

夢曲全集

第一
冊



NLIC2970647233

中國藝術研究院音樂研究所
北京古琴研究會 編

中華書局

琴曲集成

陳毅著

第一冊



NLIC2970647233



圖書在版編目(CIP)數據

琴曲集成/中國藝術研究院音樂研究所,北京古琴研究會編. —北京:中華書局,2010.6

ISBN 978 - 7 - 101 - 07383 - 6

I . 琴… II . ①中…②北… III . 古琴 - 器樂曲 - 中國 - 選集 IV . J648.31

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2010)第 069379 號

責任編輯:羅華彤

琴 曲 集 成

(全三十冊)

中國藝術研究院音樂研究所 編
北 京 古 琴 研 究 會

*

中 華 書 局 出 版 發 行

(北京市豐臺區太平橋西里 38 號 100073)

<http://www.zhbc.com.cn>

E-mail: zhbc@zhbc.com.cn

北京市白帆印務有限公司印刷

*

787 × 1092 毫米 1/16 · 955 印張 · 60 插頁

2010 年 6 月第 1 版 2010 年 6 月北京第 1 次印刷

印數:1 - 300 冊 定價:9800.00 元

ISBN 978 - 7 - 101 - 07383 - 6

翠由集成的刊行，以蔚然
大觀的新面貌問世，我
們鼓掌歡迎，歡迎文
為人民建設服務。這是
丰硕的果實，也是
的古代花兒。

陳毅題



新版說明

本書自一九八一年起陸續出版了十六冊，後因種種原因，一直未能繼續出齊。近年來，鑒於該書對於傳承、保護中國古琴藝術遺產的重要性，中華書局決定將其列入重點出版計劃，力爭在近期儘快出版。爲了儘量保持查氏編稿的原貌，決定將其分爲三十冊，一次出齊。原有附錄《琴論輯要》除收有《琴苑要錄》、《與古齋琴譜》等重要文獻外，將增入原稿未收而需要增補，或原稿列入而暫未找到，以及近年來陸續收集到的海內外保存的重要琴譜，一併列爲「補編」，以後陸續刊出。

全書《據本提要》，查氏原稿刊於《查阜西琴學文萃》五七五—六九三頁（中國美術學院出版社一九九五年版）。本編提要，在尊重查氏原稿的基礎上，根據具體情況，由本書整理者作了適當修改。

本書的整理出版，得到了中國藝術研究院圖書館、中央音樂學院圖書館、全國各地圖書館和海內外朋友們的熱心支持，給我們提供了珍貴的藏本，謹此致以深切的謝意。

中國藝術研究院音樂研究所

北京 古 琴 研 究 會

二〇一〇年四月二日

略論七絃琴音樂遺產

——爲《琴曲集成》出版而作

任何一種藝術遺產，如果不對它的作品作全面的研究，不對它在各個時期的形態和特徵進行科學分析，不對它的一些主要作品進行探源溯流的研究，我們就很難瞭解它的發展規律；如果不把它的内容表現形態和當時的社會生活聯繫起來進行深入的研究，就不容易瞭解它的内容和各種表現形態的社會意義，從而也就不容易把其中的精華和糟粕區別開來，也就很難把它的精華繼承下來，糟粕剔除出去。要進行這些工作，首先就要求我們佔有這門藝術遺產的較完整的資料。

七絃琴音樂正是這樣一種亟待全面整理研究的藝術遺產。

一

儘管七絃琴音樂在我國古代人民生活中曾經相當廣泛地流傳過，在不同的時期，曾經通過不同的形式，在不同程度上，反映過人民的思想感情。每當我國遭到外族侵略的時期，七絃琴音樂也和其他文藝形式一樣，強烈地表達過人民的愛國主義情緒；各個時代，七絃琴音樂也曾經曲折地反映過人民對封建統治階級暴政的不滿，也有過一些作品出色地描繪了人民生活中可歌可泣的英雄人物和正義鬥爭；通過這些作品表達了我國古代人民對於民族壓迫、封建暴政的反抗和對於美好生活的憧憬和向往。但到封建社會末期，七絃琴音樂卻隨之日趨凋零，到新中國成立之前，完全脫離了人民群眾，幾乎成爲絕響。這樣的情況，完全不能成爲可以任其滅絕的理由。

我們認為，七絃琴音樂既然在我國古代不絕如縷地反映過人民的思想情緒，既然在我國古代人民生活中發生過積極作用，必然含有民主性的精華，應該確認它是我們必須繼承的祖國音樂藝術遺產的一個組成部分。雖然封建統治階級和資產階級給它披上了重重帷幕，使它和人民隔絕起來，我們卻必須揭開那些反動統治階級思想的帷幕，掃去那些舊的封建灰塵，讓它的民主性的精華重新顯現它的光輝；讓它和其他傳統的文藝形式一同走進新的發展階段，成為我國社會主義的音樂藝術的一個組成部分，在人民生活中發揮它的積極作用，為我國社會主義建設事業服務，為廣大的工農兵群眾服務。

說起來，七絃琴音樂的歷史的確算得悠遠，伏羲、神農製琴的傳說固不可信，但根據安陽發掘報告，殷墟墓葬中有兩件像琴的石器出土，甲骨文中樂字作𪛗、作𪛘，象張絃於木板上之形，說明殷代已經有了琴這一類的樂器，大概是可以相信的。到周朝，這個樂器已經隨着整個音樂藝術的發展，廣泛地被用作聲樂的伴奏樂器，同時在宮廷樂隊中開始佔有重要地位。春秋戰國時期，已經發展成為表現力很强的獨奏樂器，有名的伯牙彈琴和鍾子期聽琴的故事，充分說明了這個事實。孔子在他的教學中設了六個課程：禮、樂、射、御、書、數，這裏的樂雖然包括詩歌、音樂、舞蹈和文藝理論這些內容，但七絃琴在樂這門課程中似乎是人所必修的。孔子以後的儒家，雖然沒有完全遵循孔子的教育方案進行教育，但重視七絃琴音樂的修養似乎已經成為傳統，所以後來許多儒家學者在七絃琴音樂方面，都具有相當素養。有的擅長於表演，有的為琴歌寫辭，有的為七絃琴創造了不朽的樂曲，有的精於琴學，有的對琴的音律科學作了深入的研究，寫了一些關於琴學、琴律的有見地的論著。可以說，七絃琴音樂在兩千年中，一直是以琴歌（琴伴奏的歌曲）和琴曲（琴獨奏曲）兩種體裁，伴隨着人民生活，迂迴曲折地、頑強地向前發展着。

雖然封建統治階級總想把七絃琴音樂和人民生活隔絕起來，使它完全成為替封建統治階級歌功頌德、粉飾

太平的工具，爲封建地主階級服務，但封建統治階級的企圖沒有能够完全實現。從整體看，七絃琴音樂的民主性仍然是十分鮮明的。固然，其中有像《大明一統》、《太平奏》、《清靜經》、《孔聖經》、《孝順歌》這樣一些爲封建統治階級歌功頌德、宣傳反動的封建倫理思想和主觀唯心主義思想的贗品，也有一些無病呻吟的作品，但究竟不是多數，而且在七絃琴音樂中，也不是佔重要地位的作品。在歷代琴家中廣爲流傳的，在歷史上受到贊揚的，一代一代留在人們記憶當中的，卻是歌頌英勇鬥爭的《廣陵散》；歌頌民族氣節的《蘇武思君》、《正氣歌》；充滿愛國主義熱情的《瀟湘水雲》；是那些描寫反對外族侵略者、避居山野的隱居生活的作品——《山居吟》、《樵歌》、《漁歌》；是那些反對封建暴政、對那些遠離家鄉的征人寄與深切同情的作品——《陽關三疊》、《搗衣》；是那些同情王昭君、蔡文姬這些可歌可泣的女性的身世，爲她們表達了無限怨憤的作品——《昭君出塞》、《秋塞吟》、《漢宮秋月》、《大胡笳》、《小胡笳》；是那些借物以詠懷的作品——《陽春》、《白雪》、《長清》、《短清》、《梅花三弄》、《佩蘭》；是那些對偉大的自然作了長期的觀察，寫出了自然的雄偉、瑰麗、悠遠、淒涼、嫵媚的景象，令人深思神往的作品——《高山》、《流水》、《欽乃》、《石上流泉》、《平沙落雁》。《黃雲秋塞》；是追懷偉大的愛國主義詩人屈原的作品——《弔屈原》，以及根據他的不朽的詩篇而作的《離騷》、《澤畔吟》；是表達了那些憤世嫉俗、佯狂以明志、寄情於山水的人們的思想情緒的作品——《酒狂》、《桃園吟》、《歸去來辭》；是那些歷代被人傳誦、抒寫了人民的情感、古代琴歌——《康寥歌》、《陌上桑》、《白頭吟》、《四愁詩》（張衡）、《蔡氏五弄》（蔡邕）、《兵車行》（杜甫）、《蜀道難》（李白）、《履霜操》（韓愈）、《龜山操》（韓愈）、《精忠詞》（岳飛）、《鳳凰臺上憶吹簫》（李清照）、《古怨》（姜夔），以及根據《詩經》中的某些篇章而作的琴歌如《伐檀》、《七月流火》、《關雎》等在不同程度上反映了古代人民的思想情緒的作品。

同時，我們不能不指出，這些反映了古代人民的思想情緒的作品都必然要受到封建時代社會生活、文化藝術

水平的限制，也必然要受到各個不同時代的琴家的階級生活、思想觀點的限制。我們完全應該以歷史唯物主義的觀點去分析古代音樂作品，找出它在當時的時代意義和時代的局限性；特別要看到，許多作品即使在當時具有進步意義，可是在今天，就祇有一定的歷史意義，如果不加批判，就會對我們發生消極影響。當然，這不是要我們拿今天衡量藝術的尺度去要求古代音樂，而是要求我們對古代音樂作品作出正確的歷史估價，不要過分夸大它的歷史意義，更不要忘記我們的目的是要繼承其優秀的傳統，創造反映我們這個時代的作品，而不是要我們迷戀舊的精神世界。我們還必須看到，在許多作品中，會遇到民主性的精華和封建性的糟粕同時並存的現象。正因為這樣，所以毛澤東同志教導我們說：「清理古代文化的發展過程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精華，是發展民族新文化提高民族自信心的必要條件；但是決不能無批判地兼收並蓄。必須將古代封建統治階級的一切腐朽的東西和古代優秀的人民文化即多少帶有民主性和革命性的東西區別開來。」（《毛澤東選集》第二卷七〇〇、七〇一頁《新民主主義論》）運用馬克思主義的歷史唯物論觀點，細心地對它們進行研究，把民主性的精華和封建性的糟粕區別開來，正是我們研究七絃琴音樂的一個主要任務。

有些人以為七絃琴音樂是脫離古代民間音樂基礎的提高，純然是封建地主階級的音樂——雅樂，我們認為這是出於一種誤解。首先，我們要指出，過去有許多琴人爲了提高他們的社會地位，硬把七絃琴音樂推入雅樂的範圍，稱作「雅正」之聲，這是事實。七絃琴音樂中的確有一部分屬於雅樂的樂曲，如前面提到過的《大明一統》等爲封建統治階級歌功頌德的作品，以及朱載堉撰輯的《操縵古樂譜》、張德新編的《三教同聲》、李之藻撰輯的《類宮禮樂疏琴譜》、清乾隆的《欽定詩經樂譜全書》，以及邱之桂撰輯的《律音彙考》等書中所列的一些琴歌，大抵是用於宗廟祭祀、歌頌封建帝王功德、宣揚宗教思想的歌曲。但除這些琴歌以外，其餘的七絃琴音樂，從來都不是作爲雅樂而被宮廷音樂機構傳播下來的；一部分宮廷音樂家和一些附庸風雅的琴人，雖想把這些在不同程度上

反映了人民生活的七絃琴音樂列入雅樂範圍，但從來也沒有被封建朝廷加以確認，加以傳播。所以不能因為有一部分琴歌是雅樂，便把全部七絃琴音樂當作雅樂。也不能因為封建統治階級給七絃琴音樂披上了重重封建幃幕，染上了厚厚的封建灰塵，我們便把七絃琴音樂不加分析地全部看作都是雅樂。否則，不僅把雅樂的範圍無原則地擴大了，而且必然要在很大程度上把雅樂美化了，也勢必要把雅樂和屬於人民的古典音樂的界限混淆了。把封建統治階級的雅樂和屬於人民的古典音樂的概念混淆起來，不僅不利於我們反對雅樂，也不利於我們繼承古典音樂中民主性的精華，這對於人民音樂的發展也是不利的。如果把七絃琴音樂和古代民間音樂來作比較的話，我們的確要承認七絃琴音樂是提高了，不論在思想內容上、藝術形式上，在某種意義上，都比民間音樂有所提高；但它不是完全脫離了民間音樂基礎的提高，雖然它的提高不可能不受到封建統治階級的思想影響，也不可能脫離開封建時代文學藝術的共同路向，由於它不斷地吸取了民間音樂滋養，又不斷地提高，纔形成今天我們擁有的、可視為我們民族的驕傲的、這樣一筆巨大的音樂藝術遺產。從下面幾個方面，我們不難看出它和民間音樂有着非常密切的聯繫。

二

音樂的主體，首先應該是曲調。在我國的各種音樂中，曲調尤其具有特殊重要的地位。因為音樂作為一種心靈的語言來反映生活，曲調是它的主要手段，音樂是否具有強烈的感染力，主要決定於曲調是否深刻地表達了人們內心的思想感情。我國各民族的民間音樂的曲調具有深刻的抒情性，正是幾千年來勞動人民根據生活實踐的需要，經過幾千年的藝術實踐而得來的。可以說，這種抒情性是和語言藝術的密切結合中生長起來的。正確地說，由於音樂和語言藝術相結合，服從語言的生活內容，完成語言的生活實踐的目的，這種抒情性因而在更加豐富的形式中得到了體現。從今天仍在演奏的和近十年來發掘出來的七絃琴音樂來看，無論是《梅花三弄》，還是《陽關

三疊》；無論是《廣陵散》，還是《欸乃》；無論是《瀟湘水雲》，還是《長清》；它們的音樂語言和民間音樂語言幾乎具有完全相同的稟性。我們不說它們完全相同，那是因為在七絃琴音樂中還沒有聽到像民間音樂中那種鬥爭性十分強烈的語言。當然，這不是說七絃琴音樂中完全沒有鬥爭性的語言，祇是那些鬥爭性很強的內容，經過幾千年來統治階級的雅正之聲的砂輪，把它們的棱角幾乎完全給磨掉了。比方在《廣陵散》中，我們祇能從它所敘述的故事和各段標題看到它所表現的生活，原來具有多麼強烈的鬥爭的光輝，可是從它的音樂中，我們卻很難聽到那種能夠迸發出戰鬥的火花的語言了。除此之外，我們就很難看到它們兩者之間有什麼本質的差別。像七絃琴音樂中的《欸乃》，簡直可以說是直接引用了從生活中生長起來的勞動號子，不過它不是生硬地被鑲嵌在七絃琴音樂中，而是作為生活形象的一個組成部分被攝取過來，在作曲家的創作思維中，成為整個藝術形象的一個有機構成部分，如果我們不細心地傾聽，就很難發現它是從生活源泉中吸取來的。像《張鞠田琴譜》那樣明顯的例子就更不用說了，他自己編寫的十幾首琴曲，都是從明、清最流行的民間歌曲、戲曲音樂中選出來加以改編的。所以，我們完全有理由說，七絃琴音樂不是脫離民間音樂的提高，而是以民間音樂為基礎，不斷從民間音樂中吸取滋養而提高的。它的提高也還沒有完全脫離民間音樂，不像宮廷中的雅樂那樣，既不反映人民生活，也不為人民所理解，更不可能為人民所喜愛。所以七絃琴音樂仍然具有與民間音樂相同的稟性。如果說七絃琴音樂的某些語言和民歌或一般器樂語言存在某些差異的話，那是由於七絃琴音樂在發展過程中，根據樂器的特點形成了自己的獨特語言——器樂特有的語言，正如小提琴和鋼琴音樂有自己獨特的語言一樣，不過它的根本原則並未因此改變，仍然是作為心靈的語言，以表達感情為目的。

作為一種提高的音樂形式，不論在曲體結構上，還是表現技巧上，七絃琴音樂都比一般民間音樂有了更高的發展。從形式結構方面看，七絃琴音樂發展了大型的、結構較複雜的獨奏曲體，如《高山》、《流水》、《胡笳十八拍》、

《廣陵散》、《漁歌》、《瀟湘水雲》、《梅花三弄》、《烏夜啼》、《水仙操》、《搗衣》、《樵歌》、《秋鴻》等許多作品，這些作品都在十段以上，《廣陵散》更是長達四十五段。一般民間音樂多半是用相同的過門把幾首小曲連結起來，構成一首較大的長曲，或者用「纏達」式的手法作成較大的長曲，或者根據加花變奏的原則不斷地反復而構成較大的長曲。七絃琴音樂中的大型樂曲卻有自己特有的手法，不同於民間音樂，較之民間音樂有更嚴密的結構。從表面上看，七絃琴音樂和民間音樂的曲體結構顯然不同，我們卻不能因此就肯定七絃琴音樂脫離了民間音樂，祇能說它在曲體結構上較之民間音樂有了提高。因為它和民間音樂的曲體結構雖不相同，形式要服從表達生活內容的要求，這個根本原則卻完全一致。雖然大型的琴曲在長期的實踐過程中逐漸形成了自己所特有的格式，比方散起的格式，用泛音奏尾聲以結束全曲的格式，以及起調、入調、入慢等特有的章法，都可以說是七絃琴音樂所特有的形式，但這些形式都沒有破壞它表達生活內容這個總的原則。在七絃琴音樂中無論較長的大曲或較短的小曲，每一種特殊的曲體結構，都符合作曲家所選擇的不同的生活內容的要求，雖然有些十分嚴謹，有些卻比較鬆散，缺乏嚴密的邏輯。

至於它的表現技巧，我們雖不能說已經達到了它的極限，但從它今天具有的條件來看，說它已經達到了相當完善的地步，達到廠表現舊時代的生活的峰頂，也許並不過分。歷代七絃琴音樂家在不斷發展着的表演藝術和創作的表現技巧的基礎上，根據表現舊時代生活的需要，不斷地創造了富有特點的表演技巧，不斷地擴展、提高了七絃琴音樂的表現能力，並且完成了一種充分發揮表演技巧的長處，又完全適應它所表達的生活內容，正確地說，是與它的生活內容達到了高度統一的藝術風格。像《流水》在這一意義上，就是最有代表性的一部作品。它一點也沒有脫離我國民間音樂所奠定的藝術原則，即藝術技巧為表現生活而服務的原則。也許有些青年同志覺得七絃琴音樂有一些難以理解的表現技巧，那是由於他們對舊時代的精神生活，特別是對於七絃琴這個樂器所特

有的演奏技巧和它表達思想感情的特殊手法缺乏瞭解的緣故。不可否認，使得我們的青年聽衆覺得七絃琴音樂難以理解，還有更主要的原因，那是由於這些音樂所反映的生活內容和我們今天的生活有着很遠的距離。我們說七絃琴音樂的表現技巧達到了一定的高度，並不等於說它不會繼續向前發展了，不應該批判它的某些落後的因素；我們完全相信，爲了適應表現今天的生活、社會主義時代群眾的新生活，它必然要繼續向前發展，也必然要揚棄其中某些不適合於表現新生活的舊的表現技巧。但是從來就對七絃琴音樂的表現技巧的發展起着指導作用的藝術原則，即藝術技巧爲表現生活而服務的原則，卻是不可動搖的。可以說，七絃琴音樂的表現技巧雖然提到很高的水平，卻沒有因此把七絃琴音樂引入魔道，走上離開生活內容爲技巧而技巧的死胡同。正是因爲七絃琴音樂和民間音樂有着密切的聯繫，在提高中仍然嚴格地遵守了民間音樂所奠定的這個原則，纔保持了自己的現實主義與浪漫主義相結合的風格，和民間音樂一脈相承。

激起過民間音樂家的靈感的題材，也同樣激動了七絃琴音樂家的心絃，《蘇武思君》、《昭君出塞》、《手挽長河行》（寫孟姜女的）正是這類作品。還有一些古代民間傳說、民間歌謠，也被譜成七絃琴音樂。《襄陵操》、《禹鑿龍門》是歌頌古代民間傳說中的英雄大禹治水的詩篇，《蒼梧怨》是寫娥皇、女英等待虞舜的民間傳說的抒情詩，《鷗鷺忘機》是根據列子所記錄的民間寓言而寫的小品，《虞庠歌》是採用古代流傳的批評百里奚的不情不義的詩歌而作的，《陌上桑》是採用古代同名的民間詩篇而作的。此外，還有一些，就不一一列舉了。這些以古代民間傳說、民間故事爲題材，採用民間詩歌作成的七絃琴音樂，不祇加強了七絃琴音樂的民間色彩，同時也加強了它和人民生活的聯繫。作品的題材雖不能決定作品的藝術價值，但研究作者處理題材的態度，卻可以使我們看到作者的世界觀、人生觀和他對待生活的態度。上述這些作品，足以說明許多七絃琴音樂的作者和古代民歌作者，對待生活的態度基本上是相同的。他們熱情歌頌的，是民間傳說中爲古代人民建樹過功勳的英雄人物，是有民族氣節的愛

國志士，是懷着堅貞的愛情、敢於反抗暴政的被壓迫的婦女；他們聽批評的，是無情無義的市僧，同情的，是被欺凌的弱女子。這首先是由於作者具有積極的人生觀，生活在那樣的時代，深切地體會到封建宗法社會中的婦女受到封建禮教的重重壓迫，應該在道義上予以同情，對於那些無情無義的負心男人應該受到嚴厲的鞭笞；當人民經常受到自然災害的威脅的時候，祇有那些敢於挺身而起、領導人民和自然災害進行鬥爭的英雄，纔是應該受到贊頌的典範；當人民有了許多次受到民族敵人殘暴侵害的經驗的時候，那些在敵人面前不為威武所屈的英雄，應當永遠受到人們熱情的頌揚。對待生活是這樣一種積極的、熱情而正直的態度，不可能不影響到他們的創作方法，也不可能不反映在他們的創作上。我們從七絃琴音樂中看到的那種現實主義因素和浪漫主義因素（儘管在封建主義的砂輪下被磨損了許多，在許多作品中仍然可以被覺察到），正是來源於這種積極、熱情而正直地對待生活的態度。我們也不妨說，這就是使七絃琴音樂和民間音樂走着基本上相同的道路的思想基礎。

從以上這些方面，可以清楚地看到，七絃琴音樂和民間音樂不祇有許多共同點，走着基本上相同的道路，而且有着血肉相關的聯繫。

三

七絃琴音樂是一個綜合的總稱，因為七絃琴音樂既不完全是器樂，也不完全是聲樂，既有器樂曲，也有聲樂曲。勉強地把聲樂曲去掉唱詞，作為器樂曲演奏，結果是使人無法理解，即使加上一些牽強附會的解釋，人們還是聽不出頭緒，祇好敬謝不敏。同樣，在器樂曲上勉強加上一些令人啼笑皆非的唱詞，當作聲樂曲表演，也不能獲得聽眾的贊賞。這兩種做法都祇能把七絃琴音樂導向滅亡。實際上，從很早以來，七絃琴音樂就有兩方面的作品，鍾子期聽伯牙演奏的《高山》、《流水》就是器樂曲，孔子從師襄學的《文王操》，大概也是器樂曲，至於《詩經·關雎》篇所說的「窈窕淑女，琴瑟友之」，也許彈的都是有辭的愛情歌曲，《論語》上說的「子於是日哭，則不歌」和《禮記》中

《曲禮》下篇所說的「士無故不撤琴瑟」聯繫起來看，可以想見孔子唱的歌可能都是有琴瑟伴奏的琴歌瑟歌。漢蔡邕《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》。這五篇都是見之於《詩經》，可見《詩經》中有一些（也許全部都是）是用琴伴奏的琴歌。一直到唐、宋，還同時存在着琴曲和琴歌。郭茂倩編《樂府詩集》時，收集了當時流傳的一百四十多首琴歌辭，標名《琴曲歌辭》，分列四卷，可惜他沒有像姜夔那樣，同時把譜字記在辭旁，因此我們失去了這些琴歌的曲譜。現在見於明代琴譜的一些琴歌，如相傳為蔡琰所作的《胡笳十八拍》，孔子、鮑照、韓愈、辛德源等人作辭的《猗蘭》，王嬙、陳後主、白居易等人作辭的《昭君怨》，王維、李白、李賀、顧況、令狐楚等人填詞的《蔡氏五弄》，石崇作詞的《思歸引》，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，朱萸培、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（器樂派）一直佔有相當大的優勢，而且不斷提高發展；而江派（聲樂派）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，把一些不適宜於歌唱的散文如《前出師表》、《後出師表》、《陳情表》、《大學章句》等譜成歌曲；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、毫無藝術性的載封建之道的歌曲，怎能不被人民唾棄？因而到後來，琴歌祇有抱殘守缺，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，琴曲是七絃琴獨奏曲，琴歌是用七絃琴伴奏的歌曲，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祇有表現方式的不同，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《陽關三疊》、《漁樵問答》、《欸乃》、《搗衣》、《平沙落雁》等都是唱詞的琴歌，卻常常作為琴曲來演奏。其實，作為琴歌，更容易為聽眾理解。儘管以前，幾乎沒有人重視琴歌這種形式，更很少聽到七絃琴家公開表演，我們卻不能因此否定過去的琴歌所獲得的成就。我們在肯定七絃琴器樂曲有其存在價值的同時，應該肯定琴歌是七絃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發展。祇有通過表演，纔能對過去的琴歌獲得實際的瞭解，纔能對七絃琴音樂作出全面正確的估價，纔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》、十六世紀出版的兩部同名的《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》，王嬙、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《淶水辭》，顧況作詞的《幽居弄》，韓愈作詞的《雉朝飛》、《岐山操》、《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；十六世紀末或十七世紀中出版的《綠綺新聲》、《伯牙心法》、《琴適》、《理性元雅》、《和文注音琴譜》（《東臬琴譜》的前身）等書，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《鳳凰臺上憶吹簫》等等。此外，明、清以來各種選載琴歌的琴曲譜集，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，都是值得我們特別重視的古代歌曲創作資料。這些琴歌不僅可以使我們具體瞭解我國十五世紀以來的歌曲音樂的大致面貌，而且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》，和西安何家營、北京智化寺所保存的相傳爲唐、宋以來的樂譜，進行一番比較研究，一定還能夠看出它們之間的關係和它們所具有的特點，以及唐、宋以來我國歌曲音樂發展的綫索、歌曲的藝術規律和其他許多有價值的東西。

四

明、清以來的七絃琴譜集，幾乎都刊印了論述七絃琴表演藝術的理論文字，雖然其中多半是關於宮調指法方面的資料，但也有一些關於表演方法論的論著，有些也可認爲是對七絃琴音樂創作起着指導作用的美學思想；所以，我們不妨把這部分理論文字統稱爲七絃琴音樂理論。如果我們深入地探索一下，就會發現，七絃琴音樂理論是以周秦時代發展起來的音樂理論作爲基礎的，我國古代重要音樂理論著作——《樂記》所闡述的音樂與社會生活的唯物主義觀點實際上指導了七絃琴音樂理論的發展。到後來，七絃琴表演藝術在發展中逐漸形成自己的獨特風格和表演體系，同時逐漸形成了七絃琴音樂特有的美學觀點。

《樂記》是我國最早的一部音樂理論經典著作，從音樂的產生、音樂與社會政治生活的關係、古樂和今樂的比較，一直到各地民間音樂的特點，都有所論列，對於七絃琴音樂，卻還沒有專門的論述，祇在《魏文侯》篇中講到：「君子聽琴瑟之聲，則思志義之臣。」《莊子·讓王篇》引孔子與顏回的對話中有「鼓琴足以自娛」的話。《荀子·樂論》中也祇從另一個角度說到：「君子以鐘鼓道志，以琴瑟樂心。」到漢代，劉向（公元前七九—前八）在《琴說》中纔從理論上全面地肯定了琴的廣泛的社會意義，他說：「凡鼓琴，有七例：一曰明道德，二曰感鬼神，三曰美風俗，四曰妙心察，五曰制聲調，六曰流文雅，七曰善傳授。」實際上，劉向的理論不過是反映了七絃琴音樂到漢代已經擴大了它的社會意義這個事實，祇有當七絃琴的音樂在社會生活中起了明道德、感鬼神、美風俗、妙心察、流文雅的作用，劉向纔能根據表演實際，作出這樣的理論概括。所以我們有理由可以相信，七絃琴音樂到漢代有了空前的