

唐世璋：翻譯、解釋饒宗頤，「宋季金元琴史考述」

John Thompson: Translation and analysis of Jao Tsung-Yi's "Historical Account of the *Qin* from the close of the Song to the Jin and Yuan Dynasties"

饒宗頤教授在他的文章裏摘錄了宋、金及元代關於琴（現稱古琴）的主要著作。在選摘文章時他主要注重於編撰一部關於琴彈法發展趨向的歷史綜述，以及介紹原作者對音樂的評價。他屢次為摘錄段落提供自己的說明，而且很可能自己為原文言文添加了標點符號。饒教授對該時代出版物廣博的知識與接觸使他對此項工作擁有獨一無二的資格。

此文章使人印象深刻的一點便是如饒教授在最後一段所說明，他在完成文章之前一直未能找到此時期原始資料的兩部現代匯集：周慶雲的《琴書存目》和《琴史續》，各發表於1915和1919年。雖然這兩部書對研究此時必不可少，現在仍很難找到。另外，這兩部書主要由無標點符號的原文組成，而對非專家者並非明白易懂。

對琴任何時代的完整解析都必須論述琴與其他文人雅藝的關係，如詩歌或繪畫，但如可能，它亦應以現代分析性語言來仔細觀察音樂本身。如不能瞭解實際的琴曲，則很難將當時關於琴的著作與當時音樂真正的彈法聯繫起來。當時的音樂通常由琴譜[減字譜]記錄，保留了指位和指法（相對比於音符記法直接標示彈奏的音符）。今天一項重要的工作應是試圖確定哪些現存琴譜或部分琴譜真實地保留了如明代前彈奏的音樂。當然，在著該文時（文章於1971年初次發表），只有很小一部分音樂根據現存最早的琴譜重建完畢。

另外一部關於此時代的現代資料為許健《琴史初編》第六章（1982年，83至121頁）。預先翻譯此文與許健書中其他章節大幅度簡化了翻譯饒教授文章的工作。許健的著作的確論述了音樂本身，但他所舉的例子大部分來自後期的琴書，而很少考慮音樂自宋代的演變或甚至同曲現存更早的實例。例如，許健分析著名宋代琴曲《瀟湘水雲》時未用《神奇秘譜》（1425）裏現存最早的版本，而是使用了《五知齋琴譜》（1722）裏明顯擴充的版本。另外，許健很少詳細說明他[所使用]資料的來源。相比之下，饒教授的論文內不少摘錄段落來自列出標題的原始資料。

我本人的研究起於1974年，著重重建和彈奏發表於明代的琴樂，研究琴樂與其他文人雅藝的關係，以及試圖探索這些音樂的來源。在此過程中，我重建並分析了大約200首該時期的琴曲。為了更好理解該時期人如何描寫他們自己的音樂，我翻譯了饒教授的文章（網上於<http://www.silkqin.com/09hist/raosong.htm>）。不過，由於我的個人興趣為音樂本身，在很大程度上，我對饒教授文章的分析並非以饒教授本人目標為基礎，而是著重於我所關注的：試圖通過現存琴譜更好地瞭解古人如何彈奏音樂，尤其在南宋時期。

除去第一段的導言，饒教授的文章共九段，涉及三個階段：「宋季」（即南宋，1127至1280，但包括一些關於北宋遺事的基本資料）、金（1115至1260）與元（1206至1280）。饒教授系統地介紹了不少該時期的著作。從這些顯現得出，雖當時仍有口頭傳統，各作者似乎很少論及。然而，他們常論及「譜」，以至很難分辨此詞在何程度上指書面文獻，在何程度上指音樂本身。這類似分析西方古典傳統音樂的一個問題：我們談到「音樂」時常常實際指的不是音樂本身，而是所寫的音符。音樂越早，這個問題亦越嚴重。早期西方音樂所現存的符號譜明顯並不標示所有需要演奏的音符。很可能宋代琴樂亦有此慣例。同時，無疑不少人堅持應完全按書面記錄來分析音樂，即使當時的音樂並非如此演奏。另外很多人在撰寫[文章]時以抽象的理論為基礎，而非對現有音樂結構的知識。

第二段的標題『宋南渡後流行之琴譜』易於使人誤解，因此段其實涉及從北宋遺留至南的琴譜。這裏饒教授[的文章]顯示北宋宮廷致力於記錄已經受人重視的琴樂，以及保存和再抄現存的琴譜。這便形成了後來所稱的閣譜。同時當時口頭傳統亦明顯存在。很可能其留存下來[的方式]便是後來所稱的江西譜。如果江西譜更接近口頭傳統，便可能更靈活而易變。然而，或許其名字裏的「譜」字暗示此類音樂也同時在被記錄下來。而在江西譜被記錄下來的過程中，論及它[的文章則會使用]相似於用於閣譜的語言。如饒教授指出，1127年後不少這些琴譜被帶到南

方，而很可能這兩部傳統各有一些琴譜遺留下來，被收編進一些著名南宋琴譜裏集；而這些琴譜幾乎必定有一部分被現存的明代琴譜集收編。但是，目前還沒有足夠證據可以確定最終可能結論性地確定某一現存琴譜與某北宋的琴譜完全相同。

饒教授[的文章]第三段顯示，在金[統治]下琴樂在北方繼續繁榮（首都仍為開封）。第四段詳述南北之間的交流，而第五、七段更專重於杭州的活動。饒教授對關於琴譜散佈與保存的評論有所考察；而雖然當時的口頭傳統仍難以瞭解，他的論述顯示了對傳統的尊重，不但爲了傳統本身，還因爲所奏音樂的優美。關於音樂本身最重要的潛在資料來源似乎爲：

1. 一、《紫霞洞琴譜》十三卷468曲

此琴譜關係著著名十三世紀官員琴家楊纘。饒教授敘述了兩個故事，一爲楊纘彙編了舊譜，二爲他試圖將其毀掉，而其幕客徐天民將其保存了下來。或許此琴譜收集的部分音樂爲楊纘自己彈奏、修改或甚至創作[的琴曲]。[此琴譜]爲手抄本而非印刷本，所以當時應沒有太多抄本。雖然如此，饒記載的一些書目證明明代若干藏書閣都有收藏此書或其個別部分。如此便提高了[此琴譜]內琴曲被抄入現存琴譜的可能性。

2. 二、《霞外譜》十五曲或十五組曲

此書據說爲徐天民學生金汝礪所彙編，被饒教授數次引用。有兩點特別值得注意。最顯著便是寧王朱權將《神奇秘譜》（1425）中、下卷命名爲『霞外神品』。另外，據說金汝礪書內琴曲按每一調一意一操爲一組劃分。後代琴譜不少仿效此格式，並將一首主要琴曲作爲三者之一。先是給出「調意」的短曲，然後是一般爲三段的「引」或「音」，最後爲主曲本身。

與這兩部琴譜相關的問題是任何個別明譜在多大程度上體現了該曲當代的演變，又在多大程度上記錄了更早期的彈法。這個問題的答案是就13世紀或以前彈法重建琴曲的關鍵所在。似乎嘗試保留古譜的琴譜集中最好的範例同時也是現存最早的主要琴譜集：《神奇秘譜》。此譜能遺留下來的一個主要原因爲它是最早的印刷版而非手抄版琴譜。此譜內的六十四首純器樂琴曲據說搜集自更早的資料來源。就宋代彈法重建音樂必然以此譜開始。然而若要瞭解其背景，必應將譜內琴曲與更加反映傳統演變的明代琴譜集以及收集琴歌的現存最早琴譜集相對比。

瞭解琴曲演變最好的一個方法可能是研究此時代最著名的琴樂傳統：徐門正傳據說始於徐天民，即可能曾將《霞外譜》保存下來的楊纘之生。根據饒教授的資料，現存最早明確論及徐門傳統的琴譜爲《琴譜正傳》（1547及1561）。

饒教授於第九段指出徐門傳統於元、明初相當活躍。遺憾的是[我們]無法瞭解這時期內音樂是如何演變的。當然，有一部分音樂在從十三世紀末徐天民時到150年後、最早期相關琴譜流傳下來的這段時期已記錄下來，但記錄下來的音樂只是手抄本，而我們只能推測現存琴譜集內琴譜在多大程度上反映傳統的變化，又在多大程度上保留了南宋的琴譜。

琴歌傳統內最早的琴譜集爲1511年的《太古遺音》，爲黃山謝琳所彙編。此譜集三十六首歌，其中二十首歌詞來自宋代《樂府詩集》，另數首爲其他著名詩人所著，還有兩首來自《詩經》。這樣這些歌詞相當類似饒教授於第七段所談到俞琰的琴歌。在同一段裏，饒談及著名琴家汪元量彈琴而著名宋代忠臣文天祥以歌相伴的事情。而後饒又於第八段提及明代琴家鄱陽蕭性淵以彈琴抒發他剛剛所作詩的情感。饒補充說他「疑性淵所習即江西譜」。饒在第二段稱江西譜爲詩人所重，可能與此有關。所顯現出來的印象便是琴歌傳統明顯不如純器樂傳統重視琴譜的古老。也許是由於這個原因，現在相比於重建宋代琴器樂傳統的資料，關於重建琴歌傳統的資料少得多。

很明顯，若要嘗試重建十二至十四世紀時的琴樂，必要考慮琴樂傳統內在守成與發展之間的衝突。如前文所顯示，對琴曲演化的瞭解必須來自不同琴譜集的對照。這類分析必須包括尋找調式上的變化。饒教授於第六段摘引並論述了宋、元對琴樂調式的評論。其中一個問題涉及是應將第一絃還是第三絃看作宮。饒教授另外還簡要地提出了一些其他缺乏解釋的辭彙。

宋朝徐理的研究爲當代琴樂調式提供了最詳盡的理論說明。他關於調式的著作多半完成於宋末，但如饒教授於第七章所指出，這些著作似乎由發表於1549的《西麓堂琴統目錄》保存了下來。

來。相關的還有元代陳敏子的著作。但是，沒有經過系統性重建的當代琴曲來作為理論論述的背景，這些文章意義並不大。

在指出可進一步探討的資料方面，饒教授的著作尤其寶貴：徐理的文章便是一個好的例子。但是，由於研究這類理論性文章最好在對音樂本身知識的範圍內，我根據我個人重建的音樂提供以下意見。網上發表的論文《復古風格演奏的一些問題》概括了我重建音樂的方法；另一篇網上的論文《明初琴譜調式》詳細給出了我對此音樂認識的調式根據。後者來自我在應用復古風格演奏的原則來重建至1614年200餘首琴曲過程中所獲得的發現。

明代琴譜的組織方式顯示至少部分琴家理解調是建立在相對音高和中心音上的。關於早期琴曲內中心音的細節並不在本文範圍內，我關於調式的文章開端亦有圖表將其總結。在此我強調此圖表並非根據關於這些調的文章，而是根據對音樂本身的研究。這些研究所顯出最重要的是：無論如何相對定音，或哪根絃作為調中心音，幾乎所有當時的琴曲主要和次要中心音都或為宮、徵，或為羽、角。這驚人地顯示宋代中國最主要的兩種調式結構分別緊密地類似西方的大調和小調。遺憾的是雖然現存早期中國文言文文章顯示了對音高之間數學關係的意識，饒在此文裏所討論和摘引的文章沒有一篇表明作者意識到具體琴曲中的中心音。這裏可引李約瑟《中國科學技術史》卷四冊1，劍橋大學出版社，1962，頁130：

「在中國我們需要對待兩股不同的趨勢：學者們的文人傳統與精通聲學、音樂藝術人們的口頭傳統。下文顯示後者必然做了許多嘗試性工作，問了許多與希臘人所問相平行的問題，但細節很少被記錄下來。」

中國的七聲音階為自然音階，使用宮、商、角、變徵、徵、羽、變宮為相對音名，相當於do、re、mi、fa#、so、la、ti。也就是說沒有fa，雖然琴樂裏fa常常出現，而fa#幾乎從不出現。另外，琴前五絃的名稱為五聲音階的音名：宮、商、角、徵、羽，或do、re、mi、so、la，但實際根據正調定絃方法，第三絃高了半音，距第一絃四度，因此如第一絃為宮，相對定音為do、re、fa、so、la。我尚未讀到任何解釋這[現象]如何產生、其樂理上意義的文章。很可能答案與理論無關，而是樂者們靈感和方便的結果。

饒教授所摘引的文章將這些相對音高和絕對音高的名稱混在一起。絕對音高共有十二音，名為宮廷樂部裏的十二鐘。這些根據宮廷所決定的正確音高調音。第一音高為黃鍾，第六音中呂比它高四度（相比於fa）。第七段提出的具體問題是中呂是否可以同時作為琴第三絃的名稱和相對音高的宮。這裏所使用的辭彙一直未有定義，但饒的例子顯示「以中呂為宮」意思是以第三絃為宮而非第一絃。如果作者進一步將此論點應用在具體琴曲上會很有意義。但是，由於我尚未發現稱某曲由於以另一絃為宮便不好的相關評論，或甚至任何論及主、次要中心音的文章，我懷疑此論點並不完全涉及音樂本身，而只是關於指絃所用的名稱。

與此相關，根據編者朱權，《神奇秘譜》第一卷收集了最古老的、無法找到彈者的琴曲。恰好，此卷內的十六首琴曲內，所有七首以正調定音的琴曲都以第三絃為宮。第二卷正調定音的琴曲共二十六條目，其中以商調最多，共十三。商調琴曲以第一絃為宮，而與有些與楊纘交往的十三世紀琴家有一定聯繫。這是否顯示以第三絃為宮比用第一絃更加古老？饒教授提出了一些就楊纘用三絃為宮的批評。為何其他記述稱他傾心於商調琴曲？

有些早期琴曲另一絕對必須討論的特徵便是有些調改變的三度音程。因此早期琴譜的商調琴曲以第一絃為宮，且一般使用五聲音階，但它們另外有時將mi改成mi降半音。有些以la為中心音的早期琴曲同樣地在某些部分將do改成do升半音。這些變動是調[調式?]的特徵，而理解《神奇秘譜》以及很多其他明代琴譜集內琴曲的調式必須考慮這一點。同時，瞭解此特徵在琴樂傳統已有多久至關緊要。如果當代的中文著作從不談及此特徵，這再一次顯示這些文章起思想性作用，與音樂演奏方式本身關係並不大。

以饒教授以及許健[所撰寫]的歷史、周慶雲的兩部匯集所提供的資料為基礎，鑒於關於現存琴樂資料的出現，現在[我們]必然要更仔細地研究原始資料來源。在西方，這類工作在過去的世

紀裏迷住了上百位學者和音樂家，成果是可靠地重建了十三世紀及以後的西方音樂。若能針對宋朝琴樂如此努力，成果很可能便是重現甚至更加古老的傳統。

註腳

本文作者為唐世璋，譯者金秋雨，增補作者網上饒宗頤教授所著的《宋季金元琴史考述》的英文譯本。本文與此英文譯本為於臺灣台中朝陽科技大學的「2009『古琴、音樂美學與人文精神』跨領域、跨文化」國際學術研討會，四月，二十四日，周五早晨會期所撰。另外，網上可瀏覽會議所有論文摘要。

為周五下午會期演出共準備三首琴曲，為：

1. 列女引（西麓堂琴統，1549；3.30）
2. 水仙曲（五音琴譜，1579；5.00）
3. 水龍吟（玉梧琴譜，1589；4.30）

宋、金、元代

饒宗頤文章所涉及的時期為（含日期、首都[今名]）：

- 北宋（960-1126；東京 [開封]）
- 遼朝（907-1125；幾個，包括大定府：中京 [寧城]）
- 南宋（1127-1280；臨安府 [杭州]）
- 金（1115-1260；汴京 [開封]、中都 [北京]）
- 元（1206-1280-1368；大都 [北京]）