

七弦一世界

——古琴曲寫作雜談

墨爾本大法弟子 Paul Chen 2024年8月11日 (2024年11月8日修訂)

一張古琴，可以讓演奏者神游萬物；一首琴曲，可以帶聆聽者遍歷重天。傳統的古琴音樂，其曲風多清雅淡泊，其境界多深遠而通達，其所承載的文化亦豐富而精妙。不過，這一切都脫離不開古琴的樂器本質。在這篇文章中，我想從作曲的角度，分享我對古琴各個方面的理解與認識。

本文是我在創作古琴曲《中秋思精進》的過程中整理而成，算是一篇雜談。由於我對古琴及音樂的理解相當有限，所以文章中必有謬誤與淺薄之處，希望讀者在參考的同時，不吝予以指正。

下面分主題逐一闡述。

古琴的樂器性能與“慢”

一張傳統的古琴，面板常用桐木，底板常用梓木，有龍池、鳳沼及納音，木板厚度也有講究。這些設計，使得古琴音量較小、但音色中蘊含著細微的變化，所以琴聲韻味深長。

這樣一來，想要欣賞古琴的音色與韻味，聆聽者必須安靜下來，環境也得靜，才能體會到聲音若有若無之間的微妙感覺。

能靜下來，這就近乎修心了。所以古琴常被文人或修煉人用做調心之器。

同時，古琴的小音量，決定了他并不適合在公開場合或大廳中演奏。即使通過擴音器把琴聲放大，但是琴腹中細微的回響、以及弦聲之餘韻，是很難完整采集的。

當然，古琴本身作為一件樂器，可以被用來演奏任何樂曲，所以現在有人喜歡用古琴來演奏快節奏的曲子，甚至演奏流行樂。但是，從這件樂器的性能來看，他只有在慢、靜的演奏中，才能發揮出真正的特色。

比如：論彈撥速度，古琴再快也不及琵琶；論吟猱上下，雖然這是古琴的特色之一，但阮一樣可以做出類似效果；論音量，古琴不及箏。古琴音樂的真正特色，還是在於他的音色。而其傳統演奏方式，又是展現古琴音色特徵的最佳方式。

慢，意味著靜。不同于管樂器，古琴作為彈撥樂器，其聲音發出后，會有自然衰減的過程——這個過程，是聲音趨於安靜的過程，相當於音樂中的隱約留白，是一首古琴曲的意境之所在。

同時，古琴每一聲的餘韻與回響，也需要聽者有充分的時間，去細心聆聽與體會。這是感受琴聲之美的過程。甚至演奏者自己，也會去聆聽自己彈出的每一聲，體會其中的韻味變化，并在旋律的繼續推進中加以調節。這也是“慢”的重要意義之一。

過去在琴界，有這麼一種說法：良材重於良工，良工又重於琴技。也就是說，古琴的樂器規格是完善的，斫琴師的技藝對於提升音色而言，或不及遇到一塊好木料更明顯；而琴技對於提升古琴韻味而言，或不如得到一張良材與良工成就的好琴。從這個說法也能看出，傳統的古琴演奏不尚炫技，而是以技藝去配合樂器本身的特性，來呈現微妙的聲音變化與韻味。

當然，從傳世的古琴曲來看，并不都是慢曲。比如著名的《廣陵散》，內容是講刺客的，曲風激昂；又比如《鳳求凰》，是表達男女傾慕的，也不算是慢曲。這說明，在民間，古琴也會作為一件樂器，被用來展現民間生活與世俗情感。

這就如同今天有人用古琴彈流行樂一樣——怎麼使用這件樂器，是演奏者的自由。但是，我覺得，真正發揮出古琴的樂器性能，體現出古琴的聲音特點，還是在乎若有若無之間的那種韻味、以及靜似虛空時的微妙回響。

從存世的一批1950年代初期的古琴曲錄音來看，民國時期的古琴演奏，內容非常豐富，涵蓋了從世俗到出世的不同生活、不同情感。但無論音樂主題如何、或旋律發展到如何激昂，總有留給人去體會韻味的部分。這體現了以前的演奏者對於琴韻的重視。當然，民國有自己的時代特點，所以那個時期留下的古琴曲，也許不能代表古琴在明清時期、或更久遠年代的演奏特色。

此外，古琴的結構比一般樂器要複雜，如果不是爲了產生更豐富的回響和餘韻，大可不必做的如此複雜，直接做成箏即可。所以我覺得，在慢中聆聽回響並體會韻味，這不僅僅是一種審美取向，很可能也是古琴這件樂器的設計初衷。

古琴三音

古琴有三種音色：散音、按音、泛音。這三種命名，描述了琴弦的三種彈撥方式，即：空弦彈撥、按弦彈撥、點徽位泛音。這是從演奏角度來命名的。

有人也把這三種音色命名為：地音、人音、天音。我覺得，這種命名法形象地描述了音色的特點。空弦彈撥，聲音低沉厚重，如地；按弦彈撥，左手可以吟猱上下，使聲音靈活多變，如人；點泛音，聲音清高空寂，如天。

這種“天地人”的命名法，因為符合了“三才”，所以又具有了一層文化意義。但是這種文化意義，我覺得更多的只是理念上的象徵。

古琴本身只是一件樂器，真正通“天地人”的，是彈琴者的修為與境界。當然，彈琴者在彈琴的過程中，提高了境界時，古琴作為一件法器，可能也會產生質的變化。但是，這仍然歸因於修煉人的提高。古琴本身並不會因其音色以“天音、地音、人音”命名而通天地人。

由於古琴具備三種音色，所以，即使是旋律簡單的古琴曲，在三種音色的精妙配合下，也可以呈現出豐富的變化。

蠶絲弦與鋼絲弦

琴弦，是古琴的重要部分。一般人選擇古琴，常常看重琴身的用料與作工，或有人認為琴弦是量產的消耗品，所以不那麼在意。琴弦固然是消耗品，但是，如果沒有好的琴弦，古琴也難以發出令人滿意的聲音。

現在的古琴演奏，普遍採用鋼絲弦。鋼絲弦的弦性穩定，振動時間長，而且弦身平滑，但比蠶絲弦抗指，不易按實。鋼絲弦更適合用擴音器放大聲音，而且散音的音色更加厚重。同時，鋼絲弦成本較低，可以量產。

蠶絲弦，首先是成本很高、價格很貴。而且現代人的音樂審美，普遍受到西方音樂的影響，對於蠶絲的振動聲音可能不會有太多感觸——這導致蠶絲弦不太符合大眾表演的需要，所以用的人不多。這樣一來，蠶絲製弦就難以成為一種謀生方式，其產量與質量也就難以得到保證。

蠶絲不如鋼絲重，所以蠶絲弦的散音音色不如鋼絲弦厚重。同時，蠶絲弦的弦面比較粗糙，不易走手。但是同樣的張力下，蠶絲沒那麼抗指——這些差異，導致了蠶絲弦和鋼絲弦在按弦走手時的用力方式不同。

如果論傳統韻味的話，可能蠶絲弦更好一些。

首先，鋼絲弦總有一種“金屬味”，尤其是六、七弦，有點象吉他的音色，這其實不太符合古琴的審美，缺乏恬淡靜和的感覺。

其次，鋼絲的弦性過於穩定，雖然振動時間長，但是仔細比較，顯得有些呆板。如果習慣了西方交響樂，可能不覺得這是問題，不過，一旦用過蠶絲弦，可能會覺得還是蠶絲的振動更有山水韻味，更有生命力。鋼絲很聽話；而蠶絲需要你去體會弦性、跟琴弦去互動。好的蠶絲弦，可以幫演奏者演繹出吟猱的恬淡之意。

在一些古琴表演中，經常能看到琴聲已經消失，而演奏者還在琴弦上走手。的確，按照古譜是要繼續吟猱或上下，但是琴弦已經不怎麼振動了。有人就把這種走手當作表演的一部分，雖然沒有聲音了，但還是繼續把動作做完。而有人則選擇加快動作，在振動消失前，把聲音變化都完成。

其實，古琴的琴弦振動衰減后，如果左手按弦繼續走手，是可以通過摩擦弦面繼續發聲的，這種聲音是樂音而不僅是摩擦琴弦的聲音。但是鋼絲弦比較光滑，所以這種摩擦力小，摩擦發出的樂音就更輕。而蠶絲弦因為弦面粗糙，所以摩擦發出的樂音會相對明顯一些。

不過，由於鋼絲弦比較適合表演，所以舞臺上的古琴演奏，就經常會看到演奏者左手摩擦琴弦，發出了摩擦聲，但卻聽不到樂音。當然，即使換上了蠶絲弦，這種摩擦琴弦而產生的樂音，也是在古琴旁邊聽的更清楚。所以，古琴確實更適合小範圍的演奏欣賞，而且“靜”是欣賞古琴曲的必需狀態。

同一張琴，使用蠶絲弦或使用鋼絲弦，其音色幾乎就像是兩件不同的樂器。在創作古琴曲時，也應該考慮到兩種弦的不同演奏效果。

古琴曲寫作的節與潔

傳統的古琴獨奏，其技法最多只能兩聲同響，如“搓”。其他的聲音，即使同時存在，也都是前聲的餘響。至於“滾拂潑刺”等，其實都是幾聲次第響起，而非同時響起。

如果按照現代西方音樂的樂理寫作，最多可以做到五聲同響，比如：右手先彈出某弦，然後四指各彈另外一弦，左手大指同時打在前弦某徽並上走出摩擦音。但是，這樣的音樂，不符合古琴的審美，也掩蓋了琴聲的微妙餘韻。

我覺得，古琴曲寫作，須注意“節”與“潔”。節制與乾淨，這既反映在琴曲的表達中，也反映在作曲者的心境中；既存在於具體的旋律寫作中，也存在於作曲態度中。

從情緒角度看，古琴曲要節制情緒、梳理情緒，最終濾去俗情，進入明心而曠達的境界。從琴曲表達方式來看，古琴曲應以寫意為主，即以意象為表達主體，很多時候對具體細節一筆概括，這樣才可以保證意象之完整、氣勢之連貫。這種創作理念，與傳統文人的山水畫有異曲同工之妙。

我理解，傳統古琴曲對於演奏手法的限制，確保了“餘韻”（按音）、“餘響”（散音、泛音）在琴曲中的地位，就像“留白”在文人畫中一樣重要，這保證了古琴曲走向寫意，而非轉入寫實。

既然是寫意，那麼對於習慣於欣賞寫實的人而言，古琴就體現出一種平淡天真、或寧靜淡泊的趣味。而對習慣於“象形取意”的人來說，則可以從平淡中聽出風雷激蕩、大壑洪荒、幽谷芳蘭、乃至仙境琳琅。

所以，一首好的古琴曲，雖然聽上去平淡，但卻有著自己豐富多彩的精神世界。

我在寫作旋律時，通常考慮的一些原則包括：

當一段旋律走向過高的音時，則轉下五度或下八度；反之，可轉上五度或上八度。旋律可以有起落，但不可通篇大起大落。

一段旋律若求高亢，可以從下八度或下五度起，隨即上轉八度或五度進入旋律，以此來烘托旋律之高，並且還要節制旋律的走向，不使其隨便飄入過高的音域。反之亦然。

古琴曲的主旋律宜在中音區為主，不可長期在高音區或低音區。旋律的高亢與低沉，很多可以通過上述的方式來對比呈現，而不需要真的一直低沉或一直高亢。

五聲調式的一些基本規則，是要遵循的，不可爲了表達而輕易打破規則。如果規則被隨意打破，那麼音樂的旋律和情緒表達都會變得難以節制。

此外，旋律不可冗長，裝飾音不可過於繁雜細碎。通常我採取的技巧是，每一小節或兩小節中，總的樂音數量應有限制，若變化過於複雜，則簡化之。某些情況下可以四小節為一個樂音數量限制範圍。

當然，隨著旋律的推進，這種樂音數量的限制，會放寬或收緊，這使得旋律的聲響密度增加或減少，旋律繁簡有秩，以配合樂曲表達的需要。

要避免旋律冗長，還須避免抒情。情緒往往越描越多，古琴曲既然用來調心，首先要在曲中節制情緒，才能使人內心澄明。音樂除了抒情，還有很多可以表現的主題，如：修煉及對神佛的感恩。相反，現代的文藝，把情緒表達當成了藝術的必然元素，我覺得這也許是常人迷於情的一種認識。

古琴曲的寫意

上一節提到，古琴的傳統演奏手法中，最多只能同時響起兩個聲，這使古琴曲在“形”上不至於太過複雜，並使古琴曲更適合走向寫意的方向。

其實，如果多張古琴合奏，結合三種不同的古琴音色，也可以在寫實中描繪的細膩或磅礴。我在寫作古琴曲《娑婆世界·極樂舟》時，略微做過嘗試。

但是傳統的古琴文化沒有這樣發展，而是繼承了獨奏的方式，所以，其樂曲風格自然的就走向了寫意。在寫意中，餘韻就像留白一樣，成爲了古琴音樂主體的一部分。

雖然民間古琴曲也會描寫情感、描寫生活故事、或者描繪一些寫實的小景，但是普遍而言，古琴的樂器性能及傳統演奏方式，使得古琴曲的演繹方式更傾向於寫意——意在山水、意在出世。而這種寫意的表達方式，也使得古琴的微妙韻味得到了充分的展現。

那麼，何爲音樂的寫意呢？

我覺得，是讓聆聽者獲得意象上的共鳴——這種意象的共鳴，可能會激起聆聽者各自不同的內心體驗，但意象本身是明確的。

這就好像一張文人畫，雖然不同的觀者看到畫中山水時，可能會有不同的感受，但是每個人看到的都是山水——畫家的表達是準確的——而帶給人不同體驗的，是不同的人生經歷在面對畫面中的意象時，產生的不同回響。

對於不太理解“意象”的人，可以考慮一下“意思”。意象，為意之象；意思，為意之思。寫意，寫的是意之象。既然為象，必然是明確的、是可以被理解的。

或者在淺層次上可以這樣理解，“象”涵蓋了事物的準確特徵。寫實，是描繪事物的具象之細節，並使之符合事物之象，所以人們才能把一堆色彩、或一組聲音理解為某種事物；寫意，則是直接描繪事物的特徵，把“象”寫出來，人們看到或聽到“象”時，可以理解到藝術家想要表達的實際事物、或其心中之意。

寫意可以在有限的表達中，突破具象的限制，使觀者或聽者感受到創作者心中難以描繪的境界或景象。無論是畫面、聲音、語言、文字，人類的表達工具是有限的，這些工具產生於現實的具象世

界中，其所能表達的範圍也會侷限在這裡。而寫意則可以用有限的表達方式，去突破這種表達侷限。

當然，為了讓意象的表達能突破侷限，必然要在某種程度上放棄表現實象。

到這裏，說句題外話。我覺得西方的繪畫，從印象派開始，就在研究如何不去準確的描繪實象（具象）。當然，那些現代的畫派各自有各自的目的地和說法，但是，哪一種也算不上寫意。因為西方繪畫是基於色彩表現的。無論形體、明暗、光影，都離不開色彩的呈現（至少是黑白兩色），這是西方繪畫的基礎。只要是在這個基礎上，那麼無論怎麼試圖脫離具象，觀者還是會試圖從作品中尋找具象，因為人的眼睛和大腦是通過同樣的方式去認識、理解現實的具象世界的。

相反，中國畫基於綫條，這從表現方式上，就與感官認識具象世界的方式分開了。在此基礎上，才能談到真正的抽出“象”、寫出“意”。

這其中的關鍵，在於觀賞者或聆聽者，他們會去怎樣理解作品？是自然而然的去尋找具象（實象），還是自然而然的去體會意象？如果人們在欣賞一部作品時，只能從中理解出不準確的實象，而無法理解出準確的意象，那麼這部作品就不能稱為寫意，或至少不是成功的寫意。

藉助這個題外話的例子，也可以看出來：寫意，要把“意”寫的明明白白，就像寫實要把“實”寫的清清楚楚，是一樣的。

可以這樣講，當觀眾看到一幅文人山水時，主要並不是因為畫面本身而直接獲得感動。通過畫面傳達的意象，觀者能體會到畫家心中的景象、以及由此感受到畫家的內心境界與志向——觀眾是這樣獲得感動的。即便如《谿山行旅圖》這樣的作品，很容易使觀眾聯想到實象，可是畫面中的每一個景物，仍然都是基於綫條的，是通過準確的描繪意象，來使觀眾理解到整體實象。

古琴曲中的寫意，大致也是這樣的道理。但是，僅憑音樂去傳達意象，往往不那麼容易。除非聽眾對音樂主題非常熟悉，否則不一定能準確的體會出音樂的內涵。這就要求作曲者和欣賞者有共同的音樂修養、或近似的生活體驗——“知音”這個典故，大概就演繹了這樣的一段文化吧。

不過，由於大眾對語言文字的理解是共同的，而且文字表達意象的能力很強，所以，音樂加上歌詞、或加上一些詩、序等文字說明，會很有幫助。

音樂與山水

現代音樂在表達方式上，往往傾向於把情緒變化作為旋律發展的導向之一。情緒的表達，常常貫穿在整部音樂作品中。

這種方式是簡單有效的。當聽者聆聽樂曲時，也會依據自己情感被旋律觸動所帶來的變化，來理解樂曲的內涵。在普世價值、或某種普遍的文化背景下，特定的表達往往引起人群的相似情感、或激起人群情緒的相似變化——某種程度上，這構成了音樂表達與音樂理解的一部分基礎。

從另一層面來看，五聲對應著七情，所以音樂對人的情緒影響，是具備物質基礎的，這種基礎對人群而言，是普遍的、是基於客觀規律的——這或是人類不經訓練即可對音樂產生一定理解的主要原因之一，也是音樂可以在人群中自然的喚起共鳴的重要依據之一。

但是，作為修煉的人，情感可能越來越不起波瀾，這引起了我的思考：如果音樂的情緒非常的平靜，沒有一絲擾動，這時的旋律是什麼樣子呢？毫無情緒的音樂，會寡淡無味嗎？

還有，藝術的表達，如果完全不以情感為媒介、不以情緒變化為導向，如何才能理性的構建作品、清晰的表達內涵、並喚起大眾的共鳴及美的感受？

這看似一個矛盾。因為所謂美，往往是人的心理感受，對人而言，是某種情感變化的結果。即使是悲劇美，人們也只是對作品的主題感到悲，而對作品的表達方式，卻是感到舒服自然的，所以才會以為美。所謂審美，其實脫離不開人們對自身情感變化的審視。

不過呢，在這個問題上，中國傳統的文人山水畫，提供了一個很好的參照。

山水，其實就是地貌。地貌本身是不帶情感的客觀存在，但卻能引起觀者自身的情感與思考。這取決於不同人的不同經歷、以及不同的性格特點，所以往往不同的人，在同樣的山水之中會有不同的感受。

但是呢，山水是有質有形的客觀存在，雖然能引起不同人的不同共鳴，但山水本身是不變的具象（包括其景物之動態）。

文人在畫出山水時，是理性的描繪著客觀存在之意象。真正引起觀者情感的，是那一片山水的本身。同時，山水在經過文人筆下時，必然也承載了某種情感——畫家會依據自己的感受，對客觀的山水進行修飾與改進、或基於客觀經驗來構建自己心中的場景，然後再寫出其意象。這樣一來，雖然描繪的是客觀的山水，但這幅景象更契合畫家本人的心境、或更容易與畫家心中的感受共鳴。

這樣的作品，是平和的。在表達方式上，不依靠情緒變化來作為構建作品的導向，而是致力於呈現客觀世界、或呈現符合客觀世界規律的意象，這是“平”；在實際呈現中，又以有選擇的客觀事物來構成作品，從而印證著創作者的個人感受，并非無情，這是“和”。

在這樣的創作理念中，既然人的情感來自於客觀世界的存在與變化，那麼就讓作品去呈現世界的客觀存在與變化（之意象），讓世界本身去喚起觀者的內心體驗。

這種理念，對應到音樂創作中，我覺得也像畫家作畫一樣，只不過是用聲音來構建一部動態的作品。

對於人類而言，一切經驗與感受，都來源於這個客觀世界。所以，在作品中理性的呈現客觀世界的不同元素，必然能喚起不同的經驗與感受——這樣的創作過程，很像“人法地”，既不會遺漏什麼、也不會變異什麼——因為這樣的創作在客觀世界中有著最大的取材自由，並且創作時不會悖離世界的客觀法則。

同時，寫意的創作方式，也允許創作者在一定境界中表達出超越人類空間的意象。不過，到了更高境界時，人類的表達工具與認知範圍都無法觸及了，寫意到此也就到了極限了。再往高處，就得在修煉中接觸到另外空間的真象，拓展了認知範圍，才能理解，也才能在那個境界中表達出來——但這與人類的藝術可能已經沒什麼關係了。

結語

上面分享的這些作曲感悟，雖然沒什麼深度，但目前似乎很少有人從這些角度去談論古琴或古琴作曲，所以我就簡單的總結出來，作為拋磚引玉。希望更多熟悉古琴及古琴作曲的同修也能分享自己的體會，並指正本文中難免的謬誤。這樣我也能繼續提高自己。

在整理本文的過程中，我發現了民國時期琴家對晚清時期古琴前輩的曲風有一些褒貶。同時，當代琴人對民國時期琴家的演奏風格，也有不同異議。由於時間有限，這方面我沒有繼續深究。總的感覺是，不同的時代在影響著人們的審美。我從後人對前人的褒貶中，看到了時代的變換，看到了評論者的性格與審美特徵，同時，對晚清時期琴家的心態，也有了一絲感受。總的感覺是，社會從一個安靜的狀態，走向了躁動；不同時期的琴人們，心態也在不知不覺之間，變得不那麼平和淡泊了。古琴演奏越來越注重表現，尤其是表現情感，而非用於收斂心態或反觀自省了。

由於我對古琴的理解，還處於一個初級階段，所以我的理解未必準確。如果本文能在古琴走向傳統的路上，成為一塊合格的墊腳石，我覺的就達到了本文的寫作目地。

