



二十世纪琴学萃编

# 陈长林琴学文集



增订版

陈长林·著

主 编 田 青

副主编 林 晨

石 骅

贵州师范学院内部使用

文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

陈长林琴学文集/陈长林著. —增订本. —北京:

文化艺术出版社, 2017. 6

ISBN 978 - 7 - 5039 - 6326 - 1

I. ①陈… II. ①陈… III. ①古琴—中国—文集

IV. ①J632. 31 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 100833 号

陈长林琴学文集 (增订版)

(二十世纪琴学萃编)

主 编 田 青

副 主 编 林 晨 石 骅

著 者 陈长林

责任编辑 王 红

装帧设计 顾 紫

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www. whyscbs. com

电子邮箱 whysbooks@ 263. net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

(010) 84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2017 年 7 月第 1 版

2017 年 7 月第 1 次印刷

开 本 700 毫米×1000 毫米 1/16

印 张 39. 25

书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 6326 - 1

定 价 198. 00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

## 简 述

笔者把本人所写的琴学文章汇集于此，分成“打谱移植”、“琴律漫谈”、“琴乐与科技”、“记叙回忆”、“信件交流”五个部分，并加附录，供大家参考。现将其中一些文章的写作背景、主要思路或部分内容，简述如下。

### 一、“打谱移植”部分

1. 查阜西老师于1957年10月让笔者研究一下“琴曲《龙翔操》是不是《昭君怨》”。通过大量历史资料的考证及对乐曲内容的分析，得出结论：《龙翔操》曲谱并不是《昭君怨》，而是《古神化引》的一个“节本”。而另一个不同的曲子《龙朔操》才是《昭君怨》。因而笔者就对《神奇秘谱》的《龙朔操》进行打谱，证明其内容表现确是《昭君怨》。此研究于1958年8月完成，乃写出《谈谈古琴曲〈龙翔操〉和〈龙朔操〉》，发表于《音乐研究》。非常感谢查老师通过该研究，引导笔者走上打谱的研究道路。

“资料考证与音乐分析相结合”是一个重要的方法，对《神奇秘谱》“无射泛”的探讨也是采用这个方法。

2. 2003年10月，香港康乐文化署主办“琴韵风流音乐系列——吴钊、陈长林古琴演奏会”，并附有讲座。主办方给笔者出的讲题就是“古琴打谱与琴乐再创作”。笔者认为打谱是让“古曲能近似原貌地再现”，“再创作”是指再“创作”出原曲，而不是把原谱作为素材来加工改编“再创作”出新曲的。在《〈琴学丛书〉中几则重要的记叙与论述》一文中也推荐古琴名家杨时百“按古谱照弹，俗名为打谱”作为打谱的定义。

3. 1963年12月，在北京召开“全国第一届古琴打谱会”。笔者打了《短清》和《孤馆遇神》参加交流。会后，中国音协主办了“七弦琴音乐会”，要笔者演奏《春江花月夜》。好几位老琴家听了都很感兴趣，要笔者一定把该曲的古琴谱写出来。因此，

笔者就写了《改编〈春江花月夜〉的几点想法》（附《春江花月夜》古琴谱），发表于《琴论缀新》。“打谱”是从“指法、谱字”到“音高、节奏”，而“移植”则是从“音高、节奏”到“指法、谱字”，两者起相辅相成的作用。

## 二、“琴律漫谈”部分

琴律不仅是理论问题，而且是实际问题。打古谱更要应用琴律，特别是要采用与正确音律相应的“调弦法”，否则会出现相邻泛音同音不同高，产生“音不准”的感觉。笔者赞同“钟律就是琴律”的观点，也赞同琴曲采用“三分律”和“四种纯律”及相应调弦法的看法。不过笔者也发现，有的古曲用上述五种调弦法仍不能完全解决“相邻泛音同音不同高，产生音不准感觉”的问题，只有用一种“三五调合律”才行。笔者采用这种“三五调合律”调弦法已二十多年，认为此法有通用性、实用性和使用性。可能古人早已采用，只是“口传心授”，未发现有具体文献记载。现在提出来供大家参考。

## 三、“琴乐与科技”部分

1. 笔者在查阜西老师的指导下，于1957年夏完成研究课题“古琴琴弦直径（密度）概算”，乃写成文章，作为附录之一刊载于《传统的造弦法》。这是用“三分律”进行计算的。1994年发表于《选堂文史论苑》的《再谈古琴琴弦直径（密度）概算问题》则是进一步用“纯律”进行计算。

2. 1981年，中科院派笔者作为访问学者到美国科罗拉多大学进行电脑研究。笔者用业余时间于1982年编制成功“古琴谱的电脑处理系统”，开创了古琴研究的一个新领域。1989年发表了《电脑在古琴音乐研究中的初步应用》的中、英文版。

2002年9—11月，应香港城市大学创意媒体学院邀请，笔者到该学院进行“电脑与古琴”研究，把古琴谱的电脑处理，从图像发展到音响。2002年11月，在香港城市大学创意媒体学院作了工作总结报告《古琴谱的电脑识别演奏与MIDI古琴》。

## 四、“记叙回忆”部分

1. 1995年12月举行“查夷平（阜西）诞辰一百周年纪念会暨学术研讨会”，笔者

的发言改编为《查阜西先生对现代琴学的贡献》，刊于《中央音乐学院学报》。

2. 有友人邀请北京的几位琴人各演奏琴曲两首，另写回忆文章一篇，汇成《居京琴事》，拟于2003年出版，也邀笔者参加。2003年适逢“全国第一届古琴打谱会”四十周年，因而笔者就选了在该会上交流由笔者打谱的《短清》和《孤馆遇神》，并将文章名为《短清孤馆忆学琴》。回忆本人从1946年2月至1963年12月的学琴经历，回忆过去、展望未来而自勉，同时也可供一些同道者参考。

3. 2003年到黄山实地考察“丽田生弹琴处”和另一“琴台”，考察非常成功并带有传奇色彩。有兴趣者不妨一读《短清孤馆忆学琴续三》中《黄山丽田生弹琴处》部分。

## 五、“信件交流”部分

过去和几位前辈及琴友的来往信件，惜已散失；好在一些电子邮件留下底稿，现择几封，也可当做参考文章吧。

笔者文章包括笔者经历，也有本人的观点，可能有不妥之处，欢迎指正。

2011年10月于北京

# 目 录

## 第一部分 打谱移植/1

- 谈谈古琴曲《龙翔操》和《龙朔操》/3
- 改编《春江花月夜》的几点想法/17
- 对《神奇秘谱》“无射泛”的一点看法  
——《龙朔操》、《大胡笳》打谱杂记之一/33
- 《十一弦馆琴谱》简介/39
- 古琴打谱与琴乐再创作/42
- 东皋琴谱初探（之一）/45
- 东皋琴谱的《渔樵问答》及其源流/47
- 《琴学丛书》中几则重要的记叙与论述/53
- 《碣石调·幽兰》琴谱的打谱说明/59
- 关于“故宫《秋鸿》图谱”若干问题的思考/135
- 从《神人畅》想到的一些问题/161

## 第二部分 琴律漫谈/173

- 第一章 了解和研究一些琴律问题/175
- 第二章 三分损益法的十二律是怎样产生的/177
- 第三章 古琴的三分损益律/181
- 第四章 三分损益律徽位计算/190
- 第五章 琴律音系网及有关问题/205
- 第六章 纯律一徽位计算/214

- 第七章 纯律二徽位计算/227
- 第八章 纯律三徽位计算/235
- 第九章 纯律四徽位计算/243
- 第十章 三五调合律及其徽位计算/251
- 第十一章 有关朱熹“琴律说”问题/268
- 第十二章 关于律制合用问题的讨论/274
- 第十三章 从琴（钟）律探讨《黄帝内经》“五音”“二十五音”的音高/283
- 第十四章 结束语/296
- 附录1 部分琴曲律制表/297
- 附录2 几篇参考文章目录/301
- 附录3 音像资料/302
- 附录4 三首典型琴曲的“对照谱”/303

### 第三部分 琴乐与科技/317

- 古琴琴弦直径（密度）概算/319
- 再谈古琴琴弦直径（密度）概算问题/330
- 电脑在古琴音乐研究中的初步应用/340
- 古琴谱的电脑识别演奏与 MIDI 古琴/365
- 用数码科技艺术推进非物质文化遗产的保护与继承/373
- 电脑在古琴研究中的应用/374

### 第四部分 记叙回忆/381

- 查阜西先生对现代琴学的贡献/383
- 纪念琴家谢孝苹先生/387
- 回忆琴家顾梅羹先生/391
- 忆往思来
- 记今虞琴社的一些活动/395
- 您的“利于世”精神永远引导着我们前进
- 在纪念查阜西老师诞辰一百二十周年时写给他的一封信/402

- 忆往思来音乐会节目自我介绍  
——陈长林习琴七十年古琴音乐会（第一场）节目介绍/405
- 忆往思来音乐会节目自我介绍  
——陈长林习琴七十年古琴音乐会（第二场）节目介绍/411
- “闽韵古琴教学”简介/417
- 举办音乐会时答友人问/427
- 少儿学琴 兼谈“家传”/431
- 短清孤馆忆学琴/435
- 短清孤馆忆学琴（续一）/450
- 短清孤馆忆学琴（续二）/465
- 短清孤馆忆学琴（续三）/485
- 短清孤馆忆学琴（续四）/497
- 短清孤馆忆学琴（续五）/512
- 父亲陈琴趣的两首诗/557

## 第五部分 信件交流/561

- 与马来西亚琴友陈松宪交流《花宫梵韵》之一/563
- 与马来西亚琴友陈松宪交流《花宫梵韵》之二/565
- 与马来西亚琴友陈松宪交流《花宫梵韵》之三及“回文体”《普庵咒》/567
- 与马来西亚琴友陈松宪交流《花宫梵韵》之四/575
- 与香港琴友谢俊仁交流“音律问题”之一/577

## 第六部分 附录/581

- 附录一 陈长林简历/583
- 附录二 陈长林琴学经历大事记/585
- 附录三 陈长林讲座一览表/592
- 附录四 音像及有关介绍报道/595
- 附录五 《陈长林古琴专辑》、《陈长林古琴谱集》目录/598
- 附录六 有关介绍文章/606

## 后 记/613

第一部分

# 打谱移植

贵州师范学院内部使用



## 谈谈古琴曲《龙翔操》和《龙朔操》

### 一、问题的提起

现在流传的古琴曲《龙翔操》源出于《自远堂琴谱》，在吴烜（仕柏）所编的《自远堂琴谱》（1802）里，这个曲子第一次被命名为《龙翔操》，没有加以说明（解题）。到秦维瀚（延青）所编的《蕉庵琴谱》（1868），除继续保留《龙翔操》这一曲名外，并作了一番解释：“此曲为汉元帝妃王嫱所作也，亦名《昭君怨》，昭君入胡，故作此曲以寄所思，字字悲凉，声声哀怨。”之后，释云闲所编的《枯木禅琴谱》（1893）继承这种说法，进一步肯定地说：“汉明妃所作。曲意伤感，音韵凄其，一种忧怨，现于指下，而柔媚幽婉，确是艳质情肠，作者须意会之。”长期以来流传着对这一曲子的这种理解。由于古琴曲《昭君怨》有《龙朔操》这个别名，因此在我们面前出现这样一个问题：这个现在流传的《龙翔操》，是否就是过去的《龙朔操》呢？

可是依现在对这个曲子的弹奏方法来看，它的结构是紧凑的，指法是精细的，节奏则很自由，用跌宕的散板，给人以轻快活泼并有幻想的感觉，显然与《蕉庵》、《枯木禅》的解题大不相同。1954年上海古琴家吴振平先生就提出了这个曲子是《秋水》或《神化曲》的另一传本的说法。我在向上海古琴家张子谦先生学习这个曲子的几年里也一直对《蕉庵》、《枯木禅》的解题存有很大怀疑。我认为它是依托庄周梦蝶故事，描写梦幻成为蝴蝶，在那自由辽阔的天空中、芳草鲜花的大地上欢乐飞舞的情景，并不是《昭君怨》，因此不能把它当做《龙朔操》。另一方面，它又与《秋水》、《神化曲》曲名表面所联系的庄周哲学思想没有什么关系。近年来做了一些资料整理工作，看了杨荫浏先生《蝶梦游》<sup>①</sup>一文，更进一步加强了这种看法。杨先生的意见我大体上都很赞同，但是为了把问题弄得更清楚，希望对这个优美曲子的曲解能及早

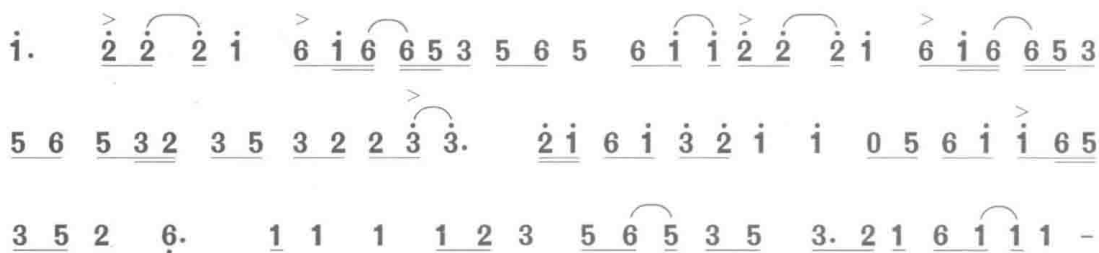
<sup>①</sup> 杨荫浏：《蝶梦游》，见中央音乐学院民族音乐研究所编《民族音乐研究论文集》第2集，北京：音乐出版社，1957年。

澄清，我也想运用自己演奏这个曲子的体会和引用更多更精确的历史资料来作进一步的分析研究，并和大家一道讨论。

## 二、《龙翔操》（指现在所流传的）曲子的内容表现

吴振平先生对张子谦先生演奏本曲曾有过这样的评价：“细密处如快驹过隙，稍纵即逝；奔放处如天马行空无阻无滞，自始至终一气呵成……”杨荫浏先生也已根据张先生弹奏记了古琴减字谱和五线谱，把曲名改为《蝶梦游》，并说明本曲“可能是描写蝴蝶飞舞时，那优美活泼的神情”。确然，本曲是那么清新、轻快、喜乐而活泼的。它的第一段是从“打圆”（古琴的一种指法）开始的，由恬静而逐渐紧凑，给人以梦幻的感觉，紧接着出现了轻飘的泛音，而后乐曲跳跃地进行着。到第四段，主题（姑且借用这个术语）在琴的上准（琴的高音部分）出现，这主题鲜明地表达着蝴蝶举翼飞舞的情景，下面暂不划分小节，明显重音用“>”标出，并以四分之一音符为一拍，把它译成粗略的简谱（其中和张先生弹法略有出入）：

### 谱例 1



我主观上觉得这个曲子经常有快三拍子穿插出现的感觉，如 $\dot{1}$ .  $\overset{>}{\underline{\dot{2}}}$   $\overset{>}{\underline{\dot{2}}}$   $\overset{>}{\underline{\dot{2}}}$   $\underline{6}$   $\underline{1}$   $\underline{1}$ 等（这在其他各段也经常出现），这样加强了乐曲流动活泼的气氛。

第四段以后，节奏又是时松时紧，正像蝴蝶在花丛中忽飞忽止，但静止未定，又翩翩飞舞起来了。第六段，主题重复在琴的中准（琴的中音部分）出现。经第八段泛音之后出现了第九段的高潮，跳跃进行一直到结束。

这确是一个富有生命力的乐曲，而且在演奏上运用了一些指法如大撞、游吟、定吟及右手的特殊音色音量的处理，都加强了它活泼紧凑、流动、喜乐的气氛，与《蕉庵》的“字字悲凉”，《枯木禅》的“音韵凄其”，真是相差太远。那么它与《昭君怨》或《龙朔操》有没有联系？又与《秋水》、《神化曲》的关系到底怎样？可先研

究历史资料，再作进一步的探讨。

### 三、历史资料的探讨

现在把已经发现的所有历代琴谱中有关的琴曲材料列表如下（见附表）：

表中 A<sub>1</sub>、A<sub>2</sub>、B、B<sub>1</sub>、B<sub>2</sub>、C、D、E 等各为不同的曲调，各个曲调本身包括各种变异在内。A<sub>1</sub>、A<sub>2</sub> 两者之间及 B、B<sub>1</sub>、B<sub>2</sub> 三者之间都有些联系，没有加“（）”的是各谱所载的曲名，加“（）”的是该谱原注该曲的别名。加“〔〕”的是目录和曲题不同时（可能印错）的目录名称。

从这些历代琴谱的资料中可以看出下面几点：

1. 《昭君怨》、《龙朔操》是与现在所流传的《龙翔操》（曲调 B<sub>2</sub>）迥不相同的另一曲调（曲调 A<sub>1</sub>、A<sub>2</sub>），A<sub>1</sub>、A<sub>2</sub> 两者之间有所不同，A<sub>1</sub> 本身也有各种不同的曲名，但从曲名意义来看是一致的。例如明妃就是昭君。《西麓堂琴统》就有“晋避司马昭讳改为明妃云”的解释，至于“龙朔”即是“龙沙的北边”，即指“昭君出塞”的塞外。此外，不论从该曲在各谱中的小标题、解题、歌词来看，其描写内容都是有关于昭君出塞的。

例如《神奇秘谱》的各段小标题就有：

- 一、舍恨别君，抚心长叹。
- 二、掩涕出宫，远辞汉阙。
- 三、结好丑虏，以安汉室。
- 四、别泪双垂，无言自痛。
- 五、万里长驱，重阴漠漠。
- 六、夜闻胡笳，不胜凄恻。
- 七、明妃痛哭，群胡众歌。
- 八、日对腥膻，愁填塞漠。

其他各谱的小标题也都类似。

又如《太音补遗》的解题有：

汉元帝时，以红粉和戎，昭君远嫁单于，适万里沙漠，去中国而之夷狄，舍

椒兰而就腥膻，闻者酸鼻……

其他各谱的解题也都大同小异。

又如各谱的歌词内容也全部是关于“昭君出塞”的，而曲调 A<sub>2</sub> 的两个谱所用歌词都采用了汉朝蔡邕所编《琴操》中所载昭君所作《怨旷思惟歌》中的歌词：

秋木萋萋，其叶萎黄，有鸟爰止，集于苞桑……

更主要的是该曲本身的情调也是哀怨悲愤的，与曲调 B<sub>2</sub> 完全不同。另外在调弦方面也是用“紧五慢一”，与曲调 B<sub>2</sub> 借正调弹“慢三弦”的调弦法完全不同。

问题在于 A<sub>1</sub> 曲调曾有过《龙翔操》这一名称，这是什么原因呢？“龙翔”两字实在与“昭君怨”不能联系，原来只是因为“朔”的草书“朔”与“翔”字的草书“翔”混淆了，以致与《神奇秘谱》（1425）相差仅 23—66 年的《浙音释字琴谱》（1448—1491）就把《龙朔操》误写作《龙翔操》了。《太音补遗》（1557）的曲题本身是《龙朔操》（目录却出现了《龙翔操》，很可能也是印错的缘故）。因此《琴谱真传》（1573）、《理性元雅》（1618）因袭地把《龙翔操》当成《昭君怨》的别名了。《理性元雅》以后此曲失传，在清代琴谱中没有出现过。

由此可见，曲调 A<sub>1</sub>、A<sub>2</sub> 应是《昭君怨》或《龙朔操》，称它为《龙翔操》是错误的。

2. 现在流传的《龙翔操》（曲调 B<sub>2</sub>）是《古神化引》（曲调 B）的节本演变而成。

原来曲调 B 共十三段加一个“尾声”，它又流传着两个节本 B<sub>1</sub> 和 B<sub>2</sub>。曲调 B<sub>1</sub> 是由原来的一、二、三、四、五、六、十三各段加尾声，B<sub>2</sub> 是一、二、七、八、九、十、十一、十二、十三各段加尾声，演变而成。

《古神化引》第一次出现于明朝杨抡的《伯牙心法》（1609）。该曲在之后各谱中有《羽化登仙》、《秋水》、《神化引》、《神化曲》等别名，而流传最广的还是它的两个节本，现在把这两个节本及其他有关资料分述如下：

（1）《神化引》（曲调 B<sub>1</sub>）。

它在 1609 年以后几乎一直保持《神化引》这一名称，除《琴苑心传》（1670）及《琴香堂琴谱》（1760）中该谱有较大变化外，其他诸谱都变化得不多。至于《藏春坞琴谱》（1602）的《神化吟》（又名《蝶梦游》）也是曲调 B<sub>1</sub>，虽然它出版比《伯牙

心法》早，但由于：①《伯牙心法》也有《神化引》（曲调  $B_1$ ），而在曲调 B 加“古”字，并注明是古谱；②《藏春坞琴谱》，编者郝宁、王定安两人都是明朝宫中的太监，在北京。而杨抡则多在南京，出版时间又只相隔七年。因此应认为《藏春坞琴谱》的《神化吟》也是《古神化引》的节本。

### (2) 《神化曲》（曲调 $B_2$ ）。

它第一次出现在明代《徽言秘旨》（1647），名为《秋水》。到清代的《澄鉴堂琴谱》（1688），可能由于偶然的传抄错误，才第一次把它命名为《昭君怨》，虽然之后《诚一堂琴谱》（1705）仍认为它是《神化曲》。但《存古堂琴谱》（1726）与《琴香堂琴谱》（1760）仍继承《澄鉴堂》说法：名它为《昭君怨》。之后《春草堂琴谱》（1744）曾提出反对意见，在其《秋水》的解题中有“《秋水》，《庄子》篇名。即《神化曲》，又名《神化引》……时下截去三四五六段，名为《昭君怨》，甚无谓”。到《自远堂琴谱》（1802）可能当时由于清朝统治者残杀文人的影响使具有民族思想的标题被有意识地隐藏起来。而编者又只根据曲子标题不察其内容，就把它改名为《龙翔操》了，认为《龙翔操》是《昭君怨》的别名，而“龙翔”较隐讳。之后《邻鹤斋琴谱》（1830）把它改名为《龙朔操》，可能是该谱编者已发现“翔”字是“朔”字之误的缘故。到《蕉庵琴谱》才第一次给它解题肯定它是《昭君怨》，这样一来，这种错误的说法就一直流传至今。

### (3) 《藏春坞琴谱》以前的《神化引》是另外的曲调 D。

原来《神化引》这一曲名最先在《神奇秘谱》发现，原注又名《蝶梦吟》，虽与《藏春坞》之后的《神化引》同名，但曲谱则完全不同。它也有各种不同的名称，但在各琴谱中都与《庄周梦蝶》一曲并列，放在它的前面，解题也是与“庄周梦蝶”故事有关，因此可能是《庄周梦蝶》的序曲（引子）。在明代琴谱中一些大曲子多有“某某吟”或“某某引”作为序曲，例如《秋鸿》有《飞鸣吟》，《离骚》有《泽畔吟》等。曲谱 D 在 1586 年后就失传了。

(4) 《五知斋琴谱》中出现的《秋塞吟》在之后各谱中也有注明它又名为《昭君怨》的，但与曲调 A、B 等都不同，《秋塞吟》也有《搔首问天》、《水仙操》以及《湘妃怨》等别称，混乱得很，可以另行专题讨论。

(5) 《雅斋琴谱丛集》收集有一些以前各琴谱的《秋水》、《昭君怨》、《龙翔操》，分别为 B 及  $B_2$ 。但其中《益州谱》的《龙翔操》却是与 A、B 谱曲调都迥不相同的曲调 C。

(6) 《古音正宗》（1634）的《羽化登仙》是曲调 B。其后诸琴谱的《羽化登仙》

则是与第一次在《古音正宗》出现的《岳阳三醉》属同一曲调，而与  $B_2$  无关。这点可以另行专题讨论。

(7) 《琴苑心传》的《古神化》也是另外的曲调 E。

(8) 其他在曲名上有联系的曲子，如《明妃曲》、《塞上曲》、《王明君吟》、《明君》、《化蝶》、《庄周梦蝶》、《栩栩曲》等，都与  $A_1$ 、 $A_2$ 、 $B$ 、 $B_1$ 、 $B_2$  无关。

#### 四、结论

从乐曲本身的内容表现及历史资料两方面的分析考证，可以得出下面这个结论：

曲调  $A_1$ 、 $A_2$  是《昭君怨》或《龙朔操》，由于“朔”字错写成“翔”字才有《龙翔操》这一错误名称。而曲调  $B_2$  是《古神化引》的节本，根本不是《龙朔操》。《龙翔操》和《龙朔操》，两个曲名是一回事，而现在流传的《龙翔操》是曲调  $B_2$ ，与过去的《龙朔操》（曲调  $A_1$ 、 $A_2$ ）是丝毫没有共同之处的两回事。

既然曲调  $B_2$  不应该有《龙翔操》这一错误标题，那么，在我们面前又出现了一个感兴趣的问题：曲调  $B_2$  到底应该采用哪一个曲名？要解决这个问题主要还是应从乐曲本身的内容出发，不能盲从前人。

虽然前人对曲调  $B_2$  有了与庄周哲学思想有关的理解，因而有《神化曲》、《秋水》的曲名，但是  $B_2$  曲情是那么愉快活泼富有生命力，与庄周“一切归于无”的主观唯心论相差太远。 $B_2$  是有梦幻的，但它的梦幻是希望，是寄托，是向往着自由，与庄周竭力主张的“无梦醒”在我看来也是没有关系的。

而且很多古琴谱中所载古琴曲的作者多系伪托古人，不见得正确，因此虽然有些琴谱对曲调  $B_2$  加上“庄子所作”的说明，也不能作为根据，况且宋朝朱长文的《琴史》和明朝较早期的琴谱如《琴书大全》所载历代作曲琴人中也没有庄周这个名字。因此采用《神化曲》、《秋水》不妥当。

这里还要提出的是《秋水》是《庄子》（南华经）的一个篇名，而“秋水”两字的表现含义会被理解为静穆、清澈，总之不是那么流动活泼的，与曲调  $B_2$  那种喜乐、活泼、流动的曲情不符。若采用“秋水”这个名称又会引起另外一种误解。

由于与曲调  $B$  的另一节本曲调  $B_1$  曾有《蝶梦游》这一名称，而考虑到曲名最好的是能够使人最容易联想到乐曲的内容， $B_2$  在过去虽然并没有过《蝶梦游》或《蝶梦吟》的名称，但从其内容表现及参考前人理解来看应以《蝶梦游》为最合适。