

國立臺灣大學文學院音樂學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Musicology

College of Liberal Art

National Taiwan University

Master Thesis

古琴曲《大胡笳》及《小胡笳》的研究

A Study of the Guqin Pieces ‘Da Hujia’ and ‘Xiao Hujia’



Hung-Pei Yeh

指導教授：沈 冬 博士

Advisor: Tung Sheng, Ph.D.

中華民國 99 年 7 月

July, 2010

國立臺灣大學碩學位論文
口試委員會審定書

古琴曲
《大胡笳》與《小胡笳》的研究

本論文係 葉 鴻 霈 君（學號 R93144005）在國立臺灣大學音樂
學研究所所完成之碩士學位論文，於民國 99 年 7 月 23 日承下列考試
委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

江 先 文

（簽名）

（指導教授）

蔡 琦

王 育 宏

王 桃 力

所長：

（簽名）

誌謝

誌謝文，大概是整本論文最難寫的一個篇章，因為一本論文的誕生，真的要感謝太多人了。請容我從最距離我最遙遠的人們開始吧。

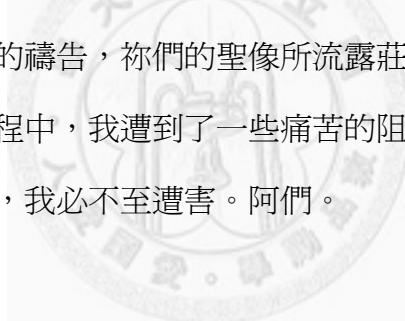
首先要感謝中國文化部指定國家級文化傳承人，上海姚門琴派傳人姚公白先生。在上海兩個月，受他面對面、琴對琴的教導，把整曲《大胡笳》學了起來，我才能對古指法有獨立判讀的能力，從而讓這份研究成真。除了彈琴與琴學，期間姚老師更不吝與我分享許多老一輩琴人的故事，一堂課說好是兩小時，往往上到四小時，讓我獲益良多，更讓我體會到一位真正藝術家的風範。感謝上海音樂學院的洛秦教授，他於教職之外身兼許多行政職務，仍在百忙中及時用國際快遞將指導簽名書與上海音樂學院的關防送來台大，才讓我到上海尋訪姚公白先生的美夢成真。感謝上海的古琴演奏名家龔一先生，讓我旁聽大師級的授課，並講解了他打譜《神奇祕譜》的心得。感謝我在上海的表姐孔德芳女士願意提供給我棲身之所，以及所有我在上海的親人與朋友們熱情的接待，讓我體會原汁原味的上海人生活。感謝揚州的姑媽孔令紅女士、斲琴家張玉新先生，以及南京大學的范可教授、南鴻雁博士、琴家李家安先生的接待，讓我對揚州與南京的廣陵琴風有了深刻體會。

感謝我的指導教授沈冬先生，我的古琴學習由她啓蒙，對古代中國音樂的知識與興趣也由她替我開啓，最終我們一起選擇了我論文的研究主題，讓我得以一窺中國古代音樂的堂奧。而她對我個人研究能力的信任，也讓我得以自在地發揮，最終成就了這本論文。感謝王育雯老師在音樂分析課堂上的指導，並對我在古琴音樂的分析上多所建議，讓我打下了這本論文的堅實根基。感謝台大音樂所每一個曾在課堂給我指導的老師們，讓我從一個懵懂的學生，逐步學會了作研究的方法。也要感謝台大藝術史研究所的陳葆真教授，與當年與我一起修課的藝史所同學，你們讓我對藝術的觸角從聽覺延伸到視覺，從而開啓我對研究更多的想像空

間。感謝台大中文系的蔡瑜老師，甫回國即毫不考慮地願意擔當我論文口考的委員，並對我的論文提出了許多具啓發性的修改意見。

感謝我在音樂所的同班同學王意如、林倚如、廖詩昀、林姿呈、陳君笠、謝杰廷與所有朋友們，有你們的陪伴，研究的路上我才不寂寞。尤其感謝吳易陵在我facebook 上不斷留言打氣，讓我有源源不絕的動力來完成這份研究。感謝廖詩昀、羅愛湄與蔡昀修不吝提供寫作論文的經驗，讓我少犯了許多錯誤。最後，感謝陳慶燦老師、李筠老師、王海燕老師以及所有曾在台大古琴社期間以及古琴通識課上認識的朋友們，以及所有在台北、台中參加雅集時所認識的琴友們。大家一起替我打開了古琴藝術的大門，這是難得的緣份，我會一輩子珍惜。

最終的感謝，我要獻給輔大西班牙語文研究所的張育群，他在我心理最脆弱之時提醒了我，上帝從未從我身上收回對我的愛。感謝上帝、耶穌與聖母媽媽，你們在我無助之時仍垂聽我的禱告，你們的聖像所流露莊嚴慈祥的神情安撫了我的心。雖然在完成論文的過程中，我遭到了一些痛苦的阻礙，但我知道有上帝的力量，縱然行過死蔭的幽谷，我必不至遭害。阿們。



目 錄

口試委員會審定書.....	i
誌謝.....	ii
中文摘要.....	vi
英文摘要.....	vii
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 文獻回顧.....	4
第三節 研究方法與目的.....	10
第二章 歷史文獻中的「胡笳之響」.....	14
前言.....	14
第一節 漢代的西域經營與胡笳的東傳.....	16
第二節 胡風盛行的漢末與南北朝，胡笳入琴傳說發端.....	21
第三節 大唐盛世的降臨與琴曲《大胡笳》、《小胡笳》的誕生.....	29
第四節 宋代以後的發展.....	42
第五節 結語.....	49
第三章 《大胡笳》及《小胡笳》的音樂分析成果.....	52
前言.....	52
第一節 《大胡笳》的宏觀結構分析.....	53

第二節	《大胡笳》的調式及音階結構分析.....	62
第三節	微觀視角下《大胡笳》中的「功能性樂句探討」.....	67
第四節	《小胡笳》的宏觀結構分析.....	71
第五節	《小胡笳》的調式及音階結構分析.....	76
第六節	微觀視角下《小胡笳》中的重要樂句型分析.....	81
第四章	《大胡笳》及《小胡笳》分析結果所顯示的歷史意義.....	83
第一節	《大胡笳》與《小胡笳》的相似指法與樂句型.....	83
第二節	論《大胡笳》與《小胡笳》的相似指法與樂句型之音樂 元素，及《大胡笳》的改制.....	95
第五章	研究成果與未來展望.....	100
	參考文獻.....	134
	附圖與譜例	
圖一	《大胡笳》樂句網示意圖，同段落內的樂句型之關係.....	58
圖二	《大胡笳》樂句網示意圖，跨段落間的樂句型之關係.....	60
圖三	《小胡笳》樂句網示意圖，同段落內的樂句型之關係.....	74
圖四	《大胡笳》樂句網示意圖，跨段落間的樂句型之關係.....	75
譜一	《大胡笳》樂句型分析圖.....	104
譜二	《小胡笳》樂句型分析圖.....	121

摘要

本文的研究對象為 1425 年成譜之《神奇祕譜》中所收錄的《大胡笳》與《小胡笳》兩曲。研究的主線有三：首先爬梳胡人樂器「胡笳」傳入中國之後，以及成為「胡笳」琴曲的相關文獻記載，並同時探索當時中國的胡漢關係。藉此釐清「胡笳」如何由一外族樂器，進而成爲古琴曲的歷史流變，同時也呈現出「胡笳」古琴曲逐漸成爲漢文人寄寓哀思的獨特演變過程。

論文的第二條研究主線，在於用筆者獨創的分析方法，將《大胡笳》與《小胡笳》兩曲作通曲的音樂分析，將其拆解成許多小段樂句，以呈現兩曲各自的宏觀結構，發現兩曲皆由重複或發展的樂句型堆疊而成。其次在微觀的視角下，分析兩曲的調式轉換、音階結構以及各種特定樂句所負載的功能。並發現《小胡笳》有著文獻記載，北朝至隋代流行於民間的古音階結構，意義非凡。

論文的第三條主線，將用筆者於田野調查中所獲對古指法的知識，比較兩曲的相似樂句型，並以音樂與指法分析，呈現《大胡笳》乃經由唐、宋、元、明之改制再造，而《小胡笳》則可能屬於年代較早之唐、宋遺譜的可能。而兩曲既有極多處的相類音樂元素，則《大胡笳》與《小胡笳》曾經由同一人整理創制的可能性非常高，或可爲歷代文獻皆言唐代董庭蘭制二曲的說法提供證據。

關鍵字：

神奇祕譜、胡笳、大胡笳、小胡笳、蔡琰、董庭蘭、汪元量、古琴音樂分析

Abstract

This thesis is a study of the guqin pieces “Da Hujia” and “Xiao Hujia” in the “Sheng Qi Mi Pu” which was collected and edited at the 1425A.D. There are three main study methods in this thesis. First, I explored and discussed the historical documents to show the process how the “Hu” instrument “Hujia” became a subject of Chinese guqin repertoire, and how the “Hujia” guqin pieces became a symbol of lament and sadness of exile in Chinese elites’ culture.

Second, I analyzed “Da Hujia” and “Xiao Hujia” by the analysis method that created by myself. Through the sophisticated way of segmentation, I showed how those repeated and developed musical unites constructed the whole pieces. I also explored the way of mode transition and scales and some functional musical elements in these two pieces. Significantly, I found the ancient scale which had been once popular about Sui Dynasty in “Xiao Hujia”.

Last, using the knowledge about ancient tablature I gained from my field works in China and the musical analysis, I found that “Da Hujia” probably had been re-edited or re-wrote by the qin players through Tang Dynasty to Ming Dynasty, and “Xiao Hujia” evidently preserved more old elements of Tang Dynasty or Sung Dynasty. Since I also found that these two pieces shared much the same musical elements, it could be true as it was told that these two pieces had been re-created by one composer in the historical documents. This composer maybe the Dong Ting Lan in Tan Dynasty.

Keywords:

Sheng Qi Mi Pu, Hujia, Da Hujia, Xiao Hujia, Cai Yen, Dong Ting Lan, Wang Yuan Liang, Analysis of guqin music.

第一章、緒論

第一節、研究動機

自西元 2003 年，聯合國教科文組織將由中國藝術研究院所申報的古琴藝術列為「人類口傳與非物質文明遺產」以來，台灣、中國大陸以及香港即有愈來愈多的學者投入了古琴的研究行列，世界各地的民族音樂學者以及漢學研究界亦對古琴藝術投予更高之關注，從而誕生了堪稱豐碩的研究成果。但綜觀目前已累積之研究，可發現大多數的研究都將焦點集中在琴史、琴器、琴論以及琴樂美學等領域，而未探及古琴音樂的實體，這些研究實際為「音樂外部」(extra-musical) 領域之研究；另外一些研究，即是對於古琴曲打譜和調律之理論與實作方法的討論，在這些討論中，因為其研究對象即為音樂作品本身，方可觸及對個別作品之聲音現象本體的探討，但若與前述「音樂外部」領域之研究成果相比，這些研究古琴音樂本體的成果仍屬少數。直到近幾年來，才開始有較多的學者從聲音本體為出發點，對古琴音樂之曲式、結構、音樂型態等音樂內部領域作較細緻之探索，甚而有古琴曲分析之專書出版¹。然而由聲音現象本體出發之研究，其在質與量兩方面料都還有待提升，亟待學界投入更多心血，以期能在各個面向上，都能對古琴這項由世界音樂史之角度來看，堪稱瑰寶的音樂藝術有更深刻之理解。

筆者欲進行之研究，即為一從古琴音樂本體出發之探索，其研究的對象為古琴曲《大胡笳》與《小胡笳》。而筆者研究之宗旨在對明代寧王朱權所編纂《神奇祕譜》(1425) 中的《大胡笳》與《小胡笳》二曲，先由歷代文獻中梳理出此二曲傳承之來由，以及與其相關的歷史背景、人物、典故以及文學創作，爾後再對此二曲作縝密的音樂分析，從宏觀上探索其於音樂構成之結構形態，並進而將此曲兩曲置於微觀之視野下，觀察其結構組成要素有何特殊性？這些結構要素是否與特定演奏指法相連繫？是否與樂句之開展、調式之轉換…等現象有所關連？又其樂

¹ 王震亞，《古琴曲分析》，(北京：中央音樂學院出版社，2005)。

曲中各段之構成是否具一定之規律性？筆者相信這些探討將有助於我們窺探《神奇祕譜》中收錄之早期琴曲的風格特色之一斑。

本人為何選擇《大胡笳》與《小胡笳》作為研究分析對象呢？蓋《大胡笳》與《小胡笳》實為目前琴人操彈之曲目中，相傳以胡人之笳吹入調的琴曲，這兩闕作品不但規模宏大，相關歷史文獻豐富，且由文獻之記載看來，此二曲當有相當密切的關連。目前所通行的《大胡笳》及《小胡笳》傳譜見於明代朱權所編纂的《神奇祕譜》（1425）中，此亦是目前兩曲可見最早的譜本。朱權將其《大胡笳》列為《神奇祕譜·霞外神品下卷》，並且該曲還有清楚分明的段落、句逗，減字譜記法前後一致，而朱權自序云能操彈此曲並師承有自，顯示明初還有琴人可操彈《大胡笳》²；而《小胡笳》則被收錄於「太古之操，昔人不傳之祕」的《神奇祕譜·太古神品上卷》，譜中無句逗，且指法甚為艱澀難考，減字譜記法前後不一。由筆者梳理目前可見之歷史文獻記載可知，唐代是「胡笳」琴曲最盛行的時代，宋代還有人操彈，明代則不見紀錄，清代到了乾隆年間則另一曲《胡笳十八拍》已然成譜，而到民國後的琴人都只能彈奏此《胡笳十八拍》，《大胡笳》亦已無琴人傳授，更不用說在明初即已失傳的《小胡笳》了。必須待上海琴家姚丙炎首先將《大胡笳》及《小胡笳》打譜後，重新引起琴壇對此曲的重視，由此衍生出許多不同琴家的打譜版本，此二曲才又於今日琴人間為人操彈。則由以上可知，「胡笳」琴曲由元之後似乎漸漸少人操彈，歷明、清二代到了民國之後，琴人對明初尚有傳承的《大胡笳》一曲已經無所認知，必須經打譜後方可彈奏。至於為何《大胡笳》的演奏傳承會在歷史的洪流中失傳湮沒，現今已無法知曉。

考察描述《大胡笳》及《小胡笳》的文獻，不僅《神奇祕譜》題解謂其為唐代琴家董庭蘭所制，唐李肇《國史補》、元朱長文《琴史》及明蔣克謙《琴書大全》亦皆從此說，而唐代尚有許多當代的文學作品，指出董庭蘭與《大胡笳》與《小胡笳》二曲的關連。若整合一下眾多文獻的說法，則此二曲的傳承，應是武則天

² 朱權在《神奇祕譜》之自序中云：「予昔親受者三十四曲，俱有句點。其吟猱曲聲之法，徵軫之應，無有略諱，刊之以傳後學……」。

時代的鳳州參軍陳懷古，繼承了「沈、祝二家聲」，尤其善於演奏《胡笳》，而後陳懷古又傳其藝於開元、天寶年間的董庭蘭，而後董庭蘭乃「以琴寫胡笳聲，爲大小胡笳是也。」依此看來，則可以推測董庭蘭除了繼承了傳自陳懷古的沈、祝家之《胡笳》，極有可能對其進行再創造的工作，而其再創造之藝術準繩，乃在「以琴寫胡笳聲」，並且原本被稱爲《胡笳》的琴曲亦可能從此被正式分爲《大胡笳》與《小胡笳》二曲。

真正的胡人樂器「胡笳」之聲響，現已不可復聞，然而《神奇祕譜》中的《大胡笳》與《小胡笳》卻是目前僅存可考「以琴寫笳吹聲」而創作的最早樂譜。若《大胡笳》與《小胡笳》確實是援引異族樂聲創作的琴曲，則其與其他琴曲應當在音樂風格上有著一定程度之區別，才有可能讓人辨識出其中有「胡笳聲」才是。但可惜的是古代的胡笳之響早已被歷史的洪流淹沒而不可復聞，而現今可見的最早《大胡笳》與《小胡笳》的譜本，又成於明初，經過了這麼久遠的流傳，實在無法確認今日所聽聞琴人操彈之《大胡笳》與《小胡笳》，與唐人聽聞董庭蘭之演奏完全相符，因此若想由僅存的這兩首琴曲找尋所謂「胡聲」或「笳聲」，實爲緣木求魚。但筆者認爲，若能先從此二曲豐富的歷史文獻中進行爬梳，確認此二曲在中國音樂歷史上的關連及其傳承流變的狀況，再深入分析《大胡笳》與《小胡笳》於調式運用、旋律進行模式、主題開展規律、與音程之進行等結構特徵，定能找出此二曲屬於自己的音樂特色。目前學界尙無人以《大胡笳》與《小胡笳》作為主要研究對象，進行音樂結構上的深入探討。本人即欲先以《大胡笳》與《小胡笳》作為分析對象，主要先從其音樂結構上進行分析，除了希望能探究此二曲各自的結構外，更希望能將兩曲間的聯繫找出來，最終證實兩曲確如古代文獻所述互有關連。最後，期待能以此次分析嘗試建立某種分析範式，若其能有效運用於《大胡笳》及《小胡笳》，則未來或可將其運用於其他早期琴曲之分析上。

第二節、文獻回顧

目前學界對二曲的研究，大多在集中於文獻上的處理，尙無人以《大胡笳》及《小胡笳》為主要研究對象，進行音樂結構上的細緻分析。但對於本人欲進行之研究而言，還是有許多值得借鏡的其他研究成果，可以作為此次分析之基礎。現依這些研究成果與本人欲進行之研究題目的親疏遠近關係，作一文獻回顧。

首先該提及的，是古琴演奏家李鳳雲之夫，笛簫演奏家王建欣於北京中國藝術研究院的博士論文《五知齋琴譜四曲研究》³。由於這篇論文主要的研究對象是清代《五知齋琴譜》當中的四首琴曲《墨子悲絲》、《漢宮秋月》、《瀟湘水雲》及《胡笳十八拍》，並對整部《五知齋琴譜》所形成之歷史背景、琴學流派及明清的琴樂美學追求等議題有較深入且廣泛的探討，因此《大胡笳》及《小胡笳》只是其探討《胡笳十八拍》一曲時，附帶一提的對象，也因此無法對此二曲有較深入觀察與探討。但王建欣依然對《大胡笳》一曲之作曲技巧做了一定程度之分析，並提出七點觀察：一、重複手法；二、變奏手法；三、模進手法；四、多用雙音指法；五、句式結構短小；六、調式及調性頻繁轉換；七、對變音的使用不具有結構功能，只是情緒上鋪陳之用。另外，王建欣指出由作曲技巧來看，《大胡笳》是由《小胡笳》發展而成，其理由是兩曲的泛音段落有所聯繫。然而非常可惜的是，王建欣對於由作曲技巧來看，《大胡笳》是由《小胡笳》發展而成這點一語帶過，沒有用實際音樂分析的例子來詳加申述，而他也未能對此二曲進行通曲的分析，實為可惜。但他的研究已為筆者指引了一些方向與思考，筆者將於這次的研究中詳加深入。

其次要提及的是成公亮於其專著《是曲不知所從起—成功亮打譜集》⁴中，對琴曲《龍朔操》的研究。由於《龍朔操》同出於《神奇祕譜·太古神品上卷》，其定弦與《大胡笳》、《小胡笳》一樣都是「緊五慢一」⁵，依其題解該曲描述之主題為

³ 王建欣博論，《五知齋琴譜四曲研究》，（北京：中國藝術研究院，2002）。

⁴ 成公亮，《是曲不知所從起—成功亮打譜集》，（香港：恕之齋，2005）。

⁵ 如果以目前古琴界所謂的標準音高來看，則其定弦之絕對音高由一到七弦依次為：降B、D、F、G、降B、C、D。此定弦專門用於與「胡笳」或「塞外」相關之曲目，如《大胡笳》及《小胡笳》、

與蔡文姬之身世有所雷同的王昭君，因此成公亮此篇研究對於本人之研究而言，可說是一個相當好的參照係。成公亮的研究結果指出，《龍朔操》一曲最遲已在南宋開始流傳，而且考查文獻，該曲很有可能與唐代的《胡笳明君》、《胡笳明君別》甚至更早的南朝《胡笳明君三十六拍》有淵源，只是目前無有力的直接證據。而於音樂分析方面，成公亮提出幾點觀察：一、該曲雖篇幅龐大，但與《神奇祕譜》中許多唐宋傳曲一樣，音樂素材並不複雜，主要以反覆、變化反覆與展衍為主要旋法，並以段落間不同素材相互滲透，以音調相似的各段落頭尾加強全曲內在聯繫。成公亮還發現該曲具有一完美的對稱形架構：第一段與第八段、第二段與第七段、第三段與第六段、第四段與第五段都是在音樂材料上的運用都是一樣的，互為對稱結構，這在古琴曲中可謂是一種特殊的形態。值得注意的是，成公亮身兼古琴演奏家、作曲家，他已深入地觀察到此曲間各素材相互滲透，並以音調相似的各段落頭尾加強全曲內在聯繫之現象，而這些現象恰好在《大胡笳》及《小胡笳》中都有出現，因此其分析方式及研究成果當可為一良好的借鑑。

吳婧的碩論〈古琴曲胡笳淵源及版本研究〉⁶則試圖從文獻上梳理了《大胡笳》及《小胡笳》、琴曲以及琴歌版《胡笳十八拍》在歷史上的源流，並考察了這些曲子在各傳譜中的定弦、分段以及各段起止音等面向，其中較為獨特的發現是《西麓堂琴統》中的《大胡笳》的譜本之不同處，顯示《西麓堂琴統》本的《大胡笳》可能經過明初人的再編輯，或是原就與《神奇祕譜》本不同來源。以上之發現比之查阜西的調查更為細膩，為作者認為《重修真傳琴譜》中的《小胡笳》與《神奇祕譜》本「大致記譜沒有什麼很大的變化，只是斷句有所不同。」之觀點，與筆者考察結果不同，不知是否為認定標準之不同而產生的差異？所考察之文獻亦較少，且有些文獻如《晉史·劉琨傳》當為《晉書·劉琨傳》，且作者徵引之內文應出於朱長文《琴史》，而非《晉書·劉琨傳》，此為其訛誤之處。

《龍朔操》、《黃雲秋塞》、《胡笳十八拍》之琴曲及琴歌版本。

⁶ 吳婧碩論，《五知齋琴譜四曲研究》，（北京：中國藝術研究院，2002）。

吳文光的論文〈琴調系統及其實證⁷為一內容豐富的研究，作者充分考察了古琴目前所存的曲譜中，各種調弦方式，亦即琴人所謂的「琴調」，並且對於各種琴調都找出實際的琴曲加以分析，以從實際音樂的層面歸納各種琴調的特色。文中分析了大量的古琴曲，其包括不少《神奇祕譜》中的琴曲，而《小胡笳》就是作者於「黃鐘調」的分析中所舉的音樂例證之一。作者指出了一些《小胡笳》的音樂現象：以宮調、羽調的轉換為主；以「無射均」的變徵E當作「仲呂均」的變宮來轉換音樂色彩；連續小三度與大二度的進行。吳文光是目前琴壇少數同時對《大胡笳》及《小胡笳》都進行打譜，兼能演奏二曲的理論兼演奏家，因此其觀察當有極高的說服力。但很可惜的因為《小胡笳》只是這篇研究琴調之論文所舉的一個例證，吳文光也只能就上述的片段現象進行討論，無法論及通曲的結構性現象，甚為可惜。

王震亞的《古琴曲分析》⁸是目前唯一一本討論古琴曲分析的專書，全書共探討了小、中、大型曲共十二首：《良宵引》、《韋編三絕》、《春曉吟》、《四大景》、《憶故人》、《平沙落雁》、《流水》、《漁樵問答》、《梅花三弄》、《欸乃》、《瀟湘水雲》以及《廣陵散》。作者主要是從較微觀的方式，來觀察這些琴曲的作曲手法：樂句進行、音程使用、結構之起承轉合、調式的變化等。由於作者分析了如此多不同類型與規模的曲目，最後乃得以較宏觀地提出一些經過比對後，各琴曲都會有一些要素。比方「三的不對稱意念」：三次呈示、三個主題、三個發展階段等；另外還有「掐撮三聲」對調式的影響及其於琴曲中的功能；「種子音調的運用與開展」、「琴曲中的多聲因素」等。由於作者嘗試著對這些現象作出解釋，並以詳細譜例說明之，即使作者坦言不會彈琴，只能就打譜成品之五線譜作音樂分析，但對於筆者以音樂分析為主體的研究而言，仍然有著相當大的參考價值。

德國漢學學者施維禮（Wolfgang Schwabe）於 2007 年 在朝陽大學舉辦之「『古琴、音樂美學與人文精神跨領域、跨文化』學術研討會」發表之〈試論《大胡笳》〉

⁷ 吳文光，〈琴調系統及其實證（下）〉，《中國音樂學》2（1997）：88-109。

⁸ 王震亞，《古琴曲分析》，（北京：中央音樂學院出版社，2005）。

論文⁹，則提出了『大胡笳』一曲中有「動機變化與發展」的手法，但此篇論文篇幅較短小，也沒有深入分析該曲所謂「動機發展」的方式，但作者觀察到了《大胡笳》一曲有多段皆以相同的樂句起始，並提出了「大胡笳有他自己的內部結構」之想法。雖然作者坦承自己對大胡笳的音樂在樂曲結構與指法運用上尚有許多不明白處，但其觀察仍然予本人一定程度之啓發，並讓本人肯定了原先對《大胡笳》於曲式構成上已有之想法。

張雅婷於上述同一場研討會提交的論文〈美學的音樂：從《大胡笳》到古琴的樂譜與詮釋〉¹⁰則試圖由《大胡笳》一曲來觀察古琴譜與詮釋差異的現象。文中討論了各琴家對《大胡笳》一些樂段之打譜以及實際彈奏之差異，並運用了頻譜分析來呈現不同琴家演奏所產生的不同聲響。該論文雖提出實際譜例說明，但並沒有任何音樂分析的部分，而本篇論文之研究宗旨為打譜及彈奏之美學比較討論，因此本質上與筆者欲進行之研究即無關聯。

在英文文獻方面，Joseph S. C. Lam在'Analyses and Interpretations of Chinese Seven-String Zither Music: The Case of the Lament of Empress Chen'¹¹一文中展現了三種分析古琴音樂的模式：1.Traditional；2.Reportal；3.Westernized。作者認為若單取三者中任何一種分析都將無法幫助我們全面地理解古琴音樂，應當取三者之長處方能讓我們有更全面且適當的理解，他並以《長門怨》一曲之分析來作為其分析方法的例證。在我即將要進行的研究中，我亦將向Lam的研究法靠攏，一方面考察胡笳於古典文獻之資料，一方面運用西方的分析法解構《大胡笳》及《小胡笳》，於對二曲有全盤之深入理解後，再進一步提出分析之結論。

另外，Ying-fen Wang（王櫻芬）對南管音樂的分析'The Mosaic Structure of Nanguan Songs: An Application of Semiotic Analysis'¹²一文，將南管音樂中一種特別

⁹ 施維禮會議論文，〈試論《大胡笳》〉，《2007 古琴、音樂美學與人文精神跨領域、跨文化學術研討會論文集》（未出版）。

¹⁰ 張雅婷會議論文，〈美學的音樂：從《大胡笳》到古琴的樂譜與詮釋〉，《2007 古琴、音樂美學與人文精神跨領域、跨文化學術研討會論文集》（未出版）。

¹¹ Lam, Josef (1993) , 'Analyses and Interpretations of Chinese Seven-String Zither Music: The Case of the Lament of Empress Chen' in *Ethnomusicology*, Vol.37/3, pp. 353-385.

¹² Wang, Ying-Fen (1992) , 'The Mosaic Structure of Nanguan Songs: An Application of Semiotic

的滾門：即「中倍」滾門拆分為小單位進行分析。她以這種分析法發現「中倍」滾門存在一種特別的結構，在中文裡她命名為「拼花結構」。作者於文末希望這種分析法將不僅可以用來分析南管，更能分析其他傳統音樂。Wang所採用的分析法給予筆者甚大啟發，她展示了將一種看似自由的、較大的曲式析解為小單位進行分析的可能，筆者於隨後即將採用的「樂句型發展」分析方式，其靈感與Wang所展示之方式不謀而合。

李吉提的專著《中國音樂結構分析概論》¹³則是一本相對宏觀的音樂分析專著，作者將中國音樂分為傳統音樂、中西合璧音樂與中國現代音樂來進行探討。其中第三章對「傳統音樂的發展手法與結構功能」、第五章「中國傳統曲式」以及第六章「中國傳統音樂的結構特點總結」等，是作者在實際考察分析了大量中國傳統音樂實例後所提出的總結，雖然作者在提到古琴音樂時，認為古琴音樂如李祥霆所說，並不存在一定的曲式，而是因曲而不同。但筆者認為李吉提所提出，以結構組織輪廓清晰見長的「顯結構美」觀念，卻恰與筆者對古琴曲《大胡笳》及《小胡笳》的思考相符，對筆者有重大啟發意義。

其他尚有一些有趣的研究，如杜達金〈論古琴的織體〉¹⁴一文首度突破性地提出古琴曲在複音織體的視角下，可以發現五種類型：一，在旋律聲部骨幹音的上方或下方以某種和聲為基礎，構成襯托性聲部，並與旋律聲部有機地結合的「和音襯托型織體」；二，以某特定的音構成低音聲部，與旋律聲部有機地結合的「固定低音型織體」；三，以琶音形式構成襯托性聲部，與旋律聲部有機地結合的「琶音襯托型織體」；四，以若干個音構成固定琶音型態，不停重複，與旋律聲部有機地結合的「固定琶音型織體」；五，在同一時間內，將兩個或兩個以上具對比性的旋律有機地結合的「對比型複調織體」。這樣的思考讓我們重新思考古琴音樂的型態及結構，突破了以往以單音音樂之思維來研究古琴音樂的可能。雖然作者所指出的五種模式只能應用於古琴曲中某些片段，但這樣的研究或許可以補足我們於

Analysis,’ in *1992 Year Book for Traditional Music*.

¹³ 李吉提，《中國音樂結構分析概論》，（北京：中央音樂學院出版社，2004）。

¹⁴ 杜達金，〈論古琴的織體〉，《黃岡師專學報》，15/2（1995）：33-37。

研究分析古琴曲時，於特定片段方法上之不足或提供新的視角。

由以上之文獻回顧可知，目前學界對《大胡笳》及《小胡笳》已有之研究成果中，只有王建欣之論文提到了《大胡笳》的作曲技巧，但由於該曲並非其論文主題，因此他只能就作曲技巧上作一些歸納，但對於整曲之宏觀結構，王建欣並未提及；另一方面，他雖指出由作曲技巧來看，《大胡笳》是由《小胡笳》發展而成，其理由是兩曲的泛音段落有所聯繫，但他卻未能進一步以分析方法來印證他的觀察，這個面向乃成為一個推測，亦成為一片有待耕耘的沃土，值得筆者在論文中深耕探索。另外，施維禮雖有提到該曲具有動機變化與發展的手法，但他只是一語帶過，對此手法並沒有多加著墨，更未能將全曲運用此手法之模式加以說明。而就筆者之觀察，若從施維禮所提之「動機變化與發展」之角度來分析此曲，將可得知此曲之宏觀結構；而王建欣與王震亞所建立之較微觀的分析範式，恰可提供為進一步探究組成該曲之宏觀結構諸要素的基礎。比方樂句型發展的模式、樂句之開展、各越劇之結構性功能等。如此先由宏觀上掌握全曲架構，再於微觀探究該曲之結構元素，或許將可建立一較完整而全面之分析範式，以供將來進一步之研究探討。

最後，我們亦可發現目前學界對古琴音樂的研究中，其分析方式非常豐富而多樣化，並且皆能呈現這些琴曲的某一面向。這也就說明了在古琴研究的領域中，實際存在了各種各樣的分析可性，這或反映了古琴音樂歷史悠久而型態多樣的特性。因此筆者於此論文的分析法雖未有人深入探索過，但或可為目前還未被充分理解的古琴音樂分析領域再添新法，這同時是筆者個人研究生涯的探索與嘗試，亦有可能是筆者個人對此領域微薄的貢獻。

第三節、研究方法與目的

本研究依其研究之須要，將採取三種主要的研究方法：文獻考察、音樂分析、指法分析，以期能對《大胡笳》與《小胡笳》在史料文獻、音樂結構以及指法特色等三方面進行深入的認知，最後方能歸納出研究之成果所能呈現之意義。

首先在文獻考察的部分，在現存的文獻史料中，從官修性質的史書、類書、文學作品、琴譜集成等，都有關於《大胡笳》與《小胡笳》的記載，並且都將創制兩曲者指向了唐朝的董庭蘭，而且這些記載都非傳說性質。相對於中國大多數的傳統音樂，其作者都難以考察，《大胡笳》與《小胡笳》實為中國音樂史上少數能追溯作者的特例。然而既然文獻說明董庭蘭制《大胡笳》與《小胡笳》乃是「以琴寫胡笳聲」，則我們必須對「胡笳」在中國流傳的狀況有一定程度的了解。是以筆者將從漢武帝時代胡笳因著張騫通西域而傳入開始，探索胡笳是如何由一外來樂器而為漢人知悉、乃至於熟識，並在漢人所創作的詩歌作品中，產生關於胡笳的文學意向，最後由蔡琰所代表的女性哀怨形象主導了這一文學意象的發展，進而成為唐代琴樂《大胡笳》與《小胡笳》的描寫對像，並最終成為我們今天看到《神奇祕譜》中的譜本。而在筆者上述的探索中，也將涉及當時漢胡關係，或是中國之對外關係的歷史背景，以利讀者能更清楚地掌握中國對於「胡笳」的概念，在這一歷史流變中是如何與當代歷史情境進行互動的。而最終筆者也將映證，純粹經由文獻的考察雖然可以理解《大胡笳》與《小胡笳》確實有所關連，但純粹由文字的記載，並無法驗證這樣的推測，因此仍須以音樂分析的研究法來檢驗之。

其次在音樂分析的部分，將是筆者的論文最具原創性，也意欲作出最多貢獻的部分。比筆者將依《大胡笳》及《小胡笳》之結構特色，採用「樂句型發展分析法」。此分析法可將兩支大曲各自化為許多小單元，不但可以理解他們各自結構、樂句型的開展模式、某些特定樂句之功能，還可將兩曲中化為小單元的樂句型相互比較，以找出兩曲間的聯繫。因此我這次的分析亦有「探索」之意味。之所以將在論文中使用「樂句型發展分析法」，即是因為我於分析《大胡笳》之初，

曾試用多種分析法，而後發現此法將能最清楚顯現《大胡笳》之宏觀結構，並可在此宏觀結構之框架下，於微觀之視角檢視各樂句型所扮演之角色與負載之功能，而將《小胡笳》以此法分析後，將能進一步探索二曲之關連。因此我的論文除了在提出對《大胡笳》及《小胡笳》的分析外，更想做的是提出一種新的古琴音樂分析法之可能性。而音樂分析的重要性在於，古琴音樂雖歷史悠長、文獻豐富，但這些文獻卻往往模糊不清，甚至還彼此牴觸，對於我們理解琴曲並無幫助：比方《水仙操》、《屈子天問》、《秋塞吟》三曲，於音樂上看來十分相近，但其於傳譜中之題解卻分別為成連與伯牙、屈原憂憤、及昭君出塞的故事。而即使是由現今最早古琴譜集《神奇秘譜》當中的樂曲來看，其中的記譜系統並不統一，雖然朱權在《神奇秘譜》之自序中云：「予昔親受者三十四曲，俱有句點。其吟猱曲聲之法，徽軫之應，無有略諱，刊之以傳後學...」。且我們仍不能以此斷定這些曲子是否經過其編纂者朱權及其所率領學者群的刪改增訂。榮鴻曾（Bell Yung）曾將打譜行為作以下的理解：“A special process called *da pu* is generally undertaken to transform notation from the past into live music of the present. The process involves the correct reading of the symbols in the tablature, research on the literary content of the composition, and, finally, personal creative contributions to those aspects of the music not specified in the notation.”在這篇論文中，Yung亦探討了打譜者個人之環境背景、對作品內涵之認知，其個人音樂修養對於其打譜所會有之影響。他並引用他人之研究指出，著名琴家管平湖對《廣陵散》之打譜中，視多處五聲音階之外的變音為「不正確」，改以五聲音階替代，從而造成該段落調式上的改變，而後人又以管平湖之打譜對《廣陵散》一曲進行分析研究，從而造成錯誤的推論¹⁵。海外琴人唐世璋（John Thompson）在其所提出對《神奇秘譜》打譜問題的論述中，亦對正確音高與調式予以首要之重視。¹⁶朱權及其所率學者群作為首先蒐集並整理如此

¹⁵ 參見Yung, Bell Spring (1987) 'Historical Interdependency of Music: A Case Study of the Chinese Seven-String Zither', *The Journal of the American Musicological Society*, XL.1, pp. 82-91.

¹⁶ 參見Thompson, John (1997), 'Rhythm in Shen Qi Mi Pu,' in *Asian Music with special reference to*

大量古曲的琴人，一來有可能增刪修定這些琴曲，二來或許他們訪求到的「古譜」或許並非古譜，而是經過當時代人的修訂。因此我的論文還有一個目地：即試驗我們是否可以分析所得，用以鑑定琴曲之斷代。比方就譜上初步可見，《小胡笳》之樂句發展較傾向單純的反覆，或自由發展；而《大胡笳》的樂句則傾向將個樂句型不停地變化開展，以組成其龐大的結構。若依文獻看來，《大胡笳》及《小胡笳》皆成於董庭蘭之手，但由實際音樂觀之，兩曲風格有著相當大的差異。那麼，收錄於《神奇祕譜·霞外神品下卷》的《大胡笳》是否有可能是經過明人增訂的「新曲」呢？若音樂分析可以藉著呈現琴曲的結構與風格，以幫助我們解決琴曲斷代的問題，則對古琴曲的分析將可超越純粹為分析而分析的界限。而就更宏觀的角度而言，如果我們能如前文所述，利用音樂分析的手法建構出一套更完整而有效的「風格鑑定」，則我們將可擁有一把利器去面對許多研究古琴音樂上的難題：比方文獻的模糊不明、題解的傳抄錯誤或佚失¹⁷、樂曲年代的難以斷定等。如果我們可以解決上述難題，則我們將可以重新建構一部更完整的琴史，使琴史脫離目前只記人、事、器物等的流水帳模式，甚而更可能在音樂上觀察出琴曲所受其所處時代其他樂種風格或他類藝術之影響及互動¹⁸，進而能更加立體化地呈現一部古琴的歷史。

筆者最後的一個主要研究法，將是通過對音樂分析中所可能發現《大胡笳》及《小胡笳》間的相似樂句處，進行詳細的指法比對，以理解在明初即已失傳的《小胡笳》，以及一直到明初仍傳承有緒的《大胡笳》間，是否存在著一些共通點？而在這些共通點上是否又因兩曲流傳之不同，而又存在相異之處？這些相異之處是否傳達了某種時代的音樂品味？為了要達到如此精細的指法比對，筆者有必要對

China and India - Music Symposia of 34th ICANAS, Hong Kong: HKU Centre of Asian Studies, pp. 40-72. 以及其個人網站www.silkqin.com文章：'Modality in early Ming Qin tablature with Special Reference to Shen Qi Mi Pu'。

¹⁷ 如《龍翔操》與《龍溯操》的混淆，或是《神奇祕譜》的《酒狂》與《西麓堂琴統》的《流觴》從音樂上而言明為一曲，然名稱不同，前者有題解而後者卻闕如。

¹⁸ 例如琴人皆知琴曲在明清兩代幾乎完全被五聲化，然而卻沒有任何研究指出其原因。而對琴曲進行通曲音樂分析的結果，或許可與同時期其他流行樂種之分析結果作比較。

古指法具相當程度的認知。《神奇祕譜》中《大胡笳》所使用的記譜系統，已經與現代琴人熟悉的清代以來之記譜系統有所分別，而《小胡笳》的記譜對現代琴人而言更是難以理解。為了確保筆者對《神奇祕譜》中的指法能有正確的理解，並對《大胡笳》及《小胡笳》音樂之理解乃根植於對原譜的解讀，而非某打譜或琴家演奏本，是以筆者已於 2008 年三月至四月，赴上海於上海音樂學院洛秦教授之指導下，訪問上海著名古琴演奏家姚公白先生。姚公白為姚丙炎之長子，自少受其父悉心教導，悉得其傳，《大胡笳》及《小胡笳》與《胡笳十八拍》等胡笳類曲為其擅長。由於姚公白目前專心於整理及勘誤其父遺留之大量打譜手稿資料，並已出版其父之打譜成果《琴曲勾沉》一書之上冊，而如前所述，姚丙炎為對《大胡笳》打譜之第一人，其打譜成果亦首先為北京古琴研究會公開，後由人民音樂出版社出版，對後來的打譜者擁有重大的影響力，具有重要的參照係地位，因此姚公白實為筆者前往進行田野訪查與實作的最佳良師。筆者於訪問姚公白期間，已向其學習古指法的實際判讀及彈奏法，並學習全本《大胡笳》之彈奏，以使自己具有判讀《神奇祕譜》原譜之能力，能盡可能客觀地還原《神奇祕譜》之記載，在最大程度上不受個別打譜者詮釋之影響；又姚公白先生對於《大胡笳》及《小胡笳》之音樂結構亦有其研究心得，筆者亦曾就二曲於樂曲結構型態、相同之樂句型等向其請益。另外筆者也於上海訪問了曾對《大胡笳》進行全本打譜的演奏家龔一先生，他對於《大胡笳》的記譜法解讀，亦有其個人之見解。這樣的田野訪問與實作之所得，使得我能更加客觀地修正我本已有的分析結果。

筆者此次的論文研究，將結合文獻考察、音樂分析以及指法分析之所長，盡可能全面性地對《大胡笳》及《小胡笳》二曲提出深入的觀察，希望能突破目前對古琴曲之研究多囿於某一類研究法的窠臼，以期能挖掘出更多的訊息，一探古琴身為古代音樂活化石之核心。

第二章、歷史文獻中的「胡笳之響」

前言

本章的主要目的，在於爬梳歷史文獻中，有關於「胡笳」的重要記載，以探究「胡笳」這項外來樂器之傳入中原，並於其後為中原樂器琴所吸收，成為現存琴曲中，別具特色而獨樹一格的「胡笳」類琴曲之歷史流變。而藉由這樣的史料爬梳，我們不僅能以中國琴人千年來「傳統」的方式，亦即以文獻的考察，來理解本論文所欲研究的琴曲《大胡笳》與《小胡笳》，也能藉此突顯出由於文獻的不足或訛誤，致使單純以傳統方式仍難以釐清本論文所欲解決的疑問，因此乃必須借重音樂分析方法，以相輔相成，全面性地把握關於《大胡笳》與《小胡笳》的各種知識。

考之史料，「胡笳」之傳入中原，並能為琴樂所吸納，皆與歷朝歷代之漢民族政權與外族的交往息息相關，因此釐清並闡述各時代之「漢胡關係」，併其時代之外來文化情況，實為本論文研究之第一要務。此章的論述，將分成四節，而漢人對「胡笳」之初步認知，與其傳入中原，當於漢武帝之後。蓋漢武帝對匈奴之戰爭期間，為斷匈奴右臂，於是遣張騫通西域，而後「胡笳」乃東傳於中原。在第一節「漢代的西域經營與『胡笳』的東傳」中，筆者將以漢初的「漢匈關係」以及其後的「西域經營」作為背景，討論「胡笳」傳入的時間點與傳入後，漢人對這項外來樂器的態度及運用方式。

史載漢代末年，胡風盛行於京師。而後在漢末的動亂中，位於中國北方及西北的遊牧民族亦參與其中，因此造成了蔡琰為後人悲憐的命運，蔡琰遂成為後代有關「胡笳」之琴曲及文學創作的故事主角。在第二節「胡風盛行的漢末與南北朝，『胡笳』入琴傳說發端」中，筆者將探討漢末胡風盛行、胡人往關中內移，並最終造成東晉至南北朝時，胡人逐鹿中原，紛紛建立政權的原因。於此節筆者也將追溯蔡琰之生命際遇，並於蔡琰之外另行考查史料上關於「胡笳」琴曲的其他傳

說，以理解這些傳說之誕生與其大時代背景的關聯。

而根據本論文欲研究對象《大胡笳》與《小胡笳》之最早傳譜，即西元 1425 年之《神奇祕譜》，此二曲誕生於盛唐時期的琴家董庭蘭之手。帶有「胡風」的琴曲《小胡笳》，於外來文明在中國大放光彩的盛唐時代登上歷史舞台，確實是與其時代背景相輝映之事。第三節「大唐盛世的降臨與《大胡笳》、《小胡笳》的誕生」中，將述及盛唐時各國各族與中國之商業往來，以及其時各國文化與音樂歌舞在中國之大放異彩，此當為「胡笳」入琴樂的文化背景。而此章也將從眾多的唐詩中，探討琴之於當時文人之象徵意義，及其作為文人抒發情志之功能。最後筆者將從文獻中探討關於董庭蘭之記載，以理解其琴藝之繼承，與其確實以創制並彈奏《大胡笳》、《小胡笳》聞名，是以唐代對於董庭蘭之記載，幾乎成了《大胡笳》、《小胡笳》之信史也。

從宋代以迄明初《神奇祕譜》編成為止，文獻上不見《大胡笳》、《小胡笳》之記載，然而宋元間的宮廷琴家汪元量卻以彈奏《胡笳十八拍》聞名，當代文人也多愛以「胡笳」為象徵，於其創作中寄寓先後亡國於金、蒙古的悲痛，以此看來「胡笳」琴曲應該仍盛行，然則《大胡笳》、《小胡笳》何去何蹤？在第四節「宋代以後的發展」中，筆者將探討宋代的外患與「華夷之防」的觀念，使文人對「胡笳」附加了沉重的憂國意義，此為唐人所無。而筆者也將從現有文獻中推測，汪元量所彈奏之《胡笳十八拍》，極有可能為唐代流傳之《大胡笳》，此曲並將繼續流傳至明初，成譜並正《大胡笳》之名於朱權，而《小胡笳》之彈奏則失傳，朱權僅能收錄其譜，然則《大胡笳》、《小胡笳》實同出一源。

在結論的部分，筆者將借重 1959 年查阜西與許健對明清琴譜中，冠以「胡笳」名者之源流調查結果，以及筆者於 2008 年赴上海進行田野調查時，在姚公白先生指導下所獲得關於古譜判讀之知識，對《大胡笳》、《小胡笳》之譜式之相異處進行討論，推測《小胡笳》有可能為唐宋之遺譜，而《大胡笳》則有可能受到明人，或朱權及其編輯學者群之加工，然而《大胡笳》應該仍保有與《小胡笳》相同之音樂元素。而此推測無法於文獻中得知，是以仍須以音樂分析方法檢驗之，方能

得證。

第一節、漢代的西域經營與 「胡笳」的東傳

「胡笳」一詞，如同漢字語彙中許多冠上「胡」的字眼如「胡人」、「胡椒」、「胡琴」……等一般，望文即可知是一種由古代的西北或西域一帶，被漢人統稱為「胡」的地區傳入中原的事物之一。漢民族之所以得以認識「胡笳」，接納「胡笳」，直到後來竟能將它援引進詩文與琴曲中，使這項胡人使用的樂器，成為中國音樂、文學中不可割捨的一個元素，究其發端，實與漢初對匈奴的和戰發展，以及漢武帝之後對西域的經營政策息息相關。因此，在我們審視歷史文獻中關於「胡笳」得相關記載之前，有必要先對漢初直到武帝時的漢匈關係，以及其後對西域的經營政策作一理解。

西元前 209 年，匈奴的冒頓弑其父頭曼，自立為單于，並誅殺族內重要反對勢力，加強對各部落酋長的控制力，使匈奴族成為北方最強大的勢力。在族內已無內憂的狀況下，冒頓單于遂向東擊滅烏桓與鮮卑，向西逐走月氏王國，並趁機收復今天內蒙古地區的鄂爾多斯一帶，成為西北遊牧民族世界的霸主。¹⁹相對於此時正處於鼎盛時期的匈奴，漢民族卻明顯處於劣勢，蓋劉邦雖平定秦末以來之分裂局面，建立漢朝大一統帝國，然而政權初立，國家制度尚未完備，民生經濟凋零，舉國皆已筋疲力竭。冒頓遂於一統塞外之後，趁中國內部空虛入侵犯邊，劉邦雖御駕親征，但於馬邑一戰因天氣嚴寒與馬匹缺乏而被冒頓擊潰。劉邦於平城脫圍之後，漢廷遂在劉敬的建議下，採行了歷經高、惠、文、景，直到武帝初年的對匈和平政策，漢代初年的漢匈關係遂在「和親歲贈」策略下正式開啓。²⁰

¹⁹ 冒頓單于弑父篡位及其後之事，參見《漢書·卷九十四·匈奴列傳》，(台北：樂天出版社，1974)。

²⁰ 《漢書·卷四十三·酈陸朱劉叔孫傳》，(台北：樂天出版社，1974)，頁二一二二。

經歷了高、惠、文、景四帝六十餘年的休養生息，「關中無人，六國強族」²¹的狀況早已消弭，又漢初功臣、呂氏外戚以及七國之亂等對皇室統治權之威脅皆先後被肅清，即至武帝即位時，無論中央或地方，都達到漢代建立以來政治上的最穩定狀態。而原先位於邊陲的燕、代二國，其土地更被大幅削減，改置遼東、遼西、右北平、漁陽、上谷、雁門等直屬於中央的郡縣，²²史中央得以直接掌控這些最易受匈奴攻擊的地區，中央對邊境的軍事戰鬥力因此大為鞏固。另一方面，漢初承秦末以迄楚漢相爭之戰亂，社會經濟被破壞殆盡，農業生產幾乎停頓。文、景二帝為改善此情形，皆勸課農桑，減省租稅。至武帝時已是「則民人給家足，都鄙廩庾盡滿，而府庫餘財。」²³高祖時馬匹缺乏的狀況也因為民生經濟的提升獲得極大改善，《漢書·食貨志》云：

眾庶街巷有馬，仟伯之間成群，乘牷牝者擯而不得會聚。

武帝既已立足於國富民強的經濟基礎，又解決馬匹缺乏的問題，得以在塞外組織具強大機動力的戰隊，遂無後顧之憂大舉進攻匈奴。於是從西元前 133 年直到西元前 119 年間，多次出塞攻擊匈奴，匈奴漸無力招架，節節敗退。直到西元前 123 年匈奴大舉北徙，漢武帝完全扭轉了漢初以來低人下氣的「和親歲贈」情勢，一舉取得對北方及西北、河西的控制權。而公元前 121 年霍去病的遠征更具意義，此舉使原先統治由甘肅走廊直到羅布泊的昆邪王來降，漢廷遂得以設置被稱為「河西四郡」的張掖、酒泉、敦煌、武威，正式打開對西域的通路。²⁴

自冒頓單于以來，西域諸國原先一直臣屬於匈奴。《漢書·西域傳》云：

匈奴西邊日逐王置僮僕都尉，使領西域。常居焉耆、危須、辱黎間，賦稅諸國，取富給焉。²⁵

然而在漢廷收復河西，派遣張騫二度通西域之後，漢朝的勢力便逐漸進入西域。

²¹ 此亦劉敬對劉邦所言，事見《漢書·卷四十三·酈陸朱劉叔孫傳》(，台北：樂天出版社，1974)，頁二一二三。

²² 有關此五郡的設置，可參見《劍橋中國史·秦漢篇》，(台北：南天書局，1996)，頁 145-147。

²³ 有關漢初的經濟概況，參見《漢書·卷二十四·食貨志》，(台北：樂天出版社，1974)。

²⁴ 關於河西四郡的設置過程與年代，學界未有定論。筆者主要參考張春樹，〈漢代河西四郡的建置年代與開拓過程的推測〉一文之說法。收錄於《中研院史語所集刊》，37 下 (1967)：681-749。

²⁵ 西域諸國與漢代的往來，參見《漢書·卷九十六·西域列傳》，(台北：樂天出版社，1974)。

至李廣利征服大宛，西域諸國皆與漢通。漢代對西域的政策，也正式由「通西域」而進入「西域經營」的階段。從此之後，漢文明與中亞文明大量交流，來自西域的物質與非物質文明不斷地向長安城湧來，而「胡笳」這項很可能就是漢人最早接觸到的胡人樂器之一。

對於「胡笳」在漢代時的東傳，《史記》、《漢書》皆未有記載，直到《晉書·樂志》中才首次出現中國對「胡笳」這項樂器的官方紀錄：

胡角者，本以應胡笳之聲，後漸用之橫吹，有雙角，即胡樂也。張博望入西域，傳其法於西京，惟得摩訶兜勒一曲。李延年因胡曲更造新聲二十八解，乘輿以為武樂。後漢以給邊將，和帝時，萬人將軍得用之。²⁶

由《晉書·樂志》中的記載看來，「胡笳」對於古代漢民族最早的意義，是一種由西域與其音樂一起傳入長安的一項吹奏樂器。張騫通西域之後，由於武帝時期對西域諸國的強力控制政策，不但達到了最初想要削弱匈奴勢力的目的，更因此將西域變成一條中西交流之路，西域諸國的物質與文化隨之傳入，而由文獻中看來，尚無法證明此時「胡笳」已為漢人使用，相對地是漢人造「胡角」這項樂器「以應胡笳之聲」，但應該可以確認《摩訶兜樂》很可能是最早傳入中國的胡樂之一²⁷。而漢人創制「胡角」來對應「胡笳」所發出的聲響之後，當時音樂造詣甚高的音樂家李延年還研究了胡樂，創制「新聲二十八解」，用作皇室承輿時演奏的「武樂」。「武樂」一詞有可能用以形容李延年所創制新聲的特質，當屬威武宏亮，足以張顯氣派，甚至鼓武士氣，因而到了東漢和帝時，便用來賞賜統帥萬人以上的戍邊高級將領。從政治與軍事上的意義來看，「胡笳」及胡樂《摩訶兜樂》之為漢人所知，象徵著武帝時期政治之高度穩定性，與藉著武力的強盛而帶來的全新國際關係；由文化交流的意義上來看，則其不但是張騫西域大探險的成功明證，更應被視為中國歷史上，中西文化第一次大交流所帶來的珍寶，它讓中國人第一

²⁶ (清)乾隆武英殿刻本《晉書·樂志》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷二十三，314。

²⁷ 有關《摩訶兜樂》，目前尚無足夠史料及音樂例證來釐清其究竟是何種音樂。一般多認為與佛曲相關，請參考王耀華著，〈拂見南曲中的兜樂聲〉，《人民音樂》，11（1984）：38-41。也有持反對意見，認為是安息傳入的軍樂，請參考沈福偉著，《中西文化交流史》，(上海：上海人民出版社，2006)。

次聽到了「胡聲」，因此創制新型樂器，甚至還激發出李延年的創作靈感，使他寫作了帶有中西交融特色的新音樂。

倘若就上述《晉書·樂志》之記載來看，則「胡笳」傳到了中原便成了漢人仿造而創制的「胡角」，該樂器之名稱、傳入漢代的時間點，與傳入之後該樂器的歷史流變至為清楚。然而由於中國傳統治史偏重政治事件與人物的特色，對音樂、藝術之記載時有不夠周全，造成史料間存在無法解決之衝突及疑點的現象。對於初傳入中土的「胡笳」，我們仍可找到一些後來的歷史文獻，顯示事情仍然有待釐清，首先是宋代音樂家陳暘（1064-1128）所著《樂書》「吹鞭」條引述：

《晉先蠶儀注》，凡車駕所止，吹小笳，發，吹大笳，其實胡笳也。²⁸

而《樂書》「吹鞭」條又記載：

漢有吹鞭之號，笳之類也，其狀大類鞭馬者，今牧童多卷蘆葉吹之。²⁹

以上兩條史料似乎顯示「胡笳」為漢人認識之後，除了「胡角」之外，還衍生出其他樂器如文中提到的「大笳」、「小笳」，以及「吹鞭」，而《宋書·樂志》則引用《漢書》舊注的說法，又提出「葭」一詞：

葭，杜摯〈笳賦〉云：「李伯陽入西戎所造。」《漢書》舊注曰：「笳，號曰吹鞭。」《晉先蠶儀注》：「車駕住，吹小笳，發，吹大笳，笳即葭也。」

³⁰

很明顯地，《宋書》中似乎認為「葭」就是杜摯〈笳賦〉中提到的「笳」，而且更進一步認定「吹鞭」、「大笳」、「小笳」都是「葭」。由於我們沒有更進一步且確切的資料來印證《宋書》的說法，因此我們無法確定是否真如其所言，「吹鞭」、「大笳」、「小笳」以及「葭」都是同樣意指「笳」？抑或它們事實上是類似的樂器，且有著不同的名稱，但其根源都是來自於「笳」，因此《宋書》將它們等同了起來？但我們可以肯定的是，上述資料都明確指出了這些樂器的用途，與《晉書·樂志》

²⁸ (清)文淵閣四庫本陳暘《樂書》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷一百三十，367。

²⁹ (清)文淵閣四庫本陳暘《樂書》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷一百三十，367。

³⁰ (清)乾隆武英殿刻本《宋書·樂志》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷十九，261。

所記載無異，皆是用於車駕行止以及軍樂等古代統稱為「鼓吹樂」³¹的用途上。

然而，《晉書》為唐代房玄齡等人和撰，性質上是一部官修史書，則《晉書·樂志》所記載關於「胡笳」的傳入時間與途徑，極有可能代表著一種撰史學者群認為較為可靠的「官方說法」。按照其解釋，則「胡笳」應當是直接經由西域而來到西漢的皇室所在地長安城，但後代文獻卻對此提供了一個「補充說法」，宋代郭茂倩的收錄古今歌辭的《樂府詩集·鼓吹曲辭》有如下記載：

鼓吹起源於何也，漢班壹雄朔野有之矣。鳴笳以和簫聲，非八音也。³²

班壹實際上是東漢學者班固的先祖，而班固在其所撰《漢書·敘傳》裡詳細地追溯班氏家族的來源，其中及提到班壹：

始皇之末，班壹避墮於樓煩，致馬牛羊數千隻。值漢初定，與民無禁，當孝惠、高后時，以財雄邊，出入弋獵，旌旗鼓吹，年百餘歲，以壽終，故北方多以壹為字者。³³

雖然班固於其文中並沒有提到「胡笳」，但卻證明了郭茂倩所說班壹當年「雄朔野」、「旌旗鼓吹」的事蹟，並進一步交待了這個「野」的所在地，即是秦漢之際的樓煩族故地，約位於今日山西省北部。雖然郭茂倩並未交代其說法的依據，但若其說為真，則「胡笳」可能早於漢代甫建立之初，即以這種「非官方」的方式為在邊地的漢人所熟知，並且在漢初中央下令法律從簡，與民休息的政策下，地處邊疆的豪強也自設儀駕鼓吹，並在樂器編制當中使用了「胡笳」，用來為自己壯大聲勢。

從以上的探討我們可以理解，「胡笳」確實是一項由西域或西北傳入中原的異族樂器，而且可能早於秦漢之際就曾為於邊地居住的漢人所熟知，並且在張騫通西域後，正式地連同其音樂一起傳入漢代的都城長安。而「胡笳」於漢代初年的傳入，顯然引起了漢人的好奇與關注，在當時中西方文化第一次大交流的燦爛時代背景下，漢人不但沒有排斥這項不屬於漢文化的外來樂器，反而還因此製作了

³¹ 關於鼓吹樂的資料，請參見楊蔭濬，《中國古代音樂史稿》，(台北：大鴻圖書，1997)，108-112。

³² 四部叢刊景汲古閣本郭茂倩《樂府詩集》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷第十六，121。

³³ 參見班固，《漢書·敘傳》(台北：樂天出版社，1974)，四一九七-四一九八。

聲音相仿的樂器「胡角」，運用在乘輿或車駕行止間的鼓吹樂之編製中，而後音樂家李延年更爲了這新奇的樂器聲響與音樂，另行創作了有著革新樂風的「新聲二十八解」，並爲皇室以及後漢的守邊大將用作表徵身分與皇室榮寵的象徵。在漢初「胡笳」甫東傳的一段時間內，「胡笳」這項樂器給漢人的印象除了新奇之外，更應該是輝煌壯盛，充滿生機的，因此漢人乃創制新樂器「胡角」並用之於「武樂」，這時的「胡笳」仍被視爲一種朝氣蓬勃的樂器，與後世逐漸衍變成悲傷淒離的象徵，有著非常大的區別。

第二節、胡風盛行的漢末與南北朝， 「胡笳」入琴傳說發端

自從張騫二度通西域，進而使漢廷對西域諸國擁有高度政治與軍勢控制權，從而開啓了漢廷的「西域經營」時代，這也使得來自西域諸國的文化，自武帝開始便不停地藉由朝貢制度與民間的商隊往中原湧入，漢廷對西域穩定的掌控形勢雖然一度於東漢光武帝時因爲內政問題而中斷，西域各國彼此衝突，相繼爭霸，而匈奴勢力又再一次得以進入西域並侵擾中國西北。然而漢廷在西域地區的秩序，很快地就由於班超在西元 91 年的全面性軍事勝利而得以重建，這中間雖然仍遭遇匈奴的騷擾與漢廷本身的財政問題，而使得秩序有所動搖，但漢廷與西域諸國的關係依然延續到了獻帝即位以前。這段期間漢廷除了繼續以朝貢制度來維持政治主導權，還進行了移民屯田政策，並且也爲了政治因素而保障了西域諸國與中原人士通商之往來。我們雖然無法確切知道究竟有多少物質與非物質文明於這漫長的歲月間，由遙遠的西方經由玉門關而來到繁華的長安與洛陽，但從《後漢書·五行志》的描述，可知東漢末靈帝時，從皇帝本人到貴族階級間，至少在食衣住等三方面，都無法抵擋這些來自西方的新鮮事物之魅力，這也顯示了當時中原文化的開放性：

靈帝好胡服、胡帳、胡牀、胡坐、胡飯、胡空侯、胡笛、胡舞，京都貴戚

皆競為之。³⁴

然而東漢政權卻也恰好於靈帝時出現重大危機，與任何一個滅亡的朝代一樣，漢末發生了一系列的動亂。於桓帝甫駕崩時，以竇太后為代表的外戚集團與宦官集團間產生激烈的內鬥殘殺，靈帝即位後，宦官集團對皇權的影響力達到最高峰，並對反抗他們的高級知識份子，採取了稱之為「黨錮之禍」的大規模監禁與處決行動。西元 184 年發生了被稱為「黃巾之亂」的大規模農民暴動，而各地軍閥也因此崛起，並逐漸拓張勢力。靈帝駕崩後，外戚結合豪族們一起屠殺了宦官集團，然而新即位的獻帝卻因此落入關西以董卓為代表的軍閥手中，而關東的軍閥們則以勤王為號召，立刻組成聯盟反抗董卓，但董卓之死並未讓皇權得到穩固，反而又開啟了一個新的大分裂時期，可以統稱為「魏晉南北朝」。正是在這個烽火煙硝的動亂之世，傳說中蔡琰描述「胡笳」的詩歌誕生了，並就此開始了詩歌中對於「胡笳」的文學意象。而這個作品也注定受到時代的烙印，將永遠背負著離亂之嘆，淒離之感。

蔡琰是漢末著名學者蔡邕之女，而蔡邕本身就是優秀的音樂家。在《後漢書·蔡邕傳》裡詳細地記載了他在音樂方面出眾的天分與時人對他的關注，史載他：

- 好辭章、數術、天文，妙操音律。
- 桓帝時，中常侍徐璜、左悺等五侯擅恣，聞邕善鼓琴，遂白天子，敕陳留太守督促發遣。邕不得已，行到偃師，稱疾而歸。閒居玩古，不交當世。
- 吳人有燒桐以爨者，邕聞火烈之聲，知其良木，因請而裁為琴，果有美音，而其尾猶焦，故時人名曰「焦尾琴」焉。初，邕在陳留也，其鄰人有以酒食召邕者，比往而酒以憇焉。客人有彈琴於屏，邕至門試潛而聽之，曰：「嘻！以樂召我而有殺心，何也？」遂反。將命者告主人曰：「蔡君向來，至門而去。」邕素為邦鄉所宗，主人遽自追而

³⁴ 參見《後漢書·五行志》，(台北：樂天出版社，1974)，三二七二。

問其故，邕具以告，莫不憮然。彈琴者曰：「我向鼓弦，見螳螂方向鳴蟬，蟬將去而未飛，螳螂為之一前一卻。吾心聳然，惟恐螳螂之失之也，此豈為殺心而形於聲者乎？」邕莞然而笑曰：「此足以當之矣。」

- 卓重邕才學，厚相遇待，每集謙，輒令邕鼓琴贊事，邕亦每存匡益。

由以上的記載可知，蔡邕除了以其學問為世人所重，還有相當出眾的琴藝，既是一個敏銳過人的「知音」，又是個優秀的演奏家。並且根據後世琴人的記載，他還是個出色的作曲家，其曾於一次在山中的旅遊之後，依其所見之景色作了《遊春》、《綠水》、《幽居》、《坐愁》、《秋思》等五首曲子，其音樂之妙讓當時與他一起在漢獻帝朝為官的馬融、王允等都大感驚訝。³⁵這五首曲子後來被合稱《蔡氏五弄》，並據傳在歷史上流傳了一段時間。相當可惜的是，蔡邕身處的是一個動盪不安的時代，董卓表面器重他，但只是將其擺在顯要的位置，實際並不讓其有所作為。而就在董卓被誅殺後，王允認定蔡邕對董卓有憐憫之心，將他下獄並處決。

蔡邕的女兒，蔡琰，既遺傳了蔡邕過人的才學與音樂天分，卻也在這亂世中繼承了其父不祥的命運。根據《後漢書·列女傳》記載，她在嫁給河東衛仲道後，就遭遇夫亡成寡的命運，而於漢獻帝朝興平年間（西元 195 年前後），董卓的部下李傕、郭汜縱兵劫掠洛陽一帶，隨著董卓而來的部隊中，因著董卓在涼州的地緣關係，其勢力原先就是漢人與羌胡士兵的結合，³⁶蔡琰遂被胡騎劫掠，而後輾轉來到了於東漢即已南徙至今日陝西、甘肅、內蒙一帶的南匈奴部落，³⁷並被左賢王納為妻妾。作為一個漢人學者高官之後，卻逢此噩運，並且在胡中淪落長達十二年之久，直到曹操當政時，才又被贖回漢地，改嫁於董祀：

陳留董祀妻者，同郡蔡邕之女也，名琰，字文姬。博學有才辯，又妙於音律。適河東衛仲道。夫亡無子，歸寧於家。興平中，天下喪亂，文姬為胡騎所獲，沒於南匈奴左賢王，在胡中十二年，生二子。曹操素與邕善，痛

³⁵ 而《蔡氏五弄》之事，則可見朱長文《琴史》，景印文淵閣四庫全書八三九冊，(台北：台灣商務印書館)，30。

³⁶ 關於董卓部下為漢人與羌人的混合，參見《劍橋中國史·秦漢篇》，498-499。《後漢書·五行志》亦云「其後董卓陵虐王室，多援邊人以充本朝，胡夷異種，跨蹈中國。」

³⁷ 漢代對南匈奴的遷徙與控制，參見《劍橋中國史·秦漢篇》，461-464。

其無嗣，乃遣使者以金璧贖之，而重嫁於祀。

《後漢書·列女傳》於蔡琰傳後謂其「後感傷亂離，追懷悲憤，作詩二章。」這就是被後世稱為《悲憤詩》的作品。由於《後漢書》只說其「作詩」二章，因此可以知道這兩首詩應當是純粹的文學創作，並非琴曲，但或許後人以蔡琰與其父親一般具有極高的音樂造詣，且其《悲憤詩》第二章有云：「胡笳動兮邊馬鳴，孤雁歸兮聲嚶嚶。樂人興兮彈琴箏，音相和兮悲且清。」正因為蔡琰本身的人生際遇，與其載於史冊的音樂天賦，可說具備了充分的條件，使後代文人騷客浮想連篇，遂附會而成她曾作與「胡笳」相關的琴曲。這樣的記載，首先見於《宋史·藝文志》的「樂類」：

蔡琰胡笳十八拍四卷。³⁸

由於這則記載是歸類於「樂類」底下，並且同卷還錄有其他跟彈琴或音樂相關的文獻比方《孔衍琴操引》、《謝莊琴論》、《趙耶利彈琴手勢譜》等，因此可以明顯地判定這裡說的《蔡琰胡笳十八拍》應該是音樂作品，而不是單純的文學作品，由於《宋史·藝文志》成書遠遠晚於蔡琰的實際生存年代，而這裡收錄《蔡琰胡笳十八拍》此一作品，卻又沒有交待其依據為何，因此我們無法就此認定蔡琰會創作過與「胡笳」相關的音樂作品。而另外一則相關記載則見於明代蔣克謙的《琴書大全》：

琴書曰《胡笳》、《別胡兒》、《憶胡兒》皆蔡琰所作也。興平中琰沒胡中，生二子。魏武與父邕有舊，遣使以金帛贖之。琰得歸，與二子別，其憤怨離戀之情，皆寫之於琴，故作《別胡兒》、《憶胡兒》。胡笳似簫篥以竹為管，蘆為首，其聲哀咽，故琰以為曲凡十八拍。³⁹

而《琴書大全》在這段敘述後收錄了宋代郭茂倩於其《樂府詩集》收錄之長詩《胡笳十八拍》，而郭茂倩也直指該詩作者即為蔡琰。有關於郭茂倩於其《樂府詩集》的說法是否為真？甚至是《悲憤詩》的作者為蔡琰的說法是否為真？已是宋代之

³⁸ (清)乾隆武英殿刻本《宋史·藝文志》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷二百二，2316。

³⁹ 參見《琴曲集成》(北京：北京古琴研究會。1962)，第五冊，261-262。

後歷代文人爭論的公案，而到了 1959 年郭沫若創作舞台劇《蔡文姬》時，由於郭沫若等人直指《樂府詩集》之說法無誤，又掀起了中國文學界對於《樂府詩集》中的《胡笳十八拍》身分之爭議。⁴⁰

由於學界對於上述文學界之爭議早有討論，而至今也未能出現一個極具說服力的考證結果，此亦非本論文主題，而《琴書大全》所謂《別胡兒》、《憶胡兒》亦不見他處記載，則此說可能不足採信，故不在此討論。但我們應該要關心的是，除了上述《宋史·藝文志》提到蔡琰的音樂作品《胡笳十八拍》之外，是否還有文獻記載顯示，東漢末年之後的歷史上曾經出現過與「胡笳」相關的琴樂作品？前述以提到自張騫二通西域，經兩漢的長期西域經營，中國從而進入第一次中西文明大交流時代，而漢朝政府有計畫地向西方移民屯田，並把南匈奴部落向關中方向遷徙的措施，到了魏武帝曹操時，又將南匈奴分為五部，遷徙到今日山西省各處，可以想見將無可避免地造成漢、胡之間更深的交融。身為隴西的漢人董卓，其部隊位於涼州一帶，因此其所屬的軍團中有來自西羌部落的「胡騎」，而蔡琰為這些胡騎擄獲後，竟輾轉來到南匈奴部落，這些現象其實正說明了至遲在東漢末年，胡人與漢人之間的距離，已經不再像以往那樣如同楚河漢界一般。而繼東漢之後的晉大一統王朝，於建立後不久即遭賈后、八王之亂等國內政治動亂，短短三十一年的時間，匈奴人劉曜與羯人石勒旋即攻進洛陽都城，晉室被迫南渡長江，這個從東漢以來經三國、魏晉的文化中心就此殘破，而長江以北則開始了被稱為「五胡十六國」的分裂之局，東晉王室而後也被劉宋取代，南北各自於一百七十年的動亂中，陷入頻年征戰而演變為「南北朝」時代。這一連串政治勢力的變遷，若由表面觀之，則只不過是歷史上不斷出現的改朝換代循環，但若由胡漢關係以及雙方文化交流的視角來看，則可看出這是胡人與胡文化不斷往中原浸透，而漢人與漢文化也同時浸透胡的一個重要時代。在南北朝的漫長過程中，胡人已經不再是當初漢人「羈靡」的對像，他們的需求也不再僅只於掠邊、通商、和親所

⁴⁰ 關於此爭議，參見王輝斌，〈關於蔡琰詩歌真偽的再討論〉，《重慶教育學院學報》，20/5（2007）：63-68。

帶來的小利，而是一轉成為逐鹿中原，主動吸收中原文化的野心家，並意欲以中原文化的正統繼承自居的建設者；而漢人則早於曹魏朝便已查覺胡人不斷靠近關中的威脅，「徙戎」之論直到晉初未嘗中斷，但可能因為各種政治軍事問題，更或許胡人之南徙規模之大，覆蓋範圍之廣，已非任何政策所能改變，因而只能坐視最終胡人南下，中原殘破的鉅變發生。

考中國歷史流傳所下來浩如煙海的典籍，可以知道關於音樂、藝術等創作的史料，非官方著述所收錄之資料往往較官修史書更為豐富，或許是因為這些作品或事蹟被認為與國家政策，比方國家雅樂的建制無關，因此不夠資格進入官方的記載中，但他們有可能在文人間以口傳、筆記等「逸事」的方式而被流傳到了後世。事實上就在上述的這些文獻裡，我們可以找到繼《晉書·樂志》中李延年的「新聲二十八解」與《宋史·藝文志》中蔡琰的《胡笳十八拍》之後又一個與「胡笳」有所關聯的樂曲，宋代朱長文所輯之《琴史》中有以下記載：

劉琨，字越石，中山魏晉人。當永嘉之亂為晉守并嘯卻群胡，而終殞于難，位至司空。琨少而俊偉，洞曉音律。其在晉陽嘗為胡騎所圍數重，城中窘迫無計，琨乃乘月登樓長嘯，賊聞之皆悽然長嘆。中夜奏胡笳，賊又流涕噓歎，有懷土之意。向曉復吹之，賊並棄圍走。琴家又稱琨作《胡笳五弄》：所謂《登龍》、《望竹》、《吟風》、《哀松露》、《悲漢月》。傳至齊梁間復修之，奇音妙響，在於此矣！⁴¹

若考之於官修史書《晉書·劉琨傳》，則記載稍有出入：

琨少負志氣，有縱橫之才，善交勝己，而頗浮誇。與范陽祖逖為友，聞逖被用，與親故書曰：「吾枕戈待旦，志梟逆虜，常恐祖生先吾著鞭。」其意氣相期如此。在晉陽，嘗為胡騎所圍數重，城中窘迫無計，琨乃乘月登樓清嘯，賊聞之，皆悽然長歎。中夜奏胡笳，賊又涕歎，有懷土之切。向曉復吹之，賊並棄圍而走。⁴²

⁴¹ (宋)朱長文撰，《琴史》，景印文淵閣四庫全書八三九冊，(台北：台灣商務印書館)，39。

⁴² (清)乾隆武英殿刻本《晉書·劉琨傳》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷六十三，793。

比較正史與宋代《琴史》對於劉琨記載的異同，則相同的是兩則記載都清楚地描述了劉琨在這一次被胡人圍困的驚險經歷，而有異之處在於《琴史》所多出的記載說明了後世琴家認為劉琨是個操琴之人，並曾經作了以「胡笳」為名的《胡笳五弄》，而且更清楚地交待了這五支樂曲於劉琨創作之後，在歷史上仍繼續流傳，到了南朝齊梁間又被加以整理或改編。這裡值得注意的是，文中謂「琴家又稱」，指出了這有可能是一則未被正史所記載之「逸事」，並經由口傳的方式由歷代琴人間流傳了下去。若在深入一點思考，正史雖未如《琴史》般記載他「洞曉音律」，但卻指出了他在被圍時「登樓清嘯，賊聞之，皆悽然長嘆。」並且他還能「奏胡笳」讓胡人自動解圍而去。關於「清嘯」、「長嘆」等在唐詩也常出現的字眼究竟代表何意，學界至今未有定論，但筆者認為其既然能讓胡人感到哀傷，必然是與胡人或胡文化有關，或許即有可能是胡人的一種歌唱技巧；而正史又記載劉琨不但能奏「胡笳」，更因此而能令胡人哭泣思鄉，解圍而去，則可以斷定劉琨在相當大的程度上是熟知「胡笳」這項樂器的演奏技術，以及它本有的樂曲及應有之風格，否則不至於能引起胡人如此誇張而難以解釋的反應。由此觀之，則《琴史》記載劉琨「洞曉音律」應當不假，而我們也沒有證據能認定，擅於吹奏胡人樂器的劉琨在漢人樂器古琴上無所造詣，沒有任何造作琴曲的可能性。

但筆者認為，關於劉琨之作《胡笳五弄》的傳說，以及劉琨本身的際遇，實則與當時詩歌中對於「胡笳」的另一種文學意象，即「邊塞」的意象息息相關。這種關於「邊塞」的文學意象，表現的是塞外的嚴寒與孤寂，從而引出一種較為陽剛的感懷，與蔡琰較為哀怨淒切的女性形象有所不同，此種文學意象可由三國曹魏時杜摯的《笳賦》為代表：

唯葭蘆之為物。諒絜勁之自然。託妙體于阿澤。歷百代而不遷。于是秋節既至。百物具成。嚴霜告殺。草木殞零。賓鳥鼓翼。蟋蟀悲鳴。羈旅之士。感時用情。乃命狄人。操笳揚清。吹東角。動南徵。清羽發。濁商起。剛柔待用。五音迭進。倏爾卻轉。忽焉前引。或縕縕以和憚。或悽悽以噍殺。

或漂浮以輕浮。或遲重以沈滯。⁴³

在這篇《笳賦》中，不但可以看到塞外風雪嚴寒，萬物寂寥的起興，而且還透露了此前史料一直交代不清，然卻至關緊要的資料，即「胡笳」的製作材料：蘆葦。而且這裡清楚地載明了是由「狄人」來「操笳」，因此這極可能是魏晉時人所見到真正的「胡笳」，而非漢代時由漢人為了「以應胡笳聲」所制作的「胡角」。若又這點來看待劉琨之能奏「胡笳」，則可以推測在魏晉之時，漢人對真正的「胡笳」在制作材質，吹奏方法上可能已有一定程度的認知。《全晉文》中所收錄傅玄的《笳賦序》，今僅存一句，即為「吹葉為聲」，再次映證「胡笳」與植物的關連。而孫楚的《笳賦》中，不但再次表達上述邊塞之感懷的文學意象，還進一步描述了吹笳的過程：

頃還北館。遇華髮人于潤水之濱。向春風而吹長笳。音聲寥亮。有感余情。

爰作斯賦。銜長葭以汎吹。噭啾啾之哀聲。奏胡馬之悲思。詠北狄之遐征。

順谷風以撫節。飄逸響乎天庭。爾乃調脣吻。整容止。揚清臚。隱皓齒。

徐疾從宜。音引代起。叩角動商。鳴羽發徵。若夫廣陵散吟。三節白絰。

太山長曲。哀及梁父。似鴻雁之將離。乃羣翔于河渚。⁴⁴

而夏侯湛的《夜聽笳賦》，也是當時「胡笳」作為此種邊塞意象的一個例子，並且由其辭中許多琴曲名如《幽蘭》、《白雪》等，似乎透露當時「胡笳」也是可以用來演奏琴曲的：

越鳥戀乎南枝。胡馬懷夫朔風。惟人情之有思。乃否滯而發中。南閣兮拊

掌。北閣兮鳴笳。鳴笳兮協節。分唱兮相和。相和兮哀諧。慘激暘兮清哀。

奏烽燧之初驚。展從絲之歎乖。伸棄兮更纏。遷調兮故顏。披涼州之妙參。

制飛龍之奇引。垂幽蘭之遊響。來楚妃之絕歎。放鶗鴂之弄音。散白雪之

清變。⁴⁵

上述由傅玄《笳賦》所開創的男性邊塞文學意象，成為與蔡琰詩作呈現的哀婉女

⁴³ 《全上古三代秦漢三國六朝文》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，全三國文卷四十一，1939。

⁴⁴ (清)文淵閣四庫本《藝文類聚》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷四十四樂部四，609。

⁴⁵ 《全上古三代秦漢三國六朝文》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，全晉文卷六十八，2793。

性文學意象平行的一條傳統，將一直延續直到唐宋以後，然而隨著唐代劉商《胡笳曲》詩作之誕生，以及蔡琰詩作後愈來愈受到重視，最後將由蔡琰的生命際遇之哀婉淒切，主導了後世「胡笳」琴曲的發展。

無論《琴史》對劉琨的記載究竟是否可信，或只是一個唐宋以後琴人間欲攀附遠古的傳說，但無可否認的是，從三國直到南北朝結束的這段期間，胡人已不再是兩漢間定義的「塞外民族」，他們藉著漢代自通西域以來的文化開放性，以及慢慢向著中原的遷徙與滲透，最終由軍事行動的方式，一舉將漢民族從中原逐出，取而代之成為中原的實際統治者，而在這期間，可以相信存在著太多史書無法記載的文化融合，五胡以及在中原的漢人共同達成的實際成就，其總合可能遠遠超越史書對北魏孝文帝功績的描述，因此中原正式進入中國史上第一次胡漢民族大融合時期，這為即將來到且對外來文化之接納達到歷史新頂峰的隋唐時代預作準備。而根據琴人流傳下的傳說，第一闕以「胡笳」為題且傳承有緒的琴曲：劉琨《胡笳五弄》正是在這樣胡漢雜處的時代大氛圍下誕生了，它代表了此時已經在文學間出現的，可以傅玄《笳賦》為代表的邊塞感懷之意象，而傅玄《笳賦》以及晉代其他有關「胡笳」的文學作品，也證實了「胡笳」在當時的漢人士大夫生活中不但確實存在，且已是一項為他們所熟悉的胡人樂器。若理解了以上的現象，則後世琴人之所以有劉琨作琴曲《胡笳五弄》之說亦不足怪矣。

第三節、大唐盛世的降臨與琴曲 《大胡笳》、《小胡笳》的誕生

魏晉南北朝以來持續了三百多年的戰亂分裂之局，最終由來自北方的隋結束並重新建立了大一統王朝，然而就像歷史上短暫的秦王朝似乎只是漢王朝的先聲一般，隋王朝僅僅維持了三十年，隨即因為隋煬帝一系列浮誇的舉止，再度使全國陷入動亂之中，而由貴胄李氏政權所建立的唐王朝平定天下，開啓了被後世史家認為能代表中國史上之文化黃金時代的大唐盛世。而大唐盛世既由長期身處胡漢

融合之北方的貴胄所建立，其對於外來文化之包容性自然地達到空前絕後的高峰。來自印度、波斯、阿拉伯等地以及其他地區的商人不遠千里而來，匯聚於唐王朝治下的廣州城，由各處而來的大型商船錨泊於廣州的海港內，而廣州城內則是一個交易量驚人的大市場，遠道而來的珍稀香料、珠寶、藥材、手工藝品等在此待價而沽，而這些外國商人則由此處把絲綢、瓷器成箱地搬運上船，再運至其他地方銷售，甚至在當時的廣州還因為這些外國商旅的到來，專門為他們開設了可供居住的城內區域。而地處古運河轉運中心的揚州城也是另外一個可觀的交易城市，漢人與各國商船來的運來的各種貨物，都在揚州這個水運樞紐卸貨，並被換到準備北上的運河船隻上，當時幾種最重要的貨品：廣州運來的鹽、茶、寶石珍玩、香料、藥材，以及由四川延長江而來的各式紡織品都在揚州匯集，再運往其他地方，而揚州也在此時發展成為了一個重要的手工藝生產重鎮，以及充滿各式聲色犬馬的娛樂大城，而在揚州居住的外國商旅，國籍種族之複雜完全不下於臨海的廣州城。⁴⁶

然而，作為當時政治與文化中心的長安城，以及東都洛陽城，無疑地在文化交流的地位與意義更盛於上述兩個商業城鎮。長安城於西元 743 年以後，成為了運河水運網的終點站，所有來自揚州所轉運的各方商品與各地的朝貢物，由船隻運到了長安東方的大型人工湖中，並在此卸載。而在大唐盛世，有商機的地方就充滿了各地各色形貌互異的外國商人，長安城裡有突厥人、回鶻人、吐火羅與粟特人，也有大食、波斯以及天竺人，他們在長安的東西兩大市場中交易著各種商品。而除了物質生活的繁盛外，在長安城裡還有各種外來宗教的寺廟，可供這些外國人追求他們的精神宗教生活：來自敘利亞基督教諾思第教派的景教教堂、波斯的祆教拜火教堂以及穆斯林的清真寺都在長安城設立。由於長安、洛陽是當時皇室、貴族、高官以及經由科考制度而形成的士人階級群聚之所，很快地，在這些人的生活文化中便出現了各種與「胡」相關的事物以及外來珍稀品。這些位居上流的

⁴⁶ 有關於唐代與其他國家及民族的交往關係，參見Edward Schafer原著，吳玉貴譯，《唐代的外來文明》（西安：陝西師範大學出版社，2005）。

社會頂層人士，聽的是來自各國不同音階，不同樂器編制的音樂；各種香料使他們的食物充滿了前所未有的香氣；他們用稀有礦石精心雕琢的寶石杯承著葡萄酒相互對飲；酒肆中有來自伊朗的女侍，妓院中更有來自國外的所謂的「胡姬」可以取悅仕途不順的風流知識分子的心。⁴⁷

雖然唐朝政府仍然設下了一些法令，試圖在某些方面將胡與漢區隔開來，但大唐盛世的中西交流到達如此的巔峰，讓我們不禁浮想連篇，似乎胡漢之間的界線幾近消融。在這裡我們要聚焦關注在這樣一個輝煌燦爛的大時代中，來自各方的音樂對中原的音樂文化產生了什麼樣巨大的衝擊。早在隋文帝於開皇初年制定宮廷雅樂時，就曾被指出其中含有「胡聲」而遭到反對，⁴⁸而後重修雅樂，又因為何妥的建議，使雅樂這代表「華夏正聲」的國家建制竟未能完備。唐代建立之後雖短期延用隋代雅樂，但考量到雅樂象徵的政治意義，遂創制新的「大唐雅樂」。唐太宗後來又在《秦王破陣樂》的基礎上創制了《七德舞》，貞觀六年制《九功舞》，高宗則創制《上元舞》，這三闕被後世稱為唐初三大舞的樂舞作品，後都納入雅樂內，並在初唐時備受崇隆，享有非常高的地位，但是到了中唐後雅樂便呈衰退之局，相反地由來自各國進獻樂舞制成的燕樂開始盛行，這種宮廷俗樂形式之重要性到玄宗朝，已超越了唐初所制的雅樂了。而唐代的燕樂也是由隋代繼承而來，並在盛唐時威服四方的國勢下有了更大的發展，唐代的燕樂十部分別為：一、燕樂，小編制樂舞，主要在歌頌皇帝，祝福國家昌隆。二、清樂，為由南朝繼承之音樂，據傳包含了漢代以來的清商樂，其特色為從容雅緩。三、西涼樂，呂光據涼州時由龜茲樂改制而成。北魏至隋階受重視，號為「國伎」，其音樂兼有漢族音樂與龜茲樂的風格，唐代依然盛行。四、天竺樂，古代印度樂舞，舞者批袈裟。五、高麗樂，早在十六國時其就由高麗傳入北燕之樂舞。六、龜茲樂、也於十六國時期由今日新疆庫車傳入中原，其音樂多用鼓類，樂曲活潑歡快，盛行於整個唐代。七、安國樂，由今日烏茲別克斯坦傳入的樂舞。八、疏勒樂，由今日新疆

⁴⁷ 參見Denis Twichett編，中國社會科學院歷史研究所譯，《劍橋中國隋唐史》，（北京：中國社會科學出版社，1990）。另亦可參見《唐代的外來文明》一書。

⁴⁸ 參見《隋書·音樂志》。

喀什葛爾與疏勒一帶傳入的樂舞。九、高昌樂，太宗貞觀十四年併位於今新疆吐魯番的高昌，十六年加入「高昌伎」，後遂併入燕樂。十、康國樂，康國位於今烏茲別克斯坦薩馬爾罕一帶，「胡旋」舞就是康國之樂舞，盛唐時風靡皇室，安祿山即以善舞「胡旋」而得到玄宗寵愛。⁴⁹

相對於皇室燕樂中來自四面八方，五花八門的各國樂舞，民間的俗樂也充斥著外來樂器與其音樂，在當時文人墨客所留下來的詩作中，有許多對於這些外來音樂流行的描述或感慨，出現頻率最多的大約以箜篌、琵琶、笛、箇等最多。⁵⁰而這些詩中最有代表性的一首，當屬中唐白居易所作的《廢琴》：

絲桐合為琴，中有太古聲。古聲淡無味，不稱今人情。玉徽光彩滅，朱絃塵土生。廢棄來已久，儀音尚泠泠。不辭為君彈，縱彈人不聽。何物使之然？羌笛與秦箏。⁵¹

另外一首由於鄭所作的《匣中琴》也表達了相當類似的感懷：

世人無正心，蟲網匣中琴。何以經時廢，非為娛耳音。獨令高韻在，誰感隙塵深。應是南風曲，聲聲不合今。⁵²

這兩首詩都將代表中原樂器的琴，與其他外來樂器如「羌笛」、「秦箏」在當世流行的程度作了一個對照，並且也明白指出，琴中仍保有「太古聲」、「高韻」、「南風曲」等被視為古風尚存的中原音樂，但這些音樂卻因為不合當時大眾的口味，「不稱今人情」甚至到了「聲聲不合今」的程度，因此在當時挾帶胡風的流行音樂喧騰之時，不得不讓位給這些熱鬧響亮的外來樂器，遭到了大眾的冷落。但我們若僅僅由詩中稍嫌誇張的描述如「玉徽光彩滅，朱絃塵土生」、「世人無正心，蟲網匣中琴」等句，就因此判斷古琴的地位在唐代時一落千丈，成了無人理睬的過時事物，那將是對琴樂發展史的一個嚴重誤判。目前文學研究已有不少關於唐代時

⁴⁹ 有關各部樂，可以參見《中國音樂詞典》中各詞條。丹青藝叢編委會編，《中國音樂詞典》，（台北：丹青圖書，1986）。

⁵⁰ 有關於唐詩裡所提及的樂器，可以參見劉月珠，《唐人音樂詩研究》，（台北：秀威科技資訊，2007）。而關於唐代琴詩的專著，則有歐純純，《唐代琴詩之風貌》，（台北：文津出版社，2000）。

⁵¹ （清）文淵閣四庫本《全唐詩》電子書，（合肥市：黃山書社，2008），卷四百二十四，2792。

⁵² （清）文淵閣四庫本《全唐詩》電子書，（合肥市：黃山書社，2008），卷五百九十六，4117。

「琴詩」的研究成果，都顯示了唐代文人不但極度喜歡彈琴，聽琴，並且因此把琴作為主題大量運用在他們的詩句中，以抒發他們各式各樣的嗟嘆感懷。因此上述對琴在唐代受到冷落的詩句，極有可能是仕途不順的詩人，用琴自比，而將官場比之俗樂，感嘆自己的「生不逢時」。事實上，若考察琴的歷史，則可以發現琴的角色在唐代有了極大的轉變，他天生聲音細微的特質，當然無法同笙簧、笛、琵琶等流行於唐代的外來樂器爭鳴，但他卻成為當時文人們在熱鬧的娛樂場合之餘，寄託感情的良伴，從供眾社交領域進入了個人的私密領域，這才得以解釋在唐朝存在數量如此龐大的琴詩之原因。若照以上現象來觀察，則唐代的琴不但不是式微的，相反地它從公眾場合進入到高級知識份子的生活圈中，在這些以科考制度形成的新貴精英集團中被保存並流傳了下去，從唐代以後，琴的社會功能就此改變，並開始帶上了精英知識份子的烙印，成為文人文化中無法抹滅的一個象徵。

事實上就在這個表面看似胡樂震天戛響的大唐盛世，古琴在各方面都得到了極大的發展：職業琴家如董庭蘭、薛易簡、陳卓、趙耶利等人皆以琴藝及其創作而聞名，董庭蘭更以其精湛的演奏技巧，受到當時文人的賞識，甚至以此而受寵於宰相房琯；而四川也於此時出現專業的製琴家族，雷氏琴受到時人乃至後世琴家一致的讚揚，被認為是琴器中的無價之寶，而根據趙耶利的說法，此時也初步產生了因地理隔閡而有著不同地方特色的琴派觀念；而最重要的一項發展，則是傳說中曹柔對琴譜的改革，原本全用文字來描述彈琴時指法指示的文字譜，因為「未成一句，動越兩行」而不便於使用與抄寫，於是人們開始將這些左右手指法的關鍵文字，縮減到只剩部首或偏旁，以此演變成了一直流傳演變成現今琴人仍使用的減字譜。從以上幾個方面來看，古琴的發展不僅沒有因為胡樂的盛行而衰退，反而在此時取得更大的進步，而且就像任何一種活躍的音樂，畢竟對其歷代舊曲有所繼承，而又能有再造新聲，由文獻可知新琴樂的創制在唐代仍持續進行，並未終止過。

但最讓我們感到好奇的事，在這個中原文化熱情地迎接外來文化的大唐盛世，

琴曲的創作中是否也有感染胡風，或是融合異族樂器之特色而入琴的作品呢。《琴書大全》中對於晉劉琨的記載，與宋朱長文《琴史》略有出入，對於傳說中劉琨所作《胡笳五弄》，謂其傳到了唐代的趙耶利：

琴家又稱琨作《胡笳五弄》：所謂《登隴》、《望秦》、《竹吟風》、《哀松露》、
《悲漢月》。傳至趙耶利復修之，奇音妙響，在於此矣！⁵³

則似乎依照明代琴人的傳說，趙耶利繼承了晉代劉琨所創制的《胡笳五弄》並且又加以整理，如果明代琴人對《胡笳五弄》流傳的傳說可信，那麼唐代應該會有《胡笳五弄》的琴曲存在。但矛盾的是，同樣出現在《琴書大全》的另一條史料卻否定了趙耶利曾經繼承《胡笳五弄》的可能性：

劉琨胡笳等五弄，傳甥陳通，通傳柳進思，思傳司馬均，加五樂聲，傳于普明，普明傳封襲，襲傳陳宜都，宜都亡遂絕。⁵⁴

而《琴書大全》中對於趙耶利所受琴曲傳承的描述，只提及蔡邕的《蔡氏五弄》，同樣沒有提及劉琨《胡笳五弄》：

蔡邕游春等五弄傳太史令單闕，闕傳王陽，陽傳陳群，群傳馮道，道傳子感神，感神傳嵇康，嵇康傳子邵，紹傳子燦，燦傳孫悅，悅傳子簡，簡傳子洪，洪傳子逸趣，趣傳子元，元傳孫測，測傳孫元壽，壽傳馮懷寶，寶傳子辨，辨傳子道，道傳曹郡趙耶利，利傳濮州馬氏，又傳宋臻，臻亡遂絕。⁵⁵

然而《琴書大全》在曲調一章，又自我矛盾地指出趙耶利就是劉琨《胡笳五弄》於唐代的繼承人，頗令人費解：

琴書曰《登隴》、《望秦》、《竹吟風》、《哀松露》、《悲漢月》皆唐趙耶利所作也。或云古曲，皆耶利所修，有古譜兩卷，傳陰陽聲，並行於世。琴史曰，琴家稱劉琨作《胡笳五弄》，所謂《登隴》、《望秦》、《竹吟風》、《哀

⁵³ 參見《琴曲集成》，(北京：北京古琴研究會。1962)，第五冊，頁三一六。

⁵⁴ 參見《琴曲集成》，(北京：北京古琴研究會。1962)，第五冊，頁二〇八。

⁵⁵ 參見《琴曲集成》，(北京：北京古琴研究會。1962)，第五冊，頁二〇八。

松露》、《悲漢月》，傳至趙耶利復修之，奇聲妙響，在於此矣。⁵⁶

由於《琴書大全》已與《琴史》有所出入，而其所記載《胡笳五弄》與趙耶利的關係，存在著太大的前後矛盾，使我們無法採信其中任何一則說法，所以我們必須另外找史料，來解決這個問題。而恰好就在現存最早的文字譜《幽蘭》手抄本之譜後，刊有五十九首曲調名，恰好這五十九首曲調名中就包含了被稱為《胡笳五弄》的《登隴》、《望秦》、《竹吟風》、《哀松露》、《悲漢月》，另外尚有一曲名《胡笳調》。⁵⁷然而這六闋作品都是只刊錄曲名而無實際琴譜，因此我們不能斷定轉抄於唐武后年間的《幽蘭》手抄本即證明了唐代曾經有過琴曲《胡笳五弄》，甚至不能斷定五代的丘明對《胡笳五弄》有所理解，至多只能說，劉琨的《胡笳五弄》是個在後世琴人中不斷提到的傳說罷了。

然而除了難以考據的劉琨《胡笳五弄》之外，另一位盛唐時期的琴家董庭蘭確實以其所彈奏的《胡笳》琴曲而受到當時文人們的讚揚，這現像忠實地反映在當時的文學作品中，其中最為具代表性的當屬李頤的七言詩《聽董大彈胡笳兼寄語弄房給事》：

蔡女昔造胡笳聲，一彈一十有八拍。胡人落淚沾邊草，漢使斷腸對歸客。

古戍蒼蒼烽火寒，大荒陰沉飛雪白。先拂商弦後角羽，四郊秋葉驚撼撼。

董夫子，通神明，深松竊聽來妖精。言遲更速皆應手，將往復旋如有情。

空山百鳥散還合，萬里浮雲陰且晴。嘶酸離雁失群夜，斷絕胡兒戀母聲。

川為靜其波，鳥亦罷其鳴。烏珠部落家鄉遠，邏娑沙塵哀怨生。幽音變調

忽飄灑，長風吹林雨墮瓦。迸泉颯颯飛木末，野鹿呦呦走堂下。長安城連

東掖垣，鳳凰池對青瑣門。高才脫略名與利，日夕望君抱琴至。⁵⁸

在這首詩裡，不但看到了詩人對演奏者高超手法的描寫，並且也指出了《胡笳》琴曲的內容，即在描寫東漢末年的蔡琰沒於南匈奴部落，後來又被曹操贖回時與其子的別離之情。然而此詩最重要的歷史價值，在於為我們確定了《胡笳》琴曲

⁵⁶ 參見《琴曲集成》，(北京：北京古琴研究會。1962)，第五冊，頁二七〇。

⁵⁷ 參見《琴曲集成》，(北京：北京古琴研究會，1962)，第一冊，《碣石調幽蘭》頁六。

⁵⁸ (清)文淵閣四庫本《全唐詩》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷一百三十四，804。

在唐代確實存在，而不僅僅是後世琴人的傳說。而戎昱的《聽杜山人彈胡笳》則是另外一個有力的證據：

綠琴胡笳誰妙彈，山人杜陵名庭蘭。杜君少與山人友，山人沒來今已久。
當時海內求知音，囑付胡笳入君手。杜陵攻琴四十年，琴聲在音不在弦。
座中為我奏此曲，滿堂蕭瑟如窮邊。第一第二拍，淚盡蛾眉沒蕃客。更聞
出塞入塞聲，穹廬氈帳難為情。胡天雨雪四時下，五月不曾芳草生。須臾
促軫變宮徵，一聲悲兮一聲喜。南看漢月雙眼明，卻顧胡兒寸心死。回鶻
數年收洛陽，洛陽士女皆驅將。豈無父母與兄弟，聞此哀情皆斷腸。杜陵
先生證此道，沈家祝家皆絕倒。如今世上雅風衰，若個深知此聲好。世上
愛箏不愛琴，則明此調難知音。今朝促軫為君奏，不向俗流傳此心。⁵⁹

而除了上述兩首詩，我們還可找到其他的詩文，足以證明在唐代時，《胡笳》曲是琴人們常彈的曲目之一，例如盧仝的《聽蕭姬君人彈琴》文中即有對蔡琰人生際遇的描寫：

彈琴人似膝上琴，聽琴人似匣中弦。二物各一處，音韻何由傳。無風質氣
兩相感，萬般悲意方纏綿。初時天山之外飛白雪，漸漸萬丈澗底生流泉。
風梅花落輕揚揚，十指乾淨聲涓涓。昭君可惜嫁單于，沙場不遠隻眼前。
蔡琰薄命沒胡虜，烏梟啾唧啼胡天。關山險隔一萬里，顏色錯漠生風煙。
形魄散逐五音盡，雙蛾結草空嬋娟。中腹苦恨杳不極，新心愁絕難復傳。
金尊湛湛夜沉沉，餘音疊發清聯綿。主人醉盈有得色，座客向隅增內然。
孔子怪責顏回瑟，野夫何事蕭君筵。拂衣屢命請中廢，月照書窗歸獨眠。

60

又元稹在他的《黃草峽聽柔之琴二首》一詩裡，也清楚地表明了他聽到了《別鶴》與《胡笳》兩曲：

胡笳夜奏塞聲寒，是我鄉音聽漸難。料得小來辛苦學，又因知向峽中彈。

⁵⁹ (清)文淵閣四庫本《全唐詩》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷二百七十，1804。

⁶⁰ (清)文淵閣四庫本《全唐詩》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷三百八十九，2625。

別鶴淒清覺露寒，離聲漸咽命離難。憐君伴我涪州宿，猶有心情徹夜彈。

61

而目前考無作者的《姜宣彈小胡笳引歌》裡，則詳細記載了彈奏者，彈奏者所彈《小胡笳》的譜本來源，甚至是彈奏者所用的雷氏琴：

雷氏金徽琴，王君寶重輕千金。三峽流中將得來，明窗拂席幽匣開。朱弦宛轉盤鳳足，驟擊數聲風雨回。哀笳慢指董家本，姜宣得之妙思忖。泛徽胡雁咽蕭蕭，繞指轆轤圓袞袞。吞恨含情乍輕激，故國關山心歷歷。潺湲疑是舞鶻鶼，春曉如聞發鳴鏑。流宮變徵漸幽咽，別鶴欲飛猿欲絕。秋霜滿樹葉辭風，寒雞墜地鳥啼血。哀弦已罷春恨長，恨長何如懷我鄉。我鄉安在長城窟，聞君膚奏心飄忽。何時窄袖短貂裘，胭脂山下彎明月。⁶²

在數量極其龐大的《全唐詩》中，還有一些使用蔡琰、胡笳等來作為隱喻的詩，但因其未指明是《胡笳》琴曲，故在此不加以討論，但若由當時文人對《胡笳》琴曲的認知，以及上引詩中顯示出《胡笳》琴曲與蔡琰人生際遇的緊密聯繫，則可以推測這些詩所欲表達的情感，應該都與文姬歸漢時的悲切傳說有所關聯，則唐代時由琴曲所發揚光大的「胡笳」，其所指向的象徵意涵，已是與蔡琰相關的哀婉淒切之女性形象，而非傅玄《笳賦》為代表的男性邊塞詩意像了。而劉商的鉅作《胡笳十八拍》詩，全文以蔡琰第一人稱擬作，不但對於當代影響甚大⁶³，其感染力更及於後世，該詩不但出現在長篇敘事圖《胡笳十八拍圖》上，而編纂《神奇祕譜》的朱權及其學者群，更在《大胡笳》每段的標題上，使用了劉商的《胡笳十八拍》詩的文字。今摘錄其詩數段如下：

第一拍：漢室將衰兮四夷不賓，動干戈兮征戰頻。哀哀父母生育我，見離亂兮當此辰。紗窗對鏡未經事，將謂珠簾能蔽身。一朝胡騎入中國，蒼黃處處逢胡人。忽將薄命委鋒鏑，可惜紅顏隨虜塵。

⁶¹ (清)文淵閣四庫本《全唐詩》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷四百十六，2751。

⁶² (清)文淵閣四庫本《全唐詩》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷四百二十一，2775。

⁶³ 《太平廣記》：劉商，彭城人也。家於長安，少好學強記，精思攻文，有胡笳十八拍，盛行於世。兒童婦女，咸悉誦之。民國景明嘉靖談愷刻本《太平廣記》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)。

第十拍：恨凌辱兮惡腥膻，憎胡地兮怨胡天。生得胡兒欲棄捐，及生母子情宛然。貌殊語異憎還愛，心中不覺常相牽。朝朝暮暮在眼前，腹生手養甯不憐。

第十三拍：童稚牽衣雙在側，將來不可留又憶。還鄉惜別兩難分，甯棄胡兒歸舊國。山川萬里複邊戍，背面無由得消息。淚痕滿面對殘陽，終日依依向南北。

第十八拍：歸來故鄉見親族，田園半蕪春草綠。明燭重燃煨爐灰，寒泉更洗沈泥玉。載持巾櫛禮儀好，一弄絲桐生死足。出入關山十二年，哀情盡在胡笳曲。⁶⁴

然而更值得我們注意的是，在以上筆者引述的幾首詩中，除了李頎《聽董大彈胡笳兼寄語弄房給事》直指董庭蘭與《胡笳》琴曲的關係，戎昱的《聽杜山人彈胡笳》還寫道：「當時海內求知音，囑付胡笳入君手。」、「杜陵先生證此道，沈家祝家皆絕倒。」等句，似乎指出了董庭蘭的《胡笳》琴曲自有其師承，而《姜宣彈小胡笳引歌》裡，又寫道：「哀笳慢指董家本，姜宣得之妙思忖。」，既指出「董家本」三字，則董庭蘭應該不僅僅是《胡笳》琴曲的繼承者，他非常有可能對《胡笳》琴曲再加以整理或加工，又成為流傳於琴人間的另外一個譜本。既然文學作品中已經證明了《胡笳》琴曲在唐代的存在，並且暗示了董庭蘭與流行於琴人間的《胡笳》傳譜之關係，則我們來檢視正史裡有沒有關於董庭蘭的記載？若於官修史書中搜尋，則對董庭蘭記載甚少：《舊唐書·崔光遠傳》：

崔圓本蜀中拜相，肅宗幸扶風，始來朝謁。琯意以為圓纔到，當即免相，故待圓禮薄。圓厚結李輔國，到後數日，頗承恩渥，亦憾於琯。琯又多稱病，不時朝謁，於政事簡惰。時議以兩京陷賊，車駕出次外郊，天下人心惴恐，當主憂臣辱之際，此時琯為宰相，略無匪懈之意。但與庶子劉秩、諫議李揖、何忌等高談虛論，說釋氏因果、老子虛無而已。此外，則聽董庭蘭彈琴，大招集琴客筵宴，朝官往往因庭蘭以見琯，自是亦大招納貨賄，

⁶⁴ (清)文淵閣四庫本《全唐詩》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷二十三，190。

姦贓頗甚。顏真卿時為大夫，彈何忌不孝，琯旣黨何忌，遽託以酒醉入朝，貶為西平郡司馬。憲司又奏彈董庭蘭招納貨賄，琯入朝自訴，上叱出之，因歸私第，不敢關預人事。諫議大夫張鎬上疏，言琯大臣，門客受贓，不宜見累。二年五月，貶為太子少師，仍以鎬代琯為宰相。⁶⁵

《新唐書·房琯傳》云：

崔圓自蜀來，最後見帝，琯謂帝不見省，易之。圓以金畀李輔國，不淹日被寵，遂怨琯。琯數稱疾不入。會御史大夫顏真卿劾奏諫議大夫李何忌不孝，琯素善何忌，不欲以惡名錮之，托被酒入朝，貶西平郡司馬。琴工董廷蘭出入琯所，琯昵之。廷蘭藉琯勢，數招賄謝，為有司劾治，琯訴於帝，帝因震怒，叱遣之，琯惶恐就第。罷為太子少師。⁶⁶

若由官修史書對於董庭蘭的記載，則至多只能確認他確實因為琴藝高超而為宰相房琯的門客，至於其實際擅長彈奏樂曲，或其是否曾繼承並再創作過琴曲《胡笳》，則隻字未提。而記載董庭蘭事蹟最為詳細者，當屬《琴史》：

董庭蘭，隴西人在開元天寶間工於琴者也，天后時鳳州參軍陳懷古善沈祝二家聲調，以胡笳擅名。懷古傳於庭蘭，為之譜，有贊善大夫李翹序焉。然唐史為其為房琯所昵，數通賄謝，為有司劾治，而房公由此罷去。杜子美亦嘗云庭蘭游琯門下，有曰：「貧病之老，依倚為非，琯之愛惜人情，一致於玷污。」而薛易簡稱庭蘭不事王侯，散髮林壑者六十載，貌古心遠，意閒體和，撫絃韻聲，可以感鬼神矣。天寶中，給事中房琯，好古君子也，庭蘭聞義而來，不遠千里。余因此說亦可以觀房琯之過，而知其仁矣。當房公為給事中也，庭蘭已出其門，後為相，豈能遽棄哉？又賄謝之事，吾疑譖琯者為之，而庭蘭朽耄，豈能辨釋，遂被惡名耳。房公貶廣漢，庭蘭詣之公，無慍色。唐人有詩云：「七條絃上五音寒，此樂求知自古難。唯

⁶⁵ (清)乾隆武英殿刻本《舊唐書·崔光遠傳》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷一百一十一，1659。

⁶⁶ (清)乾隆武英殿刻本《新唐書·房琯傳》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷一百三十九，1261。

有開元房太尉，始終留得董庭蘭。」有鄭宥者，師董庭蘭，亦善琴。宥調二琴至切，各置一褐，動宮則宮應，動角則角應，稍不切乃不應，尤善沈聲祝聲。⁶⁷

前引戎昱的《聽杜山人彈胡笳》曾寫道：「當時海內求知音，囑付胡笳入君手。」、「杜陵先生證此道，沈家祝家皆絕倒。」，而《琴書大全》也提到「沈祝二家聲調」、「沈聲」、「祝聲」，由董庭蘭當代的文學來印證，可見《琴書大全》中對於董庭蘭繼承「沈祝二家聲調」是可信的，並且《琴書大全》於記載胡笳曲調一條下寫道：

唐劉商《胡笳曲序》曰：「蔡文姬善琴，能為《離鸞》、《別鶴》之操。胡虜犯中原，為胡人所獲，入番為王后，王甚重之。武帝與邕有舊，敕大將軍贖以歸漢。胡人思慕文姬，乃捲蘆葉為吹笳，奏哀怨之音，後董生以琴寫胡笳聲為十八拍，今之《胡笳弄》是也。琴集曰《大胡笳》十八拍，《小胡笳》十九拍，並蔡琰作。」按蔡翼琴曲有大小胡笳十八拍，沈遼集，世名流（沈）家聲。《小胡笳》又有契聲一拍，共十九拍，謂之祝家聲，祝氏不詳何代人。李良輔《廣陵止息譜序》曰：「契者，明會和之正，理殷勤之餘也。」李肇《國史補》曰：「唐有董蘭善沈聲、祝聲，蓋大小胡笳云。」⁶⁸

另外唐代善彈《大胡笳》與《小胡笳》的琴家，其實不只董庭蘭一人。尚有比董庭蘭稍晚的薛易簡，朱長文《琴史》謂其「薛易簡以琴待昭翰林，蓋在天寶中也。……十七歲彈胡笳兩本……。」⁶⁹而另一位琴家陳康也自敘：「余學琴雖因師啓聲，後乃自悟，遍尋正聲。九弄、廣陵散、二胡笳可謂古風不泯之聲也。」⁷⁰而中唐元和年間的蕭祐亦由《小胡笳》得到靈感啟發，創作出風格特的作品《無射商九調子》，朱長文《琴史》謂其「只法尤異，譜序曰以引小胡笳四拍，世稱其妙。」⁷¹由此可

⁶⁷ (宋)朱長文撰，《琴史》，景印文淵閣四庫全書八三九冊（台北：台灣商務印書館，1986），51。

⁶⁸ 參見《琴曲集成》（北京：北京古琴研究會，1962），第五冊，頁二六四。

⁶⁹ (宋)朱長文撰，《琴史》，景印文淵閣四庫全書八三九冊（台北：台灣商務印書館，1986）頁53。

⁷⁰ (宋)朱長文撰，《琴史》，景印文淵閣四庫全書八三九冊（台北：台灣商務印書館，1986），52-53。

⁷¹ (宋)朱長文撰，《琴史》，景印文淵閣四庫全書八三九冊（台北：台灣商務印書館，1986），頁50-51。

見《大胡笳》與《小胡笳》在唐朝確實風靡一時，而史料中甚至可見某些較為保守復古之琴人對《大胡笳》與《小胡笳》的批評，比方柳識的《琴會記》即云：「若然者，寧襲陶公真意，空拍而已。豈襲胡笳巧麗，異域悲聲。我有山水桐音，寶而持之，古操則為，其餘未暇。」⁷²，會有如柳識這樣的反對聲浪出現，或許顯示《大胡笳》與《小胡笳》在唐代琴人間的流行狀況，可能超乎目前所存的文獻之描述了。

綜觀以上各種史料，則本文欲研究之主題，琴曲《大胡笳》與《小胡笳》之誕生年代應當就是中西文化交流，胡樂盛行達於頂峰的盛唐時期之前，而且集二曲演奏之大成者即為董庭蘭，而董庭蘭除了由「沈、祝二家」繼承了《大胡笳》與《小胡笳》，還極有可能對二曲加以整理，衍變成有他個人特色的「董家本」。這些史料對於我們理解《大胡笳》與《小胡笳》的饒富意義，因為它們第一次證明了古琴曲中關於《胡笳》類琴曲的存在，並詳細地說明了這些琴曲的來源，琴曲的傳承與流變，可以說是《胡笳》類琴曲的第一批「信史」。雖然筆者欲進行分析研究的《大胡笳》與《小胡笳》譜本，成於遠遠晚於盛唐的西元1425年，其中《大胡笳》據朱權之自序，傳承到了明初，因此很可能在流傳的過程中遭到改變，與唐朝時董庭蘭所彈奏的《大胡笳》已有許多差異；而《小胡笳》的譜本雖看來較為遠古，但《神奇祕譜》收錄的版本在分段上只有前敘、正聲四段、與後序一段共六段，也與史料中說《小胡笳》有十九拍不符，但這也有可能是同曲異本，或是譜本後來又經過他人重新編輯產生的結果。總而言之，現存的史料最起碼為我們說明了《大胡笳》與《小胡笳》的譜本的來源，最早可以追溯到唐代的董庭蘭，在大量的中國傳統音樂裡，能追溯可靠作曲者的作品可謂鳳毛麟爪，而琴曲《大胡笳》與《小胡笳》卻是一雙特例，向我們展示了他們確實在輝煌燦爛的大唐盛世中，經由董庭蘭以及其他琴家之手而大放異彩，傾倒四座。

⁷² (清)嘉靖內府刻本《全唐文》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷三百七十七，3812。

第四節、宋代以後的發展

西元960年，趙匡胤於「黃袍加身」的陳橋兵變後，入京舉行「禪讓」儀式，取代了後周帝國，正式建立北宋政權，並在平定李筠、李重進等叛亂後，先後以軍事或政治行動消滅荆南、湖南、後蜀、南漢、南唐、吳越、泉州、北漢等各地割據勢力，最終於宋太宗趙光義時建立了大一統王朝。但宋太宗對北漢的征伐，卻破壞了與北方契丹耶律氏所建立遼國之間的和平關係，因而引發了遼與宋之間，從宋太宗一直持續到真宗朝的一系列軍事衝突，而這些軍事行動無疑地使剛成立的宋王朝無法安穩，宋真宗尤其畏遼主和。西元1004年，宋遼間的戰事達到高峰，遼聖宗、蕭太后領軍南下，親自擂鼓督戰，而宋真宗也親自北征澶州。最終宋遼雙方的對決以和議收場，但條件卻是宋廷須每年交給遼國絹二十萬匹、白銀十萬兩，以換取雙方的和平，史稱「澶淵之盟」。「澶淵之盟」的議定，雖然使宋王朝暫時舒緩來自北疆的壓力，得以休養生息發展民生內政。但另一方面，「澶淵之盟」也讓宋代於立國之初，就在與外族的對外關係上蒙上陰霾，其於和平的表象中，實則象徵著唐代以來，「漢」與「胡」關係的另一個緊張局勢。而在其後與西夏國的戰爭中，宋廷傷亡重大，雖然西夏也因無法再承受戰爭之損失，而於西元1043年稱臣議和，但宋朝仍須每年給予西夏絹十三萬匹、銀五萬兩、茶二萬斤，但宋朝在武力不足，無力對抗北方異族強敵的狀況下，也只能使用這種支出龐大的「議和」方式，來換取一時的和平。直至哲宗朝，保守派的領袖司馬光於臨死前決定將米脂、葭蘆、浮圖、安疆等四個保邊要塞劃歸西夏，以永保宋夏間的和平，但後來的史實顯示，這個政策全然失敗，西夏對宋的入侵從未停止過。

而後來宋王朝由於內部黨爭內鬥，宦官當道，又加以國家財政紊亂，民不聊生，軍備積弱不振，對北方實際上已無力防禦，遂決定採取聯合興起於遼東由女真人建立的金朝，相約聯合滅遼的戰略。西元1124年，遼天祚帝為金所擒，遼亡，但金朝卻於同年緊接著對宋朝進攻，宋徽宗心生畏懼，自稱「道君皇帝」並遜位於其子趙桓，是為欽宗。西元1126年，宋廷已知無力抵擋金人的攻勢，於是舉宮往南方

出逃，但欽宗仍留在開封，冀望宋金和議，西元1127年，金人擄宋徽宗、欽宗，宋康王趙構亂中於應天府即位，是為宋高宗，南宋王朝由此始矣，而由趙匡胤建立的北宋則正式告亡。宋徽宗、欽宗後來皆未能歸國，前後客死於金。而後金宋間也陷入對峙之局，其間雙方於紹興八年（1138）、十一年（1141）各有一次和議，宋對金稱臣且必須給予歲奉，至孝宗朝，又有隆興和議，宋對金改稱「姪」，並且宋孝宗仍得以稱「皇帝」，「歲奉」改稱「歲幣」，歲幣之銀、絹數量也各減五萬，兩國間的地位名義上變成平行交往關係；宋寧宗嘉定元年（1208）又訂嘉定和議，歲幣增至各三十萬，並須另外賠付「犒軍費」三百萬貫錢。

諷刺的是，迫於形勢與南宋士人對故國淪喪的敵愾，北宋聯金而亡國的教訓無法阻止南宋聯蒙滅金，於是理宗朝時，又聯合新興的蒙古人攻打金朝，終於在西元1234年，宋元聯合軍攻入蔡州，金哀帝自盡，末帝為亂兵所殺，長久威脅著宋朝的金朝正式宣告滅亡。然而南宋王朝並未因此警惕，反而因為忽必烈忙於消滅國中反對勢力，無力大舉南侵，又加以權相賈似道隱匿軍情，干涉邊防軍事調度，宋廷遂以為宋蒙間大抵安定，而繼續任由權臣專政，國勢敗壞。西元1271年，忽必烈於大都即位為皇帝，國號元，並揮兵南下，直指南宋的邊防前線四川、襄樊。西元1274年，宋度宗病死，年僅四歲的趙顯即位為宋恭帝，謝太皇后垂簾聽政，但轉瞬於隔年元軍已經順長江而下，至年底元軍統帥伯顏兵分三路，直取臨安。西元1276年，宋朝德祐二年，伯顏大軍已至今杭州東北的皋亭山，二月初宋恭帝趙顯出降，五月趙顯奉忽必烈昭，往大都晉見元皇帝，全太后、福王趙與芮、隆國夫人王昭儀皆隨行，而稱病的謝太皇太后也隨後出發北上，史稱「三宮北上」。趙顯於抵大都後被封開府儀同三司，瀛國公，南宋至此實質上已經滅亡，而劫後餘生的小朝廷則逃難於福州，然而隨著元軍攻陷福州，文天祥被俘，端宗病死，西元1279年張世杰於海島崖山一役潰敗，陸秀夫攜宋末帝投海，楊太后亦投海自盡，南宋小朝廷正式滅亡，歷史上「漢」與「胡」之間對峙衝突最為緊張的時代，終於

在此畫下了句點。⁷³

由於宋代的外患如此劇烈，而北宋終滅於金人，遂使由唐安史之亂以來的「華夷之防」意識特別的彰顯，對於其他民族及相關外來文化，始終拘於保守拒斥，與大唐盛世外來文明之燦爛輝煌，有著雲泥之差，天壤之別。史學家傅樂成即認為唐與宋，分屬兩種截然不同的文化型：唐代對外來之佛教與胡人習俗的承襲，演變成其文化主流，遂形成唐代文化的「異彩」特色；而宋代則由於科舉制度與文人政治昌盛，自然崇拜中國本位文化而敵視外來文化。⁷⁴這樣的歷史因素，反應到文學、音樂、藝術等面相，遂使得唐代的藝文色彩顯得熱烈奔放，多元而外向，宋代的藝文色彩則顯得保守內向，精緻而淡雅。可以說唐代就像色彩斑斕的三彩陶，而宋代則像端莊優雅的汝窯瓷，兩相對照，可知其間差異矣。前文已述及，象徵漢文化的琴已在唐代成為高級知識份子的象徵，成為他們退居私人空間之後，個人精神情治的抒懷與寄託。而宋代既以文人治國，重儒輕武，儒學成為整個宋朝文化發展的重心，而宋代文人之愛琴，也隨著儒學與漢文化本位意識抬頭，乃更勝唐代。宋徽宗本人之酷愛琴，不僅有史為證，更有畫工精致，氣度閑雅的《聽琴圖》為證，然則在唐宋之間如此巨大的文化差異底下，宋代人又將如何看待唐代時風靡一時的「胡笳」琴曲呢？

與唐代時《大胡笳》與《小胡笳》蔚然成風，多位職業琴家都擅彈兩曲的風氣不同，筆者考遍相關史料，從宋代開始，一直到明寧王朱權編成《神奇祕譜》的西元1425年之間，卻沒有任何人彈奏《大胡笳》與《小胡笳》的紀錄，彷彿這兩闋作品就此消失在歷史的洪流中一般。但頗堪玩味的是，另一首名為《胡笳十八拍》的琴曲在此時躍上歷史舞台，成為文獻中可見的宋代重要琴曲之一，而文壇始錄蔡琰長詩《胡笳十八拍》，也啟於宋代的郭茂倩所編之《樂府詩集》。這個看似巧合的現象，其實正向我們透露了，蔡琰「沒於南匈奴」的厄運與相關的藝術創作，對於外患頻仍，甚至因此國破家亡的宋代文人而言，有著相當重要的隱喻意義，

⁷³ 以上對宋代之外患及興亡，參考陳振，《宋史》，（上海：上海民出版社，2003）。

⁷⁴ 傅樂成，〈唐型文化與宋型文化〉，收錄於《漢唐史論集》，（台北：聯經出版社，1977），339-382。

而「胡笳」之於宋代，也有更深的民族哀愁與無奈之感。在《全宋詩》中所收錄有關「胡笳」的詩作中，可見其端倪。北宋時與歐陽修、蘇軾齊名的梅堯臣，即曾以「胡笳」隱喻宋朝北疆的不安，以及當時「胡」與「漢」間對立的氛圍：

虜人多竊朝廷禮，譯者交傳應對辭。羊酪調羹尊漢使，檀堂舉酒見闕氏。
矇矇白日穿雲出，漭漭黃沙作霧吹。知去燕京幾千里，胡笳亂動月明時。

75

而曾於北宋神宗朝領導變法的王安石，更直接以《胡笳十八拍》為題，作詩共十八首，其情緒與主題始終連貫，一氣呵成，其中有幾處直接援引《樂府詩集》中《胡笳十八拍》句予以起興，並同時用了王昭君與蔡文姬的典故，十八首詩頗有擬《胡笳十八拍》而作之感。⁷⁶北宋時文人既已如此，經歷過亡國之痛的南宋文人，則進一步將國仇家恨，以「胡笳」的隱喻盡情抒發：

其一，憶江梅云：天涯除館憶江梅。幾枝開。使南來。還帶餘杭春信到燕臺。淮擬寒英聊慰遠，隔山水，應銷落，赴憇誰？空恁遐想笑摘蕊。斷回腸，思故里。漫彈綠綺。引三弄，不覺魂飛。更聽胡笳哀怨淚沾衣。亂插繁華須異日，待孤諷，怕東風，一夜吹。⁷⁷

這是南宋洪邁所著《容齋隨筆》裡，收錄其父親洪皓所作的一首詩，洪皓始仕於徽宗朝，親眼見證過靖康大劫，後又於高宗建元三年（西元1129）使金，但卻遭金人扣留，無法南返，直到紹興十三年（西元1143）始歸。詩中「使南來。還帶餘杭春信到燕臺。」、「更聽胡笳哀怨淚沾衣。」等句，明顯是用蔡琰的厄運以自比，進而抒發對北宋亡於金，偏安杭州臨安的感慨。而在南宋亡於元之後，這些以王昭君及蔡文姬來隱喻的詩作就更多了，最為明顯者如鄭惠真所作《「西」字韻》：

琵琶撥盡昭君泣，蘆葉吹殘蔡琰啼。歸見林逋煩說似，唐僧三藏入天西。⁷⁸

此詩先後用了王昭君和番、蔡文姬沒胡的典故來隱喻鄭惠真自己於宋亡後，隨恭

⁷⁵ (清)四部叢刊本《宛陵集》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷第 55，326-327。

⁷⁶ (清)四部叢刊景明嘉靖本《臨川先生文集》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，卷第三十七，187-189。

⁷⁷ (南宋)洪邁撰《容齋隨筆》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)，容齋五筆卷第三，420。

⁷⁸ (宋)汪元量撰，孔凡禮輯校，《增訂湖山類稿》，(北京：中華書局，1984)，頁二〇五。

帝趙顯北上，入元大都無法歸漢之遭遇，最後又以唐代三奘法師西行求法的隱喻，道出趙顯被迫爲僧，不得不前往遙遠的吐蕃薩迦寺，翻譯佛經的無奈命運。由上述這些詩作中可知，「胡笳」在宋代獨有的歷史環境中，已被宋代文人賦予了國仇家恨的悲切情思，「胡笳」之於唐人尚有一抹新奇且炫技的表演性質，⁷⁹唐人之觀蔡文姬，乃是以旁觀者的角度，細品一齣歷史悲劇；然而到了宋朝，「昭君」、「文姬」等人物，則彷彿就是時人甚至整個宋王朝的象徵，文人之哀昭君、憐文姬，實乃哀亡宋，憐己身也。從這個角度來觀察，則「胡笳」對於宋人之意義，乃更爲重要，內涵更爲深刻，而蔡文姬的人生際遇，之於宋人所能激盪起的刻骨幽情，也當更勝於《大胡笳》、《小胡笳》風靡於琴壇的唐代才是。

以上我們理解了「胡笳」之於宋代文人的深刻意義，將能讓我們理解琴曲《胡笳十八拍》背後，其實揹負著一代文人沉痛的心聲。唐代於《大胡笳》、《小胡笳》有董庭蘭集其大成，而考目前留存之史料，則南宋到元間的宮廷琴家汪元量，當爲宋代操彈《胡笳十八拍》的代表性人物。關於汪元量的事蹟，散見於《南宋書》、明萬曆《錢塘縣志》以及其他野史、文集中，但其紀事或有錯漏，或不夠周全，或未引其出處，孔凡禮於其整理的《增訂湖山類稿》中皆一一引述，並對錯漏處加以更正增補，今引其中記於《錢塘縣志》者，以了解汪元量事略：

汪大有，字元量。為詩感慨有氣節。嘗以善琴受知紹陵。宋亡，從三宮北去，留燕甚久。時故宮人王清惠、張瓊英皆善詩，相見輒涕泣倡和，語極悲壯。或至文文山銀鑄所，作《拘幽》十操，文山倚歌和之。元主聞其名，召入鼓琴，一再行。乞為黃冠，歸錢塘。與故宮人十八人灑酒城隅，哀音哽亂，淚下如雨。往來匡廬、彭蠡間，若飄風行雲，莫能測其去留之迹。自號水雲子。有《水雲集》。自奉使出疆，三宮去國，所歷皇王帝霸，故都遺跡，可喜、可詫、可驚、可痛哭者，皆收拾於詩，劉辰翁、馬廷鸞目

⁷⁹ 前述唐代蕭祐曾「撰無射商九調子，指法尤異，譜序曰以引小胡笳四拍，世稱其妙」，又柳識《琴會記》提到胡笳曲時，說「豈襲胡笳巧麗，異域悲聲。」由此可知唐人對於胡笳琴曲的印象，大抵有著一種新奇而帶炫技表演性之感。

曰「詩史」。⁸⁰

而汪元量之擅於彈奏《胡笳十八拍》，則可證於同在元大都的亡宋文人之文集或詩作中，其中最著名的當屬文天祥被囚期間所作之《胡笳曲序》：

庚辰中秋日，水雲慰予囚所，援琴作《胡笳十八拍》，取予急徐，指法良可觀也。琴罷，索予賦胡笳詩，而倉促中未能成就。水雲別去，是歲十月復來。予因集老杜句成拍，與水雲共商略之，蓋囹圄中不能得死，聊自遣耳，亦不必一一學琰語也。水雲索予書之，欲藏於家，故書以遺之。浮休道人文山。⁸¹

吳淑真有《霜天曉角》詞，並註明乃「右聽水雲彈《胡笳十八拍》，因而有作。」：

塞門桂月。蔡琰琴心切。彈到笳聲悲處，千萬恨、不能雪。愁絕。淚還北。
更與胡兒別。一片關山懷抱，如何對，別人說。⁸²

而由元大都的亡宋宮人集體創作，致贈給汪元量的《題汪水雲詩卷》中，張嵩老亦有詩云：

君不見伯牙流水心，不是子期誰知音。又不見潁詩《浮雲操》，不是昌黎誰品藻。伯牙千古潁無人，此心此操誰重陳。《折楊》《黃華》笑啞啞，寥寥太古風無淳。錢塘君別二十載，江南江北情如海。昊霜半染鬢邊絲，朗吟浩蕩殊未艾。十年尊酒又逢君，行雲流水絃浮雲。在自太古？。雅澹飄逸思不羣。能言名山大川壯麗可怪處，收拾胸中為一部。歸來歷歷寫瑤琴，一種風氣傳千古。又言黃河泰華六合之內不勝游，何如九州之內更九州。抱琴飄飄風萬里，曾是天涯海角頭。當時此琴落天西北，土音往往幾人還解得。召悵悲憤恩怨昵昵多少情，盡寄《胡笳十八拍》。會心又見鐘子期，識操又遇韓昌黎。眼高已覺空四海，此水此雲不在他人知。⁸³

若從上述史料看來，則汪元量與《胡笳十八拍》的關係，就像唐代時董庭蘭與《大

⁸⁰ (宋) 汪元量撰，孔凡禮輯校，《增訂湖山類稿》，(北京：中華書局，1984)，頁二〇二。

⁸¹ (宋) 汪元量撰，孔凡禮輯校，《增訂湖山類稿》，(北京：中華書局，1984)，頁一九七。

⁸² (宋) 汪元量撰，孔凡禮輯校，《增訂湖山類稿》，(北京：中華書局，1984)，頁二三三。

⁸³ (宋) 汪元量撰，孔凡禮輯校，《增訂湖山類稿》，(北京：中華書局，1984)，頁二二三。

胡笳》、《小胡笳》的關係一般密切。或許由於他在彈奏的造詣上確實精湛，如同文天祥所說「指法良可觀也」，也或許是他隨三宮北上，與這些以《胡笳十八拍》寄寓亡國之痛的亡宋宮人交往密切，遂使得他所演奏的《胡笳十八拍》受到如此的關注，而與汪元量形成有趣對照的，是元朝以擅琴聞名的宰相耶律處材。耶律處材的琴藝先後受到苗秀實等琴家的指點，擅長的曲子相當多，在他的《湛然居士文集》⁸⁴中有大量與琴相關的記載，然而有趣的地方在於，耶律處材所自述眾多的曲目中，竟沒有任何與「胡笳」相關連的曲子，也沒有任何其他文字史料，顯示他曾經演奏過「胡笳」相關曲目，這樣看來則金人、元人都不彈《胡笳》，唯獨漢人彈《胡笳》。汪元量遂成為宋代以後一直到明代初年朱權之前，惟一能由文字記載上確認彈過《胡笳》琴曲的琴家，而且史料也清楚地告知我們，汪元量確實以其《胡笳十八拍》的演奏，深深打動了當時的聽眾。

然而令後人困惑的是，唐代時仍盛極一時的琴曲《大胡笳》與《小胡笳》，為何在整個宋元兩代都找不到任何相關記載？若以琴曲的流傳來看，則《大胡笳》與《小胡笳》中的《大胡笳》應該仍在琴人間流傳，並未中斷才是，因為明寧王朱權於西元1425年編成的《神奇祕譜》中，將《大胡笳》列為《神奇祕譜·霞外神品下卷》，而非所謂「太古之操，昔人不傳之祕」的《神奇祕譜·太古神品上卷》，而且《大胡笳》的譜中有清楚的句逗，用以標示樂句的開頭與結尾，並且其譜式與綽注吟猱指示等減字寫法，自始至終，一以貫之。依照朱權在《神奇祕譜》序言所說：「予昔親受者三十四曲，俱有句點，其吟猱取聲之法，徽軫之應，無有客諱，刊之以傳，後學觀是譜，皆自得矣，非待師授而傳之也，誠為萬金不傳之秘。」⁸⁵，則《大胡笳》至少流傳到了朱權所生存的明初，否則無人傳授，朱權即便有譜，也只能像《小胡笳》那樣，任憑其不存句逗而譜字紛雜難解，收錄在《神奇祕譜·霞外神品下卷》中。又1959年，查阜西與許建追溯現存之琴譜中所有「胡笳」類琴

⁸⁴ (元) 耶律處材撰，《湛然居士文集》，上海商務印書館縮印無錫孫氏小祿天藏影元本。

⁸⁵ (明) 朱權撰，《神奇祕譜》，(北京：中國書店，2001)。

曲，⁸⁶發現明代除最早的《神奇祕譜》之外，尚有《浙音釋字琴譜》、《風宣玄品》、《西麓堂琴統》以及《文會堂琴譜》等四譜，其中的《大胡笳》⁸⁷都是以《神奇祕譜》十八段之《大胡笳》為母本；而今人所彈稱之為《胡笳十八拍》的琴曲，則晚至清朝才出現，並皆以康熙年間的《澄鑒堂琴譜》中《胡笳十八拍》為母本。⁸⁸這現象說明了至少到明代初期，《大胡笳》都還相當盛行，並且應該是「胡笳」類琴曲的代表性曲目，而《胡笳十八拍》之正式出現應不會早於明末。然則汪元量所彈奏之《胡笳十八拍》究竟為何曲？是汪元量所創制之新聲？抑或汪所奏者，實為流傳到後世的十八段《大胡笳》，只是因宋代特殊的歷史背景，被當時人賦予同蔡文姬傳說有直接關聯的《胡笳十八拍》之名？這些問題，皆由於歷史文獻的缺乏，難以佐證，故無法論斷。然而元立朝極短，前後不過九十七年（1271-1368），以宋亡之後，「胡笳」琴曲之為漢人所重，則宋人所奏之《胡笳十八拍》是有可能流傳到明初的，則此《胡笳十八拍》實有可能即為上承唐代董庭蘭，下繼明初朱權的《大胡笳》。

結語

「胡笳」原為一種西北遊牧民族的所使用的樂器，而其之所以能傳入中原，為漢人所熟知，當得力於漢武帝為斷匈奴右臂，派遣張騫二通西域，中西文化經由古絲路第一次大交流之故。從此「胡笳」不但為漢人所熟知，並且還仿造與其對應之樂器「胡角」，李延年更以之作《新聲二十八解》，用在車駕行止的儀仗音樂「鼓吹樂」中。則以「笳吹」入「漢樂」，早於漢初即已為之也。

漢末以迄魏晉南北朝，「胡風」已先於京都洛陽為皇親貴族所喜，而胡人也在

⁸⁶ 據姚丙炎打譜《小胡笳》後記，依《存見古琴曲譜輯覽》統計，今日可見「胡笳」類琴曲共有四十個傳本，所用曲名有《小胡笳》、《大胡笳》、《胡笳十八拍》、《胡笳》與《十八拍》五種。

⁸⁷ 據筆者實際考查，《西麓堂琴統》錄有《大胡笳》十八段，但已改名為《胡笳》；《文會堂琴譜》中則改名為《胡笳十八拍》。而查阜西此次調查，亦僅指出《大胡笳》、《胡笳十八拍》、琴歌《胡笳十八拍》三曲源流，並未將《小胡笳》列入考查對像。

⁸⁸ 參見黃旭東、伊鴻書、程源敏、查克承合編，《查阜西琴學文粹》，（北京：中國美術學院出版社，1995），157。

此時藉著漢末的遷徙政策，慢慢往中原關內滲透。及至五胡十六國時期，各民族相繼逐鹿中原，取代了漢人而成為中原的實際統治者。此乃為中國史上第一次民族大融合時代，漢胡之間已相揉雜，其文化亦然。而蔡琰沒於南匈奴，後為曹操所贖別子歸漢的人生際遇，以及劉琨為胡騎所困，登城清嘯吹笳以解圍的險境，皆成為後代琴人創制「胡笳」琴曲靈感之啟發，雖然沒有史料能佐證蔡琰及劉琨曾以「胡笳」入琴，創制新聲，但二人所處時代之險惡及命運之無奈，卻成為後世「胡笳」琴曲意欲表達的情感內涵，尤以蔡琰故事之影響力最為鉅大。

來自北朝的貴胄建立了李唐王朝，由於其乃承魏晉南北朝以來，胡漢交融大時代之後，遂以其對各民族及多元文化之包容性，使唐代成為中國史上最為氣象萬千，色彩繽紛的文化盛世。隨著唐朝版圖的擴張與各國民族的商業往來，來自中亞、西亞、南亞、東北亞等地的物質與非物質文明大量進入中國人的眼界，而在音樂上與之相應的，則是各種帶著異國色彩的樂器與歌舞表眼，逐漸成為了宮廷燕樂以及市井俗樂的主流，成就大唐聖世各國音樂交流的黃金時期。而音量微小的漢族樂器琴，則於此時退出公眾演奏的舞台，轉而成為文人墨客在私人場合的喜好，並進一步成為知識分子階級寄寓其情感，標誌其文化內涵的象徵。此時的琴在製作、記譜、派別等各方面都有重大發展，然而其音樂也不脫胡樂的影響，董庭蘭繼承了沈、祝二家聲，並整理創制《大胡笳》、《小胡笳》，成了流行於唐代的琴樂曲目，而這也是目前有史料可證，「胡笳」類琴曲在歷史舞台的首度登場。

宋代承五代之後統一中國，然自唐安祿山之亂以後，中國的「華夷之防」意識已經逐漸抬頭，宋代建國未久，就與夏、遼等外族政權發生衝突，最後不得不以屈辱忍讓的「歲幣」方式以維持北疆穩定。然而宋代聯金滅遼與聯蒙古滅金的政策，先後讓北宋與南宋步入覆亡之局。宋代雖以武事建國，然終有宋一代之風氣，皆重文人而輕武將，是以文人之意識形態與審美偏好，主導了整個宋代的文化發展，而宋代特殊的歷史背景與儒學革新，遂使得宋代發展出較內向保守，對異民族較敵視之傾向。託名為蔡琰所作之《胡笳十八拍》始出現於宋代，而名為《胡笳十八拍》之琴曲也在宋亡之後，成為亡宋漢人抒發其國破家亡之痛的象徵。觀

之文獻，汪元量堪為宋代彈奏《胡笳十八拍》之大成者。然而從許多方面來推測，汪元量所彈奏之《胡笳十八拍》，實有可能即董庭蘭之《大胡笳》而流傳到宋之譜本。

明寧王朱權於西元 1425 年編成之《神奇祕譜》自序中，表明其譜所收錄之《大胡笳》為其親授，師承有自。且依查阜西、許建於 1959 年之調查，明初四譜中的「胡笳」琴曲皆以《神奇祕譜》之《大胡笳》為母本，由此可見神奇本的《大胡笳》在明初還依然流傳於琴人間，而其可能即為董庭蘭整理創制之《大胡笳》，並經由無數琴人之手，由汪元量這樣的琴家再整理，最後流傳並成譜於朱權。今《神奇祕譜》之《大胡笳》，其譜式清楚，分段法為「一，紅顏隨虜」、「二，萬里重陰」，減字記法一以貫之，明顯為明初之譜式無疑；而刊於《神奇祕譜·太古神品上卷》的《小胡笳》⁸⁹，其譜式與《廣陵散》同，分段法為「雁歸思漢，第一」、「吹笳訴怨，第二」，而既無句逗，且減字晦澀，前後記法亦不一致，明顯殘有文字譜遺跡，可能為唐代之遺譜。⁹⁰朱權於兩曲之曲解都指為唐代董庭蘭所作，考之二譜，則無疑《大胡笳》已經後人加工，而《小胡笳》似保存更多古譜之特徵。今筆者以為，若《神奇祕譜》之《大胡笳》及《小胡笳》，其來源皆為唐代之董庭蘭，又以琴人常將《大胡笳》及《小胡笳》併稱為《大小胡笳》、《胡笳二本》，則二譜中之音樂，應當會有共通之處，而縱然《大胡笳》曾為宋元明三代人加工，其譜中應當仍保有與《小胡笳》相同之元素，猶如孿生兄弟之有相同基因般，縱歲月區隔亦難以抹滅。而此項推測無法單純於文獻史料中得證之，故筆者將在第三章，以音樂分析的方法，仔細拆解《大胡笳》及《小胡笳》，若二者間確實保有相同的音樂元素，二譜極有可能來源一致，如依朱權曲解之說，然則風靡唐代之「董家本」於今尚有餘聲矣。

⁸⁹ 姚丙炎在其《小胡笳》打譜後記指出，明代《風宣玄品》、《浙音釋字琴譜》、《重修真傳琴譜》與清代的《希韶閣琴瑟和譜》亦有《小胡笳》，其中《風宣玄品》與《神奇祕譜》譜本一致，《浙音釋字琴譜》則有較多刻誤，而《重修真傳琴譜》與《希韶閣琴瑟和譜》則未及考查。今筆者重新考之，《重修真傳琴譜》本已與《神奇祕譜》者不同，唯《希韶閣琴瑟和譜》尚未出版，無法得見。又筆者發現《風宣玄品》之譜本，已有句逗，不知是否經編者初步打譜？

⁹⁰ 姚丙炎於打譜《小胡笳》已發現此現像，而筆者於上海姚公白處進行田野調查時，姚公白亦再次強調這個特點，並當面就譜中作了多項闡釋。

第三章、《大胡笳》及《小胡笳》音樂分析 成果

前言

筆者在本論文研究中所採用的《大胡笳》譜本，是龔一打譜，收錄於其編著《古琴演奏法》一書中的版本。選用這個版本的原因在於，龔一將他個人的打譜以五線譜呈現出來，但在下方的減字譜則完全依照《神奇祕譜》之譜字，而未加以更動。其他的譜本則存在諸多問題：比方由人民音樂出版社出版之《古琴曲集》所收錄姚丙炎的打譜，其在當初記譜時就已有多處錯誤，是以其不但不能完整代表姚丙炎的打譜，更會阻礙我們對《神奇祕譜》原譜的理解；而吳文光收錄在其編著《虞山吳氏琴譜》中的打譜，則對《神奇祕譜》原譜的減字有所省略或更動；筆者於上海師從姚公白期間所記錄的姚公白演奏譜，則有多處是在姚丙炎打譜之基礎上的加花或更動，基本上更屬於姚公白本人對《大胡笳》一曲的個人詮釋。而其他亦有對《大胡笳》進行打譜之演奏家，如陳長林、曾成偉其打譜都未出版，無法在論文中徵引使用，因此在筆者的音樂分析中，《大胡笳》一曲將採用龔一的打譜。雖然其打譜也在五線譜中可見龔一自己對原曲的加花裝飾，但因其下方的減字譜完全遵從《神奇祕譜》之減字，則筆者在分析時可以藉此還原到《神奇祕譜》之原譜記載，而不受其個人打譜影響。又關於節奏問題，目前各家打譜的節奏與分句，雖有分別，但因《神奇祕譜》中《大胡笳》存有完整的句逗，分句清晰，因此各家打譜大抵不會呈現南轅北轍的情況，就這點來看，選用龔一的打譜版本應該是最有利於筆者之分析。

而《小胡笳》的打譜選擇則較為困難，原因在於《小胡笳》譜字古奧艱澀，姚公白即曾當面指出其明顯有古代文字譜痕跡，而各家對曲中特定樂段或裝飾性樂句的彈法又有不同，又因為《神奇祕譜》中《小胡笳》只分為六段，且不存句逗，

所以各家打譜對於分句有時差別甚大，且各家都未將《神奇祕譜》中的減字原封不動擺上。姚丙炎的打譜目前只有《琴曲勾沉》中的簡譜以及減字對照版，不便於音樂分析使用；而由姚公白處所得之 Bell Yung 對姚公白的演奏記譜，則用首調記譜，與一向採標準音高演奏的姚公白所奏出的實際音高不同，也不利於分析使用；《古琴曲集》中許健的演奏譜，雖為五線記譜，但於琴人間較不受普遍認同與採用；最後只有吳文光的打譜，採標準的五線記譜，分句清晰，對照的減字譜只有少數地方跟著其演奏法而更動，但以筆者的判斷，仍屬於解釋的範疇，並非隨意更改。且吳文光本的《小胡笳》，尚有其他演奏家採用。考慮到譜本在琴人間的接受程度與譜本本身的可靠性，則吳文光打譜的《小胡笳》較適合於筆者此論文研究使用。

另外，要事先說明的是，《神奇祕譜》為明初之琴譜，當時尚未發明將徽分十等份之記譜方法，因此徽位指示為七八並不代表七徽八分，而是指七徽與八徽間的某個位置，這有可能是七徽六分、七徽半…等。由於目前各家之打譜對音高之認知差異並不大，惟有一些由裝飾性演奏指法造成的音高如「飛吟」、「撞」、「猱」等處稍有不同；另外就是如龔一會在「三聲」指法處加入「滾拂」指法裝飾之，但上述這些裝飾性變因對整體結構並無重大影響，並不妨礙我所要採用的分析方法。

第一節、《大胡笳》的宏觀結構分析

筆者採用「樂句型發展分析法」來分析《大胡笳》的樂譜，則很快可以發現，《大胡笳》通曲主要是由許多或短或長，並且在曲中被重複使用的樂句型所堆疊而成，並由此發展成為其長達十八段的巨幅規模，而有少數樂句則從來沒有被重複或發展，筆者視這些樂句為「自由樂句」，他們在《大胡笳》的宏觀結構分析中，較不具意義。而被筆者認為具備重要意義的這些或短或長的樂句型，有些只被重複不變地再現一次，而有些則會經由各種手法來加以變奏，變成更短或更長的樂

句型，但這些經變奏後的樂句型，其基本架構仍與第一次出現時具有明顯之相同特徵，使他們可以被歸為一類，而第一次出現的樂句型即可以視之為「母樂句」，被變奏後的樂句型則可以被視之為「子樂句」，並且在許多的段落中，一些「子樂句」也會被經由變奏手法，再發展出屬於自己的「子樂句」，這使得《大胡笳》中樂句型的衍生達到相當複雜的程度。因此筆者對於《大胡笳》的初步分析方法，即是先找出曲中曾被重複，或變奏發展的樂句型，並將其一一標出，並命名為 A、B、C……等，這些即為曲中的「母樂句」。而其所衍生出的「子樂句」，若以 A 為例，則將被命名為 A1、A2、A3……等，而屬於「子樂句」所衍生的「子樂句」，筆者也在樂譜中標明他們的關係，以免讀者混淆。

有關組成全曲結構的樂句型之具體形式，以及其出現及衍生的狀況，請參見經筆者分析並予以標示說明的譜一，《大胡笳》分析圖。在此筆者以表列的方式，先將《大胡笳》十八段中，各出現了哪些樂句型，並其出現之順序與次數，先予以表列，方便讀者以此理解這些樂句型是如何堆疊成《大胡笳》的巨幅結構。表中各樂句間若以“—”符號連接，表示兩樂句型間是連續關係，沒有中斷；若是以“…”連接，就表示兩樂句型間，存在長短不一，無法給予標誌的「自由樂句」；而若有段落以“…”起始，表示該段落的開頭即為「自由樂句」；而若樂句型的後方有“。”符號，則表示該樂句型為段落之結尾樂句。而若是“。”前出現了“…”符號，則表示該段落由「自由樂句」作為結尾樂句。另外，某些由特定指法所組成的樂句型，因其音樂與指法的密切聯繫，筆者以指法命名之，如「X 音掐撮三聲樂句」、「X 音滾拂樂句」、「掩指法樂句」、「圓摟指法樂句」……等；而另外一些，與譜中該段落的標題有關的樂句型，則會被冠以該段落的名稱如「問答樂句」、「平沙泛音」、「白雲起樂句」……等；而譜中常作為各段開頭，於《神奇祕譜》被標誌為「卷蘆為笳」的樂句，則視其後方的音樂之不同，標誌為「卷蘆為笳」、「卷蘆為笳 1」、「卷蘆為笳 2」……等；最後有一組特別的樂句，因為其三度進行的特徵，被標誌為「三度進行」。這個圖表將有助於了解各段落的樂句組成型態，以及各種樂句型在各段落的出現點：

一	A—A—B—C—C1—C1—C1—D—D—D1。
二	B1—C—C2—C2—D2—D2—D2—D3。
三	卷蘆爲笳…E—E—E1…D4—降 b 音掐撮三聲。
四	卷蘆爲笳—F—d 音滾拂—d 音掐撮三聲—D5—G—H—I…I1…I2…F—d 音滾拂 1—d 音掐撮三聲。
五	卷蘆爲笳 1—D5—J—d 音滾拂 2—d 音三聲—G—G—H—I—A1—A1—A1 —掩指法樂句 1—降 b 掐撮三聲 1—短樂句 A—短樂句 A1—掩指法樂句 2。
六	卷蘆爲笳 1—D5—J—d 音滾拂 2—d 音三聲—A2—A2—J1—g 音掐撮三 聲…K—J2—d 音掐撮三聲—D6。
七	卷蘆爲笳 1—A3—A3—A4—A5…d 音掐撮三聲 1…三度進行…g 音掐撮三 聲 1。
八	三度進行 1…三度進行 2—三度進行 3—L—L1—K1…K—掩指法樂句 3。
九	卷蘆爲笳 2—M—M1—J3—g 音滾拂—g 音三聲…N—N1—N2—O—O— O1…K—J4—圓摟指法—d 音掐撮三聲 2—D7—J5—g 音滾拂 1—g 音三 聲…P—g 音滾拂 1—g 音三聲 1。
十	卷蘆爲笳 1—Q…G1。
十一	卷蘆爲笳 3…G—H—I1—R—R1—S—G—G—H—I2—掩指法 4。
十二	卷蘆爲笳原型—問答樂句…問答樂句—卷蘆爲笳 2 結尾—降 b 掐撮三聲 —問答樂句 1—問答樂句 2—J6—g 音掐撮三聲。
十三	T—T1—d 音掐撮三聲 2—U—U—V—V—W—W…X—X—D8…J7—g 音 滾拂 1—g 音三聲。
十四	卷蘆爲笳 4—卷蘆爲笳 4—Y—Y—Y1—P—g 音滾拂 1—g 音三聲…
十五	卷蘆爲笳 1—Q…Z…J6—g 音掐撮三聲。
十六	平沙泛音—平沙泛音 1—平沙泛音 2…g 音滾拂 1—g 音三聲。
十七	白雲起樂句—白雲起樂句 1 …S1。

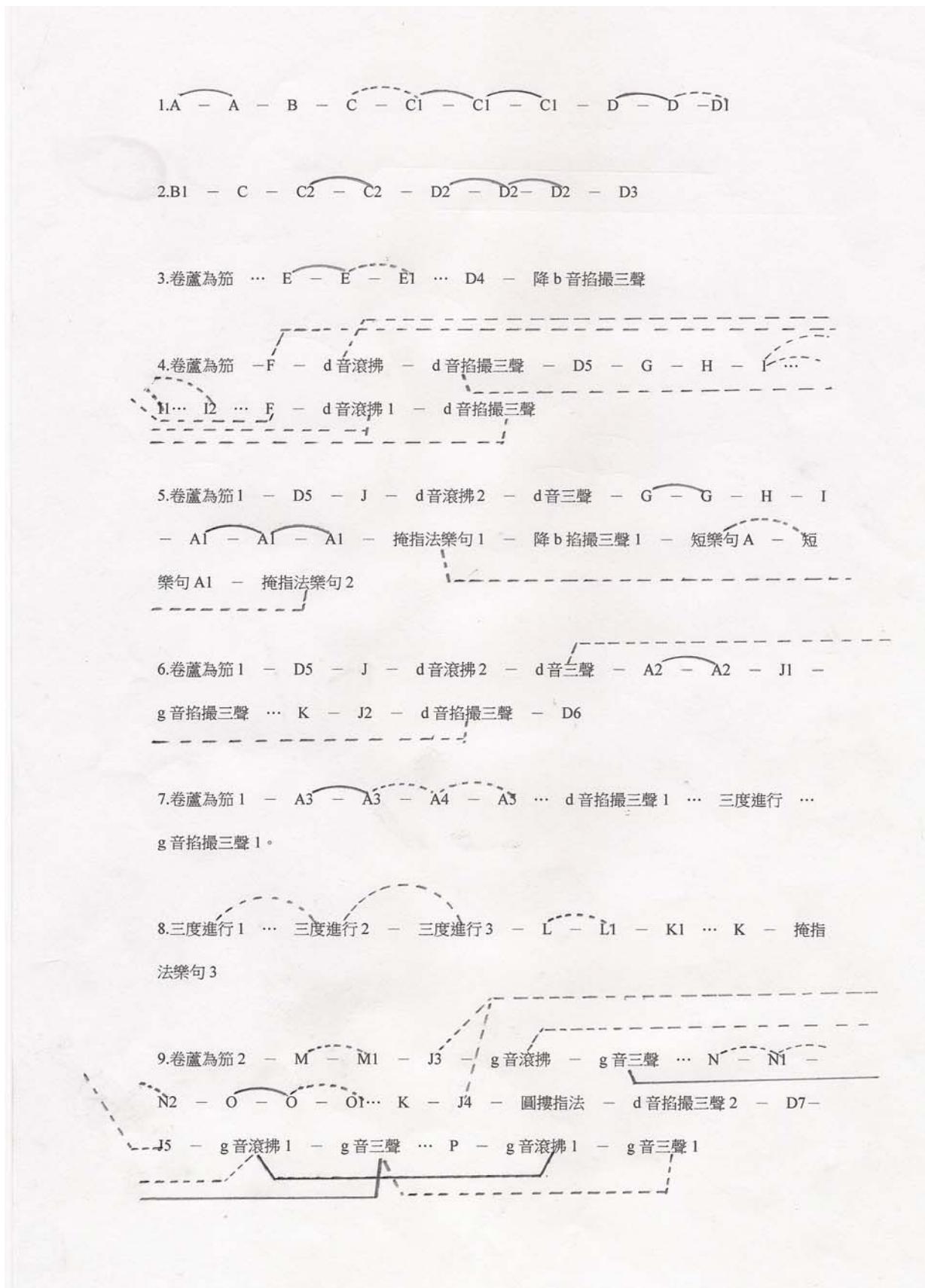
從以上的簡表可以得知，《大胡笳》雖長達十八段，實際全曲演奏時間約達十五分鐘左右，但在其通曲的結構組成裡，所謂的「自由樂句」只占了少數，絕大部分的音樂，都是由某「母樂句」及其所變化而成的「子樂句」組成，另外還有一些沒有經過變奏，只是單純地被重複的樂句型。因此筆者認為，《大胡笳》雖然如同其他的古琴曲一般沒有一個固定的「曲式」，但他卻有一個宏觀結構，那就是由樂句型的反覆與變奏所堆疊而成的結構型態。李吉提的《中國音樂結構分析概論》曾提出：「樂思可以通過嚴格的重複、模進或在不同聲部的模仿等複製手段，使結構定型，並獲得顯結構意義。」，而在筆者對《大胡笳》如此採用樂句型的反覆與變奏所堆疊而成的結構型態之理解，恰與李吉提所提出的「顯結構」概念相當。這個發現令筆者認為，古琴曲並非沒有結構與曲式存在的。⁹¹我們從簡表可以得知，某些樂句型態及其衍生的「子樂句」，出現頻率之多甚至達到了貫串樂曲的程度，比方A類樂句型，在第一段就已出現，但他們在第五、六、七段中持續出現；而D類樂句型，也在第一段即已出現，且持續出現於第二、三、四、五、六、九、十三段中；J類樂句型於第五段出現，此後尚出現於第六、第九、第十三、第十五段中。又於《大胡笳》中時常作為各段開頭，並以散音演奏，搭配上後方指法以稍作變化的「卷蘆爲笳」類樂句型，則出現在第三、第四、第五、第六、第七、第九、第十、第十一、第十二、第十四、第十五段的開頭，是樂曲進行中非常引人注意的一組樂句型；而各種主音之「掐撮三聲」或「三聲」類樂句型，也出現在第三、第四、第五、第六、第七、第九、第十二、第十三、第十四、第十五、第十六段，並且經常作為該段落的結尾樂句。另外還有一些樂句型，只在同段落中衍生或被重複，並不像上述那些樂句型那般跨過多段，如M類樂句、N類樂句、O類樂句、R類樂句、T類樂句、U樂句、V樂句、W樂句、X樂句、Y類樂句，以及跟該段標提有關連的如「問答樂句」、「平沙泛音」、「白雲起樂句」。從以上的簡單統計，可以知道《大胡笳》實際上是由一句句樂句型所組成的龐大「樂句網」，其

⁹¹ 李吉提，《中國音樂結構分析概論》，（北京：中央音樂學院出版社，2004），241-242。

中有跨越多段落之樂句型所構成的「縱向連結」，還有只在段落內發展之樂句型所構成的「橫向連結」；有單純重複而不變奏的「樂句反覆」關連，還有由「母樂句」所衍生出「子樂句」所構成的「樂句衍生」關連。今如果將同段落的樂句關係視爲橫軸，而跨段落的樂句發展則視爲縱軸；以實線來表示「樂句反覆」關連，以虛線表示「樂句衍生」關連，則可以得到一張充滿橫線與縱線，實線與虛線，彼此交織的「《大胡笳》樂句網示意圖」，而這個圖所顯示出來的，即是筆者認爲《大胡笳》的宏觀結構，如圖 1、圖 2 所示：



圖 1、《大胡笳》樂句網示意圖，同段落內的樂句型之關係：



10. 卷蘆為筍 1 - Q ...G1

11. 卷蘆為笳 3 ⋯ G - H - II - R - R1 - S - G - G - H
- I2 - 掩指法 4

13.T — T1 — d 音掐撮三聲 2 — U — U — V — V — W — W ...
 X — X — D8 ... J7 — g 音滾拂 1 — g 音三聲

14. 卷蘆為笳 4 - 卷蘆為笳 4 - Y - Y - Y1 - P - g 音滾拂 1 - g 音
三聲…

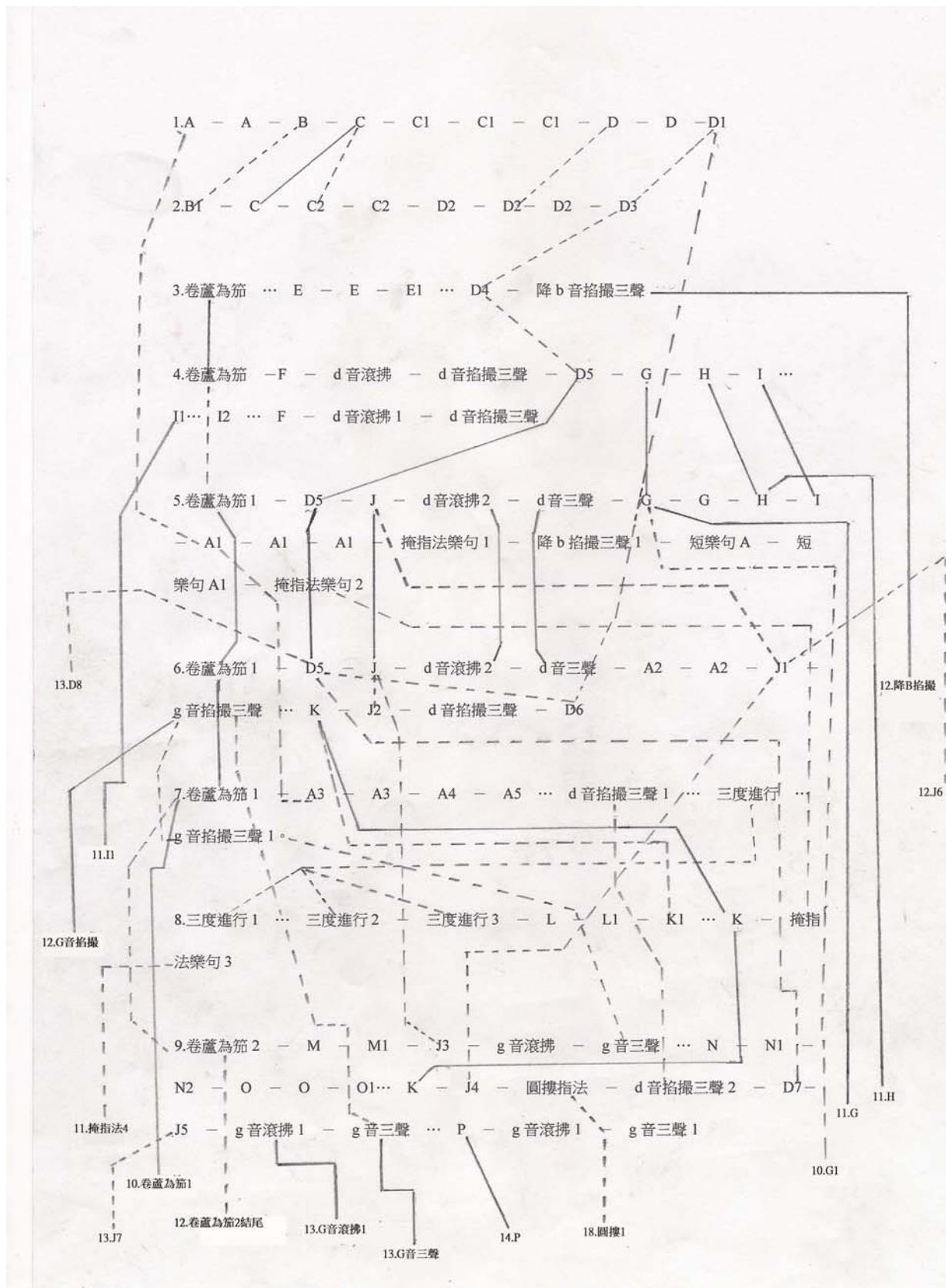
15. 卷蘆為笳 1 - Q ... Z ... J6 - g 音掐撮三聲

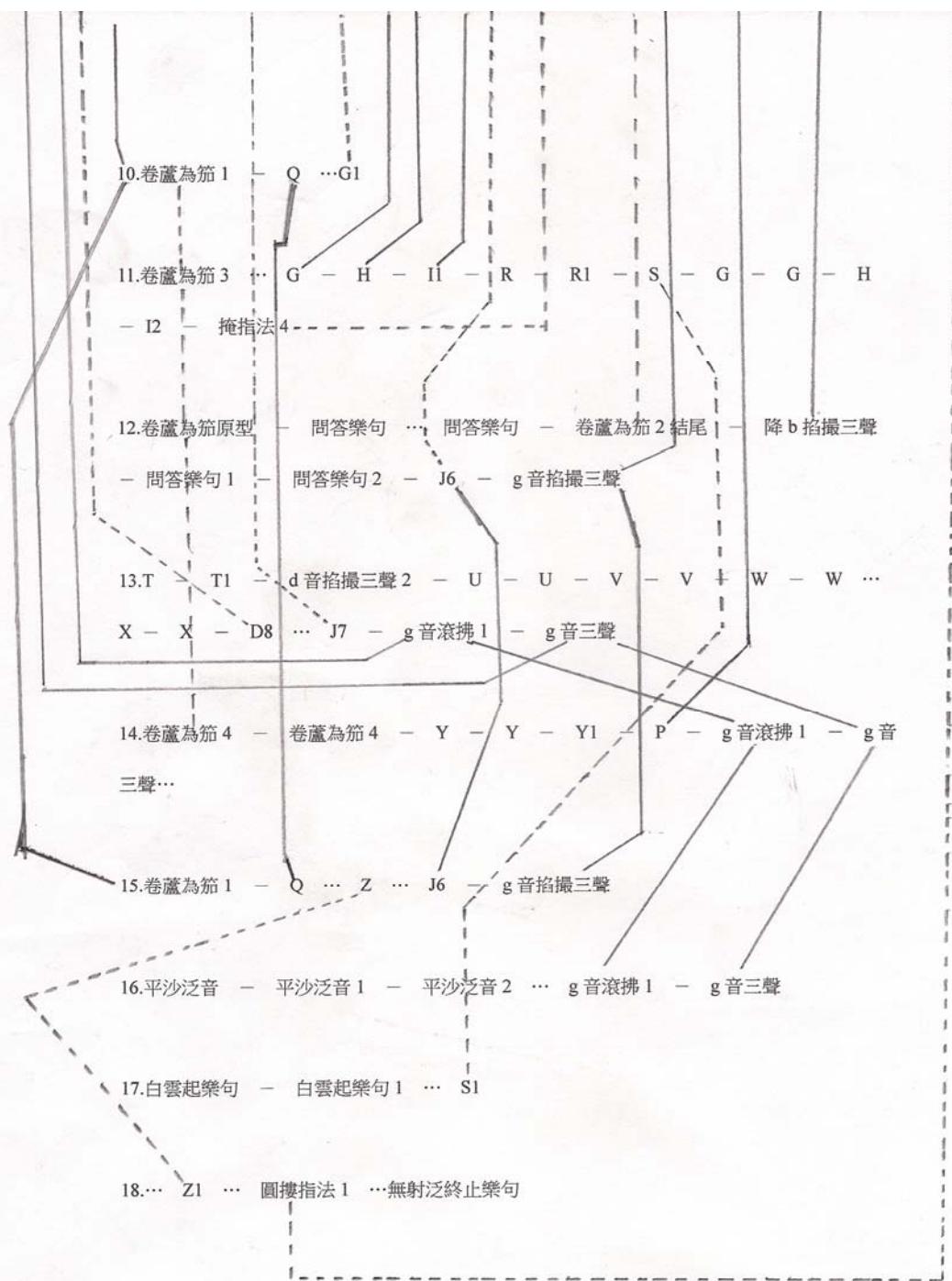
16.平沙泛音 — 平沙泛音 1 — 平沙泛音 2 … g 音滾拂 1 — g 音三聲

17. 白雲起樂句 - 白雲起樂句 1 ... S1

18. ... Z1 ... 圓摟指法 1 ... 無射泛終止樂句

圖 2、《大胡笳》樂句網示意圖，跨段落間的樂句型之關係：





第二節、《大胡笳》的調式及音階結構分析

《大胡笳》的調式及音階結構，相較於充滿各種變音的《小胡笳》而言，無疑是較為簡單而清楚的。首先，就《大胡笳》所使用「緊五慢一」的定弦法，即將正調定弦的第一弦降低一全音，而第五弦升高半音來觀之，若將第三弦定為琴人所謂的「標準音高」F音，則從第一弦到第七弦分別是降B音、D音、F音、G音、降B音、C音、D音，這樣的定弦法，將組成一個典型的五聲音階系統：即宮音降B、商音C、角音D、徵音F、羽音G。而《大胡笳》全曲十八段中，變音的出現共計有四段中I樂句型、第六段G音掐撮三聲、第七段結尾G音掐撮三聲1、第八段開頭三度進行、第九段O及O1樂句型、第十一段G樂句型之前的自由樂句、第十二段結尾G音掐撮三聲1、第十三段V與W樂句型；W與X樂句型間的「自由樂句」以及第十五段結尾G音掐撮三聲、第十七段S1樂句型前的自由樂句等帶有的變宮A音；第七段後段d音掐撮三聲、第九段g音三聲與N樂句型間之間的自由樂句以及第十八段「無射泛」樂句之前的自由樂句中帶有的清角降E；第八段L樂句型、第八段結尾「掩指法」樂句型、第十三段D音掐撮三聲2、第十八段「無射泛」樂句之前的自由樂句中帶有的變徵還原E；第六段結尾D6樂句、第十二段「問答樂句」、第十三段開頭T、T1樂句以及U、X樂句裡的偏音升F；還有僅於第八段「三度進行3」中出現一次的偏音降A。上述這些變音、清音以及偏音的使用，都屬於暫時性的裝飾性質，目的在短暫地增加音樂的色彩變化，描述標題的情感之用，就音階結構而言，他們都不能算是具有結構上的重要意義，《大胡笳》的每個大段基本上仍須以純五聲音階之調式來看待，而不應將之視為帶有某變音、清音的六聲或七聲調式來分析之。

《大胡笳》全曲的基本宮音體系，已經由其調弦決定為「降B宮調體系」，因此降B應當為統御《大胡笳》全曲的宮音，這個「降B宮音體系」對全曲的統治地位，由每次「卷蘆為笳」類樂句於每段開頭的呈示清楚地表現出來，在「卷蘆為笳」類樂句中，採用了散音一到七弦的演奏，讓聽者藉由定弦順序所呈現的聽

感，覺察到「降 B 為宮」的調中心感，也維繫了全曲在宮音體系的統一性。《大胡笳》第三段開頭首先採用了「卷蘆為笳」樂句，由譜中可見此樂句最後結束於五弦散音，亦即降 B 音上，確立了整曲以「降 B 宮調體系」為中心的樂念。而在各段中，雖然出現了不同的調式，但都以「降 B 宮調體系」為其規範，宮音於全曲中並未出現偏離，或出現雙宮音體系的狀況，且所有的調式變化，也都不脫五聲音階調式的範圍。以下筆者將分析《大胡笳》十八段中，各段調式變化的具體狀況，關於各段的音樂請參見譜一，《大胡笳》分析圖。

第一段：在這個段落中，所有的樂句型都以羽音 G 為落點，並且在樂曲發展中，多次強調羽音 G 的上方三度宮音降 B，上方五度的角音 D 也在段落末尾被強調了出來，在三度、五度骨幹支持明確的狀況下，我們可以確認這個段落是 G 羽調式。

第二段：基本的指法接承襲第一段而來，此段也落於羽音 G 結尾，因此調式與第一段同為 G 羽調式。

第三段：由於開頭「卷蘆為笳」的呈示，使得降 B 宮調式被確立下來，《大胡笳》在這裡回到了自己的本調，而由於 E 與 E1 樂句型中對三度、五度骨幹角音 D、徵音 F 的強調，並段落末尾大量出現的宮音降 B，使得此段穩固於降 B 宮調式中。

第四段：由「卷蘆為笳」後的 F 樂句型、「D 音滾拂」、「D 音掐撮三聲」、D5 樂句型等裡的確立了徵音 F、羽音 G 的出現，確立了 D 角調式。到了 I 樂句型及 I1、I2 樂句型，則有往降 B 宮發展的傾向，但隨後即由 F 樂句型、「D 音滾拂 1」、「D 音掐撮三聲」的出現，再度穩固了 D 角調式。

第五段：「卷蘆為笳 1」樂句其結尾音落於角音 D，而隨後的 D5、J 樂句型、「D 音滾拂 2」、「D 音三聲」都確定角音 D 確實為主音的地位。然而隨後的兩個 G 樂句型與 H 樂句型，因為出現了 F—G—降 B 的進行，有以上下導音來襯托出羽音 G 為主音的意味，但隨後 I 與 A1 樂句型則似將音樂帶回 D 角調式，可是三次 A1 樂句型後出現的「掩指法樂句 1」與「降 B 音掐撮三聲 1」則明確由三度、五度骨幹的呈現，確立了降 B 宮調式，「掩指法樂句 2」更以大量降 B 的重複呈現，穩固

了降 B 宮調式。

第六段：由於此段開頭指法由第五段承襲而來，故開頭亦為 D 角調式，唯 A2、J1 樂句型及「G 音掐撮三聲」的發展，則暫時出現 G 羽調式的色彩。但在隨後出現的 K 樂句型中運用「全扶」指法奏出 C—D—C—D 的進行，並由 J2 樂句型與「D 音掐撮三聲」肯定了角音 D 為主音的地位，而此段也落於角音上，因此 G 羽調的色彩只是短暫出現，全段仍以 D 角調式為主。

第七段：此段則一開始就已相當明確的 D 角調式出現，只有在「D 音掐撮三聲 1」出現臨時的清角降 E 音，，並在「三度進行」得第二個變宮音之後，音樂級進下行到羽音 G，並於隨後的「自由樂段」中發展為 G 羽調式，而由一個帶變宮 A 音的「G 音掐撮三聲 1」樂句型結束此段。

第八段：為自第三段以來，首度不以「卷蘆為笳」類樂句型開頭的段落，此段以一個級進下行的降 B—G—D 之開展起始，其中依然使用了第七段結尾的變宮 A 音。由於第七、第八段的變宮與清角，對於整曲《大胡笳》而言只具裝飾意義，並未使《大胡笳》的音樂於此後的進行中，產生音階體系或宮音體系的改變，因此就宏觀結構來看，是可以乎略這些變音。然而若僅只以第七、八兩段來看，則可以認為出現了完整七聲清樂音階（下徵音階）的色彩，或許這也是第八段不以「卷蘆為笳」類樂句型開頭，而以一個帶變宮的級進下行音程取代的原因。此段開始後的樂句都屬 D 角調式，唯有到 K1 樂句型之後的開展，因為出現了大量的徵音 F，調式略有動搖，出現降 B 宮調式較為明亮的感覺，但於 K 樂句型後又重新回到 D 角調式，並由一個帶變徵還原 E 的「掩指法樂句 3」結束全段於八度重疊的 D 音上。

第九段：開頭的「卷蘆為笳 2」樂句型因為用「長墳」指法大幅重複角音 D，似有用 D 角調式發展的暗示，但是在隨後 M、M1 樂句型都是以降 B 宮為中心，直到 J3 樂句型的結束，才帶到羽音 G，並且立即由「G 音滾拂」樂句與「G 音三聲」樂句確立了 G 羽調式的地位。不過隨後的 N 樂句型則又發展到 D 角調式，並一直保持此調式直到「D 音掐撮三聲 2」樂句。但 D7 樂句又出現明亮的降 B 宮色

彩，不過隨即由 J5 結束時出現的降 B—G 的小三度進行打破，更由「G 音滾拂 1」與「G 音三聲」確立了 G 羽調式。此後的「自由樂句」因為一直突顯出角音 D，因此又再度出現角調式的暗示，但就在 P 樂句發展到羽音 G 後，立刻再度由「G 音滾拂 1」與「G 音三聲 1」確定了 G 羽調，不過這裡頗堪玩味地是，「G 音三聲 1」樂句型添加了一聲掩五絃七徽帶起作為終結，因此這裡的音樂實際上進行到一個八度的宮音降 B—降 B，而不是停留在調式主音 G，造成此段的音樂沒有回到調式主音，有虛懸之感，G—降 B 的小三度進行，色彩也較晦暗。回顧整個段落的發展，可以看出主要調式是 G 羽調，次要調式是 D 角調，而降 B 宮調只是作為一種暗示，讓音樂色彩變化，只有在開頭時短暫完整出現，而降 B 宮音在此段結尾的忽然出現，再次扮演了讓音樂表情更加生動的角色。

第十段：此段非常短小，其雖以結尾音為泛音 D 的「卷蘆為笳 1」樂句型開頭，但他的音樂很快就在 G1 樂句型中發展到了降 B 宮調式，並以八度的降 B—降 B 宮音結束。可以視其為對第九段結尾出現降 B 宮調暗示的實現。

第十一段：以強調角音 D 的「卷蘆為笳 3」樂句型起始，但隨後 G、H、I1 樂句型卻在 G 羽調中發展，這可由三度、五度骨幹的降 B 與 D 音的運用觀察得知。但隨後的 R、R1、S 樂句型則轉到 D 角調式。雖然接下來的 G、G、H 樂句型突出了羽音 G 的運用，有往羽調式發展的色彩，但在 I2 樂句型中又立刻確定了此處為 D 角調式，並由「掩指法 4」所帶出的一連串八度角音 D 加以穩固之。

第十二段：起始的「卷蘆為笳原型」樂句結束於角音 D，隨後的「問答樂句」直到「卷蘆為笳 2 結尾」樂句都是 D 角調式，但在「問答樂句」裡出現了偏音升 F 的運用，增加了聽覺上的刺激。而在接下來「降 B 拙撮三聲」與「問答樂句 1」、「問答樂句 2」中，則因為降 B—D—F 骨幹音程的使用，使得明亮的降 B 宮調式再度出現，但隨後的 J6 樂句型，與帶變宮音之「G 音拙撮三聲」的運用，使得此段音樂又以較晦暗的 G 羽調式作為終結。似有為下一段落，描述蔡文姬母子分別的悲劇場景「童稚牽衣」預作準備之意味。

第十三段：一開頭即以帶偏音升 F 的 D 角調式呈示，其中 G—升 F 的半音進

行無疑是為了增加音樂的表情變化。而在接下來兩次 V 與 W 樂句型中，又發展到了 G 羽調式；W 之後的「自由樂句」到兩次帶升 F 的 X 樂句型，與其後長瑣五聲的 D8 樂句型，又回到 D 角調式；然而在接下來的 J7 樂句型中又轉到 G 羽調，並由緊臨著的「G 音滾拂 1」與「G 音三聲」樂句型穩固了 G 羽調式的終結。此段的樂句皆短小，但調式變化迅速，並且多有使用變宮音 A 與偏音升 F，並有半音進行，且移至聽覺上更為刺激的高音，即琴人所謂「上準」進行，這樣的手法應是為了表現標題所需。

第十四段：本段非常短小，以「卷蘆爲笳 4」開始，到其後兩次 Y 樂句型、其變化型 Y1 樂句型都是 D 角調式，然而到了接下來的 P，其結尾發展到了羽音 G，並由「G 音滾拂 1」與「G 音三聲」鞏固了 G 羽調式。然而這裡與第九段相仿，在「G 音三聲」後多添了「掩剔五絃七徽」的指法，因此多出三聲降 B，而沒有讓此段音樂結束在主音 G 上，音樂的漂離感再度出現，是與第十二段的結尾運用了相同的手法。

第十五段：再度以「卷蘆爲笳 1」作為本段開頭，而後面的樂句發展中，G—降 B—D 的三度、五度骨幹支持明顯，最後並以「G 音招撮三聲」結尾，全段屬於 G 羽調式。

第十六段：以一個泛音的樂句起始，筆者命名為「平沙泛音」，這組樂句中也是具備明顯的 G—降 B—D 之三度、五度骨幹，最後並以「G 音滾拂 1」與「G 音三聲」結束，屬於 G 羽調式。

第十七段：再這個短小的樂段中，雖然一開頭「白雲起樂句」、「白雲起樂句 1」因為其降 B—C—D 以經呈示了降 B 宮調式，但觀察後來的進展，卻一再突出角音 D，並結束於角音 D 上，但此段的結束感並不清楚，反之若將結束音改為降 B，始有樂曲結束的感覺。因此這段並非 D 角調式，而是以角音作為結束的降 B 宮調式，可視為開始為下一段返回降 B 宮預作準備。

第十八段：在這最後的一段中，起始的樂句一開始便強調了降 B 宮，降 B 宮調式的降 B—C—D 完整呈現，兩次「拂」指法所形成的樂句也強調了降 B 宮調式

的調弦，因此可知此段已返回本調降 B 宮調式。但依《神奇祕譜》指示，須以譜中規定的「無射泛」結束，因此全曲雖於第十八段返回降 B 宮，但結束音却在上方五度的徵音 F 上，再次營造出音樂無法返回主音的漂離感。

綜合以上所論，可以知道《大胡笳》一曲雖然調式轉換頻繁，但通曲只用了三個調式，即降 B 宮調式、D 角調式與 G 羽調式。如果將降 B 宮調式視為中心調，則《大胡笳》一曲的調式運用就是 G 羽調式—降 B 宮調式—D 角調式，這個調式轉換的進行，恰好與第一段到第四段的調式運用相符，若以調主音的關係來看，則恰好會是西方調性音樂中一個小三度合弦的開展 G—降 B—D，這是一個頗堪玩味的現象。

第三節、微觀視角下《大胡笳》中的 「功能性樂句型」探討

在上一節中，筆者探討了《大胡笳》的宮音體系、音階結構、各段的調式與變音的運用情形，在其中可以看出某些特定類型的樂句型態，不僅僅是具有旋律上的功能，他們實際上對於《大胡笳》的宮音體系的建立，以及各處調式變化起到了決定性的作用，而有些類型的樂句型，則同時兼有聯繫《大胡笳》各段首尾，使其具備結構上的邏輯性，從而能夠統整全曲，不令各段產生散漫感，然後又令各段的段落感分明之感。這些類型的樂句型，筆者認為其具有功能上的意義，因此命名為「功能性樂句」。以下，筆者將探討其中最具有顯著功能意義的幾個樂句型。請同樣參見譜一，《大胡笳》分析圖

A 樂句型：這個樂句型，作為《大胡笳》全曲的開頭，有其獨到之處。首先我們注意到，《大胡笳》的宮調體系是降 B 宮體系，但這個 A 樂句型卻不是以降 B 開頭，而是以角音 D 開頭，並且它也不運用古琴曲中散音開頭常常使用的八度呈示，如《高山》、《流水》、《文王操》以及在《神奇祕譜》中與《大胡笳》列為同調的《龍朔操》等，而是採用了一個 D—降 B—G 的三度下行。由筆者在上一節中

對《大胡笳》的調式結構分析可知，《大胡笳》的調式運用若由主音來看，則恰好是 D—降 B—G 的關係，這恰好與 A 樂句型的開頭之三度下行完全相符，因此筆者認為，A 樂句型在曲首採用散音的呈示，是為了預告《大胡笳》整曲的調式運用，就這個意義來說，A 樂句型是一個種子樂句，其中濃縮了《大胡笳》全曲十八段的調式結構，因此無疑地，A 樂句型既出現於曲首如此重要的位置上，應是對《大胡笳》之後在調式發展的運用預作先聲，因此具有無比重要的地位。而 A 樂句型另外一個特點是三度的進行模式，觀察《大胡笳》全曲，三度的進行多次出現，就聽覺上也相當引人注意，比方 A1 樂句型同為 D—降 B—G，A2 樂句型是 F—D—降 B—G；「三度進行」樂句是 F—A—C，「三度進行 2」樂句是降 B—D—F；而第八段結尾，採用聽覺上相對顯得特別引人注意的「虛掩」指法，若觀察其高音的進行則是 F—G—降 B—D；採泛音演奏的 O 樂句型，其後段進行為 A—G—F—D；第九段 O1 樂句型與 K 樂句型間的「自由樂句」，其高音進行為 D—F—G—A；第十二段的「問答樂句 1」，其泛音之進行為降 B—D—F。《大胡笳》中這些連續的三度進行樂句，與其他樂句比起來，在聽覺上顯得較為突出，而這個連續的三度進行，實則在全曲一開頭的 A 樂句型即已採用。所以筆者認為，A 樂句型也對於《大胡笳》將採用這些連續的三度進行作了預告。因此它不僅僅是一個作為曲子氣氛營造用的「引子」，而是對於全曲的調式運用以及特殊音程，具有預告功能，其地位之重要為所有樂句型之首。

「卷蘆為笳」類樂句型：《大胡笳》全曲十八段中，有十一段採用了「卷蘆為笳」類樂句型作為全段的開頭。由於此類樂句型完整地將《大胡笳》所使用的調弦作了呈示，因此無疑地對於本曲所使用的宮音體系，即降 B 宮音體系有著穩定作用。由筆者上一節對《大胡笳》調式之分析可知，《大胡笳》並不採用本調式降 B 宮調開頭，第一段採用了 G 羽調式，第二段也是 G 羽調式，因此在全曲開頭時，降 B 宮體系作為宰制全曲的意味並不這麼肯定。此現象一直維持到第三段，「卷蘆為笳」樂句型被音量較大的一連串散音所演奏出來，這裡讓聽眾完整地聽到了本曲在琴上所有弦的音高，從而肯定了降 B 宮調式作為本曲宮音體系的地位，而也就在本

段，《大胡笳》第一次轉到了降 B 宮調式，並在段落尾部出現連續的降 B 宮音，肯定了降 B 宮調式。而《大胡笳》之後的發展，雖然屢次轉調，但由於許多段落都由「卷蘆爲笳」類樂句型作為開頭，因此都可藉由這些段落的出現再次對降 B 宮體系穩固的宣示，使得全曲的宮音一以貫之，並確保所有的調式轉換都在降 B 宮體系下進行，不出現宮音轉移，甚至雙宮音同時並存的現象。由此觀之，則「卷蘆爲笳」類樂句型負載有宮音體系之宣示與穩定的功能，並且藉由其聽感上接近頑固重覆的指法，於十八段中擔任十一段的開頭，無疑地在結構上，也有統整全曲，使各段落間緊密聯繫，而又段段分明的功能，此類似其他民族樂器音樂的「合頭」，實為《大胡笳》一曲的一大特色。

各主音「滾拂」+「掐撮三聲」或「三聲」類樂句型：

這個雙樂句型的搭配組合，在全曲中共出現了十次，並且大都於段落結尾處出現。由於它是兩個特殊指法的組成，所以形成了一組在聽覺上辨識度極高的樂句。這個雙指法的組合樂句第一次出現，是在第四段的「D 音滾拂」與「D 音掐撮三聲」，這裡的功能很清楚地是運用滾拂對音階的呈示，搭配掐撮三聲中「撮」指法對某音的強調，來確立一個調式，在這裡的運用即是用來確立第四段開頭的 D 角調式。而如上一節對《大胡笳》調式運用之分析所述，第四段於中間出現了較明亮的降 B 宮色彩，但是在段落末尾，又由「D 音滾拂 1」與「D 音掐撮三聲」再次穩定了 D 角調式作為本段主要調式的地位。在第九段的運用中，利用此只法組合來變化並鞏固調式的手法更為明顯，其情況就如筆者對此段的調式運用分析所述：開頭的「卷蘆爲笳 2」樂句型所帶的「長瑣」指法大幅重複角音 D，似有用 D 角調式發展的暗示，但是在隨後 M、M1 樂句型都是以降 B 宮為中心，直到 J3 樂句型的結束，才帶到羽音 G，並且立即由「G 音滾拂」樂句與「G 音三聲」樂句確立了 G 羽調式的地位。不過隨後的 N 樂句型則又發展到 D 角調式，並一直保持此調式直到「D 音掐撮三聲 2」樂句。但 D7 樂句又出現明亮的降 B 宮色彩，不過隨即由 J5 結束時出現的降 B—G 的小三度進行打破，更由「G 音滾拂 1」與「G 音三聲」確立了 G 羽調式。此後的「自由樂句」因為一直突顯出角音 D，因此又再

度出現角調式的暗示，但就在 P 樂句發展到羽音 G 後，立刻再度由「G 音滾拂 1」與「G 音三聲 1」確定了 G 羽調。關於這組指法搭配的樂句，其在各段的使用情形皆相仿，都是負載著轉換調式並加以鞏固的功能。由已上分析可知，滾拂手法不只是如琴曲《流水》一般用來營造某種音效而以，如大胡笳這樣與其他指法搭配，還可以作為靈活的轉調技巧使用之，使樂曲的色彩不段變換，營造特殊的張力。

單獨「掐撮三聲」類樂句型及「掩指法」類樂句：當掐撮三聲的指法單獨出現時，如第三、第六、第七、第十二段的運用，其狀況就與上述結合「滾拂」類樂句的狀況有所不同。如第三段的「降 B 音掐撮三聲」樂句型，僅只是用於段落尾鞏固原已確立的降 B 宮調式；而第六段的「G 音掐撮三聲」與「D 音掐撮三聲」之作用則剛好相反，前者用來動搖原先的 D 角調式，讓音樂出現 G 羽調的暗示，增加音樂的色彩變化，但最後則由「D 音掐撮三聲」來消除 G 羽調，給予 D 角調式穩定的支持；第十二段中的「降 B 掐撮三聲」與結尾的「G 音掐撮三聲」之運用法亦與此段相同。第七段的兩個「掐撮三聲」類樂句型則最為特別，他們展示了「掐撮三聲」類樂句型除了動搖調式與穩固調式之外的功能。由於「掐」指法在琴上的落點不同，振動弦長改變，便可以取得不同的音高，就如同古琴指法的「按音」一樣不受定弦法的限制，取得定弦法以外的音高。在第七段的例子裡，「D 音掐撮三聲 1」出現臨時的清角降 E 音，而結尾的「G 音掐撮三聲 1」則帶變宮 A 音，這使得第七段短暫出現七聲清樂音階的色彩。由此可知，「掐撮三聲」類指法是可以改變音階結構的指法，可以預見，如果《大胡笳》大量使用這類帶變音、清音的「掐撮三聲」指法，並在之後的樂句發展中，使用按音或泛音加以肯定並穩固，則《大胡笳》原先單純而清楚的五聲調式結構將會受到改變，因此「掐撮三聲」類樂句的重要性不可不察。另外在聽覺效果上非常特殊，運用凌空敲擊面板絃路的「掩指法」類樂句，因為其在《大胡笳》中帶有「撮」指法作為終結，因此與「掐撮三聲」類樂句其實有異曲同工之妙。比如在第五段中，「掩指法樂句 1」利用 F-D 的進行穩定 D 角調式，而在稍後的「掩指法樂句 2」則帶出了八度

的降 B，用以突出降 B 宮調式的主音，穩定降 B 宮調。而第八段的「掩指法樂句 3」，則在運用 D 音穩定 D 角調式的同時，加上「臨了上半」，以帶出變徵音還原 E，顯見其亦有改變音階結構的功能性。

J 類樂句型：若觀察 J 類樂句型在《大胡笳》中出現的位置，可以發現所有的 J 類樂句型都緊臨著「掐撮三聲」類樂句型，或是「滾拂」+「掐撮三聲」或「三聲」類樂句型的到來。而 J 類樂句在筆者對曲中的樂句分類標號到 7，與 D 類樂句同屬衍生最多的樂句型，其重要性由此可知。由於 J 類樂句型後方總是接著對調式有改變及穩固作用的「掐撮三聲」或「滾拂」+「掐撮三聲」、「三聲」指法，可以推測他跟轉調或主音的改變有關係。如第五段的 J 樂句型，雖然沒有轉調的運用，但它將此前一直突出的徵音 F，運用「掐起」指法帶到了 D 角音，而後方立刻輔以「D 音滾拂 2」與「D 音三聲」穩固了 D 音作為主音的 D 角調式；第六段中，J1 樂句型同樣利用「掐起」指法帶到了 G 羽音，並加上「G 音掐撮三聲」使此處暫時出現 G 羽調的色彩，但在 J2 利用「掐起」指法帶到了 D 角音後，隨即由「D 音掐撮三聲」再度穩定了 D 角調式。由於 J 類樂句的運用，皆是同一個模式，即藉由「掐起」帶出某音，而後接著「掐撮三聲」或「滾拂」+「掐撮三聲」、「三聲」指法肯定該音作為主音的調式，其作為轉調的功能非常明顯，運用法也較為單純，因此 J 類樂句於其他段落的運用就不再贅述。值得注意的是，第四段中的 F 樂句型、第九段與第十四段都出現的 P 樂句型之運用方式也與此相同，可以視這類樂句型為「轉調樂句型」。

第四節、《小胡笳》的宏觀結構分析

為了映證《大胡笳》與《小胡笳》之間有所關聯之推測，筆者將分析《大胡笳》之宏觀結構的方法運用到《小胡笳》上，分析的結果顯示，兩曲之宏觀結構極其類似，都是由各種樂句型的反覆，或經發展之後相互堆疊，以構成全曲的龐大結構。有關於分析與標示各類樂句型的方法，筆者已在第一節中說明，於此不

再贅述，而《小胡笳》的分段較少，只分爲前敘一段、正聲四段與後序一段，總共六段，有關筆者的對譜面的分析，請參考譜二，《小胡笳》分析圖。。筆者今依照第一節中表示《大胡笳》之宏觀結構的方法，亦以一簡表呈現《小胡笳》之宏觀結構及各段落中之樂句組成情形，唯《小胡笳》曲中的樂句型較多，英文字母 A 到 Z 已不敷使用，故於 Z 之後，採用了甲、乙、丙等中文標號，使用原則與英文標號一致：

前敘	A—A1—B—B1—A2—輪滾喚樂句—d 音掐撮二聲…C—C1—D—降 b 二聲—D1。
一	E—E—反哺聲—F…G—G1—g 音掐撮二聲—F1—A3—A3—B2—降 b 音掐撮二聲。
二	E1—E1—反哺聲 1—B3—H—H—I—降 b 音二聲 1—降 b 音二聲 1…G—G—I—降 b 音二聲 1…。
三	E2—E2—J—d 音掐撮二聲 1—J1—d 音掐撮二聲 1…B4—g 音掐撮二聲—g 音掐撮二聲…反哺聲 2—泛音蠲六七…A3—A3—B2—降 b 音掐撮二聲…(長段以降 B 音爲主的自由樂句)。
四	E1—E3—K—d 音掐撮二聲 2—K—d 音掐撮二聲 2…M—M1—g 音掐撮二聲 1—N—O—P—P1…蠲六七—O1—O1—蠲六七…輪滾喚樂句 1—d 音掐撮二聲…Q—Q1—d 音掐撮二聲 1…R—R1—降 b 音掐撮二聲…M—M1—g 音掐撮二聲 2—N—S—S1—T—T1—T2—T3。
後序	E1—E1…d 音掐撮二聲 1—U—U1—g 音掐撮二聲 1—蠲六七…蠲六七…V—d 音掐撮二聲 3—W—W1…g 音掐撮二聲 2…V1—d 音掐撮二聲 3—X—W2—W2…X1—蠲六七…蠲六七…Y—d 音掐撮二聲 2—Y1—d 音掐撮二聲 2—Y2—d 音掐撮二聲 2—Z—Z—甲—甲—乙—g 音掐撮二聲—乙 1—丙…g 音二聲—g 音二聲—丙 1—丙 2—W3—降 b 音掐撮二聲 1—W4—d 音掐撮二聲 3…。

從以上的簡表可知，《小胡笳》如同《大胡笳》一般，也是由一句句樂句型所組成

的龐大「樂句網」，同樣有跨越多段落之樂句型所構成的「縱向連結」，以及只在段落內發展之樂句型所構成的「橫向連結」；有單純重複而不變奏的「樂句反覆」關連，還有由「母樂句」所衍生出「子樂句」所構成的「樂句衍生」關連。今同樣將同段落的樂句關係視為橫軸，而跨段落的樂句發展視為縱軸；以實線來表示「樂句反覆」關連，以虛線表示「樂句衍生」關連，則一樣可以得到一張充滿橫線與縱線，實線與虛線，彼此交織的「《小胡笳》樂句網示意圖」，而這個圖所顯示出來的，即是筆者認為《小胡笳》的宏觀結構，如圖3、圖4所示。而比較《大胡笳》與《小胡笳》的樂句網，可發現《小胡笳》較多同段落，較少跨段落的樂句關連；而《大胡笳》較多發樂句型的發展，《小胡笳》則傾向較多的樂句型重複。



圖 3、《小胡笳》樂句網示意圖，同段落內的樂句型之關係：

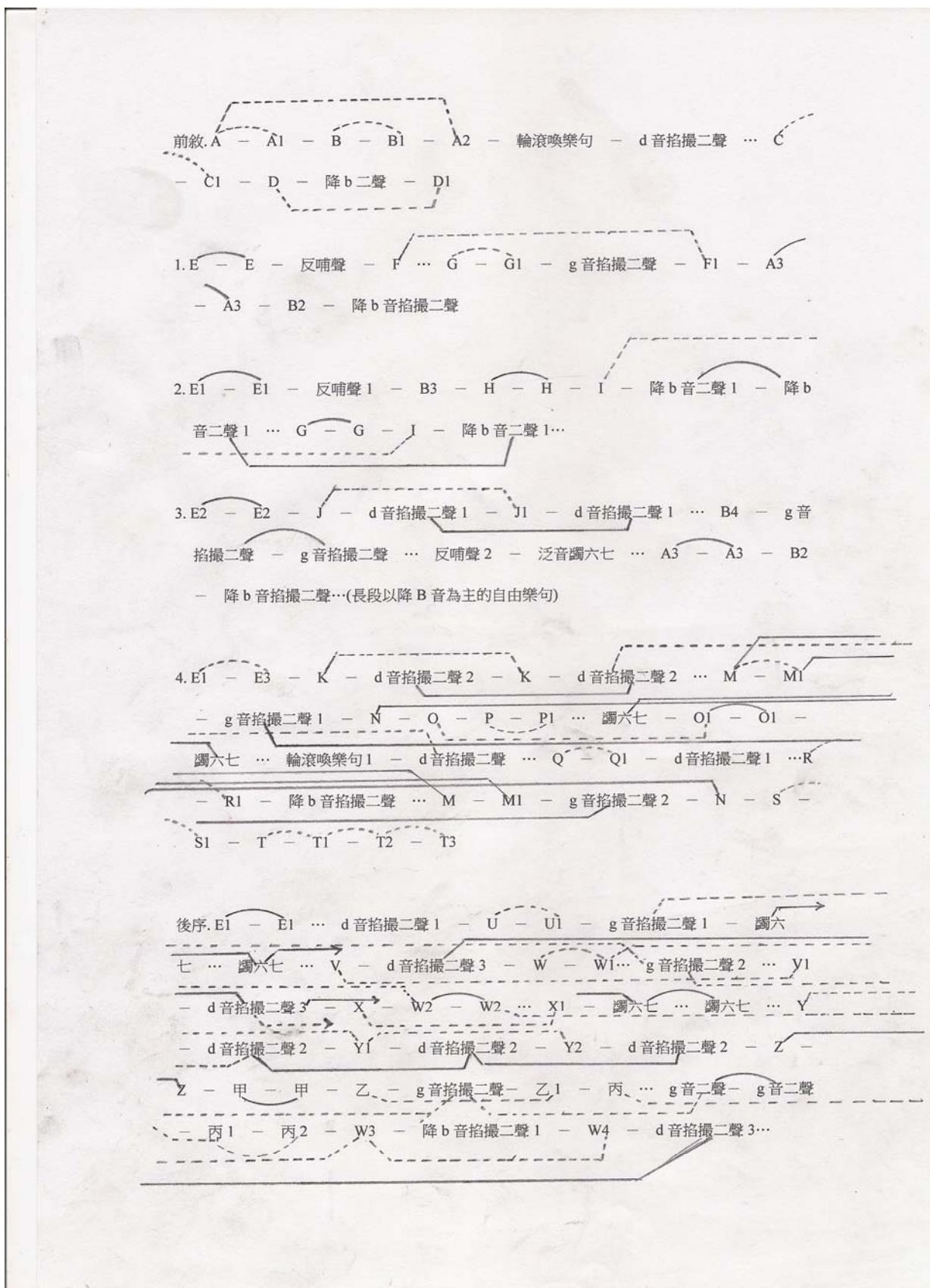
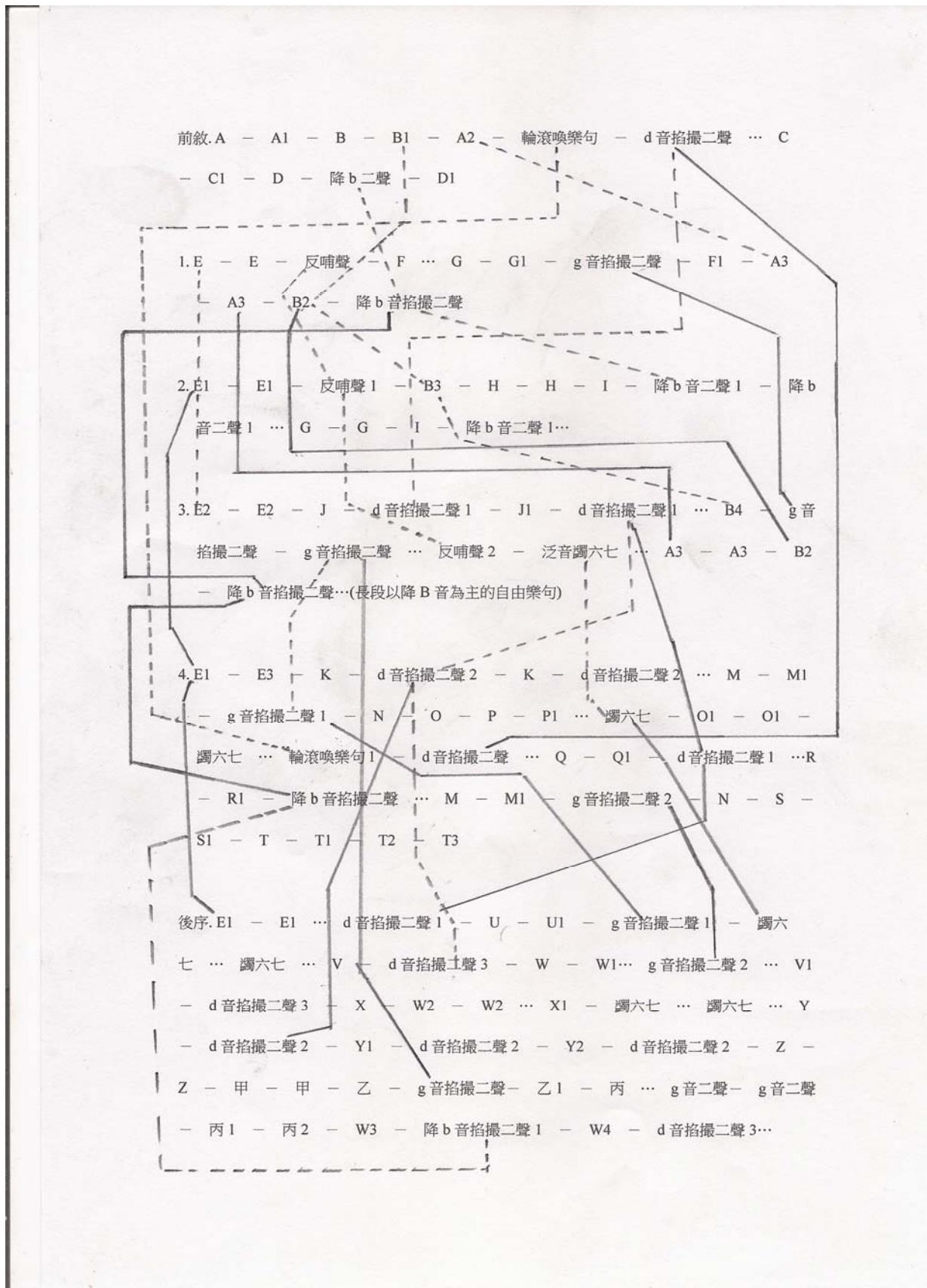


圖 4、《小胡笳》樂句網示意圖，跨段落間的樂句型之關係：



第五節、《小胡笳》的調式及音階結構分析

《小胡笳》雖然與《大胡笳》運用了同樣的定弦法，亦即一絃到七絃分別是降 B 音、D 音、F 音、G 音、降 B 音、C 音、D 音，因此也形成一個與《大胡笳》完全相同的五聲音階調式，全曲以降 B 宮調式起始，而由降 B 宮調式結束，且回到主音宮音降 B 上，因此其宰制全曲的宮音系統，也與《大胡笳》同樣為「降 B 宮調系統」。但觀察《小胡笳》譜中所運用的音級，則在降 B 宮的五聲調式之外，處處都有變宮 A 音、清角降 E 音與變徵還原 E 音的運用，並尚有臨時裝飾的偏音還原 B 等，只有極少數的段落採用了純五聲調式，在全曲大多數的樂段中，採用的是各種六聲音階調式，甚至七聲音階調式，並在各種六聲音階、七聲音階與純五聲音階之調式當中互相轉換，形成此曲比《大胡笳》更為豐富多變的音樂色彩，與其複雜的音階結構。以下將探討《小胡笳》各段落調式運用與音階結構的轉換情況，以利讀者了解《小胡笳》在這一方面的特殊性，及其有別於《大胡笳》之主要特色。關於各段的音樂請參見譜二，《小胡笳》分析圖。

前敘：若我們用習慣於五聲音階調式的耳朵來聽《小胡笳》前敘的第一句，將會感到非常地刺耳且古怪，因為在 A 樂句中，不但在重要節拍上的第一聲按音出現了清角音降 E，而且又立刻出現了變宮音 A，呈示了一個七聲清樂音階（下徵音階）之降 B 宮調式，這兩個變音的使用馬上又被譜上的「再作」指示給與肯定，加強了七聲音階的聽感，A 樂句裡唯獨缺商音 C，不過由於宮音與角、徵音俱全，又加以變宮、清角，可以認為《小胡笳》全曲的一開頭，就使用降 B 宮七聲清樂音階的宮調式來呈現。而商音 C 在「輪滾喚樂句」中，以重要節拍呈現出來，使七聲完備。不過在「d 音掐撮二聲」樂句裡兩度出現了變徵音還原 E，變宮僅出現一次，且應被視為裝飾音型，而後的進行則皆屬於五聲降 B 宮中的音級，因此可以說第一段結束於帶變徵的六聲音階，降 B 宮調式上，唯獨此段結束時以一個名指的「虛掐起」指法，帶出空絃 F 音，並未結束於調式主音上，但剛好與下一段開頭的三絃散音 F 連成一氣。

第一段：此段由開頭 E 樂句型對角音 D 的呈示，以及接下來「反哺聲」樂句型中三度骨幹徵音 F 的支持，呈現 D 角調式發展。其中 F 樂句型的清角與偏音還原 B 為裝飾性質，可以忽略，但 G 樂句的變宮 A 音因為反覆大量出現，所以具結構性意義，且 A3 樂句型的泛音中也帶變宮，所以一直到 B2 樂句型出現之前，其音階結構都屬帶變宮的六聲 D 角調式。最後在 B2 樂句型中，因為其對降 B 的大量強調，並且出現降 B—C—D 的進行，又不帶任何變音、清音，確定為純五聲降 B 宮調式，並且以「降 B 招撮二聲」樂句型結束此段。

第二段：本段開頭的 E1 樂句型首度以散音呈示了本曲在琴上所有絃的音高，完整地呈示了降 B 宮調式，具有宣示且穩定「降 B 宮體系」的作用，而此段音樂的進行中，完全不使用任何變音、清音或裝飾性偏音，大量突出降 B 的使用，且降 B—C—D 之進行清楚，是典型的純五聲降 B 宮調式，最後並以「降 B 音二聲 1」樂句型，與一個六絃到一絃的七徽泛音「滾」指法，收結全段於降 B 上。

第三段：第三段開頭的 E2 樂句型，實際是將第二段開頭的 E1 樂句型改以泛音演奏，因此其對全曲的功能與 E1 相當，都在宣示並穩定統御全曲的「降 B 宮體系」。而在 J 樂句型後段中，則出現了兩個變徵還原 E，接下來的「D 音招撮二聲 1」也帶變徵，因此變徵應被視為具有結構性意義。接下來 J1 樂句的後段中，因為完整出現 D—還原 E—F 的進行，並且接著帶有變徵的「d 音招撮二聲 1」，因此可以視樂曲到這裡的發展為帶變徵音的六聲 D 角調式。在「d 音招撮二聲 1」之後，音樂轉到了 G 羽調式，並以 B4 樂句裡的三度骨幹降 B 音穩固主音 G，但 B4 樂句尾部出現兩個變宮音 A，又緊接著奏出兩次帶變宮音的「G 音招撮二聲」，因此這一段落應屬帶變宮的六聲 G 羽調式。在 A3 樂句型之前的進行，調式並未改變，但變宮音消失，直到「躉六七」樂句型後出現一聲變徵還原 E，但此變徵只出現一次，其前後都沒有其他變徵加以輔助，因此可以忽略，應被視為純五聲 G 羽調式。而兩次出現的 A3 樂句型本身帶變宮 A，但其後的音樂則不再有變音、清音，及其他偏音，並以含大量降 B 音的大段落呈示，與 D—C—降 B 的手法回到純五聲降 B 宮調式，在此段最後的自由樂句結尾，以一絃與五絃散音奏出八度的降 B，穩固地

將此段結束於五聲降 B 宮調式中。

第四段：與第二段一樣使用了 E1 樂句型作為開頭，但是其音樂卻在 D 角調式中發展，並且由於 K 樂句型四度出現變徵還原 E，並緊接著「D 音掐撮二聲 2」樂句型，也帶兩個變徵，是以應視為帶變徵的六聲 D 角調式。而由 M 與 M1 樂句型開始，又出現變宮 A 音，P 與 P1 樂句型也出現變宮 A 音，而這裡的音樂轉到了 G 羽調式發展，屬於帶變宮的六聲 G 羽調式，並結束於 P1 的「撮」指法所帶出的八度 G 音上。而在隨後兩次 O1 樂句型中，音樂又短暫轉到帶清角還原 E 的六聲降 B 宮調式上。緊接著「觸六七」指法後，進入一個較特別的段落：這裡的「自由樂句」出現了四個結構上的清角，且在「輪滾喚樂句 1」後確立了 D 角調式，所以應為帶清角的六聲 D 角調式，但是在緊接著的「D 音掐撮二聲」樂句型中卻以變徵音還原 E 取代清角降 E，在聽覺上對此音升高半音，相當引人注意，也使得此段落的結尾變成帶變徵的六聲音階 D 角調式，這個帶變徵的六聲 D 角調式，則由後方也帶變徵的 Q1 樂句型與「D 音掐撮二聲 1」予以穩固。接下來在 R 樂句型及 R1 樂句型中，則轉回純五聲的降 B 宮調式，並結束於「降 B 音掐撮二聲」上。而後在 M、M1 樂句型的發展下，又發展到帶變宮的六聲 G 羽調，並在 M1 中有變宮 A—宮音降 B 的半音進行。而後 S、S1、T、T2 樂句型的進行，則將變音的使用，從變徵引向變宮，再引回變徵，並結束全段於一個帶變徵的降 B 宮調上，其中 T2 亦帶多次變徵還原 E—徵音 F 半音進行。但值得注意的是。第四段結束音並不在主音降 B，而在七絃七徽「掩掐起」與「撮」指法上帶到了八度角音 D，產生段落未完的待解決感。

後序：此段依然以 E1 樂句型作為開頭。此段的調式運用一直到 X1 樂句型結束前，都屬於 G 羽調式，然而其音樂的進行，靈活地運用變徵還原 E 音與變宮 A 音，於段落中交互出現，使得音階結構發生重複擺盪，從而營造出音樂的張力。如 E1 樂句型結束後的「自由樂句」中有兩個變徵，而「D 音掐撮二聲 1」中也有兩個變徵，且都為具結構意義的變音，因此應該以帶變徵的六聲 G 羽調式看待；然而到 U、U1 樂句型中，變音的使用變成了變宮 A 音，因此又轉變為帶變宮的六

聲 G 羽調式；及至 V、「D 音掐撮三聲 3」樂句型出現，變音又轉為變徵，調式亦隨之變為帶變徵的六聲 G 羽調式；但到了 W、W1 樂句型中，變徵消失，變宮大量出現，又回到變宮六聲 G 羽調式；V1、「D 音掐撮三聲 3」與 X 樂句型中的變徵又變化了音階結構，W1、W2 中的變宮亦然，直到 X1 樂句中，以帶變徵的六聲 G 羽調式結束，這場拉鋸戰才告終結，這一段反覆「換音階不換調式」的音樂進行，在曲中顯得格外特別。X1 樂句型結束後，從兩次「鑄六七」指法直到兩次 Z 樂句型，音樂都在帶變徵的六聲 D 角調式中進行。甲樂句型直到「G 音二聲」的音樂進行，雖然有乙 1 樂句型裡的兩次變徵音出現，作為音樂張力的營造，但大體上都是屬於帶變宮的六聲 G 羽調式，並在丙 1、丙 2 樂句型回到了純五聲 G 羽調式。W3 樂句型之後的音樂開始回到本調降 B 宮調式，並在 W4 與「D 音掐撮二聲 3」樂句型裡的變徵，以及其後「自由樂句」短暫的三次變宮呈示之後，終於回到純五聲音階降 B 宮本調，在上屬音徵音 F 與主音降 B 的重疊之下，結束全曲。

由以上對《小胡笳》的調式即音階結構的分析可知，《小胡笳》在這方面比起《大胡笳》複雜許多。雖然《小胡笳》也只運用了降 B 宮調式、D 角調式與 G 羽調式，但是因為《小胡笳》中幾乎所有的變宮音、清角音、變徵音都具有結構性意義，使得全曲的音階結構不斷地發生變化，因此在全曲利用「調式轉換」的同時，「音階結構」的轉換也同時發生，這使得《小胡笳》的音樂表情比起《大胡笳》更為多彩而豐富，以《大胡笳》、《小胡笳》的傳譜情形而言，未經明代人加工整理，且譜式更為古老的《小胡笳》比起五聲結構的《大胡笳》對於音階變化的運用，顯然更為靈活而大膽，這是一項值得注意並深思的現象，筆者將在下一章予以探討。

最後值得我們注意的現象是，我們若使用七聲音階的理論⁹²來看待《小胡笳》，則無疑地《小胡笳》應該屬於一個古代雅樂音階，即帶變宮、變徵的七聲音階之作品。隋朝初年，隋文帝欲制定雅樂，當時的鄭譯曾提出了以龜茲樂師蘇祇

⁹² 有些學者認為，在我國聲律傳統中，只有五聲或七聲音階理論，而不應有六聲、八聲等其他理論。請參考李石根著〈隋朝的一次聲律學大辯論－開皇樂議〉，《交響－西安音樂學院學報》，20/1（2001）：5-10。但作者主要指雅樂研究而言，並未涉及古琴或其他民間音樂。

婆之理論爲基礎，意欲復古的七聲音古雅樂音階，以排斥當時太常樂工所使用的新音階，以及南朝流行的清商音階，從而引起一系列爭論，史稱「開皇樂議」，沈冬〈隋朝開皇樂議研究〉⁹³一文曾深入探討鄭譯所欲恢復的古音階，以及其他當時使用之音階體系的具體差別。作者在文末指出：「事實上蘇祇婆所代表的，是流行於民間的胡樂理論，而鄭譯則是向民間音樂家學習，並試圖引進其說於廟堂而已。即使鄭譯所爲不成，仍然無礙蘇祇婆之法於民間音樂中的流傳。因而成爲唐燕樂二十八調的張本，則其生命力與影響力之綿亘不絕，是全然根植於民間的。」而從筆者對《小胡笳》的音階結構分析中可見，其音階結構與鄭譯所提出的古音階是相符的。文獻中指董庭蘭爲隴西人，而傳授琴藝予董庭蘭的陳懷古是鳳州參軍，其地亦在今陝西，關西一代自古即是胡人與漢人的雜處之處，也是彼此文化交流的前哨站，遑論承胡化甚深的北朝而統一天下的隋唐二代，其民間音樂若有用蘇祇婆之法者，亦不足爲怪。丁承運曾於其〈清、平、瑟調考辯〉⁹⁴中考察了許多古琴曲，並認爲這些琴曲即爲古代清、平、瑟調的體現或遺存，但筆者發現的《小胡笳》之音階結構並未能以丁承運之觀點解釋之，卻反而與鄭譯在開皇樂議所提供之理論相符，而若如沈冬所言，鄭譯之法乃是向民間學習，而且這民間音樂理論很有可能是如蘇祇婆這樣的民間胡樂理論，則以文獻記載《小胡笳》之誕生年代來看，筆者在《小胡笳》中發現的古代七聲音階，很有可能就是隋唐之交時，民間音樂受胡人影響下所使用的一種音階型態。然則唐代陳康所謂「九弄、廣陵散、二胡笳，古風不泯之曲也」，此語乍看難以理解，爲何「以琴寫胡笳聲」的「二胡笳」在陳康聽來居然會是「古風不泯之曲」？在筆者此次發現了《小胡笳》中發現的古代雅樂七聲音階之後，則或許當時的陳康已經發現當代的民間音樂《小胡笳》，其音階結構與古代雅樂音階相符的現象了。

⁹³ 沈冬著，〈隋朝開皇樂議研究〉，《新史學》，4/1（1994）：1-42。

⁹⁴ 丁承運，〈清、平、瑟調考辯〉，《音樂研究》，4（1983）：72-90。

第六節、微觀視角下《小胡笳》中的 重要樂句型分析

在筆者對《大胡笳》的探討中，歸納出了幾個對《大胡笳》全曲之發展，調式結構的轉換，與結構上的統整極具重要性的樂句，由於這些樂句對全曲而言具有功能性，因此被筆者命名為「功能性樂句」。然而在《小胡笳》的分析中，我們可以觀察到《小胡笳》在調式與音階結構的轉換方面，非常地靈活且自由，難以如《大胡笳》般清楚歸納出哪些類型的樂句負載了調式及音階結構轉換的使命，筆者只能對一些對《小胡笳》而言，具備清楚地結構統整意義之樂句進行探討，因此在本節中並不以「功能性」樂句命名之，而改以「重要樂句型」命名之。

A 樂句型：此樂句型為《小胡笳》全曲第一句，然而在此句中因為其特殊的音階結構，若跟五聲結構的《大胡笳》相比，馬上就給予聽眾強烈的聲響刺激。由上一節的分析中我們已知，A 樂句裡運用了按音的指法，出現了變宮 A 音與清角降 E 音，呈示了一個七聲雅樂音階，譜上並標明「再作」，以連續兩次的呈示表明這兩個變音並非臨時裝飾用，而是具備音階結構的意義。由於《小胡笳》曲首就採用了這樣少見的音階結構，並且在全曲的發展中，更大量運用變宮、清角、變徵不停地頻繁轉換音階結構，因此這句 A 樂句型，應該是在全曲之始便預告了之後的多聲音階結構變換現象，讓聽眾在曲首就接受這樣的「奇聲異想」，為《小胡笳》之後劇烈變換的音階結構預作先聲。

E 類樂句型：E 類樂句型一開始以 E 樂句型呈示出來，但在 E1 樂句型出現後，則可以知道 E 樂句型事實上為 E1 樂句型的不完整型態。E1 樂句型的功能就如同《大胡笳》中的「卷蘆為笳」樂句型一般，利用一到七絃的空絃音，對全部的定絃音高作了完整呈示，使得「降 B 宮體系」在第二段開頭被非常肯定地穩固，宣示了降 B 宮作為全曲宮音的地位。而第二段之後，其他段落也以 E1，或以泛音型態演奏的 E1 即 E2 樂句型開頭，也形同在《小胡笳》劇烈的調式與音階結構變化之中，在每段的開頭利用 E 類樂句型的呈示，讓聽眾仍感受到純五聲降 B 宮調式

的存在，而不會在《小胡笳》的調式結構中感到迷失感，使調中心感混淆不清。而這個作為段首的 E 類樂句，也在一定的程度上，起到了與《大胡笳》中「卷蘆為笳」類樂句對全曲的「合頭」功能。

「掐撮二聲」或「二聲」類樂句型：由筆者對《小胡笳》的樂句型中可以見到，《小胡笳》也有許多由「掐撮」指法構成的樂句型，但與《大胡笳》中所見到的「掐撮三聲」或「三聲」不同，《小胡笳》中用的是「掐撮二聲」或「二聲」，全曲皆未見「掐撮三聲」或「三聲」的運用，筆者推測這可能與樂曲之年代有關，筆者將在之後的章節映證這項推測。而《小胡笳》中「掐撮二聲」或「二聲」樂句型的運用，與《大胡笳》相同都與調式之改變或鞏固有關，但《小胡笳》的運用方法則更多時後是將各種變音、清音帶入，用以改變音階結構，而不只是改變調式，因此可以說《小胡笳》對「掐撮二聲」或「二聲」的運用，比起《大胡笳》對「掐撮三聲」或「三聲」之運用更加複雜。關於此類樂句型對《小胡笳》調式結構之影響，具體情形可見筆者於上一節中，對各段落的調式與音階結構分析，於此不再贅述。而與《大胡笳》不同的地方還有，《小胡笳》並不將這個指法放在段落尾部，也不將它與「滾拂」指法結合運用，因此對於各個小段落而言，可以視為對調式結構的轉換有功能性，但對《小胡笳》全曲而言，並不具統一各段尾部聽感的「合尾」性質。

由以上的分析結果看來，《小胡笳》確實難以歸納出如《大胡笳》中那麼清楚的樂句功能性，甚至某些在《大胡笳》中已經成為相當清楚之「模組」運用的樂句型組合，如 J 類樂句 + 「滾拂類」樂句型 + 「掐撮三聲」或「三聲」類樂句型的運用，在《小胡笳》中也找不到，這些都是《小胡笳》有別於《大胡笳》的地方。筆者將在下一章中，更進一步探討《大胡笳》與《小胡笳》之間的差異，也將討論他們之間的共性，並嘗試由音樂分析的結果，輔以古琴音樂之調式與音階結構發展的歷史進程，解釋這些共性與差異所顯示出來的歷史意義。

第四章、《大胡笳》與《小胡笳》分析結果所顯示的歷史意義

第一節、《大胡笳》與《小胡笳》的相似指法與樂句型

在筆者將《大胡笳》與《小胡笳》中所有的樂句型都進行了剖析之後，可以明顯的發現兩者之間存在著一些非常相似的指法以及樂句型，這些就是兩者之間的明顯共性，也證明了兩曲之間確實存在一定程度之關聯，以下筆者將探討《大胡笳》與《小胡笳》中，這些相似的指法與樂句型。

一、《小胡笳》前敘的開頭兩個樂句型 A 與 A1，其指法十分類似《大胡笳》中的 B1 與 C 樂句型。《小胡笳》的 A 樂句型，以一個「抹一絃到四絃散音，抹五絃十徽按音，引上九徽」的指法作為開頭，而 A1 樂句型只是對 A 樂句型的模仿，並增加一聲「撮四絃散音與六絃九徽按音」作為樂句型結尾；若與《大胡笳》中的 B1 與 C 樂句型對照比較，可以發現《大胡笳》此處也以「抹一絃到四絃散音，抹五絃十一徽按音，綽上九徽」作為開頭，而 C 樂句型也以「撮四絃散音與六絃九徽按音」作為樂句型結尾。又再仔細觀察，《小胡笳》的 A 樂句型在指法「引上九徽」之後，用「綽觸」指法彈奏五六兩絃九徽按音，並隨後彈奏四絃散音，並緊接著「大指按七六兩絃九徽，右手連歷七六，撞七絃、吟六絃」；而在《大胡笳》中，則於「抹一絃到四絃散音，抹五絃十一徽按音，綽上九徽」之後，「抹挑六絃九徽按音」，並也隨後接著彈奏四絃散音，隨後「大指按七絃七八徽間，撞猱後下八九徽間」。就指法上看來，兩者之間差異並不大，但其聲響效果卻大異其趣。《小胡笳》使用「抹五絃十徽按音，引上九徽」的指法，將製造出五聲音階以外的清角音降 E，而《大胡笳》使用的「抹五絃十一徽按音，綽上九徽」卻完全在五聲音階系統內；另外《小胡笳》使用了「大指按七六兩絃九徽，右手連歷七六，撞七

絃、吟六絃」指法，也因此製造出變宮音 A，而《大胡笳》使用的「大指按七絃七八徽間，撞猱後下八九徽間」則完全不會製造出變音；《小胡笳》於這個段落使用了「綽觸」指法，但在《大胡笳》中則不見其蹤影。

二、《小胡笳》中的 B1 樂句型指法，與《大胡笳》第三段中的 D4 樂句型指法類似。《小胡笳》原譜中記載之指法，指示在七絃按音上「鎖觸八聲」，而後左手再由八九徽間引上七徽；《大胡笳》的 D4 樂句型，則有級進而又返回起始音的裝飾手法，但其後也與《小胡笳》類似，在七絃用了「長鎖七聲」，而後左手也由八九徽之間上七八徽之間，再上七徽。比對兩者間的指法與樂句，可以發現兩者同樣都由降 B 音進行到了 D 音，但《小胡笳》的 B1 樂句型之手法顯得較為直接了當，而《大胡笳》的 D4 樂句型則不但多了裝飾音型作為開頭，而且也不像《小胡笳》直接由降 B 跳進到 D 音，而是採用了級進的降 B—C—D 音的進行，從而營造了比較柔和婉轉的聽覺感受。



三、《小胡笳》中的「輪滾喚」樂句型到「D音掐撮二聲」樂句型，其指法與《大胡笳》第四段開頭「卷蘆爲笳」樂句型後的F樂句型，到「D音滾拂」與「D音掐撮三聲」樂句型的指法相似。但比較兩者，可以發現《小胡笳》的指法一樣簡潔明快，在七絃十徽處輪指之後，直接滾到二絃，隨後接著五絃十徽的按音，作「喚」的裝飾後掐起，並掐撮二絃散音與五絃十一徽的按音共二聲，在這過程中會帶出變徵音還原E；而在《大胡笳》第四段的F樂句型，到「D音滾拂」與「D音掐撮三聲」樂句型之指法，則用了六絃十徽綽上九徽作「喚」，並用五絃十一徽按音掐起取代，從而避免了五聲音階外變音的出現，而《大胡笳》於此處還可見指法改造的現像，「滾」指法被調到了五絃按音與掐起之後，這與《小胡笳》的順序剛好相反，並且《大胡笳》用的是「滾拂」指法，並接上了「掐撮三聲」指法⁹⁵，因此整個樂句被拓展得較為長大，而值得注意的是，《大胡笳》全曲的「掐撮」指法都是三聲，《小胡笳》全曲的「掐撮」指法都是二聲。

⁹⁵ 筆者使用的龔一打譜，在掐起時採用了F音，而筆者田野實作向姚公白所學之打譜，則取降E音，為變音清角。由於此處沒有標明徽位，兩位琴家的版本都為合理，無法論其對錯。



三、《小胡笳》第一段「雁歸思漢第一」開頭的 E 樂句型

與《大胡笳》第三段開頭的「卷蘆爲笳」樂句型非常相似，而且觀察《小胡笳》的 E 樂句型，可知它在其後「吹笳訴怨第二」的開頭演變成了 E1 樂句型，兩者間的差別在於 E 樂句型開頭的指法，為三絃散音抹到五絃散音，而 E1 樂句型則由一絃散音抹到五絃散音，而 E1 樂句型之指法與聲響，無疑地更為接近《大胡笳》第三段開頭的「卷蘆爲笳」樂句型，而「卷蘆爲笳」的原本型態，則遲至《大胡笳》第十二段開頭才出現，因此這裡應該將《小胡笳》E1 樂句型與《大胡笳》「卷蘆爲笳原型」作一比較分析。《小胡笳》的 E1 樂句型在抹到五絃散音之後，立刻「蠲六七絃」散音，再撮四絃與七絃散音；而《大胡笳》的「卷蘆爲笳原型」則相當於是《小胡笳》的 E1 樂句型之拓展，它在抹到五絃散音之後，繼續往後抹六絃，並接著抹挑七絃散音，而後勾四絃、挑七絃後，才撮四七兩絃，但它並未像《小胡笳》E2 樂句型停留在「撮四七」指法，而又「勾五四五六絃」並以「勾剔七絃」結束。從這邊可以再次看到，《小胡笳》中頻繁使用的古指法「蠲」在《大胡笳》中被刻意地改造，以致整曲《大胡笳》都不見此指法，而《大胡笳》的「卷蘆爲笳原型」，指法與聲響基本上等同於《小胡笳》的 E1 樂句型，但又將其加花拓展許多，成為更長大的樂句。

E 鶴归思汉第一 户三六九”E 已尾
 葳至矣冕万乍 反哺声

D3=D1指法改变而成

三、空悲弱质 $\text{♩} = 66$ 卷蘆為笳

旬四五五六七曷。蘆包曷旬 蘆管體 蘆笙體

降b音掐撮二聲 三吹如诉怨 第二 E1 三丁 尖 E1 已
 篓至矣冕再乍 反哺声1

掩指法4,類似掩指法3 十二、远使问姓名 卷蘆為笳原型
 蘆色慕 蘆色四色印 慕。 从卷云

四、《小胡笳》中的 G 與緊接著的 G1 樂句型，與《大胡笳》第四段中，I 樂句型之後的「自由樂句」有著幾乎相同的指法運用。《小胡笳》中的 G 樂句型用二絃與七絃的按音，彈出一個八度跳進，並在高音上以「鎖九聲」指法重複之，而後「引上」七徽，再度使用二絃七徽與七絃七徽的按音，彈出一個八度跳進，再用「鎖九聲」指法於七絃重複高音，並接著「引下」九徽，名指於十徽上「掐起」彈出 G 音；而《大胡笳》第四段中 I 樂句型之後的「自由樂句」，也在二絃七徽與七絃七徽上彈出八度音跳進，並由「長鎖七聲」重複彈奏高音，但在緊接著 I1 樂句型的進行中，《大胡笳》使用了「剔抹挑七絃七八徽間」的指法，並加以「飛吟」的裝飾，而後左手才下到八九徽間，最後名指按十徽「掐起」得 G 音。這裡的比較，又再一次顯示出了《大胡笳》較多使用級進音型，並有更多裝飾的傾向，相對而言《小胡笳》的指法與取音就顯得更直接許多。

五、《小胡笳》中的泛音 A3 樂句型，與《大胡笳》第九段中的泛音 O 樂句型，有著相近的音樂進行。觀察《小胡笳》中的 A3 樂句型可知，它主要是 A—G—F—D（以上皆為泛音）—D（此音為散音）的進行；而觀察《大胡笳》中的 O 樂句型，則是先由 F—G—A 的進行開始，末尾才回到與《小胡笳》一樣 A—G—F—D（以上皆為泛音）—D（此音為散音）的進行。在這裡也同樣顯現出了，《大胡笳》的裝飾現象，而且《小胡笳》使用的「蠲五六」指法，《大胡笳》此處亦不見。然而兩者還有一相同之處，就是都將各自的泛音「再作」，反覆演奏了一次。

六、《小胡笳》「吹笳訴怨第二」中的泛音 H 樂句型，與《大胡笳》第十六段開頭的「平沙泛音」樂句型應該也有關連。在《小胡笳》的 H 樂句型中，其音樂進行由於「蠲六七」必須疾彈屬裝飾性質，重要音是落在「打摘五絃七徽」泛音，應視為以降 B—C—D—D（此音高八度）為主，而後 H 樂句型也被「再作」反覆了一邊；而在《大胡笳》第十六段開頭的「平沙泛音」樂句型中，則很清楚是 F—G—降 B—D—D（此音高八度），並在後面的兩次反覆變化型中，即「平沙泛音

1」樂句型與「平沙泛音 2」樂句型都加入了下行與對某音反覆所形成的裝飾，但最後都會回到 D—D 的八度跳進。此處若將《小胡笳》與《大胡笳》對泛音運用的情形加以比較，則顯見《大胡笳》的音域較為拓展，添加裝飾音之傾向也更為明顯。

The image shows a musical score for 'Xiao Hu Jia' with handwritten annotations in Chinese. The score consists of several staves of music with corresponding lyrics written below them.

- Top Stave:** Shows a melodic line with various note heads and stems. Annotations include '四六' (four-six), 'H' (high note), '九七' (nine-seven), and 'I' (low note). The lyrics are: 色簫 留蜃 尤簫 行乍.
- Middle Stave:** Shows a melodic line with annotations: 'H' (high note), 'I' (low note), and '色簫 四五' (color萧 four-five).
- Bottom Stave:** Shows a melodic line with annotations: '平沙泛音' (flat sand resonance), '平沙泛音1' (flat sand resonance 1), and '平沙泛音2' (flat sand resonance 2). The lyrics are: 可尼。 筏 四五 四三 可尼。 行乍。
- Bottom Stave (Continuation):** Shows a melodic line with annotations: 'G 音滚拂1' (G note roll 1) and '5'. The lyrics are: 行可 筏 四五 正 簫 半 王 箫 劍 箫 可 箫 行 可 箫。

七、《小胡笳》中 I 樂句型與隨後的「降 B 音二聲 1」的指法，相類於《大胡笳》第九段末 P 樂句型與接著的「G 音滾拂 1」加「G 音三聲 1」的指法，但若深究二曲此處指法的運用，可以發現《小胡笳》的指法較為複雜，聲響效果也較為特殊。《小胡笳》的 I 樂句型以「輪七絃七徽」開始，隨後「挑六絃七徽」，並隨

後將六絃「引上半徽」，而在這「引上」的左手動作仍在運作時，便立即「滾五絃至一絃散音」，並立即接上「拂一絃至五絃散音、六絃按七徽」，也就是說在拂一到五絃之時，本已經「引上半」的六絃按音要同時退回七徽正，才能加入這「拂」指法中，並在拂至六絃七徽後，六絃再度「引上半」，「卻」又下七徽，接名指於七八徽間「掐起」，最後接上「降 B 音二聲 1」的「掐拂出入二作」指法結束；而《大胡笳》第九段末 P 樂句型與「G 音滾拂 1」加「G 音三聲 1」的指法則顯得簡單而清楚許多，它同樣也是先「輪七絃七徽」，但改以先「摘六絃七徽」後「抹五絃七徽」再「上半」，並「剔抹五絃」後「猱」並「下七徽」，名指按五絃八徽掐起」，這一程序結束後，才接上「滾五至一絃」、「拂一至五絃」，而後以「G 音三聲 1」樂句型的「掐拂摘五絃與四絃散音如一」的三作結束。比較《小胡笳》與《大胡笳》此處的指法，則很明顯《小胡笳》因為在「滾拂」散音進行的同時，都有另外一條由六絃「引上半」的按音之游移旋律同時並存，所以聲響效果上較為特殊。而《大胡笳》則先將五、六絃的按音彈出，並排除游移音與散音同時並存的情形，左手「掐起」故定之後才作「滾拂」，因此聲響上不如《小胡笳》般特殊，指法的運作也較為簡單順暢。而《小胡笳》中「掐拂出入二作」，到了《大胡笳》則更清楚地寫成了近代琴人更容易理解的「掐拂摘五絃與四絃散音如一，三聲」，這些特點是兩者間的最大不同處。



八、《小胡笳》「無所控訴第三」末尾的「自由樂句」中，從「大指點掐五絃七徽二聲」開始，一直到此段結尾處的指法，與《大胡笳》第五段結尾處「掩指法樂句2」的指法十分接近，聲響效果也很類似。《小胡笳》此處是「大指點掐五絃七徽二聲」，隨後「撮一、五絃散音」，而後「再作」反覆以上指法一次，並指示還要有「第三作」，並於此「添」一聲「喚」裝飾後掐起，「散彈五絃兩聲」後「勾一劈五絃散音」；而《大胡笳》的「掩指法樂句2」則是「大指掩五絃七徽後掐起」接「撮三、五絃散音」，而後「二作」反覆以上指法兩次，再「大指掩五絃七徽後掐起三聲」，並在第三聲結束之際「臨了上半掐起」，並以「雙彈四、五絃散音」、「勾一劈五絃散音」結束。比較《小胡笳》與《大胡笳》此處的彈法，二者間幾乎是一致的，只有極小的差距，音樂的進行與聲響效果也非常接近。

樂為中心發展，為此段結尾樂句

This handwritten musical score consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time (indicated by '1'). The music features various note heads and stems, with some notes having dots above them. Below the music, there are lyrics written in Chinese characters. The lyrics for the top staff are: '苟引上唐蓋簷戶幕再乍' (Gou Yin Shang Tang Gai Yan Hu Mu Zai Za). The lyrics for the bottom staff are: '第三乍奈復色蓋戶苟居' (San Dai Za Nai Fu Se Gai Hu Gou Ju). The score is annotated with the text '樂為中心發展，為此段結尾樂句' (Music is the center of development, for this section's concluding melodic phrase).

短樂句A1,加強短樂句A,功能為變換結尾低音

掩指法樂句2

六、正南看北斗

九、《小胡笳》譜中標明「正聲畢」之前的T3樂句型，由「名指七絃徽外掐起二聲」開始，直到「正聲畢」處之指法，與《大胡笳》第八段末「掩指法樂句3」之指法亦十分類似。觀察可知《小胡笳》於此處較為簡單，其左手於七絃「掩掐起」的徽位進行是由徽外—九徽—七徽；而《大胡笳》「掩指法樂句3」，其左手於七絃「掩掐起」的徽位進行是十二徽—十徽—八九徽間—七徽。而《小胡笳》指法進行到七徽後，是「第三作添掩、喚、掐起」，並以「撮二、七絃散音」結束，《大胡笳》左手進行到七徽後，則為「三聲臨了上半掐起」，同樣用「撮二、七絃散音」結束。兩者間無論是指法，還是聲響效果都相當接近。

T3,後段以連續虛掐起指法結束在d音

The image shows two staves of musical notation for 'Xiao Hu Ban'. The top staff is labeled '掩指法樂句3' (Hidden Finger Technique Melodic Phrase 3) and the bottom staff is labeled '九、刺血寫書' (9, Bleeding Writing). Both staves feature Chinese characters written under the notes, likely indicating specific fingerings or performance techniques. The music is in bass clef and includes various note heads and rests.

十、最後在《小胡笳》曲終之前的「自由樂句」中，從「觸三絃九徽」按音處開始，直到泛音開始之前的指法，與《大胡笳》第十八段的開頭處指法類似。《小胡笳》此處得指法是在「觸三絃九徽」後，「勾四、五絃九徽」並「引上」七徽，在此用「換指鎖十一聲」，重複了按音降B，而後直接進入泛音終止樂句；《大胡笳》第十八段的開頭處指法則為「拂一到四絃散音」、「抹挑五絃七徽」按音，並「長鎖五聲」反覆降B後，還要「綽上六七徽之間」，「又上六徽上」，而後還要經過一番發展，才進入終止的「無射泛」泛音樂句。兩者都位於全曲的結束處，有此相似樂句應非巧合，但若將兩者作一番比較，則又顯見《小胡笳》指法較為直接了當，而《大胡笳》則有加花裝飾並拓展的傾向。

The image shows a single staff of musical notation for 'Xiao Hu Ban'. The staff is in bass clef and features Chinese characters written under the notes, likely indicating specific fingerings or performance techniques. The music consists of a series of notes and rests.

十八、田园半羌 散板 .

The musical score consists of four staves of Chinese musical notation (likely a form of tablature or rhythmic notation) for bowed instruments. The lyrics are written in Chinese characters below each staff.

- Staff 1 (S1):** 芳草沟芭 中药尼 吻 尼 莲 叶 莲 芦 上 声 上
- Staff 2 (Z1):** 深草药。 莲 美 易 植 莲 远 莲 莲 莲 莲 墓。
- Staff 3:** 圆摆1 莲 上 美 莲 深 下 莲 远 莲。
- Staff 4:** 莲 莲 深 易 莲 声 无 射 泛 = 四 莲 六 五 射 正

第二節、論《大胡笳》與《小胡笳》共享之音樂元素，及《大胡笳》的改制

筆者已在第二章的結語處提出「今筆者以爲，若《神奇祕譜》之《大胡笳》及《小胡笳》，其來源皆爲唐代之董庭蘭，又以琴人常將《大胡笳》及《小胡笳》併稱爲《大小胡笳》、《胡笳二本》，則二譜中之音樂，應當會有共通之處，而縱《大胡笳》曾爲宋元明三代人加工，其譜中應當仍保有與《小胡笳》相同之元素，猶如孿生兄弟之有相同基因般，縱歲月區隔亦難以抹滅。」的推測，而在第三章對兩曲之宏觀結構進行分析，以及第四章對兩曲的相似指法與樂句型作了一番考察

後，確實發現兩曲間有著許多的公共性，不僅兩曲的宏觀結構之組成方式基本相同，都是頻繁利用短小樂句型的反覆與發展進行堆疊以構成全曲，而且兩曲間清晰可辨之相似指法與樂句型多達十處，這些共性可以說就是兩曲間如「孿生兄弟般的相同基因」，可以證明《大胡笳》及《小胡笳》實出於一源，則唐代之文獻以迄明初朱權之《神奇祕譜》都指出董庭蘭制《大胡笳》及《小胡笳》之事，可由音樂與指法分析映證應為事實。但另一方面，《大胡笳》與《小胡笳》間雖然有著如此明顯的共性，但這些共性卻又帶著變異，是為同中有異而體現在兩者的音階結構、譜式與指法運用等方面，這又清楚顯示了流傳到明初而未中斷的《大胡笳》比之在明初即已無人彈奏之《小胡笳》，則《大胡笳》曾在流傳的過程中遭到歷代琴人的改造，即便是兩曲相似之指法與樂句型，也能清楚看到這種改造的痕跡，因此也映證了筆者所謂《小胡笳》較之《大胡笳》保留了更多古代音樂樣貌，很可能為「唐代遺譜」的推測。筆者將在以下對由各個面向對《大胡笳》與《小胡笳》進行比較，以闡明「《大胡笳》與《小胡笳》有相同音樂素材，但《大胡笳》經歷代多所改造」的歷史意義。

一、譜式和減字記法的不同與右手指法的簡化：筆者在第二章結尾之註腳處，即已指出首先對《大胡笳》與《小胡笳》打譜的姚丙炎早以觀察到，《小胡笳》的譜式較早，與另一古曲《廣陵散》相同，且其記譜法有文字譜遺存，應為唐以來之古譜，而《大胡笳》則以採用了明初的譜式，因此推斷《小胡笳》的年代應較為久遠。而在筆者赴上海從姚丙炎長子姚公白學習古譜判讀與彈奏實作的過程中，姚公白亦對筆者指出了《小胡笳》之分段法為「雁歸思漢，第一」、「吹笳訴怨，第二」，這種分段法與《廣陵散》確實如出一轍，而《大胡笳》之分段法為「一，紅顏隨虜」、「二，萬里重陰」，這種分段法已是明初琴譜所使用的方法，並一直沿用到清代，因此就譜式來看，則兩曲之中《小胡笳》的年代確實較為久遠。又從記譜法來看，《小胡笳》中所使用的譜字，如「引上」、「點掐起」、「卻」、「連觸」、「出入」、「換指鎖」等於明初就不使用的指法，在《大胡笳》中都看不到這些指法的運用，而且《小胡笳》中對於明明都為一事的「虛掩後掐起」，卻有著「掐起」、

「虛掐起」、「點掐起」等不同記法，而不像《大胡笳》中指法的記載法前後非常一致，這顯示了朱權收錄的《小胡笳》譜本，其減字記譜法仍處於減字譜發展的一個過渡時期，尚未完全穩定下來，才會產生同一指法，記法簡字卻不同的情形。最後考之《小胡笳》之譜字，尚可見如「作反哺聲」、「第三作添」、「並隨聲上半」、「減先一聲」、等指示，這些都是文字譜的遺存痕跡，在《大胡笳》中已經全然消失，代之以清楚簡潔的減字。最後若由右手指法觀察，《小胡笳》有許多的「觸」、「連觸」、超過七聲的「鎖」、甚至是「換指鎖」等右手套頭指法，但到了《大胡笳》中則「觸」類指法已完全消失，「鎖」也不如《小胡笳》之多聲，更沒有複雜的「換指鎖」，可以說《大胡笳》已經在右手的指法上進行相當程度的減化，而右手指法的減化，就是琴曲自明以後直到清代的發展趨勢。則以上從譜式與減字記法的不同，以及右手指法的簡化情況，皆可斷定即使從音樂分析來看《大胡笳》對《小胡笳》多所承繼，但在相當程度上已經過宋元明三代人的改造，則現今所見《神奇祕譜》之《大胡笳》，其成譜應比《小胡笳》為晚無疑。

二、音階結構的五聲化與相應的指法改造：筆者在第三章中，以音樂分析的手法拆解了《大胡笳》與《小胡笳》，發現兩者在宏觀結構上的組成相當接近，而在調式轉換方面也如出一轍，這是兩者在音樂間的共性。但《大胡笳》與《小胡笳》之所以在聽覺感受上讓人感到南轅北轍，卻是由於兩者所採用的音階結構不同所致。筆者在第三章已經論及，《大胡笳》雖偶而出現五聲音階外的變音，但由於這些變音的出現頻率對於整曲規模而言，只能算是臨時出現的裝飾性變音，對於該變音出現的整個段落而言，都不具有結構性意義，因此整曲《大胡笳》的音階結構都只能以「偶帶裝飾性變音」的五聲音階來看待。然而在《小胡笳》中，全曲在一開頭的樂句即在重要節拍，第一個按音出現了清角音降 E，並隨後出現了變宮音 A，這樣的聲響效果對於彈慣清朝以來幾乎是純五聲結構的琴曲之琴人而言，將會顯得非常刺耳而奇特，並且譜上標明此句須「再作」，又進一步加強了這個奇特的聲響效果。而由筆者再第三章第五節的分析可知，《小胡笳》不但在全曲開頭就以這個帶清角與變宮的七聲雅樂音階呈現，在後來的音樂進行中，更是不

斷地利用變宮與變徵的輪番出現，不停地變化音階結構，使《小胡笳》的音樂不僅僅有調式的擺盪，更不停產生音階結構的擺盪，聽起來與後世的琴曲，甚至是人們對中國音樂「五聲音階為主」的印象大異其趣。若再回頭去觀察《大胡笳》，我們可發現《大胡笳》是刻意地迴避了結構性變音的產生，最好的例子就出現在本章第一節所舉的例子一中：由指法與出現位置來觀察，都可以確認《大胡笳》第一段的 B 到 C 樂句型是由《小胡笳》開頭第一句的 A 樂句型承繼而來，但《大胡笳》為了避免如《小胡笳》一般出現變音，將五絃按音的徽位由十徽改到了十一徽，將七絃按音的徽位由九徽改到了七八徽間，由此避免了變音的出現，使《大胡笳》此處的指法與音樂進行雖與《小胡笳》相似，但前者完全在五聲音階系統內，而後者則使用了七聲音階，聲響效果截然不同，因此若非親自操彈，將很難以辨認兩者的指法其實有著緊密的連繫。以上可明顯看出《大胡笳》音階結構的五聲化與相應的指法改造情況，這也合乎琴曲發展愈至明清二代，愈為五聲化而變音愈少的規律。

三、裝飾手法的發展與作曲技巧的成熟化：筆者在本章第一節的指法分析中曾指出《小胡笳》的指法較為「直接了當」，而《大胡笳》在與其相似的指法中卻往往多加以裝飾，以增加旋律性並拓展樂句長度，由於上一節已經可看到不少例子，筆者於此另外舉一例，以說明《大胡笳》對《小胡笳》之音樂元素有所承繼，但又偏愛給予裝飾並拓展的特色。在前述以論及《大胡笳》第一段中 B 到 C 樂句型是由《小胡笳》開頭第一句的 A 樂句型承繼並改造而來，但我們若觀察《大胡笳》於此的音樂發展，可以清楚地看見《大胡笳》於 C 樂句型中「撮六絃九徽與四絃散音」之後，並不就此停止音樂的進行，而是繼續承接三次以 C 樂句型後半脫胎而出的 C1 樂句型，以及兩次 D 樂句型與 D 的變化 D1 樂句型，最後仍然回到「撮六絃九徽與四絃散音」，這裡的手法運用，就十分成功地將《小胡笳》的 A 樂句型加上裝飾，大幅拓展了音域與旋律性，也拓展了樂句長度。而《小胡笳》的 A 樂句型結束後，是標明「再作」並在尾部稍加變化，成為 A1 樂句型，變化的手法簡單，幅度也相對較小。《大胡笳》則在反覆 B 樂句型到 D1 樂句型的進行時，加入

了一些裝飾，並在 D2 與 D3 樂句型出現時，將 D 與 D1 樂句型的「撮」指法移除，改以單音的「挑」、「抹挑」指法代替，營造更委婉的聲響效果。由以上這個例子便可清楚看到《大胡笳》的音樂進行，即使是在承繼自《大胡笳》的樂句中，也加入了許多更富旋律性的裝飾，讓音樂的聲響更趨於各段標題哀怨的效果，相對而言《小胡笳》就顯得「直接了當」，其指法並未在旋律性及樂句拓展上呈現《大胡笳》那般較為精緻的思維。而另一方面，《大胡笳》的音樂分析結果也讓我們發現了，《大胡笳》中已經存在某種作曲上的固定手法或「模組化」的傾向。筆者在第二章第三節即已論及，《大胡笳》中的 J 類樂句型以及 F、P 樂句型都是採用「掐起」手法帶出某一音，並隨後接上「掐撮三聲」或「滾拂」+「掐撮三聲」、「三聲」指法來肯定該音作為主音的調式，這樣一種以固定的指法組合來轉調的方式，便是筆者所謂作曲上的「模組化」傾向，此一手法在《大胡笳》中已經是如同公式般地運用，可以認為這是作曲技巧已經較為成熟，有一定常規可循的現象。而在《小胡笳》中，則完全不見如此作曲的「模組化」現象，轉調及轉換音階結構的出現，也沒有固定之規則可循，其音樂之進行與《大胡笳》則顯得相對較自由，由此亦可推之《大胡笳》當為經過各朝代琴人精心整理，並加以改制，從而顯現出了通曲較高度的邏輯性與一體感。

由以上三點可知，在明初朱權編輯《神奇祕譜》時即已無人彈奏的《小胡笳》，與朱權自述有人教授的《大胡笳》之間，確實有著相當明確的關連，這在兩曲的宏觀結構組成方式、全曲所使用的調式，以及兩曲間那些一眼即可辨認的相似指法與樂句型中嶄露無遺，因此唐代文獻以及朱權在兩曲題解中，都謂《大胡笳》與《小胡笳》同為董庭蘭所制，這在音樂分析及指法分析中皆可以得到映證。但分析所顯示出來的結果，又加以《大胡笳》實際傳到了明初，因此它應該會受到宋元明三代琴人的改制，筆者在上面的對譜式、減字記譜法、音階結構、左右手指法與作曲手法分析中也清楚地發現了後世改制的痕跡，因此《大胡笳》對於《小胡笳》確實是既有音樂元素的承繼，而又有所改制，反映了後世的音樂風格與時代特徵。

第五章、研究成果與未來展望

回顧筆者此次的論文研究，則已在以下三個方面有所發現：第一，就諸多歷史文獻的考察與琴譜的流傳、譜式與兩譜指法的判讀等，可以推斷今日所見之《神奇祕譜》本《大胡笳》及《小胡笳》，其來源很有可能如唐代及後世文獻所指皆為董庭蘭。而《大胡笳》既然流傳到明初，且具十八段之體，則非常有可能即為南宋末年汪元量所彈奏之《胡笳十八拍》，而此譜本可能繼續於琴人間流傳，直至明初正其《大胡笳》之名於朱權《神奇祕譜》。第二，由對《大胡笳》及《小胡笳》的音樂分析可知，兩曲具有相似之結構，皆為樂句型的反覆與變奏所堆疊而成的結構型態。惟《大胡笳》的樂句型發展，尤其是跨樂段的樂句型發展情形要比《小胡笳》繁多；而《小胡笳》則較多採用同樂段的發展與反覆，樂句型間的關係較為簡單。另外由兩曲的音階結構分析看來，《大胡笳》屬純五聲結構，變音的出現只能算裝飾性質；而《小胡笳》則是在全曲之開頭即已展現其七聲音階的樂思，並在隨後的發展中採用了隋唐之交，蘇祇婆所代表的民間胡樂理論，而其變宮與變徵音的位置，恰好就是隋初開皇樂議中鄭譯意欲復古的古代雅樂音階。從這點來看，則無疑地《小胡笳》成為我們通往古代音樂世界的鑰匙，古琴音樂身為「古代音樂活化石」之地位得到了實際的證明。第三，在筆者將《大胡笳》及《小胡笳》拆解為小單元進行觀察後，找到了兩曲間在音樂素才與指法的緊密聯繫。這除了呼應第一點，即《大胡笳》及《小胡笳》同出董庭蘭之手外，更讓我們看到了《大胡笳》身為一流傳至明初的琴曲，它如何受到唐代直到明初琴人的影響，因此雖然《大胡笳》共享了《小胡笳》中的音樂素材與指法，但它卻已與《小胡笳》中所見有所區別，明顯看出音階五聲化、音樂進行多裝飾、右手指法簡化以及作曲技巧熟化的後人改制痕跡。

在以上的研究基礎上，筆者認為未來或許可以再行深入，以發掘更多的成果：
第一、古琴音樂分析方法的建立：前文已提及，就目前學界已有的研究看來，雖然古琴音樂的分析在古琴研究中所累積的成果中仍算較少數，但因著古琴音樂

歷史之悠長、型態之多樣化特點，致使不同的研究者對於古琴音樂紛紛提出了不同的分析研究法。這使得古琴音樂分析在琴學研究裡雖屬較為冷門之領域，但其累積之成果卻相當多元而精彩。而筆者的研究作為這個冷門領域中的一份子，也採用了前人未曾運用的分析方法。在筆者於第三章的分析中，已清楚證實了筆者的方法可同時呈現《大胡笳》及《小胡笳》之宏觀結構與微觀結構：前者呈現了全曲構成之方式，後者則可呈現構成曲中之各個樂句型單元在全曲的角色與負載之功能。而如同筆者所展示的，我們進一步可以藉此觀察《大胡笳》及《小胡笳》之間的各處關連性，證實了文獻所說，兩曲有緊密關連的說法，且能從其後的指法分析中，找出這些關連性間的同中之異，以說明《大胡笳》及《小胡笳》一者為較近代之傳譜，而另一者則為較遠古之傳譜的歷史意義，以補單純文獻考察所得之不足。另一方面，在確定筆者的分析方法實際可行之後，無異於也為古琴分析之研究再添一法，不但發現了古琴曲中有《大胡笳》及《小胡笳》這樣的「樂句型發展堆疊型態」的存在，日後或許還能將筆者的分析法套用在其他曲子上，以檢視這種「樂句型發展堆疊型態」是否也存在於其他曲子，抑或是《大胡笳》及《小胡笳》所獨有。

第二、音樂分析作為琴曲斷代的方法：Guido Adler 研究西方音樂史之方法首重風格之分析，不同時代之音樂有其獨特之風格，因此許多的作品就可依此為據被歸入不同的時代；而從事藝術史研究的學者，也可從作品之風格、構圖布局、筆觸、紙張等細節，輔以文獻之考察來判斷一件作品究竟屬於哪個時代。然而古琴音樂的研究到目前為止，卻尚未建立如此的方法，所有對琴曲斷代的依據幾乎都來自文獻記載，或該曲傳譜之題解。然而前文已指出許多文獻記載是模糊難考的，許多題解不僅訛抄他處而與該曲無關，有更多曲子甚至沒有題解，而即令文獻、題解豐富明確如《大胡笳》及《小胡笳》二曲，在筆者此次的論文研究中也顯示，必須經由詳細的音樂與指法分析，才能肯定文獻的說法，並進一步發現兩者屬於不同時代之傳譜。筆者的研究指出了單純用文獻來為琴曲斷代將隱含許多風險，因此若我們能回歸音樂本體，以音樂分析的研究方式解構琴曲，發現各種琴曲在

調式、旋法、琴曲構成、骨幹音走向、指法運用等「風格」，待研究累積致一定數量的成果，或許我們將能逐步發現琴曲分析將會是琴曲斷代的最佳利器，以分析之成果再檢視文獻之記載，將比僅依靠文獻所作出的琴曲斷代更具說服力。

第三、音樂分析作為構建琴史的重要方法：目前我們所看到的琴史，一種是通史式的，如許健的《琴史初編》；另一種是地方區域之琴史，如唐六中的《巴蜀琴藝考略》。然而在這些著作中，其寫作方式皆只能見到對人物、軼事、著作、器物、代表性曲目的記載，但應該是最重要的音樂卻在其中被輕描淡寫地帶過。這樣的寫作模式在楊時百的《琴學叢書》中已奠定下來，或許這就是中國古代文人面對琴樂的傳統模式；而 Lam 所指出分析琴樂的三種模式之第一種：Traditional，即是對琴曲意境的描寫，這種方式也是中國文人編纂琴譜時一貫的方式，由此可見中國琴學中最為缺少的一塊，即是對音樂實際內容的描寫。而我認為音樂分析恰可對此作出貢獻：即以筆者本論文研究的《大胡笳》及《小胡笳》為例，關於此兩闕作品的流傳，依文獻之傳說記載，則該是由東漢末年的蔡文姬一路到了唐代天寶盛世的董庭蘭，又由唐代流傳到了明朝初年的朱權，然而事實是否真是如此呢？在筆者對文獻的考察中，則關於琴曲《胡笳》直至唐朝才有許多可靠的信史，則由文獻證明了《大胡笳》及《小胡笳》應出於董庭蘭之手。但我們今日所看到的《大胡笳》及《小胡笳》譜本，雖都將作者指向董庭蘭，但其是否真是董庭蘭所奏《胡笳》之原貌，則難以斷定。依據朱權之說，他由他的琴師處親自被傳授《大胡笳》，這顯示最遲至明初，《大胡笳》都還有人彈奏。而由筆者對《大胡笳》音樂分析的結果來看，《大胡笳》與一同被收錄於《神奇祕譜·霞外神品下卷》的《龍朔操》於素材運用的手法有一定相似性，且二曲皆以五聲音階為主，那麼《大胡笳》很有可能已被宋至明朝的琴人大量加工，呈現出了明初的審美品味，因而與充滿變音運用的《小胡笳》有著截然不同的風貌，則《小胡笳》當為較遠古的音樂。但柳識《琴會記》有云：「……若然者，寧襲陶公真意空拍而已。豈襲胡笳巧麗，異域悲聲。我有山水桐音，寶而持之。古操則為，其餘未暇……」。那麼《大胡笳》及《小胡笳》的繁音促節、不斷增生的樂句型、高音域的凌空虛掩等指法

是否可能就是「胡笳巧麗」的反映？又文獻記載南宋末琴家汪元量擅彈《胡笳十八拍》，但從《大胡笳》傳承的情況，以及筆者由音樂及指法分析中發現《大胡笳》經後人加工改制的痕跡，都可以推測汪元量所彈的《胡笳十八拍》，很有可能就是流傳到明初並分為十八段的《大胡笳》。則由以上可知，從音樂分析與文獻考察兩方面配合來斷代之後，若能更進一步用音樂分析出的結果來與文獻相應，將更能豐富琴史的內容，令琴史中所記載的音樂更加立體而活生地被呈現出來，從而能讓琴史變成一部真正的「音樂史」，而非充滿太多無法證實之文獻的「傳聞軼事史」。

第四、發現古琴音樂與中國其他音樂共性：在筆者實際參與琴人之各式活動之經驗中，發現琴人之間往往有一種觀念，即認為古琴音樂是「文人音樂」，並認為古琴音樂是「較高雅的」，是不同於一般民間「俗樂」的樂種，甚至認為古琴音樂在歷史上是單獨發展，有其自身發展規律而不受民間音樂影響。但是實際分析古琴音樂後，我們發現到古琴音樂有著許多與民間音樂的共性：即以此次分析的《大胡笳》來說，其「合頭」及「發展變奏」的手法，其實在許多民間歌曲、器樂和戲曲中都是非常重且基本的手法。從這點看來，則琴人間流傳的觀念實有待商榷。筆者個人並不認為古琴音樂能脫離其當代其他樂種，由其是流行的樂種：比方明代的崑曲、清代的京劇之影響。就這點而言，王燕卿的《梅庵琴譜》是一個最好的例證，他直接以民歌和琵琶曲入樂，顛覆了古琴音樂一向以文人音樂、絲桐雅音自居之傳統。以長遠之目標論，筆者認為如果如果能建立起足夠完整的古琴音樂分析範式，並與其他中國樂種領域之學者相結合，則古琴音樂與其當代文化中其他元素的互動或許可以被逐步發掘，並有足夠的音樂分析例證說明這些現象。

譜一、《大胡笳》樂句型分析圖：

27. 大 胡 箓

紧五慢一弦定弦
一、红颜随虏 $\text{J}=38$

据《神奇秘谱》(1425年)
龚一 打谱

A

左虚圈空匀壹星星有 乍

B

(胡) 蒂云箇五虚行菊

C

花立下先执葫芭功鼎。

C1=C後半的拓充

瑟立行管芭功。有 乍

D

大管共色功。乍

D1-D的拓充

管共行作主管管共色管

二、万里重阴 B1=B的拓充

蒂云箇共上先执白虚行菊。

C

花下执共功。功鼎。

C2=由C尾部衍生

管共行

C2

行乍。

D2=D指法改变而成

行共已菊有 又乍

D2

D3=D1指法改變而成

三、空悲弱質 $\text{J}=66$

卷蘆為笛

句四五五六七句 蘆包眉句 蘆管體 蘆可笛 蘆

E

E1=E前半部拓展

D4=D3拓展,結尾在降b音

降b音掐撮三聲

四、歸夢去來

卷蘆為笛

卷蘆 巷

105

F

d音滚拂

d音掐撮三声

笛子 历 元 又 在 江 力 力
笛子 一 萧云 笛 三 户。

D5=模擬D4指法.音域轉變

G

笛子 江 在 萧云 笛 三 户。
萧云 在 江。

H

I

笛子 在 福。
笛子 飞 在 九 笛 已 茄 在

笛子 在 福。
笛子 在 福。 嘴 在

I1=與I包含相同指法,聲響接近

笛子 飞 在 九 笛 句 七 在
笛子 笛 句 先 句 五 在

I2=與I包含相同指法,聲響接近

笛子 在 福 句 六 在 中 茄 句 句。
笛子 历 元 又 在 江 力 力



五、草坐水宿 卷蘆為箫1

山(卷)蘆四 天色笛芭止

D5, 音符一致, 移到四絃

蘆七 沈七 蘆七 沈七 蘆七 蘆七 四弦

J d音滚拂2

渴匀。四弓半遍 飞弓 下簫沙 莱云二弟后兰三尸。

d音三聲

(地) 莱芭三尸。省行乍

H I A1-A大幅简化, 音程进行不变

大抵 坐户昇芭 ② 大抵 飞弓 九簫 句七芭 美已 莱芭四毛。省

A1 A1

掩指法樂句1



大音色三伊臨了却行已荷七易。

降b指撮三聲1, 中帶“引上”指法

短樂句A



荷七易。

短樂句A1, 加強短樂句A, 功能為變換結尾低音

掩指法樂句2



荷七易。

六、正南看北斗



三伊 臨了半 色蘆卷 倚

卷蘆為第1

D5



卷蘆



J



A2=A的d-降b-g音程,開頭加上F音

A2

J1=與J有類似的聲響效果與指法

g音掐撮三声

K

J2=聲響類似J後半部,指法,絃位不同

d音掐撮三声

D6=D5+D1的組合變奏,以半音進行起始

七、竟夕无云 卷蘆為筋1

A3=A1的小幅扩充

(唐)色箇也正「外」古箇老已箇也有作

A3

A4=A3開頭小幅拓展

箇也。箇也。

A5=A4開頭拓展出的變奏

箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。

d音掐撮三聲1

箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。

三度進行

箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。

G音掐撮三聲1

箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。

八、星河寥落 $\text{♩} = 72$ 三度進行1

箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。箇也。

三度進行2 三度進行3=三度進行的樂句拓展

L L1-L1的模仿樂句 K1=與K聲響類似,不使用全扶指法

三度進行2 三度進行3=三度進行的樂句拓展

掩指法樂句3 突慢 九、刺血写书

卷蘆為第2

M M1=M加長鎖指法

七半池 上六下 ⑥ 桃上六五 ⑥ 六三而

J3-J指法換絃位

渴旬六易五革圖 飛下七包初 蒼乙一動 蒼云鑿。

g音三聲

弟庶 四廿戶。

N

土七 五上五五 于蹠齒齒

N1

易齒齒。蜀革易過蹠齒齒。蜀齒齒

蜀半革半

N2

蜀齒齒齒齒。蜀齒齒色齒六毛齒齒。旬六毛齒四齒。

O

从丁行乍

稍缓

色齒六毛

01

稍突快

1. **指法類似J1, 絃位同J**

2. **圓滑指法1**

3. **d音指撮三聲2=指撮指法與其他指法融合**

4. **D7=指法類似D5**

5. **J5=J3,J4指法融合**

6. **G音滾拂1**

7. **G音三聲**

8. **♩ = 88**

琵 巴 簾。 色 簾 四 晃 色 止 簾。 已 色 簾 六 易 止

琶 已 簾 已 簾。 食 寫 簾 簾 四 晃 四 三 琶 巴

共 圈 級 四 七 易 琶 巴 簾 級 簾。

琶 四 三 琶 巴 簾。 琶 上 琶 泡 琶 泡 琶 平 琶 簾

窗 六 易 四 平 易 四 七 琶 功 琶 巴 一 二 三 琶 巴 簾。

第 五 四 三 琶 巴 簾。

「 琶 巴 簾 功 」

The image shows a handwritten musical score for '怨胡天' (Xiao Hutaian). The score consists of several staves of music with lyrics written in Chinese characters below them. The lyrics are as follows:

- 第一段 (Staff 1): 茄翁功菊七曷 勿荀功 茄翁功 菊上曷 茄荀茄翁。
第二段 (Staff 2): 菊七曷匀四五曷 苍云床壹半 圈下外七曷功
第三段 (Staff 3): 茄云功古第古第古 第古第古第古 第古第古第古 第古第古第古
第四段 (Staff 4): 渐慢
第五段 (Staff 5): 卷蘆為篇1
第六段 (Staff 6): 从卷云
第七段 (Staff 7): 蘆白功 茄外七曷。
第八段 (Staff 8): 茄荀 茄外七曷功
第九段 (Staff 9): G1-G的大幅開展
第十段 (Staff 10): 芦立六。芦芦。

十一、水冻草枯 原速

卷蘆為笛3

卷蘆為笛3
蘆葉易變色尼
G
H
I1=I指法略改變
R
S
G
H
I2=I1的拓充
突慢

卷蘆為笛3
蘆葉易變色尼
大元九指法略改變
大元九指法略改變
大元九指法略改變
大元九指法換絃位
大元九指法換絃位
大元九指法換絃位
大元九指法換絃位
大元九指法拓充
突慢

掩指法4,類似掩指法3

十二、远使向姓名

卷蘆為笛原型

蘆色幕
蘆色四色印
蘆色幕
从(卷)2

問答樂句

蘭色「鶯五陽正。鶯比。」。飛下已。

問答樂句

菊七陽。而乍。

卷蘆為篇2的結尾

降b音指撮三聲

麋。鼈。鼈。單。單。

問答樂句1

問答樂句2

J6=J1的簡化

鶯。鶯。鶯。鶯。鶯。鶯。

b音指撮三聲

十三、童稚牽衣 T

麋。鶯七正。鶯。下六。

T1

d音指撮三聲2

麋。鶯七正。鶯。下六。

U

V,V

W,W

X,X

D8-D7的絃位,D5的指法

J7=J5的变化

g音滚拂1

g音三声

十四、飄零隔生死 卷蘆為笳4

基乙 萬 紗 花 離。

卷蘆為笳4

作 蘆 葦 作。

Y1 P

蘆 葦 葦 葦 葦 葦 四五易簫 所畫半 曲下正簫初

g音滾拂1 g音三聲

基乙一四五 萬 三。萬 三。

十五、心意相尤 卷蘆為笳1

萬 萬 萬 从(萬)乙

Q

(萬) 萬 萬 萬 萬 萬 萬

稍自由

九曲亭 杏花香 下簷。 傘 桃花 莺 声。

J6

十六、平沙四顾 $\text{♩} = 76$

g音指撮三聲

早春

色鶯四五

平沙泛音

平沙泛音1

平沙泛音2

可尼。 傘 四五四五 可尼。

行作

春早 鶯四五正 傘半身 七簷功 傘二三四五 傘云 傘。

g音三聲

義蘋三戶

十七、白云起 散板 白雲起樂句

白雲起樂句1

十七、白云起 散板 白雲起樂句

白雲起樂句1

S1

十八、田园半荒 散板

十一、田园半荒 散板

Z1

十二、圆舞曲 散板

十二、圆舞曲 散板

十三、无射泛 散板

十三、无射泛 散板

譜二、《小胡笳》樂句型分析圖：

小胡笳(XIAO HU JIA)

385 小胡笳

定弦

A

前叙
基二 盂 蓋 引 先子 基 六 蔽 桀 六 再 乍

A1=A尾部拓展

B

蜀 奇 桀 劝 鼓
荀 大 翁 乍 鹿 蔽 卷 貧

B1=B的高音反覆,收音在d音

A2=A的變化

C

引 六 子 基 三 盂 基 六 蔽 桀 六 輪滾喚樂句
金 六 子 引 長 右 苍 公 公 二 蜀 夏 蔽 劍
d音指撮二聲

引 六 子 基 三 盂 基 六 蔽 桀 六 輪滾喚樂句
金 六 子 引 長 右 苍 公 公 二 蜀 夏 蔽 劍

引 六 子 基 三 盂 基 六 蔽 桀 六 輪滾喚樂句
金 六 子 引 長 右 苍 公 公 二 蜀 夏 蔽 劍

C1=C的尾部變化

蓋 簾 再 乍 蔽 簾 三 声



D 降b二聲 D1, 收音在F音

E 鹰归思汉第一 E

F 反哺声 F

G 等差《九户》 G

G1=G移高三度, 收音在g 引老等差《九户》 g音指撮二聲

F1=只變化F開頭指法 引下九等差二乍 大空庵 鹰

A3=A2中段以泛音變奏



387

B2-以B1中的降b音為骨幹,最後亦結束於降b

降b音二声1

再鸟两
药弓 G 楼尼
复素
色

再墨 二乍 8ua 内 复
色 美 G

箇 底 笛 箴 一 万 乍

降b音二声1 据前乍

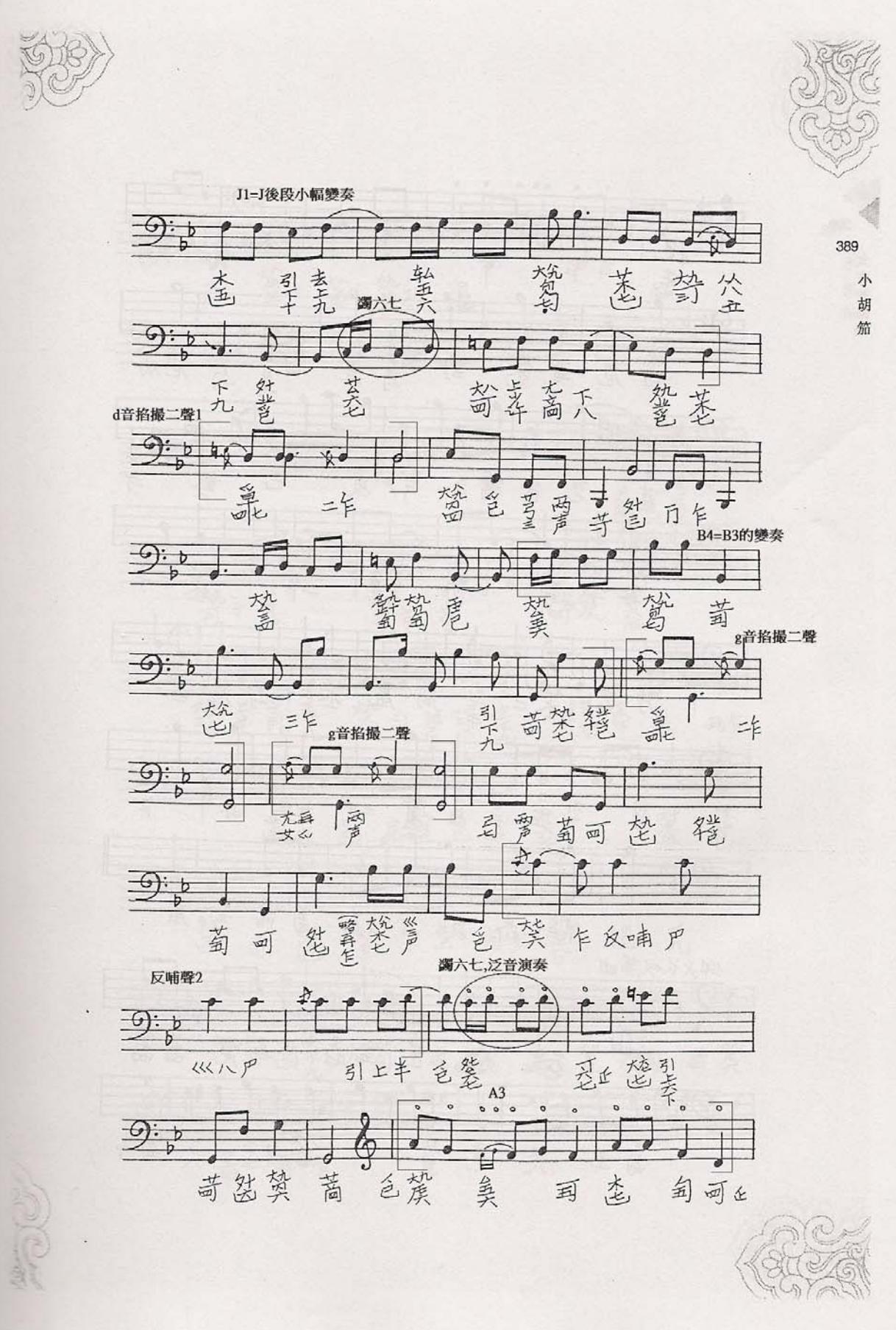
无所控诉第 E2 五
毛瑟至美 昙 弄 乍 正

J
籥 鹿 篓 引去元 篓 爰
籥 鹿 篓 引去元 篓 爰

籥 鹿 篓 引去元 篓 爰
籥 鹿 篓 引去元 篓 爰

d音指撮二声1

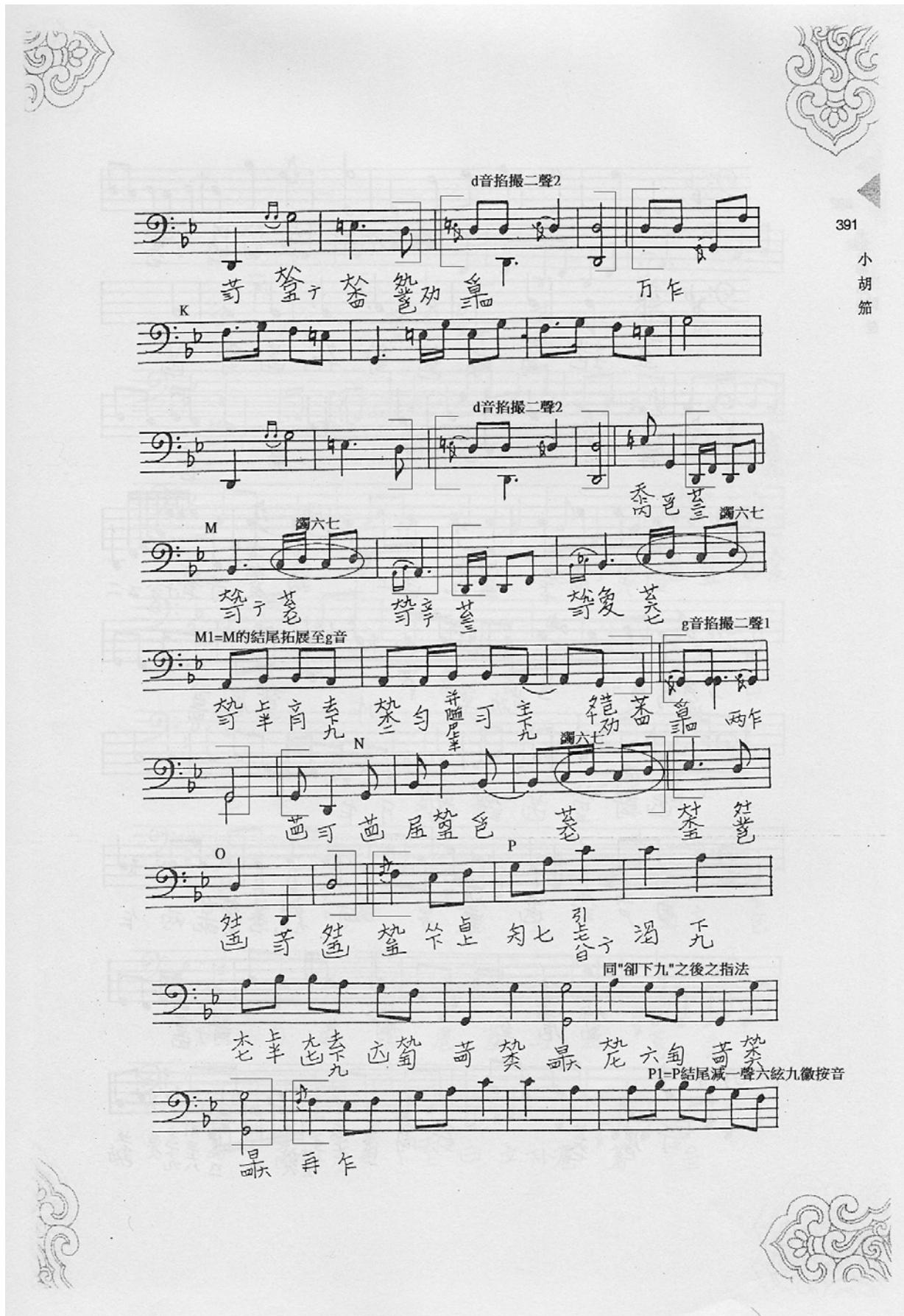
籥 鹿 篓 两 乍 篓 鹿 尾



A3

完全以降b為中心發展，為此段結尾樂句

仰天長吸第四 E1 E3=E1少一聲撮



調六七

減先尹早 煙燒高已 蓉

O1=O拓展而成

蓋 管 莊 蜀 苗 盆 葵 菴 茄 蔡 蓉

O1=O拓展而成

再 乍

蓋 管 莊 蜀 苗 盆 葵 菴 茄 蓉 蓉 輪滾喚樂句1

蓋 引 六 窓 主下 一 葵 上 九 柯 盒 上 下 十 两 夏 苗 蓉 云 二

d音掐撮二聲

聲 過 两 夏 一 葵 动 皇 五 两 乍 蓉 唐 蓉

Q1-Q拓展而成

凸 管 蓉 茄 葵 茄 乍

d音掐撮二聲1

弓 两 戶 葵 茄 蓉 早 可 繩 蓉 蔽 柯 皇 两 乍

R

大 烟 唐 蓉 葵 蓉 蓉 蓉 蓉 蓉 蓉

R1=R後段以降b音為中心大幅拓展而成

大 烟 唐 蓉 葵 蓉 蓉 蓉 蓉 蓉 蓉

引 三 八 九 夏 多 互 动

降b音拍攝二聲

M

M1=M的後段拓展至g音

g音拍攝二聲2

N

S1-S的變奏

T

T1

T2

d音掐撮二声2 Y2=Y1稍简化而成

下八九色奇審羣 二乍入余然言

盡高高審奇審功羣 二乍

羣茅二審元羣万乍幼画苟

始九色尤審奇審万乍

然審 楚審 緇審 始審 二

乍審 楚審 緇審 始審 二

乍引上六 等引上六 等引上六 大人七皆两上六

六四五葡萄緇色功等四 葡萄幼戶蜀如戶出

又兩戶第里入又兩戶第里生等尼菩

g音二声, 由前方衍生

丙1=丙开头加濁一二

丙2-以丙樂句作結尾

(VIII 17) 頤真

參考文獻

一、一手史料

- (東漢)班固撰，《漢書》，(台北：樂天出版社，1974)。
- (南宋)范曄撰，《後漢書》，(台北：樂天出版社，1974)。
- (清)乾隆武英殿刻本《晉書》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)。
- (清)乾隆武英殿刻本《宋書》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)。
- (清)乾隆武英殿刻本《隋書》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)。
- (清)乾隆武英殿刻本《舊唐書》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)。
- (清)乾隆武英殿刻本《新唐書》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)。
- 《全上古三代秦漢三國六朝文》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)。
- (清)四部叢刊景汲古閣本郭茂倩《樂府詩集》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)
- (清)嘉靖內府刻本《全唐文》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)。
- (清)文淵閣四庫本《全唐詩》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)。
- (清)文淵閣四庫本陳暘《樂書》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)。
- (清)文淵閣四庫本《藝文類聚》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)。
- (宋)朱長文撰，景印文淵閣四庫全書本《琴史》，(台北：台灣商務印書館，1986)。
- (南宋)洪邁撰《容齋隨筆》電子書，(合肥市：黃山書社，2008)。
- (宋)汪元量撰，孔凡禮輯校，《增訂湖山類稿》，(北京：中華書局，1984)。
- (元)耶律處材撰，《湛然居士文集》，上海商務印書館縮印無錫孫氏小滌天藏影元本。

二、中文著作

- (法)Paul Roux 原著，耿昇譯，《西域的歷史與文明》，(烏魯木齊：新疆人民出版社，2006)。
- (英)崔瑞德編，中國社會科學院譯，《劍橋隋唐中國史》，(北京：中國社會科學

出版社，1990)。

(英) Denis Twichett 等編，韓復智譯，《劍橋中國史秦漢篇》，(台北：南天書局，1996)。

王介南著，《中外文化交流史》，(山西：書海出版社，2004)。

王仲犖著，《魏晉南北朝史》，(新店：谷風出版社，1987)。

王治來著，《中亞史綱》，(長沙：湖南教育出版社，1986)。

王建欣博論，《五知齋琴譜四曲研究》，(北京：中國藝術研究院，2002)。

王輝斌著，〈關於蔡琰詩歌真偽的再討論〉，《重慶教育學院學報》，20/5 (2007)：
63-68。

王震亞著，《古琴曲分析》，(北京：中央音樂學院出版社，2005)。

王耀華著，〈拂見南曲中的兜樂聲〉，《人民音樂》，11 (1984)：38-41。

北京古琴研究會編，《琴曲集成》，(北京：中華書局，1981)。

古軍生著，《音樂調式分析引論》(，長沙：湖南人民出版社，2005)。

成公亮著，《是曲不知所從起—成功亮打譜集》，(香港：恕之齋，2005)。

考李石根著〈隋朝的一次聲律學大辯論—開皇樂議〉，《交響—西安音樂學院學報》
20/1 (2001)：5-10。

吳文光著，〈琴調系統及其實證（下）〉，《中國音樂學》，2 (1997)：88-109。

吳婧碩論，《五知齋琴譜四曲研究》，(北京：中國藝術研究院，2002)。

杜達金著，〈論古琴的織體〉，《黃岡師專學報》，15/2 (1995)：33-37。

沈冬著，《唐代樂舞新論》，(北京：北京大學出版社，2004)。

沈冬著，〈隋朝開皇樂議研究〉，《新史學》，4/1 (1994)：1-42。

沈福偉著，《中西文化交流史》，(上海：上海人民出版社，2006)。

姚丙炎著，《琴曲勾沉》，(香港：恕之齋，2007)。

姚丙炎編著，《唐代陳拙論古琴指法》，(香港：恕之齋，2005)。

施維禮會議論文，〈試論《大胡笳》〉，《2007 古琴、音樂美學與人文精神跨領域、
跨文化學術研討會論文集》(未出版)。

- 查阜西編，《存見古琴曲譜輯覽》，(北京：人民出版社，1958)。
- 胡向陽著，〈古琴曲的宏觀結構與材料運動型態〉，《交響—西安音樂學院學報》，23/2 (2004)：63-68。
- 張春樹，〈漢代河西四郡的建置年代與開拓過程的推測〉一文之說法。收錄於《中國研院史語所集刊》，37 下 (1967)：681-749。
- 張雅婷會議論文，〈美學的音樂：從《大胡笳》到古琴的樂譜與詮釋〉，《2007 古琴、音樂美學與人文精神跨領域、跨文化學術研討會論文集》(未出版)。
- 許 建編著，《琴史初編》，(北京：人民音樂出版社，1982)。
- 陳振著，《宋史》，(上海：上海民出版社，2003)。
- 章華英著，《古琴》，(杭州：浙江人民出版社，2005)。
- 傅樂成著，《漢唐史論集》，(台北：聯經出版社，1977)，頁 339-382。
- 黃旭東等編，《查阜西琴學文萃》，(北京：中國美術學院出版社，1995)。
- 楊旻瑋著，《唐代音樂文化之研究》，(台北：文史哲出版社，1993)。
- 楊蔭瀏著，《中國古代音樂史稿》，(台北：大鴻圖書，1997)。
- 管平湖編，《古指法考》，(無出版項)。
- 劉月珠，《唐人音樂詩研究》，(台北：秀威科技資訊。2007)
- 劉丞華著，《中國音樂的神韻》，(福州：福建人民出版社，2004)。
- 劉承華著，〈古琴音樂的發展手法及其特點〉，《音樂研究》1 (2003)：76-80。
- 歐純純，《唐代琴詩之風貌》，(台北：文津出版社，2000)。
- 黎英海著，《漢族調式及其和聲》，(上海：上海音樂出版社，2001)。
- 關也維著，《唐代音樂史》，(北京：中央民族大學出版社，2006)。

三、英文著作

- Liang Ming Yueh. (1969) , *The Chinese Ch'in : It's History and Music*, (無出版項)
- Thompson, John (1997) , 'Rhythm in Shen Qi Mi Pu,' in *Asian Music with special*

reference to China and India - Music Symposia of 34th ICANAS, Hong Kong: HKU Centre of Asian Studies, pp. 40-72.

Wade, Bonnie C. (2004), *Thinking Musically*, Oxford University Press.

Wang, Ying-Fen (1992), 'The Mosaic Structure of Nanguan Songs: An Application of Semiotic Analysis,' in *1992 Year Book for Traditional Music*.

Yung, Bell (1984), 'Choreographic and Kinesthetic Elements in Performance of the Chinese Seven-String Zither,' in *Ethnomusicology*, 28, pp. 505-517.

— (1985), 'Da Pu: The Recreative Process for the Music of the Seven-string Zither' in Anne Dhu Shapiro (ed.), *Music and Context: Essays in Honor of John Ward*, Music Department, Harvard University, pp. 370-384.

— (Spring 1987) 'Historical Interdependency of Music: A Case Study of the Chinese Seven-String Zither,' in *The Journal of the American Musicological Society*, XL.1, pp. 82-91.

— (1994) 'Not Notating the Notatable: Reevaluating the Guqin Notational System,' *Themes and Variations: Writings on Music in Honor of Rulan Chao Pian*, Co-published by the Music Department, Harvard University and the Institute for Chinese Studies, The Chinese University of Hong Kong, pp. 45-58.

四、琴譜資料

(明) 朱權編,《神奇祕譜》,(北京:中華書店,2001)。

(清) 楊宗稷編,《琴學叢書》,(北京:中國書店:2004)。

(民) 王賓魯編,《梅庵琴譜》,(北京:中國書店,2005)。

北京古琴研究會編,《琴曲集成》,(北京:北京古琴研究會,1962)。

五、影音資料

姚丙炎、姚公白、姚公敬演奏，《姚門琴韻》CD，(香港：雨果，1991)。

姚丙炎、溥雪齋演奏，《中國音樂大全，古琴卷五》CD，(上海：中國唱片發行，1995)。

曾成偉演奏，《蜀中琴韻三》CD，(香港：雨果，1995)。

陳長林演奏，《閩江琴韻》CD，(香港：雨果，1995)。

龔一演奏，《廣陵絕響》CD，(台北：風潮，1995)。

姚公白演奏，《皇響》CD，(東京：King Records，1997)。

吳文光演奏，《吳文光古琴精選下》DVD，(上海：海文音像，發行年未註明)。

