

何勞絃上音——談陶淵明的“無絃琴”

陳美利

語文教育學系

摘要

本篇從多方面探討陶淵明的「無絃琴」，全文分二部份：壹、“不解音聲”及“不解音律”的疑問。貳、關於“無絃琴”的問題。將歷來學者對以上問題的看法，作了多方面的整理分析，從而得到一些明晰的概念。並且從音樂藝術本位的立場，嘗試將陶淵明的“無絃琴”從玄奧的解說中釋放出來，給予人性化的真實境地的詮釋，以期更接近陶淵明的生活世界及精神領域。

關鍵辭：陶淵明 無絃琴 音律



何勞絃上音——談陶淵明的“無絃琴”

前言

陶淵明有一張“無絃琴”，爲後人所津津樂道。這說法起源於梁·沈約的《宋書·隱逸傳·陶淵明本傳》。其中有以下數語：

潛不解音聲，而蓄素琴一張。每酒適，輒撫弄以寄其意。

後來梁·昭明太子蕭統作〈陶淵明傳〉，便根據這項資料作了以下的記述：

淵明不解音律，而蓄無絃琴（陶澍注本校語，一作無絃素琴）一張。每酒適，輒撫弄以寄其意。

他幾乎完全抄襲沈約的文字，只是把“不解音聲”改作“不解音律”，似乎確定了陶淵明是不懂音樂的。

到了唐·令狐德棻等撰《晉書·陶淵明傳》，則作：

性不解音，而蓄素琴一張，絃徽不具。每朋酒之會，則撫而和之，曰：「但識琴中趣，何勞絃上音。」

《晉書》中，說陶淵明“性不解音”——沒有音樂的天份（性）。並且更具體的說明陶淵明的琴不但沒有絃，而且也沒有“徽”。再加上二句自吟的詩句，以強調他不需要實際的彈奏，也能達到欣賞琴趣的目的。所引用的詩句，不見於現存的陶淵明詩文集中，在《晉書》之前的《宋書》及蕭統的《陶淵明傳》中都沒有引用，不知何所根據。到了唐·李延壽的《南史·隱逸傳》，則直抄《宋書》，而在“素琴”下，略去“無絃”二字。另有佚名者所著之《蓮社高賢傳》，則襲用《晉書》的說法，僅更動一、二字，作：

性不解音，蓄素琴一張，絃徽不具。每朋酒之會，則撫而叩之，曰：「但識琴中趣，何勞絃上音。」

由以上諸史的記載來看，陶淵明由“不解音聲”，到“不解音律”；他的琴，則由“無絃琴”到“絃徽不具”的“素琴”；而且增加了“但識琴中趣，何勞絃上音”的詩句，可以說是坐實了陶淵明不懂音樂，且不會彈奏七絃琴（1），只能以一張無絃琴偶加撫弄，聊以寄意而已。這件記載，遂傳成千古佳話，受後人詠歌讚歎，把它視爲音樂美的最高形式，甚至將他列入哲學、玄學的範疇，予“無絃琴”以很高的評價。如陳怡良先生云：

音樂其實非必用耳朵聆聽，而可用心靈聆聽。用心靈聆聽，方能超越欣賞之層次，向上昇華至天人合一境界。故淵明之撫弄無絃琴，乃將精神生命，在寂然無聲，深邃無際之中，人與外物凝成一寧靜之整體，而由此領悟一體之安祥和諧，細細品嚐其閑高怡然之真趣。此超脫形體之至高境界，要非淵明具湛深之學養，心田溢滿

智慧之光與充實之美，始能體會。他人欲領會個中之妙味與意境，實戛戛其難。
 (《陶淵明之人品與詩品》第三章〈陶淵明的人生歷程——兼釋「無絃琴」之疑〉，
 第二節 155 頁)

至於歷代文人，莫不對淵明的“無絃琴”歌詠讚嘆，寵譽有加。如梁·庾信有詩云：

有菊翻無酒，無絃則有琴。詎知常抱膝，獨爲梁父吟。(〈臥疾窮愁詩〉)

唐·李白有詩云：

陶令日日醉，不知五柳春。素琴本無絃，漉酒用葛巾。(〈戲贈鄭深陽
 〉)

抱琴時弄月，取意任無絃。(〈贈崔秋浦〉之二)

大音自成曲，但奏無絃琴。(〈贈臨洛縣令皓弟〉)

唐·白居易有詩云：

不慕樽有酒，不慕琴無絃。(〈訪陶公舊宅〉)

宋·歐陽修有詩云：

吾愛陶淵明，有琴常自隨。無絃人莫聽，此樂有誰知。(〈夜坐彈琴有感二首呈聖
 俞〉)

宋·蘇東坡云：

君不見拋官彭澤令，琴無絃，中有酒，醉欲眠時遣客休。(〈和蔡準郎中見邀遊西
 湖〉)

除了文人的謳歌之外，陶淵明的“無絃琴”也是書畫家刻畫描寫的對象，如宋·李公麟
 (龍眠居士)便繪有“淵明撫無絃琴圖”。

由此可見“無絃琴”受到後世極大的推崇，但“無絃琴”也成了後人懷疑及論辯的焦
 點。現就從這些問題作一番探討如下：

壹、“不解音聲”及“不解音律”的疑問

在《禮記》的〈樂記〉篇中提到：

人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲；聲相應，故生變；變成方，謂之
 音；比音而樂之，及于戚羽旄，謂之樂。

《毛詩·大序》中也說道：

情發於聲，聲成文，謂之音。

孔穎達《毛詩正義》解云：

情發於聲，謂人哀樂之情，發見於言語之聲。於時雖言哀樂之事，未有宮商之調，

唯是聲耳。至於作詩之時，則次序清濁，節奏高下，使五聲爲曲，似五色成文。一人之聲則能如此，據其成文之響，即是爲音。此音被諧絃管，乃名爲樂。雖在人在器，皆得爲音。

據此說，則“聲”乃指人所發出的各種表情達意的聲音。而“音”則是指經過一番規則變化，有條理，有高下的樂音。即所謂的“宮、商、角、徵、羽”五音，也即是根據音程長短，固定一定音距的一組樂音。

至於“律”、指的是音的高低規則。據說黃帝的樂官伶倫，截竹爲筒，陰陽各六。筒有長短，則發出的聲音有清濁高下。陽者爲律，有黃鐘、太簇、姑洗、蕤賓、夷則、無射，謂之六律。陰者爲呂，有大呂、夾鐘、中呂、林鐘、南呂、應鐘，謂之六呂。合而言之，亦謂之十二律。(2)

而“不解”二字，是指“不了解”，在陶淵明的〈五柳先生傳〉中云：

好讀書，不求甚解。

“不解”、“解”、“甚解”，是爲不同的解的層次。在《晉書·鍾會傳》，引何劭爲王弼作傳云：

樂遊宴，解音律。

又《晉書·阮瑀傳》說他：

善解音，能鼓琴。

由此看來，諸書上所講的“不解音聲”、“不解音律”，指的是陶淵明不懂音樂，即不能有好的音感以辨識樂音的高低，又不曾彈奏樂器，因之只能撫弄無絃琴，聊以寄懷而已。

這種說法，歷來多受質疑。因爲審諸陶淵明傳世的詩文集，可以發現他是會彈琴，絕非“不解音律”的。在他詩文集中，有很多彈琴的記載。如他在〈始作鎮軍參軍經曲阿作〉詩中云：

弱齡寄世外，委懷在琴書。

在〈與子儼等疏〉中云：

少學琴書，偶愛閒靜。

《禮記·曲禮》云：「二十曰弱齡」。孔穎達疏云：「二十歲成人，初加冠，體猶未壯，故曰弱也。」由此可見，陶淵明在二十歲以前，便已學會彈琴。二十歲後，琴藝已通，能以琴抒志，寄託懷抱。在這之前，一個未弱冠的少年人，應該不至於以無絃琴來作想像性的學習吧。

而後，陶淵明便經常以琴相伴，彈琴的詩文時時出現。如他在三十八歲時有詩云：

藹藹堂前木，中夏貯清陰。凱風因時來，回飈開我襟。息交遊閒臥，坐起弄書琴。
(〈和郭主簿〉)



“弄”是一個動作的描述字，《說文》云：「弄、玩也。」“弄琴書”即指“誦”書、“彈”琴的動作。他翻閱的不是無字書，彈奏的應該也不會是無絃琴。陶淵明四十歲時，有以下詩句：

清琴橫床，濁酒半壺。黃唐莫逮，慨獨在余。（〈時運〉）

《說文》云：「床、安身之几坐也。」《世說新語》載顧彥先平生好琴，及卒，家人置琴床上。張翰往哭之，徑上床彈琴，不與孝子執手而去（《世說新語·傷逝篇》）。由此看來，詩中的床，是陶淵明彈琴的所在。至於“清琴”的“清”字，乃指琴聲。蓋因琴為雅樂，琴聲清古，不同於俗樂。如後人描寫琴聲，云：「皓齒素琴，揮雅操清」（嵇康〈酒會詩〉之一）、「清麗而靜，和潤而遠」（見宋·崔遵度《琴箋》）。琴音又有“九德”：「奇、古、透、靜、潤、圓、清、勻、芳」之說（見宋·田芝翁《太古遺音》卷之四）。“清”即為其中之一。“清琴橫床”即是描寫陶淵明坐在床上彈琴，清音盈耳，悠然自適之狀。

他在五十歲有詩云：

觴絃肆朝日，樽中酒不燥。緩帶盡歡娛，起晚眠當早。（〈雜詩〉之四）

此詩中所提到的“絃”，是指彈琴的動作。正如用“觴”來代表喝酒的動作。這兩個字是屬於修辭學中的「借代法」。在此，“觴”不是指空杯，“絃”也不是指空絃。陶淵明的琴應該是有絃的，所以才能終日彈琴、飲酒，以盡歡娛，以消磨時光。

他五十四歲時，有詩云：

今日天氣佳，清吹與鳴彈。感彼柏下人，安得不為歡。清歌散新聲，綠酒開歡顏。

未知明日事，余襟良以殫。（〈與諸人共遊周家墓柏下〉）

能“鳴彈”，即能彈奏出聲音的絃樂器，在他詩文中出現的，只有琴了。此詩中有吹奏管樂，彈奏絃樂，及聲樂的“清歌散新聲”，充滿了音樂的歡愉，可說是一次小型的音樂雅聚。他在此聚會中，能夠盡歡開顏，應該是實際的參與了音樂的活動，才能達到衆樂樂的效果。而這些音樂活動中，他最可能表演的，應該是他從小便學會的琴了。

他五十六歲有詩云：

翳翳衡門，洋洋泌流。日琴日書，顧盼有俦。（〈扇上畫贊〉）

〈衡門〉是《詩經·陳風》中的一篇，其首章云：「衡門之下，可以棲遲。泌之洋洋，可以樂飢」。《韓詩外傳》說這首是：「賢者不用世而隱處也。」這一年，即晉恭帝元熙二年（西元四二〇年），六月，劉裕至京師，逼恭帝禪位，改元為宋元初元年（見《晉書·恭帝紀》、《宋書·武帝紀》）。陶淵明此時已對政治完全灰心，深隱不出。而他的好友顏延之、周續之等，卻都受劉裕徵召，入京去了（見《宋書·周續之傳》）。因之，陶淵明頗覺孤單。幸好有琴書可以為伴，聊慰隱者孤悶之愁懷。

而在五十九歲，他有詩云：



衡門之下，有琴有書。載彈載詠，爰得我所。（〈答龐參軍〉）

這首詩的意旨，與上首相同。詩中提到“載彈載詠”，很顯然的表示出他是真正的在彈琴，而非只是撫弄無絃琴，作想像性的彈奏。

六十二歲，陶淵明在重病中，作了〈自祭文〉，中云：

欣以案牘，和以七絃。冬曝其日，夏濯其泉。勤靡餘勞，心有常閒。樂天安命，以至百年。

文中，對自己的一生，做了一番回顧，認為有琴書相伴，乃是最悠閒的生活逸趣。其中，提到“和以七絃”，“和”字是指聲之相應和。能和書聲相應和的，是琴上七絃所發出的聲音。可見他平日彈的，是有絃能出聲的琴。

由以上所引的詩文來看，可知陶淵明從少年時便學琴，終生與琴相伴，可以說彈琴是他讀書、喝酒之外，最重要而且最持久的嗜好。詩文中“弄琴”、“載彈載詠”“和以七絃”等的詩句，都是描述彈絃發聲的動作，因之可見他是會彈琴，當然也是“解音律”的了。

除了在詩文中描述自己彈琴外，他有〈詠貧士〉七首。其中第三首寫道：

榮叟老帶索，欣然方彈琴。原生納決履，清歌暢商音。

〈詠貧士〉七篇，歷來都認為是淵明借古之貧士以自道的作品。詩中詠的是古人，其實寫的是自己。如清·何焯評這七首，便說道：

詩以言志。君子固窮，七篇皆自道也。（《義門讀書記·陶靖節詩》）

清·邱嘉穗亦云：

上二首皆陶公自述其貞志不休，安道苦節之意。以下五首乃歷引古之貧士為證，即承上章“賴古多此賢”句，說來句句皆為自己寫照。余嘗玩公此下數詩，皆不過借古人事作一影子說起，便為設身處地，以自己身分推見古人心事。使人讀之，若詠古人，又若詠自己，不可得分。此蓋於敘事後，以議論行之，不必沾沾故實也。最可為述古之法。（《東山草堂·陶詩箋》卷四）

這首詩中所提到的榮啓期，據《列子·天瑞篇》載：

孔子遊於太山，見榮啓期行乎 之野，鹿裘帶索，鼓琴而歌。孔子曰：「先生所以樂，何也？」對曰：「吾樂甚多：天生萬物，唯人為貴，而吾得為人矣，是一樂也；男女之別，男尊女卑，故以男為貴。吾既得為男，是二樂也；人生有不見日月、不見襁褓者，吾既已行年九十矣，是三樂也。貧者，士之常也；死者，人之終也；處常得終，尚何憂哉。」

〈詠貧士〉七首是淵明在晉安帝義熙十四年（西元四一八年）他五十四歲時的作品。其時，他已歸隱多年，家境貧困。但是貞志不休，安貧苦節。所以歷引古之草野高士以自比，實際上是在借古人以自道。所以詩中描寫榮啓期“欣然方彈琴”的句子，寫來十分親切自

然。除了因為他認同榮啓期的樂天安貧，以之自比外；他本身便是彈琴的人，經常借琴寄意託興，寫來自然不隔了。

他在五十七歲那年，有〈擬古〉詩九首，其中第五首〈東方有一士〉中云：

東方有一士，被服常不完。三旬九遇食，十年著一冠。辛勤無此比，常有好容顏。
我欲觀其人，晨去越河關。青松夾路生，白雪宿簷端。知我故來意，取琴爲我彈。
上絃驚別鶴，下絃操孤鶩。願留就君住，從今至歲寒。

詩中的“上絃”、“下絃”，指的是“初曲”與“終曲”。〈別鶴〉、〈孤鶩〉是二首琴曲名。〈孤鶩〉曲今已不聞，《白帖》云：

孤鶩見鏡，觀其影，謂爲雌，必悲鳴而舞；故多以喻失偶者。(3)

據此，則是一首描述失偶之痛的琴曲。至於另一首〈別鶴〉，在東漢·蔡邕的《琴操》中，有〈別鶴操〉一首云：

〈別鶴操〉者，商陵牧子所作也。牧子娶妻，五年無子，父兄欲爲改娶。妻聞之，中夜驚起，倚戶悲嘯。牧子聞之，援琴鼓之，云：「痛思愛之永離，歎別鶴以舒情。」故曰〈別鶴操〉。後仍爲夫婦。

陶淵明寫這九首〈擬古〉詩時，是宋武帝永初二年（西元四二一年），晉室才被劉裕所篡。因此詩中多悼國傷時託諷之辭，因為不能明說，所以只好用“擬古”之名。其實玩味詩意，其中很多都是自道的。如這首〈東方有一士〉，借〈別鶴〉、〈孤鶩〉這二首描述失偶傷痛的琴曲，來表達晉室已亡，自己變成亡國孤忠之士的隱痛。詩中所描寫的彈琴的“東方有一士”，實際上指的就是自己。對此點，宋蘇軾嘗云：

此東方有一士，正淵明也。不知從之遊者誰乎？若了得此一段，我即淵明，淵明即我也。（《東坡題跋》卷二〈書淵明東方有一士詩後〉）

許多後代學者也贊同這種說法，明·黃文煥說：

東晉祚移，而舉世無復爲東方之人矣。特言“東方有一士”，係其人於東也。鶩孤鶴別，豈復有偶哉？嗟夫！真能爲晉忠臣者，淵明一身而已，自喻自負。（《陶詩析義》卷四）

清·吳瞻泰引汪洪度語云：

此與從田子春游意略同，只別鶴孤鶩，聊寓本懷，乃借古貞婦以喻己志之不移也。（《陶詩彙註》卷四引）

清·馬璞云：

此首淵明設言以自喻也。（《陶詩本義》卷四）

清·陳沆云：

此淵明自詠也。辛苦好容顏，異乎世人之行痺神勞也；欲觀其人，從至歲寒，其餘

不欲觀之也；若劉遠民輩，殆其儔亞。（《詩比興箋》卷二）

諸人皆持相同的看法，肯定這首詩是陶淵明自詠自喻，自擬平生固窮守節之意。

此外，與淵明往來甚密，相知甚深的顏延年，在為淵明所作的誄文中，提到淵明高蹈深隱後的生活，有“陳書綴卷，置酒絃琴”的描述。絃琴的“絃”字，是以名詞代動詞使用，指彈絃的動作。如櫂舟的“櫂”字，即以船上的櫂來代表划槳的動作，因此才會有如此的描述。

從以上各點看來，可知淵明不但會彈琴，而且熟知琴曲，能援引適當的琴曲來抒發情志。怎能說他“不解音律”，而且僅有“無絃琴”來做樣子，而實際上不會彈琴呢？

貳、關於“無絃琴”的問題

一、各家說法的商榷

近人對陶淵明彈“無絃琴”的記載，有各種不同的說法，略舉數端如下：

（一）因為琴絃斷了，所以成為“無絃琴”

潘光晟先生認為：

陶公年輕的時候，就專門學過琴，以後一直以琴書自樂，再三形諸詩文。如此而說陶公不解音律，豈非天大的謊言。至於說陶公撫弄“無琴絃”，倒還情理說得通。然而不能認為陶公不解音聲，才撫弄“無絃琴”。……遇到琴絃斷了，一時懶的修理，也是常有的事。正因為他是很懂音樂的人，酒後技癢，琴上雖然無絃，依然撫弄以寄其意，也就不足為奇了。（《陶淵明“無絃琴”的公案》）

（二）陶淵明家貧，無力購絃。

王叔岷先生說：

陶公豈是不解音聲的，我想可能是因為陶公家貧，舊絃斷了，無力購置新絃。每有朋酒之會，撫弄無絃琴以寄意，就傳說陶公不會彈琴了。（《陶淵明詩箋證稿》附錄二〈陶淵明及其詩〉540頁）

以上二位學者的說法，都認為陶淵明“不解音律”的說法有誤，但肯定淵明可能有“無絃琴”，只是逼於一時無絃而已。宋·佚名所著《百斛明珠》中有云：

淵明自云：「和以七絃」，豈得為不知音。當是有絃而敝壞，不復更張，但撫弄以寄奇意，如此為得其真。（見宋·阮閱《詩話總龜》卷六引）

此當為潘、王二先生之所本。



（三）陶淵明不須聽取絃上音，故其琴不需上絃

劉繼宗先生說：

陶淵明得知琴中之趣，故不須絃上之音。不是他不解音，而是他不須去聽，不專心去領會罷了。（《陶淵明評傳》第三章第五節，160 頁）

這種說法，既說淵明深知琴中之趣；又說他不專心領會琴音，才有“無絃琴”；講來實在不能令人信服。

（四）陶淵明只唱琴歌，而非彈琴，故其琴不必有琴絃

饒宗頤先生說：

淵明無絃之琴，則聊爲琴歌，而不必其琴之有絃。（見楊勇著《陶淵明集校箋》卷首饒宗頤序）

這種說法，可能是因《晉書》上說淵明撫“無絃琴”，而且「和之曰：『但識琴中趣，何勞絃上音』」而來。把“但識琴中趣”那二句當作琴歌。但是，所謂“琴歌”是要配上琴曲才算的。琴無絃，即無聲無曲，只能算詠歌，而不能算琴歌了。

（五）否定陶淵明有“無絃琴”之事

呂興昌先生說：

沈（沈約）說與顏（延之）誅一對照，淵明便從一個能「絃」琴的詩人，一變而成「不解音聲」，殊難令人接受。其次，從「絃」琴變成「無絃」「素琴」，而且故意「蓄」置，並非偶然斷絃，亦不能令人無疑。第三、既使相信淵明真蓄有無絃琴一張，那麼，與音樂毫不相應，卻時時橫琴撫弄以寄其意的姿態，亦難免予人嬌柔做作的不良印象。這與淵明質性自然的平實作風殊不相近。……「但識……何勞」充其量也不過是徒亂人心的浮語罷了，其爲後人臆造訛傳，至爲明顯，與淵明其實無涉。淵明不可能不解音聲，蓄“無絃琴”，並說過「但識……何勞」的浮語。（見所著《形跡憑化往，靈府常獨閒》一文，刊於中外文學第十二卷第五期 115、123、124 頁。）

此說把《宋書》所有有關淵明彈琴的記載都給推翻。不過，除了“不解音聲”部份能在淵明詩文中舉出證據外，關於“無絃琴”及“但識……何勞”部份，卻無法提出積極可信的證據。要來推翻正史的記載，可難免也要淪於“臆說”之列了。

（六）陶淵明之哲學素養高，故不需有聲之琴

陳怡良先生說：



「不解音聲」之「解」意，當釋為「分析」之意。故「不解音聲」，非謂不知音聲，不識音聲。而是「於樂音之規律，如律呂宮調等，不求剖析，不特去解析精到。」……無絃琴可謂淵明文學與哲學交融之媒介，意為淵明哲學涵養之表徵。依此而判，“無絃琴”實有其可信性。……陶淵明原有七絃琴一張，起初琴絃完備，以後可能琴絃敝壞，即不再按置。蓋吾人實不能強求淵明非得永遠保有一張完好如初之琴具不可。而斯時，淵明之哲學素養，亦可能達於下學上達，渾融一片之最高境界。故僅撫玩無絃之琴，即可得其趣。因之，淵明蓄“無絃琴”一張之記載，可能即在當代「有無」交辯之風氣，與淵明曾因琴絃敝壞，即不再按置之傳聞下，有可能為史傳編撰者據以記錄。此或為淵明“無絃琴”由來之真正原因。（見所著《陶淵明之人品與詩品》第三章〈陶淵明的人生歷程——兼釋「無絃琴」之疑〉。197、225、229 頁）

陳怡良先生將“不解音聲”解為：「於樂音之規律，如律呂宮調等，不求精深剖析，不特去解析精到」，這種說法相當新穎。不過，對樂理能精深剖析，那是理論家與作曲家的必備條件。而彈奏者，只要有音感及節拍觀念，能看懂樂譜，依譜按拍彈去便可以了。對於律呂宮調等理論，只須有基本概念，便可勝任彈奏，不需要“精深剖析”或“解析精到”。所以如此解釋，並不能說明“不解音聲”與“蓄無絃琴”之關係。

以上是陶淵明撫弄“無絃琴”的較普遍的幾種解釋。其實，“不解音聲”應直接照字面解釋，說淵明連節拍觀念及音感都欠缺，也看不懂琴譜，不會彈琴的指法，沒有音樂的欣賞及彈奏能力才是。而且，如果真如所云，不在乎音律的話，也不會在乎有絃無絃，何必一定要“無絃琴”？

至於把淵明蓄“無絃琴”提昇到玄學、文學的境界，只不過是後人對淵明的欽慕之心，加上對無絃琴的浪漫想像，而產生的諸多設想而已。如宋·鄭思肖便云：

第“無絃琴”三字甚雅，且久響於人口耳間；康節嘗品題之，禪門亦借用之，詩人多詠之。（見宋·鄭思肖撰《無絃處士》一文。載鮑廷博輯《知不足齋叢書》第二十一集，5680 頁）

世人因欣賞淵明“無絃琴”及“但識琴中趣，何勞絃上音”的洒脫逸趣，而在心中“再造”淵明底情境，「借助於自己對於人生世相底固有底瞭解，間接地達到那個情境的領悟。」（引自朱光潛《詩論新編》集中〈詩的無限〉一文。第 5 頁）也因為各人各有不同的情境，所見所感各有不同；因之，簡素的“無絃琴”，可以激發後人廣大的想像及各種解釋。

其實，陶淵明早年學琴，應是受儒家影響。儒家十分重視禮樂。《禮記·樂記》云：

樂也者，動於內者也；禮也者，動於外者也。樂極和，禮極順。內和外順，則民瞻其顏色而弗與爭也，望其容貌而民不生易慢焉。故德輝動於內，而民莫不承聽；理

發諸外，而民莫不承順。故曰：「致禮樂之道，舉而措之，天下無難矣。」

而在禮樂二教中，又以樂教感人最易，收效最速。《荀子·樂論》云：

夫聲樂之入人也深，其化人也速，故先王謹爲之文。樂中平則民和而不流，樂肅莊則民齊而不亂。民和齊則兵勁城固，敵國不敢嬰也。如是，則百姓莫不安其處，樂其鄉，以至足其上矣。……是王者之始也。樂姚冶以險，則民流慢鄙賤矣。流慢則亂，鄙賤則爭。亂爭則兵弱城犯，故國危之；如是，則民不安其處，不樂其鄉，不足其上矣。故禮樂廢而邪音起者，危削侮辱之本也。

此段文字，把音樂和國運的關係闡釋的極爲透徹。蓋音樂直接發自人心，非若禮樂的靠外在動作之表現，所以對人心的影響至爲深切。雅正的音樂能導養人心，宣和情志；使君臣和合，萬民親附，而達到國富民強的地步。而邪慢流蕩的音樂，卻能陷溺人心，淫逸民志，使得風俗凋敝，國亂削亡。所以古之「正教者，皆始於音，音正而行正。」（司馬遷語，見《史記》卷二十四〈樂書〉）選擇和音正聲，方能發揮樂教的功效。因此在禮樂二教中，儒家尤重樂教。故《禮記·樂記》嘗云：

知樂則幾於禮矣，禮樂皆得，謂之有德。

陶淵明嘗自云：

少年罕人事，遊好在六經。（〈飲酒〉之十六）

又云：

憶我少壯時，無樂自欣豫。猛志逸四海，騫翮思遠翥。（〈雜詩〉之五）

可見他在早年，頗受儒家影響，很想有一番作爲。因此，對經書中的禮樂之道，應該也有所致意。而在先古，最能發揮樂教功效的樂器，便是“琴”了。（“琴”字本爲專名，後代演爲通稱，故現人多稱“古琴”或“七絃琴”以作識別。）

東漢·蔡邕說琴是伏羲所作（參見東漢·蔡邕《琴操》）。而漢·桓譚《新論》云：

神農氏繼庖犧而王天下，上觀法於天，下取法於地，近取諸身，遠取諸物，於是削桐爲琴，綬絃爲絲，以神明之德，合天地之和焉。

《樂記·樂施篇》則云：

昔者舜作五絃之琴，以歌南風。

蔡邕《琴操》又云：

文王、武王加二絃，合君臣恩也。

以上諸說，均傳琴爲上古聖人所製。雖然附會聖人的成份居多，但在《孟子》中有舜彈琴的記載（見〈萬章〉篇上），可見琴的出現很早。而且，歷來都把琴當作君子修身理性的工具。《荀子·樂論篇》云：

君子以鐘鼓道志，以琴瑟樂心。



《禮記·樂記篇》云：

君子聽琴瑟之聲，則思志義之臣。

漢·班固《白虎通義》云：

琴者，禁也。所以禁止邪淫，正人心也。

漢·蔡邕的《琴操》云：

昔伏羲作琴，以禦邪僻，防心淫，以修身理性，反其天真。

蔡邕且認為琴的形式，是有極深的寓意。他在《琴操》中又云：

琴長三尺六寸六分，象三百三十六日也；廣六寸，象六合也；上曰池，池者，水也，言其平也；下曰濱，濱者，賓也，言其服也；前廣後狹，象尊卑也；上圓下方，法天地也；五絃宮也，象五行也；大絃者君也，賓和而溫；小絃者臣也，清廉而不亂；文王武王加二絃，合君臣也。

因為琴聲低沈，頗近人聲，不似其他樂器的高亢激越。聽來沖和澹遠，使人心神寧靜。而且琴曲多雅暢幽深，聽之足以洗心滌慮，遠離邪僻，極適合君子修身之用，因之，古來便以琴為文人之良伴。如《說苑·脩文篇》嘗云：

卿大夫聽琴瑟之音，未嘗離於前，所以養行也。

《禮記·曲禮下》云：

士無故不徹琴瑟。

雖然經常琴瑟並提，但文人雅士多傾向於琴。因琴聲較瑟聲高古，琴又傳為聖人所製作，因此特別受文人所喜愛，嵇康在〈琴賦〉序中就有以下描述：

八音之器，歌舞之象，歷世才士，並為之賦頌。其體制風流，莫不相襲。稱其材幹，則以危苦為；賦其音聲，則以悲哀為主；美其感化，則以垂涕為貴。麗則麗矣，然未盡其理也。推其所由，似元不解音聲；覽其旨趣，亦未達禮樂之情也。眾器之中，琴德最優。

可見，不管是在樂器的型制外觀、音色表達等方面，琴都受到文人極大的推重。陶淵明從小浸淫詩書，深受儒家文化薰陶，以琴來陶情養性，是很自然的事。因之，他會彈琴，應是無庸置疑的。

二、陶淵明“無絃琴”試探

既然陶淵明會彈琴，何以會有他“蓄無絃琴”的說法呢？以下試舉出幾個可能性來說明：

（一）史書記載之誤



在陶淵明現存的詩文集中，完全看不出他有“無絃琴”的字句，而且與他同時代的人到目前也沒有發現有描述淵明彈奏“無絃琴”的記述。反而因淵明在詩文中自述從年輕時便已學琴，應該肯定他至少有一張“絃徽具全”，正常的琴才是。目前所見最早淵明蓄“無絃琴”的記載，見於梁·沈約所著的《宋書》。沈約著《宋書》的時代，在齊武帝永明六年（西元四八八年）。距離淵明卒年一宋文帝元嘉四年（西元四二七年）才六十年左右，時代距離很近，應該有可靠的資料才是。但是，沈約奉敕撰《宋書》始於南齊武帝永明五年（西元四八七年），而在翌年二月便畢功（4）。他在永明六年有〈上宋書表〉，中云：

本紀列傳，繕寫已畢，合七帙七十卷，臣今謹奏呈。所撰諸志，須成績上。

可見《宋書》的本紀十卷、列傳六十卷，他用了一年的時間便修成，可說是相當速成的。

而他之所以如此速成的原因，是因為他前有所本。此點在沈約的〈上宋書表〉中，約略可見。表文中說：

宋故著作郎何承天始撰《宋書》，草立紀傳；止於武帝功臣，篇牘未廣。其所撰志，惟天文、律曆。自此外，悉委奉朝請山謙之。謙之，孝建初，又被詔撰述。尋值病亡，乃使南臺待御使蘇寶生續造諸傳，元嘉名臣，皆其所撰。寶生被誅，大明中，又命著作郎徐爰踵成前作。爰因何、蘇所述，勒為一史。起自義熙之初，訖於大明之末。至於臧質、魯爽、王僧達諸傳，又皆孝武所造。自永光以來，至於禪讓，十餘年內，闕而不續；一代典文，始末未舉。且事屬當時，多非實錄。又立傳之方，取舍乖衷；進由時旨，退傍世情；垂之方來，難以取信。臣今謹更創立，制成新史。始自義熙肇號，終於升明三年。桓玄、譙縱、盧循、馬魯之徒，身為晉賊，非關後代。吳隱、謝混、郗僧施，義止前朝，不宜濫入宋典。劉毅、何無忌、魏詠之、檀之、孟、諸葛長民，志在復興，情非造宋；今並刊除，歸之晉籍。

此表敘述沈約以前修撰《宋書》諸人，自何承天、山謙之、蘇寶生、徐爰，遞有述作。沈約修史，以徐爰舊本為根據。其自撰部份，不過自永光至禪讓十四年事。又刪去屬於晉代的人物十三傳，所以才成書如此之速。

《二十二史劄記》卷九“宋書多徐爰舊本”一條說：

余向疑沈約修《宋書》，凡宋、齊革易之際，宜為齊諱；晉宋革易之際，不必為宋諱。乃為宋諱者反甚於為齊諱。然後知為宋諱者，徐爰舊本也；為齊諱者，約所補輯也。人但知《宋書》為沈約作，而不知大半乃徐爰作也。觀《宋書》者，當於此而推之。

趙翼根據《宋書》忌諱曲筆情況，分析徐爰舊本與沈約新本各有避忌，推知沈約所自修者有限，說法極有根據。正因為沈約作書時間相當短促，所以草率疏漏處就難免了。因此，

如〈陶淵明傳〉中說淵明“不解音聲”的明顯錯誤，可能也是因匆促成書，未詳考證所造成的。但這到底是前人的錯誤，沈約未能改正；還是沈約見到淵明有“無絃琴”的記載，在臆度之下，爲之加上“不解音聲”的字句，就不得而知了。

而“無絃琴”的說法，因爲沒有確切證據，卻無法肯定是《宋書》的誤失，只能假設有此可能而已。

至於《晉書》，始修於唐貞觀十八年（西元六四四年），至貞觀二十年（西元六四六年）修成。距東晉之亡，已有二百餘年。是由令狐德棻、房玄齡、褚遂良、許敬宗等二十一人奉敕編撰(5)。

唐修《晉書》，時代相隔雖遠，但史料並不缺乏。因前人所修《晉書》，唐時尚存，這從《舊唐書·經籍志》中所載書目可以證明。此外，當時所存的晉代諸帝起居注及雜史文集等，亦爲數不少。諸書之中，以臧榮緒之《晉書》比較完整，爲唐修《晉書》的底本。《舊唐書·房玄齡傳》說：重修《晉書》，「以臧榮緒《晉書》爲主，參考諸家，甚爲詳洽。」《史通》云：唐修《晉書》後，「言晉史者，皆棄其舊本，竟從新撰。」各家《晉書》竟不再爲人所重視，遂至湮沒；臧榮緒《晉書》亦未流傳。

除諸家《晉書》外，崔鴻之《十六國春秋》一百二十卷、蕭方等《三十國春秋》三十卷，亦爲唐修《晉書》的重要根據。此外，如劉義慶《世說新語》多載晉人故事，唐修《晉書》亦大量採用。又如干寶《搜神記》、劉義慶《幽明錄》之類，語涉神怪，唐《晉書》也加以採納。選材頗爲蕪雜，故前人多以採小說爲唐《晉書》之病。《四庫提要》說它：「大抵宏獎風流，以資談柄。」試比較《宋書》與《晉書》的〈陶淵明傳〉，可見所言不虛。所以，《宋書》「素琴一張，無絃」，到《晉書》中，就變成「素琴一張，絃徽不具」。《宋書》中的「每酒適，輒撫弄以寄其意」，到《晉書》中則變成「每朋酒之會，則撫而和之曰：『但識琴中趣，何勞絃上聲。』」描寫得更具體，更有聲有色。但頗令人懷疑《晉書》的記載是否小說化了；或它是否採用了前人道聽途說，未必真實的筆記故事之類的資料，而產生了可能錯誤的記載。

（二）新琴剛做好，尙未上絃

這點最不可能，因爲根據史傳記載，陶淵明是“蓄”無絃琴一張，而且“輒”撫弄之，可見他的“無絃琴”留在身邊有一段時間了，那就不可能是剛做好的新琴。

（三）偶然沒上琴絃

元·李治在《敬齋古今註》中說：

陶淵明讀書不求甚解，又蓄素琴一張，絃索不具。曰：「但識琴中趣，何勞絃上



音」，此二事正是此老得處。俗子不知，便謂淵明真不著意，此亦何足與語。不求解，則如勿讀；不用聲，則如勿蓄。蓋不求甚解，謂得意忘言，不若老生腐儒爲章句細碎耳。「何勞絃上音」者，謂當時絃索偶不具，因之以爲得趣；則初不在聲，亦如孔子論樂于鐘鼓之外耳。今觀平生詩文概可見矣。〈答龐參軍〉云：「衡門之下，有琴有書。載彈載詠，爰得我娛。豈無他好，樂是幽居。」云：「樂親戚之情話，樂琴書以消憂。」云：「少學琴書，偶愛閒靜。開卷有得，便欣然忘食。」使果不求深解，不取絃上之聲，則何爲載彈載詠以自娛耶？何爲樂以消其憂耶？何爲自少學之，以至於欣然而忘食耶？（見明倫出版社《陶淵明研究資料彙編》121、122頁）

這個說法和上一條說法一樣，如果陶淵明是“輒”撫之，就不可能只是“偶”不具琴絃而已，所以也不可能成立。

（四）琴絃斷了，沒有新絃可補

琴有七條絃，斷了一條，就沒辦法彈奏。這時，如果不補上新絃，其他絃也失去作用，可能就把絃全部拆下，就變成“無絃琴”了。

這種說法，前面所引的佚名之《百斛明珠》中已提出過，今人王叔岷氏說得更清楚。他說：

後人都說陶公不會彈琴，惟有車柱環教授曾經告訴我：「陶淵明是會彈琴的，他的詩文中可以證明。」試看〈與子儼等疏〉：「少學琴書。」〈答龐參軍〉詩：「衡門之下，有琴有書。載彈載詠，爰得我娛。」陶公豈是不解音聲的，我想，可能因爲陶公家貧，舊絃斷了，無力購置新絃。每有朋酒之會，撫弄“無絃琴”以寄意，就傳說陶公不會彈琴了。（見王叔岷《陶淵明詩箋證稿》附錄二〈陶淵明及其詩〉540頁）

陳怡良先生亦持同樣的看法：

淵明本是會彈琴與識得音聲的，惟沈約所撰《宋書·隱逸傳》卻謂淵明「不解音聲，而蓄素琴一張，無絃」。個人以爲，可能素琴本有絃。其後因琴絃已斷，即不再按置，僅撫弄以寄其意而已。以淵明之性格與窮困之家境而言，應是可能。（《陶淵明之人品與詩品》第三章〈陶淵明的人生歷程——兼釋「無絃琴」之疑〉159頁。）

王、陳二先生都認爲陶淵明是因爲家貧，無力購置新絃，所以只好空絃不置，因此就變成“無絃琴”。這固然有可能。但彈琴是一件雅事，尤其對一位有清望的隱者來說，琴更是與其人相得益彰，互爲輝映的。淵明雖然家貧，但是他很有一些有力的朋友，如江州刺史王弘（6）、劉裕的世子中軍將軍劉義符的行軍參軍顏延之（7）、聲名遠播，信徒衆多的高僧慧遠

(8)；另外還有一些經常往來的好友，如龐主簿（龐遵）、殷景仁、張常侍（張野或野之侄張詮），還有與他並稱“潯陽三隱”的劉遺民、周續之等（9）。這些人的環境都比陶淵明好，有些還經常以酒接濟淵明。怎麼會在看到自少愛彈琴的淵明缺錢買絃，只能空撫“無絃琴”時，沒有送他幾套琴絃，以助風雅？再說，一套琴絃也貴不到那裡去，又可以用好幾年。再窮如陶淵明，也不至於買不起吧，因此有可能是當時根本買不到琴絃。

琴有七根絃，必須以蠶絲製造。因為蠶絲質地光滑細密，富彈性，適合撫按吟猱及發聲。尤其以拓蠶絲製琴絃，音色最為清亮。《齊民要術》曾記載：

拓葉飼蠶絲可作琴瑟絃，清鳴響徹，勝於凡絃遠矣。（見後魏·賈思 撰《齊民要術》卷五桑柘第四十五。《百子全書》第七冊，4298 頁）

宋·田芝翁所撰《太古遺音》中也提到琴絃的“辨絲法”云：

今只用白色拓絲為上，原蠶次之。非此二絲，則擇其生蠟者。鹽藏者不堪用。（《太古遺音》卷一，第 4 頁）

明·袁君哲註云：

今人鹽藏多用鹽，蓋欲絲性常濕，而重於貿易也。用此絲打絃，脆而易斷，遇陰雨則濕而不鳴，鹽之性存也。（見《太古遺音》卷一，第 4 頁所引）

今人製琴絃，可用尼龍絃，材料取得非常方便。但古時只能用蠶絲，才能發出清音，其他材料都不適用。而且據以上記載，可見蠶絲還分優劣。質地差的做成琴絃，不但發不出好聲音，還容易斷裂，十分不適用。再則，琴絃的作法，頗為精細，七根琴絃的粗細不同。分大小琴絃：大絃的第一絃，要用二百四十綸（三繭為一絲，十二絲為一綸）蠶絲，第二、四絃要用二百零六綸，第三、五絃要用一百七十二綸，第六絃用一百三十八綸，第七絃用一百零四綸；第一、二、三絃又分別要用七綸絲纏繞過。而這些絲事先需要經過特別的處理，包括：把絲用適當的拉力拉緊拉直，緊密搓合成絃，再放置藥水中熬煮（水中放適量的魚膠、小麥、明瑩蠟、白芨、桑白皮、天門冬等同煮。）火候也得留意：太生，絃不易出聲；太熟，則絃音濁而易斷。最後，再纏絲。(10) 製造過程相當煩複，可說是一種精密的專門技術。在亂世中，百姓逃荒救亡之不暇，那裡有人有閒情逸致去做這種銷路不廣，專供文人雅士怡情養性之用的琴絃？而且，在亂亡之中，這方面的工藝人才可能大為減少，甚至消失了。所以在亂世之中，琴人經常買不到絃，無絃可用。

陶淵明所處的東晉末年，可說是戰亂頻仍，民不聊生。從晉孝武帝太元八年（西元三八三年，陶淵明十九歲）至太元二十年（西元三九五年，陶淵明三十一歲）的十餘年間，各地不斷發生蟲災、風災、水旱之災，造成糧穀不收的饑饉荒年（11）。陶淵明在詩中便描述過這些農民的慘況：

炎火屢焚如，螟螣恣中田。風雨縱橫至，收斂不盈廩。（〈雜詩〉第八首）



再加上北方有秦兵入侵，人民被迫服兵役與賦役，百姓疲於奔命，到處怨聲載道，呈現出危機四伏的亂象。到了晉安帝隆安三年（西元三九九年，陶淵明三十五歲），終於釀成亂事：天師道徒孫恩率數十萬農民叛變。所過諸郡，燒殺擄掠，大肆破壞。而追討孫恩的官兵劉牢之等，一路上也是縱兵搶掠。百姓們爲了逃兵避寇，離鄉背井，使得許多郡縣殘破不堪，闔無人煙。一直到安帝元興元年（西元四〇二年，陶淵明三十八歲）才平定了孫恩之亂。如此三、四年，幾十場戰爭打下來，東土各郡，死傷慘重，許多城邑都受到極大的破壞，甚至淪爲廢墟（12）。而在孫恩亂事平定的第二年，又發生了桓玄的政變，引發了數年的內戰（13）。到安帝義熙六年（西元四一〇年，陶淵明四十六歲），天師道孫恩的妹婿盧循再度起兵，攻進長沙、南康（14）。可以說天災戰禍頻仍，少有太平的日子。

陶淵明的家鄉潯陽（今江西九江）、據三江之口，當四達之衝，爲長江的中游重鎮、京師金陵的屏障，歷來爲兵家必爭之地。桓玄的叛軍、盧循、徐道復的義軍、以及政府的鎮壓軍，都到過潯陽周圍。如：晉安帝隆安二年十月，桓玄與殷仲堪“盟於潯陽”。安帝元興二年，“桓玄遷帝於潯陽”。次年，劉裕起兵討玄，潯陽被劉裕部下佔領。之後，“玄故將劉統、馮稚等聚黨四百人，襲破潯陽城”。接著，“（劉）毅遣建威將軍劉懷肅討平之。”（《資治通鑑》卷一一〇、一一三）每遇戰事，必定“戎車屢駭，干戈溢境”（《晉書·劉毅傳》），造成極爲慘重的破壞。《晉書》曾記載：

江州以一隅之地，當逆順之衝，自桓玄以來，驅蹙殘敗。至於男不被養，女無匹對。逃亡去就，不避幽深。自非才殫力竭，無以至此。（《晉書》劉毅傳）

至於鄰近的荊州，也飽受摧殘。《宋書》記云：

此（荊）州積弊，事故相仍；民疲田蕪，杼軸空匱。加以舊章乖昧，事役頻苦；童髡奪養，老稚服戎，空戶以役，或越縛應召。（見《宋書·武帝紀》）

此外，朝廷腐敗，積重難返；蕃鎮割據，層層搜括，荒淫無道。《晉書·孝武帝紀》如此描述：

鬻刑之貨，自走權門；毒賦年滋，愁民歲廣。

《晉書·范寧傳》記云：

今並兼之士，……藉酒永日，馳驚卒年。一宴之饌，費過十金。麗服之美，不可貲算。盛狗馬之飾，營鄭衛之音。

中央及地方如此交相煎迫，百姓可以說是處於水深火熱中。再加上民間徭役賦稅的負擔極重，《晉書·范寧傳》有如下記載：

以十六爲丁，十三爲半丁。……倉庾虛耗，帑藏空匱。古者使人歲不過三日，今之勞擾，殆無三日休停。至有殘形剪髮，要求復除。生兒不復舉養，鰥寡不敢妻娶。

《宋書·武帝紀》有如下的記載：



江荆凋殘，刑政多闕；頃年事故，綏撫未周。遂令百姓疲匱，歲月滋甚，財傷役困，慮不幸生。凋殘之餘，而不減舊，刻剝徵求，不循政道。宰蒞之司，或非良幹。未能菲躬儉，苟求盈給。積習生常，漸不知改。

因爲如此多的天災人禍，終於在東南一帶，造成了大飢荒，人口也大量流失，史書中有如此記述：

三吳大飢，戶口減半。會稽減什三、四，臨海、永嘉殆盡。富室皆衣羅紈、懷金玉，閉門相守餓死。（《資治通鑑》卷一一二）

厭於禍亂的緣故，百姓紛紛離鄉背井，往外逃亡：

晉民避亂，襁負之淮北者，道路相屬。（《資治通鑑》卷一一三）

《晉書·劉波傳》記載：

百姓塗炭，未蒙拯接。……今政繁役殷，所在凋弊。倉廩空虛，國用傾竭。下民侵削，流亡相屬。略計戶口，但咸和以來，十去其三。

陶淵明在詩文中，對這種殘破的景象，也曾有過描述。他在晉安帝義熙二年，（西元四〇六年）他四十二歲時，作了〈歸園田居〉五首，其中第四首云：

久去山澤遊，浪莽林野娛。試攜子姪輩，被榛步荒墟。徘徊邱隴間，依依昔人居。井竈有遺處，桑竹殘朽株。借問採薪者，此人皆焉如？薪者向我言，死沒無復餘。一世異朝市，此語真不虛！人生似幻化，終當歸空無。

在此詩中，淵明如實地記下當時農村劫後殘破的景象，並因而發出生命空幻、人生虛無的感慨。

晉安帝義熙七年，陶淵明四十七歲，有詩云：

疇昔家上京，六載去還歸。今日始復來，惻愴多所悲。阡陌不移舊，邑屋或時非。履歷周故居，鄰老罕復遺。步步尋往，有處特依依。（〈還舊居〉）
良辰入奇懷，挈杖還西廬。荒途無歸人，時時見廢墟。（〈和劉柴桑〉）

詩中描寫的，也是因戰亂而荒廢的農村實景。

到了宋朝，時局也不是很安定。政爭叛亂不斷，天災和疾疫還是常有。淵明在宋文帝元嘉三年（西元四二六年），他六十二歲時，有一首〈有會而作〉詩，在序中寫道：

昔穀既沒，新穀未登，頗爲老農，而值年災。日月尚悠，爲患未已。登歲之功，既不可希。朝夕所資，煙火裁通。旬日以來，始念飢乏。歲云夕矣，慨然永懷。

可見陶淵明雖然辛勤耕作，但由於天災人禍的影響，也經常歉收，過著飢寒貧困的日子。

如此長期的動盪不安，使得社會殘敗，民生凋敝，江南的經濟發展受到嚴重的阻礙。因之，一些屬於文人雅士的精緻文化活動，也大受影響。像製造琴絃的這種專門而且冷門的手

藝，可能也人才寥落，甚至消失了。就如臺灣剛光復的一段日子，琴人便有“有琴無絃”的窘境。因之，在陶淵明的時代背景下，找不到琴絃是極可能的事。如果陶淵明的舊絃已斷，又無處可以買到新絃，自己又不會做絃，那就變成無絃琴。興來只好空絃撫弄，聊以遣興，過過琴癮了。又或者，他的舊絃沒斷，可是絃用久了，產生彈性疲乏。而且因經常撫弄彈奏，琴絃已被手漬滲透。這種琴絃已經沒法發出嘹亮鬆透的音色；而且上太緊則易斷，上太鬆又發不出聲音，根本已不堪使用。這時，有絃也不能用，可能也只好全部拆除，變成“無絃琴”了。在近代，琴人也有同樣的情形發生。《琴府》中記載：

胡（瑩堂）先生自若干年前琴絃被老鼠咬斷之後，因琴絃難得，上絃不敢用力高張，所以琴絃鬆而無力，彈起來也沒有興趣。（見唐健垣編纂《琴府》一下，1588頁）

胡瑩堂先生是當今古琴大家，曾與琴友在南京組織“青谿琴社”。此篇記載寫於民國五十八年，可見當時琴人也有無絃可用的問題。在晉末朝代更迭的時代，這個問題可能更加嚴重。因之，這也很可能是陶淵明“無絃琴”產生的原因。

（五）陶淵明有琴絃，但是沒法上絃

彈琴的人，都有一個共同的體驗：綁上琴絃是一件很費力的事。要把七根琴絃綁緊，再將之固定到適當的緊度，不但要有技巧，還需要有相當的體力。而且彈了一段時間後，琴絃會鬆掉，這時又要費一番力氣，把七根絃一一拆下，再重新上緊。此為七絃琴構造上的缺點，是令琴人深感不便之處。今人甚至想把七絃琴上絃的方法作徹底的改革，如以吉他扭代替琴軫（琴底前端繫絃調音的軫子）。因吉他扭之鬆緊無限制，可以解決此問題（15）。但還是不十分適用，無法獲得琴人的認同。

陶淵明在晉安帝義熙十二年（西元四一六年），他五十二歲時，有〈與子儼等疏〉一文，其中提到：

吾年過五十，……病患以來，漸就衰頹。親舊不遺，每以藥石見贈，自恐大分將有限也。

而在宋武帝永初三年（西元四一七年），他五十九歲時，有〈答龐參軍〉詩，序中提到：

吾抱疾多年，不復為文。

可見他在中年以後，疾病纏身，體力日漸衰弱，可能不能勝任上琴絃這般費力的事了。而他的五個兒子，都是普通的莊稼漢。他在〈與子儼等疏〉中提到：

汝輩稚小家貧，每役柴水之勞，何時可免。

看來他的兒子們忙著莊稼做活外，不見得會彈琴，也不見得會上絃。因之他就任琴空絃不彈了。



(六) 或者陶淵明已不彈琴了，所以琴就空著不上絃

不彈琴的原因有很多，有的是對彈琴失去了興趣。但淵明還“但識琴中趣”，而且還經常取琴撫弄，可見他對琴的興趣還是存在的。另外可能是身體狀況不佳，沒有精神及體力去彈琴。久而久之，就荒疏了琴藝。

七絃琴因為共鳴箱小，所以琴的音量也小。彈琴時，必須要使用暗勁，才能發出清亮的音色。因此，琴書上說到彈琴方法，都很注重用力的方式。如：

古人撫琴，則曰：「彈欲斷絃，按如入木」，此專言其用力也，但妙在用力不覺耳。

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。（見唐健垣編纂《琴府》一上，294 頁）

按琴走位要結實用力。如果兩手按彈無力，出來的琴因便沈悶闇弱，鬆軟無力，會嚴重的影響琴曲的表達，並破壞琴音的美感。因之，身體健康不佳，常常會失去彈琴的興趣。如前面所提及的古琴名家胡瑩堂先生，《琴府》中便有如此記載：

近十年，因風濕手痛，懶於撫弄，故把他的清齋名為“眠琴室”，自稱“眠琴室主人”，即是說琴也在睡覺了。（見唐健垣編纂《琴府》一下，1588 頁）

可見即使是出名的老琴家，在身體狀況不佳時，也會失去彈琴的興趣的。

陶淵明前已提及他中年後健康狀況不佳，《晉書·隱逸傳·陶淵明傳》中有一段記載：

（王）弘要之還州，問其所乘，答曰：「素有腳疾，向乘籃輿，亦足自反。」乃令一生二兒共攀之，至州，而言笑賞適，不覺其有羨於華軒也。

他的“素有腳疾”，若是如胡瑩堂先生般，是風濕痛所引發的，則很可能也會影響到手部的靈活。前提及他在〈答龐參軍〉詩中說自己“抱疾多年，不復爲文”，不知“不復爲文”，和他手部的靈活是否有關係。而且他中年以後的詩文，多有衰頹之語。如：

萬化相尋異，人生豈不勞。從古皆有沒，念之中心焦。（〈己酉歲九月九日作〉，四十五歲作。）

流幻百年中，寒暑日相摧。常恐大化盡，氣力不及衰。（〈還舊居〉，四十七歲作。）

適見在世者，奄去靡歸期。奚覺無一人，親識豈相思。（〈形贈影〉，四十九歲作。）

此同既難常，黯爾俱時滅。身沒名亦盡，念之五情熱。（〈影答形〉，四十九歲作。）

三皇大聖人，今復在何處。彭祖愛永年，欲留不得住。老少同一死，賢愚無復數。（〈神釋〉，四十九歲作。）

值歎無復娛，每每多憂慮，氣力漸衰損，轉覺日不如。壑舟無須臾，引我不得住。

前途當幾許，未知止泊處。古人惜寸陰，念之使人懼。（〈雜詩〉之五，五十歲作。）

日月不肯進，四時相催迫。寒風拂枯條，落葉掩長陌。弱質與運頹，玄髮早已白。素標插人頭，前途漸就窄。（〈雜詩〉之七，五十歲作。）

死去何所知，稱心固爲好。客養千金軀，臨化消其寶。裸葬何必惡，人自解意表。（〈飲酒〉之十一，五十二歲作。）

明日非今日，歲暮余何言。素顏斂光潤，白髮一已繁。聞哉秦穆談，旅力豈未愆。（〈歲暮和張常侍〉五十四歲作。）

一旦百歲後，相與還北邙。松柏爲人伐，高墳互低昂。顏基無遺主，遊魂在何方。榮華誠足貴，亦復可憐傷。（〈擬古〉之四，五十七歲作）

吾抱疾多年，不復爲文。本即不豐，復老病繼之。（〈答龐參軍〉詩序，五十九歲作。）

可以看出來，他由四十五歲後，幾乎每年詩文中，都有歲月摧迫，體衰氣頹，以及生死難逃的感慨，可見他那時的身心狀況不是很安泰。也可能因此逐漸疏於彈琴。久之，指法生疏，彈不成曲，因而干脆把絃拆下不彈了。

七絃琴從外觀看來，體積既小，又只有七根絃，構造相當簡單。而實際上，它卻是中國樂器中，音色最繁複，音域最廣闊，表達力也最豐富的一種樂器。它有七個散音，九十一個泛音，一百四十七個按音；而這僅就七個基本音（宮、商、角、徵、羽、變宮、變徵）而言，若加上變化音，則不止此數了。它的音域也相當寬闊，最低限度有四個八度及一個大二度。彈奏的指法也相當複雜（16）。抗日戰爭前，彭祉卿先生著《桐心閣指法析微》一書中，臚列今代通行的指法，共計得指示音位的指法八種，右手指法七十五種，左手指法一一七種，節奏字母三十七種，共兩百三十七種記譜符號。這是近代人經過整理而統計出來的（17）。而琴在魏代便已固定成如今所見七絃十三徽的樣子。漢·蔡邕在他的《彈琴賦》中提到彈琴的技巧有：

左手抑揚，右手徘徊；抵掌反覆，抑按藏摧。於是繁絃既抑，雅韻乃揚（見東漢·蔡邕《琴中郎集》卷四，第7頁）。

而稽康的〈琴賦〉中，也有「攖、擣、礫、攄、抑按、錯繆、復疊」等的指法描寫（引自梁蕭統《昭明文選》）。可見到了晉朝，彈琴的指法已經有很多變化了。

再說七絃琴的記譜方式，近代琴人有減字法與簡譜，方便視譜彈奏。可是在唐朝以前（18），記譜方式不夠進步的時代，琴譜是相當難看難記的。如現存最古的琴譜當推南朝梁（西元四四七至五八九年）丘明所傳的「碣石調幽蘭譜」，爲唐人手抄本的文字譜，現藏於日本東京國立博物館。清末由楊守敬氏發現，並刻入《古逸叢書》。其中記譜的方式極爲複雜，

如：

無名散打宮，中指當十案徵，即作前打徵挑文間拘挑摘歷擘靛煞聲。大指當八按角徵，疾全扶角徵，疾抑上一寸許取聲。（引自清·黎庶昌刻《古逸叢書》之二十四：〈影舊抄本碣石調幽蘭〉譜）

如此，彈上二、三個音，卻需要五、六句文字大段的描述。因為同音的位置太多，琴譜必須記載琴絃的順位和徽位，以及兩手的動作（即指法）。如果彈的時候記錯一個絃位，或用錯一個指法，就沒辦法繼續往下彈奏了。所以彈琴很容易出錯，也很容易生疏。往往隔一段時間沒彈，就把彈法給忘了大半，得按譜索驥，重行摸索。因此，琴界有“三日不彈，手生荊棘”（見唐健垣編纂《琴府》一下 1770 頁）的慨嘆，又有“難學易忘不中聽”（引自民國初年楊宗稷撰《琴學叢書》第二種《琴話》卷二，第 4 頁）的形容，來描寫琴的難彈及琴譜的難記。今人有簡明的記譜方式，猶有此歎，何況是記譜方式不夠理想的古人。

前述陶淵明在〈答龐參軍〉詩序中提到自己“抱疾多年，不復爲文”，在健康狀況不佳時，連文章都懶得寫，琴大概也懶得彈了。若又加上琴絃舊了，或是斷了，沒法找到新絃替換，久久不彈，把以前學過的琴曲彈法都生疏淡忘了。在這種情況下，琴也只好高掛牆上，有沒有絃，倒不在乎了。

不過，彈琴的人，對琴總是不能忘懷的。即使經過一段時間不彈，如果環境、心境改善了，也會重理舊曲。因之，陶淵明如果得到新絃，或者精神轉佳，琴絃上好了，也會再彈琴自娛，可不必要撫弄“無絃琴”了。

（七）陶淵明身邊不只有一張琴

再有一個可能是陶淵明是有一張“無絃琴”，但是他可能還有別的有絃的琴。一個彈琴多年的琴人，收藏幾張琴是很普遍的現象。因為七絃琴體積小，又能懸掛，不占空間，很適合收藏。再則，一張琴只要好好保存，可以彈數十年，甚至上百、千年都沒問題。如當今台北國立故宮博物院所收藏的“萬壑松濤”琴，據考大約是唐、宋時代的製品，如今仍能彈奏出聲。民間藏有唐琴、宋琴的，亦不乏其人。如畫家張大千先生當年即藏有一張唐琴“春雷”（19）。明、清琴流傳至今的更多。琴人手上即使已經有琴了，但若有機緣遇到古琴、好琴，仍不免要動心。如宋·歐陽修雖自稱“六一居士”，云：「有琴一張」（見歐陽修《文忠集》卷四十四〈六一居士傳〉）。但實際上，他藏琴不只一張。他在〈論琴帖〉中自云：

爲夷陵令時，得琴一張於河南劉機，蓋常琴也。後作舍人，又得一琴，乃張粵琴也。後作學士，又得一琴，則雷琴也。

又他在〈三琴記〉中云：

吾家有三琴：其一傳爲張越琴、其一傳爲樓則琴、其一傳爲雷氏琴；其製作皆精而



有法。（見宋歐陽修《文忠集》外集卷十三）

可見歐陽修收藏的琴不只一張。他所提到的張粵（張越）、雷氏，都是唐開元、天寶年間的製琴高手（20），所製的琴被琴人視為至寶。歐陽修在〈六一居士傳〉中所提到的“有琴一張”，即指雷琴而言。

又如民國二十六年刊行的《今虞琴刊》中錄有“琴人問訊錄”，登錄當時琴人共九十五人，其中七十八人收藏有二張以上的琴，可見琴人都有蒐藏琴的嗜好。甚至有收藏數十張琴的：如民國初年的琴家楊宗稷，愛琴至癡，雖然所入不豐，但傾其所蓄以購琴，蒐有唐、宋、元、明各代古琴數十張，而將其居處命名“後二十四琴齋”（21），因而被人稱為“琴霸”（22）。

陶淵明自云：「少學琴書。」（見〈與子儼等疏〉）可見他在少年時代有一張正常有絃有徽，可以彈奏的琴。而《晉書·隱逸傳》說他：「蓄素琴一張，絃徽不具」。“素琴”是指琴面素樸，沒有華彩雕飾的琴，陶淵明在〈祭從弟敬遠文〉中，說敬遠“夕閑素琴”，也並不是指無絃的琴。琴人因為寶愛藏琴，經常在琴體上雕文琢字、鑲金綴玉，以為裝飾。如嵇康在《琴賦》中曾提及琴體的雕琢：

華繪雕琢，布藻垂文。錯以犀象，籍以翠綠。絃以園客之絲，徽以鍾山之玉。爰有龍鳳之象，古人之形。伯牙揮手，鍾期聽聲。華容灼爚，發采揚明；何其麗也。

《雲仙雜錄》中，則記載了嵇康對所珍愛的琴，下了極大的雕琢功夫：

吾賣東陽舊業以得琴，乞尚書令河輪佩玉截為徽，貨所衣玉簾中單買縮絲為囊；論其價，與府庫爭先。

真是不惜鉅資，但寶一琴。此外，《西京雜記》也有如下的記載：

趙后有寶琴曰鳳凰，皆以金玉隱起為龍鳳螭鸞、古賢烈女之像。

是說用黃金及玉片鑲在琴板上，設計出龍鳳及古代賢人烈女的圖像，再把凸出來的部份磨平，使視之可見，而撫之與琴面平。手工是相當的精密。由此可見古人有雕飾琴體的愛好。

而陶淵明一則家境貧寒，再則秉性自然，不喜雕琢，所以他的琴應只是普通的貝殼徽、木頭軫的素琴了。

至於說陶淵明的琴是“絃徽不具”，則不太合理。

古琴的琴面有十三個圓點，稱作“徽”。是用來標出音位，作為彈琴時取音按位的標準。所以，一張完整的琴，一定要絃徽俱全才能彈奏。如果沒有絃，固然不能彈出聲音；沒有徽，則取音的位置無法確定，根本無從下手。就如鋼琴的鍵盤上沒有黑白鍵的分別般，是根本彈不下去的。所以，“絃徽不具”的琴，不可能在市面上出售。因為它構造不全，可以說是尚未完工的半成品。陶淵明的琴如果真的是“絃徽不具”，那一定不是在市面上買到的琴，

也不太可能是朋友送的，更不可能是年輕時學習用的那張琴。只有三個可能：一是他從少年時便使用的琴，到他中晚年時，因使用太久而損壞，連徽都脫落了。但這點不太可能成立。因為琴徽都是用膠漆深嵌在琴面中，即使脫落，也不可能全部掉光。二是“絃徽不具”的這張琴是古董琴，已損壞到沒有徽的程度。但以陶淵明的家境來看，他似乎太可能去買一張沒法使用的古董琴吧。第三則是他至少擁有兩張以上的琴，其中一張是他從小使用的正常琴；另一張則是絃徽不具，只能在酒後撫弄，做個樣子而已。

（八）“無絃琴”是陶淵明自己斲的琴

就第七點的可能性來看，如果《晉書》中陶淵明有張“絃徽不具”的琴是真實的話，那很可能是他自己做的琴。

彈琴的人，有時喜歡自己做一張琴試試。陶淵明脫離官場後，隱居的日子，平淡而閒適。耕讀彈琴之餘暇，心血來潮，自斲一張琴試試，也不無可能。但他不是一個斲琴的專業人士，一定斲得不太理想。

七絃琴的構造，看起來似乎非常簡單，只是兩塊木板拼合，但其實琴的製造相當繁複。首先要選好適當的木材，大多面板用梧桐木，取其質鬆易出聲；底板用梓木，取其堅硬能反彈琴音。而後加以處理，以去除木中雜質汁液。再按適當厚薄、琴式，挖好上下琴板。再膠合後，塗上數層用大漆拌好的鹿角霜。每層都要乾透後，再仔細打磨平。此時要不斷試彈，以測試音色及琴面平整度。而後量好十三徽的準確位置，挖洞嵌徽。再裝上岳山及龍齣、琴足、琴軫，便可以上絃彈奏了。此中每一步驟，都規格嚴謹周密，稍一不慎，失其體制，做出來的琴彈起來不是礙手難彈，便是雜音亂出；要不就是聲如破鼓敗絮，難以入耳。要想做出一張音位準，音色美，又順手好彈的琴，是非常不容易的。尤其第一次斲琴，失敗率相當高。因此，極可能陶淵明興致一來，斲了一張琴。但因為沒有經驗，不得其法，做了一半，發現不好彈，或音色不佳，便懶得嵌徽上絃，便成了一張“絃徽不具”的半成品的無絃琴了。如果是這樣的話，琴雖沒製好，但總是自己親手做的，便收藏起來。興致一來，便取出撫弄。想不到卻蔚為佳話韻事，流傳千古了。

（九）“無絃琴”為淵明酒後排遣琴心之用

按史書的記載，陶淵明每次撫弄無絃琴，都是在“酒適”的時候。而以陶淵明嗜酒的個性，他的“酒適”，幾乎都要喝到酣醉的程度(23)。如他在〈五柳先生傳〉中即自云：

性嗜酒，家貧，不能常得。親舊知其如此，或置酒而招之，造飲輒盡，期在必醉。

一般在醉後，神昏氣散，悠然恍惚之際，根本不可能彈琴。此時不要說左右手精細的彈奏動作做不出來，連節拍旋律都無法控制。樂器的彈奏，是要在專心致志，冷靜清醒的狀態

之下，才能表達出正確的樂音。尤其七絃琴這種樂器小，聲希音淡，節奏閒雅；必須要凝神息慮，才能好好彈完一首。所以古人很注重彈琴時的環境及身心狀況。宋·田芝翁所撰的《太古遺音》中提到彈琴有「五能」：

坐欲安、視欲專、意欲閒、神欲鮮、指欲堅（見宋·田芝翁所撰《太古遺音》卷之五，22 頁）。

是說彈琴時要安定其心志、端莊其容貌，如此視聽中正，調氣屏息，心神俱定，然後才能得心應手，曲盡其妙。如何能在醉後彈奏？由此點看來，陶淵明在醉後彈奏無絃琴，其實應該是不得不然的。蘇易簡便看出此點。他說：

凡彈琴以寓意調性，適一時之性，以閒暇簡靜為本。……苟亂作太勞，精神疾遽，不若置琴而默坐，古人謂：「但識琴中趣，何勞絃上音」是也（見宋·田芝翁所撰《太古遺音》卷之五，23、24 頁）。

《晉書》上提到陶淵明是在“朋酒之會”中撫弄無絃琴。前文已提過，七絃的音量小，個人獨奏時，也要清心息慮，凝神專一，才能欣賞。在人聲嘈雜的“朋酒之會”的場合，實不適於琴的演奏及欣賞。古人說：「琴到無人聽時工」（見唐健垣編纂《琴府》一下 1813 頁），說的是實情。西方樂史家 Curt Sachs 嘗論中國的古琴云：

西方人很難欣賞古琴的演奏，一般東方人也無法領會其中奧妙。古琴並不適合在公眾面前演奏，它是哲學家與聖賢家的樂器。只能在私室之中獨自彈奏，或在三數知音面前表演，由其中領悟人生的真理（見唐健垣編纂《琴府》一下 1813 頁）。

古琴因為聲希音淡，節奏緩雅，所亦才被當成個人克制私慾，涵養心性的樂器。陶淵明如果在朋酒之會中，琴心大發，又醉得無法彈奏，也只有用無絃琴來過過癮了。偏偏陶淵明是個名士，動見瞻觀，這種隨興的行為，便被流傳開來，成了千古佳話了。

結 語

綜合以上所論，陶淵明擁有“無絃琴”的可能性是有的。在史書的記載中，陶淵明不說“何需絃上音”，而說“何勞絃上音”，可見他不上琴絃的原因是為了不想有“勞”。從以上所提出的諸點推測來看，陶淵明的“勞”，應是勞於“上絃”、勞於“調音”、勞於“運指”、勞於“記譜”……。在酒後，只有順著平日熟悉的琴曲旋律，以無絃琴來虛撫一番。即可滿足彈琴的慾望，又能免於以上彈琴諸勞，這應是陶淵明彈奏“無絃琴”的本意吧。



註釋：

- 1 琴制的演變，有一絃、五絃、七絃、十絃、十五絃、二十絃、二十七絃等。參見《樂記》、《爾雅》、宋·陳暘《樂書》等。又擂鼓堆一號墓曾出土戰國時的十絃琴。但以早期爲五絃，周文王後加二絃成七絃的七絃琴爲最通行。陶淵明〈自祭文〉中提到「和以七絃」，可見他彈的正是七絃琴。
- 2 宋·鄭樵《通志》云：「黃帝使伶倫取竹於嶰谷，生而空竅厚薄均者，斷而吹之，以爲黃鐘之宮。增損長短之，制十二筩，以成十二律。」
- 3 引自台灣商務印書館版《辭源》
- 4 據《宋書》卷一百、列傳第六十、沈約自序
- 5 據《新唐書·藝文志》
- 6 王弘與陶淵明相交事，見《宋書》、《晉書》、《南史》等〈隱逸傳·陶淵明傳〉，及梁·蕭統〈陶淵明傳〉
- 7 顏延之與陶淵明相交事，見《宋書》、《南史》之〈隱逸傳〉、梁·蕭統〈陶淵明傳〉、顏延之〈陶徵士誄〉
- 8 慧遠與陶淵明相交事，見《蓮社高賢傳》
- 9 “潯陽三隱”見梁·蕭統之〈陶淵明傳〉
- 10 參見田芝翁《太古遺音》卷一，第5、6頁
- 11 見《晉書》卷九，帝紀第九載：太元八年「三月，姑蘇、南康、廬陵大水，平地五丈。」十年：「五月，大水。七月，旱飢」十七年：「是歲，至秋不雨，至於冬。」十八年：「六月己亥，始興、南康、廬陵大水，深五丈。秋七月，旱。」十九年：「秋七月，荆、徐二州大水，傷秋稼。」二十年：「夏六月，荆、徐二州大水。」
- 12 孫恩亂事見《晉書安帝紀、孫恩傳、劉牢之傳》
- 13 見《晉書安帝紀、桓玄傳、劉牢之傳》
- 14 見《晉書·盧循傳》、《宋書·武帝紀》
- 15 見張世彬〈改良古琴初步報告〉，其中提到：「定絃靠軫調節，而軫之鬆緊極爲有限。…現以吉他用之扭代軫。因吉他之扭鬆緊無限制，故問題已得完滿解決。」但是，他的改良並沒有被琴人所接受，各地琴人仍然使用傳統形制的琴。
- 16 參見筆者所撰〈漫彈古琴音律〉一文。《國教世紀》第二十七卷第四期，55至59頁
- 17 參見葉紹國撰〈古琴與精緻文化〉一文。《中華日報》副刊，民國七十一年一月二十日
- 18 琴譜減字寫法，相傳傳自唐代曹柔。但曹柔究竟是何人，至今未曾考出。王光祈先生在《中國音樂史》下篇中說：「余疑琴之有譜，其來源當甚古。其手法基本字母之應用，爲時

當遠在曹柔之前。或者曹柔對當時流行琴譜字母稍有改革與增加，而後人遂以發明之功，完全歸彼一人身上。」此說頗為合理。

- 19 見容天圻著〈張大千先生談“春雷”古琴〉一文。載於民國六十年十月十六日《暢流》半月刊第四十三卷第九期
- 20 《古今圖書集成》樂律典、琴部〈古琴考〉記載：「古今斲琴名手，唐雷霄、雷威、雷珏、郭亮，並蜀人。張鉞、沈鐸，皆江南人。」
- 21 引自民國初年楊宗稷撰《琴學叢書》第二種《琴話》卷二，15 頁
- 22 引自唐健垣撰〈唐宋明清及現代琴譜簡介〉，一九九七年四月十四日香港華僑日報〈古琴展覽特輯〉
- 23 參見筆者撰〈有酒盈尊——談陶淵明的酒〉一文。刊新竹師院語文教育系《語文學報》第二期 153 至 186 頁

主要參考資料

一、叢書類

- 《百子全書》台北古今文化出版社印行
- 《影印文淵閣四庫全書》台北市 台灣商務印書館 民國75年發行
- 《知不足齋叢書》鮑廷博輯 台北市 興中書局發行
- 《古逸叢書》清·黎庶昌刻
- 《十三經註疏》台北市 藝文印書館印行
- 《古今圖書集成》清·蔣廷錫等編 台北市 鼎文書局 民國62年初版

二、專書類

- 《史記》漢·司馬遷 文淵閣《四庫全書》本
- 《晉書》唐·房玄齡等撰 文淵閣《四庫全書》本
- 《宋書》梁·沈約 文淵閣《四庫全書》本
- 《南史》唐·李延壽 文淵閣《四庫全書》本
- 《資治通鑑》宋·司馬光 文淵閣《四庫全書》本
- 《新唐書》宋·歐陽修、宋祁等撰 文淵閣《四庫全書》本
- 《二十二史劄記》清·趙翼 台灣中華書局出版《四部備要》本
- 《通志》宋·鄭樵 文淵閣《四庫全書》本
- 《西京雜記》《說苑》漢·劉向 台北市 台灣中華書局《四部備要》本 民國 71 年台五



版

《老子道德經》魏·王弼註 文淵閣《四庫全書》本

《莊子》晉·郭象注 文淵閣《四庫全書》本

《白虎通義》漢·班固撰 文淵閣《四庫全書》本

《世說新語》南朝梁·劉義慶撰 文淵閣《四庫全書》本

《中說》隋·王通撰 文淵閣《四庫全書》本

《嵇中散集》魏·嵇康 文淵閣《四庫全書》本

《文選》梁·蕭統 文淵閣《四庫全書》本

《陶淵明詩文彙評》台北市 台灣中華書局編輯 民國 63 年 7 月台三版

《陶淵明》方祖桑 台北市 河洛圖書出版社 民國 67 年 8 月初版

《靖節先生集》清·陶澍校註 台北市 河洛圖書出版社 民國 63 年 9 月臺影印再版

《陶淵明》(日)松枝茂夫·和田武司著 譚繼山譯 台北市 萬盛書局 民國 73 年 5 月出版

《陶淵明評論》李辰冬 台北市 東大圖書公司出版 民國64年8月初版

《陶淵明評傳》劉維崇 台北市 黎明文化事業股份有限公司出版 民國 67 年 1 月初版

《陶淵明傳》莊優銘 台北市 國際文化事業有限公司出版 1985年

《陶淵明新論》李華 北京 北京師範學院出版社出版 1992年11月北京第一版

《陶學史話》鍾優民 台北市 允晨文化實業股份有限公司 民國 80 年 5 月出版

《陶淵明之人品與詩品》陳怡良 台北市 文津出版社 民國 82 年 3 月初版

《文忠集》宋·歐陽修 文淵閣《四庫全書》本

《詩論新編》朱光潛 台北市 洪範書店有限公司 民國 73 年 8 月二版

《史籍學要》柴德廣 台北縣 漢京文化事業有限公司 民國 74 年 10 月 30 日初版

《碣石調幽蘭》陳·丘明 《古逸叢書》之二十四

《琴學叢書》楊宗稷 北京 中國書店印行 民國 12 年

《今虞琴刊》上海 今虞琴社 民國 26 年編印

《琴府》唐健垣編纂 台北市 聯貫出版社 民國 60 年 6 月初版

《古琴音樂藝術》葉明媚 台北市 台灣商務印書館股份有限公司 民國 81 年 7 月初版

《中國音樂史》王光祈

《中國音樂思想批判》黃友棣 台北市 文星書局 民國 54 年 11 月初版

《齊民要術》後魏·賈思勰 《百子全書》第七冊 台北古今文化出版社印行

《辭源》台灣商務印書館



三、專文類

- 〈古琴的哲學〉饒宗頤 《華崗學報》第八期 1974年6月
- 〈張大千先生談春雷古琴〉容天圻 《暢流》半月刊 第6四十三卷第九期 民國 60 年 10月16日
- 〈鼓琴一得〉容天圻 民國60年5月4日《中央日報》副刊
- 〈形跡憑化往，靈府常獨閒〉呂興昌 《中外文學》第十二卷第五期
- 〈唐宋明清及現代琴譜簡介〉唐健垣 1972 年 4 月 14 日香港《華僑日報》〈古琴展覽特輯〉
- 〈古琴與精緻文化〉葉紹國 《中華日報》副刊 民國71年1月20日
- 〈漫談古琴音律〉陳美利 《國教世紀》第二十七卷第四期 55 至 59 頁 民國 81 年 2月
- 〈改良古琴初步報告〉張世彬 香港中文大學新亞書院《生活雙週刊》 1965 年第七卷十七期
- 〈有酒盈尊——談陶淵明的酒〉陳美利 新竹師範學院院語文教育系《語文學》國 84 年 6 月
- 〈陶詩與魏晉玄風〉李文初 《暨南學報》 1983年第二期
- 〈陶詩的言約旨遠與玄學的言不盡意〉朱家馳 《內蒙古大學學報》1985年第三期
- 〈陶淵明無絃琴的公案〉潘光晟 民國71年2月2日《中央日報》副刊



SOUND AND SILENCE OF LUTE—— On Tao, Yuan-Ming's Chinese Lute Without Strings

Summary

I endeavor to research Tao, Yuan-Ming's Chinese Lute Without Strings from many aspects in this article, of which there are two parts: (1) The question of "Tao, Yuan-Ming knows nothings of music" , (2) The Question of "Chinese Lute Without Strings" .

I analyze the two parts clearly after the research of various views of scholars in history to get an thorough understanding . I try to make a human approach and explanation on Tao, Yuan-Ming's Chinese Lute Without Strings from the essentials of music and art to free the bond of the legend and be nearer to the spirit of Tao, Yuan-ming.

Key Words: Tao, Yuan-Ming

Chinese Lute Without Strings

Music

