臺大文史哲學報　第八十一期
2014年11月　　頁63~112
臺　灣　大　學　文　學　院
DOI: 10.6258/bcla.2014.81.03

論古琴音樂中同曲異名的歧義性及其詮釋——以《良宵引》、《秋塞吟》、《悵悵辭》三組作品為例*

梁　正　一**

摘　要

絕大多數的古琴傳統曲目，均非一時、一地、一人之作，因而在長時間的傳承與傳播過程中，「同名異曲」及「同曲異名」的情形，往往屢見不鮮。不論是同名異曲、抑或是同曲異名，就琴學乃至音樂學而言，皆富有相當的研究價值與啟發意義。古琴音樂中的同名異曲，可說是反映不同時空下的琴人，對同一題材、典故、意象所引發的創作衝動，而作出種種不同的回應；至於同曲異名，則是同一樂曲在發展過程中，琴人對樂曲內容的理解與詮釋，產生了或大或小的出入，以致在標題命名、演奏實踐乃至結構安排上有所分歧的結果。本文所要探討同曲異名的歧義性及其詮釋，即是針對後者的狀況而發。

在本文的後續探討中，將鎖定《良宵引》、《秋塞吟》、《悵悵辭》三組作品，作為同曲異名的實例分析。之所以選擇這三組作品作為集中探討的對象，在於它們都分別具有兩個以上差異性甚大的樂曲標題與多樣化的譜本源流，且至今仍可得聞琴人操彈，足以代表古琴音樂中同曲異名的不同典型。透過這些不同的典型，歧義性及其詮釋所延伸的向度與發揮的作用，將能更為具體地揭示出來。

關鍵詞：古琴　同曲異名　歧義性　詮釋

臺灣大學學術期刊資料庫

103.01.13 收稿，103.04.14 通過刊登。

* 承蒙溫秋菊教授的指導，本研究始得以完成。本文發想起於修習王美珠教授所開設「音樂語義學」課程，研究期間並多次得自李楓老師協助，在此一併致謝。

** 國立臺北藝術大學音樂學系博士生。

一、前言

絕大多數的古琴傳統曲目，均非一時、一地、一人之作，因而在長時間的傳承與傳播過程中，「同名異曲」及「同曲異名」的情形，往往屢見不鮮。不論是同名異曲、抑或是同曲異名，就琴學乃至音樂學而言，皆富有相當的研究價值與啟發意義。古琴音樂中的同名異曲，可說是反映不同時空下的琴人，對同一題材、典故、意象所引發的創作衝動，而作出種種不同的回應；至於同曲異名，則是同一樂曲在發展過程中，琴人對樂曲內容的理解與詮釋，產生了或大或小的出入，以致在標題命名、演奏實踐乃至結構安排上有所分歧的結果。

本文所要探討同曲異名的歧義性及其詮釋，即是針對後者的狀況而發。儘管本文對於詮釋的內涵，主要是圍繞著演奏實踐而展開的；然而在古琴曲目傳承與流傳的過程中間，即便是「同意」前人的情形之下，創作性成分的發生尚且時有所聞。更何況，一旦碰到琴人對於樂曲的標題及內容，在理解上存在「歧義」的狀況，樂曲本身更難免因詮釋而造成譜本上的差異。這種因同曲異名的歧義性及其詮釋，而在演奏實踐、甚至樂曲內容上出現的分歧，正是本文所要論述的對象。因此，在歧義性與詮釋的交互作用下，同曲異名的古琴音樂作品本身，往往就有超出一般演奏詮釋的範疇，進入到創作層次的可能。[1]

理想上，要探查同曲異名的歧義性及其詮釋，最好能找出同一琴人對一系列同曲異名的古琴曲目所呈現的打譜，從中窺知其演奏實踐上的詮釋差異所在，較易取得研究上的客觀性。但事實上，由於這種情況極為罕見，因此執行起來相當地困難。一般而言，琴人除非有特殊的好奇或研究的需要，很少會對同一曲目的不同譜本進行打譜，因為這很容易在按彈熟習的過程中造成混淆——除非某位琴人原本即有意以兩譜或多譜合參，自行打譜出此曲另一個新的版本。[2]即便如此，琴人針對同一曲目、不同譜本的按彈過程，迄今也鮮有機會能

1 即使在不涉及曲名改易的情況下，古琴音樂作品在傳承與傳播過程中，從詮釋層次跨入創作層次的變異，仍是一個常態現象。只是在同曲異名的相關作品裡，有時更能突顯出詮釋在古琴音樂中所發揮的影響力。但亦為此故，誠如近代琴人查阜西所言，不論是同曲異名、抑或同名異曲，自古及今的琴家對這類異同往往各持看法，時有爭論。截至目前，針對這類異同的專題研究似乎仍未展開，蓋以其所涉譜本眾多，異見紛繁所致。作者不揣淺陋，妄陳己見，意在拋磚引玉，以就教識者。參考自查阜西編，《存見古琴曲譜輯覽》（北京：人民音樂出版社，1958），頁 11。

2 如清代《五知齋琴譜》中的《漁歌》，曲首即註明「熟金兩譜合璧」，表示此曲是將虞山派與金陵派的傳譜加以整合而成。此外，查阜西所奏的《洞庭秋思》，則是

臺灣大學學術期刊資料庫

夠被記錄下來。

由此可知，在遭遇同曲異名的狀況下，琴人先入為主地或自行篩選了某一標題，作為全曲詮釋的主軸，自然就沒有理由與必要再將另一標題納入演奏詮釋的思考，也不太可能另將其他同曲異名的譜本加以按彈。因此，本文在研究方法上只能退而求其次，在選出代表性的同曲異名作品後，先對不同琴人對這一系列同曲異名作品的打譜與錄音予以蒐集，而後再從大處比較出各別詮釋方向的歧義所在；進而深入到譜本本身，比對其間的差異性，推尋出標題歧義性與譜本差異性之間的產生原因與互動關係。

在本文的後續探討中，將鎖定《良宵引》、《秋塞吟》、《悵悵辭》三組作品，作為同曲異名的實例分析。之所以選擇這三組作品作為集中探討的對象，在於它們都分別具有兩個以上差異性甚大的樂曲標題與多樣化的譜本源流，且至今仍常聞琴人操彈，足以代表古琴音樂中同曲異名的不同典型。透過這些不同的典型，歧義性及其詮釋所延伸的向度與發揮的作用，將能更為具體地揭示出來。

二、同曲異名的產生及成立

（一）琴曲別名不等於同曲異名

古琴音樂中同曲異名的產生原因，目前雖然無法一一確證，大體上卻可推而想之。正如譜本的傳承與流傳，彼此總不免有所因革損益，樂曲標題隨而變動，亦是常有之事。譬如梅庵琴曲《玉樓春曉》與《秋夜長》，在《梅庵琴譜》的前身《龍吟館琴譜》中，原名分別為《春閨怨》與《秋閨怨》。《玉樓春曉》與《秋夜長》之名，乃近代琴人王燕卿所調整，即是一例。[3]【表1】將《玉樓

以明代《琴書大全》為主，當中有的部分則參考了明代《西麓堂琴統》與清代《二香琴譜》。

3 王燕卿，名賓魯，字燕卿，生於清同治六年（1866 年），卒於民國十年（1921 年）。晚清山東諸城王氏琴家輩出，王燕卿得其家學淵源，承繼諸城琴派而起；民國初年，復受聘南京東南大學，於校內梅庵授琴，而成為近代梅庵琴派的創始人。在梅庵授琴期間，王燕卿的琴學講義即是以《龍吟館琴譜》為底本。《龍吟館琴譜》過去流傳有限，目前可見最早的抄本，出於清代嘉慶四年（1799 年），目錄中署有「大清嘉慶已未冬月歷城毛式郇拜稿」等字樣。目前可見《龍吟館琴譜》的最早抄本，是荷蘭漢學家高羅佩（Robert Van Gulik）在抗日戰爭期間從四川獲得，而後帶到荷蘭。

臺灣大學學術期刊資料庫

春曉》與《秋夜長》在《梅庵琴譜》中的樂曲解題隨附如下。[4]

曲名	解題
《玉樓春曉》	本曲亦名《春閨怨》。曲調輕鬆流轉，不同凡響。頗有春眠初醒，惺忪遇醉之意。第三段第三句雙吟之後，恰如欠伸之狀，而轉為清醒，惟妙惟肖，尾聲以異常清明之泛音而結束，尤為神妙。
《秋夜長》	本曲亦名《秋閨怨》。燕卿先生嘗謂是從琵琶曲轉變而來，或謂即先生手譯。音節綺麗纏綿，輪指較多，極為動聽。先生亦常告誡，此曲宜善學習。習之不善，易流於圓滑，非曲之過，乃學者之過。有認為輪指較多，則音類琵琶，亦非定論。且唐時琵琶與古琴，音節常互相滲透，不足為病，在於適當掌握耳。

【表 1】《玉樓春曉》與《秋夜長》的樂曲解題[5]

然而，一首古琴曲目擁有諸多別稱，並不即等於本文所界定的同曲異名，更不表示歧義性就已存在其間。在大部分情況下，這些別名最多只是有助於演奏實踐的指引而已。如上述《春閨怨》改為《玉樓春曉》，《秋閨怨》改為《秋夜長》，雖然在標題與原曲有別，在內容方面也伴隨著局部指法的改易，但就曲情本身而言，仍不離女性化的閨怨特質。嚴格來說，這些僅能算是原曲有了其他的別名，從演奏實踐的結果看來，尚不足以構成歧義性、以致影響詮釋的程度。這類情況在古琴音樂中相當常見，如《秋夜讀易》亦名《孔子讀易》、《韋編三絕》，《憶故人》又名《空山憶故人》、《山中思友人》等，從樂曲的本身，及其題材、典故、意象，都沒有根本上的出入。【表2】羅列了幾首一曲多名的古琴名作，皆與上述《秋夜讀易》、《憶故人》的情形類似。

臺灣大學學術典藏資料庫

二十世紀八十年代，琴人謝孝苹輾轉由荷蘭萊頓大學圖書館得到該譜的微縮膠卷，經比對後，確認為《梅庵琴譜》的主要祖本。

4 參考自王燕卿著、徐立孫編，《梅庵琴譜》（臺北：華正書局，1990），頁 77、79。

5 本文之表格皆為自製，不一一加註。

樂曲標題	曲名別稱	解題大意
《普庵咒》	《釋談章》	佛曲，有辭者為梵文咒語，無辭者則以琴聲摹擬法會場景。
《醉翁操》	《醉翁亭》 《醉翁吟》	蘇軾詞，懷其恩師歐陽修。
《醉漁唱晚》	《醉漁晚唱》 《醉漁》	相傳為唐代詩人皮日休、陸龜蒙泛舟松江，聽漁人醉歌而作。
《平沙落雁》	《雁落平沙》 《平沙》	借鴻雁之遠志，寫逸士之心胸。
《莊周夢蝶》	《蝴蝶夢》 《夢蝶》	出典於《莊子．齊物論》。
《龍朔操》	《龍翔操》 《昭君怨》 《明妃曲》	取材自漢元帝時昭君出塞的典故及情境。

【表 2】一曲多名的古琴名作示例

一旦將一曲多名的古琴曲目中，標題同質性高者排除在外，如此一來，同曲異名的範圍就可以得到進一步的限縮了。換言之，古琴音樂中同曲異名的歧義性，至少要在一曲多名的各個標題差異較明顯的情況下，才有機會出現。

（二）有關同曲異名的基本假定

在排除了同一琴曲兼具同質性別名的情況後，以下再對古琴音樂中的同曲異名，從正面作更進一步的界定。本文所謂的同曲異名，就古琴音樂而言，指的是從兩首以上彼此內容相似的作品，不論其為琴曲或琴歌，假設其中可能或確定可追溯出一個大體雷同或極度相關、彼此之間具有演化痕跡的「原型」。這個「原型」基本上雖然能根據現有文獻，查出最早出現的琴譜及其刊刻時間，以推斷其問世的大約年代，但並不是絕對的。站在科學的立場，甚至也不能排除這個「原型」本身，同樣是其中一個較早派生的「變體」之一，真正的「原

臺灣大學學術期刊資料庫

型」仍別有在焉，只是文獻尚不足徵而已。

在「原型」及其所派生的「變體」之間，其中的差異可能微乎其微——除了標題之外，別無二致；也可能判若異曲——從調式、定絃、風格到結構，都相差甚劇。這光譜上的兩極，在接下來關於同曲異名的示例與分類中，都將依次呈現。不論它們聽起來是別無二致、是判若異曲，抑或是居於似與不似之間，歧義性及其詮釋在當中所扮演的角色與展露的面向，都是值得加以觀察的重點。

（三）同曲異名示例：《良宵引》與《蒼梧引》

在目前琴人所常彈的古琴曲目中，能歸入同曲異名之列，又具備上述標題差異性條件者，可舉《良宵引》與《蒼梧引》為例。

一般認為，《良宵引》初見於明代萬曆四十二年（1614年）的《松絃館琴譜》。在目前常見的曲意說明中，也多以此曲為《松絃館琴譜》作者嚴天池或其師陳愛桐所作。[6]

然而，在《松絃館琴譜》之前，明代萬曆二十四年（1596年）的《文會堂琴譜》中，有一首兩段的《蒼梧引》，內容與《良宵引》相同，只是後者稍有增益；而《蒼梧引》很可能原是《蒼梧怨》的調意，《松絃館琴譜》依據曲情改名為《良宵引》，不僅貼切，也應有所本。[7]

從《存見古琴曲譜輯覽》可知，現存琴譜收錄《蒼梧引》者有五，分別為《文會堂琴譜》、《楊掄伯牙心法》、《古音正宗》、《徽言祕旨》、《徽言祕旨訂》；[8]然而《文會堂琴譜》以外的四種曲譜皆自成一系，與《文會堂琴譜》的《蒼梧引》，並非同一首琴曲。[9]相反地，自《松絃館琴譜》以降，收有《良宵引》的琴譜多達三十餘家，可見其受歡迎的程度之高（參見【表3】）。[10]

---

6 李楓，〈樂曲解說〉，《嘯月琴韻》（臺北：晨曦文化事業有限公司，李楓演奏，CD，CT-991，1999），頁 4（上述解說本為 CD 內冊說明，原無頁碼）。嚴天池，名澂，字天池，常熟人。嚴天池為明末虞山派創始人，曾師從當時著名琴人陳愛桐之子陳星源，輯有《松絃館琴譜》傳世。

7 同上註。調意主要用以表明琴曲的調式與定絃，通常為一段小品，沒有特定內容，一般編在同類曲譜之前，作為熟悉該類作品音調的練習曲，如宮意、商意、黃鐘意、無射意等。參考自丹青藝叢委員會編，《中國音樂詞典》（臺北：丹青圖書有限公司，1986），頁 622。

8 查阜西，《存見古琴曲譜輯覽》，頁 28（總頁碼）。

9 《楊掄伯牙心法》、《古音正宗》、《徽言祕旨》、《徽言祕旨訂》這四個譜本所收的《蒼梧引》，實際上就是其他譜本中的《蒼梧怨》。

10 當中包括《良宵引》的另外兩個別名也算在內：《良宵吟》（1673 年的《徽言祕旨》、1839 年的《琴譜正律》）以及《良宵母律》（1894 年的《琴學初律》）。

臺灣大學學術期刊資料庫

曲名	譜本	年代	曲名	譜本	年代
《蒼梧引》	《文會堂琴譜》	1595 年	《良宵引》	《指法匯參確解》	1821 年
《良宵引》	《松絃館琴譜》	1614 年	《良宵引》	《琴劍合譜》	1830 年
《良宵吟》	《徽言祕旨》	1673 年	《良宵引》	《鄰鶴齋琴譜》	1833 年
《良宵引》	《大還閣琴譜》	1673 年	《良宵吟》	《琴譜正律》	1839 年
《良宵引》	《德音堂琴譜》	1691 年	《良宵引》	《二香琴譜》	1840 年
《良宵引》	《徽言祕旨訂》	1692 年	《良宵引》	《行有恆堂錄存琴譜》	1864 年
《良宵引》	《琴譜析微》	1692 年	《良宵引》	《琴學尊聞》	1868 年
《良宵引》	《蓼懷堂琴譜》	1702 年	《良宵引》	《蕉庵琴譜》	1870 年
《良宵引》	《五知齋琴譜》	1722 年	《良宵引》	《以六正五之齋琴譜》	1875 年
《良宵引》	《臥雪樓琴譜》	1722 年	《良宵引》	《天聞閣琴譜》	1876 年
《良宵引》	《立雪齋琴譜》	1730 年	《良宵引》	《希韶閣琴譜》	1878 年
《良宵引》	《蘭田館琴譜》	1755 年	《良宵引》	《雙琴書屋琴譜集成》	1884 年
《良宵引》	《琴香堂琴譜》	1760 年	《良宵引》	《綠綺清韻》	1884 年
《良宵引》	《存古堂琴譜》	1760 年	《良宵引》	《枯木禪琴譜》	1893 年
《良宵引》	《自遠堂琴譜》	1802 年	《良宵母律》	《琴學初律》	1894 年
《良宵引》	《琴譜諧聲》	1820 年	《良宵引》	《詩夢齋琴譜》	1914 年

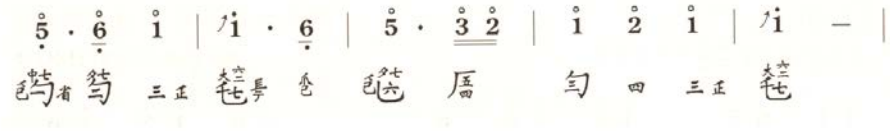
【表 3】從《蒼梧引》到《良宵引》的譜本傳承

臺灣大學學術期刊資料庫

《良宵引》之所以掩蓋《蒼梧引》而後來居上，主因固當是《松絃館琴譜》挾虞山派的盛名所致，但《良宵引》較之《蒼梧引》，確有更為貼切曲意之處。《蒼梧引》就標題字面而言，有其特定性的指涉，因為相傳帝舜崩於蒼梧之野，是以古來都將《蒼梧引》、《蒼梧怨》與娥皇女英思舜的典故相連結。[11]

再從音樂內容來看，本曲屬於宮調式，在情感表現上是所謂中正和平之音，與娥皇女英思舜的情境存有一段距離。加上《文會堂琴譜》中的《蒼梧引》，曲長僅兩段一尾聲，愁緒尚不及展開，作為調意的可能性確實較大，顯然有別於其他譜本《蒼梧引》，曲長都在十段以上。[12]

此外，《良宵引》樂曲開始依序彈撥一至三絃，形成「徵——羽——宮」三音組（參見【譜例1】），在許多與夜景、月色有關的曲目，如《烏夜啼》（參見【譜例2】）、《關山月》（參見【譜例3】）、《長門怨》（參見【譜例4】）等，皆是一致的。[13]



【譜例1】《良宵引》樂曲開頭：「徵——羽——宮」三音組[14]

11 查阜西，《存見古琴曲譜輯覽》，頁 428-429（總頁碼）、465-466（總頁碼）。

12 一般而言，古琴曲中以吟、引名之者，多非大曲。大體來說，一段為調意，三段左右為吟、引，五段以上為操、弄。就引而言，常見琴曲如《操縵引》、《華胥引》、《太古引》、《良宵引》等，曲長皆在三段以內。在琴譜中，吟、引常根據其內容編錄在同類題材的大型作品之前，如《飛鳴吟》之於《秋鴻》、《山居吟》之於《樵歌》、《極樂吟》之於《欸乃》等，作用近似於調意。因此，從琴曲體裁的命名慣例來說，曲長達十餘段的《蒼梧引》，似不如名之《蒼梧怨》為宜。參考自許健，《琴史新編》（北京：中華書局，2012），頁 293-294。

13 本文引用的譜例，均選自簡譜與古琴減字譜對照的版本，凡「1」即為宮音，「2」為商音，「7」為變宮音，餘此類推。

14 譜例來源：中國民族管絃樂學會、全國民族樂器演奏社會藝術水平考級委員會系列叢書編委會編，《古琴曲集（1）》（北京：人民音樂出版社，2009），頁 10。

臺灣大學學術典藏資料庫



【譜例 2】《烏夜啼》樂曲開頭：「徵——羽——宮」三音組 [15]



【譜例 3】《關山月》樂曲開頭：「徵——羽——宮」三音組 [16]



【譜例 4】《長門怨》樂曲開頭：「徵——羽——宮」三音組 [17]

因此，不論就調性色彩、樂曲規模乃至慣用音型，《良宵引》較之《蒼梧引》在曲情的適用性與普遍性方面，都顯得更有說服力；同時也因為不必受限於調

15 譜例來源：中國民族管絃樂學會、全國民族樂器演奏社會藝術水平考級委員會系列叢書編委會編，《古琴曲集（3）》（北京：人民音樂出版社，2009），頁 76。

16 譜例來源：中國民族管絃樂學會、全國民族樂器演奏社會藝術水平考級委員會系列叢書編委會編，《古琴曲集（1）》，頁 76。

17 譜例來源：中國民族管絃樂學會、全國民族樂器演奏社會藝術水平考級委員會系列叢書編委會編，《古琴曲集（2）》（北京：人民音樂出版社，2009），頁 1。

臺灣大學學術期刊資料庫

意的功能，在彈奏及情感表達上皆更具彈性。

由於《良宵引》一曲規模小巧，意韻深長，三百多年來幾乎已成為琴人必彈的曲目，譜本也呈現出多樣化的發展趨向。反觀同曲異名的《蒼梧引》，則顯得乏人問津，甚至連它是《良宵引》的原曲也鮮為人知。儘管現今已幾乎無人彈奏與《良宵引》同曲異名的《蒼梧引》，以致無從比較琴人對兩者在詮釋上的歧義性之處，但這至少說明同曲異名的存在，確實可能會構成某種彈奏以至詮釋上的選擇，而歧義性的可能也就由此產生——它們可能長期並存；可能互有消長；也可能如《良宵引》與《蒼梧引》的情況，呈現壓倒性的態勢。就古琴曲目而言，這個例子當中也顯示了一項事實：曲名出現的時間點在先者，未必即受青睞；反之亦然。

（四）同曲異名的兩種基本類型

在正式討論古琴音樂中同曲異名的歧義性及其詮釋之前，將古琴曲目同曲異名的情況作一個基本的分類，應有助於後續的舉證與論述。

如果從同曲異名相關作品之間的差異性程度來作一個劃分，前述的《良宵引》與《蒼梧引》即可歸入僅有標題不同、內容基本相同的種類當中。不過，儘管差異程度可以作為一種分類上可能的面向，但是差異若太小，當中的歧義性及其詮釋恐怕就沒有太多討論的空間與必要了。像上述《良宵引》與《蒼梧引》的關係，主要只是在曲名上挑出更貼合曲意表現的選項，此外便無足深論。

此外，差異性程度的大小，其實並不容易作為分類的依據。如果以標題不同、內容相同為差別最小的一類，那如何是差別最大者？差別的大小從何而定？同曲異名作品之間的「同」與「異」、「原型」與「變體」之間的諸多分歧，又應如何處理？這些都是偏重在質性差異、難以量化的部分，同時也是古琴音樂中同曲異名作品最具研究意義的地方。

職是之故，針對同曲異名的分類，與其從不易界定的內容差異切入，不如由樂曲結構本身的大處著手，反而較能取得客觀的基礎。這麼一來，扣除掉標題上單純的同質性別名後，同曲異名的古琴曲目具有歧義性的潛力者，大致可歸納出下列兩種基本類型。

1. 第一型：兩曲或多曲同為一曲

凡兩曲或多曲同為一曲的情況，即為同曲異名的第一種類型。如同前面《良宵引》與《蒼梧引》的例證所示，兩首曲目在本質上仍是同一首曲子，只是因為標題的稱謂不同，而產生了歧義性及較大的詮釋空間。這裡頭包含樂曲形式與內容上種種變化的可能在內，諸如調式、定絃、指法、分段、風格、結構等，然而其間所有的差別，都無礙於彼此追溯到一個共同母體之上。

臺灣大學學術期刊資料庫

2. 第二型：一曲分為兩曲或多曲

有的古琴曲目在傳譜的過程中，除了增益與刪節，還會分化、派生成兩首或兩首以上的曲子，而原本只是同一首作品。這當中最有名的古琴曲目，莫過於世傳《高山流水》，至唐代分為《高山》、《流水》二曲的例子了。[18]只是本為一曲的《高山流水》，因年代久遠，原曲已無從得見。在清末琴人張孔山所留下的曲譜中，傳有《高山流水》合一的譜本，乃是將近世所傳《高山》、《流水》重新合併，成為後來川派特有的曲目之一。[19]這種由一曲分為兩曲或多曲的情形，即為同曲異名的第二種類型。

在上述兩種基本類型中，一般而言，以第一型最為常見、多樣，同時也最具代表性。第二型出現的機會儘管相對較少，但歧義性及其詮釋在當中所扮演的角色與引發的效應，仍不可小覷。以下有關古琴音樂中同曲異名的歧義性及其詮釋，將在這個分類的基礎上分別闡釋。

三、同曲異名的歧義性及其詮釋

（一）同曲異名第一型示例：《秋塞吟》、《搔首問天》、《水仙操》

1. 傳譜系統與解題大意

在同曲異名第一型的古琴曲目中，既呈現出曲名與譜本的多樣性與差異性，又常為現今琴人所操彈者，以《秋塞吟》及其同曲異名的相關作品——《搔首問天》與《水仙操》，最為典型。事實上，《秋塞吟》、《搔首問天》、《水

18 目前可見《高山》、《流水》最早的曲譜，見於明初洪熙元年（1425 年）朱權所輯的《神奇秘譜》，其解題言：「《高山》、《流水》二曲，本只一曲。初志在乎高山，言仁者樂山之意。後志在乎流水，言志者樂水之意。至唐分為兩曲，不分段數。至宋分《高山》為四段，《流水》為八段。」參考自查阜西，《存見古琴曲譜輯覽》，頁 265（總頁碼）。

19 顧梅羹，《琴學備要（下）》（上海：上海音樂出版社，2004），頁 919-920。若嚴格檢視此處的分類原則，理應再增加第三型，將《高山》、《流水》合為一曲的情況納入才對。然而，古琴曲目中像《高山》、《流水》這樣數度分分合合的例子，並不多見；此外，就本文的取向來說，重新合併後的川派《高山流水》，因歧義性而來的詮釋空間，恐怕也相對有限。同時到現階段為止，仍鮮有機會聽聞琴人打譜操彈這首重新合併後的《高山流水》。因此，本文不擬增列第三種類型，僅就文中同曲異名的兩種基本類型，進行示例與討論。

臺灣大學學術期刊資料庫

仙操》這三個曲名之間，不僅存在同曲異名的情形，亦有同名異曲的狀況，因此更增添了研究上的複雜性。單就同曲異名的部分而言，這三者之間至少存在兩種主要的傳譜系統：一種是正調定絃為主的商調式，另一種則是緊五絃的羽調式；且這兩個系統的傳譜中，又各有定絃或調式上的變體。現今琴人的打譜與錄音以第一種曲譜系統為多，因此本文有關同曲異名第一型的示例，也將以此為主。[20]

《秋塞吟》、《水仙操》、《搔首問天》這三個同曲異名的相關作品，在傳譜過程中，往往又各有別名，如《水仙操》亦名《水仙曲》，《搔首問天》亦名《屈子天問》等，有時這些別名同為一曲，有時則否。【表4】所列，都是在同一部琴譜中收有兩種譜本的例子，由其定絃與調式可以很清楚地看出，它們是兩首截然不同的琴曲；[21]而【表4】中的《水仙曲》或《水仙操》，即屬於本文所要探討的第一種傳譜系統。

20 本文接下來提及《秋塞吟》、《搔首問天》、《水仙操》這一系列同曲異名的琴曲，為節省篇幅與指示清楚起見，將試情況改以「第一種曲譜系統」稱之。琴人邵元復曾對《梅庵琴曲》中《搔首問天》一曲進行曲譜考證，大致交代了本系列同曲異名、同名異曲的琴曲作品的曲譜源流，本文關於同曲異名第一型的示例，主要即以該文為基礎而開展。本文中所指的第一種曲譜系統，最早見於《五知齋琴譜》(1722 年)，原名《秋塞吟》，又名《搔首問天》、《昭君怨》；至於第二種曲譜系統，最早見於《澄鑑堂琴譜》(1702 年)，名為《搔首問天》。參考自邵元復編著，《增編梅庵琴譜(下集)》(高雄：臺灣梅庵琴社，1995)，頁 70-72。

21 【表 4】中《搔首問天》或《搔首問青天》各曲定絃皆同，全曲收音亦多在羽(第二絃與第七絃)，唯《自遠堂琴譜》全曲收音在商(第一絃與第六絃)，與他譜不同。但就樂曲整體而言，《自遠堂琴譜》的《搔首問天》與【表 4】中其他各譜，仍屬同一脈絡。

臺灣大學學術期刊資料庫

琴譜	曲名	定絃	調式
《琴香堂琴譜》（1760年）	《水仙曲》	正調	商調式
	《搔首問天》	緊五	羽調式
《自遠堂琴譜》（1802年）	《水仙操》	正調	商調式
	《搔首問天》	緊五	商調式
《二香琴譜》（1833年）	《水仙操》	正調	商調式
	《搔首問青天》	緊五	羽調式
《蕉庵琴譜》（1868年）	《水仙曲》	正調	商調式
	《搔首問天》	緊五	羽調式

【表4】同一部琴譜中收有兩種譜本的例子：曲名、調式與定絃的對照

相對地，也有些琴譜清楚並承認同一曲有其他異名的存在，註明於標題、解題或序目當中。在本文所要討論的第一種曲譜系統——採取正調定絃為主的商調式者，就有不少琴譜標示出了原曲名的其他名稱（參見【表5】）。

琴譜	曲名	別名
《五知齋琴譜》（1722年）	《秋塞吟》	《搔首問天》、《昭君怨》
《蘭田館琴譜》（1755年）	《水仙曲》	《搔首問天》
《春草堂琴譜》（1744年）	《屈子天問》	《水仙操》
《琴譜諧聲》（1820年）	《秋塞吟》	《屈子天問》、《水仙操》
《希韶閣琴譜》（1878年）	《搔首問天》	《秋塞吟》

【表5】第一種曲譜系統標出原曲別名的例子

臺灣大學學術期刊資料庫

就本文目前所要探討的第一種曲譜系統，依現有文獻資料，本曲應最早見於清代康熙六十一年（1722年）的《五知齋琴譜》；當時《秋塞吟》與《搔首問天》這兩個名稱即已並存。【表6】為第一種曲譜系統的各個異名最早出現的

琴譜。

曲名	最早出現琴譜	年代
《秋塞吟》（又名《搔首問天》、《昭君怨》）	《五知齋琴譜》	1722 年
《屈子天問》（又名《水仙操》）	《春草堂琴譜》	1744 年
《水仙曲》（又名《搔首問天》）	《蘭田館琴譜》	1755 年

【表 6】第一種曲譜系統的各個異名最早出現的琴譜

《五知齋琴譜》在《秋塞吟》的解題中寫道：

> 漢明妃作也。元帝後宮既多，使畫工圖其形，按圖召幸。宮人多賂畫工，妃自持姿容，獨不肯與，工人乃點破之，遂不得見。後匈奴求美人為閼氏，帝以昭君行。及召見，貌為後宮冠，帝悔之而恐失信，遂行。妃恨不見遇，作怨思之歌，謂之《昭君怨》，一名《秋塞吟》。又按：漢嫁烏孫公主，令琵琶馬上作樂，以慰其道路之思，其送明妃亦然。曲中憂思悲怨，聽之增人牢騷不平之氣。嗟呼！士屈於不知己，豈獨明妃也哉！[22]

《五知齋琴譜》謂《秋塞吟》又名《昭君怨》，指出本曲乃以昭君出塞為題，看似並未對《搔首問天》一名的由來多加闡述。[23]不過，解題最後說到，「士屈於不知己，豈獨明妃也哉」，實際上已擴大了樂曲指涉的內涵，也算是對本曲何以又名《搔首問天》有所提示。在中國文學的傳統裡，藉女子的立場與口吻，以容貌的不見賞，喻仕進的不得志，可說由來已久；而屈原的作品尤為開先河者，他本人更是忠臣遭讒見逐的典型人物。由此看來，《秋塞吟》與《搔首問天》這兩個曲名雖然各自參照不同的歷史題材，在情感表達的方式上也可能存在男女、曲直之別，但兩者間仍有著充分的內在聯繫，並非全然無跡可尋。

22 查阜西，《存見古琴曲譜輯覽》，頁 445（總頁碼）。

23 《昭君怨》在古琴音樂作品中又另有一曲，與本文中所言《秋塞吟》不同，兩者乃同名異曲的關係。

臺灣大學學術典藏資料庫

然而，相較於《秋塞吟》及《搔首問天》，名稱較後起的《水仙操》或《水仙曲》，與《秋塞吟》、《搔首問天》之間的關聯性，就不是那麼容易一目瞭然了。就《存見古琴曲譜輯覽》所收錄《水仙操》與《水仙曲》的解題，本曲大致上是以春秋時期伯牙學琴於成連的典故為依據的。相傳，伯牙向成連學琴，三年有成，然而尚未達到精神寂寞、情志專一的境地；成連於是告訴伯牙：他的老師方子春，在東海上，能移人情。伯牙因此與成連一同前往蓬萊山，成連將伯牙一個人留下後即離去。伯牙獨處海上，四望無人，但聞海上水汩湖澌之聲，山林窅寞，群鳥悲號，遂愴然而嘆：「先生將移我情！」援琴而歌，作《水仙》之曲。[24]

根據這個解題，本曲又該是表現一種更為抽象、遠離日常經驗的情感，所謂移人情而達於精神寂寞、情志專一，以至在徜徉自然的過程中，有了與萬化冥合的一番體會。

綜上所述，《秋塞吟》、《搔首問天》、《水仙操》這一系列同曲異名的作品，不僅至少存在兩種傳譜系統，就其解題大意，同樣也可歸納出兩種主要的詮釋路徑：其中《秋塞吟》、《搔首問天》為一路，《水仙操》為另一路。這兩種解題大意的劃分，從現有的文獻資料看來，也與曲名出現的年代先後相為呼應，亦即：表現忠憤怨思之情者時間在前；傳達由精神寂寞、情志專一以至移人情者晚出。

2. 三個曲名可能的交集

《秋塞吟》、《搔首問天》與《水仙操》，究竟是以昭君、屈原抑或伯牙為題材，始終聚訟紛紜，令人莫衷一是。昭君與屈原，在心境上容有相通之處；但若再連結上伯牙，就不免顯得牽強了。

若不考慮樂曲內容及傳譜系統，專就曲名來看，《水仙操》與《水仙曲》二名，依現有曲譜文獻而論，是以《水仙曲》為先，最早見於明代萬曆七年（1579年）的《五音琴譜》，與本文此處所探討的《水仙操》並非同一曲。然而，值得注意的是：《五音琴譜》並未附解題，也未名作者，而琴譜解題中開始明言《水仙操》或《水仙曲》與伯牙的關聯者，基本上皆已至清代。[25]

臺灣大學學術期刊資料庫

24 查阜西，《存見古琴曲譜輯覽》，頁 455（總頁碼）、513-515（總頁碼）。

25 在此必須申明：以伯牙學琴於成連的一段經過來解釋《水仙操》的曲情，其事遠有端緒，並非後起。相傳為東漢蔡邕所作、經後人輯佚而成的《琴操》一書，載有歌詩五曲、十二操、九引，其中便有《水仙操》，註明為伯牙作；當中有關曲意說明的部分，亦大體無異於後世琴譜解題。其他歷代著錄，如《樂府解題》、《琴史》

若暫且擱置伯牙與《水仙操》的連結，重新思考《水仙操》的曲名與《秋塞吟》、《搔首問天》的關係，即有可能發現到一個更根本的交集——屈原。在中國學術的發展上，屈原是公認第一個將忠臣比作美人的文學家；此外，在民間傳統信仰中，屈原也始終是水仙廟所祭祀的重要主神之一。早在東晉《拾遺記》裡，就有「屈原隱於沅湘，被逐，乃赴清冷之水。楚人思慕，謂之水仙」[26]的說法。自古以來，有水仙之名者，可謂以屈原為最著。

若從這個角度切入，將《秋塞吟》、《搔首問天》與《水仙操》三首作品的曲情加以綰合，並不是沒有可能。事實上，屬於這一系統同曲異名的作品，如【表7】所列舉《水仙操》或《水仙曲》的先期琴譜，都是在標題曲名或別名上明白將屈原與水仙相連，而未在解題中提及伯牙典故。尤其《蘭田館琴譜》更在《水仙操》曲跋中謂：「此操廣陵汪次倫家藏曰《搔首問天》，與此譜大同小異，然無此指法之工也。」[27]言下之意，似乎把《搔首問天》與《水仙操》都指向屈原的典故，也把兩個曲名的內涵等同了。

琴譜	曲名
《春草堂琴譜》（1744 年）	《屈子天問》（又名《水仙操》）
《蘭田館琴譜》（1755 年）	《水仙曲》（原註即《搔首問天》）

【表 7】標題別名將屈原與水仙相連結的琴譜及其曲名

就現存已知的古琴文獻，《水仙操》的解題文字以伯牙學琴為典故，最早出現在琴譜當中，已到了清代《二香琴譜》（1833年），距離第一個曲譜系統年代最早的《五知齋琴譜》（1722年），已整整晚了一百多年，距離【表7】所列琴譜，亦分別相隔將近八、九十年。

由此看來，《秋塞吟》、《搔首問天》與《水仙操》這三首同曲異名的作品，原先很可能只以屈原、昭君的遭遇為基調，歧義性的詮釋空間雖然存在，

中提及伯牙與《水仙操》的典故，與《琴操》所言仍一脈相承。只是目前已知明代古琴譜集中，除卻《五音琴譜》外，均無收錄《水仙操》或《水仙曲》者，可知清代以後琴譜所刊載的《水仙操》，蓋為近古的作品。

26 李楓，〈琴曲解說〉，《絲桐清音》（臺北：晨曦文化事業有限公司，李楓獨奏，CD，CT-0501，2005），頁 9。

27 清．李光墉，《蘭田館琴譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第 16 冊（北京：中華書局，2010），頁 253。

臺灣大學學術期刊資料庫

卻沒有如後來那樣的寬泛。隨著時間的推移、傳譜的遞嬗，才逐漸混入其他舊有文獻對《水仙操》情境的既定認知，遂又從伯牙獨處海上移情一事來認取，致使詮釋的路向更形複雜。

琴人李楓在《搔首問天》的琴曲解說中，提及此曲與《水仙操》、《秋塞吟》同曲異名的關係，即引述《拾遺記》「屈原隱於沅湘……楚人思慕，謂之水仙」[28]的一段話，意味著從屈原來理解《水仙操》一名由來的可能。儘管如此，近代按彈《水仙操》的琴人，似乎還未見抱持如此主張的，大體仍是沿習伯牙學琴於成連的典故。

3. 琴人對同曲異名的詮釋態度

《秋塞吟》、《搔首問天》、《水仙操》這三個曲名，既然在標題與解題上彼此有所出入，就現有的琴人打譜錄音及文字資料，能否得知他們是怎麼看待這些琴曲異名的？這些各自不同的異名，對現代與古代的琴人，是否真的在詮釋上有所影響？

從某些例子來看，這些出入對詮釋的影響似乎很有限，至少是不明顯的。有時候，琴人對於流派風格或譜本師承的堅持，優先於個人詮釋的取向，在琴人而言可能視為理所當然，或者未必自知。然而，即便是嚴守師傳、甚至個人琴風凌駕曲風者，依然秉承了一個詮釋上的前提，從而形成某種或寬或嚴的詮釋態度。從【表8】所列《秋塞吟》、《搔首問天》、《水仙操》的八種錄音，或可略窺其間詮釋態度的差異所在。[29]

臺灣大學學術期刊資料庫

28 李楓，〈琴曲解說〉，《絲桐清音》，頁 9。

29 【表 8】所列的琴人錄音與琴譜傳派，並不是現存僅有的資料，也不意味著絕對的權威，但基本上具有一定的代表性，足以揭示本文所要呈現的議題。在後續的篇幅中，對於這八種琴人錄音與琴譜傳派的探討及舉證，亦不得不所偏重，同樣是基於議題的相關性而做的選擇，不等於藝術性的高下之判。

琴人	曲名	譜本	琴派	錄音	曲長
吳景略	《秋塞吟》	《五知齋琴譜》	虞山吳派	《中國音樂大全古琴卷（上集）》	6’54
吳釗	《秋塞吟》	《五知齋琴譜》		《山居吟——經典古琴演奏》	7’23
沈草農	《秋塞吟》（《水仙操》）	裴介卿傳譜	泛川派	《蔡德允古琴藝術》	5’01
蔡德允	《水仙操》	裴介卿傳譜		《蔡德允古琴藝術》	6’15
吳兆基	《秋塞吟》（《搔首問天》）	《五知齋琴譜》	蘇州吳派	《吳門琴韻》	9’15
裴金寶	《秋塞吟》	《五知齋琴譜》		《吳兆基弟子古琴演奏匯集（上集）》	8’30
徐立孫	《搔首問天》	《梅庵琴譜》	梅庵派	《梅庵琴韻》	4’44
朱惜辰	《搔首問天》	《梅庵琴譜》		《梅庵琴韻》	5’15

【表 8】《秋塞吟》、《搔首問天》、《水仙操》的八種錄音與四組傳承[30]

臺灣大學學術期刊資料庫

30 參考自王迪編，《中國音樂大全古琴卷上集》（上海：中國唱片上海公司，管平湖、吳景略、查阜西、張子謙、劉少椿、詹澄秋演奏，CD，HCD-0490，2010）；吳釗，《山居吟——經典古琴演奏》（臺北：風潮音樂國際股份有限公司，吳釗演奏，CD，BCM-006，2012）；蔡德允，《蔡德允古琴藝術》（香港：龍音製作有限公司，蔡德允、沈草農演奏，CD，RB-001006-2C，2000）；吳兆基，《吳門琴韻》（香港：雨果製作有限公司，吳兆基演奏，CD，HRP712-2，1989）；裴金寶、吳光同，《吳兆基弟子古琴演奏匯集（上集）》（蘇州：蘇州吳門琴社，黃耀良、汪鐸、馬如驥、吳光

(1) 對標題與解題的認定：

【表8】所列的八種錄音，同時即是四組傳承，每組均為同一琴派下直接的師弟子關係。首先，在標題與解題的認定方面，基本上可以區分出「寬鬆」、「兼採」與「單一」三種詮釋態度。

A. 所謂寬鬆，即是在樂曲解說上僅交代這一系列同曲異名的關係，但有關其演奏詮釋所根據的標題與解題為何，則並未言明。如蔡德允師承沈草農，兩人所奏皆據裴介卿傳譜，然一奏《水仙操》、一奏《秋塞吟》，則頗令人費解。[31]或許在當時傳譜過程中，三代師徒之間對於同曲異名這個部分的詮釋，即以相對寬鬆的態度來處理。

B. 至於兼採，則是將同曲異名中各個不同的異名所欲表述的情境，加以統合連結而成。【表8】中的吳兆基可為這種詮釋態度的代表。在〈古琴曲《秋塞吟》〉一文中，吳兆基即以《五知齋琴譜》中所涉及的《秋塞吟》、《搔首問天》、《昭君怨》三個曲名，將昭君出塞與書生報國的心境結合，作為其詮釋《秋塞吟》的主軸；值得注意的是，吳兆基明確表達排除《水仙操》這個標題在其詮釋範圍的選擇中。[32]

C. 在同曲異名中，只根據一個標題與解題作為詮釋核心的琴人或琴譜，即是所謂單一的詮釋態度。這方面則可舉【表8】中的徐立孫與朱惜辰依據《梅庵琴譜》所奏的《搔首問天》為例。《梅庵琴譜》雖是以王燕卿在梅庵授琴的講義為本，其編成卻是待其身後由徐立孫、邵大蘇二位弟子所完竣，特別是每首琴曲的解題，皆由徐立孫追述闡發王燕卿的遺意，梅庵派對各琴曲的詮釋意向，也因而更為鮮明。在《梅庵琴譜》中，即明確指出《搔首問天》所要表現的，即為屈原《離騷》〈天問篇〉之意。[33]

同、裴金寶、吳明濤、宋士斌、宋賢演奏，CD，非賣品，2008）；徐立孫、陳心園、朱惜辰，《梅庵琴韻》（香港：雨果製作有限公司，徐立孫、陳心園、朱惜辰演奏，CD，HRP7257-2，2006）。

31 在《蔡德允古琴藝術》的〈琴曲說明〉中，由沈草農所奏《秋塞吟》的部分，僅註明「裴介卿傳譜。題解見前《水仙操》」等字樣。參考自蔡德允，〈琴曲說明〉，《蔡德允古琴藝術》，頁 42、45。

32 吳兆基，〈古琴曲《秋塞吟》〉，《琴道》第 9、10 期（2006 年 5 月），頁 13。

33 王燕卿著、徐立孫編，《梅庵琴譜》，頁 128。〈天問〉篇見於《楚辭》而非《離騷》，此乃徐立孫欠考所誤記。參考自陳心園，〈節錄心園師兄致元復函之三〉，

臺灣大學學術期刊資料庫

(2) 在詮釋上的強烈表態：

從上述標題與解題的認定，而衍生出的三種基本詮釋態度，可以更進一步看出琴人對同曲異名其間歧義性的一個選擇。當中尤以吳兆基與徐立孫對這首琴曲留有較多文字資料，遂得以配合其演奏錄音，解讀出他們在詮釋上的強烈表態。

A. 吳兆基對《秋塞吟》的詮釋

吳兆基所奏的《秋塞吟》，是依據《五知齋琴譜》而來，但加入了不少他個人的看法。在〈古琴曲《秋塞吟》〉一文中，吳兆基指出其操彈《秋塞吟》，乃結合時代遭遇，進而對《秋塞吟》一曲有所領悟，並據此對全曲加以詮釋與刪改。吳兆基將個人面對大時代的戰禍刺激，及其在戰時聆聽貝多芬（Ludwig van Beethoven）第五號交響曲《命運》所得到的啟發，認定《秋塞吟》的曲情實為對仕途窮達起落的描寫；在他看來，全曲各段的抑揚起伏，均為書生報國之志受阻與暢遂的反映。[34]為此，吳兆基刪去了《秋塞吟》原曲第六段中，與另一首琴曲《漁歌》篇幅相同的部分段落，藉以切斷《秋塞吟》與歸隱江湖的聯繫，並排除《水仙操》的解題詮釋，以集中整首琴曲的詮釋焦點。[35]

【譜例5】為吳兆基所奏《秋塞吟》的第六段，當中還保有部分與《漁歌》相同之處，但吳兆基特意採取有別於《漁歌》的節奏處理。[36]【譜例6】乃《漁歌》中與《秋塞吟》篇幅相同的幾處，都集中在第十六段（參見【譜例5】與【譜例6】中標註(a)、(b)、(c)處）。

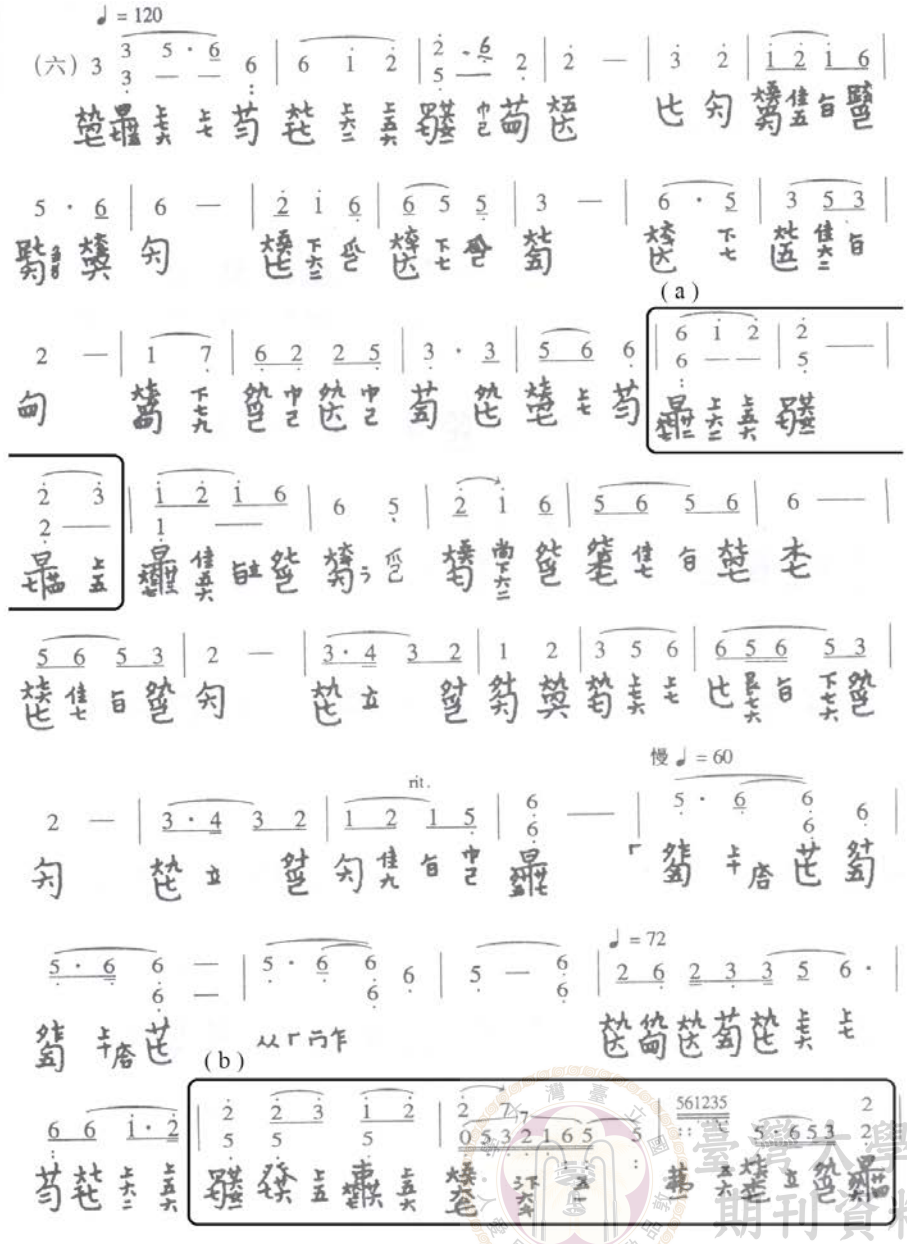
邵元復編著，《增編梅庵琴譜（下集）》，頁 74。

34 吳兆基，〈古琴曲《秋塞吟》〉，《琴道》，頁 12-13。除了貝多芬《命運》交響曲之外，據吳兆基的弟子馬如驥表示，吳兆基亦以柴可夫斯基（Pyotr Ilyich Tchaikovsky）的第六號交響曲《悲愴》擬喻《秋塞吟》。然而馬如驥對《秋塞吟》的闡述，全以昭君出塞的情境為本，則又與吳兆基〈古琴曲《秋塞吟》〉一文所述不同。參考自馬如驥，〈《秋塞吟》——中國式的《悲愴》交響樂〉，《琴道》第 6 期（2004 年 8 月），頁 8-14。

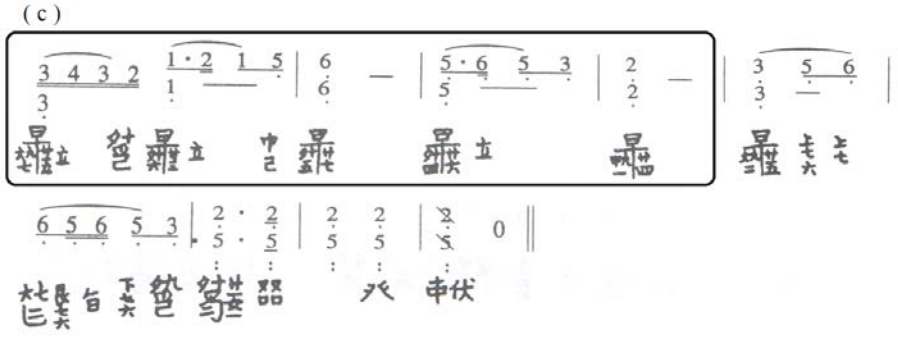
35 同上註，頁 13。

36 同上註。

臺灣大學學術期刊資料庫



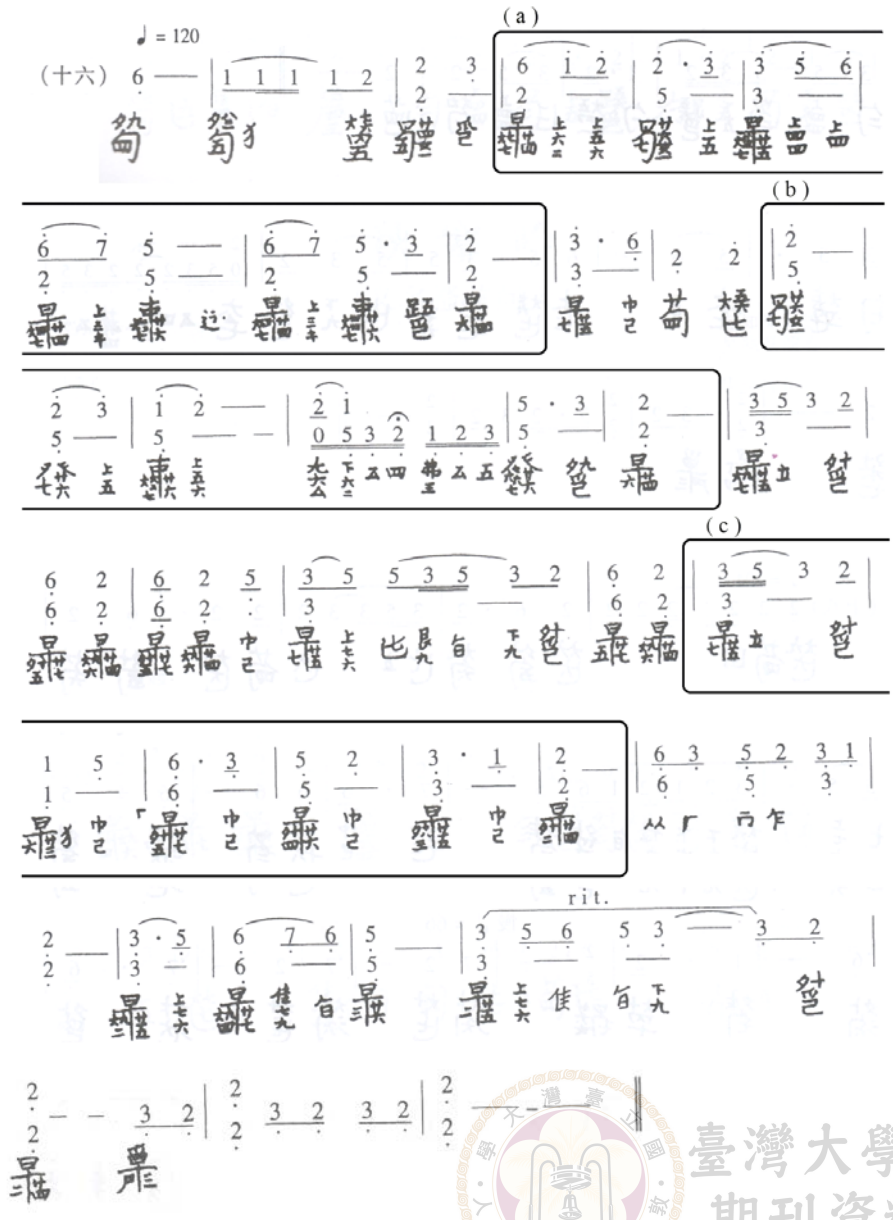
臺灣大學學術期刊資料庫



【譜例 5】《秋塞吟》第六段（吳兆基演奏）：與《漁歌》第十六段相同的部分段落 [37]

臺灣大學學術期刊資料庫

37 譜例來源：吳門琴社編，《吳門琴譜》（蘇州：古吳軒出版社，1998），頁 45-46。



【譜例 6】《漁歌》第十六段（吳兆基演奏）：與《秋塞吟》第六段相同的部分段落 [38]

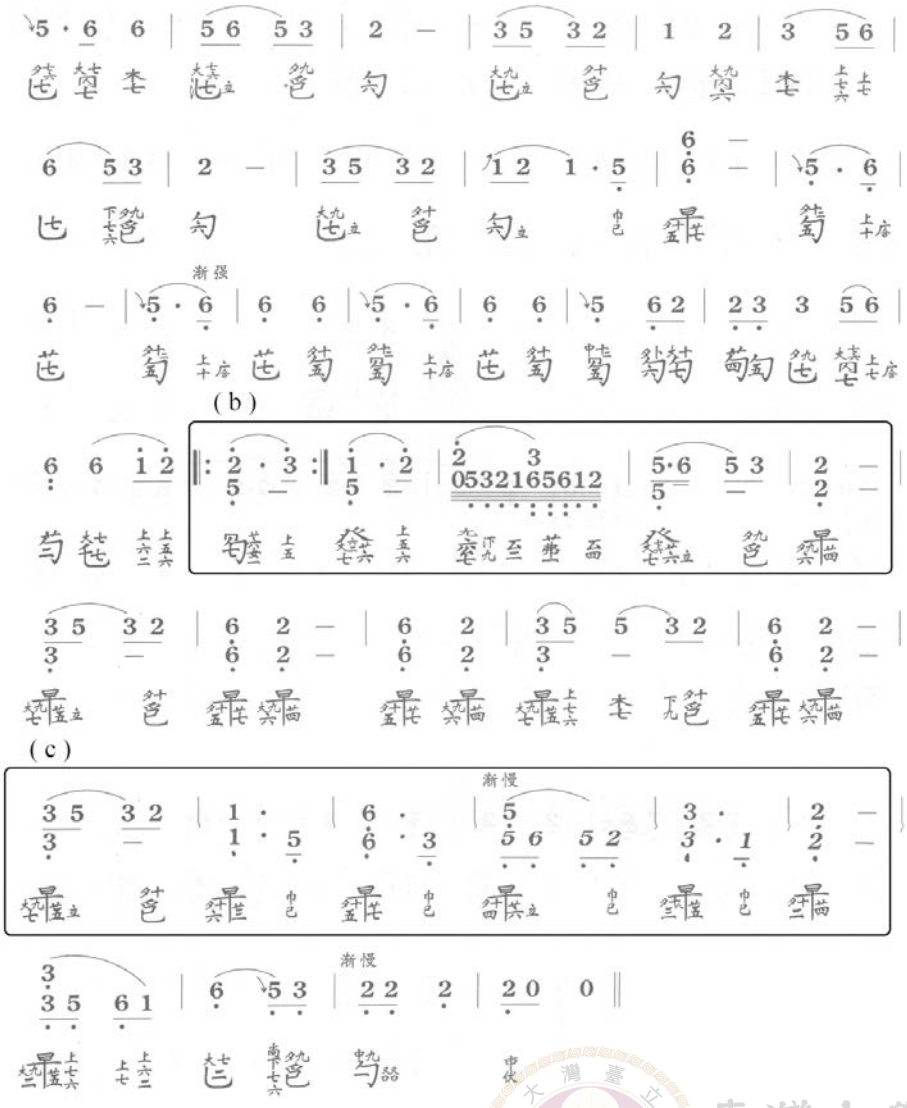
38 譜例來源：同上，頁 38-39。

臺灣大學學術期刊資料庫

【譜例7】為吳景略所奏《秋塞吟》的第六段，與吳兆基同樣根據《五知齋琴譜》，兩人不同在於：吳景略較完整地保留《秋塞吟》與《漁歌》相同的部分，基本上未加刪改。較之【譜例5】可以看出：吳兆基將《秋塞吟》第六段與《漁歌》第十六段相同的高音段落，刪節掉一部分，意圖降低《秋塞吟》與《漁歌》之間的關係（參見【譜例5】、【譜例6】與【譜例7】中標註(a)之處）。



臺灣大學學術期刊資料庫



【譜例 7】《秋塞吟》第六段（吳景略演奏）：與《漁歌》第十六段相同的部分段落 [39]

臺灣博碩士論文知識加值系統
臺灣博碩士學術期刊資料庫

39 譜例來源：中國民族管絃樂學會、全國民族樂器演奏社會藝術水平考級委員會系列叢書編委會編，《古琴曲集（3）》，頁 37-38。

除了意圖跟《漁歌》有所區隔之外，吳兆基對《秋塞吟》還有其他局部的改易。[40]然而，從整體看來，吳兆基不論是刪節與改易，在同樣根據《五知齋琴譜》的情況下，他跟吳景略所奏《秋塞吟》的最大不同，與其說是上述可質諸譜面的差異，毋寧說是師承與取音等先在因素，對曲風的影響還更為根本而全面。此外，吳兆基雖沿襲《秋塞吟》為該曲標題，但已摻入了大量他個人的、時代的、甚至是「他者」的——有關西方音樂的參照，以與《搔首問天》的別名相結合；而原曲以昭君出塞為題的女性幽怨特質，殆非其所重。相形之下，從吳景略的錄音中可以明顯察覺到，他對《秋塞吟》的詮釋仍保留較女性化的一面，多幽噎欲斷之聲。由是觀之，吳兆基與吳景略兩人對《秋塞吟》詮釋路徑的取向之別，仍有相當一部分是同曲異名的歧義性所致。

B. 徐立孫對《搔首問天》的詮釋

徐立孫對《搔首問天》的詮釋，基本上仍續王燕卿以至諸城琴派所傳授，再加以文字申說，備見《梅庵琴譜》當中：

> 本曲即《離騷》〈天問篇〉之意。內容極具憂鬱悲憤之情，而有低徊窮思，不得申訴之苦，及俯仰哀號無可奈何之慨。或仰天長號，或俯首深思。第七段快彈已入悲憤欲絕之勢。第九段泛音更是憤極搔首之時。最後乃以無可奈何抑鬱之情而終結。[41]

《梅庵琴譜》及其前身諸城琴派，之所以在曲名上僅取《搔首問天》，而未涉及其他異名，很可能與本曲的特殊定絃有關。在本文所述的這個曲譜系統內，儘管標題上各家琴譜並不完全一致，但在定絃與調式上，皆為正調定絃的商調式；然而《梅庵琴譜》的《搔首問天》，則改採慢三絃的定絃，在其他音位不變、主音仍維持第四絃的情況下，全曲遂轉為徵調式。明代《太音傳習》（1561年）上說：「商調有感嘆之音。……徵調有和美之音。」[42]在梅庵派《搔首問天》中，同一曲調由羽調轉為徵

臺灣古典學術期刊資料庫

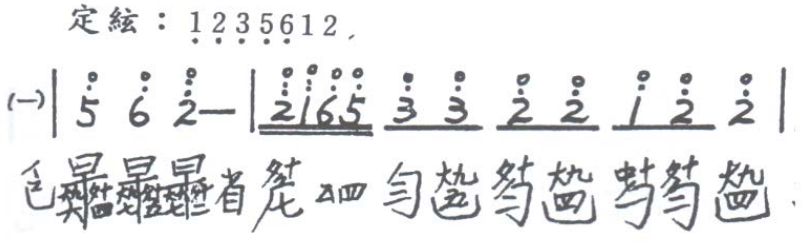
40 主要在第九段中一段旋律由原本的反覆兩次增至三次，以及對尾聲泛音略作微調。參考自同上註。

41 王燕卿著、徐立孫編，《梅庵琴譜》，頁 128。引文中所言「第九段泛音更是憤極搔首之時」，實際上位於全曲第八段，乃《梅庵琴譜》誤記。

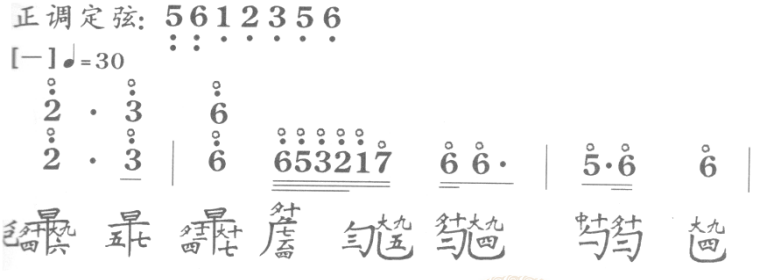
42 明．李仁，《太音傳習》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴

調所體現調式色彩的對比，這一音之差，略可擬於西方調性音樂中的小調與大調之別，在情感上有化消沉為激動之感。

因定絃改變而造成調式不同的影響，所反映的第二個方面，就是變音的削弱。【譜例8】為《梅庵琴譜》中《搔首問天》的第一句，完全由五正音所構成，確立徵、商兩音級為徵調式的五度框架。相較於【譜例9】《五知齋琴譜》中的《秋塞吟》，第一句即包含一個變宮音級，與宮音形成鮮明的半音關係。[43]



【譜例8】《梅庵琴譜》中《搔首問天》第一句[44]



【譜例9】《五知齋琴譜》中《秋塞吟》第一句[45]

曲集成》第四冊（北京：中華書局，2010），頁23。

43 由於《梅庵琴譜》採取慢三絃的緣故，全曲轉為一絃為宮，與《五知齋琴譜》中的《秋塞吟》以三絃為宮，在音名與音級的關係上皆完全不同。事實上，從實際音高來看，【譜例8】與【譜例9】除了變宮音級的有無之外，旋律輪廓是一致的。

44 譜例來源：邵元復，《增編梅庵琴譜（上集）》（高雄：臺灣梅庵琴社，1995），頁48（左翻頁碼）。

45 譜例來源：中國民族管絃樂學會、全國民族樂器演奏社會藝術水平考級委員會系列叢書編委會編，《古琴曲集（3）》，頁33。

臺灣大學學術期刊資料庫

從現有文獻資料看來，《五知齋琴譜》的《秋塞吟》顯然早於諸城源流的《搔首問天》。由此可以合理推斷，由正調改採慢三絃的定絃，應是始於諸城系統的傳譜無疑。至於何以改變定絃？這或許可從《梅庵琴譜》的源流中一窺端倪。

《梅庵琴譜》所收錄的十四首琴曲，都是正弄，沒有側弄，為該譜特色。[46]而《梅庵琴譜》之所以不用側弄，其事遠有淵源，早在《龍吟館琴譜》中即已有這個傳統，諸誠派琴譜皆承之。關於古琴音樂作品中側弄的應用，以及諸誠琴譜的定絃特色，實為一個相當複雜的問題，非本文在此所能盡詳。不過，諸城以至梅庵的傳譜之所以將《搔首問天》慢三絃，除了可能要迴避變音之外，也不無其他因素。與梅庵派《搔首問天》同曲異名的《秋塞吟》及《水仙操》，在諸城派之前的各傳譜多定為徵音——以徵絃（第四絃）為主音，然而在三絃為宮的正調定絃中，這實際上指的是商音（商調式）。當初諸城傳譜者也有可能是為了讓第四絃為徵音能「名實相符」，故而更改定絃為慢三，使第四絃的徵絃居於徵音之位。

古琴的側弄與用律、定絃有關，變音與取音、調式有關，兩者分屬不同範疇，並無直接對應的因果關係。儘管如此，諸城以至梅庵的傳譜所收各曲，不僅不用側弄，變音出現的頻率亦絕少。如此一來，在音樂性的基本表現上自然較傾向於安定感的追求；這很可能跟整個清代的某些特殊意識形態或大環境有關，諸如政治上的文字獄、思想上的復古傾向等潛在條件的制約。在清代古琴音樂的發展中，確有趨於侷限五正音、鮮用變音與轉調的情形存在，最典型的莫過於乾隆九年（1744年）的《春草堂琴譜》了。比如《漢宮秋》一曲，雖採自《大還閣琴譜》，但《春草堂琴譜》改動了一些徽位，使該曲原有多處略偏離正音的微分音變化，不復留存；第九段更註有「俗譜俱下九作變音，名胡女聲，可笑」[47]等字眼，排除了古譜原有在音律上的趣味性與不確定感。諸城以至梅庵不

臺灣大學學術期刊資料庫

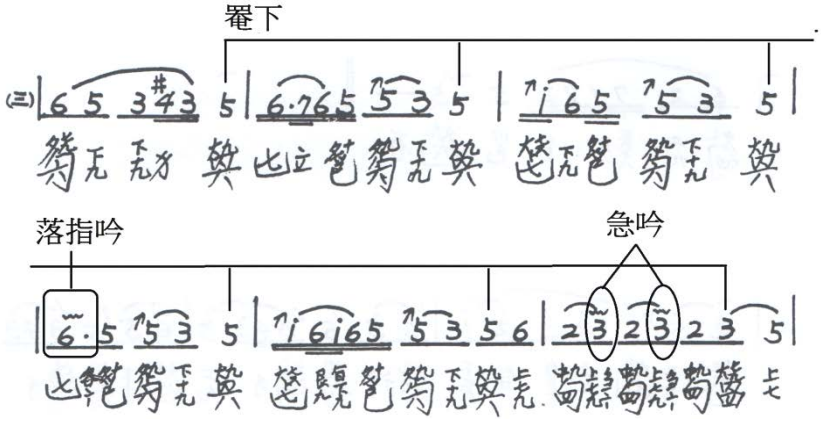
46 李楓，〈琴曲解說〉，《絲桐清音》，頁 4。側弄有二義：一指借正調彈其他定絃的琴樂作品；一指該曲的定絃中包含變音在內，如姜夔在《白石道人歌曲》中對《古怨》的說明：「琴七絃散聲具宮、商、角、徵、羽者為正弄……加變宮、變徵為散聲者曰側弄。」參考自丹青藝叢委員會，《中國音樂詞典》，頁 620。

47 清・曹尚絅、蘇璟、戴源，《春草堂琴譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第 18 冊（北京：中華書局，2010），頁 264。

用側弄，極可能也是這個時代風氣下的一種反映。

質言之，變音的多寡與有無，與定絃、調式一樣，對整首樂曲的基本性格，往往也有著決定性的影響。職是之故，像《五知齋琴譜》的《秋塞吟》這樣，在曲子一開頭就冒出變音音級，恐怕是諸城傳統所不能接受的。曲首就運用變音的《秋塞吟》，足見該曲整體上對變音的接受度尚高，使全曲帶有一種曲折的韻致，與商調式的「感嘆之音」，正相呼應。

相較之下，慢三絃、轉徵調式、又削弱變音的《搔首問天》，因情緒激化之故，彈奏速度急促，遂為琴曲之別格。[48]在情緒激化與速度加快的交互影響下，除了提高了技巧上的難度，使指法更形複雜之外，[49]同時也突顯了個別指法的效果，使其在風格語法上與《秋塞吟》、《水仙操》更形疏遠，而自成一脈。茲舉《搔首問天》的第三段開頭為例（參見【譜例10】）。



【譜例 10】《梅庵琴譜》中《搔首問天》第三段[50]

【譜例10】節錄的段落，並非梅庵派《搔首問天》所獨有，早在《五知齋琴譜》的《秋塞吟》中即已有之。但由於加速的作用，讓各句句末的

48 李楓，〈琴曲解說〉，《絲桐清音》，頁 9。《搔首問天》全曲音節急促，尤以第七、八、九段段首加註「快彈」，為歷來琴曲所未有，可見一斑。參考自邵元復，《增編梅庵琴譜（下集）》，頁 72。

49 《梅庵琴譜》的《挾仙遊》曲跋中，亦提及《梅庵琴譜》諸曲中，以《搔首問天》指法最為複雜。參考自李楓，〈琴曲解說〉，《絲桐清音》，頁 9。

50 譜例來源：邵元復，《增編梅庵琴譜（上集）》，頁 49（左翻頁碼）。

臺灣大學學術期刊資料庫

罨下（且多罨於徵音），[51]均顯得更急、更重，猶如戲曲中鼓老的打板聲。[52]此外，落指吟、急吟的使用，[53]一方面呼應情緒的激動，另一方面也喚起近似京劇老生搖頭甩袖的形象。梅庵派的吟猱向來以速度快、幅度大著稱，本曲尤其多用急吟急猱，頗可與屈原徘徊江潭的心境相合。[54]

這樣一種「以琴寫戲」的詮釋傾向，並非無憑無據，而是其來有自的——同為諸誠派獨有的《長門怨》，也是透過梆子唱腔，表現出鮮活的生命力。[55]可見這種強化戲曲風格，以結合標題旨意，不論在諸誠傳統還是《梅庵琴譜》中，既非孤證，亦非首例。屈原的孤臣之心與忠憤之情，經過諸誠以至梅庵積累的詮釋，更因此而躍然而出，彷彿脫離同曲異名的《秋塞吟》與《水仙操》，成了另一首曲子。

梅庵派《搔首問天》貼近戲曲風格之處，除了特定指法所展現的聲響效果及情緒張力之外，尚有其他要素的作用，節奏的變化即是其一。【譜例11】與【譜例12】均出自《搔首問天》的第四段，旋律素材基本一致，同樣都以泛音奏出，但【譜例12】開頭比【譜例11】整整快了一倍，顯然為應用板式變化的痕跡，同樣可看出本曲受到戲曲的影響。

51 「罨」為古琴指法中，以左手指觸絃發音，兼有琴絃音高與琴面敲擊之聲，通常以大拇指罨下居多。參考自丹青藝叢委員會，《中國音樂詞典》，頁 621。

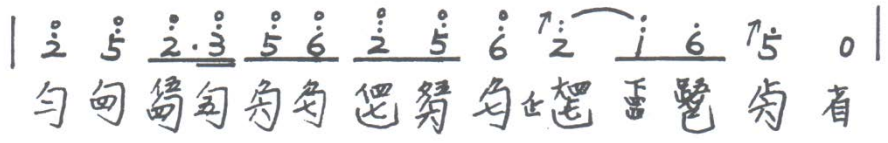
52 「罨」在此處之所以近似戲曲打板，除了聲響上與擊樂效果相應之外，位於各句句末也是主要原因。本曲常以「罨」為各句收音，在第一、二段即有之，至第三段更為明顯，為本曲一大特色，尤以梅庵派《搔首問天》的彈奏速度急促而更形鮮明。

53 「吟」與「猱」常並稱，均為古琴左手指法，皆用於按音，可說是古琴指法上運用最多變，同時也是各家琴譜界定上最多出入、最易相淆的，主要是因其涉及聲音波動的幅度、次數、頻率、方向乃至表情等多種因素所致。根據《梅庵琴譜》，「吟」是右手彈絃得音後，將指急急搖動，約三四轉，猶吟哦之餘韻，上下不出四五分，雖動搖不離其位。「猱」則是在得音後，左指稍偏下緩緩搖動約一二轉，如猱狖之悲啼，較吟稍大而緩。得音就吟，名曰「落指吟」，與「急吟」相類。參考自王燕卿，《梅庵琴譜》，頁 53-54。

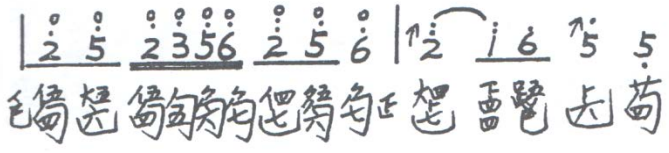
54 李楓，〈琴曲解說〉，《絲桐清音》，頁 9。

55 李楓，〈琴曲解說〉，《絲桐清音別卷》（臺北：晨曦文化事業有限公司，李楓獨奏，CD，CT-0502，2011），頁 3。

臺灣大學學術典藏資料庫



【譜例 11】《梅庵琴譜》中《搔首問天》第四段：泛音旋律[56]



【譜例 12】《梅庵琴譜》中《搔首問天》第四段：泛音旋律速度加倍[57]

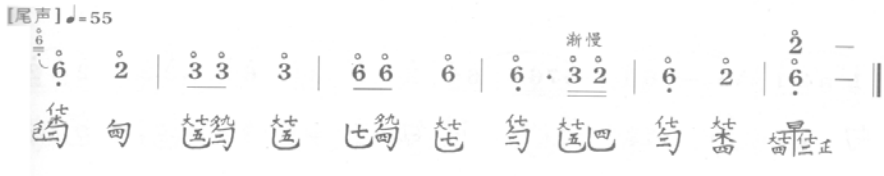
在曲終之際，本曲亦有獨到之處，若與《五知齋琴譜》的《秋塞吟》相參，將更容易看清楚這一點。【譜例13】為《秋塞吟》的尾聲，該曲為商調式，全曲收音以商音及其五度相生的羽音齊彈，自是合乎常理。然而，梅庵派《搔首問天》雖為徵調式，其尾聲的收音除了徵音之外，搭配的卻非與之五度相生的商音，而是宮音，因而模糊了一部分調性上的回歸，與整段尾聲在徵、商兩音上的鋪陳，迥不相侔（參見【譜例14】）。猶有進者：宮音在此並非以泛音奏出，而是用空絃散音搭配，不僅造成音色上的對比之外，也使宮、徵兩音的音程相距達十二度，增添了聲響上的沉墜之感。這一音之差所導致音高、音色方面的變異，既削弱了調性上的回歸感，又強化出聲響上的沉墜感，遂與屈原投水沉江、一去不返的形象，緊密結合在一起，成為梅庵派《搔首問天》的又一特色。[58]

臺灣大學學術期刊資料庫

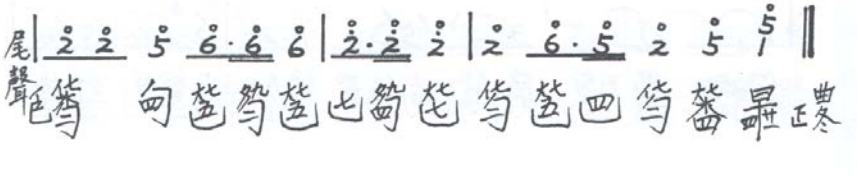
56 譜例來源：邵元復，《增編梅庵琴譜（上集）》，頁 50（左翻頁碼）。

57 譜例來源：同上，頁 51（左翻頁碼）。

58 除了梅庵派《搔首問天》之外，琴曲《醉漁唱晚》亦為徵調式而以宮、徵兩音齊奏收結，只是取音均用泛而非一泛一散，蓋因古人視五度相協而用之。梅庵派《搔首問天》以此收結固不尋常，然亦非孤證。



【譜例 13】《五知齋琴譜》中《秋塞吟》尾聲[59]



【譜例 14】《梅庵琴譜》中《搔首問天》尾聲[60]

關於《搔首問天》的同曲異名問題，《梅庵琴譜》中並未提及，徐立孫弟子陳心園即不認為《搔首問天》與《秋塞吟》是同一作品。[61]有趣的是，在清末民初以來的諸城王氏傳譜中，本曲確實存在同曲異名的情況，不過其間段數、內容皆無太大的差異，定絃上也一律慢三絃，有別於《五知齋琴譜》以降的正調定絃（參見【表9】）。[62]

臺灣大學學術期刊資料庫

59 譜例來源：中國民族管絃樂學會、全國民族樂器演奏社會藝術水平考級委員會系列叢書編委會編，《古琴曲集（3）》，頁 39。

60 譜例來源：邵元復，《增編梅庵琴譜（上集）》，頁 51（左翻頁碼）。

61 陳心園，〈抱怡堂琴話〉，收入邵元復編著，《增編梅庵琴譜（下集）》，頁 194。

62 由於諸城琴譜以往多未經正式刊刻，僅以抄本傳世，故不能詳其年代。因此【表 9】的排序是以琴譜作者的大致先後為主，並不能等同其問世年代的早晚。

琴譜	琴譜作者	琴曲	琴曲作者	定絃	尾聲
《琴譜正律》	王冷泉（1793-1870）	《水仙操》	伯牙	慢三	徵、商齊彈（二、四絃，泛音）
《桐蔭山館琴譜》	王既甫（1807-1866） 王心源（1842-1921） 王秀南（1879-1952）	《搔首問天》（《水仙吟》）	無	慢三	徵、商齊彈（二、四絃，泛音）
《琴學摘要》	王心葵（1877-1921）	《水仙操》	伯牙	慢三	徵、商齊彈（二、四絃，泛音）
《琴學管見》（民國十九年）	李宣三（生卒不詳）	《搔首問天》	漢明妃	慢三	徵、商齊彈（二、四絃，泛音）
《梅庵琴譜》前身王燕卿琴譜抄本（民國五年）	王燕卿（1866-1921）	《搔首問天》（《水仙操》）	無	慢三	徵、宮齊彈（一、四絃，一散一泛）
《梅庵琴譜》（民國二十年）	王燕卿（1866-1921）	《搔首問天》	屈原	慢三	徵、宮齊彈（一、四絃，一散一泛）

【表 9】諸城相關傳譜中涉及《秋塞吟》、《水仙操》、《搔首問天》的幾項要點

臺灣大學學術期刊資料庫

由【表9】中可知，從王冷泉的《琴譜正律》，到王心葵的《琴學摘要》，所收皆為《水仙操》，並註明「伯牙作」，採取的仍是伯牙學琴於成連的曲意詮釋。而從王既甫、王心源、王秀南祖孫三代傳下的《桐蔭山館琴譜》，則是在《搔首問天》標題下，註「又名《水仙吟》」。

在另一部來源不明的琴譜《琴學管見》裡，[63]共有十一首曲目與《梅庵琴譜》相同，《搔首問天》即為其一，唯註「漢明妃所作」，則又與《秋塞吟》曲意相淆，大概是受《五知齋琴譜》或其相關傳譜系統的影響所致。[64]現存《梅庵琴譜》的前身——王燕卿民國五年（1916年）的琴譜抄本中，同樣在《搔首問天》的標題下，另註「又名《水仙操》」。

此外，從【表9】中可以看到，尾聲未依五度相生慣例以泛音齊彈二、四絃，是到王燕卿的傳譜才如此的。儘管不能遽以此認定尾聲收音為王燕卿所改，但綜合以上譜本材料，足見梅庵派最終以《搔首問天》作為該曲的詮釋主軸，是歷經一段相當時間的發展，而後才定調於王燕卿以至徐立孫之手。王燕卿對琴曲標題向來甚為看重，《梅庵琴譜》中如《玉樓春曉》、《秋夜長》，都經王燕卿改過曲名（原名分別為《春閨怨》、《秋閨怨》）其中《秋夜長》在民國五年《梅庵琴譜》前身的抄本中，還留有《夜月悲秋》一別名。從王燕卿對曲名的費心斟酌，《梅庵琴譜》最終選定《搔首問天》而排除其他異名，應該是其來有自的。

徐立孫在〈梅庵琴譜風格〉一文中言及，王燕卿主張要有一定的節拍，琴譜有節拍始於王燕卿。[65]然而，考諸王燕卿生前的《梅庵琴譜》前身各未刊本，均未點拍；[66]《琴曲集成》的〈據本提要〉中，也提到《梅庵琴譜》是在王燕卿身後，才由徐立孫、邵大蘇等弟子將各曲一律點拍。[67]因此，即便《梅庵琴譜》的各曲點拍確實出自王燕卿的本意，若無徐立孫等人為之註記，要在《搔首問天》那樣繁複急促的節奏中，在不同樂

63 《琴學管見》作者李崇德，字宣三，不知其何許人。現存最早《琴學管見》為石印本，跋文為庚午年，查阜西定為民國十九年（1930年）所印。參考自查阜西，〈據本提要〉，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第29冊（北京：中華書局，2010），頁2（〈據本提要〉頁碼）。

64 就內容而言，《搔首問天》一曲在《梅庵琴譜》中，又較《琴學管見》有所增益與改進。參考自邵元復，《增編梅庵琴譜（下集）》，頁71。

65 徐立孫，〈梅庵琴譜風格〉，收入王燕卿著、徐立孫編，《梅庵琴譜》（臺北：華正書局，1990），頁7。

66 嚴曉星，《七弦古意：古琴歷史與文獻叢考》（北京：故宮出版社，2013），頁204-205。

67 查阜西，〈據本題要〉，《琴曲集成》第29冊，頁1（〈據本提要〉頁碼）。

臺灣大學學術期刊資料庫

段間表現出如同板式伸縮的變化（參見【譜例11】與【譜例12】），實在是十分難以想像的。

質言之，徐立孫對《搔首問天》的詮釋，除了他性格卞急所流露在音樂中的個人氣質外，[68]最具代表性的部分，主要仍在於他將諸城以至梅庵對此曲的傳授，有別於其他各家、特別是不同於《五知齋琴譜》的諸多特性——從定絃、標題、速度、語法、節奏到曲終收音，透過文字說明、點拍記譜以至打譜彈奏，加以具體化的呈現。

4. 歧義性及其詮釋在本系列同曲異名古琴曲中的體現

由【表8】所整理的琴人錄音與譜本傳承中，配合琴人對標題與解題的選擇，還可以將詮釋態度大致歸納為兩種基本類型：其一為單一式的詮釋態度，如吳景略《秋塞吟》、徐立孫《搔首問天》；其二為混合式的詮釋態度，如吳兆基《秋塞吟》（《搔首問天》）、沈草農《秋塞吟》（《水仙操》）。

琴人面對這一系列同曲異名的作品，不論單一式或混合式的詮釋態度，都有調整曲譜內容的可能，這一點在《秋塞吟》這一系列同曲異名相關作品的傳譜過程中間，始終存在。[69]吳兆基與徐立孫在此分別代表詮釋態度上混合式與單一式的琴人，卻有一個共同的傾向——試圖對每個段落都賦予切合標題、一以貫之的意義，從而降低其傳譜在歧義性與其他詮釋上的可能。

單一式或混合式的分野，其意義不等於開放性程度的高低。不論混合式或單一式，至少在吳兆基與徐立孫兩人身上，其詮釋態度的傾向都不是開放性的。歧義性的詮釋空間之所以存在，很可能並非原作者與傳譜者的本意，甚至恐怕不為琴人所樂見；但由於古琴曲譜在傳授與創作上的開放性，自然只能相互尊重歧義性的詮釋可能。

然而，歧義性及其詮釋終究在開放性的傳譜過程中得以成立，雖然不能排除師承因素、時空隔閡甚或某種誤解的可能，但即便當中確有所誤，終究是仰賴某種創造性解讀所產生的洞見，將琴譜之中、琴譜之外涵藏歧義性的詮釋可能加以釋放，並得到承認的結果。當然，這種承認仍會有高下、廣狹之別，需視情況而定。但不論如何，歧義性及其詮釋的成立，並非純然個人主觀的，而

臺灣古典學術期刊資料庫

68 關於徐立孫的性格稟賦及生平行誼，可參考嚴曉星，《梅庵琴人傳》（北京：中華書局，2011），頁 53-96。

69 就古琴音樂的傳承而言，同一作品即使不發生同曲異名的情況，調整曲譜內容的現象依然普遍存在，確實不足為怪。但這裡所要強調的，正是「異名」所代表的詮釋路徑，影響及於「同曲」音樂內容的面向。

實有其客觀的音樂材料與文化經驗，作為理解、詮釋與再創作的共同基礎。誠如音樂學家邁爾（Leonard B. Meyer）在《音樂的情感與意義》一書中所說的：「意義與交流不可能從產生它們的那個文化環境中分隔開來。離開了社會狀況就既不可能有意義，也不可能有交流。」[70]正為此故：

> 要詢問一個音符或一系列音符的內在意義是什麼，是無意義的，作為純粹的物質存在，它們是沒有意義的，只有當它們指向、表明或暗示某些自身以外的其它事物的時候，才具有意義。[71]

正如梅庵派《搔首問天》緊扣屈原〈天問〉為要旨，開頭泛音徵、羽、商三音上行正是其問，而尾聲宮、徵收音一散一泛如沉江之聲恰似其答（參見【譜例8】與【譜例14】），自是首尾相映，情景交融。從這一系列同曲異名的作品來看，這樣的意義與交流，不僅存在於彈者與聽者之間，更存在於傳譜與傳承當中，歷經不斷地詮釋與再詮釋、創作與再創作，最終形成了多樣化的標題、意象與曲風。這除了可以歸因於屈原、昭君等人鮮明的歷史形象所提供的藝術題材，就其情感表現與詮釋路徑來說，也是跟中國自古豐富的比興傳統緊密相依的。

古人對這一系列同曲異名的看法，向來莫衷一是。清代蔣文勛在《二香琴譜》中對《搔首問青天》的解題寫道：

> 前四段牢騷不平，後四段如怨如慕，如泣如訴，《春草堂》《水仙操》名《屈子天問》，《五知齋》《水仙操》名《秋塞吟》，又名《搔首問天》、《昭君怨》，俱屬非是。此曲節奏悲憤，古人名《屈子天問》，想是此也。[72]

似乎正調定絃商調式下的這一系列作品，在《二香琴譜》的作者看來，尚不足

臺灣大學學術期刊資料庫

70〔美〕倫納德·邁爾（Leonard B. Meyer）著，何乾三譯，《音樂的情感與意義》（*Emotion and Meaning in Music*）（北京：北京大學出版社，1991），頁 12。

71 同上註，頁 51。

72 清·蔣文勛，《二香琴譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第 23 冊（北京：中華書局，2010），頁 169。

以表達屈子天問的強烈情緒，需是緊五定絃的這個曲譜系統才足以當之。[73]《搔首問天》一名初見於清代康熙四十一年（1702年）的《澄鑑堂琴譜》，同樣早於《五知齋琴譜》，《二香琴譜》的《搔首問青天》即是承此傳譜而來，與本文所論為同名異曲。

《五知齋琴譜》在《秋塞吟》開頭即註明：「時腔，非古調也。」[74]暗示本曲的素材，其年代並不久遠，跟另一曲譜系統較古老的《秋塞吟》，實亦為同名異曲的關係。[75]從這句話也可以推知，《秋塞吟》當中之所以會出現《漁歌》的片段內容——所謂「時腔」，應是其來有自。

（二）同曲異名第二型示例：《悵悵辭》、《秋風詞》、《古琴吟》

1. 《秋風詞》與《古琴吟》的共同淵源——《悵悵辭》

同曲異名第二型所要探討的對象，是一曲分為兩曲或多曲的情況。本文以《悵悵辭》派生為《秋風詞》與《古琴吟》，作為同曲異名第二型的示例。

清代康熙四十七年（1709年）的《一峰園琴譜》中，收有《悵悵辭》，共兩段，前段註「此《秋風曲》，寫生離之相思也」[76]，後段註「此古《相思曲》，寫泉下之相思也」[77]。後人分《悵悵辭》為兩曲：一為《秋風詞》，一為《古琴吟》。《古琴吟》最早單獨刊於明代萬曆十三年（1585年）的《重修真傳琴譜》，但曲名仍為《相思曲》，直到清代同治三年（1864年）的《琴學入門》

73 緊五定絃的《搔首問天》，即為本文前述的第二種曲譜系統，多為羽調式，少數為商調式。依據明代《太音傳習》所言，「羽調有淒思之音」，「商調有感嘆之音」，均可與此曲的情感表現相應。此外，定絃本身亦對古琴作品的基本性格有所限定，清代祝鳳喈論緊五定絃時即說：「五絃為宮主均調。五音，宮居五絃，加緊而高。羽居四絃更低。其宮商宜低濁而高清，徵羽宜高清而低濁。調聲憤激昂爽，宜於《屈子》、《搔首》、《離騷》、《胡笳》等曲。」參考自明．李仁，《太音傳習》，頁 23；范煜梅編，《歷代琴學資料選》（成都：四川教育出版社，2013），頁 587。

74 清．徐祺、黃鎮、徐俊、周魯封，《五知齋琴譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第 14 冊（北京：中華書局，2010），頁 503。

75 在明代嘉靖三十六年（1552 年）的《杏莊太音補遺》及嘉靖四十年（1561 年）的《太音傳習》中曲長三段的《秋塞吟》，實源於明初洪熙元年（1425 年）的《神奇秘譜》，原名《黃雲秋塞》。參考自邵元復，《增編梅庵琴譜（下集）》，頁 71。

76 清．禹祥年，《一峰園琴譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第 13 冊（北京：中華書局，2010），頁 514。

77 同上註，頁 515。

臺灣大學學術典藏資料庫

始改稱《古琴吟》。[78]《秋風詞》目前最早單獨見於清代道光二十五年（1870年）的《槐蔭書屋琴譜》。

《悵悵辭》為琴歌，原詞如下：

> 秋風秋風清，秋月明。落葉聚還散，寒鴉棲復驚。相思相見也，知何日；此時此夜也，難為情。入我相思門，知我相思苦。長相思兮長相憶，短相思兮無盡期。早知如此繫人心，何似當初莫相識。想人生能幾何哉！
>
> 音音音，怎負心，真負心，辜負俺，辜負俺，到而今。記得當初低低唱，淺淺斟，一曲值千金。而今撇我在古墻陰。秋風衰草白雲深，流水高山何處尋。淒淒切切，冷冷清清，教人怎禁。[79]

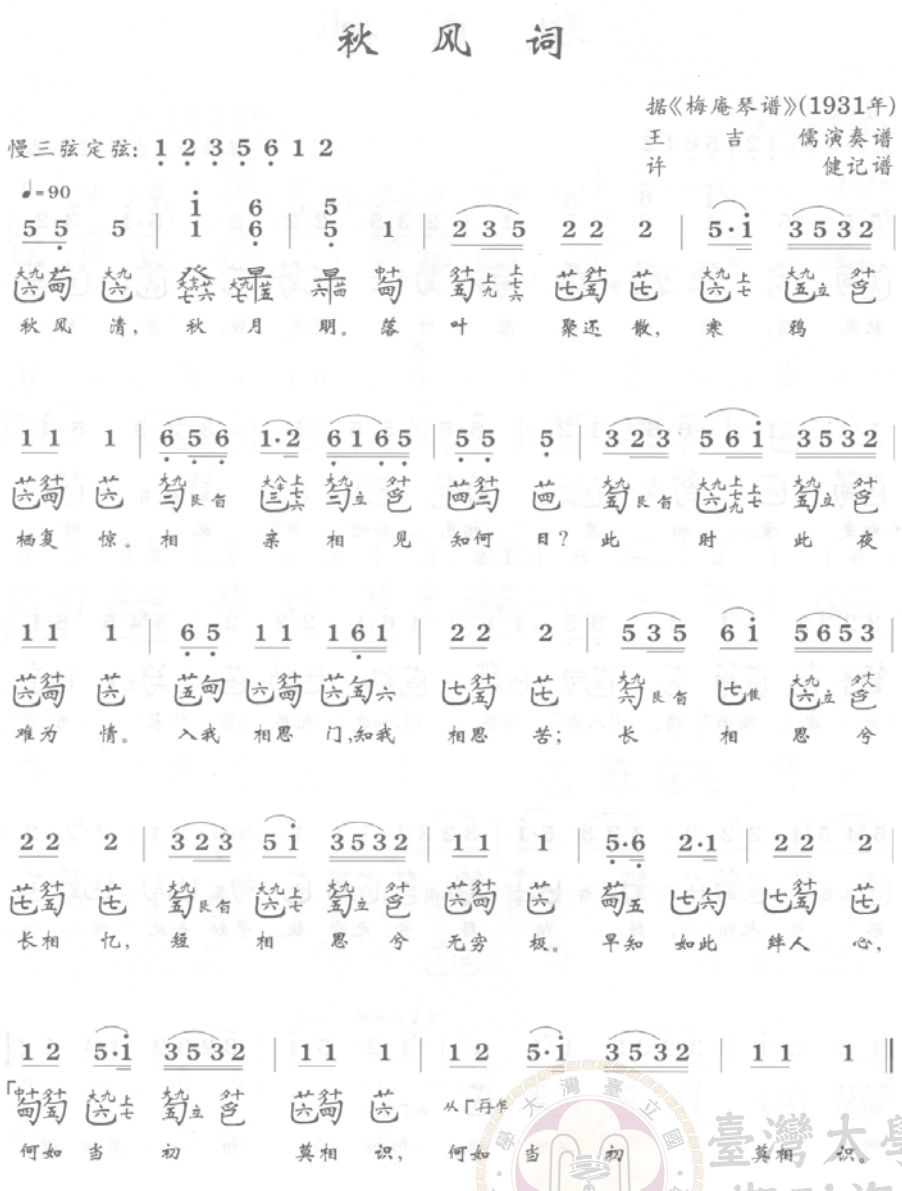
【譜例15】與【譜例16】分別為現今常彈的《秋風詞》與《古琴吟》，原本各自分屬於《悵悵辭》的前、後段。[80]

78 關於本曲何以名為《古琴吟》，《琴學入門》在該曲之後的說明，可以提供相關線索：「昔蘇子瞻宿靈隱山房，夜半聞女子歌，跡之至牆下而歿。明日掘之，獲古琴一張，如歌而作此曲。」《琴學入門》此處所記情事與《一峰園琴譜》相彷彿而略有出入。參考自清．張鶴，《琴學入門》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第24冊（北京：中華書局，2010），頁311。

79 清．禹祥年，《一峰園琴譜》，頁514-515。《秋風詞》與《古琴吟》的音樂及歌詞雖皆本於《悵悵辭》，但其間仍存在一小部分用指、用字的差別。

80【譜例15】的《秋風詞》出自《梅庵琴譜》，近代琴人所奏多以此為本。由於《梅庵琴譜》不用側弄借正調彈，故慢三絃，遂與【譜例16】的《古琴吟》定絃不同。但這無礙於《秋風詞》能以側弄彈之；事實上，現今琴人奏《秋風詞》仍多借正調。同時，這也不影響本文譜例的視讀。

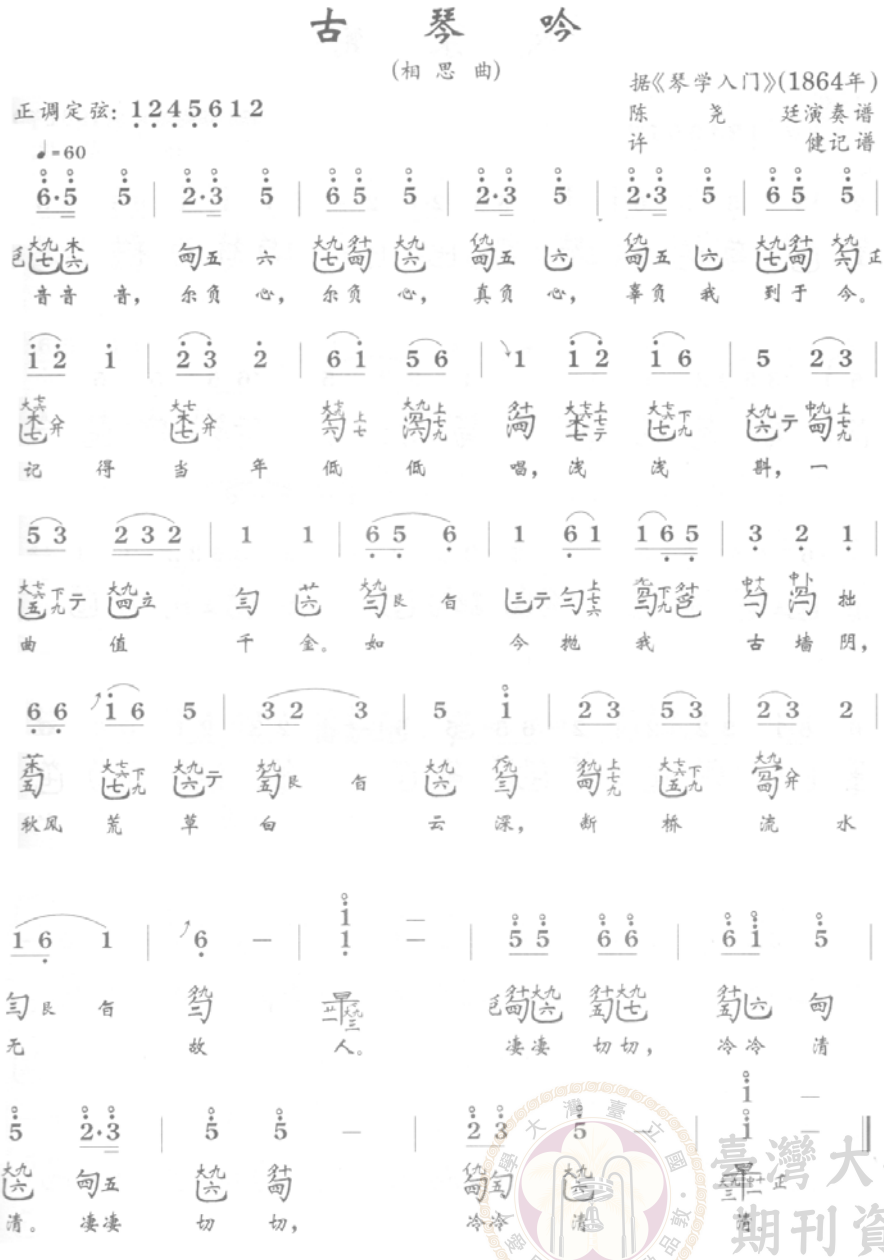
臺灣大學學術期刊資料庫



【譜例 15】《秋風詞》[81]

臺灣大學學術期刊資料庫

81 譜例來源：中國民族管絃樂學會、全國民族樂器演奏社會藝術水平考級委員會系列叢書編委會編，《古琴曲集（1）》，頁 8。



【譜例 16】《古琴吟》[82]

82 譜例來源：同上，頁 1。

臺灣大學學術期刊資料庫

2. 《悵悵辭》一分為二的理由推斷

《悵悵辭》兩段落本身，都顯示出具體而微的獨立性與完整性；從《一峰園琴譜》上的註解，也指出這兩段的歌詞與樂曲其實各有淵源，[83]只是目前文獻尚不足以證實其說。[84]然而深究言之，就《悵悵辭》的定絃與調式而言，兩段皆為正調側弄的宮調式；再從題材與歌詞上來說，全曲自首至尾均為閨怨性質，亦無二致。

因此，無論是形式與內容，都看不出將《悵悵辭》一分為二的絕對必要。然而，近世琴譜所載多為《秋風詞》與《古琴吟》，琴人亦多操此二曲，鮮有奏《悵悵辭》者。[85]質言之，使《悵悵辭》一分為二的關鍵，乃是經過了詮釋者的作用，所激化出樂曲本身潛在兩股拉鋸的力量，而產生歧義性的結果。這兩股力量，可以從歌詞雅俗、指法配搭、意境高下等三個方面，試作分析。

(1) 歌詞雅俗：

《悵悵辭》的第一段，也就是後來的《秋風詞》，是在李白的詩作《三五七言》基礎上完成的。[86]雖然李白的《三五七言》只佔了全曲的前半段，後半段乃後人所續，但大體還守住李白原詩的空靈性而不沾滯。同時，《三五七言》本身的結構與節奏，即富有層層遞進的韻律感，加以意象鮮活、音律諧婉，在一片深情中，猶不失一種理性的觀照。

相對之下，後來獨立成為《古琴吟》，原為《相思曲》的《悵悵辭》第二段，其文詞在情感表露上就顯得直接而俚俗，糾葛之意較濃。據《一峰園琴譜》言，《悵悵辭》後段來於蘇東坡遊瓊州時，其一善琴的妓妾因染疾而歿，葬於瓊州弘福寺牆側；後來州守遊駐寺中，夜半聞女子哽咽悲歌，詢眾僧，備悉當年情事，憐而傷之，遂錄其歌，衍入琴譜云。[87]由此觀之，《悵悵辭》後段蓋為表達該名妓妾的不幸遭遇，摹擬其口吻而作。

83 清・禹祥年，《一峰園琴譜》，頁 515。

84 《一峰園琴譜》謂《悵悵辭》前段向於宋人詩餘見之，後段見《太古遺音》；然今《太古遺音》中並無該曲。參考自邵元復，《增編梅庵琴譜（下集）》，頁 10。

85 近代琴人鮮少奏《悵悵辭》，也有可能跟《一峰園琴譜》後來流傳甚罕有關。參考自查阜西，〈據本提要〉，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第 13 冊（北京：中華書局，2010），頁 5（〈據本提要〉頁碼）。

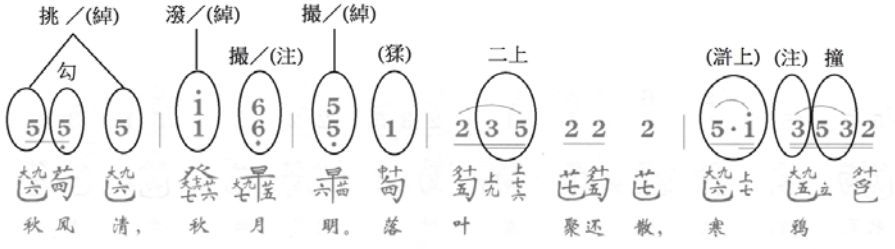
86 《秋風詞》中屬於李白《三五七言》的原文部分為：「秋風清，秋月明。落葉聚還散，寒鴉棲復驚。相親相見知何日，此時此夜難為情。」

87 清・禹祥年，《一峰園琴譜》，頁 515。

臺灣大學學術期刊資料庫

(2) 指法配搭：

《秋風詞》在指法的運用上，特別是前半段搭配李白《三五七言》的部分，指法變換的重覆性非常低，儘管技巧不難，卻幾乎句句出奇。從【譜例17】可以看到：前兩句右手的部分，「秋風清」先是由挑、勾組成，[88]「秋月明」再改以潑、撮奏雙音；[89]而後兩句在左手方面，「落葉聚還散」帶入猱、二上，[90]「寒鴉棲復驚」又加入滶上、注、撞。[91]這些手勢在短時間內的密集疊加與變化，跟原詩各形象的轉移所構成飄忽無依的情境，特別是「落葉聚還散，寒鴉棲復驚」兩句，恰可相應，同時也與其空靈的詩境合而為一，更顯無限深情。直到「相親相見知何日，此時此夜難為情」起，這兩句的指法才正式具有對稱關係，也呼應情意的轉濃。此外，如「秋」、「清」、「明」等平聲字配合用綽，[92]「月」、「落」等入聲字分別用注與猱，人聲與指法的細密無間，充分將詞樂合一的琴歌傳統發揮盡致（參見【譜例17】）。



88 「挑」與「勾」都是古琴的右手基本指法，食指出絃為「挑」，中指入絃為「勾」。

89 「潑」為右手食、中、名三指一齊入絃，單用時多於六、七兩絃，一按一散，取兩音相協處用之。「撮」視絃距多寡，以挑、勾並下，或勾、托同聲，取兩絃齊響。

90 「上」為按彈後，左指向右移動一音位而得聲，「二上」即是向右移動兩次音位。「猱」在《梅庵琴譜》上原有之，【譜例15】所引樂譜省略了。凡屬琴譜原有之，或順勢取音即會自然形成的指法動作，在本文所引譜例未註明者，皆以括弧表示，如：（綽）、（注）、（猱）等。

91 按彈得聲後，左指直上取音，中隔一音位，不作停頓，取直而疾，謂之「滶」或「滶上」。左指於右手觸絃發聲時，隨音從上而下移至本位，是為「注」。「撞」是按彈得音後，左指即上少許，疾還本位，如鐘杵撞鐘一般，取其音速。

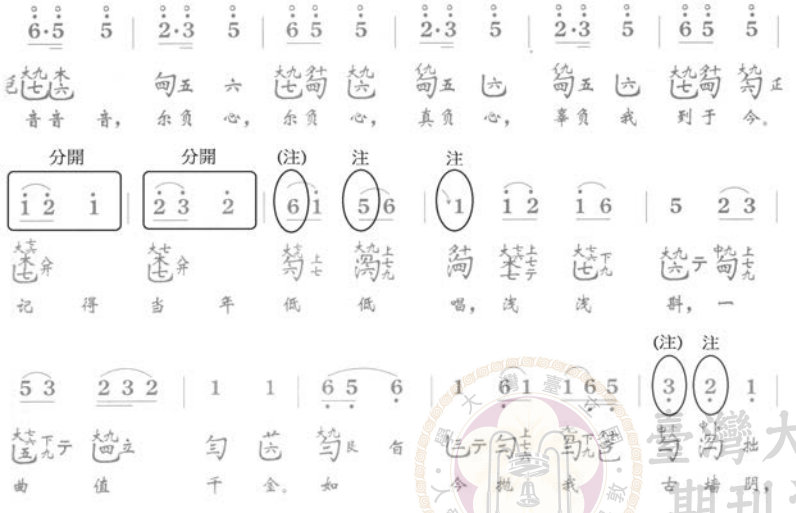
92 「綽」是左指於右手觸絃發聲時，隨音從下而上移至本位。

臺灣大學學術典藏資料庫



【譜例 17】《秋風詞》前半段 [93]

《古琴吟》相較於此，不僅音型上的反覆多且直接，在個別指法的運用上也不避重覆，往往一句之內有連用數次分開、注者（參見【譜例18】）。[94]固然這達到了音樂內容與歌詞情境相貼切的用意，但就《悵悵辭》本身而言，無形中也拉大了前後兩段的差距。



【譜例 18】《古琴吟》[95]

93 譜例來源：中國民族管絃樂學會、全國民族樂器演奏社會藝術水平考級委員會系列叢書編委會編，《古琴曲集（1）》，頁 8。

94「分開」是在右手兩彈之間，左指於初彈得音後一上，次彈則隨音注下本位。

95 譜例來源：中國民族管絃樂學會、全國民族樂器演奏社會藝術水平考級委員會系列

臺灣大學學術期刊資料庫

(3) 意境高下：

上述兩點分別由詞、樂的角度切入，其實已可看出兩者在詞樂合一的層次上孰高了。雖然這屬於外在的表現手法，但創作者——包含作詞者、作曲者在內的心胸境界，也隨著音樂而表露無遺。自古彈琴人深忌心粗氣浮，加上中國文學傳統對作品背後的作者，一向講究品評再三，而琴人多受過文學薰陶，自然也不免如此。《悵悵辭》一曲，其氛圍的前後不侔，自可想見後來琴人不認為兩段出於同一人之手，故將之一分為二，也就理所當然了。

「意境」在中國傳統文藝批評裡，有時看似抽象、不易捉摸，但從以上對《秋風詞》與《古琴吟》兩曲的分析比較中，並不難以體認。時至今日，同類題材、且同樣淵源的這三闋琴歌作品，《悵悵辭》現鮮少有奏之者，而操《秋風詞》、《古琴吟》則不乏其人，顯見歷史對此已作出了選擇。

3. 歧義性及其詮釋對樂曲發展的影響

由此可見，歧義性及其詮釋在古琴音樂中，不僅會對樂曲的內容有所影響，如吳兆基之於《秋塞吟》、諸城以至梅庵傳譜之於《搔首問天》；甚至還可能使原曲分道揚鑣，各自發展成獨立的作品。《悵悵辭》後來分為《秋風詞》與《古琴吟》兩曲，極可能就是這個內在趨力所致。此外，如前述《高山流水》至唐代分為《高山》、《流水》二曲，很可能也是從「寫意」——知己之情的象徵，逐漸轉向了「寫景」——自然風光的呈現，亦即詮釋的重心改變所致的結果。

一曲分割為二，儘管標題或內容看似並未根本改變，卻更突顯出其間微妙的歧義性——正如《悵悵辭》、《秋風詞》、《古琴吟》三曲之間的關係，同以閨怨為樂曲的題材及基調，卻因表現方式有所不同，最終從一曲中分化出來，各自發展。

臺灣大學學術期刊資料庫

叢書編委會編，《古琴曲集（1）》，頁 1。

四、結語

本文所舉的《良宵引》、《秋塞吟》、《悵悵辭》三組同曲異名古琴作品，其各自的接受度以及標題與內容的差異性，皆有所不同。在接受度方面，後起的《良宵引》顯然大過其前身《蒼梧引》，《秋風詞》與《古琴吟》也比其原曲《悵悵辭》更為人所知，而《秋塞吟》、《搔首問天》、《水仙操》則相對鼎足並立，難分軒輊。

《秋塞吟》、《搔首問天》、《水仙操》這一系列同曲異名作品的接受度較為平均，也反映在其標題差異性較大的事實上，同時在音樂內容與詮釋路徑方面，也有著較大幅度的變異。相對於《良宵引》、《悵悵辭》這兩組同曲異名的作品，《良宵引》與《蒼梧引》僅在標題上有所區隔，曲譜本身落差不大；儘管如此，其標題本身即可能意味著該曲作為獨立琴曲與曲前調意的不同定位。《悵悵辭》之於《秋風詞》與《古琴吟》，曲名雖有變，題材上則差距甚微，內容上也幾無損益，但曲子劃一為二，其間的歧義性是以一種較為隱晦的方式呈現。

如果借用美國哲學家波爾士（Charles Sanders Peirce）對人類符號的分類，音樂作為一種符號型態，既是以指引（index）符號為主要特質，[96]可以說，音樂先天上就給了歧義性一個很大的詮釋空間。相對於近代西方音樂的歷史經驗，由於作曲家個人創作意識的高張，音樂作品的詮釋不免深受作曲家個人意志所主導，歧義性對音樂詮釋的影響，遂較為隱而不彰。相形之下，歧義性在古琴音樂中，向來占有一席之地，甚至有機會成為主導古琴音樂繼承與發展、理解與創作的重要作用力。

作為文人音樂的代表，古琴作品的題材本身已累積了豐厚的典故性意象；加上古琴音樂保留集體創作與個人創作並行的傳統，歧義性及其詮釋不僅會出現在同曲異名的相關作品中，乃至同名異曲的情況之下，甚至在同一首作品，

臺灣人學術期刊資料庫

96 波爾士在論述符號與所指對象之間存在關係時，採用圖像（icon）、指引（index）、象徵（symbol）為類型，建構互有關聯的系統來說明。也就是說，這三種符號的存在彼此互有關係，象徵符號不會只是單純的象徵符號，它往往是含指隱性的象徵符號，圖像符號、指引符號亦然。如本文【譜例 1】到【譜例 4】所列舉與夜景、月色相關的琴曲，均以「徵—羽—宮」三音組起頭，即可歸入音樂上的指引符號。參考自王美珠，〈音樂與符號〉，《藝術評論》第 23 期（2012 年 7 月），頁 81-86。

都具有歧義性的詮釋潛力。如琴曲《平沙落雁》，堪稱明末以來最受歡迎、版本最多的一首古琴作品，尤為這類的典型。《平沙落雁》之名，出自宋代《瀟湘八景》圖之一，古人更謂雁有四德：信、禮、節、智；[97]將這個曲意詮釋為寫實景、托懷抱、思遠人、懷故國、寄鄉愁，皆是無一不可。[98]也難怪《平沙落雁》會在宋明以來，文人藝術臻於全面成熟之際，屢見於詩、文、琴、畫的題材中了。

古琴曲中的標題、解題，甚至段落小標題，在在顯示古琴音樂作品本身涵藏的多面向性，提供諸多詮釋上的指引。隨著各種歧義性在詮釋上的落實，或剛、或柔，或雅、或俗，或寫意、或寫景，遂把作品帶向不同的風貌——包括演奏實踐、樂段結構、風格語法的殊異，甚至作品的重新切割或再合併。而這樣一種歧義性的可能，還可以溯源自中國文學豐富的比興傳統，甚至早已潛存在以象形為基礎的漢字造字意識之中。

總而言之，古琴音樂中同曲異名的現象之於歧義性及其詮釋，可說是如環循環無端，依隨音樂本身與音樂以外的條件而彼此互動著。儘管這或許不在原作者與傳譜者的預期之內，但不可否認，這卻是文人傳統中自抒性靈、直出胸臆的詮釋導向，所帶給古琴音樂特有的印記。

臺灣大學學術期刊資料庫

97 李楓，〈樂曲解說〉，《嘯月琴韻》，頁 5（無頁碼）。《本草綱目》中記載：「雁有四德：寒則自北而南，止於衡陽；熱則自南而北，歸於雁門；其信也。飛則有序，而前鳴後和，其禮也。失偶不再配，其節也。夜則群宿而一奴巡更，晝則銜蘆以避繒繳；其智也。」

98 關於歷代琴譜對《平沙落雁》的曲意詮釋，可參考查阜西，《存見古琴曲譜輯覽》，頁 489-495（總頁碼）。

引用書目

一、傳統文獻

明・李仁，《太音傳習》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第四冊，北京：中華書局，2010。

清・李光墉，《蘭田館琴譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第16冊，北京：中華書局，2010。

清・禹祥年，《一峰園琴譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第13冊，北京：中華書局，2010。

清・徐祺、黃鎮、徐俊、周魯封，《五知齋琴譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第14冊，北京：中華書局，2010。

清・張鶴，《琴學入門》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編。《琴曲集成》第24冊，北京：中華書局，2010。

清・曹尚絅、蘇璟、戴源，《春草堂琴譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第18冊，北京：中華書局，2010。

清・蔣文勛，《二香琴譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編。《琴曲集成》第23冊，北京：中華書局，2010。

二、近人論著

丹青藝叢委員會編，《中國音樂詞典》，臺北：丹青圖書有限公司，1986。

王迪編，《中國音樂大全古琴卷上集》，上海：中國唱片上海公司，管平湖、吳景略、查阜西、張子謙、劉少椿、詹澄秋演奏，CD，HCD-0490，2010。

王美珠，〈音樂與符號〉，《藝術評論》第23期，2012年7月，頁67-97。

王燕卿著、徐立孫編，《梅庵琴譜》，臺北：華正書局，1990。

中國民族管絃樂學會、全國民族樂器演奏社會藝術水平考級委員會系列叢書編委會編，《古琴曲集（1）》，北京：人民音樂出版社，2009。

———，《古琴曲集（2）》，北京：人民音樂出版社，2009。

———，《古琴曲集（3）》，北京：人民音樂出版社，2009。

李楓，《嘯月琴韻》，臺北：晨曦文化事業有限公司，李楓演奏，CD，CT-991，1999。

臺灣大學學術期刊資料庫

——，《絲桐清音》，臺北：晨曦文化事業有限公司，李楓獨奏，CD，CT-0501，2005。

——，《絲桐清音別卷》，臺北：晨曦文化事業有限公司，李楓獨奏，CD，CT-0502，2011。

吳兆基，《吳門琴韻》，香港：雨果製作有限公司，吳兆基演奏，CD，HRP712-2，1989。

吳兆基，〈古琴曲《秋塞吟》〉，《琴道》第9、10期，2006年5月，頁12-13。

吳門琴社編，《吳門琴譜》，蘇州：古吳軒出版社，1998。

吳釗，《山居吟——經典古琴演奏》，台北：風潮音樂國際股份有限公司，吳釗演奏，CD，BCM-006，2012。

邵元復編著，《增編梅庵琴譜（上集）》，高雄：臺灣梅庵琴社，1995。

———，《增編梅庵琴譜（下集）》，高雄：臺灣梅庵琴社，1995。

徐立孫、陳心園、朱惜辰，《梅庵琴韻》，香港：雨果製作有限公司，徐立孫、陳心園、朱惜辰演奏，CD，HRP7257-2，2006。

馬如驥，〈《秋塞吟》──中國式的《悲愴》交響樂〉，《琴道》第6期，頁8-14，2004年8月。

查阜西編，《存見古琴曲譜輯覽》，北京：人民音樂出版社，1958。

查阜西，〈據本提要〉，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第13冊，北京：中華書局，2010。

———，〈據本提要〉，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》第29冊，北京：中華書局，2010。

許健，《琴史新編》，北京：中華書局，2012。

范煜梅編，《歷代琴學資料選》，成都：四川教育出版社，2013。

〔美〕倫納德・邁爾（Meyer, Leonard B.）著，何乾三譯，《音樂的情感與意義》（*Emotion and Meaning in Music*），北京：北京大學出版社，1991。

裴金寶、吳光同，《吳兆基弟子古琴演奏匯集（上集）》，蘇州：蘇州吳門琴社，黃耀良、汪鐸、馬如驥、吳光同、裴金寶、吳明濤、宋士斌、宋賢演奏，CD，非賣品，2008。

嚴曉星，《梅庵琴人傳》，北京：中華書局，2011。

———，《七弦古意：古琴歷史與文獻叢考》，北京：故宮出版社，2013。

蔡德允，《蔡德允古琴藝術》，香港：龍音製作有限公司，蔡德允、沈草農演

臺灣大學學術期刊資料庫

奏，CD，RB-001006-2C，2000。

顧梅羹，《琴學備要（下）》，上海：上海音樂出版社，2004。

臺灣大學學術期刊資料庫

A Discussion of Different Titles with Similar Musical Content in the Qin Repertoire, Its Ambiguity and Interpretation: An Analysis of Group Works *Liang Xiao Yin*, *Qiu Sai Yin* and *Chang Chang Ci*

Liang, Jeng-i*

Abstract

During the long-simmering transmission and popularization, most of the qin repertoire, based on several kinds of regional interactions, have been collaboratively accumulated by various qin artists throughout different times. In that case, the correlation between a title and the content of a musical piece could vary significantly; for example, an identical title could represent several different musical pieces, or a musical content with its many varieties could have been titled differently. Such specific relations between the title and the content of qin repertoire mirror diverse thoughts and styles of qin artists in different times and spaces, providing us with abundant inspirations and values in the fields of qin research and musicology.

This article, through the analysis of three group works ─ *Liang Xiao Yin*, *Qiu Sai Yin* and *Chang Chang Ci*, aims to historicize the second relation ─a musical content with its many variants of titles and perceptions by qin artists. The term "ambiguity" here, is to elaborate the varied forms and expressions of the same musical content. Another term "interpretation" in this article embraces the way in performance as well as the understanding in the process of collaborative mode of creativity in cultural tradition of qin music.

臺灣大學學術期刊資料庫

Keywords: Qin (Guqin), Different Titles with Similar Musical Content, Ambiguity, Interpretation

* Doctoral Student, Department of Music, Taipei National University of the Arts.