



徐鉉《谿山琴況》中「麗從古澹出」的意涵析論

李美燕

國立屏東教育大學中國語文學系教授

摘要

「淡（澹）」成為中國美學的範疇，最早乃源自道家思想的沃土，爾後，在後世綿延影響，逐漸滲透在文藝美學中，尤其是在宋代詩論中，常可見以平淡、自然作為文藝美學的價值依歸，而發展出由絢麗返歸平淡的思維。此外，「淡（澹）」與「麗」的思維也出現在明清之際，徐鉉的《谿山琴況》中有「麗者，美也」、「麗從古澹出」之說，由人生修養的工夫體現以「澹」為美的價值意涵，將「麗」從世俗美感的層次轉化提升，形成與「古澹」審美範疇之間的辯證關係。本文即在探討《谿山琴況》中以「麗」為美，「麗從古澹出」的意涵，如何透過人之身體察識、人格修養與彈琴技巧具體地呈現，形成古琴美學中「淡（澹）」與「麗」兩範疇之間融通、超越與統一的意涵。

關鍵詞：古琴、淡（澹）、徐鉉、《谿山琴況》、麗

收稿日期：2014.03.31；通過日期：2014.05.22

一、前言

「淡（澹）」¹的觀念最早出現於先秦時期的道家文獻，道家由生命的修養實踐而呈現默契道妙的境界，乃是中國藝術中以「淡（澹）」為美的孕育溫床，影響所及，在古琴美學中也可見以「淡（澹）」為美的論述。然一般人對於音樂的體會，誠如（清）孫寶《以六正五之齋琴譜》自序所云：「古樂使人收斂身心，禁邪歸正，其味淡，人自惡之；俗（樂）使人身心放肆，引正入邪，其味濃，人好之」，²多半皆是好俗樂而惡古樂，因為古樂味「淡」，而俗樂味「濃」。

然明清之際的徐鉉在《谿山琴況》中卻提出「麗者，美也」、「麗從古澹出」³之說，從「古澹」來呈顯「麗」況所自出的根源，同時強調與眾不同的琴樂審美觀——「諸聲澹則無味，琴聲澹則益有味」。⁴何以徐鉉會提出如此的觀點呢？筆者先從「淡（澹）」與「麗」範疇形成的脈絡做一番回顧，而見在詩學理論中早有論及，其與琴學理論之間有異曲同工之妙，然二者之間又各具特色，由此來

¹ 參見〔東漢〕許慎原著，〔清〕段玉裁注，《圈點說文解字》：

「澹澹，水絲兒也。从水詹聲」（556）

「淡，薄味也。从水炎聲」（567）

若從《說文》的內容來看，兩者的本義並不相同，然因音近通假之故，兩者在漢語語料中多有相通，例如：「淡泊」可作為「澹泊」。惟其中稍有不同者是「淡然」與「澹然」，前者在句子中，其主語為人，該詞可用為修飾動詞之狀語，例如：「淡然處之」，而「澹然」則多為主語之謂語，例如：「海內澹然」，兩者的語法功能並不完全相同。但事實上，在傳統文獻中，「淡」與「澹」字並沒有嚴格的區分，兩者的意義皆可相通。本文依原典據實抄錄，故「淡」與「澹」二字皆可見。

² 參見〔清〕孫寶，《以六正五之齋琴譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》，冊26，頁189。原文中「俗樂」之「樂」字疑缺漏，筆者另補之。

³ 參見〔清〕徐鉉，《谿山琴況》，收於《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》冊10，頁324。

⁴ 參見《大還閣琴譜》，頁322。

探討琴論中「淡（澹）」與「麗」兩範疇之間的辯證關係。最後，筆者以文獻分析為主，並結合親身彈琴的實踐基礎，來看徐鉉對「澹」與「麗」兩範疇之間的融通、超越與統一的見解。

二、「淡」與「麗」範疇形成脈絡的回顧

回顧文獻史料，以「淡」為美或以「麗」為美的意義在先秦、兩漢以來的諸多文獻中皆可見，兩者原本各有其不同的意義和用途。然而，在建安時期，「麗」成為文學理論的範疇，例如：曹丕《典論·論文》即提出「詩賦欲麗」⁵，爾後，劉勰《文心雕龍》還提出「麗」之審美範疇與「情性」之間的關係，見於《文心雕龍·情采》中有謂「辨麗本于情性」。⁶但是隨著南北朝駢體文風的增長，人們多好浮靡厭飫之風，『麗』於是漸漸滑向雕琢一路，其貶義色彩漸自濃厚」⁷，直到南朝則產生了綺麗美學，「特別是在陳代，遂成為美學世俗化的表徵」。⁸

到唐代，詩人（如李白、王昌齡、殷璠等）「在反思、審視六朝美學時，一方面對『永明體』詩人謝朓、何遜、陰鏗等的『清麗』表現出欣賞和汲納的態度，另一方面則對『宮體』的『靡麗』深惡痛絕、盡情掃蕩」。⁹爾後到宋初，歐陽修與梅堯臣等人在反對由楊億、劉筠及錢惟演領導的西崑詩派——「重對偶，用典故，尚纖巧，主妍華」的詩風下，¹⁰於其詩文中提出「平淡說」，成為「一掃

⁵ 參見〔梁〕蕭統，《文選》，卷 52，頁 734。參見吳功正，《六朝美學史》，頁 315。

⁶ 參見〔梁〕劉勰，《文心雕龍》，卷 7，頁 1。參見，《六朝美學史》，頁 317-318。

⁷ 參見王順娣，《宋代詩學平淡理論研究》，頁 144。

⁸ 參見，《六朝美學史》，頁 314。

⁹ 參見《六朝美學史》，頁 322、頁 855。

¹⁰ 參見劉大杰，《中國文學發達史》，頁 656。

西崑的華豔，由柔弱的格律中解放出來，給予詩風一大轉變」¹¹的中流砥柱。因此，在宋朝以「淡（澹）」為美的觀念成為文藝美學的資糧，呈現在宋代的詩學理論中，見諸梅堯臣、蘇軾、趙令時、吳可、周紫芝、胡仔、葛立方等人的作品，彼等的詩學理論中皆有關於「淡（澹）」與「麗」並提的觀點：

作詩無古今，唯造平澹難。（〈讀邵不疑學士詩卷，杜挺之忽來，因出示之，且伏高致，輒書一時之語以奉呈〉）¹²

所貴乎枯澹者，謂其外枯而中膏，似澹而實美，淵明、子厚之流是也。（〈評韓柳詩〉）¹³

凡文字，少小時須令氣象崢嶸，采色絢爛，漸老漸熟，乃造平淡。其實不是平淡，絢爛之極也。（《侯鯖錄》）¹⁴

如說華麗平淡，此是造語也，方少則華麗，年加長漸入平淡也。

凡文章先華麗而後平淡……若外枯而中膏者是也，蓋華麗茂實已在其中矣。（《藏海詩話》）¹⁵

士大夫學淵明作詩，往往故為平淡之語，而不知淵明製作之妙，已在其中矣。……

乃知作詩到平淡處，要似非力所能。東坡嘗有書與其姪云：「大凡為文，

¹¹ 參見《中國文學發達史》，頁 657。

¹² 參見〔宋〕梅堯臣，《宛陵集》，卷 46，頁 5。

¹³ 參見〔宋〕蘇軾，《東坡題跋》，卷 2，頁 21-22。

¹⁴ 參見〔宋〕趙令時，《侯鯖錄》，卷 8，頁 9。趙氏所引者原本為蘇軾之文，見《蘇軾佚文彙編》中〈與二郎姪一首〉，收於〔宋〕蘇軾[1037-1101]原著、〔明〕茅維編、孔凡禮點校，《蘇軾文集》，卷 4，頁 2523。

¹⁵ 參見〔宋〕吳可，《藏海詩話》，頁 2，頁 5。

當使氣象崢嶸，五色絢爛，漸老漸熟，乃造平澹」。(《竹坡老人詩話》)¹⁶

《龜山語錄》云：「淵明詩所不可及者，沖淡深粹，出於自然；若曾用力學，然後知淵明詩，非著力之所能成也。」(《苕溪漁隱叢話》)¹⁷

陶潛、謝朓詩皆平淡有思致，……大抵欲造平淡，當自組麗中來，落其華芬，然後可造平淡之境。……今之人多作拙易語，而自以為平淡，識者未嘗不絕倒也。……所以〈贈杜挺之詩〉有「作詩無古今，欲造平淡難」之句。李白云：「清水出芙蓉，天然去雕飾」，平淡而到天然處，則善矣。(《韻語陽秋》)¹⁸

其中，有些是得自於道家思想的啟發，也有些是得自對宋代詩風的反思。而由此則反顯出在晚唐體、西崑體的文風披靡下，宋代詩人從「絢爛」返歸「平淡」的風尚，及其植基於人生修養的藝術精神。

而將上述詩論中的「平淡」之說加以分類，又可見三個不同的面向：一是「沖淡自然」本乎天然，非力學可得，這涉及到人的天生稟賦、氣質的情況；二是「先華麗而後平淡」，則顯然與道家返樸歸真的精神相通，而有「漸老漸熟，乃造平澹」之說，說明平淡的心境與人生的閱歷、歷練有關，因此，「大抵欲造平淡，當自組麗中來，落其華芬，然後可造平淡之境」，有繁華落盡見真淳的意味，同時，也意謂著創作技巧由技入乎道的進境；三是「平淡而到天然處」，強調平淡之極乃在於不著痕跡，有如「天然」而成。

大體而言，宋代詩學理論中的「平淡」說有一個共同的特點，即是皆主張由

¹⁶ 參見〔宋〕周紫芝，《竹坡老人詩話》，卷1，頁3；卷2，頁4。

¹⁷ 參見〔宋〕胡子，《苕溪漁隱叢話》，後卷3，頁431。

¹⁸ 參見〔宋〕葛立方，《韻語陽秋》，卷1，頁1-2。

絢爛返歸平淡，這一方面固然是因為反「西崑體」的文風所致，另一方面則是由於宋代文人皆以陶淵明「返璞歸真」的自然觀作為理想的價值依歸。然而，宋代詩論中對陶詩的平淡之美的看法是，所謂的平淡仍需含納雕琢之功，因為「雕琢之功有臻於化境之妙，這就不但肯定了雕琢之麗和自然之麗，而且還認為兩者在根本上具有相通之處，是統一的」。¹⁹ 爾後，才能產生由絢麗返歸平淡（自然之麗）的意境，這也就是「淡（澹）」與「麗」的範疇在宋代詩學理論中所產生的融通、超越與統一的意涵。

爾後，在明代的詩論中，例如：王世貞、²⁰ 彭孫遹²¹ ……等也有和宋代詩論類似的說法，而可見「平淡」與「穠麗」、「絢爛」範疇相輔相成之說。至清代的況周頤、²² 楊廷芝、²³ 章學誠²⁴……等人的作品中也都可見「淡」與「麗」相對的詩美學範疇。換言之，從上述詩論的觀點可以發現，「淡」與「麗」的相對範疇在宋、明、清時期的詩學理論中有一脈相承的印痕。

而除了在詩學理論中有「淡（澹）」與「麗」兩範疇並題的脈絡，在琴學理

¹⁹ 參見《宋代詩學平淡理論研究》，頁 146。

²⁰ 參見〔明〕王世貞，《讀書後》，卷 3，〔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，集二二四；1285，頁 35。

「然至穠麗之極而反若平淡，琢磨之極而更似天然，則非余子所可及也。」

²¹ 參見〔明〕彭孫遹撰，嚴一萍選輯，《金粟詞話》，頁 1。

「詞以自然為宗，但自然不從追琢中來，便牽易無味，如所云『絢爛之極乃造平淡耳』。若使語意淡遠者，稍加刻畫鏤金錯繡者，漸近天然，則駸駸乎絕唱矣。」

²² 參見〔清〕況周頤，《蕙風詞話》，頁 159。

「欲造平淡，當自組麗中來。」

²³ 參見〔清〕孫聯奎、楊廷芝著，孫昌熙、劉淦校點，《司空圖詩品解說二種》，頁 100。

「淡者屢深，木質無華、無文，而天下之至文出焉。有味之而愈覺其無窮者，是乃真綺麗也。」

²⁴ 參見章學誠，《校讎通義·王右丞集書後》，頁 65。

「摩詰蕭遠清謐，淡然塵外，詩文絢麗歸入平淡，似不食人間煙火香味者。」

論中也出現同樣的論題，例如：徐鉉在《谿山琴況》裡也提出以「麗」為美、「麗從古澹出」的說法，顯然與詩學理論的觀點有異曲同工之妙。然而，「淡（澹）」與「麗」的意涵雖可作為詩論與琴論的共生原則，琴論所言者又自有其一套獨特的模式，以建立起「淡（澹）」與「麗」兩範疇之間的辯證關係。

三、「淡」與「麗」琴學範疇的形成脈絡——由「聲淡」、「意淡」到「淡而有味」

明末清初徐鉉提出以「麗」為美、「麗從古澹出」之前，在古代琴人的作品中已可見提及以「淡」為品味的詩文之作，其中較具有代表性者有（唐）白居易、（宋）歐陽修、成玉磬等人的作品。從彼等對琴樂之「淡」的體會所留下的作品來看，我們可以發現「淡」與「麗」之琴學範疇的形成脈絡，論述如下：

（一）白居易之「聲淡」

白居易對琴樂之「淡」的體認，乃是因其人生歷練的轉折，使其從生命的清閒、簡淡及清靜中體會到撫琴操縵的樂趣，在其琴詩作品中可見「聲淡」之說，如其作於年54歲（唐敬宗寶曆元年，825年）的〈船夜援琴〉：

鳥棲魚不動，月照夜江深。身外都無事，舟中只有琴。七弦為益友，
兩耳是知音。心靜即聲淡，其間無古今。²⁵

²⁵ 參見〔唐〕白居易撰，丁如明、聶世美校點，《白居易全集》，頁358。

又如其作於年59歲（唐文宗大和四年，830年）的〈晚起〉：

酒性溫無毒，琴聲淡不悲。²⁶

〈船夜援琴〉是白居易琴詩中最具有代表性的一首作品，一開始，「鳥棲魚不動，月照夜江深」，由「棲」、「不動」與「深」字點出萬籟俱寂的夜晚江水深，江水之「深」的意義不在於水之深淺，而在呼應著心靈的深度寧靜，此寧靜之心得自於無事一身輕的自在，在心無罣礙的情境下，心無雜慮，萬念沉澱不浮動，此時，琴聲即是相伴的最佳知音，最後，詩末點出「心靜即聲淡」，琴聲之淡乃是來自寧靜心靈的回應，而成為白居易體認撫琴操縵之美感意境的妙諦。

同時，我們也可以發現，恬淡寧靜的琴聲所帶來的是發自心靈的平淡，而不是情緒的起伏，因此，白居易說：「琴聲淡不悲」，出自清閒的心靈所體會的琴聲之淡，淡而無悲情。

（二）歐陽修之「意淡」

歐陽修的詩文中談及「琴」者約有50餘處，就其作於仁宗明道二年（1033年）的〈江上彈琴〉來看：

江水深無聲，江雲夜不明。抱琴舟上彈，棲鳥林中驚。游魚為跳躍，
山風助清冷。境寂聽愈真，弦舒心已平。用茲有道器，寄此無景情。經緯
文章合，諧和雌雄鳴。颯颯驟風雨，隆隆隱雷霆。無射變凜冽，黃鍾催發

²⁶ 參見《白居易全集》，頁435。

生。詠歌文王《雅》，怨刺《離騷經》。二《典》意澹薄，三《盤》語丁寧。琴聲雖可狀，琴意誰可聽？²⁷

這首詩作於歐陽修27歲，其寫作背景係在「江水深無聲」的情境下，也和白居易〈船夜援琴〉在「月照夜江深」的情境下相同，都是由江水之深反顯出心靈的寧靜，故有謂「境寂聽愈真，絃舒心已平」，由寂靜的環境反顯出心靈的寧靜，心愈寧靜則聽愈真。同時，當琴人在心無罣礙的心境下操琴，琴聲才能與心靈深處融合夾洽，而體會到撫弦的舒緩平和之感。歐陽修的體會與白居易的「心靜即聲淡」之說顯然有相通之處，且尤有進之者是，歐陽修點出「琴聲雖可狀，琴意誰可聽」這句話，由「琴聲」與「琴意」相對比，反顯出「琴意」又有超乎琴聲之外的意涵。然而，「琴意」所指為何？在這首詩中尚不明朗。

再看另外兩首皆作於仁宗慶曆七年（1047年）的作品，其中一首是見於〈送楊真序〉中寫出其對琴聲的體認——「純古淡泊」：

夫琴之為技小矣，及其至也，大者為宮，細者為羽，操弦驟作，忽然變之，急者淒然以促，緩者舒然以和。如崩崖裂石，高山出泉，而風雨夜至也；如怨夫寡婦之歎息，雌雄雍雍之相鳴也。其憂深思遠，則舜與文王、孔子之遺音也；悲愁感憤，則伯奇孤子、屈原忠臣之所歎也。喜怒哀樂，動人心深。而純古淡泊，與夫堯、舜、三代之言語、孔子之文章、《易》之憂患、《詩》之怨刺，無以異。²⁸

²⁷ 參見〔宋〕歐陽修著，洪本健校箋。《歐陽修詩文集校箋》（下），外集卷一，頁1277。

²⁸ 參見《歐陽修詩文集校箋》（中），卷42，頁1073。

從這篇作品中可以發現，琴人操弦各有急、緩，內心喜怒哀樂之情的流露亦各有動人之處，然歐陽修特別推崇「純古淡泊」之味，以爲此「與夫堯、舜、三代之言語、孔子之文章、《易》之憂患、《詩》之怨刺，無以異」。並且，其對琴聲的體認——「純古淡泊」也與其對詩學的理念「平淡」之說一致。然而，彈琴如何可能達到「純古淡泊」的境界呢？再看另一首〈贈無爲軍李道士二首〉有曰：

彈雖在指聲在意，聽不以耳而以心。心意既得形骸忘，不覺天地白日愁雲陰。²⁹

在這首詩中也提及「琴意」——「彈雖在指聲在意」，同時，其中也可見莊子的印痕，如：「聽不以耳而以心」，乃出自《莊子·人間世》有謂「無聽之以耳而聽之以心」³⁰之說；又如：「心意既得形骸忘」，有如《莊子·大宗師》中所論「坐忘」、「墮肢體」與「離形」的修養工夫。³¹這裡，歐陽修由「形骸忘」進至得「意」而忘「形」的層次。換言之，「琴聲雖可狀，琴意誰可聽」，意謂聽之以心的「琴意」超乎聽之以耳的「琴聲」之上。至此，歐陽修已體會到得「意」忘「形」的況味。這首詩作於歐陽修41歲，相較於其27歲時所作的〈江上彈琴〉，對「琴意」的體認又更深入一層。

換言之，歐陽修所謂「彈雖在指聲在意」，琴「意」有超乎琴「聲」之上的意涵，琴意之體會實與其人生歷練與生命修養有關，而且歐陽修對琴「意」的體認也與道家思想由「虛」化生命之執著，而體現人生境界的進路有其一致性。

²⁹ 參見《歐陽修詩文集校箋》（上），卷4，頁97。

³⁰ 參見〔清〕郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁147。

³¹ 參見《莊子集釋》，頁284。

另外，審諸歐陽修詩文中還有兩處也提及「琴意」，一首作於仁宗慶曆七年（1047年）的〈彈琴效賈島體〉：

古人不可見，古人琴可彈。彈為古曲聲，如與古人言。琴聲雖可聽，
琴意誰能論。橫琴置牀頭，當午曝背眠。³²

琴聲可聽是「實」，琴意不可說是「虛」，琴意藉琴聲而表現，乃「實」中有「虛」，有如與不可見之「古人」交談。此外，歐陽修的「琴意」之說又可在另一首作於仁宗嘉祐五年（1060）的詩作——〈奉答原甫見過寵示之作〉，可以獲得更好的說明：

……援琴寫得入此曲，聊以自慰窮山間。……耳衰聽重手漸顫，自惜指法將誰傳？偶欣日色曝書畫，試拂塵埃張斷絃。嬌兒癡女繞翁膝，爭欲彊翁聊一彈。紫微閣老適我過，愛我指下聲冷然。戲君此是伯牙曲，自古常歎知音難。君雖不能琴，能得琴意斯為賢。自非樂道甘寂寞，誰肯顧我相留連？³³

這首詩作於歐陽修54歲時，「君（紫微閣老）雖不能琴」，然能得「琴意」，被歐陽修視為「知音」而惺惺相惜。可見，歐陽修所謂「琴意」實已超越技巧的層次。尤其是後一句點出「自非樂道甘寂寞」，指出紫微閣老對「琴意」體認的妙契是來自於生命修養的高度，唯有耐得住寂寞之人才能樂乎道，而體會琴意中

³² 參見《歐陽修詩文集校箋》（上），卷4，頁100。

³³ 參見《歐陽修詩文集校箋》（上），卷8，頁221。

「純古淡泊」之內涵。換言之，歐陽修不僅力主詩學當由絢爛返歸平淡，並且以古琴作為養生自娛的樂器，其所謂「琴意」，也是從人生修養的高度來呈現「純古淡泊」的意義。所以，歐陽修對於古琴的興寄，不只是「聲淡」，而且是「意淡」。

(三)成玉礪之「淡而有味」

另外，再看成玉礪的〈琴論〉也點出以「淡」為貴的理念，同時，成玉礪也提出操琴之法當以「得意」為主，例如：

取聲忌用意太過，太過則失真……然俗耳有人全不可取，率意自任，號為天然，不識者亦從嗟美。……操琴之法大都以得意為主。³⁴

至於調雖十數，而意愈妙。蓋調子貴淡而有味，如食橄欖。……調子要吟猱親切，下指簡靜，如人作五言詩。³⁵

所謂「操琴之法大都以得意為主」，其中之「得意」如何可能呢？成玉礪點出得意之要乃在「天然」而無太過（矜心著意），然而，「天然」並不等於率意自任（放縱），重要者是，調子之妙貴在「淡而有味，如食橄欖」，這個說法在歐陽修〈水谷夜行寄子美聖俞〉中談及詩之作：「近詩尤古淡（一作硬），咀嚼苦難嚥，

³⁴ 參見〔明〕蔣克謙輯，《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》，冊5，頁206。

³⁵ 參見《琴書大全》，頁206。

初如食橄欖，真味久愈在」，³⁶也是以嚼食橄欖的滋味來比喻，嚼食橄欖一開始也許未必滑潤順口，且略帶苦澀之味，惟真正的滋味卻在細嚼慢嚥後，才慢慢地醞釀而出，甘味盈口。琴曲的調子貴「淡」、「淡而有味」也是同樣的道理，必須慢慢地體會箇中滋味。可見，成玉磻與白居易、歐陽修所論者皆有相通之處，不同者是，成玉磻的說法又落實在撫琴的實踐上而論，下指貴「簡靜」，相對於繁手淫聲而言「淡」的意義。此外，成玉磻又曰：

夫彈人不可苦意思，苦意思則纏縛，唯自在無碍，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。³⁷

彈琴最忌纏縛，亦即矜心著意去追求，唯有本乎自在無礙的心靈去撫琴，才能體現琴之妙趣。同時，成玉磻也引用《莊子·天地》：「機心存於胸中，則純白不備」³⁸之語來說明「苦意思」（強求）所得者終不及「自然」。所謂的「苦意思」，即歐陽修在〈與澠池徐無黨〉中所謂的「用力艱」——「今之學者……夫強為則用力艱，用力艱則有限，有限則易竭」。相對地，「然不必勉強；勉強簡潔之，則不流暢，須待自然之至，其如常宜在心也」。³⁹可見，成玉磻強調以「自然」無執之心來撫琴操縵，也可與歐陽修所論者相互呼應。而唯有在自然無礙的心境下（亦即「忘機」）才能體現調子的「淡而有味」。

爾後，我們在明末清初的《谿山琴況》中可發現白居易的「聲淡」、歐陽修

³⁶ 參見《歐陽修詩文集校箋》（上），卷2，頁46。

³⁷ 參見《琴書大全》，頁208。

³⁸ 參見《莊子集釋》，頁433。

³⁹ 參見《歐陽修詩文集校箋》（下），外集卷19，頁1849。

的「意淡」和成玉磻的「調子貴淡」、「淡而有味」的印痕。同時，徐鉉在「麗」況中還提出「麗者，美也」、「麗從古澹出」的觀點，成為古代琴論中唯一提出以「麗」為美的定義者，且將琴樂之美建立在「古澹」的基礎上而說，進一步融合了以「淡」為美的琴樂審美觀，而與來自同一個文化母體的詩論範疇中的「淡(澹)」與「麗」的對比有異曲同工之妙。

四、「淡」與「麗」琴學範疇的辯證關係——「麗者，美也」、「麗從古澹出」、「澹則益有味」、「味從氣出」

徐鉉在《谿山琴況》中提出以「麗」為美、「麗從古澹出」之說，乃是將「古」、「澹」、「恬」及「麗」四況聯繫在一起，形成交相勾連的關係，其文如下：

一曰「古」

……大都聲爭而媚耳者，吾知其時也；音澹而會心者，吾知其古也。而音出於聲，聲先敗，則不可復求於音。故媚耳之聲，不特為其疾速也，為其遠於大雅也；會心之音，非獨為其延緩也，為其（不）淪於俗響也。俗響不入，淵乎大雅，則其聲不爭，而音自古矣。⁴⁰

一曰「澹」

弦索之行於世也，其聲艷而可悅也。獨琴之為器，焚香靜對，不入歌舞場中。琴之為音，孤高岑寂，不雜絲竹伴內。清泉白石，皓月疎風，翛翛自得，使聽之者游思縹緲，娛樂之心不知何去，斯之謂澹。舍艷而相遇

⁴⁰ 參見《大還閣琴譜》，頁320。「淪」字前有可能脫落「不」字，筆者另補之。

於澹者，世之高人韻士也。而澹固未易言也，祛邪而存正，黜俗而歸雅，舍媚而還淳，不着意於澹而澹之妙自臻。夫琴之元音本自澹也，製之爲操，其文情冲乎澹也。吾調之以澹，合乎古人，不必諧於衆也。每山居深靜，林木扶蘇，清風入弦，絕去炎囂，虛徐其韻，所出皆至音，所得皆真趣，不禁怡然吟賞，喟然云：「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，澗之滴而波之濤也，有寤寐於澹之中而已矣。」

41

一曰「恬」

諸聲澹，則無味；琴聲澹，則益有味。味者何？恬是已。味從氣出，故恬也。夫恬不易生，澹不易到，唯操至妙來則可澹，澹至妙來則生恬，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。及睨其下指也，具見君子之質，冲然有德之養，絕無雄競柔媚態。不味而味，則爲水中之乳泉；不馥而馥，則爲蕊中之蘭茝。吾於此參之，恬味得矣。⁴²

一曰「麗」

麗者，美也，於清靜中發爲美音。麗從古澹出，非從妖冶出也。若音韻不雅，指法不雋，徒以繁聲促調觸人之耳，而不能感人之心，此媚也，

⁴¹ 參見《大還閣琴譜》，頁 321-322。

⁴² 參見《大還閣琴譜》，頁 322。

非麗也。譬諸西子，天下之至美，而具有冰雪之姿，豈效顰者可與同日語哉！美與媚判若秦越，而辨在深微，審音者當自知之。⁴³

徐鉉對琴之「澹」味，先以弦索之樂做比較。所謂「弦索」之樂，「金、元以來，又作琵琶、三弦等各種弦樂器的泛稱，但不包括琴、瑟」，⁴⁴因為琵琶、三弦之樂與琴、瑟相比之下，其節奏與指法較為急促和繁瑣，以取悅人耳為目的，相對於琴人撫琴操縵時，焚香、靜坐，僅為悅己而彈，不入聲色場中，大異其趣。換言之，琴音具有「不必諧於眾」的特色，不流入俗套。

甚而，琴音之「澹」還能「使聽之者游思縹緲，娛樂之心不知何去」，亦即使人獲得心靈之自由（游思縹緲），然不會令人產生欲念的浮動（娛樂之心），而能使人「祛邪而存正，黜俗而歸雅，舍媚而還淳」，這也就是何以「諸聲澹則無味」，「琴聲澹則益有味」的緣故。審言之，所謂的「澹」，是當琴人在撫琴操縵時，心無雜念，心之所至落於指尖，才能產生至澹之音，至澹之音乍似無味，其實是在人心不染塵囂的情境下，反顯出其心靈的體味——「澹」。

換言之，徐鉉提出「澹」的體味，是在不矜心著意求「澹」的心境下，才能體會「澹」之妙（「不着意於澹而澹之妙自臻」），同時在以「澹」為前提的心境下，「興到而不自縱，氣到而不自豪，情到而不自擾，意到而不自濃」，「興」、「氣」、「情」及「意」皆能得其中，而不「自縱」、「自豪」、「自擾」及「自濃」，唯有化去矜心著意於「自」我的執著，才能在撫琴操縵時體現「澹」之味。因此，徐鉉所謂的「澹」乃是從化去我執的修養工夫入手才能產生的體會，進而由「澹」生「恬」之味。所謂的「恬」，不是就世俗之味的層次而言，而是透過生命的超越

⁴³ 參見《大還閣琴譜》，頁324。

⁴⁴ 參見張燕，《中國古代藝術論著研究》，頁289。

所產生的至味。所以，徐鉉又以有道德涵養的「君子之質」——絕無雄競、柔媚之姿態來形容琴人有中和恬澹之生命，才有不矜心著意於味而味自來，不矜心著意於馥而馥自聞的體會。

此外，我們在《谿山琴況》中還可以發現「麗」況與「恬」、「澹」二況之間的辯證關係。徐鉉提出「麗者，美也」、「麗從古澹出，非從妖冶出也」，其中妖冶之麗乃世俗之豔麗，是「媚」（嫵媚），如繁聲促調足以動人之耳，其實是遠於大雅的媚耳之聲；而「麗」則是出自琴人之精神生命之「古澹」內蘊而外顯的結果，才有不淪於俗響的淵雅之聲。

更重要者是，徐鉉從「麗者，美也」、「麗從古澹出」，又提出「澹則益有味」、「味從氣出」的說法，從「氣」的層次提出所謂「恬」（至味）如何可能的觀點。然而，這些都不是知識的定義，而是在撫琴操縵的實踐中，不離人之身體感識與心靈修養而說。審言之，徐鉉提出「澹則益有味」、「味從氣出」的說法，點出「氣」乃是形成琴韻之味的關鍵。所謂「澹則益有味」，乃是建立在人之平和恬淡的體氣與琴樂之間的交感所產生的韻味，亦即，「澹則益有味」的「味」不是透過感官刺激的結果，而是在心平氣和的前提下，收視返聽，從心靈的平和體味琴韻之美。

然而，必須說明者是，徐鉉所謂的「澹則益有味」、「味從氣出」，並非一蹴可幾之事，在達到這個境界之前，仍是要透過「絃與指合，指與音合，音與意合」⁴⁵的漸進工夫——「練音治意」⁴⁶來達成。因此，徐鉉指出彈琴要「練音」，「練音」乃是開啓耳聽之鑰，「練音」要讓「弦與指合，指與音合」，使耳聽與心聽之間產生平衡與和諧，直至「得心應手」，才能「以音之精義而應乎意之深微」，達

⁴⁵ 參見《大還閣琴譜》，頁 317。

⁴⁶ 參見《大還閣琴譜》，頁 317。「欲用其意，必先練其音；練其音，而後能治其意。」

到「音與意合」的境界。而音與意之間如欲洽合無礙，最重要者還是在意念無爲、無執、無渙散的前提下，由「意」帶「氣」貫乎指，才能使「音從意轉，意先乎音，音隨乎意」，而「衆妙歸焉」。⁴⁷此又可參見（清）倪和宣《雙琴書屋琴譜集成·初學琴旨規》所言：

又須先將音調節奏融會於心，即可呼吸直通於指，凝神鍊氣，鼻息調和，指隨息運，音韻搖曳，丰神出？，即有句讀篇章矣。⁴⁸

又參見（清）陳世驥《琴學初津·製曲須知》所言：

音中妙義，自其天然，能以呼吸通於指下，自有不期而至之妙。⁴⁹

換言之，徐鉉所謂「音與意合」、「以音之精義而應乎意之深微」，即在以意念專一（「凝神」）爲主導，「意」帶「氣」而行（「鍊氣」），「以呼吸通於指下」（「指隨息運」）而撫琴，在這種情境下，才有可能體會「味從氣出」的意義，亦

⁴⁷ 參見《大還閣琴譜》，頁317。

⁴⁸ 參見〔清〕倪和宣，《雙琴書屋琴譜集成》。中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編。《琴曲集成》，冊27，頁245。

有關《雙琴書屋琴譜集成》的撰著者，參見《琴曲集成》第27冊〈據本提要〉之說：「這部書的撰人不很清楚，在篇首唯一的光緒十年（公元一八八四年）序文中註明的和散見在書中其他地方的是『滇琅溪清飢子』，而不著姓氏。但是這個書在雲南是一向被稱爲《倪氏雙琴書屋琴譜》的，在卷首目錄之處，有行款寫明『光緒戊戌年（公元一八九八年）和宣手鈔』，下曲鈐有『和宣珍賞』的白文方印。說明此書的撰人是昆明的倪和宣，可能是不會錯的。」（頁1-2）

⁴⁹ 參見〔清〕陳世驥，《琴學初津·製曲須知》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編。《琴曲集成》，冊28，頁214。

即所謂的「味從氣出」，乃是透過撫琴者的修養產生內蘊而外發的氣質，而形諸撫琴操縵的表現，形成氣韻流行的韻味，這一方面是從彈琴者的身體感識來說，另一方面是建立在人的生命修養上而開顯。

因此，從上述對徐鉉所提出的「麗者，美也」、「麗從古澹出」、「澹則益有味」、「味從氣出」的辨析來看，我們可以發現白居易的「聲淡」、歐陽修的「意淡」及成玉磬的「調子貴淡」、「淡而有味」等在徐鉉的論述中都可獲得呼應。最後，值得思考者是，所謂「麗者，美也」、「麗從古澹出」、「澹則益有味」、「味從氣出」，一旦落實在琴樂實踐上，有可能會產生什麼樣的表現呢？參見（明）郝寧、王定安、嚴澂《藏春塢琴譜·彈琴總規》有一說法：

手不飄揚弄巧，貴乎古拙，則指底自有驚神動鬼之彈；取音要沉實簡靜，則聲韻古淡悠長，取法在將盡不盡之味處。⁵⁰

手勢要古拙不弄巧，取音要沉實而簡靜，聲韻自然古淡悠長。所謂的「古淡」的聲韻之美的體現，乃在「將盡不盡之味處」。何謂「將盡不盡之味處」呢？且讓我們對照徐鉉在《谿山琴況》中所說者來看，他指出「細辨其吟猱以叶之，綽注以適之，輕重緩急以節之，務令宛轉成韻，曲得其情」。⁵¹換言之，所謂琴曲的聲韻之美，即在「吟」、「猱」、「綽」及「注」的變化之中，尤其是「吟」、「猱」，透過一轉、一曲，宛轉動盪，方可產生琴韻之美。參見劉承華曾提出中國音樂的線性特質，「……一轉一曲即能見其含蓄，造其韻味；因為只有經轉、經曲，才

⁵⁰ 參見〔明〕郝寧、王定安、嚴澂，《藏春塢琴譜》，中國藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》。冊6，頁297。

⁵¹ 參見《大還閣琴譜》，頁317。

能使氣的運行活動具有抑揚起伏頓挫，使其旋律化、節奏化」，⁵² 換言之，琴樂的吟、猱、綽、注的運指，也就是「將盡不盡之味」產生的關鍵。

審言之，古琴指法中的「吟」、「猱」貴在圓而不折，而「綽」、「注」則貴在藏頭護尾，有如書法的筆法一般，但不論「吟」、「猱」或「綽」及「注」都要通過虛、實的變化而產生琴韻之美。⁵³ 所謂虛、實的變化，即在結合人的氣息醞釀而生，從「有」入於「無」，即使琴音漸遠漸逝，琴樂的韻味仍在人的身體感識中醞釀不已。爾後，更有出之弦外的縹緲情思。⁵⁴ 然而，這些都是透過人之虛化我執所產生的氣息，遊走在琴弦上而流露出韻味，這也就是徐鉉所謂「澹則益有味」、「味從氣出」的意涵在彈琴實踐上的意義。

這裡，筆者再結合彈琴的實際體認，以《五知齋琴譜·漁歌》的首段為例（如圖 1）：

⁵² 參見劉承華，《中國音樂的神韻》，頁 216。

⁵³ 參見《中國音樂的神韻》，頁 224。「從虛實結合的空間意象中感受到瀰漫的生氣和綿長的餘味。」

⁵⁴ 參見《中國音樂的神韻》，頁 238。「……之所以有『韻』、有『味』，則并不在這物理的希音本身，而在樂曲的曲情隨音響的漸漸岑寂之時，脫出了聲音載體，獨自在人的感覺的空間意境中盤旋。」

絃層遞漸進，音和音之間銜接的輕重緩急要順暢和諧，又接上名指十徽勾二絃上綽至九徽（稍息），再上七六徽→緩猱，藉著緩猱來補足長拍子的時值，所謂「將盡不盡之味」，也就是在吟、猱的運指下流露而出。換言之，如此長時值的拍子的彈奏重在音與音的連結，必須全身放鬆、血脈通流，體內自然會升起一股勁道，順勢由指而彈出，有如水管流出的水勢一般，勁道的產生是來自無形的水勢，而不是來自水管。同時，這也就是由「無」產生「有」的妙諦，不是「有」上加「有」（亦即「音」上加「音」）的巧飾所能呈現。

之後，在這一小段序首中，其他的音與音之間的連結都是圓型線條的表現，聲音的延續呈現出漸入又淡出的美感，有如字裡行間的語氣有抑揚起伏的變化。尤其是吟、猱之音有千變萬化之妙，妙在從有限的範圍可通向無限的空間。因此，在音與音的指法銜接如何能一氣呵成，而不致結巴瘡啞，除了「指」的運用外，就必需透過「氣」的運行。尤其是這首曲子的首段中每一句中都有長時值的音（如第二行有左手大指按八徽三，右手食指抹五絃，略猱上七徽六，進七徽，再退至七徽六，急下八徽三→注下九徽）等，更需要運氣以呈現，否則即容易使琴聲流於瘡啞。

所以，琴譜雖然沒有註明音高和節奏，但卻留給琴人自我詮釋的空間，在撫琴操縵的過程中可展現虛實變化的千姿百態，而其中的關鍵即在於「氣」的運行。然「氣」的運行之深度與廣度，除了與技巧功力有關以外，即在於琴人生命修養與文化素養的高下。而徐鉉所謂「麗者，美也」的意義即是植基於此，亦即琴韻之美不只是就琴樂本身之悅耳而言，更在於以人的生命修養為基礎，使人之體氣與琴聲能相適相諧，爾後，透過內蘊外發所流露出來的體態風貌結合琴聲盪漾，自然形成琴韻之美的整體意義，所以，才有本乎恬淡無為的心境以撫琴而提出的「麗從古澹出」、「澹則益有味」、「味從氣出」的琴樂審美價值觀。

五、結論

「淡（澹）」與「麗」的對比所開顯的審美價值觀，見於古代詩論與琴論中可謂有異曲同工之妙，詩論強調由絢麗返歸平淡，平淡則需含納雕琢之功；琴論則提出「麗從古澹出」，然需透過「練音治意」的漸進工夫以達成，兩者皆強調基本功的重要性。同時，兩者所謂的「麗」都不是初學者所掌握的雕琢之麗，而是需要透過身心靈的修養，以返歸「平淡（澹）」，然後才能體現「麗」的意境之美，這是詩人與琴人由藝入乎道的必經之路。

而琴人由藝入乎道的實踐，除了精神層次的遞進、提升外，更不離人的身體感識而說，在撫琴操縵的實際經驗中，「耳聽」、「目視」、「手觸」、「心悟」等諸身體官能的作用都扮演著不可忽視的角色，透過諸感官知覺的連結，結合個人的情感、人格修養所產生的意念主導著身體的體氣運行，下貫乎指勁，流露而出，才能形成琴韻之美的整體意義。

以徐鉉《谿山琴況》中的二十四況而言，每一況的提出都不離人的身心平和為前提。因此，當人在彈琴時，心、氣與琴聲之間的相順或不相順，就成為決定琴聲美或惡的關鍵。所以，人們對古琴音樂的審美也就不能只就音樂的層次來說，更重要者是，從撫琴者的氣度、人格修養所散發出來的體氣與琴聲的交感，才是體味琴韻之美的關鍵。

若一個人心無雜念，純白自如，心靈之美自然會透過身體而踐形於外，在「音與意合」的情況下，產生「澹則益有味」的美感，而這也是由藝入乎道的關鍵，因為技藝有時而窮，但琴道卻無時而盡，境界的高下端視個人的修養而定。同時，徐鉉所謂「麗者，美也」、「麗從古澹出」的意義也就是建立在恬淡、平和的人格修養之上，才能使人之體氣流行與琴樂夾治無礙。爾後，開顯出「麗從古澹出」、「澹則益有味」、「味從氣出」等古琴藝術美學的高明面。

參考書目

一、史料

- 《圈點說文解字》。[東漢、清]2009。許慎(約 58-約 147)原著，段玉裁注。臺北市：萬卷樓圖書。
- 《文心雕龍注》。[梁]1978。劉勰[約 465-約 520]原著。臺北市：臺灣開明書店。
- 《文選》。[梁]1979。蕭統[501-531]。臺北市：藝文印書館。
- 《白居易全集》。[唐]1999。白居易[772-846]撰，丁如明、聶世美校點。上海市：上海古籍。
- 《宛陵集》。[宋]1981。梅堯臣[1002-1060]。臺北市：臺灣中華書局。
- 《歐陽修詩文集校箋》。[宋]2009。歐陽修[1007-1072]著。洪本健校箋。上海市：上海古籍。
- 《東坡題跋》。[宋]1966。蘇軾[1037-1101]。臺北市：藝文印書館。
- 《蘇軾文集》。[宋、明]1986。蘇軾[1037-1101]原著。茅維編、孔凡禮點校。北京市：中華書局。
- 《侯鯖錄》。[宋]1966。趙令畤[1051-1134]。臺北市：藝文印書館。
- 《竹坡老人詩話》。[宋]1966。周紫芝[1082-1155]。臺北市：藝文印書館。
- 《韻語陽秋》。[宋]1966。葛立方[？—約 1164]。臺北市：藝文印書館。
- 《苕溪漁隱叢話》。[宋]1976。胡仔[約 1110-1170]。臺北市：世界書局。
- 《藏海詩話》。[宋]1966。吳可。臺北市：藝文印書館。
- 《讀書後》。[明]1983。王世貞[1526-1590]。收於《景印文淵閣四庫全書》二二四集。臺灣商務印書館編審委員會主編。
- 《金粟詞話》。[明]1966。彭孫遹[1631-1700]撰，嚴一萍選輯。臺北市：藝文印

書館。

《琴書大全》。[明]2010。蔣克謙。收於《琴曲集成》冊 5。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。

《藏春塢琴譜》。[明]2010。郝寧、王定安、嚴澂[1547-1625]。收於《琴曲集成》冊 6。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。

《雙琴書屋琴譜集成》。[清]2010。倪和宣。收於《琴曲集成》冊 27。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。

《琴學初津》。[清]2010。陳世驥。收於《琴曲集成》冊 28。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。

《校讎通義》。[清]1956。章學誠[1738-1801]。北京市：古籍。

《蕙風詞話》。[清]1960。況周頤[1859-1926]。北京市：人民文學。

《莊子集釋》。[清]1991。郭慶藩輯。臺北市：華正書局。

《春草堂琴譜》。[清]2010。曹尚綱、蘇璟、戴源。收於《琴曲集成》冊 18。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。

《大還閣琴譜》。[清]2010。徐鉉。收於《琴曲集成》冊 10。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。

《五知齋琴譜》。[清]2010。徐琪。收於《琴曲集成》冊 14。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。

《以六正五之齋琴譜》。[清]2010。孫寶。收於《琴曲集成》冊 26。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。

《司空圖詩品解說二種》。[清]1980。孫聯奎、楊廷芝著，孫昌熙、劉淦校點。山東：齊魯書社。

二、論著

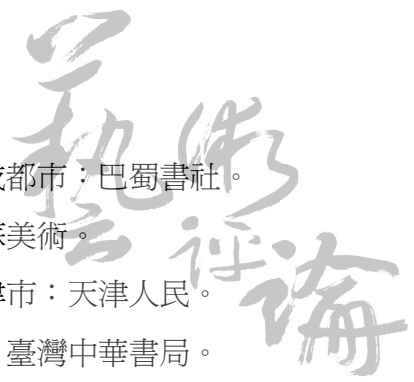
王順娣。2009。《宋代詩學平淡理論研究》。成都市：巴蜀書社。

吳功正。1996。《六朝美學史》。南京市：江蘇美術。

張燕。2003。《中國古代藝術論著研究》。天津市：天津人民。

劉大杰。1997。《中國文學發達史》。臺北市：臺灣中華書局。

劉承華。2004。《中國音樂的神韻》。福州市：福建人民。



The Discussion on the Significance of “Li Being Derived from Gu and Dan” in the *His-Shan’s Epithets on Qin Music* Written by Hsu Hong

Lee, Mei-Yen

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

Abstract

“Dan” (the literal meaning: returning to a natural and tranquil life) is one of the Chinese aesthetic categories that originated from the teaching of Taoist school. Later, the continuous influence of “Dan” gradually affected Chinese literature and arts, especially the theory of poems in the Sung Dynasty. It is thus clear that the value of literature and arts was then based on the idea of “Dan”. The concept of “Dan” had an impact on the style of literature and arts, overshadowing the general superfine pursuit, namely “Li”, at that time.

“Dan” and “Li” can also be found in the theory of guqin music, as in *His-Shan’s Epithets on Qin Music* written by Hsu Hong. He defined “Li” as “beauty”; “Li is derived from Gu (it literally means classical aroma) and Dan” which reflect not

only the pursuit of musical aesthetics, but also the significance of the cultivation of life. It transforms the general cognitive perspective of “Li” from secular sensory beauty into spiritual aesthetic sensibility.

This paper aims to discuss the significant meanings of “Li” as “beauty” and “Li is derived from Gu and Dan” in Hsu Hong’s article. The researcher attempts to investigate the dialectical relationship between the aesthetic categories “Li” and “Dan”. Furthermore, the author will reveal how the ancient guqin players combined these two opposite meanings “Li” and “Dan” into a dialectical whole through the cultivation of life and artistic techniques.

Keywords : guqin, Dan (literal meaning: a natural and tranquil life) , Hsu Hong, *His-Shan’s Epithets on Qin Music*, Li (literal meaning: superfine pursuit)