

南華大學

美學與藝術管理研究所碩士論文

琴韻的空間意象之研究



研究生：蔡文宗

指導教授：周純一老師

中華民國九十三年六月二十三日

南 華 大 學
美 學 與 藝 術 管 理 研 究 所
碩 士 學 位 論 文

琴 韻 的 空 間 意 象 之 研 究

研究生：蔡文宗

經考試合格特此證明

口試委員：成山亮

陳國華

周純一

指導教授：周純一

所 長：陳淑芬

口試日期：中華民國九十三年六月四日

感謝

對於筆者而言，藝術的追求不純然的為陶冶心性，而在追尋生命的底蘊，藝術是作為敲門磚而存在的。沈從文說：「照我思索，能理解我；照我思索，可認識人。」藝術是筆者思索的門戶。學習古琴幾逾十載，也曾孜孜恪恪夙夜不寐，喜愛張岱《斷紋琴銘》：「吾與爾言，爾亦予諾。」的深情；喜愛陶淵明：「但識琴中趣，何勞絃上聲。」的曠達。對於筆者而言，古琴非藝非道，亦是道是藝。古琴是筆者寂寞無聊的良伴，也是近德親道的良媒。感謝 游麗玉老師的啓蒙教授，令筆者得以親近古琴一圓夙夢。

論文指導教授 周純一老師在筆者學習的期間，不僅對筆者的問學多所指正，更常慷慨解囊。周老師提攜後進的廣博情操，令筆者衷心感謝而不敢妄自言謝，筆者非是擅長言語之人，且因實非任何言語可以表達心中的感激，深怕世俗的言語褻瀆了周老師的盛懷。美藝所 陳國寧老師亦鍾愛古琴，在筆者學習的期間常時關注、教導，其藝術學者的虛懷風範深為筆者所欽慕。在美藝所學習的期間，承蒙多位老師的指導，令筆者的視野更為開闊，感謝之情常懷心中，不在此一一列舉。

北京中國音樂學院 李文珍老師來校教授民歌時，如慈母般的教導與關愛，令筆者深深的感懷，李老師的藝術造詣更開啓了筆者藝術視野的另一扇窗。廣陵派琴家 成公亮老師是筆者夙所欽仰的大師，其琴風澹然而遠深切老莊之旨，原自揣學淺不敢立雪於門庭，不意大師豁達的襟懷不因筆者的淺陋而倦於指授，不禁深譴自身的孤陋，本文的旨要得於成老師的教導者多，否則尚不能終卷。

筆者從藝問學的路程受惠於人者多，不及一一的致謝。 母親大人艱辛的劬養亦尚未能答報，心衷常自揣揣。這一年來蒙陳尙德、王永裕二位先生經濟上的援助，並對筆者醉心於斲琴的理解。最後，多虧得宜玲、弘宇戮力於本文的打字編排，否尚不能完成，在此一併致謝。

蔡文宗 2004.5.19

論文摘要

“宇宙”是中國人立足天地的時空，中國人的空間意象是含藏音樂化散點透視的時空，中國藝術無不講求“氣韻生動”，而氣韻的原始意涵則由琴韻所衍發。琴韻的空間意象是建築於天、地、人三才象徵的宇宙觀，而為琴器音色、彈琴指法所顯現出來。“有意味的線條”是琴韻曲線追求的目標，“手勢圖”的創造則為琴人用示後學的入門階徑，是中國藝術取法於天地萬物的行動準則。「右手輕重疾徐，左手吟猱綽注」是琴韻表現的本源，而輕重、疾徐、虛實、抑揚、澀滑、跌宕的規律，是造成琴韻曲線為“有意味的線條”的基礎。琴韻的空間意象是建築在三才象徵、書韻曲線而達至於“遠”的長卷圖畫，時空中的“留白”令琴韻空間更達至於一種涵藏萬象的虛空意境，是中國藝術空間構成的精神。

〔關鍵詞〕 古琴；琴韻；空間意象；琴器；手勢圖；三聲論

琴韻的空間意象之研究—目錄：

第一章 緒論

第一節 研究目的與動機	1
第二節 文獻回顧	3
第三節 意象的審美範疇	5
第四節 研究對象	8
第五節 研究方法	10

第二章 古琴的天地意識

第一節 傳統文化的空間意識	14
第二節 琴器的天地徵象	17
第三節 散、泛、按音的空間特質	21

第三章 琴韻的線性空間特質

第一節 古琴音腔曲線特性的發展	27
第二節 線性音腔的構成要素	33
第三節 琴韻線條與書法的類同	40
第四節 線性空間的特徵	43

第四章 琴韻意象的空間構成

第一節 琴器音色的意象內涵	49
第二節 指法意象的空間特色	51
第三節 琴韻意象的空間特徵—“遠”	54
第四節 “留白”的空間效應	58

第五章 結論

附錄：《手勢圖》—指法的動態分析	68
------------------	----

參考書目	99
------	----

圖版目錄：

圖 1 唐·金銀平文琴·····	19
圖 2 五代·周昉·彈琴仕女圖·····	30
圖 3 六朝·南京西善橋“竹林七賢”磚刻·····	31
圖 4 宋徽宗·聽琴圖·····	31
圖 5 唐·張旭·古詩四帖·····	46
圖 6 唐·懷素·苦筍帖·····	46
圖 7 南唐·顧闓中·韓熙載夜宴圖·····	47
圖 8 傅抱石·平沙落雁圖·····	55
圖 9 南宋·馬遠·松下觀月圖·····	55
圖 10 唐·鼓琴引鳳紋鏡·····	62
圖 11 唐·真子飛霜鏡·····	62

第一章 緒論

第一節 研究目的與動機

古琴藝術源遠流長，究起於何時已不可考，歷代典籍莫不言之玄遠。有言伏羲氏作琴者¹，有言神農氏作琴者²。古琴創始於何人可不深究，因其年遠代湮，無考古史料可資驗證，徒然附會傳說而已。古琴音樂流傳至今，以其陽春白雪曲高和寡，不為普羅大眾所喜愛，但在古代文人之間卻是最受重視的音樂。古琴音樂的流傳雖不曾斷絕，但欣賞學習者畢竟是為少數，「古調雖自愛，今人多不彈。」³遠在唐代琴人們已有這樣的喟嘆，何論當今之世？去年底聯合國教科文組織將古琴列為“人類口頭和非物質遺產”，聽到這樣的消息令人憂欣參半，欣慰古琴得到世界性的認同，也慨歎這“遺產”是否只為世人束之高閣呢？究其實，古琴的虛徐琴韻，向為文人所愛好，數縷承傳不曾斷絕，其生命力的旺盛，在中國的藝術門類之中也可視為一項異數。

筆者學習古琴有年，不敢劇云窺其堂奧，但對古琴的了解熱愛之情與日劇增。古代琴人在制器、琴律、曲調、琴史、琴論、琴譜、琴詩文雜錄各方面，都留下了極為豐富的文獻資料。而在音樂美學之中，空間美學向為國人少涉略者。古琴美學的現代論述中，也就尚未有學者在這一方面著墨。筆者為美術科班生，對空間的觀察較為敏感，對於古琴與書畫之間的通感頗有會心。本文的研究對筆者而言，既是學習成果的展示，亦是對古琴所欲深究學習的問道階徑。私欲在古琴空間美學上貢獻一得之愚，或對古琴初學者於琴學入門能有所幫助，這是本文研究的目

¹ 蔡邕《琴操》：「昔伏羲氏作琴…」。《世本》：「伏羲削桐為琴…」。

² 桓譚《新論》：「昔神農繼伏羲而王天下，上觀法於天，下取法於地。近取諸身，遠取諸物。於是始削桐為琴，練絲為絃，以通神明之德，合天地之和焉。」

³ 唐·劉長卿《聽彈琴》：「泠泠七絃上，靜聽松風寒。古調雖自愛，今人多不彈。」

的。

本文的研究動機說來是很戲劇性的。筆者年前曾隨中國音樂學院李文珍老師學習民歌，很驚訝於人體聲腔共鳴的豐富空間感受。李老師教唱苗族飛歌⁴時，聲音真可透出頭頂旋飛於空際。教唱發聲練習的“ㄅ”、“ㄆ”、“ㄇ”、“ㄏ”、“ㄏ一”、“ㄏㄩ”、“ㄏㄨ”時，聲音真可由近而遠打在前方的地板上（要注意的一點是聲音要打在地面暴開來，而不是尚未接觸地面就暴開了。）教唱聲音的流動時，聲音真可以是在地板上或流動或滾動或前後繞著身體流動，這一切在當時真的令我非常非常驚訝。在以前，筆者從來不知道聲音猶如視覺一般，是可以令人感知空間的，總以為所謂“音樂空間”只是欣賞者的想像而營造出的幻覺而已，所謂“繞樑三日”之類的，或是小說中描述的聲音如高山如水流之類，總以為只是一種文學的描述手法。但在跟隨李老師學習的過程中，一再親耳聽到聲音真是可以製造出空間的（不，也許該說是聲音真是有空間指向的。）而不只是因為想像所製造出的效果。這是筆者自己的親身體驗，不論如何形容都不足以表達當時的震撼。當時很直接的反應就是人聲可以製造出這樣的效果，那古琴呢？回想以前在選修劉紹爐老師的“舞蹈美學”時，劉老師所示範舞者在舞台上的移動，所營造出的空間張力，當時很直覺的就想到可以運用於琴曲而營造出空間感，但亦未真正認知聲音真是有空間指向性的。

一直以來，對於彈琴技巧的揣摩始終侷限於擊絃、走絃的流暢程度，並未能真正體會指法的內涵。思索至今，方能感知到所謂“技巧”是要能準確的傳達出心靈所體味的意念，“技巧”不僅指流暢的指法，

⁴ 苗族民歌的一種，苗語稱“恰央”。流行於貴州東南苗族地區，是青年男女互相邀請出寨游方時唱的山歌體歌曲。

而是在指法之中需要包含意識，所謂的“指與音合”⁵指的就是這個意思，“技巧”是能準確的傳達“有意味的形式”的必須手段，對於音響空間的控制也包含於指法技巧之中。跟隨李老師學習民歌，開啓了筆者對於古琴學習的另一扇窗，這也是筆者熱中於古琴空間性的探索的最主要原因，這種純然的直覺感受很難以語言說明予讀者瞭解，寫下來只是紀錄一段筆者親身的見聞，藉以說明筆者對於古琴空間意象熱衷探究的緣由。

第二節 文獻回顧

洎民初一代琴家致力於古譜的搜羅與打譜⁶以來，所蒐自先琴至一九四九年為止，得古琴資料包括琴譜、琴史、琴論共三百三十八種⁷，其中不乏海內孤本。1989年“北京古琴研究會”搜羅各代琴譜編成《琴曲集成》十七巨冊，雖然尚未完整刊印所有的琴譜，但仍極方便琴人打譜、研究之所需，本文引用的琴學文獻大部分皆從其中引出。在古譜中蒐集琴論較多的琴譜以《太古遺音》（或稱《太音大全集》）、《永樂琴書集成》、《琴書大全》、《琴苑要錄》、《陽春堂琴經》、《誠一堂琴談》、《琴學叢書》等為最豐富，其餘諸譜亦或多或少刊載一些文論，但大抵內容皆不出以上各譜所載。其中除《永樂琴書集成》、《琴苑要錄》二部琴書外，其餘皆引自《琴曲集成》。

⁵ 語出明·徐青山《谿山琴況》“和”。

⁶ “打譜”一辭起於民初，琴家對於失傳古曲經由琴譜的整理考訂、指法詮釋，對原曲的曲情精神揣摩研究，令琴曲再現為音聲，稱之為“打譜”。但不可否認的“打譜”的成果，充分體現了打譜人的精神，與原曲的曲情是否相侔？則無從考證。

⁷ 統計自《中國音樂書譜志》中國藝術研究院音樂研究所資料室編，1984年北京人民音樂出版社出版。

自民初一代琴人努力於打譜、研究以來，琴學一掃清季沒落氣象而漸成復興之勢，雖然於文化大革命一度中止了，但近幾年來彈琴、研究古琴的人口又漸再度興旺。目前大陸現代琴學的研究論文極多，幾乎每一期的音樂期刊中都有關於琴學的論文，本文的寫作在此基礎上亦有所得益。

琴學古籍中對於空間性的探討文獻惟〈三聲論〉與〈尚象篇〉⁸二篇，〈尚象篇〉中所涉及空間性的文字極簡，僅言：

上取泛聲，則輕清而屬天；下取木聲，則重濁而屬地；不加抑按，則絲木之聲均和而屬人。

而〈三聲論〉則為一完整描述琴音空間性的專論，對本文的研究有極大的價值，故附全文於下以供讀者參考：

琴有散聲、泛聲、木聲，三者孰優？夫泛聲應徽不假抑按，自然之聲，天聲清也。律應氣於地絃，象律管入地之淺深，而為散聲之次第，是為地聲，地聲濁也。按聲抑揚於人，人聲清濁兼有者也。天道發生於地，人道長養於地，猶泛聲、按聲生於散聲也。地有載物之象，猶聲之能受按聲、泛聲也。人聲按於絃上，猶人履地而動作於上也。天聲浮於絃上，猶天之尊高於上，而變化於太虛之間也。天聲出於地聲之上，人聲出於地聲之下，是謂天地人，此言其分也。人聲雖在絃下，而指按絃上，是謂天人地，此言其勢也。夫琴受成中天而為地聲，上有天統焉，下有人聲承焉，而皆有徽節之應合，是各具一後天也。至於運指之間，天聲人聲變用無窮，隨意而生，悉歸於應合之地，此所以為後天之功用歟。近世曲操，天聲少而人聲地聲多，人

⁸ 這二篇文獻皆刊載於《太古遺音》。

與地為近，聲類亦近故也。天聲徑潔平易，人心好奇，用之者少。人者有餘，天者不足，所謂道心惟微，人心惟危，故善琴之君子，每不取乎按聲之繁碎、巧急、淫艷，良有以也。苟能以三才之道求之，斯得古音之正統歟。

另外，可注意的是古譜中〈手勢圖〉的比擬方式，其中不乏動態、空間的比喻，如以“風送輕雲勢”喻“全扶”、“半扶”；以“號猿升木勢”喻“猱”；以“空谷傳聲勢”喻“罨”；以“落花隨水勢”喻“遊吟”之類，以物象在空間中的感知方式來形容指法的動態，對於本文中指法技巧的空間性的研究有極大的助益。此外，刊載於《大還閣琴譜》的《谿山琴況》是一部琴學史上最為重要的美學著作，是現代探討古琴美學斷不能忽視的，本文諸多理念皆從其中引出。

第三節 意象的審美範疇

中國美學體系中“意象”這一審美範疇的緣起發展，是有著清晰脈絡可以追尋的，若不對“意象”這一範疇的發展加以說明，則無法真正的掌握“意象”說的核心內涵。關於“意象”的演化，最早可以推尋至三千多年前，先秦前賢對於“意”與“象”的關係做出的解釋：

子曰：書不盡言，言不盡意…聖人立象以盡意，設卦以盡情偽，繫辭焉以盡其言，變而通之以盡利，鼓之舞之以盡神。《易傳·繫辭》

這裡所說的“象”指的是“卦象”。由於語言的概念、判斷無法完整的表“意”，唯有設諸卦象來探尋，這裡的“象”指的是以天地陰陽之象

而闡明的卦理，魏晉時期王弼解釋卦象說：

或取天地陰陽之象以明義者，若《乾》之“潛龍”、“見龍”，
《坤》之“履霜、堅冰”、“龍戰”之屬是也；或取萬物雜象
以明義者，若《屯》之“六三”——“即鹿無虞”，“六四”——
“乘馬班如”之屬是也。⁹

“象”的創設，是來輔助說明“意”的。聖人有鑒於語言文字無法表達內心真正的情思，故創以天地陰陽萬物之象來明意，所謂「立象以盡意」。

先秦思想中“意象”雖然不是一個完整的概念，但“意”與“象”也是同為一物，不是二元對立的概念。魏晉時期玄學家王弼解釋《莊子》：“得意而忘言”的理論，創立了“得意忘象”說：

夫象者，出意者也。言者，明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言。言出於象，故可尋言以觀象；象生於意，故可尋象以生意。意以象盡，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言。象者所以存意，得意而忘象。¹⁰

“意”與“象”的一體概念在這裡表述的很明白，正因“意”與“象”同為一物，故需“得意而忘象”才能掌握真正的“意”。當此之時，“意象”尚不是一個完整的審美範疇。首先確立“意象”以完整範疇的是南朝梁·劉勰，他說：

獨照之匠，窺意象而運斤。此蓋馭文之首術，謀篇之大端。¹¹

雖然他對“意象”一詞沒有下界說，但從文詞的用意看來，還是可以很清晰的知道他所說的“意象”是一渾然一體全新的範疇，不再是“立象

⁹ 《十三經注》1815年阮元刻本，《周易》卷一“坤”。

¹⁰ 王弼《周易略例》“明象篇”。

¹¹ 劉勰《文心雕龍》第二十六篇“神思”。

以盡意”的概念。對於“意象”範疇的解釋，明代王廷相有很精闢的見識：

夫詩貴意象透瑩，不喜事實粘著。古謂水中之月，鏡中之影，難以實求是也。三百篇比興雜出，意在辭表；《離騷》引喻借論，不露本情；東國困於賦役，不曰“天之不恤”也，曰：“維南有箕，不可以簸揚，維北有斗，不可以挹酒漿。”則天之不恤自見。¹²

又說：

言徵實則寡餘味也，情直致而難動物也，故示以意象，使人思而咀之，感而契之，邈哉深矣。¹³

在王廷相的見解中“意象”是可思、可味、可感卻非是可視的，“意象”是看不到摸不著如“水中之月，鏡中之影”的。“意象”不是對外物死板的模擬，而是體現在作品中情意與物象的契合，二者之間相互生發相互作用而得。東坡云：「味摩詰之詩，詩中有畫。觀摩詰之畫，畫中有詩。」¹⁴“意象”是情景交融、詩畫互涵，是詩中有畫、畫中有詩的交融，所謂「外師造化，中得心源。」¹⁵的“心源”。“意象”與“形象”不同，“形象”是可見的，而“意象”則捉摸不著。鄭板橋論畫竹說：

江館清秋，晨起看竹；煙光、日影、霧氣，皆泛動于疏枝密葉之間，胸中勃勃，遂有畫意。其實胸中之竹，並不是眼中之竹也。因而磨墨展紙，落筆倏作變相，手中之竹又不是胸中之竹也。總之，意在筆先者，定則也；趣在法外者，化機也。獨畫

¹² 明·王廷相《王氏家藏集》卷二十八。

¹³ 同上。

¹⁴ 《中國美學史資料選編》下卷 42 頁。

¹⁵ 見唐·張璪《歷代名畫記》卷十。

云乎哉！¹⁶〈《題畫》〉

“意象”是“胸中之竹”與落筆變相而成的“手中之竹”交融產生的“化機”，而“形象”是眼中所視的“眼中之竹”，畫家透過外物形象引發心意的感動，當此之時竹不再是原本存在於現實中的竹，而是畫家透過大自然的形象所產生的“心源”，竹既是竹，也不是竹，而是畫家與竹相契合產生的“化機”。清初畫家石濤也說：「山川使予代山川而言也，山川與予神遇而化也。」¹⁷這裡所說的山川與我神遇產生的“化”，和“化機”是同一個概念，而這也就是“意象”的內涵。

本文所欲論述的空間不是訴諸於“形象”可視的空間，而是千年以來琴人心中涵藏的天地意象，是中國傳統文化中宇宙觀的空間，是傳統藝術音樂化的空間，是訴諸於“意象”可思、可味、可感的空間。

第四節 研究對象

當唐宋古琴靜靜躺在博物館的展覽室的時候，這時候它只是一具失去生命力的文物，琴器唯有處在琴人手上，它的生命力才得以顯發、鮮活起來。琴人也唯有琴器為伴，生命才顯得優遊自得。素不解陶淵明為何常蓄無絃琴於側，亦不解“何勞絃上聲”¹⁸何能得琴趣？陶淵明在琴上得到甚麼趣味了呢？筆者學習古琴多年，每當月白風清之際撫絃一曲，亦足暢敘幽情。但當遠遊在外身泮無琴時，那份失落感真難以言說，這時候也就多少能體會一些陶淵明的情懷了。無怪乎古畫上每見攜琴攬

¹⁶ 《中國美學史資料選編》下卷 379 頁。

¹⁷ 石濤《畫語錄》第八篇《山川》。

¹⁸ 《晉書》卷九十四，列傳第六十四“隱逸”——“陶潛”。

勝的高士，實則琴與人之間已有超乎尋常的情愫。最愛明末張岱的琴銘：「吾與爾言，爾亦予諾。」¹⁹這時候琴不再只是寄意的工具，琴本身是有著鮮活生命力的伴侶，將琴人與琴器剝離斷然無法組織一個完整的“古琴”形象。

本文的論述重心為琴韻的空間性的探尋，研究的主體為古琴聲韻的空間性格，但忽略琴器與音色不免有無根之木的缺憾。當虞山派嚴天池標舉「清、微、淡、遠」的審美原則時，琴韻的追求一直被琴人所重視，古琴不同於笙、管、琵琶的高亢華采，正在於那淡淡悠悠的琴韻。琴韻來源於琴器的音色特質，亦來源於琴人撫彈指法，蘇東坡云：「若云絃上有琴聲，放在匣中何不鳴？若云聲在指頭響，何不於君指上聽？」²⁰說到底，人與琴之間是無法分辨主客的。琴人放懷天地之際山川岑巖、汨汨江泉，琴人身在其中，心有所感，以之寄寓情懷，是再自然不過的事了，故言琴音為“山水清音”。然而曲操莫不由指法而得，不言指法而單言琴韻亦猶緣木求魚，故而指法動態意象的技巧描述，雖然不是琴韻空間的探究主體，但對於琴韻的空間而言卻是它的根本。

中國各藝術門類相互感通的例子史上所在多有，閉門孤步的鑽研有時只會令人走入死胡同，藝術家啓發於造化，借鑑印證於它類藝術是很常有的事。宋·郭若虛《圖畫見聞志》記有這麼一段精采的故事：

唐開元中將軍裴旻居喪，詣吳道子，請於東都天宮寺畫鬼神數壁，以資冥助。道子答曰：「吾畫筆久廢，若將軍有意為吾纏結舞劍一曲，庶因猛厲以通幽冥。」旻於是脫去縗服，若常時裝束，走馬如飛，左旋右轉，揮劍入雲，高數十丈，若電下射。旻引手執鞘承之，劍透室而入，觀者數千人，無不驚慄。道子

¹⁹ 明·張岱《瑯嬛文集》卷五——“斷紋古琴銘”

²⁰ 蘇軾《題沈君琴》，《中國音樂美學史資料注譯》下冊 527 頁。

於是援毫圖筆，颯然風起，為天下之壯觀。道子平生繪事得意無出於此。²¹

這一類故事啟發我們觸類旁通的重要性，此外，唐代書家張旭也因觀公孫大娘舞劍器而書法大進。書之功夫尚在書外，古琴何嘗不然？古代詩書畫論蘊藏的精奧思想，很能啟發我們對於琴學內涵的體會，本文以之為輔助說明，或對古琴空間內涵的追尋能有所幫助。但本文研究的主體畢竟是琴韻的空間，論述的重心自當擺放於琴音行成空間性的諸要素。

第五節 研究方法

中西美學各自朝著不同的文化進程而發展，其中雖然不是沒有值得借鑑的地方，但生搬硬套的以西洋文化的觀點來解釋中國文化，只能得出似是而非的東西。中國文化以儒、釋、道三家思想為主，甚至儒、釋、道三家思想也不是涇渭分明的，儒、釋、道三家思想交融互滲才是形成現代中國文化的全貌。西風東漸的思潮下，現代學者不可能全然的拒斥西方學術的影響。本文的研究雖然不排斥西洋現代科學的研究方法，但全然的以西洋科學的觀點，只能將古琴文化解剖分析成一具沒有生命力的死物。中國文化重視事物一體的完整性，重視事物的直觀感受，「仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文與地之宜。近取諸身，遠取諸物。」²²（《易經·繫辭》）是中國文化的觀照法。

佛教東傳後在中國形成具中國色彩的禪宗，禪的思惟在唐以後深深

²¹ 宋·郭若虛《圖畫見聞志》“論畫人物”。《中國畫論類編》上冊 452 頁。

²² 《周易》〈繫辭下傳〉第二章 393 頁。

影響著中國傳統文化，禪的觀照法是東方人切入事物的看法，日人鈴木大拙博士有一段精采的譬喻值得我們深思：

禪的趨近法，是直接進入物體本身，而可以說是從它裡邊來看它。去認知這朵花乃是變成這朵花，去做這朵花，如這朵花一般開放，去享受陽光以及雨澤。當我這樣做，花就對我說話，而我知道了它所有的秘密，它所有的喜悅，所有的痛苦；這就是說，我知道了在它之內所脈動著的全部生命。不只如此，伴同著我對這朵花的“知識”，我知道了宇宙所有的秘密，而在其中也包括了我的自我的秘密，這個秘密到現在為止，一直逃開了我所有的追求，這是因為我把自己分為兩個，追求者與被追求者，物體與影子，何怪我永遠未能抓住我的自我，而這種遊戲又是何等耗費心力！然而，現在由於對花的認知，我知道了我的自我。這即是說，由於我把自己失卻在花中，我知道了花以及我的自我。²³《禪與心理分析》

鈴木大拙博士所稱的“禪的趨近法”正是中國文化中“天人合一”的觀念。但這種明心見性的明瞭，還是需要一段艱苦求索的過程，失去這一段求索的過程，事物只會顯示出蒼白的面貌，而失去其本原的生命力。否則，若問者曰：「何為琴？」而遽然指琴答曰：「此為琴」，那麼這時所指的琴，只剩一具空洞的軀骸，所指的琴也就失其所以為琴了。這種求索的過程，可以孔子學琴的故事來解說：

孔子學鼓琴於師襄，十日不進。師襄子曰：「可以益矣」，孔子曰：「丘已習其曲矣，未得其數也。」有間曰：「已習其數，

²³ 《禪與心理分析》鈴木大拙·佛洛姆著，孟祥森譯。“禪學講座—禪中的無意識”32、33頁。

可以益矣。」孔子曰：「丘未得其志也。」有間曰：「已習其志，可以益矣。」孔子曰：「丘未得其為人也。」有間曰：「有所穆然深思焉，有所怡然高望而遠志焉。」曰：「丘得其為人，黯然而黑，幾然而長，眼如望羊，心如王四國，非文王其誰能為此也。」師襄子辟席再拜，曰：「師蓋云文王操也。」²⁴《史記》

有了這一段得其數、得其志、得其人的過程，古琴的生命力也才顯的厚實。對於這種進程，近代學者王國維先生的見解更為深入，也最常為後人所引用：

古今之成大事業、大學問者，必經過三種之境界：「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路。」此第一境也；「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴。」此第二境也；「眾裡尋他千百度，回頭驀見，那人正在燈火闌珊處。」此第三境也。²⁵（《人間詞話》）

一切學問的追尋，莫不是經過這種反覆求索。功夫到時，“回頭驀見，那人正在燈火闌珊處。”這也才驚嘆，幾經追尋，事物最根本的道理就在身旁。大道至簡至易，但不經過這一段艱辛又怎能真正了解？而此時所指的琴也才具備完整的生命力而不會趨於空洞。

本文的研究以這種由表及裡的探究法為根基，佐以文獻歸納、文藝心理學等現代學術研究的方法，並在學術田野調查法則的規範下請教於專家學者；近代人類學的研究對遠古文明起源的探究著有功績，古琴為遠古中華民族文化的流傳，一些遠古承傳至今的觀念，或者以人類學的角度來闡釋較為恰當，故而本文某些章節亦採用人類學的角度來論述。

²⁴ 司馬遷《史記》“孔子世家”。

²⁵ 王國維《人間詞話》卷上二十六。

但本文的寫作仍以文獻歸納為主要法則，讓文獻本身自己說話，或是對具有千年歷史的琴學而言是顯示其深厚的積澱的最好方法。

第二章 古琴的天地意識

第一節 傳統文化的空間意識

音樂是屬於時間的藝術，音樂中是否有空間意識的存在？這是一個新興的課題。對東方人來說，音樂存在於時間，亦包含於空間之中，這是無庸置疑的事實。人類的五官知覺中，有嗅覺、觸覺、味覺、聽覺、視覺，並無可直接感知時間的器官，但對時間存在的感知，雖捉摸不著卻又實際可感，這雖是不可思議的感覺，卻是真實存在的現象。對中國人而言，時間是「逝者如斯夫」²⁶的慨歎。人們並不能真正感知時間的存在，時間無法直接捉摸碰觸，只能透過日昇月落、春去秋來，藉由星辰變換季節交替，而察覺時光的消逝。也可以說，人類是透過視覺、透過空間的知覺而感觸時間的存在的。

中國人的宇宙觀，是一個時間與空間不可分割的整體，「往古來今謂之宙，四方上下謂之宇。」²⁷宇代表空間，宙代表時間，宇宙一體，無法斷然的割裂。對於中國人時空合一的觀念，近代美學家宗白華先生有一段很精闢的演繹：

中國人的宇宙概念本與廬舍有關。「宇」是屋宇，「宙」是由宇中出入往來。中國古代農人的農舍就是他的世界。他們從屋宇得到空間觀念。從「日出而作，日入而息」（擊壤歌）得到時間觀念。空間時間合成他的宇宙而安頓著他的生活。他的生活是從容的，是有節奏的。對於他空間與時間是不能分割的。春夏秋冬配合著東西南北。這個意識表現在秦漢思想裡。時間的節奏（一歲十二月二十四節）率領著空間方位（東南西北等）

²⁶ 《論語》第九篇“子罕”。

²⁷ 《淮南子》“齊俗訓”。

以構成我們的宇宙。所以我們的空間感覺隨著我們的時間感覺而節奏化了！音樂化了！²⁸

中國人的思維裡不存在時空對立的觀念，任何藝術（包含詩、書、畫、音樂）是屬於時間的，也是屬於空間的。「採菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。」²⁹（陶淵明飲酒詩）是詩裡的時空合一；中國的山水畫講求可遊可居的畫境，不惟其為紙上的雲山，亦須兼有可行、可望、可遊、可居者，觀者得伴林泉而侶煙霞，方能稱為妙品。這是畫裡的時空合一；對於中國獨特的藝術形式—書法來說，更可說是時空合一的最佳表徵。書法的書寫是流動在時間上的線條，凝固在紙上是二度空間的存在。觀賞書法的人，不僅欣賞字體存在於空間的千姿百態，更須隨著筆勢的流動還原書寫的時間狀態，方能真正的與書者的心意相契合。時間與空間在書法藝術中，是斷難予以分割的，欠缺任何一方面的欣賞角度，都不能完整的捕捉到書法藝術的神髓。音樂藝術聲律高低隨著時間而流動，以物理言之，何獨不充塞於空間之中，否則人耳豈能得聞？至其感動人心，倚聲成象，「觸物類以成態，托空虛以運形」³⁰（張彥振“響賦”），高山流水之狀如在眼前，又何嘗不是時空合一的表徵？

音樂隨著時間的流動而佔有空間，亦是自然成理的事實。中國人的音樂意識是空間性的，對古人而言，“樂”必兼歌舞，沒有舞蹈的姿容則不成其為“樂”，音樂與舞蹈的和諧併立，才是一個完整的音樂概念。宗炳懸山水畫於壁，對之彈琴，道：「撫琴動操，欲令眾山皆響。」

²⁸ 錄自宗白華《美學的散布》38、39頁“中國詩畫中所表現的空間意識”。

²⁹ 《陶淵明詩箋注》110頁。

³⁰ 引文自《文苑英華》卷九十。

³¹當此之時，琴韻充塞於四壁，琴音恍如迴盪於山際，琴韻的流盪與萬壑空山交融，琴人胸中橫溢的意象是時間的也是空間的，時空是琴人的情志所孕育，琴人悠遊於這意象的時空中，時間與空間斷然無法割裂。古琴藝術更是時空和諧的高度存在，漠視琴韻的流轉，高山巍巍流水湯湯從何而現？嵇康有名句云：「目送歸鴻，手揮五絃。俯仰自得，遊心太玄」³²琴人是以“俯仰自得”的精神來面對宇宙，在大自然的節奏裡，時間與空間是渾然為一體的。忽略時間與空間的任何一個面向，都無法真正的掌握琴心。

中國人的“意象”既是山川與我神遇的“化”，胸中感悟的深羅萬象，都是由體悟造化的本體而流瀉出來。其不可名狀如水月鏡花，哲人身體於意默會於心，不其然而自然。中國人的空間亦非西洋透視法的立體空間。中國人的空間是包含時間在內的「乾坤萬里眼，時序百年心。」³³（杜甫）綿延千里的空間與上下百年的時間交織成的時空意象，這才是中國人的空間意象觀。中國畫家意象中的空間，不是一個固定焦點的透視空間，而是一卷山水長卷的空間。中國畫家的眼光不是一個固定的焦點，而是隨著時空往還的“散點透視”³⁴的視界。對於長卷的時空意象，蔣勳先生有一段很精闢的見解：

我們必須把中國長卷繪畫恢復到原來的看畫方式，才能體會到中國繪畫中長卷形式，在卷收與展放間，正配合著中國對時間與空間的認識。時間可以靜止、停留，可以一剎那被固定，似乎是永恆，但又無可避免地在一個由左向右大的逝去規則中。

³¹ 《宋書》卷九十三之六。

³² 嵇康《嵇中散集》“四言十八首贈兄秀才入軍”第十四。

³³ 《補注杜詩》卷二十六之十七“春日江村五首”。

³⁴ 中國繪畫獨特的透視法，是在“以大觀小”的原則下，畫面的每一個局部都可自成中心，不同西洋透視法只有一個焦點的畫法觀點。

我們的視覺經驗，在瀏覽中，經驗了時間的逝去、新生，有繁華，有幻滅，有不可追回的感傷，也有時時展現的新的興奮與驚訝。³⁵《美的沉思》

當長卷自左而右緩緩展開之際，畫面出現在眼前，觀者可以俯仰自得隨意的投注目光，時間隨著觀者的目光而流動、凝定，時空與觀者渾然合一，觀者隨著流動的目光一目千里，目光隨著長卷上下起伏陰陽開闔，這時候的時空是節奏化了、音樂化了的時空。中國畫家的空間意象是節奏化了、音樂化了的空間，「無往不復，天地際也。」³⁶（《易經》）天地隨著時間而往來，這是長卷繪畫表現的空間，也是中國人亙古以來意象化的空間。

第二節 琴器的天地徵象

《易經》曰：「以制器者尚其象」³⁷（繫辭傳上），古人制器莫不有象以爲其根基。昔伏羲創爲八卦「仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文與地之宜。近取諸身，遠取諸物。」³⁸（《易經·繫辭下》）而這也是中國人器用創造的基礎法則。“制器尚象”作爲先秦人類創造器用的法則，有其哲學意識上的基礎。先秦器物的製造並不只著眼於用，其間更包含了深厚的宗教、哲學意義，對於這種制器不僅著眼於用的觀點，宋代鄭樵有其一番闡釋：

³⁵ 《美的沉思—中國藝術思想芻論》第十五章“中國藝術中的時間與空間（一）——長卷與立軸繪畫的美學意義”101頁。

³⁶ 《周易註》卷二之二。

³⁷ 《周易》“繫辭上傳”第十章。

³⁸ 同註41。

舊嘗觀釋尊之儀而見祭器焉，可以觀玩，可以說義，而不可以適用也。夫祭器者，古人適用之器。若內圓而外文，內方而外圓，若之何飲食？若台而安器，若器而安台，或盛多而受少，或質輕而任重，若之何持執以事神？其不得於古之道明矣。原其制作，蓋本也于《禮圖》，《禮圖》者，初不見形器，但據先儒之說而為之。是器也，姑可以說義云耳。由是疑焉，因疑而思。思而得古人不徒為器也，而皆有所取象，故曰“制器尚象”。器之大者莫如罍，物之大者莫如山，故象山以制罍，或為大器，而刻雲雷之象焉。其次莫如尊，又其次莫如彝，最小莫如爵。故受升為爵，受二斗為彝，受五斗為尊，受一石為罍。按：獸之大者莫如牛象，其次莫如虎雉，禽之大者則有雞鳳，小則有雀。故制爵象雀，制彝象雞鳳，差大則象虎雉，制尊象牛，極大則象象。尊罍以盛酒醴，以盛明水郁鬯，爵以為飲器，皆量其器所盛之多寡，而象禽獸賦形之大小焉。³⁹（《通志》）

琴之為器亦非皆本於音聲，聖人制琴用意在「通神明之德，合天地之和」⁴⁰，古人鑒於龍鳳的神明變化有似於琴德，故制琴之象以龍鳳之形賦之。龍、鳳是古代氏族圖騰的標記，中國人自古以來對這二樣神物不免懷抱敬畏之心，在中國人數千年的歷史中，龍鳳被視為吉祥的代名詞，以龍鳳作為紋飾的藝術品所在多有。在古琴之上亦有以龍鳳為文飾者，《西京雜記》載：

趙后有寶琴，曰「鳳凰」，皆以金玉隱起為龍鳳螭鸞、古賢列女之象。⁴¹

³⁹ 引自鄭樵《通志》卷四十七“器服略·尊彝爵觶之制”。

⁴⁰ 桓譚《新論》“琴道篇”。《中國音樂美學史資料注譯》上冊 336 頁。

⁴¹ 葛洪《西京雜記》卷五—“趙后寶琴”。

今世琴器皆素樸，少有裝飾華美之作。古所謂“寶琴”者，傳世惟現藏於日本正倉院的唐代“金銀平文琴”⁴²（圖1）一張而已。在嵇康《琴賦》中的一段文字：

…華繪雕琢，布藻垂文；錯以犀象，藉以翠綠；絃以園客之絲，徽以鍾山之玉；爰有龍鳳之象，古人之形。⁴³



圖1 唐·金銀平文琴

所說：「爰有龍鳳之象，古人之形。」雖然可以理解為以龍鳳、古人的圖像來裝飾於琴身，而這樣的說法也合於“寶琴”裝飾的典範。但是，也可以理解成琴器的外形有“龍鳳之象”、“古人之形”。

古琴的音色多有以龍鳳的鳴聲為比喻的，如“龍吟”、“鳳鳴”之類。因之，琴器各部與聲音相關者皆以龍鳳命名，如琴尾冠角承絃處曰“龍齧”，龍齧之上為“龍唇”，冠角上浮雕線條為“龍鬚”，也就是說整個琴尾被視為龍的口部，象徵聲音由此而出。琴底出音孔上者曰“龍池”、下者曰“鳳沼”，象徵聲音流淌孕蓄之所。琴底安絃處為“鳳足”，琴頭木舌稱為“鳳舌”，琴額稱“鳳額”，自肩至腰象“鳳翅”。從琴器整體來看，從頭至尾觀之為一鳳形，從尾至頭觀之則象龍形，為一龍鳳合體、合德之象。

⁴² 亦有古琴學者將之視為日本製之琴，而非中國所製者。美術史家則論證琴上的裝飾紋樣為唐代風格，與當時日本工藝的裝飾毫無相同之處，故證實其為唐物無疑。筆者則認為其為唐代雷琴無疑，依形制而言其與藏於法隆寺的雷琴同出一手。其琴式現雖不傳，後世亦無相同琴式的製作，但唐以前如六朝磚刻“竹林七賢圖”所用之琴，則為同一琴式。另外，正倉院的“獻納帳”清楚的說明其為唐琴，非日製是很明白的。再則這些古琴學者未免太小視斲琴之道，唐代時日本並無學琴之人，不可能產生斲琴的大師，此琴製作精美非名家不能為，縱唐代斲琴名家輩出亦沒多少人作的出來，更何況當時日本的工藝技術不如中國遠甚，此琴為唐物是無庸置疑的。

⁴³ 嵇康《嵇中散集》卷二“琴賦”。

琴器除象龍鳳之形外，一身又兼三才之義：

聖人之制器也，必有象。觀其象，則意存乎中矣。琴之為器，隆其上以象天也，方其下以象地也，廣其首，俯其肩，象元首股肱之相得也，三才之義也。高其前以為岳，命曰臨岳，象名山峻極可以與雲雨也。虛其腹以為池，一曰池，一曰濱，象江海幽深可以蟠靈物也。⁴⁴（“擬象”）

琴面圓隆象天，琴底低平象地。琴頭高起承絃處象山岳之高聳，稱“岳山”。岳山下稱“承露”，象山下窪地之以涵水。有二個音柱稱“天柱”、“地柱”，“天柱”圓而“地柱”方，為古人天圓地方的宇宙觀的反映。琴身則象人之形，琴頭承露前曰“額”；岳山下至三徽間凹入曲線象脖子，稱“項”；當三徽為琴身最闊之處，為“肩”；琴身八徽至十一徽凹下為“腰”。琴器一體而兼天、地、人三才之形。

古人以十二律呂配合一年十二月，古琴十三徽象十二月而中徽象閏，古人看待音樂是不乏時空意象的。琴身尺寸則象四時二十四節氣：

長三尺六寸六分，法 之數也。頭廣六寸，六律也。尾闊四寸，四時也。肩闊七寸四分，應七曜四時也。項廣五寸，五行也。上池八寸，通八音也。下池四寸，通四氣也。⁴⁵（廣樂記）

琴器的形制、長短、寬狹制度不一，古人造琴各依其法度，因此也就有不同的擬義，但以一年四季二十四節氣喻其尺度，則以同樣的觀念為出發點。

「制器尚象」是古人對器用內涵懷抱的一種虔敬之心，或者在古代人類的心裡萬物都有不可褻瀆的神靈在管理，那麼借用其“象”也就借用了其神靈的力量。也許可以這樣推論：龍鳳為神物，聖人不出世則不

⁴⁴ 《永樂琴書集成》卷四“琴製”之擬象篇。

⁴⁵ 《永樂琴書集成》卷四“琴製”之廣樂記。

見龍鳳，龍鳳代表中國人祈望太平盛世的心願，龍鳳之音也就是盛世之音、中和之音；人類生存於天地之間不免對天地懷抱敬畏，人類生存在天地之中怎樣求得與天地的和諧則是生存的願望，「樂者，天地之和。」（《樂記》）既然音樂的作用在求的人與天地的諧和，那麼在樂器上表現出這種觀念也就是一件很自然的現象；遠古人類對天體運行的規律有極敏銳的觀察，一年、四季、二十四節氣因此而算訂出來，農、漁生活的規律也由此而來，數學的開展亦是以此為根基，數學是遠古人類求取與天地和諧的測定的一種方法，在琴器制度的尺度上求取同樣一份和諧的意圖示很顯然不過的一種心願，事實上古人在琴器尺度的和諧作用有很高的成就，琴器音色的良窳莫不由此。

如何求取“具有意味的形式”是筆者斲琴多年的感悟，這是在古代斲琴大師的作品上所能感受到的。綜合上說，可以明瞭古人以龍鳳喻琴德；三才喻琴制之形；四時二十四節氣喻琴制尺度的意象內涵。這是在「以制器者尚其象」的觀念為出發點的，也可論證前人並不將琴器視為普通的樂器，而是能與天地合其德的載體。

第三節 散、泛、按音的空間特質

中國人的空間意識是與天地相往還的，所謂「無往不復，天地際也。」⁴⁶（《易經》）表明人是生存、活動于天地之間的。天、地、人謂之“三才”，《周易·說卦》謂：「立天之道曰陰與陽，立地之道曰柔與剛，立人之道曰仁與義。兼三才而兩之，故易六畫而成卦，分陰分陽，迭用柔

⁴⁶ 《周易註》卷二之二。

剛，故易六位而成章。」⁴⁷人生存於天地之間如何順應天地之道，是中國人學問的根本。琴之道曰：「禁也」，禁止於邪而正人心也。如何順應天地之道亦是琴學追尋之道，古謂「君子之近琴瑟，以儀節也，非以恣心也。」⁴⁸《左傳》這也或是古曲聲多韻少不尙繁聲的緣故吧？

琴韻的空間感知並非物理性的三維度空間，而是包含三才意識的人類立足天地的宇宙意象。琴器的構造，出音孔“龍池”、“鳳沼”在底部，故聲音由下而發，“鬆透”成爲音色最基本的要求。琴聲不同於人聲，人聲共鳴腔的位置多處，經由共鳴位置的不同可以產生多樣的空間感受（在第一章第一節中筆者就描述了親身見聞的空間感受）。而琴器所能產生的共鳴方式，取決於散音、泛音、按音的彈琴指法，從而形成天聲、地聲、人聲的空間感知。在古代琴論中說及這一空間感受的惟《三聲論》與《尙象論》二篇，然而這二篇的說法亦有不同，《尙象論》謂：

上取泛聲，則輕清而屬天；下取木聲，則重濁而屬地；不加抑按，則絲木之聲均和而屬人。⁴⁹（〈尙象論〉）

《三聲論》則謂：

夫泛聲應徽不假抑按，自然之聲，天聲清也。律應氣於地絃，象律管入地之淺深，而為散聲之次第，是為地聲，地聲濁也。

按聲抑揚於人，人聲清濁兼有者也

《三聲論》與《尙象論》這二篇的說法立論觀點不同，得出的結論亦異。《尙象論》以琴器爲主體，從琴器發聲的原理而言，故說泛聲屬天、按聲屬地、散聲屬人。《三聲論》以人爲主體，強調指法的清濁、抑揚與天地之道的諧和關係，故言泛聲爲天聲、散聲爲地聲、按聲爲人聲。如

⁴⁷ 《周易》“說卦篇”第二章。

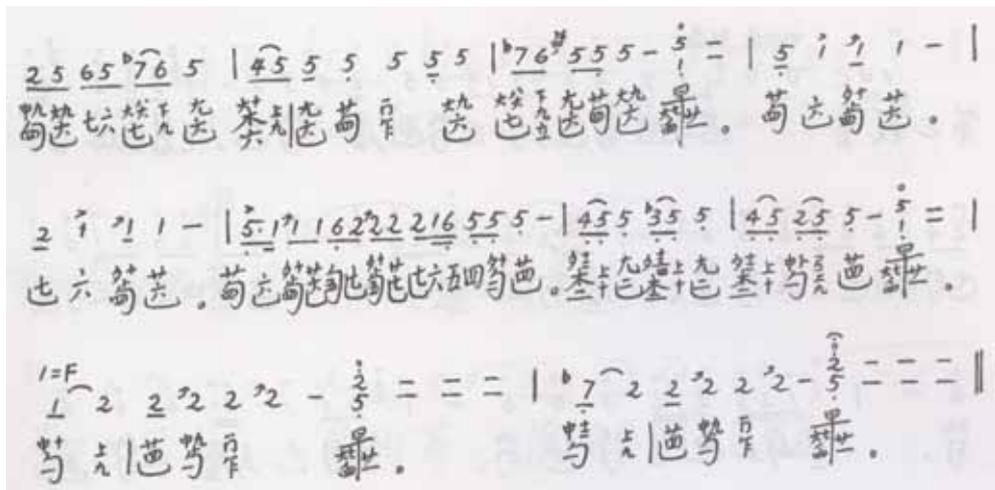
⁴⁸ 《左傳》“昭公元年”。

⁴⁹ 《太古遺音》卷上之四。

以體用的學說來劃分，則《尚象論》所言為琴之體，而《三聲論》所著眼者為琴之用。何者所言為是？這似乎不是那麼能直截的劃分優劣的。

訴諸人耳的直接感知，泛聲清輕而上揚，空間意識是上昇的，說是“天聲”是毫無疑義。散聲不加抑按，發聲平直而少委曲，空間意識是往前發散的。按聲入木，聲透下而響，空間意識是透下沉著的。以此而論，就空間意識的感知而言，泛聲屬天、按聲屬地、散聲屬人似乎是確當無疑的，然而就琴曲的空間意象而言也是如此嗎？

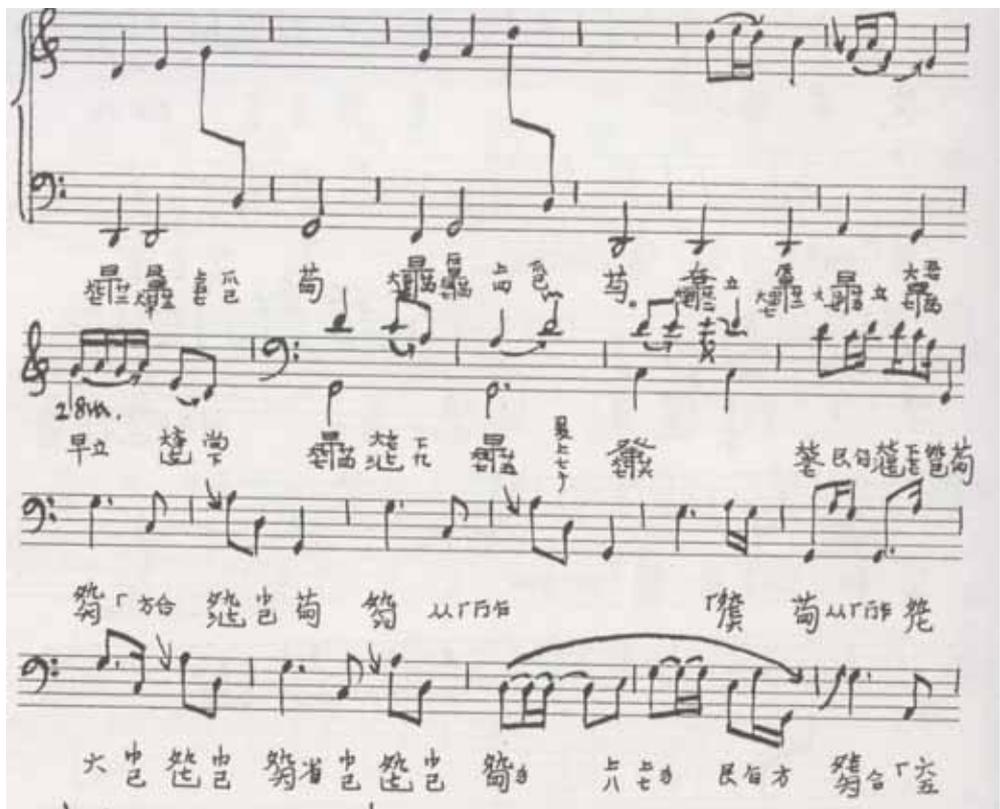
當我們以琴曲來驗證時，泛聲屬天、按聲屬地、散聲屬人這樣的推論，就受到考驗，而非是必然之理了。誠然，曲意訴求地之厚德時，如成公亮老師創作曲《袍修羅蘭》第一章“地”：



以按音來強調地之厚載萬物的博大，更以“齊撮”四絃七徽的泛音與一絃的散音造成的鐘聲的效果，行成天地懸隔的音響反差，很能達到天地分明的效果，就此曲而言，按音的確是表示地聲的。或者如管平湖先生所彈《流水》中七十二滾拂描繪水聲的一段：



以按音走絃模擬滾滾江濤、涓涓水流，就實質的內容而言此時按音代表的也是地聲。然而，如《憶故人》：



《洞庭秋思》、《長門怨》等此類描寫人類情懷的作品中，按音的抑揚走絃，如人聲的款款低語，似吟、似哦、似泣、似訴，就此說按聲屬人亦

並無不當。

然則《三聲論》與《尚象論》何說爲是呢？筆者以爲琴有琴理、曲有曲意，就琴器的音響空間而言，泛聲屬天、按聲屬地、散聲屬人是合于琴聲音響的特性的；就彈琴而言，則端賴曲情的揣摩來表述了。《尚象論》忽略了按音的抑揚特質，當上下走絃時，琴聲是會生發抑揚變化的，當按音上揚時琴聲雖也是透下而響，就空間意識而言卻有從下而上昇發的意味，不再是單純的下沉而爲地聲。按音的抑揚變化是琴韻最爲獨特的特質，所可賦予的空間感受也最多變。《呂氏春秋》載：

伯牙鼓琴，鍾子期善聽之。方鼓琴，志在高山，鍾子期曰：「善哉乎鼓琴，巍巍乎如高山。」志在流水，子期曰：「善哉乎鼓琴，洋洋乎若流水。」⁵⁰

彈琴人所志爲何？那就要靠其高超的藝術手段了。或者可以這麼說，在一些寫景的琴曲或片段中，按音常常是有其特定的意象的，此時按音代表的是地聲；而在一些抒發人類情懷的琴曲或片段中，按音常常是表達情緒起伏的語句，此時按音代表的是人聲。按音的屬地或屬人端賴其所當表現的對象，畢竟單純的論證泛聲屬天、按聲屬地、散聲屬人，或泛聲爲天聲、散聲爲地聲、按聲爲人聲，並無多大的意義。惟有從彈琴人心中所志、所感而表現出來，造成琴韻的音線是包含空間意象的“有意義的線條”，這才是琴韻所該當表現的。

琴韻的空間在古代的琴論中，以《三聲論》與《尚象論》爲最有系統的論述。琴韻的空間並非物理性的三維度空間，當然，琴韻亦不缺乏三維度空間的意識，只是在中國思想中固有的天地人三才思想觀念下，並不刻意強調三維度的物理空間，畢竟中國人的空間觀念是一游移的視

⁵⁰ 引自《誠一堂琴談》卷二“紀事”第九頁。

點，因此格外講求時間在空間中所起的推移作用。而彈琴指法的散音、泛音、按音是三才空間的基礎，無論泛聲屬天、按聲屬地、散聲屬人或泛聲爲天聲、散聲爲地聲、按聲爲人聲，都是在傳統空間觀念下所發出的議論，彈琴人身體其意，依靠其高超的藝術創造能力，可不爲其論說所固囿。

第三章 琴韻的線性空間特質

第一節 琴韻曲線特性的發展

先秦無“韻”字，漢代許慎的《說文解字》亦未收有“韻”這一字。“韻”最早出現於三國魏·張揖的《廣雅》，曰：「韻，和也」；南朝劉勰《文心雕龍》則說：「異音相從謂之和，同聲相應謂之韻」⁵¹顯然“韻”的原始意涵來源於音樂是再明顯不過的事實。蔡邕《琴賦》：「繁絃既抑，雅韻復揚。」曹植《白鶴賦》：「聆雅琴之清韻」這二段文字是稱琴音為“琴韻”的最早紀錄。既說「韻，和也」又「樂者，天地之和。」（《樂記》）那麼琴韻的精神在“和”是很顯然不過的推論。

“韻”的概念雖然來源於音樂，但在美學上“韻”的內涵最早是用於品藻人物的，在《世說新語》及其註中多次運用“韻”這個概念：

秀字子期，少為同郡山濤所知，又與譙國嵇康、東平呂安友善，並有拔俗之韻。」⁵²（向秀別傳）

玠穎識通達，天韻標令。」⁵³（衛玠別傳）

和尚天姿高朗，風韻道邁。」⁵⁴（高坐別傳）

彬…爽氣出儕類，有雅正之韻。」⁵⁵（王彬別傳）

孚風韻疏誕，少有門風。」⁵⁶（阮孚別傳）

“風韻”、“雅韻”、“天韻”種種韻的內容顯示，指的是一種生命的神采，有神則有韻，只是將之轉化成一種音樂化的概念而已。而音樂化的審美品格，正顯示中國人注重天體運行的韻律所表現於人的一種契

⁵¹ 見《文心雕龍》聲律篇。

⁵² 《世說新語》卷上之“言語”第二頁十九註。

⁵³ 同上頁二十三註。

⁵⁴ 同上頁二十四註。

⁵⁵ 《世說新語》卷中“識鑑”第七頁三十一註。

⁵⁶ 《世說新語》卷中“雅量”第六頁二十一註。

合。

自南朝齊·謝赫提出以“氣韻生動”為首的繪畫六法⁵⁷以後，“氣韻”就常為後人用來說明藝術的是否具有神采。“氣”與“韻”並舉，顯示“韻”的發生還端賴於“氣”，無“氣”則不得其“韻”。明人張岱〈與何紫翔〉書中有一段話對生“氣”的表述，很能說明這問題：

彈琴者，初學入手，患不能熟。及至一熟，患不能生。夫生，非澀勒、離歧、遺忘、斷續之謂也。古人彈琴，（吟）揉（揉）掉（綽）注，得手應心，其間勾留之巧，穿度之奇，呼應之靈，頓挫之妙，真有非指非絃，非勾非剔，一種生鮮之氣，人不及知，己不及覺者。非十分純熟，十分淘洗，十分脫化，必不能到此地步。蓋此練熟還生之法，自彈琴撥阮、蹴鞠吹簫、唱曲演戲、描畫寫字、作文作詩，凡諸百項，皆藉此一口生氣。得此生氣者，自致清虛，失此生氣者，終成渣穢。吾輩彈琴，亦惟取此一段生氣已矣！今蘇下之人彈琴者，一字音絕，方出一聲，停擱既久，絡既斷，生氣全無，此是死法，吾輩不學之可也。⁵⁸《瑯嬛文集》

彈琴人胸中這口生鮮之“氣”是“韻”的本原。如以彈琴的技巧而言，對“氣口”⁵⁹的掌握，更是琴韻發生的根本，彈琴人不懂呼吸，不明旋律的起伏抑揚，則何嘗能與論琴韻？

民族音樂學學者沈洽先生將“漢民族傳統音樂音體系”稱為“音腔”，認為：

音腔是一種包含有某種音高、力度、音色變化成分的音過程的

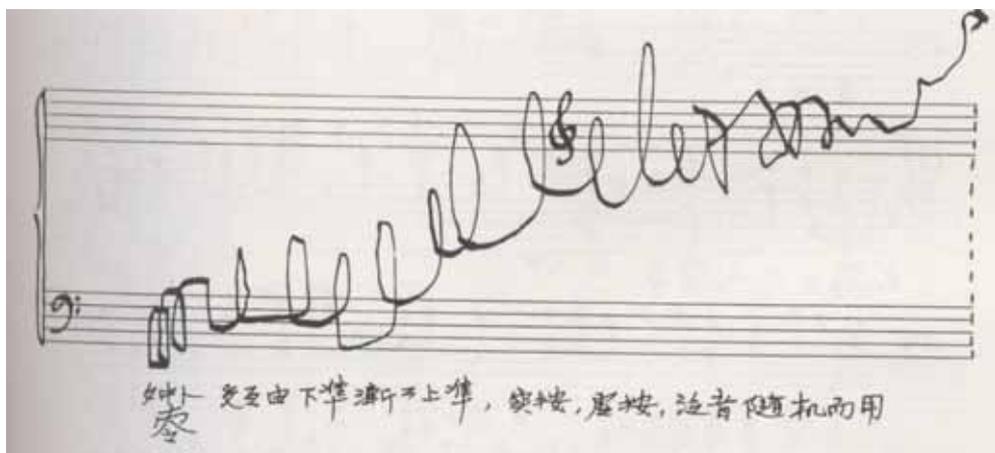
⁵⁷ 六法謂：氣韻生動、骨法用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置、傳移模寫。

⁵⁸ 張岱《瑯嬛文集》卷三。

⁵⁹ 民族聲樂的名詞，指唱念時換氣之所在，也指換氣時所用的方法。此處則借用為呼吸轉換的當口。

特定樣式……音腔，作為音過程的特定樣式，它是一種整體結構，也即音腔所包含的音成分的變化是“音自身的變化”，並非是“不同音的組合”。因為：音，當我們把它作為一種過程來理解時，它只是指一種音高感的持續，其“形態”基本上是“直線狀”的，音與音構成“躍遷”關係；而音腔可能包含的音高變化則通常是“遞變量”，其“形態”是“曲線狀”的。另一方面，從心理感受的角度來看，音腔中音成分的變化也因為虛實感、響亮度的不同，特別是體的知覺完形功能，而仍然可以使人感覺它們是音過程中不可分割的有機組成部分。⁶⁰（音腔論）

把“漢民族傳統音樂音體系”稱為“音腔”的提法很形象的說明了中國音樂與西方音樂不同的型態。古琴聲韻的特點在左手的吟、猱、綽、注和引、抑、拖、淌、往來、進復等走絃變化，由於琴韻的旋律並非由單個音單個音組合而成，而是在一個音中有起頭有抑揚的收尾變化，把這樣的樂音形態稱為“音腔”是最恰當簡明的。吳文光先生《流水》一曲的記譜中：



⁶⁰ 沈洽《音腔論》。《中央音樂學院學報》1982年第四期。

以曲線的走向描繪音型的變化，充分表達水流的旋律，正可作為這種音腔變化的說明。中國音樂的這種音腔形態來自於語言的四聲陰陽變化，這種四聲陰陽發音體系本身自然具有清濁、輕重、抑揚的變化，無須像西方語言那樣強調輕、重音的語態，這種語言發音的不同體系影響了東、西方音樂特色的不同層面。

腔調是可改變的，琴韻的表現形式也是可改變的，雖然沒有直接的證據可以表明唐代與明代的琴韻表現方式不同，但從傳世的琴譜上還是可清晰的感覺出差異性來，明代琴譜上很明顯的左手走絃變化多於明以前的傳譜，吟猱的變化也多了，這是其間差異最明顯的地方。

琴韻的音腔變化自何時形成現今的樣子？一方面由於宋代以後居家



生活習慣的改變。唐代以前一般彈琴是采琴頭橫放膝上琴尾置於地上的坐彈方式（圖2）、（圖3），而宋代以後則改采將琴放於桌上人坐椅上的彈琴方式（圖4）。由於琴置於桌上相對穩定

圖2 周昉·彈琴仕女圖

了，更方便於左手的走絃吟猱，因

此也為“吟猱綽注”的發展提供了物理的條件。



圖3 六朝·竹林七賢圖



圖4 宋徽宗·聽琴圖

另一方面，當代廣陵派名家成公亮老師在論及琴曲自明以後調性趨簡的原因時說：

通常的看法是明代戲曲音樂的興盛影響到古琴，戲曲音樂特別是崑曲音樂中聲韻細膩多變，旋律線愈來愈婉轉複雜，調性卻相對穩定。或是受其影響，古琴也把音樂變化的精力放在左手“吟猱綽注”的旋律聲韻上去了。⁶¹

成老師雖然說的是調性趨簡的原因，卻也說明了“吟猱綽注”愈變複雜的緣由。自此，宋代以後的傳譜上，左手的表現形式開始趨於複雜了。而在明代以後，受到崑曲音樂的影響，方形成現在這種“吟猱綽注無所不在”的表現形式，而這正是琴韻曲線之所形成最為重要的因素。

一切藝術美學觀念的產生皆有其歷史進程，美學家宗白華先生認為六朝是一個分水嶺，六朝以前是「鏤金錯采，雕績滿眼。」的美，六朝以後是「初發芙蓉，自然可愛。」的美：

楚國的圖案、楚辭、漢賦、六朝駢文、顏延之詩、明清的瓷器，一直存在到今天的刺繡和京劇的舞台服裝，這是一種美，「鏤金

⁶¹ 成公亮《“洞庭秋思”流變考略》。中國音樂學季刊，1996年第二期。

錯采、雕績滿眼」的美。漢代的銅器陶器，王羲之的書法，顧愷之的畫，陶潛的詩，宋代的白瓷，這又是一種美，「初發芙蓉，自然可愛」的美。魏晉六朝是一個轉變的關鍵，劃分了兩個階段。從這個時候起，中國人的美感走到了一個新的方面，表現出一種新的美的理想。那就是認為「初發芙蓉」比之于「鏤金錯采」是一種更高的美的境界。⁶²（宗白華〈中國美學史中重要問題的初步探索〉）

而魏晉南北朝是中國藝術的一個轉捩點，中國人的美感意識可以說在這時候得到了啓發，在文學上文體風格的萌芽亦在此時。唐代司空圖總結前人的創作，歸納為二十四種品格，著《二十四詩品》一書。這種品格的歸納劃分法，對後世藝術的品評產生很大的影響，《谿山琴況》二十四況的分類未嘗不是受到《二十四詩品》的影響。

對於聲音的品味意識在先秦就已萌芽，晏嬰在與齊景公的對話中說：

「聲亦如味，一氣、二體、三類、四物、五聲、六律、七音、八風、九歌以相成也，清濁、小大、短長、疾徐、哀樂、剛柔、遲速、高下、出入、周疏以相濟也，君子聽之以平其心。」⁶³（《左傳》）

可知早在先秦時代就己能體會聲音的「清濁、小大、短長、疾徐、哀樂、剛柔、遲速、高下、出入、周疏」等變化了，這些聲音變化的品味是造成風格差異最主要的因素。關於彈琴風格的差異，遠在唐代的趙耶利就有這樣的見解：

吳聲清婉，若長江廣流，綿延徐逝，有國士之風。蜀聲躁急，

⁶² 宗白華《中國美學史論集》15頁。

⁶³ 《左傳》“昭公二十年”晏嬰與齊景公的對話。

若激浪奔雷，亦一時之俊。⁶⁴

從趙耶利說話的語氣看起來，其對“吳聲”的評價遠在“蜀聲”之上，音樂以“和”為宗旨，在《樂記》中已有充分的論說，「樂者，天地之和也。」、「樂者，天地之大和。」這類文字一再反覆出現，我們有理由可以相信，作為音樂的一個門類的古琴而言，“和”也是古琴遵循的宗旨，所以《谿山琴況》首要就標舉“和”，其餘“靜”、“清”、“遠”、“古”、“澹”、“恬”、“逸”、“雅”、“麗”、“亮”、“采”等品類，莫不皆需歸旨於“和”，“和”才是統領琴韻的宗旨。古琴以“和”為宗旨，或許趙耶利的評價奠定了後代的古琴美學風貌，“虞山派”在明季被尊為琴學正宗或有其歷史上的淵源。

第二節 線性空間的構成要素

琴韻的旋律是線形的，行成這種曲線音型的特色乃由於琴韻音腔中字頭、字腹、字尾的變化所致，論其源由則為指法的變化。古人總結彈琴之法有所謂“十善”⁶⁵、“十疵”⁶⁶，“十善”乃相對於“十疵”而言，綜合而說，指的是指法的十個要點。徐青山《谿山琴況》言：「絃與指合、指與音合、音與意合」是為指法的總綱領，吳兆基先生以他多

⁶⁴ 許建《琴史初編》54頁。

⁶⁵ “十善”謂：淡欲合古、取欲中矩、輕欲不浮、重欲不羸、拘欲有權、逸欲自然、力欲不覺、縱欲自若、緩欲不斷、急欲不亂。⁶⁵

⁶⁶ “十疵”謂：太淡而拙、多取而雜、其輕如摸、其重如攫、其拘如怯、其逸若蹶、用力而艱、縱指而闌、其緩若昏、其急若奔。

年的彈琴經驗，指導我們對於這“三合”的掌握的初步工夫說：

…應採取“意領心，心領指，指、心、意統一”的方法。對於右側，對於一些較繁的指法，例如滾、拂、潑、刺、長鎖、索鈴、連挑數絃等，在運用這些指法時，先存想，次“注目”于絃，指到絃動，心意合一，能收到音律圓、活、輕靈，避免鋼絃煞音之效。對於左側的定位指法，包括綽、注、吟、猱、撞、逗、掐起、帶起、放合、推出等，先存想該指法的絃位、徽位，次看準，再運行；對於移位指法，包括上、下、進、退、分開、淌、往來、游等，也是先存想該指法的位移終點徽位，次看準它們，再運行。“存想”不僅要想指法、絃、徽位，還要想音律。這樣做，不僅使演奏效果較易進入意境，而每彈奏一曲的同時，也是對該曲的一次從思惟到實踐的全面複習。⁶⁷

而論指法的精要莫若“右手輕重疾徐、左手吟猱綽注”，“吟猱綽注”意在虛實抑揚，“輕重”、“疾徐”、“虛實”、“抑揚”可以函括一切指法的變化，這正是琴韻構成的要素。

彈琴有輕重這是不言自明的，所謂“彈欲斷絃、按令入木”，非如此則琴音不得堅實，猶如書字欲“入木三分”之意。但若僅言重則指法不得虛靈，輕重有法是指法的第一要義，妙處在“用力不覺”。「夫彈琴至於力，又至於不覺，則指下雖重如擊石，而毫無剛暴殺伐之疾。」⁶⁸（《谿山琴況》）然而下指求輕最為不易，若指下其輕如摸則出音柔懦，《谿山琴況》言輕之法曰：「第音之輕處最難，功夫未到，則浮而不實，晦而不明，雖輕亦未合。惟輕之中，不爽清實，而一絲一忽，指到音綻，

⁶⁷ 《中國音樂文化大觀》142頁。

⁶⁸ 《谿山琴況》——“重”。

更飄飄鮮朗。」⁶⁹輕重跟音量也不存在必然的關係，下指重固然聲音較大，但下指輕亦須求其堅實，音出聚而不飄散，並不存在音量必較小的推論。清代徐大椿論唱曲言其輕重云：

輕重又非響不響之謂也，有輕而不響者，有輕而反響者，有重而響者，有重而反不響者。蓋高低者調也，輕重者氣也，響不響者聲也，似同而實異，細別之自顯然，但不明言之則習而不察耳。⁷⁰（《樂府傳聲》）

依成公亮老師的見解⁷¹，指法的輕重並非西洋強弱拍的觀念，指法本身自有其輕重者。如“勾”、“挑”重而“打”、“摘”輕；“撥刺”重而“輪”、“歷”輕；指法如連得數聲者，亦須分其輕重，如“滾”由重而輕，“拂”由清而重等。指法的輕重自有其規律，學者當細考指法之旨而衡量其輕重，非惟欲大聲則下指重，欲小聲則下指輕，以西洋強弱拍的思考模式則失去了指法的功能。也由於古琴指法的輕重並不在音量的大小，無怪乎初聽古琴的人總覺得琴音平板的很，畢竟現代人的耳朵已習慣於強弱拍的節奏了。

輕重雖由於指法，但用意則在切合琴曲，「蓋音之取輕，屬於幽情，歸乎玄理，而體曲之意，悉曲之情，有不期輕而自輕者。」⁷²（《谿山琴況》）徐青山《谿山琴況》中說明輕之屬情、重之屬氣，曰：「諸音之輕者，業屬乎情。而諸音之重者，乃繇乎氣。情至而輕，氣至而重，性固然也。」⁷³然而琴韻之要在“和”，輕重之理要皆在發中和之音，情至

⁶⁹ 《谿山琴況》——“輕”。

⁷⁰ 清·徐大椿《樂府傳聲》“輕重”。

⁷¹ 2004年5月4日訪談。

⁷² 《谿山琴況》——“輕”。

⁷³ 《谿山琴況》——“重”。

固然輕，氣至固然重，但「氣到而不自豪，情到而不自擾」⁷⁴（《谿山琴況》）輕重皆合於中和之道，方是古琴輕重的要旨，故而「輕不浮，輕中之中和也；重不斂，重中之中和也。故輕重者，中和之變音，而所以輕重者，中和之正音也。」⁷⁵（《谿山琴況》）。

指法有輕重，必然亦有疾徐，《谿山琴況》論輕重遲速曰：

「指法有重則有輕，如天地之有陰陽也。有遲則有速，如四時之有寒暑也；蓋遲為速之綱，速為遲之紀，嘗相間錯而不離。故句中有遲速之節，段中有遲速之分，則皆藉一速以接遲之候也。」⁷⁶（《谿山琴況》）

琴曲中每一段、每一句、每一個音腔都有其疾徐的變化，琴韻本自疾徐，左手進退、上下、往來之際皆有其疾徐的變化。右手指法亦自具其快慢的規律，如單言“抹”、“挑”則慢，“抹挑”合記則快；記連“挑”數絃則慢，記“歷”則快。指法本身亦有其快慢“輪”、“歷”、“滾”、“拂”等為快，“雙彈”、“雷”、“渡”則為慢等。快慢變化各指法有其規律，指法的輕重疾徐須細細揣摩才能得其旨要。

琴曲亦有快曲、慢曲之別，「琴操之大體，固貴乎遲，疏疏澹澹，其音得中正和平者，是為正音，陽春、佩蘭之曲是也。忽然變急，其音又係最精最妙者，是為奇音，雉朝飛、烏夜啼之操是也。」⁷⁷（《谿山琴況》）琴曲的快慢須視其曲意，如快曲慢彈、慢曲快彈，則何嘗能充分體會曲情、曲意？琴曲亦有其起、承、轉、合，「前緩後急者，妙曲之分布也。或中急而後緩者，節奏之停歇也。疾打之聲，齊于破竹；緩挑

⁷⁴ 《谿山琴況》——“恬”。

⁷⁵ 《谿山琴況》——“輕”。

⁷⁶ 《谿山琴況》——“速”。

⁷⁷ 同上

之韻，穆若生風。亦有聲正厲而遽止，響已絕而意存者。」⁷⁸（陳拙）譜中或有於簡字旁註明疾徐者，或有以一直線標明其快彈者，讀譜時須細細考察方能明其旨要。

琴韻音腔的變化莫不由左手的吟、猱、綽、注而得，故吟、猱、綽、注稱為左手四法，而琴韻的虛實、抑揚亦端賴此而生發，彭祇卿先生對吟、猱、綽、注的虛實變化說明如下：

曹柔指訣云：「左手吟猱綽注」，故吟猱綽注謂之左手四法。……四法之中，必分虛實抑揚。蓋按絃固取堅實，然往來動盪，又必實中有虛，其機方得靈活。吟猱均於本位上下取音，而吟從綽，須實上而虛下；猱從注，須實下而虛上，此即二者用指取音之細別也，凡各種吟猱及逗撞喚蓄等類皆從之。⁷⁹《桐心閣指法析微》

吟猱的名目繁多，吟有“長吟”、“少吟”、“略吟”、“大吟”、“細吟”、“微吟”、“綽吟”、“注吟”、“進吟”、“退吟”、“緩吟”、“急吟”、“緩急吟”、“雙吟”、“落指吟”、“游吟”、“蕩吟”、“往來吟”、“分開吟”、“走吟”、“定吟”、“飛吟”、“淌吟”等之別；猱有“長猱”、“少猱”、“大猱”、“細猱”、“綽猱”、“注猱”、“進猱”、“退猱”、“緩猱”、“急猱”、“緩急猱”、“雙猱”、“落指猱”、“游猱”、“蕩猱”、“迎猱”、“撞猱”、“蓄猱”、“定猱”、“飛猱”、“放猱”等。從上列吟猱的細目中可以得知吟猱取聲的精微，吟猱的不同處在取音的虛實變化，細別之則：吟取圓而猱用方，吟用指圓轉沒有圭角，取音圓潤；猱下指方折，取音則蒼老闊大。吟下指實上而虛下，故其音揚；猱用指實下而虛上，故其

⁷⁸ 許建《琴史初編》57頁。

⁷⁹ 《今虞琴刊》151頁。

音抑。

左手走絃之法全在綽注，其餘“逗”、“喚”、“上”、“下”、“引”、“抑”、“拖”、“淌”、“飛”、“滸”、“分開”、“進退”、“往來”等，莫不由綽注變化而得。彭祇卿先生言綽注之法：

右彈時左指于下半位按絃，迎音上至本位為綽。

右彈時左指于上半位按絃，送音上至本位為注。

綽注之法，全在左按右彈，兩手相應，指循絃走，音逐指生。

如鳴蜩過枝，戛然曳響，恰在飛過之頃得聲也。上下半位者，

本位音前後之界也。于此下指，使界內數小音牽成一線，以當

本位之音也。⁸⁰

綽注是左手走絃的基礎，有其虛實、抑揚的規律，不論綽注皆為由虛而實。綽由下而上其音揚，注由上而下其音抑，然而指法又有“抑上”、“抑下”之別，以“抑上”而言雖然音高漸增但指法用其緩抑而上故仍不得視為“揚”，可知抑揚不在音高的變化，而在指法動態與心理態勢而定。《桐心閣指法析微》謂：

抑揚二字見蔡邕琴賦，綽而向上，用力先輕後重，則其音揚；

注而向下，用力先重後輕，則其音抑。凡上下、分開、進退、

往來等類皆從之。⁸¹

其言：「綽而向上，用力先輕後重…注而向下，用力先重後輕。」于理似有不合，注而向下如果先重後輕那麼主音就不當本位，與注法不合。吟、揉、綽、注是彈琴人經年所得，吟、揉、綽、注劃分越精細，琴韻的表現就越精微。對於吟揉的掌握是行腔走韻的旨要，琴韻線條的表達端賴於此，彈琴之理半在吟揉，吟揉相對於琴韻來說，其重要性可不言

⁸⁰ 《今虞琴刊》148 頁。

⁸¹ 《今虞琴刊》151 頁。

而喻了。

另外，“跌宕”是一個很值得注意的形容詞，“跌宕”原指散板⁸²語句的起伏動盪，常常出現在琴譜簡字邊的輔助說明上。成公亮老師對“跌宕”下的定義是：「跌宕是散板、散彈的一種彈法，通常是長音符和短音符的瞬間交錯，接觸密集的音符和舒緩的長音的交錯。」⁸³也就是說“跌宕”是長、短音符瞬間互換過程中，形成旋律的動盪起伏。其義也可引申擴大，“跌宕”不僅僅是旋律的起伏，其中有更值得我們注意的地方。“跌宕”也可以理解成是一種陰陽、虛實動盪互換的過程，它存在於每一首琴曲，也充塞於琴曲中每一段、每一句、每一指法之中。琴曲的演奏是否富有生命力，“跌宕”是一個很重要的因素。當然我們很難予以劃分，在琴曲的每一段、每一句、每一指法之中，何處為陰？何處為陽？但陰陽、虛實的存在又是那麼無法令我們漠視。觀看每一個名家的演出，很能讓我們明白何為「往來動宕，恰如膠漆」⁸⁴。吳門琴人吳兆基先生依多年的彈琴經驗，說明運指的跌宕、虛實變化云：

操琴時，左手指法中，常有上下移動的運行。在運行過程中，有時快些，有時慢些，快慢的選擇要根據樂曲所描寫的內容，這樣才有跌宕起伏。快慢一律，節奏呆板，淡而無味。運行過程中，手指取鬆，也就是“虛”。當運行到指定的徽位時，手指取緊，也就是“實”。虛實相間，輕重、緩急有致，均以意行，這樣才能充分表達樂曲的情趣。而且當虛鬆運行而突然實緊時，會產生一個自發的顫動，彷彿把一個乒乓球自由落在台上，彈跳幾下後，突然用球拍在球上一壓，球會產生一個顫動

⁸² 戲曲唱腔的一種板式，是一種慢打慢唱的唱腔，宜於表現一種悲痛的情感，有時也用於表現一般的敘述，與固定節拍相對而言其節拍較自由。

⁸³ 2004年5月4日訪談所得。

⁸⁴ 引自明·徐青山《谿山琴況》“和”。

一樣。⁸⁵

“跌宕”的存在好似沒有形跡，卻又是一種無可漠視的存在。一個古琴初學者的演奏所帶給人的呆板、沒有趣味的感受，恰正是因為缺乏“跌宕”，缺乏陰陽、虛實的變化，初學者的演奏沒有生命力的最主要原因也正在於此。在實際彈奏上“跌宕”來源于輕重、疾徐、虛實、抑揚，在心理意識上“跌宕”有最自由的節拍，最能表達彈琴人當時的情態。

琴韻線性空間的行成乃由於指法變化而來，彈琴指法取聲的方式極多，歸納其要則在“右手輕重疾徐，左手吟猱綽注”，琴韻的旋律線端由此而生，對於線形的掌握從而生成“有意味的線條”莫不由輕重、疾徐、虛實、抑揚而成，輕重、疾徐、虛實、抑揚正是琴韻構成線性空間的基本要素。

第三節 琴韻線條與書法的類同

彈琴就如同書法的臨帖一般，隨著生命的歷練，隨著心情的轉換，同一首琴曲在不同的時空下會散發出不一樣的光輝。琴譜上沒有準確的標明時間，允許隨機的演繹，這或許是古琴生命力一直延續至今的原因之一吧？書法的臨帖不必然與原帖同一，事實上也不可能與原帖同一，不同的生命性格，不同的成長環境，不可能創作出同一氣韻的作品。而事實上，書家的臨帖也從不以肖似原作為目標，臨帖學習的是原作的神韻，也是一種成就自我氣韻風格的探索，宋代書家黃庭堅云：「隨人學

⁸⁵ 《中國音樂文化大觀》141頁。

人成舊人，自成一家始逼真。」⁸⁶說的正是此意。

張岱言：「王本吾指法圓靜，微帶油腔。余得其法，練熟還生，以澀勒出之，遂稱合作。」⁸⁷“澀勒”為書法用筆常使用的名詞，彈琴的指法與書法的用筆一樣講究“澀”、“滑”（或說“溜”），無“澀”則輕浮，左手走絃進退、上下，不得“澀”勢則線條表情平板少韻；無“滑”則滯，左手走絃若凝滯則音重濁無靈活之妙。惟在書法上毫軟紙滑故著重於“澀”，「不澀則險勁之狀無由而生也，太流則便成浮滑，浮滑則是為俗也。」⁸⁸（《授筆要說》）；在琴上，則因古用絲絃走絃不便，自具一種澀勢，故而論者重點多著重於“滑”，關於用“滑”之法《谿山琴況》中說：

溜者，滑也，左指治澀之法也。音在緩急，指欲隨應，苟非握其滑機，則不能成其妙。若按絃虛浮，指必柔懦，勢難於滑。或著重滯，指復阻礙，尤難於滑。然則何法以得之？惟是指節煉至堅實，極其靈活，動必神速，不但急中賴其滑機，而緩中亦欲藏其滑機也。故吟猱綽注之間，當若泉之滾滾，而往來上下之際，更如風之發發。⁸⁹

然而現今琴人習慣於用尼龍包鋼的琴弦，鋼絃走絃雖沒有煞音卻又太滑，留不下琴韻，若不言“澀”則如同毛筆書寫於光面紙上是同一個意思，故而在鋼絃上“澀”勢的掌握更顯得重要。事實上，“澀”與“滑”是相反而相成的同一面向，《琴聲十六法》謂：

音嘗欲澀，而指嘗欲滑。音本喜慢，而緩緩出之，若流泉之鳴咽，時滴滴不已，故曰澀。指取走絃，而滯則不靈，乃往來之，

⁸⁶ 黃庭堅《論寫字法》，轉引自劉小晴編著《中國書學技法評註》442頁。

⁸⁷ 張岱《陶庵夢憶》——“紹興琴派”。

⁸⁸ 韓方明《授筆要說》。轉引自劉小晴編著《中國書學技法評註》66頁。

⁸⁹ 明·徐青山《谿山琴況》“溜”。

鼓動如風發發，故曰滑。然指法之運用固貴其滑，而亦有時乎貴留。所謂留者，即滑中之安頓處也。故有澀不可無滑，有滑不可無留，意各有在耳。⁹⁰

關於用“澀”之法，劉熙載《書概》中說明筆法云：

古人論用筆，不外“疾”、“澀”二字。澀非遲也，疾非速也。以遲速為疾澀，而能疾澀者無之。

用筆者皆習聞澀筆之說，然每不知如何得澀。惟筆方欲行，如有物以拒之，竭力而與之爭，斯不期澀而自澀矣。澀法與戰掣同一機竅，第戰掣有形，強效轉至成病，不若澀之隱以神運耳。

91

此處雖然說的是書法用筆之法，書理通於琴理，彈琴指法用“澀”之法何嘗不是如此？而彈琴左手走絃欲滑仍須練指至極其堅實，故而雖欲得“滑”仍須用其“澀”，「然指法之欲滑，全在筋力運使。筋力既到，而用之吟猱，則音圓；用之綽注上下，則音應；用之遲速跌宕，則音活。」（《谿山琴況》）“澀”與“滑”並不是二元的對立面，惟能掌握“澀”、“滑”方能談的上遲速、虛實的變化。可以這麼說，“澀”、“滑”是左手指力的根本表現，不懂二者的運用，就猶如書者的不知筆法沒有筆力一般，那麼，曲中的神韻由何而得呢？

彈琴右手八法謂托、劈、抹、挑、勾、剔、打、摘，八法之別惟在用指不同、向背有異，指法的向背自有其規律，彈琴用指必須簡靜，琴論中言之夥矣，有謂：

彈琴之法，必須簡靜。非謂人靜，乃其手靜也。手指鼓動謂之喧，簡而輕穩謂之靜。或有指煩聲鬧，琴益燥擾。若其甲肉相

⁹⁰ 引自蔡仲德《中國音樂美學史資料注譯》下冊 642 頁，冷仙《琴聲十六法》。

⁹¹ 清·劉熙載《藝概》之《書概》三“筆法”。

和，指無繁亂。取聲鬧美，方為善矣。又須兩手相拊，若雙鸞對舞、兩鳳同翔。聲小搖指必須作勢，附絃取聲須要比和，用指皆有倫次，不得隔越用指、煩亂取聲。一弄之內，須知清側殊途；一句之中，便有陰陽派潤。⁹²

指法的有向背、出入猶如書法筆劃的有顧盼、向背，書法結體有向背，筆勢才能有情味；彈琴指法分向背，琴韻才能得虛實變化。彈琴下指有出有入，下指向身曰入，反之曰出。“托”、“挑”、“剔”、“摘”為出，“劈”、“抹”、“勾”、“打”為入。彈琴指法的有出、入之別，一方面右手在七條絃上運動如果沒有出入規律的安排，則指法散亂無法達到簡靜的要求；一方面甲背、指肉觸絃的不同，會造成音色清濁的變化，以甲背觸絃發音清，以指肉觸絃發音濁⁹³。那麼手勢簡靜有條理，發音輕濁有變化，琴韻線條方顯得顧盼有情，視覺與聽覺都能得到一個和諧的感受，向背之理即在於此。

書法與琴韻的線條不同處僅在表現型態上的差異，書法是訴諸視覺的古琴是訴諸聽覺的，但二者所產生的線條變化則有高度的相似，這或許是同一文化源流導致其表現模式的類同吧？

第四節 線性空間的特徵

西洋音樂的空間形象是“體積”，中國音樂的空間形象是“曲線”。中國藝術的特色為線條，不僅書、畫以線條為結構，在園林建築中曲徑通幽是一常規，作為動線的長廊隨勢就曲，空間特性也是以線條

⁹² 《琴苑要錄》下冊——“彈法”。

⁹³ 一般少用純肉觸絃，多以甲肉相兼為主。

爲主。不例外的，中國音樂的空間特色也是“線條”，如果說琴韻的三才意識的空間性，是由散音、泛音、按音的彈琴指法所構成，那麼琴韻的曲線性則是由左手的吟、猱、綽、注所建構。彭祇卿先生論吟、猱的空間特徵說：

吟猱化一音為數小音，綽注合數小音為一音，似相反而實相成，與單按而彈者意味迥別。譬之數量，單按而彈，音之點也，加以綽注，則引而成線矣，更用吟猱，又廓而為面矣，如滾拂打圓之類，則又積多聲而為體也。五聲變化實基於此。⁹⁴《桐心閣指法析微》

古琴指法動態的“力”的方向，無不是由曲線所構成。右手指法如：

“鎖”的雞鳴舞；“勾”、“剔”的孤鶩顧群；“撮”的飛龍拏雲；“輪”、“反輪”的蟹行郭索；“撥刺”的遊魚擺尾；“打”、“摘”的商羊鼓舞；“打圓”的神龜出水；“單彈”、“雙彈”的飢鳥啄雪等，力的動勢莫不走曲線。雖然在沒有左手走絃的配合下，右手出音以平直爲主，但由於採曲線動勢的彈琴指法，發出來的琴音會更有韌性而不平直粗暴，使得音色更爲圓潤。而左手指法如：左手大指按絃之勢的神鳳啣書；“猱”的號猿升木；名指按絃的栖鳳梳翎；“吟”、“細吟”的寒蟬吟秋；“遊吟”的落花隨水；“走吟”的飛鳥啣蟬；泛音指法的蜻蜓點水、粉蝶浮花；帶音上下的鳴蜩過枝；抑上抑下的燕逐飛蟲等按絃、走絃指法，發聲的音腔爲曲線結構是很顯明的。

吳文光先生論指法的動態、力度說：

從量值的維度看，力的強弱變化可以造成樂音的轉折變形，以及在變形中產生線條的層次感與濃淡感，這也就是東方藝術中

⁹⁴ 《今虞琴刊》151頁。

的色彩感與透視感。時、空、量值三個維度的交互作用，以及傳統中國藝術中的二分式審美範疇如：方圓、虛實、強弱、剛柔、輕重、疾徐、抑揚、頓挫，這些都反映了中國人的力動態系統觀。⁹⁵

指法動態的方圓、虛實、剛柔、輕重、疾徐、抑揚、頓挫等，是音樂線條的層次感、濃淡感、色彩感的基礎，彈琴指法的曲線動勢配合上方圓、虛實、剛柔、輕重、疾徐、抑揚、頓挫的掌握，令音色更圓潤飽滿、層次分明，使得音線不是一條柔弱無力的曲線，而是充滿韌性且“有意味”的曲線。

琴韻與書法同構，琴韻之“有意味”的曲線不正與書法線條有著高度的契合嗎？韓愈說：

往時張旭善草書，不治他技。喜怒、窘窮、憂悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、無聊、不平，有動於心，必於草書焉發之。觀於物，見山水岩谷，鳥獸蟲魚，草木之華實，日月列星，風雨水火，雷霆霹靂，歌舞戰鬥，天地萬物之變，可喜可愕，一表於書。故旭之書，變動猶鬼神，不可端倪。⁹⁶

這一段文字移作為鼓琴的心理態勢不是也很恰當嗎？與川派琴家喻紹澤先生論彈琴的下面這一段文字不正有其高度的契合嗎？

古琴能摹寫一切音聲，曲傳無形之心緒，水之流固可描其澎湃，山之高也可狀其崔巍。風雷固有聲可引，雲水也有象可徵，舉凡山川雲物、鳥獸、蟲魚，有聲有色者，皆可譜之於琴。釋氏苦空之旨，道家無為之意，超於聲色之外，也可入於宮商之中。

⁹⁵ 吳文光《中國音樂現象的美學探索》，音樂研究季刊，1993年9月。

⁹⁶ 韓愈《送高閑上人序》。

古琴指法之精妙，音色之廣泛，能盡精粗細大之能事。⁹⁷

西洋人說：「音樂是凝固的建築」，那麼，說琴樂是“凝固的書法”不是也很恰當嗎？吳文光先生所彈之“烏夜啼”：



其驚駭萬狀，不正似筆走龍蛇的張旭（圖5）、懷素（圖6）的狂草嗎？

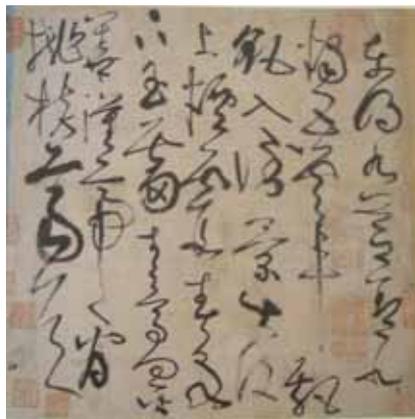


圖5 張旭·古詩四帖

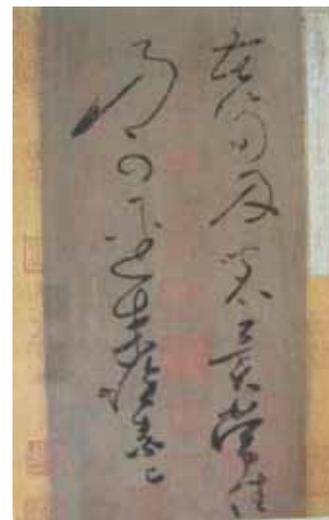


圖6 懷素·苦筍帖

中國人的透視法是多視點的散點透視，琴韻所建構的空間不是物理

⁹⁷ 喻紹澤《古琴概述》，引自《中國音樂文化大觀》172頁。

性的三維度空間，而是隨著長卷而游移、凝佇的時空。成公亮老師在談及琴曲結構時，有感而發的說古琴的曲式結構如同屏風一般，是一幕一幕的呈現在眼前的⁹⁸。這一段話，令筆者想起在音樂圖像史上很有名的五代南唐顧闳中所畫之“韓熙載夜宴圖”（圖7），圖中巧妙的以屏風分隔出流動的時空下的每一幅場景。



圖7 顧闳中·韓熙載夜宴圖

圖中每一幅場景人物的顧盼是隨著音樂線條而流動的，音樂化的時空意象在此畫中展露無遺，由屏風巧妙分隔開的宴會場景，隨著時光的流動而漸至高潮而曲終人散，不正猶如一首樂曲的起結嗎？圖中人目光的焦點是隨著演奏者的樂音而流動的，觀畫者的目光是隨著圖中人物的顧盼而游移的，觀圖的律動是線條的，是徘徊於時空的曲線，音樂與繪畫的合而為一在這長卷中結合的是那麼巧妙。《谿山琴況》說：

篇中有度，句中有候，字中有肯，音理甚微。

琴曲篇章的節度是隨著時空流動的曲線焦點，每一段樂句的“氣口”不正似目光凝注的空白之處？似無物實含藏無限，樂句中每一個音腔都是畫面中人目光凝注中含藏的血肉，似靜而實動。

古琴的樂句是曲線性的空間構成，琴曲的間架亦是隨著時空游移的曲線結構，琴韻的空間是隨著目光移動的長卷的空間。與之相較，西洋

⁹⁸ 成公亮老師於2004年5月13日課堂所講述。

交響樂的空間是建築在畫框中的雄偉架構，展露的是三維度空間的深邃。與西洋音樂的雄深而較，古琴音樂如游絲縹緲，令人心懷曠遠而俯仰自得。

第四章 琴韻意象的空間構成

第一節 琴器音色的意象內涵

琴器是由面桐底梓所構成，由於面底板有一定的厚度，所以音量並不是很大，也由於古琴「聽欲靜慮，不逐聲色。」⁹⁹，音量的大小一向不是琴人關注的重心。對於古琴音色的要求，前人將之歸納成九個要點稱為“九德”¹⁰⁰；相對於九德而言，古人將琴音之病稱為“四虛”¹⁰¹。從“九德”、“四虛”中可知琴人的音色審美觀。除此外，由琴名中亦可探得古人對音色審美的意象。古琴的命名除開作為寓意、紀念之外，絕大部分都是以音色的特質來命名。琴器的命名多是以自然界的聲音為喻意，如以玉、雪、冰來比擬琴音之清，如：“九霄環珮”、“秋塘寒玉”、“金聲玉振”、“玉壺冰清”、“玉玲瓏”、“玉振”、“鳴玉”、“寒玉”、“寥玉”、“玉佩”、“戛玉”、“琳瑯”、“雪夜冰”、“掃白雪”、“石澗敲冰”、“玉壺冰”、“朗玉”、“醉玉”、“玉

⁹⁹ 《太音大全集》卷四之十三——“彈琴有七要”。

¹⁰⁰ 引自《永樂琴書集成》卷四。九德謂：

一曰奇，謂輕鬆脆滑者乃可稱奇。蓋輕者，其材輕；鬆者，扣而其聲透，久年之材也；脆者，質緊而木聲清長，裂文斷斷，老桐之材也；滑者，質澤聲潤，近水之材也。

二曰古，謂淳淡中有金石韻，蓋緣桐之所產得地而然也。有淳淡聲而無金石韻，則近乎濁。有金石韻而無淳淡聲，則止乎清。二者備乃謂之古。

三曰透，謂歲籥綿遠，膠漆乾匱，發越響亮而不咽塞。

四曰靜，謂無筦颯以亂正聲。

五曰潤，謂發聲不燥，韻長不絕，清遠可愛。

六曰圓，謂聲韻渾然而不破散。

七曰清，謂發聲猶風中鐸。

八曰勻，謂七絃俱清圓，而無三實四虛之病。

九曰芳，謂愈彈而聲愈出，而無彈久聲乏之病。

¹⁰¹ 四虛謂：一曰兌虛，謂槽腹太寬也。二曰散虛，謂膠縫脫落也。三曰濁虛，謂材太慢也。四曰清虛，謂材太薄也。

韻”、“瑯然”、“松雪”、“雪濤”、“硯雪”、“金玉音”、“冰清”等類。

或以泉聲來比擬琴聲的清響和潤，如：“玉澗鳴泉”、“石澗流泉”、“寒泉漱石”、“石上清泉”、“林泉嘉器”、“流泉”、“玉溪”、“澗素”、“響泉”、“澗泉”、“飛泉”、“玉泉”、“三峽流泉”、“洞泉”等類。

或以鐘、磬來形容琴音的金石之聲，如：“遞鐘”、“小遞鐘”、“號鐘”、“霜鐘”、“雪夜鐘”、“雪夜鐘聲”、“韻磬”、“玉磬”等。

或以秋聲、松濤、空谷的迴響來形容琴聲的悠悠然淳古之韻，如：“萬壑松風”、“萬壑松”、“萬壑松濤”、“幽谷傳聲”、“秋籟”、“秋嘯”、“秋聲”、“一天秋”等。

或以滄海、龍鳴來形容蒼古鬆透的琴聲，如：“滄海龍吟”、“枯木龍吟”、“蒼龍嘯月”、“月明滄海”、“老龍吟”、“龍吟”、“海月清輝”等。

或以雷聲來形容琴聲雄強的音色，如：“春雷”、“池上輕雷”、“輕雷”、“霹靂”、“奔雷”、“轟雷”、“風雷”、“壑雷”、“殘雷”等。

或以鳳鳴、鶴唳來形容清古圓潤的音色，如：“青霄鶴唳”、“鶴鳴秋月”、“鳳鳴”、“鳳吟”、“鳴鳳”、“鳳凰來鳴”等。

或以禽語來形容靜而圓潤的音色：“玉雁”、“語燕”、“啼鶯”、“雁響”、“秋塘雁語”等。（以上琴名除部份為《五知齋琴譜》所錄外，餘皆采自現存古琴的圖錄。）

琴名反映了琴人的審美意象，可以這麼說，玉、雪、冰、泉、月、

秋聲、松濤、龍吟、鳳鳴、雷聲、鶴唳、雁語等作為最小單元的意象，組合而成琴人心目中古琴音色的意境。琴器音色之別各歸其類，對琴韻空間而言，音色意象的不同會引起不同的空間感受，如“春雷”、“松濤”、“鳴泉”等等在音響意識上會引起如彼之類的心理想象，從而造成不同的空間意象。致使產生琴人對於琴器，有某琴適合彈某曲的說法，種種原因，無非是因為琴器的音色，會對琴人的心理意象造成影響而起。

“九德”、“四虛”是琴人展示對於琴器音色的要求，其中充分表達出琴人的審美風尚。古人對於音色的審美觀，具體展現在琴名的命意上，或為“龍吟”、“鳳鳴”、“春雷”、“秋籟”，具體而微的表明了琴人寓意的象徵，在琴名上，我們可以窺見琴人心中古琴的意象內涵，也可以得知古人的生活情調。

第二節 指法意象的空間特色

琴器本身有其獨特的音色特質，可以引起不同的美感，對音樂的空間性而言，不同的音色特質可以引起不同的空間感知，但這只是音色所表現出的獨特的意象所造成的審美感受，並不存在本質的差異。琴器本身雖存在空間感知，然而琴曲中所透出的空間感，還需彈琴人意匠的營造，具體表現於外的則端賴指法。猶如歌唱發聲練習的“ㄅ”、“ㄆ”、“ㄇ”、“ㄏ”、“ㄏ一”、“ㄏㄉ”、“ㄏㄨ”聲音由近而遠打在前方的地板上一樣，具體的控制氣息而達至所需要的效果，是需要一段長時間的練習過程的，同樣的，指法的練習如想達成心意所想“音與意合”的境

地，也須一段長時間的鍛鍊過程。單就“挑”這一指法來說，大師所彈出的聲透入裡的效果就遠非初學者所可達到的，但這僅是指法的粗跡。一首曲子中如何完整的表達曲情，固然是要靠意匠的表現，“音與意合”固然有超於指法的層面，但指法確是最基礎的一個要求。

傳統琴學的教授固然是以口傳心授為主，然而藝術最為精深的部分則非師傅可得，還在學者的善於體會，所謂「外師造化，中得心源」。指法的粗跡故可從師傅而得，但指法的精義還在善學者自己的體會。古譜中有“手勢圖”對指法的說明，《太音大全集》、《新刊發明琴譜》、《風宣玄品》、《琴譜正傳》、《重修真傳琴譜》、《琴書大全》、《琴苑要錄》、《文會堂琴譜》、《三才圖會續集》、《琴適》、《樂仙琴譜》、《古音正宗》、《琴苑心傳全編》、《大還閣琴譜》、《五知齋琴譜》、《潁陽琴譜》、《與古齋琴譜》、《琴學入門》等十八部琴書皆刊載。“手勢圖”中將諸指法用力動態方式以鳥獸蟲魚的動態為比擬，很能啟發學習者對於指法精神的掌握，對世間萬物動態的模擬本就是原始先民藝術的表現形式之一。固然其中不免有附會難於揣摩的，但大抵而言皆能恰當的表明指法動態運動的方式，是對初學者掌握指法的優良教材。

“手勢圖”本身是對個別指法動態的比喻，並不具備空間性格，但琴韻空間的表現猶賴於指法而產生，在某種意義上說，“手勢圖”的比擬也可認為其具備了空間描述的最基本單元。古琴指法本身是有其基本性格的，指法本身的輕重疾徐有其常規，對於指法的表情聲音楊宗稷先生說：

“言語談笑之聲，長鎖也；英雄壯烈之氣，雙彈也；風雨殺伐之音，不外乎撥刺；同音應答之情，不出乎全扶；鳥鳴禽語，存乎背鎖；飛翎展翅，寓乎滾拂；綢繆則於小鎖見之；拘裂則

於圓婁取之。”¹⁰²《琴學叢書》

出於“右手八法”之外的指法常常是訴諸強烈的表情的，而這指法本身自有其最基本的空間性格。如泛音的“粉蝶浮花勢”與“蜻蜓點水勢”所造成的空間效果是截然不同的，“粉蝶浮花勢”以絃的震動觸於指面造成泛音，在空間的抑揚效果上來說，空間高度遠小於“蜻蜓點水勢”所產生的悠揚。

“手勢圖”的比擬方式固然是以動態為主，但有一些則是以聲音的表情來形容，如“振索鳴鈴勢”、“幽谷流泉勢”、“風送輕雲勢”、“鸞鳳和鳴勢”、“滄海龍吟勢”、“號猿升木勢”、“空谷傳聲勢”、“鳴鳩喚雨勢”、“寒蟬吟秋勢”、“落花隨水勢”、“飛鳥啣蟬勢”、“鳴蜩過枝勢”、“燕逐飛蟲勢”等，這一些指法中，或多或少的表現了特定的空間效果，如“抑上”、“抑下”的“燕逐飛蟲勢”則完全是以聲音在空間上的移動為比喻，是最富於空間性格的指法說明。然而指法本身固是造成琴韻空間的基礎，但個別的指法猶不足以完整體現琴韻的空間。故在此不一一羅列，讀者可參看附錄“《手勢圖》—指法的動態分析”中之指法說明。空間的表現雖然是基於指法的，但也是超於指法的，“手勢圖”的動態並不能在每一首琴曲中套用，固守於死法猶不如無法，體現生機才是指法所當用功之處。

¹⁰²引文自楊宗稷《琴學叢書》卷二。

第三節 琴韻意象的空間特徵—“遠”

古琴意象的空間象徵是“遠”，「每一種獨立的文化都有它的基本象徵物，具體的表象他的精神。在埃及是“路”，在希臘是“立體”，在近代歐洲文化是“無盡的空間”。」¹⁰³在中國是“遠”。“宇宙”是中國人的時空意象，來源于屋宇建築。“園林”是中國建築的特色，曲廊、迴橋、假山、花窗、拱門一步一個景色“山形步步移”是也，在有限的空間之中營造無限的空間意趣，優勝處正在“遠”。中國山水畫營造空間的特色也是“遠”，宋·郭熙《林泉高致》記“三遠”之法，謂：

山有三遠：自山下而仰山巔謂之高遠，自山前而窺山後謂之深遠，自近山而望遠山謂之平遠。高遠之色清明，深遠之色重晦，平遠之色有明有晦。高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意沖融而縹縹緲緲。其人物之在三遠也，高遠者明瞭，深遠者細碎，平遠者沖澹。明瞭者不短，細碎者不長，沖澹者不大。此三遠也。¹⁰⁴

當嵇中散「目送歸鴻，手揮五絃。」¹⁰⁵之時，俯仰自得的是遠方的平疇，是渺不可言的道境，傅抱石的“平沙落雁圖”（圖8）可以說是此意的最佳詮釋。琴人坐於沙洲，橫琴膝上，手揮目視的是前方的曠野汀渚、將翹將翔的雁行。當此之時，琴人的心境是俯仰自得的，遊心寓意的是遠方景物與心靈之間的感通。此時無論所彈何曲，寄意何嘗不在“遠”呢？

¹⁰³ 宗白華《美學的散布》—〈中國詩畫中所表現的空間意識〉25頁。

¹⁰⁴ 俞劍華編著《中國畫論類編》639頁。

¹⁰⁵ 同註32。



圖8 傅抱石·平沙落雁圖



圖9 馬遠·松下觀月圖

或如馬遠的“松下觀月圖”（圖9）琴人橫琴膝上靜坐松下，崖下泉水潺潺流淌，朦朧月色下遠方煙嵐隱隱透出數眉遠山，景色清幽靜謐，悠悠的琴聲彷彿在松風清泉間回響，此中琴人的情懷何嘗不在“遠”呢？徐復觀論山水“遠”的觀念說：

遠是山水形質的延伸，此一延伸，是順著一個人的視覺，不其然而然的轉移到想像上面。由這一轉移，而使山水的形質，直接通向虛無，由有限直接通向無限。……人類心靈所要求的超脫解放，也可以由視線之遠而導向無限之中，在無限中達成了人類所要求於藝術的精神自由解放的最高使命。魏晉人所追求的人生的意境，可以通過藝術的遠而體現出來。¹⁰⁶

山水以“遠”為無限精神的延伸，琴韻精神的拓延亦何嘗不是“遠”呢？

唐代的趙耶利說：「吳聲清婉，若長江廣流，綿延徐逝，有國士之風。蜀聲躁急，若激浪奔雷，亦一時之俊。」¹⁰⁷，有意無意之間已透露出生活的空間環境對彈琴風格的影響。生長於陝北高原的民歌以高亢為主調；貴州崇山峻嶺之中生成的“飛歌”，則透出頭際懸飛于山谷之

¹⁰⁶ 《中國藝術精神》345頁。

¹⁰⁷ 引自《琴史初編》54頁。

三層疊進中沒有複雜的調式變化，末尾除描述依依不盡的情懷之外，全曲的旋律線條以平直為主調，無怪乎李老師以“乾淨”這一意象來描述聽覺的感受，這種一望無際平遠的氣象在查阜西的唱奏中一覽無遺。

“和”是琴韻的基本精神，是「若長江廣流，綿延徐逝」的似沖沖澹澹而實生機無限的從容。琴以遠聞，以平遠為主調，平遠是琴韻的曲線空間向無限延伸的基調。琴韻曲線延伸於平遠的動態，可以用書法的線條的“力的方向”的透視來加以捕捉，宗白華說：

推是由線文底力的方向及組織以引動吾人空間深遠平之感入，
不由幾何形線底靜的透視的秩序，而由生動線條底節律趨勢以
引起空間感覺，如中國書法所引起的空間感。¹⁰⁸

古人謂琴聲為“希聲”，琴韻沖沖澹澹若游絲縹緲，風格是虛靈而遠的。“遠”的推展是涵藏時間意識於空間之中，是在時間的推延中令空間達至無限。徐青山說明“遠”與“遲”的不同，道：

遠與遲似，而實與遲異。遲以氣用，遠以神行。故氣有候，而神無候，會遠於候之中，則氣為之使，達遠於候之外，則神為之君。至於神遊氣化，而意之所之，玄之又玄。時為岑寂也，若遊峨嵋之雪，時為流逝也，若在洞庭之波。倏緩倏速，莫不有遠之微致。蓋音至於遠，境入希夷，非知音未易知，而中獨有悠悠不已之志。吾故曰：求之絃中如不足，得之絃外則有餘也。¹⁰⁹（《谿山琴況》）

“遲”是：「或章句舒徐，或緩急相間，或斷而復續，或幽而致遠。因候制宜，調古聲澹，漸入淵源，而心志悠然不已者。」¹¹⁰（《谿山琴況》）

¹⁰⁸ 宗白華《美學的散布》——〈中國詩畫中所表現的空間意識〉41頁。

¹⁰⁹ 《谿山琴況》“遠”。

¹¹⁰ 《谿山琴況》“遲”。

因其「因候制宜」故而是以“氣”調節而得，時間的作用在“遲”之中是隨著呼吸而律動的，與“遠”有所不同。“遠”是「神遊氣化，而意之所之，玄之又玄」，故而“遠”不可作意而得，須「神遊氣化」不其然而自然。故成玉《琴論》說：

取聲忌用意太過，太過則失真，操者亦不覺，惟旁觀者乃知。……
夫彈人不可苦意思，苦意思則纏縛，唯自在無礙則有妙趣。設若有苦意思，得者終不及自然沖融爾。《莊子》云：「機心存於胸中，則純白不備。」故彈琴者至於忘機，乃能通神明也。¹¹¹（《琴論》）

“遠”是在時間的作用下而超越時間的無限空間感知，正因其超越時間故而方能超越空間的限制，而達至精神的自由狀態。彈琴而至於“忘機”則能悠然而遠，而境入“希夷”，所以求之者則不在絃內而在絃外，也就是時空中的“留白”。

第四節 “留白”的空間效應

中國藝術不論詩、書、畫、音樂、戲曲皆不喜作雕繪滿眼的刻鏤，中國人崇尚自然，藝術創造亦以合乎造化、自然為原則。中國藝術以留下大量空白為美，藝術留白的美感意識起源極早，老莊的思想是中國人自然美學的啟蒙者。

埴埴以為器，當其無，有器之用。鑿戶牖以為室，當其無，有

¹¹¹ 引自《中國音樂美學史資料註譯》下冊 638 頁。

室之用。故有之以為利，無之以為用。¹¹²（《老子》）

虛空才是器物所能容受使用的根本，猶如《莊子》寓言中對瓠大無用的見解。引言之，琴亦為其虛空始能發妙音：

天地得其真，故太虛而莫測；絲桐得其決，故中虛而含妙。惟太虛莫測，故能成無彊之化；中虛而含妙，故能發遠大之聲。是以古琴之音，或如雷震，或如水激，或如敲金戛玉，或如撞鐘擊磬，或含和溫潤，或高明敦厚，皆容手之槽所致也。¹¹³《斲匠秘訣》

蘇東坡《送參寥師》：「欲令詩語妙，無厭空且靜。靜故了群動，空故納萬境」在中國人的心境中，“留白”代表了更多意境的收納，亦唯有“空”始能收納萬境。袁枚引嚴冬友的話說：

凡詩文妙處，全在於空。譬如一室內，人之所遊焉息焉者，皆空處也。若窒而塞之，雖金玉滿堂，而無安放此身處，又安見富貴之樂耶。鐘不空則啞矣，耳不空則聾矣。¹¹⁴

中國水墨畫中猶尚留白，中國山水畫中雲水處皆不施筆墨而雲影水流自現，「無畫處皆成妙境」¹¹⁵（《畫筌》）是中國畫的巧思。空白並不是空無一物，雖空無一物而實納萬象，畫裡的空白可以是雲、是天，可以是水、是地，更可以是毫無一物而只是天地韻律的化機。正如徐復觀所說：

山水的形質，烘托出了遠處的無。這並不是空無的無，而是作為宇宙根源的生機生意，在漠漠中作若隱若現地躍動。而山水遠處的無，又反轉來烘托出山水的形質，乃是與宇宙相通相感

¹¹² 《老子》第十一章。

¹¹³ 《琴苑要錄》輯錄之〈斲匠秘訣〉第三條“槽容手而不虛”。

¹¹⁴ 《隨園詩話》461 頁

¹¹⁵ 清·笪重光《畫筌》

的一片化機。¹¹⁶

書法中的留白是無筆墨處，空間架構可以因此而生展，正因其不著一墨令吾人可以得舒緩一口氣，“計白當黑”是書法間架的用心處，憚南田說：

今人用心在有庶幾處，古人用心在無筆墨處，倘能於筆墨不到處，觀古人用心重給，擬議神明，進乎技已。¹¹⁷（《南田論畫》）

鄧石如云：「疏可走馬，密不容針。」空白處並非真是無有縫隙可以插針，而是空白的恰到好處，挪動一下都會破壞間架的平衡。琴韻旋律的空白處何嘗不是如此？恰到好處的“氣口”令彈琴人有一個舒緩的空間，令聽琴人有一個想像的空間，留白的作用令吾人對於琴韻的體味有了出入處，其意義大矣哉！

「五色令人目盲，五音令人耳聾」¹¹⁸（《老子》）音聲繁雜只能令人心意亂。古琴以和靜為主，本不尚繁聲，琴韻的音節疏疏淡淡，留白處本就較它種音樂為多。惟其如此，古琴特別給人一種舒然遠聞的印象。楊發《大音希聲賦》云：

聲本無形，感物而會，生彼寂寞，歸乎靜泰。含藏於金石之中，緘默于肺腸之外。喻春雷之不震，時至則興；比洪鐘之未撞，扣之斯大。靜勝允合于人心，玄同遠符于天籟。大道沖默，至音希微。扣于寂而音遠，求于躁而道違¹¹⁹（《大音希聲賦》）

琴韻的空間特徵為“遠”，《谿山琴況》說“遠”：「蓋音至於遠，境入希夷，非知音未易知，而中獨有悠悠不已之志。吾故曰：求之絃中如不足，得之絃外則有餘也。」推遠之心難尋，而所以「求之絃中如不足，

¹¹⁶ 《中國藝術精神》346 頁。

¹¹⁷ 《歷代論畫名著彙編》329 頁。

¹¹⁸ 《老子》第十二章。

¹¹⁹ 引自蔡仲德《中國音樂美學史資料注譯》下冊 477 頁。

得之絃外則有餘」者，正在藝術中空間的“留白”。

第五章 結論

八音之中惟絲最密，而琴為之首。琴之言禁也，君子守以自禁也。大聲不震譁而流漫，細聲不湮滅而不聞。八音廣博，琴德最優，古者聖賢玩琴以養心。¹²⁰（《琴道》）

這是桓譚《新論》琴道篇中的一段文字，可以用來代表古人對琴的唐代傳世的銅鏡中，有二面刻著類似的圖像：“鼓琴引鳳紋鏡”（圖 10）、“真子飛霜鏡”（圖 11）。二面鏡中除“真子飛霜鏡”左上角多一飛鶴外餘皆相同，鏡中上下左右各描繪了一幅圖景：看法。「琴德最優」，這句話為無數琴人反覆傳頌著。何為琴道？何為琴心？



圖 10 唐·鼓琴引鳳紋鏡



圖 11 唐·真子飛霜鏡

左方是一個坐在林中的彈琴高士；右方為一隻棲息在石上的瑞鳳；上方為祥雲遠山；下方為一出水荷葉往上伸至鏡中心龜鈕處，龜鈕為荷葉所包覆。這個圖像可以說含括了琴人的環境及其心志。林泉棲隱之心似乎是古今琴人一致的願望，這般圖像在傳世圖錄中並不少見；天地之中一朵荷葉，荷諧音“和”，「樂者，天地之大和。」（《禮記·樂記》）荷居於中，象徵琴道的宗旨為“和”；石上棲鳳喻琴之德；上方的祥雲

¹²⁰ 引自《中國音樂美學史資料註譯》336 頁。

遠山代表了琴人高遠曠達的心志；鶴為琴伴，琴人身泮一飛鶴，象徵琴人渴求知音的心意。綜合而看，這圖像不正充分表達了琴心嗎？

音樂是一種以情感為表現主體的藝術，「樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也。」（《樂記·樂本篇》）對於可感而不可得見的“意象”而言，音樂是最能充分表達“意象”的藝術。音樂是沒有“形象”的，但由人心情感的生發，音樂的旋律卻能建構出“象”：「樂者，心之動也。聲者，樂之象也。」（《樂記》）樂“象”雖然不能傳達出“形象”，但優美的聲音給人的感受，卻可以令人聽音類象。《樂記·師乙篇》說：「累累於若貫珠者」，音樂經由旋律的流動，可以形成“象”而由人心所察覺。琴以知音為難求，成玉 《琴論》中說：

彈難，聽者亦難，鍾子期沒，伯牙絕絃，良有以也。今人非惟不知音，又且闔坐喧語不輟口，俗物乃爾，敗人佳思。琴中巧拙，非作家者則不知，大凡事至妙處，多不合俗，所謂“調彌高，和彌寡”。凡俗之人輒望風輕重，人是亦是，人非亦非，此乃隔帘聽琵琶，殆不可與較長量短。夫正音雅淡，非俗耳所知也。¹²¹

琴人渴求知音的心緒是那麼的殷切，非明琴韻則不足以明琴心，何為琴韻呢？

琴韻與書法同構，都是以“有意味的線條”架構出時空意象。琴器音色是琴韻的根本，載道之體莫不由器，“制器尚象”是古人所遵循器用的法則，琴器雖然是一件樂器，但也是古人寄寓天地意象的載體。琴器自頭尾觀之為龍鳳之象；琴器面圓底平為三才之形；琴器制度具四時之義。琴器實為古人探求宇宙和諧的工具，無怪乎稱「眾器之中，琴德

¹²¹ 引自《琴書大全》

最優。」¹²²了。琴器的製作有其尺度法則，但如何展現風格特徵？才是斲琴者努力的目標。史稱「雷琴¹²³重實，聲溫勁而雄；張琴¹²⁴堅清，聲激越而潤。」¹²⁵精於斲琴者對音色、形制必有其獨特的審美觀，非如此則不足以展現其藝術內涵。琴器的音色猶如天籟，求得“九德”俱全的琴器是每一個琴人的心願。中國藝術中無不講求“有意味的線條”，而筆法、刀法是成就“有意味的線條”的先決條件，在古琴中則為指法。指法有三個境界：絃與指合、指與音合、音與意合，捨棄指法則無由講求琴韻，故而操縵名家無有不精於指法的。

古琴以心傳為主，“手勢圖”的創造是古人觀察天地萬物，有會於心而用以示諸後學的。藝術的精要無法從師授、言傳而得，可傳者惟藝術的粗跡。昔成連之教伯牙是其顯例：

伯牙…嘗學鼓琴於成連先生，三年而成，神妙寂寞之情未能得也。成連曰：「吾雖傳曲，未能移人之情，吾師方子春在東海中，能移人情，與子共事之乎。」乃共至東海上蓬萊山，留伯牙曰：「子居習之，吾將迎師。」刺船而去，旬日不返。牙心悲，延頸四望，寂寞無人。徒聞海水洶湧，群鳥悲鳴，仰天嘆曰：「先生亦以無師矣，蓋將移我情乎。」乃援琴而作水仙操云。¹²⁶

故而古人以“手勢圖”的動態比擬，啓發後學者以萬物為師，“手勢圖”的創造真可以說是古琴入門的階徑。彈琴指法之要，大抵言之可歸納成「右手輕重疾徐，左手吟猱綽注。」而指法動態的系統法則，則為方圓、虛實、剛柔、輕重、疾徐、抑揚、頓挫等，不明輕重疾徐、虛實

¹²² 嵇康《琴賦》。

¹²³ 唐代四川造琴有名的家族，九代人均精於造琴之術，最有名者雷儼、雷霄、雷威、雷文、雷會，世稱為雷琴。

¹²⁴ 張鉞，唐代造琴名家，與雷琴並稱，為後世所效法。

¹²⁵ 引自《永樂琴書集成》卷四 354 頁。

¹²⁶ 《琴史》卷二第九。

抑揚，則琴韻的旨要緣何而得？

琴韻的空間意識是天、地、人三才意象的空間，不同於西方音樂空間意識的物理性三維度空間，彈琴指法的散音、泛音、按音是構成三才意象空間最主要的因素。不論《三聲論》與《尚象論》立論觀點如何不同，但都著眼於構成宇宙空間意象的音樂化曲線。曲線是琴韻結構的特質，表現於外則為左手的吟、猱、綽、注，通過虛實、抑揚的法則，而構造成貫串時空的“有意味的曲線”。

西洋音樂的空間是建築在畫框中的雄偉架構，展露的是三維度空間的深邃。與西洋音樂的雄深相比較，琴韻則如游絲縹緲，是游移於長卷山水的目光，令人心懷曠遠而俯仰自得。琴以遠聞，“遠”是古琴意象的空間象徵，「遲以氣用，遠以神行」（《谿山琴況》）琴韻疏澹澹因“氣”而然，琴韻況遠的情致則為“神思”所引起。而“留白”的作用，令琴韻的曲線更達致一種情思縹緲的意境，“留白”不是一無所有，是「空故納萬境」（蘇軾）的含藏。琴韻的空間意象是建構在三才象徵和曲線性的“遠”，是萬里澄波的瀟湘水雲，是虛實共融的音樂化的宇宙意識。

琴韻的形象是曲線性的，而其空間特徵則為“遠”。“遠”是在時間的影響下而流逝於空間之中，「時為岑寂也，若遊峨嵋之雪，時為流逝也，若在洞庭之波。倏緩倏速，莫不有遠之微致。」（《谿山琴況》）中國人時空合一的觀念表現在書、畫中，也表現在琴韻的空間特性，

“遠”的推移是線條的延伸，是有限精神的推向無限，而所以求之者則在“留白”。“留白”是中國藝術的共同特色，在左手走絃的過程中，琴韻或許是淡而無聞的，但這種“淡”這種“希聲”並非是空無一物的無，而是涵藏無限的無。

筆者對於目前大陸年輕人說話的腔調總感不習慣，總是慷慨激昂的在想要陳述些甚麼？表明些甚麼？就算是閒話家常語調也是如此。本以為大陸人說話就是這樣，但細想想卻有些不對勁，老輩人說話可沒有這份激昂。想想也是，如果中國人說話就是這樣的腔調，怎可能產生像古琴這樣悠然的音樂？可想而知是政治環境造就了現在中國人說話的腔調了。無怪乎總感覺大陸年輕人彈琴怎都是一副想申述些甚麼的語氣，強弱音的變化強調了，卻多了一份造作，少了一份悠然。無怪乎怎麼樣還是老輩人彈琴聽的舒服，老輩人說話的腔調就比年輕人說話悠閒的多了¹²⁷。

古琴指法的輕重、疾徐造就了琴韻的特色，琴韻的輕重非是強弱拍的觀念，而是指法中本身自具的輕重、疾徐。猶如書法用筆的輕重並非筆劃真有一輕一重的反差，用筆求實，輕則如何能成筆劃？所言輕重者實乃虛實的變化，是一筆劃間皆有其輕重的變化，即一筆劃間皆有其虛實的變化。否則“入木三分”如何可解？彈琴“彈欲斷絃”、“按令入木”皆是此意。《琴經須知》言：

下指不欲粗暴，則聲不真全。復不欲弱，弱則聲不渾實。惟貴沉實詳緩，發聲清圓也。吟猱抑按，欲存味而無跡。勾打挑剔，欲有力而不滯。遲速起復，欲有節而不亂。¹²⁸

造成琴韻的諸要素：輕重、疾徐、虛實、抑揚、澀滑、向背等，名詞雖異，但陰陽變化之理實則同一，要皆在造成旋律線的跌宕而有意味，“有意味的線條”才是琴韻的根本。再援引張岱的一段話，藉以說明琴韻的“有意味的線條”從何而來：

¹²⁷ 琴韻少了這份悠閒還像不像古琴，這可不敢說，但曾聽過像電吉他的聲調的彈琴方式，那可令筆者受不了了，這還是某知名琴家的演出，古琴變成如此，愚意以為還是彈彈電吉他較為恰當。

¹²⁸ 《太古遺音》卷上，三十六。

彈琴者，初學入手，患不能熟。及至一熟，患不能生。夫生，非澀勒、離歧、遺忘、斷續之謂也。古人彈琴，（吟）揉（猱）掉（綽）注，得手應心，其間勾留之巧，穿度之奇，呼應之靈，頓挫之妙，真有非指非絃，非勾非剔，一種生鮮之氣，人不及知，己不及覺者。非十分純熟，十分淘洗，十分脫化，必不能到此地步。

對本文的寫作思考模式影響最大的是《谿山琴況》這部巨著，稱它為“巨著”代表筆者的敬仰之情。《谿山琴況》不侈談空泛的美學理論，書中每一“況”都不僅只是古琴美學一個品格價值的評述，完全是徐青山本人在古琴操縵的實際體驗中出發而作的探討，是以其本人的古琴成就為基底所發出的議論。《谿山琴況》自然會受到徐青山所屬“虞山派”的琴學觀點所左右，然而世上有那一學說不存在主觀見解的嗎？筆者以為，正因為對藝術的見解同，方能造成藝術境界的多元發展，方能推擴人類文化的廣博面向。筆者為一藝術工作者，一切思惟多從實際面出發，文中很自然的援引前賢的見解。篇末再援引蘇東坡的說琴詩：

若云絃上有琴聲，放在匣中何不鳴？若云聲在指頭響，何不於君指上聽？

空間意象的創造其基礎法則在指法，捨指法而侈言空間營造或一切表現，猶緣木求魚一般，畢竟一切高深藝術的表現莫不由穩固的基礎而來，琴韻的空間意象捨指法而何求？有志於學者萬勿輕忽之。

附錄：《手勢圖》一指法的動態分析

一、輯錄《手勢圖》的琴譜

音樂藝術旋生旋滅不像視覺藝術一般可以令作品傳世，傳承多以口傳心授，琴曲雖有古譜傳世，但撫琴指法不得師授則琴曲的精義無從揣摩，古人論彈琴“當先養其琴度，而次養其手指¹²⁹”，指法不考究則音韻從何而出？所謂“辨之在指，審之在聽¹³⁰”正說明指法的不可忽視，指法絜靜而後始能論“絃與指合”、“指與音合”、“音與意合”¹³¹達至心聲通感的境地。古人彈琴手法代遠年湮已無從考究，嵇中散¹³²《琴賦》中所述指法：擗、批、擗、攄、縹、繚、灑、洌¹³³之屬，今人已無從揣摩其手法形象，遑論其指法奧意。

古代琴人殫精竭慮不欲指法失傳，創為“手勢圖”，以鳥獸禽魚諸般象形輔助說明指法動態，顧藝術的發源原取法自天地萬物，“手勢圖”取法禽魚動態之理淵源有自。古代無聲音複製的技術，傳譜只是一種紀錄，（打譜的工作可說是一項再創造，打譜的成果不可能原封不動的再現琴曲的本原精神。）可傳者惟琴理，“手勢圖”的創發給後人對指法探尋予問道之階，可說是古代琴家傳予後世最為寶貴的遺產。

《崇文總目》載唐趙耶利有《琴手勢譜》一卷，惜今不傳。現傳古琴譜刊載“手勢圖”者有：《太音大全集》¹³⁴、《新刊發明琴譜》¹³⁵、《風

¹²⁹ 引自明代·徐青山《谿山琴況》二十四條〈逸〉，此文載於《大還閣琴譜》。

¹³⁰ 引文《谿山琴況》—〈和〉。

¹³¹ 同上文所引。

¹³² 嵇康（223—263），字叔夜，譙國銍（今安徽宿縣西南）人，傳在魏任中散大夫世稱嵇中散，著名琴家，作有琴曲《長清》、《短清》、《長側》、《短側》即“嵇氏四弄”，音樂文論《琴賦》、《聲無哀樂論》。

¹³³ 《琴賦》中所述指法，《太音大全集》“彈琴法”篇：「齊嵩云：嵇散琴賦曰，擗批擗攄，縹繚灑洌，調手勢也。」

¹³⁴ 《太音大全集》明初·袁均哲輯，本書與明·朱權《新刊大音太全集》、傳宋代·田芝翁輯《太古遺音》同為一書。本書為北京圖書館藏清初述古堂舊藏明刻本（約1450年刊刻）。

宣玄品》¹³⁶、《琴譜正傳》¹³⁷、《重修真傳琴譜》¹³⁸、《琴書大全》¹³⁹、《琴苑要錄》¹⁴⁰、《文會堂琴譜》¹⁴¹、《三才圖會續集》¹⁴²、《琴適》¹⁴³、《樂仙琴譜》¹⁴⁴、《古音正宗》¹⁴⁵、《琴苑心傳全編》¹⁴⁶、《大還閣琴譜》¹⁴⁷、《五知齋琴譜》¹⁴⁸、《穎陽琴譜》¹⁴⁹、《與古齋琴譜》¹⁵⁰、《琴學入門》¹⁵¹等十八部琴書。其間輾轉傳抄重複者多，間有圖繪不精者，其中《太音大全集》、《新刊發明琴譜》、《風宣玄品》、《琴譜正傳》、《重修真傳琴譜》、《琴書大全》、《文會堂琴譜》、《三才圖會續集》、《琴適》、《琴苑心傳全編》、《穎陽琴譜》等十一部琴譜所錄“手勢圖”內容取材雖繁簡不一，但得確是同一源頭，共刊載左右手指法三十三圖，每一手勢則副以象形說明於旁，並說明文字於下，極便學者反覆揣摩。內容為：“右手大指、風驚鶴舞勢”、“右手大食指、賓雁啣蘆勢”、“右手食指、鳴鶴在陰勢”、“右手食中名指、雞鳴舞勢”、“右手中指、孤鶩顧群勢”、“右手

¹³⁵ 《新刊發明琴譜》明·弋陽黃龍山輯，二卷明刊本，卷前有嘉靖九年庚寅（1530）自序，北京圖書館藏。

¹³⁶ 《風宣玄品》中國音樂研究所藏，十卷，明·徽藩朱厚爝輯刊于嘉靖十八年（1539）。

¹³⁷ 《琴譜正傳》明·楊嘉森輯，六卷，明刻本，北京中國音樂研究所藏。

¹³⁸ 《重修真傳琴譜》明刊本，全稱為《重修正文對音捷要真傳琴譜大全》，編者楊表正，號西峰，故又名《西峰琴譜》。初刊於萬曆元年（1573），共六卷。重刊增訂於萬曆十三年（1585），共十卷。

¹³⁹ 《琴書大全》編者蔣克謙，徐州人。經祖孫四代不斷累積，於明·萬曆庚寅（1590）年成書，全書共二十二卷，為現存收錄古代琴學文獻最多的一部類書。

¹⁴⁰ 《琴苑要錄》宋人編（約1130），瞿氏藏嵇瑞樓正德間手抄本，現藏北京圖書館。

¹⁴¹ 《文會堂琴譜》明刊本，萬曆二十四年（1596）錢塘胡文煥編，共六卷。

¹⁴² 《三才圖會續集》明萬曆丁未年（1607）刊本，明·王洪洲、王思義父子纂輯。

¹⁴³ 《琴適》原書總名《燕閑四適》，分為琴、棋、書、畫四適。明刻本，七閩孫丕顯編輯，王基校正，萬曆辛亥年（1161）刊。

¹⁴⁴ 《樂仙琴譜》六卷，明·汪善吾輯。全名是《樂仙琴譜正音》，明天啓三年（1623）刊本。

¹⁴⁵ 《古音正宗》不分卷，明潞藩朱常滂纂輯，崇禎七年甲戌（1634）刊本。

¹⁴⁶ 《琴苑心傳全編》清初刊本，孔興誘自明崇禎九年（1636）至清康熙六年（1667）編成，共二十卷。

¹⁴⁷ 《大還閣琴譜》一名《青山琴譜》，虞山派徐上瀛傳譜，刊於清康熙十二年（1673）。

¹⁴⁸ 《五知齋琴譜》清·周魯封據徐祺傳譜編印於康熙六十年（1721），共八卷，為廣陵派重要傳譜之一。

¹⁴⁹ 《穎陽琴譜》中州派傳譜，川李郊（繁周）刻於清乾隆十六年辛未（1751）。

¹⁵⁰ 《與古齋琴譜》作者祝鳳喈，刊於1855年，書中皆為琴論並無曲譜。

¹⁵¹ 《琴學入門》刊於清同治三年（1864），張鶴撰。

大中指、飛龍擎雲勢”、“右手食名指、螳螂捕蟬勢”、“右手食中名指、蟹行郭索勢”、“右手食中名指、振索鳴鈴勢”、“右手食中指、幽谷流泉勢”、“右手食中指、風送輕雲勢”、“右手食中指、鸞鳳和鳴勢”、“右手食中指、遊魚擺尾勢”、“右手名指、商羊鼓舞勢”、“右手食名指、神龜出水勢”、“右手食中名指、滄海龍吟勢”、“右手食中名指、飢鳥啄雪勢”、“左手大指、神鳳啣書勢”、“左手大指、號猿升木勢”、“左手大指、空谷傳聲勢”、“左手大指、幽禽啄木勢”、“左手食指、芳林嬌鸚勢”、“左手中指、野鴉登木勢”、“左手名指、栖鳳梳翎勢”、“左手名指、文豹抱物勢”、“左手大名指、鳴鳩喚雨勢”、“左手大中名指、寒蟬吟秋勢”、“左手大中名指、落花隨水勢”、“左手大中名指、飛鳥啣蟬勢”、“左手大食中名指、粉蝶浮花勢”、“左手食中名指、蜻蜓點水勢”、“左手大中名指、鳴蜩過枝勢”、“左手大中名指、燕逐飛蟲勢”等。《樂仙琴譜》、《古音正宗》二部琴譜的“手勢圖”內容相同，只刊載了“右手和絃勢”、“左手按絃勢”、“右手撥刺勢”、“左手飛吟勢”、“右手雙彈勢”、“左手跪指勢”、“右手輪指勢”、“左手泛指勢”八個圖勢。《琴苑要錄》為明代手鈔本，內容與他譜不同，刊有“食指”、“中指”、“名指”、“擘”、“托”、“抹、拂”、“挑、歷”、“勾”、“剔”、“打”、“摘”、“蠲、疊蠲”、“反蠲、分蠲”、“雙蠲、隻蠲”、“夾蠲、圓婁”、“瑣、小瑣、長鎖、短鎖”、“輪”、“彈”、“齊撮”、“反撮”、“齊齧、文足”、“捻”、“小間勾、大間勾”、“左手大指”、“引上”、“引下”、“撞”、“對按掐起”、“奄、虛奄”、“跪”、“泛”、“拾起”等三十二圖。

《大還閣琴譜》爲明末虞山派¹⁵²徐青山親傳琴譜，內《萬峰閣指法閱箋》刊載指法圖左右手各十勢，右手十勢爲：“風驚鶴舞勢”、“賓雁啣蘆勢”、“孤鷺驚秋勢”、“螳螂捕蟬勢”、“商羊鼓舞勢”、“飛龍拿雲勢”、“遊魚擺尾勢”、“蟹行郭索勢”、“寒鳥啄雪勢”、“鷹隼捷擊勢”。左手十勢爲：“秋鶚凌風勢”、“彩鳳啣書勢”、“蒼龍入海勢”、“雞起舞勢”、“文豹抱物勢”、“鳴鳩喚雨勢”、“蜻蜓點水勢”、“蝶翅浮花勢”、“鳴蛩過枝勢”、“幽禽棲木勢”。《五知齋琴譜》與《樂仙琴譜》、《古音正宗》二部琴譜相類而多出十一個圖勢，爲“右抹勢”、“右挑勢”、“左食指按絃勢”、“左無名指按絃勢”、“右勾勢”、“右剔勢”、“左手泛指勢”、“左手按絃勢”、“右手滾勢”、“右手拂勢”、“左手掐起勢”、“左手中指按絃勢”、“右手撥勢”、“右手刺勢”、“左手跪指勢”、“左手飛吟勢”、“右手和絃勢”、“右手輪指勢”、“右手雙彈勢”。

《與古齋琴譜》刊左右手指圖說三十二圖：“右手陽掌五指圖說”、“左手陰掌五指圖說”、“右手彈絃起勢”、“右手大指托絃勢”、“右手食指抹絃勢”、“左手按絃起勢”、“右手大指擘絃勢”、“右手食指挑絃勢”、“右手中指勾絃勢”、“右手中指剔絃勢”、“右手名指打絃勢”、“右手名指摘絃勢”、“右手大中指撮絃勢”、“右手食中指撮絃勢”、“右手中食名指潑絃勢”、“右手中食名指刺絃勢”、“右手中食名指輪絃勢”、“右手刺伏絃勢”、“左手大指甲按絃勢”、“左手大指肉按絃勢”、“左手名指按絃勢”、“左手名大指按掐絃勢”、“左手名指跪按絃勢”、“左手中指按絃勢”、“左手

¹⁵² 明代琴派，虞山地處江蘇常熟，有河名琴川，故虞山派又稱常熟派、琴川派，虞山派爲明代琴學正宗，強調以聲爲主不以文入琴，與江派的琴學理念不同。虞山派琴人陳愛桐、嚴天池、徐青山等皆爲琴史上著名琴家，重要傳譜有《松弦館琴譜》、《大還閣琴譜》。

大中指按絃勢”、“左手大名指按絃勢”、“左手中名指按絃勢”、“左手大食指按絃勢”、“左手大指泛按絃勢”、“左手中指泛按絃勢”、“左手名指泛按絃勢”、“左手食指泛按絃勢”。《琴學入門》則為晚清琴家張靜菴傳譜，手勢圖說內容則取材自其師祝桐君¹⁵³所著之《與古齋琴譜》中。

綜觀各譜所載手勢雖繁簡不一，手型刻畫亦有優劣，但大抵皆合於手指的生理結構，沒有太大的舛誤。而《太音大全集》諸譜則優於形象比擬，較其餘各譜只繪手型而失之動勢，其優劣高下不難判別。本節敘述的重心當放在《太音大全集》諸譜的分析上面，間參考其餘各譜的文字說明，期望對古琴指法手勢的動態意象作一歸納整理的功夫。

二、《手勢圖》的指法說明

“手勢圖”的說明以《太音大全集》為主，《太音大全集》、《新刊發明琴譜》、《風宣玄品》、《琴譜正傳》、《重修真傳琴譜》、《琴書大全》、《文會堂琴譜》、《三才圖會續集》、《琴適》、《琴苑心傳全編》、《穎陽琴譜》等十一部琴譜選輯來源相同，但以《太音大全集》刊行年代為最古，故附圖說明以《太音大全集》為圖例。《大還閣琴譜》的指法動勢說明與《太音大全集》略有不同，則依序於文中另為解說，《樂仙琴譜》、《古音正宗》、《琴苑要錄》、《五知齋琴譜》、《與古齋琴譜》與《琴學入門》則只標明指法而無動態解說，乃捨去不錄。

1、風驚鶴舞勢

右手大指指法“擘”、“托”為風驚鶴舞勢，圖示文字說明“甲肉相半向外出絃曰擘，向內入絃曰托。凡用指向身曰內曰入，向徽曰外曰出，餘倣此。”。“擘”與“托”的指法解釋明代之前與之後不同，

¹⁵³ 祝鳳喈（？—1864）字桐君，福建浦城人。清代琴家，繼承家學，十九歲學琴，致力於琴學三十多年。著有《與古齋琴譜》，對琴學理論有深入探討。

自清代至當今的習慣譜例向外出絃是“托”，向內入絃是“擘”，則與《太音大全集》的指法說明剛好相反。“擘”與“托”的動態為風驚鶴舞勢，圖例文字：“興曰：萬竅怒號，有鶴在梁。竦體孤立，將翮將翔。忽一鳴而驚人，聲淒厲以彌長。” “擘”的指法要訣在：「大指伸直，仰臥掌下，彈時急倒豎，虎口放開，甲背著絃，擘入得聲，專運根節之力以取之」¹⁵⁴，“托”的指法要訣為：「法以虎口開張，大指倒豎，指頭著絃，先肉後甲直托向外得聲。」¹⁵⁵。“擘”與“托”的形象皆為大指豎起，所以說是“竦體孤立，將翮將翔。”。而大指根節之力較巨，彈絃發出的音色較為粗豪，以音色的形象論，說是“忽一鳴而驚人，聲淒厲以彌長。”則是非常貼切的。



風驚鶴舞勢

2、賓雁啣蘆勢

右手大、食指捻起放絃有聲是為“賓雁啣蘆勢”，“興曰：涼風倏至，鴻雁來賓。啣蘆南鄉，將以依仁。免度關而委去，遞哀音而動人。”，對於“捻”這一指法而言，指法動態就猶如啣蘆的賓雁一般，完全是以

¹⁵⁴ 指法說明錄自《今虞琴刊》彭祇卿著“桐心閣指法析微”。

¹⁵⁵ 同上

其形象而命意。“捻”這一指法不以甲彈絃，而以指肉捻起放絃，音出柔婉韻長，給人一種蒼涼的感受，所以說是“遞哀音而動人”。



賓雁啣蘆勢

3、鳴鶴在陰勢

右手食指“抹”、“歷”、“拂”、“度”、“播”是為“鳴鶴在陰勢”，“興曰：鶴鳴九皋，聲聞于野。清音落落，自合韶雅。惟飛指以取象，覺曲高而和寡。”。“鳴鶴在陰勢”不惟狀其指法手勢，亦狀其音色清朗如鶴鳴於九皋。“抹”為食指向內入絃，先肉後甲，純用中鋒，發清勁之音。“歷”為連挑二絃或三絃，「取輕疾之聲」¹⁵⁶。“拂”為食指抹絃，自一絃而連至七絃¹⁵⁷，或說自一至六¹⁵⁸，「由淺而深，由輕而重，由緩而急」¹⁵⁹，連而不斷，如珠滾玉盤。“度”為輕“拂”，「音取緩連，如輕舟之穩渡」¹⁶⁰。“播”為食指緩“滾¹⁶¹”，音出放緩，如殷殷雷鳴，相連不斷。其中“歷”、“拂”急，而“度”、“播”緩，但皆取其清音，指遞絃上有飛舞之態，故說是“清音落落，自合韶雅。

¹⁵⁶ 見《大還閣琴譜》內《萬峰閣指法闕箋》指法譜“歷”之一條。

¹⁵⁷ 說見《大還閣琴譜》—《萬峰閣指法闕箋》。

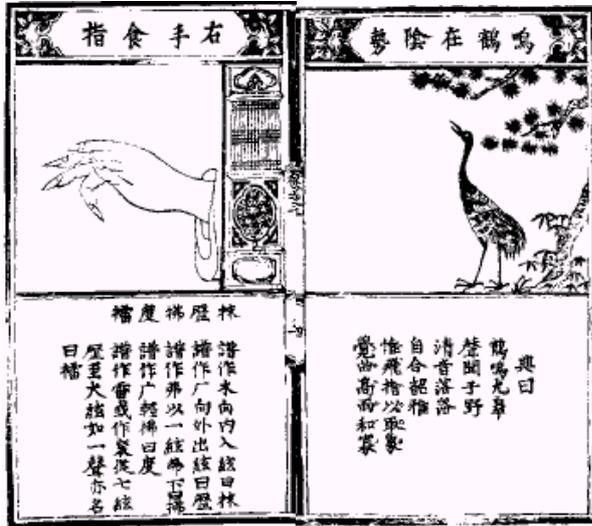
¹⁵⁸ 說見《今虞琴刊》—彭祉卿著“桐心閣指法析微”。

¹⁵⁹ 同上說

¹⁶⁰ 同上

¹⁶¹ 名指摘絃向外，自七絃而連至二絃，曰“滾”。

惟飛指以取象，覺曲高而和寡。”。



鳴鶴在陰勢

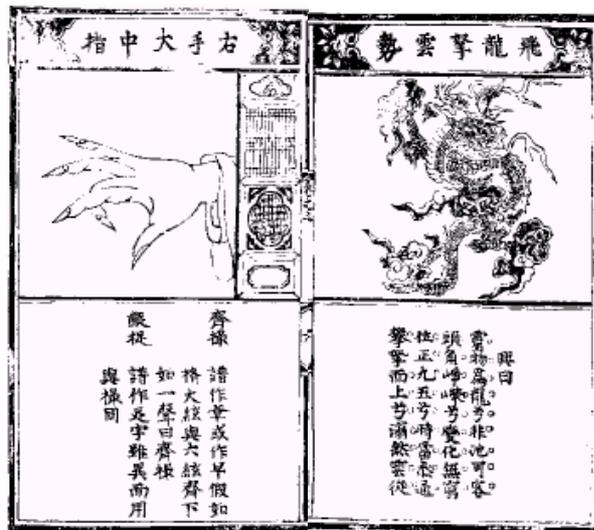
4、 雞鳴舞勢

“興曰：沙僻人靜，遊自如。鳴則延頸，舞則翼舒。欲和合於聲韻，審步趨之疾徐。”。“雞鳴舞勢”意在遊舒翼的舞態，比擬為指法則為“鎖”。“鎖”的變化很多，除“鎖”之外尚有“小鎖”、“大鎖”、“反鎖”、“背鎖”、“短鎖”、“長鎖”、“換指鎖”等。“鎖”的命名來由在「中食兩指靠絃扭轉如連鎖」¹⁶²，二指剔抹挑連用，不論三聲鎖、四聲背鎖、五聲短鎖、七聲或九聲長鎖、或換指換板的“換指鎖”，都要有緩急變化，須“審步趨之疾徐”，方能合於聲韻。各種“鎖”，中、食指在絃上抹剔，動態猶如遊起舞，兩翼舒展，爪踏疾徐，將“鎖”比擬為雞鳴舞是很傳神的。

¹⁶²說見《今虞琴刊》彭祉卿著“桐心閣指法析微”——“鎖”之條目。

6、飛龍拏雲勢

右手大、中指齊撮如一聲爲“撮”，音有參差一先一後則爲“齟”，象飛龍拏雲之勢，“興曰：靈物爲龍兮非池可容，頭角崢嶸兮變化無窮。位正九五兮時當泰通，攀拏而上兮滄然雲從。”這是以指法的外部形象來命意，說明雙指的動態猶如飛龍拏雲一般。



飛龍拏雲勢

7、螳螂捕蟬勢

右手食、名指“齊撮”、“反撮”象“螳螂捕蟬勢”，“興曰：蟬性孤潔，長吟自樂。螳螂怒臂，一前一。謂齊撮而復反，取其狀之相若。”。“撮”有大、中指“撮”，有食、名指“撮”。相隔三絃四絃用食、名指撮，狀若螳螂捕蟬。相隔五絃六絃用大、中指撮，狀若飛龍拏雲。



螳螂捕蟬勢

8、蟹行郭索勢

右手食、中、名指“輪”“反輪”狀為“蟹行郭索勢”，“興曰：合離象，賦性側行。內柔外剛，螯舉目瞳。觀其連翩之勢，似夫輪歷之聲。”。輪指是同絃上食中名三指「摘剔挑連續發出，如風輪之轉…，純用指力，故須練指極勁，方得清脆之響」¹⁶⁴。反輪則食中名三指次第入絃，與輪指相反。輪指於未觸絃時「三指為屈，…食指尖稍出於中指，中指尖稍出於名指」¹⁶⁵狀若蟹腳，故有此比擬。



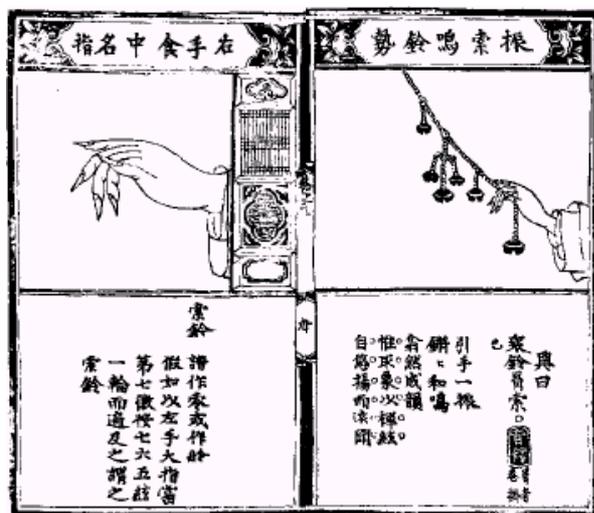
蟹行郭索勢

¹⁶⁴說見《今虞琴刊》彭祉卿著“桐心閣指法析微”——“輪”之條目。

¹⁶⁵同上

9、振索鳴鈴勢

“以左大指當第七徽，按七六五絃，一輪而遍及之，謂之索鈴”，又說「如滾之式，左按七則挑七，按六則挑六，次第往前一路挑去，或自七徽斜至九徽者，或自九徽斜至徽外者」¹⁶⁶謂之“索鈴”。“索鈴”為狀聲之象，振索鳴鈴是也，鈴繫索上，一振則鏘鏘和鳴。“興曰：眾鈴□索，引手一振。鏘鏘和鳴，翕然成韻。惟取象以揮絃，自悠揚而遠聞。”。



振索鳴鈴勢

10、幽谷流泉勢

“幽谷流泉勢”與“振索鳴鈴勢”皆為因聲取喻，為狀聲之象。

“興曰：空谷深幽，寒泉迸流。涓涓觸石，濺濺鳴珠。因夫聲而取喻，謂疊指以俱投。”，“幽谷流泉勢”指的是“分涓”¹⁶⁷、“蠲”¹⁶⁸、“倚涓”¹⁶⁹、“半涓”¹⁷⁰、“覆涓”¹⁷¹、“雙涓”¹⁷²、“連涓”、“疊涓”等

¹⁶⁶見《大還閣琴譜》內《萬峰閣指法閱箋》指法譜“索鈴”之一條。

¹⁶⁷先抹次勾，作八字下指，曰“分涓”。《太音大全集》三卷 10 頁

¹⁶⁸抹勾連謂之蠲，須兩聲相續，勢如天馬攢蹄。《琴書大全》八卷 13 頁

¹⁶⁹倚涓：假如倚蠲三四絃，謂先抹三絃令有一聲，次以中指勾三食指抹四同作一聲，又以中指勾四作一聲。《琴書大全》八卷 20 頁

¹⁷⁰半涓：假如半涓三四，謂以食中指抹勾三絃，隨以中指著四絃，再勾四絃，共有三聲。《琴書大全》八卷 19 頁

指法。“涓”（或稱“蠲”）是在「同絃上抹勾急連，食中兩指相逐得音，如涓滴水流之意，…下指宜淺宜輕，出音輕鬆為妙」¹⁷³。“涓”的指法用意在疊指取聲，發為流泉激石之聲，變化極多，各譜名詞解釋不同，簡言之，這一類指法要皆有涓滴水流的清響，故名“幽谷流泉勢”。



幽谷流泉勢

11、風送輕雲勢

“興曰：冉冉溶溶，聚氣以成。油然而起，勢逐風輕。喻度指之如雲，不欲重而有聲。”，“風送輕雲勢”喻“全扶”、“半扶”兩指法，“全扶”、“半扶”專用於泛音，泛音輕清象天，不欲重而粗暴，故有“勢逐風輕”的比喻。“二指參差入兩絃如一聲曰半扶，二指雙入二絃如一聲曰全扶。”，“全扶”、“半扶”之音“冉冉溶溶”，下指清颺，所以說要“度指如雲”，又“不欲重而有聲”，蓋古琴音量原本就不大，泛音尤須泠泠然，古琴音色的虛實變化正源此而生。

¹⁷¹ 在一條絃上，右中指勾剔，食指抹挑連用，叫背蠲，又叫覆涓。《古指法考》

¹⁷² 先抹次勾，急作分明，有兩聲，謂之雙涓，又謂之連涓，疊涓同。《太音大全集》也就是說雙涓、連涓、疊涓是同指法而異名。

¹⁷³ 說見《今虞琴刊》彭祉卿著“桐心閣指法析微”——“疊涓”之條目。



風送輕雲勢

11、鸞鳳和鳴勢

“鸞鳳和鳴勢”右手食中指“圓摟”、“緩摟”之謂，“假如以食抹五絃中勾四絃併下，清員如一聲，謂之員摟。嵇康賦所謂□摟是也。”，“圓摟”與“半扶”同，差別僅在“半扶”用在泛音，“圓摟”用在實音。惟其用在實音，二絃併作，求的是其和諧之聲。古人指法命意，不惟在其如何抹勾打摘，指法的深意，在如何求得適當的音響效果。否則右手用者僅四指，如非因曲情而求聲，則曲操的精意緣何而得？

“興曰：鳳翔高崗，鸞遊層崖。同類和鳴，啾啾喈喈。摟二絃而併作，象其音之克諧。”。自“振索鳴鈴勢”、“幽谷流泉勢”、“風送輕雲勢”至此“鸞鳳和鳴勢”皆取象聲，亦喻指法動態於其間，可知古人命意惟求適洽合韻，而非拘泥於手型。



鸞鳳和鳴勢

12、遊魚擺尾勢

“撥刺”狀其指法動態，如遊魚擺尾一般。“興曰：雷雨作鮮，揚濤奮沫。魚將變化，掉尾撥刺。爰比興以取象，駢兩指而飄瞥。”。今作“撥刺”以食中名三指併合斜勢入出，如書法之撇掠¹⁷⁴，據《太音大全集》則僅用食中二指。“撥刺”多於同絃或二絃上取聲，“撥刺”併作則撥宜輕刺宜重，手勢揮灑似若遊魚掉尾，音出如風雨飄瞥。古人取法造化，深得會心，於此可見一斑。

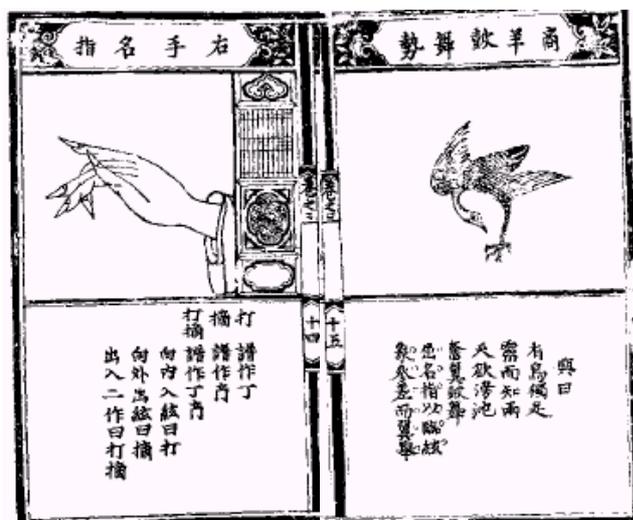


遊魚擺尾勢

¹⁷⁴ 據 “桐心閣指法析微” 作者彭祉卿先生的見解。

13、商羊鼓舞勢

“商羊”¹⁷⁵為傳說中獨足的異鳥，大雨至則翩然起舞，狀右手名指“打”、“摘”之象。“興曰：有鳥獨足，而知雨。天欲滂沱，奮翼鼓舞。屈名指以臨絃，象參差而翼舉。”名指柔弱，以名指彈絃難得清勁之響，故須鍊之使極堅，方能得金石之音，其手勢名指孤懸絃上，正是商羊鼓舞之勢。名指“打”、“摘”與中指“勾”、“剔”，所發出的音色是有差別的，今譜以“勾”、“剔”代替“打”、“摘”使得音色的輕重疾徐變化有所損失，殊為可惜。



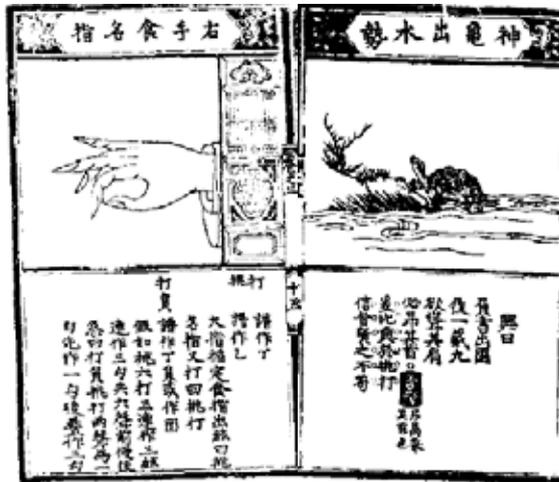
商羊鼓舞勢

14、神龜出水勢

右手食指“挑打”、“打圓”是為“神龜出水勢”，“興曰：負書出圖，履一載九。欲聳其肩，必昂其首。爰比興於挑打，信昔賢之不苟。”。“挑”用懸指，前賢每亟言之，誠必懸空而下。“打圓”之法：「兩指盤旋，運以腕力，取得圓勢，則音連而活矣」（《桐心閣指法析微》）不論“挑打”或“打圓”兩指挑打皆作“小間勾”或“大間勾”

¹⁷⁵ 漢劉向《說苑》“辨物”：「…其後齊有飛鳥，一足，來下止於殿前，舒翅而跳。齊侯大怪之，又使聘問孔子。孔子曰：『此名商羊，急告民趣治溝渠，天將大雨。』於是如之，天果大雨。」

與下一勢“滄海龍吟勢”同，惟一為賦形一為擬聲，其間比擬不同僅在於此。



神龜出水勢

15、滄海龍吟勢

“小間勾”、“大間勾”音取和諧，“興曰：龍居窟宅，靜夜長吟。如今如玉，最好其音。胡取喻於神物，蓋默然契於琴心。”，古人賦以滄海龍吟之音為如金如玉，龍的神明變化在古人心中是有其神聖意義的，以龍吟喻其琴心，而“小間勾”、“大間勾”取音之意為“和”，概知古人琴心之意在“和”。



滄海龍吟勢

16、飢鳥啄雪勢

“興曰：爰集爰止，莫黑匪鳥。飢而啄雪，其味不濡。爰借喻於清彈，欲其勢之虛徐。”，“飢鳥啄雪勢”喻“單彈”、“雙彈”、“三彈”，言飢鳥啄雪非指手型，而是言其動勢若飢鳥之啄雪，說明的重心在一“啄”字，言其清且勁。“彈”的指法與“挑”不同，“挑”用大指抵食指，以大指的力量輔助食指，而“彈”以大指扣住食指尖，藉食指脫離大指那一瞬間所產生的爆發力來彈絃，以大指來激發食指的力量，觸絃的那一瞬間，說是“啄”是很生動的形象比喻。而言“欲其勢之虛徐”乃恐其勢太猛太粗暴，有違琴旨，故要虛徐其韻，求的是清勁而非猛暴。彭祉卿於《桐心閣指法析微》“雙彈”一條言：「…傍絃先別後挑，逐聲發出，音取緩連，先清後重。喻以寒鳥啄雪，甚相類也。」



飢鳥啄雪勢

17、神鳳啣書勢

自此勢開始為左手手勢，“神鳳啣書勢”表左手大指按絃之勢。

“鳳兮鳳兮，感德而至。啣書來儀，表時嘉瑞。謂拇按而實覆，取夫味之相類。”左手按絃“以甲肉相半，絃上如入木之狀，而用力不覺，謂之按。”各譜上皆言用力不覺，蓋姆指按絃求其實，雖云按令入木，但以猛力按之則無靈活的韻致，所以按雖求實，但亦須鬆活。言其狀若神

鳳啣書，一方面表明手型，另一方面表明力道的拿捏，既云“啣”，則斷然不是咬死之狀。徐青山對左手大指按絃手勢的描述非常仔細，足供後學者參考，其云：「大指屈而按絃，則經行不礙於傍，即以虎口撐開食指，隨提起屈曲，而中指直壓於下，名指亦將直起略高於中，要使後三指夾緊，則手勢約束而有力，不任其懈弛矣。按絃須用指甲根頭，慎勿按在指尖，使甲痕漸漸磨深，按之甚痛，且更慣不能移，奈何！大食二指屈節相應，狀如鳥啄，而餘指躍然起舞，勢似翱翔，其彩鳳啣書之號，不其善哉。」¹⁷⁶徐青山的說明可說已非常詳細，但不論文字說明如何詳細，終覺用力方式能以言說，手勢則反不如圖畫較易使人了解。按圖索驥，《太音大全集》中所畫手勢稍嫌平板無姿態，反不如《大還閣琴譜》中的手勢圖（圖例 34-3）較易使人了解。



神鳳啣書勢

《大還閣琴譜》彩鳳啣書勢

18、號猿升木勢

“猱”喻號猿升木非指手勢，是指“猱”這指法所產生的音型若猿猱之升木。猱本為猿猴一類，以其名來表述指法，其意亦不難理解。“瞻彼號猿兮升于喬木，欲上不上兮其勢逐逐。重按指于分寸兮，欲去來之

¹⁷⁶ 徐青山《大還閣琴譜》。

神速。”曹柔旨訣云：「左手吟猱綽注」，謂之左手四法，琴家亦常云：「吟猱綽注無所不在」，表明吟猱綽注在琴曲中是使用的很頻繁的，對琴韻表情的重要意義自不難明。《大還閣琴譜》解釋“猱”的指法：「指於按處往來搖動，約過本位五六分。大於吟而多急烈，音取闊大蒼老，亦以恰好圓滿為度。大都小者為吟，大者為猱。吟取韻致，猱取古勁，各有所宜。」當今琴家用“猱”多於徽下取之，而非如《大還閣琴譜》所說“往來搖動”，但觀民初彭祉卿的“猱”法謂：「按彈得聲後，帶音下位左二分，折上位右二分，又下位左一分，又上位右一分，復下至本位為止。凡五音四折，兩折一收。先大後小，以歸本位，取向與吟相反。運指如折矩，出聲貴蒼勁，猶猿猱升木，得其搖撼之聲也。」¹⁷⁷與《大還閣琴譜》同，可知非是今古指法之異，應是人各異派所傳不同之故。“猱”貴蒼勁其勢逐逐，“欲上不上”則得搖撼之聲，尤貴急烈神速。



猱猿升木勢

19、空谷傳聲勢

“興曰：長嘯一聲兮震動林麓，隨聲響答兮在彼空谷。喻名按而拇

¹⁷⁷說見《今虞琴刊》—彭祉卿著“桐心閣指法析微”。

罨兮，欲其音之相續。”

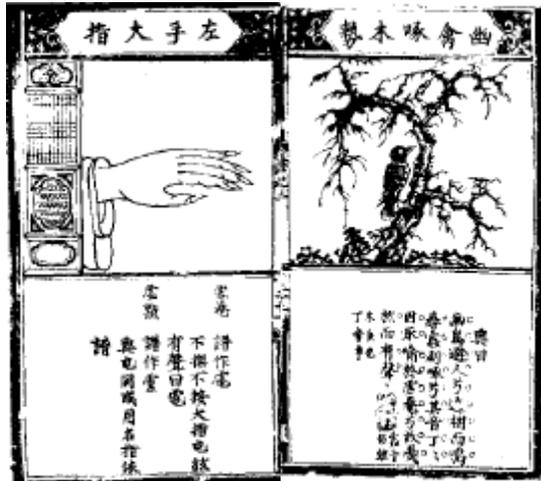
“罨”之勢，名空谷傳聲，可知亦非傳手勢之狀，說明的是指法聲音動態。《桐心閣指法析微》說明“罨”一指法：「名指按下位彈得聲後，大指於上位擊絃有聲，以代右彈。法在指力凝聚一點，祇落絃上，勿觸木聲。罨後隨用指按實，其音愈出。」“罨”不以右彈，而以左大指擊落絃上得音，指力凝聚則其音透下，在古琴槽腹中迴盪不已，比擬為“空谷傳聲”非常傳神。



空谷傳聲勢

20、幽禽啄木勢

“興曰：幽鳥避人兮遶樹而鳴，尋蠹剝啄兮其音丁丁。因取喻于虛罨兮，故戛然而有聲。”“幽禽啄木勢”喻“虛罨”、“虛點”，左名指按絃而左大指於上位擊絃有聲為“罨”。“虛罨”則左名指不按絃上，左大指從空而落擊於絃上，其勢若幽禽啄木故名。“虛點”則以左名指以代大指之罨，其勢同。



幽禽啄木勢

21、芳林嬌鸚勢

“興曰：相彼嬌鸚兮，遷于芳林。飛鳴求友兮，其音。謂按指之雍容兮，有如軟話之春禽。”左手食指按絃之勢謂“芳林嬌鸚勢”，今譜指法食指多用於泛音，而少用於按音。



芳林嬌鸚勢

22、野鳩登木勢

“興曰：時哉野雉兮，飛于朝日。登木以鳴兮，音清清而不疾。因夫取意以喻兮，故匪文之可述。”左手中指按絃、“推出”喻“野鳩登木”，左手中指按絃「取指頭正按，或在末節骨高起處，多用于一絃，以代名指。」（《桐心閣指法析微》）“推出”多用於一絃，中指按絃後推出

有聲故名。中指按絃指落絃上之勢，取勢緩落而實按，落絃後指力凝實，如野鴉之登於木，這是極其形象的比喻，不待解析自明。推出之勢絃尤動盪，更似於野鴉之登於細枝，樹枝不堪負其重而尤上下震盪之勢。



野鴉登木勢

23、栖鳳梳翎勢

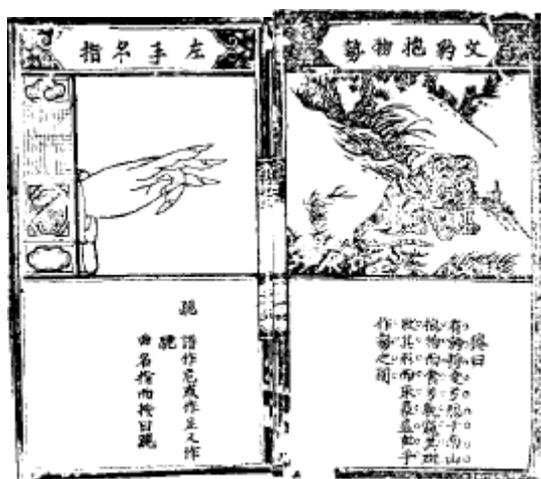
“興曰：有鳳栖梧兮，不飛不鳴。意將冲天兮，載拂其翎。名側按而拇屈，因其勢而命名。”左手名指按絃喻栖鳳梳翎，名指按絃有二位，一在指間略側，故曰“名側按而拇屈”。一在指節骨之處，掐起之勢若需連按兩絃則常用之。名指力弱須鍊之極其堅實，按絃處指力貫注於指尖側，不可凹下成折指，左大指屈曲於其旁，亦不可用食指幫襯，以其不得靈活之故。手勢靈活屈伸有度，若鳳凰梳翎故名。



栖鳳梳翎勢

24、文豹抱物勢

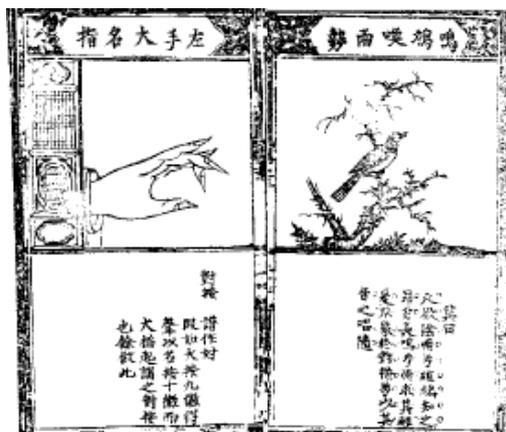
“興曰：有豹待變兮，隱于南山。抱物而食兮，孰窺其斑。狀其形而取象，蓋在乎作勢之間。”左名指跪絃喻“文豹抱物勢”，此勢狀其形而取其象，用意在取猛豹撲殺獵物蹲勢欲撲那一瞬間的動態。“跪指”以指背按絃，用甲或用節骨。用“跪指”乃因名指於七徽以上之上準處按絃不易，故以“跪指”替代。



文豹抱物勢

25、鳴鳩喚雨勢

“興曰：天欲陰雨兮，為鳩知之。昂首長鳴兮，尚求其雌。爰取象於對按兮，以其音之唱隨。”左手大指名指對按招起之勢名“鳴鳩喚雨勢”。招起在大指按絃彈得聲後，名指於下位按絃而大指在原來按處將絃招起有聲。「各譜又有謂右無彈而左招起曰招起，又有彈而左招起曰對起。」（《桐心閣指法析微》）但今譜往往混用，也就少用對起的名目。言鳴鳩喚雨喻其聲而兼取其象，深思之則以描述聲音為主。



鳴鳩喚雨勢

26、寒蟬吟秋勢

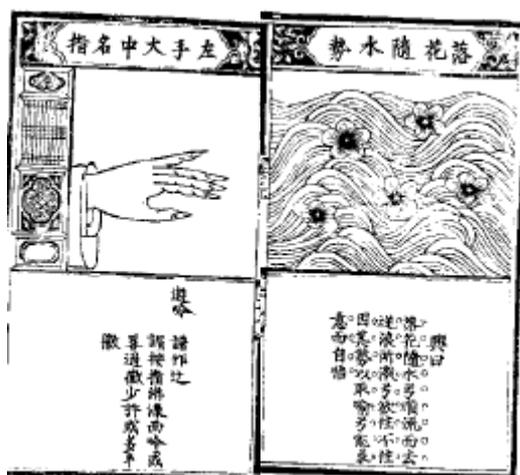
“興曰：翼而鳴者，惟蟬之時。秋高氣肅，長吟愈悲。審夫聲而取喻，當即意以求之。”“吟”、“細吟”喻寒蟬吟秋，蓋取聲而為言。“吟”謂「(左手)按(右手)彈得聲後，(左手)帶音上位右二分，轉下位左二分，又上位右一分，又下位左一分，復上至本位為止。凡五音四轉，兩轉一收，先大後小，以歸本位。運指如旋規，取音須圓活，猶吟哦之有韻致也。」(《桐心閣指法析微》)“吟”與“猱”為曲中常用指法，古語云：「吟猱綽注無所不在」，正說明“吟”、“猱”的重要。常法“吟”取圓而“猱”用方。“猱”的音色以“號猿升木”喻之，“吟”的音色以“寒蟬吟秋”喻之，皆取其音形而為喻。



寒蟬吟秋勢

27、落花隨水勢

“興曰：落花隨水兮，順流而去。逆浪所激兮，欲住不住。因其勢以取喻兮，能求意而自悟。”“遊吟”之勢謂落花隨水。“遊吟”之法《桐心閣指法析微》取《琴鏡》¹⁷⁸之法「作退復退，在加用吟。法於按彈後走下一位，隨復本位，又下一位，再上至本位，接用常吟四轉，其吟均在位下取之。」（《桐心閣指法析微》）“遊吟”之勢往來動盪勢若落花隨水，其要點在順逆之間的動態，順流而下後逆上之時，指若逆水所激須留幾分餘勢若頓挫之態，故云“欲住不住”。這個比喻很形象，不僅狀其動態亦兼象其聲音。



落花隨水勢

28、飛鳥啣蟬勢

“興曰：蟬入鳥口兮，鳥飛蟬咽。自西徂東兮，其聲漸滅。通諸理以造妙兮，難以言而詳說。”“走吟”之勢狀“飛鳥啣蟬”，“走吟”之法《桐心閣指法析微》作：「按彈後二上或三上，於第一上時用吟」。此說則不如《太古遺音》所言之精詳：「謂按指隨聲逐分寸引上，且吟且引，聲盡則止，曰走吟。」以其聲音如蟬入鳥口漸漸漸滅故云。“走吟”為

¹⁷⁸ 清末民初琴家楊宗稷著，後收於自纂輯之《琴學叢書》中。

引上而吟，其勢由左至右逆絃而上，故曰：「自西徂東」。



飛鳥啣蟬勢

29、粉蝶浮花勢

“興曰：粉蝶浮花兮，翅輕花柔。欲去不去兮，似留不留。取夫意以為泛，猶指面之輕浮。”泛音指法有二，一曰蜻蜓點水，一曰粉蝶浮花。粉蝶浮花勢以指輕浮於絃上，彈絃後振絃觸指而得泛音之謂。粉蝶浮花勢於連泛數絃時用之，發音清輕，手勢輕柔，不若蜻蜓點水勢之迅捷。



粉蝶浮花勢

30、蜻蜓點水勢

“興曰：無數蜻蜓兮，在水之湄。欵欵而飛兮，點破漣漪。猶對徽而互泛，類物象之如斯。”左指趁右彈時點於絃上，一觸即起，所得泛音，

其勢若蜻蜓之點水故名。蜻蜓點水勢指頭觸絃須迅捷，常見琴家彈琴每不知其所觸何絃何徽，所謂「絃上遞指，尤欲無」¹⁷⁹（《谿山琴況》）之謂，以其遞指迅捷方能掌握觸絃之最佳時機、力度，所發泛音方能乾淨清脆。



蜻蜓點水勢

31、鳴蜩過枝勢

“興曰：維蟬高潔兮，委蛻含靈。隱彼深林兮，趨時而鳴。忽慄驚而引去，曳不斷之餘音。”“鳴蜩過枝勢”與“燕逐飛蟲勢”皆象其聲而取勢，為帶音上下之謂，所不同者一為揚一為抑。“鳴蜩過枝勢”形容引音而上注音而下之勢，象音若飛蟬過林餘音拖曳之狀。



鳴蜩過枝勢

¹⁷⁹ 引自明·徐青山《谿山琴況》—“和”。

32、燕逐飛蟲勢

“興曰：燕燕于飛兮，差池其羽。逐彼飛虫兮，乍來乎去。抑上抑下兮，取夫勢而爲喻。”“燕逐飛蟲勢”取音在抑上抑下，如燕追啄飛虫之狀，運指當取澀勢，其音方能抑而不揚。



燕逐飛蟲勢

三、《手勢圖》的動態比擬

“手勢圖”的創作以禽魚走獸的動態爲比擬，令指法除言詞解釋之外，有一個動態象徵，使學者更能掌握其要旨。古琴的指法猶如書法的筆法，書法的線條表情端賴筆法以傳達，古琴的旋律線條亦端賴指法而表現。指法有定式，所得表現的情感亦有定規。對於指法的表情聲音楊宗稷先生有這樣的體會：

“言語談笑之聲，長鎖也；英雄壯烈之氣，雙彈也；風雨殺伐之音，不外乎撥刺；同音應答之情，不出乎全扶；鳥鳴禽語，存乎背鎖；飛翎展翅，寓乎滾拂；綢繆則於小鎖見之；拘裂則於圓婁取之。”¹⁸⁰《琴學叢書》

由於古琴指法傳達著固定的聲音表情，所以古人爲每一個同類型而取音

¹⁸⁰引文自楊宗稷《琴學叢書》卷二。

寓意不同的指法，另立一個名目，因此古琴指法多至百餘種的緣由就在於此。

“手勢圖”的比擬方式有二類，一為模擬手形動態，一為形容聲音的變化。其中模擬手形動態的有：“風驚鶴舞勢”、“賓雁啣蘆勢”、“鳴鶴在陰勢”、“雞鳴舞勢”、“孤鶩顧群勢”、“飛龍拏雲勢”、“螳螂捕蟬勢”、“蟹行郭索勢”、“遊魚擺尾勢”、“商羊鼓舞勢”、“神龜出水勢”、“飢鳥啄雪勢”、“神鳳啣書勢”、“幽禽啄木勢”、“芳林嬌鸚勢”、“野鴉登木勢”、“栖鳳梳翎勢”、“文豹抱物勢”、“粉蝶浮花勢”、“蜻蜓點水勢”等二十勢。而形容其指法音色變化的有：“振索鳴鈴勢”、“幽谷流泉勢”、“風送輕雲勢”、“鸞鳳和鳴勢”、“滄海龍吟勢”、“號猿升木勢”、“空谷傳聲勢”、“鳴鳩喚雨勢”、“寒蟬吟秋勢”、“落花隨水勢”、“飛鳥啣蟬勢”、“鳴蜩過枝勢”、“燕逐飛蟲勢”等十三勢。但是細究起來模擬手形動態中，亦不難令人體會音色的變化。而形容聲音的，因為音色變化的根源還在手勢動態，因此也就令人不難體會出手指運動的模式。二者實為一而二、二而一，只是偏重側面的不同而已。

在《琴苑心傳全編》之“手勢圖”篇末有“指跋”一文，文中對於“手勢圖”的寓意有一番很深入的見解，又引蘇東坡詩：「若云絃上有琴聲，放在匣中何不鳴？若云聲在指頭響，何不於君指上聽？」來說明琴聲與指法的辨證關係，這種即心即物的哲學觀念，也正是古琴美學重要的一環。此文的寓意深遠，對“手勢圖”的說明，正可以令人明瞭古人取法用意的深遠：

「古人因聲音而譜字，以手勢而象物，措意深遠，未容易曉，間以傳寫謬誤，猶為難辨。今參諸博雅，得之手傳口授，雖未

能盡善，庶幾近於人情物理，可以開示來學，豈敢為知音者道哉。 石齋記 張鯤。

蘇子瞻云：『若云絃上有琴聲，放在匣中何不鳴？若云聲在指頭響，何不於君指上聽？』此語最為微妙。余初時閱譜中手法，幾為索聲指上矣。然凝神靜玩，至於得象忘形。其中天然妙境，果於指上求之乎？抑不於指上求之乎？甚哉！古人之取象深，而寓意遠也。」《琴苑心傳全編》

琴韻空間的產生，除了是琴人意象的營造外，琴器音色亦起到一定的影響，而最主要的還在彈琴指法。指法是古琴音樂表現的基礎，撇開指法則一切藝術表現則無由生，遑論其他？琴韻空間的表現捨去指法又如何營造呢？

參考書目

(一) 書籍

- 《查阜西琴學文萃》黃旭東、伊鴻書、程源敏、查克承編。北京中國美術學院出版社，1995年8月。
- 《雜書琴事》宋·蘇軾著。1060年說郛本。
- 《琴苑要錄》。瞿氏舊藏明抄本。
- 《琴史》宋·朱長文著。上海古籍出版社，1991年8月。
- 《太古遺音》明·袁君哲輯。明刊本。
- 《太音大全集》明·袁君哲輯。琴曲集成第一冊。
- 《神奇祕譜》朱權輯。琴曲集成第一冊。
- 漢魏遺書鈔本《琴操》漢·陳留蔡邕撰，金谿何輝遠校。
- 《西麓堂琴統》明·汪芝編。琴曲集成第三冊。
- 《陽春堂琴經》明·張大命輯。琴曲集成第七冊。
- 《琴苑心傳全編》孔興燮，琴曲集成第十一冊。
- 《誠一堂琴談》清·程允基編。琴曲集成第十三冊。
- 《琴書大全》明·蔣克謙輯。琴曲集成本，北京中華書局，1989年2月。
- 《大還閣琴譜》清·徐夔著。琴曲集成本，北京中華書局，1989年2月。
- 《五知齋琴譜》清·徐琪著。琴曲集成本，北京中華書局，1989年2月。
- 《與古齋琴譜》清·祝鳳喈著。清咸豐五年（1855）刊本。
- 《琴學叢書》楊宗稷著。北京古籍出版社。
- 《今虞琴刊》今虞琴社編。上海，民26年5月。
- 《古琴初階》沈草農、查阜西、張子謙編著。北京音樂出版社，1961年10月。
- 《袍修羅蘭》成公亮作曲。福建廈門南普陀寺印贈，2003年4月。
- 《古琴曲集》北京古琴研究會編。北京人民音樂出版社，1993年5月。
- 《虞山吳氏琴譜》吳景略、吳文光著。北京東方出版社，2001年8月。
- 《清代琴譜著見琴人名錄》北京古琴研究會編印。
- 《東亞樂器考》〔日〕林謙三著，錢稻孫譯。北京人民音樂出版社，1962年2月。
- 《音樂美學通論》修海林、羅小平著。上海音樂出版社，1999年4月。
- 《看的見的音樂：樂器》修海林、王子初編著。上海文藝出版社，2001年1月。
- 《中國古代音樂史稿》楊蔭瀏著。北京人民音樂出版社，1981年2月。
- 《中國音樂美學史資料注譯》蔡仲德編。北京人民音樂出版社，1990年12月。

《中國音樂美學史》蔡仲德著。北京人民音樂出版社，1995年1月。

《中國音樂史》王光祈著。上海中華書局，1989年12月。

《古樂的沉浮》修海林著。山東文藝出版社，1989年1月。

《音樂美的構成》〔日〕渡邊護著。北京人民音樂出版社，1996年4月。

《音樂中的物理》龔鎮雄、董馨著。台北牛頓出版股份有限公司，中華民國85年9月。

《春渚紀聞》宋·何蘧著。北京中華書局，1983年1月。

《中國美學史論集》宗白華著。安徽教育出版社，2000年10月。

《新校正夢溪筆談》宋·沈括撰、胡道靜校注。香港中華書局，1975年1月。

《琴史初編》許健著。北京人民音樂出版社，1982年8月。

《考工記導讀圖譯》聞人軍著。台北明文書局，中華民國79年12月。

《中國藝術精神》徐復觀著。台灣學生書局，中華民國55年2月。

《髹飾錄解說》王世襄著。北京文物出版社，1983年3月。

《美學的散步》宗白華著。台北洪範書局，中華民國70年8月。

《嵇康集》魯迅輯校。北京文學古籍刊行社，1956年9月。

《禮記今註今譯》王夢鷗註。台灣商務印書館，中華民國59年1月。

《春秋、戰國、秦、漢音樂史料譯注》吉聯抗輯。台北源流出版社，民71年8月。

《秦漢音樂史料》吉聯抗輯。上海上海文藝出版社，1981年9月。

《瑯嬛文集》明·張岱著。台北淡江書局，民55年3月。

《錦灰堆》王世襄著。北京三聯書店，2000年1月。

《中國音樂書譜志》中國藝術研究院音樂研究所資料室編，1984年北京人民音樂出版社出版。

《藝概》劉熙載著。久博圖書股份有限公司出版，1986年12月。

《存見古琴曲譜輯覽》查阜西編纂。人民音樂出版社，1958年9月。

《意象範疇的流變》胡雪岡著。百花洲文藝出版社，2002年1月。

《中國音樂文化大觀》蔣菁、管建華、錢茸主編。北京大學出版社，2001年1月。

《美學百科全書》李澤厚、汝信名譽主編。社會科學文獻出版社，1990年12月。

《西方的沒落》史賓格勒著、陳曉林譯。遠流出版社，1992年12月。

《中國畫論類編》俞劍華編著。華正書局有限公司，1984年10月。

《中國美學史資料選編》王進祥執行編輯。漢京文化事業有限公司印行，1983年4月。

《周易今註今譯》南懷瑾、徐芹庭註譯。台灣商務印書館，1981年11月。

《美的沉思》蔣勳著。雄獅美術，1986年3月。

《書法美學》陳振濂著。陝西人民美術出版社，2002年7月。

(二) 期刊

「中國古琴裝飾藝術的緣由及審美觀」李加寧。中國音樂，1996年第三期(總第63期)。

「古琴表現力抉微」劉承華。中國音樂學，2000年第二期(總第59期)。

「唐代雷琴探索—四川雷氏造琴之家(一)」〔聯邦德國〕嵇穆(Martin Gimm)。，王昭仁譯。遠東，1970年第十七期。

「唐代雷琴探索—四川雷氏造琴之家(二)」〔聯邦德國〕嵇穆(Martin Gimm)。，王昭仁譯。遠東，1971年第十八期。

「中國琴樂聲韻的結合與變化--一種獨特的旋律裝飾形態」吳釗。藝術學，民83.03，頁19-26。

「中西樂器的音色特徵及其文化內涵」劉承華。樂器，1996年第二期。

「斲桐集」王露。音樂雜誌，1915年第五、六期。

「唐琴—九霄環佩」鄭中。故宮博物院院刊，1982年第四期。

「音腔論」沈洽。中央音樂學院學報，1982年第四期。

「中國音樂現象的美學探討」吳文光。音樂研究季刊，1993年9月。

「孔子的理想人格與中國傳統琴樂的文化底蘊」劉明瀾。中國音樂學季刊1997年第三期

「手揮五弦，心游太玄—古琴藝術與中國道家思想」史弘。中國音樂學季刊，1995年第二期。

「《洞庭秋思》流變考略」成公亮。中國音樂學季刊，1996年第二期。