

合参琴谱——一个个性化的打谱体现

戴晓莲

琴乐发展到今天，琴学研究涉及到美学、音乐、风格流派、琴调、琴律等各个方面。半个世纪前古琴的打谱在古琴界兴起，近二十年又得到了音乐理论界的关注。但是究竟什么是打谱，如何去打谱，却各自站在各自的角度来理解和认识打谱。试想，一旦几百首琴曲复响成功，那对我们现在的民族音乐的发展和民族音乐理论的研究甚至对立足于本民族风格创作的作曲家们，将带来多么丰富的创作养料和活力。目前尚为热烈的琴学研究中，打谱的步伐似乎不大，国内外包括港台琴家据我所知就只有几个人打谱，说不出这是什么原因。应该说，琴曲打谱是一项亟待人们去开发，去探索的领域。

在浏览老一辈琴家的打谱琴曲时，发现绝大多数的打谱曲，谱源自于单一谱本，有少部分是用几个谱本的合参而成的，而有些琴曲成为老琴家们的代表曲目或经典作品，并得到了琴界和音乐理论界的好评和认可。尽管这样的打谱方式（合参）现在没有引起注意，甚至有异议，在所有打谱曲中占的数量并不多，但它们却浑如天成，大多成为结构完整、音乐完美的乐曲。这种打谱方式为后人树立了一种艺术的典范。这个现象使我对打谱的意义、目标、标准、方法等等进行了再思考。所以在此谈谈个人的看法，可能观点不够成熟，希望大家批评指正。

古代传统的打谱是“按谱寻声”^①式的打谱，但到了二十世纪早中期产生了新概念的“打谱”运动，是以古琴家查阜西（1895～1976）先生为代表的老一辈古琴家发动的。他们面对的是大量的古老的琴谱以及上千首或同名或异名的琴曲，由于对百年来没有新曲创作而疑惑、焦虑，一种振兴、挖掘、整理、复原古曲的使命感驱使着他们开始了打谱。他们的努力、创新、实践为琴乐的发展开创了新的道路，他们在保持传统琴人之遗风的同时，以他们各自独特的个性因素，包括知识修养、演奏风格、审美情趣、打谱意识等方面，来诠释、演绎和再现了古曲的风范。这些老一辈琴家如查阜西、管平湖（1897～1967）、吴景略（1907～1987）、姚丙炎（1920～1983）、张子谦（1899～1991）、顾梅羹（1899～1990）等。尽管八、九十年代，他们先后作古，却留下了近百首传世精曲，有：《幽兰》、《广陵散》、《潇湘水云》、《流水》、《离骚》、《阳关三叠》等等。他们的打谱成果成为二十世纪中国古琴界甚至音乐界的巨大财富。

前面提到打谱曲的源谱有二种。一种是采用一谱到底的打谱形式，大多数人采用这种方式，不成文的观念是单一琴谱好象更“纯”一点，更符合打谱的“忠实于原谱”的原则。第二种是采用多个琴谱参合在一起的形式打谱，琴家们称之为“合参琴谱”。（为区分“合参”和非“合参”，我把非“合参”的谱称为“个谱”。）合参打谱的琴家多数是基于各份个谱中的精华处弃之可惜的考虑，但也有从旋律进行、乐曲结构以及调式调性等考虑的（下述），并通过演奏上的加工，合并而成。姚丙炎先生是力主打谱必须“忠实于原谱”（原谱的意思还包括源自同一版本琴谱）的琴家，但他也曾有一曲为合参打谱曲《流水》，他把《神奇秘谱》中的《流水》与《天闻阁琴谱》、清末川派张孔山之传谱三谱合参，把川派《流水》著名的七十二个滚拂改编为八十四个缓缓滚拂，其意为使通曲象流水潺潺，而不是“洪水泛滥”，据说他弹出的《流水》，别具其浙派清癯柔秀的韵味，并得了张子谦先生的青睐。

从字面上看“合参”谱和“个谱”似乎不同，在各代琴谱中的琴曲，那些有着几十种版本，它们是因为历代琴人习惯把传自老师或民间收集的琴曲进行改编，或是把同名多谱参合在一起，进行“按谱寻声”式的、注入个人的加工而成打谱，如此以流动的方式传承下来的琴谱，体现了中国传统琴人以自我操度的方式和审美思想的结合。古代琴家究竟有多少挖掘、考古、整理、复响的意识，我现在不作探讨，但他们毕竟没有或极少在谱上标明曲目的来源、传谱、改编等考证文字。甚至于明、清二代诸多琴谱更有复古、托古的表现。自二十世纪以来，现代人的打谱虽说是传统文化的延续，但又受诸如新文化思想、西方音乐、学堂乐歌、以及三、四十年代广播和录音等工业产物的使用等影响和渗入，使打谱具有了一种新的理念。重在曲子的内容、背景、指法解译、琴律琴调、

音乐、旋律、节奏等方面。

与一谱到底的打谱不同，“合参”在打谱之初就面临如何对“个谱”加以取舍的难题。琴家也是根据自己的判断来确认哪些段是精华，哪些段落相合而使全曲合理。吴景略先生主张在“不影响古谱整体结构和音乐风格的情况下”^②选择谱本和段落。整体结构和音乐风格是他们把握合参打谱的依据。这并不是件易事。依赖于琴家自身的理论知识、审美意识、风格流派、乐曲背景理解的角度。这其中更多的是体现了自身的，极具个性的再创作。无论是怎样的打谱，合参也好，非合参也好，我觉得，他们并不是为打谱而打谱，为弹琴而弹琴，为挖掘而挖掘，他们的打谱意识是开放性的，个性化的，也就是说依据谱本，但不拘泥淤谱本。著名音乐学者黄翔鹏先生称“打谱”是一项艺术劳动，他说“…所要求的琴学修养与功力，远非简单的‘符号翻译’所能胜任。它是艺术工作而非技术工作”。^③

特别重要的一点是，老琴家们是优秀的演奏家，优秀的打谱者，也是优秀的作曲者。“打谱的每个环节几乎都离不开弹奏，打谱的结果就是弹奏的结果”^④。如同作曲家之于演奏家一样，因为在音乐的演绎和情感的表达上更直接、更透彻。他们掌握的高超的演奏技巧有助于其对曲谱的分析、指法的理解和运用。可以驾轻就熟地、得心应手的分化处理节奏、旋法、结构。立足于琴谱特殊的自然属性（指琴谱自身带有的本本因素），而描绘了活生生的音乐形象，展示了高度的艺术再创作。“在形式结构方面，音乐有其客观的理性成份，但到了演奏，我们所需要的并不是解释，演奏是一种主观的再创造过程”^⑤。以“按谱寻声”求得乐曲的意境神韵。正是他们全方位的艺术实践活动，是我们通达认知琴乐古曲的可资借鉴的经验。成公亮先生在谈到打谱的感觉时说：“全身心投入打谱的状态，颇有作曲家在创作音乐时的那种感觉，那种激动”。^⑥我想老琴家们一定也是同样的感受吧。

聆听或弹奏查阜西先生的《洞庭秋思》，都让我感到它具有一种深深的古朴风格和儒雅气质。中和、恬淡又是他特有的演奏手法。《洞庭秋思》采用了四种琴谱^⑦，它们跨越了明、清两代琴谱，第一段源于《松弦馆琴谱》（1614年），第二段采用《二香琴谱》（1833年），第三、四段来源于《琴书大全》（1590年），尾声取自《西麓堂琴谱》（1549年）。有些指法，乐谱没有记载，是他在反复仔细斟酌，边打谱边弹奏时自然而然弹就的结果。至于他这样打谱的原由，虽然他的琴学文论很多，但却没有论述自己有关打谱的文章，这不能不是个遗憾。应该说这首曲子的改编是通观全曲考虑的，使来自不同个谱的段落结构前后贯连起来，有特性的音乐语汇始终贯穿全曲。在调性的布局上，第二段出现转调的处理，是起承转合的结构。那是琴家从演奏的角度去考虑打谱曲的音乐完整性，并融入了个人的演奏风格。另外，查阜西先生还有一曲合参打谱《古怨》，也是据《四库本》等谱合参而成的。

一般来讲“合参”琴谱采用的是琴派比较对路的琴谱，或是有一主要据本琴谱，有时也是年代比较接近的琴谱，这样它们的时代风格、琴派特点比较统一。吴景略先生就是驾驭这种“合参”之法的重要的琴家。他常用的是清代的《五知斋琴谱》（1722）和《自远堂琴谱》（1802）合参，《五知斋琴谱》、《自远堂琴谱》、《大还阁琴谱》等都属虞山琴派琴谱。如，名曲《潇湘水云》采用《五知斋琴谱》和《自远堂琴谱》合参。另一曲《墨子悲思》全曲则主据《五知斋琴谱》，第十三段插入《自远堂琴谱》；《雉朝飞》是据《五知斋琴谱》、《微言秘旨》（1647）和《大还阁琴谱》（1673）合参。无论是他的哪种打谱，琴曲经吴景略先生的吴派风格特点的演奏和诠释，表达得淋漓尽致，赋予感情，赋予创造。

张子谦先生也有一曲《秋鸿》合参打谱，全曲三十六段主要据本《五知斋琴谱》，第三十四、三十五段取《自远堂琴谱》同名曲。这里合参是基于旋律结构考虑，原《五知斋琴谱》第三十四、五段分别是三十一段的合头展衍，在此大曲的尾部，反复出现，似有拖沓的感觉。而《自远堂琴谱》在此却有精细的改编，更加具有结束乐段的感觉。所以在此选用了《自远堂琴谱》的三十四、五段。

打谱时还有考虑律调问题的，对不符合音乐的调式时，进行了合参。参见管平湖先生的一段文字：“此曲（指《欸乃》原谱自《大还阁琴谱》）的结尾音，是用一弦七徽六分和五弦七徽（即宫音），而《自远堂琴谱》是用三弦和四弦的七徽（即羽音）。从全曲用韵和调式来看，结尾音应为

二四两弦的七徽，所以我就改用自远堂谱本的结尾音”。⑧

透过“合参”的打谱现象，应该说它们是琴家们在打谱的过程中追求个性化的古琴音乐的结果。“合参”的打谱曲多年来没有引起琴界和理论界的异议，因为我们早就被她那优美的旋律和精湛的演奏所“蒙蔽”，所深深地吸引。我们能不说那是精彩无比的打谱吗？当然有的人会对古曲挖掘的严密性产生怀疑。我认为古琴打谱无论什么方法，什么角度，合参也好，个谱也好，其考古意义和严密性当然要重视，在合参诸谱时，也不是随心所欲地参合在一起，在充分合理的打谱中，打出此曲音乐的灵魂，表现琴家的自身的风格特点，是打谱的精神和标准。

一位琴家一生一般打谱约二、三十首左右（并不是所有琴家都进行打谱活动），并不是所有的琴曲都达到上乘的程度。因为打谱是一件艰苦的、知识性的、创造性的工作。甚至比创作一首新曲都难。有句俗话叫“大曲三年，小曲三月”。

我们应该提倡一种个性化的打谱意识，一种具有风格特性的打谱曲。而早在 1985 年第二次打谱会议上，风格化打谱就被吴景略先生提出，针对打谱曲目是由主办领导单位指定还是琴家自定等问题，他说：“不赞成指定曲目、指定曲谱的做法，应提倡各家各派打自己琴派的或接近风格的琴谱”。⑨其实我们已经从他个人的经验中得到答案了。只有具备个性，具备自身特点的艺术才能有生存下去的可能。现在的市场经济，商业社会、网络文化等，不都是以自身独特的特点和风格发展壮大吗？

本文以“合参”琴谱现象作为抛砖，用意是希望琴家和学者们在从事打谱的同时，关注那些已打出来的琴曲。“……由于不同情况的谱本和不同情况的打谱者使得打谱的方法和过程显得如此多样，在现今的琴乐论坛上，也因对‘何为琴乐’有各自差别的观念、立场，甚至误解，导致对打谱根本意义认识的种种片面和偏颇。”⑩我认为必须从每位琴家打谱的“个案”研究入手。通过对当代优秀琴家的打谱成果以及琴家打谱中的主体思维的分析和研究，认识打谱，揭示打谱的内涵，总结前辈的经验，取其精华，为今后的打谱建立牢固的基础。老一辈琴家打出了那么多优秀的琴曲，但遗憾的是他们没有留下多少关于打谱的文字。中年琴家成公亮先生作为一位善于打谱的琴家，近年来不仅打出许多优秀的琴曲，而且著有多篇打谱后记，填补了查阜西等先生的琴学研究在这方面的不足，也为我们在了解全面意义的打谱树立了范例。

本文为 2000 年 11 月浙江杭州艺术研究所举办中日国际古琴音乐研讨会参会论文。

注：

①“按谱寻声”传统的打谱观念，见《琴学入门·按谱鼓曲奥义》张鹤撰，清·同治三年（1864 年）。“…当按谱鼓时，心手耳目，四者并用，心先主静，目视分明，手按准位，耳听宜聪，一齐相需，不可缺一，每句取音，字字要个分清。如绰则为绰，注则为注，吟则为吟，柔则为柔，逗撞上下，一切皆然，不可彼此牵混，忽略过去。惟其音节颇难协恰，时日用工，弹至纯熟，一旦豁然致，所谓丹成于九转也。切勿因一时未得其音节，或畏难而半途中止，或欲速而妄为增减，至成靡曼之音，且自谕得其意，殊失希音之旨。…”

②《吴景略古琴艺术》CD 唱片，香港龙音制作有限公司，1998。

③黄翔鹏“论中国古代音乐的传承关系”，《传统是一条河流》，北京人民音乐出版社，1990。

④⑥成公亮“打谱是什么？”，《音乐研究》1996. 第一期。

⑤美国弗·霍罗维奇“谈音乐演奏”，《中国音乐》1991 第一期。

⑦查阜西著“我擅弹各琴曲的师承和渊源”《查阜西琴学文粹》，中国美术学院出版社出版，p417，1995 年。

⑧管平湖“唉 乃”，《音乐论丛》第 5，音乐出版社，1964 年。

⑨根据吴景略在 1985 年扬州第三次打谱会议上的发言记录。

⑩成公亮《桃园春晓打谱随记》。