

前言

就讀師大音樂研究所一年級的時候，在「中西音樂史比較」課堂上，許常惠老師帶者我們，從巴哈的組曲開始，沿著西洋音樂史的軌跡作樂曲分析。歷經貝多芬、華格納、德步西、巴爾托克、荀白克等作曲家，透過對曲式結構、和聲、對位、調性調式、管弦樂法以及種種音樂理論的認識與分析，領略了西洋音樂在各個時代、各個樂派別具一格的美感與風采。

同時，許老師也要我們試著對中國音樂的經典樂曲作同樣的分析瞭解。他選了琵琶曲《春江花月夜》以及阿炳的二胡名曲《二泉映月》，讓同學們嘗試瞭解其背景，詮釋其美感。但令筆者印象很深刻的是，雖然我們可以從各種資料的收集中對作曲者、音樂素材來源以及樂曲的歷史作深入的認識，但每當面對音樂本身時，卻常有不知從何切入之感。我們所熟悉的一套分析理論很難套用其上，即使勉強套用，一經分析，便覺得混亂而失焦，反而使樂曲顯得雜亂無章，索然無味，更遑論樂曲美感的詮釋。而老師在這兩堂課的最後，都用語重心長的語氣告訴了我們一句話：「分析中國的樂曲不應該套用西洋音樂的理論。我們應該試著找尋並建立一套有效的中國音樂理論，才能真正對我們自己的音樂文化做出詮釋。」

這樣的省思不僅迴響在本系本組的課堂之上，其實也早已是兩岸有識之士共同的覺醒與致力有年的目標。自從在這堂課得到啓發後，筆者對於這個領域加意留心，發現對於中國音樂理論的種種研究其實也已經有許多成就，兩岸學者早已

作了很多深入、廣博的整理，也有許多專書、論文探討這類題目，舉凡律學、樂學、音樂形式與體裁、中國音樂的調式、音階與和聲、旋法套式、樂種學...等等，都有不少研究成果。其中給筆者最大啓發的，是林谷芳老師的巨著《諦觀有情》。這部書應該屬於美學範疇，以人類學與中國文化底蘊的角度對中國音樂的種種面相作了整體的、根柢的闡釋。觀點是中國的觀點，文辭是中國的文辭，以廣博的視野開拓族內的眼光，以「內遊」的深厚了然，詮釋原汁原味的傳統，言之鏗鏘，聞之肅然，擲地有聲，發人深省。

尤其以中國音樂美學的領域而言，自古以來，美學的著眼點總是落在「禮樂」與「琴樂」兩者，對於其他階層的音樂形式卻少有探討闡釋。但廣大的民間音樂卻是中國音樂最有能量和活力的面相，也有極其豐富的藝術寶藏，可大可久的文化價值。提起中國音樂，有許多人詬病其缺乏系統，但試想：如果它真是如此鬆散貧乏，又怎能有如此強韌的生命力，能在中國這塊廣大土地上流傳千年，陪伴無數人民百姓，慰藉這些奮勉勞乏的心靈呢？只是這些實際參與民間音樂活動的人，多數不諳深奧的理論與文辭，不能為自己的藝術作有系統的詮釋罷了。此外，傳承者常不能看見自己所掌握的藝術背後博大的文化底蘊，作橫向類比的學者又不能一門深入地對一個音樂系統作真正的內化與印證，一部在深度與廣度都能涵蓋的美學論著，因此不易形成。《諦觀有情》一書的出現，為中國音樂整體美感思想作一解讀，補足了中國音樂美學這一部份的闕漏。尤其其中的【本自具足】與【緣起相生】兩章，將中國音樂語法中的種種面相：音色、韻、曲調的線性開

展、氣口頓挫、留白、主客交融等構成中國音樂的重要因素作了拈提與解釋，在這裡，筆者看見了中國音樂以及其美感構成的輪廓，也看見了中國音樂有效分析的切入點，與中西音樂根柢上的不同。與「中西音樂史比較」課堂上的啓發兩相印證，似乎可以為這個問題提供一個出路。

因此筆者想以自己從小主修的中國樂器---琵琶為出發點，以一個族內傳承者的身份，嘗試分析、詮釋自己所依、所賴以反應生命情懷的樂器和音樂，從琵琶的指法談琵琶的語法，而期望從一沙一葉中看見完整的宇宙，從琵琶指法所指出的面向印證《諦觀有情》中所敘述的中國音樂世界。

提起指法，許多人第一個反應是：這是一個技術層面的問題，以此為窗口是否過於乾癟膚淺呢？實則這樣的觀感，是對琵琶音樂的不瞭解，或未能細心觀察所致。因為深入認識後，會發現指法之於琵琶絕不只是一個技術問題，更是包含了樂曲產生與發展、特質確立、形象風格塑造、美感表現等等各個層面，而且是具有自主性、決定性的一個音樂要素，在琵琶這樣樂器上，指法對音樂的影響力甚至大於曲調。而且，最重要的是，指法並非一個可任意組裝使用的零件，而是一種有機的音響單位，具有自成一格、主體性的表情和風格，因此，雖然因著它的複雜、數量的龐大以及精巧困難而需要極高的技術性來掌握，琵琶指法的意義卻絕不能以技術問題視之。它更多時候代表的是樂曲構成的基本單位，琵琶音樂的基底色彩以及美感成就的主要手段，其背後甚且牽涉到中國根柢的文化理念與美學思維。

筆者從大學時代起，就常在系上的「管弦樂法」課堂上負責對同學們介紹、解釋琵琶的指法。該堂課選修的同學有許多是主修作曲的學生，也有一些人依據這些指法創作了琵琶作品，由筆者演奏發表。在此筆者並不敢臧否同學們的作品，畢竟我並非作曲專長，也深知創作的艱難和嘗試的必要性。但以演奏者的角度而言，覺得這些樂曲都不是很順手，以族內的觀感，也覺得並未將琵琶的表現力發揮得淋漓盡致，而這些問題主要都來自對琵琶指法的認知較片面，視之為單純的「技法」而隨意應用，未能瞭解和尊重它們本身的美感與個性所致。因此，選定這個題目，也是想藉由對個別指法的解釋說明，以及在傳統琵琶音樂中應用情形的探討，向有心人提供一些參考座標，盼望無論是琵琶演奏者、創作者或欣賞者都可以由此展開另外一片視野和觀點。

本論文對琵琶指法的探討以其音響、風格形象、在音樂中的角色與功能、以及其所能引致的美感為切入點，對於指法的訓練、教學、以及姿勢和方法等問題不作涉入。

研究方法則以分析為主，在緒論中由西洋音樂與中國音樂的構成要素分出經緯，聚焦至琵琶音樂的語法要素，再由其中為琵琶指法的地位定出座標。

第二章為「指法」作客觀的定義，以及文獻、理論的回顧與梳理。在此發現指法雖是琵琶音樂最搶眼鮮明的一個面向，可以說是琵琶音樂賴以構成、賴以發展、賴以表現、賴以爲人所重視的要素，但對於這個領域的論述探討，竟然少得不可思議。即使有，也多為技術訓練方面的反覆推敲。這或許是因為，指法技術

之困難仍吸引了大部分傳承者的注意力，因此應該最具有實際印證的演奏者，多集中心力於演奏手法的琢磨。而單純以外緣現象作客觀分析的學者，又較不能深刻契入琵琶演奏時，指法與演奏者心靈、身體、音樂三者融會牽引，互相激盪的過程及意義吧。因此本論文以傳譜、實際音響為研究對象，以實際親身的縱橫分析為研究方法，期望能歸納出一己之見的結論。在本章最後，本著對「指法為具主體表情風格的有機音響單位」的認知，提出指法以音響形象為切入點的分類，以及對個別指法所蘊含的形象、表情與內在姿態的敘述。

第三章與第四章分別作橫向指法功能，與縱向樂曲運用的分析。除了整理出指法千變萬化的運用，以及所形成的音樂表現力之外，對琵琶經典樂曲的美感和語言，也作了深入的分析。這也是筆者一個初步的嘗試，扣合本論文最初始的目的：中國音樂究竟該如何作樂曲分析？以琵琶而言，從指法為分析的切入點，常比用曲調、樂句結構等來得切題，有意義得多。

第五章為前段所做的分析作一歸納整理，並為指法在琵琶音樂語境中的意義做出定位，最終引出結論。以上便是本論文的研究方法與組織架構。

筆者曾經嘗試用田野調查的方法來探討此一題目，因此於去年（2001）夏天赴北京訪問了當今傳統琵琶演奏的三位宗師：王範地、陳澤民以及林石城老師。他們提供了許多寶貴的意見，也暢談關於琵琶傳承、經典樂曲、傳統與創新等等層面的問題，令筆者受益良多。但或許關於琵琶指法的問題較為細碎，又必須置於音樂本身來理解，無法以訪問中口語的敘述獲得詮釋；再者這個切入點之前較

無人論及，受訪者一時之間也無法提綱挈領地做出統整。因此大師們雖然相當熱心，廣收博采，知無不言，但整體訪問所得切中本文議題的內容，仍舊不足以構成完整的田野資料。因此，在本篇論文中就放棄了以田野為支持的論證方法。但在此筆者還是要向這三位老師致上最深的敬意與謝意，沒有他們從年輕至今執著不倦的熱情和努力，在那樣艱苦的年月，為琵琶音樂的傳承、創新，傳譜典籍的找尋與保存，貢獻這麼多的力量，關於琵琶的所有研究，都只能是空談。那一卷卷的手抄本曲譜，依著原本連字體都一筆一畫摹寫而得的點描抄本，給予學生時卻毫不保留。這樣為傳統的延續不遺餘力，俯身為後學鋪作橋樑，宗師的襟懷，山高水長，令人肅然起敬，永遠銘記在心。

最後，由於本論文是筆者在學術上的第一次呈現，我願在此感謝在這條路上引領我，對我一生影響最大，也是我最敬愛的兩位老師。一位是從國小六年級起教我琵琶、對我詮釋中國、中國音樂、顯示給我文人的生命風骨；長大後教我生命究竟之道，教我死生大事，教我禪；現在，又在世間法中指導我碩士論文的林谷芳老師。除了父母之外，可以說我這一生中整個觀念，都受到老師啟發。在自己的思維中處處見到老師的影子，可知林老師對我影響之深。對林老師，我始終懷著一份為師為父的孺慕之情。

另外一位是我深恨緣慳的許常惠老師。我沒有別的話可以對他說，只有深摯的愛和感激，以及永恆的懷念。他甚至來不及向我的論文看上一眼，但盼望他在天上能祝福我，燃燒著他的燭火勇敢地前行。

第一章 緒論

素手紛其若飄兮，逸響薄於高粱；弱腕忽以競騁兮，象驚電之絕光。
飛纖指以促柱兮，創發越以哀傷。時旃搦以劫蹇兮，聲檄耀以激揚。
啟飛龍之秘引兮，逞奇妙手清商。¹

飛纖指，逞弱腕，四絃絮語幾重情，指尖橫掃千萬軍。琵琶指法的奇絕驚人、酣暢淋漓，往往令見聞者目眩神馳，在心中留下難以磨滅的印象；而親身聆賞琵琶音樂的奇妙體驗，也在千古騷人墨客的詩賦歌詠中留下動人的篇章。的確，琵琶指法神妙超絕，固然令許多人驚嘆於它的複雜困難；而它氣象萬千的表現力，更使得琵琶音樂“出入雅俗，文武兼備”；得有亦狂、亦俠、亦溫文的風采。

且看琵琶指法所吟撚的人世風光！

“輕攏慢撚抹復挑”，靜夜深闌無限事。紅粉盈盈，絮語依依，熒燭搖曳蠟淚滴。《陳隋》、《漢宮秋月》、《思春》等樂曲，道出千古深閨幽怨、思婦愁腸。

鳴絃促柱聲轉急，慷慨憂憤指上聞：從舉杯邀月的瀟灑，到去國懷鄉的悲憤，知識份子的懷抱、羈人騷客的詩情，在左手幾個推挽中盡現。《青蓮樂府》、《塞上曲》、《月兒高》，文人的生活情致到文人的風骨襟懷，詩情騷心，各有不同的深刻拈提，讓人在這些經典名曲的按捺中體得。

右手一掃，”銀瓶乍破水漿迸，鐵騎突出刀槍鳴”，千古沙場重現，人馬雜沓、英雄悲歌，彈指間成王敗寇。膾炙人口的《十面埋伏》、《霸王卸甲》等武套樂曲，

¹ 節錄自晉·傅玄《琵琶賦》。

以史詩的磅礴氣度、波瀾壯闊，寫出琵琶音樂文化中剛勁雄健、大開大闔的性格與面相。

不如向市井中去。在文武大套的深沈與磅礴之外，各種小曲與民間樂曲體會的是生活中各種場景與姿態，親切、細膩而生動。戲臺上有鑼鼓聲，河道上有龍舟賽；街衢中有醒獅舞，巷弄間有孩子在笑鬧嬉耍。梅樹稍有寒鵲，水中有魚，水面上有蜻蜓，萬物各有姿態。天心有月，月影中有人間。人間，有情。

爲什麼會有如此的風格分野，爲什麼會有如此鮮明的音樂形象？關鍵正在於琵琶豐富多元，淋漓盡致的指法變化和使用。“操暢絡繹，游乎風揚。抑揚按捺，粧搨摧藏”。² 琵琶指法可以用來模擬這有情世間的各種姿態、心境以及聲音。它也是幅度深廣、感人至深的琵琶音樂之所以成就的主因。沒有琵琶指法，就沒有琵琶音樂。有心人致力於琵琶音樂的研究、傳承或創作，對這一個面相的問題可以不關心嗎？

² 晉•孫詒《琵琶賦》節錄。

第一節 指法為琵琶音樂重要面相

以肢體促發樂器發聲的方式（包含人聲），稱為「唱奏法」。琵琶是以手指接觸琴弦發音，因而一般稱其促發樂器發聲、主導音樂進行的演奏法為「琵琶指法」。「指法」是在手指觸弦的過程中各種介質與促發方式的排列組合，而其中一些特色鮮明、使用方便、約定俗成的常用組合則被冠以特殊名稱，主導著音樂的形象和個性。指法在琵琶音樂中的重要地位可以說是顯而易見的。我們可以由幾個關於琵琶音樂的活動中所出現的外顯特色看出指法的重要。

一、聆賞者以指法為第一印象

初次欣賞琵琶演奏的人，沒有不被它複雜、高難度、變幻莫測的指法技巧震懾的。翻閱古今關於聆聽琵琶音樂的詩詞文章，也會發現常聚焦於指法揮灑的形象、以及指法運用所帶出的效果。

試看幾例：

（一）晉，傅玄《琵琶賦》節錄：

素手紛其若飄兮，逸響薄於高粱；弱腕忽以競騁兮，象驚電之絕光。飛纖指以促柱兮，創發越以哀傷。時旃擗以劫蹇兮，聲檄耀以激揚。啟飛龍之秘引兮，逞奇妙手清商。

本文用極精彩的文字描繪了指法使用的視覺情景與音樂效果。“素手紛若飄”，喻手法移動、變換之頻繁複雜；“弱腕忽而如電”，謂右手快速俐落，音色短而極有凝聚力；“飛纖指以促柱”，指左手行韻技巧的靈動貼切，善於表達心靈姿態。寥寥數語卻道出了琵琶指法表現最重要的三個特色。千百年來，琵琶仍以這樣的特色在發展、傳承著。所有的傳承者莫不在這三個部分沈潛、用力。

(二) 唐，白居易《琵琶行》節錄：

輕攏慢撚抹復挑，初為霓裳後六么，大絃嘈嘈如急雨，小絃切切如私語。嘈嘈切切錯雜彈，大珠小珠落玉盤。...銀瓶乍破水漿迸，鐵騎突出刀槍鳴。曲中收撥當心劃，四絃一聲如裂帛。

這些膾炙人口的詩句，相信大家都曾經讀過。這幾句都是描寫琵琶指法的，左手的攏撚，右手的抹、挑、夾彈及掃，不但有具體的技法名稱直接入詩，更有幾乎已被奉為經典的絕妙形容，使得所有讀過此詩的人，縱使沒有見過琵琶演奏，也對琵琶指法有了繪形繪聲、歷歷在目的印象。而在文學描述中如此具象的描寫原本不常見，以具體的指法名稱而成為千古詩篇，更是在其他樂器、音樂的文學呈現中少有的現象，我們也可從這個情形看出琵琶演奏時，指法客觀性地給予詩人的震撼。

(三) 明，王猷定《四照堂文集·湯琵琶傳》節錄：

所彈古曲百十餘曲，大而風雨雷霆，與夫愁人思婦，百蟲之號，一草一木之吟，靡不於其聲中傳之。而尤得意於《楚漢》一曲。當其兩軍決鬥時，聲動天地，屋瓦若飛墜。徐而查之，有金聲、鼓聲、劍弩聲，人馬辟易聲；俄而無聲。久之，有怨而難明者為楚歌聲；淒而壯者為項王悲歌慷慨之聲；別姬聲；陷大澤有追騎聲；至烏江有項王自刎聲、餘騎蹂踐爭項王聲。使聞者始而奮，繼而悲，終而涕淚之無從也。其感人如此”

(四) 明，李開先《詞諺 詞樂》節錄：

就中張雄更出人一頭地。有客請聽琵琶者，先期上一副新絃，手自撥弄成熟，臨時一彈，令人盡驚，如《拿鵝》，雖五楹大廳中，滿廳皆鵝聲也”

(五) 明，沈榜《苑署雜記》節錄：

李近樓，號琵琶絕。... 中年而瞽，因以琵琶自娛。能于絃中作將軍下教場。鼓樂砲喊之聲，一時並作。與人言，以絃對，字句分明，儼如人語。或為二、三人並語，或為琴、為箏、為笛，皆絕似。

以上三段文章雖未直接言明「指法」，但文中所描寫的卻是指法使用所導致

的效果。在樂曲中大量模擬人世中種種聲響，原為琵琶音樂最特殊之處。舉凡鵝聲、鼓樂、砲聲、喊聲、甚至人的語言或其他樂器的音色，都可以模仿入樂，得其聲似或意似。而這些效果必須靠各種指法的巧妙搭配來獲得。

許多文獻記載中對於指法本身及其效果有搶眼的敘述，對於旋律曲調的印象反倒較少提及。當然，音樂的曲調本非筆墨所能描述，但就算在詩人的各種譬喻手法中也可以清楚看出，琵琶音樂中有大量的「音響」材料，並不是用來表現「曲調」的。即如“四絃一聲如裂帛”，很明顯地這是一個特殊音響的呈現，它在音樂上的意義在於「如裂帛」的張力、氣勢、重量，嘎然而止的簡捷俐落、和截斷萬緣的心靈姿態。這一聲在什麼音高反倒不是很重要。對應於現代對音樂的應用，電影中常用的「音響材料」配樂，³ 嚴肅作品中對「模擬」與「音響」表現運用的重視，琵琶音樂可以說是相當進步、非常具有現代思維的。

在朱墨斑斕的文獻篇章之中，我們看到，曾有許多人在體驗琵琶音樂時，髮上指、淚交下，瞠目悚聞，為琵琶指法的妙絕恣灑驚嘆不已。直到今日，筆者自己也有多次經驗，每在一個聽眾對琵琶較不熟諳的場合演出，數曲奏罷，聽眾們總會問道：「這個手指是怎麼動的？」甚或「是不是彈琵琶的人手指跟我們不一樣？」這樣的問題。由此可知，指法實在是琵琶音樂中最外顯、最引人注目的特徵和面向。

二、“琵琶”名稱即來自其指法

³ 例如：電影《駭客任務》中的配樂，完全沒有曲調、旋律的成分，只有各種「音響」。

中國在先秦時代並未出現「彈撥」類樂器。曾侯乙墓出土的樂器中，絃樂器有十絃琴、五絃琴、瑟。其中十絃琴應只能彈散音和泛音，不能按音；五絃琴則似為擊絃樂器。因此可以說，這個時代尚無一絃多柱的樂器，只有一絃一音的樂器。而且持奏的方式都是琴身橫放，手指向身體的前後方向撥奏。

西元 100 年，東漢許慎所著的《說文解字》中還未錄入琵琶之名，遲至東漢劉熙所著的《釋名·釋樂器》（大約晚於《說文解字》一百年內）中，才提出「批把，馬上所鼓也」的說法，這也是文獻中第一次出現「批把」之名。劉熙又敘述：“推手前曰批，引手卻曰把，象其鼓時，因以為名也。”更明確提出了琵琶的名稱是來自於它的演奏方式，也就是向絃的兩側往復撥彈的指法。而既然會以某一指法命名，也顯示出這種演奏方式在當時一定具有特殊性，和各種傳統樂器的奏法有所不同。可見東漢之前出現於社會上的「批把」，在中國器樂史上的意義——它的形成或是它讓聽眾認知的方式——，與這新穎的演奏方式有密切的關係。

雖然琵琶的起源迄今尚無定論，在許多傳譜的序言及現代琵琶學者的論述中，常引以下兩說作為參考：

（一）東漢，應劭《風俗通，批把條》：

謹按：此近世樂家所作，不知誰也。以手批把，因以為名。長三尺五寸，法天地人與五行，四絃象四時。

（二）《舊唐書，音樂志》：

琵琶四絃，漢樂也。初秦長城之役，有絃鼗而鼓之者。及漢武帝嫁宗女於烏孫，乃裁箏、筑為馬上樂以慰其鄉國之思。推而遠之曰鼗，引而近之曰琵琶，言其便於事也。

不管是絃叢而起、時人自制或是裁箏、筑之屬改爲新器，它們共同的意義在於「批把」彈撥指法的新穎及方便。所謂「琵琶，馬上樂也」，可以在馬上彈奏，以慰苦役、征夫、遠嫁之悲情，可見它的演奏法、持奏法之方便自由，易於操作。由這些史料不但可見琵琶指法爲琵琶樂器的第一特色，也可發現它就是因爲方便無拘，而可以變化萬端的原因所在。

而在琵琶史中，秦漢琵琶原本即爲手彈，曲項琵琶自魏晉之後傳入，原本爲撥彈，在唐代盛極一時，成爲宮廷首樂，在民間也流傳盛行。後來以當時名家裴神符爲代表，漸漸「廢撥用手」，有一段時間撥彈與手彈並行，但到了明清以至今日，自西域傳入而盛行的曲項琵琶已改爲手彈，以外來之器結合傳統演奏方法，成爲文化融合的良好示範。而「廢撥用手」之所以成爲趨勢，在長期的試驗選擇中受到肯定，最大的原因便是手彈可以形成比撥彈更多的指法組合，對於琵琶音樂的表現更具開拓力，能使這樣樂器性能更豐富、表情更寬廣。從這個歷史選擇的過程與結果，可以知道指法的多元是琵琶音樂實踐過程中有意的選擇，也是其強大表現力的憑藉。

三、族內對樂曲的分析常爲指法介紹與詮釋

一般學者所做的樂曲分析，通常會依幾個層面來敘述，例如：（一）音域（二）音組織、音階（三）調式（四）結構（五）織體（六）歌詞（七）風格。

近數十年來，音樂教育的方式大幅改變，傳統音樂的傳承由數千年來口傳心受的习惯轉變爲音樂學院的教育法，許多以傳統方式成就的宗師進入學院，執教執

筆，不但具有演奏者、傳承者的身份，同時也需對自己熟悉的藝術做出文字上的解釋、闡述。這些人或許並不遵循學術研究的規範與模式，但也正因為沒有這些框架和侷限，使他們的論述更直接地展現出長期經驗累積、思維內化而沈澱出的心得結果，也避免了以理論框架套用不同文化現象時常見的削足適履的危機。族內的觀點縱然在量化的研究上未必完全精確，在質性的敘述上卻常更貼近文化的真貌。

許多琵琶流派的傳承者都屬筆詮釋本派經典曲目。但在這些對樂曲的介紹、分析或論說中，大部分人自然而然地把重心放在指法的安排、指法技巧的解說和建議、指法效果的詮釋等方面。若研究的題目為流派版本比較，分析比較的素材更以指法為主。例如人民音樂出版社 1993 年在北京出版的《十面埋伏匯編》，收錄了樂曲《十面埋伏》的各種版本傳譜，包括浦東派林石城譯鞠士林譜、平湖派樊伯炎譜、平湖任鴻翔整理之楊少彝譜、浦東林石城整理之沈浩初譜、崇明派曹安和譜、汪派李廷松譜、汪派李光祖譜、汪派衛仲樂譜等。文字部分則收錄了樊伯炎、林石城、王直、曹安和、金祖禮、葉棟、李民雄等人對各個流派《十面埋伏》的簡介淺析。其中僅曹安和用數百字簡述了樂曲的名稱、文獻、曲意及本曲於崇明一派傳授的本末，對指法及音樂隻字未提；其餘所有人都將指法列入文中分析敘述。尤其樊伯炎、林石城與金祖禮的文章，除了從歷史角度解釋曲情及介紹傳承的宗師外，對音樂的分析即為按照各段落描述指法，可說已將指法視為樂曲分析的重心。學者如葉棟、李民雄等較費篇幅於結構或者調式，但仍會提及每

段特殊指法所帶出的效果與風格。可見，琵琶指法是音樂語法中極其重要的變因，尤其在族內宗師的心目中，指法甚至是表現樂曲最重要的靈魂所在。

四、教學活動以指法的琢磨為主要內容

琵琶是入手門檻最高的樂器之一。如果這個門檻跨不過去，連發出聲音走出曲調都有問題，遑論任何其他音樂層面的表現。琵琶指法又極其繁多，每一種指法的風格不同，技巧也相異，在肢體末端各種細微變化的掌控，都需要長時間個別練習、深刻體會，才能在樂曲中以鮮明純正的樣貌運用出這些指法。因此，在琵琶的教學過程中，師生兩造都會花費大量的心力在指法的修正和演練，仔細推敲諸如各種觸絃的角度，指、腕、臂搭配運用的成分比例，以及各種化整為零又化零為整的練習方法……等等。一種指法修正、練習兩三年未見其功是常有的事。尤以彈挑、滾奏、輪指與搖指等，⁴ 既是一入手便遭遇到的最基本指法，卻恰是最難以克服的複雜技巧。因此所有的琵琶演奏者經年累月地在這些指法上琢磨再琢磨、練習又練習，不但難以學成，甚至還常會退轉。

在這些累積當中同時也沈澱了許多外在的功力與內在的能量，使琵琶音樂可以在下指落絃的瞬間展現出演奏者的功力深淺、境界高下。這個「功力」包括了音色、風格形象以及意境三個層面，其中意境或許較為主觀，意以「真」為先決條件，而境界的高下牽涉到演奏者本身生命的境界與格局；音色和風格則首先要恰如其份、鮮明準確。例如應選用迸飛激昂、爆發力強的快速輪指，或是連綿

⁴ 請參考本論文第二章第四節說明。

勻淨、不絕如縷的中速輪指，或是刻意凌亂以凸顯張力，速度不一的輪指？在不同風格的樂曲段落中需有不同的運用，但演奏者需要全盤的指法掌握，才能在瞬間將風格明確表達。音色的運用亦然，這都需要千錘百鍊的指法功力作為基礎。因此，琵琶指法不但具有外在技巧性的難度，更有內在的難度，即對手法風格的選擇與表現，以及在下指落弦瞬間體現生命境界的能力。而從演奏者在指法演練上所投注的深厚心力，也可以突顯出它對琵琶音樂而言根柢的重要性。

五、旋律譜加指法才成為可資再現的演奏譜

在中國的音樂演奏中，原本就允許在曲調中自由加花的手法存在。在琵琶樂界，更普遍有著「骨幹譜」非「演奏譜」的思維。兩者的差異在於「骨幹譜」記載的是樂曲曲調的骨幹，呈現的是音樂素材的原型，從這種譜式中可以清楚看出樂曲在音調上的賅要、結構，但是完全按譜演奏卻不豐富，無變化，顯得乾癟無文而不能展現樂曲之美感曲情。「演奏譜」則是詳細的記下演奏時樂曲的鋪排編配、使用的指法、旋律的加花潤飾，呈現出實際彈奏的姿態風貌。既然會在認知上產生「骨幹譜」與「演奏譜」的分別，可見曲調音高的進行和樂曲意趣的完整表達之間，還有很大的差距，在這中間存在著具有決定性表現力的其他質素。而觀察骨幹譜與演奏譜記載的差異，可以得知這些變因即為段落鋪排、旋律加花以及更重要的：指法的安排使用。

1916年，由沈肇洲編錄，江蘇省教育廳出版的《瀛洲古調》琵琶譜序言中寫道：

古人作曲，頗費心力，一曲有一曲之性，即有其趣，不可輕易變動。……花音非不可加，在得當耳。加之而善，可增曲趣，加之不善，則不脫拍，亦必走腔。猶之樹木，枝葉過繁茂，則骨幹不明，不足貴也。花音乃奏時變化之法，萬不可加入原譜，是為至要。古譜流傳不易，如妄自增易，則愈傳愈訛矣。

沈肇洲先生之所以提出忠於古譜，不記花音的記譜觀念，是爲了對之前李芳園於 1895 年出版的《南北派十三套大曲琵琶新譜》表示異議。琵琶傳統曲目並非一人獨自創作的作品，而是族群共同生活、口耳相傳、集體創作衍生而成。形諸具體圖像紀錄的曲譜只有零星的斷簡殘編，但樂曲在各個演奏者手中卻是各有巧妙，變化萬端。基於相同骨幹音，但允許自由的旋律加花及指法安排，演奏者有非常大的「再創造」的空間。在口傳心受的傳承模式中沒有記譜上的問題，但自從前輩演奏家們將師承的樂曲編整付梓後，符號上應如何選擇記載，就成爲值得考慮的問題。我國最早印刷出版的琵琶譜《南北二派密本琵琶譜真傳》只記載樂曲的骨幹音，對於演出時的加花和指法並無詳細標示。第二本刊行的樂譜《南北派十三套大曲琵琶新譜》，則爲演奏家會同多位同好能手共同參酌編定，記入當時平湖派在演奏時的手法、編排、旋律加花等，自謂”其中音節、聲調，較坊刻華君譜，更覺花樣翻新，益徵美備。”的確，從這種記譜中便可以使後人瞭解這個時代、流派在演奏上的風貌。

「骨幹譜」與「演奏譜」兩種記譜觀念各有其得失，而沈肇洲先生卻是最早討論這一問題的琵琶宗師。從幾本曲譜對於記譜法的斟酌使用可以看出兩種譜式間的差異確實存在，更可以確定若以骨幹譜記載樂曲才是琵琶樂界的主流思想，代表的是在傳統琵琶音樂的思維中，對於指法運用、加花變奏所允許的寬廣詮釋

空間。

六、「以偏見圓」--指法使琵琶樂器結構的「侷限」成爲豐厚美學世界的基點

各種藝術必定以一定的「風格」來呈現，以一偏之點切入，呈現完整的美學世界。在各式各樣的文化中，也從來沒有一樣「全能」的樂器，任何樂器爲了要求特質的發揮，都會有它結構製作上的偏重。中國樂器向來追求醇厚、能反映內勁的音響可能性，又重視聲韻兼具，抱持聲以韻長、韻爲致遠的觀念，因此樂器通常以軟木厚板的材質來製造，這樣的材質造成了中國樂器風格上的特點選擇，在音量、共鳴、音色的亮度上就會較顯薄弱。相同的道理，琵琶的樂器性能是有著一定程度的侷限性。這個侷限包括了樂器製作上對音色與音量造成的選擇及限制，以及一定傳統樂曲在音樂結構、旋律和板式等方面變化不多的客觀事實。這樣一種音色既不悅耳，旋律結構又大同小異的樂器，如果不是在其他方面有可以彌補缺點、造成豐富性及深刻藝術表現的方法，應該早在歷史的洪流中淘汰湮沒了。而琵琶非但沒有被淘汰，反而能出入雅俗，有非常寬廣的表現力，甚而能在歷史中與琴的地位相抗衡，直到今日都是最受到重視、具代表性的中國樂器。其中這個彌補不足，甚至將缺點轉變成優勢的音樂手法，便是琵琶指法多采多姿的運用。

琵琶的共鳴箱小，音色多骨少肉，音的時值短，餘韻少，較剛勁而無共鳴。這樣乾而亢的音色在呈現旋律時，以一般的觀點而言並不柔美悅耳，可以說是琵琶音樂一個較不利的缺點。此外，音色的獨特往往使樂器色彩鮮明，具獨特性，

但同時窒礙了它的寬廣與發展性。既然不能在旋律上多作琢磨、作很好的發揮，又因為太具色彩性而不夠寬廣，為了突破這一侷限，琵琶在歷史上便漸漸發展了它的指法，把音色與指法作有機的組合。由於擁有繁複多變的左右手指法變化，發展出音的各種姿態，所以用這些千變萬化的姿態排列組合成音樂，就有了寬廣的表現空間，以非常器樂化、縱橫立體的層次感，形成了琵琶音樂的獨特魅力。

5

反過來說，琵琶指法能有如此的發展發揮，與琵琶多骨少肉的音色也有必然的關係。如果不是因為琵琶音色簡捷俐落，多音點的指法使用不可能如此乾淨清晰。音點疏密、堆疊、快速交替、排列組合的變化若置於共鳴較大，餘韻較長的樂器上就不可能有好的效果了。在音色與指法兩者相得益彰的關係間我們可以看到琵琶樂器發展的必然性以及美學的結合性，指法的發展使琵琶音樂的短處變為長處，不但使它在歷史上流傳下來，在眾多樂器中自成一家；簡捷音色與複雜指法的相契結合，更使琵琶音樂既具備獨特音色風格，又有寬廣表現力。特殊性與發展性兼備，在音的疏密相間、虛實相生、錯落堆疊中建構起一個豐富廣袤、千變萬化、有凝聚有迤邐的豐美世界。

從以上這些特殊的現象，---欣賞者的第一印象、琵琶樂器名稱的由來、族內重視的程度、以及樂器發展的需要等等---，可以確定指法對於琵琶音樂的重要

⁵其獨特性也可以反映在與其他樂器曲目相互間的移植情形上，中國音樂中一直有著樂器曲目相互移植的情形，琵琶可以移植箏、琴或江南絲竹、客家音樂等樂種的曲目，而形成自己的特色，但反之其他樂器移植琵琶的經典曲目則較少成功。這便是由於琵琶指法的特質及其造成的高度器樂化、風格化的音樂表現手法，而造成的客觀情形。

性。而指法在琵琶語境中究竟有什麼作用，以及在樂曲中如何運用，是本篇論文所要討論的課題。”摧藏千里態，掩抑幾重悲”，琵琶指法是如何按捺出如此強烈壯大的藝術能量的？如何產生除了曲調、節奏、結構之外，另一個象限的張力來源和表現空間？這樣的表現方式又蘊含了什麼樣的美感思維？代表了什麼樣的中國音樂美學觀點？或許是值得關心琵琶音樂、中國音樂的學者嘗試思考的問題；更可能提供習慣於單一音樂思維的音樂從事者另一種思考方向和視野空間。

第二節 音樂語法

前文中拈提的是琵琶指法的外顯現象，試圖從一個宏觀的角度觀察琵琶指法在整個琵琶音樂活動中的風貌與地位。但在音樂的自律觀點中，究竟在琵琶音樂的語境中該如何分出經緯，為「指法」層面定出座標？或許，從音樂藝術的語法，聚焦至琵琶音樂的語境，對此作一些梳理，才能為琵琶指法作出定位。

《中國大百科全書·音樂卷》緒論—音樂的物質材料和形式要素一節中有開宗明義的論述：

當人們把任何一首優美動聽的樂曲像分解化合物那樣拆成各種元素時，會發現構成音樂的基本要素是非常簡單的，不外乎音的高低、音的長短、音的強弱、音色的差異而已。由這些基本要素互相結合，形成一些常用的形式要素，例如節奏、句法、音程進行、和絃、調式等；由這些形式要素進一步構成一些型態側面，例如曲調、織體、和聲、曲式等。音樂藝術品就是由這樣一些側面綜合而成的。

一般所謂的音樂語法大約也是包含在這些元素與側面當中。在面對一闕音樂體時，人們的情緒會受這些要素牽引，也常以這些層面作為切入點去分析、理解它。值得注意的是，所有對於音樂語法的分析與探究，只能視為對音樂外殼的碰觸與歸納，是人們彼此為了方便溝通而使用，對無可言喻的音樂感動的代名詞；以及企圖將時間的藝術在時間之外作概括的題綱摘要，卻絕對無法代表音樂，使人理解音樂、感受音樂、或是掌握音樂。以這樣的態度為背景，筆者以下述三個切入點嘗試梳理音樂藝術的語法面相。

一、時下教育系統中對「音樂語法」的切入點

一般學者所面對的音樂語法或表現手段，大致可以分為兩個層面：⁶

（一）形式要素的本質呈現

包含節奏、節拍、音高、動機素材、調式、和聲、調性、速度、音強等等形式要素的特性、使用情形及其效果。音樂的意義其實是人類思維本源在音響上的反射，⁷ 透過一些形式組成音樂的表達方式，由潛藏的下意識中宣導出盈滿而溢的能量。這些繁簡層次不同的形式要素，各自有其天賜的、非人力掌控的表現力，牽引著音樂深深不寧的振動，在彼此的組合協作中，用莫名而不能解釋的能量，喚起了人們的神思蕩漾。這個層面的音樂語法其實是這些形式要素的本質呈現。透過對這些要素所產生效果的歸納，而對「佳句本天成」、抽象卻又莫名地直指人心、不可翻譯也不能科學分析的音樂美感，作一些謙虛地、外緣現象的認識。

（二）音樂素材的關係與進行

簡而言之，第二個層次的音樂語法便是音樂主題材料的發展邏輯。⁸ 若為有明確目的、合乎邏輯、繼時性出現，變化、發展、佈局、處理的典型結構，在樂理及樂曲分析的專用術語中常將其稱為「曲式」。這個層面的音樂語法是來自於人為經意的安排，它的內容則非本質的呈現，而是音樂素材間的關係與進行。音樂素材的發展邏輯，西洋音樂中首重展開與矛盾對比，中國音樂則以相生的關係作為主題素材行進的鍊結。在音樂中關於這些關係的建立，有一些產生作用的邏

⁶ 參考吳祖強 1994《曲式與作品分析》台北，世界文物出版社：p.14。文中原將音樂表現手段分為二大類：一、基本表現手段，二、整體性的表現手段。

⁷ 張洪模譯《音樂美學》《浪漫主義和聲及其心理基礎》，(Ernst Kurth 原著 1920)，洪葉文化事業有限公司，1998：p.3

⁸ 吳祖強 1994《曲式與作品分析》台北，世界文物出版社：p.14。

輯要素常會被提及，例如：動機、主題、發展、對比、曲式、結構等。動機是西洋音樂中最小單位，由跨拍的音所形成；而中國音樂的最小單位卻是「音過程」，有時所謂的動機是心理動機，並非由若干音高所組成。

吳祖強《曲式與作品分析》中將表現手段的第一類——音樂的形式要素分為十類：1.曲調的音高關係；2.調式、和聲、調性；3.節奏；4.節拍；5.速度；6.音區；7.音強；8.演奏（唱）法；9.音色；10.織體。他的切入點較適合西洋音樂的分析，但值得注意的是其中將「演奏（唱）法」也列入音樂的基本要素之一，並有如下敘述：

不同音樂形象的表達必須通過演奏(唱)，並且需要有與它相適應的演奏(唱)方法。演奏(唱)法作為表現手段的意義便在於此。例如連奏常用來演奏(唱)抒情性的流暢平靜的曲調；而斷奏則相反，常用來表達尖銳、活躍的音樂；半連奏則介乎二者之間。

運用不適當的演奏（唱）法，毫無疑問地，必然會大大改變以致歪曲音樂的形象和內容、情緒、破壞形式和內容的統一。

他認為音樂演奏唱簡單說來，只有三種主要的方法：連奏、半連奏、斷奏，此外即為某件樂器所特有的演奏法。但其實在各種演奏法中，不只涵蓋時值上的特性，更常對各種層面：力度、節奏、音色、表情有決定性的作用。無論如何，在吳祖強的分類中我們可以看到，演奏法是作為音樂語法中的基本要素來討論的。

二、《中國大百科全書·音樂卷》中的觀點

音樂的基本形式以及發展佈局都可以稱為音樂的語法。而各種元素以及處理方式都是彼此相關協作以產生作用的。《中國大百科全書·音樂卷》中有極詳盡

的解釋，對各個要素之間相互的關連與作用作了精確的說明，讀之有酣暢淋漓、如夢初醒之感。文中將音樂的語法分爲「基本型態」，以及數種基本要素複合協作之後產生的樣式，稱爲「型態側面」等兩種不同的概念。大分爲六組複合系統：

（一）節奏—節拍—速度與力度

1. 節奏

節奏是音樂第一義、最重要的形式要素。如果有節奏的進行，即使沒有其他要素也可以形成音樂。其中包含音的「強弱」與「長短」兩種基本要素。以「節奏型」爲最小單位，每個節奏型帶有本身的表情風格。如果以具體世界的物質作比喻，那節奏不是僵硬的建材，而是有生命力的細胞。

2 節拍

一連串的節奏型鍊結起來、前後相繼時，通常將其組織起來的元素便是節拍。節拍是重拍週期以及強弱配置規律的格式，有時潛伏在音樂中具體出現，或是在聆賞者心中形成相應的規律性期待。斯特拉溫斯基曾說：節奏是一種純形式的因素，而節拍則是純物質的，提供對稱的因素以及能夠增加的量，兩者結合而使音樂的進行井然有序。“是節拍的脈動向我們揭示節奏的獨出心裁，這裡我們是欣賞一種「關係」。”⁹ 總之，節奏的變化性與節拍的週期統一交織結合，形成了音樂律動、前進的力量和魅力。

3. 速度與力度

⁹ 張洪模譯《音樂美學》《音樂現象》，（Igor Feodorovich Stravinsky 原著《音樂詩學》第一章，1942），洪葉文化事業有限公司，1998：p.56

在節奏與節拍複合進行的同時，速度與力度會加入影響力巨大的作用。速度立即呈現出音樂的表情，而力度也會導引情緒，若是不正確的使用就會歪曲了音樂的風格。因此，速度的準確與力度的合宜，是音樂表現中必須掌握的問題。

（二）曲調

《中國大百科全書·音樂卷》中對曲調定義如下：“由節奏組織起來的一系列樂音，在高低方面呈現出有秩序的起伏呼應，就形成了曲調（旋律）。”此外，還有有吟誦性、歌唱性與器樂化等三種類型。

曲調是音高與節奏兩個要素組合而成的，而在音高的橫向方面，形成了深淺兩個層次的組織。淺層為音程的進行的樣式，深層則為調式功能。音程進行是聽覺最直接感觸到的樣式，對於曲調的感受、記憶都可從中獲得。即使是不瞭解音樂理論的人也可以明顯感知到音程的上行、下行、級進、跳進所帶來的音樂流動。但是音程以及音高連綴而成一個音樂片段時，每個音高之間的勢能位階就會產生不同，有支柱與非支柱、正音與偏音的分別，音高彼此間的關係會有支持性與對比性的區別，音高的風格也各有不同。如此便產生了較為複雜深入的調式理論。

（三）曲式邏輯

1.樂句、結束音

音高與節奏繼時組織成曲調之後，音樂的型態便產生了樂節、樂句、樂段以及曲式邏輯。因樂句的走向牽動著音樂的起伏，而樂句的結束音又有鮮明的特徵，各樂句間結束音的異同以及使用方法，都會影響曲調的性格表情，故樂句的

結尾音也有了重要的地位，有些樂種對其處理甚至有限定的模式。

2. 曲式

”曲調中相繼出現的各個部分的型態樣式彼此間的相同與相異，形成邏輯因素”。依不同的邏輯型態產生了不同的音樂結構，較典型的例如「問答式」、「正反合」、「起承落」、「起承轉合」等形式的樂句結構。由樂句的層次，擴充至樂段間彼此的關係，基本上，曲調素材同質性的重複顯示「肯定」的心靈狀態，而相異曲調素材並置則顯示發展或否定。這些曲調材料的佈局與格式，就形成了曲式。

（四）和聲

音高與節奏橫向、繼時組織成爲曲調；而音高的縱向、同時性組織即爲和聲。以縱向基礎再橫向發展則形成高層次的和聲進行。許多民族原本就有多聲部的民歌流傳，多數使用自然和聲，但對和聲精細的使用，以及各種色彩變化的人爲布置，還是以西洋近數百年的古典音樂有最豐富的表現。

（五）織體

音樂型態從單聲部發展至多聲部後，因爲橫向進行與縱向組織的需要，而產生了織體型態側面。若同時演奏的幾個聲部各自有主體性，則形成複調性織體；若其中一聲部有主體性，而其他聲部以輔佐、支持爲功能，則形成主調性織體。各種織體都有它們的表情性能。

（六）音色

音色是直接作用於聽覺的最爲感性的要素。《中國大百科全書·音樂卷》中

提到：音樂的表演藝術在追求美好音色上花費了大量功夫，樂器改良工作中，也以追求更加美好、純淨的音色為最重要的一環。因為音色手段具有特殊審美價值，可以直接帶來情感上的共鳴和感受，也可以憑聽覺感官直接分辨。因此無論西洋歌劇或中國戲曲，¹⁰ 各個角色使用不同的音色，在聲音之中便將角色的性格做出呈現。關係到音色要素而產生的音樂活動或技術，除了樂器改良、技術訓練外，作曲技法中致力開發嶄新的音色表現、配器法對於各種音色選擇揉合，也是為了創造出能適當表現音樂內容的音色。在某種層面上，織體與和聲手段的運用也是為了音色的獲得。

三、《諦觀有情》中的觀點

《中國大百科全書·音樂卷》中對音樂語法的闡述雖然精確，但仍然較偏重於西洋音樂的思維方式，林谷芳《諦觀有情》中則完全以中國傳統音樂為主體，拈提出中國音樂語法特殊的面相。他認為面對傳統聲音的藝術，不能侷限於曲調層次的瞭解，應分別對「音的本質」、「音的流動」以及「音的同時性結合」來觀察。總體而言可以分為五個部分：

（一）音色：

音色是中國聲音藝術中最根柢的表現手段。由於「無聲不可入樂」的觀念，各種噪音與樂音皆可為音樂所用，縱橫表現形象與意象、虛與實、圓滿與尖亢等

¹⁰ 此為《中國大百科全書》之論見，但事實上西洋歌劇並無角色分野的程式性音色呈現，而中國戲曲中生旦淨末音色分野則非常明顯。例如一個西洋歌劇演員無論唱什麼角色總用同樣的發聲法，但中國戲曲中若一個演員跨行演出不同行當，使用的共鳴區、大小嗓、音色以及基本發聲方式都會有所改變。

各種不同的音樂表情。各種樂器以音色的豐富變化成就其音樂的意趣，例如琴和琵琶，即以其音色變化選擇之多元而決定其歷史地位。因此，在面對中國傳統音樂時，音色的使用應列入音樂分析中，當作基本音樂語法來觀察。在《諦觀有情》中對音色有如下深層的闡述：

本來，音色就是聲音藝術中最根柢的元素，我們對聲音「類別」的判定也依之而來……樂器類別間同異的分野也基於音色而有……可以說，沒有那個音樂系統是不以音色做為基底特質的。

在各種音樂系統中，中國音樂對音色的重視可說是最具特質的。例如戲曲中各個角色的音色運用，以及眾多傳統樂器之間音色分離性大而形成的多元音色世界。更重要的是音色所可能內含的意義，往往還不只是一種提供其他手法運用的零件，更可以獨立形成完整的意義，在欣賞上有主導性的地位。

音色作為一個音「存在」或「被認知欣賞」的條件，其作用是可以遠遠高於音高、節奏等其他條件的。畢竟，音高與節奏的定位往往必須在與其它音的關連對比中才更能清晰，而音色則是我們之所以確定一個音定位在哪裡的基本參考條件。

在中國傳統音樂的世界中，音色有著根柢與形上兩個層面的重要地位，音色掌控與使用則成為音樂語法中極重要的面相。

（二）行韻：

基本定義是對點狀本音之後餘韻的處理以及一音本身的音高張力變化。分為三個層次：對音的潤飾、滑音的應用以及情感波動下的行韻。行韻手法是中國音樂最重要的表現手段，因為中國音樂不是以動機為單位，而是以一個有機的音過程為最小單位。而這個音過程即為音色與行韻、指法相互作用造成。行韻決定一音波動的形狀，因而決定此音的情緒與姿態。

(三) 旋律及樂曲的線性開展：

屬於曲調旋律的表現層次，並包括中國旋律發展的特殊形式。

(四) 氣口頓挫：

中國傳統音樂有一個特質，允許在樂曲中自由斷句。由此也可看出其實「曲調」的表現並非中國音樂中最重要的一面，各音與情緒在當下的表現才是美感的焦點。如同文章中的句讀，標點，在演奏家唱奏時內勁與氣口的運用，產生不盡相同的斷句方式以及樂句重點，音與音之間的拖、催、含、放等細緻表情，以及能量的凝聚、轉移、宣洩等流動方向。不同的頓挫轉折造成藝術家的不同風格，也造成音樂欣賞上不同的意境與美感。

(五) 留白：在中國的美學觀念中，留白原是一個重要的手法與環節。在音樂演奏手法意義下的留白可分為「氣」的留白，以及「韻」的留白兩種。「氣」的留白出現在自由板段落的句讀之間修歇處，「韻」的留白則出於演奏者對「韻」由有至無控制與延伸的圓滿處理。林谷芳教授提出：

畢竟，韻的存在就是要成就這由近而遠或由外觀再回內隱的作用，它的表現也常是漸漸淡出的，在這裡，有聲世界與無聲世界並沒有截然的分際，遂更能造就所謂「音雖止而心未嘗止」的效果。

留白手法對於樂句的圓滿，氣息、心境的呈現以及意象的塑造而言都是不可忽視的一環。

以上五個系統，其中音色與行韻屬於「音的本質」，其餘為「音的流動」，至於「音的同時性結合」則出現於中國合奏音樂的特殊形式中。參考了《諦觀有情》中的拈提，我們對中國音樂語法才有較深刻的認識。

將音樂語法的各種要素、層面展於案上之後，將琵琶音樂與其一——縱橫比對，當可自其中界定出各種手法、層面的組織運用情形，並進一步標示出「指法」在其中的作用與定位。

第三節 琵琶音樂語法概貌

請讓我在這裡將音樂各語法層面的功用作這樣的比喻：音色是旅人，音調（包含節奏與音高）是路，氣口是步履，種種色彩與詮釋是一路的場景風光。整個音樂是一個行進的過程，而音樂的曲情意境就是這整個畫面與時空交融而生的感慨。

音樂的元素與手法已在上一節中做全盤的展讀。但各樂器、樂種中所關連到的因素不盡相同，在美感觀念與實際手法上所特別關注、擁有豐富表現的層面也是各有所長。並非所有的樂器都會在所有的層面上發展，在各種成分上的關注程度也各有不同。例如鋼琴在和聲、織體層面的掌控程度和表現力，在所有樂器中幾乎是無可匹敵，但在音色、音過程與發聲法層面便較不易變化。弦樂器是持續音響，在曲調的歌唱性上可以有扣人心弦的深刻表現，但對音、韻、虛、實相生掩映的層次則較難著力。在這些長短互見的情形中，並沒有絕對的好壞先後之分，其實一種音樂只要在眾多語法面向中對少數項目有靈活多元的掌控，以此凝聚強大深厚的情感或能量，它的感動力便是深刻的；便是一種能夠傳遞、昇華人心流動的，有價值的藝術。

琵琶音樂中最搶眼的音樂要素手法，當為音色、氣口頓挫、行韻與留白，而這幾個要素或多或少都與指法的使用有關。本節就音色、音、韻、曲體、曲調等方面分別探討琵琶音樂中各種語法層面的特殊面貌。

一、音色

林谷芳《諦觀有情》中對琵琶音色的重要性做了定位：

在中國樂器史上，較嚴格意義下的獨奏樂器，其實只有琴與琵琶兩者，它們都屬於彈弦樂器，而琵琶與古琴又為何能有如此際遇呢？一定原因當然得求諸於這兩樣樂器表現能力的歷史擴展，而音色變化的多寡則又是其間的主要關鍵。

為何琵琶可以有多元的音色表現？琵琶由於是彈弦樂器，有明顯的本音與韻的音色差別，此其一。而彈弦樂器對於泛音可以容易地取得與掌握，所以又增加了音色運用的有利條件，此其二。加上琵琶有四條粗細不同的絃，用指彈而可以自由選擇搭配使用的絃別與絃數，一個音高可以在四條絃上選擇不同的音色，此其三。彈弦樂器八度間音高差距的感覺較模糊，反而是音色差異的感覺較明顯，又以中國音樂八度翻轉的習慣與觀念，因此音區的不同也可以作為音色變化使用，此其四。琵琶用指彈，右手運用五個長短、力度不同的手指，加以指法運用中指甲向外與向內產生的陰陽剛柔不同，指甲正側鋒的變化，以及觸絃角度、力度、速度的控制，甚至觸絃位置的變化，各種選擇搭配，便可以有最細膩的音色表情。此其五。更進一步，在琵琶音樂中充分發揮了「無聲不可入樂」的理念，利用樂器與人身肢體上各種媒介質材，創造出各種色彩性音響，木板聲、金屬聲、以及各種特殊音響，為琵琶的音色加入更多可能性。雖然這些音並不能在音高上做選擇，但在樂曲中靈活運用也造就了琵琶音樂抽象與實境融合的特殊表現風格。此其六。綜觀以上音色變化的選擇條件，可歸納出琵琶有幾種明顯不同的音色可資運用：有散音（空絃音）、泛音、按音（通常包含音腔與行韻整體）、右手實音、左手虛音、色彩性音響以及在不同音區、弦別、弦身位置與各種技術控制

所得的微妙音色變化。

除此之外，琵琶在其他要素方面的使用，有一些獨特的模式與思維，尤其是對照於西洋音樂手法中較常聚焦的幾個元素、手法，有時會單純樸素得令人驚異。由此可以印證出在每個文化系統中觀照的焦點、欣賞的習慣會有多大的不同。以下就一些較為人熟悉的音樂面相在琵琶音樂中的地位作一探討：

二、音高觀念與韻的表現

在音高的表現上，由於基本音色較尖亢，聲音一瞬即逝，同時又缺乏音高並置組合的功能（例如和聲或對位等手法），若只將一個個單一音高排列演奏，必定非常單調無味。況且，在中國音樂的觀念中「音」原本就不等於「音高」，而是一個音響的生成到結束，在這個過程中常常沒有一個固定性音高頻率，而是帶有彈性，甚至來回往復不定的一連串音高進行過程。因此在聆聽琵琶音樂時要將音高定點地描述常不只是很困難，甚且是違逆事實的。但琵琶音樂固然非常器樂化，總有主要的音調高低走向，才能帶領情感鋪衍出一路的風光，也才能反映出音樂行走的路徑。畢竟，音調也是音樂賴以行進的路徑，只是在琵琶音樂中，對音高的闡釋常加上其他的因素同時出現、同時發生，並不能以西洋音樂單純固定的音高效果來理解。這樣的特性在整個東方音樂中都有相似的情形，而音高過程的規律、習慣以及型態則在每個系統、每個樂器上都會有不同的呈現。這就形成了東方音樂所特有的另一個重要音樂層面：韻的表現。

琵琶的行韻在中國樂器中具有獨特的風格。它由於音色的骨感，餘韻較短，

因此不能像琴一樣作長韻的應用，也不像箏有高的雁柱和較明顯的共鳴，但琵琶卻可以在短韻的基礎上，得兼琴箏兩者的行韻方法：可以如琴般在絃身上滑行，作絃身長短變化的滑奏；¹¹ 也因為有品橫向支撐，而可以像箏一樣奏出向絃身左右張力變化而得的推拉音。博采眾長，而得變化之美。

琵琶的行韻可以大分為單一彈性音的表情姿態，以及兩個或兩個以上音的前後連接兩類。後者較常包含兩個明顯音位的音高，而用音與音之間的韻以滑音的形式將兩音圓滑地連接起來。這一種韻的使用無論在音高、實質上都有較固定的規律，也有音準上客觀的要求。而前者是為情感波動下的行韻，¹² 可以說是最能在一音當中，當下傳達演奏者心靈姿態的手法，也是最能在下指落絃處體現演奏者內在世界與情緒懷抱的特殊表現方式。這種行韻沒有既定的限制，無論在音高相距應有多大、上行或下行、不斷往復變動或是去而不反；韻的形狀尖銳或圓緩、均勻或突兀；行韻的速度疾徐，直截或從容；幅度大小等等，都可以隨演奏者當下的意志自由掌控。因此這部分的美感表現，應該是欣賞時最有趣味的一環，也是最能引發共鳴，產生溝通的媒介。

在琵琶音樂中一音包括了整個音高的過程，其實也就是包含了韻的走向、型態在內，以韻來瞭解音，才能見到其中的意義。而韻對琵琶音樂的美感、藝術表現、情緒形象的影響力，當然大大地超越了單獨音高走向的意義，也就是說，若把韻去除，單以固定音高演奏出琵琶曲調，將會索然無味且不成琵琶音樂。韻的

¹¹ 唯這種滑奏因有品相間隔，餘韻也不如琴的綿長穩定，因此效果不若琴上滑音的圓潤無間。

¹² 參考林谷芳《諦觀有情》，頁 119。

重要若此，而行韻的方法，仍為左手指法的運用。由此可見，在這一個面向上，琵琶音樂的表現仍與指法脫離不了關係。

三、曲體

傳統琵琶曲基本上以體裁分為大套與小曲：小曲指單一段落的樂曲，現存大多為六十八板小曲。例如《華氏譜》中記載的五十五首小曲即為目前小曲流傳的依歸。在這些小曲中有百分之九十以上是八板變體。¹³

套曲則是由數個獨立的曲牌、或擁有分段小標題的多個獨立段落組成的樂曲。這種曲式在傳統民族器樂曲中常見，例如絃索十三套、南音中的「指」套、潮州絃詩十大套等，在合奏或獨奏（指琴和琵琶）音樂中皆常出現。「套」的結構樣式稱為「套式」。¹⁴ 琵琶經典套曲中的套式結構有二：變奏體（包括一系列八板變體的小曲連綴）與複雜的多段體。¹⁵ 若以李民雄教授的說法則在這些套曲中包括了連綴體、變奏體與綜合體等套式方法。其實嚴格的說起來琵琶的連綴體本身即是變奏而來，因為所連用的小曲多為八板變體，一般咸認為是由「八板」旋律經過無數重變奏、經過不知多少時間而產生的，最後產生了不同的風貌，也以不同曲名各自流傳。後來反而被演奏家從中挑選數首再連成一曲，就成為連綴體的曲目。

連綴體多由六十八板小曲（多為八板變體）中情境、宮調相同的若干首連綴成套，或許加上頭尾，作一些刪減編整，配上指法而成。今日奉為經典的十三套

¹³ 參考葉棟《民族器樂的體裁與形式》1999 上海，上海音樂出版社：p221

¹⁴ 關於套式的理論參考李民雄《民族器樂概論》1997 上海，上海音樂出版社：p161 : p193

¹⁵ 葉棟《民族器樂的體裁與形式》1999，p231

大曲中，《陽春白雪》、《塞上曲》、《青蓮樂府》都是由六十八板小曲連綴，而《平沙落雁》也是由這八板旋律開展編配而成的。¹⁶ 這幾首經典套曲都從李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》而定型，並各自安上了樂曲名稱形成固定的套法，但其實在這之前，演奏者將若干小曲聯套演奏原本就是常見的習慣，這種形式甚至可以上溯至樂府院本諸宮調的古制。從小曲自由連綴演奏，代入特定的情境，加入適當的詮釋與手法，最終成熟時安上一個優美的名稱，一首新樂曲就此產生。在這個樂曲中既保有傳統的音調骨幹，又有適合時代的情感和花樣翻新的演奏法，這是民間傳統的創作手法。

變奏體套式的曲目例如《潯陽琵琶》，使用衍生變奏的手法，將一個單純的音樂素材展開衍生，用自由的變奏手法改變了主題段落的結構，在句前、句中或句尾作擴充或緊縮，最後以合尾的方式達成整首樂曲的統一。

綜合體或複雜的多段體即在曲中運用了不同的套式原則，數種並用而描繪出多采多姿的樂思曲情。最典型的例子莫過於武曲《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《海青拿天鵝》等，曲中既套用某些民間曲牌，又包含數個段落嚴格變奏，自由地加入新素材樂段並隨情境運用許多模擬性的音響或短小樂句。文曲中的《月兒高》（李芳園譜中稱為《霓裳曲》）屬於這種套式，陳澤民老師謂之琵琶曲中節奏變化最豐富者。無论文武，使用綜合體套式的複雜多段體樂曲，豐富繁雜、變化萬

¹⁶ 在這幾首曲目中《塞上曲》與《青蓮樂府》是由不同小曲連綴，是較為典型的連綴體；《陽春白雪》由《八板》的多個變體組成，中間插入了小曲《百鳥朝鳳》新素材；《平沙落雁》也是由單一同名小曲擴充衍生，形成段落。這兩首雖然都是八板系列的套曲，也擁有標著不同小標題的數個段落，段落卻不具獨立意義。因此更偏向變奏體的套式。

端，令人目不暇給。

琵琶套曲的樂曲結構以套式分則可歸得以上三類。但若以樂曲風格而論，則有另一種沿用已久的傳統曲體分類系統，即分為文曲、武曲、大曲三種。文曲抒情，武曲狀物，大曲則兼備文武。

抒情的文曲雖然也有標題，有藉以依託情緒的背景主題，常見的如宮詞閨怨，或對月抒懷，但通常文曲的表現是較抽象的，直接表達演奏者內心的感受與心靈姿態，所呈現的樂思常常也不僅是樂曲所依託的標題。香草美人，本有諷寓；寄託的感懷隨人不同、高下有別，但常蘊含更大更深的氣度與意涵。文曲的意境通常較為深刻，直接體現個人生命基底的感慨與懷抱。文曲的經典有《塞上曲》、《青蓮樂府》、《月兒高》、《潯陽琵琶》、《陳隋》、《漢宮秋月》等，各自都有感人至深的表現。

武曲是敘事體，常運用琵琶音色多變、變化自由的特長而使用模擬的手法來描繪場景，又利用音樂的時間性特徵來敘述歷史、搬演故事。豐富右手指法的使用，顯得氣勢宏大，雄壯震撼又包羅萬象，使琵琶音樂擁有了其他樂器所無法表現的特色，以這種手法可以維妙維肖的重現各種戰爭、搏鬥的陽剛壯闊場面，也是別的樂器所不能。因此，武曲多描述戰爭，形象剛勁。例如《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《海青拿天鵝》，另外還有南北兩套《將軍令》，目前較少人演奏，也屬於武套樂曲。武套是琵琶音樂的獨門曲式，也很符合琵琶樂器的音色及剛勁、大氣的特質，在歷史文獻中也常被提及。可以說是琵琶曲目中非常重要、具代表性

且不可替代的樂曲形式。

大曲的風格有時是兼備文武，有時是非文非武。「大曲」名稱原本有些問題，因為它應該是相對於小曲而言，是體裁篇幅的描述而非風格的描述，與文曲、武曲並稱似乎有些邏輯上不統一的問題。況且本來所有的套曲就都是「大曲」，在這裡卻成為單指大曲中的某一種風格。在《華氏譜》中原本將樂曲依風格分為「文板」、「武板」與「雜板」三種，在套曲漸漸成熟定型後沿稱「文套」、「武套」，但「雜套」名稱較為不雅，因此就直接稱為「大曲」，不另外分類。¹⁷ 有些是風格較難歸類的樂曲，便直接歸於大曲，例如《平沙落雁》，既有描寫模仿的手法類似武曲，但曲情曠遠，卻又有文曲的深刻意境，兼備文武，因此無法歸類。《普庵咒》也是較難歸類文武的樂曲，也暫時歸於大曲之中。此外，另一種非文非武的大曲形式，例如《陽春白雪》、《燈月交輝》等，就有了另一種嶄新特殊的風格。這些樂曲節奏明快，氣口流暢，以各種指法渾然無間地搭配使用奏出音樂素材。通常沒有特定寓意或具體的題材而著重在「功力之美」的展現，完全以演奏的功力、音樂張力與指法技術的純熟圓滿為表現焦點。風格暢快明朗、酣暢淋漓。由於琵琶的指法眾多，音點疏密富於變化，因此在這種流暢而以功力變化為美的樂曲可以比其他樂器更有豐富自在的表現。

以上套曲、小曲以及套曲中的文、武、大曲之別，連綴體或複雜多段體等套式，便為傳統琵琶曲的曲體類型。小曲中有百分之九十以上是八板變體，而許多

¹⁷ 參考陳澤民老師的說法。

套曲又是由這些小曲連綴而成，這說明了大多數的琵琶曲在結構、骨幹音調上都大致相同。除了在旋律結構上變化不大，在板式、曲體層面也相差不多。

爲何在中國音樂中連綴體的套式手法會如此普遍而重要，¹⁸ 與中國藝術美學觀念有關。中國藝術注重時間性，立基於多焦點的眼光。無論在山水、長卷等特殊的畫作形式上，或者在連綴體的大套音樂中都可以看出這項特點，¹⁹ 在中國特殊的長卷或大幀山水畫作上，將幅員廣大的萬仞高山或千里山河盡收一方畫卷中，不用西洋的單一焦點透視，而在畫作上每一區域都同樣清晰，無遠近之別。雖爲靜止的繪畫藝術，在欣賞時卻必須有先有後，如同在畫中親身遊歷般循序欣賞，每一局部都完整自圓，整體鋪陳開來卻又有著廣袤浩渺的氣勢，這便是中國多焦點藝術的最好體現。而音樂在旋法上注重線性開展，而反倒不喜歡強烈的對比或全然的自創，²⁰ 喜歡連綴進行與同質演化。這樣的觀念造成了連綴體音樂形式的重要。

四、曲調素材

形成較早，歷史較爲悠久的樂曲，其音樂素材較爲多元。例如年代最久遠的《海青拿天鵝》，運用了《五聲佛》、《撼動山》等曲牌，而《十面埋伏》用了類似吹打音樂《大開門》的曲調素材，這些曲牌的運用在其他樂曲中未曾再見到。文曲中《月兒高》、《夕陽簫鼓》的旋律也相當特別，富有特色。但晚近形成的樂

¹⁸ 從宋元時期諸宮調的形成初始，便有了連綴體套式，並且在中國音樂曲體中一直佔有重要地位。

¹⁹ 在這種畫作上將幅員廣大的萬仞高山或千里山河盡收一方畫卷中，

²⁰ 李芳園譜中有這麼多創意十足的整理和創新，文人色彩很重的他卻不願居名，寧可附會古人，甚至於是虛擬的古人，雖不足取，卻也多少反映了這種託古、於傳統上求變的觀念。

曲，尤其以《華氏譜》為淵源連綴或變奏而成者，其曲調素材、骨幹音調就很接近。原因如同上一段所提到的，《華氏譜》中的小曲有百分之九十以上是八板變體，以之發展出的新曲—無論大套或小曲，自然也以《八板》為音調素材。這些八板變體的運用，雖然已經過多重變奏，而在樂句樂段的落音，以及調式上有了改變，但所有的樂曲仍不同程度地保有《八板》的音調、結構形式、以及陳述特點。²¹ 葉棟《民族器樂的體裁與形式》中將八板變體的小曲分為三種類型：

- (一) 包含起承轉合四個層次的八板體原型或其變形。
- (二) 包含起承落三個層次，從八板原型的承部開始，最後以八板頭為落部。
大部分樂曲結構為這一類型。
- (三) 兩端有引子、尾聲的起承落層次。以八板原型的合部末句為引子起始，最後結束在合部首句作為尾聲，原型中起承轉三部份則成為新的起承落結構。

²¹葉棟《民族器樂的體裁與形式》1999，p221

以上三種類型可以圖示如下：²²

原型	八板體原型								八板體原型							
	a	a'	b	c	d	e	f	e'	a	a'	b	c	d	e	f	e'
	起		承		轉		合		起		承		轉		合	
第一類	a	a'	b	c	d	e	f	e'								
	起		承		轉		合									
第二類			b	c	d	e	f	e'	a	a'						
			起		承		落									
第三類								e'	a	a'	b	c	d	e	f	
								引	起		承		落		尾	

關於八板的探討以及逐首樂曲與八板的對照分析，請參考許克巍《華秋蘋琵琶譜研究》、葉棟《民族器樂的體裁與形式》、杜亞雄〈八板及其形式美〉等論文與書籍，在此從略。

一個樂器竟然有大部分的曲目來自一個單一的曲牌或音樂素材，卻能以此基礎發展出出入雅俗、包羅萬象的表現力，實在令人有不可思議之感。當然，對單一八板曲牌的變奏手法使這些琵琶曲產生了各自不同的形貌。其中最重要的變化手法有幾種，除了上文中所提的結構佈局的改變之外，還有：1.利用借字改變調式，2.選擇並加入偏音（清角或變徵、閏或變宮，以及中立品位的選擇）使音階產生變化，3.速度選擇，4.音域選擇、5.樂曲情境的代入、6.旋律加花、7.指法配用。由此可以看出，傳統琵琶曲若以《八板》為素材者，除了利用借字改變調式，將整個樂曲色彩確定之外，可以發展出最大、最豐富細膩變化者，除了在骨幹音

²² 表中 a.b.c.等符號代表《八板》曲調中各小樂句。

上作旋律的鋪衍加花外，就是指法的搭配選用。²³

琵琶樂曲既然有一大部分源自同一個曲牌，可見這些曲目在板式、結構、骨幹旋律等等層面變化不大，因此琵琶音樂的豐富、深厚的表現力並非在這些地方展現的。尤其在琵琶音樂重要的流派面向上，同一曲目在各流派可以有完全不同的風格、美感表現。相同的結構、曲調、曲式，運用了不同的指法，帶入了不同的內在意境，竟就可以造成完全不同的音樂表現，甚至某些曲子若不做仔細的譜面分析，還聽不出是相同樂曲。可見指法在琵琶音樂形成的過程中，扮演極為重要的角色。不管在琵琶所擅長的音色表現上，或是對骨幹曲調的賦予生命力，指法的使用都是這些變化、手法之所能成就的主要憑藉。琵琶樂器較無共鳴，也無法連綿不絕作歌唱性的演奏，無法展現單純的旋律與樂音之美，但因為指法繁多，可以將旋律做出各種姿態與非常器樂化的表現，彌補了這個不足。琵琶不善於表現和聲，更不能做出複音對位，因此以指法的選用做出了厚度、鬆緊、以及單音在時間上起落生滅的變化，使音樂產生另一個象限的縱深。甚至連樂曲的創作過程中，指法都扮演了相當重要的角色，如何將單純的曲調發展成形象鮮明、表現淋漓盡致的樂曲，一方面靠旋律的鋪衍加花，一方面就是靠指法的配用。而指法所能表現出的心理動機，常是琵琶音樂最基本的音樂單位，例如同樣的節奏，配用不同指法產生不同意象者，如《十面埋伏》起始用〔轟〕產生戰慄緊張的效果以描寫戰爭、《夕陽簫鼓》用分散〔雙〕音加〔挑〕寫出黃昏的鼓聲，表

²³ 音域、速度、音階等因素，雖然可以決定整個樂曲大體的風格色彩，畢竟選擇有限，不是高音域就是低音域、不是快就是慢，無法有細膩的詮釋與變化。

達出沈靜或閒適的心情、《青蓮樂府》用〔帶輪〕加〔挑〕配合左手張力滑音，清雅高潔。可見指法對於琵琶音樂而言，是具有決定性的語法，無論是琵琶演奏者，或是有心為琵琶音樂創作致力者，都應該對這個要素更加重視。

第二章 琵琶指法概述

由琵琶音樂文化外顯現象的觀照以及琵琶音樂自律語法層面的探討，可以發現「指法」實為此樣樂器賴以發揮、表現並形成自圓藝術系統的重要質素。指法的定義為何？琵琶的指法有哪些？對於琵琶指法，文獻上的記載與學者專家的認知、研究有何？而這麼豐富的指法在琵琶音樂中引出怎樣的音響與美感？這些問題是本章探討的重點。

第一節 指法的定義

在作指法的研究之前，首先應為其作定義。「指法」這一名稱或許仍不夠明確，因其只是相應於以指彈的琵琶而言。其實在其他樂器中也有同一層次的手法使用，例如擦弦樂器的「弓法」、管樂器的「吐音」等，都是屬於從「肢體直接激發與控制樂器」的方式而定名的演奏名詞，若要精確地符合各個樂器的不同特性，則有所謂「弓法」、「指法」、「發聲法」等名詞產生，這種「肢體直接激發與控制樂器」的方式，一般稱為「唱奏法」。

在《中國大百科全書·音樂卷》的緒論中，從「人類運用發音手段以支配音響材料的方式」切入，將音樂的發音手段分成三類，同時也是一種樂器分類：

一、以人類天生的器官、肢體為音響材料。

其中主要的是人聲歌唱所用的整套器官，由於它的複雜的生理結構和豐富的性能，使運用人聲的歌唱藝術（聲樂）成為音樂表演藝術的一大重要門類。

此外，口哨、拍手等發音手段，在初期的舞蹈中，曾有過重大的作用。其後由於各自的侷限性雖都不佔主要地位，但在音樂基礎教育的節奏訓練中，拍手仍有其重要價值。

二、人類利用器官肢體直接激發與控制音響材料（樂器）。

其中由呼吸器官用氣息激發聲源的是吹奏樂器（管樂器、氣鳴類樂器）；由手的動作激發聲源的則有：以摩擦發音的弓弦樂器，以彈撥發音的撥弦樂器，以敲擊發音的及弦樂器和體鳴類、膜鳴類樂器。上述發音體中，凡是音域寬廣、音位齊全、音色富於變化、聲學性能豐富，乃至能同時奏出幾個不同樂音的，它的藝術表現力就強，演奏技巧就發展得高超。....

三、人類透過一系列機械部件控制發音體。

第三類發音系統，是在人類天生肢體與發音體之間介入一系列部件而構成的複合系統。其中首先應當提到的是帶有鍵盤裝置的樂器。.... 鍵盤做為人類手指的延長，使演奏者的手可以發揮好幾倍的效能，能夠同時奏出許多樂音，並可自由地選擇它們的組合方案，它向人類提供了發展多聲部思維的條件。.....

第一類樂器（即人的身體）所產生的音樂形式有歌唱、拍掌或拍打身體、口技、彈指等，除歌唱和口技外，其他發聲體由於材質較單一，音樂的效能較少，也沒有發聲法的顯著變化。但口部卻有最精微的發音變化，憑著唇、舌、顎、鼻等部位的各種組合運用，產生了擦音、塞音、塞擦音、撮唇音等等不同的發音型態，甚而可以發展成語意性最為明確的「語言」。因此，聲樂可以加入歌詞，是唯一可以表達具體語意的音樂方式。

在本篇論文中要討論的是第二類的發音形式。若不討論聲樂、語言的發聲問題，在一般認同的樂器中只有第二類發聲形式才會存在肢體促發音響材料的方法問題。不僅如此，在這一類樂器中由於擁有各種不同促發方法，可直接選擇、成就演出者當下所要求發音方式的可能性，使這些樂器常具備音色、聲學性能豐富靈敏，當下可變，千變萬化的特性。但這些樂器之間所能達到的豐富性也有程度

上的不同。基本上，肢體愈能直接接觸發聲體者，變化的程度愈多，表情達意時也愈能從心所欲。例如拉弦樂器透過弓來促發樂器，雖然弓可作一定程度的張力與手法的變化，但一般來說，右手發音的手法就較直接用手彈的彈撥樂器---琴、箏、琵琶等來得少。²⁴ 同樣是橫笛，加了按鍵的長笛（Flute）無論在指法或口風上的變化都比直接以指按孔的中國竹笛少得多。

第三類樂器藉由機械部件做為身體的延長，使演出者的手能同時奏出許多樂音，或自由選擇其組合方案，向人類提供了發展多聲部思維的條件。也使得樂音被抽離出它整個有機的發聲過程，而成為一個單獨的音響素材被運用，產生了將音在平面上排列、組織、架砌的條件。但相對的，這一類樂器因無法對發聲體做不同的促發（機械不可能如此複雜精巧），因而音色與聲學性能便無法變化，而無法在此發揮其表現力。第三類樂器的音樂表現從發音型態而言，它固然有平面上縱向（和聲）與橫向（複音）的組織排列，但卻無法形成發音型態上的立體縱深。²⁵

人的心境幽微細膩，能在音的本身有越豐富變化的樂器，自然就越能「直抒」人的情感世界。因此，支配發聲的方法越多，這樣樂器的表現力也越大。在發聲過程中每個媒介有越多元的變因可資應用，形成運用的系統、制聲的方法也才會越多元。琵琶的發聲媒介有右手五個大小互異的手指，每個手指都可以向外或向內撥絃，撥絃時又有正、側、上、下鋒等不同觸絃角度可供選擇，再加上經過絃

²⁴ 首先，五個手指較一支弓排列組合的方案更多；且弓固然可以有延伸肢體的功用，而有外延的手法變化，但以人與樂器的相連性，終究觸感的敏銳度較直接用手指觸絃為低。

²⁵ 電子樂器不列入討論，因為這類樂器根本非聲生體振動發音的樂器。

的速度和力度控制，便可以產生極精妙細微的變化。琵琶的左手有散音、泛音和按音，按音時可以改變絃的張力作音高的變化，以短韻的方式形成各種自由自在的音形，使每個單音都有各自的走向與姿態，氣韻來去，隨著演出者的心弦共振和鳴。除了左右手的多重選擇之外，琵琶本身有四條絃，以指觸絃，則可以任意搭配組合用絃，例如同時撥奏子中、子老或子纏絃；同時演奏四條絃或任三條、任二條絃；先後演奏任二、三條絃或四絃等。用弓觸絃的樂器便無法任意搭配用絃，所以這是指彈樂器的一個優勢。除此之外，絃又有上、中、下等部分，每個點的音色剛柔陰陽又可造成不同選擇。

總而言之，琵琶右手、左手與四絃之間的排列組合，巧妙搭配而形成了琵琶的指法系統。可以想見其中蘊含多少複雜變化，枝繁葉茂、包羅萬有，可以在音樂與情感間表現出多麼靈敏細微的相生與契入。有了這樣的指法系統，琵琶音樂遂成爲一種「一切有」、氣象萬千的音樂，無怪乎其成爲大唐首樂，它呈現的是一片繁華極盛的氣象、大開大闢的盛世元音。

在面對與使用指法的時候，演奏者或作者應該有這樣的認識：「指法」並不是追求完全同質的效果，而是有著因材施教的特質。上文中提到，發聲的媒介多元才能產生變化豐富的指法運用。但不同發聲媒介之間自然會有相互的功能差異，以及各自的侷限性所在，不可能任何媒介上都可以有任何型式的指法與之相應使用，而各種可能的搭配組合中，也不見得每一種可能性都常被使用。所以「指法」是緣於在各層面的可能性中，若干種效果較明顯、因世代演奏者審美需要而

沈澱下來的約定俗成的排列組合方式。而也因為因材施用的特性使然，每種指法會有本身的特殊形象和個性，並非只是一個無主體性，可以任意調配的元素。指法會帶有特殊個性，所以可以說對音樂的意態樣貌會起決定性的作用，並非任何情境都可以使用任何指法。作曲家與演奏者應尊重指法原有的性格，在認知上不可因果倒錯。例如爲了想要達到「和聲」的效果而要求「平靜安詳的掃拂」，或只爲了做長音而希望有「心如止水」的輪指，都無異於緣木求魚。

總而言之，琵琶指法，或是各種以肢體直接控制發聲體的樂器所運用的「發聲法」，它所控制的是一個音真正的「音型」。我們在音樂術語中常說的音型常是以第三類樂器，尤其是鍵盤樂器的觀點而言，在這裡「音型」實際上是一組音高的並列組合。但「發聲法」所控制的音型與此不同，在這之中，「音高」未抽離出其產生過程，而各種樂器的「發聲法」控制的是一個單音或一小組樂匯的形貌、走向、韻律、重心和姿態。它不是一個元素，而是一定程度包含了音色、強度、節奏、風格在內的一整個能量單位。指法爲一個整體的「音過程」。在這個過程中體現了人們對物質世界的適應與隨緣作主的應用。有則用之，無則變之，而採用這些鬼斧神工的自然聲響素材，描繪、再現出有機而豐富的心靈世界，則是擁有指法運用的樂器種類所得天獨厚的藝術權力。

第二節 傳譜中所記載琵琶指法的種類

目前所受到重視的獨奏琵琶傳統曲目，幾乎完全是根據幾本珍貴的傳譜所記載的。除了曲目之外，這些傳譜中對於琵琶的史料、文學、技法、理論、批評、體制、樂曲解說、顧曲須知等，也有許多記載。可以說今日對琵琶音樂直接的認識，有一大部分是源自於這些傳譜。

從宋朝以降，中國形成越來越重的夷夏之防觀念。從魏晉開始，在士大夫的觀念中，琵琶是外來的樂器，是胡樂、甚至是胡文化的代表（「彈琵琶、習胡語」一向被衛道人士視為亂世中投機者無恥媚俗之舉）；再者，琵琶花指繁弦、動心駭耳，與儒家一直提倡的高古淡遠、中正和平的雅樂正音大相逕庭，因此也總被傳統的知識份子所排斥。因此，在唐朝盛極一時的琵琶音樂竟隱入暗流數百年之久，原本「王公貴主競相為貴妃琵琶弟子」的盛景，變作「彈琴一有琵琶音，終生難入古矣」的成見。

因為這樣的背景，這些數量不多的傳譜更顯得彌足珍貴。縱然琵琶在民間仍有長足的發展，但民間藝人或倡家優伶即使能演奏，也很難記述關於這項樂器的曲譜或是理論。即使有人能記，也難以刊行流傳。知識份子不願，民間藝人不能，於是琵琶曲譜和論述數量非常少，流傳也非常艱難，目前保存下來的抄本和印本總共只有寥寥數冊。但傳譜的意義不僅在此，它成於知識份子之手，不但使其具備記載詳實，有曲有論的優點；而且這些知識份子，是以宋明以後難得的「自娛」態度來從事琵琶音樂，這比秦樓楚館中「娛人」為主的音樂活動更多了一些知識

份子的美感、懷抱、觀點，這使得以這些傳譜為依據發展而成的獨奏琵琶系統，更多了一份文人色彩。

傳譜中對琵琶指法的種類有許多記載，而且也有某些對這個指法形象的詮釋和要求，這些解釋出於幾位宗師之手，可以讓我們看出些指法最原本的用法和意義。此外，傳譜的作者尚未受到西方音樂理論的影響，他們所作的解釋可能最接近傳統音樂思維的本來面貌。因此本文將依據時間先後，列舉並分析代表性的傳譜中，明文提及的指法種類。一方面可以看出各種指法是否隨年代演變，一方面可以對各家各派對指法的想像和要求有所了解。

本文將討論以下傳譜：

1762 年	一素子（抄本）	《琵琶譜》
1819 年	華秋蘋（直隸派、浙江派合輯）	《南北二派密本琵琶譜真傳》
1860 年	鞠士林（浦東派）	《閒敘幽音》
1895 年	李芳園（平湖派）	《南北派十三套大曲琵琶新譜》
1916 年	沈肇州（崇明派）	《瀛州古調》
1920 年	王露（直隸派）	《玉鶴軒琵琶譜》
1929 年	沈浩初（浦東派）	《養正軒琵琶譜》

一、 《一素子寫本琵琶譜》

一素子寫本琵琶譜成書於清乾隆二十七年（西元 1762 年），在書中第一篇文

章「援琴三辯」中有如下敘述：

左摻為琵琶，右彈為琴，忽雷之義，三絃同轍。指本二法，今則變化生妙，以成三十二法者，即下之彈、勾、撮、打、推、默、單、雙、密、掃、拂、點、撩、帶、擠、撞、分、合、舞、字、掄、撐、流、挑、掀、挫、吟、照、應、飛、抑、起是也。

計有三十二種指法。

在第六篇「琴弦字記」中對各種指法又分為右手、左手兩類詳細描述，列舉

如下：

(一) 右指法紀

1. 彈：“母食二指出入琴弦無定之音。”
2. 勾：“食指勾入絃中，不回不踢，按譜通用之音。”
3. 撮：“拇指食指撮雙絃，或上品或下品或中品，取其和合之音。”
4. 打：“拇指向上由空中打下，或在第三絃第四絃，取其名重之音。”
5. 默：“默，映也。歇指不彈，讓左指成韻，取其輕清之音。”
6. 推：“用拇指接肉，內入絃推出譜字，取其徐重之音。”
7. 單輪：“全指緊行次第上絃，取接連長圓之音。”
8. 雙輪：“如前重輪更足其音。”
9. 密輪：“有時於譜當半輪一二句，或全輪三五句以及全輪非常之音。”
10. 掃輪：“借輪指接全指順行掃上，取其從疾之音。”
11. 撥輪：“借輪勢全指轉行撒下，取其重疾之新音。”
12. 點：“一字一動，取其徐重之音。”
13. 帶：“食指順帶連聲而走，取其應順之音。”
14. 撩：“用食指出頭，領全指由下而上，而轉不緊不緩輕連之音。”
15. 擠：“吟也，母指緊直，單行急動，或二動或四動或十動圓之音。”
16. 撞：“拇指順狀絃字，取其產生重實和鳴之音。”
17. 分：“拇、食指並開子老雙絃，取其和順之音。”
18. 合：“以拇指、食指雙彈子老雙絃由外而入，取其和順之音。”
19. 舞：“左飛得聲，右離彈走動，似彈非彈，取其輕清之音。”
20. 掄：“拇食二指連速緊密，取其圓長明疾之音。”
21. 字：“字掄，以其字上輪出圓順之音，與彈後而輪不同譜字。”

(二) 左指法紀：

22. 撐：“以食名指依多調上中下部位，按字出聲，取其正實和音。”
23. 流：“從上而流下，下而返上三品中，取其正實和音。”

24. 挑：“食指按，名指動，取其餘韻徐嬌之音。”
25. 掀：“右指不彈，左指按字帶起絃聲，取其輕清之音。”
26. 挫：“按字挫下餘韻，取其長音。”
27. 吟：“按字暗動，取其嬌音。”
28. 照：“食指來，拇指對，取其和鳴之音。”
29. 應：“空中不彈，五指從空按下得聲，取其輕斷之音。”
30. 飛：“右指下彈而舞，左指既從空按下得聲，帶起又得聲，復按復起，得聲不息，謂之上飛下舞。取其輕清，韻之嬌嫩，故云飛音。”
31. 抑：“以一指按字上得其韻，一指齊行，抑撲其下位之字，其為聲也，似有似無，清徐清斷之音。”
32. 帶起：“既彈其字復而帶起其音，謂之應指音。”

此譜與今日年代相隔較久，所記載的指法名稱與今日相距很大，有許多無論是名稱或是演奏法都不大容易理解，而譜中也記載三弦的樂曲，或許其中有些指法與三弦指法相關。然而在指法名稱之下的說明敘述中，則出現了許多相對的風格形容詞，例如「抑、揚、頓、挫、疾、徐、輕、重、清、和、順、圓、連、斷、緊、緩、嬌、正、實、明、有、無」等，²⁶ 可以看出每種指法有其特定的性格，不同的表情，並不只有純粹技術層面的意義。

二、《南北二派密本琵琶譜真傳》

本譜出版於嘉慶二十四年(西元 1819 年)，有系統地整理出琵琶的指法如下：

(一) 右手指法：

1. 空：“不按而彈，譜中注空、子、中、老、纏。”
2. 共：“四條絃。”
3. 彈：“食指向下出絃曰「彈」。”
4. 挑：“大指向上出絃曰「挑」。”

²⁶ 這些字眼令人想起《溪山琴況》的二十四況，其中有著美學的觀點。

5. 勾：“大指向下入絃曰「勾」。”
6. 搖：“大指一挑一勾連而勿斷，多至幾十次，以圓快為妙。”
7. 夾彈：“一絃上大指挑，食指彈，得二聲為夾彈。”
8. 雙：“食指彈兩絃如一聲，於兩絃音諧處用之。”
9. 分：“大指挑，食指彈，彈挑並下兩絃同音。”
10. 扣：“大指勾，食指彈，勾彈並下，勿令參差。”
11. 摭：“大指勾纏，食指勾子，兩絃齊，勿參差。”
12. 提：“按絃，右大、食兩指摘起一絃即放，如斷絃之聲。”
13. 勾搭：“指先將別絃一勾，然後食指于本絃上一彈，一勾一彈，共得三聲、二聲或一聲，按曲而行。”
14. 拂：“指挑子至纏，急用力挑上謂之拂。”
15. 掃：“禁、名、中、食四指從纏做急勢一齊掃下。”
16. 輪子：“以禁、名、中、食四指次第彈下，然後大指挑上，謂之單輪。其聲音清健圓活、連而勿斷為妙。班處用雙輪或用長輪散板亦然。”
17. 單輪
18. 雙輪
19. 長輪
20. 滿輪：“四絃齊輪曰滿輪。”
21. 勾輪：“先勾而後輪。”
22. 扣輪：“先扣而後輪。”
23. 掃輪：“先掃而後輪。”
24. 吟猱輪：“隨吟猱而輪。”
25. 雙單輪
26. 雙雙輪
27. 雙長輪：“俱先雙而後輪。”

(二) 左手指法：

28. 泛音：“右或彈、或挑、左或食、或名點絃上，兩手并下，音貴輕清，其法右彈宜重，左點宜輕。”
29. 吟猱：“彈後按絃往來搖動，左右不過三四分。若吟哦然，致有音韻。”
30. 帶：“右彈後左名指隨起一聲，宜重按輕放。”
31. 擗：“食指按絃彈後，即將名指下一二品搔絃得聲。”
32. 打
33. 絞絃
34. 絞三絃
35. 絞四絃

36. 推
37. 煞絃

《華氏譜》為近現代獨奏琵琶發源之本，今日使用的指法名稱及解釋便是本於此譜。惟當時使用的指法名稱較為簡單，不若今日分類之繁細。值得注意的是其中將〔彈〕、〔挑〕與〔夾彈〕視為不同指法，而不把〔夾彈〕解釋為快速的〔彈〕、〔挑〕，是因為〔彈〕、〔挑〕的性格是孤立、分開的單音，而〔夾彈〕的氣口是連貫、線狀的。兩者在音響與功能意義上都不相同。

三、 鞠士林《閒敘幽音》咸豐庚甲年抄本（西元 1860 年）

1. 鳳顛頭
2. 印：“按而不彈曰之印。”
3. 輪：“法宜起慢中緊收輕，滾法亦如之。”
4. 滾：“其法如夾長而彈。”
5. 長滾
6. 夾滾
7. 長夾滾
8. 彈纏絃
9. 絞絃
10. 打

四、 《南北派十三套大曲琵琶新譜》清光緒二十一年（西元 1895 年）

在本譜的凡例中提出，其指法沿用華氏譜，故並未特別條列說明所使用的指法，但譜字邊記載的指法中，有一樣較為特別：

1. 轟：“四絃掃拂，即作一聲。”

五、 《瀛州古調》（西元 1916 年江蘇省教育會印行）

（一）右手指法

1. 空：“不按而彈，譜中注空子空中空老空纏。”
2. 彈：“食指向下出絃曰彈，凡用指之例，向左為下向右為上。”
3. 挑：“大指向上入絃曰挑”
4. 勾：“大指向下出絃曰勾，食指向上入絃亦曰勾。”
5. 搖：“指一挑一勾，連而勿斷，多至十餘次，以圓快為妙。”
6. 夾彈：“一絃上食指彈，大指挑，得二聲為夾彈，連續不斷則曰滾，即捻法也。”
7. 雙：“一指彈兩絃，一散一實，兩絃同音。”
8. 分：“大指挑，食指彈，挑彈並下，兩絃同音。”
9. 扣：“大指勾，食指彈，勾彈並下，勿令參差。”
10. 摭：“大指勾纏絃或老絃，食指勾子絃，兩絃齊勾，勿令參差。”
11. 提：“左按絃右大食兩指摘起一絃即放，如絃斷之聲。”
12. 返：“左按絃，右大指入絃內返勾，如絃斷之聲。”
13. 勾搭：“大指先將纏絃一勾，然後食指于本絃上一勾一彈一勾，共得四聲。亦有大指勾食指勾，共得二聲。”
14. 拂：“大指挑子至纏絃用力急挑。”
15. 掃：“小名中食指從纏絃作急勢一齊掃下。”
16. 輪：“先以小名中食四指次第彈下，然後大指挑上，謂之單輪，其聲清健圓活，連而不斷為妙。緊板處用單輪，寬板處用雙輪或長輪。散板亦然。浙派先已食中名小指次第彈下，然後大指挑上。”

單輪

雙輪

長輪

滿輪：“四絃齊輪。”

勾輪：“先勾而後輪。”

扣輪：“先扣而後輪。”

掃輪：“先掃而後輪。”

吟猱輪：“隨吟猱而輪。”

攵輪：“隨攵而輪。”

“譜中有 0 處亦為輪，其法擇前後相關之音輪之。”

(二) 左手指法：

17. 泛音：“右或彈或挑，左或食或名點絃上，兩手並下，音貴輕清，其法右彈宜重，左點宜輕。”
18. 吟：“彈後按絃往來動搖，左右不過三四分，若吟哦然。”
19. 猱：“意與吟相近而較闊大，吟之搖動次數多而小，猱之搖動次數少而大。”
20. 帶：“右彈後左名指隨帶起一散音，宜重按輕放。”

21. 擻：“食指按絃彈後，即將名指下一二品搔絃得聲。”
22. 打：“食指按絃彈後，名指即打下一二品得微聲。”
23. 推：“名指按絃向右推過一二絃然後右彈使得變音，如凡字推過，音同六字。上字推過，音同尺字。”
24. 煞：“左指按子絃略推過，將指甲抵住中絃，右彈中絃得聲於指甲之上。須有煞聲為佳。”
25. 絞：“名指按子絃向右推至品頭，將中指勾中老纏三絃，壓在子絃之上二品重重按住，即將名指退出，中指放絃，然後右手滿輪，謂之絞四絃。又用中老二絃亦如前法，謂之絞三絃，其聲大於煞絃，而多暴響。音貴激烈闊大。”

六、《玉鶴軒琵琶譜》(西元 1920 年輯成)

(一) 右手指法：

1. 散：“不按而彈譜中注散字。(改譜中子、中、老、纏符號為一、二、三、四)”
2. 彈：“食指向下出絃，曰彈。第二指為食指甲面向外，曰出。用甲抵出，聲音清越也。”
3. 勾：“大指向下入絃，曰勾。食指向上入絃，亦曰勾，為半甲音。以肉抵入出音，清濁之間也。”
4. 挑：“大指向上入絃，曰挑。甲抵絃出音堅脆，法與彈同，但用力過之。”
5. 搖：“大指一挑一勾，急連為走，勾挑多至數十次，圓活為妙。”
6. 夾彈：“同一絃上，大指挑彈得二聲，為夾彈。又有同時挑彈，先挑後彈之區別，習曲者酌用之。”
7. 雙：“食指彈兩絃為一聲，或一按一散，俱按俱散取音之，相生相諧處而用也。”
8. 分：“大指挑食指彈於兩絃，挑彈並作，兩絃不令作參差，或一按一散，俱散俱按取音之，相生相諧處用之。分，為琴指法反撮同意，間一、二絃用之。”
9. 摭：“大指勾一絃，食指勾四絃，兩絃同時勾入，不令參差，分之反也。甲肉相半之音。用力宜輕，重則音濁。”
10. 提：“左指按某絃於某柱上，右大食兩指將絃提起即放下，發為絃斷之聲，謂之提也。有不按絃而提者，謂之散提。”
11. 勾搭：“大指先將別絃一勾，然後食指於本絃上一彈、一勾、一彈共得四聲。或有用一、二次，或十數次者，曲譜音註明之。”
12. 扣：“大指挑，食指彈，挑彈並下，勿令參差或宜使稍有參差者，間絃處用之，同絃處不用此法。”

13. 拂：“大指挑四至一絃，急用力挑上，不可用力太過使其音如雷聲，隱隱靈敏圓活，無半點滯氣，乃得其宜。”
14. 掃：“禁、名、中、食從一絃上做急勢一齊掃下。其用力，意重力輕，出絃參差別有逸致風味。真可謂泉咽危石，風搖修竹矣。”
15. 輪：“以禁、名、中、食四指次第彈下，然後大指挑上，急連之，曰單輪。其聲清潤流漓。緊板處用單輪，寬板處用雙輪。浙派輪指以食、中、名、進次第彈出，然後大指挑上。以禁指接大指，不若食指接近大指為便，故不採浙派。”
16. 雙輪：“雙絃上用輪也，或一按一散，或俱按俱散，用法不同，曲譜別之。”
17. 單輪：“同輪。”
18. 長輪：“輪而長也，有單輪之數音之長也。”
19. 滿輪：“四絃齊輪。”
20. 扣輪：“扣而輪也。”
21. 掃輪：“先掃後輪也。”
22. 吟猱輪：“帶吟猱而輪之也。”
23. 雙長輪：“長輪而用數絃者。”
24. 雙單輪：“先雙而後單輪也。”
25. 雙雙輪：“先雙彈而後雙輪也。”

(二) 左手指法：

26. 按：“按某絃、某柱而後彈也。”
27. 泛：“浮按泛音也。右或彈或挑，左食、中、名指點各絃上之泛音。兩手並下，勿令參差。如蜻蜓點水彈法。右彈宜重，左點宜輕。”
28. 搬：“食、中指按絃，右彈後即將名指於下搔得一聲也。”
29. 帶起：“右彈後，左名指或他止於本絃帶起一聲。宜重按輕帶也。”
30. 粘：“食指按絃彈後，即將名指下三住搔絃得瑣碎之數聲，長短依曲之節。”
31. 打：“食指按絃彈後，名指及下一、二柱上打一微聲。”
32. 吟：“按絃得聲後，輕輕搖動約五、六次，出音幽靜安閑，陳絃外有餘韻也。”
33. 猱：“食指按絃彈後，上下用猱之約七、八次，出音清勁蒼老，使有逸趣。”
34. 吟猱：“吟猱合作，按絃起伏，搖動左右不過三分，若吟哦之有韻，或先吟後猱，先猱後吟，其作用之妙，可以意會不可言傳。”
35. 推：“名指按絃得聲後，急向右推過，得下律之音。如：凡自推得六字，上自推得勾字、尺字，餘類推。”
36. 推吟：“推絃後用吟也。”

37. 煞絃：“左指按四絃，略推過，將中指甲托著三絃，由彈三絃得聲於甲上，使有破煞之聲也。”
38. 雙煞：“雙絃上用煞聲也。”
39. 輪煞：“輪用煞聲。”
40. 絞絃：“名指按四絃，向右推至一絃底，將中指勾三、二、四絃，壓在四絃之上。食指於上二柱重重按住，即將名指退出，中指放絃，然後右手滿輪，謂之絞四絃。又用二、三絃，亦于前法，謂之絞三絃，其聲大於煞絃而發響，因貴激烈闊大。”
41. 絞四絃。
42. 絞三絃。
43. 攏：“如一柱按數絃，次第彈去，便有參差，然按指不動，再用吟揉。”
44. 撚：“又不彈，左指虛按絃搔動得音，或一句、或二句之等。”
45. 過音：“有停頓處，右彈後餘響之際，以右手過其音，使其自然不響。”
“以上搬、粘、吟、揉、過、攏、撚、雙煞、輪煞為舊本所無，余增補之。”

七、《養正軒琵琶譜》（浦東派名家沈浩初刊印於西元 1929 年。）

（一）左手指法：

1. 搔：“用食指按絃在品，而以中指在下搔之作聲也。”
2. 捺：“以指將絃擊在品上，成微聲也。若遇散聲則將所按之指放去時一帶成音也。”
3. 甲：“指甲聲也，用指肉撫品，將絃浮在指甲外，彈之得七七聲也。”
4. 泛：“以指對品浮點絃上，按彈並發，一著即起，如蜻蜓點水也。”
5. 虛按：“較泛音為重，宜將絃按住而不著品也。”
6. 擺：“將絃按在品上擺動成不定之音也。”
7. 顫：“以食指按絃在品而以中指連點於下，則右手輪之成顫動之聲也。”
8. 挽：“將絃拉出也。先以食指將絃按住在品上，而以中指或名指在下面之品位拉出也。”
9. 推：“以食指將絃按在品上，而以中指或名指在下面之品位推進也。凡為推挽者，欲其得非工非尺之音，如琴調之半音也。”
10. 絞：“如在第一品以子絃尺字與中絃四字相絞，則先用名指在第四品將子絃推進，隨用時指將中絃四字拉出壓在子絃尺字上，凡絞絃無論何處必以名指推進食指拉出也。”
11. 並：“以二絃或四絃並在一處也。凡並絃應已中指將裡絃拉出，食指將外絃推進兩湊之也。”
12. 輪板：“在右手輪掃之際，即同時將左手禁中名食四指之指端次第搗在品下外側板上，連而不斷，其音得得，作馬蹄聲也。”

右手指法

(二) 右手指法：

13. 挑：“以大指挑進也。”
14. 撥：“以食指撥出也。”
15. 彈：“凡挑撥皆可為彈。”
16. 撇：“自子絃至纏絃作勢一齊撇進也。”
17. 拂：“自纏絃至子絃作勢一齊拂出也。”
18. 掃：“以五指排齊撇進拂出也。”
19. 輪：“先以禁名中食次第撥出然後大指挑進謂之輪者。欲如輪之轉旋圓滿，連而不斷也。緊拍處用單輪，緩拍處宜連輪，又有浙派先以食中名禁次第撥出然後大指挑進，俗名上出輪，其聲清健可施於將軍令等武套。”
20. 滾：“以食指撥出，大指挑進，一撥一挑，連續不已。欲如輪法之緊湊為妙。”
21. 勾：“以食指對內勾進也。”
22. 打：“以大指之面向外推出也。凡纏絃泛音多用打，若遇勾打，只在子纏二絃。單勾打者，先以大指將纏絃打出，次以食指將子絃撥出勾進又撥出，凡得四聲也。雙勾打一名鳳顛頭，先以大指打纏絃一聲，隨以食指將子絃撥出勾進撥出又勾進撥出勾進撥出共得八聲也。”
23. 摭：“以食指勾進大指彈出同時撮得一聲也。”
24. 分：“以大指挑進食指撥出，同時分得一聲也。”

“一摭一分曰摭分，小摭分只摭分子纏二絃，大摭分則以大指將纏老二絃彈出，食中名禁四指排齊，將子中二絃勾進同時撮得一聲，曰大摭，大指將老纏挑進，食中名進排齊將中子撥出，同時分得一聲，曰大分也。”
25. 臨：“自子絃而中老纏絃次第挑進曰臨。”
26. 掛：“自纏絃而老中子絃，次第撥出曰掛，凡屬臨掛，具係慢慢挑撥，與撇拂之轟然一聲者急慢有異也。”
27. 拍：“在纏絃者以大指之面將纏絃撬起一放，俾絃擊在板上得拍然一聲也，在子絃者以食指與大指捏著子絃，提起一放，以使子絃擊板作聲也。”
28. 搖：“只以大指在一絃上連連挑進彈出，愈速愈妙。”
29. 飛：“以右手向外旋轉一圈，然後將食指對絃，取勢斜上一撥，以無暴聲為妙。”
30. 雙飛：“如陳隋內之雙飛，中老二絃即以食指撥中絃，大指挑老絃，一

撥一挑，連而不斷也。”

31. 卜：“以右手食指之肉勾住子絃，而以中指撥出，其聲卜然，如木魚與鼓板聲也。”
32. 夾彈：“夾彈者彈二絃也，即帶彈按音以內之散音，如按子絃則夾彈空中，如按中絃則夾彈空老。”
33. 夾掃：“夾掃每拍共有四聲，先以食指撥子絃，次以大指撇四絃，再以食指拂四絃，末以大指挑子絃，此係夾掃四絃之法。若夾掃雙絃則先以食指撥外絃，次以大指挑二絃，食指撥二絃，末以大指挑外絃也。”
34. 掃輪：“在夾掃之中略帶一輪也。”
35. 長輪子絃
36. 帶輪
37. 帶挑
38. 連挑：“帶挑者或逢拍一挑，或遇同音一挑，其旁每挑俱有註出，若連挑則外絃只用禁名中食四指，次第長輪，而以大指慢慢連挑裡弦，不得間斷，直與長輪一齊停止。”

八、各傳譜指法對照表

歸納以上各傳譜所記載的指法及其解釋，除了《一素子琵琶譜》年代較久，目前對其用法尚不能完全理解，故不列入比較，《李氏譜》未詳列指法，而已其傳人重整編寫之《平湖派琵琶曲十三首》所列為例，依照《南北二派密本琵琶譜真傳》的敘述順序表列如下，由此可看出傳統琵琶指法的種類與名稱。

華秋蘋琵琶譜	瀛洲古調	玉鶴軒琵琶譜	養正軒琵琶譜	平湖派琵琶曲十三首
彈	彈	彈	撥	彈
挑	挑	挑	挑	挑
			彈（撥、挑）	
勾	勾	勾（食指、拇指）	勾（食指）	勾（大指）
			打（大指）	
				抹（食指）
搖	搖	搖	搖	大指搖
夾彈	夾彈	夾彈	夾彈	
			夾掃	

	滾		滾	
雙	雙	雙		雙彈
				雙挑
分	分	分	分	分
扣	扣	扣		扣
撫	撫	撫	撫	撫
提	提	提	拍	提（大食二指提）
	返		拍	拍
			卜	摘
				彈面板
勾搭	勾搭	勾搭	勾打（鳳顛頭）	勾搭
拂	拂	拂	拂	拂（三條絃、四條絃）
掃	掃	掃	撇	掃（三條絃、四條絃）
			掃（五指大掃拂）	大掃
				撇（四指拂）
				撫掃
				雙飛
			臨	臨
			掛	掛
			飛	
			雙飛	
輪子	輪	輪	輪	五指輪
				半輪
單輪	單輪	單輪		
雙輪	雙輪	雙輪		雙輪
長輪	長輪	長輪	長輪子絃	長輪
滿輪	滿輪	滿輪		轟
				滿輪
				掛線輪
勾輪	勾輪			勾輪
扣輪	扣輪	扣輪		扣輪
掃輪	掃輪	掃輪	掃輪	
				挑輪
			帶輪	
			帶挑	
			連挑	
吟猱輪	吟猱輪	吟猱輪		

雙單輪		雙單輪		
雙雙輪		雙雙輪		
雙長輪		雙長輪		
	攵輪			
		按		
			虛按	
			甲	
泛音	泛音	泛	泛	泛音
吟猱		吟猱		吟
	吟	吟		
	猱	猱		
			擺	
			顫	顫指（攏）
帶	帶	帶起		帶
擻	擻	擻	搔	擻
		粘		
打	打	打	捺	打
絞絃	絞	絞絃	絞	絞二絃
絞三絃		絞三絃		絞三絃
絞四絃		絞四絃		絞四絃
			並	並二絃
				並三絃
				並四絃
			輪板	
推	推	推	推	
			挽	
				綽
				注
		推吟		
煞絃	煞	煞絃		
		雙煞		
		輪煞		
		攏		
		撚		
		過音		
				彈面板
				馬蹄

				手圈文煞尾
				手圈武煞尾
				上煞
				抹復掃

第三節 專家學者對於指法的分類與認知

指法運用在琵琶音樂的呈現中是如此搶眼的一個面向，使得許多關於琵琶的論著都必須對此作一些說明、分析與研究。從事琵琶研究的人有學者與琵琶演奏家二類，學者的研究通常嚴謹而帶有對於其他學科橫向的類比認知；琵琶演奏家則從主體的深刻感受和詮釋來探討此一題目，前者宏觀，後者深刻，兩者皆可為琵琶研究帶來有力的觀點和解釋。但也就是因為兩造著眼點與擅長不同，前者常著眼於客觀現象，對其內在的精神與對演奏者在心理、肌體上產生的影響較無感受，也較無法對琵琶音樂作主體的詮釋；後者又因指法難度之高，而自然而然地注重實踐時的技巧或訓練，又非常習慣於琵琶音樂以指法為出發的各種音樂語法、詮釋方式與文化習慣，反倒都忽略了指法對琵琶音樂在音響、美感層次的總體影響。

對於琵琶指法的論述散見於各種民族器樂有關的專書、琵琶演奏家的文集以及琵琶曲集之中。下面就分別從學者與演奏家的觀點作一整體的回顧：

一、學者的客觀分析

致力於中國民族器樂研究的學者，對琵琶指法有系統地論述者，李民雄與袁靜芳可謂相當具代表性。以下分別對兩位教授的研究試作整理：

（一）李民雄教授的觀點

李民雄著《民族器樂概論》中，²⁷ 即有如下敘述：“琵琶的指法非常複雜，

²⁷ 李民雄 1997《民族器樂概論》上海音樂出版社 p27,28

加之各個流派在指法的名稱與運用上又有所不同，致使學習者難以就緒。”提出了琵琶指法名稱與種類不能統一的事實，並且以較概括的分類法將其歸納為左手指法—包含實音、裝飾性指法與特殊性指法；右手指法—包含基本指法、複合指法與特殊指法等。“為了通過學習琵琶指法去瞭解樂器性能，進而分析指法與表現內容的關係，茲將琵琶左、右手指法加以分析歸納。”

他認為左手指法的功用是通過按音、散音與泛音奏出曲調，而其中以按音為主要指法，又可分為實音、裝飾性按音與特殊性按音。裝飾性按音是”在實音的基礎上，用手指的輔助動作潤飾實音。它除了吟、擻、打、帶起等幾種指法以外，其他都是演奏各種滑音的奏法。”而滑音又可分為「通過手指移動音位而得」及「手指固定音位，用輔助性動作奏出」二種，前者包含綽、注、進、退等，後者包含推、拉、推復、拉復、撞、縱起等。而特殊性按音，則是”為了表達樂曲特殊內容的需要，用絞絃、並絃、同輪板、煞和伏等指法，奏出特殊的音響。”他對於右手指法，則認為是琵琶發音的動力部分，歸納為三類：基本指法、複合指法及特殊指法。基本指法包括食指指法「彈」、「抹」，拇指指法「挑」、「勾」以及包含上出輪、下出輪、單、輪、長輪和半輪的輪指指法。複合指法即為上述五種指法各種不同的綜合運用。特殊指法則也是為了表達樂曲內容的特殊需要而使用「摘」、「扳」等指法奏出特殊的音響。

李民雄教授的指法分類，可以表列如下：

左手指法	散音					
	泛音					
	按音	實音				
		裝飾性	吟、擻、帶、打			
			滑音	移動	綽、注、進、退	
				固定	推、拉、推復、拉復、撞、縱起等	
特殊性			絞、並、輪板、煞、伏等			
右手指法	基本指法	食指指法	彈、抹			
		拇指指法	挑、勾			
		輪	上出輪	全輪、半輪、長輪		
			下出輪			
	複合指法				夾彈、搖、撫、分、扣、扣輪等	

由以上表格可以看出這是一種非常簡略的歸類，分類的依據也比較不一致。

有時是以動作方式分，如固定式或輔助式滑音、上出輪與下出輪；²⁸ 有時以使用的本體與邊緣為切入點分為基本指法與裝飾性、特殊性指法，而「裝飾」與「特殊」二詞又不知如何區隔；有時使用音響型態為依據而有實音、上滑音、下滑音等分類項目。由於比較的依據混雜，而使這樣的歸納難以呈現出琵琶指法所引起的音樂效果，或者它之所以能千變萬化的原因。

²⁸ 通常上出輪與下出輪並不列為兩種不同指法，因為一個流派或一個演奏者對於這兩種不同的輪指方法會擇一使用，極少並用。就像在彈挑時選擇以手腕為主或以手指為主一樣，視為同一指法的不同奏法。養正軒琵琶譜中就提到“北派常用下出輪，浙江派則常用上出輪。”

除此之外，將左手推拉吟揉、滑音與微聲指法解釋為「裝飾性」指法似有不妥。微聲指法如「打」、「帶」、「擻」等大多數時候並非裝飾音，而是旋律音，甚至可以是骨幹音。它的意義在音色的虛實，以及節奏氣口的鬆緊疏密上造成變化，大部分時候使用這種指法的音都是具獨立意義的。而行韻指法——即李民雄教授所謂的滑音指法，雖然必須依附於一個本音（實音），或者說必須包含一個本音作為骨幹，但行韻的過程即為此一音的整體，此一音被完成的決定因素，因此也不可視為裝飾。唯一可以被視為裝飾性使用的指法，只有某些固定幅度、速度的吟揉如同西洋音樂的抖音（或揉音，Vibrato），是對於本音的潤飾，其餘指法的使用通常都有決定性的意義，並非可有可無、勢能位階較低的裝飾音。

由於上述理由，李民雄教授的研究與整理較不適合套用於本篇論文。

（二）袁靜芳教授的觀點

另外袁靜芳教授在其編著的《民族器樂》中也對琵琶指法做了詳細的整理。

²⁹ 茲將袁教授的說明節錄如下：

常見的琵琶指法有六、七十種，加上匯組指法數量相當可觀，現根據琵琶演奏技法對旋律的表現意義，劃分為右手主要技法（其中包括：單音技法、雙音技法、和音技法、持續音技法）；左手主要技法；匯組技法和特殊技法四種。琵琶曲就是依靠這四類演奏技法非常靈活的、千變萬化的組合應用，來渲染氣氛、刻畫意境、展現樂思。

以下試將袁教授的文章和觀點做一摘錄。

右手技法部分：在右手主要技法中分為單音、雙音、和音與持續音技法四大

²⁹ 袁靜芳 1999,人民音樂出版社

類。而袁教授對每一類技法，針對其發聲方法、演奏特點、應用情形和功能效果等方面，有簡要清晰的描述與舉例。

(一) 於單音技法，袁教授認為：

單音技法是琵琶演奏用得最頻繁，最基本的技法。主要有彈、挑、勾、抹、剔、泛音等。它依靠左、右手的配合彈絃後發出短暫的單音。...演奏特點是觸絃靈活、節奏鮮明、發音時值短促。在演奏中往往與左手其它技法配合應用，是琵琶組合技法中不可缺少的連接環節。單音技法單獨應用時，在快速樂曲中具有清脆、敏捷的特點。

(二) 雙音技法主要有雙彈、雙挑、撫、分、扣等。彈奏的方法與單音技法一樣，是依靠左右手的配合彈絃後發出短暫的單音，而演奏的特點在觸絃迅速敏捷，使雙音有如一聲。雙音指法與單音指法之不同點在於它的力度較強。在樂曲中的使用，

往往加強旋律的重音或改變旋律的重音為主，增強旋律的節奏性、活潑性和立體感。當雙音技法有節奏地應用時，賦予旋律節奏特殊渾厚、平穩、均衡的效果。

(三) 在和音技法一類中包含掃、拂、扣雙、三分、三撫、三扣、分雙等指法，定義“依靠左、右手的配合觸絃後發出三個以上的和音”，特點為觸絃迅猛（掃、拂）、準確。右手一個至四個手指先後或同時觸動三條或四條絃，鏗鏘有力、如發一聲。而在樂曲中運用的功能與雙音技法一樣，常用於加強旋律的重音、改變重音位置、增強節奏性、分割性和立體感。在效果上，袁教授認為“和音技法善於渲染強烈的氣氛，是達到樂曲高潮最常用的技法之一。”

(四) 持續音技法主要有搖指、滾（夾彈）、輪三種。原理是

“依靠右手一個手指至五個手指連接快速彈絃而造成特殊的長音效果”，

其中特別提出輪指，認為

它以多樣的組合和變化形成琵琶演奏所特有的各種表現技能……在樂曲中它以表現最纖細柔和，抒情歌唱性的旋律特點到表現內在激情、強烈壯闊的旋律特點方面都有很大潛在能力和獨特效果。

對於各種型態的輪指所表達出的不同音樂情境，袁教授有分別的舉例和描述。此外也提出了“在輪指基礎上發展成的挑輪、勾輪、扣輪，除加重旋律重音和分割感外，具有支聲複調音樂效果”這一觀點。

對於左手主要技法的運用情形，袁教授認為是

配合右手所奏單接續而成。…具有輕、柔、細、巧的特點，經過左手推、拉、吟、揉等技法處理，使旋律具有滑音、顫音和同音反覆的效果。一般適於表現委婉、如歌如訴、感情比較深刻內在的旋律。

泛音，具有清澈透明的效果，用於樂句和段落結束處時，是結束音一個很妥貼的補充和烘托。…當泛音單獨裝飾某個旋律片段或段落時，為樂曲增添活潑、清越或幽雅、深遠的意境。

第三大類為匯組指法，是以兩種以上基本指法接續組合在一個樂句或段落中組合應用。第四類「特殊技法」則定義為「非樂音類指法」，如煞絃、絞絃、並絃、拍、提、摘等。”它依靠左、右手的配合彈絃後發出噪音，在樂曲中造成特殊的藝術效果，特別是琵琶傳統武曲善於運用各種特殊技法進行形象性的描繪或渲染氣氛。”

在此文章的最後，袁教授歸納了琵琶樂曲中對於指法的安排，是與全曲的旋律、情緒發展相應的。而它的使用方法則主要依據「變化對比」的原則，使琵琶旋律變化豐富。所謂的「變化對比」體現於力度、時值、和細微韻味等方面。”

力度對比，主要表現在單音、雙音、和音技法對比安排上。…時值對比，主要表

現在單音、雙音、和音與持續音的對比安排上，對比較頻繁，速度快時，則旋律活潑、富於生氣；對比較緩慢，技法變換間隔較長時，則旋律抒情、柔和、婉轉。”

此外，在琵琶音樂中指法的運用可以造成對比者，還包括全曲各段落之間技法安排、各段落中不同匯組指法的安排、各段不同主題個性技法以及主題反覆中技巧對比的安排，都是常見的指法運用的方式。

茲將以上觀點表列如下：

指法分類	分類細目	方法與特色	功能	指法名稱	運用方式
右手主要技法	單音技法	彈絃後發出短暫單音，時值短、觸絃靈活、節奏鮮明。	1. 組合技法中的連接環節 2. 單獨演奏	彈、挑、勾、抹、剔、泛等	7、主題反覆變奏技法安排 6、主題個性技法安排 5、段落中匯組指法對比 4、段落間對比 3、細微韻味對比：左手指法 2、時值對比：單、雙、和、持續音 1、力度對比：單、雙、和音
	雙音技法	彈絃後發出短暫雙音，節奏鮮明、力度較強	1. 加強、改變重音 2. 節奏性、活潑性、立體感	雙彈、雙挑、摭、分、扣等	
	和音技法	觸絃發出三個以上和音，迅猛準確，力度更強。	同雙音技法，但更強烈	掃、拂、扣雙、三分、三摭、三扣、分雙等	
	持續音技法	一指法持續演奏或雙手二種指法巧妙接續，	1. 特殊長音效果 2. 與基本指法複合造成支聲複調	搖、滾、輪、長輪、半輪、挑輪、勾輪、扣輪、滿輪、雙輪	
左手主要技法		輕柔細巧、配合右手單技法接續	1. 滑音 2. 顫音 3. 同音反覆 4. 表現深刻內在旋律	吟、揉、帶、擻、打、推、拉、顫、泛等	
匯組技法		兩種以上基本指法接續組合或反覆使用	造成對比與變化	勾搭、摭分、摭掃、夾掃等	
特殊技法		左右配合彈絃發出噪音，屬非樂音類指法	1. 形象性的描繪 2. 渲染氣氛	煞、絞、並、拍、提、摘等	

袁教授的整理歸納很全面，從指法使用的各種現象來描述、歸類、分析和解

釋。在這篇文章中不但提出各種指法基本的定義、型態，也對它們的音色和在音樂中的形象提出解釋，此外對於琵琶曲中指法安排的內在規律也提出了清晰而獨到的見解。其中許多觀點我認為是非常有價值的。在此列舉並依個人淺見做一些補充或反思。

(一)雙音與和音技法的功用常在加強旋律重音、增強節奏性、活潑性與立體感，而有節奏地運用時帶來渾厚、平穩或均衡的效果。說明了雙音、和音的作用在於節奏和重音，以及常見的規律使用時產生的韻律感等，而並非和聲效果，這是十分正確的，觀察琵琶記譜與演奏，常會發現雙音或掃常隨個人意志選擇使用，在重音處用絃數常無法清晰分辨，更遑論具體規範，由此可證〔雙〕和〔掃〕等指法意義不在和聲，因為若為和聲，則每一個和絃音都具功能，絕不能任意省略或增加。只是筆者認為除此之外，此處的雙音與和音技法還應加上非常重要的「音色變化」功能。更有甚者，單音、雙音與和音技法可直接並稱為「點狀音指法」，因為既然並沒有真正的和聲功能，在這些指法中，發出單雙或三個以上音的分別並無太大意義，尤其是三個以上的所謂「和音」，常常是為了渲染強烈、激動的氣氛，甚至當成打擊樂效果來使用，在演出時常跟隨樂曲強弱快慢的變化而運用、甚至是氣口的抑揚膨脹收縮，根本已不知是彈到兩音、三音或者四音了。

(二)對於左手技法對音樂語彙所產生的意義，歸結出「滑音、顫音和同音反複的效果」，以外在現象而言，是這些指法對琵琶音形所造成的變化，可說觀察得很仔細。但首先，文中敘述能造成這些效果的指法為「推、拉、吟、揉」等技法，

但這些指法並不是形成顫音和同音反複的指法，形成顫音的應該是「打」或是基本的按音；³⁰ 而若不考慮各種音色變化取得的同音反複（如泛音、換絃演奏同音高、或是八度借用等手法），只以指法而言，應以「擻」能得到這類效果。再者，這一段文章中仍舊沒有提出左手指法所產生的音色、虛實上的特殊意義，也未曾提出張力滑音在行韻上的決定性作用，這一層面對琵琶音樂可說是影響巨大，單一個行韻指法即與右手所有指法具有地位相當的影響力。文中未對此做說明實在至為可惜。

(三)結語部分整理出演奏技法的安排特點，琵琶各個層面的對比變化方法，精闢入理，很值得參考。尤其是提出了「對比較頻繁時樂曲風格活潑，富有生氣；對比緩慢，技法變換間格較長時，則旋律抒情婉轉。」觀察精確，只是我認為以活潑和抒情形容，不如以「積極」和「沈厚」等狀態代替。一來較能概括表示各種情感狀態，二來更符合中國常有的音樂情懷。

二、 演奏家的實踐心得

琵琶音樂的傳承發展，主要是依靠各流派的宗師與演奏家們代代相承。除了技術、演奏法的教學切磋、曲情意境的心領神會外，對歷史、傳統、美學等方面也在這半口傳心受的教學方式中完成。對樂曲的發展更常是建基在師長所受的傳統上，再加入新一代的想法與創造而得。因此，演奏家對各方面琵琶音樂理論的

³⁰ 顫音不等於揉音。顫音應為兩個不同的音快速交替，揉音則為一個音本身的振動而產生不同音高的擺盪，意義上完全不同。吟、揉指法除了造成行韻姿態之外，也可以做揉音使用，但不能做出顫音。

看法，不但有著深刻的、自主的認識，且承續長久以來代代相繼的傳統，對於琵琶音樂的解釋有著重要的價值。

演奏家對於琵琶指法的闡釋論述，多見於期刊論文，或是樂譜曲集的前後曲論之中，如前文所述，有許多研究仍然偏重指法的訓練、技術或物理現象的討論。而以王範地、林石城與陳澤民三位老師對指法所造成的美感意義有較多見於文字的論說看法。茲將其心得整理如下：

（一）王範地老師

王範地老師認為琵琶的音色本質應為「金石之聲」，而其中有剛柔、輕重、明暗的變化與差異。右手指法上分為正聲、陰聲（抹、勾、帶起、擻等）、異聲（非樂音指法）之別，正聲與陰聲互為陰陽，以此生出無限契機變化。以這些基本指法派生出各種匯組指法如〔夾掃〕等，以及各種節奏型指法。在琵琶音樂美感中應以正聲為主，陰聲為陪襯，若將陰聲上升至主流地位，則會破壞了琵琶音色架構。因為指法雖是琵琶音樂的語言，核心仍是音色。此外，琵琶指法的致力絕不可忽略了左手。左手指法的美感能量不是表面性的，它反映了中國音樂，尤其是琵琶音樂的本質。汪派宗師李廷松曾說：腦是元帥，左手是將軍，右手是小卒子，因為右手出不了韻味。右手再怎麼雷霆萬鈞、花指繁絃，也只能彈出四個空絃音，不能歌也不能吟。因此琵琶音樂中最深刻動人的，應該是左手所主導的各種行韻。

王老師認為，音色是指法的核心，而論指法要以小見大，從一動一靜間的小

技探討到其背後的意境、內容甚至整個文化的面貌。³¹

王範地老師致力於琵琶教學法研究多年，對各種指法技術的研究可說是鉅細靡遺，也廣為琵琶樂界肯定。在王老師的論文著述中對基本指法的音色本質、變化有一些獨到的見解，例如在《中國音樂》1968，〈琵琶右手動作型態和音質的關係〉一文中，提出了以下觀點：

不論是以那種指法演奏，聲音都是由”點”組成的。對它的基本動作型態的描述也有各種說法。如彈、擊、撥等。這些描述在人們的心理反應上不一樣，由此造成的動作型態和音色也是不同的。

在這段敘述中提出了指法動作的型態會牽動演奏者心理的反應，印證了琵琶音樂中肢體、情感與音樂三者互為表裡的關係，也加深了指法所具，超越技術層面的情感內蘊。非經過千錘百鍊的實踐、內化與長時間的浸淫，是無法得到這樣深刻體會的。此外，對一個單獨指法的各種細膩變化，王老師也有一套系統說明。

例如最基本的〔彈挑〕(王老師合稱為〔撥〕)就可有多種技術變化：

琵琶右手演奏動作的基本型態是”撥”。“撥”是指指甲以一定的速度經過弦、發聲的狀態。指甲經過弦時有高速、中速、低速……等等不同的速度層次，並由於速度層次的不同而相應帶來的力度、心理狀態和肌體的感覺都不盡相同，因此產生了多彩的音色層次。一般來說，經過弦的速度快，音質多屬於剛性，慢則多屬於柔性，而”剛柔相濟”又是琵琶表演藝術中的一種重要手段。……

其中可分為 1.撥 2.擊撥 3.彈撥 4.滑撥 5.壓撥(較快速的連續單彈——如剎指就屬於這種狀態) 6.擦撥 7.拔撥

王範地老師在教學、詮釋上的論述系統，目前正在整理彙編中，相信整理付梓後將會有更多詳細精闢，對琵琶音樂文化的詮釋，提供後學最有價值的認識。

(二) 林石城老師

³¹ 以上論述得自筆者對王老師之訪談，2001年7月16日。

林石城老師是琵琶重要流派---浦東派的傳人與當代宗師，他的文章論述頗多，對於流派、樂曲以及指法的基本要求、正確風格都有所闡釋。其中有提綱挈領，有深入剖析，對某些特殊指法更有詳盡的說明與建議。

對於指法演奏、應用時的基本原則，林先生認為應考慮發音效果，重於追求指法的眾多炫目。以演奏的實際音響效果為評斷指法配用是否合宜的根據。他在《中央音樂學院學報》1996 第一期，〈琵琶指法與表演之窺見〉一文中提出：

老一輩琵琶家非常重視樂曲的”曲趣”、”神韻”，也曾提到”彈文套如只求纖靡流蕩，花指繁弦；彈武套只聞雜亂無章，喧賓奪主，但求悅耳，已失樂曲本意焉。

而如何體得曲趣與神韻，他認為”演奏者必須分清主次、站對立場”，方能”寫的層次分明，奏的有聲有色”。所謂主次、立場之分辨，其實便是對樂曲內容、意境的深入探討。例如《霸王卸甲》一曲，意在描寫西楚霸王項羽的英雄悲歌，演奏時便應將霸王的氣概內化，在指法使用中表現出其貴族式的英雄氣質，不願屈尊、不甘受辱、不用詭詐而剛強自恃，最後終於淒美悲壯地，成全了歷史一段轟烈故事。這樣的歷史情懷、與悲劇英雄的心理共鳴，是本曲應持的「立場」，以此出發，則可考慮在指法、表情（指法即決定表情）的配用上，應作何選擇。林先生更嚴詞批評了某些時下的演奏者，用了花稍的指法演繹本曲，卻成了扭捏不堪、惺惺作態的俗媚之聲了。例如：”第二段的某些音樂上配加了張力滑音，把項羽粗爽豪放的形象，變得像個女人或小丑。”同樣的問題也發生在另一經典武套《十面埋伏》上。”……再如【排陣】段，把原有一隊隊兵卒列隊行進的整

齊步伐聲被改成一個人在場地上蹦跳的效果。”

指法服膺於音色、音樂的要求來使用，可說是指法訓練、選擇與應用過程中的基本原則。演奏者需具備各種指法技術，並且在曲情需要處能作合宜的搭配運用，才能產生音樂各段的內容意境。林先生在同一篇文章中提出：

如果不會在快速進行中作吟、推等，也不會作合適的音量音色變化的演奏，既難於奏出各段應有的內容情趣，也只能作平板無味的演奏。……奏出各種不同的音色，需用各種不同的演奏方法。各種不同的音色，也只用在某曲的該用之處，只用一種演奏方法，追求一種音色效果，並做重點練習，既不全面，也就產生了這種弊病。

林先生以此為指法的總體原則，而對於幾個特殊指法本身的介紹，則散見在其許多文章中，並無完整、全面的專門整理。在此略附如下：³²

1.〔輪〕、〔滾〕的基本要求：

輪、滾一條弦的發音，要求前後各音的音量、音色都需相仿，以求發出長音的非常飽滿完美。輪、滾兩條弦時，要求各個手指在兩條弦各自的前後各音的音量、音色上都需相仿，以使兩條弦兩個聲部的長音都很完整。

2.〔推復輪〕的動作與心理狀態：

“推復輪”是在右手作“長輪”的進行中，左首先作“推”，再回復至原按音位。”推”的上滑音，使人感到勇往直前，堅決頂住的氣勢；回復時的下滑音，又有著堅決頂住時很累很辛苦等的感受。

3.崇明派〔彈擻〕指法解析：

“彈擻”是崇明派擅用而富有特色的指法之一。它是在右手“彈”弦發音之後，瞬即接用左手指“擻”弦，彈與擻需緊緊地相連在一起。

4.浦東派〔雙飛〕指法解析：

³² 以《中央音樂學院學報》1996 第一期，〈琵琶指法與表演之窺見〉；以及《中央音樂學院學報》1984 第二期，〈琵琶左手基本指法“吟”〉兩篇文章為例。

“雙飛”指法，這種奏法等於在相鄰的兩條弦上做”滾”。演奏雙飛時，在某些樂曲中，還需在弦身的”上”、”下”處作移動彈奏，使其音色產生變化。曾稱它”蝴蝶雙飛”或”雙飛蝴蝶”。

5.〔並四絃〕音響特色及技術需要：

四條弦相并在一起時，四條弦之間的音程關係已發生了變化。樂曲中配用并四弦之外，一般沒有什麼預備動作，需於半秒鐘內把四條張力較強的弦身相并在一起，這就更須具備強的指力才能做到。

6.〔吟〕：林先生以一篇完整的論文探討琵琶左手指法〔吟〕的種種問題。對於這項在琵琶音樂中具有極重要表現力與影響力的指法，作如此完整深入的闡釋，其貢獻是值得肯定的。節錄如下：

(1)依指法運動方式分類：

”吟類奏法可歸納成「左右擺動」與「按放揉動」兩大類。相位上，宜於用按放揉動的方法；品位上宜於用左右擺動的方法。”

(2)依使用型態分類：

”吟類的基本方法可以分為：大、小、快、慢四種。在樂曲中演奏吟類方法時，大都把大、小、快、慢四種基本吟法互相組合應用，互相組合後又可分為：慢而大、慢而小、快而小、快而大四種。”

(3)〔吟〕的使用：

在長音符上用吟時，又可分為音頭吟、音中吟、音尾吟等三種。……音頭吟常用於強拍強位或樂句開始之處。音中吟常用於長音符上。音尾吟常用於樂句的結音上。

吟也常與其他左手指法配合在一起同時使用，最常用的有：吟與張力滑音、吟與并弦、吟與絞弦、吟與擻、吟與捺、吟與帶，吟與人工泛音等配合使用。

(4)各種使用所得的效果：

慢而大的吟，表現悲苦鬱悶的情緒。慢而小的吟，常用在樂句的結音上，可使樂句結束得較為穩定而完美。快而小的吟，常用在快速的樂曲之中。在慢速、中速、快速樂曲的按音上，如能加用極快極小的吟，可使樂音優美純淨。

快而大的吟，常用在情緒激動之處，也常作為誇張手法之一。左右同作的吟，常用在表現剛強有力之處。先彈後吟，在慢曲中易於產生緩婉纏綿的效果；在快曲中易於得到輕盈活潑的效果。

除此之外，林先生尚有許多對各種指法的整理詮釋，散見於其編整的各類樂譜曲集中，對於這些指法在特定樂曲、樂句中的應用方式，也有許多深入的介紹。

（三）陳澤民老師

陳澤民老師是汪派傳人陳永祿之姪，也是其弟子。陳先生學養豐厚，對琵琶藝術的歷史、樂律學、演奏、美學、考據等各方面都有踏實廣博的研究。他對指法使用時的整體原則與細微變化都有獨到的見解。例如在《中央音樂學院學報》1988年第二期中發表的〈琵琶右手若干演奏技法之我見〉中提及，總體而言觸絃方式的原則為：

一般情況下，觸弦位置應相對穩定，過多過大的移動會造成音響混雜，失去音的穩定感。……角度增大，能使音質增厚，音色變暗；角度縮小，能使音質變薄，音色變亮。……音樂表現中的強弱變化，必須伴隨著音質音色的變化，而這種變化又成為強弱變化的”催化劑”。

對於各種指法分別的介紹，則依指法動作方向大分為「彈類指法」與「挑類指法」兩類進行陳述，其中提出了觸絃角度需稍有變化，不能完全同質，音響才能豐潤凝聚的論點，與時下一些追求所有音色同質的訓練方式有所歧異，但筆者認為陳老師的理論實為至理。因為若所有的音色都同質，琵琶的音響勢必尖銳而單調，其中的立體縱深將會消失，旋律又不悅耳，再多指法變化也都只能淪於花俏炫技，而失去真正的深度和美感。而在觸絃時各種角度、方向細微變化，是演奏時的小技巧，卻是相當重要的觀念。以下整理陳老師對幾個單獨指法的論述：

1.彈類技法，包括〔彈〕、〔雙〕、〔劃〕、〔掃〕、〔掛〕等，節錄如下：

(1)〔雙〕的技術、美感與使用：

雙音的音響豐滿，富有彈性、具有凝集力。雙彈較少採用水平狀運行路線，因為兩弦的觸弦位置和角度完全相同，其發音屬同一音質、音色，這種雙音的音響不豐滿，缺乏彈性，沒有凝聚力。……雙彈可以加強節拍的重音和豐富音響。使用雙彈是為了獲得豐滿和潤的音響，有強調節拍重音的作用。

(2)〔掃〕的技術、美感與使用：

掃：是多指觸弦，即用小、無名、中、食四指在同一節奏上由纏弦至子弦做急速擊弦，音響較劃更為豐滿。文曲使用掃是為了豐富音響。武曲中的掃是為了增強力度、製造氣氛，要求有強烈的點感。

(3)〔掛〕、〔臨〕指法的技術、美感與使用：

掛在現代樂曲中作為琶音運用。使每條弦的觸角位置與指鋒都產生微量變化，掛的總體音響就豐滿和諧。使用掛、臨指法相間演奏，音響圓潤並有內聚力，拍子中間的兩個音符是屬經過性的旋律音，它需依附於兩旁的旋律骨幹音並融為一體。如若使用四個獨立的彈和挑，音響效果是完全不同的。

2.挑類技法，包括〔挑〕、〔雙挑〕、〔拂〕、〔臨〕等，節錄如下：

(1)〔挑〕的使用：

……使用上偏鋒時手腕與小臂有較大的旋外動作，施力已被力為主，發音渾厚有力……挑奏必須根據旋律的發展在技法上做各種調整。在音響上必須要有相應的變化，才能更好地表現出音樂的意境。

此外，陳老師提出現代琵琶演奏多改用義甲代替指甲，為了觸絃方便，也易於取得結實的音質，而將義甲正鋒移於左邊，下偏鋒便消失。但如此一來便放棄的〔挑〕所能作的指鋒變化，也等於放棄了許多音色變化的可能性，甚為可惜。這也是個值得省思的特殊論點。

(2)〔拂〕的使用：

上臂提起，故在運動時力臂長，使拂奏的音響鏗鏘，宜於武曲中使用。小臂內收，手腕稍微外及大指虎口打開撥動裡弦，裡弦音響相對柔和，宜於文曲中使用。

3.〔滾〕的技術、美感與使用：

由食指彈、大拇指挑；相間連續交替進行，並組成一個整體音響。它與快速夾彈有本質上的區別。夾彈是在節奏強弱對視關係中進行，速度不論有多快，節奏的強弱關係是不變的。……在滾奏中絕對不允許出現彈挑間的強弱關係，否則就不成為滾奏。

4.〔輪〕的種類、技術、美感與使用：

(1) 基本方式分類：

上出輪剛健有力，下出輪柔軟細膩。

(2) 〔半輪〕的技術、美感與使用：

連得四聲凝聚成一個整體音符的效果，而不是將一個音符劃分成四等分，由四個手指分別去完成。半輪的指間時值分配不應完全平均，而應先密後疏，這樣能使聲音具有起落感，富有活力。因為絕對平均必然使音響機械呆板，缺乏生氣。演奏半輪還必須結合觸弦角度的微量變化，使音質先厚後薄，造成音的頭尾區別。

(3) 〔輪〕的技術、美感與使用：

連得五聲並凝聚成一個整體音符的效果。

(4) 〔雙輪〕的技術、美感與使用：

雙輪在時值分配上較自由，李廷松先生演奏的《霸王卸甲》就有先密後疏和先疏後密兩種點位組合法。點位排列的疏密給演奏帶來了生機活力，並體現出不同的音樂韻律。

(5) 〔長輪〕的技術、美感與使用：

長輪的手指循環方式有兩種，即定數輪和不定數輪。這個不統一因素如果使用得當，會使音響更為豐滿。不定數輪的循環點可以在五指間相互轉換，由於各指發音有差異，所以當循環點的手指轉換時，就產生輪指音質、音色的變化，使輪指增加內在活力，這是表現歌唱性旋律的重要手段。我主張將無名指處於板（拍）為循環點，採用無名指、小指的力臂延伸到臂、肩，使無名指、小指由原來發音比較單薄變得粗壯渾厚，這種一反常態的性格改變，能使旋律所需的情緒獲得明顯的效果。（輪指基礎訓練中提出得時值、音量

均勻和音質統一的要求，只是輪指訓練過程中的必經階段，並不是輪指技法的最終目的。如果將這三個要求作為輪指訓練的最終目的，將會使輪指訓練走進死胡同，使演奏機械呆板、平淡無味。）

由陳老師對各種指法的要求可以看出他對於在「變」中求得內在活力的強調。其實，「和而不同」原本就是中國音樂美學中很重要的觀念，唯有「不同」才能帶來生機和活力，如果所有的音色、速度都是均勻同質的，人演奏出來的音樂與電腦有什麼兩樣？而現代電腦音樂再進步、再普及，也無法取代活生生的演奏家，這也是一個重要的原因吧。陳老師的美學觀點，筆者心有戚戚、深有同感，因此特別詳細節錄說明之。

演奏家本身是傳承者，投身於琵琶藝術的實踐中數十年，以之為生命、情感、自我成就之所寄，他們的意見自然是深入而寶貴，唯對指法這一題目大多在樂曲詮釋或是伴隨著其他議題而提起，並因多年苦心致力於技巧的鍛鍊，而常把重心置於此，未有全面完整的專論，使族外有心人士，無法藉以對指法之於琵琶音樂的決定性地位、以及其應用的方式與過程一窺其貌。因此筆者以前輩耆老的論述為基礎，對指法作一全面性的整理分析，希望能為這一領域提供更多的觀照，與更廣角的視野。

第四節 琵琶指法的種類

琵琶的花指繁弦，早已深深根植在見聞者對它的印象中。而各家學者、流派對其「指法」數量的統計，雖上下不等，卻也總達數十種以上。例如在各種樂譜、曲集中，解金福等人所編的【中國琵琶考級曲集】列舉四十項指法符號；孫麗偉【琵琶教程】依照指法型態分類列舉七十二種指法；【中國琵琶名曲薈萃】也同樣列舉七十二種，但項目有所不同。而在各種專論、書籍中也不乏這方面的整理。袁靜芳教授認為「常見的琵琶技法有六、七十種」；莊永平「琵琶在我國民族器樂中，是指、手法運用最為豐富的樂器之一，大約有五六十種之多。」李民雄「據粗略統計，傳統琵琶左右手指法多達五、六十種。」各種著述，不勝枚舉，可見琵琶指法數量之豐富。³³

所謂琵琶的「指法」不同於「指序」，它並非一種技法的延伸發展，而是不管其技術的養成、投射的形象、造成的效果乃至內在的性格都是明顯地各不相同的。³⁴ 這些變化豐富的指法為琵琶開創了除了曲調、節奏、結構之外，另一個向度的表現空間，另一個層次的音樂世界。

因為傳譜與流派間常存在一些同名異法、同法異名；甚至有法無名（某些指法在樂譜中不單獨列出）的情況，因此要嚴格界定琵琶指法的總數，是有其困難，

³³ 解金福、葉緒然、謝家國編【中國琵琶考級曲集】（上海音樂出版社 1995）；袁靜芳【民族器樂】（人民音樂出版社 1987）；莊永平【琵琶手冊】（上海音樂出版社 2001）；李民雄【中國民族音樂大系·民族器樂卷】（上海音樂出版社 1989）；孫麗偉【琵琶教程】（人民音樂出版社 2001）；上海音樂出版社 1997【中國琵琶名曲薈萃】。

³⁴ 例如「彈」和「雙」，乍看之下似乎只是右手食指撥一條絃或撥兩條絃的不同，但實際演奏時，在技術上，單彈著重在指尖獨立觸絃的力量；雙音卻需指腕融合，由抬腕帶起，過絃之後再由指向前延伸。在音色上，單彈注重清健凝聚和顆粒感；雙音則要求既清而厚並需有共鳴。而單彈之於美感的想像，在凝練和內勁；雙音則在虛實的相生與和合，有負陰抱陽的深層美感。

在各家統計中也都只能提出一個約略數字。所謂同名異法、同法異名、有法無名的情況，統計成表格如下：

一、同名異法

指法名	演奏方法	使用派別	說明
彈	食指向下出絃曰「彈」	華氏譜等諸譜	
	凡挑撥皆可為彈	養正軒琵琶譜	
勾	大指向下入絃曰「勾」	華氏譜	
	大指向下出絃曰勾，食指向 上入絃亦曰勾	瀛洲古調、玉鶴軒琵琶譜	
	以食指對內勾進也	養正軒琵琶譜	
搖	大指一挑一勾連而勿斷	華氏譜等諸傳譜	
	食、中、名、小各指均能用 指甲偏鋒或側鋒急速來回 撥絃。	現代樂譜或教材	
扣	大指勾、食指彈，勾彈並 下，勿令參差	華氏等諸譜	
	大指挑、食指彈，挑彈並下 勿令參差，或宜使稍有參差	玉鶴軒琵琶譜	
拍	在纏絃者以大指之面將纏 絃撬起一放……，在子絃者以 食指與大指捏著子絃提起 一放	養正軒琵琶譜	與別派之「提」法並為一種
	大指將絃勾起一放	平湖派琵琶曲十三首	拍與提分為二種指法
掃	禁、名、中、食四指從纏作 急勢一齊掃下	華氏等諸譜	今稱為「大掃」
	以五指排齊撇進拂出也	養正軒琵琶譜	
	食指左向，急速彈四條絃或 三條絃，得一聲	平湖派琵琶曲十三首以及 現代樂譜、教材	
拂	大指挑子至纏，急用力挑上 謂之拂	華氏等諸譜	
	自纏絃至子絃作勢一齊拂 出也	養正軒琵琶譜	同別派之「掃」
撇	自子絃至纏絃作勢一齊撇 進也	養正軒琵琶譜	

	食、中、無名、小四指併攏排齊，同時右向急速抹四條絃得一聲	平湖派琵琶曲十三首	
滿輪	四絃齊輪曰滿輪	華氏等諸譜	
	掃、五指輪、彈、挑、四指輪、拂各一而次第出現，並連續反覆運用	平湖派琵琶曲十三首	在此譜中滿輪為組合指法，而四絃齊輪稱為「轟」
打	食指按絃彈後，名指即打下一二品得微聲	瀛洲古調等諸譜	
	以大指之面向外推出	養正軒琵琶譜	
煞	左指按子絃略推過，將指甲抵住中絃，右彈中絃得聲於指甲之上。	瀛洲古調等諸譜	
	煞尾	平湖派琵琶曲十三首	結束方式
攏	如一柱按數絃，次第彈去，便有參差，然按只不動，再用吟猱。	玉鶴軒琵琶譜	即他派之「掛」
	顫指（攏）	平湖派琵琶曲十三首	
雙飛	中老二絃及以食指撥中絃，大指挑老絃，一撥一挑，連而不斷也	養正軒琵琶譜	
	食、中、無名、小指並齊，…上偏鋒觸絃，然後腕向內側轉，大指作拂，如此反覆，形如蝴蝶雙飛。	平湖派琵琶曲十三首	

二、同法異名

南北二派密本琵琶譜真傳	閒敘幽音	瀛洲古調	玉鶴軒琵琶譜	養正軒琵琶譜
彈		彈	彈	撥
提		提	提	拍
掃		掃	掃	撇
擻		擻	撥（一聲）、 粘（三聲）	搔
打	印	打	打	捺
勾搭	鳳點頭	勾搭	勾搭	勾打、鳳點頭

				(雙勾打)
				卜
		攏	掛	掛

三、有法無名

由於有法無名者，即在其本派的樂譜中沒有特別記載某一指法的名稱與用途，因此無法以表格的方式詳列、比較。例如鞠士林【閒敘幽音】中僅提及十種指法，甚至連彈挑等基本指法都未列出；李芳園【南北派十三套大曲琵琶新譜】更是只有「轟」一種指法以文字記述在傳譜中。這當然是因為這些傳譜不是討論琵琶指法的專書，著述者可能認為已有約定俗成的指法和符號使用，故只選擇特別的指法作解釋。在這幾本樂譜中的指法符號大多沿用華秋蘋琵琶譜，³⁵ 因此不能認為沒有文字敘述的指法就沒有使用。這是第一個有法無名的原因。

此外，在某一流派特別列出的指法，可能是這一派的演奏家對於音樂詮釋的不同著眼點，或者不同的側重之處。在音樂中每一個演奏家所認知、強調的切入點不同，影響到其記述中特別著墨的地方也不同。但不代表其餘沒有特別提出此一指法的流派，就不使用同一種指法或者沒有類似的技巧。例如浦東派【養正軒琵琶譜】中所列出的「飛」，解釋為「以右手向外旋轉一圈，然後將食指對絃，取勢斜上一撥，以無暴聲為妙。」在別派中並無此名稱，但以手腕迂迴之力（如右手向外旋轉）引偏鋒觸絃（如取勢斜上一撥），取得輕、虛、陰柔的音色卻是所有琵琶演奏者熟悉且必備的技巧。又例如李芳園特別提出的「轟」，李譜中說

³⁵ 【南北派十三套大曲琵琶新譜】凡例中明白提到：「譜中手法指法，備載坊刻華君秋蘋譜，故不復贅。」

明爲：「四絃掃拂，即作一聲。」但後來的平湖派琵琶曲十三首卻記爲「四絃齊輪」。其實這兩種解釋是相同的指法，因爲在傳統的演奏法中「四絃掃拂」指的是大掃加拂，而輪指爲下出輪。以下出輪輪四絃即與速度較慢、次第過絃的大掃拂相同。這個「轟」就是武曲如十面、卸甲開頭的指法，其實在所有的傳派都有，但在這些傳派中只以「滿輪拂」、「掃拂」甚或「滿輪」來標記。這也是琵琶指法有法無名的現象之一。

琵琶指法的種類繁多，但確切的數量由於以上諸多原因而無法統計。雖然近年來投入琵琶研究的學者專家非常多，也有許多有價值的研究和著述，但目前還沒有一個對於指法分析的邏輯或切入點，能使學者、演奏家們取得共識。畢竟，琵琶的音響是由無數音點組成，而這些音點是右手五指內外正側鋒及不同出入絃方法、四條琴弦（由於用指彈，四條絃可以任意自由組合選用），再加上無限自由左手行韻的排列組合而成。而在琵琶音樂的內容中，又認同各種音響皆可入樂，以此，讓琵琶指法的使用可以有無窮的變化，無限的可能。如此看來，真要統計出琵琶指法確切的數量和種類，恐怕不僅是不可能，而且也是沒有意義的了。

而在約略的數十種指法中，依照其音樂功能以及反映的音響形象，可大分爲：點狀音指法、連續音指法、行韻指法及色彩性音響指法四類。

一、 點狀音指法

琵琶音樂最根本，也最重要的特點，就是「剛性爲本」、「多骨少肉」的音色。

³⁶ 在樂器的製作上，使用厚的面板、硬的背板、小共鳴箱和小音孔（幾乎近於實心），造成音色結實，餘韻短少，顆粒分明的效果。可以說型制就已決定了它的精神和本質。另外，琵琶在傳統合奏音樂中所扮演的角色，也可為它的骨感特質作一佐證。例如在南管上四管的合奏中，以琵琶為全體的骨幹，在演奏上不加花、不使用連續音，就是有意識地強調它乾淨俐落的音色，並以此為整體音樂的內勁、核心，和音樂行進的中心力量。

無論在本質或功能上，骨感、少餘韻既是琵琶的重要特點，以此而產生的豐富點狀音指法，也就成為琵琶指法中最基本也最根柢的技巧。它保持了彈絃樂器的特色，而在點狀音響的基礎上竟會產生二十餘種不同的指法，背後代表著中國點狀音所要展現的是，在單一音上力度、強度、尤其是厚度上的層次變化。³⁷

這一類的指法有些是琵琶與其他撥絃、彈絃樂器相似的，有些則是更加強調琵琶的骨感、簡潔特徵而發展的獨特指法。而在琵琶的點狀音指法中又可分為右手的實音指法與左手的虛音微聲指法。在此列舉如下：

（一）右手實音指法

1. 彈（ ）：食指以指甲向下過絃發聲為彈。³⁸ 音響較為孤立，凝鍊而具空間感。

³⁶ 琵琶樂器製作，反覆試驗改良，期望達到的音色，是兼具「尖」、「堂」、「鬆」、「脆」、「爆」五種音色。而產生所謂的「金玉之聲」。而這都是短而骨感的音響。（參考林石城《琵琶名曲選淺說》前言，頁3）

³⁷ 厚度的變化是中國音樂中很重要的一個觀照點。造成厚度變化的用力之處可分為兩者：一是下指落絃時力度、勁道的掌握，這除了需要千錘百鍊的功力，也需要某種不可言喻的內在力量，在下指的當下便完整呈現，高下立判。這下指落絃的功力之美其實是掌握琵琶音樂一個關鍵所在，也是一起手便須面對的最大門檻。第二點則是使用外在的點狀音指法使用，透過不同手指的力道、觸絃角度的不同、絃數多寡的改變、經過絃速度的快慢....等等方法使音響的厚度及音色產生變化，即本章節所討論的主題。

³⁸ 中國傳統，向右為上，向左為下。

為琵琶基本發聲指法，在所有指法中有最強的凝聚力。在旋律進行中可與其他指法搭配使用，但單音與孤音最常單獨選用此法。

2. 挑（ ）：拇指以指甲向上過絃發聲為挑。常與彈交替使用奏出單純的旋律。音響與彈類似，但但比起彈的凝練剛勁更多了一份古拙厚重，孤音若在內絃則常用挑。例如《霸王卸甲》與《十面埋伏》的結束音都以挑來表現。
3. 抹（ ）：食指以指甲和指肉同時向上過絃得聲。由於發聲介於甲肉之間，較陰柔也較暗濁。與彈兩相對比，形成陰陽之別。
4. 勾（ ）：拇指以指甲和指肉同時向下過絃得聲。與抹相類似，屬於濁、陰的音響。但由於大指力道較強，又常勾纏老等內絃，勾的效果常像是低音的震動。
5. 撫（ ）：中指以指甲和指肉同時向上過絃得聲。效果與抹相似，因此較少使用。
6. 剔（ ）：中指指甲向下過絃得聲。常與彈搭配使用，而得快速溜滑的連續兩音。
7. 雙（ ）：同時彈或挑兩條絃。通常兩條絃其中一為空絃，而得一散音與一按音，一空一有，一寬廣一明亮，兩者相融而形成混沌與清晰互抱互生的特殊美感。
8. 摭（ ）：食指向內抹，拇指向內勾，兩者同時發一聲，因為是兩個陰聲組合

而成，因此性質上也屬於這類音響。兩指同時向內，在心理上有「提起」之感，故〔撫〕之後常需接另一指法將提起的情緒抒發。例如接〔彈〕、〔分〕、〔大掃〕等指法都很常見。

（三撫、滿撫）：三撫是以食、中、姆三只同時以甲肉向內過絃，即在三條絃上同時作〔勾〕、〔抹〕與〔撫〕，音響比〔撫〕更威武雄壯，「提起」的感覺則相同。〔滿撫〕則是一種感覺上呈混沌狀態的指法，不精確地規定用絃，而求食、中、拇指向內抓絃時同時經過四條絃。產生宏大壯闊的聲勢。

9. 分（ ）：食指彈，拇指挑，同時發一聲。由兩個清晰凝聚的指法組成，故〔分〕本身也屬於較陽剛的音響。兩指同時向外而在心理上有「抒發」、「放下」之感。因此除了可以與其他指法組合使用，在音樂進行中也常單獨運用，作為不同厚度的音色選擇。

（三分、滿分）：〔三分〕以食、中、姆三指同時向外過絃，〔滿分〕則是同時經過四條絃，產生混沌宏大的音響。

10. 扣（ ）：以手腕帶動，食指彈，拇指勾，兩指同時同向向下經過兩絃得一聲，融合一陰一陽的音色。

11. 小掃（ ）：掃三條絃。

12. 小拂（ ）：拂三條絃。以上小掃與小拂力度、氣勢都較掃拂為輕，通常只再加強重音，烘托節奏感。

13. 掃 () : 以腕或臂帶動食指，迅速經過四條絃，如發一聲。白居易《琵琶行》中所謂「四絃一聲如裂帛」者即此指法。〔掃〕雖然使用到四條絃，又因其過絃速度快速如電，而產生四絃一聲之感，但由於琵琶餘韻之短，以及快速過絃之速度而導致必然的力度，「如裂帛然」的基本音色，使〔掃〕產生剛勁俐落，音量強大的基本特質。在音響上仍然是點狀的呈現，只在厚度、氣勢上提供選擇與可能性，但由於其強烈的個性與色彩，若要以〔掃〕來嘗試四部和聲的效果，則是不大有效的。
14. 拂 () : 拇指以一次勁勢向上快速經過四條絃，若得一聲。動作型態與〔掃〕相對，快速連續時也常搭配使用，但在單獨的音響效果上兩者卻有不同。相對於〔掃〕的凌厲與一往無前，〔拂〕更帶著一種寬廣沈穩。
15. 大掃 () : 食、中、名、小指四指併攏，作一勢同時向下掃過四條絃。音響較〔掃〕更為厚重，也較混沌。在心理上尤為明顯，〔大掃〕的氣勢更開闊雄壯。
16. 挂 () : 食指用一次勁勢次第而連續向下經過四條絃，得一琶音效果。
17. 臨 () : 與〔挂〕相對，拇指用一次勁勢次第而連續向上經過四條絃，得一琶音效果。〔掛〕與〔臨〕都是一種「點狀連綴」的音響，既為點狀，卻不是分隔、斷續的，而是用一口氣將幾個音點奏完。在琵琶樂曲中常以此二法模擬水聲，櫓聲等。

(二) 左手虛音指法

18. 捺（ ）：以指尖高抬打下，擊打音位，發一微聲。又稱〔打〕音。
19. 帶起（ ）：右手彈弦或左手捺絃發聲後（只要左手有按絃即可使用此法），左手按絃之指順勢撥絃發出空絃或同把位之下方一音，得微聲。
20. 擲（ ）：左手以指尖撥絃（不按實），得微聲。常用於同音分解，而有心情幽微之感，或表現出嘆息的形象。

（三）左右同作發聲指法

1. 泛音（ ）：左手指尖輕點絃身上的泛音位（絃身之二分之一、三分之一等簡單比例分界處），右手彈弦而左手隨即放開，產生一清越、純粹、空靈的泛音音響。在古琴的美學中以泛、散、按三種音色象徵天地人，在琵琶音樂中也有類似音色與情境的對應。

二、 連續音指法

在彈撥類樂器中，連續音是琵琶特有的效果。琵琶也就是因為有了這樣的指法而超越了彈撥樂器的侷限。彈撥樂器的發聲原理，對絃的施力只在電光石火的一瞬間，觸絃一聲後隨即離開，所得只有短短的一個實音，此後即為或長或短的一些餘響。因此，在這一觸之中凝聚了無限的能量，彷彿一滴露珠涵攝了整個世界；但這個發音原理卻同時也說明了彈撥類樂器，不可能如擦絃、吹管樂器般演奏出連綿不斷、平直悠長的長音。為了彌補這方面的不足，撥絃樂器發展出以不斷連續彈奏點狀音的方法，使聽覺上產生長音的錯覺。就如同將一顆顆的珍珠串在一起，成為一條美麗的鍊子一樣。

這樣的連續音雖然無法真的連綿不絕，因此無法完全貼合地描臨出人心中情緒的起伏，同時也無法完全模仿聲樂、人聲的歌唱，而顯得較抽象、較有距離感。造成的音響時常顯露出一種冷靜、理性而似古典派的美感，較無纏綿悱惻、迴腸盪氣的情緒。但另一方面，卻由於彈撥樂器的連續音是由無數獨立的音點串連而成，在每一個小點上都可自由掌握、任意變化，因此在無形中對音樂的張力、氣韻、抑揚頓挫可造成不同的效果，演奏者往往可以調整運指速度來造成連續音疏密不一的張力變化。簡而言之彈撥樂的連續音或許不能「完美描摹」人心的高低起伏，卻可以清楚地表現心意另一個層次的變動：——流暢或是滯鬱、紛雜或是端整、安定或是狂亂。心念動靜，瞬息流轉，都自指尖表露無遺。

彈絃樂器中，琴並無連續音的使用；箏則在現代才使用「搖指」一種。撥絃樂器中，使用撥子演奏的樂器只用「滾」。唯獨琵琶有數種不同的連續音指法，在音色、風格上可依對音樂的詮釋、情境的表達而有不同的選擇和變化。例如在色彩上，「輪」、「搖」、「滾」各有特色；還有快速平均的連音「夾彈」、緊張強烈的「鳳點頭」等。

除此之外，連續音指法使用的目的又可分為兩種。現代樂曲中常以連續音指法表現長段旋律，模擬絃樂器或吹管樂器作線條式的敘述和歌唱性的效果，但在傳統琵琶曲中倒是較少這樣的運用。其實過去琵琶音樂中使用這類指法的目的，更多是在於讓音樂的氣口疏密相間，在凝聚與舒緩間鬆緊相宜，讓琵琶在這個層次的變化得到更大的發揮。

在此將幾種連續音指法列舉、並說明其特色如下：

1. 輪（ ）：右手五指依序次第過絃，而形成不絕如縷，連綿圓潤的音串，而產生連續音或長音的感覺。方法分爲依食、中、名、禁、拇指次序的上出輪與依禁、名、中、食、拇指次序的下出輪兩種。在李芳園《南北派十三套大曲琵琶新譜》凡例中提到，上出輪聲緩，且長而易圓；下出輪清健圓活而易密。傳統彈法中原本多偏重下出輪，³⁹ 唯浙派多用上出輪。但今日或許是歌唱性美感較爲抬頭，對輪指轉而偏向「圓」的要求，因此目前演奏家多以上出輪的方法爲主。輪指爲琵琶最具代表性的指法之一，在輪指應用上還可以分爲以下幾種形式：

- (1) 半輪（ ）：又稱爲〔帶輪〕，以一個統一的力量，用食、中、名、禁四指依序過絃（或依禁、名、中、食次序），得一整體連續四聲。通常其後馬上接〔挑〕，因而〔半輪〕與其後緊接的一音形成一個整體，因此常有向前推進之感。且〔半輪〕所得的音響應該是一音分解爲四聲，而非四個不同的聲音，與連續音或長音有著不同的意義。在琵琶音樂中起著帶出「疏密」層次的重要作用。因此

³⁹ 《李氏譜》中便明白規定，唯《滿將軍令》應用上出輪，其餘各曲皆用下出輪。原文如下：“輪法《滿將軍令》先以食中名禁四指次第彈下然後大指挑上，其聲緩且長而易圓，需要連而勿斷。若其餘各曲，不論長輪短輪，總先以禁名中食次第彈下，然後大指挑上，取其清健圓活而易密，斷不可用上出輪。”

〔半輪〕為呈現琵琶基本性格的重要指法。

- (2)單輪 ()：食、中、名、禁、拇指依序次第過絃一次，得連續的五聲，形成一整體。舒緩了孤音單彈時的凝聚性，而以一箇珠串的型態產生一個長音音響。與單彈對比，產生疏密相間，長短互見的音樂層次。
- (3)雙輪 ()：同時輪雙絃。比〔輪〕音量大、音響更豐滿，情緒更激動。現代曲中常用來作簡單的複音應用。
- (4)滿輪 ()：同時輪四條絃。其實在使用〔滿輪〕時，通常不是很精確地輪四條絃，且四絃距離大，過絃時間必定有先後，不可能四絃同時發聲，所以〔滿輪〕的音響常是渾沌壯闊，音點錯綜，重氣勢而非精準度和清晰度。
- (5)長輪 ()：食、中、名、禁、拇指不斷循環過絃，使音點連綿不絕，而產生連續音的效果，奏出線條式或歌唱性的音樂效果。在〔長輪〕中又可分為定速輪與不定速輪二種。定速輪指手指經過絃的時值穩定均勻，可以展現較為抒情、優美旋律或是表現出穩健嚴整的形象與風格。不定速輪指或以急速緊迫的方式表現激烈亢奮的情緒，或以有意識的散亂或蹣跚踉蹌展現出音樂線條上的變化，和極強的心理與音樂張力，有時是較有規律的速度變化，詮釋樂曲所要表現的氣勢姿態。例如李廷松《霸王卸甲》

中對各種不定速輪指處理即有出色豐富的表現。

2. 滾（ ）：連續、快速彈挑，而得連續音效果。〔滾〕形成的連續音與〔輪〕有很大的不同，不若其連綿舒暢、圓活有致，而顯得疏落且蒼勁。在風格上表現一串音點疏落跌宕、淋漓而下的音響，更有一種沈潛深刻的味道。
3. 搖（ ）：傳統的演奏法是以拇指快速地來回勾挑，今法多用食指、中指或名指上下側鋒快速來回過絃，此法最大的特點即為「勻稱」。因此所得連續音纖細、直而密，音響同質性比〔輪〕、〔滾〕高，線條感佳，但較無速度變化，歌唱性強但張力變化較小。老派用大指搖，音量強而氣勢雄壯，又帶有密而勻的線條感，在武曲中有很好的效果。
4. 鳳點頭（ ）：各派傳譜中都有〔勾搭〕指法，即〔勾〕、〔抹〕、〔彈〕、〔抹〕快速循環。今多用汪派〔鳳點頭〕，食指搖，大指在每四音之第一音作〔勾〕，快速循環。在食指奏出細密的旋律時，大指不斷勾擊纏絃而得一定速、急迫的頑固低音，使音響劇烈奮進，有一往無前的氣勢和情緒。
5. 夾彈（ ）：連續彈挑即為〔夾彈〕。但其意義與彈挑不同，彈挑的音響孤立，注重音之間的分離感，而〔夾彈〕使用一氣呵成的勁道，音之間相連成整體，形成連續無間之感。

此外，以各種連續音指法擴大範圍，經過不同絃數所造成較劇烈音響；或是

以某些成往復相對指法的快速循環連奏，形成連續音效果的指法，也可歸類於連續音指法中。例如〔滿輪〕、〔掃拂〕、〔夾掃〕等等。

三、 行韻指法

白居易有一名言：「善琵琶者，善左手也」。右手的變化萬千與左手的氣韻生動共同建構成琵琶音樂多采多姿的樣貌。

前段文中已經提過，琵琶與所有的彈撥樂器一樣，只有在指尖經過絃的一瞬間發出一個主音，之後則因琴絃的繼續振動而有「餘音」繼續存在。餘音的時值與主音相比有過之而無不及，而且有趣的是，直到餘音消失為止，它都是一種連續的音響，在此時對它的音高作變化可以取得與擦絃樂器相同的弧狀音型，也就是說可以與心緒的波動密切貼合。因此對於餘音的處理——也就是行韻的手法，成為掌握琵琶音樂最重要的重點之一，甚至可以藉此展現出演奏者境界的雅俗高低。

林谷芳《諦觀有情》第二章談到彈弦音樂三種層次的行韻處理，包含韻的潤飾性功用、情感波動下的行韻、以及滑音的應用三種。

潤飾性的使用，也就是將餘音加以規則波動式的處理，在琴，是以指法微幅變化弦長來做出；箏係以絃的鬆緊變化來表現；琵琶則兼具兩者。它們的效果都在使一個音較一般時候更為柔美且具彈性。

簡而言之，這種處理即西洋音樂中的抖音（Vibrato），只具潤飾功能，沒有形成詮釋上的獨立意義，尚不能稱為行韻。第二種是

在餘音上加以各種長短往復的處理…有時在一個音上下游移，有時跨越了兩

個或更多的音高，但在聽覺上，卻始終是一個音、一個情緒本身的變化。

中國音樂學院沈洽教授視整個音的行進過程為一個整體，也是中國音樂有意義的最小元素，名之為「音腔」(西洋音樂最小單位是動機)，這一種行韻可以決定這一個完整有機音的形狀，同時也決定下指落絃時的意境性格，呈現當下心靈的姿態。

一個好的演奏者，幾乎是可以內心有怎樣的張力變化，肌肉就能隨之鬆緊，而音也馬上能夠相應往復的。…其應用非常即興，並不限於譜上指法的有無，不過，要達到強烈即興的層次，對演奏者來說則屬嚴厲的挑戰，優劣間常常高下立判。

由此可見，情感波動下的行韻—完成「音腔」形象的行韻，是琵琶音樂，甚至中國音樂中最具代表性，最能展現風格的用力之處。

第三種行韻手法是滑音的應用。“作為彈絃樂器的第三種行韻變化，是音與音間的曲線連接，也就是以餘音的滑奏將點狀的旋律串連成圓滑的曲線。”這種行韻與情感波動的行韻不同於這是音與音之間的連結，而非一音的有機變化。此外對於韻的處理，滑音常是較穩定、圓順的，音高變化的速度平均；而情感波動的行韻則常呈不規則狀進行，即興性非常強。

中國吹彈拉樂器多數能做出滑音，滑音在主要樂器中也都成為搶眼的表現，它一方面圓順曲調，一方面添加色彩。在吹拉樂器上的滑音比較有加強起伏的作用，彈絃樂器的滑音則由於係以虛音進行，因此主要的效果還在於虛實相生。

這三種行韻方式可以同時應用，互相結合，而”使情感因大小寬緊的多重變化更趨於細膩及富於渲染”。琵琶音樂也因為有這樣的手法--行韻的無限可能性—而可以讓每個音活生生的，有生有滅、有起有落、有來處有去向，而可以在一音之中體現出演奏家的整個靈魂與生命情懷。

在此將行韻指法列舉如下：

1. 吟揉（ ）：左手指按絃之後，在音位上左右擺動，若音位在相上則常用按放鬆緊來造成音高揉動的效果，使樂音產生蕩漾，或氣韻產生頓挫咀嚼之感。吟揉的速度與幅度可以有各種變化，造成音高的不同波形，以表達各種不同的情緒姿態。幅度大小、速度快慢，先大後小或先小後大，在音頭、音中或音尾出現等，取決於演奏者當下的心念與對樂曲的詮釋。吟揉的使用有時是潤飾性的，功能如同西洋樂器的抖音，但常常也是對有機的一音表情的處理。
2. 推（ ）：手指按絃，向絃身右方推進，使音高升高。
3. 挽（ ）：又稱為〔拉〕，手指按絃向絃身左方拉出，使音高升高。
4. 扭（ ）：食指挽，中指或名指推，將絃扭曲改變張力，使音高升高。
5. 撞（ ）：〔推〕、〔挽〕或〔扭〕之後，隨即將絃放回原位，舊稱〔推復〕或〔拉復〕，右手只彈一聲，這一完整過程稱〔撞〕。

在情感波動下的餘韻處理時，推挽、扭或撞音的處理佔著相當重要的地位。它們出現的時間、幅度、速度、伴隨的吟揉型態、音高改變之後有無回復、如何回復等，都是琵琶行韻指法最重要的表情所在。在這幾個指法的動作中可以產生上滑音與下滑音兩種彈性音型，上滑音常帶來明媚婉轉、纏綿嬌嫩，或是情緒上揚的表情；下滑音則帶出肯定、俐落、簡捷剛勁之感。因此這兩種滑音所佔的比

例便成爲推挽指法最需重視斟酌的要素。在老派的推挽中，常只出現下滑音，以力道控制讓上滑音極短或略過，即使使用上滑音時，也盡量快速直捷地到達上方骨幹音，絕不讓「上滑」的速度慢而產生過份扭捏的聲響。如此較接近琵琶剛勁的藝術形象。現代演奏法則常使兩者速度平均，而使樂曲明亮優美，穠纖合度；但仍不可使上滑拖泥帶水。⁴⁰ 一般而言，仍以上滑快，下滑視情況決定速度爲琵琶行韻的基本語法。⁴¹

6. 促（ ）：發聲前先將絃推或挽高，右手過絃之後迅速將絃放回原位，產生一短促的下滑音。
7. 綽（ ）：左手指按絃，依絃身平行方向，從低音位滑至高音位。
8. 注（ ）：左手指按絃，依絃身平行方向，從低音位滑至高音位。〔綽〕與〔注〕類似古琴的滑音，音高變化的幅度較〔推〕〔挽〕自由，可作大幅度的滑音。⁴² 唯滑奏時各音有品位間隔固定，無法如琴般滑順，音型也無法圓滿或呈弧狀進行。

四、色彩性音響指法

⁴⁰ 即使在其他中國樂器的行韻中，也是上滑較快，下滑較慢，否則便會有扭捏無骨、低俗不堪的媚態。西洋樂器演奏者在演出近現代中國風味的作品時，有時對行韻掌握不佳，問題便常出在這裡，他們把滑音的速度在兩骨幹音之間平均分攤，而產生滑音太慢，而使音響柔媚無骨的問題。例如許多人演奏《梁祝小提琴協奏曲》便會出現類似情況。

⁴¹ 下滑音型較不會有做作之感，若將下滑拖長，會產生無奈、堅持、強調、心痛、悲泣等表情，在曲情需要之處可以斟酌使用。

⁴² 〔推〕〔挽〕通常將音升高至本音五聲音階上方一個階位，即二度或三度。即使作連接兩音的功用，通常也依此原則。而〔綽〕、〔注〕則可以自由連接同一條絃上的各音，沒有限制。

琵琶音樂之所以能有寬廣的表現力，與其能使用多種不同指法有非常大的關係。傳統琵琶曲以風格言，可分為文曲、武曲、大曲三類。傳譜中每每提到「文曲抒情、武曲狀物」，意即「文曲」以抒發內在情感、思想、心志為要；而「武曲」則以描寫外在事物、形勢、姿態為主。前者直指本心，後者寓情於景；前者透過氣韻的流動直抒心靈底層起心動念的細微變化，後者則藉由繪聲繪影地對真實場面的描寫，讓境界俱現，將各種不同情境並置於聽眾之前，最終使他們由自己心中產生相應於這些景物的情緒與感觸。武曲的存在使琵琶擁有了非常獨特的地位。因為抒情的樂曲在其他樂器也常存在，但描繪場面的樂曲，則幾乎以琵琶獨擅勝場。它可以描繪得包羅萬象、淋漓盡致，卻仍大開大闔，常保有距離的美感，不致耽溺於「模擬」之中。同時也因為武曲而確立了琵琶「獨奏樂器」的地位（在嚴格界定下，中國傳統樂器中僅琴與琵琶為獨奏樂器）。⁴³

武曲之所以能有如此縱橫開闔的張力和表現，有一原因是使用了許多色彩性音響指法。這些指法用來模擬實境，使抽象意念和真實世界內外並舉、虛實相融。所以可以發現這些指法並不會獨自作一段音樂敘述，也較少連續使用，因為它們並非音樂行進的主幹，而是在色彩、情境上作變化而已。此外，這些指法通常沒有音高上的意義，波長也不穩定（一般所認知的非樂音）。這些指法確實是琵琶音樂的一大特色，以下便作一列舉，並說明其特色：

1. 拍（ ）：以右手拇指將絃撬起（朝面板前方）即放，使絃彈擊品位發出啪然

⁴³ 【養正軒琵琶譜】例言：「彈文套宜緩，彈武套宜緊。文套可用他樂合奏，並能譜入唱詞，武套則只有獨奏，不可入唱。」

如斷絃聲。

2. 提（ ）：右手以食指與大指將絃捏起（亦朝面板前方）即放，使絃彈擊品位發出啪然如斷絃聲。音響與〔拍〕類似，在內絃較方便使用。
3. 摘（ ）：右手以大指指甲或指尖抵住絃身，食指在下彈弦，得一木魚聲。
4. 擊板（ ）：右手用食指、中指或大指的指甲面彈擊面板。得擊木板聲，類似擊鼓邊的效果。
5. 輪板（ ）：右手禁、名、中、食指依序次第彈擊面板，得連續密集擊板聲。
6. 虛按（ ）：左手浮按絃而不實按至品上，右手奏而發出悶響，若虛按而上下作滑音，則常可用來模擬風聲。
7. 煞（ ）：左手以某一指的指甲置於絃下，輕觸絃身，右手彈弦使絃身震動與左手指甲斷續擦撞，而得擦擦之聲，原理與效果都類似西洋小鼓上響絃的音響。
8. 絞（ ）：左手先用名指將外絃推過內絃之下，再用食指平按將兩絃同時按在品上，使兩絃交叉互抵，右手再以彈挑、輪指等各種技法發音演奏，得劇烈喧噪聲。音響與〔煞〕類似，但通常〔煞〕可與一旋律音高同時出現，〔絞〕則完全為非樂音的使用，且多為連續音使用，聲勢更浩大，音響更劇烈。唯其技巧過程較為複雜，不能在瞬間自如地運用，使用此指法前必須空半秒左右，一般常用一個帶輪搭配左手推絃的動作，使音樂能繼續不斷。絞絃指法又可一相交叉的絃數

分爲絞二絃、絞三絃與絞四絃，交叉絃數越多則難度越大，音響也越劇烈。

9. 並絃（ ）：用左手名指將外絃向內推，食指將內絃向外拉，兩絃靠近後用食指按下相並，而得一音程不固定的和音。在使用時常加以吟揉或更大幅的推拉，配以右手連續指法，使音響不斷波動，音程寬緊不均勻地變化，而產生風聲鶴唳，風雲變色之感。依所並絃數可分爲並二絃、並三絃與並四絃，所並絃數越多則越困難，音響也越劇烈。

琵琶音樂以點狀音指法建立了剛勁、骨感、俐落直捷的基本特質；以連續音開拓了疏密、長短、凝聚與舒展各種深刻生動的層次變化，在現代更以此展開了歌唱性與線條式的表現領域；色彩性指法的使用體現了「無聲不可入樂」的美學觀，使琵琶音樂更加包羅萬象、縱橫開闢、有容乃大、氣度萬方，呈現「一切有」的世界，也使琵琶這樣樂器表現出一定的現代思維；行韻指法使琵琶能直指人心，深層地映照出演奏者生命底層的襟懷內蘊與當下的心靈姿態，心念的動靜流轉，都在攏捻推挽的瞬間具現。

就是憑著這幾種指法的穿梭編織，讓琵琶音樂外可描摩、重現人世間種種情境與色彩；內可直接反映幽微人心的風骨姿態。既有不可取代的搶眼特質，又有廣袤豐富的表現能力，琵琶音樂，遂能千古流傳，在中國器樂中佔著首席地位，上至王公貴主、文人騷客，下至民間市井、勾欄瓦舍，都能如此強而有力地安慰著、表達著有情人子的生命、觀照、懷抱與心情。

第三章 琵琶指法的應用---在樂曲中的有機功能

琵琶指法的在音樂中的功能其實幾乎是全方位的，除了對基本的音調素材與段落結構較不具決定性（但影響仍很大），琵琶音樂各個面相其實都與指法選擇有關。但除了這些本質性的功能之外，對於情感的抒發、音樂內容的形象表現、音樂進行與推動的方式、音樂內容的性格與風格，指法的應用都會造成決定性的影響。實際上，音響特性與節奏的分析即為指法分析，因為在琵琶音樂中，指法所造成的影響力涵蓋了各個層面的音樂要素。包括音色、節奏、力度、風格形象等，換句話說，指法的選擇即為音色的選擇，指法的選擇即為節奏的選擇，在某些特定的指法中也決定了力度、形象、風格、以及音樂的氣口進行。在這些功能的使用下縱橫建構了繁華極盛的琵琶音樂世界，也因此形成了琵琶之為中國藝術、文化不可抹滅的一樣瑰寶，所憑藉、具足的豐富特質。

第一節 指法間不同的基本性格

音樂原本就是爲了抒發人的感情而存在的。具體表義性的語言是人們自己所創造，但卻無法完全精確表達出各種上天賦與的奇妙、幽微的感情。所謂”情動於中，而形於外，言語之不足則咏歌之，咏歌之不足，則手之舞之、足之蹈之也”，可見音樂之能傳遞表達的情感，甚至比語言都更能貼近心靈，也正因爲如此，音樂情感的涵蓋程度較廣，也就常不能以具體語言來詮釋，只能以聲傳心，無法以文字形容的原因。

琵琶音樂中各種指法既有自身獨立、特殊的音響及性格，相應於樂曲中不同情感的傳遞，自然有不同的選擇和使用。如果琵琶音樂中沒有指法的添加，是完全乾癟無文的，幾乎產生不了任何美感或情動。陶淵明有一名言：“絲不如竹、竹不如肉。”，意謂彈撥弦樂器不如吹管樂器，吹管樂器又不及人聲歌樂之能貼切抒情。⁴⁴ 因爲音樂關連著氣的行進過程，心動則氣動，氣動則音動，但撥弦樂器音呈點狀進行，音止而氣斷，氣息不暢，故在抒情時無法暢快宣洩。如果只用基本彈挑素樸地將主旋律彈出，則琵琶音樂可能根本難以入耳，更無任何美感、感情蘊含。

因此，琵琶音樂對人們豐富情感的發抒必須依靠各種指法，將單純的音樂素材選擇適宜的型態、面貌，發爲不同特色的音響，如此一來使音聲素材有了縱深姿態，從心念到指尖，發聲成文而爲音樂，再由耳根傳入人心，激起心靈的波濤，

⁴⁴ 當時尚未有拉弦樂器，而拉絃樂器最接近人聲。

完成情感的抒發與共鳴。

指法是琵琶音樂中基本的音響單位，且每種指法代表一小組樂匯的形貌、走向、韻律與姿態，各自具有獨立主體的情感特徵。因此在琵琶音樂演奏家對音樂素材安排、詮釋的時候，配合胸臆間欲發抒的情感，會有一些慣用的選擇和應用方式。如前文所述，情感之複雜幽微，絕非具體語言文字所能形容：即使以音樂來傳遞心靈，手法也是千變萬化，不可能歸納出一個結論的。因此，僅能列舉幾個常見而較明顯的例子：

意象凝聚、孤絕，或含蓄矜斂，或剛勁決絕、萬緣不染時常用孤音或〔彈挑〕。

情意揚起、情感流洩，微醺而悠揚，常用〔輪〕指。

情感幽微難明、暗自思量、內隱難發、似訴非訴，常用〔捺〕、〔帶起〕、〔擻〕等微聲指法。

哀愁幽怨、無奈、不甘，用慢速下滑音〔推復〕或〔拉復〕。下滑愈慢則迴腸百轉，屬女性化，「不甘」的情態愈明顯；速度快則較男性化，多憤懣、決絕、看破之意。

輕快的下滑音〔促〕則展現頑皮、輕佻、活潑、跳躍之貌。

情緒愉悅、充滿希望、撒嬌、驚奇；或疑問、猶豫，常用上滑音〔推〕或〔挽〕。

特別快速、直截的上滑表現胸中積鬱迸發、亢戾而不平之氣。不但有豁出去的意欲，更有劍拔弩張的氣勢。

嘆息，常用〔擻〕。

心靈顫抖、極度壓抑，常用重吟、〔猱〕。或情緒激動時，以大幅、來回往復的推拉猱動抒發胸中鬱壘與不平。

若有一腔情緒需拋擲，常用〔掃〕，拋擲之後欲截斷萬緣、從此斷念，則〔掃〕後作〔伏〕。

情緒滿漲，溢盈於胸臆，則常用〔雙輪〕、〔滿輪〕抒發。

喑鳴叱吒、躊躇滿志，波瀾壯闊用〔轟〕。

仰天長嘯、壯懷激烈常用〔掃〕加急速〔長輪〕。

若感到情意悠悠不盡，聲有盡而情未了，幽懷致遠，常在結尾用〔泛〕或潤飾性〔猱〕、〔吟〕。

起心動念、心動情動，意念小幅揚起，常用〔帶輪〕。

以上是筆者自身在長期的演奏過程以及與同好的切磋中，較常印證的情感性指法應用習慣。在指法以各種形貌撥動樂音時，演奏者與欣賞者一心也隨之織為千絲萬縷。如此幽微，如此細膩，如此豐富，牽引彈與聽兩端的心緒情意。

而在音樂一路進行過程中，每個當下的經營詮釋，除了如上所述，表現在每個指法特殊的情感內涵與風格特色之外，以不同指法運用在相同節奏、音型之上而得到完全不同性格的例子，在琵琶樂曲中也俯拾皆是。以「同音摧拍」這個常見的破題方式為例，將各曲中不同的指法使用及其所產生的效果做一個比較，便可以說明指法影響音樂型態與樂曲性格的情形。

「同音摧拍」是琵琶樂曲最常使用的引奏方式，指的是在固定的音高上以相

同的指法反覆，並且由慢漸快，一拍緊過一拍，終於匯聚成連綿一片的音響過程。表現出從偶然間意動心動、因緣慢慢匯聚，終於生成一股能量，而將清晰的意念和樂思呈現出來的經過。在這個音響過程中體現了中國思想與美學注重「緣起」的觀念。在琵琶手法習慣中，每一組指法的最後必定是挑或是挑的變化形式，有著提起的作用，而使「同音摧拍」的樂段具有懸疑以至鋪排、開展的藝術形象，且步步催逼，將氣氛推入一定的高潮，以此作為樂曲的開頭，引出全曲的情緒以及一定的意象塑造。

每首樂曲開頭的同音催拍除了因為各曲曲情的不同，而在音高上互異之外，節奏型態是完全相同的，在南管琵琶典型的起始方式中，常以〔捻〕指（〔點〕〔挑〕循環由慢漸快）兩個單音漸漸加快，至一定程度後，才入板，加入歌唱與其他樂器。在獨奏琵琶的經典曲目中，則通常以一短一長、一緊一寬、一密一疏兩個指法做節奏元素組合，而塑造出心念波動與悠遠的空間感一動一靜的交替。節奏與結構型態完全相同，卻可以呈現各種風格迥異的樂曲性格，此間指法的使用仍為音樂性格塑成的主要因素。以下由《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《潯陽夜月》、《青蓮樂府》、《平沙落雁》與《彝族舞曲》等曲目破題的音型為例作一比較：

一、《十面埋伏》



二、《霸王卸甲》



《十面埋伏》與《霸王卸甲》這兩首姊妹作有許多相似之處，樂曲開頭乍聽之下便相當雷同。當然，譜例中我們清楚的看到相異之處：首先，兩者的音高不同。《十面埋伏》的音域在二、三把位上；《霸王卸甲》則在相位的最低音處。這樣的音位選擇造成了高昂嘹亮與寬厚沈鬱的對比，與兩曲的敘事角度自有密切的關連。這兩首樂曲使用的破題指法其實是相同的，即為平湖派所謂的〔轟〕，但在記譜上的差異也會造成心理上的不同反應。以記譜看來，《霸王卸甲》的指法為四弦滿輪，加速後轉為挑帶輪。滿輪音質渾濁，較無焦聚，呈現出粗獷渾厚的風格；加上低音域的選用，以及老、纏二度定弦形成的低音不協和和聲，烘托出項羽西楚霸王一代英雄的豪邁氣象。但是這樣的組合較少集中銳利的聲音，似是暗示著英雄末路的結局。

《十面埋伏》的指法是〔帶輪〕加〔拂〕，當使用在四條弦上時與滿輪相差無幾，然則滿輪是一個輪的擴大，五個音的地位均等，速率相同，不過拇指以反方向過弦而已，因而沒有特出的音響。帶輪加拂則是一個匯組指法；帶輪和滿輪的原則大致相同，四個指頭先後不一地經過四條絃，產生渾濁錯落的音響，而重點在於最後的拂。白居易《琵琶行》中所謂「曲終收撥當心劃，四弦一聲如裂帛」，可為針對掃和拂的描述。既是「四弦一聲」，過弦的速度和瞬間力度自然增大，音質更是清晰而有焦點的。在這裡以拂收束四弦帶輪，氣口集中，樂曲就顯得氣勢高昂，加之音域的影響，刻畫出勝利之師的形象。

在這兩首經典的武曲中，使用〔轟〕指法---無論以〔滿輪〕還是〔帶輪拂〕來詮釋，---在破題第一聲中就清楚表現出波瀾壯闊、氣勢雄健的音樂形象。無論是《十面埋伏》的凌厲，或是《霸王卸甲》的沈鬱，在以〔轟〕為指法的同音摧拍音型裡，當下便呈現在聽眾的心靈感覺中。

三、《潯陽夜月》



汪派流傳的《潯陽夜月》，源自清代南派琵琶古曲《夕陽簫鼓》，在《李氏譜》中託意於白居易《琵琶行》的典故，稱為《潯陽琵琶》；而民國之後經大同樂會

編為江南絲竹合奏版本，而成為人們耳熟能詳的《春江花月夜》。以《春江花月夜》為名，樂曲情境呈現春水融融，豐滿自得之趣；而汪派《潯陽夜月》的曲情，則寄意於「楓葉荻花秋瑟瑟」的場景，呈現出水上琵琶清冷疏落、秋聲泠泠的意象。因此樂曲開頭摧拍的音型，使用凝聚力極高的彈與挑，音響清晰而單薄，顯出孤絕、清冷、瑟縮之意。此外，這個音型在此也起點題的效果，夕陽簫鼓，暮鼓晨鐘，在此表現出黃昏的鼓聲，沈靜而內斂。

在一般較熟悉的《春江花月夜》曲中，破題摧拍所使用的指法是在彈挑的基礎上，在〔彈〕處加上一個同度音，並使其先後出現（類似〔掛〕雙絃），而使音響更豐滿，音色也較厚，氣韻悠閒蕩漾，適合「春夜秉燭遨遊，田園放情自適」的曲趣。

四、《青蓮樂府》



《青蓮樂府》是表達文人、知識份子寄情山水，舉杯邀月、石上聽泉的高潔、放逸與瀟灑，故曲風雅淡清新、高古淡遠。破題摧拍有時第一音用〔帶輪〕，有時不加輪而直接用〔彈〕，後接〔挑〕同時左手〔推〕出一個慢速上滑音。音高使用調式中的角音，感覺較隨性、較不確定。用單弦上的〔彈挑〕指法奏出凝練、

清新、清澈的音響，在餘韻上用滑音帶出空間感，做出微微意念揚起、彷彿疑問句似的情緒。

五、《平沙落雁》



〔帶輪〕加〔挑〕組成一個樂匯，無疑是琵琶最特殊、也最具代表性的語法之一。在這其中所引出的空間的壓縮與釋放，疏密相間、點狀連綴的音樂層次，情緒推進之後凝結迴盪的意象效果，在一個最小的音響單位中便可具現數種相互矛盾元素的統合，而蘊含如此大的能量、涵攝如此深遠意境，這是在其他樂器中少見的精鍊語法。有無、疏密、音韻、留白、動靜等相反性質在一個〔帶輪挑〕中融合，而樂音一起，在短短五個音點之間，一個完整的情感宇宙、一個完整的喟嘆或感懷便完全表達了。

《平沙落雁》破題的指法即為〔帶輪〕加〔挑〕，與〔拂〕的收攝相比，〔挑〕的情緒明顯的較為緩和。此外，在〔挑〕上加了左手〔推〕弦，點題表現出雲天深際，雁唳隱然之貌，而上滑音帶來一定的緊繃張力，更不免有一些草木蕭蕭之感。〔帶輪〕以抒發的姿態將情緒釋出，且因其連續與成一圓的特質而產生推進的感覺，一直連到〔挑〕才形成一圓而凝住，此時情緒凝結而引出空間感，使整

個情緒的層次往上提升。《平沙落雁》摹擬中體現高遠意境，便是從這一聲〔帶輪挑〕的摧拍即呈現出來。

六、《彝族舞曲》



《彝族舞曲》是現代的作品，使用〔帶輪挑〕指法與傳統的摧拍方式作為樂曲的開頭。所不同的是，在一個〔帶輪〕上，時值平均地奏出兩個具有裝飾性質的音。在〔帶輪挑〕指法語彙中，〔帶輪〕原本即具有讓情緒抒發、氣韻舒展的功能，在此更加入一個平緩從容的裝飾音，使音樂更婉轉，而呈現一種傳統琵琶曲少有的浪漫、旖旎情態。《彝族舞曲》作為現代琵琶曲創作嘗試的濫觴之一，這些在傳統指法中添入新意，而呈現新音樂風貌的創作方法，確實是相當成功的。

從上面的分析可以得到以下的結論：在奠定樂曲的形象性格上，音高、節奏、旋律進行等因素自然都有一定的作用，但在琵琶音樂特殊的音色與發展手法而言，對情緒的詮釋則非指法莫能竟其功。《霸王卸甲》的沈厚粗獷、《十面埋伏》的嚴整緊促、《春江花月夜》的餘韻悠長，完全建立於不同指法的運用，可見每一種指法本身所具有的特質於整體風格的呈現是一個決定性的關鍵。

在琵琶音樂中，指法是整體形象表現最重要的一環，為因應指法而將旋律節

奏加以修正的情況更是不在少數，各個流派傳譜的不同之處也多半原由於此。因而，精確地掌握每一種指法的相異點，以及指法組合時所產生的各式細微曲折的變化，於琵琶音樂的研究與演奏有很大的助益。

第二節 指法與音樂張力---相生與堆疊的語法應用

在本文緒論中即已提到，對於音樂藝術的瞭解，需就「音的本質」、「音的流動」、以及「音的同時性結合」等層面來討論。這是音樂語法被人們梳理、理解的重要切入點。音樂中除了音、音響單位的本質感情，以及小樂匯的性格風貌足以造成美感上的不同展現；在音與音之間連結關係，進行邏輯的不同型態，也是音樂語法重要的側面。在音與音以時間性相連結的過程中，音樂產生了結構性與節奏性的美感。

音樂素材一音、音響或樂句間的相生與堆疊是中國傳統音樂中最常見的展開技巧；相生指虛實相間、光影掩映的指法安排，在各種形式相對的能量中彼此接續互生；堆疊則指於同一主題上以各種不同手法變化做樂曲推進，層層逼近而促使情感、能量的淋漓抒發。這兩者也正是琵琶音樂連結進行中，以指法應用為主要手段的兩個顯眼手法。以下便分別探討之。

一、相生緣起與反差對比

西方音樂素材互相連結時，常以「對比」為原則。例如主調接屬調的調性對比，第一主題與第二主題間的風格對比，相鄰樂章間的速度對比等，都已是格式化、規範化的音樂進行習慣。琵琶音樂中「相生」的手法，與此也有某些類似之處，在旋律音調的進行上，以虛實、長短、疏密交織相間，造成層次、吞吐、深淺、緩急、鬆緊，凝聚或舒緩等等對比性音樂姿態的掩映互生。所不同的是，西洋音樂的對比強調反差，不同風格切換往往在彈指之間完成；中國音樂卻注重因

緣連綿，一念生一念、一音生一音，在後念接前念的當下產生變化，如此逐步衍生出音樂的情緒。有承續、有展衍、有對比、有變化，又互為緣起，便是「相生」手法的精神。琵琶因其音色的多元、音韻、剛柔、虛實之間截然分隔的特色而具強烈的相生性格，在曲調連綿進行時，左右手配合做出對比性指法，以相生為音樂的進行。

「相生」一詞在琵琶音樂語法中的義意，簡而言之即為「相對性能量的彼此作用」，在《諦觀有情》中首先闡釋了「相生」在中國音樂美學中的意涵：

有機宇宙觀中每一實然存在之個體間的關係與機械宇宙觀有根本不同，它不是結構性固定或一種「部分與全體」間的關係，而是活潑實然相互對應的關係，在此，中國人以「相生」的觀念說明了宇宙不同個體間的互動本質，而這種相生的拈提，則不僅止於一般意義下彼此間的依存關係，更重要的，它還超越或統一了世俗二元分割的慣性概念。……只有陰陽相濟，才能孕育萬物，而宇宙之所以生氣活潑，就在於此。……依相生觀念，則表面愈同質者反而愈難生起豐厚的世界。

「相生」精神在音樂上的體現，兩千多年前的《左傳》就記載了齊國晏嬰提到的「清濁、大小、短長、疾徐、哀樂、剛柔、遲速、高下、出入、周疏，以相濟」，在這些互相相對的形式元素之中，幾乎也已包括了音樂語法的各個要素以及樣式。而《諦觀有情》中更清楚地歸納出中國音樂相生語法的實際運用：

首先出現在音色「剛柔明暗」的相生，其次是韻「虛實陰陽」的相生，再來是旋律「高下遲速」的相生、氣「動靜鬆緊」的相生，以及留白手法「有無」的相生，最後則是合奏音樂的「主客」相生。

由此對應於琵琶音樂的手法以及指法運用，在許多琵琶樂曲中也以這幾個層次的相生為基本的行進動能。其間在指法上包含了厚薄、疏密、凝聚舒緩等右手的變化，以及左右手虛實音、左手行韻指法等互相交錯。琵琶強烈的相生性格

可以反映在以下幾個條件上：

（一）厚薄明暗

厚薄的差異一部分取決於弦數的多寡：雙弦厚而單弦薄，四弦掃厚於三弦小掃，這是音量、力道、厚度上的垂直變化；另一部份來自弦的粗細，細弦薄而銳，粗弦厚而老，子、中、老、纏四弦粗細均不相同，提供了四個層次的厚度選擇。此外，右手手指觸弦的方式亦有影響：正鋒厚側鋒薄；過弦快則音剛健，慢則溫厚。這都提供了厚薄相生的客觀條件，也使其成為相生的一重面相。

（二）疏密凝緩

疏密指音響的空間感，通常在固定的時間範圍內點狀音數越少，空間越疏；反之則密。於指法上最顯著呈現於彈和帶輪兩者：彈為孤音，時間範圍內僅僅一點，空間遼闊；帶輪分散為四個音點，空間便受到擠壓，有向前推進的傾向。凝聚或舒緩形容氣韻的緊密度。與疏密恰恰相反，孤音因為單一擊點，勁力集中，氣口凝聚而有張力；相同的一次運勁，點數增加，氣口也就越加鬆弛舒緩。疏密、凝散這兩者實是一體兩面，可歸納為相生的另一個面向。

（三）虛實顯隱

至於左右手搭配的虛實音對照，以及左手行韻指法的鬆緊剛柔，千變萬化的音質音響，更是於體現陰陽虛實相互作用所不可或缺的平面。

這三個面向表現出琵琶音樂的多面性，架構出立體思考的音樂美學觀點，而在這個三度空間中組合變化之繁複，難以短短一篇文字盡述。以下舉一個典型實

例，對「相生」的手法作一個闡述。

《思春》【思春】

在開頭三小節之中一共出現了六個羽音 La，而六次都使用了不同的指法，呈現不同的音色和心靈姿態。第一個音用凝聚力極強的實音〔彈〕，呈現迸放外顯的情緒，緊接著左手在絃上一〔擲〕，擲出一個同度虛音，幽微內省，彷彿前一音的影子，而與之相連無間，清楚地顯示陰陽互抱、虛實相生的音色。第三個 La 則是音高低八度的一個〔泛〕音，音色空靈清越、中和包容，是一個和音，為前兩音之正反辯證作一總結，也符合中國音樂「實、虛、和」相續的美學。第四個 La 用〔輪〕奏出了一個發抒情感，具有宣洩力量的連續音，並且在之前加了一個裝飾音，與之前點狀、單獨凝絕的三個音相比，顯得婉轉、綿密、揚起。緊接著長輪之後，左手順勢〔帶起〕，發出空絃音，即為第五個 La。空絃音沈而

平直、質樸不動，在琴的理論中稱為「天地人」中的「地」音，⁴⁵在此形如輪音情緒發抒後的休歇轉折。接下來進入了一個具曲調意義的樂句，由 Sol Mi Sol 三音更委婉地再次導入骨幹音 La，這是此音第六次出現，伴隨著左手的〔推〕而做了一個上滑音的行韻，完全貼近、陳述了「人」當下最直接的情感愛欲。最後結束在商音做〔雙〕，豐滿迴盪，在心版上擊落一拍，再以〔泛〕收束，寫出情意不盡，幽懷致遠之感。

由這短短的四小節，可以看出琵琶指法在相生美感上的應用，深淺層疊、無窮無盡的層次掩映。實、虛、和、疏、密、天、地、人、厚、薄、顯、隱、陰、揚；揚起抒發以及凝絕內斂，在這幾個音中都已可觀察到這些相對能量的交互作用。

有推進有凝注，有虛幻有現實，有壓縮有舒張。在每一個視窗皆可見陰陽相生，乃至於再現萬物的起滅消長，可以說是「相生」所負有的最重要意義。

二、堆疊、加花與變奏

透過各種不同的指法匯組，將同一個主題素材不斷重複、展開或壓縮、層層進逼，終於匯聚迸發出音樂的高潮，這便是音樂進行中的堆疊手法。這種手法類似「變奏」，唯在琵琶音樂中對於骨幹素材的變奏，常以指法的變化為憑藉。而與中國另外一種在「線性開展」時自由、即興性的變奏方式最大的區別，在於即興性的開展較無目的性，隨著當下心境的走向自由地做音樂素材的增減變化，

⁴⁵ 泛音為「天」，散音為「地」，按音為「人」音。

《霸王卸甲》【升帳】

Musical score for '霸王卸甲' (The King's Disarmament) - '升帳' (Raising the Banner). The score is written for piano accompaniment, featuring two systems of music. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes a double bar line with a vertical line through it and an 'x' below it, and a circled 'x' below it. The second system includes circled 'x' marks below the bass staff at the beginning and end of the system.

《霸王卸甲》【點將一】

Musical score for '霸王卸甲' (The King's Disarmament) - '點將一' (Pointing to the General 1). The score is written for piano accompaniment, featuring one system of music with a treble clef staff and a bass clef staff. The score includes a double bar line with a vertical line through it and an 'x' below it, and circled 'x' marks below the bass staff.

《霸王卸甲》【整隊】

《霸王卸甲》【點將二】

《霸王卸甲》【出陣一】

《霸王卸甲》【出陣二】

《霸王卸甲》【接戰】一一

《霸王卸甲》【接戰】一二

《霸王卸甲》【接戰】一三

《霸王卸甲》【垓下酣戰】

堆疊手法的單位可從小範圍的樂句到大範圍的樂段。例如上述譜例中【點將一】、【點將二】、【出陣一】、【出陣二】、【垓下酣戰】都是一個中心的匯組指法不斷反覆，而【升帳】與【整隊】則是由這數組指法交錯組合。可以說後者是一個完整的呈示，前者則是抽出一個單位元素加以堆積、強化。

再將【點將一】、【點將二】以及【出陣一】、【出陣二】並列比較，便可看到堆疊的第二個層次：小範圍加花。【點將一】四拍一節，指法為〔掃、帶輪、挑、分〕()；【點將二】將兩節合併，變作八拍一節，後半節與【點將一】完全相同，前半節以兩個〔夾掃〕()代換〔挑分〕()；【出陣一】、【出陣二】也是相同的模式：以兩個〔夾掃〕()取代。這種於曲調拍

數均無變動，僅只加入額外音響的手法，可說是加花裝飾的典型。

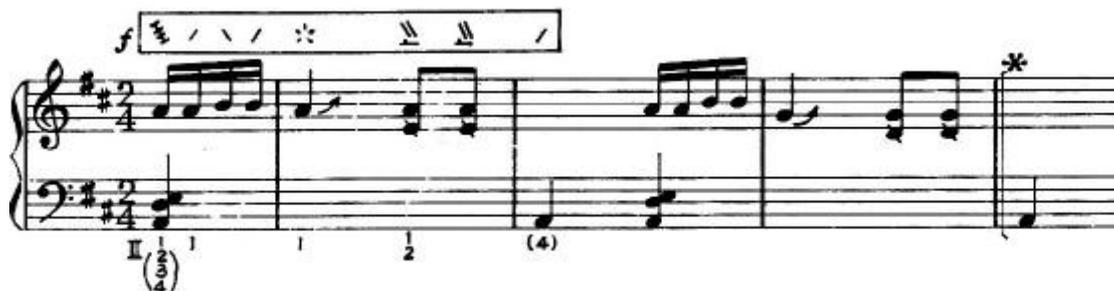
【接戰】分為三個小段，各自使用一組指法：第一段〔扣輪、挑、彈〕(c

)，第二段〔摭分〕()，第三段〔掃、輪、挑、彈〕()。

三段的節奏旋律無一不同，氣氛卻是越來越緊迫。這一類藉由指法的變換來加壓情緒，是堆疊應用的第三個層次。

除了《霸王卸甲》一曲之外，另外一首琵琶武套經典樂曲《十面埋伏》中也有清晰的堆疊手法使用。在【雞鳴山小戰】這一段用緊縮的手法加強樂曲緊張的氣氛，凸顯戰爭場面，短兵相接、戰況激烈的景況：

《十面埋伏》【雞鳴山小戰】一一



《十面埋伏》【雞鳴山小戰】一二



本樂段的後半將二小節的音樂指法濃縮至一小節的空間，素材相同，緊湊壓

迫的感覺油然而生。

四個層次的交錯形成多面的架構，自然不是曲調變化的平面分析所能涵蓋的。而琵琶音樂，拜其獨特的演奏形式與豐富的指法之賜，能夠左右逢源地使用每一個象限、展現各個向度的豐富變化，成為琵琶樂曲發展上一個極大的優勢。

第三節 指法與音樂的擬象手法

琵琶音樂中對於樂曲內容的形象表現使用最多，也令人印象最直接的手法，莫過於音樂的「擬象」。藝術的形成過程及其作用之中，原本即有人類生活與情感再現之一環。《中國大百科全書·音樂卷》在〈人類文化發展中的音樂〉一節中便提及：音樂的形成過程中，經歷了「情感性的呼號」、「審美發生過程」中的「類比、復現、演習」、接著才發展出階級象徵、娛樂、教育等功能意義，而開枝散葉，形成豐富的音樂形式，在人們的生活、文化中扮演各式各樣的角色。類比、再現的意義，在於社會群體把生活中的勞作、戰鬥以及大自然中草木繁衍、動物生態等種種現象加以演習復現，藉此抒發對自然的敬畏、禳災祈福的願望以及對自我奮鬥求存、克服自然困境的歡慶祝賀。在這樣的活動中漸漸發展出了人們與各種感官相聯繫的形式感與想像力，因此這個模式被稱為「審美發生過程」，可見其在藝術行為與模式中的重要地位。即使人類已脫離原始文化階段，但透過對生活情境的重現昇華情感、表達願望、表達悲憫、祝賀或感懷的模式過程，仍舊是非常重要的，這也是藝術美感之所本源，和藝術行為的深層目的。古希臘的音樂思想中也特別提出摹擬（Mimesis）概念，認為其為藝術創造的基本概念，更以此作了系統研究提出了「四因說」等重要理論。柏拉圖（Plato）提出「音樂摹擬自然，自然摹擬理型」，由這些美學、哲學的觀點都可以證明「摹擬」對音樂美感的重要性。

在琵琶音樂中尤然。這是因為琵琶樂器型制、持奏方法之方便無拘，左右手

促發發聲體方式自由多元，可以演奏出多種不同的音響，提供了模擬各式情態事物客觀的條件。此外，也因為中國特有的「現象即為本體」觀點，⁴⁶ 外在的實境現象並不需要抽離、或反射出一個「理型」觀念才能成就其本質美感，因而對現象的再現模擬便可以直接的超越昇華，模擬便可以為高境界的藝術手段。

因為以上兩個條件內外兼備，因緣具得，琵琶音樂中遂有大量的模擬手段。這些聲音、情態的模擬仍要憑藉各種指法的組合使用來達成，甚至可以說，模擬為琵琶指法功能中最為搶眼突出的面向。在傳統與現代樂曲中，常見的模擬方向又可分為擬聲、擬事、擬態等三種，茲將這三種音樂表現中的指法運用舉例如下：

一、擬聲手法的指法使用

以各種指法所形成的音響直接模擬真實世界中種種聲響，包括各種外在客觀的聲音或者其他樂器的音樂聲。這些常見的音響，有時在不同樂曲中使用同樣指法及樂句模式來營造，現代人聽來有時類似「拼貼」的效果，我們可將之視為中國藝術「程式語言」的具體應用。⁴⁷ 這個應用使琵琶家有豐富成型的素材可以選用，不需經由漫長衍生的過程。另一方面，在不同的曲子中若曲情需要不同，雖然模仿相同的事物，也可以分別使用不同的指法來表現。在經典曲目中常模擬的聲音有：

⁴⁶ 中國文化並不以強固龐大的形上體系（本體）做為宇宙觀、生命觀之支撐，更多是透過「史的觀照、詩的感嘆」來應對人世的落點（參考《諦觀有情》），也就是藉由現象之間的感興即可得到生命終極的觀照。例如「禪」就是其中的典型，對於任何類如西方哲學概念性的本體探討，禪皆視為戲論，例如人問禪師何謂道，而有「挑水砍柴無非大道」、「飢來吃飯暍來食」等回答（見《景德傳燈錄》）。視如實的現象、境界為宇宙唯一的實在，而在其中升起終極的觀照，便是中國思想、藝術所秉持的態度。

⁴⁷ 程式語言：意指一套成組而且經由外塑而表達內在情緒的藝術手法，例如戲曲中，每個行當都有其特定的做工，嘆息、哭泣、笑都會有固定的「程式語言」。

(一) 單純的鼓聲、鼓邊

以鼓聲為例：同為模仿軍鼓，在武曲《十面埋伏》中採用的是較為簡單的彈挑為指法主幹，在固定音高上以〔雙挑雙彈〕與單音〔挑彈〕的交替間雜表現鼓聲的強弱之別。在節奏上，僅用簡潔的連續八分音符，隨著速度漸快，轉為十六分音符雙音彈挑。句首〔彈面板〕則仿效擊鼓邊的木聲。(見譜例)

十面埋伏【軍鼓】

♩ = 60 漸快
(反復三次)
♩ = 88

2/3

另一首武曲《霸王卸甲》中則有完全不同的處理。以〔滿輪〕代替了〔彈挑〕，以不均衡的反附點節奏取代規則的八分音符，休止強調出一輪輪的擂鼓，不若《十面埋伏》中的連綿不斷；在加速後，指法反而趨簡，由四弦上滿輪轉為子、纏兩外弦的〔挑輪〕。(見譜例.....)

《霸王卸甲》【營鼓】

散板
由慢漸快

x -

兩段鼓聲有著共同的基本外型：單一指法重複摧拍，慢起漸快，最終又結煞在起始的節奏型上。樂句連接同樣使用散板自由的無限反覆〔一〇一〕，整個樂句催起後也同樣全段反覆一次；這是中國鼓段的通例，亦佐證此二樂段模仿手法的巧妙。在相同的外型下，《霸王卸甲》所採用的指法組合營造出粗獷豪邁的形象，且因〔滿輪〕造成渾沌沈鬱之感，與《十面埋伏》的節奏分明、氣勢凌厲形成極大的對比，清晰地反映出勝利之師武功鼎盛的破陣大樂，與時不利兮英雄末路的悲憫哀歌，兩者之間鮮明的曲趣之別與美感差異。

對鼓聲的模擬，在文曲《春江花月夜》中又是另一種表現。中、老兩弦上的同音單音彈挑，在忠實模仿擊鼓聲外，別有一番寧靜悠遠的情致。（見譜例）

《春江花月夜》【夕陽簫鼓】一鼓聲



（二）鑼鼓、各種打擊樂器的組合

由於彈撥樂器發聲狀態與打擊樂器相近，都是以點狀呈現，琵琶音色的多元又與中國打擊樂以音色表現的主體性互相暗合，因此在琵琶音樂中常常自兼擊樂，並且存在許多對擊樂的模擬。琵琶於擊樂的模擬上並不僅僅鼓聲一種，舉凡

梆子、鑼、鼓、鈸等，皆為琵琶音響模擬對象。楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》中將琵琶樂曲分為文曲、武曲、大曲以及「龍船」。雖然這個樂曲分類較不為人所常用，但也可由此看出「龍船」類樂曲在琵琶音樂中廣泛流傳與存在的情形。以《龍船》為名的樂曲在民間流傳有許多不同曲目，其間的共同特徵即為模擬鑼鼓、爭歌的段落。《林石城琵琶曲集》中所收錄的《龍船》中的數段鑼鼓套便是最好的例子。（譜例）

《龍船》【鑼鼓甲】

The image displays a musical score for the piece 'Dragon Boat' (龍船), specifically the 'Gongs and Drums' (鑼鼓甲) section. The score is written in staff notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Performance instructions are indicated by symbols above the notes: 'x' for gong, '+' for drum, and '||' for a specific sound effect. Some symbols are enclosed in circles or have horizontal lines above them. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

在上例中，〔彈面板〕被用以代表鼓邊聲，〔摘〕代表梆子，〔煞〕仿小鈸 - 此三者為色彩性音響運用音；另又以〔撞〕仿小鑼聲，而於纏弦空弦（音高 A）的

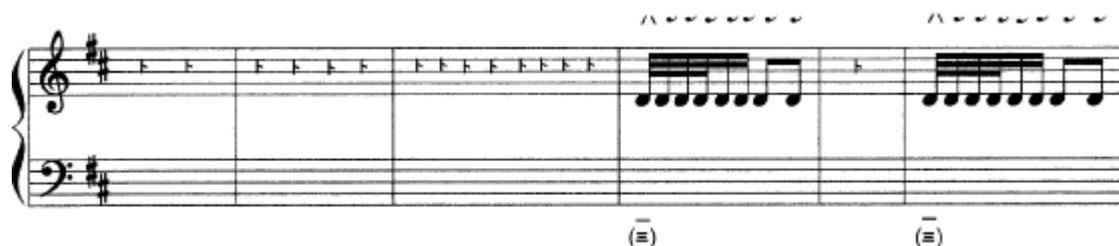
單〔彈〕則模仿大鑼，d'' 音上的基本彈挑與帶輪，則象徵鼓的單擊與輪音。以此數種單一音響為基準加以排列，搭配節奏變化，便能微妙微肖的呈現數組繁複的鑼鼓套。(附【鑼鼓乙】、【鑼鼓丙】譜例)

《龍船》【鑼鼓乙】

《龍船》【鑼鼓丙】

(三) 木魚

《普庵咒》【釋談章句】



這裡僅以〔彈面板〕來代表木魚的敲擊，配上簡潔而不甚變化的節奏，演奏者須靠力度與時間的拿捏來表現沉靜不動之感。除此之外，在許多樂曲中也常見在切分、拷拍節奏時，以〔摘〕或〔彈面板〕奏出正拍處，作為節拍的標示。

以上都是一些較單純的聲音模仿，亦即盡量的貼近原音，屬於較具像的模仿，同屬這一類的擬聲指法尚有炮、刀兵聲、風聲、水聲等，列舉如下：

(四) 炮聲

《十面埋伏》【放炮】

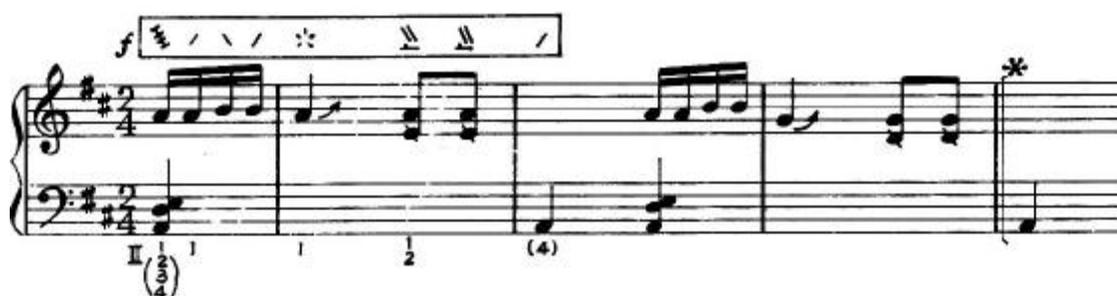


此處所用的是〔提〕加〔勾輪〕的匯組指法，真正模仿炮聲的是纏弦重〔提〕，

但緊隨的同音〔勾〕可以視為衍生的陰聲音或是炮的反作用回聲，而後的長輪則將空間加以延伸。這三者缺一不可，尤其是勾輪的部分一旦省略，以重提單獨而短澀的音質，固然樂曲進行不易，也斷然做不出砲聲隆隆、餘音陣陣的效果。

(五) 刀兵聲

《十面埋伏》【雞鳴山小戰】



和前例相同，這裡也是一組匯組指法的運用，代表刀兵聲的只是其中的〔煞〕處：以指甲輕觸琴弦再加以彈奏，得到類似金屬相擊的聲音。但這一段的藝術性來自前後所搭配的其他指法，最開頭的〔掃挑彈挑〕及〔輪〕的語法和前數段【點將】、【走隊】、【埋伏】的節奏旋律隱隱呼應，暗示著交鋒之初的行軍布陣尚極為嚴整，進退有序，與後一段【九里山大戰】以降的混沌一片做了區隔；而〔煞〕音適當的點出了短兵相接的情景，又與前一段【埋伏】僅是調兵遣將有所不同。這一段的形象是節制而有規律的，即使是第二部份經過壓縮的節奏，也只增張力而不見散亂，既巧妙承接了【埋伏】的緊張肅殺，更將全曲推向【大戰】的高潮，在曲中佔有相當重要的地位，也突顯出適切的指法安排所能達到的藝術境界。

【九里山大戰】中另有幾處對刀兵聲的模仿，全使用音色較渾濁、純粹是金屬相擊的〔絞〕來代替〔煞〕，取其激烈交戰、慘烈狼籍的音樂形象；絞弦較煞音混亂，也比煞音來得激烈壯大，更適於此處的曲情需求。（見譜例）

《十面埋伏》【九里山大戰】一成戈矢相擊聲



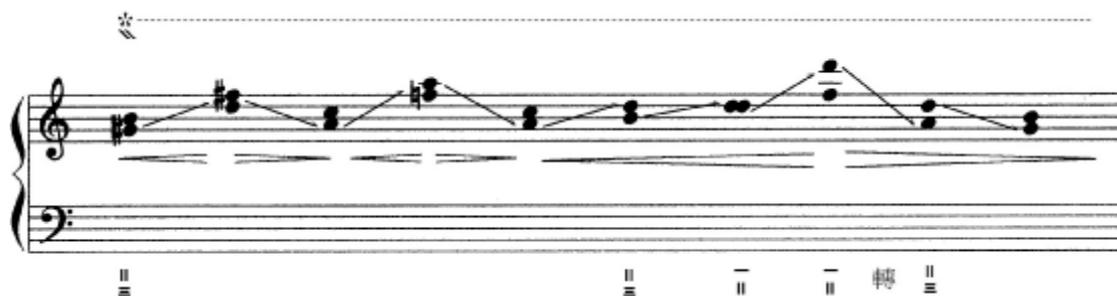
《十面埋伏》【九里山大戰】一成拋棄刀矛聲



(六) 風聲

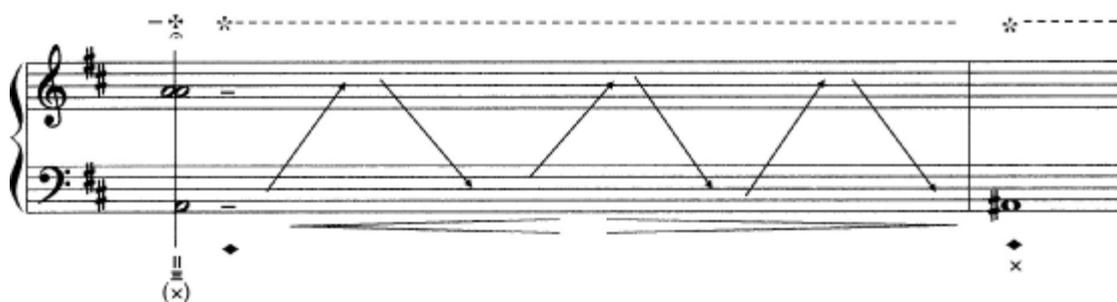
1. 《草原小姊妹》

《草原小姊妹》【與暴風雪搏鬥】—風聲



2. 《蕭索秋夕》

《蕭索秋夕》【秋夜風蕭蕭】—蕭蕭秋風



3 《訴》

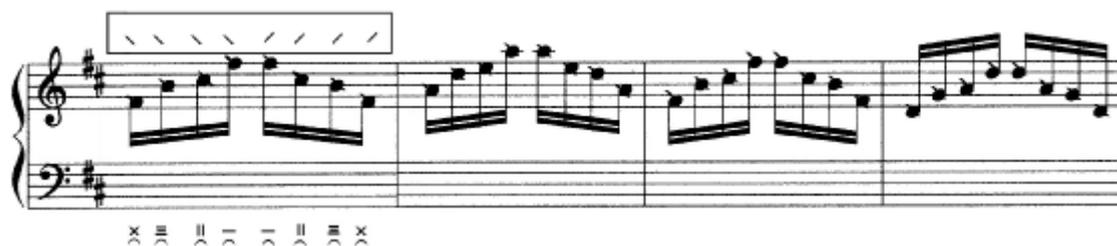
《訴》—風聲



這三首曲子中描述「風」時的意境不盡相同，《草原小姐妹》描寫狂厲駭人的暴風雪，另外二手則描寫似有似無、蕭瑟淒冷的一陣秋風。但三段音樂的手法卻是如出一轍：以左手虛按琴弦、於高低品位間連續滑動，搭配右手的連續音指法。雖然手法都相同，但藉由左手滑行的快慢、品位的高低、折返的間距，以及右手連續音的鬆緊（見第三節）等因素的交相組合，即可以產生千變萬化的音響；手法雖單一，變化卻無窮。

(七) 水聲

《龍船》



這裡描寫的是水滴隨槳上下，滴落水面的情狀。林石城譜中說明是「划水聲，用虛按臨掛法，音量須有變化，音位可自由」。嚴格來說，與真正的潑水聲有一段距離，但虛按造成的顆粒音響，加上右手臨掛的流動感，卻讓聽者立刻聯想到水流聲。這樣的意境，和語文中的「淙淙」、「錚錚」、「泠泠」等狀聲詞可說有異曲同工之妙。

(八) 簫聲

在其他擬聲指法中，另有一類是模仿聲韻。這一類多半是以一些本就具有曲調特性的聲音作為模仿對象。最常見於琵琶曲的有簫聲與歌聲。

《十面埋伏》【九里山大戰】—簫聲



《春江花月夜》【夕陽簫鼓】—簫聲



《春江花月夜》【簫聲紅樹裡】

《十面埋伏》與《春江花月夜》【夕陽簫鼓】處的手法皆為長輪加吟，以長輪表現簫聲的連綿不絕。夕陽簫鼓中於句末加吟，除仿效吹簫者氣韻外，亦營造出樂音飄散風中的情境，相當閒適安雅；而十面中則以重吟與長輪搭配，加以音域較高，情緒因而轉為緊促與肅殺。

【簫聲紅樹裡】一段較為不同，簫聲在這裡是一種意象，而不是實質的聲音。樂曲所要表現的，是「林中簫聲」這一個整體形象，可以說聲音與影像互相交織，無一處是特意的模仿，但簫聲也自始至終無所不在，穿插於整段音樂之中，時隱時現，憑添意趣。

(九) 歌聲

在琵琶音樂中當然有許多歌唱性樂段，但下文中所討論的是直接在標題上註明，或是實際模仿歌樂聲腔的樂曲段落。

《霸王卸甲》【楚歌】

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system features a melodic line in the treble clef with three asterisks above it, and a guitar fingering diagram below the bass clef: $\begin{matrix} \text{II} \\ \text{III} \\ \text{X} \end{matrix}$. The second system continues the melodic line. The third system features a melodic line with a circled asterisk above it and a guitar fingering diagram below the bass clef: $\begin{matrix} \text{X} \end{matrix}$.

指法，以表現龍舟競賽熱烈活絡的氣氛。這些傳統曲目中所謂對歌唱的描寫，其實並不是非常形似，實際上仍是一種氣氛上的烘托側寫，模擬的並非歌唱本身，而是這些歌唱場景的整體氛圍。但現代琵琶創作曲《渭水情》為琵琶音樂中對歌樂聲腔的模擬開展了一個新的境界，在這首樂曲中大量運用左手的行韻，配合右手〔長輪〕，表現出秦腔特殊的聲腔風格。琵琶名家王範地自編了許多模仿京劇聲腔的琵琶小曲，也是抑揚頓挫、維妙維肖，可謂真正的人聲模擬。相傳明朝琵琶家李近樓能以琴弦做人語，或此之謂。

所有關於「歌唱」的共通點是非常清晰且易於上口的旋律線，即使是爭歌甲中〔掃拂〕的段落，旋律仍舊和前後一脈相承，並未中斷。

（十）馬蹄

馬蹄聲是另一個琵琶擅長模仿的對象，各樂曲中的指法使用也因不同曲情內容的表現而有各種豐富的組合方式：例如：

1. 《趕花會》

《趕花會》—馬蹄聲

The musical score for '趕花會' (Gǎn Huā Huì) - Horse Hooves is presented in a two-staff format. The top staff is in the treble clef and the bottom staff is in the bass clef. The time signature is 2/4. The melody in the treble clef is composed of eighth and quarter notes, with a 'long wheel' (長輪) technique indicated by a box above the staff. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The score is divided into four measures, with a double bar line at the end of the fourth measure.

2. 《霸王卸甲》

《霸王卸甲》【逐騎】

散板

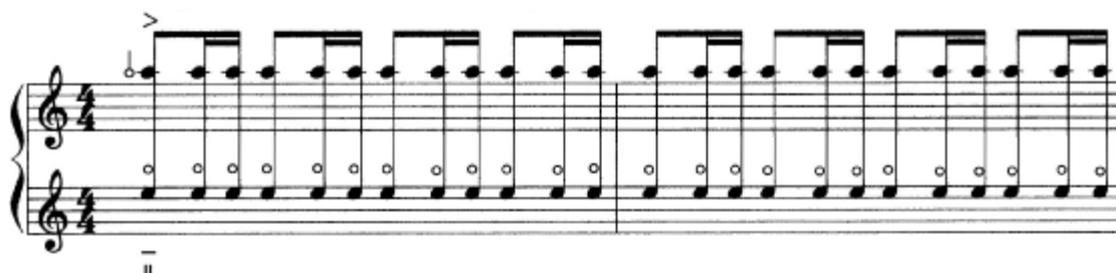
(II)
(III)
II

《霸王卸甲》【追兵】

(II)

3. 《草原小姐妹》

《草原小姐妹》【千萬朵紅花遍地開】—馬蹄聲



《趕花會》一例是較為寫實的聲音模仿，而且音樂的進行與擬聲的運用同時進行。這一段旋律是主題的延伸，在外在情緒上沒有太大的改變，因此〔摘〕所代表的蹄聲便完全獨立於音樂進行之外，純然是增加效果、使情境更加生動的音響使用。

相對於此，《霸王卸甲》【追兵】、【逐騎】兩段則是將模擬與樂曲推展相互結合，匯組指法的規律性重音提供了節奏上的相似性，以此象徵快馬奔馳的形象，而旋律則在這樣的節奏基礎上不斷地推演開展。單以聲音模擬來說，是較為抽象的表現手法。

《草原小姐妹》【千萬朵紅花遍地開】一段馬蹄聲介於上面兩者之間：採用節奏的象徵性而非實質的非樂音來描寫，但音高固定沒有變動，又只是純粹的音響模擬，不包含樂曲推進的意念。

(十一) 吶喊

《十面埋伏》【九里山大戰】—吶喊聲一



《十面埋伏》【九里山大戰】—吶喊聲二



這一段吶喊聲也是較為抽象的，對整體氛圍的描寫。同時也以一個繁複的指法組合來展現。右手維持〔掃挑彈挑〕的基本型態，由單音改為〔雙〕，音色增厚；左手〔並〕建立流動不穩定的和聲，再於雙弦上推拉往復，兩者交叉，打亂音高的固定性，使整體呈現出的是嘈雜混亂、風聲鶴唳的音響，以模擬眾軍吶喊的聲音和情境；第三次右手變作〔雙輪〕，右手推拉也由一節一個大波浪轉為數次小波浪〔推復〕，更增添了聲浪滔滔，此起彼落的效果。

(十二) 喧鬧

琵琶音樂除了可以演奏極具凝聚力、空間感與意象性，具有高度美學與文人

意涵的樂曲外，對於各種喧鬧音響，也可以一器一人之奏做出極大幅度的混亂嘈雜效果，這可以說是琵琶音樂的另一種特殊表現力。對於在市井中的喧囂之聲，可以用這樣的指法來表現：

《龍船》【起鬧】

The image shows a musical score for a piece titled 'Dragon Boat' (龍船), specifically the 'Start of the Festival' (起鬧) section. The score is written for a single melodic line, likely a guqin or pipa, in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 160. The score consists of two systems of music. The first system has four measures, and the second system has four measures. Above the first system, there are rhythmic markings consisting of vertical lines with flags, indicating a fast, rhythmic pattern. Below the first system, there are fingering notations: a double bar line, a circled double bar line with an 'x' below it, a circled double bar line with an 'x' below it, and another circled double bar line with an 'x' below it. The second system has similar fingering notations: a circled double bar line with an 'x' below it, a double bar line, a circled double bar line with an 'x' below it, and a circled double bar line with an 'x' below it. The music itself features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests, creating a busy, rhythmic texture.

【起鬧】模擬的是民間節慶祭典時，人群聚集的喧鬧之聲。傳統的民間聚會，總少不了敲鑼打鼓一番，因而這一段音樂在節奏外型上呈現與鑼鼓相似；指法在弦數上變化，使聲音有厚薄繁簡的差異，豐富熱鬧，用以表現人聲鼎沸的情況。

(十三) 槳櫓

《春江花月夜》【江上歸舟】一篙聲

《春江花月夜》【江上歸舟】一櫓聲

在李廷松琵琶譜中，特別標明這兩處分別是「篙聲」、「櫓聲」。「篙聲」使用了匯組指法〔撫彈〕，在其他版本的演奏法中更甚而有〔掛輪挑臨〕複雜而豐滿的指法運用，以匯組指法摹擬淋漓水聲，在文曲中是較少見的。纏弦上的拉弦聽

來水波蕩漾，似是模擬長篙入水聲。「櫓聲」的指法較繁，但簡化後其實僅是〔摭彈〕的匯組指法，間雜推拉與打、吟等的虛音變化；〔摭〕模仿槳櫓一次次的入水，其餘的虛音自是指水花四散、飛濺的聲音了。

(十四) 雁唳

《平沙落雁》【雁陣橫空】

由慢漸快

《平沙落雁》【霜天雁叫】

推拉亦被用來模仿雁唳聲。平沙落雁【雁陣橫空】一開頭的推便是雁鳴聲。

【霜天雁叫】一段則是藉由低音與高音的變動來表現雁叫的起落，介於似像非像之間，以頑固的節奏、指法組合，透過音高的變化與推挽的掌握，表現出忽高忽低、忽近忽遠、忽顯忽隱的形象。曲境邈遠，雲天深際雁鳴彷彿，既有生動靈活的形象呈現，更有深遠高古的意象境界。

二、擬事擬態指法使用

擬事所狀者為一個事件，不易由單一指法表達，也無法如擬聲般平鋪直敘。往往是藉由對事物或情境的側面描寫來達成敘事的目的。擬態描寫的是動態的形象，更不具體，也更多牽涉到內心的意念與抽象力道、內勁的流動。在實際表現上，運用聲音塑造出性格，藉此引發聽者對影像的想向和共鳴，屬於間接的模擬。也因此分析時必須做整體的觀照，無法將指法分解細微而論。此兩者之間也不亦區分界線，因此在此一並討論。

(一) 嘆息

《塞上曲》【昭君怨】



開頭的四個小節由長輪發聲，綿綿密密似有千言萬語，緊接著挑與彈剔的空

間感帶出欲語還休的心情，推則是再一次的嘗試，其後的彈和泛音是失敗後無奈的放棄，雙彈加撇，便代表著幽怨的嘆息了。

(二) 訣別

《霸王卸甲》【別姬】

演奏時的不定速輪是表現的重點，不均勻的速度與力度投射出心靈上激憤、

憂傷等等尖銳的情緒，亦指踉蹌不穩的外顯表現。藉由情感與影像直接交通聽者的情緒，由此模擬訣別的場面，是【別姬】最爲特出的一點。

(三) 蜻蜓點水

《蜻蜓點水》

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of four measures each. The first system's bass line has circled 'x' marks under the first and fourth measures. The score includes various articulation marks such as accents, slurs, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

描寫蜻蜓點水的情景，指法上運用推、挽、急吟等不同手法來模擬蜻蜓觸水的剎那和水上漣漪蕩漾的畫面。

(四) 活潑頑皮貌

《頑童》

The image shows a musical score for a piece titled '頑童' (Naughty Child). It is written in 2/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system has four measures, and the second system has three measures. The music is characterized by a lively, bouncy feel, achieved through the use of slurs, accents, and dynamic markings. Below the notes, there are several articulation symbols: a circled 'x' with a vertical line through it, a double bar line with a vertical line through it, and a vertical line with a horizontal bar through it. These symbols are placed under specific notes or groups of notes to indicate where to apply these effects.

以迅速而強烈的〔扭〕做出快頑皮的下滑音，樂句第二後斷加入〔掃〕做出不正規的重音，單一個樂句，已顯示出淘氣蹦跳之貌。描寫街巷間幼童手持銀槍嬉鬧跳躍，活潑頑皮的模樣。

(五) 翻滾繞圈跳躍

《獅子滾繡球》

〔輪〕指本身就會給人「圓」的感覺，在此以〔輪〕奏出短小的樂句，（幾乎是一輪一句），並在〔輪〕的結尾以〔分〕作收，除了標示重音之外，更有截斷樂句的效果，因此整段聽起來「一〔輪〕一〔輪〕」的，獅舞動作中翻滾、轉圈、重踏等形象躍然眼前。

描寫與模仿，是琵琶技巧中重要、突出的一環，也是人們對藝術、美感的體驗中不可或缺的元素。在對實境的模擬中壓縮重現生活體驗，以及人和萬物的互動；而以模仿周遭的事物作情感呈現的基石。在豐富且強而有力地實境模擬之上，融合著以人為出發點的各種情感，站在人的本位觀看世間萬物，聞者皆能與

自身體驗相互印證，進而有所感動。這也是琵琶音樂之所以能雅俗共賞、源遠流長的最根本原因。

值得一提的是，大部分時候，琵琶音樂中模擬手法的使用，都是配合著音樂進行，利用原本的曲調素材，以音色、指法的變化再現各種情境，絕少有單獨抽離音樂進行的模擬。這當然與琵琶足夠豐富的音色變化與指法之於音樂進行的主體性有關（指法即為音樂進行之主體，而非添加物，因此指法因模擬而變化時不阻礙音樂之流暢完整），也因此加入這麼多模擬的表現的同時，琵琶音樂仍有極高格局的藝術價值，而不會淪為僅是通俗炫技。有許多樂器無法形成如此搶眼的模擬性藝術表現，而善於模擬的樂器如嗩吶、胡琴等，或因手法較少而易流於單純炫技，因此精采而與音樂緊密結合的擬象表現就成了琵琶音樂獨一無二的藝術形式。

高山不厭累土，江海不擇細流。從生命底層最深刻的思緒幽懷，到歷史市井中最真實的場景；從最高遠的文人懷抱，到最通俗的常民生活；不論高、低、內、外，琵琶音樂包羅了人間各種情致，對任一部份都有動人的刻畫。觀念上既沒有預設立場，沒有各種民族、美學的包袱，表現上又有極其豐富的手法可自由運用，恣意揮灑，琵琶音樂廣袤的表現力，就是因此而來。

第四節 指法與傳統琵琶曲式的形成----文曲與武曲的大分野

各種藝術爲了反映人的心念情懷，總以一些慣用的手法爲途徑，來達到溝通、呈現、傳遞，以及產生美感、擴充生命、昇華與超越的效果。仔細觀察分析琵琶曲目，歸結出傳統琵琶音樂所憑藉的藝術手法，總而言之莫過於三種，即「擬象」、「直抒」、以及「功力的呈現」。這恰與族內傳統將琵琶曲體分爲武曲、文曲、大曲的理論完全相符。「武曲狀物」，以模擬爲藝術表現的偏重手法，表達的通常是較外揚、剛性的情感。不過，中國藝術總在「似與不似」間再現，引出弦外之音供欣賞者自去體會，情感外顯，卻不一定表達強烈，武套最重要的其實不是拘泥於小節上的狀物，而是生命大氣的抒發。相對於武曲，文曲則是感情的直抒，物態的模擬雖非一定壯闊，在其外顯狀態則必然較爲具體而多樣，而情感直抒則仰賴更多的內在與細微的對應，因此必然顯得「較文」。以此「文曲抒情、武曲狀物」的分類方式有其美感邏輯爲因，並非偶然一偏之說。然而，除了主觀的情懷及客觀的物態外，一種屬於藝術內在結構或張力關連的完整性也會形成美感的焦點，而以琵琶之注重指法，指法之間的鋪衍關係乃常成爲一個美感的重要緣起。就如同對仗工整的律詩，雖並不一定有深刻的意境，但其遣詞用字具現的美感仍常使人驚豔，這正是琵琶大曲存在，其美學立基之處。

由以上三節所做的探討，可以發現琵琶指法應用時的有機功能，若拉近聚焦，則單獨指法使用可以造成音樂進行每個當下的性格確立。而以大範圍言，各種指法間組合、搭配的方式決定琵琶樂曲整體特性，以此形成整曲的藝術表現，

而決定是模擬爲主的武曲、直抒爲主的文曲，或是以功力呈現爲主的大曲風格。

總結以上，琵琶指法對音樂當下情感的決定、對音樂本身性格的確立、對音樂進行、連接、結構方式的影響、以及對音樂形像的描寫、場景的營造等，是指法運用的各種有機功能。而一個樂曲對這些功能的使用偏重，則形成了琵琶傳統曲體形式的大分野。不同的情懷與感受，需用不同的手法發抒，使能得到最多的共鳴印證，激發最善美的人性關懷，使生命經驗因此而有最多的超越昇華。情感與手法複合而形成琵琶文套、武套及大曲之間的鮮明分別。

文曲與武曲因爲所要表現的情緒或形象有所不同，在指法的選擇上便各有倚重。首先，最基本也是最明顯的分野是左右手的應用。文曲重直抒，較以旋律曲調爲依，在曲調之上用音韻、疏密、明暗、虛實等本質內在的變化展現情緒的丘壑隱顯因此偏重大量的左手指法，右手指法以及匯組指法較少；反之，武曲注重敘事、外顯氣氛的渲染，強調節奏、形象、色彩，故多用右手樂匯式的指法以及整套匯組指法的運用，左手的行韻聲腔便較不強調。較深入來說，文曲注重的是音與音之間的延續，甚或是一個音本身的轉折變化，所以指法亦以點狀音爲基礎單位，常見的右手指法如〔彈〕、〔挑〕、〔雙〕、〔分〕、〔帶輪〕、〔輪〕、〔摘〕，都是單一性的聲音，用來搭配左手的〔推〕、〔挽〕、〔吟〕、〔揉〕、〔帶〕、〔擻〕、〔打〕、〔綽〕、〔注〕、〔壓〕、〔撞〕等行韻指法。

而武曲較重於情境的描寫和形象的表現，因此指法使用多以樂匯、樂句或樂段爲單位。最顯著的便是匯組指法的應用：武曲的段落明確，每個段落有各自的

標題與主題內容，其發展方式往往是以同一種節奏不斷的反覆堆疊，使用同一組匯組指法；而指法的取材也較文曲來得廣泛，常用的指法都在組合的選項之內。匯組指法的使用造成了節奏嚴謹鮮明的樂段，而音響的變化則大部分來自每一個單一指法的差異，較少應用到左手的行韻。

這樣的指法選擇造成了歌唱性與器樂性分別。琵琶的左手行韻從出現到消失為止，整個過程都是一種連綿不覺的連續音，而且可以做出弧狀、沒有間隔的音高變化，因此比較接近聲樂、拉弦樂的音響特質。在大量使用的同時，自然而然的賦予整段音樂較高的可唱性，較能表現出在單一線條上進行的音樂效果；反觀右手指法節奏性強，音響多變，再加之眾多的色彩性音響，具高度的器樂性，是人聲所難以模擬的。而琵琶語法中歌唱性的敘述仍保有了彈弦樂器點狀音的本質，但在行韻指法來回往復、虛實剛柔間各類彈性運用，則非只有實音的語法所能表達的。

上述的各種分別與樂曲性格的關係是直接的，也是必然的。文曲述情，情則來自於人的心緒波動，指法自然也需選擇與「人」心靈直接貼近的才能有所發揮。而人最自然原始的情緒常呈弧狀流洩，也就是說，情緒的發展有其必然的堆疊或舒緩的過程，並非常以戲劇性的對比來出現。於是左手的各種行韻便成為抒發感情最有利的媒介。武曲所要傳達的是較為客觀的外在環境描述，較為鮮明的音響色彩比之細膩婉轉的聲韻自然是更加貼切且易於組織。

除了對單獨指法本身的選擇，文武曲對音樂進行發展的手法也有不同的側

重。文曲重視情意的連綿與念念相續的過程，因此音樂的進行多採相生手法，武曲爲了營造氛圍，同時作故事性的鋪排展衍，有樂曲高潮的安排，而常用堆疊手法。文曲情意較內斂，適合用直抒表現；武曲情緒高昂壯闊，直抒易躁，故常用模擬手法寓情於景。大曲有亦文亦武較難歸類的型態，則兼具兩方的指法使用；另外還有非文非武，以展現功力爲美的音樂類型，則除了下指落絃內蘊的功力之外，在樂曲中以各種指法的安排編織，展現出一種近於絕對音樂的美感，在琵琶音樂中也是非常特別的表現方式。

由此可見，無論本質呈現、結構關連，到整體曲式面貌的形成，指法對琵琶音樂各個層面的型態、表情都擁有近於絕對的影響力。沒有琵琶指法，就沒有琵琶音樂，在此重申指法的重要地位，應是當之無愧的了。

第四章 經典或代表樂曲中的指法使用

第一節 獨奏琵琶的傳統曲目

雖然指法本身具有主體的表情特點和美感方式，但對指法的探討仍必須置於音樂之中觀察，才能產生意義。在本文中也需作歸納，應先界定範圍，因此在這裡先對琵琶音樂藉以表達的曲目作一整理。琵琶是一樣歷史悠久的樂器名稱，在這個名稱之下代表了非常多元的意義，不同的樂器型制、不同的歷史時代、不同的樂種、甚至不同民族之間，都有許多以此為名的樂器和音樂存在。秦漢琵琶、唐琵琶、現存的侗族琵琶、新疆琵琶，以及各種合奏樂種中的琵琶，不勝枚舉。為了避免混淆，本節整理出目前有樂譜流傳，而且仍追溯得到其傳承脈絡，聽得到音聲傳統的曲目。這些曲目所代表的琵琶音樂，才是本論文研究的範圍。

雖然琵琶的歷史可以遠溯漢代，歷來也不乏文獻、詩詞中記載了許多曲目的名稱，但是這些文獻中的曲目，隨著時代的變遷或者湮沒、或者亡佚，流傳至今，在獨奏琵琶上演奏的曲目，最早見於清嘉慶二十四年（1819）江蘇無錫刊印的《南北二派密本琵琶譜真傳》，也就是俗稱的《華秋蘋琵琶譜》。（以下簡稱《華氏譜》。）繼《華氏譜》後，各個傳派以其為基礎傳承、發展出了各自心得與詮釋較為深刻的曲目，經過了歷代傳人、演奏家的增刪、變化與再創造，為這些曲目帶來了新

的意義，注入了時代風貌，也賦予它們歷久彌新的生命力。

自《華氏譜》以降各派傳譜中所記載的琵琶曲目列舉如下：

一、《南北二派密本琵琶譜真傳》

卷上	直隸王君錫傳譜	西板十二曲	文板	1.正板 2.素串 3.懶梳妝 4.鳳求凰 5.平沙落雁
			武板	6.葡萄輪 7.下雲鑼 8.緊中慢 9.上番 10.中番 11.石音 12.野馬跳澗+
		大曲		13.十面（十三段）
		雜曲		14.普庵咒（十六段）
卷中	浙江陳牧夫傳譜	西板四十九曲	文板	15.思春 16.昭君怨 17.傍妝台 18.美女穿梭 19.水龍吟 20.金鰲哭龍 21.似彈非彈 22.鎖南枝 23.斑鳩過河 24.秋江 25.訴怨 26.玉連環 27.雨打芭蕉 28.三跳澗 29.泣顏回 30.懶畫眉 31.扣連環 32.百鳥朝王
			武板	33.豔陽天 34.范陽洲 35.革蹬點 36.巧梳妝 37.輪京 38.老京 39.挽不斷 40.四字 41.步步高 42.錦纏道 43.絆馬索 44.千勝
				45.春光好 46.鳳啣珠 47.翠雲濤 48.駐春妝 49.泛仙槎
				50.花勝 51.側垂蓮 52.三通鼓 53.雙飛燕 54.漁歌唱晚 55.雁陣驚寒 56.花雨繽紛 57.蜂蝶爭春 58.猿啼鶴唳 59.小月兒高 60.仙人過橋 61.蝶戀花 62.鳳凰吟 63.清平調
卷下		大曲		64.將軍令（十段） 65.霸王卸甲（十段） 66.海青拿鶴（十八段） 67.月兒高（十段）

《華氏譜》所記載的六十七首樂曲，都是以骨幹譜的方式呈現，對於行韻、指法等標示很少，所以一般都認為這是原譜而非演奏譜，例如林石城先生在其《琵琶

琴名曲選淺說》中就有如是看法。⁴⁸ 這個情形使得後世雖有這些樂曲的曲譜，如非宗師親授，仍然難以想像當時的演奏風貌。但另一方面也因此各宗師、傳人與流派可以依據這份曲譜加入各自的詮釋，發展出各具特色的演奏，發展出多采多姿的美感風格。此外，可以順帶一提的是，由這個「原譜非演奏譜」觀念與圈內人的評論也可以發現，在琵琶音樂的世界中，「音與曲調」的素材並不代表一個音樂整體而只是框架，「行韻與指法」更像是血肉與靈魂。總之，討論琵琶音樂的語法、風格、美感或是流派等任何層面，都必須將這兩個面向納入考慮、用心觀照。

這個時期的曲目，在袁靜芳《民族器樂》(1999：北京，人民音樂出版社,p177)

中有一些補充：

據《今樂考證》所載江南派琵琶目補中還有：

大曲：《得勝令》《合歡令》《哪吒令》《平沙落雁》(與王派小曲異)《漢宮秋月》《陳隋調》(一名《安公子曲》)《霓裳羽衣》；

中曲：《玉盤珠》《夕陽簫鼓》

小曲：《纏珠簾》《皓月龍吟》

二、《南北派十三套大曲琵琶新譜》(李芳園編輯,1895)

曲體		曲名	段落
套曲	1	《陽春古曲》	1.春景陽和 2.錦圓小憩 3.遍地花開 4.獨占鼇頭 5.風擺荷花 6.玉版參禪 7.道院琴聲 8.一輪明月 9.東皋鳴鶴 10.鐵策板聲 11.尾聲

⁴⁸ 林石城 1999，北京：人民音樂出版社，p3

2	《滿將軍令》	1.駐馬聽 2.一統太平 3.太極兩儀 4.三才至勝 5.四海昇平 6.五行正氣 7.進步連環 8.整軍出隊 9.傳令排陣 10.梅花敵戰 11.柳營迎敵 12.眾軍接戰 13.青龍出水 14.得勝回營
3	《鬱輪袍》	1.營鼓 2.升帳 3.點將 4.整隊 5.二點將 6.出陣 7.接戰 8.垓下大戰 9.四面楚歌 10.卸甲 11.鼓角甲聲 12.出圍 13.追兵 14.逐騎 15.眾軍歸里
4	《淮陰平楚》	1.列營 2.分營 3.軍鼓 4.掌號 5.放炮 6.吹打開門 7.點將 8.排陣 9.走隊 10.埋伏 11.小戰 12.垓下大戰 13.百萬軍聲 14.項王敗陣 15.烏江 16.眾軍奏凱 17.諸將爭功 18.收陣回營
5	《海青拿鶴》	1.出巢 2.搜羽 3.尋山 4.挺翅 5.翔雲 6.瞥鶴 7.補鶴 8.追拿 9.小捕 10.大捕 11.敗飛 12.穿雲 13.空戰 14.掠草 15.平沙撲翅 16.鶴鳴 17.脫縱 18.分飛 19.歸巢
6	《漢將軍令》	1.排陣 2.出隊 3.掌號 4.放炮 5.練兵 6.操演 7.傳令 8.選將 9.梅花變鎮 10.收令 11.回營
7	《平沙落雁》	1.雁陣橫空 2.霜天雁叫 3.平沙撲翅 4.高翔千仞 5.衡陽萬里 6.逐隊分飛 7.一行歸影
8	《潯陽琵琶》	1.夕陽簫鼓 2.花蕊散回風 3.關山臨卻月 4.臨江晚眺 5.楓荻秋聲 6.巫峽千尋 7.簫聲紅樹裡 8.月白江心 9.漁舟唱晚 10.月明影裡一歸舟
9	《霓裳曲》	1.皓魄當空 2.海島冰輪 3.蟾宮炯炯 4.銀蟾吐彩 5.瓊樓一片 6.玉宇千層 7.素娥思凝 8.海嶠躊躇 9.江樓望月 10.秋露滿天 11.（尾聲）玉兔西沈
10	《陳隋古音》	1.起操 2.玉樹後庭花 3.其二 4.其三 5.其四 6.春江花月夜 7.三疊 8.神傳妙諦 9.收操
11	《普庵咒》	1.釋談章句 2.起咒 3.香讚 4.蓮臺現瑞 5.旃檀海岸 6.法讚 7.魚山梵唱 8.日映曇花 9.寶讚 10.鐘聲 11.鼓聲 12.鐘鼓同聲 13.鳴鐘和鼓 14.尾聲
12	《塞上曲》	1.宮苑思春 2.昭君怨 3.湘妃滴淚 4.妝台秋思 5.思漢
13	《青蓮樂府》	1.清平詞 2.舉杯邀月（調寄【鳳求凰】） 3.風入松 4.石上流泉

李芳園為平湖派傳人，而相較於《華氏譜》記載的小曲原型，在其編輯的《南

北派十三套大曲琵琶新譜》中記載的全數為大套（入門練習曲不列入曲目討論範圍），將古譜予以加花且標明了演出手法，已是「演奏譜」的型態。李氏譜的曲目中，《塞上曲》、《青蓮樂府》是各自選取《華氏譜》六十八板小曲中若干首風格相近者連綴而成。《潯陽琵琶》則是在原本七段的古曲《夕陽簫鼓》基礎上增加了【楓荻秋聲】、【簫聲紅樹裡】兩段，並以白居易詩《琵琶行》為曲意及命名。此外，將古譜《陳隋》添加了【神傳妙諦】一段，更名為《陳隋古音》；又改編《六板》中的段落為《陽春古曲》。這些樂曲流傳至今，無論在曲名、段落連綴、段落名稱各方面，都大致保持相同。其中多首著名曲目也歷久彌新，仍是琵琶家們最常演奏，並藉此考驗自己藝術修為的重要曲目。

三、《瀛洲古調》（沈肇洲編輯，1916年，江蘇省教育廳出版）

慢 板	1.《飛花點翠》	2.《美人思月》	3.《梅花點脂》	4.《月兒高》	5.《小銀槍》
	6.《後小銀槍》	7.《蜻蜓點水》	8.《寒鵲爭梅》	9.《獅子滾繡球》	10.《雀欲回巢》
	11.《纏珠簾》	12.《魚兒戲水》	13.《蘇堤春曉》	14.《三潭印月》	15.《柳弄春暉》
	16.《美女春思》	17.《三仙橋》	18.《秋月穿波》	19.《嬌花映日》	20.《臨風柳翠》
	21.《梅梢月》	22.《玉如意》			
快 板	1.《訴冤》	2.《鸚鳴深樹》	3.《矮子上扶梯》	4.《脫紅袍》	5.《雙躲》
	6.《扳散手》	7.《小十面》	8.《金橋勒馬》	9.《一馬雙駝》	10.《金湖龍》
	11.《平沙撥浪》	12.《三通鼓》	13.《雲果雁》	14.《平沙落雁》	15.《天鵝反掌》

	16.《沙湖撩石》	17.《雙飛燕》			
文 板	1.《思春》	2.《昭君怨》	3.《泣顏回》	4.《傍妝台》	5.《漢宮秋月》
	6.《十面埋伏》				

《瀛洲古調》是崇明派所依據的傳譜，仍以小曲為主。編輯者沈肇洲在譜中

寫道：

古人作曲，頗費心力，一曲有一曲之性，即有其趣，不可輕易變動。…花音非不可加，在得當耳。加之而善，可增曲趣，加之而不善，則不脫拍，亦必走腔，猶之樹木，枝葉過繁茂，則骨幹不明，不足貴也。

他明文提出了尊重原譜，謹慎增刪以及重視骨幹的觀念，可與其他流派的自由連綴、加花、增減段落、更改曲名等習慣作一對比，相映成趣。在曲譜前寫下這一段話，也可算是對於面對古曲的不同觀點提出評論辨詰。對於記譜的方式，比較《華氏譜》的原型記譜與《李氏譜》的演奏記譜，沈肇洲認為：“花音乃奏時變化之法，萬不可加入原譜，視為至要。古譜流傳不易，如妄自增易，則愈傳愈訛矣。”仍舊選擇忠實於古譜骨幹的原型記譜。這也說明了平湖派至今仍多擅小曲，而較少連綴集結、古調新翻曲目的原因。

四、《養正軒琵琶譜》（沈浩初編輯，1926年）

文套	1	《夕陽簫鼓》	1.回風 2.卻月 3.臨水 4.登山 5.嘯壤 6.晚眺 7.歸舟
	2.	《武林逸韻》	1.思春 2.昭君怨 3.泣顏回 4.傍妝台 5.懶畫眉 6.織女穿梭 7.水龍吟 8.斑鳩過河 9.魚化龍 10.雨打芭蕉

	3.	《月兒高》	1.登舟晚眺 2.水面風輕 3.銀蟾吐彩 4.萬壑泉流 5.空山猿嘯 6.深林滴露 7.遠寺鳴鐘 8.暢詠歸舟
	4.	《陳隋》	1.起操 2.禁苑催花 3.齊政院 4.後庭花 5.玉樹臨 風 6.宮中調笑 7.御宴歡揚 8.清平樂
大曲	1.	《普庵咒》	1.釋談章句 2.起咒 3.香讚 4.蓮臺現瑞 5.旃檀海 岸 6.法讚 7.魚山梵唱 8.日映曇花 9.寶讚 10.鐘 聲 11.鼓聲 12.鐘鼓同聲 13.鳴鐘合鼓 14.清江引
	2.	《陽春白雪》	一至十二段
	3.	《燈月交輝》	1.壽亭侯 2.薛仁貴 3.尾聲
武套	1.	《將軍令》	1.營鼓 2.掌號 3.放炮 4.軍鼓 5.傳令 6.出隊 7. 排陣 8.對陣 9.收陣 10.回營
	2.	《十面》	1.列營 2.擂鼓 3.掌號 4.放炮 5.吹打開門 6.點將 7.排陣 8.埋伏 9.小戰 10.大戰 11.吶喊 12.重圍 13. 傳號 14.敗北 15.鼓角聲 16.烏江 17.奏凱 18.收 陣回營
	3.	《霸王卸甲》	1.營鼓 2.升帳 3.點將 4.整隊 5.排陣 6.出陣 7.接戰 8.垓 下 9.楚歌 10.鼓角甲聲 11.眾軍歸里
	4.	《平沙落雁》(實 為《海青擊鶴》)	1.出巢 2.搜羽 3.尋山 4.挺翅 5.翔雲 6.警鶴 7.捕鶴 8.追擊 9.小撲 10.大撲 11.敗飛 12.空戰 13.穿雲 14.掠草 15.平沙 16.鶴鳴 17.脫縱 18.歸巢

本譜為浦東派主要曲目所依，出版於民國十八年，由浦東琵琶家沈浩初先生所整理。其中曲目仍沿自《華氏譜》與《李氏譜》，在指法方面以《李氏譜》後演奏者的進步、改變為本增刪之。全書分上中下三卷，舉凡相關詩詞、各種音律學、樂器型制、歷史的考證，記譜與演奏觀念的提出，曲論、樂曲介紹，各曲演奏法等，都一一記入，洋洋灑灑，蔚為大觀。沈浩初先生記譜的觀點與沈肇洲先生相似，在《養正軒琵琶譜·例言》中有如下敘述：

本譜凡音節與拍子一仍原有，並不增花，蓋習熟之後，自有純粹妙音，來湊腕下，不欲花而自花，斯乃神傳之妙。若預為增花，雖有佳音，已將原譜淹沒。漸至愈出愈岐，失其真相矣。... 其法亦猶畫家之粉本，易於著色也；若妄與增花而再欲減少者，其法難。如畫家既經染色則黑白已淆，難於返本

也。

由此可見，琵琶譜之所以一向不將節奏、指法、加花方式記定，有其邏輯、傳統價值，演奏家傳承養成過程以及美學選擇上多元的意義。琵琶音樂乃至中國音樂文化中，對演奏加高度自由、創造權力的允許，以及演奏者的重要性，也在此清晰可見。

五、《汪昱庭琵琶譜》(汪昱庭手抄本，1942年)

1.	《陽春白雪》	1.飛花點翠 2.風擺荷花 3.一輪明月 4.鯉魚捲草 5.百鳥朝凰 6.魁星踢斗 7.一串珠
2.	《青蓮樂府》	1.舉杯邀明月 2.雨打芭蕉 3.風入松 4.石上流泉
3.	《塞上曲》	1.宮苑春思 2.昭君怨 3.湘妃淚 4.妝台秋思 5.思漢
4.	《將軍令》	1.引子駐馬廳 2.一統太平 3.太極兩儀 4.三才至勝 5.四海昇平 6.五行正氣 7.進步連環 8.梅花敵戰 9.青龍出水 10.得勝回營.
5.	《鬱輪袍》	1.營鼓 2.昇帳 3.點將 4.整隊 5.二點將 6.出陣 7.接戰 8.垓下酣戰 9.楚歌 10.別姬 11.鼓角甲聲 12.出圍 13.追兵 14.眾軍歸里
6.	《燈月交輝》	1.漢壽亭侯 2.跨海征東
7.	《月兒高》	1.海島冰輪 2.海嶠躊躇 3.銀蟾吐彩 4.素娥旖旎 5.浩魄當空 6.瓊樓一片 7.銀河橫渡 8.玉宇千層 9.蟾光炯炯 10.玉兔西沉
8.	《淮陰平楚》	1.列營 2.分營 3.擂鼓 4.掌號 5.放炮 6.吹打開門 7.點將 8.排陣 9.走隊 10.埋伏 11.小戰 12.大戰 13.吶喊 14.重圍 15.復起 16.傳號 17.敗陣 18.烏江 19.奏凱 20.爭功 21.回營
9.	《神傳妙諦》	
10.	《潯陽夜月》	1.夕陽簫鼓 2.花蕊散回風 3.關山臨卻月 4.臨水斜陽 5.楓荻秋聲 6.巫峽千尋 7.簫聲紅樹裡 8.臨江晚眺 9.漁舟唱晚 10.江上歸舟
11.	《普菴咒》	1.釋談章句 2.初起咒 3.香讚 4.蓮台獻瑞 5.旃檀海岸 6.二起咒 7.法讚 8.魚兒梵唱 9.日映曇花 10.三起咒 11.寶讚 12.鐘聲 13.鼓聲 14.鐘鼓同聲 15.鳴鐘和鼓 16.清江引
12.	《畫眉穿林》	
13.	《斑鳩過河》	
14.	《漢宮秋月》	

15.	《平沙落雁》	1.露渚煙青 2.江天作陣 3.塞上銜蘆 4.雁落平沙
16.	《夜深沉》	
17.	《中板》	
18.	《粵曲到春來》	
19.	《黛玉琴曲》	

依於此譜形成了近代重要的琵琶流派—汪派。汪派的弟子眾多，風格簡潔暢快，深受歡迎，因此傳承廣遠，自 1940 年代流傳至今，掀起了獨奏琵琶的一波高潮。今日為人所熟悉的琵琶曲目、段落標題及其演奏形式，大部分都是出於汪派。因此，這一份傳譜雖為手抄本，並未出版刊行，對獨奏琵琶卻有極大的影響。

以上諸傳譜及其記載的曲目形成了今日獨奏琵琶音樂系統。目前傳承較熱絡的仍以十三套套曲，《瀛洲古調》之文版小曲以及後來僅有手抄本而未出版的汪派樂曲為主。尤以套曲為琵琶音樂代表性樂曲，在這幾本傳譜之後尚有數種演奏者一家之言的樂譜，也常被使用，在此將其所載套曲部分表列整理如下：

傳譜	華秋蘋譜	鞠士林譜	李芳園譜	玉鶴軒譜	瀛洲古調	養正軒譜	汪昱庭譜	林石城譜
曲 目	十面	十面埋伏	淮陰平楚	十面埋伏	十面埋伏	十面	淮陰平楚	十面埋伏
	霸王卸甲	霸王卸甲	鬱輪袍	霸王卸甲		霸王卸甲	鬱輪袍	霸王卸甲
	月兒高	月兒高	霓裳曲	月兒高		月兒高	月兒高	
		夕陽簫鼓	潯陽琵琶			夕陽簫鼓	潯陽夜月	夕陽簫鼓
	海青拏鶴	海青	海青拏鶴			海青拿天鵝		海青拿天鵝
	將軍令		滿將軍令	將軍令			將軍令	北將軍令
		陳隋	陳隋古音			陳隋	神傳妙諦	陳隋
	平沙落雁	平沙落雁	平沙落雁				平沙落雁	平沙落雁
	小普庵咒	普庵咒	普庵咒	普庵咒		普庵咒	普庵咒	
		六板	陽春古曲			陽春白雪	陽春古曲	
		慢商音						
			塞上曲		塞上曲	武林逸韻	塞上曲	思春
						燈月交輝	燈月交輝	
			漢將軍令			將軍令		
			青蓮樂府				青蓮樂府	青蓮樂府
					漢宮秋月		漢宮秋月	漢宮秋月

以上這些曲目形成了獨奏琵琶系統，本篇論文討論範圍，即為以這些曲目為表現素材的琵琶音樂，其中各曲目中的指法運用與歸納整理，即為本論文之研究對象。

第二節 武曲---《十面埋伏》(李廷松演奏譜)

《十面埋伏》這首樂曲，是與《塞上曲》同為唯一在所有傳譜、流派都記載、流傳的樂曲。它的歷史雖不可考，但應該是非常悠久的。幾乎所有介紹這首樂曲的文獻，都會提到著名的明代王猷定（公元 1598—1662 年）《四照堂文集》卷八

《湯琵琶傳》，這篇文章是記敘明朝著名的琵琶家湯應曾的生平事蹟。其中有一段描寫湯應曾演奏時的情景：

而尤得意於《楚漢》一曲。當其兩軍決鬥時，聲動天地，屋瓦若飛墜。徐而查之，有金聲、鼓聲、劍弩聲，人馬辟易聲；俄而無聲。久之，有怨而難明者為楚歌聲；淒而壯者為項王悲歌慷慨之聲；別姬聲；陷大澤有追騎聲；至烏江有項王自刎聲、餘騎蹂踐爭項王聲。使聞者始而奮，繼而悲，終而涕淚之無從也。其感人如此。

目前雖然沒有直接的證據證明《楚漢》即為今日的《十面埋伏》，但文獻中描寫的無論是結構、曲情、段落、內容、情節都十分符合，應該可以據此猜想早在十六世紀之前，就有類似的樂曲和演奏方式存在。而在最早刊印的《華氏譜》中，《十面埋伏》也已經是複雜多段式大套曲的形式，可見已非初步的單純小曲或聯套，而是已經過多次集體創作、加工增刪、千錘百鍊，在歷史中經過發展沈澱的樂曲。

除了歷史悠久之外，《十面埋伏》也是流傳最廣，傳承最熱絡的樂曲。從《華氏譜》以降，所有傳派的經典曲譜以及各演奏家個人的曲集子譜，每一本都有收錄。即使今日仍是演奏家必備的曲目，並常以此曲接受比較檢驗。本曲也是琵琶曲中知名度最高者，從廣播節目的配樂，到國民教育中的教材，提起琵琶，許多人都會第一個聯想到這首樂曲。由此可見，將《十面埋伏》列為琵琶經典樂曲之

首，並不為過。

但《十面埋伏》之所以稱為琵琶經典的價值還不止於此。更重要的是它「武套」的表現方式，寓意於景，以史詩的磅礴氣勢娓娓詳述一場激烈戰役的始末，不但有形象上維妙維肖的描繪，更有氣勢萬鈞的音樂張力；使聆賞者同時在各種音響的模擬中有身歷其境的場景感受，又因著音樂本來具備的情感牽引、刻畫的功能而感受到情感的起伏，筆者認為，《十面埋伏》的表現與描述方法堪稱是音樂中的《史記》。而以場景的羅列並置而使聽者由自己的經驗印證中生起感慨，⁴⁹如此情景交融的特殊美感是武套琵琶曲的特色。加上它極其器樂化的豐富層次感以及聲勢奪人、大開大闔的凌厲氣度，正是琵琶音樂有容乃大、繁華極盛、剛勁直捷的非凡風格最好的代表。「武套」是琵琶音樂的獨門專擅，其他樂器沒有這樣的表現，而《十面埋伏》又為其中翹楚，因此將其列為經典樂曲，應是當之無愧的。

一、結構

傳統琵琶「大套」結構可分為兩種：一為連綴體（一系列八板變體的小曲連綴）；一為複雜的多段體。⁵⁰ 本曲屬於後者，內容包含各種情境，段落、句法有長有短，樂句與樂段的結構並非建築式的結構，而是隨著音樂敘述的內容有不規則的變化。又似文學中的章回體，利用音樂的時間性作歷史的敘述，以敘事的語

⁴⁹ 在藝術作品中只寫景，卻將感慨寓於言外的情況也很常見。例如詩經中常用的「興」法，以及人們熟知的馬致遠《天淨沙》：“枯藤、老樹、昏鴉，小橋、流水、人家，古道、西風、瘦馬。”句，便是呈現景物勾起欣賞者自我情感的例證。

⁵⁰ 參考葉棟《民族器樂的體裁與形式》，上海：上海音樂出版社，1999.4 重印，p231

法形成，曲式結構即為歷史事件過程，甚至音樂的邏輯即為歷史因果邏輯。⁵¹ 李廷松傳譜的《十面埋伏》源自於汪昱庭所傳，在指法與樂句的編排上呈現出有如史詩的開闊格局，而風格直截俐落，容易讓人體會到音樂的原味與風貌，因此選擇以此版本作分析。全曲分為十一段，為了貼近族內自成的理論與思維模式，在本篇論文的分析中便依照原段落做為樂曲分段依據。

二、段落與指法分析

(一) 列營

列營一段下又標記了四個小標題，首段之後，又有「分營」、「軍鼓」、「掌號」、「放炮」，點出了本段音樂所描繪的主題。結構方面，「列營」與「分營」各包含四大句，彼此又為大的上下句結構，相當整齊嚴謹。整齊的上下兩大樂句之後，緊接著三通軍鼓、三陣號角、三度鳴砲，點出了班師的儀式後結束本段。本段開門見山、精簡有力，無論氣氛的營造或具體場景的描摹都予人震撼而鮮明之感。

在指法方面，「列營」四大句中，首句用〔轟〕慢起漸快，⁵² 中心音高為商音 e₂，藉由〔滿輪拂〕(或〔轟])指法，先將 Sol Do Re Re 四個音 (A d e e₂) 不規則、數量先後錯落地攤散，再以迅雷不及掩耳的速度以強〔拂〕將這些音點

⁵¹ 例如在林石城《浦東派十面埋伏簡介》一文中提到，”四人幫”將「放炮」一段刪去，因為他們認為公元前尚無火砲發明。以歷史為音樂的因果邏輯，對音樂而言有時是不大對的。但在西洋藝術歌曲的創作中也有過音樂結構應服從於音樂本身或是歌詞內容的爭論。在這些有具體內容的音樂中，音樂結構的方式原本就受到實際內容與音樂自律形式兩方面的左右，若能雙方兼顧，完美融合，便是非常了不起的音樂作品。

⁵² 在中國傳統音樂中慢起漸快是一個很重要的表現方式。幾乎所有的琵琶曲都以這種方式做為樂曲的開頭（包括南管音樂也以琵琶捻指開頭---也是慢起漸快的方式）。慢起漸快的節奏有一種「預示」、「醞釀」之感，彷彿有事要發生，是一個常見的「心理動機」。而值得注意的是，中國音樂中的慢起漸快與西洋音樂的「漸快」(Accelerando)不同，中國的漸快是呈等比級數加速的。

凝聚收束。在這一聲中即蘊含了擴張與緊束，並有內勁收放吐納的流動。

在此先作一個補充說明。若將指法的效果作簡單的歸類，可用幾個座標指出指法應用造成的效果。第一類是偏向清晰、凝練、尖銳、簡捷、嚴整、緊縮、單純、歌唱性的感覺。第二類則有揚起、豐滿、渾沌、變化、混亂、擴散、器樂化的表現特質。在樂曲中各種指法搭配應用，造成兩大類指法效果交替對比，使樂曲層次與厚度有如呼吸吐納般產生收放循環的變化。使音樂也有如電影鏡頭般有聚焦特寫或廣角大畫面的交替表現。在以下指法分析中會以這兩大分野作為觀照的參考。

再回到主題。【列營】首句使用的〔滿輪拂〕或〔轟〕指法，整體而言自然是渾沌、擴散的第二類指法型態，但其中在指法前半段〔滿輪〕時固然形成散亂擴張之感，但後半段的〔拂〕卻四絃一聲，迅捷如鞭，兩者配合而使這一聲沈鬱中有剛勁、寬緊相間，蘊含無限的契機變化。

第二句是以〔掃〕加〔快速輪〕奏出連續、密集的音線，歷經 Re...Mi...Do...Re...Si...五個音，之後以不同音型與節奏張力重複 Si 音，最後以冷靜的豹尾之姿將樂句甩至 Re 音。第三句圍繞著徵音 Sol 作鄰音型的慢起漸快，由點狀音起始，漸快後進入〔雙輪〕，由清晰進入渾沌，第四句再以冷靜而具張力的節奏帶到低八度的商音 Re 進入第二大樂句。（譜例）

譜例：

The image contains two musical score examples. The top example is a piano score in 2/4 time, starting with a tempo of approximately 60 (marked '漸快') and a dynamic of *ff*. It features a series of chords and arpeggios, with an 'accel.' marking. The tempo then changes to 60-88. The bottom example is also a piano score in 2/4 time, starting with a tempo of 100 and a dynamic of *mf*. It features a series of chords and arpeggios, with a tempo change to 60. The score includes various fingering numbers and dynamic markings.

在中國傳統音樂中常使用具不同張力表情的節奏。這種節奏不是以時值的分割來規範的，而是以呼吸、氣口的深淺吞吐來決定。在這裡筆者暫且稱之為「張力節奏」。例如在戲曲鑼鼓樂句的末尾，常見小鑼與大鑼先後相繼，在「台-亢」中間的時值便不是均分、等值的，而是「台」之後稍作屏氣，憋一下再接「亢」，而有收束、抒發、宣洩的感覺，舞台上演員也常在同時做「亮相」的動作，由動態動作凝結至一個「塑像」呈現。這樣的模式在單獨的音樂中也常援用。而在《十面埋伏》第一大段【列營】中使用這種類似戲曲鑼鼓的語法，使人在聆聽這種節奏、音型時自然而然地聯想到戲曲中亮相的姿態，以此作本曲開頭，難怪聽者總能由此想見英雄人物的壯態英姿。這也是一個音樂象徵符號的絕妙運用。

「分營」四句，在曲調上與「列營」一段成倒影。第一句由比「列營」第一

音低八度的商音〔轟〕開始。本句由於音高而顯得較前段沈鬱，慢起漸快至中立音 Fa。第二句以迴音音型圍繞著商音慢起漸快，與「列營」段呼應，但在點狀音中加入帶輪，比起前段的簡捷，更多了吞吐跌宕、疏密頓錯之感。第三句承接在〔輪〕之後，以快速雙彈挑接掃，對應前句之頓錯有致，本句是擴散、混亂、揚起情緒的短句。最後以大指〔搖〕三個單長音，有深入、屏息、沈潛之姿，並以簡捷俐落的〔雙〕收束。

「列營」、「分營」前後呼應的上下兩大句之後，緊接著三通軍鼓、三次號角、三次放炮，結構非常嚴謹，以描寫模仿的手法，作形象上維妙維肖的表達。

「軍鼓」：先〔擊板〕，模仿擊鼓時擊鼓邊的音響。接著以〔雙挑彈〕與〔單挑彈〕的厚薄對比作慢起漸快，同時也模擬擊鼓重音以及擊打鼓面位置的變化。在本句音點的速度分配上，內在的勁道與張力極強，節奏有一些不規則，尤以首尾常含氣不吐，中間漸快而厚薄打成一片，末尾突慢秉氣，而至擊鼓邊及末尾雙音處才將氣息放射出來。

「掌號」：在徵音與宮音上交替搖雙絃，並作橄欖形的音量變化。〔搖〕帶出的感覺是密而均勻，與〔滾〕的疏而蒼勁、〔輪〕的婉轉連綿有不同的效果。

「放炮」：本句模擬實景極為形似。先以大指〔拍〕後緊接〔勾輪〕，〔拍〕得一咻然爆聲，〔勾〕纏絃而得一類似重低音震動，再以〔輪〕得一徵音長音。有具體模擬，有音響上的效果考慮，又有純音樂進行上的意義。在這幾聲中包羅萬象，層次斐然，而在以上幾個擬聲段落中看出中國藝術虛實統合、抽象與實境

完全契合相融的完美呈現。

(二)吹打

【吹打】與緊接著的【點將】兩個段落使用相同的曲調素材，與吹打曲牌《大開門》極為相似。(參考李民雄〈琵琶《十面埋伏》〉)

整個段落以指法使用分爲四個層次：

1. 引子：以急速〔輪〕奏出加上許多裝飾音頭的散板旋律，氣息寬廣，曲調雄壯，據李民雄教授形容，”其音樂效果如嗩吶循環換氣吹奏連續不斷的樂音。”
2. 入板後以定速輪指穩健地奏出吹打曲牌的主題，節奏平穩，且定速輪指會帶給樂曲一種節奏的進行感。。
3. 主題反覆，右手加入〔勾輪〕指法，在每句第一拍（一句四拍）勾空纏絃，如前段所敘述將產生一重低音震動的效果，在此是模仿吹打樂曲中常用的大鑼「壓板」手法。
4. 主題再次反覆，指法由〔勾輪〕改爲更爽颯厚重的〔拂輪〕壓板。主題結尾以〔拂〕急收，將氣口截斷。

以上四個層次合爲一段，整體看來仍屬於模擬手法。但特別的是，在此處是用個種音型、指法、音響的配合使用來模擬另一個樂種—包含樂器、樂隊、表演形式的整體---的演奏特色。從嗩吶吹奏的聲腔、氣口到吹打樂隊的編制、配器，包括整個樂曲的曲式織度、音樂進行、音響厚度、行進威儀，從獨奏到齊奏的編排...等等，整個吹打樂的形貌都躍然呈現。

此外，值得注意的是，在這一段落中樂句結構相當整齊，每一層次的指法使用也是固定的，但指法變換的時間與曲調結構並不一致。例如第三層次〔勾輪〕出現時曲調為第一次主題呈現的「重尾」樂句，亦即先於主題更換指法。但第四層次〔拂輪〕卻與主題同時開始。如此變化使樂曲氣口感覺更暢快而有氣概，格局大而有自主性，情緒張力的擴充不受限於主題、結構，不會失之格式化與呆板。

（三）點將

在音樂曲調上，【點將】可視為前段【吹打】的第五個層次，但【吹打】第四層次拂輪末尾卻一拂而止，顯然以氣口將兩段作了截然劃分。此外，【點將】一段的指法由輪指系統改為〔勾搭〕（李廷松版本是汪派特殊指法〔鳳點頭〕），等於完全放棄了悠揚旋律線條的風格，改採器樂化的語法。筆者認為〔鳳點頭〕指法有一種極強硬的感覺，有種不顧一切的執著感。大丈夫心烈，現前一念，雖千萬人吾往矣。上方食指的快速彈抹又急切又緊迫，下方大指頑固且毫不留情地勾擊纏絃，彷彿無情的催趕鞭策。出而不入、往而不反、死而不悔。而〔鳳點頭〕是「固定表情」的指法之一，速度、風格、音色、力度幾乎都不能變化，有種機械之感。或許也可因此點出【點將】的段落意義。

（四）排陣

（五）走隊

這兩段運用了新的曲調素材，旋律簡單俐落，與悠長連綿，氣息寬廣的【吹打】樂段成對比。每字同音反覆，成點狀呈現而顯出均衡、穩健、行進、整齊畫

一之感。第五段【走隊】「換頭」重複第四段曲調，而兩段指法在關連中有變化。

【排陣】用〔撫分〕，均衡穩健，多為八分音符同音反覆。且〔撫分〕本身氣口構成循環，遂有從容不迫的表情。而【走隊】改〔分〕為〔大掃〕，除更加強氣勢力度外，〔大掃〕的氣口變為向外釋放更多，腳步聲如鐵般威重。喑鳴則山岳崩頹，叱吒則風雲變色。更顯示出軍容壯闊，軍紀森嚴。由者兩段的指法使用可看出：從指法動作本身亦可牽引出內在情緒。〔大掃〕的乾脆、重量與揮動臂腕的姿態自然而然牽引出演奏者剛勁、壯烈的心情。此外，這兩種指法在傳統樂曲中都有重要表現，其大氣與雄健不可用精緻唯美的指尖撫分或單指的掃取代。前者常使樂曲形象淪為「偷偷摸摸」之感，而後者會因音響太過緊窄而顯得尖刻小氣。

（六）埋伏

本段在調式上以變宮為角轉入 A 宮調。旋律上各樂句以模進方式遞升而後又按照音階逐級遞降，每句本身重複一次，成為雙句。速度上零落不均，凝滯中又夾雜陣陣緊張急促（十六分音符夾彈處）。且句幅漸漸緊縮，速度漸漸加快，而有愈來愈急迫緊張，充滿懸疑之感。在指法上，屬於點線混雜的使用，但音響厚度都是偏薄的，點與線的程度分為〔長輪〕、〔帶輪〕、快速十六分音符〔夾彈〕（不定速）、〔彈挑〕四個層次。運用音點分配之疏密錯落，造成音樂氣氛風雲變幻、詭譎莫測之感。全段氣氛緊張卻壓抑，音響單薄而完全側重於音點疏密的變化處理。尤以末句 Mi...Sol...Mi..Re..Mi.Sol.Mi..Re..Mi..Sol...Mi...Re.....Si La

So1 輪指的快慢張弛，可做此表現方式最好的例證。

(七) 雞鳴山小戰

與前段的自由節奏與不規則風格成對比，本段是非常嚴格整齊的段落。分爲兩個部分，第一部份九個樂句，第二部份則是前九樂句的反覆與催急再加上一個落音樂句。在這一段中曲調仍爲常見的旋上旋下，簡單的旋律，但特點在於每句以頂針格，首尾相連。樂句極短，一句只有兩拍，彷彿步步受阻、短兵相接。而每句於旋律音之後一律加入 $\underline{x} \underline{x} 5$ (〔煞〕加重彈空纏絃) 色彩性音響指法，當作頑固節奏使用，描寫兵刃碰撞所發出的聲音，音樂進行中固定插入頑固的模擬音響。到了本段第二部分節奏不斷催急，在拍子的使用上盡量用不等分的交替拍子來演奏。

(八) 九里山大戰

本段是在整首樂曲中結構較爲複雜的段落，也是全曲的高潮。雖然變化豐富，但全段一氣呵成，奔瀉千里，暢快緊湊而激烈駭人，可謂動心駭耳、精采驚人。全段可大分爲三個部分，第一部份結構爲上下二句，中間有一插入句。

a (主題) + b (音響一) + c (音響二) + d (音響三) e (插入句)

a' (換頭) + b (音響一) + c (音響二) + d (音響三)

a 爲音樂曲調主題部分，b 爲〔絞絃〕〔夾掃〕、〔絞絃〕〔猱輪〕，標題爲「戈戟聲」，c 爲放炮，d 爲馬蹄。e 爲插入句，標題爲「簫聲」。a' 爲主題換頭，標題爲「拋棄刀矛聲」，在李廷松之子李光祖整理的曲譜中將本段冠以「八千子弟渙

散聲」標題，也甚為允妥。後三句則完全重複。

經過前段長時間步步受阻，如鯁在喉的壓抑性表現，至本段主題將指法一變而為一瀉千里的〔夾掃〕，⁵³ 勢如破竹，萬馬奔騰。主題呈現後立即推入絞絃造成一片風聲鶴唳的金屬聲，效果有點類似上響絃的西洋小鼓，但在演奏本段時還要加上左手不斷往復推絃，來回大推小放漸漸將音推高，而有音高上的變化，較小鼓輪音更為豐富。絞絃夾掃八拍後反覆一次，之後右手改為滿輪，左手繼續絞，搭配大揉絃，從原本的明確節奏轉變為混沌一片的音響效果。在這一大大樂句中，主題旋律的部分與色彩性絞絃樂句的時值大約各半。而接下來的放炮與馬蹄皆可視為樂句間的過渡部分，也讓音樂有歇息、喘口氣的機會。

馬蹄聲之後忽然插入一悠長、單薄、淒婉的歌唱性樂句，標題為「簫聲」，與整段落的激烈奮進呈現極大的反差，天外飛來一筆，使人有錯愕、吃驚之感。宗師們皆解釋為楚歌聲，筆者卻認為此句的藝術效果有如電影鏡頭，在慘烈血戰的近景後忽然拉遠，產生「白水暮東流，青山猶哭聲」、「眼枯即見骨，天地終無情」的感慨，又如電影「搶救雷恩大兵」片頭搶灘鏖戰時忽然靜音，⁵⁴ 在無聲中看見血肉模糊的景象，而興起一種不真實感，如夢如幻，心中的慘傷卻更沈重深刻。指法用非常急速的〔輪〕，如此一來雖是長音，因急速音點所壓擠出的情緒張力卻是極大的，彷彿在內心深處傳來命運的宣判聲。用類似緊拉慢唱的手法奏完這個散板樂句後，旋即將高音 Mi 趁勢上推而進入〔絞絃〕，兩個音響沒有

⁵³ 即十六分音符〔夾彈〕，在每拍第一個音符加〔掃〕的匯組指法。

⁵⁴ 《Saving Private Ryan》

間隙地轉換過去，而產生各種戰鬥實景驀地湧至眼前的效果。

接下來主題的換頭出現，描寫楚軍兵敗，丟盔棄甲的場景，一拍用一〔輪〕，每輪第一音大指加重音，各指之間出指速度應刻意造成不均，以顯現凌亂之態。

本段第二部分為兩個樂句的三次重複，中間不斷夾雜馬蹄聲做過門。動機第一次出現以左手〔並絃〕並不斷向外〔挽復〕造成蜂鳴音響且不斷拉高，而右手則以〔夾掃〕奏出定速節奏。〔並絃〕指法的使用會造成兩音之間音程不穩定、音高也不穩定，因而有風聲鶴唳、毛骨悚然的效果。動機第二次出現時右手指法變為〔雙輪〕，破節奏律動使音響混沌一片，左手則左右〔揉絃〕之後特別突出地拉高緩放一次，音響效果有如戰場上腹背受敵之時無法突圍，東突西撞，急速回馬的慘烈情境。動機第三次重複在李廷松譜中與第二次採用相同手法，但在其他流派演奏時常採用第一種手法而更加重力度。這部分音響與指法的使用，尤其是極端不穩定音程的運用，使得本段成為《十面埋伏》樂曲中最為高潮的段落。

本段第三部分又呈現整齊精嚴的規律節奏，以按音明確的〔雙音夾掃〕，奏出聲勢宏大的大三和絃分解音程，表現出「傳號收兵」的標題情境。

（九）項王敗陣

結束了前面幾段成套的堆疊與層層逼近，本段顯得凌亂、渙散。結構分為兩部分，前十一板以泛音在弱拍不正規地出現，並運用交替拍子更加凸顯重音的不規則。而每個泛音的前後以挑或帶輪空子絃襯墊，形成一頑固音響將空隙填滿，以維持音樂前進的動感。因此，本段仍為馬不停蹄的動態樂段，但音響由前段雙

夾掃變為單一音奏法（單彈、挑、泛或帶輪，都是薄的單音音響），又在弱拍出現零落動態音（泛），而呈現出單騎突圍、人馬零落、馬蹄散亂、踉蹌狼狽之態。後半段則以鳳顛頭長音做出音響性效果，模擬追兵逐騎毫不容情的鐵蹄之聲。

（十）烏江自刎

本段是全曲唯一寫情，抒發內心的段落。運用的指法較單純，詮釋手法樸素，旋律音用基本彈挑，遇長音、句尾則外絃用輪，內絃用滾（在內絃用滾動作較小，不會觸碰外絃而產生雜音），指法用以簡單地敘述曲調。音域低，音色暗，七個樂句中，曲調進行以宮為中心不斷旋繞意象性地表現出內心迴腸翻轉，英雄末路的黯淡情緒。速度鬆緊張弛，從低調、死心之中數度起心動念，但又向下沉落，營造出大勢已去、天命已定的沈痛。在數番輾轉起伏後，末句音調突然翻高，並以決絕、毅然的語氣以重挑和和左手走手快速拉絃上滑結束，直捷壯烈。這一段低沈落寞，輾轉躊躇，但卻絕不虛弱疲軟或拖泥帶水。對於心情偉偉敘述，尤其最後斬釘截鐵、姿態壯烈昂揚的結尾，更顯出失敗英雄，仍為英雄，乾脆俐落，絕不淪為新亭對泣，忸怩自憐的兒女之態。本段指法質樸含蓄，唯最末句需有剛勁之力，尤其最後象徵自刎的一音，左右手皆需非常重而凝聚。

（十一）眾軍奏凱

（十二）諸將爭功

（十三）得勝回營

這三段標題不同，細細觀察也的確仍可看出與標題有關的詮釋和形象，但其

實三段音樂一氣呵成，暢快流利，應不需要完全依標題段落逐一解釋。三段音樂素材再度模擬鼓吹樂，但本段是表現大鑼大鼓的吹打演奏風貌，用壯闊開闔的掃、帶輪、挑、彈頑固使用打出節奏感，再揚起嗩吶吹奏的旋律。【諸將爭功】節奏較瑣碎，樂句短而細碎纏繞，頗有相爭的意味，但點到為止，馬上接入歡快熱烈的下一段。這三段的指法風格完全為民間小曲的表現方式，依照琵琶固定的習慣，數種基本指法交替使用，遇到適合方便處便加入帶輪、雙、短韻的推拉音等，一派歡欣喧騰。全曲最終，以三個特殊的重挑纏絃壓板，與旋律音（宮）成七度音程，再次模仿鑼鼓樂的效果，結束在一個極具張力的鑼鼓齊奏音響上，氣勢宏大，痛快有勁。彷彿戲曲收台，鑼鼓齊鳴，一片喧囂之後嘎然而止。以這個結束音為例，我們可以思考：若以此音的音位定義其音高，又以此音高作為本曲結音，而認定本曲的調式，是否真有代表性？實際上這個音只是一個模仿鑼鼓的音響，音高並非此音在音樂中呈現出的意義。本曲最後一個有曲調意義的音高應為高音的宮，即鑼聲壓板所襯托的那個音，所以是否本曲應為宮調式？但無論如何從這些地方可觀察到琵琶音樂中具有許多非曲調意義的表現層面，是非常值得探討、認識的。

其實，以音樂的完整與效果而言，《十面埋伏》若結束在【烏江自刎】，應是非常適合的。但正如同前段所述，演奏家在演奏或二度創作時，有時會以故事的順序結構做為樂曲的邏輯結構，因此加入【奏凱】【爭功】【回營】三段其實對戲劇性、故事性完整的作用更大於音樂上的功能。

第三節 文曲-----《塞上曲》

《塞上曲》首度記載於 1895 年李芳園輯錄的《南北派十三套大曲琵琶新譜》(以下簡稱《李氏譜》)中。樂曲的素材是由《華氏譜》中五首小曲：《思春》、《昭君怨》、《泣顏回》、《傍妝台》、《訴怨》連綴而成。《李氏譜》並將各分段小標題更訂為《宮苑思春》、《昭君怨》、《湘妃滴淚》、《妝台秋思》、《思漢》，而將作者假託於漢代王昭君，定此一大套名為《塞上曲》。目前獨奏琵琶的重要傳派都有這個曲目，除了依於《李氏譜》所形成的平湖派之外，浦東派沿用了《華氏譜》小曲連套的脈絡，不套上《塞上曲》之名，在沈浩初輯錄的《養正軒琵琶譜》中仍稱《武林逸韻》，⁵⁵ 到林石城則以首段標題《思春》為名。汪派沿用《塞上曲》的曲名，段落名稱稍改為《宮苑春思》、《昭君怨》、《湘妃淚》、《妝台秋思》以及《思漢》，以音節簡明、直捷大度的曲風開創了本曲的新風格，更能直指人心，因而流傳最廣，今人所奏的《塞上曲》多以上海汪昱庭所傳的版本為主。⁵⁶

由曲名及假託之作者，不難想見本曲的意境與內容，是寄意於昭君出塞的歷史故事，並放投射到此一題材所引發的種種情懷與文化意象。《諦觀有情·典型在夙昔》中有對本曲的引介：

⁵⁵ 琵琶演奏的傳統原本就有數首小曲自由連奏，形成一套非固定套曲的演奏方式。《養正軒琵琶譜》中《武林逸韻》一曲，共有十段，分別為：《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》。除《魚化龍》外，各段都是《華氏譜》南派西板小曲。而在《華氏譜》記載浙江陳牧夫琵琶曲的中、下卷題為「武林逸韻」，因以為名。而《林石城琵琶譜》所載《思春》一曲，共有《思春》、《昭君怨》、《傍妝台》、《懶畫眉》四段，屬於浦東派《武林逸韻》的傳承，筆者認為在發展上與《李氏譜》所集結訂定的《塞上曲》並非同一脈絡。但結構、骨幹甚至曲情都相同，因此殊途同歸，仍可算是同一曲目。而在崇明派《瀛洲古調》中的連套方式，也與浦東派較為相近。

⁵⁶ 參考《諦觀有情·典型在夙昔》，頁 34。

《塞上曲》可以說是琵琶文套中流傳最廣也最為大家熟知的曲子，曲意可自標題切入，但不必拘泥於昭君之事，這首樂曲的曲風自閨怨春思的傾訴到懷鄉去國的鬱憤，各人常有不同的表達，此既隱合了「塞上」一詞的歷史豐富意涵，也印證了傳統樂曲歷史加工的事實。

中國文字原本就較其他語文有更寬廣的聯想空間，以此為基礎，再加上傳統喜歡用「興」、用「比」、用「譬喻」的表達手法，對「弦外之音」的重視與追求，香草美人、寄意寒星，幾乎所有詞語、景物都賦予了本身之外特定的意涵，而某些詞句所引發的歷史記憶、情懷典故更可以是非常豐富的。而這，若不是一個具有廣袤深厚底蘊的文化體，是不可能這樣表現的。

《塞上曲》原為唐樂府曲名，在這個標題下引申出的文化意象便非常豐富。可以是長門寂寂、深宮愁怨：訴說古代宮中婦女終生不見天日、不得自由，骨肉分離而又恩眷無望的深深幽怨；可以是懷才不遇、憂讒畏譏、正直遭陷、浮雲蔽日的悲憤；也可以是十五從軍行，八十始得歸，朔氣傳金柝，寒光照鐵衣的邊塞之苦，戍客之悲；可以是黃沙青塚、白骨埋沒，殘山賸水、坐臥腥羶的和番之辱；更有鄉關望斷、憂懷國事、無力回天的憤慨。昭君之愁、文姬之恨、孤臣之憂、征夫之苦俱隱含在此題目之下，可謂集天下大悲至愁於一詞。而以此為名，本曲雖出現時間較晚，乃成為琵琶文曲中的經典之作，所有演奏者莫不在此曲沈潛用力、愁腸千轉，其原因恐怕除了樂曲本身表現力強、意境深遠外，也因為它幾乎可以傾訴所有人胸中之悲，引出所有人眼中之淚吧！

在曲調素材方面，《塞上曲》所包含的五首小曲都是《八板》變體，結構、板式都相近，調式、音階也相同，因此連綴起來有內在的統一性。但每個段落之

間似乎仍存在有意的對比變化。【宮苑春思】在中音區，音色剛勁，行韻較均勻，多用點狀音指法，直抒情緒；【昭君怨】移至低音，多用空絃而有呢喃訴說、一字一血淚之感，此外，由於音型旋繞而彷彿迴腸百轉，欲說還休，更有著深深的無奈；【湘妃淚】激昂迸發，情緒激動音型緊湊，有錐心泣血之痛；【妝台秋思】使用內絃，音色朦朧柔和，展現出含蓄哀婉之美，是本曲較陰柔的段落；而【思漢】則強勁剛烈，氣勢外顯，音樂上不斷重複張力滑音的動機，表現出鬱憤難平、怨恨難消，綿延無盡之感。這些段落之間風格的變化主要是藉由音域、用絃的選擇，關鍵指法的使用以及左手行韻的腔形姿態來達成。

而除了樂曲行進時樂句與段落間的情緒、色彩變化之外，對於整個樂曲的曲情風格也因演奏者而有很大幅度的不同。本曲的音樂情緒既可從閨怨以至家國之憂，每個人演奏時表情差異也就大，整體性格可決定於曲速以及行韻的腔行模式，就如同水可適合任何容器般，此曲亦可道出不同演奏者不同的鬱壘情懷，因此乃成為流傳最廣，也最為大家所熟知的經典樂曲。

在指法使用上，前文中已經提過，《塞上曲》由五首調式、音階、板式皆相同的八板小曲連綴而成，音調素材及樂曲結構都較為單純，而樂句間也常以同一動機首尾變形、同音重複、遞進或頂針的方式相連或展開，因此本曲張力變化的來源便主要來自段落間音域、用絃的選擇，以及在關鍵樂句上左右手指法畫龍點睛的使用。相較於琵琶武套樂曲中大量塊狀、色彩性、摹擬性的音響使用，以及成片匯組指法、堆疊變奏及高潮推進，文套樂曲則在曲調的進行與敘述更有深刻

著墨。但也因如此，右手指法的使用乃多清晰乾淨的點狀音如〔彈〕〔挑〕〔分〕〔雙〕〔泛〕等；基本連續音如〔半輪〕〔輪〕〔勾輪〕等，且均為隨氣口變化長短的不規律輪音，而不使用具進行感與循環性的定速輪指，可說在使用上相當單純。反而左手的〔捺〕〔帶起〕〔擻〕以及〔推〕〔拉〕〔吟〕〔揉〕等行韻指法，在樂曲中有大量的使用與強烈的特色。以下便以王範地老師所傳，演奏三段的版本為例，⁵⁷就每段最富特色與強烈情感的樂句說明其指法使用。

（一）【宮苑春思】

音域為 a1—d2，屬於中音區，全段只用了四個曲調動機（其中 d 只出現一次），結構圖示如下：

a a b | c b₁ a c₁ | d a b | c₂ c₃ c₂ b₂ | c c₄ c₅ b₃ | c₆ c₅ b₃ | c₆ c₂ |

a 樂句可說是本段的關鍵，由一個〔撞〕，數個連續的〔擻〕以及句尾〔泛音〕構成。破題第一音即提起全曲，一開始即迸發抑鬱已久，不能再遏止的強烈情緒。在這個變宮音 Si 上以一個極凝聚、強勁的單彈奏出一個強烈懸疑的〔撞〕（ ），推拉音的懸吊性加上單彈的凝聚性，一開頭便呈現相當懸疑且急需宣洩的壓迫感，在此呈現出積鬱迸發、劍拔弩張的不平之情。隨後的彈〔 〕直洩而下，緊接著數個連續的擻（ ），同音分解，分散氣口，在前一音之孤絕、提起、屏氣之後將氣息與情緒宣洩並舒緩，並以虛音應對彈的實音，拉開了太過集中的焦聚。結尾泛音〔 〕清越純淨，是虛、實之間的中間音響，一方面應和擻的飄

⁵⁷ 王範地老師的演奏譜，也是源自汪昱庭派的傳承。包含【宮苑春思】、【昭君怨】、【湘妃淚】三段，由王範地老師提供。

渺，一方面將思緒引領至另一個空間，也有慰藉、舒緩之感。

與其稱這整個過程為一個樂句，還不如說這是一個內在的動機，因為總共其實只有兩個音，透過指法的添加造成音色、表情的多重層次變換。而每個演奏家也在這短短的幾個聲音中表現了截然不同的情感。例如破題的〔撞〕，如果在右手〔彈〕出的同時，在此音的音頭便直接迅速地拉高放回，則產生一個尖銳猛烈的腔型，表現出剛烈、激亢、直截而男性化的風格，鬱憤不平之情非常明顯；若〔彈〕後稍停，在音尾才拉高放回，則產生一婉轉柔韌的腔型，顯出回腸百轉、含蓄幽怨的情懷。若先拉高，〔彈〕後再緩緩放回，則產生柔弱的下滑音，表現無奈與淡淡的愁思。僅此一音的形象氣度便可產生很大的落差。中國音樂常有「破題」的傳統語法，注重意在筆先，情在音前，以整體的情感指導部分的表情。因此有人將第一音 Si 記為裝飾音，其實是不對的，因為此音實已凝聚了全曲的張力和意旨，是破題之音，而非主旋律之前的裝飾可以比擬。而接下來幾個連續的〔擻〕音也是呈現樂曲風格的重點所在，若要表現較高亢的情緒與劇烈的憤懣，通常會將〔彈擻〕很快地連接奏出，之後數個〔擻〕的速度演奏得刻意不平均並大幅度漸慢，而產生踉蹌之感。較委婉的彈法則將這幾個〔擻〕音從容、較平均地奏出，便顯出欲語還休，迴腸盪氣的情思了。

由以上所舉的例子就可以瞭解，為什麼《塞上曲》即使依於同一個版本的樂譜，每個演奏家仍有極大的空間來表現個人不同的情感心聲。而這也是本曲重要價值所在。

在【宮苑春思】中貫串全段的特殊句法，其一便是同音分解的〔彈擲〕句型，〔彈〕非常剛勁，而後馬上接虛音、漸弱（不一定會漸慢）的數個〔擲〕音，彷彿情緒泉湧而上，卻倏地如輕煙般飄散委地，也如聲聲長嘆，扣人心弦。在 m1、m3、m13、m16、m23、m38、m45、m54 與 m68 等處都有這種指法使用。此外，值得注意的是每彈到宮音 c1 時，常以附點或等時值八分音符同音反覆，並且左手加〔重吟〕，產生深深壓抑、顫抖、沈吟的感覺，也是全曲都可見的特殊手法。

本段的張力滑音多為上滑與下滑間較平均、圓潤的型態，功能在兩個或三個不同音高間的連貫。但一般演奏兩音連接時，上滑盡量直捷，以不拖泥帶水為原則（甚至不發出滑的聲音），而下滑較清晰明顯，⁵⁸ 因為上滑有愉悅、柔媚、嬌嫩之感，在此曲中不適用，而下滑剛健、決絕、沈痛，不但符合此曲曲情，也較符合琵琶音樂的特質。

本段除了在附點音符上常有〔帶輪〕做疏密變化外，僅在 d 樂句使用了一個〔長輪〕，其餘都是點狀音響的呈現。

（二）【昭君怨】

本段音域為 A-d2，並有整片的樂句都在低音區旋繞。動機素材與前段有很深的關係，除了加入「變徵」偏音加重色彩，以新的插入句 e、f 為關鍵，取代了前段的重點樂句 a 動機之外，b、c 兩動機仍有大量的變奏與發展。動機結構圖示如下：

⁵⁸ 傳統曲通常用這樣的奏法，因而有人稱之為「古典滑音」。

b b₃ c b₃ e f | a₁ c₇ | c₈ c₉ b₃ | c b₄ | c c₉ | c₁₀ c₉ c₉ c₉ | e f |

本段除了延續上一段的情緒，仍有許多嘆息似的〔彈擲〕指法句型（多為 b 動機），此外較明顯的特徵是用了較多的〔長輪〕或〔勾輪〕。例如本段的破題音即為加了一個裝飾音的長音，在音頭加重指力後立即突弱，再快速由弱漸強，直到情緒滿溢為止。在這裡，一個單獨的音已具足了一切的情感、能量與意義，就在這短短一音之中，情感從內心深處澎湃、洶湧地氾濫了起來。在這樣滿腔心緒的狀態下開始本段樂句的敘述，再馬上接一聲深深的嘆息（m73），一腔的愁怨也就不言而喻了。隨後接入帶有變徵音的新樂句 e（mm. 78-81），以婉轉柔和的張力滑音強調色彩轉變的偏音，彷彿心已抽空，透過朦朧淚眼展望蒼天；又彷彿輕聲疑問，此身何寄？充滿了無奈與茫然之感。f（mm. 81-84）樂句以〔帶輪〕提起，轉入以彈挑敘述的樂句，音域轉低而語氣肯定，與上一句的疑問飄渺相連，彷彿回到現實，看清了命定的答案，音域不斷往低處走，用絃從子絃至纏絃不斷向內，音色加厚，情緒翻轉而愈來愈深沈低落。e、f 兩句一問一答，無論是音樂、情感、色彩、風格的變化都非常大，音樂極美而藝術表現力極強，可以稱為本段畫龍點睛的句子。

從 mm. 84-96，旋律在相把位盤旋繚繞。由於把位低，同樣低的音域可以運用外絃，不必非用粗厚的老纏絃，所以這一片低音的音色較清、較薄、較平直，而指法又以單純的「彈挑」直敘，而呈現出呢喃絮語，低迴沈吟之態。在這一段也常使用空絃音，空絃音不能吟猱，有不動、直抒的特色，在此表現出沈痛而致

無言的深刻情感，所謂「情到濃處反轉薄」，哀痛至極反而浮現奇異的平靜。到了 mm. 101-103 忽然翻高，用清晰的 b 動機落在變徵音，奏出全段最為激動不平的樂句，變徵音用〔長輪〕，抒發與宣洩的效果很好。此後從 mm.107-129 一整段，又回到相把低音域，一共六大樂句，全部是 c 動機的一再重複、變奏與發展，而主題、結構清晰：先從 c 原型整個低八度演奏，接著不斷重複 c₉、c₉ 同音細碎分解而音型迂迴的句型（c₉ 為 c₉ 低五度模進），此時音域更低，使用到老纏絃，音色滯重厚拙，更表現了難以承受的沈重無奈、深沈悲哀。這一大段音域低沈、音型迂迴纏繞，不斷重複，而指法使用平直樸素，輾轉反側，使奏者、聞者莫不感受到心緒糾結，回腸百轉的沈痛和憂煩，彷彿鑽入象牙塔，覓不著出路也看不到希望。最後終於又回到 e、f 樂句，自問自答、萬般無奈地結束本段。

【昭君怨】的特色，主要在變徵音的出現，精彩而極富表現力的樂句、樂段---最具特色的便是本段一大片低音域纏繞的情緒鋪排、低音域與空絃配合樸素的指法使用，刻意表現出平直不加裝飾的音色與情感。e、f 動機的旋律美而富戲劇性，也是本段主題結尾樂句，可以說是本段的「詩眼」，特色鮮明而情感動人。此外，一些以指法構成的，不成樂句但意義完整的單音或動機，也貫串全段，形成重要的風格特色，並不斷地牽引出樂曲情緒。例如〔彈擲〕、〔雙擲〕，以及常在樂句開始前先出現的單音〔長輪〕或〔勾輪〕。〔擲〕的句型虛音為主，音呈點狀，彷彿一聲幽幽的嘆息，音量由強漸弱，情緒由有到無，從顯至隱，從執著到放棄，因此常放在句尾；而〔長輪〕則為實音與連續音，表現抒發宣洩的心靈狀

態，像一聲長吁，音量由弱漸強，情緒由隱至顯、由無到有，一切感懷怨憤泉湧而上，因此這個音型常置於句首。這兩個具有特色的指法句型，貫串全段，長吁短嘆，時時牽引著聽聞者的心，訴說著生命中深沈的無奈與難言的悲哀。

(三)【湘妃淚】

本段回到中音域 e-d2，音色比【宮苑春思】更奔放、尖亮，因為本段的情緒高昂激動、宣洩外顯，甚至在樂曲中許多地方演奏時指尖要先壓絃，使絃身壓力極大時才彈出，取得張力極強崩然一聲，而且在下指落絃時彷彿帶著一定的怒氣。本段曲調素材雖也以全曲中重要的 c 動機貫串，但一開頭便使用了新的動機，而使其成為本段主題，因此在聽覺上與前兩段就有了較大的不同，產生了「轉」的感覺。動機結構如下：

$$g \ C_{11} \ C_{12} \mid \text{過門 (插入句)} \ C_{11} \ g_1 \ g_1' \ g' \ h \mid C_{11}' \ C_{12}' \ C_{11}'' \ C_{12}'' \mid C_{11} \ C_{12} \mid$$

由此結構也可以發現本段樂句較長，前半段上句不斷重複而下句到最後才出現，顯現心緒翻湧，尋不著出路之感；後半段則是同一個句型利用移至不同音高的模進與擴充緊縮等變化連續重複三次，迴旋跌盪，連綿不盡。

本段破題之音是一個極端凝聚繃緊的〔彈〕，需以全部力氣集中於指尖抵住絃身，待阻力與張力持滿之後，才迅速過絃，發出能量極強、電光石火的崩然一聲。筆者認為，所謂「象驚電之絕光」指的大概就是這種音色。此音迸發之後，整個情緒傾洩而出，從 mm. 138-141 一路直洩，而 m. 141〔勾輪〕像一聲來自心

底的長長噫吁，因為連續音指法舒緩的特質，減輕了前面一連串高凝聚點狀音的壓力，使情緒稍微緩和，將呼喚式的第一主題（g）轉入敘述式的第二主題（c₁₁）。

C 動機在本曲每一段落都佔很重要的地位，在每個地方，都以少許的變化、不同的形貌出現，既統一全曲，又適合於每處不同的表情風貌。最常見的發展方式是擴充：在首尾加上一些音，使與前後樂句成頂真連接，或使情緒完整。在本段中就把原型 c 的前後倒置，並各自加上首尾變化，形成一個截然不同的曲調素材。c₁₁ 為 c 原型的後半，敘述式的句尾同音重複前加入以〔帶輪〕奏出，級進下行平均分配的裝飾音，塑造了本段主題的特色，聲斷氣不斷，乘息而後再斷續釋出，有反覆思量，一唱三嘆之感，分別出現在 m144、m196 兩次主題完整呈現的句尾。

而 c₁₂ 為 c 原型的前半，在原始素材之前加入一張力滑音〔長輪〕，更是本段最富特色之處。這是左手快速將 Sol〔推〕或〔挽〕至 La，右手〔長輪〕並在音頭加一重音後馬上弱起漸強，左手在 La 音上〔重吟〕並維持音高直到下一小節拍子要開始，不得不放時才將音高快速回復到 Sol。這一個腔句哀婉淒惻，尤其是張力滑音加上〔重吟〕，啜泣、顫抖、不平之情鮮明具體。在本段 m.146、m.179、m.198 都有此用法。而在 m.186 處，則將這個腔句拆開，先以一個單〔彈〕呈現點狀的上滑音，沈吟一下後才發指〔輪〕出，慢慢加入〔重吟〕，劇烈顫抖之後迅速下滑，此處時值為其他地方的兩倍，由於斷續，更有一種肝腸寸斷之感。

mm. 153-157 插入句部分，右手用單純的〔彈挑〕，但演奏時須調整觸絃角

度以及改變觸絃位置（偏上）使音色柔和空靈，使本樂句像陷入回憶般朦朧、柔美。

m163、m166 等處用單〔彈〕奏出單獨的上滑音，在本曲中是很特殊的用法，除了表達出疑問、不願，更有一種怔忡沈吟之意。

mm. 171-176 是本段最氣憤不平、情感最強烈的一個樂句。除了將 g 主題移低八度，並多用老纏絃之外，在指法上完全用基本〔彈挑〕將每個音直接地打出來，將所有怨苦憤懣之氣完全發洩出來，甚至使音色破裂也無所謂，理直氣壯，非常精彩。

《塞上曲》之美，「曲調」本具的能量，當然是非常重要的因素。動機在統一中有別出心裁的發展，使旋律既有層次變化，又有統整的美感。而指法在其中所扮演的角色，一方面是掌握了琵琶點狀、骨感、剛勁俐落的特質，使這樣一個完全以情緒、悲憤、哀怨織就的樂曲，仍維持極大的空間感與風骨，不致耽溺在情緒的洪流，陷入呼天搶地或自暴自棄、軟弱陷溺的牢籠之中。這樣的憂憤之歌，不同於胡琴的纏綿悱惻、不同於箏篋管子的淒厲哀傷，正因為琵琶指法具有的點狀、空間感、俐落果決的本質特色，使琵琶音樂更能承受至深至沈的悲哀怨憤，而仍能維持哀而不傷的藝術表現。另一方面，指法的地位在文曲中雖不若在武曲中，是整個音樂構成的本體，卻也是潤飾曲調、構成風格、表達曲情的關鍵手段。右手方面，用〔輪〕或用〔彈挑〕，用實音或虛音，決定了敘述的句法與情感抒

發的姿態走向；而左手的〔推〕、〔挽〕、〔吟揉〕，行韻方式的掌握與腔型的確定，更直接影響每個演奏者的風格與美學選擇。《塞上曲》做爲琵琶經典樂曲的價值，不僅在其絕美、動人的旋律，濃厚深沈的文化意象，非常適於敘述情感，如泣如訴、能歌能嘆的內容語法，更重要的，應是此曲之能給予演奏者極大的空間，來表達、抒發情感，展現不同胸中鬱壘、風骨懷抱、以及藝術格局吧。

第四節 大曲---《陽春白雪》

陽春白雪的音樂主軸是相當通俗的八板曲調。在我國各種傳統器樂的曲目中都有八板的存在，但陽春白雪做爲琵琶的經典曲目，以各種琵琶指法的交互應用，讓八板簡明的旋律產生各種層次的變化，而成爲雖然各樂種都有，但琵琶獨具風格的曲目。

陽春白雪大量使用〔帶輪〕指法。前面提過，帶輪在演奏中必定會與之後的音（通常是挑）連成一體，因此有行進接續的感覺，讓樂曲有往下推進的動力。此外帶輪亦使氣口分散，搭配彈挑一類的單音便顯的疏密相間、錯落有致。陽春白雪於這些特點上有很好的發揮，可以說是帶輪運用的最佳典範。

陽春白雪共分爲七個段落，依序爲：【飛花點翠】、【風擺荷花】、【一輪明月】、【鯉魚捲草】、【百鳥朝鳳】、【魁星踢斗】、【珠落玉盤】。

第一段【飛花點翠】，將樂曲的主題、節奏等做一個呈示。一開頭的〔促〕活潑輕快，提起氣氛，隨後便是連續四次的〔帶輪〕加〔挑〕，鬆緩了張力滑音所凝聚的力量，〔帶輪〕的連續出現使原本簡單樸素的八分音符節奏有了點狀音與連續音之間疏密、長短、聚散、大小之間的交錯跳躍，也使音樂沒有停滯，因而呈現靈活輕巧的外貌。落在第二小節第二拍後半與下一小節的〔雙彈〕與〔彈〕改變了〔帶輪〕加〔挑〕的重音分配，煞住一路往前的勁勢，稍稍喘口氣。緊接著又從〔推〕的提起重複強調一次相同的曲調。而後音樂開展至較高音域，突破了〔彈〕與〔帶輪〕循環的主題格式，用掃頭與〔夾彈〕十六分音符將情緒作一

宣洩，指法也改爲較急切緊張的連續彈挑，加上兩個實音〔推復〕，顯得有些迫不及待，直到兩句後的〔帶輪〕又緩和了這個情緒。音樂進行至纏弦空弦的低音〔勾〕〔挑〕與子弦旋律的交錯：旋律延續之前的型態，但纏弦上的低音固執的阻止樂曲往下行進，變成在高低音間盤旋，如此往返三次後才掙脫而出，回復到〔雙彈〕〔彈〕〔挑〕〔帶輪〕的行進。結束之前首次出現〔掃〕與〔長輪〕，曇花一現，卻是對下一段指法變化的一個暗示。

【風擺荷花】承接第一段，在完全相同的開頭後，旋律延伸至高音域進行。這裡最不同之處在於〔掃〕的加入，取代了原先〔雙彈〕的位置，氣氛上有宣洩而出、直奔而下的篤定氣勢，與前一段的跳躍跌盪有了分別。本段在許多樂匯都加入了曲線式、音與音間的張力滑音，飽滿圓潤，也是本曲的特點之一。

【一輪明月】其實可以說是【風擺荷花】的「疊奏」，前半段曲調指法完全重複【風擺荷花】後半段展開的高音域部分，本段後半以〔掃長輪〕持續音在高音處盤桓，每輪並加〔挑〕老、纏空絃擊拍、加重音並增加趣味，作爲動機發展，最後以重挑中絃促音與空老絃交錯，隱約模仿小鑼與大鑼的音色節奏收尾。

這三段音樂旋律層層堆疊，指法使用亦是大同小異，實際上應作爲一個整體看待，即爲全曲的「起」。

【鯉魚捲草】則爲「承」。先是濃縮復述前三段的小部分重點，如【飛花點翠】的中心旋律及纏弦勾挑，【一輪明月】的長輪都短暫的出現；接著便加入一些新的元素。首先，這裡第一次出現了休止的空拍，加上中、老、纏三弦上依序

的挑所造成的近似〔臨〕的音響，便脫離了前三段的範疇，也將音域下潛，而使音色轉為古拙之趣，而後以切分的〔拍〕打出節奏型的色彩性音響，更是一個鮮明的色彩變化，而結尾前的〔撫分〕，又是對下一段的一種預告。

【百鳥朝鳳】採用了新的曲牌，與下一段【魁星踢斗】一起是插入八板之中的樂段，算是「轉」的部分。陽春白雪因為有這兩段的加入而顯得妙趣橫生，不是僅限於單一曲牌重複咀嚼的作品。【百鳥朝鳳】採用〔撫彈〕，音域翻高，迴旋之後逐漸遞降。這個樂句陰陽相生，均勻健美，同時具有一種行進般規律有力的動感，而級進下降至中音後忽然一翻，進入〔絞〕絃，發出一片擦擦噪聲，精簡而精彩。短短十二小節氣氛熱烈，是曲中的一個高潮。後接的是【一輪明月】的後半段，與前面數段呼應，不至於偏離重心。

【魁星踢斗】也是全新的素材，與【百鳥朝鳳】相反，在低音上進行，間雜〔泛音〕與〔撞〕，風格特殊，以空子絃做點狀的頑固低音持續，在散音的音響背景上以不正規的節奏打出幾個跳躍、清越的泛音，如同段落標題的提旨，彷彿在夜空中跳躍的星子；而右手指法完全只有〔彈〕〔挑〕交錯，簡明而不拖泥帶水，讓高低音，實音虛音即至音值長短的對比都能清楚呈現。

【珠落玉盤】是總結，即「合」的部分。曲調回歸至八板的主軸，將【飛花點翠】、【風擺荷花】、【一輪明月】合併做一番回顧。曲末突慢，而後以〔掃挑彈挑〕的匯組指法重奏【一輪明月】尾端長輪的旋律，並由慢漸快，由弱漸強，在高點由一個〔掃輪〕拉長氣口，再一個〔掃〕後加〔伏〕，簡潔明快的收尾。

如此一個通俗而簡單的旋律，在琵琶指法以及傳統加花、展開手法的運用潤色之下竟能顯得如此層次層疊、妙趣橫生。而此曲也以飽滿的指法使用深刻表現出了琵琶「大珠小珠落玉盤」的音色與美感。中國音樂普遍有樂種間曲目移植的現象，這首《陽春白雪》呈現了移植曲目在琵琶樂器上的特殊意義。一方面看出琵琶是如何將一個普遍的曲調以指法的搭配展現出獨特的風貌，另一方面有心人也可以觀察到，相反而言，一個「琵琶化」的樂曲再要移植到其他樂種，通常都是很難的。琵琶的器樂化程度是所有樂器之冠，而指法的特殊便是其中最重要的原因。

第五節 現代作品---《彝族舞曲》、《渭水情》

自從 1927 年劉天華秉著自己「國樂改進」創造推廣的理想，譜出了近現代第一首依照作曲家或演奏家個人的思路全新創作的琵琶曲《歌舞引》之後，琵琶演奏家們紛紛響應這個吸收西洋音樂養料，對傳統音樂重新創作的熱潮，以各地民歌、固有音樂曲調作為素材，搭配琵琶的指法與陳述習慣，更加強了旋律曲調和歌唱性段落的表現，而創作出了許多優美動聽，親切又生動的琵琶曲。在最初的階段，大多由演奏家自己依著對樂器性能和語法的瞭解來創作，這些樂曲除了能充分發揮琵琶的特點和長處，還引進了許多西洋音樂的語法，例如基本和絃的運用、強調優美旋律的表現等。成功的作品除了劉天華的三首琵琶曲《歌舞引》、《改進操》與《虛籟》之外，還有《彝族舞曲》、《天山之春》、《狼牙山五壯士》等。後來在中國政府的大力推動之下，作了更多嘗試，琵琶開始與樂團—包括西洋交響樂團與中國民族樂團---配合，而有了協奏曲的形式。例如劉德海與吳祖強合作的《草原小姐妹》琵琶協奏曲，就與膾炙人口的《梁祝》小提琴協奏曲、《黃河大合唱》並列為中國三大交響樂曲，使琵琶樂曲的演奏場域與創作方向有了更嶄新的思維。目前，由於整個世界更加尊重且重視多元的民族文化，民族音樂於是也越來越受到音樂界全面的重視。音樂學者、演奏者與作曲家都或多或少地加入對於民族音樂的研究、演出與創作。由於琵琶音樂的表現與思維跟二十世紀現代音樂有許多地方是吻合的，例如不以旋律為主體、注重音響式的表達、對於「張力」與「層次感」可以有非常多元的掌控等，因此許多專業作曲家嘗試創作琵琶

樂曲，作曲的技法自然是向前邁進，也為琵琶音樂引進更前衛的，二十世紀音樂語法的新血輪，但相較於之前演奏家自己創作的樂曲，對於指法的使用，對於琵琶特色的掌握就較為不足。因此本論文對於傳統經典與近現代代表作品進行分析，也希望能提供有心瞭解琵琶的人士一個參考。以下選擇兩首具里程碑作用的現代作品試作分析。

一、《彝族舞曲》

這首作品由琵琶家王惠然創作於 1960 年。莊永平在其《琵琶手冊》中讚為“中國琵琶史上第四次高潮的代表性作品”，⁵⁹ 如此盛讚，也受到許多圈內人的認同與肯定。當本曲的主題以清晰又溫婉的推拉音出現，伴隨著點狀指法的空間感與纖巧精緻的音程和聲，所有聆賞者皆為其驚豔不已。新世代的琵琶音樂就此誕生。「優美」是本曲為琵琶音樂開創的全新表現，在樂曲中無論速度快慢，情緒柔和或粗獷，音樂的曲調旋律都很清晰，容易琅琅上口，代表它具備強烈的歌唱性，這是與傳統樂曲非常大的不同。在本曲中對輪指的運用也展開了現代琵琶樂曲的嶄新風格，輪指正式使用於對旋律的歌唱敘述，不再如傳統琵琶曲中只是對音點疏密、長短相間作變化，而開始在一個長樂段中完全使用輪指來唱出旋律。這使得琵琶音樂增加了歌唱性的詮釋方法，也如上文所言，更加強了旋律的清晰度與主體性。

⁵⁹ 依照莊永平的論點，琵琶音樂的四次全盛時期是：一、盛唐，因宮廷歌舞大曲而發展極盛；二、明清，因民間戲曲勃興而帶動發展，最後以《華氏譜》即其衍生之流派集大成；三、汪昱廷上海派的藝術顛峰；四、則是 1960 年代前後至今，吸收現代音樂作曲法，運用傳統指法與特色創作了許多新作品，帶動琵琶在工藝製作、演奏技法、表現方式等一系列大規模的革新與變化。前期以《彝族舞曲》為代表作，後期以《草原小妹妹》為代表，並且至今還在持續發展。

本曲中運用了彝族民歌《海棠腔》與《煙盒舞曲》等彝族的民間音樂素材，旋律優美中又富有異族風情和民族色彩。

指法分析：

(一)引子

沿用傳統同音催拍、慢起漸快的引奏方式，與極富琵琶特色的〔帶輪挑〕指法做為樂曲開端。這個開頭與《青蓮樂府》、《平沙落雁》引奏的右手指法相同，但在這個節奏傳統中，自出機杼地在帶輪上安排了時值平均、級進下行的兩個音，形成了骨幹音前帶出四度、三度兩個裝飾音，使引奏在空靈中更顯得委婉而柔和。這是立於傳統語法之上，一個別出心裁的創新。

引奏慢起漸快之後，隨即以左手的〔挽〕與右手〔長輪〕將點狀音響漸快之後的氣口與線條接過，而奏出了歌唱性的簡短上下句。值得一提的是，從引奏到第十小節都以單聲部的輪指變化作表現，在左手的按放、吟擺和推挽中展現出極婉轉柔美，卻又帶著神秘、稚嫩、怯生生之感。直到第十一小節使用一個震動低音的〔勾輪〕演奏調式主音（羽），才出現了本曲第一個確定性的音響，彷彿至此終於拉開了序幕。這便是勾輪所具有的特殊表現力。

從這個勾輪音開始，緊接著一大段複音音樂的使用。首先以長輪空子絃奏出羽音的持續音，大指連續挑內絃奏出副旋律，作為對前一樂句以及調式主音的迴響。由於按音從子絃移到中、纏絃，音色變暗，可以非常明確地表達出其為副旋律，而有低沈迴響之感，不致侵略主音的光彩而顯得畫蛇添足。

自第十五小節至二十七小節，使用了新穎的描述方法。以雙絃滾奏唱出旋律，空子絃仍舊為羽音持續。內絃奏出旋律，且每到落音處，右手便巧妙地加上〔臨〕指法奏出琶音效果，以強調落音，並使其豐滿流動。

第一段是整曲的引子，自從第一個樂句之後全部使用複音音樂，同時主旋律全在內絃，持續音則一直在羽音，使本段充滿朦朧、神秘、低迴之美感。也可以在此分析中發現，第十一小節的勾輪音，承先啓後，不斷持續，且具有確定、肯定的音響形象，實為本段關鍵音。本段以彝族民歌《海棠腔》為素材。

(二)優美地

此段為本曲主題，結構為 ABA 三段體，樂句分為 a a' b'a' | c c' c'' a'。樂段以點狀音樂句與抒情開展的輪指線條作對比，例如 a 樂句以音點的厚薄，音程和聲有無以及單獨孤音與帶輪間音點的疏密關係來做為音樂層次、寬緊、凝聚與抒發的變化。試將本段第一、二小節中，指法層次的豐富變化分析如下：

首先第一個音（八分音符）用〔分〕，顯出重拍的豐厚與鬆脆的爆發力，又像舞蹈時腳步重踏的形象。接著一拍半都用單薄清晰的〔單彈〕奏出旋律，但在第二拍時加入左手推挽，使音線成為兩個飽滿而準確的弧，同時以餘韻上滑與下滑奏出不同音色的音高變化，使樂音細膩之餘更能貼近、引出人的情感。第二小節第一拍將節奏由八分音符加二個十六分音符改為四個十六分音符，且第一音改為單彈空纏絃，而使得樂句給人的心理感覺是空了四分之一拍才搶進主旋律的，第一音產生了擊樂意義，起標示正拍拍點的功用，同時也 and 第一句的第一拍〔分〕

產生了不同的厚度。本句除了節奏攤散的變化外，主旋律用十六分音符分解，並加上頑固音響襯墊，產生音程式的和聲效果（有三度、四度與五度音程）。最後以〔帶輪挑〕將最末三音連接、潤滑成一個整體，也使樂句添入珠串似的密集音點的效果。最後一音加〔吟猱〕使餘韻蕩漾、有動感，在留白的時間仍有樂思在回響。由此可見，在短短四拍中運用七個層次的指法變化，僅是點狀音響就已有無窮姿態。這一主題是本曲最令人印象深刻的樂段，許多人在乍聽之下，才聽了兩三拍就深深受其震懾吸引，這與本主題變化精妙的指法搭配有極大關係。在此段中，b 素材用〔雙輪〕輕嚙則止地抒發了心中一些情緒；而 c 則可謂此段的第二主題，完整的樂句結構，抒情的音樂風格，用定速〔長輪〕奏出歌唱性的優美旋律，⁶⁰ 並以大拇指以〔勾〕，〔挑〕〔挑〕的順序撥空絃，很明顯地是模仿西洋低音提琴撥奏一級、四級和絃低音的音響。而每句句末，又用拇指連〔挑〕，在內絃奏出與〔輪〕只旋律相應和的副旋律，使琵琶音樂中開拓了一些簡單的複音音樂成分。

(三)歡快地

(四)粗獷、熱烈地

這兩段使用了堆疊手法，以一套匯組指法的反覆使用處理第二段中 c 的音樂素材，類似西方音樂的模進。每兩個小節為一組，以每句第一拍上的〔掃〕以及二三拍連續兩個後半拍不正規的重音，展現出強烈的舞蹈、跳躍的風格。如果有

⁶⁰ 「優美」這種音樂風格其實是到現代這些作品裡才較常出現的。如此舒緩、勻稱、不疾不徐，也沒有太多感懷與思想在裡面。在中國藝術的懷抱中較少出現。

實際舞蹈經驗，很容易在這個節奏中想像在樂句重音之處變換身體重心的姿態。在第三段中二三拍後半的重音只以力道較強的〔彈〕演奏，到了第四段變為〔掃〕，節奏感與動感都相當強烈。強調重複的節奏，使用堆疊手法對舞蹈的描寫在琵琶音樂中可算是新穎的運用，雖然古曲中如《陳隋》與《霓裳羽衣曲》（《月兒高》）都有一些近似舞蹈形象的描寫，卻都著重於曼妙姿態的纖巧表現，而非如此一大片節奏、韻律的熱烈脈動。

(五)流暢地

第五段其實是第四段的一個插入部，加上第四段的再現而成。與前面強烈的舞蹈節奏感成對比，插入的部分以長音的〔長輪〕拉出悠揚的歌唱性旋律線，同時右手拇指連續在每拍作一次〔勾挑〕空纏、空老絃奏出低音。這是一個新穎的運用，因為傳統常在〔輪〕的同時，每板（小節）用大指勾空絃，模仿鑼聲「壓板」的效果，但在此處則是每一拍均勻地〔勾挑〕互為五度、四度的兩音，其實模仿的是西洋管弦樂團中低音提琴撥奏和絃低音的效果。這個應用使琵琶演奏時不但可以自兼擊樂，也可以自兼低音或伴奏了。

(六)粗壯地

這是一個典型以幾套匯組指法堆疊而成的樂段，以整齊的句式結構組成。共四個層次，每個層次有四個動機，在段落標題之後，每一層次又附有一個表情提示，分別為「粗壯地」、「輕快、活潑」、「熱烈地」、「火熱地」。第一個層次在纏、老絃上以單音的〔彈〕、〔挑〕、十六分音符的〔夾彈〕演奏，清晰明確，由於在

相把位和粗重的老纏絃上演奏，需用較多的腕力，音色厚拙、力道強健，符合標題「粗壯」的形象。第二個層次將音域移高八度至中音區，每句開頭加〔掃〕，第三動機連續兩個後半拍用〔雙〕，在最重點處加強重音，又應用內外絃音色明暗厚薄的對比，引出情緒開始蠢蠢欲動的表情。第三個層次音域比前一層次更高八度，翻到高音域演奏。節奏上更強調不正規的重音，在重點都用〔掃〕，再次形成強烈的躍動感、舞蹈風格。此時已連續累積了三次音域翻高、節奏加強而壓縮的情緒能量，因此第四個層次便直接將樂句緊縮一倍，用快速的〔夾彈〕帶〔掃〕將音樂素材飛快地中復一遍，衝至高音，用四個〔掃〕加強，進入樂曲高潮：每四分音符用一個〔拂輪〕，做音階（五聲音階）下行再上行，最後用數個同音反覆的〔長輪〕結束在調式主音，將情緒整片宣洩出來。現在的演奏者常將此段以〔掃輪〕演奏，其實效果是不對的，因為雖然兩者都激動壯大，但〔拂輪〕有一種寬廣開闊之感，〔掃輪〕則緊迫凌厲，風格並不相同。而在此表現一個邊疆民族熱烈歌舞，酒酣耳熱、暢快淋漓的音樂內容，並非戰爭場面中殺出重圍、勇猛奮進的形象，用〔掃輪〕似乎格局太小、音響太緊、也太兇了一點。

(七)慢板，傾訴地、較自由

接續上一段強烈的情緒，本段以歌唱性的表現繼續抒發情感，也藉此讓心情漸漸緩和。左手用大幅的〔推〕〔挽〕奏出婉轉而激情的滑音，右手用〔長輪〕，在每句的最後連〔挑〕兩次空纏絃，彷彿鼓聲，四個類似散板的自由樂句之後接入定速〔雙輪〕，拇指再度〔勾〕〔挑〕空纏、老絃奏出類似低音提琴的撥奏，如

此而使得音樂舒緩、平穩，聲韻均衡兼美，再次展現本曲特殊的「優美」樂思。

(八)節奏自由，朦朧地

〔雙輪〕空子、中兩條絃，得到低而朦朧的五度音程持續音，同時大指〔挑〕纏絃，奏出與引奏相同的主題。所不同的是，引奏主題在中絃，音色較柔較甜，而且是以〔滾〕指法做出連續的音響，持續音只有一個羽音，給人的感覺彷彿微醺中的淺斟低唱；在這裡主題音域雖相同，卻放在纏絃上演奏，音色較蒼樸厚重，又只能用拇指〔挑〕出點狀、個別的音，音與音之間若有快速連接則用左手〔捺〕、〔帶起〕、〔擲〕等相生手法演奏，整體而言因為成點狀進行，氣息凝練，而比引奏更顯深沈、內斂，更來自內心深處。而持續低音由引奏中的單音增加為五度音程雙音，凸顯了「和聲」性，也使這一段在沈吟中更有豐滿、充盈之感。

從這個段落的指法運用中可以見到指法與音樂需要相互協調的痕跡，也可由此瞭解指法的有機性-----有則用之，無則變之，因時制宜的使用。由於要將旋律放置在纏絃演奏，以便將情緒引入更深沈的內心，描寫夜深興盡，篝火將闌，熱度猶溫而心已融盡的時空感，又要兼及持續音的和聲效果，因而無法以連續音奏出旋律（除非以〔滿輪〕演奏，但可能會音量過大，而弱奏又會凌亂不平均）因此採用〔挑〕奏出點狀、空間距離大、各音較獨立的音響進行；而又因為右手必須兼顧〔輪〕與〔挑〕，節奏必須固定、排列必須有序，一定要一〔輪〕一〔挑〕，不可能各自分開，因此完全以〔挑〕奏出的主旋律節奏無法快，也不能變化。為彌補這項侷限而使用左手「相生指法」奏出較快、節奏變化出的音。這樣的過程

可說是相當必然的選擇。而這樣的選擇卻反過來造成了形象凝聚疏落，氣韻生動掩抑的美感表現。由此例可以充分瞭解指法與音樂互為因果的關係，琵琶指法的有機與主體性，以及在其運用上「隨緣作主」的精神了。

(九)柔美、幸福地

此段為本曲的尾聲，是第一段的不完全再現，指法運用都相同，最後以單〔彈〕一串琶音以及泛音作結束。

本曲是現代琵琶作品中，最膾炙人口，也令欣賞者印象深刻的作品。筆者認為，在琵琶音樂創新、吸收西方音樂、描繪民族色彩的種種思維當中，非常成功的一首。其中對單純、優美、悅耳的音樂之美，；對西方音樂中和聲、複音等要素的吸收和應用可說相當得體，具開創力卻不過度，剛好在琵琶傳統指法、語法與西洋觀念中間融合而取得一個兼美的平衡點。大膽加入歌唱、舞蹈的音樂語言，單純開闊，使得琵琶音樂的世界增加了一種純樸、舒怡、天真的美感方式。將本曲列為現代樂曲中的經典之作，便是基於此原因。

二、《渭水情》

作者為平湖派傳人任鴻翔，創作於 1984 年。依據任老師自己的解釋，《渭水情》是以秦腔牌子曲《永壽庵》為素材而創作的一首琵琶獨奏曲，也是任老師對自己家鄉濃郁情感和憧憬的寄託與抒發。他一直念念不忘”八百里秦川黃土飛揚，三百萬人齊吼秦腔”的文化記憶，他也說：”創作《渭水情》，確實圓了我的

這個思鄉夢”。⁶¹

任鴻翔的創作在平湖派委婉雅致的基礎上，沿襲了具有特色的演奏技法與風格，加入秦腔的聲腔、力度、音階與花音、苦音的手法，而形成非常特殊且具有開創性的琵琶音樂新語法。有些人甚至認為，有一個所謂的「長安樂派」正在逐漸形成中，而這首《渭水情》即使不能證明是其濫觴，也無疑地對此做出了重大貢獻。

《渭水情》在平湖派基礎上發展秦腔的過程，可以從幾個方面討論。例如平湖派強調「線」的流暢，在輪指上有深刻表現，在《渭水情》中，則以輪指在流暢的前提下，加強了「點」的力度，而使得長輪除了速度張力的變化外，更加強了重力與樂句中重音的勁道。此外，同樣以輪指為基礎，在連綿不絕的歌唱性旋律中，發展了「音腔」的表現手法。任老師認為：

「音腔」，把音樂看成一個帶腔音響的整體，一個音的系列，帶腔的音作為調式的基本結構單位，調式音級應當被看做是音腔體表現出來的基本單位，而音質則把這些基本音位無間隙地連接起來。在琵琶演奏中這種「音腔」的運用，正是基於平湖派強調「線」的美學思想對我的啟發和陝西民間音樂風格的薰陶，把二者有機的結合起來，從而能比較準確地反映秦韻中細膩、委婉的思緒。

十年前隨著兩岸的開放，連台灣都吹起了一陣「西北風」---對於中國大西北的音樂產生一股愛好的熱潮。⁶² 西北，尤其是秦晉一帶的音樂，粗獷、質樸中蘊含極深的纏綿之情，情感之細膩深刻，腔調之濃重，使得這裡的音樂感人至深。

⁶¹ 參見秋風、任鴻翔〈平湖琴韻 長安情懷〉，載於任鴻翔《琵琶曲論選》1999，北京，人民音樂出版社：p137

⁶² 當時流行的歌曲膾炙人口的如崔健《一無所有》、台灣人仿西北風格的歌曲高凌風《黃土高坡》等。

任鴻翔以本地人對鄉音的情感與理解，不但將秦腔引進琵琶，做出味道十足的表達，也為各種行腔加入琵琶歌唱性旋律的手法開啓了一扇門。此外，《渭水情》等任先生所發展的秦腔樂曲，其中左手推拉絃的技法有大幅的突破，尤其注重以左手控制音階的律高，使現代琵琶十二平均律演奏傳統純律音樂時，味道不足且音程不純、不和諧的弱點可以削弱甚至解決。在本曲中強調四度音微高、七度音微低，不但體現了陝西秦腔音樂的音律特色，也對左手控制、調整品位十二平均律為所需律制的技法，起了示範作用。⁶³ 由於以上幾點突破，本曲可說是為琵琶音樂另一種語法與美感樹立了一個新的里程碑。

本文中採用任鴻翔《琵琶曲論選》中的記譜，為了便於分析，依譜標記小節數以利敘述，在此不討論其與板式的關係。

(一) 音階與調式：G 為宮七聲宮調式，轉 D 為宮七聲徵調式。音階中四度音較純四度稍高，七度音較大七度稍低，遇到此二種音律時常用大幅度〔揉〕奏，使音高呈現不穩定、波動狀態，為本曲及秦腔音樂之特色。

(二) 結構：慢-快-慢的三段體結構。mm. 1-10 在 G 宮調引子之後，mm. 11-74 為 D 徵調慢板樂段 A，mm. 75-192 是以 A 為素材，加速、變奏、發展形成的快板 B，mm. 193-237 為慢板 A 的不完全再現。

A 段大體上以四小節為一句，當然承襲了中國音樂自由、句讀的樂句特點而

⁶³ 參考李武華〈彈任鴻翔琵琶新技法之意義〉，載於任鴻翔《琵琶曲論選》1999，北京，p144

常有抑揚變化，氣口有長有短，也影響了樂句突破結構而產生長短句的情形。A

段的樂句結構圖示如下：

引子 | a a b c(d) e (c e') | a a b c e'' (擴充) |

其中 e 樂句的地位類似一個合尾，而具抒情特質，因此第一次四小節，第二次七小節，第三次八小節，句幅隨情緒需要而擴充，在本段中是唯一不規則的樂句。

B 段之中又可分為三部份。分別為 A 段 a a b c 的加速變奏，c 樂句的試探之後進入 b c 兩樂句交替發展，最後又回到 a a 本段再現後，以一大片不斷重複、強調商音 Re (正支柱音) 的純過門作整曲的準備再現，最後回到調式結音徵音。

A'再現部分的結構圖示：a a b c | d e c e (尾句) |

(三) 指法使用

1. 引子：

連尾聲泛音一共有六句。除了遇長音用〔輪〕的習慣性用法之外，基本上由一連續音樂句接一點狀音樂句相互交替，構成樂句間抑揚之別。首句 (mm. 1-3) 由一〔掛〕撥絃而入，進入綿密而抒情的〔輪〕音，唱出極為明朗動情的大調旋律，到了最高處六度音時倏然一收，凝為一個單〔彈〕，配合左手在音尾一個如驚電般迅捷有力的〔挽〕，將本曲情緒逼至喉邊，並在此停止，氣口一頓，有蓄勢待發、不吐不快的強大能量。之後才由〔輪〕指慢起漸快，如春蠶抽絲般娓娓吐出第一句的落音「徵」(Sol)。接著手法一轉，先〔掛〕出兩泛音與兩實音，

使音響豐滿清靈，再以點狀音與〔帶輪〕相間的指法奏出帶有變徵音的第二樂句（mm. 4-5），使音樂有轉折回挫之感。第三句先由同一指先〔綽〕再〔注〕，右手〔輪〕奏出一個向上小三度又回挫小六度的大幅度音腔（m. 6），再以基本指法奏出肯定的實音音型，尾音〔輪〕宮音時右手拇指連〔挑〕奏出副旋律作一過門（m. 7），接入第四句以平穩的張力滑音奏出結束音型（mm. 8-9）。第五句在相把低音域以音點間隔相當大的單〔彈〕與左手的〔綽〕虛音交替，奏出暗而稀疏，幽微內省的音調（mm. 10-13），再以三個雙泛音讓思緒昇華遠颺（mm. 14-15）作為引子的尾聲。這一段是以秦腔音樂中「花音」的音階與行韻構成，風格較為明朗開闊。

2. 慢板

基本上本段多用輪指，加上左手大量、大幅的行韻奏出歌樂聲腔的風格。唯其中 b、c 兩個動機前半段是點狀音指法，點綴其間造成吞吐抑揚的錯落交織。a 為本曲主要動機，第一個音開創了琵琶音樂中嶄新的行韻方式。傳統琵琶語法中，成鄰音的韻只能向上拉高，行韻的方式也多站在低音位向上取得變化（下滑音是先將音推或拉高，再觸絃發音放回，是一個行韻指法拉高放回的後半段過程，卻也不是把一個音變低的動作），這是因為琵琶按音時按在品上，張力滑音只能將音高往上而不能取得比品位音高低的韻。但在這裡，用先〔挽〕再發聲的下滑音與〔注〕相結合，而在音響上產生了在本音之前出現下鄰音的韻型，在琵琶音樂中是一個突破性的嘗試。第一個腔結束伴隨著輪指頓歇，而在翻高的第二

個音出現時加重音頭重新奏一個二輪，而用最末一個〔挑〕奏出 d2，使得 c2、d2 二音成爲一整體，變成一個音腔單位。第十七小節中更將〔挽復〕與〔猱〕結合產生濃重腔韻的手法發揮得淋漓盡致。僅在一個品位上，用同一個手指捻出三個不同音高，在一拍當中，先快速上滑奏出裝飾音 La 與本音 Do、再下滑上滑奏出 Do-Si-Do 下鄰音型，最後用幅度達到小三度的〔猱〕慢慢將音高放下到 La。

m.18 第一拍是第四個音腔單位，雖然中間運用了不同品位按音，但腔型與前一句相同，用了大幅〔猱〕與凝重的下滑音。最後一個腔仍是下鄰音韻型，右手〔輪〕的同時以左手〔擗〕空老、纏絃做過門。在這一個動機之中包含了五個音腔單位，轉折頓錯、纏綿悱惻，真有一唱三歎、如泣如訴的韻味。本樂句可視爲本曲的主題，在每一樂段都重複演奏兩次。

b 樂句（m24）則在動機的三個音上分別使用〔彈〕、〔捺〕與〔重吟〕。〔彈〕與〔捺〕連成一氣，產生由外而內、由實而虛、由顯而隱的音響相生，情緒明顯地向內心深處探索，〔重吟〕在中絃，深沈顫抖，顯出壓抑內省之感。這一樂句動靜分明，虛實內外走向清晰，氣凝聲噎，情感壓抑凝聚。m. 28 起的 c 樂句爲 b 的延伸，由兩個在內絃中低音域的小動機相問答，，第一小樂句凝聚，第二小樂句抒發，情緒先凝後放，與 b 句型態相同，而 bc 合起來四個小樂句互相問答沈吟。

d（m. 32）爲過渡樂句，指法使用〔雙輪〕，如第三章所述，雙輪引出滿溢而不可抑止的情緒，此句將前兩樂句的壓抑內斂釋放，並過渡到具抒情、結尾意

義的 e(m.35)樂句，c、e 兩句再做一次重複後完成慢板樂段的第一次呈現。

在本曲慢板包含五個樂句的主題樂段是有大反覆的，但在反覆時最重要的 a 樂句卻用音域與指法的不同套用作了改變，音域低八度，改在老絃奏出，指法則從〔輪〕改爲更細密均勻、氣勢較直接、肯定的〔搖〕，在老絃上而產生滄桑深沈，更貼近心靈的感覺。此後幾句則大致與第一次相同，使欣賞者整體聽來，彷彿是連貫不絕的音樂進行，而無明顯反覆之感，但素材重複，又有整曲內在的統一、延續以及音樂印證中重要的記憶與熟稔因素存在。

3. 快板

快板樂段將慢板主題搭配不同的指法，加上板式變化的傳統手法發展而成。將原本歌唱性極強、以連續音〔輪〕指法演奏的 a 素材，配上〔分〕、〔掃〕、〔掃〕指法排列，而變成點狀、大塊的音響呈現，也藉此將纏綿悱惻的曲風轉爲俐落開闊、強健熱烈的不同美感。指法由四分音符的〔分〕、〔掃〕，以〔帶輪〕附點接八分音符的〔彈挑〕，再接入十六分音符的〔夾彈〕，動作由大而小，單一音符的速度越來越快，音響效果由塊狀不斷抽細，使音樂呈現一種積極、前進、情緒奔洩而下的形象。此外，在快板樂段中還有幾個較特殊的指法使用，例如，以〔掃〕的位置變化產生各種節奏；同音不斷重複並用〔重吟〕（都用在音階中的偏音之上），還有典型的堆疊發展手法等，都是本曲極富特色的地方。音樂的結構上，m. 90 開始爲 b 與 c 素材的變化使用，而從 mm. 110-147 是一大段 b 素材的堆疊開展。首先由〔撫彈〕組合奏出均勻、持續進行的層次，過門之後先後用〔鳳點

頭)、〔夾掃〕奏出音樂素材，推至激昂處，再以一个敏捷的〔挽〕帶入同音反覆，每音〔重吟〕的指法，而產生不斷劇烈震動、懸而不決的音響與情緒。在這樂句裏音樂進行兩次停在一個音高上不斷重複，一個是 7，一個是 4，恰是七聲音階中的兩個偏音，原本就有不穩定的感覺，加以指法不斷以快速下滑的韻形〔重吟〕，類似聲韻中不斷以「去聲」摧拍，除了更增強烈張力與情緒，也刻意強調其懸盪的不穩定性，每聽到此，總有直擣心坎、盪氣迴腸之感，令人撫手稱快。快板最後又將改變後的 a 樂句再現，在樂句落音出現時開使用不斷緊縮的手法圍繞落音催急催快，指法完全使用快速〔夾彈〕，衝上高潮。m.178，以同音反覆帶一個低八度音頭的音型摧拍，彷彿鼓聲一般將高潮後的情緒急挫重新再起，再用〔長輪〕配合凝重大幅的行韻將整個快板堆積擠壓的感情宣洩出來。每奏到此處，演奏者鬚髮俱張、欣賞者心動神馳，兩造同呼過癮，神思飛揚、酣暢淋漓。

4. 尾聲

慢板的不完全再現。最後結束在〔泛〕，使情境悠遠，意味無窮。

本曲指法應用多為各種指法交互穿插，組合之間不循環；較少整段同一指法或匯組指法反覆使用，也就是一個段落以一個指法為核心的連續使用。因此指法的分析顯得較為零散。其中最大的特點，應屬〔長輪〕的大幅運用以及左手濃重的行韻特色。行韻的過程雖然很難用文字描述，又因千變萬化而難以歸納，但基本上，本曲的腔韻音高變化的幅度較大、行韻時滑行速度向上盡量快素直截，而向下盡量拖慢，兩者結合時自然產生頓挫跌盪之感；此外在幾個重點處加入大而

快的〔重吟〕，使行韻之間動靜、快慢、平直與擺盪之間產生分明的對比。此外，演奏時要時時記得音階中的兩個偏音要依傳統秦腔習慣擺動，並使音高介於變徵與清角、變宮與閏之間。至於右手點線分明的指法安排，以及快速〔長輪〕、〔雙輪〕、〔搖〕等歌唱性指法，不但為本曲所有表現的基礎，也是《渭水情》一曲突破傳統，開拓琵琶音樂新視界的重要關鍵。

第五章 指法在琵琶音樂語境的地位

經過了對琵琶曲目中指法運用情形橫向的功能歸納，與縱向的質性分析，可以歸結出「指法」----這些開發了幾乎所有在琵琶發聲過程中，所有媒介質材所能產生的變化、組合與音響可能性，自成一格，並已形成音樂形象與情緒美感之主體性的演奏法，---在琵琶音樂中所引起的決定性詮釋作用，以及其在琵琶音樂語法、情境中扮演的角色與所處的地位。在此可以將指法在琵琶音樂中的地位歸納為三個主要層面：一、基底地位，二、特質確立，三、色彩應用。琵琶音樂的基底、特質與風格色彩於焉構成，在指法的按捺中，於質樸、精鍊的曲調素材骨幹上，豐潤其血肉，賦予其生命與表情，終於迤邐成廣袤豐饒的琵琶音樂世界。

第一節 基底地位

琵琶音樂的最大特質，緣於剛勁直捷的音色本質。琵琶由於樂器型制、材質與工藝製作的影響，形成音色以剛性為本、多骨少肉的客觀事實。由於這樣的音色特質，使琵琶音樂以點狀音響進行，而所有點狀音指法也就在琵琶音樂進行過程中，佔了基底的重要地位。其中〔彈〕和〔挑〕為旋律進行的基本指法，在此顯得尤為重要。

此外，琵琶音樂比起置於身前演奏的彈弦樂器，如琴、箏等，有一超越之處，這個長處便是音點密集的連續音使用。在琴樂中完全是以點狀音做音樂的進行，其音樂之所長是在音點之後的長餘韻上做與絃身平行方向的滑音變化，產生一音多韻，多重筆墨，墨色漸層遠近似的音樂縱深。此外，對按音、泛音與散音三者的搭配運用，達成與琵琶相同的音色虛實掩映的精心處理，以這些手法來造成音樂的層次感。但琴音樂的表現，指法的用途遠不及琵琶的豐富與多元。⁶⁴ 其原因一是琴樂所背負的根深蒂固的美學觀點所做的有意選擇，⁶⁵ 二是琴的構造、持奏方式、演奏法型態等客觀因素導致較難作指法的自由發展匯組。其中較明顯者，即在琴樂的指法中，並不作連續音或長音的運用。

⁶⁴ 雖然因著歷代文人的舉揚與致力，琴的指法號稱有一百多種（見袁靜芳《民族器樂》，頁 276。）但筆者認為，一來因為琴器本身鬆沈溫厚的音色要求，各種指法所造成的反差不若琵琶之大（無論如何在琴樂中較無尖亢、銳戾之聲，組合起來的變化幅度就小）；其次這些指法雖多，卻少匯組運用，因此所有指法大多指向音色選擇與相生進行的功能意義，較無形成自圓自主的風格形象；三者琴的餘韻長，在行韻的著墨為音樂美感的重心，較不需要，也較未注意到指法機制的發展運用。而若以同樣的邏輯來計算琵琶指法的種類，也有人歸納了三百多種，但這樣卻似乎沒有什麼意義。

⁶⁵ 無論是本於道家任隱自然，或是宗於儒家庸和雅正的琴樂思想，都不認同「花指繁絃」過巧的表現方式。「彈琴一有琵琶聲，終生難入古矣」，琴與琵琶在歷史上一直有相當程度的對峙對抗，除了末流的夷夏之辨外，應該就以這種美學觀點與表現手法的根本抵觸為最主要原因。

而箏在國樂改良運動後，加入了大量的〔搖〕指，以指甲向絃的前後快速往復撥動奏出連續音，但是在傳統箏樂裡也是鮮有連續音運用的。箏的音色骨肉均勻，又較具有共鳴，餘韻清晰悠長，因此擅長餘韻的各種變化控制；一絃一音，多條絃按照五聲音階順序排列成數個八度，又因為絃數多，在空絃就可以形成旋律，琴弦便鋪展在身前，可以兩隻手同時或輪流觸絃發聲（不需一手按音一手觸絃，兩手只共發一聲）因此對和聲、琶音等同時性的音樂手法比琵琶更好發揮。除此之外，在箏樂的音樂手法中還有一項極為特別的「取律」的變化：由於高雁柱的架設使箏易於在絃上作張力變化，而可以靈巧地取得不同律高，在同一個音級上以指案的深淺選取最適合的音高，形成不同的音階，而改變音樂的色彩與情緒。行韻是箏樂刻畫、敘述的擅長手段，但傳統箏樂中對連續音的使用並不多，連續音並非其音樂美感中的表現要素。

琵琶則因為直抱而容易發展出循環不已的出指方式，例如五指次第相續的〔輪指〕、〔彈〕〔挑〕快速交替的〔滾〕奏等，演奏出音點密集的連續音較為方便。而這種以音點連綴串起的連續音，除了在音響上非常有特色，也為琵琶音樂提供了極為重要的美感手法：即音點的疏密，造成時值擠壓與空曠之間的對比，而在此對比相間之中，氣口緊促、平均或延展成極強的表面張力，其中細微的變化運用造成了其他樂器所不可能達到的，對「線條」本身的語氣變化。唐朝詩人白居易《琵琶行》中的名句“大珠小珠落玉盤”，時下已成為對連續音響如〔輪

指〕等指法的經典詮釋，⁶⁶ 或許與這種指法所形成串珠成鍊的音響，鮮明地反映在欣賞者印象中有關。而這詩句已成為琵琶音樂形象的代表，可見連續音指法的運用，也是確定琵琶基本性格與形象的基底指法。

由音色本質的剛勁、短韻特質，決定了琵琶音樂所能發展、表現的方式。以點狀音為所有音響的基礎，以音點本身不同形象、以及音點的各種連綴型態為基本思維，因此其厚薄與疏密遂成為重要表現方式與變化重點。而也由於這樣短而乾淨的音色本質，允許了琵琶在短時間內各種音點上的排列變化，例如〔彈〕、〔挑〕、〔帶輪〕、〔輪〕、〔雙〕、〔掃〕、〔掃拂〕、〔夾彈〕等指法，以及這些指法快速而頻繁交替使用的手法習慣即成為琵琶音樂進行的基底，也是其在聽覺上給人最直接的印象，使人能夠分辨琵琶音樂的第一特徵。沒有琵琶指法，就沒有琵琶音樂，而有了這些手法，琵琶便與其他樂器不同。這些手法所造成的效果與形象是與其他樂器不共的基底特質。

⁶⁶ 雖然在原詩中應該只是對琵琶整體音色的描述，並不是專指連續指法。

第二節 特質確定

樂曲中指法類型與使用方法的偏向造成了琵琶曲風格、曲體的基本大分野，也形成琵琶獨特的曲體分類傳統。這種分類，在形式中即反映了藝術手段以及音樂風格，不是以結構為切入點，也是琵琶特有的體裁，即文套、武套、大曲三類。文曲抒情，武曲狀物，大曲則兼備文武，展現功力之美，這固然是樂曲內容不同所產生的分別，但這些內容的具體呈現卻需靠不同指法的側重以及使用手法來完成。

文套較偏重旋律性，以及內心情感懷抱的呈現，音樂形式是在曲調線條的基礎上，用種種指法點出層次與空間，分出心態的外顯與幽微，用各種韻或音色將旋律娓娓道出。因此常用左右手互相配合、相生的指法，注重虛實掩映，以及左手行韻的掌握，常用的指法除了基本的〔彈〕、〔挑〕，造成疏密錯落的〔帶輪〕、〔輪〕之外，最常見的有〔泛〕音、〔捺〕〔帶〕〔擻〕微聲指法、以及變化多端、從心所欲的〔推〕〔挽〕、〔綽〕〔注〕等。這些指法帶出文套樂曲的意象性、空間與層次感。

而武套曲常為一則故事或場景的描述，且多為壯闊剛健的內容，例如戰爭、軍隊、狩獵、競賽等等。為了構成波瀾壯闊的篇幅與氣勢，則常用匯組性指法做出段落變奏層層逼近的效果，右手指法變化炫目，且常用色彩性音響指法搭配，而做出種種動心駭耳的音響。除了基本指法外，常用的指法包括右手〔掃〕〔拂〕〔滿輪〕〔捺〕〔分〕〔鳳點頭〕〔提〕〔拍〕〔擊板〕等，左手的〔並〕〔絞〕以及

配合使用的〔推〕〔挽〕等張力滑音。此外匯組指法常用的模式依張力由小而大排列，依序有：〔扣、輪、挑、彈〕、〔摭分〕、〔摭掃〕、〔掃、帶輪、挑、彈〕、〔掃、帶輪、挑、分〕、〔夾掃〕--有〔掃、挑、彈、挑〕與〔彈、拂、掃、挑〕兩種組法—其中以第一類的〔夾掃〕造成緊張與壓迫感最大。其他還有各種匯組方式，在各個曲目中別出心裁地運用，為武曲帶來富節奏感的音樂進行，即壯闊的風格形象。

非文非武的大曲展現的是「功力」之美。功力的表現在音色、能量、張力的飽滿以及技巧變化的駕御自如，在大曲中常著重各種指法的交替變換，各種厚度不同音點的排列組合、點的疏密與行進狀態。由於在大曲中通常沒有特定具體的曲情內容，非為描寫敘述某一種情感或故事，指法交替頻繁使得樂曲非常器樂化，因此也不若文曲的旋律性強，有曲調的敘述性可資依託，所以在這種樂曲中更注重指法本身飽滿、明確的形象展現。大曲由於兼備文武，較沒有特殊偏重的指法，但以其展現功力之美的單純內容而言，大曲所使用的通常是基本指法，而比較少用色彩搶眼的風格性指法。例如在《陽春白雪》中大部分段落僅以〔彈〕〔挑〕〔帶輪〕以及重音變化使用的〔雙〕〔分〕〔掃〕進行，左手輔以俏皮簡短的〔促〕音與基本兩音連續時慣用的〔推〕〔挽〕，只有在新素材加入的段落如【百鳥朝鳳】，才點綴性地運用了一個〔絞〕和幾個〔拍〕，增加樂曲的豐富性。另一首精彩的大曲《燈月交輝》更是多以〔夾彈〕進行，由於有一些描寫鑼鼓的段落，因此常在切分音前用了〔摘〕標明重拍，其他幾乎都使用基本指法頻繁交替，完

成了淋漓暢快、一洩千里的痛快美感。由此可以看出，在大曲的指法運用上，與文曲不同的是多用實音進行，較少虛實之變；與武曲不同在不用整套的匯組指法，也不著重使用色彩性音響。由單純的基本指法就可以完成內勁深厚的音樂表現，這也印證了大曲以功力為美的特殊藝術目的。

第三節 色彩應用

指法在琵琶音樂藝術中無疑是影響深巨的，這些自成一格的音響單位構成了琵琶音樂的基底、藝術表現的特質；而在整體輪廓之上所加入的種種色彩、細部情境的描繪、刻畫、烘托上，變化萬千的指法更起了無可比擬的作用。可以說，琵琶音樂之所以成為琵琶音樂，沒有別的更有力的原因，「指法」便幾乎可以包羅一切。

如果可以大膽地解釋，琵琶音樂的基本單位不是音，也不是動機，而是一個個有機的音響，由這些質性各不相同的音響層疊架砌起一個充滿立體感、層次感與自由空間的音樂世界，便是豐富深勁的琵琶音樂。這些指法單位以及所持帶的音響，質性既不相同，色彩自然也不相同。就如同以各色不同質材、大小石塊所組成的馬賽克壁畫，當然是色彩斑斕，富立體感的。

既然琵琶指法有其主體的特色、風格、形象與情緒，而中國音樂典型的開展手法---變奏法中，演奏法的變換也是其中重要的一類，⁶⁷ 因此不管在琵琶傳統或現代曲目中，無論從樂曲中的某一段落切入，甚或整個樂曲的表現核心，也是以某些特定指法來展現風格，構成音樂主體的，甚而在某些曲目中，更以其核心指法為最重要的藝術呈現，可以說這些樂曲如果沒有這個指法運用，便根本不具價值。

⁶⁷ 參考袁靜芳《樂種學》，北京：華樂出版社，1999，頁 59

“旋律重複時，著重於變換各樂器的不同演奏技巧以推動音樂的變化、發展，是民間音樂家最擅長應用的旋律展開手法之一。這種手法，往往把樂曲的地方風格，藝人演奏個性和樂器的性能特點，在短小的樂曲中表達得淋漓盡致。”

琵琶曲目常有某特定指法為段落或整曲的主體，在《華氏譜》六十八板小曲中，有一些從曲名就可以瞭解所使用的主要指法。例如《葡萄輪》、《革蹬點》、《輪京》等曲。而在連綴體的套曲中，也有一些直接以指法名稱作為段落標題者，例如鞠士林琵琶譜《閒敘幽音》中，直接以《六板》曲牌為旋律的同名樂曲《六板》，⁶⁸ 就完全以指法名稱作為段落小標題，這些段落標題為：【輪子】、【拍板】、【下把】、【滿輪】、【番彈】、【擴分】、【搖鈴】、【上把】、【清點】、【掃頭】等。其中僅【搖鈴】為音樂效果的描寫，【上把】、【下把】為左手按絃位置變化，其餘皆為右手指法名。觀察樂譜，果真各段以標題指法為核心演奏法，而可見這一首樂曲實由這些不同指法衍生出各段不同的發展變化。

而在現今仍流傳的幾首經典套曲中，每一首也以某些特定指法為核心，透過這些單一指法或指法類別的運用，將這些指法的美感、張力、情緒、形象注入骨幹素材中，在這些簡單素材的基礎上，生成整個樂曲的血肉面貌。不同指法的側重造成文武曲的基本分野，而在單一樂曲中也常有其核心指法作為表現的重點。例如《十面埋伏》以出神入化的色彩性音響運用，營造出情境實景與音樂意念融合無間的精彩作品，一片馬嘶風唳，處處砲火兵刃，不斷的奔馳追逐、丟盔棄甲，令人聞之悚然，又大呼過癮。這是色彩性音響指法所帶來的特殊且能量萬鈞的藝術手法。使《十面埋伏》成為千古名曲。

《霸王卸甲》同樣是以楚漢相爭的戰爭場面為主題，但以戰敗的楚軍著眼，

⁶⁸ 即《八板》，為兩者句法不同。

整個情緒以沈鬱深斂為美，不忍赤裸裸地大量使用搶眼、寫實的音響，而側重於在每個段落中使用一個特定匯組性指法做變奏，一段一段層層逼近，表達對戰爭史事場面的敘述。匯組指法的變奏可以營造出整體氛圍，造成情緒上對場景的瞭解，從威嚴、雄壯、英雄氣概的感同身受，將戰爭場面一氣呵成的帶過，直到楚歌、別姬段才著重筆墨描寫。秉持著溫柔敦厚的詩教，哀衿而勿喜的悲懷，點到為止，而不作浪漫派式的寫實呈現。

以上這兩首樂曲曲調素材都不複雜，大多數樂段只有一個動機不斷擴充或壓縮出現，此外便是一個樂句不斷作五聲音階上的迴式遞升遞降，在這樣樸素的曲調基礎上，以指法使用的不同側重，即可產生兩種迥然不同的情境美感與藝術呈現，前者叱吒風雲、剛強極盛、勢如破竹、氣吞山河；後者含蓄深沈、威武英雄、慷慨悲歌、後勁深長。同樣的題材背景，同樣的波瀾壯闊，竟可以因指法的巧妙不同，而形成意境、美感上還有這麼大幅的不同，真不禁令人感動驚嘆於琵琶藝術的巨大能量，與無限可能性了！

平湖派的經典樂曲中，《平沙落雁》在全曲最具特色的莫過於第二段【霜天雁叫】之中精彩的〔拿按〕指法了。在別的流派中並無這個指法名稱，事實上這個指法是以右手夾彈空絃作頑固低音，左手在品上作〔挽〕---挽的速度平均而不產生骨幹音高，每次奏出連續兩個相差四度（同一品上不同兩絃）無主要音高的滑音，以模仿雁鳴聲。配合音高與力度的不斷變化而產生忽近忽遠、忽隱忽顯的效果，是本曲最膾炙人口的段落。《平沙落雁》既有文曲的表現手法，也有武曲

的特徵，在後面幾段中也有匯組指法的堆疊層遞，但效果並不若《十面》與《卸甲》精彩，本曲之所以能為平湖派之名曲而在琵琶曲目中仍佔有不可替代的一席之地，【霜天雁叫】這一段指法的精彩效果，為本曲底定了這樣重要的地位。

大曲《陽春白雪》由流傳極廣的民間曲牌《八板》構成，不僅在琵琶有這個曲目，同時也是和其他許多樂器、樂種共通的樂曲。不但如此，在本曲中幾乎是直接地運用了《八板》原型的旋律，並沒有用變體，也沒有大幅的變奏與旋律加花。這麼一個通俗少變化的曲調，又是在各個樂器上都有的曲目，在琵琶上演奏卻可以有鮮明、特殊的效果，充分體現了琵琶音樂「大珠小珠落玉盤」的美感，也是藉由本曲特殊的指法套用才得以達成。《陽春白雪》中最核心、關鍵的指法便是〔帶輪〕，將每一拍拆成兩個平均的八分音符，而在後者套用〔帶輪〕指法，如此便將一個單一的音拆成了一個點狀音與一串珠鍊般的密集音，如此快速交替，而將一個平直單調的旋律挑成活潑、跳躍、變化多端、妙趣橫生的精彩音樂。

在浦東派文曲《思春》中，以大量的左手虛音、微聲指法運用，造成了音色上明顯的虛實對比，墨影層疊的音樂形象。在情緒中有深淺，氣韻生動。尤其以〔捺〕〔帶〕〔擲〕指法與右手實音相依出現，所佔份量之重，比其他流派的同一曲目更多。由於音色虛實的多個層次，使本曲表現出與眾不同的氣韻流動、層次掩映、還有空靈內在的氛圍，體現了中國藝術深層的美學觀照。

《夕陽簫鼓》這首樂曲全曲多用骨肉均勻的彈挑作平實的運用，⁶⁹ 但本曲

⁶⁹ 《夕陽簫鼓》有幾個不同的名稱，李芳園譜稱為《潯陽琵琶》，汪煜廷稱《潯陽夜月》，後經大同樂會改編為絲竹合奏曲之後，即為今日膾炙人口的《春江花月夜》。

的特色是在每段的合尾，由於本曲的音樂結構是由一個旋律素材不斷地同質演化，每段自由衍生直到段落尾聲，回到一個相同的結尾樂句，而取得整體的統一性，也產生無論怎麼變化最後總是殊途同歸的趣味。合尾部分核心的音響即為旋律線忽然七度下翻之後兩拍的 mi 音，⁷⁰ 配合〔滾〕雙絃的指法，奏出黃昏暮鼓之聲，雖然在全曲中出現的時值並不多，確有極大的份量，產生點題的意義，更具有畫龍點睛的效果。

除此之外，尚有許多曲目以某些特定指法作為確定樂曲色彩的主要核心。例如《將軍令》全曲使用定速〔雙輪〕，顯得威風而穩健；現代曲中如《渭水情》，以〔輪〕指拉出歌唱線，再以左手特殊濃重的行韻、滑音展現出濃濃的秦腔風味等等。各式各樣的運用，產生各式各樣的風格美感，不勝枚舉。總之，指法的使用，對於琵琶樂曲的色彩應用具有決定性的功能。指法所決定的音樂形象，往往其鮮明程度還遠超過旋律、調式所能造成的影響。指法對於音樂特質的確立，有著顛撲不破的主體性地位。

指法在琵琶音樂語法、情境中所扮演的重要角色，還包括了寫實、較近距離的，對情境所做的情緒刻畫與色彩應用。這些色彩應用可以分為音色的選擇與色彩性音響的使用兩方面。音色的變化有實音層次的剛柔明暗；散音、按音與泛音的本質色彩差異；左右手相配合而得的虛實顯隱層次，以及按音時加上韻的使用潤飾等多個層面。在抒情、意象性、較具旋律性的樂曲或樂段中，就常需用這些

⁷⁰ 本曲是 G 調，mi 即為絕對音高上的 b。

指法帶出旋律的色彩與空間感。而色彩性音響的使用，因著無聲不可入樂的觀念以及千變萬化音色所形成的長處，用指法可以產生、模擬各式各樣的音響，將這些音響放入音樂中，便形成實境與情緒交融、遠景與近景交錯、內心與外界並置的特殊藝術形式。這些色彩的應用，可以近距離地，逐字逐句地仔細描繪、敘述出琵琶音樂每一樂句的風采與情緒，在琵琶音樂的架構中，也是不可或缺，精彩深刻的重要面向。

第四節 琵琶指法的使用與其反映的美感

從音響上的意義為切入點，可將琵琶指法大分為四個基本類型：(1) 點狀音指法 (2) 連續音指法 (3) 色彩性音響指法 (4) 行韻指法，這些分類也同時顯示出琵琶音樂的音響構成有疏密、長短之分，音色之別，非樂音的交織使用與行韻上從心所欲的變化。

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；武曲狀物，因而大量運用模擬之能事，也常以指法的堆疊將能量與情緒逼至高潮；大曲暢快淋漓，展現功力之美，指法交替頻繁、變化豐富，花指繁絃令人目不暇給。當然，指法的選用是為曲情服務，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，而非任意組合選用，無自我個性的零件而已。

而從指法的使用更架構起琵琶音樂的層次象限。本篇論文中不止一次地提及：演奏法的變化為琵琶音樂帶來另一個層次的音樂表現。究竟琵琶音樂的層次為何？與其他樂種比較起來有何異同？指法的多元為琵琶帶來怎樣的音樂縱深？筆者認為，可以分為以下幾個象限來觀照：

1. 點：當下的本質呈現。琵琶藉由指法可有效掌握許多種不同音色變化，例如

彈、雙、泛、空絃、按音、捺、帶、擲、各種色彩性音響、以及各種觸絃細微變化、弦身彈奏位置變化以及不同琴弦同一音高的不同音色等等。使琵琶音樂在下指落絃時一個瞬間的質感便擁有相當的豐富性。

2. 線：在橫向的音線上，指法可以決定音點的疏密、氣口的長短與動靜、規律或張力。一個單音便可有以上數種表情變化。是孤音，是均勻的連續音點，或是有張力、刻意紛亂、長短不一而呈現各種不同心境的落點佈局？感覺上是長音或短音？是凝結或是舒散？感覺是綿密或是蒼勁？選擇單彈、輪、搖、滾、帶輪，輪指可能的各種氣息變化，在一個單一音高的音線上便可決定如此豐富的心境與表情。

3. 面：音調的高低排列、縱向的和聲與橫向的複調組織即為音樂中「面」的層次表現。曲調的層面在所有的樂種中都有深刻的表現，也並非指法所決定，因此在此不予探討。而琵琶音樂中和聲的使用有困難，除了少數簡單的音程應用，以及對應式的第二聲部副旋律，在琵琶音樂中對和聲、對位等面向的應用較無發展。

4. 厚：對音響厚度所具的影響力是指法最顯眼的功用之一。一個音樂片段所呈現的厚薄，音響形象清晰或混沌、是凝聚或擴張、尖銳或豐滿、音響是塊狀或線狀，也可從指法賦予其表情。例如撫分的均勻穩健，夾掃的馳騁飛揚，定速勾輪的嚴整威重，以及各種指法應用絃數所造成的明顯厚度變化等，都是屬於整體音響厚薄、肥瘦、寬緊的表現媒介。

5. 時：指法使用的過程，音、韻或音腔、以及整個小組樂匯的生滅，也對琵琶

音樂造成意義。例如一個掃的完成，從纏絃的重低音到子絃主要音高終於出現，中間的速度與過程，決定音響的風貌。左手行韻指法的生滅走向，更對音樂所要表現的心境意趣作最直接的掌控。指法的過程決定了音韻的有機性，使琵琶在每一單一音響的促發與生成時都產生表情與趣味。

在此，我們可以為指法在琵琶音樂語境中的地位，其所扮演的重要角色作一個初步的定位。它不但形成結構、音響的基本單位，而且由小至大，由內至外，由近至遠地左右著琵琶音樂的骨幹與血肉。從琵琶音樂的基底特質，琵琶曲體風格的確立，聚焦至每一首樂曲、段落或樂句之表情、語法，都可見到指法深刻的影響力。由此可見，沒有琵琶指法，就沒有琵琶音樂，這一個論斷是絕對可以成立的。

過去無論是琵琶傳承者本身，或是不熟悉琵琶音樂的人，常認為提到「指法」，就是一個鑽於技術層面，不能涉入藝術、文化與美感領域的議題。這其實是一個只見秋毫，不見輿薪的偏見。其實所有初次見聞琵琶演奏藝術的人，都可以很直接、真切地發現到琵琶指法的特殊性，以及它帶給琵琶樂器的豐富表現力。指法成就了琵琶之美，也形成了琵琶音樂與眾不同的特色，是琵琶音樂的特質所在。「花指繁絃」，變化萬端既是琵琶最具代表性的特徵，也是這樣樂器賴以發展，豐富其表現力，藉以沈澱、發抒其能量，並得以在歷史洪流中找到地位的重要原因。談指法，不但可以涉及到琵琶美感、美學的領域；相反的，不談指法，

才真無法切入琵琶美感產生的來源要點。所有的分析、所有的論理與敘述，若離開了指法與音響的考慮，則永遠只如隔靴搔癢，無法體得琵琶真正的能量與藝術。希望本篇論文，可以在此提出這一點淺見，提醒有心人於此展開更多的討論和觀照。

第六章 結論

所有的分析、歸納與論述，無非是爲了提出幾點看法，與同好師友們切磋討論。在本篇論文中提出以下幾點，盼望賢棣師友從音樂分析、樂曲創作、以及美學的眼光層面參考並批評，當然，更希望能提供琵琶音樂的圈內人幾個省視、理解自身藝術的參考座標。

一、 琵琶指法所指法引發基本觀念的反思

在目前普遍的音樂理論，大多以西洋音樂的觀點爲主。但以某一特定樂種一偏的理論框架套用於其他型式的音樂，常有削足適履的缺點，某些切入點根本不適用，而常造成整個分析無法切中要點，使得音樂分析失去意義。近年來，民族音樂學的領域受到重視，愈來愈多的人可以接受西洋古典音樂也是世界上無數樂種之一，許多以之爲基礎產生的既定觀念並非放諸四海皆準。因此，若要對其他體系的音樂形式作分析與理解，就必須先釐清該樂種的基本元素與思維模式。以下提出幾個琵琶音樂與西洋音樂觀念上的不同之處：

(一)「音高」是否爲理解的主體

西洋音樂的觀念中，「音高」是一個固定的頻率，樂器製造演進都以穩定的音高爲目標。各種衍生出的音樂織法，例如優美的旋律、色彩豐富的和聲、巧奪天工的對位手法等，也都以固定的音高爲基礎。「音高」就像一塊塊磚頭，方整而穩定，以此爲元素才方便堆砌、構築成規模龐大宏偉的壯麗建築。但在琵琶音樂中，固定音高的意義並不明顯。更多時候音高的呈現同時伴隨著其他的元素，

而造成整體呈現出的是一個「音響」。簡單地說，就是當聆賞琵琶演奏時，有許多時候不能立即說出出現的是何音高，即使可以分辨「主要」音高，但它也總是和其他音高或元素混雜出現。因此，以固定音高作切入點去分析、理解琵琶音樂便會有見樹不見林的盲點。不如以「音響」或「音過程」為琵琶音樂架構的基礎，較能有適切的對應與觀照。

（二）「音型」與「音腔」

在普遍的觀念中，提到「音型」指的其實是一組音高的組合排列。例如「上行」、「下行」、「迴音型」等等。它是一個較為鬆散的概念語詞，指一些較小的、曲調的零星素材，卻非真正意指一個「音」的樣貌或型態。理由如前所述，西洋音樂中「音」的概念是完全固定的，是一個單純單一的音高頻率，它的本身沒有動態，也不會有變化。但在中國音樂中，音的本身是有生滅來去的，音更常與「韻」、「腔」結合，而產生多采多姿、恣任無限的契機變化，絕非固定的頻率。因此在面對中國音樂藝術時，必須要對「音」本身的走向、形貌作理解和觀察。由這個觀點而產生一個對「音腔」單位的思維方式。

（三）「唱奏法」是特定音樂系統中重要的語法面相

《中國大百科全書·音樂卷》緒論中將樂器分為三類：人體直接促發人體、人體直接促發發聲體、以及人體經由一系列機械部件促發發聲體。在第二類樂器的發聲過程中，肢體促發發聲體的方式與過程就會形成音響的不同，因此在這類樂器的音樂語法中一定有「演奏法」層面的介入。只是在各個樂器間，介入的深

淺與變化的幅度有所不同，而這些不同一受樂器性能的制約，一為美學觀念所導致。以客觀條件而言，基本上，肢體愈能直接接觸發聲體，以及發聲過程中可變的介質越多元者，演奏法能發揮的影響力愈大。另一方面，因為主觀的美感選擇，例如西洋音樂以單純清晰的音高為音樂的基礎，以量化、建築為思維方式，因此，有時候即使樂器功能許可，但也會主動捨棄演奏法所能造成的變動。例如西洋弦樂器雖然具備在發聲方法上變化的客觀條件，但通常有右手指法，卻未發展左手指法的變化。

而西方音樂既以單純的音高為音樂的基本元素，以曲調為欣賞、致力的焦點，注重結構與先後順序的結合，因此「唱奏法」偏向附屬性質。中國音樂則重視當下，以音腔、音色為主體，演奏法遂成為決定要素，在這個層面中包含了音色、節奏、力度、強度、形象、意向等成分在內，在分析時應視為一個整體來理解，而在演奏法中無法將這些元素分割。例如一個〔轟〕指法所奏出的音響，便很難分割出其中的音高、節奏等各項元素。因此本論文希望能提出在中國音樂分析時，「唱奏法」應作為獨立項目來理解的需要。

二、 指法與琵琶音樂

琵琶可以說是中國最具代表性的樂器之一。在中國文化盛極一時的唐代，整個文化達到一個璀璨的高峰，此時各國音樂融入中華，歌、舞、器樂合一而蓬勃發展，集其大成，而在如此盛大偉麗的音樂文化中，琵琶管領風騷，佔首席之地，

可見其在中國音樂中的地位。此外，即使到今日，學界所認定嚴格意義下中國傳統的獨奏樂器僅有兩種，其一為琴，其二即為琵琶。因此，對於琵琶音樂的語法與美感探討，將有助於對中國音樂，甚或以此推及的各種文化底蘊的思維概念有所印證、理解。

在琵琶音樂構成的要素中，指法為最重要的面向。其影響可以歸納為以下三點：

(一) 指法使琵琶音樂個性鮮明

在音色與指法互為因果的交互影響之下，指法的使用成為琵琶樂器鮮明的特色，其高度的器樂化使其他樂器很難模仿琵琶的語法。剛性為本、多骨少肉、點狀音為基柢、連續音為特質，色彩性音響增加豐富性與張力，而「花指繁弦」更是琵琶深植於人心的印象。可見指法的使用使琵琶音樂個性鮮明，更成為其藝術立足的根本。

(二) 指法使琵琶音樂表情幅度寬廣

由於指法的豐富多變，在下指落弦的瞬間有許多選擇性，無論是音色、手法、指法組合上都有相當的選擇空間，因此即使利用同樣的曲調素材，都可以因不同指法的安排產生各種不同情感面貌的樂曲，因而使琵琶音樂表情幅度非常寬廣。

(三) 指法使琵琶演奏門檻較高

琵琶指法之多且困難，使演奏這樣越器的門檻比其他樂器為高。畢竟所有的指法都是由音點的不同排列組合而成的，左右手在每個音點的瞬間要配合得天衣

無縫，才能奏出清楚的指法音響、效果和表情。除此之外，指法還具有內在的難度。如何變化音色？如何控制速度與張力？甚至如何選擇與搭配指法的使用？這些問題都在每次演奏的當下考驗著琵琶樂人的功力，因此，指法的存在使琵琶成為難度最高的樂器之一。

（四） 指法使琵琶音樂高度器樂化

以多采多姿的手法促發音響，形成了琵琶音樂高度器樂化的特質。幾乎所有的傳統曲目都不可以人聲哼唱模擬，所展現的是更立體、多種切面的音樂美感。

而指法運用為何會在琵琶音樂中得到發展？琵琶屬於撥弦樂器。與彈弦樂器有相同的特徵：瞬間發音，不能持續，因此不適合作歌唱性的表達；發聲之後留有餘韻，而有虛實、骨肉的分野與對比。因此左右手皆有演奏法的變化，而朝器樂化的表現風格發展。所謂器樂化，代表這種音樂不僅有平面上的歌唱線條表現，而是摻入了音的產生過程所引發的不同層次感。此外，由於彈弦樂器瞬間發聲而有餘音的特質與打擊樂器相同，也提供了琵琶音樂中常自兼擊樂效果的條件。

琵琶的持奏方式為抱彈，右手經過絃方式為往復撥奏，而一絃多柱使按音便捷自由。這樣的持奏方式使琵琶較一般彈弦樂器更為靈活，有更大的空間發展其演奏法。而指彈的演奏方式使促發發聲體的過程擁有許多精微的變化條件，也因此大幅擴充了演奏法對音樂的影響力。當然，在這裡也不得不考慮歷史發展的特殊性，是有著許多前輩樂人的著墨，才使琵琶的指法世界沛然大觀，例如唐朝裴

洛兒（裴神符）廢撥用手，應可說是一個琵琶發展的關鍵。

多骨少肉的音色，不適合歌唱性表達，使得琵琶必須朝器樂化的方向發展；而它也確實有許多指法發展的空間，因此，指法遂成爲琵琶音樂中具獨立意義，有主導地位的語法面向之一。

三、指法探討而觸及的其他問題

（一） 記譜的侷限

在幾部重要傳譜中，即有「骨幹譜」與「演奏譜」記法的差異與辯論。這其中固然有傳承習慣、觀念的主導，卻也反映出一個事實：無論再如何精密詳實的譜式，都無法真正呈現、記錄出實際的音樂。這雖然是世界所有樂種間的共相，因爲樂譜原本就不是音樂化爲圖象的呈現，而只是以符號做出的摘要和提示而已。但這種情形在中國音樂中尤其明顯，因爲中國音樂很多時候不是以單純的音高連綴而成音樂，曲調也非音樂構成、欣賞的重點，以音高爲主要標示的記譜，便幾乎無法標出其層次感、流動性，更無法表示那些極其器樂化的表現。

有許多人至今仍在質疑爲何中國音樂不全改用五線譜記譜，筆者在撰寫此篇論文時也慎重地考慮應使用何種譜式呈現譜例，後來深刻的覺得，不是傳統音樂學者落伍或不具國際視野，而是五線譜的精神真的與中國音樂——尤其是琵琶音樂的內在精神有相違背處。尤其本文探討的是指法，筆者既秉持著指法爲自圓音響單位的基本論點，但五線譜的形式卻必定要將所有「音高」分解呈現，使各種有

機的音響單位支離破碎，完全只服從於音高意義，這與琵琶音樂的基本結構是完全矛盾的。何況，即使捨棄這基本精神勉強從事，有太多的音樂要素仍舊無法在線譜上標示出來，筆者曾嘗試將個別指法的音響以線譜仔細、精確地標記，精算出所有出現的音高以及其時值，化爲西洋音樂的節奏與音符，但即使在純粹技術上仍無法完成。其實即使在傳統的工尺譜或是近現代習慣使用的數字譜也無法將這些音點、音高完整標記。舉幾個簡單的例子，如何記錄〔長輪〕呢？其中包含了速度不一的無數個音點。如何記錄張力滑音呢？它是一個音高呈曲線變動的過程。如何記錄《十面埋伏》破題第一音〔轟〕呢？其中包含五個手指不規則地經過四條絃，速度、音點、方向、順序都不同也不均勻。

因此，由於指法的有機多變，所有的記譜法都有了不可跨越的侷限性，記譜的目的更加只是以某些符號最精簡、最有效地涵蓋音樂進行的基本骨幹、方法。批評中國音樂記譜不精確者，實際上是對這些樂種之間，音樂進行、生成與美感的差異不瞭解或沒有覺查，因而對記譜法產生了不實的奢求，過多的依賴之故。

（二） 演奏家的地位與自由度

旋律的加花潤飾與指法的搭配選用是傳統琵琶最重要的創作手法，加上前段所提到的記譜法無法跨越的侷限，允許了琵琶音樂活動中，演奏家重要的地位，以及他們對樂曲詮釋、再創造的自由度。

多變的指法既不能精確記載，又是琵琶音樂賴以成形，賴以豐潤的要素，加以琵琶音樂骨幹與血肉中的空間，可變與不可變的彈性模糊，使得演奏者有相當

大的自由，可在他自己認知的音樂骨幹上，憑著自己的美感選擇，加上適當的指法，詮釋自己的生命情懷。

在琵琶音樂的系統中，一首獨立曲目的定義究竟為何，恐怕是很難分辨清楚的。有大部分的樂曲來自同一個旋律、結構素材，卻有著不同的名稱，也有了不同的情緒和意境；將這些同源不同名的樂曲連綴起來，又成了一個新曲目；這個曲目流傳至不同群體中，配上了不同指法，產生了完全不同的風貌，甚至又起了新的曲名，但在傳統認知中這卻不能算是另一個新曲目。因此可變與不可變的界線模糊，習慣上便也不去深究，就以此賦予演奏家極寬廣的自由空間，讓他們在旋律加花、指法運用等範疇充分發揮，以這些面向的靈活運用創造、體現每個演奏者個個不同的藝術手法、美感選擇。

這樣的情形不只在琵琶，整個中國音樂都有類似的精神，在這裡，演奏家的地位，他們所能起的作用、為樂曲所做的貢獻都是非常大的。可以說一個經典樂曲—或毋寧說一個樂曲的經典表現---之所以能成就，就是因為這些演奏家別出心裁，精彩深刻的藝術手法所鑄成的。

（三） 流派的成立與傳承

在一個群體中，基於共同承認的美感選擇而產生指法使用及樂曲開展的習慣，這就形成了流派。琵琶流派的形成與傳承是音樂文化中非常特殊的面向。如《諦觀有情》所述，其基本精神在於

美學的有意選擇，各流派間也多相同曲目，主要差別是在詮釋各有不同，而由於多有文人參與，往往也就以特定譜本為依據，其中常見自己立宗分派的

美學陳述，因此，這類的流派雖有地區不同的人文薈萃之別，但本質則是超越地域性的。

簡言之，琵琶流派的形成是由於美學與詮釋的不同選擇，而其賴以表現其差異的手法，仍以不同的指法使用為主。琵琶流派間有許多相通曲目，這些結構相同、骨幹曲調相同的曲目，卻能發展出彼此間完全不同的風貌，以此即可看出指法使用在琵琶音樂中起的主導性作用。

（四） 兼具文人與藝人性格的傳承特質

琵琶的傳承中雖然有許多文人參與，琵琶曲中文套的意境之深遠，也常直接契入文人生命底層的情懷。但琵琶這樣樂器從來就不會完全成為文人專有，以自我沈潛修養為目的的樂器，而常保其高度的藝術化，以致不僅能深入表達意境悠遠的文人觀照，同時也可以貼切地描繪出俗世人間的種種滋味風光。這樣的雅俗兼備，出入無礙，不耽溺、不執著，包羅萬象，不擇細流，成就了琵琶音樂開闔大度與萬鈞氣勢。而指法的豐富與複雜，為這樣的樂器特質提供了內在的條件。正因為其複雜困難，琵琶音樂的傳承就更需要具備專業技術的藝人，或者是具備這種藝人特質的演奏者來完成。而這些人、這些因素的注入，使琵琶音樂不會內縮而消沈，也不會完全成為內心世界的低迴與呢喃，而始終保持著一定的開闊與豐滿，更充滿了剛健鮮活的豪俠之情。

四、結語

藉由對琵琶這一隅之器長久的浸淫與致力，除了在其中寄託懷抱，體現生命之外，也正如上海音樂學院中生代琵琶演奏家李景俠所說的，期望能在這一門深

入的認知、探究之中，看見大世界裡的琵琶之小，小琵琶中的世界之大。

在文化、人生、自然乃至大道的面前，指法只是小技。但秉著尊重之意，我們在其中看見了有機的個性、情緒、美感與活力，更發覺到這細小單位互相結合而引發的無限可能性。一花具現一世界，從指法的窗口，見到了琵琶音樂的豐富層次與精彩表現。而從琵琶音樂的解讀與感動，更可以印證整個中國音樂的精神和美感。

何其有幸，能在此一當下藉由對琵琶音樂的親近，穿越時空，和古老深厚的中國交會。那些熟悉的墨香，那些俠情詩心，豪邁與溫柔，仍然在今日的文化與藝術中以各種面貌閃耀、流傳著。中國的精神除了歷史、文學、思想、以及各種藝術和生命情懷至今仍深深貼近我們，在琵琶音樂的抑揚按捻、吟擻輪拂之中，我們也聽見，音樂的中國，猶然鮮活。

參考書目

一、樂譜類（參考內容包含樂譜以及所附之序、跋、曲論、文集等）

一素子。《一素子寫本琵琶譜》（手抄本）。

中央音樂學院民族器樂系、音樂理論系編。《民族樂器傳統獨奏曲選集-琵琶專輯》。北京：人民音樂出版社，1996。

中國管弦樂團。《衛仲樂琵琶演奏曲集》。上海：學林出版社，1994。

王範地。《王範地琵琶譜》（手抄本）。

王露編著，李華萱、謝毓鵬、李榮聲整理。《玉鶴軒琵琶譜選曲》。北京：人民音樂出版社，1991。

朱荇菁、楊少彝傳譜，任鴻翔整理。《平湖派琵琶曲十三首》。北京：人民音樂出版社，1990。

任鴻翔。《琵琶曲論選》。北京：人民音樂出版社，1999。

李廷松傳譜，李光祖整理。《李廷松琵琶譜》（手抄本）。

沈浩初。《養正軒琵琶譜》。上海：南匯商益印務局，1929。

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。

李芳園。《南北派十三套大曲琵琶新譜》（手抄本）。光緒二十一年（1895）。

李芳園。《南北派十三套大曲琵琶新譜》。北京：音樂出版社，1955 一版。

林石城。《林石城琵琶曲選》。香港：上海書局有限公司，1986。

林石城。《琵琶名曲選淺說》。北京：人民音樂出版社，1999。

林石城譯。《鞠士林琵琶譜》。北京：人民音樂出版社，1983。

林寅之。《琵琶古曲十面埋伏版本集錦與研究》。北京：中央音樂學院學報，1989。

解金福、葉緒然、謝家國編。《中國琵琶考級曲集》。上海：上海音樂出版社，1995。

華秋蘋。《南北二派密本琵琶譜真傳》。觀文社印行。嘉慶己卯春日。

樊少云傳譜，陳恭則、樊伯炎、殷榮珠整理。《瀛洲古調選曲》。北京：人民音樂出版社，1984。

鄭向恆。《琵琶獨奏十大名曲》。台北：學藝出版社，1981。

劉德海。《劉德海傳統琵琶曲集》。山西：山西教育出版社，1996。

劉德海。《劉德海中外琵琶曲集》。北京：警官教育出版社，1996。

鞠士林。《閒敘幽音》。上海蘭馨室藏版。咸豐庚申年抄本。

孫麗偉。《琵琶教程》。北京：人民音樂出版社，2001。

二、書籍類

王維真。《漢唐大曲研究》。台北：學藝出版社，1988.5。

李民雄。《民族器樂概論》。上海：上海音樂出版社，1997。

東方音樂學會。《中國民族音樂大系—民族器樂卷》。上海：上海音樂出版社，1989。

林谷芳。《諦觀有情》。台北：望月文化出版有限公司，1997。

林石城。《嘈切雜談—林石城教授琵琶文錄》。台北：學藝出版社，1996。

修海林。《中國古代音樂史料集》。西安：世界圖書出版公司，2000。

袁靜芳。《民族器樂》。北京：人民音樂出版社，1999。

袁靜芳。《樂種學》。北京：華樂出版社，1999。

張肖虎。《五聲性調式及和聲手法》。北京：人民音樂出版社，1997。

莊永平。《琵琶手冊》。上海：上海音樂出版社，2001。

黎英海。《漢族調式及其和聲》。上海：上海音樂出版社，2001。

葉棟。《民族器樂的體裁與形式》。上海：上海音樂出版社，1999。

葉棟。《唐樂古譜譯讀》。上海：上海音樂出版社，2001.5。

楊蔭瀏。《中國古代音樂史稿》。台北：大鴻圖書有限公司，1997。

楊蔭瀏。《中國音樂史綱》。台北：樂韻出版社，1996.2。

蔣一民。《音樂美學》。台北：五南圖書出版有限公司（原版：人民出版社），1998。

韓淑德、張之年。《中國琵琶史稿》。台北：丹青圖書有限公司，1987。

吳祖強。《曲式與作品分析》。台北：世界文物出版社，1994。

三、期刊論文：

李武華。〈談任鴻翔琵琶新技法之意義〉。《交響—西安音樂學院學報》，1996（4）。

任鴻翔。〈琵琶演奏中的觸絃問題〉。《黃鐘—武漢音樂學院學報》，1997（3）。

楊靖。〈琵琶聲音與技術漫談〉。《中國音樂》，1994（4）。

莊永平。〈琵琶左手的指法把位〉。《中國音樂》，1995（1）。

葛永明。〈琵琶的兩種揉絃法〉。《中國音樂》，1996（3）。

孫麗偉。〈琵琶演奏發音問題探微〉。《中國音樂》，1993（4）。

王州。〈琵琶”輪指”四題〉。《中國音樂》，1993（2）。

馬益民。〈琵琶吟揉概念商榷〉。《中國音樂》，1991（3）。

莊永平。〈琵琶的揉絃技巧〉。《中國音樂》，1989（4）。

[日]峰 雅彥著、青野繁治譯。〈《三五要錄》所記載的演奏樣式〉。《民族音樂》，1987（4）。

曹安和。〈唐代的琵琶技法〉。

林石城。〈琵琶左手基本指法”吟”〉。

林石城。〈琵琶指法與表演之窺見〉。《中央音樂學院學報》，1996（1）。

陳澤民。〈琵琶右手若干演奏技法之我見〉。

李石根。〈唐大曲與西安鼓樂的形式結構〉。《民族音樂結構研究論文集》。中央音樂學報，1986。

王震亞。〈《瀟湘水雲》初析〉。《民族音樂結構研究論文集》。中央音樂學報，1986。

羅映輝。〈論板腔體戲曲音樂的結構原則〉。《民族音樂結構研究論文集》。中央音樂學報，1986。

袁靜芳。〈民間鑼鼓樂結構探微—對《十番鑼鼓》中鑼鼓樂的分析研究〉。《民族音樂結構研究論文集》。中央音樂學報，1986。

董維松。〈論民族音樂中的三部性結構〉。《民族音樂結構研究論文集》。中央音樂學報，1986。

杜亞雄。〈八板及其形式美〉。《民族音樂結構研究論文集》。中央音樂學報，1986。

武俊達。〈論曲牌聯套體---中國戲曲音樂構成形式之一〉。《民族音樂結構研究論文集》。中央音樂學報，1986。

安祿興。〈論我國戲曲音樂兩大體制〉。《民族音樂結構研究論文集》。中央音樂學報，1986。