

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩士論文

台灣古琴美學之研究

The Research on Contemporary Qin and Aesthetics in Taiwan



研究生：范姜沛文

指導教授：周純一

王海燕

中華民國九十七年六月

南 華 大 學
美學與藝術管理研究所
碩 士 學 位 論 文

台灣古琴美學之研究

研究生：范姜沛文

經考試合格特此證明

口試委員：
陳明章
陳泓君
周純一

指導教授：周純一

王海燕

系主任(所長)：葉宗平

口試日期：中華民國九十七年六月六日

謝 誌

憑著對音樂藝術的執著及自我提昇的強烈意識，修完了研究所的課程及寫完學位論文。

感謝南華大學的優質環境，它美麗的校園、一草一木、圖書館、學生宿舍、餐廳等，都留下筆者的足跡。教過筆者的老師陳國寧、成公亮、丁成運、吳金桃、學分班蔡瑞霖老師，點亮了我生命中的里程。

當初只想寫和古琴有關的研究，其他的題目不在考慮的範圍，單是找指導老師就花了一年時間。感謝王海燕老師，在我對古琴的懵懂無知階段，給了我開啓步入古琴的鑰匙，寫論文期間提供珍貴的古琴資料，及回應我不定期的煩瑣問題提攜筆者，在此表達深切的感謝。

雖在南華無緣上過周純一老師的課，但在大學部，他對古琴教育無私的犧牲奉獻精神時有所聞，在繁忙的教學及行政工作中對筆者的論文用心指導、不嫌駑鈍，尤其筆者初入田野時，心中的不安與疑惑，周老師協助筆者一一排除，才得以順利完成琴人的口訪，他對生命抱持無比的希望與能量；對人、事、物不同的角度與看法，影響筆者深遠，在此對周老師表達無限的感激之情。

寫論文期間，適逢大陸成公亮老師到南華教學，筆者先後上了他開的<琴學研究>及<古琴個別課>，豐富了筆者的琴學知識及演奏技巧，另外他的人格特質細膩、沉著、放下，反映在琴音中，讓筆者收穫良多。

感謝陳國寧老師及陳泓易老師，口試時的諸多寶貴意見，筆者得以讓論文更完美的呈現。

感謝父母從小讓我接觸音樂，並在求學期間全力的支持。感謝同班同學陳宥潔、陳秋菊、張文臻、何智勇及已故同學柳盤營、台中學分班班代王鵬揚同學的學習協助，特別感謝宥潔口試當天的幫忙及表妹卉薰打字的支援。

另學姊嚴淑惠，是筆者台北學分班的同學，也是南華的學姊，沒有他的鼓勵筆者無法完成每個階段的考驗，從南華入學考試至寫論文期間，時則 e mail 打氣、

時則電話傳遞經驗及詢問論文進度、陪田野等，像親姊姊一樣怕我失誤，筆者感恩在心。

最後感謝所有接受筆者訪問的琴人，由於他們的撥出寶貴的時間，分享生命的精華，得以讓筆者完成台灣琴人的口訪紀錄，使古琴留下珍貴的歷史痕跡。

摘 要

古琴是中國古代藝術中，最有魅力和最有代表性的高雅音樂。本論文主要就台灣與地緣文化的歷史，從台灣清朝的古琴史籍、日據時代、台灣光復後的古琴記載、及當代的古琴發展做一探索，透過琴人實際的口述，與古琴的歷史交互應證，從而歸納出在台灣的古琴美學。

論文主要研究課題是：「琴人文化」與「美學」。「琴人文化」的內容從台灣古琴學者、古琴買賣、製琴、業餘琴人、古琴音樂出版，反映出台灣琴人的文化面；「美學」的內容則包涵：台灣典藏的古琴美、琴曲美、琴社美、琴人生命之美與專業音樂教育之美，表達出台灣的獨特美學風采。

論文中的「民族誌」，引領讀者身歷其境的貼近台灣琴人的生活，「琴人訪問稿」更是筆者與琴人對談的口述寶藏。

關鍵字：古琴、古琴文化、古琴美學、口述歷史

目 錄

謝 誌	III
摘 要	V
目 錄	VI
圖 目 錄	IX
表 目 錄	XII
第一章 緒 論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 理論架構	4
第三節 研究範圍及限制	5
第四節 文獻回顧與名詞定義	6
第二章 研究方法與田野	9
第一節 文獻研究	9
第二節 田野設計及調查	10
第三節 民族誌書寫	20
第三章 台灣古琴歷史初探	96
第一節 清代(1683-1893)	98
第二節 日據時代(1894-1945)	109
第三節 台灣光復後及當代(1946-2008)	114
第四章 琴人文化	122
第一節 古琴學者	122
第二節 製 琴	130
第三節 古琴買賣	133
第四節 業餘琴人	136
第五節 古琴音樂出版	139

第五章	台灣古琴美學	144
第一節	琴器典藏之美	144
第二節	琴曲之美	147
第三節	琴社之美	148
第四節	琴人生命之美	155
第五節	專業音樂教育之美	169
第六章	結論	173
	參考資料	178
1、	專書	178
2、	碩士論文	180
3、	期刊論文	183
	<附錄>	
附錄一、	蔡文宗老師訪問稿 2003/11/19	190
附錄二、	葉世強先生訪問稿 2004/12/13	192
附錄三、	王海燕老師訪問稿 2005/5/6	195
附錄四、	蔡依舫小姐訪問稿 2005/5/15	198
附錄五、	吳明桐先生訪問稿 2005/5/24	201
附錄六、	李 楓女士訪問稿 2005/5/26	205
附錄七、	陳勇志先生訪問稿 2005/9/13	215
附錄八、	程惠德先生訪問稿 2005/12/30	222
附錄九、	單志淵先生訪問稿 2006/1/27	226
附錄十、	黃貞婷小姐訪問稿 2006/3/21	229
附錄十一、	袁中平先生訪問稿 2006/4/26	233
附錄十二、	黃宏榮先生訪問稿 2007/12/25	240
附錄十三、	1949~2008 台灣的古琴大事記	246
附錄十四、	國立藝術學院傳統音樂學系課程綱要	254

附錄十五、全國文化盃國樂音樂大賽簡章	255
附錄十六、國立台灣工藝研究所九十四年度工藝人才培訓招生簡章	258
附錄十七、古琴網站	261
附錄十八、臺北市文山社區大學古琴課程內容(95 年第二學期)	263

圖 目 錄

圖 1：蔡文宗先生在寓所介紹自製的古琴	21
圖 2：向蔡文宗學製琴的友人	22
圖 3：花蓮製琴家葉世強先生與他的書法學生	24
圖 4：花蓮製琴家葉世強先生住所與製作的琴	25
圖 5：葉世強先生自製的古琴	26
圖 6：葉世強先生的美術作品貼滿牆面	27
圖 7：郎毓彬先生	29
圖 8：王海燕老師彈琴的神韻	31
圖 9：王海燕老師於民國 59 年在台北實踐堂的演出	33
圖 10：李楓女士在寓所接受訪問	36
圖 11：李楓女士收藏的古琴與古箏及 CD	37
圖 12：吳釗老師在台大演講	41
圖 13：吳釗老師在台大為學生解答	42
圖 14：吳釗老師讓學生試彈自大陸帶來的斷紋新琴	43
圖 15：琴人陳勇志先生在寓所彈琴	47
圖 16：醫師琴人陳勇志先生購自大陸的 收藏品「鐵琴拓印」圖	48
圖 17：琴家樓斐心先生	51
圖 18：琴家樓斐心先生自製的琴	52
圖 19：琴家程惠德先生在住所彈琴	54
圖 20：琴家程惠德先生在寓所接受訪談後合影	55
圖 21：琴家程惠德先生工作室一角	56
圖 22：製琴家單志淵先生	58
圖 23：製琴家單志淵先生的製琴工具 1	59
圖 24：製琴家單志淵先生的製琴工具 2	60

圖 25:台大古琴社助教的黃貞婷小姐	62
圖 26:紐約琴社社長袁中平先生在南華大學<雅樂團>授課 1	65
圖 27:南華大學雅樂團的樂器-編鐘	66
圖 28:紐約琴社社長袁中平先生在南華大學<雅樂團>授課 2	67
圖 29:大陸琴家徐君躍先生	72
圖 30:筆者訪瀛洲琴社陳慶燦先生	76
圖 31:筆者訪瀛洲琴社李筠女士	77
圖 32:清代琴人林占梅宅第<潛園>大門門牌	81
圖 32-1:清代琴人林占梅宅第<潛園>入口	82
圖 33:清代琴人林占梅宅第<潛園>門排號碼	82
圖 34:<潛園>入口處巷口	83
圖 35:清代琴人林占梅宅第<潛園>古井	83
圖 36:瀛洲琴社的古琴展在台北的和平東路上舉辦	85
圖 37:筆者在古琴展與李筠女士合照	86
圖 38:琴人在古琴展聊天品茗等待琴會	87
圖 39:陳慶燦先生在雅集彈琴	88
圖 40:2008 朝陽大學行政大樓前的古琴學術會議告示牌	89
圖 41:古琴學術會議的休息時間琴人用餐點並交換心得	90
圖 42:李美燕教授發表《容天圻先生的藏琴與琴曲研究》	91
圖 43:容天圻女兒在會議中應參加會議者期望發表感言	91
圖 44:趙元成先生主講<古琴形制外觀人文元素的觀點>	92
圖 45:筆者參加古琴學術會議與琴家朱龍庵弟子劉月卿女士合影	93
圖 46:筆者參加古琴學術會議與琴人合照	94
圖 47:琴家容天圻先生彈琴圖	96
圖 48:陳雯所著孫毓芹先生<此生祇為雅琴來>封面	98
圖 49:清代琴人林占梅舊宅<潛園>	104

圖 50：收藏林占梅古琴的台灣文人-洪以南	105
圖 51：修復前的林占梅遺琴-萬壑松	106
圖 52：修復前的林占梅遺琴-萬壑松	107
圖 53：30-40 年代樹林黃氏姐妹彈琴吹笙圖	110
圖 54：章志蓀先生彈琴圖	114
圖 55：唐健垣先生整理的<研易習琴齋琴譜>	115
圖 56：孫毓芹先生彈琴圖	115
圖 57：孫毓芹的好友陳雷士	122
圖 58：<梓作坊>師生聯展	132
圖 59：林立正先生介紹自製的琴	133
圖 60：故宮藏<王徽之>琴	145
圖 61：故宮藏<玉泉>琴	146
圖 62：故宮藏<修身理性>琴	147
圖 63：和真琴社演奏會	148
圖 64：瀛洲琴社與香港交流	149
圖 65：中道琴社成立	150
圖 66：中道琴社拜師儀式	151
圖 67：朱嘉文教授舉辦琴會	154
圖 68：台大琴社琴會	154
圖 69：成立民國 58 年王海燕老師與吳宗漢先生合奏	158
圖 70：吳宗漢教授逝世十週年古琴紀念音樂會節目單(王海燕攝)	159
圖 71：吳宗漢及夫人王憶慈女士與學生合影	161
圖 72：位於台北藝術大學校內<孫毓芹紀念室>	166
圖 73：南華大學雅樂團的練習情形	169
圖 74：周純一老師指導雅樂團	169
圖 75：成公亮老師上古琴大班課時教學生調音的情形	170

表目錄

表 1：研究架構	4
表 2：訪談公函一(針對琴社與樂器行)	12
表 3：訪問公函一(針對個人)	13
表 4：訪談題目一(針對琴人與琴社負責人)	14
表 5：訪談題目一(針對斲琴人)	15
表 6：訪談題目一(針對海外琴人)	16
表 7：感謝函	17
表 8：田野目次	18
表 9：潛園平面配置圖(新竹市古蹟公園潛園調查研究)	103
表 10：日據時代臺灣古琴琴人資料	112
表 11：台灣光復後學校古琴開課表	116
表 12：光復後臺灣古琴琴人資料	119
表 13：台灣古琴有聲資料	142
表 14：中道琴社講座場次及講題	152
表 15：台灣民間琴社成立時間表	153
表 16：紀念吳宗漢教授逝世十周年古琴音樂會節目表	160
表 17：吳宗漢系統在台傳承表	163
表 18：孫毓芹系統在台傳承表	168
表 19：南華大學歷屆古琴老師	171

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

一、研究動機

古琴是我國眾多樂種中，最能象徵中國傳統文化的樂器。它在中國人的手中流傳久遠，生生不息，除曲譜大量保存外，自成系統的記譜法：減字譜系統，對音樂的有效保存發揮極大的功效。對應中國古琴美學的神秘內在，也韻藏著豐富的音樂美學思想及藝術家的精神。吾人可從中國人在古琴指法吟、猱、綽、注間，體會出文人的細膩情感與思維。

古琴受到世界的重視，首先可以從1977年美國太空總署，把管平湖彈的古琴曲〈流水〉放入太空，其次是2003年聯合國科教文組織又把古琴列入「人類口頭與非物質遺產」目錄。這顯示出國際對擁有三千年以上歷史的中國古琴，做出實質的肯定和尊敬保護的態度。

筆者自幼生長在鄉間，喜愛恬淡自然。父親喜愛音樂，我在母親的鼓勵下，像多數的小孩一樣，開始接觸音樂---鋼琴，在五線譜與刻板的節拍器中，學習西方音樂的規律與美感。

有一次偶然間覓得---《樂器法手冊》一書，介紹各種中、西樂器的基本演奏法和音域範圍，另附有樂器圖片，書中令我最感興趣的是中國樂器〈彈弦篇〉的古琴介紹：

古琴又稱琴或七弦琴，是我國具有悠久歷史的彈弦樂器。琴身狹長，木製，張七根弦。琴面外側有十三個圓型的標誌，叫做徽，用以標明泛音位置和按音的音位。... 古琴泛音很多，共有九十一個，泛音豐富多彩，易於演奏，除與按音交替運用外，在大曲中，還常用它來單獨演奏其中的樂段，很有效果。

這段的介紹，令我十分嚮往，便向以前的古箏黃美華老師請益，終能得到與王海燕老師習琴的機會，開啓了對古琴的學習之門。後在南華大學美藝所的北區推廣中心---南華高中及台中校區，接觸東方與西方美學及藝術賞析課程，歷時

兩年半，雖然交通跋涉辛勞，但卻讓我的藝術心靈，重新燃起生命之光。

甚幸進入南華美藝所，得知本校對古琴非常重視，民音系周純一老師更是古琴教育的推手，筆者便在課餘，上大學部蔡文宗老師的〈古琴製作課程〉，及成公亮老師在文學院開的〈琴學研究〉課程並修習他開的〈古琴個別課〉課程，在老師專業及富有藝術生命的教學指引下，對於古琴的喜愛與日俱增。

幾年前王海燕老師，曾借唐健垣先生的〈琴府〉予我，拜讀之下，深覺唐先生對三十多年前，台灣、香港、美國等地琴人的研究鉅細彌遺、詳加記載，在琴人藏琴、曲目、演奏風格，個人特質上，均留下詳細的資料，為台灣的古琴文化留下歷史見證。

台灣古琴雖源自於大陸，但在台灣這塊土地上，卻也發展出獨特的「台灣古琴生態」，觸動筆者著手研究近三十年來，當代台灣琴人的思維與美學，期望能對當代台灣古琴界的歷史、琴人的想法、交流、琴社活動留下記錄，從而歸納出台灣古琴美學的獨特風采。

二、研究目的

本論文寫作的目的，希望能透過文獻資料及影音檔案的認識，進一步進行實地調查，整理出古琴在台灣的發展狀況，藉以提供古琴同好及教育單位做為參考依據，更希望透過本研究能達到下列的目地：

1、重新拼貼台灣古琴文化歷史

透過調查了，解台灣古琴的人文歷史背景，試圖拼貼出近年來台灣古琴文化的概貌。據資料顯示，台灣在清朝時期就有琴人彈琴，當時古琴是作為文人閒暇時自娛的工具，亦是好友間互動情誼的傳達工具，當時琴人很少，資料亦不多，可在詩集中略窺究竟，日據時代到光復時代亦少，僅能一鴻半爪的捕捉古琴在台灣浮光掠影，但到1949年後至今，活動漸增，至21世紀後的今天，實在更應為古琴寫史。

2、建立台灣琴人的口述歷史資料

透過口述歷史的訪談，了解台灣早期的琴人，及台灣古琴的傳承脈絡。

-

3、建立台灣古琴大事記錄

分別建立1949~~2008兩階段在台灣古琴的重要記事，包括和古琴有關的音樂會、講座、展覽等。

4、探討台灣古琴的美學

依據琴人的口述及文獻，整理出台灣特有的古琴美學。

第二節 理論架構

研究流程

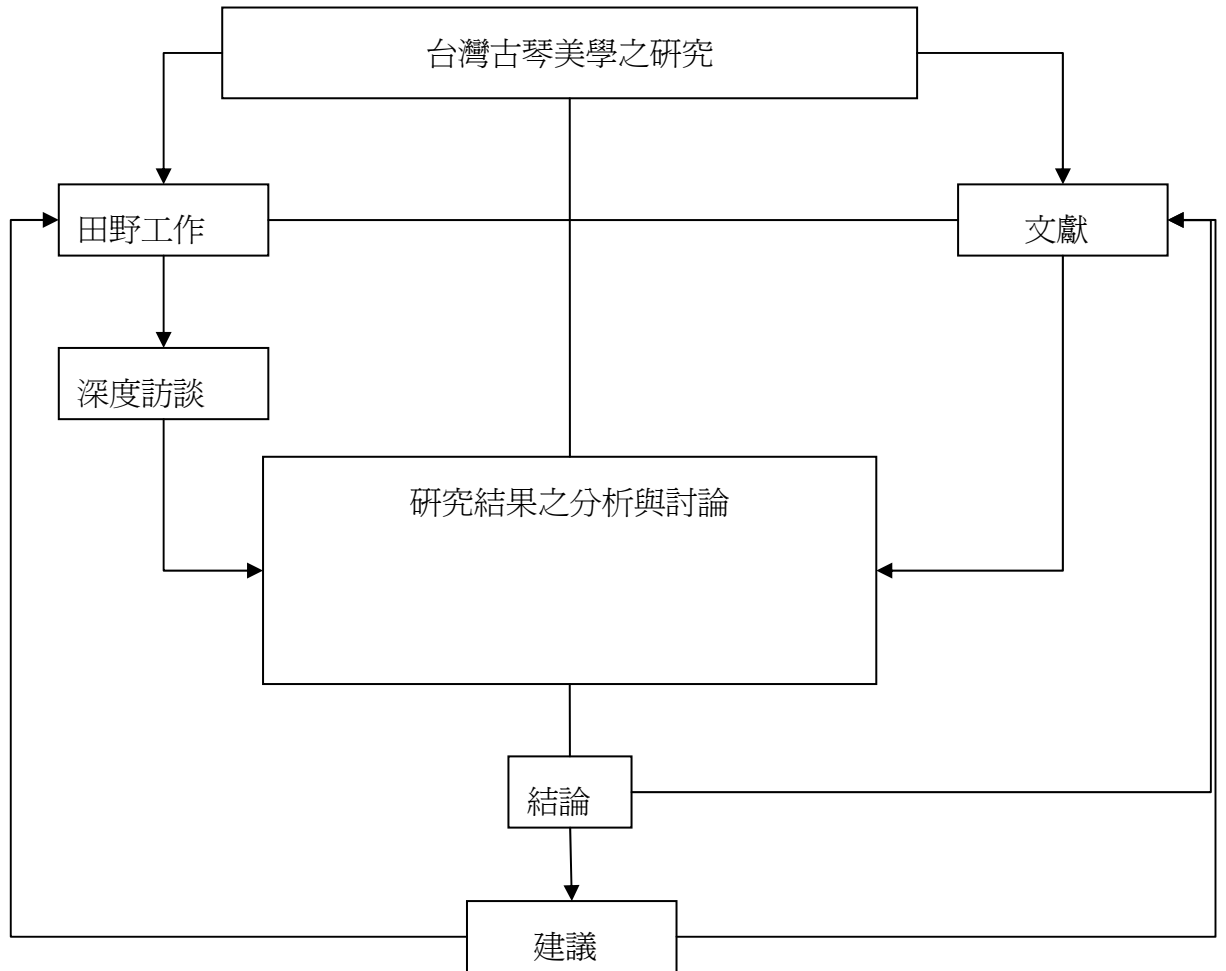


表1： 理論架構

第三節 研究範圍及限制

一、研究對象

本研究以居住在台灣境內的琴人爲對象，包括與古琴有關的琴人、琴社、學者、專家、斲琴家、樂器行；另一方面也研究對古琴不熟悉的一般俗民、及知識份子；也包括曾短期來台參訪、演奏、演講、教學的海外琴人。

二、研究內容

本研究以文獻探討、參與觀察法、與實地訪問所搜集的資料，研究台灣古琴的歷史與師承，台灣當地琴人與來訪的琴人，對台灣古琴文化發展及古琴文化的看法及轉變，包括演奏會出版的琴譜、影音資料、展覽館及台灣的古琴教育等，都是本文研究的範圍，最後歸納美學及提出結論與建議。

三、研究限制

在研究的過程中，遭遇到一些限制，必須加以說明：

<1>研究方法：

本研究所用的研究方法爲個案深度訪談法，其特性屬於敘述性、非系統化之分析方法，結論可能無法擴及全面性。

<2>樣本之代表性：

本研究的深度訪談對象，有少部份的受訪者因工作繁忙或長年在海外，無法接受訪談，可能會降低代表性。

<3>因筆者拜師學琴多年，在進行深度訪談，受訪者回答問題時，可能有所顧忌，無法接近百分之百真實。

第四節 文獻回顧及名詞定義

一文獻回顧

近年來由於發揚及保存古琴音樂的觀念濃厚，加上琴社的推廣，學術界如國立台北藝術大學、國立台灣藝術大學、國立台南藝術大學、中國文化大學等多所大學音樂系增設古琴這門課後，這方面的研究，已有許多專家學者提出專文討論，特將其中與本文較有關係者羅列於後，並簡介其研究內容，作為本論文之背景參考。

一、古琴專著

1、唐健垣1971，《琴府》

內容包括古代有關古人的文章及詩詞、現代的琴文收集，也附錄了各家的琴譜，尤為可貴的是作者與多位古琴家交遊，範圍包括台灣、香港、旅美琴人等，讓讀者瞭解當時的活動及琴人的想法，也包括通信的記錄和琴家的住所、連絡方式及琴人的藏琴、琴譜等，在台灣早期缺乏古琴文獻的時代，對琴界貢獻甚大，對於筆者的古琴研究助益良多。

2、趙璞1991，《中國樂器學-古琴篇》¹

本書記錄自伏羲開始至民國，對古琴的歷史作描述，也對各朝代的古琴形製及變化分章節討論，對古琴的製作如用料、材質、底板與面板的製作、琴腹的深淺也有一定的規範，透過作者親自製琴經驗，讓讀者剖析琴的構造，並備有詳細的古琴製作圖。

3、吳釗2005，《絕世清香》

作者將古代的琴人彈琴圖，到現代大陸琴家的彈琴照片、琴社聚會、雅集等刊載於書中，並對現代琴家的籍貫、學經歷及擅長曲目及師承做一簡單介紹，對於當代大陸琴人及製琴家得以一窺他們的面貌，台灣琴人胡瑩堂、梁銘越、容天圻、張清治也列入其中。

¹ 趙璞 1991，《中國樂器學-古琴篇》本書的製琴論述，多處出自大陸古琴學者丁承運教授的在大陸發表的著作。

二、博碩士論文

- 1、1973年，彭聖景的《古琴音樂分析研究》，為中國文化大學藝術研所碩士論文；
- 2、1986年，陳雯的《台灣的古琴音樂--教學與演奏傳承現況概觀》為台灣師範大學碩士論文；
- 3、黃懿平的《老中青三代古琴音樂實驗的歷程與流變》，為美國馬里蘭大學民族音樂博士論文；
- 4、2001年王瑞文的《實音模擬技術運用於撥弦樂器--滑音處理與古琴輸入法之機介面研究》，為中華大學資訊工程學系碩士論文，
- 5、2001年魏世雅的《古琴譜字分類及節奏性指法研究以“鎖”系中兩種指法為例》，為國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文。

以上的論文，對古琴的研究以不同的觀點切入，但較少描述古琴在台灣的歷史脈絡、師承及琴人的想法，而本論文注重在當代，即近十年來琴人的想法及活動的研究。

三、名詞解釋

1、古琴

“琴”這個名稱，常出現在古書畫中，具體考證其實體的出現，則是在1993年大陸湖北省荊門是郭店墓地，出土了先秦原始的道家和儒家的經典，其中包括了迄今發現最早的<老子>和十多篇孔子及弟子的思想，同時七弦琴出土，全長82.1公分，其大小與構造略近於1973年，湖南長沙馬王堆漢墓出土的琴，馬王堆琴全長82.4公分，郭店墓主所在的時間大約為戰國中期，這件出土文物，揭開了先秦時期的神秘面紗，並引起國際音樂學界和漢學界的高度重視。

古琴是我國最早的樂器，依文獻神農氏的說法:「削桐爲琴，繩絲爲弦」，描述出古琴的大致情形，古琴又名「琴」，因中國歷史久遠，早期即稱琴，隨著音樂藝術交流的頻繁，以琴命名的樂器漸漸增加，爲了區別揚琴、月琴、秦琴、胡琴及西洋樂器的鋼琴，所以便稱琴爲「古琴」了。

2、當代

指近十年來，即1998~2008年代

3、古琴文化

「文化」是龐雜而籠統的字眼，但也爲期如此，才能深入日常生活的各個部份，從而成爲我們理解自身和社會的重要切入點，就像其他一樣巨大的概念如「地理」、「歷史」、「社會」一樣，文化可以說涵蓋了人類所有的生活面向。「文化」歸諸「人類學」，或是「文學」、「藝術」等學科，我們會發現這些學科，都是以「人類」爲研究對象，在某種程度上都是人類「反身性」(reflexivity)的表現，只是注重不同的向度，提出不同的觀點。在人文學科與文化研究裡，最有影響力的文化概念是雷蒙·威廉斯(Raymond Williams, 1976)定義出奠定基礎的文化定義:「一個社會群體或整個社會的整體生活方式」本論文研究的「文化」，乃是以古琴爲中心點，沿著週邊的相關生活文化逐一展開，包括學術、業餘、制琴、買賣、想法、社團、樂團等。

第二章 研究方法與田野

第一節 文獻研究

從古琴的歷史脈絡中，尋找台灣古琴的蹤跡，再從古琴資料中探討台灣古琴的發展。主要以相關的歷史文獻、專書、方誌、期刊等書面資料為主，範圍包括：

- (一)台灣古琴歷史方面的探討，包括台灣古琴的淵源由來、發展歷程，歷史文獻內容等。
- (二)台灣琴人傳承的研究，包括早期來台的琴家及再傳弟子等。
- (三)在古琴現況的研究，包括琴人演奏風格、想法，斲琴家對琴器的要求、看法等。

依不同的主題採實証性與探索性兩類研究方法：

一、實證性

- (一) 典籍文獻與前人研究的分析：收集、登記、抄錄相關文獻資料，加以考證和鑒別。
- (二)吸收並尊重前人的研究成果

二、探索性

- (一)從古琴的生態機制尋求更適切的發展方法與管道
- (二)以前述論證結果為基礎，分析台灣古琴的發展、藝術與學術走向

3、影像資料

從文獻資料中，尋找前人拍攝的影像資料，作為研究比對，進而研究台灣古琴歷史及琴人傳承與發展之過程。

4、音樂資料

從早期有聲資料，做為研究分析的素材，因早期音樂資料缺乏，大多資料來源經田野訪談中獲得，並了解早期琴人的學琴狀況，與歷史背景，透過具體的音樂資料，還原琴曲原貌與傳承過程風格之轉變，讓此論得以順利進行，期能對台灣古琴，貢獻一點微薄之力，為台灣的古琴藝術留下一些循

考比對的資料。

第二節 田野設計及調查

一、田野工作意義

田野工作(fieldwork)是對一社群及其生活方式從事長期的研究。從許多方面而言，田野工作是人類學最重要的經驗，是人類學家收集資料和建立通則的主要根據。人類學者撰寫的文章和書籍就是在提煉出這些經驗累積的菁華，這種指涉某一特定社群生活方式的紀錄便是**民族誌**(ethnography)。

田野工作是一種視覺的探索，研究者透過實地訪查，對於研究對象所處空間的實際存在模式，進行實地體驗，用深刻的體驗方式，結合口述訪問，以增進研究者對研究對象的認識與感受，雖然挑戰性很高，但收穫卻很豐碩。

二、田野範圍

以訪問台灣地區內的古琴教授、演奏家、學者、製琴家、古琴學生、古琴社、樂器社及一般俗民，經由田野實際調查的進行，釐清古琴在台灣發展的過程，並將口訪的內容和歷史加以比對，分析爭議的議題。也訪問中國大陸來台的琴家，對台灣古琴文化的看法，此外向這些前輩尋求實際的佐證，及討論未來台灣古琴的走向。用田野調查來印證、檢驗並充實結論將所蒐集的資料歸納分析。

三、田野步驟：

(一)準備田野所需工具

筆記本、筆、照相機、電池、錄音筆、錄音機(備用)、地圖、水壺等。

(二)確立訪談對象的基本名單：先從筆者個人經驗出發，首先先訪談曾經接觸過的古琴老師及熟識的琴人，曾經往來的古琴琴社、製琴家、音樂教室等，俟訪談過程中，請教受訪者提供相關的訪談建議名單，在經過篩選後加入訪談名單中，以擴大訪談的範圍。

(三)熟悉受訪者的背景：在出訪田野前，查詢受訪著者的出生時間、地點、學經歷、著作、舉辦過的演講、場次、琴曲風格、師承、或斲琴技術、美

學觀等。

(四)彈性使用溝通技巧製造訪談機會：適時掌握資訊，參加受訪者的演講、音樂會，一方面取得受訪者的信任，一方面增加對受訪者的瞭解，會後當面約定訪談時間、地點或另擇他日再連絡訪談事宜。

(五)依訪談對象設計訪談公函與訪談內容：訪談對象包括專業古琴老師、業餘琴人、琴社負責人、一般民眾、社團負責人、製琴家等，依對象別，事先設計不同內容的問卷，以利訪談中順利進行。

(六)反省田野工作者的田野知識準確性：反省局內觀與局外觀的衝突矛盾，民族誌的書寫與口述歷史的作業，古琴文化與空間場域的人文關懷，古琴教學的形態與交換意義等。

四、田野實地訪問公函及調查內容

以下是本人擬定的實地訪問：

(1)、訪談公函(針對琴社與樂器行)

素聞貴琴社，推廣古琴文化成效卓著，本校以禮樂治校，特別注重中國文化及傳統音樂的研究與保存。此次研究，為記錄有關「台灣古琴文化」的點滴，特別是對台灣重要的傳承者及具代表性的琴人、琴社，留下歷史的見證，懇請就個人及工作中對古琴相關的想法及記憶，接受訪談。

此函寄達後，本校研究生范姜沛文近期會另以電話聯絡，訪問日期約在最近兩個星期左右，配合您的時間、地點，進行約一小時的訪談，全部資料只用於學術研究，所有的問題並無標準答案，敬請放心回答，感謝您對傳統音樂發揚的支持，並在繁忙中撥冗受訪，在此向您致上萬分謝意。(另附訪談內容)

敬祝

萬世如意.闔家平安

南華大學美學與藝術管理研究所

指導教授：周純一老師

王海燕老師

研究生：范姜沛文

連絡電話：0963003462

表 2 訪談公函(針對琴社與樂器行)

(2)、訪問公函(針對個人)

先進：

素聞您對古琴學有專精，本校以禮樂治校，特別注重中國文化及傳統音樂的研究與保存，此次研究，為記錄有關「台灣古琴文化」的點點滴滴，為保存台灣的古琴文化而努力，懇請您就個人及工作中對古琴相關的記憶，做一訪談，此函寄達後，本校研究生范姜沛文近期會另以電話聯絡，訪問日期約在 月 日至 月 日間，配合您的時間、地點，進行約一小時的訪談，全部資料只用於學術研究，所有的問題並無標準答案，敬請放心回答，擬訪問內容詳如附件，感謝您對傳統音樂發揚的支持，並在繁忙中撥冗受訪，在此向您致上萬分謝意。

敬祝

萬世如意

闔家平安

南華大學美學與藝術管理研究所

指導教授:周純一老師

王海燕老師

研 究 生：范姜沛文

聯絡電話：0963003462

表 3 訪問公函(針對個人)

(3)、訪談題目(針對琴人或琴社負責人)

訪談對象：琴人

- 1.請問您與古琴接觸時間多久？您為什麼會接觸古琴？最早由什麼方式接觸古琴是家族、朋友的影響？還是機緣？
- 2.請問您和什麼老師學琴？和老師共學習多久？第一首彈的曲目是什麼曲？常彈什麼曲子？學一首曲平均花多少時間？得意曲是什麼曲？總共彈幾曲？有沒有公開演出？(相片、錄音、節目單)
- 3.您認為什麼樣的琴曲很美(哪些曲)？哪一派琴曲有學習價值？琴派風格如何？誰是您心目中的大師(順序別)？太老師是誰？
- 4.師承的琴曲風格如何？
- 5.是否知道台灣早期有沒有人彈琴？
- 6.您什麼機緣會成立琴社？成立多久？宗旨與服務項目有哪些？
- 7.有琴社和自己演出的紀錄或節目嗎？您認為您的琴社在台灣扮演何種角色？
- 8.香港惜琴琴社為何與貴琴社交流頻頻？
- 9.您教古琴用什麼方式？如何讓學生體會古琴的美？教學對象有什麼限制嗎？
- 10.您認為琴彈得好是如何？定義在哪裡？
- 11.您對台灣琴界有什麼看法？(琴人交流、琴藝比較)對大陸琴家的看法？
- 12.台灣有人打譜嗎？
- 13.請您對您老師的描述？好？不好？
- 14.您知道台灣有人去大陸拜師學琴嗎？從誰學？為什麼？
- 16.您認為古琴要成為大師有什麼條件？在台灣有沒有您認為的古琴大師？
- 17.就您所知，可以推薦幾個與古琴有關的朋友、琴人作為我們訪談的對象嗎？

表 4 訪談題目(針對琴人或琴社負責人)

(4)、訪談題目(針對斲琴人)

訪談對象：斲琴人

- 1.請問您與古琴接觸時間多久?
- 2.請問師承何人?和老師共學習多久?第一張做的琴器是何型?常做的形製又為何種?做一張琴平均需多久時間?得意的作品曲是什麼?總共做幾張琴?學習動機是什麼?有沒展覽過?(相片、錄影、節目單)
- 3.您認為什麼樣的材質造琴音色很美?哪一琴場工藝有學習價值?誰是您心目中的製琴大師?(說出順序別).?
- 3.師承的製琴特色如何?
- 4.是否知道台灣早期有沒有人做琴?
- 5.您知道台灣有琴社嗎?社址及負責人是誰?宗旨與服務項目有哪些?
- 6.您知道台灣的學術單位或民間有推廣古琴的活動嗎?或自己演出的紀錄?
- 7.您知道台灣與大陸、香港或其與他國家有關古琴的交流活動嗎?
- 8.您為什麼會接觸古琴?最早由什麼方式接觸古琴是家族、朋友的影響?還是機緣?
- 9.您教學生做古琴用什麼方式?(一對一.一對多),如何讓學生產生興趣?先會聽琴曲.會彈還是其他方法?教學對象有什限制嗎?
- 10.您認為做琴做得好是如何?定義在哪裡?
- 12.您對台灣做琴領域有什麼看法?(琴人交流.琴藝比較)
- 14 請您對您老師的描述?好?不好?
- 15.您知道台灣有人去大陸拜師學琴嗎?從誰學?哪一省?為什麼?
- 11.您認為古琴要成為大師有什麼條件?在台灣有沒有您認為的古琴大師?

表 5 訪談題目(針對斲琴人)

(5)、訪談題目錄(針對海外琴人)

訪談對象：海外琴人

- 1、請問您和古琴接觸時間多久？什麼機緣下接觸古琴？
- 2、請問您在海外成立古琴社團多久？第一任社長是誰？成立宗旨又是什麼？目前有多少社員？他們參加琴社的動機是什麼？有沒有入會限制或資格限制？
- 3、海外的社團有沒有一般性的活動？或臨時性的活動？一次聚會時間多長？用什麼餐點？西式還是中式？
- 4、在海外學古琴的狀況如何？
- 5、請問您第一個老師是誰？向他學了多久？可以描述一下拜師的經過情形嗎？老師上課方式如何？您認為好還是不好？
- 6、請問您第二個老師是誰？向他學了多久？可以描述一下拜師的經過情形嗎？老師上課方式如何？您認為好還是不好？
- 7、從海外學古琴資料有限，在海外如何搜集古琴的資料？
- 8、您往返海外與台灣、大陸三地，是什麼樣的動力讓您能持續不斷？
- 9、外國人不懂中文要如何學古琴？古琴是減字譜，他們也要先學中文嗎？他們學古琴的動機是什麼？
- 10、您從事古琴教學多久了？到過那些地方教學、演講？您如何引導初學的學生進入古琴？用什麼教材？
- 11、書法和氣功運用在古琴上有沒有幫助？
- 12、您認為台灣有沒有古琴大師？哪些人可以作為台灣的代表？
- 13、您認為台灣的古琴源頭都是來自於大陸嗎？有沒有台灣本土的古琴家？
- 14、您對琴歌的看法如何？如何推廣？
- 15、您最喜歡的曲目是什麼？常彈的曲目？平常彈琴的時間、地點是什麼？
- 16、您的古琴是如何購得？介紹一下您的古琴？

表 6 訪談題目錄(針對海外琴人)

(6)、感謝函

感謝函

感謝您在 月 日，就個人的經驗，提出與古琴相關的寶貴見解，讓我們的研究更接近真實，也感謝您為古琴文化的發揚及傳承而努力，萬分感謝。

敬 祝

鴻 圖 大 展

萬 事 順 心

南華大學美學與藝術管理研究所

研究生：范姜沛文

聯絡電話： 0963003462

表 6 感謝函

五、 田野調查序次

本人田野實地調查共經歷了二十二次，從 2003/11/19 到 2008/4/25 日前後有四年時間，以下是田野的序次表：

田野序號	田野日期	事 由	錄音時間	頁 數
第一次	2003/11/19	訪蔡文宗老師	40 分鐘	p.22
第二次	2004/12/30	訪葉世強先生	90 分鐘	
第三次	2005/2/22	訪郎毓彬先生	50 分鐘	
第四次	2005/5/6	訪王海燕老師	70 分鐘	
第五次	2005/5/24	訪吳明桐先生	120 分鐘	
第六次	2005/5/26	訪李 楓女士	70 分鐘	
第七次	2005/6/9	吳釗老師演講	120 分鐘	
第八次	2005/9/13	訪陳勇志先生	120 分鐘	
第九次	2005/11/13	訪樓斐心先生	120 分鐘	
第十次	2005/12/30	訪程惠德先生	120 分鐘	
第十一次	2006/1/27	訪單志淵先生	120 分鐘	
第十二次	2006/3/21	訪黃貞婷小姐	120 分鐘	
第十三次	2006/4/25	上南華大學雅樂團古琴課	120 分鐘	
第十四次	2006/4/26	訪袁中平先生	70 分鐘	
第十五次	2007/4/2	訪徐君躍先生	120 分鐘	
第十六次	2007/4/3	大陸琴人姚亮女士 至大溪社區演講	60 分鐘	
第十七次	2007/4/6	訪陳慶燦先生、李筠女士	90 分鐘	
第十八次	2007/4/7	參加「中道琴社」古琴演講	60 分鐘	
第十九次	2007/10/24	訪潛園(林占梅宅第)	120 分鐘	

田野序號	田野日期	事 由	錄音時間	頁 數
第二十次	2007/11/3	參加瀛洲琴社古琴展暨集	120 分鐘	
第二一次	2007/12/25	高雄古琴學會理事長暨會 員	120 分鐘	
第二二次	2008/4/25	參加朝陽科技大學舉辦的 「<古琴、音樂與人文精神> 跨領域、跨文化」學術研討 會	240 分鐘	

表 8 田野日誌序次

第三節 民族誌書寫

一、民族誌的意義

民族誌(ethnography)²是記述和介紹世界各民族基本情況的學科。二十世紀四十年代以前，西方大多學者，用以指對歐洲以外的不發達民族的考察和記述。其以對具體民族的具體情況，進行實地考查和詳實紀錄，即以系統的搜集有關民族的資料為主要任務，故亦稱為「記述民族學」。一些學者把民族誌視為「人類學」()、「文化人類學」(甚至社會人類學)或「民族學」的一個分支。它的研究法的特徵在於：通過長期的個人接觸(通常是由了解被研究社會的風俗和語言的觀察者進行參與觀察)，而對一個社會進行深入研究。早期的民族誌學者，注重被研究的社會所觀察到的現象提供解釋，因而與社會人類學具有共同的領域。

二、民族誌書寫

民族誌的研究雖然沒有諸如統計分析的特定研究程序，但他仍有與其他研究方法沒有統計分析的特定研究程序，它是屬於探索式或發現取向的研究，其目的筆者根據田野撰寫民族誌，期能將田野還原原貌。

²陳國強，〈文化人類學辭典〉，2002

第一次民族誌

田野日期：2003/11/19

田野地點：嘉義縣南華大學附近寓所

時間：下午 3:00~3:50

田野對象：蔡文宗老師

受訪者簡介：

蔡文宗先生，國立藝專美術系、南華大學美學與藝術管理研究所畢業，古琴師事游麗玉老師，曾任職於南華大學民族音樂學系<古琴製作>課程。



圖 1：蔡文宗先生介紹自製的古琴

下午 2:30 在學校上完課，我已事先向蔡文宗老師約好時間，到他的府上請教他台灣古琴的琴人，以及他學古琴及製琴的經過。

本來想在校內的公車站牌，搭縣公車前往，只是等了約 20 分鐘還沒有車，只好打電話改搭計程車。不一會來了一輛黃色的計程車，令我十分驚訝，因為在嘉義上課兩年了，這還是我搭的第一輛黃色計程車，之前搭的都是私用轎車充當計程車，這位計程車司機操台語口音親切得說：「我們是有牌的啦！跳表計費，你們才不會吃虧呀！」

蔡文宗的住處在離學校不遠，沿著學校到新蓋的學校宿舍邊，再往前走右手邊的公車站牌，對面的巷子進去便是了，因為蔡老師說這裡的地址不好找，照著他的方式反而很快找到了。2：30 我們就到了，是一個四合院的建築，很乾淨且寬敞，大門進去左側擺放了一些古琴的木材及工具，包括剛切割成型的古琴木材、袍刀、工作台、製圖紙版等。

我到左側門，便敲發聲響，蔡老師便出來迎接，因為上過一學期大學部蔡老師的〈古琴製作課程〉，所以對古琴製作稍有瞭解，蔡老師說，古琴製作就是先選好製作的木材，再選好想做的型制，把長度精確的畫在紙板上，進行切割，完成後把紙版雛型描畫在琴材面板上，再進行古琴外型的切割，並按照古琴的厚度，用袍刀把多餘的木材袍空，形成共鳴箱，琴底與琴面做法類似，但完成後須經陽光曝曬，以防止琴身變型。



圖 2：向蔡文宗學製琴的友人

讓我好奇的是，做琴不僅要花費很大的體力與精神、時間，而且也不一定會成功，投資的工具設備更是一筆龐大的支出，蔡老師為何有那麼大的製琴動力呢？

蔡文宗老師說：「約民國 78 年左右，向游麗玉老師學古琴，游老師畢業於國立藝專，後留學法國，目前已經回國，現在在南華大學民族音樂學系任教³。當初學古琴的時候，花了台幣三萬多元，負擔太重，後來便想做琴自己彈，翻古書研究製作方法，下了很多功夫，不停的嘗試錯誤，才有做出今天的成果。」他說他原本是國立藝專美術系畢業的，後來曾在家具廠製做過家具，對於木料及上漆稍有研究，就想自己做琴應該不是一件難事，沒想到一頭栽下去後，才知道做琴的複雜，光是琴材的選擇，就下了大的功夫，他曾經用各種不同的木料，做成古琴的面板與底板，後來發現還是梧桐木當面板效果最好，也曾經把舊琴切開來研究，因為越做越有興趣，也不認為是辛苦的工作，現在也有琴人向他預定購琴，他認為做琴像是在做藝術，品如果琴做的不好就銷毀，再試不同的木材的做法，花了很多的時間。

我詢問他古琴教學的狀況，他說他從事古琴製做教學約四年多，但是目前為

³ 游麗玉，先後任教於南華大學、佛光大學及台灣藝術大學。

止並沒有教彈琴，他前幾年曾在周純一老師開的〈禮樂美學〉中專題演講，後幾年才正式在民音系中開〈古琴製作〉課。

我們訪談的地點就在他的古琴工作間，只有屋頂沒有門，像是舊有房舍的倉庫，有一位先生正在向蔡老師學做古琴，全神貫注的不發一語，蔡老師說那位先生是他南華研究所的同學，有空就到他那裡學做琴，目的是想要擁有一把自己做的琴，我想這個夢想是每個彈琴人的願望，但是真正付諸行動的並不多。

我也順便請教他，我的一把舊琴，約在民國 85 年，向新竹廣陵樂器買的琴，當初是台幣六萬五千元，聲音不錯，但是會抗指，不太好彈，可否幫我修琴，他說必須拿給他看才能確定，有沒有修的價值。

我好奇的問蔡老師，古書上製琴方法有沒有詳細的說明，可以做為製琴的參考？他回答：「製琴的古書很多，但大多都是文言文的敘述，文字化的形容，無法立刻體會，還是要自己付出行動揣摩。」我想做琴應該和修練一樣，要付諸行動並揣摩方法。

最後並請教他對古琴推廣的看法，他認為古琴是精緻文化，原本就屬於少數人，像他自己為例，喜歡就去做，不會放棄，不需要推廣，古琴本身就有一定的魅力，會引人入勝，喜歡的人自己就會來

因時間的關係，我請計程車司機在外面等我，蔡老師說花蓮有一位琴家，叫葉世強很早就在做琴，另外台北林家花園也有琴，有機會可以去訪談看看，3:50 便向蔡老師道謝，並結束訪談。

第二次民族誌

田野日期：2004/12/30

田野地點：花蓮縣吉安鄉

時間：上午 10：00~12：00

共 120 分

田野對象：葉世強先生

訪問人：范姜沛文



圖 3：葉世強與他的書法學生

受訪者簡介：

葉世強先生，祖籍廣東，現年 79 歲，台灣省立師範大學畢業，曾任教於台灣大學美術社、復興高中美工科。50 年代追隨南懷瑾修禪，並曾從孫毓芹學製古琴，現居花蓮吉安鄉教書法，製古琴及作畫清修度日數十年，製琴約 20 多年，成品 50 張以上，在報章上曾被喻為製作古琴第一把交椅。

今天的受訪者葉世強先生，是筆者根據蔡文宗老師的推薦，及聯合報的報導，發現他被譽為是「台灣製作古琴的第一把交椅」，現居花蓮，便欣然計劃前往。

到花蓮的火車要從士林轉搭自強號，中壢火車站並無開往花蓮的列車，於是清晨起個大早，搭六點多的電車從中壢出發到士林火車站，下車後再從士林搭七點多的自強號到花蓮，先前訂票的時候，很擔心換車的時間沒算準，會錯過了班次，沒想到在士林火車站還多等了二十多分鐘，足夠我邊等車邊吃早餐。過了一會，七點十五分前往花蓮的自強號便準時到達，我忐忑的心終於趨於安定了。

第一次隻身到花蓮，並不熟悉環境，於是在學生劉壁惟先生的安排下，委託住在花蓮的哥哥，帶我去葉世強家，因他們都同住在吉安鄉，而且事前他哥哥也代我先問候葉先生，同意接受我的拜訪，才得以成行。

九點半我到達花蓮火車站，便和劉壁惟先生的哥哥連絡，載我去葉先生的家。葉世強先生的家在吉安鄉的郊區，我們約開了二十分鐘車程便到達，這時已是十點鐘了。這是一棟鋼筋水泥透天厝，外牆貼著白的方形磁磚，房子外觀



圖 4：葉世強花蓮的住所

葉世強先生製作的古琴約七成新，是一個小社區，旁邊有一些綠地。劉先生帶我進房子裡，只見客廳裡有七、八個成人女學生，正在和葉先生學書法，他起身迎接我們的到訪。

葉世強先生和我在報上看到的相片一樣，約莫七十多歲，身體有些佝僂，聲音些微些沙啞、微弱，聽說他不太願意接受外界打擾，我剛開始有點擔心，後來見到他親切的態度，便放心了許多。

他招呼我們在一進門的藤椅坐下，便說歡迎之類的話，聲音雖然有點模糊，但可以聽出他表達的意思，他說常常有人想採訪他，比如說報社記者、政治人物…，他都不答應，他認為他們都是太功利主義，重名重利，對他來說很冒犯。我便告訴他，因自己對古琴很有興趣，現在還是學生，藉由對台灣琴人的訪談，留下一些歷史的記錄，純粹為研究之用。

他說他民國六十五~七十年間開始做琴，剛開始彈琴時沒有琴，就想自己做一把，做琴技術是看古書的記載，百分之五十是自己的研究和經驗，差不多做了五十多張琴，是一批一批做的，不是一張一張的做，當我問他有沒有收弟子時，他回答：「很多人想和我學做琴都維持不住，和我學，想在上面賺錢，一個想名想

利的人，怎麼願意做」，可見葉先生做琴動機單純，只是想讓自己擁有一把好琴，便在製琴上下了很多功夫，但如果有心人想買或委託製作，他還是會出讓或者再做琴，但售價是一把台幣十二萬，他認為雖然價格有點高，學生買不起，但它認為：「做一把古琴花的時間，比一個水泥匠付出還多，是賠本生意。」。說著說著，他便步伐緩緩的往二樓的方向走去，來來回回的拿了二、三把古琴，放在長條桌上給我們欣賞，我看到他有點吃力，表示要幫忙，他堅持不用，他的書法學生小聲的告訴我，讓他自己來，那是他的寶物。他一共向我展示三把琴，他的琴都是同一個樣式，他表示同樣式比較好做，也比較容易做得好，第一把是民國七十五年製的，背後取名<曹溪靈照>有點折腰的情形，我想是因歲月的累積使然吧！第二把據他說是廖秋燕的琴，葉先生替他取名為<芳草>，第三把則是未完成的半成品，琴型已確定，但還未上漆，他表示這部琴的木材，是以前在台大當老師時，一次帶學生戶外教學，到圓通寺的途中，無意間在山下發現的，他一看見那棵樹，便直覺它是製琴的良木，於是找到這棵樹的主人後，很便宜的將他買下，將它製成古琴，沒想到這這部琴，雖然琴材不是很老，卻是



圖 5：葉世強先生自製的古琴

他所做過聲音最好、也是最難做的琴，到目前為止尚未完工，說到這裡他露出了滿意的笑容，可見一個製琴家，如果能遇良木，再辛苦也值得。在他展示的琴中，有一把琴面有斷紋，但對於如何製作斷紋，他只說這是他的秘密，我也不方便追問下去了。

在訪談間，葉先生還在上書法課及國畫課，他說他一面接受我訪談，一面仍要顧及學生的課，所以他大概每三十鐘，接受我的訪談，過了三十分鐘，則是上

他學生的書法課，他認為我除了訪談外，能夠聽他在教學的上課內容，他的學生除了上書法課外，也能在我訪談時吸收琴的知識，可謂一舉兩得。他的學生年齡層約在三十五~四十五間，有些是學校老師有些是家庭主婦，都蠻有氣質的，他們表示，能和葉先生學書法及國畫，是很有福報的。葉先生在教書法時，自己親自示範，寫一個永遠的永字，並詳細的和學生解說下筆的輕重緩急，並細心的修改他們的筆畫。

根據他學生的說法，葉先生是民國 38 年，自大陸到台灣定居的，單身沒有結婚，在台灣繪畫的名聲，遠比古琴來的響亮，因喜歡安靜、自然，所以選擇在花蓮租屋居住，鄰居時常幫他處理一些生活瑣事。葉先生生活簡樸，客廳除了兩張小型籐製的舊會客椅、一張小茶几及書法用的教學桌外，別無它物，另外就是四、五張琴靠在牆邊，及貼了滿牆的國畫了，牆邊空白處也貼了好幾封收到的信件，他的畫大多以簡單線條為主，主題取材於大自然，有一幅是一隻鳥，停在岸邊，旁邊有一些水草，背景是寬闊的天空，皆用墨作畫，畫風有點似近代畫家林風眠晚期的作品，表現自然與空靈，想必是他晚年心靜的寫照。



葉先生可能比較少與外界接觸，當我向他介紹我們南華大學民族音樂音系，把古琴列為必修科目時，他眼中閃爍著驚訝之光，因為他原來認為，大陸的古琴發展比台灣好，少一個台灣不算什麼，沒想到台灣能推展這樣的古琴教育，他直問我是什麼老師在推廣？我向他說明是周純一老師，他覺得在台灣古琴能有這樣的發展，令他很訝異，他便說：「請代我向周先生問好」。

將近中午十二點鐘，鄰居幫葉先生送來代買的便當，我便起身告辭，他告訴

我台中有一個莊秀珍，是台灣彈琴彈的最好的，要我一定訪問她，我便向他道謝離開。劉先生的夫人說，來一趟花蓮不容易，所以載我到花蓮火車站途中，還帶我到花蓮的花卉農場賞花並用餐，劉夫人很爽朗，她說我的行程太趕，如果多待一天的話，可以帶我在花蓮四處遊玩，讓她盡一下地主之誼。

下午二點多搭火車回台北，結束這趟花蓮專訪。

第三次民族誌

田野日期：2005/2/22

地點：嘉義縣中正大學內

時間：下午 4:20~5:20

共 60 分鐘

田野對象：郎毓彬先生

訪問人：范姜沛文



圖 7 郎毓彬先生(圖片來源：大紀元雜誌)

受訪者簡介：

郎毓彬先生，是攝影大師郎靜山的兒子，文化大學中國音樂學系畢業，主修古琴，師事孫毓芹老師，曾組<台灣弦樂團>並在台灣首次邀請大陸古琴家姚庚白、陳長林等來台演出，曾成立「郎毓彬音樂工作室」出版古琴音樂等。近年研究咖啡，在嘉義中正大學活動中心內經營「湖畔咖啡廳」。

今天的天氣不錯，嚴淑惠學姊聽說我要訪問琴人郎毓彬先生，便欣然答應陪我一同前往，因為住家離嘉義需要轉好幾趟車，便決定開車前往，上午 10:30 出發，學姊從南投出發，約定在中正大學門口會合。

聽說郎毓彬先生，是嘉義中正大學內的咖啡廳老闆，店名叫「湖畔咖啡廳」，讓人感到頗富詩意，下午 1:30 我便準時到達中正大學，和淑惠學姐碰面，我們停好車，便一同尋找咖啡廳，中正大學內有兩家咖啡廳，我們尋找的，是在活動中心內的，約 1:45 我們找到郎先生開的咖啡廳了，原本以為在櫃檯忙碌的是他本人，沒想到上前詢問，才知道他還在家裡，因為冰箱壞了，延後到店的时间，櫃檯先生很有禮貌的說：「你們和郎先生有約嗎？」我們答：「沒有，我們想他在

這裡，便直接過來了」他招呼我們稍坐片刻，應該不會太久，我們便坐下來點了杯咖啡等等看。郎先生的咖啡廳佈置簡單典雅，牆上貼了對各種咖啡豆的解說，還有粗布織成的咖啡豆麻帶，加上美術燈隱隱約約的投射，真是令人陶醉的午後。

下午 4:00 遲遲未見郎先生的蹤影，我們又點了一個焗烤當晚餐，直到用完餐，4:20 郎先生才出現，我們向他表示，素未睺面冒昧造訪，據周純一老師說，他是台灣古琴彈的最好的人，想和他請教一些古琴的問題，沒想到他居然幽默的回答：「古琴的事我不懂，不過要聽八卦，我倒是很多。」便請我們坐下。

郎先生留了一個大鬍子，個頭蠻大的，他說以前唸文化大學中國音樂學系，原本唸打擊，後來轉主修古琴，指導老師是孫毓芹先生，是一位退伍軍人，我問他為什麼選擇古琴當主修，他卻答：「別的樂器混不下去吧！」言談間，我們感受到他豪邁、幽默的性格。

據他說，郎先生曾在台北成立〈台灣弦樂團〉，期間在音樂廳辦過很多場音樂會，也曾經在汀州路自宅的地下室辦過好幾次的古琴音樂會，對國樂與西樂都貢獻很多，我們還提到，聽說他彈琴曾一彈便是七、八個小時，而且還彈斷了好幾根弦，對古琴的執著很令人感佩，他卻又答：「沒有，那只是玩玩而已」。郎先生對我們的問題回答的很簡短，他說當年葛漢聰、游麗玉也都是孫毓芹的弟子，當時彈琴的人少，孫毓芹老師有在教做琴，比如林立正、陳國興等，香港在賣古琴的有蔡福記、北京的孫慶堂。

我們也向他請教提供可訪問的古琴前輩，或者是台灣早期的琴人，他提供我們可以到鹿港找顧家的偏房，因為據他所知，二十年前有人做過他們彈古琴的報導，因為是偏房，所以找資料比較困難，另外他也提到，電影〈大宅門〉裡面有女生名叫月英的，她和彈琴有關，及早期台灣的彈琴前輩容天圻，及培養出來的弟子有台中的李孔元等。這時已是傍晚 5:15 分了，訪談過程中，有中正大學的學生前來用餐及喝咖啡，也有跑來和郎先生打招呼和還書的，我想郎先生在這裡一定不只是一位咖啡店的老闆，同時兼具文化傳遞的轉運站。約 5:30 分我們向他道別，他並留下了電話，以便電話聯絡，減少我們南北奔波的時間。

第四次民族誌

田野日期：2005/5/6

地點：台北市泰順街自宅

時間：上午 10：00~12：00

共 60 分鐘

田野對象：王海燕老師

訪問人：范姜沛文



圖 8 王海燕老師彈琴的神韻

(王海燕老師提供)

受訪者簡介：

王海燕老師，從梁在平教授習古箏多年，後在藝專二年級時學古琴於大陸來台琴家，即梅庵琴派吳宗漢先生。畢業後留校任教，曾赴美國北伊利諾大學兼任教授，後在台北藝術大學任教古琴，任傳統音樂學系專任教授兼系主任，及國立臺灣大學音樂學研究所兼任教授，並得到中國文藝學會，第二十六屆文藝獎(音樂類：國樂教學獎)及與漢聲廣播電台合作之〈文藝橋〉節目，獲廣播音樂節目金鐘獎，近年在台灣大學成立古琴社，著有多篇單篇論文，近年研究琴歌與古琴心靈音樂。

回憶民國 85 年，筆者被古琴的外型吸引，便先後在新竹廣陵國樂坊及百禾音樂教室學過古琴，後來因故暫停。筆者一位教古箏的朋友黃美華，向他的老師魏德棟尋問，才輾轉得以向王海燕老師學琴，這段時間一直斷斷續續的維持著學琴狀態，直到我唸研究所後，老師說我沒空練琴，畢業後再說吧！於是有一段時間沒有到王老師家了。

王海燕老師的娘家，住在台北和平東路一段、泰順街附近，因為王老師常常

在娘家陪伴年邁的父母親，所以我們平常上課都在那裡上。

前幾天，我與王老師相約今日上午 10：00 見面，9：50 便在台北師範大學下一站下車，沿著泰順街走進去。和平東路與泰順街口剛好是市場所在地，所以沿路都聽到魚販、肉販的叫賣聲，顯得非常熱鬧，再走幾分鐘便到了王老師家，我按了門鈴，王老師的一個學生便前來開門。

原來王老師正在上著課，我小聲的向老師打聲招呼，以免吵到他們，老師說沒關係，他們即將下課了，叫我在沙發稍做片刻。老師的客廳擺著一套木製的沙發，旁邊則放著一張可以旋轉的籐椅，通常這張籐椅都是老師的母親坐的，可是今天卻沒有。客廳旁則放著兩張琴桌，上面各放一把古琴，老師與學生各彈一張，王老師上課的方式是面對面、一對一的教學，通常都是老師先把樂曲彈一遍，再分句教學，遇到學生不會的地方，老師會帶著學生跟著齊奏，吟猗也很講究，她要求學生曲子要彈熟，才能體會其中的涵意，如果下次上課彈得很好，她便會說一些有關琴學的知識，及佛學相關問題，有時候我聽得懂，有時候卻不知所以然……。

老師的母親年事已高身體欠佳，王老師說她在房間裡休息，我則趁王老師還在上課，到房間探視她，她躺在床上，並且慈祥的說：「啊！范姜來了。」聲音些許的微弱，和前幾年的體力相距甚遠，我和她握握手並請他多保重，便到客廳去。還記得以前我學琴時，老師的媽媽，總是坐在客廳的籐椅或沙發上，靜靜的聽著我們在上課，彈得好時她還會誇講幾句，真是歲月不饒人。

很快老師上完了課，便接受我的訪談，老師說她以前唸國立藝專音樂科國樂組，主修古箏，那時學校沒有主修古琴只有主修古箏，到了二年級期末的時候，梁在平老師力勸她轉古琴當主修，因當時吳宗漢老師從大陸來台灣，在藝專教古琴，王老師是他第一個在台灣正規教育中的古琴主修學生，另外私下吳宗漢也教了很多古琴學生，如顧豐毓、王正平等，當時王老師上古琴課，一上就是大半天，有時候是一天，在老師家吃午飯，然後繼續上課。師母王憶慈，對她非常客氣，密集上課三個月後王老師就和吳宗漢老師上台，做第一次的古琴演出。

後來藝專畢業時，也就是民國 59 年，又舉辦古琴、古箏獨奏會，那時很多觀眾都來欣賞，包括國樂界、文學界的一些教授、老師，後來學古琴的人越來越多了。

因為王海燕老師是先學古箏後學古琴，我便詢問她這樣的轉變，是否有什麼適應不良的地方，她說當時年紀輕，老師既然這樣說，她就學了。

王老師從吳宗漢學古琴時，第一曲是〈仙翁操〉，老師說是調音的曲子，這與我第一次和王老師上課時給的曲子一樣，因為這首曲子是 A 音與 A 音、G 音與 G 音做按音與散音的練習，真的是非常適合初學的曲子。

王老師國立藝專畢業以後，學校老師就把她留下來，在學校教古箏，後來吳宗漢老師到美國去，他的學生便轉給孫毓芹老師教，後來孫老師沒教了之後，他們問王老師可以教古琴嗎？她便說：「我是古琴主修畢業的，當然有資格教古琴。」所以就把課接下來了。王老師認為，古琴與古箏的不同，在於古琴的音樂是比較內斂含蓄的，而古箏是比較活潑外放的。

幾年前她到美國去演出，她負責古箏和古琴的部份，演出完畢，大家都一票的圍過來古琴這邊，王老師也覺得很驚訝，應該是外放的古箏比較受外國人歡迎才是，他們卻對古琴十分好奇的詢問說：「為什麼會有聲音這麼好聽的樂器？」、「為什麼聲音這麼特殊？」、「是用什麼木材做的？」、「這樂器很特別，這種演奏法全世界沒有的？」當地外國人認為古箏的音樂像顆粒式，比較接近西方音樂，而古琴的音樂雖也有顆粒，但因吟猱綽注的指法，時而像線條般有有延伸面，時而像顆粒，顆粒加上線就有著濃濃的中國味道。王老師說：「這樣的現象顯示著，古琴具有中國文化的代表性及特殊性。」



圖 9 王海燕老師於民國 59 年在台北實踐堂的演出(王海燕提供)

在她多年的古琴教學經驗的累積，她還是比較喜歡古琴。她說這幾年調到台北藝術大學繼續教古琴，並擔任系主任，雖然辛苦，但必須傳承，並說像我們有機會也可以教一些學生彈古琴，並可培養她們，參加她們學校(台北藝大)的入學考試，到時候比較有機會多培養一些優秀人才。

我詢問王老師吳宗漢老師的學習過程時，她說：「當時是去老師家上課，我很勤練，有時候一去就是大半天，我學得很快，老師也教得快，有時候老師教的吟猱，我練熟了以後，覺得自己做了一些改變，也很好聽，第二次上課的時候，老師聽到了，我原本以為老師不同意我和他的彈法有點不同，但老師卻沒反對。有時候老師會邀請一些同學到他家雅集，有的同學彈琴，有的吹簫，像北市國的王正平、葉紹國、呂培原、呂振原等等還有很多人，都是吳宗漢老師的學生，吳宗漢老師對大家都很好，後來中風去了美國，我每年都去看他。」談到吳宗漢，老師的心中充滿感激之情，可見吳宗漢老師對王老師的影響。

因前幾年，筆者曾參加<吳宗漢逝世十週年紀念音樂會>由王老師及吳宗漢的在台弟子主辦，筆者並詢問王老師舉辦此場音樂會的動機，她說在台灣，吳宗漢老師確實是影響台灣古琴的重要人物，另外孫毓芹也是，他們的不同點是，吳宗漢老師是台灣第一個進入學校音樂正科班，教古琴的老師，很幸運的，王老師也是他第一個在台灣任教的第一個學生，有責任籌辦類似的活動。吳宗漢老師是大陸南通琴家徐立孫的得意傳人，而徐立孫又是梅庵琴派創始人王燕卿的嫡傳弟子，所以吳宗漢老師是梅庵琴派的第三代傳人，當初師宗王燕卿也是在大陸南京師範學院任教古琴的，所以王老師認為，他們這些老師，一脈相傳，都是在學校教古琴，作為一位傳承者，為了感念先師的教導外，另外就是要讓古琴更加發揚光大，除了要介紹老師的琴德琴藝外，也要對古琴，在既有的基礎上創新，比如製作古琴的心靈音樂、創作新曲，才不會辜負老師。

筆者詢問老師和其他琴家交流的情形，老師便答，結婚後就是學校、家庭兩邊跑，婆婆家與娘家的事，她都要操心，所以一般的雅集她都很少參加，但學校會固定每年舉辦古琴的音樂會，她都一定會參加。另外老師知道我在做古琴的

研究，還特別的囑咐我，如果我有機會到高雄去拜訪高雄的古琴學會，要和也同是梅庵琴派的傳人邵元復，打聲招呼，因為王老師學校與家庭兩頭忙，自己身體也不好，無法前去拜訪交流，深表遺憾。

王海燕老師，除在藝大教課外，也在民國 90 年起在台灣大學開古琴課，教學生彈古琴，那是在大學的通識課選修的課程，不管是醫學系或商學系，都可以選古琴課，他們都很有興趣，只是因學校課程的關係，他們練琴的時間比較不夠，有的還是彈得不錯，他們腦筋好反應很快，這對大學古琴教育來說，無疑是開了一扇大門，不只是音樂學校才有上古琴課，也可以開在一般的大學，這樣可以讓更多學生接觸古琴。

筆者好奇的請教王老師，學古琴須具備什麼條件，才能把琴彈的更好？老師則說彈古琴只要喜歡就可以，她說：「學生要努力、認真練琴、喜歡琴、有內在涵養、不可瞠目結舌，成天爭強鬥狠，遇事心平氣和，畢竟古琴是修身養性的樂器。」

王老師向來非常提攜後輩，她認為推廣古琴，就是從無到有，本來沒有的團體，成立了以後，就會一直延續下去，她也可以安心的放手，讓下一代的學生他們在推動了，就像台大古琴社，從原來的選修課到成立琴社一樣。

很快中午 12 點了，今天收穫很多，同時也很感謝她引領我進入古琴的世界，向她道別後，結束今天的訪談。

第六次民族誌

田野日期：2005/5/26

地點：台北縣汐止鎮自宅

時間：下午 2:00~3:00

共 60 分鐘

田野對象：李楓女士

訪問人：范姜沛文



圖 10：李楓女士在寓所接受訪問

受訪者簡介：

民國 59 年習箏，師事梁在平教授，專習其作品，並參與記譜工作。因受梁教授「以琴入箏」影響，對古琴產生興趣，60 年開始從先後從吳宗漢、孫毓芹學古琴。80 年起任國立藝術學院古琴教師，87 年出版古箏 CD「柏舟-16 弦箏的無言歌」，88 年出版古琴 2CD「宋琴絲弦-嘯月琴韻」。

筆者第一次見到李楓老師，是在民國 2001 年的台北國家音樂廳，由吳宗漢的弟子舉辦的〈吳宗漢紀念古琴的音樂會上〉，當時李楓女士着一身古裝彈奏兩首曲子，令人印象深刻。因李楓女士和王海燕老師都是在台北藝大任教古琴，我認為她在古琴界具有代表性，所以特地和她聯繫，以瞭解他和古琴的淵源及想法。

因為約的是下午兩點，我怕路線不熟便提早出門。正午 12 點我便上高速公路，走北二高往汐止的方向開去，一路順暢，我的車速也達 100 公里，沒想到 12：30 就到了，剩下來的一個半鐘頭，我便在車上用事先準備好的便當，再睡一下午覺，等待時間的到來。

好不容易等到 1：50，我便把車停在路口，步入李楓女士的住處，我在一樓按了按門鈴，李楓女士便在確定我來後按開門鎖，我沿著樓梯直達樓上，李楓女士穿了件紅色上衣，精神奕奕的來迎接，她的沙發是類似紅木的材質，茶几上插了一束百合，燈光則是透著米色的圓形仿古燈籠，客廳背後還掛著竹簾，很簡

潔復古。

李楓女士說她接觸古琴是很偶然的，因為以前對於古琴僅止於書籍中以及欣賞畫作裡，當時認識到有那些古琴，並沒有想要近一步的認識，那時她跟梁在平老師學習古箏，有一次在聊天中得知台北有一場<古琴師生演奏會>梁在平老師給了她一張音樂會的票，她就去聆聽，聆聽之後，她便發覺這就是她想追求的事情，然後很快就決定去學琴，她說這個決定大概是她這一生最快下決定的事情。

李楓女士先是向梁在平學古箏，因為古箏跟古琴在右手的部份是一樣的東西，梁老師是走傳統的路線，而且梁老師本身十四歲就開始學琴，他是跟張有鶴先生學琴的，所以他的箏曲之中都還是有琴聲音在的；也可以說李楓女士是受了他的啓蒙。後來便和吳宗漢先生學古琴，時間大概一年至兩年左右，後來我懷孕了，就比較不方便去學琴了，就停下來，之後吳老師就去美國。



圖 11：李楓女士收藏的古琴、古箏及 CD

李楓女士想要繼續學，但是沒有老師了，便寫信詢問吳宗漢老師，於是吳老師介紹了陶筑生老師教她。後來陶筑生老師也出國了，然後她又沒有老師了，因書法老師的介紹，最後她就跟孫毓芹老師學琴。而且那時候李楓女士小孩還小，就把工作辭掉了，專心照顧小孩，而且她更也可以專心學琴。

我也請李楓女士介紹吳宗漢老師和孫毓芹老師上古琴的方式，她說：「我們都是個別上課的，所以王老師說她沒有在吳老師家見過我，或是梁老師也是這樣講的，因為那時候我還在上班，去學琴的時間都是等到下班之後才去的，我們都是個別教課的，並沒有大班的教學。跟著吳宗漢老師初學琴的時候，第一次學的曲目是仙翁操，因為老師說仙翁操是學調音的曲子，所以第一首就是學<仙翁操>，再來就是學<秋風詞>等等的小曲子。」

關於李楓女士喜歡的曲目，她便答，每首琴曲都有它特有的部份，因為琴曲流傳到現在，已經被刪掉很多，時間可以淘汰不好的，能留下來的應該都是好的作品，所以我們常常彈的都是古人愛彈的，譬如西方古典音樂大家愛彈的也就是那幾首經典之作，且因為我們現在所彈的其實是不同的作者所作的曲目，所以也就不太有重複的語法，她覺得自己習慣的語法都是很美的。像〈漁歌〉、〈大胡笳〉都是她喜歡的曲目。現在因為她都是在教琴，所以要問她喜歡的曲子很難去說，而且因為教學的關係，每首曲子都要練習，譬如學校規定的曲目等等。另外，她自己每首曲目練習的時間都是平均的，但有時候曲子要練很久還不會練得熟，有的曲子很長，但卻很快可以練得熟，這可能跟自己的習性有相關連，沒有辦法告訴筆者確切的時間，但是她說她學習的速度很慢，所以大部份都花很長的時間才學得會彈，會彈之後，也希望把感情融入，進而它變成自己的一樣。

因李楓女士都曾向台灣的兩位古琴先進學琴，我便詢問她是否有不習慣的地方，他說那是一定的，因為每位老師重點教學的風格不同，或多或少會有不習慣的部份，就像她跟吳宗漢老師學琴的時候，是一對一的教學方式對彈，因為吳老師有兩張琴，所以是老師彈一句，她跟著他彈一句；後來陶筑生老師是一首曲目彈到一個段落之後，再由她來練習，等到她彈錯了，老師才會出聲指明不對的地方，孫毓芹老師也是因為只有一張琴，所以也是採取這樣的方式教學。

當我詢問他的師承有二位老師時對她有什麼影響，她說：「一件事情並不只是有長處，它也有短處存在，這就看自己如何去取捨其中的不同，因為學習過程時抱持何種態度，自己要知道想要學什麼，譬如說你學了十位老師的經驗，學了十位老師的長處，同時你也學了十位老師的短處」；所以她聽佛經，靜空師父就說過：「一門深悟」這句話，因為你要跟一位老師學到底，才能學到他的精髓，就像古人所講的「薰洗」，不是像到百貨公司買東西，我繳了學費，我就是學你這首曲子，就學〈流水〉這首曲子，這樣是學不到任何的東西，很多到大陸的人是這樣子學的，但是台灣教學的，老一輩還是用「薰洗」的態度，就像你每星期到老師那去，你學到很多老師待人處世的方式，你也學到老師的琴，因為老師的待人處世的方式表現就展現出在他的琴音裡。

她認為吳老師的曲風是梅庵琴譜，但是孫老師不是，而且孫老師學的比較廣，而且他也不是梅庵派出身的，所以孫老師會的曲子很多，於是李楓女士就和他學一些別的東西，至於派別的部分，其實還好，因為就像在家裡可以和父母講

家鄉的話，到了外面則是講普通話是一樣的，反正只要看到曲，知道它的方向是什，要用什麼語法彈出來，這方面她則是沒有困擾的。

其實李楓女士認為，當初學琴的時候，也沒想到要跟兩位老師學琴，因為外在的因素的關係，換跟孫老師學習，再者現在人也不一定師承是一人，因為現在有很多人到大陸去，學習各地的曲風，師承好幾人，而她只是剛好碰上這樣的事情，但是她的學習態度是非常專心的。

至於台灣的琴人聚會或雅集，筆者認為比較難把大家結合起來的感覺，李楓女士認為彈琴的人比較孤僻吧，大都喜歡在家裡彈琴，她除了學校很少有表演的活動，有聚會的話是因為彈琴不是表演，如果要說成是表演，實在那就是很勉強的，就像要她去「表演」的話，因為個性而言，這是沒有辦法的，因為她沒有辦法做一個表演的呈現，這對她來說是一件困難的事情，雅集的話台北有很多，但是她也不太主動，因為有時候是星期六，或是星期例假日，但是假日這個時間她覺得應該自己和小孩在一起比較重要，可見李楓女士是把重心放在家庭的琴家。

另外我也請教老師教古琴的心得，包括如何引導初學者進入古琴的世界，她認為，喜歡來上她課的學生都應該是對古琴有所認識，或者是有一定程度的喜歡，而且目前來家裡學的學生有五、六位，也都是成年人了，都非常了解古琴，或是在學養上有一定的基礎，不須要她去引導，只有在練習的部分，因為是業餘的嗜好，她也不能像在學校一樣規定的很嚴格，慢慢的等時間教會他們之後，讓他們有時間去練習，也許等過一陣子再回頭來複習，加深他們的印象，讓他們融入古琴裡。

前一陣子，大陸有一位晚報的記者顏曉星先生，把梅庵琴派的資料做成了史料，尋求李楓老師的協助，補強台灣的部分，李楓老師便當了聯絡人，筆者認為她非常重視這件事，她說她覺得這個問題是我們這些做學生的要替老師「正名」，要不然的話在台灣，我們看到的資料裡，徐立蓀先生在他的文章裡沒有提到吳宗漢老師一個字，所以有的人就認為吳宗漢老師是假冒的，因為她說嚴曉星先生也曾提到，邵元復先生的梅庵琴譜上面寫著，台灣唯一傳人是他，所以成(公亮)先生也覺得很奇怪。那就是我們做學生的，要有責任要替老師的名字「正名」所以成公亮老師寫信給她的時候，問她可以協助顏曉星整理梅庵琴派的工作嗎？李楓女士很熱心，於是就當了連絡人。她認為有些部分也是沒有辦法去做的，因為成(公亮)老師寫了一大堆的名字，她也沒辦法去做總召，在他給的資料中，有些人

已經過世了，有些人則是不彈琴了，比如唐健垣元先生是寫<琴府>的，所以是世人皆知的，並不用她特別去介紹，而葛敏久先生因為家裡的因素已經改名為葛漢聰，並且任教文化大學。我覺得「大孝」在中國人的傳統，就是「大孝顯父母之名」，對老師也是要這樣，老師的名字一定要讓他清清楚楚有他的地位，她說結果成公亮老師文章寫著：「推崇吳宗漢老師」成老師認為吳宗漢的影響最大。因為吳宗漢老師以前在香港有教學，台灣有教學，美國也有教學，只是後來在美國已經沒有教新的學生，因為年紀也大了，左手也不太方便。

李楓女士一直強調對老師的正名這件事，據筆者所知，在台灣梅庵琴派的傳人很單純，且有脈絡可循以吳宗漢先生傳下的弟子較多，而高雄的邵元復雖在大陸師承徐立蓀，但在台灣教學有限，倒是有出版品<梅庵琴譜>再版，與少部分單篇與古琴有關的文章，筆者認為兩者都是梅庵琴派的傳人，一南一北皆有貢獻。

最後我再請教李楓女士，彈好一首琴曲要注意些什麼？以及心目中的大師？她覺得要彈好琴，就要借楊石百先生說過的四大條件：

- 1、一定要有明師的傳授：明是「明白」的明，並不是「有名」的人，而要的是有心得的人
- 2、要有毅力：這也是最重要的，因為練習的時候是枯燥無味，常常要一直練習一直練習，如果沒有毅力是做不來的。
- 3、本身生活的歷練、遭遇
- 4、以及自己是否真有興趣，就像在學校為了文憑書的人，這種人一定不是很認真去看書，所以唸起來一定很辛苦。

她認為如果具備了以上四種條件，一定可以將琴彈好，另外古人都是她心目中的大師，因為古人都有值得我們借鏡的地方，她並沒有偏好那位。

很快的訪談約一個小時了，我知道李楓女士是梁在平古箏的弟子，便要求參觀她擺設琴的地方，我們沿著客廳，穿過起居室，便是她練琴的地方，牆上掛著兩張古琴與十六弦的古箏，最後她送我一張她出版的古箏 CD，感謝她接受我的訪談。

第六次民族誌

田野日期：2005/6/9

地點：台灣大學樂學館

時間：10:00~12:00

田野內容：大陸琴家吳釗先生演講

〈古琴的傳統與現代〉



圖 12：吳釗老師至台大演講
(左:台大沈冬老師)

前幾天筆者接獲王海燕老師的電話，通知我大陸琴家吳釗先生，將在台灣大學「樂學館」舉辦演講，題目是〈古琴的傳統與現代〉，王老師認為，這場講座，不僅會提到古琴的傳統問題，更會提到古琴的現代問題，會後也會留一點時間給同學們，可以提出古琴問題及修正個人指法，我很興奮的前往參加，同時也感謝王老師對我的提醒。

其實吳釗先生，這學期被周純一老師聘請在我們南華民音系授課，因我在學校的課都修完了，正在寫論文階段，比較少機會去學校，吳釗老師既然北上台大演講，對我來說是一大福音。

演講是上午開始，我搭火車於九點三十分抵達台北火車站，爲了搶時間，在火車站旁搭了一輛計程車便飛奔前往。到達台大樂學館時就快要十點了，我匆忙的進入教室，只見台大古琴的學生尚未到齊，零零落落的坐在琴桌前彈琴，老師也尚未出現，令我放心不少。環顧演講的教室，是台大平常上古琴課的教室，約有十坪左右，琴桌有八張，加上老師用的琴桌在最前面，外加教室左側前端擺了一部一號鋼琴，稍嫌擁擠了些，我想待會老師和同學如果都到齊了，一定會擠得水洩不通的。我得先預作準備，不然連坐的地方都沒有，便起身在教室後方搬了幾張折合椅，擺在牆邊，以便王海燕老師來時有位置可以坐下。

10:15 左右，吳釗老師在台大音樂研究所所長沈冬的引導下進入教室，吳釗老師穿了一套富有中國傳統文化的中國衫，親切的向我們問候。這是我第二次見到他本人，第一次是在中壢藝術館，那是南華雅樂團在 3 月間的一場演出，他獨奏一首<憶故人>，令人印象深刻，雖然已上了年紀，但身體卻很健康



、硬朗，吳老師下指有力，吟撓變化的細膩令人讚嘆不已。沒多久王海燕老師也來了，演講才正式開始。

圖 13： 吳釗老師至台大演講

沈冬老師表情豐富並感性的介紹吳釗老師的背景，她說：「我們很榮幸能邀請吳釗老師到臺大來演講，吳老師幼承家學，是優秀的琴家及學者，學生很多」。吳釗老師帶了一把琴，筆者原以為是很古老的琴，沒想到老師說是新琴，而且是大陸名製琴家王鵬先生的作品，他來台幾個月前才拿到的，老師示範了音色，聲音不錯，琴面有斷紋，老師說現在造琴技術進步，連斷紋都可以做得和真的一樣，真令人讚嘆，不過價錢是台幣二十萬元，我想台大的學生，恐怕是望塵莫及。

吳老師開宗明義的說：「查阜西和吳景略是我的老師，古琴藝術是遺產，全人類的事，是不可迴避的問題，中西文化衝突，清末舊文化社會變革，主流音樂----音樂學院，是西方音樂模式，古琴始終沒進入音樂學院大門，古琴成邊緣化，人數很少(學習人數)。查阜西建立琴社，為傳承做了很多努力，在他們手裡卻很頑強(推展未達到預期)，是一條老路。1995 開始(古琴)進入北京中央音樂院後，中央、上海也有古琴，我、吳文光、龔一，他們是第一代，我例外(非音樂院畢)，他們的老師是很傳統的訓練教出來的，趙家珍、趙孔連、查阜西是第一代，成

公亮講：『現在大陸琴家都是一樣面孔』以前各家各派有獨門曲，現在都一樣。」

帶來的斷紋新古琴吳老師點出了現在古琴界的一個重要問題，以前因大陸交通不發達，古琴曲能表現當地的特色，如諸誠派古琴曲，就富有山東風格的特色，另外浙派、虞山派、廣陵派等也都有代表曲目和特有的風格，筆者認為一但如老師們說的「大陸琴家都是一樣面孔」，令人無法想像，未來下一代的琴曲風格式是如何呈現的，難道毫無特色可言嗎？

另外一個問題是古琴演奏的問題，吳老師認為，音樂學院現在走上舞台，沒辦法跟得上西洋音樂，如果非要和西樂相比，得加上樂隊、單獨一個喇叭(因古琴音量小要擴音)，很困難，現在音樂發展出無調性，古琴指法會因應配樂隊而改變，不得已在吉他挪指法、古箏挪指法，吟猱細微的東西用不著，因而音高節奏、審美觀念改變，傳統的東西丟了，再來打譜也沒辦法。吳老師說道，中國後期作品⁴，打譜有困難，早期⁵吟猱少，傳統審美丟棄，老一輩去世一個個走了，早一輩演奏模式看不到，聯合國講：「搶救古琴」，吳老師卻認為，傳統演奏技法才要搶救。在音色方面，吳老師喜歡實音，他說有人喜歡泛音，他則認為泛音空空的太大聲。再則要把聲音放大，吳老師也曾做過實驗把琴體放大，因為音大顯得太亂。他說：「古琴內向的—為己，古琴外相的---表演」，引申出傳統彈琴---為個人，在先秦時代，高貴樂器是編鐘



圖 14: 吳釗老師讓學生試彈自大陸帶來的斷紋新琴

⁴筆者認為後期應該是指明、清和現代的古琴譜。

⁵筆者認為早期應該是指宋代以前的古琴譜。

邊磬，是美的聲音，可以媲美鋼琴，穿透力大。古琴區別於其他樂器，有豐富的音色變化，指板長，也比小提琴長，更具備拉弦式樂器的特色，古琴音樂是線狀，不是點狀。

另一個問題，是從音樂奏法到音樂本身，他說古代社會，古琴不僅僅是樂器，而是文化人的修養，也包括道德範疇，再來是琴道，但在西方觀點，古琴卻是樂器。古代演奏方法用絲弦，絲弦一音沉、柔，雖有點噪音但有傳統聲音、有韻味，動作小、聲音結實，右手彈欲斷弦，左手按令入木，像寫書法內斂，力量在內，表面看不出，輕輕一點，就讓人受不了，內功用在一剎那，表面動作大，學院派沒有吟猱，直接彈。

至於彈琴的動作他認為，古人彈琴「搖頭晃腦」是大病，古代形容彈琴叫做「走坐猖狂」，現在在西方角度來說是「神燦飛揚」，這樣的形容逗得大家開懷大笑，令筆者想到古人背詩、朗頌時的的神態。另外他認為中國的佛、儒、禪對古琴的影響很大，在文學上也有影響。另外在韓國、日本、東方音樂也有似是而非，是指非指的禪宗觀念。古琴音樂型態，和中國聲與韻的結合一樣，西方注重聲的疊合，美術觀點來看，古琴猶如中國水墨—墨漸漸劃開，西方油畫則重視一體。他認為，中國音樂貴在實音與虛音，音做框，架在天韻，有高與低八度，跳音不易唱，西方音樂是具體的，(古琴音)似 DO 非 DO，似 RE 非 RE 音高不確定。筆者環顧四周，這場演講，除了台大古琴的學生外，也有少部分社會人士，可見古琴在台灣已漸漸受到重視。

接下來是老師介紹古琴最重要的吟猱部份，吳老師說：「古琴音樂之妙，半在吟猱」可見吟猱有多重要，他又說：「韻的問題、吟猱該如何掌握？宜有圓有方，吟猱貴圓，以圓為主，吟有各種吟，方有各種方，吟猱有法，音準點始，音準點止，合乎法—準，不合乎法—不準，得法後要無法，藝術入無法，才是提高境界。」這番對吟猱的解釋，非常的細膩，是筆者從未聽過的，只見聽眾紛紛拿起筆，記錄這段精典。

吳老師也提到<琴學叢書>的作者楊時百先生，楊時百他原來無師自通不會吟

猱，一天在南京碰到北平來的王勉之，學到吟猱之法，便把以前學的全扔了，後來才成爲古琴大師，吳老師說他見過楊時百先生的兒子，楊時百爲了教他兒子彈琴，吟幾次記、猱幾次記都得很清楚，但是這樣效果好嗎？吳老師認爲，記得太清楚體會不出曲子的感受，〈天文閣琴譜〉說：「吟猱要趨得其琴」就是要服從於藝術，吟猱無須規定幾次。

現在音樂學院，因爲與樂隊配合，虛音免了，或虛音改實音，是把同樣的古曲，用不同文化理解，老師認爲有失古意。筆者對老師的演講很感動，收穫也很大，後來大家卯勁的把握時間，鼓吹老師現場彈奏，沈冬老師也笑容可掬的大力勸說，希望能一飽耳福，吳老師便彈了第一曲〈良宵引〉，他說這是一首古曲，美好的一個晚上，吟猱就像他說的一樣：「有圓、有方，不可處處吟猱，要靈活處之」，只見老師的手指快速吟猱，柔中帶剛，和他的年齡彷彿不相襯，沒有老態龍鐘之感，反道是吟猱間變化很多，根本來不急研究吟猱的方與圓，就進入下一個樂段。

彈完後老師又解釋說，早期稽康〈琴府〉，講古琴內向性，性極靜、中和，現在廣陵散彈得太暴力，和稽康的不同，管平湖彈得較近合，他說 2000 年馬里蘭大學有個小姐的論文和古琴有關，內容是老、中、青三代，把琴愈彈愈快，羅倫斯先生也認爲不可彈太快(老師氣勢、力度示範)。

另外他說清朝的崔生棟、徐上瀛，認爲右手要簡單，左手要重韻味，走佛教禪宗路線，提倡「真空妙有，非空」，溪山琴況把崔生棟的觀點具體化—清靜恬淡。溪山琴況有提：「妙有非有，追求無」，要離開音樂，超過情感之外的追求，意即彈琴要頓悟、見佛心。古琴與禪最能相通，手抓不著，一下不見了。

吳釗老師說：『虞山派認爲「看到道」，李智講：「琴者心也，琴者吟也」(儒家來說叛逆)徐上瀛講：「琴者心也」，清朝〈五知齋琴譜〉幾百年，被大家推崇，藝術性很高，古琴音樂是變的，肯定有不變的東西在內，不可說你彈古琴就是傳統，北大(北京大學)有兩百多人彈，體現文化的精神。從清代到今天是盲目狀態，不求慎解。』時間很快過去了，老師留了幾分鐘給學生發問，有位同學提到「撞」

與「逗」的問題，老師便答：「撞要快——上虛下實，反撞——先下後上，逗：晃一下即可」並示範講解，老師也提到傳承的問題，他認為如果是自己發展出來的彈法，一定要和學生說，什麼是古譜、什麼是自己創的？才不失古譜的內容。另一名同學則對古琴五線譜提出疑問，老師則答：「我是傳統，但不反對創新，很多人說吳景略的<憶故人>很好？為何不保留？眼界為寬。」老師的觀念是，推崇傳統，但不排斥創新，因為這樣能讓眼界更寬廣，不致敝門造車。很快就中午十二點了，這場演講讓我受益良多，在場的師生也意猶未盡，會後吳釗老師同意我們試彈他的琴，同學們都興奮的在老師的琴桌圍成一堆，後來經台大所長沈冬向大家宣佈，今天下午一點以後，可以每人十分鐘糾正指法，免費指導，另吳釗老師 6/27、7/1 可以一對一上課，鐘點費為壹仟元，陸續有學生登記，我則利用糾正指法的時間請教老師一些問題。

我想海峽兩岸的古琴交流，日趨頻繁，此次活動，讓台灣學生近距離的接觸大陸古琴大師，一則感受大師的風範，一則增加對岸文化的認識與發展，讓古琴成爲年輕學子的精神象徵，並打破以西樂爲主的崇拜。

第七次民族日誌

田野日期：2005/9/13

地點：台中市

時間：上午 10:00~12:00

共 120 分鐘

田野對象：陳勇志先生

記錄人：范姜沛文

陳勇志先生，醫學院畢業，後赴大陸攻讀中醫，大陸學習期間，學古琴於李鳳芸及許健老師多年，回台灣後曾從成公亮老師學習。是業餘琴人，現現職中醫師、鋼鐵工廠負責人。



圖 15：醫生琴人陳勇志先生
在住所彈琴

每次田野都讓人期待，因為探訪琴人生命光輝的喜悅，就像找到寶庫般令人為之震奮。今天的訪談對象，是筆者五月間，至台中豐原訪琴人吳明桐先生所推薦的，據吳先生說他們是好友。

上午八點，開著一路陪著我下田野的白色轎車，展開今天的行程。根據 9 月 9 日與受訪人陳勇志先生聯繫，他告訴我的路線是在台中交流道下，接中港路—中正路—建國路— 台中路—建成路—振興路，起初的路線很順利，後來因巷弄太複雜，連續問了三個店家才找到，這時候已十點十分了，依約遲到十分鐘。這條巷道放眼望去，幾乎百分之八十都是鐵工廠，此起彼落的打鐵聲、機器運轉的聲音，不禁令人心中疑惑，難道這就是琴人的住所嗎？如果是的話，怎奈得住如此聲響？我不放心的再核對一下地址，確定沒錯，才放心大膽前去。這是一家鐵工廠，外觀是鐵皮搭蓋的廠房，有三個人正在運轉的機器旁討論事情，說話得更

大聲才行，我表明來意後，其中一位年輕人就對我說：「好，這邊請」想必來他就是今天的受訪者。

鐵工廠與住家相連，我跟著他從辦公室上樓，樓上是客廳，深色沙發桌上放著一組砌茶用具，牆壁櫃放滿了一些古玩、玉石，想必是他的收藏品。

陳勇至先生，原先在台灣唸西醫，畢業後到大陸唸中醫，他說會接觸古琴，是因為 1993 年到大陸學醫時，朋友想買古琴作為裝飾，就陪他去挑琴，當時有位琴人在試音，為他們彈奏了〈梅花三弄〉⁶，第一段速度比較慢，在進入第二段時，他感覺跳躍的音符很強烈，完全擺脫了一般人對於古琴音樂死板的傳統觀念。後來又示範曲了〈陽關三疊〉、〈憶故人〉兩曲，展現出不同的音色。這就是他對古琴的第一印象，後來便分別和李鳳雲老師及許建⁷老師一對一學習。



圖 16：醫師琴人陳勇至先生購自大陸的收藏品「鐵琴拓印」圖

在我好奇的尋問大陸古琴老師的上課方式時，他便回答說：「大陸上課的方式是採「段落式」的，要把曲子彈完一個段落才下課，有可能一上課就是兩個小時，不像台灣是「時間制」，的時間到就下課，也許還未到一個段落，就下課了。他當初和李鳳雲老師學琴的時候，不能印譜，只能抄譜，作用是熟悉弦律及筆法，老師要他瞭解，勾、剔、抹、挑怎麼寫，彈的時候才清楚到哪理要斷句，那理要結尾。筆者認為，這是很好的記譜方式，現在影印機普遍，已經很少人抄譜了。」

⁶ 老梅花的版本.

⁷ <琴史初編>的作者.

他說比如李鳳芸老師在教〈梅花三弄〉時，會先教前面的序，讓學生瞭解曲子主要描述的意義，如背景、由來、大意等，之後將全曲彈一次，讓學生熟悉曲子的感覺，等到結束後，才會分部彈奏，不是一開始就教彈，陳先生強調，曲子的意義很重要。

筆者也有同感，如果把曲子彈的再好，不知它的背景、內涵，必流於匠氣，另外許健老師的上課方式，也令筆者心動。陳先生轉述許健老師在教〈平沙落雁〉時說：「你要先彈出晴空萬里，然後帶有淡淡的雲彩，而且你看著遠方有野雁，慢慢拍動翅膀飛過來，再來是野雁盤旋交錯的感覺，慢慢飛下來，在沙洲嘻戲，嘻戲後，野雁休息了，有其它野雁在守更，然後有野雁被驚嚇到拍動慌亂的翅膀驚啼的叫著，進而驚醒所有的野雁，所有野雁一樣驚叫著，之後大家安靜下來整首曲子要彈出這樣的畫面。」

筆者聽了這番描述，除了佩服古琴曲的深層內涵外，更感動的是傳承者的用心引導將具體琴譜反應大自然的奧妙，流露於琴弦指尖中。

另外他認為，古琴音樂要讓大家接受，要有新音樂的味道，像大陸琴家龔一彈的曲子就有流行音樂的感覺，聽的人反而會比較多，不一定要彈得高深莫測，他說成公亮老師和他上課時，就強調說：「音樂，尤其是古琴，你應該彈起來讓人家聽了很舒服，讓大家接受度很高，因為我們今天彈的是「音樂」嘛，而不是很多古琴老師說的，要彈得深深高高的，感覺很神秘，或是一板一眼的。」

訪問中，有二次聽到自電話廣播，傳來請陳先生聽電話的聲音，可見他平日工作繁忙，雖然訪談中斷，但還是很感謝他熱忱的答應筆者的訪談。他說鐵工廠是他父親的事業，現在由他管理，工廠大小事都要找他，像是比價、進料等問題。上午是鐵工廠的老闆，下午以後則是中藥店的醫師，時間卡的很緊，只有在晚上十點或十一、二點才有空彈琴，後來他帶我到書房，室內有一部音響，牆邊擺放了一堆的古典音樂 CD，往天花板依序疊高，數量很多，也擺放了好幾張古琴，我不禁問他：「您也聽古典音樂嗎？」他說：「以前都愛聽古典音樂及交響樂，後來發現古琴音樂是西洋音樂無法取代的。」這句話聽了真令人振奮。

他隨興彈了一首<文王操>，說是和成公亮老師學的，但他認為風格與成老師不同，他的右手抹和勾時會先提高，挑時離弦較遠，音量也較大，左手按弦紮實，吟撓綽注清楚，語句沉穩，聽他的琴音很舒服。

很快就中午十二點了，爲了不打擾他太久，便結束了這趟訪問。陳先生雖然事業忙碌，對自己喜愛的古琴仍不放棄，偶而與志同道合的好友聚在一起，比如與台北的孫于涵、台中豐原的吳明桐，泡茶彈琴，並收藏一些中國字畫，爲忙碌的生活打造出與古琴爲伍藝術生活。



第八次民族誌

田野日期：2005/11/13

地點：花蓮市福建街 18 號

時間：中午 12：00~1：30

共 90 分鐘

田野對象：樓斐心先生

記錄人：范姜沛文



圖 17：樓斐心先生在家彈琴

受訪者簡介：

樓斐心先生，花蓮人，先後學琴

於陳雯女士及梁銘越博士，自己研究製琴，並追隨父親從事芒雕藝術多年，展出多次，並對書法、古箏有所鑽研，將所彈古琴、古箏、書法、雕刻作品自行錄製成光碟，成立音樂教室與夫人裘女士一起教古箏。

爲了今天能順利完成訪問，我和家人便提早一天到花蓮，晚上下榻花蓮市的一家民宿，這樣的行程不至於太趕，也順便能忙裡偷閒的感受一下這裡的好山好水。

早晨的陽光，顯的特別刺眼，沒想到 11 月的花蓮氣候，也像東部一樣高溫如夏。筆者透過學生劉壁惟和樓斐心先生聯繫，約定訪談的時間是中午 11:30 左右，於是上午民宿女主人，載我們到附近花蓮有名的七星潭風景區逛逛，湛藍的潭水映著綠山，山間飄了幾朵白雲，還有隨手可撿的如玉美石，此美景真是令人難以抗拒，難怪這裡成爲藝術家嚮往的天堂。

中午 12:00 多，我們便驅車前往福建街 18 號樓先生家，與劉壁惟先生會合。樓先生的家在市區，鋁門貼著古箏的教學字樣，看起來像是一個小型的音樂教室，我一到門口，樓老師和劉先生，早已等候多時，並親切的招呼我，然後隨即

引領我到房子的

四樓，說他的東西都在樓上，原來他的古琴室、電腦都在那裡。

樓先生曾和梁在平老師學箏多年，現有教古箏弟子，據他描述，16歲時聽過台灣盜版大陸的女王唱片，裡面有古琴演奏，於是心神嚮往。十多年前在台北先從師於陳雯⁸老師，後從師於梁銘越⁹老師1年多。上課方面，陳雯



圖 18：花蓮琴人樓斐心先生自製的琴

上課速度較快，每次上一個多小時，梁銘越則上一個小時，但每次只教一段，然後慢慢磨，對每

個音都非常講究，很慎重的出弦，等到下次上課時，梁老師會檢查，如果過關會再教下一段，整首教完後，再重頭磨一次，如果不行，再一次，所以教的速度很慢，但很紮實。

樓先生所彈的琴是他自己做的，他讓我試彈他的琴，我試了一段正和成公亮老師學的〈歸去來辭〉，發現他的琴是繫上絲弦的，對於彈慣鋼弦的我來說，是不同的體驗。琴音渾厚，很好彈，下指不需太用力，我問他做琴向誰學，他答自己研究古書學習的，把初胚做好之後先把琴身鎖住，不斷的彈及修改，直到自己滿意為止。據筆者所知，古書描述做琴的方法很籠統，不易理解，可見他對古琴研究下的工夫。他也彈了一段〈平沙落雁〉，出弦有力，氣度厚實，柔中帶剛，速度較慢。另外在古琴桌附近的牆面，貼了一個大大的”佛”字，靠窗邊也供奉了佛像，想必樓先生對佛學也很有研究。

⁸ 陳雯，福建連江人，白 1961 年生，古琴師事王海燕及孫毓芹，曾任職於文化大學、國立藝術學院、及華岡藝校音樂科系，著有〈台灣四十年古琴發展之調查報告〉及〈孫毓芹—此生只為雅琴來〉等著作及制作音樂專集等。

⁹

樓先生很健談，說話慢條斯理，當我問及他是否有教學生古琴時，他說：「古琴要慢慢磨，現在的學生求快，耐心不夠，古箏的學生我也收的很少，大部份是我太太教，其中比較優秀的我才教。」他還說花蓮地區也有台北的老師坐飛機來教古琴，但是不知道是誰，這個問題有待我田野時找出答案。他見我還在求學做研究，不斷鼓勵我：「趁年輕時努力拿學位，能拿碩士就拿碩士，能拿博士就拿博士，現在學歷很重要，實力別人看不到，或者請你大老遠去上一兩堂課，永遠不能當正式的。」聽到這裡，頗能感受他懷才不遇的心情。

他同時也展示了他的書法，有臨摹也有自己的作品，看得出來下的功夫很深，另外他箏的技術也是堪稱一流，曾多次在文化中心展出，這些藝術作品連帶古琴演奏、古箏演奏，都由自己錄影，製作成 DVD 片，他認為這樣才能讓下一代知道，以前的人做了什麼。

很快就下午 2:00 了，因班機時間因素，我們得趕上 2:40 的班機飛往台北，便意猶未盡的道別，本想叫計程車到花蓮機場，樓先生非常好意的載我們，因盛情難怯只好答應了，樓先生並囑咐我們，下次來時他們可能不住在這裡了，因為小孩長大了，都到台北求學，父母親年紀也大了需要人照顧，他們將搬到花蓮郊區，這裡的房子可能要出租，下次來時不要住在民宿，太花錢了，可以住在他的老家。

樓先生鮮少與琴人雅集，也不主動推銷自己，但若有志同道合的琴友前來拜訪，他都非常歡迎，像這樣的琴家，又住在山明水秀的花蓮，真令人嚮往。

第九次民族誌

田野日期：2005 /12/30

地點：台北市北投區自宅

時間：上午 9：30~12：00

共 150 分鐘

田野對象：程惠德先生

訪問人：范姜沛文



圖 19：程惠德先生和他所製的琴

受訪者簡介：

程惠德先生，基隆人，現住北投，曾任報社記者，學彈琴於李楓老師，研究古琴製作十多年，曾用古琴配合政府，大力推動社區改造計畫教製琴與彈琴，成立「程惠德古琴工作室」，現任工藝研究所製琴老師。

聽說我要拜訪琴人，學生許能基先生自告奮勇，開車載我和淑惠學姊，前往北投拜訪琴家程惠德先生。許先生是退休公務員，雖然接觸古琴不到一年，但很有耐心，彈得不錯，除對彈古琴有興趣外，並收集多種國樂器，及研究修復古家具，但都是自娛為主。今天得以成行，是淑惠學姐幫我連絡的，因為她對古琴也非常有興趣，對我這個學妹更是照顧有加。上午八點多，我們出發走北上中山高路線，十點便到達目的地，我們在一所小學附近停好車，便步行到他的住處。程先生住在公寓的 3 樓，我們一進門就見程先生夫婦熱情的招呼我們，他的住所放了很多古琴半成品，有上漆的以及未上漆的，牆上也掛滿了古琴，有上漆及未上漆的，也有一塊用木頭裁成古琴的型狀，上面寫著：「程惠德古琴工作室」很有藝術家的氣息，他招呼著我們坐下，就在兩張合併的古琴桌旁，在這樣狹窄的空間中，我們三人的到訪，似乎顯得特別熱鬧。程夫人一面招呼我們，一面砌茶。程先生說：「你們就坐在這裡，不然沒地方。」淑惠姊向他介紹我說：「這位就是

今天要拜訪您的范姜沛文」，向她打過招呼後，送給他成公亮老師剛出版的古琴著作和 CD 送給他，他非常高興的說：「這是我一直想要的禮物」他滿心歡喜的接受，因為他很仰慕成公亮老師。

程先生不但能做古琴，也能彈琴，是我訪問過的琴人中少有的，並有教弟子。以前曾從事報社記者工作，民國 85 年曾向李楓老師學彈琴，但時間不久，做琴是他自己從古書上研究出來的，他父親以前的工作與雕刻有關，所以家裡很多工具，便一頭栽進古琴，是因為當初家住基隆海邊，有一次看到台灣力公司電載運電線桿木，就靈機一動，心想：「如果拿老廢的電線桿木做古琴，不是化腐朽為神奇嗎？」



圖 20：程惠德在寓所接受訪問後合影(左 1 嚴淑惠、左 2 許能基、右筆者、中程惠德)

於是就著手研究，據他說，在眾多電線桿中，大約十支只能有一支能用，因為裏面暗藏鐵釘，有一次還把機器鋸壞了，損失慘重。當筆者詢問他做琴的動力時，他強調做琴已有十多年光景，但一路走來都有貴人相助，像正缺工具時，新竹有位老闆，把捨不得賣的工具送給他，讓他覺得老天爺特別的眷顧他，這股力量，得以支持他，繼續向前走這條艱辛的道路。

程先生對琴音要求嚴格，當我問及大陸製琴技術很發達，木材取得又容易，在台灣製琴如何與大陸製琴媲美？他便說：「用台灣梧桐木，做出有古味的古琴」方法就是在琴初步完工後(琴槽挖空後)，暫時在琴四周用螺絲鎖上，自己試彈，如果在琴的某一部位，發現聲音有異樣，即將螺絲卸下，針對古琴槽腹木頭的深淺，做適當的修正，不停的重複這樣的動作，直到達到要求為止。

在訪談過程中，程先生好幾度不停的咳嗽，夫人忙著拿一瓶類似中藥糖

漿，數度讓程先生服用，在我們詢問下才知道，程先生因數月前，在工藝研究所教授古琴製作課，過度勞累而住院，目前剛出院，才答應我們的訪談。程先生對古琴的堅持，令人感佩，另外他也曾在自己的家鄉---基隆，配合政府推動社區文化發展，把自己的制琴技藝融入社區，教社區民眾做琴和彈琴，雖執行小有成果，但礙於政府經費補助有限，最後把自己房子也賣了，以便更順利的推展，現在才會住在狹窄的公寓中。

我們很想試試看程先生所製古琴的聲音，便在他同意下選了一把，我屏氣凝神的下指彈一彈散音，聲音渾厚天成，透過木材一層層的擴散，果真很有古味，程先生也彈了一首。

聽了程先生的一席話，心中感慨萬分，為堅持理想、為社區付出的藝術家，居然讓自己的生活困頓貧乏，讓我們佩服的是這條路雖艱辛，他依然滿懷希望的走下去。經濟來源方面，他除了



圖 21：琴家程惠德先生的工作室

在工藝研究所教製琴外，私下也教彈、製琴，對於古琴的傳承，他毫不藏私，甚至遠飛花蓮去授課教彈古琴。這時讓我聯想到，筆者訪問花蓮琴家樓斐心先生時，樓先生提到，台北竟然有老師願意搭飛機去花蓮教琴，當時不知道是誰，現在連貫起來，就是程惠德先生。

中午 12 點，許能基先生提議請客，邀請大家一起用餐，程夫人建議到遠一點的日本料理用餐，程先生說就在家附近吃便餐即可，以免路途遙遠。程先生夫婦生活簡約，只點了幾道家常菜，也沒有架子，很容易相處，用餐時程先生還說，想找一塊地作為製琴的場所，因經濟因素，最好離家近租金又便宜。在他眼中依稀可看見，對古琴未來的抱負。約 12：30 我們用完餐便道別離開。

訪談回家途中，幾番深思，像程先生對古琴的堅持，即使生活困頓也依然不放棄，現今功利主義社會，藝術與生活，該用什麼來取捨呢？還是政府對重要文化遺產的傳承者，給予一些經濟支援，讓他們能專心於文化傳承的工作，而無後顧之憂。

十次民族誌

田野日期：2006/1/27

時間：上午 10：00~12：00

共 120 分鐘

地點：新竹市楊湖路自宅

田野對象：單志淵先生

訪問人：范姜沛文



受訪者簡介：

單志淵先生，新竹<百禾樂器行>負責人，受父親影響喜愛演奏國樂，並製作修復各種國樂器，是台灣國樂器製作琴家，古琴製作經驗豐富，師承陳國興先生，承製過南華大學雅樂團仿古樂器，96 年任南華大學民族音樂學系古琴製作老師。

圖 22：新竹製琴家單志淵先生

明天就是除夕了時間過的真是快，一年又接近尾聲了，令人抓都抓不住我想還是把握機會，前往新竹的百禾樂器，拜訪製琴家單志淵先生。

早上 8:50 出發上高速公路，從新竹交流道下車，再往青草湖的方向，原本預計四十五分的車程便會到達，沒想到中途經過市場周邊道路，買年貨、禮品、花卉的人群絡繹不絕，阻礙了交通的順暢，我只好在車上耐心的等待，我心想只要不超過約定的 10:00 即可。9:50 終於可以行駛了，依照單先生的指示，他家就在新竹客運停車場邊的巷子進去，很好找。我記得在五、六年前曾拿琴來換過一次弦，但印象還是很模糊，擔心之餘，恰巧在附近的加油站旁，有賣柳丁的小販，他告訴我正確的方向，才不致於遲到。

10:00 我把車停好，觀看四周，印象中的綠樹，儼然已變成馬路了，看起來

還像是交流道的規劃。我向單先生的小木屋走去並敲門，他熱忱的前來開門。

雖然我到過這裡好幾次，但卻是第一次和單先生本人碰面，我一到，便有一位教琵琶的男老師前來，詢問單先生修琵琶的進度，只見單先生說過幾個禮拜才能完成，我想是他太過忙碌吧！約過了二十分鐘，那位長髮的男老師走後，我們才開始正式的進入訪談。

單先生說，小時後因父親喜歡音樂，和父親學吹笛子、彈彈阮咸，三十七年大陸很亂，父親在上海唸大學，校長捨不得這些孩子流離失所，畢業那年就把他們一個一個送，自上海他被送到台灣來，台灣共送了兩位，其中一位就是他父親。據他說父親本業是從事紡織業，並不是從事於音樂，只是純粹興趣，單先生自幼受父親感染，對製作中國樂器也特別感興趣，在他的工作室裡，擺放各種樂器和工具，有些是成品，有些是半成品，筆者此次前來，也帶了朋友委託要換弦的古琴，請單先生幫忙，他一面換弦，一面接受我的訪談。

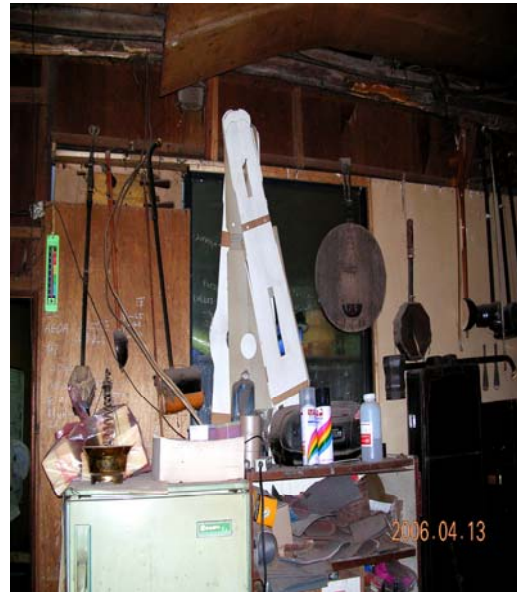


圖 23：單志淵先生的製琴工具 1

對單先生說，古琴製作學問很大，古書中只有《太古遺音》、《與古齋》、《琴學要錄》有記載一些，但通常這些資料並沒有科學觀念、物理學的基礎，更談不上<聲學>的知識。善先生說，以前曾幫陳國興(單先生的師傅)做琴，做過上百把的胚，大部份是拿桐木和杉木當面板，花梨木當底板單先生對於選材很注重，如果要求的木材不容易找到，就找比較靠近的，對於木材的比重密度也很重視，他說他在做仿唐樂器時，有讀過鄭昌院的資料，底板當做反射的材料，大多都是比較堅硬的，一個鬆軟一個強硬，才能匹配。

對於底板與面板木材匹配的問題，他認為配的時候考慮厚度、纖維的走

向，像低音段、中頻段、高頻段，都要有很好的對應，量比也要對應，古琴裏「九德」，就是要做很好的對應，做琴的時候，很多都是建構在「均勻」上的，你要把它做均勻，才有辦法達到理想。另外其他很多條件是建立在物理的機制上，只是古代都沒有在斲琴上有連貫的講法，只是用音樂美學的角度，來分析這個琴。

他認為古琴在傳承方面，後世的人在硬體上的鑽研，要比琴曲上難度要高。他做琴只是「有興趣」，做得好不好，他自己無法評論，主要是要不斷的去嘗試，去靠近古琴摸索它，並常常去找問題，不要隨便滿足現況或妥協。做好琴很難，人都沒有十全十美的，何況是琴？琴也像是一個人，怎樣細膩的去瞭解它，發掘它的一些特性，然後賦予它相容的一些條件，來讓他發出比較完美的狀況，這是很難的。

單先生為人誠懇謙虛，不以一點小成就而自滿，他還說他告訴他太太，如果音樂教室(百禾樂器行)有人要學古琴，他一定要親自召見，他認為會學古琴的人很少，一定具有和普通人不同的特質，要和他好好談一談，可見單先生對推廣古琴的用心程度。

在我問到他是否收徒弟時，他說並沒有，但是如果筆者有興趣，也可以去學做琴，不用學費，我到真是驚訝萬分，學做琴不是學費很貴嗎？為何免費呢？他提到當初蔡文宗先生，對做琴很有興趣，在他那住了好幾年，從找木頭到買工具，教製作也花了他很大心血，也沒收學費，他認為：「其他樂器都可以講錢，但只要一碰到古琴就不行。」雖然如此，單先生也認為他沒有收徒弟，只是在做研究罷了。



圖 24：單志淵先生的製琴工具 2

單先生對製作古琴非常的熱愛，他認為每一把琴都有他的特

色，但不一定要十全十美，因為

沒有十全十美的古琴，也沒有十全十美的琴音，他說：「人都沒有十全十美，何況是琴。」這樣的觀念，打破了我對琴音要求完美的想法，其實單先生為製琴努力，在他身上感覺不出一絲商業氣息，反而像是一位學者對後生晚輩的傳承。

很快就中午 12:00 了，我在感謝他受訪之餘邀請他一起用餐，原本他同意並起身整理行李，但時間的限制，他準備搭火車南下演講，他說這次我請客時間不允許，用餐留在下次他請客吧！下午我們在新竹火車站道別，結束訪談。



第十一次民族誌

田野日期：2005/3/21

地點：台北市北投區麥當勞

時間：上午 10：00~12：00

共 120 分鐘

田野對象：黃貞婷小姐

訪問人：范姜沛文



圖 25：台大古琴社助教黃貞婷

受訪者簡介：

黃貞婷小姐，畢業於台北藝術大學主修古琴，受郎毓彬先生啟蒙，藝大期間受教於王海燕老師，現就讀台北藝術大學音樂學研究所，現任台灣大學古琴社助教。

早上的雨綿綿密密的下個不停，到處濕濕黏黏的，好像不想停下來，而我卻希望它就此停住，因為筆者正要出發，訪問在台灣大學古琴社當助教的琴人——黃貞婷小姐。

原先受訪者告訴我的是搭捷運的路線，但我猶豫著要開車去，還是要搭火車去，開車去的顧慮是對北投區路線不熟，雖然有過訪問北投琴人程惠德的經驗，但當時不是自己開的車，路線還是很模糊。搭火車的困擾是天氣不好，等車加上走來走去的路程，太耗時間，最後還是決定開車去。上午八點五十分開車出發，在高速公路環河北路上打電話給受訪人，希望她能告訴我開車的路線，可能是她平常都搭交通運輸工具，是由他父親在旁轉述，她說他家附近停車不便，所以約

在北投區的麥當勞碰面。其實我比較想去她府上，一方面可以欣賞她的琴藝，另一方面更可以多瞭解她的生活空間，想必這個願望無法實現。

約十點十分，我在約定的地點等候，幾分鐘後，看見一女子從麥當勞的左側走來，想必就是今天的受訪者，她很年輕，並留著一頭長髮，皮膚白析，一見面就說：「您就是范姜沛文？」，我便答：「是，謝謝您答應我的訪談。」，我便匆忙的找尋停車位，在這種人口密集的城市，真是一位難求，最後便停在距麥當勞五十公尺處的路邊。

黃小姐幫我點了一杯紅茶，便很親切的交談，當她說她學古琴的啓蒙老師是郎毓彬先生，真令人驚訝！據筆者所知及去年（2005年2月）筆者至中正大學訪問郎先生時，他表示彈琴只是修身養性，以琴會友，不收學生，黃小姐這條線索，讓我更加興奮的往前探索。黃小姐說郎先生會收她當學生，完全是她父親與郎先生曾在台北市溫州街成立「台灣弦樂團」，兩人交好，經父親再三懇托，郎先生才答應收黃小姐當弟子。這也讓我聯想到，在台北溫州街同個地點也曾經舉辦過古琴雅集，她說這個樂團是西樂爲主，並常在國家音樂廳演出，可見有相當的水準。

郎先生是文化大學主修古琴的畢業生，因黃小姐的父親常常到郎先生的住所，也被郎先生影響，很喜愛古琴，所以黃小姐每次上課，她父親就陪她前去，有時教一段練一段，郎先生也和在旁的父親聊天，等他練熟了在教新的樂段，因郎先生要求嚴格，有時她彈得不理想，郎先生語氣就會轉爲嚴厲，有一次她還藉故上廁所，在裡面掉眼淚，直到收拾好情緒後，再繼續上課，這種學習的精神，真令人佩服。後來經郎先生建議，黃小姐高中畢業時用古琴考台北藝術大學，因爲古琴也學了一段時間了，如果考上，離家又近，所以後來也就順理成章的考上了。

黃小姐在進入藝大後，便從王海燕老師學習，雖然兩位老師曲風不同，但王海燕老師卻認爲，以前學過的曲子，就照原來的的方法彈奏，新教的曲子，就依現在的指法彈，這樣讓黃小姐在古琴的學習路上，沒有適應及改指法的問題，反

而相得益彰。在訪彈中她一直感佩王海燕老師對她的教導，並說：「王海燕老師，還要我在暑假的空檔，回去找郎毓彬老師，多和他學習，以豐富琴技，如黃小姐彈的〈白雪〉是學自郎先生，王老師認為這首曲子表現的很好，並找藝大的學妹來向她學習，黃小姐說王老師教學以學生為出發點，並在台大開設古琴通識課，今年起已成立〈台大古琴社〉，由王海燕及沈冬兩位老師指導，但初級班的學生，則由黃小姐當助教指導，這個機會也是受王海燕老師的提拔，她非常感謝她。另外一點，黃小姐強調，在台藝大雖然主修古琴，但學校對於古琴相關的知識課程，安排得很少，只有在古琴個別課時，才有機會在課堂中，對古琴略知一、二，但又忙於彈曲子，所以她認為古琴的相關知識要靠自己進修。

在我請問她提到對於大陸琴家的看法時，她認為大陸琴家的技巧過於誇張，會造成手指的運動傷害。

對於剛踏出校園的她，雖然教學經驗尚淺，但對學習及推廣古琴，抱持著深切的期盼，她認為多在大專院校內成立古琴社，讓民眾在學生時代就能接觸古琴，對古琴的推廣很有幫助。

中午 12：10 向她道別後，便往停車方向走去，沒想到我的車居然遭拖吊，這趟田野之旅，真是所費不貲，也怪自己環境不熟，往後還是搭大眾運輸工具比較妥當。

第十二次民族日誌

田野日期：95/4/25

田野內容：南華大學雅樂團古琴課

地點：南華大學古琴教室

時間：晚上 7：00~9：00

共 120 分鐘

記錄人：范姜沛文



圖 26：袁中平老師在南華大學
<雅樂團>上古琴課

正值四月天梅雨季，雨下個不停，時而大雨，時而小雨。我則揸一個背包，趕下午 1：15 的復興號，自楊梅站出發前往嘉義大林。

聽周純一老師說，這學期我們南華的古琴老師，是由紐約古琴社社長 袁中平先生擔任，令我驚訝萬分，因為自訪問琴人以來，未曾有機會訪問到旅美琴人，真想瞭解古琴在西方文化社會中扮演的角色，而且這學期雅樂團的課程是琴歌彈唱，我也很有興趣，怎能錯失採訪良機。

大約 4：45 火車抵達大林站，旅客零零落落的下車，也有幾位身著藍色衣服的阿姨，頭髮挽成髻型，氣質不錯，應該是要前往慈濟醫院的志工吧！我在研一時也常搭這班車，這種場景並不陌生。爲了方便，我叫了一部計程車前往南華大學，目的地是「南華學舍」，是學校提供學生及信眾住的地方，我安排好住宿事宜，便等待晚上 7：00 雅樂團的上課時間。

學校的古琴教室，位在<成均館>旁的<藐姑射>建築物內一樓，裡面共有五

十張琴桌和古琴，帶有古色古香氣息的教室，很是雅緻，在台灣只有南華才有這種浩大的氣勢，而且只要是音樂系的學生，不管主修什麼，都要學古琴，我心想：「這些學生能夠在這裡學古琴，真是幸福，這都得感謝民音系主任周純一老師，也就是我論文指導老師，多年的堅持與努力才是。」

7：00 筆者便準時走進，古琴教室，只看見一位老師，身披米黃色道衫，站在講桌前，頭髮及肩，留些鬍鬚，在表明來意後，袁老師同意我在旁聽課及拍照。這一堂上的是〈孔聖經〉，琴譜是老師提供的，歌詞內容是：「大學之道，在明明德，在親明，在止於至善，知止，而後有定……」屬於琴歌，是我從來沒有聽過的，由袁中平老師根據〈



圖 27：南華大學雅樂團的樂器「編鍾」

三教同聲〉改編，緊二、五、七弦，碧玉調，也是少用的調性。上課的共有四位同學，老師彈一段並應和著唱，同學們也跟著做一次，只見老師輕鬆自在，同學們卻很吃力，如果只彈不唱，應該彈得比較順，但彈加上唱還是有點難度，更何況是新教的曲目，同學們也只是初學，所以大家彈得有點凌亂，老師針對同學不熟的部份，又重彈了幾回，便逐一檢查，直到大家都會了為止。

上課時間共兩小時，這首曲目預定在雅樂團中演出，只見同學們越彈越順，在泛音的襯托下，莊嚴肅穆的氣氛，充滿整個教室空間，彷彿時光倒流，令人懷想孔子時代的儒家風範。我趁著他們休息的空檔，向同學借了〈孔聖經〉的譜影印，一方面做研究，一方面希望將來也可以彈這麼協調又莊嚴的曲子，很快就晚上九點了，老師上到九點多才下課，我先向老師道謝、道別，相約明日上午九點的訪談。

第十三次民族誌

田野日期：2006/4/26

地點：南華大學古琴教室

時間：上午 9：00~10：00

共 60 分鐘

田野對象：袁中平先生

訪問人：范姜沛文



圖 28:紐約琴社社長袁中平老師
在南華大學授課

受訪者簡介：

袁中平先生，紐約琴社創辦人，曾是歌壇明星、作曲家，師從琴家孫毓芹、吳兆基學古琴，師從張隆延學習書道，喜修道法佛理、精研氣功，現任南華大學古琴副教授、兼任青島大學古琴研究室主任。

爲了能訪問到袁中平老師，我在學校的「南華學舍」住了一個晚上，清晨六點多便醒了，校園在綠樹的襯托下顯得格外寧靜，這是一所「沒有圍牆」的大學，爲了應證這一點，我也趁機在校園逛逛，結果發現除了四周是茂盛的樹林外，一部份是斜壁式的坡地，坡地上也長滿了樹木，我想樹木就是學校的圍牆吧！果勉強要築圍牆的話，只怕是多餘，破壞自然景觀罷了。

很快的到早上 9:00 鐘，我依約的走到古琴教室，因古琴教室上了鎖，我便在門口等待，不一會袁老師到了，我們便進教室展開今日的訪談。

根據我事前查尋的資料，袁老師是民歌時期「木吉他合唱團」的成員，成名曲有「我不知風的方向往哪裡吹」等，是 60 年代的偶像歌手，和同時期的童安格也合作過，但我最大的期待，還是他「紐約琴社社長」的頭銜。一開始我做一個簡短的自我介紹，便切入主題，詢問紐約琴社成立的緣起、宗旨、成立時間等問題。

袁老師親切得說，他在紐約有舉辦演奏會、研討會，地點在紐約曼哈頓的華美協進社，就是 China Intresity，講完後一堆人圍觀，因為以前從來沒有過，一些研究中華文化的外國學者都來了，結果大家都希望可以成立一個團體，後來就籌備，在千禧年正式開始，成立的地點是在袁老師的家，是袁老師成立的，又是他當社長，但因為這學期袁老師來南華任教，打理不到琴社的事，他說請其他人當社長，但大家還是叫他當永久社長、榮譽社長。他還說目前有 15 個社員，並說明社員不是容易就可以加入的，因為他們認為社員越來越多，方向會走偏。這和我平常了解的，集合眾多志同道合的朋友，成立琴社是有些出入的，成員越多不是越好嗎？為什麼反而方向會走偏。

袁老師說：「說是琴社，其實基本上是圍繞著琴的文化，就是漢學啦！哈哈！舉凡美術、書法、詩詞，琴跟書法是一樣的東西。社員有唐世璋、葉明媚還有張培友，還有外國人 Elaine Sheng、DMA…等，有些在學界很有影響力，像在英國有個叫畢堅，研究中國文學，門下有四個弟子，專門研究唐代音樂，還有的在美國國家博物館，有音樂學者、收藏家、演奏家、也有研究詩詞的、研究琴學的…等等，所以一班在國際走動的話，都會碰到這些人。」當我詢問入社有什麼資格限制的時候，他說：「社員要經過兩個人以上推薦，半數同意，加入前必須來參加我們的琴會兩次以上，讓大家認識，現在有彈豎琴的啦！多半都是教授，在樂團的也有，各式各樣的人都有。」

聽了這一番話，讓我對紐約琴社有大略的瞭解，但琴社的聚會方式，究竟和台灣有什麼不同呢？袁老師接著說，紐約琴社，不像台灣的琴社，也不像大陸的琴社，大陸琴社就是開會，琴社開完會有什麼事宣佈一下，然後就走了，台灣琴社就是不定期的，偶然有一個什麼事，有一個人來，大家聚一下，彈完琴就解散，要不然就是老師在家裡，把學生聚在一起彈琴。我們每年有一種大型對外的，在博物館、文化中心，面對大眾，研討會，平常雅集在社員的家裡、或到公園、野外、蘇州園、博物館，美國國家博物館，涵蓋蠻遠的，有人收藏的琴，我們也去做鑑定，所以在都會博物館辦一個----<博物館唐代收藏琴音樂會>，我們的成

員不光是中國人、外國人，也有大陸人，每次聚會，不光只是彈琴，成立的時後，老外也發表了他們的研究，所以每次見面，不單純是彈琴，因為有的人不是彈琴的，也有研究詩詞的。的確，台灣的琴會大部份都是彈琴的活動，比較少學術性的發表，正因古琴是中華文化的代表，紐約琴社的活動內容，是環繞著琴的週邊文化展開的，我想正落實了古琴「文化」的角色。他認為，琴不只是用來彈，也有文化的環境，才能滋養琴學。

袁老師說話很直率，訪談中不時的撥一撥中等長度的頭髮，他留的鬚鬚也令人印象深刻，彷彿彈琴的古人重現眼前般。至於琴社的運作經費，都是社員自己掏腰包，唯一收到一筆，是一個社員的阿姨，給了張支票，因為袁老師說，琴社不是非營利事業，如果營利事業的話，就要對紐約美國政府申請經費、報稅，有活動政府會補助。像大陸有一些藝術家，在紐約生活，就成立這種社團，必須每個月，每一期，固定有多少活動、及出版物等等，琴社不需要，他們都是大教授，沒有多餘的精力。他特別提到有兩位社員，住在美國西部的右邊，每次開會要到紐約來，一路搭飛機，轉小飛機到大飛機，才能到這邊參加琴會，他們每次開會都來，袁老有一次開的書法展及演奏會，就在他們學校，對象是外國人，反應很好，後來他們校長認為，像這種東方的文化活動要多辦，整個紐約琴社的狀況就是這樣。

長久以來，令筆者疑惑的是，洋人學古琴是否應先學認字，就像文盲無法認譜彈琴一樣，這個問題，袁老師給了我答案，他說：「他們學古琴，必須要學中文啊！為什麼我們要學英文呢！開什麼玩笑，我是很驕傲的啊！我們有這種文化，我的學生是外國人啊！讀中文嘛！唸中文啊！現在西方國家，中文是顯學啊！學中文的孩子很多啊！報上紐約要找管家，要找中國人，而且還要教小孩中文，在國父孫中山講：『二十一世紀是中國人的世紀。』一點都沒錯。」

袁老師也描述了與孫毓芹上課的過往，及他對接觸古琴的經過，他說當初在美國時，知道有古琴，但是沒有琴，也沒有譜，便從哈佛圖書館地下室，找到中國書，看到琴譜，跟館裡的人說：「我是彈琴的，需要這個譜」，他們居然借他影

印，是木板的原版，當時沒有琴，大陸尚未開放，香港有琴家在做琴，便託朋友在香港找一張古琴，後來袁老師去機場接他的時後，正好是清明節，下著毛毛細雨，便迫不急待，在機場就打開琴，啊！看到了生平的第一張屬於自己的琴，非常感動，爲了紀念這個特殊時刻，他的琴室就叫做---「清明琴齋」。

找不到老師，就以譜爲師，1986 或 1985 年，回台灣找到孫毓芹老師學琴，他上課第一天就喝了一天的茶，我看到琴掛在那裡，可是老師一個字也沒提，心想他不是要教嗎？第二天再去，後來幾天也是喝茶，下次去了，聽到鳥叫，泡好茶後，他又拿了一些書法、石陶啊！連續幾天又是看畫，一個琴字也沒從他嘴巴裡講出來，下次又來上課，泡好茶又講話，又聽鳥叫，外頭下雨，瓦楞的聲音，又開始問問題，孫先生給他參話頭，他知道孫老師是學習禪宗的，跟南淮瑾也都是朋友，禪宗的語錄要他回答問題？他便枯坐在那，不知道有多久，「啊！下課」就這麼三、四堂課，一個琴字也沒講，袁老師說：「他其實是要告訴我們，彈琴是屬於文化的，喝茶的、書畫的這種禪學的等等，所有這些東西都要去涉獵。」第四次去開始把琴譜拿出來，才開始一首一首學，就是這麼個學習方式。後來回紐約，自己又在創作，出了一個樂器演奏的專籍，滾石唱片發行的有兩張，第一張叫<逍遙遊>，那張不小心就得到金鼎獎最佳編曲、作曲。那年回來頒獎，開了一場獨奏會，就是得獎的那張，孫公坐在台下聽，這就是早期在台灣學習的經過。

後來孫毓芹老師身體不好，他自己一人隻身到大陸上海，在 80 年代大陸開放後，找吳肇基老師學琴，每天去他家，他吃中飯時間我就走，下午再來，吃晚飯時間我就走，他借袁先生一張琴，到旅館就複習今天彈的。

後來一有休假，全部都去學琴，往來沒有間斷十多年，一直到他走，他教學所有都是特色，包括他的樣子，他的生活，他長年練氣功、太極拳，一生經過這麼多苦難，剃了陰陽頭，關在牛棚裡，他以前是遺族學校（革命先烈）的訓導主任，校長就是蔣中正、宋美齡，共產黨就說他是國民黨，他不是啊！獄裡不能彈琴，他用想的，眼睛閉起來，七條弦，七徽，想他會的曲子，有一天他在河邊練功，紅衛兵說：「還練，要報仇啊！」又不行練了，後來身體就不好了。

我也詢問他的教學對象，他說：「我學生分三種，一種就是大班課的，另外一種是誰付錢給我，我就教他，如果他們還沒找到老師，或是對古琴有興趣，也不是一輩子學下去，我就教他，第三種就門生，瞞頭的，學費愛給不給隨便，是我來選的，這樣就有責任。」

另外我也問他，台灣早期的琴人狀況，他要我查文獻，看看清代士紳，彈琴的有沒有傳承，因為當時國民黨帶著 36 省的精英到台灣，夾帶著藝術家，像紹元復、胡瑩堂、孫毓芹、梁在平這些，基本上都是這陣子來的。

袁先生對古琴的看法是，你要當演奏家還是研究家，研究家是把每首曲子來研究，演奏家要演奏三千多首曲子，你演奏得完嗎？他說石濤講：「每個人有自家面貌」，「若非有法度淵源，何來自家面貌？」哪一個文化，不是有根底一樣下來，他說自己也曾經歷沒有父母的階段，自己找譜，譜也是老師，但是因為不確定，所以才要找老師，老師講的超越譜子，因為老師是活的，要不然古琴為什麼成為古琴文化遺產的代表呢！不是一塊塊磚砌起來肯定會變長城，他認為沒有老師就會失去風格，老師也有老師，老師還有老師。

袁中平老師對古琴非常執著，並在海外推動古琴文化貢獻良多，同時讓我瞭解海外古琴社團的傳播情形，向他道謝後，10:00 我便整理行李北上回家，老師則趕往另一個學校上課。結束今天的訪談。

第十四次民族誌

田野日期：2007/4/2

地點：中壢市中信大飯店受訪者：

時間：晚上 6：30-8：30

共 120 分鐘

田野對象：徐君躍先生(大陸浙江琴家)

訪問人：范姜沛文



受訪者簡介

徐君躍先生，出生古琴世家，爺爺徐元白，被譽為「浙派古琴大師」，父親徐匡華，一生與古琴為伴，曾在張藝謀導演的電影《英雄》中扮演仙風道骨的盲人琴師，琴聲舒緩悠揚。

八、九歲就跟著奶奶學琴，後從師古琴家龔一、姚丙炎、吳景略學習。2004 年全國古琴大賽，以《廣陵散》和《西凌話語》得到成年組金獎。

圖 29：大陸新生代琴家

徐君躍先生(節目單封面)

下午四點多，接到學生蔡依舫的電話，她告訴我，大陸琴家徐君躍先生和姚亮女士，四月七日將在桃園文化中心，參加<2007 兩岸名家琴箏聯展>第一場的演出。今晚 6：00 會在中壢中信飯店，和他同事所屬的<桃園樂友絲竹樂團>成員用餐，問我有沒有興趣一同前往，因為兩位琴家第一次來到台灣，也想在餐敘中，瞭解一下台灣古琴界的訊息，其他成員都是箏、笛界的，就是沒有人彈古琴，依舫說如果我出席可以增加彼此的互動，不致於無話題可聊，我想對我而言也可以對大陸的古琴環境更加熟悉，於是欣然答應前往。

平常田野訪問前，我都會先做好功課，包括受訪者年齡、籍貫、師承、經歷、

演出場次、相關出版品等，但今天事發突然，根本來不及準備，只好靈機應變了。約 5：40 開車從家裏出發，雨卻下得特別大，好像是想澆熄我出田野的決心，我告訴自己：「只要是和古琴有關的活動，我都要排除萬難參加，更何況是飄洋過海的大陸琴家，他們來台是不容易的。」

中信飯店在中壢市區，隔壁就是太平洋 SOGO 百貨新館，可能是天氣的關係，原本車水馬龍的街道，只見行人稀稀落落，感受不到逛街的熱潮。

6：15 在飯店一樓和蔡依舫會合，飯店接待人員西裝格履的，招呼我們直達電梯 23 樓。我和依舫一到餐廳，她同事周文豪先生立刻起身和我們打招呼，聽他說姚老師早已就定位了，並連忙向我介紹剛到的徐君躍老師，是大陸知名古琴家，我還沒回過神，便糊裡糊塗的向徐先生握手寒暄。

中信大飯店，位於 23 樓，用餐的地方很寬敞雅致，天花板更是挑高三層樓，點綴著美術燈與花飾，像是西方宴會中的場景，只是燈光稍嫌暗了些，我小聲的問依舫，為何不到上次和龔一老師去的「御茶園」用餐，那裡的裝潢較具中國氣氛，只見依舫說那家餐廳已經結束營業了，我想誰叫我們不常去光顧呢。我們在長條餐桌旁坐下來，座位與人數剛剛好，大概是事先定的位置吧。餐廳客人並不多，服務小姐要我們先點主餐，再自取沙拉吧。

原本我和蔡依舫的座位，是在長條餐桌的最後面，周文豪先生認為他們都不懂古琴，於是把我的座位安排在徐君躍的旁邊，而依舫則是坐在姚亮女士旁，以便於交談。徐先生長相斯文，帶一附眼鏡，他給我一張名片，上面寫著：「西湖琴社社長、浙派琴箏藝術中心主任、浙江音樂家協會古琴專業委員會會長」這一長串的头銜，肯定是以古琴為職業的琴人，正是周純一老師要我訪談的對象之一。據依舫透露說，徐君躍先生是琴家徐元白的孫子，爺爺徐元白是浙派古琴大師，父親徐匡華也是琴人，可謂古琴世家。

徐君躍先生，長相斯文，戴了一附眼鏡，並不主動說話，但對於我的問題有問必答，我則對他的西湖琴社很感興趣。據他說西湖琴社成立於 1946 年，當初是月會形式，一個月開一次，祖父徐元白也有參與，他還說祖父並曾和台灣的梁

在平等一些人，在大陸成立最早的「海天琴社」。西湖琴社後來又成立「杭州古琴研究社」，每年定計畫，二個月活動一次，以琴社的老師為主講，有一個主題大家交流、討論，有時也辦雅集，社員演奏以徐元白的琴曲為主，也有琴社以外的琴人參加，一起演奏。

另外有一些社員也和浙江的藝術學校，用崑曲和古琴結合，我想這樣能和教育結合，是很好的。我好奇的詢問琴社是否要繳會費，他說當初是一年五十元，因為活動費、場地費、印刷費、都不夠開銷，所以今年才漲為一百元，目前一年六次活動，不定期有社刊。我在想一年人民幣一百元的話，相當台幣約四百元，而且活動有六次之多，社費還算便宜。另外徐先生也介紹琴社的編制組織，他說社長下設副社長，秘書長、理事、古琴專業委員會。原本對大陸琴社並不瞭解，透過徐先生的介紹更能對大陸的琴社有一翻認識。

徐先生對於古琴詮釋方面，有自己的看法，他認為有的琴家走傳統路線，彈傳統的曲子，有的走現代路線，古琴要走出來讓大家認識，可以獨奏形式、合奏形式、樂隊形式、崑曲形式多樣化的呈現，傳統與現代各走各的路，當我請教他對台灣琴家的看法時，他說台灣琴家彈琴較保守，動作比較小，大陸琴家彈琴動作普遍較大，但取其中庸即可，沒有誰對誰錯，各自存在。

不知不覺這時已經晚上 8:40，因為只顧著說話，我和徐先生點的牛排大餐因此涼了，我想我們都對談話內容太過專注了，我代表性的吃了一兩口，此時的服務小姐剛好來收拾，我們的餐點也順便一起帶走。在座的姚亮女士，和天上人間樂坊的古箏好手徐惠綺小姐，知道我有彈琴，便詢問我是否能借得到兩張一模一樣的古琴桌，因為此次他們有古琴合奏的演出，如果琴桌不一樣，比較沒有舞台效果，我想了想，這我家裡恰好有兩張一模一樣的琴桌，可是不是很有質感，是拆卸式的，方便攜帶，於是姚亮女士便說：「不必有質感，只是要是一樣，可以演奏就可以了。」接下來我們便商量琴桌的搬運問題。

其實買那兩張琴桌也是機緣，當時王海燕老師，問我要不要買方便移動的琴桌，我想平常的琴桌都是實木的材質很重，出外演奏時很不方便，於是就訂了三

張，一張給學生買去了，自己留了兩張沒想到這次居然能派上用場，真令人訝異，也算是對古琴推廣有一小小貢獻。8:50 我和依舫便先離開，結束訪談。

第十五次民族誌

田野日期：2007/4/6 日

時 間：上午 10：00-11：30

共 90 分鐘

地 點：台北市太原路 76 巷 2 號 3 樓

田野對象：陳慶燦先生(瀛洲琴社負責人)

李 筠女士(陳慶燦夫人)

訪 問 人：范姜沛文



圖 30：筆者訪瀛洲琴社

陳慶燦先生

受訪者簡介

陳慶燦先生，1952 年生，建國中學時加入國樂社習琵琶，1989 年拜師於孫毓芹先生，1990 年孫公過世，1996 年赴大陸從浙派古琴大師梅曰強先生習琴，1998 年與李筠女士創辦「瀛洲琴社」，與香港、大陸琴界交流密切，在台灣舉辦雅集頻繁，亦提供學生古琴買賣、維修等服務，為台灣略具規模之琴社。2001 年出版《瀛洲琴韻》CD。

今天是清明節的第二天，政府單位採彈性放假措施，所以大部份的機關都休息。早上七點半我已等不及要出發，訪問期待已久的瀛洲琴社負責人---陳慶燦先生。

之前我在網路搜尋台灣的琴社資訊，瀛洲琴社經常舉辦雅集，只可惜當我知道後已事隔多日，無法參加了，真是令人惋惜。陳先生很忙，除了經營琴社外，也從事古琴教學，我一連打了三通電話才找到他本人，也算是幸運的了。

第一次看見他本人是在過年前，台大琴社的雅集上，他應邀演奏，個子不高，留了一點鬍子，增添了一些文人雅士的氣息。上午九點半，莒光號的火車終於在台北到站，大概是放假的關係，有些人要出遊，一位媽媽帶三個小孩說要去動物園玩，車上人擠人，連站的位置都快沒有了，我一路上就站在兩節車廂的中間，真怕一不小心就掉下去，火車走動產生的噪音，加上沙丁魚般的擁塞，著實令人疲憊不堪。

下了車便往太原路走去，地圖上顯示琴社離承德路不遠，於是在台北火車站東三門出口，往天橋的方向走去，因對台北不熟悉，連問了兩個商家才找到 76 巷。原來這條巷子並不明顯，對住慣鄉間的我來說，和防火巷並沒什麼兩樣，可能和台北的人口密度有關。陳先生的琴社位於三樓，看過去像普通的民宅，大門頂端有個很舊的招牌寫著「樂團」的字樣，但一樓大門是深鎖的，我正納悶時，隔壁的太太正要外出，很熱心的問我要找誰，我忙回答：「請問瀛洲琴社是不是在這裡？」他熱心的說：「古箏的是嗎！在三樓，可以按電鈴啊！」我找了又找，就是找不到電鈴，令我愈來愈心急，忽然那位太太發現鐵門上插著一支生鏽的鑰匙，還好心的幫我打開，真是令人感動，向他道謝她之後，我一路爬梯直達三樓。



圖 31：筆者訪瀛洲琴社李筠女士

因為約在早上十點，幸好沒有遲到，在表明來意後，陳先生坐在古琴桌前，接受我的訪談，他的夫人李筠女士不久後也在旁就坐定位，我想今天的訪談真是一舉兩得，因為她們兩夫妻都彈琴，可以讓我對琴社有更深入的瞭解。

據陳先生說，他會接觸古琴是因為民國 50 多年，聽到女王唱片有古琴的音樂，聲音優美，但找不到樂器，當時只有林立正在做琴，但是要等很久才有，也

找不到彈琴的人，只能純粹欣賞。民國 56 年，開始接觸國樂，加入建國中學國樂社學習琵琶，在社長孫興財的帶領下，後來又成立了另一個國樂團體，感受國樂之美。

民國 78 年，他們得知孫毓芹先生得到〈民族樂師薪傳獎〉，又舉辦古琴音樂會，讓他們對古琴的感受格外深刻，他們認為：「原來很多的古箏曲，都是從古琴翻過來的。」於是不久便向孫公學琴，因為孫老師不教初學的學生，李筠女士說李楓老師跟孫公學琴較早，所以他們就先向李楓學三個月，等到會了一些之後，他們便向孫公學習，但孫公因得獎後，很多節目紛紛邀約，正在忙碌狀態，無法一句一句的教他，只能靠老師彈全曲，自己再細細琢磨，有問題的時候，再請老師指導，但當時自己並沒有古琴可彈，只能在課堂上彈到老師的琴，因為只有林立正在做琴，而且要等很久，所以那時學古琴很辛苦。李筠女士也提到，自己曾向上海的姚公白老師學琴，姚老師練琴是自己畫線，當做古琴弦練琴，而李祥霆練琴則是用唱的，聽到這裡筆者不禁要感慨的說：「現在學古琴的學生真是幸福太多了。」

民國 85 年，郎毓彬先生辦活動，邀請大陸琴家到台灣演奏，包括梅曰強、陳長林、姚公白等一行人，同時也舉辦演講，帶動台灣學琴的熱潮。陳先生在親聆古琴樂曲後，大受震撼，當時來台的大陸琴家，以梅曰強先生的琴音，最令他感動，陳夫人李筠女士也說：「他(梅曰強)的音樂很細膩，待人也很有誠，他有邀我們到大陸學習。」就是這個因緣，陳先生夫婦在民國 85 年赴大陸，從梅曰強先生學習古琴，海峽兩地跑了好幾年，每次停留幾個禮拜，那時他們住在梅先生家，每次都是密集式的學習，不像平常的上課，他們一上課都是半天，甚至一天，當時一般人學費是一個月人民幣六十元，但他們付的比較多些。

梅曰強先生是浙派現代琴家，依陳先生的說法，在大陸梅曰強先生是浙派的代表，可見梅先生功力深厚，他說梅先生的吟、揉有好幾種彈法，不像一般人彈琴，始終只有一種吟、一種揉，聽眾聽久了會覺得很厭煩，而且浙派發出一音之後，接著做吟揉綽注，有長有短，變化非常豐富，浙派的技法吟有五~八種吟，

陳先生說古琴的吟猱，就像是寫作時，用的形容詞一樣，不可以一直用”美麗的” ”美麗的”要運用豐富詞彙。說完他便拿了一張放大的簡字譜和我解說。當我問及梅曰強先生的教學方法時，陳先生說一開始老師不給學生譜，只讓學生在「彈中學」，李筠女士說他先生記性比較好，沒多久就把一首初學的曲子記起來了，她則要花較多的時間，梅先生的做法是讓學生不受譜的限制，陳先生認為梅曰強先生的手法多樣，表現恰當，不會像一些琴家做一些不必要的動作。

他們經營的瀛洲琴社不大，很像是一般的住宅，客廳的牆上掛滿了古琴，看不到其他樂器，可謂以古琴為主的琴社，訪談期間還有一隻貓穿梭在客廳及房間，頸部上帶著罩子，可能是防止牠受傷吧。

我最關心的，還是琴社成立及推廣活動的狀況，陳先生說他們是民國 87 年成立琴社，並開始創辦雅集，當初他們也加入過「和真琴社」，後來那裡活動越來越少了，就廣邀琴友，大家在每個月的第二個星期日舉辦雅集，地點就定在太原街這裡的”瀛洲琴社”辦雅集。據筆者上次訪彈琴人黃貞婷所知，瀛洲琴社的活動，沒有對外開放，當琴人知道雅集訊息時，又已過時了，筆者認為這會對想參加雅集的琴友感到遺憾。據陳先生說法的說法：「當初成立古琴雅集，是廣邀琴友，可是後來有人只想彈給別人聽，不想聽別人彈，自己彈完就走了，讓人感覺很不好，還有的人是想藉雅集賣琴、搶學生、並當場批(批評)學生，哪裡彈得不好，讓學生無所適從，到底要聽他老師的，還是聽你的。陳先生認為，雅集就是雅集，平常他在外面彈的琴是不賣的，如果琴會結束後有人要買，才來的店裡挑，現在結合志同道合的朋友，物以類聚，就不會發生不愉快的事了。」

這樣的說法，讓我比較瞭解，為何雅集都在事後才在網路上刊登的原因，因為有些琴友只顧自己上台，或另有企圖心，意不在雅集，這樣和他們志不同道不合的琴友，他們不會通知，據我所知，他們也會通知台北藝術大學古琴主修的學生參加。

當我提及他們心目中的大師時，他們認為在台灣是孫毓芹老師，在大陸是梅曰強老師，因為受教於兩位古琴老師，所以對他們很景仰，另外李筠女士也曾師

從大陸琴家陳長林、姚公白等兩位古琴先進。

關於他們對於兩岸古琴家的看法，李筠女士認為，台灣的古琴可以追溯到清朝林占梅時代，古琴是文人雅士的休閒寄託，平常唱唱詩、彈彈琴，閒暇時以琴會友，所以台灣繼承了這個”文人音樂”的道統，繼續發揚下去，就像孫公能寫一首好書法，能作詩又能做琴一樣，她認為大陸現在一窩蜂在學習古琴，有人說大陸學古琴的風氣像「”禽”流感」一樣，只是一種流行。她說大陸有一位原是教古箏的老師，因為古琴列入世界文化遺產，學琴的人熱絡，所以轉教古琴，而且學生多達一百多位，令她納悶的是，這麼多學生如何教得好，只是迎合時代的產物罷了，她相信台灣普遍的文學修養有一定的水準，和古琴提倡的文人音樂相同，她說：『琴家劉楚華也說：「看好台灣」』。她認為大陸的琴家，比技術、比快、比準確，像姚公白、李祥霆，會讓古琴失真。

在古琴推廣方面，陳先生認為應分廣義及狹義兩方面，廣義就是讓大家都能夠認識琴，不會彈琴也沒關係，但要能知道琴的存在，狹義方面，是要讓琴學資訊暢通，想學琴的人知道哪裡可學，琴器、琴書哪裡買得到，就夠了。

陳慶燦兩夫妻很隨和，也都同是古琴的愛好者，我想成立琴社對他們來說很適合，訪談告一段落，後我原本想買一些古琴的雜誌或刊物，陳夫人卻說書架上的書都不是賣的，說著便轉身到沙發的坐椅旁，找了一本介紹孫毓芹的書，他說這本可以賣，我除了買下以外，又買了管平湖和陳先生本人的演奏 CD，而且是郎毓彬的工作室發行的，可見他們往來很密切。陳先生原本說他的 CD 要送我，我連忙說那要成本，用買的就好，他們便送我兩本北京中國青年出版社出版的”七弦琴藝術雜誌”兩本，及”瀛洲琴社 89 年琴會”節目單，還有孫公生前演奏的節目單借閱，今天真是收穫良多，中午 11：30 告別他們，結束訪談。

第十六次民族誌

田野日期：2007/10/24

時間：下午 2：00-5：00

共 180 分鐘

地點：新竹市〈潛園〉(清代

琴人林占梅宅第)

記錄人：范姜沛文



圖 32：清代琴人林占梅宅第〈潛園〉

大門門牌

根據台灣大學音樂研究所楊湘玲的論文〈清季台灣竹塹地方士紳的音樂活動---以林、鄭兩大家族為中心〉，內詳載清代時期，竹塹地方的林占梅及鄭用錫為古琴愛好的代表，並築有林園供文人吟詩彈琴的場所，林占梅是清朝咸豐、同治年間淡水廳的人，在竹

塹城內西城門牆一帶建造〈潛園〉

佔地一、二十甲，共三十六景，另外連橫在台灣通史中也提到林占梅：「築潛園於西門內，結構甚佳。士之出入竹塹者無不禮焉…」。

礙於文字的記載，卻沒有看到有人做實際的現況描述，引發我的好奇，因筆者所住的桃園縣，正好與新竹縣相鄰，遂燃起前往當地探訪的決心。

尋找〈潛園〉其實今天已是第二次來了，筆者在前天也就是 10 月 22 日，就來探訪一次了，當天按照網絡搜尋的資料顯示：「潛園在西門內，於中正路與西大路交叉的十字路口，旁的巷子進去」。可是就是找不到，附近的居民告訴我，靠近火車站的合作金庫附近才是，後來也沒找到，便打電話向住在新竹市的小姑詢

問，但她也沒聽說過，便建議我向當地的警察局求助，位於新竹市政府前的警員像我透露：「走到勝利路附近，到了遠東百貨再問問看。」所以筆者當天共詢問了十多位店家和居民，仍一無所獲，索性今天又第二度來了，我告訴自己：「要有記者採訪的決心，要有偵探辦案的耐心。」

因為新竹市車多擁擠，停車又不方便，中午十二點多，把車停在新竹遠東百貨公司的地下停車場，用步行的方式進行田野，想必比較理想，然後在附近的商家又一家一家的問起來了。正值中午，路邊的小吃店香味四溢、坐無虛席，我也很想坐下來好好的享用午餐，想到還沒找到<潛園>，暫且作罷。好幾位民眾告訴我，我要找的<潛園>就在附近的<石坊街>上，我一時興奮，道過謝之後便快步前往，只見石坊街的入口，有一個<貞潔牌坊碑>，高高的立在路口，我想當地人是弄錯了。正好郵差在送信，便前往詢問，他也說送信這麼久，也沒見過我說的<潛園>。頓時有些灰心，但還是繼續的找下去。

走遍石坊街的每條巷子，不漏過蛛絲馬跡，最後問到一位操閩南語口音的阿婆，他說沿著西大路往前走，過了紅綠燈，左手邊有個<亞洲大飯店>，旁邊的巷子進去就是了，起初我還半信半疑，因為太多的線索最後又失望了，不過我依然很感謝她並前往。

照他的話再往前走，真的看到了<



圖 32-1：<潛園>入口



圖 33：<潛園>門牌號碼

亞洲大飯店>，旁邊正在施工建房子，沿著旁邊很小又暗的巷子進去，有幾戶民宅相連，店面擺了很多雜務，我一進去巷子，就有三隻狗對我狂吼，最大隻的被關在籠子裏，一隻在房內，另外一隻則跟著我的步伐邊跑邊叫，我心想：拜託我是好人，別咬我，我很少吃肉，也不吃狗肉。養狗的主人約莫 65 歲，是個阿公級的，我在表明來意之後，他便說：「這有一條路進去就是了。」可是我望一望，一臉困惑，他見狀走到他房子邊一指說：「這就是了。」原來我要找的<潛園>就在他家隔壁



圖 34 <潛園>入口處巷口

。我興奮之餘，便向內走去，只見雜草叢生，庭間堆了一些廢棄的木材，上面釘些鐵釘，大門上有一個匾額寫著<潛園>兩字，我想這就是林占梅清代的庭院遺址了。潛園的門樓是用紅磚砌成的，工法講究，牆壁也寫了一些書法類的篆字，左右兩邊對襯，只是沒有受到保護，字跡已模糊不清，門樓邊也植了一些花木，頗為雅致，但離林占梅的年代久遠，且日本人將其庭院切割，開路其中，原始林院已無法回復，但此景依稀可見當時屋主顯赫的地位，與達官貴人往來的場景，只是令人有些遺憾，大門已被釘上兩塊木材，不得其門而入，旁邊類似廂房的建築也無法一探究竟，只見門口有兩張門牌其中一個門牌寫著：新竹市西大路 419 巷 3 號，而另外一個較具古味的木牌寫著：新竹市潛原里西大路 347 - 2 號，至於下方主



圖 35：<潛園>的古井

人的名稱就無法辨識了，門口的外側，有一個石井，這與我先前蒐集的資料相似，我好奇的移開上面的石頭，並掀開兩塊木板，探頭下望，尙有水可汲，我再次肯定這就是<潛園>了。

西大路上經營筋骨按摩的阿伯表示，林家在清朝時當官，赫赫有名，庭園內的門窗就有一百多種，很多大官都來這裡住，現在的西大路、中山路整片都是他們的，因為林占梅抗日，日本人都市計畫時，將馬路開在庭院中，致庭院不完整，後代子孫將地蓋房子，所剩無幾。

告別了<潛園>，沿著巷子往西大路走出去，旁邊的三隻狗，對我這不速之客依然狂吠，而我想的卻是，具有歷史意義的<潛園>，因林占梅的詩集，留下了大量與古琴有關的人文生活情趣及紀錄，卻無法保留遺跡，作為後人研究及考證的依據，令人感到遺憾。

第十七次民族誌

田野日期：2007/11/3

時間：下午 2：00-4：00

共 120 分鐘

地點：台北市和平東路 2 段 28 號

田野內容：瀛州琴社舉辦古琴展及雅集

記錄人：范姜沛文



圖 36：瀛州琴社的古琴展在台北
的和平東路上舉辦

前幾天周純一老師告訴我，台北瀛洲琴社將舉辦古琴展，地點在和平東路上，並且同時舉辦雅集，真感謝老師的提醒，我想機會難得，一定要參加。

中午十二點，便在住家出發，因為家中有事耽擱，延宕出發時間，如果坐火車前往，可能趕不上二點半的古琴展茶會，於是決定搭高鐵前往台北，原本時間不會太趕，可能是第一次搭高鐵的原因，路線不熟，在快速道路接高鐵道路時，忘了轉彎，以致於得開至平鎮交流道才能返回。

12：50 我已把車開到高鐵站了，循著指示，有一個<汽車短期停車場>的標誌，我便在門口取票並停好車。第一次搭高鐵心情有些興奮，買票過程和捷運差不多，只是信用卡也可以買票，還有服務人員身穿制服，親切而有禮的招呼旅客，讓人放鬆不少心情，車站大廳寬敞、明亮，設備新穎充滿現代感，真是個舒適的搭車環境，雖然大廳只有兩家商店，對照為數不多的旅客，我想旅客的需求應該是夠的。

1：40 高鐵火車來了，旅客們紛紛上車，感受火車高速奔馳的快感，座位異常的寬敞，倒有點像是搭飛機的感覺，2：00 就到達台北火車站了，桃園青浦站到台北只花了 20 分鐘，如果搭自強號的話大概要 40-50 分鐘左右，足足省了一

倍的時間。

叫了一部計程車，直達和平東路 2 段 28 號，今天的活動有古琴展和雅集，並有茶會，我匆匆的趕到後，付了計程車 160 元便下車。原以為琴展在美術館之類的建築物，其實是一個店面式的古琴展覽，附近商家林立，我一進門，看見主辦活動的李筠女士，穿著一身紫色旗袍，加了件白色圍肩，招呼著來客，我也向她打招呼，並感謝她上次接受我的訪談，她微笑得說道：「我記得你，歡迎你來，你可以先看看展覽，再到樓上去，樓上有很多人。」我並向她詢問展場可否照相，或者有展出古琴的型錄可供購買，她便說規定是不能相，因為可能有出版商，有意要承做這次展覽的型錄，不希望讓展場的琴曝光太多，但照展場大致的情形是可以的，於是我邀請我也藉機詢問李筠女士有關林占梅古琴修復一事，因筆者前些日子，在網路上蒐集資料時得知，清代林占梅的古琴「萬壑松」被發現，而由李筠女士修復成功，筆者詢問李筠女士答：「對呀！」筆者照完相向她道謝之後就自行參觀了起來。

會場由兩位年輕的工作人員負責，店面用雅石配合流水的場景佈置，只是用水管導引流水的方向，有點不太適合外，其他的投射燈及會場的桌椅佈置，和美術館的感覺一樣，散發古色古香的懷古幽情，古琴則很整齊的掛在牆上，每張琴下面都有標明型製的名稱，如仲尼式、伏羲氏、連珠式、焦葉式、落霞式、鳳勢式、靈機式、神農氏等…共展出二十四種型制，其中師曠式和焦葉式，對我來說比較不常見，看得出主辦者的用心。

我向工作人員拿了張展場的介紹單，裡面介紹了一下古琴的歷史並提到：「瀛



圖 37:筆者參加瀛洲琴社舉辦的古琴展
(左：李筠、右:筆者)

瀛洲琴社，是由國內十數位古琴愛好者聚集而成，自民國 87 年 5 月開始固定每月舉辦一次雅集演奏，至今已經連續的舉辦 28 次雅集演奏，琴社的宗旨是：「提倡傳統文化、推展古琴藝術。」只是不知道此次提供展琴的琴家是誰？如果有說明或紀錄，更具歷史意義。

過沒多久我便向二樓走去，是雅集的地點，人確實滿多的，約 30 坪大的空間，擺設了一個投射燈的小舞台，有琴桌、椅，及聽眾座椅，後面還擺了一張大木桌，放了一些茶點和小蛋糕，感覺很溫馨，因為大家都早到，瀛洲琴社負責人陳慶燦先生宣布，茶會是 2:30 開始，雅集是 3:30 開始，早到的朋友請先聊聊天或上台試音，我原以為茶會會像美術館展覽一樣，做一個琴展的公開介紹，結果沒有。

時間未到，先到的琴友有的在聊天、有的在舞台上試音準備演出，會場看到一個留鬍子的琴人，我想應該是有名的制琴家--林立正了，我想好機會，還沒訪問到他，正可以自我介紹，可惜一直有人和他談話，喪失機會，他會來應該是他的公子林法待會有演奏的關係吧！以前筆者的學生--葉蕙滿(現在唸台北藝術大學古琴組)，像我熱情的打招呼，我很驚訝的說：你也來了？待會你要表演嗎？



圖 38：琴人在古琴展聊天品茶
(右為王海燕老師)

」她說：「對呀！我彈<憶故人>，等一下王海燕老師也會來。」我想我也很久沒有看見王老師了。

3:15 王海燕老師來了，他身邊是圍著一些學生，我等了好一陣子才向王老師打招呼，並詢問他近況，他總是慈祥的說：「不錯、不錯」。3:30 雅集在二樓正式開始，大家就坐定位，陳慶燦先生開場白說道：「今天是瀛洲琴社第 65 次古

琴雅集，感謝大家參加，在座都各有專精，相信大家都會有所收穫，現在就由我先來演奏。」說完便上台躬，彈了一首<高山>。接下來是他太太李筠彈奏<梅花三弄>，她彈的是老梅花，和一般的<梅花>節奏有點不同，綽音彈得很好，整體感不錯，在場的琴人都很安靜的欣賞，接下來是陳慶燦先生的學生張皓皓彈<醉漁



圖 37：陳慶燦先生在古琴雅集上
彈琴

唱晚>，及一位台大法律系畢業的女學生陳亭孜彈<憶故人>，熟練度還不錯。

沒想到的古琴的雅集，會吸引這麼多的同好來參加，有年輕的大學生，也有北藝大的教授，以及社會青年及製琴家，也有年約 80 多歲的長者，可謂成功的古琴展及雅集，據我所知，在台灣很少私人琴社舉辦過琴展，瀛洲琴社確實做到了「提倡傳統文化並推展古琴藝術而努力」的工作。

因為時間的關係，我提早離開琴展會場，4:00 多結束行程。

第十八次民族誌

田野日期：2008/4/25

時間：上午 10：00~下午 3：00

共 300 分鐘

地點：朝陽科技大學行政大樓六

樓國際會議廳

(台中縣霧峰鄉吉峰東路

168 號)

田野內容：參加「『2008 古琴、音樂
美學與人文精神』跨領域

、跨文化」學術研討會

紀錄人：范姜沛文



圖 40：朝陽大學行政大樓前的
<古琴學術會議>告示牌

三月底筆者前往王海燕老師家，她拿了一份「古琴學術研討會」的報名單給我，說是很重要的學術會議，要我儘量前往參加，我向老師道謝後，仔細一看，原來是我之前在網路上看到的「古琴學術會議」，去年舉辦過第一屆，可惜我未獲訊息，無緣參加，今年已是第二屆舉辦，於是便提前把個人資料傳真給朝陽科技大學的承辦人員，我並詢問：「參加這個會議需要什麼條件嗎？」對方答：「不需要什麼條件，只要事先報名就可以了。」

學術會議地點在朝陽大學舉辦，它位於台中縣霧峰鄉，我依照報名表上的交通資訊，選擇自行開車前往。會議是上午 8：30 開始，因為家中有事耽擱，我約 8：20 才出發，沿著高速公路國道一號從中壢往南下方向，根據會議提供的地圖，走國道 3 號的路徑比較單純，所以我在新竹路段轉國道三號，10：00 便到台中霧峰鄉，根據地圖所示，下了霧峰交流道八分

鐘左右便會到達，但我已找了十分鐘，還是找不到，不免心情慌亂，恰巧路邊有賣鳳梨的年輕婦人，她操外籍新娘口音說：「沿著路往前開，經過第二個路橋右轉直走就是了。」我很感謝他熱心的指引，並向他買了幾個鳳梨。

朝陽技術學院的地勢位在山坡路段，通往校門前的迂迴地型和我們南華大學有些相似，守衛就設在入校前的斜坡上，旁邊有停車驗證之類的標示，我便在入口前停下車，找出了主辦單位預先準備的「臨時停車證」，守衛伯伯看到後熱情的把停車桿打開，指引我前進的方向。

會議地點在行政大樓六樓，我一進校門，就看到很雄偉的一棟建築，我想應該就是這一棟沒錯了，我詢問了一樓的服務人員，他們指著電梯的方向說：「請直達六樓。」

10：20 會議正在進我在詢問服務人員後小心翼翼的推開門進入會場，講台上是第一場主持人耿慧玲，與會的人員約有七十多人，會場大而明亮。不一會休息時間到了，主持人要我們放鬆一下用些茶點，琴友們都親切的寒暄並享用餐點，我則倒了杯咖啡，並察看到場的其他人員，在座的有台北和真琴社的孫于涵女士，及在「中道琴社」講過課的廖秋蓁女士，其他有一部分的臉孔，我在網路上曾看過，應該大部分都是古琴界的琴人。

10：30 會議進入第二場，由朝陽科大通識教育中心的劉振維副教授主持主講的第一位是屏東教育大學的李美燕博士，題目是《容天圻先生的藏琴與琴曲研究—以琴曲〈歸去來辭爲例〉》，她以清晰的口音，介紹台灣當代古琴家容



圖 41：古琴學術會議的休息時間

琴人用茶點並交換心得

天圻先生(1936-1994)的藏琴和琴曲，會中詳細介紹容先生的〈秋月〉與〈飛霞珮〉藏琴兩張，並有當時容先生生前，接受電視台訪問的錄影彈琴資料，並現場播放，難得的是容天圻的夫人及女兒也到場參加，有一項巧合是，今天居然是容先生的逝世紀念日，李美燕教授在報告時也提到：「今天的日子是非常巧合的，我和主辦單位事先並不知情，容先生的逝世紀念日是四月二十五日，而今天也正是四月二十五日。」在場的琴人都大為感動，是否容先生在天有靈，巧妙的安排這一場學術會議。容先生女兒也在大家的期盼中發言，她簡短的說：「很高興能來參加會議，父親很喜歡古琴，父親能被大家重視，我們也感到很光榮。」

據筆者所知，在李美燕教授之前，尚未有學者對容天圻先生做一深入的研究，但他卻是在台灣留下大量琴學文章的古琴家，並且書畫技藝兼備，沿襲了文人彈琴的傳統，非常值得後人推崇，大家也非常感動。會後並有琴人提議出版容先生錄影、錄音的資料的建議。

接著進入第二位主講人，由主辦單位朝陽科大通識教育中心的副教授耿慧玲主講，題目是〈琴曲名稱解題與欣



圖 42：李美燕教授發表
《容天圻先生的藏琴與琴曲研究》



圖 43：容天圻女兒在會議中發表
感言(右二：拿麥克風者，右四：
容天圻先生夫人)

賞---以老八盤琴曲爲例>。耿教授指出，「老八盤」是依中方便的稱呼，所指的是中國唱片公司在 1994 年出版的八張古琴雷射唱片，包括了廣陵、虞山、泛川、九嶷、新浙、諸誠、梅庵、淮楊、嶺南等九大琴派，共二十二位琴家五十三首樂曲，她以欣賞及解題的角度切入，並對「老八盤」和<神奇秘譜>集中同名的取加以分析，也是不錯的研究。

她並指出成立古琴研討會的原因，因爲在台北有成立一個「古琴讀書會」，張雅婷博士提議舉辦「古琴學術研討會」，而由朝陽科大承辦，於是去年的古琴學術研討會是第一屆，產生相當大的迴響，而今年是第二屆。其實筆者從未聽說過有「古琴讀書會」，是民間單位還是學術單位成立，但有琴有發言：「既然北部有古琴讀書會，中部也應考慮成立，以方便交流。」

圖 41：容天圻女兒在會議中應參加會議者期望發表感言(右二：拿麥克風者，右四：容天圻先生夫人)

第三位主講人，是「琴斲軒」古琴工作室負責人兼斲琴人趙元成先生，他發表的題目是<古琴形制外觀人文元素的觀點>，這次的會議，要算是他的資料最多、年代最長，範圍包括自唐至清名琴的工法及落款的人文意涵，觀形制上，蘊含多樣化人文元素的美感，諸如琴名、銘文、印章、腹款及收藏者的提跋、收藏印等內容豐富。他的年齡很大，行動又不便，行動需仰賴人攙扶，所以報告時沒有到台上，而是坐在來賓席第一排，筆者對他研究古琴的精神很感動，雖然行動不便，說話仍鏗鏘有力。會後休息時間，有幾位琴人在彈他做的古琴，



圖 44：趙元成先生主講
<古琴形制外觀人文元素的點>

我也請教趙元成先生一些古琴的問題，會後休息時間，有幾位琴人在彈他做的古琴，我也請教趙元成先生一些古琴的問題，比如：在台灣古琴琴材的取得問題及他教做琴的地方等，他答：「木材不會缺乏呀！林立正不是從大陸運了很多木頭來嗎？我預備在社區大學開做琴課，我做的琴什麼樣式都有，聲音很好。」因為休息時間有限，他見我很有興趣，也熱忱得給我一張他工作室的名片，歡迎我去參觀。

很快的已經中午 12：00 了，會議仍在進行，由與會者自由提問，我則提問李美燕教授研究的論文，有關容天圻先生，是否有在台灣的音乐學校正式教古琴的資訊，因為我尚未查到相關的報導，李美燕教授則答：「台灣藝術大學在規劃古琴課程時，曾邀請容天圻先生到校任教，那時他在學校教國文，婉拒了北上教古琴的機會。」我想畫家與琴家融為一體的琴人，沒有大量的傳承，是非常遺憾的事。

12：30 是用餐時間，主辦單位邀我們來個大合照，為古琴研討會留下歷史的見證，又為我們準備豐富的便當，頗為用心。

筆者用餐完，有一位劉月卿女士來找我，她說她是早期琴家朱龍庵先生的學生，問我有無朱龍庵老師的琴譜資料，因為家中變故，以前和朱龍庵老師上課的琴譜都流失了，希望有機會能找回。經筆者詢問，她是在念東海大學中文時，和朱龍庵老師學彈琴和作畫，當時的課是開在音樂系的選修課程，在民國 60 年她大一時學書法，61 年、62 年大二、大三時修古琴，我回答她我目前正在蒐集台灣琴人的資料，如果有找到朱龍庵安先生的琴譜，一定會與她連絡，並



圖 45：筆者參加古琴學術會議與琴家朱龍庵弟子劉月卿女士合影

感謝她提供了朱龍庵先生的一些蛛絲馬跡，她還說有一本<朱老師紀念文集>，裡面有可供參考的資料，我向她道謝後，緊接著又進入會議議程。

下午 1：30 進入第三場研討會，李美燕教授主持，由淡江大學多元文化語言學系助理教授施維禮主講，題目是<不規矩之音—從<《莊子》<天運>篇論道家琴曲「神人暢」>，用天運篇美學的理念，談古琴美學。上台的居然是一位德國籍的外國人，大家都非常驚訝，雖然老外研究古琴，有很多的例子，但筆者親眼目睹還是非常震撼，筆者認為，身為中國人的古琴遺產，到目前為止，仍是小眾文化，而外國人卻熱衷研究。他說的中文雖然不是十分流利，但尚且順暢，他以外國口音的腔調，用中文來解說莊子天運篇的琴學，並對中國的古文也有深入的研究，真令人佩服，他的演講，讓筆者感受到中西合併的文化交融：用外國人的角度研究中國人文化，值得稱許，只是因時間的關係，準備資料不是很充份。

約下午 2：00 由我們南華大學民族音樂學系的講師郭玉茹主講，題目是<《琴曲集成》中對僧人彈琴之誤解辨析>，郭老師是前台北市立國樂團副團長，並不彈古琴，但對佛教音樂很有研究，她在會中提到，因為彈琴人比較少研究佛教音樂，佛教人士又較少彈古琴，於是這種和僧人有關的古琴資料，非常適合她研究，她提到反對史料中「喪門」（音譯喪門即桑門又曰沙門，及今之和尚也）不宜彈琴的說法，因為如太古遺音、太音大全集中皆有「琴本中國賢人君子養性修身之樂，非蠻貊之邦而有也，故喪門不宜於琴」，她則認為現代社會崇尚自由風氣、強調平等博愛、強調男女平等、保障弱勢團體的觀念，「琴有所忌」中強調古琴是聖人之器的想法應該被打破，古琴是可以推廣



圖 46：參加<古琴學術會議>的琴人合照

爲現代全民的樂器，這個研究很具有價值，筆者認爲，琴曲中不是有一首琴歌的歌詞是：「蜀僧抱綠綺，膝下峨眉峰，爲我一揮手，如聽萬壑松」的僧人彈琴的內容嗎？所以筆者對於「僧人不宜彈琴」的說法仍是感到很訝異。

今天的收穫很豐富，想不到有這麼多的學術界人士研究古琴，可以從不同的面向對古琴的切入，是可喜的現象，對台灣的古琴文化有更多的刺激，但是如果研究者有機會能更瞭解古琴，或能奏上一～二首古琴曲，也許對古琴有更深的研究心得。

因爲路程的關係，下午 3：00 左右筆者便先離開，結束今天古琴學術會議的參與。

第三章 台灣的古琴歷史

古琴是中國文化的精髓，韻涵著儒家、道家與佛家的思想精華，台灣因地理環境的因素，與中國大陸相距離甚遠，但對於古琴的研究及認識，也不因環境差異有所不同，琴家容天圻¹⁰先生，在《故宮文物月刊》第七卷第一期的〈古琴的過去與現在〉中提到：



圖 47:琴家容天圻先生彈琴圖

(故宮月刊)

「琴的歷史，可以追溯到公元前一千七百多年的商代，因為跟據近代的考古發掘，雛形的琴，曾發現於安陽的舊址，而在歷史上，安陽是商代的首都。在周代，琴不但已發展為一種十分完備的樂器，同時在教育文化上，也擔任了重要的角色。在春秋時代，孔子是一位偉大的教育家，他認為要培養一個完美的人，「六藝」的教育是不可或缺的，「六藝」是指禮、樂、射、御、書、數，六個科目，而琴則是學習時不可缺少的一項常課，孔子常說：「君子無故不徹琴瑟。」以琴能端正人心，而陶冶性情。……」

在唐代，由於胡樂的傳入，琴樂頗受其影響，故詩人劉長卿有：「泠泠七弦上靜聽松風寒，古調雖自愛今人多不彈。」的感嘆，其實在唐代，琴仍是十分普遍的，像李白、王維、白居易，都留下不少聽琴或彈琴的詩句，如王維的：「獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯，深林人不知，明月來相照。」古琴在商朝，就有具體的古琴出土文物，驗證了古琴存在的事實，它的重要性，受到中國人尊為「至聖先師」孔子的肯定，做為教育的工具，因而成為聖賢文人必修的道器。

¹⁰ 容天圻先生，是畫家，1963年學琴於胡瑩堂先生，對琴學很有研究，發表多篇和古琴有關的文章及書籍，如《藝人藝事》、《畫餘隨筆》及〈古琴曲譜的整理與發掘〉、〈琴社紀盛〉、〈彈古說今畫名琴〉等。

另外任教於台北藝術大學的張清治¹¹教授，在其所著的《道之美-中國的美感世界》之〈琴境圖說〉一文中指出：

琴(七弦琴)的音聲歷程，幾貫於吾華夏歷史全長。究其創史之人，或為伏羲？抑為神農？雖無信史可徵，然自「黃帝鼓清角之琴」起，其間歷「舜作五弦之琴」，及周朝「文武二王，各增一弦」以來，七弦琴古琴文化已有三千多年的悠久歷史。古琴藝術之所以不廢江河，萬古長流，除卻其自身藝術條件外，琴藝之為道，亦為我中華文物承傳了特有的「寓道於器」、「道器並重」的一貫道統精神；何則？自黃帝開國以來，將近五千年，「琴」它一直與我炎黃子民生生不息。請從歷史做一簡單的回顧：「黃帝鼓清角之琴，以大合鬼神」，「堯鼓琴而天神格」，「舜歌南風，而天下化」；「箕子諫討不聽披髮佯狂為奴，隱而鼓琴自悲」，「師曠一奏，玄鶴二八，集於郭門，再奏，延頸而鳴，舒翼而舞」，孔子困於陳蔡，猶自「弦歌不輟」，「孤巴鼓瑟，游魚出聽」，「伯牙鼓琴，六馬仰秣」。更有「伯牙破琴謝知音」的感人故事…

古琴在走過的歷史中，留下了種種的痕跡，但依然還有很多未知的歷史，待後人發掘證實，如上文的「文武二王，各增一弦」，是指古琴中的六、七弦，相傳古琴原有五弦，是經過文王增第六弦，武王增第七弦，形成了現在古琴的七弦琴之故，筆者在容天圻及孫毓芹先生的文章中，得到相同的答案，但在南華大學教古琴正規課程的成公亮老師，在課堂上有不同的解釋他說：「第六弦音柔為文弦，第七弦音剛為武弦」打破了，文王加一弦，武王加一弦的說法，可見古琴的史料，還有諸多待探討的空間。

台灣的古琴重要傳承者—孫毓芹先生，再台灣是第一個受獲〈民族音樂藝術師獎〉的琴，他認為：

¹¹ 張清治先生，畢業於文化大學藝術研究所，學琴於胡瑩唐先生，目前任教於台北藝術大學古琴相關課程。

琴是我國最古的樂器，原名就是琴，瑤琴是它的美稱。至於後來的鋼琴、胡琴、提琴等名詞，都是根據琴的名稱翻譯而來。據說最初是伏羲氏剝木為琴，也有說是神農的創作…。古琴是我國古聖先賢的創作，歷史約有五千年之久。琴的構造，只是原理很簡單，只是依只木質的長型共鳴箱，上面張著七條絲製的弦。周朝以後，便都用七弦，其間可能經過許多人的研究改進，才成了現在完美的製琴。琴的樣式不完全一致，最普通的要算仲尼式，其外則有焦葉式、連珠式、月琴式等。樣式雖多，原則一樣，其長度都採三尺六寸製，但因歷代尺度不一致，所以琴身也不盡相同。¹²



圖 48：陳雯所著的孫毓芹先生傳。(此生祇為雅琴來封面)

綜上所述，不難發現，古琴是中國歷史中最重要樂器，歷代的文人、士大夫，把古琴當作生活中不可缺少的琴器，甚至終其一生與琴為伍。

第一節 清代(1683-1893)

從台灣琴人的思維可以確知，古琴是由大陸將中國古代琴的神化系統帶來台灣，他們認為，「琴」是一種優雅而令人著迷的樂器，從伯牙和子期知音的故事¹³，司馬相如與卓文君的情感世界及稽康從容赴義的愛國情操，古琴不僅具有歷史地位，也在中國樂壇中，佔有獨特的文化地位。但是對於台灣古琴歷史的記載，確少有文獻刊載，尤其是在清代。筆者在容天圻發表的〈古琴的過去與現在〉¹⁴中，發現了台灣清朝時期的琴家訊息：

¹² 台灣「新天地」雜誌，第二卷第一期，1963.3.1〈古琴的欣賞與選製〉。

¹³ 伯牙與子期的〈高山流水〉故事

¹⁴ 《故宮文物月刊》第七卷第一期，頁84。

台灣的善琴之士業，追溯到清朝，南有施士洁、葉孚甲，北有林占梅、吳鴻業。

施士洁為光緒三年進士，明應嘉，字澐舫，晚號耐公，父施瓊芳是道光二十五年進士，家住台南赤崁樓畔，石蘭山館，士洁生於咸豐五年十二月十九日，與蘇東坡同月同日生，故用「後蘇」冠其各類著作，著有「後蘇龕草」、「後蘇隆稿」、「後蘇龕詩抄」等，詩有：「獨彈古調幾心知？冷抱牙琴向水湄，謫到紅塵誰是我，瀛東何幸有鐘期。」

葉孚甲為台南貢生，生平未詳，有手抄琴譜傳世，上提〈七弦琴譜〉，癸亥暮春手抄，輸分上下卷，上卷維茲蘭閣琴操指法半字譜，及思賢操、釋談章、歸去來辭、陽關三疊、鳳求凰、漁樵問答、等六曲、下卷路平沙落雁、梅花引、寄生草、水牽曲、圮橋進履、石上流泉、秋江夜泊、春曉吟、梧葉舞秋風、銀柳絮大四景（春夏秋冬）、陋室銘、關雎咏等十五曲，上下卷共二十一曲……

林占梅，字雪春，號鶴山，淡水竹塹人，急公好義、品學兼優，工詩書，精音樂，築潛園，隱居期間，暇則彈琴歌詠，士之出入竹塹者無不理焉，文酒之勝冠台北，著有〈琴餘草〉八卷，其遺琴現為花蓮詩人駱香林氏所收藏。

另一琴人為吳鴻業，字希周，淡水艋舺人，博覽群書，工琴，精篆刻，延期居曰「敗石山房」，敦品勵學，善畫，凡山水、花鳥、花卉、人物、禽蟲，見一名筆必購之，嘗畫百蝶圖，設色傳神，栩栩如生，一時名士皆為之題咏。¹⁵

按文獻記載，台灣最早的琴人，就屬清朝林占梅、施士洁、葉孚甲、吳鴻業等人，這些琴人當中，和林占梅有關的記錄較多，望能在這些蛛絲馬跡中，整理出清代的台灣琴史。

¹⁵ 容天圻，〈古琴的過去與現在〉，故宮文物月刊，民國 78 年 4 月，第七卷第一期，頁 84。

筆者從《文學台灣人》¹⁶中，發現有關林占梅的記錄，書中提到林占梅能寫詩，又善於琴韻，1821年生，因父親及祖父早逝，1983年跟著未來的岳父黃驥雲¹⁷到北京城，所見所聞的山光水色，成為他後來興建「潛園」¹⁸的構想，也就是因為北京之行，有機會接觸古琴。可見古琴在清代就有琴家在台灣活動，台灣琴家，大多是知書達理的文人以琴會友並抒發情感。

在台灣早期，具體的留下古琴紀錄的就屬竹塹文人林占梅了，在他本人寫的〈潛園琴餘草〉中，紀錄了與琴有關的音樂活動。林占梅字雪村號鶴山，生於道光元年(西元一八二一年)，原籍福建同安，移居台灣之初是先到台南一帶，因經理全台鹽務成為鉅富，而後才遷居到竹塹城，他雖然沒有考得什麼功名，卻也是文武全才；更難得的是天生一付古道熱腸，忠國愛家。英人艦隊侵犯雞籠(基隆)沿海時，他捐巨款建砲台協防，漳泉械鬥時，他不但不參加反而招募家將扼守大甲溪杜絕其蔓延，尤其是同治元年(西元一八六一年)，彰化的戴萬生(字潮春)起事，淡水同知被殺，竹塹境內的土匪趁火打劫一時人心惶惶，有辦法者紛紛走避，只有林占梅一人獨撐危局，他不惜變賣田產組織鄉團維持地方治安，到了同治二年(西元一八六二年)十月他更親率二千精兵，進攻被戴萬生佔據的地方，同年十二月戴萬生亂平，福建督撫以占梅急功好義，想重用他，他稱病請辭，足見其高風亮節於一斑。但樹大招風，有人認為戴萬生起事是反清復明，他此舉似清廷走狗，也有人告他出來維持治安稱霸一方有代朝廷行令之嫌。林占梅萬念俱灰同治四年(西元一八六四年)鬱憤而死，死時還不滿五十歲。¹⁹

林占梅雖出身豪富卻無紈袴氣息，琴棋書畫無一不精，他收藏有唐朝古琴，名萬壑松，他所著詩集叫《潛園琴餘草》更是傳頌一時。但最令人懷念的還是他在道光二十九年(西元一八四九年)修築的潛園。

筆者查閱相關資料，卻未見有人紀錄現在潛園舊址的詳細資料，而在台灣百

¹⁶ 《文學台灣人》，李懷、桂華著，2001，頁 35。

¹⁷ 黃驥雲

¹⁸ 「潛園」，坐落在竹塹城內近西門處，根據〈新竹縣志〉所載，是林占道光二十九年策劃築成的，此後成為竹塹地方文酒詩琴的聚所。

¹⁹ 《潛園琴餘草》>

科全書²⁰中內記載：

『「竹塹」最古老的街道首推北門街，由城隍廟左右一直延伸至長和宮，最繁榮時，郊商林立、車水馬龍，熱鬧異常。鄭氏宗祠、鄭士第〔鄭用錫宅〕許多歷史建築，大多集中在這裡。古蹟不去重視它、保存它，是會荒廢破壞、甚至消失的。昔日新竹兩大公園：北郭園〔鄭用錫建造〕、潛園〔林占梅建造〕今已不存。

……建造潛園的林占梅也是一時的文學巨擘，這些文人使得『竹塹城』的繁華外，又增加了其特有高雅珍貴的氣質。』

上述及具有歷史意義的「潛園」，已不存在，令人感到遺憾，筆者開始展開搜尋，在網路一篇文章中，提到：「潛園在西門內，於中正路與西大路交叉的十字路口，旁的巷子進去」，遂燃起筆者前往探訪的決心，第一次田野輾轉問路，不得其果，令人驚訝的是，當地居民竟然95%不知有著名的〈潛園〉舊址，直到第二次田野²¹，才幸遇在新竹市西大路上的推骨師傅爺爺告訴我：

「潛園位在西門城內佔地二甲，且庭園之設計，建築之架構是全省所有庭園中最好的，比台北的林家花園還大，林家在清朝時當官，赫赫有名，庭院內的門窗就有一百多種，很多大官都來這裡住，現在的西大路、中山路整片都是他們的，因為林占梅抗日，日本人都市計畫時，將馬路開在庭院中，導致庭院不完整，後代子孫將地蓋房子，所剩無幾。」²²

按這位爺爺的說法，林占梅宅地的確是在西大路、中山路，只是筆者在這兩個路口已找不到進出〈潛園〉的位置了，而是在西大路、中正路的交叉口，〈亞洲大飯店〉旁的狹窄巷弄間進去，〈潛園〉的園門牌樓、古井依舊在，但庭中的荒煙漫草叢生，已不復當年文人吟詩、彈琴，侍妾、隨從及各方尊貴出入的場景，不

²⁰〈臺灣百科全書〉主編陳國群

²¹ 田野日誌十九 2007/10/24

²² 田野日誌十六 2007/10/24

禁令人感慨。根據〈潛園平面配置圖〉²³，筆者進出的潛園園門，應該就是它的大門了，因為門口有兩張門牌，其一寫著：新竹市西大路 419 巷 30 號，像是現在我們所用的藍色鐵牌，應該是現在的地址，另一門牌是木頭的材質，上面寫著：新竹市潛園里西大路 347-2 號，顯示是以以前的門牌，下面還隱約寫著主人的名字，但可能是遭刻意刮除，已無法辨識了，按配置圖看來，筆者站在園門所見的兩棟建築物，應該就是〈香石山房〉與〈碧棲堂〉了。

雖然〈潛園〉隨著時間及政治因素讓人遺忘，但卻不失台灣人研究的精神，筆者在〈新竹市古蹟公園潛園調查研究〉中一窺潛園的原貌。

²³ 參見〈新竹市古蹟公園潛園調查研究〉,頁 130.

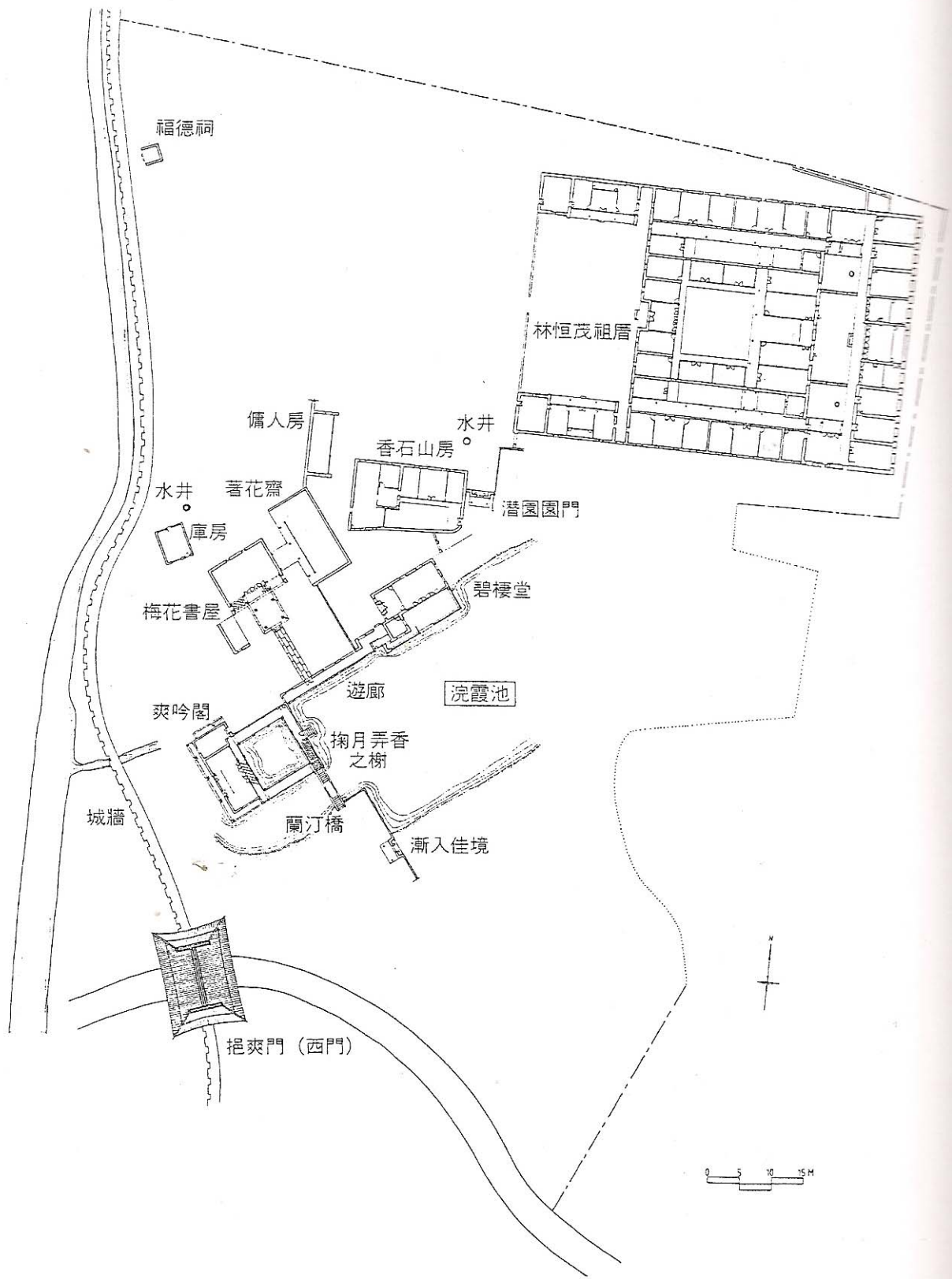


表 9: 潛園平面配置圖(新竹市古蹟公園潛園調查研究)

有感〈潛園〉古蹟消失之憾，筆者又進一步發現一項可貴的研究，那就是程玉鳳²⁴在竹塹文獻雜誌〈林占梅與「萬壑松」唐琴之謎〉文中提到林占梅的〈萬壑松〉古琴被尋獲的資訊，希望能將這則訊息，填補清朝時期琴人資料的不足。

程玉鳳約在民國八十九年初，接到一位素不相識的洪先生來電，告知他家珍藏有一張唐朝肅宗至德丁酉二年（西元 757）的唐琴（距今已 1247 年），琴名「萬壑松」，希望他能代為考查此琴的

來龍去脈，並尋請名師髹漆，以保存先人遺物。他聽聞之下，既驚且喜。因為在此之前，他已閱讀過幾篇有關「萬壑松」唐琴的文章，其中之一是連橫《雅堂文集》的〈台灣漫錄·唐琴〉有文云：

淡水洪逸雅（以南字）茂才，藏有古琴一張，為竹塹林鶴山（占梅字）先生之物，歿後流落，逸雅得而寶之，焦桐有知，亦可無憾。琴為唐代所製，上刻篆文「萬壑松」三字，是其名也。又有「神而明之」四字，亦篆文。其下有三銘：一曰「潛園主人平生真賞」；一曰「希元林氏一字次崖」；一曰「林氏子孫永寶用之」，而鶴山亦自銘其背曰「此琴製自唐肅宗至德二年，」

其二是林文龍先生的《林占梅傳》，書中提及林占梅雅好鳴琴，藏有古琴數張，其中一名「萬壑松」，後為洪以南所購得而寶藏，並云「洪以南秀才作古之後，『萬壑松』下落不明」。



圖 49：清代台灣琴人林占梅舊宅

²⁴ 程玉鳳，台灣省雲林縣人，生於民國四十三年。國立台灣大學中文系畢業，國立中正大學中文研究所碩士。目前就讀東海大學中文所博士班、任職國史館，為臺北醫學大學兼任講師。

程玉鳳認為，如果此琴真是林占梅的寶琴〈萬壑松〉，無疑是解開台灣清朝文人與古琴之謎，對於台灣有文獻記載的古琴，又添一段佳話無疑是可喜可賀。

筆者也在容天圻先生的〈古琴的過去與現在〉一文中發現有關林占梅和此琴的敘述：

林占梅，字雪村，號賀山，淡水竹塹人，急公好義，品學兼優，工詩書，精音樂，築潛園隱居期間，暇則彈琴歌詠，士之出入竹塹者無不理焉，文酒之勝冠台北，著有〈琴餘草〉八卷，其遺琴現為花蓮詩人駱香林氏所藏。

駱香林為日據時代的有名詩人、書畫家，後遷居花蓮，按容天圻先生的敘述，駱氏藏有林占梅的遺琴，而駱氏又與林占梅生前交好，所以極有可能駱氏藏有林占梅的遺琴，只是不知所藏是哪張琴。因為林占梅生前的古琴有很多張，據其詩集中所提的有〈清夜遞鍾〉、〈萬壑松〉、〈漱玉〉、〈幽澗泉〉及無名琴數張，其中以〈萬壑松〉是他的最愛，〈潛園琴餘草簡編〉²⁵提到到：

君不見龍光之殿能常峙，獨立崔巍眾翹企？
又不見顯慶之輅能久存，任教戎馬來撥掀，若非神物常護衛，石泐金寒久應蔽。茲有琴名「萬壑松」，青蓮佳句當形容：質輕如紙堅如玉，漆光幻出雲煙濃；陸離不藉玳瑁飾，斑駁渾同苔蘚封。



可見林占梅生前對此琴萬壑松的喜愛，且把琴當作是護衛自己的神物，有感榮華富貴消長之道，而寄情於此琴中，可見此琴之重要性。

圖 50：收藏林占梅古琴的台灣文人洪以南

²⁵ 〈潛園琴餘草簡編〉，頁 36

前述林占梅因抗日，家道中落，致〈萬壑松〉琴由洪以南收藏，也引領我們探尋洪以南這個與古琴有關的台灣歷史人物。洪以南²⁶本名文成，字逸雅，號墨樵，別稱無量癡，祖籍是福建省泉州府晉江縣。其曾祖汝璽，於道光年間攜子渡海來臺，居淡水廳之艋舺土地後街。祖父洪騰雲，經營米店生意，與泉州、廈門互市，漸成富商，是臺北府大紳。其為人樂善好施，曾興建大橋、艋舺義倉、捐獻建臺北考棚及經費，由於有功於地方建設，巡撫劉銘傳於光緒十三年奏請朝廷頒賜「急公好義」坊（遺跡在今「二二八和平公園」內），立柱有知府雷其達等題聯。父名輝東，賜候選同知，以南即為其次子。



圖 51：修復前的林占梅古琴
「萬壑松」

(程玉鳳-林占梅萬壑松唐琴之謎)

洪以南生於清同治十年（1871），卒於民國十六年（1927），享年五十七歲。自幼即聰明好學，十五歲博學善屬文，其師龔顯鶴教以詩賦六法。光緒廿一年（1895），日本佔據臺灣，遂避地晉江，翌年中縣學秀才，返台後名噪一時。為人風流儒雅，尤善於書畫，在台灣近代美術史上以畫蘭竹聞名。所書濃淡相宜，剛柔互見，得者無不珍若拱璧，頗受當時文士所推崇。當時北臺灣 150 位詩人成立「瀛社」，洪以南被推為第一任社長，著有《妙香閣集》，雖有著錄，可惜今未見其書，只有謝清（疑為「汝」）銓之序，略云：「逸雅沈酣經史，陶鑄百家，雖以浩瀚之才，仍出之千錘百鍊。故淡宕飄忽，騰芬挹秀中，每見離奇精警，搯肺鏤肝之作也」。觀其〈齋廊晚興〉句：「一山橫落月，千樹掩柴關」、「野梅纔破萼，官柳半垂絲」，便見其著力之勤，刻劃之深。²⁷

²⁶王國璠，《臺灣先賢著作提要》（新竹：新竹社教館，1974），頁 178.

²⁷王國璠，《臺灣先賢著作提要》（新竹：新竹社教館，1974），頁 178.

至於洪以南如何購得此琴，尚未詳細記載，但洪以南生前與林占梅友好，得一此琴的確不難²⁸。洪以南的長子洪長庚及次子洪我鈞都是專攻醫學，至於後輩子孫皆是習醫或農工，並未傳承他的文史藝術。²⁹



洪以南去世後(民國十九年),洪長庚在台北的大稻埕創設「達觀眼科醫院」(今台北市寧夏路),當時因事務繁忙,無暇照顧達觀樓³⁰,便租給教會人士居住,直到民國五十五年洪長庚病逝後,後

圖 52：林占梅遺琴<萬壑松>

(程玉鳳-林占梅萬壑松唐琴謎)

人將此樓轉賣他人。據洪先生的回憶³¹,大約他讀小學六年級的時候,家中將舊房舍重新改建,工人將拆下來的材,還可以用的都放在閣樓上,無用的木頭就堆放在一起準備燒掉,「萬壑松」唐琴就是被丟棄在這堆「無用」的木頭堆中。當時他的外祖母也過來幫忙,無意中在這堆木頭中看到了這張琴的琴面和琴底,下意識覺得它不像是尋常之物,這張琴就這樣奇蹟式的被保留下來了,幸運逃過火劫,所以程玉鳳認為洪先生的外祖母,可說是存留古琴的功臣。當時洪先生也在旁邊,由於小孩子的好奇心,看到琴底有兩個玉作的雁足,便拔下來把玩。不過當時洪家人並不知道它是一張名貴的唐朝古琴,只當作是先人遺物,將它藏在舊房子的三樓中,無人刻意予以妥善保存。洪先生的祖父洪長庚,由於醫務繁忙,所以也無暇顧及這張古琴,但他的長子祖恩,對先人的遺物極為重視,約在民國六十年時,他已從連雅堂《雅堂文集》、《雅言》的記載,獲知此琴的來歷和典故,因此確定此琴為傳家寶物。當時洪先生之兄曾有意將這張琴捐給文化大學,還向洪先生要那兩塊雁足,但是洪先生不給,捐贈的事情也就不了了之。

²⁸ 程玉鳳,〈竹塹文獻雜誌〉〈林占梅萬壑松堂琴之謎〉。

²⁹ 《今日醫藥新聞》之專欄報導,民國 55 年 5 月 24 日,版 4。

³⁰ 張建隆,〈洪以南與達觀樓〉,《淡水鎮刊-金色淡水》,民國 82 年 10 月 15 日,版 7。

³¹ 程玉鳳,〈竹塹文獻雜誌〉〈林占梅萬壑松堂琴之謎〉。

民國八十六年洪先生從美國德州大學西南學院研究回國，由於平日受父親影響，也喜愛古物，當他知道這張古琴的歷史之後，曾有意捐給故宮博物院，但院方對這破損之琴無意保存，捐琴得事又再度作罷。但是為了保存先人遺物，洪先生於民國八十九年，鴻禧美術館在台北藝術節舉辦「唐宋元明古琴展」之後，特別請修琴專家李筠³²女士以傳統「不去斷紋」的方式髹漆整理，終於恢復它昔日的神采，這才使具有台灣文人歷史的〈林占梅唐琴〉得以重現人間，為歷史留下見證³³。

另外在花蓮詩人駱香林³⁴的〈臨海隨筆〉中也提到林占梅的妻妾彈琴的情形：

「林占梅先生。字鶴山…所寵姬者曰淑姑娘。善琴，能詩。皆鶴山專人教之…」

可見古琴在古代乃至於近代，不僅是男性士紳的玩物，也是品德高節淑女的修身琴器，彈古琴儼然成為書香世家的傳統，能培養出女性賢淑端莊的氣質，但對於台灣早期女性彈古琴的記載，如毛麟鳳爪，清代文人徐震寫過一篇〈美人譜〉專論美女下棋、作畫、彈琴、吟詩的美好。明代大戲曲家李漁在〈閑情偶記·絲竹〉中也有述：

絲竹之音，推琴為首，古樂相傳，至今其以變而未盡變者，獨此一種，余皆末世之音也，婦人學此，可以變化性情，欲至溫柔鄉，不可無此陶熔之具，然此種聲音，學之最難，聽之亦最不易，凡另姬妾學此者，當先問自問其能彈為否，主人知音，始可令琴瑟在御。不然彈者鏗然，聽者茫然，強束官駭以俟其闕，是非悅耳之音，乃苦人之具也，習之為何？

³²李筠，瀛州琴社陳慶燦之妻，善彈琴及修琴。

³³程玉鳳，〈竹塹文獻雜誌〉〈林占梅萬壑松堂琴之謎〉。

³⁴駱香林，〈臨海隨筆〉，《駱香林全集》，台北：龍文出版社，1992 頁 522。

根據這些詩詞中的點滴，期望能對台灣的古琴歷史，提供一個可依循的線索。

第二節 日據時代古琴史(1894-1945)

清光緒二十年(1894)中日甲午之戰，清朝敗給日本，翌年簽定馬關條約，就此將台灣割讓給日本，台灣成爲日本的殖民地。民國三十四年(1945)，太平洋戰爭日本戰敗，無條件投降，依照開羅會議宣言，台灣歸還中國，自馬關條約至台灣光復，前後凡五十一年，在台灣史上稱爲日據時代。³⁵

日本人在台灣最先設立的學校爲「教員講習所」，爲因應「國語傳習所」(國語即日語)及各地初等教育師資之需要而設立的，這個「教員講習所」在課程中，將音樂列爲必要之學科。1899年，台灣總都府頒佈「師範學校規則」，規定師範學校以培養台籍之「國語傳習所」及所有公學校教師爲主，課程中有列音樂一科，入學資格爲十八歲至三十五歲，精通漢文，畢業於官立學校、公學校或具有同等學歷之台灣人。³⁶

「國語傳習所」，後來改爲國語學校，便是後來師範學校的前身，日據時代的音樂教育培育了師範人才，這些音樂家在台灣師範畢業、留日返台後，成爲第一代新音樂作曲家³⁷。

另一方面音樂的傳授，在日據時代設立學校前，早已由基督教的傳教士帶進來，教會雖然常遭日本當局的迫害，但仍由在台外籍傳教士大力推動，如台灣南部的基督教會，屬於英國長老會系統(Calvinist)，自1865年開始在南部宣教，正式傳授音樂，是由施大關牧師(Rev. David Smith)開始，他自1876年至1882年在台灣工作，南部教會在1876年成立「台南神學院」，1885年成立「長榮中學」，1887年成立「長榮女中」，以上三校的成立都在日據時代之前。1896年成立「婦女聖經學校」，1928年成立「台南女神學院」，這些神學教育、婦女教育及中等教育，都採取宗教與教育合一，而「音樂」一科更是以上各校所重視的。

³⁵ 參見<台中縣音樂發展史>，1989，頁 46。

³⁶ 參見<學制五十年史>，1922，日本文部省編印

³⁷ 參見陳郁秀，<台灣音樂閱覽>，1997，頁 8。

台灣北部的基督教會，是屬於加拿大長老會系統，由馬偕牧師(Rev. George Leslie Mackay)開始宣教，他自1872~1901年在台灣工作，1882年在淡水建立了「牛津學堂」(台灣神學校前身)，1884年再創立「淡水女學堂」(淡江中學前身)，北部教會後來於1910年設立「婦女堂」，1914年成立了「淡水中學」，這些學校都普遍重視音樂，並設音樂課程。³⁸

根據研究，古琴在日據時代的資料非常缺乏，日本人及教會為主要音樂的教育推手，但都是以西方音樂為主要的教育。

筆者在藝術家雜誌³⁹，發現有描述女性的古琴活動，標題是〈30~40年代台灣樹林黃氏姊妹的繪畫活動〉，內文刊登一張畫家潘春源⁴⁰1930年的畫作，題名「琴聲雅韻」，描繪當時家境優渥的婦女在閨房內吹笙、彈琴的情景，畫中的兩位人物，正是當時樹林名人黃純青(1875~1965)的孫女，一為黃早早，一為黃新樓，祖父黃純青⁴¹漢學造詣深厚，熱心地方公益，日治期間擔任過樹林



圖53：30~40年代樹林黃氏姊妹
彈琴吹笙圖

(藝術家雜誌1994年10月號)

區長、鶯歌庄長、台北州協議會員及總督府評議會員，詩文名播遠近，黃草草與黃新樓之父為黃逢時(1898~1985)，經營樹林紅酒株氏會社，共有四女，黃草草

³⁸ 參見〈台中縣音樂發展史〉，1989，頁48。

³⁹ 參見〈藝術家雜誌〉1994年10月號

⁴⁰ 黃春源(189-1972)原名聯科，字進盈，號春源，在台南府城即以「春源畫室」聞名。1891(光緒18)年生於府城下打石街(今公園路遠東百貨附近)，因家境窘迫至11歲時，始就讀台南第二公學校，因不滿日人教育的不合理，於三年後毅然退學，在家自習漢學習畫。1909(明治42)年，以自修有成，於府城三官廟(今忠義路台灣土地銀行旁)旁開設「春源畫室」。時位於大銃街的三山國王廟延請「潮汕」師傅前來作畫，春源趁此前往觀摩、學習。其實，除以寺廟畫見長外，更精通詩詞之唱作，故於22歲(1914)時加入府城知名的天壇「以和社」及「經文社」。

⁴¹ 黃純青(1875年—1956年)又名炳南，晚年自號晴園老人。台北樹林人，瀛社詩人、墨家支持者、企業家。在企業方面，他與林本源商號參與創立的紅露酒名聞遐邇，也利用酒餘養豬，並將此技藝傳授給當地農夫，而獲得景仰。在政治方面，他於日治時期擔任樹林區區長長達33年，於1931年因台灣總督府限制台米外銷日本，而與總督府積極交涉，獲得勝訴。戰後之1946年當選中華民國第一屆臺灣省參議會議員。不過因為二二八事件，退出政壇，前後擔任台灣通志館與台灣省文獻委員會的主任委員。

-

排行老大，黃新樓排行老三，他竭盡所能培養女兒接受高等教育，因此黃草草與黃新新得以自由的發展個人的才藝及興趣⁴²。以下是日據時代古琴琴人資料：

⁴² 藝術家雜誌 1994 年 10 月號

日據時代臺灣古琴琴人資料

製表:楊 湘 鈴

姓名	字號	生卒年	個人介紹	相關史料出處
孫朱寔	字非叔， 號悔園	不詳	邑庠生。可能為雍正、乾隆年間人	《重修臺灣縣志·卷十一·人物志》
陳必琛	字星千，自號 別一崖道人	不詳	邑武生。可為乾隆年、嘉慶年間人。	《續修臺灣縣志·卷五·外編方伎》
章甫	字申友	不詳	台南人。嘉慶年間人。歲貢生。祖上為泉州書香世家。	章甫《半崧集》
呂成家	字建侯	不詳	澎湖人。嘉慶年間人。	林豪《澎湖廳志·卷七·人物》
林國芳	字小潭	? -1862	板橋林家，林平侯之子。地方士紳，致力於消除漳泉械鬥。	王國璠《板橋林氏家傳》
林占梅	一名清江， 字雪村，號鶴山	1821-1868	道光二十二年捐例貢生。竹塹林恆茂家族。地方士紳、詩人、書畫家。同治三年因平定戴潮春亂有功，加布政使銜。	林占梅《潛園琴餘草》
吳鴻業	字希周	不詳	艋舺人，道光年間舉人。精篆刻、書畫。	連橫《臺灣通史·文苑列傳》
葉孚甲		不詳	台南貢生。可能為咸豐、同治時人。鈔有《滋蘭閣琴譜》	容天圻藏 《滋蘭閣琴譜》丁曰健《治臺必告錄》
王泳翔		? -1898	台南人。曾入海東書院。與許南英交好。	許南英《窺園留草》
許南英	號蘊白	1855-1917	台南人。光緒十六年進士。乙未曾	許南英《窺園留草》

	(允白)		與丘逢甲共同抗日。曾任「以成社」社長。	
施士洁	字澐舫，號芸况，晚號耐公	1855-1922	台南人。光緒三年進士。曾掌教白沙、崇文、海東書院。	施士洁 《後蘇龕合集》
洪棄生	又名一枝、繻，字月樵	1866-1926	鹿港知名文人。光緒十五年生員。	洪棄生 《寄鶴齋選集》
林朝崧	字俊堂，號癡仙	1875-1915	台中霧峰林家下厝林文明六子。以詩文聞名。	林朝崧 《無悶草堂詩存》
李逸樵	名祖唐，以字行	1883-1945	出身竹塹李陵茂家族。名書法家。	王松《臺陽詩話》
鄭香圃	名水寶，又字清渠	1891-1963	出身竹塹北門鄭家。名書畫家。	張永堂《新竹市志》
駱香林	名榮基，以字行	1895-1977	新竹人，後遷居花蓮。名書畫家、詩人。曾任花蓮文獻委員會主委。	駱香林《臨海隨筆》 張純甫《張純甫全集》
黃新新			樹林人，黃純青孫女	藝術家雜誌 10 月號
黃草草			樹林人，黃純青孫女	藝術家雜誌 10 月號

表 10：日據時代臺灣古琴琴人資料

(部份內容引自楊湘玲〈清季台灣竹塹地方士紳的音樂活動〉)

第三節 台灣光復後及當代(1946-1994)

光復後的台灣音樂教育，當時也蓬勃發展，有台灣省立師範學院(44年改爲師大)的音樂系，國立台灣藝專的音樂科，中國文化學院音樂系及音樂研究所，省立台北師專的幹校的音樂系等，培育專門音樂人才，均有成效。音樂研究方面，國深厚，熱心地方公益，日治期間成立音樂研究所，中央研究院民族學研究所，中國文化學院東方樂舞研究所，中國民族音樂研究中心等。



▲ 孫毓芹來台後的古琴老師——章志蓀先生。

圖 54：章志蓀先生彈琴圖
(此生祇爲雅琴來)

至於臺灣光復後，有哪些自大陸來台的家的琴家，根據容天圻先生在故宮月刊的記載，有胡瑩堂、章梓琴、梁在平、鄭穎孫、程蜀青、汪振華、梁鼎銘等，其中鄭穎孫、程蜀青來台不久後去世，遺琴都歸梁在平教授收藏。胡瑩堂、章梓琴則是一南一北設帳傳授琴藝。梁在平教授於民國四十九年倡議成立「海天琴社」⁴³，公推胡瑩堂爲社長，於當年的10月9日，舉辦台灣第一場公開的古琴音樂會，在這之前台灣只有傳統琴人在彈琴，做爲閒暇的娛樂，所以也沒有公開的古琴音樂會。這場古琴音樂會，當時在美國新聞處，即現在南海路附近舉行，參加的琴人有：胡瑩堂先生、章志蓀先生、蔣復璁先生⁴⁴、梁在平⁴⁵先生、朱龍龔先生、孫培章⁴⁶先生、汪振華⁴⁷先生。

章志蓀藏琴及琴譜極爲豐富，但因戰亂多毀於戰火，來台時只帶了明「龍門

⁴³ 海天琴社，是台灣最早成立的古琴社團。

⁴⁴ 蔣復璁，是國民黨的元老。

⁴⁵ 梁在平，著名國樂家，曾任中華國樂理事長、國立台灣藝術專科學校教授，古箏界享有盛名，弟子極多。

⁴⁶ 孫培章，台灣著名國樂家，最善琵琶，曾任中國廣播公司國樂團指揮、國立師範大學音樂系開「國樂概論」課。

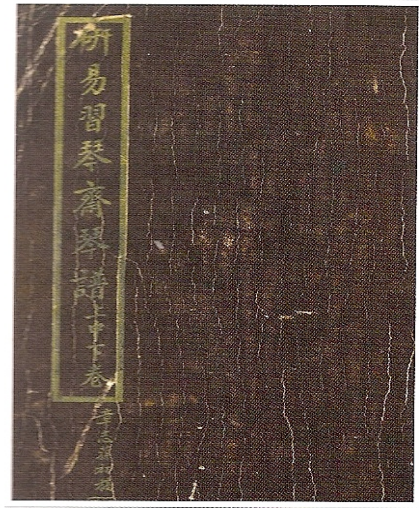
⁴⁷ 汪振華，在大陸時曾跟汪建侯先生學琴，來台後和章志蓀學琴，能吹簫、拉二胡，教授學生甚多，是國樂名家。

松風」琴，政府遷台初期，一位遼北籍的韓鏡塘先生，欲印譜以利流傳，章志蓀便將所彈的琴曲數十操一一抄正，交韓氏影印，便名為「研易習琴齋琴譜」，線裝三冊，民國五十、五十一、五十二年各出版一冊，每冊有長序一篇，介紹琴史、律名、每曲附有解題，嘉惠學琴者極大。⁴⁸

因章公為台灣易學大師，早年在北京從杭辛齋和謝世研究周易，及從理緝熙和陳壽臣學琴，故來台後書齋取名為「研易習琴齋」，此書是在台灣出版的第一本古琴琴譜書。⁴⁹

光復後的古琴教學，各級學校陸續成立國樂社團，於民國五十三年左右，在文化大學民族音樂研究所的「古樂器理論與研究」課程中，修習古琴；民國五十六年，國樂組設古琴課，由吳宗漢任教；民國五十九年東海大學音樂系設古琴課，由朱雲任教，直到民國六十五年辭世後，便未再開古琴課程，筆者在參加<2008古琴、音樂美學與人文精神>研討會上，巧遇朱雲的弟子劉月卿⁵⁰女士，她說：

我當時唸東海大學中文系，民國六十年時是大一，向朱雲老師學書法，六十二、六十三年時是大三、大四，修的是古琴，朱老師的媳婦是學姊，還有同學許建坤和甘漢泉，都是朱老師的學生，有一本<朱老師紀念



▲ 唐健垣整理的《研易習琴齋琴譜》。

圖 55：唐健垣整理的<研易習琴齋琴譜>(此生祇為雅琴來)



圖 56：孫毓芹先生彈琴圖
(此生祇為雅琴來)

⁴⁸

⁴⁹ 陳雯，2003，〈此生只為雅琴來—孫毓芹〉，頁 30.

⁵⁰ 劉月卿女士，目前任教小港高中教師。

文集>，裡面有朱老師的資料。

上述朱龍庵先生於台中東海大學開設古琴課，孫毓芹先生亦在台北文化大學授課，吳宗漢在國立藝專授課，學琴的風氣遂在校園展開。以下是各校當時古琴開課的相關資訊：

台灣光復後的學校古琴開課表

開課時間(西元)	學 校	指導老師	學 生
1967	國立藝專國樂科	吳宗漢	王海燕(1967)
1970	東海大學音樂系	朱 雲	中文系及校內學生劉月卿、 許建坤、甘漢泉等
1971	國立藝專國樂科	孫毓芹 王海燕	
1975	中國文化大學音樂 系國樂組	孫毓芹	陸續培養出學生陳雯、郎毓 彬、游麗玉、葛漢聰等
1981	華岡藝校	張尊農	
1982	台北藝術大學	孫毓芹 張清治	(張清治為1987增聘)

製 表：范姜沛文

表11：台灣光復後的古琴開課表

在這些來台的音樂家中，以章梓琴⁵¹最老，他也是一位律學家，在孫毓芹所著的〈縵餘隨筆〉中提到：「來台以後，得遇吾師章公梓琴，學習操縵，重理舊業。章師是來台最老的古琴學家，也是位音律專家。」，孫公有一段話載於民國53年四月台灣〈新天地〉雜誌三卷二期：

筆者生性愚魯雖然平素深好音樂也曾學習若干管絃樂器，然都無成就。所幸後來在一偶然緣會中，經戚友介紹，就學於田壽農老先生門下，正式學習中國古琴。

這是個人平生最富詩意的時期。但對於個人氣質，性格諸方面，都有極大的轉移。

章志蓀在台北廣收弟子，先後有孫毓芹、汪振華、侯濟周女士、湯德均、陳易新、其中以孫毓芹最得真傳⁵²，所以章志蓀把琴及琴譜於民國六十年傳給孫毓芹⁵³。孫毓芹在章志蓀的學生中，表現較突出，他不但琴彈得好也對造琴下了很大的功夫，孫公原籍河北豐潤人，民國二十五年在大陸時，曾向天津田壽農先生學琴⁵⁴，學過高山、陽關三疊等，在台北又與章志蓀學了七、八年，學得平沙落雁、水仙、太古引、歸去來辭、關山月、醉漁唱晚、梅花三弄、湘江怨、流水（無滾拂）等，後來據琴鏡自修得七十二大滾拂、又自學漁樵問答、憶故人等。

古琴教學方面，民國六十年，國立藝專成立國樂科日間部，設有古琴課；中國文化大學民國六十四年，成立大學部也設古琴課；及民國七十一年台北藝術大學音樂系成立即設古琴課，以上三校皆由孫毓芹任教，台北藝術大學民國七十六

⁵¹ 章志蓀，字梓琴，號研幾，安徽涇縣人，民國前二十六年三月七日生，民國前七年以附生考入大陸荆南師範學堂肄業五年，調省覆試，以優等畢業為優貢生，又從李緝熙初學安弦，後入上海正風文學院中國文學系，民國前四年又從陳壽臣學得二十餘操，民國五年在北京從杭辛齋研究周易，後又跟謝世研易多年。在台灣曾在師範大學、美國新聞處、中國廣播公司、中央圖書館、台灣電視台等處演奏古琴，五十二年獲教育部長之頒獎，輯訂〈研易習琴齋琴譜〉上、中下三卷。

⁵² 陳雯，2003，〈此生只為雅琴來—孫毓芹〉，頁30。

⁵³ 也包括春草堂琴譜與自遠唐琴譜、琴學入門等。

⁵⁴ 孫毓芹，〈縵餘隨筆〉自述。

年也聘張清治任教。另華岡藝校於六十四年設國樂科，但至七十九年左右，才有古琴主修學生。

筆者在訪問孫毓芹弟子郎毓彬先生得知，孫毓芹在任教文化大學時，所用琴譜是<研易習琴齋琴譜>，第一年有十幾個人彈古琴，第二年都轉修別的樂器，葛漢聰和游麗玉也是他的學生，原本孫毓芹沒有在學校教古琴，直到吳宗漢⁵⁵從台灣去美國後，吳宗漢的學生才轉由孫毓芹教(郎毓彬口訪 2005.2.22)，唐健垣的<琴府>也提到民國五十五年以前，彈琴者不多，連初學者在內不過三十人左右，到民國六十年有增加的趨勢，已增了二十多人，可見當時彈琴者並不多。

這個階段屬於台灣內部的古琴活動，民國五十一年，胡瑩堂先生及夫人於高雄舉辦古琴、琴譜展覽，並有琴畫展，為台灣地區第一次民間舉辦的古琴展覽。民國五十九左右，侯濟舟及汪振華組「翠竹國樂社」，設有古琴課，民國五十九年，有唐健垣主辦在師大的<古琴古箏演奏會>及王海燕的<古箏古琴獨奏會>，民國六十五年，故宮主辦亞太音樂會議，並有梁銘越古琴欣賞會，並展出故宮珍藏的古琴。

到了 2000 年三、四月間，台北市立國樂團主辦<千禧年百琴展>，同時也舉辦為期一週的國際古琴學術研討會。會中有來自世界各地的琴人參加，包括中國、香港、加拿大、美國、馬來西亞等地，是有史以來規模最大的古琴活動。

⁵⁵ 吳宗漢，民國 56 年來台，在國立台灣藝術大學(國立藝專的前身)任教古琴。曲風梅庵派，師承徐立孫。

光復後臺灣古琴琴人資料(1946-1994)

製表：范姜沛文

姓名	字號	生卒年	個人介紹	相關史料出處
張志蓀	梓琴號研幾	1885 生	在台灣出版<研易習琴齋琴譜>	<琴府> <此生只為雅琴來>
凌純聲	字民復	1890 生	國立中央研究院院士，在大陸時親得梅庵琴派創始人王燕卿傳授	<琴府>
胡瑩堂	名光璿 (瑩堂為字)	1997 生	湖北人，曾在大陸組「青谿琴社」，來台後組「海天琴社」	<琴府> <海風月刊>
朱雲	字龍庵	1906 生	浙江紹興人，來台後父與胡瑩堂學琴，曾任東海大學古琴課	<故宮月刊> <琴府>
梁在平		1910 生	河北人，曾任中華國樂會理事長，引薦吳宗漢來台教古琴，倡議成立「海天琴社」	<故宮月刊> <琴府>
孫毓芹		1915-1990	1960 學琴於章志蓀，曾任國立藝專、文化大學教古琴，獲教育部頒薪傳獎、民族藝師獎。	<此生只為雅琴來> > <琴府>
容天圻		1936-1994	古琴家與書畫名家	2008 古琴學術會議 田野、故宮月刊
汪振華		約 1915	大陸時學琴於汪建侯，來台後學琴於章志蓀，能吹簫、拉二胡學生甚多	<此生只為雅琴來> > <琴府>

侯濟舟(女)			大陸時學琴於孫裕德，來台後學琴於章志蓀，能彈阮、吹簫、彈箏學生甚多	<此生只為雅琴來> <琴府>
陳易新			章志蓀的古琴弟子，和湯德均同時期學琴	<此生只為雅琴來> <琴府>
張尊農(女)		約 1952	國立藝專學生，學琴於吳宗漢	<琴府>
湯德君(均)		約 1941	畢業於師大，就學期間學琴於章志蓀	<琴府>(湯德均)； <此生只為雅琴來>(湯德君)應為同一人
葉世強		約 1925	曾任台大美術系老師，50 年代隨南懷瑾修禪，並學製琴於孫毓芹，製琴 20 多年	<此生只為雅琴來> > 筆者田野口訪 2004/12/30
鄭穎孫				
梁鼎銘			名畫家，教其女梁丹丰、梁丹美彈琴	
程蜀青			來台後不久辭世	故宮月刊
林立正			位朋友鑽研自製琴，後學製琴於孫毓芹，落款「漁翁」，成立「梓作坊」開課教製琴，近年赴各大學推廣古琴及學生	<聯合報> 梓作坊網站 筆者田野口訪

			作品展出	2006/5/28
葛漢聰		約 1952	原名葛敏久國立藝專畢，後讀文化大學，曾和吳宗漢、孫毓芹學琴，成立高雄古琴學會，現任教文化大學	<琴府>、 筆者田野 2006/12/25
陶筑生		約 1938	曾任台大、師大國樂社古箏老師，學琴於吳宗漢，曾教李楓彈琴，後赴美	<琴府> 筆 者 田 野 2005/5/26

製表：范姜沛文

表 12：光復後台灣古琴琴人資料

第四章 琴人文化

從台灣歷史來看，目前民族樂隊裡常用的彈撥樂器，約略可分為二大類，一為抱彈類彈撥樂器，例如琵琶、月琴、柳琴、三弦、秦琴、中阮、大阮等；另一種則為平置類彈撥樂器，例如古琴、古箏、揚琴、瑟、筑等。依演奏方式的不同，平置類彈撥樂器又可分為彈弦式和擊弦式。彈弦式平置類的彈撥樂器是使用配戴假指甲或用手指彈奏，如箏類及古琴樂器，目前台灣各地有許多箏樂團，運用各式箏類的特性，創作並移植改編許多不同風格的曲目。在古琴音樂的發展上，大多居於獨奏或琴歌的表演，在民族樂團編制裡，亦多將古箏與古琴安排在較特殊樂段中表現。在歷史可循的傳統樂器中，經過前輩的傳承及藝術院校、琴社的推廣下，才漸漸開拓出古琴的小天地。筆者在眾多琴人當中，將琴人的想法分類如後：

第一節 古琴學者

製琴家蔡文宗⁵⁶先生，他是在一次「文化中心」辦的古琴演講中，首次認識古琴製作，當下便決定潛心研究古琴製作，在單志淵老師的引領下，找木材及適合工具，一頭鑽進古琴的製作領域，並與游麗玉學琴，他曾在嘉義市舉辦的國樂節當中，現場講解及示範、演奏「古琴與古箏的不同」，他認為古箏較普遍，社會大眾易於接受，古琴則少人彈，民眾接觸機會小，希望能透過演講，讓這種被認為從歷史軌跡消失中的琴器，得以重現民眾眼前。⁵⁷

前曾述及台灣的古琴前輩孫毓芹先



圖 57：孫毓芹與好友陳雷士
(此生祇為雅琴來)

⁵⁶ 畢業於南華大學美學與藝術管理研究所，曾在該校任「古琴製作」課程，製琴經驗豐富。

⁵⁷ 單志淵先生訪問稿 2005/12/30

生，對台灣古琴教育貢獻良多，更有學者陳雯，在書中提到孫毓芹先生是台灣古琴的育化者⁵⁸，孫毓琴先生在 1985 年和 1989 年，前後獲頒「薪傳獎」及當選「國寶級民族藝師」，報導文章中，標題用了「淡泊名利，只好(ㄉㄠˋ)彈琴」形容他，孫毓芹先生看到後，自我解嘲說：「淡泊名利，只好(ㄉㄠˋ)彈琴」。孫毓芹先生曾向南懷璟學「禪」，因南老師的引薦，學琴於章志蓀，從他音樂藝術思想中，儒、道、禪的精神，便融入她的生活思想與藝術中。

孫毓芹先生的想法，可以在他結交的朋友中，略窺一二，孫先生交往密切的朋友如梁在平、吳宗漢、陳雷士、唐健垣等，孫公晚年愛上茶道，是受了陳雷士⁵⁹的影響，每次陳雷士回台，也必定造訪孫公，陳雷士曾提贈兩首贈孫公：

笑談便是好詩歌，何必拈髭吟又哦
茶韻悠長琴味厚，獨居清趣老來多
半生湖海一囊琴，捨此何從寄素心
彈罷瀟湘十三拍，滿窗月影夜沉沉

此詩道盡了陳雷士極其關心孫公的晚年生活，同時也感慨孫公寄人籬下的孤寂，幸好有好友相伴，成了精神的支柱，孫毓芹亦做詩回贈：

乍寒乍暖早春天，昂首書空憶少年
如夢一生成泡影，劫餘七尺據梧眠
詩情湛湛棋三益，心事悠悠托五弦
莫孝經行勞曳杖，老夫生意似活泉

朝市山林總沒妨，心寬隨處是天堂
禪行未解真為意，跌做翻為無事忙

⁵⁸ 陳雯，2003，〈孫毓芹-此生祇為雅琴來〉，頁 38。

⁵⁹ 陳雷士，原住馬來西亞，曾於文化大學任教古箏課程，後任教香港中文大學。

得道紅塵皆淨土，忘憂濁世亦清涼
春山雨過曹溪路，風送禱花野草香

從以上詩句，得知孫公懷念年少的讀書時光，身在客鄉，寄閒情於琴、禪與棋，是他的晚年寫照，他與陳蕾士對音樂一致的看法是：「音樂到高深處自有文學的華采和哲學的思想。」

台北藝術大學王海燕老師則認為，古琴的傳承具有使命感，她也曾告訴筆者：「如果你的程度夠，有人要學你就教他，多培養一些學生，以後可以報考藝術學校，不要斷了傳承。」

在藝術大學教琴的李楓女士⁶⁰表示，古琴對她影響很大，從以前師從梁在平的古箏，再師從吳宗漢、孫毓芹的古琴，讓她覺得作為一個傳承者，最重要的是替老師正名，前一輩的老師把這麼寶貴的遺產傳承給我們，我們不但要做好傳承工作，也要替老師<正名>，不要讓他們被社會遺忘，被歷史遺忘，甚至被別人取代前輩的努力與智慧，她說：

「我覺得我們這些做學生的要替老師「正名」，要不然的話，他(吳宗漢)在台灣的時候，我們看到的資料裡，徐立蓀先生在他的文章裡沒有提到吳宗漢老師一個字，所以有的人就認為吳宗漢老師是假冒的，因為嚴曉星先生⁶¹也曾提到，邵元復先生梅庵琴譜上面寫---台灣唯一傳人是他，所以成(公亮)先生也覺得很奇怪。那就是我們做學生的，要有責任要替老師的名字「正名」所以成公亮老師寫信給我的時候，寫了一大堆的名字，我也沒辦法去做總召，在他給我的資料，有些人已經過世了，有些人則是不彈琴了，那唐健垣元先生是寫琴譜的，所以是世人皆知的，並不用我特別去介紹，而葛敏久先生因為家裡的因素已經改名為葛漢聰，並且任教文化大學。我覺得中國人的傳統，就是大孝顯父母之名，對老師也

60 李楓女士訪問稿 2005/5/26

61 嚴曉星先生、大陸人、報社記者，將<梅庵琴派的流傳>整理成史料

是要這樣，老師的名字一定要讓他清清楚楚有他的地位，結果成公亮老師文章寫著：「推崇吳宗漢老師」認為他的影響最大。因為吳宗漢老師以前香港有教學，台灣有教學，美國也有教學，只是後來在美國已經沒有教新的學生，因為年紀也大了，左手也不太方便。」⁶²

在傳承對像方面，李楓女士的學生在藝術大學的較多，另外一部份是社會人士，他們有文學背景，彈起來自然容易上手，所以她傳承的對象除了學校學生外，也不排除社會人士，最重要的是，能在傳承過程中讓古琴彰顯，懷著「大孝尊親，以顯父母」的心情，替自己的老師正名，才不會在時代的蛻變當中，老師的名字及貢獻被歷史遺忘，否則就是對自己老師不孝的舉動。

成公亮先生在傳承方面認為，琴與文學背景大有關聯，學生學習古琴的背景，要屬文、史、哲類的學生最好，因為古琴不是普通一般的樂器，它是歷代文人留下的產物，和詩詞文學、歷史、哲學、美學都有關聯性比起性，比起笛、簫、二胡、它的系統完備，自成一套指法譜，與眾不同，並古琴琴朝代大致上改變不大，演奏方式、指法和古代相去不遠。

在他的解說中，令人感到憂心，身為西化音樂教育體系下的我們，一味追隨西方音樂腳步，而失去了中國音樂的內涵，而這種風氣，是目前古琴傳承的暫時現象，還是往後一再持續的永恆現象呢？筆者也曾觀賞台灣的國樂團演出，氣勢磅礴、平衡、協調，毫無東方氣息音樂的婉約，令人彷彿置身在西樂的音樂世界中，在憂心的同時，是否該好好思考中國音樂的未來發展走向，任其自由發展？還是努力恢復中國音樂的審美意識？

另外有關古琴曲，引領著愛好琴藝者置身琴曲中，去探索和觀察，從宇宙和大自然間的萬事萬物，有生命的及無生命的自然現象，都可以在琴曲中展現。

古琴以吟、撓、綽、注、泛音等指法，表現大自然的美妙，大自然的山、水、林、石景象，集中於琴曲之中，表現出寧靜、喜悅、自由不羈的景緻。

⁶² 李楓女士訪問稿 2005/5/26

王海燕老師在其 1983 年發表的在〈琴學入門〉譜中之樂曲、調式、曲式與節奏分析〉一文中，提到對〈陽關三疊〉古曲的看法：

在琴曲〈陽關三疊〉的弦律中，於早期的作品中均為一字一音者較多，裝飾音及左手之吟猱綽注較少，故弦律變化少，這大約大部份還是受到早期性音樂形式及文學性之影響……由於古琴譜本在早期不夠精密，指法及拍子多所疏漏，所以傳至現代即產生一譜數彈的後果。同時尚有各琴家演奏風格上的差異，雖然經過多年來的交流融合，但仍保留琴家們各自的特點。此外，不同地區的特點，再加上不同師承的淵源的陶冶融鑄，又形成了多種風格流派的特殊風格及彈法⁶³

在此藉這一琴曲，清楚的點出了古琴曲一譜數彈的情形，現在留存的〈陽關三疊〉琴歌譜多達三十餘種，雖然曲式結構略有變化，但大同小異，顯示著基本上是沿著一條線索傳承下來的。

目前我國傳統琴曲中，唯一一首琴曲不是”中正平和”而具殺伐之象的樂曲就數〈廣陵散〉，它和琵琶曲〈十面埋伏〉，有異曲同工之妙，台北藝術大學教授張清治先生就曾對〈廣陵散〉發表看法，他認為古琴曲的莊嚴肅穆、溫柔婉約，在〈廣陵散〉中卻具有殺伐之氣，一點也不像古琴曲，與古琴曲的”中正平和”相去甚遠，所以拒絕彈此曲。

至於古琴曲的創作，在台灣很少見，筆者蒐集資料後，歸納有幾種方法，一種是全新的創作，另一種是給文學作品配上琴譜，或改編其他樂曲為琴曲，另種是對失傳的樂譜的再創。古代新創琴曲多由琴家創作，現今除了琴家自行創作外，也有琴家與其他音樂家一起合作，共創曲目。另外從舊有流傳的曲目發展出新作品，也是常見的創作方式。琴人經過長期與琴共處，經過內心深處的共鳴，

⁶³王海燕《〈琴學入門〉譜中之樂曲、調式、曲式與節奏分析》，1983.

進而發展出對舊曲新的見解，或延續舊曲，發展出新的樂段，或對原曲做一翻修改，都可以稱得上是琴曲創作。事實上只要是能流傳下來的曲目，都屬經典之作，古人對於曲勢、指法都已經琢磨多次，並在力求古琴藝術完善統一的追求上，下過一翻工夫。

在琴曲創作的概念中，眾說紛紜，有的琴家主張，古琴曲既是歷代流傳下來的創世作品，有其一定的價值，不得更改也不得加減樂段，要保有其原創性。另外一些琴家主張依據舊有琴曲的基本概念及指法，可以增減其樂段，以補原創性的不足，甚至讓曲目發揮得淋漓盡致。

這些意見雖然反應不一，但反映出各種不同的面向，筆者將搜集到的資料整理如下，一為台灣傳承系統之一的梅庵琴派創始人王燕卿的創作，另一為至台灣教學的成公亮的琴曲創作分析，這兩者都與台灣的學術文化有影響：

1. 琴家王燕卿先生⁶⁴的〈平沙落雁〉創作：

在一次打譜大會上，王燕卿先生將傳統的〈平沙落雁〉五段琴曲，加上一段自己的創作，成為六段琴曲，當時名琴家查阜西⁶⁵也在場，他形容這段演奏是「驚倒一座」，依成公亮老師的見解，查阜西先生對此舉是有褒無扁之意。這首琴曲，在唐健垣所編的〈增編梅庵琴譜下集〉中清楚描述出原曲與創作曲變動的情形：

- a. 梅庵琴譜將龍吟館譜第一、二段合為第一段，第三段改為第二段、第四段改為第三段，第五段分為四、五段，另曾創作一段為第六段，原第六段改為第七段。
- b. 梅庵平沙經改編後，在第二段末增添一句，以散勾三名七六勾四蕩猱結束，同樣情形再第七段亦增添散勾三名七六勾四，如此與第一、三、五、六段結束的散勾三名十挑，則同為宮音矣！
- c. 第一段泛音部份，將原勾五抹挑六挑五歷四、三，改為急勾五勾六輪六歷

⁶⁴梅庵琴派創始人。

⁶⁵查阜西，名琴家，

五四勾三輪四，旋律教為活潑。

- d. 第一段內諸多按音用單音彈者，均改為撮音，共有二十二處之多，運用雙音與和聲之撮法，增加其音量與共鳴效果，為其它平沙曲譜所未有。
- e. 第二段「大久歷七六、名十勾五」改泛音「撮七六、六二上五六七大七注剔五撞名七六搯起，散勾三名七六勾四蕩猱」合乎收宮音。
- f. 二、三、四、五諸段中，落指猱或猱均改為蕩猱。另增多處吟、輪指、進復或退復，增添了弦律的轉折、變化。
- g. 燕卿先生新增創作之第六段描述雁群上下翻飛、起落鳴叫、呼應之情況，極為逼真、生動，令人嘆為觀止，堪稱一絕。
- h. 第七段首句用「快彈」，按「快彈」在古琴曲譜似未曾見，乃由王先生首創。首句增添三個輪指音，末尾增「散勾三名七六勾四」合收宮音。尾聲泛音部份復增加三個輪指音，益增活潑，流暢之美。

筆者認為，對於古曲加以從新詮釋、改造，不僅能對原曲重新思考、定位，更能配合時代所求，發展出更完美的琴曲，再則因琴人的人格特質、成長背景不同，琴曲的創作可以在一定的規範下，發展對琴曲的感受，古琴自古至今難道不是抒發內心情感的寄託嗎？話說如此，筆者訪問畢業於台灣藝術大學古琴組的林姓同學說道：

「有些琴人，把古琴彈得旋律性很強，故意耍小技巧、嘩眾取寵，讓大家來學，其實這樣是不對的，該怎麼彈就怎麼彈。」⁶⁶

他的意思明白指出，古琴之所以為古琴，必定有它的彈奏風範可依，勾、挑、抹、剔有原譜的法則，不得加以更改，現代琴家為了顧及表現，標新立異，擅改演奏方式是不妥的。

⁶⁶林同學口述。

2. 琴家成公亮先生的〈袍修羅蘭〉創作：

關於琴曲創作，古琴家成公亮先生，有明確的定義與實踐，在他所著的〈琴學叢刊〉【二】上冊中，藉著與女兒成紅雨與的對話，點出了創作與打譜的相關性，他提到：

「打譜的概念，《中國音樂辭典》六十二頁上說得很清楚：『打譜，彈琴術語，指按照琴譜彈出琴曲的過程。由於琴譜並不直接紀錄樂音，只是記明弦位和指法，其節奏又有較大的伸縮餘地。因此打譜者必須熟悉琴曲的一般規律和演奏技巧，揣摩曲意，進行再創造，力求再現原曲的本來面貌。現存的古譜絕大部分已經絕響，必須經過打譜恢復音樂。』這種對打譜的概念不是大家都認同的嗎？」

「打譜這項特殊的音樂考古活動又是一項音樂藝術創造活動，不同的打譜者，會有不同的曲意理解和節奏處理，真切地反映出他對古代音樂的理解能力，演奏風格特徵和創造力。不可能也不必要求得一個最「準確」的「原貌」，實際上『原貌』本身當時也不是『固態』的，唯一的，他只是一個紀錄的相對穩定的音樂型態。因而我所做的《文王操》打譜工作，僅是我個人對此曲的理解、演奏風格的表述和一定範圍內的音樂創造。」

他的概念是--打譜即是創作樂譜，是琴人依古譜重新詮釋，還原古譜原貌的意思，因為古琴譜上只記弦位和指法，在譜上是看不出樂音的，所以打譜是藉著古譜的再創造，古人留下了在譜上的空白處，得以讓打譜者得以發揮、再造，這與一般我們概念中的琴曲創作，無非是相同的概念，其實早在1965年左右，古老琴譜的大量出現，相繼被大陸琴家如管平湖、姚丙炎等一一打出，使後繼打譜者奠下了基礎。

成公亮先生於1998年，對古琴的新創作〈袍修羅蘭〉⁶⁷，詮釋出不同的面貌，

⁶⁷ 〈袍修羅蘭〉，是成公亮先生依台灣愚溪先生的小說〈袍修羅蘭〉，面對“地、水、風、火、空、見、識、如來藏”的表達，而構思的古琴創作曲。

當筆者在課堂上親聆他的古琴演奏時，對古琴的感受，是內心世界深切的心靈感動，看他用全神貫注的氣息，演奏出不同曲意的主題，從”地”的莊嚴肅穆、”水”的輕快流暢、到”火”的熾熱，就像他在<袍修羅蘭>創作後記說的：

「<火>，主要使用了中國古代的一種七聲音階——清商音階。大部份的旋律均以傳統的聲韻排部、節奏式樣和運指方法寫成。但全曲強烈的戲劇性變化，段落或樂句間的對比，四段中貫穿的固定節奏音型以及樂曲頭尾的強烈動態，都躍出了傳統古琴的審美原則合作曲常規，藉鑒了一些歐洲鋼琴音樂的寫法，是應用西洋音樂審美原則最多的一曲。」

”火”這首創作曲，對筆者的感受最深，曲勢的動力很強，節奏感明確，強弱明顯的對比，高潮跌起到結束，彷彿是一首情感熾熱的鋼琴曲表現，令人歎為觀止，這就是成公亮先生古琴創作的實踐。

第二節 製琴

花蓮琴家葉世強，是畫家也是製琴家，年近八十，現居花蓮吉安鄉過著隱士生活，所做的琴音色優美，被吉安鄉鄉長田智宣先生諭為：「海峽兩岸製作中國古琴的第一把交椅」⁶⁸，並表示將提供必要的協助，集合政府更多資源，幫助葉大師早日完成興建文物展覽館的心願。筆者透過學生的哥哥至花蓮親訪葉世強先生，他說自己曾在師範大學教美術，教書期間，有一次戶外教學去圓通寺，上山前有一個女學生建議去另一邊看看，沒想到一靠近草坡，他就看到有一枯樹，直覺認為，那一定是很好的做琴材料，結果他就找到枯木主人，很便宜就買回去了，他說只要當時一念之差，就錯過了。結果這琴材，是他所有做琴中最好的，這顆枯樹也不是老樹，筆者認為葉先生的實驗，推翻了古琴琴才必須用老木的說法，或許是經陽光曝曬，達到了好琴材的要件，可見能找到良木來製琴，是琴人可遇

⁶⁸ 聯合報 2003.4.25

而不可求的。⁶⁹

新竹製琴家單志淵，製做過上百把的琴胚，他不但是製作國樂器的高手，也是斲琴專家的第二代，筆者的第一把琴就是出自他父親之手，他認為：

「琴材的匹配要考慮厚度和纖維走向低音段、中頻段、高頻段，都要有很好的對應，斲琴的時候，必先考慮「九德」，「九德」裡面的”勻”最重要，就是要做很好的對應，要把琴做均勻，才有辦法達到理想的琴音要求，其它的很多條件，是建立在物理的機制上的，只是古代都沒有在斲琴上有連貫的講法，而是用美學的角度來分析琴。」

他認為，後世的人在硬體上的鑽研，要比琴曲上難度要高，比較沒東西，人家不可能講，只有<太古遺音>裡面有一些，和<與古齋琴譜>、<琴學要錄>有提到，但通常這些並沒有科學是聲學上沒有做比較明確的說明，它是很籠統的。提都沒提，不像現在一點一滴記錄下來。⁷⁰根據單先生的說法，琴器的研究比琴譜的研究更為困難，也許是中國人有<家傳>、與<祖傳>的觀念，比較不會把研究心得寫下，供後世研究，使得在歷史的傳承中，製琴這門藝術，始終沒有具體可依的規則。他的觀點，呼應了成公亮老師的說法：「大陸製琴家常常在一起，什麼都聊，就是不談”琴”⁷¹。」所以製琴家便透過自己不斷的摸索，修正製作出理想的琴器。

⁶⁹ 葉世強先生訪問稿 2004.12.30

⁷⁰ 單至淵訪談稿 2006.1.27

⁷¹ 成公亮訪問紀錄

曾經擔任遠洋漁船船長的林立正先生，在長達二十年漂洋過海的日子裏，就是一把刨刀伴隨著老繭巧手，海上的斲琴歲月，打響了工藝上的成就，現在在台北市關渡平原的道田，他的斲琴工做室「梓作坊」，藏在連棟低矮的平房裡，他對於古琴有獨到的看法，他認為只要合乎「舉之輕、擊之鬆、折之脆、撫之滑」⁷²四要件，都適合製作琴面。卸下傳長的職務後，當起公車司機，20年前受國立藝術學院音樂系教授馬水龍、張清治等人之邀，希望在學校成立專業古琴鑑定單位，

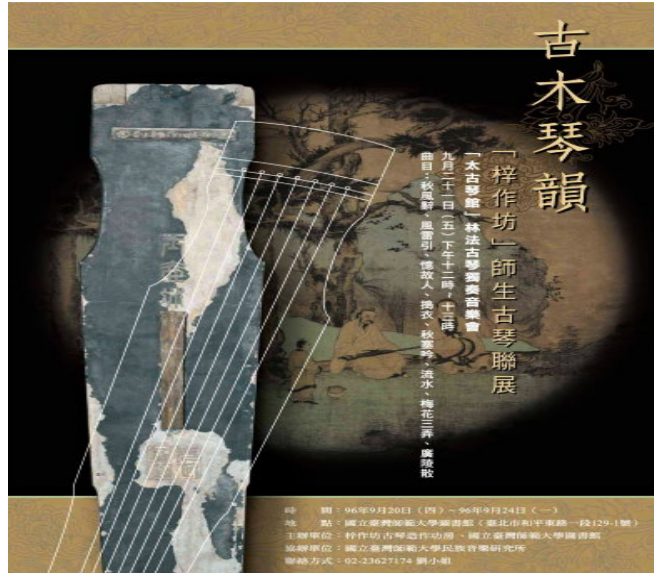


圖 58：「梓作坊」師生古琴聯展海報

受邀進入國立藝術學院參與古琴研究，礙於學歷，林先生當年以工友應聘，雖然計畫尚未實現，但卻讓他得以利用學校的資源，更加深入瞭解木材的特性。林先生 25 歲拜古琴大師孫毓芹學習，學會鑑定，他在受訪時說：「我把琴做好了，拿給孫老師鑑定，老師指正後，再進行修正。」至於製琴的技巧，是從做中學，以前老師是站在協助的角度，不像他現在教學生做琴，是從選木材開始，自己親自示範，學生再單獨自行操作，再加以指導，他早期的作品落款均以「漁翁」自居，他回憶孫老師說：「林立正就林立正，什麼漁翁」⁷³。

根據聯合報報導⁷⁴，不少收藏家找他鑑定古琴，他曾鑑定過唐朝的古琴，約 20 年前，台灣故宮收藏的一張元朝「雪夜冰」古琴，因琴面破損，還請他代為

⁷² 中國時報，2005/6/5，浮世繪 E6<古琴師父林立正的故事>

⁷³ 97/5/28 林立正田野訪談。

⁷⁴ 聯合報，2006/6/14，文化。

維修復，此外他自己也擁有一張北宋的「玉壺冰」，他對製作古琴的看法是：「早期的落後工具可以做出這麼好的琴，現代的工藝一定可以超越。」，他對古琴的製作抱持樂觀的態度，他謙虛得認為自己並不像別人說的這麼偉大「文化傳承」，做琴只是求溫飽。但筆者認為他對古琴製做相當用心，除了鑽研技巧的精進外，並受邀台灣各大學，及中道琴社等，進行學生古琴的作品發表，並結合演奏一併展出，是具有教育及推廣、傳承全方位的古琴貢獻。



第三節 古琴買賣

<孫毓芹-此生指為雅琴來>書中提到，孫毓芹 1950 年隨國民政府來台，沒有辦法把琴帶到台灣，直到退伍後(1968 年)，才在台北的福玉華⁷⁵樂器店買到了一張新琴，可見在台灣 1950 年左右，琴人找不到琴可彈，只能向樂器行求助。

圖：59 林立正先生為琴人介紹古琴的製作
(台灣客家電子報)

台灣一般的樂器行當中，顯少店面有擺放古琴的，桃園縣「樂海樂器行」⁷⁶陳老板說：

「我在店面放了兩年的古琴了，問的人很少，他們並沒有看過這項樂器，總共只有兩個人問過，也只是問問而已。我是在大陸揚州進的琴，他們並沒有教我們古琴的基本知識，我們不懂，比如我們不會調音、不會上弦，如果有人要買也不知道怎麼說，也沒有老師，古箏我就會上弦、調音。」

⁷⁵ 福玉華樂器，台灣早期的樂器社

⁷⁶ 樂海樂器行，為於中壢市中正路，負責人陳榮芳先生。

對於台灣大部份的樂器行來說，不懂古琴、不會調音，是推廣古琴的一大弱點，即使有學生想學，老闆也是一問三不知，而貨源供應商，只是把「古琴」當做是和其他樂器一樣，「賣」出去，在樂器行這裡卻也「賣」不出去，因為樂器行遍佈在城市、鄉間，能深入民間，提供了愛琴民眾的需求，如果師資難覓及業者本身欠缺這方面的知識，在經濟效益的考量下，展售古琴意願便降低。但在台灣大都會的城市，也有專門為古琴而設的樂器行，如台北市的瀛洲琴社⁷⁷、百樂樂器行⁷⁸及長安樂器行等，展示大量的古琴與古琴相關書籍供愛好者選購。

位於台北的百樂樂器行老闆陸幼棋先生，在台中也有分店，令人好奇的是，他原本對古琴陌生，為什麼會擁有兩家以古琴為主的店面，而且經營得不錯，在訪談時他說道：

「我太太田美玲是唸音樂的，主修古琴，張清治老師教，我以前是從事貿易工作，後來因為我太太懂古琴，就成立這個樂器行，我們一個人在這(台北)，一個人在台中，有時會去大陸進貨，我們和他們(彈古琴的人)很熟，比如張清治老師、王海燕老師、二哥(林立正先生)、莊秀珍、程惠德、孫于涵…等等還有很多人，廖秋燕⁷⁹也在我這裡教。我有很多的古琴和國樂相關的書，他們有問題的話就會找我，包括在琴本身的問題還有和琴有關的文獻資料，我盡量滿足他們的需求。」

陸先生在樂器行除了陳列待售的古琴外，也陳列和古琴有關的 CD、期刊、書籍、教材、零件等，也提供古琴音樂會的資訊，作為一個彈古琴的現代人，不管對古琴的世界是陌生或熟悉，在這裡可以找到答案，就如同琴人陳勇至先生說的：

「古琴如果我有什麼需要，像如果缺譜缺什麼的，我會根陸老師說我缺的部

⁷⁷ 瀛洲琴社，為於台北市太原街，社長陳慶燦先生，夫人李筠女士均善琴。

⁷⁸ 百樂樂器行，分別位於台北市及台中市。

⁷⁹ 廖秋燕，後改名為廖秋蓁。

份，他就會幫我補齊，百樂的陸老師有彈琴，他也覺得台灣有少數人有這樣的需求，所以他賣琴、賣配備、賣琴譜等等，沒有什麼不好的。」⁸⁰

百樂樂器行，提供了彈琴人的需求，從認識古琴、學習古琴、買琴、賣琴、更換古琴配件到修琴，提供了全方位套的服務，另外也提供琴譜、古琴 CD 的訂購，及大陸琴社琴刊及出版品等，讓消費者無後顧之憂，雖然彈琴人不多，卻也同時也成為琴人聯絡的地點熱絡買氣。

長安樂器有限公司，在台灣也有很高的知名度，分別在台北市大區及高雄市前金區都有門市，一南一北滿足琴人的需求，營業項目有國樂樂器、祭孔樂器、音樂書籍、有聲音樂、並有各種樂器維修，當然包括古琴的買賣與書籍，並得到葛漢聰先生出版的〈七弦琴演奏教材〉的專賣權。

另外位於台北市太原街的〈瀛洲琴社〉，並不像「百樂」及「長安」那樣以樂器行的型態服務大眾，而是集結了對古琴喜好的琴人的聚會所，〈瀛洲琴社〉創辦於民國 87 年，並開始舉辦雅集，創辦人是陳慶燦⁸¹先生及李筠⁸²女士，他們夫妻都具有彈奏古琴的能力，之前兩人曾加入「和真琴社」⁸³，因為後來那裡活動越來越少，就廣邀琴友成立〈瀛洲琴社〉，提供琴友買琴、賣琴、修琴的服務，並每月舉辦一次雅集。筆者於今年(2007)11 月 3 日前往參加他們的活動時，陳先生說這次已經是第 65 次古琴雅集了，並展出古琴 24 種形製，地點在和平東路 2 段 28 號的「時空藝術會場」，活動日期是一連三個星期的星期六下午，第一週是琴友演奏。除了陳先生與李筠女士外，另有琴社學生張浩浩、林立正公子林法、陳亭孜、台大琴社助教黃真婷、台大琴社社長葉鴻霈等人參與，第二週是由社長陳慶燦先生主講「古琴與文人的關係」，第三週是陳先生與李筠女士共共同演奏 11 首

⁸⁰ 2005/9/13 陳勇志先生訪談稿

⁸¹ 陳慶燦先生，1952 年生，建國中學時加入國樂社學琵琶，1989 學琴於李楓女士及孫毓芹先生，1996 年赴大陸從浙派古琴大師梅曰強先生習琴，2001 出版〈瀛洲琴韻〉CD。

⁸² 陳慶燦先生的夫人，和先生一樣學琴於李楓和孫毓芹，亦與夫赴大陸從梅曰強習琴，參與清代琴家林占梅的遺琴〈萬壑松〉修復工作。

⁸³ 〈和真琴社〉，1985 年由孫毓芹的學生陳雯、陳國興、陳國燈等成立，陳國燈為第一任社長。

曲目，古琴的展出時間則是每周三、六、日下午 2:00~6:00 間開放民眾自由參觀。

84

台灣像這樣的琴社，並不多見，一方面具有樂器行的功能—提供買賣、修琴、換琴，及音樂教室的功能—提供老師教彈古琴，及推廣古琴的功能—提供展覽、演講，他們也定期舉辦琴人雅集—切磋琴藝，另一方面，〈瀛洲琴社〉也與海外琴人往來頻繁，一則琴人交流，一則為琴打知名度，刺激買氣，是古琴多元化的琴社。

第四節 業餘琴人

台灣多數古琴的愛好者，喜歡古琴，大多都是藉由早期的廣播節目、女王唱片、音樂會演出認識古琴。

花蓮琴家樓斐心⁸⁵，興趣十分廣泛，寫了一手好書法，並精專於芒雕及授業古箏，將自己的古琴、古箏、芒雕藝術及書法作品拍攝成光碟，藉以留下影像，讓後人瞭解前人的藝術精華，但不教古琴，他認為一般人無法通過古琴無趣的學習過程，他曾教過幾個學生，但好高騖遠，喜歡自己選曲子學，他說道：「目前為止沒有一個學生我看得上眼的」。也鼓勵晚輩如果走音樂這條路，學歷是不可或缺的，否則將流於「藝師」，而不是正統的老師，或者是免費教師。⁸⁶

琴人吳明桐先生在台中豐原經營茶行，和古琴接觸多年，也習過氣功，對古琴抱持修身養性的態度，並對古琴知識的追求努力不輟，他在接受訪問的時後說：

我從小就一直找一種聲音，在三十多年前很少人學古琴，二胡也不是、吉他也不是，後來在中國廣播電台，聽到孫毓芹先生的古琴紀念專輯，才知道那原來是古琴的聲音，當時在台中並沒有人教古琴，後來才找到李孔元⁸⁷先生，在台中

⁸⁴ 田野日誌 2007/11/3〈瀛洲琴社股琴展暨雅集〉

⁸⁵ 樓斐心，居住花蓮，自幼喜歡音樂、書法，民國 64 年在花蓮創設古箏音樂教室，婚後交與夫人裘淑惠女士負責，轉而朝毫芒雕刻藝術努力。

⁸⁶ 2005/11/13 樓斐心訪問稿。

⁸⁷ 李孔元先生，師承容天祈，目前在明道中學任教國文，並在勤社教琴，曾與大陸琴家多次同

的一個音樂教室教，所以便從他學琴。古琴的確很少人學，但它的聲音古樸而寧靜，讓喜愛的人沉醉其間，我對古琴的開竅，是去大陸旅遊期間，遇到大陸琴家李明宗先生，李明宗先生對他說：「其實古人練琴，就是在練氣」他一聽恍然大悟，對古琴的認識由外表提升到內在，古琴不是只有取悅於耳而已，還要提升到內氣的一種調息，學古琴一定要淡泊，不淡泊的話不要學古琴，古琴是傳統的東西，如果要推廣，要把心放開，因為古琴市場太小，表面上的和諧只是假象。(吳明桐口訪 2005.5.24)

吳先生認為自己好像上輩子彈過琴似的，對古琴的聲音很好奇，在經過大陸老師的指點後，對彈古琴的感受從表面的”彈”到內心的”氣”的提升，古琴成了他茶餘飯後自娛的對象。另外陳勇至先生，是台灣醫學系的學生，畢業後到大陸唸五年中醫，因為當初在大陸時，朋友要買古琴掛在牆上當裝飾，便陪同朋友前去選琴，經一位天津音樂學院教授的介紹，找到李鳳雲老師，在李鳳雲老師的示範下，覺得古琴聲音很美，便決定和李鳳雲老師學古琴。陳勇至先生也先後和許建老師、成公亮老師、丁承運老師、李祥霆老師學琴，學習資歷豐富，筆者也曾經在課堂上聽成公亮老師誇讚他的琴藝，但陳先生說自己純粹只是興趣。(陳勇至口訪 2005.9.13)。

陳勇志先生認為，南華大學在推廣古琴上非常用心，尤其是周純一老師⁸⁸對古琴教育的執著，得以讓台灣的學生接受優良的古琴學習環境。另外他認為在台灣喜歡古琴的人滿多的，但是出發點不同，有些人是要拿古琴來賺錢，有些則是因為喜好。喜好的人如果可以好好發揮的話，他認為古琴可以發展的很好，如果靠古琴來做生意，如果能到達專業和貼近消費者的需求，也是很好的。

琴人劉壁惟先生，是大華國樂團⁸⁹的二胡手，也是上班族，接觸古琴一年多

台演出。

⁸⁸周純一老師畢業於香港中文大學研究所，現任南華大學民族音樂學系、藝術文化中心主任及雅樂團團長，推廣古琴及古樂教育多年。

⁸⁹ 大華國樂團，是台北戲曲專校鄭榮興校長指導的國樂團。

他認為：

「古琴被喻為修身養性的樂器，並不適合在音樂廳演奏，我喜歡在工作之餘閱讀中國文學。古書時常提到：「『古琴的聲音優美』」比如司馬相如和卓文君相戀用古琴傳達愛意，三國演義裡諸葛亮三氣周瑜裡也牽涉到古琴，根據記載，古琴聲音很好聽，如果找得到老師可以教我彈古琴，再好也不過了。」(2005.5.15 口訪劉壁惟)

劉先生在學古琴前，原本以為古琴只有古書上才有，現在已消聲匿跡，因為琴的前面加一個<古>字，譜又是難懂難解，後來在電影<倩女幽魂>的配樂段中，聽到了吳宗漢先生的古琴演奏<玉樓春曉>，認為簡直就是天籟之音，於是立志這輩子一定要學古琴，於是便積極的找老師。

當代琴人對於傳承的觀念，大不相同，嘉義琴家郎毓彬先生⁹⁰，畢業於文化大學主修古琴，受教於孫毓芹先生，雖然現在經營咖啡館，也不忘撫琴，甚至一天彈五~六個小時，雖然琴藝出眾，卻不收弟子，但經過一段時間，卻找到郎毓彬唯一的弟子---黃貞婷小姐。令筆者納悶的是，郎先生在訪談中提到，他不收弟子，為何又會教出一位黃貞婷呢？答案是，因為黃父與郎毓彬先生深交，兩人曾在台北共組<台灣弦樂團>，在黃父盛情難怯下，才收黃小姐當弟子，是典型修身養性的琴家。

筆者在走訪的業餘琴人當中，台中陳勇志先生，背景較為特殊，他在台灣醫學院畢業，後到大陸唸中醫，在課餘時找過大陸琴家李祥霆、李鳳雲、許健、成公亮等學過古琴，自己的藏琴共有五把，有的是大陸名製琴師馬維衡的作品，雖然他是業餘琴人，但對於選琴也非常講究，並對琴曲有深刻的詮釋。

<平沙落雁>是一首流傳廣泛的曲目，以水墨般的筆觸，淡遠而蒼勁的描繪出

⁹⁰ 郎毓彬先生，畢業於文化大學中國音樂學系，是攝影大師郎靜山的兒子。目前在嘉義中正大學活動中心經營<湖濱咖啡館>。

大自然遼闊壯美的景色。筆者在訪問台中琴人陳勇志先生時他對琴曲〈平沙落雁〉的看法：

彈平沙落雁的時候，你要先彈出晴空萬里，然後帶有淡淡的雲彩，而且你看著遠方有野雁，慢慢拍動翅膀飛過來，一開始就要彈出這樣的感覺，再來野雁盤旋交錯的感覺，然後慢慢的飛下來，飛下來以後，在沙洲上嬉戲，嬉戲以後，野雁休息了，有其他野雁在守更，然後有野雁被驚嚇到，拍動慌亂的翅膀驚啼的叫著，進而驚醒所有的野雁，所有的野雁一樣驚叫著，之後大家安靜下來，整曲首子要彈出這樣的畫面……

可見古琴的這些見解與〈天聞閣琴譜〉的解題相同，顯示台灣與大陸對琴曲的理解，並不會因地域的區隔而改變。

第五節 古琴音樂出版

早期台灣接觸古琴音樂，大多是來自大陸的女王唱片⁹¹，而且還是盜版音樂，屬於台灣自己的錄音，應該是 1950 年，在中華美國之音，由邵元復先生彈的古琴錄音⁹²，但有沒有出版亦或留下歷史的聲音，有待查證。隨著古琴的發展與琴人的活動增加，台灣也開始發行有聲的 CD。

近年來古琴音樂在台灣迅速的發展，尤其兩岸文化交流的頻繁，和台灣古琴前輩的耕耘，使得我們可以買到市面上不少名家的 CD 錄音，這對琴樂學習及愛好者是一項福音。目前古琴音樂的出版，有的是翻錄舊的唱片成爲 CD，收錄一些古琴名師的演奏，十分值得珍藏，因爲這些錄音都已成絕響，另外就是大陸老琴家的錄音，大多爲獨奏，他們通常演奏其師承的拿手曲目，或某個琴派的樂曲，還有就是大陸壯年琴家的錄音，有獨奏、琴簫合奏、琴歌演唱，甚至有和小型

⁹¹ 樓斐心田野日誌，2005/11/13。樓先生於 16 歲時，聆聽大陸盜版女王唱片。

⁹² 〈琴府〉，頁 1806。

或大型樂團合作的多樣化形式，最近幾年發展出和古琴音樂和電子音樂結合的新嘗試。

台南藝術大學中國音樂學系，古琴專任講師范李彬，專長古琴與聲樂，在他的專輯〈關山月〉中，以國語和客家語演唱，內含十五首歌曲，其中前十首屬於古典詩詞，曲調多根據古代琴譜，也將台灣歌曲〈茉莉花〉及〈搖嬰兒歌〉分別用客語及閩南語錄製，並榮獲金曲獎最佳民族樂曲專輯獎，顯示古琴音樂多面的呈現。

筆者認為最重要一提的是，大陸琴家成公亮教授，於 1995 年受花蓮和南寺之託，依據佛教易理，即愚溪先生得獎的長篇小說《袍修羅蘭》的故事內容，花了三年的時間創作完成的古琴套曲—袍修羅蘭之《別境尋聲》，據他在南華大學「琴學研究」課堂中口述，從作曲到完成，頭髮已由黑轉白，可見對這張專輯的用心程度，這張專輯還曾入圍 2000 年最佳宗教音樂金曲獎。他是著名古琴演奏家、作曲家，由成公亮先生所作曲並演奏，這張專輯，以成公亮先生家藏唐琴『秋籟』演奏錄音，它是成公亮先生的珍藏。古琴質樸優雅、莊嚴祥和的音色，適切地和《袍修羅蘭》書中涵蘊深遠的哲思融合無間，不但豐富了小說的音樂圖像，更賦予了少有現代創作曲問世的古琴一個嶄新的音樂生命。

《袍修羅蘭》一共八首曲子，每首都有它自己的性格，每首都會讓人產生不同的感受。它們集成一體，但又各自獨立成章。第一曲《地》凝重、深沉、廣博；第二曲《水》的旋律輕鬆愉快，象清澈的溪流，象春天的盎然生機；第三曲《火》讓人感到一種最原初的東西，它的氣質，它的力量。它神秘而強大，蘊含著蓬勃的生命力，第四曲《風》充滿著千變萬化的自然之氣，雖不能實實在在地抓住它，但卻可真切地感受到它；第五曲《空》的美是沉思性的美。旋律沒有太多情緒上的傾向性，蘊含著不易捉摸的禪機和玄奧的哲理；第六曲《見》可以用優美，憂傷這兩個詞來概括，個性化的旋律表達著傳統的、富於感情的人性美第七曲《識》短小，精煉。旋律的上下幅度很大，自然隨意、鬆弛、灑脫。最後閃現出清麗的泛音旋律，透出一層靈秀之氣；第八曲《如來藏》如一章中正平和的經文。溫和，寧靜，但似乎包容了一切，無窮無盡……。

另外大陸作曲家周成龍先生，以新的創作及樂曲改編的形式，和大陸青年古琴演奏家姚亮⁹³、台灣古箏演奏家徐惠綺，聯手製作新專輯，取名為〈清逸琴箏〉，為上海海文音像出版社出版，也成為兩岸交流後的古箏與古琴的新風貌。

台灣古琴有聲資料

發行日期	發行單位	演奏者	唱片名稱	附註
1994/11	晨曦文化事業有限公司	吳 釗	憶故人	CD:CT9401
	聲美公司出版	梁銘越	瀟湘水雲	唱片
1980/1	台北：風潮唱片	龔一/羅守誠	寒山僧蹤	CD
1982	中國琴箏研究會 (台北)	梁在平	中國古琴的新象	附梁在平、梁銘越 彈奏Tape
	水晶有聲出版社代發行	梁銘越	梁銘越古琴演奏專輯	CD
1991	台北水晶 有聲出版社	孫毓芹	「民族藝師孫毓芹紀念專輯」	CD
1992	行政院文化建設委員會	孫毓芹	孫毓芹的古琴音樂	(CD, Tape)
1994/11	晨曦文化 事業有限公司 	吳 釗	憶故人 <吳釗古琴演奏集>	CD 編號： CT 9401
1997/6	望月文化出版有限公司	林谷芳 (出版人)	諦觀有情	CD、書
1998	望月文化出版有限公司	林谷芳 (出版人)	茶與樂的對話	CD、書
1998	高雄文化藝術出版	葛瀚聰	「指路弦歌-- 葛瀚聰 古琴藝術」	CD
1999	台北:晨曦文事業	李 楓	「李楓--嘯月琴韻」	CD
2000/4	台灣凌軒企業出版	李孔元	『石上流泉—李孔』	CD

			元古琴演奏集』	
2000/6	台北：風潮唱片	范李彬	『關山月』 琴歌--真情篇	CD
2001/12	國家音樂廳、凌軒企業社 	趙家珍、龔一、李孔元、黃永明等	古琴名家名曲	DVD 王正平發行
2000	風潮唱片	范李彬	『太古引』 琴歌--至性篇	CD
	雨果唱片公司	李鳳雲	古琴《梅梢月》	CD
2002/8	李國強錄音室	廖秋蓁	天心琴韻	CD
2002	郎毓彬工作室	陳慶燦	瀛洲琴韻	2002
	花蓮和南寺	成公亮 古琴獨奏	古琴套曲一 〈袍修羅蘭之別境尋聲〉	CD
2006/10/25	如是我聞 	成公亮 古琴獨奏	如是寧靜	CD、BD1084

製 表：范姜沛文

資料來源：個人收藏及網站搜尋

表 13：台灣古琴有聲資料

第五章 台灣古琴美學

第一節 琴器典藏之美

中國人長期在禮樂的教化下，受儒家思想薰陶，琴人心靈蘊藏著儒家思想的文化，在接觸古琴後便把古琴放入自己的生活中，這就是為何部分受訪者一接觸古琴就愛不釋手的緣故。⁹⁴

古琴是具有智慧、德行及審美觀的君主所創，反映非凡的心聲，因此古人稱琴為”聖人之器”。古琴至少在漢魏之際已經大致定型，與後來通用的古琴構造，型制基本相同，宋代以後，琴制逐漸由大趨小，現今保存完好的唐製古琴，與宋、元、明、清的古琴，只是在造型藝術風格及音色音韻的追求上略有不同而已。古琴的製作，無論選材、工藝與形制自古以來有很多研究，斲琴除了唐代雷氏選用新材以外，多傾向選用舊材，趙希鵠<洞天清錄>記載：「論擇材者曰紙甌、水槽、木魚、鼓腔、敗棺、古樑柱、衰角，然梁柱為重壓，損紋理，敗官少用桐；紙甌、水槽薄而受濕氣太多，惟木魚、鼓腔晨夕近鐘鼓，為金聲所入，最為良材」表現了古人對琴藝的追求與審美觀，歷代流傳下來的古琴，式樣很多，有的稱仲尼式、有的稱落霞式、連珠式、焦尾式、霹靂式等，不管樣式如何，其基本構造和音原理乃至演奏法大體相同。

漢朝的司馬相如，曾作玉如意賦，深得梁王賞識，因而賜贈<綠綺>琴，音質古雅。相傳東漢時名琴家蔡邕，在東吳時，遇人用桐木燒火，由火裂聲判定是桐木，於是從火中取出桐木，製作成琴，音色非常優美，所以此琴命名為<焦尾琴>。又<廣博物志>記載「列子嘗遊泰山，見霹靂傷柱，因以製琴，有大聲」或如唐雷威選伐峨嵋松為琴材，可見古人對琴材的堅持。

另外琴的製作，據宋朝趙希所著<洞天清祿集>中，「古琴辨」記載：

「桐木不宜太鬆，桐木太鬆而理疏，琴聲多泛而虛，宜擇緊實而紋理條條如絲線，密條達不邪曲者，此十分良材，亦以掐不入者為奇」又記載：吳越錢忠

⁹⁴ 吳名桐訪問稿 2005/5/24.

懿王，喜愛古琴，派遣使者以訪查廉吏為名，實為尋找良材製琴，一日，使者到天台山，晚上就住再天台山的寺院中，在深夜裡，聽到在屋簷外有瀑布的聲音，次日起床查看，原來寺廟的屋柱，正對著瀑布，而這屋柱正對著朝陽，使者私下暗想，假如這根屋柱，正是桐木，不是製作琴的好材料嗎？於是就用小刀輕削木柱，一看果然式桐木，私下便與寺僧商議，以心木柱交換，將桐木柱運回，並已向陽面的桐木，製成二琴，獻給忠懿王，這兩床琴便是一床為〈洗凡〉，一床為〈清絕〉。⁹⁵

說明了忠懿王好琴，派人四處搜求造琴的良材，一位使者來到浙江的天台山，夜宿寺廟裡，找到了老桐木的事件。

古琴與其他樂器大不相同，文獻中的琴材，以梧桐較多，取梧桐當面板，因其木質較鬆軟，琴音易傳達發聲，取梓木當底板，因梓木木質較硬，反射面板的發聲，使音上揚，蘇軾集有一段話：「凡木本實而未虛，惟桐反之，試取小枝削之，皆堅實如臘，而其卒皆中虛空，世之所重孫枝者，貴其實也。」梧桐木內含樹脂，音質暗啞，必須去汁，才有共鳴，所謂曝曬三月，是利用陽光輻射線穿透脂汁，用光熱溶化脂汁，使殘之內移，所謂曝浸三月，則利用水游輻射線穿透的微孔，溶化脂汁，使水與脂汁戎為一體，徐徐排出，連續沖擊，日久沖洗乾淨，縱有少許沖洗未

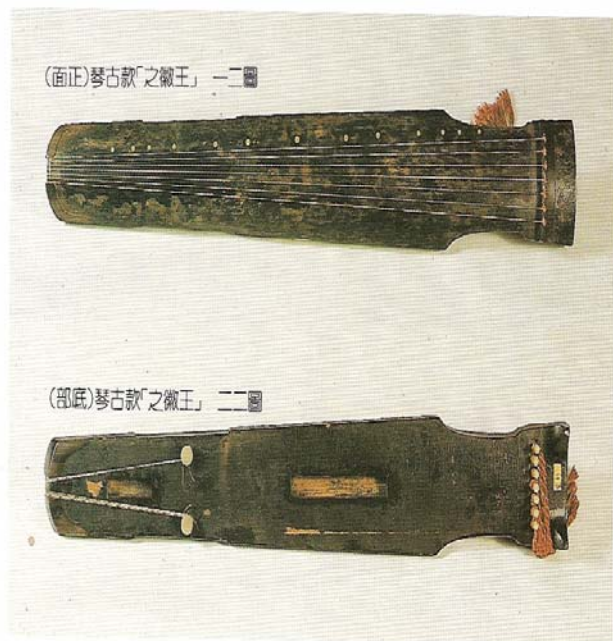


圖 60：故宮所藏〈王徽之〉款古琴
(轉載自故宮月刊)

⁹⁵ <故宮文物月刊>，1988.2 月，第五卷第十一期。

淨，當於斲製腹槽時挖盡，所謂風乾三月，當脂汁既已去盡，不宜再曬，以免陽光破壞純桐組織，風乾製琴，此外古代對琴材也在不停的拓展當中，除桐木外，松木也可以製琴。

在《碧落子斲琴法》中，對於琴面、琴底的厚度和琴體、琴弦的共鳴關係有一翻敘述：

凡面厚底薄，木濁泛清，大弦頑頓，小弦焦咽；面底俱厚，木泛俱實，韻短聲焦；面薄底厚，木虛泛清，利於小弦，不力大弦；面底皆薄，木泛俱虛，不利大弦；面底皆薄，木泛俱虛，其聲疾出，音韻飄揚。

具體說出了製琴木材的厚薄影響音色的關鑑，理想的琴材要厚薄適中，琴音才能達到理想，太厚或太薄皆有損音色。

在台灣故宮博物院的館藏中，也可以略知古人對琴器的做法與要求，故宮所藏的古琴，原只有<玉泉琴>、<晉王徽之>款琴及瓷質的<修身理性琴>共三床，民國 75 年，孫雲社女士捐贈<雪夜冰>古琴一床，民國 76 年又收藏宋<雪夜鐘>、唐<春雷>古琴，使故宮所藏古琴增為六床，其中以唐朝<春雷>古琴最為珍貴⁹⁶。春雷琴長 126 公分，肩寬 22.1 公分，尾寬 17.2 公分，高 10.8 公分，連珠式，玉軫玉徽，根據明朝張應文在著作中提到：

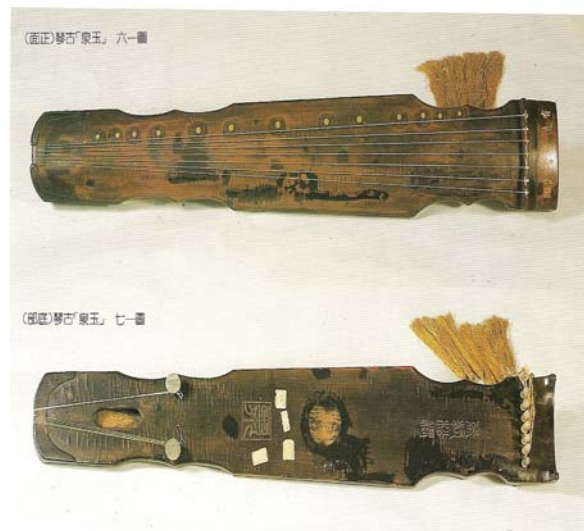


圖 61：故宮所藏<玉泉琴>

(轉載自故宮月刊)

⁹⁶ 故宮文物月刊第 61 期，頁 24.

「春雷，宋時藏宣和殿百琴堂，稱為第一，厚歸金章宗，為明昌御府第一第二，章宗歿，狹之以殉，凡十八，第三，年復出人間，略無毫髮動，為諸琴之冠，天地間尤物也。」

在宋周密〈雲煙過眼錄〉記載：

「南北名琴絕品，昔聚於宣和，候歸之殘金，今散落見存者如春雷，蜀人雷威作。」

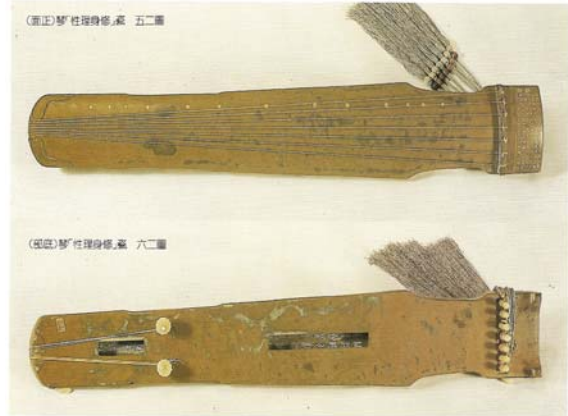


圖 62：故宮藏盜〈修身理性琴〉

(轉載自故宮月刊)

春雷琴極為厚重，民國初曾為嶺南收藏家何冠五先生收藏，後又為汪景吾所收藏，後回到故宮，如果真的是雷威所作的琴，又藏於宣和殿百琴堂的話，宋徽宗想必曾彈過此琴，可見琴的價值⁹⁷。

第二節 琴曲之美

從台灣琴人所彈的曲目中，可以略知琴人對特定琴曲的喜好程度，部分是琴人自己的偏好，但大部分的原因還是來自師承。

如李楓女士對於古琴曲，喜歡〈大湖笳〉、〈漁歌〉，她認為每首琴曲都有它獨特的部份，因為我們琴曲流傳到現在，已經被刪掉很多，時間可以淘汰不好的，能留下來應該都是好的作品，所以我們常常彈的都是古人愛彈的，譬如古典西方音樂，大家愛彈的也就是那幾首經典之作，且因為我們現在所彈的，其實是不同的作者所做的曲目，所以也就不太有重複的語法，她覺得自己習慣的語法都是很

⁹⁷ 故宮文物月刊第 61 期，頁 24.

美的⁹⁸。所以筆者認為中國人長期在禮樂的教化下，受儒家思想薰陶，琴人心靈蘊藏著儒家思想的文化，在接觸古琴後便把古琴放入自己的生活中，這就是為何部分受訪者一接觸古琴就愛不釋手的緣故。⁹⁹

陳勇志先生，當初喜歡古琴，就是從琴曲〈梅花三弄〉開始，因為這首曲子，是李鳳芸老師用來示範古琴的曲目，當彈到第二段的時候，給人的感覺就是音樂性跳躍很強，讓人完全擺脫古琴給人死板的印象，它表現出來就是很輕快、很舒服、很跳躍的感覺；第二首李鳳芸老師則示範〈陽關三疊〉、〈憶故人〉，曲子彈起來讓人感覺很哀怨、旋律聽起來就是很美，所以陳勇志先生便說自己要好好的學古琴，因為他覺得古琴那樣子彈對他而言很有意思，而且可以很美的彈¹⁰⁰。

第三節 琴社之美

古琴因琴人時常聚會，形成琴社，自古最早的琴社，是明代萬曆年間，虞山人嚴天池等人，所組成的〈琴川琴社〉，嚴天池諱澈，字道澈，是明太守，萬曆年間以琴名虞山，琴法風格主清微澹遠，嘗聚邑中琴士，弦誦於一堂，在六十一歲時，序刊琴川譜彙，後七年，刊行他的〈松弦館琴譜〉，對古琴貢獻很大，被譽為〈名代琴宗〉¹⁰¹琴社的聚集，以共同的目的，相互集結成一團體，有利於互相切磋琴藝及交流，



圖 63：〈和真琴社〉演奏會
(此生祇為雅琴來)

⁹⁸ 李楓訪問稿 2005/5/26

⁹⁹ 吳明桐訪問稿 2005/5/24.

¹⁰⁰ 陳勇志先生訪問稿 2005/9/13

¹⁰¹ 容天圻,〈藝人與藝事〉.

在台灣因早期旅台古琴名家胡瑩堂、章志蓀、梁在平的倡導下，琴藝推廣漸露曙光，民國四十九年，胡瑩堂、章志蓀、梁在平、孫培章、王令聞、李傳愛、孫雲祉、侯濟舟、黃體培、汪振華等在台北創立<海天琴社>，公推胡瑩堂先生為社長，成立台灣民間最早的古琴社團。

台灣的琴社雖然不多，但近幾年來有熱絡的趨勢，茲將台琴社之美加以分析：

1、民間琴社之美

台灣人初學古琴時，最普遍的方法就是找琴社，琴社提供古琴師資，並滿足古琴需求，如買賣古琴、購買琴譜、修琴等，大部份的琴人，第一把琴通常都是在琴社購買的，那裡有多樣的琴供初學者挑選，從一兩萬元練習琴，乃至二十多萬元不等，提供了不同階層消費者的需求。中壢樂海樂器行，常備兩把琴，價位 2~3 萬元左右，桃園文林樂器行則只備一把琴，至於以古琴為主的樂器行如台北百樂樂器行、瀛洲琴社等都維持在 20~30 把左右，以銷售古琴為主的樂器行，都有一個特點，那就是老闆自己懂琴，如百樂樂器行老闆娘田美玲，是藝大畢業主修古琴的學生，自己教得少，主要聘其他老師任教，老闆陸霖先生，對古琴也很有研究，古琴藏書豐富，歡迎愛琴者免費借閱，但是不賣，他們經常往來海峽兩地，除台灣古琴的出版品外，店內也提供大陸出版的古琴期刊、琴譜等，以滿足古琴愛好者的種種需求。

以瀛洲琴社為例，不定期舉辦琴會，社長陳慶燦先生認為，琴人彼此交流，有助於古琴文化的推動，陳先生說他們是民



圖 64：瀛洲琴社與香港琴人交流
(左起：劉楚華、蘇思棣、張麗真、
陳慶燦、黃貞婷)

(引自瀛洲琴社網頁)

國 87 年成立琴社，並開始創辦雅集，當初他們也加入過「和真琴社」，後來那裡活動越來越少了，就廣邀琴友，大家在每個月的第二個星期日舉辦雅集，地點就定台北市太原街的”瀛洲琴社”。瀛洲琴社的活動，並沒有對外開放，據陳先生說法的說法¹⁰²：

「當初成立古琴雅集，是廣邀琴友，可是後來有人只想彈給別人聽，不想聽別人彈，自己彈完就走了，讓人感覺很不好，還有的人是想藉雅集賣琴、搶學生、並當場批(批評)學生，哪裡彈得不好，讓學生無所適從，到底要聽他老師的，還是聽你的。」

陳先生認為，雅集就是雅集，平常他彈的琴是不賣的，如果琴會結束後有人要買，才來他的琴社挑選，現在他們結合志同道合的朋友，物以類聚，就不會發生不愉快的事了。」

這個現象，顯示出古琴市場買賣的問題，琴社舉辦雅集，一則以琴會友，一則以加強琴友的印象，刺激古琴買賣，穩住古琴市場，少數買賣業則藉古琴表演之名，進行攏絡學生之實，這種現象是琴友感到意外的。

另外琴社也進行兩岸古琴的交流，像 96 年 2 月瀛洲琴社舉辦的琴學講座，邀請香港知名琴人，至台灣舉辦古琴講座，地點就在台灣大學。不但讓琴社的功能有極大的發揮，對古琴的學術交流也立了大功。

以袁中平先生，在台北成立於東吳大學「素書樓」的<中道琴社>為例，以琴



圖 65：中道琴社成立典禮
(左：袁中平，右：張清治)

¹⁰² 陳慶燦先生口訪 2007/4/6.

道發展、琴學研究為宗旨，自 2007 年 2 月 3 日正式成立後，旋即於 3 月 3 日開始，首邀李孔元老師、以「秋月草堂操縵要旨」為題，進行第一場琴的學講座，並陸續於每月的第一個週六下午，舉辦「琴學講座」；到目前已連續辦理十場，分別邀請台灣對琴學有研究的專家，與大家分享操琴、琴譜、或琴學研究上的寶貴心得，講座學員除了琴界琴人外，亦吸引許多青年學子的參與，可見「琴學講座」除了促進琴界間的往來交流外，也預示著古琴推廣在台灣的發展潛力。這樣的琴社，在臺灣算是第一個有系統的舉辦講座，不同於其他的琴社，〈中道琴社〉是以琴人大眾為對象，不以自己學生為對象的活動，只要有興趣不分派別與師承，皆可參加，前幾場的講座不收費，但基於琴社長遠運作的考量與對主講老師的尊重，特別是還有請老師從中南部遠道者，希望提供講師車馬費，並將自 2007 年 6 月份開始酌收講座費用，每場參加費新台幣 200 元¹⁰³，由社自行吸收，若有盈餘亦將專款專用於古琴推廣之上。

按筆者參加第二場講座的經驗，當天由廖秋蓁女士主講，因為地點在東吳大學的「素書樓」，也是錢復的故居，環境清幽、花木扶疏，且大廳中也擺放了錢復生前的遺物與相片，是具有深厚文人氣息的場所，但出乎意料的是，參加的人數眾多，講堂的空間有限，筆者只能站在門口，無法入內聆聽，便向工作人員建議，空間加大的可能性，他們回答是：「事先並不知道有這麼多人參加。」但可以肯定的是，台灣的琴學有蓬勃發展之勢。以下是筆者蒐集的〈中道琴社講座系列場次表〉及〈台灣民間琴社成立時間表〉如下：



圖 66：〈中道琴社〉的拜師儀式

¹⁰³ 學生則繳交 100 元。

<中道琴社>講座系列場次表

場次	日期	主講人	內容
第一場	2007/3/3	李孔元	秋月草堂操縵要旨
第二場	2007/4/7	廖秋綦	天地與人唱和的橋樑-古琴
第三場	2007/5/5	孫新財	電腦譯古琴譜的學術論文
(續講)	2007/5/26	孫新財	對古老流傳琴譜賦予新時代的里程
第四場	2007/6/2	潘柏世	從德布西到楊時百到鄭珉中的一席話
第五場	2007/7/7	許秀熒	理性音樂講座——音準辨識的迷思
第六場	2007/8/4	趙元成	古琴制作概論與省思-趙元成老師
第七場	2007/9/8	周渝	大音希聲與至味無味——試賞琴音與茶味的情境交融
第八場	2007/10/6	陳國燈	古琴音樂的現代意義---古韻新聲系列
第九場	2007/11/3	林谷芳	儒、釋、道三家在琴中的體現
第十場	2007/12/8	林法	漆灰的功能，種類及其製作

製表人：范姜沛文

表 14： <中道琴社>講座系列場次

台灣民間琴社成立時間表

編號	社名	社長、領導	成立時間	資料出處
1	海天琴社(高雄)	胡瑩堂	1960	<琴府>
2	和真琴社	陳雯	1985	<琴府>
3	高雄古琴學會	葛瀚聰	1989	筆者田野 2007/12/25
4	南風琴社(台北)	葛瀚聰	1995	葛瀚聰古琴演奏節目單
4	台南琴社	陳慶隆	1996	<此生祇為雅琴來>
5	高雄市和真琴社	葛瀚聰	1996	葛瀚聰古琴演奏節目單
6	瀛洲琴社	陳慶燦	1998	筆者田野 2007/4/6
7	中道琴社(台北)	袁中平	2007	筆者田野

製表人：范姜沛文

表 15：台灣民間琴社成立時間表

2、學校社團琴社之美

佛光大學人文學院成立的<琴學研究中心>是台灣第一個由學術單位所發動的古琴研究社團，除了籌辦各類型的交流活動外，更準備定期出版琴學研究刊物。由該院朱嘉文教授主持，最具代表的活動就是在陽明山的「草山行館」¹⁰⁴舉辦琴會。



圖 67：朱嘉文教授在陽明山的草山行館舉辦琴會。

近來北部活動頻繁的「台大琴社」，當初在民國 90 年，先是在台大通識課程中有開設古琴課，讓各科系的學生都可以接觸古琴，後來學生人數日漸增多，於是成立琴社，創設社長是鄭雅健先生，指導老師是王海燕老師，後來也加入沈冬老師，及助教黃貞婷小姐，不定期的舉辦學生成果發表會，或大陸琴家來台教學時受邀講座，據筆者參加的經驗，成公亮、丁承運、吳釗等都曾參與，琴社也邀台灣的資深琴人李孔元先生演講，可謂北台灣蓬勃發展的琴社之一。



圖 68：「台大琴社」的琴會

另外尚有 2004 年在輔大成立的<古琴社>，及淡江大學的古琴社，但在近幾年停辦。

¹⁰⁴ 「草山行館」是由台糖株式會社所興築，係日治時期名流雅聚之溫泉別墅，民國三十八年十二月隨時代變遷，台北市古蹟暨歷史建築審查委員會於民國九十一年十二月十九日決議使之變為歷史建築，並定名為「草山行館」，九十二年元月國民政府遷台，先總統蔣介石擇居在此，成為台灣首座總統官邸。「草山行館」，九十二年四月五日舉行開館典禮，草山行館正式成為陽明山地區藝文活動指標，。

第四節 琴人生命之美

根據唐健垣的〈琴府〉、陳雯的〈孫毓琴回憶錄〉及各家雜誌報導，統整台灣的古琴學習系統，台灣琴人或有只學修身自娛而不教授古琴的，或有傳成一至二人，或有以傳授古琴當職業者，筆者歸納整理出影響台灣的古琴發展兩大師承，分別為孫毓芹先生與吳宗漢先生，為筆者的標題人物，歸納整理傳承背景及傳承風格：

1、吳宗漢先生介紹

a、吳宗漢先生傳承背景

吳宗漢先生，是台灣梅庵琴派的重要傳承者，依唐健垣所著〈琴府〉中有載：「吳宗漢，原藉江蘇常熟人，吳師為南通大琴家徐卓(立蓀)之得意傳人，而徐先生又為梅庵派古琴始祖王燕卿先生之嫡傳弟子，故吳師為梅庵派梅庵派第三代琴家也。」顯然吳宗漢先生在大陸時，學琴於徐立蓀先生，徐立蓀先生學琴於梅庵琴派創始人王燕卿先生，為了飲水思源，筆者探查徐立蓀先生的琴學背景。在台灣，彈梅庵琴譜之琴人，為數不少，值得令人深入發掘。

台灣梅庵琴派第二代傳人紹大蘇之子邵元復，在其所寫的文章〈梅庵琴派的起源及發展〉¹⁰⁵中提到：

「梅庵琴派是近代民國初年時所崛起的新興琴派，它的創始者是山東諸誠人王賓魯(字燕卿)先生。山東諸誠王室是一個大的家族，世代都有善琴的傳人。到了清末民初的年代，王氏家族中更先後出了五位傑出琴人，他們是：王溥長字既甫、王作楨字心源、王露字心葵(他們是孫三代)、王雱門(字冷泉)，以及王賓魯字燕卿等人，一時興起了山東古琴音樂的蓬勃氣象，也影響了近代古琴藝術的發揚。」

可見梅庵琴派，是民國初年才興起的新興琴派，相較於其他琴派，流傳的歷

¹⁰⁵ 〈故宮文物月刊〉第 11 卷第 8 期，頁 114。

史並不長，但對於〈梅庵〉一字的定名，令人頗為好奇，但在邵元復的文章¹⁰⁶中可見出端倪：

王燕卿先生在民國初年時，經過南海康有為先生的介紹，接受了南京東南高等師範學校(即中央大學的前身)校長江易圓先生的聘請，在東南高等師範學校設帳教授古琴，當年教授古琴並不是在學校中設立專門學系，而是像如今學校社團的形式，由學生自由學習。那時，先父大蘇公和同邑至(摯)友徐立孫先生先後負笈東南高師，乃有機會拜列王夫子門下習琴，而在眾多的學生中，僅徐立孫先生和先父二人學成，能為得到王燕卿先生心傳的弟子…

依邵元復先生的說法，〈梅庵〉是王燕卿先生在東南高等師範學校授琴之所，是清末臨川名畫家李瑞清(清道人)先生在兩江師範¹⁰⁷時所建的小築，取名〈梅庵〉為他作畫、臨池之所，他亦自號〈梅庵〉。王燕卿先生於民國十年病逝於南京，民國十二年夏，徐立孫先生與邵大蘇將王先生遺留的〈龍吟觀殘譜〉重為編述、校定，而易其名為〈梅庵琴譜〉。

B、吳宗漢先生傳承風格

吳宗漢先生師承王燕卿而王燕卿師承諸城琴派，欲了解宗漢先生的傳承風格，可追溯至山東諸誠派的淵源。據山東諸誠琴派的傳人張育瑾、王鳳襄所整理的〈桐蔭山館琴譜〉第1頁，介紹山東諸誠古琴的淵源：

諸誠古琴，最早的琴家有王既甫、王冷泉二人，王既甫原是”虞山派”，王冷泉據說是”金陵派”，彈奏的曲子除”長門怨”外，其他的曲子都不相同，王既甫彈奏的曲子是〈桐蔭山館琴譜〉上的曲子，王冷泉彈奏的曲子，多數是〈五知齋琴譜〉上的曲子，從這一點斷定他二人不是一個師承，王冷泉是跟誰學，目前沒有線索可尋……。

¹⁰⁶ 〈故宮文物月刊〉第11卷第8期，頁115。

¹⁰⁷ 兩江師範為東南高師的前身。

……諸誠已故琴家以王冷泉、王心源、王心葵、王燕卿、王秀南五人水平最高……

在徐立蓀先生所編的<梅庵琴譜>第五頁，清楚的寫明梅庵的風格：

1. 琴譜有節拍，可以說自燕卿先生起……才能發揮每一琴曲的具體內容，所以當時能數琴合奏者，僅先生一派而已
2. 在指法處理上，主要是服從於琴曲的內容，所以同一指法在不同的曲子上，是不完全相同的……
3. 左手按弦多用肉音，尤其是大指，多用節間肉音而很少用甲音。
4. 右手指法取剛勁有力。手腕宜平，手指宜垂直。挑剔進退完全用臂力，而加以指力靈活配合……
5. 關於伏即奄下拍煞之法，無一定常法，因目的在於分清節拍，不一定右手名中食三指一齊出弦伏下，而左右手皆可靈活運用。尤貴乎出之不覺，而覺節奏之分明，而無伏下之痕跡
6. 先生操縵皆以一氣呵成為主。……亦常用入慢之法，甚至用必要的少息……所以琴韻飽滿充實，使聽者能集中精神而又聽不倦……
7. 安弦取散和法，在於耳音之純熟，及兩手靈活用力，而不拘拘於實和之仙翁法……和弦十分準確……

顯示王燕卿先生系出諸誠琴派，而諸誠琴派又承王既甫的”虞山派”及王冷泉的”金陵派” 影響，再加上自己的研究，成就了<梅庵琴派>的風格，進而教出徐立蓀與邵大蘇等<梅庵琴派>的傳人。唐健垣在<琴府>中提到吳宗漢先生：

南通高等師範學院，師從徐卓(立孫)先生學琴，是梅庵琴派嫡系大師，彈琴四十餘年，注重拍子節奏，右手下指，剛勁有力，左手按音，寬宏淳厚，吟、猱、綽、注，手只上下擺動，不拘於次數多少與距離大小，但求琴韻飽滿優長，能充分表達曲意為要旨，早年曾學琵琶，習瀛洲古調多年，中年後致力於古琴。梅庵

琴派古琴之風格神韻，於吳先生風格可窺之，吳先生曾說，彈琴快慢無一定標準，或快或慢應以曲之內容為轉移，輕重緩急、抑揚頓挫，以能傳神為主；如過慢則聽者感到枯燥乏味，易生倦意。吳先生早年亦曾學琵琶，習瀛洲古調多年，中年後致力於古琴¹⁰⁸。

吳宗漢先生民國 56 年自港來台，即由梁在平教授介紹到當時國立台灣藝術專科校音樂科國樂組任教，教授古琴，根據王海燕老師說：

「那時我正從二年級升入三年級，暑假期間梁教授和莊本立教授聯合勸說，要我從主修古箏轉為主修古琴，梁教授並且慨然借琴一張，以供練習之用，從此和古琴結了不解之緣，成為台灣第一位在音樂科班主修古琴的學生。」(2005/5/6 口訪)。至於吳宗漢的教學，王海燕老師提到：

吳老師及師母待人懇，傳業解惑極為認真，很幸運的，我是吳老師在台收入門下的第一個學生，並且是音樂科的主修學生，雖說每星期上一個鐘頭的課(當年學生是到老師家上課)。但老師經常教我一

個上午，甚至一整天。所以學三個月後，即隨老師及師母上台演出了。記得當日演出極為成功而轟動，因此吸引國越界眾多愛樂者，知名人士爭相報名學古琴，先後有董容森教授、陶筑生老師、王正



圖 69：民國 58 年王海燕老師與吳宗漢先生合奏(王海燕提供)

¹⁰⁸ 唐健垣，〈琴府〉，1973，頁 1563.

平博士、李楓老師、顧豐毓老師、許輪乾老師、甄寶玉女士、金德航博士、葉紹國教授等，及自香港追隨而來的唐健垣博士，另外老師在香港也是學生濟濟，其中有聯絡的是目前住在美國的呂培原先生。」

另外王海燕老師也說，吳先生私塾也教了很多學生，民國 57 年 10 月吳先生忽患中風，左半身動彈不得，便由夫人王憶慈¹⁰⁹女士代為授課，調治年餘漸告康復。民國 60 年赴美國定居。

在台灣期間辦有古琴演奏會，並把琴和簫搭配古琴演奏，是台灣梅庵琴派的主要傳承者。

另外 2001 年 10 月，在台北國家音樂廳，舉辦一場〈梅庵派古琴大師吳宗漢逝世十週年紀念音樂會〉中，可見弟子們對吳宗漢先生的感恩和懷念，筆者所見此場音樂會

，有當時北市國樂團的團長王正平先生，及同是在藝術大學授課的李楓老師，及在美的呂培原先生、在港的唐健垣先生，顧豐毓、甄寶玉等同台演奏，雖然有幾位因工作忙碌多年不彈，但為了表達身為吳宗漢弟子的榮耀，皆責無旁貸，在此也可以看出，吳宗漢先生把梅庵琴韻，在台灣傳承，他在台灣古琴史上，具有重要的地位。



圖 70：吳宗漢教授逝世十週年
古琴紀念音樂會節目單(王海燕攝)

¹⁰⁹ 王憶慈女士，吳宗漢夫人，善古琴及崑曲。

5. 紀念吳宗漢教授逝世十週年古琴音樂會節目表

紀念吳宗漢教授逝世十週年古琴音樂會節目表	
1.極樂吟	獨奏：顧風毓 簫：黃勤心
2.鳳求凰	獨奏：甄寶玉 吟唱：許輪乾
3.俠仙遊	獨奏：許輪乾
4.歸去來辭	琴歌彈唱：唐健垣
5.搔首問天	獨奏：李楓
6.良宵引	獨奏：王正平
7.普庵咒	獨奏：呂培原
8.禱衣	獨奏：王海燕
中場休息	
9.關山月	琴：顧豐毓、呂培原 簫：黃勤心
10.風雷引	獨奏：王海燕
11.玉樓春曉	獨奏：甄寶玉
12.陽關三疊	琴歌彈唱：許輪乾
13.長門怨	獨奏：王正平
14.秋江夜泊	獨奏：李楓
15.梅花三弄	獨奏：唐健垣
16.平沙落雁	簫：黃勤心

表 16：紀念吳宗漢教授逝世十週年古琴音樂會節目表

C. 吳宗漢先生對台灣的影響

吳宗漢先生是梅庵琴派的重要傳承者，曾旅居香港、台灣、美國等地，自民國 1967 年來台後，學生絡繹不絕，首先在當時的國藝藝專國樂科教授古琴，原主修古箏，經學校老師勸說轉古琴主修，成為吳宗漢先生在台第一位音樂學校正規體系的學生，他所傳授的「梅庵琴譜」成為門人必彈的重要教材，雖然在台灣停留的時間不是很長¹¹⁰，但對古琴的傳承，有一定的影響力，王海燕老師畢業後留校任教，後分別曾在台灣藝術大學、台大音樂研究所培育古琴人才，同時也在台灣大學成立琴社推廣古琴，嘉惠其他科系的學生，使古琴成為大眾文化，在台灣來說，無疑是古琴的種子教師。其弟子范李彬¹¹¹，現任台南藝術大學繼續傳承古琴，師生一南一北每年教出眾多學院學生學習古琴，又范李彬先生潛修佛法，曾製作發行〈梵唄音樂〉，入圍 2003 年第十四屆〈金曲獎〉傳統暨藝術音樂類之〈最佳宗教樂曲專輯獎〉及最佳演唱獎，2001 年〈關山月〉專輯曾榮獲行政院新聞局頒發第十二屆〈金曲獎〉傳統暨藝術音樂類之〈最佳民族樂曲專輯獎〉，無疑是對台灣古琴有聲出版品的一大貢獻。

再則李楓女士原與梁在平教授習箏，因梁教授以琴入箏的影響，李楓女士也成為吳宗漢先生的弟子¹¹²，和王海燕老師同時在台北藝大教授古琴，成為古琴的



圖 71：吳宗漢及夫人王憶慈女士
與學生合影

(前排:左 1 王海燕、中:吳宗漢、右:
王憶慈；後排:左 1 陶筑生、左 2 顧
豐毓、左 3 葛漢聰、右:呂培原)

¹¹⁰ 吳宗漢先生停留台灣期間自 1967~1968 年

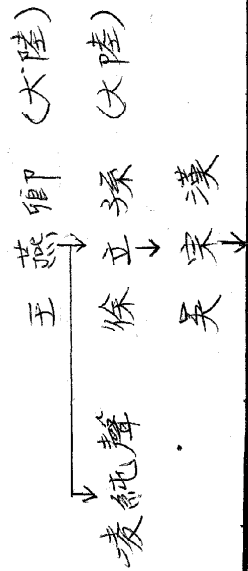
¹¹¹ 范李彬，桃園縣人，

¹¹² 李楓女士訪問稿 2005/5/26

重要傳承者，且每年都在校內舉辦古琴成果發表會，影響甚鉅。

另外吳宗漢先生的弟子唐健垣先生，在台灣就學期間，也從吳宗漢習古琴，他對古琴的最大貢獻來自於 1971 年所編的〈琴府〉，由聯貫出版社發行，內容蒐集了 50 年代左右及古代的有關古琴的文章，及各大琴譜的整理，及與琴人的訪談描述，可以說是台灣古琴資料最豐富的一本書，經由這本著作，後人得以瞭解當時琴人的想法、藏琴與生活背景，對台灣的琴歷史留下見證。

吳宋漢系統在台傳承表



- 唐健垣 (1910)
- 賴詠琴 (1911)
- 董榕森 (1911)
- 孫其 (1910)
- 歐月里 (1918)
- 朱元明 (1910)
- 劉英雄 (1910)
- 葉紹國 (1910)
- 王為燕 (1912)
- 甄寶玉 (1910)
- 李楓 (1910)
- 沈一忠 (1910)
- 王正平 (1919)
- 許翰乾 (1919)
- 張孝慶 (1919)
- 葛漢聰 (1910)
- 顧豐毓 (1919)
- 安方
- 陶筑生
- 呂培元
- 劉德雄
- 金德航
- 劉文蘭
- 袁麗嬋
- 蕭青杉
- 劉品良 (1910)
- 呂振元

註：人名下為學琴之年份，如有誤尚祈指正。

2、孫毓芹先生介紹

a、孫毓芹先生傳承背景

筆者原先對孫毓芹先生的背景很陌生，據了解他是一位退伍軍人，也會做琴，在的受訪人當中，郎毓彬先生¹¹³、李楓女士、陳慶燦先生與李筠女士皆曾受教於他，甚至袁中平先生還是孫先生的關門弟子，對孫先生的具體概念，來自於他弟子陳雯女士所著〈孫毓芹---此生只為雅琴來〉的介紹，筆者摘錄於下：

1915年生，河北省豐潤縣人，受家學影響，少年時即喜好文藝、音樂、繪畫，於北平私立中國大學政經系畢業，在大陸時曾從田疇先生學琴，在台北則跟章梓琴先生習琴約七~八年，是退伍上校，退休後終日研究彈琴與製琴，民國六十一年起開始教授古琴，民國六十五年任教國立藝專、藝術學院¹¹⁴、文化大學國樂科，學生及私塾弟子很多，民國七十四年榮獲教育部頒贈「第一屆中國民族藝術薪傳獎」學生眾多。

孫公研究造琴花了很大的心血，古譜上所說的造琴祕法，他都仔細分析、試驗、改進、對琴音、琴毛病的分析，精妙入微，唐健垣先生在〈琴府〉中說道：

「有一次我發覺我的明琴居然也彎曲了，生出駝背之病，為之大吃一驚，我的琴一向是直掛的，怎麼會有毛病呢？經孫公研究，發現原來我掛的不垂直，差了一點點，雖是一點點，地心吸力並不放過，日久就彎曲了，後來照孫公的方法，反向掛了一個月，琴也就平直了。」

可見孫先生對彈琴及製琴都很下功夫，據筆者瞭解，目前在台灣頗富盛名的製琴家林立正、陳國澄、陳國興、葉世強等都曾拜師於他。¹¹⁵另外唐健垣先生認

¹¹³ 郎毓彬田野日誌 2005/2/22

¹¹⁴ 即今台北藝術大學，位於關渡。

¹¹⁵ 郎毓彬田野日誌 2005/2/22，首先提到他：「我唸文化大學中國音樂學系，原本唸打擊，後轉

爲，孫先生親自製琴及修琴不在少數，其一爲約在 1921 年前，以一刀一木挖成，後在韓鏡塘¹¹⁶先生女兒手中，不合古法者，便逕行消毀。其二爲「雲韶」，乃用台製新琴重漆，此琴讓與吳宗漢先生之學生劉天雲小姐，此琴琴音極大而空虛；其三「」爲「洗心」乃用台北福玉華工藝店製之新琴換底重修，後歸湯珊先小姐；四爲無名新琴，乃天津出品，仲尼式。¹¹⁷

據琴府¹¹⁸記載，孫公爲人正直堅毅而沉著，口不言俗事，手不沾俗物，人有困疾，如己有之，處事鎮定而精確，古琴家蔡德允女士¹¹⁹曾曰：「孫先生人很正派，所彈琴亦是正音。」對前人的成就既不輕信，亦不輕易推翻，必定自行研究、分析，再下斷語，彈琴亦一絲不苟，對下指走指的方式很在意，深得「按令入木」的妙旨。

b、孫毓芹先生傳承風格

關於孫毓芹先生的琴曲風格，相較於吳宗漢先生，並不是具體而清楚，陳雯〈孫毓芹---此生只爲雅琴來〉，內述孫先生在大陸時，因表弟田寶琳的引領，在家鄉的私淑學堂，從夫子田疇先生(字耘夫)學琴三年，但在唐健垣的〈琴府〉中卻計載孫先生是學琴於田壽農先生，一樣姓「田」名字卻不同，筆者任爲顯然有一方筆誤所致，待日後詳查。

陳雯在書中提到 1959 年，孫毓芹先生因和台灣禪宗前輩南懷瑾習禪，結識了台灣古琴老師章志蓀，即拜師於門下，當時尚有汪振華、侯濟舟、陳易新和湯德君在學習。

章志蓀先生是安徽人，字梓
琴，號研幾，生於 1937 年，1905
年從李緝熙啓蒙學琴，1908 年在

修古琴，指導老師是孫毓芹先生，是一位退伍運人，葛漢聰、游麗玉也都是他的學生。」

¹¹⁶ 韓鏡唐先生，

¹¹⁷ 〈琴府〉1973，唐健垣著，頁 1598~1603

¹¹⁸ 琴府，唐健元著，記錄早期琴人的文章、琴曲、傳承、及古琴藏琴收藏，也包括琴人交遊，範圍包括台、港、美、地區。

¹¹⁹ 蔡德允女士，泛川派琴家，香港人，曾被吳宗漢先生喻爲「數十年間海內外所見女琴中第一人」。

從陳壽臣學琴，因戰亂的因素，章志蓀的藏琴及和琴譜，多毀於戰火，來台時只帶了明朝<龍門松風>琴，為利後人學琴，將自己所彈琴譜數十操，一一抄正，編印流傳名為<研易習琴齋琴譜>，他於早年時在北京曾從杭辛齋和謝世研究周易，來台後將書齋取名為「研易習琴齋」¹²⁰。



圖 72：位於台北藝術大學校內
<孫毓芹紀念室>

據查章志蓀先生的老師李緝熙及陳壽臣，沒有詳細的資料可供研究，師承何派也就不得而知了，但有跡可循的是因為學禪的結果，儒、道、禪融入了他的全面生活，當然也融入他的琴音當中了。

筆者在訪問孫毓芹的關門弟子袁中平先生，他說向孫老師學琴經過：

「去上課，第一天去坐下來，恭恭敬敬的，喝茶，就喝了一天的茶，琴我看到掛在那，可是一個字也沒提，不是要教嗎？隔個一兩天就去一次嘛！喝茶，『阿！下課了嘛！你哪一天再來』；下次去了，聽到鳥叫，泡好茶後，他拿了一些書法，石陶啊！怎麼怎麼，『啊！下課』，第二天又是看畫，一個琴字也沒從他嘴巴裡講出來，我當然也不敢問了，他又說什麼什麼時後再來；我又來了，泡好茶又講話，又聽鳥叫，外頭下雨，瓦楞的聲音，又開始問問題，給我參話頭，我知道孫老師是學習禪宗的，他跟南淮瑾他們也都是朋友，禪宗的語錄要我回答問

¹²⁰章先生生於清光緒年間，彈琴多年，孫毓芹是其入室弟子。章先生二十歲時，即民前7年，始從李緝熙先生學琴，民國前4年，又從陳壽臣先生學琴，自此搜羅琴譜及古琴不遺餘力，可謂藏琴書最豐富的台灣琴人之一，民國初年周慶雲編「琴書存目」所列琴書八十餘種，章先生蒐得六十九種，另得抄本九種，及王燕卿梅庵琴譜兩種、楊時百琴學叢書共為八十種。

題啊！我哪回答的出來？我就枯坐在那，不知道有多久，「啊！下課」；就這麼三、四堂課，一個琴字也沒講，他其實是要告訴我們，彈琴是屬於文化的，喝茶的、書畫的這種禪學的等等，所有這些東西都要去涉略。」

c、孫毓芹先生對台灣的影響

孫毓芹先生自 1949 年左右來台，於 1969 年執教於文化大學音樂系國樂組，1971 年執教於國立藝專，1982 年起執教於台北藝術學院，可謂桃李滿門，現今台灣的古琴學者、琴家多曾受教於他。另外孫毓芹先生的特殊貢獻，在於當時台灣物資缺乏的時代，無琴可彈，在來到台灣的前數十年內，他所用的琴，都是自己造的，孫公憑著自己實驗的精神，根據〈與古齋琴譜〉所述的琴法理論，悉心研究造琴¹²¹，因此培養出台灣的造琴藝術及風氣，對台灣的古琴製作有重大的貢獻，傳承弟子之一的林立正，成立「梓作坊」，培育更多製琴人才，陳國興雖居海外，但不定期回國，與同是孫公弟子的陳雯夫唱婦隨推廣古琴，解決台灣琴人修琴、製琴、彈琴的問題，孫于涵雖是女性，也受孫公影響善彈琴，並台北與台中奔波，研究製琴與漆的學問，並成立古琴工作坊，可謂巾幗不讓鬚眉，另葉世強先生，雖與外界較少接觸，唯近來年紀大較少做琴，但還是有一定的知名度。

比較具體的說明孫公的貢獻，他在台灣培育的學生人數最多，在台灣保守估計約 150 人，影響甚巨¹²²。

¹²¹ 唐健垣，1972，〈此生祇為雅琴來〉，頁 1599.

¹²² 陳雯，2003，〈此生祇為雅琴來〉，頁 101.

第五節 專業音樂教育之美

台灣的古琴音樂教育中，筆者認為其中以南華大學的民族音樂學系，最具教學特色，因為在彈琴部分，有開設音樂系上必修的古琴大班課、古琴選修課及古琴主修課；通識美學有開設古琴製作琴課，更有全國唯一的〈雅樂團古琴隊〉

，進而到研究所的「琴學研究」，一系列穩固而紮實的古琴教育課程，是台灣最具介紹的古琴音樂專業教育。



南華大學是一所「無圍牆」的學校，因為四周都是樹林，所以無需圍牆屏障，而校園的鐘聲就是古樂編鐘編磬的打擊聲，一棟棟的建物標題，都是校方用心定名的，如〈藏經閣〉即圖

圖 73：南華大學雅樂團的練習情形

書館、〈渺姑射〉即教師宿舍、〈成均館〉即辦公大樓、〈滴水坊〉即餐廳等…，這些雅致的標題，無疑為這古典的校園增添些許文人的色彩，富有濃厚中國氣息。



圖 74：周純一老師指導雅樂團

學校的古琴教室，位在〈成均館〉旁的〈渺姑射〉建築物內一樓，裡面共有五十張琴桌和古琴，帶有古色古香氣息的教室，古典而雅緻，在台灣只有南華才有這種浩大的氣勢，民族音樂系的主任周純一老師說：

「只要是民族音樂系的學生，不管是主修國樂或西樂，古琴一定是必修，我們的古琴老師，都是任教於大陸的古琴專業老師，像吳文光、丁承運、吳釗、成公亮等等…，剛開始時學生不清楚古琴的重要，直到去年有兩位畢業生，因為古琴考上台大研究所，學生們頓時覺得古琴的影響力。」¹²³

古琴具有中國道統深層的美，對大學生而言可能只是一門功課，無法一時體會，周純一老師把古琴在校園內深耕，希望學生藉著學習古琴，除了彈奏外，也能體會中國音樂的美，同時在歷屆古琴老師身上，學會琴藝及做人處事的修為。南華大學較其他學校特殊的一點是，古琴老師幾乎都是來自大陸，也有少部分是台灣海外琴人，從最早的吳文光先生，到最近的袁中平老師，都曾來南華大學任教，自此開啓了兩岸長期的古琴學術文化交流。大班課的上課方式是採一位

老師對多位學生，老師在講解後，便示範彈奏，下課後不清楚的同學，則採同學教同學或學長(姊)教學弟(妹)的方式，因為只要是音樂系的學生，不管國樂西樂，主修副修是什麼樂器，每學期都要考古琴曲，學生在學校互相切磋研究，形成一股學琴的風氣，在「教」與「被教」中交替成長，這種方式雖並不是培養古琴專門人才，只是基本的接觸古琴對古琴的初步概念及彈奏，但



圖 75：成公亮老師上古琴大班課時
教學生調音的情形

三年下來他們已會彈奏的曲目有<瀟湘水雲><憶故人>…等大曲，如果有興趣，亦可以選擇古琴主修或副修，一對一的學習。以下是南華大學歷屆古琴老師的紀錄：

¹²³ 周純一老師口述 2008/1

南華大學歷屆古琴老師

學期	教師姓名	授 課 內 容
90	吳文光	主. 副修. 大班課
91	丁承運	主. 副修. 大班課
93	成公亮	主. 副修. 大班課. 琴學研究
94	吳 釗	主. 副修. 大班課
94-2	丁承運	主. 副修. 大班課
95	袁中平	主. 副修. 大班課

製表：范姜沛文

表 19：南華大學歷屆古琴老師

南華大學另一個特色，是在「通識美學課程」教授學生「古琴製作」，筆者就曾在 91 年時上過這門課，因為很少有學校教學生「如何做一把自己的古琴」，參與的學生都非常興奮，當初筆者也是戒慎恐懼，不知自己能否勝任，後來在蔡文宗老師專業及熱忱的帶領下，收穫豐富。

首先老師每人發給我們一張硬紙板，讓我們決定要做的古琴形式，在紙板上精確的量出古琴琴頭. 琴身. 琴尾的木頭距離，包括琴頭到琴頸彎度與厚度的變化，都要精確的掌控，以免做出不良品，等確定正確後，便將圖樣描繪於木板上，老師給我們用梧桐木當面板，台灣杉木當底板，再將描繪好的木板交給老師進行機具切割，幾個男同學則在旁協助。再來就是用鑿子、木槌、刨刀等進行挖鑿的工作，讓內堂鑿空但又不能穿孔，我們便像原住民一樣用最傳統的方式挖挖、鑿鑿、敲敲，因為是純手工打造，女生們體力不足，難免進度落後，蔡老師便說：「做不完同學要加緊腳步，否則扣分。」我們當然知道蔡老師為求好心切，只是在鼓勵我們罷了，看到他馬不停蹄的在為同學修正古琴的初胚，不禁

令人尊敬。

周純一老師在〈世紀古琴學術研討會論文集〉¹²⁴中也提到，當初在設計企劃時的情形：

在課程實施的前半年，我從大陸請來吳文光先生和王寶燦先生，住在我校學人招待所，對樂隊學生施以最嚴格的集訓，因此培養出近二十名對古琴有興趣的學生。這批學生就是我在第二年古琴製作課程中的主要班底。

要在大學裡更改教學科目或內容是很不容易的事，尤其是要做一把人人都會認為失敗的中國古琴。個人認為這個案例所以能夠成功，完全要歸功於私利學校可以靈活調度自己的課程，不受框框綁住，再加上龔鵬程校長的大力支持，使得這個看似困難重重的計畫，一下子變的迎刃而解。

另外古琴也是南華大學「雅樂團」的重要樂器，雅樂團分為雅樂隊、古琴隊，鼓對和舞隊四個部份。雅樂隊主要演奏演奏中國宮廷音樂，能接觸各類古老的樂器，但行走坐臥皆須合乎古禮；古琴隊以過去「弦與指合，指與音合，音與意合，而和至矣」的修習過程訓練學生，詮釋傳統文人的氣節；鼓樂為陝北花鼓和絳州大鼓系統，熱鬧有活力，舞隊則為各種樂曲配舞，從先秦的文舞、武舞、禮容舞、到六朝祭舞、唐代敦煌舞，無所不包，亦動亦靜，樂舞的結合，更能表現宮廷音樂的華麗和典雅。¹²⁵

雅樂團的古琴隊分別演奏過「梧葉舞秋風」與「孔聖經」等曲目，雖然成立不是很久，但這些年輕學子在團長周純一老師的帶領下，除了擔任南華大學每年春祭、成年禮、和校慶的執禮樂團外，來自國內外的演出邀約不斷，甚至赴日本巡迴演出，不但落實了「禮樂治校」，也讓中國傳統樂器締造了文化外交。

¹²⁴參見周純一，〈世紀古琴學術研討會論文集〉〈南華大學通識美學課古琴製作〉頁 91。

¹²⁵ 參見〈台北畫刊〉第 447 期，頁 21-22。

第五章 結論

本研究的方法，在於透過大量的田野訪談，包括台灣的古琴家、琴社負責人、社員、古琴製作者、古琴學生、古琴教授及業餘琴人乃至於一般大眾等，從訪談中瞭解他們的想法，進而分析古琴在台灣的价值及影響。當今台灣在一片音樂西化的環境中，國人已迷失了方向，一味追逐西方音樂的尾巴，當然西方音樂的規律與均衡是無庸置疑的，但中國與西方因文化的差異，在音樂中表現中更趨明顯，中國音樂的含蓄、跌宕，韻多音少的結構，自成一體系，近來西方人對中國音樂心神嚮往，遠自高羅佩時代就有紀錄，古琴音樂存在著對自我文化的認同感受，也是復興中華文化的一種方式。

本研究以自身為琴人的想法為基礎，研究當代台灣琴人的思維，以保存與傳承中國文化為目地，建構台灣特色的古琴文化與美學，作為我國傳統文化保存與傳承參考為目地。

一、研究發現

(1) 公立高中、國中、國小不招古琴生

首先，就保存古琴傳統文化與發揚為重要的課題來看，分析台灣的教育機構，發現北有台北藝術大學、文化大學、台灣藝術大學、華岡藝校，南有南華大學、台南藝術學院、樂育高中，顯然在正規的教育制度體系中，獨欠公立高中古琴專修生。另外台灣的音樂班以西樂居多，以筆者所在的桃園縣為例，新勢國小、北門國小是專門培育音樂的小學，皆以西樂為招收對象，國中則有平興管樂班、平鎮管樂班、新明國中音樂班、國樂班，中興國中音樂班、楊梅國中管樂班、龍興國中管樂班等，雖有少數的國樂班，但也沒有設置古琴的樂器，所以把古琴這項樂器，當作升高中考試的項目時，也無法參加音樂班的升學考試，如果想以古琴作為發展的學生，無法參加公立高中音樂班考試，筆者曾於 2002 年詢問考委會原因，他們的回答是：「古琴不列入考試的項目內，因為沒有它的樂器編號。」為此筆者曾為古琴伸張正義，反問：「古琴已列入世界文化遺產，受到國際高度的重視，為何在台灣沒有公立高中升學管道？難道只能讀私立高中一途？」至今

仍毫無改變。

(2) 古琴人才流失

就目前已成立古琴的系所來看，學生人數屈指可數，甚至有的學校數年沒有學生¹²⁶，雖說台灣早期有琴人自大陸來台，陸續培育出古琴人才，乃至於民國 56 年吳宗漢先生正式在國立藝專教授課，仍有古琴人才流失的問題存在。

台灣的音樂系古琴主修學生，大多以副修鋼琴為主，而古琴的指法是指甲與肉交互運用，如顧梅羹在其所著的《琴學備要》(上)第 149 頁〈手試圖說〉中提到：「以右側半甲半肉處，徒空對徽擊落弦上。」想得到音色完美，留指甲是必要，而指甲在彈鋼琴時卻是一大阻力。另以經濟考量，若音樂系古琴學生畢業只教古琴，以現有的學琴人口看來，少之又少，勢必無法求得溫飽。轉而教其他樂器，這是人才流失的原因之一，另一方面是，培育的人才是否合乎社會需求，培育古琴人才不同於一般樂器，它的知識背景廣泛如造琴知識、琴器發聲原理、琴曲的涵義、琴學淵源等廣泛的牽動著藝術的相關領域，如果只把他當一般樂器，又何以能代表中華文化的精隨？作為古琴專業人員，應依各地區的需要，協助古琴社團的組織及成立，政府教育相關部門，也可以將認識古琴列入國學常識，或大學國文系必修課程，畢竟古琴是最具有中華文化代表性的樂器，這樣可以弘揚古琴文化，重塑中華文化在台灣的艺术價值。

二、研究建議

筆者建議以下幾點，作為古琴傳承與推廣的參考

(1) 古琴教育往下扎根

關於學古琴的年齡有兩種說法，一是從小就學¹²⁷，一是國高中左右才學¹²⁸，筆者認為後者的說法較優，因幼小童無法體會琴曲中的深層涵義，且指力、按弦等發揮不出功效，影響往後的學習。在此所謂古琴教育並不意味著非得學琴不可，從小培養對古琴的審美觀，包括琴器、琴曲、琴史等，對往後的學琴之路及

¹²⁶ 台灣藝術大學近一兩年來無古琴主修生(96.10.10 黃珮文訪談稿)

¹²⁷ 吳釗訪談稿 2005.6.9

¹²⁸ 陳慶燦訪談稿 2007.4

瞭解中國音樂助益很大，目前已有台中私立「稻禾國小」實施國小上古琴的課程安排。

(2) 成立古琴學術機構

佛光人文社會學院成立的〈琴學研究中心〉，是台灣第一個由學術機構成立的，由朱嘉文教授主持，期間曾舉辦過〈道是無情卻有情〉¹²⁹的古琴講座，也曾邀請大陸琴家丁承運等在陽明山草山行館¹³⁰，演奏並討論琴學。另一個機構是高雄市的高雄古琴學會，先是由葛漢聰先生成立，現由楊宏榮先生負責，學員必須是高雄市市民，才有理監事的選舉權，會員資格不拘，只要是對古琴有興趣的都可加入，也有架設網路，讓會員互傳訊息表達想法，琴會特色在於每星期二晚間，學員可到古琴學會學習及練習古琴，再則琴、簫、二胡合奏，達到琴藝切磋的目的。

(3) 成立台灣古琴館

筆者建議政府相關單位，可以蒐集台灣具有貢獻的琴人歷史資料，如藏琴、琴譜、傳承背景及演奏風格的介紹等，成立「台灣古琴館」，讓下一代及對古琴有興趣的學者及民眾，有機會接觸古琴的環境，進而達到古琴館展覽及教育的功能，如清代琴人林占梅的宅第「潛園」，如果文建會或新竹市政府能努力恢復舊觀，就能不失遺憾。

目前僅有的紀念館，是 1991 年 11 月 26 日在台灣藝術大學內，成立的「民族藝師孫毓芹先生古琴紀念室」，當初是民族音樂音學系系主任吳瑞泉及校長凌嵩郎，全力配合的成果。室內存放了孫毓芹平時愛穿的長袍、茶壺、字畫、書籍、錄音資料、文物及他所使用過的古琴，包括宋琴〈鳴泉〉元琴和學生做的新琴數床，孫毓芹先生生前認為，古琴是器物，只有擅用它，才能發揮它的生命力，紀念館的規章中，特別提出一點，就是音樂會時，可申請用這些琴來演奏，是希望

¹²⁹ 〈道是無情卻有情〉，2004. 6. 8 舉辦的琴學活動，地點在林語堂故居，邀請古琴家莊秀珍、美學家潘柏世，做琴家程惠德等主講。

¹³⁰ 陽明山草山行館活動

能延伸孫毓芹先生，對古琴的這份感情並嘉惠後進¹³¹。

筆著認為，紀念館位於校內，外人無法使用，須透過申請，無法稱得上是公共空間，況且目前學校內沒有學生彈古琴，如何善加運用，值得關切。

(4) 古琴文化走入社區

古琴既是修身養性的器物，應該面對群眾，目前在非正規教育體系下舉辦的社區大學，是培養藝術人文的捷徑，如果能經常或持續性的開課，對成人接觸古琴文化，能發花很大的功效，目前已有台北市文山社區社會大學實踐中¹³²。

弘揚古琴藝術，讓它深入民間，是筆者期盼的，有的琴人認為古琴為中華文化的精隨，屬精緻藝術，俗民無法一朝一夕瞭解，喜歡的人會主動找相關的資訊，用不著大費周章推廣，筆者深信雖不必大力振興古琴藝術，但至少現在播種，就像南華大學民音系一樣¹³³，讓大量的學生接觸古琴，讓精緻藝術普及化，喜歡的話自己去鑽研、選課，愛好者有所依歸。

三、結論

本研究經過相關文獻回顧、理論架構建立及田野的蒐集，經整理及歸納結果，具有下列的特色與貢獻。

(1) 研究特色

1、重新拼貼台灣古琴文化歷史

透過調查，了解台灣古琴的人文歷史背景，拼貼出近年來台灣古琴文化的概貌。據資料顯示，台灣在清朝時期就有琴人彈琴，當時古琴是作為文人閒暇時自娛的工具，亦是好友間互動情誼的傳達工具，當時琴人很少，資料亦不多，可在詩集中略窺究竟，日據時代到光復時代亦少，僅能一鴻半爪的捕捉古琴在台灣的浮光掠影，但到1949年後至今，活動漸增。

2、建立台灣琴人的口述歷史資料

¹³¹ 陳雯，〈孫毓芹-此生只為雅琴來〉，頁 52-56

¹³² 如台北市文山社區大學

¹³³ 南華大學民音系介紹

透過口述歷史的訪談，了解台灣早期的琴人，及當代台灣琴人的想法及傳承脈絡。

3、建立台灣古琴大事記錄

建立1949~2008在台灣古琴的重要記事，包括和古琴有關的音樂會、講座、展覽等。

4、探討台灣古琴的美學

依據琴人的口述及思維，整理出台灣特有的古琴美學。

(2) 研究貢獻

1、新的主題

本研究的題目<台灣古琴美學之研究>是屬於新的主題，「台灣古琴」指的是在台灣與古琴有關的文化活動的記錄；「美學」指在琴人的眾多想法與行為中，歸納出在台灣的獨特美學，這樣的研究，目前尚無相似的文獻存在。

2、新的研究範圍

繼唐健垣博士所著的<琴府>後，未見有相關學者，研究台灣古琴的琴人資料，尤其是不為人知的業餘琴家。

3、後續研究方向建議：

本研究的規劃架構已得到驗證，具有某種程度之適用性，若能再參考更多之文獻，並訪問更多的個案，內容應可更完整。另古琴的活動及學術研究正在台灣如火如荼的展開中，尤其兩岸因政治因素逐漸開放，民間及學術往來日趨頻繁，相信對台灣的琴界將有一定的影響。

參考資料

一、專書

周純一

1996<認識古琴.開發心靈>(光碟唱片導讀) , 台北學鼎出版社。

王海燕

1980<陽關三疊起源及其在琴曲演變之研究> , 台北：國立藝術專科學校藝術學報
33~35。

葛瀚聰

1989<認識中國的七弦琴>嘉義：協同出版社

許健

1982<琴史初編>北京：人民音樂出版社

北京古琴研究會

1962<琴曲集成>

王燕卿

1916<龍吟館琴譜>

王燕卿原著/徐立孫編

1990<梅庵琴譜> , 台北：華正書局。

王燕卿原著/徐立孫編/王進祥增訂

1975<梅庵琴譜> , 台北：華正書局。

章志蓀

1982<研易習琴齋琴譜>台北：學藝出版社。

葛瀚聰

1991<指路弦歌>(七弦琴演奏教材) , 香港：文光出版社。

趙 璞

1991<中國樂器學--古琴篇>國家文藝基金管理委員會。

孫毓芹

1986 <縵餘隨筆>台北：老古文化事業。

黃壬來主編

2002<藝術與人文教育>(上)(下)台北：桂冠圖書股份有限公司。

蔡仲德

2003<音樂之道的探求--論中國音樂美學史及其他>，上海：上海音樂出版社。

唐健垣

1981<琴府>(上下)，台北：連貫出版社。

莊本立

1968<中國的音樂>，台中：興臺彩色印刷。

鴻禧美術管、台北市立國樂團編輯

2000<古琴記事圖錄--2000年台北古琴藝術節唐宋元明百琴展實錄>。

管平湖、汪孟舒、王迪

1963<古指法考>，中央音樂學院、中國音樂研究所出版。

黃體培

1972<德音堂古琴論叢>，台北：學藝出版社。

王燕卿講授 徐立孫編述 紹元復增編

1995<梅庵琴譜(上)>，高雄梅庵琴社。

容天圻

1968<藝人與藝事>，台北：台灣商務印書館。

楊家駱

1975<中國音樂史料>(共六冊)，台北：鼎文書局。

容天圻

1975<談藝續緣>，台北：台灣商務印書館。

1977<庸齋談藝藝緣>，台北：台灣商務印書館。

1998<七弦琴音樂藝術>《梅庵韻風古樂苑琴派新》第1輯。

1989<故宮文物月刊>《古琴的過去與現在》第七卷第一期，頁83-85。

明成祖敕撰

1983<永樂琴書集成>(共四冊)，台北：新文豐出版。

卓芬玲

1984<古琴弦音>，台北：希代出版社

高厚永

1988<民族樂器概論>，台北：丹青圖書。

張清治

1990<道之美--中國的美感世界>，台北：隕晨文化。

孫毓芹

1992<孫毓芹的古琴世界>，台北：行政院文化建設委員會。

吳 釗

2004<絕世清香>大陸：古吳軒出版社。

吳 釗

2000<世紀古琴學術研討會論文集>，台北市立國樂團。

田邊尚雄著/陳清泉譯

1988<中國音樂史>，台北：台灣商務印書館。

二、 碩士論文

邱昭文

2001 <台灣戰後初期的亂彈班研究>，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。

賴達達

2001<台灣歌仔戲胡琴音樂研究>，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。

容天圻

1988<故宮文物月刊>《唐宋古琴今猶在》第六卷第一期。

張清治

2004<台北市立國樂團期刊>《溪山琴況-的大雅清音論》第91期。

梁銘越

1972<古琴的研究>，台北：中華國樂協會。

彭聖錦

1972《古琴音樂之分析研究》，台北：中國文化大學藝術研究碩士論文。

陳 雯

1986<台灣的古琴音樂--教學與演奏傳承現況概觀>，台灣師範大學民族音樂學研討會論文。

王海燕

1993<普庵咒琴歌彈唱與吟誦的綜合研究>，《藝術學》第9期，台北：藝術家出版社。

范李彬

1994<古琴梵唱誦音樂結合之實踐研究及理論>，台北：國立藝術學院傳統藝術研究所第一屆研究生傳統學術研討會論文。

王瓊惠

1996<琴曲《平沙落雁》之研究>，國立藝術學院音樂研究所碩士論文。

陳美佑

1997<>，國立藝術學院音樂研究所碩士論文。

黃懿平

1998<老、中、青三代古琴音樂實踐的歷程與流變>，美國馬里蘭大學民族音樂博士論文。

范李彬

1998<《普庵咒》音樂研究>，國立藝術學院音樂研究所碩士論文。

陳炳杰

1998<中國樂器音色之探討>，國立成功大學藝術研究所碩士論文。

魏世雅

1999<《琴書集成》中所搜琴書整理>，國立藝術學院傳統藝術研究所第六屆研究

生傳統藝術研討會。

周虹伶

2000<唐代古琴詩研究>，輔仁大學中文系碩士論文。

馬俊國

2000<楊時百與近代琴學>，華汎大學東方人文思想研究所碩士論文。

王瑞文

2001<實音模擬技術運用於撥弦樂器--滑音處理與古琴輸入法之人機介面研究>，
中華大學資訊工程學系碩士論文。

梁勝富

2001<古琴琴音之合成與減字譜之解析撥弦樂器物理模型分析與音樂合成的新方法>，交通大學電機與控制工程系博士論文。

魏世雅

2001<古琴譜字分類及節奏性指法研究--以"鎖"系中兩種指法爲例>，國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文。

唐翠蓉

2001<《琴曲集成》中的情歌傳譜--明代情歌>，國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文。

徐慧鈺

1990《林占梅先生年譜》，政大中文研究所碩士論文。

王海燕

2001<《醉翁操》古琴歌曲創作藝術>，藝術評論12，國立台北藝術大學。

蔡明玲

1988<十三經二十五史中的音樂資源>，台北：台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

玄璟彩

《中國古琴與韓國玄琴記譜法之比較》，國立臺灣師範大學碩士論文，台北

葉明媚

1988《現代創作琴曲的特色》，香港:中國音樂與亞洲音樂研討會論文
李建坤

1990<韓愈琴操十首析論>，中興大學中文學報第三期。

朱默涵

1987《對川派古琴藝術的確認》，9，瀋陽：瀋陽音樂學院碩士論文0

三、期刊論文

容天圻

1971《中國古琴的復興》，台北：中央日報

袁荃猷

1987《中國音樂史參考圖片（十）—古琴》，北京：人民音樂出版社

容天圻

1975《中國音樂的精華—古琴》，台北：東方雜誌 8卷 9期

丁承運

1981《中國造琴傳統抉微》，北京：樂器1—3期

容天圻

1967《古琴曲譜的整理與發掘》，台北：中央日報

容天圻

1967《古琴欣賞》，台北：中央日報

孫毓芹

1963.《古琴的欣賞與選製》，台北：新天地 2卷 1期

饒宗頤

1974《古琴的哲學》，台北：華岡學 8期.

葉明媚

1984《古琴的傳習》，香港：明報 8 期.

沈草濃、查阜西、張子謙

1961《古琴初階》，北京：音樂出版社.

許 健

1958《古琴家是怎样「打譜」的》，北京：人民音樂 1期.

唐健垣

《古琴展覽》，香港：香港中文大學.

孫毓芹

1981《古琴概說》

劉 亮

1982《古琴與琵琶－中國樂器的精華》，台北：音樂與音響104期

陳美利

1981《古琴與樂教》，新竹：國教 17卷 5期.

陳管雲

1982《古琴與樂教》，台北：中國文化 29期.

梁銘越

1980《古琴藝術的再認識－珍貴的傳統藝術期待發掘和發揚》台北：音樂與音響
84期.

張清治

1981.《古琴藝術的美感境界》，台北：中國文化 20期.

朱龍龔

1958《古琴譚》，9.19- 20，台北：中央日報.

朱龍龔

1958《古琴續譚》，11.16-18，台北：中央日報.

容天圻

1977《古琴觀賞記》，香港：大成 39期.

容天圻

1977《呂振原琵琶古琴演奏》，香港：大成 44期.

沙 里

- 1987《梅庵琴譜》，廣州(美國出版)：民族民間音樂1期
謝孝萍
- 1990《龍吟館琴譜》海外發現孤本，北京：音樂研究 2期.
孫毓芹
- 1964《國樂與古琴》，台北：新天地 3卷 2期.
徐 卓
- 1937《梅庵琴社原起》，蘇州：今虞琴刊創刊號.
李祥霆
- 1981《略談古琴音樂藝術》，北京：人民音樂4期.
呂驥略論七絃琴音樂遺產
- 1963《琴曲集成》出版而作，北京：光明日報；音樂論叢4輯.
吳宗漢
- 1971《琴府》序，台北：中央日報.
梁在平
- 1981《琴路歷程的延續》，台北：音樂與音響 101期.
葉明媚
- 1988《琴道—古琴藝術的美感反省》，北京：中國音樂 4期.
張清治
- 1985；1988《琴境圖說—古琴藝術的美感境界》，台北：故宮文物 3卷 5期；音
樂藝術 2期.
北京古琴研究會
《琴稿專集》，北京：文化出版社.
- 容天圻
- 1976《琴學概說》，香港：大成 27期.
依 忠
- 1973《閒談古琴》，台北：全音音樂文摘 21卷 9期.

容天圻

1971《鼓琴一得》；1976，台北：中央日報。

成公亮

1984《齊魯藏琴錄》，北京：人民音樂 9期。

黃體培

《德音堂古琴論叢》

容天圻

1977《學琴篇》，香港：大成 49期。

葉明媚

1988《靜、遠、淡，意趣盎然—古琴音樂的空間美感》，中國音樂 4期。

林友仁

1982《七弦琴與琴曲聲韻發展的我見》，上海：音樂藝術 1期。

陳小凌

1974《中國古琴的故事》，台北：綜合 67期。

雷 巢

1985《中國古琴是世界東方最古老的弦樂器》，東方世界 1期。

容天圻

1984《王徽之的古琴》，台北：故宮文物 2卷 2期。

唐健垣

《古人琴說輯》

李建之

1986《古琴的考古》，音響技術 5期

容天圻

1978《古琴的過去與現在》，台北：音樂與音響 57期。

黃翔鵬

1979《先秦音樂文化的光輝創造—曾侯乙墓的古樂器》，北京：文物 7期。

丁承運

1987《宋代琴調研究》，開封：河南大學學報.

饒宗頤

1960《宋季金元琴史考述》，清華學報 2卷 1期

郭德維

1980《兩千四百多年前藝術珍品—隨縣曾侯乙墓出土文物》，北京：人民畫報 4
期.

黃綱正

1984《長沙出土的戰國琴》，北京：樂器 1期.

尹 炎

1975《長沙馬王堆三號漢墓出土樂器》，北京：樂器科技簡訊 3期.

成公亮

1983《春秋戰國時代的齊魯古琴》，山東：山架歌聲4期.

〔德〕Gimm嵇穆（王照仁譯）

1986《唐代雷琴探索—四川雷氏造琴之家》，北京：音樂學叢刊 4輯.

容天圻

1984《記故宮所藏的兩幅（琴士圖）》，台北：故宮文物 2卷 1期.

薛宗明

1983《琴之屬》，台北：中國音樂史—樂器篇（臺灣商務印書館）

許 健

1982《琴史初編》，北京：人民音樂出版社.

唐健垣

1971《琴府》，台北：聯貫出版社.

吳宗漢

1971《琴府考》，台北：中央日報.

張世彬

1975《琴樂源流》，台北：中華文化復興月刊 8卷 7 期.

饒宗頤

1987《說琴徽—答馬順之教授》，北京：中國音樂學 3期.

顧梅羹

1963《古琴古代指法的分析》，北京：音樂論叢 4輯.

朱 雲

1971《古琴指法釋要》，台中：東海學報 11卷 1期.

丁承運

1984《吟揉指法類解》，北京：中國音樂 3期.

葉明媚

1987《川派琴家—蔡德允女士》，廣州：民族民間音樂 4期.

成公亮

1984《古音樂天地的旅行者》，油印本

容天圻

1971《古琴傳薪—記當代幾位古琴家（胡瑩堂、章梓琴、朱龍庵、吳宗漢）》，.5.16-17，台北:中央日報.

劉赤誠

1984《梅庵琴譜與諸城派》，北京：中國音樂 2期.

容天圻

1971《藝人與藝事》，台北：臺灣商務印書館.

易東文

1973《陽關三疊》，台北：中國樂刊 2卷 5期.

王海燕

1980《（陽關三疊）起源及其在琴曲演變之研究》，台北：藝術學報 28期.

鄭 騫

1977《蘇東坡的（陽關曲）》，台北：中華文化復興月刊 10卷.

容天圻

1965《古琴曲與琴譜（上、下）》，台北：暢流 32卷 2-3期.

朱龍龔

1959《古琴曲》，5/5-9，台北：中央日報.

沈草濃、查阜西、張子謙

1961《古琴初譜》，北京：音樂出版社.

章志蓀

1961—1963《研易習琴齋琴譜（上、中、下）》，台北：學藝出版社.

王賓魯講授徐卓編述

王燕卿著 /徐立孫編 /王進祥增訂

1975《梅庵琴譜》，台北：華正書局.

1980 /1980 /1982《琴曲集成》大陸：中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會，中華書局.

薛宗明

1983《瑟之屬》台北：中國音樂史—樂器篇（臺灣商務印書館）.

1994《林占梅資料彙編(共三冊)》新竹市立文化中心.

莊永明總策劃、李懷 /桂華文

2001《文學台灣人》，台北：遠流出版社.

1989《台中縣音樂發展史》，台中縣立文化中心.

<附錄>訪問紀錄

附錄一：蔡文宗先生訪問稿

訪問日期：2003/11/19

訪問時間：下午 4：00~5：00

訪問地點：嘉義縣大林鎮住所

訪 問 人：范姜沛文

問：：您從事古琴製作多久時間？師事什麼老師？彈琴多久？老師是誰？

答：：自己研究古琴製作約七~八年，教南華大學古琴製作課三年多，彈八~九年琴，曾從游麗玉老師學琴。

問：請您對游麗玉老師做介紹？

答：游老師畢業於國立藝專，後留學法國，目前已經回國，現在在南華大學民族音樂學系任教。

問：您除了在學校任教古琴製作課以外，私下有沒有收學生？彈琴方面有沒有教學生？

答：古琴製做有教學生，約四年多，彈琴目前沒有教，我前幾年曾在周純一老師開的<禮樂美學中>專題演講，後幾年才正式在民音系中開<古琴製作>課。

問：您常做琴的形狀是那一種樣式？

答：是鳳勢式琴。

問：您為何想製作古琴曾舉辦展演活動嗎

答：當初學古琴的時後，花了台幣三萬多元，負擔太重，後來便想做琴自己彈，翻古書研究製作方法，下了很多功夫，不停的嘗試錯誤，才有做出今天的成果，我曾在嘉義文化局演講<古箏與古琴的不同>。

問：如果琴做的不好，要如何處理

答：如果琴做的不好，就銷毀，再試不同的木材的做法，花了很多的時間。

問：古書上製琴方法有沒有詳細的說明，可以做為製琴的參考嗎？

答：製琴的古書很多，但大多都是文言文的敘述.文字化的形容，無法立刻體會，
是要自己付出行動揣摩.

問:您認為台灣古琴在一般大眾中要如何推廣?

答:古琴是精緻文化，原本就屬於少數人，像我喜歡就去做，不會放棄，不需要
推廣，它本身就有一定的魅力，會引人入勝，喜歡的人自己就會來.

問:是否可以推薦一些台灣的琴家，作為我的訪問對象?

答:可以啊!比如蔡本烈，是張清治的學生，學生很多，但和張清治處不好;還有莊
秀珍，在台北開琴社、彈琴;林立正在台北藝術大學作琴，是台灣早期做琴的
人，曾向孫毓芹老師學做琴;陳國興會做琴，曾和陳國寧老師來南華(大學)聽
演講，另外有一個叫葉士強，花蓮人，是台灣最早做琴的人.他的琴也最貴，
一定要訪問他.林家(林家花園)也有琴，可以去找找看.

附錄二：葉世強先生訪問稿

訪問日期：2004/12/30

訪問時間：上午 10:00~12:00

訪問地點：花蓮縣吉安鄉

訪 問 人：范姜沛文

問：我在報紙上看到您對製作古琴很有研究，而且被譽為是台灣做琴的第一把交椅，特來向您請教。

答：我在教學生之外，很少和藝術界接觸，很多人都追求名、利，我都做自己的事，民生報一位記者，聽了我的名字，要拜訪我，拿出名片，想了很久才想到，原來是以前認識的做過老師，招呼到裡面坐，這是他們的工作，有時覺得很冒犯。

問：請問您什麼原因會製作古琴，做了多久，像什麼老師學習？

答：以前常聽人講古琴，看也沒看過，聽也沒聽過，很好奇，要彈琴先要自己有一部琴，找古老琴譜、找資料，一半以上自己的研究、經驗，另外一把十二萬（受訪者自己做的琴售價），蠻多錢的，學生買不起，是有一點高，做把古琴花的時間比一個水泥匠還比不上，賠本生意，一個想名想利的人，怎麼願意做，我做琴 65 年、70 年（開始做琴），我是看古老資料，文言中的文言，保留秘密，天機才不會洩露掉。

問：您做琴的木頭是如何取材的，有什麼特色的地方？

答：我做琴是一批一批的，不是一張一張的，形式一樣，花紋一般沒看過，一個形狀花很多功夫，琴，效果好（音效）、樣子好很重要，像人內在美、外在美都重要，懂琴的人一點點，亮就好，淡淡的，不要太亮（琴的漆面），漆上很多道，七、八層，八、九層，是天然漆。

問：您做琴的經驗豐富，聲音又好有沒有收徒弟？

答：東方人講究精神，大部份愛名愛利，寫字寫不好（書法），畫也畫不好，處

處想著錢，心都跑到那邊去，做什麼都不好，我做東西好，不愛錢、不愛名，只要我想做，都做得很好，心很乾淨，修行首先人心要乾淨，再去用功，很多人想和我學做琴，都維持不住，和我學想在上面賺錢做生意，我沒收徒弟，生徒弟不容易，好學生找好老師不容易，好老師找好學生也不容易，我的老師蠻有名的教南淮瑾(待查)，到現在還都沒有收到學生，不像現在西洋學校，一班班、一批批的，那不算真正入式弟子，就是這樣。

問：您從做琴到目前，共做幾張琴？每張都有您的落款嗎？

答：我差不多做了五十多張琴，琴的名字很難命，我父親是大教育家(待查)，名字對一個人很重要，好名字好影響，不好名字不好影響，琴的名字也是一樣。這把是廖秋燕的琴，先用毛筆寫上去再刻字，很多年前，我在臺大教書畫畫，暑假帶他們去圓通寺，上山前在山腳休息一下一個女學生說，我們可不可以去那邊，原本方向不同，後來想想，要以學生為主，我就答應了，一靠近草坡，我看到有枯樹，我馬上直覺感覺到，那木頭做琴依定很好，結果我就找到鄉下人，很便宜就買回去了，只要當時一念之差，就錯過了，很自然就找上，不得了，是我所有做琴最好的，最難做最難做的。

問：您這把難得的好木材是梧桐木嗎？

答：梧桐是一般來講弦樂器的木材，不錯很好用，不能一概而論，其他木頭也很多例外，比方說年代愈久遠木頭愈好，站在草地上也沒有多久，現在還沒有完工，聲音亮很古老（試彈聲音），先用栓住不變形。

問：台灣現在彈琴的人不多，您對台灣古琴的教育或傳承有什麼看法？

答：大陸那邊保留傳統文化，少一個台灣影響不大。

問：您在台灣是古琴的前輩，您知道一些早期琴家的事嗎？

答：最早彈琴是大陸來的，有五、六個人。

問：我不知道您對古琴製作很有研究外，對畫作造詣也很高，您的畫線條簡單但很有意境？

答：我隨便畫，愈隨便畫愈好，中國古代單是禁菸標誌，就很多創作靠煙條，第

二次創作有雪茄，老師上課抽菸，不抽（菸）教不好。菸不像一般人想的不好，大陸人抽菸、吃檳榔，天生萬物有用，每個人都有智慧，我圖畫很好、書法很好，詩很難，有次抽菸，想到沒事作，一首詩就出來了，欣賞和作畫依樣難，中外古今書一堆，很多在上面做博士、碩士論文，要用乾淨的心來做論文。

問：我看到報導，花蓮縣政府想把老師的作品成立一個博物館是嗎？

答：上次縣長有來找我，提起這件事，這是他們說的。

問：您可以提供琴人的名單，作為我的放訪彈對象嗎？

答：可以啊！像紫藤廬茶藝館的莊秀珍，是台灣彈琴彈得最好的，還有台北的廖秋燕也可以訪他們。

問：謝謝您提供您的經驗，接受訪問。

答：不客氣。

附錄三：王海燕老師訪問稿

訪問日期：2005/5/6

訪問時間：上午 10:00~12:00

訪問地點：台北市泰順街自宅

訪問人：范姜沛文

問：請問老師接觸和學習古琴的經過情形？

答：我以前是讀國立藝專國樂科的，那時沒有古琴只有古箏，我是主修古箏，到了二年級學校老師，力勸我轉古琴當主修，因當時吳宗漢老師從大陸來台灣，在藝專教古琴，我是他第一個在台灣正規教育中的古琴主修學生，私下他也教了很多古琴學生，當時上古琴一上就是大半天，有時候是一天，在老師家吃午飯，然後繼續上課。師母王憶慈，對我非常的客氣，三個月後我就和老師上台演出，藝專畢業時又舉辦古琴、古箏獨奏會，後來學古琴的人就越來越多了。

問：請問老師您從主修古箏到古琴，會覺得很大的轉變嗎？

答：我第一次看到古琴覺得怎麼聲音這麼小，不過很快就適應了，那時年紀輕，老師這樣說，我就學了。

問：請問以前上古琴課，學的第一曲是什麼？

答：第一曲是仙翁操，老師說是調音的曲子。

問：您目前在台北藝術大學教古琴，可以描述您的教學過程嗎？

答：我在國立藝專畢業以後，老師就把我留下來在學校教古箏，後來吳宗漢老師到美國去，他的學生轉給孫毓芹老師教，後來孫老師沒教了之後，他們問我可以教古琴嗎？我說我是古琴主修畢業的，當然有資格教古琴，所以就接下來了。古琴的音樂是比較內斂的，而古箏是比較外放的，這幾年教學的累積，我還是比較喜歡古琴。前幾年調到台北藝術大學繼續教古琴，並擔任系主任，雖然辛苦，但必須傳承，像你們有機會也可以教一些學生彈古琴，培養

一些學生。

問：請問老師對於選學生有沒有條件要求？以及如何引導學生？

答：說彈古琴只要喜歡就可以，學生要努力、認真練琴、喜歡琴、有內在涵養、不可瞠目結舌，成天爭強鬥狠，遇事心平氣和，畢竟古琴是修身養性的樂器。

問：老師您可以談談當時和吳宗漢老師學習的過程嗎。

答：當時是去老師家上課，我很勤練，有時候一去就是大半天，我學得很快，老師也教得快，有時候老師教的吟猱，我練熟了以後，覺得自己做了一些改變，也很好聽，第二次上課的時候，老師聽到了，我原本以為老師不同意我和我的彈法有點不同，但老師卻沒反對。有時候老師會邀請一些同學到他家雅集，有的同學彈琴，有的吹簫，像北市國的王正平、葉紹國、呂培原、呂振原等等還有很多人都是吳宗漢老師的學生，吳宗漢老師對大家都很好，後來中風去了美國，我每年都去看他。

問：老師前幾年舉辦一場吳宗漢老師逝世紀念音樂會，可以說明動機和感想嗎？

答：在台灣來說，吳宗漢老師確實是影響台灣古琴的重要人物，另外孫毓芹也是，吳老師是台灣第一個進入學校音樂正科班教古琴的老師，很幸運的我也是他第一個在台灣任教的第一個學生，有責任籌辦類似的活動。吳宗漢老師是大陸南通琴家徐立孫的得意傳人，而徐立孫又是梅庵琴派創始人王燕卿得嫡傳弟子，所以吳宗漢老師是梅庵琴派的第三代傳人，當初師宗王燕卿也是到大陸南京師範學院任教古琴的，這些老師都是在學校傳授古琴一脈相傳，作為傳承著的我們，為了感念他們的教導外，另外就是要讓古琴更加發揚光大，除了要替老師正名外，也要對古琴在既有的基礎上創新曲，比如製作古琴的心靈音樂，才不會辜負老師。

問：老師您常和琴家交流嗎？

答：結婚後就是學校、家庭兩邊跑，婆婆家、娘家的事我都要操心，所以一般的雅集，我都很少參加。但學校會固定每年舉辦古琴音樂會，我都一定會

參加。

問：台灣大學的古琴課是您在指導的嗎？

答：對民國 90 年我在台灣大學開古琴課，教學生彈古琴，那是在大學的通識課選修的課程，各個科系都有，有唸醫的.商的，他們都很有興趣，只是學校課程的關係，練琴時間比較不夠，有的還是彈得不錯.他們腦筋好，反應很快.這對大學古琴教育來說，是開了一扇大門，不只是音樂學校才有上古琴課，它可以開在一般的大學，這樣可以讓更多人接觸古琴。

問：您對台灣的古琴教育貢獻很多，很令人敬佩.

答：我覺得推廣古琴，就是從無到有，本來沒有的團體，成立了以後就會一直延續下去，我也可以安心的放手讓他們在推動了.

附錄四：蔡依舫小姐訪問稿

訪問日期：2005/5/15

訪問時間：晚 7：00~8:00

訪問地點：台內壠文林樂器行

訪 問 人：范姜沛文

問：請問您學古琴多久？爲什麼想學古琴？

答：約一年又二~三個月。從小就想學古琴，因爲我很喜歡看武俠小說，裡面有一些關於音律方面的，可是我都看不懂，中國音律方面，可是在從小學音樂的過程中，沒有聽說人彈古琴或教古琴，求學階段沒時間，大學音樂系時有向老師打聽過，老師 都不致可否，避免這個話題，也許古箏.琵琶的人才很多，練團的人也需要，但國樂團裏面就是沒有古琴，常常聽到別人參加檢定比賽，就是沒有古琴，老師上中國音樂概論時，有聽到老師說美國的有一所大學，有把古琴列爲通識課，每個人都要修的，好像是馬里蘭州大學，那時我們報告時也有借用這一點，那時很羨慕也很奇妙，因爲在這裡(台灣)沒有什麼人學，也沒有什麼師資，可是在外國也可以學到，只要上大學就可以學古琴，要有師資啦！那時我們老師提到學古琴很難要靜心，那時覺得我們音樂系女生很呱噪，不適合彈古琴，老師也認爲我們不可能。

問：從你學古琴之前有看過古琴的表演嗎?參加的人數多嗎?

答：台北藝術大學傳統音樂系環島，在我們學校有辦過一場講解型的音樂會，老師請我們最好參加，有些同學沒興趣 沒去，我比較有興趣就拉我同學去，以前比較沒有說明式的音樂會，都是彈，自己看節目單，那時他們系主任有出來講解琵琶< 十面埋伏>，有一個人彈古琴， 彈的是<風雷引>，是我第一首聽到的古琴曲子，那時候聽不太懂，也覺得他彈得很小聲，已經有擴音器但是也很小聲，後來學了古琴，台北中山堂那一場(南華樂團表演)，就聽得比較懂了，之前在學校他們很認真彈，我們很認真聽，只知道叮叮

咚咚，就是聽不懂，也沒有同學聽得懂，老師對古琴沒有講評，對其他的樂器有講評，他們對整個中國樂器的表演，並沒有專注古琴，也有南管的表演。

問：在什麼因緣下學古琴，朋友還是家人？

答：有一次舅舅提到學古琴，我說：「我也很想」，怎麼會一樣？就一直催他找老師，再和他一起學，在我大四那年畢業前兩個月他說有找到，我覺得很不可思議，可能找不到，可能台北才有。

問：以前聽老師說學古琴很難，那你也還是想上？

答：我大學時學提琴(大提琴)，還沒學之前也覺得很難，學了之後發覺好像沒有想像中那麼難，只要老師肯教自己肯練就會了。就當作完全不會，就會了，慢慢學，以前五線譜也很難。我有問過我們學校老師，饒天慈老師，他對國樂也很有研究，他是教古箏的和中國音樂概論，我們有去請教他古琴方面的問題，問他彈古琴是不是要裝假指甲彈，他說當然要囉，不然怎麼會有聲音，他可能對古琴不太了解吧。

問：平常你怎麼練古琴？練琴時間如何安排？

答：因為我看減字譜，一下子看不出節拍，又不敢用西洋記譜法去記它，怕褻瀆它，應該聽熟了在去彈它，後來發現不太做得到，因為我聽 CD 的時間不多，後來就用西洋方式記譜，在聽 CD，就比較進入狀況，是境界比較難達到，我學了古琴後，我同學問她古箏老師，她老師說古琴很難，境界很高，連他都達不到，壓根都不想碰，我同學說我個性很適合學古琴，因為他覺得我比較含蓄，要問我很多次才會知道我真正的想法。我練琴在晚上十點後，白天要上班下班就很累了，有時練比較勤，有時一星期練兩三次。

問：對你老師的教法有沒有好或不好的建議？

答：我覺得很幸運，我認為我並不是很符合古琴弟子的感覺，不安靜或很有靈性而且很呱噪，剛開始老師不確定是不是要收我，但後來還是確定了，不然我就不能接觸古琴了，老師教我們很隨性，不會逼你，就是感覺，我缺乏的可

-

能就是感覺，感覺就是要被引導出來，怎麼練才會有氣氛出來，不要太在意它，不要太認真。

附錄五：吳明桐先生訪問稿

訪問日期：2005/5/24

訪問時間：2:00~4:00

訪問地點：台中縣豐原市西勢路號(永安順茶行)

訪問人：范姜沛文

問：請問您接觸古琴有多久時間了?爲什麼想學古琴?

答：我從拜師到現在開始學，大概 15 年了。

問：第一個老師是誰?可不可以談談他的教法?

答：李孔元老師，他目前在明道中學教國文，有機會也可以找他，以前在台中的
<廣庭音樂教室>學，老闆目前已經沒有在經營了，因事業版圖擴展太大(賣
場.教室)，收掉了，後來去老師家學一堂課就沒去了.民國 79 年，學不好，
因學習過程中自己要追求更好的，以前老師教的方式就是教得很多.很粗
糙，學得好就很好，學不好就重新來過，沒有學到他的精髓.

問：請問第一首學的曲子是什麼?爲什麼想學古琴?

答：黃鶯吟.仙翁操.酒狂.大概是這些.我應該前世有學過，我很清楚，從小就找一
種聲音，找找，一直找不到，吉他也不是，古箏也不是，在中廣聽到孫公的
紀念專輯，那時他已過世，我聽到後，啊!這是我夢寐以求的聲音，就開始
去問，喔!原來是古琴，就找老師，我光找老師就找三年，師資太少，台中
只有李老師，高雄只有梅庵的那個那個邵元傳，台北就是以前孫公那個系
統，大概這三個系統，沒有像現在那麼多人(教)，那時很少人，兩岸還沒開
放，所以很多東西很封閉，師資也少，資訊也少，又很傳統，我後來就是透
過音樂中國那個總監，去音樂教室那邊上課(廣庭)，因爲他們有在配合，後
來就一直在那邊上課.

問：請問當時學古琴的人多嗎?用什麼琴譜?老師有要求抄譜嗎?

答：多喔!我去的時候已經有 3~4 個人在學，已經教半年了，只有他在教(李孔元)，

用太老師留下來的東西梅庵琴譜，但跟現在的梅庵琴譜又有點不太一樣，我們是有些從胡瑩堂老師傳譜下來的，和梅庵又有點差別，那時琴譜很少，都是單張影印，譜都自己抄，我到現在都還自己抄，因為譜很小，順便記譜，這是我自己的學習習慣。

問：請問您常彈的曲目是什麼?得意曲是什麼?

答：我不是職業的琴手，我是用自己喜好的東西，去做心靈上的一種紓解，最常彈的是漁樵(漁樵問答)，我比較喜歡與世無爭，大曲子，比較耗時，我得意曲也是漁樵，我漁樵彈不好，我用我的心在彈，我跟別人彈得不太一樣。

問：您和李孔元老師總共學幾首曲子?他的教法好或不好?

答：十幾首曲子，後來我不要了，我覺得是傳統的異類，他的教法啦，他應該年紀比我小一歲，傳統的東西你要推廣的話，你要把心放開，他比較不喜歡我們擁有很多資料，有些資料是你要參考的，你有資料看的東西才會比較寬闊，但他的觀念比較傳統，你只能照著我的，你都不能另外接觸什麼東西，我說你才能做，以前不是有一套<琴曲集成>嗎?我買的時候我跟他講說：「它那個書很不錯喔!」，他瞪我一眼，「你又不是研究人員，你買那個要幹麻?」學古琴一定要淡泊，不淡泊的話不要學古琴，可能是因為這個市場太小，表面上看的和諧只是假象，我是社會人士，我看的很多，我只是興趣，跟那個都沒關係，它(古琴)是我內心的一種契合，那是我最大的歸屬，但是有東西，我沒辦法追求到的時候，我會想要突破，我彈到6~7年的時候，我會發現，唉呀!我會憋氣，氣不順，結果問老師(李孔元)，老師說：「啊!都這樣子啊」，他沒有練過氣，他不懂，後來我一直有去大陸玩，和李明宗老師有做溝通，他知道我還和他(李孔元老師)學，他不敢講，後來我和他表明說：「我已經沒跟他學了」，他才開宗明義的說(李明宗)老師說：「那你來吧」，「其實古代人練琴，就是在練氣」，我一聽就，哇!方向都錯了，這種東西不是只有在在取悅於耳而已，還要提升到內氣的一種調息，所以我又重新詮釋，我怎麼去面對古琴，我把我的指法花了半個月全部改過，以前都要彈六個小

時，前年李孔元老師有來台中文化中心演奏會，他好像沒進步，他有些東西還是達不到那個境界，人不放下，有些東西很執著，你永遠跳不出那個柯白，我覺得學古琴一定要放下，成(公亮)老師他放得下，他真的放得下，一個國家一級的演奏師，他對於能夠瞭解他的人，他真的是完全沒有架子，不容易，其實不了解他的人，都會說他負面的，就像孫于涵講的：「(成公亮)被你們兩個年輕人弄得服服貼貼的」。事實上不是這樣，事實上是人跟人，要交心啦！學古琴就是要懂得滌洗心靈，如果不是這樣會把古琴界弄得是非非，應該古代不會這樣，但現在功利社會，市場太小，大家會相搶(台語)。

問：彈琴要如何彈得好？老師要一直進步嗎？

答：老師不可太傳統，如果不能達到學生的需求，他們就會轉向，他又不是背叛，背叛就是他跟你搶市場，可能他(李孔元老師)很怕，學任何東西都一樣，一定要沉澱，有些藉著各方修行，藉著你看更多的書，學習其他的東西，比如說學書法、學武術，週邊的，你從週邊在轉回來，向我在學武術、學氣功，有些東西就轉換過來，並不是技巧的轉換，是內氣，已經昇華到氣的轉換，氣的轉換是外面聽不出來，是我自己知道我能跟他共鳴，是修身養性的工具，他不是爲了要取悅別人，現在方向搞錯，「我要彈給別人聽」「我要怎樣怎樣」。古琴其實就是生活上的一個技巧、技能而已，就像泡茶一樣，我砌壺茶請你共飲，我有沒有用心去泡？好不好喝？又怎麼在乎這個茶幾萬塊？多少錢？這樣。它(古琴)來幫你轉換什麼比較重要，但市場導向都歪了，生活中不可以把古琴當作生活工具，但現在好像一直這樣，最傳統的東西就是不能收費，我以前學武術的時候老師就沒有收費，傳承啊！沒收費，沒有生活的問題，現在就是有技藝就能當飯吃，我和成公亮聊天，他說：「啊！我不知道現在古琴這麼好，連做弦都可以賺錢」他說以前做琴時，這是基本概念都要會做，現在做琴都可以當生活的工具，時代都變了。寫書法的人可能會享受到碑帖的美感，學國文的會說寫書法又沒怎麼樣，字的演變而以啊！缺乏一種美感，你要從帖裏面講文學，講不過他們，學音樂也一樣，學其他樂器與古琴比

較，他並不覺得它是很特殊，但是從歷史背景，從人文，從思想.從心理，
它絕對是不一樣的感情，現在就是有點扭曲.

問：您認為哪一類的琴曲較有美感?

答：琴曲能流傳到現在，都有它的價值，就像茶一樣，有愛喝熟普洱，有人愛喝
綠茶，快一點就寫草書，慢一點就彈普庵，人的思維就像藝術一樣，輕重
緩急，濃淡疏密的組合，看個人喜好，適合你的個性去做詮釋.

附錄六：李楓女士訪問稿

訪問日期：2005/5/26

訪問時間：2:00~3:00

訪問地點：台北縣汐止鎮自宅

訪問人：范姜沛文

問：以聊天的方式了解現在琴人(像老師)的想法是什麼，然後對台灣古琴發展的想法和建議，以及現在的情人追求什麼？

答：這個題目對我太大了，因為我把自己的定位是一個家庭主婦。

問：老師客氣的，因為我查了很多老師的資料，我來之前已經先上網找資料，像孫毓芹老師在台灣貢獻很多。

答：是的孫毓芹老師有教過很多的學生，最早的時候是吳宗漢老師在學校教，所以開了一條路，但是吳老師去美國之後，就是由孫老師接手。

問：老師是在什麼的機緣下接觸古琴的呢？

答：接觸古琴其實是很偶然的，因為以前對於古琴僅於書籍中以及欣賞畫作裡，認識到有那些古琴，並沒有想要近一步的認識，那時跟梁在平老師學習古箏，有一次在聊天中得知有一場師生演奏會，梁老師本身是沒有彈，但是梁老師給了我一張音樂會的票，那我就去聆聽，聆聽之後，我便發覺這就是我想追求的事情，然後很快就決定去學琴，這個決定大概是我這一生最快下決定的事情。

問：老師是學古箏，然後再學古琴的，請問學了多久？

答：我大概學了一年左右(和吳宗漢)。

問：那老師有作品嗎？

答：其實沒有，因為我腦袋中沒有作品，我腦袋裡面沒有音符。

問：可是老師不是有出 CD 嗎？

答：這個部份是有的，但是沒有作曲，而且那個也不算是作品，那個只能算是轉

述；也是一種傳統，就是把老師教給我的呈現出一個成績出來，放在 CD 裡。

問：老師覺得學琴之後，跟學古琴有什麼不一樣或是類似的地方？

答：古箏跟古琴在右手的部份是一樣的東西，譬如我跟梁老師學古箏，梁老師是走傳統的路線，而且梁老師本身十四歲就開始學琴，他是跟張有鶴先生學琴的，所以他的箏曲之中都還是有琴聲音在的；也可以說我是受了他的啓蒙，因為學了他的箏曲嘛。

問：梁老師也有彈古琴嗎？

答：有，對你可以在沙氏新聞萃裡找到，沙氏新聞萃有裡提到他三次，我記得的是這樣子。

問：後來跟吳宗漢老師學琴嗎？

答：對，但學了一年多二年左右，實際的時間我忘了，後來我懷孕了，懷孕之後就比較不方便去學琴了，後來就停下來，然後吳老師就去美國，後來我寫信問他我要繼續學琴該怎麼辦，於他介紹了陶胡村老師給我。

問：陶筑生老師是吳宗漢老師的弟子？

答：是的陶筑生老師師承吳宗漢，跟著陶老師學了一陣子，陶老師也出國了，然後我又沒有老師了，而且那時候小孩還小，我就把工作辭掉了，工作辭掉了照顧帶小孩，而且工作辭掉了，我也可以專心學琴，因書法老師的介紹，我就跟孫毓芹老師學琴。

問：老師也有學書法？

答：對，我學琴之後，發現書法跟琴非常非常有關連，它的關連性太大了，後來我就學了書法。

問：老師都是私下去吳老師家學琴的？

答：對，我們都是個別上課的，所以王老師說他沒有在吳老師家見過我，或是梁老師也是這樣講的，因為那時候我還在上班，去學琴的時間都是等到下班之後才去的，我們都是個別教課的，並沒有大班的教學。

問：她(王海燕)說李楓老師您學識很好，叫我一定要訪問你。

答：沒有，沒有這回事，我是家庭主婦每天在彈琴的時候，常常會想水燒開了沒有，等一下又會想要去買菜，買什麼菜這些瑣碎的事情。

問：請問老師跟著吳宗漢老師初學琴的時候，第一次學的曲目彈是什麼？

答：仙翁操，因為老師說仙翁操是學調音的曲子，所以第一首就是學仙翁操，再來就是學秋風詞，等等小小的曲子。

問：如果要練熟一首曲子，平均一首要花多少時間？

答：我不太記得了，這個不一定，有時候曲目要練很久還不會練得熟，有得曲子很長，但卻很快可以練得熟，這可能跟自己的習性有相關連，沒有辦法告訴妳確切的時間，但是我學習的速度很慢，所以大部份都花很長的時間才學得學得會彈，會彈之後，也希望把感情融入，進而它變成自己的一樣。

問：老師個人喜歡的曲目有那些？

答：現在因為我都是教琴，所以要問我很喜歡的曲子很難去說，而且因為教學的關係，每首曲子都要練習，而且也是每首曲目都一定要練，譬如學校規定的曲目，我都必須要練，特別特別喜歡的曲目，當然也不是沒有，但是每首曲目練習的時間都是平均的，我比較喜歡像漁歌、大湖笳這兩支的曲目，大概是屬於這一類的。

問：經歷不同的老師，在換第二位老師教的時候，對於學習的部份會不會有不習慣的地方？

答：那是一定的，因為每位老師重點教學的風格不同，或多或少會有不習慣的部份，就像我跟吳老師學琴的時候，是一對一的教學方式對彈，因為吳老師有兩張琴，所以他彈一句，我跟著他彈一句；後來陶老師是一首曲目彈到一個段落之後，再由我來練習，等到我彈錯了，他才會出聲指明不對的地方，孫老師也是因為只有一張琴，所以也是採取這樣的方式教學。

問：每次上課時間多久，是一小時嗎？

答：對，是一小時。

問：吳老師彈的是梅庵琴譜，那孫老師呢？

答：是，吳老師的曲風是梅庵琴譜，但是孫老師不是，而且孫老師學的比較廣，而且他也不是梅庵派出身的，所以他會的曲子很多，於是我就和他學一些別的東西，至於派別的部分，其實還好，因為就像在家裡可以和父母講家鄉，到了外面則是講普通話是一樣的，反正只要看到曲，知道它的方向是什，要用什麼語法彈出來，這方面我則是沒有困擾的。

問：大多的弟子是師承一人，但老師有吳老師及孫老師兩位名師的教導，老師是集兩位名師的精華囉。

答：其實我剛好碰到這些事情而已，當初學琴的時候，我也沒想到要跟兩位老師學琴，因為外在的因素的關係，換跟孫老師學習，再者現在人也不一定師承一人是，因為現在有很多人到大陸去，學習各地的曲風，師承好幾人，而我只是剛好碰上這樣的事情，但是我的學習態度是非常專心學他的，跟吳老師學習時非常認真，換了孫老師雖說不得已，但我也是一樣的專心學習他所教法的。

問：吸收多人的經驗也是很好？

答：這只是一個理想說法，但是一件事情並不只是有長處，它也有短處存在，這就看自己如何去取捨其中的不同，因為學習過程時抱持何種態度，自己要知道想要學什麼，譬如說你學了十位老師的經驗，學了十位老師的長處，同時你也學了十位老師的短處；所以我聽佛經，靜空師父就說過：「一門深悟」這句話，因為你要跟一位老師學到底，才能學到他的精髓，就像古人所講的「薰洗」，不是像到百貨公司買東西，我繳了學費，我就是學你這首曲子，就學流水這首曲子，這樣是學不到任何的東西，很多到大陸的人是這樣子學的，但是台灣教學的，老一還是用「薰洗」的態度，就像你每星期到老師那去，你學到很多老師待人處世的方式，你也學到他的琴，因為他的待人處世的方式表現就展現出在他的琴裡。

問：就像「道器」、「修道」？

答：我們也不要講到這麼深奧，如果你每天把「道」這個字擺在眼前，「道可道、

非常道」，那也就不是「道」，我是覺得是要融入在生活裡，他的講話方式、行為舉止、待人接物都會表現在琴上面，你每天把「道」字掛在嘴邊，可是卻做些沒有用處的事。

問：對啊，老師的想法很好。

答：其實並不然，我是比較實際，因為我是家庭主婦的關係，每天做的就是這些事情。

問：我每次上成公亮老師的課，老師說李老師您很優秀。

答：是喔，我並不知道，其實我並沒有和成公亮老師交換什麼心得，因為每次他一出現，身總是圍了很多崇拜者，所以我連要和他講話或是喝杯茶的時間都沒有。

問：這學期是吳釗老師教我們，他是在大班的課，下學期則可能預定是丁承運老師，再下一學期可能又是成公亮老師，如果沒有別的因素的話會是這樣排。

答：學校都沒有想到台灣的老師，因為周教授要求你們作台灣琴界的報告，但教你們的都是大陸的老師，難道都沒想到張（清治）老師，或是請王（海燕）老師的要教學嗎？他們有沒有想到請你們作台灣琴人的論文，但卻是師傅大陸的老師，你可以和指導教授討論這個問題，因為他們也有他們的風範。

問：這個部份我倒是沒有去想過，謝謝老師的提醒。現在比較重視「本土文化」？

答：我倒不是因為這個緣故而講這件事情，而是有得人覺得台灣以前的人沒有人是會彈琴的，可是現在我覺得這樣講話是不對的，我們的老師也都是從大陸來的，他們也都是很好的老師，只是那是我們這些弟子不孝而已。

問：我自己個人是覺得不一樣的地方有自己的特色，不同的風情有自己獨特的地方，而每個地方會產生不同的琴文化。

答：我是覺得琴不能用「本土」兩個字來涵蓋，琴是整個中國，是文化的中國，也是中國的文，沒有辦法講成「一個本土」這樣子的，如果硬是要講一個「本土」，那這個琴就太狹隘了；我們在溪山情況，有講到一個「宏」字，那「宏」是什麼？它就是宏大，是心胸開闊的，如果你眼光不宏大，心胸不夠

開闊，不夠宏大，那怎麼可以稱得上是「宏」這個字呢？所以我不是講本土的話，而且我也沒有批判的意思，而是用閒聊來表達個人的想法。

問：我覺得每個人都有他自己的想法，而且每個琴家一路走來想法都不同，我覺得這都是很寶貴的。

答：人心不同，各如其面，要不然怎麼去認識每一個人。

問：台灣琴人沒有常常聚會，而且目前也沒有琴人的通訊方式或是資料，感覺比較很難把大家結合起來的感覺。

答：我想彈琴的人比較孤僻吧，大都喜歡在家裡彈琴，很少有表演的活動，那沒有聚會是因為彈琴不是表演，如果要說成是表演，實在那就是很勉強的，就像要我去「表演」的話，我一定會彈，因為對我的個性而言，這是沒有辦法的，因為我沒有辦法做一個表演的呈現，這對我來說是一件困難的事情。

問：那如果以雅集的方式來舉辦呢？老師有參加嗎？

答：對，雅集的話台北有很多。但是我也不太動，因為有時候是星期六，或是星期例假日，但是假日這個時間我覺得應該和小孩子在一起比較重要。

問：老師之前也琴與畫的音樂會，老師是否有參加？

回：瀛洲琴社辦的，那是在十方樂集。

問：老師也開了很多的課？

回：沒有，我只在學校，在國立藝術學院課有開課。

問：那位於中山北路，福林橋畔寫茶的部份呢？

回：沒有，我從來沒有去，那是一位學生要做一個茶的教室，他希望我過去教學，但是他沒有開成茶教室，所以我也從來沒有去過，大概是網路上的資料沒有刪除掉，因為我是不會用電腦的人，連要收個 E-mail 也都是由我女兒來做這件事情的。

問：老師覺得怎樣的琴曲比較美？特別喜歡的曲目？

回：每首琴曲都有它特有的部份，因為我們琴曲流傳到現在，已經被刪掉很多，時間可以淘汰不好的，能留下來的應該都是好的作品，所以我們常常彈的都

是古人愛彈的，譬如西方古典音樂，大家愛彈的也就是那幾首經典之作，且因為我們現在所彈的，其實是不同的作者所作的曲目，所以也就不太有重複的語法，我覺得自己習慣的語法都是很美的。漁歌、大胡笳都是我喜歡的曲目。

問：老師教學的時候，以一個初學者而言，你會如何去引導他進入古琴？

答：喜歡來上我的課的學生都應該是對古琴有所認識，或者是有一定程度的喜歡，而且來家裡學的有五、六位學生，那也都是成年人了，成人年都非常了解古琴，或是在學養上有一定的基礎，不須要我去引導，只有在練習的部分，練習因為是業餘的嗜好，我也不能像在學校一樣規定的很嚴格，慢慢的看時間教會他之後，讓他有時間去練習，也許等過一陣子再回頭來複習，加深他的印象，讓他融入古琴裡，我都是以這樣的方式來教導他們。

問：老師知道孫毓芹老師是師承章志蓀先生，那章志蓀先生又是師承何人？

回：這個部份我不太清楚，你要去看研藝習琴齋，好像是陳壽臣老師吧？那是在大陸的老師，章志蓀來台灣就年紀已經很大了，那是在大陸跟陳壽臣老師學習的，也許有張老師有跟其他老師學習，所以你要去看他寫的研藝習琴齋，研藝習琴齋有琴譜，學藝有翻譯，你可以去看看。

問：老師有演出的蛛絲馬跡嗎？如演出的時間及照片等物品嗎？

答：那我要去找找節目單，因為節目單才有這些記錄，不過沒有這麼快，雨果做事很些慢，而且梁曉欣先生說六月才截稿，等書出來可能要半年以後的事了。

問：成公亮老師為何說：「我也是梅庵弟子，我也學過梅庵琴譜」？

答：因為成公亮老師開始的時候也是師承劉謹紹老師，劉謹紹老師在上海音樂學院開過課，那劉謹紹老師和吳宗漢老師等於是同輩，等於是師兄弟。

問：成公亮老師說梅庵琴派是流傳最廣，而且到美國或是其他國家也都有梅庵琴譜，所以他說在台灣梅庵琴譜很值得寫，要我持續研究下去。

答：對，在台灣梅庵琴譜反而有一個完整的系統。有一位晚報的記者顏曉星先生（大陸）也說過，其實他並不是學音樂的，他把梅庵琴派的資料做成了史料。

問：老師很熱心於梅庵琴譜出版這件事。

答：我覺得這個問題是我們這些做學生的要替老師「正名」，要不然的話他在台灣的時候，我們看到的資料裡，徐立孫先生在他的文章裡沒有提到吳宗漢老師一個字，所以有的人就認為吳宗漢老師是假冒的，因為嚴曉星先生也曾提到，邵元復先生梅庵琴譜上面寫台灣唯一傳人是他，所以成(公亮)先生也覺得很奇怪。那就是我們做學生的，要有責任要替老師的名字「正名」所以成公亮老師寫信給我的時候，我就說可以做些什麼，但是叫我去做連絡人這個部分，我也是沒有辦法去做的，所以陳老師寫了一大堆的名字，我也沒辦法去做總召，在他給我的資料，有些人已經過世了，有些人則是不彈琴了，那唐健垣元先生是寫琴譜的，所以是世人皆知的，並不用我特別去介紹，而葛敏久先生因為家裡的因素已經改名為葛漢聰，並且任教文化大學。我覺得中國人的傳統，就是大孝顯父母之名，對老師也是要這樣，老師的名字一定要讓他清清楚楚有他的地位，結果成公亮老師文章寫著：「推崇吳宗漢老師」認為他的影響最大。因為吳宗漢老師以前香港有教學，台灣有教學，美國也有教學，只是後來在美國已經沒有教新的學生，因為年紀也大了，左手也不太方便。

問：紀念吳宗漢這一場音樂會我有去聽？

回：是的，那一年我有去彈琴，彈忘了，那一年連續忘了兩次。

問：其實我覺得老師彈的很好，彈忘了也沒有什麼，彈琴不就是很隨性的嗎？不要有壓力比較好，不是嗎？

回：但是自己在朋友之間就是一個大笑話，雖然自己在家彈琴時也常因為分心就彈錯，這儼然已經變成一個習慣。一般的人認為彈琴就是一種表演，所以表演是不可以忘的。

(老師拿出吳宗漢逝世紀念音樂會的資料)

問：對，我對老師的印象就是這樣，可以借我影印演出紀錄嗎？，因為這是很寶貴的資料。

答：是，我是短頭髮，而且沒有這回事，別人應該有更多的資料，我是覺得很貧

乏的，就是因為貧乏才會有這些東西。

問：老師給我寶貴的意見，也把精華都告訴我了，我覺得彈琴的老師講出的每一句話都是他人生的哲理。

答：沒有的事，謝謝。因為老師都是傳授經驗、古琴的樂句、指法佔多少時間，該如何去安排都是有它的規律性，所以我們只要前面跟著老師學習，在有一定的基礎以後，看到譜就可以自然的彈出來，這不是什麼很難的事。

問：打譜很難嗎？

答：不會，主要是自己沒學過，沒有基礎，當然會摸不著邊際，但是有和老師學過，等到自己有相當的經驗和一定的基礎，就不會很難。好比是唸文言文，剛開始老師點好句逗，再由自己唸，等唸了很多文章之後，不需要老師明白的點出句逗，自己也可以斷句斷得很好，也很正確，打譜也是一樣的道理。

問：老師覺得一首琴要彈得好，要注意些什麼？

答：如何彈好琴，我就要借楊世百先生說過的四大條件，

- 1.他說一定要有明師的傳授，明是「明白」的明，並不是「有名」的人，而要的是有心得的人
- 2.再來要有毅力，這也是最重要的，因為練習的時候是枯燥無味，常常要一直練習一直練習，如果沒有毅力是做不來的；
- 3.還有本身生活的歷練、遭遇
- 4.以及自己是否真有興趣，就像在學校爲了文憑書的人，這種人一定不是很認真去看書，所以唸起來一定很辛苦。

如果自己具備了以上四種條件，我想一定可以將琴彈好。

問：老師心目中的大師？

答：我想古人都是，因為古人都有值得我們借鏡的地方，我沒有偏好那位。

問：老師可以推薦其他的琴人？讓我可以去向他請教經驗。

答：好多，好多，上網查就有很多的名師。

問：上網看到樓裘心，他好像是在做芒雕。

答：他是花蓮人，師承梁在平老師的箏，後學梁銘越老師的琴，他是先學箏後學琴，現在怎麼樣我並不清楚，想知道更多的名單，其實不用我推薦，妳自己心裡應該也有底了，如真要名單的話，可以找陳國興老師以及孫于涵老師，因為我很孤僻，鮮少和琴人有往來。

問：這些是老師的音樂會、國立藝術大學課表、CD 以及孫毓芹老師的書籍，其實老師的活動量很大。

答：有嗎？我都不知道有這麼多。

謝語:最後謝謝老師的訪談，如果有不明白的地方，請允許我再來請教老師

附錄七：陳勇志先生訪問稿

訪問日期：2005/9/13

訪問時間：上午 10:00~12:00

訪問地點：台中市

訪問人：范姜沛文

問：我所知您曾到大陸學古琴，而且有一段時間，可不可一描述一下學古琴的過程。

答：學琴我是去大陸上課的，原因是因為我在大陸唸中醫，所以回來才開藥店，我在大陸唸中醫唸了五年；93 年我一年級的時候，因為同學想買琴回來當掛好看的裝飾，所和同學去看古琴，那時候一位天津音樂學院教授的介紹，我們去找李鳳雲林老師，那時候看他彈琴，就覺得他彈得非常非常的好，然後那時候我就興起一個念頭，想要去和李鳳雲老師學習古琴，於是發現大陸那裡和我們教法的差異性，那時我提出想和李鳳雲老師學習古琴的意願，但李老師並沒有直接答應我，而是先問我要在大陸待多久，因為他說我如果只待個十天半個月，甚至是待個半年的，要我不要來和他學習古琴，因為他不願意教我，於是我回答說：「我要在這裡待五年」因為 93 年我才剛去而已嘛，所以我要在這裡待五年；李鳳芸老師說：「五年的話，好，我可以教你」，所以 93 年我開始和李鳳芸老師學習古琴。

我那時上課的方式是採一對一的教學方式，而台灣這邊上課的方式跟學校一樣是屬於「時間制」的，譬如你來上課的時間是 45 分鐘，下課之後老師就不管你彈到那裡，反正時間到了就是下課，可是我跟李老師上課，甚至後來我跟許健老師上課都是屬於「段落式」這樣的教學方式，譬如我 10：00 去上課，他覺不會在 11：00 就下課，並不是這樣的，他一定會上完一個段落之後才會下課，像我們彈瀟湘水雲，他一定說：「我預計今天要上瀟湘水雲第一段，今天我一定會把第一段全部教完才下課」，有時候第一段教完可能是兩個

小時。我那時最剛開始學古琴的時候，他根本就是你只能練習，彈練習曲的時候怎麼彈，那時候我不能影印譜，李鳳鳴老師不讓我影印，他叫我要抄譜，因為抄譜有幾個作用，第一個是熟悉旋律，第二個是讓你知道筆法怎麼寫，勾踢抹挑到底它是怎麼寫的，然後你在抄的過程中會比較清楚知道旋律怎麼走，到那邊要斷句，或到那邊要斷句，他是要求我要從抄譜這樣子做起；然後抄譜結束的時候，他幫我們上課的時候，譬如今天他要教梅花三弄的第一段，他一定會先上前面的序，前面那段序主要描述的意義是什麼，例如背景、由來、曲子的大意、要彈些什麼，介紹結束之後，他才會將整首曲子試範彈過一遍，他會將整首曲子走過一遍後，讓你熟悉原來首曲子的感覺是怎樣的，結束之後，才會彈分部的部分，我彈第一段，這一段為什麼這個地方是這樣子彈，這一段彈那裡有很特殊的指法，你要很清楚，為什麼這一段需要出現延長音很長，因為梅花三弄(因為我彈的是老梅花)老梅花一開始的時候是挫音，為什麼要這樣子彈，他彈的意義是表示什麼，我們那時候彈的時候是從這樣開始教，不是像說范姜沛文我們今天要上梅花三弄，一開始是怎樣怎樣的，然後就開始彈，不是這樣子的，李老師會先跟學生講這首曲子的意義。

像後來我跟許健老師彈平沙落雁的時候，平沙它是怎麼彈，他跟我講平沙落雁一開頭--序，那段<序>的時候，你要先彈出晴空萬里，然後帶有淡淡的雲彩，而且你看著遠方有野雁，慢慢拍動翅膀飛過來，他是這樣子教我的，要我一開始彈出這樣的感覺，再來野雁盤旋交錯的感覺，然後慢慢的飛下來，飛下來以後，在沙洲上嬉戲，嬉戲以後，野雁休息了，有其他野雁在守更，然後有野雁被驚嚇到，拍動慌亂的翅膀驚啼的叫著，進而驚醒所有的野雁，所有的野雁一樣驚叫著，之後大家安靜下來，整曲首子要彈出這樣的畫面，這樣的畫面你一定要彈出來，所以我彈到五年級畢業，這是我們李鳳雲李老師整整學了五年，跟著許健許老師大概學了一年。

問：大陸那邊學費怎麼計算？

答：這樣子說好了，李老師跟許健許老師收我的學費只是象徵性的收取，我每次

上一次課的學費是象徵性的收取人民幣三十元，每一次上課是上一個段落，而且每次的時間不一定，也許是一個小時，甚至是兩個小時，時間不一定，再來我一開始跟許老師學習古琴的時候，他說我不要付錢，因為我上許老師的課時很遠，那時候許老師在北京，我在天津，所以我必須從天津趕車到北京。那時候跟李鳳雲老師學的時候，上一次課就是收取人民幣三十元，後來跟許健許老師上課，一開始他說你從天津跑來北京跟我上課，不用付錢。因為我到達北京的時間大概都是在中午 11 點半左右的，所以會在外隨便吃一下東西，大概 12 點就進去許老師家上課，一次上課的時間大概是三至四個鐘頭，而且我跟許老師上課用的是許老師家的鳴鳳琴，人家一般是緞帶是緞送琴，但他拿的是<鳴鳳>琴，讓我跟他上課，然後有時跟李老師上課，他會讓我用<驚濤>來上課，這是張子遷老師的<驚濤>。

問：那你跟李鳳芸老師以及許健老師學古琴，兩位老師教法不一樣有沒有適應上的問題？

答：沒有這樣子的問題。後來我回來台灣跟著成公亮老師，以及丁承運老師，然後是跟李祥霆老師學習古琴的課程，其中成公亮及丁承運老師是你們學校的老師，李祥霆不是，他上次有來后里教課，那時候我有去上，李老師還告訴我，你要找時間趕快來上課，他說他來兩星期，這個期間他還要去藝術中心演講、演出，然後還有雅集，在台中那邊的雅集，然後還有排出去玩，還有排出時間幫我上，他排出時間幫我上了三次的課，而且李祥霆老師也和李鳳雲老師一樣，他上課的方式不是按時間的，你來上課就是按一次課排定的內容去教課，不是像台灣時間到就下課。

問：問你有認識都在台灣學琴的琴人嗎？

答：孫于涵，他就是在台灣學跟孫毓芹老師學習的。

問：那你自己的琴是大陸琴嗎？你挑琴的條件是什麼？

答：是，我的琴是大陸琴，挑琴則是看聲音好不好。

問：請問你總共有幾張琴？

答：共有五張琴。

問：像你在台灣有沒有以琴爲主的小聚會？

答：朋友之間的聚會，像妳不是有去訪問過吳明桐，這陣子我比較沒有空，像去年假日的時候我也都會去他們家，大家聚在一起彈彈琴，或者孫于涵來台中，我就去他那邊一起喝茶、喝酒、彈琴等等的。

問：孫于涵在台中也有自己的地方？

答：他在台中有自己的房子，他如果來台中他就會打電話約我，我們就會一起聚一聚。

問：你們的聚會是好朋友聚會，會有外人嗎？

答：沒有，我們聚會大概兩、三個人聚一聚，沒有外人，只有我跟孫于涵，然後可能還有弘光那個老師，有時候只有我跟孫于涵兩人，就純聊天、喝酒、彈琴，大就是這樣子。

問：你彈琴有分什麼琴派嗎？許健老師是什麼琴派？

答：李鳳芸老師是廣凌派，然後許健許老師他是九疑派的。

問：那他有給你什麼教材，或是只有給你單張的譜？

答：有啊，許健許老師就用他的古琴曲集，那是他編的嘛，那李鳳芸老師一開始幫我上課的時候，他是用李祥霆老師的教材，初步練習的時候他是用李祥庭的，後來李鳳芸老師開始教曲子的時候也是古琴曲集那兩本，我們用那兩本用的比較多。

問：你跟李(李鳳芸)老師上課的時候第一首彈的曲子是什麼？

答：伯牙弔子棋，再來是酒狂，酒狂結束之後是關山月，關山月之後是良宵引，良宵引結束之後就比較不一定，良宵引之後有些人就開始彈彈陽關三疊，然後鷗陸忘機。

問：老師給你們曲子，他會要你彈到什麼樣的程度之後可過關了，或是一首曲子要彈多久？

答：他沒有定一首曲子要彈多久，一開始是指法先開始走一遍，先讓我整首曲子，

沒有問題之後，一首曲子分段彈，一開始先讓我熟悉旋律，旋律熟悉之後，再來彈分段，分段是一段一段彈起來，一段彈完沒有問題，就接下一段，分段整首彈完，他再要我整首連起來，連起來結束之後，他再要我彈細部的部分，就是彈曲子的意境，所以有時候整首曲子彈起來要好個星期，也就是有時候兩、三個月只彈一首曲子，所以彈的時間不定，這要視曲子的大小而定，越大的曲子彈起來越久。

問：你覺得台灣現在古琴教學上或推廣上那些是好的，那些是不好的，有需要改進的部份。

答：我覺得你們學校的周老師(周純一老師)不錯啊，周老師就很認真在推廣古琴，因為古琴畢竟你要做到雅俗共賞這是很重要的，像以前的人就認為古琴就是要做到曲高和寡，要彈的很清高這樣子的，可是我覺得尤其是這幾年自己慢慢的聆聽後，發現就像龔一老師這樣子彈得有些流行的味道出來，可是聽得人不多，喜歡的人反而會比較多，甚至有些人就把當做 new musick 在聽，那相對的古琴在推廣上是不是會比較廣一點。再來像成公亮成老師在幫我上課的時候，他也比較強調說：「音樂，尤其是古琴，你應該彈起來讓人家聽的很舒服，讓大眾接受度很高，因為我們今天彈的是音樂嘛，所以彈出來的感覺要大眾聽起來很舒服，而不是很多古琴老師說要彈的深深高高的，感覺很神秘的，或是一板一眼的。」他說不是這樣子的，古琴是樂器也是音樂，所以你表現出來的要讓大眾聽起來是舒服的；而且李祥霆李老師他也是這個意思的，因為這是音樂嘛，你要彈給人家聽，那今天你音準彈不準，你說你要彈的是音樂嗎？你自己聽了都覺得很彆扭，何況你要彈給別人聽，所以像成公亮成老師他就很強調音準，然後李祥霆老師也很強調音準，再來是節拍這些規範讓大眾聽起來很舒服的嘛，音樂性要很好。像李鳳雲老師彈的就是音樂性很流暢，讓人聽起來這種音樂是很舒服的，有很清新的樂句，讓大眾很容易就接受這樣子的音樂，這樣子不是很好的嗎!?那古琴曲子就是應該朝這方面去發展，這樣我會覺得比較好一點，而且我覺得不應該把古琴悶在家

裡彈給自己聽，因為我不是拿古琴在當職業在做的人，可是有些人是把古琴當成職業，那你把古琴當成職業當然很好，可是你更應該朝著這方面去走，今天我不是當成職業，我是當成興趣、愛好，我有空彈給自己聽，彈給朋友聽，沒有問題，可是我也是朝著這方面去做，我要彈得讓人家聽得懂，總不能鏘鏘鏘的彈出一個音吧，或著是在那邊晃晃晃的，好像也沒有聲音，在那邊磨來磨去的讓人家搞不清楚自己在做些什麼。

問：你的生活如此多采多姿，那你在什麼時候練琴？

答：大概晚上 10：00 到 11：00，11：00~12：00，時間上不一定，像昨天晚上我 12：00 點開始彈，彈到半夜一點多，因為我在夜裡的時間比較有空，其他時間比較忙沒有空。

問：你在台灣除了剛才談到的那些琴人聚會之外，還有和其他琴人之間的活動嗎？

答：我比較少參加，大部份是自己在在家彈，因為我跟孫于涵她比較好，所以有時候，像葉素涵(待查)他們在宜蘭辦活動，因為那次剛好是非假日，所以我一定沒空，雖然孫于涵也問我要不要參加，但是我公司的事在忙，藥店也在忙，兩邊的時間都卡的很緊，所以就沒有參加。

問：當初因為朋友要買琴，所以你才興起學琴，那你在學琴前，跟學琴後，有沒有覺得有什麼落差？

答：沒有啊，我覺得很好啊，沒有什麼落差。

問：你覺得要成為古琴大師的條件是什麼？

答：勤練，這是最主要的。

問：除了你的老師外，你心目中有沒有古琴大師(台灣的)？

答：沒有。

問：在台灣琴人只要是不同派的，好像會互相排斥，不曉得你有沒有接觸過他們？大陸那邊也會這樣子嗎？

答：會啊，他們很明顯會這樣子。

問：您有提到因朋友買琴，才去學琴，可以描述古琴吸引您的地方嗎？

答：妳剛才問過我為什麼會去學古琴嘛，我一開始是跟李鳳雲老師學古琴，回到那時候，我跟同學去看古琴，一起去見他，那時李鳳雲老師就彈梅花三弄(老梅花)，他就是示範那個琴的聲音，在彈到第二段的時候，他彈出來給人的感覺就是音樂性跳躍感很強，那你聽起來就會感覺完全擺脫古琴給人死板的印象，他表現出來的就是很輕快、很舒服、很跳躍的感覺，然後我說古琴可以彈出這樣子的聲音；再來他又彈廣陵散，那時候聽起來又覺得很威武的感覺，然後彈酒狂，那種覺得又是很跳躍，所那時候就覺得古琴並不是我們理解的彈起來都很沈悶，不是這樣子的，再來他彈<陽關三疊>、彈<憶故人>，曲子彈起來就是讓人感覺很哀怨，旋律聽起來就是很美的感覺，然後我才說我要好好的去學古琴，因為我覺得那樣子彈對我而言，我覺得很有意思，所以其實古琴可以彈的很美。

問：台灣在古琴教育或推廣上有什麼建議？

答：我覺得是因人而異，因為在台灣喜歡古琴的人也滿多的，但是要看「出發點」，有些人是要拿古琴來賺錢，這個也滿多的，有些則是因為喜好，那些喜好的人如果能好好發揮的話，我會覺得可以很好的；以目前來說，古琴如果我有什麼需要，像如果缺譜，缺什麼的，我會跟百樂的陸老師說我缺的部分，他就會幫我補齊，所以我認為台灣古琴的這塊餅比大陸的好，你百樂的陸老師有彈琴，他也覺得台灣有少數的人有這樣的需求，所以他賣琴、賣配備、賣譜等等的，這是純正生意人的手法，所以我認為也沒有什麼不好的。

(陳勇志彈梅花三弄的曲子)

我會很喜歡古琴就是當初從這首曲子開始，因為你聽這段首曲子，你就會覺得古琴其實很好聽，因為我喜歡聽古典西洋音樂，在聽了很多的古典音樂，在回過來聽古琴就會覺得，把西洋音樂性或詮釋性帶到古琴來，聽起來就會有不一樣的感覺，像我彈文王操就跟成公亮老師有不一樣的地方，雖然說我完全跟他學，可是就會有差別。(試範彈文王操曲子)

附錄八：程惠德先生訪問稿

訪問日期：2005/12/30

訪問時間：上午 10:00~12:00

訪問地點：北投市北投區公館路 255 巷 7 號 4 樓

訪問人：范姜沛文

問：程先生在彈琴與製琴方面都很有研究，請問您是彈琴先還是做琴先？

答：我是彈琴先，彈琴跟做琴差一個禮拜，和李楓老師學，那時老師用揚州琴，早期揚州琴像玩具很輕，彈起來會打拍面，那時候有琴就很不錯，那時候有個朋友也是胡瑩堂的學生，比張清治早叫周什麼有給我修琴叫...對叫周弘年，也是畫家，他說早期沒有琴，回家後(上完古琴課)自己畫了一張琴，神遊期間，他們以前是這樣學的，沒有琴再艱辛也要走下去。

問：常和琴家或同好辦雅集或聚會嗎？

答：因個性的關係，投入自己喜好的工作很有成就，很少主動找人打哈哈與人泡茶或做什麼，我光研究木頭就花了我很多時間了，哪有其他時間。真的很感謝您送我成公亮的作品，很棒，真的等了好久，我不知道他有出 CD。黃述自也另我很感動的人，黃述自在做弦之前也在做琴，看有人做琴了，做琴不會斷了(有人傳承)，改做弦，大陸虎秋牌的琴弦，品質不錯，有個朋友帶來，我上了弦後第二天彈彈看，還是沒斷。

問：請問您彈琴和做琴都有在教學嗎？他們學習情形如何？

答：有在教彈琴，也有教做琴，以前不敢要求學生買琴桌，有學生提醒：「我從飯桌彈、茶几彈，椅子上彈，觸感會變，記憶會被干擾」，每次揣摩就打到我們的腦筋，我們彈琴最好用琴桌，要同一個高度，換一個高度氣會被干擾，肌肉有記憶，桌子會起共鳴，那時琴不好，現在學生，一出去樂器行就有琴，太優渥碰到挫折就不彈了，環境太優渥，學琴到一段時間會過不

去，我是進度很慢的，學了好幾年，當初沒錄音，後來有了，回家一直摸索，撥撥撥，就像打譜一樣，慢慢就會浮現，其實慢就是快，記憶不完全是腦筋，手也是記憶，有些學生敏而好學，學很快忘也很快，道是有些像我一樣，牛步的反而學的比較好，其實慢即是快，但也有例外，向香港劉楚華三年內把所有曲子彈完，天才型的，又彈的那麼細膩。

問：您為什麼會想做琴？有什麼機緣？

答：從小就喜歡自己做東西，就想自己動手做，父親做雕刻印章工作，我從小就刻石頭，做琴這種工作應該難不倒我，以前一開始用滑石刻，爸爸用壽山石刻，後來看琴怎麼做應該不難，就去買古琴，父親的一些工具，再去買工具，五十知天命，一路上很多貴人，新竹的師傅有刀子，已經十幾年了，專門賣給雕刻神桌的師傅，有人要跟他買他不賣，居然送我；有刀子要磨，我不會，又有一個師傅：「來，我甲你教」（台語）後來又送我四塊（磨刀石），人家跟他買，一塊四千元，他不賣一送我；有一陣子做到沒木頭，木頭對我們來說非常重要，又有人送我木頭。有次到大陸省親，到杭州西湖，有人彈古箏，他們不知道古琴，是在開放前，有個什麼寺，好像林隱寺在換樑，那木頭哇！很漂亮，望木興嘆，兩岸之門往來問題不方便，花很多錢，經濟也是因素，我以前還很會賺錢，做這個（古琴）錢只有出去沒有進來，沒幾年就把我搞得得得……，小孩要教育費生活費。

問：程先生是否有用電線桿做古琴？

答：在我苦尋材料中，電線桿是常見的，有柳杉、福杉、台灣杉，刨刀在走木頭的時候，要瞭解他們的材質，當你要載 100 片的時候，累死人了，電線桿用重油浸泡，風吹雨淋時有保護起來，一般木頭會爛掉，裡面不會腐爛會鬆透是時代產物做的時候外面撥掉。我是找中部的苗栗山區以前鐵塔的比較粗但是不多有時可以取到很好的木頭有時碰到火燒山像焦尾琴一樣木頭好的不得了外面燒得一節一節像「酣吉」（台語）外面考裏面熟彈起來真是老味大自然當然可以孕育（木頭）但有時可以縮短時間借用一些方法古書說：「知其然不知

所以然」有時人云亦云就這樣寫，現在來講是生化科技用木頭處理掉，可縮短時間。

問：您取得的電線桿都能做琴嗎？

答：做一把琴，130 公分長、後 7~8 公分、寬 23~25 公分，電線桿從杉木太下面不好用(電線桿下部位)，下上又不能用中間以上取材中間還有鐵線會損機器，今年台電、國語日報有給我採訪。

問：您製作的琴有沒有參加琴會之類的交流呢？評價如何？

答：李祥霆今年 8 月(2005 年)台中有演出，前幾天去陳昆進家請他們看我幾張琴，有老外說「是否每張琴都能做得這樣」，我們要用現有的木頭做成有古味的琴。

問：您會做琴又會彈琴，非常難得，根據我的了解，您也曾在基隆社區，協助政府用古琴讓老社區文化再造，貢獻很多，可以談一下過程嗎？

答：基隆外海老社區是我的老家，那裏不是老人就是小孩，看到從小的玩伴，有一頓沒一頓的(生活困苦)，「91 年新點子構想」政府有打造地方的計畫，我提了一個案子，後來基隆從中選 2 個代表基隆參加，後來中選，活絡地方，玩伴有事做，我們一路走來文化背景，認為古琴很好，但對他們有落差，他們有點意興闌珊，反而台北這裡有教彈也有做(教彈琴與教做琴)，基隆是很寧靜小漁村，保留原始，我們要打造並不是建設，他們想法是要向富基漁港一樣，要很多人來，其實人多汙染多，廢水排不出去，政府給我們一百五十萬，我們兄弟姐妹全家一起做，經費不夠，連我房子都賠進去了，我的計畫、遠景很好，但不見得適合他們。後來政府預算重編，環保署的計畫，有一個案子得了第一名有八十萬，那時與公部門處的不愉快，有點心寒，後來不再和公部門打交道，那個地方需要我我就過去，一般都是學生去老師家學，我是像花連我也去(教古琴)。

問：您有到南投工藝研究所教古琴製作課程，可以談一下情形嗎？

答：我不太會拒絕人家，他們找我去上課我就去了，在草屯，是第一次開課，七月五號(94 年)開始做，七月二十三號做素胚，從早上八點到下午五點，

星期六、日休息，這次課一結束，我就病倒，太密集了，以後開課可以在假日，如果進度落後，平常就可以趕工，到下次上課的時候就跟上了，否則今天的進度落後，明天又要再做，大家都累。上課是用我的木頭，當初請他們找都沒找到，後來忍痛用我的，上面是梧桐，底板用花梨木，漆是由賴老師來教。孫于涵和我曾到台中向他學漆，上課用生漆，有人用地下漆，我曾和他學過漆（上漆的方法）。

問：您對古琴的推廣非常用心，近期有什麼研究嗎？

答：嘉義大學找我去做木頭傳導試驗，我想把這些技術傳承，現在有設備去把數據找出來，古人依照經驗記下來，我們也要把這些記下來，像納音有時凸，有時凹，透過數據找出通則，像我教七、八個做琴，也希望他們一樣能了解。

附錄九：單志淵先生訪問稿

訪問日期：2006/1/27

訪問時間：上午 10：00~12：00

訪問地點：新竹市明湖路自宅

訪問人：范姜沛文

問：您目前為止做了幾把古琴？木材如何選擇？

答：幫我師傅（陳國興）做沒完成的琴，胚做過上百把，我喜歡做，大部份做桐木和杉木當面板，底板是花梨木。剛開始做，文獻有提到用梓木，但梓木不容易找到，就找比較靠近的，比重密度大概在 0.6 到 0.7 之間，並不是很硬的木頭，但是韌性很高，在硬木邊緣，他的質地強韌，可以反射，櫟木有限，文獻有提梓木是很好的琴，文獻有看到，很多不是梓木，大部份也不是梓木，蠻多不知名的木頭，傳說中的梓木當時應該是 0.6 左右，比較容易取得，我做仿唐樂器時，有讀過鄭昌院的資料，面板不談，底板當做反射的材料，大多都是比較鬆軟的，一個鬆軟一個強硬，重點是怎樣匹配。

問：以您的經驗，如何用木材匹配出聲音好的古琴？古書上有什麼可當參考的資料？

答：配的時候考慮厚度如何？纖維走向如何？低音時，中頻段、高頻段，都會有很好的對應，量比要對應，古琴裏「九德」，就是要做很好的對應，斲琴的時候，必先考慮到，「九德」很多都是建構在均勻上的，你要把它做均勻，才有辦法達到，其他很多條件是建立在物理的機制上的，只是古代都沒有在斲琴上有連貫的講法，是用音樂美學的角度，來分析這個琴，所謂美？定義是什麼？他不管你的琴怎麼做。後世的人在硬體上的鑽研，要比琴曲上難度要高，比較沒東西，人家不可能講，只有<太古遺音>裏面有一些，<遺古齋>、<琴學要錄>，但通常這些並沒有科學觀念和物理的條件，尤其是聲學上做比較明確的說明，它是很籠統的，提都沒有提的，以前不像現在一點一滴的紀錄下

來，比較藏私，現在一日千哩，只好變成這樣，怎樣做一張想像中狀況的東西出來，是要考慮的東西，對有關的部位，做了一些實驗。

問：我們學校雅樂團的樂器是您做的嗎？仿古樂器難度高嗎？

答：對，二年把它弄完，唐朝樂器在書上看過，台灣不多，在大陸比較多，能看到的宋琴就不錯了，李楓老師有一張，孫于涵老師、張清治也有，南藝（台南藝術學院）有一張「鶴立清簫」，這些我都看過，「鶴立清簫」是鎮山之寶，范李彬在教(古琴)。

問：您製做中國樂器的動機是什麼？

答：小時後和父親他們學，學吹笛子啦！彈彈阮咸，因為父親原來在上海念私塾，成績很好，聽說小學到高中全校還是全班，都第一名，到上海讀也唸到大學，聽說學校三十七年很亂，校長捨不得這些孩子，畢業那年就把他們一個一個送，他被送到台灣來，他是做紡織的，技術人員，聽說來台灣的有兩個，另一個是他同學，從小很害怕，他一直認為他是過客。

問：您認為台灣誰的古琴做得不錯？要如何做一把好琴？

答：我只是有興趣，做得好還是不敢說，你要不斷的去 Try，去靠近他摸索它，常常去找問題，不要隨便滿足現況，這樣是不對的，我覺得是永遠永遠要改進的，去妥協的，很難做得出好琴，人都沒有十全十美的，何況是琴？他也像是一個人，怎樣細膩的去瞭解它，發掘它的一些特性，然後賦予它相容的一些條件，來讓他發出比較完美的狀況，這是很難的。

問：您做了這麼多種國樂器，古琴是難度最高的嗎？

答：對！如果把樂器看做一個人，任何樂器都是一個人，那怎樣賦予它條件，從聲音到最高，很平均、量能要夠、觸弦要靈敏，這些都是很基本的條件，這些基本條件要如何達到，每個樂器都是很難，要有韻、觸發力要夠。

問：我曾試琴，有的琴在某音段會忽然發出啾啾的聲音，是什麼意思？

答：就是其它音段很好，那個地方處理不好，要是量能問題就不會好，無法恢復。

問：打弦的問題可以修嗎？還有什麼其他的問題比較要注意的？

答：打弦可以修，像琴放久了會拱背，就會發出這種聲音，像老木頭，材質好就不會，就算老木頭，做完了還不是一樣會拱背，主要問題是他沒有把琴材做合理的處理，琴材要合起來之前，有一定的角度和力量，像現在做琴，我的琴爲什麼這麼慢(慢完工)，這幾年更慢，我合琴的時候，二塊底板和面板的長度是不一樣的，合之前給他施壓，施壓以後再黏合，和小提琴一樣撐到平，乾了以後琴有一個張力，上了弦以後又有力，像弓一樣，我發覺，四年開始這樣做，發現觸弦好靈敏，“ㄍ ㄥ”一下就振起來了，我講很大，是實上只有誤差一點點，但是力量很大，到時用一個反力，上弦過去，一直拉。

問：您知道早期台灣有人做琴嗎？

答：南部有個人做琴，也姓單，不知道做得怎麼樣了。

問：老師有沒有教過學生做琴？

答：我去淡江(文化中心)講座，古琴社，十幾年前，第二次去碰到蔡文宗，那時他還沒彈古琴，他很喜歡，講座一結束，他就站在停車場，堵在路口，把我擋下來，他說要拜我爲師，跟我回新竹來，想要全心投入，我問他，現在做什麼？他在淡水藝文中心工作，很堅持，我就說：「好吧！那你就上車吧」就來。教他從物理的觀念、琴譜啦！看過的資料、工作、買刀子，前三個月做這些工作，找琴材、找生漆、買了好多梧桐，切開來做一些處理、乾燥，這樣做，帶了他兩年嘛！我說我沒有空，也沒有心，我不收徒弟，有緣嘛！就在這邊學，做仿唐樂器時，他就一起做，先畫圖，做什麼樂器都要先畫圖嘛！圖畫好，就把他找來，告訴他這是難得的機會，一定要下去做，他就陪我做。

問：您有與做琴的琴人交流？還是彈琴的琴人交流？

答：我很認真的作每一張琴，每次做好，就找老師很深入的聊，態度必須是嚴謹的，聊這沒有所謂恭維和虛華的東西，必須要實際去探討。

問：有機會再和您請教問題.

答：很歡迎，互相研究.

附錄十：黃貞婷小姐訪問稿

訪問日期：2006/3/21

訪問時間：上午 10：00~12：00

訪問地點：台北市北投區麥當勞 2 樓

訪 問 人：范姜沛文

問:聽說您的古琴啓蒙老師是郎毓彬先生，據我所知他好像不收學生。

答:他和我爸爸是很好很好的朋友，所以才收我當學生，他和我爸爸組台灣弦樂團，在台北溫州街地下室。

問:現在還有這個樂團嗎，您父親也在那嗎？是國樂爲主還是西樂爲主？

答:台灣弦樂團是以西樂爲主，常常在國家音樂廳演出。

問：郎毓彬先生是以前文化大學中國音樂主修古琴的嗎？您和他學多久？

答：我不知道耶？我只知道他原本是打擊的，後來才走古琴。高中到大一，後來他到那邊（中正大學）開咖啡廳，後來陸續暑假，有放假找空檔和他上課，後來考大學的時候，她說藝術大學有（古琴主修），可以去考看看，老師都幫我想好了，離家也很近。

問：您用什麼曲子考進去？

答：好像四首選兩首吧？我也忘了，有陽關三疊和平沙落雁，要考簫，簫和台北市立國樂團裏面的一個老師學，叫楊老師，其實大家都很莫名奇妙，因為進去都沒有休簫這門課，因為張清治老師很喜歡聽，就有規定要考，就爲了這特地去學這樣，可能就學了一段時間，學會這樣。

問：張清治老師還在那邊教嗎？是否退休了？

答：還在呀！應該是退休了兼任，王老師也是，李楓老師從以前到現在都是兼任。

問：您自北藝大畢業多久了？那年有幾個主修古琴的學生？誰在教？

答：94 年畢業（民國），有兩個主修古琴，一個是我，一個是另外一個同學叫李易珊，我們畢業都有古琴演奏會，我是王（海燕）老師教，另外一個同學是

李楓老師教，張清治老師沒有，不過今年有在教。

問：我曾經去北藝大旁聽張清治老師的大班課，是中國美學，現在也還有開類似課嗎？他上課的方式如何？

答：有，是和中國美學有關的課。以前上課滿情緒化的，上課遲到的話就不要進來，他就把門鎖起來，他很得意的說以前王岳也被他鎖過，王岳是唸我們學校戲劇系的，他來聽我們系上的課，他遲到，老師就鎖門，他在外面叫，老師都不理這樣，他還說王岳趴在底下（門縫）偷聽他上課，他自己這樣說。

問：郎毓彬老師是您的啓蒙老師嗎？第一首是教什麼曲子？上課是什麼方式？

答：是，第一首是仙翁操吧！他覺得適合的譜就給我，那時候不一定，一星期一天，我爸在台大工作，下課後就一起去，他們一邊聊天一邊教我，有時不只一小時，看我可以吸收多少就上多少。

問：您之前有沒有學過別的樂器？

答：有啊！我以前學鋼琴，小學學過大提琴這樣，在學校是管絃樂團。

問：您認爲彈鋼琴和彈古琴會抵觸嗎？

答：會呀！因爲古琴要留指甲，鋼琴不能留指甲，我覺得不要留太長。

問：您父親很用心栽培你？

答：他希望我能有一些興趣，沒有希望音樂是我以後要走的路當做職業，可能有時候心情不好，有一個可以抒發心情的對象。

問：古琴和西樂差這麼多，爲什麼會喜歡它？

答：彈的時候還不排斥，後來就越來越有興趣。我爸因爲我彈，他也變得很有興趣，我覺得對古琴知識，還不是非常清楚，攝取的太少，北藝大的話，都沒有專門上古琴的課，一個禮拜也只是一小時在彈古琴，可能只有在上課時，老師講到一些東西，每個學期又要考什麼考什麼....，有一定的曲目，變得說沒有很多時間，又要學南管又要學北管，怎樣做琴？上弦什麼？要自己去看那些書。

問：林立正有在你們學校教做琴嗎？

答：他好像很久沒在做琴了，像有些老師還有陳慶燦、李筠他們要請他做琴，已經一兩年了，還沒有拿到琴。

問：您為什麼會認識陳慶燦？網路上常常會有他們雅集的消息，但總是已經演奏完畢了？

答：我都有參加瀛州琴社雅集，大概幾個月辦一次，以前兩個月一次，現在一個月一次，最近可能大家沒空，又隔了很久，有時會在他家辦，不會登出來，事後才登出來，他不想讓太多人來，可能是他家空間不夠大，有幾個比較常去的，他就直接打電話跟我們講，在什麼時候有琴會，只有幾個人知道，因為郎毓彬老師和他們很好，那時我只上過一、二首（和郎老師初學時），老師逼我一定要參加雅集。

問：您先和郎毓彬老師學，後來在北藝大從王海燕老師學，有什麼不適應？

答：還好，因為王老師很好，有些老師會要求以前的曲子重彈，覺得以前彈的風格，跟我的風格不一樣，全部要求重彈，如果重彈是很痛苦的一件事，因為你已經彈習慣了，可是你就要改，但王老師她都不會，她認為：「你這樣彈不錯啊！你就這樣彈。」她也常鼓勵我：「你一定要回去和以前的老師上課什麼的，多學一點曲子，暑假的時後就叫我回去上，不會介意，很多老師會說，你現在跟我就是跟我，不要再去和別的老師學，王老師很好，我非常感謝她，現在她也讓我在台大帶古琴社初階班的課，比如她會告訴別人說我<白雪>彈得很好啊！，就會叫學妹跟我上課，或是教她，老師不會有私心，教學相長嘛！她也會幫我們晚輩找機會（教課），老師很好，對推廣古琴有很大的貢獻，像台大古琴社就是。

問：台大什麼時候有古琴社成立？以前是否只在通識課開？

答：這學期才開始，有古琴初階班和進階班，我負責初階班，王海燕老師或沈冬老師帶的是進階課，以前在通識課上過的，有一個程度，社長是鄭雅健，上課時間是星期三，下午 2：00~3：00。

問：您教大班課，用什麼方式教？一次上多久？

答：像一小節，一個一個看，上課一小時，大部份都會上超過，沒有一對一，還是每個人要顧到，我覺得一開始很重要，就是手的姿勢不對，後來要改很困難，一開始就要花很多時間。

問：您常彈的曲目？和最喜的曲目是什麼？何時彈？琴家中那裏？

答：白雪、憶故人、平沙落雁吧！蠻多的。沒有一定，想到就彈，因家在巷子裏，蠻安靜的，在我爸書房裏練，他很想學，也很愛聽。

問：您的琴在那裏買的？

答：郎老師幫我在李筠那裡選的，他們有賣琴，大陸那個小馬做的。

問：成公亮老師說台大有一把小馬的琴，是誰在彈？

答：應該是沈冬老師吧！（教學用）

問：沈冬老師是向誰學的琴？她女兒又是向誰學？

答：沈冬是向王海燕老師學的，她女兒和好幾個老師學，如果有大陸老師來也和他們學。

問：您在教古琴，對於古琴的推廣有什麼見解？

答：我覺的它被列入文化遺產很重要，不能任它自由發展，從學校著手，成立社團。

問：您對大陸琴家的看法如何？

答：大陸琴家很誇張，像吳文光的 CD 啊，動作很誇張，聽說現在手還受傷了，可能是他老師教他這樣，已經改不過來了，所以有一點運動傷害，好像手會抖啊！不過大陸它們技巧很純熟，它們都一直練練，練練練，練到非常熟。

問：謝謝接受訪談，有問題再和您請教？

答：也謝謝您！

附錄十一：袁中平訪先生訪問稿

訪問日期：2006/4/26

訪問時間：上午 9:00~10:00

訪問地點：南華大學古琴教室

訪問人：范姜沛文

問：您目前是擔任紐約琴社長嗎？什麼時候成立到現在？第一任社長是誰？

答：我這學期來南華，太遠，攝取不到，我請他們另外選一個，我不當社長了，但他們還是叫我當永久社長，榮譽社長。是我成立的，原來在 1999 年，正式成立在 2000 年 1 月 1 號千禧年。

問：成立的宗旨是什麼？目前會員有多少位？他們的背景是什麼？有沒有入社資格或限制？

答：我在紐約有演奏會、研討會，講完了，一堆人圍觀，因為從來沒有過，紐約曼哈頓的華美協進社 China Intresity，我出現在美國，研究中華文化的一些外國學者都來了，結果大家都希望有一個團體，後來就籌備，千禧年正式開始，在我家成立，目前 15 個社員，可以上網查得到，社員不是容易就可以成爲的，我們不願意琴社人愈來愈多，方向會走偏，說是琴社，其實基本上是圍繞著琴的文化，就是漢學啦！哈哈！舉凡美術、書法、詩詞，琴跟書法是一樣的東西。社員有唐世璋、葉明媚、還有張培友，還有外國人 I…Na…，有些在學界都很有影響力的，像在英國有個叫畢堅，研究中國文學，門下有四個弟子，專門研究唐代音樂，還有的在美國國家博物館，有音樂學者、收藏家、演奏家、也有研究詩詞的、研究琴學的…等等，所以一般在國際上走動的話，都會碰到這些人，社員要經過 2 個人推薦，半數人同意，參加前必須來參加我們的琴會 2 次以上，讓大家認識，現在有彈豎琴的啦！多半都是教授，也有在樂團的，各式各樣的人都有。

問：紐約琴社除了社員組織以外，聚會的方式和時間有什麼不同的地方？

答：我們的琴社，不像台灣的琴社，也不像大陸的琴社，我也是到處跑，大陸琴社就是開會，開完會有什麼事宣佈一下，然後就走了，台灣琴社就是不定期的，偶然有一個什麼事，有一個人來，大家聚一下，彈完琴就解散，要不然就是老師在家裡，把學生聚在一起彈琴我們每年有一種大型對外的，在博物館、文化中心，面對大眾，研討會，平常雅集在社員的家裡、或到公園、野外、蘇州園、博物館，美國國家博物館，涵蓋蠻遠的，有人收藏的琴，我們也去做鑑定，所以在大都會博物館辦一個----<博物館唐代收藏琴音樂會>，我們的成員不光是中國人、外國人，也有大陸人，我們每次聚會，不光只是彈琴，成立的時後我說了，你們老外，要來學我們中國東西，可以，你們要把你們的研究吐出來，交換，你要來拿東西也要給東西啊！所以每次見面，不是就是彈琴，因為有的人不是彈琴的，也有研究詩詞的，很好啊！其實跟琴都是有關的，琴光不只是彈，也有文化的環境，才能滋養琴學，在那邊中國人不多，基本上就是直接是學術，我們每次聚會，都會講好題目，彈什麼曲子，今天你講什麼他講什麼，講好了聚在一塊，紐約太大，交通也不方便，時間上花很多，我們聚會通常都是6小時以上，後來限定不能再超過6小時，因為所要談的事，限定6小時，橫跨中餐、晚餐，有時在外頭吃，有時大家準備。

問：請問社團運作有經費嗎？

答：我們都沒有經費，都自己掏腰包，唯一收到一筆，是一個社員的阿姨，給了張支票，我們不是非營利事業，如果是非營利事業，你就要對紐約美國政府申請經費、報稅，因為有活動，他們會補助，大陸有一些藝術家，在紐約生活，就成立這個，必須每個月，每一期，有多少多少活動、出版物等等，我們不需要，他們都是大教授，沒有精力搞這個，但是愛好這個心，有兩位社員，西部 Raki Monunton 的右邊，東方，要飛到紐約來，還要轉飛機，轉小飛機到大飛機，才能到這邊，他們每次開會都來，有一個書法展，演奏會，我的講座，就在他們學校，對外國人，所以後來他們校長認為，對這種東西，

東方的東西要多辦，整個紐約琴社的狀況就是這樣。

問：您在美國辦了這麼多的活動？有沒有外國人想學古琴？他們不懂漢字要如何學習？

答：當然有啊！最近6月4日(2006年)也要在紐約舉辦大型對外的，我在這邊教（南華大學）啊！所以我說，這一年你們去弄吧！就是把這個東西 Run 起來，讓它自行去運作，說是紐約其實涵蓋很廣，英國也有，在荷蘭開國際會議，結果一下子，我們琴社大部份人都參加，在那邊等於開了個聚會，多半人都到了。他們學古琴，必須要學中文啊！爲什麼我們要學英文呢！開什麼玩笑，我們很驕傲的啊！我們有這種文化，我的學生是外國人啊！讀中文嘛！唸中文啊！現在西方國家，中文是顯學啊！學中文的孩子很多啊！報上紐約要找管家，要找中國人，而且還要教小孩中文，在國父孫中山講，二十一世紀是中國人的世紀，一點都沒錯。

問：您曾和孫毓芹、吳肇基老師學過琴？和他們學多久？上課的方式怎麼樣？學琴的過程可以介紹一下嗎？

答：對呀！上了幾年吧！後來孫老師他身體不好，有人說我是他最後關門弟子，1986 或 1985 年吧！一對一在他家裡，他坐對面，拿譜子，他彈我再彈、指導，傳統的方式，我透過朋友介紹去的，他收了我，我就跪下磕三個頭，從此就是門生了，那時我已到美國了，然後每天，我是 83 年底過完中國新年過去，後來從美國回來，知道古琴，但是沒有琴，也沒有譜，只是聽到聲音，後來再哈佛圖書館地下室，有中國書，我就看到琴譜，跟館裡的人說我是彈琴的，需要這個譜，居然讓我影印，木板的原版的，印了一大箱，坐在回紐約的火車上，一頁一頁折，找到譜子，沒有琴啊！託朋友在香港交響樂團，正好來紐約看我，我請他幫我弄一張古琴，那時大陸還不是很通，香港有琴家在做，後來找了一張就帶來，我去機場接他的時後，那天正好是清明節，下著毛毛細雨，我迫不急待，在機場就打開琴，啊！看到了生平第一張，屬於我自己的琴？爲了紀念這個，我的琴室就叫做---「清明琴齋」，清---很大

像天，這名字也很好，人要清明，清明在功等等，有了琴有了譜沒有老師啊！就自己以譜為師，這樣過了一陣子，想想不行就回台灣，就找到孫毓芹老師，就把我學習的怎麼怎麼樣，他看我的手說：「你這手彈琴很好」，就開始每天去上課，第一天去坐下來，恭恭敬敬的，喝茶，就喝了一天的茶，琴我看到掛在那，可是一個字也沒提，不是要教嗎？隔個一兩天就去一次嘛！喝茶，「阿！下課了嘛！你哪一天再來」，下次去了，聽到鳥叫，泡好茶後，他拿了一些書法，石陶啊！怎麼怎麼，「啊！下課」，第二天又是看畫，一個琴字也沒從他嘴巴裡講出來，我當然也不敢問了，他又說什麼什麼時後再來，我又來了，泡好茶又講話，又聽鳥叫，外頭下雨，瓦楞的聲音，又開始問問題，給我參話頭，我知道孫老師是學習禪宗的，他跟南淮瑾他們也都是朋友，禪宗的語錄要我回答問題啊！我哪回答的出來？我就枯坐在那，不知道有多久，「啊！下課」就這麼三、四堂課，一個琴字也沒講，他其時是要告訴我們，彈琴是屬於文化的，喝茶的、書畫的這種禪學的等等，所有這些東西都要去涉略，我也向老師問了很多問題，因為剛從西方回來，問題很多，比如古琴有沒有不是標題音樂？可以像西方音樂可以獨立、可以彈？沒什麼回答，又問：「學道為什麼要彈琴？敲磬不是一樣嗎？」簡單又可以到達「道」的境界，他都有回答，第四次去開始把琴譜拿出來，才開始一首一首學，就是這麼個學習方式。後來回紐約，自己又在創作，我出了一個樂器演奏的專輯，滾石唱片發行的有兩張，第一張叫<逍遙遊>，那張不小心就得到金鼎獎最佳編曲、作曲，那年回來頒獎，開了一場獨奏會，就是得獎的那張，孫公坐在台下聽，這就是早期在台灣學習的經過。

問：那您去大陸與吳肇基先生學琴的情形呢？

答：我那時還是學生，經濟狀況也不是很好，因為紐約開銷太大，回來一趟並不容易，我一段時間就是拿著琴，後來孫公晚期插著氧氣管，身體不行了，後來過世了，我從來也沒去過大陸，在 80 年代大陸開放以後我就進大陸，一個人，買一張機票去看看，我要去哪我又不知道，上面寫一上海，我就到上

海，上海機場就像這理到那裡（指古琴教室），大概就這麼大，那時還沒開放，把我嚇壞了，怎麼就一點點，機場好小，還不是洪橋機場，我看著大陸改變，出了機場，我不知道要去哪裡？正好碰到一團觀光團，操那個口音應該是中國西部來的，他們要進上海市，他們有大巴士，我說：「我可不可以搭你們的大巴士一起走」他們說好，就在上海郊區住了一晚，第二天天一亮，自己一個人進上海市看看，到處晃蕩，看看地圖有個蘇州，去看看，就買車票到蘇州，當時只有火車票，飛機還沒兩輛呢！想找吳肇基老師，最後有好心人帶我去，我想請他教我，他說我們初次見面，以後有緣的話還是會再見面的。我就摸摸鼻子就退出去了，又繼續神州行，南京啊！後來在南京的中山陵階梯上，走累了坐下來，想到古琴對我一生的意義是什麼？想走下去，現在碰到我喜歡的老師，感覺很好，但是老師又不收啊！怎麼辦呢！我又跳上火車再回去，到了晚上到處一片漆黑，沒有什麼路燈，突然有一個人帶我去，一轉頭就不見了，好像天使，後來吳肇基老師打量我，問我的背景，抓著我的手一直看--看相，他叫我彈給他看，他說：「不對！不對！應該……」開始指點，說：「也是你我有緣，萬里來相會。」我就撲通，瞞三個頭，大家就是門生了，每天去他家，他吃中飯時間我就走，下午再來，吃晚飯時間我就走，他借我一張琴，到旅館就複習今天彈的。

問：那他的學費呢？他的教學特色是什麼？

答：自己要準備啊！那種老師，不談錢的，自己要知道啊！當時是休假，後來一有休假，全部都去學琴，往來沒有間斷十年，十多年，一直到他走，他教學所有都是特色，包括他的樣子，他的生活，他長年練氣功、太極拳，一生經過這麼多苦難，剃了陰陽頭，關在牛棚裡，他以前是遺族學校（革命先烈）的訓導主任，校長就是蔣中正、宋美齡，共產黨就說他是國民黨，他不是啊！獄裡不能彈琴，他用想的，眼睛閉起來，七條弦，七徽，想他會的曲子，有一天他在河邊練功，紅衛兵說：「還練，要報仇啊！」又不行練了，後來身體就不好了。

問：老師您教古琴多久了？有沒有選學生的條件？

答：就這幾年吧！我學生分三種，一種就是大班課的，另外一種是誰付錢給我，我就教他，如果他們還沒找到老師，或是對古琴有興趣，也不是一輩子學下去，我就教他，第三種就門生，瞞頭的，學費愛給不給隨便，是我來選的，這樣就有責任。

問：您認為台灣有沒有古琴大師？

答：每個人都有可能是大師，活著的人我又不認識，我長年在外，這一兩年才到台灣、大陸，青島大學也聘我去，台灣也才來，我以前唱歌(台灣民歌時期)，唱到一半就移民走了。

問：您認為台灣古琴都源自大陸嗎？

答：你要查文獻，看看清代士紳，彈琴的有沒有傳承，國民黨帶著 36 省的精英到台灣，夾帶著藝術家，像紹元復、胡瑩堂、張清治、孫毓芹、梁在平這些，基本上都是這陣子來的。

問：您練琴的時間、地點有沒有什麼限制和選擇？

答：想練就練啊！大概每天眼睛睜開就練，除了上廁所吃飯，每天都練嘍，連續七天、八天、十天，像我研究<幽蘭>，彈一年、文獻一年，能掌握它又一年，一首曲子，彈琴不在多。

問：您認為琴曲的審美觀如何？

答：你要當演奏家還是研究家，研究家是把每首曲子拿來研究，演奏家要演奏三千多首曲子，你演奏得完嗎？石濤講：「每個人有自家面貌」，「若非有法度淵源，何來自家面貌？」哪一個文化，不是有根底一樣下來，我也曾經歷沒有父母的階段，自己找譜，譜也是老師，但是我不確定，所以才要找老師，老師講的超越譜子，因為老師是活的，要不然古琴為什麼成為古琴文化遺產的代表呢！不是一塊塊磚砌起來肯定會變長城，沒有老師就失去風格，老師也有老師，老師還有老師。

問：您彈琴的地點通常在哪裡？

答：在書房，不會在臥室，臥室彈一彈就睡了。昨天我帶兩個副修學生到外頭，讓他們在大自然彈，我是帶琴上山下海，我到哪個山上都彈琴，黃山、華山、勞山……我都去過，水邊、山邊、石頭邊，一點都不重。

問：您研究琴歌多久？對琴歌的看法如何？

答：不敢說研究，當作教材啦！黃花大閨女在閨房彈琴唱琴歌你聽得到嗎？他們也在唱琴歌，格調是不同的，這是階級單一的一種想法，是後世的一種改革，既然有這麼多種現象，這是寶藏啊！是你怎麼用，你看<孔聖>你能說他格調不高級嗎？不要人云亦云，人家寫下來的東西就信，要不然就可惜啊！古琴有很多東西，可以重新來討論，包括流派。國家圖書館不是有彈撥藝術節嗎，我早上第二場，劉德海完了換我演講，我就提到流派的問題，後來還來個座談，現場我彈了一段<幽蘭>，也講了一段<幽蘭>。

問：謝謝老師接受訪談，讓我受益良多。

附錄十二：黃宏榮先生訪問稿（高雄古琴學會負責人）

訪問日期：2007/12/25

訪問時間：19:00~21:00

訪問地點：高雄市苓雅區

訪問人：范姜沛文

問：請問您是古琴學會負責人嗎？可否介紹學會成立的經過。

答：學會在 78 年成立，第一位會長是高雄市議員-柯珠美小姐，策劃是葛漢聰老師，成立時葛老師每個禮拜從台北下來，有議員協助推動成立起來比較方便。

問：成立時社員有幾位？社員學習情況如何？社員為何選擇學古琴？

答：30 幾位，有些社員也是友情贊助，工作一忙，有時也沒空彈琴，像旁邊這位莊先生，在台南國華人壽服務，學琴一直斷斷續續，等一下有一位學員余先生接觸會比較深刻，因為工作壓力大，他曾說：「彈古琴可以釋放壓力，如果早幾年學古琴，日子可以過得更逍遙一點。」

問：學員上課時間多長？如何教學？多久上一次課？會費如何繳納？

答：通常都是每星期二，聚會一次，時間是晚上 7:00~9:00，每月繳交會費 1000 元，在這 2 小時內，老師會指導學員彈古琴或胡琴。

問：可以談一下您自己學古琴的經過，還有師承？教學幾年？

答：我是和葛漢聰老師學的，他是吳宇漢老師的學生，很多人以為他是孫毓芹老師的學生，琴府裡面就有寫道，他是吳宗漢老師的學生，他原名叫「葛敏久」後來才改名叫「葛漢聰」目前在文化大學教，我自己教古琴已經 10 多年了，以前一直和葛老師學，他會胡琴，也會古琴和琵琶，我先向他學胡琴後來學古琴，我曾在育樂高中音樂班教古琴和胡琴，現在擔任古琴學會理事長，也在民間社團任教。

問：我覺得葛漢聰老師編了一本「七弦琴古琴教材」非常好用，請問在那裡可以買得到？

答：葛老師是台灣最早編教材的人，代理權已經賣給台已「長安樂器行」，那裡才買得到，我們不能賣。

問：學會有和海外琴人交流嗎？

答：有，去雲南，當地的人會找在地的琴社和負責人一起交流，我們就會見到比較多人，和昆明，大概 5、6 年前。

問：請問全台灣這裡是唯一的古琴學會，為何會以「學會」命名？

答：本來是要出版學刊，朝學術的方向走成爲學術機構，可是迫於人員的限制，就一直延宕下來，構想是很偉大，沒想到做起來這麼難，像高雄市本有扶植業餘團體的經費固定，但專業團體上來後，我們申請經費，就很困難，不像以前這麼方便。

問：學會的運作經費如何來？

答：很多朋友贊助啊！一年一萬元，一萬多元啊，每個月贊助 1000 多元啊！不夠的話，我來補貼，像音樂會的費用就是。

問：音樂會有門票收入嗎？

答：古琴要靠門票收入，很困難，有些票推出去，人情壓力，買了票不來。不管台下來了多少人，一定要辦。

問：學會和邵元復有關係嗎？我總是認爲您們和邵老師是連在一起的，有沒有他的訊息？

答：沒有關係，只是學會剛成立時，有邀邵元復和林立正來，他是在高雄沒錯，但是不在學會教琴，我曾拜訪過他幾次，可能是年紀大的關係，他說學會他從旁協助就好。

問：邵元復老師在台灣有結婚嗎？後代有人彈琴嗎？

答：邵老師過往很多年了後沒有人彈琴了，我見過他太太。

問：邵元復老師住在高雄哪裡？

答：就在這個方向，也是苓雅區，詳細位置我忘了。

問：據我所知，邵元復老師來台後不喜和人往來，後來才慢慢有教學，您是否知道他的其他資訊？

答：學會成立時，他說他才教沒幾個學生，有請他演講，我也碰到過和邵老師學琴的學生 1、2 位。

問：請問您第一首學的古琴曲是那一首？彈的是自己的琴嗎？有沒有指定教材？

答：湘江怨，葛老師幫我買的，太福記，香港做的，76 年買的。用葛老師編好的教材，自己寫的。

問：高雄有人做琴嗎？

答：沒有，我知道台南藝術大學有在教，不知誰在教。

問：您在那裡任教，專任還是兼任？

答：我之前在樂育高中教音樂是專任，教胡琴和樂團，後來我辭掉改兼任，目前教 1、2 個學生。

問：為何台灣的高中音樂班很少收古琴學生，只有台北華岡和高雄育樂有收，是師資欠缺嗎？

答：嗯，也不是，他們認它的譜和各方面的使用都挺麻煩的，因為古琴不適合用在適合在合奏課，彈古琴的人，不會其他樂器，又要再練，所以像國立新莊高中(高雄)

問：你和葛漢聰老師學習多久？

答：葛老師叫我買琴府我已經出社會了，就教我進復、退復、挑勾，他說：「其他的譜你都會看了，就彈吧。」上課面對面彈，簡捷扼要，自己不要模倣，他先全曲彈，自己去揣摩，他主張琴曲的大架構不太離譜的話就可以了，如果節奏有些和老師不同，他覺得小地方沒關係。

問：葛老師認為曲子彈到如何可以通過？

答：誤認為曲子沒有通過的一天，這也是老師給我的觀念，大概的樣子彈出來就可以了，老師覺得樣子對了，就可以了，因為今天這樣彈，過一陣子彈又不一樣，會認為以前像笨瓜，怎麼這樣彈，心態很重要，要不停的修正，不要

太功利。

問：如果您的學生學沒久就想彈大曲？您認為如何？

答：我一樣會教他，但是當他瀟湘水雲摸熟後，好幾年了，這麼多年彈一首曲子不是很吃虧嗎？別人會彈好多首，他只會一首。

問：老師您喜歡那一類的曲子，粗獷的或細膩的。

答：都很喜歡，每一首曲子都有他的樣子，像每個人的行為舉止不同一樣。

問：您認為曲子彈到什麼程度，很滿意？

答：當你自已很滿意時要聽聽別人的聲音，現在科技發達告成琴派模糊，大家彼此學習，但每個人彈琴都有自已的特點，可能一開始沒有但到後來，慢慢形成，很多大師也是這樣。這邊的古琴學生，有些知道我會胡琴後，也想學胡琴，因為學胡琴有伴可以伴奏、合奏，現在常常會評定一件事物的價值，但學古琴被設定時，推廣就難了。有時覺得自已彈得很滿意了，錄下來，怎麼不是我想的那樣，然後自已哈哈大笑。

問：這大約有 30 多個學生，都來不同天嗎？團體教還是個別教？

答：我們是星二晚上固定上課，也有假日上課的，斷斷續續的，訝門把這場地租下來，有的有鑰匙，有時就到這裡聊天、喝茶，有的忙，另外一批人又會出現，都是成人。

問：學會的網站是台灣唯一給古琴琴人交流的地方，是您製作的嗎？

答：不是，是學會裡的周書凡老師，他也是學校的音樂老師，以前和葛老師學琴。

問：老師為什麼會在這裡做負責人？第幾任？

答：我們是二年一任，可連任，是一般的學會規定，社會局管的，三個月要報一次理監事會議，會長是選出來的，會員有選舉權，一般當理事長就是要花錢的，友情贊助的，四年到就要換人第一任是柯珠美，第二任是鄭光輝是高雄市立信義國小校長，第三任是我，葛老師是顧問。

問：理事長是由誰選出來的？誰有選舉權？

答：會員選出來的，會員先選出理監事，理監事再選出會長，高雄市民才可以當

會員，其他縣市只可以當榮譽會員，可參加活動，沒有選舉權，其實誰當理事長，就準備花錢吧！一般都是友情贊助，「頂一任」的心情，前二任是不彈琴的。

問：會員有什麼福利嗎？

答：音樂會會通知他們，消息比較多。

問：那一派琴曲最喜歡？

答：不一定，彈曲子因人而異，像管平湖彈的曲子很特殊，彈得很好，查阜西也彈得很好，很好文人氣息，每個人都有他的特點，也有派別的時點，管平湖接觸多了以後，比較沒有那些缺點，他從楊時百學，又後川派學過，所以流派有需要那麼侷限嗎？以前的老先生留下一些聲音，你喜歡哪一個當主軸，以那個當特點，但不能一直巴著那條繩子，如果那條繩子斷了，就沒有了。

問：老師，不介意學生彈別的派別的曲子嗎？

答：有些小朋友想彈別的曲子，我會說，我有彈過，但我要再摸熟一點，我會彈什麼就教，儘力做做看，或者我聽過這彈這首曲子，我不熟，介紹你跟那個人學，無所謂，我相信有天才這種人，你給他單一彈法，他敏銳度別高，聽到別人或看到別人他他就會了。

問：台灣有沒有心目中的大師？

答：像管平湖，也沒有大師自許，他只是認真做他自己該做的事「大師」很像廣告用詞，我會佩服很多人，對他們彈出的曲子很佩服，還有對一件事執著的人，像管平湖、葛漢聰，師母俞蓁蓁也是，他是川派的，也可以和他們連絡。

問：學會政府有任何經濟支援嗎？要出版品嗎？

答：沒有，目前只有辦音樂會，會員是自由贊助的嗎？一般的都會贊助，一個月1000元，我們會辦音樂會，再聚個餐，經費都沒了，我們不像有陸有目標、主旨。

問：固定有海外交流的琴社嗎？是誰在連絡？葛老師嗎？俞蓁蓁是大陸人，現在也在教學嗎？

答：以前學會有教，現在沒有，因為在照顧小朋友。

問：選學生有條件嗎？

答：沒有，有人學我就教，不用任何背景。

問：為台灣琴家和大陸琴家的比較

答：台灣琴家比較隨和，大陸壁壘分明，比較會批評。

問：學會有沒有可能把台灣琴家聚在一起，做演出。

答：以前有想過，本來想用琴會大家在一起，有困難的方式，可能是時代的問題，
大家忙。

問：感謝受訪。

附錄十三、1949~2008 台灣的古琴大事紀

時間	活動地點	主辦單位	事 由
1950	中廣美國之音	中廣美國之音	紹元復先生錄音
1960/10/9	台北美國新聞處	海天琴社	梁在平發起成立海天琴社胡瑩堂為第一任社長
1961			陸續出版研易習琴齋琴譜
1962	高雄	胡瑩堂	與夫人舉辦古今展覽名琴數件及書畫展
1970/ /21	台北師範大學禮堂	唐健垣	年青琴友演奏古琴.古箏
1970/9/7	台北實踐堂演奏廳	中華國樂會	王海燕古箏古琴藝專畢業獨奏會
1970/11/28		中華古琴聯誼社	第一次舉辦雅集，南懷瑾、侯濟舟、王憶慈、吳宗漢、梁在平、孫毓芹、唐健垣、賴詠潔、吳永猛、王海燕、汪振華、陶筑生參加.
1971/6/29	台北實踐堂演奏廳	中華國樂會	古琴古箏欣賞會(慶祝開國六十年及<學府>出版)
1986	和真琴社	陳 雯	和真琴社成立
1988/5	國家音樂廳	國家音樂廳	鄭正華與實驗國樂團演奏會
1989/12	國家音樂廳		琴演奏會
1990/9	國家音樂廳		民族藝師孫毓芹先生紀念音樂會
1990/11	台北市立社教館	台北市立社教館	海內外聯合音樂會
1991/5	國家音樂廳	國立藝專	國樂科師生聯合國樂演奏會
1994/4	國家音樂廳	國立藝專	琴箏教授聯合國樂演奏會
1994	國家演奏廳舉	辦古琴獨奏會	

時 間	活動地點	主辦單位	事 由
			七位古琴演奏家到嘉義演奏。
1997	交通大學活動中心 2F 演藝廳		收藏家兼製作家莊鶴鳴先生和古琴演奏家黃永明小姐同台演出，
1999/ 9/23	台北誠品	瀛洲琴社	彈琴復長嘯明月來相照音樂會
1996/5/28	中正大學	金龍文教基金會	財團法人金龍文教基金會，與中正大學合辦 [古調今彈-古琴演奏會]，邀請大陸七位古琴演奏家到嘉義演奏。
1999/11/5	國立台北藝術大學，	國立台北藝術大學，	關渡藝術節 2000 傳統樂展，台北藝術大學王海燕老師指導
1999/11/18	國立台北藝術大學	國立台北藝術大學，	關渡藝術節 2000 傳統樂展，台北藝術大學李楓老師指導
2000	鴻禧美術館	鴻禧美術館	古琴展並一系列演講
2000/10/8	十方樂集	台北市立國樂團	<琴與畫>古琴音樂會 演出者:陳慶燦、李孔元、李楓、李筠。
2001/3/9	南區綜合活動中心	高雄古琴學會	一翦梅—高雄愛琴人聯合音樂會
2001/5/2	台北市立國樂團	台北市立國樂團	古琴音樂會演出者： 黃永明、戴曉蓮、葛瀚聰、李孔元、李鳳云、葛瀚聰
2001/5/19	台北國家音樂廳	國立中正文化中心	邀請大陸古琴名家龔一演出<瀟湘水雲>
2001/5/21	台北國家音樂廳	台北市立國樂團	演出者、黃永明、林 法、丁承運、青欣、張

			清治、余青欣、林法、丁承運
2001/5/22	台北國家音樂廳	台北市立國樂團	
2001/6/18		國立藝術學院傳統音樂學系	傳統音樂賞析
2001 /10/4	台灣大學	台灣大學	邀請張清治老師至[古琴音樂欣賞與實習]課程教授[古琴美學]
2001/10/19	高雄市文化中心	高雄市古琴學會	楊宏榮古琴演奏會
2001/10/25	台灣大學	台灣大學	台大邀請陳玉秀老師至[古琴音樂欣賞與實習]課程教授 [身體放鬆與指間氣運]
2001/10/26	台灣大學	台灣大學	邀請古琴大師唐健垣生.琵琶大師呂培元先生與師生舉行座談; 晚間並在該校視聽小劇場舉行大師講座,針對古琴與琵琶曲目以及 演奏精隨進行精采的演奏與對談.
2001/11/19	台灣大學	台灣大學音樂研究所	邀請張清治演講:琴曲的特性
2001/12/17	台灣大學	台灣大學音樂研究所	邀請李楓老師演講:琴譜源流探討—幽蘭琴譜
2001/12/6	台灣大學	台灣大學	台大邀請陳雯.李楓兩位老師至[古琴音樂欣賞與實習]課程教授曲目[幽蘭]
2001/12/13	台灣大學	台灣大學	台大邀請趙承先生至[古琴音樂欣賞與實習]課程講解[古琴製作與鑑賞]
2002/9/25	台北國家音樂廳	高雄燕巢深水觀	傳統琴曲之夜- 范李彬古琴演奏會

		音禪寺	
2003/3/23	基隆市外木山大武崙	水源地文教基金會	尋找刺歸少年的故鄉之金鯊祭]活動， 會中有充滿人文特色 {化腐朽為神奇，絲桐傳千古}的古琴製作與演奏.
2003/5/25	高雄市立中正文化中心至善廳	高雄市古琴學會	
2003/6/6	嘉義市文化局	嘉義市文化局	
2003/10/15	中壢藝術館	桃園管弦樂團.武顯貴絲竹室內樂團	雅樂風韻音樂會，南華大學雅樂團 演出
2003/11/15	台北國家音樂廳	國立台南藝術學院.	秋宵步月，神人暢，范李彬古琴音樂演奏會
2003/11/19	台灣大學音樂研究所	台灣大學音樂研究所	張清治主講<琴曲的特性>
2003/11/20	台灣大學音樂研究所	台灣大學音樂研究所	琴譜源流探討----幽蘭琴譜
2004/3/26	台北紫藤廬	紫藤廬音樂茶會	【琴歌相和早茶會】茶煙繚繞 絃歌綢繆莊秀珍主持（天穆閣絲絃琴社創辦人）古琴演出：劉行一.曲目：歸去來辭、鳳求凰、陽關三疊、欸乃、漁樵問答
2004/5	國家音樂廳		今古琴懷•廣陵絕響
2004/6/5	林語堂活動	林語堂故居	莊秀珍演講：從古典到風雅現代--- 古琴的傳統文化氛圍與現代性
2004/6/19	林語堂活動	林語堂故居	李楓演講:從長門怨談起

2004/6/8	佛光人文社會學院中國琴學研究中心	林語堂故居	古琴家莊秀珍、美學家潘柏士、製琴家程惠德等主講從古琴的製作、聆賞、演奏技法，推展到中國文人藉琴棋書畫自我陶冶的獨特涵養及生命情調。
2004/6/10	台灣大學樂學學館	台灣大學	大陸琴家成公亮，專題演講[打譜--琴樂傳承的另一種方式]
2004/6/12	林語堂活動	林語堂故居	潘柏世演講：古琴的聆聽美學
2004/6/26	林語堂活動	林語堂故居	程惠德：枯木再顯龍吟---關於一張琴的製作
2004/6/19	宜蘭礁溪火車站前溫泉路廣場	礁溪鄉公所	迎接迎端午節及二龍村的二龍競渡傳統龍舟賽，舉辦「台灣原湯之夜」，佛光大學葉書含古琴演奏
2004/6/19	林語堂故居	林語堂故居	李楓演講從長門怨談起
2004/6/26	林語堂故居	林語堂故居	程惠德演講： 枯木再顯龍吟—關於一張琴的製作
2004/7/3	林語堂故居	林語堂故居	陳國澄：琴心禪韻—琴道的形上世界
2004/7/10	林語堂故居	林語堂故居	蔡本烈：老琴的價值、鑑定與辨偽
2004/7/17	林語堂故居	林語堂故居	孫于涵：歷代琴曲故事與琴曲流變
2004/7/31	林語堂故居	林語堂故居	李孔元：從覺的琴音<好聽>出發—談學琴
2004/8/21	林語堂故居	林語堂故居	黃永明：穿越時空談琴趣
2004/8/28	林語堂故居	林語堂故居	林明昌：風中聆素琴

2004/10/3			
2004/11/9	台北國家音樂廳	台北國家音樂廳	葛瀚聰至台北國家音樂廳演奏，去春泉先生改編的{瀟湘水雲}.
2004/11/6	台北陽明山草山行館	佛光大學琴學研究中心	藝術家進駐草山行館，古琴由程惠德老師進駐斲琴
2004/11/14	高雄市立中正文化中心	高雄市立中正文化中心	楊宏榮古琴獨奏會
2004/11/19	國立實驗國樂團	台北國家音樂廳	飛雲流水，葛漢聰.邵淑芬演出.
2005/1/25	南投縣信義鄉柳家梅園	蔡本烈	梅園琴人聚會
	台北市朱崙街 36 號三樓	瀛洲琴社	瀛洲琴社雅集，演出者：陳慶燦、袁中平、李孔元、李筠、張皓皓等
2005/4/24	台北市和平東路二段 28 號二樓(時空藝術廣場)	瀛洲琴社	瀛洲琴社雅集，演出者:陳慶燦、蘇思棣、張清治、王燕、李楓、李筠、黃貞婷、張皓皓、翁瑞鴻、李孔元、袁中平、蘇思棣、張清治
2005/5/2	台北實驗劇場	音樂廳	<今古流派傳奇>古琴音樂會 演出者:黃永明及小樂團.戴曉蓮.葛漢聰.李孔元.李鳳雲.
2005/5/3	台北實驗劇場	音樂廳	<兩岸琴人薈翠>音樂會 演出者:謝孟儒.李鳳雲.游麗玉.(未演出)戴曉蓮.張清治
2005/5/17	佛光大學	佛光大學人文學院	<道是無情確有情-國際琴學論壇>吳釗.陳國澄.孫于涵.陳國興.琴藝交流.
2005/6/9	台灣大學樂學館	台灣大學	古琴的傳統與現代
2005/6/26	瀛洲琴社	台北市太原路 76	陳慶燦 李筠 李孔元 張培幼 張皓皓 翁瑞

		巷 2 號三樓	鴻. 黃貞婷 陳秀妹
2005/8/6	台中縣立港區藝術中心演藝廳	台中縣立港區藝術中心	斲琴家暨名家聯合音樂會及古琴製作與漆藝研討會 演出人員：古琴/李祥霆、孫于涵、程惠德 主講人：李祥霆、孫于涵、程惠德
2005/10/30	台北市中山堂中正廳	台北市立國樂團	<龔一大師古琴音樂會> 演出者：龔一、黃永明、李孔元、朱育賢、陳弘音
2005/9/24	台北國家音樂廳	高雄市古琴學會	葛漢聰的古琴藝術—胡笳聲
2005/12/29	台灣大學樂學學館	台灣大學	大陸琴家成公亮，專題演講 [打譜--琴樂傳承的另一種方式]
2006/3/11	國立台灣工藝研究所	國立台灣工藝研究所台北展示中心	古琴談唱表演(自由入場)
2006/4/5	桃園樂友絲竹室內樂團	中壢御茶園	邀龔一老師對古琴經驗交流
2006/4/8	台北市中山堂中正廳	台北市立國樂團	2006 台北彈撥藝術節<協奏曲之夜 1~天祭>龔一演奏瀟湘水雲
2006/5/5	埔里藝文中心演藝廳	埔里藝文中心	徐宿珩古箏古琴畢業音樂會
2006/6/3	高雄市音樂館	高雄市古琴學會	愛琴人聯合音樂會
2007/9/21	師大圖書館總館 1 樓大廳	梓作坊古琴造作工房	梓作坊古琴師生
2007/11/3	時空藝術會場	瀛洲琴社	古琴形製展，展出 24 種形製，每週三、六、日開放

			(和平東路 2 段 28 號 2 樓)暨古琴雅集，下午 2 點
2007/11/10	時空藝術會場	瀛洲琴社	陳慶燦主講古琴與文人的關係
2007/11/17	時空藝術會場	瀛洲琴社	陳慶燦、李筠演奏
2008/4/25	「<古琴、音樂與人文精神>跨領域、跨文化」學術研討會	朝陽科技大	主講人：龔敏、張雅婷、黃瓊惠、李美燕、耿慧玲、吳志凱、趙元成、施維禮、郭玉茹、劉振雄、賴慧玲、魏德驥、黃金鷹

附錄十四、國立藝術學院傳統音樂學系 89 學年度〈琴樂與文學〉
課程綱要

課程教授:王海燕老師 開課級別:傳統音樂學系二年級(古琴必修組)

授課時間:民國 89 年 9 月至 90 年 6 月 上課時數:2 小時/週

項目	內 容	
課程簡介	<p>本課程，將從中國文化的層面，分析及講解歷代文人，在古琴音樂中，所發展的琴歌，及所做兩琴相關的詩詞歌賦，以文人的琴韻心聲的點點滴滴.讓學習者能透過古人寶貴的文化資產，提昇學生的氣質與修養.</p>	
課程	<p>(上學期)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 緒論 2. 周代民間詩歌與琴樂 3. 關雎 4. 鹿鳴 5. 蒹葭 6. 漁父辭.滄浪詠 7. 漢代詩詞與琴樂 8. 秋風詞---漢武帝 9 胡笳十八拍 10 琴操---蔡邕 11 大風歌 ---漢高祖 12 晉朝詩詞兩琴樂 13 歸去來辭---陶淵明 	<p>(下學期)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.琴賦---稽康 2. 唐代詩詞與琴樂 3.關山岳---李白 4.聽蜀僧濬彈琴—李白 5.竹枝詞---劉禹錫 6.長相思---白居易 7.陽關三疊---王維 8.宋代詩詞與琴樂 9.鳳凰台上憶吹簫 10.釵頭鳳 12.古怨---姜夔 13. .明代詩詞與琴樂 14.鳳求凰 15.清代詩詞與琴樂 16.道情---鄭板橋

附錄十五、全國文化盃國樂音樂大賽簡章

(1) 參加對象：凡喜愛音樂之學生及社會人士，不美國籍，皆自由報名參加。

(2) 日期：即日起至 96 年 2 月 28 日止(通訊報名以郵戳為憑)

報名方式：一律通訊報名或現場報名

電話：(07)394-7789 · 0929150957 傳真：(07)389-0331

1、通訊報名：

A、請使用現金袋或支票將報名表及報名費寄至行政通訊處

『高雄市郵政信箱 61-32 號』

B、銀行轉帳：大眾銀行大昌分行

銀行帳號：012-02-101595-2 戶名：巴哈創意兒童管弦團

2、現場報名

地址：807 高雄市三民區覺民路 498 號

807 高雄市三民區義德路 117 號

112 台北市北投中央北路二段 42 巷 11 弄 12 號

3、洽詢地點：巴哈創意兒童管弦樂團

(3) 預賽決賽：

南區：高雄市音樂館、鳳新高中或場地良好之環境。(4 月 7、8、14、15 日)

北區：台北師大演藝廳場地良好之環境。(4 月 20 日至 4 月 21 日)

北賽時間地點：參賽證比賽前一週寄達

台北、高雄二區當地預賽決賽(會場若有增加以比賽時間表為準)

比賽項目：

1、國樂：

吹管：邦、笛、嗩吶、陶笛…等

擦弦：二胡、中胡、高胡、板胡、革胡…等

彈撥-橫式：古箏、古琴、揚琴…等

彈撥-豎式：柳琴、琵琶、三弦、中阮、大阮…等

打擊-鼓類：排鼓、花盆鼓、小堂鼓、大堂鼓、鈴鼓…等

打擊-鑼類：小鑼、京鑼、大鑼、雲鑼、十面鑼…等

打擊-鈸類：小鈸、中鈸、大鈸…等

其他：木魚、綁子、碰鈴、磬…等

3、西樂：鋼琴、小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴、豎琴、

古典、民謠吉他。

木管組：豎笛、薩克斯風、口琴、長笛、雙簧管、單簧管、低音管、直
笛、中音笛、高音笛。

銅管組：法國號、小號、長號、低音號(含上低音號)

3、唱歌：流行民謠組、藝術歌曲(聲樂)組。

4、作曲作詞組：

5、打擊組：參賽者需分別準備節奏樂器之自選曲(定音鼓或小鼓擇一)

及旋律樂器之自選曲(鐵琴或木琴擇一)各一首參賽。

(4)、評分標準：

1、音樂基本詮釋：25%—正確的速度、節奏，裝飾音彈奏法，段落表現及
樂曲整體性。

2、技巧：35%—觸鍵清晰度，音色控制，力度表現，踏板技巧。

3、音樂性：30%—樂風及情緒掌握，曲式表現之正統性，樂句處理。

4、曲目難易度：5%—應選擇適合參賽能力、程度之曲目

5、台風、舞台禮儀及服裝儀容：5%—包括上、下舞台及演奏進行中的肢體
語言表現，服裝儀容以整潔為主。

(5)、獎勵辦法：

1、各組前五名評列名次，前三名、特優另頒發獎盃乙座(第一名成績需達 85
分以上，否則從缺。前三名名次不得並列，若遇同分者以採點計算，如
同分同點名次可並列)，其餘成績達獎勵標準者一概列為入選，頒發獎狀
乙張(75 分以尚未滿 80 分為入選，75 分以下不予獎勵)，其指導老師皆

頒發獎狀乙張。

- 2、演奏組成績達 80 分以上皆頒發獎盃。
- 3、得獎學生之指導老師(可以為個人或音樂教室)由大會另頒指導證明乙張，指導老師以一名為限。
- 4、各組前三名者，由公司補助參加國際音樂大賽的團費
第一名：\$15000 第二名：\$10000 第三名：\$5000
- 5、比賽獎金：各組比賽前三名，頒發獎金(報名人數每組達 25 人)
第一名：\$3000 第二名：\$2000 第三名：\$1000
- 6、每組前三名之得獎學生另製作指導獎杯贈予其指導老師

附錄十六、國立台灣工藝研究所九十四年度工藝人才培訓招生簡章 (古琴製作)

一、宗旨：傳承工藝技術，培養工藝種子人才，透過產品設計討論與協力製作等研習過程，培養學員認識工藝設計與生活環境及產業加工技術之間的關係，建立工藝傳承倫理，推廣生活工藝之美。

二、辦理單位：

指導單位：行政院文化建設委員會

承辦單位：國立台灣工藝研究所

三、實施對象：

(一)從事工藝相關之業者。

(二)產品設計專業人員。

(三)從事美術、工藝、設計之老師。

(四)大專院校美術、工藝、設計等相關科系學生。

(五)對美術工藝有濃厚興趣者。

詳情請參閱附表一各科研習要點說明。

四、研習內容：

(一)本期研習科目分成七類科：

- 1、進階藍靛染藝研習班
- 2、植物染技藝研習班
- 3、首飾金工技藝研習班
- 4、陶瓷燈飾與餐具用品技藝研習班
- 5、傳統樂器製作與木胎漆藝研習班
- 6、竹材與複合材結合技藝研習班
- 7、漆藝技藝研習班

各類科分別訂定主題、編排課程，訓練學員經由資料蒐集、設計構想、研討修正、設計製圖、產品製作等流程，學習實務操作，充分體驗設

計與加工技術之密切關係。研習期間由本所技術人員輔導，並配合課程內容之需求，延聘學者、專家指導。

(二)研習期末，舉辦作品觀摩會，藉以互相觀摩、切磋；於研習結束後，編輯研習成果專輯，供研究參考。

五、研習內容與招收名額：詳閱附表

六、研習日期：詳閱附表二。

七、研習地點：本所

地址： 542 南投縣草屯鎮中正路 573 號

電話： (049)2334-141

八、報名日期：

(1)進階藍靛染藝研習班：即日起至 3 月 30 日前寄至本所染織工坊收。

(2)漆藝技藝研習班：報名期間自 4 月 1 日：至 4 月 20 日止。

(3)植物染技藝研習班等 5 科班：即日起至 5 月 31 日截止自

*一律以掛號郵件報名，逾截止日期到件者恕不受理。

*報名郵件，務請於信封面加註報名班別。

九、報名方式：

(1)進階藍龍染藝研習班：請查閱國立台灣工藝研究所網站，進階藍籠染藝研習班招生簡章規定報名。洽詢電話： 049-2334141 *13

(2)植物染技藝研習班等 6 班，請依報名表內容需求填寫(詳見附表三)。

郵寄： 542 南投縣草屯鎮中正路 573 號

國立台灣工藝研究所技術組林哲廷先生收

洽詢電話： (09)2334 祖 141 轉 240

十、錄取標準：依報名表中對於研習主題、加工技術之認識、設計構想、設計關或草圖及工作經驗報告為審核標準'擇優錄取。

十一、錄取通知：

(1)進階藍能染藝研習班： 4 月初寄發錄取通知。

(2)漆藝技藝研習班：4月30日寄發錄取通知。

(3)植物染技藝研習班等5班：統一於6月15日前寄發錄取通知。

十二、經費：

(1)各科酌收學費，費用詳見附表二。

(2)研習所需基本材料、工具由本所提供(部分工具視課程需要自費選購)。

惟學員作品與公有工具、材料，不得攜離本所。

(3)研習學員應自行負擔膳宿費，本所提供住宿，住宿學員酌收水電及寢具清潔費、管理費等，接獲錄取通知後，應依規定期限繳納始得辦理參加研習。

(4)為確定實際參加研習名額，於接獲報名錄取通知單時，應依規定在期限內繳交保證書及研習學費始得辦理參加研習。

(5)研習學員，無正當理由退訓者，已收費用恕不退還。

十三、研習成績考核：研習成績依研習態度及作品優劣綜合評定，研習期間缺席超過規定時數(三日)，或學習成績不及格者，不發給結業證書。

十四、學員作品經本所展示運用一年後，(除需留置本所作為教學示範教材用途)得可酌收材料費購回。

十五、其他事項：

(一)為安全考慮，有身孕之女性及患有法定傳染病者，請勿報名參加，倘經錄取後發現有違上述情況者，得辦理自動退訓，已收費用核日計算退還餘額，不得異議。

(二)各班別訂定之錄取名額，未達到二分之一以上者，則取消辦理該班之研習。

(三)其他未盡事宜，則隨時修訂公佈之。

附錄十七、古琴網站

1. 國立台南藝術學院古琴介紹 <http://art.tnca.edu.tw/ethnomu/sub4-1.htm>
2. 古琴記事圖錄 <http://www.tco.gov.tw/guqin/index2.htm>
3. 琴韻 <http://www.taconet.com.tw/mingw/>
4. 瀛洲琴社 <http://zenart.hijump.hint.net>
5. 清音軒 <http://www.odiestudio.com/sun/>
6. 古琴 <http://www.choifookkee.com.hk/archive/main.htm>
7. 醒心琴韻 <http://bj.netsh.com/bbs/80074/>
8. 琴曲下載 <http://music.huain.com/list.php?type=6>
9. 古琴 http://ch.huain.com/6_index.html
10. 名曲下載 <http://www.chinakongzi.com/2550/music/>
11. 南風琴社 <http://myweb.hinet.net/home15/yuqinqin/>
12. 天音 <http://www.yztianyin.net/gqyl/index.htm>
13. 清商調 <http://minyue.vip.sina.com/qingshangdiao/index.html>
14. 中國古琴 <http://www.chineseguqin.com/>
15. 廣陵雅韻 <http://minyue.vip.sina.com/zhuanti.html#hujia>
16. 清音軒 <http://www.odiestudio.com/sun/>
17. 琴界動態 <http://www.china.org.cn/chinese/zhuanti/279806.htm>
18. 中華古韻 <http://www.chinamedley.com/>
19. 琴人 http://www.chinamedley.com/juxian/index_5.shtml
20. 琴譜下載 <http://140.116.82.181/~guchin/htm/all.htm>
21. 琴曲及音樂下載 <http://www.guqu.net/soft/52.htm>
22. 學琴 <http://www.liuhui.net/guqin/promotion.htm>
23. 燦爛的中國文明 <http://www.chiculture.net/>
24. <http://www.china.org.cn/chinese/zhuanti/worldheritage/375536.htm>

25 文苑 <http://163.20.173.1/~t88fh163/>

26. 詞的吟唱 <http://cls.admin.yzu.edu.tw/TZ300/sing/sing.htm>

27. 氣象萬千的唐代古琴演奏藝術

<http://minyue.vip.sina.com/lixiangting/catalog.htm>

附錄十八、臺北市文山社區大學古琴課程內容 (95 年第二學期)

琴學與學琴：古琴進階

課程大綱

第一週 琴曲演練－演練曲目：仙翁操、陽關三疊、舊曲複習。

第二週 琴曲演練－演練曲目：仙翁操、陽關三疊、舊曲複習。

第三週 琴曲演練－演練曲目：仙翁操、陽關三疊、舊曲複習。

第四週 琴曲演練－演練曲目：仙翁操、陽關三疊、舊曲複習。

第五週 琴曲演練－演練曲目：仙翁操、陽關三疊、舊曲複習。

第六週 琴曲演練－演練曲目：秋風詞、陽關三疊、舊曲複習。

第七週 琴曲演練－演練曲目：秋風詞、陽關三疊、舊曲複習。

第八週 琴曲演練－演練曲目：秋風詞、陽關三疊、舊曲複習。

第九週 公民週－課程博覽會。

第十週 琴曲演練－演練曲目：秋風詞、陽關三疊、舊曲複習。

第十一週 琴曲演練－演練曲目：秋風詞、良宵引、舊曲複習。

第十二週 琴曲演練－演練曲目：秋風詞、良宵引、舊曲複習。

第十三週 琴曲演練－演練曲目：秋風詞、良宵引、舊曲複習。

第十四週 琴曲演練－演練曲目：秋風詞、良宵引、舊曲複習。

第十五週 琴曲演練－演練曲目：湘江怨、良宵引、舊曲複習。

第十六週 琴曲演練－演練曲目：湘江怨、良宵引、舊曲複習。

第十七週 琴曲演練－演練曲目：湘江怨、良宵引、舊曲複習。

第十八週 期末全校活動。

課程目標

選課學員條件 本課程為進階班，新生得先面試以確定程度適合本課程學員之進度。選擇本課程之學員基本上得認同並願意接受本課程之教學立場與方法