

南 華 大 學
民 族 音 樂 研 究 所
碩 士 論 文

中 國 宮 廷 古 琴 之 研 究

Chinese imperial court Guqin Study

研 究 生：賈方齡

指 導 教 授：周純一主任

中 華 民 國 101 年 1 月 5 日

南 華 大 學

民族音樂研究所

碩 士 學 位 論 文

中 國 宮 廷 古 琴 研 究

Chinese imperial court Guqin Study

研究生：賈方齡

經考試合格特此證明

口試委員：吳 鈞

沈 冬

周 純 一

指導教授：周 純 一

系主任(所長)：周 純 一

口試日期：中華民國 101 年 1 月 5 日

致謝詞

藉由本篇幅，我要向一些人表達我內心誠摯的感謝，沒有他(她)們的教導、支持及鼓勵，我是難以完成這篇論文之撰寫工作的。

一直以來我就有個夢想驅使著，憑著自己對古琴的鍾愛，勇敢地報考南華民族音樂學研究所，感謝南華民族音樂學研究所收錄了我，讓我實現了我的夢想，在此感謝南華民族音樂學研究所所有的師長與同學們。

感謝指導教授周純一主任，寫作論文期間，每回與周老師會面交談，他總是那麼鉅細靡遺，那麼寬宏大量，盡其所能，不厭其煩地指導愚魯的我，我心中總懷著無限的愧疚與感激。深感我的生命，能在這樣的耳順階段得到周老師的指導，不只是我的福分，更應萬分珍惜，對周老師我將銘記終身。

感謝論文的口試委員：中國琴會會長吳釗先生，以及臺大音樂研究所沈冬教授，於百忙中仍抽空前來為我舉行口試，並以豐富的學識素養，在論文上給我提撥建言與指教，導正了我的論文方向，才使得我的論文得以順利完成。

朱雲(龍安)先生，是影響我一生最重要的老師，沒有他就沒有今天的我，他不只開啓我的古琴之路，也是引領我繼續向前的良師，他待我如師如父。如今老師與師母均已歸道山，我對他們滿是感恩與敬意，尊敬他們是我這一輩子的事。

鄭正華老師是我的第二位古琴老師，除了教導我琴藝，也提供我相關資料，充實我的論文內容。朱龍安老師的外孫吳元豐，看著他從未出世到現在已是哲學博士，替朱老師與朱玄師姐感到欣慰，謝謝小豐對我這個阿姨寫的論文，毫無保留的指正，還有朱龍安老師的公子朱甌師兄、外孫女元嘉，一起獻上我的感謝。

朋友是我一生最寶愛的資源，好友徐孝育無視自己忙碌的志業，始終以實際行動協助我，

還不時探問論文進度，是我背後最有力的支柱。玉純、焄娥、文宏同樣一併感謝。

當然我家的兩個寶貝女兒千怡與靖詒是一定要感謝的，他們傾全力的體諒我、支持我，生活上的關懷照顧，身體上的噓寒問暖真的是無微不至，雖然說她們是我的女兒幫助媽媽是應該的，但是她們總得犧牲自己才能成全於我。最初我的如意算盤打得是課業上和電腦上她們鐵定會樂意代打，殊不知她們給我的激勵卻是：讀書要自己來，否則我們不是幫媽媽作弊了嗎？也只有這種大義滅親的激勵，讓我成長，也終於讓我完成了艱辛的研究所課業及論文之路。

最後，要感謝我摯愛的三個人，我的父母和先夫。我的父親賈子勇先生早在我高三剛畢業大學未放榜那年就因病過世，母親賈王傳文女士以九五高齡離開人世已四年，先夫黃義忠二十年前因車禍也捨我而去。我帶著兩老的教誨，以及對先夫的思念，撫育兩個孩子，艱苦度過我的歲月。如今多麼希望他們能親眼看見我的努力，多麼希望他們能與我一起分享我的一點點成果，無奈這是我這一生永遠無法彌補的遺憾。僅以此論文獻給他們。

中文摘要

本論文題目訂為「中國宮廷古琴之研究」，分四章節敘述之：

第一章緒論，包含四個項目，第一、研究動機與目的；第二、寫作範圍與內容；第三、方法與原則；第四、預期成果。

第二章談論中國宮廷中的頌琴，從帶有神話色彩的古琴開始，到進入信史以後為止。

第三章講述中國宮廷中的雅琴，包括：善於彈琴、聽琴、賞與罰、以琴做為勸諫的工具、撰樂書琴譜、宴集、琴待詔、琴與文學藝術、實物琴等九個項目。

最後第四章為結論，對宮廷中的頌琴與雅琴做個總結。

關鍵字：中國宮廷、頌琴、雅琴

Abstract

The topic of the thesis "Chinese imperial court Guqin Study" will be recited in four chapters.

Chapter one, preface, is divided and discussed into four segments, 1. research motivation and purpose, 2. content, 3. principle and framework, 4. expected outcome.

The second chapter traces the timeline of Chung Chin in the Chinese imperial court, from mythical Guqin to a true and reliable history.

Chapter 3 illustrates Yaqin in the Chinese imperial court, including skills of playing, listening, reward and punishment, using qin as a tool of remonstrate, compose musical sheet, banquets, reception, relationship between qin with literature and art, and the real qin in object.

The last chapter concludes the Chung qin and Yaqin of the Chinese imperial court.

Keywords: Guqin, Chung Chin, Yaqin

目錄

內封面	I
論文口試合格證明書	II
致謝詞	III
中文摘要	V
英文摘要	VI
目錄	VII
第一章 緒論	1
一、研究動機與目的	1
二、寫作範圍與內容	2
三、方法與理論	2
四、預期成果	4
第二章 中國宮廷中的頌琴	5
第一節 帶有神話色彩的古琴	5
第二節 夏商周三代之宮廷頌琴	9
第三節 秦漢三國晉之宮廷頌琴	14
第四節 南北朝之宮廷頌琴	19
第五節 隋唐宋之宮廷頌琴	26
第六節 元明清之宮廷頌琴	41
結語	50
第三章 中國宮廷中的雅琴	53
第一節 善於彈琴	53
第二節 聽琴	60
第三節 賞與罰	69

第四節 以琴做爲勸諫的工具·····	71
第五節 撰樂書琴譜·····	74
第六節 宴集·····	78
第七節 琴待詔·····	81
第八節 琴與文學藝術·····	84
第九節 實物琴·····	98
結語·····	121
第四章 結論·····	123
引用及參考書目·····	125

中國宮廷古琴之研究

第一章 緒論

一、研究動機與目的

本人就讀東海大學中國文學系時，朱龍安先生正在東海大學教授書法¹，遂於大三時拜朱先生為入室弟子，兼習古琴、國畫。

民國六十四年朱龍安先生辭世，琴聲嘎然息鳴。續與其女：中興大學朱玄教授談藝問學，遂使琴、書、畫均得不輟。民國八十八年，大陸琴笛專家鄭正華先生旅臺授藝，隨之另習琴曲數十，得窺張子謙廣陵派琴風。本人教書生涯結束後，為進一步充實自己，於是進入南華大學民音所進修。民音所對民族音樂的養成充實而完備，使我聯結起古琴與民族音樂的情感，深知古琴文化不僅是中國之遺產，更乃是世界文化之遺產。若能克盡一己之力，在古琴研究上有所著力，亦是一番心意。

本論文以古琴為線索，中國宮廷為範圍，論題鎖訂在中國宮廷古琴這一區塊的研究上。為什麼以中國宮廷古琴為研究向度，主要原因在於學界研究宮廷古琴論著者少，而著眼於文人和百姓者多之故。當然，研究宮廷古琴論著者少並不代表它就是重要的，但是從《周禮·春官宗伯·瞽矇》所言：「瞽矇掌播鞀、柷、敔、塤、簫、管、絃、歌。諷誦詩，世奠系，鼓琴瑟」²，知道自周朝開始即有由「瞽矇」掌播鞀、柷、敔、塤、簫、管、絃等各類樂器，及說唱吟誦古事、祖宗歷史和鼓琴瑟的記載，往後朝代宮廷內以不同的方式接觸古琴，使古琴得以穩定發展。

¹ 筆者按：朱雲先生字龍安(庵·龔)，浙江人，民國 38 年遷臺，任彰化縣警察局秘書，得「儒警」雅號。民國 55 年起任教東海大學中國文學系，教授書法、古琴。與馬壽華、黃君璧、陶壽伯等組「十人書展」定期舉行展覽。精琴棋書畫，書室名「六穉齋」，自稱所學皆稚，真謙謙君子也。另每日晨起於上班前登八卦山頂，教授太極拳、劍、棍、棒、刀等十八般武藝，可謂文武全才。桃李海內外，入室弟子多人，均學有所成。不幸逝於民國 64 年，享年 69 歲。

² 賈公彥疏《十三經注疏三·周禮卷二十三·春官·瞽矇》，藝文印書館，第 358 頁。

加上孟子曰：「上有好者，下必有甚焉者矣」，宮廷扮演「上有好者」馬首是瞻的角色，引導下者效之而更甚焉，所以宮廷古琴是重要且值得研究的，因而有本論文之書寫：藉此論文探索中國古代宮廷成員對古琴的態度；藉此論文，找到尚在人間的宮廷古琴歷史；藉此論文，提供現代人對皇宮大內古琴的認知。

二、寫作範圍與內容

本論文的寫作範圍訂在「中國宮廷」，而「中國宮廷」則界定在曾經在中國大陸這塊土地上所建立的過的朝代，包括自神話傳說時代起，歷經商、周、秦、漢、三國、兩晉、南北朝、隋、唐、宋、元、明、清為止。至於民國，已無宮廷存在，故不在本論文書寫範圍內。

本論文的寫作內容以古琴為主軸，古琴在宮廷中的作用不外乎祭祀用及娛樂用，作為祭祀用的琴稱為頌琴，作為娛樂用的琴則稱為雅琴，本文描寫與探究的內容即為宮廷中的頌琴和雅琴，從頌琴與雅琴這兩個系統來探究中國歷代宮廷內的古琴角色。頌琴用在祭祀天、地、山川、鬼神及朝廷吉禮等，而雅琴則為宮廷成員做為生活涵養，或增加生活品質，或為了附庸風雅，又抑或真正喜歡而想學琴等而接觸古琴。

至於宮廷成員則包括皇帝本身、后妃、諸子、公主、皇親國戚甚至太監等。敘述他們在宮廷內所有與古琴有關的活動：包括對古琴的好惡、宮廷內所收藏與使用的琴、宮廷內所斲的琴、宮廷內所著的琴書琴譜、皇帝與琴待詔的故事，所作的與琴有關的詩文書畫。至於太監，他們雖然不是皇族，不過他們因身居宮中，又經常隨侍皇室成員左右，古琴對他們自有相當程度的影響，故亦一併討論之。

三、方法與原則

因為本論文著眼於已經成為歷史的宮廷古琴，所以就必須從文獻中尋找相關記載，從文獻中，梳理出古琴在宮廷中所扮演的角色，它在宮廷中是如何被運用的，以及宮廷成員對古琴的態度。本文偏向資料蒐集整理及介紹之性質，非思辨性與道理深度的闡釋。

所用的方法是依筆者個人的分析視點來操作，希望運用以下跨學科的方式來處理宮廷古琴文化的研究，茲分點說明之：

第一、文獻探討法：不論古代文獻的原始資料或後人解釋的二手資料，如佚史、野史、類書、個人的詩詞歌賦集、樂器、書法、繪畫等等入手，要求對於本論文內容之有效性為主。

第二、神話學理論法：因為本論文一開始就講述到神話，故用神話學理論來處理和解釋神話，進一步瞭解神話背後所隱藏的文化意義。

第三、歷史學方法：本論文寫得是過去的歷史，所以用歷史學的眼光探究他們對歷史的解讀，並以詮釋學方法去理解歷史家對古琴文化的歷史書寫。

第四、考據學方法：文獻難免有真偽，故用考據學的知識與方法，務求去偽存真。

第五、人類學方法：因為本論文是研究「人」的行為的，故也用到人類學的方法，觀察中國人古琴行為，進一步解釋古琴作用在宮廷中的意義。

第六、民族音樂學方法：本論文因為用到古琴的文獻，故也涉及到民族音樂學，希望藉用民族音樂學之研究法，去進行文獻作業。

在研究的過程當中，筆者掌握四項理論原則：

一、文獻的民族志書寫：書寫自文獻中得到的想法，及當下的感受。

二、圖像學民族志書寫：對於圖像的解讀與書寫。

三、史學理論的民族志書寫：透過史事，用歷史使命感的方式書寫古琴，從這些史書找出當代的古琴觀。

四、藝術審視：對於古琴所衍生的藝術、彈者行為儀式等的審視。

四、預期成果

(一)確立各朝代對頌琴與雅琴的定位：各朝代在琴的運用上，不外乎頌琴與雅琴兩系統，藉由本論文確立各朝代對頌琴與雅琴的定位。

(二)探究各朝代宮廷成員與琴之關係：宮廷成員隨個人喜好的不同，與琴之關係亦不同，不僅關係著琴的發展，亦影響下位者對琴的取向。

(三)尋找現有之各朝代宮廷琴器：由於古琴多由木製，再加上朝代更替，戰火摧殘，要完整保存實屬不易，尤其地下出土更為難得，本文僅就聞名者數張欣賞之。

(四)敘述各朝代宮廷琴與民間琴人之相關故事：宮廷成員所從事的任何琴事，皆與民間琴人脫離不了關係，包括彈琴斲琴著書，因此宮廷成員與民間琴人之互動就格外重要了。

(五)尋求各朝代宮廷古琴與正統文學之關係：由於宮廷成員身居皇宮大內，經濟不虞匱乏之下，亦將畢生精力傾注於個人喜好，文學創作即為其中之一，導致歷朝歷代留下的宮廷文學相當豐富，宮詞、宮體詩等即是宮廷的產物。

(六)瞭解各朝代宮廷之古琴美學：清朝康熙皇帝曾經感嘆道「夫琴不過樂中之一器耳，乃精求其理，逐至和天人，通神明，純君道，表臣職，正心修身，阜財解慍，無善不具，何其廣大而淵微歟。然則朕之崇德淑性以誠和萬邦也，殆於琴乎遇之」，古琴就只是個樂器而已，真有那麼的至高無上嗎？值得本文加以一探究竟。

第二章 中國宮廷中的頌琴

第一節 帶有神話色彩的古琴

神話色彩下的古琴出現在幾個帝后身上，如：庖犧、女媧、神農、黃帝、帝堯、帝舜和夏禹，以下分別簡述古琴與這幾個帝后的關係：

一、庖犧(伏羲)

庖犧與琴的關係，根據《永樂琴書集成卷第十四·歷代彈琴聖賢上》記載曰：

庖犧生有聖德，仰則觀象於天，俯則觀法於地。旁觀鳥獸之文與地之宜，近取諸身，遠取諸物，始畫八卦以通神明之德。斲桐為琴，以修身理性反其天真。其樂曰《立基曲》、曰《駕辯》³。

明人認為庖犧已能斲桐木為琴，且琴的音樂作用是可以修身理性返歸天真的本性。連琴曲的名稱都有了，稱為《立基曲》、《駕辯》。

又《永樂琴書集成》引《琴始錄》曰：

伏羲氏見鳳集於桐乃作琴，象鳳首尾翅足立高三尺，乃長三尺，增六寸六分，乃法六律六合之會，象周天之數，應五行之用。取桐為身，製神蠶為絃，作《靈雲操》，感天地應祥，神龍並降，後作琴者則而象之⁴。

說伏羲氏看見鳳集於桐木之上，乃取桐木作琴，用神蠶製作琴絃⁵，並作琴曲《靈雲操》。以後作琴的人，都以之為準則。明朝人認為伏羲(庖犧)不但能用桐木作琴，而且琴作出來的形狀像鳳。還知道用繭製作琴絃。

³ 《永樂琴書集成卷第十四·歷代彈琴聖賢上》，新文豐出版公司，西元 1983 年，第 1183 頁

⁴ 《永樂琴書集成卷第十六·歷代彈琴聖賢上》，新文豐出版公司，西元 1983 年，第 1416 頁

⁵ 《辭海》：蠶為繭的俗字，臺灣中華書局，西元 1998 年，第 3940 頁。

二、女媧

在中國古代神話中，繁衍人類的任務，就交給了庖犧和女媧兩兄妹。唐李冗《獨異志卷下》曰：「昔宇宙初開之時，只有女媧兄妹二人，在昆侖山，而天下未有人民。議以爲夫婦，又自羞恥。兄即與妹上昆侖山，咒曰：天若遣我兄妹二人爲夫婦，而煙悉合，若否，使煙散。於煙即合，二人即結爲夫婦」⁶。

以神話學來看，中國之始祖是庖犧、女媧兩兄妹而成爲夫婦，依前述庖犧作琴，那麼女媧與琴的關聯就出現「宓犧置琴，女媧和之」，《永樂琴書集成》曰：

女媧生有神聖之德，代宓犧立，號曰：女希氏，作笙簧，又曰：宓犧置琴，女媧和之，是知女媧亦善琴焉⁷。

由以上引文可知，明朝人認爲具備神聖之德的女媧，除與宓犧彈琴唱和外，女媧還製作樂器笙簧。這表示神話之具有繁衍的連續性，而在音樂藝術上顯示琴與笙簧有合奏的共鳴性，音樂之受到重視可知。明人將神話敘說直指中國男女始祖，並說明古琴非獨彈，而是有「合作」性質的合奏。

三、神農

西漢桓譚《新論·琴道》曰：「琴，神農造也。琴之言禁也，君子守以自禁也。神農作琴，昔神農氏繼伏羲而王天下，上觀法於天，下取法於地，於是始削桐爲琴，練絲爲絃，以通神明之德，合天地之和焉。神農氏爲琴七絃，足以通萬物而考理亂也」⁸。東漢許慎《說文解字》也說：「琴，禁也，神農所作，洞越，練朱五絃，周加二絃，象形」⁹。西漢桓譚和東漢許慎都說琴是神農所造。

⁶ 唐李冗《叢書集成初編·獨異志》，北京中華書局，西元1985年，第51頁。

⁷ 《永樂琴書集成卷第十四·歷代彈琴聖賢上》，新文豐出版公司，西元1983年，第1183頁。

⁸ 《叢書集成初編·桓子新論·琴道》，北京中華書局，西元1985年，第3頁。

⁹ 許慎撰段玉裁注《說文解字》，臺北蘭台書局，第639-640頁。

《永樂琴書集成卷第十·歷代彈琴聖賢上》言：「神農斲木爲耜，揉木爲耒，耒耨之用，以教萬民。以赭鞭鞭草木，始有醫藥。做五絃樂之瑟，又削桐爲琴，繩絲爲絃，以通神明之德，合天人之和焉」¹⁰，說明伏羲斲桐爲琴，繩絲爲絃，以通神明之德，兼合天人之和。看出古代聖王以音樂教化人民，以順應天道與人心，強調德化的重要性。

四、黃帝

明朝人將造律依附在黃帝身上，《永樂琴書集成卷第十四·歷代彈琴聖賢上》記曰：

黃帝時，容成子有道，知音律，初為黃帝造律，帝將會神靈於西山之上，乃駕象車，六蛟龍，畢方並轄，蚩尤居前，風伯進掃，雨師灑道，鳳凰覆上，乃到太山合鬼神。帝以號鐘之琴，奏清角之音¹¹。

從黃帝開始有「律」，為黃帝造律的是知音律的容成子。有一次，黃帝將在西山之上會神靈，此時異象顯現：駕象車，六蛟龍，畢方並轄，蚩尤居前，風伯雨師進掃街道，鳳凰在天空盤旋護駕，最後到了太山，黃帝用「號鐘」琴，撫奏清角雅音，與鬼神合而為一。

黃帝時期仍然充滿了神話，天、地、人合一的觀念不變。用古琴音樂來修身理性，返回天真、通神明之德，合天人之和、以及合鬼神，使天、地、人達到合一的境界。

五、帝堯

北宋郭茂倩《樂府詩集卷五十七·琴曲歌辭一》引《古今樂錄》曰：

堯郊天地，祭神座上有響，誨堯曰：水方至為害，命子救之。堯乃作歌。南朝宋謝希逸《琴論》曰：《神人暢》，堯帝所作。堯彈琴，神降其室，故有此弄也¹²。

這說明南朝宋謝希逸認為，堯帝所作琴曲叫《神人暢》，是因堯在彈琴時，有神降臨其室而作此

¹⁰ 《永樂琴書集成卷第十四·歷代彈琴聖賢上》，新文豐出版公司，第 1184 頁。

¹¹ 《永樂琴書集成卷第十四·歷代彈琴聖賢上》，新文豐出版公司，第 1184 頁。

¹² 北宋郭茂倩《樂府詩集卷五十七·琴曲歌辭一》，臺北里仁書局，第 824 頁。

曲。唐宋之際流傳著堯使無勾作五絃琴，堯在郊祀天地時，祭神座上發出響聲，教誨堯說：有水危害，命你去救水，堯因此而作琴曲《神人暢》。朱長文《琴史》也說：

帝堯宅天下，其聖神之妙用，則蕩蕩乎民無能名者也。其事業之餘跡象，則巍巍乎其有成功者也。舊傳堯有《神人暢》，古之琴曲，和樂而作者命之曰暢，達者兼濟天下之謂也。憂愁而作者，命之曰操。窮則獨善其身之謂也。夫聖而不可知之謂神，非堯孰能當之¹³。

帝堯成爲天下共主後，他的聖神浩蕩到人民都無法形容得地步，治理天下的事業，高遠而成功。而琴是法度之一，當《大章》之作，琴聲就能和順。堯作琴曲《神人暢》，爲了和樂而作，取名爲「暢」，是因爲暢達以後可以兼濟天下。如果是憂愁而作，就取名爲「操」，是因爲困窮了就獨善其身。

六、帝舜

舜的音樂教化在《尚書·虞書·舜典》記載道：

帝曰：夔命汝典樂，教胄子，直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲。詩言志，歌永言，聲依永，律和聲，八音克諧，無相奪倫，神人以和。夔曰：於！予擊石拊石，百獸率舞¹⁴。

舜命夔爲樂官，用音樂教育子弟，讓子弟們「直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲」。再者「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲」，使得金、石、絲、竹、匏、土、革、木八音可以和諧，不失去相互間的次序，使神人的關係和諧。音樂成爲神與人之間溝通的橋樑。夔說：「好！我擊打石磬，好使各種獸類都能隨著音樂起舞」。舜重視詩歌和音樂的教育，認爲可以陶冶人的內在情操，最終目標是感天動地，天人合一。

舜很重視音樂的教化意義，據西漢戴聖《禮記卷三十八·樂記》記載：「昔者舜作五絃之琴，以歌南風，夔始制樂，以賞諸侯，故天子之爲樂也，以賞諸侯之有德者也，德盛而教尊，五穀

¹³ 《文淵閣欽定四庫全書子部藝術類·朱長文琴史卷一》，商務印書館，西元 1983 年，第 2 頁。

¹⁴ 孔穎達疏《十三經注疏禮記卷三·尚書》，北京中華書局，西元 1998 年，第 46 頁。

時孰，然後賞之以樂」¹⁵，可以說具有政治安定，國家大治的樂教功用，朱長文《琴史》更進一步闡釋道：

舜繼堯位，刑政日以明，禮樂日以備。……帝之在側微也，以琴自樂。孟子曰：「舜在牀琴，概雖瞍象之難而絃歌不絕，所以能不動其心，孝益烝也。舊傳有思親操，此之謂乎？」及有天下，彈五絃之琴，以歌南風，而天下治。其辭曰：南風之薰兮，可以解吾民之愠兮，南風之時兮，可以阜吾民之財兮。當是時，至和之氣充塞上下，覆被動植，書曰：「簫韶九成，鳳凰來儀，和之極也」¹⁶。

舜即帝位後，彈五絃之琴，歌南風之曲，天下都得到安治，舜唱的南風歌辭意思是：舜治理的天下如和煦的南風，可以紓解人民的怨怒；如合時宜的南風，可以增加人民的財富，使人民安居樂業，正如《書經》所說的「簫韶九成，鳳凰來儀」，全國上下都充滿了至和之氣。

而舜的《南風》歌辭，直是《禮記卷三十七·樂記十九》「是故治世之音安以樂其政和，聲音之道與政通矣」¹⁷的寫照，且以《書經》「簫韶九成，鳳凰來儀，和之極」形容全國充滿至和之氣，這種政通人和蘊含了「子謂《韶》盡美矣，又盡善也」¹⁸的至和之極的美學。

第二節 夏商周三代之頌琴

歷史上夏商周合稱三代，夏是中國王朝的開始，而自甲骨文出土以後，商朝成爲信史時期的開始。本節擬敘述古琴在夏商周三代所扮演的頌琴角色：

一、夏禹

夏禹因治水有成而作樂，據《呂氏春秋卷五·仲夏紀五·古樂篇》記載：「禹立，勤勞天

¹⁵ 孔穎達疏《十三經注疏禮記卷三十八·樂記》，北京中華書局，第 677 頁。

¹⁶ 《文淵閣欽定四庫全書子部藝術類·朱長文琴史卷一》，商務印書館，西元 1983 年，第 839-4 頁。第 2 頁。

¹⁷ 孔穎達疏《十三經注疏禮記卷三十七·樂記》，北京中華書局，第 663 頁。

¹⁸ 《論語·八佾第三》，新譯四書讀本，三民書局，西元 1993 年，第 96 頁。

下，日夜不懈，通大川，決壅塞，鑿龍門，降通澗水以導河，疏三江五湖，注之東海，以利黔首。於是命皋陶爲《夏籥》九成，以昭其功」¹⁹，可知夏禹夙夜匪懈的治水通大川，以利於百姓，並命皋陶作《夏籥》九成，以昭顯禹的功績，《夏籥》九成是歌頌大禹治水的大型記功樂舞。

《史記·夏本紀》載曰：「大禹於是夔行樂，祖考至，群後相讓，鳥獸翔舞，《籥韶》九成，鳳凰來儀，百獸率舞，百官信諧」²⁰，夏時夔擔任樂師，大禹命他譜定樂曲，供祖先亡靈降臨欣賞，各諸侯國君相互禮讓，此時鳥獸在宮殿周圍飛翔、起舞，《籥韶》奏完九段，鳳凰被召來了，群獸也都舞起來了，百官一派忠誠和諧，夏的宮廷音樂已經有祭祀祖先的功用。

夏禹時期作琴絃的蠶絲，其產地據《史記·夏本紀》記載：「海岱維青州：嶠夷既略，濰、淄既道。……萊夷爲牧，其筐蠶絲」²¹，它是來自於萊夷地區，當大禹治水時，大海到泰山之間是青州，在這個地區平治之後，淮水、淄水也得到了疏通，使得萊夷地區有了水而得以放牧，遂進貢用筐盛著用來作琴絃的蠶絲。

《尚書·禹貢》更載曰：「桑土既蠶……厥筐繫絲……海岱及淮惟徐州，淮、沂其乂，蒙、羽其藝，嶧陽孤桐」²²，說明大禹時期種桑養蠶、製作蠶絲，有了蠶絲後，經過大禹治水，海岱及淮維徐州，在這個地區治理了淮水、沂水，使得蒙山、羽山一帶可以種植作物。遂進貢嶧山南面生產的的桐木，孔安國注曰：「嶧山之陽特生桐，中琴瑟」²³，孔安國認爲這是生產琴色的桐木。

可見夏禹時期，製琴所需材質蠶絲桐木皆已具備。

二、商朝

湯討滅夏桀後即位爲王，功名大成後的音樂，自兩段文獻來瞭解，第一段在《墨子·三辯》，

¹⁹ 《叢書集成初編·呂氏春秋·仲夏紀五·古樂篇》，北京中華書局，第 152 頁。

²⁰ 司馬遷撰《史記·夏本紀》，臺北藝文印書館，第 55 頁。

²¹ 司馬遷撰《史記·夏本紀》，臺北藝文印書館，第 47 頁。

²² 《四部要籍注疏叢刊·尚書·禹貢》，臺北中華書局，西元 1998 年，第 21 頁。

²³ 司馬遷撰《史記·夏本紀》，臺北藝文印書館，第 47 頁。

記載曰：「湯放桀於大水，環天下自立爲王。事成功立，無大後患，因先王之樂，又自作樂，命曰《濩》」²⁴。

第二段記載在《呂氏春秋·仲夏紀第五·古樂五》曰：「殷湯即位，夏桀無道，暴虐萬民，侵削諸侯，不用軌度，天下患之。湯於是率六州以討桀罪。功名大成，黔首安寧。湯乃命伊尹作爲《大濩》」²⁵，由以上兩段記載知湯的音樂叫《濩》或《大濩》。

三、周朝

周朝實施封建制度，周公所制定的禮，包括各項典章制度和道德規範，必須遵守貴賤尊卑的等級制度。樂則是配合貴族在進行禮儀活動時而製作的舞樂，舞樂的規模，也必須與級別一致，不可逾越。

周朝宮廷的祭祀活動據《周禮·春官·大宗伯》記載曰：

大宗伯之職，掌建邦之天神、人鬼、地祇之禮，以佐王建保邦國。以吉禮事邦國之鬼神祇：以禋祀祀昊天上帝，以實柴祀日月星辰，以禋燎祀司中、司命、風師、雨師。以血祭祭社稷、五祀、五嶽，以貍沈祭山林川澤，以副辜祭四方百物。以肆獻裸享先王，以饋食享先王，以祠春享先王，以禘夏享先王，以嘗秋享先王，以烝冬享先王²⁶。

從以上之記載可知，周朝之吉禮爲祭祀天神、地祇、人鬼等的禮儀活動，以祭祀昊天上帝、日月星辰、司中、司命、風師、雨師、社稷、五祀、五嶽、山林川澤、四方百物、享先王等活動。

又據《周禮卷二十二·春官宗伯·大司樂》記載：

大司樂：以六律、六同、五聲、八音、六舞大合樂，以致鬼神示，以和邦國，以諧萬民，

²⁴ 孫詒讓撰《墨子閒詁卷一·三辯》，臺灣河洛圖書出版社，西元 1975 年，第 40 頁。

²⁵ 《叢書集成初編·呂氏春秋·仲夏紀五·古樂篇》，北京中華書局，第 152 頁。

²⁶ 賈公彥疏《十三經注疏三·周禮·春官·大宗伯》，藝文印書館，第 270 頁。

以安賓客，以說遠人，以作動物。乃分樂而序之，以祭，以享，以祀。乃奏黃鐘，歌大呂，舞《雲門》，以祀天神。乃奏大簇，歌應鐘，舞《咸池》，以祭地祇。乃奏姑洗，歌南呂，舞《大韶》，以祀四望。乃奏蕤賓，歌函鐘，舞《大夏》，以祭山川。乃奏夷則，歌小呂，舞《大濩》，以享先妣。乃奏無射，歌夾鐘，舞《大武》，以享先祖。凡六樂者，文之以五聲，播之以八音²⁷。茲列表如下：

種	類	樂	律	樂	舞
祀天神		奏黃鐘，歌大呂			《雲門》
祭地祇		奏大簇，歌應鐘			《咸池》
祀四望		奏姑洗，歌南呂			《大韶》
祭山川		奏蕤賓，歌函鐘			《大夏》
享先妣		奏夷則，歌小呂			《大濩》
享先祖		奏無射，歌夾鐘			《大武》

周公制定了一整套形式豐富、內容充實的禮樂制度，以六代樂舞用於郊廟祭祀。這六代樂舞指的是黃帝時期的《雲門》用以祭祀天神、堯時的《大咸》用以祭祀地神、舜時的《大韶》用以祭祀四望，即四方、夏禹時的《大夏》用以祭祀山川、商湯時的《大濩》用以祭祀周的始祖姜嫄、周公時的《大武》用以祭祀周的祖先。且這六樂皆文之以五聲，播之以八音，周朝已經有五聲八音六舞之說。

再從《周禮·春官·宗伯》中看雲和之琴瑟、空桑之琴瑟、龍門之琴瑟：

凡樂，圜鐘為宮，黃鐘為角，大簇為徵，姑洗為羽，雷鼓雷鞀，孤竹之管，雲和之琴瑟，《雲門》之舞；冬日至，於地上之圜丘奏之，若樂六變，則天神皆降，可得而禮矣。凡樂，函鐘為宮，大簇為角，姑洗為徵，南呂為羽，靈鼓靈鞀，孫竹之管，空桑之琴瑟，《咸池》之

²⁷ 賈公彥疏《十三經注疏三·周禮·春官·大司樂》，藝文印書館，第338-341頁。

舞；夏日至，於澤中之方丘奏之，若樂八變，則地示皆出，可得而禮矣。凡樂，黃鐘為宮，大呂為角，大簇為徵，應鐘為羽，路鼓路鞀，陰竹之管，龍門之琴瑟，《九德》之歌，《九韶》之舞；於宗廟之中奏之，若樂九變，則人鬼可得而禮矣²⁸！

以上春官宗伯大司樂講到樂與禮的關係，第一：凡樂，圜鐘為宮，黃鐘為角，大簇為徵，姑洗為羽，雷鼓雷鞀，孤竹之管，雲和之琴瑟，《雲門》之舞；冬日至，於地上之圜丘奏之，若樂六變，則天神皆降，可得而禮矣。第二：凡樂，函鐘為宮，大簇為角，姑洗為徵，南呂為羽，靈鼓靈鞀，孫竹之管，空桑之琴瑟，《咸池》之舞；夏日至，於澤中之方丘奏之，若樂八變，則地祇皆出，可得而禮矣。第三：凡樂，黃鐘為宮，大呂為角，大簇為徵，應鐘為羽，路鼓路鞀，陰竹之管，龍門之琴瑟，《九德》之歌，《九韶》之舞；於宗廟之中奏之，若樂九變，則人鬼可得而禮矣！與天神、地祇、人鬼有相當緊密的關係。

最重要的是周朝有專責鼓琴瑟的人，叫做瞽矇，據《周禮·春官宗伯·瞽矇》記道：「掌播鞀、柷、敔、塤、簫、管、絃、歌。諷誦詩，世奠系，鼓琴瑟。」²⁹，瞽矇掌播各類樂器，及說唱吟誦古事、祖宗歷史和鼓琴瑟。瞽矇的人數在《周禮·春官宗伯·瞽矇》寫到：「瞽矇，上瞽四十人，中瞽一百人，下瞽一百六十人」³⁰，少則四十人，多到一百六十人。

總之夏商周三代已有製琴、鼓琴的記載，且《禮記·明堂位》中也載明了虞、夏、商、周四代的樂器有：「大琴、大瑟、中琴、小瑟，四代之樂器也」³¹。

²⁸ 賈公彥疏《十三經注疏三·周禮卷二十二·春官·宗伯》，藝文印書館，第342頁。

²⁹ 賈公彥疏《十三經注疏三·周禮卷二十三·春官·瞽矇》，藝文印書館，第358頁。

³⁰ 賈公彥疏《十三經注疏三·周禮卷二十三·春官·瞽矇》，藝文印書館，第262頁。

³¹ 賈公彥等撰，鄭玄注，孔穎達疏《十三經注疏五·禮記卷三·明堂位》，藝文印書館，第582頁。

第三節 秦漢三國晉之宮廷頌琴

緊接著夏商周之後，以秦漢三國晉為一小節敘述之：

一、秦朝

由於秦朝國祚短，有關頌琴文獻在《呂氏春秋卷五·仲夏紀第五·仲夏一》中出現了一段宮廷的琴的記載：

是月也，命樂師修鞀鞀鼓，均琴瑟管簫，執干戚戈羽，調竽笙埙篪，飭鐘磬祝敵。命有司為民祈祀山川百原，大雩帝，用盛樂。乃命百縣雩祭祀百辟卿士有益於民者，以祈穀實。農乃登黍³²。

說明了在仲夏月皇帝命樂師修樂器鞀鞀鼓，均琴瑟管簫，干戚戈羽，竽笙埙篪，鐘磬祝敵等，修好了樂器後，再命有司用盛樂替百姓祈祀山川、雨神，祈禱五穀豐收。

二、漢朝

漢武帝新訂郊祀之禮於《漢書卷二十二·禮樂志第二》記載曰：

武帝訂郊祀之禮，祀太一於甘泉，就乾位也；祭後土於汾陰，澤中方丘也。乃立樂府，采詩夜誦，有趙、朝、秦、楚之謳。以李延年為協律都尉，多舉司馬相如等數十人造為詩賦，略論律呂，以合八音之調，作十九章之歌³³。

漢武帝所訂的訂郊祀之禮，於甘泉祀天，於汾陰祭地。並且設立樂府，收集民間音樂，有趙、朝、秦、楚等各地之謳歌，造成中原雅樂與楚、蜀各地民間音樂共存於宮廷的現象。並以李延年為協律都尉，舉司馬相如等數十人寫詩賦、論律呂，以合八音之調，作十九章之歌，這十九章之歌中，以琴入詩者有兩首，即第七首的《惟泰元》：「千童羅舞成八佾，合好效歡虞泰一。」

³² 《叢書集成初編·呂氏春秋·仲夏紀五·仲夏一》，北京中華書局，第134頁。

³³ 東漢班固撰顏師古注《漢書卷二十二·禮樂志第二》，臺北藝文印書館，第486-487頁。

九歌畢奏斐然殊，鳴琴竽瑟會軒朱」³⁴，及第十二首的《景星》：「空桑琴瑟結信成，四興遞朝八風生」³⁵。

可是樂府被漢哀帝所罷，他意圖恢復雅樂，原因據《漢書卷二十二·禮樂志第二》說道：「哀帝自爲定陶王時疾之，又性不好音，及即位，下詔曰：惟世俗奢泰文巧，而鄭、衛之聲興。夫奢泰則下不孫而國貧，文巧則趨末背本者眾，鄭、衛之聲興則淫辟之化流，而欲黎庶敦樸家給，猶濁其源而求其清流，豈不難哉！孔子不云乎？放鄭聲，鄭聲淫，其罷樂府」³⁶，哀帝雖性不好音，但當哀帝爲定陶王時，卻肯定雅樂而對俗樂不滿，即位後立刻下詔罷了漢武帝時所立的樂府，自此以後漢未再設樂府。

接著丞相孔光、大司空何武針對樂工人數向哀帝上奏，《漢書卷二十二·禮樂志第二》曰：「丞相孔光、大司空何武奏：郊祭樂人員六十二人，給祠南北郊。……琴工員五人，三人可罷。……奏可」³⁷，說郊祭樂的人員共六十二人，其中琴工員五人，三人可罷，琴工只剩兩人。結果是《漢書卷二十二·禮樂志第二》說的：「然百姓漸瀆日久，又不制雅樂有以相變，豪富吏民湛沔自若，陵夷壞於王莽。今大漢繼周，久曠大儀，未有立禮成樂，此賈誼、仲舒、王吉、劉向之徒所爲發憤而增歎也」³⁸，哀帝雖然罷樂府有意恢復雅樂，但是當時全國上下的風氣是已經習於俗樂而不知雅樂爲何物了，這恐怕是連賈誼、董仲舒、王吉、劉向之徒都不禁要感歎了。

在漢朝古琴有另一種用途，就是在皇帝喪禮必備的明器中即有古琴一張，據《後漢書·禮儀志下第六·大喪》記載：「登遐，皇后詔三公典喪事。……東園武士執事下明器。……塤一，簫四，笙一，祝一，敵一，瑟六，琴一，竽一，筑一，……」³⁹，這是東漢中晚期的典章制度⁴⁰，皇帝登遐，皇后詔三公典禮喪事，所備明器即有古琴，雖只有一張，已足以表示琴的重要性了。

³⁴ 東漢班固撰顏師古注《漢書卷二十二·禮樂志第二》，臺北藝文印書館，第491頁。

³⁵ 東漢班固撰顏師古注《漢書卷二十二·禮樂志第二》，臺北藝文印書館，第494頁。

³⁶ 東漢班固撰顏師古注《漢書卷二十二·禮樂志第二》，臺北藝文印書館，第496頁。

³⁷ 東漢班固撰顏師古注《漢書卷二十二·禮樂志第二》，臺北藝文印書館，第497頁。

³⁸ 東漢班固撰顏師古注《漢書卷二十二·禮樂志第二》，臺北藝文印書館，第498頁。

³⁹ 南朝宋范曄撰王先謙集解《後漢書禮儀志下第六·大喪》，臺北藝文印書館，第1138-1141頁。

⁴⁰ 南朝宋范曄撰王先謙集解《後漢書禮儀志下第六·大喪》，臺北藝文印書館，第1141頁。

三、三國

三國魏在郊廟時用的音樂，據杜佑《通典卷一四七·樂七》的記載有：

又周為二王之統，故文始、大武、武德、武始、大鈞，可以備四朝之樂。奏黃鐘，舞文始以禮天地；奏太簇，舞大武以祀五郊明堂；奏姑洗，舞武德以祭四望山川；奏蕤賓，舞武始、大鈞以祀宗廟⁴¹。

可知《文始》、《大武》、《武德》、《武始》、《大鈞》等舞，已具備虞、夏、殷、周朝之樂。奏黃鐘舞《文始》以禮天地；奏太簇舞《大武》以祀五郊明堂；奏姑洗舞《武德》以祭四望山川；奏蕤賓，舞《武始》、《大鈞》以祀宗廟。

魏國除了以上郊廟用樂外，也有所謂的「大鈞之樂」，《三國會要》說：

太和初，詔樂官如故為太樂。有司奏：武皇帝為太祖樂，用《武始》之舞；文皇帝為高祖樂，用《咸熙》之舞；帝為烈祖，謹制樂舞名《章斌》之舞。三舞總名大鈞之樂。今有事於天地宗廟，宜竝以為薦享，以臨朝大享，亦宜舞之⁴²。

所謂的「大鈞之樂」是指曹操的《武始》之舞、曹丕的《咸熙》之舞、和魏明帝時新制的《章斌》之舞，在祭祀天地宗廟及臨朝大享時舞之。

至於孫吳宮廷從《宋書卷十九·志第九》可窺見其有郊廟歌辭的記載：「世咸傳吳朝無雅樂。按孫皓迎父喪明陵，唯倡伎晝夜不息，則無金石登歌可知矣。承天曰：或云《神絃》吳氏以為宗廟登歌也。史臣按陸機《孫權誄》：《肆夏》在廟，《雲翹》承機，不容虛設此言。又韋昭孫休世上《鼓吹饒歌》十二曲表曰：當付樂官，善歌者習歌。然則吳朝非無樂官，善歌者乃能以歌辭被絲管，寧容止以《神絃》為廟樂而已乎」⁴³？所以從晉陸機《孫權誄》可知孫權時的宮廷有《肆夏》在廟，《雲翹》承機，以《神絃樂》施於宗廟登歌。

⁴¹ 唐杜佑《通典卷一四七·樂七》，臺北新興書局，西元1965年，第765頁。

⁴² 清楊晨《三國會要》，臺北世界書局，西元1975年，第262頁。

⁴³ 梁沈約撰《宋書卷十九·志第九》，臺北藝文印書館，第271頁。

四、晉朝

晉惠帝時設有宗廟之樂、社稷之樂、辟雍之樂，據《晉書卷二十二·志第十二》記載曰：「宗廟之樂者，則所謂肅雍和鳴，先祖是聽者也。其有社稷之樂者，則所謂琴瑟擊鼓，以迓田祖者也。其有辟雍之樂者，則所謂移風易俗，莫善於樂者也」⁴⁴，宗廟之樂是所謂的肅雍和鳴先祖是聽、社稷之樂是所謂的琴瑟擊鼓以迓田祖、辟雍之樂是所謂的移風易俗莫善於樂。

可惜西晉末遭逢晉懷帝永嘉之禍，《晉書卷二十二·志第十二樂上》：「至於孤竹之管，雲和之瑟，空桑之琴，泗濱之磬，其能備者，百不一焉」⁴⁵，此時伶官樂器，皆淪沒於劉淵、石勒等匈奴人手中，宮廷雅樂已零散殆盡。

西晉滅亡後，司馬睿南下即位建康(今江蘇南京)，進入東晉，情況並不樂觀，《晉書卷二十三·志第十三·樂下》載：

江左初立宗廟，尚書下太常祭祀所用樂名。太常賀循答云：魏氏增損漢樂，以為一朝之禮，未審大晉樂名所以為異。遭離喪亂，舊典不存。然此諸樂皆和之以鐘律，文之以五聲，詠之於歌辭，陳之於舞列。宮懸在庭，琴瑟在堂，八音迭奏，雅樂並作，登歌下管，各有常詠，周人之舊也。自漢氏以來，依仿此禮，自造新詩而已。舊京荒廢，今既散亡，音韻曲折，又無識者，則於今難以意言。於時已無雅樂器及伶人，省太樂並鼓吹令，是後頗得登歌。食舉之樂，猶有未備。太寧末，明帝又訪阮孚等增益之。咸和年間，成帝乃復置太樂官，鳩集遺逸，而尚未有金石也。庾亮為荊州，與謝尚修復雅樂，未具而亮薨。庾翼、桓溫專軍旅，樂器在庫，遂至朽壞焉⁴⁶。

也就是說進入東晉以後舊京荒廢，舊的典章制度已不復存在，雅樂器及伶人盡皆散亡，以致無人能識，無人能言，最後只剩下未完備的食舉之樂。成帝乃復置太樂官，鳩集遺逸，而尚未有

⁴⁴ 唐房玄齡、褚遂良等奉勅撰《晉書卷二十二·志第十二》，臺北藝文印書館，第505頁。

⁴⁵ 唐房玄齡、褚遂良等奉勅撰《晉書卷二十二·志第十二·樂上》，臺北藝文印書館，第505頁。

⁴⁶ 唐房玄齡、褚遂良等奉勅撰《晉書卷二十三·志第十三·樂下》，臺北藝文印書館，第517頁。

金石也。庾亮為荊州，與謝尚修復雅樂，未具而亮薨。庾翼、桓溫專軍旅，樂器在庫，遂至朽壞焉。接下來的明帝、成帝、穆帝皆是有心恢復雅樂的皇帝：明帝使阮孚等加以增益。成帝咸和年間又置太樂官以鳩集南來的遺民，可是還未有金石之樂。庾亮在荊州，與謝尚一起修復雅樂，還未完備而庾亮薨。庾亮之弟庾翼和桓溫專注於軍旅上，以至樂器堆在庫房，任其朽壞。

東晉最後的雅樂改作是在孝武帝太元年間，《晉書卷二十三·志第十三·樂志下》曰：

破苻堅，又獲其樂工楊蜀等，閑習舊樂，於是四廂金石始備焉。乃使曹毗、王珣等增造宗廟歌詩，然郊祀遂不設樂⁴⁷。

孝武帝於淝水之戰攻破苻堅，獲樂工楊蜀等，由於楊蜀他們閑練舊樂，在其幫助下，金石總算具備。另外孝武帝又使曹毗、王珣等增造宗廟歌詩，郊祀是不設樂的，這在《隋書卷十五·志第十》也有記載：「太元間，破苻永固，又獲樂工楊蜀等，閑練舊樂，於是金石始備。尋其設懸音調，並與江左是同」，而且《隋書》還強調此時雖已處於東晉末期，然雅樂與東晉初相同。

那麼兩晉的雅樂器究竟有哪些，從《宋書卷二十·志第十·樂二》所記載的歌詞中找，有：鐘、鼓、笙、磬、簫、虞、琴、瑟、篪、塤等。如晉宗廟歌中的《祠廟饗神歌》，傅玄造，歌詞曰：「肅肅在位，濟濟臣工。四海來格，禮儀有容。鐘鼓振，管絃理。舞開元，歌永始。神胥樂兮。肅肅在位，臣工濟濟。小大咸敬，上下有禮。理管絃，振鼓鐘」⁴⁸，出現的樂器有鐘、鼓、管絃類。

在《翼翼》的歌詞中：「既宴既喜，翕是萬邦。禮儀卒度，物有其容。哲哲庭燎，喤喤鼓鐘。笙磬詠德，萬舞象功。八音克諧，俗易化從」⁴⁹，出現的樂器有鐘、笙、磬。

在食舉東西廂樂詩中：「播金石，詠泠簫。奏《九夏》，舞《雲》《韶》」⁵⁰，樂器有簫。

⁴⁷ 唐房玄齡、褚遂良等奉勅撰《晉書卷二十三·志第十三·樂下》，臺北藝文印書館，第517頁。

⁴⁸ 梁沈約撰《宋書卷二十·志第十·樂二》，臺北藝文印書館，第287頁。

⁴⁹ 梁沈約撰《宋書卷二十·志第十·樂二》，臺北藝文印書館，第292頁。

⁵⁰ 梁沈約撰《宋書卷二十·志第十·樂二》，臺北藝文印書館，第294頁。

正旦大會行禮詩曰：「穆穆天子，光臨萬國。多士盈朝，莫匪俊德。流化罔極，王猷允塞。嘉會置酒，嘉賓充庭。羽旄耀辰極，鐘鼓振泰清。百辟朝三朝，或或明儀刑。濟濟鏘鏘，金振玉聲」⁵¹，樂器有簫、鐘、鼓。另一首正旦大會行禮詩曰：「建五旗，羅鐘虞。列四懸，奏《韶》《武》。鏗金石，揚旌羽。縱八佾，巴渝舞。詠《雅》《頌》，和律呂」⁵²，有鐘、虞等金石樂器。

而天命食舉東西廂歌十三章之第八，則寫到了古琴：「樹羽設業，笙鏞以間。琴瑟齊列，亦有箎塤」⁵³，第九的：「喤喤鼓鐘，鏘鏘磬管。八音克諧，載夷載簡」⁵⁴，有鐘、笙、磬、琴、瑟。總之以上兩晉雅樂器中琴與其他雅樂樂器是合奏的。

可知秦、漢、三國、晉之宮廷頌琴仍承襲周朝而有所增減，秦朝國祚不長，故頌琴未能有所開展，漢設立樂府，收集民間謳歌，造成雅樂與楚、蜀各地民間音樂共存於宮廷的現象，在吉禮及皇帝登遐還用到古琴，兩晉的雅樂器也列有古琴。

第四節 南北朝之宮廷頌琴

南朝有四個朝代，分別是宋、齊、梁、陳，北朝也有四個朝代，包括北魏、北齊、北周、隋，因北朝時期的隋仍未統一全國，故將隋朝列在下一項敘述。茲分述如下：

一、南朝

(一)南朝宋

其祭天地之音樂，在《宋書·卷十九·志第九》裡說道：「孝建二年九月甲午，有司奏：前殿中曹郎荀萬秋議：按禮，祭天地有樂者，為降神也。故《易》曰：出地奮豫。先王以作樂崇德，殷薦之上帝，以配祖考。《周官》曰：作樂於圓丘之上，天神皆降。作樂於方澤之中，地祇

⁵¹ 梁沈約撰《宋書卷二十·志第十·樂二》，臺北藝文印書館，第295頁。

⁵² 唐房玄齡、褚遂良等奉勅撰《晉書卷二十三·志第十三·樂下》，臺北藝文印書館，第296頁。

⁵³ 唐房玄齡、褚遂良等奉勅撰《晉書卷二十三·志第十三·樂下》，臺北藝文印書館，第290頁。

⁵⁴ 唐房玄齡、褚遂良等奉勅撰《晉書卷二十三·志第十三·樂下》，臺北藝文印書館，第290頁。

皆出，又曰：乃奏黃鐘，歌大呂，舞《雲門》，以祀天神。乃奏太簇，歌應鐘，舞《咸池》，以祀地祇。由斯而言，以樂祭天地，其來尚矣」⁵⁵，荀萬秋於宋孝武帝孝建二年九月，引《易經》及《周官》之言設樂以祭天地。

然則在什麼場合奏登歌呢？《宋書卷十九·志第九》有明確的記載：

孝建二年十月辛未，有司又奏：郊廟舞樂，皇帝親奉，初登壇及入廟詣東壁，並奏登歌，不及三公行事，左僕射建平王宏重參議：公卿行事，亦宜奏登歌。有司又奏：元會及二廟齋祠，登歌依舊並於殿庭設作。尋廟祠，依新儀注，登歌人上殿，絃管在下；今元會，登歌人亦上殿，絃管在下，並詔可⁵⁶。

即在五個場合奏登歌：皇帝初登壇及入廟詣東壁；公卿行事；元會及二廟齋祠時都奏登歌。奏登歌時，登歌人上殿，絃管人員在下。

(二)南朝齊

南朝齊的郊廟、三朝等雅樂用樂制度同南朝宋相同，據《南齊書卷十一·樂志三》記載：

元會大饗四廂樂歌辭，齊微改革，多仍舊辭，其臨軒樂亦奏《肆夏》《贊礫》四章。另增加了太尉亞獻，奏《凱容》；就埋位，奏《隸幽》；帝還便殿，奏《休成》三項⁵⁷。

甚至連郊廟歌辭也多沿用南朝宋的辭；僅將宋改為齊而已。元會大饗四廂樂歌辭沿宋舊辭，臨軒樂亦奏《肆夏》《贊礫》四章。另外增加的三項為：1、太尉亞獻奏《凱容》；2、就埋位奏《隸幽》；3、帝還便殿奏《休成》等三項。

⁵⁵ 梁沈約撰《宋書卷十九·志第九》，臺北藝文印書館，第271頁。

⁵⁶ 梁沈約撰《宋書卷十九·志第九》，臺北藝文印書館，第273頁。

⁵⁷ 南齊蕭子顯撰《南齊書卷十一·樂志三》，臺北藝文印書館，第97頁。

(三)南朝梁

南朝梁訂定郊禋宗廟及三朝等雅樂用樂制度，以武舞爲《大壯舞》，以文舞爲《大觀舞》。訂十二雅樂：《俊雅》、《皇雅》、《胤雅》、《寅雅》、《介雅》、《需雅》、《雍雅》、《滌雅》、《牲雅》、《誠雅》、《獻雅》、《禋雅》⁵⁸(《隋書卷十三·音樂志第八》)。

梁的禮樂制度至梁武帝天監四年終於圓滿，《隋書卷十三·樂志八》曰：

掌賓禮賀瑒，請議皇太子元會出入所奏。帝命別制養德之樂。瑒謂宜名《元雅》，迎送二傅亦同用之。取《禮》「一有元良，萬國以貞」之義。明山賓、嚴植之及徐勉等，以爲周有九《夏》，梁有十二《雅》。此並則天數，爲一朝之曲。今加一雅，便成十三。瑒又疑東宮所奏舞，帝下其議。瑒以爲，天子爲樂，以賞諸侯之有德者。觀其舞，知其德。況皇儲養德春宮，式瞻攸屬，謂宜備《大壯》、《大觀》二舞，以宣文武之德。帝從之。於是改皇太子樂爲《元貞》，奏二舞。是時禮樂制度，粲然有序⁵⁹。

賀瑒請議皇太子元會出入所奏宜名《元雅》，原有十二雅，今加一雅，而爲十三雅，改皇太子樂爲《元貞》，奏二舞。至此梁朝禮樂制度燦然有序。

(四)南朝陳

陳的第一個皇帝陳霸先建陳之初，仍沿用前朝之樂《隋書卷十三·志第八》曰：

陳初，武帝詔求宋、齊故事。太常卿周弘讓奏曰：齊氏承宋，咸用元徽舊式，宗祀朝饗奏樂俱同，唯北郊之禮，頗有增益。皇帝入壇門，奏《永至》；飲福酒，奏《嘉胙》；太尉亞獻，奏《凱容》；埋牲，奏《隸幽》；帝還便殿，奏《休成》；眾官並出，奏《肅成》。此乃元徽所闕，永明六年之所加也。唯送神之樂，宋孝建二年秋《起居注》云奏《肆夏》，永明中，改奏《昭夏》，帝遂依之。是時並用梁樂⁶⁰。

⁵⁸ 魏徵主編《隋書卷十三·音樂志第八》，臺北藝文印書館，第160-161頁。

⁵⁹ 魏徵主編《隋書卷十三·樂志第八》，臺北藝文印書館，第167頁。

南朝陳之宮廷雅樂沿用宋、齊、梁故事，宋後廢帝元徽所缺的，在齊高帝永明六年加之。至於送神樂，在宋時奏《肆夏》，到永明中，改奏《昭夏》。

陳朝第二個皇帝陳文帝始有創訂，天嘉元年開始訂圓丘、明堂及宗廟之樂，此樂如《隋書卷十三·志第八》所言為：「天嘉元年，文帝始訂圓丘、明堂及宗廟樂。都官尚書到仲舉權奏：眾官入出，皆奏《肅成》。牲入出，奏《引犧》。上毛血，奏《嘉薦》。迎送神，奏《昭夏》。皇帝入壇，奏《永至》。皇帝升陛，奏登歌。皇帝初獻及太尉亞獻、光祿勳終獻，並奏《宣烈》。皇帝飲福酒，奏《嘉胙》；就燎位，奏《昭遠》；還便殿，奏《休成》」⁶¹。

到了陳宣帝太建五年，訂定南北郊及明堂儀注，《隋書卷十三·志第八》載：「五年，詔尚書左丞劉平、儀曹郎張崖訂南北郊及明堂儀注。改天嘉中所用齊樂，盡以韶為名。工就位定，協律校尉舉麾，太樂令跪贊云：奏《懋韶》之樂。降神，奏《通韶》；牲入出，奏《潔韶》；帝入壇及還便殿，奏《穆韶》。帝初再拜，舞《七德》，工執幹楯，曲終複綴。出就懸東，繼舞《九序》，工執羽籥。獻爵於天神及太祖之座，奏登歌。帝飲福酒，奏《嘉韶》；就望燎，奏《報韶》」⁶²，將齊樂都改為以「韶」來命名。

以上所敘南朝這些雅樂，其樂器仍以八音為主，八音中的絲類樂器，據《宋書卷十九·志第九·樂一》記載有：

樂器凡八音：曰金，曰石，曰土，曰革，曰絲，曰木，曰匏，曰竹。八音……五曰絲。絲，琴也，瑟也，筑也，箏也，琵琶，箜篌也⁶³。

可知南朝雅樂樂器仍以八音金、石、土、革、絲、木、匏、竹為主，其中絲類樂器有琴、瑟、筑、箏、琵琶、箜篌。可看出南朝宋、齊、梁、陳仍然有祭天地郊廟三朝之雅樂，皆以後代承襲前代方式為之，未能有所創制，古琴仍為八音絲類之一，與其他雅樂器一起合奏。

⁶⁰ 魏徵主編《隋書卷十三·樂志第八》，臺北藝文印書館，第168頁。

⁶¹ 魏徵主編《隋書卷十三·樂志第八》，臺北藝文印書館，第169頁。

⁶² 魏徵主編《隋書卷十三·樂志第八》，臺北藝文印書館，第169頁。

⁶³ 梁沈約撰《宋書卷十九·志第九·樂五》，臺北藝文印書館，第278頁。

二、北朝

(一)北魏

拓跋珪時期的雅樂情形據《魏書卷一百九·志第十四·樂五》記載曰：

天興元年冬，詔尚書吏部郎鄧淵定律呂，協音樂。及追尊皇曾祖、皇祖、皇考諸帝，樂用八佾，舞《皇始》之舞。《皇始舞》，太祖所作也，以明開大始祖之業。後更制宗廟。皇帝入廟門，奏《王夏》太祝迎神於廟門，奏迎神曲，猶古降神之樂；乾豆上奏登歌，猶古清廟之樂；曲終，下奏《神祚》，嘉神明之饗也；皇帝行禮七廟，奏《陞步》，以為行止之節；皇帝出門，奏《總章》，次奏《八佾舞》，次奏送神曲。又舊禮：孟秋祀天西郊，兆內壇西，備列金石，樂具，皇帝入兆內行禮，咸奏舞《八佾》之舞；孟夏有事於東廟，用樂略與西郊同。太祖初，冬至祭天於南郊圜丘，樂用《皇矣》，奏《雲和》之舞，事訖，奏《維皇》，將燎；夏至祭地祇於北郊方澤，樂用《天祚》，奏《大武》之舞。正月上日，饗群臣，宣佈政教，備列宮懸正樂，兼奏燕、趙、秦、吳之音，五方殊俗之曲。四時饗會亦用焉⁶⁴。

拓跋珪於天興元年（西元 398 年），詔尚書吏部郎鄧淵訂律呂，協音樂。追尊諸帝的音樂用八佾，舞太祖所作的《皇始》之舞。後更制宗廟，冬至祭天於南郊圜丘，樂用《皇矣》，夏至祭地祇於北郊方澤，樂用《天祚》。饗群臣，宣佈政教，四時饗會，備列宮懸正樂。

至孝明帝時，有陳仲儒者頗嫻樂事又善於聲韻，做了一番改制，《魏書卷一百九·志第十四》記載其改制經過道：

有陳仲儒者自江南歸國，頗嫻樂事……仲儒在江左之日，頗授琴，……至於聲韻，頗有所得。……若嫻準意，則辨五聲清濁之韻；若善琴術，則知五調調音之體。參此二途，以均樂器，則自然應和，不相奪倫。……其準面平直，須如停水；其中絃一柱，高下須與二頭臨岳一等，移柱上下之時，不使離絃，不得舉絃。又中絃粗細，須與琴宮相類。中絃須施

⁶⁴ 北齊魏收撰《魏書卷一百九·志第十四》，臺北藝文印書館，第 1355 頁。

軫如琴，以軫調聲，令與黃鐘一管相合。中絃下依數盡出六十律清濁之節。……又凡絃皆須豫張，使臨時不動，即於中絃案盡一周之聲，度著十二絃上。然後依相生之法，以次運行，取十二律之商徵。商徵既定，又依琴五調調聲之法，以均樂器。其瑟調以宮為主，清以商為主，平調以官為主。五調各以一聲為主，然後錯采眾聲以文飾之，方如錦繡⁶⁵。

陳仲儒認為此時樂器互相奪倫，而且孝文帝與孝明帝之間的宣武帝，不過才十幾年工夫，就有相奪倫的現象，因而提出五聲清濁、五調調音之道。他認為：若能爛熟準意，可辨五聲清濁之韻；若善琴術，可知五調調音之體。參此準意、琴術二途，以均樂器，則自然應和，不相奪倫。其準面平直，須如停水，中絃粗細，須與琴宮相類。中絃須施軫如琴，以軫調聲，令與黃鐘一管相合。於中絃案盡一周之聲，度著十二絃上。然後依相生之法，以次運行，取十二律之商徵。商徵既定，又依琴五調調聲之法，以均樂器。其瑟調以宮為主，清調以商為主，平調以官為主。五調各以一聲為主，然後錯采眾聲以文飾之，才能如錦繡般的美好。

(二)北齊

北齊在武成帝時訂四郊、宗廟、三朝之樂：《隋書卷十四·志第九》記載曰：「武成之時，始訂四郊、宗廟、三朝之樂。群臣入出，奏《肆夏》。牲入出薦毛血，奏《昭夏》。迎送神皇帝初獻、禮五方上帝，奏《高明》，為《覆壽》之舞。皇帝入壇門及升壇飲福酒，就燎位，便殿，並奏《皇夏》」⁶⁶。

(三)北周

北周的雅樂在《隋書卷十四·志第九》有詳細的記載：

及閔帝受禪，居位日淺。明帝踐阼，雖革魏氏之樂，而未臻雅正。天和元年，武帝初造《山雲舞》，以備六朝。南北郊、雩壇、太廟、禘祫、俱用六舞。南郊則《大夏》降神，《大濩》

⁶⁵ 北齊魏收撰《魏書卷一百九·志第十四》，臺北藝文印書館，第1358-1359頁。

⁶⁶ 魏徵主編《隋書卷十四·樂志第九》，臺北藝文印書館，第172頁。

獻熟，次作《大武》、《正德》、《武德》、《山雲之舞》。北郊則《大濩》降神，《大夏》獻熟，次作《大武》、《正德》、《武德》、《山雲之舞》。雩壇以《大武》降神，《正德》獻熟，次作《大夏》、《大濩》、《武德》、《山雲之舞》。太廟禘帝，則《大武》降神，《山雲》獻熟，次作《正德》、《大夏》、《大濩》、《武德之舞》。時享太廟，以《山雲》降神，《大夏》獻熟，次作《武德之舞》。拜社，以《大》降神，《大武》獻熟，次作《正德之舞》。五郊朝日，以《大夏》降神，《大濩》獻熟。神州、夕月、藉田，以《正德》降神，《大濩》獻熟⁶⁷。

北周閔帝宇文覺即位一年後，明帝宇文毓接位，雖對北魏音樂有所改革，仍未臻雅正。至武帝宇文邕天和元年，初造《山雲舞》，以備六朝。南北郊、雩壇、太廟、禘祫、俱用六舞，六舞即《大夏》、《大濩》、《大武》、《正德》、《武德》、《山雲之舞》，

接著《隋書卷十四·志第九》曰：

建德二年十月甲辰，六朝樂成，奏於崇信殿。群臣咸觀。其宮懸，依梁三十六架。朝會則皇帝出入，奏《皇夏》。皇太子出入，奏《肆夏》。王公出入，奏《騫夏》。五等諸侯正日獻玉帛，奏《納夏》。宴族人，奏《族夏》。大會至尊執爵，奏登歌十八曲。食舉，奏《深夏》，舞六朝《大夏》、《大濩》、《大武》、《正德》、《武德》、《山雲之舞》。於是正定雅音，為郊廟樂。創造鐘律，頗得其宜。宣帝嗣位，郊廟皆循用之，無所改作⁶⁸。

武帝建德二年，六朝樂成，正定雅音，為郊廟樂，創造鐘律，頗得其宜。宣帝嗣位後，郊廟仍循用之，並無另外新的改作。

北周的懸鐘磬之法也有很詳實的敘述，如《隋書卷十四·樂志第九》言道：「初，後周故事，懸鐘磬法，七正七倍，合為十四。蓋準變宮、變徵，凡為七聲，有正有倍，而為十四也。長孫紹遠引《國語》泠州鳩云：武王伐殷，歲在鶉火」。自鶉及駟，七位故也。既以七同其數，而以律和其聲，於是有七律。又引《尚書大傳》謂之七始，其注云：謂黃鐘、林鐘、太簇、南呂、

⁶⁷ 魏徵主編《隋書卷十四·樂志第九》，臺北藝文印書館，第181頁。

⁶⁸ 魏徵主編《隋書卷十四·樂志第九》，臺北藝文印書館，第182頁。

姑洗、應鐘、賓也。歌聲不應此者，皆去之。然據一均言也。宮、商、角、徵、羽爲正，變宮、變徵爲和，加倍而有十四焉。又梁武帝加以濁倍，三七二十一而同爲架，雖取繁會，聲不合古。又後魏時，公孫崇設鐘磬正倍，參懸之。弘等並以爲非，而據《周官·小胥職》懸鐘磬，半之爲堵，全之爲肆。鄭玄曰：鐘磬編懸之，二八十六而在一虞。鐘一堵，磬一堵，謂之肆。又引《樂緯》宮爲君，商爲臣，君臣皆尊，各置一副，故加十四而懸十六」⁶⁹。

總之北朝仍有祭天祭地的儀式，且四時饗會也備列宮懸正樂。此時有陳仲儒認爲樂器有互相奪倫的現象，因而提出五聲清濁、五調調音之道，若能爛熟準意，可辨五聲清濁之韻；若善琴術，可知五調調音之體。參此準意、琴術二途，以均樂器，自然能解決奪倫的問題。

第五節 隋唐宋之宮廷頌琴

隋朝國祚只有三十八年，而唐宋都有兩百年以上，因爲皆爲統一的國家，故雅樂規模較廣，也較深，茲分述之：

一、隋朝

隋文帝楊堅對雅樂有其特殊的貢獻，即位後進行他的樂議，據《舊唐書卷二十八·樂一》記載：

開皇九年平陳，始獲江左舊工及四懸樂器，帝令廷奏之，歎曰：此華夏正聲也，非吾此舉，世何得聞。乃調五音爲五夏、二舞、登歌、房中等十四調，賓、祭用之。隋氏始有雅樂，因置清商署以掌之⁷⁰。

隋文帝平定南朝的陳之後，得到江左舊樂工及四懸樂器，隋文帝令他們彈彈看，聽完讚歎的說：

⁶⁹ 魏徵主編《隋書卷十四·樂志第九》，臺北藝文印書館，第194頁。

⁷⁰ 後晉劉昫等奉勅集體編《舊唐書卷二十八·樂一》，臺北藝文印書館，第555頁。

這才是真正的華夏正聲，要不是我，大家哪能聽得到啊！於是調五音爲五夏、二舞、登歌、房中等十四調，於賓禮、祭禮的時候用，隋朝才開始有雅樂，並設置「清商署」掌管之。

開皇十四年的樂議在《隋書卷十五·志第十·音樂下》裡這樣寫道：「以新定律呂，更造樂器，其歌曲有《陽伴》，舞曲有《明君》、並《契》。其樂器有鐘、磬、琴、瑟、擊琴、琵琶、箜篌、筑、箏、羯鼓、笙、笛、簫、篪、塤等十五種，爲一部。工二十五人」⁷¹。

可知隋文帝樂議後雅樂樂器有鐘、磬、琴、瑟、擊琴、琵琶、箜篌、筑、箏、羯鼓、笙、笛、簫、篪、塤等十五種爲一部，琴是其中之一。

隋文帝時的宮懸陳布之法在《隋書卷十四·志第九·音樂中》中有完整的記載：

高祖既受命，定令，宮懸四面各簾，通十二罇鐘，爲二十簾。簾各一人。建鼓四人，祝敔各一人。歌、琴、瑟、簫、筑、箏、搗箏、臥箜篌、小琵琶，四面各十人，在編磬下。笙、竽、長笛、橫笛、簫、篳篥、篪、塤，四面各八人，在編鐘下，舞各八佾。宮懸篋簾，金五博山，飾以旒蘇樹羽。其樂器應漆者，天地之神皆朱，宗廟加五色漆畫。天神懸內加雷鼓，地祇加靈鼓，宗廟加路鼓。登歌，鐘一簾，磬一簾，各一人；歌四人，兼琴瑟；簫、笙、竽、橫笛、篪、塤各一人。其漆畫及博山旒蘇樹羽，與宮懸同⁷²。

宮懸樂器有一定的陳布位置，樂器所漆的顏色，祭天地之神時用朱紅色，祭宗廟時加五色漆畫。而在登歌時，鐘一簾，磬一簾，各有一人；登歌時設鐘一簾，磬一簾各一人；歌者四人，這四位歌者兼奏琴瑟，不專設奏琴瑟者。

接著隋文帝子煬帝於大業六年也造了宮懸樂器，《隋書卷十五·志第十·音樂下》記載曰：

至六年，又造饗宴殿庭宮懸樂器，布陳篋虞，大抵同前，而於四隅各加二建鼓、三案。又設

⁷¹ 魏徵主編《隋書卷十五·樂志第十·音樂下》，臺北藝文印書館，第207頁。

⁷² 魏徵主編《隋書卷十四·樂志第九·音樂中》，臺北藝文印書館，第187頁。

十二罇，罇別鐘磬二架，各依辰位為調，合三十六架。至於音律節奏，皆依雅曲，意在演令繁會，自梁武帝之始也，開皇時，廢不用，至是又復焉。高祖時，宮懸樂器，唯有一部，殿庭饗宴用之。平陳所獲，又有二部，宗廟郊丘分用之。至是並於樂府藏而不用。更造三部：五郊二十架，工一百四十三人。廟庭二十架，工一百五十人。饗宴二十架，工一百七人。舞郎各二等，並一百三十二人⁷³。

隋煬帝於大業六年造饗宴殿庭宮懸樂器，布陳簋虞於四隅各加二建鼓、三案。又設十二罇，罇別鐘磬二架，各依辰位為調，合三十六架。至於音律節奏，皆依雅曲，這是自梁武帝就開始有的，隋文帝開皇時廢而不用，至大業六年才又恢復。宮懸樂器方面，隋文帝時只有一部，在殿庭饗宴用之，平陳所獲又有二部，在宗廟郊丘分用之。可惜這些在隋煬帝時並於樂府藏而不用，另造三部：五郊二十架，工一百四十三人。廟庭二十架，工一百五十人。饗宴二十架，工一百七人。舞郎各二等，並一百三十二人。

隋朝的雅樂樂器據《隋書卷十五·志第十》記載有以下數種：

雅樂合二十器，今列之如左：金之屬二：一曰罇鐘，二曰編鐘。石之屬一：曰磬。絲之屬四：一曰琴，神農制為五絃，周文王加二絃為七者也。二曰瑟，二十七絃，伏羲所作者也。三曰筑，十二絃。四曰箏，十三絃。竹之屬三：一曰簫，二曰箎，三曰笛。匏之屬二：一曰笙，二曰竽。土之屬一：曰埙。革之屬五：一曰建鼓，靈鼓、靈鞀，雷鼓、雷鞀，路鼓、路鞀，又有羯鼓。木之屬二：一曰柷，二曰敔⁷⁴。

隋朝的雅樂樂器有二十器，其中絲樂器有琴、瑟、筑、箏。而隋朝人對古琴的認定是：五絃琴為神農所制，周文王加二絃為七絃，隋朝人用的琴應為七絃琴。

⁷³ 魏徵主編《隋書卷十五·志第十·音樂下》，臺北藝文印書館，第205頁。

⁷⁴ 魏徵主編《隋書卷十五·志第十·音樂下》，臺北藝文印書館，第205頁。

二、唐朝

高祖李淵武德九年，命太常祖孝孫考正雅樂⁷⁵，祖孝孫所訂的雅樂是甚麼呢？據《新唐書卷二十二·志第十二·禮樂十一》載有：

初，祖孝孫已定樂，乃曰大樂與天地同和者也，製十二和，以法天之成數，號大唐雅樂：一曰豫和，二曰順和，三曰永和，四曰肅和，五曰雍和，六曰壽和，七曰太和，八曰舒和，九曰昭和，十曰休和，十一曰正和，十二曰承和。用於郊廟、朝廷，以和人神」⁷⁶，

祖孝孫訂有十二和，目的是與天地同和，取名為「大唐雅樂」，用於郊廟、朝廷，以期達到人神相和的境界。

唐高宗時制定且完善了雅樂三大樂舞，《舊唐書卷二十八·志第八》曰：

麟德二年十月，制曰：國家平定天下，革命創制，紀德，久被樂章。今郊祀四懸，猶用干戚之舞，先朝作樂，韜而未伸。其郊廟享宴等所奏宮懸，文舞宜用《功成慶善》之樂，皆著履執拂，依舊服袴褶、童子冠。其武舞宜用《神功破陣》之樂，皆被甲持戟，其執纛之人，亦著金甲。人數並依八佾，仍量加簫、笛、歌鼓等，並於懸南列坐，若舞即與宮懸合奏。其宴樂內二色舞者，仍依舊別設。上元三年十一月敕：供祠祭《上元舞》，前令大祠享皆將陳設。自今以後，圓丘方澤，大廟祠享，然後用此舞，餘祭並停」⁷⁷。

此雅樂三大樂舞即：唐太宗制的《秦王破陣樂》、《功成慶善樂》，及顯慶元年正月，高宗改《秦王破陣樂舞》為《神功破陣樂》，加上高宗改年號為「上元」時所造的《上元樂》等。郊廟享宴等所奏宮懸，文舞用《功成慶善》之樂，武舞用《神功破陣》之樂。圓丘方澤，大廟祠享，用《上元舞》。

⁷⁵ 後晉劉昫等奉勅集體編《舊唐書卷二十九·志第九·音樂二》曰：「武德九年，始命孝孫修定雅樂」。臺北藝文印書館，第 555 頁。

⁷⁶ 北宋歐陽修、宋祁、范鎮、呂夏卿等合撰《新唐書卷二十二·志第十二·禮樂十一》，臺北藝文印書館，第 236 頁。

⁷⁷ 後晉劉昫等奉勅集體編《舊唐書卷二十八·志第八·音樂一》，臺北藝文印書館，第 559 頁。

另一位也注重雅樂的皇帝是唐文帝，曾詔太常卿馮定，採玄宗開元時之雅樂，《新唐書卷二十二·志第十二·禮樂十二》：「文宗好雅樂，詔太常卿馮定采開元雅樂制《雲韶法曲》及《霓裳羽衣曲》。《雲韶樂》有玉磬四虞，琴、瑟、筑、簫、篪、籥、跋膝、笙、竽皆一，登歌四人，分立堂上下，童子五人繡衣執金蓮花以導，舞者三百人，階下設錦筵，遇內宴乃奏」⁷⁸。唐文帝制訂《雲韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》，所奏《雲韶樂》的樂器中有琴一張，遇內宴時奏《雲韶樂》，

唐朝在祭祀和朝會時其宮懸佈陣法，據《新唐書卷二十一·志第十一·禮樂十一》記道：

樂懸之制，宮懸四面，天子用之。若祭祀，則前祀二日，太樂令設懸於壇南內壝之外，北嚮。東方、西方，磬虞起北，鐘虞次之；南方、北方，磬虞起西，鐘虞次之。罇鐘十有二，在十二辰之位。樹雷鼓於北懸之內、道之左右，植建鼓於四隅。置祝、敔於懸內，祝在右，敔在左。設歌鐘、歌磬於壇上，南方北向。磬虞在西，鐘虞在東。琴、瑟、箏、筑皆一，當磬虞之次，匏，竹在下。凡天神之類皆以雷鼓；地祇之類，皆以靈鼓；人鬼之類，皆以路鼓。其設於庭，則在南，而登歌者在堂。若朝會，則加鐘磬十二虞，設鼓吹十二案於建鼓之外。案設羽葆鼓一，大鼓一，金鐃一，歌簫、笳皆二。登歌，鐘、磬各一虞，羯鼓一，歌者四人，琴、瑟、箏、筑皆一，在堂上；笙、和、簫、篪、塤皆一，在堂下⁷⁹。

《新唐書卷十六·志第六·禮樂六》還記載一段禮儀，就是在宴請蕃國君主及其使節時，歌者及琴瑟樂工，被太樂令帶至階上後，歌者及琴瑟樂工須脫鞋，才能升坐，即其中《禮樂六·二·賓禮》所記：「以待四夷之君長與其使者。其宴蕃國主及其使，典儀曰：就坐，階下贊者承傳。皆就座。太樂令引歌者及琴瑟至階，脫履，升坐，其笙管者，就階間北面立」⁸⁰。

⁷⁸ 北宋歐陽修、宋祁、范鎮、呂夏卿等合撰《新唐書卷二十二·志第十二·禮樂十二》，臺北藝文印書館，第244頁。

⁷⁹ 北宋歐陽修、宋祁、范鎮、呂夏卿等合撰《新唐書卷二十一·志第十一·禮樂十一》，臺北藝文印書館，第235-236頁。

⁸⁰ 北宋歐陽修、宋祁、范鎮、呂夏卿等合撰《新唐書卷十六·志第六·禮樂六》，臺北藝文印書館，第194

江左諸曲也用到了琴，在《舊唐書卷二十九·志第九·音樂二》中言道：「當江南之時，《巾舞》、《白紵》、《巴渝》等衣服各異。……沈約《宋書》志江左諸曲哇淫，至今其聲調猶然。觀其政已亂，其俗已淫，既怨且思矣。而從容雅緩，猶有古士君子之遺風。他樂則莫與爲比。樂用鐘一架，磬一架，琴一，三絃琴一，擊琴一，瑟一，秦琵琶一，臥箏篋一，筑一，箏一，羯鼓一，笙二，笛二，簫二，篴二，葉二，歌二」⁸¹，沈約在《宋書》裡說江左諸曲如《巾舞》、《白紵》、《巴渝》等雖然哇淫，但從容雅緩，猶有古士君子之遺風，所用的眾多樂器中用了一張琴。

至於唐朝八音中的絲類樂器據《新唐書卷二十一·志第十一》記載有：「凡樂八音，一曰金，……二曰石，……三曰土，……四曰革，……五曰絲，爲琴，爲瑟，爲頌瑟，頌瑟，箏也；爲阮咸，爲筑。六曰木，……七曰匏，……八曰竹，此其樂器也」⁸²，第五類曰絲類，有：琴、瑟、頌瑟(頌瑟，箏也)、阮咸、筑等五種樂器。

三、宋朝

宋太祖趙匡胤即位後，竇儼於宋太祖建隆元年二月，向皇上進言認爲宋朝雅樂儀式宜遵循後周舊典，只將樂章改新詞就好。皇上同意後，竇儼於是「乃改周樂文舞崇德之舞爲文德之舞，武舞象成之舞爲武功之舞，改樂章十二「順」爲十二「安」，蓋取「治世之音安以樂」之義。祭天爲《高安》，祭地爲《靜安》，宗廟爲《理安》，天地、宗廟登歌爲《嘉安》，皇帝臨軒爲《隆安》，王公出入爲《正安》，皇帝食飲爲《和安》，皇帝受朝、皇后入宮爲《順安》，皇太子軒出入爲《良安》，正冬朝會爲《永安》，郊廟俎豆入爲《豐安》，祭享、酌獻、飲福、受胙爲《禧安》，祭文宣王、武成王同用《永安》，藉田、先農用《靜安》」⁸³(《宋史卷一二六·志七九·樂一》)。

頁。

⁸¹ 後晉劉昫等奉勅集體編《舊唐書卷二十九·志第九·音樂二》，臺北藝文印書館，第567頁。

⁸² 北宋歐陽修、宋祁、范鎮、呂夏卿等合撰《新唐書卷二十一·志第十一·禮樂十一》，臺北藝文印書館，第236頁。

⁸³ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百二十六·志七十九·樂一》，臺北藝文印書館，第1445頁。

宋太宗將七絃琴增加二絃成爲九絃琴，改制的原因及命名於《宋史卷一二六·志七九·樂一》記之曰：

太宗嘗謂舜作五絃之琴以歌《南風》，後王因之，復加文武二絃。至道元年，乃增作九絃琴、五絃阮，別造新譜三十七卷。凡造九絃琴宮調、鳳吟、商調、角調、徵調、羽調、龍仙羽調、側蜀調、黃鐘調、無射商調、瑟調變絃法各一。制宮調《鶴唳天弄》、鳳吟商調《鳳來儀弄》、龍仙羽調《八仙操》，凡三曲。又以新聲被舊曲者，宮調四十三曲，商調十三曲，角調二十三曲，徵調十四曲，羽調二十六曲，側蜀調四曲，黃鐘調十九曲，無射商調七曲，瑟調七曲。……因謂曰：「雅樂與鄭、衛不同，鄭聲淫，非中和之道。朕常思雅正之音可以治心，原古聖之旨，尚存遺美。琴七絃，朕今增之爲九，其名曰君、臣、文、武、禮、樂、正、民、心，則九奏克諧而不亂矣。……因命待詔朱文濟、蔡裔齋琴、阮詣中書彈新聲，詔宰相及近侍咸聽焉。由是中外獻賦頌者數十人。二年太常音律官田琮以九絃琴、五絃阮均配十二律，旋相爲宮，隔八相生，並協律呂，冠於雅樂，仍具圖以獻。上覽而嘉之，遷其職以賞焉⁸⁴。

宋太宗於至道元年將七絃琴增加二絃成爲九絃琴，其理由是因爲他認爲舜作五絃之琴以歌《南風》，周王可以加文武二絃，我爲甚麼不可以？所以執意製作九絃琴，並將這九條絃命名：一絃君、二絃臣、三絃文、四絃武、五絃禮、六絃樂、七絃正、八絃民、九絃心，合起來就是：「君臣文武禮樂正民心」，宋太宗認爲這九條琴絃，按照字面上的意思合奏，必能和諧而不亂。

他認定雅樂是正聲可以治心，是聖人遺留下來的美德，是中和之道，而鄭、衛之音是淫聲，非中和之道。還命琴待詔朱文濟、蔡裔彈給近臣聽，並得到數十人的讚頌。第二年的至道二年，田琮以九絃琴、五絃阮均配十二律，旋相爲宮，隔八相生，並協律呂，冠於雅樂，還畫圖獻給宋太宗。太宗看了不但予以嘉勉且還賞以官職。

⁸⁴ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百二十六·志七十九·樂一》，臺北藝文印書館，第1447頁。

太宗對九絃琴很是滿意，在《宋史卷一二七·志八十·樂二》還記載道：「帝服華袍，御崇政殿，召近臣、宗室、館閣、台諫官閱雅樂，自宮架、登歌、舞佾之奏凡九十一曲遍作之，因出太宗琴、阮譜及御撰明堂樂曲音譜，並按習大樂新錄，賜群臣」⁸⁵，太宗曾經穿戴整齊，御駕崇政殿，檢視雅樂，並出示九絃琴譜和自撰的明堂樂曲音譜來演習，還賞賜給群臣。

宋真宗也曾親至崇政殿閱試宮懸樂器，這在《宋史卷一二六·志七九·樂一》裡記道：

景德三年八月，真宗駕御崇政殿張宮懸閱試，召宰執、親王臨觀，宗諤執樂譜立侍。先以鐘磬按律準，次令登歌，鐘、磬、塤、箎、琴、阮、笙、簫各二色合奏。照因自造葦籥、清管、簫管、清笛、雅笛、大笙、大竽、宮琴、宮瑟、大阮、大嵇，凡十一種，求備雅器⁸⁶。

宋真宗有心求備雅樂器，於景德三年八月親自到崇政殿閱試宮懸樂器，先以鐘磬按律準，再令登歌，鐘、磬、塤、箎、琴、阮、笙、簫等各二色合奏，這是宮懸與登歌兩樂隊合奏。

宋仁宗用音樂來象徵政治治理之道，宋仁宗對堂上、堂下之樂，是否設琴瑟也訂有規範，《宋史卷一二八·志八十一·樂三》曰：

皇祐中，四年十一月，評定所言搏拊琴瑟以詠，則堂上之樂，以象朝廷之治；則堂下之樂，以象萬物之治。後世有司失其傳，歌者在堂，兼設鐘磬；宮架在庭，兼設琴瑟；堂下匏竹，置之於床；並非其序。請親祠宗廟及有司攝事，歌者在堂，不設鐘磬；宮架在庭，不設琴瑟⁸⁷。

歌者在堂時不設鐘磬；宮架在庭時不設琴瑟。他非常重視朝廷的治理情形，用音樂來象徵治理之道認為：堂上之樂，象徵朝廷的治理；堂下之樂，象徵四方萬物地方之治理，此種用音樂象徵政治之道的比喻，與《樂記》「樂與政通」是相契合的。

來到宋神宗時的大樂已有缺失，這七失據《宋史卷一二八·志八十一·樂三》記載是：

⁸⁵ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百二十七·志八十·樂二》，臺北藝文印書館，第1458頁。

⁸⁶ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百二十六·志七十九·樂一》，臺北藝文印書館，第1448頁。

⁸⁷ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百二十八·志八十一·樂三》，臺北藝文印書館，第1468頁。

元豐三年五月，詔祕書監致仕劉幾赴詳定所議樂，以禮部侍郎致仕范鎮與幾參考得失。而幾亦請命楊傑同議，且請如景祐故事，擇人修製大樂。詔可。初，傑言大樂七失：一曰歌不詠言，聲不依詠，律不和聲。……二曰八音不諧，鐘磬闕四清聲。……三曰金石奪倫。樂奏一聲，諸器皆以其聲應，既不可以不及，又不可以有餘。今琴、瑟、塤、箎、笛、簫、笙、阮、箏、筑奏一聲，則鑄鐘、特磬、編磬連擊三聲；聲煩而掩眾器，遂至奪倫。則鑄鐘、特磬、編鐘、編磬節奏與眾器同，宜勿連擊。……四曰舞不象成。……五曰樂失節奏。……六曰祭祀、宴饗無分樂之序。……七曰鄭聲亂雅⁸⁸。

神宗即位之初，對前朝之樂做了「七失」的批判，其中第三失是金石之聲互相傾壓，意即琴、瑟、塤、箎、笛、簫、笙、阮、箏、筑奏一聲，則鑄鐘、特磬、編磬連擊三聲，如此一來聲煩而掩蓋眾器的聲音，遂導致奪倫的現象。要如何不奪倫，神宗進一步詔劉幾、范鎮共同議樂，劉幾並請楊傑一同審議。依照宋仁宗景祐舊樂，擇人修制大樂七失，應該是鑄鐘、特磬、編鐘、編磬的節奏與眾器相同，而不要連續敲擊，就不致奪倫。

宋徽宗崇寧年間列出了八音之器，《宋史卷一二九·志八二·樂四》曰：

八音之器，……絲部有五：曰一絃琴，曰三絃琴，曰五絃琴，曰七絃琴，曰九絃琴。其說以謂：漢津誦其師之說曰：古者，聖人作五等之琴，琴主陽，一、三、五、七、九，生成之數也。師延拊一絃之琴，昔人作三絃琴，蓋陽之數成於三。伏羲作琴有五絃，神農氏為琴七絃，琴書以九絃象九星。五等之琴，額長二寸四分，以象二十四氣；岳闊三分，以象三才；岳內取聲三尺六寸，以象期三百六十日；龍齶及折勢四分，以象四時；共長三尺九寸一分，成於三，極於九。九者，究也，複變而為一之義也。琴之數則九十有九而法乎陽⁸⁹。

⁸⁸ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百二十八·志八十一·樂三》，臺北藝文印書館，第1466頁。

⁸⁹ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百二十九·志八十二·樂四》，臺北藝文印書館，第1479-1480頁。

其中絲部類樂器中的「琴」就有一、三、五、七、九絃琴五種，這五種琴採魏漢津之說以：陽、九星、二十四氣、三才、三百六十日、四時、九十九等數字來解釋琴制，宋徽宗時的琴長三尺九寸一分，相當於現代約 118.5 公分。

宋徽宗政和三年四月，議禮局上親祠登歌之制（大朝會同），審定一、三、五、七、九絃琴的數量與擺放位置，《宋史卷一二九·志八二·樂四》記之曰：

三年四月，議禮局上親祠登歌之制（大朝會同）：金鐘一，在東；玉磬一在西：俱北向。祝一，在金鐘北，稍西；敵一，在玉磬北，稍東搏拊二：一在祝北，一在敵北，東西相向。一絃、三絃、五絃、七絃、九絃琴各一，瑟四，在金鐘之南，西上；玉磬之南亦如之東），設笛二、簾一、巢笙二、和笙三，為一列，西上（大朝會，和笙在笛南）。塤一，在笛南（大朝會在簾南）。閏餘匏一，簫一，各在巢笙南。又於午階之西（太廟則於泰階之西，宗祀則於西階之東，大朝會則於丹墀香案之西），設笛二、簾一、巢笙二、和笙二，為一列，東上。塤一，在笛南。七星匏一、九星匏一，在巢笙南。簫一，在九星匏西。鐘、磬、祝敵、搏拊、琴、瑟工各坐於壇上（太廟、宗祀、大朝會則於殿上）。植建鼓、鞀鼓、應鼓於四隅，建鼓在中，鞀鼓在左，應鼓在右。設祝、敵於北架內：祝一，在道東；敵一，在道西。設瑟五十二（朝會五十六。宣德門五十四），列為四行：二行在祝東，二行在敵西。次，一絃琴七，左四右三。次三絃琴一十有八，（宣德門二十）次五絃琴一十有八（宣德門二十）。並分左右。次七絃琴二十有三，次九絃琴二十有三，並左各十有二，右各十有一（宣德門七絃、九絃各二十五，並左十有三，右十有二）⁹⁰。

但是如果是大祠、中祠的登歌之制，則一絃、三絃、五絃、七絃、九絃琴的數量與位置是《宋史卷一二九·志八二·樂四》：

又上大祠、中祠登歌之制：編鐘一，在東；編磬一，在西：俱北向。祝一，在編鐘之北，稍西；敵一，在編磬之北，稍東。搏拊二：一在祝北，一在敵北，俱東西相向。一絃、三

⁹⁰ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百二十九·志八十二·樂四》，臺北藝文印書館，第 1481-1482 頁。

絃、五絃、七絃、九絃琴各一，瑟一，在編鐘之南，西上⁹¹。

而大祠宮架、二舞之制，一、三、五、七、九絃古琴的數量與擺放的位置則為《宋史卷一二九·志八二·樂四》曰：

又上太祠宮架、二舞之制：植建鼓、鞀鼓、應鼓於四隅。設祝、敵於北架內，祝在左，敵在右。雷鼓、雷鞀各二（地祇以靈鼓，靈鞀，太廟、別廟以路鼓、路鞀）。分東西，在歌工之側。瑟二，在祝東。次，一絃、三絃、五絃、七絃、九絃琴各二，各為一列⁹²。可知古琴在雅樂中是用於合奏的。

雅樂在宋欽宗靖康二年因發生「靖康之難」而沒落，據《宋史卷一百二十九·志第八十二·樂四》載：「靖康二年，金人取汴，凡大樂軒架、樂舞圖、舜文二琴、教坊樂器、樂書、樂章、明堂布政閏月體式、景陽鐘並虞、九鼎皆亡矣」⁹³，「靖康之難」汴京淪陷，徽、欽二帝及宮廷樂器大樂軒架、樂舞圖、舜文二琴、教坊樂器、樂書、樂章、明堂布政閏月體式、景陽鐘並虞、九鼎等，均被金兵擄去，北宋結束。

南宋在高宗南渡十三年後，有較好的作為，《宋史卷一百三十·志第八十三·樂五》曰：

十有三年，郊祀，詔以祐陵深弓劍之藏，長樂遂晨昏之養，昭答神天，就臨安行在所修建圓壇。於是有司言：大禮排設備樂，宮架樂辦一料外，登歌樂依在京夏祭例，合用兩料。其樂器，登歌則用編鐘、磬各一架，祝、敵二，搏拊、鼓二，琴五色，自一、三、五、七至九絃各二，瑟四，笛四，塤、箎、簫並二，巢笙、和笙各四；並七星、九曜、閏餘匏笙各一，麾幡一。宮架則用編鐘、編磬各十二架，祝、敵二，琴五色，各十，瑟二十六；巢笙及簫並一十四，七星、九曜、閏餘匏笙各一，竽笙十，塤一十二，箎一十八，笛二十，晉鼓一，建鼓四，麾幡一⁹⁴。

⁹¹ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百二十九·志八十二·樂四》，臺北藝文印書館，第1483頁。

⁹² 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百二十九·志八十二·樂四》，臺北藝文印書館，第1483頁。

⁹³ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百二十九·志八十二·樂四》，臺北藝文印書館，第1488頁。

⁹⁴ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百三十·志八十三·樂五》，臺北藝文印書館，第1490頁。

亦即宋高宗在臨安修建圓壇行郊祀禮，所排設的樂制中，宮架樂準備一組，登歌樂用兩組。宮架的眾樂器中琴有：一、三、五、七、九絃，五色各十，共五十張琴。登歌時的眾樂器中，琴器還是用：一、三、五、七、九絃，五色各二，共十張琴。

孝宗淳熙六年於《宋史卷一百三十·志第八十三·樂五》曰：「按大禮用樂，凡三十有四色：歌色一，笛色二，塤色三，箎色四，笙色五，簫色六，編鐘七，編磬八，鎛鐘九，特磬十，琴十一，瑟十二，祝、敔十三，搏拊十四，晉鼓十五，建鼓十六，鞀、應鼓十七，雷鼓（祀天神用）。十八，雷鞀鼓（同上）一十九，靈鼓（祭地祇用）二十，靈鞀鼓（同上）二十一，露鼓（饗宗廟用）二十二，露鞀鼓（同上）二十三，鼓二十四，相鼓二十五，單鞀鼓二十六，旌纛二十七，金鉦二十八，金鐃二十九，單鐃三十，雙鐃三十一，鏡鐃三十二，奏坐三十三，麾幡三十四。此國樂之用尤大者，故具載於篇」⁹⁵，舉行明堂禮禮的大禮用樂中，備有三十四種樂器，琴器是其中之一件。

理宗紹定三年，姜夔進獻《大樂議》一書，《宋史卷一百三十一·志八十四·樂六》云：

夔言：紹興大樂，多用大晟所造，有編鐘、鎛鐘、景鐘，有特磬、玉磬、編磬，三鐘三磬未必相應。塤有大小，簫、箎、笛有長短，笙、竽之簧有厚薄，未必能合度，琴、瑟絃有緩急燥濕，軫有旋複，柱有進退，未必能合調。……八音之中，琴、瑟尤難。琴必每調而改絃，瑟必每調而退柱，上下相生，其理至妙，知之者鮮。又琴、瑟聲微，常見蔽於鐘、磬、鼓、簫之聲；匏、竹、土聲長，而金石常不能以相待，往往考擊失宜，消息未盡。……況樂工苟焉占籍，擊鐘磬者不知聲，吹匏竹者不知穴，操琴瑟者不知絃。同奏則動手不均，迭奏則發聲不屬⁹⁶。

從以上姜夔《大樂議》的內容來看，南宋到了理宗時期，出現了鐘磬等雅樂器未必能合度外，琴、瑟的絃有緩急燥濕、軫有旋複、柱有進退未必能合調的問題。姜夔認為八音之中琴、瑟尤

⁹⁵ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百三十·志第八十三·樂五》，臺北藝文印書館，第1496頁。

⁹⁶ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百三十一·志八十四·樂六》，臺北藝文印書館，第1500頁。

其難，因為琴必每調而改絃，瑟必每調而退柱，而每條絃上下是相生的，知道此道理的卻很少。況且琴的聲音細小，常常被鐘、磬、鼓、簫的聲音所遮蔽。匏、竹、土類樂器聲音長，而金、石類樂器常不能以相待，往往考擊失宜。況且樂工擊鐘、磬者不知聲，吹匏竹者不知穴，操琴、瑟者不知絃，造成同奏時動手不均，迭奏時發聲不和諧的現象，表示樂工對樂器操演不熟悉。

所以姜夔將琴分三準，這三準即《宋史卷一百四十二·志第九十五·樂十七》所說的：「上準、中準、下準。自一徽至四徽謂之上準，四寸半，以象黃鐘之半律；自四徽至七徽謂之中準，中準九寸，以象黃鐘之正律；自七徽至龍齶謂之下準，下準一尺八寸，以象黃鐘之倍律。三準各具十二律聲，按絃附木而取」⁹⁷，姜夔又說「然須轉絃合本律所用之字，若不轉絃，則誤觸散聲，落別律矣。每一絃各具三十六聲，皆自然也。分五、七、九絃琴，各述轉絃合調圖」⁹⁸，如何轉絃合調，姜夔也以五、七、九絃琴為例，各有《圖說》說明之：

1、《五絃琴圖說》曰：「琴為古樂，所用者皆宮、商、角、徵、羽正音，故以五絃散聲配之。其二變之聲，惟用古清商，謂之側弄，不入雅樂」⁹⁹。

2、《七絃琴圖說》曰：「七絃散而扣之，則間一絃於第十徽取應聲。假如宮調，五絃十徽應七絃散聲，四絃十徽應六絃散聲，大絃十徽應三絃散聲，惟三絃獨退一徽，於十一徽應五絃散聲，古今無知之者。竊謂黃鐘、大呂並用慢角調，故於大絃十一徽應三絃散聲；太簇、夾鐘並用清商調，故於二絃十二徽應四絃散聲；姑洗、仲呂、蕤賓並用宮調，故於三絃十一徽應五絃散聲；林鐘、夷則並用慢宮調，故於四絃十一徽應六絃散聲；南呂、無射、應鐘並用蕤賓調，故於五絃十一徽應七絃散聲。以律長短配絃大小，各有其序」¹⁰⁰。（丁紀園先生按：十一徽之誤）

3、《九絃琴圖說》曰：「絃有七、有九，實即五絃。七絃倍其二，九絃倍其四，所用者五音，亦不以二變為散聲也。或欲以七絃配五音二變，以餘兩絃為倍，若七絃分配七音，則是今

⁹⁷ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百四十二·志第九十五·樂十七》，臺北藝文印書館，第1621頁。

⁹⁸ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百四十二·志第九十五·樂十七》，臺北藝文印書館，第1621頁。

⁹⁹ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百四十二·志第九十五·樂十七》，臺北藝文印書館，第1621頁。

¹⁰⁰ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百四十二·志第九十五·樂十七》，臺北藝文印書館，第1621頁。

之十四絃也。《聲律訣》云：琴瑟齟四者，律法上下相生也，若加二變，則於律法不諧矣。或曰：如此則琴無二變之聲乎？曰：附木取之，二變之聲固在也。合五、七、九絃琴，總述取應聲法，分十二律十二均，每聲取絃徽之應，皆以次列按」¹⁰¹。

丁紀園先生對於姜夔的《七絃琴圖說》闡述道：「太簇、夾鐘並用清商調，故於二絃十二暉」之十二暉應為十一暉之誤。並說「姜白石在他的《九絃琴圖說》中說：絃有七有九，實即五絃。七絃倍其二，九絃倍其四。所用者五音，亦不以二變為散聲也。說得很明白，七絃、九絃都是以五正音定絃。七絃古琴及後來宋代又出現的九絃古琴（此琴沒有流傳開來）所加之音，都是在原五絃五音之上依次增加的，並沒有改變原來的五音之序。姜白石在他的《九絃琴圖說》中說：絃有七有九，實即五絃。七絃倍其二，九絃倍其四。所用者五音，亦不以二變為散聲也。說得很明白，七絃、九絃都是以五正音定絃」¹⁰²。

繼姜夔之後的另一位南宋學者朱熹歷高宗、孝宗、光宗、寧宗四個朝代，他曾經與學者共講琴法，首先是定律之法，《宋史卷一百四十二·志第九十五·樂十七》曰：

十二律並用太史公九分寸法為準，損益相生，分十二律及五聲，位置各定。按古人以吹管聲傳於琴上，如吹管起黃鐘，則以琴之黃鐘聲合之；聲合無差，然後以次遍合諸聲，則五聲皆正。唐人紀琴，先以管色合字定宮絃，乃以宮絃下生徵，徵上生商，上下相生，終於少商。下生隔二絃、上生者隔一絃取之。凡絲聲皆當如此。今人苟簡，不復以管定聲，其高下出於臨時，非古法也¹⁰³。

接著朱熹再論調絃之法：

散聲隔四而得二聲；中徽亦如之而得四聲；八徽隔三而得六聲；九徽按上者隔二而得四聲，按下者隔一而得五聲；十徽按上者隔一而得五聲，按下者隔二而得四聲。每疑七絃隔一調

¹⁰¹ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百四十二·志第九十五·樂十七》，臺北藝文印書館，第1621頁。

¹⁰² 摘自 http://www.facebook.com/note.php?note_id=271777389527233，丁紀園：〔略論古琴的五音正調與十二律旋宮絃法〕。

¹⁰³ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百四十二·志第九十五·樂十七》，臺北藝文印書館，第1622頁。

之，六絃皆應於第十徽，而第三絃獨於第十一徽調之乃應。及思而得之，七絃散聲為五聲之正，而大絃十二律之位，又眾絃散聲之所取正也。故逐絃之五聲皆自東而西，相為次第。其六絃會於十徽，則一與三者，角與散角應也；二與四者，徵與散徵應也；四與六者，宮與散少宮應也；五與七者，商與散少商應也；其第五絃會於十一徽，則羽與散羽應也。義各有當，初不相須，故不同會於一徽也」¹⁰⁴。

朱熹最後論旋宮諸調之法：

旋宮古有「隨月用律」之說，今乃謂不必轉軫促絃，但依旋宮之法而抑按之，恐難如此泛論。當每宮指定，各以何聲取何絃為唱，各以何絃取何律為均，乃見詳實。又以《禮運正義》推之，則每律各為一宮，每宮各有五調，而其每調用律取聲，亦各有法。此為琴之綱領，而說者罕及，乃闕典也。當為一圖，以宮統調，以調統聲，令其次第、賓主各有條理。乃先作三圖：一、各具琴之形體、徽絃、尺寸、散聲之位；二、附按聲聲律之位；三、附泛聲聲律之位，列於宮調圖前，則覽者曉然，可為萬世法矣」¹⁰⁵。

以上朱熹的這些論述，連《宋史》裡都說「觀熹之言，其於琴法本融未燦，自疏達而至縝密，蓋所謂識其大者歟」¹⁰⁶！對朱熹是大加讚賞。

總之隋文帝設「清商署」掌管雅樂，登歌時設鐘一簾，磬一簾各一人；歌者四人，這四位歌者兼奏琴瑟，不專設奏琴瑟者，煬帝也造宮懸樂器琴亦其中之一。唐雅樂有大唐雅樂、三大樂舞、《雲韶法曲》、《霓裳羽衣曲》、江左諸曲等都有琴。宋太宗將七絃琴增加二絃成為九絃琴，並將每條絃命名為「君臣文武禮樂正民心」，北宋南宋的八音之器絲部類的「琴」都有一、三、五、七、九絃五種。雅樂雖因「靖康之難」而沒落，南遷後的宋雅樂中的琴仍是一、三、五、七、九絃五種。加上姜夔進獻《大樂議》，朱熹論調絃法、旋宮諸調法等，頌琴都扮演重要地位。

¹⁰⁴ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百四十二·志第九十五·樂十七》，臺北藝文印書館，第 1622 頁。

¹⁰⁵ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百四十二·志第九十五·樂十七》，臺北藝文印書館，第 1622 頁。

¹⁰⁶ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷一百四十二·志第九十五·樂十七》，臺北藝文印書館，第 1623 頁。

第六節 元明清之宮廷頌琴

元明清為有宮廷的最後三個朝代，皆定都於北京，故宮廷雅樂自有其共通及同中有異之處，依序分述之：

一、元朝

元朝統一中國後，一開始的朝會燕饗之禮，多用蒙古人原本的習俗，之後太祖成吉思汗才聽從河西高智耀之言，徵用西夏舊樂用於朝會燕饗之禮¹⁰⁷。

太宗窩闊臺汗時有了登歌樂，並斲造古琴據《元史卷六十八志十九·禮樂二》記載：

十一年，元措奉旨至燕京，得金掌樂許政、掌禮王節及樂工翟剛等九十二人。十二年夏四月，始命製登歌樂，肄習於曲阜宣聖廟。十六年，太常用許政所舉大樂令苗蘭詣東平，指授工人，造琴十張，一絃、三絃、五絃、七絃、九絃者各二¹⁰⁸。

太宗時元措建議到燕京、南京等處去收錄亡金太常的故臣及禮冊、樂器，甚至家屬都可一併遷往山東東，結果很豐碩，太宗十一年徵得了金朝掌樂的許政、掌禮的王節及樂工翟剛等九十二人。十二年夏四月開始制定登歌樂，並在曲阜宣聖廟學習。十六年又舉大樂令苗蘭到東平來，教授工人，造琴十張，即一絃、三絃、五絃、七絃、九絃琴各二張，這表示元仍延用宋制。

世祖忽必烈至元三年更有了宮懸、登歌樂、文武二舞，據《元史卷六十八·志第十九·禮樂二》記曰：

初用宮懸、登歌樂、文武二舞於太廟。丞相耶律鑄又言：今制宮懸大樂，內編磬十有二虞，宜於諸處選石材為之。太常寺以新撥宮懸樂工、文武二舞四百一十二人，未習其藝，遣大樂令許政往東平教之。中書禮部移準太常博士，議定制度，

¹⁰⁷ 宋濂等撰《元史卷六十八·志十九·禮樂二》，臺北藝文印書館，第 823 頁。

¹⁰⁸ 宋濂等撰《元史卷六十八·志十九·禮樂二》，臺北藝文印書館，第 823 頁。

下所屬製造。宮懸樂器既成，大樂署郭敏開坐名數以上：編鐘、磬三十有六虞，樹鼓四，（建鞞、應同一座）晉鼓一，路鼓二，鞀鼓二，相鼓二，雅鼓二，祝敵笙二十有七，（巢和竽）塤八，箎、簫、簞、笛各十，琴二十七，瑟十有四，單鐸、雙鐸、鏡、鐸、鉦、麾、旌、纛各二，補鑄編鐘百九十有二，靈壁石磬如其數。省臣言：太廟殿室向成，宮懸樂器咸備，請徵東平樂工，赴京師肄習，以俟享廟。制可。秋七月，新樂服成，樂工至自東平，敕翰林院定撰八室樂章，大樂署編運舞節，俾肄習之¹⁰⁹。

這四百一十二人由大樂令許政到東平去教他們，再由中書禮部移到準太常博士來議定制度，制度訂好後，交給所屬製造樂器，樂器總共有：編鐘、磬三十有六虞，樹鼓四，（建鞞、應同一座。）晉鼓一，路鼓二，鞀鼓二，相鼓二，雅鼓二，祝一，敵一，笙二十有七，（巢和竽。）塤八，箎、簫、簞、笛各十，琴二十有七，瑟十有四，單鐸、雙鐸、鏡、鐸、鉦、麾、旌、纛各二，補鑄編鐘百九十有二，靈壁石磬數目也是一樣。琴二十有七張。

元朝設大樂署掌管郊社、宗廟、社稷之樂。郊社、宗廟用宮懸，社稷則用登歌。所用樂器擺放位置，皆有定制，以下是《元史卷七十一·志二十二·禮樂五》所敘述的宮懸、登歌擺放位置：

大樂署，令一人，丞一人，掌郊社、宗廟之樂。凡樂，郊社、宗廟則用宮懸，工二百六十有一人；社稷，則用登歌，工五十有一人；二樂用工三百一十有二人，朝事故者五十人。前祭之月，召工習樂及舞。祀前一日，宿懸於庭中。東方西方設十二罇鐘，各依辰位。編鐘處其左，編磬處其右。黃鐘之鐘起子位，在通街之西。蕤賓之鐘居午位，在通街之東。每辰三虞，謂之一肆，十有二辰，凡三十六虞。樹建鞞應於四隅，左祝右敵，設懸中之北。歌工次之，三十二人，重行相向而坐。巢笙次之，簫次之，竽次之，簞次之，箎次之，塤

¹⁰⁹ 宋濂等撰《元史卷六十八·志十九·禮樂二》，臺北藝文印書館，第 824 頁。

次之，長笛又次之。夾街之左右，瑟翼祝敵之東西，在前行。路鼓、路鞀次之。郊祀則雷鼓、雷鞀。閏餘匏在簫之東，七星匏在西，九曜匏次之。一絃琴列路鼓之東西，東一，西二。三絃、五絃、七絃、九絃次之。晉鼓一，處懸中之東南，以節樂。一絃琴三，五絃以下皆六。凡坐者，高以杙，地以氈。立四表於橫街之南，少東。設舞位於懸北。文郎左執籥，右秉翟；武郎左執幹，右執戚；皆六十有四人。享日，與工人先入就位。舞師二人，執纛二人，引文舞分立於表南。武舞及執器者，俟立於宮懸之左右。器鞀二，雙鐸二，單鐸二，鏡二，鐸二，二鐸用六人。鉦二，相鼓二，雅鼓二，凡二十人。文舞退，舞師二人，執旌二人，引武舞進，立其處，文舞還立於懸側。又設登歌樂於殿之前楹，殿陛之旁，設樂床二，樂工列於上。搏拊二，歌工六，祝一，敵一，在門內，相向而坐。鐘一虞，在前楹之東。一絃、三絃、五絃、七絃、九絃琴五，次之。瑟二，在其東，笛一、簫一、篪一在琴之南，巢笙、和笙各二次之。塤一，在笛之南。閏餘匏、排簫各一，次之，皆西上。虞，在前楹之西。一絃、三絃、五絃、七絃、九絃琴五，次之¹¹⁰。

總之，自太祖至仁宗的雅樂據《元史卷六十七志十八·禮樂一》曰：「太祖徵用舊樂於西夏，太宗徵金太常遺樂於燕京，及憲宗始用登歌樂，祀天於日月山，而世祖命宋周臣典領樂工，又用登歌樂享祖宗於中書省。既又命王鏞作《大成樂》，詔括民間所藏金之樂器。至元三年，初用宮懸、登歌、文武二舞於太廟，烈祖至憲宗八室，皆有樂章。三十年，又撰社稷樂章。成宗大德間，制郊廟曲舞，復撰宣聖廟樂章。仁宗皇慶初，命太常補撥樂工，而樂制日備。大抵其於祭祀，率用雅樂」¹¹¹，一切禮儀所用音樂，自成吉思汗開始，歷經太宗窩闊臺汗、憲宗蒙哥汗、世祖忽必烈、成宗、仁宗等的努力建制，元朝樂制終於完備，祭祀咸用雅樂。

最後要看的是元朝宮廷雅樂中的古琴形制與製作材質，在《元史卷六十七·志十八·禮樂二》詳細記載著登歌和宮懸樂器中「古琴」的形制與製作材質：

¹¹⁰ 宋濂等撰《元史卷七十一·志二十二·禮樂五》，臺北藝文印書館，第 855 頁。

¹¹¹ 宋濂等撰《元史卷六十七·志十八·禮樂一》，臺北藝文印書館，第 809 頁。

登歌樂器絲部：琴十，一絃、三絃、五絃、七絃、九絃者各二。斫桐為面，梓為底，冰絃，木軫，漆質，金徽，長三尺九寸。首闊五寸二分，通足中高二寸七分，旁各高二寸；尾闊四寸一分，通足中高二寸，旁各高一寸五分。俱以黃綺夾囊貯之琴卓髹以綠。宮懸樂器絲部：琴二十有七，一絃者三，三絃、五絃、七絃、九絃者各六¹¹²。

元朝宮廷雅樂所用樂器，多承宋、金遺制，彈絃樂器除瑟以外，古琴有：一絃琴、三絃琴、五絃琴、七絃琴、九絃琴，凡五種。登歌用的琴十張，材質是桐為面，梓為底，冰絃，木軫，漆質，金徽，長三尺九寸，首闊五寸二分，通足中高二寸七分，旁各高二寸；尾闊四寸一分，通足中高二寸，旁各高一寸五分。宮懸用的琴二十七張，一絃琴三張，三絃、五絃、七絃、九絃琴各六張。且元人已知用冰蠶絲作成冰絃。

令筆者感到特殊的是不但有置琴的琴桌，且此琴桌髹以綠色，琴還用蠶絲縫製成夾層的袋子收裝。也令筆者好奇的是為甚麼琴桌髹以綠色？據筆者研判：原來呼倫貝爾是蒙古族的發祥地，是令人敬仰的蒙古之源，且呼倫貝爾草原被稱為「綠色淨土」、「北國碧玉」，所以綠色就被蒙古人喜愛和尊敬著。那麼在音樂上被蒙古人敬仰的雅樂器—古琴，將琴桌漆成綠色，就可以被理解了，可見元人很重視並尊敬古琴。

二、明朝

明太祖設立掌管音樂的機構，此機構是《明史六十一·志第三十七·樂一》所說的「是年置太常司，其屬下有協律郎等官。元末有冷謙者，知音，善鼓瑟，以黃冠隱吳山。召為協律郎，令協樂章聲譜，俾樂生習之」¹¹³，設置太常司，屬下有協律郎等官，明太祖召令冷謙為協律郎，令他協樂章聲譜，讓樂生學習。

冷謙也很認真的從事，《明史卷六十一·志第三十七》說他：「取石靈璧以制磬，采桐梓

¹¹² 宋濂等撰《元史卷六十七·志十八·禮樂一》，臺北藝文印書館，第 828 頁。

¹¹³ 徐元文監修，張廷玉總撰，萬斯同等撰《明史卷六十一·志第三十七·樂一》，臺北中華書局，第五冊，第 1500 頁。

湖州以制琴瑟。乃考正四廟雅樂，命謙校定音律及編鐘、編磬等器，遂定樂舞之制。樂生仍用道童，舞生改用軍民俊秀子弟；又置教坊司，掌宴會大樂。設大使、副使、和聲郎，左、右韶樂，左、右司樂，皆以樂工爲之」¹¹⁴。

待機構官職都就緒之後，明太祖自洪武元年開始親祀，《明史六十一·志第三十七·樂一》說他：「洪武元年春，親祭太社、太稷。夏禘享於太廟。其冬祀昊天上帝於圜丘。明年，祀皇地祇於方丘，又以次祀先農、日月、太歲、風雷、岳瀆、周天星辰、歷朝帝王、至聖文宣王」¹¹⁵，親自於春天祭太社、太稷；夏天禘享於太廟；冬天祀昊天上帝於圜丘。洪武二年，親自祀皇地祇於方丘，又以次祀先農、日月、太歲、風雷、岳瀆、周天星辰、歷朝帝王、至聖文宣王等。

而所使用的樂器，是隨使用性質的不同而不同，首先看洪武元年訂的郊丘廟社樂器，據《明史六十一·志第三十七·樂一》載曰：

其樂器之制，郊丘廟社，洪武元年訂。樂工六十二人，編鐘、編磬各十六，琴十，瑟四，搏拊四，祝敔各一，塤四，箎四，簫八，笙八，笛四，應鼓一；歌工十二；協律郎一從執麾以引之。七年復增鑰四，鳳笙四，塤用六，搏拊用二，共七十二人。舞則武舞生六十二人，引舞二人，各執干戚；文舞生六十二人，引舞二人，各執羽鑰；舞師二人執節以引之。共一百三十人。惟文廟樂生六十人，編鐘、編磬各十六，琴十，瑟四，搏拊四，祝敔各一，塤四，箎四，簫八，笙八，笛四，大鼓一；歌工十¹¹⁶。

洪武元年祭郊丘廟社時，樂工六十二人中古琴有十張，洪武七年文廟樂生六十人，

¹¹⁴ 徐元文監修，張廷玉總撰，萬斯同等撰《明史卷六十一·志第三十七·樂一》，臺北中華書局，第五冊，第1500頁。

¹¹⁵ 徐元文監修，張廷玉總撰，萬斯同等撰《明史卷六十一·志第三十七·樂一》，臺北中華書局，第五冊，第1500頁。

¹¹⁶ 徐元文監修，張廷玉總撰，萬斯同等撰《明史卷六十一·志第三十七·樂一》，臺北中華書局，第五冊，第1505頁。

琴也是十張。洪武二十六年又訂殿中韶樂和殿內侑食樂的樂器，《明史六十一·志第三十七·樂一》：「朝賀。洪武二十六年又訂殿中韶樂：簫十二，笙十二，排簫四，橫笛十二，塤四，箎四，琴十，瑟四，編鐘二，編磬二，應鼓二，祝一，敵一，搏拊二。二十六年又訂殿內侑食樂：祝一，敵一，搏拊一，琴四，瑟二，簫四，笙四，笛四，塤二，箎二，排簫一，鐘一，磬一，應鼓一」¹¹⁷，朝賀所使用的樂器中，古琴用十張。殿內侑食樂，古琴用四張。

最後要談的是圜鐘、函鐘、黃鐘與古琴徽位，和祭天、地、鬼神的對照關係，於《明史卷六十一·志第三十七·樂一》記曰：

圜鐘，夾鐘也。生於房心之氣，為天地之明堂，祀天從此起宮，在琴中角絃第十徽，卯位也。函鐘，林鐘也。生於坤位之氣，在井東與鬼之外，主地祇，祭地從此起宮，在琴中徵絃第五徽，未位也。黃鐘，生於虛危之氣，為宗廟，祭人鬼從此起宮，在琴中宮絃第三徽，子位也¹¹⁸。

從以上看出祀天從圜鐘起宮，在琴中角絃第十徽、祭地從函鐘起宮，在琴中徵絃是第五徽、祭人鬼從黃鐘起宮，在琴中宮絃第三徽。琴與天神、地祇、人鬼皆息息相關，也仍然尊周之制。

三、清朝

清朝的宮廷音樂與古琴有關者，是在順治入關以後，經康熙、雍正、乾隆、嘉慶、道光、咸豐、同治、光緒、宣統等皇帝。其中順治皇帝所發展的宮廷音樂屬於初創時期，康熙、雍正、乾隆則發展改革達到鼎盛，而嘉慶以後，大多延續前朝，少有創新。

¹¹⁷ 徐元文監修，張廷玉總撰，萬斯同等撰《明史卷六十一·志第三十七·樂一》，臺北中華書局，第五冊，第1506頁。

¹¹⁸ 徐元文監修，張廷玉總撰，萬斯同等撰《明史卷六十一·志第三十七·樂一》，臺北中華書局，第五冊，第1512頁。

(一)中和韶樂裡的古琴

據《清史稿校注卷一百零一·志七十六·樂一》記載：

清起僻遠，迎神祭天，初沿邊俗，太祖受命，始習華風。天命、崇德中，征瓦爾喀，臣朝鮮，平定察哈爾，得其宮懸，以備四裔燕樂。世祖入關，修明之舊，有中和韶樂，郊廟、宴會用之¹¹⁹。

清朝一開始只用自己的民俗音樂迎神祭天，自太祖努爾哈赤建立政權後，才接受中原文化。經過努爾哈赤天命和皇太極崇德的征戰瓦爾喀、臣服朝鮮、平定察哈爾，才得到宮懸樂器。到世祖順治入關後，採承襲前朝明朝舊制的方式，在郊廟、宴會上用「中和韶樂」。於是宮廷音樂中出現「中和韶樂」，開始有了古琴。

而「中和韶樂」等禮樂所用的場合、樂器配置、樂器的形制在《清史稿校注卷一百零八·志七十六·樂一》中都有詳實的記載：

中和韶樂，用於壇、廟者，鐃鐘一，特磬一，編鐘十六，編磬十六，建鼓一，箎六，排簫二，塤二，簫十，笛十，琴十，瑟四，笙十，搏拊二，祝一，敔一，麾一。先師廟，琴、簫、笛、笙各六，箎四，餘同。巡幸祭方嶽，不用鐃鐘、特磬，琴、簫、笛、笙各四，瑟、箎各二，餘同。用於殿陛者，簫四，笛四，箎二，琴四，瑟二，笙八，餘同¹²⁰。

中和韶樂用於「壇」者，主要有圓丘、方澤、社稷諸壇。用於「廟」者，主要有太廟等。在不同的場合，使用的中和韶樂樂隊的編制不一樣，使用樂器的數量也不一樣。像圓丘、方澤、社稷等大祭祀的話用鐃鐘一，特磬一，編鐘十六，編磬十六，建鼓一，排簫二，塤二，簫十，笛十，琴十，瑟四，笙十，搏拊二，祝一，敔一，麾一。祭孔則使用琴、簫、笛、笙各六、箎四，其餘樂器與前相同。而在巡幸祭祀方嶽時，不用鐃鐘、特磬，用的是琴四、簫四、笛四、笙四、瑟二、箎二、其餘樂器與前相同。用於殿陛時，使用樂器是簫四，笛四，箎二，琴四，瑟二，

¹¹⁹ 國史館編纂《清史稿校注卷一百零一·志七十六·樂一》，臺北國史館出版，西元1977年版，第2876頁。

¹²⁰ 國史館編纂《清史稿校注卷一百零八·志七十六·樂一》，臺北國史館，西元1977年版，第3057頁。

笙八，其餘樂器與前相同。

另外清朝的「鄉樂」也用到琴，據《清史稿校注卷一百零八·志八十三·樂八》記載其應用的場合及樂器的數目是：「鄉樂，凡府、州、縣學春、秋釋奠皆用之。其器麾一，編鐘十六，編磬十六，琴六，瑟二，排簫二，簫四，笛六，篪二，笙六，塤二，建鼓一，搏拊二，祝一，敔一。制皆同中和韶樂」¹²¹，亦即在全國的府、州、縣學的春、秋釋奠祭孔時用鄉樂，所用樂器琴六張，其他樂制都與中和韶樂相同。還有「鄉飲酒禮」用的樂器也有琴，據《清史稿校注卷一百零八·志八十三·樂八》載：「鄉飲酒用雲鑼一，方響一，琴二，瑟一，簫四，笛四，笙四，手鼓一，拍板一。琴、瑟、簫、笛、笙同中和韶樂」¹²²，琴用二張，跟中和韶樂相同，也與明朝同。

乾隆也曾對如何掌管樂器，提出改革之道，即設「署吏」並嚴格其制度，於《清史稿校注卷一百零一·志七十六·樂一》載曰：「以禮部內務府大臣及各部院大臣諳曉音律者總理之，設署正、署丞、侍從、待詔、供奉、供用官、鼓手、樂工，總曰署吏，以所司樂器別其目。鐘曰司鐘，磬曰司磬，琴、瑟、笙、簫亦如之」¹²³，由內務府及各部院大臣諳曉音律者總理之，下設司鐘、司磬、司琴、司瑟、司笙、司簫等，以所司樂器分立其名目，專管琴的名目就叫做「司琴」。

乾隆還親自訂定耕田的耕藉之樂，《清史稿校注卷一百零一·志七十六·樂一》曰：

定耕藉之樂。耕藉前期進種，導迎樂前導，至日，和聲署率屬鵠立綵棚南，（綵棚之制，後二十三年裁）。歌禾辭者十四人，司鑼、司鼓、司版、司笛、笙、簫者各六人，舉綵旗者五十人。祭畢，行耕藉禮。禮成，導迎樂作，架蒞齋宮內門，中和韶樂作。皇帝御後殿，樂止，報終畝，中和韶樂作。皇帝御齋宮，升座，樂止，羣臣慶賀行禮，丹陛大樂作。進茶、賜茶，作中和韶樂¹²⁴。

¹²¹ 國史館編纂《清史稿校注卷一百零八·志八十三·樂八》，臺北國史館，西元 1977 年，第 3073 頁。

¹²² 國史館編纂《清史稿校注卷一百零八·志八十三·樂八》，臺北國史館，西元 1977 年，第 3073 頁。

¹²³ 國史館編纂《清史稿校注卷一百零一·志七十六·樂一》，臺北國史館，西元 1977 年，第 2891 頁。

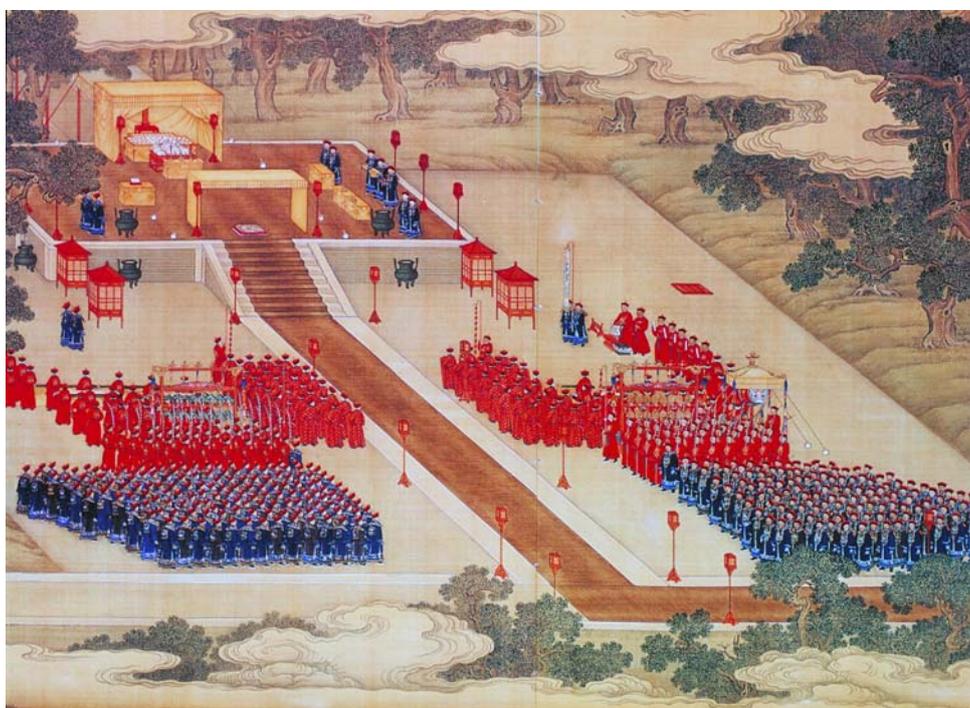
¹²⁴ 國史館編纂《清史稿校注卷一百零一·志七十六·樂一》，臺北國史館，西元 1977 年，第 2891 頁。

耕藉前期進種子時，用導迎樂前導，到了祭祀當天，和聲署率屬鵠立綵棚南，唱禾辭的有十四人，祭畢行耕藉禮。禮成導迎樂作，皇上駕蒞齋宮內門，中和韶樂作。報終畝，中和韶樂作。最後進茶、賜茶，作中和韶樂。

乾隆又訂祭祀先蠶樂章，《清史稿校注卷一百零一·志七十六·樂一》記曰：「祭祀先蠶器用方響十有六，雲鑼、瑟、杖鼓、拍版各二，琴四，簫、笛、笙各六，建鼓一」¹²⁵，所用樂器中，古琴用的是四張。

清朝宮廷用到「中和韶樂」的場合很多，只要有「中和韶樂」的地方就有琴。而其音樂制

度在順治、康熙、雍正、乾隆幾位皇帝當政下幾已議定。接下去的幾個皇帝宣宗道光、文宗咸豐、德宗光緒雖也有制樂，但多屢載不定，到溥儀遜國，多未能施行，只能延續著前幾位皇帝所制訂的制度。



如果要從畫作中找出「中和韶樂」樂隊中古琴置放位置，可觀看雍正祭先農壇圖¹²⁶。上圖是雍正皇帝為求國泰民安、五穀豐登，親率王公大臣到京師外城的先農壇祭祀的圖畫，場地東西兩側文武官員排列整齊，一組「中和韶樂」和樂舞生也按序列隊。畫面的東西兩側，皆可見到古琴

¹²⁵ 國史館編纂《清史稿校注卷一百零一·志七十六·樂一》，臺北國史館，西元 1977 年，第 2891 頁。

¹²⁶ 圖像來源：<http://tw.myblog.yahoo.com/lovesickness-yiping/photo?pid=4875>

(二) 清朝的琴式

在古琴的製作材質以及形制上，於《清史稿校注卷一百零八·志八十三·樂八》記述道：

琴，面用桐，底用梓，純以漆。前廣、後狹、上圓、下方、中虛。通長三尺一寸五分九釐。底孔二，上曰龍池，下曰鳳池。腹內有天地二柱，天柱圓，當肩下；地柱方，當腰上。凡七絃，皆硃。第一絃一百八綸，第二絃九十六綸，第三絃八十一綸，第四絃七十二綸，第五絃六十四綸，第六絃五十四綸，第七絃四十八綸。軫七，徽十三。其飾岳山焦尾用紫檀，徽用螺蚌，軫結黃絨紉，承以純漆幾¹²⁷。

可知清朝的琴，琴面用桐木，琴底用梓木，用漆髹出蠟光，前廣、後狹、上圓、下方、中虛。琴長三尺一寸五分九釐，相當於今 112、86 公分左右。底孔有龍池和鳳池。琴腹內有天地二柱，七條絃皆硃紅色，每條絃用幾綸絲均詳細記載。七個軫，十三個徽，用紫檀木裝飾岳山和焦尾。徽用螺蚌鑲嵌，軫用黃絨繩結之，並抹上純蠟。

總之元明清三代都設有掌管音樂的機構，元朝設「大樂署」掌管郊社、宗廟、社稷之樂，明太祖設「太常司」掌管音樂，清乾隆也曾對如何掌管樂器提出改革之道，即設「署吏」，「署吏」之下管琴的教「司琴」，琴與祭祀天神、地祇、人鬼皆息息相關，也仍然尊周之制。元朝的琴長三尺九寸，琴絃仍沿用宋朝有一絃、三絃、五絃、七絃、九絃琴。清朝的琴長三尺一寸五分九釐，在「鄉樂」、「鄉飲酒禮」也用到琴。

結語：

周公制禮作樂奠定頌琴的基礎，頌琴用在祭祀天神、地祇、人鬼、山川及朝廷吉禮宴饗等，以六代樂舞用於郊廟祭祀。且自周朝開始即有八音之說，將琴列在金石土革絲竹匏木八音中的絲類，一直到宮廷結束皆如此。在祭祀儀式上各朝代的宮懸佈陣法、樂器配置數量間或有不同，但都要求八音克諧毋相奪倫，古琴與其他八音樂器採合奏的方式呈現，並未有獨奏的現象。琴

¹²⁷ 國史館編纂《清史稿校注卷一百零八·志八十三·樂八》，臺北國史館，西元 1977 年，第 3059 頁。

絃則以七絃定絃，唯在宋太宗時再增兩絃而為九絃，並將之命名為「君臣文武禮樂正民心」，奉此之名合奏必能和諧而不亂，至宋徽宗時仍有一、三、五、七、九絃琴。

自周朝由瞽矇設有掌管鼓琴開始，各朝也設有掌管音樂的機構，像乾隆就曾設「署吏」，其下管琴的叫司琴，這都有助古琴地位的穩固。古琴不只用在吉禮祭祀朝會宴饗，其實喪禮也用到了，如皇帝登遐後要準備九樣明器，其中就有琴，雖只有一張，已足以代表琴的重要性了。

第三章 中國宮廷中的雅琴

在宮廷的日常生活中，宮廷成員對琴抱持不同的態度，如有做爲生活涵養的，或爲了增加生活品質的，或爲了附庸風雅，或真正喜歡而彈，或喜歡聽人彈，或以之賞賜臣下，或因琴而受罰，或賦詩爲文，題書法於琴身上，畫彈琴的國畫，或將一生專注於撰述琴書、斲製琴器等不一而足。

第一節 善於彈琴

宮廷成員包括后妃不乏善於彈琴者，以下舉幾例說明之：

一、周太王

周的始祖太王擅於彈琴，在朱長文《琴史》裡就記載著他彈琴的故事：

據《琴操》云：太王自傷德劣，不能化爲夷狄之所侵，喟然歎息，援琴而鼓之。其辭曰：戎狄侵兮地土，移遷邦邑兮適於岐，蒸民可憂兮誰者知？嗟嗟奈何，餘命遭斯。太王能責己而拊其民，是以肇基王跡，不亦美哉¹²⁸！

朱長文根據蔡邕《琴操》表示，周太王也就是古公亶父，感嘆受夷狄的侵擾，憂百姓未能安定而決定遷到西岐，遷到西岐後於是援琴而彈，藉由琴歌抒發感嘆，讓百姓知道自己的憂國憂民。太王能夠反求諸己安撫人民，所以能建基王朝，是一件很令人稱道的事。

二、齊威王

當齊威王鼓琴時，騶忌子推戶而入，與齊威王談琴論音起來，《史記卷四十六·田敬仲完世家第十六》有完整的記載曰：

¹²⁸ 《文淵閣四庫全書子部藝術類·朱長文琴史》，商務印書館，西元 1983 年，第 839-4 頁。

騶忌子以鼓琴見威王，威王說而舍之右室。須臾，王鼓琴，騶忌子推戶入曰：「善哉鼓琴」！王勃然不說，去琴按劍曰：「夫子見容未察，何以知其善也」？騶忌子曰：「夫大絃濁以春溫者，君也；小絃廉折以清者，相也；攬之深，醞之愉者，政令也；鈞諧以鳴，大小相益，回邪而不相害者，四時也；吾是以知其善也」。王曰：「善語音」。騶忌子曰：「何獨語音，夫治國家而弭人民皆在其中」。王又勃然不說曰：「若夫語五音之紀，信未有如夫子者也。若夫治國家而弭人民，又何為乎絲桐之間？」騶忌子曰：「夫大絃濁以春溫者，君也；小絃廉折以清者，相也；攬之深而舍之愉者，政令也；鈞諧以鳴，大小相益，回邪而不相害者，四時也。夫複而不亂者，所以治昌也；連而徑者，所以存亡也；故曰琴音調而天下治。夫治國家而弭人民者，無若乎五音者」。王曰：「善」¹²⁹。

由以上的這段對話，看到了幾個現象：第一、只要能鼓琴的琴人來見威王，威王都願意接納他們，並讓他們住下，可以常相左右。第二、只要能鼓琴的琴人都可打入威王的生活。第三、琴人隨時可與威王辯論琴論。第四、琴人騶忌子的琴論連做王的都折服。齊國國君齊威王是個彈琴好手，當時有個叫騶忌子的琴人進謁齊威王，齊威王很高興，讓他在自己右邊的屋子住下。不久，齊威王彈起琴來，騶忌子馬上推門而入說威王彈得很好，齊威王很不高興，起身離開琴、手按著劍，隨後兩人展開琴論的對談。

騶忌子侃侃而談君、臣、四時、政令與琴的關係，他說：琴的大絃雖濁卻有春天之和煦者，那就是君主；而小絃廉折以清，那就是宰相；攬之深而舍之愉者，是政令；鈞諧以鳴，大小相益，回邪而不相害者，是四時。琴音如果調和，天下就能長治久安，所以治理國家讓人民能安樂，沒有比琴更好的了。騶忌子還因此得到了升官封侯的禮遇¹³⁰。

¹²⁹ 西漢司馬遷《史記卷四十六·田敬仲完世家第十六》，臺北藝文印書館，第752頁。

¹³⁰ 西漢司馬遷《史記卷四十六·田敬仲完世家第十六》載：「騶忌子見三月而受相印，……居朞年封以下邳」。臺北藝文印書館，第753頁。

三、漢元帝與皇后王政君

漢元帝是位愛好音樂的國君，他的藝術才能據《前漢書卷九·元帝紀九》贊說他：「元帝多材藝，善史書。鼓琴瑟，吹洞簫，自度曲，被歌聲，分割節度，窮極幼眇」¹³¹，在在說明漢元帝是個善於文史，彈琴、鼓瑟、吹簫，自己能自度曲，多才多藝喜歡音樂、懂音樂又創作音樂的皇帝。

而他的皇后王政君也會彈琴，王政君自小學琴，她為何學琴？原由記載在《漢書卷九十八·元后傳第六十八》裡：

初，李親任政君在身，夢月入其懷。及壯大，婉順得婦人道。嘗許嫁未行，所許者死。後東平王聘政君為姬，未入，王薨。禁獨怪之，使卜數者相政君，「當大貴，不可言」。禁心以為然，乃教書，學鼓琴。五鳳中，獻政君，年十八矣，入掖庭為家人子¹³²。

原來王政君之父名禁，曾兩次將政君許婚，兩次均未嫁而已許者即死亡，其父感到奇怪替政君占卜，卜者直言政君「當大貴，不可言」，其父深信不疑，遂從小教政君讀書、學琴，以儲備富貴之用。後政君十八歲入宮，果真被立為皇后。漢元帝的皇后王政君之父王禁，就認為讀書、彈琴是上達富貴的必備條件，可見漢朝人對琴是相當重視的了。

四、元順

北朝皇族元順據《北史卷十八·列傳第六景穆十二王下·任城王》曰：「順，字子和，……性謇愕，淡於榮利，好飲酒，解鼓琴。每長吟永歎，吒詠虛室」¹³³。

而《魏書卷十九中·列傳第七景穆十二王中·任城王》亦同樣言道：「順，字子和。……性謇愕，淡於榮利，好飲酒，解鼓琴，能長吟永歎，吒詠虛室」¹³⁴，總之，元

¹³¹ 東漢班固撰顏師古注《前漢書卷九·元帝紀九》，臺北藝文印書館，第128頁。

¹³² 東漢班固撰顏師古注《前漢書卷九十八·元后傳第六十八》，臺北藝文印書館，第1703頁。

¹³³ 李延壽撰《北史卷十八·列傳第六景穆十二王下·任城王》，臺北藝文印書館，第290頁。

¹³⁴ 北齊魏收撰《魏書卷十九中·列傳第七景穆十二王中·任城王》，臺北藝文印書館，第244頁。

順是個解鼓琴，自言「端坐衡門，寄想琴書」¹³⁵以明志。

五、宋楊皇后彈琴

后妃在後宮彈琴從南宋寧宗楊皇后¹³⁶寫下的許多宮詞窺知一二，她寫道：「歲歲親蠶麥熟時，密令中使視郊圻。歸來奏罷天顏悅，喜阜吾民鼓玉徽」¹³⁷，楊皇后說她親蠶祭祀回宮後，彈了古琴給寧宗聽，寧宗聽了顯得異常高興。

六、耶律楚材

耶律楚材從小學習古琴，喜歡琴的程度，從其《湛然居士集·鼓琴》詩作中可見：

宴息穹廬中，飽食無用心。讀書費目力，苦思嫌哦吟。樗蒲近博徒，圍棋殺機深。洞簫耗余氣，秦筑惡鄭音。呼童炷梅魂，索我春雷琴。何止銷我憂，還能禁邪淫。正席設棊幾，危坐獨整襟。尋徽促玉軫，調絃思沈沈。清聲鳴鶴鸞，古意鏘石金。秋水洗塵耳，秋風振高林。清興騰八表，成連何必尋。絃指忽兩忘，世事如商參。泥塗視富貴，晝夜等古今。湛然有幽居，祇在閩山陰。茅亭遶流泉，松竹幽森森。攜琴當老此，歸去投吾簪¹³⁸。

從詩的內容來看他認為整天吃飯休息，變成飽食終日無所用心，下一句不就難矣哉了嗎？況且如果整天看書那很費眼力，作詩呢還得苦思吟哦，博奕下棋又顯殺氣深，吹洞簫耗力氣，吹秦筑又厭惡它是鄭音。唯有彈春雷琴，不止銷憂，還能禁邪淫。「攜琴當老此，歸去投吾簪」，說來說去只有彈琴最合意。

另一首與「春雷」琴有關的詩是「冬夜彈琴頗有所得亂道拙語三十韻以遺猶子蘭」詩並序：

余幼年刻意於琴，初受指於弭大用，其閑雅平淡，自成一派。餘愛棲巖，如蜀聲之峻急，

¹³⁵ 北齊魏收撰《魏書卷十九中·列傳第七景穆十二王中·任城王》，臺北藝文印書館，第246頁。

¹³⁶ 脫脫和阿魯圖修撰《宋史卷二百四十三·列傳第二后妃下》：「頗涉書史，知古今」，臺北藝文印書館，第3225頁。

¹³⁷ 明毛晉編《文淵閣欽定四庫全書集部355·二家宮詞卷上》，臺灣商務印書館，西元1983年，第1416-713頁。

¹³⁸ 《文淵閣欽定四庫全書集部·湛然居士集卷十·鼓琴》，臺灣商務印書館，西元1983年，第1191-584頁。

快人耳目，每恨不得對指傳聲。間關二十年，予奏之，索於汴梁得焉。中道而卒，其子蘭之琴事深得棲巖之遺意。甲午之冬，余扈從羽獵，以足疾得告，凡六十日，對彈操弄五十餘曲，棲巖妙旨，於是盡得之。因作是詩以記其事云：

湛然有琴癖，不好凡絲竹。兒時已存心，壯年學愈篤。倉忙兵火際，遺譜不及錄。回首二十秋，絲桐高閣束。棲巖有後人，萬裡來相逐。能繼箕裘業，待予為季叔。今冬六十日，對彈五十曲。五旬記新聲，十朝溫已熟。高山壯意氣，秋水清心目。陽春撼瓊玖，白雪碎瑤玉。洛浦太含悲，楚妃歎如哭。離騷泣鬼神，止息振林木。秋思盡雅興，三樂歌清福。自餘不暇數，渴心今已沃。昔我師弭君，平淡聲不促。如奏清廟樂，威儀自穆穆。今觀棲巖意，節奏變神速。雖繁而不亂，欲斷還能續。吟猱從簡易，輕重分起伏。一聞棲巖聲，不覺傾心服。彼此成一家，春蘭與秋菊。我今會為一，滄海涵百穀。稍疾意不急，似遲聲不跼。二子終身學，今日皆歸僕。我本嗜疎懶，富貴如桎梏。幸遇萬松師，一悟消三毒。早晚掛冠去，閩山結茅屋。蔬筍粗充庖，糲飯炊脫粟。有我春雷子，豈憚食無肉。旦夕飽純音，便是平生足¹³⁹。

棲巖是指苗秀實，秀實有子名蘭，耶律楚材在詩中描寫與苗蘭對彈操弄五十餘曲，盡得棲巖妙旨，末四句耶律楚材自比春雷之子，發下豪語說哪裡怕吃不到肉？只要日日夜夜有琴可彈，有古琴音樂可賞，一生就滿足了。可見他有多麼的喜歡琴，又有多麼的喜愛這張「春雷」琴。耶律楚材視「春雷」琴如命，只要彈琴就飽了，一生於願足矣。

七、明思宗崇禎

《禁燬書叢刊·翁山文鈔卷二·御琴記》記載曰：

上雅好鼓琴，嘗使中書尹燁，訂正歷代琴譜，上親製琴文五曲，一曰《五建皇極》宮音君，二曰《百僚師表》，商音臣，三曰《於變時雍》角音民，四曰《萬國咸寧》徵音事，五曰《四

¹³⁹《文淵閣欽定四庫全書集部·湛然居士集卷十一·冬夜彈琴頗有所得亂道拙語三十韻以遺猶子蘭》，台灣商務印書館，西元1983年第1191-593頁。

方來王》羽音物。……又製訪道五曲，亦分五事五行。一曰《崆峒引》，二曰《敲爻歌》，三曰《據梧吟》，四曰《參同契》，五曰《爛柯游》。又嘗製鋼琴二百張，命中書文震亨各為之贊，今俱不傳矣¹⁴⁰。

《翁山文鈔》作者屈大均¹⁴¹為明朝遺民，謂崇禎雅好鼓琴外，還琴文五曲，分別是：《五建皇極》、《百僚師表》、《於變時雍》、《萬國咸寧》、《四方來王》，其五音依次為君、臣、民、事、物。訪道五曲：《崆峒引》、《敲爻歌》、《據梧吟》、《參同契》、《爛柯游》等。鋼琴二百張，並命文震亨一一替它們寫贊文，可惜都已不傳。崇禎喜歡聽田貴妃彈，在《禁燬書叢刊·》記載道：

妃又洞曉音律，管弦琴奕，色色皆工。間侍上鼓琴，聖情悅豫。上因誇於國母曰：后獨不能此乎？國母正色對曰：妾本儒家，惟知蠶績。且曰：妃從何人授指法？上色動。妃自言妾母所教，遲數日，妃母入宮，實能鼓琴，上意始解¹⁴²。

因田貴妃會彈琴，引起國母周皇后懷疑是誰教她彈琴的，連帶懷疑其出身，田貴妃說是後母教的，過幾天後母入宮，證明後母能彈，才解除其疑慮。清毛奇齡撰的《勝朝彤史拾遺記卷六》中也有同樣的記載：「天啓中選妃入信王邸，信王入嗣，冊禮妃。未幾，進皇貴妃，妃敏惠善伺上意指，上寵之，嘗鼓琴，上問師何人，以後母對。上不信，妃恐上疑己，逾月以他事，請召母入，乘間令鼓琴上前，一再行。上悅，賜勞之。自是母出入嘗注宮門，籍不復禁」¹⁴³。周皇后不擅此道，田貴妃則擅彈琴。

崇禎皇帝駕崩後，明朝遺民追念崇禎，有時表現在對崇禎的遺物上，屈大均就說了一段遺民看見崇禎御製琴而悲涼涕泣的故事，《禁燬書叢刊·翁山文鈔卷二·御琴記》記述道：

¹⁴⁰ 明李遜之撰，王鍾翰主編《四庫全書禁燬書叢刊·翁山文鈔卷二·御琴記》，北京出版社，西元1998年，第120-149頁。

¹⁴¹ 陳田輯撰《明詩紀事卷十一》曰：「屈大均初名紹隆，自介子，鼎革後去為僧。反儒服更名大均，字翁山，有《翁山詩集》八卷」。上海古籍出版社，西元1993年，第3048頁。

¹⁴² 明李遜之撰王鍾翰主編《四庫全書禁燬書叢刊·》，北京出版社，西元1998年，第6-520頁。

¹⁴³ 四庫全書存目叢書編纂委員會《四庫全書存目叢書·清毛奇齡撰勝朝彤史拾遺記卷六》，西元1996年，第122-420頁。

臣大均以事往濟南，遂過李氏求所謂翔鳳御琴者而觀之。琴長可四尺，神光閃爍，飾以金玉象犀，背銘廣運之寶及大明崇禎皇帝御琴八字。尾有翔鳳二篆字。臣大均捧之流涕彷彿威咫尺。伏拜不能興。李氏故多古琴，建高樓藏之。諸古琴環繞御琴數匝，若有君臣之象。而楊太常者，歲逢先皇帝忌日必從淮泗來拂拭御琴，設玉座祭奠如禮。臣大均於是留濟南逾月，會正經至，握手若平生好。正經奉御琴不敢彈。乃陳賜琴。鼓一再行。敘寫國破家亡之故，變聲淒慘，林葉陡落，驚風颼颼。曲未終，聽者皆泣下。正經時為僧，布衲芒鞋，大均遯荒之跡畧同。酒酣悲歌相和，徹夜彷徨，因為御琴歌以紀之。其詞別載於詩中¹⁴⁴

崇禎有一張翔鳳琴，明亡流散濟南，為李氏所寶藏，明太常寺楊正經流落淮泗間，每值崇禎忌日趕到李家拂拭御琴，清理塵埃，設玉座祭奠。屈大均聽聞此事，尋訪至李家，數月等候楊正經的到來。楊正經不忍彈李家所藏御製琴，只彈崇禎曾賞賜給他的琴，聽者心生國破家亡之痛無不悲痛涕泣。

觀賞到御琴「翔鳳」，此琴長四尺，神光閃爍，飾以金玉象犀，背刻「廣運之寶」銘，及「大明崇禎皇帝御琴」八字，琴尾有「翔鳳」二篆字。屈大均將御琴捧在手上，睹琴思君，彷彿崇禎就在眼前，悲痛流涕，伏拜久久不起。

為此屈大均作了一首《烈皇帝御琴歌》：「我從李卿請琴觀，楚囚相對泣南冠。……感君珍重此琴歸，九廟神靈實憑依。……鼓之舞之元氣馳，帝出乎震是今時。殷薦上天以崇德，此琴將為聖人師」¹⁴⁵，字裡行間，流露對崇禎的志誠悼念，甚至視此琴為聖人師般的崇高。

¹⁴⁴ 明李遜之撰，王鍾翰主編《禁燬書叢刊·翁山文鈔卷二·御琴記》，北京出版社，西元1998年，第120-150頁。

¹⁴⁵ 明李遜之撰，王鍾翰主編《禁燬書叢刊·翁山詩外卷三·烈皇帝御琴歌》，北京出版社，西元1998年，第120-494、95頁。

第二節 聽琴

除了純聽琴之外，用琴曲引發心理情境的改變，也是很奧妙的事，茲舉數例說明之：

一、楚成王聽其思革子彈琴

戰國時楚成王與琴曲《三士窮》的關係，經蔡邕《琴操》記載琴曲《三士窮》的由來曰：

《三士窮》者，其思革子之所作也。其思革子、戶文子、叔衍子，三人相與為友，聞楚成王賢而好士，三人俱往見之。至於豪岩之間，卒逢飄風暴雨，相與俱伏於空柳之下。衣寒糧乏，度不能俱活，三人相視而歎曰：「與其饑寒俱死也，豈若並衣糧於一人哉」？二子以革子為賢，推衣糧與之。革子曰：「生則同樂，死則共之」。固辭。二子曰：「吾自以相與為猶左右手也，左傷則右救之，右傷則左救之。子不我受，俱死，無名於世，不亦痛乎！」於是革子受之，二子遂凍餓而死。其思革子抱二子屍而埋之，號天哭泣，揭衣糧而去。往見楚王。楚王知其賢者，於是旨酒嘉肴，設鐘鼓而樂之。革子愴然有憂悲之色。楚王心動，怪而不悅，乃推樽罷樂，升琴而進之。其思革子援琴而鼓之，作相與別散之音。王曰：「子琴音何苦哀也」。子推琴離席，長跪涕流而下，對曰：「臣友三人，戶文子、叔衍子，竊慕大王高義，欲俱來謁，至於磽岩之間，逢飄風暴雨，衣寒糧乏，不能俱活。二子俱不以臣為不肖，推糧與臣，二子逢凍餓死。大王雖陳酒肴，設樂，誠不敢酣樂也」。王曰：「嗟乎，乃至是耶」？於是賜其思革子黃金百斤，命左右棺斂，收二子而葬之，以其思革子為相，故曰《三士窮》¹⁴⁶。

此段故事是說楚國有「三士」：其思革子、戶文子、叔衍子，三人相交為友。這三人聽說楚成王賢明愛才，三人欲去求見。途中遇暴風驟雨，三人躲在空柳之下，衣單糧缺，三人相視而歎道：「與其三人一齊死去，不如把衣服、糧食合併，交給一人」，最後決定交給革子，而戶文子、叔衍子因而在饑寒交迫中死去。

¹⁴⁶ 清孫馮翼輯《叢書集成初編·蔡邕琴操》，北京中華書局出版，西元1985年，第20-21頁。

其思革子見到楚王，楚王以美酒佳餚款待，還擺設鐘鼓助興。革子卻愴然悲哀，楚王於是推開酒樽，停止奏樂，將琴送到其思革子面前。其思革子用琴來彈奏，發出朋友離別之音。楚王問：「你的琴音為何如此悲哀」？革子推琴離席說明原委，楚王於是賞賜其思革子黃金百斤，下令左右用棺木收殮安葬戶文子、叔衍子，任命其思革子為相國，此琴曲名為《三士窮》。由此段可以體會到，楚王要其思革子彈琴以明志，而其思革子因為內心的傷悲，奏出來的琴音也傷悲，導致聽者楚王亦知其傷悲，楚王應是個知音、知人善任的君王。

二、晉平公聽師涓彈琴

《韓非子·十過》記載晉平公聽師涓彈琴經過曰：

奚謂好音？昔者衛靈公將之晉，至濮水之上，稅車而放馬，設舍以宿，夜分而聞鼓新聲者而說之，使人問左右，盡報弗聞。乃召師涓而告之曰：「有鼓新聲者，使人問左右，盡報弗聞，其狀似鬼神，子為我聽而寫之」。師涓曰：「諾」。因靜坐撫琴而寫之。師涓明日報曰：「臣得之矣，而未習也，請復一宿習之」。靈公曰：「諾」。因復留宿，明日而習之，遂去之晉。晉平公觴之於施夷之臺，酒酣，靈公起曰：「有新聲，願請以示」。平公曰：「善」。乃召師涓，令坐師曠之旁，援琴鼓之。未終，師曠撫止之，曰：「此亡國之聲，不可遂也」。平公曰：「此道奚出？」師曠曰：「此師延之所作，與紂為靡靡之樂也，及武王伐紂，師延東走，至於濮水而自投，故聞此聲者必於濮水之上。先聞此聲者其國必削，不可遂」。平公曰：「寡人所好者音也，子其使遂之」。師涓鼓究之¹⁴⁷。

故事說衛靈公要去晉國，來到濮水，晚上聽到一首新琴曲非常喜歡，要師涓寫下並學會彈它。接著去到晉國，晉平公在施夷之臺設宴款待，衛靈公說有一首新曲想彈給眾人聽，晉平公就召師涓坐在師曠旁彈奏，還未彈完，師曠就禁止彈下去，因為它是商末師延為紂王所作的亡國之音，當武王伐紂，師延東走，至濮水而投水而亡。晉平公不聽，還說「寡人所好者音也」，我不過是單純的喜好音樂罷了，最後還是讓師涓彈完該曲。

¹⁴⁷ 清王先慎撰《韓非子集解》，北京中華書局出版，西元1998年，第62頁

三、晉平公聽師曠彈琴

晉平公聽師曠彈琴，他這次想聽悲哀的音樂。當師曠開始彈以後，出現了異象，此故事記載於《史記卷二十四·樂書第二》曰：

平公曰：「音無此最悲乎？」師曠曰：「有」。平公曰：「可得聞乎？」師曠曰：「君德義薄，不可以聽之」。平公曰：「寡人所好者音也，願聞之」。師曠不得已，援琴而鼓之。一奏之，有玄鶴二八集乎廊門；再奏之，延頸而鳴，舒翼而舞。平公大喜，起而為師曠壽。反坐，問曰：「音無此最悲乎？」師曠曰：「有」。昔者黃帝以大合鬼神，今君德義薄，不足以聽之，聽之將敗」。平公曰：「寡人老矣，所好者音也，願遂聞之」。師曠不得已，援琴而鼓之。一奏之，有白雲從西北起；再奏之，大風至而雨隨之，飛廊瓦，左右皆奔走。平公恐懼，伏於廊屋之間。晉國大旱，赤地三年¹⁴⁸。

晉平公想聽師曠彈天下最悲的音樂，師曠說晉平公德薄，聽不得，晉平公堅持要聽，師不只好彈了。彈第一遍，結果有十幾隻玄鶴飛集在廊門；再奏第二遍，玄鶴延頸而鳴，舒翼而舞。晉平公很高興，要師曠再奏悲樂，這一次師曠還是說晉平公德薄，不可以聽，聽了將會敗亡。晉平公仍然執意要聽，師曠不得已彈了。結果彈第一次時，有白雲從西北起來；再接著彈，結果起大風，雨也隨著下來，廊瓦飛起，左右的人都四處奔走。晉平公也感到恐懼，伏在廊屋之間不敢動，結果晉國發生三年大旱。對此事司馬遷評論說「聽者或吉或凶。夫樂不可妄興也」，聽人彈琴有的吉有的就會遇到凶。所以樂不可隨便興，琴不可隨便就彈。雖然這個故事裡面參雜著神話，筆者認為師曠只是要藉著琴勸誡晉平公要注重好的德行，才能上行下效。

而晉平公都七十歲了，還想活到老學到老的學古琴，算是勤學向上喜歡古琴的國君，強烈表達自己不過是喜歡音樂罷了¹⁴⁹。

¹⁴⁸ 西漢司馬遷撰《史記卷二十四·樂書第二》，臺北藝文印書館，第486頁。

¹⁴⁹ 《文淵閣四庫全書子部儒家類·說苑卷三·建本》：「晉平公問於師曠曰：『吾年七十欲學，恐已暮矣』。師曠曰：『何不秉燭乎？』平公曰：『安有為人臣而戲其君乎？』師曠曰：『盲臣安敢戲其君乎？臣聞之，少而好學，如日出之陽，壯而好學，如日中之光，老而好學，如秉燭之明。秉燭之明，孰與昧行乎？』平公曰：『善哉！』臺灣

四、晉景公聽鍾儀彈琴

晉景公聽鍾儀彈南方琴曲，有兩則文獻記載這個故事，第一則在《左傳·成公九年》中記載曰：「春秋楚人。曾爲鄭獲，被獻於晉。晉侯見鍾儀，問之曰：南冠而縶者誰也？有司對曰：鄭人所獻楚囚也。釋而慰問之，問其族。對曰：伶人也。晉侯曰：能樂乎？對曰：先人之職也，敢有二事？與之琴，操楚音。晉侯語於范文子。文子曰：楚囚，君子也。言稱其先職，不背本也；樂操土風，不忘舊也」¹⁵⁰。

其次朱長文《琴史》則道：「鍾儀者楚人也，見拘於晉，晉侯觀於軍府。見儀，問其族。曰：伶人也。與之琴，操南音。公曰：君子也。言稱先職不背本也。樂操土風不忘舊也。乃命歸之。當衰亂之世，賢者任於伶官，至其執於強國，猶能守節自免也」¹⁵¹。

以上兩則文獻說得是晉景公視察軍府時，發現一個戴著南方楚式小帽的囚徒，問明左右後，晉景公將他釋放了，原因是晉景公知道他是伶人後，給他一張琴，聽他彈奏，所彈琴曲都是南方音調，晉景公認爲鍾儀沒有背棄本職，不忘故土。爲了促進晉楚友好，於是把他禮送回楚國。可以說琴促成了兩國的友好，說不定消弭了一場可能發生的戰爭，百姓也免於一場戰爭的災難。另一方面顯示的訊息是此時已有南北的地方性特色出現，南北各有不同的彈琴風格，晉在北楚在南，晉景公能聽出鍾儀彈的是南方琴調，可見晉景公是一個甚爲知琴的國君。

五、孟嘗君聽雍門周彈琴

生長在富裕的環境裡不知何謂悲傷，要他流淚得有方法，雍門周就用彈琴智引孟嘗君生悲情而涕泣，桓譚《新論·琴道篇》記載孟嘗君聽琴涕泣的故事：

雍門周以琴見孟嘗君。孟嘗君曰：先生鼓琴，亦能令文悲乎？對曰：臣之所能令悲者：先貴而後賤，昔富而今貧，擯壓窮巷，不交四鄰，不若身材高妙，懷質抱真，逢讒罹謗，怨

商務印書館，第 696-27 頁。

¹⁵⁰ 楊博峻編《春秋左傳注》，北京中華書局，西元 2005 年，第 844 頁。

¹⁵¹ 《文淵閣四庫全書子部藝術類·朱長文琴史卷二》，臺灣商務印書館，西元 1983 年，第 839-16 頁。

結而不得信；不若交歡而結愛，無怨而生離，遠赴絕國，無相見期；不若幼無父母，壯無妻兒，出以野澤為鄰，入用掘穴為家，困於朝夕，無所假貸。若此人者，但聞飛鳥之號，秋風鳴條，則傷心矣。臣一為之援琴而太息，未有不淒惻而涕泣者也。今若足下，居則廣廈高堂，連闈洞房，下羅帷，來清風，倡優在前，諂諛侍側，揚《激楚》，舞鄭妾，流聲以娛耳，練色以淫目。水戲則舫龍舟，建羽旗，鼓吹乎不測之淵。野游則登平原，馳廣園，強弩下高鳥，勇士格猛獸，置酒娛樂，沉醉忘歸。方此之時，視天地曾不若一指，雖有善鼓琴，未能動足下也。孟嘗君曰：固然。雍門周曰："然臣竊為足下有所常悲。夫角帝而困秦者，君也；連五國而伐楚者，又君也。天下未嘗無事，不從即衡。從成則楚王，衡成則秦帝。夫以秦、楚之強而報弱薛，譬猶磨蕭斧而伐朝菌也。有識之士，莫不為足下寒心酸鼻。天道不常盛，寒暑更進退，千秋萬歲之後，宗廟必不血食。高臺既已傾，曲池有已平，墳墓生荆棘，狐兔穴其中，游兒牧童，躑躅其足而歌其上，行人見之悽愴，曰：孟嘗君之尊貴，亦猶若是乎¹⁵²！

雍門周是戰國民間琴家，居住於齊國首都西門，稱雍門，時人皆稱之為雍門周。有一次雍門周帶琴去見孟嘗君，孟嘗君故意為難他說：「先生彈琴能使我悲哀嗎」？雍門周答說：「聽曲的人必須有過不幸的經歷，才能對悲曲引起共鳴，你養尊處優，不知何為悲哀」，孟嘗君同意他的看法。雍門周接著分析孟嘗君當時的處境，認為他隨時有被秦、楚滅亡之虞，甚且為他描繪有朝一日國破家亡之後，墳墓荒涼的景象。然後，雍門周才慢慢彈起琴來。一曲既罷，孟嘗君傷心地說：「聽了你彈的琴曲，我現在就像是一個亡國之人了」。

這故事隱含著欣賞音樂必須投入自己的主觀意識和感受，雍門周是攻心為上，先醞釀了悲傷的情境，再讓孟嘗君入彀，雖然真正令人悲傷的時候未到，不過孟嘗君投入了自己的主觀意識和感受，同樣能收到預期的功效。

¹⁵² 清孫馮翼輯《叢書集成初編桓子新論·琴道篇》，北京中華書局，西元1985年。第1頁。

六、晉獻公聽孫息鼓琴

這是另一個類似孟嘗君的故事，晉獻公聽孫息鼓琴而哀涕，《永樂琴書集成·引揚雄琴清英》曰：

晉王謂荀息曰：子鼓琴能察人悲乎？息曰：今處高臺邃宇，連屋重戶，臠肉漿酒，倡樂在前，難可使悲者。若謂：少失父母，長無兄弟，羈窮滯獨，居無所止，如此者乃可悲耳。乃援琴而鼓之，晉王酸心哀涕曰：何子來遲也¹⁵³。

晉獻公處在「高臺邃宇，連屋重戶，臠肉漿酒，倡樂在前」的榮華富貴裡，不知何謂悲苦，於是荀息用心理層面的影響因子勾起晉王心生悲情後，如此再來援琴而鼓之，晉王終於酸心哀涕。

七、曹操聽阮瑀彈琴

阮瑀是竹林七賢之一，曹操素聞阮瑀之名，想聽他彈琴，卻也差一點讓阮瑀喪命，《三國志卷二十一·魏書二十一》引《文士傳》曰：

太祖雅聞瑀名，辟之，不應，連見逼促，乃逃入山中。太祖使人焚山，得瑀，送至，召入。太祖時征長安，大筵賓客，怒瑀不與語，使就技人列。瑀善解音，能鼓琴，遂撫絃而歌，因造歌曲曰：「奕奕天門開，大魏應期運。青蓋巡九州，在東西人怨。士為知己死，女為悅者玩。恩義苟敷暢，他人焉能亂」？為曲既捷，音聲殊妙，當時冠坐，太祖大悅¹⁵⁴。

阮瑀是個解音、能琴的人，曹操聽說阮瑀的雅名，便徵召為官，阮瑀卻拒不赴任。曹操惜其才，採取各種方法希望迫他赴任，阮瑀乃逃入山中，曹操於是派人燒山，終於找到他。有一次曹操大宴賓客，阮瑀不發一語，曹操怒而將他趕入樂工行列。阮瑀一面鼓琴、一面吟唱、一面作曲，而且「為曲既捷，音聲殊妙」，惹得曹操龍顏大悅。而所作的琴歌歌詞「士為知己死，女為悅者玩」，至今已成為名句。

¹⁵³ 明成祖敕撰《永樂琴書集成卷第十七·雜錄》，臺灣新文豐出版公司，第1531-1532頁。

¹⁵⁴ 晉陳壽撰《三國志集解卷二十一·魏書二十一》，臺北藝文印書館，第535頁。

八、劉義季聽戴顒彈琴

衡陽王劉義季聽戴顒彈琴，據《宋書卷九十三·列傳第五十三·隱逸》云：

衡陽王義季鎮京口，長史張邵與顒姻通，迎來止黃鵠山。山北有竹林精舍，林澗甚美。顒憩於此澗，義季亟從之遊，顒服其野服，不改常度。為義季鼓琴，並新聲變曲，其《三調遊絃》、《廣陵止息》之流，皆與世異。太祖每欲見之，嘗謂黃門侍郎張敷曰：「吾東巡之日，當宴戴公山也」。以其好音，嘗給正聲伎一部。顒合《何嘗》、《白鵠》二聲，以為一調，號為清曠¹⁵⁵。

衡陽王劉義季鎮守京口時，長史張邵和戴顒結為親家。張邵接戴顒住黃鵠山。戴顒即與劉義季為友，常為其彈琴。劉義季展現禮賢下士風度，屢次拜訪從遊，戴顒穿著便服，以從容悠閒的平常態度彈琴給義季聽。戴顒不只彈琴，還作新曲三調《遊絃》、《廣陵》、《止息》，與一般世俗的曲子不同，連太祖宋文帝都想見他，還告訴張敷說我東巡時應當宴請他，還給他正聲伎一部，戴顒將《何嘗》、《白鵠》二聲，合為一調，叫做「清曠」。

九、司馬晞欲聽戴逵彈琴

武陵王司馬晞想召戴逵彈琴未能如願，卻變成戴逵之兄戴述應召，看《晉書卷九十四·列傳第六十四》記載的一段故事：

戴逵，字安道，譙國人也。少博學，好談論，善屬文，能鼓琴，工書畫，其餘巧藝靡不畢綜。……性不樂當世，常以琴書自娛。師事術士范宣於豫章，宣異之，以兄女妻焉。太宰、武陵王晞聞其善鼓琴，使人召之，逵對使者破琴曰：戴安道不為王門伶人！晞怒，乃更引其兄述。述聞命欣然擁琴而往¹⁵⁶。

¹⁵⁵ 梁沈約撰《宋書卷九十三·列傳第五十三·隱逸》，臺北藝文印書館，第1099頁。

¹⁵⁶ 吳士鑑、劉承幹同注《晉書斟注卷九十四·列傳第六十四·隱逸》，臺北藝文印書館，第1605頁。

司馬晞為東晉元帝司馬睿之子，後出繼為武陵王司馬喆之嗣子，被封為武陵王。司馬晞喜歡聽琴，有一天司馬晞使人召戴逵彈琴，戴逵不但不肯，還當著使者之面將古琴摔破，並大罵道「我不為王門伶人」，相反地其兄戴述卻欣然擁琴前往。同樣是彈琴，顯示兄弟兩人有著不同的風骨。

蘇東坡對此故事寫詩抒發他個人的看法道：

阮千里善彈琴，人聞其能，多往求聽。不問貴賤長幼，皆為彈之，神氣沖和，不知何人所在。內兄潘岳每命鼓琴，終日達夜無忤色，識者歎其恬澹，不可榮辱。戴安道亦善鼓琴，武陵王晞使人召之，安道對使者破琴曰：「戴安道不為王門伶人」，余以謂安道之介，不如千里之達¹⁵⁷。

此詩意以為不論貴賤長幼、何時何地、時間多長只要去找阮千里聽琴，他都願為彈之。反觀戴安道，武陵王晞召他彈琴，他對著使者使出破琴的舉動，還脫口道「戴安道不為王門伶人」，蘇東坡認為戴安道的蘊介，不如阮千里之豁達。

十、唐玄宗聽琴有穢物感

唐玄宗的音樂才華，據劉子庚《詞史》形容他：「玄宗皇帝好詩歌，精音律，多御制曲」¹⁵⁸，而南卓著的《羯鼓錄》也說他：「上洞曉音律，由之天縱，凡是絲管，必造其妙。若製作諸曲，隨意即成，不立章度，取適短長，應指散聲，皆中點拍。至於清濁變轉，律呂呼召，君臣事物，迭相制使，雖古之夔、曠，不能過也。尤愛羯鼓玉笛，常云八音之領袖，諸樂不可為比」¹⁵⁹。

從劉子庚與南卓的敘述可知唐玄宗曉音律，喜歡詩歌，也能制曲，但是不愛古琴而愛羯鼓。不愛琴的程度已經到了極點，一首琴曲沒等聽完，就不耐煩的斥令琴待詔出去，快把花奴叫來打羯鼓，以化除剛才聽古琴的穢物感，《太平廣記·卷第二百五·樂三》曰：「玄宗性俊邁，酷

¹⁵⁷ 孔凡禮點校《蘇軾文集卷七十一》，北京中華書局出版社，西元1986年，第2244-2245頁。

¹⁵⁸ 劉子庚《詞史》，臺北學生書局，西元1972年，第25頁。

¹⁵⁹ 南卓《羯鼓錄》，北京中華書局，西元1985年，第4-5頁。

不好琴。曾聽彈正弄，未及畢，叱琴者曰：「待詔出去」，謂內官曰：「速召花奴將羯鼓來，爲我解穢」¹⁶⁰。

十一、楚太子聽琴治病

現代社會流行音樂治療，其實早在漢朝就有類似的說法了，枚乘《七發》言其始末曰：

客曰：「今太子之病，可無藥石針刺灸療而已，可以要言妙道說而去也，不欲聞之乎」？

太子曰：「僕願聞之」。客曰：龍門之桐，高百尺而無枝；中鬱結之輪菌，根扶疏以分離。

上有千仞之峯，臨百丈之溪；湍流溯波，又澹淡之。其根半死半生。冬則烈風漂霰，飛雪

之所激也，夏則雷霆、霹靂之所感也。朝則鸛黃、鴉鳴鳴焉，暮則羈雌、迷鳥宿焉。獨鵠

晨號乎其上，鶉雞哀鳴，翔乎其下。於是背秋涉冬，使琴摯斫斬以為琴。野繭之絲以為絃，

孤子之鈎以為隱，九寡之珥以為約。使師堂操《暢》，伯子牙為之歌。歌曰：麥秀蘩兮雉朝

飛，向虛壑兮背槁槐，依絕區兮臨回溪。飛鳥聞之，翕翼而不能去；野獸聞之，垂耳而不

能行；蚊蟻聞之，拄喙而不能前。此亦天下之至悲也，太子能強起聽之乎」？太子曰：

「僕飛，向虛壑兮背槁槐，依絕區兮臨回溪。飛鳥聞之，翕翼而不能去；野獸聞之，垂耳

而不能行；蚊蟻聞之，拄喙而不能前。此亦天下之至悲也，太子能強起聽之乎」？太

子曰：「僕病，未能也」¹⁶¹。

話說楚太子有病，吳客前往問候，他說楚太子「可無藥石針刺灸療而已」，應該要用古琴演奏的音樂治療，也就是說想要治楚太子的病，就要聽古琴的音樂，讓琴摯砍下桐木製成琴，用野繭的絲做琴絃，讓師堂演奏堯時的琴曲《暢》，俞伯牙唱歌。最後雖然太子沒能接受音樂對他的啓發，卻透露出漢朝人對音樂教化的重視，除此之外還說明漢朝的琴體以桐木、琴絃以繭絲爲材質，用孤兒的帶鈎做裝飾，用養了九個孩子的寡婦的耳環製成琴徽，可知漢朝人已用珥做琴徽。

¹⁶⁰ 宋李昉等編《太平廣記卷第二百五·樂三》，臺灣古新書局，西元1976年，第422頁。

¹⁶¹ 費振剛等校注《全漢賦校注枚乘七發》，廣東教育出版社，西元2005年，第33-34頁。

總之，聽琴者與彈琴者都各有喜好、各有個性、各有目的、各有堅持、各有功效，這些喜怒哀樂的表現，好像說明了它們是取決於人爲因素，而與琴本身無關似的。

第三節 賞與罰

琴做爲打賞的物件，總有其意義、分量或價值，反之，因琴而受罰亦有之，受罰後報復主子，因果循環不已。

一、劉義恭賞王慈

南朝宋江夏王劉義恭有寶物要送王慈，《南齊書·卷四十六》云：

王慈，字伯寶，琅邪臨沂人，司空僧虔子也。年八歲，外祖宋太宰江夏王義恭迎之內齋，施寶物恣聽所取，慈取素琴石研，義恭善之¹⁶²。

江夏王劉義恭是王慈的外祖父，王僧虔爲王慈之父，江夏王想要送寶物給王慈，任王慈挑選，王慈挑了一張素琴和石硯，令劉義恭相當讚賞，因爲王慈才八歲，就喜歡彈琴，王慈爲王僧虔之子，其舉措令做外公的江夏王劉義恭相當稱善嘉許，也知道江夏王劉義恭身邊隨時有琴，且一個八歲的小孩子就知道挑選琴器，可知王慈不但喜歡，也是從小必須修習的。

二、宋太祖賜琴蕭思話

蕭思話善彈琴，宋太祖文帝曾賜琴給他，在《宋書卷七八·蕭思話》記載道：

思話……好書史，善彈琴，……太祖賜以琴，手敕曰：前得此琴，云是舊物，亦有名京邑，……嘗從太祖登鐘山北嶺，中道有磐石清泉，上使於石上彈琴，因賜以銀鐘酒，謂曰：相賞有松石間意¹⁶³。

¹⁶² 南齊蕭子顯《南齊書·卷四十六》，臺北藝文印書館，第374頁。

¹⁶³ 梁沈約撰《宋書卷七八·蕭思話》，臺北藝文印書館，第971頁。

蕭思話善於彈琴，宋太祖文帝不但賜給他一張琴，並親自寫敕文說明這張以前得到的琴，雖是舊的，但在京城還是很有名氣的。蕭思話也曾經跟著文帝義隆登鐘山北嶺，文帝要蕭思話於石上彈，並賞酒，讚賞此間有松石間意的況味。筆者認為宋徽宗「松石間意」琴典故或出於此，至少與此有同工之妙。

三、齊武帝賜江夏王「寶裝琴」

江夏王蕭鋒是南齊高帝蕭道成之子，天生喜好琴書，齊武帝曾賜給他「寶裝琴」，他也在武帝面前彈奏，武帝大加讚賞。高帝也認為他的琴藝已不遜於柳世隆，《南史卷四十三·列傳三十三·齊高帝諸子下·江夏王鋒》：「好琴書，蓋亦天性。嘗觀武帝，賜以寶裝琴，仍於御前鼓之，大見賞。帝謂鄱陽王鏘曰：闍梨琴亦是柳令之流亞」¹⁶⁴，從「闍梨琴亦是柳令之流亞」句，透出的端倪是齊武帝有藏琴可賞臣子；齊高帝懂琴，聽過柳世隆彈琴，也才能加以比較，而鄱陽王鏘也知琴，也才能與高帝談琴交換心得。

皇宮內上自皇帝下至臣子是都能沉浸在琴聲中。蕭鋒也曾傳授琴藝給羊景之，羊景之因而成名，但蕭鋒卻掩蓋自己的才能，不欲為人知。且他不只彈琴低調而已，凡事皆如此¹⁶⁵。

四、齊高帝贈顧歡素琴

齊高帝贈顧歡以麈尾和素琴，據《南史卷七十五·列傳六十五·隱逸上·王儉傳》記載：「顧歡東歸，上賜麈尾、素琴」¹⁶⁶，齊高帝藏有素琴，以致堪贈顧歡。他本人也應當知琴、藏琴，以備隨時賞給臣子。

¹⁶⁴ 唐李延壽撰《南史卷四十三·列傳三十三·齊高帝諸子下·江夏王鋒》，臺北藝文印書館，第505頁。

¹⁶⁵ 唐李延壽撰《南史卷四十三·列傳三十三·齊高帝諸子下·江夏王鋒》：「及明帝知權，蕃邸危懼，江祐嘗謂王晏曰：江夏王有才行，亦善能匿跡，以琴道授羊景之，景之著名，而江夏掩能於世，非唯七絃而已，百事亦復如之」。臺北藝文印書館，第505頁。

¹⁶⁶ 唐李延壽撰《南史卷七十五·列傳六十五·隱逸上·王儉傳》，臺北藝文印書館，第863-863頁。

五、師曹教琴遭衛獻公鞭打

有賞就有罰，這位被罰的就是教琴遭衛獻公鞭打的琴師師曹，《左傳·襄公十四年》記載這段遭鞭打的前因後果說：「公有嬖妾，使師曹誨之琴。師曹鞭之。公怒，鞭師曹三百」¹⁶⁷，話說衛獻公有位寵愛的妃子學琴於師曹，被師曹打了，這位妃子向衛獻公告密，衛獻公於是將師曹鞭打三百下，另在《史記卷三十七·衛康叔世家》也記載說：

獻公十三年，公令師曹教宮妾鼓琴，妾不善，曹笞之。妾以幸惡曹於公，公亦笞曹三百。十八年，獻公戒孫文子、甯惠子食，皆往。日旰不召，而去射鴻於囿。二子從之，公不釋射服與之言。二子怒，如宿。孫文子子數侍公飲，使師曹歌巧言之卒章。師曹又怒公之嚙笞三百，乃歌之，欲以怒孫文子，報衛獻公。文子語蘧伯玉，伯玉曰：「臣不知也」。遂攻出獻公。獻公奔齊，齊置衛獻公於聚邑。孫文子、甯惠子共立定公弟秋為衛君，是為殤公¹⁶⁸。

學琴的宮妾自己學不好，因而被師曹打，宮妾靠著寵幸告狀於衛獻公，衛獻公反過來打了師曹三百下。後果是師曹記恨在心，為了報復衛獻公，助孫文子、寧惠子趕走衛獻公，另立定公之弟姬秋為衛君，是為衛殤公。衛獻公因為琴失了權位，恐怕是他始料未及的吧？

從以上例子思考，琴不過是一件樂器而已，他可以做為獎勵賞給臣下，也可以因琴而受責打，總之賞與罰皆因琴而起。

第四節 以琴做為勸諫的工具

勸諫君王有許多方法，上奏章、用言語均為常見，殊不知也有以琴做為勸諫工具的，以下有用實際行動勸諫，也有以言語勸諫：

¹⁶⁷ 唐孔穎達疏《十三經注疏六·左傳襄公十四年》，臺北藝文印書館，第 560 頁。

¹⁶⁸ 西漢司馬遷撰《史記卷三十七·衛康叔世家》，臺北藝文印書館，第 6305 頁。

一、師經援琴衝撞魏文侯

師經的勸諫方式是直接援琴衝撞魏文侯，以此種激烈的手段勸諫帝王，《劉向說苑卷一·君道》記載故事始末曰：

師經鼓琴，魏文侯起舞，賦曰：「使我言而無見違」。師經援琴而撞文侯不中，中旒潰之，文侯謂左右曰：「為人臣而撞其君，其罪如何」？左右曰：「罪當烹」。提師經下堂一等。師經曰：「臣可一言而死乎？」文侯曰：「可」。師經曰：「昔堯舜之為君也，唯恐言而人不違；桀紂之為君也，唯恐言而人違之。臣撞桀紂，非撞吾君也」。文侯曰：「釋之！是寡人之過也，懸琴於城門以為寡人符，不補旒以為寡人戒」¹⁶⁹。

有一次當師經鼓琴時，魏文侯隨樂起舞，接著得意忘形的說：我的話誰都不可違背。師經聽了馬上拿起琴來撞向魏文侯，還好沒擊中，但是把文侯的帽帶撞散了，文侯告訴左右說：「為人臣的卻衝撞自己的國君，該當何罪」？臣子都說應該烹殺，遂將師經提到堂下待死，師經於臨死前明其志道：堯舜當國君時，唯恐所說的話百姓會不違背；相反的桀紂為國君時，唯恐說的話百姓會違背。我是撞桀紂，不是撞文侯。文侯聽了不但認為有理，而且還承認是自己的過錯，於是釋放了師經，且懸琴於城門，作為文侯之信符，也不補撞掉了的旒，以作為警戒。

宋朱長文《琴史》對這件事評道：「工執藝事以諫，雖在戰國，猶或餘風尚存。文侯能容之，賢哉」¹⁷⁰，讚美魏文侯是賢能的君主，聽得進諫言。

二、師曠用琴撞晉平公

另一個用琴勸諫帝王的是師曠，他也是用琴撞晉平公，在《韓非子集解卷十五難一·第三十六》裡記載道：

晉平公與群臣飲，飲酣，乃喟然歎曰：「莫樂為人君，惟其言而莫之違」。師曠侍坐於前，

¹⁶⁹ 清孫馮翼輯《叢書集成初編說苑卷一·君道》，北京中華書局，西元1985年，第10頁。

¹⁷⁰ 《文淵閣四庫全書子部藝術類·朱長文琴史》，臺灣商務印書館，西元1983年，第839-16頁

援琴撞之。公披衽而避，琴壞於壁。公曰：「太師誰撞」？師曠曰：「今者有小人言於側者，故撞之」。公曰：「寡人也」。師曠曰：「啞！是非君人者之言也」。左右請除之。公曰：「釋之，以為寡人戒」¹⁷¹。

晉平公和群臣喝酒喝到酒酣耳熱，嘆一口氣說：沒有比做國君更快樂的了，說的話都沒人敢違背。師曠這時侍坐在國君前面，馬上拿起琴來撞晉平公，還好晉平公披衽躲過了，琴撞在牆壁上撞壞了。晉平公問：你撞誰？師曠回答說：今天有一個小人在說話，所以我撞他。晉平公很識相的說：那個小人是我。師曠才說那真的不是做為一個國君所應該說的話。此時晉平公的左右請准許除掉師曠，晉平公反而說放了他，這件事我要做為警戒。如同上一則，師曠也敢於用琴勸諫國君。琴在政治場上也可以是一件導正向善的工具。

三、鹿念勸諫元子直

鹿念以琵琶和琴對舉比喻，勸諫在上位的元子直，在《魏書卷七十九·列傳第六十七·鹿念》記載道：

初為真定公元子直國中尉，恒勸以忠廉之節。嘗賦五言詩曰：「嶧山萬丈樹，雕鏤作琵琶。由此材高遠，絃響藹中華」。又曰：「援琴起何調？幽蘭與白雪。絲管韻未成，莫使絃響絕」。子直少有令問，念欲其善終，故以諷焉¹⁷²。

元子直為北魏皇族，鹿念為了勸他善始善終，先以琵琶作比，蓋因琵琶並非中國原產，如同元子直是鮮卑族入主中國一般，但只要材質好，雕鏤精緻，就可以音響藹然遍傳中華。用此勸誡元子直，先天本質夠好，加上後天的雕琢培養，雖是鮮卑人也可以奄有中國的天下。

次句以琴為喻，琴人一出手彈弄，彈的當然是最為人賞愛的《幽蘭》與《白雪》，但琴的音量不大，必得要加意吟猱，以免音韻中絕，就無法跟其他絲竹樂器搭配了。這是勸喻元子直，

¹⁷¹ 清王先慎撰《韓非子集解卷十五難一·第三十六》，北京中華書局出版，西元1998年，第354-355頁

¹⁷² 北齊魏收撰《魏書卷七十九·列傳第六十七·鹿念》，臺北藝文印書館，第878頁。

即使出身不凡如琴，也須認真表現自我，並與其他樂器配合。詩中不僅可見《幽蘭》及《白雪》二曲膾炙人口，時俗皆知，也可見出胡人貴族將琴視作華夏文化中位階極高的代表性樂器，否則鹿念的勸諫又如何能引起元子直的共鳴呢¹⁷³？

所以，不論以琴衝撞上位者，或以言語來達到勸諫的目的，無非都是想讓被諫者聽勸，而能做為一位好的領導者，可謂用心良苦。

第五節 撰樂書琴譜

宋朝閣譜非常特殊，有非閣本不得待詔之說，以明朝樂書琴譜最盛：

一、宋朝宮廷閣譜

宋朝宮廷琴譜據袁桷《琴述贈黃依然》說道：

自度江來，譜之可考者曰閣譜，曰江西譜。閣譜由宋太宗時漸廢，至皇佑間復入秘閣。今世所藏金石圖畫之精善咸謂閣本，蓋皆昔時秘閣所藏，而琴有閣譜亦此意也。方閣譜行時，別譜存於世良多，至大晟樂府證定，益以閣譜為貴，別譜復不得入，其學寢絕。紹興時，非入閣本者不得待詔，私相傳習，媚熟整雅，非有亡蹙僂遽之意而兢兢然，國小而弱，百餘年間蓋可見矣。曰江西者，由閣而加詳焉，其聲繁以殺，其按抑也皆別為義例。秋風巫峽之悲壯，蘭皋洛浦之靚好，將和而愈怨，欲正而愈反，故凡騷人介士，皆喜而爭慕之，謂不若是不足以名琴也。方楊氏譜行時，二譜漸廢不用，或謂其聲與國亡相先後，又謂楊氏無所祖，尤不當習。噫！楊司農匿前人以自彰，故所得譜皆不著本始，其為今世所議無可言¹⁷⁴。

¹⁷³ 沈冬教授撰《異國喧聲中的澹雅音韻——北朝之琴研究》，第13頁。

¹⁷⁴ 元袁桷撰《文淵閣四庫全書集 142·清容居士集卷四十四·琴述贈黃依然》，臺灣商務印書館出版，西元1985年，第1203-592頁。

袁桷之言以爲宋之琴譜有三種：曰閣譜，曰江西譜，曰楊氏譜。皇室使用琴譜在秘閣中收藏，稱之爲「閣譜」，太宗以後曾逐漸廢除。到仁宗皇祐時，琴譜重又進入秘閣，高宗紹興時期甚至有非閣本不得待詔之說。

二、明朝宮廷樂書琴譜

(一)《永樂琴書集成》

明朝宮廷在明成祖歷經靖難之變登上皇帝寶座後，爲了表現自己是個正統的聖君，除獎掖文武官員外，還尊崇儒學、匯編經書和文獻，《永樂琴書集成》即爲內府寫本，書凡二十卷，內含序琴、聲律、琴式、琴製、琴徽、琴絃、指法及指法手勢圖、彈琴、曲調及曲調拾遺、歷朝彈琴聖賢及經史子集有關琴事之記載、琴事神異之雜錄及昔時之琴文、琴詩等¹⁷⁵。此書現藏臺灣故宮博物院，有新文豐出版公司印行四冊問市。

(二)明藩王所輯琴譜

明朝藩王也輯有多本琴譜，他們之所以如此鍾情於古琴，究其原因，一方面，朱元璋十分重視子女教育，開設文華堂廣納文才予以教導，經大臣姚廣孝推薦天下能琴者三人：四明徐和仲、松江劉鴻、姑蘇張用軫，皇子在經過這些琴家指點下，奠下了根基。

1、朱權《神奇秘譜》

明成祖朱棣在「靖難」之後，加強對藩王的監視。藩王在政治上的勢力被削弱，無法發展政治前途，唯有寄情琴棋書畫、鑽研學術研究，致力於刻書、藏書、著書，以尋找精神寄託。如寧王朱權在琴書上的成就是《神奇秘譜》，朱權的生平據《明史卷一百一十七·列傳第五·諸王二》載曰：

寧獻王權，太祖十七子。洪武二十四年封。踰二年就藩大寧。……永樂元年二月

¹⁷⁵ 摘自《永樂琴書集成》提要，臺灣新文豐出版公司。

改封南昌，帝親製詩送之，詔即布政司為邸，瓴甌規制無所更。已而人告權巫蠱誹謗事，密探無驗，得已。自是日韜晦，構精廬一區，鼓琴讀書其間，終成祖世得無患。……權日與文學士相往還，託志翬舉，自號矚仙。……正統十三年薨¹⁷⁶。

根據以上《明史》所記，朱權為朱元璋第十七子，由於被誣告以巫蠱誹謗成組，經查驗雖還以清白，遂從此韜光養晦，鼓琴讀書，整日與文學士往還，自號矚仙，於英宗正統十三年薨。朱權在音樂著作中最著名者為《神奇秘譜》三卷¹⁷⁷，據其《神奇秘譜》序曰：

予昔親受者三十四曲，俱有點句，其吟猱取聲之法，徽軫之正，無有吝諱，刊之以傳後學。觀是譜，皆自得矣。非待師授而傳也。誠為萬金不得之秘。止上卷《太古神品》十六曲，乃太古之操，昔人不傳之秘，故無點句，達者自得之，……余謂琴操泯於世者多矣，遂命琴生桂岩李吉之、蘭穀蔣怡之、竹溪蔣康之、玄圃何勉之、靜庵徐穆之五人，屢更其師而授之，而琴道乃正。中、下卷為親受者三十四曲，稱霞外神品各有道焉，大概其操間有不同者，蓋達人之志也。所以不同者多使其同，則鄙也。其一字一句，一點一畫無有隱諱，其名鄙俗者，悉更之，以光琴道¹⁷⁸。

通過《神奇秘譜》序，可知此書共分三卷，上卷十六曲為昔人不傳之秘，稱為太古神品，為唐、宋以前古曲，這些古曲久已無人演奏，譜式古老而無點句，朱權保留早期古琴傳譜的原始風貌。中、下卷為親受者三十四曲，稱霞外神品，曲前均列詳盡解題，後世琴曲解題多沿用之。

而朱權審定《神奇秘譜》時，有兩個方向，一是集唐宋遺留琴譜，即上卷十六曲的太古神品，一為朱權本人能彈的中、下卷親受者三十四曲，稱霞外神品。而琴譜來源，除了民間琴譜，即朱權所謂的五琴生：李吉之、蔣怡之、蔣康之、何勉之、徐穆之，在「屢更琴師」下，向全

¹⁷⁶ 徐元文監修，張廷玉總撰，萬斯同等撰《明史卷一百一十七·列傳第五·諸王二》，臺北中華書局，第十二冊，第3591-3592頁。

¹⁷⁷ 徐元文監修，張廷玉總撰，萬斯同等撰《明史卷九十八·志七十四·藝文三》，臺北中華書局，第八冊，第2445頁。

¹⁷⁸ 朱權輯《神奇秘譜》上冊，第2頁。

國各地琴師學習而收來的。此外朱權還收集閣譜，如《廣陵散》，於曲前解題，即寫著「隋宮廷傳譜」。

朱權本著「其一字一句，一點一畫無有隱諱」的原則，所選琴曲，他認為應注重風格的不同：「操間有不同者，蓋達人之志焉」，「各有道焉，所以不同者多，使其同，則鄙也」，將「其名鄙俗者，悉更之，以光琴道」，換句話說他認為名稱鄙俗的更改其名、風格相同的琴曲不入選¹⁷⁹，筆者認為他認為的以俗入雅，或許使後人失去了原有風貌的認知。

2、朱載堉琴書

朱載堉也撰著琴書，朱載堉為明宗室鄭恭王朱厚烷嫡子，明仁宗第二子鄭靖王朱瞻埈之後，明太祖朱元璋九世孫，朱載堉所著之書包括《明史卷六十一·志第三十七·樂一》記錄的「神宗時，鄭世子載堉著《律呂精義》、《律學新說》、《樂舞全譜》共若干卷，具表進獻」¹⁸⁰，及《明史卷九十六·志第七十二·藝文一》記載的「朱載堉《樂律全書》四十卷」¹⁸¹。

3、明朝太監輯琴譜

明朝太監也不遑多讓，以太監黃獻為例，他就輯有《梧岡琴譜》。當朝禮部尚書陳經在為黃獻的《梧岡琴譜》寫的序中，稱讚他「獨梧岡於琴，心與神化，手與音化，有不言而喻之妙，其得琴之三昧者」¹⁸²，彈琴到了人琴合一的境界，可見黃獻的琴藝確實不凡。黃獻於《梧岡琴譜》書後自述道：

余姓黃氏，名獻，字仲賢，號梧岡。生於嶺外人，弘治丙辰進入內府，年方十一，蒙孝廟皇上命學琴書於司禮太監竹樓戴公門下。朝夕孜孜，頃刻無怠。而同遊者數人，雖或然有

¹⁷⁹ 朱權輯《神奇秘譜》上冊，第3頁。

¹⁸⁰ 徐元文監修，張廷玉總撰，萬斯同等撰《明史卷六十一·志第三十七·樂一》，臺北中華書局，第五冊，第1516頁。

¹⁸¹ 徐元文監修，張廷玉總撰，萬斯同等撰《明史卷九十七·志第七十三·藝文二》，臺北中華書局，第八冊，第2362頁。

¹⁸² 故宮珍本叢刊第728冊，臺灣故宮博物院編，海南出版社，西元2011年，《梧岡琴譜》序，第230頁。

所得，獨余與王君洗、陳君琇、田君斌、蘭君永、王君陽用或成其業，皆得先公竹樓之雅趣。餘年躋六十餘，其志未嘗少倦，而琴粗知，不忍自讀，恐泯其傳，乃托司禮宜軒王公、友琴劉公，並同志劉靜庵、成永川、韋雲樵、王野村、段世愚、魏節庵、王芸窗、韓虛亭、譚竹溪、楊松鶴輩，助資刻其譜，以廣其傳，而與四方賢者共之，是誠德業兩全者矣¹⁸³。

黃獻自稱於十一歲入宮爲太監，向戴義學琴，戴又是徐門高徒蘇州張助的弟子。黃獻自稱「朝夕孜孜，頃刻無怠」，「年躋六十餘，其志未嘗少倦」，表示自己對琴異常喜好，孜孜勤習，六十多歲了仍不懈怠。嘉靖丙午年（嘉靖二十五年西元 1546 年），在十多個琴友的資助下，刊刻了《梧岡琴譜》。以上傳世至今的樂書琴譜，可說豐富詳實，影響深遠。

第六節 宴集

在宮廷內當君王設宴時，有時會以鼓琴助興：

一、東漢光武帝每讌輒令桓譚鼓琴

比如《後漢書卷二十六·列傳第十六》講到東漢光武帝每宴都令桓譚鼓琴：

帝嘗問弘通博之士，弘乃薦沛國桓譚才學洽聞，幾能及楊雄、劉向父子。於是召譚拜議郎、給事中。帝每讌，輒令鼓琴，好其繁聲。弘聞之不悅，悔於薦舉，伺譚內出，正朝服坐府上，遣吏召之。譚至，不與席而讓之曰：「吾所以薦子者，欲令輔國家以道德也，而今數進鄭聲以亂雅頌，非忠正者也。能自改邪？將令相舉以法乎？」譚頓首辭謝，良久乃遣之。後大會羣臣，帝使譚鼓琴，譚見弘，失其常度。帝怪而問之。弘乃離席免冠謝曰：「臣所以薦桓譚者，望能以忠正導主，而令朝廷耽悅鄭聲，臣之罪也。」帝改容謝，使反服，其後遂不復令譚給事中¹⁸⁴。

¹⁸³ 故宮珍本叢刊第 728 冊，臺灣故宮博物院編，海南出版社，西元 2011 年，《梧岡琴譜》後跋，第 312-313 頁。

東漢光武帝喜歡聽琴，他向宋弘詢問哪裡有博學之才，宋弘推薦桓譚，認為他的學問能和楊雄和劉向父子相提並論，於是桓譚被光武帝任命為拜議郎、給事中。每當宴會時，光武帝都請桓譚彈琴。但因桓譚彈的是鄭衛之聲，經宋弘批評仍不改正，於是宋弘向光武帝請罪，認為桓譚不能以忠正導主，而令朝廷耽悅鄭聲。光武帝便不再讓桓譚擔任給事中。

二、董卓集宴令蔡邕鼓琴

董卓在東漢靈帝崩逝後為司空，聽說蔡邕擅琴，遂網羅蔡邕，董卓給他署祭酒、補侍御史遷尚書、拜左中郎將、封高陽鄉侯等官，對蔡邕十分敬重¹⁸⁵。董卓每次集宴都要令蔡邕鼓琴，《後漢書卷六十下·蔡邕列傳第五十下》記曰：

卓重邕才學，厚相遇待，每集宴，輒令邕鼓琴贊事，邕亦每存匡益。然卓多自佞用，邕其言少從，謂從弟谷曰：董公性剛而遂非，終難濟也，吾欲東奔兗州，若道遠難達，且遁逃山東以待之，何如？谷曰：君狀異恒人，每行觀者盈集。以此自匿，不亦難乎？邕乃止¹⁸⁶。

董卓每次集宴請蔡邕鼓琴，但在政治上卻不重用他。故而蔡邕覺得董卓剛愎自用，恨他很少聽取自己意見，告訴從弟蔡谷，想離開董卓東奔兗州，從弟認為蔡邕長得異如常人，一定引起路人爭相圍觀，恐怕逃不掉，蔡邕才打消逃逸的念頭。

三、蕭道成華林宴集

齊高帝蕭道成舉行過華林宴集，據《南史卷二二·列傳第十二·王儉傳》記載：

（齊高帝蕭道成）後幸華林宴集，使各効伎藝。褚彥回彈琵琶，王僧虔、柳世隆彈琴，沈

¹⁸⁴ 宋范曄撰《後漢書卷二十六·列傳第十六》，臺北藝文印書館，第712頁。

¹⁸⁵ 宋范曄撰《後漢書卷六十下·蔡邕列傳第五十下》：「中平六年，靈帝崩，董卓為司空，聞邕名高，辟之，稱疾不就。卓大怒，詈曰：「我力能族人，蔡邕遂偃蹇者，不旋踵矣」。又切敕州郡舉邕詣府，邕不得已，到，署祭酒，甚見敬重。舉高第，補侍御史，又轉持書御史，遷尚書。三日之間，周歷三台。遷巴郡太守，復留為侍中。初平元年，拜左中郎將，從獻帝遷都長安，封高陽鄉侯」，臺北藝文印書館，第711-712頁。

¹⁸⁶ 宋范曄撰《後漢書卷六十下·蔡邕列傳第五十下》，臺北藝文印書館，第711-712頁。

文季歌子夜來，張敬兒舞。儉曰：「臣無所解，唯知誦書」¹⁸⁷。

此次在華林宴集，褚彥回彈琵琶，王僧虔、柳世隆彈琴，沈文季歌子夜來，張敬兒舞蹈，王儉誦書。與現在二十一世紀筆者在台灣參與過的雅集不同，台灣的古琴雅集是純粹彈琴交誼，間或邊彈邊唱琴歌而已，據此，吾人或可東獅效顰一番，往後雅集時除彈琴之外，也加上誦詩、歌舞，應會別具況味。

四、竟陵王置酒後園

齊竟陵王置酒後園，讚賞柳惲彈琴，依《梁書卷二一·列傳第十五柳惲》記載曰：

宋世有嵇元榮、羊蓋，並善彈琴，雲傳戴安道之法，惲幼從之學，特窮其妙。齊竟陵王聞而引之，以為法曹行參軍，雅被賞狎。王嘗置酒後園，有晉相謝安鳴琴在側，以授惲，惲彈為雅弄。子良曰：卿巧越嵇心，妙臻羊體，良質美手，信在今辰。豈止當世稱奇，足可追蹤古烈¹⁸⁸。

齊竟陵王蕭子良，曾置酒宴於後花園，搬出謝安的鳴琴讓柳惲彈，蕭子良還讚他為當世奇才，可上追古人。

五、崇禎駕幸玉熙宮設宴

田貴妃有一次於月夜相伴彈琴，據《禁燬書叢刊·翁山文鈔卷二·御琴記》記曰：

一琴名翔鳳，嘗經先皇帝御玩，國變後轉徙兵火中。先是上勵精圖治，後宮希所遊幸。一日中秋之夕，駕幸玉熙宮設宴，命田貴妃授琴鼓《關雎》四章，斯時，朗月如霞，器和響逸，上歡悅¹⁸⁹。

屈大均於文中描述中秋夜，崇禎駕臨玉熙宮設宴，命田貴妃彈《關雎》四章，在朗月如霞的中

¹⁸⁷ 唐李延壽撰《南史卷二二·列傳第十二·王儉傳》，臺北藝文印書館，第279頁。

¹⁸⁸ 唐姚思廉撰《梁書卷二一·列傳第十五柳惲》，臺北藝文印書館，第164頁。

¹⁸⁹ 明李遜之撰，王鍾翰主編《四庫全書禁燬書叢刊·翁山文鈔卷二·御琴記》，北京出版社，西元1998年，第120-149頁。

秋氛圍裡，月圓人圓，田貴妃琴聲器和響逸，崇禎聽得如痴如醉歡娛極了。

以上只是文獻中確實有「宴集」二字記載者，如東漢光武帝「每讌，輒令(桓譚)鼓琴」；董卓「每集宴，輒令邕鼓琴贊事」；齊高帝蕭道成「幸華林宴集，使各効伎藝」；齊竟陵王「嘗置酒後園，有晉相謝安鳴琴在側，以授暉，暉彈爲雅弄」，宴集時往往以古琴助興，其中較特別的是蕭道成的「華林宴集」，在各効伎藝下，有褚彥回彈琵琶，王僧虔、柳世隆彈琴，沈文季歌子夜來，張敬兒舞蹈，王儉誦書，簡直是琵琶、琴、歌、舞、誦的雅集了。

第七節 琴待詔

漢朝有一特殊的名詞或可說是官名，那就是「待詔」，待詔之職始見於秦，據《史記卷九十九·劉敬叔孫通列傳第三十九》載：「（叔孫通）秦時以文學徵，待詔博士」¹⁹⁰，秦時關於待詔的記載很少，至漢朝才大量出現，尤其漢武帝以後，逐漸形成一個待詔集團，這與朝廷廣求賢良方正文學技藝之士、大開獻書進言之路有密切關係。西漢設下官職「待詔」，意思是隨時等待君王的詔見。

一、師中、趙定、龍德

像漢武帝時的師中、宣帝時的趙定、龍德皆因知音善鼓琴，而成爲琴待詔。《漢書·藝文志》謂師中、趙定、龍德皆有著作：「雅琴師氏七篇、雅琴趙氏八篇、雅琴龍氏九十九篇」¹⁹¹，與《琴史》所記：「雅琴趙氏十篇、雅琴龍氏九十九篇」¹⁹²稍有不同，惜並未記載篇名。均說明三人善於鼓琴及著述，就難怪成爲琴待詔，隨時聽候皇帝召見彈琴，也說明民間與宮廷的古琴音樂是密不可分的。

¹⁹⁰ 西漢司馬遷《史記卷九十九·劉敬·叔孫通傳》，臺北藝文印書館，第1107頁。

¹⁹¹ 東漢班固撰顏師古注《漢書卷三十·藝文志十》，臺北藝文印書館，第880頁。

¹⁹² 《文淵閣四庫全書子部藝術類·朱長文琴史卷三》，臺灣商務印書館，西元1983年，第839-27頁。

二、唐玄宗琴待詔薛易簡

唐朝宮廷音樂機構中，在翰林院內設置「琴待詔」，即所謂的「宮廷琴師」。唐玄宗時的琴待詔薛易簡據朱長文《琴史》載曰：

薛易簡以琴待詔翰林，蓋在天寶中也，嘗制《琴訣》七篇，辭雖近俚，義有可采。可以觀風教，可以懾心魂，可以辨喜怒，可以悅情思，可以靜神慮，可以壯膽勇，可以絕塵俗，可以格鬼神，此琴之善者也¹⁹³。

薛易簡於唐玄宗天寶年間任宮中琴待詔翰林，著有《琴訣》七篇，書中把琴的作用概括為：「可以觀風教、可以懾心魂、可以辨喜怒、可以靜神慮、可以壯膽永、可以絕塵俗、可以格鬼神」可以稱之為「七善」，這「七善」也可以說明唐朝的古琴美學。

薛易簡同時也提出演奏有七病，這七病是：

夫彈琴之病有七：彈琴之時目睹於他，瞻顧左右，一也。搖身動首，二也。變色慚怍，開口怒目，三也。眼色疾遽，喘息粗悍，進退無度，形神支離，四也。不解用指，音韻雜亂，五也。調絃不切，聽無真聲，六也。調弄節奏或慢或急，任己去古，七也¹⁹⁴。

按這七病可說是古琴演奏的基本不可如此的要求。比如不可搖身動首，根本上就是要做到中正兩字，如薛易簡所說的「定神絕慮，心意專注」。

薛易簡對古人和當時唐朝琴人，在彈奏古琴的不同心境和目的上亦有精妙的論述：

故古之君子，皆因事而制，或怡情以自適，或諷諫以寫心，或幽憤以傳誌，故能專精注神，打動神鬼，或只能一兩弄而極精妙者。今之學者，惟多為能。故曰：多則不精，精則不多。知音君子，詳而察焉¹⁹⁵。

¹⁹³ 《文淵閣四庫全書子部藝術類·朱長文琴史卷四》，臺灣商務印書館，西元1983年，第839-51頁。

¹⁹⁴ 《文淵閣四庫全書子部藝術類·朱長文琴史卷四》，臺灣商務印書館，西元1983年，第839-52頁。

¹⁹⁵ 《文淵閣四庫全書子部藝術類·朱長文琴史卷四》，臺灣商務印書館，西元1983年，第839-52頁。

對「多則不精，精則不多」這個道理，於許多琴人身上得到了印證，舉例來說：世稱張子謙先生為「張龍翔」，因他精彈《龍翔操》，張龍翔已經成為他的代表美稱。

三、賀若夷

唐文宗琴待詔賀若夷都做過唐文宗大和時之「琴待詔」，《四庫全書·段安節樂府雜錄》記載道：

大和中有賀若夷尤能，後為待詔，對文宗彈一調，上嘉賞之，乃賜朱衣，至今為《賜緋調》。

後有甘黨，亦為上手¹⁹⁶。

賀若夷為文宗琴待詔，曾對文宗彈一調而獲賜朱衣，並作《賜緋調》一曲傳世。

四、黃延矩

宋黃休復著《茅亭客話》也說到處士黃延矩曾待詔金門：「黃處士名延矩，字垂範，眉陽人也。少為僧，性僻而簡，常言：家習正聲，自唐以來待詔金門，父隨僖宗入蜀，至某四世矣。琴最盛於蜀，製斲者數家，為雷氏而已，處士嘗云，隋文帝子蜀王秀造琴千面，琴散在人間，故有號寒玉、韻磬、響泉」¹⁹⁷，四川之斲琴所以如此興盛，黃休復認為是隋文帝子蜀王楊秀居蜀期間曾造琴千面，散在蜀地之故。

五、朱文濟和趙裔

宋朝有一個機構叫翰林院，翰林院設有待詔一職，包括琴、棋、書、畫等的待詔¹⁹⁸，而「琴待詔」即供奉御前或在宮中彈琴。

朱文濟和趙裔曾為宋太宗琴待詔，據《文淵閣四庫全書·朱長文琴史》曰，

朱文濟趙裔者善鼓琴，昔待詔太宗之時，帝乃作九絃之琴，五絃之阮，裔以為宜增，文濟

¹⁹⁶ 《文淵閣四庫全書子部·段安節樂府雜錄·琴》，臺灣商務印書館，西元 1983 年，第 839-997 頁。

¹⁹⁷ 《文淵閣四庫全書子部·茅亭客話卷十·黃處士》，臺灣商務印書館，西元 1983 年，第 1042-961、962 頁。

¹⁹⁸ 參考注 192，第 77 頁。

以為不可，帝曰古琴五絃文武增之，何為而不可？於是遂增琴阮絃，賜喬以緋，且遣使劍南兩川，復餉甚厚，以餉其贊助之勤。而文濟執前論不奪，上不以其不達為譴，而嘉其有守，亦命賜緋¹⁹⁹。

朱文濟和趙喬兩人同時為宋太宗琴待詔，不過兩人作風互異，對於宋太宗增加的九絃琴，朱文濟以為不可，趙喬卻贊同，宋太宗賜緋加高官厚祿給持贊同意見的趙喬，而對於持反對意見的朱文濟，宋太宗並未譴責，同樣也賜緋並嘉賞他的自始至終有為有守。

第八節 琴與文學藝術

從文學與藝術裡也可看見宮廷成員對琴的情感，表示他們的日常生裡，並未離開琴，雖然不能以士人稱呼他們，但是他們可做到了「不撤琴」的舉措。

一、漢賦中的琴

從漢賦中可見識到漢朝人的彈琴方法，例如司馬相如《長門賦》，司馬相如在《長門賦》並序中說：「孝武皇帝陳皇后，時得幸，頗妒。別在長門宮，愁悶悲思。聞蜀郡成都司馬相如天下工為文，奉黃金百斤，為相如文君取酒，因于解悲愁之辭。而相如為文以悟主上，陳皇后復得親幸」²⁰⁰，漢武帝皇后陳阿嬌失寵，以重金請司馬相如作《長門賦》，其辭就形容彈琴道：「援雅琴以變調兮，奏愁思之不可長，按流徵以卻轉兮，聲幼妙而復揚」²⁰¹，寫到左右手的抑揚徘徊，彷彿看到了漢朝人彈琴的姿態，及聽見琴音的流洩。

¹⁹⁹ 《文淵閣四庫全書子部藝術類·朱長文琴史卷五》，臺灣商務印書館，西元 1983 年，第 839-58 頁。

²⁰⁰ 費振剛等校注《全漢賦校注司馬相如長門賦序》，廣東教育出版社，西元 2005 年，第 130 頁。

²⁰¹ 費振剛等校注《全漢賦校注司馬相如長門賦》，廣東教育出版社，西元 2005 年，第 131 頁。

再如劉向《雅琴賦》云：「彈少宮之際天，援中徵以及泉」²⁰²，你可以聽見響徹天際的少宮音，也可聽見泉水涓涓的中徵音，就這樣動人的琴曲由漢賦中流瀉而出。漢賦中也透露出漢朝人彈琴的功用，如傅毅《琴賦》曰：「盡聲變之奧妙，抒心志之鬱滯，明仁義而厲己，故永禦而密親」²⁰³，說到琴的聲音是多變而豐富的，他微妙動聽可以讓仁人志士抒發心中的抑鬱滯悶，也可以讓人明白仁義，嚴以律己，以致結交親朋好友，充分表達了彈琴可以達到儒家修身養性的思想和功能。

二、曹魏父子與琴

此處的曹魏父子是指曹操和他的兒子曹丕、曹植。他們由於文學上的成就，對於文壇影響深遠，接著談談他們在文學作品中與琴的關係。

1、曹操與琴

從兩首詩來看，第一首《氣出唱》：「仙人欲來，出隨風，列之雨，吹我洞簫，鼓瑟琴」(節錄)²⁰⁴。第二首《秋胡行》：「坐盤石之上，彈五絃之琴，作為清角韻，意中迷煩，歌以言志」²⁰⁵，從以上兩首詩的「坐盤石之上，彈五絃之琴」，「吹我洞簫，鼓瑟琴」這兩句來看，曹操識琴、知琴。

2、曹丕與琴

曹丕的《燕歌行》寫少婦藉彈琴思君抒發情懷：

秋風蕭瑟天氣涼，草木搖落露為霜。群燕辭歸鵠南翔，念君客遊多思腸。慊慊思歸戀故鄉，不敢忘，不覺淚下沾衣裳。援琴鳴絃發清商，短歌微吟不能長。明月皎皎照我床，星漢西流夜未央。牽牛織女遙相望，爾獨何辜限河梁²⁰⁶？

²⁰² 費振剛等校注《全漢賦校注劉向雅琴賦》，廣東教育出版社，西元 2005 年，第 206 頁。

²⁰³ 費振剛等校注《全漢賦校注傅毅琴賦》，廣東教育出版社，西元 2005 年，第 423 頁。

²⁰⁴ 遼欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》上，臺北學海出版社，西元 1991 年，第 345-346 頁。

²⁰⁵ 遼欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》上，臺北學海出版社，西元 1991 年，第 349-350 頁。

此詩寫一位泣婦思念遠遊在外的丈夫的心路歷程。在吹著蕭瑟秋風的秋夜裡，她取過瑤琴想彈一曲清商曲，但是口中吟出的都是急促哀怨的短調，卻唱不成動聽的長歌。其中由「援琴鳴絃發清商，短歌微吟不能長」句，可知曹丕也深知古琴，藉由彈琴以抒發內心情懷。

曹丕另在《善哉行》一詩「有客從南來，爲我彈清琴。五音紛繁會，拊者激微吟。淫魚乘波聽，踴躍自浮沈。飛鳥翻翔舞，悲鳴集北林」²⁰⁷，寫聽南來的客人彈琴吟唱，此時沉魚出聽，飛鳥翔舞，琴音是如此的生動，曹丕的日常生活裡也會與琴友互動。

3、曹植與琴

曹植十多歲就讀了詩、論、辭賦數十萬字，曹操曾在閱讀他的文章後說道：你是請人代筆的嗎？曹植回答說：我話一出口就是議論，筆一提起即成文章，何必請人寫？不信，願意當面測試。此時剛好銅雀台新建成，曹操要每個兒子都登臺，下臺後各寫一篇文章，曹植提起筆來立刻就寫成了，而且寫得很好，曹操甚覺驚異²⁰⁸。曹植才高八斗，寫詩寫文又快又好。

曹植在詩文裡經常寫琴，比如《愁霖賦》裡寫到彈琴，他說：「夫何季秋之淫雨兮，既彌日而成霖。瞻玄雲之晦晦兮，聽長空之淋淋。中宵臥而歎息，起飾帶而撫琴」²⁰⁹，這句「宵臥而歎息，起飾帶而撫琴」說的是晚上睡不著而起來彈琴。

再看他的《大暑賦》：「奏白雪於琴瑟，朔風感而增涼」²¹⁰，曹植認爲在炎暑的日子，彈奏一曲《白雪》，一定會感覺像吹北風一樣涼爽，用琴曲的內容影響彈奏的場域，暑熱未必真的能消去，重點在心理的層面，由境而生情。曹植彈琴聽琴²¹¹對琴熱愛，且樂在琴聲中。

²⁰⁶ 殷義祥譯著《三曹詩》，臺灣錦繡出版社，西元 1991 年，第 133 頁。

²⁰⁷ 逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》上，臺北學海出版社，西元 1991 年，第 393 頁。

²⁰⁸ 晉陳壽撰《二十五史三國志卷一·魏書一》：「陳思王植字子建。年十歲餘，誦讀詩、論及辭賦數十萬言，善屬文。太祖嘗視其文，謂植曰：「汝倩人邪」？植跪曰：「言出爲論，下筆成章，願當面試，柰何倩人」？時銅雀台新成，太祖悉將諸子登臺，使各爲賦。植援筆立成，可觀，太祖甚異之」。臺北藝文印書館，第 500 頁。

²⁰⁹ 曹植著《曹子建全集卷二》，臺灣清流出版社，西元 1976 年，第 4-5 頁。

²¹⁰ 曹植著《曹子建全集卷二》，臺灣清流出版社，西元 1976 年，第 9 頁。

²¹¹ 曹植著《曹子建全集卷三白鶴賦》：「聆雅琴之清韻，記六翻之未流」，臺灣清流出版社，西元 1976 年，第 2 頁。

三、梁武帝與琴

梁武帝詩文俱佳，愛好琴道，他寫了幾首與琴有關的詩如：《贈逸民》詩：「念我棲遲，安步任心。夏興石泉，春遊香林。歡踰絲竹，樂過瑟琴。無疑無難，誰訶誰禁。百非不起，萬累俱沉」²¹²。

《擬明月照高樓》詩：「圓魄當虛闥，清光流思延。延思照孤影，淒怨還自憐。台鏡早生塵，匣琴又無絃。悲慕屢傷節，離憂亟華年。君如東扶景，妾似西柳煙。相去既路迴，明晦亦殊懸。願爲銅鐵轡，以感長樂前」²¹³。

從以上詩作「鳴琴和好仇」、「歡踰絲竹，樂過瑟琴」、「匣琴又無絃」等句子看出梁武帝的琴也當是不離身的，他說他樂過有琴瑟的生活，而且琴還裝有琴匣。

四、唐朝圖畫中的古琴之美

唐周昉畫了一幅《調琴啜茗圖》，細緻描繪唐代宮廷女子品茶調琴的場景。其中一青衣襦裙的宮中貴人半坐山石，膝頭橫放一張仲尼式古琴，左手撥絃校音，右手轉動軫子調絃，精神專注²¹⁴。

此《調琴啜茗圖》²¹⁵現藏美國密蘇里州堪薩斯市納爾遜·艾金斯藝術博物館。



²¹² 遼欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，臺北中華書局，第 1527 頁。

²¹³ 遼欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，臺北中華書局，第 1515 頁。

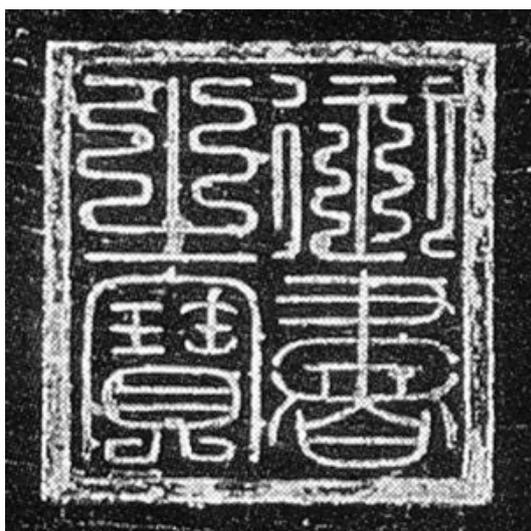
²¹⁴ 《會到無聲》，北京亞洲大酒店出版，西元 2010 年 6 月 4 日。

²¹⁵ 圖像來源：<http://www.esgweb.net/html/dmh/renwu/038.htm>

五、宋朝書畫中的古琴之美

(一)宋太祖題書法於琴上

宋太祖趙匡胤立國之後，採取重文輕武的政策，以文治為重，致使宮中充滿了濃濃的文藝氣息。宋太祖擅長書法，甚至將書法揮灑在琴體身上，他在「虞廷清韻」琴上題「虞廷清韻」四字，及印章「御書之寶」四字。前者為草書，後者為篆體。草書有東晉王羲之風格，應是臨過大王書跡的。



左上圖為「御書之寶」書法²¹⁶



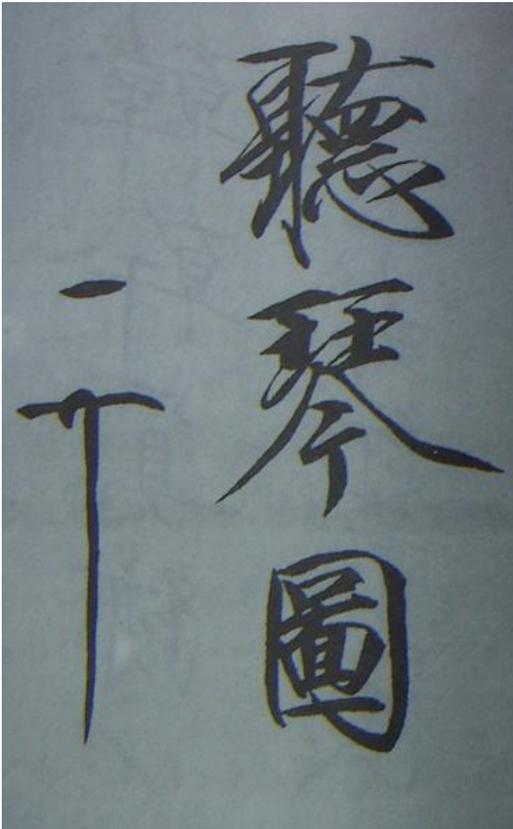
右上圖為「虞廷清韻」書法²¹⁷

²¹⁶ 《松石間意琴，宋徽宗御制，清乾隆御銘，2010 北京保利 5 周年秋季拍賣會》，西元 2010 年 12 月 5 日。

²¹⁷ 《松石間意琴，宋徽宗御制，清乾隆御銘，2010 北京保利 5 周年秋季拍賣會》，西元 2010 年 12 月 5 日。

(二)宋徽宗的書法藝術

宋徽宗趙佶精於彈琴作畫，善作詩文。徽宗所作，題為「宮詞」的詩：「燕館餘閒玉漏沉，華容芳質盡知音。不將簫瑟為貪靡，競鼓瑤徽數弄琴」²¹⁸，「曉景熙熙竹影疏，柔閑初理薄妝餘。心情酷愛清虛樂，琴阮相兼一幾書」²¹⁹，他還寫了一首「石琴詩」：「石琴應自伏羲傳，品弄尤知逸韻全。玉軫金徽重遺製，雷張誠貴擅名先」²²⁰，徽宗時時將愛琴的情懷寫入詩中。



不僅如此，宋徽宗的書法也獨樹一格，自創瘦金體，他在那幅「聽琴圖」畫面上方，就用書法親題「聽琴圖」三字，及左下角落款「天下一人」四字。

「天下一人」四字，位置也恰到好處，印章蓋在落款正中。從「天下一人」四字推測，兩字合為「天」，第二字當然是「下」，第一字是「一」沒問題，而「人」這個字，恐怕是第二字的橫放了。畫與書法配合得宜，必能互相加分。

左圖為「聽琴圖」²²¹及「天下一人」書法

²¹⁸ 明毛晉編《文淵閣欽定四庫全書集部 355·二家宮詞卷上》，臺灣商務印書館，西元 1983 年，第 1416-697 頁。

²¹⁹ 明毛晉編《文淵閣欽定四庫全書集部 355·二家宮詞卷上》，臺灣商務印書館，西元 1983 年，第 1416-704 頁。

²²⁰ 明毛晉編《文淵閣欽定四庫全書集部 355·二家宮詞卷上》，臺灣商務印書館，西元 1983 年，第 1416-703 頁。

²²¹ 故宮博物院編，鄭珉中主編：《故宮古琴》，北京紫禁城出版社，西元 2006 年，第 32 頁。

(三)再從兩張看他們在宮廷日常生活中與琴的關係：

1、《文會圖》：

宋徽宗與環桌而坐的文士，正進行著茶會，人物栩栩如生。後方石桌上即置放古琴一張。

右為《文會圖》²²²



²²² 《會到無聲》，北京亞洲大酒店出版，西元 2010 年。

2、《聽琴圖》

此圖描繪宋徽宗在一棵青松下，著黃冠緇服作道士打扮，低頭撥弄琴絃。山石上坐有兩人，正側耳傾聽，一旁站立一童子，三人神態各不相同。上

《聽琴圖》裡的宋徽宗坐在石墩上，琴可是擺在琴桌上的，可見宋朝已經有琴桌了，而且此琴桌已有音箱的裝置²²³。琴桌的顏色應是原木色，或髹成原木色。如右圖²²⁴：

圖中蔡京所題七言絕句為：「吟徵調商竈下桐，松間疑有入松風。仰窺低審含情客，似聽無絃一弄才」。此首題詩講的是宋徽宗彈琴景況，「竈下桐」三字暗指蔡邕焦尾琴，「入松風」三字暗指琴曲《風入松》，末句應指陶淵明無絃琴，這個彈琴者宋徽宗正是那個低頭彈琴的含情客。



²²³ 故宮博物院編，鄭珉中主編：《故宮古琴》，北京紫禁城出版社，西元 2006 年，第 32 頁。

²²⁴ 同上

六、明朝文學與書法中的古琴之美

(一)崇昭王妃仲尼式琴之書法和雕飾²²⁵



上圖右為龍池兩側刻填朱隸書款：

右刻「明萬曆己未歲孟秋吉旦」

左刻「敕理國事崇昭王妃鍾」

上圖左為琴首嵌以長方形翔鳳玉雕為飾。

²²⁵ 《古琴紀事圖錄 2000 年臺北古琴藝術節唐宋元明清百琴展實錄》，臺北市立國樂團出版，西元 2000 年，第 156 頁。

(二)朱權琴詩

朱權除了《神奇秘譜》外，從他的詩可看到他描寫古琴之美，如《囊雲詩》：「蒸入琴書潤，粘來幾榻寒。小齋非嶺上，弘景坐相看」²²⁶，及《宮詞》二首：

1、太平有象樂時雍，刁鬥聲間罷夜烽。從此宮中無事日，《南風》惟奏五絃桐²²⁷。

2、銀潢鬥轉掛疏櫺，翡翠窗紗夜未扃。三弄琴聲彈《大雅》，一簾明月到中庭²²⁸。

從朱權的詩句「《南風》惟奏五絃桐」、「三弄琴聲彈《大雅》」、知道他在宮中閒來無事時彈琴，在明月高掛的夜晚彈琴，還有一張五絃桐木做的琴。

七、清朝文學與書畫中的古琴之美

清朝帝王如康熙、乾隆都對琴著迷不已，賦琴詩，寫琴文，留下豐富的篇章。

(一)康熙《琴說》：

琴何自而昉也，《新論》曰：神農氏王天下而作琴，《通典》曰：伏羲作琴以修身理性，《樂記》曰：舜作五絃之琴，《廣雅》曰：文王武王加二絃以合君臣之恩於是琴制始備。及孔子學琴師襄如見文王，今所傳文王操是也，間嘗考其義，上圓下方，法乎天地，前廣後狹，別乎尊卑大絃為君，寬和而溫，小絃為臣，清廉不亂，蓋有明良交濟之道焉。又聞之琴者禁也，禁入於邪以正厥心，則閑邪存誠之道更寓於是。朕詩書不輟，陶泳性情，於琴之理頗有會，油油弗釋，不啻與神農伏羲數聖人晤語一室。夫琴不過樂中之一器耳，乃精求其理，遂至和天人，通神明，純君道，表臣職，正心修身，阜財解慍，無善不具，何其廣大而淵微歟。然則朕之崇德淑性以誠和萬邦也，殆於琴乎遇之²²⁹。

²²⁶ 清錢謙益撰集·許逸民林淑敏點校《列朝詩集》，北京中華書局出版，西元2007年，第38頁。

²²⁷ 清錢謙益撰集·許逸民林淑敏點校《列朝詩集》，北京中華書局，西元2007年，第39頁。

²²⁸ 清錢謙益撰集·許逸民林淑敏點校《列朝詩集》，北京中華書局，西元2007年，第39頁。

²²⁹ 《文淵閣四庫全書集部·聖祖仁皇帝御製文集卷二十一》，臺灣商務印書館，西元1983年，第1298-199頁。

康熙皇帝真如其言「詩書不輟，陶泳性情，於琴之理頗有會心，油油弗釋，不啻與神農伏羲數聖人晤語一室」，他說讀前人之書時，彷彿與聖人共處一室對話交談。他也發出由衷的讚歎，說琴不過就是一件樂器罷了，怎麼就能「和天人，通神明，純君道，表臣職，正心修身，阜財解慍，無善不具，何其廣大而淵微」呢？最終也不忘感嘆自己是「崇德淑性以誠和萬邦，殆於琴乎遇之」了。

他還寫了一首題為《咏彈琴》的詩：「流水高山志，清音本自虛。朱絃準古調，和氣近宸居」，他甚至還觀察到作琴的梧桐樹，為此寫了一篇《梧桐賦》：「見藹藹之梧桐，為良才之僅見，韻虞氏之文琴」²³⁰，這位滿州皇帝又是初入關的康熙，不但寫琴文、賦琴詩，還注意到梧桐木。

(二)乾隆詩書畫中的琴

乾隆皇帝也喜歡作詩為文，比康熙有過之而無不及。光是聽唐侃彈琴，就寫了不只一首詩，如「聽唐侃彈琴」詩，詩曰：「蕭森梧竹含秋清，銀猊吐篆縈風輕。虛堂萬籟俱閑寂，唐侃琴操鏘鏘鳴。一彈再撫餘音杳，松風水月襟懷渺。孤鶴橫空唳一聲，繁絲弱竹暄群鳥」²³¹，寫出他聽琴的襟懷，以及情景交融的情韻。

乾隆的《御製詩集》裡還出現「梅花琴」、「宋瓷琴」等詩，如在《梅花琴》詩中寫道：「梅花為文桐為身，梅桐琴耶誰主賓。何人斲此甘蕉形，大珠小珠丁晨星。空山一鼓風泠泠，洞庭始波歸先并。無聲奉噦琴有靈，箏琶之耳淨者聽」²³²，乾隆說此梅花琴不知何人所斲，其琴形狀像甘蕉，琴面上有梅花紋，材質為桐木，彈起來如風聲般泠泠作響。

而乾隆《宋瓷琴》詩如此寫道：「齷齪恢恢太古琴，形模不假雷霄製。易漆以陶豈無為，我於重華窺其意。諫者十人爭小事，不如渭汭出所試。蕉委斷紋渾可棄，五絃七絃惟汝置。元音澹泊從茲嗣，譬如佺羨面之粹，沖以內養無火氣」²³³，此首《宋瓷琴》詩就刻在南宋廣窯「修身

²³⁰ 《文淵閣四庫全書集部·聖祖仁皇帝御製文集卷三十》，臺灣商務印書館，西元1983年，第1298-247頁。

²³¹ 《文淵閣四庫全書集部·乾隆御製詩初集卷六》，臺灣商務印書館，西元1983年，第1302-159、160頁。

²³² 《文淵閣四庫全書集部·乾隆御製詩初集卷二十六》，臺灣商務印書館，西元1983年，第1302-426頁。

²³³ 《文淵閣四庫全書集部·乾隆御製詩初集卷三十四》，臺灣商務印書館，西元1983年，第1302-524頁。

理性」琴的岳山處，據《故宮文物月刊》曰：「本院所藏南宋廣窯「修身理性」琴，舊藏景陽宮，琴身通體呈膳魚黃色，因施釉極薄，以致有多處露出紫骨，琴絃及穗皆乾隆時所加。龍池之中有銘曰：「維沙陶瓦，制從鴻濛，鳶飛魚躍，為歌南風」，鳳池之內，題有「修身理性」四篆字，故名。其軫(琴首下調絃之具)與足，皆為白玉製成。岳山(琴首部分)有乾隆丙寅(十一年)秋八月，御製詩一首²³⁴」，他寫得詩就刻在瓷琴內，乾隆喜歡題詩在琴上，由此又可證。此「修身理性」瓷琴為南宋製，而北宋徽宗也有「石琴詩」²³⁵，可見宋朝常以不同材質來製琴。

在圖畫上題詩亦乾隆所愛，他有一首《文嘉橫琴聽泉圖即用其韻》寫道：「世間萬事如雲煙，逝者應懷子在川。蕉尾不彈非默坐，只為真琴當我前」²³⁶，圖中人物橫下琴來聽泉水潺潺流動，不免生出如孔子在川上「逝者如斯夫不捨晝夜」般的感慨。

峽谷的流水聲如果像琴聲，乾隆也不免欣喜而要為它寫稱頌一番了，《彈琴峽》描述道：「大地作琴聲，迦葉亦如是。何時柴桑翁，掛壁始寓意。此峽曰彈琴，誰與標名字。岩谷瓊而幽，石泉清且泌。野菊小於錢，十三星點綴。動搯四山響，萬籟紛丹翠。鍾期未嘗識，成連應走避。一洗箏琶耳，妙契煙霞思」²³⁷，乾隆認為彈琴峽的泉水聲，簡直就是琴聲，這麼自然的大地的琴聲，連鍾子期和成連都遜色，聽過這等琴聲後，可洗掉聽古箏琵琶的耳朵，而達到妙契煙霞的境界。

乾隆也有一篇描寫古琴之文，其在《琴旨·御製文》寫道：

經之言琴者，其制曰五絃之琴、大琴、中琴、頌琴，其名曰龍門、空桑、雲和，其用曰鼓、曰彈、曰操、曰安絃，如是而已。曷嘗有所謂指法手勢、吟猱綽注之瑣瑣哉？向於香山聽唐侃彈琴作詩，謂即古樂。迨後厘定中和韶樂，始悟一字一音之為古，而今琴為俗²³⁸。

²³⁴ 《故宮文物月刊》第二卷第二期，《廣窯·修身理性琴》，臺北故宮博物院，西元1984年，第140-141頁。

²³⁵ 參看注釋220。

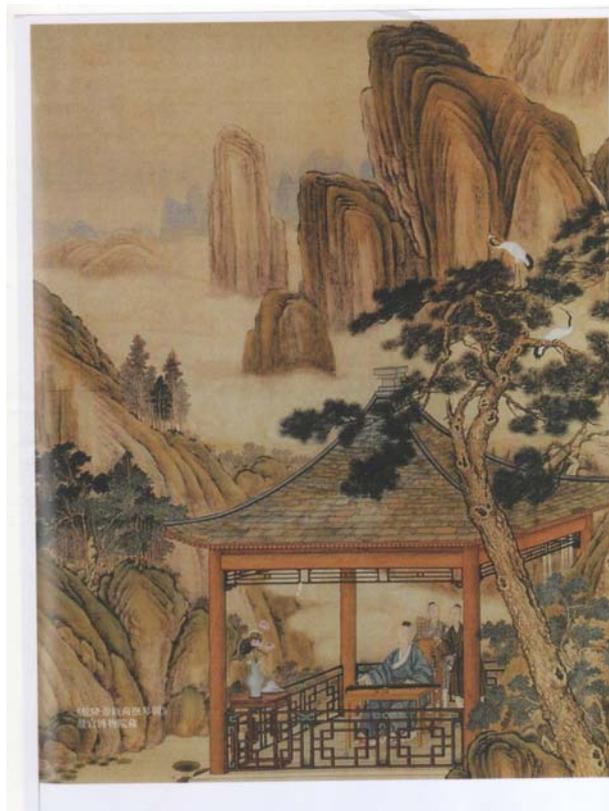
²³⁶ 《文淵閣四庫全書集部·乾隆御製詩初集卷三十一》，臺灣商務印書館，西元1983年，第1302-490頁。

²³⁷ 《文淵閣四庫全書集部·乾隆御製詩初集卷二十八》，臺灣商務印書館，西元1983年，第1302-447頁。

²³⁸ 《文淵閣四庫全書集部·御製文卷上琴旨》第220冊，臺灣商務印書館，西元1983年，第687頁。

他認為古代將琴制有五絃之琴、大琴、中琴、頌琴，琴名曰龍門、空桑、雲和，彈法有所謂鼓、彈、操、縵安絃如此而已，何嘗有那麼多吟猱綽注等瑣碎的指法手勢？不久前在香山聽到唐侃彈琴作詩，那才是真古樂，再等到釐定「中和韶樂」時，才悟出一字一音的琴樂才是真正的古樂的道理，而當朝彈琴的多是俗氣。乾隆的一番言論，應是反對過分的吟猱綽注的指法手勢。

乾隆的彈琴生活，從兩張圖像來窺知一二。第一張是「弘曆觀荷撫琴圖」，此圖畫中乾隆皇帝身著漢裝，臨湖撫琴。可看出有琴凳、琴桌，乾隆皇帝坐著彈琴。本件作品尺寸：43x85 公分，現藏北京故宮博物院。

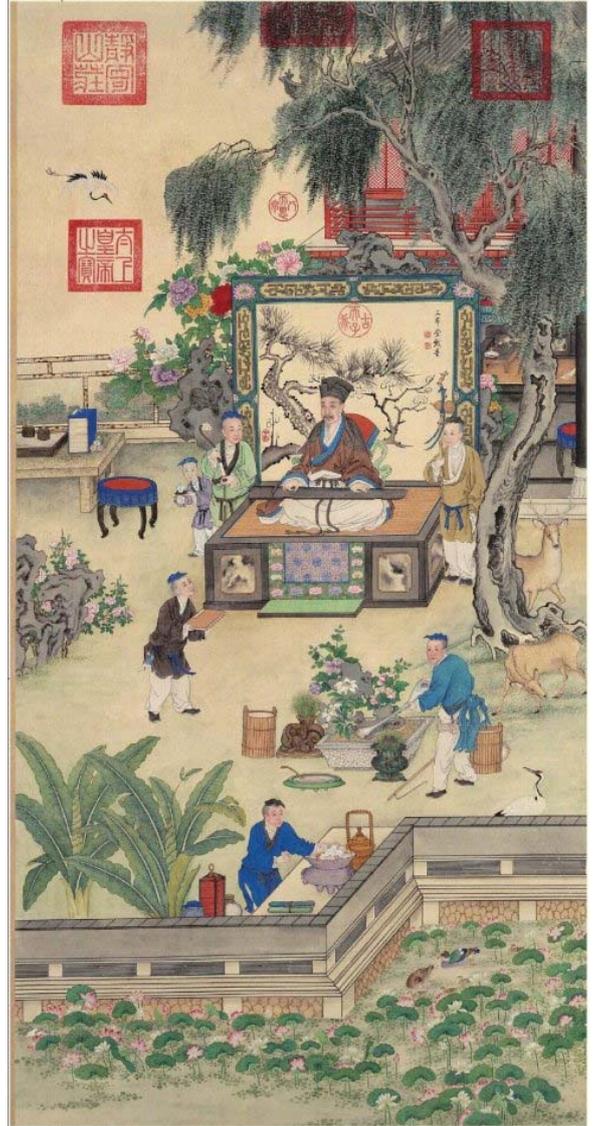


右圖為「弘曆觀荷撫琴圖」²³⁹

²³⁹ 《松石間意琴，宋徽宗御制，清乾隆御銘，2010 北京保利 5 周年秋季拍賣會》，西元 2010 年 12 月 5 日。

第二張是「乾隆弘曆薰風琴韻圖」

此圖畫的是乾隆於夏天吹熏風時，於荷花池畔焚香操琴，乾隆將琴置於膝上，坐於牀上而彈。此圖現藏北京故宮博物院。



右圖為「乾隆弘曆薰風琴韻圖」²⁴⁰

總之，宮廷成員對琴的情感往往自然流露在文學與藝術裡，他們在日常生活中，與琴的關係相當緊密，從豐富的文學作品中，反而看出他們的真性情，康熙就說他自己「詩書不輟，陶泳性情，於琴之理，頗有會心」²⁴¹，從他寫的作品就得到了印證。

他們也喜歡在琴身上作文章，諸如：寫琴詩刻在琴身上、寫書法題在琴身上、畫彈琴的畫、在畫上題書法、在琴身上作些裝飾等等，可以說進一步看到了琴的藝術美。

²⁴⁰ 《松石間意琴，宋徽宗御制，清乾隆御銘，2010 北京保利 5 周年秋季拍賣會》，西元 2010 年 12 月 5 日。

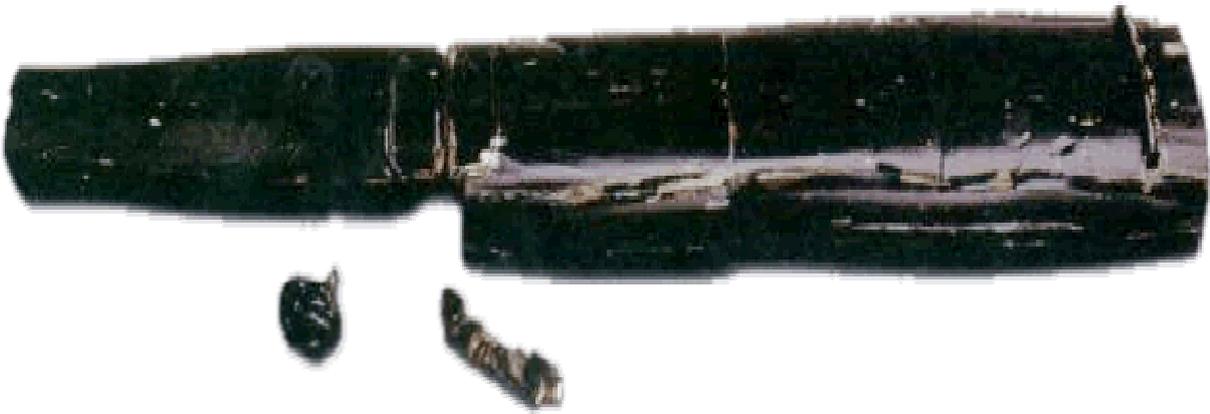
²⁴¹ 參考注釋 229

第九節 實物琴

文獻所載宮廷藏琴為數甚豐，今以實物所見為主敘述之：

一、荊門郭店七絃琴

出土之周朝古琴如戰國中期湖北荊門郭店的七絃琴，如下圖²⁴²



西元 1993 年於湖北荊門郭店出土，為戰國中期七絃琴，現藏湖北省荊門市博物館。此琴全長 82.1 公分，面板長 50.8 公分，琴身首尾等寬 12.4 公分，是發現年代最早的七絃琴實物。

二、馬王堆西漢七絃琴

下圖為湖南長沙馬王堆出土的西漢七絃琴²⁴³



²⁴² 圖像來源：<http://gamed.tw/book/doc-view-7240.html>

²⁴³ 圖像來源：http://guoxue.kids21.cn/tp/201110/t20111011_82972.htm

此琴全長 82.4 公分，面板 50.8 公分，首寬 11.5 公分，西元 1973 年湖南長沙馬王堆 3 號漢墓出土。此琴的特色是琴面上沒有「琴徽」，琴面也非完全平直，顯然走手音難以按彈，且只有一個雁足，所有的琴絃均繫於其上，亦無今琴的龍池、鳳沼等音箱，而琴軫藏於琴腹內，需打開底板調音。

三、唐大聖遺音琴



左圖為「大聖遺音琴」²⁴⁴

大聖遺音古琴為伏羲式，隸書款「至德丙申」。天寶十四年，安祿山叛亂，唐明皇奔蜀，太子李亨即帝位於靈武，改元至德是為丙申年，北宋陳暘《樂書》云：「唐明皇返蜀，詔雷儼待詔襄陽」，可知此琴是由雷儼負責所斲製的官琴²⁴⁵。

²⁴⁴ 故宮博物院編，鄭珉中主編：《故宮古琴》，北京紫禁城出版社，西元 2006 年，第 53 頁。

²⁴⁵ 同上

四、宋宮廷藏琴

宋朝宮廷的琴據今人鄭珉中先生撰《唐宋元明琴器流變》一文指出：「《格古要論》稱：宋置官琴局製琴，其琴俱有定式，長短大小不一，古曰官琴，但有不如其式者，俱是野斲。今就傳世古琴來看，宋朝的官琴約為兩端，其一為宮廷樂隊專用，俱有定式的琴，如開寶戊辰款的虞廷清韻，其形制款模猶如唐琴伏羲式者；或紹興年款的鳴鳳作變體連珠式，形制寬扁猶如北宋晚期之作而寬大過之」²⁴⁶。

以下舉幾張宋朝「官琴」：

(一)宋太祖之「虞廷清韻琴」

宋太祖趙匡胤之虞廷清韻琴，琴底刻有「虞廷清韻」與「復古殿」二琴銘。趙匡胤御書之「虞廷清韻」四字以象徵宋朝與他自己皆有舜帝風骨。而「復古殿」三字或為宋高宗趙構或其他後世帝王所增補，因復古殿為南宋舊宮之一，遺址在今浙江杭州。

右圖為北宋官琴：虞廷清韻²⁴⁷



²⁴⁶ 《古琴記事圖錄 2000 年臺北古琴藝術節·唐宋元明清百琴展實錄》，臺北市立國樂團，第 24 頁。

²⁴⁷ 圖像來源：<http://www.dyxt.org/portal.php?mod=view&aid=9>



(二)宋徽宗趙佶的琴

1、雷威「春雷」琴

徽宗善於藝術，宋鄧椿在《畫繼》裡說「又諸待詔每立班，則畫院爲首，書院次之，琴院、棋、玉、百工皆在下」²⁴⁸，設有畫院、書院、琴院、棋院、玉院、百工院，每院皆有待詔，在諸待詔中徽宗把畫院待詔擺首位，書院第二，琴院應算第三。徽宗尤以書畫藝術爲佳，琴之比書畫，只是愛好與收藏。

徽宗在宣和殿設有「萬琴堂」收藏古今名琴，其中一張「春雷」琴，是唐朝斲琴師雷威所作，明張應文撰《清祕藏》寫道：「春雷，宋時藏宣和殿萬琴堂，稱爲第一，後歸金章宗，爲明昌御府第一。章宗歿，挾之以殉。凡十八年，複出人間，略無毫髮動，複爲諸琴之冠，天地間尤物也」²⁴⁹。

上爲大連博物館藏春雷琴²⁵⁰

²⁴⁸ 據遼寧省圖書館藏宋刻本元大影印《宋鄧椿畫繼卷十·雜說》，北京中華書局，西元 1985 年，第 3 頁。

²⁴⁹ 明張應文撰《文淵閣四庫全書·清祕藏》，臺灣商務印書館，西元 1985 年，第 872-11 頁。

²⁵⁰ http://guoxue.kids21.cn/tp/201110/t20111011_82976.htm

2、「松石間意」琴

據鄭珉中先生所撰

《唐宋元明琴器流變》

曰：「宣和二年御製款

之松石間意琴，楊時百

先生定為宣和式，為歷

代琴式中所無」²⁵¹。此

琴是北宋宣和二年，在

當時的東京（今河南省

開封市）「官琴局」御

製，該琴嚴格按照古琴

制式製作，上板梧桐、

下板梓木。外塗摻有鹿

角粉、硃砂、金、銀細

粒的大漆。此琴長 126 公分，肩寬 21 公分，隱間 115 公分，尾寬 13 公分，厚 4.7 公分，項與腰

皆作凹入半月形，相交處復作凸出半月形，池沼皆為長方。如上圖²⁵²：



²⁵¹ 《古琴記事圖錄 2000 年臺北古琴藝術節·唐宋元明清百琴展實錄》，臺北市立國樂團，西元 2000 年，第 25 頁。

²⁵² 《松石間意琴，宋徽宗御制，清乾隆御銘，2010 北京保利 5 周年秋季拍賣會》，西元 2010 年 12 月 5 日。

3、北宋「宣和殿」琴

龍池上方刻小篆「金鐘」琴名，池左右刻隸書琴銘「閑邪納正，導德宣情」，龍池上方刻草書「宣和殿」琴名，又九疊文「御書之寶」大印。宣和殿宋哲宗紹聖二年建成，至徽宗宣和元年改名保和殿，計存在二十四年，此琴亦當是這期間所製，應為徽宗時官琴²⁵³。右為「宣和殿」琴²⁵⁴



4、南宋「清籟」琴

琴背龍池上方刻篆書填青「清籟」琴名，其下填朱「乾隆御賞」方印。

左為「清籟」琴²⁵⁵

²⁵³ 故宮博物院編，鄭珉中主編：《故宮古琴》，北京紫禁城出版社，西元 2006 年，第 77 頁。

²⁵⁴ 同上

²⁵⁵ 故宮博物院編，鄭珉中主編：《故宮古琴》，北京紫禁城出版社，西元 2006 年，第 105 頁。

5、南宋「海月清輝」琴，如右圖²⁵⁶

龍池上方刻隸書填青「海月清輝」琴名，其下填朱方印「乾隆御府珍藏」。池左右直抵雙足刻梁詩正、勵宗方、陳邦彥、董邦達、汪由敦、張若靄、裘日修琴銘，填以五色²⁵⁷。



6、仲尼式琴，如左圖²⁵⁸

龍池上方刻隸書琴銘「間遼張急如出谷，沖牙之鳴和以肅」，池下「乾隆御府珍藏」大印²⁵⁹。

²⁵⁶ 故宮博物院編，鄭珉中主編：《故宮古琴》，北京紫禁城出版社，西元 2006 年，第 109 頁。

²⁵⁷ 同上

²⁵⁸ 故宮博物院編，鄭珉中主編：《故宮古琴》，北京紫禁城出版社，西元 2006 年，第 125 頁。

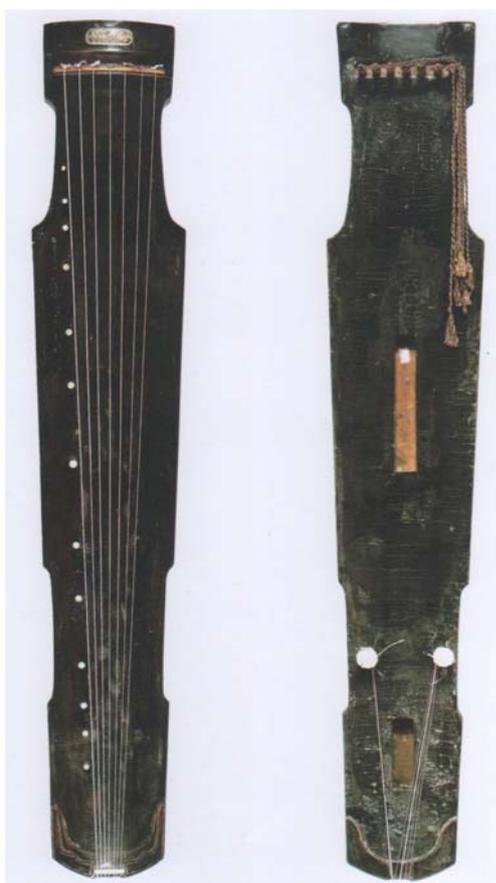
²⁵⁹ 同上

五、明宮廷藏琴

明朝宮廷的琴，舉如下數張：

(一)崇昭王妃製仲尼式琴

崇昭王妃所製仲尼式琴，長 129 公分、寬（額 19.5 公分，肩 21 公分，尾 15 公分）厚 4.6 公分。髹黑漆，琴面呈小流水斷紋，琴底呈大蛇腹斷紋。琴材杉木製，紅木軫，玉雁足，紅木岳山鑲以老竹。琴腹龍池兩側刻隸書款字，右為「明萬曆己未歲孟秋吉旦」十字；左為「敕理國事崇昭王妃鍾」九字，均填以朱漆。鳳沼內亦刻有楷書兩行，右為「遣典寶黃進」；左為「儀賓劉東聚監造」。琴首嵌以長形「翔鳳」玉雕為飾。



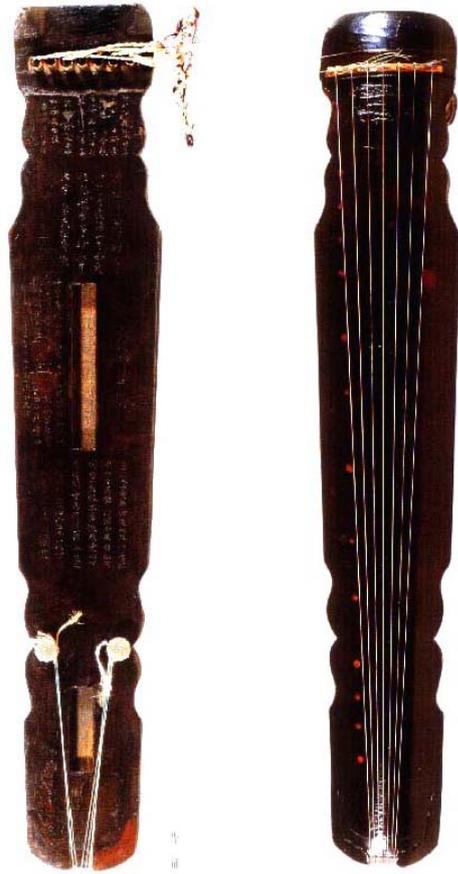
左為崇昭王妃·仲尼式琴²⁶⁰

²⁶⁰ 《古琴紀事圖錄 2000 年臺北古琴藝術節·唐宋元明清百琴展實錄》，臺北市立國樂團，西元 2000 年，第 157 頁。

(二)明朝諸王琴：

明朝諸王造琴之多堪稱空前，寧、衡、益、潞四王所制之琴世稱「四王琴」，以下分述之：

1、寧王「飛瀑連珠琴」



左為飛瀑連珠式琴²⁶¹

此琴為寧王朱權親制，仁宗洪熙元年，西元 1425 年，朱權 47 歲，開始崇奉道家並產生出世之念，自號大明奇士、雲庵道人、涵虛子等。據此琴落款「雲庵道人」來看，此琴應是朱權晚年於南昌所制²⁶²。

²⁶¹ 圖像選自 <http://hi.baidu.com/cnyuxi/blog/index/8>

²⁶² 同上

2、衡王「響泉」琴



此琴為桐木所製，鹿角灰漆胎，髹以黑漆，一十三個蚌徽，背面有七個象牙軫，兩個硬木雁足，龍池內刻楷書「皇明衡國藩翁制」，龍池上方刻「周氏珍藏」，正上方刻行書「響泉」，龍池下為鳳沼，兩者之間刻「儒林尚寶」篆書方印。

²⁶³ 《古琴紀事圖錄：2000年臺北古琴藝術節唐宋元明清百琴展實錄》，臺北市立國樂團出版，西元2000年，第147頁。

3、益王琴「龍吟」



作圖為益王琴「龍吟」²⁶⁴

此琴長 127 公分寬（額 17.6 公分，肩 19.6 公分，尾 12.3 公分），厚 5.4 公分，面底皆朱漆，俱發蛇腹、流水及牛毛斷紋，朱漆下為栗殼色底漆。琴材配件以杉木面板，象牙徽及軫、足，岳山、承露、冠角、龍齧等皆紫檀木所制，琴額鑲龍紋白玉一塊。琴腹款識有龍池內左方刻楷書「漢南道人監制」六字漢南道人指的就是益王，琴背銘文有軫池下列行書琴名「龍吟」二字。

²⁶⁴ 《古琴紀事圖錄 2000 年臺北古琴藝術節唐宋元明清百琴展實錄》，臺北市立國樂團出版，西元 2000 年，第 213 頁。

另一張益王「天風環佩」琴：

龍池上方刻行楷「天風環佩」琴名，池下方大圓印篆書益藩雅制，腹內右刻大明萬曆六年戊寅仲春之吉，左刻「益藩潢南獲古桐梓命工雅制」²⁶⁵。



右爲益王琴²⁶⁶

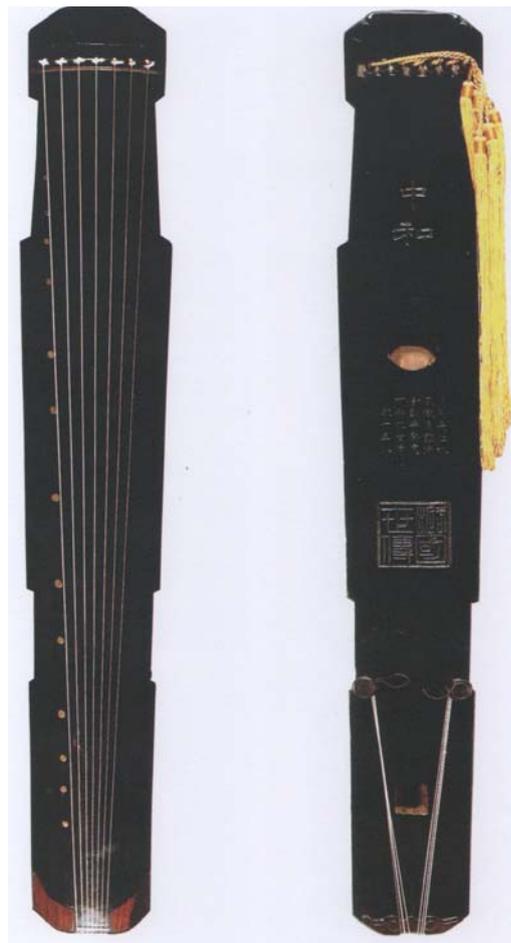
²⁶⁵ 故宮博物院編，鄭珉中主編：《故宮古琴》，北京紫禁城出版社，西元 2006 年，第 161 頁。

²⁶⁶ 故宮博物院編，鄭珉中主編：《故宮古琴》，北京紫禁城出版社，西元 2006 年，第 161 頁。

4、潞王中和式琴

朱翊鏐，明穆宗第四子，擅長書法，喜好音樂，但玩世不恭，早逝。第三子常滂，後襲潞王俗稱小潞王，字中和，號「敬一主人」、「敬一道人」。

右圖潞王中和式琴，軫池下方刻隸書「中和」琴名，龍池上刻銘文「月印長江水，風微滴露清。會到無聲處，方知太古情」，落款為「敬一主人」。



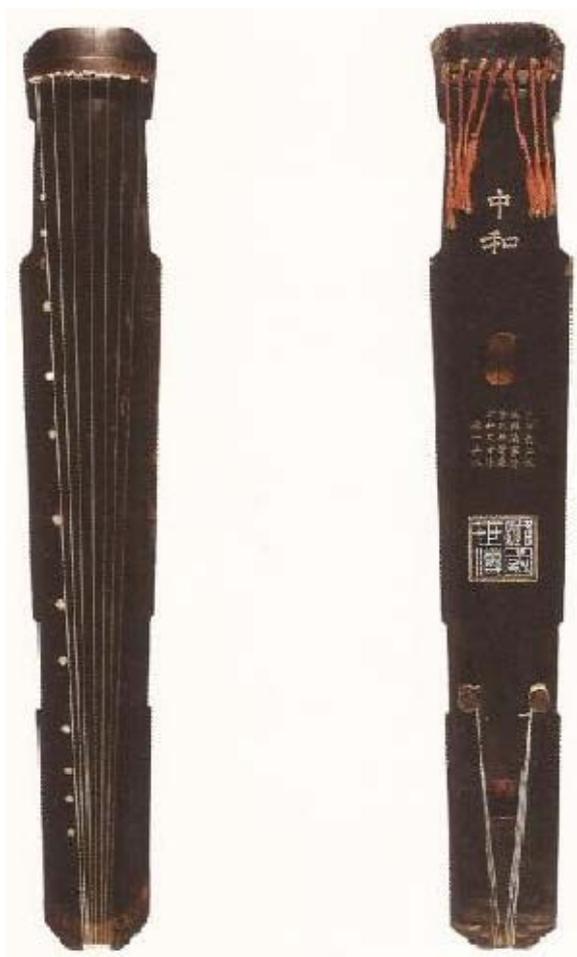
右圖為潞王中和式琴²⁶⁷

²⁶⁷ 《古琴紀事圖錄 2000 年臺北古琴藝術節唐宋元明清百琴展實錄》，臺北市立國樂團出版，西元 2000 年，第 137 頁及第 201 頁。

5、朱龍安先生藏中和式潞王琴

筆者的古琴啓蒙老師朱雲(字龍安)先生，亦收藏一張中和式潞王琴，現由其公子朱甌師兄傳承。此中和式潞王琴爲桐木面梓木底，圓形龍池，龍池內環刻「大明崇禎口戌歲口口制口口七號」。方型鳳沼，池沼無納音。龍池上方陰刻隸書並髹以金漆「中和」二字。下方陰刻行書「月印長江水，風微滴露清。會到無聲處，方知太古情」。落款爲「敬一主人」，詩的下方刻「潞國世傳」篆印。

下圖即爲朱龍安先生所藏中和式潞王琴²⁶⁸。



²⁶⁸ 圖像選自《朱龍安 105 歲書畫紀念集》，臺灣國立歷史博物館出版，西元 2011 年，第 242 頁。



6、明朝太監仲尼式琴

琴背無銘刻，龍池內有墨書楷體小字款三行，右二左一云：「大明弘治十一年，歲次戊午，奉昌鴻臚寺左寺丞萬中，制琴人惠祥斲制於武英殿，命司禮監太監戴義御用監劉孝、潘德督造」，惠祥是明代著名斲琴師，戴義為明代著名太監琴師²⁶⁹。

左為明朝太監仲尼式琴²⁷⁰

²⁶⁹ 故宮博物院編，鄭珉中主編：《故宮古琴》，北京紫禁城出版社，西元 2006 年，第 143 頁。

²⁷⁰ 同上

六、清宮廷藏琴

(一)康熙仲尼式琴模

此模型為仲尼式，清康熙御制，琴背銘刻，龍池上方小篆「康熙御制」貼金印一方，或乃康熙欲制作古琴，因制模範，有以規正²⁷¹。



右圖為「康熙仲尼式琴模」²⁷²

²⁷¹ 故宮博物院編，鄭珉中主編：《故宮古琴》，北京紫禁城出版社，西元 2006 年，第 227 頁。

²⁷² 同上

(二) 乾隆皇帝與琴

乾隆的宮中藏琴，記載在乾隆的《御題琴譜冊》中，據吳釗先生釋語曰：「此冊頁僅殘存十頁，表封木製，外表縹絲，左角貼紙製簽，上題墨書《乾隆御題琴譜冊》，下署甲戌春三月 臣黃彭年恭書。冊頁紙制，四周用黃綾鑲邊，長 33、寬 22 公分。紙心長 11、寬 8 公分。每折錄一琴，現僅存頭等三號宋琴九霄鳴珮至頭等十二號唐琴天地同氣，共十琴。頭等一至二號與十二號以後各琴均已散佚。每折琴名之上，蓋各式朱印。其中唐琴天地同氣四字上蓋乾隆御覽之寶橢圓朱印，餘均為閒章。各琴說明文字除記載其年代與形制特徵外，均錄有乾隆辛酉年（西元一七四一年）裝。琴盒內所刻乾隆御題詩文結尾均署臣梁詩正、唐侃同審定，臣黃彭年恭書等語」²⁷³。下圖即為《乾隆御題琴譜冊》封面：



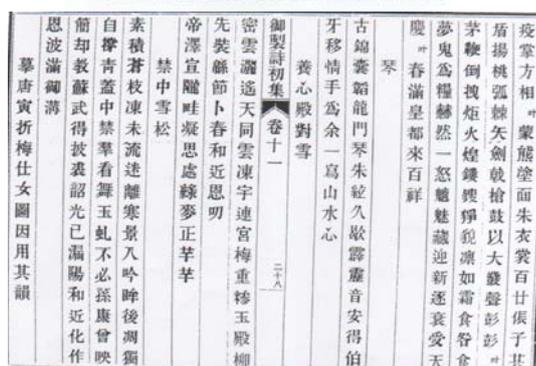
²⁷³ 《松石間意琴，宋徽宗御制，清乾隆御銘，2010 北京保利 5 周年秋季拍賣會》，西元 2010 年 12 月 5 日。

乾隆非常熱衷於收藏歷代名琴，並請梁詩正、唐侃將之分等號。

如宋徽宗萬琴堂的名琴「松石間意」²⁷⁴，西元 1741 年，乾隆敕令命名為「松石間意」後，被編為頭等二十二號，再裝配上好的琴匣，匣形與琴形同。

裝匣工作完成後，乾隆善於書法喜愛書法，題了琴詩：「古錦囊韜龍門琴，朱弦久歇霹靂音。安得伯牙移情手，為余一寫山水心」，如左上圖。

此首詩亦收入《清高宗御製詩初集》卷十一，第二十八頁中，如左下圖。

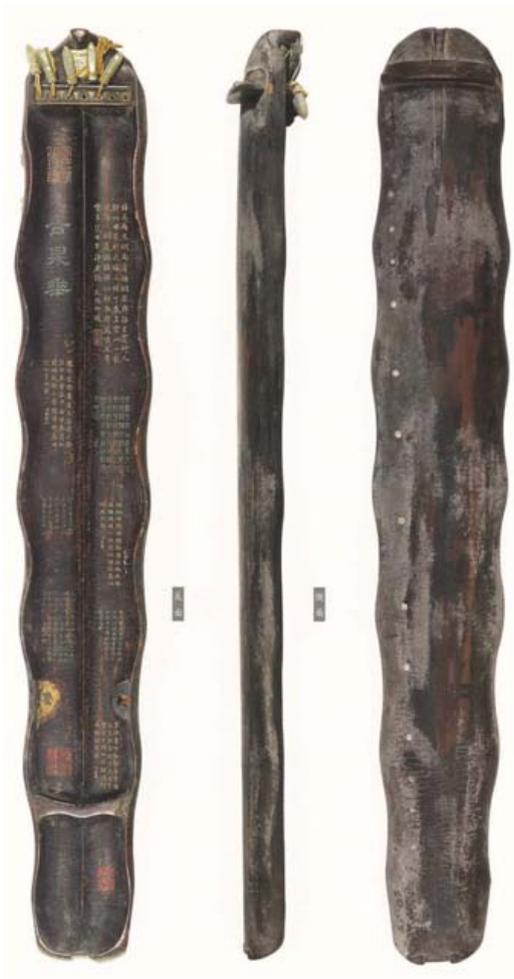


²⁷⁴ 參看注 252

²⁷⁵ 《松石間意琴，宋徽宗御制，清乾隆御銘，2010 北京保利 5 周年秋季拍賣會》，西元 2010 年 12 月 5 日。

乾隆「古杲華」琴：

琴面板背部有隸書琴名「古杲華」，右上有「梅花爲文桐爲身，梅桐琴耶誰主賓。何人斲此甘蕉形，大珠小珠丁晨星。空山一鼓風泠泠，洞庭始波歸先并。無聲奉嘯琴有靈，箏瑟之耳淨者聽」²⁷⁶詩，鈐「御賞」長方小印，其下左右直抵雙足刻梁詩正、勵宗方、陳邦彥、董邦達、汪由敦、張若靄、裘日修琴銘，填以五色²⁷⁷。



左爲「古杲華」琴²⁷⁸

²⁷⁶ 參看注釋 232

²⁷⁷ 故宮博物院編，鄭珉中主編：《故宮古琴》，北京紫禁城出版社，西元 2006 年，第 165 頁

²⁷⁸ 同上

乾隆另有觀賞琴，其中一張名「音朗號鐘」鋼琴，據《乾隆欽定樂譜》殘冊記錄，此琴列頭等 23 號，內款「大建安某某年諸葛制」。乾隆於琴匣上題：「漢制音朗號鐘琴」。此琴為銅制，不能演奏，為觀賞用。

右上為「音朗號鐘」鋼琴匣²⁷⁹

左下為「音朗號鐘」鋼琴²⁸⁰



²⁷⁹ 《松石間意琴，宋徽宗御制，清乾隆御銘，2010 北京保利 5 周年秋季拍賣會》，西元 2010 年 12 月 5 日。

²⁸⁰ 故宮博物院編，鄭珉中主編：《故宮古琴》，北京紫禁城出版社，西元 2006 年，第 215 頁。

乾隆另一張觀賞琴「玉泉」：

「玉泉」琴背銘刻，琴背龍池上方小篆「玉泉」琴名，池下鑲金篆書琴銘為「題李勉玉泉琴」，



「題李勉玉泉琴」詩曰：

王孫位將相，侃侃持正義。榮顯非所耽，
自號幽清士。平生善古琴，雅尚還自治。
范銅成茲器，歲月猶親志。置弦一攬擘，
玉泉聲尚沸。因憶響泉磬，豐劍今何寄。
重人匪重物，萬古興遐思。

乾隆庚午仲秋御題，並朱文「幾暇臨池」印，白文「得佳趣」印。庚午乃乾隆十五年（西元 1750 年）²⁸¹。

左為「玉泉」琴²⁸²

²⁸¹ 故宮博物院編，鄭珉中主編：《故宮古琴》，北京紫禁城出版社，西元 2006 年，第 211 頁。

²⁸² 同上

乾隆藏琴中有一張特殊的紫檀木百衲琴叫「峨嵋松」，據鄭珉中先生撰《百衲琴考》言：

「峨嵋松」琴，其製作工藝特點，與所有的傳世百衲琴完全不同。它不是將木塊拼合痕跡蘊藏於內，而是琴之外表不施髹漆，使木塊拼接形跡完全裸露出來，形成一片錦紋般的效果。其製作方法是將紫檀木片加工成形後，以包鑲之法拼貼於桐木琴胚之上，成為一張紫檀制的百衲琴。這在傳世古琴中極為少見。……「峨嵋松」為紫檀百衲琴，通長 126.8 釐米，肩寬 17.7 釐米，尾寬 13 釐米，底厚 1 釐米。琴之上下兩面皆以一色紫檀龜背紋狀木塊所拼合，大小均整，合縫嚴密，滑潤光潔，完善優美。且琴面肥厚，弧度適宜，自是精于包鑲工藝與擅長斲琴者的合作。琴之邊側髹黑漆，發小蛇腹斷紋，是經歷了相當歲月的明證。金徽脫缺不全。琴背長方池沼如常制，腹內未見款字。其外，軫池下橫刻隸書題名「峨嵋松」三字，其下刻「乾隆御賞」大印一方，印下刻汪由敦，梁詩正題句。龍池左右刻勵宗萬，陳邦彥、張若靄、董邦達題識。池下方有裘曰修的題詞。書寫鐫刻，備極精工。填敷五色，絢麗沉著。古色古香，不同凡響。凡清宮乾隆御賞之琴，皆有同樣印章及以上七人的題句，其中不乏宋元古斲與名手所制精品。這張紫檀百衲琴。雖然不是末元古斲，自不晚於明末之世，就其製作與銘刻而論，這張琴無疑是當年乾隆皇帝所欣賞的古琴之一，是一件具有歷史價值的宮廷文物，也是傳世百衲琴中最後的一種製作²⁸³。

百衲琴的製作要追溯到唐朝的李勉，據《舊唐書卷一三一·列傳八十一》說他：「善鼓琴，好屬詩，妙知音律，能自製琴，又有巧思」²⁸⁴。元朝馬端臨撰《文獻通考卷一三七·樂考十》就說道：「百衲琴，唐衍公李勉嘗收桐孫之精者雜綴為之，用蚌殼為徽，其間三面尤絕異，通謂之響泉、韻磬焉」²⁸⁵，百衲琴是用桐孫雜綴而成，用蚌殼作徽。馬端臨還解釋為什麼要用蚌殼作徽，他說：「古人所以不用金玉而貴蚌徽者，蓋蚌有光采，得月光相射則愈煥發，了然分明，此正謂對月及膝上橫琴，設若金玉則否，今人少知此裡，然當用海產珠蚌，更多光采」²⁸⁶。

²⁸³ 引自 <http://www.xici.net/d109589866.htm>，鄭珉中先生撰《百衲琴考》，《故宮博物院院刊》西元 1991 年 2 期。

²⁸⁴ 後晉劉昫等編《舊唐書卷一三一·列傳八十一》，臺北藝文印書館，第 1805 頁。

²⁸⁵ 元馬端臨撰《文獻通考卷一三七·樂考十·百衲琴》，臺灣新興書店出版，西元 1965 年，第考 1216 頁。

²⁸⁶ 元馬端臨撰《文獻通考卷一三七·樂考十》，臺灣新興書店出版，西元 1965 年，第考 871-8 頁。

那麼用來雜綴百衲琴的桐孫是甚麼？據蘇軾在《雜書琴事十首·琴貴桐孫》裡說明道：「凡木本實而未虛，惟桐反之。試取小枝削，皆堅實如蠟，其本皆中虛空。故世所以貴孫枝者，貴其實也，實，故絲中有木聲」²⁸⁷，原來是桐木小枝者叫桐孫，反而具有外堅中空的特性，做出來的琴，彈起來有木材的聲音。難怪做出來的百衲琴，深獲世人喜愛，連李勉都愛自己做的響泉、韻磬琴。李勉在相位二十年，一生節儉，將祿俸都給了親戚朋友，身後未留分文²⁸⁸。

明曹昭在其《格古要論·百衲琴》裡寫他親眼見到一張百衲琴道：「嘗見一琴列子樣者，其面用闊一寸許桐木條，以漆膠成斷紋，尤多彈之聲如常，亦無節病」²⁸⁹，曹昭說他見過的這張百衲琴，是用一寸許的桐木條，再漆成斷紋而成，彈起來聲音和一般琴一樣沒有節病。

右圖為乾隆「峨嵋松」百衲琴²⁹⁰。圖像中的拼接形跡一覽無遺，是此張「峨嵋松」百衲琴的製作特色。



²⁸⁷ 宋蘇軾著孔凡禮點校《蘇軾文集卷七十一·雜書琴事十首·琴貴桐孫》，北京中華書局出版，西元 1996 年，第 2244 頁。

²⁸⁸ 後晉劉昫等編《舊唐書卷一三一·列傳八十一》：「及在相位二十年，祿俸皆遺親黨，身沒而無私積」，臺北藝文印書館，第 1805 頁。

²⁸⁹ 《文淵閣欽定四庫全書格古要論卷中·百衲琴》，臺灣商務印書館，第 871-97 頁。

²⁹⁰ 故宮博物院編，鄭珉中主編：《故宮古琴》，北京紫禁城出版社，西元 2006 年，第 171 頁。

結語：

宮廷雅琴有多方面的運用，比如有的宮庭成員本身擅於彈琴，有的只喜歡聽別人彈琴，有的會將琴作為賞贈品；但也有因教琴被君王責打，結果反被教琴者報復；有的終其一生撰寫樂書、琴譜；有的要勸諫君王就直接以琴衝撞君王，君王不但不降罪，也能引以為誠，收到勸諫的目的。有的君王喜歡舞文弄墨，生活中不時以琴入詩、以琴入畫，留下無數作品，供後人賞析。君王設宴集會時，往往召令以琴聲伴奏以助雅興；而搭起宮廷與民橋梁的即為古琴待詔，藉著以古琴見長的琴待詔，深宮大內才得以成就與琴有關之事。

第四章 結論

在中國宮廷中，古琴自古以來都扮演著極重要的角色，不論祭祀朝會宴饗用的頌琴也好，或者是日常生活用的雅琴也罷，都顯示了古琴在中國宮廷的不可或缺性。

由於古琴無從確知是何人何時所首創，故帶有神話色彩的古琴就出現在幾個帝后身上，如：庖犧、女媧、神農、黃帝、帝堯、帝舜和夏禹，夏朝雖尚未進入信史，然夏王朝有出產蠶絲和制琴的桐木的記載。直至出現甲骨文、周朝湖北荊門郭店七絃琴出土、秦王政始稱皇帝建宮殿，在在都可確定早在商周時期即已出現琴這種樂器，一直到宮廷最後一個朝代的清朝為止，古琴在宮廷中都扮演著不可或缺的角色。

而周朝在周公制禮作樂下，已有頌琴與雅琴的不同作用了，接下來的中國各朝代對於琴的運用，可以說都不出頌琴與雅琴這兩個系統。頌琴的作用不外乎朝廷吉禮，如用在祭祀天、地、山川、鬼神或是朝會宴饗。自周朝設有掌管鼓琴的「瞽矇」開始，往後各朝也紛紛設有掌管音樂的機構，像乾隆就曾設「署吏」，其下管琴的叫「司琴」，這都有助古琴地位的穩固與發展。

古琴不只用在吉禮祭祀朝會宴饗，其實喪禮也用到了，如皇帝登遐後要準備九樣明器：塤一，簫四，笙一，祝一，敵一，瑟六，琴一，竽一，筑一，其中就有琴，雖只有一張，已足以代表琴的重要性。

且自周朝開始雅樂器繁多，已有八音之說，這八音為金石土革絲竹匏木，琴列在八音中的絲類，一直到宮廷結束皆未改變，在祭祀儀式上各朝代的宮懸佈陣法、樂器配置數量或有不同，但都要求務必做到八音克諧、毋相奪倫。此時琴多與其他雅樂器合奏，並未有單獨演奏的情形，而且也並非所有的祭典都用到琴，也未有專為琴所作的琴曲。

然而在宮廷中做為日常生活用的雅琴，其功用就多元化又多采多姿了。宮廷成員上自皇帝、后妃、皇子、公主，又至皇親、藩王、太監等，各朝代對琴都有不同的態度與行為，因為它在

可以獨奏，可以獨自收藏、製作等的條件下，隨各人的喜好而顯現出各種不同的古琴風貌與生活，因而造就了許多與琴有關的藝術與文化。

有的宮廷成員認為可以將琴做為生活涵養的器具而增加生活品質，有的會將琴做為贈與屬下的獎賞，但一不小心也會因琴而受罰。有的自己愛彈，有的即使自己不彈也會聽琴待詔彈，聽完就以琴入詩、或用書法給琴題款、畫彈琴的國畫，甚至給琴做琴匣，替琴編號分等級，隨時隨地都可以談論古琴。有的政治不得志，只好寄情於古琴，對琴書琴譜與斲琴直接做了一番貢獻。甚至在宴集中，彈琴助興已成為必備。雅琴可以說豐富了封閉的宮廷生活。雖然不一定是實踐「士無故不撤琴瑟」的古訓，至少已將琴視為宮廷日常生活的一部分，甚至是不可或缺的一部分。

如果宮廷是「上者」，那麼由於「上有好者」，由於宮廷成員在古琴方面的喜好，所造就出來的成果，間接的使相關的古琴文化能流傳下來而影響至今，宮廷的力量實功不可沒，此乃研究宮廷古琴重要之處。

引用及參考書目

一、引用書目

- 〔漢〕司馬遷：《史記》，臺北藝文印書館，西元 1962 年。
- 〔漢〕班固撰、顏師古注：《前漢書》，臺北藝文印書館，西元 1962 年。
- 〔晉〕陳壽：《三國志集解》，臺北藝文印書館，西元 1962 年。
- 〔晉〕劉昫等：《舊唐書》，臺北藝文印書館，西元 1962 年。
- 〔南朝宋〕范曄撰、王先謙集解：《後漢書》，臺北藝文印書館，西元 1962 年。
- 〔南朝齊〕蕭子顯：《南齊書》，臺北藝文印書館，西元 1962 年。
- 〔南朝梁〕沈約：《宋書》，臺北藝文印書館，西元 1962 年。
- 〔北朝齊〕魏收：《魏書》，臺北藝文印書館，西元 1962 年，
- 〔唐〕房玄齡、褚遂良等奉勅：《晉書》，臺北藝文印書館，西元 1962 年。
- 〔唐〕李百藥：《北齊書》，臺北藝文印書館，西元 1962 年。
- 〔唐〕姚思廉：《梁書》，臺北藝文印書館，西元 1962 年。
- 〔唐〕李延壽：《南史》，臺北藝文印書館，西元 1962 年。
- 〔唐〕李延壽：《北史》，臺北藝文印書館，西元 1962 年。
- 〔唐〕魏徵主編：《隋書》，臺北藝文印書館，西元 1962 年。
- 〔宋〕歐陽修、宋祁、范鎮、呂夏卿等：《新唐書》，臺北藝文印書館，西元 1962 年。
- 〔元〕脫脫和阿魯圖修：《宋史》，臺北藝文印書館，西元 1962 年。
- 〔明〕宋濂等：《元史》，臺北藝文印書館，西元 1962 年。
- 〔清〕徐元文監修，張廷玉總撰，萬斯同等撰：《明史》，臺北中華書局，西元 1995 年。
- 國史館編纂：《清史稿校注》，臺北國史館出版，西元 1977 年。
- 〔漢〕劉向：《文淵閣四庫全書·說苑》，臺灣商務印書館，西元 1983 年。
- 〔元〕耶律楚材：《文淵閣四庫全書·湛然居士集》，臺灣商務印書館，西元 1983 年。
- 〔元〕袁桷：《文淵閣四庫全書·清容居士集》，臺灣商務印書館，西元 1983 年。
- 〔明〕張應文：《文淵閣四庫全書·清祕藏》，臺灣商務印書館，西元 1983 年。
- 〔明〕曹昭：《文淵閣四庫全書·格古要論》，臺灣商務印書館，西元 1983 年。

- 〔明〕毛晉：《文淵閣四庫全書·二家宮詞》，臺灣商務印書館，西元 1983 年。
- 〔清〕聖祖：《文淵閣四庫全書·聖祖仁皇帝御製文集》，臺灣商務印書館，西元 1983 年。
- 〔清〕高宗：《文淵閣四庫全書·乾隆御製詩初集》，臺灣商務印書館，西元 1983 年。
- 〔漢〕鄭玄注、〔唐〕孔穎達等正義：《十三經注疏禮記》，臺北藝文印書館，西元 1989 年。
- 〔漢〕鄭玄注、〔唐〕賈公彥疏：《十三經注疏儀禮》，臺北藝文印書館，西元 1989 年。
- 〔漢〕鄭玄注、〔唐〕賈公彥疏：《十三經注疏周禮》，臺北藝文印書館，西元 1989 年。
- 〔漢〕許慎撰、〔清〕段玉裁注：《說文解字》，臺北蘭台書局，西元 1989 年。
- 〔魏〕王肅偽孔安國傳、〔唐〕孔穎達等正義：《十三經注疏尚書》，臺北藝文印書館，西元 1989 年。
- 〔魏〕曹植：《曹子建全集》，臺灣清流出版社，西元 1976 年。
- 〔晉〕杜預注、〔唐〕孔穎達等正義：《十三經注疏左傳》，臺北藝文印書館，西元 1989 年。
- 〔唐〕杜佑：《通典》，臺北新興書局，西元 1965 年。
- 〔唐〕段安節：《文淵閣四庫全書·樂府雜錄·琴》，臺灣商務印書館，西元 1983 年。
- 〔宋〕黃休復：《文淵閣四庫全書·茅亭客話·黃處士》，臺灣商務印書館，西元 1983 年。
- 〔宋〕朱長文：《文淵閣四庫全書·琴史》，臺灣：商務印書館，西元 1983 年。
- 〔宋〕李昉等：《太平廣記》，臺灣古新書局，西元 1976 年。
- 〔宋〕郭茂倩：《樂府詩集》，臺北里仁書局，西元 1987 年。
- 〔宋〕蘇軾著、孔凡禮點校：《蘇軾文集》，北京中華書局出版，西元 1996 年。
- 〔元〕馬端臨：《文獻通考》，臺灣新興書店出版，西元 1965 年。
- 〔明〕李遜之撰、王鍾翰主編：《四庫全書禁燬書叢刊·翁山文鈔·御琴記》，北京出版社，西元 1998 年。
- 〔明〕李遜之撰、王鍾翰主編：《四庫全書禁燬書叢刊·》，北京出版社，西元 1998 年。
- 〔明〕李遜之撰、王鍾翰主編：《禁燬書叢刊·翁山詩外·烈皇帝御琴歌》，北京出版社，西元 1998 年。
- 〔明〕明成祖敕撰：《永樂琴書集成》，臺灣新文豐出版公司，西元 1983 年。
- 〔明〕朱權：《神奇秘譜》，西元 1425 年。
- 〔清〕孫馮翼輯：《叢書集成初編·秦呂不韋呂氏春秋》，北京中華書局，西元 1985 年。
- 〔清〕孫馮翼輯：《叢書集成初編·漢桓潭桓子新論》，北京中華書局，西元 1985 年。

- 〔清〕孫馮翼輯：《叢書集成初編·漢劉向說苑》，北京中華書局，西元 1985 年。
- 〔清〕孫馮翼輯：《叢書集成初編·漢蔡邕琴操》，北京中華書局出版，西元 1985 年。
- 〔清〕孫馮翼輯：《叢書集成初編·唐李冗獨異志》，北京中華書局，西元 1985 年。
- 〔清〕孫詒讓：《墨子閒詁》，臺灣河洛圖書出版社，西元 1975 年。
- 〔清〕楊晨：《三國會要》，臺北世界書局，西元 1975 年。
- 〔清〕王先慎：《韓非子集解》，北京中華書局出版，西元 1998 年。
- 〔清〕錢謙益撰集，許逸民、林淑敏點校：《列朝詩集》，北京中華書局，西元 2007 年。
- 屈萬里：《詩經詮釋》，臺北聯經出版社，西元 1983 年。
- 南卓：《羯鼓錄》，北京中華書局，西元 1985 年。
- 遼寧省圖書館藏宋刻本元大影印：《宋鄧椿畫繼·雜說》，北京中華書局，西元 1985 年。
- 殷義祥譯著：《三曹詩》，臺灣錦繡出版社，西元 1991 年。
- 謝冰瑩等編譯：《新譯四書讀本》，臺灣三民書局，西元 1993 年。
- 陳田輯撰：《明詩紀事》曰：上海古籍出版社，西元 1993 年。
- 四庫全書存目叢書編纂委員會：《四庫全書存目叢書·清毛奇齡撰勝朝彤史拾遺記》，西元 1996 年。
- 臺灣中華書局辭海編輯委員會：《辭海》，臺灣：中華書局，西元 1998 年。
- 《古琴記事圖錄 2000 年臺北古琴藝術節·唐宋元明清百琴展實錄》，臺灣：臺北市立國樂團，西元 2000 年。
- 楊博峻：《春秋左傳注》，北京中華書局，西元 2005 年。
- 費振剛等校注：《全漢賦校注枚乘七發》，廣東教育出版社，西元 2005 年。
- 國立臺灣大學音樂研究所沈冬教授撰：「異國喧聲中的澹雅音韻——北朝之琴研究」。
- 《松石間意琴，宋徽宗御制、清乾隆御銘，2010 北京保利 5 周年秋季拍賣會》，西元 2010 年 12 月 5 日。
- 故宮珍本叢刊第 728 冊《梧岡琴譜》，臺灣故宮博物院編，海南出版社，西元 2011 年。
- 故宮博物院編，鄭珉中主編：《故宮古琴》，北京紫禁城出版社，西元 2006 年。
- 臺灣國立歷史博物館編：《朱龍安 105 歲書畫紀念集》，西元 2011 年。

二、引用網路資料

- http://www.facebook.com/note.php?note_id=271777389527233，丁紀園：〔略論古琴的五音正調與十二律旋宮絃法〕
- <http://gamed.tw/book/doc-view-7240.html>
- <http://tw.myblog.yahoo.com/lovesickness-yiping/photo?pid=4875>
- http://guoxue.kids21.cn/tp/201110/t20111011_82972.htm
- <http://www.dyxt.org/portal.php?mod=view&aid=9>
- http://guoxue.kids21.cn/tp/201110/t20111011_82976.htm
- <http://hi.baidu.com/cnyuxi/blog/index/8>
- <http://www.china.com.cn/chinese/zhuanti/282811.htm>
- <http://www.xici.net/d109589866.htm>，鄭珉中先生撰《百衲琴考》，《故宮博物院院刊》西元 1991 年 2 期。

三、參考書目：

- 王世禎：《中國神話》，臺北星光出版社，西元 1982 年。
- 王昆吾：《漢唐音樂文化論集》，臺北學藝出版社，1991 年。
- 文化部文學藝術研究院、音樂研究所、北京古琴研究會、中國藝術研究院音樂研究所：《琴曲集成》，西元 1963 年。
- 丘瓊蓀：《燕樂探微》上海古籍出版社，西元 1989 年。
- 吳釗：《中國音樂史略/增訂本》，人民音樂出版社，西元 2003 年。
- 吳釗：《絕世清音》，蘇州古吳軒出版社，西元 2005 年。
- 北京大學哲學系美學教研室：《中國美學史資料選編》，北京中華書局，西元 1981 年。
- 伍國棟：《中國古代音樂》，臺灣商務印書館，西元 1997 年。
- 沈冬：《唐代樂舞新論》，台北里仁書局，西元 2000 年。
- 李祥霆：《唐代古琴演奏美學及音樂思想研究》，臺北行政院文化建設版，西元 1998 年。
- 李美燕：《琴道之思想與美學價值之研究》，臺北麗文文化事業，西元 1999 年。

- 周純一：《認識古琴·開發心靈》，臺北學鼎出版有限公司。
- 周仕慧：《琴曲歌辭研究》，北京大學出版社，西元 2009 年版
- 查阜西：《存見古琴曲譜集覽》，北京人民音樂出版社，西元 2001 年。
- 查阜西：《歷代琴人傳》，北京人民音樂出版社，西元 1961 年。
- 范煜梅：《琴與詩書同行》，四川教育出版社出版，西元 2010 年。
- 高步瀛選注：《唐宋詩學要》，臺北漢京文化事業，西元 1992 年。
- 修海林、王子初：《樂器》，臺北貓頭鷹出版社，西元 2003 年。
- 修海林：《中國古代音樂史料集》，西安世界圖書出版西安公司，西元 2000 年。
- 袁靜芳：《民族樂器》，北京人民音樂出版社，西元 2004 年。
- 孫兆時：《琴棋書畫》，北京文物出版社，西元 2002 年。
- 許宗明：《中國音樂史》，臺灣商務印書館，西元 1983 年。
- 許建：《琴史初編》，北京人民音樂出版社，西元 2004 年。
- 張永祿主編：《漢代長安辭典》，西安市地方志館，西元 1993 年。
- 張蕙慧：《嵇康音樂美學思想探究》，臺北文津文化事業出版，西元 1999 年。
- 《敦煌石窟鑒賞叢書》，甘肅人民美術出版社，西元 1992 年
- 楊蔭瀏：《中國古代音樂史初稿》，臺北丹青圖書有限公司，西元 1985 年 5 月台一版。
- 葉明媚：《古琴音樂藝術》，臺灣商務印書館，西元 1992 年。
- 趙璞：《中國樂器學·古琴篇》，臺北國家文藝基金會補助出版，西元 1991 年。
- 劉德玲：《兩漢雅樂論述》，臺北文津出版社，西元 2002 年。
- 鄭德淵：《中國樂器學》，臺北生韻出版社，西元 1984 年。
- 蔡靜芬：《國立歷史博物館館藏精品》，臺北國立歷史博物館出版，西元 1997 年。
- 閻步克：《樂師與史官》，北京三聯書店，西元 2001 年。
- 羅振玉：《六朝墓誌精華》，中國書店出版，西元 1990 年。
- 蕭興華：《中國音樂史》，臺北文津出版社，西元 1994 年。

四、參考論文

(一)學位論文

吳元豐：《樂教與心性—先秦儒家樂義思想之研究》，私立東海大學哲學研究所博士論文，西元 2009 年六月。

孫琳：《唐宋宮廷雅樂比較研究》，武漢音樂學院碩士論文，西元 2006 年。

陳慶隆：《古琴技法對琵琶音樂漢化的影響》，國立成功大學藝術研究所碩士論文，西元 2005 年。

崔競源：《北京宮廷音樂初探》，首都師範大學碩士論文，西元 2009 年。

黃韻華：《古琴音樂美學基礎初探》，國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，西元 1991 年。

趙春婷：《明代琴譜集考—兼及明代琴學史》，中央音樂學院博士論文，西元 2010 年 12 月 20 日。

蔡文宗：《琴韻的空間意象之研究》，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，西元 2003 年。

戴盛柏：《藝術與社會互為建構的過程-以古琴為例》，私立東海大學社會學研究所碩士論文，西元 2002 年。

(二)學術論文

王海燕：《詩詞音樂性與古琴歌曲創作藝術之研究》，國立臺灣藝術專科學校，西元 1984 年。

陳慶隆：〈中國繪畫圖像中「琴」的形象之鑑別〉，臺灣 2005 年藝術史領域研究生論文發表會《藝論紛紛》論文集，臺灣大學藝術史研究所，2005 年 5 月 28 日，第 4-1 至 4-46 頁。

陳慶隆：〈從古琴表演場域的改變來看目前琴樂舞台表演化的走向〉，臺灣 2004 年藝術學領域研究生論文發表會《藝議》論文集（音樂學），中央大學藝術學研究所，西元 2004 年 5 月 15 日，第 5-1 至 5-26 頁。

五、參考期刊

臺北故宮資料室：《廣窯·修身理性琴：乃南宋之瓷琴》，《故宮文物月刊》，第2卷第2期，西元1984年，第140-141頁。

范李彬：《美的效應：感天地？通神明·談玄說妙話「古琴」》，國立臺南藝術大學《藝術觀點》第24期，第38-42頁。

容天圻：《王徽之的古琴》，《故宮文物月刊》，第二卷第二期，西元1984年，第42-46頁。

容天圻：《唐宋古琴今猶在》，《故宮文物月刊》，第六卷第一期，西元1988年，第22-27頁。

容天圻：《記故宮所藏的兩幅琴士圖》，《故宮文物月刊》，第二卷第一期，西元1984年，第68-73頁。

張清治：〈琴境圖說〉，《故宮文物月刊》，第三卷第五期，西元1985年，第92-99頁。

黃海：〈正倉院御物絕品樂器 —金銀平文琴〉，《典藏古美術》第29期，西元2001年6月1日。

六、參考網路資料

漢川草廬 <http://www.sidneyluo.net/>

四庫全書電子版 <http://v3.skqs.com/skqs/download/>

北京大學古琴社 <http://www.guqin.pku.edu.cn/simple/gqzy/qqs3.htm>

台北市立國樂團（古琴） <http://www.tco.gov.tw/guqin/index.htm>

「正華琴館」 <http://www.guqin.idv.tw> 或 <http://www.古琴.tw> 古琴研究室