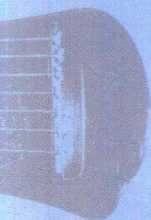


琴学暨非物质文化遗产
研究文集

周耘 主编

高等教育出版社



长江传统音乐文化研究中心 2013 年度重大科研课题成果

琴学暨非物质文化遗产 研究文集

Qinxue Ji Feiwuzhi Wenhua Yichan Yanjiu Wenji

周 耘 主编

高等教育出版社·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

琴学暨非物质文化遗产研究文集 / 周耘主编. --北京: 高等教育出版社, 2016.6
ISBN 978-7-04-044740-8

I. ①琴… II. ①周… III. ①古琴-中国-文集
IV. ①J632.31-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 018723 号

策划编辑 张卓卓 责任编辑 张卓卓 封面设计 钟 雨 版式设计 王艳红
责任校对 刘春萍 责任印制 赵义民

出版发行	高等教育出版社	网 址	http://www.hep.edu.cn
社 址	北京市西城区德外大街 4 号		http://www.hep.com.cn
邮政编码	100120	网上订购	http://www.hepmall.com.cn
印 刷	北京七色印务有限公司		http://www.hepmall.com
开 本	787 mm×1092 mm 1/16		http://www.hepmall.cn
印 张	14.5	版 次	2016 年 6 月第 1 版
字 数	340 千字	印 次	2016 年 6 月第 1 次印刷
购书热线	010-58581118	定 价	33.50 元
咨询电话	400-810-0598		

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题, 请到所购图书销售部门联系调换

版权所有 侵权必究

物料号 44740-00

代序：卿云烂兮 弦歌飞扬

周 耘

古琴音乐风采多姿，古琴文化底蕴深厚，武汉音乐学院所在的江城更是“高山流水·知音文化”的发祥地，曾孕育“伯牙弹琴遇子期”的千古动人音乐佳话。2003年，当中国的古琴艺术继昆曲之后成功入选联合国教科文组织“人类口头与非物质文化遗产代表作名录”，为中国源远流长的传统音乐艺术再次赢得殊荣之时，坐落在知音故里与古琴台隔江相望的武汉音乐学院举办了大型古琴庆典音乐会。2013年，在古琴“申遗”成功十周年之际，为进一步推进古琴艺术的振兴与琴学研究的深入，武汉音乐学院长江传统音乐文化研究中心（湖北省高校人文社会科学重点研究基地）、武汉音乐学院湖北非物质文化遗产研究中心于11月23日至25日隆重举办了“古琴申遗成功十年庆典音乐会暨琴学与‘非遗’传承学术研讨会”系列活动，受到广泛的关注与好评。

古琴庆典音乐会精彩纷呈

2013年11月23日傍晚，武汉音乐学院编钟音乐厅尚未开放，许多观众却早已聚集在大门口等待入场。在伯牙、子期旷世美传的故地江城，武汉的古琴艺术与知音文化有很深的积淀。今次古琴“申遗”成功十年庆典音乐会信息发布后，不仅武汉音乐学院校园内师生反响热烈，也引起不少琴乐爱好者的关注，音乐会数天前就已一票难求。

当晚7点30分，定名“卿云烂兮”的古琴申遗成功十年庆典音乐会在座无虚席的编钟音乐厅奏响，系列展演与学术活动也随之正式开启。音乐会前简短的庆典活动开幕式上，武汉音乐学院院长彭志敏教授发表热情洋溢的致辞，盛赞源远流长、底蕴深厚的我国古琴艺术，感念先贤为美丽的江城留下丰厚的知音文化遗产，欢迎从全国各地前来知音故里研讨琴学与“非遗”传承的专家学者。专程从北京赶来参加古琴庆典学术活动的我国著名音乐学家和“非遗”保护专家、中央文史研究馆馆员、中国昆曲古琴研究会会长田青先生也即席致辞，对于武汉音乐学院在与古琴台隔江相望的黄鹤楼下举办此次“古琴申遗成功十年庆典系列活动”的盛举给予高度评价。

本场音乐会由当代著名琴家、国家级非物质文化遗产项目古琴艺术代表性传承人、武汉音乐学院音乐学系教授丁承运先生担纲操缦，上海音乐学院著名琴家戴晓莲教授、天津音乐学院著名琴家李风云教授、琴坛新秀丁霓裳倾情助演，天津音乐学院王建欣教授持洞箫、武汉音乐学院傅丽娜副教授携古瑟登台和鸣，共同演绎了一台曼妙和谐、意境高远的琴乐雅集。

音乐会开场曲为南宋浙派琴家郭沔的传世名作《潇湘水云》。琴坛新秀、戴晓莲教授的

弟子、丁承运教授爱女丁霓裳率先登场，只见她于吟猱绰注之间，音色悠然变幻，营造出山重水复、云烟空蒙的情景，楚楚动人。作为新生代古琴艺术的传承者，丁霓裳的演奏给人们特别的惊喜。戴晓莲教授紧接出场，演奏古曲《乌夜啼》。此作依据著名琴家姚丙炎先生的打谱演奏，曲风稳健恬淡，秀而不俗。少时曾随叔外公广陵派大家张子谦先生习琴、深谙广陵传统乐风的戴教授，一招一式、内敛张力，音乐纯净、层次细腻，生动地表现了月朗星稀、风清人寂的夜晚慈乌活动与人心悠悠的独特情景。同为天津音乐学院教授的王建欣、李凤云夫妇近年的琴箫合奏艺术活动甚受琴界关注和听众欢迎，此次庆典音乐会，二位携名曲《梅花三弄》赴雅集，李凤云的琴音苍脆冷艳，王建欣的箫声激越空寂，琴韵箫声混融和合，尤见梅花临霜傲雪之风骨。音乐会至后半，丁承运先生身着唐装登场，用收藏的珍贵传世宋琴独奏一曲千古名作《流水》。此琴配蚕丝琴弦而非当今普遍使用的钢丝弦，音色苍古朴拙而不失道逸蕴藉。作为古琴泛川派的当代传人，丁先生演绎的《流水》烟波浩渺、活泼潋洄，可闻清泉淙淙，可感江河波澜，尽显这首泛川派琴曲名作技巧精湛、气象高远的艺术魅力。音乐会压轴由丁承运、傅丽娜伉俪联袂操缦，琴瑟和鸣。二人着别致汉服，丁承运操琴，傅丽娜鼓瑟，先演绎一首《神人畅》古曲，继而一气呵成《黄莺吟》《虞彦歌》《卿云歌》三首弦歌，或旷古高远、气韵生动，或清雅淡丽、妙趣横生，恰似《诗经》中的描摹：“妻子好合，如鼓琴瑟”，诗画美景，带给现场观众极大的艺术享受。

名家演讲阐释古琴文化

为了使更多人了解古琴艺术、理解古琴文化，庆典活动特别安排了两场专题学术讲座。

11月23日上午，我国著名音乐学家、非物质文化遗产保护专家、中央文史研究馆馆员田青先生在武汉音乐学院滨江校区学术报告厅做了一场题为《古琴的人文精神》的专题演讲。他从“敬己”、“敬人”、“敬自然”、“敬先贤”、“敬后人”五个方面着眼，考究古代文献，解析生活实例，风趣生动地阐述了古琴丰厚的中华传统文化底蕴与人文精神内涵。

当日下午，中国艺术研究院音乐研究所李玫研究员做了一场题名“音乐图像学的概念、方法及案例”的演讲，她用丰富的实例阐释了音乐图像学的概念、方法及研究路径。两位专家的讲座内容各有侧重，方式各有特点，却共同诠释了中国传统音乐文化多姿多彩与博大精深。学术讲座不仅吸引了众多武汉音乐学院的师生聆听，也有不少其他高校学生和市民前来参加。讲座结束前的学者与听众互动场面，更是生动活泼、气氛热烈。

事实证明，这种利用专家讲座的特殊平台，结合丰富生动的音乐实例，采用深入浅出的讲析方式，让更多社会民众熟悉、接受、欣赏、热爱高雅传统艺术的举措，作用不可低估。

学者聚首谈学术商大计

古琴庆典音乐会翌日，活动进入学术研讨阶段。此次研讨会设定两大主题，其一为琴学研讨，其二为“非遗”保护。来自中国艺术研究院音乐研究所、中国音乐学院、上海音乐学院、天津音乐学院、四川音乐学院、武汉音乐学院、南京艺术学院音乐学院、首都师范大学音乐学院、华南师范大学音乐学院、福建师范大学音乐学院、南京师范大学音乐学院、华

中师范大学历史文化学院等十几所高校的二十几位专家学者围绕主题在研讨会上发表了各自的研究成果，并就相关问题展开了热烈研讨。

古琴在长逾三千年的传承发展过程中，遗存浩如烟海的文献（琴谱、琴曲、琴论），形成风采多姿的流派，留下精美的乐器实物，传承精湛的斫琴技艺，围绕这些丰富古琴遗产的理论探讨，则汇成了广博深邃、气象万千的琴学。为提高效率，本次研讨会在琴学方面预设了“古琴流派与历史变迁之研究、琴家琴谱研究、古琴艺术的新视角研究”几个具体论域。

关于琴谱研究，会上有四篇论文正式发表，形成一个热点。吴志武在《琴谱中的诗乐谱》一文中对现存百余琴谱进行整理，梳理其中收录的诗乐谱，通过重点考察《关雎》乐谱的源流，分析了几种受到《律吕正义》影响的琴谱，并将这些诗乐谱与现存雅乐诗乐谱进行比较，发现清代琴谱中存在使用康熙十四律的情况，进而得出琴谱中的诗乐谱与雅乐谱之间没有太多关联的结论。许萍、孙晓辉的《明代浙派琴谱谱系研究》通过清理明代琴谱的谱系关系，较为全面地呈现了明代琴谱的刊刻过程与琴曲的传承面貌。张庆华的《激浪奔雷 洋洋流水——〈百瓶斋琴谱〉之〈流水〉研究》主要探讨了《百瓶斋琴谱》的琴学价值，兼而论及泛川琴派与广陵琴派的关系以及泛川派琴家的艺术风格与创新。刘富琳在《明代琴家杨表正生平考述》一文，对明代琴学大家杨表正的生平及其《重修真传琴谱》的相关背景做了较为细致的整理和初步的探究。

琴曲研究方面有薛冬艳的《北宋古琴音乐体裁“调子”文献考》和吴婧的《琴曲〈胡笳十八拍〉研究》两篇文章。薛文主要从文献学的视角对流行于北宋的一种琴乐体裁“调子”进行了梳理，探讨了“调子”的缘起、传统与变迁方面的诸多问题。吴文则旨在探寻琴曲《胡笳十八拍》产生、传承和发展的轨迹及其独特的艺术魅力。

丁承运、朱益红的《试论泛川琴派的外延和内涵》是本次研讨会上唯一一篇有关古琴流派的研究论文。该文以较为丰富的史料为据，对古琴泛川派与蜀派、川派的异同进行了细致辨析，在依据泛川琴派的传承脉络与发展过程探究其内涵的基础上，重点理清了作为一个近代甚有影响的古琴流派的外延。甘绍成、杨迪瑞的《新中国成立以来巴蜀琴学研究回顾》作为对“巴蜀古琴艺术研究”之研究的文章，对于1949年至今巴蜀古琴艺术研究的工作进行了全面的分析梳理，根据时间结构，将60余年的巴蜀古琴艺术研究进行了分期，对每个时期研究的特征进行分析描述，并对未来的研究提出了展望。该文所谓“巴蜀古琴”，既包含研究队伍与研究成果的地域性色彩，又是琴乐流派的地域概念，亦即古琴的“川派、蜀派、泛川派”的统称，正好呼应了朱益红的论文。

司冰琳《以琴说法——晚清僧人琴家释空尘及其琴学研究》的文章内容丰富，该文主旨为研究一位晚清琴家，却广涉琴学之琴史、琴论、琴曲的诸多侧面，特别是由于研究对象琴家释空尘为一禅僧，使司文对禅门理趣亦多有涉及。作者充分肯定了琴史上将古琴作为修身养性之道、以琴喻禅、禅琴合一的僧人琴家对于古琴艺术传承、琴乐传统光大做出的独特而杰出的贡献。戴晓莲以《没有林友仁先生的日子》为题的即席演讲，以朴实动人的语言忆叙刚刚故去的当代著名琴家林友仁的生前事迹，表达对一代宗师离世的深切缅怀之情。演讲虽不直接谈论琴学，但人格魅力为琴家不可或缺，高尚人格素为琴家称道，甚至可以说是琴家成就的标杆，同为琴家的戴晓莲深谙此理。她对林友仁先生的缅怀与推崇，当对琴乐的后进有启迪意义。

王洪军的主题发言《当先秦之文献遇上实物奈之何》，关注文献记载中的琴与考古发掘的琴相互印证时常常存在差异的现象，开宗明义，指出迄今为止琴的出土实物尚难以印证先秦琴之文献赋予的表现力，这显得有点儿尴尬，为此应当加强先秦琴之文献的研读，并时刻关注先秦的实物出土，力求令人信服地还原先秦琴史真相。

潘斌在《论琴曲中的女性母题——以“昭君”、“胡笳”母题为例》一文中借鉴了西方的性别研究、女性主义的理论，提出“琴曲女性母题”的概念，历陈学界应当加强对琴曲中女性母题的关注与研究，此研究有较新颖的视野。

古琴的理论与实践都无法避开乐律学问题，琴律研究因而成为琴学的一个重要分野。作为国内寥寥几位以乐律学为专攻的知名学者，李玫在琴律方面也颇有建树。这次研讨会她发表了《论侧犯、侧弄、侧商调》的最新研究成果，该文依据文献并结合琴乐实例，有逻辑地阐释了“侧犯、侧弄、侧商调”三个概念的性质，引起同行的兴趣与关注。谷杰乐律学研究的专题报告《刘濂〈乐经元义〉中的“六调旋宫术”与“十二律四清声说”》，通过解读刘濂将唐宋以来的“子声”或“变声”解为“变律”、设编悬十二律“四清声”的举措，认为正是此举保证了旋宫之中五正声君臣民等级伦序的传统，又实现了非平均律条件下旋宫六调音阶结构的统一。

关于非物质文化遗产传承的议题，本次研讨会主要聚焦“非遗”保护与传承的理论与实践研究。由于“古琴申遗成功十年庆典”是这次活动的主旨，多位学者的论文选择了以古琴艺术的保护与传承及当代教育与持续发展作为研究对象。王小盾认为：现在的古琴音乐，在相当程度上已经成为了表演艺术。很多人其实不把它当做“文化遗产”，因为他们看重对古琴艺术的推广，而不是古琴传统的保护。对于王小盾敏感地注意到当下风风火火的古琴艺术热背后隐伏的古琴文化传统弱化甚而佚失的忧虑，与会学者深有同感。施咏的《大众传播媒介中的古琴音乐》一文，总结出当今琴乐传播的“模糊性、反传播性、多层综合性”的现象，提出了多种传播手段多元并存，共同推动古琴文化在当代传播的发展模式。柯黎的《古琴文化在综合性大学的传习与推广》一文以作者本人的教学实践，对于如何在普通高等院校的公共音乐课程中创建古琴教学的新模式进行了探讨。权霖泓的《社区教育视角下的古琴艺术传承》一文，针对专业院校古琴教学传承面过窄、受众单一的不足，提出了古琴传承教学可充分发挥社区教育的功能的主张。冯长春在《“非遗音乐”进课堂与多元文化价值观》的专题发言中极力倡导“音乐类非遗”进课堂之利，认为在学校课堂上传习“非遗音乐”，会促进青少年多元文化价值观的形成。徐元勇在《“非遗音乐”的高校教育传承模式研究——以江苏“国家非遗传统音乐”项目为例》的演讲中则提出，应当把“非遗”名录中的传统音乐体裁作为音乐高校教学的课程内容，把音乐高校学生作为“非遗”传承人后备力量花大气力进行专门培养，创建属于高校“非遗”传承人才培养的新型模式。

每组论文宣讲后的自由讨论时间里，与会学者本着事业心和责任感，常常唇枪舌剑、争辩激烈。如对于出土实物遭遇文献的困惑一经提出，立即引发了强烈关注。有人提出北方未出土琴的实物可能是受墓葬棺槨的类型和土质的影响；李玫则认为，印证文献的出土实物只是不同类型资料互证的一种，不应强求。讨论到古琴的现代传承时，丁承运先生认为古琴的大众化不必推崇，因为古琴就是一件雅正的乐器，过分强调大众化则会很快改变古琴艺术原

有的生存土壤。周耘基于国情审视一些国家传统文化保护的经验和教训，提出了探索“非遗”保护与传承之中国道路的主张。

武汉音乐学院长江传统音乐文化研究中心主任周耘代表主办方在总结发言中说：“值此古琴艺术入选联合国‘人类非物质文化遗产代表作名录’十周年、武汉音乐学院六十周年校庆、（武音）湖北音乐博物馆申报的‘古瑟艺术’入选省级非遗名录、武汉音乐学院获准设立‘湖北省非遗研究中心’之际，知音故里古琴系列学术活动的举办可谓天时地利人和。精彩绝伦的音乐会、反响热烈的学术讲座、影响深远的学术研讨，必将对我国古琴艺术的未来发展和非物质文化遗产的保护传承产生积极的促进作用。”

湖北高校人文社科重点研究基地“长江传统音乐文化研究中心”主任 周 耘

（原载《人民音乐》2014年第3期）

目 录

代序：卿云烂兮 弦歌飞扬 周 耘 (I)

上篇 琴 学 研 究

- 古琴的人文精神 田 青 (3)
- 从学术走近古琴 王小盾 (12)
- 试论泛川琴派的外延和内涵 丁承运 朱益红 (17)
- 琴曲《胡笳十八拍》研究 吴 靖 (24)
- 北宋古琴音乐体裁“调子”文献考 薛冬艳 (38)
- 明代浙派琴谱谱系研究 许 萍 孙晓辉 (46)
- 康熙十四律影响下的两种琴谱——《律音汇考》与《琴谱谐声》 吴志武 (62)
- 激浪奔雷 洋洋流水——《百瓶斋琴谱》之《流水》研究 张庆华 (73)
- 论琴曲中的女性母题——以“昭君”、“胡笳”母题为例 潘 斌 (78)
- 论侧犯、侧弄、侧商调 李 玫 (85)
- 明代琴家杨表正生平考述 刘富琳 (94)
- 以琴说法——晚清僧人琴家释空尘及其琴学贡献 司冰琳 (98)
- 张子谦先生古琴艺术初探 李风云 (113)
- 新中国成立以来巴蜀琴学研究回顾 甘绍成 杨迪瑞 (123)
- 口述历史书写的琴学实践——以《蜀中琴人口述史》制作为例 杨 晓 (131)
- 古琴东瀛兴衰之文化要因阐释 周 耘 (139)

下篇 非物质文化遗产传承研究

- 论非物质文化遗产保护与传承的第三条道路——兼及高校传统音乐教学的功能拓展 周 耘 (149)
- 论音乐非物质文化遗产在少数民族乡村文化遗产整体保护中的地位与处境 杨民康 (157)
- 为他（她）佩戴金色的花环——对杰出民间音乐家价值的再认识 周 耘 杨贵香 (162)
- 论中国戏曲文化的传承 姚艺君 (170)
- 古琴文化在综合性大学的传习与推广 柯 黎 (175)
- 社区教育视角下的古琴艺术传承 权霖泓 (184)

大众传播媒介中的古琴音乐	施 咏 (189)
当陕北传统音乐文化遭遇现代——兼及传统文化的“本生态”、 “衍生态”、“再生态”问题	李宝杰 (203)
长白山森林号子的遗产价值与保护对策	陈吉凤 (209)
中国民族器乐和色特征研究	桑海波 (214)
后记	(220)

古琴的人文精神

上篇

琴学研究

古琴的人文精神

田 青

2003年，中国的古琴艺术被联合国教科文组织批准为“人类非物质文化遗产代表作”。这个过去对中国文化有着深刻影响的艺术形式，开始被中国社会所重视，或者更准确地说是开始被人们重新认识。中国的传统音乐，包括民间音乐、宗教音乐、文人音乐、宫廷音乐四大类，而文人音乐的代表就是古琴。但是，随着文人阶层在中国的消失，古琴艺术也逐渐被边缘化，甚至被社会遗忘。从2003年到今天，古琴艺术和琴人从被人们遗忘、被边缘化，到已经形成了一个不大不小的圈子——主要是在大学生和白领阶层中。奇怪的是，只有短短几年的时间，只取得了一点小小的进步，但已经开始有人嘲讽了。在北京的知识圈里最近流传着这么一个说法，所谓京城新“四大恶俗”——听昆曲、学古琴、喝普洱、练瑜伽。

对这种说法我颇不以为然。所谓“俗”，一般是指普及的大众文化；所谓的“雅”，一般是指少数知识阶层的“精英文化”。《诗经》里有《风》、《雅》、《颂》，《雅》是什么呢？是京畿地方，就是当时首都周围知识阶层创作的东西；而《风》是“俗”的，是当时老百姓中传唱的各地民歌。但实际上“雅”和“俗”之间并没有绝对界限，而且常常雅俗互换，尤其是时间可以使“俗”变成“雅”，前朝之“俗”常常成为后朝之“雅”。古琴则不同，在中国古代，它始终是文人的乐器，从来没变成过俗的东西，而且始终和俗处于对立的地位。古琴曾被人遗忘，但现在开始有一批青年学子热心学习，也才不过几年时间，它能够如此迅速地变成“俗”吗？尤其是变成“恶俗”？我觉得有点夸张。是什么使这个“恶”字和“俗”字结合起来成为“恶俗”的呢？我认为，“俗”是大众文化，本不是什么贬义词，而前边加一个“恶”字成为“恶俗”，一定是商业化、庸俗化的结果，即把商业行为置于艺术活动之上，把金钱和低级趣味结合到一起，才可能变成一个恶俗的东西。古琴过去不是俗文化，今天不是俗文化，将来仍然不大可能变成大众文化，更难变成真正的俗文化。因为它身上负载着丰厚的文化内涵，包括古琴本身的气质、性格，也就决定了它始终只能是小众的文化，只能是雅文化。古琴本身的人文精神、艺术精神能够保证古琴不会变成恶俗。

讲到古琴的人文精神，每个人都会有自己独特的体会。作为中国历史最悠久、文化负载最丰厚的乐器和艺术，简单地总结它的人文精神，势必会挂一漏万，一定不能够被所有人都接受。为了能更鲜明地表述我的体会，我把古琴的人文精神大胆地归纳为一个“敬”字。徐上瀛“二十四况”的“静”是古琴的艺术风格，我讲的这个“敬”是它更内在、更深层面的精神。那么古琴和“敬”有什么关系呢？为什么我把这个“敬”字提炼成古琴的人文精神？我想这要从中国的文化传统说起。

有“礼乐之邦”美誉的古代中国是最重视音乐的国家。从先秦开始，儒家最强调两个字：一个是“礼”，一个是“乐”，把“礼”和“乐”之间的关系说得非常清楚。孔子讲：

“兴于诗，立于礼，成于乐。”从一个人的人格养成，到治理一个国家，靠的就是“礼乐”。“礼”里面包含着国家制度，包含着一个民族乃至一个国家所尊崇的最重要的精神和相应的仪轨规章；古代的“乐”字不仅仅是音乐，还包含舞蹈、文学等所有我们现在称作艺术的内容。那么一个“礼”、一个“乐”，起什么作用呢？用荀子的话说，就是“乐合同，礼别异。”异是不同，是分别。一个社会必须有区别，有严格的阶层，有上下、尊卑。但光强调礼也不行，比如古印度把人分为婆罗门、刹帝利、吠舍、首陀罗等不容混淆的阶层，尤其是被称为“贱民”的人是不能够和其他阶层通婚的，等级鲜明，“别异”得非常清楚。但是阶级过于鲜明，社会就没有包容和亲近感。差别之外，还得有亲和的、融合的东西，这就是“乐”的作用。“礼”的精神其实就是一个“敬”字——没有敬就没有礼。我们知道中国古代以孝治天下，中国人讲孝道，供给父母吃穿，生病带他去医院，这是不是孝？孔子说不够。供其吃穿这叫“养”，和养鸡狗猪马是一样的。养和孝最大的区别是孝里头有敬，你要尊敬你的父母，所以这个“敬”字是中国古代传统理念最重要的一个字。

“敬”字联系到一个词叫做敬畏。孔子讲君子有“三畏”——“畏天命、畏大人、畏圣人之言”。现在我们的社会缺的就是敬畏之心，很多人没有敬畏之心。没有敬畏之心就没有文化，没有文化就与动物无异，这是很简单的道理。所以我们把这个“敬”字理解为中国传统文化一个非常重要的精神内容。“礼乐”是相辅相成的，“乐合同，礼别异”，将礼和乐结合起来，才能安定人心，安定社会，所以我把古琴的精神也提炼为“敬”字。那么，古琴精神中的“敬”有哪些内容呢？我认为，古琴从五个方面体现了“敬”：第一，敬己；第二，敬人；第三，敬天地、自然；第四，敬圣贤、先人；第五，敬后人。

一、敬己

学古琴首先要敬己，用孔子的话讲，就是“修己以敬”。那么，讲“己”是不是个人主义？是不是自私？是不是以自我为中心？不是。推己及人，将心比心，只有尊重自己才能尊重别人。你的初心、你的未被污染的心就是你产生道德感、羞耻感的基础，是决定你行为的基础。我们现在讲“以人为本”，这个“人”就包含着你自己。所谓“修己以敬”，只有修养自己才能达到这个“敬”字。很多人认为古琴音量太小是它的缺点，但我认为这恰恰是古琴的一个特点。正因为古琴音量小，决定了这件乐器的特性——它是最个人的乐器，它根本就不是为了让你和大众交流，为娱乐大众而产生的。

古人给古琴赋予了很多内容，如“琴者，禁也”，弹琴是为了约束自己。“禁”就是约束的意思。当然后来明代的李贽说：“琴者，心也。”“心”和“禁”虽然不同，但都很重要。古人弹琴首先不是为了娱人，而是为了和自己的心灵对话；其次是为自然、为天地，与大自然交流；再次是为友，三五知己，和极少数可称为“知音”的朋友互相欣赏，所以古琴是世界上所有乐器中最私密性的乐器。私密性的乐器还有口弦，其音量极其微弱，必须离它非常近才能听到。按我们一般的理解，口弦这种乐器应该早被淘汰了——五步之外便听不见，而且就出三个音。这样的一种乐器为什么能够在许多民族中一直被流传到现在？因为它是传情表意的最佳工具，是青年男女之间表达爱情的最佳工具。当然，古琴无论是文化的负能量还是表现力都和口弦不在一个层面，但古琴和口弦一样更强调它的音乐是向内而不是向

外的，是个人而不是众人的，这是古琴的一个重要特质。而且“琴者，禁也”的话，更凸显了文人重视它是因为它不仅是一件乐器，同时还是礼器，是修身养性的工具，这种“为艺术而艺术”的观点有他的道理。但是古琴千百年来第一强调的还是“琴者，禁也”的理念，强调它是“圣人之器”。我觉得，全世界有成千上万种乐器，只有古琴这种乐器强调了乐器性之外的东西，强调了它和人道德养成的关系，强调了它与人格、自然的关系，我认为“琴者，禁也”之说也无不可。

古琴作为个人修养的工具，是儒家一直提倡的。孔子就是这样，“无故不撤琴瑟”。只有丧事或重要事情发生的时候，这一天才不弹琴不唱歌。而且，他一生就是利用古琴来弦歌教化人生。也正是古琴的这个特性，才使古琴和知识分子的人格、独立精神、气节、操守连在一起。著名的竹林七贤的故事最能说明问题。竹林七贤的领军人物嵇康，被司马氏判了死刑，三千太学生赶赴刑场为他送行。他临刑之前先“顾日影”，然后“索琴而弹之”。弹完后，他说了人生最大的一件憾事：昔日袁孝尼多次想跟我学《广陵散》，“吾每靳固之”，没教他，“《广陵散》于今绝矣！”从此，在中国的传统语境中，《广陵散》成为失传文化的代名词。

那么，嵇康最让人尊敬的是什么呢？竹林七贤最让人尊重的是什么呢？就是他们独立的精神、独立的人格，不为金钱，不惧权贵，为了保持自己的人格甚至可以舍生赴义。他的《声无哀乐论》问世千百年之后，德国的汉斯立克才讲到音乐本身就是音乐，不存在音乐之外的东西。可是嵇康在那个年代就讲出“声无哀乐”——声音就是声音，音乐就是音乐，哀乐情感是你自己的事！他有彪炳千古的奇文《声无哀乐论》，有代表性曲目《广陵散》，同时这个人外貌风度也卓然超群。《世说新语》说他的风度是“萧萧肃肃，爽朗清举”、“凛凛寒松，高拔清俊”；立在那里，“岩岩若孤松之独立”；醉倒了，还“巍峨若玉山之将崩”！他的独立人格、独立精神，也正是古琴的精神。他尊敬自己，尊敬自己的初衷与气节。竹林七贤里有一人名为山涛（山巨源），后来做了很大的官，好像是吏部侍郎，来看他，他光着膀子打铁，不理他，还写了《与山巨源绝交书》。能够在临死之前弹古琴，保持心气和平，天下唯此一人。

嵇康尊重自己，尊重自己的信念，尊重自己的人格，所以他才能在他的琴声中体现出最崇高的精神。孟子说：“爱人者，人恒爱之；敬人者，人恒敬之。”不能敬己，岂能敬人？所以古琴精神第一是要敬己。

二、敬人

光尊敬自己不行，人是社会的动物，所以儒家讲“仁者爱人”，“仁”字单人旁一个二字，两个人才有仁可谈，一个人没有仁可谈，所以“仁者”就不仅仅是爱己，要从爱己推广成为爱人，所以“老吾老以及人之老，幼吾幼以及人之幼”、“己所不欲，勿施于人”成为儒家最基本的思想。从敬己到敬人，是一个君子道德养成的必然规律和必然取向。有许多多古琴文化、古琴精神反映了“敬人”的思想。大家都知道伯牙、子期“高山流水遇知音”的故事。为什么子期听得出高山、流水，伯牙就认为他是知音？因为子期是樵夫，属于普普通通的劳动大众；而古琴是文人的乐器，是小众的乐器，是知识分子自得其乐的乐

器。作为一个樵夫，子期本来是不应该懂琴的，伯牙也没有奢望他能够懂琴，但子期懂他，也唯有子期懂他，所以伯牙叹为知音，以至于子期死后伯牙摔琴，终生不再弹琴。这个平淡的故事中有一种震人心魄的东西。你想过没有？知音死了，他把琴摔了，今生再不弹琴！如此的决绝，如此的激烈，为什么？这就是古琴的精神——敬人，对知音、对朋友、对别人的一种最高的尊敬和珍惜。我的琴除了为自己，为天地，就是为知音。

在古琴文化里非常强调人和人的相知，人和人灵魂的相遇。西方有哲学家讲他人就是你的地狱。什么意思？他是极限夸大了人和人难以理解和沟通的一面。真正的、在深层次上的相知和互相理解的确是一件很困难的事情。那么，当你遇到“知音”时应该怎样呢？“知音”之间应该是君子之交淡如水。大家都知道琴曲《梅花三弄》，它最初是首笛曲，据说作者是晋代的桓伊，字子野，官至大将军。当时有个文人叫王徽之，字子猷，是大书法家王羲之的儿子，王献之（子敬）的哥哥。有一天他坐在船上，看到大司马参军桓伊从路上过，就招呼桓伊，说“闻君善吹笛，试为我一奏”。桓伊也素闻其名，“即便回，下车踞胡床，为作三调”，连吹了三首曲子。“弄毕，便上车去，客主不交一言”。这件事情令我很诧异，也令我很敬佩。这里，一切礼俗、一切人情、一切平日存在的社会关系都不见了，除了音乐，什么都不见了。这是真正的“知音”，彼此没有客套，更没有庸俗的东西。所以不用担心古琴恶俗，古琴有这种精神，它恶俗也恶俗不到哪里去。

我所讲的第二个“敬”字，是对别人的尊敬。这种彼此的尊重，是一种内在的、深刻的、超越了世俗观念的尊重，一个“敬”字里面，有对他人的尊重，更有对艺术、对艺术家和“知音”的尊重。

三、敬天地

敬天地，就是敬自然。中国传统文化里最重要的内容就是“天人合一”。在这一点上，中国的道家、儒家是完全一致的。道家讲“人法地，地法天，天法道，道法自然”，儒家也讲“万物一体”、“天人合一”。中国所谓“三才”，就是指天、地、人这三才。天、地、人密不可分，万物一体，同时又各司其职：“天始万物，地生万物，人成万物。”所以董仲舒讲“天人之际，合而为一”。这是中国传统文化重要的精神，也是古琴重要的精神。一张典型古琴的基本长度是3尺6寸5分，代表一年的365天；琴身上有13个取音的徽位，代表着12个月和一个闰月；琴身由两张木板相合而成，面板圆，底板平，一阴一阳，象征“天圆地方”；琴有琴额、琴项、琴肩……象征着人身，一琴之中，天、地、人三才俱足。琴的两个出音孔一方一圆，分别叫“龙池”、“凤沼”；琴首垫弦的隆起叫“岳山”，琴底拴弦的短柱叫“雁足”；琴有七根弦，除了宫、商、角、徵、羽这五音各与“五行”相对应外，另有两根弦——“文”——“武”。小小的一张琴，仅从其形制上就包含着中国古人对自然、对宇宙、对人生的精辟理解与高度概括。

中国传统艺术中最有代表性的艺术，在音乐方面是古琴，在形象艺术方面就是文人画。古琴和文人画都强调人和自然的贴近，人和自然的不可分，人是自然当中微小的、独立的存。我们把中国的古代绘画和西洋的古典绘画做一个比较，就会鲜明地看出两者的不同。

西方的古典绘画是以人为母题。大卫也好，基督耶稣也好，蒙娜丽莎也好，《圣经》故

事也好，都是以人作为绘画的中心和描绘的主要对象。那么，在西方古典绘画里自然存不存在呢？存在，但处在非常附属的地位。比如大家都很熟知的著名的蒙娜丽莎“永恒的微笑”，它的人物形象神形兼备、光彩照人，但是作者在蒙娜丽莎后面还画了山水，一般人却不会注意到，因为它仅仅是作为背景存在，在技法上与人物相比也相形见绌，不在一个水准上。直到十六、十七世纪之后，西方真正意义上的风景画才从人物画的“背景”中独立出来。中国古代绘画恰恰相反。魏晋之后，“山水滋生”，中国的山水诗、山水画，以及以自然为题的古琴曲大量出现，成为中国古代艺术的主流。我们仅仅看一下古琴传世的曲目就可以感到“满纸烟霞”：《高山》、《流水》、《潇湘水云》、《汉宫秋月》等，在现存古琴曲目中，超过半数以上的乐曲题目是与自然有关的。典型的中国古代山水画在人们的印象中，一定是有山有水，或苍松翠柏，或泉流石上；山水之间，也许会有一座小桥，桥上有个小小的人，夹着一张古琴；或许山中水边有一座亭子，亭子里坐着一个小的人，舒适恬淡、怡然自得。在这些画中，人很小，但与大自然融为一体，似乎人就是大自然的一部分，这就是典型的中国古代绘画。

中国传统文化强调人和自然的关系，古琴精神最重要的一点也是强调人和自然的关系——敬天地，敬自然。当然，中国人对自然除了敬畏之外，还有亲近，这种亲近感自魏晋一直流传到现在。过去琴家有“五不弹”、“十四不弹”，比如打雷、暴风雨时不弹，对夷狄不弹，对俗人不弹……现在当然不存在对“夷狄”不弹了，我就一直建议世界各地的孔子学院除了教中文，也要教外国人弹古琴。除了“十四不弹”，还有“十四宜弹”。《红楼梦》里贾宝玉跟林黛玉请教古琴应该怎么弹，林黛玉教导他：“若要抚琴，必择静室高斋，或在层楼的上头，在林石里面，或是山巅之上，或是水涯上。再遇着那天地清和的时候，风清月朗，焚香静坐，心不外想。”又说：“若必要抚琴，先须衣冠整齐，或鹤氅，或深衣，要如古人的像表，那才能称圣人之器，然后盥了手，焚上香。”你看古画就看得出来，弹琴最好的地方就是古松之下，石旁，水边。王维在“独坐幽篁里，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照”一诗中，指出了最适合弹琴的地方和环境。竹林七贤也是在竹林中弹琴，这就强调了人与自然的亲近关系。大家不要小看这一点，这是中国文化和西方文化的异同之处，我要强调：是异同，不是优劣。西方文化强调人，这一点儿对我们来讲是很有启发意义的。我们常常不能以人作为最高目的，这点要逊于西方。但是西方以人为本过分了之后，把自然只作为人的目的物，作为人所需要的一切资源的来源，向自然大规模索取——勘探，要石油，要矿产，要资源，最后把人和自然的关系破坏。一般来讲，工业化的进程，常常是破坏自然环境的过程。我们国家在工业化之后也是迅速使人和自然的关系恶化，破坏了人和自然的关系。中国的传统精神——敬自然、敬天地的思想，值得今天的我们好好地继承。

古琴文化里讲到人和自然的关系，也有很多故事，其中最具有象征意义的是伯牙跟成连学琴的故事。据说伯牙跟成连学琴，三年不成，成连说：我只能教你弹琴的技艺，但不能教你如何体会音乐的精神和境界。我有个老师叫方子春，在东海上，善“移情”，我带你去找他吧。于是，伯牙便随成连来到东海上的蓬莱岛。没想到，成连把伯牙带到孤岛上之后，便弃他而去。伯牙一个人留在岛上，“延望无人，但闻海水汹涌，林岫杳冥，翠鸟啁啾。悄然而悲曰：先生移我情哉！”在大自然之中，伯牙独自面对大海与山林，终日倾听“澎湃之音”，终于悟得琴道，创作了琴曲《水仙操》，成为一代大家。