



# 唐代文学研究

(第十四辑)



主  
编

◎

◎

◎

中国唐代文学学会

西北大学文学院

广西师范大学出版社

广西师范大学出版社



## 图书在版编目 (CIP) 数据

唐代文学研究. 第14辑 / 中国唐代文学学会, 西北大学文学院, 广西师范大学出版社主编. —桂林: 广西师范大学出版社, 2012.7

ISBN 978-7-5495-1832-6

I. 唐… II. ①中… ②西… ③广… III. 中国文学—古典文学研究—唐代 IV. I206.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 103936 号

广西师范大学出版社出版发行

( 广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001 )  
( 网址: <http://www.bbtpress.com> )

出版人: 何林夏

全国新华书店经销

桂林漓江印刷厂印刷

( 广西桂林市西清路 9 号 邮政编码: 541001 )

开本: 890 mm × 1 240 mm 1/32

印张: 22.25 字数: 660 千字

2012 年 7 月第 1 版 2012 年 7 月第 1 次印刷

印数: 001~900 册 定价: 66.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

## 唐代琴曲《胡笳》研究

沈冬

### 引言

晚近以来,古琴研究方兴未艾,尤其2003年11月古琴被联合国教科文组织认定为“人类口头和非物质文化遗产代表作”之后,更成为音乐学研究中的显学,相关论述以突飞猛进之姿倍增。个人所见大约200余篇琴学论著中,内容遍及琴家琴派的论述、琴律微分的计算、琴曲打谱的分析,乃至老琴的鉴定,新琴的制造……林林总总,靡不毕具,<sup>①</sup>而最为学者所钟爱的课题首推古琴美学,<sup>②</sup>举凡琴的美学特征、表演艺术、琴与礼乐传统、琴与儒道思想,甚至琴与身体养生,无不成为学者津津乐道的对象。

遗憾的是,在一片欣欣向荣的琴学研究园地中,琴史却是相对伶仃瘦弱的枝丫。如以西方音乐史的通例来看,结合文献史料与音乐分析的单曲研究可谓是音乐史的主体,但在古琴,类似的研究仍大有开发拓展的空间。本文即拟以唐代著名琴曲《胡笳》为题,由整理文献及分析曲谱入手,由此试图勾勒《胡笳》一曲的历史源流发展,并由传世谱本探究琴曲的风格特色,最终将触及曲谱与史料的交互参照。尤其特殊的是,胡笳本身就是一种乐器,由笳至琴的移植也是一个值得探究的问题。本文与其说是针对《胡笳》一曲的析论,不如说是以《胡笳》为例,探触琴学研究的新方

① 王红梅:《对近年来古琴音乐文化研究的回顾》,载《乐府新声·沈阳音乐学院学报》,2000(2)。

② 苗建华:《古琴美学思想研究现状述评》,载《音乐研究》,2000(2)。

法,以期导向一个更为丰富深入的琴曲及琴史研究。下文分四节:第一节讨论胡笳之器的传入、功能及意象的建构;第二节由史料研探胡笳进入中国后如何逐步与琴发生联系;第三节针对见诸载籍的各种唐人胡笳琴曲分析梳理彼此的关系传承;第四节由史而谱,分析现存《神奇秘谱》中的《大、小胡笳》二曲,并与文献分析结果相互印证。

## 一、胡人向月吹胡笳——胡笳之器的历史源流

胡笳是自胡地传入的吹管乐器,古籍对于这种乐器的描述并不清楚,仅有“似鬻栗而无孔”<sup>①</sup>、“卷芦叶为笳”<sup>②</sup>之类的概略形容,《宋书》是最早一部以“八音”作为分类标准,分门别类解说乐器的史书。书中并未将笳列于“八音”之属,而是附于其后。<sup>③</sup>可知胡笳之器在南朝已有足够的重要性被纳入史书,而其无法以八音涵盖的异族特质也已被充分认知。<sup>④</sup>寻索胡笳在中国的出现,约莫可以溯自公元前二世纪西汉武帝之时,试观以下三条资料:

胡角者,本以应胡笳之声,后渐用之横吹,有双角,即胡乐也。张博望入西域,传其法于西京,惟得摩诃兜勒一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解,乘輿以为武乐。后汉以给边将,和帝时,万人将军得用之。(《晋书·乐志》)

凉秋九月,塞外草衰。夜不能寐,侧耳远听。胡笳互动,牧马悲鸣。(《文选·卷四一·李少卿答苏武书》)

① 《文献通考·卷一三八·乐考十一·大胡笳》、《乐书·卷一三〇》。

② 《乐书·卷一三〇》。

③ 《宋书·卷一九·乐一》。

④ 胡笳作为一种乐器,其形制并非本文重点,因此略而不论,但相关研究已多,如穆尔吉胡《追寻胡笳的踪迹》、《莫顿·潮儿解析》及相关文章,收入氏著:《追寻胡笳的踪迹:蒙古音乐考察纪实文集》,38—66页,上海音乐学院出版社,2007。蔡明玲:《从汉匈关系的视域讨论胡笳在汉文化中的意义展演》,载《徐州师范大学学报》(哲学社会科学版),第33卷第3期。刘成:《初探蒙古族乐器——胡笳》,载《音乐创作》,2008(1)。

胡笳吟动，马蹶而悲。黄老之弹，婴儿起舞。庶民之愚，愈于胡马与婴儿也。（《孔安国·古文孝经训传序》）

凭心而论，这三条资料都无法作为胡笳于汉武帝时传入中国的确证。第一条虽然经常为研究胡笳论文所征引，但仅指陈了胡角之器与胡笳两种乐器密切相关，并不能证明胡笳已存在于中国；第二条据《李陵答苏武书》乃后人伪作早有定论；<sup>①</sup>至于第三条虽署名孔安国，但此书也经清人考订是一本伪书。<sup>②</sup>由此以观，胡笳是否于西汉武帝时进入中国，仍是混沌未明的。

胡笳进入中国的明确证据出现在东汉末西晋初的文学作品。文人创作《笳赋》之类的作品，标志着胡笳这种乐器不但为人熟知，而且已有动人的故事背景、丰美的文学意象供文士铺陈挥洒，请见以下各例：

羁旅之士，感时用心。乃命狄人，操笳扬清。吹东角，动南征，清羽发，浊商起。刚柔待用，五音迭进。（《全上古三代秦汉三国六朝文·魏·卷四一·杜挚·笳赋》）

衔长葭以泛吹，噉啾啾之哀声。奏胡马之悲思，咏北狄之遐征。（《全上古三代秦汉三国六朝文·卷六〇·孙楚·笳赋并序》）

南閤兮拊掌，北閤兮鸣笳。鸣笳兮协节，分唱兮相和。……披凉州之妙参，制《飞龙》之奇引。垂《幽兰》之游响，来《楚妃》之绝叹。放《鸚鸡》之弄音，散《白雪》之清变。（《全上古三代秦汉三国六朝文·卷六八·夏侯湛·夜听笳赋》）

以上共同的意象大概都呈现了文人对于时间流转、空间游移的高度敏感，尤其是羁旅异域之士，感时用心，于是托意于悲笳。更重要的是，此器既

① 《史通·杂说》称之：“词采壮丽，音句流靡，观其文体，不类西汉人，殆后来所为，假称陵作也。”

② 《四库提要》评此书：“浅陋冗漫，不类汉儒释经之体，并不类唐宋元以前人语。”

与“东角、南征、清羽、浊商”等传统音乐理论相呼应，又与《幽兰》、《白雪》等中国固有乐曲相媲美，显示胡笳之器虽来自胡，但已逐渐脱离纯粹的异族风格，而与中国传统有了联结或对照。这不能不说是胡笳植根中国的一大进展。

可以想见的是，汉代经营西北，与匈奴连年交兵，征骑屡出，为异族文化的接触提供了良机。胡笳进入中国，其始很可能是由于军事活动，用于军乐仪仗应当是最初、也是最顺理成章的功能，前引《晋书·乐志》指出胡角“后汉以给边将，和帝时，万人将军得用之”。《新唐书·卷二三·仪卫志》记载：

命将征讨，有大功，献俘馘，则神策兵于门外，如献俘仪。凯乐用铙吹二部，笛、觱篥、箫、笳、铙鼓，皆工二人，歌工二十四人，乘马执乐。

可见，唐代胡笳仍延续了这样的功能特色。但由另一个角度来看，经营西北的战争代表了无数征人抛家别子，在荒寒大漠中辗转于锋镝生死之间。由以上例子来看，胡笳悲吟、牧马嘶鸣，几乎成为文学视角下胡笳的共同意象。这是因为胡笳的音色“啼呼哭泣”<sup>①</sup>，再加上旷野苍凉、征人远戍，种种乡愁怀思，更切合魏晋音乐以悲为美的特色。<sup>②</sup>因而笳声自然与塞外征人的悲情有了紧密联结。观察魏晋以下有关胡笳的记载或文学意象，大体不出两类：一是仪仗鼓吹，二是征人怀思。这两种意象在魏晋时期均已

① “啼呼哭泣。如吹胡笳。”见《太平御览·卷四八七》引汉末古诗。根据穆尔吉胡的研究，“潮儿”（胡笳）是“演者首先要发出主音的持续低音，然后再用吐出的气息吹奏笳管，构成一种双重结构的音乐织体”，“在低沉、浓重而稳定的调性主音的衬托下，几乎相隔二至三个八度上面奏出清晰而圆润的笳管旋律。……时而令人心旷神怡，时而令人凄凉孤独”。（《追寻胡笳的踪迹：蒙古音乐考察纪实文集》，43—44页。）这种双重结构的音乐织体俗称“连吹带哆（吟）”，参见刘成《初探蒙古族乐器——胡笳》。

② 有关魏晋音乐“以悲为美”，台湾成功大学中文系何美谕的博士论文《魏晋乐论与乐赋音乐审美研究》（2008）有深入讨论。

成熟，六朝诗中数见不鲜，<sup>①</sup>直到唐诗仍然承袭了这两个主要特征。以下略举数例：

### 1. 仪仗鼓吹

鸣笳临乐馆，眺听欢芳节。急管韵朱弦，清歌凝白雪。（唐太宗《帝京篇》）

惨日映峰沈，愁云随盖转。哀笳时断续，悲旌乍舒卷。（唐太宗《望送魏征葬》）

### 2. 征人怀思

节变惊衰柳，笳繁思落梅。（骆宾王《和孙长史秋日卧病》）

夜夜闻悲笳，征人起南望。（崔融《关山月》）

汉将留边朔，遥遥岁序深。谁堪牧马思，正是胡笳吟。（郑愔《胡笳曲》）

送鼓遥翻瀚海波，鸣笳乱动天山月。（王维《燕支行》）

暮笳吹塞月，晓甲带胡霜。自到云中郡，于今百战强。（刘长卿《代边将有怀》）

悲笳数声动，壮士惨不骄。借问大将谁，恐是霍嫫媯。（杜甫《后出塞》）（天宝二年，禄山入朝，进骠骑大将军。）

秦中花鸟已应阑，塞外风沙犹自寒。夜听胡笳折杨柳，教人意气忆长安。（王翰《凉州词》）

君不闻胡笳声最悲，紫髯绿眼胡人吹。吹之一曲犹未了，愁杀楼兰征戍儿。凉秋八月萧关道，北风吹断天山草。昆仑山南月欲斜，胡人向月吹胡笳。胡笳怨兮将送君，秦山遥望陇山云。边城夜夜多愁梦，向月胡笳谁喜闻。（岑参《胡笳歌送颜真卿使赴河陇》）

① 六朝诗中胡笳引起征人怀思之例甚多，此处无暇列举，只以鲍照一首略示其意：“君不见少壮从军去。白首流离不得还。故乡窅窅日夜隔。音尘断绝阻河关。朔风萧条白云飞。胡笳哀急边气寒。听此愁人兮奈何。登山远望得留颜。将死胡马迹。宁见妻子难。男儿生世轹轹欲何道。绵忧摧抑起长叹。”（《先秦汉魏晋南北朝诗·宋诗·卷七·鲍照·拟行路难十八首》）

以上唐诗之例多为学者耳熟能详之作，本来不待多论，此处只想指出，这类与胡笳有关的诗歌，论地则天山瀚海、塞外大漠，论景则凉风飞雪、断草斜月，论时则寒夜清晓，论情则愁梦乡思，论人则都是远戍边关、意气萧飒的征人。诗的内容情感其实不出唐人边塞诗的范畴，但此处意欲指出的是，胡笳意象的形塑构建并非成于唐代边塞诗之中，而是早在魏晋六朝，甚至汉魏之交的笳赋里就已经成形。胡笳本身的意象以及唐代以前所有围绕胡笳而定型的种种风景、人物、情感，都为后来创作胡笳琴曲的内容提供了充分想象和音乐素材。

## 二、蔡琰愁处胡笳哀——由笳入琴的流变

以上所论是魏晋以来流传中国的胡笳意象。胡笳本是管吹乐器，胡笳之乐能移植到弦弹乐器的琴上，不能不说是乐器学上十分特殊的例子，也是琴人极大的挑战。胡笳何时开始与琴结下不解之缘？论者经常提到的就是蔡琰的《胡笳十八拍》：

陈留董祀妻者，同郡蔡邕之女也，名琰，字文姬。博学有才辩，又妙于音律。适河东卫仲道。夫亡无子，归宁于家。兴平中，天下丧乱，文姬为胡骑所获，没于南匈奴左贤王，在胡中十二年，生二子。曹操素与邕善，痛其无嗣，乃遣使者以金璧赎之，而重嫁于祀。……后感伤乱离，追怀悲愤，作诗二章。（《后汉书·列女传·董祀妻》）

《乐府诗集·胡笳十八拍·序》曰：

《蔡琰别传》曰：“（琰）春日登胡殿，感笳之音，作诗言志曰：‘胡笳动兮边马鸣，孤雁归兮声嚶嚶。’”……《琴集》曰：“大胡笳十八拍，小胡笳十九拍，并蔡琰作。”



由此,蔡琰创作琴曲《胡笳十八拍》的见解就此确立,深入人心,并分出《大、小胡笳》两首不同琴曲。在此其实牵涉了两个相关联的问题:一是此处郭茂倩收录的传世楚骚体“我生之初尚无为”的《胡笳十八拍》,究竟是否蔡文姬所作?二是琴曲《胡笳十八拍》是否蔡文姬所作?前者是文学创作,后者是音乐创作,这两个层面不可一概而论。早在20世纪50年代末,郭沫若先生提出有关文学创作的问题以后,论者不可胜数,意见正反并陈。笔者以为,学者质疑《胡笳十八拍》不可能为蔡琰作品的若干论点,并未获充分解答,而本文关注的焦点在于琴曲创作,因此拟由琴史发展的角度来看待这一问题。

由琴史的角度来看,汉末魏晋之间胡笳入琴的记载,除了有争议的蔡琰《胡笳十八拍》,另一著名事例当属刘琨,见于《晋书》:

琨少负志气,有纵横之才……在晋阳,尝为胡骑所围数重,城中窘迫无计,琨乃乘月登楼清啸,贼闻之,皆凄然长叹。中夜奏胡笳,贼又流涕歔歔,有怀土之切。向晓复吹之,贼并弃围而走。(《晋书·卷六二·刘琨》)

这是一则奇计退敌的故事,刘琨先是以“清啸”瓦解敌人的士气,再以“中夜奏胡笳”引动敌人的乡思,于是“胡骑”即如同项羽困于垓下,闻“四面楚歌”而军心涣散,自动弃城撤退了。在此,记述的重点仍在于哀笳动人,感染力量之巨大足以让胡骑士气瓦解,有关刘琨个人,并未涉及任何弹琴的举动。但北宋朱长文《琴史》在记录“贼兵弃围而走”时又有如下记载:

琴家又称琨作《胡笳五弄》,所谓《登陇》、《望秦》、《竹吟风》、《哀松露》、《悲汉月》;传至齐梁间,复修之,奇声妙响,在于此矣。(《琴史·卷四》)①

① 据初唐乌丝栏《幽兰》谱,应作“《望秦》、《竹吟风》”,《琴史》漏“秦”字,又根据陈旸《乐书·琴势》,亦作“《登陇》、《望秦》”。

陈旸《乐书》则称：

晋楚人刘琨，世为乐吏，制《胡笳五弄》，赵耶利所修者也。  
（《乐书·卷一二八·胡弄》）

令人质疑的是，较早的正史只写刘琨吹笳退敌，并未提及刘琨创作胡笳主题的琴曲，反而后世学者才将此事与《胡笳五弄》联结在一起。朱长文《琴史》“琴家又称”云云，说明朱长文本身对这段记载是持保留态度的，至于更晚的陈旸《乐书》，所载《胡笳五弄》的作者根本是“世为乐吏”的刘琨，与出自“汉中山靖王胜之后”的刘琨应非同一人。<sup>①</sup> 据此，《胡笳五弄》其实与“闻鸡起舞”的刘越石并无明确的关系。

然而，即使刘琨谱《胡笳五弄》的说法不可靠，《胡笳五弄》的存在也是确实无疑的。现存唐人手抄碣石调《幽兰》文字谱后列五十九首曲目，虽无《胡笳五弄》之名，但《琴史》所载《登陇》、《望秦》、《竹吟风》、《哀松露》、《悲汉月》五首赫然在列，可见《胡笳五弄》在《幽兰》谱之前已经传世。而陈旸《乐书·琴势》也提到“赵师”弹奏《登陇》、《望秦》等曲。由此而言，《胡笳五弄》即使无法上溯到公元三世纪的刘琨，也至少可以推至公元六世纪的琴家赵耶利。

《胡笳五弄》以外，隋唐之前是否还有胡笳与琴相关的记载？上文夏侯湛赋《夜听笳赋》中写道：“制《飞龙》之奇引。垂《幽兰》之游响，来《楚妃》之绝叹。放《鸚鸡》之弄音，散《白雪》之清变。”文中《飞龙》等五曲全是琴曲，见于稍晚的嵇康《琴赋》。这样的表述太过模糊，难以据而推断胡笳与琴曲的关系，但至少可以确定夏侯湛在思考胡笳旋律声响时，认为胡笳声的动人之处是与当时的流行琴曲相提并论。

笔者曾经爬梳见于六朝诗文典籍中的琴曲，共得《幽兰》、《白雪》、《别

<sup>①</sup> 《晋书·卷六二》记载刘琨“汉中山靖王胜之后也。祖迈，有经国之才，为相国参军、散骑常侍。父蕃，清高冲俭，位至光禄大夫”，是皇族世胄之家。

鹤》、《雉朝飞》、《乌夜啼》等知名琴曲二十余首，<sup>①</sup>其中并无任何一首在标题或内涵上与胡笳有关，但当时笳与琴确实已有一定关系。《乐府诗集》卷四一引南朝王僧虔《大明三年宴乐技录》及张永《元嘉正声技录》：

王僧虔《技录》：“楚调曲……其器有笙、笛弄、节、琴、箏、琵琶、瑟七种。”张永《录》云：“未歌之前，有一部弦，又在弄后，又有但曲七曲：《广陵散》、《黄老弹飞引》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》、《鸚鸡游弦》、《流楚》、《窈窕》，并琴、箏、笙、筑之曲，王录所无也。其《广陵散》一曲，今不传。”

在此，相和歌楚调曲的乐队共有七种乐器，其中就包括了琴。所谓“但曲”——亦即器乐曲——的曲目中有《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》，因此可以推判琴在南朝之时，已可演奏与胡笳主题相关的曲子。但如果据此以为这就是具有独特古琴弹奏技巧或特殊音乐主题的独奏琴曲，可能犹有疑问，理由如下：其一，文中已说明这是“琴、箏、笙、筑之曲”。其二，它出现的场合是相和歌的表演，而且是在“未歌之前”、“弄后”，换言之，这是相和歌的附带表演，而非主体表演。其三，庾信诗曰“杂曲随琴用”<sup>②</sup>，显然琴在当时不似后世只能以特定指法和独奏形式来表现特定曲目，而是可以随时自由运用于弹奏杂曲、新曲。由此看来，以上这个相和歌演出场合中的《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》不能完全排斥为琴曲独奏的可能性，但更像是以

① 有关研究见于拙作《异国喧声中的澹雅音韵——北朝之琴研究》以及《纵任不拘与风韵清远——南朝士族与琴》两文，六朝的流行琴曲可以由时人诗中看出一二，如以下数诗：“援琴起何调？《幽兰》与《白雪》。丝管韵未成，莫使弦响绝。”（《魏书·卷七九·鹿念》）“碗中浮蚁不能酌。琴间玉徽调《别鹤》。别鹤千里别离声。弦调辘轳心自惊。”（梁简文帝萧纲《伤离新体诗》）“《雉飞》催晚别，《乌啼》惊夜眠。若交新曲变，惟须促一弦。”（庾信《弄琴诗》）

② 《有喜致醉》全诗为：“忽见庭生玉，聊欣蚌出珠。兰芬犹载寝，蓬箭始悬弧。既喜枚都尉，能欢陵大夫。频朝中散客，连日步兵厨。杂曲随琴用，残花听酒须。脆梨裁数实，甘查惟一株。兀然已复醉，摇头歌《凤雏》。”（《先秦汉魏晋南北朝诗·北周诗·卷三·庾信·有喜致醉》、《庾子山集·卷四》）

胡笳为乐曲主题的众器合奏，琴在此，不过是众多合奏乐器之一。<sup>①</sup> 值得注意的是，在这个“但曲”表演中，作为乐队众器之一，琴用于模拟胡笳音阶调式、仿真胡笳旋律主题是势在必行的，因此，相和歌中众器合奏《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》，对于推进琴乐与胡笳之声的关联是有重大意义的。

与相和歌《大、小胡笳鸣》比起来，六朝时期琴曲与胡笳关系密切的更明确证据是“胡笳调”的出现，《乐府诗集·卷二九·相和歌辞·王明君》曰：

谢希逸《琴论》曰：“平调《明君》三十六拍，胡笳《明君》三十六拍，清调《明君》十三拍，间弦《明君》九拍，蜀调《明君》十二拍，吴调《明君》十四拍，杜琼《明君》二十一拍，凡有七曲。”<sup>②</sup>《琴集》曰：“胡笳《明君》四弄，有上舞、下舞、上闲弦、下闲弦。《明君》三百余弄，其善者四焉。又胡笳《明君别》五弄，辞汉、跨鞍、望乡、奔云、入林是也。”

所谓“胡笳《明君》”，与“平调《明君》”、“清调《明君》”、“蜀调”、“吴调”等名词对照之下，可以推断此“胡笳”既非乐器之名，亦非乐曲内容，而是一个乐理专有名词。事实上，唐人手抄碣石调《幽兰》文字谱后古琴曲目五十九首，<sup>③</sup>其中就有所谓“胡笳调”，陈旸《乐书·卷一四二·琴势》曰：

- ① 类似意见参见吴婧《古琴胡笳曲研究》（武汉音乐学院硕士论文，2005）。但王小盾先生认为“由此可知曹魏时代已有名为《胡笳鸣》的琴曲”，参见《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》第六章《琴歌》（284页，中华书局，1996），类似意见也见于《胡笳十八拍和琴歌》（载《古典文学知识》1995年第5期）、《琴曲歌辞胡笳十八拍新考》[载《复旦学报》（社会科学版）1987年第4期]，但《大、小胡笳鸣》恐怕仍无充分证据被认定为琴的专属之曲。
- ② 谢庄（421—466），字希逸，“七岁能属文”，诗文成就在谢家子弟中仅逊于谢灵运和谢惠连。传世有《雅琴名录》一卷，作者署名“谢希逸”。南宋郑樵《通志·卷六四·艺文略》著录此书，北宋朱长文《琴史》也提及此书，认为“意即希逸所撰也”。《琴论》则是著录于《宋史·卷一五五·艺文志一》，但朱长文《琴史》完全未提及。
- ③ 《乐府诗集》本段资料引《琴集》中“上舞、下舞、上闲弦、下闲弦”，以及“辞汉、跨鞍、望乡、奔云、入林”等“胡笳《明君别》五弄”均列在五十九首名目之中。

赵师弹琴，未有一声无法……《登陇》、《望秦》，寄胡笳调中弹楚侧声。《竹吟风》、《哀松露》，寄胡笳调中弹楚清声，若此之类非一，可谓妙矣。

显而易见，“楚侧声、楚清声”指的是音阶调式，而“胡笳调”即琴人的定弦法。《乐书》特别指明这段话是“赵师”说的。“赵师”即赵耶利，为隋唐间著名琴家，这样的议论显然是琴人的内行话，并非一般人虚构可以说得出来的。而庾信诗《昭君辞应诏》有句曰：“方调琴上曲。变入胡笳声。”<sup>①</sup>所指大概就是这样“寄胡笳调中弹明君”的情形。结合前文赵耶利修《胡笳五弄》，为《登陇》、《望秦》、《竹吟风》、《哀松露》、《悲汉月》五曲，至此我们更得知，所谓《胡笳五弄》的“胡笳”二字应指“胡笳调”，“胡笳五弄”即以“胡笳调”弹奏的五首琴曲。

究竟胡笳调如何定弦，由以上论述看来，胡笳调与《明君》关系密切，《明君》即《昭君怨》，《神奇秘谱》名之为《龙朔操》。分析《神奇秘谱》中的《龙朔操》、《大胡笳》、《小胡笳》诸曲，用的全是“紧五慢一”的定弦法，<sup>②</sup>以目前琴界通用的标准音高来看，则其定弦之绝对音高由一到七弦依次为：降B、D、F、G、降B、C、D。其后琴谱又称为“黄钟宫”，如明蒋克谦《琴书大全·卷一一·曲调上》：

黄钟宫，慢一紧五弦各一徽，与无射、侧楚二调同弦法。

这是由音阶及调式主音的概念来命名的。此定弦法在古琴上普遍应用，专见于与“胡笳”或“塞外”相关之曲目，如《大胡笳》、《小胡笳》、《龙朔操》、《黄云秋塞》、《胡笳十八拍》等琴曲及琴歌版本。由此可见，所谓“胡笳调”应是此种“紧五慢一”的定弦法，而此种定弦法已被推定与胡笳这种乐器

① 全诗为：“敛眉光禄塞，还望夫人城。片片红颜落，双双泪眼生。冰河牵马渡，雪路抱鞍行。胡风入骨冷，夜月照心明。方调琴上曲，变入胡笳声。”（《先秦汉魏晋南北朝诗·北周诗·卷二·庾信·昭君辞应诏》）

② 参见许健《古琴曲中的胡笳十八拍》，以及成公亮《是曲不知所从起——成公亮打谱集》（恕之斋，2005）中对琴曲《龙朔操》的研究。

的音列有一定的关系，<sup>①</sup>因此“胡笳调”的出现应是源于琴与胡笳的合奏偕配，甚至以琴模拟弹奏胡笳旋律。“胡笳调”之名虽然不见于后世，但定弦操缦之法却在实际的琴曲传统中被保留了下来。

整体以观，魏晋六朝之间胡笳入琴比较可信的记载，一是《大、小胡笳鸣》中众器合奏的形式，二是琴上的定弦法“胡笳调”，三是赵耶利所修的《胡笳五弄》。由此反观本节最先提出的《胡笳十八拍》琴曲，不得不承认，由琴史发展的角度来看，如果公元三世纪初的蔡琰就已能够援用胡笳的旋律特色，创作了词曲相倚的长篇琴曲《胡笳十八拍》，这实在是琴史上突出的异数。进一步论之，首先，如上所论，笔者爬梳所得南北朝时流行琴曲二十余首，如《幽兰》、《白雪》之类，但并无一曲名为《胡笳》或《胡笳十八拍》。其次，不论是时人诗文言谈，或音乐相关著作，如王僧虔《大明三年宴乐技录》、张永《元嘉正声技录》、智匠《古今乐录》等，也都没有蔡琰与胡笳琴曲的记载，看来在古琴颇为流行的南朝，并不知道有蔡琰《胡笳十八拍》琴曲的存在。其三，最重要的是，由琴史发展来看，援笳入琴，代表一种传自异域的胡乐吹管乐器，其与中国最传统、最正统的弹弦乐器融合，两者由接触、熟悉至取法、借镜，终至借用手法的成熟，还需相当时间的发展，更需琴家智慧的投入。因此，不论相和歌中众器合奏的《大、小胡笳鸣》或《胡笳调》定弦法的出现，其实都代表了援笳入琴的逐步推进。公元五世纪《元嘉正声技录》中还没有出现特色鲜明、以描述胡笳为主的独奏琴曲，那么早二百余年的《胡笳十八拍》如何能超越琴史发展的规律而独树一帜呢？

《胡笳十八拍》第十八拍有句曰：“胡笳本自出胡中，缘琴翻出音律同。”如果这不是文学抒写而是创作实录的话，意即此曲是根据胡笳旋律，在成诗的当下谱成的琴曲，那么诗成即曲竣，成诗与成曲是同一时间。由于前辈学者早已质疑此诗的真伪，琴曲当然也不可能是汉末之作。但由客观条件来看，蔡琰有一位精擅古琴的父亲蔡邕，她幼年时即以音乐天赋

① 吴婧《古琴胡笳曲研究》(武汉音乐学院硕士论文,2005)尝试就此提出说解,认为黄钟调的音列与现存阿尔泰胡笳的音列是相符的。

闻名，<sup>①</sup>竟然红颜薄命，身世飘零，因此托意于琴，发为诗歌，播为琴曲，这也是很自然的，只不过，这多半只是出于后人怜惜叹惋的一片深情，恐怕违背了琴史发展上可能的实况。

本节梳理典籍中有关胡笳与琴的记载，从而为胡笳入琴建立可能的脉络谱系。由现存数据来看，六朝时期大概不可能出现以胡笳之声为主题的古琴独奏曲，遑论《胡笳十八拍》一般的长篇琴歌，而唯一确凿可据、与胡笳有关的乐曲出现在民间俗乐的相和歌楚调曲，而且是众乐合奏的《大、小胡笳鸣》，加之当时琴曲曲目中也无任何与胡笳有关者，由此可以推论此时胡笳不但尚未进入士族琴人的眼界中，当然更未出现在琴人弹奏的曲目里。

### 三、绿琴胡笳谁妙弹——唐代胡笳琴曲析论

胡笳入琴的真正划时代成就还要到隋唐以后。前文已提及赵耶利与《胡笳五弄》的关系，《琴史·卷四·赵耶利》记载赵耶利：“能琴无双，当世贤达，莫不高之，谓之‘赵师’，所正错谬五十余弄，削俗归雅，传之谱录。”显然他在整理旧曲方面有极大贡献，《胡笳五弄》也是他在六朝流传旧曲的基础上整理而成的曲子。<sup>②</sup> 遗憾的是，《胡笳五弄》入唐之后逐渐销声匿迹，而更精彩的胡笳作品以后来者居上之姿吸引了众人的眼球，唐刘商《胡笳十八拍诗·序》曰：

蔡文姬善琴，能为《离鸾》、《别鹤》之操。胡虏犯中原，为胡人所掠，入番为王后，王甚重之。武帝与邕有旧，敕大将军赎以归汉。胡人思慕文姬，乃卷芦叶为吹笳，奏哀怨之音。后董生以琴写胡笳声为十八拍，今之《胡笳弄》是也。

① 《后汉书·列女传·董祀妻》注引刘昭幼童传曰：“邕夜鼓琴，弦绝。琰曰：‘第二弦。’邕曰：‘偶得之耳。’故断一弦问之，琰曰：‘第四弦。’并不差谬。”

② 《琴史·卷四·赵耶利》记载赵耶利“曹州济阴人，慕道自隐”，另说赵耶利是陇西天水人。

且不论此处刘商并未提及蔡琰创作《胡笳十八拍》琴曲，他确认的是董庭兰“以琴写胡笳声”，承上胡人思念文姬“奏哀怨之音”的叙述，显然此曲的内容是蔡琰故事。李颀有《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》诗曰：

蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍。胡人落泪沾边草，汉使断肠对归客。古戍苍苍烽火寒，大荒沉沉飞雪白。先拂商弦后角羽，四郊秋叶惊撼撼。董夫子，通神明，深山窃听来妖精。言迟更速皆应手，将往复旋如有情。空山百鸟散还合，万里浮云阴且晴。嘶酸雏雁失群夜，断绝胡儿恋母声。川为净其波，鸟亦罢其鸣。乌孙部落家乡远，逻娑沙尘哀怨生。幽音变调忽飘洒，长风吹林雨堕瓦。迸泉飒飒飞木末，野鹿呦呦走堂下。长安城连东掖垣，凤凰池对青琐门。高才脱略名与利，日夕望君抱琴至。

这是一首文学性胜于音乐性的音乐诗，诗人以百鸟雏雁、风吹雨堕、迸泉飒飒、野鹿呦呦等各类声音为譬，描绘演奏者弹奏音色的变化多端，但对于具体的音乐着墨不多。此诗同样指明董庭兰所弹《胡笳声》是据蔡琰故事而作，并已有了“一弹一十有八拍”的结构。值得注意的是，此诗虽确立了“十八拍”的名目，但完全没有演唱的描写，显然是一首器乐曲而非琴歌，因此与“我生之初尚无为”的《胡笳十八拍》琴歌无关。

就笔者所见，六朝琴诗中从未提及蔡琰，而唐人琴诗中提到蔡琰者所在多有，<sup>①</sup>换言之，将蔡琰典故绾合于琴始于唐代，而这应是受到董庭兰弹《胡笳》的影响。我们也可找到其他诗文，证明《胡笳》曲是唐代琴人常弹曲目之一，见以下各例：

弹琴人似膝上琴，听琴人似匣中弦。二物各一处，音韵何由传。无风质气两相感，万般悲意方缠绵。初时天山之外飞白雪，

① 个人在撰作《异国喧声中的澹雅音韵——北朝之琴研究》及《纵任不拘与风韵清远——南朝士族与琴》两文时，仔细检索魏晋南北朝时期与琴有关的诗作。就现有资料看来并无一则与蔡琰有关，而唐诗之中则不乏其例，如杨巨源《冬夜陪丘侍御先辈听崔校书弹琴》曰“蔡女烟沙漠北深”，以及下文所引卢仝、顾况、李益等诗。



渐渐万丈涧底生流泉。风梅花落轻扬扬，十指干净声涓涓。昭君可惜嫁单于，沙场不远只眼前。蔡琰薄命没胡虏，乌巢啾唧啼胡天。关山险隔一万里，颜色错漠生风烟。（卢仝《听萧姬君人弹琴》）

《胡笳》夜奏塞声寒，是我乡音听渐难。料得小来辛苦学，又因知向峡中弹。（元稹《黄草峡听柔之琴》）

乐府只传横吹好，琵琶写出关山道。……明妃愁中汉使回，蔡琰愁处《胡笳》哀。（顾况《刘禅奴弹琵琶歌》）

黄河东流流九折，沙场埋恨何时绝。蔡琰没去造《胡笳》，苏武归来持汉节。（李益《塞下曲》）

伶俜乖拙两何如，昼泥琴声夜泥书。数拍《胡笳》弹未熟，故人新命画胡车。（杨乘《膀句》）

天宝七载十有一月，次于赤水军……客有尹侯者，高冠长剑，尤善鼓琴。因接按弦奏《胡笳》之曲，摧藏哀抑，闻之忘味。夫《胡笳》者首出蔡女，没于胡尘，泣胡霜而凄汉月，烦冤愁思之所作也，故有出塞入塞之声，清商清□之韵。其音苦，其调悲。况此地近胡（下缺）。（《全唐诗补编》李昂《塞上听弹胡笳作并序》）

以上这些例子可以看出董庭兰的《胡笳》在唐代确实是一首著名的琴曲。值得注意的是，李颀、卢仝、李昂等诗人的创作手法其实不脱边塞诗的风味。回顾本文第一节所谓胡笳意象的构成，我们就可以发现唐人其实是将蔡琰故事作为焦点，糅合了他们对于边塞诗的兴趣，援用了魏晋以来胡笳的意象与场景，将描写对象由赳赳武夫的征人转为柔弱飘零的红颜，而增加了诗幽咽婉约的气质，由此吟咏创作了与胡笳琴曲相关的诗。可以说，大唐诗国的气象，使得诗人将视野由蔡琰一人拓展到了对整个边塞的关注之上，而雄阔苍凉的边塞又映衬凸显了蔡琰个人的弱质无助。

董庭兰的《胡笳》流播如此广远，有关董庭兰个人的背景，我们必须指出，与此前南北朝众多士族琴人相比，董庭兰（约 695—约 765）可谓专业琴人，以琴见重于时。他的谋生之道就是游走公卿大人门下，甚至因出入

唐肃宗时代的宰相房琯门下而遭到时论讥评,《旧唐书·房琯传》有载:

当主忧臣辱之际,此时琯为宰相,略无匪懈之意。……听董庭兰弹琴,大招集琴客筵宴,朝官往往因庭兰以见管,自是亦大招纳货贿,奸赃颇甚。

房琯为相于国难方殷之时,不但不能励精图治,反而沉迷于琴,董庭兰经常出入门下,朝官甚至必须贿赂董庭兰以求见相公,杜甫曾为房琯开脱:

琯性失于简,酷嗜鼓琴,董庭兰今之琴工,游琯门下有日,贫病之老,依倚为非;琯之爱惜人情,一至于玷污。

可见董庭兰以琴艺谋生,结交公卿,不论其褒贬评价如何,董庭兰有盛名于时,则是不争的事实。

开元天宝时期是胡乐大盛之世,唐玄宗本人酷嗜胡乐,甚至羯鼓之器能亲自演奏制曲。在这种举世滔滔无非胡乐的环境里,董庭兰以琴独树一帜,高适有《别董大》诗:

十里黄云白日曛,北风吹雁雪纷纷。莫愁前路无知己,天下谁人不识君。

董庭兰抚琴能到“天下谁人不识君”的地步,其琴艺精湛可以想见。但《胡笳》一曲实非董庭兰独出机杼的首创之作,朱长文《琴史·卷四》对此有所记述:

董庭兰,陇西人,在开元天宝间,工于琴者也。天后时凤州参军陈怀古善沈、祝二家声调,以胡笳擅名,怀古传于庭兰,为之谱,有赞善大夫李翱序焉。

董庭兰《胡笳》前有所承,经过武则天时代凤州参军陈怀古的传授,其源头可

以追溯到沈、祝二家。《乐府诗集·卷五九·胡笳十八拍》也载：

《琴集》曰：“大胡笳十八拍，小胡笳十九拍，并蔡琰作。”按蔡翼《琴曲》：“有大、小胡笳十八拍，沈辽集，世名流（沈）家声。小胡笳又有契声一拍，共十九拍，谓之祝家声。祝氏不详何代人。李良辅《广陵止息谱序》曰：‘契者，明会合之至理，殷勤之余也。’”李肇《国史补》曰：“唐有董庭兰，善沈声、祝声，盖大小胡笳云。”

在此，郭茂倩清楚地将胡笳分为大、小二曲。前文已经探讨蔡琰作《胡笳十八拍》琴曲殊不可能，何况后续衍生的《大、小胡笳》，《琴集》所谓“蔡琰作”的说法不足深论，但此处指出董庭兰承袭沈、祝二家，<sup>①</sup>则是为《胡笳》指出了渊源所自。《文献通考·卷一三八·大胡笳》于此也有补充：

沈辽集《大胡笳十八拍》，世号为“沈家声”；《小胡笳十九拍》，末拍为“契声”，世号为“祝家声”。唐陈怀古、刘充渚尝勘停歇，句度无谬，可谓备矣。

如此一来，胡笳的源头就十分清楚了。《大胡笳十八拍》来自沈家，多了一段尾声“契声”的《小胡笳十九拍》来自祝家。经过陈怀古、刘充渚的校订，董庭兰因而得以身兼二家绝艺，《胡笳》从此成为脍炙人口的琴曲。

如上所论，以蔡琰故事为叙写内容的器乐曲《胡笳》，在董庭兰的妙手操弹之下，在唐代流传甚广。董庭兰之前既然有其继承，其后当然就不乏流传，诗人戎昱有一首《听杜山人弹胡笳》，于此有所交代：

① 祝家，郭茂倩指出“不详何代人”，于史无可查考。沈家，《乐府诗集》指出为“沈辽”，明蒋克谦《琴书大全·卷四》记琴工：“陈拙琴书曰：‘斫制者，蜀有雷霄、郭谅，吴有沈镣、张越。’”卷十记琴曲传授：“嵇康长清等四弄传钟会，会传戴逵，逵传子颢，颢传沈庆之，庆传沈约，约传沈肩，肩传沈瞻，瞻传孙寥，寥亡，遂绝。”《文献通考》也载《崇文总目》著录“沈氏琴书一卷”（卷一八六·经籍考）。如果沈辽，即沈镣、沈寥，则沈家声应是来自吴兴沈氏。沈辽为南朝高门沈约的后人，但文献不足，我们对于沈辽的了解仅此而已。

绿琴胡笳谁妙弹，山人杜陵名庭兰。杜君少与山人友，山人没来今已久。当时海内求知音，嘱付胡笳入君手。杜陵攻琴四十年，琴声在音不在弦。座中为我奏此曲，满堂萧瑟如穷边。第一第二拍，泪尽蛾眉没蕃客。更闻出塞入塞声，穹庐毡帐难为情。胡天雨雪四时下，五月不曾芳草生。须臾促轸变宫征，一声悲兮一声喜。南看汉月双眼明，却顾胡儿寸心死。回鹘数年收洛阳，洛阳士女皆驱将。岂无父母与兄弟，闻此哀情皆断肠。杜陵先生证此道，沈家祝家皆绝倒。如今世上雅风衰，若个深知此声好。世上爱筝不爱琴，则明此调难知音。今朝促轸为君奏，不向俗流传此心。

就音乐角度而言，此诗有几个要点：一是指出在董庭兰之后，还有“攻琴四十年”的杜山人，其名庭兰已显示了琴学正传的态势；杜庭兰继承胡笳绝艺，因此“嘱付胡笳入君手”。二是指出杜庭兰琴艺高妙，即使琴家前辈沈、祝二家也为之“绝倒”，还指出了《胡笳》琴曲的源头。三是指出此曲写的是“泪尽蛾眉没蕃客”，描绘的是“出塞入塞”、“胡天雨雪”，以及“却顾胡儿寸心死”的伤痛，但诗中并未提及歌唱，所以这仍是一首独奏琴曲。四是指出所谓“须臾促轸变宫征”是调弦的动作，这虽是弹琴寻常之举，但琴人不可能在一曲未终就突然转轴促轸。由此看来，戎昱虽然诗成锦绣，但可能并不会弹琴。

前文提到来自祝家声的《小胡笳》，唐诗于此也有提及，元稹诗《小胡笳引》自序：“桂府王推官出蜀匠雷氏金徽琴，请姜宣弹。”诗中有句“哀笳慢指董家本”，指示了弹奏的谱本来源。《琴史·卷四》也提到了《小胡笳》：

萧祐，元和中撰《无射商九调子》，指法尤异，谱序曰：“以引《小胡笳》四拍，世称其妙。”（《琴史·卷四·萧祐》）

诗人李夷简又有《弹琴寄萧祐》：

行年七十弹秋思，始觉胡笳儿女情，世上何人知此意，蒙阳太守是同声。

据此看来，元和时期的萧祐也是一位擅弹《胡笳》的琴人，还为《小胡笳》创制了引子。最重要的是，由音阶调式理论来看，《无射商九调子》的“无射商”与前文所论的胡笳调“黄钟宫”是同样的定弦法。由此可知，萧祐为《小胡笳》所作的新序引子与现传《小胡笳》为同一定弦法，而现存《神奇秘谱》的《小胡笳》又正好是四拍加上前、后叙，因而萧祐所弹的《小胡笳》四拍与现存谱本大有可能是同一个系统，传承千年而不灭。

董庭兰《胡笳》在唐代如此受瞩目，姑不论诗人如何锦心绣口，笔下生花，先来看唐人对此曲的评价，以下有数例可以参看：

易简尝慕昔贤悉善鼓琴。自九岁学之……十七岁，弹胡笳两本。（《全唐文·卷八一八·薛易简·琴诀》）

余学琴，虽因师启声，后乃自悟，遍寻正声。九弄、广陵散、二胡笳，可谓古风不泯之声也，其余操曲，亦旷绝难继。（《全唐文·卷八一八·陈康士·琴调自叙》）

大历六年……岂袭胡笳巧丽，异域悲声。我有山水桐音，宝而持之。古操则为，其余未暇。（《全唐文·卷三七七·柳识·琴会记》）

贞元中，有崔炜者。……炜乃弹胡笳。女曰：“何曲也？”曰：“胡笳也。”曰：“何为胡笳？吾不晓也。”……女皆怡然曰：“大是新曲。”（《太平广记·卷三四·神仙传》）

以上四例，最后一则唐传奇见于《太平广记》，记述崔炜误入另一世界，仙女不知何谓《胡笳》，聆听当下的反应是心旷神怡，发出“大是新曲”的赞叹，这是一般聆赏者的态度。与之相反的是柳识《琴会记》，记录的是时人的议论，李栖筠能琴，而他的看法是“胡笳巧丽，异域悲声”，不合山水清音的古雅正声。薛易简和陈康士是唐代中晚期的著名琴家，两位都是专业

琴人，与李栖筠为朝廷重臣兼而能琴的身份自是判然有别。薛、陈二人都以会弹“二本胡笳”而自豪，陈康士并指为“古风不泯之声”，可见专业琴人对于《胡笳》的艺术境界赞誉备至，而中唐以下《大、小胡笳》已经树立成为琴中典范了。

由上所论可知，隋唐时期是胡笳琴曲成熟的关键期。当然，魏晋南北朝时期《大、小胡笳鸣》和“胡笳调”的出现已揭示了援笳入琴的发展倾向，但经深入思考，隋唐时期胡笳琴曲之所以能够成熟并流行，其实还有更深刻的理由。首先，由音乐角度来看，六朝的琴曲曲目中还没有胡笳独奏琴曲，隋唐继承北朝而下，胡风大盛，胡乐大行，习染所至，带有胡风的乐曲更受到重视，而最为传统的华夏之声的琴，可能也想尝试表现胡乐的风格特色，因而先有赵耶利修《胡笳五弄》，此后沈家声、祝家声、董庭兰接踵继起，在一定程度上，他们都反映了在胡乐流行的大趋势下，传统古琴试图跟上新时代脚步、探求新表现的方向。其次，由文学角度来看，六朝诗文典籍中看不到蔡琰与琴、笳之间的关联，而隋唐以下的文人视野转向边塞，在大漠荒寒、胡笳哀声的场景里，主角由原本的征人怀思转为蔡琰悲愤地“红颜随虏”，抒情的视角由男性转为女性，故事情节更为曲折，情感表达更为饱满，诗歌创作更有发挥空间，因而成为唐代文人反复咏叹的定型化文学故事。再次，由乐曲内容来看，蔡琰故事既已丰美如此，乐曲依托其上，就可以表达更为丰富多元的音乐内容，由大漠之辽阔至个人之幽微，由边塞之阳刚到弱女之呜咽，不论是旋律的复杂度还是音响的力度，都可有更繁复对比的张力呈现。

《文心雕龙》曰：“文变染乎世情。”音乐何尝不然？一首乐曲的成功，其实不是一个独立的音乐问题，其间还关乎时代好尚、世人品位等“音乐外部”(Extra Musical)的因素。本文认为，隋唐时期是蔡琰胡笳琴曲成熟的关键期，除了时代氛围使得文人视野转向边塞胡风以外，更因有了像董庭兰这样的出色琴家，他是此曲成功的灵魂人物。此后，胡笳之曲进入两宋，因为国势积弱不振，尤其南宋以后蔡琰故事与徽、钦二帝的命运有了联结，胡笳琴曲因而被赋予更多家国想象。这一部分其实是极为精彩的论述，但本文碍于篇幅和主题所限只能割爱。

#### 四、哀笳慢指董家本——由史而谱的观察

以上梳理了唐代《胡笳》一曲的传承流衍情况，本节拟由历史转向音乐，由文献转入乐谱，拟就现存《大、小胡笳》琴谱，以音乐分析的方式进行分析比较，观察两谱所呈现的特点，并试图与前文的历史分析相呼应。困难的是，两曲的音乐分析需相当篇幅，不论是原本的减字谱还是译为五线谱都不易阅读，因而此处仅能将分析比较结果呈现于下，所有分析过程均予从略。<sup>①</sup>

目前通行的《大胡笳》及《小胡笳》传谱见于明宁献王朱权编纂的《神奇秘谱》(1425)，此为目前两曲可见的最早谱本，其以古琴通用的减字谱而书(见附录)。朱权将《大胡笳》列为《神奇秘谱·霞外神品下卷》，段落、句读清楚分明，减字谱记法前后一致，朱权自序云能操弹此曲并师承有自，显示明初还有琴人可操弹《大胡笳》；<sup>②</sup>而《小胡笳》则被收录于“太古之操，昔人不传之秘”的《神奇秘谱·太古神品上卷》，谱中无句读，且指法甚为艰涩难考，减字谱记法前后不一，显示《小胡笳》在明初之时已是乏人问津，幸有朱权收录入谱，才能保存下来。

上文已经陈述《大、小胡笳》为沈、祝两家所传，而由董庭兰一人继承。学者或以为这是完全不同的两曲，但根据数百年来古琴流传显示，同一曲因为流派、地域、师承之别，经常演化为版本不同的琴曲，<sup>③</sup>此种情形与唐人区分“沈家声、祝家声”的概念是若合符节的，更何况二曲均由董庭兰整理，出于一人之手。因而在处理《大、小胡笳》时，笔者原始的构想就是发现此两谱是否有相似的“基因”足以证明两谱系出同源。换言之，只要证明两谱有类似的“乐句型”，就足以证明它们来自相同的源头，而后乐曲才各自发展成为独立的《大胡笳》、《小胡笳》。

① 本节琴曲分析主要根据本人所指导的研究生叶鸿霁先生的硕士论文《古琴曲〈大胡笳〉及〈小胡笳〉的研究》(138页，台湾大学音乐学研究所硕士论文，2010)。

② 朱权在《神奇秘谱》的自序中云：“予昔亲受者三十四曲，俱有句点。其吟猱曲声之法，徽轸之应，无有略讳，刊之以传后学……”

③ 如明代流行的《平沙落雁》一曲，据许健《琴史初编》统计，有五十六种谱集收入此曲，累积达近百种传谱。

这种推论在音乐分析中得以完全证实,我们发现两曲之间存在着非常相似的指法和乐句型,这就是两者之间的明显共性,兹以一例为证:

The image shows a musical score comparison between two pieces. The top part, labeled '前叙' (Preface), shows two staves of music. The first staff is labeled 'A' and the second 'A1=A尾部拓展' (A1=A tail expansion). Below the notes are the characters '基二 益 登 引 先 子 松 奠 子 嵩 奠 老 矣 再 作'. The bottom part shows two staves labeled 'B' and 'C'. Below the notes are the characters '胡 第 二 林 登 五 志 子 尚' and '伏 足 下 无 缺 尚 楚 功 鼎'. The characters '胡' and '鼎' are circled. The characters '胡' and '鼎' are circled in the original image.

《小胡笳》前叙的开头两个乐句型 A 与 A1,其指法与《大胡笳》中的 B1 与 C 乐句型十分相似。《小胡笳》的 A 乐句型,以“抹一弦到四弦散音,抹五弦十徽按音,绰上九徽”的指法作为开头,而 A1 乐句型只是对 A 乐句型的模仿,并增加一声“撮四弦散音与六弦九徽按音”作为乐句型结尾;若与《大胡笳》中的 B1 与 C 乐句型对照,可以发现《大胡笳》此处也以“抹一弦到四弦散音,抹五弦十一徽按音,绰上九徽”作为开头,而 C 乐句型也以“撮四弦散音与六弦九徽按音”作为乐句型结尾。类似这种雷同之处,笔者发现全曲不下十处,可以充分说明,《大、小胡笳》在音乐的基因上具有高度的雷同性。

以上所论指出了《大、小胡笳》的相同之处,但《大、小胡笳》也有诸多相异之处,一言以蔽之,是因为《小胡笳》较为古老,已是“昔人不传之秘”,因此两谱相较之下,《大胡笳》呈现了更多明代以后的谱式特色,以下三点可为例证:

### 1. 谱式和减字记法的不同与右手指法的简化

首先对《大胡笳》与《小胡笳》打谱的姚丙炎早已观察到,《小胡笳》的谱式较早,与另一古曲《广陵散》相同,且其记谱法有文字谱遗存,应为唐以来之古谱,而《大胡笳》则已采用了明初的谱式,因此推断《小胡笳》的年



代应较为久远。其次从记谱法来看,《小胡笳》中所使用的谱字,如“引上”、“点掐起”、“却”、“连罽”、“出入”、“换指锁”等于明初就不使用的指法,在《大胡笳》中都看不到这些指法的运用,而且《小胡笳》中对于明明同样弹奏法的“虚掩后掐起”,却有着“掐起”、“虚掐起”、“点掐起”等不同记法,而不像《大胡笳》中指法的记载那样前后非常一致,这显示了《小胡笳》谱本处于减字谱发展的一个过渡时期,尚未完全稳定下来,才会产生同一指法却记法不同的情形。最后考察《小胡笳》之谱字,尚可见如“作反哺声”、“第三作添”、“并随声上半”、“减先一声”等指示,这些都是文字谱的遗存痕迹,在《大胡笳》中已经全然消失,代之以清楚简洁的减字。显然《大胡笳》已经在右手指法上进行相当程度的简化,而右手指法的简化就是琴曲自明以后直到清代的发展趋势。

## 2. 音阶结构的五声化

《大胡笳》与《小胡笳》两曲在音乐结构上的组成相当接近,在调式转换方面也如出一辙,这是两者在音乐上的共性。但两者所采用的音阶结构判然不同,《大胡笳》是以五声音阶为主的,虽也会出现五声音阶外的变音,但只能算是临时出现的装饰性变音,不具有结构性的影响。然而在《小胡笳》中,全曲一开头的乐句即为重要节拍,第一个按音出现了清角音降E,并随后出现了变宫音A,谱上标明此句需“再作”,进一步加强了这个奇特的声响效果,后来的音乐更是不断地利用变宫与变征的轮番出现,不停地变化音阶结构。反观《大胡笳》,其在许多乐句中则是刻意回避结构性变音的产生,尝试往音阶结构的五声化的方向移动,这也合乎琴曲发展愈至明清二代愈为五声化而变音愈少的规律。

## 3. 装饰手法的发展与作曲技巧的成熟化

一方面,比对两曲的指法,《小胡笳》的指法较为率直,而《大胡笳》在与其相似的指法中往往多加装饰,以增强旋律性并拓展乐句长度,即使是在承继自《大胡笳》的乐句中,也加入许多更富旋律性的装饰,让音乐的声响更符合各段标题哀怨的效果,相对而言,《小胡笳》就显得直截了当,其指法并未在旋律性及乐句拓展上呈现《大胡笳》那般较为精致的思维。另一方面,《大胡笳》的音乐分析结果使我们发现,《大胡笳》中已经存在某种作曲上的固定手法或“模块化”的倾向。某些乐句的开始以“掐起”手法带

出某一音,并随后接上“掐撮三声”或“滚拂”+“掐撮三声”、“三声”指法来肯定该音作为主音的调式,这样一种以固定的指法组合来转调的方式,已成作曲上的“模块化”倾向。此一手法在《大胡笳》中频繁出现,可以认为这是作曲技巧已经较为成熟的标志;此一手法在《小胡笳》中从来不曾出现,由此亦可推知《大胡笳》经过各朝代琴人的精心整理和改制,显现出了通曲较高度的逻辑性与一体感。

由以上论述可知,在明初朱权编辑《神奇秘谱》时即已无人弹奏的《小胡笳》与朱权自述有人教授的《大胡笳》之间,确实有着相当明确的关联,这在两曲的乐曲结构、调式以及两曲的相似指法与乐句型中展露无遗。但实际分析的结果不止于此,更显示了《大胡笳》还受到了隋唐以来琴人的点染加工,不论谱式、减字记谱法、音阶结构、左右手指法与作曲手法等各方面,都与时俱变,逐步开展。不论如何,二曲系出同源的事实都是无法改变的,此点可以呼应上文的讨论,确定《大胡笳》与《小胡笳》为沈、祝二家所传而汇集于董庭兰一人之身,而《大胡笳》对于《小胡笳》确实是既有音乐元素的承继,又有所改制,此点也反映了后世的音乐风格与时代特征。

## 结论

《胡笳》一曲,不论从文学、历史、乐曲、传谱还是从情感、人性等哪一方面来思考,都是琴曲研究的最佳曲目之一。本文尝试结合典籍爬梳及乐曲分析进行琴史及琴曲的研究,这仍是一项颇为艰巨的挑战。本文只能非常概略地论述个人的研究,仍有诸多史料及其相互纠结的细节未及在此厘清,许多时贤前辈的著作未及征引讨论,至于音乐分析部分,所能展现的更不及研究的十分之一。虽然如此,本文的意图指陈重点大略如下:

第一,本文试图呼应众多学者对于蔡琰创作《胡笳十八拍》琴曲的质疑。本文无意探讨文学作品的真伪,而是认为以琴史发展的角度来看,汉末曹魏蔡琰之时不可能出现成熟的援笳入琴的长篇琴歌。同样的,稍晚于蔡琰的刘琨也不是《胡笳五弄》的真正作者。

第二,六朝时期是援笳入琴的尝试摸索时期,但六朝士族琴人显然无意于此。真正开始积极将胡笳融入琴中的可能是隋唐之际重修《胡笳五弄》的专业琴人赵耶利,而隋唐以来如赵耶利、沈家、祝家等琴人对于胡笳入琴的兴趣,也可能反映了胡乐大盛的时代潮流影响之下琴人求新求变的举措。

第三,《胡笳》琴曲的成熟应该归功于董庭兰,他继承沈、祝两家声,并形成了《大、小胡笳》两曲,而董庭兰的《胡笳》为器乐曲,与“我生之初尚无为”的琴歌《胡笳十八拍》并无关系。

第四,后人论《胡笳》琴曲,经常只聚焦于蔡琰没于胡中、一身流离的悲惨遭遇,本文则指出《胡笳》琴曲还包含了唐人对于边塞的想望及魏晋以来的胡笳意象,以边塞雄奇苍凉之景物、悲笳牧马之哀音,结合蔡琰红颜随虏之命运,使得不论诗文或音乐的内涵都更为丰富可观。

第五,本文透过分析《神奇秘谱》中的《大胡笳》、《小胡笳》两曲,确认这两曲系出同源,具有类似的定弦法、乐曲结构、乐句型以及指法运用,可以推断二曲均溯自董庭兰。

第六,明初之时《大胡笳》仍可弹奏,《小胡笳》则已无人闻问,经过分析,由谱式、减字记谱法、音阶结构、指法等各方面都可以看出《大胡笳》受到宋元以来琴人修改的痕迹。

相对于文学研究,琴史研究可以取用的文献数据极为有限,因而琴曲分析就成为补充文献不足极为重要的研究法门。正因如此,本文尝试以胡笳为研究对象,结合历史文献与音乐分析进行研究,但两种不同的研究径路应如何结合,两种全然不同的研究结果应如何呈现,这些仍是本文未能合理解决的问题。本文虽然结果未尽理想,但仍希望为琴史提供更丰富的视野与思考,为未来类似研究提供参考的方向,这也是本文撰作的意义之所在。

附录：

1.《神奇秘谱·小胡笳》

小胡笳

臞仙曰。是曲者。後唐董庭蘭所作也。取漢蔡邕之女文姬蔡琰。因漢末大亂。為胡騎

所掠。入番為王后。十有二年。生二子。王甚重之。春因感胡笳之聲。文姬乃搗羊羔湯。笳而吹之。其音甚哀。董庭蘭以琴寫胡笳聲。為大小胡笳。是也。大胡笳見下卷。

前叙

琴

二高琴

九上琴

高琴

立七上六

九上琴

竽

竽

竽

竽

竽

竽

箏

立上

美

上七

竽

竽

箏

色

箏

箏

箏

箏

三尸

箏

下九

箏

箏

箏

八音

四十二

