



# 明清琵琶乐人题材书写探析

谭勇辉

(南方大学学院, 马来西亚 新山 81300)

**摘要:** 明清琵琶乐人题材书写的文体较前代丰富。受文学思潮和市民文艺的影响, 明代的琵琶乐人书写侧重于表现人物的人格、个性、情感等精神面貌, 并且将演奏乐音的描绘从正面转为侧面。清代以后, 江南琵琶流派兴起, 琵琶乐人与文人的身份逐渐融合, 书写者从他人转为自身, 内容侧重于琵琶乐人的家学渊源与风尚、传统文士崇尚的精神气质、与古琴相契合的审美况味、音乐鉴赏及编辑乐谱的使命感。从琵琶乐人题材书写的演变和发展, 可以窥探琵琶艺术发展与文人的微妙联系。

**关键词:** 明清琵琶; 琵琶乐人; 人物书写

**收稿日期:** 2026年2月24日

**中图分类号:** J614.5

**通讯作者:** 谭勇辉, 南方大学学院

## On the theme writing of Pipa musicians in Ming and Qing Dynasties

Tan Yonghui

(Southern University College, Johor 81300, Malaysia)

**Abstract:** The writing style of Pipa musicians in the Ming and Qing Dynasties is richer than that of the previous generation. Under the influence of literary trends and civic literature and art, the pipa musicians' writing in the Ming Dynasty focused on the performance of the characters' personality, personality, emotion and other mental outlook, and changed the description of playing music from the front to the side. After the Qing Dynasty, the pipa school in the south of the Yangtze River rose, and the identity of Pipa musicians and literati gradually merged. The writer changed from others to himself. The content focused on the family origin and style of Pipa musicians, the spiritual temperament advocated by traditional literati, the aesthetic taste consistent with the Guqin, music appreciation and the sense of mission of editing music scores. From the evolution and development of the theme writing of Pipa musicians, we can explore the subtle relationship between the development of Pipa art and literati.

**Key words:** Ming and Qing Pipa; Pipa musicians; Character writing

### 一、前言

在中国古代, 琵琶乐人虽在正史中无传<sup>[1]</sup>, 但因精湛的演奏技艺引起了文人的关注, 使他们从音乐跨足文学领域, 成为声情并茂的诗文意境中的迷人身影。文人的琵琶乐人书写总是与时代特征相呼应, 在琵琶艺术发展的两个高峰——唐与明清, 这类题材是比较集中出现的。与唐代较为单一的诗歌和杂记相比, 明清琵琶乐人题材书

写的文体比较丰富, 有诗词、传记、曲谱序跋等。这是值得关注的现象。本文将以明清时期琵琶艺人题材书写为研究线索, 探讨该时期琵琶乐人的形象和精神风貌, 以及琵琶与文学艺术之间的微妙联系。

### 二、明清之际

明代中期以后, 受到李贽、徐渭、汤显祖、公安三袁倡导的新思潮影响, 各种文艺门类发生



了显著而崭新的发展。因世俗的生活感受和情感逐渐获得认可和重视,戏曲、小说、版画等市井文艺迎来了繁荣发展。从宋元开始,琵琶乐人从宫廷走向民间,在戏曲、曲艺等艺术领域中默默地汲取养分,进入明代以后,演奏技艺日趋繁复,名家辈出,容易引起时人的关注。

与时代气息相呼应的小品文,也充分呈现了明代文人一种特有的生活方式和态度。通过日常对各艺术领域的接触,明代文人开始关注市井人们的生活、情感和价值,并把这些作为创作题材,因此大量创作生了各行艺人、工匠的传记<sup>[2]</sup>,其中就包含了对琵琶乐人题材的书写。

汪道昆《查十八传》和王猷定《汤琵琶传》代表着明代中晚期到清初之际的琵琶书写模式。两者皆侧重于呈现琵琶乐人的个性和性格,显然与时代思潮相应。

汪道昆《查八十传》书写了明代正德、嘉靖年间著名琵琶乐人查鼐的生平事迹。其中,最能反映查鼐个性的有两个方面的书写。首先是学习琵琶的因缘:

查八十,名鼐,休宁北门人也,字廷和。……大父以贾起家,乃从父兄受贾。少负意气,务上人。尝过毘陵倡家,鼐为絃歌佐客酒,倡引琵琶,诧鼐目摄之。鼐怒,祭酒谓倡:“他日不以此擅场,有如酒!”

时寿州钟山琵琶最善,故尝师乐师张六老及老将谢彦明,一时侠少若工师郎善弹,尽出山下。鼐奉千金为山寿,师事山。无何,尽得山法。鼐卧起服习,日夜不绝音。居顷之,过山远矣。山叹曰:“郎君吾师也,山何敢为郎君师!”于是乃过故倡,倡不知也,一弹而四座辟易,以为神,倡蒲伏下堂涕泣,莫敢仰视<sup>[3]</sup>。

查鼐学习琵琶的动机并不纯粹是源于对音乐的喜爱,而是他受到酒馆的琵琶倡人侮辱性的眼神对待,一怒之下愤而立誓,决定拜师勤学苦练琵琶,最终得以重返立誓之地报复,凭精湛的演奏技艺让琵琶倡人自惭形秽。作者将查鼐的意气用事、好胜自负的性格特点娓娓道来,且并无贬抑之意,反映了他内心认同这种表现人格价值和尊严的特殊方式。

其次,作者藉由查鼐的交游事迹来衬托其人格:

既托贾而游,所至人人亲鼐。之吴,习祝希哲,杨用修、王履吉、唐伯虎、文征仲引为布衣交。之大梁,周王使人召鼐。鼐语使者:“王能客鼐,鼐来;不能,鼐裹足逝矣。”于是长揖而据宫座,尽王欢。窈得意以倡幸鄢陵王,且蛊太原公子。得意深自闭绝外交,既闻鼐名,私事鼐。鼐方结客,得意岁出百缗佐客资。居七年,事鼐唯谨。入楚,楚愍王遣使操币逆之,鼐遂留,辞使者。及愍王弑,薪人多之<sup>[4]</sup>。

祝允明、唐寅等江南名士本以放浪形骸、尚意率性著称,查鼐与他们交往甚密,说明个性上颇有契合相近之处。此外,又写查鼐周旋于王公贵人与商贾之间,始终保持着独立的人格与节操,拒绝攀附权贵。在传记的结语,汪道昆模仿《史记》“太史公曰”的体例,将查鼐种“以匹夫而距王公”的精神誉为“节侠”。

王猷定《汤琵琶传》则从两方面表现晚明琵琶乐人汤应曾的“至情至性”:

其一,写汤应曾“事母甚孝,所居右有石楠树,构茅屋,奉母朝夕”;曾被征西王将军招入幕中随军征战,弹奏乐曲鼓舞军心,“一日至榆关,大雪,马上闻鬻策,忽思母痛哭,遂别将军去”;战乱中,“负母鬻食兵间”,晚年流落淮河,携同母亲一同归隐,后不知所终<sup>[5]</sup>。

其二,写汤应曾夜宿酒楼弹奏琵琶,让邻妇听后大为感动,愿意以身相许。性情相投的妻子兼知音在汤应曾前往湖南谋生之时不幸亡故,汤内心深受打击,“自是猖狂自放,日荒酒色”。清代顺治年间,汤应曾偶遇作者,并向他感叹“世鲜知音,吾事老母百年后,将投身黄河死矣”。

汤应曾一生经历坎坷,却始终对母亲和妻子重情重义,甚至可以为爱妻殉情,这显然与万历年间汤显祖等人倡导的文学思潮有关。汤显祖《牡丹亭记题词》云:“情不知所起,一往情深,生者可以死,死者可以生。生而不可以死,死而不可复生者,皆非情之至也<sup>[6]</sup>。”这对于至情最高的礼赞,深深影响了文坛的创作思路,故王猷定在传记尾声总结:“古今以琵琶著名者多矣!未有如汤君者。夫人苟非有至性,则情必不深,乌能传于后世乎!”说明性情比起技艺更为时人所推重。

在人们较为熟悉的唐代的琵琶乐人书写中,



令人印象最深刻的往往是精湛的演奏乐音。这种以白居易《琵琶行》为代表的乐音书写模式，从自然与生活中提炼各种比喻、模拟琵琶乐音的意象，并将之巧妙地组织在一起，表现乐曲旋律的层次变化。然而到了明代，为了凸显性情，不得不对演奏乐音的描绘从正面转为侧面，即通过写听者的反应来引发读者想象。除了前文提到的琵琶倡的夸张反应之外，《查八十传》尚有以下这段书写：

嘉靖中，江以南竞南音，废声伎，鼙且老，复过金陵。尝入平康里为清弹，诸美人无知者，安氏媪年七十，瞽矣，闻之大惊，曰：“此先朝供奉曲也！国工张六老能之，客何为者？既而知其鼙也，起为按节，相视以为知音<sup>[7]</sup>。

通过听曲经验丰富的瞎眼老妓的反应和鉴定，既能不费笔墨印证查鼙的演奏水平，又能确保书写的主题重点不被喧宾夺主。

年代稍晚的《汤琵琶传》在这种书写方式基础上稍有变化。“至情至性”的汤应曾天生善感，蕴含悲情种子，历经世态炎凉后，特别能将人生的各种情感滋味寄寓在乐曲之中，用乐音去影响聆听者的心绪：

后征西王将军招之幕中，随历嘉峪、张掖、酒泉诸地，每猎及阅士，令弹塞上之曲。戏下颜骨打者，善战阵，其临敌，令为壮士声，乃上马杀贼。

襄王闻其名，使人聘之，居楚者三年。偶泛洞庭，风涛大作，舟人惶扰失措，应曾匡坐弹《洞庭秋思》，稍定<sup>[8]</sup>。

不论是鼓舞军心还是平息风涛、稳定人心，都极力渲染了琵琶文、武两种风格的乐曲所能达到的极致，以及汤应曾内心情感与音声的感通能力已非常出神入化<sup>[9]</sup>。为了进一步渲染这种能力，文章用了四分之一的篇幅来展现乐曲的演奏情景和主题内容：

值寇乱，负母鬻食兵间，耳目聒聒，鼻漏，人不可迹，召之者隔以屏障，听其声而已。所弹古调百十余首，大而风雨雷霆，与夫愁人思妇，百虫之号，一草一木之吟，靡不于其声中传之。尤得意于《楚汉》一曲，当其两军决战时，声动天地，瓦屋若飞坠。徐而察之，有金声、鼓声、剑

弩声、人马辟易声，俄而无声。久之，有怨而难明者，为楚歌声；凄而壮者，为项王悲歌慷慨之声、别姬声；陷大泽，有追骑声；至乌江，有项王自刎声、余骑蹂践争项王声。使闻者始而奋，既而恐，终而涕泪之无从也，其感人如此<sup>[10]</sup>。

根据王猷定对乐曲内容的描绘，《楚汉》应与传世琵琶曲《霸王卸甲》有着密切的传承关系。《霸王卸甲》又名《郁轮袍》，见于清代平湖派琵琶传谱，乐曲分《营鼓》、《升帐》、《点将》、《整队》、《二点将》、《出阵》、《接战》、《垓下》、《酣战马颠声》、《楚歌》、《别姬》、《鼓角甲声》、《突围》、《追兵》、《逐骑》、《全军归里》等段落，俨然按照故事情节的发展来构成<sup>[11]</sup>。若将之与《汤琵琶传》的乐曲描述相对照，将会发现两者之间存在着一定的互文关系，且都在侧重描摹西楚霸王在垓下大战中的遭遇和心绪变化。

王猷定从汤应曾“所弹古调百十余首”中特别挑出《楚汉》来着墨刻画，不只是因为这首曲子能充分展现汤应曾的高超技艺，还在于乐曲的主题具备了时代的共鸣性。明清时期，楚汉相争为题材的戏剧进入了新的发展里程碑，传奇家沈采的《千金记》根据《史记·淮阴侯列传》和《项羽本纪》，以韩信重金酬谢漂母为基础，贯穿萧何追信、项羽起兵江东、十面埋伏、霸王别姬等著名桥段。值得一提的是，《千金记》一面写韩信建功立业，另一面却写项羽从起兵江东到乌江自刎的过程，这种传统传奇的双线叙事模式<sup>[12]</sup>，似乎给传世琵琶曲《十面埋伏》、《霸王卸甲》以不同视角去诠释同一历史场面的作曲构思带来了启发<sup>[13]</sup>。

此外，明代讲史演义小说的推波助澜，也使得楚汉相争题材更加深入人心。比如甄伟《西汉通俗演义》就曾以饱蘸文学情韵的笔法，渲染了四面楚歌的经典场面：

众人捱到黄昏之时，将近一更之初，偶闻秋风飒飒，木落有声，客思无聊，已动乡关之念。况四野干戈，绝粮遭困，难当愁苦之怀。只见众军三个成群，五个一起，正在纳闷之际，忽听高山之上，顺风吹下数声箫韵，一曲悲歌，清和哀切，如怨如诉，透入愁怀，感动离情，泪下千行，百计难解。一声高，一声下，一声长，一声短，五音不乱，六律和鸣，如露滴苍梧，如鹤唳九皋，如风送玎冬，



如漏滴铜壶。愈伤而愈感，愈闻而愈悲，虽铁石之肝肠，亦为之摧裂，虽冰霜之节操，亦为之改移，离散英雄之心，消磨壮烈之气<sup>[14]</sup>。

在明代历史教育普及的背景下，甄伟《西汉通俗演义》因“叙事详赡、文辞雅驯”受到了读者的普遍推重，流传广泛<sup>[15]</sup>。因此有理由相信，琵琶乐人之所以能谱出《楚汉》这种散发恢弘史诗意味的乐曲，并且给听众带来深刻的情感体验，与他们善于从流行的通俗文艺中汲取丰富养分不无关联。王猷定从许诺为汤应曾立传到最终完稿，虽历经了五年之久，但却能以回忆之笔清晰再现听曲感受，说明他十分熟悉乐曲的主题内容和结构<sup>[16]</sup>。

这现象在中国文化史上非常的罕见，也是琵琶音乐书写的一大创新。小说、戏曲和琵琶音乐以各自无法替代的艺术手法共同诠释了西楚霸王的悲剧精神，而这种精神对晚明文人和市民而言，无疑起到情绪导泻和心灵疗愈的作用<sup>[17]</sup>。而且，王猷定等文人隔着屏障，通过聆听去想象和体验这段动人心魄的历史，似乎比小说和戏曲更具有如梦似真的幻灭感。

### 三、清中期至民国

由于清代屡兴文字狱，文人噤若寒蝉，个性获得压抑和禁锢，因此不再产生《查八十琵琶》《汤琵琶传》这类作品。清代中期至民国，出现了无锡派、平湖派、浦东派、崇明派等影响深远的琵琶流派，这时期琵琶乐人的书写者已从文人转成与琵琶乐人关系密切的友人，甚至于是琵琶乐人本身，这情况在之前实属罕见。而书写文体主要是琵琶谱中的序跋、记文、传记和诗歌，我们从中可以梳理出几个重点。第一，书写者颇为重视琵琶乐人的家学渊源与风尚：

秋苹诸君子，博雅士也，于古无所不嗜而旁通音律、印谱之刻事。（华子同《琵琶谱序》）

余素嗜琴，丁丑岁始与弟菊吟子同详阅旧谱，彙而参之。各有所得，则相与而论说之。子同又好琵琶，秋苹兄素善此，得古曲数十阙，时一聆之，令人增趣。以故子同之琴商于余与菊吟，而琵琶则商于兄秋苹也。（海云散人《琵琶谱序》）

华子同与海云散人是无锡派琵琶祖师华秋苹的兄弟，序文表示华秋苹身边围绕着一群喜欢古琴、琵琶和篆刻的文雅人士，他们经常聚在一起雅

集及交流音乐心得。这两篇写于嘉庆己卯年（1819）的序文，反映了清代中期琵琶艺术已在经济繁盛的江南城镇扎根，并深为书香门第所喜爱。

这种持久且弥香的风尚，也在晚清平湖派琵琶谱的序和记文中得到印证：

余素嗜琵琶。庚戌岁耳，当湖张君子房、俞君芝山名鼓棹南游，携谱奉访，杯酒论交，各奏流水，徘徊数载，欢若生平。丙辰返里，与故友郁君谷园、姚君飞泉、姚君松斋辈，出先世遗谱，相与参考，按节挥弦，各有心得。迄丙子春，复有陈君子敬、周君厚卿、黄君梅汀、周君蓉江等见访敝庐。余检谱相示，皆一一叹服，辄以未窥全豹为憾。自后，诸君子游历江淮间，名噪一时，士大夫咸倾慕之<sup>[18]</sup>。（李其珏《南北派十三套大曲琵琶新谱·记》）

高祖西衡公（讳廷森）举业之暇，性耽音乐，而尤爱琵琶。研究古曲，各极其妙。高祖经渔公（讳煌）只承旧业，纯孝性成。每日操一曲，以博亲欢。先祖瓶城公（讳绳塘）继之，而家君（名其珏，字士璋，号南棠）亦尚之，可谓善继善述矣。菜幼时，赋性疏野，读书余力，闻琵琶声辄侍侧倾听而不去。家君每以手法、指法，耳为提，面为命，有所闻，则拳拳服膺。既冠，倖博一衿，作文课诗之余，务冀专精其技<sup>[19]</sup>。（李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱·自序》）

李氏父子是平湖派琵琶的重要传人。通过李其珏写于光绪乙未年（1895）的记文，我们可以想象当时各流派琵琶乐人和文士的交流来往，是乘着舟小舟穿梭在江南纵横交织的河流之间进行的。对于父亲丰富而隽永的音乐历程，李芳园的内心应是感到钦慕的，他的序文如数家珍，以简练的笔法交代了五代传承的学问，以及回忆年幼时父亲细心教导的情景，字里行间流露出家族的自信与优越感。这些内容对琵琶乐人的书写发展而言深具开拓意义。

这时期的琵琶乐人已经与文士的身份融合为一，所以传统文士崇尚的精神气质自然成为了书写者关注的重点：

去年放櫂海上来，因缘得识笑颜开。清谈五夜借啜茗，论诗三唐佐酒杯<sup>[20]</sup>。（胡仁寿《南北派十三套大曲琵琶新谱·题词》）

李芳园编辑的“十三套”曲子中，志在融通



音乐与文学，这些曲子以文曲占多数，表现了中国古典诗歌的典雅致远、韵味悠长的意境，可知他创作出“乐中有诗、诗中有乐”的文人书斋音乐，如无平日积累的文学素养，恐怕难以达成<sup>[21]</sup>。

沈子浩初，具俊才，风雅绝俗，于诗文之外復好琵琶而精之。……闻沈子平居不屑随流俗，当夫翰墨暇晷，风月良宵，輒寄其恬澹之襟怀于四絃之上，以陶写性情，信可乐也<sup>[22]</sup>。（胡德涵《养正轩琵琶谱·跋》）

说到愉悦性情方面，沈浩初本身是熟暗此道的，他认为学习琵琶者可依据自身性格的刚柔来选择曲子的风格，以做到调节性情的功效，而且这也是传统教育必不可少的“德育”一环<sup>[23]</sup>。

值得一提的是，这时期的琵琶乐人不少还熟谙古琴，除了上文提到的无锡派华氏兄弟，还有崇明派的沈肇州、北派琵琶传人王露以及广东番禺的何羽仪等<sup>[24]</sup>。明清时期，古琴艺术在江南和岭南地区获得了充分的发展，不仅名家辈出，还产生了影响深远的琴谱和琴论。在这样的大环境里，本来已具备古琴音乐素养基础的文士，在接受了来自“俗乐”范畴的琵琶之后，便将古琴的审美风尚以及琴家的音乐素养转移到琵琶身上<sup>[25]</sup>：

予先从沈先生受业，先生承瀛洲东阳之绪，操絃四十年，奏时必先静坐宁神，而后从容捻襟，指法纯朴，合于至道，余深钦焉。初授音乐初津，凡二月而技大进，先生乃出所藏《瀛洲古调》尽心指导。余志益专，每抱器玩索，輒觉神与之合。当是时也，万籁俱寂，身心极愉，殆先生所谓指与心应也。既卒业后回里服务，课余温旧业，不敢或忽，有从予受业者，一本先生纯正之旨<sup>[26]</sup>。（徐卓《梅庵琵琶谱·序》）

徐卓是民国时期梅庵琴社的创办人，古琴师承王燕卿，琵琶师承沈肇州。他对沈肇州演奏心境的概括，正好与明末清初著名琴家徐上瀛《溪山琴况》的琴乐审美况味相契合：

抚琴卜静处亦何难？独难于运指之静。然指动而求声恶乎得静？余则曰，政在声中求静耳。声厉则知指躁，声粗则知指浊，声稀则知指静，此审音之道也。盖静由中出，声自心生，苟心有杂扰，手指物挠，以之抚琴，安能得静？惟涵养之士，淡泊宁静，心无尘翳，指有余闲，与论希声之理，

悠然可得矣。

所谓希者，至静之极，通乎杳渺，出入有无，而游神于羲皇之上者也。约其下指工夫，一在调气，一在练指。调气则神自静，练指则音自静<sup>[27]</sup>。（徐上瀛《溪山琴况·静况》）

文中指出，琴音臻至虚静之静，首先要求琴家“调气练指”，使心灵回归清净污染的心境状态，这与徐氏兄弟文中的“静坐宁神”、“合于至道”、“万籁俱寂”、“指与心应”、“神志泰然”等对沈肇州琵琶造诣的描述有着相近的意涵。

清代、民国时期琵琶乐人与古琴的关系，远远超过了前代。将这两种乐器并提或比较，成了琵琶乐人在诠释琵琶音乐特色时的惯用方式：

琵琶古器也，其音之和乎浑厚，雅不如琴；然其幽深闲逸，怨诉忧愁，大抵皆古人借以抒写其情，而非他器之所可比也<sup>[28]</sup>。（海云散人《琵琶谱·序》）

琵琶虽音律中之小道，而要其可观，亦必有所传者，殆亦与琴无异焉。盖其音之幽深闲逸，慷慨悲歌，大抵皆古之风雅士借以抒写性情。故其和平浑厚，虽雅不如琴，而其雄健豪宕，与夫悲壮激烈之音，则有过于无不及也<sup>[29]</sup>。（李其珏《南北派十三套大曲琵琶新谱·记》）

将琵琶与古琴并齐，无疑提升了琵琶在中国音乐史的地位。不论是积极地向古琴取经，或者是用琴乐的审美风格改造琵琶，书写者皆深刻地意识到琵琶丰富多彩的抒情能力，是古琴等其他乐器所无法媲美的。

至于对琵琶乐音的描绘，这时期的诗歌仍沿袭前代的写法，故无可观之处。反倒是琵琶谱序跋中的书写具备了去芜存菁的意味：

夫琵琶岂小技哉，间常聆其音之微婉也，如闺中儿女，枕畔言情，凄凄切切，低回歌绝也；如花间好鸟，夜雀而鸣，啾啾啁啁，留连事不已也。其音之宏大也，如雄军百万，铁骑纵横，呼号震天，如雷而如霆也。其音之锐且疾也，如江涛怒飞，一泻千里，奔腾砰湃，惊心而动魄也。若夫造乎其微诣其始极，夫固可以错综两仪，鼓荡万物，感格鬼神，变化气质也，孰谓琵琶为小技哉？（华子同《琵琶谱·序》）

沈子正五音，拂四絃，洋洋乎。其声盈耳，



宛转如莺歌花底，清切如珠落玉盘，放之则锦散花开，敛之则迴风却月。其铿然而清者，金也；其渊然而洪者，鼓也。喧阗参错中，巨声又勃发，殆所谓铁骑突出、刀枪并鸣、奔流下滩、惊雷绕殿者，非耶一时。环坐而听者，鼓舞懂欣，莫不击节。是皆沈子，敏而好学，其于宫商之律，拢捻之法，抑扬疾徐之间，神而化者矣，不然其艺岂能臻于此哉！（胡德涵《养正轩琵琶谱·跋》）

华子同是无锡派琵琶传人，胡德涵是浦东派琵琶传人沈浩初的同好，两人对琵琶音乐理应有着不错的感受和鉴赏能力，然而细观他们对琵琶乐音的书写，仍然取材自唐代的诗文，从中可看出对白居易《琵琶行》的致敬之意。这些经得起时间考验且被验证最适合用来书写琵琶文、武曲的意象和情景，既印证着白居易《琵琶行》无可超越的经典意义和影响力，也总结了从清代中期至民国将近百年之间琵琶的一种复古音乐审美。

由于曲谱中的序跋是这时期书写的主要载体，因此从中还能体会出琵琶乐人编辑曲谱的动机和使命感：

其曲之传亦甚旧矣，乃今世之所弹者，率多新声，而古调实所罕见，令人听之而不知其趣之所在也<sup>[30]</sup>。（华子同《琵琶谱·跋》）

窃念家君究心于此四十余年，方参透其中三昧。尝因时尚艳曲淫声，风气愈趋愈下，欲著斯谱为指南要法，自慨有志未逮。棗承先业，惟湮没是虞，于是发愤朝夕，彙集古曲十三套，按节寻声，一一参考，默识家君传授心法，并追抚宗祖世传之真本，迄今亦二十余年，未尝少倦，窃恐有生日短，空自成癖<sup>[31]</sup>。（李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱·自序》）

近数年间，游江南北，遇操斯器者颇不乏人，窃有感于东阳纯朴古茂之正宗渐失其旨，予受先生教导之恩，怒焉忧之，乃以所授者谱为三卷：辑口授诸法著通论为上卷，以入门练习曲音乐初津为中卷，《瀛洲古调》为下卷，藉供同好之研求，庶保宗风于不坠焉<sup>[32]</sup>。（徐卓《梅庵琵琶谱·序》）

以往对琵琶乐人的印象大多局限在演奏的技艺，而上述的书写让我们得知琵琶乐人的身份俨然已从艺人转为音乐教育家。不论是无锡派、平湖派抑或是崇明派的琵琶传人，他们都对明清以

来充满艳俗情态的民俗音乐风尚感到不满。从乾隆年间开始，被誉为“雅部”的昆曲与被称为“花部”的民间戏曲经历了长达半个多世纪的交锋和抗衡，琵琶乐人从戏曲音乐汲取养分之余，也受到了乐坛时代风气的影响。而身份与文人相融合的琵琶流派乐人们，显然选择偏向传统士大夫的审美口味，因此积极倡导雅正、纯朴的音乐风尚，希望藉由琵琶古曲的搜集和整理来匡正时弊，并且将美妙的乐声留给世人<sup>[33]</sup>。

#### 四、结论

从明清之后的琵琶乐人题材书写来看，经历了被他人书写到自我书写的巨大转变。琵琶乐人的际遇和精神面貌，与时代文学思潮及各艺术门类的发展变迁有着密切的关系。北朝时期，琵琶已从西域传至中原，但迟至唐代才被文人关注，而且唐人的关注仅仅停留在对琵琶乐人精湛技艺的欣赏，以及对他们坎坷身世的同情。明清文人的可贵之处，在于他们在唐人的基础上，进一步尝试触及琵琶乐人的心灵，并看重其价值与意义。正因如此，文人与琵琶乐人两种身份的隔阂才真正被打破，文人愿意与琵琶乐人密切交流，改造、深化琵琶的艺术内涵；而琵琶乐人也力求上进接受雅文化的浸染，让二者的身份相兼相融。由此可知，中国文人的接受心理，实际上默默地影响了琵琶艺术的演进与发展。

#### 参考文献：

[1] 按：本文所论的琵琶，是在南北朝时期从波斯传入中国的曲项琵琶。

[2] 比如：王宠《张琴师传》、丘云霄《景荣传》、张凤翼《小贺传》、潘之恒《苏舌师》、何白《方汤夫传》、何伟然《马又如传》、张岱《柳敬亭说书》、张岱《彭天锡串戏》、魏学洧《核舟记》、傅占衡《箫洞虚小传》等。（参考何满子、夏咸淳主编；沈习康、朱奕编注《明清闲情小品》（一），东方出版中心，1997年）

[3]【明】汪道昆《查八十传》，何满子、夏咸淳主编；沈习康、朱奕编注《明清闲情小品》（一），第62至63页。

[4]【明】汪道昆《查八十传》，何满子、夏咸淳主编；沈习康、朱奕编注《明清闲情小品》（一），第63页。

[5] 原文见【清】王猷定《汤琵琶传》，何满子、夏咸淳主编；沈习康、朱奕编注《明清闲情小品》（一），第161至163页。



[6]【明】汤显祖《汤显祖集》，上海人民出版社，1973年，第二册第1093页。

[7]【明】汪道昆《查八十传》，何满子、夏咸淳主编；沈习康、朱奕编注《明清闲情小品》（一），第63页。

[8]原文见【清】王猷定《汤琵琶传》，何满子、夏咸淳主编；沈习康、朱奕编注《明清闲情小品》（一），第162页。

[9]按：中国古代音乐理论《乐记·乐本篇》云：“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啍以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔。六者非性也，感于物而后动。”

[10]原文见【清】王猷定《汤琵琶传》，何满子、夏咸淳主编；沈习康、朱奕编注《明清闲情小品》（一），第162页。

[11]朱荇菁、杨少彝传谱，任鸿翔整理《平湖派琵琶曲13首》，人民音乐出版社，第14至26页。

[12]参考王荣《霸王戏演变考述》，《中国戏曲学院学报》，第33卷第2期，2012年5月。

[13]按：《十面埋伏》与《霸王卸甲》分别从刘邦和项羽的视角谱写垓下决战的经典场面，向来被认为武曲中的姊妹篇。

[14]【明】甄伟《西汉通俗演义》第八十二回，转引自谭帆主编《明清小说分类选讲》，高等教育出版社，2007年，第22至23页。

[15]谭帆主编《明清小说分类选讲》，第22页。

[16]王猷定《汤琵琶传》云：“予凄然，许君立传。越五年，乃克为之。”

[17]按：韩兆琦《史记博议》将项羽的悲剧精神称作“超越精神”，认为“这种超越精神大多在毁灭和失败中越发得到显露，它是人类保持自己的尊严和高贵的一道坚固的屏障，使人们无论陷入多么卑微的环境都能够始终保持着一股傲气，保证自己永远不被打到”。（文津出版社，1995年，第196至197页）

[18]【清】李其珏《南北派十三套大曲琵琶新谱·记》，转引自庄永平《琵琶手册》，上海音乐出版社，2002年，第508至509页。

[19]【清】李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱·自序》，转引自庄永平《琵琶手册》，第508页。

[20]【清】胡仁寿《南北派十三套大曲琵琶新谱·题

词》，转引自 SO Hon-tou .The Publication of Traditional Pipa Anthologies:1891-1936.Master Thesis of Philosophy In Ethnomusicology，香港中文大学，2002年，第30页。

[21]比如《浔阳琵琶》一曲，李芳园将曲子分为《夕阳箫鼓》、《花蕊散迴风》、《关山临却月》、《临江晚眺》、《枫荻秋声》、《巫峡千寻》、《箫声红树里》、《月白江心》、《渔舟唱晚》、《明月影里一归舟》共十个段落，来演绎江州司马白居易在浔阳江畔聆听琵琶曲的意境。（参见朱荇菁、杨少彝传谱，任鸿翔整理《平湖派琵琶曲13首》，第75至85页）

[22]胡德涵《养正轩琵琶谱·跋》，转引自 SO Hon-tou .The Publication of Traditional Pipa Anthologies:1891-1936.Master Thesis of Philosophy In Ethnomusicology，第47页。

[23]按：沈浩初《养正轩琵琶谱·例言》云：“文套可以涵养性情，武套可以激发志气，故其性刚者宜习武套，其性柔者宜习文套。孔子云：‘乐以正己，又能正人。’若能精于斯道，亦可为德育之一助焉。”（转引自 SO Hon-tou .The Publication of Traditional Pipa Anthologies:1891-1936.Master Thesis of Philosophy In Ethnomusicology，第45页。

[24]按：广东琵琶乐人何其年《琵琶乐谱自序》（1934年）云：“余生也晚，未获承先父仙济公面授，恒以为憾乎。先大父，讳羽仪，号仙济，工诗画，善草书，尤精音乐，凡七弦琴及琵琶之属询之，转其肱，一时遐迩人士，踵门执贽者，寔繁有徒。其生平酷爱之古琴，为隋代旧物，寝食与俱，几视为第二生命，惜后人过于宝贵，盛以锦囊，悬之高阁，日久为蠹所蚀而不自知，物之存亡，果有致耶？”又，李健儿《书音乐家何其年》云：“与年盖番禺沙湾乡人，其祖羽仪先生，工诗草书，精审音律，尤擅琵琶与七弦琴，尝自制曲谱，且弹且歌，能移人之喜怒哀乐。”（原文见何柳堂、何与年《琵琶乐谱》，香港利全公司，1934年）

[25]按：樊榭《琵琶艺术的发展历史及近代琵琶流派简述》（载于上海音乐出版社编《中国琵琶名曲荟萃》，上海音乐出版社，1997年，第340页）认为平湖派李芳园编辑的《琵琶新谱》“将谱中所收乐曲假托古人所作，并把部分原曲改换成‘文雅’标题。这种所为与清末时的文化复古风不无关系，也是编者尽力想让被认为属‘俗乐’的琵琶与属‘古雅’的琴并齐的一番苦心。”此观点与笔者所述晚近琵琶风尚相呼应。

[26]徐卓《梅庵琵琶谱·序》，转引自 SO Hon-tou .The Publication of Traditional Pipa Anthologies:1891-1936.Master Thesis of Philosophy In Ethnomusicology，第53页。

[27]【清】徐上瀛《溪山琴况·静况》，蔡仲德译注



《中国音乐美学史料注释》下册,人民音乐出版社,1990年,第604页。

[28]【清】海云散人《琵琶谱·序》,转引自 SO Hon-tou .The Publication of Traditional Pipa Anthologies:1891-1936. Master Thesis of Philosophy In Ethnomusicology, 第53页。

[29]【清】李其珏《南北派十三套大曲琵琶新谱·记》,转引自庄永平《琵琶手册》,第508页。

[30]【清】华子同《琵琶谱·跋》,转引自 SO Hon-tou .The Publication of Traditional Pipa Anthologies:1891-1936. Master Thesis of Philosophy In Ethnomusicology, 第27页。

[31]【清】李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱·自序》,转引自庄永平《琵琶手册》,第508页。

[32]徐卓《梅庵琵琶谱·序》,转引自 SO Hon-tou .The Publication of Traditional Pipa Anthologies:1891-1936. Master Thesis of Philosophy In Ethnomusicology, 第53页。

[33]有关戏曲音乐发展中的雅俗之争,参阅修海林《古乐的沉浮》,山东文艺出版社,1989年,第124页至129页。

作者简介:谭勇辉(1982-),男,汉族,马来西亚华人,博士,南方大学学院中文系助理教授,博士研究生导师,主要研究方向为古代文学、中华优秀传统文化、古典诗词。