

第一章《塞上曲》之歷史背景與音樂內容

琵琶傳統曲依照曲情分爲文曲、武曲和大曲三大類，在研究琵琶文曲中的經典之作《塞上曲》之前，應先對於文曲有完整的認識。本章分爲三節來討論，第一節「文板」、「文曲」與「文套」之名詞探究：從現存傳譜，來探究「文板」、「文曲」與「文套」三詞之歷史淵源與三者相互間的區別，得以了解屬「文」性質的樂曲是如何分類的。第二節琵琶文曲之音樂內涵：繼上節討論之傳譜資料，整理古籍中論述，文曲的演奏要求與音樂特點，並從樂曲標題、音樂結構、演奏技巧和風格與意境幾個面向，來討論文曲之音樂內涵。第三節《塞上曲》之歷史源流與音樂內容：透過古譜樂曲之收錄情況來探究《塞上曲》之歷史源流，並分析其音樂內容。此章旨在對文曲的詞義與音樂內涵，以及《塞上曲》的歷史源流和音樂內容有完整的認識，得以接助於更深入的分析各個演奏版本。

第一節 「文板」、「文曲」與「文套」之名詞探究

在琵琶目前所傳的曲譜，對於樂曲分類名稱中，屬「文」性質的有「文板」、「文曲」與「文套」這三種名稱，其三者相互間的區別爲何？是否有著發展與演變的關係呢？筆者將從琵琶現存之曲譜中，具有重要地位的傳譜，分別爲華秋蘋《南北兩派秘本琵琶譜真傳》、鞠士林《閑敘幽音》、李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》、沈肇州《瀛洲古

調》、沈浩初《養正軒琵琶譜》，依照刊行時間的先後順序，來加以探討之。¹

一、華秋蘋《南北兩派秘本琵琶譜真傳》

本譜為江蘇無錫華子同、華秋蘋等編訂，於清嘉慶二十四年(1819年)刊印，簡稱為《華氏譜》，為第一本正式刻版刊行的琵琶譜。華秋蘋(1784~1859年)字伯雅，名文彬，號秋蘋，江蘇無錫人。擅長古琴、琵琶、崑曲、書畫、並精通喉科治療，曾著有《秋蘋印稿》、《詩詞草》、《借雲館小唱》、《喉科秘書》以及《南北兩派秘本琵琶譜真傳》。

在《華氏譜》之前的琵琶譜，皆為個人的傳抄譜，流傳不廣，而《華氏譜》的刊印發行，為琵琶界的創舉，集南北兩派之長，並開創了琵琶流派—無錫派，對於後世琵琶音樂的普及與流傳，產生深遠的影響。²

華子同在『凡例』中說：³

南北兩派，曲雖有異，其法則一，故會集之合成一譜，譜中指法，工尺、板，悉遵舊譜，毫無增改。

斯譜向為授者所秘，故無刻本，茲系南北真傳，更加詳訂，公諸同好。

華秋蘋在『凡例』的“右手指法符號”處說明：

指法向來只有手傳，並無刻本，自余得此真傳，特輯錄之，以為指法之秘箋，公諸同好，以免抄錄致有魯魚亥豕之訛云。

¹ 華秋蘋《南北兩派秘本琵琶譜真傳》與鞠士林《閑敘幽音》兩本傳譜傳世先後，各家看法不一；在《琵琶手冊》一書中提到：「《鞠氏譜》中的文字與標題等，不及《華氏譜》那樣系統，因此，估計《鞠氏譜》比《華氏譜》為早。」而《鞠氏譜》封面之「秘傳鞠氏琵琶譜抄本，《閑敘幽音》，咸豐庚申年抄，上海蘭馨室藏版」文字，表示預備出版時間約為西元 1860 年，雖確切時間已不可考，但是可以肯定是，比《華氏譜》於西元 1819 年刊印時間相比為晚。故本文將《華氏譜》列於《鞠氏譜》之前。

² 韓淑德、張之年，〈中國琵琶近現代史資料(之四)〉，《音樂探索》No.4(1994)：18。

³ 本社編輯部，《琵琶獨奏十大名曲》(台北：學藝出版社，1981)，3。

由以上文字部分的引述，可以清楚的了解，《華氏譜》忠實的收錄當時(清代初中期)的南北兩派秘譜，另一項特點，則是有了較完整的指法系統。樂譜中的《跋》中記載：

余集古曲編為三卷。其中派有南北俱得真傳。至指法節奏更與兄秋蘋細加參。華氏兄弟有感於“琵琶有南北之分，人從不得並觀為憾”。

本譜將北派—“燕京正聲”與南派—“武林逸韻”琵琶曲，合二為一，編輯成三卷琵琶譜；上卷收錄北派(直隸派)王君錫傳譜，中、下卷收錄南派(浙江派)陳牧夫傳譜；將樂曲分為「西板」、「雜板」與「大曲」三大類。

在許克巍《華秋蘋琵琶譜之譯訂與研究》論文中，分析《華氏譜》的樂曲：⁴

在《華氏譜》中，卷上和卷中一共輯錄有六十二首琵琶小曲，……這六十二首小曲裏，除了卷上第五首《平沙落雁》是一百三十六板，第八首《緊中慢》七十八板外，其他的六十首小曲都是六十八板，這些六十八板的小曲幾乎都是從民間廣為流傳的器樂曲「八板」基本形，使用不同加花、轉調、改變樂曲結構等等手法變奏而來，……

由此可得知，《華氏譜》大部分的小曲是由八板曲的形式變奏而成的。⁵「西板」類中的小曲，以速度的快慢分「文板」與「武板」兩種，而「雜板」在《卷中》歸屬於「西板」中的一類，在《卷上》則為獨立的一類。⁶另外，「大曲」在音樂上則是由數個樂段所組成，且每個樂段不可獨立出來，必須前後相串連，使組成為一首「大曲」。本譜所收錄之樂曲列表如下：

⁴ 許克巍，〈華秋蘋琵琶譜之譯訂與研究〉(私立中國文化大學藝術研究所音樂組碩士論文，1988)，147。

⁵ 有關八板體的曲式結構請見本章第二節。

⁶ 「西板」與「雜板」兩者之音樂形式差異不大，唯「西板」樂曲，皆為正調樂曲，而在《卷上》為獨立的一類的「雜板」〈普菴咒〉則為尺調的樂曲。

〈表 1〉華秋蘋《南北兩派秘本琵琶譜真傳》收錄樂曲整理表

	來源	曲種	樂曲	
卷上	北派(直隸)王君錫傳譜	西十板二曲	文板	《正板》、《素串》、《懶梳妝》、《鳳求凰》、《平沙落雁》
			武板	《葡萄輪》、《下雲羅》、《緊中慢》、《上番》、《中番》、《石音》、《野馬跳澗》
		大曲	《十面》(十三段)	
		雜曲	《普菴咒》(十六段)	
卷中	南派(浙江)陳牧夫傳譜	西板四十九曲	文板	《思春》、《昭君怨》、《傍妝臺》、《美女穿梭》、《水龍吟》、《金鰲哭龍》、《似彈非彈》、《鎖南枝》、《斑鳩過河》、《秋江》、《訴怨》、《玉連環》、《雨打芭蕉》、《三跳澗》、《泣顏回》、《懶畫眉》、《扣連環》、《百鳥朝王》
			武板	《豔陽天》、《范陽洲》、《革蹬點》、《巧梳妝》、《輪京》、《老京》、《挽不斷》、《四字》、《步步高》、《錦纏道》、《絆馬索》、《千勝》
		隨手八板	《春光好》、《鳳啣珠》、《翠雲濤》、《駐春妝》、《泛仙槎》	
		雜板	《花勝》、《倒垂蓮》、《三通鼓》、《雙飛燕》、《漁歌唱晚》、《雁陣驚寒》、《花雨繽紛》、《蜂蝶爭春》、《猿啼鶴唳》、《小月兒高》、《仙人過橋》、《蝶戀花》、《鳳凰吟》、《清平調》	
卷下		大曲	《將軍令》(十段)、《霸王卸甲》(十二段)、《海青拏鶴》(十八段)、《月兒高》(十段)、《普菴咒》(十六段)	

由以上之樂曲整理表，我們更可以清楚的歸結出，《華氏譜》收錄之樂曲分為「西板」(包含「文版」、「武板」、「隨手八板」、「雜板」)、「雜板」和「大曲」三種。而「文版」、「武板」、「隨手八板」、「雜板」皆為八板變體而成獨立完整的「小曲」，於是我們可以歸納為曲類中有「板」字者，反映出由八板構成的音樂形式。亦可看出，此時在「小

曲」中已有文、武板，而大曲中尚未看到文套與武套的區別，所以，文板與武板，為日後文套與武套的分類來源。

二、鞠士林琵琶譜《閑敘幽音》

鞠士林(1736~1820年)清乾嘉年間上海南匯人，為浦東派琵琶始祖，有秘傳鞠氏琵琶譜抄本《閑敘幽音》存世，⁷ 本譜並無刻本發行，為清咸豐七年(1860年)流傳於浦東地區的手抄譜，其中的曲目除有標明鞠氏傳譜字樣的樂曲，其他十三首樂曲，皆出自於《華氏譜》。1983年，人民音樂出版社出版了《鞠士林琵琶譜》，是林石城根據流傳於浦東地區的三種琵琶手抄譜整理而成，⁸ 為浦東派的重要傳譜。以下將本譜所收錄樂曲及其大曲各段落整理如下：

〈表 2〉《鞠士林琵琶譜》收錄樂曲整理表

曲種		樂曲
小 曲	北派文板	《平沙落雁》、《夕陽簫鼓》
	北派武板	《緊中慢》
	北派雜板	《普菴咒》
	鞠譜雜板	《高尖》、《崇明新板》、《三跳澗》、《雨打芭蕉》、《玉樹臨風》、《三通鼓》、《八段景》、《肆合》(含肆合、小拜門急板第二、玉荷郎第三)
大曲		《六板》(十段)、《慢商音》(十段)、《十面埋伏》(十三段)、《將軍令》(二段)、《鞠派霸王卸甲》(三段)、《鞠譜海青》(二十段)、《月兒高》(十一段)、《陳隋》(五段加尾聲)、《普菴咒》(十六段)

⁷ 莊永平，《琵琶手冊》(上海：上海音樂出版社，2001)，356。

⁸ 林石城先生根據《浦東唐樂吾藏本》、《蔡芝範藏本》、《金緘三藏本》三本鞠氏譜舊傳抄本，並把原工尺譜譯為簡譜加以對照，使今仍可直窺浦東派琵琶音樂的真面貌。

〈表 3〉《鞠士林琵琶譜》中大曲段落整理表

曲名	樂段小標題
《六板》	【輪子】、【拍板】、【下把】、【滿輪】、【摭分】、【搖鈴】、【上把】、【清點】、【掃頭】、【老八板】
《慢商音》	【慢商音】、【樓上樓】、【美女遊春】、【對玉環】、【愬冤】、【滾繡球】、【大十樣景】、【小十樣景】、【滿地金】、【泛音】
《十面埋伏》	【開門放炮】、【吹打】、【點將】、【排陣】、【埋伏】、【小戰】、【吶喊】、【大戰】、【敗陣】、【烏江】、【爭功】、【凱歌】、【回營】
《將軍令》	【三節】、【尾聲】
《鞠派霸王卸甲》	(四弦一聲散)、【過點】、【尾金毛獅子】
《鞠譜海青》	【引】、【其一雁飛明月】、【其二】、【其三】、【其四雁排八字】、【其五】、【其六】、【其七雁宿瀟湘】、【其八】、【其九】、【其十孤雁巡更】、【其十一海青撲鵝】、【其十二】、【其十三】、【其十四雁聲天際】、【其十五】、【其十六】、【其十七群雁縱橫】、【其十八】、【尾聲】
《月兒高》	【月兒高】、【其一素娥思凝】、【其二】、【其三廣寒樂奏】、【其四】、【其五銀蟾吐彩】、【其六皓魄當空】、【其七瓊樓一片】、【其八玉宇千層】、【尾聲】
《陳隋》	五段加一尾聲
《普庵咒》	【佛頭】、【起咒】、【香贊】、【蓮台現瑞】、【旃檀海岸】、【起咒】、【法贊】、【魚山梵唱】、【日映曇花】、【起咒】、【寶贊】、【鐘聲】、【鼓聲】、【鐘鼓】、【鳴鐘和鼓】、【尾聲清江引】

從上表可得知，本譜樂曲主要分爲大曲、小曲兩類，小曲仍保留「板」這個名稱，有北派文板、北派武板、北派雜板與鞠譜雜板四種。與《華氏譜》相同，皆未將大曲分類出文套與武套，仍延續文板與武板的分別。與華氏譜不同地方爲，出現了相對於「大曲」的「小曲」這個名稱，將文板、武板和雜板等篇幅較小，音樂組成單純的曲子，歸類爲「小曲」這相對於大曲之名詞。

三、李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》

李芳園(約 1850~1901 年)浙江平湖縣人，本名李祖棻號芳園，他生長於五代皆爲演奏琵琶的世家，自幼即熱愛彈琵琶，自詡“琵琶癖”，因環境、自身天賦與興趣使然，他精研琵琶藝術，常與樂界交流，成爲一位出色的琵琶演奏家，也使得平湖派成爲近代具有影響力的琵琶流派之一；其最大的功績即編撰《南北派十三套大曲琵琶新譜》。⁹

本譜於清光緒二十一年(1895 年)編輯出版，簡稱《李氏譜》；分爲卷上、卷下兩冊，其中收錄李氏匯集當時流行於民間南北派的十三套大曲，以及附錄初學者入門小曲八首。除了增添部分新的曲目，還融入了平湖派對於傳統琵琶曲的再創造。

本譜之『凡例』中記載：「文曲宜靜，宜有餘音；武曲宜威，宜雄壯。按板傳聲，寬緊相間，緩急合宜，斯為得之。」將樂曲依詮釋風格分爲文曲、武曲兩類，但未標明每首樂曲屬於文曲或武曲類別。以下將本譜所收錄之樂曲整理如下：

⁹ 莊永平 2001，357。

〈表 4〉李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》收錄樂曲整理表

曲體	樂曲
大曲	卷上：《陽春古曲》、《滿將軍令》、《鬱輪袍》、《淮陽平楚》、《海青拿鶴》 卷下：《漢將軍令》、《平沙落雁》、《潯陽琵琶》、《霓裳曲》、《陳隋古音》、《普庵咒》、《塞上曲》、《青蓮樂府》
小曲	附錄初學入門琵琶譜：《虞舜薰風操》(老六板)、《文王思士操》(羽音)、《孔子龜山操》(徵音)、《猗蘭操》、《蘇學士洞庭秋思》(宦游歌)、《韓蘄王湖上逍遙》(歸田歌)、《隴上行》(踏青歌)、《莊暗香女史梅花三弄》(俗名“三落”，“寒山綠萼一弄、姍姍綠影二弄、三疊落梅三弄”)

本譜樂曲有的承繼傳統古曲，有的出自其它傳派譜本，有的取自民間流傳樂曲。其中《淮陽平楚》、《海青拿鶴》、《霓裳曲》、《滿將軍令》、《郁輪袍》、《普庵咒》、《平沙落雁》數曲，均出自《華氏譜》。¹⁰ 《陽春古曲》源於民間器樂曲《八板》，中間並插入了《雙飛雁》、《百鳥朝鳳》等小曲。《陳隋古音》、《潯陽琵琶》、《漢將軍令》三首曲子，是根據當時流傳於民間的琵琶曲整理而成。¹¹ 《塞上曲》是華氏譜中《思春》、《昭君怨》、《傍妝台》、《泣顏回》、《訴怨》五首小曲之原型。《青蓮樂府》也是集《華氏譜》中的雜板《清平詞》，文板《鳳求凰》、《三跳澗》、《風入松》、《玉連環》、《石上流泉》數小曲編纂而成。¹²

因此我們可以得知，本譜有一特點，即將許多小曲集結為一套曲，構成較為完整且

¹⁰ 《淮陽平楚》即《華氏譜》之《十面埋伏》，為李氏所改。《霓裳曲》在華氏譜為《月儿高》，李氏改名後並註明“古名《月儿高》”。《郁輪袍》亦為華氏譜《霸王卸甲》之易名。

¹¹ 《潯陽琵琶》，在清姚燮《今樂考証》一書中載的江南派琵琶曲譜中為《夕陽簫鼓》，浦東派《鞠世林琵琶譜》、《養正軒琵琶譜》均稱《夕陽簫鼓》，後汪昱廷又將此曲易名為《潯陽夜月》在大同樂會演奏，柳堯章據此改編為民樂合奏曲《春江花月夜》。

¹² 韓淑德、張之年 1994，22。

富有藝術性的樂曲；除此之外，本譜的『凡例』載：「斯譜為授者所秘，其中音節、聲調，較坊刻華君譜，更覺花樣翻新，益徵美備。」可知本譜與《華氏譜》相較有所增節，李氏對作品加以擴充、連綴、改編，並加註作曲者與標示樂段小標題，各樂曲作者以及樂段小標題如下表所示：

〈表 5〉李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》大曲段落列表

	曲名	作者	樂段小標題
卷 上	《陽春古曲》	未註明	【春景陽和】、【錦園小憩】、【遍地花開】、【獨佔鼇頭】、【風擺荷花】、【玉版參禪】、【道院琴聲】、【一輪明月】、【東皋鶴鳴】、【鐵策板聲】、【尾聲】
	《滿將軍令》	未註明	【駐馬聽】、【一統太平】、【太極兩儀】、【三才至勝】、【四海昇平】、【五行正氣】、【進步連環】、【整軍出隊】、【傳令排陣】、【梅花敵戰】、【柳營迎敵】、【眾軍接戰】、【青龍出水】、【得勝回營】
	《鬱輪袍》	唐·王維	【營鼓】、【升帳】、【點將】、【整隊】、【二點將】、【出陣】、【接戰】、【垓下酣戰】(馬顛聲)、【楚歌】、【別姬】、【鼓角甲聲】、【出圍】、【追兵】、【逐騎】、【眾軍歸里】
	《淮陽平楚》	隋·秦漢子	【列營】、【分營】、【軍鼓】、【掌號】、【放炮】、【吹打開門】、【點將】、【排陣】、【走隊】、【埋伏】、【小戰】、【垓下大戰】、【百萬軍聲】、【項王敗陣】、【烏江】、【眾軍奏凱】、【諸將爭功】、【收陣回營】
	《海青拿鶴》	漢·孔偉	【出巢】、【搜羽】、【尋山】、【挺翅】、【翔雲】、【瞥鶴】、【捕鶴】、【追拿】、【小撲】、【大撲】、【敗飛】、【穿雲】、【空戰】、【掠草】、【平沙】、【鶴鳴】、【脫縱】、【分飛】、【歸巢】

卷 下	《漢將軍令》	後漢・ 皇甫直	【排陣】、【出隊】、【掌號】、【放炮】、【練兵】、 【操演】、【傳令】、【選將】、【梅花變陣】、【收 令】、【回營】
	《平沙落雁》	未註明	【雁陣橫空】、【霜天雁叫】、【平沙撲翅】、【高 翔千仞】、【衡陽萬里】、【逐隊分飛】、【一行 歸影】
	《潯陽琵琶》	唐・ 虞世南	【夕陽簫鼓】、【花蕊散回風】、【關山臨卻 月】、【臨江晚眺】、【楓荻秋聲】、【巫峽千尋】、 【簫聲紅樹裡】、【月白江心】、【漁舟唱晚】、 【月明影裡一歸舟】
	《霓裳曲》	唐・ 裴神符	【皓魄當空】、【海島冰輪】、【蟾宮炯炯】、【銀 蟾吐彩】、【瓊樓一片】、【玉宇千層】、【素娥 思凝】、【海嶠躊躇】、【江樓望月】、【秋露滿 天】、【玉兔西沉】
	《陳隋古音》	隋・ 秦漢子	【起操】、【玉樹後庭花】、【其二】、【其三】、 【其四】、【春江花月夜】、【三疊】、【神傳妙 諦】、【收操】
	《普庵咒》	唐僧 段師	【釋談章句】、【起咒】、【香贊】、【蓮臺現瑞】、 【旃檀海岸】、【法贊】、【魚山梵唱】、【日映 曇花】、【寶贊】、【鐘聲】、【鼓聲】、【鐘鼓同 聲】、【鳴鐘和鼓】、【清江引】(尾聲)
	《塞上曲》	漢・ 王昭君	【宮怨思春】、【昭君怨】、【湘妃滴淚】、【妝 臺秋思】、【思漢】
	《青蓮樂府》	唐・ 李白	【清平詞】、【舉杯邀月】、【風入松】、【石上 流泉】

雖然本譜十三首大曲中有十首皆附上作曲者，但本譜的今譯本中，平湖派傳人王天建，在『前言』中言之：「原版十三套大曲曲名之下皆署有曲作者之名，因絕大多數出於原編者偽托，並無任何根據，今皆刪除之。」可見，作曲者多為假托，並無根據；李氏“好為托古、偽造標題”可能造成後世理解樂曲之準確性，而引起諸多學者議論，但

其編撰樂譜，豐富樂曲的內容與表現力，推動平湖派琵琶藝術功不可沒，為琵琶發展史上承先啓後的重要功臣。

本譜保留《華氏譜》與《鞠氏譜》中已載有的樂曲，抑或以擴充或連綴的方式豐富樂曲，而成就了這十三首大曲。樂譜前的詮釋說明，將此十三首大曲依曲情分為「文曲」、「武曲」兩種，並提出兩種樂曲有不同的詮釋方式。從《華氏譜》、《鞠氏譜》至本譜為止，雖然譜中文字皆有說明「文曲」、「武曲」之詮釋要求，但皆被列為「大曲」曲種中；在目錄中，並無將此分類標出，至此文套、武套與大曲，皆屬於「大曲」。

四、沈肇州《瀛洲古調》

沈肇州(1858~1930年)號紹周，名其昌，原籍崇明，其先祖遷徙到海門定居，遂為江蘇海門人，為近代崇明派琵琶主要傳人之一。由於崇明屬於海外島嶼，琵琶崇明派，又有稱為崇明海門派的。崇明與海門，皆為長江三角洲中的兩個縣，屬江蘇省。崇明是長江入海處的一江心島，四面環水；海門南面臨水，與崇明一水相隔。兩縣人民生活習慣與風俗相近。因其與上海交流頻繁，經濟文化發達，自古人文薈萃，鐘靈毓秀，書法家、繪畫家、音樂家等代不乏人。¹³

崇明派琵琶，最早有手抄譜在民間流傳，題名為《文板十二曲》。後由沈肇洲編輯成《瀛洲古調》一冊，¹⁴於1916年出版。1936年，沈肇洲的學生徐立蓀，又根據沈傳授的曲子，編為三卷，上卷為通論，中卷為入門練習曲音樂初津，下卷為《瀛洲古調》，

¹³ 韓淑德、張之年 1994，25。

¹⁴ 位於長江入海口的崇明島，古稱瀛洲；《瀛洲古調》也就是指流傳於崇明地區的琵琶古曲。

總稱之為《瀛洲古調》(封面題為《梅庵琵琶譜》。當時他們組織有“南通梅庵琴社”，故名為《梅庵琵琶譜》)。¹⁵

〈表 6〉沈肇州《瀛洲古調》收錄樂曲整理表

	曲體	樂曲
上卷 (通輪)		
中卷 (音樂初津)		《老板》、《快板》、《淮黃》、《三六板》、《蘇合》
下卷 (瀛洲古調)	小曲	慢板 《飛花點翠》、《美人思月》、《梅花點脂》、《月兒高》、《小銀槍》、 《後小銀槍》、《蜻蜓點水》、《寒鵲爭梅》、《魚兒戲水》、《獅子滾 繡球》、《雀欲回巢》、《纏珠簾》、《蘇堤春曉》、《三潭映月》、《柳 弄春暉》、《美女春思》、《三仙橋》、《秋月穿波》、《嬌花映日》、《臨 風柳翠》、《梅梢月》、《玉如意》
		快板 《訴怨》、《鸛鳴深樹》、《矮子上樓梯》、《脫紅袍》、《雙躲》、《扳 散手》、《小十面》、《金橋勒馬》、《一馬雙駝》、《金湖龍》、《平沙 潑浪》、《三通鼓》、《雲裡雁》、《平沙落雁》、《天鵝反掌》、《沙湖 撩石》、《雙飛燕》
		文板 《思春》、《昭君怨》、《泣顏回》、《傍妝台》、《漢宮秋月》
	大曲	武板 《十面埋伏》(十段)

《瀛洲古調》的曲目與其他琵琶流派傳譜有很大的不同，屬武版的只有《十面埋伏》一曲置於「大曲」這類，其餘為各自獨立的小曲，每首小曲皆為六十八板，可以成套也可以獨立演奏，這些小曲依樂曲演奏速度分為「慢板」、「快板」，依曲情分為「文板」。除了小曲這一類中特別列出了「文板」這一類曲體，本譜只有將樂曲分為大曲和小曲，

¹⁵ 韓淑德、張之年 1994，26。

並未對文、武這兩名詞加以區別或另作曲情說明。

五、沈浩初《養正軒琵琶譜》

本譜為沈浩初於 1929 年刊印的《養正軒琵琶譜》，將浦東派琵琶樂曲進行整理與研究。沈浩初(1889~1953 年)上海南匯人，出生於行醫為業的世家，自幼跟隨祖父習醫，成人後以行醫為業，醫道之餘，尤擅琵琶，為浦東派琵琶家倪清泉所傳授，沈氏繼承了浦東派琵琶藝術，並編撰《養正軒琵琶譜》，「養正」二字為沈氏個人之座右銘，其診所就名為「養正軒」，故亦把琵琶譜名之《養正軒琵琶譜》。¹⁶

本譜分為上、中、下三卷，卷上為文字部分；卷中收錄《夕陽簫鼓》、《武林逸韻》、《月兒高》、《陳隋》、《普庵咒》、《陽春白雪》、《燈月交輝》；卷下收錄《將軍令》、《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《平沙落雁》。本譜將套曲分為「文套」、「武套」和「大套」三類，本譜所載樂曲及各段落分段標題整理如下：

¹⁶ 韓淑德、張之年 1994，31。

〈表 7〉《養正軒琵琶譜》收錄樂曲整理表

	樂曲	樂段小標題
文 套	《夕陽簫鼓》	【回風】、【卻月】、【臨水】、【登山】、【嘯嘯】、【晚眺】、【歸舟】
	《武林逸韻》	【思春】、【昭君怨】、【泣顏回】、【傍妝台】、【懶畫眉】、【織女穿梭】、【水龍吟】、【斑鳩過河】、【魚化龍】、【雨打芭蕉】
	《月兒高》	【登舟晚眺】、【水面風輕】、【銀蟾吐彩】、【萬壑泉流】、【空山猿嘯】、【深林滴露】、【遠寺鳴鐘】、【暢詠歸舟】
	《陳隋》	【起操】、【禁苑催花】、【齊政院】、【後庭花】、【玉樹臨風】、【宮中調笑】、【御宴歡揚】、【清平樂】
武 套	《將軍令》	【營鼓】、【掌號】、【放炮】、【軍鼓】、【傳令】、【出隊】、【排陣】、【對陣】、【收陣】、【回營】
	《霸王卸甲》	【營鼓】、【升帳】、【點將】、【整隊】、【排陣】、【出陣】、【接戰】、【垓下】、【楚歌】、【鼓角甲聲】、【眾軍歸里】
	《十面埋伏》	【列營】、【擂鼓】、【掌號】、【放炮】、【吹打開門】、【點將】、【排陣】、【埋伏】、【小戰】、【大戰】、【吶喊】、【重圍】、【傳號】、【敗北】、【鼓角聲】、【烏江】、【奏凱】、【收陣回營】
	《平沙落雁》 (海青拿天鵝)	【奮翮出巢】、【蘆汀搜羽】、【結陣渡江】、【直上巫峰】、【連群遐舉】、【迴旋挺翅】、【縱橫雲路】、【長空嘹唳】、【萬里微茫】、【層霄挑字】、【風疾行斜】、【散逐天涯】、【寒灘覓食】、【分飛掠草】、【撲落平沙】、【聲斷衡陽】、【噉噉和侶】、【帶月歸巢】
	《水軍操演》	【掌號】、【起碇】、【打鼓】、【吶喊】、【伏水滄浪聲】、【順水連環陣】、【檣砲聲】、【戰船倒水陣】、【殺聲】、【合圍逆水陣】、【亂檣聲】、【登桅報捷】
大 曲	《普庵咒》	【釋淡章句】、【起咒】、【香贊】、【蓮台現瑞】、【旃檀海岸】、【法贊】、【魚山梵唱】、【日映曇花】、【寶贊】、【鐘聲】、【鼓聲】、【鐘鼓同聲】、【鳴鐘和鼓】、【尾聲清江引】
	《陽春白雪》	一至十二段
	《燈月交輝》	【引子】、【其一壽亭侯】、【其二薛仁貴】、【尾聲】，附原譜鑼鼓曲。
	《水龍吟》	【始發】、【寄生草】、【門鶴鶉】、【寄生草】、【鶉踏枝】、【風吹荷葉煞】、【尾聲】
	《鬧場》	【急急風】、【疊把】、【長槌】、【七花】、【疊把】、【急急風】、【長槌】、【七花】、【大鼓】、【陽春鑼】、【急急風】、【長槌】、【打三槍】、【班鼓】、【急急風】、【疊把】

本譜上卷的「曲情贅語」中說明曲種的分類依準，成琵琶「大套」的緣由為：「琵琶曲之稱大套，猶琴曲之稱琴操也。究其取義，實本於宮調。而宮調之來，固亦發源於琵琶。」此處的宮調，考南北朝周武帝時，龜茲人蘇祇婆所傳來的宮調，為發展成大樂七聲、五旦、二十八調的基礎。同樣宮調的「小曲」，則以串連方式合成「大套」。¹⁷

本譜將「大套」的風格分為「雜劇」和「套數」兩類，且首先提出文套與武套的區別，並將之與「套數」和「雜劇」相對應，除了兩者曲情上的區別之外，主要取之「套數」為數個曲牌連結而成，¹⁸「雜劇」則依情節始末逐章逐回順次敘演。¹⁹

從以上歸結，我們可以得知從《養正軒琵琶譜》開始，正式將「大曲」分為「文套」、「武套」，而「武套」此一名詞亦是從此譜首度提出，十九世紀初期以來所傳之大曲，依樂曲風格分為文套、武套和大曲。

六、文板、文曲與文套曲之演變情形

綜上所整理《華氏譜》、《鞠士林琵琶譜》、《李芳園琵琶譜》、《瀛洲古調》、《養正軒琵琶譜》五個譜本，將收錄樂曲依照曲體所作的分類上，可以觀察出文板演變成文套的軌跡。

《華氏譜》中南、北派「西板」曲中就有將屬於「文」性質的小曲歸於「文板」曲種中。延續《華氏譜》曲種分類的《鞠士林琵琶譜》，將文曲歸於「北派文板」類中。

¹⁷ 本譜將「大曲」更名為「大套」。在傳統民族器樂曲中，由若干獨立的曲牌，或是多個具小標題的樂段，或是多個無名的段落，所組成的樂曲稱為「套」。例如：南北派十三套大曲、山西八大套、弦索十三套等。有關套曲的曲式結構請見本章第二節。

¹⁸ 沈浩初編著 林石城整理，《養正軒琵琶譜》（北京：人民音樂出版社，1983），III。

¹⁹ 同上註。

而《李芳園南北派十三套大曲新譜》獨留「大曲」，亦或將諸多小曲連綴成爲一套曲，使得曲種僅只「大曲」一類，唯於樂譜前的詮釋說明中，依照曲情，將樂曲分爲「文曲」和「武曲」兩類，只是並無在目錄上標示。《瀛洲古調》將樂曲分爲「大曲」、「小曲」兩類，小曲中又有「快板」、「慢板」與「文板」的分野，而除了《十面埋伏》具有「武」的性質，此樂曲歸於「大曲」類中，沒有收錄有「武」屬性的樂曲。直至《養正軒琵琶譜》的出現，將大曲更名爲大套，正式的將樂曲分爲「文套」、「武套」和「大曲」三類，並且詳細說明三者的曲情差異。

綜上所述，我們可歸納，「小曲」依曲情有文、武之分，依速度有快、慢之別，「大曲」則保留成套的特點並未分類，直至《養正軒琵琶譜》之後，才將大曲分爲「文套」、「武套」和「大曲」三類，且此種分類方式延續至今。所以，「文板」、「文曲」與「文套」三者間的關係，可以將「文曲」視爲具有「文」性質樂曲之總稱，而「文板」與「文套」則分別爲具有「文」性質的「小曲」與「大套」，係以樂曲結構來區別之。筆者將傳譜中具有「文」性質的樂曲整理如下：

〈表 8〉五本傳譜中具有「文」性質的樂曲整理表：

譜本	曲目列表	
《華氏譜》	北派 文板	《正板》、《素串》、《懶梳妝》、《鳳求凰》、《平沙落雁》
	南派 文板	《思春》、《昭君怨》、《傍粧臺》、《美女穿梭》、《水龍吟》、 《金鰲哭龍》、《似彈非彈》、《鎖南枝》、《斑鳩過河》、《秋江》、 《訴怨》、《玉連環》、《雨打芭蕉》、《三跳澗》、《泣顏回》、 《懶畫眉》、《扣連環》、《百鳥朝王》
《鞠士林琵琶譜》	北派 文板	《夕陽簫鼓》
	大曲	《陳隋》
《李芳園琵琶譜》	大曲	《潯陽琵琶》、《塞上曲》、《陳隋古音》、《青蓮樂府》
《瀛洲古調》	文板	《思春》、《昭君怨》、《泣顏回》、《傍妝台》、《漢宮秋月》
《養正軒琵琶譜》	文套	《夕陽簫鼓》、《武林逸韻》、《陳隋》

第二節 琵琶文曲之音樂內涵

整理重要傳譜之樂曲，了解「文板」、「文曲」與「文套」三詞的區別，及其演變與發展的脈絡後，本節將透過傳譜的文字資料與音樂藝術表徵兩個面向，來探究文曲的音樂內涵與特點，冀能對文曲的美感取向，有更完整的認識，並得到演奏上的啟發。

一、琵琶文曲在古籍中的音樂內涵

關於文曲的音樂內涵，在琵琶傳譜當中，就有諸多的論述；繼上節討論的五個譜本，²⁰ 筆者根據譜中的文字資料，提到對文曲演奏上的要求，來探討文曲的音樂內涵。

在《華氏譜》『凡例』中的『復贅』部份描述：²¹

各曲須先識題目之意，以板為節奏，不可以字句之長短為板之寬緊，令其參差不齊，至於散板，惟意會其音節，其中輕重疾徐起調收音不一，不能備註，各由心妙。大約文板宜文、武板宜武、大曲宜寬緊相間，惟善會者斟酌之。

我們從這段文字得知，本譜對於演奏上所提出的要求，認為演奏者首先需識其標題之意，調整樂曲的速度與演奏風格，且不可因單樂句的長短更改速度；散板部分更要用心體會樂句之輕重疾徐。

李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》『凡例』中描述：

文曲宜靜，宜有餘音；武曲宜威，宜雄壯。按板傳聲，寬緊相間，緩急合宜，斯為得之。

本譜對於文、武曲之演奏風格，有了較《華氏譜》更為詳細的敘述；以「靜」、「威」作

²⁰ 《鞠氏譜》對於樂曲演奏風格並無文字說明，故此處不加以討論。

²¹ 本社編輯部，《琵琶獨奏十大名曲》（台北：學藝出版社，1981），3。

爲文武曲的音樂表情區別，點出文曲重韻、武曲重氣勢，並同樣強調樂句之寬緊緩急需合宜有節度。

《養正軒琵琶譜》中記載：

彈文套宜緩，彈武套宜緊；文套可用他樂合奏，並能譜入唱詞，武套只宜獨奏，不可和歌；文套長於表情，武套長於狀物，文套可以涵養性情，武套可以激發志氣，故其性剛者宜習文套，性柔者宜習武套。文套宜圓熟而聲清，抑揚而拍準，其緩處隨曲情而做有定之搖曳，以有助於內容之表達，武套則凡於吟、擺、推、挽等法，因別有狀物之意，自有一定，不能隨意妄用；彈文套如只求纖靡流蕩、花指繁絃，彈武套只聞雜亂無章、喧賓奪主，但求悅耳，已失樂曲本意焉。

本譜此段文字中詳盡點出文套與武套的音樂特點：在速度方面，文套爲速度平緩，武套則節拍緊湊；表演形式上，文套可以填入歌詞或與他樂合奏，武套只適合獨奏，不可和歌；從音樂內涵中，文套以抒發情感爲主，並可涵養性情，適合性情剛強者習之，武套擅長於模擬狀物，可以激發志氣，適合性情柔弱者習之；音色要求上，文套務求行韻圓熟、音色清越，武套之行韻指法爲擬聲狀物之用，不可自行增添妄用；總體上文套不可纖靡流蕩，武套不可喧賓奪主，失去樂曲的節度。

林石城先生在《養正軒琵琶譜》爲文套曲下了此註：²²

文套是言情體，著重在寫意。以抒情手法，把樂曲內容作生動而深刻的描寫，著重於旋律，演奏速度大多緩慢。虛音與實音常相配合進行。左右手指法中各種不同類型的多變性的力度控制與音色控制常爲表現樂曲內在情感的最好手段。曲體有以若干首六十八板的文板組合成套，有以主題情節推展成套。節拍或全曲均屬整規，或由散板與整規節拍組合進行。

由此得知，琵琶文曲的基本特色爲：著重抒情寫意，²³ 音樂以旋律爲主，在速度上多爲

²² 沈浩初編著 林石城整理，《養正軒琵琶譜》（北京：人民音樂出版社，1983），III。

緩慢，在演奏手法上，也有基本固定的組合手法，以呈現虛音、實音相配合的旋律，曲體上也多為若干六十八板小曲組合成套。

綜上所述，文曲著重寫情，以抒發情感為主，速度平緩，節奏較為規整，運用行韻指法構成虛音、實音相互進行的旋律，在音色虛實變化中，彈奏出氣韻生動之音樂內涵；另一方面，則不可只求花指繁弦，而流於纖靡空泛之音。

二、文曲之音樂藝術表徵

透過傳譜中的文字資料，使我們得以從文曲的演奏要求與音樂特色來了解其音樂內涵；接下來從音樂藝術表徵這個面向，也就是樂曲標題、音樂結構、演奏技巧、藝術風格與審美觀照幾個角度，探究文曲的音樂特點：

（一）樂曲標題：

琵琶文曲吸收雅文化中的詩、詞、曲，受文人文化影響，追尋質樸、典雅、柔美、細膩的風格和韻味；而琵琶文曲的音樂標題，因吸取文人琴曲和古典詩詞中的養分，尤其具有詩意淡遠、情深意切的特色，例如：《春江花月夜》、《飛花點翠》、《平沙落雁》等樂曲標題。細味文曲的標題，深具中國文學特色，蘊含借景抒情、言近旨遠的深邃意境；透過標題，欣賞者與演奏者對樂曲的意境有初步的審美感知與聯想。文曲的內容旨趣大體上分為著重於景物描繪、人物內心情感表達和寫景、寫人兼有，情景交融的情境三類。無論是寫景或是寫意，傳統琵琶文曲中蘊含豐富的文化寓意，它以標題的形式出現在樂曲之始，對樂曲進行文字性的提示，或通過意境和情景的描繪，使琵琶樂曲的文

²³ 抒情：著力於內心思想感情的深入挖掘和表達；寫意：就是善於用概括性的手法展現深邃的意境，使人身臨其境地融入於音樂的藝術境界之中。

學特性、歷史文化背景和人文底蘊顯露無遺，從而幫助人們從文化的視角去理解作品。

當我們探究樂曲內容之時，從樂曲標題或是樂段小標題來理解，固然是相當重要的依據，但不能局限於標題所傳遞的狹小範圍，而應該要擴展到與主題相關的歷史背景、人物、環境、精神等方面來加以體會，方能更貼近樂曲所要呈現的核心，使演奏者與欣賞者感受該樂曲時，能不受時空的限制，進而產生共鳴。例如《塞上曲》，若是只從樂曲標題和樂段小標題來看，是描寫王昭君苦悶、怨恨、悲切的情感，但倘若進一步挖掘樂曲的背景來追溯其意涵，除了描寫王昭君如泣如訴的深切情感之外，亦可延伸為，描繪古代婦女遵守三從四德，平日有屈不得申的悲憤情感；全曲除了扣人心弦的哀怨情緒之外，還有時而抑鬱、時而開朗的情調，哀怨中有激憤、憂傷中有思念的複雜情感。

(二) 音樂結構：

結構是呈現音樂作品整體表現的要素，文曲的結構一般較為冗長，乍聽之下，較難發現其結構的規律，但經過反覆的聆賞與分析，便能發掘其脈絡可循的共通性。文曲的曲體依體裁大小，可分為套曲與小曲，以下將針對兩者的曲式結構加以討論：

1. 小曲：

指的是單一段落的樂曲，多為六十八板的小曲；收錄於《華氏譜》中的五十五首小曲，有九成以上曲式結構為八板變體。八板體為中國傳統器樂中常見的結構形式，以節拍規整為特色，記譜方式按照速度快、中、慢而稍有不同，快板和中板，常用 2/4 拍子記譜，有三十四小節，每一拍打一板，或是六十八小節，每小節打一板；慢板用 4/4 拍子記譜，三十四小節，每小節第一拍和第三拍打一板，若速度更

慢則記為六十八小節，每小節打一板；因琵琶文曲的速度偏慢，記譜方式多為後者。

記譜上雖因速度快慢有所不同，但皆為六十八板的結構，每句八板，僅轉句擴展為

十二板；此種曲式嚴謹規整，主題旋律較為清晰，使得民間藝人能夠靈活組合演奏。

24

葉棟《民族器樂體裁與形式》中，將八板變體的琵琶小曲分為三種類型：

(1) 起承轉合四個層次的八板體原型或其變形。

(2) 起、承、落三個層次，即八板體原型的「承」部開始，「起」部為結束段落。絕大多數為此類型。

(3) 有引子與尾聲的起承落三層次，即八板體原型的「合」部末句開始，「合」部起句作為結束。

以上八板體原型與變體三種類型見〈表 9〉：

〈表 9〉八板體原型與變體曲式結構表：

第一種 類型	八板體原型								八板體變型									
	起		承		轉		合		起		承		轉		合			
	a	a ₁	b	c	d	e	f	e ₁	a	b	c	d	e	f	g	h		
第二種類型		起		承				落										
		b	c	d	e	f	e ₁	a	a ₁									
第三種類型								引	起		承		落		尾			
								e ₁	a	a ₁	b	c	d	e	f			

由於本文重點是文曲常用的曲式結構，關於八板體的深入探討與相關樂曲曲體例

²⁴ 葉棟，《民族器樂體裁與形式》（上海：上海音樂出版社，1999），145。

析，可參閱葉棟《民族器樂體裁與形式》、杜亞雄《八板及其形式美》、許克巍《華秋蘋琵琶譜之譯訂與研究》等書籍與論文，在此不深入探討。

2. 套曲：

由若干獨立的曲牌，或是多個具小標題的樂段，或是多個無名的段落，所組成的樂曲稱為「套」。套曲的結構，可分為兩種：

(1) 以若干首小曲組合而成的套曲：

這類的文曲採用多首六十八板小曲串聯成一首，小曲之間相互獨立又密切關聯，例如：《塞上曲》、《寒鴨戲水》、《出水蓮》等。《塞上曲》即為此類樂曲的代表作品，它由《思春》、《昭君怨》、《泣顏回》、《傍妝臺》、《訴怨》五首小曲連綴而成，這五首小曲皆為六十八小節的三段體結構，皆可作為獨立的樂曲演奏。

(2) 主題情節推展成套：

音樂作品的主題隨著情緒起伏層層推進、環環相扣，即曲式結構與音樂的構思相互配合，與主題發展一致，例如：《春江花月夜》、《月兒高》等樂曲。此類作品的曲式結構與音樂主題的整體構思緊密結合，和主題發展一致，於演奏者與欣賞者而言，即使樂曲篇幅較長，也能隨著音樂表情之起承轉合而有一氣呵成之感。

以上這兩種經典的套式結構即為變奏體與多段體。²⁵ 以李民雄教授的說法，

²⁵ 葉棟 1999，231。

則是將這些套曲結構分爲連綴體、變奏體、循環體、綜合體四種。²⁶ 連綴體多由若干情境、宮調相同的八板變體小曲連綴成套，《李氏譜》中十三套大曲如《塞上曲》、《青蓮樂府》即爲此種類型。變奏體即以一單純的音樂素材衍生展開，運用變奏手法改變主題段落的結構，並且在樂句的前、中或尾作擴充或緊縮，以合尾的方式達到樂曲的統一，如《潯陽月夜》即爲此類結構的經典代表。綜合體爲曲中運用數種不同的套式原則，來表現多采多姿的樂思；循環體則是主題段落間隔的循環再現，而綜合體與循環體則較多應用於武曲和大曲當中。綜上而論，我們可以得知，文曲較多使用的樂曲結構，以八板體小曲爲主，即使成套演奏，也以結構較爲單純的連綴體和變奏體爲主；因文曲的曲情，以表達深刻情感爲依歸，使用簡單的結構，反而有助於內心感懷的傾訴。

(三) 演奏技巧：

指法在琵琶音樂語境中的地位與其所扮演的重要角色，在許牧慈的〈「摧藏千里態，掩抑幾重悲」—指法在琵琶音樂語境中地位之探討〉論文中，有相當完整與詳盡的探究，文中提到：²⁷

在實際演奏中，指法對音樂的推動常有以下幾種功能：(1)樂曲進行中的相生與堆疊(2)在琵琶音樂中非常具特色也非常有代表性的描摹、形象模擬(3)以一個音型的掌控當下顯示出心靈姿態。在琵琶傳統的三大樂曲門類中，也因樂曲性格的不同與曲情的需要而對這些指法的選用各有偏重。文曲抒情，因此指法較注重配合曲調的敘述、虛實相生與氣韻的詮釋；……指法的選用是爲曲情服務，但不同風格的樂曲偏重不同的指法與指法功能，也顯示出指法對樂曲風格具有主體的影響力，而非任

²⁶ 李民雄，《民族器樂概論》(上海：上海音樂出版社，1997)，161、163。

²⁷ 許牧慈，〈「摧藏千里態，掩抑幾重悲」—指法在琵琶音樂語境中地位之探討〉(國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，2001)，212。

意組合選用，無自我個性的零件而已。

因此我們得知，琵琶樂曲風格的分野，除了結構、曲體的分類之外，從演奏指法所偏重使用的類型，也反映出琵琶傳統樂曲所特有的體裁，即文曲、武曲與大曲三類。當我們要瞭解文曲的風格特點之前，也需對於文曲中所側重的指法有所瞭解。

文曲較偏重於旋律性，長於表現壓抑含蓄、抒情寫意的內在情感，爲了將樂曲內容做深刻的描繪，音樂形式爲曲調線性的基礎，運用種種指法，來表現出空間的層次遠近、情感的外顯與深沉，以左、右手指法之虛實掩映、虛音與實音相配合進行，也就是從力度、音色上的變化，來突顯文曲重“韻”的特色。楊易禾教授在《音樂表演美學》專著中，《音樂表演技法中的虛與實》章節對中國音樂之“韻”的研究有以下論述：²⁸

音樂表演技法處理中的“虛”的層面，有兩方面的內容，其一是“無聲”式的，如休止符、結構中的間歇、氣息、斷腔等等。其二是“有聲”式的，即是音頭、音腹或音尾上的微觀層次上的小音，這種“音上的小音”，人們通常叫它作“韻”。

由於琵琶指法豐富多樣的特性所塑造之琵琶音樂語法，使得琵琶音樂中的“韻”隨處可見，在琵琶文曲中尤爲顯著。

在許牧慈的〈「摧藏千里態，掩抑幾重悲」一指法在琵琶音樂語境中地位之探討〉論文中，從音響上的意義爲切入點，將指法大分爲四類型爲點狀音指法、連續音指法、色彩性音響指法和行韻指法，本文將沿用此種分類方式，將文曲偏好使用的演奏指法應用例舉如下：

1. 點狀音指法：又可分爲右手的實音指法、左手的虛音微聲指法與左右手同

²⁸ 楊易禾，《音樂表演美學》（南京：江蘇文藝出版社，1997），47。

作發聲指法。

(1) 右手的實音指法：基本的彈、挑、帶輪、輪指，以及具音色變化效果的抹、勾，增添音響厚度的、分、雙音。

(2) 左手的虛音指法：打音、帶起、擻。

(3) 左右同作發聲指法：泛音。

2. 連續音指法：帶輪、長輪、雙輪、滾。

3. 色彩性音響指法：此類指法以模擬實境聲效見長，具有色彩變化的效果與故事情境的提示作用，並非為音樂旋律進行的主幹，所以較少連續使用，這類指法通常也不具音高的意義，但實為琵琶音樂豐富表現的一大特色，主要用於「武曲」中，除了擬聲狀物亦能擴充音樂張力與表現，因與「文曲」曲情的訴求大異其趣，在此即省略此類指法的整理。

4. 行韻指法：吟揉、推、拉(挽)、扭、撞、促、綽、注。

行韻指法主要為左手指法，此類指法的表現效果細微，同一種指法就能有多種不同的變化，而產生微妙複雜的情感波動。右手彈出實音，左手指法的吟、揉、推、拉、打、帶等指法產生虛音，以虛實相生的手法表現出文曲氣韻生動的特點，

²⁹ 帶出文套曲的意象性、空間與層次感。

(四) 風格與意境：

風格指的是某一個時期的地域風俗、人文精神、社會意識、審美情趣的綜合反映。

²⁹ 有關「相生」一詞在琵琶語境中的美學意涵，於林谷芳《諦觀有情》、許牧慈《摧藏千里態，掩抑幾重悲》一指法在琵琶音樂語境中地位之探討》的書籍與論文中有深入探討，在此從略。

琵琶藝術在兩千多年的發展史中形成眾多的流派，各個流派都有其獨特的演奏風格，即使是同一流派，演奏者對於樂曲的理解不同，或者是情感描繪偏重不同、審美意識的差異，亦將呈現不同的音樂風格。將各大流派在文曲的演奏與詮釋相互比較，可獲得文曲風格掌握的啓迪。而意境堪稱爲藝術審美的極致，蘊含著無窮之味和不盡之意，使人思而得知，玩味不已；傳統琵琶文曲的意境，爲極富民族特色的美學範疇。

琵琶文曲在記譜上，最初使用工尺譜記譜，只紀錄音高、弦序與節奏等基本的内容和要求，所以從樂譜當中無法完整得知演奏的實貌，這說明了文曲的演奏過程，不僅僅是彈奏音符而已，而是創作、發展和完善的過程。所以一曲多名、一譜多版是不足爲奇的必然現象。也因文曲於詮釋上相當具有彈性與空間，故在風格與意境上的掌握，爲最重要的一環。琵琶文曲的風格與意境，總體而言，爲追求抒情柔美、細膩深刻的情感表達，強調「實」的形象和「虛」的聯想兩者統一。透過塑造不同的音樂形象和演奏技法虛實相生的巧妙運用，達到寓情於景的音樂意境。

三、小結

透過各角度的分析和探究，使我們對傳統琵琶文曲的理解有了一定程度的梳理和深化，琵琶文曲爲豐厚的傳統文化遺產，在一代代創作者和演奏者的共同努力下，得以不斷傳承和繁衍；隨著新時代活力的注入，傳統琵琶文曲更加彰顯其獨特的藝術魅力和審美價值。要使璀璨的琵琶文曲藝術發揚光大，需不斷給予其新的闡釋與揭示，故對傳統琵琶文曲的解讀和演繹，將是琵琶藝術探索中永無休止的話題。

第三節 《塞上曲》之歷史源流與音樂內容

一、歷史源流

根據目前現有的資料看來，尚無法得知琵琶文曲《塞上曲》是在什麼時期由誰所作，能追溯到的，即《塞上曲》的曲名，是李芳園根據華秋蘋與華子同等人所編的《南北兩派秘本琵琶譜真傳》中，曲名為《昭君怨》的標題文字所引申下來的。查閱現有的資料，《昭君怨》這首樂曲最早記載於《鞠士林琵琶譜》的手抄本中，由於當時沒有出版，故鮮為人知。³⁰

《塞上曲》形成流傳至今的文曲套曲型態與曲名，是李芳園由《昭君怨》的標題引申而來，並從《華氏譜》浙江派陳牧夫西版四十九曲中，卷中首頁題字為“武林逸韻”，³¹ 選取了《思春》、《昭君怨》、《泣顏回》、《傍妝台》、《訴怨》五曲，並重新擬定各段標題為《宮苑春思》、《昭君怨》、《湘妃淚》、《妝台秋思》、《思漢》，將這五曲連綴成一套曲，並假託王昭君所作，定名為《塞上曲》，而成為目前通行的版本。

筆者查閱琵琶傳統譜中，收錄《塞上曲》之情況，從這些資料中可以看出《塞上曲》的流傳脈絡，用表格呈現之：

³⁰ 章紅豔，〈塞上曲源流〉，《音樂研究》No.4(2002)：67。

³¹ “武林逸韻”的名稱，最早見於《華氏譜》中；在“武林逸韻”之後，刊錄有四十九首皆為六十八板的小曲。“武林”為現杭州古名，“逸”為散，“韻”為音樂。“武林逸韻”指流散在杭州地區的民間音樂。由此可估計，這些樂曲在華氏收錄之前，在浙派琵琶中已相當流傳。

〈表 10〉 《塞上曲》歷史流傳脈絡表

序號	年代	譜本名稱	收錄情況
1	清 乾隆 (1762)	《一素子 琵琶譜》 (手抄本)	本譜今藏於中國音樂研究所，一素子可能是其筆名，樂譜載有古調八首、新調六首(擬為當時民間樂曲)，其中一曲《秋舫芙蓉》通《思春》。 ³²
2	清 嘉慶 (1819)	《南北兩 派秘本琵 琶譜真 傳》	本譜中下卷收錄南派陳牧夫傳譜西板正調四十九曲，其中文板曲《思春》、《昭君怨》、《泣顏回》、《傍妝台》、《訴怨》為李芳園連綴成《塞上曲》此一套曲之前身。
3	清 光緒 (1895)	《南北派 十三套大 曲琵琶新 譜》	李芳園將華氏譜中《思春》、《昭君怨》、《泣顏回》、《傍妝台》、《訴怨》連綴成《塞上曲》一套曲，並將各樂段標題更名為《宮苑春思》、《昭君怨》、《湘妃淚》、《妝台秋思》、《思漢》，成為日後較為通行的版本。
4	1916	《瀛洲古 調》	本譜下卷文板曲中收錄《思春》、《昭君怨》、《泣顏回》、《傍妝台》。
5	1929	《養正軒 琵琶譜》	本譜收錄《武林逸韻》一文套曲，全套共十段，每段皆為六十八板，大多係閨情，有如怨如慕之意。林石城先生注：「“武林”古地名，…六十八板之只曲，原是各自單獨演奏。然亦常以不等數之只曲組合成套。…《李氏譜》以〈思春〉、〈昭君怨〉等五曲合成《塞上曲》套曲，…。而在組成套之後，或另立標題，也常以第一首只曲名稱作為套曲標題。…〈思春〉、〈昭君怨〉、〈傍妝臺〉合成一小套《思春》。」由上注可得知浦東派之《思春》即為《塞上曲》之同曲異名。
6	1980	《汪昱庭 琵琶譜》	本譜並非由汪昱庭先生親自編撰，而是由汪派諸位弟子提供，由中央音樂學院收集整理後出版。《塞上曲》為汪昱廷先生親筆譜，由其弟子金祖禮先生、陳天樂先生提供。

³² 莊永平，《琵琶手冊》(上海：上海音樂出版社，2001)，267~268。

二、音樂內容

在探究《塞上曲》的流傳脈絡後，以下將從樂曲本體層面的特色來加以分析：

(一) 旋律與音組織

從《塞上曲》歷史脈絡表中，可以得知，本曲的原型應為脫胎自民間曲牌連綴成套。今可以追溯到最早的旋律，為《南北兩派秘本琵琶譜真傳》中，以工尺譜記譜的骨幹旋律，而今流通的樂譜，已經不是骨幹旋律，而是演奏旋律。無論是何種版本，雖在樂段數、樂段排列順序或選擇樂段上有些出入，但依據骨幹旋律來分析，各樂段的旋律素材幾乎沒有重複，以相似的音型來貫穿，達到異中求同的整體效果。以《李氏譜》版本為例，第一段【宮苑春思】由八個樂句所組成，其中共使用七個不同的旋律素材，僅有在最末兩句為相同的旋律素材，但在各自不同的旋律素材中，以固定音型貫穿，使得各樂句在不同的旋律素材下，仍有整體感；而【湘妃滴淚】與【妝臺秋思】兩段，各段的八個樂句中，就完全沒有重複的樂句。

本曲的音域不寬，大部分使用的音區為 A—d₂，偏中低音區，使樂曲風格較為內斂與深沉，走向傾訴內心的曲風。音階的形式，就筆者收集到的版本，皆處理為七聲正宮音階，³³ 羽調式，只是各版本在定調上有小工調(1=D)與尺調(1=C)的差別。³⁴

(二) 樂曲結構

從音樂結構上來看，《塞上曲》為多首八板體的小曲連綴而成的套曲；以《李氏譜》

³³ 七聲正宮音階即雅樂音階，第四級音用變徵，第七級音用變宮。

³⁴ 傳統音樂多以簡譜記譜，此種記譜方式，有別於五線譜固定唱名系統，係根據樂曲調式來決定主音音高，為首調系統，故 1=D 也就是以 D 當作主音，唱作 Do。

的《塞上曲》爲例，由五首各自獨立的八板體小曲組成的八板變體，這五首小曲分別爲起承轉合四個層次、起承落三個層次、有引子尾聲的起承落三個層次三種類型的八板體，因曲式結構與旋律特徵都比較接近，構成了連綴成套曲的條件。

雖然本曲是由多個曲牌連綴而成，但是經過樂人們不斷的改編、增刪與加工，曲牌連綴的痕跡已被渾然天成的音樂整體所取代，依照音樂藝術的鋪陳、流動與張力而融爲一體了。唯各派對於樂曲的音樂內容和情感表達，著墨的重點有所差異，使得在曲牌的選用與順序上而稍有不同，也因此使得此曲在音樂詮釋上、審美藝術上、演奏版本上，有豐富的探討與成果。

(三) 演奏指法

從演奏指法來看，充分運用了琵琶文曲中行韻指法與音色變化指法如下：³⁵

1. 行韻指法：

(1) 吟揉：左手按弦後，在音位上左右或上下擺動，使餘音產生蕩漾的效果，或是樂音產生頓挫咀嚼之感。吟揉的速度與幅度可以有各種變化，隨著音樂情緒起伏，來加以控制配合，使演奏者的詮釋更符合樂曲本身的情感表達。

(2) 張力滑音：左手按弦在品相上，向左或向右推拉，改變弦的張力，使音高產生變化，依照推拉弦的方向與快慢不同，還可細分爲推、挽、扭、撞、促。滑音是琵琶行韻指法中最主要的手法，由於滑音音型能有多種變化，往

³⁵ 林谷芳，〈從《塞上曲》看琵琶流派在左手指法運用上的基本分野——一個演奏法與風格間的初步探討〉，《北市國樂》No.98 (1994)：18~19。

往各流派或是個人演奏譜中，對於滑音的詮釋上也多富有獨特風格，

- (3) 拖：左手按弦在相品往上或下拖動，同時右手彈弦發出滑音，也叫做“注”、“綽”。³⁶

2. 音色變化指法：

- (1) 捺：右手不彈，左手將弦擊捺在相品位上得微聲，又稱“打”。
- (2) 帶：左手指帶起弦身發音，又稱“帶起”。
- (3) 擲：左手指撥弦得聲。
- (4) 泛音：左手指肉浮點弦品上，右手同時彈弦發聲。

行韻指法與音色變化指法在琵琶演奏術語中，稱做實音與虛音；《塞上曲》的旋律即是以實音和虛音不同的音色與音量來交織而成，以彈、挑、泛等單音與推、拉、輪等連音的巧妙穿插，表現出細膩婉轉、如泣如訴、似怨似恨的旋律特點，以表達古代婦女壓抑痛苦的內在情感。³⁷

本章探討文曲之音樂內涵，對於文曲有完整的認識後，再探究《塞上曲》之音樂內容；對照《塞上曲》在曲情上為抒發內心抑鬱悲苦的情感，結構上為傳統樂曲最典型的八板體連綴成套，演奏技巧上強調左手行韻指法的運用，富饒虛實相生的審美情趣，綜合以上得以再度印證，《塞上曲》的音樂內容為文曲音樂內涵經典之呈現。

³⁶ 音往低稱為“注”，音往高稱為“綽”；“注”與“綽”類似古琴的滑音，但由於琵琶有品相的緣故，在滑奏時無法像古琴一般滑順，托的效果較差，故在琵琶上，主要應用還是以張力滑音為主。

³⁷ 袁靜芳，《民族器樂》（北京：人民音樂出版社，1987），201。