

先秦时期古琴演奏方式探论

杨志贤

(集美大学 文学院, 福建 厦门 361021)

[摘要] 从文字训诂、文献典籍及考古音乐史的角度谈先秦时期古琴的演奏方式。与古琴相配的主要动词鼓、搏、拊(抚)、弹、揆、戛、辄(栝、擿)等在与乐器搭配时均可释为“击”，而未见有释为“拨弄”义。传世文献和出土文献资料没有关于古琴演奏方式的详细记录，更不见有古琴为拨弦乐器的说法。从考古出土的古琴实物看，战国之前的古琴因其形制原因，并不适宜于用拨弦方式演奏。考察的结果显示，战国之前古琴的演奏方式应以击弦为主，而非一般以为的拨弦方式。

[关键词] 先秦；文字训诂；文献典籍；考古音乐史；古琴；演奏方式

[中图分类号] J 60

[文献标识码] A

[文章编号] 1008-889X (2021) 03-0116-09

一、引言

说起弹琴(古琴)，一般都认为就是用手指弹拨琴弦。《汉语大词典》也是这样解释的，在“弹”字下列了一个义项“用手指拨弄琴弦”，举《礼记·檀弓上》的例子：“和之而不和，弹之而不成声。”^{[1]151}这里的“弹”就是“用手指拨弄琴弦”吗？早期古琴的演奏方式是否就是拨弦呢？这个问题没有引起大家的注意，较少有人对此进行研究。

关于古琴的认知，唐代以后是比较清晰的，因为有实物可以参考。但唐代之前，特别是先秦，古琴是什么样的、怎么弹的，却不清楚。笔者尝试性地就现有的文字训诂、文献典籍及考古文物等资料对早期古琴的演奏方式进行探究。

二、几组与琴瑟搭配的动词的形义考察

(一) 鼓

在《诗经》《左传》《楚辞》及三礼等先秦文献里，最常与琴瑟搭配的动词是“鼓”，“鼓琴”“鼓瑟”都是大家熟悉的词，如：

(1) 我有嘉宾，鼓瑟鼓琴。(《诗经·小雅·


鹿鸣》)^{[2]406}

(2) 鼓钟钦钦，鼓瑟鼓琴，笙磬同音。(《诗经·小雅·鼓钟》)^{[2]467}



(3) 使湘灵鼓瑟兮，令海若舞冯夷。(《楚辞·远游》)^{[3]150}

(4) 祥之日，鼓素琴。告民有终也，以节制者也。(《礼记·丧服四制》)^{[2]1695}

(5) 将及楚师，而后从之乘，皆踞转而鼓琴。近，不告而驰之……既免，复踞转而鼓琴。(《左传·襄公二十四年》)^{[2]1980}

“鼓”甲骨文作^{[4]291}，金文作^{[5]575}，像手持槌击鼓之形。


字典辞书多将名词义“打击乐器”作为其第一义项。但是看字形明显是表达动词义“击鼓”。另有“壺”字，应即表名词乐器{鼓}，

甲骨文作^{[4]290}，金文作^{[5]572}，皆像上有装饰下有支架的树鼓之形。戴侗《六书故》云：“其中盖象鼓，上象设业崇牙之形，下象建鼓之虞。”^{[6]679}郭沫若《卜辞通纂》云：“乃鼓之初文也，象形……又此片与上片之内容文例均相同，而一作鼓，一作壺，尤鼓壺为一之明证。”^{[7]321-322}盖壺、鼓，本有区别，一为名词，一为动词，卜辞里二字常可通用。后“鼓”字通行兼名动于一

[收稿日期] 2020-10-28

[作者简介] 杨志贤(1972—)，女，福建漳州人，副教授，博士，主要从事古代汉语及历史文献学研究。

体，而“𦔑”字则渐渐废弃不用。

又如，表鼓声之义的“彭”，甲骨文作[4]291，由表示{鼓}的“𦔑”和象征声音的指事符号组成。

“鼓”作动词表“击鼓”常见于典籍，如：

(6) 鼓，用牲于社。杜预注：鼓，伐鼓也。(《左传·庄公二十五年》)[2]1779

(7) 大学始教，皮弁祭菜，示敬道也。宵雅肄三，官其始也，入学鼓箠，孙其业也；夏楚二物，收其威也。郑玄注：鼓箠，击鼓警众，乃发箠出所治经业也。孔颖达疏：鼓谓击鼓。(《礼记·学记》)[2]1522

古籍中“鼓”训为“击”义也不乏其例，如：

(8) 以其尾鼓其腹。(《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》)高诱注：“鼓，击也”[8]52。

(9) 鼓宫而宫动，鼓角而角动。(《吕氏春秋·有始览·应同》)高诱注：“鼓，击也”[8]127。

(10) 成礼兮会鼓。(《楚辞·九歌·礼魂》)蒋驥注：鼓，击也[3]45。

(11) 鼓腹而熙。(《淮南子·俶真训》)高诱注：“鼓，击也”[9]21。

(12) 鼓其腹而熙。(《淮南子·坠形训》)高诱注：“鼓，击也”[9]64。

(13) 鼓橐吹埵。(《淮南子·本经》)高诱注：“鼓，击也。”[9]122

(14) 北面鼓之。(《仪礼·乡饮酒礼记》)郑玄注：“鼓，犹击也。”[2]991

(15) 子有钟鼓，弗鼓弗考。(《诗经·唐风·山有枢》)[2]362《文选·河阳县作二首》李善注引毛诗作“子有钟鼓，弗击弗考”，毛萇曰：“考，亦击也。”[10]1222

上古时期，鼓是用以节制其他乐器的，古人以之为群音之长。如：

(16) 声乐之象：鼓大丽，钟统实，磬廉制，竽笙箫和，篪簫发猛，埙簾翁博，瑟易良，琴妇好，歌清尽，舞意天道兼。鼓其乐之君邪。(《荀子·乐论》)[11]255

于省吾《双剑謠诸子新证·荀子三》云：“丽，应读作‘厉’，丽、厉双声叠韵字……鼓大厉，大厉二字平列，言鼓之声大而抗厉也。”

这个解释是对的[12]330。

又《礼记·学记》：“鼓无当于五声，五声弗得不和。”[2]1524意思是鼓声不等同于五音中的任何一音，但是没有鼓则五音不和谐。宋段昌武《毛诗集解卷一》：“荀卿曰：‘鼓其乐之君邪。’《记》曰：‘鼓无当于五声，五声弗得不和。’故于鼓琴、鼓瑟、鼓钟、鼓磬、鼓柷、鼓敔、鼓簧、鼓缶皆谓之鼓者，以此也。”[13]147-148

“鼓”为众乐器之长，词义泛化，由“击鼓”引申泛指“打击、演奏(乐器)”之义。如：

(17) 鼓瑟希，铿尔，舍瑟而作。(《论语·先进》)[2]2500

(18) 徒鼓瑟谓之步。(《尔雅·释乐》)郝懿行注疏：“鼓者，击也，动也。”[14]543-544

《诗经·小雅·鼓钟》：“鼓钟钦钦，鼓瑟鼓琴，笙磬同音。”[2]467孔颖达疏云：“以鼓瑟鼓琴类之，故鼓钟为击钟也。”[2]467孔颖达此注说明“鼓琴鼓瑟”同样是“击琴击瑟”。清代俞樾在《茶香室丛钞·坎坎鼓我》也说：“按此知《诗》所谓‘坎坎鼓我’者，鼓琴鼓瑟皆是。毛传无文，郑笺云‘为我击鼓坎坎’，然非古义也。《诗》言鼓我，与舞我同，鼓非乐器也。琴瑟皆可鼓，何必击鼓乃谓之鼓乎。”[15]46

除了上文提到的“鼓琴”“鼓瑟”，在当时或后世“鼓”还可以搭配其他乐器：

鼓磬：

(19) 磬，阶间缩雷，北面鼓之。(《仪礼·乡饮酒礼记》)郑玄注：“鼓，犹击也。”[2]991

(20) 徒鼓磬谓之蹇。(《尔雅·释乐》)[14]544

鼓钟：

(21) 鼓钟送尸，神保聿归。(《诗经·小雅·楚茨》)[2]469

(22) 鼓钟将将，淮水汤汤，忧心且伤。(《诗经·小雅·鼓钟》)[2]466

(23) 知悼子卒，未葬；平公饮酒，师旷、李调侍，鼓钟。(《礼记·檀弓下》)[2]1305

鼓缶：

(24) 日昃之离，不鼓缶而歌，则大耋之嗟，凶。(《易·离》)陆德明：“鼓，郑本作击。”[2]43

(25) 往者民间酒会，各以党俗，弹箏鼓缶

而已。(《盐铁论·散不足》)^{[9]34}

鼓祝敌:

(26) 所以鼓祝谓之止, 所以鼓敌谓之籥。

(《尔雅·释乐》)^{[14]545}

鼓筑:

(27) 于是秦人清歌, 赵女鼓筑。(《幽庭赋》)^{[16]199}

上引诸例之“鼓”皆有“击”义。

(二) 搏、拊、抚

搏、拊作为动词都有击打、拍击的意思。如:

(28) “搏, 击也。”“拊, 击也。”(《广雅·释诂三》)^{[17]88}

(29) “搏而跃之, 可使过颡。”朱熹注: “搏, 击也。”(《孟子·告子上》)^{[18]150}

(30) “击石拊石, 百兽率舞。”孔颖达疏云: “乐器惟磬以石为之, 故云‘石, 磬也’。八音之音, 石磬最清, 故知磬是‘音之声清者’。磬必击以鸣之, 故云‘拊亦击之’。重其文者, 击有大小, ‘击’是大击, ‘拊’是小击。”(《尚书·舜典》)^{[2]132}

(31) “公拊楹而歌。”陆德明《经典释文》云: “拊, 拍也。”^{[2]1983} (《左传·襄公二十五年》)

(32) “扬枹兮拊鼓, 疏缓节兮安歌。”王逸注: “拊, 击也。”(《楚辞·九歌·东皇太一》)^{[19]56}

一些讲音乐史的论著在谈到最早提到演奏古琴的传世文献时多举《尚书·益稷》中的一段文字:

夔曰: “戛击鸣球、搏拊琴瑟, 以咏。祖考来格, 虞宾在位, 群后德让。下管鼗鼓, 合止祝敌, 笙簧以闻。鸟兽跄跄, 箫韶九成, 凤凰来仪。”夔曰: “於予! 击石拊石, 百兽率舞, 庶尹允谐。”^{[2]144}

“搏拊”为动词, “击打”之义。元代吴澄《书纂言》: “此堂上之乐。戛亦击也。戛轻击重。球, 玉磬, 石音也。叩之则鸣, 故曰鸣球。搏犹击也。轻手取声曰拊。琴瑟, 丝音也。咏, 登歌也。鸣球琴瑟, 其声清越和平, 可与人声相比, 故戛击搏拊之而咏也。”^{[20]168-169}

“搏”亦可单独与琴瑟搭配。《淮南子·修务训》:

今夫盲者, 目不能别昼夜, 分白黑, 然而搏琴抚弦, 参弹复徽, 攫援操拂, 手若蔑蒙, 不失一弦。使未尝鼓瑟者, 虽有离朱之明, 攫掇之捷, 犹不能屈伸其指^{[9]339}。

拊, 典籍里有时又作“抚”。《仪礼·乡射礼》: “左右抚矢而乘之。”郑玄注: “抚, 拊之也。”贾公彦疏: “言抚者, 抚拍之义。”^{[2]1001}《文选·潘岳〈金谷集作诗〉》: “扬桴抚灵鼓, 箫管清且悲。”李善注引《楚辞》: “扬桴兮抚鼓。”^{[10]978}今本《楚辞·九歌·东皇太一》作“扬枹兮拊鼓”^{[19]56}。

抚, 《说文·手部》: “抚, 安也。从手, 无声。一曰循也, 𢇛, 古文从辵亡。”段玉裁改“循”为“拊”, 并注云: “拊, 各本作循, 今正。拊者, 摩也。”^{[21]601}

按: 抚对拊, 𢇛对循, 二者不同。疑《说文》的“安”读为“按”, 以手止之之义。

《汉语大词典》解释“抚”有“拨弹”义时举了《韩非子》的例子。《韩非子·外储说右》下第三十五:

田连、成窍, 天下善鼓琴者也, 然而田连鼓上、成窍振下, 而不能成曲, 亦共故也……令田连、成窍共琴, 人抚一弦而挥, 则音必败, 曲不遂矣^{[22]251-253}。

笔者认为这里的“抚”并非“弹琴”义。王先慎释“攄”为“一指按也”。“抚”亦同义, 与表弹琴之义的“拊”不同。这里指一人弹琴, 而另一人用手指按住琴弦, 使其不能发声, 故“曲不遂矣”。

搏, 《广韵》方遇切, 非母遇韵。拊与抚, 《广韵》皆为芳武切, 敷母麌韵。三者古音相通。可能为一音之转。

(三) 弹、揆、𢇛(栎、𢇛)

以“弹”搭配琴瑟, 亦见于先秦典籍, 非后世才有。如:

(33) 颜渊之丧, 馈祥肉, 孔子出受之, 人, 弹琴而后食之。(《礼记·檀弓上》)^{[2]1283}


(34) 孔子既祥, 五日弹琴而不成声, 十日而成笙歌。(《礼记·檀弓上》)^{[2]1278}

(35) 子夏既除丧而见, 予之琴, 和之不和, 弹之而不成声。作而曰: “哀未忘也。先王

制礼，而弗敢过也。”子张既除丧而见，予之琴，和之而和，弹之而成声，作而曰：“先王制礼不敢不至焉。”（《礼记·檀弓上》）^{[2]1285}

（36）故必将撞大钟，击鸣鼓，吹笙竽，弹琴瑟，以塞其耳。《荀子·富国篇第十》^{[11]121}

训诂中均未有释为“拨弄”义的。

1. 弹。甲骨文作，^{[4]708}像从弓持丸，丸在弦上之形。《说文》：“行丸也。从弓，单声。孰，或从弓持丸。”^{[21]641}说的就是本义。

据此，“弹”的本义应与“弹射”“弹击”有关。《左传·宣公二年》：“从台上弹人，而观其辟丸也。”^{[2]1867}即用其本义。

引申而指一般的“叩弹”“叩击”。如：

（37）“故新浴者振其衣，新沐者弹其冠。”（《荀子·不苟》）^{[11]28}

（38）“故叩宫而宫应兮，弹角而角动。”王逸注：“叩，击也。弹，揲也。”（《楚辞·七谏·谬谏》）^{[19]255}

揲即敲打、打击之义。叩、弹同义避复。

2. 揲。揲，《玉篇·手部》云：“揲，本亦作戛。”《集韵·黠韵》：“揲，击持也。”又见于《楚辞·招魂》：“铿钟摇簴，揲梓瑟些。”王逸注：“揲，鼓也。言众宾既集，共簴以相娱乐，堂下复鸣大钟，左右歌吟，鼓瑟琴也。”五臣注云：“揲，抚也。以梓木爲瑟。”洪兴祖补注：“揲，古入切。① 𣪠也。《书》亦作戛。”^{[19]212}

按：此“《书》亦作戛”指的是上文所引《尚书·益稷》中的“戛击鸣球、搏拊琴瑟以咏”。“戛”“击”同义并用，可知“戛”“揲”亦是“击”义。

按典籍里“𣪠”“搏”“𣪠”三者常通用或互为异文，都有“击”的意思。

3. 𣪠。五臣注本《文选·司马相如〈上林赋〉》“𣪠飞遽”，吕向注曰：“𣪠，击也。”^{[23]1739}

明代张溥《汉魏六朝百三名家集（一）》作“搏蜚遽”。^{[24]33}

《汉书·司马相如传上》作“𣪠”：“射游泉，𣪠蜚遽。”颜师古注引张揖曰：“𣪠，梢也。”^{[25]2567}

按：梢亦可训“击”。《汉书·扬雄传》：

“属堪舆以壁垒兮，梢夔魑而扶犷狂。”颜师古注：“梢，击也。”^{[25]3523}《文选·风赋》：“麾石伐木，梢杀林莽。”李善注引韦昭曰：“梢，击也。”^{[10]582}《文选·射雉赋》：“栎雌妒异，倏来忽往。”注云：“栎，击搏也。闻他雄鸣，击搏其雌。”^{[10]419}

嵇康《琴赋》：“或搂撝搏拊，缥缥缈渺。”

李善注：“搂撝搏拊，皆手抚弦之貌。《说文》曰：‘撝，反手击也。’《广雅》曰：‘搏，击也。’”^{[26]1600}

“搏”又异文作“𣪠”：“或搂撝𣪠拊，缥缥缈渺。”注曰：“𣪠，击打。字原作‘搏’。此从《文选》校改。”^{[27]51}

搏，《广雅·释诂三》：“搏，击也。”^{[17]88}

按：𣪠、𣪠、搏，即后世琴书所说之“打”。《琴学正声》云：“打，古谓之搏。”^{[28]659}《大乐元音》亦云：“打，古谓之搏。”^{[29]537}

据上述可知，鼓、搏、拊（抚）、弹、揲、戛、𣪠（𣪠、搏）等动词与乐器搭配时均可释为“击”，而未见有释为“拨弄”义的。那么，《礼记·檀弓上》等先秦文献里的“弹琴”的“弹”恐怕也不能解释为“拨弄琴弦”。

如此看来，早期古琴的演奏方式与击打之类的动作有密切关系。即使因为左右手配合而有不同的动作，但击弦应该是其中主要的方式和动作。







三、传世文献及出土文献里的琴瑟资料





乐器的演奏方式与乐器的形制、构造密切相关。汉代以前的典籍里很少关于琴瑟形制构造的记载，有也是关于外观长度、弦数方面的，至于音位、琴身构成及共鸣箱构造等，几乎没有涉及。演奏方式方面，除了一些与之搭配的动词之外，也没有什么清晰的描述。

下面我们先来看看一些关于琴瑟的非文学性的资料。

瑟，目前所见最早字形，据徐宝贵观点，是

① 按此处当为古八切。

殷墟花园庄东地甲骨文中的、^{[30]158}。此外,亦见于战国简牍:^{[31]94}、^{[32]790}、^{[32]790}。另《说文》古文作 ,文字上部像张弦之状。

琴,目前见到的最早的字形出自战国,如、、、^{[32]790}。文字上部亦像张弦之形,下部为声符。

《说文·琴部》:“琴,禁也。神农所作。洞越,练朱五弦。周加二弦。象形。”

段玉裁注:

《宋书·乐志》曰:“琴,马融《笛赋》云宓戏造。世本云神农所造也。瑟,马融《笛赋》云神农造。世本云宓戏所造也。”洞当作迥。迥者,通达也。越谓琴瑟底之孔。迥孔者,琴腹中空而为二孔通达也。越音潛,或作越。练朱五弦者,《虞书》传曰“古者帝王升歌清庙之乐、大琴练弦。”盖练者其质,朱者其色。郑注《乐记》“清庙之瑟朱弦”云:“练,朱弦也。练则声浊。”五者,初制琴之弦数。文王、武王各加一弦。象其首身尾也。上圆下方,故象其圆。^{[21]633}

《说文·琴部》:“瑟,庖牺所作弦乐也。从珡。必声。”

段玉裁注:

弦乐,犹磬曰石乐。清庙之瑟亦练朱弦。凡弦乐以丝为之。象弓弦,故曰弦……琴之属,故从琴……玩古文琴瑟二字,似先造瑟字,而琴从之。^{[21]634}

有类似说法的文献还有:

《礼记·乐记》:“昔者舜作五弦之琴,以歌《南风》。”^{[2]1534}

《新论》:“昔神农氏继宓戏而王天下……于是始削桐为琴,练丝为弦,以通神明之德,合天地之和焉。”^{[33]64}

《风俗通》:“今琴长四尺五寸,法四时五行也;七弦者,法七星也。”据《御览》补“大弦为君,小弦为臣,文王、武王加二弦,以合君臣之恩。”^{[34]293-296}

《琴操》:“昔伏羲氏作琴。”^{[35]21}

从上引资料里可以梳理如下信息:(1)说琴瑟的创制者是伏羲、神农、虞舜乃至改进者文王、武王的资料基本都是出自秦汉以后的文献,

不免有后人托古之嫌,但是也未必没有真实的历史的痕迹,至少,琴瑟出现得比较早是没有疑问的。当然,这里的“早”也是相对而言的,因为从音乐史及乐器史看,弦乐器的产生应该晚于鼓类和吹管乐器。(2)琴瑟关系密切。文献里琴瑟演奏时总是相伴出现,且从外观看也多有相似的描述。琴瑟无疑是同类乐器,但是二者在形制上的异同却还是不甚清楚。《尚书大传》卷二:“大琴练弦达越,大瑟朱弦达越。”郑玄注:“练弦、朱弦,互文也。”^{[36]5}从郑玄注看来,琴瑟都是练朱弦达越,难以看出它们的区别。段注云:“玩古文琴瑟二字,似先造瑟字,而琴从之”句,虽只是从字形上说明琴瑟二字之间的关系,我们再结合甲骨文有瑟无琴、《楚辞》亦有瑟无琴,且考古出土实物同时期的瑟比琴更为成熟等资料(详见下文),琴出于瑟目前看来还是比较可信的。(3)对琴瑟形制的描写很笼统,只有大小、弦数、弦长(即隐间)及个别部件的名称(如柱、岳、越等)。(4)先秦琴瑟的形制至少在外观大小和弦数方面都发生了很大的变化。这点从考古出土实物那里也得到了验证,详见下文。琴瑟形制未定,那么,随着形制的变化,演奏方式也随之发生变化是完全有可能的。也就是说,后世古琴(瑟失传)形制(包括大小、共鸣箱构造、徽位的出现等)的变化、定型引起了古琴演奏方式及指法的变化,也是完全可能的。

但有一点可以肯定的是,以上的资料没有任何关于古琴演奏方式的记录,更不见有古琴为拨弦乐器的说法。

至此,从这些文献的角度继续探讨这个问题似乎已经不可能了。那么,我们不妨另辟蹊径,来看看考古出土的琴瑟实物能不能告诉我们一些真相。

四、从考古音乐史的角度考察

大概是因为木制容易腐烂,对保存环境要求较高的原因,目前考古发现的先秦古琴实物,数量还很少,它们都出土在原楚国范围内的湘、鄂两省。这些琴形制大致相同,但与后世习见的形制有很大不同。它们都是一种带实木长尾的半箱

体乐器，有弦7至10根不等。面板与底板分离，面板上也还没有标示音位的琴徽，有效弦长（隐间）也明显短于后世。^①

以目前发现的最早的、也是保存较好的出土于战国早期曾侯乙墓的十弦琴（见图1）和湖北荆门郭店村一号战国中期墓的七弦琴为例。

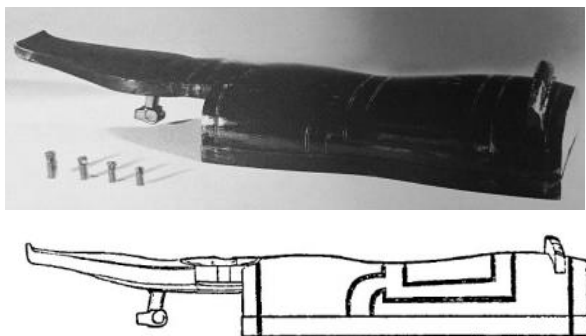


图1 1978年湖北随县战国早期曾侯乙墓出土的十弦琴

虽然此琴不是唯一形制，但还是能反映当时古琴的一般情况。从理论上来说，拨弦乐器一般都有一个较大的共鸣音箱。但从出土的战国早期十弦琴来看，情况却非如此。

此琴底部为全封闭式，之所以采用活底板，当是为了便于张弦和调弦。它的共鸣箱是全封闭式，四壁较厚，共鸣腔容积又小，这就决定它的发音质量较差，音量也较小，可见它的设计还不很成熟……据研究，由于此琴面板不甚平整、岳山较低、弦距较狭等原因，不适于使用快速而技术复杂的指法。这无疑是正确的^{[37]450}。

不少音乐史家都对这些古琴进行研究并做出相同的评判：

这种琴的面板不完全平直，上面没有标志音位的徽。琴身为匣式结构，琴尾为一实木，因而共鸣效果不好，音量不大^{[38]29}。

它们都还没有后世琴面上的十三个徽位，底板和面板是分开浮搁在一起的。从这些最早的古琴实物可以看出，琴的形制在先秦时代还在不断地发展，到汉代以后才逐渐定型^{[39]3}。

由上引材料看来，先秦古琴的音箱共鸣显然

不如后世，用手指弹拨声音不可能很大，如果用击打的话声音则可能更大一些。

我们从文献里可以看到战国之前的琴瑟很少独奏，其原因也可从出土实物中找到答案。

为什么很少独奏？因为当时的琴还不健全，还不成熟。从出土文物可以看出，当时的琴远不是今天的样子：弦数尚不确定，也没有琴徽。琴徽非常重要，它是根据弦长振动的整数比，标出十三个泛音的位置。缺少它就很难找到泛音，按音也失去了依据。没有泛音和按音，琴曲就十分单调了。琴人常批评的“箏琶之音”就难免了。为避免单调，只能在节奏变化上多想花样……可以看出，琴的童年时代无论在演奏方式、乐曲构成，还是乐曲风格上，都显示了稚嫩的特色。^{[39]25}

从乐器史看，中国古代击弦乐器是存在的，只是后来失传了。伍国栋《中国器乐乐器》中说到：

其三是敲击乐器所附弦线使之振动发声的“打击（击奏）弦鸣乐器”，其种类很少，今最常见的是扬琴。中国历史上文献所记战国乐器“筑”，也属击奏弦鸣乐器，但今已失传。同“筑”形制约相近似的乐器，今在少数民族地区偶有所见，如瑶族的竹枕琴，用一段毛竹，挑起竹皮为弦，弦下支马，用竹片击竹皮弦发声，即属此类。^{[40]47-48}

段玉裁《说文·竹部》“筑”字下注所引文献也说得清楚：

《释名》：“筑，以竹鼓之也。”《御览》引《乐书》云：“以竹尺击之，如击琴然。”……《乐书》曰：“项细肩圆，鼓法以左手扼项，右手以竹尺击之。”^{[21]198}

图2是浙江绍兴狮子山306号战国墓琴器俑，明显是左手按弦，右手拿小棍击弦之状^{[41]17}。不管所奏为何种乐器，都证明击弦乐器是确实存在的。

张婷婷在其论文里也说到：

在战国之前，确实存在击弦发声的弦乐器，无论琴抑或筑，都采用同样的方式演奏——即

① 参看《信阳楚墓》（河南省文物研究所编，北京：文物出版社，1986）、《包山楚墓》（湖北省荆沙铁路考古队编，北京：文物出版社，1991）、《曾侯乙墓》（湖北省博物馆编，北京：文物出版社，1989）、《荆门郭店一号楚墓》（《文物》1997年7期）等。

“执物打击”……战国时期曾侯乙墓出土的琴,不可能是用手弹奏的文人乐器,只能是借助木棍或其他工具叩击成声的贵族乐器^{[42]182-186}。



图2 浙江绍兴狮子山306号战国墓琴器俑

从音乐发展史的角度考察,音乐的产生和人们对节奏的感知有关,击节而歌是最自然而原始的音乐。众所周知,琴瑟早期的主要功能和歌,典籍里有所谓“弦歌”之说,即指此。那么,这种和歌的琴瑟以击弦的方式出现也非不可能。

中外乐器史的研究者多认为,鼓类打击乐器是人类最早使用的最古老的乐器。从乐器发展史来看,打节奏的敲击乐器早于其他有音高、长短的旋律乐器。因为音乐节奏和劳动节奏最初是一个东西。接下来出现的是吹管乐器,而弦乐器的出现稍迟。^{[43]10}

林谦三在《东亚乐器考》亦云:

中国古代的琴、箏、筑等弦乐器之重要者,其原始母胎的半管状琴和更古的圆形管状琴,现在还大量分布在南海,远及非洲一带。中国古代文献里,也往往记载着与此相近的乐器……在多产竹材的南方各地,利用竹子来做的乐器,当然是很多的。其中有以毛竹为槽,划其皮为细条,两头不切断,剥开竹皮下面,挑起竹皮细带来即以为弦的乐器,分布很广。越南、菲律宾、西里伯、爪哇,远至靠近非洲东岸的马达加斯加岛等,都可以见到。这种乐器,有的挑起竹皮弦来,塞进码儿去张紧了弦来弹奏,一如寻常的弦乐器;也有插进一板在两弦之间,或在带状的弦中央做个结节,用棒或槌来打,这样便有些近于体鸣乐器了……这种乐器稍有进化,就在槽上另外安上弦,弦数也逐次增加,槽形也渐渐变化,

终于形成琴、箏等高级乐器,以上发展的情况,早就有欧西人士的研究书详细论述过,这里不再细讲。在中国文献里,关于管形琴,首先应当注意的是战国末期的筑。据汉朝人所说,筑和箏差不多相同^{[44]142-143}。

是不是也可以推想,弦乐器中击弦乐器至少也不会晚于拨弦乐器。

单从古琴看,即便是后世古琴的音乐表达重点也不在于复杂连续的旋律上,而在于它每一个音符的特殊的音色上,可以说古琴的感染力很大程度上来源于此。在表现音符上,击弦和拨弦都可以做到。但是,在对每个音符的音色进行修饰使其具有更丰富的表现力上,击弦显然不如手指来得灵活,手指可以有多变的指法,这可能才是古琴演奏方式改变的内在原因。在古琴从和歌乐器逐渐转型为独奏乐器(其原因和契机见下文“余论”部份)的过程中,古琴家们对古琴形制不断探索和改进,以提高古琴音色的表现力。这样的推论应该是可以成立的。吴钊在《中国古代乐器》里也说到:

大约在汉末,琴的结构有了重大改进,逐渐定型,并一直延续至今。经过改制的琴,琴尾由实木改为与琴身相通的共鸣箱,面板与底板用漆粘合,内有音柱与纳音,共鸣效果较好。面板完全平直,上面有十三个按纯律大三和弦排成的徽,音域达四个八度。这种琴除能奏散音、泛音外,还可奏出各种音色的按音^{[38]29}。

击弦乐器和拨弦乐器表面上看起来似乎有本质的差别,实际上二者之间并没有不可逾越的鸿沟。从考古出土的古琴实物看,战国之前的古琴因其形制原因,并不适宜于用拨弦方式演奏。那么,大概可以推论出击弦是其演奏的主要方式。这与上文所述诸动词的词义训诂也是相契合的。

五、余 论

如果上述说法能够成立,那么下一个问题就是古琴的演奏方式为什么会发生变化?这当然是个复杂的问题,可以另撰文讨论。

1. 与士人阶层的出现、社会思想发展及古琴社会功能的转变有关。春秋战国时期士人阶层的出现、社会思想发展,这些都是大家所熟知

的，不必赘述。之所以提到这点，是因为它和古琴社会功能的转变有关。

上文提到文献里关于琴瑟的创制者和改进者可以追溯到伏羲、神农、虞舜及文王、武王，且不管这些记载的真实性，它本身就传递出一个重要的信息，就是琴瑟的崇高地位和神圣性。这当然是后世才会出现的想法，而这点和儒家的推崇十分契合。

从传世文献、出土文献及考古资料来看，春秋战国时期才开始大量出现古琴的身影恰恰显示了古琴地位及作用在此时逐渐重要起来，而这个过程是伴随着“士”登上历史舞台而发生的。古琴从和歌的乐器演变成可以独奏的乐器，与儒道士人的选择分不开。

《荀子·乐论》云：“声乐之象：鼓大丽……瑟易良，琴妇好。”王先谦集解：“妇好当与女好同，亦柔婉之意。”^{[11]255}

古琴音色柔婉平和，声音不大，音强较弱。信奉“温柔中庸”或“清静无为”等儒道思想的士人选择琴作为他们表达“道”“德”之“器”，应该不是一种偶然，而是和它本身音色的特质有关。后世关于孔子学琴的记载实际上意味着儒家对古琴的重视。这个故事与其说是讲学琴，不如说它的主旨在于孔子借琴而悟道，领悟文王之“德”，表现琴和儒的统一、琴道和儒道的统一。

如此看来，在儒道大行的汉代，古琴的形制得到极大的发展也就不足为奇了。吴钊说的“大约在汉末，琴的结构有了重大改进，逐渐定型，并一直延续至今”^{[38]29}。与此亦颇为契合。

2. 与人们对音色的追求有关。中国人对音色的感知非常灵敏，李约瑟在《中国科学技术史》中多次提到这点，不能不说他是非常敏锐的。他说：“无论古代或近代，对乐音的音色比中国人更为灵敏的人并不多。”^{[45]125}“这五个名称（指宫商角徵羽）并不完全或主要与音调有关，而更与一定的声质即音色有关”^{[45]133}。“但是音色对他们（指的是古代中国音乐大师们）是非常重要的”^{[45]134}。典籍里对古代乐器（例如“八音”）的描写很多是对其音色的具体而感性的描写，此不赘引。

从出土的古琴来看，它们的音乐表现力是很

有局限性的。设想一下，古琴在战国至汉末这几百年的时间里，在儒道庞大的士人手中得以不断改进，使其形制构造更符合乐理，同时不断改进演奏方式，从而使古琴音色更为丰富，拥有更强的音乐表现力，也不是不可能的。

还有一个问题，古琴演奏方式改变之后，所用动词依然为“弹”等，这跟词义的变化和词形的发展不均衡有关。

综上所述，从文字训诂、典籍文献、考古文物及音乐史等角度考察的结果显示，战国之前的古琴的演奏方式极有可能是以击弦为主，而非一般以为的拨弦方式。

[参考文献]

- [1] 罗竹凤. 汉语大词典 [M]. 上海: 上海辞书出版社, 2011.
- [2] 阮元. 十三经注疏 [M]. 北京: 中华书局, 1980.
- [3] 蒋驥. 山带阁注楚辞 [M]. 于淑娟, 点校. 上海: 上海古籍出版社, 2019.
- [4] 刘钊, 洪飏, 张新俊. 新甲骨文编 [M]. 福州: 福建人民出版社, 2009.
- [5] 董莲池. 新金文编 [M]. 北京: 作家出版社, 2011.
- [6] 戴侗. 六书故 [M]. 党怀兴, 刘斌, 点校. 北京: 中华书局, 2012.
- [7] 郭沫若. 卜辞通纂 [M]. 北京: 科学出版社, 1983.
- [8] 诸子集成: 六 [M]. 北京: 中华书局, 1954.
- [9] 诸子集成: 七 [M]. 北京: 中华书局, 1954.
- [10] 萧统. 文选 [M]. 李善, 注. 上海: 上海古籍出版社, 1986.
- [11] 诸子集成: 二 [M]. 北京: 中华书局, 1954.
- [12] 于省吾. 双剑謄诸子新证 [M]. 上海: 上海书店出版社, 1999.
- [13] 段昌武. 毛诗集解 [M] // 钦定四库全书本. 浙江大学图书馆影印古籍.
- [14] 郝懿行. 尔雅义疏 [M]. 王其和, 吴庆峰, 张金霞, 点校. 北京: 中华书局, 2017.
- [15] 俞樾. 茶香室丛钞 [M]. 贞凡, 顾馨, 徐敏霞, 点校. 北京: 中华书局, 1995.
- [16] 张溥. 汉魏六朝百三名家集: 五 [M]. 南京: 江苏古籍出版社, 2002.
- [17] 王念孙. 广雅疏证 [M]. 北京: 中华书局, 1983.

- [18] 朱熹. 四书章句集注 [M]. 上海: 上海书店, 1987.
- [19] 洪兴祖. 楚辞补注 [M]. 白化文, 许德楠, 许如鸾, 等, 点校. 北京: 中华书局, 1983.
- [20] 吴澄. 书纂言 [M] // 钦定四库全书本. 浙江大学图书馆影印古籍.
- [21] 段玉裁. 说文解字注 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1988.
- [22] 诸子集成: 五 [M]. 北京: 中华书局, 1954.
- [23] 刘跃进. 文选旧注辑存 [M]. 南京: 凤凰出版社, 2017.
- [24] 张溥. 汉魏六朝百三名家集: 一 [M]. 南京: 江苏古籍出版社, 2002.
- [25] 班固. 汉书 [M]. 颜师古, 注. 北京: 中华书局, 1962.
- [26] 顾施祯. 昭明文选六臣汇注疏解 [M]. 台北: 华正书局, 1974.
- [27] 武秀成. 嵇康诗文选译 [M]. 成都: 巴蜀书社, 1991.
- [28] 沈琯. 琴学正声 [M] // 四库未收书辑刊编纂委员会. 四库未收书辑刊: 三辑二十四册. 北京: 北京出版社, 1997.
- [29] 潘士权. 大乐元音 [M] // 四库全书存目丛书编纂委员会. 四库全书存目丛书: 经部一八五册. 台南县: 庄严文化事业有限公司, 1997.
- [30] 徐宝贵. 殷商文字研究两篇 [C] // 复旦大学出土文献与古文字研究中心编. 出土文献与古文字研究: 第一辑. 上海: 复旦大学出版社, 2006.
- [31] 马承源. 上海博物馆藏战国楚竹书: 二 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2002.
- [32] 高明, 涂白奎. 古文字类编 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2014.
- [33] 桓谭. 新辑本桓谭新论 [M]. 朱谦之, 校辑. 北京: 中华书局, 2009.
- [34] 应劭. 风俗通义校注 [M]. 王利器, 校注. 北京: 中华书局, 1981.
- [35] 吉联抗. 琴操 (两种) [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1990.
- [36] 伏胜. 尚书大传 [M]. 郑玄, 注. 上海: 上海书店, 1989.
- [37] 李纯一. 中国上古出土乐器综论 [M]. 北京: 文物出版社, 1996.
- [38] 吴钊. 中国古代乐器 [M]. 北京: 文物出版社, 1983.
- [39] 许健. 琴史新编 [M]. 北京: 中华书局, 2012.
- [40] 伍国栋. 中国器乐乐器 [M]. 北京: 北京出版社, 1995.
- [41] 牟永抗. 绍兴306号战国墓发掘简报 [J]. 文物, 1984 (1): 17.
- [42] 张婷婷. 古琴“鼓”与“弹”的技艺源流演变——战国以前古琴非弹拨乐器考略 [J]. 艺术百家, 2014 (4): 182-186.
- [43] 余甲方. 中国古代音乐史 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2014.
- [44] 林谦三. 东亚乐器考 [M]. 钱稻孙, 译; 曾维德, 张思睿, 校注. 上海: 上海书店出版社, 2013.
- [45] 李约瑟. 物理学及相关技术 [M] // 中国科学技术史: 第四卷第一分册. 陆学善, 译. 北京: 科学出版社, 2003.

On the Way of Playing the Guqin in the Pre-Qin Period

YANG Zhi-xian

(College of Chinese Language and Literature, Jimei University, Xiamen 361021, China)

Abstract: This paper explores the performance of the guqin in pre-Qin period from the perspectives of textual exegesis, literature classics and archaeological music history. The main verbs that match the guqin can all be interpreted as “ji” when paired with the instrument, but none can be interpreted as “bonong”. There are no detailed records about the way the guqin was played in the handed down and unearthed documents, let alone the claim that the guqin was a plucked instrument. According to the unearthed guqin, before the Warring States Period the guqin was not suitable to be played by plucking strings because of its shape and structure. The result of the investigation shows that before the Warring States Period, the guqin was probably played mainly by striking the strings, rather than by plucking the strings.

Key words: pre-Qin period; textual exegesis; literature classics; archaeological musical history; guqin; way of playing

(责任编辑 陈蒙腰)