

古琴曲《龙朔操》研究

成公亮

琴曲《龙朔操》取材于西汉“昭君出塞”本事：汉元帝竟和元年（公元前33年），匈奴首领呼韩邪单于派使入朝向汉室求亲，元帝命自后宫嫔妃中征选。这时，十七岁进宫，五年未得见幸的宫女王昭君自称愿往。当“善妆盛服”的王昭君出现在元帝和匈奴使者面前的时候，人们惊讶地发现她竟是如此美貌，堪为后宫佳丽之冠。由于有承诺在先，元帝不便悔约，只好任其远嫁匈奴。这是汉末蔡邕在《琴操》中叙述的故事，说明昭君是主动要求和亲的。但是，从晋代小说集《西京杂记》开始，大量文艺作品多半说她是“自恃容貌”不肯贿赂画工，画工毛延寿故意将昭君面容画丑，因而一向“按图召幸”的汉元帝长期不见她，还把她送给匈奴单于。在这些文艺作品中，王昭君是个被迫远嫁悲哀痛苦的形象，表现了封建社会妇女的悲惨命运。其后不少诗人、画家、音乐家相继选用这个题材，由于写的人愈来愈多，遂渐渐成了俗套。

《龙朔操》琴谱的解题和小标题与历代文艺作品中的悲哀基调是一致的，如解题中的“掩面零涕，含恨北去”、小标题中的“别泪双垂，无言自痛”等。但是，琴曲的实际情趣却与解题、小标题的提示有着相当大的距离，它的音乐竟是那样的优美清新！呈现在我们面前的不是一个悲悲切切的弱女子，而是一个能歌善舞、光彩照人的美丽形象，只是在乐曲的开始与结尾部份比较深沉，表现了思念、忆想的情感和一层淡淡的哀伤。这样就脱出了“红颜薄命”之类的窠臼，显然更接近于《琴操》中那位不愿在后宫葬送青春而主动要求远嫁的昭君形象。这在我国历代大量同类题材的文艺作品中是十分罕见的。

古琴曲《龙朔操》研究

成公亮

琴曲《龙朔操》取材于西汉“昭君出塞”本事：汉元帝竟和元年（公元前33年），匈奴首领呼韩邪单于派使入朝向汉室求亲，元帝命自后宫嫔妃中征选。这时，十七岁进宫，五年未得见幸的宫女王昭君自称愿往。当“善妆盛服”的王昭君出现在元帝和匈奴使者面前的时候，人们惊讶地发现她竟是如此美貌，堪为后宫佳丽之冠。由于有承诺在先，元帝不便悔约，只好任其远嫁匈奴。这是汉末蔡邕在《琴操》中叙述的故事，说明昭君是主动要求和亲的。但是，从晋代小说集《西京杂记》开始，大量文艺作品多半说她是“自恃容貌”不肯贿赂画工，画工毛延寿故意将昭君面容画丑，因而一向“按图召幸”的汉元帝长期不见她，还把她送给匈奴单于。在这些文艺作品中，王昭君是个被迫远嫁悲哀痛苦的形象，表现了封建社会妇女的悲惨命运。其后不少诗人、画家、音乐家相继选用这个题材，由于写的人愈来愈多，遂渐渐成了俗套。

《龙朔操》琴谱的解题和小标题与历代文艺作品中的悲哀基调是一致的，如解题中的“掩面零涕，含恨北去”、小标题中的“别泪双垂，无言自痛”等。但是，琴曲的实际情趣却与解题、小标题的提示有着相当大的距离，它的音乐竟是那样的优美清新！呈现在我们面前的不是一个悲悲切切的弱小女子，而是一个能歌善舞、光彩照人的美丽形象，只是在乐曲的开始与结尾部份比较深沉，表现了思念、忆想的情感和一层淡淡的哀伤。这样就脱出了“红颜薄命”之类的窠臼，显然更接近于《琴操》中那位不愿在后宫葬送青春而主动要求远嫁的昭君形象。这在我国历代大量同类题材的文艺作品中是十分罕见的。

特别是这首琴曲具有较高的艺术水平，就更值得我们重视和深入研究。

明清琴谱中的《龙朔操》

琴曲《龙朔操》初见于明初朱权撰辑的《神奇秘谱》（1425年成书），该曲标题下注明“旧名昭君怨”，有解题和各段小标题。以后，这一题材的琴曲或琴歌在明清琴谱中常可见到，在《存见古琴谱辑览》中，它以《龙朔操》、《龙翔操》、《昭君怨》、《昭君出塞》、《昭君引》、《明妃曲》为标题而被列入二十六部琴谱之中。但它们并不全是同一乐曲，其间共有三种不同曲谱。

第一种，也就是本文要研究的一种，是以《神奇秘谱》为初刊，继而又有十部琴谱刊载的曲谱：

谱集名	撰辑人	撰刊朝代	撰刊年代	曲名	段数	歌词
神奇秘谱	朱权	洪熙元年	1425	龙朔操（旧名昭君怨）	八	无
浙音释字琴谱	朱经	弘治四年前	1491前	龙翔操	八	有
新刊发明琴谱	黄龙山	嘉靖九年	1530	昭君怨	八	有
风宣玄品	朱厚燾	嘉靖十八年	1539	昭君出塞	七	有
梧冈琴谱	黄献	嘉靖二十五年	1546	昭君引	八	无
四麓堂琴统	汪芝	嘉靖二十八年	1549	昭君怨（一名明妃曲）	九	仅七段有词
谷庄太古补遗	顾鸾	嘉靖三十六年	1557	龙朔操（目录作龙翔操）	八	无
琴谱正传	杨嘉禄	嘉靖四十年	1561	昭君引	八	卷首另词
重修真传琴谱	杨表正	万历十三年	1585	昭君怨（又名龙翔操）	八	有
本书大全	蒋克谦	万历十八年	1590	昭君引	八	无
新传理性原雅	张廷玉	万历四十六年	1618	昭君怨	八	有

这么多的琴谱刊载它，说明它在明代是相当流行的。

这一组的弦调一致，都使用“紧五慢一”的“黄钟调”，谱字上亦大同小异。《浙音释字琴谱》上第一次加上了旁词，以后旁词时有时无，其内容不外被迫远嫁、红颜薄命之类，里面掺杂一些蔡文姬《胡笳十八拍》及唐人诗句，歌词的艺术性并不高，也很难凑合琴声歌唱。

第二种谱本也流传于明代，它以明正德六年（1511年）谢琳撰辑的《太古遗音》为初刊，曲名《昭君怨》，后黄士达增编的《太古遗音》又照录了它。万历二十四年（1596年）胡文焕撰辑的《文会堂琴谱》、万历三十九年（1611年）张宪翼撰辑的《太古正音琴谱》也刊载了此曲，曲名都标《昭君怨》。这一组开头的散音与前一种有些相似，但曲调的主要部份并不相同，只能认为它是另一首乐曲。歌词也与上一组不同，是从《琴操》中所载传为王昭君所作的“怨旷思惟歌”变化而来。可能因为这一种谱本的艺术水平低于上一种，它不如上一种那么流行。

明代万历年间（十六世纪末至十七世纪初），以江苏常熟严激为宗师的“虞山”琴派在我国琴坛兴起，这一琴派崇尚“清、微、淡、远”的琴风，反对快弹繁声，排斥被他们视为“鄙俚”的琴歌，《龙朔操》当然也在严激排斥之列，因为它也是繁声和有词（有词的居多，或被认为本是琴歌）的琴曲。于是严激撰辑的“虞山”派最早的琴谱《松弦馆琴谱》中，就没有《龙朔操》的位置了，又由于“虞山”派在全国琴界影响深远，以后的一些重要琴谱都步其后尘不登此曲。到清代初，“虞山”派的风格实际上已起了很大的变化，在这一派的基础上新兴的“广陵”派于扬州崛起，“广陵”派不像严激那样反对繁声和排斥琴歌了，但它的第一部琴谱《澄鉴堂琴谱》仍未刊载琴歌。

却又出现了一首定弦、音调与前两种完全不同的琴曲《昭君怨》。《澄鉴堂琴谱》系广陵派琴家徐常遇撰辑，该谱在康熙壬午至乾隆癸巳的数十年间，曾先后三次重刻，它首次刊载的这个另本《昭君怨》后来又被十部琴谱所刊载（标题大部份改称《龙翔操》），它的弹法也被琴家代代相传直至今天（现今健在的87岁广陵派琴家张子谦先生因擅弹此曲而被誉为“张龙翔”）。这样，曾相当流传的名曲《龙翔操》（或名《昭君怨》）有了一个影响很大的“替身”，就更不为人注意了。从明万历年间最早一部刊载此曲的《新传理性原雅》琴谱后，这一古代名曲竟绝响了三百多年，直至本世纪五十年代才开始有人过问它。

解放后，随着善本琴谱《神奇秘谱》在1955年的影印出版，许多古老的珍品陆续被琴家发掘出来，沉寂数百年的《龙翔操》也终于等来了复响的机会。北京的青年琴家陈长龄同志首先将此谱解译弹出，并在1959年第三期《音乐研究》杂志上发表了论文《谈谈古琴曲龙翔操和龙翔操》，经过对大量资料的分析，基本上弄清了数十种琴谱传本之间的来龙去脉。后来，他的演奏录音被收入古琴曲内部资料唱片中（此唱片集共二十二面，在全国仅出十套）。由于陈长龄同志在论文后提供研究用的附谱较为简略，据此按谱奏出全曲尚有一定困难，又没有公开的广播录音或唱片，所以这一优秀的琴曲始终未能在全国琴界流传开。有关这一古代名曲的研究，也有待继续深入进行。

多变的曲名

这首琴曲的版本之所以这么复杂和混乱，首先是由于多变的曲名造成的。在《神奇秘谱》中，目录上的曲名为《龙翔操》，但曲题却

印作了《龙朔操》，这个“朔”显然是因为字形与“朔”相近而错印了。不久，《浙音释字琴谱》中又从《龙朔操》进一步错成《龙翔操》。又因为《神奇秘谱》中该曲曲名下附有小字“旧名昭君怨”，这样，从明初开始，《龙朔操》、《龙翔操》、《昭君怨》就成为同一首乐曲的不同曲名。以后出现的不同音调的另本《昭君怨》也混用起《龙朔操》、《龙翔操》的名称来。至于《明妃曲》中的“明妃”，就是指昭君，这是沿用西晋时避晋文帝司马昭名讳的称法。

《神奇秘谱》中的《龙朔操》曲名下有“旧名昭君怨”的字样，《昭君怨》与解题所示的昭君远嫁的题材是一致的，那么朱权为什么要把它改成《龙朔操》呢？我们可以从《神奇秘谱》的序文中找到答案：“……其名鄙俗者悉更之以光琴道”，《昭君怨》确像是一首民间小调或曲牌的曲名，在朱权崇雅黜俗的思想指导下，通俗易解的《昭君怨》便改成令人费解的《龙朔操》了。“龙朔”又是什么意思呢？

“朔”是“北”的同义语。因此陈长龄同志认为“龙朔”即是“龙沙的北边”即指“昭君出塞”的塞外；查阜西先生在其治学笔记《涉瀚集》中又曾指出“龙朔”是何处位于的驻地，这是根据唐代殷尧藩诗句“地横龙朔连沙漠，山入乌桓碧树重”（见全唐诗卷四百九十二卷《送景玄上人还山》篇）而来。此外确很难再找到依据更为充份的解释了。然而，曲名与解题、小标题的“塞北”内容一致倒是可以肯定的了。正因为“龙朔”是这样的生僻费解，才导致了数百年来讹传和混乱，这不能不说是朱权所做的一件错事。

《龙朔操》产生和流传的年代

朱权在《神奇秘谱》的《龙朔操》曲题下已注明“旧名昭君怨”，

那么这个“旧名”是从哪里来的呢？让我们通过寻找“旧名”的出处而逐步推测琴曲产生和流传的年代。

南宋嘉定（公元1208——1224年）之前，曾有一部三卷琴论集《太古遗音》问世，撰辑者为田芝翁。到嘉定年间，有人将此书改名为《琴苑须知》而献于朝廷，到二百多年后的明初1413年，朱权又将这部琴论集考校增删并分两卷重新刊印，仍名《太古遗音》（见朱权序文），但卷首书名却印作《新刊太音大全集》。在这部琴论集的卷末，刊登了61首无谱曲名，其中就有《昭君怨》，这正好与后来朱权编在《神奇秘谱》中的《龙朔操》曲题下所注“旧名昭君怨”相吻合。两个刊本上的《昭君怨》所用的弦调也是一样的“黄钟调”，《新刊太音大全集》上的《昭君怨》虽无曲谱，但弦调是注明了的：“黄钟意”、“慢大紧五”。这与《神奇秘谱》上的“黄钟调”“紧五慢一”意思完全一样，并且是个琴曲中不常用的“外调”，这不正说明了《神奇秘谱》上的《龙朔操》正是二百多年前田芝翁《太古遗音》中《昭君怨》的新改曲名么！况《新刊太音大全集》和《神奇秘谱》同为朱权一人所编（两书是紧接着编撰的），就更不易有错了。与此同时代，在郭茂倩所撰辑的《乐府诗集》中还可以找到佐证。该书卷二十九相和歌辞《王明君》的解题中，在转录了大量汉代以后典籍中有关“明君”题材的诗歌名、琴曲名后，明白写道：“按琴曲有《昭君怨》，亦与此同。”在这里并未像前面转录的诗歌名、琴曲名前注明出处，有可能这首在南宋时流行的琴曲，在当时还不是很古的传曲。以上这些材料表明明初《神奇秘谱》上的那个《龙朔操》或《昭君怨》已在南宋时流传于民间了。现在，我们不妨以南宋嘉定之前为一个新的出发点，再往上寻找这首琴曲产生和流传的轨迹。

宋代刊印的许多琴谱中，到今天还能见到的仅是两首小曲曲谱，但有两份珍贵的曲目表却留下了。一个是僧居月编的《琴曲谱录》，其间刊载了223首无谱曲名；另一个是《琴书·曲名》（见于撰人不明的丛书《琴苑要录》中），其间刊载了253首无谱曲名。在这两份曲目表中，都登有曲名《昭君怨》，据许健同志的考证，这两份刊印年代不详的材料都没有收入南宋时期的作品，因此可以把它们看作是北宋的产物（见《琴史初编》）。那末，我们在确认《龙朔操》于南宋嘉定前就以《昭君怨》为曲名而流传于民间的前提下，北宋的这两个曲目表中的《昭君怨》也很可能就是前者的同名同曲。这样，我们又把这一琴曲的已知流行年代上推前一、二百年。

乐曲流行的年代不等于乐曲产生的年代，在早期乐谱早已散佚的情况下，我们已经不可能找出这首乐曲确切的产生年代了，但仍可在历代大量的昭君题材的古琴曲曲名中窥见端倪。从汉末至唐，“明君”一类的琴曲创作是大量的。汉末蔡邕《琴操》载传为王昭君所作的《怨旷思惟歌》为最早，是一首有辞琴曲。以后又有魏晋嵇康《琴赋》中的曲名《王昭》（即《王昭君》），它被归入“谣俗”一类，可能是通俗而流行的琴歌。再南朝谢逸希《琴论》中：“平调《明君》三十六拍，胡笳《明君》三十六拍，清调《明君》十三拍，间弦《明君》九拍，蜀调《明君》十二拍，吴调《明君》十四拍，杜琼《明君》二十一拍，凡有七曲。”唐代《琴集》中所载数量更多：“胡笳《明君》四弄，有上舞、下舞、上间弦、下间弦。《明君》三百余弄，其善者四焉。又胡笳《明君别》五弄，辞汉、跨鞍、望乡、奔云、入林是也。”其间九个“明君”题材琴曲名曾被载入初唐手抄卷子本《碣石调·幽兰》后的五十九个琴曲曲名中。这些著录琴曲虽只有曲名，但仍可以看出它们之间的共同点，如大都与古代塞北吹管乐器“胡笳”有关，

这启发我们从题材、音调方面去寻求这一大群“胡笳”声琴曲之间的关系。今天我们能见到的十多首与胡笳声有关的有谱琴曲题材都取自于王昭君、蔡文姬者其它与塞北地域联系的内容，弦调都是一致的“黄钟调”，在音调上也有相似之处（特别是在乐曲头尾）。我们确认在宋明两代曾广为流传的琴曲《昭君怨》或《龙朔操》，它的产生可能早自唐代。它是否与唐代的《胡笳明君》、《胡笳明君别》或更早的南朝的《胡笳明君三十六拍》有着渊源关系呢？这是可能的。只是目前我们还没有可靠的材料来证实它。

简洁的旋法、“均衡对称”的曲体

全曲共分八段，其中第一、第八段实际上是乐曲的引子和尾声。第二至第七段是乐曲的主体，这六段中，分别以三种不同的材料重复一次而组成：

（一）第二、七段完全相同，音色上以散、按音结合为主。各乐句以“展衍”关系构成：乐思在呈示后作进一步肯定、重复或变化重复、引伸出新的乐意，再重复、再引伸……。这种“展衍”式的旋法是古琴音乐中常见的，犹如古典散文诗那样，句式结构较为自由而无固定格式。此段音乐感情深沉，曲调的韵味也很浓。

（二）第三、五段是优美的泛音段落，三段在“下准”演奏，五段在同度的“上准”演奏，曲调基本一致。整段围绕“羽”、“角”两个乐句终结音作上、下对答式的变奏。各组中上、下句的长度一致。下句是上句的下四度移位，非常对称，由于节奏上逐渐伸展和逐渐收缩的巧妙变化，上下句句组之间的方正结构就完全被冲破了。最后的长句一气呵成，大有为段落作乐意总结的意味（中间仍有上下句连缀

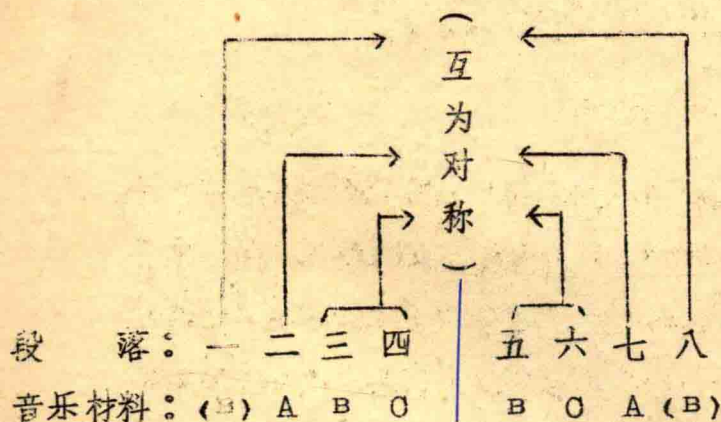
痕迹)。音乐活泼清新，似乎使人看到了昭君那优美而多变的舞姿：

上句 (落羽音)						下句 (落角音)					
			<u>1̣6</u>	6		<u>53</u>	3				
	<u>1̣6</u>	<u>1̣6</u>	6	-		<u>5.3</u>	<u>53</u>	3	-		
	<u>3̣.2̣</u>	<u>1̣6</u>	6	-		<u>5.6</u>	<u>53</u>	3	-		
<u>1̣2̣3̣</u>	<u>1̣2̣</u>	<u>3̣2̣1̣</u>	6	6	-	<u>5̣6̣7̣</u>	<u>5̣6̣</u>	<u>7̣6̣5̣</u>	3	3	-
		3̣	<u>2̣1̣</u>	6	6	7	<u>6̣5̣</u>	3	3		
			<u>3̣2̣1̣</u>	<u>66</u>		<u>7̣6̣5̣</u>	<u>33</u>				
	<u>1̣2̣</u>	<u>3̣2̣1̣</u>	<u>66</u>	<u>7̣6̣5̣</u>	<u>66</u>	<u>6̣5̣3̣</u>	<u>5̣5̣</u>	<u>5̣3̣2̣</u>	<u>33</u>		
12	33	55	66	1̣7	2̣. <u>7̣6̣</u>	55	33	53	3	-	}

(三)第四、六段以按滑音为主，以三组较为均衡的上、下对答句加上尾部补充句组成。第四段在“下准”演奏。第六段在高八度的“上准”演奏。曲调基本一致。这一段的旋律简洁明快，在左手细腻的“绰”、“注”、“揉”、“吟”的装饰下，不失女性的柔情，并富有诗歌吟诵那样的韵律美感。变奏的手法很简单，只是在上、下句的多次反复中不断变换乐句的句首。

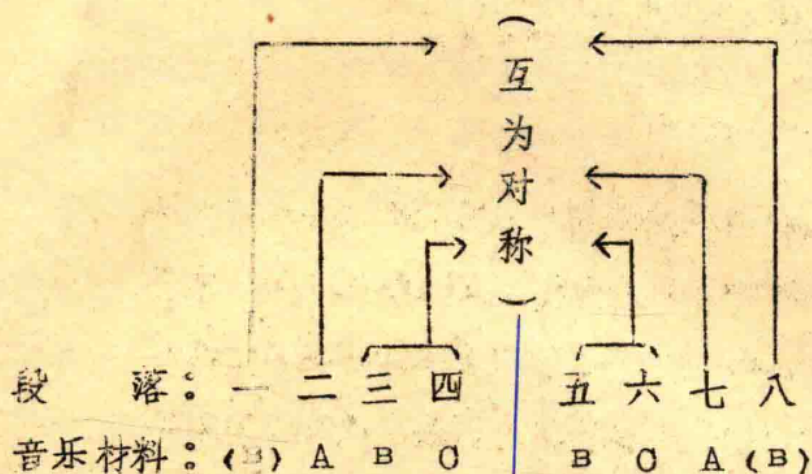
相当于引子、尾声的一段和八段，是以泛音段的部份材料并溶入另外两段的音调片段变化而成。

由于三、四、五、六段都是上、下句问答式的结构，常给人以工巧严谨对仗均衡的美感。如果我们在乐曲中间的第四、第五段之间划一道中轴线，那么我们可以看到全曲结构也是这种奇妙的“均衡对称”形式，颇符合我国古建筑艺术及其它艺术门类的审美习惯：



我们常常可以看到传统琴曲中部份段落互为对称的结构形式，但全曲结构呈为完整的“均衡对称”形式都是少见的，很值得我们进一步研究它。

《龙朔操》这首较大的独奏琴曲，像《神奇秘谱》中的许多唐宋传曲一样，它的音乐材料并不繁杂。在旋法上，它以重复、变化重复和展衍作为主要手段，段落之间不同素材巧妙地相互渗透，并以音调相似的各段落头尾来加强全曲的内在联系。它正是运用了在今天看来这些“有限”和“简单”的作曲手法，编织出如此美妙的旋律，刻划出如此动人的音乐形象，这不能不使人惊叹我们祖先在千百年前的唐宋时代已经达到的艺术高度！



我们常常可以看到传统琴曲中部份段落互为对称的结构形式，但全曲结构呈为完整的“均衡对称”形式都是少见的，很值得我们进一步研究它。

《龙翔操》这首较大的独奏琴曲，像《神奇秘谱》中的许多唐宋传曲一样。它的音乐材料并不繁杂。在旋法上，它以重复、变化重复和展衍作为主要手段，段落之间不同素材巧妙地相互渗透，并以音调相似的各段落头尾来加强全曲的内在联系。它正是运用了在今天看来这些“有限”和“简单”的作曲手法，编织出如此美妙的旋律，刻划出如此动人的音乐形象，这不能不使人惊叹我们祖先在千百年前的唐宋时代已经达到的艺术高度！