

由〈洞庭秋思〉看民間樂制在琴曲的運用¹

引言

按傳統理論，古琴使用五度律（三分損益律），這也是現代琴人習慣的律制，純律則是部份學者認為明清琴譜曾使用的律制²。但在清朝琴譜內，不少用徽分記錄的按音位置並不符合五度律或純律。

我在〈清朝琴曲的律制：五度律、純律、還是民間音律？〉一文³，討論了這些不屬純律和五度律的按音位置的由來，這包括：

1. 不精確記錄，這可以再細分為
 - 簡化的紀錄
 - 計算錯誤
 - 混淆小六度與增五度
 - 分析錯誤
 - 同一譜本混雜不同年代不同律制的徽位記錄
2. 跟隨主觀效果而接受非一致的音高
3. 使用高次泛音位置為按音位置
4. 使用民間音律

有關民間音律的使用，文章舉《澄鑒堂琴譜》(1718) 的〈宋玉悲秋〉為例⁴，指出一部份徵調琴曲（設一絃為 C）用中立音 Bb[↑] 和 F[↑]。於〈宋玉悲秋〉：

- Bb[↑]音用三絃 9-8、二絃七絃 8-3、一絃 7-5；
- F[↑]音用一絃六絃 9-8、五絃 8-3、四絃 7-5。

整體的骨幹音是 G、Bb[↑]、C、D、F[↑]，並以 G 為主音。譯成民間工尺譜，就是：

¹ 繆天瑞在其《律學》（北京：人民音樂出版社，1996）頁 1 說：「律制和音階有不可分的關係；因此，許多理論書把律制和音階在『樂制』（或稱『音體系』）(tone system) 的各稱下，一起加以研究。」本文「樂制」一詞的意義基於此。

² 見查阜西〈琴家取用自然音階論〉，載《查阜西琴學文萃》（北京：中國美術學院出版社，1995），頁 236-242；及黃翔鵬〈“琴律”研究〉，載《溯流探源》（北京：人民音樂出版社，1993），260-266。

³ 載劉楚華編《琴學論集：古琴傳承與人文生態》（香港：天地圖書，2010），91-105。

⁴ 琴譜書目資料見附頁。

合、乙、上、尺、凡。

〈宋玉悲秋〉的「乙」更兼用六絃 7-4，即 B^{\downarrow} ，構成以下的音階：

G、 $B^{\uparrow}/B^{\downarrow}$ 、C、D、 F^{\uparrow} ，

「乙」游移在 Bb^{\uparrow} 與 B^{\downarrow} 之間。

這類似學術界統稱為「苦音」的民間音律，包括廣東音樂的乙反調、廣東戲曲和說唱的苦喉、潮州音樂的重三重六、和秦腔的苦音等。類似「苦音」的音律在其他徵調琴曲也有使用，但沒有《澄鑒堂琴譜》〈宋玉悲秋〉般規律化。

苦音研究

苦音與中國音樂常用的「不帶半音的五聲音階」(anhemitonic pentatonic scale) 頗有分別，特色是強調音高稍有偏差和游移的第四和第七級音。學者曾為民間藝人演奏的苦音樂曲做過音高測試⁵，顯示苦音的第四和第七級音不是固定的，可以在不同樂曲之間或同一樂曲之內游移。學者對此音階的理解眾說紛紜。2000年，楊善武的〈苦音研究：牽一髮而動全身的理论課題〉⁶，歸納了近年學術界有關苦音的討論為三大學說：

- 變體調式說：苦音是獨立的，無涉于宮商角徵羽的五聲性，可能與古代龜茲音樂傳入有密切的關係。
- 清商音階說：苦音屬於傳統的清商音階體系。
- 綜合調式說：苦音是由五聲性綜合調式構成，第四及第七級音是還原 fa 和降 ti，降 ti 既可以為清角又可以為宮。

楊氏總結了四個待解決的問題：

- 第四及第七級音應該如何記譜；
- 苦音在中國存在的普遍性；
- 苦音與歷史樂調難題的關係；

⁵ 見李世斌〈苦音 Si 探微〉，《中國音樂學》，1993年，第2期：59-71。

⁶ 載《中國音樂學》，2000年，第3期：50-71。

- 苦音觸及到中國音樂的本質。

學者對苦音的實例研究均基於現代演奏實況，古代使用苦音只是從歷史文獻及現代實況推論出來的猜想。我將分析明清琴曲使用苦音的特性及其變遷，希望為苦音研究提供多一點線索。

〈洞庭秋思〉譜本分析

苦音的使用，於《澄鑒堂琴譜》〈宋玉悲秋〉最具規律。可惜，〈宋玉悲秋〉在其他琴譜較少出現，更沒有在現存的明朝琴譜出現⁷。為了進一步了解這音律在明清兩代的運用，我以另一首徵調琴曲〈洞庭秋思〉為例，分析其樂制，及追溯其不同譜本的變遷。

查阜西的《存見古琴曲譜輯覽》記錄了 22 本琴譜載有〈洞庭秋思〉⁸，另外，唐世璋在其網頁指出⁹，在《太音傳習》(1552) 和《杏莊太音補遺》(1557) 的〈湘江吟〉極類似〈洞庭秋思〉，應該是同一曲。在此 24 譜本之中，我未能接觸到清末的 4 本，即《一經廬琴學》、《天籟閣琴譜》、《希韶閣琴譜》和《希韶閣琴瑟合譜》。以下，我將分析其餘的 20 譜本的音律使用。

〈洞庭秋思〉是短小的琴曲，分為三段。G 是全曲的結束音。在部份譜本，三段的音律略有不同，帶有轉調效果。類似苦音的音律主要見於第二段。譜本 7 和譜本 12 的影響力較大，分別有 3 個和 6 個後期譜本與其有密切關係。

譜本 1：《西麓堂琴統》(1549)。這是現存最早的〈洞庭秋思〉譜本。此譜本如明初其他琴曲一般，用的音律較多，主要是 C、D、E、F、G、A、Bb 和 B，另 D# 和 F# 各用一次¹⁰。三段樂曲所用的骨幹音不同：

⁷ 據查阜西《存見古琴曲譜輯覽》(北京：人民音樂出版社，1958/2001)，總 22 頁，共有七本琴譜刊載〈宋玉悲秋〉，但唯一的明朝琴譜，《西麓堂琴統》(1549) 的版本與其他譜本完全沒有關係。故此，〈宋玉悲秋〉只見存於《澄》譜，和《澄》譜之後的五個琴譜。

⁸ 見《存見古琴曲譜輯覽》，總 20 頁。

⁹ 見 John Thompson on the Guqin Silk String Zither, <http://www.silkqin.com>.

¹⁰ 另有兩個譜字顯示 G#，但可能是手誤。

第一段	D, G, A, Bb
第二段	C, D, F, G, A, Bb
第三段	開始：D, E, G, A, Bb 中段：D, E, G, A, B 結尾：D, E, G, A, Bb

單看音律，全曲可以理解為 Bb 宮的羽調式，在第三段中段轉為 G 宮的宮調式。

譜本 2：《太音傳習》(1552)。此譜本的架構類似譜本 1。第二段和第三段的轉調效果明顯。

譜本 3：《杏莊太音補遺》(1557)。此譜本類似譜本 2，但刪除了最後的泛音樂句。

譜本 4：《琴書大全》(1590)。此譜本的架構是譜本 1 和譜本 2 的組合。

譜本 5：《松絃館琴譜》(1614)。此譜本的架構類似譜本 1，但在第二段結尾加進了一樂句。相對譜本 1，許多 Bb 音以 B 音替代。

- 第一段用 C、D、E、F、G、A、Bb、B，
- 第二段的骨幹音是 C、D、F、G、B，另外，A 音用了四次，Bb 三次，F# 一次。
- 第三段 E 和 B 音明顯，有轉調效果。

由於常用 B，這譜本不應理解為 Bb 宮的羽調式。

譜本 6：《徽言秘旨》(1647)。此譜本的架構類似譜本 5。此譜本雖未用徽分，但在三絃和六絃上明確使用「十上」，這分別是 Bb[↑]和 F[↑]。第二段的音律變成了：

C、D、F[↑]、F#、G、A、Bb、Bb[↑]、B。

由於中立音 F[↑]和 Bb[↑]的運用，這也不應理解為 Bb 宮的羽調式。這音階類似民間的苦音音階，屬徵調式，這亦配合樂曲在琴譜內「徵調」的分類。

譜本 7：《大還閣琴譜》(1673)。為現存最早用徽分法的譜本。此譜本的架構類似譜本 5。譜內剩餘的 Bb 音，大都以 B 音替代，而第二段的 F 音以 F# 音替代。

- 第一段的骨幹音是 C、D、E、G、A 和 B，F 和 Bb 各出現一次。

- 第二段的骨幹音是 C、D、F[#]、G、B，另外用少量 F[↑]、A 和 B[↓]，全完沒有用 E。雖然第四級音和第七級音（以 C 為第一級音）與譜本 6 稍有不同，這音階也類似民間的苦音音階。
- 第三段內，E 再出現，但相比譜本 5，B 和 E 使用較少，樂段的轉調效果減少了。

譜本 8：《德音堂琴譜》(1691)。這很類似譜本 7，但剩餘的 B^b 音全刪掉了，F[#] 音也減少。

譜本 9：《徽言秘旨訂》(1692)。這類似譜本 6，沒有用徽分，但在三絃和六絃用「十上」，顯示 B^{b↑}和 F[↑]。

譜本 10：《琴譜析微》(1692)。除了改動一個按音和三個滑音，此與譜本 7 完全一樣。

譜本 11：《誠一堂琴譜》(1705)。除了改動一個按音，此與譜本 7 完全一樣。

譜本 12：《澄鑒堂琴譜》(1718)。這是最早用徽分記錄而大量使用中立音的譜本，全曲大量使用 F[↑]和 B^{b↑}/B[↓]。

- 第一段用 C、D、F/F[↑]、G、A 和 B^{b↑}。
- 第二段的骨幹音是 C/C[↑]、D、F/F[↑]、G 和 B^{b↑}/B[↓]/B，另外用 A 音 5 次¹¹。
- 第三段的骨幹音是 C、D、F/F[↑]、G 和 A，另外，E 出現了 3 次，B^{b↑} 1 次。

樂曲是 C 宮的徵調式，骨幹音是第一、二、四、五、六和七級。其四級和七級音包括自然和中立音。游移的第四和第七級音是苦音的特性，（洞庭秋思）同時使用自然和中立四級和七級音，令其樂制更類似苦音。

譜本 13：《臥雲樓琴譜》(1722)。此與譜本 10 完全一樣。

譜本 14：《琴香堂琴譜》(1760)。此與譜本 12 完全一樣。

譜本 15：《自遠堂琴譜》(1802)。除了把“尸”改為“乇”，此與譜本 12 完全一樣。

¹¹ C[↑]在第二段的少量使用，引伸起另一個中國民間音樂的現象。現時民間藝人用的音律，除了第四和第七級音不跟隨十二律制，其他音的音高也可能稍有偏離。C[↑]的運用可能反映這現象。

譜本 16：《二香琴譜》(1833)。這很類似譜本 7，但 F[#]、B^b、F[↑]、B[↓]全刪除了，由 F、A、F、B 替代。其音律使用如下：

- 第一段用 C、D、E、F、G、A、B。
- 第二段用 C、D、F、G、B，另外用 A 音五次，E 音完全不用。
- 第三段用 C、D、E、F、G、A，但 B 音完全不用。

樂曲的第四和第七級音不再游移。但第二段強調第四和第七級音，仍類似苦音。

譜本 17：《律話》(1833)。此譜本類似譜本 16，但用了 F[↑]一次。

譜本 18：《悟雪山房琴譜》(1836)。此譜本把空絃調改為 B₁, D, E, G, A, B, d。全曲為「不帶半音的五聲音階」(anhemitonic pentatonic scale)，除用 C[#]一次，全曲只用 G, A, B, D, E。結束音仍用 G，但調式已變為宮調。如此，這譜本完全偏離其他譜本。

譜本 19：《琴瑟合譜》(1870)。除了在曲首加上滾拂句，此與譜本 18 完全一樣。

譜本 20：《天聞閣琴譜》(1876)。除了改正了第三段末的錯音，此與譜本 15 完全一樣。

〈洞庭秋思〉第二段

樂曲第二段的音律最類似苦音，現把最早的譜本（譜本 1）和影響最大的兩個譜本（譜本 7 和 12）的第二段樂譜並列如下，以作比較。

①

⑦

⑫

①

⑦

⑫

①

questionable notes

⑦

⑫

①

⑦

⑫

①

⑦

⑫

①

⑦

⑫

End of section 2 of Version 1

⑦

⑫

⑦

⑫

〈洞庭秋思〉音律的特性

類似苦音的音階

以上資料顯示，〈洞庭秋思〉第二段基本上用第一、二、四、五和七級音，及較少量的第六級音（以 C 為第一級音）。這類似苦音的音階。在部份譜本，三段的音律略有不同，帶有轉調效果。

游移的第四級音和第七級音

〈洞庭秋思〉的第四級音和第七級音並非固定，而在不同譜本內稍有不同，在同一譜本內也有變化。《澄鑒堂琴譜》(1718) 第二段的第四級音和第七級音是 F、F[↑]、Bb[↑]、B[↓]和 B，《大還閣琴譜》(1673) 是 F[↑]、F[#]、B[↓]和 B，《徽言秘旨》(1652) 是 F[↑]、F[#]、Bb、Bb[↑]和 B。強調游移的第四級音和第七級音的徵調音階，是民間音樂苦音的樂制。到清朝後期的《二香琴譜》(1833)，譜本內的第四級音和第七級音再沒有變化，只是用 F 和 B。

中立第四級音和第七級音

〈洞庭秋思〉使用游移的第四和第七級音，其中包括中立音。用徽分記錄而大量使用的中立音，最早見於《澄鑒堂琴譜》(1718)。《澄》譜說：「忌擅改曲操以示其學問……古人作曲作操，其中自有義理。」¹²《澄》譜使用中立音，應該是沿自傳統，而不是編者自創的。《澄》譜之前的《徽言秘旨》(1647) 雖然未有用徽分，但記譜的方法明確顯示中立音的位置，故此，我們可以確定，琴人在清初已使用中立音。明朝譜本與清朝譜本一脈相承，很有可能也有使用中立音，可惜明朝未有用徽分記譜，未能確定已否使用中立音的問題。在此，《神奇秘譜》可能提供到線索。

避三絃空絃

《神奇秘譜》(1425)未有收入〈洞庭秋思〉，徵調樂曲使用的音律也較清朝琴曲多，包括 C、D、D[#]、E、F、F[#]、G、A、Bb 和 B。但其兩首徵調調意顯示，徵調的骨幹音是 C、D、F、G、A 和 Bb。如 C 是第一級音，音階由第一、二、四、五、六和七級音組成。這也類似《西麓堂琴統》(1549)及以後，〈洞庭秋思〉大部份譜本所用的音階，《神奇秘譜》與後期的徵調樂曲應該是互相連系的傳統。但《神奇秘譜》徵調樂曲最特別之處，是避三絃空絃不彈，全部徵調曲只是〈禹會塗山〉用了三絃散聲一次和「帶起」一次¹³。徵調曲用「正調」彈奏，三絃空

¹² 見《澄鑒堂琴譜》，頁 198。

¹³ 見《神奇秘譜》，頁 140。

絃是 F，徵調曲避三絃空絃的 F，但常彈奏按音的 F，應該有特別原因的。我推測，這按音的 F 可能是稍有偏離的音，與三絃空絃的 F 不同，所以避彈後者。參照清朝譜本 F[↑]的使用，《神奇秘譜》的偏離 F 音也可能是 F[↑]。按此推論，中立音的運用可以追溯至明朝初期。由於明朝琴譜沿自唐宋，這特性來源可能更久。

其他徵調樂曲在清朝的變動

我接着探討其他徵調樂曲在清朝的變動。《澄鑒堂琴譜》共有十首徵調樂曲，包括（宋玉悲秋）和（洞庭秋思）。（宋玉悲秋）見存於《澄》譜之後五個琴譜，而我檢視到其中三個¹⁴，其中《自遠堂琴譜》(1802) 和《天聞閣琴譜》(1876) 的譜本與《澄》譜極接近，《研露樓琴譜》(1766) 與《澄》譜相差較遠，但也常用中立第四級音和第七級音。

《澄》譜徵調其餘八曲均有使用中立音，但較不規律。中立第四級音在八曲使用次數不同，（山居吟）只用了一次。中立第七級音只在（樵歌）、（塞上鴻）及（山居吟）出現。在八曲中，中立音的使用以（塞上鴻）最明顯。《澄》譜之後的其他廣陵派琴譜，《五知齋琴譜》(1722)、《琴香堂琴譜》(1760)和《自遠堂琴譜》(1802)，也在不同程度使用中立音¹⁵。

在清朝中葉出現的其他琴派琴譜，中立音的使用漸少。如此，徵調琴曲的調性改變了，部份琴譜亦將樂曲歸類為其他調式。例如：《春草堂琴譜》(1744) 將（樵歌）歸入 G 宮的宮調式，（漁歌）歸入 F 宮的商調式，（塞上鴻）歸入 Bb 宮的羽調式。《春草堂琴譜》唯一的徵調琴曲是（靜觀吟），其結束音是 C，是 F 宮的徵調式，這與以往的 C 宮徵調琴曲是另一回事。

《二香琴譜》(1833) 內完全沒有徵調琴曲，本來在《澄鑒堂琴譜》的徵調琴曲在《二香琴譜》成為 F 宮的商調式（（洞庭秋思）、（漁歌）、（樵歌））、或 Bb 宮的羽調式（（塞上鴻）、（山居吟））。（洞庭秋思）是唯一常用半音的樂曲，其他幾首基本上用「不帶半音的五聲音階」(anahemitonic pentatonic scale) 加上轉調，喪失了較早時期的苦音特性。

¹⁴ 我接觸不到兩個晚清琴譜《裊露軒琴譜》和《天籟閣琴譜》。

¹⁵ 《自遠堂琴譜》把曲調分類全面改動。各曲依據結束音的音高而分類，而不是跟據樂曲的調式。由於徵調曲結束音是 G，而 G 在正調調絃是商音，故此，《自遠堂琴譜》把所有徵調曲歸入商調。

研究結果的意義

這研究的結果有兩層意義。首先，這是苦音在清朝使用的直接證據。在這研究之前，古代使用苦音只是從歷史文獻及現代實況推論出來的猜想。部份學者推論苦音來自西域音樂或清商音階。由於不少明清琴曲沿於唐宋，這研究結果加大了這推論的可能性。

其次，這研究顯示琴曲使用民間樂制由來已久。不合音律理論的樂制，在古代已屬於俗樂。宋人陳暘於《樂書》說：「其聲正直和雅，合於律呂，謂之正聲，此雅頌之音，古樂之發也。其聲間雜繁促，不協律呂，謂之間聲，此鄭衛之音，俗樂之發也。」¹⁶ 苦音所用的中立音不合傳統律呂，是「間聲」，是俗樂元素。故此，以往琴曲使用的苦音應該與民間音樂息息相關。從傳統觀念來看，古琴屬高雅，民間音樂屬低俗。琴曲運用民間樂制，令學者要重新檢討這雅俗分野的概念，和琴樂民樂之間的互相影響。

蘇軾曾說「世以琴為雅聲，過矣。琴正古之鄭衛耳」¹⁷。苦音樂制，會否是蘇軾所說古代鄭衛之聲的一種？這引文顯示雅與俗的定義因時因人而異。從另一角度看，琴曲吸收民樂並在其演變過程中，擺脫了民樂風格而注入古琴韻味。在概念上，雅與俗的分別包括使用何種音律，但實際上，琴家可能是靈活兼容，既不拘泥於正統音律，亦不介意來自民間的音樂元素，而更著重樂曲所表達的意境。

到晚清，第四級音和第七級音不再游移，也不再使用中立音，在《悟雪山房琴譜》(1836)更變成純五聲音階，這演變與文化和歷史背景有何關係？以上問題需要另文探討。

兩點猜想

在文章結束之前，我另提出兩點有關的猜想。首先是有關淒涼調的理解。明朝琴譜內，有名為淒涼調的外調，其調絃是緊二五絃，即 C、Eb、F、G、Bb、c、d，結束音是 C。「淒涼」即是「苦」，如果二五絃緊得稍高，成 Eb[↑]和 Bb[↑]，並以 F 為第一級音，這便等同苦音音階。我猜想，淒涼調會否也屬苦音系統的一種？

¹⁶ 陳暘《樂書》，載《四庫全書》(上海：上海古籍出版社，1987)，第 211 冊，有關討論見頁 387。

¹⁷ 見蘇軾《雜書琴事》，載《蘇軾文集》(北京：中華書局，1986)，卷 71，頁 2244。

另一個猜想有關古代音階的辯論。基於古代文獻，現代學者把以往使用的七聲音階分為三種：古音階、新音階、清商音階¹⁸。辨別三種音階在於其半音的位置。繆天瑞推論，隋朝有關蘇祇婆琵琶的辯論可能涉及龜茲音樂使用中立音¹⁹。我猜想，中立音在古代中國音樂也可能使用，一部份古代有關中國音律音階的辯論，亦可能與此相關。以上猜想值得再加探索。

參考琴譜

- 《神奇秘譜》(1425)，載《琴曲集成》，北京：中華書局，1981-1992，第1冊。
《西麓堂琴統》(1549)，載《琴曲集成》，北京：中華書局，1981-1992，第3冊。
《太音傳習》(1552)，載《琴曲集成》，北京：中華書局，1981-1992，第4冊。
《杏莊太音補遺》(1557)，載《琴曲集成》，北京：中華書局，1981-1992，第3冊。
《琴書大全》(1590)，載《琴曲集成》，北京：中華書局，1981-1992，第5冊。
《松絃館琴譜》(1614)，載《琴曲集成》，北京：中華書局，1981-1992，第8冊。
《徽言秘旨》(1647)，載《琴曲集成》，北京：中華書局，1981-1992，第10冊。
《大還閣琴譜》(1673)，載《琴曲集成》，北京：中華書局，1981-1992，第10冊。
《德音堂琴譜》(1691)，載《琴曲集成》，北京：中華書局，1981-1992，第12冊。
《徽言秘旨訂》(1692)，載《故宮珍本叢刊》，海口：海南出版社，2000，第23冊。
《琴譜析微》(1692)，載《琴曲集成》，北京：中華書局，1981-1992，第13冊。
《誠一堂琴譜》(1705)，載《琴曲集成》，北京：中華書局，1981-1992，第13冊。
《澄鑒堂琴譜》(1718)，載《琴曲集成》，北京：中華書局，1981-1992，第14冊。
《臥雲樓琴譜》(1722)，北京：中國書店重印，2005年。
《五知齋琴譜》(1722)，載《琴曲集成》，北京：中華書局，1981-1992，第14冊。
《春草堂琴譜》(1744)，載《琴府》，台北：聯貫出版社，1973，上冊。
《琴香堂琴譜》(1760)，載《琴曲集成》，北京：中華書局，1981-1992，第17冊。
《研露樓琴譜》(1766)，載《琴曲集成》，北京：中華書局，1981-1992，第16冊。
《自遠堂琴譜》(1802)，載《琴曲集成》，北京：中華書局，1981-1992，第17冊。
《二香琴譜》(1833)，北京：中國書店重印，2005。
《律話》(1833)，載《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，1995，第115冊。
《悟雪山房琴譜》(1836)，香港 沈興順先生 私人收藏。
《琴瑟合譜》(1870)，載《琴府》，台北：聯貫出版社，1973，上冊。
《天聞閣琴譜》(1876)，香港中文大學 音樂系 中國音樂資料館 收藏。

原文載耿慧玲、鄭煒明編《琴學薈萃：第一屆古琴國際學術研討會論文集》
(濟南：齊魯書社，2010)，194-204。
收錄於《審律尋幽：謝俊仁古琴論文與曲譜集》(重慶：重慶出版社，2016)

¹⁸ 見繆天瑞，《律學》，頁142。

¹⁹ 見繆天瑞，《律學》，頁148-150。