

从半音阶到五声音阶： 明清琴曲音律实践与意识形态的汇合

谢俊仁

现今的古琴音乐承传自清末，主要使用五声音阶，符合推崇五声的儒家理念¹。由于古琴历史悠久，在一般人的眼中，这是「中国音乐向来都是五声」的证据。另外，现今琴曲的律制主要使用五度律，符合传统律学理论²。可是，反观明清时期琴曲的音阶与律制的使用，却跟传统理念有很大差异。

推崇五声音阶的儒家理念

本文首先讨论音阶的问题。

宋朝学者陈旸在《乐书》讨论了古代有关音乐的文献，认为古代圣贤的音乐是五声的。根据陈旸，使用五声或四清二变有以下意义³：

1. 四清二变代表了淫声：「十二钟之外，其余四钟皆是清声，非中声，乃郑卫之乐也。」⁴「二变出乎五声而淫于五声。」⁵
2. 二变代表了外族音乐：「二变之声出于夷音，非华音也。」⁶
3. 五声有术数意义：「五声之于乐，犹如五星之于天，五行之在地，五常之在人也。」⁷
4. 五声有象征意义：「天无二日，土无二君，宫既为君而又有变宫，是二君也，害教莫甚焉，岂先王乐制之意哉？」⁸

他推崇只用五声，说：「去四清二变以谐音律，则琴音调，而天下治矣。」⁹

¹ 在本文，「五声音阶」是指「不含半音的五声音阶」(anhemitonic pentatonic scale)，即只用 doh、re、mi、sol、la 的音阶。现今的古琴音乐使用五声音阶，请参考《古琴曲集》（北京：人民音乐出版社，1962-1983）的乐谱。有关的儒家理念，请看下文。

² 在本文，「五度律」是指「五度相生律」，即类同西方的 circle-of-fifths intonation (Pythagorean intonation)。现今琴曲的律制主要使用五度律，请参考《古琴曲集》的减字谱。有关的传统律制理论，请看下文。

³ 「四清」是指四个高八度的音；「二变」是指两个低小二度的音，即变徵和变宫。

⁴ 见陈旸，《乐书》；载《四库全书》（上海：上海古籍出版社，1987），211：416。

⁵ 同上注，页 442。

⁶ 同上注，页 442。

⁷ 同上注，页 442。

⁸ 同上注，页 442-443。

⁹ 同上注，页 656。

过往中国音乐是否五声？

但是，过往中国音乐是否主要是五声？从其他古代音乐资料来分析，未能有明确的指向。

1. 古乐器：出土的战国时代编钟，可以弹奏十二个半音¹⁰。
2. 文学：晋朝嵇康在《琴赋》写道¹¹：

……新声傖亮。何其伟也。及其初调。则角羽俱起。宫徵相证。参发并趣。上下累应。踳踳磊磊。美声将兴。固以和昶。而足耽矣。尔乃理正声。奏妙曲。扬白雪。发清角。纷淋浪以流离。免淫衍而优渥。粲奕奕而高逝。驰岌岌以相属。沛腾遒而竞趣。翕曄煜而繁缛。状若崇山。又象流波。浩兮汤汤。郁兮峨峨……于是曲引向阑。众音将歇。改韵易调。奇弄乃发。扬和颜。攘皓腕。飞纤指以驰骛……或间声错糅。状若诡赴。双美并进。骈驰翼驱。初若将乖。后卒同趣……

其描述的音乐的复杂性，似乎不是五声旋律可以表达得到的。

3. 乐律理论：过往的乐律讨论，显示中国古代有三种七声音阶，即古音阶、新音阶和清商音阶¹²。故此，古代音乐应该不单只是五声的。
4. 乐谱：除古琴谱外，现存的古谱不多。根据学者的翻译和研究，十世纪的《敦煌琵琶谱》¹³、宋朝姜夔的《白石道人歌曲》¹⁴、宋朝朱熹收录的《诗经》谱¹⁵、元朝熊朋来的《瑟谱》¹⁶及宋元的宫廷音乐¹⁷，大部份都不是五声的。

明清琴曲的音阶特色

¹⁰ 请参考 Lothar von Falkenhausen, *Suspended Music: Chime-Bells in the Culture of Bronze Age of China* (Berkeley: University of California Press, 1993).

¹¹ 见萧统编，《文选》；载《四库全书》，1330：404-413。

¹² 请参考缪天瑞，《律学》（北京：人民音乐出版社，1996），页140。

¹³ 请参考陈应时，《敦煌乐谱解译辨证》（上海：上海音乐学院出版社，2005）。

¹⁴ 请参考杨荫浏、阴法鲁，《宋姜白石创作歌曲研究》（北京：人民音乐出版社，1957）。《白石道人歌曲》俗字谱的翻译可能有争议，但其没有争议性的律吕谱也不是五声。

¹⁵ 请参考 Rulan Chao Pian, *Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation* (1967; repr., Hong Kong: Chinese University Press, 2003), 第4章。

¹⁶ 同上注。

¹⁷ 请参考 Joseph S. C. Lam, “There is No Music in Chinese Music History: Five Court Tunes from the Yuan Dynasty (AD 1271-1368),” *Journal of the Royal Musical Association* 119 (1994): 165-188, 及 “Musical Relics and Cultural Expressions: State Sacrificial Songs from the Southern Song Court,” *Journal of Sung-Yuan Studies* 25 (1995): 1-27.

明初以来，存世的琴谱不少，为这问题提供了重要的参考资料。在上世纪发现的明朝罕有琴谱内，例如《神奇秘谱》(1425)、《西麓堂琴统》(1549)等，很多乐曲使用五声以外、甚至七声以外的乐音，带有半音性，风格跟现今承传自清末的琴曲很不同¹⁸。上一代琴家弹奏这些琴谱时，常把五声以外的乐音当作记谱错误，将其改掉，令乐曲五声化。我透过严谨的方法¹⁹，从古谱重塑具代表性的琴曲，并分析古谱音律的运用。结果显示，很多五声以外的乐音都不是记谱错误，明朝琴曲使用五声以外的乐音是确实的。“中国音乐向来都是五声”的印象，并非准确。五声以外的乐音，在承传中续渐减少，直至清朝中叶，琴曲才大部份是五声。

《神奇秘谱》〈白雪〉的音阶

我在研究过程中，选择了《神奇秘谱》中卷的〈白雪〉作详细分析。作此选择的原因包括：

1. 《神奇秘谱》(1425) 是现存最早的琴谱集；
2. 《神奇秘谱》分为上、中、下卷；上卷属「昔人不传之秘」²⁰，中、下卷则为当时有弹奏的乐曲，乐谱较可靠；
3. 《神奇秘谱》中卷分为宫、商、角、徵、羽五调，下卷则以「外调」划分。中卷的商调，为中、下卷各调之中，乐曲数目最多的调；
4. 〈白雪〉是商调乐曲之中，运用五声以外乐音最多的一首。

我经过仔细推敲，推断《神奇秘谱》〈白雪〉所用的五声以外乐音是真确的，详细讨论载于我的博士论文²¹。我并将其打谱成为可以演奏的乐谱，乐谱见本论文集「打谱琴曲」部份²²。

此曲的音阶奇特，在使用 C, D, E, G, A 的五声性乐句之间，穿插了包含其他乐音的乐句，但这些不是一般的七声乐句，全曲使用了八度内十二音的十一个，有七声以外的半音性。全曲使用五声以外之乐音的次数如下：

C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	Ab	A	Bb	B
	0		11		10	3		2		3	1

其中最具特色的是常用 Eb。这不应该理解为大小调转换，因为 Eb 和 E 会在

¹⁸ 美国琴人 John Thompson 曾把《神奇秘谱》全部乐曲打谱（个人影印出版，2000），而极少改动音高。虽然未能肯定所有非五声乐音的准确性，但这为理解明朝琴曲音阶的大概情况，提供了方便的参考。

¹⁹ 详见我的博士论文 *From Chromaticism to Pentatonism: A Convergence of Ideology and Practice in Qin Music of the Ming and Qing Dynasties*（香港中文大学，2009），第3章。

²⁰ 见《神奇秘谱》序；载《琴曲集成》（北京：中华书局，1981-1992），1：95。

²¹ 同注 19，第4章。分析所用的《神奇秘谱》版本载《琴曲集成》，第1册。

²² 由于传统古琴谱没有记录节奏，附件乐谱的节奏是本人透过打谱过程创作，目的是为乐音提供有艺术意义的演绎。故此，乐谱的节奏并非学术研究的范围。

同一乐句内使用，例如：



这构成乐曲本身特别的风格。

〈白雪〉在承传过程中的蜕变

不过，〈白雪〉在承传过程中不断蜕变，五声以外的乐音，在承传中逐渐减少，至清朝中叶的版本，已主要是五声。我在博士论文分析了《神奇秘谱》之后，我能接触到的 32 个版本的〈白雪〉的音阶特色²³：

版本 1：《神奇秘谱》(1425)

详见上文。

版本 2：《发明琴谱》(1530)

C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	Ab	A	Bb	B
	0		11		9	3		2		3	1

此版本与《神奇秘谱》基本相同，但有个别指法使用意义相同但写法不同的减字表达。

版本 3：《风宣玄品》(1539)

C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	Ab	A	Bb	B
	0		0		5	1		0		0	2

这是简化和缩短了版本，跟现存的其他版本很不同。非五声乐音很少，所有 Eb 音被删除。

版本 4：《梧冈琴谱》(1546)

C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	Ab	A	Bb	B
	0		3		5	3		0		3	2

此版本的框架类似《神奇秘谱》，但细节有明显分别。版本 7《杏庄太音补遗》与此很相似，两者在序言都说是「徐门正传」。《神奇秘谱》第一段泛音内，有一个奇特的 F#，这在此两版本也有出现，并在这两版本的同一段泛音稍后处再度出现：

²³ 同注 19，第 5 章。除却下列三个版本，其余所有版本均来自《琴曲集成》。例外的三个版本是《徽言秘旨订》，载《故宫珍本丛刊》（海口：海南出版社：2000），第 23 册；《悟雪山房琴谱》，香港沈兴顺所藏刻本；及《天闻阁琴谱》，香港中文大学音乐系中国音乐资料馆藏。



这显示这奇特的 F#不似是手误。

版本 5: 《西麓堂琴统》(1549)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		8		11	2		1		3	2

这很类似《神奇秘谱》版本，非五声乐音的使用有些改动。《神奇秘谱》第一段泛音内奇特的 F#在这版本也有出现。

版本 6: 《太音传习》(1552)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		0		5	2		0		0	2

此版本的框架类似《神奇秘谱》，但细节有明显分别，非五声乐音很少，所有 E^b音被删除。

版本 7: 《杏庄太音补遗》(1557)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		3		6	3		0		2	2

这已在版本 4 的讨论内提及，非五声乐音的运用类似版本 4 《梧冈琴谱》。

版本 8: 《琴谱正传》(1561)

除却一处手误，这与版本 4 《梧冈琴谱》完全相同。

版本 9: 《五音琴谱》(1579)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		2		2	1		0		5	4

此版本的框架类似《神奇秘谱》，但细节有明显分别。

版本 10: 《重修真传琴谱》(1585)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		0		19	2		0		14	3

这是现存最早有歌词的版本，旋律甚至骨干结构都与其他较早版本有很大差异。全曲用很多 F 与 Bb，但没有 Eb。此琴谱的所有琴曲都有歌词，属「江派」。有趣的是，虽然此版本与其他纯器乐版本大异，但第一段泛音内奇特的 F#在此版本也有出现。

版本 11：《玉梧琴谱》(1589)

C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	Ab	A	Bb	B
	0		1		4	1		0		0	1

这类似版本 4《梧冈琴谱》，但是，非五声乐音减少了，第一段泛音内奇特的 F#在这版本被修改为 E。

版本 12：《真传正宗琴谱》(1589)

C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	Ab	A	Bb	B
	0		0		1	4		0		0	2

虽然此版本有歌词，但其乐谱和歌词均跟较早有歌词的版本 10《重修真传琴谱》很不同，其骨干结构倒较接近纯器乐的《神奇秘谱》。其旋律基本是五声，F#和 B 主要是第二或第三滑音。最后的泛音乐段被简化为：



版本 13：《琴书大全》(1590)

这与版本 4《梧冈琴谱》差不多完全相同。

版本 14：《文会堂琴谱》(1596)

C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	Ab	A	Bb	B
	0		0		11	4		0		3	6

这版本有些少类似版本 4《梧冈琴谱》。

版本 15：《藏春坞琴谱》(1602)

这与版本 11《玉梧琴谱》完全相同。

版本 16:《阳春堂琴谱》(1611)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		0		11	2		0		1	1

这类似版本 12《真传正宗琴谱》，但没有歌词，较多运用 F。

版本 17:《理性元雅》(1618)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		0		19	0		0		5	5

此版本有歌词，其乐谱与歌词均类似版本 10《重修真传琴谱》。特别之处是全曲不以 C 结束，而结束于 D 和 G 双音。

版本 18:《乐仙琴谱》(1623)

这与版本 16《阳春堂琴谱》完全相同。

版本 19:《太音希声》(1629)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		0		15	2		0		8	8

此版本有歌词类似版本 10《重修真传琴谱》，但乐曲骨干结构较接近纯器乐的《神奇秘谱》。

版本 20:《徽言秘旨》(1647)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		0		2	1		0		1	2

虽然此版本没有歌词，但乐曲骨干结构较接近版本 12《真传正宗琴谱》。

版本 21:《愧庵琴谱》(1660)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		0		5	0		0		3	0

此版本的框架类似《神奇秘谱》，但细节有明显分别。

版本 22:《臣卉堂琴谱》(1665)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		0		1	4		0		1	1

这与版本 12《真传正宗琴谱》差不多完全相同。

版本 23:《友声社琴谱》(?1665)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		0		5	1		0		1	1

这类似版本 12《真传正宗琴谱》。

版本 24:《大还阁琴谱》(1673)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		1		9	0		0		1	0

此版本的框架类似《神奇秘谱》，但细节有明显分别。在较早版本已全被删掉的 E^b 在此再度出现。最后的泛音乐段如版本 12《真传正宗琴谱》般被简化。

版本 25:《琴苑心传全编》(1676)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		5		7	1		1		2	1

此版本接近《神奇秘谱》，但部份非五声乐音被删掉。

版本 26:《蓼怀堂琴谱》(1686)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		0		14	1		3		2	3

这版本与其他现存版本差别很大，第六和七段用了很高音。其所用的非五声乐音主要集中在乐曲开始部份。

版本 27:《德音堂琴谱》(1691)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		0		16	0		0		0	2

这很类似版本 24《大还阁琴谱》。但是，于后者重现的 E^b 在此版本又再消失。

版本 28:《徽言秘旨订》(1692)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		0		2	1		0		1	2

这与版本 20《徽言秘旨》差不多完全相同。

版本 29: 《一峰园琴谱》(1709)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		0		3	0		0		0	1

这是个极度删短的版本。

版本 30: 《澄鉴堂琴谱》(1718)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		0		2	0		0		0	0

这类似版本 24 《大还阁琴谱》，但非五声乐音大部份被删掉。

版本 31: 《自远堂琴谱》(1802)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		0		2	0		0		0	0

这与版本 30 《澄鉴堂琴谱》差不多完全相同。

版本 32: 《悟雪山房琴谱》(1836)

C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		0		0	0		0		0	0

这版本极类似版本 31 《自远堂琴谱》，后者余下的两个 F 音都被删掉，全曲成为纯五声音阶。

版本 33: 《天闻阁琴谱》(1876)

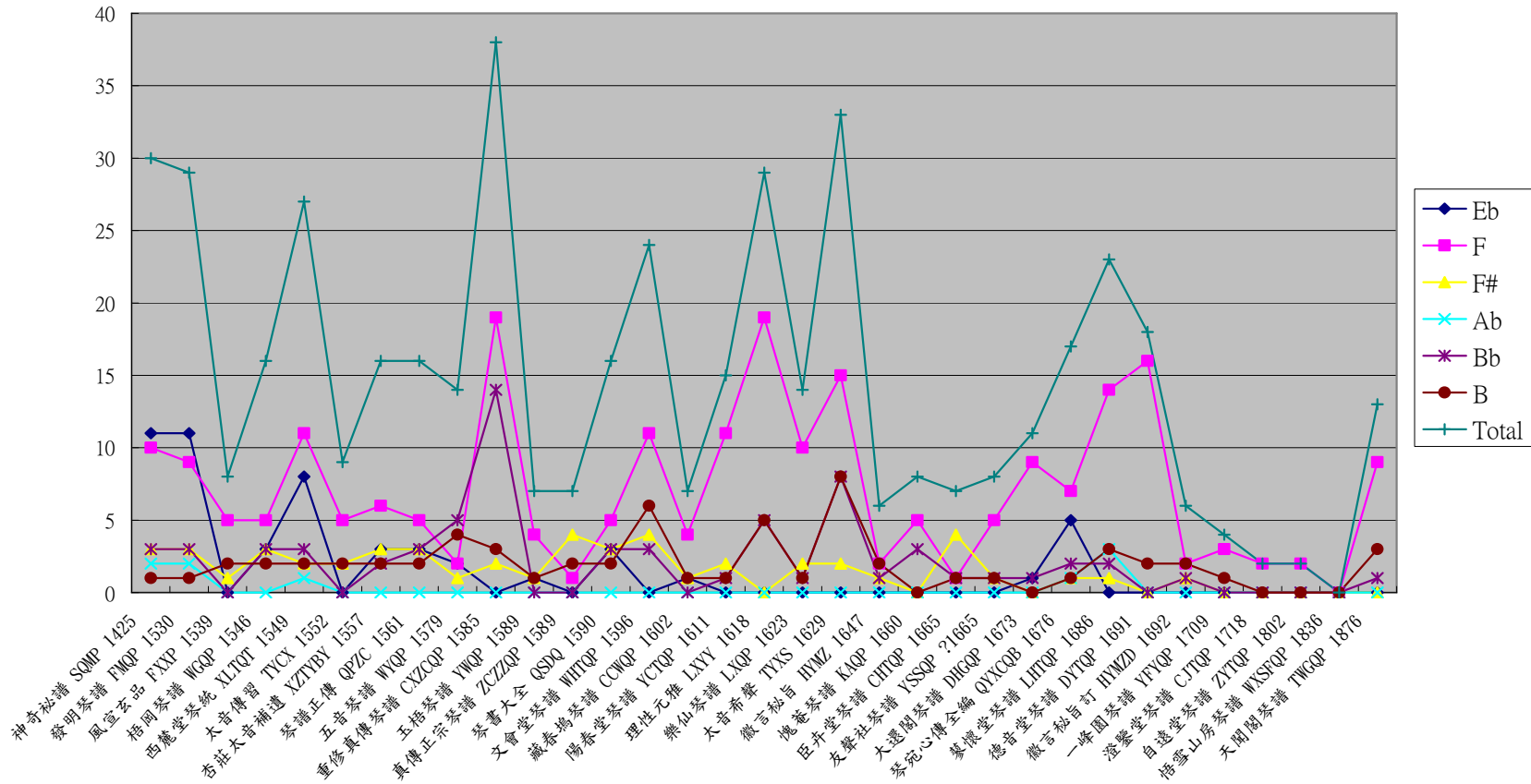
C	C#	D	E ^b	E	F	F#	G	A ^b	A	B ^b	B
	0		0		9	0		0		1	3

此版本源自版本 26 《蓼怀堂琴谱》，略作修改，减少了非五声乐音。

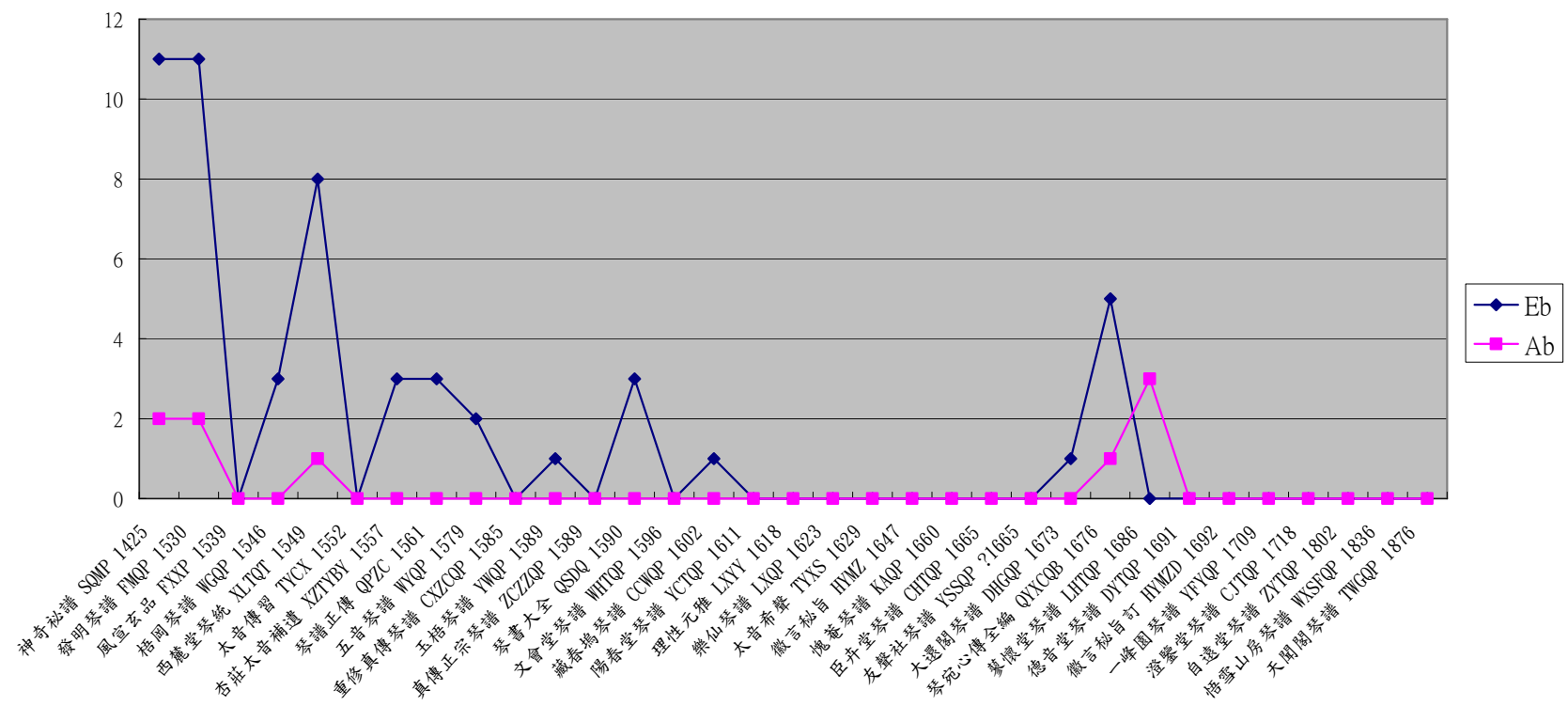
由以上资料可见，琴曲的承传与蜕变并不是单线的。同一时间会有不同版本发挥其影响力，一部份琴谱的影响力较大，甚至出版多年后仍有影响。其中较重要的是版本 1 《神奇秘谱》、版本 4 《梧冈琴谱》、版本 12 《真传正宗琴谱》、版本 24 《大还阁琴谱》及版本 30 《澄鉴堂琴谱》。

运用非五声乐音的整体倾向，可由以下图表 1 至图表 4 显示：

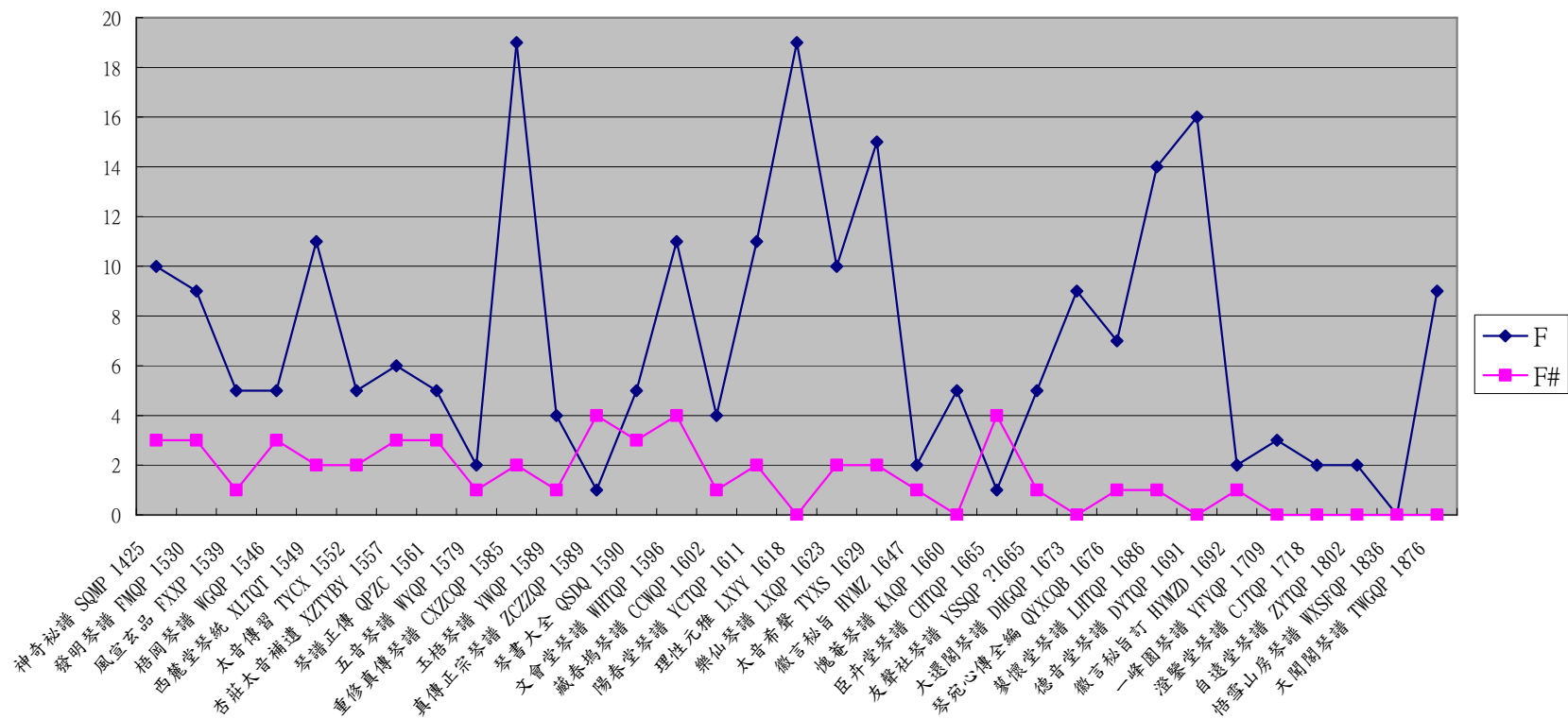
图表 1：所有非五声乐音的运用倾向



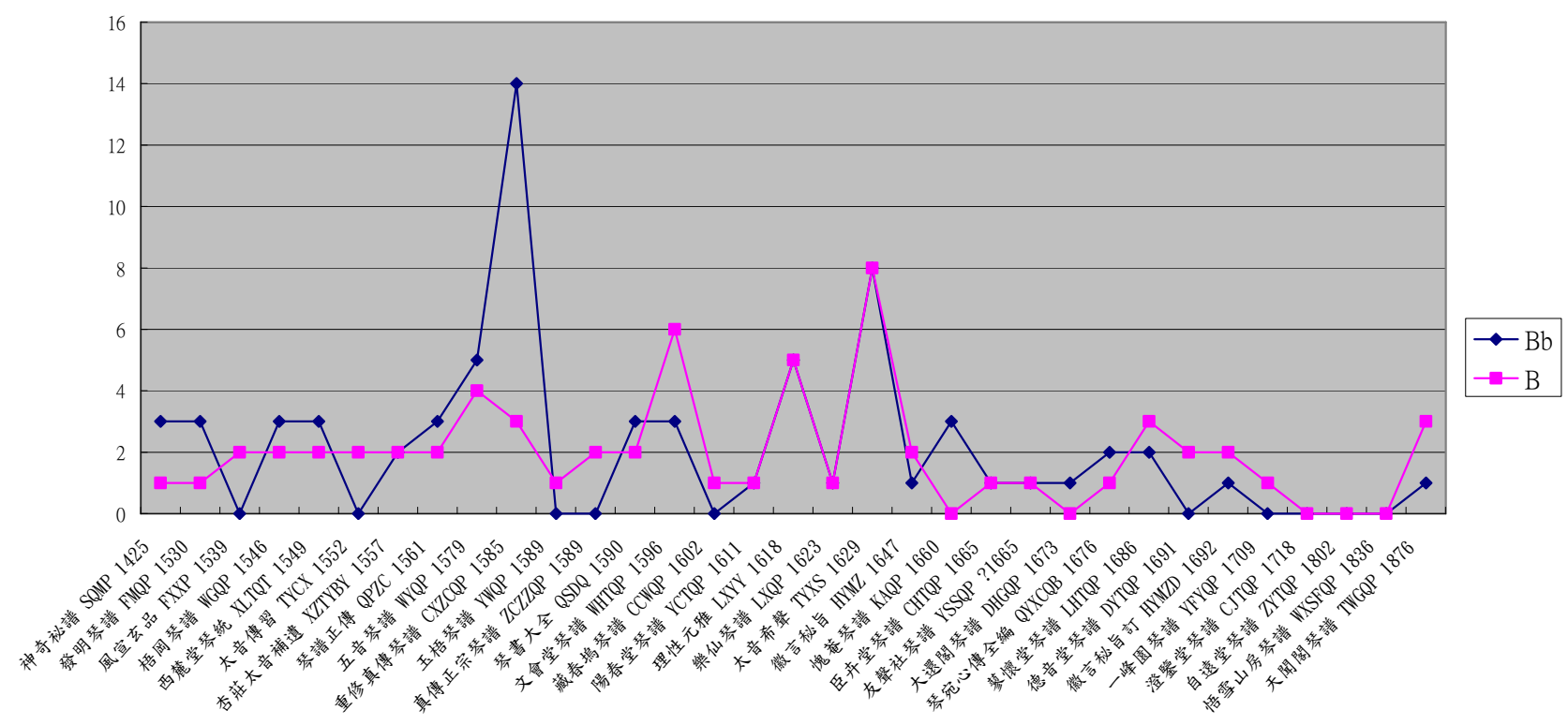
图表 2: Eb 和 Ab 的运用倾向



图表 3: F 和 F# 的运用倾向



图表 4: Bb 和 B 的运用倾向



概括来说，由明初至清末的〈白雪〉版本，非五声乐音的运用起伏不一，但整体倾向减少，至版本 32《悟雪山房琴谱》(1836) 成为纯五声。不同的非五声乐音的减用速度并不相同，最具特色的 Eb 减用得最早，F 的使用在部份较后的版本比《神奇秘谱》更多，Bb 及 B 也在个别琴谱较多使用。

附件是版本 1《神奇秘谱》与版本 31《自远堂琴谱》最后两乐段的比较，后者除了一个在双音内的 F 之外，其余全是五声；后者的泛音乐段也大幅度简化，避免了前版本所用的 F 和 F#。

其他商调琴曲的情况²⁴

在《神奇秘谱》归类为商调的其他十二首琴曲（包括两首调意），全部也类似〈白雪〉般，在五声的架构之外，用了其他半音，但使用量没有〈白雪〉多；〈白雪〉最具特色的 Eb，在大部份商调乐曲也有使用。十二首之中，只有三首传于超过一本的清朝琴谱。其中，〈隐德〉在承传中改名为〈秋江夜泊〉，在《二香琴谱》(1833) 和《琴学入门》(1864) 均是纯五声；〈猗兰〉在《自远堂琴谱》(1802) 和《二香琴谱》(1833)，除了一个在双音内的 F 之外，其余全是五声。由此可见，琴曲五声化的倾向，不是〈白雪〉独有的。

明清琴曲的律制特色

本文接着讨论律制的问题。现今的古琴音乐主要使用五度律，符合自春秋时代管子地员篇以来的传统律学理论²⁵。

有关古琴律制的古代文献，也主要是论述五度律的²⁶，这包括宋朝朱熹的《琴律说》²⁷、明朝蒋克谦的《琴书大全》的〈声律上〉〈声律下〉²⁸、清朝王坦的《琴旨》²⁹ 和祝凤喈的《与古斋琴谱》³⁰。

明朝琴谱未用「徽分」法，其按音位置是简略记谱。到明末清初，琴谱开始使用「徽分」来记录左手的按音位置，让订谱者可以更准确显示音高，也可以让学者更精确计算到音与音之间的相对音高，从而推论该乐曲所用的律制。我的研究发现³¹，很多清朝琴曲并不跟随理论，常使用「非五度律」的音位，究其原

²⁴ 同注 19，第 4、5 章。

²⁵ 请参考缪天瑞，《律学》（北京：人民音乐出版社，1996），页 102-104。

²⁶ 例外的有《西麓堂琴统》转录的宋朝徐理《琴统》〈十则〉；载《琴曲集成》，3：11-14。“十则”是把琴弦划分为二至十个相等的部分作为按音位置，故不属五度律。

²⁷ 见朱熹，〈琴律说〉；载《朱子全书》（上海：上海古籍出版社，2002），23：3240。虽然文章内徽位和按音位的计算有混淆处，但其论述的计算方法明显是五度律。

²⁸ 见蒋克谦，《琴书大全》；载《琴曲集成》，5：39-41 及 66-68。

²⁹ 见王坦，《琴旨》；载《四库全书》，220：702-705。

³⁰ 见祝凤喈，《与古斋琴谱》；载《续修四库全书》（上海：上海古籍出版社，1995），1095：515-517。

³¹ 同注 19，第 6 章。

因,除了不精确记录和使用纯律之外,更有使用类似在广东和陕西等地流行的「苦音」,属民间音律³²。

《澄鉴堂琴谱》(1718)的〈宋玉悲秋〉是最明确使用这民间音律的乐曲,其音阶为 G, B $\flat$ $\uparrow$ /B $\downarrow$, C, D, F $\uparrow$ ³³, 结束音是 G, 是典型的苦音音阶。研究的结果,为古代使用苦音的猜测提供了直接的证据。此外,一般人的概念是琴曲属雅、民间音乐属俗,我的研究显示清朝琴曲使用民间音律,就这雅俗的分野提出了质疑。

以上提及的律制问题,我曾在〈清朝琴曲的律制:五度律、纯律、还是民间音律?〉³⁴及〈由洞庭秋思看民间乐制在琴曲的运用〉³⁵两文讨论,今不再详细阐述。

琴人跟随理论而减用「非五度律」音位的尝试,在清朝中叶出现。《春草堂琴谱》(1744)的编者写道:

每见世之鼓琴者,任意往来,过度妄取,怪诞百出,弊窦丛生,岂知古圣以律正音。音不合律,而欲造于精微,岂不谬哉。余故附载五音一定之位,以与同志及天下之知音者,共遵守而勿失焉。集中诸谱间有徽分不一者,或琴徽有参差,或稍移则音始谐,所差则在分厘之间,鼓者以意会之可耳。³⁶

《春草堂琴谱》的编者把五度律的音位列出,希望琴人减用「非五度律」音位。至《龙吟馆琴谱》(1799),除却十徽八写成十徽九,其余所有音位均属五度律,《二香琴谱》(1833)则除却七徽九写成八徽,其余所有音位均属五度律,《琴学入门》(1864)的一部份琴曲,已全用五度律。《春草堂琴谱》编者的愿望,至清末达致成效³⁷。

音阶和律制转变的背境因素

以上所述音阶和律制的转变,曾受到多个背境因素影响³⁸,我在以下逐项简述。

³² 这包括广东音乐的乙反线、广东戏曲和说唱的苦喉、潮州音乐的重三重六、和秦腔的苦音等,学术界统称为「苦音」。其音阶强调游移的 fa 和 ti,前者常稍高,后者常稍低。有关苦音的学术讨论,可参考杨善武,〈苦音研究:牵一发而动全身的理论课题〉,《中国音乐学》2000年第3期:50-71。

³³ B $\flat$ $\uparrow$ 是指比 B $\flat$ 稍高的音, B $\downarrow$ 是指比 B 稍低的音, F $\uparrow$ 是指比 F 稍高的音,三者均属微分音。

³⁴ 载刘楚华编,《琴学论集:古琴传承与人文生态》(香港:天地图书,2010),页91-105。

³⁵ 载耿慧玲、郑炜明编,《琴学荟萃:第一届古琴国际学术研讨会论文集》(济南:齐鲁书社,2010),页194-204。

³⁶ 见《春草堂琴谱》;载《琴府》(台北:联贯出版社,1973),页383-384。

³⁷ 同注19,第6章。

³⁸ 同注19,第8章。

乐谱流失

经历战乱，明朝以前的大量琴曲流失³⁹。另外，琴家编谱集时，只选择编者所喜爱的，也令致乐谱流失。明朝琴谱内的曲目比宋朝的少得多。宋朝《紫霞洞谱》收录了 468 曲⁴⁰，到明朝《神奇秘谱》，只得 64 曲。明朝另一琴谱《西麓堂琴统》(1549) 的曲目较多，共 170 曲，但很多都没有传于其后的琴谱⁴¹。虞山派《大还阁琴谱》的〈凡例〉谈及选曲的准则⁴²，认为琴曲需要是正雅、古淡、和润、清丽、及与俗不侔，不符合准则的便不选入谱集。结果，虞山派《松弦馆琴谱》(1614) 和《大还阁琴谱》(1673) 的曲目更少，各只有 26 曲和 32 曲。

当琴曲数目减少，含七声以外乐音的半音性琴曲在较少用这些半音的音乐环境中，便显得乖异，可能被往后的编谱者删改。

《风宣玄品》编者说：

萃诸家之谱而观之，或谱讹而文谬，或言舛而音乖 … 兹延专门之辈参互考订，使讹者更之，谬者正之，音调而字吻。⁴³

如此，七声以外半音性的乐句便逐步减少。

追求清微淡远

明末琴人追求清微淡远，可能进一步减少使用乖异的半音。但是，当时的琴人应该没有追求琴曲完全五声化。主流琴派虞山派的重要美学著作《溪山琴况》内，没有如陈旸般推崇五声的文字，有关音律的讨论只有在“古”这一况内出现：

其声正直和雅，合于律吕，谓之正声，此雅颂之音，古乐之作也。其声间杂繁促，不协律吕，谓之间声，此郑卫之音，俗乐之作也。⁴⁴

如此，合于律吕的非五声乐音，如使用得宜，也可以接受。虞山派的《松弦馆琴谱》和《大还阁琴谱》内，仍然有部份琴曲不是五声的⁴⁵。

其他乐种的音阶

琴人对音阶的取向也受其他音乐环境的影响，戏曲是其中重要一环。明朝开

³⁹ 请参考 James C. Y. Watt, “The *Qin* and the Chinese Literati”, *Orientalism* 12, no. 11 (1981): 38-49.

⁴⁰ 见许健，《琴史初编》（北京：人民音乐出版社，1982），页 89-90。

⁴¹ 请参考查阜西，《存见古琴曲谱辑览》（北京：人民音乐出版社，1958；2001 重印），页 18-23。

⁴² 见《大还阁琴谱》；载《琴曲集成》，10：308。

⁴³ 见《风宣玄品》；载《琴曲集成》，2：2。

⁴⁴ 见《大还阁琴谱》；载《琴曲集成》，10：314。

⁴⁵ 例如《大还阁琴谱》的〈白雪〉、两谱的〈洞庭秋思〉等。

始，昆曲流行，其南曲属五声，北曲属七声⁴⁶。文人喜爱的是典雅的南曲，明末王骥德在《曲律》说：「迨季世入我明，又变而为南曲，婉丽妩媚，一唱三叹……尽效南声，而北词几废。」⁴⁷但是，北曲经历清朝到近代仍被保留在昆曲传统。在清朝，昆曲以外的戏曲也很盛行⁴⁸。乾隆时期的巨著《九宫大成南北词宫谱》收录了当时存世的四千多首戏曲的乐谱，分类为南曲和北曲，前者五声，后者七声⁴⁹。另外，乾隆的《律吕正义后编》内，宫廷祭祀乐是五声，但铙歌和宴飨乐是七声⁵⁰。

如此，环观清朝其他的乐种，五声和七声的乐曲都是主流。琴人对七声的乐曲不应该感到陌生，清朝琴人追求五声，不纯是音乐环境的影响。

文人推崇「南派」风格

清朝琴曲舍弃第四级音和第七级音，可能与文人推崇“南派”风格有关。明末董其昌把中国山水画家分为南宗和北宗，文人画家属南宗，职业画家属北宗，他推崇前者，追求文人画的淡、柔和逸⁵¹。他的理念对清朝画坛影响很大，亦配合文人喜欢典雅南曲的取向，「南派」风格成为了文人艺术的理想。《春草堂琴谱》(1744)写道：「君子之乐，入于南不入于北。」⁵²这「南派」风格的概念，由昆曲推展到古琴，除了美学观点的意义之外，在技术层面，「五声」代表了「南派」风格，成为了文人音乐的特征。

复古心态

清朝琴人追求五声的原因，除了「南派」风格以外，也可能受到意识形态的影响，包括复古心态和身份象征。

复古心态在中国文化传统有悠久历史，可能涉及儒家和道家思想⁵³。在文学方面，唐朝学者韩愈推动古文运动⁵⁴，明朝在文学领域带动复古的学者有「前后七子」，他们提出「文必秦汉，诗必盛唐」⁵⁵。其对古与今的褒贬令反对者质疑：「古何必高？今何必卑？」⁵⁶在绘画方面，董其昌推崇的南宗思想亦包括师

⁴⁶ 清朝王德辉、徐沅澄于《顾误录》说：「南曲用五音，北曲多变宫变徵。」载《续修四库全书》，1759：118。

⁴⁷ 见王骥德，《曲律》；载《续修四库全书》，1758：423。

⁴⁸ 见周育德，《昆曲与明清社会》（沈阳：春风文艺出版社，2005），页88。

⁴⁹ 可参考刘崇德，《新定九宫大成南北词宫谱校译》（天津：天津古籍出版社，1998）。

⁵⁰ 《律吕正义后编》载《四库全书》，第215-218册。七声的铙歌和宴飨乐的例子，可见216册：卷41和卷45。

⁵¹ 请参考曹玉林，《董其昌与山水画南北宗》（上海：上海书画出版社，2003），页148。

⁵² 见《春草堂琴谱》；载《琴府》，页307。

⁵³ 见刘绍瑾，《复古与复元古》（北京：中国社会科学出版社，2001），页225。

⁵⁴ 同上注，页275。

⁵⁵ 见张维青、高毅清，《中国文化史》（济南：山东人民出版社，2002），4：208。

⁵⁶ 同上注，4：212。

古⁵⁷。在书法方面，元朝赵孟俯推动复古⁵⁸，历至清朝，书法家效法魏碑，康有为在《广艺舟双楫》提出了「尊魏卑唐」⁵⁹。在哲学方面，由明末开始，感到宋明理学受到佛道思想影响，且未能解决社会问题，学者纷纷回复研究汉朝典籍，开拓考据学和今文经学⁶⁰。

在音乐领域，宋朝陈旸提出古代圣贤的音乐属五声。如此，清朝琴人回复五声的诉求亦是复古心态的一部份。

但是，即使在明朝，古谱已很难找，《玉梧琴谱》(1589)说：「琴谱失传攻者漫无所考。」⁶¹没有古谱参考，古代音乐的特征基本上是「想象」的，这困难在清朝应该更甚。不同年代的学者的想象都可能不同，陈旸认为古代圣贤的音乐属五声，但是唐朝重修〈白雪〉时，想象的古乐是半音性的⁶²，分别很大。

故此，古琴复古跟其他艺术的复古在本质上有差别。在其他艺术领域，古代的诗词书画存世不少，对后代艺术家有实质的影响。但在音乐领域，没有古谱参考，倚靠想象的复古是虚构的⁶³，只是藉此推动某些信念。

陈旸推动的，是五声音阶附带的意义和信念。这信念在陈旸之前已有争议，唐朝重要音乐典籍《乐书要录》写道：

夫七声者……乃天生匪由人造，凡情性内充，歌咏外发，即有七声……二变者，宫徵之润色，五音之盐梅也……儒者相传皆云变徵变宫起自周武，若如所言，即夏殷以前乐不成调，〈箫韶〉、〈大夏〉何以克谐？斯乃拘文守见之谈，非知言达乐之说。⁶⁴

陈旸「去四清二变以谐音律」的信念，并没有得到当时宫廷的支持，他的《乐书》在一百年后才得以出版⁶⁵。其后，著名音乐学者南宋的蔡元定⁶⁶、及明朝的朱载堉⁶⁷，均曾发表相反的见解。直至清朝，也仍有反对声音⁶⁸。

⁵⁷ 同注 51，页 85。

⁵⁸ 请参考沃兴华，《中国书法史》（上海：上海古籍出版社，2001），页 387-388。

⁵⁹ 同上注，页 498-514。

⁶⁰ 请参考 Benjamin A. Elman, *From Philosophy to Philology: Intellectual and Social Aspects of Change in Late Imperial China* (Cambridge, Mass.: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1984), 53.

⁶¹ 见《玉梧琴谱》；载《琴曲集成》，6：1。

⁶² 《神奇秘谱》就琴曲〈白雪〉的来源说：「至唐高宗时，其曲绝焉。显庆二年，命太常增修旧曲。吕才上言，〈阳春〉〈白雪〉，调高寡和，宋玉以来，迄今千载，未有能者。今依琴中旧曲，定其宫商，而作是曲，故有传焉。」载《琴曲集成》，1：111-112。

⁶³ 有关虚构的传统，请参考 Eric Hobsbawm and Terence Ranger, ed., *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983)。

⁶⁴ 见《乐书要录》；载《续修四库全书》，113：2。

⁶⁵ 见郑长玲硕士论文，《陈旸生平及其《乐书》著述背景研究：以民族音乐学视角》（福州：福建师范大学，2002），页 60。

⁶⁶ 蔡元定在《律吕新书》说：「有五声而无二变，亦不可以成乐也。」见《四库全书》，212：35。

⁶⁷ 朱载堉在《圣寿万年历律历融通》的附录说：「七音不全，乃乐家所最忌，宋陈旸辈反忌此而

不过，清朝也开始有人认同陈旸的观点，《春草堂琴谱》(1744)把非五声乐音称为「贼音」，显示对此不认同：

渔歌原谱十八段，后五段时下俱作跌宕弹，音韵拖踏，且误用变律失均，兹约为十四段，繁简得宜，更无贼音扰指。⁶⁹

逐渐，琴曲五声化的趋势愈来愈明显。似乎，愈来愈多琴人如陈旸般，希望琴曲五声化则「天下治」。但是，有多少清朝琴人实际相信琴曲五声化的政治和教化力量？

身份象征

我认为，清朝琴人把琴曲推向纯五声的另一个重要因素，可能跟五声音乐的身份象征有关，并且受到清朝的文化和政治环境影响。

坏音乐与外族音乐的连系由来已久。荀子曾说：「使夷俗邪音不敢乱雅，太师之事也。」⁷⁰

学者亦把非五声音乐与外族音乐连系起来。陈旸说：「二变之声出于夷音，非华音也。」⁷¹到了清代，琴人学者逐渐跟随陈旸的观点，琴家戴长庚在他的著作《律话》(1833)评述琴曲〈塞上鸿〉，他说：

不宜用变，征人之节不可变也。今操中用变音……是南腔而带北音者。若无此音，何以见戍边日久已与为类之悲壮慷慨也哉？⁷²

《春草堂琴谱》(1744)在〈汉宫秋〉第九段内写道：「俗谱俱下九作变音，名胡女声可笑。」⁷³编者并把这「可笑」的胡女声删掉。

清朝学者毛奇龄说：

唐时乐官分番乐古乐，以七音为番乐，五音为古乐，相沿至金章宗朝，则竟以番乐为北调，古乐为南调，北调则七声并行，二变交作，而南调则仅周旋于五声之间……琴师所操之古曲，纯以变声出调，字攒簇成音，即今乐也。

黜之，真知音知乐者，岂倒见如是乎？」见《四库全书》，786：660。

⁶⁸ 清朝学者江永在《律吕阐微》说：「律有十二，用其七存其五，天地自然之妙……燕乐北曲用一凡，南曲不用一凡，不可谓南曲是而北曲非也……若陈旸者啧啧以去二变为复雅，恶知二变所由来哉。」见《四库全书》，220：678-679。

⁶⁹ 见《春草堂琴谱》；载《琴府》，页350。

⁷⁰ 见《荀子简注》（上海：上海人民出版社，1974），页223。

⁷¹ 同注6。

⁷² 见戴长庚《律话》；载《续修四库全书》，115：798。

⁷³ 见《春草堂琴谱》；载《琴府》，页356。

试问乐工审声，自五声本调和平之音，与七声出调乖反之音，二项之外有三项否？⁷⁴

根据毛奇龄，七声音乐即是北调、今乐及番乐。五声音乐除了代表了南乐和古代音乐，亦代表了汉族音乐。

当民族的权势和文化受到冲击，其身份象征亦受挑战⁷⁵。音乐是身份象征的重要建构部份⁷⁶。在唐朝盛世，大量外族音乐被引入中原⁷⁷，虽然外族音乐的风格不符合儒家理念，但汉人因政治力量和文化强盛，不曾感觉有问题。明初琴曲不少承传自唐宋，乐曲运用半音，部份是由于琴曲在唐朝受到外族音乐的影响。但是，由唐朝历至清朝，汉人政治力量渐显薄弱，清朝由满人统治，更受西方列强欺凌。面对困境，个人对身份象征的诉求增强，但是，这可以是潜意识的⁷⁸，在清朝，更因文字迫害而不容公开讨论。清朝琴人排斥代表外族的非五声音乐，选择了符合儒家理念的五声音乐，可能是「正统汉人」身份象征的表达。这身份象征有两层意义，在内是面对满人，在外是面对西方列强。受到满人统治而国家积弱的困扰，这身份象征的诉求愈趋强烈，最后，五声乐曲成了主流。

律制转变的特别背境因素

在律制方面，当不少琴曲在清朝中叶已五声化，琴谱仍大量使用非五度律音位。五度律的实际运用，要到晚清才成为主流。我认为，影响着律制的转变，除却上文所述的种种背境因素以外，还有以下的特别因素，令琴人迟迟不遵守传统理论：

1. 传统理论和实践脱节

古代有关律制的讨论太理论化，经常集中在如何解决五度相生不能回到黄钟的问题⁷⁹，和实践脱节，一般琴人不易掌握。

2. 民间音乐对琴人的影响

聆听二十世纪初的录音，可以知道当时的民间音乐基本上不用五度律，而用各样的民间音律。清朝没有录音留下，但有乐器存世。我曾经量度一把清朝琵琶（十九世纪）的品和相的距离⁸⁰，结果如下表：

⁷⁴ 见毛奇龄，《竟山乐录》；载《四库全书》，220：336。

⁷⁵ 请参考 Lucian Pye, “Identity and Political Culture,” in *Crises and Sequences in Political Development*, contributed by Leonard Binder, et al (Princeton: Princeton University Press, 1971), 110-111.

⁷⁶ 见 Martin Stokes, *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* (Oxford, UK; Providence: Berg, 1994), 5.

⁷⁷ 见杨荫浏，《中国古代音乐史稿》（北京：人民音乐出版社，1981），第9章。

⁷⁸ 见 Richard Jenkins, *Social Identity*, 2nd ed. (New York: Routledge, 2004), 117.

⁷⁹ 请参考缪天瑞，《律学》，页114-128。

⁸⁰ 琵琶为香港藏琴家沈兴顺所藏。

乐音	弦长 (cm)	与空弦音的弦长比例	与较低邻音的弦长比例	音分	与较低邻音 的音分差别
sol (空弦)	71.2	1		0	
la	63.9	0.89747191	0.89747191	187	187
#la	60.7	0.85252809	0.949921753	276	89
ti	57.1	0.801966292	0.940691928	382	106
doh	53.7	0.754213483	0.940455342	488	106
re	47.7	0.66994382	0.888268156	693	205
mi	43.5	0.610955056	0.911949686	853	160
fa	40.3	0.566011236	0.926436782	985	132
sol	36.5	0.512640449	0.905707196	1157	172
la	32.7	0.459269663	0.895890411	1347	190
#la/ti	29.6	0.415730337	0.905198777	1519	172
doh	26.5	0.372191011	0.89527027	1711	192
re	24	0.337078652	0.905660377	1882	171
mi	21.7	0.304775281	0.904166667	2057	175
fa	19.8	0.278089888	0.912442396	2215	158
sol	18	0.252808989	0.909090909	2380	165
la	16.3	0.228932584	0.905555556	2552	172

以上可见，该琵琶不用五度律，而使用民间音律。琴人在生活环境受到民间音乐耳濡目染，不期然会在琴曲使用民间音律。

3. 「本地人」身分象征

《琴香堂琴谱》(1760) 说：「乐采土音，识者叹其不忘本。」⁸¹ 琴人用民间音律，有建构「本地人」身分象征的意义。

清朝学者蒋文勋在《律吕剩言》说：

至国初而弹琴者极为纯盛，然仅讲指法节奏，与乐律家判然为二。乾隆初杭州苏琴山春草堂琴谱出，而音律与琴谱始合为一。⁸²

至《春草堂琴谱》(1744)，琴人才开始关注理论和实践的配合，尝试舍弃「非五度律」的音位。我觉得，这可能受到清末学者强调经世致用⁸³，把理论付诸实践的影响。最后，理论与实践汇合，五声音阶与「正统」律制终于成为了主流。

⁸¹ 载《琴曲集成》，17：2。「土音」可以指当地的方言。但是，此琴谱没有收录琴歌，「土音」应该是指当地的民间音乐。

⁸² 见蒋文勋，《律吕剩言》；载《续修四库全书》，115：858。

⁸³ 见余英时，《中国思想传统的现代诠释》（台北：联经出版事业公司，1987），页 419-431。

结 论

透过明清琴谱的研究,可以知道「中国音乐向来都是五声」的印象并非准确。很多明代琴曲并不跟随传统儒家理念,而使用五声以外、甚至七声以外的乐音,带有半音性,直至清朝中叶,五声性的琴曲才成为主流。琴曲所用的律制,更要到晚清才跟随传统理论的五度律。古琴的音与律的转变,曾受到乐谱流失、清微淡远的追求、其他乐种的音阶、文人推崇「南派」风格、复古心态、和身份象征等文化和政治环境的影响。由此可见,中国音乐的发展受到整体文化和政治环境的影响由来已久,文人尊崇的古琴音乐亦不例外。面向将来,个别琴人为古琴文化的承传和发展付出努力固然重要,但古琴的未来发展,最终也会受到整体文化和政治环境的塑造,个人的参与和取向,将会是这整体的一部份。

原文载耿慧玲、郑炜明、刘振维、龚敏编《琴学荟萃:第三届古琴国际学术研讨会论文集》
(济南:齐鲁书社,2012),页91-117。

收录于《审律寻幽:谢俊仁古琴论文与曲谱集》(重庆:重庆出版社,2016),第38—64页。

附件：版本 1 《神奇秘谱》与版本 31 《自远堂琴谱》最后两乐段的比较

The image displays a comparison of the final two musical segments between two versions of a piece: Version 1 (《神奇秘谱》) and Version 31 (《自远堂琴谱》). The score is presented in six systems, each with two staves. The first four systems are in bass clef, while the last two are in treble clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The first system includes the text 'Free rhythm' above the second staff. The notation for Version 1 is shown on the top staff of each system, and the notation for Version 31 is shown on the bottom staff. The comparison highlights differences in the melodic lines and the accompaniment between the two versions.

1

Free rhythm

31

1

31

1

31

1

31

1

31

1

31