

2006·北京国际古琴音乐文化周
——暨纪念古琴大师吴景略诞辰一百周年

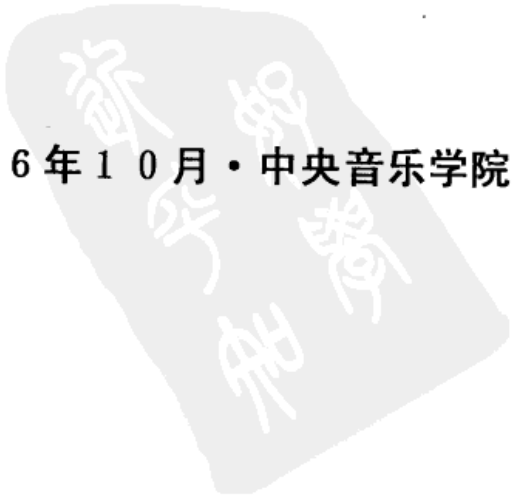
学术研讨会论文集

2006年10月·中央音乐学院

2006·北京国际古琴音乐文化周
——暨纪念古琴大师吴景略诞辰一百周年

学术研讨会论文集

2006年10月·中央音乐学院



目 录

中国近现代古琴大师们的艺术成就与学术贡献

- 琴坛巨擘 一代宗师·····中央音乐学院·伊鸿书 (2)
- 略论吴景略的琴乐艺术·····中国音乐学院·吴文光 (6)
- 吴景略先生的古琴演奏艺术·····中央音乐学院·李祥霆 (11)
- 忆古琴家管平湖、吴景略先生·····浙江省歌舞团·陈熙理 (16)
- 追怀吴景略老师 开拓古琴新天地·····法国巴黎·邱淑华 (20)
- 望虞山而仰恩师——谨献给恩师吴景略教授百年华诞纪念 (提要)
·····甘肃画院·周兆颐 (24)
- 以气弹琴, 气韵传神——纪念吴景略老师诞辰一百周年·····姜抗生 (25)
- 秉承传统 执着探索——《操缦琐记》中的吴景略先生 (提要)
·····天津音乐学院·李凤云 (30)
- 曹溪法乳, 海内琴宗——浅论吴景略先生于传统琴学之承续
·····北京大学哲学系·贾瑀铉 (31)
- 忆管老——关于他修琴、弹琴和教琴·····中国艺术研究院·许健 (37)
- 南北蕉叶结琴缘 一曲一弄总关情——纪念古琴大师张子谦先生
·····山东济南·张富森、高培芬 (39)
- 前辈琴家对古琴事业发展的贡献·····福建省艺术学校·李禹贤 (41)
- 顾梅羹先生的琴学渊源与学术贡献 (提要)·····武汉音乐学院·丁承运 (43)
- 岭南古琴一代宗师杨新伦·····谢导秀 (44)
- 永远的老师——孙公·····台北和真琴社·孙于涵 (46)
- 博学多才淡名利 古琴艺术寄深情——怀念恩师中国诸城琴派当代著名古琴
艺术家张育瑾先生·····济南市教委·高培芬 (48)
- 鞠躬尽瘁 死而后已——为纪念张育瑾先生逝世二十五周年而作
·····山东省德州市文化局·庞雨珠 (51)

古琴音乐文化的历史、现状与将来

- 琴乐、琴学、琴教刍议·····中国音乐学院·吴文光 (55)
- 保护古琴遗产·····中国艺术研究院·许 健 (61)
- 谈古琴艺术的“传统”、“继承”及发扬·····上海民族乐团·龚 一 (63)
- 抓住历史机遇期 振兴古琴文化事业·····中国音乐学院·王耀珠 (66)
- 有关中国古琴音乐保护、传承的几点思考·····中央音乐学院·章华英 (72)
- 当代古琴社会文化生态的理论思考·····中央音乐学院·吴 叶 (82)
- 浅谈古琴文献资料的抢救、整理与出版·····中华书局·陈 平 (94)
- 从“1956年古琴采访”谈起·····中国艺术研究院·林 晨 (100)

古琴教育我见(提要)·····	上海音乐学院·戴晓莲(117)
试论音乐学院古琴成人教育·····	中国音乐学院·任 静(118)
“古琴进大学”溯源——兼谈近、现代诸城派琴人的艺术观和古琴发展理念 ·····	山东大学·米永盈(122)
山东“泉韵琴社”琴人知识结构的调查与初步研究·····	山东师范大学·曲文静(127)
大学生应学一点中国古琴——中国古琴的文化价值与教育功能·····	湖南大学·叶汉声(134)

琴韵·艺韵·人韵——论中国文人琴乐中的人文精神及其当代教育意义

·····	余立文(142)
大众传播媒介中的中国音乐文化·····	中国传媒大学·曾田力(153)
中国文人音乐当代美学思索·····	北京联合大学·杨 恬(165)
浅探“琴声”、“琴派”及“琴社(琴会)”之衍变及关系及对古琴 艺术发展之关联性(提要)·····	马来西亚·陈 文(175)
感悟技术与艺术·····	深圳·姚 亮(176)
浅谈古琴在日本·····	高欲生(179)
二十世纪八十年代以来的古琴艺术研究现状·····	武汉音乐学院·董文静(181)

古琴不古——浅论现代琴乐的发展·····	香港·李 明(187)
古琴“入世”后的思考·····	沈阳音乐学院·凌瑞兰(192)
人类共同的文化遗产——中国古琴艺术·····	沈阳音乐学院·朱默涵(196)
是值得“庆祝”的“成功”吗?——有关“非物质文化遗产” 应澄清的几个观念(提要)·····	天津音乐学院·王建欣(199)
对当今古琴发展的几点建议·····	金 蔚(200)
对古琴音乐文化传承发扬有关问题的探研与实践·····	李荣光(203)

琴 学 研 究

出土与传世之琴产生于一条线、抑还另有一条线·····	故宫博物院·郑珉中(209)
古琴:由符号到乐器的转变(提要)·····	中央音乐学院·张伯瑜(211)
五代吴越国钱弘俶与琴·····	日本中央大学·池泽滋子(212)
从清末诗人林占梅探讨台湾古琴文化史·····	台湾瀛洲琴社·李筠(215)
Silkqin Blues(丝弦琴蓝调)·····	美国·唐世璋(John Thompson)(220)
从吠陀到悉昙:《普庵咒》所包含的文化信息(提要)·····	麦文彪(Bill Mak)(228)
“吟”和“猱”与“细勾”和“大勾”之比较——从自然现象到特殊乐谱初探 ·····	法国巴黎·Véronique ALEXANDRE JOURNEAU(229)
古琴谱式的历史沿革·····	上海音乐学院·戴微(245)

规则与描述——试论古琴记谱法及其潜在信息·····	北京大学哲学系·杨芬 (258)
古琴辅助谱式改善刍议·····	中国音乐学院·隋郁 (272)
《西麓堂琴统》广陵散甲谱、乙谱与《神奇秘谱》广陵散段落结构异同探析 ——三个版本“大序”部分的比较(提要)·····	中国音乐学院·黄梅 (284)
关于琴曲《酒狂》·····	中国音乐学院·张乔 (285)
清代《松风阁琴谱》琴歌研究——关于其音乐创作观念之初探·····	中国音乐学院·姚岚 (303)
烂柯山文化与琴曲《樵歌》·····	中国音乐学院·严薇 (311)
electric qin 电子琴音乐的特点(内容提要)·····	美国·戴德(Stephen Dydo) (326)
琴曲《神人畅》打谱后记·····	武汉音乐学院·丁承运 (327)
诸城派琴学传承及演奏风格·····	安徽省歌舞团·刘赤城 (333)
琴歌《胡笳十八拍》研究·····	武汉音乐学院·李娟 (337)
古琴曲“胡笳”渊源及版本研究·····	武汉音乐学院·吴婧 (346)
古琴的调息与养生·····	美国纽约·叶明媚 (359)
五本明代藩王琴谱的内在关系及对明代琴学的影响·····	中央音乐学院·赵春婷 (370)
弹琴录要·····	中央音乐学院·李祥霆 (382)
《五知斋》秋鸿曲意境浅析·····	马如骥 (391)
浅谈琴曲《关雎》·····	浙江霞影琴馆·徐晓英 (398)
商核在古琴五度相生校弦法中的应用·····	广东古琴研究会·陈磊 (399)

中国近现代古琴大师们的艺术成就与学术贡献

琴坛巨擘 一代宗师

伊鸿书（中央音乐学院）

古琴艺术家、音乐教育家吴景略，名韬，别号曼叟，1907年2月5日生于江苏常熟县西塘市镇，1987年8月16日病逝于北京。

吴景略自幼酷爱音乐，少年时期在江阴曾从先辈赵剑侯、周少梅、吴梦飞等学习民间丝竹乐和琵琶套曲，能熟练地演奏琵琶、箏、笙、箫等多种民族管弦乐器。1930年开始学习古琴，启蒙老师是客居常熟的天津琴家王端朴先生，在三个月左右的时间里学会了《关山月》、《慨古吟》、《静观吟》等数首中、小琴曲，掌握了古琴的基本指法与技巧。后因老师北上，师授终止。从此便自行据谱按弹，力学不辍，并以琴会友，四方求教。他无门户派别之见，广收并蓄，在不长的时间里就学会了《渔樵问答》、《梧叶舞秋风》、《普庵咒》、《梅花三弄》、《阳春》、《渔歌》等十数操。

吴景略的第一位琴友是在上海行医的徐少峰。为了寻访知音，一天他从居住的常熟县城来到上海的古旧书店，探询有哪些人常来光顾购买琴谱。书店将他介绍给徐少峰相识，又由徐介绍结识了当时在上海肥皂公司任职的李明德。李受学西蜀吴纯白先生门下，擅操《墨子悲丝》、《胡笳十八拍》、《渔樵问答》等二十余首琴曲。一次李明德为吴弹奏了一曲《梅花三弄》，吴对李的高超技艺极为敬佩，当下默记了李演奏的节奏和风格特点，经一天练习后将此曲弹给李听时，不但指法节奏尽趋一致，而且演奏得声情并茂，清越宜人，使李大为惊讶。以后吴先生对这曲《梅花三弄》又作了自己的处理，运用民间丝竹加花手法，使之三弄各异其趣，清新活泼，韵味悠长。它不仅成为他自己经常表演的保留节目，而且也是当今琴坛流传最广的一首琴曲。1936年3月，苏州、上海等地的琴家李子昭、查阜西、张子谦、彭祉卿、沈草农、徐少峰、李明德等二十八人发起，在苏州成立了“今虞琴社”。吴先生同年4月经李明德介绍加入该社。“今虞琴社”是为琴友切磋琴艺，交流心得，互通声气而立，又以“地近虞山，仰止前贤，用以互勉”而命名。琴社成员各有师承，几乎包容了当时琴坛的各著名琴派。吴先生在这种优越的环境中广交琴友，深入了解各琴派的艺术风格和运指特点，努力将各家的代表曲目尽悉掌握。这时他的古琴演奏水平已很令人瞩目，他多次在琴社的月集中演奏，并被推举参加了佛音广播电台的广播演出。

1937年“八一三”事变时，吴先生已从常熟移居上海租界，为寄托抗敌御寇的满腔义愤，他与张子谦、樊伯炎合作将湮没已久、从未被人注意的琴歌《精忠词》发掘整理出来。此曲是清代乾隆初年中州琴派王善据岳飞《满江红》词谱曲的。他们多次在公开场合合弹高歌，得到了时人的嘉评。

同年，吴景略将一曲《潇湘水云》重新处理。《潇湘水云》为琴家经常弹奏的一个曲目，是南宋郭沔（楚望）的代表作。南宋时汴京沦丧，朝廷偏安江南，朝政极为腐败，抗金名将岳飞遇害，坚持北征的韩侂胄被杀，收复失地无望。作者每望九嶷山为潇湘云水所遮蔽，感慨忧愤而作是曲，“以寓拳拳之意”。吴先生据以演奏的清代《五知斋琴谱》（1722），编者在该曲的后记中有这样的解释：“此曲云山璅谜，香雾空朦；怀高岗于胸臆，寄缠绵于溪云，一派融和春水，浓艳温柔，有情至而弥深者矣。低弹轻拂，真落花流水溶溶也。”后来琴家多从此说，意在云水湮波，江天景色及“悠扬自得之趣”。吴先生重新为此曲打谱时，一扫旧谱解题中逃遁现实的寓意，在描绘山河之美的同时，开风气之先，在琴上运用大段的快速运指、大幅的跌宕转折和复符点音符造成的波涛汹涌般的乐音动势，以描写乌云压境时风起水涌的万千气象，借此寄托自己对祖国河山的热爱，抒发忧国之情、亡国之痛。正如作曲家王震亚所论的：“这首曲子着重写情，水势云态只是背景。我们听他演奏的《潇

湘水云》，的确感到有深沉的忧愤，激越的情怀，辽远的冥想，强烈的倾述，有的地方也可以引起对水光云影的联想。这是一首思想情感非常深刻的曲子。”（《〈潇湘水云〉初析》）《潇湘水云》曲的重新处理，是吴先生思想境界的升华，是他表演风格改变的转折点，也是后来被琴界称之为“吴派”的起点。

同一时期，吴景略还打谱弹出了《胡笳十八拍》，这是一首感情深沉、艺术性很高的琴曲。唐代有描写蔡文姬的叙事琴曲《大胡笳》、《小胡笳》；南宋时出现了以同名抒情长诗《胡笳十八拍》谱曲的琴歌；琴曲《胡笳十八拍》的出现最晚，最早刊载于清初广陵琴派徐常遇撰辑的《澄鉴堂琴谱》（1686），它具有典型的明清时期琴曲的风格特点，充分发挥了古琴的表现性能。稍后的《五知斋琴谱》（1722）中，撰辑者徐祺对琴曲《胡笳十八拍》进行了较大的艺术加工，尤其是左手吟、猱、进、退的运用极为细腻，进一步提高了这首琴曲的艺术感染力。吴先生选择《五知斋琴谱》为底本，对该曲整理打谱，也是着力于乐曲所表现的深刻情感。吴先生的演奏不仅仅是表现了乐曲的凄怆悲切之情，而是结合蔡文姬的身世，将远离故土的怀乡之情、回归故土的欢悦激动之情、骨肉分离的哀哀惜别之情，通过灵活多变的指法技巧，深沉细腻的节奏、力度变化，细致入微地表现出来，气韵厚重，使之产生荡气回肠的审美效果。这是继徐祺之后，又一次对该曲的艺术加工和升华。适当其时，选取这样题材的一首琴曲细加雕琢，也是有其寓意的。

由于抗日战争而一度中断的上海“今虞琴社”，1939年恢复了活动，吴景略和张子谦被推举为负责人共同主持该社的社务。活动虽不如从前那样活跃，但仍常有由琴社组织的琴家、琴生及由他们组成的民乐小乐队为社会举行的大、小音乐会。这期间吴先生曾先后以“箏声琴韵室”、“箫声琴韵室”之名，在常熟和上海两地教授古琴，招收的学生有翁瘦苍、沈心工、吕振源等五十余名，有些学生已卓然成家，服务于海内外。

吴景略的制琴、修琴技术不凡，闻名遐迩，由他修复的旧琴有百余张；他还与弦工共同研制成功了“今虞琴弦”。

中华人民共和国成立后，古琴艺术枯木逢春，吴景略的艺术生涯也进入了新的一页。在中国音乐家协会上海分会的领导下，“今虞琴社”的各项活动开展得非常活跃，富有生气。他积极参与了上海国乐联谊会的筹备及组织工作。参加了华东区民族音乐会演、全国第一届音乐周等重要演出及接待外宾等各种场合的表演活动。他演奏的几首代表性琴曲经常在电台播放，并录制出版了唱片。这时，他的表演技艺已臻于炉火纯青的境地，个人艺术风格也进入成熟阶段。

1953年，吴景略投入了由中国音乐家协会发动并组织的对古曲《幽兰》、《广陵散》的打谱工作。他以坚韧的毅力、高超的技术与严密的考证功夫，在较短的时间里将两首被视为“天书”的古谱打出来了。他解释的《广陵散》是取蔡邕《琴操·聂政刺韩王》所描写的故事。现存《神奇秘谱》（1425）等明代琴谱所载该曲是经过历代琴家的扩充、发展而成的四十五段大曲。其庞大的结构和深刻的哲理性，在古代即被誉为“曲之师长”。将绝响已久的《广陵散》重新发掘整理出来，除了打谱的深厚功力外，需对明清以来早已废弃不用的古奥指法作详密的考释，使其可以辨视，并可付诸演奏。吴先生打谱并演奏的《广陵散》曲，慷慨激昂，悲壮纵放，全篇布局不作“人慢”，一气呵成，大有一泻千里之势。1954年夏季在上海“华东区民族音乐会演”中首演成功。

50年代吴景略创作的《胜利操》，表现了中国人民对新生活的赞美和热爱。乐曲以强烈鲜明的民间锣鼓节奏伴随着欢快悠扬的旋律，感情热烈，气势豪迈。右手指法借鉴了《广陵散》中的指法组合，用以弹奏出锣鼓花簇的节奏，模拟锣鼓段落的运用则是吸取民间琵琶曲《龙船》的构思和表现手法。它是当代最早的一首以古琴反映现实生活的作品，对传统古琴艺术的美学观念和表现技法都有所突破。1956年8月在北京“全国第一届音乐周”期间演出，各界反映强烈，对吴先生勇于创新的精神给以充分肯定。

将歌曲移植为琴曲，是琴曲曲目扩展的重要途径。不仅前有“弦诗”及其遗传，历代的民歌、小曲、戏曲说唱之曲牌等，前人均曾移入琴曲。这是琴乐的传统，也是古琴艺术的民间性特征和长期不衰的原因之一。吴先生自 50 年代中期起，经常将群众歌曲移植在琴上演出，鼓舞了群众，普及了古琴音乐。尤其是后来他在新疆地区的慰问演出中移植改编的《新疆好》，受到了新疆各族广大群众的热烈欢迎和称赞。

1956 年秋，吴景略受聘于中央音乐学院民乐系，专门从事古琴教学工作，任弹拨乐教研室主任。他是新中国成立后全国音乐艺术院校中第一位古琴专业的专职教师。为了将学生培养成为古琴的演奏、研究和教学的专门人才，他在教材建设上倾注了辛勤的劳动。他在自己多年的教琴经验基础上，吸收其它民族乐器和西洋乐器训练方法，编写出我国第一部古琴专业教科书——《七弦琴教材》。其理论部分是从我国古代音乐文献中选摘的琴史、琴制、琴调、解题、表演美学、指法考释等琴学基本理论和代表性论述。技术训练部分除了古代《仙翁操》之类的和弦、练指等小曲外，他还专门编写了一系列左右手技巧训练的练习曲，将有针对性的技巧和有关调性、调式、表达音乐的方法等有机地结合起来，循序渐进，目的明确，较之原来民间、业余的口传面授模拟式的教习方法有事半功倍之效，有其系统性和科学性。为了充实教学内容和对学生的全面训练，在教学和曲目的选择上也体现了他的博采众长、注意个性的一贯主张。对有影响的琴家、琴派的代表曲目都纳入了他的教学之中。如广陵派张子谦的《梅花三弄》、《平沙落雁》、《龙翔操》；查阜西的《醉渔唱晚》、《渔歌》；梅庵琴派的《长门怨》、《捣衣》；管平湖的《 乃》、《离骚》、《广陵散》等等。让学生通过代表性的曲目学习不同琴家、流派的表演风格和演奏特点，以开阔视野，提高修养，丰富音乐表现能力；学生在掌握了所学的曲目后，可以根据自己的理解在节拍、速度、指法运用等方面，作出自己的处理，允许在演奏上有自己的特点。在音乐上他强调演奏要有自己的艺术体验、自己的个性和自己的气质。为此，他要求学生多读书，用心观察生活，鼓励学生广泛涉猎中国传统文化，拓展知识面，提高思想境界和品德修养。这是古琴艺术的传统规范，也是吴先生自己的艺术实践道路。吴先生在中央音乐学院执教近三十年，桃李满天下，他的学生在理论研究、表演和教学的工作岗位上发挥着重要作用，成为继承和发扬民族音乐的一支生力军。

吴景略潜心琴艺，尤擅长于表演，在他的演奏中可以明显地看到他对广陵、川、浙、九嶷、梅庵等琴派某些特点的吸收运用。他博采众长，熔于一炉，运用起来得心应手，达到了炉火纯青的境界，从而形成了自己独特的风格特点，在古琴流派中可说是艺兼众美，独标一帜，琴界誉之为“吴派”。他的演奏风格清逸潇洒，韵味隽永，富有我国南方民间音乐抒情柔美、流畅如歌的特色。人们常以“气韵生动”评说他的表演风格，吴先生自己在教琴中也强调“气韵生动”的重要。“气韵”之说未见历代琴论，南齐谢赫《古画品录》中论及“六法”有：“六法者何一，气韵生动是也……”，是将“气韵生动”作为评论绘画的第一艺术准则。谢赫本人对“气韵生动”并未作出明确的解释和严格的规范。但是，他在品评画家的作品时，则将“拘于精谨，乏于生气”的作品明确地视为不足取。“气韵生动”是视觉艺术的传统审美准则和鉴赏要求，以之体味吴先生活泼清新、饶有余味的古琴演奏，确也可以概括他的古琴表演艺术的基本风貌和特色。他演奏的曲目有三十余首，其中《潇湘水云》、《渔樵问答》、《阳春》、《胡笳十八拍》、《墨子悲丝》、《秋寒吟》、《忆故人》、《普庵咒》等曲已在五六十年代录制成唱片，流传海内外。他还为电台、教学和研究单位录制了大量的音像资料。如今，它们已是民族音乐中极可珍贵的一份遗产而嘉惠后学。

制琴工艺是传统琴学的组成部分，古代的制琴名手和古琴艺术家一样受到人们的尊敬而载入史册。吴先生的琴艺修养也体现在鉴琴、制琴和“改良古琴”方面。他的鉴琴功力来自见多识广，自 30 年代以来，经他鉴定的古琴有三百余张，修理过的古琴有百余张。大江南北存世的唐宋名琴多数曾经他过眼，有的曾经他动手修治过。他鉴别古琴不仅仅是根

据“唐圆宋扁”、“张重朱轻”等等一般特征去观察，而是通过古琴的气势、漆色、断纹和制作工艺等多方面来断定它们的年代，听指关节叩击琴各部位的响声，判断琴的音质优劣和诸如苍老、沉雄、清越、润透等特色。吴先生从长期的观摩实践中，积累了丰富的经验，更从修治古琴和仿制古琴的实践中，掌握了古琴声音质量的奥秘。

吴景略尊重传统，也勇于创新。他对古代琴书中的制琴理论有过深入的研究，阅读了历代造琴的记载，掌握了古人制琴的规范，并结合实物分析它们的合理方面和不符合声学原理之所在。他对古琴的改革就是建立在这一科学基础之上，并结合实际的需要而设计并制作出“改良古琴”的。

1958年初，为“改良古琴”制订的最初方案是：“在原有音色不变，保持传统演奏方法，尽量留存原来民族形式的前提下，针对音量小的缺点进行改良。”在民族乐器制作高手高双庆和天津工农兵乐器厂的协作下，制成了第一张试制品，音量确已扩大，音色少有改变，取得了初步效果。接着他又在音乐学院实行教育与生产劳动相结合的方针推动下，与两名同学组成“古琴改良制造小组”，对原设计作了较大的修改，并按照唐代“雷氏槽腹法”处理了琴底内部构造和池沼、音柱的合理设置，使音韵得以悠长、含蓄，音量更为宏大。还采用了钢丝琴弦以减少磨擦噪音，共制成三张琴，曾在中国音协举办的乐器改良会议上展览、演出和讨论，获得好评。

古琴的用弦以前是由绍兴鲁氏独家制作，抗日战争爆发后，鲁氏弦工不知去向，琴人赖以的绍兴琴弦供应告罄。为解燃眉之急，吴景略从1941年开始与苏州制作普通丝弦的工人方裕庭合作，根据古书记载的制弦方法并参照各种旧弦细加分析，寻找出用丝、合弦、缠弦、煮弦等传统工艺，经百余次试验，历时三年，研制成功了质地理想的古琴专用弦。1944年春投入生产，命名“今虞琴弦”。

据吴景略考证，古琴弦以北宋李世英所制最著，传至嘉庆初年李德孚歿后，乃推杭州沈轶先，惜其子不承其业，以致失传。绍兴鲁氏与杭州沈氏同学李氏门下，沈氏有出蓝之誉，而鲁氏则不及。然鲁氏一门亦可勉强供给清末、民国年间日益衰微的琴坛之需。传统制弦工艺至本世纪30年代遂绝。幸有吴先生与方氏弦工的合力抢救，使传统琴弦绝境逢生，琴家称庆北宋李氏琴弦重见今日。新中国建立后，“今虞琴弦”的生产并入苏州桃花坞手工业生产合作社，由方裕庭和徒弟何正棋制作，60年代初划归苏州民族乐器厂继续生产，“文革”起，“今虞琴弦”停产。

今日古琴用弦已改用尼龙钢丝弦，这也是经吴景略的提倡并研制成功的。1958年为使“改良古琴”的音量增加并减少噪音，先以大提琴弦作试验，在天津工农兵乐器厂的协作下，初步制订了各弦的粗细比例，制成钢丝铝合金缠弦。经多次演出，虽取得一定效果，但未能推广。吴先生在提琴类琴弦新工艺的启发下，1964年又与乐器厂技术人员共同进行钢丝尼龙缠弦的研制，虽经“文革”干扰一度中断，1974年终于制成了为琴家普遍接受的适用琴弦。今天国内钢丝尼龙弦已经取代传统丝弦，这无疑是琴弦工艺史上的一个记人史册的重大改革。

吴景略先生一生勤奋耕耘，硕果累累，他为古琴艺术事业所作的贡献已昭著于世，他为古琴艺术的发展历史谱写了光辉的一页。吴先生生前任中央音乐学院民族音乐系教授、中国音乐研究所特约演奏员，1979年当选为中国文学艺术界联合会委员、中国音乐家协会民族音乐委员会委员；1980年北京古琴研究会恢复活动后被推选为会长。

（作者：伊鸿书，中央音乐学系音乐学系教授）

略论吴景略的琴乐艺术

吴文光（中国音乐学院）

吴景略开创了被称为虞山吴派的琴乐风格。这一风格的最鲜明特征应是它的时代性。吴景略在年轻时亲历了民国的琴乐式微时期，这种式微是从清末延续下来的。当时，由于西学渐盛，传统文化受到了强烈的冲击，儒学及儒家文化被西学及西方文化所挤压，作为儒家六艺之一的琴学与琴乐亦是如此。在这种情势下，除了在新式的知识分子中弹琴的人愈来愈少之外，传统文人亦往往只把古琴作为一种文化的象征，很少在古琴的音乐实践方面深究。这就把琴乐引上了极端文人化的道路，使得它被规范于单纯的养性功能之中，与当时流行的作为表演艺术的西方专业音乐很难协调。然而，究竟怎样才能使琴乐摆脱这种困境呢？当时热爱传统民族文化的音乐家探索着，讨论着，并且实践着。吴景略一生的琴乐实践揭示了他的思想和所走的道路是：让古琴从单纯的文化象征回归到具有多元功能的艺术和音乐中来。

古琴自古以来就具有表现和修身等多元功能，在一般情况下，这些功能是有机的结合在一起的（当然各人兴趣上有所偏爱）；就修身与表现两方面来说，在某些历史条件和具体情况下，二者在整个社会中的比重可能会失调。这时，琴家就要用自己的行为来平衡琴乐的功能，这是时代的要求。所以，吴景略一生所追求的让古琴从单纯的文化象征回归艺术、回归音乐的琴乐实践是时之所需。要加强琴乐的艺术性和音乐性必然要从开创艺术性和音乐性的琴乐风格着手。吴景略为此一方面汲取着民间音乐和其它民族器乐的营养，一方面积极地突破当时古琴演奏规范的束缚而去进行打谱，去面向整个琴乐的传统进行研究。这样，他的创造性就有了基础。如果结合录音，我们不难从他的演奏精品中体会到他在旋律、节奏、滑音、吟猱、音色、音量等各类音乐要素方面的独创性。

由此，逻辑地决定了吴氏琴乐风格的第二方面和特征：表现性。要使一首琴曲能够感人，演奏者必须进入音乐，必须用演奏去展现乐曲的情感内涵。在这点上，要尊重琴曲标题所揭示的文化内涵，因为这些文化内涵可以起到情感的定向作用，可以使人避免千曲一面的形式主义倾向。这种在标题的文化内涵导引下的情感定向是吴氏琴乐表现的本质所在。这样，他指下的一些乐曲都各有其情感形象：《墨子悲丝》中的哲人之悲不同于《秋塞吟》中的明妃之悲；《忆故人》中的友人之思亦不同于《胡笳十八拍》中蔡文姬的家国之思；而《广陵散》之悲壮，《潇湘水云》之激昂，《白雪》之高洁及《渔樵问答》之旷达也无不各有其特色。

吴景略不赞成演奏技巧脱离音乐表现，他主张勾剔抹挑、吟猱绰注各有其用。但就掌握技术而论，他是从不马虎而且精益求精的。正因为这样，在进行音乐表现时，他能做到挥洒自如。

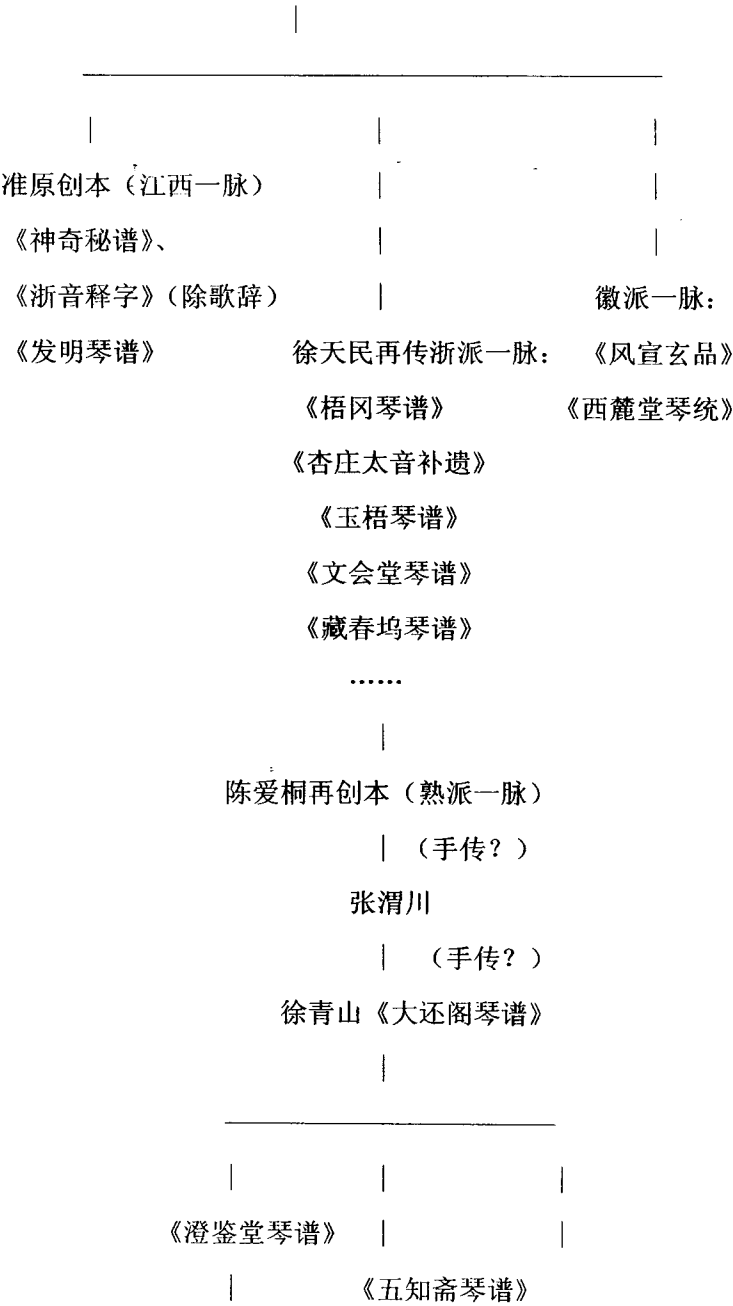
那么，吴景略琴乐风格的具体内容又有哪些呢？

吴氏的琴乐风格是通过他音乐上的总体特征表现的。他的打谱，是以重视古谱中已有音乐因素为前提的：首先，他在曲调音高部分绝少作任意的（勘误除外）改动，只有在音乐表现需要的时候才作些细部的润腔。吴氏打谱之特点主要体现在选本、立意、移情这几个方面。

关于选本，由于琴谱不记节拍所形成的版本阐释特征，在长期历史进程中，大部分曲目已经形成了谱族的现象，暂以《潇湘水云》一曲为例：

《潇湘水云》 传承谱族示意图

郭楚望原创本（佚失）



《自远堂琴谱》（1802）

由于谱族的形成，选本成为可能。

关于立意：《潇》的作曲者是南宋（1127—1279）中晚期的郭沔，字楚望。现存此曲的最早谱本是明代初期的《神奇秘谱》（1425），在《神奇秘谱》之后，根据统计，大约还有48部琴谱都先后收有此曲。诸如明代（1368—1644）的《浙音释字琴谱》、《风宣玄品》、《琴谱正传》、《西麓堂琴统》、《琴书大全》、《文会堂琴谱》等，以及清代（1644—1911）的《大还阁琴谱》、《澄鉴堂琴谱》、《五知斋琴谱》、《自远堂琴谱》等。我们可以把以上这些琴谱对《潇湘水云》的解题大致分为以《神奇秘谱》为代表的和以《五知斋琴谱》为代表的两种。《神奇秘谱》中在《潇》曲标题下注道：“是曲者。楚望先生郭沔所制也。先生永嘉人。每欲望九嶷为潇湘之云所蔽以寓倦倦之意也。然水云之为曲。有悠扬自得之趣水光云影之兴。更有满头风雨。一蓑江表。扁舟五湖之志。”《五知斋琴谱》在曲终注云：“此曲云山叆叇。香雾空濛。怀高岚于胸臆。寄缠绵于溪云。一派融和春水。浓艳温柔。有情至而弥深者矣。低弹轻拂。真落花流水溶溶也。”

一九三七年抗日战争时期，吴景略从《神奇秘谱》的解题中受到郭沔忧国之意的激发，产生了对此曲进行首次打谱的灵感与激情。他当时在上海组织“今虞琴社”公演，以此抒怀。

从理论上讲，琴曲的文学性解题是对音乐家阐释作品有定向作用的，有没有这些解题，对琴家打谱，尤其是立意至关重要，甚至对打谱的风格乃至旋律结构都会产生相当的影响。吴景略以前不少琴家就是根据《五知斋琴谱》的山水抒情诗式的提示来演奏《潇湘水云》的，这和吴景略的版本形成了一种颇为强烈的对比。这里涉及到两个方面：一方面，琴曲的标题音乐性质有助于开阔琴家的艺术视野；同时，在另一方面，也说明了历来琴曲结构的变化与打谱者对琴曲解题的理解有关。吴景略认为《五知斋琴谱》的解题偏重强调了是曲作者南宋琴家郭楚望徜徉山水间的隐逸心态，是不能代表郭楚望的真意的。根据明代《神奇秘谱》中朱权所作的解题“先生永嘉人。每欲望九嶷为潇湘之云所蔽，以寓拳拳之意也。”来看，《潇湘水云》古曲的重建不应只是单纯地表现某种山水之趣，而似更应该结合郭所处的南宋时代来强调他的忠谨之意和五湖之志，从而升华到苍凉沉郁的忧国之思的精神境界。鉴此，吴景略在对《潇湘水云》的打谱中，一反当时的传统，在乐曲前半着重体现深沉的行吟风格；而在后半则旨在突出云水激荡，心潮逐浪的情境。当然，打谱者的立意并非曲曲都需立异，正确理解和深入体会乐曲原旨，并在实际演奏过程中去感会其意趣是更常见的现象。

另外，需要言明的是，琴曲的标题性质和弹琴时是否进行文学联想是两个不同的美学范畴。标题只起到情感的定向作用，它的功能是帮助打谱者在具体操作的时候将其符号化，形成艺术表现的符号；而演奏时是不能进行文学性联想的，因为它立即造成走神形成演奏错误。艺术想象要靠符号化了的情感来表达。艺术想象和符号化虽有因果联系，但不能同时操作。

关于移情：

应当擅于把握音乐与内容的同构，尤其擅于理解标题音乐中所含的隐喻并从音乐自身的结构和陈述中找到切入点，塑造情感符号和审美意象。让我们来看《神奇秘谱·潇湘水云》各段小标题的名称：

- 1、洞庭烟雨，2、江汉舒晴，3、天光云影，4、水接天隅，5、浪卷云飞，
- 6、风起水涌，7、水天一碧，8、寒江月冷，9、万里澄波，10、影涵万象

这些文字隐喻着创造音乐氛围与情感形象的可能。譬如，洞庭烟雨、寒江月冷，水接天隅等，使人联想起云雾迷蒙、烟雨苍茫的景象，可据此创造出一种孤独、压抑的音乐氛围。江

汉舒晴、天光云影、水天一碧、万里澄波等，则给人以明朗、希望的联想，浪卷云飞、风起水涌，则又使人感到情感奔涌，心潮澎湃。这些都被有机地融会在演奏中。古琴曲都是有标题的，有些乐曲不但有总的标题，而且有分段小标题。这对了解曲意有很大帮助。标题音乐及文字对琴乐阐释的作用和影响在打谱性阐释过程中是不可忽视的。

吴景略琴乐艺术的表现性还体现在布局定段、分句步韵、合节行腔和起承转合、阴阳顿挫、轻重疾徐的整合方面。这是一种结构和力的整合。关于布局定段，吴氏在古曲的整体结构上尽量保持它体现在某一版本中的原貌。有时候他也采用版本（不同琴谱）的合参，比如在《五知斋·墨子悲丝》的第十二段之后补入了《自远堂琴谱》同名曲的第十三段。这种合参的方法是古已有之的，目的是在不影响古谱整体结构和音乐风格的情况下，使一首琴曲在某个部分得以加强。分句步韵是吴氏非常重视的一个部分，他主张尽量避免“跨格句”，也就是说：一是要落音合理，二是要重音正确。这样就可以句逗分明了。在合节行腔上吴景略认为，节拍的组合和变化及吟猱绰注要根据演奏者主体在音乐表达上的需要，也就是说要自然而然；另外就是要吸收各家各派的长处，多多掌握方法和手段来为演奏服务。我们所能看到吴氏演奏中的节奏类型大体有如下几种情况：等分拍（isometric）《梧叶舞秋风》；规则的混合拍（regular compounds）《酒狂》；不规则的混合拍（irregular compounds）诸如《渔樵问答》等；以及变拍速的不规则混合拍（irregular metric modulation）《墨子悲丝》、《广陵散》、《阳春》等。

值得一提的是吴氏对琴曲中关于“跌宕”这一概念的实际音乐处理。琴乐中的“跌宕”一词，略似于西乐中的“rubato”，意为在乐音之间的时值上酌情进行弹性组合。吴氏在对这一概念的音乐处理上大体有下面几种常用办法：1、缩短一长一短两个符点音符中的后一个音符的时值，或把此音符改作为后面将要出现的相接音符的倚音。2、改变音与音之间的常规时值组合。3、用不规则的变拍速来打破一个分句、一个乐句乃至更大结构部分的节奏均衡对称感。

吴氏在吟猱绰注等左手按滑弦指法的音乐处理方面也是有其特征的。诸如它们的运动方向、幅度、强弱及在音乐进行中的各种组合等等。但总的来说，这些表面看来属于乐音形态学方面的问题事实上是琴乐表现的力的结构的具体体现。可以说，吟猱绰注种种动势中的各种不同着重部分（即所谓音头、音腹、音尾不同部位的力度变化）实际上是演奏者情感的真实记录。吴氏对这些琴乐中至精至微的层面是殚思竭虑详加探究的，而且很多地方除了吸收各家各派的特点外，为了追求完美的音乐表现，还匠心独运地创造了各种适合自身的表现手法。

起承转合是指对全曲的把握和整合，吴景略在这方面也是非常注意的，诸如对起首乐句力度及节奏的变化可以有定场的功效，散板中跌宕的运用和层次的关系，入板后音乐的陈述和段落及乐句的逻辑关系，打圆及入慢的转折功能以及收尾时的回顾和呼应等等。阴阳顿挫、轻重疾徐是古琴演奏中传神的关键，吴氏的特点是这些一定要根据音乐表演的需要，强调一个目的性，不赞成搞太多的无目的的形式主义。神行气畅方能使演奏臻于完美。

继续发扬上述吴派琴乐的主要特点在今天仍有现实意义。琴乐艺术化的工作正在进行中，但由于古琴的普及和教育还不够，一般的演奏水平与其它乐器尚有差距，因此提高的问题在职业领域中不可稍有懈怠和停顿。弹好琴、打好谱，吴景略是这样努力的。但从广义的琴乐艺术化视角来看，这只是一个方面，在今天的语境中是不够的，因为琴乐不只代表其自身，它还象征着中国古代的音乐文化。古代的琴文化可以通过“理一人之性情以理千万人之性情”的个别到一般之途径

来达到音乐功能的实现。于今，分工的细化和社会活动的集体化已成为主流，虽然强调个人实践的途径仍是值得提倡的和令人神往，但演奏者和听众的分离以及音乐功能外向多于内省确是一个不争的事实。从这一视角出发，传统琴乐也许真是一种少数人的艺术。不过，随着对琴乐阐释性这一根本命题的思考和探索，也许会出现一种以现代编写性阐释来开发古琴曲库的趋向，果如此，吴景略的弹好琴、打好谱仍是基础和前提。

2006-9-29

(作者：吴文光，民族音乐学博士，现为中国音乐学院国乐馆馆长，教授，博士生导师)

吴景略先生的古琴演奏艺术

李祥霆（中央音乐学院）

在三千年左右的古琴艺术史中，产生了不少杰出的琴家，在他们所处的历史时期起着重要影响。在当代，吴景略先生就是这样有数的几位著名琴家之一。

古琴艺术自唐代文化高峰以后，宋、明、清都有重大发展。然而清末民国初年之际，由于社会动乱，国难民艰，古琴艺术衰落了。这衰落表现为琴人日益减少，琴学思想的艺术成份日益降低，文人氣息和修身养性成份日益增多，随之演奏水平下降，演奏曲目减少。琴人叹知音难觅，世人则在外来文化和市民艺术的影响之下，讥古琴音乐“难学易忘不中听”。二十世纪三十年代，全国能琴者仅二、三百人，专业琴家数人而已。正是此时，吴景略先生以新的面貌开始了他的专业古琴艺术活动。

吴景略先生，江苏常熟人，生于1907年。少年时向赵剑侯、周少梅、吴梦飞诸前辈学琵琶、江南丝竹乐。1930年，向王端璞先生学习古琴数月。吴先生以他优异的艺术素质和良好的音乐基础，很快就超出老师传授的范围，而独立在古琴艺术的原野探求。1936年，经李明德介绍加入了查阜西先生所创上海“今虞”琴社。几十年来，他在古琴演奏、教学、打谱各个方面，对现代古琴艺术作出了卓越贡献。吴先生演奏的最有代表性的《潇湘水云》等曲，在五十年代即录制成唱片，传播于国内外。数十年来吴景略先生所教的学生和他学生的学生以及自行追慕者，也散布于国内外，可称为桃李满天下。

独树一帜 婉约豪放

吴先生的古琴演奏艺术在风格上独树一帜，用一句话来表达，可说是婉约而又豪放。在宋词中有婉约和豪放这互相抗衡的两大派，在吴先生的古琴演奏艺术中则兼容而统一。这固然是因为他所演奏的曲目极为广泛，但主要是他高度艺术创造的结果。

吴先生所演奏的代表性琴曲中，婉约类者如《忆故人》、《秋塞吟》等，演奏得非常深沉细腻、优美生动，对内容有深入的揭示，对感情有充分的表达，对风格有强烈的发挥。《忆故人》产生时代不可考，出自清代后期竹禅和尚，近代彭祉卿家得其传，刊于1937年《今虞》琴刊，几十年来流传甚广。吴先生的演奏以及他所录制的唱片则是一次成功的再创造。乐曲开始的泛音乐段演奏得徐缓、跌宕，创造出一种月下空山宁静而又有隐约不安的意境。然后，一个大的下滑音，接着的密集音型处理成由急到缓，使深深的叹息转为内在的焦虑。大疏大密、大起大落，令人回肠荡气。乐曲入板之后，即作精细的刻画，着意于情，充份表达出一种欲言不言欲止不止的难以名状的心情。乐曲高潮处演奏得婉转凄楚而又含有内在的激情，这里的绰注之处，刻画入微，其中回转滑音和一处大吟委婉哀怨，极具匠心。

《秋塞吟》是一首有着几个截然不同的标题、有着不同解释的琴曲。吴先生首先对乐曲的内容加以考察。从标题和全曲的音乐形象以及指法特点，确定乐曲内容是表现昭君离别家乡远行塞外，伤时感事的悲凉心情的。从而在演奏中，处处表现婉约之风。尤其多处运用了回转的滑音，一些重要的音用了大吟（即大幅度波动揉弦），而且有下行四个音的持续大吟，充满哀怨之情。缓慢的下行滑音，在演奏中被加以强调，更为凄楚动人。

吴先生的演奏，又由于琴曲内容的需要而常常极为豪放，奔腾动荡，激昂慷慨。其中最有代表性的是《潇湘水云》。这首宋代著名琴家郭楚望的作品，数百年来为琴家所重，在流传中有极大发展。许多琴人把它当作“水光云影”的风景描绘。根据史料的分析，吴先生和一些著名琴家一致认为这是一曲怀念失去的北方国土的爱国主义作品。吴先生的演奏，

揭示了乐曲所蕴含的深刻的内心忧虑，并且有力地表现了此曲所具有的激昂的报国信念和不屈的斗争意志。乐曲高潮如高呼、如长啸，铿锵有力，刚健凝重，民族气节得到充分的表达，撼人心弦。《渔歌》一曲常有人作柳子厚的《渔歌调》解，弹成文人对大自然的留恋，对尘世的厌弃。吴先生则以高远厚重的气度，弹出自食其力、纯朴热情的渔父凌万里波涛、俯千秋历史的豪迈之心，没有丝毫低沉消极之气。至于吴先生打谱的《广陵散》、所创作的《胜利操》，更是有着一泻千里之势，豪放之极。

尤其可贵者，吴先生的演奏又常由于内容的要求，溶婉约豪放于一曲。最为典型的是对《胡笳十八拍》的演奏。蔡文姬所深遭的不幸和她强烈的悲欢交织的情感以及她勇于生存的坚强气质，是《胡笳十八拍》原诗中所具有的。吴先生的演奏则更是一次着力的加工和渲染。乐曲一开始的空弦散板乐句就演奏得深沉凝重，宽广悠远，极具大漠黄云豪迈苍凉之势。在表现蔡文姬得以回归祖国却又要割舍子女，欣喜而又悲痛的复杂热切之情时，婉约与豪放则又交溶为一体了。

得心应手 炉火纯青

一个演奏家所达到的艺术高度取决于他对音乐思想内容的认识 and 理解的深度，取决于对演奏技巧的掌握和运用的程度。技巧与认识的结合，即所谓“得心应手”。“炉火纯青”是其最佳境界。吴先生五十年代录制的唱片及其后的一些录音，使我们得以认识到他的演奏艺术的这种境界。其中《潇湘水云》最为突出。以前人们都是始终用慢板，深沉悠远的情绪为全曲的基调。或取其“惓惓之意”，或取其“水光云影”之境。吴先生的演奏则在徐缓的三段之后，转入激动的快板。激扬热切，直至第十七段的跌宕散板，才转慢下来。吴先生发掘了这一古曲所具有的豪迈奔放的内容，同时也发掘了此曲所具有的、表现这种内容的指法中高难度的技巧因素。《渔樵问答》是一首广为人们所喜爱的琴曲。早在三十年代，吴先生即以他精湛的演奏获得“吴渔樵”之称。五十年代吴先生所录制的唱片，则可以是对此曲创造性的完美典型。《渔樵问答》的潇洒、热情、优美、豪爽风貌被表现得甚为酣畅。第三段中所描绘的古人于山水之间的陶然相对侃侃而谈之情表现得十分动人。第六段中部于优美中又渗透着乐观热情，犹如在自信地悠然咏唱着。吴先生在处理这些左手细致的进、退指法时，方圆相济，清晰连贯，右手抑扬顿挫，强弱变化微妙，体现了两手技巧的高度配合。

古人对于古琴演奏艺术诸多论述，轻重疾徐最常讲到。这是基本的表现要求，却又常为一些人所忽视。原因之一是琴曲的演奏指法自身已具有了轻重疾徐的变化。古琴的音量不大，一些人总以为它的轻重变化只能靠指法自身所提供的条件，并且觉得这样的轻重已经够了。至于疾徐，则又因文人弹琴是为修身养性，只求徐而排斥疾，把旋律中的音型疏密作为疾徐，真正的轻重疾徐却往往被忽略而不见了。吴先生则在他所演奏的众多琴曲中展示了轻重疾徐的真意。

《潇湘水云》的转快板处，自不必说其奔腾动荡之势，《梅花三弄》第五段起，到第九段中的密集的音型处，更令人感到蓬勃的激情。对于这两曲，吴先生都是根据音乐内容和指法的自身关系而处理为快速，体现了“疾”。而“徐”亦是吴先生极为注意的一面。《潇湘水云》的开始是很徐缓的慢板，吴先生这样要求我们，是要去表现悠远的环境和深邃的感情的。《忆故人》是一个慢板的琴曲，吴先生对此曲的要求是最充分的慢。在《忆故人》的开始和结尾的散板段落中有急促的音型，那是一种短暂的激动的波澜，是对沉静深远的意境的反衬，更加令人感到一种深切的怀念之情。

在吴先生的演奏中，轻重的变化犹如国画中的“墨分五彩”，层次丰富而鲜明。强音可如焦墨，浓郁而坚挺。轻音可如湿墨，飘渺而明晰，其间又有丰富的过渡色彩。在《渔樵