

研究論文

古琴指法吟、猱以「圓」為美的意義與流變

李美燕

國立屏東大學中國語文學系教授

摘要

「五音活潑之趣，半在吟猱」，這句話最早由（明）徐鉉所提出，時至今日，吟猱的指法依然是琴韻之美的關鍵。然而，吟猱的指法如何形成琴曲的趣與韻呢？由於吟猱指法的表現隨著琴家與琴派的不同而有大同小異的出入，筆者先從存見明清古琴譜按年代先後排序，將吟猱指法做整理與分析，羅列其中有關吟猱指法的重點，比對其異同與流變，最後，再以其中獨具特色的《梅庵琴譜》中的吟猱指法為例，參酌梅庵派古琴家徐立孫及吳宗漢的錄音，並結合筆者向呂培原老師習得此曲時所獲得之體會與理解，以見吟猱指法如何形成此曲的意韻，由此來看古琴之「吟猱」指法流傳至今的現代流變。

關鍵詞：圓、吟猱、古琴、指法、《梅庵琴譜·平沙落雁》

收稿日期：2019.09.30；通過日期：2019.12.03

一、前言

明末清初徐鉉之《谿山琴況》乃是中國古琴音樂美學的集大成之作，徐鉉以二十四況來呈現古琴音樂的演奏美學與風格意境論，雖然，二十四況在形式上是各自獨立，然在內涵上交相互攝的層面卻頗多見，而在二十四況中有些說法則是未見於其他樂論，直至《谿山琴況》才首見獨立為一個美學範疇，如「圓」況：

五音活潑之趣，半在吟猱。而吟猱之妙處全在圓滿、宛轉動蕩，無滯無礙，不少不多，以至恰好，謂之圓。吟猱之巨細緩急俱有圓音，不足則音虧缺，太過則音支離，皆為不美。故琴之妙在取音，取音宛轉則情聯，圓滿則意吐。其趣如水之興瀾，其體如珠之走盤。其聲如哦詠之有韻，斯可以名其圓矣。抑又論之，不獨吟猱貴圓，而一彈一按、一轉一折之間，亦自有圓音在焉。如一彈而獲中和之用，一按而湊妙合之機，一轉而函無痕之趣，一折而應起伏之微，於是欲輕而得其所以輕，欲重而得其所以重。天然之妙，猶若水滴荷心不能定擬。神哉圓乎！¹

我們可以發現吟、猱以「圓」為美的意涵不只是一個形式上「宛轉動蕩，無滯無礙」的意義而已，「圓」況中還有以下的重點。其一，不少不多——以中和為貴。其二，「宛轉則情聯，圓滿則意吐」二句點示指法的靈活運轉，宛轉動蕩，連綿不絕，有如人之「情感」自然流露不已，同時所謂的「意念」即是由此而呈現。其三，徐鉉藉由「水之興瀾」與「珠之走盤」來比喻「圓滿」以外，值得注意者是，

¹ 參閱中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》（北京市：中華書局，2010），《大還閣琴譜》中的《谿山琴況》，頁326。本文引用《琴曲集成》中的古琴譜頗多，為了避免注腳繁瑣，便於清晰閱讀，僅先寫出琴譜和頁碼，而將各本琴譜的出處表列於文末附錄一。其他未收入《琴曲集成》之古琴譜則列入引用書目及注釋中。

也用「其聲如哦詠之有韻」來比喻，這裡，也涉及到「韻」的問題。其四，由「吟猱貴圓」到整首琴曲的「按」、「彈」、「轉」、「折」，都有「圓音」在其中。其五，輕、重自如，自然而無痕，這是何其神妙的「圓」的境界，換句話說，所謂的「圓」是一種彈琴工夫，也是一種彈琴的境界。

徐鉉對「圓」沉的描述非但涉及到琴曲的指法技巧與風格意境，同時，徐鉉也提出「五音活潑之趣，半在吟猱」，亦即「琴韻」之美的蘊釀即是在於「吟猱」。因此，吟、猱的指法技巧也就成為後世古琴音樂審美的重要觀念。但事實上，吟、猱指法的技巧在後世的流變因琴家與琴派的風格不同而各異其趣，由此也衍生出各式各樣細微的變化，如「吟」有緩吟、急吟、大吟、細吟、定吟、長吟、少吟、略吟、落指吟、承聲吟、見聲吟、歇吟、遊吟、綽吟、注吟、進吟、退吟、走吟、淌吟、飛吟、往來吟、雙吟、緩急吟、分開吟；「猱」有緩猱、急猱、大猱、細猱、定猱、長猱、少猱、略猱、落指猱、藏頭猱、無意猱、蕩猱、撞猱、迎猱、蓄猱、放猱、綽猱、注猱、進猱、退猱、雙猱、緩急猱等。²何以古琴的吟、猱指法乃是古琴音樂中以「圓」為美的關鍵呢？筆者特從明清以來的古琴譜的指法結合歷史文獻的記載作梳理，以見明清以來琴譜中的吟、猱的指法如何流變？

在探討這個問題之前，必須注意者是，今人對古琴左手彈奏的吟、猱指法可能會以西洋音樂的認知角度來看，將其視為古琴曲中的裝飾奏，但根據筆者瀏覽歷代古琴譜與歷史文獻的記載來看，吟、猱指法不完全等同西洋音樂的裝飾奏，因為「吟」和「猱」在開始成為古琴指法之前，其實各有其在文獻中不同的本義，今人梁銘越即曾從歷代琴譜與文獻多方考察，對古琴的吟、猱指法的歷史發展作一番爬梳與整理，³今筆者更希望能進一步了解吟、猱二者後來發展為古琴音樂藉以表情達意的重要指法，其以「圓」為美的真正意義為何？

² 參閱丁承運，〈吟猱指法類解〉，《中國音樂》，第3期，頁46-47。

³ 參閱 Ming-Yueh Liang, "The Art of Yin-Jou Techniques for the Seven-Stringed Zither" (PhD diss., University of California, Los Angeles, 1973).

事實上，當我們追溯吟、猱指法的歷史起源時，見諸《琴書大全》所收錄的「唐陳居士指法」、⁴「成玉礪指法」⁵已可見對吟、猱指法有具體而明確的論述，然而，吟、猱指法在明清以來的琴譜中又產生甚麼流變呢？筆者擬從存見明清琴譜去梳理其中發展的脈絡，藉此以對古琴音樂中的吟、猱指法在古琴音樂中扮演的角色意義提供參考。換句話說，如果由吟、猱指法的流變來看，其中有大同小異的變化正可以反映出所謂的「琴韻」之美並非一成不變，歷代的彈琴者隨著其個人及各家琴派對琴曲的體認不同，指下所流露出來的琴韻也因人而異。

雖然，今日我們已無法藉諸古人的錄音以印證吟、猱指法在琴曲中的妙用，但筆者在梳理明清琴譜中的吟、猱指法後，擬在本文中舉一獨具特色的梅庵琴派的琴曲中的吟、猱指法為例，參考梅庵派徐立孫、吳宗漢兩位先生演奏的《梅庵琴譜·平沙落雁》的錄音，並結合筆者向呂培原老師習得此曲時所獲得之體會與理解，來看吟、猱指法如何在這首琴曲中穿梭運用，使琴曲的織體與張力展開，由聲、韻結合與變化，使點（散音）、線（泛音）、面（按音）交錯運用，開展出以「圓」為美的琴韻。

二、前人研究成果述評

有關古琴的吟、猱指法的研究，前人關注者很少，主要有兩種類型。其一是吟、猱指法是古琴指法彙編中的一部分，如：查阜西《存見古琴指法譜字集覽》⁶與張子盛所編《古琴指法譜字集成》⁷兩套書，皆是以編纂字典的方式將古琴的演

⁴ 參閱《琴書大全》，頁 163-64。另可參閱明成祖敕撰，《永樂琴書集成》（臺北市：新文豐，1983），明內府寫本，第二冊，卷八，頁 606。

⁵ 參閱《琴書大全》，頁 158-159。另可參閱明成祖，《永樂琴書集成》，第二冊，卷八，頁 622-623。

⁶ 查阜西，《存見古琴指法譜字集覽》（北京市：中國音樂研究所，1958）。

⁷ 張子盛主編，《古琴指法譜字集成》（北京市：中華書局，2016）。

奏指法彙編成書，對筆者在收集琴譜與整理資料方面可以提供不少助益，但是彼等並未對各種指法做深入研究。其二是專門針對「吟、猱」指法而撰寫的學位論文、期刊論文。

（一）學位論文方面

首先，參閱梁銘越在 1973 年的博士論文 *The Art of Yin-Jou Techniques for the Seven-Stringed Zither*（七弦琴的吟、猱技巧的藝術），最早提出古琴的吟、猱技巧的研究，爾後至今，已逾四十五年期間有關吟、猱指法的研究可謂寥若星辰。

梁氏的這本博士論文一共有三個章節：第一章「古琴的介紹」（包括：古琴構造的描述、歷史與理論）；第二章「文獻中吟、猱的意義與發展」（包括：吟、猱的起源、吟、猱的文獻資料、宋代之前的資料、宋代的資料、明代的資料、清代的資料、清代以後的資料、圖示和量表、結語和資料）；第三章「吟、猱技巧的功能研究」（包括：分析的介紹、方法論，以十一首琴曲為例：〈胡笳十八拍〉、〈古怨〉、〈獲麟〉、〈天風環珮〉、〈長清〉、〈良宵引〉、〈梧葉舞秋風〉、〈瀟湘水雲〉、〈春曉吟〉、〈平沙落雁〉、〈長門怨〉），最後為結論。

梁氏對吟、猱指法在史料文獻中的記載做一番整理，然而，或許是因為受限於其當年在國外從事研究與寫作，古琴譜的蒐羅不易，整本論文中參考的古琴譜僅有二十餘本，外加 1962 年出版的《琴曲集成》第一冊，其他參考的史料文獻有查阜西的《見在古琴曲傳譜解類彙編初稿》、《幽蘭指法集解》，《中國古代音樂史料輯要》、《古琴曲集》、《古琴曲彙編》及歐陽詢《藝文類聚》、唐健垣《琴府》和虞世南《北堂書鈔》等。然而，今日已出版的《琴曲集成》這一套書已有三十冊（共約一百四十餘本），今人實有必要在梁氏的基礎上更進一步做研究。

至於從梁氏分析十一首琴曲的研究方法來看，梁氏分為四個步驟，⁸ 一是先介紹演奏者、琴譜、改編者、假設的起源以及其他版本等背景；二是分析此琴曲作品中吟和猱的類型及各類型出現的次數；三是對吟、猱技巧的音樂型態給予定位、分類與解釋，而梁氏在每類吟、猱技巧的音樂型態下又以八種標準來概述，包括：1. 分析吟、猱指法在琴譜中出現的情況和位置；2. 解釋琴譜中的指法技巧和動作；3. 以五線譜來標記吟、猱指法的基本音高的時值；4. 說明古琴十三徽被分成三個部分：高音區（1-5 徽）、中音區（5-9 徽）、低音區（10-13 徽）；5. 在吟、猱之前的指法說明；6. 吟、猱的音樂模式結束後的情況；7. 概述吟、猱指法植基於音樂模式的音高；8. 據五線譜以定吟、猱的音高。

梁氏是提出吟、猱指法的音樂分析與研究的先鋒者，其兼用中西音樂的理論來處理的方式可以作為很好的借鑒，然筆者擬在梁氏的基礎上，一方面以更多的文獻史料來蒐羅與比對，以彌補梁氏當年所未見的古琴譜中有關吟、猱的論述，再做深入的探討。

其次，參見張元鴻在 2012 年的碩士論文《古琴吟、猱音的分析模型》一文，將「吟、猱、綽、注」等指法如何傳達出古琴演奏者想呈現的「韻」以及「意境」，以多媒體訊號來處理，且以劉赤誠演奏《梅庵琴譜》裡的琴曲〈長門怨〉為例，就其中的吟、猱音作為研究對象，用起音點偵測、基頻偵測等技術，來分析吟、猱音在聲學方面的特性，提出適合的吟、猱音分析模型。

張氏在其緒論中指出「古琴的吟猱由於技法的呈現上，與西方音樂中顫音所擔任的角色類似，但在變化以及音樂表情的豐富的程度，遠遠超過了西方音樂中所使用的顫音」，⁹ 因此，這篇論文的貢獻是將吟、猱音的聲學方面特性透過多媒體訊號來呈現，以建立分析模型，「並以顫音分析技術，對實際古琴音樂中的

⁸ 參閱 Liang, "The Art of Yin-Jou Techniques for the Seven-Stringed Zither, pp151-153.

⁹ 參閱張元鴻，《古琴吟、猱音的分析模型》（碩士論文，中華大學，2012），頁 2。

吟猱音進行顫音參數量測，並對各種吟猱音次類型的聲學特性提供量化統計參考數據，來驗證傳統琴譜上對吟、猱音的定性敘述的一致性」。¹⁰

所以，張氏參考數本琴譜（包括：《琴譜總說》、《太音大全集》、《新刊發明琴譜》、《風宣玄品》、《梧岡琴譜》、《琴譜正傳》、《琴書大全》、《與古齋琴譜》、《梅庵琴譜》、《五知齋琴譜》等）及管平湖編撰的《古琴指法考》中的吟、猱指法來做研究。然而，從今日所見的琴譜多達近一百四十餘種以上來看，張氏所取樣的研究素材顯然也是不足。而張氏以劉赤誠演奏《梅庵琴譜》裡的琴曲〈長門怨〉為例，來做古琴吟、猱音的分析模型，對傳統古琴音樂的研究可謂令人開了眼界，但值得思考者是，古琴彈奏的吟、猱指法若是建立在人的情感與修養的基礎上，量化研究恐怕還是不足以呈現吟、猱指法在古琴藝術上的精神內涵與文化意義。

（二）期刊論文方面

1. 丁承運有〈吟猱指法類解〉、〈論吟猱——民族彈撥樂器演奏藝術探微〉二文，前者是採用表列的方式，將古琴、古箏與琵琶的吟、猱指法做比對，丁氏的分類包括：緩急類、大小類、長短類、遲早類、特徵類、組合類。這篇文章僅有兩頁，而且是手寫文字，除了抄錄兩頁的資料外，並沒有任何討論與研究。

後者是以古琴、古箏與琵琶的吟、猱音為例，丁氏先概述何謂吟、猱，並且簡要地舉（宋）田紫芝《太古遺音·手勢圖》、《竭石調·幽蘭》和《烏絲欄指法》卷子中的記載為例，接著解釋吟、猱的效用「在於表達音樂形象和感情的深刻性上，有獨特的作用和力量」，¹¹並舉古箏曲（如：〈落院〉、〈閨怨〉、〈和番〉、

¹⁰ 參閱張元鴻，《古琴吟、猱音的分析模型》，頁2。

¹¹ 參閱丁承運，〈論吟猱——民族彈撥樂器演奏藝術探微〉，《中國音樂》，第1期，頁49。

〈打雁〉、〈思鄉〉、〈狀元遊街〉、〈漁舟唱晚〉) 的片段譜例來簡要說明。

丁氏強調「傳統的曲譜只有通過正確的演奏，才能反映出其精神風貌。因而吟猱技術就不僅僅是演奏家的事，也應是研究者研究的對象」，¹² 筆者亦頗認同此說法。接著，丁氏就將其在〈吟猱指法類解〉一文中的分類（緩急類、大小類、長短類、遲早類、特徵類、組合類）逐項做說明，分別就古琴、古箏與琵琶的指法來做解釋，但丁氏並未說明其之所以如此解釋所據為何。最後，丁氏用幾行話簡略作結。

2. 梅曰強〈吟、猱、綽、注在古琴演奏中的作用〉一文提出若忽視吟、猱指法，實有礙於古琴體現以「意」為主的特色，並且指出吟、猱的指法是感情的表現，表現得當與不當端看個人的修養。此外，吟、猱指法在古琴演奏中的作用主要有三：豐富音色、控制節拍、校正音準。最後，梅氏強調吟、猱、綽、注是古琴演奏的基本功。¹³ 整體而言，梅氏的說法乃是本乎其長年投入古琴彈奏所得的體會，其中並無對錯可言。筆者將其說法列入今人的觀點之一，作為與其他各家說法比較的參考。

3. 末具名〈古琴「吟」和「猱」技法詳解——名家吟猱大全〉一文將常用的琴譜（如：《五知齋琴譜》、《春草堂琴譜》、《琴學入門》、《琴鏡補》、《梅庵琴譜》）及近年來的論著（如：沈草農等《古琴初階》、許光毅《怎樣彈古琴》、龔一《怎樣彈古琴》、張世彬《中國音樂史論述稿》、丁承運〈論吟猱〉、葉明媚〈古琴音樂中虛實手法的運用〉等）彙集，再歸類總結吟、猱的運指方向、幅度和速度，換言之，這篇文章是一篇整理和介紹性的作品。¹⁴

4. 劉倩〈吟、猱、綽、注在古琴演奏中的作用研究〉一文擬探討吟、猱、綽、

¹² 參閱丁承運，〈論吟猱——民族彈撥樂器演奏藝術探微〉，頁 50。

¹³ 梅曰強，〈吟、猱、綽、注在古琴演奏中的作用〉，《樂器》，第 3 期，頁 78-79。

¹⁴ 〈古琴「吟」和「猱」技法詳解——名家吟、猱大全〉，《小演奏家》，第 7 期，頁 28-30。

注在古琴演奏中的作用，以及學習古琴演奏中的吟、猱、綽、注需要注意的問題，在篇幅短小的兩頁內容中，有一半的內容與梅曰強〈吟、猱、綽、注在古琴演奏中的作用〉一文的說法一字不差。此外，全文中既無譜例說明，也未見詳盡的論述，只是表淺地略說一下。¹⁵

以上前人的論述中，有關吟、猱指法的歷史起源已有梁銘越在 *The Art of Yin-Jou Techniques for the Seven-Stringed Zither*（七弦琴的吟、猱技巧的藝術）中提出論述，筆者暫不贅述。故特就明清古琴譜中的「吟」「猱」指法來做整理與分析（本文暫不涉獵由「吟」「猱」指法所開展出來的其他變化類型），爾後，兼以《梅庵琴譜·平沙落雁》的吟、猱音樂語法為例，以見吟、猱指法如何形成此曲的意韻，而見古琴之「吟、猱」指法流傳至今的現代詮釋。

三、「吟、猱」指法的整理與分析

明清時期的古琴譜中有關吟、猱指法的記載頗多，今筆者特以北京中華書局出版的《琴曲集成》為主，旁及其他少數未收入《琴曲集成》之古琴譜，由於本文旨在探討古琴指法吟、猱以「圓」為美的意義，故以徐鉉之《大還閣琴譜·萬峰閣指法闕箋》為主，來比對其他琴譜中吟、猱指法說明的大同小異之處。

（一）「吟」的指法整理與分析

見諸《大還閣琴譜·萬峰閣指法闕箋》中有關「吟」的說法如下：

吟者。按絃取音，在指按處，往來搖動，上下不出三四分，先大後小，

¹⁵ 劉倩，〈吟、猱、綽、注在古琴演奏中的作用研究〉，《通俗歌曲》，第5期，頁60-61。

一轉一收，約四五餘轉，即收于本位而止，少則虧缺，多則過繁，故有恰好之理，以圓活完滿為度，吟之緩急俱要圓滿，若吟哦然，致有音韻。¹⁶

1. 「吟」的指法要訣

「吟」的指法首先要注意者是，其正確的指法動作為何？自徐鉉提出「吟者。按絃取音」以來，其後的琴譜幾乎說法一致，少數不同說法者，如：「吟也。按徽得聲」、¹⁷「吟也。按指得聲」。¹⁸

2. 「吟」的幅度

自徐鉉提出「在指按處，往來搖動，上下不出三四分」以來，其後的琴譜有說及「吟」的幅度大小與次數多寡者也是大同小異，如：

(1) 「往來動搖，不出二三分」；¹⁹「按指得聲，乘聲搖動三四轉，上下往來，不出三四分」²⁰；「上下不出寸許」。²¹

(2) 「按指得聲，細動不過徽」；²²「按指得聲，細動不出聲」；²³「按指得聲，運掌搖動，或大或細，兩頭平均，或甲或肉……」。²⁴

¹⁶ 參閱《大還閣琴譜·萬峰閣指法閱箋》，頁 457-458。

¹⁷ 參閱《太和正音琴譜》，頁 37。

¹⁸ 參閱《指法滙參確解》，頁 216。

¹⁹ 參閱《蓼懷堂琴譜》，頁 179；《鄰鶴齋琴譜》，頁 27；《琴學心聲諧譜》，頁 52。

²⁰ 參閱《指法滙參確解》，頁 216；《五知齋琴譜》，頁 423；《龍吟閣秘本琴譜》，頁 335；《蘭田館琴譜》，頁 188；《桐園草堂琴譜》，頁 361；《白遠堂琴譜》，頁 290；《琴學韜端》，頁 377；《二香琴譜》，頁 92；《悟雪山房琴譜》，頁 223；《梅花仙館琴譜》，頁 5；《荻灰館琴譜》，頁 85。

²¹ 參閱《琴譜析微》，頁 39；《澄鑒堂琴譜》，頁 198；《臥雲樓琴譜》，頁 17；《存古堂琴譜》，頁 224；《琴香堂琴譜》，頁 7。

²² 參閱《琴苑心傳全編》，頁 303；《新刊發明琴譜》，頁 343；《風宣玄品》，頁 18；《琴學管見》，頁 246。

²³ 參閱《琴譜正傳》，頁 398；《文會堂琴譜》，頁 180；《三才圖會續集》，頁 473。

²⁴ 參閱《琴學正聲》，頁 26。

3. 「吟」的次數

在徐鉉提出「先大後小，一轉一收，約四五餘轉，即收於本位而止」之前，已可見「先大後小，一轉一收，約四五餘轉，即收」²⁵的說法，可知徐鉉對「吟」的次數之說是前有所承。不同者是，徐鉉明白的點出「吟」要「收於本位而止」。爾後，諸多琴譜的說法也與《大還閣琴譜·萬峰閣指法閱箋》一致，多半提出約四五轉以後即歸於本位，少數琴譜還強調「仍用定吟方收本位而止」，²⁶亦即在收於本位之前要加上「定吟」。而有些琴譜還進一步地指出「吟」要「不絕如縷，乃得其趣」，²⁷以絲縷的連綿不絕形容「吟」的趣味。

然而，《一經廬琴學》的說法略有不同，如下：

吟，自徽分之下，綽至徽分，一往一還，先大後小，以三次為正，如人之吟然，故曰吟。多不過五，少纔止一，須相琴之緩急為之。²⁸

《一經廬琴學》說「吟」的次數以三次為原則，少則一次，最多不超過五次，端視琴本身及琴曲而定（「須相琴之緩急為之」）。而絕大多數的古琴譜都是以吟為圓弧形畫圓，少見「自徽分之下，綽至徽分」，而且還是「先大後小」。

此外，值得注意者是，有多本古琴譜皆提出「吟也，得聲慢搖動」，²⁹爾後，

²⁵ 參閱《琴學心聲諧譜》，頁 52。

²⁶ 參閱《琴學韜端》，頁 377；《琴譜正律》，頁 43；《天聞閣琴譜》，頁 134；《希韶閣琴瑟合譜》，頁 308；《琴學摘要》，頁 100；《桐園草堂琴譜》，頁 361；《鄰鶴齋琴譜》，頁 27；《琴瑟合譜》，頁 131。

²⁷ 參閱《澄鑒堂琴譜》，頁 198；《存古堂琴譜》，頁 224；《琴香堂琴譜》，頁 7；《二香琴譜》，頁 92；《梅花仙館琴譜》，頁 5。

²⁸ 參閱《一經廬琴》，頁 59。

²⁹ 參閱《梧岡琴譜》，頁 400；《杏莊太音補遺》，頁 310；《五音琴譜》，頁 195；《重修真傳琴譜》，頁 296；《玉梧琴譜》，頁 12；《真傳正宗琴譜》，頁 59；《文會堂琴譜》，頁 179；《藏春塢琴譜》，頁 300；《三才圖會續集》，頁 472；《古音正宗》，頁 265；《義軒琴經》，頁 409；《一峰園琴譜》，頁 496；《潁陽琴譜》，頁 58；《酣古齋琴譜》，頁

明清時期的古琴譜對「吟」的緩急的見解大致上也不出這個觀念，「吟」的目的其實也就是為了要「延其聲」、³⁰「延其琴韻」。³¹

4. 取聲「清」、「圓」為是

不論各家的琴譜所重視的要點為何，「吟」的取聲以「清」、「圓」為是，乃是各琴譜的共識。根據《琴書大全》記載「唐陳居士指法」（「左手訣法」），其中有謂「吟。右扣絃，左按徽，令指下有聲清圓是也」；³²《永樂琴書集成》記載（宋）成玉礪的指法，其形容「吟」的取聲「如鐘聲餘韻也」，³³換句話說，以「鐘聲」來比喻「吟」的取聲也是以「清」、「圓」迴盪為美，同時，成玉礪也指出「吟」的指法技巧與琴「韻」的關聯。換句話說，「吟」以清、圓為美可能在宋代就已經有此觀念，因此，徐鉉《谿山琴況》中的「圓」況的說法應該是前有所承。

而徐鉉提出「少則虧缺，多則過繁，故有恰好之理，以圓活完滿為度，吟之緩急俱要圓滿，若吟哦然，致有音韻」，後來的琴譜的說法也一脈相承，即使如《燕閒四適·琴適》形容「吟」為「呻吟圓淨」，³⁴用詞雖不同（一者是吟哦，一者是呻吟），然意義是一樣。「吟」以「圓」為美，有如人聲吟哦一般，可產生音韻之美，如此的觀點在《大還閣琴譜·萬峰閣指法閱箋》提出這個說法以後，幾乎已經成為定型。³⁵只有少數幾本琴譜略有增刪之處，如《蘭田館琴譜》提出「中

433；《白菡萏香館琴譜》，頁424。另可參閱（明）石國禎、陳泰等編，《龍湖琴譜》（1570），原刊本，無頁次。

³⁰ 參閱《謝琳太古遺音》，頁273；《太音傳習》，頁18；《德音堂琴譜》，頁486；《師白山房琴譜》，頁5。另可參閱（明）張大命《太古正音琴譜》（1609），卷一，頁17；（明）張大命《太古正音琴經》（1609），卷三，無頁次。

³¹ 參閱《事林廣記》，頁18。

³² 參閱《琴書大全》，頁154。

³³ 參閱《永樂琴書集成》，第二冊，卷八，頁622。

³⁴ 參閱《琴適》，頁17。

³⁵ 參閱《龍吟閣秘本琴譜》，頁335；《自遠堂琴譜》，頁290；《指法滙參確解》，頁216；《琴學軼端》，頁377；《悟雪山房琴譜》，頁223；《琴譜正律》，頁43；《琴學尊聞》，頁

和之吟」。³⁶

換句話說，早在徐鉉《谿山琴況》的「圓」況提出「琴之妙趣，半在吟猱」之前，事實上，宋代以來的古琴譜已可見有「吟」以清圓為美之說。而在《谿山琴況》之後，「吟」的指法以「圓滿」為度，有似吟哦般的神韻，幾乎是古琴譜的主流共識。如《琴學入門》即明白指出如下的說法：

以恰好二字為真詮，即圓湛飽滿之謂也，凡吟之緩急長短，俱不外圓滿一訣，若吟哦然，方有音韻。³⁷

除此之外，《太和正音琴譜》又可見以大自然間的具體形象「寒蟬吟秋」來比擬「吟」的效果。³⁸

5. 「吟」和琴韻的關聯

在徐鉉的《谿山琴況》之前，《徽言秘旨》已明白指出「吟」和韻的關聯，乃在於「吟也，得音後將指動搖，即其餘韻」。同時，也提出「吟」之取音，「其音猶吟哦之餘韻，非輕搖慢動之謂也」。³⁹換句話說，「吟」其實是一種餘韻，如同中國傳統繪畫中的「留白」，而不只是一個輕搖慢動的指法動作而已。

至於「吟」的技法究竟如何產生餘韻呢？在《治心齋琴學練要·左手指法》有「不離其位，取其餘韻，如吟指貴靈活無痕為妙」，⁴⁰揭示出「吟」的技術要

216；《蕉庵琴譜》，頁 25；《天聞閣琴譜》，頁 134；《希韶閣琴譜集成》，頁 424；《希韶閣琴瑟合譜》，頁 308；《枕經葑史山房襍抄》，頁 26；《雙琴書屋琴譜集成》，頁 262；《琴學初津》，頁 226；《琴學摘要》，頁 100；《琴學叢書》，頁 202；《琴學心聲諧譜》，頁 52；《鄰鶴齋琴譜》，頁 27。

³⁶ 參閱《蘭田館琴譜》，頁 188。

³⁷ 參閱《琴學入門》，頁 292。

³⁸ 參閱張大命，《太和正音琴譜》，頁 37。

³⁹ 參閱《徽言秘旨》，頁 20。

⁴⁰ 參閱（清）王善，《治心齋琴學練要》（1739），原刊本，第一冊，卷一，頁 10。

求還要達到「圓」而「無礙」、「無痕」的境界。這些說法大抵上均不出徐鉉的《谿山琴況》中「圓」況所論述的範圍。

（二）「猱」的指法整理與分析

見諸《大還閣琴譜·萬峰閣指法闕箋》中有關「猱」的說法如下：

猱。指於按處往來搖動約過本位五六分，大于吟而多急烈，音取濶大蒼老，亦以恰好圓滿為度。大都小者為吟，大者為猱。吟取韻致，猱取古勁，各有所宜。⁴¹

1. 「猱」的指法要訣

（1）「猱」的動作與幅度

自徐鉉提出「猱」的幅度——「往來搖動約過本位五六分」，後來的琴譜多半傳承此說；⁴²唯有少數或言「約過按位二三分」；⁴³或言「在徽上下大動數次」；⁴⁴或言「上按位數分，往來搖動如進復」。⁴⁵儘管對於「猱」的動作大小幅度的解釋略有不同，但對於「猱」的審美要求卻頗為一致，以「猿猱升木」來作為比喻。⁴⁶

⁴¹ 參閱《大還閣琴譜·萬峰閣指法闕箋》，頁 459。

⁴² 參閱《五知齋琴譜》，頁 425；《龍吟閣秘本琴譜》，頁 336；《自遠堂琴譜》，頁 291；《琴學初端》，頁 379；《荻灰館琴譜》，頁 86；《蕉庵琴譜》，頁 26；《琴瑟合譜》，頁 132；《天聞閣琴譜》，頁 135；《希韶閣琴瑟合譜》，頁 310；《希韶閣琴譜集成》，頁 426；《蓼懷堂琴譜》，頁 179；《指法滙參確解》，頁 218；《悟雪山房琴譜》，頁 224；《槐蔭書屋琴譜》，頁 344；《雙琴書屋琴譜集成》，頁 267；《梅花仙館琴譜》，頁 6。

⁴³ 參閱《琴學入門》，頁 292；《枕經薛史山房樓抄》，頁 27。另可參閱（清）祝鳳喈《與古齋琴譜》（北京市：中國書店，2014），卷四，〈左指按法字母〉，頁 16。

⁴⁴ 參閱《酣古齋琴譜》，頁 434。

⁴⁵ 參閱《琴學初津》，頁 227。

⁴⁶ 參閱《蓼懷堂琴譜》，頁 179；《酣古齋琴譜》，頁 434。

2. 「猱」與「吟」之別

明清琴譜中指出吟、猱之區別者頗不少見，在徐鉉以前，《徽言秘旨》即已指出「吟從綽，猱從注，略向徽上而作，如往徽下注搖，即是猱矣」，以「吟從綽」、「猱從注」⁴⁷作為區別吟、猱的大前提，爾後，徐鉉則以「小者為吟，大者為猱」來作為「猱」與「吟」的區別。⁴⁸除此之外，《琴學正聲》則可見提出吟和猱區別的詳盡描述，如：

按指得聲，運掌搖動，或大或細，兩頭平均，或甲或肉，因曲取便，務得夫吟哦詠嘆之意，非若猱之乘聲上綽，止於取聲處著力也，搖動三度，為吟之則。⁴⁹

吟和猱的不同，乃在於「吟」之取聲使力是左右平均，而「猱」則是呈現下注時著力，返回原位上綽時不使力，而且以搖動三次為原則。而其他琴譜也可見如下的說法：「輕清小者為吟，重大帶急者為猱」，⁵⁰「輕清而小為吟，重大蒼古為猱」⁵¹等，但大抵不出「小者為吟，大者為猱」的大原則。此外，徐鉉提出「吟取韻致，猱取古勁」的說法，也為後世的琴譜所傳承。⁵²少數琴譜的用詞雖略有不同，如：「吟取生動，猱取古勁」；⁵³「吟取生動，猱取古勁，吟在徽下，

⁴⁷ 參閱《徽言秘旨》，頁 20；《琴學摘要》，頁 102。

⁴⁸ 參閱《大還閣琴譜·萬峰閣指法閱箋》，頁 459；《龍吟閣秘本琴譜》，頁 336；《指法滙參確解》，頁 218；《與古齋琴譜》，頁 16；《琴學入門》，頁 293。

⁴⁹ 參閱《琴學正聲》，頁 26。

⁵⁰ 參閱《蕉庵琴譜》，頁 26；《天聞閣琴譜》，頁 135；《希韶閣琴瑟合譜》，頁 310；《希韶閣琴譜集成》，頁 426；《枕經昨史山房襍抄》，頁 27。

⁵¹ 參閱《雙琴書屋琴譜集成》，頁 267。

⁵² 參閱《大還閣琴譜·萬峰閣指法閱箋》，頁 459；《澄鑒堂琴譜》，頁 199；《五知齋琴譜》，頁 425；《存古堂琴譜》，頁 225；《龍吟閣秘本琴譜》，頁 336；《琴香堂琴譜》，頁 8；《指法滙參確解》，頁 218；《二香琴譜》，頁 92；《蕉庵琴譜》，頁 26；《天聞閣琴譜》，頁 135；《希韶閣琴瑟合譜》，頁 310；《雙琴書屋琴譜集成》，頁 267。

⁵³ 參閱《與古齋琴譜》，卷四，〈左指按法字母〉，頁 16。

猱在徽上」；⁵⁴「大於吟者為度，猱取古勁，故從注」，⁵⁵但在意義上並無二致。

3. 取音以「圓滿」為度

自徐鉉提出「猱」之取音：「大於吟而多急烈。音取濶大蒼老，亦從恰好圓滿為度」，⁵⁶爾後，《五知齋琴譜》還加上「兼求古澹」的說法，如：

大於吟而多急烈。音取濶大蒼老，兼求古澹，有如猿猱升木，音取恰好，圓滿為度。⁵⁷

《五知齋琴譜》所論者也成為清代琴譜據以說明「猱」的指法的依據。⁵⁸至於「猱」的韻味，直至《五知齋琴譜》始提出「……吟猱之妙，全在動蕩有情，緩急有韻。若手指任其浮躁，則聲繁音雜，不成其美矣」，⁵⁹爾後，其他諸琴譜也有傳承同樣的說法。⁶⁰

四、「吟、猱」指法在近代的流變 ——兼以《梅庵琴譜·平沙落雁》為例

綜上所述可知，自從徐鉉《谿山琴況》、《大還閣琴譜·萬峰閣指法閱箋》

⁵⁴ 參閱《琴學初津》，頁 227。

⁵⁵ 參閱《琴學摘要》，頁 101-102。

⁵⁶ 參閱《大還閣琴譜·萬峰閣指法閱箋》，頁 459；《龍吟閣秘本琴譜》，頁 336；《琴學尊聞》，頁 217。

⁵⁷ 參閱《五知齋琴譜》，頁 425。

⁵⁸ 參閱《琴學初端》，頁 379；《蕉庵琴譜》，頁 26；《琴瑟合譜》，頁 132；《天聞閣琴譜》，頁 135；《希韶閣琴瑟合譜》，頁 310。

⁵⁹ 參閱《五知齋琴譜》，頁 425。

⁶⁰ 參閱《自遠堂琴譜》，頁 291；《琴學初端》，頁 379；《悟雪山房琴譜》，頁 224；《荻灰館琴譜》，頁 86；《蕉庵琴譜》，頁 26；《天聞閣琴譜》，頁 135；《希韶閣琴瑟合譜》，頁 310；《希韶閣琴譜集成》，頁 426；《雙琴書屋琴譜集成》，頁 267。

傳承其之前散見於其他琴譜的觀點，具體地提出吟、猱指法的具體說法以後，吟、猱指法在明清時期的古琴譜中的說法幾乎都是大同小異，一脈相承。但若從近代古琴譜和琴書中有關吟、猱指法的說明來看，民國以來的《琴學叢書》、《今虞琴刊》與《梅庵琴譜》對吟、猱指法的說法已經有明顯的變化，值得關注，說明如下：

（一）「吟」的指法流變與分析

在「吟」的指法方面，《琴學叢書》提出「吟猱各指法均有『板』」，⁶¹而在《今虞琴刊》中則可見彭芷卿的〈桐心閣指法析微〉提出「吟」的指法與幅度大小的規定：

吟也。按彈得聲後，帶音上位右二分，轉下位左二分，又上位右一分，又下位左一分，復上至本位為止。凡五音四轉，兩轉一收。先大後小，以歸本位，運指如旋規，取音須圓活，猶吟哦之有韻致也。……中準用三四分者，下準當用七八分，上準祇用一二分，不得統云三四分也。若謂徽間之分，則更有廣狹不同。⁶²

換言之，《今虞琴刊》對「吟」的要求非但更為嚴謹，而且也著重節奏板拍的清楚分明。此外，值得注意者是，前述所有的古琴譜或有用「吟哦」，或有用「呻吟」來形容「吟」所帶來的從容優游的美感，唯獨《梅庵琴譜》提出如下之說是個例外：

⁶¹ 參閱《琴學叢書》，頁 202。

⁶² 參閱今虞琴社編，《今虞琴刊》（上海市：上海社會科學院出版社，2018），頁 149。

吟，得音後將指急急搖動，約三四轉，猶吟哦之餘韻，上下不出四五分，雖動搖不離其位。要至勻至實，不可輕搖漫動。然必鬆活，得靈動之機為妙。⁶³

《梅庵琴譜》與之前的琴譜所謂「吟」的說法，乍看之下似乎一致，一樣是追求透過鬆活靈動的「吟」的指法，有如吟哦之餘韻之美，但實際略有不同，其關鍵就在於「得音後將指急急搖動」、「不可輕搖漫動」這兩句話，明清的琴譜有指出「吟」乃「非輕搖慢動」者，但從未見「將指急急搖動」的說法，換言之，《梅庵琴譜》所指出的「得音後將指急急搖動」，實與歷代琴譜強調「吟也，得聲慢搖動」者大異其趣。

（二）「猱」的指法流變與分析

在「猱」的指法方面，如《琴學叢書》提出「猱」的說法：

猱用三猱者最多，得音後即帶音下徽左三四分，復上至徽位為一猱，如法再二作即三猱。……以板為區別，用指皆往下用力，往上不用力，取音均宜堅勁蒼古，其形象舊譜謂如猱升木是也。⁶⁴

依《琴學叢書》的說法來看，雖然也傳承明清以來古琴譜中的說法：「取音均宜堅勁蒼古，其形象舊譜如猱升木是也」，但卻有不同之處，其將「猱」等同於「三進復」，而與「三進復」不同者是，「進復」是往下和往上使力皆一致，

⁶³ 參閱王燕卿原著、徐立孫編，《梅庵琴譜》（臺北市：華正書局，1975），頁 53-54。

⁶⁴ 參閱《琴學叢書》，頁 203。

「猱」則是「往下用力，往上不用力」，而其強調「板」（拍子）的重要性，則與明清以來古琴譜所強調的重點不太一樣，換言之，《琴學叢書》之前的古琴譜強調「猱」之取音以「圓滿」為度，在《琴學叢書》中則以近於「進復」的直線往返的技巧為主。

至於《今虞琴刊》中彭芷卿〈桐心閣指法析微〉對「猱」的說法，可見如下：

猱也，按彈得聲後，帶音下位左二分，折上位右二分，又下位左一分，又上位右一分，復下至本位為止。凡五音四折，兩折一收。

先大後小，以歸本位，取向與吟相反。運指如折矩，出聲貴蒼勁，猶猱猱升木，得其搖撼之聲也。⁶⁵

吟之用轉，猱之用折。⁶⁶

吟、猱均於本位上下取音。而吟從綽，須實上而虛下；猱從注，須實下而虛上，此即二者用指取音之細別也。⁶⁷

從《今虞琴刊》的說法來看，雖然也傳承明清以來古琴譜中的說法：「出聲貴蒼勁，猶猱猱升木」，但卻可以發現一個很明顯的差異，「猱」在明清古琴譜中與「吟」同樣是以「圓」為美，但在《今虞琴刊》上卻形成由「圓」轉「折」的變化，如其強調「猱之用『折』」、「運指如『折』矩」，而「猱」的節拍與次數也有一定：「凡五音四『折』，兩『折』一收」。而其所謂的「吟從綽」、「猱從注」雖然與明清古琴譜的說法相同，但強調「吟」要「實上而虛下」，「猱」要「實下而虛上」，這些細微的指法運用之處皆顯示出近代古琴之趣味與韻味之美的流變。由此再看《梅庵琴譜》中「猱」的說法：

⁶⁵ 參閱今虞琴社，《今虞琴刊》，頁 150。

⁶⁶ 參閱今虞琴社，《今虞琴刊》，頁 151。

⁶⁷ 參閱今虞琴社，《今虞琴刊》，頁 151。

猱。得音後稍偏下緩緩搖動約一二轉，如猱狻之悲啼，較吟稍大而緩。⁶⁸

基本上，《梅庵琴譜》的「猱」幾乎都是向下緩緩搖動，次數至多一二轉，並非左右搖動。以下筆者即以《梅庵琴譜·平沙落雁》（譜例參見附錄二）為例，來看其中的吟、猱指法在琴曲中的運用。

《梅庵琴譜》是在 1931 年由南通梅庵琴社以石印本出版，乃是近代著名的梅庵琴派的代表琴譜，而〈平沙落雁〉一曲又是其中頗具特色的曲子，這首曲子總共有七段加尾聲，其最明顯的特色是，在整首曲子的第六段後加上模擬雁鳴及雁群啄食拍翅的段落，其中的音群變化錯落有緻。當年的王燕卿（1867-1921）加上這個擬聲段落可說是非常成功，非但不會與〈平沙落雁〉整首曲子的風格不協調，還相當自然地融入整首曲子的意境中，形成動靜對比且活潑生動的效果。換句話說，這首琴曲既保留了寫意的風格，同時也加入寫實的畫面，雁群的活潑生動形象就是由第六段來呈現，然後在趣味化的情境中，又返歸到意境的流露。最後整首曲子的尾聲即是藉著散泛音的交錯結合，使雁行漸遠漸淡的意境呈現，可說是相當具有特色的一首作品。

有關這首曲子的第六段雁鳴聲的研究，前人已有專論，⁶⁹ 不擬贅述。今筆者擬探討的重點是，吟、猱指法在整首曲子中的角色與意義。基本上，《梅庵琴譜·平沙落雁》的吟、猱指法除了譜面上所記載者外，還有琴人隨其心境所至，自然而然所產生的吟、猱，因此，實在無法數計，筆者僅根據譜面上所見者統計如表 1。

⁶⁸ 參閱《梅庵琴譜》，頁 54。

⁶⁹ 參閱梁正一，〈梅庵琴曲《平沙落雁》所體現古琴音樂的活傳統——紀念梅庵派祖師王燕卿逝世九十週年〉，《關渡音樂學刊》，第 16 期，頁 103-134。

表 1 《梅庵琴譜·平沙落雁》中的吟、猱次數

指法\段	一段	二段	三段	四段	五段	六段	七段	尾聲
吟	5	7	4	2	1	1	2	
小吟		2	2				1	
雙吟		1		1				
猱		1	2					
小猱		1	1					
蕩猱	1	4	2	1	2			

《梅庵琴譜·平沙落雁》一曲就琴譜上可見的記載來看，其中的「吟」有 29 次（包括吟、小吟及雙吟）和「猱」有 15 次（包括猱、小猱及蕩猱），總共有 44 次，但如果加上琴人自己隨著情感與心境流露於指下，自然而然加上一些定吟或細吟的動作，其次數又不止於此。

「吟」在《梅庵琴譜·平沙落雁》這首曲子中如果是採用自由隨興的方式去彈，整首曲子的節拍就會完全走樣，所以，一旦「得音後將指急急搖動」，反而能使拍子的行進緊湊而穩健，讓這首琴曲的吟與猱的張力與曲子的骨幹音能結合得恰如其分。

因此，從《梅庵琴譜·平沙落雁》來看，整首琴曲的拍點是非常分明，節拍的要求也很嚴謹。而在左手的裝飾音上面主要是吟、猱二者，尤其是「蕩猱」的次數最多（出現 10 次），其中 4 次（第一、二、三、五段）是出現在一段最後一句的句尾，句尾長音的延伸，透過「線」的動蕩，使音的時值延長，可以從有限的音聲營造出聲音迴蕩的空間感，換言之，一段最後一句句尾的「蕩猱」，隨著彈奏者的氣息運行，容許拍子做些許自由的延長，非但有延音的作用，使情感的張力得以舒展，又有如中國傳統繪畫中的留白，可以營造出情境之美。相對於「吟」是「得音後將指急急搖動」，以呈現細緻而微的音色，兩者恰有相輔相成的作用。

又值得注意者是，四次蕩猱作為旋律骨幹音的裝飾音，除了一次是出現在整段的句尾，有三次都是出現蕩猱之後，立刻接上「掩」，這四次的模進音樂型態所產生的流動聲腔正好比擬雁群振翅拍翼的聲音，形成群雁翱翔憩止的動態感。然而，從吳宗漢先生的演奏錄音中又可以發現四次的音色也有輕重的變化，當然，這與觸弦的位置和力度有關，並非一成不變。換句話說，古琴的減字譜雖然沒有音高和節奏的標示，但其實整首曲子的「情」與「意」已蘊藏在指法中。

事實上，「吟」與「猱」的作用都在使一個音延展，形成由點到線，由線到面的迴環反覆，⁷⁰而產生有如人聲般的聲腔化的效果，這也就是琴曲所以迴蕩有情的韻味之妙。

此外，《梅庵琴譜·平沙落雁》整首曲子的重複句很多，但重複的音樂素材在節奏與旋律上又有同中有異的變化，而「吟」與「猱」除了有延音的作用，以使氣韻延宕以外，往往就是扮演著銜接前後樂句的起承轉合的角色，而使樂句的氣息能起伏有致，這是古琴曲的共法，梅庵琴曲也不例外。並且我們也可以發現在段落中的猱和小猱，出現在裝飾性的游移音群中，其實是很巧妙地形成樂句間的氣息間隙，為下一個音或下一句形成之前，預留迴轉的時間並銜接音和音之間的動勢。

尤其是「吟」和「猱」有輕重疾徐的變化，使整段的樂句語氣在「吟」和「猱」的交錯下，有如人聲之吟哦般，以此來呈現琴人擬表現的「意」，這也就是產生韻味之美的關鍵。而我們如果仔細聆聽徐立孫與吳宗漢兩位先生的《梅庵琴譜·平沙落雁》一曲則可見彼二人在拍點上幾乎一致，但在力度、行腔走韻所產生的音色上卻未必盡同，其中的虛實拿捏其實是因人而異。這也就是說吟和猱在琴曲中扮演的角色意義其實並非一成不變。換言之，梅庵琴派的吟與猱的次數雖簡潔

⁷⁰ 彭芷卿〈桐心閣指法析微〉：「曹柔指訣云：……單按而彈，音之點也，加以綽注，則引而成線矣，更用吟猱。又廓而為面矣。」參閱今虞琴社，《今虞琴刊》，頁151。

有勁，無需多次迴旋，但取音行韻卻一樣迴蕩有情。

最後，整首琴曲的尾聲呈現出彈琴者或許是在遠處看一群雁行高遠飛去，或許是化身為雁群之一，隨風而逝，端看琴人的心境而呈現，這保留在琴樂與人之主體之間的隱性空間中。

五、結論

自古以來，吟、猱指法的表現在古琴音樂中一直是呈現琴韻之美的關鍵，本文從明清古琴譜按年代先後排序，逐一翻閱、整理與分析的結果是，儘管吟、猱指法的表現有可能會隨著琴家與琴派的不同而有出入，但明清時期的古琴譜中所記載者仍屬大同小異。而以「清圓」、「圓滿」為吟、猱指法的理想一直是明清古琴譜一脈相承的理念。然所謂的「圓」的意涵，在一首琴曲中不論是音與音、句與句，或段與段之間的銜接要圓滿，整首琴曲也要圓滿。⁷¹換言之，吟、猱指法以「圓」為美，「圓」的意境的呈現卻不只就吟、猱而言。

吟、猱指法以「圓」為美的理想直至近代的《琴學叢書》、《今虞琴刊》及《梅庵琴譜》則有明顯的轉變，《琴學叢書》與《今虞琴刊》都強調吟、猱指法需節拍分明，有別於明清以來給予吟、猱指法從容自由的發揮空間，《梅庵琴譜》提出「吟」在「得音後將指急急搖動」、「不可輕搖漫動」，更是與歷代古琴譜強調「吟也，得聲慢搖動」大異其趣。而在「猱」的方面，《琴學叢書》將「猱」視同近於「進復」的直線往返的技巧；《今虞琴刊》強調「猱之用『折』」、「運指如『折』矩」，而「猱」的節拍與次數也有一定，而且「吟」要「實上而虛下」，「猱」要「實下而虛上」，這些細微的指法運用之處皆顯示出近代琴人與琴派對

⁷¹ 「所謂『圓』」，是指在音與音、句與句、樂段與樂段及至樂曲的首尾等處，其銜接自然而連貫」。參閱劉承華，《中國音樂的神韻》（福州市：福建人民出版社，2004），頁243。

古琴之審美趣味的流變。

最後，筆者特以《梅庵琴譜·平沙落雁》中的「吟、猱」為例，看吟、猱指法如何形成此曲的意韻，而見古琴之「吟、猱」指法流傳至今，雖有如《琴學叢書》、《今虞琴刊》及《梅庵琴譜》的現代詮釋，但這並不意味著「吟、猱」以「圓」為美的意涵就失去其意義，事實上，此三本近代古琴譜由「圓」轉「折」的變化並非形成「圓」與「直」的對立，而是在重視板眼分明的情況下，由「折」而轉，轉而「折」，並非是有稜有角地直線進退。同時，《今虞琴刊》也強調「吟」要「實上而虛下」，「猱」要「實下而虛上」，其中有由實而虛，由虛而實的迴環進復之妙，能善此道者又別是一番韻味，誠如徐鉉在《谿山琴況》的「圓」況中有謂「不獨吟猱貴圓，而一彈一按、一轉一折之間。亦自有圓音在焉」。⁷² 換言之，「吟、猱」以「圓」為美的表現儘管有其技巧上的流變，但其作為古琴音樂之美的核心意義卻始終不變。

⁷² 參閱《谿山琴況》，頁 326。

引用書目

一、史料

中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編。2010。《琴曲集成》。北京市：中華書局。

《太古正音琴經》。1609。（明）張大命。原刊本。

《太古正音琴譜》。1609。（明）張大命。原刊本。

《永樂琴書集成》。[年代不詳] 1983。明成祖敕撰。明內府寫本。臺北市：新文豐出版公司。

《治心齋琴學練要》。1739。（清）王善。原刊本。

《與古齋琴譜》。[年代不詳] 2014。（清）祝鳳喈。北京市：中國書店。

《龍湖琴譜》。1570。（明）石國禎、陳泰等編。原刊本。

二、論著

〈古琴「吟」和「猱」技法詳解——名家吟、猱大全〉。2013。《小演奏家》7：28-30。

丁承運。1984。〈吟猱指法類解〉。《中國音樂》3：46-47。

丁承運。1984。〈論吟猱——民族彈撥樂器演奏藝術探微〉。《中國音樂》1：49-52。

今虞琴社編。2018。《今虞琴刊》。上海市：上海社會科學院出版社。

王燕卿原著，徐立孫編。1975。《梅庵琴譜》。臺北市：華正書局。

查阜西。1958。《存見古琴指法譜字集覽》。北京市：中國音樂研究所。

- 張子盛主編。2016。《古琴指法譜字集成》。北京市：中華書局。
- 張元鴻。2012。《古琴吟、猱音的分析模型》。碩士論文，中華大學。
- 梅曰強。2003。〈吟、猱、綽、注在古琴演奏中的作用〉。《樂器》3：78-79。
- 梁正一。2012。〈梅庵琴曲《平沙落雁》所體現古琴音樂的活傳統——紀念梅庵派祖師王燕卿逝世九十週年〉。《關渡音樂學刊》16：103-134。
- 劉倩。2017。〈吟、猱、綽、注在古琴演奏中的作用研究〉。《通俗歌曲》5：60-61。
- 劉承華。2004。《中國音樂的神韻》。福州市：福建人民出版社。
- Liang, Ming-Yueh. *The Art of Yin-Jou Techniques for the Seven-Stringed Zither*. PhD diss., University of California, Los Angeles, 1973.

附錄一、本文參考《琴曲集成》中之古琴譜的編輯者、年代及冊數

書名	編輯者	編輯年代 (可能年代)	冊數
《事林廣記》「左手字譜」	陳元靚 編纂	南宋	一
《謝琳太古遺音》「左手指法」	謝琳 撰	明代(1511年)	一
《新刊發明琴譜》「左手訣法」	黃龍山 輯	明代(1530年)	一
《風宣玄品》「左手指法」	朱厚燭 輯刊	明代(1539年)	二
《梧岡琴譜》「左手指法」	黃獻 輯	明代(約1546年)	一
《太音傳習》「左手指法」	李仁 撰	明代(1552年)	四
《杏莊太音補遺》「左手指法」	蕭鸞 輯	明代(1557年)	三
《琴譜正傳》「左手指法」	楊嘉森 輯	明代(約1561年)	二
《五音琴譜》「左手指法」	朱琨 輯	明代(約1579年)	四
《重修真傳琴譜》「左手指法便要」	楊表正 輯	明代(約1585年)	四
《玉梧琴譜》「左手指法」	張進朝 輯	明代(1589年)	六
《真傳正宗琴譜》「左手指法」	楊掄 輯	明代(約1589年)	七
《琴書大全》「唐陳居士指法」(「左手訣法」)、「成玉礪指法」(「左手指法」)	蔣克謙 輯	明代(1590年)	五
《文會堂琴譜》「左手指法」、「又精考左手指法」	胡文煥 選輯	明代(1596年)	六
《藏春塢琴譜》「左手指法」	郝寧、王安定、嚴澂 輯	明代(約1602年)	六
《三才圖會續集》「左手指法」、「又精考左手指法」	王洪洲、王思義 纂集	明代(1607年)	六
《琴適》「左手指法」	孫丕顯 編輯	明代(約1611年)	八
《澄鑒堂琴譜》「左手指法」	徐禕	明代(1620年)	十四
《義軒琴經》「左手指法」	張一亨	明代(不詳) ⁷³	九

⁷³ 〈據本提要〉有曰：「無正確出版年代可考。……祇是從書的紙張墨色刀法鑒定出來是明代的版本，書無序跋，譜法沒有特點，也無淵源可考。」參閱《琴曲集成》第九冊〈據本提要〉，頁3-4。

《古音正宗》「勾琴總字母」	朱常澍 纂輯	明代（1634 年）	九
《徽言秘旨》「左手指法詳述」	尹曄 輯	明代（約 1647 年）	十
《琴學心聲諧譜》「左手指法」	莊臻鳳 述著	清代（1664 年）	十二
《大還閣琴譜·萬峰閣指法閱箋》「左指法」	徐上瀛 撰 夏溥 訂	清代（1673 年）	十
《琴苑心傳全編》「左手指法」	孔興燮 輯訂	清代（1676 年）	十一
《蓼懷堂琴譜》「左手指法」	雲志高 輯訂	清代（1684 年）	十三
《德音堂琴譜》「左手指法」	不詳	清代（約 1691 年）	十二
《琴譜析微》「左手指法」	魯鼐	清代（1692 年）	十三
《一峰園琴譜》「左手指法」	禹祥年 著	清代（1709 年）	十三
《琴學正聲》「左手指法」	沈琯 撰輯	清代（年代不詳）	十四
《五知齋琴譜》「左指秘法」	徐琪 鑑定 周魯封 彙纂	清代（1722 年）	十四
《臥雲樓琴譜》「左手指法」	馬兆龍 刻	清代（1722 年）	十五
《存古堂琴譜》「左手指法」	吳文煥	清代（1726 年）	十五
《龍吟閣秘本琴譜》「左指法」	王封采 輯撰	清代（1747 年）	十八
《穎陽琴譜》「左手指法」	李郊	清代（1751 年）	十六
《蘭田館琴譜》「左手指法」	李光燠 撰輯	清代（1755 年）	十六
《琴香堂琴譜》「左手指法」	馬士駿	清代（1760 年）	十七
《自遠堂琴譜》「左手指法」	吳仕柏 編	清代（1802 年）	十七
《桐園草堂琴譜》「左手指法」	俞宗	清代（年代不詳）	十八
《酣古齋琴譜》「左手指法」	裴奉儉 精鈔	清代（1785 年）	十八
《太和正音琴譜》「左手指法」	不詳	清代（約 1812 前）	十九
《指法匯參確解》「左手指法字母」	王仲舒 撰	清代（約 1821 年）	廿
《琴學軼端》「左指秘法」	鑒湖逸士 訂	清代（1828 年）	廿
《鄰鶴齋琴譜》「左手減筆字母」	陳幼慈	清代（1830 年）	廿一
《二香琴譜》「左手指法」	蔣文勳 撰刻	清代（1831 年）	廿三
《一經廬琴學》「左手指法」	姚配中 撰	清代（1845 年）	廿二
《悟雪山房琴譜》「左手指法」	黃景星 撰	清代（年代不詳）	廿二
《梅花仙館琴譜》「左手指法」	師妙靈 輯	清代（年代不詳）	廿二
《琴譜正律》「左手指法」	王雱門	清代（1839 年）	廿三
《槐蔭書屋琴譜》「左手指法九十七法」	王藩抄本	清代（1845 年）	廿三

《師白山房琴譜》「左手指法」	不詳	清代（嘉慶之後，同治之前）	廿四
《荻灰館琴譜》「左手秘法」	不詳	清代（約 1853 年後）	廿四
《琴學入門》「左指按法字母」	張鶴	清代（1864 年）	廿四
《琴學尊聞》	郭柏心	清代（1864 年）	廿四
《蕉庵琴譜》「左手指法」	秦維瀚 撰	清代（1868 年）	廿六
《琴瑟合譜》「彈琴左手指法」	慶瑞 撰輯	清代（1870 年）	廿六
《白菡萏香館琴譜》「左手指法」	周燦 輯	清代（1871 年）	廿四
《天聞閣琴譜》「左指秘法」	唐 彝 銘、葉 介 福、張 孔 山 等 刊傳	清代（1876 年）	廿五
《希韶閣琴瑟合譜》「左指秘法」	黃世芬 纂輯	清代（1878 年）	廿六
《希韶閣琴譜集成》「左指秘法」	黃世芬 纂訂	清代（1879 年）	廿六
《枕經昨史山房禱抄》「左四指按法字母」	不詳	清代（約 1881 年後）	廿七
《雙琴書屋琴譜集成》「指法圖註字母」	倪和宣	清代（1898 年）	廿七
《琴學初津》「左手按法字母」	陳世驥 撰輯	清代（1902 年）	廿八
《琴學摘要》「左手指法」	王心葵	民國（1920 年後）	廿九
《琴學管見》「左手指法」	李崇德	民國（1930 年）	廿九
《琴學叢書》「指法說明」	楊宗稷	民國（1911-1931 年）	卅

(收入王燕卿原著、徐立孫編，《梅庵琴譜》，頁94-99)

[illegible]

焚大芥子
 焉艮七六爻上六二
 焚午上四
 焚立艮五六

復
 建
 田子^{上五}六^{上五}
 在
 廣
 蜀
 山子^{上四}四^{上四}
 在
 蜀
 多^{下四}四^{車良}四^八

夏
極芍極
初
喬
廿三女一
萬
五二
李極芍極
小十良五

六·復·上·四·四
 蕩·尚·淩·上·六·二·上·五·六·
 汙·洵·民·七·六·復·上·六·二

蕩主 殘邑 畝今 辰九复方 畝今 小方 畝先 尸久三尸 廿四

女一佳七復
盤勾 上六中
檠委 上五六
迷 上六二
焚菊 上六中

藟 二昆九氣
 藟 上七九上七
 藟 立
 芑 芑
 芑 六立
 芑 芑

外造 茅蓋築也 竹上六葉 六 立 芑 甸 牙 芑 牙上九上上九

上七
芍藥

然也。然。上八上上七六。与。合。螯。与。合。螯。与。
 佳七六复

与鹁鸪合鹁鸪 子上一九上七 鹁鸪 主良九 鸪 子一 鸪 子一

与上七九
下九
先尸欠三尸伏应惟九复扣

葇毳勻毳焚止勻止 民十復 檣墀 什七復 檣墀 五民十復

堽雙立
 堽雙立
 堽上七九上七
 堽雙立

畢立民十二
望上七六
望上七六
望上七六

十二夏 早上九上上九中已 芍上 藥上

𦵑從上
 𦵒從下
 𦵓從中
 𦵔從左
 𦵕從右
 𦵖從前
 𦵗從後
 𦵘從側
 𦵙從背
 𦵚從腹
 𦵛從面
 𦵜從足
 𦵝從手
 𦵞從目
 𦵟從耳
 𦵠從鼻
 𦵡從舌
 𦵢從齒
 𦵣從喉
 𦵤從咽
 𦵥從唇
 𦵦從頰
 𦵧從腮
 𦵨從下巴
 𦵩從頭頂
 𦵪從髮際
 𦵫從額角
 𦵬從眉梢
 𦵭從眼尾
 𦵮從眼角
 𦵯從鼻梁
 𦵰從鼻尖
 𦵱從人中
 𦵲從口邊
 𦵳從嘴角
 𦵴從下巴尖
 𦵵從頸項
 𦵶從喉嚨
 𦵷從鎖骨
 𦵸從肩胛
 𦵹從腰間
 𦵺從臀部
 𦵻從大腿
 𦵼從小腿
 𦵽從腳掌
 𦵾從腳趾
 𦵿從腳底
 𦶀從腳心
 𦶁從腳背
 𦶂從腳跟
 𦶃從腳尖
 𦶄從腳掌
 𦶅從腳趾
 𦶆從腳底
 𦶇從腳心
 𦶈從腳背
 𦶉從腳跟
 𦶊從腳尖
 𦶋從腳掌
 𦶌從腳趾
 𦶍從腳底
 𦶎從腳心
 𦶏從腳背
 𦶐從腳跟
 𦶑從腳尖
 𦶒從腳掌
 𦶓從腳趾
 𦶔從腳底
 𦶕從腳心
 𦶖從腳背
 𦶗從腳跟
 𦶘從腳尖
 𦶙從腳掌
 𦶚從腳趾
 𦶛從腳底
 𦶜從腳心
 𦶝從腳背
 𦶞從腳跟
 𦶟從腳尖
 𦶠從腳掌
 𦶡從腳趾
 𦶢從腳底
 𦶣從腳心
 𦶤從腳背
 𦶥從腳跟
 𦶦從腳尖
 𦶧從腳掌
 𦶨從腳趾
 𦶩從腳底
 𦶪從腳心
 𦶫從腳背
 𦶬從腳跟
 𦶭從腳尖
 𦶮從腳掌
 𦶯從腳趾
 𦶰從腳底
 𦶱從腳心
 𦶲從腳背
 𦶳從腳跟
 𦶴從腳尖
 𦶵從腳掌
 𦶶從腳趾
 𦶷從腳底
 𦶸從腳心
 𦶹從腳背
 𦶺從腳跟
 𦶻從腳尖
 𦶼從腳掌
 𦶽從腳趾
 𦶾從腳底
 𦶿從腳心
 𦷀從腳背
 𦷁從腳跟
 𦷂從腳尖
 𦷃從腳掌
 𦷄從腳趾
 𦷅從腳底
 𦷆從腳心
 𦷇從腳背
 𦷈從腳跟
 𦷉從腳尖
 𦷊從腳掌
 𦷋從腳趾
 𦷌從腳底
 𦷍從腳心
 𦷎從腳背
 𦷏從腳跟
 𦷐從腳尖
 𦷑從腳掌
 𦷒從腳趾
 𦷓從腳底
 𦷔從腳心
 𦷕從腳背
 𦷖從腳跟
 𦷗從腳尖
 𦷘從腳掌
 𦷙從腳趾
 𦷚從腳底
 𦷛從腳心
 𦷜從腳背
 𦷝從腳跟
 𦷞從腳尖
 𦷟從腳掌
 𦷠從腳趾
 𦷡從腳底
 𦷢從腳心
 𦷣從腳背
 𦷤從腳跟
 𦷥從腳尖
 𦷦從腳掌
 𦷧從腳趾
 𦷨從腳底
 𦷩從腳心
 𦷪從腳背
 𦷫從腳跟
 𦷬從腳尖
 𦷭從腳掌
 𦷮從腳趾
 𦷯從腳底
 𦷰從腳心
 𦷱從腳背
 𦷲從腳跟
 𦷳從腳尖
 𦷴從腳掌
 𦷵從腳趾
 𦷶從腳底
 𦷷從腳心
 𦷸從腳背
 𦷹從腳跟
 𦷺從腳尖
 𦷻從腳掌
 𦷼從腳趾
 𦷽從腳底
 𦷾從腳心
 𦷿從腳背
 𦸀從腳跟
 𦸁從腳尖
 𦸂從腳掌
 𦸃從腳趾
 𦸄從腳底
 𦸅從腳心
 𦸆從腳背
 𦸇從腳跟
 𦸈從腳尖
 𦸉從腳掌
 𦸊從腳趾
 𦸋從腳底
 𦸌從腳心
 𦸍從腳背
 𦸎從腳跟
 𦸏從腳尖
 𦸐從腳掌
 𦸑從腳趾
 𦸒從腳底
 𦸓從腳心
 𦸔從腳背
 𦸕從腳跟
 𦸖從腳尖
 𦸗從腳掌
 𦸘從腳趾
 𦸙從腳底
 𦸚從腳心
 𦸛從腳背
 𦸜從腳跟
 𦸝從腳尖
 𦸞從腳掌
 𦸟從腳趾
 𦸠從腳底
 𦸡從腳心
 𦸢從腳背
 𦸣從腳跟
 𦸤從腳尖
 𦸥從腳掌
 𦸦從腳趾
 𦸧從腳底
 𦸨從腳心
 𦸩從腳背
 𦸪從腳跟
 𦸫從腳尖
 𦸬從腳掌
 𦸭從腳趾
 𦸮從腳底
 𦸯從腳心
 𦸰從腳背
 𦸱從腳跟
 𦸲從腳尖
 𦸳從腳掌
 𦸴從腳趾
 𦸵從腳底
 𦸶從腳心
 𦸷從腳背
 𦸸從腳跟
 𦸹從腳尖
 𦸺從腳掌
 𦸻從腳趾
 𦸼從腳底
 𦸽從腳心
 𦸾從腳背
 𦸿從腳跟
 𦹀從腳尖
 𦹁從腳掌
 𦹂從腳趾
 𦹃從

[illegible]

色釐勻勻勻勻勻勻勻勻勻勻
 釐色釐四勻勻釐色釐勻勻釐色釐勻勻
 釐色釐勻勻勻勻勻勻勻勻勻勻
 釐色釐勻勻勻勻勻勻勻勻勻勻

註
聲
先尸久三尸即弓
上
聲

The Meaning and Evolution of “Roundness and Fullness” as Beauty Using the Techniques of the Fingers: “Yin” and “Nao” of Guqin Music

Lee, Mei-Yen

Professor, Department of Chinese Language and Literature, National Pingtung University

Abstract

The lively delights of guqin music depend partly on the vibratos: “Yin” and “Nao”, according to Hong Xu in the Ming dynasty. Today, the techniques of the fingers: “Yin” and “Nao” are still the key to appreciating guqin music. However, how do the techniques of the fingers: “Yin” and “Nao” contribute to the lively delight and lasting charm of guqin music? The interpretation of these techniques varies greatly among guqin players and guqin schools. This paper first sorts and analyzes what was written about the techniques in the guqin handbooks in the Ming and Qing dynasties chronologically, and then according to the different approaches to the techniques comparing their similarities and differences as well as their development over time. Finally, the author takes “Pingsha Luoyan” (Wild Geese Descending On The Sandbank) collected in *Mei-an ch'in-p'u* as an example, to see how the evolution of the

techniques of the fingers: “Yin” and “Nao” of guqin music influenced modern guqin players in their interpretation of the lively delights and lasting charm of guqin music.

Keywords: roundness and fullness, “yin” , “nao” , guqin, the techniques of the fingers, “Pingsha Luoyan” in *Mei-an ch'in-p'u*