

东皋琴谱的打谱及其琴歌吟唱初探

戴晓莲

内容提要：

关键词：《东皋琴谱》 东皋禅师 琴歌 吟唱

之所以选择《东皋琴谱》打谱是因为一：在历代琴谱中，琴歌谱在明清早期各琴谱中占有相当的数量。东皋其人、其谱在琴歌的发展历史中具有标志的特点，曾在上世纪五、六十年代以来引起重要古琴家查阜西、王迪等前辈对他进行研究和打谱。其中部分琴歌现在传唱开来，应得益于查、王等前辈的努力和发掘。二：除上面二位前辈外，琴歌在上世纪三、四十年代，吴景略、张子谦、樊伯炎等老琴家就已开始了打谱和整理。当时有广播电台和百代唱片公司录音出版和播放。然而时光已过去大半个世纪，琴歌在现当代社会中，只是少数人为之工作，仍然没有等到更多的人重视和喜爱。传承、挖掘和发扬琴歌艺术成为当今古琴音乐发展、保护、传承的一项重要任务。

一. 东皋琴谱说明

以东皋禅师传承并留下的，目前国内仅可见到：《和文注音琴谱》（1676 前）、《明和本东皋琴谱》（1771）和《太原止郎东皋琴谱》（1898），三种版本合称为东皋琴谱。琴曲的数目分别为 38 首、15 首和 35 首，除去其中各谱重复乐曲以及二首只有歌词没有乐谱的曲目，东皋三谱一共有 48 首。国内我们把东皋三谱（《和文注音琴谱》、《明和本东皋琴谱》、《太原止郎东皋琴谱》）都收录在中华书局 1994 年出版的《琴曲集成》第十二册中。其中称之为《和文注音琴谱》的，因其琴谱歌词边上有和文（日文）的注音而得名。每首曲名下都有词作者的名字，谱式为三纵式，一纵为汉字歌词，二纵为标有日文片假名，再边是三纵为古琴减字谱。《和文注音琴谱》是非常实用的琴谱，源于实践。

在东皋留下的遗物中我们只看到一本中国明代 1614 年的《松弦馆琴谱》，可以断定他当时只带了这本琴谱东渡。然而他没有完全继承《松弦馆琴谱》中的器乐琴曲，而是对琴歌情有独钟。这可能与他的老师清代广陵琴派庄臻凤（著有《琴学心声》）有关，因广陵琴家既重视器乐曲，也重视琴歌创作。东皋在日期间创作了大量琴歌，大多表达思念故乡亲人的内容，如《思亲引》等；有的琴歌为唐宋著名诗人的诗句谱曲，如《浪淘沙》《偶成》等。每曲末都有标注，注有“校正”或“手校”字样的，表示东皋对传统曲的校误。标有“谐音”“调入”和“铭”字

样的，表示是东皋自度曲，标有“订正”和“考正”字样的，为东皋的改编曲。

在其后三百多年中，东皋禅师的传承弟子们，将东皋从中国带去的琴曲，以及东皋自己创作的琴曲以抄本的形式传了下来。不断编辑《东皋琴谱》，形成了若干个版本的《东皋琴谱》，它们目前都存见于日本，见下：

- (1)《东皋琴谱》，桂川月池抄本，杉浦琴川（1671-1711）校本，1709 年，57 首。(2)《东皋琴谱》，幸田子泉（1692-1758）藏本，杉浦琴川校本，1709 年，51 首。(3)《东皋琴谱》，幸田子泉（1692-1758）又一旧藏本。(4)《东皋琴谱》，德川元子藏本。(5)《东皋琴谱》，德川元子藏《琴谱杂录》。(6)《东皋琴谱》，铃木龙（1741-1790）刊本，明和 1772 年，14 首。(7)《东皋琴谱》，菊地迁甫刊本，宽政 1797 年，16 首。无和文。(8)《东皋琴谱》，1778 刊本，文政十年 1827 年儿岛风林再刊，47 首。有和文注音。(9)《东皋琴谱》，太原止郎据仁木斯 右抄本，明治 1898 年，33 首。

笔者曾得日本友人赠送二本《东皋琴谱》（儿岛风林本和菊地迁甫刊本）影印本，当弥足珍贵。

二. 东皋禅师简介

东皋禅师（1639--1695），俗名蒋尚部，字东皋，法名兴畴，浙江兰溪人。明代禅师、琴学家，擅长诗文书画。8 岁入佛门，32 岁成为杭州永富寺住持。随广陵琴家庄臻凤和储虚舟学习古琴。1677 年日本江户时期东渡日本，取名东皋，先在长崎兴福寺，1683 年成为移居水户，成为宗山天德寺的住寺，为日本佛教曹洞宗寿山派的开山祖。1695 年圆寂于日本。在日长达 18 年，他主要从事授琴传艺，书画篆刻等把中国文化遗产到日本。在日本历史上唐代鉴真和尚东渡以及明代东皋禅师的东渡都对日本传播中国的汉文化起到了重要的作用。

东皋在日本的琴学传播持续了二百多年，直到 20 世纪五十年代之后，传人渐渐逝去而断承。然而，东皋琴曲与其琴谱得以保留至今。这一现象引起了中日二国古琴学者以及音乐史学者的关注。从 1999 年至今，中日学者相继在中国杭州和日本大阪举办了三届的琴学研讨会，特别是 2002 年 12 月杭州的“中日东皋禅师学术研讨会”，中日二国的琴学家们就东皋禅师的琴谱、家世、东皋琴学研究、东皋与中日美术交流、东皋禅师印章艺术等等方面作了深入的探讨。

三. 古琴谱、《东皋琴谱》的历史背景

在古琴近三千年的历史中，留下了极其丰富的曲谱，是我国音乐文化中的一座宝库。现存古琴谱，首见于明代 1425 年的《神奇秘谱》，共出现了大约 150 多部琴谱。有名琴曲六百多首，同名异曲、不同版本的琴曲约三千余首。古琴音乐在我国其他音乐中，可谓历史最为悠久、乐谱、乐论、乐曲都最为丰富的门类之一了。琴曲也是最具保留古代中国音乐风貌的音乐，而挖掘和整理这些琴谱的工作也是自二十世纪以来各代古琴家们的愿望。琴家通过对大量琴曲的“打谱”，使得藏于纸墨之中的古琴谱，转化为鲜活的、可供演奏的、可欣赏、可研究的音乐（乐曲）。

在这三千多首琴曲中，有相当一部分曲目附有歌词，也就是部分曲子既可作为乐器独奏，

也可依词吟唱。这些乐曲“以琴和歌”“融诗于琴”，琴曲与诗歌互为补充，就称之为“琴歌”也称“弦歌”，在漫长的古琴音乐历史上，琴歌，就一直作为古琴音乐的一个重要组成部分，世世代代流传了下来。

现见最早琴歌谱是宋代的《事林广记》中“黄莺吟”和姜白石的《白石道人歌曲集》中的《古怨》。而以词入曲，在古琴音乐的历史长河中应该归功于唐、宋时期大量文人雅士的参与，文人们具有良好的文化熏陶，喜好弹琴和吟诗，宋词吟诵的方式更是深入古琴的操弄之中。大量的诗词琴歌，以及不断丰富发展的古琴演奏艺术相结合，因此琴歌与琴曲在当时呈现出相互并存的状况。

下表，梳理出早期（也即东皋琴谱[1676]出现之前）各谱所载琴歌谱的情况：

年代	琴谱	琴歌谱	所见与东皋琴谱同名歌谱
1491	《浙音释字琴谱》	总 44 首都为琴歌谱	《南熏歌》《渔歌调》《阳关三叠》
1511	《谢琳太古遗音》	总 36 首都为琴歌谱	《南风歌》《归去来辞》《思亲操(引)》《阳关曲》
1530	《新刊发明琴谱》	15 首（总 24 首）	《归去辞》（同《归去来辞》）《阳关三叠》
1539	《风宣玄品》	30 首（总 101 曲）	《南风歌》《醉翁吟》《归去来辞》《阳关》（九段）《思亲操(引)》
1546	《梧冈琴谱》	1 首（总 42 首）	《归去来辞》
1549	《西麓堂琴统》	11 首（总 138 首）	《思亲(引)》
1561	《琴谱正传》	2 首（总 71 曲）	《归去来辞》
1585	《重修真传琴谱》	101 首都为琴歌谱	《南风歌》《归去辞》《渔歌调》《高山》《渔樵问答》《相思曲》《南熏歌》
1589	《真传正宗琴谱》	总 30 首都为琴歌谱	《归去来辞》
1590	《琴书大全》	8 首（总 62 曲）	《醉翁吟》《渔樵问答》
1596	《文会堂琴谱》	9 首（总 69 曲）	《归去来辞》《阳关》《渔樵问答》《调弦入弄》
1597	《绿绮新声》	总 13 首都为琴歌谱	无相同
1602	《藏春坞琴谱》	3 首（总 66 曲）	无相同
1611	《阳春堂琴谱》	10 首（总 52 首）	《归去来辞》《渔樵问答》
约 1660	《陶氏琴谱》	总 9 首琴歌谱	《渔樵问答》《醉翁吟》
1664	《琴学心声》	8 首（总 14 首）	无相同

《浙音释字琴谱》和《谢琳太古遗音》中的琴歌谱其中不少是唐宋以来流传下的琴歌。上述这二部琴谱可以看作现存最早的琴歌谱集了。这二部琴谱所收录的如：柳宗元的《渔歌调》、王维的《阳关三叠》、陶潜的《归去来辞》等人们非常熟悉的琴歌谱都是珍贵的古代歌曲资料。然《浙音释字琴谱》中部分琴歌为明代龚稽古据其前人朱权的《神奇秘谱》中各曲进行一字一音的编写文辞，实际难于演唱（见《琴曲集成》第二辑查阜西识）。因此，传统留存下的琴歌谱在一定意义上来讲并不都是精品作品，需要经过打谱过程，经熟悉古琴弹奏艺术以及擅长诗词吟唱的学者来从事琴歌的发掘和整理工作。下面将进一步探讨。

虽然也有像《神奇秘谱》《玉梧琴谱》等没有收录一首琴歌的琴谱，但上表所示，已足以说明当时琴歌创作或者琴歌传唱的欢迎程度了。流传至东皋禅师所生活的年代（1639—1695），正是古琴音乐欣欣向荣，演奏艺术日益成熟。然而，过度发展的琴歌难免有粗制滥造的作品而充

斥其中，引起的有造诣琴家的强烈反对。明末虞山琴派的创始人严徵（1547-1625）对当时在琴曲中滥填文辞的风气作了强烈的抨击，并主张琴乐的表现力在于音乐本身，特别推崇琴乐的器乐化形式。他在《藏春坞琴谱》的后记中写道：

“自古乐烟，而琴不传，所传者声。而今之声，五音固自谐，而求于文，无当也。自三百篇而下，凡可歌咏者，孰非文，求之于今之声，无当也。故曰不传。然琴之妙，发于性灵，通于政术，感人动物分刚柔而辨。与替又不尽在文，而在声。何者？……盖声音之道微妙圆通，本于文而不尽于文。声固精于文也。然则，谓琴之道，未当不传亦。可是近世有一二俗工，取古文辞，用一字当一声，而谓能声。又取古曲，随一声当一字，属成俚语，而谓能文。噫！古乐然乎哉？盖一字也，曼声而歌之，则五音殆几遍。故古乐声一字而鼓不知其凡几，而欲声字相当，有是理乎？适使知音捧腹耳！...”

严徵死后十四年，东皋禅师出生于清初。他本人又是如何看待严徵的观点？如何从事古琴活动？做得又是怎样的呢？

四. 东皋禅师的主要琴学贡献和作为

1. 注重琴歌的特殊特点，腔（即歌）韵（即琴）结合的方式。
2. 吸收了前人的琴歌创作教训。
3. 推崇并重视明代严徵的观点，并进一步推动琴歌发展。
4. 立志于琴歌的发展创作，在琴歌的道路上花了大量的心血，取得了丰硕的成果。

五.《东皋琴谱》特点及打谱总结

1. **注重琴歌的加腔：**东皋琴谱前期各谱，琴歌谱都用一字一音的记谱。这可能与当时琴歌演唱时的方式和习惯有关。也有可能如前面所说，起于当时随意“以音填字”或“以词就音”的造歌有关。东皋禅师在立志于琴歌创作和传播时，我们可以看到，他吸收了琴歌泛滥的教训，并重视了严徵的观点。因此，他的琴歌创作绝大部分达到了一定的艺术高度。琴歌，琴歌，当是琴与歌的结合，以“歌中琴韵”与“琴中行腔”表达琴歌的审美和情趣。而常常歌的行腔部分是随琴弹奏中的上下滑音来决定的。所以，在东皋三谱中，除一些琴歌仍然采用一字一音的传统琴歌模式外，更多琴歌谱运用了一音一滑奏或一音多滑奏的旋律，在演唱上即为一字一腔或一字多腔的旋律。这可以说是东皋在当时历史情况下对于琴歌创作的一个发展。例如《调弦入弄》，这是一首短小的弹琴之前的调弦或开指小曲，为明代民间发明的一种方法。最早见于《西麓堂琴统》的“调弦品”。这里《调弦入弄》最早见于《文会堂琴谱》。《东皋琴谱》与之稍有不同，用了滑奏音以及猱的符号，后世较都采用此版本。又《浪淘沙》、《渔樵问答》等多数歌谱都用一字一滑，即谱字“上”或“下”。甚至用到一音几滑，即谱字“撞”、“撞下”、“进退复”、

“二上”等。由滑音产生唱时的运腔。

2. 民间俗乐的移植，如《竹枝词》：“非商非羽声吾伊，宛转歌喉唱艳词，肠断哪，何人不识，一腔清韵有谁知？”，前后短小二句词，曲调移植了当时的民间小曲，短小精干，委婉。

《梅花》虽然采用明代诗人林和靖的诗，它与其他诸谱《梅花曲》（或《梅花三弄》）等器乐作品完全不同，曲调如民间小曲，轻松愉快，朗朗上口：“众芳摇落独鲜艳，占断风情向小园，疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。霜禽欲下先偷眼，粉蝶如知合断魂。幸有微吟可相狎，不需檀板共金樽”。说明东皋禅师在传播琴乐时并未把琴当作是一项深不可测，孤芳自赏的音乐乐器，而是接近民间，用通俗易懂的方式传递琴乐的美妙。特别是他在日本用琴歌这样的方式，可以更好的传播中国文化。

《子夜吴歌》这首作品在八十年代初就经打谱，并传唱出来，短小朴实的音调，把李白这首词、江南吴声的委婉动听衬托得极其别致。谱例：

3 6 2 3 6 6 —, 1 2 3 3 3 3 —, 3 5 3 3 3 2 3 —, 5 6 1 1 1 1 —, 3 6 3 5 3 —, 7 2 2 3 6 —
长安一片月， 万 户 捣衣声， 秋 风吹不尽， 总是 玉关情， 何日平胡虏， 良 人 罢 远 归。

3. 以词配曲

第一类东皋自度词和乐，如《思亲引》《熙春操》，又名《扶桑曲一、二》，可推断出此二曲是东皋东渡扶桑十八年所作，他强烈的思乡、思亲之情。这首《思亲引》，无论词与乐音调协调上，还是情感的抒发上，都是东皋琴歌创作的极致表现。特别是“一日思亲十二时”末句的反复，他没有在原调上作重复（这是传统创作常用的手法），而是既循着字调的方向，又抒发了情感。见谱例

第二类名家的诗词的配乐，如欧阳修的《浪淘沙》；刘禹锡《竹枝词》；汉武帝的《秋风辞》；李白《久别离》《子夜吴歌》；白居易的《长相思》；王维的《阳关曲》和《阳关三叠》；柳永的《八声甘州》；李清照的《凤凰台上忆吹箫》；杜牧的《送隐者》；林和靖的《梅花》。

第三类古代文化名著的配乐，如说教哲理的《中庸·大哉引》“大哉圣人之道！洋洋乎，发育万物，峻极于天。悠悠大哉，礼仪三百…”、《中庸·三才引》“天地之道可以言而尽也，其为物不二，则其生物不测…” 每一语句都有诵经的味道，因此打谱的曲调不能加任何婉转音腔，当以一字一诵，朗朗上口，表现了古代名篇的大气和稳重，

第四类幽默诙谐诗的配乐，如《安排曲》宋代无名词：“功名大小天已安排了，何用百般机巧。荣休喜，辱休恼，开先谢早，此理人知少，万事算来由命…万事付之一笑，前程事暗如漆。”。《小操》中“嫌小人而踏高位，鹤有乘轩，恶利口之覆邦家，雀能穿屋”等。

因此，以词配曲是东皋琴谱琴歌的主要创作手段，基于这样的创作，我们在东皋琴歌的演唱方式、字调、腔韵等方面的处理将有别于其他琴歌的研究，在下面“六.《东皋琴谱》琴歌吟唱初探”中将继续探讨。

4. 调式特点：《东皋琴谱》大多以五音调式为主，即都以古琴正调调弦，来演奏宫商角徵羽五个调式乐曲，且每首大多短小，简洁。常用转调，甚至在短小的四句曲调中也用了转调，如《子夜吴歌》前二句为F调，后二句转C调。三首外调蕤宾调和凄凉调，分别以升高第五弦，以b7为宫的定弦。《东皋琴谱》音乐为七声非五声音阶，谱中常用4和7二音，而在当时中国清代各琴谱中，古琴音乐的音阶总的趋向是从七声转向了五声，古琴谱上的音位越来越明确标示（即五声音阶音位）。音乐朝着委婉，悠扬的声少而韵多的方向发展。东皋音乐的七声性以及他善用的变音，变徵、变宫在旋律进行中有时还成为骨干音，有我们现在所熟悉的日本音调的影子，不可否认东皋禅师在日本生活十八年，受到了日本民间音乐的浸润。

例：《大哉引》中 “2 b3 4 4 4 ”。

例：《秋风辞》中 “ 6 72 76 6762 3 3 3 , 7 232 7 73 5 67 6 ”

5. 谱式疑点：《东皋琴谱》的减字谱在每首曲中有不统一的写法，如有的乐曲写明了音位的徽分，如《安排曲》四徽二分等，但绝大多数音位比较模糊，有的只写“徽与徽间”（七八徽间），有的只写“徽半”（五半、六半），或者“上半”。如《三才引》《大哉引》这二首词自《中庸》的琴歌，“日月星辰系焉，万物覆焉”一句：音高是“6 7 7 b2 b2 3 3 3 #4 b7 b7”可以判断这样的音高旋律是不符合演唱和演奏。如何出现降Re和升Fa呢？是因为谱式上“上半”的记录，造成音高的模糊和确定错位。因此，打谱时需结合词、音调、弹奏方式、演唱方式等因素进行判断和修改。

6. 创作否？改编否？

东皋三谱48首曲目中，大致分为二类，一类是东皋自度曲。二类东皋对前人的曲校误或者编曲。

其中一类6首《思亲引》、《熙春操》、《华清引》、《飞琼吟》、《大哉引》、《清平乐》，他们分别标以“谐音”、“调入”、“声之”和“铭”等注。二类24首虽标着“校正”、“手校”、“订正”和“考正”字样，字面意义是东皋对传统曲的校误或者编曲，然有部分琴歌谱是仅见于东皋琴谱，在国内各版本琴谱中都没有出现过。如《东风齐着力》、《凤凰台上忆吹箫》、《梅花》、《偶成》、《子夜吴歌》等。另有《调弦入弄》、《三才引》等12首虽然在其他琴谱中也有相同的曲名，有的甚至歌词完全相同，但曲谱、曲调却完全不同。《归去来辞》《渔樵问答》等4首与其他琴

谱基本相同，仍有东皋禅师加工的痕迹。有些琴歌的音乐非常美妙，唱词与音调非常吻合，而有些乐曲音调拗口，演奏指法也不顺手，水平明显参差不均。笔者认为其中原因可能是东皋弟子在传承过程中的谱式的补充；也或是东皋本人创作后并不十分满意，而以“校正”等字样来表述。

下附东皋三谱中琴歌的基本内容信息及其分析比较：

	曲目	创作方式、及说明	信息	谱名	谱源、比较、简述
1	调弦入弄	没有表述	一段	《和文注音琴谱》	《调弦入弄》最早见于《文会堂琴谱》，本谱多了一处上滑音，
2	清平乐	东皋懒衲谐音	宫音，一段 孙苍虬词	同上	自度曲。已较多运用一音加一个滑奏的旋律，也即：唱法上加了一腔。
3	浪淘沙	东皋越杜多手校	宫音，一段 欧阳修词	同上	仅见《东皋》
4	东风齐着力	东皋心越校正	宫音，一段 胡浩然词	同上	仅见《东皋》
5	三才引	东皋心越订正	商音，一段	同上	仅见《东皋》
6	大哉引	东皋越杜多谐音	商音，一段	同上	自度曲
7	秋风辞	圣湖野樵订正	商音，一段	同上	仅见《东皋》
8	归去来辞	没有表述	商音，凡六段，分段有小标题	同上	最早谱见于《谢琳太古遗音》，明代以来广受欢迎，有九部琴谱刊载，至清末大约有二十多部琴谱刊载，本谱同明代杨论《真传正宗琴谱》
9	子夜吴歌	东皋心越校	商音，一段	同上	仅见《东皋》
10	幽涧泉	东皋越杜多订正	商音，一段	同上	仅见《东皋》
11	久别离	东皋懒衲改订	商音，一段	同上	仅见《东皋》
12	醉翁操	东皋三一山人手校于曲聃轩	商音，一段	同上	初见《风宣玄品》，后段四句诗由东皋拿来填于本曲，非苏东坡《醉翁吟》的原诗。
13	入声甘州	东皋越杜多订正	商音，一段	同上	仅见《东皋》
14	瑞鹤仙	东皋越杜多订正	商音，一段	同上	仅见《东皋》
15	凤凰台上忆吹箫	东皋越杜多手校	商音，一段	同上	仅见《东皋》
16	太平引	东皋越杜多订正	商音，谱文二段	同上	仅见《东皋》
17	鹤冲霄	东皋心越订正	商音，一段	同上	仅见《东皋》
18	南浦月	圣湖野樵校正	商音，一段	同上	仅见《东皋》
19	飞琼吟	东皋藏谱岁甲新秋日声之	商音，一段	同上	自度曲
20	梅花	仙华林樵录	商音，一段	同上	仅见《东皋》
21	偶成	东皋懒衲手校	商音，一段	同上	仅见《东皋》
22	离别难	没有表述	羽音，一段	同上	仅见《东皋》
23	离别难（又谱）	东皋懒衲订正		同上	仅见《东皋》
24	华清引	皋坞山樵谐音	羽音，一段	同上	自度曲
25	霹雳引	皋坞山樵手校	羽音，一段	同上	仅见《东皋》

26	月当厅	东皋越杜多订正	羽音，一段	同上	仅见《东皋》
27	忆王孙	东皋越杜多校正	羽音，一段	同上	仅见《东皋》
28	草堂吟	圣湖野樵手校	羽音，一段	同上	仅见《东皋》
29	长相思	东皋越杜多校	羽音，一段	同上	仅见《东皋》
30	相思曲	东皋懒衲订正	羽音，一段	同上	仅见《东皋》
31	竹枝词	东皋越杜多校	羽音，一段	同上	仅见《东皋》，民间音调，具有亦歌亦奏亦舞的民间《竹枝词》的特点。
32	小操	东皋越杜手校	羽音，一段	同上	仅见《东皋》
33	箕山操	圣湖野樵考正	商羽音，一段	同上	仅见《东皋》，《神奇秘谱》《风宣玄品》等谱又称《遯世操》无词，但与本曲属异曲同名
34	熙春操 扶桑操一	…偶成俚句调入 丝桐，…	商音，一段	同上	自度曲
35	思亲引 扶桑操二	越子泣血铭	商音，一段	同上	自度曲。与早期《谢琳太古遗音》同名不同曲。
36	安排曲	东皋越杜多谐音	角音，一段	同上	仅见《东皋》
37	乐极吟 《渔歌调》	没有表述	蕤宾调，一段	同上	与《浙音释字琴谱》《重修真传琴谱》等前谱诗同曲不同，曲调流畅诙谐，应视为东皋仅见版本。
38	高山	神品执徐孟冬再 校正	宫音，四段	同上	最初见于《重修真传琴谱》，二谱曲诗都有较大变化。
39	滄浪歌	没有表述	商音，一段	《明和本东 皋琴谱》	仅见《东皋》
40	寄隐者	没有表述	角音，一段	同上	仅见《东皋》
41	南风歌	没有表述	徵音，一段	同上	谱同本谱中《南薰操》，最早曲名见《浙音释字琴谱》《谢琳太古遗音》，然谱都不同。
42	阳关曲	没有表述	凄凉调，一段	同上	本谱只取了诗词的四句为一曲，与早期的《风宣玄品》九段和后来的三叠段体也完全不一样。
43	南薰操	没有表述	商音，一段	《太原止郎 东皋琴谱》	见《南风歌》的解释
44	鸣凤朝阳	没有表述	商音，一段	同上	仅见《东皋》
45	石交吟	马季良之谐谱也， 师绝爱此曲，…葛 村渔长识	商音，一段	同上	仅见《东皋》
46	渔樵问答	没有表述	商音，八段	同上	最早见《重修真传琴谱》为九段，本谱与杨抡《太古遗音》同。
47	猗兰操	没有表述	商音，一段	同上	仅见《东皋》，同名《猗兰》器乐曲见《神奇秘谱》等三十多个谱本
48	阳关三叠	没有表述	凄凉调，三段	同上	最早见《浙音释字琴谱》残稿八段，本曲较同《新刊发明琴谱》，但删除了《新刊发明琴谱》中的无词过门句，略显精简一些。

琴歌的打谱原则必须由三个方面相结合，即：第一琴谱，第二歌的词调字韵，最后，歌的润腔。在上面我们已经交待了琴谱的问题。下面将重点探讨上述后二个问题。

六. 东皋琴歌吟唱（润腔）初探

1. 琴歌概述

琴歌是古琴音乐的一个不可分的一部分，古来有之。“搏拊琴瑟以咏”（《尚书》）；“歌则必弦之，弦则必歌之”，（《琴史/琴歌》）；“诗三百皆弦歌之”（《史记》）；“拊弦安歌”（《琴赋》）等等文献记载，表明了古代琴与歌的密切联系。

古琴琴歌与琴的演奏相结合，由于纪录方式是古琴的减字谱，因此琴歌的音乐和部分唱腔必须依据古琴弹奏的指法特点，用乐器本身所呈现的音乐特质来演唱。

同时，琴歌既不是以琴伴唱，也不是以唱伴奏，而是唱奏结合，体现了弹琴的音韵与唱歌的声韵结合的特点，表现出别具一格的韵致，因此有人也称其为“弦歌”。

琴乐在高度文化中体现了雅文化的特质，代表了中国音乐文化固有的哲学和审美思想和智慧。琴所倡导的“非声势之器”，在所有乐器中独具品质，琴歌演唱的声音特质与琴的审美理念相一致的。琴歌的表现形式和风格与戏曲、民歌、说唱不同，古代文人自弹自唱的方式，自由洒脱，无拘无束，回肠荡气而又心归自然，它完全是一种独特的艺术形式。

2. 琴歌演唱的原则

这里，我们探讨“东皋琴谱”琴歌的演唱方式，是一件不太容易的事情，我们既没有前辈（指二十世纪以前）留下琴歌演唱的录音，也没有琴歌演唱的方法和要求。就目前我国声乐形式分为“民族声乐”“通俗唱法”以及“戏曲曲艺”而言，这三类的演唱方式都不适合琴歌的演唱。因此，要探讨东皋琴歌的演唱方式，以求原始的古人琴歌，看来是根本不可能的事。纵然琴歌在明清甚至唐宋年间有过辉煌的历史，但清代以后逐步消声衰落。然琴歌的表现形式和它的魅力依然在少数琴家的琴乐生涯中闪亮。例如笔者在前言中提到了几位前辈琴家们。其中古琴泰斗查阜西先生在其“琴歌辨”中提到，他学琴是从琴歌开始学起，一直是弹必有唱。他在对琴歌《胡笳十八拍》的发掘和推广后，在1959年的座谈会上指出琴歌演唱的咬字发音得用“乡谈折字”，它既不是昆曲语汇，也不是西乐语汇，而是取“四声阴阳，九音开合”的方法来演唱。他认为“乡谈折字”的方法是传统的琴歌演唱方法。有学者詹桥玲老师在“琴歌的历史与现状”一文中指出**“事实上，今天唱琴歌则未必遵循“乡谈折字”的传统唱法。戏曲、民歌演唱中的喷口、咬字、口形等要求，人们也许并不陌生。但对于琴歌演唱中要求四声阴阳的透韵方面，不熟悉字音平仄的人可能就会有些隔膜了。如今，受过声乐训练的人似乎就可以演唱琴歌，但这些显然已不是古人的唱法”**。查阜西先生1959年“琴歌诀”中写道：“意境”（凝神）想“周

全”；“涵”“呼”（净气）得自然；“行腔”留“后劲”（气口）；“折字”守“乡谈”（四声阴阳反切分地区）。另一位古琴家王迪先生毕生致力于琴歌的发掘，2007 年中华书局在其去世二周年之际出版了她的《弦歌雅韵》，收集了王先生打谱和创作的琴歌一百首，是当代学者研究琴歌的极其宝贵的资料。然而，不论是查先生 1959 年邀请北京歌唱家尹澄演唱的《胡笳十八拍》还是《弦歌雅韵》内附由姜家锵、傅慧勤等著名歌唱家演唱的琴歌 CD 唱片，他们都没有用查阜西先生的“乡谈折字”的琴歌演唱方法去演唱，而是用通常的普通话发音，来咬字演唱。然查先生曾有用方言自弹自唱“渔樵问答”资料留世，大凡听过的人无不为其浓郁的琴歌特性赞叹不已。2007 年 5 月在中国艺术歌曲研讨会中，琴歌也被列在中国古代艺术歌曲。而民族声乐教师李涛认为“琴歌应采用从接近语言的自然真声为主，混声为辅的嗓音来演唱”。因此，笔者认为琴歌演唱方法将在今后引起古琴界和声乐界的重视，共同来探讨和研创出琴歌的演唱方式，这是琴歌的发展和传承的一个重要的方面，是发展中国古代艺术歌曲的一个新课题。笔者在演唱和诗情研究上还很肤浅，本着对琴歌的热爱和对前辈的无限崇敬，追随着前辈的足迹，借以发掘《东皋三琴谱》之际，对琴歌的演唱方法作初步的探索。

3. 东皋琴歌的词调发音，用乡音吴语的依据

在做了前半部分《东皋琴谱》部分谱本的梳理、比较之后，笔者觉得还是必须立足于本琴谱的谱本特点和它透露出来的信息，并从大量的、不断的弹奏和试唱中发掘诗词韵律和音乐旋律，来指领我们进行琴歌的演唱。

首先，在前面“东皋琴谱说明”中指出《和文注音琴谱》的谱体结构是，三纵式，即一行歌谱，一行减字谱，一行以用假名标注了歌词的汉字发音。可以猜测到是当时日本琴人根据自己听到的中文发音记录下来的。本人曾专门请日本留学生进行了拼读，据其发音有些字与我们现在的读音极大不同。2004 年在杭州举办了“东皋琴谱”国际琴学交流会上，有一日本学者山寺三知做了“《东皋琴谱》歌词汉字标音初探”，给予我极大的启发和知识。他指出“**发现《琴谱》（指东皋琴谱）里‘南京音’和‘浙江音’的特征同时存在。由此可见，“琴谱”里标注的汉字字音反映了清初江苏浙江一带的音韵体系**”。这段文字对我们把握琴歌演唱中的咬字、发音、吐字、运腔方面有很大的启发。东皋禅师为浙江江浦人，他的琴歌发音当然反映了江苏浙江一带我们现在应该称之为吴语的语言体系。因此，《东皋琴谱》中的琴歌用吴语发音咬字是可行的，也是必然的。亦遵循了查阜西先生的琴歌必须守“乡谈折字”之法的原则。“乡谈”是要求歌者用他所能的最纯粹的方言来演唱，并在演唱时把每个字的四呼开合、四声阴阳准确地唱出来。“折字”就是弹琴者根据弹奏指法，把手指下表现出来的“韵”与唱者的运腔结合起来，强调

了“腔、韵”在琴歌中的极大表现。

《东皋琴谱》琴歌打谱工作非琴歌创作，歌谱大多是一字配一音，其中的腔韵、加花虽然没有昆曲那样的严谨和复杂，但也需要演唱者或者打谱者根据其古琴的风格、文化背景、审美情趣等因素进行润色，创造琴歌的演唱。因此我们不是做“依字行腔”或“倚声填词”的工作，而是“按谱循声”和“谱外透韵”的工作。这样不同的打谱者与不同的琴歌演唱者在处理同一首琴歌时，会表现出不同的音乐和唱腔来。

对于琴歌的演唱较为确切的提法应该是“吟唱”，我们把 48 首东皋琴歌大致分为一类以诵为主唱为辅，一类以唱为主吟为辅的吟唱的方式。诵唱类的琴歌有《三才引》《大哉引》《入声甘州》《太平引》《离别难》等二十多首，词句来自于文学名著的《中庸》篇、苏东坡、胡浩然等词篇，其音乐旋律进行比较平，上下波折不过二、三度，词文内容多为讲道施教，如《三才引》“天地之道可一言而尽也，其为物不二，则其生物不测。天地之道博也、厚也、高也、明也…”。打谱中音乐据其词文结构进行断句，这类歌用吴语方言语言真声以诵为主唱为辅的方法。

以唱为主吟为辅的吴语方言吟唱如何体现在东皋琴歌中。吴方言词汇里较多保存了古汉语的一些词汇，所以懂得和运用吴语来尝试古代琴歌的吟唱发声对古代艺术歌曲的开发定会有所裨益。吴方言的声调较普通话的四声来得多得多，一般它有七个声调“阴平、阳平、上声、阴去、阳去、阴入、阳入”，在这七个声调中“阴入、阳入”字的发音不太好分辨，在口语与吟唱中也有不同的发声，因此，在东皋琴歌中，我们把重点集中于入声字的发音和腔韵的处理上。如《子夜吴歌》“长安一片月，万户捣衣声，秋风吹不尽，总是玉关情，何日平胡虏，良人罢远征”。其中“一、月、不、玉、日”为入声字，下表表示入声字在吟唱中的处理以及打谱的处理：

入声字	吴语读音	吟唱谱	说明
一	iI?	<u>2</u> 0	短促，故节拍处理需在发声后用休止，字断音断的方式
月		6 —	在句尾，然“一片月”的“片”字在旋律进行中先行进入了“6”，因此，这里“月”字的发音无须非常短促，它直接依腔前行。节拍就处理成一拍或二拍，此入声字，字不断音相连。
不		<u>2.</u> <u>4</u>	加腔“4”为了把后面的“尽”至上而下的发音表现出来，因而这里必须加一个上腔。也可说是把“不”向上折字三度。
玉	nio?	<u>1</u> 0	短促，故节拍处理需在发声后用休止，字断音断的方式
日	niI?白读 Ze?文读	6 (—)	“日”发“Ze?”，发音不用入声的短促，节拍为一整拍或二拍都可，

(吴语发声音标按照《简明吴方言词典》的标注)

除了上述举例外,在其他歌谱中如“梅花”中“落、独、蝶、月、狎、不”的入声依照旋律和前后词搭配,还采用中州韵的发声来处理这些字,使字与调相配。

然我们用“乡谈”和“折字”在东皋琴歌的演唱中还遇到不少问题。过分注意每个咬字的四乎开合也不适合琴歌的演唱。“入声”字的发音,对我们现代人来说,较难分辨,分辨出来后,又较难把握它的真正发音。而“吹”在吴语中发“ts‘l”,然而在这里,我们还是采用普通话的发音。历来普通话被吴方言吸收,吴方言中有些字有文(来自普通话)、白(吴方言)两读,这里的“日”就是一例,在吴方言中“日报”“日历”“何日”等只能文读“Ze?”,而在“日头”“日子”中必须白读“niI?”。在另外一首歌“思亲引”歌词是“一日思亲十二时”中,“日”的发音仍为文读的“Ze?”,但按照吴语口语发音中“一日”应该用白读,然在减字谱中的音高走向是“3 5”二个上扬的音程,这样这里吟唱的发音就需用文读的“Ze?”更为贴切一些了。从这二例来看,吟唱咬字发音的讲究仍需方言与乐谱的音高旋律比照参考来确定。

4. 歌谱的润腔

韵腔的处理也是东皋琴歌打谱和吟唱结合的结果,谱中一字一音的旋律,将如何“折字谱韵”?琴歌的打谱与琴曲的打谱不同,古琴谱的减字谱形式,不但留给不同弹奏者自我发挥、自我抒发的演奏余地,还给予演唱者润腔、运腔的空间。除了上面的旋律须符合于诗词咬字发音的原则外,还可随弹奏的指法运动表达腔韵。通过古琴减字谱的演奏磨合出吟唱润腔方式大致有如下几种:一.用进退复折字加腔,一般上下可大小二、三度。二.用绰注装饰(即上下滑音)处理行字的润腔。三.用撞、猱处加小腔吟唱处理,但不可多加,多则有繁复俗气之嫌。

笔者认为琴歌吟唱更要求演唱者不但有声乐发声的基础和艺术灵感,还需要具有全面的知识修养,深刻理解诗词的内涵,把握其感情和内容;戏曲演唱的功底,如口腔共鸣,以字带声的演唱技巧。才能在“按谱循声”后达到“谱外透韵”的琴歌之美来。

小结:东皋琴歌让人感受到诗词和琴乐相和的审美境界,如同“喋血的诗、寄情的琴”那样感动人心。

本文章为2007年上海音乐学院音乐研究所课题项目,小组成员声乐系民族声乐教师刘芳瑛。

参考文献:

- 1.《存见古琴曲谱辑览》1958 北京人民音乐出版社
- 2.《琴曲集成》第1至17册。1981 北京中华书局
- 3.《中国古代歌曲七十首》王迪、张淑珍、修良编,1985 年中国文联出版公司
- 4.《尺八古琴考》黄大同主编,2005 年上海音乐学院出版社
- 5.《中国音乐词典》中国艺术研究院音乐研究所、《中国音乐词典》编辑部编,1984 年人民音乐出版社
- 6.《腔词关系研究》于会泳著,2007 年上海音乐学院出版社。
- 7.“中国古代琴歌的艺术特征”刘明澜,1989 年第2期,《音乐艺术》上海音乐学院学报
- 8.“明清琴歌与弦索调”夏野,1997 年第3期《音乐探索》四川音乐学院学报。

-
9. “琴歌的历史与现状” 詹桥玲, 2005 年第 4 期,《中国音乐学》。
 - 10.《戏曲传统音乐艺术》傅雪漪著, 1985 年人民音乐出版社。
 - 11.《查阜西琴学文萃》黄旭东、伊鸿书等编, 1995 年中央美术学院出版社。
 12. “琴歌的历史与现状” 詹桥玲,《中国音乐学》杂志, 2005 年第四期。
 - 13.《弦歌雅韵》王迪整理, 2007 年中华书局。
 14. “窈窕淑女 琴瑟友之” ---- “中国艺术歌曲研讨会” 综述, 2007 年第七期,《人民音乐评论》杂志。
 - 15.《简明吴方言词典》闵家骥等编, 上海辞书出版社 1986 年。