

南 華 大 學

民 族 音 樂 學 系

碩 士 論 文

虞 山 派 古 琴 音 樂 美 學 之 研 究

Studies on Musical Aesthetics of Yushan School Guqin



研 究 生：吳雅玲 WU YA-LING

指 導 教 授：黃淑基 HUNAN SHU-CHI

中 華 民 國 102 年 12 月 27 日

南 華 大 學

民族音樂學系

碩 士 學 位 論 文

虞山派古琴音樂美學之研究

Studies on Musical Aesthetics of Yushan School Guqin

研究生：吳雅玲

經考試合格特此證明

口試委員：廖婉晶  
沈玉田  
黃啟基

指導教授：黃啟基

系主任(所長)：勾純一

口試日期：中華民國

102年 12月 27日

## 謝誌

單純的一種想法，只是想為自己完成自己的夢想，是「緣份」讓我有機會可以再踏入校園，是「鼓勵」更是「堅持」讓我可以完成碩士學位，一切的感激盡在不言中。

首先，感謝我的長笛老師簡佳琦，是她不斷地鼓勵讓我能堅持與排除種種困難因素，尋求這份屬於我的夢想。也感謝南華大學民族音樂學系、民族音樂學所給了我求學的機會，感謝系主任周純一以及所有民族音樂學系與民族音樂學研究所的教授們、老師們。感謝系上所安排的每一門科目，著實讓我學習到不一樣的專業與知識，更感謝系上所安排的古琴課程，在這學習的過程讓我有所體悟也有所感觸，而引發了更多內心與音樂共鳴的想法。

感謝古琴老師們，袁中平老師、吳釗老師、鄭正華老師、張雅婷老師，在各位老師耐心的教導下，讓我更加熱衷於古琴音樂，更感謝吳釗老師的提攜與帶領我進入學琴之內心領域，進而讓我對古琴音樂有更深一層的體悟。感謝張雅婷老師的愛戴讓我有參與古琴演出的機會。也感謝撥出寶貴時間而接受我訪談的現代琴家們，丁承運老師、吳釗老師、李孔元老師及楊春薇老師。感謝口試委員明立國老師、環球科技大學廖婉君老師的肯定。

最後要感謝的是我的指導教授黃淑基老師，記得剛進南華大學上的第一門系上安排的課程就是宗教音樂，就與您結下了緣份，再因音樂美學的課程啟發我將中國音樂美學與古琴結合，是一種很奇特的感覺。您教導學生的方式是我所欽佩與所想學習的目標，在我寫論文的過程中，雖然曾經不爭氣的想法放棄，但因為有您不斷地支持與鼓勵，讓我有勇氣繼續寫下去，感謝您給予我很大的

寫作空間，我才能堅持並順利完成這本論文。



## 中文摘要

明代嘉靖、萬曆年間之重要古琴流派「虞山派」，有著獨特的地理文化環境，虞山派創始人嚴天池主張清、微、淡、遠的古琴風格、徐上瀛《谿山琴況》深遠的琴學理論，因而造就了明代虞山派古琴藝術的特點，其古琴演奏風格及琴學理論風格也影響了當時的古琴美學風格。除此之外，對明清之後以及現代的琴學主張與古琴審美藝術有一定程度的影響。

《松弦館琴譜》與《大還閣琴譜》所傳承的內容及闡述之內文、演奏美學理論，雖略有改變，但其內容大致相同，其琴譜除「和」的表現之外，另其琴學風格主張「清微淡遠、博大和平」，與古琴曲中之內涵及其演奏所遵循的「和合」與自然之結合以至所呈現琴之意韻，這其中所隱涵藝術之審美理念及其美學精神意涵更是環環相扣、遠遠流長。

本論文除參考文獻蒐集、琴譜比較分析外，還陸續訪談現代知名琴家，並經由各個琴人的觀點，更進一步的說明虞山派古琴音樂美學之審美精神，至今仍是古琴美學藝術之最。

關鍵字：明代、虞山派、古琴美學。

# Abstract

During Jiaping and Wanli Periods of Ming Dynasties, Yushan School was an important guqin branch. Yushan School had unique physiographical characteristics. Its founder, Yan Tianchi, believed in a Ching, Wei, Dan, and Yuan guqin style as well as the qinxue of “Xi Shan Qin Kuang” by Xu Shangying. Together, they created the distinguished features of Yushan school in Ming Dynasty. Its performing style and qinxue’s theories also impacted guqin aesthetics styles and guqin beauty appreciation spirits of the time. Besides, it also influenced the guqin claims and beauty appreciation arts after the Ming and Qing Dynasties to some extent.

Although the aesthetics in “Songxian Guan Qinpu” and “Dahuan'ge Qinpu” were not exactly the same, the differences were not big. While performing, it asked for “harmony” as well as a “Ching,Wei , Dan, Yuan, profound, peace” qinxue style. This represented a long- lasting and inter-connected beauty appreciation arts and aesthetics spirits after combined with “unity and harmony” Nature presented while performing. guqin melodies.

This thesis referred to literatures and guqin templates for analysis. Contemporary celebrity guqin players are interviewed. Their opinions are interpreted to further explain why the beauty appreciation spirits of Yushan School guqin aesthetics are still top of guqin aesthetics art.

**Keywords:** Ming Dynasty, Yushan School, Guqin Aesthetics

# 目錄

謝誌.....	III
中文摘要.....	V
Abstract.....	VI
目錄.....	VII
表目錄.....	IX
圖目錄.....	X
照片目錄.....	XIII
譜例.....	XV
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	3
第二節 研究範圍與架構.....	4
第三節 研究限制.....	6
第四節 研究方法.....	7
第二章 虞山派的形成.....	10
第一節 地理位置與社會文化.....	11
第二節 虞山派琴人與琴曲.....	14
第三節 虞山派的影響.....	18
第三章 虞山派文獻資料解讀.....	23
第一節 心靈的聲音《雲松巢集》.....	23
第二節 音樂的深度、力度《藏春塢琴譜》.....	27

第三節 音樂的成熟，無琴歌、文字《松弦館琴譜》 .....	30
第四節 琴學、美學之道《大還閣琴譜》 .....	41
第四章 虞山派古琴之美的意涵與詮釋 .....	53
第一節 合與和之美 .....	53
第二節 自然之美 .....	61
第三節 意境之美 .....	66
第五章 現代琴人對虞山派的認知 .....	70
第一節 從流派及文化藝術角度 .....	70
第二節 從教學的理念角度 .....	72
第三節 從演奏的實作角度 .....	75
第四節 從流派演變的角度 .....	77
第六章 結論 .....	79
參考文獻 .....	81
附件一：田野記錄 .....	87
附件二：參與學習與訪談記錄 .....	91
(一) 上課記實 .....	91
(二) 現代琴人訪談實錄 .....	103
附件三《風宣玄品》手勢圖 .....	128
附件四《大還閣琴譜》萬峰閣指法閱箋 .....	146
附件五 田野訪談時間表 .....	151



## 表目錄

表格 1 虞山派師承表 .....	15
表格 2 《藏春塢琴譜》琴曲 .....	16
表格 3 《松弦館琴譜》二十八首琴曲 .....	17
表格 4 《大還閣琴譜》三十二首琴曲 .....	17
表格 5 田野訪談時間表 .....	151



## 圖目錄

圖 1 研究架構圖 .....	5
圖 2 《藏春塢琴譜》 .....	27
圖 3 《松弦館琴譜》 .....	30
圖 4 《大還閣琴譜》 .....	41
圖 5 《風宣玄品》右手食中名指手勢圖 .....	62
圖 6 《風宣玄品》右手食中指手勢圖 .....	62
圖 7 《風宣玄品》左手名指手勢圖 .....	63
圖 8 《風宣玄品》左手大中名指手勢圖 .....	63
圖 9 《風宣玄品》右手大指手勢圖 .....	129
圖 10 《風宣玄品》右手大食指手勢圖 .....	129
圖 11 《風宣玄品》右手食指手勢圖 .....	130
圖 12 《風宣玄品》右手食中指手勢圖 .....	130
圖 13 《風宣玄品》右手中指手勢圖 .....	131
圖 14 《風宣玄品》右手大中指手勢圖 .....	131
圖 15 《風宣玄品》右手食名指手勢圖 .....	132
圖 16 《風宣玄品》右手食中名指手勢圖 .....	132
圖 17 《風宣玄品》右手食中名指手勢圖 .....	133
圖 18 《風宣玄品》右手食中指手勢圖 .....	133
圖 19 《風宣玄品》右手食中指手勢圖 .....	134
圖 20 《風宣玄品》右手食中指手勢圖 .....	134
圖 21 《風宣玄品》右手食中指手勢圖 .....	135
圖 22 《風宣玄品》右手名指手勢圖 .....	135
圖 23 《風宣玄品》右手食名指手勢圖 .....	136
圖 24 《風宣玄品》右手食中名指手勢圖 .....	136

圖 25 《風宣玄品》右手食中名指手勢圖.....	137
圖 26 《風宣玄品》左手大指手勢圖.....	137
圖 27 《風宣玄品》左手大指手勢圖.....	138
圖 28 《風宣玄品》左手大指手勢圖.....	138
圖 29 《風宣玄品》左手大指手勢圖.....	139
圖 30 《風宣玄品》左手食指手勢圖.....	139
圖 31 《風宣玄品》左手中指手勢圖.....	140
圖 32 《風宣玄品》左手名指手勢圖.....	140
圖 33 《風宣玄品》左手中指手勢圖.....	141
圖 34 《風宣玄品》左手名指手勢圖.....	141
圖 35 《風宣玄品》左手大中名指手勢圖.....	142
圖 36 《風宣玄品》左手大中名指手勢圖.....	142
圖 37 《風宣玄品》左手大中名指手勢圖.....	143
圖 38 《風宣玄品》左手大石中名指手勢圖.....	143
圖 39 《風宣玄品》左手食中名指手勢圖.....	144
圖 40 《風宣玄品》左手大中名指手勢圖.....	144
圖 41 《風宣玄品》左手大中名指手勢圖.....	145
圖 42 《風宣玄品》左手大中名指手勢圖解釋.....	145
圖 43 萬峰閣指法右手 1-2 勢.....	146
圖 44 萬峰閣指法右手 3-4 勢.....	146
圖 45 萬峰閣指法右手 5-6 勢.....	147
圖 46 萬峰閣指法右手 7-8 勢.....	147
圖 47 萬峰閣指法右手 9-10 勢.....	148
圖 48 萬峰閣指法左手 1-2 勢.....	148
圖 49 萬峰閣指法左手 3-4 勢.....	149
圖 50 萬峰閣指法左手 5-6 勢.....	149

圖 51 萬峰閣指法左手 7-8 勢..... 150  
圖 52 萬峰閣指法左手 9-10 勢..... 150



## 照片目錄

照片 1 (2010/6/27 攝於北京，參訪古琴製作工廠) *	119
照片 2 (2010/6/27 攝於北京，參訪古琴製作工廠) *	119
照片 3 (2012/6/27 攝於北京，中：古琴家吳釗先生，左：製琴家張以秋先生)*	120
照片 4 (2012/1/3 攝於南華大學研究室)*	120
照片 5 (2011/9/30 攝於朝陽科技大學，國際學術研討會。左：古琴家林西莉老師)*	121
照片 6 (2011/9/30 攝於朝陽科技大學，國際學術研討會。左：古琴家吳釗老師)*	121
照片 7 (2011/9/30 攝於朝陽科技大學，國際學術研討會。左：古琴家蘇思棟老師)*	122
照片 8 (2011/9/30 攝於朝陽科技大學，國際學術研討會。左：古琴家孫于涵老師)*	122
照片 9 (2011/9/30 攝於朝陽科技大學，國際學術研討會。左：古琴家陳雯老師)*	123
照片 10 (2011/10/1 攝於朝陽科技大學，國際學術研討會。左：古琴家唐世璋老師)*	123
照片 11 (2011/9/30)攝於朝陽科技大學，國際學術研討會。左：古琴家容克智老師)*	124
照片 12 (2013/4/2 攝於南華大學學海堂 107 教室，右：古琴家丁承運老師)*	124
照片 13 (2013/3/6 攝於南華大學雲水居 222，右：古琴家楊春薇老師)*	125
照片 14 (2013/3/13 攝於南華大學古琴教室，右：鄭正華老師)*	125
照片 15 (2013/4/9 攝於李孔元老師家)*	126
照片 16 (2013/3/16 於參加台北有記茶行古琴雅集)*	126
照片 17 (2013/3/16 參加古琴演奏攝於台北有記茶行)*	127

照片 18 (2013/6/9 參加金曲獎慶功宴，琴人雅集於台北心心南管樂坊)\* ..... 127



## 譜例

譜例 1 《琴曲集成》第八冊 《松弦館琴譜》〈良宵引〉琴譜.....	33
譜例 2 《松弦館琴譜》〈良宵引〉截取片段.....	34
譜例 3 《琴曲集成》第十二冊 《德音堂琴譜》卷七〈良宵引〉 .....	36
譜例 4 《琴曲集成》第十三冊 《琴譜析微》卷三〈良宵引〉 .....	37
譜例 5 《琴曲集成》第十四冊 《五知齋琴譜》卷四〈良宵引〉 .....	38
譜例 6 《琴曲集成》第十六冊 《蘭田館琴譜》卷三〈良宵引〉 .....	39
譜例 7 《琴曲集成》第十七冊 《琴香堂琴譜》〈良宵引〉 .....	40
譜例 8 《松弦館琴譜》〈良宵引〉 .....	44
譜例 9 《大還閣琴譜》〈良宵引〉 .....	45
譜例 10 A 後者多了左手中指換名指的變化。 .....	46
譜例 11 B 後者右手挑起之後有歇息的準備，樂句分明。 .....	46
譜例 12 C 前者連續勾絃動作較不順手，而後者勾、挑、勾的符合手指來回動作。 .....	46
譜例 13 D,I 徽位明顯不同，顯示其音準之細膩。 .....	46
譜例 14 E, J 徽位明顯不同，顯示其音準之細膩。 .....	47
譜例 15 F 後者多加了吟增添韻味。 .....	47
譜例 16 G 後者多加了撞增添韻味。 .....	47
譜例 17 H 徽位明顯不同，顯示其音準之細膩。 .....	47
譜例 18 K 後者挑收起有稍歇息的準備，以作樂句的區分。 .....	47
譜例 19 L 後者吟較前者細緻。 .....	48
譜例 20 M 後者多加了吟增添韻味。 .....	48
譜例 21 N 後者緩吟較前者細緻有韻味。 .....	48
譜例 22 O 前者直接就勾六絃，而後者綽上顯得更為恰當。 .....	48
譜例 23 P 前者直接抹七絃，而後者注下抹七絃，更顯得韻味十足。 .....	48

譜例 24 Q 後者多加了吟增添韻味。 .....	49
譜例 25 R 前者直接就勾六絃，而後者綽上抹六絃則多了些層次。 .....	49
譜例 26 S 後者多加了綽上，顯得更為豐富。 .....	49
譜例 27 T 後者挑收起有稍歇息的準備，樂句分明。 .....	49
譜例 28 U 後者稍做歇息，添加了些想像之美。 .....	49
譜例 29 V 後者吟較前者細緻。 .....	50
譜例 30 W 後者多加了吟增添韻味。 .....	50
譜例 31 X 前者連續勾絃動作較不順手，而後者勾、挑、勾的符合手指來回動作的美感。 .....	50





# 第一章 緒論

在世界的東方有著最古老的弦樂器，古代稱之為「琴」，俗稱「七弦琴」、「古琴」，古琴琴音獨特「含蓄、深沉、音韻幽長」。在古代，琴不只是被做為祭祀用的樂器，也有被拿來做為民歌伴奏的功能，早在民歌總集《詩經》裡就有提到有關於琴的詩篇，對於有關古琴的傳說、淵源與古琴的形制，古琴的製作筆者在此不多加贅述。本文將探討對古琴文化頗具影響的派別「虞山派」是如何形成？具代表性的琴譜、琴曲及虞山派創始人嚴天池在明清時期在古琴上的地位是如何奠定？及其古琴藝術與當時文化變動之間相關的研究。

從個人、族群、文化到追求藝術之間的相互關係，隨著社會文化的轉變、演變及所處當下社會環境的影響，也連帶的影響了人的心靈藝術，文化是一種藝術，文化也是一種生命，而生命的延續是一種永恆，正所謂「天人合一」，從「天人合一」所表現的觀念達到諧和的精神表現。而「天人合一」的觀念又與儒家、道家、佛家有著某種相同之處，在本質上有永恆之「意」，形式上有超越時間之「象」的境界。古琴音樂平和雅靜、意韻深遠的特質正符合精神上的意境之和。

再者如果將藝術作為一種審美的創造，這不也就是人的一種自然本質的表現，這也是一種在社會中生活對自由的一種渴望與想像的展現。人對藝術的靈感不但會經由社會文化、政治發展的變化而改變，對美的意涵也不再只是「和」的追求，而是慢慢的轉向對「氣、韻的結合」及「意境的傳達」與「聽者內心的感受」之間的相互關係，若從這個角度來看，就不難想像古琴美學思想如何從儒家美學思想提昇至道家美學思想的微妙變化。

古代琴「琴」、「棋」、「書」、「畫」是文人雅士們的一種藝術生活狀態，也是日常生活修身的藝術修養。中國的傳統文化是人在現實生活情感上的體驗，思想上的感悟，人類不但將生活藝術化，也將藝術生活化，相對的象徵著文化與藝術之間的意義與價值。隨著時代的改變、社會文化也跟著改變、在不同的社會環境、不同的社會習俗下不斷地造就了藝術的變化。然而中國藝術精神至今依然長存不朽，這不也代表著一種不管時代如何變遷，生命不斷地在延續、文化不斷地在延續，藝術也在延續，這正是所謂「藝術是時代的靈魂、藝術是時代的折射鏡」，古琴藝術尤其如此。<sup>1</sup>

本論文將對虞山派二本重要琴譜《松弦館琴譜》與《大還閣琴譜》，做進一步的探討虞山派音樂美學從儒家、道家之意境角度呈現，撫琴者內在素養是如何透過音樂的方式展現中國古代的藝術精神，並將這種藝術精神在古琴藝術中體現出來，以及虞山派古琴音樂美學對現代琴人對古琴藝術之美的觀點所產生的影響，及相互關係。

---

<sup>1</sup>朱晞，《虞山琴派研究》，2004，上海：百家出版社，p136。

## 第一節 研究動機與目的

音樂是人類心靈受到外界事物的感應，而在情感上或是精神上的反映，筆者原本是學鋼琴、長笛，在 2009 年進入南華大學民族音樂學系，而與民族音樂學系結緣，筆者在進南華大學之前完全沒有接觸古琴這項樂器，而系上的古琴是必修課，在袁中平<sup>2</sup>的第一堂古琴課，課堂上袁老師有示範演奏古琴，我被古琴的聲音完完全全吸引住，並透過學習而引發對古琴的喜愛，之後再透過虞山派琴曲〈良宵引〉的實際演奏學習，筆者更因這首古琴曲的聲韻而產生精神上與心靈上的平靜，而這種心靈上的平靜是前所未有的，似有若無、似清淡又深遠。

進入民族音樂研究所後，古琴家吳釗<sup>3</sup>應邀到南華大學任教，在此因緣際會下，筆者非常榮幸的能與大師學習，再次向吳釗請教並再次學習琴曲〈良宵引〉。透過吳釗老師的教導，及實際教學演奏詳細的說明「吟」、「猱」的型態，上課時老師並略加說明虞山派的主要風格特徵及審美思想。筆者因透過琴曲的演奏，加深想探究虞山琴派古琴的美學思想及古琴曲的意涵，因此筆者想透過此論文的撰述，對虞山派做一些比較深入的研究與分析。

本論文的主要研究目的是希望藉由對明、清時期虞山派的歷史、文化、脈絡、琴曲等的研究，分析虞山派對古琴琴派所產生的影響，進而對古琴音樂有更深一層的認識。除此之外也試圖解讀，虞山派的古琴音樂中如何結合中國儒

---

<sup>2</sup> 袁中平，紐約琴社創辦人，知名古琴家。

<sup>3</sup> 吳釗，著名古琴演奏家、古琴研究學者，現居住北京。著有《絕世清音》等書，擅於演奏吳派琴曲〈憶故人〉〈漁樵問答〉等及其它派別琴曲〈鷗鷺忘機〉、〈瀟湘水雲〉、〈漁歌〉、〈長門怨〉等。

家、道家音樂美學思想，而達到另一種「意」的意境。

筆者試圖以個人的角度進一步的透過接觸、分析與學習古琴並融合儒家、道家的音樂美學思想觀點，體會、了解虞山派古琴音樂中所蘊涵的深刻中國獨有的藝術思維。

## 第二節 研究範圍與架構

具體而言，本研究的主要範圍為三大部分：

- 一、在文獻方面尋找關於虞山派的歷史脈絡記載的相關書籍，虞山派重要的相關書籍資料解讀，另一方面則是文獻上所記載之虞山派的琴人、相關代表性琴曲蒐集，筆者從琴書、琴譜《藏春塢琴譜》、《松弦館琴譜》、《大還閣琴譜》及各琴譜琴曲的資料記載，除參考前人解釋之外再以筆者個人所學做進一步的分析與解讀，將文獻、記譜與音樂做進一步的研究分析。
- 二、從琴書與琴譜所記載的虞山派古琴美意涵與詮釋相關資料，做進一步的圖像學分析、音樂美學分析。
- 三、田野工作則是實地參與、觀察、學習古琴音樂活動的資料整理分析，包含參與上課記實部分及現代製琴家、現代琴人的訪談記錄。

而根據上述之研究範圍所衍生筆者自製研究架構圖為：

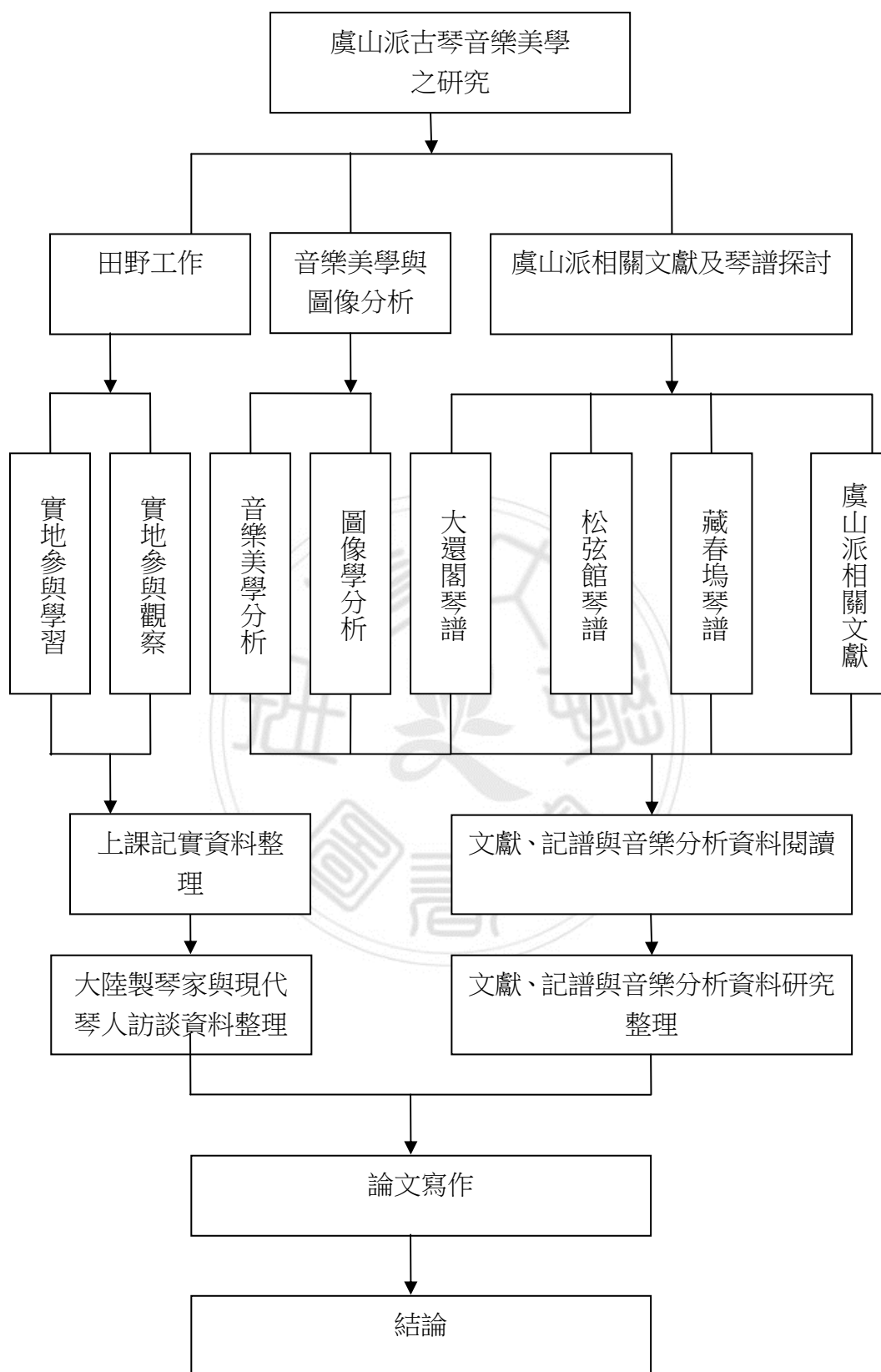


圖 1 研究架構圖

### 第三節 研究限制

本研究的研究限制如下：

一、本研究所蒐集之參考文獻，琴譜解讀與前人論述的版本選項考量。

根據筆者這兩年多來所蒐集的虞山派古琴相關文獻、虞山派琴譜及其他古琴音樂美學相關書籍資料，還有南華大學圖書館館藏《四庫全書》中有關《松絃館琴譜》的資料及其它、《琴府》及南華大學民族音樂學系主任周純一給予的《琴曲集成》電子資料及相關文獻書面參考資料，這些文獻資料很多都是歷史久遠的，在意境上的用法及用意上的解讀，除了前人的解釋以外，筆者在此所用的方法是根據前人解釋加上以筆者的角度來分析、解讀。

再者依據筆者所蒐集到的中國古代琴書匯刊之虞山派相關琴譜《藏春塢琴譜》與虞山派代表性《松絃館琴譜》、《大還閣琴譜》版本選項上的考量，因此筆者將所蒐集到的琴譜《松絃館琴譜》、《大還閣琴譜》、《藏春塢琴譜》與中華書局刊印之《琴曲集成》第六冊、第八冊、第十冊互相對照以外，其餘的只能就現有資料記載進行參考與研究。

二、本研究所訪談的現代琴人對虞山派的時代認知變遷。

吳景略是今虞琴社的主要組織關鍵人和負責人，根據文獻《今虞琴刊》記述資料記載，民國二十六年一月吳景略在虞山琴話提到「明萬歷間。天地嚴公結社琴川。始正元音。琴道賴以中興。人咸稱之曰虞山派。嗣後邑中能琴之士。當不在少數。而詢諸父老。難能道者。深以為憾。」<sup>4</sup>由此資料可以得知，要尋

---

<sup>4</sup>今虞琴社，《今虞琴刊》，2009，上海，上海社會科學院出版社，p7。

求真正虞山派傳人已經是一件不可能的事情，而現代琴人因為師承不同對虞山派也有不同的見解與想法，筆者只能針對現代琴人對虞山派的認知所陳述的資料記錄下來。

## 第四節 研究方法

筆者對此研究的議題除了採用民族音樂學方法研究之外，還運用下列方法進行研究分析：

### 一、文獻分析法

文獻分析法為本研究基礎的研究方法，該研究方法是指由研究文獻中進行了解分析，並收集有關他人所做的研究、分析的結果與建議來當作自己的研究基礎，而形成本研究之參考資料。本論文中以文獻分析法進行研究的文獻主要包含：虞山派古琴相關文獻、虞山派琴譜及其他古琴美學相關書籍資料，或是南華大學圖書館館藏《四庫全書》部分資料、《琴府》及南華大學民族音樂學系主任周純一給予的《琴曲集成》電子資料及中華書局所刊印之《琴曲集成》相關文獻書面參考資料，以及蒐集相關的學位論文、期刊論文、虞山派琴譜等。

### 二、音樂美學與圖像分析

因為本研究的議題，必須從文獻記載裡搜尋相關資料或琴譜，筆者將所蒐集到的相關文獻資料進行音樂美學詮釋分析與圖像學分析後，並將分析資料書寫下來，如下：

#### 1、音樂美學分析法：

筆者除了透過閱讀文獻資料及尋找相關記載，筆者也不斷地與教授討論音

樂美學知識、音樂美學層次、音樂美學意涵等。

## 2、圖像學分析方法：

蒐集相關圖象意涵及運用美學的角度解讀。

## 三、田野工作的方法

### 1、實地參與學習演奏方法：

「虞山派」或現今「虞山吳派」，對於傳承的派別因師承關係，現今較無法給予明確的歸納所屬之派別，但如果以師承來說吳釗<sup>5</sup>曾師承查阜西<sup>6</sup>、吳景略<sup>7</sup>，加上筆者從各種文獻記錄或是記載虞山派古琴音樂的角度分析，根據各方面資料顯示與吳釗老師上課內容及提供之古琴音樂美學知識，無論是在內容上或是遵循的演奏技巧上，與虞山派的審美理念是有某種程度的關連性。

筆者不管是在在古琴研究上或是演奏學習上很幸運的師承於吳釗，「琴學」這門課讓我著實地了解古琴背後的相關知識及古琴美學層面的認知，更透過實地參與學習及演奏古琴，加上課堂上老師所賦予的知識，促使筆者對古琴音樂意涵有更深一層的體會，筆者透過親自參與學習演奏，並將所學習到的知識一點一點的以上課記實的方式記錄下來。再運用所學習的演奏技巧與古琴音樂意涵做初步的結合，並書寫下來。

### 2、實地參與觀察方法：

以現代琴人及現代制琴家的角度為出發點，筆者為求更為確切的體會古琴

---

<sup>5</sup> 吳釗（1935），江蘇蘇州人，現居北京，1987-1989年任中國藝術研究院音樂研究所中國音樂史研究室主任。1991年兼任北京古琴研究會會長。2010年被評為國家級非物質文化遺產古琴藝術代表性傳承人，2013以〈山居吟〉經典古琴演奏，榮獲臺灣金曲獎最佳傳統音樂詮釋獎，著《絕世清音》等。

<sup>6</sup> 查阜西（1895-1976），江西修水人，著《存見古琴曲譜輯覽》、《琴曲集成》等。



音色之美，為了挑選適合自己的琴，特地遠赴北京並且在吳釗的帶領下，親自採訪古琴製作家張以秋，可惜的是古琴的製作過程並無真正參與，而只有採訪到正在上絃的張先生，他很客氣的提到古琴上絃的力度就跟彈古琴一樣，每一條絃的力度不同需要靠經驗的拿招。《大還閣琴譜》徐青山先生琴譜序中提到「古之君子。內治其性情。未不繇於聲音者也。……故學道者。審音者。」<sup>8</sup>雖說是調琴之音，但筆者認為若沒有一定水平之琴何來好的聲音。此次，也透過吳釗教導挑古琴的藝術，如何「品」古琴聲音之美，筆者也將這個過程記錄下來。

在 2011 年在吳釗老師的帶領下，實地參與由朝陽科技大學通識教育中心與香港大學饒宗頤學術館所主辦的「『古琴、音樂美學與人文精神』跨領域、跨文化」國際學術研討會。並在這研討會中觀察學習來自不同領域的學者，對於古琴美學所研究角度與其研究方法。

#### 四、上課記實與田野記錄

記錄筆者實地參與學習古琴時，所獲得的相關資訊以及實地觀察的採訪記錄，也包括筆者參加臺灣暢古琴雅集實地演出記錄，及臺灣琴人、大陸琴人對虞山派時代變遷認知的採訪記錄。

---

<sup>7</sup> 吳景略（1907-1987），虞山吳派古琴大師，江蘇常熟人。

<sup>8</sup> 中國琴書匯刊，《大還閣琴譜》第一冊，徐青山先生琴譜序。

## 第二章 虞山派的形成

什麼是琴派？因不同地域、不同師承，各個琴家會有不同的風格，再者就算是同一地區或是同一師承也各自會有不同的風格及不同特點，同一首琴曲，雖同一師承，不同琴家就會有不同的感受，對琴曲的詮釋也會有所不同，在琴曲的理解上也會有不同的見解，所以古琴文化堪稱是一種個性化的藝術。在這種古琴文化的領域下，存在多種不一樣的演奏藝術、及詮釋風格與特色。

而這些演奏藝術、及詮釋風格與特色會受地域性的影響，同一地域的琴家們，因為文化相近及共同的師承的影響，所以在某些層面上形成相似的理解，或是在演奏上有相似的詮釋風格，這些琴家們便形成琴派。就在這種具備地域性的色彩、共有的師承特點、傳譜等各種條件下，在明朝末年、清朝初年嚴澂<sup>9</sup>（天池）創立了虞山琴派，也開始了古琴琴派的歷史，其代表人物為嚴澂、徐上瀛（青山）。

明，常熟嚴澂（西元 1547~1625 年）字道澈，號天池，萬曆年間（約西元 1614 年）刊其松絃館琴譜二卷，其風格主張「清、微、淡、遠」，強調先代琴家追求高尚意境之理想，一時琴家景從，後人稱為「虞山派」，對明末及清代之琴學影響甚大，琴家多推虞山派為琴學正宗。「虞山派」在清代分為泛川、諸城、廣陵、九嶷、嶺南、新浙、甫城、鳳陽等派，但派別之分於不拘派別之琴社、雅集成立後，琴家之藝術成就則重於其派別師承矣。<sup>10</sup>

因此，由此資料可證，在清代虞山派分支為不同派別，雖是不同的地理環

---

<sup>9</sup> 嚴澂（字道澈，號天池），虞山派創始人。

<sup>10</sup> 《中國音樂史》樂譜篇，薛宗明著，p143

境，有著不同派別的稱呼，但因虞山琴派的審美理念「博大和平」及清代後人以「清、微、淡、遠」來論述虞山派主要精神風格主張，雖琴家各有其不同師承脈絡，但虞山派其精神風格主張再再影響琴家們。除此之外，虞山派運用古琴音樂表現豐富多樣的內涵，並透過琴曲體現對意境與韻味的追求，在演奏技巧上也從「聲多韻少」轉變到「聲少韻多」，而這個演奏技巧轉變的貢獻也將古琴藝術推向更進一步的成熟高度，並奠定了「虞山琴派」在古琴發展史上的地位。

## 第一節 地理位置與社會文化

常熟是國家歷史文化名城，是吳文化的重要發源地。依據宋代朱長文《琴史》記載，「吳聲清婉，若長江廣流，綿延徐逝，有國士之風。」<sup>11</sup>根據中國古代琴書匯刊《松弦館琴譜》題要資料記載，常熟位於江蘇東南部、長江南岸，有著優越的自然環境、地形以平原為主、氣溫宜人、四季分明。在這優越的地理環境下，形成了地域性的社會文化特點，各種音樂藝術的資源是非常豐富，在古琴藝術文化上也是如此。

常熟有座山稱之為「虞山」<sup>12</sup>，虞山是城邊的一座小山，常熟古城有七條小河，像是古琴七弦所以也被稱之為「琴川」。在明末時，常熟這個地方琴人眾多，根據文獻記載「浙操徐門」的第三代傳人徐夢吉（號曉山）即徐和仲的父親曾在常熟傳琴藝，並使得當地琴家輩出，陳星源的父親陳愛桐即是其中之一。

---

<sup>11</sup> 朱長文《琴史》，(2010)，北京：中華書局，p98。

<sup>12</sup> 「虞山」原名「烏目山」，是因仲雍死後葬於此地，仲雍又名虞仲，為了紀念虞仲，所以將「烏目山」改名為「虞山」。

在虞山派初期形成的明清時期，當時的音樂發展受到社會文化的影響，隨著資本主義、經濟成長與社會鬥爭也變得更加複雜，在這種環境下許多文人雅士選擇了隱逸生活。

嚴澂（1547-1625），字道徹，號天池，江蘇常熟人，明嘉靖年間宰相嚴訥之子，曾任邵武知府，嚴澂在常熟創立琴社以琴川命名為「琴川琴社」，為虞山派的創始人。嚴天池從小受儒家思想教育的影響，因處於變動的社會環境下，許多的思想與理想是與現實不符的，最後也是選擇隱逸的生活度過他的晚年。在嚴天池所寫的《雲松巢集》可以找得到他內心的感受的詞句，如：「胎生不是羽毛群，巢向青松護白雲。偏喜歲寒霜雪枝。一聲淚九天聞。」<sup>13</sup>「鶴，仙姿皎雪如。稻梁非所慕。燕雀豈同居。」<sup>13</sup>從這些詞語中，不難解讀出嚴天池處於當時社會中的無奈與處世方式。

在這個時期音樂的表現上也不同於以往，文人創作作品的思想也受民主主義思想的影響，早期的音樂創作大多是情感的情節性或描述性為主。在此若就古琴美學意涵以虞山派古琴審美而論，在審美精神上則是側重於演奏技術及弦外之音的追求，所追求審美層次多過於情感層次，在藝術層面上也相對的提昇很多，並從這些層次反映去體會種種情感思緒及其所不能無法以文字完全敘述的哲學想像與意境傳達。另一方面，嚴澂也與宮廷太監共同參訂琴譜《藏春塢琴譜》，從琴譜《藏春塢琴譜》與《松弦館琴譜》記載的關連性更可以尋找出些端倪，即宮廷音樂與民間音樂的互動關係。

此外，由嚴澂所創立的「琴川琴社」其琴學風格受當地著名琴師徐夢吉、

---

<sup>13</sup> 《虞山琴派研究》，朱晞，百家出版社，p145。本論文所有與《雲松巢集》相關記載皆參考

徐和仲<sup>14</sup>、陳星源<sup>15</sup>、陳愛桐<sup>16</sup>的影響，因師承學習關係而繼承當地徐門正派琴學風格外，並與當時京師有名民間琴家沈音學習（字太韶，浙江人），文獻記載「以沈之長輔琴川之遺亦以琴川之長輔沈之遺。」<sup>17</sup>因地理及社會文化色彩相近，共同師承關係學習各家琴風而取之長處，另一在其審美風格上，學習前人魏晉嵇康及宋代崔遵度之古琴審美風格，直到後來虞山派主張「清微淡遠、博大和平」進而形成的具有地方特色的風格，「琴川琴社」因虞山地名而得名為「虞山琴派」，是明清最具影響力的琴派。

虞山派另一代表人物徐上瀛（1582-1662），別署青山，號石帆，其弟子陸符在《大還閣琴譜》序裡提到「徐君名上瀛。青山別號。以名家子破產徵琴。得傳於名師。與嚴天池諸公為友。故其琴學。遂以專家。今解褐不事武舉。將以琴隱。」<sup>18</sup>在青山先生琴譜序則由另一弟子夏溥提及「青山先生。深於琴者也。先生固學道之人。志存經世。值世變滄桑。遂以琴隱。嘉遯吳門寓居蕭寺。」<sup>19</sup>在這兩組詞句中意味著古琴之琴道，這學琴之德概括了儒家與道家之美學思想，最後終在現實社會文化與理想不符而以琴隱居而求其「道」，正所謂攻琴如參禪。

---

於這本書。

<sup>14</sup> 《松弦館琴譜》，中國古代琴書匯刊，題要上記載「嚴激之琴學風格嘗受當地著名琴師影響，徐門的徐夢吉、徐和仲父子，陳愛桐、陳星源父子……。」p1。

<sup>15</sup> 《琴曲集成》第八冊，〈關雎〉琴曲後記載「余生平心服陳星源關雎之妙……」得知師承於陳星源，中華書局，p138。

<sup>16</sup> 同註八。

<sup>17</sup> 《四庫全書》子部/藝術類琴譜之屬/松弦館琴譜附琴川彙譜序。

<sup>18</sup> 中國古代琴書匯刊，《大還閣琴譜》第一冊。

<sup>19</sup> 同上註。

## 第二節 虞山派琴人與琴曲

關於虞山派的重要琴人，在前面章節有提到，因不同地域會有不同師承關係，再由上章一節得知，虞山派其琴學風格因師承關係，而繼承了徐門正派的琴學傳統精神，之後根據《大還閣琴譜》裡青山琴譜序的記載：

琴道去古愈遠。海內漸以好異失之。地分異派。人各異傳。以至川與閩異。楚與秦異。浙與吳異。川閩秦姑無論矣。若浙與吳。則似同而實異。楚與吳則似異而實同。<sup>20</sup>

由此得知，要確切得知的嚴天池師承原始脈絡，是一件不容易的事情，筆者只能就現有的《藏春塢琴譜》、《松弦館琴譜》、《大還閣琴譜》、及《琴曲集成》等琴譜的記載加以陳述之。虞山派的代表人物嚴天池，師承於陳星源、沈音。<sup>21</sup>在《琴曲集成》第八冊中《松弦館琴譜》之〈關雎〉琴曲後嚴澂的一段記載「余生平心服陳星源關雎之妙數年不聞忘之矣……茲有知音者言莊樂獨得星源之傳」<sup>22</sup>，中國古代琴書匯刊《松弦館琴譜》提要裡提到，「嚴澂之琴學風格嘗受當地著名琴師影響，徐門的徐夢吉、徐和仲父子、陳愛桐、陳星源父子，皆對其琴藝有所幫助。」<sup>23</sup>傳聞曾求師於一樵夫徐亦仙、遊京師遇沈音等。另一位是徐上瀛（別署青山），在《大還閣琴譜》徐青山先生琴譜序裡夏溥提到，「先生早歲與嚴天池、張渭川、施礪槃、陳星源。諸公遊。諸公皆殊絕名流。衷琴皆有精詣。而先生采擷英華。」<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> 同 16 註。

<sup>21</sup> 沈音(字太韶，浙江人)：根據《藏春塢琴譜》記載為明萬曆三十年京師教授古琴琴師，聯袂編撰《藏春塢琴譜》，包括琴曲〈洞天春曉〉、〈溪山秋月〉、〈鳳翔霄漢〉三大曲是沈音創制的。

<sup>22</sup> 《琴曲集成》第八冊，《松弦館琴譜》，p134。

<sup>23</sup> 中國古代琴書匯刊，《松弦館琴譜》。

除以上文獻記載之外，再根據《松弦館琴譜》、《大還閣琴譜》、《藏春塢琴譜》以及其他相關資料記載，筆者用一表格將虞山派嚴天池、徐青山的師承相關琴家及二十世紀琴壇的吳景略等人一一列出，如圖表所示：

表格 1 虞山派師承表

虞山派琴家類別	代表性人物
師字輩琴家	徐夢吉、徐和仲、陳愛桐、陳星源（陳愛桐之子）、沈音、張渭川、施礪榮、徐亦仙。
同時代「琴川社」琴家	趙應良 <sup>25</sup> （字孟辰，號雲所）、沈汝愚 <sup>26</sup> （字君厚，號若庵）、戈莊樂、陸太徵、薛志學、陳禹道、嚴栝（嚴天池之子）、嚴柄。
太監	郝寧、王定安 <sup>27</sup> 。
其他	琴友、學生。
徐青山弟子	夏溥（清代虞山派主要傳人）、錢棻、陸符等。
夏溥弟子	胡洵龍 <sup>28</sup> 、蔡毓榮、徐愈、尹桓、程允基等。
「虞山吳派」 <sup>29</sup>	吳景略、吳文光（吳景略之子）。

（研究者自製）

<sup>24</sup> 《琴曲集成》第十冊，《大還閣琴譜》，p313。

<sup>25</sup> 同註 14，p77。

<sup>26</sup> 同上註。

<sup>27</sup> 郝寧、王定安、嚴澂共同參訂《藏春塢琴譜》（1602）。

<sup>28</sup> 參閱《琴曲集成》第十三冊《誠一堂琴譜》之胡洵龍序，p317-318。

<sup>29</sup> 不同於明、清的虞山派，在二十世紀吳景略演奏被譽稱為「虞山吳派」，在審美理念上與《谿山琴況》不謀而合，吳文光先生也說「虞山吳派」的（虞山）只是地名，其為現今「虞山吳派」之代表人。

在虞山派古琴著作上最具有代表性之琴譜為嚴天池《松弦館琴譜》、徐上瀛《大還閣琴譜》，在此例舉《藏春塢琴譜》是因此琴譜與虞山琴派有著連繫的關係，在下一章虞山派文獻資料解讀有更詳盡的介紹，在此章節只先將其琴譜上之琴曲一一列出，如下表格：

表格 2 《藏春塢琴譜》琴曲

宮調	〈和氣吟〉、〈洞天春曉〉、〈幽蘭〉、〈沖和吟〉、〈陽春〉、〈高山〉、〈流水〉、〈梅花三弄〉
商調	〈懷古吟〉、〈白雪〉、〈猗蘭〉、〈長清〉、〈牧歌〉、〈古交行〉、〈風雷引〉、〈漁樵問答〉、〈猿鶴雙清〉、〈清夜聞鐘〉、〈天風環珮〉、〈客窓夜話〉、〈思賢操〉
角調	〈凌虛吟〉、〈列子御風〉、〈谿山秋月〉
徵調	〈山居吟〉、〈樵歌〉、〈簫韶九成〉、〈耕歌〉、〈漁歌〉、〈鴈過衡陽〉、〈禹會塗山〉、〈關雎〉
羽調	〈水龍吟〉、〈佩蘭〉、〈雉朝飛〉、〈鳳翔霄漢〉、〈漢宮秋〉
商角調	〈神化吟〉、〈莊周夢蝶〉
黃鍾調	〈朝會吟〉、〈大雅〉
蕤賓	〈滄浪吟〉、〈款乃歌〉、〈瀟湘水雲〉、〈赤壁賦〉
慢宮調	〈獲麟〉
慢角調	〈神遊八極〉
復古調	〈南風暢〉
淒涼調	〈澤畔吟〉、〈離騷〉
姑洗調	〈飛鳴吟〉、〈秋鴻〉

(研究者自製)



表格 3 《松弦館琴譜》二十八首琴曲

宮	〈洞天春曉〉、〈陽春〉、〈修禊吟〉
商	〈古交行〉、〈風雷引〉、〈桃源吟〉、〈清夜吟〉、〈中秋月〉、〈秋江夜泊〉、〈膠膝吟〉、〈靜觀吟〉
角	〈溪山秋月〉、〈蒼梧怨〉、〈列子御風〉、〈良宵引〉
徵	〈涂山〉、〈樵歌〉、〈漁歌〉、〈關雎〉、〈山居吟〉、〈渭濱吟〉、〈洞庭秋思〉、〈會同引〉
羽	〈佩蘭〉、〈漢宮秋〉、〈春曉吟〉
商角	〈莊周夢蝶〉、〈神化引〉
附	〈流水〉、〈普庵咒〉（嚴天池孫嚴炳跋）

（研究者自製）

表格 4 《大還閣琴譜》三十二首琴曲

宮	〈洞天春曉〉、〈陽春〉、〈和陽春〉、〈修禊吟〉、〈雙鶴聽泉〉
商	〈古交行〉、〈白雪〉、〈風雷引〉、〈秋江夜泊〉、〈桃源吟〉、〈靜觀吟〉
角	〈溪山秋月〉、〈蒼梧怨〉、〈列子御風〉、〈良宵引〉
徵	〈涂山〉、〈樵歌〉、〈醉漁唱晚〉、〈關雎〉、〈山居吟〉、〈洞庭秋思〉、
羽	〈佩蘭〉、〈雉朝飛〉、〈烏夜啼〉、〈漢宮秋〉、〈春曉吟〉
商角	〈莊周夢蝶〉、〈炎涼操〉、〈神化引〉
徵羽	〈平沙落雁〉
無射	〈離騷〉
蕤賓	〈瀟湘水雲〉

（研究者自製）

《藏春塢琴譜》（如表格 2）與《松弦館琴譜》（如表格 3），兩琴譜之琴曲曲目比較，相同曲目為：〈洞天春曉〉、〈陽春〉、〈古交行〉、〈風雷引〉、〈列子御風〉、〈谿山秋月〉、〈山居吟〉、〈樵歌〉、〈關雎〉、〈漢宮秋〉、〈神化吟〉、〈莊周夢蝶〉，《藏春塢琴譜》與《松弦館琴譜》為嚴天池與明太監共同參訂之外，《藏

塢琴譜》之序也是嚴天池所撰寫，另外在宮調神品宮意文字內容也提及「沈太韶」，其神品宮意內容於第三章第二節裡有詳細的論述，在此提及之「沈太韶」與嚴天池為師承關係。

而嚴天池之《松弦館琴譜》(如表格 3) 與徐上瀛之《大還閣琴譜》(如表格 4)，這兩本琴譜作者即為虞山派兩大重要琴人，琴譜則為虞山派兩大重要代表著作，在琴曲曲目上相同的則有〈洞天春曉〉、〈陽春〉、〈修禊吟〉、〈古交行〉、〈風雷引〉、〈秋江夜泊〉、〈桃源吟〉、〈靜觀吟〉、〈溪山秋月〉、〈蒼梧怨〉、〈列子御風〉、〈良宵引〉、〈涂山〉、〈樵歌〉、〈關雎〉、〈山居吟〉、〈洞庭秋思〉、〈佩蘭〉、〈漢宮秋〉、〈春曉吟〉、〈莊周夢蝶〉、〈神化引〉，刪去了〈清夜吟〉、〈中秋月〉、〈膠膝吟〉、〈漁歌〉、〈渭濱吟〉、〈會同引〉，也多增添了〈和陽春〉、〈雙鶴聽泉〉、〈白雪〉、〈雉朝飛〉、〈烏夜啼〉、〈炎涼操〉、〈平沙落雁〉、〈離騷〉、〈瀟湘水雲〉曲目。其中〈雉朝飛〉、〈烏夜啼〉、〈瀟湘水雲〉不同於《松弦館琴譜》的是這三首曲目為快曲，正符合慢曲與急曲並重，徐上瀛主張在音調、節奏上有輕重緩急之分別，這個改變也意味著虞山派在琴學理論上更為完整。

### 第三節 虞山派的影響

從文獻歷史記載裡琴曲的傳承延續，及審美、演奏風格等其它，即得知明清時期古琴派別「虞山派」是具有一定的影響力，為何「虞山派」在古琴歷史記載處於如此重要地位？除了地理環境優越之外，筆者將由虞山派的兩位主要琴人嚴澂、徐上瀛為主，透過他們的著作，及學生或是當代學人對他們的整體評析進行討論，試圖能夠分析整理出虞山派之所以能對後世琴人造成影響的主要原因。

## 一、嚴澂相關著作及整體評析

中國琴書匯譜刊《松弦館琴譜》裡王杰、董誥、彭元瑞新聲明非古樂提及「琴旨派別流傳有曰中州曰吳曰浙曰閩吳又分為金陵虞山皆各立門戶互相詆譏按撰松絃館琴譜之嚴澂乃明學士訥子即虞山派之祖故其譜琴家以為師法琴旨謂其刻意復古者仍屬彼法非古樂」<sup>30</sup>，由從這段文字可得知虞山派創始人嚴澂所撰之《松弦館琴譜》，此譜是清代乾隆年間欽定《四庫全書》所收的唯一一部明代琴譜，此琴書中〈關雎〉這首琴譜是延續前人之古譜，雖是延續古前人之古譜，但因此譜為虞山派代表琴譜《松弦館琴譜》其中之一，而嚴澂其所作之琴譜也為後來虞山派琴家們之標的，在這其中有著虞山派特有師承法則，因此也被後世琴家們奉為琴學正宗，即為「古音正宗」，所以琴旨謂其刻意遵循復古，非古樂也。

欽定《四庫全書》---子部三，提要部分，總纂官紀昀、陸錫熊、孫士毅及總校官陸費墀所提及《松弦館琴譜》，「明嚴澂撰澂字道徹常熟人大學士訥次子以蔭壁至邵武知府是所錄之曲凡二十有八皆有聲而無詞」，「自明以來琴譜無慮數十家無詞之譜當以嚴澂書為最有詞之譜此書亦較勝諸家有此兩編足以括指法之大凡矣至嚴澂譜中皆以「ㄅ」毛等偏旁半字聯合之託其指法」<sup>31</sup>，（文中「ㄅ」、「毛」為右手勾的指法取其「ㄅ」邊，托取其「毛」邊）明代以後的琴譜無詞之琴譜當以嚴澂書最有詞，這其中所言之「詞」，是透過聲音所傳達之意韻，表其審美精神之體現。除此，也提到有關指法以偏旁半字為其指法記譜的一些不同於古譜之轉變。

另外，嚴澂在「琴川匯譜序」裡抨擊了當時濫制琴歌的風氣，認為音樂所表現情感的層次，不是文字可以完全可以形容或表達的，其文「蓋聲音之道微

---

<sup>30</sup> 《松弦館琴譜》第一冊，中國古代琴書匯刊，新聲明非古樂。

妙圓通本於文而不盡於文聲固精於文也然則琴之道未嘗不傳亦可。」<sup>32</sup>此言為聲音所表達的微妙圓通層次高過於文字表達，即可透過琴音表達出來層次傳達其所想精神之道，這也意味著虞山派古琴審美風格在當時有著舉足輕重的影響。

## 二、徐上瀛相關著作及整體評析

虞山派代表琴人之一徐上瀛（別署青山），重要代表琴譜為《大還閣琴譜》，由其弟子夏溥編纂，其內文章徐青山琴學理論《谿山琴況》，更加增添並豐富了虞山派的古琴風格。其弟子夏溥在徐青山先生琴譜序中提到「古之君子。內治其性情、未有不繇於聲音者也……聲音之道備矣。故學道者。審音者也。……徐青山先生。深於琴者也。先生固學道之人。」<sup>33</sup>以前的文人用音樂陶冶其性情，用聲音傳遞審美之精神、聲音是審美精神根本之道，所以學道之人即是審音之人。

在審音的部分徐上瀛選「正雅、古淡、和潤、清麗」之音，並以《松弦館琴譜》為標的再加以潤正，文中提到「天池先生不欲拘於繩墨令學習既久自致中和予恐初學者未辨難以諧和稍加分數易於得音故茲集雖述松絃實兼採諸名家秘譜潤正。」<sup>34</sup>徐青山認為學琴者除了必須懂琴理之外，彈琴時左手按琴徽要明確使其音要準確、右手指法勾、剔、抹、挑要有順逆之條理，所以《大還閣琴譜》是徐青山參閱各名家秘譜而經過加以修正，並在《大還閣琴譜》增加快速曲目〈瀟湘水雲〉、〈雉朝飛〉、〈烏夜啼〉等，使得慢曲急曲並重，今古並宜，使其更為完善。

---

<sup>31</sup> 同註 24，欽定《四庫全書》---子部三，提要。

<sup>32</sup> 同註 24，附琴川彙譜序。

<sup>33</sup> 中國琴書匯刊，《大還閣琴譜》第一冊，徐青山先生琴譜序。

另一，在「學琴說」徐愈提到「夏子于澗學琴於青山徐先生。先生以好琴而折節於四方之學者。考詳正聲。搜羅逸響。近取虞山。遠追太古。削繁蕪而就簡要。約銖量而定分寸。祛邪妄臆見。而留醇正遺風。五十年猶知有琴之聲而其學之不墜於地者。」<sup>35</sup> 文中提到徐上瀛對於純正聲響之要求，近從虞山遠至太古集取各地琴人最好的純正琴聲，並保留其醇正風格，五十年後在其弟子所表現之風格，猶如見其青山本人，由此論述更加可以得知虞山派琴學理念風格的傳承標準及其論斷學琴之法依循遵守正傳。

谿山二十四況「和、靜、清、遠、古、澹、恬、逸、雅、麗、亮、采、潔、潤、圓、堅、宏、細、溜、健、輕、重、遲、速」，這二十四況以和為重、以和為首，更提及以正調品絃，辨之在指、審之在聽，再用以「絃與指合」、「指與音合」、「音與意合」三個層次結構為基礎，再以另外二十三況進而擴充結合而達「和合之合」之審美精神，在這過程並結合儒家、道家美學思想而達古琴藝術之美，即音之意韻層次之審美。

從虞山派創始人嚴天池琴學理論綱領「清、微、淡、遠」，雖有人說此為後人所訂定，但若從徐上瀛谿山二十四況往回推論，其內容包含的並不只是嚴天池琴學理論清、微、淡、遠的層次，而是將此琴學理論更加推廣及擴大，也更奠定了虞山派古琴音樂美學之精神，為古琴文化裡琴人們所追求的理想目標，至今依舊保有一定的高度。

綜合以上分析「虞山派」對後世琴人之所以能夠產生影響的原因，可總結為以下三點，其一：「虞山派」有自己的代表人物嚴天池與徐上瀛；其二「虞

---

<sup>34</sup> 同註 27，凡例。

山派」有自己的代表琴譜；其三「虞山派」的琴學理論綱領「清微淡遠」及琴曲呈現「博大、博雅、和平」之藝術審美精神。

---

<sup>35</sup> 同註 27，學琴說。



### 第三章 虞山派文獻資料解讀

每一個派別都有屬於自己的一段歷史過程，虞山派也正有一段值得探究的歷史，在此章節裡筆者將藉由文獻的記載，從嚴澂的內心開始探討透過《雲松巢集》探究其心靈的聲音；以及經由《藏春塢琴譜》分析了解宮廷音樂與民間音樂的延續性；再由虞山派兩本重要琴譜《松弦館琴譜》與《大還閣琴譜》的內容分析琴人與琴譜其發展過程的相互關係，延伸至探討虞山派在古琴文化裡是如何奠定屬於它自己的審美風格與審美精神之傳承。

#### 第一節 心靈的聲音《雲松巢集》

本節與《雲松巢集》相關之引文皆採用朱晞作品《虞山琴派研究》所載取於《雲松巢集》相關文獻資料做為參考資料，筆者在本論文第二章第一節提到明清時期的社會動盪，及當時的文人最後選擇了隱逸的生活，而得以另一種方式抒發自己內心的感觸，嚴天池也是其中之一，因從小成長環境是受儒家思想教育，所以在明清時期的動盪的社會環境下，雖然曾當了三年的邵知府，但在這前後過程中卻是難免事事不如意，筆者試圖從他所寫的《雲松巢集》分析解讀出一二。

明嘉靖、萬曆時期正處於思想轉變期的社會文化下，受儒家思想教育下薰陶成長的文人們，不滿於封建的世俗文化而正氣凜然的抗爭，希望朝著心中理想的目標而有所為，但現實的社會文化環境屢屢讓他們產生無力的退怯，嚴澂也是其中之一，在他所寫的字句裡可以探究出些無奈與感慨，「是非忽彼此」。

禍福迭相傾。仰天嗟濁世，多少夢中迷。」<sup>36</sup>在處於這種君子無用武之社會文化下，造就了兩種互對的處世方式，一則為隨遇而安；一則為感慨而帶著悲憤的心情離開，而嚴澂在這樣的環境之下，寫了下心中充滿感慨情緒的字句，「去去名山不厭深，人情翻覆莫如今。戈予敵國持杯頃。緩急交情下石心。」<sup>37</sup>「寂寞甘為閉戶生，綠苔侵徑癢逢迎。衣冠類少男兒氣，感慨偏多我輩情。但是烏啼鴉亦好，任從花落酒須傾。老農別有通宵路，不學窮途阮步兵。」<sup>38</sup>

另一方面，嚴澂也曾逆來順受的付出過，曾經寫下「將頭喚佛原非佛，指腳呼驢豈是驢。順受逆來常福德，藏言默默體如如。」<sup>39</sup>但最後他還是失敗了，在嚴澂看清楚並深深體會人性之後，逃避與無奈的退居之後還是不斷的回想及檢討自己的為人處世與其世間人情的冷暖加以反省，並感嘆思索與無奈的逃避「薄是秋雲人更薄，人情薄處難猜度。濁酒黃花堪自樂。休再錯，交遊恨不當初莫。」<sup>40</sup>「逃虛百里倍山程，帶索飄飄杖履輕。雅尚違時應欲殺，危機幸免是餘生。剖心然諾今何在，翻手風雲詎足驚。若向紅塵問公道，古來多少不平。」<sup>41</sup>

眼看著社會變化、人情消逝的落寞，嚴澂面對這社會的種種終於有所頓悟，看破並認清這個不屬他的世界，進而追尋真正屬於並適合他的生活，他在《雲松巢集》寫下了「垢辱淒涼老自安，翻雲覆雨靜中看。逐年遞變人情惡，此日應知交道難。秉簡任他遊濮上，伐檀從我置河干。長松落落營巢穩，白鶴青鸞

---

<sup>36</sup> 朱晞，《虞山琴派研究》，p144。

<sup>37</sup> 同註 30， p145。

<sup>38</sup> 同註 30， p145。

<sup>39</sup> 同註 30， p150。

<sup>40</sup> 同註 30， p150。

<sup>41</sup> 同註 30， p150。



慰歲寒。」<sup>42</sup>在隱逸的生活中，他可隨興的做他想做的事情，並體會到這樣的生活勝過所有的一切，寂靜的夜裡的氣息聲，是屬於他內心真正平靜聲音，他所寫下的詩句「石邊長嘯水邊吟，不負年華坐茂林。讓盡好名原不惡，得來無事勝於金。雖憑蕉鹿從高枕，隨意溪山托素琴。清夜孔神存一氣，踵中真息自深深。」<sup>43</sup>另外，在他隱逸的之路嚴澁也寫下他的感觸，「自從避地守寒齋，不作痴憨不打乖。杓柄就溪長汲水，鐺門列品儉煨柴。棲心淡漠真吾事，寄興琴書亦自佳。故國多情休詫問，人生何處不天涯。」<sup>44</sup>，不再過問國情，寄情於琴與書，過著簡樸的生活陪伴他的是大自然所有的一切事物，活的自在的地方就是屬於他的「家」。

筆者從以上這些《雲松巢集》的文章裡，推論嚴澁在這隱逸的生活下，其思想上已從原本儒家美學思想慢慢提昇至道家美學思想。再根據《雲松巢集》所記錄的晚年生活，在字句上即可解讀出這不同的改變，如：「莫據舟經問洞玄，石函金蘭總言銓。三分恍惚壺中景，一片希夷世外緣。春人和風盈蕙畝，夜來膏雨足田。瑤琴奏徹無言曲，醉酌瓊蘇枕石眠。」<sup>45</sup>在此字句裡已運用到「一片希夷」、「瑤琴奏徹無言曲」等與道家思想的相關文字。另外關於古琴審美觀的記載如“《婁江吳文昌就余聽琴賦贈》「離合宮商總不知，蘭舟愧爾特相移。器資有道心為遠，趣屬無弦聲自遺。出定匡床鶯轉後，微酣濁酒夢回時。高林吹萬松梢雪，好問當年鍾子期。」<sup>46</sup>其中「器資有道心為遠，趣屬無弦聲自遺」更是點出由演奏者所傳達出來的意韻，與聽者所接收到演奏想傳達的意韻，就如同伯牙鼓琴鍾子期善聽之。藝術之審美最高境界為無聲勝有聲，亦即道家所指

---

<sup>42</sup> 同註 30， p150。

<sup>43</sup> 同註 30， p176。

<sup>44</sup> 同註 30， p152。

<sup>45</sup> 同註 30， p172。

<sup>46</sup> 同註 30， p167。

之「大音希聲」。

《雲松巢集》似乎記錄了嚴天池的無奈、以及最後過著隱逸的生活。嚴天池從小就在儒家文化薰陶下長大，但卻身處於封建的社會中，他看不慣貪吏但在當下的環境不得不接受，另一方面，內心則是與世俗抗爭。在黑暗的政治、官場他嘗試過逆來順受也抗爭過，但結果是毫無作用的。嚴天池不甘處於這樣的環境下，在這樣的社會環境下所經歷的挫敗、無奈、感概，最後嚴天池心中終於有所頓悟：「宦海與他無關，等待他的只能是隱逸。」<sup>47</sup>並在隱逸後在生活中，體會而更加提昇了對藝術審美的層次，這也可以在《松弦館琴譜》的記載找尋出些資料。筆者在第二至第四節，將有關虞山派的琴譜做了進一步比較分

---

<sup>47</sup> 同註 30， p150。

## 第二節 音樂的深度、力度《藏春塢琴譜》



圖 2《藏春塢琴譜》

(研究者自攝)

本論文之所以提及《藏春塢琴譜》，是因此譜與虞山琴派有著宮廷與民間之間的互動淵源關係，《藏春塢琴譜》是由明郝寧輯，明萬曆三十年（1602）成書，郝寧、王定安（明朝太監）、嚴澂共同參訂。加上當時受他們尊敬的京師琴師沈音，因為都是古琴同道中人，所以一起編撰《藏春塢琴譜》。在《藏春塢琴譜》後序三與《松弦館琴譜》附琴川彙譜序相同都是由嚴澂所撰，也因此可以看出這兩者之間有著一定的關係。在《松弦館琴譜》附琴川彙譜序文章其中一段為「余遊京師遇大韶沈君稱一時琴師之冠氣調與琴川諸士合而博雅過之余因以沈之長輔琴川之遺亦以琴川之長輔沈之遺而琴川諸社友遂與沈為神交一時琴道大振……。」<sup>48</sup>另一，《藏春塢琴譜》序裡郝寧也提及「繼從能師習見謂出谷遷高奚不自知河伯之自多也久之遇太韶沈君譬八駿之馳驟乎而躡之……。」<sup>49</sup>此琴譜曲目中還包括沈音創作〈洞天春曉〉、〈溪山秋月〉、〈風翔霄漢〉、〈和氣吟〉四曲，尤極其珍貴。其中〈洞天春曉〉、〈溪山秋月〉在虞山派代表琴譜《松弦館琴譜》、《大還閣琴譜》也有記載，而這兩首曲目也正是虞山派代表曲目。

<sup>48</sup> 《琴曲集成》第六冊，嚴澂後序，p450。

〈洞天春曉〉、〈溪山秋月〉、〈和氣吟〉這三首曲目的由來，根據《藏春塢琴譜》宮調「神品宮意」裡郝寧的一段記載「沈子越人也諱音號太韶自髫切好先王之樂每遇景携琴遊於林泉蒼松修竹之間對客泠泠然追慕伯牙子期之趣斯時明月懸空清風和暢與客酌酒欣然沉醉借榻于山僧之舍倏然一夢恍若蓬萊有一路洞步入視之見一老叟撫琴予問曰翁撫何曲答曰中和之曲予又問曰此何處也叟答曰洞天之所予即拜別深得意味不覺鐘鳴驚悟嘆曰此夢非凡也故作此和氣吟拜洞天春曉入宮調而有萬物育生之意作谿山秋月入角調有御風凌雲之志耳」<sup>50</sup>沈音所作的〈洞天春曉〉、〈谿山秋月〉各十八段這兩首大曲，這兩首大曲為虞山派帶來不小的影響，因這兩首大曲的關係，同時讓虞山派的曲目風格及質量上做了些變化，曲風由小品風格逐漸變成大曲風格，這個曲風的改變也著實地影響了虞山派在古琴流派的地位。筆者也借此論述做進一步推論，認為嚴澂借景抒情的創作風格自然受到沈音的影響。

在《藏春塢琴譜》序裡嚴澂提出了「虞山派」琴學綱領，其中一段話為「蓋聲音之道微妙圓通，本於文而不盡於文，聲固精於文也，然則謂琴之道。」<sup>51</sup>。嚴澂認為音樂的表現是文詞所不能取代的，聲音的微妙圓通，是不能用文字來詮釋。由以上這個短文更可以確切的表示出音樂的獨特性，及闡明古琴藝術是音樂本身及音樂對表達內心情感所抒發出來的音樂深度、力度。

另外，在《玉梧琴譜》彈琴總規與《藏春塢琴譜》彈琴總規方面，雖然前兩本琴譜記載的前後有稍微遺失，但從《琴曲集成》第六冊裡《玉梧琴譜》目錄寫著彈琴總規佚首頁參看藏春塢琴譜彈琴總規第一頁完全相同，根據其保留

---

<sup>49</sup> 中國琴書匯刊，《藏春塢琴譜》第六冊，藏春塢琴譜序。

<sup>50</sup> 《琴曲集成》第六冊《藏春塢琴譜》宮調，原書文字部分即為無標校點。P 293-293。

下來的文章及從《藏春塢琴譜》的編輯者太監郝寧、王定安與《玉梧琴譜》彈琴總規是由太監張進朝<sup>52</sup>敘，這兩本由明朝太監所編輯的琴譜進一步分析可以得知也不難看出《玉梧琴譜》與《藏春塢琴譜》這兩本琴譜與虞山派其實有其關連性，以此以上推論明代宮廷與民間琴學之間是有著某種程度上的交流。

彈琴總規裡提到「彈取音要沉實簡靜則聲韻古淡悠長取法在將盡不盡之味處吟猱綽注必下指用力而音則鏗鏘輕重疾徐指法雖師授而彈法必須在我」<sup>53</sup>，這與虞山派清、微、淡、遠的風格與代表琴譜之一《大還閣琴譜》提及徐上瀛取諸家之長，慢曲急曲並重主張音調節奏須有輕重緩急，再與谿山二十四況所提倡之古琴演奏所應遵行的法則分析，在取音、運指等藝術的追求的審美論述，將此兩者對照則虞山派有著遵循古法，進而延續再提昇為更高層次獨特的藝術審美精神。另外，「琴有八可彈。清風明月之際。泉石山林之間。松竹梅蘭之處。草閣茅廬之所。思親懷友之時。詞客騷人之遇。初晴雨歇之餘。孤館挑燈之夜。斯可彈矣。」<sup>54</sup>由這段文內容更不難想像古琴音樂的抒發與撫琴者的心靈與大自然環境之間「借景抒情」的相對關係。

---

<sup>51</sup> 《琴曲集成》第六冊《藏春塢琴譜》，嚴澂後序，p 450。

<sup>52</sup> 張進朝，明朝太監。

<sup>53</sup> 《琴曲集成》第六冊，《藏春塢琴譜》，p289。

<sup>54</sup> 《琴曲集成》第六冊，《藏春塢琴譜》，p290。

### 第三節 音樂的成熟，無琴歌、文字《松弦館琴譜》

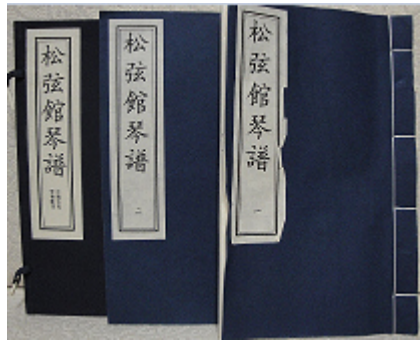


圖 3 《松弦館琴譜》

(研究者自攝)

虞山派重要琴譜、代表琴譜《松弦館琴譜》，《松弦館琴譜》是清代乾隆年間欽定《四庫全書》所收的唯一一部明代琴譜，因此被琴家們奉為琴學正宗，即為「古音正宗」，明代嚴澂編撰，成書於明萬曆四十二年（1614）。最初記載《松弦館琴譜》收二十二首琴曲，於《松弦館琴譜》序中有提到「御曲凡二十有二譜而藏之以備遺忘一日好事者持去侵梓以復而索序予曰嘻子將求鍾期於茲世乎旦暮或遇之然須載羯鼓以行」<sup>55</sup>，這二十二首全是嚴澂彈奏之琴曲，琴曲包括虞山派代表曲目，沈音所創作的〈洞天春曉〉、〈溪山秋月〉等。

根據記載提出《松弦館琴譜》因經過多次刊刻，曲目曾增加至二十九首，而筆者所參考之琴譜是中國古代琴書匯刊《松弦館琴譜》與《琴曲集成》第八冊中唯一於清代乾隆年間所收的明代琴譜《松弦館琴譜》，在琴書中也提到當時所收的琴譜已非明萬曆刻本，所收琴曲共為二十八首。

---

<sup>55</sup> 《琴曲集成》第八冊，《松弦館琴譜》，p70。

《松弦館琴譜》琴曲為：

宮：〈洞天春曉〉、〈陽春〉、〈修禊吟〉

商：〈古交行〉、〈風雷引〉、〈桃源吟〉、〈清夜吟〉、〈中秋月〉、〈秋江夜泊〉、〈膠膝吟〉、〈靜觀吟〉

角：〈溪山秋月〉、〈蒼梧怨〉、〈列子御風〉、〈良宵引〉

徵：〈涂山〉、〈樵歌〉、〈漁歌〉、〈關雎〉、〈山居吟〉、〈渭濱吟〉、〈洞庭秋思〉、〈會同引〉

羽：〈佩蘭〉、〈漢宮秋〉、〈春曉吟〉

商角：〈莊周夢蝶〉、〈神化引〉

附：〈流水〉、〈普庵咒〉（嚴天池孫嚴炳跋）

《松弦館琴譜》附「琴川彙譜序」<sup>56</sup>自古樂湮而琴不傳所傳者聲而已今之聲五音固自諧而求之文無當也自三百篇而下凡可歌詠者孰非文而求之于今之聲無當也故曰不傳然琴之妙發于性通于政術感人動物分剛柔而辨興替又不盡在文而在聲……蓋一字也曼聲而歌之則五音殆幾乎徧故古樂聲一字而鼓不知其凡幾……余邑名琴川能琴者不少胥刻意於聲而不敢牽合附會於文故其聲多博大和平具輕重疾徐之節即工拙不齊要與俗工之卑瑣靡靡者懸殊」<sup>56</sup>，《松弦館琴譜》所記錄的琴譜不同於以往的琴譜，《松弦館琴譜》是無琴歌、文字，以前學琴是師承口傳心授，一句一句的學習，奇妙的事是透過音樂的感動是聲音而不是文字。由這段引文可以得知嚴澂認為聲音與文字之間是無法完全取代的，從古文辭中用一字當一聲或是古曲一聲當一字，隨著社會文化的轉變也連帶藝術文化的變化，在《松弦館琴譜》之前左手的吟、猱、綽、注的手法在古書雖有記載及運用，而嚴澂在《松弦館琴譜》中是大量的運用吟、猱、綽、注的手法，也

<sup>56</sup> 《四庫全書》子部/藝術類琴譜之屬/松弦館琴譜附琴川彙譜序。

因此將古琴音樂的聲韻增色不少，不同於以往的美是從「聲多韻少」轉變為「聲少韻多」的審美觀。但是因當時琴川的琴人刻意注重於聲音的表現，而導致聲多博大和平，在撫琴時輕重疾徐的掌控上和一般的琴人也無法區別，以致於無法產生琴川琴人的特色。

而根據《松弦館琴譜》附琴川彙譜序所記載的一段話「余遊京師遇太韶沈君稱一時琴師之冠氣調與琴川諸士合而博雅過之余因以沈之長輔琴川之遺亦以琴川之長輔沈之遺而琴川諸社友遂與沈為神交一時琴道大振……。」<sup>57</sup>嚴澂遇當時京師琴師沈太韶，而沈太韶的氣調與琴川眾多琴人的氣調不謀而合，相輔相成之下而致琴道大振。「弄瀟湘則天光雲影容一徘徊遊夢蝶則神化希微出無入有」<sup>58</sup>琴川琴人與沈太韶在這樣心靈的契合下的特色獨樹一格。在上一節裡提到沈太韶〈洞天春曉〉的源由，其意境深遠、蘊涵著古琴弦外之音意涵，因「聲少韻多」的特點促使嚴澂所創立的虞山派很快的流傳開來，也因而被琴界稱之為「古音正宗」。

《松弦館琴譜》中也有不少「吟」、「引」等小曲，雖然曲子不長但其音韻幽遠，以筆者深受感動而觸發研究虞山派古琴音樂美學的動機。以〈良宵引〉為例進而探討，在諸多琴譜中都有記載〈良宵引〉，但最先是記載於《松弦館琴譜》琴譜中（請參閱譜例 1），這也是初學古琴者所採用的琴曲之一。從曲名來解這首琴曲，不難得知是在描寫夜晚，而在琴曲演奏吟、猱的手法表現上也有相當的意韻、氣韻與音韻，再從演奏手法傳達的意韻，不難想像這應是在描寫寧靜的夜晚，從琴曲的意涵傳達，不也足以證明了虞山派琴學理念，主張古琴應發揮音樂本身的表現力。

---

<sup>57</sup> 同註 48。





以下是由中國古代琴書匯刊《松弦館琴譜》的〈良宵引〉（請參閱譜例 2）截取片段，雖為二段組成的小曲，琴曲裡出現許多的吟、猱、綽、注等指法豐富了曲子的韻味。例一、曲子由泛音開始、泛音止；例二、連續兩個注下；例三、運用輪指、吟；例四、綽上、猱、應合、吟。雖說各家琴派在有自己的演奏手法，但此琴譜在吟、猱、綽、注的運用手法上不同於以往是多了更多的吟的手法，於審美精神韻味的表現上也更為豐富，更隱涵更多的絃外之音的風格。

譜例 2 《松弦館琴譜》〈良宵引〉截取片段

The image displays four examples of traditional Chinese qin notation, each with specific annotations in blue:

- 例一:** Shows the characters '色' (circled), '琴', '勻', '勻', and '止' (circled). Annotations include '泛音起' (泛音起) above '色', '泛音止' (泛音止) below '止', and '注下' (注下) between '勻' and '勻'.
- 例二:** Shows the characters '注', '下', '注', '下'. Annotations include '注下' (注下) between the first and second characters, and '注下' (注下) between the third and fourth characters.
- 例三:** Shows the characters '輪', '指', '輪', '指', '吟'. Annotations include '輪指' (輪指) above the first character, and '吟' (吟) to the right of the last character.
- 例四:** Shows a vertical sequence of characters: '綽' (circled), '上', '猱', '上', '九', '應', '合' (circled), '上', '八', '吟' (circled), '上', '六', '又', '上', '六', '十'. Annotations include '綽上' (綽上) above the first character, '猱' (猱) to the right of the second character, '應合' (應合) to the right of the eighth character, and '吟' (吟) to the right of the tenth character.

另一方面，從《松弦館琴譜》記錄的〈良宵引〉琴譜，與《琴曲集成》第八冊至第十七冊裡，其他各家〈良宵引〉譜的記載（如譜例 3）《琴曲集成》第十二冊 《德音堂琴譜》卷七；（譜例 4）《琴曲集成》第十三冊 《琴譜析微》卷三；（譜例 5）《琴曲集成》第十四冊 《五知齋琴譜》卷四；（譜例 6）《琴曲集成》第十六冊 《蘭田館琴譜》卷三；（譜例 7）《琴曲集成》第十七冊 《琴香堂

琴譜》。此曲是否為虞山派嚴澂所作並未作說明，但由琴譜的來源推論，更可以確定的事是，〈良宵引〉應是由虞山派嚴澂《松弦館琴譜》才開始出現的，但是不是師承而來嚴澂而來或嚴氏自己的作品，尚有待進一步考證，關於這個論點查阜西等琴家也曾推測過為嚴澂作品，但也待進一步考證。

在這首小曲裡包含著虞山派古琴音樂所傳達絃外之音的意韻。雖然〈良宵引〉琴譜在其他各家琴譜也有收藏，隨著文化與師承不同，各家曲風曲譜也稍作些許改變，不論是從原本二段拆解成三段或是在吟、猱表現也因各家詮釋方式有所不同，但虞山派借用曲調之韻而傳達其意，這正是「聲少韻多」的展現，古琴音樂之精神意涵的呈現，更表現出音樂之美的成熟度，這也是虞山派特有的風格，透過琴曲的傳承也可體會到，琴曲上的記譜演奏方式雖有少許的變化，但其傳統的架構是存在的，其古琴審美精神更是源源不絕。

良宵引 角音	
第一段	
色 芎芎勻 正 筵 至五 色 筵 色 四 勻	四 勻 正 筵 筵 筵 行 六 三五 筵 勻 筵 筵
色 筵 筵 一 立 筵 行 上 六 三 筵 勻 筵 筵 筵 筵	色 池 行 色 一 上 筵 行 筵 色 四 筵 筵 勻
色 筵 筵 行 上 七 二 筵 廿 三 女 一 勻 勻 勻 筵 筵	德音堂琴譜 卷之七 良宵 一
第二段	
色 芎 洵 筵 芎 池 行 上 八 十 筵 行 上 七 六 筵 行	色 芎 洵 筵 芎 池 行 上 八 十 筵 行 上 七 六 筵 行
色 芎 洵 筵 芎 池 行 上 八 十 筵 行 上 七 六 筵 行	色 芎 洵 筵 芎 池 行 上 八 十 筵 行 上 七 六 筵 行

色 尾聲	色 筵 色 四 勻 四 勻 正 筵 筵 筵
色 筵 色 四 勻 四 勻 正 筵 筵 筵	色 筵 色 四 勻 四 勻 正 筵 筵 筵
色 筵 色 四 勻 四 勻 正 筵 筵 筵	色 筵 色 四 勻 四 勻 正 筵 筵 筵
色 筵 色 四 勻 四 勻 正 筵 筵 筵	色 筵 色 四 勻 四 勻 正 筵 筵 筵

<p>良宵引 角音 凡二段</p>	<p>一段</p>	<p>色 𦉳 𦉳 勻 正 𦉳 尾 才 也 色 然 𦉳 省 𦉳 四 勻 四</p>	<p>勻 正 𦉳 尾 𦉳 然 才 也 小 并 𦉳 也 并 欠 豆 𦉳 色 然 𦉳 𦉳</p>	<p>𦉳 夕 唐 上 七 二 又 上 六 七 𦉳 𦉳 立 𦉳 𦉳 𦉳 上 六 二 𦉳 然 𦉳 𦉳</p>	<p>然 𦉳 𦉳 𦉳 良 每 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳</p>	<p>然 勻 𦉳 𦉳 𦉳 上 半 𦉳 又 上 六 上 三 下 七 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳</p>	<p>𦉳 省 勻 三 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳</p>	<p>然 勻 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳</p>	<p>九 上 又 上 七 半 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳</p>	<p>上 十 又 上 六 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳</p>	<p>二段</p>
-------------------	-----------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	-----------

<p>然 勻 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳</p>	<p>𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳</p>	<p>𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳</p>	<p>𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳</p>	<p>𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳</p>	<p>𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳</p>	<p>𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳</p>	<p>𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳</p>	<p>𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳 𦉳</p>	<p>此曲雖止二段然音韻大雅有縹</p>	<p>緲凌雲之致彈者加意体認自</p>	<p>足怡情悅性勿謂其詞減而忽</p>	<p>之也</p>
--	--	--	--	--	--	--	--	--	----------------------	---------------------	---------------------	-----------

良宵引

角音凡三段熟派

其一

色 芍省 芍三正 芍瓜 芍瓜 芍瓜 芍瓜

四三正 芍七 芍七 芍七 芍七 芍七

色 芍欠 芍欠 芍欠 芍欠 芍欠 芍欠

色 芍七 芍七 芍七 芍七 芍七 芍七

色 芍七 芍七 芍七 芍七 芍七 芍七

五知齋琴譜 良宵 卷四 竹一

芍勻二三 芍二 芍二 芍二 芍二 芍二 芍二

其二

色 芍七 芍七 芍七 芍七 芍七 芍七

色 芍七 芍七 芍七 芍七 芍七 芍七

色 芍七 芍七 芍七 芍七 芍七 芍七

色 芍七 芍七 芍七 芍七 芍七 芍七

色 芍七 芍七 芍七 芍七 芍七 芍七

色 芍下 芍下 芍下 芍下 芍下 芍下

其三

色 芍上 芍上 芍上 芍上 芍上 芍上

色 芍上 芍上 芍上 芍上 芍上 芍上

色 芍上 芍上 芍上 芍上 芍上 芍上

色 芍上 芍上 芍上 芍上 芍上 芍上

五知齋琴譜 良宵 卷四 竹二

色 芍上 芍上 芍上 芍上 芍上 芍上

色 芍上 芍上 芍上 芍上 芍上 芍上



其音凡三則


其一

色 芎省 芎正 疒上瓜已色 瑟屬

勻正 勻疒 七佳五七自 瑟上六二立

瑟佳六二右 瑟瑟 瑟欠佳五七自 瑟上

六二立 瑟立 瑟瑟 瑟瑟 瑟上七 瑟上

琴譜  良宵引 九曲 琴香堂

六二下七 六佳六四自 五各牙 瑟立 瑟佳七自

瑟各牙 瑟勻 省上中又上五七下六中又下七 瑟

勻廿三女一 勻勻 勻勻 瑟瑟 勻勻 瑟

其二

瑟佳七自 瑟瑟 瑟并立 瑟瑟 瑟瑟 瑟上九

店 六下十五 瑟一 瑟上十又上九店 瑟

上八田上七 瑟瑟 瑟瑟 瑟上七七 瑟上

勻上七九 六丁九 瑟瑟 瑟瑟 勻上

七七也 倉佳七自下九 瑟上七九 六下九 瑟

瑟牙 鼎上九 鼎上九 鼎上八 鼎下九

瑟瑟 瑟上九中已

其二

琴譜  良宵引 九曲 琴香堂

瑟瑟 瑟瑟 瑟佳七七自 瑟并立 瑟瑟

瑟回 瑟上九店 六下十八店 五上八田 瑟上七 瑟上

勻上十又上九店 瑟上八田 瑟上七 瑟上

瑟瑟 勻勻 瑟五 瑟上 勻勻 瑟四 瑟正 瑟

尾聲

色 瑟瑟 瑟上四二 瑟正 瑟下七又下六二



#### 第四節 琴學、美學之道《大還閣琴譜》



圖 4《大還閣琴譜》

(研究者自攝)

根據《大還閣琴譜》題要裡記載，《大還閣琴譜》是明徐上瀛輯撰，原名《青山琴譜》，全書六卷。其內容為古琴譜及琴學理論、古琴美學理論《谿山琴況》，徐青山是將元末明初時期的冷謙《琴聲十六法》「輕鬆脆滑、高潔清虛、幽奇古澹、中和疾徐」加以豐富並發展，《谿山琴況》其二十四況為「和、靜、清、遠、古、澹、恬、逸、雅、麗、亮、采、潔、潤、圓、堅、宏、細、溜、健、輕、重、遲、速」。也受了宋·崔遵度《琴箋》「清麗而靜、和潤而遠」思想的影響，而完成了琴學理論《谿山琴況》。在《大還閣琴譜》序裡，徐青山弟子錢棻提到「曰谿山琴況。昔遵度著琴琴箋。范文正請其指度曰。清麗而靜。和潤而遠。琴盡是矣。今青山復推而廣之。」<sup>59</sup>這二十四況是古琴美學思想的重要理論，包括了藝術、思想境界的闡述，也包含了古琴演奏的運指方法、樂句處理等方法，同時也運用二十四個字闡述了古琴演奏時應具備的法則，除此，谿山二十四況其審美精神也推動了古琴藝術的發展。

---

<sup>59</sup> 《大還閣琴譜》第一冊，中國古代琴書匯刊。

徐上瀛，別署青山，號石帆（1582-1662），是明末清初著名琴學大師，也是虞山派代表人物之一，去世前將全部手稿交由弟子夏溥保存之後，於清康熙十二年（1673）再經由夏溥加以編纂為《大還閣琴譜》，此譜和《松弦館琴譜》是虞山派的重要的文獻著作。徐上瀛琴學與嚴澂同一淵源，與陳星源學過〈關雎〉、〈陽春〉；與張渭川學過〈雉朝飛〉、〈瀟湘水雲〉。除此，也和嚴澂同對虞山派的發展付出了重要貢獻。因徐上瀛與嚴澂的演奏風格不盡相同，徐上瀛除了發展虞山派清、微、淡、遠風格之外，也吸收到各家的長處而獨創一格，在曲風上是慢曲與急曲並重，主張音調與節奏有輕、重、緩、急之分別，此譜與《松弦館琴譜》不同是多增收了〈和陽春〉、〈雙鶴聽泉〉、〈白雪〉、〈醉漁唱晚〉、〈雉朝飛〉、〈烏夜啼〉、〈炎涼操〉、〈平沙落雁〉、〈離騷〉、〈瀟湘水雲〉十首琴曲，而其中〈瀟湘水雲〉、〈雉朝飛〉、〈烏夜啼〉與其它琴曲相較之下，琴曲在韻味上較為快速，和《松弦館琴譜》相較下不難得知，《大還閣琴譜》琴譜是在嚴天池主張清、微、淡、遠的審美思想基礎下加以擴充並在曲風上也更為豐富。

《大還閣琴譜》收錄三十二首琴曲為：

宮：〈洞天春曉〉、〈陽春〉、〈和陽春〉、〈修禊吟〉、〈雙鶴聽泉〉

商：〈古交行〉、〈白雪〉、〈風雷引〉、〈秋江夜泊〉、〈桃源吟〉、〈靜觀吟〉

角：〈溪山秋月〉、〈蒼梧怨〉、〈列子御風〉、〈良宵引〉

徵：〈涂山〉、〈樵歌〉、〈醉漁唱晚〉、〈關雎〉、〈山居吟〉、〈洞庭秋思〉

羽：〈佩蘭〉、〈雉朝飛〉、〈烏夜啼〉、〈漢宮秋〉、〈春曉吟〉

商角：〈莊周夢蝶〉、〈炎涼操〉、〈神化引〉

徵羽：〈平沙落雁〉

無射：〈離騷〉

蕤賓：〈瀟湘水雲〉

根據《大還閣琴譜》記載，彈琴規範提到琴有五要：「指法合勢。取音近雅。吟猱恰好。挑剔順向。下指堅實。」<sup>60</sup>琴有五德「入坐端方。視聽專一。心思閒靜。神氣肅王。動指自然。」<sup>61</sup>這兩段文字中，包含了彈琴最根本的審美「合和」與「自然」之美。另外「徐青山認為訂譜必需懂琴理音要明分數要準勾剔抹挑要辨順逆吟猱綽注要使葉音撞逗退復要用確少息急連要分遲速」<sup>62</sup>。《大還閣琴譜》裡的琴譜記載除了大致與《松弦館琴譜》同，也有不同之處，如一：對徽位的記法與《松弦館琴譜》上的徽位的記法不盡相同，如二：吟、猱、綽、注的手法也比較細微，如三：在指法順逆上也有些許的調整。

本論文以〈良宵引〉為例做進一步的拆解分析，由《松弦館琴譜》直接載下之琴曲〈良宵引〉（請參閱譜例 8）；《大還閣琴譜》直接載下之琴曲〈良宵引〉（請參閱譜例 9），前者雖有些許模糊，但不影響兩者之對照，本論文特地将兩譜原譜之減字譜呈現來進行比較，這兩譜其大致是相同的，但在吟、猱、綽、注運用上則於記譜明顯豐富了許多，筆者將其不同處以 22 個英文字母圈起，再將其一一不同之處再以兩本琴譜互相比照。根據文獻只有琴譜記載部分，至於在詮釋上並無多加說明或解釋，所謂音樂意涵的處理，不只會因師承不同而有不同的處理方式，也會因時代變遷而有不同之想法，更會因個人文化修養不同而有不同的解釋與見解，所體會的層次也會有所不同，以下關於〈良宵引〉之分析是根據筆者個人所學而進行的解讀，分析如下頁所示：

---

<sup>60</sup> 《琴曲集成》第十冊，p468。

<sup>61</sup> 同上註。

<sup>62</sup> 中國古代琴書匯刊《大還閣琴譜》第一冊。



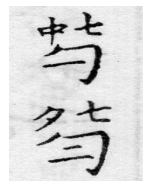
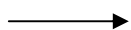


以下琴譜從 a-x 之分析，皆截取於《松弦館琴譜》與《大還閣琴譜》之〈良宵引〉其差異比較如下：

譜例 10 a 後者多了左手中指換名指的變化。



《松弦館琴譜》

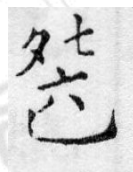


《大還閣琴譜》

譜例 11 b 後者右手挑起之後有歇息的準備，樂句分明。



《松弦館琴譜》



《大還閣琴譜》

譜例 12 c 前者連續勾絃動作較不順手，而後者勾、挑、勾的符合手指來回動作。



《松弦館琴譜》

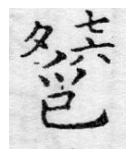
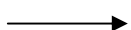


《大還閣琴譜》

譜例 13 d.i 徽位明顯不同，顯示其音準之細膩。

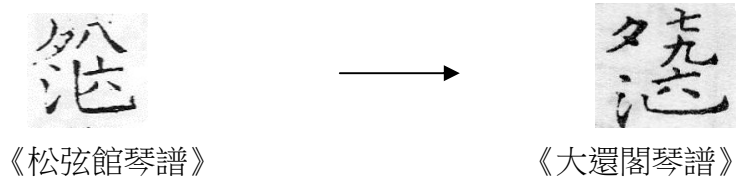


《松弦館琴譜》

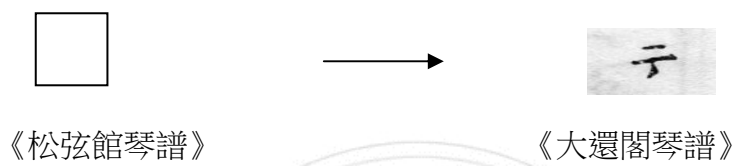


《大還閣琴譜》

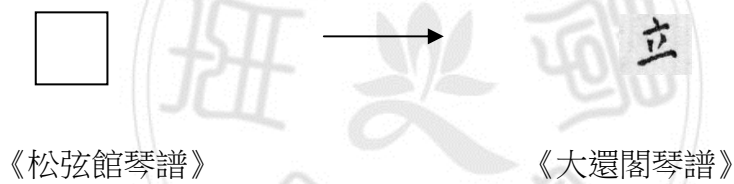
譜例 14 e, j 徽位明顯不同，顯示其音準之細膩。



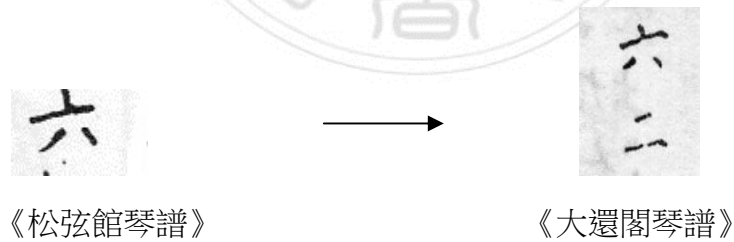
譜例 15 f 後者多加了吟增添韻味。



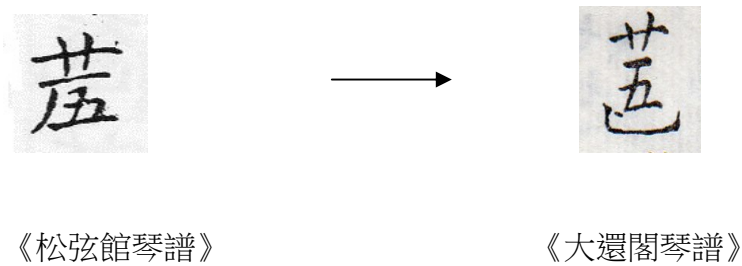
譜例 16 g 後者多加了撞增添韻味。



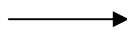
譜例 17 h 徽位明顯不同，顯示其音準之細膩。



譜例 18 k 後者挑收起有稍歇息的準備，以作樂句的區分。



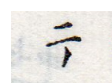
譜例 19 l 後者吟較前者細緻。



《松弦館琴譜》

《大還閣琴譜》

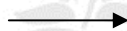
譜例 20 m 後者多加了吟增添韻味。



《松弦館琴譜》

《大還閣琴譜》

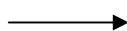
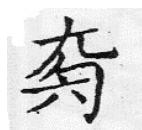
譜例 21 n 後者緩吟較前者細緻有韻味。



《松弦館琴譜》

《大還閣琴譜》

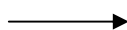
譜例 22 o 前者直接就勾六絃，而後者綽上顯得更為恰當。



《松弦館琴譜》

《大還閣琴譜》

譜例 23 p 前者直接抹七絃，而後者注下抹七絃，更顯得韻味十足。

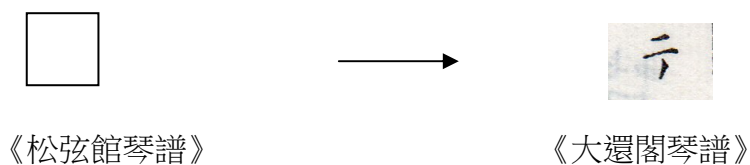


《松弦館琴譜》

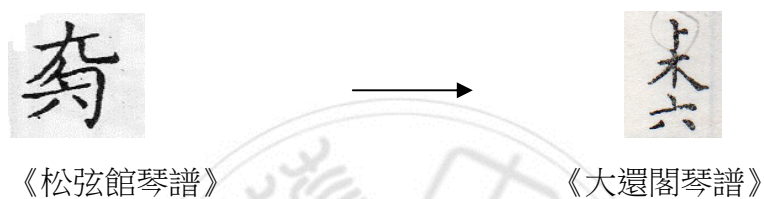
《大還閣琴譜》



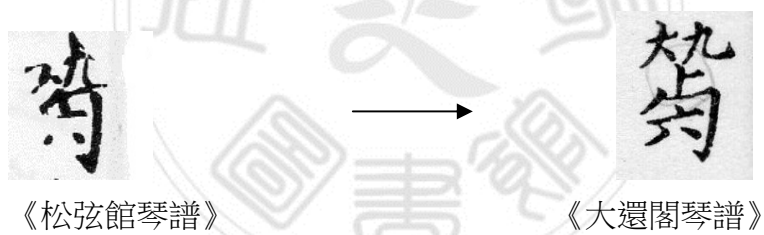
譜例 24 q 後者多加了吟增添韻味。



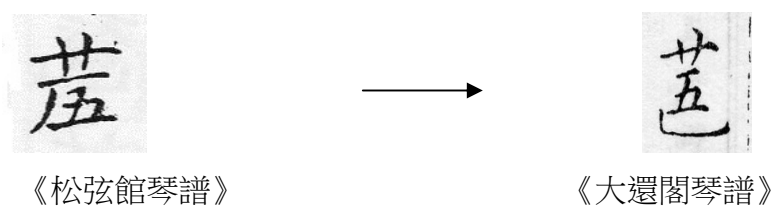
譜例 25 r 前者直接就勾六絃，而後者綽上抹六絃則多了些層次。



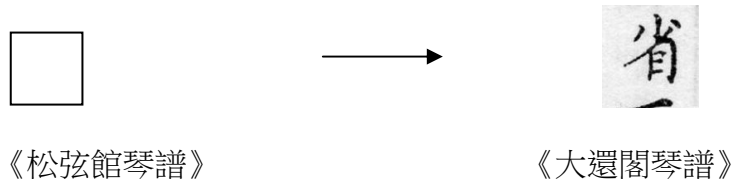
譜例 26 s 後者多加了綽上，顯得更為豐富。



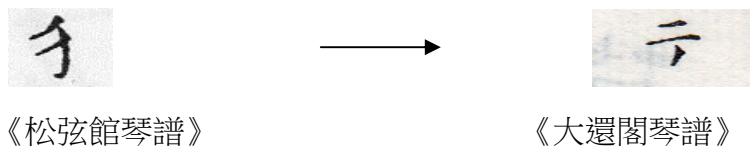
譜例 27 t 後者挑收起有稍歇息的準備，樂句分明。



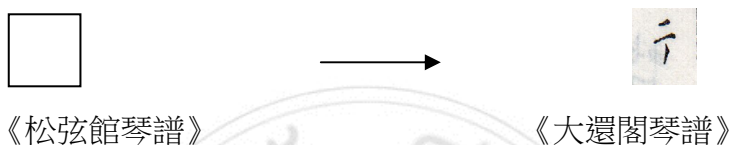
譜例 28 u 後者稍做歇息，添加了想像之美。



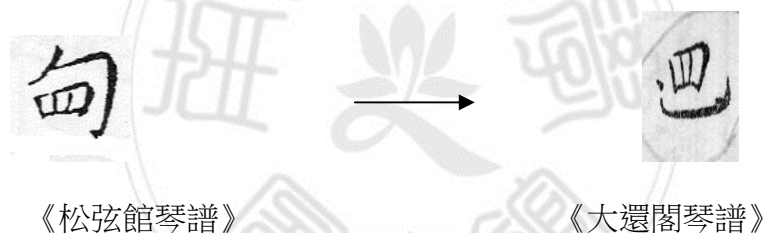
譜例 29 v 後者吟較前者細緻。



譜例 30 w 後者多加了吟增添韻味。



譜例 31 x 前者連續勾絃動作較不順手，而後者勾、挑、勾的符合手指來回動作的美感。



在這首〈良宵引〉琴曲分析比較之後，雖然這是一首小曲，但從中並不難發現琴曲的記譜較《松弦館琴譜》更為細膩，不僅在連續手指指法運用上較順手、有邏輯的變化，如「a」、「b」、「c」所示；「吟」的手法上也有了更細緻「緩吟」，如「n」所示；也增加了「綽」、「注」、「撞」的指法來增加其韻味，如「f」、「g」、「m」、「o」、「p」、「q」、「r」所示；有時運用「挑」的指法使樂句較為分明，如「b」、「k」、「t」所示；或是運用「省」稍做歇息做為樂句，如「u」所示；另外在徽位記法上也較為詳細，如「d」、「e」、「i」、「j」、「h」；更或者將原本「猱」的手法改為「吟」的手法，如「l」、「v」所示。

《大還閣琴譜》「萬峰閣指法閱箋」將彈奏方法，論述的極為細膩，如左手指法「凡指按徽必須取準。而徽之皆數。尤最要。少差一分。則不和矣。」在此例舉左手四種指法。

其一、二：綽、注的演奏方法為「指自下綽上按絃曰綽。指自上注下絃曰注。」

其三：「吟」的演奏方法為「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。一轉一收。約四五餘轉。即收於本位而止。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。」並細分為：

遊吟→指乘綽上聲就退下復上。又退下約二次。取二音。指似遊蕩。意有如雙撞。而放緩者。或名蕩音無是也。

細吟→指吟緊細。音出圓綻者佳。

急吟→緊。而迫促。

緩吟→慢。而寬和。

緩急吟→一絃兩彈。俱用吟者。欲分先緩後急。

其四：「猱」的演奏方法為「指於按處往來搖動約過本位五六分。大於吟而多急烈。音取闊大蒼老。無以恰好圓滿為度。大都小者為吟。大者為猱。吟取韻致。猱取古勁。各有兩宜。」細分為：

緩猱→音取大而稍寬和。間或用之。

急猱→猱本急烈。復加緊要耳。

撞猱→猱中帶撞意。如大指按七絃七徽。用撞猱。則指只向上猱。不出七徽。下復止在本位也。

由上述比較結果說明，在《松弦館琴譜》所記載的琴譜基礎下，徐上瀛雖在琴曲記譜上做了變化，在「吟」、「猱」、「綽」、「注」的手法明顯增多，在古琴演奏的技術也更為提昇不少，但對古琴其美學精神則保留，徐上瀛不只保留虞山派原有的審美精神，同時也將虞山派古琴琴學理論及古琴審美理念推廣開來，並也讓虞山派古琴音樂美學精神對後來有其深遠之影響，至今仍是古琴家們所學習的指標之一。



## 第四章 虞山派古琴之美的意涵與詮釋

每一首琴曲都有一定的主題意涵，古琴音樂受儒家中正平和的影響，這個觀念來自於孔子的美學思想，是一種和諧的品嚐滋味；透過撫琴者的琴音及其週邊環境而讓演奏者產生的移情，再結合道家美學意涵，古琴音樂更是一種氣韻、一種意境，無形的精神審美特徵表現，體現出藝術生生不息的和諧。筆者在此以親自學習古琴所獲得的知識，再透過美學思想文獻與虞山派《大還閣琴譜》之谿山二十四況審美進行分析、了解與研究，並試圖探究其中隱涵之獨特的中國古琴審美精神。

### 第一節 合與和之美

在審美價值之「和」為超越圓融之「和」，「合」與「和」兩者之間的關係相輔相成缺一不可，在《中庸》裡有一段帶有哲學、美學的文字：

天命之謂性，率性之謂道，修道之謂教。……喜、怒、哀、樂之未發，謂之中；發而皆中節，謂之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之達道也。致中和，天地位焉，萬物育焉。<sup>63</sup>

在此所指的「天命」，根據筆者解讀認為是每個個體原本就擁有的，是上天賦予自然的個性，在自然個性及自然的狀態下修練以達「道」，而達「道」之過程是修養、是禮樂教化。人與萬物皆為天所造、所孕育為「合」，遵循自然規律之「合」而達「中和」、「天人合一」。

---

<sup>63</sup>蔡仲德，《中國音樂美學史》2版，(2003)。北京：人民音樂出版社，p381。

古琴音韻美是透過內在撫琴者性情之和、與外在琴器音律之和諧，再加上徐上瀛《谿山琴况》論演奏技巧「弦與指合」、「指與音合」、「音與意合」三個層次之心手合一之「和」，提昇之後並超越以達圓融之「和」，即具有審美價值之「和」。

古琴音色往往決定於古琴材質上，若從琴制選材的角度進一步探討「合」與「和」的美，根據書上記載古琴在選材上主要的標準是以梧桐當琴面是代表著「天」，是由於梧桐樹生長於高山及經過歲月長時間吸取天地日月精華，梧桐木紋理順直、軟硬適中、不易變形、且發聲效果較好，適合做為古琴的面板的選材之一；而梓木當底板是代表著「地」，是因梓木紋理細密而堅硬，可抑制面板的發聲，使琴的聲音在琴腹內迴蕩而不散開，使得琴聲的音韻更有韻味。琴體面弧取象於天，底板取象於大地，也就是「陽陰材」<sup>64</sup>，琴身內部的材質是天地陰陽之合，因兩者之合而產生外部的「中和」之意。

《谿山琴况》是研究古代古琴美學的重要文獻，也是各琴家們必讀的琴書之一，《谿山琴况》幾乎是總結明末以前古琴演奏經驗並加以發展，更加全面性而有系統的論述古琴演奏美學原則。根據錢棻說：「昔崔遵度著《琴箋》，范文正請其指，度曰：「清麗而靜，和潤而遠，琴在是矣。今青山復推而廣之，成二十四况。」<sup>65</sup>另一方面，徐上瀛《谿山琴况》審美觀受嚴天池審美影響，清代楊宗稷《琴學叢書·琴學隨筆》亦說：「天池嚴氏以清微淡遠為宗，徐青山繼之。」<sup>66</sup>在古琴相關文獻裡不時的提及徐上瀛《谿山琴况》的論述，從這些歷史記載即可得知它對古琴美學的影響之重要性。

---

<sup>64</sup> 易存國，《琴韻風流》，(2010)，天津：百花文藝出版社，p 46。

<sup>65</sup> 殷傳，《中國琴史演義》，(2001)，昆明：雲南人民出版社，p270。

<sup>66</sup> 同註 56，p271。

《谿山琴况》中提出二十四况：和、靜、清、遠、古、澹、恬、逸、雅、麗、亮、采、潔、潤、圓、堅、宏、細、溜、健、輕、重、遲、速，用這二十四個字闡述山古琴演奏時應具備的法則。此谿山二十四况是古琴美學思想的重要理論，包括了藝術、思想境界的闡述，也包含了古琴演奏的運指方法、樂句處理等方法。除了用二十四個字闡述了古琴演奏時應具備的法則之外，谿山二十四况同時也推動了古琴藝術的發展。

徐上瀛《谿山琴况》二十四况以「和」為首，「和」是徐上瀛的重點論述，徐上瀛的音樂美學思想是繼承了儒家審美觀點「中和」、「淡和」及「以和為美」，根據《谿山琴况》記載，在「和况」記載「和之始。先以正調品絃。」先透過按絃與泛音調其正音，「而絃始有真和」，除此之外，再從演奏三個層次的角度論「和」，徐上瀛《谿山琴况》論演奏技巧提到「吾復求其和者三：『弦與指合』、『指與音合』、『音與意合』，而和至矣。」<sup>67</sup>重視從音樂本身內部規律之和以及演奏技巧之和合，進而達到「心手自知之和」之古琴音樂美學精神意涵。

彈琴前所必須的基本功夫「和」，指的是先以正調品弦，在散和的基礎上再透過手指泛音調弦，以耳審音之「和」，即音律和諧。筆者認為除了音律之「和諧」的概念外，也必具備內在的心性修養，也就是說有琴器外在規律的和諧，透過撫琴者內在性情之「和」再與徐上瀛提出的三個層次的「合」：「弦與指合」、「指與音合」、「音與意合」結合而達和諧之「和」，「和」與「合」之合此為心手合一之「和」，心手合一之「和」而達音韻美之「和」。在蘇東坡的琴詩裡也提到：「若言琴上有琴聲，放在匣中何不鳴？若言聲在指頭上，何不於君指上

---

<sup>67</sup> 王耀珠。《〈谿山琴况〉探蹟》。上海：上海音樂出版社，p1。

聽？」<sup>68</sup>筆者運用自己學習古琴所領悟到的粗淺經驗，試著將蘇東坡的琴詩與《谿山琴况》所提到「弦與指合」、「指與音合」、「音與意合」這三點的「意」進行了些許分析解讀。

第一個層面「弦與指合」，筆者認為這句話是可以用來實踐撫琴者所具備最基本的要件，唯有心靜、心和、及內心深層的品德修養，再經由撫琴時「弦與指合」不疾不徐的契合，左手講究運指及觸弦力度的掌控，按音與泛音的區別，必須做到實而不虛、虛而不實及吟、猱、綽、注上下往來要順而不逆，音色的變化、音樂的連貫、過絃技術及連接技術；右手講究抹、挑、勾、剔、等指法及控制入絃、出絃力量多寡，這都必須透過撫琴者個人的修養與體會才能真正達到「弦與指合」之美。2011年12月22日上古琴課時，吳釗先生曾說：「若能讓進行中的音樂不中斷，是技術也是呈現音樂的美感的方法之一。」，除了將心跟琴合一外，手指與琴絃之間也要掌控得宜，也就是「弦與指合」，若用美學的角度探討即是心手合一也是力與美的結合。

但若是要達到「弦與指合」這個層次，則需結合谿山二十四况之每一况審美之要求以達「和」，筆者將「和况」、「遠况」、「古况」、「澹况」、「恬况」、「麗况」、「遲况」與「速况」之外的十六况的每一况與「絃與指合」相關字句一一整理如下：

靜况：約其下指功夫。一在調氣。一在練指。調氣則神自靜。練指則音自靜。

---

<sup>68</sup> 同註 10，p97。



清況：而指上之清尤為最。指求其勁。按求其實。則清音始出。

逸況：但誠實人彈琴。便雍容平淡。故當先養其琴度。而次養其手指。

雅況：指拘局促則俗。取音麓厲則俗。入絃倉卒則俗。

亮況：左右手指。既造就清實。出有金石聲。

采況：蓋指下之有神氣。如古玩之有寶色。

潔況：欲修妙音者。本於指。欲修指者。必先本於潔也。

潤況：凡絃上之取音。惟貴中和。…故欲使絃上無煞聲。其在指下求潤乎。

圓況：故琴之妙在取音。…而一彈一按。一轉一折之間。亦自有圓音在焉。

堅況：而參差其指。行合古式。…是當循循練之。以至用力不覺。

宏況：鼓蕩絃中。縱指自如。而音意欣暢疏越。

細況：指既縝密。音若繭抽。令人可會而不可即。此指下之細也。

溜況：惟是指節煉至堅實。極其靈活。

健況：剛健其指。而右則發清冽之響。左則練活潑之音。斯為善也。…故曰指必甲尖。絃必懸落。

輕況：要知輕不浮。輕中之中和也。重不煞。重中之中和也。

重況：第指有重輕。則聲有高下。…夫彈琴至於力。又至於不覺。則指下雖重如擊石。而毫無剛暴殺伐之疚。<sup>69</sup>

綜合以上之古法，若將其十六況深刻體會與操作，總合其所要求之審美精神之「合和」，進而達「指與音合」之心手合一之和。

在和合的第二層意思「指與音合」，每一首音樂都有屬於它自己音樂的意涵，以及創作音樂者所想表達的情感，而撫琴者除了必須注意到樂譜上的結構

---

<sup>69</sup> 中國古代琴書匯刊，《大還閣琴譜》第一冊之《谿山琴況》。

安排之外，譜上左右手的指法、徽位準確位置以及吟、猱、綽、注彈奏的技法，撫琴者還必須透過不同手指的指法變化、運指變化跟隨著樂曲的節奏變化，加上手指在琴弦輕重疾徐掌控、抑揚頓挫的詮釋相合，以達到此音樂氣韻的諧和，及音樂所要傳達表現美的意涵。惟有內心的平靜加上心與手合而為一，先透過第一個層面後才能再與第二個層面做到手指跟音樂的和結合，也就可以達到「指與意合」的階段。

在「指與意合」的部分，經由谿山二十四況相關內容則分析如下：

清況：是以節奏有遲速之辨。吟猱有緩急之別。章句必皆明。聲調愈欲疎越。皆是一度一候以全其終曲之雅趣。

古況：下指不落時調。其為音也。

澹況：吾調之以澹。合乎古人。<sup>70</sup>

以「指與音合」之心手合一之和為基礎，再經由清況所提節奏有遲速之辨、吟猱有緩急之別、及章句必皆明，透過古況與澹況所提古調之音意，將此兩者結合而達「指與意合」之審美之合。

第三個層面「音與意合」，所謂「意」隱藏在樂曲之中，意境是靠想象而實現的，在這個層面裡筆者認為，所謂的「意」有兩種意涵存在的角度，一若是以撫琴者的角度來看，則是撫琴者的內心感受與音樂的意韻結合，如：《琴史》記載孔子與師襄學琴，其中記載了一段話「蓋古人之教人者，常待學者之自得而未尽告也，自得則悟之深而左右逢其原矣」<sup>71</sup>，由此可得知，琴曲之意除了前人的教導之外，尚需撫琴者自己體悟、領悟，才能有更深入的了解琴曲之意涵。

---

<sup>70</sup> 同註 59。

<sup>71</sup> 朱長文，《琴史》，(2010) 北京：中華書局，p25。

其二若是以聽者的角度來看，則是撫琴者將自身對琴曲的領悟，以及借由撫琴者傳達此琴曲音樂與聽者所接收到的感覺，加上聽者內心感受之合。在前面文章曾提到，生活在不同社會文化裡，成長環境的不同造就每個人看法不同，對音樂的感受也不盡相同，而「音與意合」是會隨撫琴者內心的想法及對音樂原本所傳達的意思結合，而撫琴者本身必須要具備前面「弦與指合」、「指與音合」兩個層面後才能表現到「音與意合」的層面，手指上的技術是必備條件即所謂的「心手合一」。再者若要以聽者角度來分析，透過演奏者對音樂的體會、感觸及演奏者內心對音樂所想傳達的意涵，經由音樂聲音傳達，而此音樂與聽眾內心的感受之合「音與意合」、「意境之合」。結合琴曲演奏之「音」而得弦外音之「意」，如《琴史》記載「伯牙鼓琴，鍾子期善聽之。伯牙方鼓琴，志在泰山，子期曰：『善哉乎鼓琴！巍巍乎如泰山』。志在流水，子期曰：『洋洋乎若流水。』」<sup>72</sup>即所謂知音也。

在此筆者再補充說明琴人的心性修養之重要，《谿山琴況》中「和況」一開始就提到琴人本性情之重要「稽古至聖。心通造化。德協神人。理一身之性情。以理天下人之性情。」<sup>73</sup>在心性修養上，根據《今虞琴刊》論說記載李葆珊學琴三要：「重性情」、「重己靈」、「重專情」之心性修養的重要，其中在「重性情」也提到：

先王之宰天下也。制禮作樂。蓋治之本而化之原也。其於人身。禮者肅其儀容。樂者養其心志。所謂禮以節之。樂以和之者是己。學琴者。非首重性情。雖聲調鏗鏘。音律精審。是猶樂人之琴。而非儒者之琴也。一人有一人之性情。一操有一摻之性情。各有特徵。各有微妙。……。<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> 同註 61，p30。

<sup>73</sup> 同註 59。

<sup>74</sup> 今虞琴社《今虞琴刊》，上海，上海社會科學院出版社，2009，p48。

「樂者養其心志」、「樂以和之者是己」，音樂可以用來培養人的心性，音樂之和諧操控於撫琴者，不同個性、不同心性修養的人，演奏相同的音樂卻有著不同音樂內涵的表現，各自有其特徵及微妙之處，而其微妙並以言語就可以形容的，必須用心體會絃外之音的意涵。除此之外，《白虎通》「琴者，禁也，所以禁止邪惡，歸於正道，故曰之琴。」<sup>75</sup>；《谿山琴況》「稽古至聖心通造化，德協神人，理一身之性情，以理天下人之性情，於是制之為琴。」<sup>76</sup>都再再強調琴德的重要性，以琴來約束人之性情及高度的審美之意，以琴養心並強調教化作用使之歸於「平和」、「淡和」。

《大還閣琴譜》由吳門夏溥拜識的徐青山生生琴譜序提到「古之君子。內治其性情。未有不繇于聲音者也。以五聲攝八音。以十二律正五聲。節宣以氣。吹息以候。而聲音之備矣。故學道者。審音者也。」<sup>77</sup>筆者在 2011 年 10 月 27 日上古琴課時，吳釗先生曾說：「一個人的內在修養，有時候從學習的過程就可以看的出來了，再從彈琴也可以感覺得出來，這個人對音樂審美的了解有沒有深度。」、「有些東西是彈琴的人本身的質，是無法掩蓋的。就如同修養，讀書是一種修養，學古琴也是一種修養，在學琴過程中一種無形質感的培養。」不管是從現代琴人的話語或是文獻記載都再再提醒到撫琴者內心修養的重要性，對琴曲的「氣」、「意」、「韻」的掌握跟詮釋方法都是透過撫琴者本身性情之和，「心和」、「氣和」、「心手合一之和」，加上運用天地之合「陰陽材」產生之中和及「音律之和」之中和，結合所有「中和」而達圓融之「和」、音樂審美之「和」。

---

<sup>75</sup> 同註 63，p715。

<sup>76</sup> 中國古代琴書匯刊《大還閣琴譜》第一冊。

<sup>77</sup> 同註 76。

## 第二節 自然之美

筆者試著從指法的手勢圖切入自然之美，在《琴曲集成》有多本記錄指法手勢圖的文獻，且《大還閣琴譜》內之萬峰閣指法閱箋也有著左右各十種指法，因其內容遵循古之法則，所以本論文所參考的版本為《風宣玄品》的指法手勢圖，圖繪左右手指式，以物象形闡明其勢，以求心物合一。

如：圖繪右手食中名指「索鈴」的指法，以物象「振索鳴鈴勢」闡明其意，興曰「引手一振，鏘鏘和鳴，翕然成韻，惟取象以揮絃，自悠揚而遠聞。」（請參照圖 5）；右手食中指「撥刺」指法，以物象「遊魚擺尾勢」，興曰「雷雨作鮮，楊濤奮沫，魚將變化，掉尾撥刺，爰比興取象，駢兩指而飄瞥。」（請參照圖 6）；左手名指「跪」的指法，以物象「文豹抱物勢」，興曰「有豹待變兮隱千南山抱物而食兮孰窺其斑狀其形而取象，蓋在乎作勢之間。」（請參照圖 7）；左手大中名指「吟」和「細吟」，以物象「寒蟬吟秋勢」，興曰「翼而鳴者，惟蟬知時，秋高氣肅，長吟愈悲，審夫聲而取喻，當即意以求之。」（請參照圖 8）。除以上例子，尚有其它各指法及象徵物象，其物象取之於自然界景與物。

另外，在《今虞琴刊》學術桐心閣指法析微裡，彭祉卿左右指法記載，除了演奏方法外也記錄了與自然界中物象的結合，例如：右手「疊涓」，同絃上抹勾急連。食中兩指相逐得音。如涓滴水流之意；「撥刺」，同絃先撥後刺。手勢揮灑自如。以比游魚掉尾。其形酷肖。音則如風雨驟至。有奔騰澎湃之聲。左手「飛」，按彈得聲後。或一上二下。止於下位。或二上一下。止於上位。或二上二下。仍之於本位。運指奮迅。如鳥對數飛。<sup>78</sup>等其它跟自然界物象相關

---

<sup>78</sup> 同註 64，p136、p140、p161。

的例子，此為結合自然界物象所產生富有靈性及富有生命力之美的象徵性。



圖 5 《風宣玄品》右手食中指手勢圖



圖 6 《風宣玄品》右手食中指手勢圖

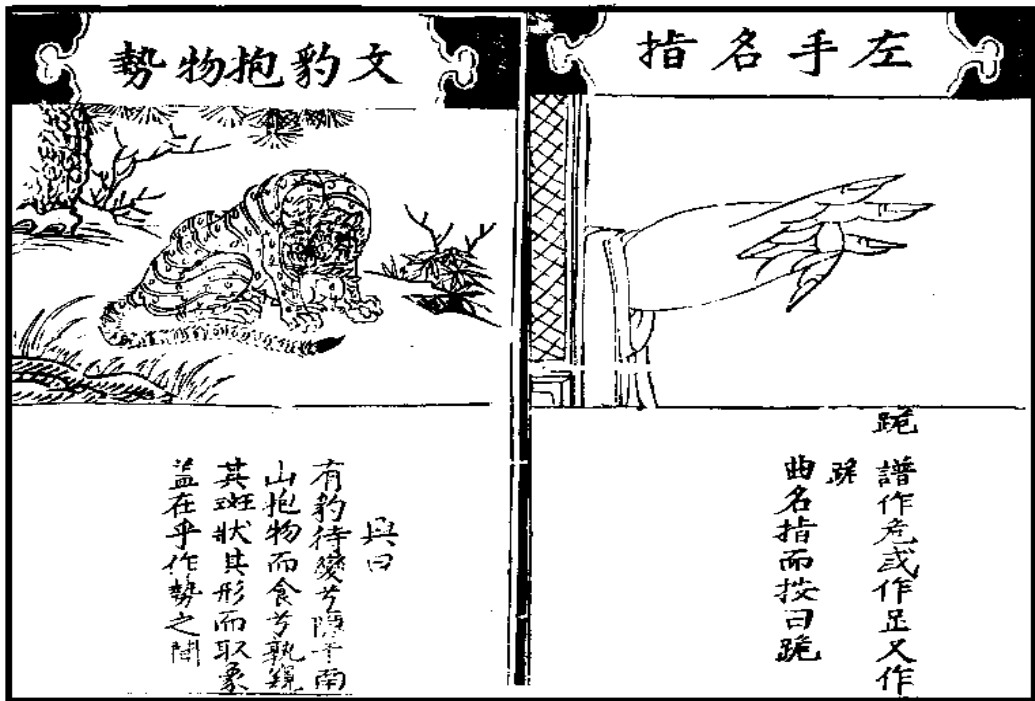


圖 7 《風宣玄品》左手名指手勢圖

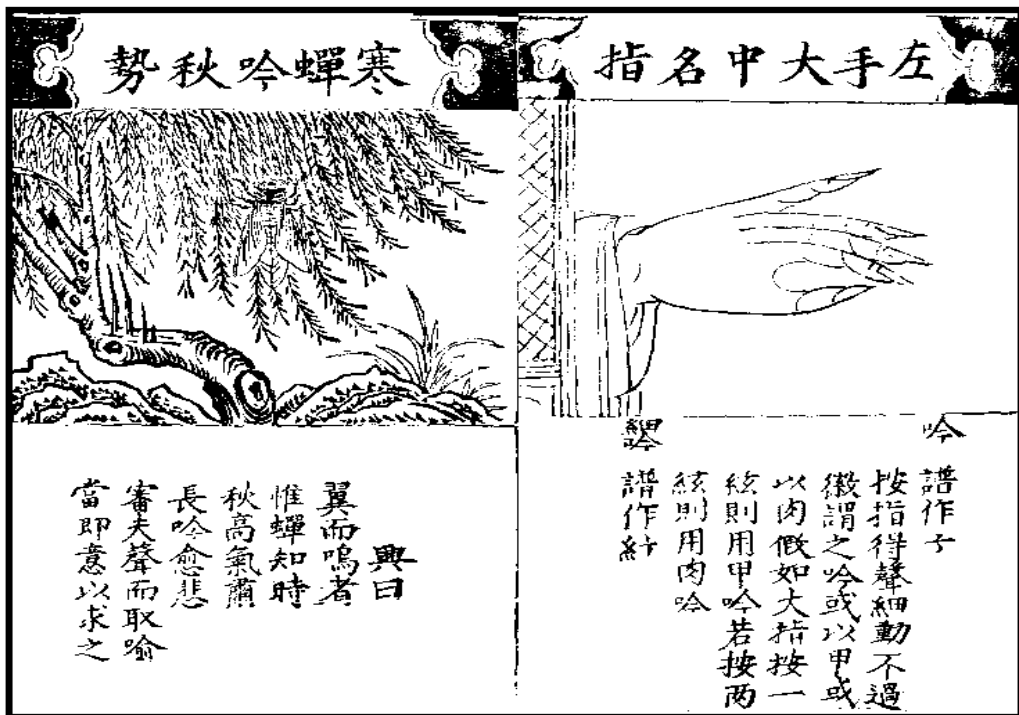


圖 8 《風宣玄品》左手大中名指手勢圖

在演奏方面，《谿山琴況》的「堅」況提到「立於絃中。重如山岳。動如風發。……左指用堅。右指亦必欲清勁。乃能得金石之聲。……參差其指。行合古式。既得體勢之美。……是當循循練之。以至用力不覺。」<sup>79</sup>遵循著古人所留傳下來的方法練習，正合乎儒家思想，然而經過不斷的練習以達用力不覺的自然狀態。「宏」況更提到「縱指自如。而音意欣暢疏越。皆自宏大中流出。但宏大而遺細小。則其情未至。細小而失宏大。則其意不舒。理固相因。不可偏廢。然必覺次磊落。而後合乎古調。」<sup>80</sup>「細」況則提到「音有細妙處。乃在節奏間。始而起調。先應和緩。轉而游衍。漸欲入微妙在絲毫之際。意存幽邃之中。」<sup>81</sup>

「宏」況與「細」況這兩者相互之間的關係：「宏」況是不只是技術達到純熟的自然程度，又合乎古調之意，這是以「技」進乎「道」；「細」況「漸欲入微妙在絲毫之際。意存幽邃之中。」則是超越了自然而達微妙，即是以「道」超越「技」的更高審美境界。

另外，《樂本》篇說：「樂者，音之所由生也，其本在人心感於物也。」<sup>82</sup>；《樂記》認為「感於物而動，故形於聲。」<sup>83</sup>就一般而言《樂本》主張聲音的根源是來自於人的內心，而人的心是上天賦與的自然的情感，人的內心之所以會激動是因受到外在事物的影響而讓內心有所感動，再用聲音表現出來，而這些外在事物包涵宇宙大自然所有的一切事物，更包涵了社會生活文化等各方面。《樂記》重視的事是自然內在的心，認為音樂的產生是因物感動而心動，內心與外物兩者是缺一不可的。

---

<sup>79</sup> 《大還閣琴譜》第一冊。

<sup>80</sup> 同上註。

<sup>81</sup> 同上註。

<sup>82</sup> 同註 63，p335。

<sup>83</sup> 同註 63，p340。



除了從演奏古琴的手勢或是演奏方法是以自然界的景象、景物加以論述之外，另有一則是在教學上與自然相關連的例子：伯牙學琴於成連先生「成連曰：『吾雖傳曲，未能移人之情，吾師方子春在東海中，能移人情，與子共事之乎。』乃共至東海，上蓬萊山，留伯牙曰：『子居習之，吾將迎師。』刺船而去，旬日不返。」<sup>84</sup>在四周無人只有海水聲及蟲鳴鳥叫聲的自然景物下，伯牙因透過此自然界的外物而有所感觸，並觸動內心的情感，而領悟到「先生亦以無師矣，蓋將移我情乎？乃援琴而作《水仙》之操。」<sup>85</sup>

琴樂是抒發人的內心感情的藝術，所謂「琴者，心也。」這也正說明了藝術之美是人與自然界宇宙萬物的結合，因受到大自然影響及薰染，借景移情進而心胸開闊，琴曲旋律自然的擁現出來，彈琴也自然而然體現不同的韻味，這不也正是人與宇宙萬物的結合，而達到「天人合一」的和諧的藝術之美。

在琴曲上也大都是以大自然的為主要題材，以琴曲〈山居吟〉為例，此曲最早記載於《琴曲集成》第一冊《神奇祕譜》，且收錄於《浙音釋字琴譜》、《西麓堂琴統》、《樂仙琴譜》、《琴書大全》、《玉梧琴譜》、《文會堂琴譜》、《藏春塢琴譜》、《松弦館琴譜》等多部琴譜中，〈山居吟〉亦為虞山派所收琴曲之一，此琴曲為南宋毛敏仲所作，曲風、音調恬靜、清雅、音韻高古之意涵，其意韻更表達文人雅士隱居於山林中，與大自然相依體會而得之意趣。

山居吟是曲也，宋毛仲翁所作「其趣也，巢雲松於丘壑之士，澹然與世兩忘，不牽塵網，乃以大山為屏，清流為帶，天地為之廬，草木為之衣，枕流漱石，徜徉其間。至若山月江風之趣，鳥啼花落之音，此皆取之無禁，用之無竭者也。所謂樂夫天命者，以有也夫。又付甘老泉石之心。尤得之

<sup>84</sup> 朱長文，《琴史》。p27。

<sup>85</sup> 同上註。

矣。」<sup>86</sup>

以上資料顯示出，這首琴曲有一定的主題與內涵，具體的表現出自然環境的意象，在這種自然形成的客觀條件下，琴與人、人與自然，琴器之和諧、人內在的身心和諧，忘掉雜念與自然意象的結合以達「天人合一」之審美之和。

### 第三節 意境之美

藝術如果作為一種審美創造來看，就是人的心自由的展現，以琴樂而論「弦外之音」之美的呈現，是透過絃所發出的聲音，傳達的是絃的聲音以外的樂趣，而要達此意境則必須具備的內涵與指上功夫粹練之「合與和之美」、宇宙的自然物象與意象結合之「自然之美」進而傳達其精神「藝術」、「氣韻」之「意境之美」。琴韻之美也就是聽之以耳，聽之以心，聽之以氣，所謂大音希聲，並不是聽不見的聲音最美，而是透過感知體會音樂本身之美，音樂本質之美。

在《谿山琴況》二十四況裡，如「清」、「亮」、「采」、「遲」等都有提到，琴音之「意」的傳達除了心、氣、靜之涵養外，尚需通過指下技術的粹練，而達到從「境」到「意」的審美過程。

清況

清者。大雅之原本。而為聲音之主宰。

指上之清尤為最。指求其勁。按求其實。則清音始出。

以全曲之雅趣。試一聽之。則澄然秋潭。皎然寒月。澹然山濤。幽然谷應。

始知絃上有此一種清況。真令人心骨俱冷。體氣欲仙矣。

---

<sup>86</sup> 《琴曲集成》第六冊，《玉梧琴譜》（山居吟），p47、p48。

因此說明了，「清」是大雅之音的根本，如何透過手指將「清」的聲音展現淋漓盡致，右手除了必需做到出絃力量的掌控外，觸絃也要適度的力道控制，左手的按音則必需牢實，在這兩者的配合下才能產生清音。透過詮釋琴曲之絃外之音，而讓演奏者及聽者心靈體會得知與大自然融合為一之趣。

#### 亮況

音漸入妙。必有次第。左右手指。既造就清實。出有金石聲。……即遊神於無聲之表。其音亦悠悠而自存也。故曰亮。

「清」之後有「亮」正如「音漸入妙。必有次第。」「亮」是發自「清」中，從「清」中而取「亮」，有些細微之聲更能使其突顯，雖然聽近似無聲，但其音韻尚存，謂之亮也。

#### 采況

音得清與亮。既云妙矣。而未發其采。猶不跌表其丰神也。故清以生亮。亮以生采。若越清亮。而即欲求采。先後之功舛矣。蓋指下之有神氣。如古玩之有寶色。

在「清」與「亮」之後則生「采」，透過指下之氣而產生之韻，因而求展現其精神意涵，如發現古玩之寶色。

#### 遲況

古人以琴能涵養情性。為其有太和之氣也。故名其聲。曰希聲。未按絃時。當先肅其氣。澄其心。緩其度。遠其神。……節其氣候。候至而下。

「意」與「象」這兩者如影隨形，皆出自於指下功夫，所謂的「意」是音意與人的內心結合感動人心，「象」指的則是宇宙大自然的「物象」與其「意象」，這「意」與「象」所產生出來的「音聲」，而音聲之氣韻為絃外之音，則稱之為琴趣也。虞山派的特點之一「聲少韻多」用了大量的「吟」、「猱」、「綽」、「注」

等手法來體現琴韻之美。在《谿山琴況》「和況」裡也有提到「若吟若猱。圓而無礙。吟猱欲恰好。而中無阻滯。以綽以注。定而可伸。言綽注或再引伸。紆迴曲折。疎而實密抑揚起伏。斷而復聯。此皆以音之精義。而應乎意之深微也。其有得之絃外者。」<sup>87</sup>除此之外，根據《今虞琴刊》論說記載李葆珊學琴三要：「重性情」、「重己靈」、「重專情」之心性修養的重要，其中在「重己靈」提到：「琴者所以陶淑人之心。可以悅己。非可以悅人。操縵者。首宜整其精神。激其心志。正身端坐。然後撫絃審音。加意於吟猱綽注。傳神於高下抑揚。段落分明。起結不苟。藉絃上之音。發絃外之趣。超以象外。得其寰中。斯之為己靈。」<sup>88</sup>

意韻是一種藝術審美的表現方式，從個人內在涵養指「心」；包括生活文化環境指「自然」到撫琴技術修養指「韻」，除節奏、輕重、氣候之外，更透過吟、猱、綽、注的手法得音之微妙指「意」，古琴藝術合乎規律，是個人的修養、也是一種約束，更是一種源源不斷的精神交流，在這其中更隱涵著三教合一的精神意涵，必需細細的品嚐其中之妙趣。

綜合以上合與和之美、自然之美、意境之美之論述，除此之外，《大還閣琴譜》琴譜序徐青山弟子錢棻提到「昔人謂讀千賦。知作賦。蓋言積也。然以筆墨求畫。則失畫。以義學求禪。則失禪。松風澗響。自然類聚。果可語言文字取乎。青山為我再下一轉語。昔桓譚著琴道。」<sup>89</sup> 在其弟子所寫下之字句，其琴道以達禪之境界，由此可推論，虞山派古琴音樂美學之意涵，不管是在心靈層次上、演奏層次上、教學層次上、實踐層次上，其各個層次之美的意涵貫穿

<sup>87</sup> 中國琴書匯刊，《大還閣琴譜》第一冊。

<sup>88</sup> 同註 55，易存國，《琴韻風流》，p 49。

<sup>89</sup> 中國古代琴書匯刊《大還閣琴譜》。

了儒家、道家，甚至禪之層次。也因而對後世琴人影響極為深遠之。



## 第五章 現代琴人對虞山派的認知

古琴文化審美的精神理念會隨著時代及文化的不同而有不同的觀感，現代琴人對於明清時期虞山琴派的看法，及虞山派徐上瀛《谿山琴況》至今對現代琴人演奏古琴上的影響，本章節運用各個琴家們不同的視角，切入並了解虞山派古琴審美理念至今對現代琴家之影響。

### 第一節 從流派及文化藝術角度

根據丁承運先生的論述中提到，中國的古琴音樂自宋代浙派以後，虞山派是影響最大的一個琴派，它不光是明清最具代表性的琴派，而且後人傳俗的虞山琴派的清、微、淡、遠風格，對後世的琴學有著極為深遠的影響，一直到近代的今虞琴社，它創社的宗旨還是在發揚虞山琴派的精髓，幾乎近代琴人你問他是什麼派別，幾乎都會說自己是虞山派，從這也可以看出這虞山琴派深遠的影響，所以到底如何理解虞山琴派，或是如何解讀嚴天池？

虞山派的創始人是嚴澂，號天池，所以也稱嚴天池，是明代中葉人，江蘇常熟人，他出身於名門，是當時宰相的兒子，曾經在公元 1604 年做過三年的知府。常熟有一座不算大的山，上面有一條河稱之為琴川河，旁有七條支流，像琴絃一樣，因而得名為琴川。在那時嚴天池組織一個琴川琴社，也編寫《松弦館琴譜》，後人稱虞山派或是琴川派，又稱之為熟派。<sup>90</sup>以上這些論述古書文

---

<sup>90</sup> 第二屆古琴國際學術研討會論文集《琴學薈萃》，p26。

獻上都有明確的記載著，並也不斷地被提用。

古人琴、棋、書、畫的藝術形式，相互之間的滲透關係，在此除了虞山派古文獻相關資料解讀之外，丁先生也從嚴澂書寫的書法大、小字體、筆力的雄厚及筆畫的粗細，進而推斷其反映音樂的節奏感與琴風輕重疾徐的變化，同時也提到嚴澂藝術文化深厚的基礎。而對清、微、淡、遠則頗有自己的見解及論述，認為嚴澂本人並不主張這個觀點，而主張博大和平，並認為清、微、淡、遠是後來清代人給付予的評價，是隨時代變遷審美文化也跟隨著變遷的結果。但不可否認的一點是，虞山派形成的過程，其團隊精神及基本藝術修養是不容忽視的，虞山派的審美取向在他們的派別群體裡實踐並發揚，而成為自己的風格特色。

### 小結

丁承運先生認為藝術文化所包涵的層面很廣，在文化與藝術相互之間有著一定的關係，並從嚴澂之書法去推斷，其所書寫之字體與音樂表現之風格之變化，付予文化上的相對反映的論述。對於虞山派之審美風格，則是認為虞山派之所以會成一個琴派，除了地理環境優越之外，最重要的一點是透過虞山派群體實踐而發揚。

## 第二節 從教學的理念角度

吳釗先生的著作《絕世清音》在音樂美學的篇幅裡提到「中國琴樂審美觀念的形成與發展，和中國傳統哲學有著極為密切的聯繫。」<sup>91</sup>吳先生認為將明末徐上瀛《谿山琴況》和《琴聲十六法》這兩者的理念結合，讓古琴審美藝術更為完整，不僅僅發揮了崔遵度「清靜和遠」與嚴天池的「清微淡遠」，除了要有正確的演奏方法及高超的演奏技巧，不斷地強調心性的修養的重要性，有了這些根基之後，才能具體的掌握古琴藝術的意境、韻味。

吳先生認為不管琴家是跟誰學琴，任誰都想把琴彈好，那如何能將琴彈好呢？先生認為不管是跟哪位老師學，這是一個共同的問題，所謂音樂，也就是你如何玩聲音，古琴音樂是通過古琴這個器物而反應出聲音，所以面臨到的第一個問題就是對聲音的選擇，什麼是好的聲音、什麼是不好的聲音，基本上要有一定的認識。不管哪個琴家都是通過聲音來表現，除了聲音之外就是節奏了，這是音樂的基本元素。聲音的內涵包括了琴器的選擇，再來就是通過撫琴者的兩隻手，在彈奏古琴音樂上，手的姿勢是非常重要的，在徐青山的《谿山琴況》裡提到「行合古適」，也就是說手的動作要合乎古人的樣子，其實這是一種物理力學的關係，手跟絃之間的角度正確了，方法對了再運用這個角度彈琴絃，使其琴絃振動帶動琴器振動然後發出好的聲音。但這個論述在不同流派對於手姿勢的要求是不一樣的，可是重點是什麼是檢驗標準呢？那就是從聲音的好壞做為取舍的標準。

若從右手食指挑絃來說，以一般的原理就是入絃的接觸面要小，也就是古

---

<sup>91</sup>吳釗，《絕世清音》，古吳軒出版社(2004)，p86。



琴術語中的入絃要淺，不能入絃深。用同樣的力量，入絃淺手跟絃的接觸是一個點所以力量集中，但入絃深了手跟絃接觸就是一個面，力量就分散了，除此之外手要放鬆才能有所謂的暴發力，從勾絃來說，勾絃聲音要有厚度，不能用指甲而須用肉，也是有個角度問題，練琴的角度來說，基本功夫是很重要的，因此，琴家必須具備的條件是彈琴時輕重拿招要合適，輕和重又要表現出各種不同層次，有了層次感就有了立體感，呈現出來的聲音就是好的聲音。

另外，以左手來說最常用到的是名指和大指，對於名指按絃來說重要的事是按實，如何按實也是角度問題，手放鬆後與絃的接觸也是一個點，以吟、揉來說，右手發音後必須靠左手的手指給絃力量，給絃力量又各種不一樣的型式與方式，當然還有其它各種不同的型式，如：撞、逗等等。所謂「吟」是左手在音準點上做逆時針方向畫圓，不離開音準點。「揉」則可分為兩種型式，有「圓」、「方」大部分是逆時針方向，也有少部分是順時針方向，「方」的是直線運動，「圓」的比較難，用的也比較少；「揉」從理論上來說，就是從音準點開始，不管是大的圓還是小的圓，最後都還是回到音準點上，這個規律就是「法」，彭芷卿說過：信手搖動非吟揉。揉因為有各種變化又可分為「大揉」、「緩揉」等各種不同的「揉」。以學古琴的人來說要學的是細節部分，經由老師的指導曲子由小曲到大曲，從簡單到複雜、不要貪多、不要貪曲子。

吳先生還提到當今一個問題，從傳承的角度來說、從非物質文化的保護來說，因為我們彈的是古曲，即使是彈古曲那麼現在存在的就是詮釋的問題，但不主張用當今的審美觀取而代之，當然是不太可能完全做到，不管是彈那個朝代的琴曲，力求該朝代的審美風格、審美思想、意境等。根據古人的思想再現其原始風貌，當然在處於不同年代及文化背景下，外界的影響是不由自主的，在這樣的情形下，文化修養對一個彈琴者是首重條件，古琴音樂是最不好琢磨

的，古時候沒有錄音只有譜，在這樣的情形下只有借重古代的書籍、古畫等各方藝術，因為藝術是相通的，審美風格是相近的，就如虞山派和董其昌的畫都是講禪的審美意境，虞山派在古琴上之所以重要，除了清、微、淡、遠以外，重要的貢獻就是「禪」，虞山派將「禪」與古琴結合、實踐。

在《谿山琴況》裡就有明確的說古琴明心見性，以前說琴者，禁也。禁則是鎮邪為儒家思想，一直到後來的琴者，心也，這又跟宋代理學有關了。不同的藝術門類審美不一定會齊步，有的門類會比較慢，古琴的審美則是比其它藝術類晚半拍，音樂始終是最後的，學琴的人在學習的過程中必須要知道儒、道、禪的審美是古琴的根源，古琴音樂之所以重要是因為它的精神「天人合一」，古琴藝術的境界不是一般高，古琴曲全是古曲，有的「雅」、有的「俗」，其精神境界是「養心」、「樂心」、「樂耳」，而當今則反過來「樂耳」擺在第一位。

### 小結

從學琴的角度來說講求的的傳承，古人流下來的古譜是珍貴的，不同樂曲中都有不同的難點，必須老老實實的跟著老師及前輩學習，吳釗先生的教學理念提到除了遵循古法之外，也就是在徐青山的《谿山琴況》裡提到「行合古適」，也就是說手的動作要合乎古人的樣子，另外在《谿山琴況》裡就有明確的說古琴明心見性，吳先生認為文化修養對一個彈琴者是首重條件，對於彈琴指法、觸絃力道之輕重，也有其分析與見解。並提到藝術是相通的，審美是相近的，如董其昌的畫所展現之意境與虞山派琴學理論和古琴演奏所傳達之意韻，其所表達的都是禪的審美精神。

### 第三節 從演奏的實作角度

李孔元先生提到從《藏春塢琴譜》就可以看得出來，嚴澂在北京生活然後才能跟太監交流，這是一段很長的時間互相學習，所以明代宮廷裡基本上是徐門正傳，嚴澂做過官，所以跟宮廷裡的琴家也有所接觸，彼此之間也有往來，所以嚴天池也受到很大的影響。官書只能代表官方的說法，對於民間所記錄的一些書籍，也都是他個人的看法，它未必是普遍性的。江南的琴藝，在現今發達的時代都沒有辦法一致，更何況是那個時代交通是如此不便利。

李先生提到現在對於古典文獻的研究，會選擇性的吸收，尤其在演奏的時候，宋人說過彈琴時必需「指必懸落」，這四個字是很大的一個啟發，彈琴時的手指必須懸空落下，也就是說手不能挨著，勾就是勾，挑就是挑，觸弦完就離開。宋人就有這個結論了，所以當他自己在彈琴時，就覺得真得是太好用了。

李先生認為彈琴對於力道的使用也產生了嚴重的分歧，有的是要求重壓輕彈，有的則是要求要輕，忘記了「中庸」，音樂上的表現要剛剛好，恰到好處，疾與徐是音樂的相對概念，是音樂上的需要，「輕、重、疾、徐、虛、實、剛、柔」這八個字，為什麼要有這八個字呢，是因為音樂上的需要，若能明白這個觀念，跟二十四況一點也沒有互相抵觸，李先生認為「谿山二十四況、冷清十六法」那都是琴彈得非常好的人，才有辦法理解，才有辦法寫得出來的，它不是音樂美學上的一種概念性邏輯推理，所以有些必需形象化。其實古琴是最簡單的樂器也是最困難的樂器，用最簡單的聲音表達最豐富的概念，這是最基本的道理。

彈琴的指法要熟，為什麼要熟呢？因為在古琴指法上有一定的邏輯性，一定的規律性，如果可以用心體會的到的話，演奏者對它的音樂狀態就能理解，琴譜裡有古琴的細節密碼，這個密碼就是它的指法排列組合，因為它有牽涉到手指的動作。及觸弦的音色，所以指法熟是彈琴首重條件，指法熟基本上音樂就會成形，音樂成形，你的旋律曲調就會成形，曲調成形之後還要熟練，不能這次彈的跟下次彈的不一樣，如果聽覺上一直處在一個不穩定的狀態，又如何表達音樂的內在精神，所以必須要練到經驗是可以複製的狀態，就是曲調要熟。彈琴時必需去體會原作曲者所想表達的美感是什麼，補捉到內心層次，這是彈琴的第三個層次，如果能從這樣的內容一層一層深入體會，就能了解古琴音樂的特質在那裡。

### 小結

從演奏的角度李孔元先生則是認為「谿山二十四況」不是音樂美學邏輯上的推理，它是形象化了，並認為這必須是彈琴技術高超的人，才能寫的出來、才有辦法理解。李先生指出音樂上的需要「輕、重、疾、徐、虛、實、剛、柔」這八個字，並說到這八個字與二十四況並沒有互相抵觸，也提到彈琴觸絃要「中庸」即恰到處，更加提及彈琴必需領會琴譜之原意，一層一層的體會與了解。筆者認為李先生所提及「輕、重、疾、徐、虛、實、剛、柔」音樂上的需要，其意涵則是隱涵在谿山二十四況中所需表現的審美精神。

## 第四節 從流派演變的角度

在楊春薇小姐的文章《琴樂流派源流之考證》內提到「每個琴人的個人風格絕不能獨立而存在，它同時還會受到來自師承經歷，地域文化背景，審美取向，時代文化等多方面的影響和制約，從而使得他們的音樂會在不同程度上表現出相近或相之處。隨著琴人間的音樂交流，以地方風格為中心的琴派逐漸產生。」<sup>92</sup>這正與虞山琴派的成立條件是一樣的，其內文提到有關虞山派的論述也多來自古文獻的記載，但在最後小結的部分將「琴派」的特徵做了總結，她認為琴派是具有時間性的，以虞山派來說，它是由嚴天池興起，徐青山之後興盛，之後因各地琴家的擁現，虞山派得不到發展而被替代。

每個琴派都有其代表琴譜，而這些琴譜載著各派的審美思想及音樂主張，也記載了傳承的琴譜，這點與虞山派又是有著一定的關連性。所謂琴派也又其代表琴家，如虞山派嚴天池提倡清、微、淡、遠的音樂審美風格，徐上瀛《谿山琴況》裡的二十四況，不管是在琴曲上或是演奏風格上，對後來的各家琴家們都有著一定程度的影響。另一點是師承關係，楊小姐提及「師承關係是構成琴派音樂風格、演奏曲目及審美思想等，這些都是琴人或琴派間傳播的基礎。」並在最後一點提及琴社是琴派間的社會活動場所，琴人們之間的交流與彼此間的凝聚力量之處，虞山琴派的「琴川琴社」正也是如此的作用。

在相同的文化空間裡一起活動，有著共同的審思想、音樂風格及演奏技巧和共同的琴曲，在這種種的自然狀態下蘊育出「琴派」，而這個琴派風格在社會

---

<sup>92</sup>楊春薇，《琴樂流派源流之考證》，中國音樂（2005）第三期，p18。

上是被認可或接受的，虞山派即是如此。

### 現代琴人觀點總結

在訪談丁承運、吳釗、李孔元、楊春薇這四位現代琴家對於虞山派的看法及其影響後，不論是從虞山派形成是區域性社會文化的形成，虞山派的沒落也是因為區域性社會文化無法往外發展，除了這些現實存在的條件之外。從另一個角度來解讀虞山派，現代琴人們對音樂審美及演奏著重點上及教學上都不難看出，虞山派的美學論述對現今琴人們其影響力確實存在，各琴家們不管是演奏上的詮釋或是教學上的藝術審美理念，從各種不同的角度來解讀古琴之審美意涵，「中庸」、「自然」、「意韻」等古琴藝術審美精神的傳承是分部在各個層面，這也就是古琴的審美精神、藝術傳承的精神。

## 第六章 結論

古琴藝術之審美精神文化強調人與自然古琴美的意涵與詮釋，「琴者，禁也」，古琴為個人的修養琴器，透過琴器約束自己與自己的心靈對話，除了選擇適合自己的琴器之外還必需具備內涵修養，遵循傳統古文化、此外更須注重精湛又純熟的演奏技術、並強調演奏聲調的流暢及規律圓融之和。透過自然環境靜心學習琴曲的過程，以達到移情忘我的境界，體會反思古人所欲傳達的精神之道，並領悟絃外之音之「意韻」。

本論文從虞山派的形成其中包含地理位置、社會文化，代表性琴人、琴譜及對後世所造成的影響，繼而透過整理、閱讀、分析解讀虞山派相關文獻資料，筆者將其內容循序漸進並陳列在此文章各個章節，再以《谿山琴況》二十四況之其各況與合與和之合、自然之美與意境美等相關文句分析研究其所表達各個層次美之意涵及其與儒家、道家、禪各家審美精神意涵各個層次之關連性。

並在最後一個章節裡並藉由訪談丁承運、吳釗、李孔元與楊春薇諸位當代琴家，將其所對於虞山琴派的觀點論述加以分析探討，各琴家們的師承並不相同，對古琴之美的看法雖有不同切入的角度，再者雖對古琴美學意涵如何運用在演奏上或是教學上也各自有自己的方法，但其中包含對琴人心性修養所要求的素養是一致性，在演奏技巧提到演奏古曲的存在的就是詮釋的問題，不主張用當今的審美觀取而代之，力求該朝代的審美風格、審美思想、意境等，根據古人的思想再現其原始風貌。

就以上論述，在其演奏的部分，現代琴人受虞山派琴人徐上瀛《谿山琴況》的琴學理論影響是不可否認，虞山琴派的琴學理論風格影響對後世的影響是佔一席之地，並也延續了古琴審美精神之意。儒家、道家思想從心靈、自然與技術的結合、融合，使其達天人合一之審美之意涵並建構出古琴藝術崇高的精神。

古琴美的意涵與詮釋，除了琴器之外必需具備內涵修養、遵循傳統古文化、此外更須注重精湛又純熟的演奏技術、並強調演奏聲調的流暢及演奏規律圓融之和。透過自然環境靜心學習琴曲的過程，以達到移情忘我的境界，體會反思古人所欲傳達的精神之道，並領悟絃外之音之「意」。本論文希冀透過對「虞山派古琴音樂美學研究」分析，可幫助吾人進一步領會古琴音樂中，深刻蘊含之獨屬於中國文化精髓的美學情神。



## 參考文獻

### 一般書籍

- 于潤洋（2005）。《音樂美學文選》。北京：中央音樂學院出版社。
- 王耀珠。《谿山琴況》探蹟。上海：上海音樂出版社。
- 王鵬主編（2010）。《習琴精要》。北京：人民音樂出版社。
- 田可文（2007）。《音樂歷史觀與研究模式的求證》。上海：上海音樂出版社。
- 朱長文（2010）。《琴史》。北京：中華書局。
- 朱晞（2004）。《琴川文叢：虞山琴派研究》。上海：百家出版社。
- 李祥霆（1992）。《唐代古琴演奏美學及音樂思想研究》。倫敦：行政院文化建設委員會。
- 李祥霆（1992）。《唐代古琴演奏美學及音樂思想研究》。倫敦：行政院文化建設委員會。
- 李美燕（2012）。《琴道：高羅佩與中國古琴》。香港：香港大學饒宗頤學術館。
- 李美燕（2002）。《琴道與美學/琴道之思想基礎與美學價值之研究(自先秦兩漢迄魏晉南北朝)》。北京：社科文獻。
- 林西莉（2009）。《古琴的故事》。臺北市：貓頭鷹出版。
- 林友仁，林晨（2007）。《二十世紀古琴文論目錄》。上海：上海音樂學院出版社。
- 吳釗（2004）。《絕世清音》。蘇州：古吳軒出版社。
- 吳蓬（2011）。《東方審美詞匯集萃》。上海：上海文藝出版社。
- 明成祖敕撰。（1983）《永樂琴書集成》。臺北市：新文豐出版社。
- 苗建華（2006）。《古琴美學思想研究》。上海：上海音樂學院出版社。
- 易存國（2010）。《琴韻風流》。天津：百花文藝出版社。
- 易存國（2003）。《中國古琴藝術》。北京：人民音樂出版社。
- 軒小楊（2011）。《先秦兩漢音樂美學思想研究》。北京：中國社會科學出版社。

- 楊典（2010）。《琴殉》。杭州：西泠印社出版社。
- 張法（2003）。《中國藝術：歷程與精神》。北京：中國人民大學出版社。
- 張蕙蕙（1999）。《嵇康音樂美學思想探究》。臺北市：文津出版。
- 殷傳（2001）。《中國琴史演義》。昆明：雲南人民出版社。
- 蔡仲德（2003）。《中國音樂美學史》2版。北京：人民音樂出版社。
- 蔡仲德（2004）。《中國音樂美學史資料注譯》增訂版。北京：人民音樂出版社。
- 劉楚華（2010）。《琴學論集—古琴傳承與人文生態》。香港：天地圖書。
- 劉楚華編（2010）。《琴學論集》古琴傳承與人文生態。天地圖書。
- 劉藍（2006）。《中國音樂美學》。臺北市：文津出版社。
- 潘栢世（2006）。《太和鼓鬯》徐青山《二十四琴況》講述。唐山：唐山出版社。
- 薛宗明（1981）。《中國音樂史》樂譜篇。臺北市：臺灣商務印書館。
- 國家大劇院編著（2012）。《高山流水》古琴藝術。上海：上海音樂學院出版社。
- 蘇東坡/鄭雅嬪注釋（1993）。《蘇東坡詩詞欣賞》。臺南市：漢風出版社。
- 嚴曉星（2010）。《近世古琴逸話》。北京：中華書局。
- 發行人：黃漢青（1983）。《中國美學思想彙編》（上）、（下）。臺北市：成均出版社。
- 發行人：林至信（1987）。《晚明思潮與社會變動》。臺北市：弘化學術叢刊。

## 琴譜

- 許健、王迪《古琴曲集，第一集》，北京，人民音樂出版社，1962，8。
- 許健、王迪《古琴曲集，第二集》，北京，人民音樂出版社，1983，7。
- 琴曲集成第一冊~第十七冊

## 中國古代琴書匯刊

徐上瀛輯，《大還閣琴譜》(明)，一~四冊。

郝寧輯，《藏春塢琴譜》(明)，一~六冊。

嚴澂編撰，《松弦館琴譜》(明)，一~二冊。

## 近代中國藝術史料叢書

今虞琴社，《今虞琴刊》，上海，上海社會科學院出版社，2009。

四部刊要/史部·美學史類

總編輯：王進祥，《中國美學史資料選編》上卷、下卷，臺北縣，漢京文化事業，1983。

編纂者：唐健垣，《琴府》，臺北市，聯貫出版社，1981。

## 論文期刊

王志成，《溪山琴况》的音樂美學思想，音樂探索，2003年第二期，P67-71。

2011「『古琴、音樂美學與人文精神』跨領域、跨文化」國際學術研討會論文集，王衛東，《琴即和一簡論中國古代琴論思想》，p131-138。

沃利青，《“移情”論與“意境”說比較》，安徽電氣工程職業技術學院學報，2007年第四期，P57-62。

李玟，《古琴減字譜中的隱藏智慧—古琴譜中獨有的律學資料展現出琴律發展歷程》，《中國音樂》(季刊)，2008年第1期。

李美燕，《嵇康《琴賦》中「和」的美學意涵析論》，《藝術評論》2009年第十九期。

2011「『古琴、音樂美學與人文精神』跨領域、跨文化」國際學術研討會論文集，林西莉，《大師之作：1962年演奏錄製於北京古琴研究所的古琴曲心音琴簫》，

p13-20。

吳釗，《明清琴樂多元發展的思考》，文藝研究，(2002) 第二期：83-87。

2011「『古琴、音樂美學與人文精神』跨領域、跨文化」國際學術研討會論文集，

吳元豐，《中國古代樂論中的人性思想及其轉變—以〈禮記·樂記〉、〈尚書·堯典〉、〈谿山琴況〉為例》，p399-415。

呂卡(Pisano Luca)，《成玉磻〈琴論〉漫談》，p165-173。

2011「『古琴、音樂美學與人文精神』跨領域、跨文化」國際學術研討會論文集，

施維禮，《試論〈列子御風〉》，p297-302。

高娟，《溪山琴況》的意境審美觀，貴州大學學報，2008 年第四期第 22 卷，

P22-25。

章華英，《明代虞山派形成的社會文化背景述考》，樂府新聲，2007 年第二期，

p113-118。

凌紹生，《古琴與中道》--論含蓄與絃外之音美學的哲學內涵，中國音樂學季刊，

1996 年第三期，P87-93。

黃彥，《溪山琴況》的“雅”音追求，四川戲劇，2012 年第 2 期總第 134 期，

P117-118。

陳望衡，《溪山琴況》的美學思想，衡陽師範學院學報，2008 年第 29 卷第 1 期，

P50-54。

馮光鈺，《古琴打譜與琴曲同宗變異——為《松弦館琴譜》鈎沉序》，中國音樂

(2012) 第三期：1-4，65。

黃潔莉，《高羅佩《嵇康及其〈琴賦〉》探析》，《藝術評論》2010 年第二十期：

1-27。

2011「『古琴、音樂美學與人文精神』跨領域、跨文化」國際學術研討會論文集，

楊芬，《以況示琴 禪心為本—從禪的視角解讀〈谿山琴況〉之內涵》，p419-439。

- 楊春薇，《琴樂流派源流之考證》，中國音樂（2005）第三期：17-21。
- 2011「『古琴、音樂美學與人文精神』跨領域、跨文化」國際學術研討會論文集，耿慧玲，《試從琴書收錄看琴學的歷史發展》—由士人琴到文人琴，p47-55。
- 2011「『古琴、音樂美學與人文精神』跨領域、跨文化」國際學術研討會論文集，謝俊仁，《從半音階到五聲音階：明清琴曲音律實踐與意識形態的匯合》，p103-125。
- 2011「『古琴、音樂美學與人文精神』跨領域、跨文化」國際學術研討會論文集，劉振維，《孔子與古琴》，p143-162。
- 2011「『古琴、音樂美學與人文精神』跨領域、跨文化」國際學術研討會論文集，羅慧，《嵇康〈琴賦〉英譯—兼論中國古典文學的譯介問題》，p189-204。
- 2011「『古琴、音樂美學與人文精神』跨領域、跨文化」國際學術研討會論文集，鄭煒明、陳德好，《中國出土畫像磚的古代琴器圖像》，p207-221。
- 2011「『古琴、音樂美學與人文精神』跨領域、跨文化」國際學術研討會論文集，張盈馨，《論〈呂氏春秋〉之音樂思想》，441-459。
- 第二屆古琴國際學術研討會論文集 琴學薈萃，丁承運，《解讀嚴澂-----虞山琴派風格的形成與審美判讀》，p26-33。
- 第二屆古琴國際學術研討會論文集 琴學薈萃，王衛東，《琴即和----簡論中國古代琴論思想》，p158-166。

## 學位論文

- 王雅暉，《明代琴樂初探--關於琴派/琴人/琴樂/外傳》，福建師範大學碩士論文，2007。
- 章華英，《虞山琴派研究》，中國藝術研究院碩士論文，2002。
- 修平，《溪山琴况研究》，山東大學碩士論文，2006。

張媛媛，〈論明清琴學之傳承〉，雲南藝術學院碩士論文，2010。

張婷，〈近代琴家管平湖〉，中國藝術研究院碩士論文，2009。

越春婷，〈明代琴譜集考--兼及明代琴學史〉，中央音樂學院博士論文，2010。

黃淑基，〈先秦藝術哲學理論脈絡之發展與解析〉，中國文化大學哲學研究所博士論文，2006。

彭馨慧，〈老子法自然的美學〉，國立中央大學哲學研究所碩士論文，2000。

## 網路資料

漁樵問答-古琴琴友之家

[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_61e87daa0100mnm.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_61e87daa0100mnm.html) [ Accessed 18th March 2013].



## 附件一：田野記錄

吳釗老師曾說：「選擇適合自己的琴器，對於學琴者來說是基本條件之一，透過挑選琴器及品聲音過程，尋求屬於自己的琴。」所謂聲音之微妙，是必須透過細細之品嚐。《大還閣琴譜》徐青山先生琴譜序中提到，「古之君子。內治其性情。未不繇於聲音者也。……故學道者。審音者。」雖說是調琴之音，但筆者認為若沒有一定水平之琴何來好的聲音，所以筆者也認為「工欲善其事，必先利其器」，因而決定特地赴北京一趟。

2012年6月27日

在六月初跟吳釗老師透過電話連繫約好，請他帶我去古琴製造工廠選琴，在這個月二十四日就跟團到北京，跟吳釗老師約好二十七日下午見面，因早上的行程是萬里長城，結果團員延誤了些許時間，一直到下午2點40分左右才回到北京市區，還好有提前跟領隊說好請他幫我找好計程車，北京稱計程車為「D」，司機為「師父」，領隊告知師父不管多晚要親自送我回飯店，我跟師父說吳老師的住址後馬上出發，在車上我連絡老師請他先準備好，不一會工夫就到了老師住的大樓樓下，師父下車問了一下守衛後又上車，我問他怎麼了？他說大樓的出入門很多他去問了一下，再繞到下一個出口，終於遠遠的看到吳老師走出來了，我先跟吳老師上樓，因為老師在臺灣的學生托我帶了些東西給他，老師拿出原本挑選好的古琴，我說先到工廠挑選，如果沒有喜歡的再回來，因為我想做一些記錄，所以還是請老師陪我走一趟。

就這樣我跟吳老師一起搭上「D」出發了，老師跟師父說從北五環上高速，一路上塞車，很誇張的塞車塞了好久，我的眼睛不定時的瞄著「D」的錶，價

錢不斷往上跳高，終於下了交流道但是還沒到目的地，在車上我跟吳老師不斷的閒話家常，聊得很開心，老師突然一個回神問師父「現在在哪了？」師父竟然回答說「我也不知道，這個地方我也沒來過。」老師很正經的對我說不聊了，要專心找路，師父接著說這個地方我想連導航也找不到，實在是太偏僻了。還好過了沒多久終於找到老師記憶中的標記，沿路上可以看到當地人趕著一大群的羊，也有人在路邊賣西瓜，沿路也可看到都是種植桃樹、玉米、西瓜等，跟北京市區的生活落差極大。

繞了幾段小路後，終於來到了古琴製造廠（請參閱照片一、照片二），工廠就像是我們臺灣的平房，我無法想像這種地方一般人如何能找著呢！我請師父在外面等我們，老師順手推開大門，似乎常來的感覺，進入場內牆壁邊或地上到處都可看見未完成的古琴，也有正在磨琴面的女師父（後來得知是老闆娘），我問她可以拍攝嗎？她說可以，但因為她比較不習慣面對鏡頭，所以只接受一點點我的訪問，她告訴我琴上漆後，等漆乾了就要磨，同樣的步驟連續幾次後，才可以算正式完成。接下來再往內走，看到的是兩位比較年長的女士及一位年輕的姑娘，她們坐在小椅凳上工作，她們的對談不是普通話（我們說的國語）所以我聽不懂，我試著問她們在做什麼？年輕的姑娘說是墜子，她說其他比較年長的兩位不會說也不會聽普通話，看她們做墜子，用一個短的塑膠管子，將線一條一條纏繞在塑膠管子上，再將其綁緊固定住，再一條一條調整到整齊。

在最裡面的房間，看到屋內好多古琴，有仲尼式、焦葉式，有的排放在牆壁邊、有的則放置在地上，吳老師正坐在椅子上，張以秋老闆在一旁砌茶招待，砌好茶之後，張先生則到他工作的桌上上絃。

筆者：請問上絃需要注意什麼？



張先生：上每一條絃所使用的力度是不一樣的。

筆者：那該如何掌控？

張先生：力量的掌控是靠經驗，久了自然而然就習慣每條絃需要的力量了，還說到他現在上好一部琴只需花 15 分鐘。

筆者：請問可以攝影嗎？

張先生：可以啊。

筆者：沒想到他直接回答可以，我開心的說：順便幫您計時。

看著同樣的動作七次，結果只用掉 9 分 42 秒。

筆者：張先生您客氣了，不用到 15 分鐘，您只花掉 9 分 42 秒。

他開心的笑一笑。

接下來就是挑古琴了，吳老師早就默默地坐在一旁調音，調好的我們就一部一部的試音，張先生則在另一旁為其他新琴上絃，上完絃後我們馬上接手過來再試，一共試了七、八部古琴。

筆者：老師您還沒教我如何挑選古琴。

吳老師：選古琴啊，所選用的木材很重要，張先生所選的木材都是老木材，在品質有一定的水準，這就是我為什麼帶你來這裡的原因。

吳老師：你仔細的聽聽看，試試彈彈看是不是如同我所說的。

筆者：聽起來聲音沒有多大的差別。

吳老師：是吧！那你再更仔細聽聽，並分辨其中不一樣的地方。

筆者：有些聲音比較亮，有些聲音則比較柔和。

筆者：音色亮的有音色亮的特色，柔和音色有柔和音色的特色。

吳老師：那你就選你喜歡的音色，選出來的就是適合你的古琴。

透過吳老師與我的意見，心中最後鎖定二部，在兩難的情況下我選擇了音色較柔和的琴，在離開之前我提議合照一張照片（請參閱照片三）將近三小時

的選琴之後，上了「D」我瞄了一下錶，它並沒有停留在剛才下車時的 157 元而是 203 元，後來上車後師父又開錯路，還好吳老師有問他，你走這條對嗎？他才又繞回來，再由吳老師提示他路線，終於回到有指標的大馬路，沒塞車所以回程花的時間比較少，看了一下手錶我嚇了一跳，已經晚上 8 點 30 分了，我說要請吳老師和師父吃飯，結果吳老師說要請我吃晚餐，請師父先回去等會兒自己叫車，我和吳老師就在他們家附近吃晚餐，結束後走出餐館吳老師幫我攔了一台「D」，他就走回家，接下來的事情我覺得讓後心有餘悸，我先將登機箱放在後車箱，將古琴放入後座再坐在後車座上，師父問我去哪？我說了龍城華美達酒店，他說沒聽過，我馬上看著名片上的住址然後唸給他聽，沒想到他大吼說「啊.....什麼，這麼遠哦.....下車下車」，我很快的將東西收好馬上下車，站在路旁我馬上打電話給領隊，他問我怎麼回事？現在在哪？我看了一下旁邊的路牌然後告訴他地點，他要我站在原地再攔一輛「D」，再電話拿給師父聽，聽得出來是在討論飯店的地點，之後，師父叫我上車，他說他知道這個地方，我問他大概要多久時間？他說約 20 分鐘左右，當時我心裡想才 20 分鐘車程，上一輛「D」就拒載有沒有搞錯，在車上我也不敢多話，終於順利帶著古琴回到飯店，真是一趟特別的經驗，雖然有點可怕。

## 附件二：參與學習與訪談記錄

### (一) 上課記實

這是我與現代著名琴家吳釗老師學琴過程的記錄，對我而言這一點一滴都是很寶貴的經驗與學習。另一方面是老師上課的內容也包括了很多美學意涵，以下是我將上課內容點滴記錄。

2011年9月7日下午1點

今天是與吳釗老師上古琴的第一堂課，老師從大陸帶了一把古琴，他說就用這把古琴練習，他說他上課喜歡跟學生用同一把古琴，這樣學生比較能辨認出老師彈的音色跟學生彈的音色落差在哪裡，讓學生能清楚分辨並要求自己。

吳老師：你會什麼曲子，彈彈看吧！

筆者：過了一個暑假好像差不多忘了。

吳老師：沒關係，那彈個挑跟勾來看看，從挑、勾我就可以知道從哪個點開始教你了。

筆者：於是我就彈了挑、勾，就這兩個音。

吳老師：好了，我知道了，就從入門右手練習開始吧。

練習過程中老師不斷的指導並說明

吳老師：入絃深了點。

筆者：??請問老師什麼是入絃深了點？

吳老師：所謂入絃深就是用到指甲背了，絃只需用靠近指尖的指甲面做為與絃接觸點就可以了。

筆者：為什麼有時候我覺得不錯的音色，反而老師會說不好？

吳老師：所謂好的音色需要渾厚紮實，你是用力過度了，你需要的是先「品

聲音」、「重音色」。

筆者：學古琴讓我突然想到小時候學習寫書法，運筆時需要全神貫注的感覺很像，是不是？

吳老師：所謂的訓練目的就是動作簡單、態度嚴謹，出來的效果就會不同。

2011年9月14日下午1點

練習一個星期了，準備上課……。

吳老師：學古琴不要求量，要求的是質。

筆者：我有努力練習，可是有時候還是不太能很果決的判斷出這個音是不是好的音色，為什麼？

吳老師：除了心要靜以外，手的姿勢、手的位置也很重要，運用力學關係什麼樣的角度就彈出什麼樣的音色。

筆者：我的古琴第四絃為什麼一直會有雜音？

吳老師：只要重新上絃一次，就可解決了。

筆者：上絃需要注意什麼？

吳老師：上絃力道的拿捏是需要經驗，加上用耳朵聽，再做判斷。

2011年9月19日下午1點

音準是音樂的主導地位，吟、猱則是裝飾表現樂曲的韻味……。

筆者：調音有什麼特別方法嗎？

吳老師：用泛音調音。

筆者：那力道有什麼不一樣嗎？

吳老師：正所謂彈欲斷絃，用力不絕。

筆者：指法有一定的規定嗎？

吳老師：古人對古琴指法是有規律的，是一種手運動的記錄。

筆者：音準是不是需要強調呢？

吳老師：指跟絃的關係都是一個音準點，差一點點髮絲都不行。

筆者：那很難吔！

吳老師：彈古琴音準是很重要的。

吳老師：吟、猱、撞、逗是用在音準上做運動，從離開音準點再回到音準點。

筆者：吟、猱有分別嗎？

吳老師：吟、猱是有圓的、有方的，有各種型態的猱。

吳老師：不管是那一家、那一派，古琴是一種音樂，手的姿勢是很重要的，不同的指法有不同的姿勢，也有不同的彈法。但音色是絕對要求的，每個指法都有不同的韻味的，琴曲編寫也都有它一定的順序。

2011年10月13日下午1點

古琴是為自己演奏，是培養自己對音樂素養、內心涵養，而不是花俏、華麗的。

筆者：上次聽古琴演奏，〈流水〉這首曲子，聽起來讓人覺得蠻厲害的啊。

吳老師：古琴曲就是這樣，懂的人就會懂，不懂的人就會被某些看起來似乎技巧性高、或是乍聽之下很動聽、很華麗而被其吸引，當然，若是在演奏會挑選類似這種曲風的曲子，一定是比較能被接受，但別忘記學古琴真正的方式，是學習精神，培養內在的涵養。

筆者：為什麼有時候彈古琴會有ㄉ一ㄣ的聲音？

吳老師：那是因為右手的角度不正確的關係。學琴急是不得的，一定要慢慢的用心體會，一點一點的累積，從學習過程中、演奏過程中去得到知識。

2011 年 10 月 20 日下午 1 點

學琴重的事是態度，當一個學生應有的求知態度，彈古琴是沒有截徑的，有些人常常會覺得自己很行，不願意腳踏實地的演練，這種人就只能活在自己為自己設下的圈圈裡吧了。

筆者：學古琴要懂得知識真多。

吳老師：那當然啊，古琴雖然只有七條絃，但要學好這其中所隱含的知識是何其多，須要花時間慢慢磨練，花時間用心去體會，每個人的感受也會不同的，就學吧、就練吧。

筆者：老師您上次說的定吟是什麼？

吳老師：所謂定吟就是在原地畫小小的圓，目的是做音樂的連接性，及些許的音色變化。

筆者：我發覺您彈古琴的時候都會加很多吟、猱的動作，是您的老師教您的嗎？

吳老師：當然有些東西跟師承有關，我的老師管平湖、吳景略有的時候也有這些吟、猱等其他各方面的技術，但學習是看個人的，總不可能老師教你十分，你完全將十分學的很像，在每位老師的身上學一點一點，融合起來就是你自己的東西了。

筆者：我現在只能一直模仿您，其他的根本無法兼顧。

吳老師：那你就從模仿做起，這不也是一種你自己的方法。

2011 年 10 月 27 日

一個人的內在修養，有時候從學習的過程就可以看的出來了，再從彈琴也可以感覺得出來這個人對音樂的了解有沒有深度。

筆者：雖然是同一種音樂，但每個人的感受是不同的不是嗎？

吳老師：有些東西是彈琴的人本身的質，是無法掩蓋的。

筆者：哦！

吳老師：就如同修養，讀書是一種修養，學古琴也是一種修養，在學琴過程中一種無形質感的培養。

筆者：哦，老師想請問您，譜上的打圓，我都彈不順，而且我發現您好像有特別彈的技巧。

吳老師：觀察也是一種學習，你很仔細觀察不錯，所謂打圓落點要不同，手順時針畫圓，你再看我做一次。

筆者：原來還有小技巧啊。

2011年11月3日下午1點

明末清初虞山琴派，虞山派是古琴派別裡影響最大的派別，從演奏技法來說，從聲多韻少轉向聲少韻多，在審美意境上也是追求用心靈意會，體會更深層、更豐富的內涵。

吳老師：上次你說想學〈良宵引〉，今天就來學這首曲子。

筆者：真的可以嗎？謝謝您。

吳老師：〈良宵引〉譜的版本很多，《松弦館琴譜》、《五知齋琴譜》等，都有記載這首曲子。

筆者：這跟我學的版本不太一樣。

吳老師：從藝術性來說，我覺得這個版本的譜比較好一點，取自於《五知齋琴譜》。

筆者：在譜的後方，有您的提字「參照管平湖演奏本」校正後奏出，請問管平湖是您的老師？

吳老師：是的，管平湖的確是我的老師，這首曲子他也曾教過我。

筆者：您所謂的校正後奏出，是不是加上您自己對這首曲子的詮釋？

吳老師：那當然啊，正所謂「師父引進門，修行在個人」，更何況每個人

對音樂的接受程度跟體會的深度是不同的。

筆者：要做到跟老師一樣就已經不可能了，還要有自己的特色，真的很難。

吳老師：學古琴是須要時間的，多練習，急不得的，呵呵呵。

2011年11月10日下午1點

練習、練琴要「得法」，不「得法」等於做白工……。

筆者：什麼是得法？

吳老師：所謂「得法」，就是「方法」，練習要用對方法，方法對了就容易拿捏，懂拿捏彈琴就比較容易上手。

筆者：老師為什麼我覺得聽您彈琴，或看您彈琴都是那麼自在輕鬆呢？

吳老師：那是因為我的基本功比較紮實，如果你將練琴的基本功練好，就會比較自在輕鬆了。

筆者：我發現我很容易音跟音沒有連貫，這是為什麼？

吳老師：那是運用手指的一些小技巧，你仔細看著我彈，然後將你所看到的學起來。

筆者：哦！原來還有這些動作，難怪我的接不好。

吳老師：呵呵呵，這樣你懂了吧！

筆者：比較懂一點點了，回家還要練很多次才會，謝謝您。

2011年11月17日下午1點

詮釋音樂韻味是需要學習的，有的學習是存在於內在，有的是在人生經驗中不斷地學習來的……。

吳老師：譜上第一行下方音沒有接好哦。

筆者：請問老師，該怎麼彈才能讓這些音接上呢？

吳老師：將你的右手跨開，再將第三指放在三弦上，一定要空弦，試試吧。



筆者：原來是這樣啊，老師，這譜上多了很多「吟」、「猱」要如何區分？

吳老師：「吟」是不在音準點到音準點，「猱」是從音準點離開再回音準點。

筆者：那，有一種「落指吟」是什麼？

吳老師：一般是定點後再吟，「落指吟」是手碰弦後馬上「吟」，這是有區別的。

筆者：我沒想到，彈古琴是這麼重視細部的講究。

吳老師：所以才需要老師教你啊，不是嗎？呵呵呵。

筆者：真的是懂比較多了，老師，謝謝您。

2011年11月24日下午1點

學古琴跟學其它任何事都一樣，都是要用對的方法才可以……。

筆者：對於譜上的符號，我還想請教一個問題，就是譜上有個字「欠」，請問這是什麼意思？

吳老師：這個「欠」是軟的意思，將弦先往後拉再往前吟的意思。

筆者：是不是每一個古琴派別者很講究這些「吟、猱」？

吳老師：「吟、猱」是彈古琴的一種技巧，但是並不是每個派別彈法都一樣，有時候需看演奏者自己的表現了。

筆者：老師，上次參加的古琴研討會裡，你彈琴時的「吟」、「猱」特別的不一樣，這是不是您的特色之一呢？

吳老師：有人說是我的特色，也許我用的方法是比較特別一點，就成為我的特色了，學音樂不就是如些嗎？有了自己的特色才能吸引聽眾的耳朵，不是嗎？

筆者：是您的老師教您這樣彈的嗎？

吳老師：我的老師當然也有教，重點是將老師教的學問學起來後，要再加上自己的方法慢慢的調整，再找到最適當的詮釋方法，就成為自己的方法了。

2011 年 12 月 1 日下午 1 點

虞山派的祖師爺是嚴天池，〈良宵引〉這首曲子是虞山派的代表作之一，除了這個以外，要再參考《雲松巢集》、徐上瀛的《谿山琴況》(王耀珠翻譯)。

筆者：這些書籍是一定要看過嗎？

吳老師：倘若你對這些相關書籍有些理解，對你彈古琴會有一定的幫助。

筆者：老師，到目前為止，我好像還是只能一味的模仿您。

吳老師：呵呵呵，現在能模仿的像的話就已經很了不起了。

筆者：不管是「吟」或是「猱」，似乎在音準控制上，不是那麼的好掌控。

吳老師：學琴首先要求音準，音準控制了以後，再「吟、猱」，不管是「吟」或者是「猱」音準也要要求。

筆者：除了音準以外，還有什麼需要注意的嗎？

吳老師：手一定要放鬆，吟、猱力量集中在點上，點越小力量越大。

筆者：力道的控制好像不能太多力量，太少也不行呢。

吳老師：記得手一定要放鬆，「吟」、「猱」要出聲且不能中斷，要有力量。

2011 年 12 月 8 日下午 1 點

多讀書可以增加跟獲取更多不一樣的知識，懂得也比較多，多看、多聽、多比較，知識是永無止盡的，就怕你不學、不讀。

筆者：讀書是可以累積更多的知識，但彈古琴我還是覺得要花時間練習。

吳老師：想彈好古琴當然是要花時間練習，但若能再結合所累積下來的知識不就是如虎添翼，更紮實嗎？

筆者：哦！老師古琴曲的強弱要如何控制呢？

吳老師：古琴的音色跟強弱都是靠指法改變，例如：「小撮」的方法，是要保持食指挑的姿勢，中指必須停在弦上，兩隻手不可以用夾的方式彈。

筆者：真糟糕！我都是用夾的方式彈呢。

吳老師：我看到了，所以我才會說啊。

筆者：那會怎麼樣？

吳老師：彈出來的效果不理想，更別說是音色了，你手的姿勢也不對。

筆者：為什麼？

吳老師：右手要擺正，不可以側著彈。

2011 年 12 月 15 日下午 1 點

不管是練什麼樣的曲子，都別忘了「根」，也就是你的基本練習。

筆者：老師你看，光是這首〈良宵引〉，就運用了相當多的各式各樣的「吟」、「猱」。

吳老師：這就是為什麼這首曲子至今還那麼受歡迎的原因之一，雖然這曲子看起來不大只有三段，但所隱含的「意」、「韻」是學琴的人琢磨的重點。

筆者：這首曲子似乎運用了很多古琴技巧來表現。

吳老師：這首曲子後面有「擘」的手法，記得是指尖呈 45 度角，再往後擘，這樣彈出來的聲響比較美，也比較鏗鏘有力。

筆者：這首曲子若是學會了，好像彈琴的功力會大增。

吳老師：呵呵呵，應該說懂得更多、更深入，其實這首曲子若是能掌控得宜，接下來的琴曲應該會比較好學習才對。

筆者：真的嗎？謝謝您的鼓勵。

2011 年 12 月 22 日下午 1 點

琴曲〈良宵引〉可以說是比較規矩的曲子，接下來從技術層面下手，你就跟我學學〈關山月〉吧！

吳老師：〈關山月〉看起來曲子並不大，但裡面的學問可多著呢！你先看著

我彈一次。

筆者：哇！看起來似乎多了非常多的技巧，感覺上很難呢。

吳老師：曲子的難易是其次，只要多練習就成，我要你學的是裡面的文章，這首曲子有非常多的演奏方面的技巧，多學著點。

筆者：老師，我想我目前的能力還是只能模仿。

吳老師：那你就還是先模仿，重點是該學的、該模仿的，都必須靠你自己去體會。

筆者：老師，請問這份譜是您的老師查阜西先生教您的嗎？

吳老師：是的，一部份是老師教的，一部份是我自己的詮釋，學習總不可能一模一樣，有八成像就已經很了不起了。

筆者：等等…，老師不好意思，請問這個地方您是怎麼彈的呢？

吳老師：好的，現在我放慢速度，你看好哦。

筆者：一次要按兩條絃，用意是什麼？

吳老師：讓進行中的音樂不中斷，是技術也是呈現音樂的美感的方法之一。

筆者：就您所說呈現音樂的美，除了曲子練熟外，還包括什麼？

吳老師：包括一個人的內涵，還有這個人對音樂的認知程度。

筆者：您下一個學生來了，謝謝您。

2011年12月29日下午1點

看一個人所表現出來的模樣，可以猜到這個人的個性的一半，若再看這個人彈琴的樣子、以及所呈現出來的音樂，就可得知這個人個性的八成。

筆者：那如果這個人是人前一個樣、人後又是另一個樣呢？

吳老師：那不重要，他愛怎麼樣就怎麼樣，那是他的事。

筆者：嗯！高招。

吳老師：學古琴跟這個有異曲同工，也就是管好自己就好了，其他的自然而然會表現出來。

筆者：是，有些東西是無形的，是自然流露的。

吳老師：你的輪指有點問題。

筆者：對啊！一直彈不順，請老師指教。

吳老師：手往上提，指尖往右斜出絃，手貼近、入絃不可太深，但要有力量，力量又不可過多，手指要在同一水平線上。

筆者：不是很好拿招。

吳老師：多用心去揣摩、練習，同時練自己的耐心、恆心。

筆者：我發現您在銜接的技巧上方法不一樣哦。

吳老師：你很聰明、很用心、也很仔細，要保持下去。你再看一次，有些地方我會用指甲做銜接，有些則是用指甲旁邊的肉做銜接的動作。

筆者：這些動作有規則嗎？

吳老師：沒有特別的規則，而是經驗的累積。

筆者：既然沒有規則，那可以不這麼做嗎？

吳老師：如果這樣做可以使音樂呈現更完美，為什麼不做呢？

筆者：當然做，謝謝您。

2012年12月18日下午

整理資料後心裡出現了一個疑問，而這個疑問的答案在筆者心裡似乎愈來愈有明確的答案，所以決定尋求真正的解答，於是撥了一通電話給遠住在北京的吳釗老師，為了避開午睡時間，於是選擇在下午4點50分撥電話給老師。

筆者：老師，我是吳雅玲，近來好嗎？北京是不是很冷啊？

吳老師：還可以，不出去就好了，待在家裡面就不冷了，家裡有暖氣。

筆者：老師我有件事情想請教您。

吳老師：哦！什麼事情說說看吧。

筆者：老師您知道我想研究議題是有關於虞山派，所以我搜集了很多相關的文獻資料，也看了一些跟古琴音樂美學相關書籍，結合這些資料後有一個疑問，因為再怎麼看、怎麼對照以及我跟您上課時，您所傳授給我的不管是在理念上、美學上或是演奏的技巧上，跟虞山派是一樣的，所以我想請教您是不是屬於虞山派的呢？

吳老師：呵呵，你有這樣的體會與想法，表示你真的有用功，現在我告訴你，虞山派是吳派，我是不是虞山派，這不好界定，但在藝術審美理念上，的確是與虞山派的審美理念較為接近。

筆者：哦，老師，以前我問您的時候你都不說，我就覺得您是虞山派，原來您是要我自己找答案，老師謝謝您。

筆者：老師，我還有一個問題想請教您。

吳老師：說說看吧。

筆者：在臺灣有暢古琴音樂，您聽說過？會定時舉辦一些有關古琴的音樂會，或是一些相關的演講，在明年三月有一場新人古琴音樂會，張雅婷老師提議我去參加，那您覺得呢？

吳老師：有機會的話不妨試試看，有時候這種機會也不錯，就上去彈彈，不要一直關在家裡練習。

筆者：真的嗎？我覺得有點可怕。

吳老師：我還是鼓勵你上台。

筆者：哦！我再想想怎麼克服我自己，老師，謝謝您，如果我還有其它問題的話，可以再撥電話給您，或 E-mail 給您？

吳老師：當然，如果有問題的話，再跟我連絡，就這樣囉。

筆者：謝謝您，記得穿暖一點哦，再見。

## (二) 現代琴人訪談實錄

楊春薇老師訪談記錄 2013 年 3 月 6 日

2013 年 3 月 5 日與民族音樂學系主任談論有關論文的一些細節後，透過主任得知有一位遠從大陸過來的古琴家楊春薇老師在學校任教，當天晚上 8：35 分打電話約楊春薇老師說明是透過主任介紹得知她在學校的訊息，因為在古琴研究上有些問題想請教，老師也馬上答應約好隔天可以見面。2013 年 3 月 6 日上午 10：00 南華大學雲水居 222 房訪問廣陵派古琴老師楊春薇，這是訪問時錄音的一些記錄，將其書寫下來。

筆者：老師，您好，是研究生二年級吳雅玲，打擾您了，不好意思有些研究上的事情想請教您。

老師：沒問題，什麼問題？我能幫得上忙的就盡量幫你吧。

筆者：請問老師您有聽說過虞山派有固定的琴會或是雅集？

老師：好像是應該有吧，但是我跟那邊沒有太多的連繫，所以我不是很清楚，好像是有一個琴社吧，我不知道是誰在管，是不是朱晞？你知道這個人？是不是她？我也不知道。

筆者：我知道，在這次的論文裡我有參考她寫的書。

老師：這個我得可以看看能不能幫你問問。

筆者：因為我想寫有關於虞山派古琴的研究，系主任建議看能不能找到一些現代的虞山派琴人。

老師：虞山派琴人？首先，這個虞山派你還是要定義一下，因為我們講的虞山派和現在的虞山派不是同一個，所以你在這個概念上要先清楚。因為我們

所講的虞山派是明、清時期的虞山派，由嚴天池所創立的經歷了徐上瀛啊，還有好多些琴譜啊，延續它的清、微、淡、遠的風格，但是後來它就逐漸弱下來了，就淡了，到了清代就出現廣陵派了，廣陵派跟虞山派相距並不是很遠啦，只不過廣陵派跟虞山派的風格還是有區別的。

筆者：那個區別有很明確？

老師：這不好說，那是清代和明末的事情，但是我是認為這之間應該是有層續關係的，有連接關係的。

筆者：那如果以演奏風格來看？

老師：以那時候來講虞山派的影響確實蠻大的，在江、浙一帶的琴人都學虞山派，所以虞山派的理念肯定是影響到周邊地區，虞山是在江蘇的常熟是吧，那揚州跟常熟也不太遠，這些附近地區肯定會有一些琴人的活動，所以我估計肯定也是會有層續的關係，但是也沒有特別的考證，只是我的猜測而已，但實際上在這個時候他們成立了一個新的派別，就是廣陵派，就發展出來，到現在還有傳人。虞山派那個地方一直有人彈琴那是一定的，但是就是說傑出的琴人就沒有，就沒有出現傑出的琴人。然後呢，包括吳先生、吳景略先生，他家是在常熟，在虞山這個地方，他學琴的經歷也不完全是虞山派，包括他自己的音樂風格。當然可能算是受了當地的影響，因為他是當地的人，他的音樂風格可能會受當地的風俗習慣的影響，他自成一格。然後再到吳文光老師，吳文光老師又跟景略不一樣了，雖然他們現在稱自己為「虞山吳派」，這你要搞清楚哦，但他們自己的說法，不是說我就是虞山派，所以虞山派名字的定義要先清楚哦，那麼，他們自稱為虞山吳派，虞山對他們來說只是一個地名，只是說我是在虞山這一帶，但我是吳派，更強調吳姓的吳派，如果說是傳承的話，這兩個人肯定是傳承的關係，在這之下還教了一些學生，所以也就是從吳景略遷移，



從江蘇到北京，但是當地還有一些琴人在彈琴，也叫常熟虞山派，那麼這些人，他們自己對琴派的認屬，可能需要當地去調查。當然，很多人都說他是虞山派的。

筆者：所以這個所謂的派別認定，是自己認為就可以？還是別人也認定？

老師：不是，自認為是的派別，要說出為什麼是屬於這個派別的。

筆者：那若是以師承關係來論定，是否就能算是？以吳釗老師來看，他師承吳景略，這樣您覺得？

老師：那得要問他本人。

筆者：吳老師是說他曾師承於查阜西、吳景略，至於派別他本人倒是沒有特別去界定。

老師：對，所以說琴派的認證，琴派的認同是實際存在的一件事，一種現象。那麼古書中記載的琴派是清楚，它有脈絡、有傳人、有琴譜還有琴社，這個你可以參考一些文章。

## 李孔元老師的訪談記錄 2013 年 4 月 9 日

經由孫俊彥老師的幫忙，在 2013 年 4 月 4 日很順利的連絡上李孔元老師，說明我的訪談用意之後，並約好 4 月 9 日下午 3 點見面。

外面下著超級大雨，深怕自己會遲到，所以提前半小時出發，到了李老師家附近後又撥了兩通電話問老師，最後才找到老師的家，進了紅色大鐵門再往上爬四層樓，進屋內一眼就看到牆壁上掛了一排古琴，老師很客氣的一邊為我準備了一杯茶，一邊說著你想研究虞山派的什麼？我馬上回答是美學方面，老師接著說那虞山在哪裡你知道嗎？我回答：在江蘇常熟。老師又說：我一邊泡茶一邊思考一下，想想從哪裡開始聊起比較恰當。等老師坐好之後，我問可以錄音嗎？因為我要記錄，老師說：可以。以下記錄的是訪談過程：

長江它並不是在江蘇的中間，江北文化跟江南文化不太像，尤其是過了淮河之後，基本上就是黃河流域的文化圈，不管是在飲食習慣或是風俗跟江南差別很大。以前春秋時代的吳國的發源地就是在無錫，不是在蘇州，蘇州是亡國的地方，西周時的吳國的始創者的弟弟虞仲，也就是開國的第二任國君的墓地就是在虞山，「虞山」是因虞仲的墓在那而得名，那它現在的區域是劃歸常熟，常熟是一個比較大的城市，虞山是常熟的一個鎮，常熟為什麼被稱之為常熟，是因為就算天下在鬧饑荒，它們這個地方還是收成很好，一直沒有水、旱之災，所以叫常熟。若站在虞山上就可以看到常熟的那一塊田，被稱之為常熟的那塊田。那江南呢，山很少，山也都不高，河港很多，常熟這個地方，現在目前並沒有像以前那麼發達，常熟到現在呢，也沒有鐵路、沒有機場，全都要靠公路運輸。常熟的人要出城也蠻方便的，因為他們可以搭船或走高速公路。

在虞山腳下這個地方有七條小河，所以叫做琴川，它其實就是一個水系，

虞山就在常熟這個地方所以生活很富裕，文化生活方面也一直很豐富的，但後來大家將眼光放到蘇州，常熟這個地方就漸漸地比較沒有那麼興旺，但其實它還是一個很大的地區。

真正傳承人需具備什麼樣的條件？有些地方的人根本就不夠格，是因為關於古琴文化這個問題，有的是方圓幾百里都是靠一個人支撐，所以當地政治構給他這個傳承人的頭銜是不過份的，這也是經常有的，像王永昌在南通經營了四、五十年，南通的古琴全部靠他，他的轄區 7000 平方公尺，所以像這樣的人，給他傳承人的頭銜是實至名歸的。有些地方真的是比較可憐，雖占地很大，但缺乏古琴老師。

筆者：老師，那他們原本就是在當地生活的？

李老師：他們應是下放過去的，但也許有的是原本就在那生活的。

像這樣的地方，古琴老師有限，所以有些琴家就會自己練習，練至一定程度之後才去找老師上課，老師才幫他修些指法上的問題，並不是真正的拜師學藝的，然後就將古琴發揚，因為地大，古琴老師又少，所以也很辛苦的撐起古琴這項藝術。

筆者：那這算是從虞山分枝出去的？

李老師：不是的。

常熟這個地方一直都是有很好的文化涵養，所以彈琴這件事在知識份子手上是很自然的一件事情，到後來《松弦館琴譜》、《大還閣琴譜》，這兩本琴譜呢，對於古琴發展有承先啟後的影響跟貢獻，但在琴譜上的序等方面的記載其實是有限的，所以丁承運老師也花了些時間去研究這些東西。嚴天池他基本上是在北京活動的，他雖然是虞山的人，但並不長期住在虞山。他主要是在北京，所以跟宮廷有某種程度的往來，所以他可能有很多的曲子都來自所謂的「徐門正傳」，他本身也沒有標榜一些音樂見解，所以後來的人所認知的清、微、淡、遠，

那是清代以後的事情，有些曲目在《松弦館琴譜》裡沒有，後來在《大還閣琴譜》就補上去了。在曲目上有徐就應該會有疾嗎，這是相對的概念。嚴天池為什麼沒收這些曲目，是因為審美上的認知、還是他沒學或是他討厭呢？這我們不清楚。徐青山將這些譜在《大還閣琴譜》補齊，但若仔細比對這兩本琴譜，在風格上還是有不一樣的地方。《松弦館琴譜》年代比較早一點，當時所流行的曲目跟後來到《大還閣琴譜》還是會有些不同處，所以說虞山派的風格到底是怎麼一回事？現在所說的清、微、淡、遠都是後來才有的，才被發揚光大的。因為現在常熟這個地方的古琴，在 92 年我去的時候這邊的領袖是翁壽昌先生，他是吳景略的學生，他是當地的書畫、古琴的一個重要的領導者，我們是從上海出發的，襲一帶我們一群人過去，道路不平，不只花了兩小時才到，原本說是中午到，結果到的時候已經遲了兩個多鐘頭，當時翁壽昌先生帶著他們當地的琴家在線界上等著我們，那時的朱晞還是小伙子，現在他是中國古琴協會的會長，現在常熟這個地方主要是朱晞在負責的。

筆者：所以那邊還有虞山派這種稱呼？

李老師：現在呢，所謂虞山派，它的曲目都已經分散到各個不同的琴譜，就是大家都彈嗎，也沒有所謂的虞山派這個派的存在。

筆者：沒有了。

李老師：沒有了，也就是說現在說的虞山派，也都是文獻上記載的閒話而已。

筆者：對。

老師：現在來講，都會講虞山吳派，就是講吳景略這一派，吳景略是虞山人，所以說現在虞山吳派的虞山，指的就是虞山這個地名，他跟歷史上的虞山派是沒有瓜葛，現在在虞山的山邊就是吳景略的故居，現在是古琴博物館。

筆者：我記得吳文光在一篇被採訪報也提到，虞山只是一個地名。

李老師：是啊，不是虞山派。

筆者：所以說，在常熟地方都沒有這個稱呼，包括朱晞……。

李老師：這是怎麼回事呢，怎麼講呢，所謂的派是因為交通的不發達，在同一個地方也許由某一個老師教，而教出同一個版本，同一個風格，然後後來的人就把這個地名寄之於他，而稱之為派，其實這都是很不確定的事情。不管是曲目也好，風格也好都是很不確定的。

筆者：只是相近這樣而已。

李老師：相近啊，一定是有關語言，一個派別要成立，一定要先有大師，有固定的傳譜、特定的曲目、必須有歷史上的延續，比如：廣陵派，它是所有派別傳承最清楚的，它的風格從清初以來就有一個很特殊的習慣，他們是沒有板眼的，從清初的記錄就可以看出這一點，沒有板眼也就是說，它的音樂是靠音的疏密、張力之間去呈現它的律動，它沒有時間切割的板眼。

筆者：其它的有嗎？

李老師：當然啊，沒有節奏的音樂就不叫做音樂，只是音樂的節奏看你是用什麼做基準。在古琴方面，它會有呼吸的問題，會有指法上的問題，句法切割的問題，所以它很多是自由的，你要了解到，有節奏是常態，沒有節奏是變異。古琴它不應該是沒有常態的，這是很清楚的一個概念，節奏、律動是音樂的要素之一，不應該沒有的啊，所以很多人都認為古琴沒有節拍，這是很嚴重的觀念上的謬誤。如果你沒有辦法了解節奏，那又如何理解自由速度的艱難在那裡。廣陵派是有意識的追求自由節奏，它們的音樂是不能讓你用節奏、逗句，去衡量規範的。這個特質是從清初記錄就有的，記錄他們不喜歡有時間切斷拍子，是自由的，是有意識而為的，不是節奏感不好所造成的結果。自由速度是音樂表現裡最難的。但並不是揚州人都是這樣彈琴的，有的也是很強調節奏感，只是它有名號的琴家都比較照著有意識的追求自由節奏。

虞山這個地方是琴風很盛的地方，也產生過很大的影響力，在《松弦館琴譜》的曲目裡，會發現在歷史上著名的琴曲，是沒有記錄在《松弦館琴譜》，有的話也比就平易近人的曲目，跟人的日常生活能夠發生連繫的，也有新的作品，如：〈良宵引〉等等。

筆者：老師，我是從《藏春塢琴譜》的記載開始研究。

李老師：從這裡就可以看得出來，嚴澂在北京生活然後才能跟太監交流，這是一段很長的時間互相學習，所以明代宮廷裡基本上是徐門正傳，嚴澂做過官，所以跟宮廷裡的琴家也有所接觸，彼此之間也有往來，所以嚴天池也受到很大的影響。

與老師長談後，突然下起大雨，所以有些錄音片段受到雨聲干擾。

官書只能代表官方的說法，對於民間所記錄的一些書籍，也都是他個人的看法，它未必是普遍性的。江南的琴藝，在現今發達的時代都沒有辦法一致，更何況是那個時代交通是如此不便利。

筆者：但是來源？

李老師：應該說，主持這個閱書的人在主導。

筆者：彈琴到最後都是個人風格喔。

李老師：都是個人見解，那就要看這個人對藝術的修養水平在哪？在文獻學攻讀有多深。而產生這樣的落差，所以我對這個東西存著懷疑。

李老師：我現在對於古典文獻的研究，我會選擇性的吸收，尤其在演奏的時候，宋人說過彈琴時必需「指必懸落」，這四個字是很大的一個啟發，彈琴時你的手指必須懸空落下，也就是說手不能挨著，勾就是勾，挑就是挑，觸弦完就離開。宋人就有這個結論了，所以當我自己在彈琴時，我覺得真得是太好用

了。彈琴對於力道的使用也產生了嚴重的分歧，有的是要求重壓輕彈，有的則是要求要輕，忘記了「中庸」，音樂上的表現要剛剛好，恰到好處，疾與徐是音樂的相對概念，是音樂上的需要，「輕、重、疾、徐、虛、實、剛、柔」這八個字，為什麼要有這八個字呢，是因為音樂上的需要，若能明白這個觀念，跟二十四況一點也沒有互相抵觸，「谿山二十四況、冷清十六法」那都是琴彈得非常好的人，才有辦法理解，才有辦法寫得出來的，它不是音樂美學上的一種概念性邏輯推理，所以有些必需形象化。其實古琴是最簡單的樂器也是最困難的樂器，用最簡單的聲音表達最豐富的概念，這是最基本的道理。

筆者：不好意思，可否請問您師承呢？

李老師：我只有跟一位老師學習，就是容天圻老師。我就是跟一個老師，我從這位老師身上學到的啟發，已經足夠我在概念上有正確的方向。

筆者：那在演奏手法上呢？

李老師：彈琴的基本是風格要保留住。

李老師：彈琴的指法要熟，為什麼要熟呢？因為在古琴指法上有一定的邏輯性，一定的規律性，如果你可以體會的到的話，你對它的音樂狀態你就能理解，琴譜裡有古琴的細節密碼，這個密碼就是它的指法排列組合。因為它有牽涉到手指頭觸弦的音色，所以指法熟是彈琴首重條件，指法熟基本上音樂就會成形，音樂成形，你的旋律曲調就會成形，曲調成形之後還要熟練，不能這次彈的跟下次彈的不一樣，如果聽覺上一直處在一個不穩定的狀態，你又如何表達音樂的內在精神，所以必須要練到經驗是可以複製的狀態，就是曲調要熟。

另外一種狀態就是說，在現代人將減字譜寫成五線譜，看起來是很容易的，雖然很容易將音樂的樣子彈出來，但是音樂的美感常常是兩回事，曲調熟之外

還要將音樂的美感畫面、精神畫面呈現出來。

筆者：那些畫面是個人的嗎？

李老師：不是的，那是樂曲裡原本帶有的，不是你去創造的，你的想像、創造是你個人的，跟作曲者的思維是兩碼子事，所以彈琴時必需去體會原作者所想表達的美感是什麼，補捉到內心層次，這是彈琴的第三個層次，如果能從這樣的內容一層一層深入體會，就能了解古琴音樂的特質在那裡。我曾經要一位學生聽兩位大師彈同一首曲目，基本上是相同的版本，不是停留在聽覺上的層次，而是聽這兩個人是什麼樣的心胸的人。我也用這種方式來聽這兩個人的音樂，這兩個人的音樂人格型態完全不同，生命歷程也完全不同，我告訴他這兩個不同處，並要他聽這兩個人的音樂有什麼不同，我的學生也是從小學音樂的，他聽完之後跟我說古琴好可怕哦，可以聽出這兩個人的音樂背景是不一樣的，所以演奏出來的音樂也會有不同的氣韻存在。

所謂的虞山都是後來的人給予的稱呼，嚴天池與徐上瀛都沒有說自己是虞山派，當然他們都是虞山人沒有錯，但他們的音樂風格顯然是不同的，所以有一句話「琴本無派」，琴派是因地域性所造成的，在古代交通不發達，很自然的會因這個地域的相同師承，而有同一個風格存在，在沒有意識的情況之下，自然形成的，如果要用一個很嚴格的態度去看所謂的派的成立，它必需要有大師，必需有獨門的曲子、它必需有獨門的琴譜，它必需有歷史的延續性才能稱之為「派」。也必需要有意識，如果是從這樣的角度來看，它是有意識而成還是無意識而成？虞山這個地方，從來沒有有意識要成立這個派，你說它有那些曲子能夠代表它的風格的？它的曲子不也是各派都彈？各家轉載但基本上都是同一首曲子，若要說風格只能說來自於一個地方。後來虞山派有沒有其他不同的傳譜出現，好像也沒有聽說了，所以這要如何說它呢！



筆者：老師，我可以就您今天的論述記錄下來？因為在我的研究論文裡有一章節是現代琴人對虞山派的見解。

李老師：好的，可以。因為現在我聽到的虞山，基本上是以吳景略為代表，吳景略的曲子一向以譜為師，向無師承，他會彈很多的琴曲，只要有譜就會彈，但這些琴曲能代表虞山派？我覺得這還是值得商榷的，那當然他跟歷史上的虞山派有很大的斷裂，我認為吳景略琴曲藝術上的呈現最好的是〈憶故人〉、〈漁樵問答〉，但是最能代表他的個人藝術風格，比較細膩的藝術表現大概就〈秋塞吟〉、〈胡笳十八拍〉，那至於〈瀟湘水雲〉他已經自成一派了，任何一首曲子只要他聽過，有譜子，他自己摸索基本上就會彈了。〈瀟湘水雲〉來自於查阜西，〈流水〉來自於管平湖，〈墨子悲絲〉來自於劉少春。那一代的人很少有人可以跟他相提並論的，在快曲上呢也能展現，那為什麼別人彈不快呢，是因為肢體是僵硬的，肢體放鬆才有辦法快，有些人是很糊塗的將音符的密度當作速度，節奏力度的快跟這個是兩碼子事，所以虞山派在歷史上到底存在不存在，也許虞山也有很多的大師給我們有很大的啟發，在古琴上也有很多見解及深度是確實存在的，至於它有沒有風格的延續性，我認為那是不存在的事情，比如說現在的常熟，在虞山的周邊就能說是虞山派？這個說不上來，因為琴家們大都不在同一定點，根本就沒有一個流傳永續的一個譜系存在。也有很多標榜清、微、淡、遠的審美觀，但是清、微、淡、遠又不是古琴音樂唯一的標準。

雖然我們知道清、微、淡、遠是一個很難達到的美學高度，但是有沒有比它更深奧的、或更艱難的，絕對是存在的，比如講「高古」，這樣的音樂聽完之後，有上古的端莊、肅穆、崇高、古雅的氣韻。清、微、淡、遠的美學很難達到，但我個人認為「雄強高古」更難，不是大聲就叫雄強，我們說的是精神狀態，我們現在所聽到的大聲是焦燥，心不平和，氣不平和，這些都還算是門外，心、氣平和能融入音樂裡所產生出來的雄強高古，這也必需搭配琴器才能做得

到，明朝那樣的琴怎麼可能彈出雄強高古，所以它一定是清、淡，因為聲音很小。

所以音樂氣質是根據樂曲的內容去選擇的，它不應該先標示一個目標讓你去追逐，是要從樂曲裡去理解它所想表達的東西，再用相對應的琴器與手法去達成，其實音樂不管在哪一個層次都是相對的，沒有絕對偏向那一邊，所以不能只有說清、微、淡、遠，這是不成立的。

虞山派若用二十四況來代表它們整個音樂思維，是可以的，但若單獨強調清、微、淡、遠是比較不恰當的，在二十四況裡獲得很多的啟示，裡面有很多的細節說的實在是太好了，所以是很值得參考的。

李老師：好吧，趕快去接小朋友了。

筆者：謝謝您，老師。

## 丁承運老師的訪談記錄 2013 年 4 月 10 日

與丁承運老師約 2013 年 4 月 10 日早上 10:00 於南華大學雲水居進行訪談，並尋問關於古琴演奏的技巧及其方法，以下是丁承運老師對流派的論述：我們講的虞山派的審美，它的形成與審美判讀，我們講一個在近代影響最大的泛川琴派的淵源與傳承，這個呢，這個琴派形成的比較晚，這個泛川琴派這個名稱，最早由查阜西先生在 1956 年的古琴採訪工作報告裡面提出來的，以前沒有這種東西，以前就除了屬派就是川派，是從 1956 年的採訪報告提出第一個流派就是泛川，泛川人數最多，所以這個報告結束之後呢，泛川派就被學術界接受，但是因為當年查阜西先生沒有給泛川派做出確切的解釋和界定，所以到現在已經快 60 年了，當代琴界仍然是屬派、川派、泛川派不分。

在中國上還是自己的琴藝淵源來分類的，所以叫什麼都有，屬派、川派、泛川派之間到底是什麼樣的關係，連川派、泛川派自己都搞不清楚，所以你說怎麼要求琴界能對這個事情有一個準確的認識呢，所以這個問題是我們這幾年老慮的比較多的，也進行了一些比較廣泛的調查跟研究，那麼查先生對琴派的依據是什麼呢？在調查報告裡說：從 20 世紀的 30 年代起與各地琴人有一些接觸，為什麼會有接觸是因為有琴薈、雅集、今虞琴社的成立，琴人之間就相互襲用流派的名稱川派、褚城派、廣陵派等。這是從前人的師承淵源之間的合作，及他們的演奏風格去驗證分析出來的，到現在為止還沒有人承認一個新的流派，是一直到後來才有所謂的吳門琴派、虞山吳派，所以在採訪中只能從師承淵源結合他們的實際演奏風格去驗證分析出來，說的具體一些要形成一個流派是要有代表性的曲目，而這些代表性的曲目必須由他們所傳授的人演奏出來才算，必須是師承的琴曲，即使是彈打譜的也不算是真正傳人，演奏代表性的風

格也必須與這個流派相符，這是查先生區分流派的依據。

琴書上記載趙耶利描述當時琴樂風格「吳聲清宛，如長江廣流，綿延……」，「蜀聲……急浪奔雷」，在清末並沒有出現有影響力的琴家，甚至沒有一部有影響流傳的琴譜，所以蜀派應不是主流琴風，主流琴風在大江以南，如浙江、江蘇。

筆者：如果做虞山派的音樂研究，是不是包含太廣了呢？老師您有其它意見？

丁老師：虞山派音樂研究，音樂不了的，為什麼音樂不了？因為它傳斷了，後面的知識是根據它的曲譜來的，現在也沒地方去訪問人，現在沒有虞山派傳人了。

筆者：現在沒有了嗎？完全沒有了嗎？

丁老師：沒有了，如果是研究虞山派音樂就只能從各個不同的本子做比較，再去談論音樂，但若是說，你現在要去採訪那個是虞山派的傳人，現在是沒了。吳景略父子的虞山吳派並不是虞山派，是因他們是虞山人所以稱呼為虞山吳派，但這跟虞山派並無直接的關係。所謂的傳承是往上推回幾代的師承要與嚴天池或是徐上瀛師承有關的，才是真正的傳承。

筆者：那現在都沒有了嗎？常熟那邊也沒有了嗎？

丁老師：沒有啦，虞山派早斷了，所以查阜西那時候是叫今虞琴社，找不到老的傳人了。

## 吳釗老師的訪談記錄 2013 年 6 月 9 日

2013 年 6 月 2 日透過唐喜涓製作人稍來的訊息得知吳釗老師入圍曲獎，馬上撥電話到北京給吳老師，說完恭喜後得知老師無法前來倍感失望，也請老師申請若通過務必通知我，兩天後果真收到吳老師的訊息，終於可以來臺灣參加頒獎典禮。

2013 年 6 月 8 日吳老師為 24 屆金曲獎最佳傳統音樂詮釋獎得獎者，筆者得知 6 月 9 日下午三點在台北心心南管樂坊有舉辦一場古琴雅集，在這場雅集裡不但有古琴演出，也有吳老師對古琴藝術的談論，得知這個訊息來源需感謝唐喜涓製作人，透過她稍來的短訊才能有這個機會參加這場雅集。

這次的雅集是李心心老師承辦，心心南管樂坊一間充滿文人氣質的場所，一方面也是吳老師的慶功宴的雅集，一方面是由來自各方愛好古琴的琴家們、製琴家、老師們和學生大家齊聚一堂，先由李心心老師演出之後，接著再由現場抽出愛好古琴的琴人或是學生即興演出後，再由李孔元老師及吳釗老師現場演奏。在這樣輕愉悅的氛圍下，各個演出也順利結束，最後則是由吳釗老師稍稍的提出他對現代學古琴的人，從挑琴到彈琴提供了些建議。

選擇一把適合自己的琴對彈琴的人來說是很重要的一件事情，老師提到很多初學古琴的人往往都會先買便宜的琴，過一段時間再換另一把琴，其實也不是說便宜的琴不好，貴的琴才好，是要仔細挑選過，從木材、聲音及實地彈彈，挑自己喜歡的音色、適合自己的音色再做決定，一把就好、就夠了，除非你要收藏其它古琴。

老師認為不管琴家是跟誰學琴，任誰都想把琴彈好，那如何能將琴彈好呢？

不管是跟哪位老師學，這是一個共同的問題，所謂音樂，也就是你如何玩聲音，古琴音樂是通過古琴這個器物而反應出聲音，所以面臨到的第一個問題就是對聲音的選擇，什麼是好的聲音、什麼是不好的聲音，基本上要有一定的認識。不管哪個琴家都是通過聲音來表現，除了聲音之外就是節奏了，這是音樂的基本元素。聲音的內涵包括了琴器的選擇，再來就是通過撫琴者的兩隻手，在彈奏古琴音樂上，手的姿勢是非常重要的，可是重點是什麼是檢驗標準呢？那就是從聲音的好壞做為取舍的標準。

從練琴的角度來說，基本功夫是很重要的，因此，琴家必須具備的條件是彈琴時輕重拿掐要合適，輕和重又要表現出各種不同層次，有了層次感就有了立體感，呈現出來的聲音就是好的聲音。以左手來說最常用到的是名指和大指，對於名指按絃來說重要的事是按實，如何按實也是角度問題，以學古琴的人來說要學的是細節部分，經由老師的指導曲子由小曲到大曲，從簡單到複雜、不要貪多、不要貪曲子。

老師還提到當今一個問題，根據古人的思想再現其原始風貌，當然在處於不同年代及文化背景下，外界的影響是不由自主的，在這樣的情形下，文化修養對一個彈琴者是首重條件，學琴的人在學習的過程中必須要知道儒、道、禪的審美是古琴的根源，古琴音樂之所以重要是因為它的精神「天人合一」，古琴藝術的境界不是一般高，古琴曲全是古曲，有的「雅」、有的「俗」，其精神境界是「養心」、「樂心」、「樂耳」，而當今則反過來「樂耳」擺在第一位。

從學琴的角度來說講求的的傳承，古人流下來的古譜是珍貴的，不同樂曲中都有不同的難點，必須老老實實的跟著老師及前輩學習。



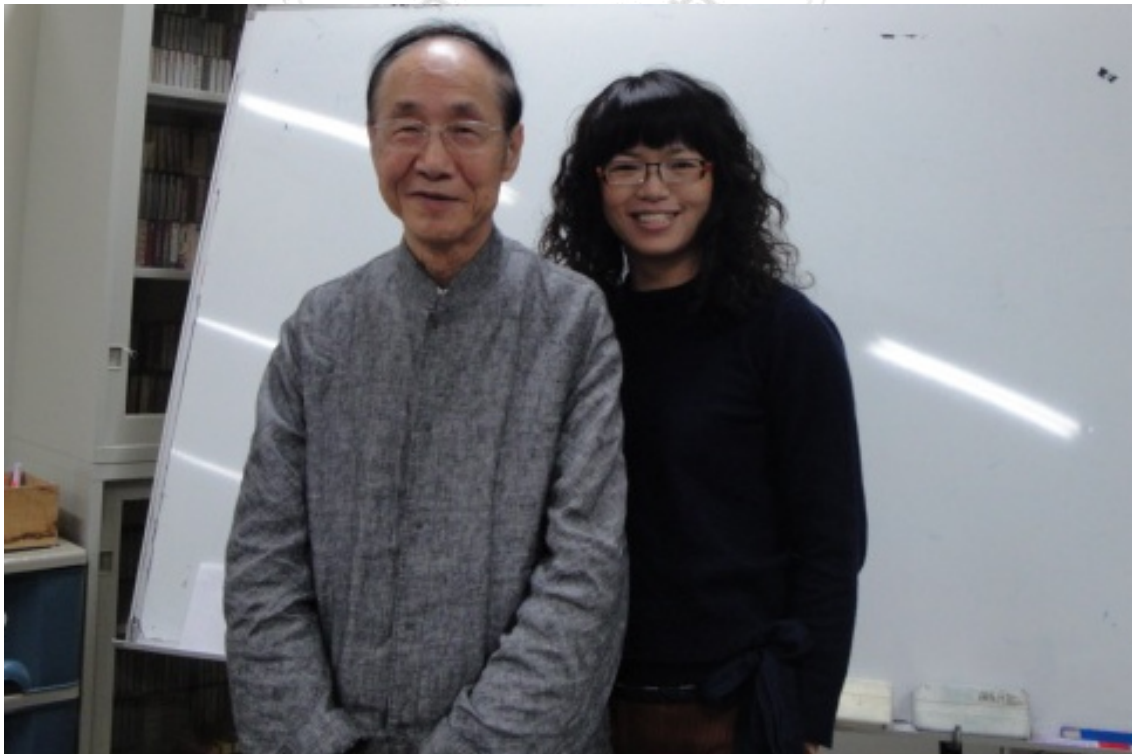
照片 1 (2010/6/27 攝於北京，參訪古琴製作工廠)\*



照片 2 (2010/6/27 攝於北京，參訪古琴製作工廠)\*



照片 3 (2012/6/27 攝於北京，中：古琴家吳釗先生，左：製琴家張以秋先生)\*



照片 4 (2012/1/3 攝於南華大學研究室)\*





照片 5 (2011/9/30 攝於朝陽科技大學，國際學術研討會。左：古琴家林西莉老師)\*



照片 6 (2011/9/30 攝於朝陽科技大學，國際學術研討會。左：古琴家吳釗老師)\*



照片 7 (2011/9/30 攝於朝陽科技大學，國際學術研討會。左：古琴家蘇思棟老師)\*



照片 8 (2011/9/30 攝於朝陽科技大學，國際學術研討會。左：古琴家孫于涵老師)\*



照片 9 (2011/9/30 攝於朝陽科技大學，國際學術研討會。左：古琴家陳雯老師)\*



照片 10 (2011/10/1 攝於朝陽科技大學，國際學術研討會。左：古琴家唐世璋老師)\*



照片 11 (2011/9/30)攝於朝陽科技大學，國際學術研討會。左：古琴家容克智老師\*



照片 12 (2013/4/2) 攝於南華大學學海堂 107 教室，右：古琴家丁承運老師\*



照片 13 (2013/3/6 攝於南華大學雲水居 222，右：古琴家楊春薇老師)\*



照片 14 (2013/3/13 攝於南華大學古琴教室，右：鄭正華老師)\*

\* (照片 1、2 筆者攝於北京；照片 3~15 為相機自動拍攝功能)



照片 15 (2013/4/9 攝於李孔元老師家)\*



照片 16 (2013/3/16 於參加台北有記茶行古琴雅集)\*

\* (照片 16、17 為許全鋒攝於台北有記茶行；照片 18 為孫俊彥攝於台北心心南管樂坊)



照片 17 (2013/3/16 參加古琴演奏攝於台北有記茶行)\*



照片 18 (2013/6/9 參加金曲獎慶功宴，琴人雅集於台北心心南管樂坊)\*

## 附件三 《風宣玄品》手勢圖

### 右手

右手大指→風驚鶴舞勢；右手大食指→賓雁啣蘆勢；右手食指→鳴鶴在陰勢；右手食中右指→鷓鴣鳴舞勢；右手中指→孤鷺顧群勢；右手大中指→飛龍拏雲勢；右手食名指→螳螂捕蟬勢；右手食中名指→蟹行郭索勢；右手食中名指→振索鳴鈴勢；右手食中指→幽谷流泉勢；右手食中指→風送輕雲勢；右手食中指→鸞鳳和鳴勢；右手食中指→遊魚擺尾勢；右手名指→商羊鼓舞勢；右手食右指→神龜出水勢；右手食中名指→滄海龍吟勢；右手食中名指→飢鳥啄雪勢。

### 左手

左手大指→神鳳銜書勢；左手大指→號猿升木勢；左手大指→空谷傳聲勢；左手大指→幽禽啄木勢；左手食指→芳林嬌鶯勢；左手中指→野雉登木勢；左手名指→栖鳳梳翎勢；左手名指→文豹抱物勢；左手大名指→鳴鳩陰雨勢；左手大中名指→寒蟬吟秋勢；左手大中名指→落花隨水勢；左手大中名指→飛鳥銜蟬勢；左手大石中名指→粉蝶浮花勢；左手食中名指→蜻蜓點水勢；左手大中名指→鳴蛭過枝勢；左手大中名指→燕逐飛樓勢。





圖 9 《風宣玄品》右手大指手勢圖



圖 10 《風宣玄品》右手大食指手勢圖

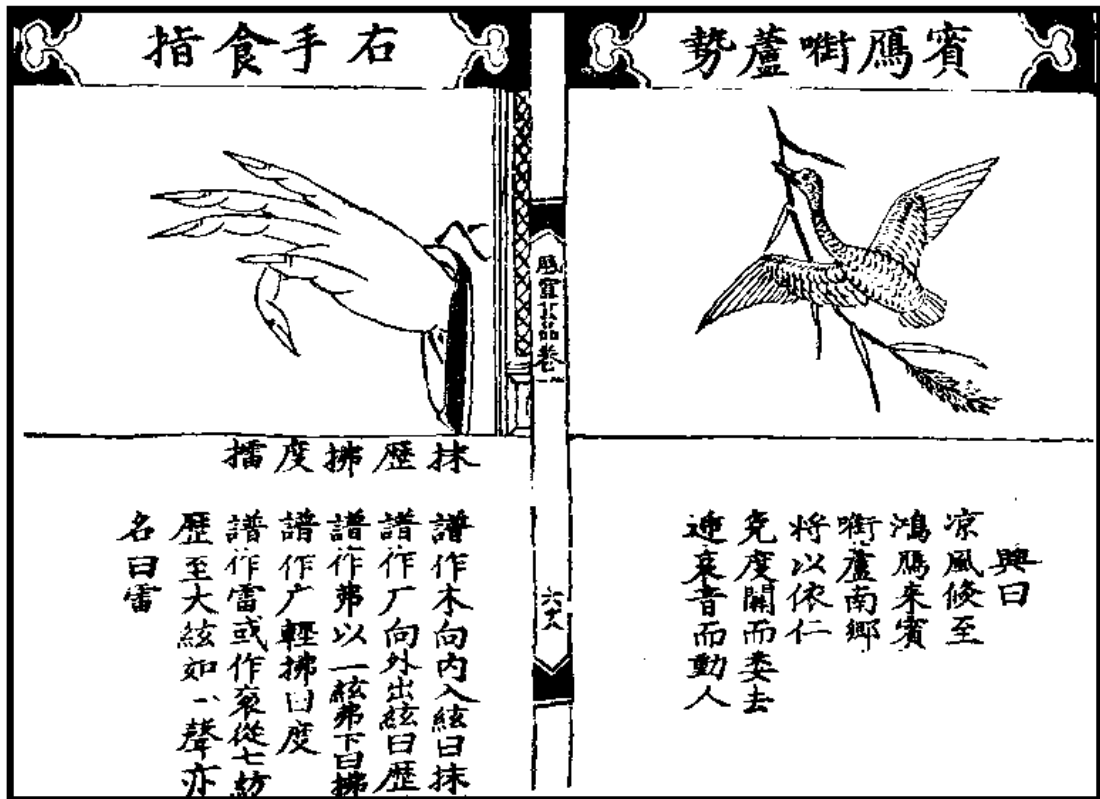


圖 11 《風宣玄品》右手食指手勢圖

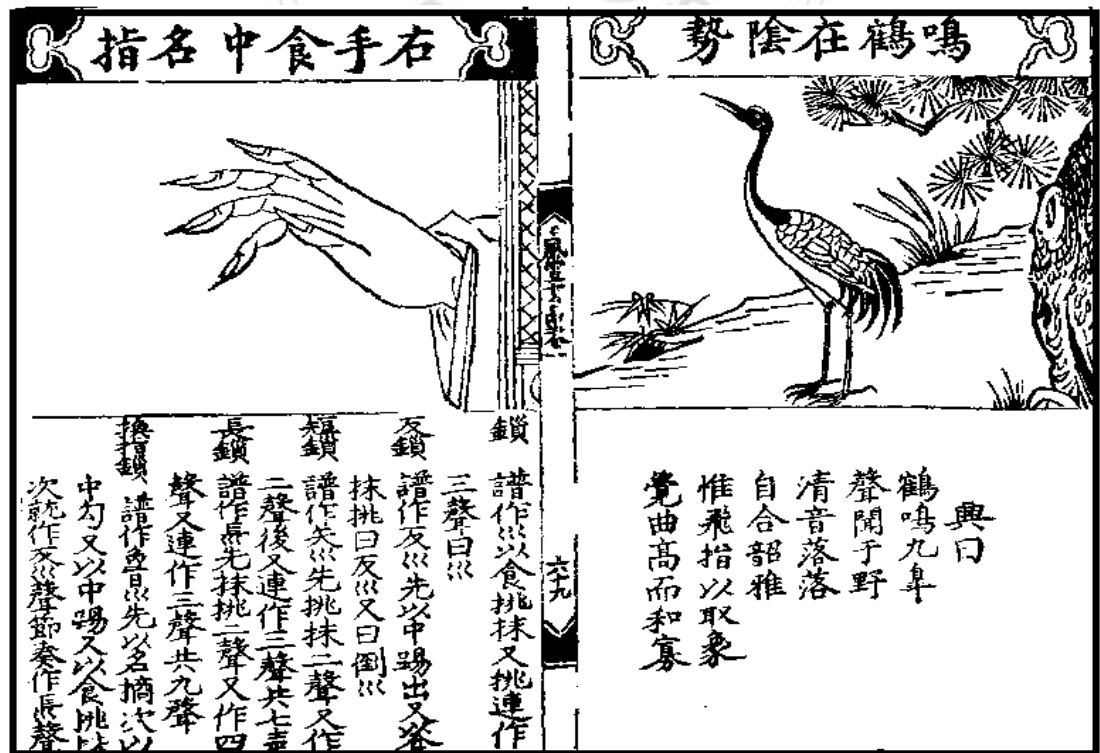


圖 12 《風宣玄品》右手食中指手勢圖



指中右手

勢舞鳴鷄鷓

彖  
 連勢三四絃曰彖  
 向外出絃曰乃  
 出入二作曰鳥  
 向內入絃曰勺  
 勺 譜作勺  
 勺 譜作乃  
 勺 譜作鳥

典曰  
 沙僻人靜  
 遊鷓自如  
 鳴則延頸  
 舞則翼舒  
 欲和合於聲韻  
 審步趨之疾隨

圖 13《風宣玄品》右手中指手勢圖



指中大右手

勢群顧鷺孤

齊撮  
 譜作章或作早假  
 如拈大絃與六絃  
 齊下如一聲曰齊  
 撮  
 齊撮  
 譜作是字雖異而  
 用與撮同

典曰  
 孤鷺顧群  
 飛鳴速度  
 堪怜片影  
 弋人何慕  
 與落霞以齊飛  
 復徘徊而下顧

圖 14《風宣玄品》右手大中指手勢圖

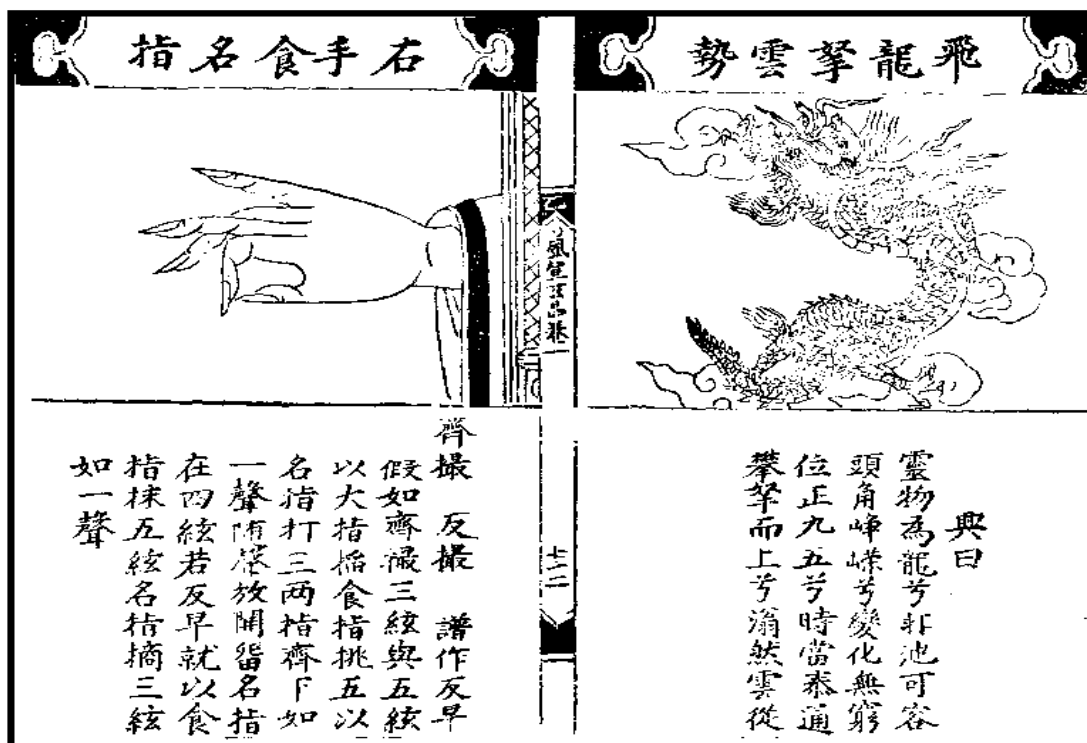


圖 15 《風宣玄品》右手食名指手勢圖

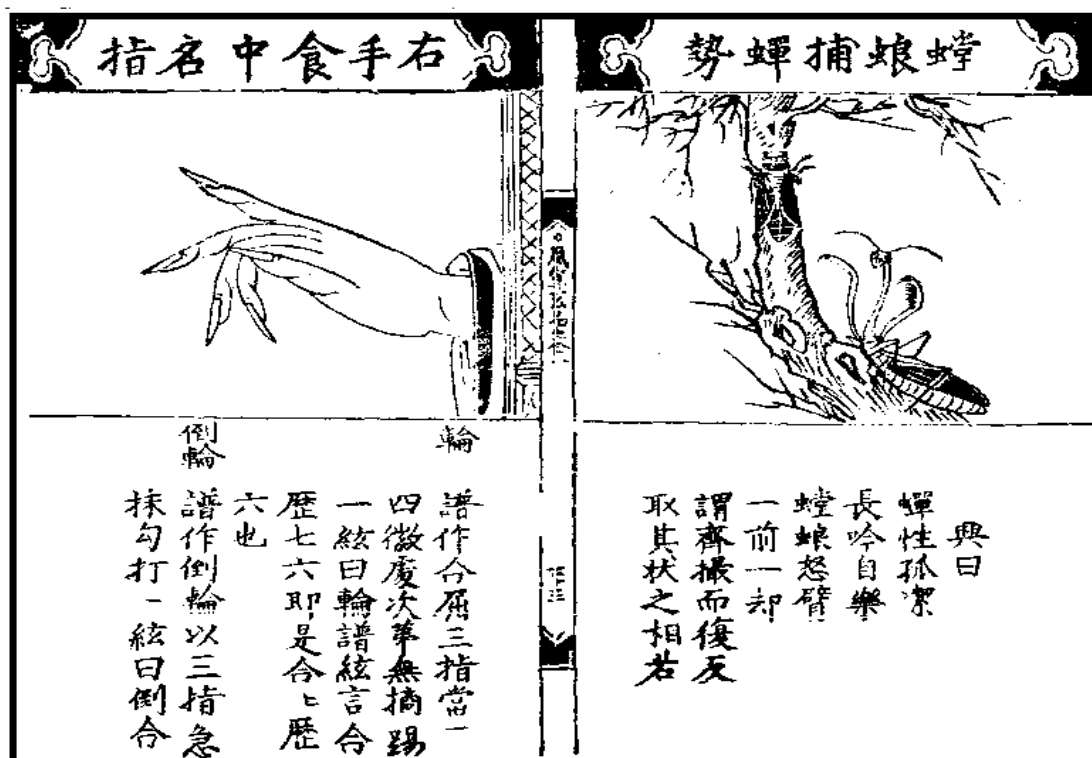


圖 16 《風宣玄品》右手食中名指手勢圖



右手食中指名

雙行郭索勢

索鈴  
譜作零或作鈴  
假如以左手大指  
當第七徽按七六五  
弦一輪而適及之  
之謂索鈴

與曰  
蟬合離象  
賦性側行  
內柔外剛  
整舉目眩  
觀其連翩之勢  
似大輪歷之聲  
音釋  
五視觀  
音釋  
五視觀

圖 17《風宣玄品》右手食中指手勢圖



右手食中指

振索鳴鈴勢

分指 譜作分公先抹次勾作分字  
下指曰公洵譜作公  
獨 譜作夫疊三指併入鈴蓋食  
何清 譜作時單洵 譜作半公  
食先抹中指隨下者極著  
者曰倚又曰半公餘做此  
響 譜作更公天清中指先勾次  
賜食抹挑如一聲曰反洵  
清 譜作與先抹次勾譜作分明有  
兩声謂之双又謂連曰分同

與曰  
衆鈴晉索。音釋  
胃音春樹也  
引手一振  
銚銚和鳴  
翕然成韻  
惟取象以揮絃  
自悠揚而遠聞

圖 18《風宣玄品》右手食中指手勢圖



圖 19《風宣玄品》右手食中指手勢圖

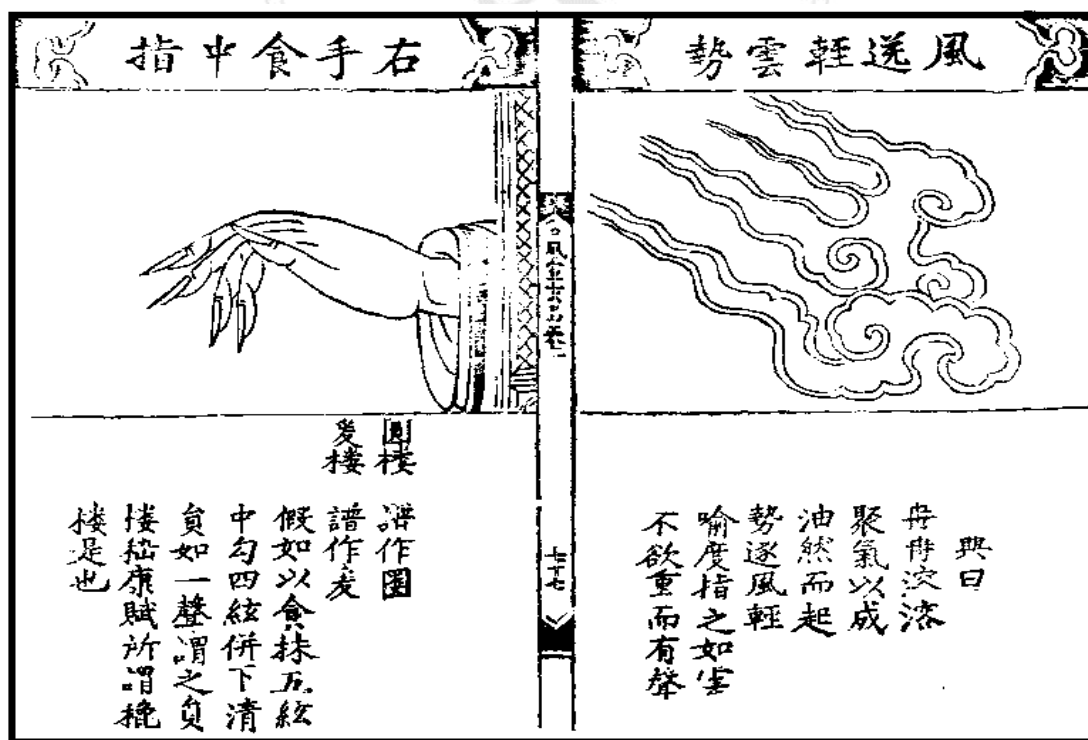


圖 20《風宣玄品》右手食中指手勢圖



圖 21 《風宣玄品》右手食中指手勢圖

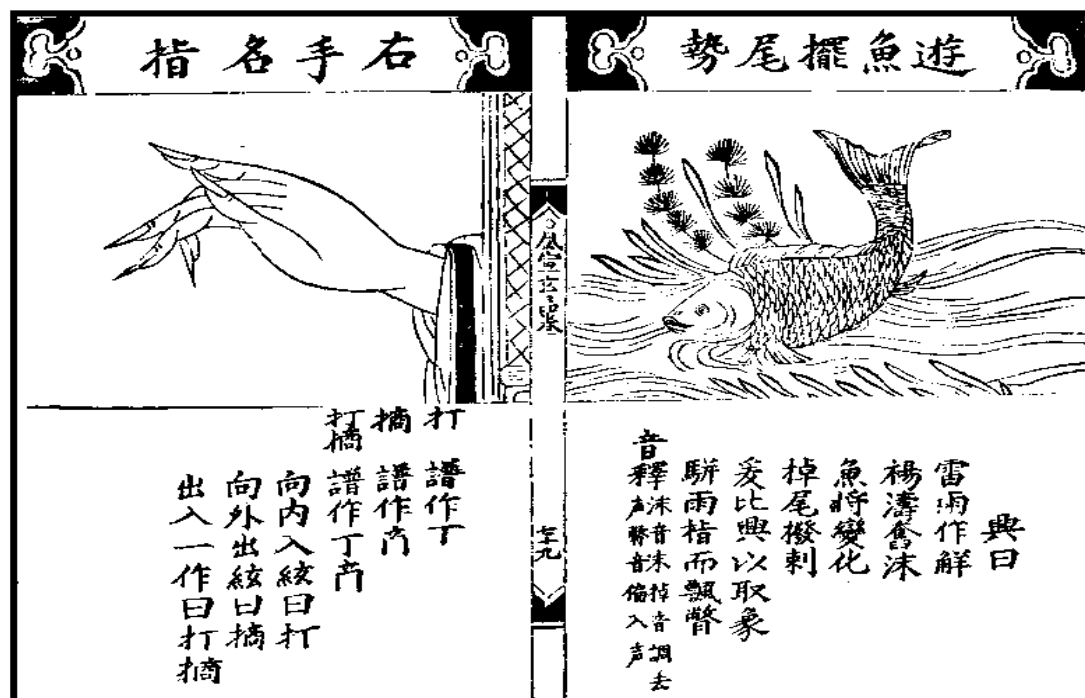


圖 22 《風宣玄品》右手名指手勢圖

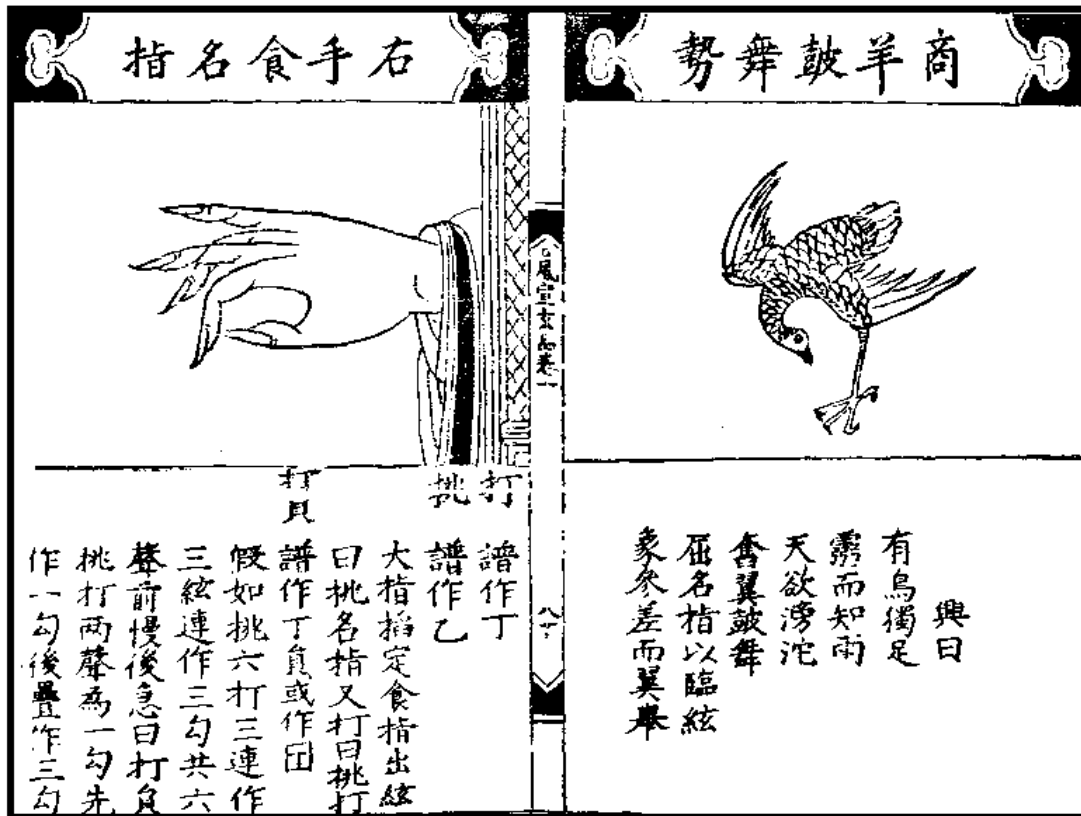


圖 23 《風宣玄品》右手食指名指手勢圖



圖 24 《風宣玄品》右手食中名指手勢圖



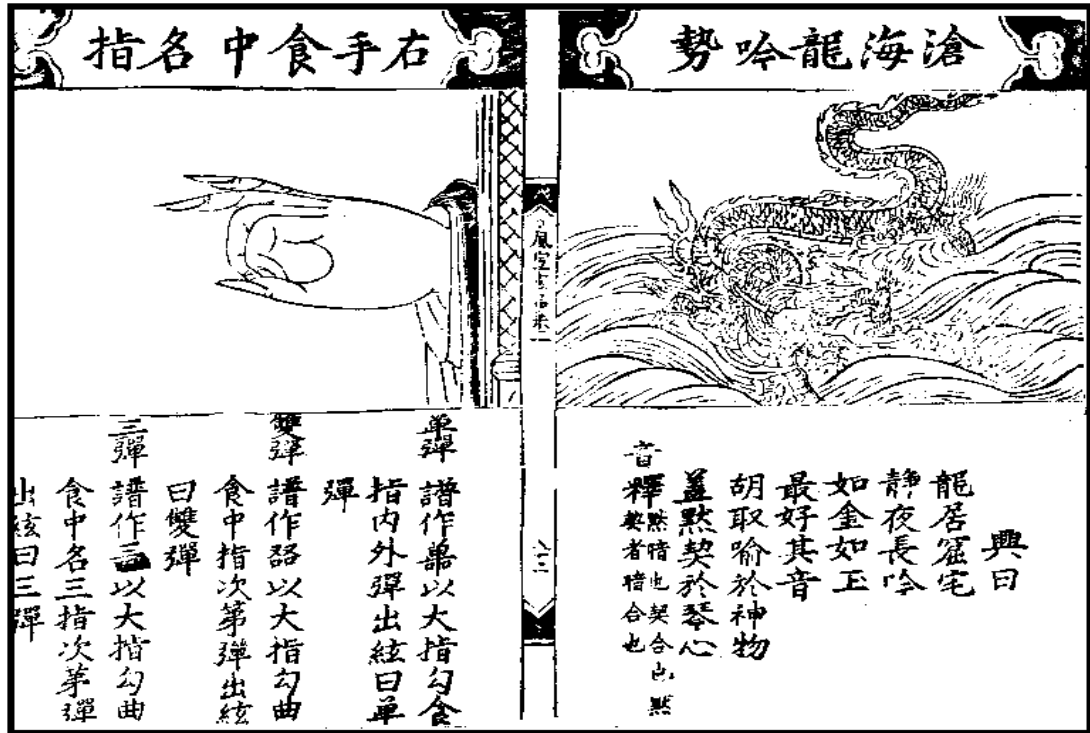


圖 25《風宣玄品》右手食中名指手勢圖

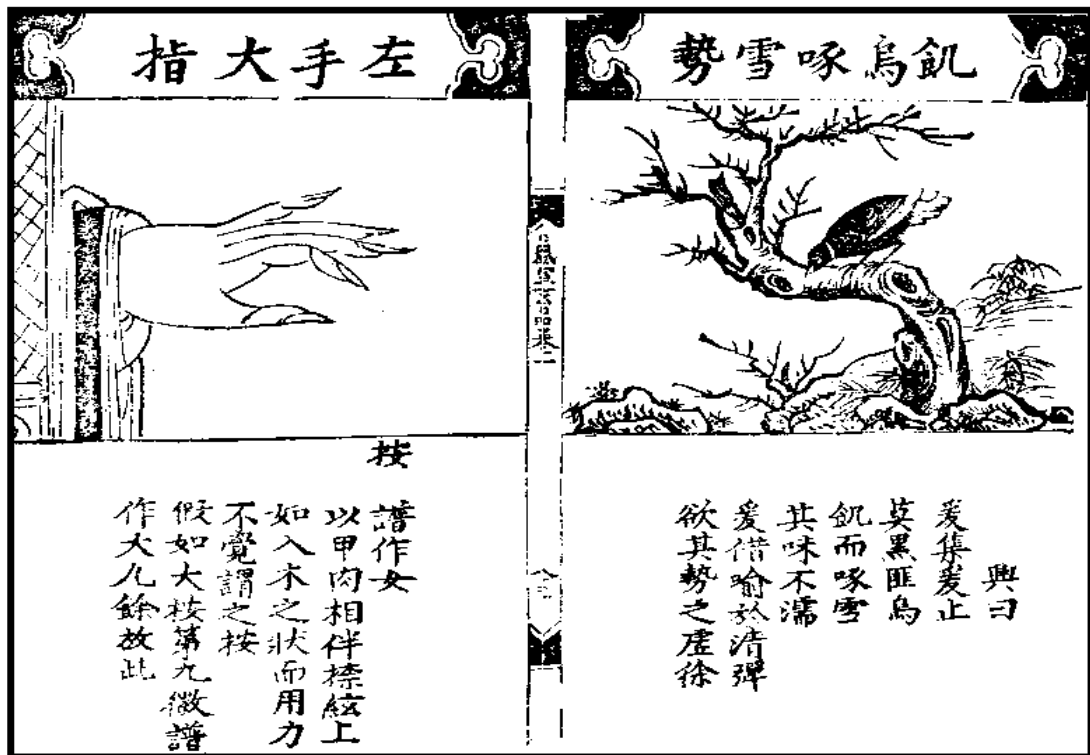


圖 26《風宣玄品》左手大指手勢圖



圖 27 《風宣玄品》左手大指手勢圖

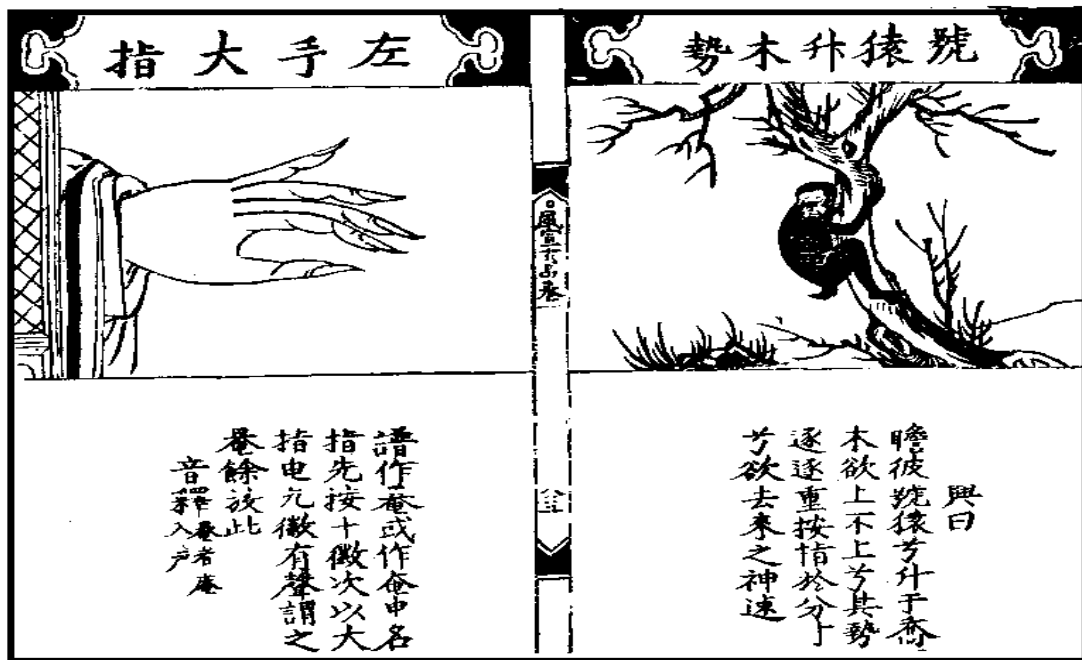


圖 28 《風宣玄品》左手大指手勢圖



圖 29 《風宣玄品》左手大指手勢圖



圖 30 《風宣玄品》左手食指手勢圖



圖 31 《風宣玄品》左手中指手勢圖

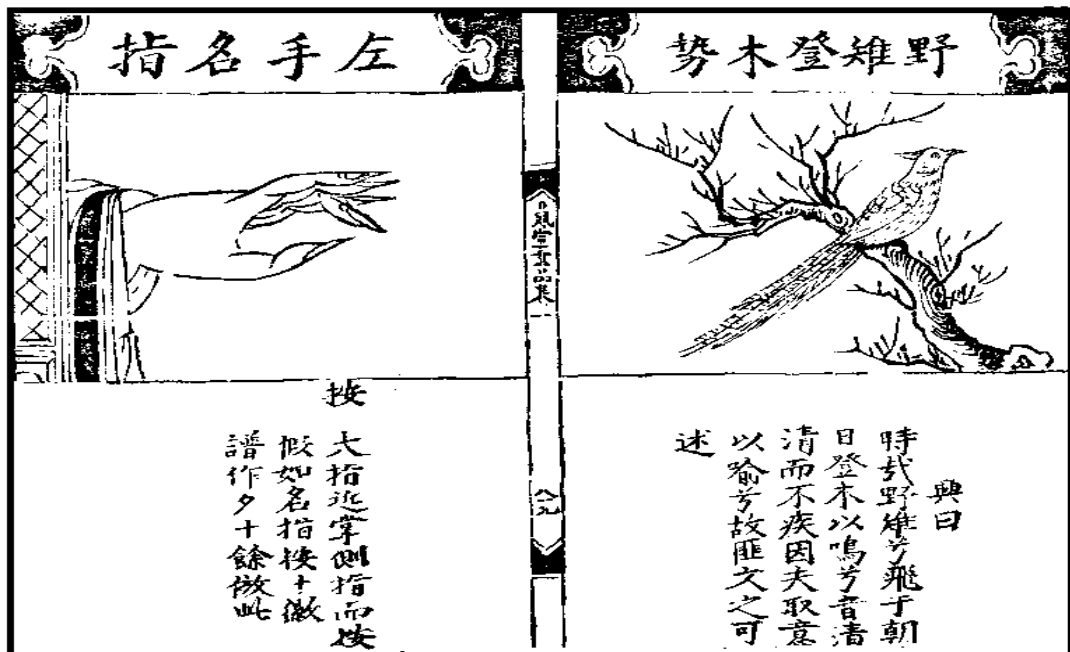


圖 32 《風宣玄品》左手名指手勢圖

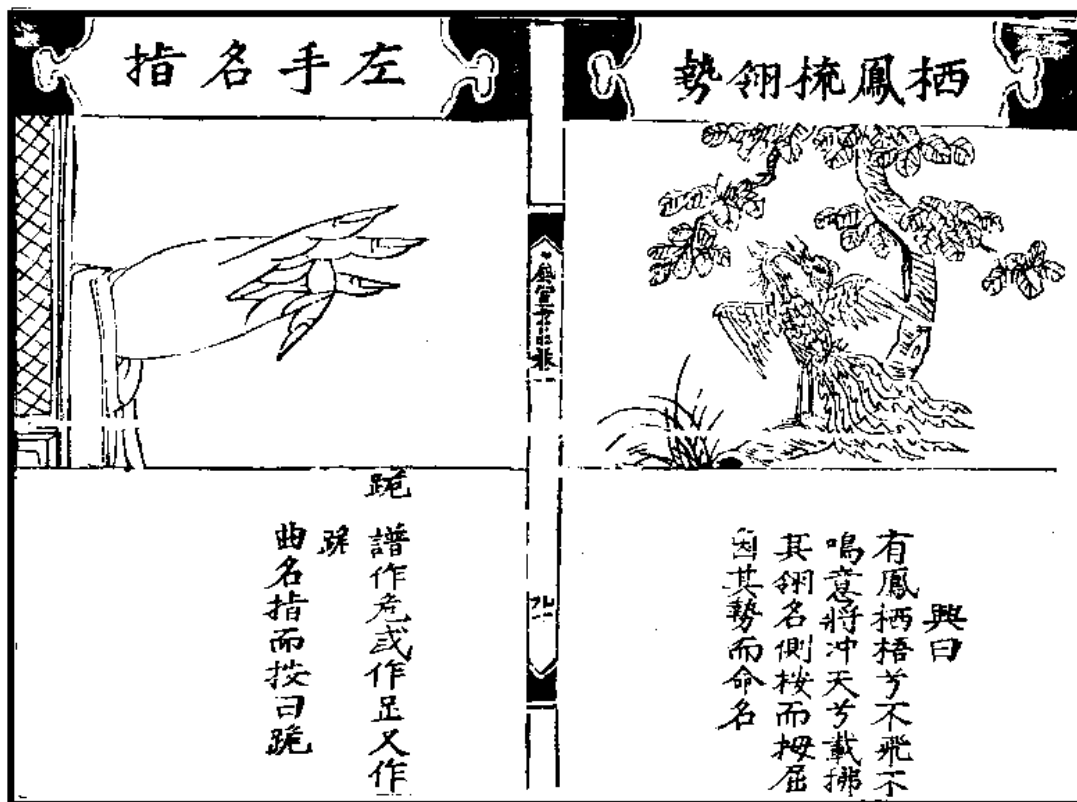


圖 33 《風宣玄品》左手中指手勢圖

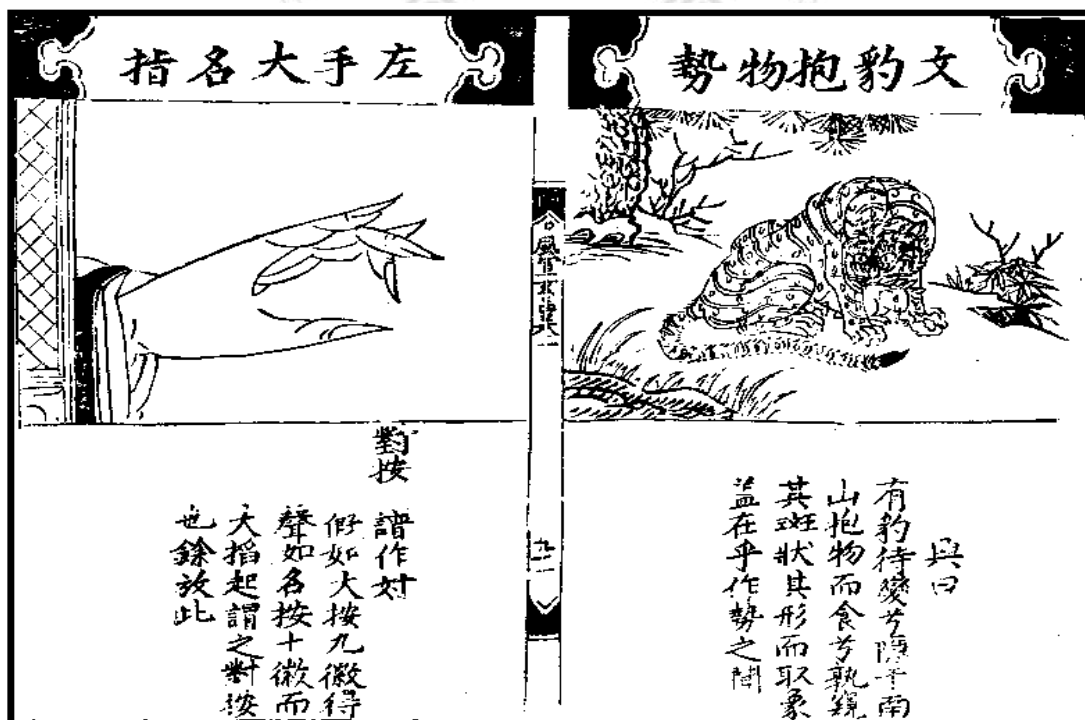


圖 34 《風宣玄品》左手名指手勢圖



圖 35 《風宣玄品》左手大中指名指手勢圖

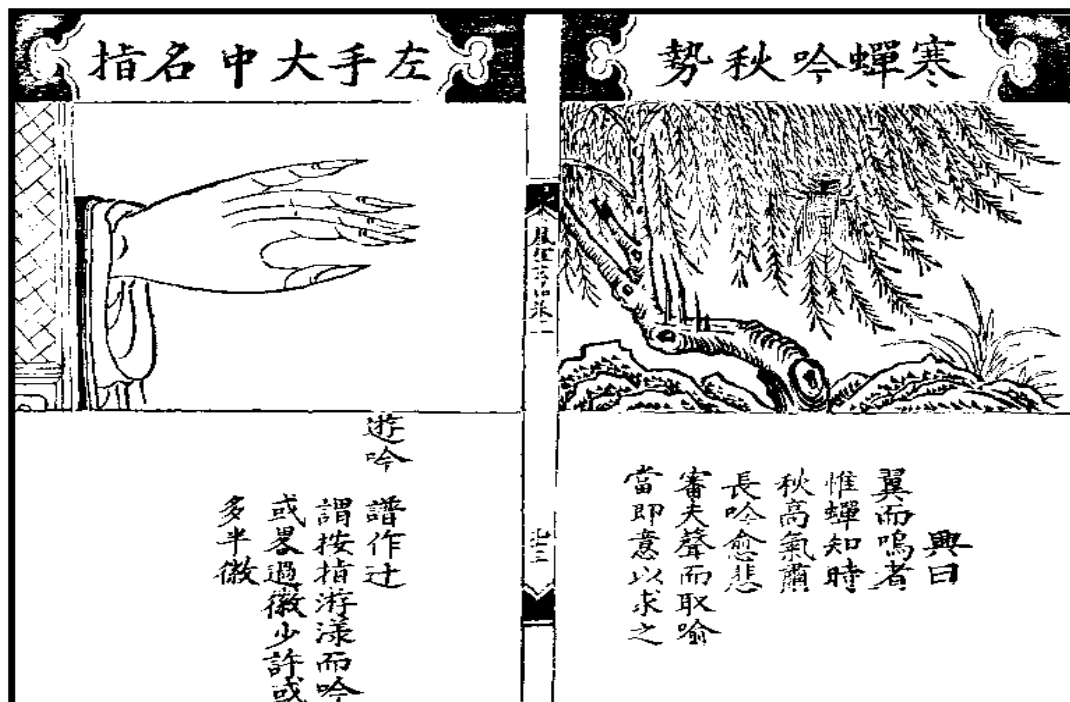


圖 36 《風宣玄品》左手大中指名指手勢圖

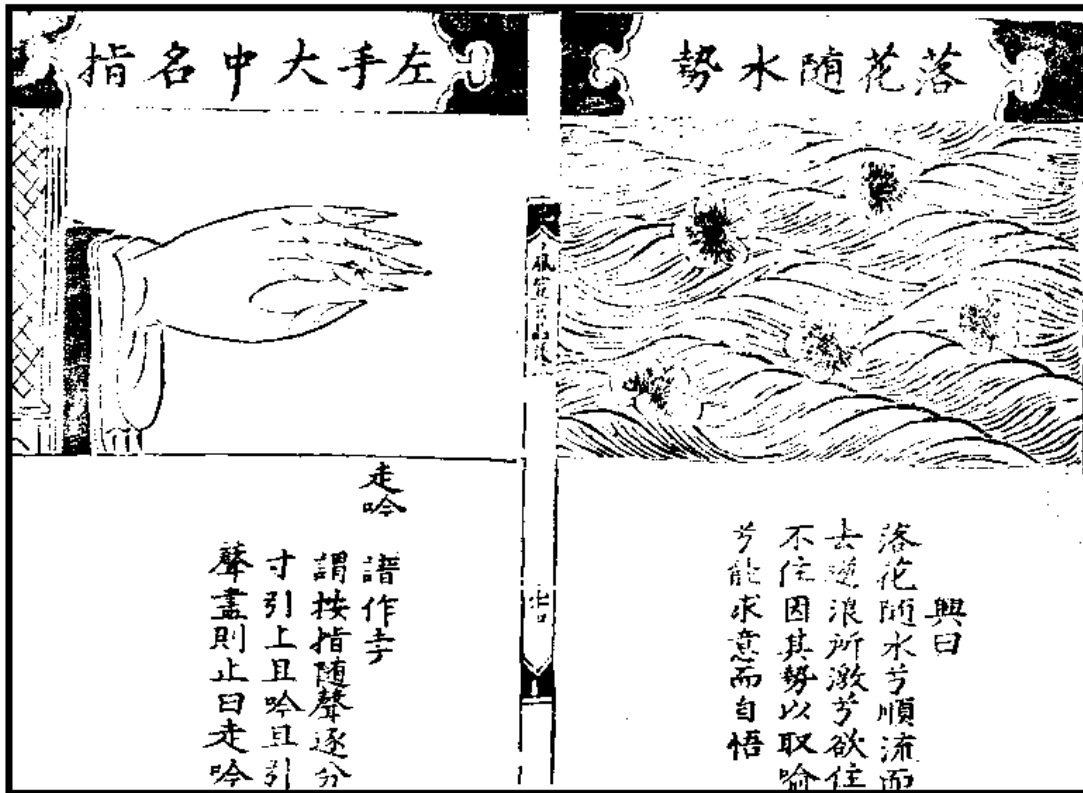


圖 37 《風宣玄品》左手大手中名指手勢圖



圖 38 《風宣玄品》左手大石中名指手勢圖



圖 39 《風宣玄品》左手食中名指手勢圖

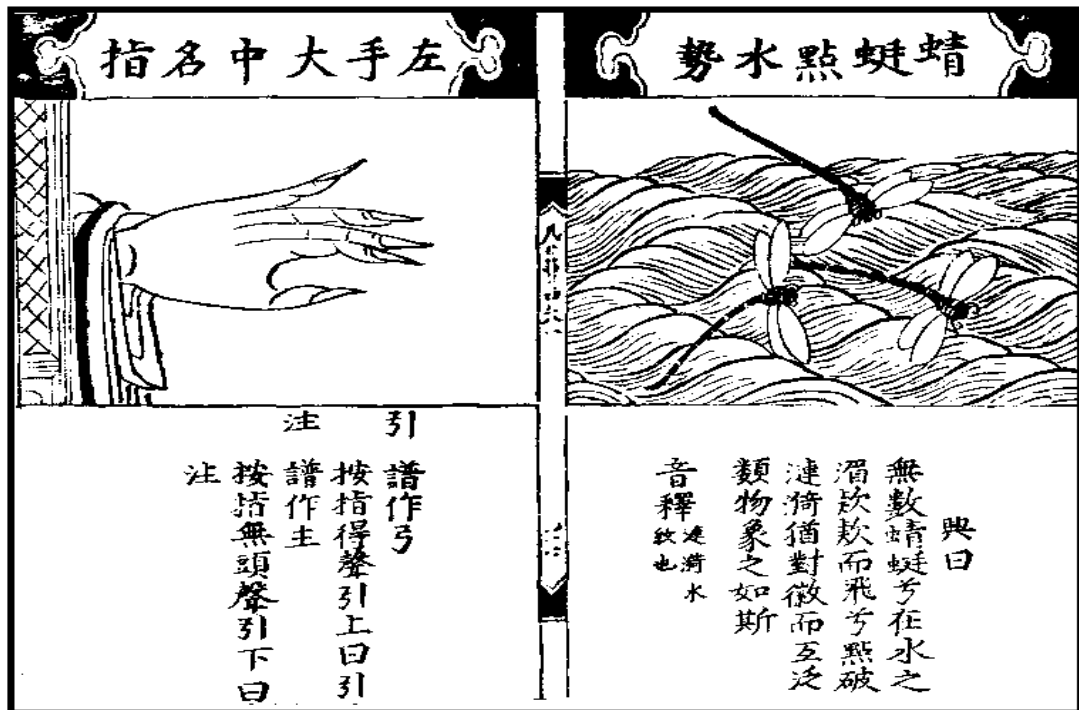


圖 40 《風宣玄品》左手大手中名指手勢圖





圖 41 《風宣玄品》左手大中名指手勢圖

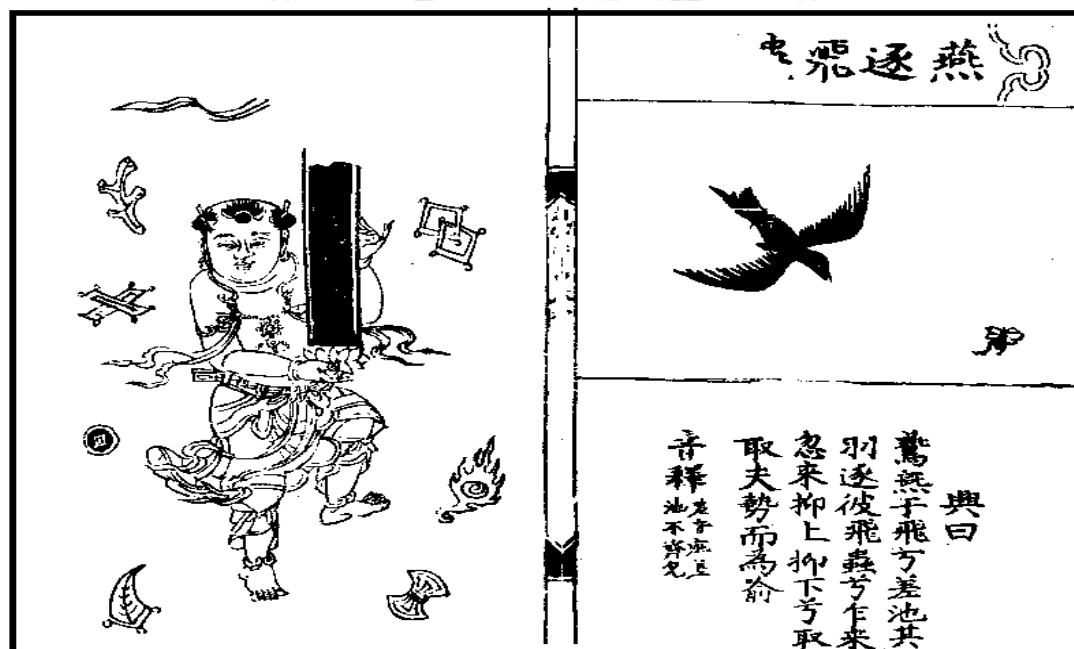


圖 42 《風宣玄品》左手大中名指手勢圖解釋

# 附件四 《大還閣琴譜》 萬峰閣指法閱箋

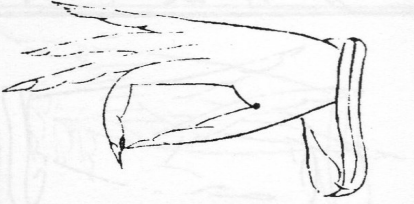

<p>賓 雁 啣 蘆 勢</p>	<p>風 驚 雀 舞 勢</p>
	<p>右手十勢</p> 
<p>食指挑絃勢也食指屈曲中節大指亦隨而曲之即令指甲抵于食指頭之中至挑時則大指用直而送出食指如欲收進復挑大指仍曲以抵定要之食指力綿滑借大指以助之故不可相離又不可大指與食指相捏緊使其挑送不靈也後三指與前式同○二指屈曲相應三指舒張若翔有如一雁來賓而啣蘆以御風也</p>	<p>食指挑絃勢也食指微曲中節直其末節以入絃中名指曲直皆如之但使中高于食指又高于中大指則將候于傍禁指更欲高而直方得參差不齊之勢斯為合式也○五指高下玲瓏飄然若羽宛如雀翅之物張有臨風鼓舞之態故其名自不謬</p>

圖 43 萬峰閣指法右手 1-2 勢



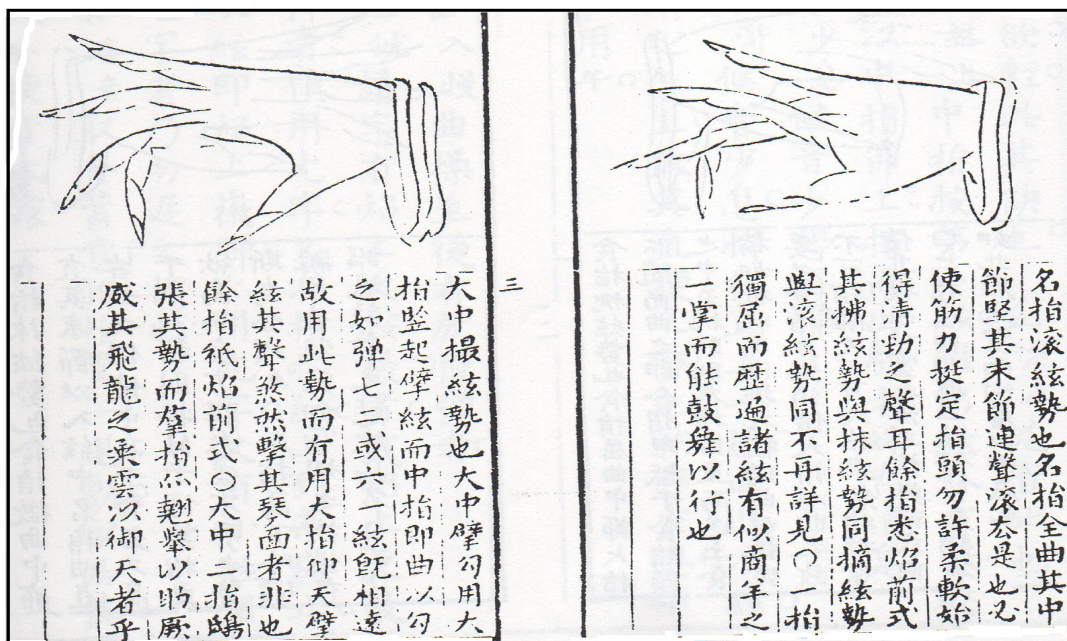
<p>螳 螂 捕 蟬 勢</p>	<p>孤 鶩 驚 秋 勢</p>
	
<p>名指打絃勢也名指微曲中節直末節以入絃輕又出聲不可剛暴以取乖戾餘令中指高于名食指高于中大指伏于傍是拍直如矢不自低昂可觀○其打絃之勢輕而且緩而四指翹然相拱恰如螳螂捕蟬之狀昂其首而綽其翼緩其步而軒其爪也</p>	<p>中指勾剔勢也中指勾絃用中節直末節以入絃食指即提起屈曲昂其頭于最高處大指隨伏于其傍名則高于中而低于食禁惟一直昂起而已一勾一剔皆用此勢○中指勾絃卓立于上而羣指低昂綽約翩又欲舉最若孤鶩之息于谿頭而恍有驚秋意也</p>

圖 44 萬峰閣指法右手 3-4 勢

飛龍拿雲勢

商羊鼓鼻勢



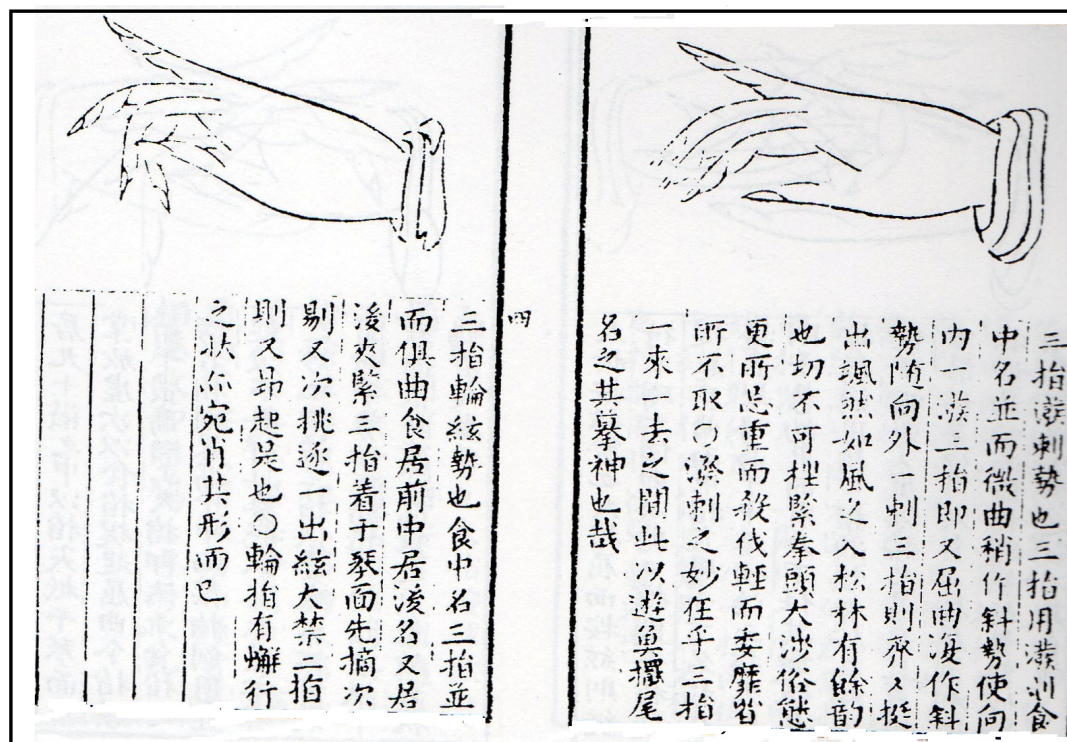
名拍滾絃勢也名拍全曲其中節堅其末節連擊滾去是也必使筋力挺定拍頭勿許柔軟始得清勁之聲耳餘拍悉炤前式其拂絃勢與抹絃勢同摘絃勢與滾絃勢同不再詳見○一指獨屈而歷遍諸絃有似商羊之一掌而能鼓舞以行也

三  
大中撮絃勢也大中擘勾用大拍豎起擘絃而中指即曲以勾之如彈七二或六一絃既相遠故用此勢而有用大拍仰天擘絃其聲煞然擊其琴面者非也餘拍祇炤前式○大中二指鷗張其勢而羣指以翹舉以助厥威其飛龍之乘雲以御天者乎

圖 45 萬峰閣指法右手 5-6 勢

蟹行卸索勢

遊魚擺尾勢



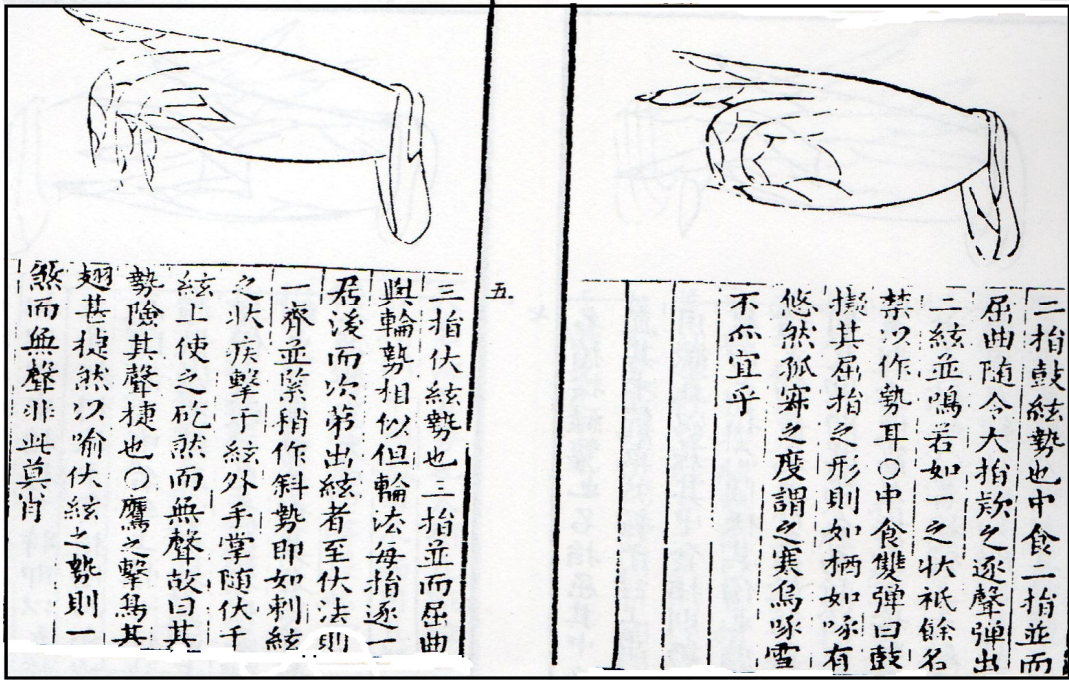
三拍滾刺勢也三拍用滾刺食中名並而微曲稍作斜勢使向內一滾三拍即又屈曲復作斜勢隨向外一刺三拍則齊入挺出颯然如風之入松林有餘韻也切不可捏緊拳頭大涉俗態更所忌重而殺伐輕而萎靡皆所不取○滾刺之妙在乎三拍一來一去之間此以遊魚擺尾名之其舉神也哉

四  
三拍輪絃勢也食中名三拍並而俱曲食居前中居後名又居後夾緊三拍着于琴面先摘次剔又次挑逐一出絃大禁二拍則又昂起是也○輪指有懈行之狀亦宛肖其形而已

圖 46 萬峰閣指法右手 7-8 勢

鷹隼捷擊勢

寒鳥啄雪勢



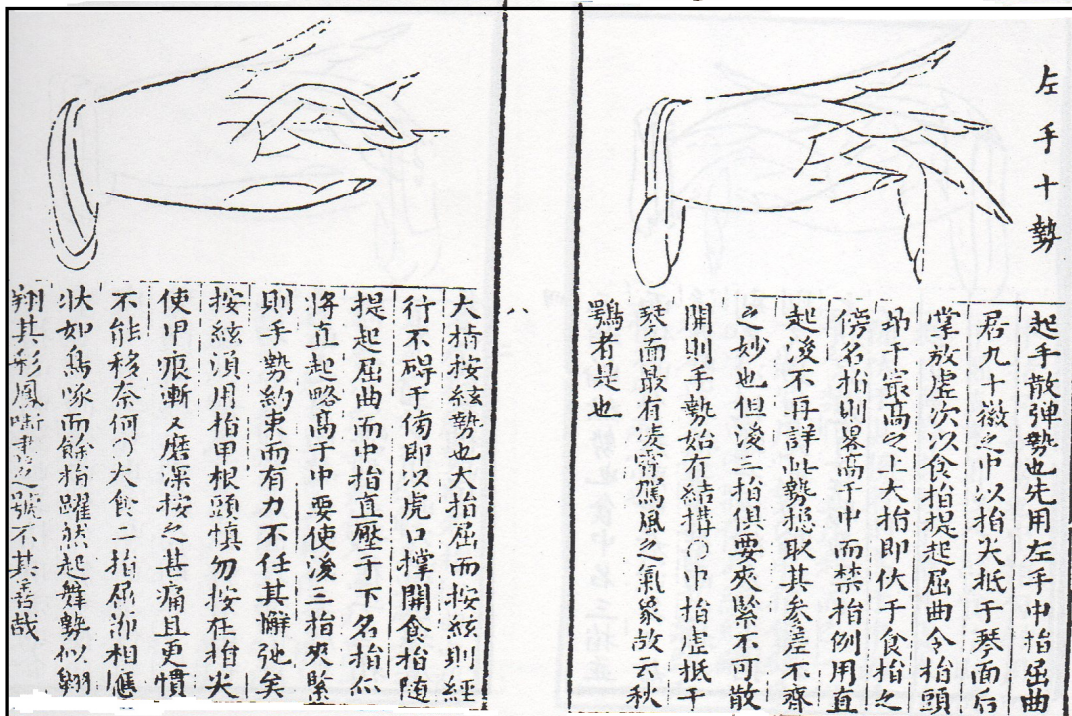
五指  
 三指伏絃勢也三指並而屈曲與輪勢相似但輪法每指逐一君淺而次第出絃者至伏法則一齊並緊稍作斜勢即如刺絃之狀疾擊于絃外手掌隨伏于絃上使之砒然而無聲故曰其勢險其聲捷也○鷹之擊鳥其翅甚捷然以喻伏絃之勢則一然而無聲非此莫肖

二指鼓絃勢也中食二指並而屈曲隨令大指欵之逐聲彈出二絃並鳴若如一之狀祇餘名禁以作勢耳○中食雙彈曰鼓擬其屈指之形則如柄如啄有悠然孤寡之度謂之寒鳥啄雪不亦宜乎

圖 47 萬峰閣指法右手 9-10 勢

彩鳳翽書勢

秋鷄凌風勢



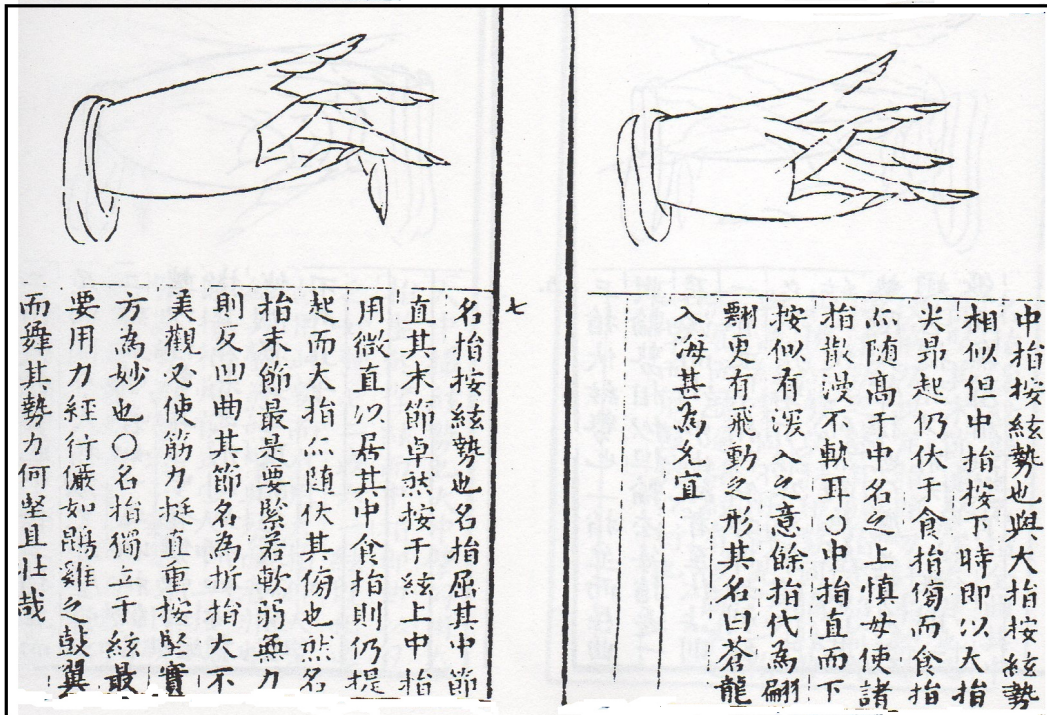
大指按絃勢也大指屈而按絃則經行不碍于傍即以虎口撐開食指隨提起屈曲而中指直壓于下名指爪將直起略高于中要使後三指夾緊則手勢約束而有力不任其懈弛矣按絃須用指甲根頭慎勿按在指尖使甲痕漸又磨深按之甚痛且更慣不能移奈何○大食二指屈卻相應狀如鳥喙而餘指躍然起舞勢似翔翔其形鳳翽書之號不其善哉

左手十勢  
 起手散彈勢也先用左手中指屈曲君九十微之中以指尖抵于琴面后掌放虛次以食指提起屈曲令指頭昂于案高之上大指即伏于食指之傍名指則畧高于中而禁指例用直起後不再詳此勢摠取其參差不齊之妙也但後三指俱要夾緊不可散開則手勢始有結構○中指虛抵于琴面最有凌霄駕風之氣象故云秋鷄者是也

圖 48 萬峰閣指法左手 1-2 勢

勢舞起雞鷓

勢海入龍蒼



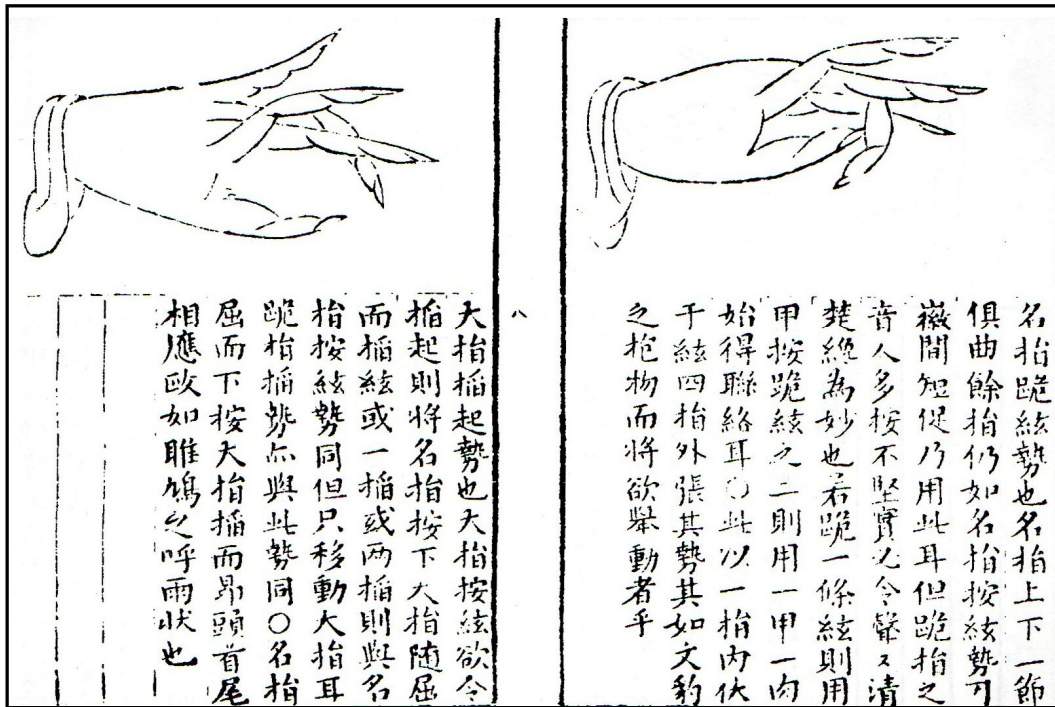
七  
 名指按絃勢也名指屈其中節直其末節卓然按于絃上中指用微直以居其中食指則仍提起而大指亦隨伏其傍也然名指末節最是要緊若軟弱無力則反凹曲其節名為折指大不美觀必使筋力挺直重按堅實方為妙也○名指獨立于絃最要用力經行儼如鷓雞之鼓翼而舞其勢力何堅且壯哉

中指按絃勢也與大指按絃勢相似但中指按下時即以大指尖昂起仍伏于食指傍而食指亦隨高于中名之上慎毋使諸指散漫不軌耳○中指直而下按似有深入之意餘指代為翻翻更有飛動之形其名曰蒼龍入海甚為允宜

圖 49 萬峰閣指法左手 3-4 勢

勢雨喚鳩鳴

勢物抱豹文



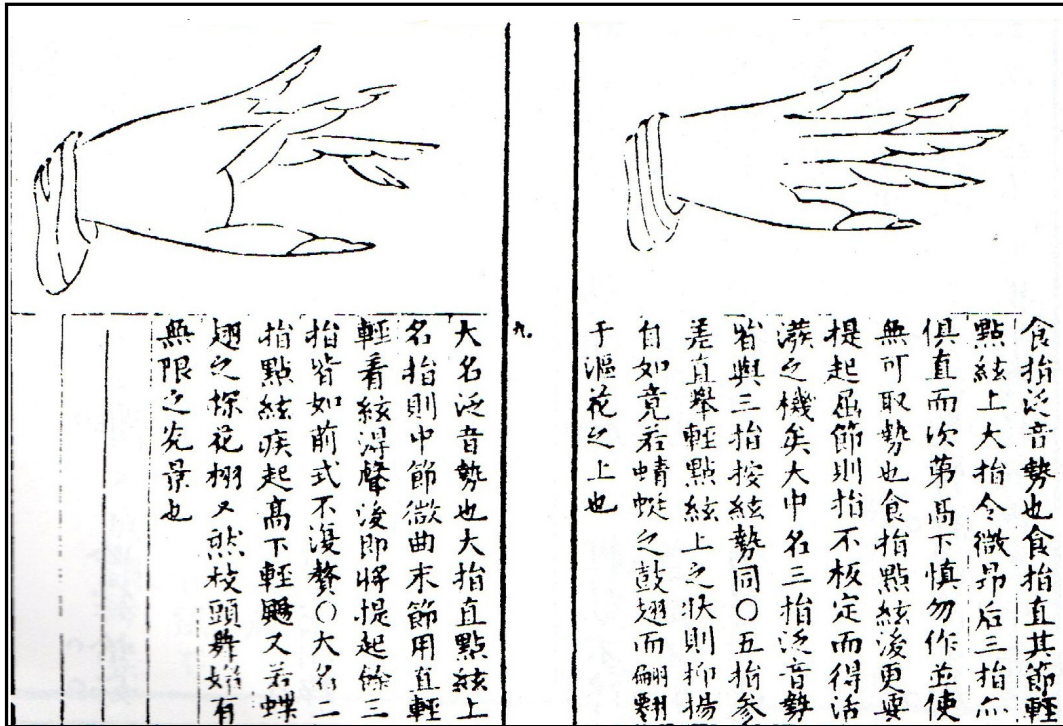
八  
 大指插起勢也大指按絃欲令插起則將名指按下大指隨屈而插絃或一插或兩插則與名指按絃勢同但只移動大指耳腕指插勢亦與此勢同○名指屈而下按大指插而昂頭首尾相應政如鳴鳩之呼雨狀也

名指跪絃勢也名指上下一節俱曲餘指仍如名指按絃勢可徽間短促乃用此耳但跪指之音人多按不堅實必令聲不清楚總為妙也若跪一條絃則用甲按跪絃之二則用一甲一肉始得聯絡耳○此以一指內伏于絃四指外張其勢其如豹文豹之抱物而將欲舉動者乎

圖 50 萬峰閣指法左手 5-6 勢

蝶翅浮花勢

蜻蜒點水勢



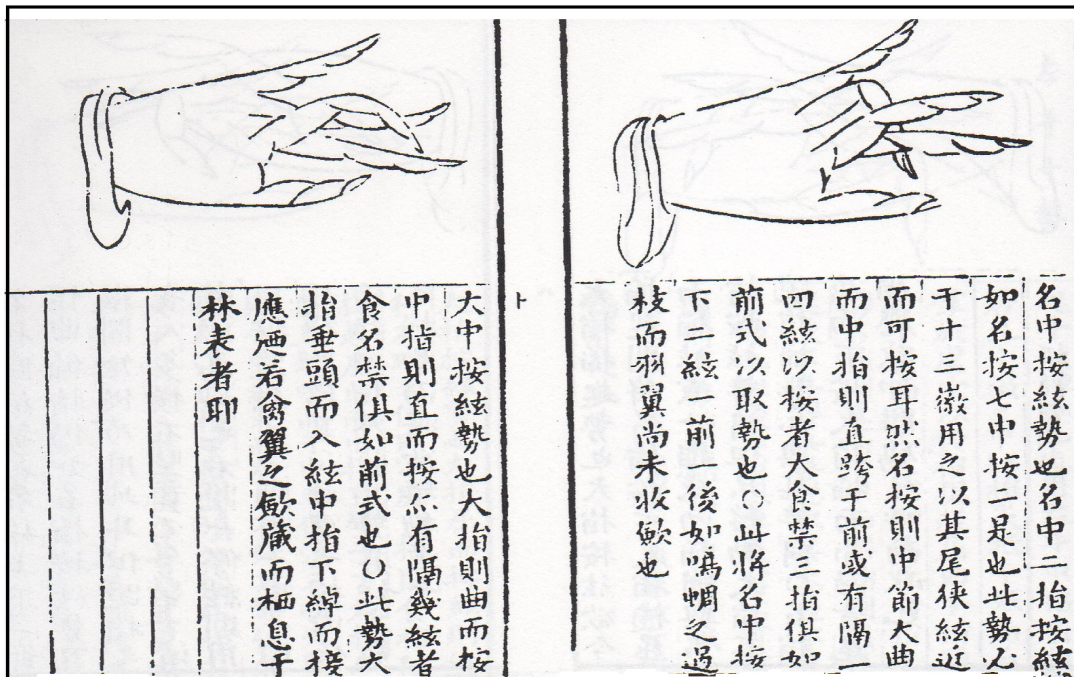
食指泛音勢也食指直其節輕  
點絃上大指令微昂后三指亦  
俱直而次第而下慎勿作並使  
無可取勢也食指點絃後更要  
提起屈節則指不板定而得活  
潑之機矣大中名三指泛音勢  
皆與三指按絃勢同○五指參  
差直舉輕點絃上之狀則抑揚  
自如竟若蜻蜒之鼓翅而翩翻  
于漚花之上也

大名泛音勢也大指直點絃上  
名指則中節微曲末節用直輕  
輕看絃得聲後即將提起餘三  
指皆如前式不沒贅○大名二  
指點絃疾起高下輕颺又若蝶  
翅之探花栩栩然枝頭舞始有  
無限之美景也

圖 51 萬峰閣指法左手 7-8 勢

幽禽棲木勢

鳴蜩過枝勢



名中按絃勢也名中二指按絃  
如名按七中按二足也此勢必  
于十三徽用之以其尾狹絃近  
而可按耳然名按則中節大曲  
而中指則直跨于前或有隔一  
四絃以按者大食禁三指俱如  
前式以取勢也○此將名中按  
下二絃一前一後如鳴蜩之過  
枝而羽翼尚未收斂也

大中按絃勢也大指則曲而按  
中指則直而按亦有隔幾絃者  
食名禁俱如前式也○此勢大  
指垂頭而入絃中指下綽而接  
應迺若禽翼之歛藏而栖息于  
林表者耶

圖 52 萬峰閣指法左手 9-10 勢

## 附件五 田野訪談時間表

表格 5 田野訪談時間表

日期	時間	對象	地點	內容
2011/9/6	上午 9:10~12:00	吳釗老師	南華大學 研究室	參與琴學課程 學習
2011/9/7	下午 1:00~2:00	吳釗老師	古琴教室	參與學習古琴
2011/9/13	上午 9:10~12:00	吳釗老師	南華大學 研究室	參與琴學課程 學習
2011/9/14	下午 1:00~2:00	吳釗老師	古琴教室	參與學習古琴
2011/9/20	上午 9:10~12:00	吳釗老師	南華大學 研究室	參與琴學課程 學習
2011/9/21	下午 1:00~2:00	吳釗老師	古琴教室	參與學習古琴
2011/9/27	上午 9:10~12:00	吳釗老師	南華大學 研究室	參與琴學課程 學習
2011/9/28	下午 1:00~2:00	吳釗老師	古琴教室	參與學習古琴
2011/9/30	上午 8:30~下 午 6:00	國際學術研討 會	朝陽科技大學	參加研習
2011/10/1	上午 9:00~下 午 5:00	國際學術研討 會	朝陽科技大學	參加研習
2011/10/4	上午 9:10~12:00	吳釗老師	南華大學 研究室	參與琴學課程 學習
2011/10/5	下午 1:00~2:00	吳釗老師	古琴教室	參與學習古琴
2011/10/11	上午 9:10~12:00	吳釗老師	南華大學 研究室	參與琴學課程 學習
2011/10/12	下午 1:00~2:00	吳釗老師	古琴教室	參與學習古琴
2011/10/18	上午 9:10~12:00	吳釗老師	南華大學 研究室	參與琴學課程 學習

2011/10/19	下午 1:00~2:00	吳釗老師	古琴教室	參與學習古琴
2011/10/25	上午 9:10~12:00	吳釗老師	南華大學 研究室	參與琴學課程 學習
2011/10/26	下午 1:00~2:00	吳釗老師	古琴教室	參與學習古琴
2011/11/1	上午 9:10~12:00	吳釗老師	南華大學 研究室	參與琴學課程 學習
2011/11/2	下午 1:00~2:00	吳釗老師	古琴教室	參與學習古琴
2011/11/8	上午 9:10~12:00	吳釗老師	南華大學 研究室	參與琴學課程 學習
2011/11/9	下午 1:00~2:00	吳釗老師	古琴教室	參與學習古琴
2011/11/15	上午 9:10~12:00	吳釗老師	南華大學 研究室	參與琴學課程 學習
2011/11/16	下午 1:00~2:00	吳釗老師	古琴教室	參與學習古琴
2011/11/22	上午 9:10~12:00	吳釗老師	南華大學 研究室	參與琴學課程 學習
2011/11/23	下午 1:00~2:00	吳釗老師	古琴教室	參與學習古琴
2011/11/29	上午 9:10~12:00	吳釗老師	南華大學 研究室	參與琴學課程 學習
2011/11/30	下午 1:00~2:00	吳釗老師	古琴教室	參與學習古琴
2011/12/6	上午 9:10~12:00	吳釗老師	南華大學 研究室	參與琴學課程 學習
2011/12/7	下午 1:00~2:00	吳釗老師	古琴教室	參與學習古琴
2011/12/13	上午 9:10~12:00	吳釗老師	南華大學 研究室	參與琴學課程 學習
2011/12/14	下午 1:00~2:00	吳釗老師	古琴教室	參與學習古琴
2011/12/20	上午 9:10~12:00	吳釗老師	南華大學 研究室	參與琴學課程 學習
2011/12/21	下午 1:00~2:00	吳釗老師	古琴教室	參與學習古琴



2011/12/27	上午 9:10~12:00	吳釗老師	南華大學 研究室	參與琴學課程 學習
2011/12/28	下午 1:00~2:00	吳釗老師	古琴教室	參與學習古琴
2012/1/3	上午 9:10~12:00	吳釗老師	南華大學 研究室	參與琴學課程 學習
2012/1/4	下午 1:00~2:00	吳釗老師	古琴教室	參與學習古琴
2012/12/27	下午 3:45~4:02	吳釗老師	電話訪談	虞山派相關論 述
2012/6/27	下午 3:12~6:40	張以秋先生	北京 古琴製造工廠	古琴製作
2013/3/6	上午 10:00~12:00	楊春薇老師	南華大學雲水 居	古琴流派的認 定
2013/3/16	下午 2:00	暢音樂古琴雅 集	台北有記茶行	參與演出，演 出曲目〈普庵 咒〉
2013/4/2	上午 9:00~12:00	丁承運老師	南華大學學海 堂	虞山派相關課 程
2013/4/9	下午 3:20~5:40	李孔元老師	李老師家	關於虞山派脈 絡及美學 學古琴所應具 備的基本素養
2013/4/10	上午 10:30~12:00	丁承運老師	南華大學雲水 居	虞山派的;歷 史及美學等相 關探討
2013/6/9	下午 3 : 00~	吳釗老師	台北心心南管 樂坊	金曲獎慶功 宴，琴人雅集 演出