

研究論文

莊臻鳳〈蝶庵琴聲十六法〉對徐 鉉〈谿山琴況〉之承襲與轉化

李美燕

國立屏東大學中國語文學系教授
melee@mail.nptu.edu.tw

摘要

明末清初以來的古琴曲譜中保留有兩篇重要的音樂美學著作，一是徐鉉的〈谿山琴況〉（收錄於《大還閣琴譜》），乃中國古琴音樂美學的顛峰之作，其以二十四況論述彈琴的演奏技巧及美感意境論，通篇是儒、道、佛思想調和的作品，體現著琴以載道的教化精神。二是莊臻鳳的〈蝶庵琴聲十六法〉（收錄於《琴學心聲諧譜》），這兩篇論著皆是以「一字評」的方式作為品評琴樂之美的範疇，同為中國古琴音樂美學的並蒂之作。然而，〈蝶庵琴聲十六法〉的內容有不少篇幅與〈谿山琴況〉雷同，兩者之說究竟孰前孰後？因此，關於〈蝶庵琴聲十六法〉的作者與版本的考異也就成為一個值得探討的問題。前人或以為〈蝶庵琴聲十六法〉的作者是元末明初的冷謙，或以為是清初的莊臻鳳，頗有爭議，故本文先釐清其中的疑義，再看〈蝶庵琴聲十六法〉除了對〈谿山琴況〉有所承襲外，其不同於〈谿山琴況〉的觀點為何？由此來給予〈蝶庵琴聲十六法〉在琴學

中的定位。

關鍵詞：古琴、冷謙、徐鉉、莊臻鳳、蝶庵琴聲十六法、谿山琴況

收稿日期：2022.03.24；通過日期：2022.06.22

一、前言

在中國琴論中，以一個字作為審美品評的說法，在宋代時已有記載，可見於宋朝之崔遵度有「『清』『麗』而『靜』，『和』『潤』而『遠』」，¹劉籍於〈琴議篇〉亦有「『美』而不豔，『哀』而不傷，『質』而能文，『辨』而不詐」之說。²爾後，明代之蔣克謙輯《琴書大全·琴制》提出「琴有九德」，即奇、古、透、靜、潤、圓、清、勻、芳，所謂的「琴之九德」，主要是就著古琴的材質與音色而說，九德之首為「奇」，即「輕、鬆、脆、滑」之謂，「古」則是古琴本身兼具「淳澹聲」與「金石韻」……等。³然而，誠如蔡仲德指出，「這些琴論有的僅提出幾個字而沒有闡述或語焉不詳，有的則或有零星見解而不成系統，或囿於經驗而未上升為理論」。⁴

一直到明末清初徐鉉的〈谿山琴況〉（以下簡稱〈琴況〉，收錄於《大還閣琴譜》），才提出「二十四琴況」，⁵以 24 個字眼——和、靜、清、遠、古、恬、淡、逸、雅、麗、亮、采、潔、潤、圓、堅、宏、細、溜、健、輕、重、遲、速——來表述古琴美學的多元面向，成為古琴音樂美學史上的巔峰之作。無獨有偶者，

¹ 參閱[宋]晁載之，《續談助》，《百部叢書集成》七十六《十萬卷樓叢書》，3卷，頁11。「崔遵度……深於琴，嘗著〈琴箋〉……范仲淹嘗問『琴道』於遵度，對曰：『清麗而靜，和潤而遠，琴盡是矣。』」

² 參閱[宋]田紫芝撰，[明]楊掄輯，《太古遺音》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》，第1冊，頁29。

³ 參閱[明]蔣克謙，《琴書大全》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》，第5冊，頁96。

⁴ 參閱蔡仲德，《中國音樂美學史》，頁761。

⁵ 參閱[明]徐鉉，《大還閣琴譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》，第10冊，頁3。〈據本提要〉：「徐上瀛，號青山，明亡後改名鉉，號石泛山人。萬曆間，在其家鄉婁東從名琴家陳星源學琴，得其〈瀟湘水雲〉等曲。後與虞山派嚴澂、施碯等人相交往，採擷英華，熔於一爐，終於成為獨步明末虞山琴壇的著名琴家。」

〈蝶庵琴聲十六法〉（以下簡稱〈十六法〉），收錄於《琴學心聲諧譜》）與〈琴況〉在內容與形式上有頗多雷同之處，然而二者究竟孰先孰後，彼此之間的雷同處應該如何解釋？⁶ 本文先從〈十六法〉的作者與版本考辨入手，再將〈十六法〉與〈琴況〉做比較，看前者對古琴演奏美學與風格意境論的觀點是如何承襲後者而來，又有何轉化的新觀點。

二、〈十六法〉的作者考辨

〈十六法〉的作者究竟為何人？前人有二說，一是元末明初的冷謙，其文收錄於《蕉窗九錄·琴錄》的「附錄」，二是清初的莊臻鳳，其文收錄於《琴學心聲諧譜》。本文先就前人的說法加以辨析如下：

（一）冷仙（謙）之說

1. 肯定作者為冷仙（謙）之說

前人認為〈十六法〉的作者是元末明初的冷謙，所據的理由是明代項元汴的《蕉窗九錄》⁷ 中的「琴錄」載有〈冷仙琴聲十六法〉，此乃是〈十六法〉最早的記載，而在「冷仙」之名下載有「冷仙，名謙，字啟敬，明洪武時為協律郎」，⁸ 故世人多以為冷仙即是冷謙。然而，冷謙又是何許人？《明史·樂志》記載：

⁶ 參閱《中國音樂美學史》，頁 762。「〈十六法〉與〈琴況〉之間有的條目名稱相同，有的條目名異而實同，各條釋文更有大量相同相似之處，顯然有一個孰前孰後，孰為原本孰為竄改、抄襲的問題。」

⁷ 參閱[明]項元汴，《蕉窗九錄》，[清]曹溶輯，陶越增訂，《學海類編》，46。《蕉窗九錄》中的「九錄」包括紙錄、墨錄、筆錄、硯錄、帖錄、書錄、畫錄、琴錄、香錄。

⁸ 參閱《蕉窗九錄》，頁 64。

……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。取石靈壁以製磬，採桐梓湖州以製琴瑟。乃考正四廟雅樂，命謙較定音律及編鐘、編磬等器，遂定樂舞之制。⁹

從《明史·樂志》的記載可知，冷謙知音律、善鼓瑟，官職為協律郎，其職務乃在於考定樂章聲譜，供樂生練習，同時，他也能考校四廟（高祖、曾祖、祖父、父四代之祖廟）¹⁰雅樂，能校定音律及樂器如編鐘、編磬之類，甚至能制定樂舞之形制，但並未提及冷謙善彈琴，更遑論寫作〈十六法〉，而從明代項元汴《蕉窗九錄》的內容來看，這部散論彙編的作品，材料駁雜，體例與來源皆不一，並無系統的理論貫穿其中，因此，其中所附的這一篇〈冷仙琴聲十六法〉究竟作者是誰，作品是來自何處？單憑「冷仙琴聲十六法」一語作為論據，可能證據不足。然而，今人如許健的《琴史新編》等皆以冷謙為〈十六法〉之作者，恐皆有欠詳盡考察。¹¹

2. 否定作者為冷仙（謙）之說

今人查阜西對於〈十六法〉的作者也曾提出相關的論述，分別見於收錄於《查阜西琴學文萃》之〈〈琴聲十六法〉汪勣〉、〈《蕉窗九錄》是偽書〉、〈是〈十六法〉剽竊〈二十四況〉〉等三篇文章。在〈〈琴聲十六法〉汪勣〉一文中，查氏

⁹ 參閱[清]張廷玉等撰，《明史》，頁1500。

¹⁰ 參閱[漢]鄭玄注，[唐]孔穎達疏，《禮記注疏》，《十三經注疏》，頁592。《禮記·喪服小記》：「王者禘其祖之所自出，以其祖配之，而立四廟。」鄭玄注：「高祖以下，與始祖而五。」孔穎達疏：「而立四廟者，既有配天始祖之廟，而更立高祖以下四廟，與始祖而五也。」

¹¹ 參閱許健，《琴史新編》，頁243。許健指出，「冷謙，……善鼓琴……著有《太古遺音》一書……明代項元汴的《蕉窗九錄》中載有他的〈冷仙琴聲十六法〉」；李亞萍，〈明代〈琴聲十六法〉對演奏中國鋼琴作品的啟示〉，《音樂創作》，6期，頁131；寧鵬東，〈琴韻互通美樂流溢——論冷謙〈琴聲十六法〉之古琴演奏美學對鋼琴演奏的啟示〉，《黃河之聲》，3期，頁80。以上論著皆以冷謙為〈琴聲十六法〉的作者。

提出一個有趣的問題：「清代琴譜多錄〈琴況〉，惟《五知齋》徐越千獨錄〈琴聲十六法〉，未舉所由」，¹²也舉出《檀几叢書》及吳光清所撰美國國會圖書館的樂書提要，皆未說明其觀點來自何處，「僅周慶雲《琴史續》引自錢塘縣志」。¹³此外，查氏還列出近代琴人汪孟舒曾就《五知齋琴譜》與《蕉窗九錄》比對其異，從汪孟舒比對的結果來看，除了少數字句略有出入外，餘無明顯的差異。

而查氏在〈《蕉窗九錄》是偽書〉一文中還發現「《五知齋》『徐法』引有嚴天池語……僅嚴天池易別號道澈」，故由此斷定「《蕉窗九錄》是書商偽作」，而認為美國國會圖書館《東方樂書提要》、《檀几叢書》，甚至是荷蘭高羅佩（Robert Hans van Gulik）《琴道》等「以全文皆冷仙，皆笑柄矣」。然而，〈十六法〉既非冷仙（謙）所作，是否為莊臻鳳所作？查氏自己的看法卻是「〈琴聲十六法〉出冷仙，文出蝶庵耳」。¹⁴可見，查氏採用折衷的說法，保留了冷仙與莊臻鳳兩者的可能性。另外，查氏雖於〈是〈十六法〉剽竊〈二十四況〉〉一文中指出「十六字出冷謙，莊氏疏文則多出徐猷耳」，¹⁵但卻未能給出具體的理由，不知所據為何。

（二）莊臻鳳之說

1. 肯定作者為莊臻鳳之說

蔡仲德在《中國音樂美學史》中認為，「情況可能是〈蝶庵琴聲十六法〉問世後，書賈將『蝶庵』二字易為『冷仙』，偽托於冷謙名下」。¹⁶如果根據查阜西與蔡仲德的說法來看，〈十六法〉出現在〈琴況〉之後，一個有力的證據即是

¹² 參閱黃旭東、伊鴻書、程源敏、查克承編，《查阜西琴學文萃》，頁 24。

¹³ 參閱《查阜西琴學文萃》，頁 24。

¹⁴ 參閱《查阜西琴學文萃》，頁 133。

¹⁵ 參閱《查阜西琴學文萃》，頁 134。

¹⁶ 參閱《中國音樂美學史》，頁 762。

〈十六法〉中有明末虞山派琴家嚴澂（別號道澈）的詩：「『幾回拈出陽春調，月滿西樓下指遲』其於徐意大有得也」之語，¹⁷足以證明〈十六法〉不可能產生於明末以前，由此也可以反證《蕉窗九錄》中所收錄的〈冷仙琴聲十六法〉的確有可能是取自〈蝶庵琴聲十六法〉所作。

而本文將〈蝶庵琴聲十六法〉與〈冷仙琴聲十六法〉逐字逐句地比對後發現，除了極少數字句略有差異外，內容幾乎是一致。兩者之間較為明顯的差異是在「脆」法中的最後一句有一字之差——「然後識滯氣之在弦，『不』為知音厭聽」（〈蝶庵琴聲十六法〉）¹⁸與「然後識滯氣之在弦，『當』為知音厭聽耳」（〈冷仙琴聲十六法〉），¹⁹兩者的意思完全相反。因此，從前人的觀點來看，持作者為元末明初的冷謙之說者，論據皆不足，而肯定作者為清初莊臻鳳之說者則較具說服力。

莊臻鳳（約 1620-1670 年後），字蝶庵，三山（金陵）人，是清代一位著名的文人與琴家，其所撰之《琴學心聲諧譜》收錄多首琴歌、琴樂與琴學理論的作品，是瞭解清代早期的琴樂與文學（如詩與琴歌等）及古琴文化的重要材料。在《琴學心聲諧譜》中收錄〈蝶庵琴聲十六法〉一文，見諸《琴學心聲諧譜》一書中袁一相為序所提「其所製十六則」、「蝶庵之為十六則」。²⁰

又〈十六法〉文末有（清）俞廷垣（初名俞之琰，乾隆 34 年進士）的題跋：「昌黎〈聽琴詩〉妙極形容，而歐陽永叔以為似琵琶詩，殆未深究夫指法之變也。讀蝶庵十六則，則方處士肉音正自不凡，何煩撾鼓哉？」²¹而在《琴學心聲諧譜》

¹⁷ 參閱《中國音樂美學史》，頁 762。

¹⁸ 參閱[清]莊臻鳳，《琴學心聲諧譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》，第 12 冊，頁 59。以下凡出自〈蝶庵琴聲十六法〉之引文，皆於引文後括弧註記（〈十六法〉，頁碼），不再另注。

¹⁹ 參閱《蕉窗九錄》，頁 65。

²⁰ 參閱《琴學心聲諧譜》，頁 3-4。

²¹ 參閱《琴學心聲諧譜》，頁 62。

附錄「聽琴詩目」中也有虞山陳帆〈題蝶庵琴音十六法〉，²²甬水錢肅圖（退山，1617-1692）的〈奉贈蝶庵琴音十六法并序〉，錢氏在〈十六法〉的名目之下，以「聲何名為」為題，又以文學性的描述語境來形容此法的意義，如：「聲何名為『輕』，秋水澄盈盈，孤舟漾前浦，柔櫓半江聲」，²³再加上清代程允基的《誠一堂琴談》中有「莊蝶庵十六法」之說，²⁴可見在這些清人的眼裡，認同〈十六法〉是莊臻鳳所作。

三、〈十六法〉之版本考辨

有關〈十六法〉之版本，最早見於明代項元汴之《蕉窗九錄》。《蕉窗九錄》是否為偽書？趙春婷在《明代琴譜集考——兼及明代琴學史》中先從冷仙、項元汴及曹溶三者的交友、地理環境與生平年代可能的關聯說起，然後也根據《四庫全書總目提要》卷一百三十子部四十雜家類存目七的記載，提出「《四庫全書總目提要》（清代永瑤、紀昀等編纂）的編者認為，這本書是書賈假借項元汴與文彭兩位之名而杜撰的偽書」。²⁵

此外，趙氏對查阜西〈蕉窗九錄是偽書〉及蔡仲德〈谿山琴況與前代琴論，兼論琴況與琴聲十六法的關係〉的說法，認為彼等「都因〈琴聲十六法〉最後一法『徐』法後有嚴天池（別號道澈）的詩句而認為《蕉窗九錄》中所錄的〈琴聲十六法〉是偽造的」，²⁶趙氏對彼二人「單從這一點來否定《蕉窗九錄》的真實

²² 參閱《琴學心聲諧譜》，頁 132。

²³ 參閱《琴學心聲諧譜》，頁 153。

²⁴ 參閱[清]程允基，《誠一堂琴譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》，第 13 冊，頁 453。

²⁵ 參閱趙春婷，《明代琴譜集考——兼及明代琴學史》，頁 70。

²⁶ 參閱《明代琴譜集考——兼及明代琴學史》，頁 70。

性」，認為「似乎並不十分合理」。²⁷

換言之，趙氏認為《蕉窗九錄》並非偽書，且為明代項元汴所作，依此來推論項元汴與嚴天池之間的關係。²⁸但其論述也是猜測重於實證。事實上，項元汴在浙江省嘉興，而嚴天池在江蘇省常熟，兩者相距至少 150 公里，以明代的交通與傳播來看，如何能證實趙氏所謂「遠在浙江嘉興的項元汴借嚴氏之詩句注疏〈琴聲十六法〉」²⁹呢？因此，本文以為從上述對〈十六法〉的作者考辨，得知〈十六法〉的作者是清代莊臻鳳所作的可能性較高，這也說明〈琴況〉應該是早於莊臻鳳的〈十六法〉之前。

然而，今人徐樑對〈十六法〉與〈琴況〉孰前孰後的問題，卻提出一個版本先後的問題：「〈琴聲十六法〉有確切刊載時間的最早刊本是康熙三年（1664）的《琴學心聲諧譜》，而〈谿山琴況〉的最早刊本則要遲至康熙十二年（1673）徐上瀛弟子夏溥及川湖總督蔡毓榮刊行的《大還閣琴譜》……」³⁰換句話說，如果《琴學心聲諧譜》收錄的〈十六法〉是最早的版本，而〈十六法〉有不少內容與〈琴況〉雷同，但〈琴況〉的刊載時間卻比〈十六法〉來得晚，又當如何解釋呢？

徐氏在提出這個問題以後，論及明末到清初〈琴況〉有四個不同的文本，但「由於文獻的缺失，我們已然無法知道這些抄本究竟有什麼差異」，³¹因此，徐氏「從徐上瀛創作〈谿山琴況〉到幾十年後正式刊行〈谿山琴況〉之間可能產生文字變化的重要線索」，³²去設想「〈琴聲十六法〉中不同於今本〈谿山琴況〉的文字，很可能正包含著今本〈谿山琴況〉之前的手抄本〈谿山琴況〉的部分面

²⁷ 參閱《明代琴譜集考——兼及明代琴學史》，頁 70。

²⁸ 參閱《明代琴譜集考——兼及明代琴學史》，頁 71。「項氏是嘉興人，而嚴氏乃常熟人，二人雖不在一地，但兩地都是當時書香之地，相互的詩歌文學交流自不在少數。」

²⁹ 參閱《明代琴譜集考——兼及明代琴學史》，頁 71。

³⁰ 參閱徐樑、陳忱譯註，《谿山琴況 琴聲十六法》，頁 144-145。

³¹ 參閱《谿山琴況 琴聲十六法》，頁 145。

³² 參閱《谿山琴況 琴聲十六法》，頁 147。

貌」。³³ 徐氏的說法雖然不無可能，但也多是推測而缺少證據。

事實上，依據《大還閣琴譜》陸符序：「（甲申十月）僧寮客舫，邀徐君日出所藏譜訂之，冠以琴況，勒成一書」，³⁴ 可知，此琴譜大約在甲申（1644）10月以前定稿。爾後，在徐洪晚年，由彭士聖為他印製一個刊本，直到康熙 12 年（1673）癸丑，徐洪的古琴弟子夏溥又將其珍藏十餘年的手稿本請蔡毓榮付梓問世。換句話說，〈琴況〉從定稿到康熙刊本的印行，期間有將近 30 年。³⁵ 因此，即使〈十六法〉比〈琴況〉的刊本來得早，但〈琴況〉的定稿依然在〈十六法〉之前。

此外，依據《琴學心聲諧譜》中莊臻鳳自序來看：

時有白雲先生，自虞山來謁先大人，翩翩鶴質，類神僊人，接塵之餘，出所珍調攝元秘，皆黃庭內景，而橘井丹泉，勿足論也。復以琴劍相鳴……而先生復為余治疾，疾愈而形全矣。迨今七絃所奏，百草所施，皆出於白雲篇也。至於高山流水，涉獵頗嫻，繼晤當代諸名家，相攜就正，商定奧理，輕重緩急，三昧同歸，……兼裒諸家法，而折衷之。³⁶

可知，莊臻鳳的琴學師承主要是來自虞山的白雲先生，³⁷ 此位先生精通黃歧

³³ 參閱《谿山琴況 琴聲十六法》，頁 147；又，頁 148，徐氏以「清」、「虛」二法在編排上在「高」之後，指出「〈琴聲十六法〉中必然保留了〈谿山琴況〉的早期樣貌」。

³⁴ 參閱《大還閣琴譜》，頁 312。

³⁵ 參閱朱晞編著，《古音正宗：虞山派古琴藝術館》，頁 105。「《青山琴譜》自寫定到印出前後有 29 年之久。康熙十二年（1673），夏溥才把曲譜連同〈萬峰閣指法閱箋〉、〈谿山琴況〉一起交予大司馬蔡毓榮付梓問世，全篇冠以《大還閣琴譜》」。

³⁶ 參閱《琴學心聲諧譜》，頁 13。

³⁷ 目前文獻史料中尚未見有關白雲先生的其他記載，僅見今人推測「大約與嚴天池、徐青山同時」。參閱《古音正宗：虞山派古琴藝術館》，頁 89。

之術，故以「黃庭內景」、「橘井丹泉」稱頌其醫德與醫術，而且白雲先生擅琴、劍，而莊臻鳳即隨白雲先生習醫與學琴，爾後，「繼晤當代諸名家，相攜就正」。然而，目前僅知莊臻鳳真正的琴學師承是虞山派的白雲先生，至於其他的「當代諸名家」雖未知何許人，但根據《琴學心聲諧譜》中收錄的《聽琴詩》，包括賦、辭、古詩（四、五、七言）、律詩（五、七言）、排律（五、七言）、絕句（五、六、七言）、詩餘、樂府等近 170 位琴友的作品來看，可見其與琴友們之間的往來交遊廣闊，且其琴藝頗受琴友們的肯定。³⁸ 舉例如下：

手持黃庭內景經，口飲西山葛洪井……吁嗟莊生再來身，能盡雅聲為至人。（孫至「七言古風」）³⁹

……一彈遂空天下操，叔夜之後無餘人……。（陳恭「七言古風」）⁴⁰

莊生時時共我遊，丹爐秘室招浮丘，吸引靈泉招大藥，養成玉液邈清修。（張初煒「七言琴歌」）⁴¹

世人之琴琴在指，有時指歇琴聲死；蝶庵之琴琴在心，未彈聲已盈我耳。（馮羽「七言律詩」）⁴²

從這些琴友們對莊臻鳳的說法來看，莊臻鳳應該是熟諳中醫藥理，對道教養生之學亦頗有研究，至於其琴藝在當時的琴友們的心中則是評價頗高。莊臻鳳曾自謂

³⁸ 參閱馬天源，《清初莊臻鳳及其《琴學心聲諧譜》研究》，頁 3。「其中不乏清初著名琴人，如韓鼎、汪紫瀾、劉體仁等；也有在朝為官人士，如楊璈等；亦有隱士，如句方山人；書畫家呂潛、曹有光等；更有大量當時有名的文人墨客，如施閏章、余懷、王士祿、徐士俊，詩詞家宋琬、孫默、陳之問、陸嘉淑、吳之振、程涑等有名之士。」

³⁹ 參閱《琴學心聲諧譜》，頁 131。

⁴⁰ 參閱《琴學心聲諧譜》，頁 133。

⁴¹ 參閱《琴學心聲諧譜》，頁 136。

⁴² 參閱《琴學心聲諧譜》，頁 148。

「兼裒諸家法而折衷之」，可見其琴學理念是來自諸家之說兼容並蓄的結果。然而，令人費解者是，在文獻史料上對於莊臻鳳與徐鉉之間是否有交遊並無記載，所以，莊臻鳳是在什麼時間與機緣下能看到徐鉉的〈琴況〉呢？他是參考徐鉉未定稿的手稿，或者是改定後的手稿而據以改易，至今全無史料可考。

審言之，如果莊臻鳳抄襲徐鉉之文，必然是先看到〈琴況〉之文本，然而，徐鉉大約生於明萬曆 10 年（1582），卒於清康熙元年（1662），而莊臻鳳的生卒年大約於 1620-1670 年之後，⁴³ 倘若〈琴況〉大約在甲申（1644）10 月以前定稿，莊臻鳳其時年約 24 歲，直到 44 歲，才在康熙 3 年（1664）的《琴學心聲諧譜》中刊印〈十六法〉一文。

但今人歐陽霄在〈〈谿山琴況〉成書背景新考〉一文中，考察〈琴況〉的成書時間卻又更早一些，其認為「〈琴況〉成書在 1639 年秋季到 1640 年立夏之間」，⁴⁴ 假設此說可能的話，〈琴況〉成書時，莊臻鳳年約 20 歲左右，但目前除了莊氏的琴學師承來自虞山的白雲先生外，所有的文獻史料都無法證明莊氏和徐鉉之間有往來的事實。按此，只有來自虞山的白雲先生有可能是讓莊氏得知〈琴況〉的關鍵人士，但目前有關白雲先生的資料仍無法查考。事實上，〈十六法〉與〈琴況〉的出版，前後相隔九年，而〈琴況〉在康熙 12 年（1673）徐鉉弟子夏溥及川湖總督蔡毓榮刊行之前，已經在夏溥的手上保存十餘年。換言之，如果莊氏是在〈琴況〉幾經易稿的過程中對其有所抄襲，其所見者也不是最後定稿的〈琴況〉刊本。

⁴³ 參閱《清初莊臻鳳及其《琴學心聲諧譜》研究》，頁 1，「生卒年不詳。但據莊臻鳳作康熙甲辰（1664）〈琴學心聲跋〉中自敘：『研究古琴三十餘載』可推測，他大約生於明萬曆二十八年（1620），而《琴學心聲諧譜》中出現最晚的時間信息，為琴曲〈梧葉舞秋風〉序文寫作時間——康熙庚戌中秋（1670 年）。莊臻鳳應至少卒于此年之後。故而其一生大概的活動時間是 1620-1670 後。」

⁴⁴ 參閱歐陽霄，〈〈谿山琴況〉成書背景新考〉，《貴州社會科學》，12 期，頁 96。

四、〈十六法〉與〈琴況〉之比較

〈十六法〉與〈琴況〉之間是否有承襲關係？前人的觀點如徐樸曾提出「從兩書的內容來看，其間存在著明顯的因襲關係，文字重合度極高」。⁴⁵ 王紅梅在〈〈谿山琴況〉與〈琴聲十六法〉的比較研究〉一文中則指出，「兩篇重要的理論文獻，雖然存在著某些相似相類的因素，但就其主旨而言，還是有其質的不同」。⁴⁶ 簡言之，王氏指出二者之同乃在於：

二者都對古琴音樂表演美學的基礎理論問題——演奏技法方面，像如何在琴上按弦運指、勾剔抹挑等等，提出了具體要求。而且二者都採取了託事於物的比喻手法，即以與自然景物之感受，對演奏的具體要求進行了形象的描述。⁴⁷

兩者之異則在於「它沒有像〈琴況〉那樣，旗幟鮮明地強調古琴音樂的教化作用和功利性特徵，也沒有鮮明地體現出崇雅斥鄭的理論主張」。⁴⁸ 但王氏此文僅有兩頁，其說法僅就表面粗略地做比較，並未詳盡論述兩者之異同。

此外，蔡仲德在《中國音樂美學史》中舉證六處來證明〈十六法〉「抄襲與竄改的痕跡，可謂比比皆是」。⁴⁹ 然而，值得思考者是，即使〈十六法〉明顯承襲〈琴況〉，二者的文字相似度極高，但〈十六法〉中是否有〈琴況〉未見的內容，

⁴⁵ 參閱《谿山琴況 琴聲十六法》，頁 143。

⁴⁶ 參閱王紅梅，〈〈谿山琴況〉與〈琴聲十六法〉的比較研究〉，《南京藝術學院學報（音樂與表演版）》，2 期，頁 45。

⁴⁷ 參閱〈〈谿山琴況〉與〈琴聲十六法〉的比較研究〉，頁 45。

⁴⁸ 參閱〈〈谿山琴況〉與〈琴聲十六法〉的比較研究〉，頁 46。

⁴⁹ 參閱《中國音樂美學史》，頁 762-764。

而有別出心裁之處？本文將二者的內容逐一比對後，說明如下：

1. 「輕」法與「輕」況

〈十六法〉中的「輕」法幾乎都是取自〈琴況〉的「輕」況，除了極少數的幾個字有異動（異動之後的意思並無差別）。不同者是，「輕」況中「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」（〈琴況〉，頁329），⁵⁰並未為「輕」法所取。至於文中有謂「蓋音之輕處最難」（〈十六法〉，頁59），是全文中僅見最難表現的音色之說，有可能是其將「輕」法擺在第一位之故。⁵¹然其所謂的「輕」與徐鉉的說法一致，皆是以「不輕不重」、互相損益的「中和之音」為原則（〈十六法〉，頁59）。

2. 「鬆」法與「圓」況

〈十六法〉中的「鬆」法其實就是來自〈琴況〉的「圓」況，在兩段文字比對後，可以發現「圓」況一開頭有謂「五音活潑之趣，半在吟猱」（〈琴況〉，頁326），然此句並未為「鬆」法所取，而其他的內容則是大同小異。值得注意的是，「鬆」法將「圓」況中的「圓滿」、「圓」、「圓音」以「鬆」、「鬆處」、「鬆活」來取代。大體上說來，「鬆」法與「圓」況的意義並沒有差別，二者都是從左手的吟、猱取音來說。但莊臻鳳直指「鬆」字來點示出「圓」況的要訣，確是正中要害的說明，事實上，凡能體認古琴之吟、猱指法之妙者皆知，左手的按音（吟、

⁵⁰ 以下凡出自《大還閣琴譜·谿山琴況》之引文，皆於引文後括弧註記（〈琴況〉，頁碼），不再另注。

⁵¹ 參閱張盈馨，〈以〈琴聲十六法〉〈谿山琴況〉及〈鼓琴八則〉三篇古琴文獻論明清古琴家對「旋律」概念之看法〉，耿慧玲、鄭煒明、段炳昌、王衛東、劉振維等編，《琴學薈萃——第五屆古琴國際學術研討會論文集》，頁211，張氏將「輕」法定義為「彈琴聲技法之總則」。又，頁218，張氏以為「『一曰輕』顯然是徐上瀛參考了《琴聲十六法》一文。差異在於《琴聲十六法》以為『輕』乃琴聲『法』之總則，而徐上瀛則以為『輕』是作為『趣調』的一種呈顯」。然而，張氏並未就〈十六法〉與〈琴況〉究竟孰先孰後做一番考證，也未說明何以將「輕」法定義為「彈琴聲技法之總則」，至於徐上瀛〈琴況〉中的「輕」況不只是一種「趣調」而已，其發乎幽情，歸乎玄理，最終達致自然的境界，也都是〈十六法〉的「輕」法所未及之處。

猱、綽、注）能巧妙地變化出強弱緩急的音色，關鍵即在於「鬆」字訣。所謂的「鬆」，不只是手腕及手指要放鬆，整個手臂要放鬆，甚至整個身體的氣息也要放鬆。

審言之，以「吟」、「猱」的指法為例，「吟」是當右手撥弦時，左手在同一根弦上按弦取音，在指所按之位，往來動搖，使彈琴者的情思自然流洩；而「猱」與吟取音的方式一樣，只是動搖的幅度較大，動作較急，藉由喻動的共鳴之聲，形成不同的音色變化。這也就是所謂的「取音宛轉則『情』聯，鬆活則『意』暢」（〈十六法〉，頁 59）。換言之，「鬆」法乃是琴聲與人之身心相呼應的機竅，唯有透過「鬆」法，才能讓人之情感、意念自然流露，使琴曲婉轉流動，韻味十足。然而，〈琴況〉全文並沒有特別點示出此一彈琴的要訣——「鬆」。

3. 「脆」法與「健」況

〈十六法〉中的「脆」法其實就是來自〈琴況〉的「健」況。莊臻鳳在「脆」法中的第一句話就說「脆者，健也」（〈十六法〉，頁 59），而其也保留〈琴況〉中的理念——「沖和大雅」（〈琴況〉，頁 329；〈十六法〉，頁 59）。在〈琴況〉中，為了避免人們將「健」作為審美的目標，一味地追求而失其中和之道，故先點示出「健」之美以「沖和大雅」為原則。但徐鉉之所以提出「健」況，原本是針對操慢音者似是而非之病——疏慵，故提出導滯之砭——「健」。換言之，所謂操「慢音」，貴在「從容閒雅」，而無疏慵之病，關鍵就在於「健其指」——「右則發清冽之響，左則練活潑之音」（〈琴況〉，頁 329）。然而，〈十六法〉並無點示其之所以提出「脆」法的緣由。

此外，〈十六法〉與〈琴況〉都指出，所謂練指的關鍵乃在於右手（指）。右手（指）的指法如：拇指的擘、托，食指的抹、挑，中指的勾、剔及無名指的打、摘等，入弦以後，必須以指尖搭弦而動，若靠弦而入弦太過，會使音色遲滯而鈍。換句話說，〈十六法〉中的「脆」法旨在追求如何達到琴聲之美的效果。此可以《天聞閣琴譜·流水》（管平湖演奏、許健記譜）中的滾、拂為例，在此曲中，

不論是大滾拂（如：由七弦滾至二弦，再由一弦拂至六弦）或小滾拂（如：由四弦滾至二弦，再由一弦拂至三弦等）的循環反覆的動作，皆須靈活地運用指尖來挑動每一根弦的清脆音色，有如珠落玉盤般圓滾無礙，才能呈現流水聲的律動感，此即〈十六法〉與〈琴況〉中所強調的「指之靈」（〈琴況〉，頁329）（〈十六法〉，頁59）。

但〈十六法〉又補上一段話：「指之靈，自出於健。而指之健，又出於腕，腕中之力既到，則為堅脆」（〈十六法〉，頁59），其中，「指之靈」以「指之健」為基礎，但「指之健」如何可能？乃出自於「腕力」，這一點是〈琴況〉中沒有點出的要訣。事實上，如果沒有靈活的手腕來掌握手指的運作，單憑手指的指力有可能會失之於「其輕如摸，則只得弦上浮音，不耐聽矣」，⁵²也有可能失之於「其重如攬，則成殺伐之音矣」。⁵³誠如今人彭祉卿在〈桐心閣指法析微〉中有一段為「勾」的指法提出的觀點，適可作為〈十六法〉中之「脆」法的補充說明：

古所謂重抵輕出是也，亦必中鋒深入，先肉後甲，以肘腕之力引之，勾後指頭擱在次弦，不必離開。⁵⁴

「重抵輕出」一語原本是出自〈琴況〉中的「重」況，所謂「撫下當求重抵輕出之法，絃上自有高朗純粹之音」（〈琴況〉，頁330），但徐鉉並未進一步說明彈奏的技巧，而〈十六法〉則點示出關鍵在於「腕力」，若參照彭氏在〈桐心閣指法析微〉之說，可知彈琴就有如寫毛筆一般，手指當以中鋒入弦——「以肘腕之力引之」，這段話原本是就右手「勾」的指法而言，但「以肘腕之力引之」則可運用在其他指法上，也是共同的要訣。

⁵² 參閱彭祉卿，〈桐心閣指法析微〉，《今虞琴刊》，頁134。

⁵³ 參閱《今虞琴刊》，頁134。

⁵⁴ 參閱《今虞琴刊》，頁134。

4. 「滑」法與「溜」況

〈十六法〉中的「滑」法其實就是來自〈琴況〉的「溜」況。莊臻鳳在「滑」法中的第一句話就說明「滑者，溜也」（〈十六法〉，頁 59），明白地透露出「滑」法其實是取自〈琴況〉的「溜」況，而〈琴況〉中的「溜」況的第一句話則是說「溜者，滑也」（〈琴況〉，頁 328），但是，莊氏在解讀「滑」法的觀點上顯然與〈琴況〉的重點不同，〈琴況〉中的「溜」況所重視者是，當左手按弦虛浮柔懦，或重滯阻礙，都不利於滑，必須讓指節練至堅實靈活，靠著筋力的運使，才能使吟、猱、綽、注的音色呈現其妙。

然而，〈十六法〉的「滑」法卻提出與〈琴況〉的「溜」況不一樣的重點，此即「滑」與「澀」相反相成的說法，⁵⁵而且莊氏還指出「音當欲澀，而指當欲滑」，將「音」和「指」的要求重點分別對應著「澀」與「滑」，並進而解讀何以音當「澀」的緣故，乃是因為音要緩緩出之，貴乎有所「留」。換句話說，〈十六法〉除了重視「滑」以外，也強調應該細細拈出每一個音的情思與韻味。由此可知，莊氏吸收〈琴況〉的說法，同時也提出其補充的意見。然而，究竟何謂「澀」？又何謂「留」呢？莊氏顯然並沒有給予一個明確的定義，只以「若流泉之嗚咽，時滴滴不已」（〈十六法〉，頁 59）來比喻「澀」的意味。

事實上，參見明代張岱（1597-1684）《陶庵夢憶·紹興琴派》一文中，有謂「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」，⁵⁶可知在明代的琴樂審美觀中就已經有以「澀」治油腔的觀念。而「澀」之一字作為中國藝術美學的觀念之一，原本是來自書法創作，⁵⁷審言之，即是書

⁵⁵ 參閱《谿山琴況 琴聲十六法》，頁 157。在「滑」的題解中指出，「這是〈谿山琴況〉中所沒有論及之處。『有澀不可無滑，有滑不可無留』為全文之妙筆，指出左手走手過程中澀與滑的不同運指方式，既矛盾又統一。本篇亦屬於十六法中描述精彩有新意的一例」。

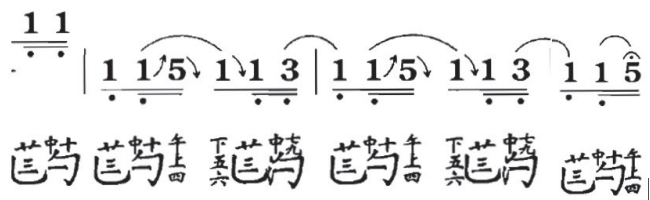
⁵⁶ 參閱《陶庵夢憶·西湖夢尋》。[明]張岱撰、馬興榮點校。收於《元明史料筆記叢刊》，頁 26。

⁵⁷ 參閱杜慶英，〈詞論與書論：文藝史視野下晚近詞學尚「澀」之風探蠡〉，《求是學刊》，第 6 期，頁 134。「漢魏時期書法創作有『澀』之一境，要求筆力遒勁，逆勢而為，使書法線條呈現出厚重質感的書寫效果，『澀』能治滑，並以遲澀飛動為高境」。

法中的「顫筆而行」，亦即「在運筆過程中，為追求書法線條的遒勁，避免浮滑而採取微顫動作，如此才能形成『澀勢』」⁵⁸，而「書法尚『澀筆』與『澀勢』的重要意義在於戒滑防俗」。⁵⁹至於在古琴彈奏的技巧中，「澀」與「滑」的表現主要見於左手的滑音（如：「綽注」、「進復」、「上下」……等指法），為了避免因熟練而落入油滑，則需以「澀」法止之。

然而，如此的理念如何落實在琴樂彈奏上使「澀」與「滑」並濟，相輔相成，產生琴韻之美呢？以《天聞閣琴譜·流水》（管平湖演奏、許健記譜）一曲為例，在第六段的前半部結束時，透過右手食指挑三弦，左手中指勾十徽應合「打圓」，接著，左手中指在第一弦從低音域向高音域迅速滑動，一路「澀上」至四徽，表現流水的動態（見譜例 1）。不一定是一瞬即逝地滑過，亦可緩緩曲折地滑行，有如書法中的「顫筆而行」，就是所謂的「澀」，亦即在滑中有頓挫之處，產生「留」的意味。⁶⁰

【譜例 1】取自《天聞閣琴譜·流水》（管平湖演奏、許健記譜）第六段⁶¹



參閱蔡文宗，《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，頁 41-42。蔡氏認為「彈琴的指法與書法的用筆一樣講究『澀』、『滑』（或說『溜』）」（頁 41），又「『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」（頁 42）。

⁵⁸ 參閱杜慶英，〈詞論與書論：文藝史視野下晚近詞學尚『澀』之風探蠡〉，頁 135。

⁵⁹ 參閱杜慶英，〈詞論與書論：文藝史視野下晚近詞學尚『澀』之風探蠡〉，頁 136。

⁶⁰ 此說乃筆者根據呂培原老師傳授古琴曲〈流水〉時所獲得的體會，不敢掠美，特此致謝。

⁶¹ 參閱李祥霆、龔一執行主編，《古琴曲集》（第二冊），頁 43。

審言之，所謂的「滑」，不只是一個動作而已，而是在「滑」的過程中產生一條旋律線，這條旋律線除了可以讓每一個音與彈琴者的情思相呼應，同時也可以表現出人的身心氣息的曲折動勢，而有不同的音色之美與多層次的韻味變化。

5. 「高」法

〈十六法〉中的「高」法並未見於〈琴況〉，而在「高」法中提出「高與古似，而實與高異。古以韻發，高以調裁」（〈十六法〉，頁60），雖然〈琴況〉中有「古」況，但〈十六法〉中的「高」法與〈琴況〉中的「古」況並無關聯，反而是與〈琴況〉中的「遠」況有謂「遠與遲似，而實與遲異。遲以氣用，遠以神行」（〈琴況〉，頁320）句型相似。然而，〈十六法〉中的「高」法卻並非來自〈琴況〉的「遠」況，二者的內容並不相同。⁶²

此外，在「高」法中提出「古以『韻』發」的說法卻頗值得注意。「韻」在〈琴況〉中散見於「和」況、「澹」況、「逸」況、「麗」況、「圓」況，大略包括以下三個重點：曲韻、韻士與音韻。〈十六法〉中的「韻」則見於「鬆」法、「幽」法、「高」法與「和」法，如與〈琴況〉中提及韻的說法相比對，〈十六法〉中的「鬆」法與〈琴況〉中的「圓」況觀點一致，皆主「其趣如水之興瀾，其體如珠之走盤，其聲如哦咏之有『韻』」（〈琴況〉，頁326；〈十六法〉，頁59）；而〈琴況〉中「澹」況有「舍艷而相遇於澹者，世之高人『韻』士也」（〈琴況〉，頁321），〈十六法〉中的「幽」法有「高雅之士動操便有幽韻」（〈十六法〉，頁60），「韻士」與「高雅之士」的意義一致；又，〈十六法〉中的「和」法有「音有律，或在徽，或不在徽，具有分數以位其音，要使婉婉成吟，絲絲叶『韻』」（〈十六法〉，頁61），而〈琴況〉中的「和」況有「究心於此者，細辨其吟猱以協之，綽注以適之，

⁶² 參閱《谿山琴況 琴聲十六法》，頁147。徐氏提出二者是「單字替換，連句式都完全沒有任何調整」；又，頁148，徐氏提出「按，〈琴聲十六法〉中的『高』對應於〈谿山琴況〉中的『遠』」。筆者的觀點則是除了一開始的句型相似外，內容其實並不相同。

輕重緩急以節之，務令宛轉成『韻』」（〈琴況〉，頁317）。換言之，二者在表述的方式雖有不同，但意義上卻一致。然，〈十六法〉中唯獨「高」法提出「古以韻發」，此說則為〈琴況〉所未見。

6. 「潔」法與「潔」況

〈十六法〉中的「潔」法其實就是來自〈琴況〉的「潔」況。莊臻鳳在「潔」法中的第一句話就說明「欲修妙音者，必先修妙指」（〈十六法〉，頁60），這個說法其實就是來自〈琴況〉的「潔」況一開始所引《貝經》的「妙指」、「妙音」之說——《貝經》云：「若無妙指，不能發妙音」（〈琴況〉，頁325）。同時，〈十六法〉也與〈琴況〉一樣，談及「修指之道」，然〈十六法〉跳過〈琴況〉所謂「修指之道繇於嚴淨，而後進於玄微……以清虛為體，素質為用」（〈琴況〉，頁325）此一身心修養工夫的要領，取〈琴況〉的技術層面來說——「從有而無，因多而寡，一塵不染，一垢弗縑，止於至潔之地」（〈琴況〉，頁325）；〈十六法〉，頁60），⁶³僅在字句上略做調整。事實上，在〈琴況〉中的這段話指出修指之道——「嚴淨」之旨，但這方面卻未為〈十六法〉所取，〈十六法〉所取者乃在於「妙指」與「妙音」之間的關聯。

7. 「清」法與「清」況

〈十六法〉中的「清」法其實就是來自〈琴況〉的「清」況，。顯而易見地，〈琴況〉謂「地不僻則不清，琴不實則不清，弦不潔則不清，心不靜則不清，氣不肅則不清」（〈琴況〉，頁319），而〈十六法〉則反過來說，「地僻則清，心靜則清，氣肅則清，琴實則清，弦潔則清」（〈十六法〉，頁60），這裡，值得深思想是，〈琴況〉是用否定的句法來指出何者為「不清」，〈十六法〉則是用肯定的句法來說明何者為「清」，而且〈十六法〉還指出「必使群清咸集，而後可求之指上」（〈十六法〉，頁60）。

⁶³ 〈琴況〉原文為「一滓弗留」，〈十六法〉則寫為「一垢弗縑」。

換句話說，〈十六法〉認為「地僻」、「心靜」、「氣肅」、「琴實」、「弦潔」是指下之「清」的必要條件，但〈琴況〉的說法卻是認為在諸「清」之中，「指上之清」尤為重要。而〈琴況〉接下來即在說明何謂「指上之清」，「指上之清」又如何產生所謂的「清音」、「清調」，其關鍵乃在於「指求其勁，按求其實，則清音始出」（〈琴況〉，頁319），意即右手的散音當求其勁道勻稱，左手的按音當紮實自如，再加上「欲得其清調者，必以貞靜宏遠為度，然後按以氣候，從容宛轉」（〈琴況〉，頁319）。亦即，人當先涵養自我，而有「貞靜宏遠」的氣度，然後才能結合撫琴按弦的氣候，從容宛轉地流露出「清音」、「清調」之美。

然而，在〈十六法〉的取捨中卻只取「地僻則清，心靜則清，氣肅則清，琴實則清，弦潔則清」（〈十六法〉，頁60），認為「群清咸集」是「求之指上」的大前提，而完全割捨掉〈琴況〉對「指上之清」的深度解讀與描述。

8. 「虛」法與「靜」況

〈十六法〉中的「虛」法其實就是來自〈琴況〉的「靜」況。顯而易見地，〈十六法〉不是將〈琴況〉中的「靜」字刪除，就是改「靜」為「虛」，而其中值得注意者是，〈十六法〉與〈琴況〉都談及「審音之道」，但〈十六法〉將〈琴況〉的「聲厲則知指躁，聲麤則知指濁，聲希則知指靜」（〈琴況〉，頁318）改為「聲厲則知躁，聲粗則知濁，聲靜則知虛」（〈十六法〉，頁60），何以〈十六法〉要將〈琴況〉的「指」字刪除？又何以要將〈琴況〉的「聲希則知指靜」改為「聲靜則知虛」呢？〈琴況〉中之「聲希則知指靜」，由「聲希」可知指上之靜，其實是來自〈琴況〉後文所謂「靜由中出，聲自心生」；反之，「苟心有雜擾，手有物撓」（〈琴況〉，頁318），心中有躁競之念的雜擾，手指也會有如為外物所撓，而無法平靜自如地彈琴。

然而，〈十六法〉改為「聲厲則知躁，聲粗則知濁，聲靜則知虛」，「知躁」、「知濁」、「知虛」的主詞是聽琴者，而動詞「知」之後的受詞則是彈

琴者，聽琴者從彈琴者之指下之聲即可知其內心之躁靜、輕濁與虛實。此處，〈十六法〉對於〈琴況〉中某些字詞的增刪改動，反而是讓〈琴況〉中較深奧難懂的內容更能符合一般人可以理解的邏輯。而在「下指功夫」方面，〈十六法〉取〈琴況〉之「調氣」之說，但卻將「練指」改為「淘洗」，將「調氣則『神』自靜」（〈琴況〉，頁318）改為「調氣則『心』自靜」（〈十六法〉，頁60），可見〈十六法〉於此所強調者是「心」，⁶⁴因此，淘洗應該也是指「心」而言，人心在淘洗後，由心之「虛」而產生聲之「靜」。但「虛」和「靜」之間究竟有何差別？何以〈十六法〉以「虛」來取代「靜」呢？〈十六法〉顯然並未給予一個明確的交代。

9. 「幽」法與「逸」況

〈十六法〉中的「幽」法提出「琴品」（〈十六法〉，頁60），是〈琴況〉中所未見，但〈琴況〉中的「逸」況則可見人品與彈琴之間的關係。然而，〈十六法〉中的「琴品」，是建立在「音有幽度」（〈十六法〉，頁60）的前提下。何謂「幽度」呢？從字面上的意義來看，幽者，深也，遠也，「幽度」乃是由沉潛的生命底蘊所流露出來的深度，才有所謂「高雅之士，動操便有幽韻」（〈十六法〉，頁60），「幽」字點示出內心的深遠寧靜，內蘊而外發，才能在撫琴操縵時流露出「幽韻」。所以，〈十六法〉以此來解釋撫琴得之心而應之手的意境，並且撷取〈琴況〉中「安閒自如」、「瀟灑」（〈琴況〉，頁323）等字句來描寫幽韻之士的氣象。

⁶⁴ 參閱《清初莊臻鳳及其《琴學心聲諧譜》研究》，頁58。馬氏指出「『淘洗』一詞代替了〈琴況〉中原有的『練指』一詞。『淘洗法』是為中藥炮製學中的一種方法，亦稱『搶水法』，意為用清水洗滌或快速洗滌藥物的方法……莊臻鳳常上山採藥，行醫濟世，並多著醫書，並曾刊刻發行。如此將中醫與琴道的融合，不乏莊臻鳳個人特點。中藥淘洗中，手法、分寸的考究，與彈琴下指有相似性……」。筆者則以為「淘」與「洗」分別是中醫以水製法炮製藥材的方法之一，中藥水製法尚有「浸」、「潤」、「漂」與「水飛」等，雖然莊臻鳳亦通曉中醫，但淘洗中藥材與彈琴下指如何相比擬？馬氏並未做任何解讀。而筆者則以為「淘洗則聲自虛」需對照「聲靜則知虛」一句來看，「聲靜」並非沒有聲音，而是在淘洗涵養人心之後，由心之「虛」而產生聲之「靜」。

依此來比較〈琴況〉的「逸」況，則可發現其中有謂「第其人必具超逸之品，故自發超逸之音」（〈琴況〉，頁323）。所謂「超逸之品」，其實與〈十六法〉的「琴品」相通。但不論是超逸之品或琴品，有些人是得自天生的氣質，有些人則是得自於後天的陶冶，而徐鉉則指出「養其琴度」的重要性。何謂「琴度」？在〈琴況〉中有提出「以貞靜宏遠為度」（「清」況）（〈琴況〉，頁319）、「拓其冲和閒雅之度」（「宏」況）（〈琴況〉，頁327），可見彈琴與人之心胸器度的修養有密切的關聯。

如此的觀點不只是見於琴論，在畫論中也有類似的觀點，此可參閱徐復觀在《中國藝術精神》第10章曾論及明代董其昌〈畫旨〉中有「非鑽仰之力，澄練之功，所可強入」之語的觀點：

……完全成熟以後的文學藝術，是直接從作者的人格、性情中流露出來的。文學藝術的純化與深化的程度，決定於作者人格、性情的純化與深度的程度。⁶⁵

對照於〈琴況〉中有「先養其琴度，而次養其手指」（「逸」況）（〈琴況〉，頁323），也是同樣的觀念。換句話說，琴樂的品質良莠不只是在於彈琴時呈現的手指技巧，更在於由撫琴者的性情與涵養來決定，亦即，彈琴者必須要透過後天的學養與教化，才能擁有豐厚的人文生命的底蘊，而呈現「得心應手」之逸趣。審言之，「得心應手」在文字的語脈上看似淺顯易懂，但其實大有學問。彈琴要得心應手如何可能呢？首先，一定要有純熟精鍊的技巧，然後，還要有高度成熟的人格智慧，才能從世俗紛擾的環境中解脫出來，以自我之精神生命與琴合而為一，而在毫無矜心著意的心境下，將琴人合一的精神傳遞到手指，揮灑自如，此

⁶⁵ 參閱徐復觀，《中國藝術精神》，頁413。

即所謂的「得心應手」。換句話說，這也就是徐鉉所謂「先養其琴度，而次養其手指」的意義。

10.「奇」法與「細」況

〈十六法〉中的「奇」法是〈琴況〉中所未見，但卻取自〈琴況〉中「細」況的少許字句，其將〈琴況〉中「章句轉折時，尤不可草草放過，定將一段情緒緩緩拈出，字字摹神，方知琴音中，有無限滋味」（〈琴況〉，頁 328）改成「至於章句頓挫，曲折之際，尤不可輕易草草放過。定有一段情緒，又如山隨人面轉，雲傍馬頭生，字字摹神，方知奇妙」（〈十六法〉，頁 60-61）。

其中，值得注意者是，〈十六法〉的「奇」法是特別就左手指法的「吟」與「逗」而言，按照其解讀，「吟也，在指按處往來搖動，不出二三分，先大後小，約四五轉，即收其音，吟哦有致」，「逗也，右彈與左按相逗而響」（〈十六法〉，頁 52），⁶⁶ 實與其他譜本的彈法並無二致。然而，〈十六法〉點出這兩種指法，卻是取自〈琴況〉的「細」況中對「吟」的指法的描寫，如：「轉而游衍，漸欲入微，妙在絲毫之際，意存幽邃之中」、「指既縝密，音若繭抽」（〈琴況〉，頁 328）。不同者是，〈十六法〉用「指下取之，當如千巖競秀，萬壑爭流，令人流連不盡，應接不暇」（〈十六法〉，頁 60）來形容「吟」與「逗」的指法，卻令人不得其解。由此可見，〈十六法〉的說法是取自〈琴況〉，將其重點與精華簡化、淺白化，但有些地方卻形成不相干的割裂與拼湊。

所以，在〈十六法〉的「奇」法中，除了引用〈琴況〉的「細」況「至章句轉折時，尤不可草草放過，定將一段情緒，緩緩拈出，字字摹神，方知琴音中有無限滋味」的話來加以改寫外，其他的話語如「山隨人面轉」，則以移動式的視角對山的變化做觀照，看山的景緻會隨著人在空間位移的變化而有所不同。這句話原本是得自唐朝李白〈送友人入蜀〉一詩中有「山從人面起，雲傍馬頭生」之

⁶⁶ 參閱《琴學心聲諧譜》，頁 52。

文，⁶⁷但所謂「山從人面『起』」與「山從人面『轉』」，一字之差的意涵卻大不相同，「山從人面起」是靜態的，「山從人面轉」卻是動態的審美視覺效果，有如郭熙在《林泉高致集·山水訓》中所謂「山形步步移」之說。⁶⁸換句話說，或許莊臻鳳引用這句話的目的是為了要表達「吟」與「逗」的指法以圓轉自如為美，但其並未體現出〈琴況〉中「細」況的要領：「蓋運指之細在『慮周』，全篇之細在『神遠』，斯得細之大旨者矣」（〈琴況〉，頁328）。

11. 「古」法與「古」況

〈十六法〉中的「古」法是先從時、古之辨入手。所謂的時、古之辨，其實是來自〈琴況〉中的「琴固有時、古之辨」矣，亦即雅俗之辨。徐鉉明白地指出，「聲爭而媚耳者」乃時音，「音澹而會心者」乃古音（〈琴況〉，頁320），然而，何謂「媚耳」之「聲」？何謂「會心」之「音」呢？值得注意者是，徐鉉將「聲」和「音」分為二事，「聲」、「音」（「時」、「古」）之辨即在於俗響與大雅之音的分辨，同時，徐鉉也提出，若一味地追求「時」，固不足取；然若一味地追求「古」，視古樸、疏慵為沖澹，似乎超於「時」，其實是病於古。真正的「古」，不只是能消融疑似「古」的形跡，更能令人心產生「遺世獨立」之感。

反觀〈十六法〉對「古」的描述，「古」自「和」、「澹」中來，爾後，下指才能「不落時調」，甚至「不事小巧」，油然起道心。同樣的情況，〈十六法〉也引用了〈琴況〉的景語——「宛然深山邃谷，老木寒泉，風聲簌簌」（〈十六法〉，頁61）來描述「古」音的特質。二者的說法似乎一致，但〈十六法〉顯然不如〈琴況〉有深入而細緻的辨析。

12. 「澹」法與「澹」況

〈十六法〉中的「澹」法一開始先提出「媚音」與「雅音」的區別，但〈琴況〉

⁶⁷ 參閱[清]彭定求等編，《全唐詩》，頁1805。

⁶⁸ 參閱[宋]郭熙，《林泉高致集》，[清]紀昀等總纂，臺灣商務印書館編審委員會主編，《景印文淵閣四庫全書》，頁576。

則是明白指出何謂「澹」，乃在「使聽之者游思縹緲，娛樂之心不知何去，斯之謂澹」（〈琴況〉，頁 321）。換句話說，〈琴況〉中的「澹音」是從「澹」的情境上而言，真正參入澹音之妙者，已跳脫出「邪」與「正」、「俗」與「雅」、「媚」與「淳」的二元對立，而是在「不著意於澹」的情境下來體現「澹之妙」。至於〈十六法〉則是擷取〈琴況〉中的「吾愛此情，不絀不競。吾愛此味，如雪如冰。吾愛此響，松之風而竹之雨，礪之滴而波之濤也」（〈琴況〉，頁 321）這段話，銜接在「媚音」與「雅音」的區別之後，但卻缺少對彈琴如何透過修養工夫以超越自我而達到高明境界的說法。

13. 「中」法與「雅」況

〈十六法〉中的「中」法顯然針對取音之「偏」而來，而在〈琴況〉中並無所謂的「中」況，但卻有著對琴音的偏至之失提出的說法，如：

無毗陽毗陰偏至之失，而後知潤之之為妙。（「潤」況）（〈琴況〉，頁 326）

宏大而遺細小，則其情未至。細小而失宏大，則其意不舒。理固相因，不可偏廢。（「宏」況）（〈琴況〉，頁 327）

然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，所謂正音備，而奇音不可偏廢。（「速」況）（〈琴況〉，頁 331）

徐鉉在崇雅而黜俗的前提下對宏細、正奇之音皆無偏執，且於〈琴況〉中亦發現以下的說法：

重而不虐，輕而不鄙，疾而不促，緩而不弛。（「和」況）（〈琴況〉，

頁 317)

急而不亂，多而不繁。（「靜」況）（〈琴況〉，頁 318）

恬至妙來則愈澹而不厭，故於興到而不自縱，氣到而不自豪，情到而不自擾，意到而不自濃。（「恬」況）（〈琴況〉，頁 322）

急而不亂。（「速」況）（〈琴況〉，頁 331）

換句話說，〈琴況〉並未將「中」獨立為一況，但卻保留有不偏至的觀念，而為〈十六法〉所重視。至於〈十六法〉對於「中」的說法，主要是取自〈琴況〉中的「雅」況，如徐鉉有謂「喜工柔媚則俗，落指重濁則俗，性好炎鬧則俗，指拘局促則俗，取音龕厲則俗，入弦倉卒則俗，指法不式則俗，氣質浮躁則俗」（〈琴況〉，頁 323），以此作為雅俗之辨的要領。而〈十六法〉將這段話的「俗」字全部改成「偏」字，而刪掉「指法不式則俗」一句。但這和徐鉉的觀點仍有點出入，因為徐鉉原本是就人心倘無「清靜貞正」、「靜遠澹逸」之修養工夫，很容易流於種種俗態而論，莊臻鳳雖然也是將此種種俗態視為有失中道的「偏」至，然卻未著眼於「祛其倚，習於正」的心性修養工夫。

14. 「和」法與「和」況

〈十六法〉提出「和」法的立場是「無過不及之謂」（〈十六法〉，頁 61），其與「中」法的觀念一致。而莊臻鳳與徐鉉雖皆提出「弦與指合」、「指與音合」、「音與意合」（〈十六法〉，頁 61；〈琴況〉，頁 317），但兩人不同者是，莊臻鳳顯然只摭取徐鉉的少許字句加以鋪陳，並未如徐鉉做深入的解讀。此外，從一些細節中發現，莊臻鳳的改動也出現了少許問題，如徐鉉原本謂「重而不虐，輕而不鄙」（琴況），頁 317），即「重」而過度即成虐暴，「輕」而過度即流於鄙薄，徐鉉之意乃在指出下指輕重當合乎中道而無所偏，然而，〈十六法〉卻改成「重而不虛，輕而不浮」（〈十六法〉，頁 61），「輕而不浮」意指「輕」而不流於虛浮。但「重而不虛」之「重」與「虛」之間的關聯性為何？卻令人費解。

15. 「疾」法與「速」況

〈十六法〉在最後兩法提到「疾」與「徐」，這是一組相對立的元素。莊臻鳳所強調者是琴曲中「疾」與「徐」之間交替相接的特質，而且取〈琴況〉中「遲為速之綱，速為遲之紀，嘗相間錯而不離」（「速」）（〈琴況〉，頁331），將「遲、速」改為「疾、徐」，並在字句上略做調整。而其中的「小速」與「大速」之說則是直接摘鈔自〈琴況〉中的「速」況之文。

16. 「徐」法與「遲」況

〈十六法〉在採擷〈琴況〉中的「遲」況之文時，將「希聲」（〈琴況〉，頁330）寫成「希」（〈十六法〉，頁62）。且一如其他諸法，〈十六法〉重視的是演奏技巧，而不像〈琴況〉在演奏技巧之外，更重視以心性涵養作為彈琴的前提，所以，〈十六法〉跳過「未按弦時，當先肅其氣，澄其心，緩其度，遠其神」（〈琴況〉，頁330）這段涉及「氣」、「心」、「度」、「神」等修養工夫的歷程，而直接從技巧上「徐徐得之」、「音生運指」切入，接上「優游弦上，節其氣候。候至而下，以協厥律」，然後，再接「或章句舒徐……」（〈十六法〉，頁62），而「遲」況中出現四次的「希聲」皆被捨棄不錄。事實上，「希聲」在「遲」況中是個非常重要的觀念，然〈十六法〉卻跳過這個觀念。至於其他的更動，則是將「嚴天池」改為「嚴道澈」，但兩者實為同一人。

五、結論

本文對〈十六法〉的作者與版本的考辨，就目前所見的史料加以比對，對於今人或根據明代項元汴的《蕉窗九錄》中的「琴錄」載有〈冷仙琴聲十六法〉，乃是〈十六法〉最早的記載，而以為出自冷仙（謙），或以為出自清代莊臻鳳《琴學心聲諧譜》所錄之〈十六法〉來看，此二說皆有正反兩方的意見，而在多方比對與考辨後發現，後者之說的可信度較高。然而，何以莊臻鳳〈十六法〉與徐猷

〈琴況〉有不少雷同之處？筆者以為，儘管目前的史料還無法找到莊臻鳳與徐鉉往來互動的記載，但從莊臻鳳師承虞山派的白雲先生（其人不可考），以及筆者逐字逐句比對二文的情況來看，莊臻鳳可能讀過徐鉉的說法，而〈十六法〉有不少地方確實是摘鈔自〈琴況〉的原文，但與其說〈十六法〉是割裂、剽竊與竄改〈琴況〉原文，倒不如說莊臻鳳是本乎其琴學觀點對〈琴況〉做重點摘錄與取捨、補充。

此外，根據筆者將〈十六法〉與〈琴況〉做一番比對後發現，從形式上來說，徐鉉將「和」況擺在第一位，在全文中是分量最多，也是最重要的一況，因為「和」況是綰結二十四況的總綱領。然而，反觀〈十六法〉，「和」並不是擺在第一位，而是以「輕」法置於第一位，何以要如此安排呢？似乎很難在其中找到一個合理的邏輯意義。目前所能找到的理由，或許是因為「音之輕處」最難表現，除此之外，〈琴況〉中有四組相反相成的對偶觀念（宏、細；溜、健；輕、重；遲、速），但〈十六法〉除了「疾、徐」以外，有「輕」法，並無「重」法。

從內容上來說，可以發現〈十六法〉對〈琴況〉的取捨，有些與〈琴況〉用同樣的標題，內容也大致相同；有些與〈琴況〉用不同的標題，而有其取捨，茲將兩篇之間有關聯者對照如表 1。

表 1 〈十六法〉與〈琴況〉之對照

A	輕	潔	清	古	澹	和	鬆	脆	滑	高	虛	幽	奇	中	疾	徐
B	輕	潔	清	古	澹	和	圓	健	溜	古	靜	逸	細	雅	速	遲

註：A 組橫列者為〈十六法〉；B 組橫列者為〈琴況〉。

〈十六法〉採〈琴況〉之說，但二十四況之中有九況（包括遠、恬、麗、亮、采、潤、堅、宏、重）並未為〈十六法〉所取，乍看之下，〈十六法〉不論在質與量方面似乎都不如〈琴況〉，且其編排十六法的次第也欠缺邏輯理路可循。然

而，筆者將〈十六法〉與〈琴況〉做逐字逐句的比對後卻發現，莊臻鳳其實有其獨到的慧心之處，此即見於〈十六法〉中所提及，而未見於〈琴況〉者，如：

（一）莊臻鳳直指「鬆」字來點示出「圓」況的要訣，事實上，凡能體認古琴之吟、猱指法之妙者皆知，吟、猱取音之要訣即在於「鬆」字訣，因為古琴的左手按音（吟、猱、綽、注）的音色要有所變化，才能產生細緻而有韻味的美感。而音色的巧妙變化全憑一個「鬆」字，所謂的「鬆」，不只是手腕及手指要放鬆，整個手臂要放鬆，甚至整個身體的氣息也要放鬆。然而，〈琴況〉全文並未特別點示此一彈琴的要訣——「鬆」。

（二）〈十六法〉的「脆」法強調運指之勁道，出於腕力，但在〈琴況〉一文中並未提及腕力。事實上，彈琴之前首重「鬆」字訣，身、心、靈皆需放鬆以入琴，而在身體方面，由沉肩、墜肘，讓體氣由肩、臂、肘、腕，下貫於指，形成腕力與指勁之間的力道。換句話說，鬆不是軟，更不是懈怠，但徐誥卻只有點出指法，並未強調腕力。

（三）〈十六法〉的「清」法提出「群清咸集」為「求之指上」的必要條件，此卻未見於〈琴況〉的「清」況中。

（四）〈十六法〉的「高」法中提出「古以『韻』發」的說法，亦未見於〈琴況〉中。

（五）〈十六法〉中的「滑」法將「澀」與「滑」對列，而以琴聲當有所保留，以存蘊蓄之韻味。換言之，彈琴雖由人之體氣運行而揮灑自如，然體氣之運行亦當有緩急、動靜之變化，由「緩」與「靜」蘊蓄「急」與「動」之勢能，因此，〈十六法〉中的「滑」法將「澀」與「滑」對列，可謂對〈琴況〉的「溜」況做一補充，因為「滑」（溜）固然是熟能生巧的手法，但倘無「澀」法以相對映襯，有可能會流於油滑之失，成為取媚世俗人耳，而欠缺琴聲與人之性情相感應的俗樂。故〈十六法〉提出「澀」法恰是避免油滑之失的對應之道，但此說亦未見於〈琴況〉。

總而言之，今人或以為〈十六法〉只是一部在〈琴況〉基礎上的拚湊之作，

並不具有琴學著作的價值，但筆者以為〈十六法〉很明顯地摘鈔自〈琴況〉之文，其對〈琴況〉之文實有所取捨，如其較少關注彈琴對修身養性的意義，更遑論談及琴道的高明之境（如：「希聲」）。然其將〈琴況〉的內容加以精簡化、淺白化，重視琴樂音色如何體現，而提出〈琴況〉所未及之處，多少也是有其貢獻。所以，目前還無法證實〈十六法〉不同於〈琴況〉的說法究竟是否為〈琴況〉的前鈔本所有，本文暫且將上述不同之處歸屬於〈十六法〉的獨到之見。

引用書目

一、史料

- 《十三經注疏禮記》。1997。[漢]鄭玄注、[唐]孔穎達疏。新北市：藝文印書館。
- 《大還閣琴譜》。2010。[明]徐鉉。收於《琴曲集成》，第10冊。中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編。北京市：中華書局。
- 《太古遺音》。2010。[宋]田紫芝撰、[明]楊掄輯。收於《琴曲集成》，第1冊。中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編。北京市：中華書局。
- 《全唐詩》。1960。[清]彭定求等編。北京市：中華書局。
- 《明史》。1974。[清]張廷玉等撰。北京市：中華書局。
- 《林泉高致集》。1983-1986。[宋]郭熙。收於《景印文淵閣四庫全書》。[清]紀昀等總纂，臺灣商務印書館編審委員會主編。臺北市：臺灣商務印書館，子一一八。
- 《陶庵夢憶·西湖夢尋》。2007。[明]張岱撰、馬興榮點校。收於《元明史料筆記叢刊》。北京市：中華書局。
- 《琴書大全》。2010。[明]蔣克謙。收於《琴曲集成》，第5冊。中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編。北京市：中華書局。
- 《琴學心聲諧譜》。2010。[清]莊臻鳳。收於《琴曲集成》，第12冊。中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編。北京市：中華書局。
- 《誠一堂琴譜》。2010。[清]程允基。收於《琴曲集成》，第13冊。中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編。北京市：中華書局。
- 《蕉窗九錄》。1967。[明]項元汴。收於《學海類編》影印（原刻景印百部叢書集成）。[清]曹溶輯、陶越增訂。新北市：藝文印書館。
- 《續談助》。1995。[宋]晁載之。收於《百部叢書集成》，《十萬卷樓叢書》。新北市：藝文印書館。

二、今人論著

王紅梅。2005。〈〈谿山琴況〉與〈琴聲十六法〉的比較研究〉。《南京藝術學院學報（音樂與表演版）》2：45-46。

朱晞編著。2007。《古音正宗：虞山派古琴藝術館》。上海市：上海文化出版社。

李亞萍。2012。〈明代〈琴聲十六法〉對演奏中國鋼琴作品的啟示〉。《音樂創作》6：129-131。

李祥霆、龔一執行主編。2009。《古琴曲集》（三冊）。北京：人民音樂出版社。

杜慶英。2018。〈詞論與書論：文藝史視野下晚近詞學尚「澀」之風探蠡〉，《求是學刊》6：134-141。

徐復觀。1993。《中國藝術精神》。臺北市：台灣學生書局。

徐樑、陳忱譯註。2021。《谿山琴況 琴聲十六法》。北京市：中華書局。

馬天源。2020。《清初莊臻鳳及其〈琴學心聲諧譜〉研究》。中央音樂學院碩士論文。

張盈馨。2015。〈以〈琴聲十六法〉〈谿山琴況〉及〈鼓琴八則〉三篇鼓琴文獻論明清古琴家對「旋律」概念之看法〉。收於《琴學薈萃——第五屆古琴國際學術研討會論文集》。耿慧玲、鄭煒明、段炳昌、王衛東、劉振維等編。濟南市：齊魯書社。208-225。

許健。2012。《琴史新編》。北京市：中華書局。

彭祉卿。2009。〈桐心閣指法析微〉。《今虞琴刊》。上海市：上海社會科學院出版社。

黃旭東、伊鴻書、程源敏、查克承編。1995。《查阜西琴學文萃》。杭州市：中國美術學院出版社。

寧鵬東。2014。〈琴韻互通美樂流溢——論冷謙〈十六法〉之古琴演奏美學對鋼

琴演奏的啟示》。《黃河之聲》3：80-83。

趙春婷。2014。《明代琴譜集考——兼及明代琴學史》。哈爾濱：黑龍江人民出版社。

歐陽霄。2014。〈〈谿山琴況〉成書背景新考〉。《貴州社會科學》12：95-98。

蔡文宗。2004。《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。

蔡仲德。2003。《中國音樂美學史》。北京市：人民音樂出版社。

The Inheritance and Evolution of “Diean Sixteen Rules for the Tones of Qin” from “Xishan Qin kwuan” (24 Epithets on Guqin Music)

Lee, Mei-Yen

Professor, Department of Chinese Language and Literature, National Pingtung University

Abstract

Two critical works on the aesthetics of Chinese guqin music have been preserved in the Guqin tablatures of the late Ming and early Qing dynasties. One work is “Xishan Qin kwuan” (24 Epithets on Guqin Music), collected in *Dahuange Qinpu* (Qin Handbook from the Chamber of Great Returning) written by Xu Hong. It is the pinnacle of Chinese Guqin musical aesthetics, discussing Guqin playing skills and aesthetic conception in twenty-four aspects. Although the details of the twenty-four aspects differ, the whole article is a harmonious amalgamation of Confucianism, Taoism, and Buddhism, which embodies the enlightenment spirit of Tao. The other work is “Diean Sixteen Rules for the Tones of Qin,” collected in *Qinxue Xinsheng Xiepu* (Qin Studies Heartfelt Sounds Harmonious Tablature), written by Zhuang Zhenfeng. Both of these works are based on the “one-character review” as the criterion for appraising the beauty of Guqin’s music.

However, there is a lot of overlap in the content of these two works, which raises the question of which one was written first. This paper discusses the “Sixteen Rules

for the Tones of Qin” and its author, focusing on two key considerations: First, who is the real author of the “Sixteen Rules for the Tones of Qin” - Leng Qian in the late Yuan and early Ming dynasty, or Zhuang Zhenfeng in the early Qing dynasty? Second, the research compares and contrasts “Diean Sixteen Rules for the Tones of Qin” with “Xishan Qin kwuan” and reveals how the guqin aesthetics of the former were inherited and changed from the latter. Following this, the author discusses the actual authorship of “Sixteen Rules for the Tones of Qin” and its inheritance and evolution from “Xishan Qin kwuan” (24 Epithets on Guqin Music).

Keywords: Guqin, Leng Qian, Zhuang Zhenfeng, Diean Sixteen Rules for the Tones of Qin, Xu Hong, Xishan Qin kwuan (24 Epithets on Guqin Music)