

音动冰弦 吹落梅花

——琴箫合奏文献释读与实证

摘要：琴箫合奏的理论研究由于资料匮乏，以及文献中所涉及律调理论的混乱，至今仍少有人关注。且在实践领域，箫随琴音已成惯例，琴人们往往以箫能否吹出琴韵作为衡量箫演奏的标准，从而忽视了历史渊源、嬗变、合奏原则等问题，本文通过对历代文献的梳理与释读，并在实践中加以验证，以期釐清琴箫合奏在历史中的发展与变化。

关键词：琴箫合奏 琴谱谐声 指法汇参确解 匀孔箫 雅箫 查阜西

上世纪五六十年代，查阜西在介绍古琴时曾这样言到：“古琴自汉代以来，就存在着三种演奏形式——独奏、琴箫合奏、琴歌（类似曲艺的伴奏）。这说明古琴备具着独奏、合奏、伴奏三方面的性能，也可以说，古琴在这三个方面都有特长。”¹ 这种将古琴演奏形式分为独奏、琴箫合奏、琴歌的概念一直延续到现在。

如今，琴箫合奏早已成为古琴独奏之外最受欢迎的一种演奏形式。但在查阜西先生的那个年代，古琴多为独奏，“琴歌与合奏是几乎绝响了”²。近代轰动一时的怡园琴会与晨风庐琴会，前者在“乘兴双弹”中只有古琴合奏与琴瑟合奏，后者于雅集中皆是独奏，竟无一首合奏曲目。倒是在《晨风庐琴会记录》附录中见到了合奏的记载：“至展重阳日³，（周庆云）复约符华轩、郑觐文、李子昭、吴淦阳、彭祉卿、顾梅羹、沈伯重、史量才、许松如为操缦小集。淦阳与觐文琴瑟合谱《鸥鹭忘机》；梅羹、伯重、祉卿三人琴箫合奏《普庵咒》。”⁴由此可见，查阜西所言“绝响”虽有些夸大其词，但也非空穴来风。在《介绍“古琴独奏”和“琴箫合奏”》中我们了解到：

五六百年来，古琴家们演奏古琴都是习惯于独奏的，为的是可以充分地自由

¹ 查阜西：《古琴的常识和演奏》，见黄旭东、伊鸿书等编：《查阜西琴学文萃》，杭州：中国美术学院出版社，1995年，第551页。按：作者于1957年在中央人民广播电台所讲的《民族器乐讲座》中指出，古琴除了独奏之外，“还有另外三种传统的演奏形式——琴箫合奏、琴歌伴奏和参加‘雅乐’合奏”，但古琴在雅乐中并不重要，因此被略去。这也许能解释在之后关于古琴演奏形式的概念中基本不再提雅乐的原由。

² 同1

³ 此处展重阳日为1920年9月19日。

⁴ 周庆云：《晨风庐琴会记录》上卷，1922年版，第8页。

表现。但是，在汉代就普遍存在着一种琴箫合奏的形式。两百年前，曾有人想要恢复这种形式，他们出版了一部《琴箫合谱》，借用那时候已经发展了的工尺谱，用旁注的方法把琴曲的旋律注在古琴专用的指谱旁边，这个谱本，在以往是不被人重视的。

最近古琴家们从近年所发现的汉代文物当中发现了许多琴箫合奏的雕塑和绘画，他们才兴奋地研究琴箫合奏的演奏形式。这一次巡回演出团所演出的琴箫合奏《平沙落雁》，就用这个琴箫合谱的方法来演奏的。⁵

此篇小文是查阜西于 1954 年 2 月 26 日所写，寥寥数语，从中却能勾勒出那个时代所认知的琴箫合奏的历史：

1. 琴箫合奏的形式于汉代既普遍存在，此说源于琴家在上世纪 50 年代所发现的汉代乐俑及绘画资料。

2. 琴箫合奏自汉代之后逐渐衰微，甚至失传，直至清代文献资料中方始再现。《琴箫合谱》即是清嘉庆年间周显祖所编的《琴谱谐声》，可惜此谱并未受到重视。

3. 现存的琴箫合奏是上世纪琴人研究、发掘的演奏形式，其合奏方法源于《琴箫合谱》。

在《琴谱谐声》的提要中也表达了与之类似的观点：“自从古琴在秦代后流传到了民间，琴只是独奏。我们可以设想两千多年来有人用低音量的管类和琴伴奏，也看到许多汉代墓葬中琴箫合奏的俑。但是从来没有看到有人把琴箫合奏计入可考的谱录文献，更没有很早地看到琴箫合奏的著作。直到道光元年（公元一八二一年）才有这一部《琴谱谐声》，又称《琴箫合谱》，刻传行世。但百多年来未得到弹琴家的理会。”⁶

但是，汉代的哪些乐俑和绘画中有琴箫合奏的形式？究竟是什么原因使汉代之后的琴箫合奏几于绝迹？清代是否只有《琴谱谐声》记载了琴箫合奏？当时的琴箫合奏是否与当今一样？当时的箫是否就是现在通用的琴箫？在查找资料的过程中，我们发现在琴学研究的各个领域，与古琴独奏相关的成果有之，与琴歌

⁵查阜西：《介绍“古琴独奏”和“琴箫合奏”》，见黄旭东、伊鸿书等编：《查阜西琴学文萃》，杭州：中国美术学院出版社，1995 年，第 334-335 页，

⁶《琴谱谐声提要》，见中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编：《琴曲集成》第 20 册，北京：中华书局，第 2 页。

相关的成果亦有之，独未发现琴箫合奏的专题研究，有限的论述只在洞箫或古琴研究文论中略有提及，如李晋源的《中国洞箫音乐文化研究》中“文人音乐文化中的洞箫类乐器”一节等。因此，本文通过对历代文献的梳理与释读，并在实践中加以验证，以期厘清琴箫合奏在历史中的发展与变化。

历代琴箫合奏文献综述

古代琴瑟形制相似，且汉代抚奏琴器俑、画像砖多为写意，此类乐器有些仅表现为长方形音箱，其表面无岳山、徽、弦、柱、柄等乐器特征，加之出土文物年代久远，部分画像已经风化、模糊不清，此种因素为音乐图像的辨识带来困难，箫亦是如此。古称箫为“排箫”，直至元代，才明确将编管竖吹边棱音乐器称为“排箫”，把单管竖吹边棱音乐器称“箫”，本文无意涉及古代琴器图像的识别，因此在查找音乐文物资料时，笔者使用了广义的“琴”和“箫”概念，前者指所有长方体音箱的拨奏弦鸣乐器，包括琴、瑟等，但对于有明显弦柄、弦柱的图像不予收录；后者指的是“洞箫类乐器”，即“从发音原理和吹奏方法上来看，属于竖吹、开管、边棱音乐器。从形制上来看，它是有吹口和指孔的单管乐器”⁷。以下是目前已出版的《中国音乐文物大系》中涉及琴箫合奏的出土文献资料，从中可以看出琴箫合奏在不同场合的应用情况：

汉：

四川彭山崖墓三伎乐石刻⁸：右者抚琴，中者吹箫，左者交脚举手作舞状。

东汉

四川郫县宴乐画像石⁹：像中上部有男女宾跽坐 15 人，正宴饮作乐观伎。下部右角有庖厨，左侧有高楼及树。中部有 4 人表演舞蹈和百戏。舞者后有 3 乐人，跽坐抚琴、吹奏和伴唱。

山东滕州西户口建鼓乐舞图像石之二¹⁰：第 6 层左侧瑟、箫。

江苏铜山洪楼 1 号墓宴乐画像砖¹¹：瑟，箫，2 人伴歌。

⁷ 李晋源：《中国洞箫音乐文化研究》，中央音乐学院博士论文，2002 年，第 4 页。

⁸ 严福昌、肖宗弟主编：《中国音乐文物大系·四川卷》，郑州：大象出版社，1996 年，第 202 页。

⁹ 同 8，第 201 页。

¹⁰ 周昌富、温增源主编：《中国音乐文物大系·山东卷》，郑州：大象出版社，2001 年，第 266 页。

¹¹ 王子初主编：《中国音乐文物大系·江苏卷》，郑州：大象出版社，1997 年，第 286 页。

江苏铜山苗山墓武乐图¹²：瑟，箫，2人作戈、剑搏击之舞。

汉以后出土的文献中琴与箫皆作为乐队的一部分，同时出现于乐队之中，并未再见独立的合奏形式。

查阜西在《古琴音乐的收集和采访》中提到了琴箫合奏的出土文献：“南京博物馆的三件汉砖都有演奏古琴的画面，另一对东汉陶俑，证明了琴箫合奏是汉代以来的传统（武梁祠的石刻，有人疑画中的琴像瑟，但是这对陶俑最后证明是琴了）。”¹³但是，东汉武梁祠画像石有关琴的画面仅见于该祠东壁“韩王刺聂政”部分，并未见琴箫合奏相关的画面。目前就笔者所知与琴箫合奏相关的东汉陶俑只有上海博物馆藏的“陶奏乐俑”，但其中“琴”有蘑菇状弦柄，为“抚瑟俑”，而非“弹琴俑”。对于查阜西所言东汉陶俑尚需进一步资料证明。

有关琴箫合奏的传世文献目前仅见于清代李斗所著《扬州画舫录》：“（大岩）徒宝月，善棋好琴，广结纳。孙先机。字净缘。以琴棋世其传。每弹《普庵咒》诸曲。石庄恒吹箫和之。”¹⁴先机，字净缘。乾隆时人，为大岩徒孙，生平不详。据该书有关大岩、宝月交友的相关资料，大岩为蜀僧，后下江南，居于扬州“乐善庵”直至去世。乾隆年间有一广陵琴人亦名先机，其师为吴烜吴仕柏，据《扬州画舫录》记载，吴烜“日与徐锦堂、沈江门、吴重光、僧宝月游，夜则操缦，三更弗缀”¹⁵。徐锦堂为徐祗之子，徐常遇之孙，吴烜之师。同一时期、同一地方，相似的交游群体，由此可推论，大岩之徒孙先机就是广陵琴人先机。据《蕉庵琴谱》序可知，僧先机传问樵，问樵传秦维瀚。秦维瀚弟子众多，同时期的广陵琴人大多师承于他。当代知名的广陵琴人刘少椿、张子谦亦可上溯至秦维瀚。因此僧先机是广陵琴派承上启下的重要传人。

与先机琴箫合奏的石庄，在该书的“草河录下”中有详细的记载：

是堂（按：即桃花庵见悟堂）为庵僧方丈。僧道存，字石庄，上元人，剃染江宁承恩寺。莲香社因湖上建三贤祠，延石庄为住持。迨石庄为淮阴湛真寺方丈，以三贤祠付其徒竹堂。迨石庄卸湛真寺徙是庵，遂迎三贤神主于庵之桐轩。其时

¹² 同 11，第 290 页。

¹³ 查阜西：《古琴音乐的收集和采访》，见黄旭东、伊鸿书等编：《查阜西琴学文萃》，杭州：中国美术学院出版社，1995 年，第 424 页。

¹⁴ [清]李斗撰，汪北平、涂雨公校：《扬州画舫录卷九·小秦淮录》，北京：中华书局，1960 年，第 213 页。

¹⁵ 同 14，第 207 页。

竹堂亦下世。自是三贤祠复为筱园，石庄则独居是庵矣。

石庄工画，善吹洞箫，其徒西崖、竹堂、古涛，皆工画，自是庵以画传……甘亭之徒善田，字小石，善弹琴，工画侧柏树。……阁为石庄所居，所蓄玩好有三，一大笔筒倒署摺叠扇数百柄，皆故人赠答，积自六七十年；一紫竹箫，长二尺一寸，九节五孔，周栎园亮工题曰“虞帝制音，王褒作赋，仲谦取材，乃为独步”。¹⁶

石庄为僧道存之字。上元人，剃度于江宁承恩寺。历任三贤祠、湛真寺、桃花庵方丈。“石庄工画，善吹洞箫”，“一紫竹箫，长二尺一寸，九节五孔，周栎园亮工题曰‘虞帝制音，王褒作赋，仲谦取材，乃为独步’”。文中又言：“壬子除夕石庄死。”《扬州画舫录》为李斗自乾隆二十九年（1764）至乾隆六十年（1795）所著，壬子年当为乾隆五十七年（1792），故石庄于公元 1792 年去世。

诗人黄文旸于扬州时，于夏夜聆听先机弹琴，石庄吹箫，并作七律二首，题为《夏夜桃花庵坐雨听石庄和尚吹箫先机上人弹琴》¹⁷。此诗虽未明言石庄与先机于是日有琴箫合奏之举，但亦可与《扬州画舫录》的内容相印证：

空阶点滴幻浮沤，泡影何须问去留。
入梦江山原有约，多情丝竹已忘忧。
相看直欲拈花笑，到此才成秉烛游。
悔煞生平太草草，酒筹大半误更筹。

相逢无着与天亲，古调能存夜气清。
不用钟鱼传净业，直叫风雨变秋声。
柯亭底事求相赏，曩下何妨毕此生。
我自观空能入道，最宜经卷伴孤檠。

清代琴谱中的琴箫合奏

查阅《琴曲集成》，发现涉及琴箫合奏的琴谱有二：一为《琴谱谐声》，一

¹⁶ 同 14，卷二《草河录下》，第 36 页。

¹⁷ 黄文旸：《夏夜桃花庵坐雨听石庄和尚吹箫先机上人弹琴》，见黄文旸：《扫垢山房诗钞》卷四。

为《指法汇参确解》。前者即查阜西提及的《琴箫合谱》，后者为道光年间王仲舒所编。为能更明晰地了解这两份琴谱对琴箫合奏中定调与合奏原则的阐述，以下分而述之。

一、《琴谱谐声》

《琴谱谐声》，清道光元年（1821）序刻本¹⁸，江西金溪周显祖撰。此谱共六卷，卷前有刘凤诰于道光元年所撰《琴律述》及琴谱总目。卷一、卷二为音律部分，卷三为《琴箫合谱》，包括合论 13 则，以及琴箫合谱《秋塞吟》《沧海龙吟》《梅花三弄》《风入松》《汉宫秋》5 首。因此，《琴谱谐声》并非又名《琴箫合谱》，而是该谱卷三为《琴箫合谱》。卷四至卷六为琴谱，共收琴曲 21 曲 32 谱。

《琴箫合谱》既以琴箫合奏为目的，定调便为首要问题。值得注意的是，此时琴箫合奏的箫皆为洞箫，而非现在常用的琴箫。洞箫自明清至民国，均为六孔型制，前五后一，各孔近乎均匀排列，因此民间称其为“匀孔箫”。传统笛箫绝对音高的调门与指法式调门时常混用，如小工调与小工调指法，小工调即 D 调，而小工调指法则为笛箫筒音作 sol 的指法。在清代《琴谱谐声》与《指法汇参确解》中涉及的调门皆为指法式调门，此是我们释读此两种文献所须明确的概念。

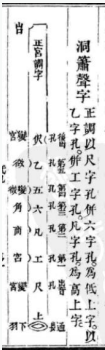


图 1

对于琴箫合奏的基本原则，作者指出：“弦之高低定于箫，箫之声韵倚乎琴。”¹⁹换言之，定调以箫为准，声韵以琴为主。对于合奏中使用的具体调高，作者认为：“琴之正调，箫之工字。”²⁰所谓“箫之工字”即以箫第一孔（工字孔，见图 1）为宫，与琴正调相合。

周氏在书中列出两管洞箫尺寸，一名为“姑洗箫”，一名为“仲吕箫”。两箫的尺寸详见表 1。根据康熙年间的营造尺²¹长度，转换为现代尺寸的数据可见表 2。

¹⁸ 此谱首有嘉庆庚辰年（1820）牌记，后有道光元年（1821）刘凤诰所撰《琴律述》代序，《琴谱谐声》提要中认为此谱为 1821 年刻传于世，显然值得商榷，故使用序刻本一词较为妥当。

¹⁹ [清]周显祖：《琴谱谐声》，见中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编：《琴曲集成》第 20 册，北京：中华书局，2010 年，第 114 页。

²⁰ 同 19，第 96 页。

²¹ 康熙年间营造尺与现代长度数据转换比值源于丘光明编著《中国历代度量衡考》，科学出版社，1992 年。

表 1 《琴谱谐声》所载姑洗箫与仲吕箫数据

箫器名	通长	出音孔	第一孔	第二孔	第三孔	第四孔	第五孔	第六孔
姑洗箫	一尺七寸 七分零五 毫	一尺五寸 八分四厘 三毫	一尺四寸 零八厘？ 毫	一尺二寸 五分一厘 七毫	一尺一寸 二分零四 毫	九寸九分 五厘九毫	八寸五分	七寸零四 厘
仲吕箫	一尺六寸 九分三厘 四毫	一尺五寸 一分五厘 二毫	一尺三寸 四分六厘 八毫	一尺一寸 九分七厘 二毫	一尺零七 分一厘六 毫	九寸五分 二厘五毫	八寸一分 二厘九毫	六寸七分 三厘四毫

表 2 《琴谱谐声》所载姑洗箫与仲吕箫转换为现代长度数据（厘米）

箫器名	通长	出音孔	第一孔	第二孔	第三孔	第四孔	第五孔	第六孔
姑洗箫	56.656	50.6976	45.056	40.0544	35.8528	31.8688	27.2	22.528
仲吕箫	54.1888	48.4864	43.0976	38.3104	34.2912	30.48	26.0128	21.5488

周氏书中姑洗箫的内径为四分三厘五毫，约为 1.39 厘米，仲吕箫内径四分一厘六毫，约为 1.33 厘米。箫在制作中开孔大小、孔内壁角度，以及吹口的大小形状等条件对音高均会产生影响，因此据书中提供的数据，我们很难确认准确的实际音高。

但我们对一管上世纪五十年代的匀孔箫进行了测量，其内径约为 1.44 厘米，第一孔距离吹口顶端长度为 43.15 厘米。可见该孔位置与仲吕箫第一孔位置接近。该孔在摄氏 17℃ 室温下，测出的音高为 e^1+25 。

仲吕箫内径比测量箫细 1 毫米，第一孔位置高约 0.5 毫米，推算其音高会比 e^1+25 略高。姑洗箫第一孔比测量箫低 1.9 厘米，参照其与出音孔（5.6 厘米）和第二孔（5 厘米）的距离，以及管径的差异，可以推知其与测量箫第一孔音高相差的音程不到一个小二度，故实际音高当比 e^1 低，比 b^1e^1 高。对古琴的历史录音进行测音，不难发现许多老一辈琴家将琴定为 E 调甚至 b^1E 调，刘少椿先生演奏的《梅花三弄》《山居吟》等曲所用古琴就是 b^1E 调，管平湖先生演奏的一些曲目则为 E 调。可以想见，在 E 调上下定琴确是可行的。

虽然作者解决了两种乐器合奏时的定调问题，但于实践中效果却不佳。原因

有二：

其一，《琴箫合谱》中共收录五首琴箫合奏曲目，于减字谱旁点注工尺。仔细阅读，不难发现《琴箫合谱》中的工尺谱并非是箫演奏谱，仅是将琴谱翻译为工尺，故很难看出箫在吹奏时具体如何使用翻高、底吹的技法。以《梅花三弄》为例，洞箫以第一孔（工字孔）为宫，最低音为下乙（d¹），谱中出现的合、四二字便不在箫的音域内，如果翻高吹之，终是会丧失一些旋律的流畅性。（见图2）

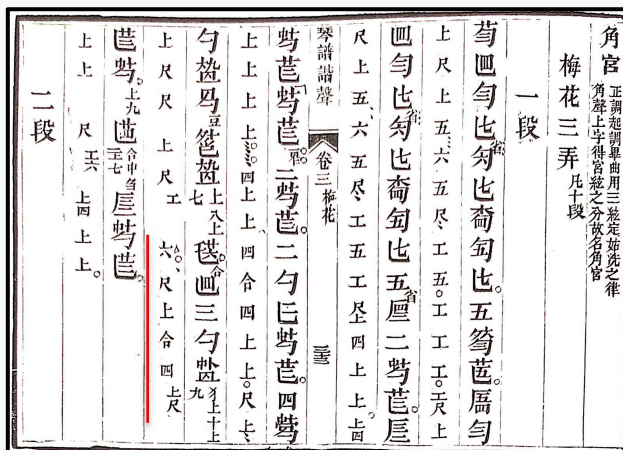


图2

其二，洞箫上的某些音高与琴音不协。查阜西就曾说过，作者试图用《律吕正义》中的理论去解决琴箫合奏的定调问题，致使文中理论混乱，前后矛盾。彭祉卿也说：“按听真轩《琴箫合谱》，始主以箫合琴，但其箫制，亦仿《律吕正义》，以七声旋转成调者，仍与琴音不协，而不可用。”鉴于此，彭祉卿与查阜西共同研究制作了现代通用的琴箫，可见，在琴箫合奏中律制的密合一直是历代演奏者、研究者所需解决的问题。

对于“箫之声韵倚乎琴”，作者的阐释着实精妙：

琴声箫所不易传者，惟滚拂、泼刺、掐撮等音。吹时最宜放活，以带度为妙，或直让过琴音，所谓无声者，正其可听者也。至上下进复退复等音。反宜字字传写，然亦有宜让过处。惟琴曲精熟，而后能达箫之妙趣耳。

谱中高低字音，皆以体之倍半而言，非清浊二均之分。即合六四五等字亦不必泥定，惟审上下声字，或高揭，或低度，清浊相配，抑扬尽妙，率以琴为主也。

目前所知的第一代琴箫合奏者，如孙裕德与吴景略合作时皆采用“饱吹”以及高低翻吹的方式合奏，即箫完全按照琴乐的旋律吹奏，但正如上文所述，琴音中箫声所不易传者，如滚拂、搯起，另外还有文中未提及的长吟等，如都按琴音“字字传写”，不但有失箫的风格，也打破了琴乐惯有的气韵。作者提出的“字字传写”与“放活”“带度”“让过琴音”相结合的手法，在看似“齐奏”的合奏中，保留各自乐器的技法特点，于同中求异。这种手法在现今的琴箫合奏中亦被广泛运用，此法虽是在实践过程中琢磨、总结而成，而非受到二百年前《琴箫合谱》的影响，然古今同理，可见一斑。

虽然《琴谱谐声》关于定调之理论阐释混乱不堪，甚至令人匪夷所思，但周显祖这一百余字的论述，当是实践之精要，绝非纸上谈兵。可以想见，《琴谱谐声》的作者并非是一个完全没有音乐实践的文人，书中对于康熙《律吕正义》的执着，许是为琴箫合奏寻求一个官方的理论依据，并将其纳入国家标准中，这也可以解释谱前会有乾隆年间任太子太保、翰林院编修的刘凤诰所作的序，而且序还晚于刻印一年的原由了。

二、《指法汇参确解》

《指法汇参确解》，浙江会稽人王仲舒所撰。此书为稿本，可能是尚未完成的缘故，该书无谱目，完成年代不详，仅见作者于清道光元年（1821）所撰的自叙。书中《吹洞箫定琴音法图说》一节对琴箫合奏进行了理论研究，谱中《平沙落雁》《潇湘水云》二曲附有点拍的工尺，此举开琴谱工尺点拍的先河。

在《吹洞箫定琴音法图说》一节中，作者写到：

先贤议以管色合字定琴宫弦，因之下上相生，终于少商。盖缘时人之高弦无准，藉以求黄钟一均之元音也。洞箫之音与律管同与不同，于安能知？顾求宫音于黄钟则不足，而以求琴音之清浊则有余。始学操缦，不知五音何物，今教之认箫音以定音琴，岂非捷径。²³

²² 同 19

²³[清]王仲舒：《琴谱谐声》，见中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编：《琴曲集成》第20册，

表 3 洞箫乙字调指法音高与琴音对照表

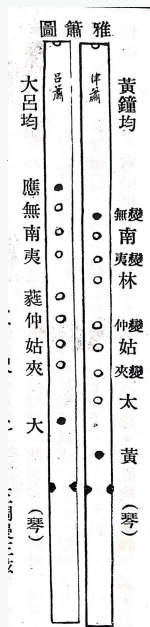
指孔	筒音	第一孔	第二孔	第四孔	第五孔
工尺谱字	上	尺	工	六	五
首调唱名	dol	re	mi	sol	la
箫 ²⁵	d1+40	e1+25	#f1-16	a1+29	b1+16
琴	d1+40	e1+44	#f1+48	a1+42	b1+46

与《琴箫合谱》的问题相同，无论上字调指法还是乙字调指法均无法做到与琴音完全相合，虽然乙字调只有一个音偏低（上字调有两个音偏低），但对谱中合、四二音的吹奏也只能作“翻高”处理。如吹奏古琴第一、二弦的旋律时，洞箫必须翻高相合，这种“翻叶”的处理，为不破坏旋律的流畅性，传统中通常使用的是整句“翻叶”。但当这种变动过于频繁时，箫音便与琴乐沉厚、幽静的气韵失调。

今虞雅箫的研制与实践²⁶

1922 年前后，彭祉卿在太原教授雅乐，他发现匀孔笛箫的七声转调并不合古法，并依照《文庙丁祭谱》与清代陈澧《声律通考》进行了箫的研制，可惜并未完成。1933 年，彭祉卿去苏州，与查阜西讨论箫的改制，并制作了数管箫，所制之箫的各孔音高已基本与琴相合。后查阜西又介绍“增数损益之法”，几经实验、修正，所得结果更为准确，最终达到“不待转轸而音自协”的理想境地。

1937 年，彭祉卿将研制此箫的过程刊载于《今虞琴刊》中，并将其称为“雅箫”，因在今虞琴社雅集中广泛使用，故又被今人称为“今虞雅箫”。此文亦于《雅箫制作之规律》中指出该名的由来：“箫而曰雅，所以别于世俗之箫也，其所取则，必以古之雅乐为法。”²⁷



彭祉卿文中后叙提及今虞雅箫的制作研究是从“民国十一二年

一管旧制洞箫于室温 17° C 所得，无吹奏校正。

步民于 1932 年在《音乐杂志》上发表的《箫谱》也是民国期间的琴箫合奏谱，谱中录有《渔沙落雁》《梅花三弄》《四大景》《归去来辞》五曲。序言中记载其学琴于杨时百，“学成、常毅箴两先生琴箫合奏，字字合辙，丝丝入扣，且丝中有竹，异常动听”。溥西园即溥侗，常毅箴事迹于鲁迅日记中有不少记载，但并无其吹箫的记录。谭步民《箫谱》中仅录曲谱，箫的型制以及指法调无从论证，仅从其发表的年代而言应该使用的还是匀孔箫。

新制雅箫图说》，见今虞琴社编印：《今虞琴刊》，1937 年，第 172 页。

间”（1922—1923）开始，文章落款于 1937 年，文中尚提到“年来本社每次琴集”。今虞琴社第一次雅集在 1936 年 3 月，因此可以推断雅箫创制完成的时间当在 1936 年 3 月之前。

彭祉卿研制的雅箫有“黄钟箫”和“大吕箫”两种，简称为“律箫”与“吕箫”（见图 4）。吕箫“每孔均比黄钟箫高半音强”，并言“雅箫如仅为合琴，则有上述黄钟、大吕两箫已足”。²⁸

雅箫诞生之前，时人普遍使用的是匀孔洞箫。对于传统的洞箫，彭祉卿在文中指出：

图 4

……则每笛七孔旋转可吹七调。盖以七声匀排者，为今之箫笛所从仿也，其调虽多，无一能得其正。故今之箫笛，全赖善吹者善用口唇俯仰，启指高低，吹气轻重，强不协者而使之协。然亦因其七声以渐而差，听之即惯，耳聪有所闭塞，虽不协者亦误以为协耳。故若以之合琴，则以琴音之协者与箫音之不协者，相形之下，其差立见，虽善吹者亦无法逐声为之补救矣。审是，则雅箫之制，其可缓乎。²⁹

彭祉卿明言，洞箫音准失调，演奏时皆赖“口唇俯仰、启指高低、吹气轻重”加以校正，以箫合琴时，即使校正也无法使之相合，此种观点与我们在实践中依前法演奏所遇之问题相同。制作完成的今虞雅箫则完全解决了音准与定调的问题。

与《琴箫合谱》和《指法汇参确解》不同，琴箫合奏的定调以琴为准：

琴之大者，自岳山内际至龙龈，约得营造尺三尺六寸，为四倍黄钟之度，取其半度一尺八寸，则两倍黄钟也。择紫竹之细者，径约营造尺四分许，自首端开吹口量下。依琴之半度，开一出音孔吹之。（出音孔之下约寸许，须再平开两孔，以助出音）以定琴之一弦。其紧慢高低恰能得当。（如孔开太下，则琴之一弦必疲慢不成声，若太上则推至七弦必易断也。）其声略与今之曲笛小工调一字孔音相近，又与唐代雅乐之黄钟声相同。复与西洋音乐所定之基础音 C 音相合，故因

²⁸ 同 27，第 179 页。

²⁹ 同 27

时制宜，不妨即假定为今之黄钟声也。黄钟声度既得，即以之匀分为九寸，每寸十分，每分十厘，每厘十毫，制为雅箫法尺，以便推求他律声度。³⁰

由此可知，作者认为，当古琴正调为 F 调时，各弦紧慢高低得当。翻入工尺，七根弦分别为合、四、上、尺、工、六、五。制作而成的律箫小工调指法的筒音与琴第一弦相合，同为“合”字，亦为 F 调。吕箫为 $\sharp F$ 调，用于与型制较小的古琴合奏。律箫与吕箫筒音与各指孔音高详见下表：

表 4 今虞雅箫律吕箫出音孔/指孔音高表

	出音孔	第一孔	第二孔	第三孔	第四孔	第五孔	第六孔	第七孔	背孔
律箫	c ¹	d ¹	b ^b e ¹	e ¹	f ¹	g ¹	b ^b a ¹	a ¹	b ¹
吕箫	$\sharp$ c ¹	$\sharp$ d ¹	e ¹	f ¹	$\sharp$ f ¹	$\sharp$ g ¹	a ¹	$\sharp$ a ¹	c ¹
工尺谱字	合	四	下乙	乙	上	尺	下工	工	凡
古琴散音 弦数	一弦	二弦			三弦	四弦		五弦	

今虞雅箫的管径为 1.7 至 1.8 厘米，共九个音孔（包括出音孔），因此于创制之初也称“九孔箫”。在之后的传承中，因最末端的出音孔并不需要用手指操按，实用的指孔只有八个，所以亦被称为“八孔箫”。另加吹孔一，出音孔一，凤眼孔³¹一对，故今虞雅箫共 12 个音孔。在今虞雅箫诞生之前的上世纪二十年代，上海的大同乐社就已研制出了九个指孔的 G 调洞箫，比今虞雅箫的指孔还要多一个，位于第四孔与第五孔之间，但雅箫与大同乐社的研制是否有关联尚不得而知。

今虞雅箫设计与制作的成功，在中国近代乐器史上有着重要的意义。雅箫于设计之初，其目的便是与琴合奏，因此也被称为“琴箫”。雅箫研制完成后，今虞琴社每次琴集，“独鼓合弹而外。必由阜西吹箫。与琴丝竹相和以为殿。每得同调赞许。而广陵琴社张子谦君。以年余专工致力此箫。遂臻妙境。华光乐会王

³⁰ 同 27

³¹ 按：此孔在音乐功能上用于辅助尾音孔，于装饰功能上用于挂箫坠。

巽之君。复欲以此施于一般乐曲。”³²在《今虞琴刊》记载的 1936 年至 1937 年间今虞琴社雅集节目单中，5 次“苏社”雅集中有琴箫合奏的节目，全部由查阜西演奏，共 10 曲。而在“沪社”三次雅集的琴箫合奏中，张子谦演奏 5 曲，王巽之演奏 2 曲。琴社雅集中的演奏实践证明了其实用性，并且有实物和演奏录音流传至今。

表 4 今虞琴社雅集琴箫合奏一览表

序号	曲目	时间	演奏者	备注
1	《梅花三弄》	1936 年 4 月 5 日	(琴) 庄剑丞 (箫) 查阜西	苏社第二次月集
2	《普庵咒》	1936 年 5 月 2 日	(琴) 彭祉卿、庄剑丞 (箫) 查阜西	虞山琴集
3	《泣颜回》	1936 年 6 月 28 日	(琴) 徐元白 (箫) 查阜西	苏社第五次月集
4	《鸥鹭忘机》	1936 年 6 月 28 日	(琴) 徐元白 (箫) 查阜西	苏社第五次月集
5	《梅花三弄》	1936 年 6 月 28 日	(琴) 彭祉卿 (箫) 查阜西	苏社第五次月集
6	《普庵咒》	1936 年 6 月 28 日	(琴) 徐元白 (箫) 查阜西	苏社第五次月集
7	《普庵咒》	1936 年 9 月 27 日	(琴) 庄剑丞 (箫) 查阜西	苏社第七次月集(上海觉园琴集)
8	《渔樵问答》	1936 年 9 月 27 日	(琴) 彭祉卿 (箫) 查阜西	苏社第七次月集(上海觉园琴集) 佛音电台播音节目
9	《长门怨》	1936 年 11 月 22 日	(琴) 庄剑丞 (箫) 查阜西	苏社第九次月集
10	《普庵咒》	1936 年 11 月 22 日	(琴) 吴湘岑	苏社第九次月集

³² 同 27，第 182 页。

			(箫) 查阜西	
11	《阳关三叠》	1936 年 12 月 27 日	(琴) 彭祉卿 (箫) 王巽之	沪社第一次月集
12	《平沙落雁》	1936 年 12 月 27 日	(琴) 柳一屋 (箫) 张子谦	沪社第一次月集
13	《普庵咒》	1936 年 12 月 27 日	(琴) 彭祉卿、柳一屋 (箫) 张子谦	沪社第一次月集
14	《渔樵问答》	1937 年 1 月 24 日	(琴) 彭祉卿 (箫) 王巽之	沪社第二次月集
15	《潇湘水云》	1937 年 1 月 24 日	(琴) 柳一屋 (箫) 张子谦	沪社第二次月集
16	《忆故人》	1937 年 1 月 24 日	(琴) 彭祉卿 (箫) 张子谦	沪社第二次月集
17	《普庵咒》	1937 年 2 月 28 日	(琴) 彭祉卿、沈草农 (箫) 张子谦	沪社第三次月集

结 论

琴箫合奏的理论研究由于资料匮乏,以及文献中所涉及律调体系的混乱,导致至今依旧少有人关注。且在实践领域,箫随琴音已成惯例,琴人们往往以箫能否吹出琴韵作为衡量箫演奏的标准,却忽视了历史渊源、嬗变、合奏原则等问题,本文通过理论与实践相印证的视角,以历史文献为基础,初步得出以下结论:

1. 从出土的汉代画像砖、乐俑以及绘画资料,可知琴箫合奏演奏形式在汉代便已存在。但汉代画像砖与乐俑等出土文献写意多于写实,琴瑟形制又颇为相似,往往难于分辨,为免概念混淆,此时的琴箫合奏严格意义上应称为“琴瑟类乐器与洞箫类乐器合奏”。虽然从音乐考古发掘资料来看,琴箫合奏的形式历史悠久,但直至乾隆年间的《扬州画舫录》方有传世文献的记载。

2. 查阜西指出,琴箫合奏演奏形式为上世纪琴人根据汉代乐俑、画像砖以及绘画资料发掘而成,其合奏方式源于清代道光年间刊刻的《琴箫合谱》。但从

前文对于历代文献资料的分析可知,至少在嘉庆末年至道光年间,民间依旧流传着琴箫合奏的演奏形式。

3.涉及琴箫合奏的琴谱除了查阜西提及的《琴箫合谱》,还与其同时期的《指法汇参确解》。两份琴谱皆提出以箫定琴的原则,只是前者为E调上下,后者为D调。两份谱本都在减字谱旁加注工尺,这为琴箫合奏提供了便利。

4.早期琴箫合奏所用之箫为匀孔洞箫,直至1936年之后方有如今常用的琴箫,此为彭祉卿与查阜西共同研制而成。琴箫的研制成功,不但解决了合奏中的音准问题,同时第一次确立了古琴正调调弦为F调,这个定调一直沿用至今。可以说,正是琴箫的研制成功,才使琴箫合奏符合真实意义上的“合奏”。早期的琴箫合奏箫大都处于一个从属地位,从前文“吹箫和之”“声韵以琴为主”便可看出。究其原因,与琴、箫两种乐器在律制上无法完全密合有关,这种状态直至琴箫研制成功以后方才得以改善,同时也使这种演奏形式得以广泛流传。

5.据统计,琴箫合奏经常演奏的曲目以《普庵咒》《梅花三弄》《渔樵问答》《平沙落雁》最为多见,其中又以《普庵咒》为最。另外还有《泣颜回》《鸥鹭忘机》《长门怨》《阳关三叠》《潇湘水云》《忆故人》《四大景》《归去来辞》等。

黄翔鹏先生曾指出:“律、调、谱、器四事,很容易被看作一个纯技术的问题,不知其间发展变化,错综关系之历史原因,不去研究乐种的具体的历史发展过程,就会陷入迷宫而不能自拔。”对于律、调、谱、器的技术性探讨,如果远离该时代的音乐实践,就会落入“清谈”的窠臼而不自知,这也是笔者通过琴箫合奏的实践观照历史文献的立足点。本文只是琴箫合奏的初步研究成果,因此对许多问题还存有疑虑,如自汉代至清代一千余年间,目前尚未找到任何相关文献,这其中的原因耐人寻味,是否是古琴谱记指的特点,导致了琴箫合奏无法广泛流行于世?现存最早的相关文献皆出现于清道光年间,是否与清代工尺谱的流行有关?彭祉卿、查阜西认为定于F调的古琴紧慢得当,这一理念是否受到西方音乐的影响?这种种问题还需更深入的思考和研究。希望此文能抛砖引玉,引起学界对该领域进一步的探讨。