

陶淵明“琴中趣”的探討

陳美利

語文教育學系

摘 要

本篇探討陶淵明「但識琴中趣，何勞絃上音」的“琴中趣”，就以往各家對陶淵明“琴中趣”的說法做一個整理，分成（一）“無聲勝有聲”之說、（二）同於儒家的“無聲之樂”、（三）以佛理釋之、（四）用道家“有無”之說釋之、（五）用“自然”之說釋之、（六）從政治角度解之、等六部份。再從（一）琴與道、（二）文人與音樂、（三）文人與琴三方面，對陶淵明的“琴中趣”重新加以探測，以深究陶淵明的“琴心”；進而對陶淵明的生活與思想有更深刻的瞭解。

關鍵詞：陶淵明 七絃琴 琴中趣



陶淵明“琴中趣”的探討

一、各家對“琴中趣”說法的商榷

唐·令狐德棻等撰《晉書·陶淵明傳》，對陶淵明彈琴有一段記載：

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。」

陶淵明的“無絃琴”引起後人極大的興趣，其關鍵在於陶淵明如何用“無絃琴”來表現其“琴中趣”。歷來學者嘗為“琴中趣”作了許多深入的探討，約之可分為下列數種說法：

（一）“無聲勝有聲”之說：

如：唐·張隨有〈無絃琴賦〉云：

陶先生解印彭澤，抗跡虛阜。……酒兮無量，琴也無絃。……是以撫空器而意得，遺繁絃而道宣。……於是載指載撫，以逸以和。因向風以舒嘯，聊據梧以按歌。曰：「樂無聲兮情愈倍，琴無絃兮意彌在。天地同和有真宰，形聲何為迭相代。」（引自《全唐文》卷九百一）

宋·鄭思肖撰《無絃處士》一文云：

彼無絃之琴，無朕可尋。雖無宮商，至樂悠長。欲辨玄黃，狂見荒唐。動靜泯亡，遠彌蒼涼。不知其方，自然成章。非配桐以梓，可以發提。天機不露，萬響如替。絕越遼亡。……奚其琴，奚其絃，奚其聲。三者皆泯於無跡，然後吾之心始出。吾之心出，然後與萬化冥而為一。譬如無絃之琴，不耀山水之音。寧枯於至貧，斷不可失無絃琴。君欲不寒斯盟，切勿辜負淵明（1）。

張、鄭二士均強調無絃則無聲，乃能與天地萬化冥合，表示陶淵明的音樂修養已達到不需要聲音的“至樂”境界。

明·方孝孺《菊趣軒記》中云：

淵明好琴而琴無絃，曰：但得琴中趣，雖無音可也。嗟乎！琴之樂於衆人者，以其音耳。陶淵明並其絃而忘之，豈玩於物而待於外者哉，蓋必如是而後可以為善用物。……予以為琴而無絃，猶不害淵明琴中之趣。……夫樂止乎物之內者，其樂淺；樂超乎物之表者，其樂深。……樂乎物而不玩物，故其樂全；得乎物之趣，而不損己之天趣，故其用週（明方孝孺〈菊趣軒記〉，見所著《遜志齋集》，385頁。商務印書館影印四部叢刊本）。

依方氏之說，陶淵明琴無絃，才能算是善用琴，才能妙解琴中之趣。所以當代學者陳怡良先生為之補充云：

淵明竟能將琴絃及琴音二者，皆不予思慮。原因乃在淵明主要欲領悟「琴中之趣」而已。……以淵明「少學琴書」，早已能領會音律之美，此是一層次。俟其本人涵養愈高，而提昇至更高妙之境界時，即可擺脫須彈弄琴絃始得其趣之拘限。斯時「無聲勝有聲」，自得其趣，故可不必有絃（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 218、219 頁〉）。

文中把彈琴境界分等級，而以無聲為彈琴的最高妙境界。認為這種境界是由陶淵明的涵養而來，所以“無絃琴”等於是淵明人格的表徵。

朱光潛先生也是持此種看法。他說：

這故事（指無絃琴事）所指示底，並不是一般人所謂「風雅」，而是極高智慧的超脫。他的胸中自有無限，所以不拘泥於一切跡象。在如此，在其他事物還是如此。古人謂：「不著一字，盡得風流」為詩的勝境。淵明不但在詩裡，而且在生活裡，處處表現出這個勝境（見所著《詩論》第十三章，226 頁）。

朱先生把陶淵明的“無絃琴”與“無言詩”相比，將之進於哲學的境界。認為“無絃琴”的無聲，正是陶淵明哲學境界的提昇。

（二）同於儒家的“無聲之樂”

饒宗頤先生則用儒家“無聲之樂”的說法來解釋陶淵明的“無絃琴”：

《禮記·孔子閒居》言無聲之樂、無體之禮、無服之喪，謂之「三無」。於無聲之樂，引用《詩經》「夙夜基命又密」無聲之樂也。……《禮記》又云：「無聲之樂，氣志既從；無體之禮，上下和同；無服之喪，以畜萬邦。」欲得到心中的大清明，可從無聲之樂體會得來，淵明的「但識琴中趣」，毋須絃聲，道理亦正相同也。（見其所著〈古琴的哲學〉華同學報第八期 444 頁）

“無絃琴”彈的自然然是“無聲之樂”。但是，儒家所說的“無聲之樂”，並非站在音樂的角度立說；講的是禮樂之教大成之後，表現在政治上之一種雍和寬靜的理想景象。而這種境界，其實是和音樂藝術無關的。如大琴家嵇康在他有名的音樂哲學〈聲無哀樂論〉一文中，也曾提出如此的看法：

樂之為體，以心為主；故無聲之樂，民之父母也。

他是認為：統治者內心的平靜、和悅，才是真正的“樂”；只有這種“無聲之樂”才能移風易俗、為百姓造福。這裡的“無聲之樂”，是指音樂的根本一樂之體，是指以平和之聲為其外表形式的平和精神——“心”而言，並非指玄妙的無聲之樂。表明風俗移易之根本，不在“聲”，而在“心”。這種說法，只是把“樂”當作“禮”的補充、“德”的表現，為統治者政治修養的一種說明而已。正如《禮記·樂記》上所說的：「樂者，所以象德也。」把

“德”當作“樂”的內容，把“樂”作為達到“德治”的重要工具，這是儒家“無聲之樂”的真正涵意。

此外，孔子還提到“至樂無聲”，他說：

至樂無聲而天下之民和。（《大戴禮·主言》）

因為儒家音樂的美學觀是“和”，因此《尚書》云：

八音克諧，無相奪倫，神人以和。（《尚書·舜典》）

荀子說：

樂之中和也，在天地之間者畢矣。（《荀子·勸學》）

又云：

樂行而志清，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧，美善相樂。（《荀子·樂論》）

蓋音樂是由不同音高的樂音所形成的一種美的諧和，“至樂無聲”是指這種諧和美的程度統一，達到了神而化之的境界，幾不覺其有聲了。這種諧和美，能給人一種愉悅的精神感受，從而產生情緒感染和潛移默化的教育功用。一旦民衆也樂於使人與人之間，整個社會之間形成一個“和”的整體，那麼，天下為公，世界大同的理想就出現了。這就是“至樂無聲而天下之民和”的真諦。其所謂的“至樂無聲”，指的是由實（至樂）到虛（無聲），從有到空靈的一種修養境界。實際上並沒有排除音樂本身的形式。

而陶淵明的撫弄“無絃琴”，為的是“琴中趣”，則尋求的是一種個人音樂上的美感經驗。在他的詩文中也看不出把音樂當作社會教化的思想，若以此種政治化或教育化的樂教觀點來解釋淵明的“琴中趣”，似不是十分貼切的。

（三）以佛理釋之

饒宗頤先生又用佛理來解釋“無絃琴”：

他的「無絃琴」，事實上正如維摩詰之「默爾無言」，像僧肇涅槃論所謂「淨言杜口於毘耶」（王巾頭陀寺碑採此句）。能領略其趣，又何勞絃上之聲耶？……按維摩詰經第九品：「諸菩薩各各說已，問文殊師利：『何等是菩薩入不二法門？』」文殊師利曰：『如我意者，於一切法無言、無說、無是、無識、離諸問答，是為不二法門。』於是師利問維摩詰……『何等是菩薩入不二法門？』時摩詰默爾無言，文殊歎曰：『善哉！……乃至無有文字語言，是真入不二法門。』」「默爾無言」即陶詩的「欲辯已忘言」。莊子故云：「言無言。終身言，未嘗言；終身不言，未嘗不言。」（〈寓言〉）當然無言是超越有言之上的。凡顯道可有三層：一、以言顯之；二、遣言顯之；三、無言顯之。而「無言」為顯道最高階段。故無絃之琴，實高於有絃之

琴，亦同此旨。……（〈古琴的哲學〉《華岡學報》第八期 443—444 頁）

現代琴家容天圻先生則從“禪”的立場說明“無絃琴”：

由焚香端坐，「撫琴動操，欲令衆山皆響」，到「但識琴中趣，何勞絃上音」的絃外之音，是由「有我」到「無我」。那種陶然與萬物合一，渾然忘我的境界，是「琴道」（2），其極致則接近於「禪」；故古琴稱為「琴道」。亦可以稱為「琴禪」（〈鼓琴一得〉，刊於民國 65 年 5 月 4 日《中央日報》副刊）。

饒宗頤先生在其文中肯定陶淵明受到佛家的影響，而認為“無絃琴”和佛理相通。容天圻先生則直接把“無絃琴”歸之於“禪”道。都認為淵明琴的無絃無音，是佛境的一種表達。

大乘空宗創始人龍樹認為，宇宙一切事物與現象均係因緣和合而成，皆是虛幻不實的。其本身既無常住不滅的實體，也無實在的自性，故稱之為空。故佛教是談空說無的宗教，主張：

色既是空，非色滅空，色性自空。……無有文字語言，是真入不二法門。（《維摩詰所說經》·入不二法門品）

主張人應從世間文字語言的迷障中解脫出來，以求得清靜自得。又云：

不應住色生心，不應住聲香味觸法生心，應無所住而生其心。（《金剛經》·莊嚴淨土分第十）

既云：「不應住聲香味觸法生心」，對音樂，當然是抱著否定的態度了。所以《楞嚴經》偈云：

生無既無滅，生有亦非生，生滅二緣離，是則常真實。

這種論述，是對空無的說教，要世人知道一切皆空，從而放棄世間一切虛幻的爭執。

陶淵明與佛教的關係，自宋朝以來便爭論不休。近代學者說法也有分歧。最著者如陳寅恪先生云：

淵明之思想為承襲魏晉清談演變之結果，及依據其家世信仰道教之自然說而創立之新自然說。……故淵明之為人，實外儒而內道，捨釋迦而宗天師者也。（〈陶淵明之思想與清談之關係〉）

他認為陶淵明信奉的是道教，絕對未受佛學的影響。後來著名論陶學者逯欽立先生也認同此說，認為「陶淵明為一服膺自然的玄學信仰者。」、「是南朝反佛論之先驅。」（《陶淵明集·附錄》）

而朱光潛先生則持相反意見。他說：

至於陶淵明是否絕對沒有受佛學的影響呢？寅恪先生說他根本沒有，我頗懷疑。……寅恪先生引〈形神影〉詩中「甚念傷吾身，正宜委運去。縱浪大化中，不喜亦不

懼。應盡便需盡，無復獨多慮」幾句話，證明淵明是天師教徒。我覺得這幾句話卻可表明淵明的思想。但是在一個佛教看，這幾句話未必不是大乘精義。（《詩論·陶淵明》）

一直到現在，陶淵明和佛教的關係，仍然是衆說紛紜。持平來說，陶淵明是與佛教有所接觸，但是並不是十分接受。在李元中的《蓮社圖記》中記載：

遠公結社廬山，時陳郡謝靈運以才自負，少所推與。及來社中，見遠師，心悅誠服。乃爲開池種白蓮，求預淨社。師以其心亂，拒而不納。陶潛時棄官居栗里，每來社中，或時纔至，便攢眉迴去。遠師愛之，欲留，不可。倒是陸修靜居簡寂觀，亦常來社中，與遠相善。遠自居東林，足不越虎溪。一日送陸道士，忽行過溪，相持而笑。又常令人沽酒，引淵明來。故詩人有「愛陶長官醉兀兀，送陸道士行遲遲。沽酒過溪俱破戒，彼何人斯師如斯。」又云：「陶令醉多招不得，謝公心亂去還來」者，皆其事也。（引自清·陶澍《靖節先生集》卷首〈誄傳·附錄雜識〉16—17頁）

又《廬阜雜記》記云：

遠師結白蓮社，以書招淵明。陶曰「弟子嗜酒，若許飲，即往矣。」遠許之，遂造焉。因勉令入社，陶攢眉而去。（同上，15頁）

此外，慧皎的《高僧傳》稱：

遠公持律清苦，雖致酒米汁及蜜水之微，且誓不犯。乃欽靖節風概，願我能致之者，力爲之不暇卹。

由這些記載看來，可見淵明與慧遠彼此欽慕，他們的交往，並不是完全基於宗教的因素。慧遠是東晉後期南方佛教界的領袖，因爲聚衆信徒共結“白蓮社”，同修淨土，被後世稱爲“蓮宗初祖”。他在廬山深隱修行了三十年。其間，「影不出山， 畦 丄 J 俗。……不仕王侯，高尚其志。」（梁·釋慧皎《高僧傳·慧遠傳》）謝靈運稱他：「懷仁山林，隱居求志。於是衆僧雲集，勤修淨行，同法餐風，棲遲道門。可謂五百年之際，……洋洋乎未曾聞也。」（〈遠法師誄〉）慧遠的這種隱逸風範，對住在廬山之旁，遁世遺榮數十年，自稱“幽居之士”的陶淵明來說，在理念上可說頗有契合之點。何況慧遠也是儒徒出身，對傳統儒家思想並不排斥，他在〈與隱士劉遺民書〉中說：

每尋疇昔，遊心世典（儒經），以爲當世之華苑也。及見老莊，便悟名教是應變之虛談耳。以今而觀，便悟沈冥之趣，豈得不以佛理爲先。苟會之有宗，則百家同致。

可見慧遠之學，是從儒家出發，中經道家，最後皈依佛教。而且他認爲以佛教爲中心，仍可以兼容儒、道等各家學說。因之陶淵明與慧遠的相交，應該並不限定是基於佛教的關係。慧遠曾作〈沙門不敬王者論〉五篇，第五篇題〈形盡神不滅〉（見梁·僧祐《弘明集》卷

五)，主張“形盡神不滅”的說法。又於義熙九年在廬山立塔圖佛影，並請謝靈運作了一篇〈佛影銘並序〉，“以充刊刻”，在當時流傳甚廣。但是陶淵明卻作了〈形神影〉一組詩來反對之，詩中云：

大鈞無私力，萬理自森著。人爲三才中，豈不以我故。與君雖異物，生而相依附。
結託既喜同，安得不相語。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。日醉或能忘，將非促齡具。立善常所欣，誰當爲汝譽。
甚念傷吾生，正宜委運去。縱浪大化中，不喜亦不懼。應盡便須盡，無復獨多慮。
(〈神釋〉)

宋·李公煥注引鶴林說：「我，神自謂也。」君，指形與影。三者是“生而相依附”，但是“老少同一死”，陶淵明認爲神與形相依而存在，形滅了，神自然也消失了，所以說：“應盡便須盡，無復獨多慮”，對“形盡神不滅”說採取否定的態度。由此可見淵明對佛教理論，並不是全盤接受的。

此外，陶淵明的詩文中，也有很多與佛教教義不合的思想。如他認爲生老病死是一種自然的變化，反對有輪迴與來生之說。如：

窮通靡攸慮，顛顛由化遷。(〈歲暮和張常侍〉)
聊乘化以歸盡，樂夫天命復奚疑。(〈歸去來辭〉)
總髮抱孤介，奄出四十年。形迹憑化往，靈府長獨閑。(〈戊申歲六月中遇火〉)
階除曠遊迹，園林獨餘情。翳然乘化去，終天不復形。(〈悲從弟仲德〉)
縱浪大化中，不喜亦不懼。應盡便須盡，無復獨多慮。(〈形神影〉之〈神釋〉)

在這些詩文中，陶淵明認爲生死有如草木之榮枯般，應時而生，順時而死，並沒有甚麼神秘，所以他能將死生禍福看開，腳踏實地地生活；不喜不懼，泰然委順，不執著甚麼“來世今生”。這點和佛教主張坐禪、誦經、勤求來生福報，是大爲不同的。所以清·邱家穗評述陶淵明〈形神影〉詩云：

末數語真實見道之言，與裴晉公所謂：「豬、鷄、魚、蒜，逢著便吃；生、老、並、死，符至即行。」同一達觀。此君子所以行法俟命，而壽夭不足以二之也。陶公有此卓見，其視白蓮社中人膠膠於生死者，正不直一笑耳！尚安肯褻裳濡足於其間乎！（《東山草堂陶詩箋》卷二）

另外，陶淵明〈雜詩〉十二首中，也多有這樣的想法。如第六首：

昔聞長者言，掩耳每不喜。奈何五十年，忽已親此事。求我盛年歡，一毫無復意。
去去轉欲速，此生豈再值。傾家持作樂，竟此歲月馳。有子不留金，何用身後置。

邱家穗評此首云：

此詩言人之有生必有死，絕無輪迴之理，但當合家爲樂，留金於子可也。其曰：



「此身豈再值」、曰：「何用身後置」，皆蓮社中前生後生，輪迴淨土之說。此陶公所見之卓絕，所以不肯入社也。況慧遠禿奴，又嘗著〈沙門不敬王者論〉，其與陶公忠義之心，更相刺謬，安得不聞鐘攢眉，去之惟恐不速哉？又按有事留金，在方外之士必以為俗情，而陶公不諱言之，蓋以此為人倫日用之常理，不得遺之以為高也。余見愚夫婦惑於佛事輪迴之說，每不惜施捨以資冥福，雖其子之飢寒，不遑恤也，非陶公所譏置金於身後者乎？意當時東林寺，縑素入社者，已有百餘人。而一時愚夫婦為其所煽惑，不惜捐金作佛事以為身後計者，更十百倍，故陶公譏之曰：「有子不留金，何用身後置。」真可謂務民之義，而不惑於鬼神之所不可知者也，陶公其知矣哉！陶公之與慧遠，不激不隨，亦如昌黎之於大顛。所謂留衣為別。乃人之情，非崇信其法，求福田利益也。（《東山草堂陶詩箋》卷四）

邱嘉穗從人倫之理、父子之親、君臣之義諸方面，說出了陶淵明思想與佛教根本不同之處。

淵明還有一首詩，也可以看出他對佛教“淨土”說的不取：

日月不肯遲，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。家為逆旅舍，我如當去客。去去欲何之，南山有舊宅。（〈雜詩〉之七）

在這首詩中，他把人生當作“逆旅”，視“南山墓塚”為舊宅。他在〈自祭文〉中，也提到：

陶子將辭逆旅之館，永歸於本宅。……葬之中野，以安其魂。窅窅我行，蕭蕭墓門。奢恥宋臣，儉笑王孫。廓兮已滅，慨焉已遐。不封不樹，日月遂過。匪貴前譽，孰重後歌。人生實難，死如之何。

在人生旅途到達終點時，他沈痛的肯定曠野中的墓地是他永遠的歸宿，他是絕對不相信有什麼西方淨土的。

此外，陶淵明對佛教“因果報應”的說法也表現了懷疑的態度。慧遠曾作〈明報應論〉、〈三報論〉（見梁·僧祐《弘明集》卷五），闡釋佛教三世因果報應的理論，可是陶淵明並不接受這種“善惡終有報”的說法。他有詩云：

積善云有報，夷叔在西山。善惡苟不應，何事立空言。（〈飲酒〉之二）
天道幽且遠，鬼神茫昧然。結髮念善事，**僂僂**六九年。弱冠逢世阻，始室喪其偏。（〈怨歌楚調示龐主簿鄧治中〉）

在詩中，陶淵明以伯夷、叔齊及自己不得善報的例子，對“善有善報”的因果理論提出了懷疑，視之為空言。

但佛教自西漢末年傳入中國後(3)，流傳漸廣。到了魏晉時期，已發展至翻譯有組織，教

理有系統，著名的佛教翻譯家鳩摩羅什就在陶淵明歸田那年來到中國。再加上當時政治動亂不安，人心徬徨痛苦，對宗教的依賴頗切；加之自漢末以來，儒學式微，聖經賢傳既不能施於世務，仁義道德亦不能維繫人心，一時士大夫中心無所趨屬，導致學術轉移以佛道為主。從西晉愍帝建興四年（西元 316 年）劉曜攻陷長安，司馬睿等建立東晉王朝之後，爲了精神上的自我麻醉及社會上的秩序穩定，上層人物大多信仰佛教，如晉明帝、哀帝、簡文帝、孝武帝，王謝大家中的王導、王珣、王羲之、王獻之、謝鯤、謝安石、謝靈運等，都崇信佛教。加上遁世超俗之風日盛，高僧頗多。如釋道安、支道林、竺法深、慧遠之流，都是當日頗具名望的高僧。他們不僅宣揚佛理，並且精通老莊哲學，能將佛道二家之學調和發揮，頗爲時流所敬重。如與陶淵明相交甚篤的高僧慧遠，據《高僧傳》記載，是「博綜六經，尤善老莊。」也是玄學中人，經常引用《莊子》以爲連類，來講述佛教的“實相”之義。當時的清談名士，也愛好與僧人來往，把老莊黃老之道與佛理相輔而行。一時士大夫階層廣泛受到佛教思想的霑被。在這種強勢的時代風潮瀰漫之下，陶淵明當然也不可避免的受到一些影響。如他有以下的詩句：

人生似幻化，終當歸空無。（〈歸園田居〉）

吾生夢幻間，何事絀塵羈。（〈飲酒〉之八）

衡載知何謝，冥報以相貽。（〈乞食〉）

明明上天鑒，爲惡不可履。（〈讀山海經〉之十三）

在這些詩句中，他又表現出佛教的人生無常，善惡報應，因果輪迴等的思想，一副佛教徒的模樣。但是整體來看，陶淵明詩文中，肯定佛理的文字極少，否定佛理的思想較多。而且，淵明若接受了佛教的教義，知道了“生命的故鄉”之所在，何至於發出：「一旦百歲後，相與還北邙。松柏爲人伐，高墳互低昂。積墓無遺主，遊魂在何方。」（〈擬古〉之四）、「煢煢遊魂，誰主誰祀。」（〈祭程氏妹文〉）、「昨暮同爲人，今且在鬼錄。魂氣散何之，枯形寄空木。」（〈挽歌詩〉）這些生命漂泊，遊魂無依的徬徨感慨？大可加入慧遠的蓮社，潛修往生淨土之法了。可見陶淵明並不是一個佛教徒，也並不接受慧遠的西方淨土之說。

而即使陶淵明受到一些佛理的影響，“無絃琴”是否是他用來表達“無言之道”的一種方式，也是頗值得懷疑的。如果他真說出「但識琴中趣，何勞絃上音」的話，在“不二法門”看來，早已是落於言詮，談不上甚麼「最高底禪境」了（朱光潛語）。何況再撫弄琴身，執著於“觸”感，豈不更是畫蛇添足，惹人攢眉。所以明·陸樹聲《清暑筆談》中云：

陶元亮蓄無絃琴，曰：「既得琴中趣，何勞絃上聲」；雖然得精而遺其粗，無事于音，則音與琴可兩忘也，然尚有琴者在。（見清·陶珽纂《續說郛》四部集要子部 223 頁，新興書局）

宋·蘇東坡更進一步批評道：



淵明非達者也。五音六律，不害爲達；苟爲不然，無琴可也，何獨絃乎！（《東坡文集事略》卷五十七）

這種看法，不是沒有道理的。因此，“自然”如淵明者，應不至於特意以“無絃琴”來表達佛境禪意吧。

（四）用道家“有無”之說釋之

陳怡良先生則把“無絃琴”的“無”引申至魏晉清談人士流行論辯的“有無”之說。其言云：

陶淵明「無絃琴」或可謂是時代思潮下之自然產物。……魏晉之際，清談者流，既以老莊爲宗，則談玄析理，不論「有無」者幾稀？……陶淵明之哲學素養，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，淵明畜無絃琴一張之記載，可能即在當代「有無」交辯之風氣，與淵明曾因琴絃弊壞，即不再按置之傳聞下，有可能爲史傳編撰者據以記錄。此或爲淵明「無絃琴」由來之真正原因（《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〉225、226、229頁）。

這種說法頗有新意。蓋老子主張萬物「復歸於朴」（《老子》第二十八章），主張真率自然，反對人爲的雕琢文飾。認爲所有人爲文飾，都會誘惑人心，迷亂人性，進而產生矯飾詐僞，爲人類社會帶來徵逐痛苦。所以他說：

五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽，馳騁畋獵令人心發狂，難得之貨令人行妨。（《老子》第十二章）

音樂、繪畫等藝術即人爲的文飾，所以老子對之持否定的態度，最好要「視之不見」（《老子》第十四章）「聽之不聞」（《老子》第十四章）、放棄一切美及藝術的欣賞，追求的是「大音希聲」（《老子》第四十一章）、「大象 形」（《老子》第四十一章章）的“全美”境界。

而莊子繼承並發展了老子的思想，莊子主張「天道 爲而自然」（《莊子》外篇·〈至樂〉）對人生取虛無主義態度。追求個人精神上絕對自由的境界。他在〈應帝王〉篇中，用一則寓言來表達這種態度：

南海之帝爲儵，北海之帝爲忽，中央之帝爲渾沌。儵與忽時相與遇於渾沌之地，渾沌待之甚善。儵與忽謀報渾沌之德，曰：「人皆有七竅，以視聽食息。此獨無有，嘗試鑿之。」日鑿一竅，七日而渾沌死。

他認爲不分是非、无知无覺、无私无慮、渾沌一體，才是人的“自然本性”，就是要根本取消認識，用這種方式以全真達道。他這種觀點運用到美學藝術方面，就從根本上去消滅

人的欲求和認識能力，自然也包括審美的欲求和能力。

在音樂上，莊子認為人爲的音樂有其缺憾，無法表現真正的音樂之美，他說：

古之人其知有所至矣。惡乎至？有以爲未始有物者，至矣，盡矣，不可以加矣。其次以爲有物矣，而未始有封也。其次以爲有封焉，而未始有是非也。是非之彰也，道之所以虧也。道之所以虧，愛之所以成。果且有成與虧乎哉？果且無成與虧乎哉？有成與虧，故昭氏之鼓琴也。無成與虧，故昭氏之不鼓琴也。昭文之鼓琴也，師曠之枝策也，惠子之據梧也，三子之知幾乎？皆其盛者也，故載之末年。唯其好之也，以異於彼。其好之也，欲以明之。彼非所明而明之，故以堅白之昧終。而其子又以文之綸終，終身無成。若是而可謂成也？雖我亦成也，若是而不可謂成乎？物與我無成也。（《莊子·齊物論》）

在這段文字中，莊子舉出琴師昭文、精通音律的樂師師曠、與言辯大師惠施，都是愛其所長，逞其所能。然而，他認為愛成則道虧，有所能則有所不能。如郭象注云：

夫聲不可勝舉也。故吹管操弦，雖有繁乎，遺聲多矣。而執籥鳴弦者，欲以彰聲也；彰聲而聲遺，不彰聲而聲全。故欲成而虧之者，昭文之鼓琴也。不成而無虧者，昭文之不鼓琴也。

又如成玄英之疏云：

夫昭氏鼓琴，雖云巧妙，而鼓商則喪角，揮宮則失徵。未若置而不鼓，則五音自全。亦由有成有虧，存情所以乖道；無成無虧，忘智所以合真者也。

在此，莊子所追求的是屬於“道”的“天樂”，而揚棄人爲的“器樂”。他認為人爲的器樂，受樂器構造及人爲演奏技巧的限制，不可能達到完美的境界。真正完美的音樂，是近乎老子“大音希聲”（《老子·第四十一章》）的宇宙之音。他在〈天道〉篇中描述道：

夫明白於天地之德者，此之謂大本大宗，與天和者也；所以均調天下，與人和者也。與人和者，謂之人樂；與天和者，謂之天樂。莊子曰：「吾師乎！吾師乎！a 萬物而不爲戾，澤及萬世而不爲仁，長於上古而不爲壽，覆載天地，刻彫衆形而不爲巧，此之謂天樂。」

這裡所描述的是天地無爲而無不爲，故能包孕涵蓋一切，無所遺漏。延伸到音樂的主張上，便認為「現象的、形式的琴技、琴學總是掛一漏萬，殘損破缺的。且這樣的琴技琴學越是高妙精深，對道琴天樂的毀損越是嚴重。越是有爲，越是有爲不爲。有所不爲的部份，正是被有所爲對圓美大道破壞到的部份。」（《中國琴學源流論疏》第一章 22 頁）莊子認為純粹形式的音樂，會破壞天道，因此主張消滅一切現象的、形式的音樂。他說

多於聰者，亂五聲，淫六律，金石絲竹黃鐘大呂之聲非乎？而師曠是已。……此皆多駢旁枝之道，非天下之至正也。（《莊子·駢拇》）



在《莊子·天運》篇中，莊子描述黃帝與北門成論〈咸池〉之樂，其中論到樂曲最後一章的表現境界云：

吾又奏之以無怠之聲，調之以自然之命，故若混逐叢生，林樂而無形，布揮而不曳，幽昏而無聲。動於無方，居於窈冥。或謂之死，或謂之生；或謂之實，或謂之榮。行流散徙，不主常聲。世疑之，稽於聖人。聖也者，達於情而遂於命也。天機不張而五官皆備，無言而心說，此之謂天樂。故有焱氏爲之頌曰：「聽之不聞其聲，視之不見其形，充滿天地，苞裹六極。」女欲聽之而無接焉，而故惑也。樂也者，始於懼，懼故崇；吾又次之以怠，怠故遁；卒之於惑，惑故愚；愚故道，道可載而與之俱也。

在這段樂曲中，已經排除了現象形式的表現，展示的是“聽之不聞其聲，視之不見其形”的無形無聲境界，沒有彈奏的動作及樂聲。這種音樂，已超然於人類的官能感知之外，表現的是宇宙混冥本樸的至美道境。對此種至上至美的道境天樂，只有排除一切人爲的智能，用心靈去體悟，無法運用人類現象世界中的任何經驗來感受。因此，當北門成感到迷惑不解的時候，黃帝便告訴他，“惑故愚，愚故道”，在他迷惑的時候，他便從智變愚；而因爲愚的緣故，他便進入了道境了。

由此看來，莊子認爲音樂的最上境界，是反璞歸真，與大化混冥，與道通化爲一，回歸到自然原始狀態，不再物化，遺忘自我，而處身於絕對的自由之中。因之莊子對人間競逐物化，追求偏執的藝術價值觀，只智不愚的音樂，抱著否定的態度。所以他說：

彼曾、史、楊、墨、師曠、工、離朱。皆外立其德，而以亂天下者也，法之所無用也。（《莊子·胠篋》）

他認爲這樣的音樂，對人類沒有作用，甚至有所危害。

及至聖人屈折禮樂，以匡天下之形，縣跂仁義，以慰天下之心，而民乃始蹉跎好和，爭歸於利，不可止也，此亦聖人之過也。（《莊子·馬蹄》）

所以他主張：

擢亂六律，鑠絕竽瑟，塞瞽曠之耳，而天下始人含其聰矣。（《莊子·胠篋》）

這種主張，和儒家把樂當作自我修養及政治教化的重要內容的主張大相逕庭，莊子甚至認爲禮樂使人勞神苦役，心力交瘁，得不到寧靜逍遙，破壞了百姓的純樸本性：

澶漫爲樂，摘僻爲禮，而天下始分矣。故純樸不殘，孰爲犧尊？白玉不毀，孰爲珪璋？道德不廢，安取仁義？性情不離，安用禮樂？（《莊子·馬蹄》）

且夫失性有五：一曰五色亂目，使目不明。二曰五聲亂耳，使耳不聰。……此五者，皆生之害也。夫得者困，可以爲得乎？則鳩鴉之在於籠也，亦可以爲得已。且夫趨舍聲色以柴其內，皮弁鵠冠，搢笏紳修以約其外。內支盈於柴柵，外重纏繳，

然在鑪檄之中，而自以爲得，則是罪人交臂歷指而虎豹在於囊檻，亦可以爲得矣。（《莊子·天地》）

因此，莊子站在“道”的立場，要擺脫這些束縛，衝出這些牢籠的桎梏，主張“大音希聲”，“聽之無聲”，採取“無爲”的音樂觀，摒除音樂形式的欣賞和創造，認爲唯有如此，才能達到音樂審美的極致。

如果陶淵明深受老莊這種虛無主義的音樂美學觀的影響，便很可能以“無絃琴”的方式來表達他對自然素樸之美的一種嚮往。但是，老莊要從根本上消滅人的欲求和認識能力，不但否定音樂的聲音之美，並連樂器的形式也一併反對之。因此說陶淵明藉蕪弄“無絃琴”來達到“下學上達”的境界，其實也不合乎老莊的基本精神。

至於“有無”的交辯，始於魏正始年間（西元二四〇至二四九年）何晏、王弼有“貴無”論，主張「以無爲本，爲體；以有爲末，爲用。」⁽⁴⁾到了西晉末，裴（西元二六七至三〇〇年）發表“崇有論”⁽⁵⁾，提出“有”與“有爲”的理論，反駁當日流行的“無”與“無爲”的思想。造成一時“崇有”與“貴無”二派交辯的風氣。但是在“永嘉之亂”後，晉朝廷被迫南渡，北方大族紛紛過江，魏晉玄風也隨之南燭。到了東晉時期，由於國勢的陵替，社會的動亂，門閥是族由盛而衰，玄學的鼎盛期已過，逐漸趨於衰弱、消極、頹廢。清談的內容，已從探討玄理的有無、本末之辯，轉向言詞技巧的逞能，注重的是辯才與辭藻，內容十分貧乏，而成爲“辭勝理隱”的狀況，清談風氣已大不如前。再加上許多人都把北方領土的喪失，歸罪於清談玄學，玄談之士本身已開始有反省的聲音，如王衍便在臨死前痛言：

嗚呼！吾曹雖不如古人，向若不祖尚玄虛，戮力以匡天下，猶可不至今日。（《晉書·王衍傳》）

禮法之士對清談放達更是大加問罪，如戴逵寫了一篇〈放達爲非道論〉攻擊放達的行爲：

若元康之人，可謂好遁而不求其本，故有捐本徇末之弊，捨實逐聲之行。是猶美西施而學其顰眉，慕有道而折其中角。所以爲慕者，非其所以爲美，徒貴貌似而已矣。夫紫之亂朱，以其似朱也；故鄉愿似中和，所以亂德；放者似達，所以亂道。然竹林之爲放，有疾而爲顰者也；元康之放，無德而折巾者也。

當時的江州大儒范寧，則曾對何晏、王弼等玄學名家大加達伐，他說：

王、何蔑棄典文，不遵禮度。游辭浮說，波蕩後生。飾華言以翳實，騁繁文以惑世。縉紳之徒，翻然改轍。洙泗之風，洒焉將墜。遂令仁義幽淪，儒雅蒙塵。禮壞樂崩，中原傾覆。古之所謂言僞而辯，行僻而堅者，其斯人之徒歟！昔夫子斬少正於魯，太公戮華士于齊，豈非曠世而同誅乎！桀紂暴虐，正足以滅身覆國，爲後世鑒戒耳，豈能回百姓之視聽哉？王、何叨海內之浮譽，資豪梁之傲誕。畫魍魎以爲

巧，扇無檢以爲俗。鄭聲之亂樂，利口之覆邦，信矣哉！吾因以爲一世之禍輕，歷代之罪重；自喪之小，迷衆之愆大也。（《晉書·范寧傳》）

范寧及范宣是東晉太元年間（西元三七六至三九六年）江州大儒，時稱“二范”（見《晉書·儒林傳》）。二人積極講誦經書，推展儒學，使得江州人士受其風化，愛好經學。《晉書·范寧傳》記云：

（范宣）家于豫章，……常以讀誦爲業。譙國戴逵等皆聞風宗仰，自遠而至，諷誦之聲，有若齊魯。太元中，順陽范寧爲豫章太守。寧亦儒博通綜，在郡立鄉校教授，恆數百人。由是江州人士，並好經學，化二范之風也。

《晉書·范宣傳》記云約在太元十三、四年（西元 388、389 年），豫章太守范寧因“時以浮虛相扇，儒雅日替”，爲矯正時風：

崇儒抑俗，……改革舊制，不拘常憲，開辦儒學，遠近至者千人。

二范之風在江州盛行的太元年間，正是陶淵明二十幾歲的時候。江州又是淵明的故鄉所在。淵明出身於仕宦世家，從小受詩書六藝的薰陶。他說自己在少年時代：「遊好在六經」（〈飲酒〉之十六）、「奉上天之成命，師聖人之遺書。」（〈感士不遇賦〉），應該也受到二范相當的影響。加上此時玄學清談之風已進入末期，“有無”交辯風氣的熱潮已過。因此，陶淵明的個性固然有受到一些玄學的影響，但他是否採用“無絃琴”的方式來表達“有無”的論點，是殊可懷疑的。

現代琴家張清治先生也從“有無”角度對古琴的藝術美感境界作以下解說：

陶淵明得之「絃外」，（但識琴中趣，何勞絃上聲）。象亡而後玄珠得，是失「有」得「無」，一得一失，不可兼得。「下士」執「有」亡「無」，「上士」執「無」亡「有」。陸機《文賦》「課虛無以責有，叩寂寞以求音」這是「上士」之執。「韻士」之得，亡「聲」得「韻」，是爲「韻士」；亡「濃」得「淡」，是爲「淡士」；由低昇高，是爲「高士」；由高入「道」，是爲「道士」。「高士」容且「韻士」，道境無聲，道人廢絃，是爲絃外音。「絃外音」是哲學音樂 (philosophical music)，妙在絲絃之外。哲學音樂，非關音樂 (non-musical) 也。琴樂之爲道，是爲琴道。琴之爲樂，樂在音樂之外，是爲樂外樂 (music beyond music)。樂外樂，其樂趣之得，得之於趣外。古琴藝術，尚希、尚簡、尚韻、尚淡；古琴意境由「希」入「靜」，由「有」入「無」。「希」是過程，「無」是終極。其始也藝境，其終也道境（哲學）。（見所撰〈琴境圖說——古琴藝術的美感境界〉一文。刊於《道之美》164 頁）。

張清治先生以陶淵明有“何勞絃上音”的說法，而認爲淵明已得到琴的“絃外音”、“樂外樂”，可說已由“有”入“無”，超越藝術，而達到極高的道境。

在魏晉時代，道家玄學是社會上居於主流地位的思想。陶淵明生活在這樣一個時代裡，

思想上受玄學的影響是不足怪的。他生於人性迷失的時代，對社會上種種失序現象產生無力感時，“道境”便可能成為他棲止追求的所在。由此，他的人生才有依恃，生命才不至於空虛。而“道”是一種抽象的理念，「道視之不可見，聽之不可聞，搏之不可得」（王弼語）道之超絕聞見，不可用理性思維去認知，只能拋棄眼前的經驗世界，以人的本體的直觀超感心性去體會，去感受，必得內蘊存神，方能有所體悟。即「徇耳目內通，而外於心知。」（《莊子·人間世》）方能見道不見物。莊子說要達到“道”的境界，必須做到“心齋”，即：

若一志，無聽之以耳，而聽之以心；無聽之以心，而聽之以氣。聽止於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛，虛者心齋也。（《莊子·人間世》）

陶淵明若能做到“虛以待物”的“心齋”境界，則他“無絃琴”的“琴中趣”，便已到了“琴道”的境界了。但是淵明是否把琴作為體道的用途呢？這點是蠻值得懷疑的。因為他自云：「坐起弄琴書」、「觴絃肆朝日」，“弄”、“肆”便是恣情享樂的描寫。而從他其他篇中所描寫有關彈琴的詩文，有“盡歡愉”、“開歡顏”之類的字眼，可見他是純粹沈醉在音樂閒適舒暢的自娛中，而不帶有“道”的意味。再說史書上描寫他彈奏“無絃琴”的場合，是在“朋酒之會”中，其時不太可能會道心大發。而且他經常琴書並舉，這是一般中國文人怡情適性的生活方式，因此可以說陶淵明“琴心”的成分大過“道心”，我們大可不必勉強為他的琴披上“道”的外衣。

（五）用“自然”之說釋之

學者莊優銘先生則從自然音樂美學的角度討論之。他說：

陶淵明彈弄無絃琴的故事，更傳為千古佳話，他曾經「畜素琴一張，弦微不具，每朋酒之會，則撫而和之，曰：『但識琴中趣，何勞弦上聲。』」可見陶淵明接受孟嘉以自然之義解釋音樂(6)，十分欣賞音樂的「自然」之美。音樂的美學價值，正在於它最能體現自然之性。琴絃只是表現自然之音的工具，與自然本身並無必然聯繫。所以在陶淵明的心目中，無論是有絃的琴，還是無絃的琴，都能藉以「寄意」，作為寄託和抒寫情意的手段。從這裡可以看出陶淵明所追求的不是形式，而是自然本性的、想像中的境界。即那種自然的、藝術的、和諧的美的境界（見莊優銘著《陶淵明傳》五，〈陶淵明的思想〉71、72頁）。

以“自然”解釋音樂，起自先秦道家。主要是反對儒家“以樂象德”、“重道輕器”的音樂觀。它否定階級社會禮制、道德束縛下的音樂；追求的是自然、掙脫人為束縛的「天籟」（《莊子·齊物論》）。提出“中純實而反乎情，樂也”（《莊子·繕性》）的主張。要求音樂要合乎人的純樸本性，表現人的自然情性。此說已見上述。

魏晉時期，嵇康繼承了老莊哲學的思想，尋求一種擺脫儒家傳統的個性解放思想，展現



了追求自然，反對束縛的精神，主張“越名教而任自然”，探求音樂的自然之理。他著名的音樂理論〈聲無哀樂論〉中，強調“聲音自當以善惡為主”，這裡的“善惡”，指的是樂音的美聽與否，說明了他注重音樂本身的形式，而不取音樂的教化功能。在魏晉玄談家的觀念中，“自然”是與偽飾相對立的概念；人的最高思想境界，就是像大自然一樣和融渾樸，只有這樣才能算“真”。在玄談家的概念中，“自然”與“真”幾乎是同義詞。郭象在其《莊子·大宗師註》中說：

夫真者，不假物而自然也。

“假物”就是偽飾，就不“真”，也就不自然了。陶淵明的外祖父孟嘉曾為桓溫長史，與桓溫討論音樂，提出“絲不如竹，竹不如肉”的“漸進自然”之說法，即受此玄談之影響。“絲”指絃樂，“竹”指管樂，“肉”指聲樂。絃樂是用指彈奏，管樂是用唇吹奏，聲樂則不假於物，直接出自人口，更能把內心的情感表現得自然親切，所以比絲竹之音更近真實，更為自然，其實他並沒有否定音樂的形式。因之，莊先生的說法並沒有說出孟嘉“自然”之音樂美學的本意。

西方倫理學家討論到“善”與“惡”的問題，嘗說：「善也就是物的性，如果物依據它的性存在，也就是它的善。」（王臣瑞《倫理學——理論與實踐》第三章第四節〈目的與善〉40頁）儒家說：「天命之謂性。」（《中庸》第一章）所謂“性”者，即是指萬物所以成其為物的原理，也就是指它的自然本性（7）。大千世界，萬象森羅，各具其性，各適其用，這也就是陶淵明所稱美的自然。琴具七絃，方稱其用；七絃齊鳴，宮商交錯，而得其趣，這是琴的自然、琴的“性”。而所謂“惡”，「是一種缺乏，是一個物應有的善而沒有。」（王臣瑞《倫理學——理論與實踐》第三章第六節〈目的與惡〉45頁）琴若缺了絃，無法表現琴的音聲美感特色，這是琴的缺憾，琴的惡，也就是琴的“性”遭到破壞，失去了它的積極的存在意義，也就不自然了。因之，陶淵明若特意去掉琴的絃，以用來表現音樂的“自然之美”，這不但合乎琴的自然，也和淵明追求自然的個性不相合，這種行為實在是令人存疑的。

（六）從政治角度解之

也有從政治的角度來追索陶淵明“無絃琴”的內涵的，如鮑光豹先生云：

吾以謂淵明之蓄無絃琴，蓋晉亡以後事。鍾期既沒，伯牙為之破琴絕絃。彼失一知音之友，尚猶如是；淵明當易代之交，國亡民困，又值其妻翟氏之死，顛沛流離，遘家國之難，而莫可如何。於是設為無絃之琴，以示此身空存而不用，其痛深矣。

（〈陶淵明無絃琴考〉民國39年7月14日《中央日報》第九版）

這種說法，也有可值一探之處。陶淵明因為出身官宦世家（8），從小便受濃厚的儒家詩禮薰陶，因此從年輕起便有投身政治的準備，他在詩中自謂：

少時壯且厲，撫劍獨行遊。誰言行遊近，張掖至幽州。（〈擬古〉之八）

憶我少壯時，無樂自欣豫。猛志逸四海，騫翮思遠翥。（〈雜詩〉之五）

可見他在少壯時，雄心勃勃，頗有兼善天下，經營四方之志。一直到了不惑之年，這種心志仍然存在，在他四十歲所作的〈榮木〉詩便可看出：

采采榮木，結根于茲。晨耀其華，夕已喪之。人生若寄，有時。靜言孔念，中心悵而。

采采榮木，于茲托根。繁華朝起，慨暮不存。貞脆由人，禍福無門。匪道曷依，匪善奚敦。

嗟予小子，稟茲固陋。徂年既流，業不增舊。志彼不舍，安此日富。我之懷矣，怛焉內疚。

先師遺訓，余豈云墜。四十無聞，斯不足畏。脂我名車，策我名驥。千里雖遙，孰敢不至。

詩中充滿白首仍好學志道，痛自猛勵的慷慨辭氣。既云：「先師遺訓，余豈云墜。」又云：「四十無聞，斯不足畏。」並決意脂車策驥，遠至千里，想作一番大事業，有著十分強烈的“大濟蒼生”的社會使命感，所以清·程峯說他：

陶公具聖賢經濟學問，豈放達飲酒所能窺測。（清·吳瞻泰輯〈陶詩彙註〉卷一引）

但是現實卻粉碎了他的理想，他在飽嚙人事的滄桑，理解到政治的腐敗和人心的險惡後，深深感到自己治國平天下的宏願無由實現，所以詩中對自己年屆四十而淹留無成的境遇，抱著十分遺憾惋惜的態度。他把自己比作“晨耀其華，夕已喪之”、“繁華朝起，慨暮不存”的“榮木”，雖然有盛德善道在身，但是志不獲騁，眼看年華流逝，盛年不再，心中充滿了感慨悵疚。在此詩序文中，他說：

榮木，念將老也。日月推遷，已復九夏，總角聞道，白首無成。

在〈飲酒〉詩中，也表達過同樣的感慨：

少年罕人事，游好在六經。行行向不惑，淹留遂無成。（〈飲酒〉之十六）

而所以志不得申的原因，他在〈榮木〉詩中提出了說明：

貞脆由人，禍福無門。

表現出他對從小進德修業，志在用世，卻受當時惡劣的政治環境影響，無法伸展抱負，不能掌控自我前程的焦慮及無力感。他的歸隱，其實是退而求其次的不得已。前人便已說過淵明是：

奮發有爲之志不遂，奈何？決策歸林，又豈得已。（清·張潮、卓爾堪、張師孔同閱《曹陶謝三家詩·陶集》卷一）

由此看來，鮑光豹先生說陶淵明「此身空存而不用，其痛深矣」是很真確的。但是陶淵

明是否把琴的“無絃”拿來比喻此身的“空存不用”呢？

鮑先生認為陶淵明蓄無絃琴是在晉亡以後之事，晉亡在安帝義熙十四年，其時陶淵明五十六歲。此時他妻子已死，親故多遠離或亡故，自己也老病窮愁，在這時是否如史書上所說的“每有朋酒之會”，讓他得以當眾撫弄“無絃琴”，不無疑問。何況他撫弄“無絃琴”時，說：「但識琴中趣，何勞絃上音。」語氣輕鬆自在的，不似滿懷“顛沛流離，遘家國之難，而莫可如何”的口吻。再說他詩文中也沒有透露過以琴來表達他對身世、時局不滿的蛛絲馬跡。宋·鄭思肖工畫墨蘭，自宋亡易代後，為蘭不畫土。人詰之，則云為番人奪去，汝猶不知耶？堅不畫土，雖迫以權勢，不可得；他很明白的用“失根的蘭花”來表露亡國之痛，鮑光豹先生的說法或本於此。但是，陶淵明如果有這樣的深意，他自己，或當時的記載多少也應有一些跡象，可是卻不然，所以這種說法也只能存疑而已。

二、“琴中趣”的真義探索

（一）琴與道

前人各以其靈心妙悟，將陶淵明的“無絃琴”推上哲學的高峰，肯定他“絃外之音”的昇華境界。一方面因為陶淵明高潔脫俗，任真自然的形象所致；另一方面則因琴本身便是一種被視為修身理性，導養延年的樂器。所以琴人向來不願把琴當作一種藝術，而將之視為一種道；彈琴時，不求聲調抑揚，鏗鏘悅耳；求的是德行、情境、與琴曲的妙契。所以彈琴歷來就被認為是一件雅事；彈琴者，也被要求是涵養具足，風神洒然，才配得起這種聖人之器。如宋·田芝翁在《太古遺音》書中提出彈琴的人應是有條件的：

琴有所宜：宜黃門氏（縉紳之氏，如蔡邕、司馬相如之類）、隱士、儒士、羽士（修道之士）、德士（有德之士，如伯夷、叔齊、柳下惠是也）。此五者，雅稱聖人之樂，故宜於琴。……凡學琴，必須要有文章，能吟詠者。貌必要清奇古怪，不羈俗者。心必要有仁慈德義，能甘貧守志者。言必要有誠信，無浮華薄飾者（《太古遺音》卷之四）。

可見向來琴人都不從音樂的角度來看七絃琴。因之陶淵明的“無絃琴”便在“道”的立場上，獲得許多共鳴及肯定。

而且琴聲低沈溫潤，韻致高雅。如宋·田芝翁在他的〈撫琴論〉中，提出琴聲應具有“九德”：「奇、古、透、潤、靜、勻、圓、清、芳」九德（見宋·田芝翁所撰《太古遺音》卷之四）。元、明之際的冷謙進一步提出“琴聲十六法”，即：「輕、鬆、脆、滑、高、潔、清、虛、幽、奇、古、澹、中、和、疾、徐」（9）。由此可知琴的音色美感表現，也是相當豐富的。尤其以琴聲的沖和澹遠，泠泠如聞天籟，是極高雅清靈的音樂境界。所以東漢·蔡邕

在《琴操》上提及：「伏羲氏作琴以修身理性，反其天真。」所謂“反其天真”，即是描寫琴聲沈穩自然的音色，能使人心靈沉澱淨化，回返自然。東漢·李尤的《琴銘》中特別描述琴聲的功能：

琴之在音，滌蕩邪心。雖有正性，其感亦深。存雅卻鄭，浮侈是禁。條暢和正，樂而不淫（引自民國楊宗稷《琴學叢書》第一種《琴粹》卷四〈古琴考〉第7頁）。

晉·嵇康在〈琴賦〉中，也盛讚琴的音色動人：

若論其體制，詳其風聲；器和故響逸，張疾故聲清，閒遠故音痺，絃長故微鳴。性絮靜以端理，含至德之和平。誠可以感盪心志，而發洩幽情矣。是故懷戚者聞之，莫不愀慄慘悽，愀愴傷心，含哀悽咽，不能自禁。其康樂者聞之，則愉懽釋，抒舞踊溢，留連爛漫，嘔噓終日。若和平者聽之，則怡養悅余，淑穆玄真，恬虛樂古，棄世遺身。是以伯夷以之廉，顏回以之仁，比干以之忠，偉生以之信，惠施以之辯給，萬石以之訥慎。其餘觸類而長，所致非一。同歸殊途，或文或質。摠中和以統物，咸日用而不失。其感人動物，蓋亦弘矣（引自梁·蕭統《昭明文選》）。

他肯定琴曲有多方面的表達，能喚起聽者多方面的情感經驗，而引起內心強烈的共鳴。

宋·歐陽修也是一位琴人，對彈琴頗有領會。他在贈楊真的〈琴說〉中也提到古琴的音色之妙，及動人之深：

夫琴之爲技小矣，及其至也，大者爲宮，細者爲羽。操絃驟作，忽然變之。急者悽然以促，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。其幽深思遠，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。其能聽之以耳，應之以手，取其和者，道其澹鬱，寫其幽思；則感人深，有至者焉（見歐陽修《文忠集》）。

因此，從音樂的角度來看，琴聲除了有極高的美感境界外，對調劑心性，抒解愁懣，也是相當有助益的。歐陽修在〈送楊真序〉一文中還提到：

夫疾，生乎憂者也。藥之毒者，能攻其疾之聚。不若聲之至者，能和其心之所不平。心而平，不和而和，則疾之忘也，宜哉。（見歐陽修《文忠集》）

歐陽修在文中自述嘗得幽憂之疾，退而閒居，不能醫治。後從朋友孫道滋學得古琴數曲，在琴聲中自得其樂，達到導和情性的效果。久而久之，便忘了疾病。

由此可見，琴曲、琴音，可以給人一種音樂上的美感經驗。由此經驗而產生心靈的淨化。彈琴者，必先端坐澄慮，到撫絃弄操，陶淑心性。整個過程都在透過“琴”這個樂器、樂曲、樂聲，而追求一個屬於心靈的寧靜忘我境界，可說是一種心靈的訓練。這種訓練可以培養注意力的集中、清明的心智、澄淨的心境。可以鬆弛緊張的身心，平息浮躁的心情，達

到至真、至善、至美的直覺的享樂。因之，在講求內心世界的文人及高士們，對“琴”這個樂器，最能引起共鳴而接受。而競逐音聲悅耳的外在享受的一般人，就難以欣賞琴了。所以嵇康曾提出“琴”的欣賞者，有其條件限制：

非夫曠達者，不能與之嬉遊；非夫淵靜者，不能與之閑止；非夫放達者，不能與之無云；非夫至精者，不能與之析理也（〈琴賦〉，引自梁·蕭統《昭明文選》）。

“曠達”、“淵靜”、“放達”、“至精”，皆是道家與“道通爲一”的“自然”之典型狀態，可見琴曲、琴聲本身便具足了「道」的條件，要達到忘我空無的無上妙境，也不必排除琴聲與琴曲。

（二）文人與音樂

音樂對人生來說，是一種精神上的必需品。其對人生的價值，實非其他種藝術所能取代的。荀子在〈樂論〉中云：

夫樂者，樂也。人情之所必不免也。故人不能無樂。樂則必發於聲音、形於動靜。而人之道，聲音動靜，性術之變盡是矣。故人不能不樂，樂則不能無形，形而不爲道，則不能無亂。……樂者，聖人之所樂也，而可以善民心。其感人深，其移風易俗（10）；故先王導之以禮樂而民和睦。夫民有好惡之情而無喜怒之應，則亂。先王惡其亂也，故脩其情，正其樂，而天下順焉。

《禮記·樂記》上說：

樂至則無怨。

可見儒家肯定音樂有娛樂身心、發洩情緒、融洽感情的功效，而且認爲它應該是實踐的，真正去感受的，而非空談的。所以荀子說：「人不能不樂，樂則不能無形。」《樂記》上說：「君子曰：『禮樂不可斯須去身。』」強調音樂對人生的重要性。

西方哲學家杜威（John Dewey 1859-1952）曾說：

假如文字能充分表達一切意義，就不會有繪畫和音樂的藝術。有些價值、有些意義，的確只能用當前看得見、聽得見的屬性來表達。（引自朱狄〈當代美國美學流派及其主要代表人物簡介〉，載於《美學與藝術》127頁）

因爲音樂是透過音的高度、節奏的整齊的比率，構成和諧的形式構造，來表達情感，間接反應思想意識，這種表達表現的是一種抽象的思維。音樂不像文字那樣具有明確的文字語言概念，也不像圖畫那樣具有視覺形象的直觀性和具體性，能表達明確的思想。但正因爲音樂沒有確定的內容，僅具有抽象的思維，在表達情感起伏、心理活動和精神境界方面，卻有他的特長。音樂能廣泛運用比興隱喻的手法，隱喻出人心深處“只能意會，不能言傳”，難以具體表達的思想意識。使欣賞者在音樂欣賞中，能產生各種的聯想和想像，因此，音樂對人

們內心深處感情的發洩與撫慰，實有很大的效果。能表現出人類心靈最深、最密處的情感與律動，其曲盡其妙的程度，是任何語言、文字、藝術所不能企及的。當代美學家宗白華先生提到音樂的作用時即說：

它（音樂）使我們對於事物的感覺增加了深度，增加了純淨。就像我們在科學研究裡通過高度的抽象思維，離開了自然表面，反而深入到自然的核心，把握到自然現象最內在的數學規律和運動規律那樣，音樂領導我們去把握世界生命萬千形象裡最深的節奏的起伏。（引自〈中國古代的音樂寓言與音樂思想〉，載於《美從何處尋》295—296頁）

所以音樂對人生的作用，實在不是其他藝術所能代替的。如近代美學思想家歌德（G.W.Goethe 1749—1832）便說過：「音樂最充分地顯出藝術的價值。」（引自《西方美學史》下卷 81 頁）對音樂作十足的肯定。

而在音樂的價值中，形式的價值當然是很重要的。沒有了音樂的形式，不但不能引人入勝，根本也失去了音樂的獨特的價值了。

自東漢中葉以降，由於個人主義開始抬頭，士大夫開始了自我的覺醒。宗白華先生說：

漢末魏晉六朝是中國政治上最混亂，社會上最苦痛的時代，然而卻是精神史上及自由，極解放，最富於智慧，最濃於宗教熱情的一個時代。因此也就是最富有藝術精神的一個時代。……這是中國人生活史裡點綴著最多的悲劇，富於命運的羅曼司的一個時期。八王之亂，五胡亂華，南北朝分裂，釀成社會秩序底大解體，舊禮教底總崩潰，思想和信仰底自由，藝術創造精神的勃發，使我們聯想到西洋十六世紀的「文藝復興」。這是強烈、矛盾、熱情、濃於生命彩色的一個時代。（《美從何處尋》中〈論世說新語和晉人的美〉187至188頁）

由於有如此強大的自覺行動，因此，最能表現個性的藝術修養，在士大夫中十分盛行，音樂藝術亦為其中之一。如《後漢書》卷九十上〈馬融傳〉云：

善鼓琴，好吹笛。……常坐高堂，施絳紗帳；前授生徒，後列女樂。

同書卷九十下〈蔡邕傳〉謂邕：

妙操音律。桓帝時，中常侍徐璜、左悺等，五侯擅恣，聞邕善鼓琴，遂白天子，敕陳留太守督促發遣。

同書卷一百十下〈文苑傳下〉之〈酈炎傳〉云：

炎有文才，解音律。

同卷〈禰衡傳〉云：

衡方為漁陽參摠，蹀躞而前。容態有異，聲節悲壯，聽者莫不懷慨。

至於魏晉以下，善音律者尤衆。如《三國志·魏志》卷二十一〈王粲傳〉注引《文士傳》

曰：

（阮）瑀善解音，能鼓琴，遂撫絃而歌。

西晉時的“竹林七賢”也多通音樂，嵇康之〈廣陵散〉(11)，最是膾炙人口。《世說新語》卷三〈雅量篇〉「嵇中散臨刑東市」條云：

嵇中散臨刑東市，神氣不變。索琴彈之，奏〈廣陵散〉。曲終曰：袁孝尼嘗請學此，吾靳固不與，〈廣陵散〉於今絕矣。

《晉書》記載阮咸：

雖處世不交人事，惟共親知弦歌酣宴而已。

阮咸的長子阮瞻也是一位性格放達的音樂家，《晉書》記云：

阮瞻善彈琴，人聞其能，多往來聽。不分貴賤長幼，皆爲之彈，神氣沖和，不知向人所在。內兄潘岳每令鼓琴，終日達夜，無忤色。

可以說，音樂即爲當時士大夫日常生活之一部份，其事無關乎利祿，僅僅與人們之內心情感起感應，所謂情發於中，有其不能自己者在，亦如其與自然之欣賞與文學之創作般，對文人之內心生活，可說的是相當密切的，故論者以爲君子必當解音樂。曹植〈與吳季重書〉中嘗言：

夫君子而不知音樂，古之達論，謂之通而蔽。墨翟不好伎，何爲過朝歌而迴車乎？足下好伎，值墨翟迴車之縣，想足下助我張目也。（《曹子建集》卷九）

漢、晉之士重視音樂的心態，可由此見之了。

晉·嵇康有〈琴賦序〉一文，其中提到：

余少好音聲，長而翫之。以爲物有盛衰，而此無變；滋味有，而此不。可以導養神氣，宣和情志。處窮獨而不悶者，莫近於音聲也。（《嵇中散集》卷二）

明·朱長文指出：

晉宋之間，搢紳猶多解音律，蓋承漢、魏嵇、蔡之餘，風流未遠，故能度曲變聲，可施後世。（《三戴》）

由此可見，文人士者，經常以音樂作爲個體內心自我之發抒，亦爲文人自覺之表現。音樂在他們生活中的重要性，實不減於文學。

（三）文人與琴

琴自先秦以來，在文人生活中，便佔有相當的地位，在前文中已有所述，《風俗通》嘗給爲下了如此的定義：

琴者，樂之統也，與八音並行，然君子所常御者。

東漢·章帝時的《白虎通德論》中〈琴論〉云：



《詩》傳曰：「大夫、士，琴瑟御」……大夫、士，北面之臣，非專事子民者也，故但琴瑟而已也。

在這些文字中，都確定琴爲士大夫的階級標誌。可見琴是屬於士大夫（君子）所常用的樂器。

蓋因自先秦以來，琴便被賦與神聖的政教使命。孔子以恢復周代禮樂爲己任，在樂的方面，他極注重琴瑟，這從論語中許多孔門弟子彈琴、彈瑟的記載可見。而他對琴瑟，既不注重琴技，也不強調琴道，重的是“琴意”，即在琴聲中所聯想出的政教內容。如《韓詩外傳·卷五》中記載一段孔子學琴的故事：

孔子學鼓琴於師襄子而不進。師襄子曰：「夫子可以進矣。」孔子曰：「丘已得其曲矣，未得其數也。」有間，曰：「夫子可以進矣。」曰：「丘已得其數矣，未得其意也。」有間，復曰：「夫子可以進矣。」曰：「丘已得其人矣，未得其類也。」有間，曰：「邈然遠望，洋洋乎！翼翼乎！必作此樂也。默然思，戚然而愴，以王天下，以朝諸侯者，其惟文王乎？」師襄子避席再拜曰：「善！師以爲〈文王之操〉也。」孔子持文王之聲，知文王之爲人。師襄子曰：「敢問何以知其〈文王之操〉也？」孔子曰：「然。夫仁者好偉，和者好粉，智者好彈，有慤慤之意者好麗。丘是以知〈文王之操〉也。」

從這段記載來看，可見孔子彈琴，並不注重琴曲的節奏、旋律、彈奏技巧等，他所留心的是“琴意”的體悟。而他所體悟到的琴意——文王之仁、文王之政等，也並不是一種音樂上的美感經驗，而是一種政治教化上的聯想。在孔子的心目中，琴是用來對抗當時的靡靡之音——“鄭聲”的利器，也是代表文人修養的一種雅樂。他強烈地認爲：「鄭聲淫，佞人殆。」要「放鄭聲，遠佞人。」（《論語·衛靈公》）而要保存並推廣琴瑟，希望能做到“家絃戶誦”，他認爲這樣才能達到教化天下的目的。既然知識份子——士，擔負著教化的重責大任，那彈琴自然也是士者的必須之能了。因之中國歷來都把琴屬之知識份子階級。如漢·賈誼《新書》中云：

禮：天子之樂宮懸，諸侯之樂軒懸，大夫直懸，士有琴瑟。

在漢代，文人對琴的價值，大部分沿襲先秦儒家的琴觀，注重它的道德教化功能。當時有很多文人作了一些琴的理論研究，如：劉向——著有《琴說》、桓譚——著有《琴道》、龍德——著有《諸琴雜事》、蔡邕——著有《琴賦》、《琴操》、揚雄——著有《琴清英》等。這些文人的大量參與彈奏、製曲、及研究琴曲，說明了琴在漢代流行於文人階級。司馬遷在《史記·樂書》中論琴云：

太史公曰：「夫上古明王舉樂者，非以娛心自樂，快意恣欲，將欲爲治也。正教者皆始於音，音正而行正。故音樂者，所以動蕩血脈，通流精神而和正心也。故宮動

脾而和正聖，商動肺而和正義，角動肝而和正仁，徵動心而和正禮，羽動腎而和正智。故樂所以內輔正心而外異貴賤也；上以事宗廟，下以變化黎庶也。琴長八尺一寸，正度也。弦大者爲宮，而居中央，君也。商張右傍，其餘大小相次，不失其次序，則君臣之位定矣。故聞宮音，使人溫舒而廣大；聞商音，使人方正而好義；聞角音，使人惻隱而愛人；聞徵音，使人樂善而好施；聞羽音，使人整齊而好禮。夫禮由外入，樂自中出。故君子不可須臾離禮，須臾離禮，則暴慢之行窮外。不可須臾離樂，須臾離樂，則奸邪之行窮內。故樂音者，君子之所以養義也。夫古者，天子諸侯聽鐘磬未嘗離於庭，卿大夫聽琴瑟之音未嘗離於前，所以以養行義而防淫佚也。夫淫佚生於無禮，故聖王使人爾聞雅頌之音，目視威儀之禮，足行恭敬之容，口言仁義之道，故君子終日言，而邪辟無由入也。」

他將琴的五絃之音，和人的五臟和五種情感道德境界加以關連，除了傳承先秦儒家的音樂教化理論外，也受到當時流行的陰陽五行說法的影響。

劉向有《說苑》，其中說樂，多沿襲〈樂記〉，至於他的〈琴說〉，也不脫儒家對樂的解釋，中云：

凡鼓琴有七例：一曰明道德、二曰感鬼神、三曰美風俗、四曰妙心察、五曰制聲調、六曰流文雅、七曰善傳授。（見明·蔣克謙《琴書大全》卷十〈彈琴〉）

他所列出的七項彈琴的法則中，所重的前三項依序爲“明道德”、“感鬼神”、“美風俗”，對琴的道德功能之重視，超過對琴的曲式聲調、彈奏技巧等藝術價值的欣賞，他固然也肯定琴的音樂藝術價值，所以他說：

樂之可密者，琴最宜焉。（《說苑·修文》）

但是他認爲這個價值是根基於琴的道德價值之上，因此他又說：

君子以其（琴）可修德，故近之。（《說苑·修文》）

由上可見，先秦·兩漢以來，雅琴一直是士大夫族群中流行的樂器，除了怡情悅性的藝術價值外，主要也代表了道德修養及階級身份。

到魏晉南北朝，是文人自覺的時代，琴在此時期，恢復了它本身的藝術美價值。其在理論的研究及彈奏作曲方面，都較前代有更大的進展。著名的琴家包括嵇康——著有〈琴賦〉、阮籍——著有〈樂論〉、蕭衍——著有〈琴要〉、謝莊——著有〈琴論〉、阮瞻、杜夔、杜孟、左思等。

此時期在知識份子階層中，產生“名教”與“自然”二派之抗爭。琴在這二派的角力中，從政治與倫理的束縛中解放出來，它本身審美與藝術的價值，開始被注意及發揮。如嵇康在〈琴賦〉中，提出：

八音之中，琴德最優。



“八音”是指埙、管、鼓、笙、弦、磬、鐘、祝栢等八種樂器。漢·桓譚曾在他的〈琴道〉一文中提到：

八音廣播，琴德最優。

嵇康即是根據桓譚之說而來。但是桓譚是站在儒家政教的立場來評定琴的價值，而嵇康則純就音樂藝術美的角度來立說。在〈琴賦〉文中，他描述琴具之用材、巧匠之製琴、琴體的文飾刻繪、琴的演奏情狀、琴曲的風格美感等，從多方面論及琴的藝術價值。並且從道家老莊“自然”哲學的角度，發展出琴的藝術美學。他並提出著名的〈聲無哀樂論〉的主張，賦予琴的客觀的實物本質，從理論上摧毀名教的樂教傳統，使“人”真正成為琴的主人，建立了新的審美與藝術之琴觀。琴從此對士人來說，不僅具有文化及身份的象徵，同時也成為發抒感情，傾洩怨懣的工具。如嵇康自己，便好彈〈廣陵散〉這首琴曲。此曲是描述先秦時代聶政刺韓王的本事，曲中充滿剛烈猛暴的俠氣，以及怨恨淒感的不平。與嵇康同時的謝靈運便有詩描述〈廣陵散〉淒惻的樂曲風格云：

淒淒〈明月〉吹，惻惻〈廣陵散〉。殷勤訴危柱，慷慨命促管。（〈道路憶山中〉）

《晉書·嵇康傳》說嵇康性格自然放任，至於“含垢匿瑕”，一生不肯“摧眉折腰事權貴”，最後是慘遭屠戮，可說是天地間一大不平之人。其“彈琴詠詩，自足於懷”，便是藉以抒不平之氣而得自足的。他在〈與山巨源絕交書〉中自云：

吾新失母兄之歡，意常淒切。女年十三，男年八歲，未及成人，況復多病，顧此恨，如何可言。今但欲守陋巷……濁酒一杯，彈琴一曲，忘願畢矣，……豈可見黃門而稱貞哉。

此外，同為“竹林七賢”之一的阮籍作有琴曲〈酒狂〉一曲，明·朱權《神奇秘譜》為之解題云：

籍嘆道之不行，與時不合，故忘世慮於形骸之外，託興於酗酒，以樂終身之志。

由此可知，在魏晉時期，琴與酒均已擴大其表達力及感染力，成為文人名士言情托興，發悶抒憤的工具了。

因為，純就音樂的立場來看，“琴中趣”畢竟脫不了琴曲的範圍。明·高濂曾就此點論述：

琴為書室中雅樂，不可一日不對。清音居士談古，若無古琴，新琴亦需壁懸一床。無論能操，總不善操，亦當有琴。淵明云：「但識琴中趣，何勞絃上音」。吾輩業琴不在記博，惟知琴趣，更得其真。若〈亞聖操〉、〈懷古吟〉、志懷賢也；〈古交行〉、〈雪窗夜話〉、思尚友也；〈猗蘭〉、〈陽春〉，鼓之宣暢布和；〈風入松〉、〈御風行〉，操致涼風解愠；〈瀟湘水雲〉、〈雁過衡陽〉，起我興薄秋穹；〈梅花三弄〉、〈白雪操〉，逸我神遊玄圃；〈樵歌〉、〈漁歌〉，鳴山水之閒心；〈谷口

吟〉、〈扣角歌〉，抱煙霞之雅趣。詞賦若〈歸去來〉、〈赤壁賦〉，亦可以詠懷寄興。清夜月明，操弄一二，養性修身之道，不外是矣。豈以絲桐爲悅耳計哉（見所撰《遵生八牋》中之《燕閒清賞牋》。中央圖書館有明萬曆十九年刊行本）。

當代琴家徐立蓀於〈論音節〉一文中說：

知音之士對於一切造化之感覺，罔不納於音樂：賀雲聞迅雷烈風，而作〈風雷引〉；郭楚望見天光水影，而作〈瀟湘水雲〉；屈子悲憤抑鬱，而作〈搔首問天〉；柳子厚厭棄塵俗，而作〈漁歌〉，是皆得乎天籟者。（見《今虞琴刊》48頁）

可見古琴是一種高度文化的音樂藝術，琴曲的內容與旨趣，頗能契合知識分子的心靈境界。而在陶淵明之前，著名的琴曲有五曲、九引、十二操之說。五曲爲：〈鹿鳴〉、〈伐檀〉、〈騶虞〉、〈鵲巢〉、〈白駒〉。十二操爲：〈將歸操〉、〈猗蘭操〉、〈龜山操〉、〈越裳操〉、〈拘幽操〉、〈岐山操〉、〈履霜操〉、〈雉朝飛操〉、〈別鶴操〉、〈殘形操〉、〈水仙操〉、〈懷陵操〉。九引爲：〈烈女引〉、〈伯姬引〉、〈貞女引〉、〈思歸引〉、〈辟蠶引〉、〈走馬引〉、〈笠篋引〉、〈琴引〉、〈楚引〉（參見蔡邕《琴操》）。這些琴曲所描寫的，或爲聖人德業，或爲貞女執節，或傷朝政，或哀見逐，或移情山水，或留意仕途，都頗能深入文人的內心世界，所以文人經常藉琴抒情寫意。

結論——陶淵明“琴中趣”的真意

陶淵明雖然以詩文出名，但他的作品並不多，現今收在陶淵明集中的，一共有一百四十二篇詩文（12）。以後人爲他所編的年譜來看，經常是一年只有三、四篇，甚或一篇也沒有。他一生不像後世許多文人般，以文會友。所以他的朋友中，並沒有著名的文士。“元嘉三雄”之一的顏延之（西元384至456年），因爲是他的鄰居，才往從甚密。但除了延之“日日造潛，每往必酣飲至醉”（《宋書·陶潛傳》）外，淵明文中沒有一篇涉及延之。延之的〈陶徵士誄〉中，只淡淡的提到淵明“學非稱師，文取指達”、“賦辭歸來，高蹈獨善”，並沒有強調陶淵明的詩文創作活動。何況顏延之以詩文出名，是在晉文帝元嘉年後，鍾嶸的《詩品》中記載：

元嘉中有謝靈運，才高辭盛，富豔難踪。固已含跨劉、郭，陵轢潘、左。故知陳思爲建安之傑，公幹、仲宣爲輔；陸機爲太康之英，安仁、景陽爲輔。謝客爲元嘉之雄，顏延之爲輔。斯皆五言之冠冕，文詞之命世也。

可見顏延之到元嘉之時，與謝靈運同爲文壇一時之傑，但這時他已沒有和淵明見面來往。此外，宋武帝劉裕做過陶淵明的上司，曾經讚賞謝莊的〈月賦〉爲：「前不見古人，後不見來者」（宋武帝語），卻未曾提到淵明的作品。和陶淵明同時的謝靈運（西元385至433

年）因為詩歌藝術成就的突出和時代的相近，後人每每喜愛陶謝並稱，但謝靈運「每一詩至，都是貴賤莫不競寫，宿昔之間，士庶皆偏，遠近欽慕，名動京師。」而陶淵明在當時只是以“潯陽三隱”的名聲為世所知，並不以文出名。在史書中，被列入〈隱逸傳〉，而非〈文苑傳〉。沈約著《宋書》，在〈謝靈運傳〉中總論歷代文學，認“爰迨宋氏，顏謝騰聲”、“仲文始革孫、許之風，叔文大變太元之體”蕭子顯作《南齊書》，在〈文學傳〉中說：「顏謝並起，乃各擅奇」。梁朝時劉勰的文藝評論巨著《文心雕龍》，號稱“體大思精”（章學誠《章氏遺書》）、“百代之精華備矣”（孫梅《四六叢話》），在〈時序〉篇中說：「顏謝重華以鳳采。」他們對陶淵明都隻字未提。至於鍾嶸的《詩品》說到晉代文學之士，云：

陸機為太康之英，友仁景陽為輔；謝客為元嘉之雄，顏延年為輔。斯皆五言之冠冕，文詞之命世也。

他雖然把陶淵明也列入，但置之中品，說他“豈直為田家語耶”，對陶淵明的文學成就並不十分看重。在鍾嶸眼中，淵明不但不如陸機和謝靈運，就是顏延年也比不上。這固然與當時流行玄理詩，而陶淵明作品“世嘆其質直”（鍾嶸《詩品》·宋徵士陶潛）、“風華清靡”（同上），與當時詩風不合有關；但看起來，當時人並沒有把陶淵明當作詩人看；陶淵明也並沒有涉足文壇，以詩人自許。他的作品大都出於即興自然。他在〈五柳先生傳〉中有提到自己的文藝活動：「常著文章自娛，頗示己志。」、「酣觴賦詩，以樂其志。」〈飲酒〉序中提到：「既醉之後，輒題數句自娛，紙墨遂多，辭無詮次。聊命故人書之，以為歡笑爾」，都是一時興起，“自娛”、“樂志”而已，絕無南朝詩人常有的“終朝點綴，分夜呻吟”的辛苦經營。

陶淵明一生活動範圍有限，結交人物也有限，其詩作孤芳自賞，大多零落星散，不受注意。直到梁，陶淵明才被追認為詩人；梁·昭明太子蕭統對陶淵明是“素愛其文，不能釋手”，讚美“其文章不群，辭采精拔，跌宕昭彰，獨超衆類，抑揚爽朗，莫與之京。”（蕭統《淵陶淵明集》序），視陶淵明為超拔於時代風氣之上的傑出作家，給予很高的評價。並特別求其佚詩，檢校編定成集，陶淵明作品才引起後人的注意。但蕭統主編的《文選》，陶詩僅收八首，而陸機詩選了五十餘首，謝靈運詩選了四十餘首，相差極為懸殊。看來，蕭統對陶淵明的重視還是不及陸、謝之輩的。

由此觀之，詩文著作應該並不是陶淵明生活的重心，則他平日抒情寄意的方式，音樂一定也佔有一席之地的；何況處在當時複雜的政治環境中，他有許多內心的真實感受無法公開表達。那麼，能夠移情，深於隱喻的音樂，應該能給他很大的寄託才是。

再說，淵明雖然受到一些道家的影響，但從整體上來看，他受的是儒家的教化。他任真自然的個性，是出之於天生，而非僅是受道家的薰陶所致。史書上都說他“少有高趣”（見《宋書》、《晉書》、《南史》隱逸傳，蕭統《陶淵明傳》及《蓮社高賢傳》）。他在〈歸田園居〉

的第一首中白云：

少無適俗韻，性本愛丘山。

〈飲酒〉詩第十六首云：

少年罕人事，游好在六經。

〈雜詩〉第五首云：

憶我少壯時，無樂自欣豫。

〈五柳先生傳〉中描述自己：

閒靜少言，不慕榮利。

〈始作鎮軍參軍經曲阿作〉詩中云：

弱齡寄事外，委懷在琴書。

〈與子儼等疏〉中白云：

少學琴書，偶愛閒靜。開卷有得，便欣然忘食。見樹木交蔭，時鳥變聲，亦復歡然有喜。常言五六月中，北窗下臥，遇涼風暫至，自謂是羲皇上人。

〈歸去來辭序〉中云：

質性自然，非矯勵可得。

可見陶淵明從小便喜愛自然，個性簡靜，平日喜以琴書自娛。因之，他在魏晉名士中，可以說是相當儒家化的一位。他不像竹林七賢等的任誕炫怪，也不傾向於談玄論道。而是躬耕自苦，過的是平平常常的耕讀日子。所以明·鍾伯敬讀淵明詩，對淵明之爲人有以下的感悟：

人知陶公高義，讀〈榮木〉、〈勸農〉、〈命子〉諸四言，竟是一小心翼翼，溫慎憂勤之人。東晉放達，少此一段原委，公實補之。（〈古詩歸〉卷九）

由這種對“求真自然”的堅持出發，因此陶淵明詩文中多樸實真純的「田家語」（見鍾嶸《詩品》）及「真實本分語」（明·譚元春語。見所評選《古詩歸》卷九）。鍾嶸的《詩品》中，對陶淵明做了如下的評論：

其源出於應璩，又協左思風力。文體省淨，殆無長語。寫意真古，辭興婉樞。每觀其文，想其人德，世歎其質直。至如“歡言酌春酒”、“日暮天無雲”，風華清靡，豈直爲田家語耶？古今隱逸詩人之宗也。

可見得“真實”、“質直”正是陶淵明詩文及爲人的特色，前人對此點多所說明。如清·方宗誠云：

陶公高於老莊，在不廢人事人理，不離人情（見所著《陶詩真詮》。引自《陶淵明詩文彙評》148頁）。

清·孫人龍說他：



能以常意道至理。（見所纂輯《陶公詩評註初學讀本》卷二。引自《陶淵明詩文彙評》256頁）。

孫氏又評陶淵明的詩句乃：

真語，妙！老實說。此正公詩高處（《陶公詩評註初學讀本》卷二。引自《陶淵明詩文彙評》276頁）。

近代學者也多肯定陶淵明現實主義的思想：朱光潛云

淵明的特色是在處處都最近人情，胸襟儘管高超，而卻不唱高調，他仍保持著一個平常人的家常便飯的風格。法國小說家佛洛伯談人生理想，在「和尋常百姓一樣過生活，和半神人一樣用心思。」淵明算是做到了這個理想。（《詩論》第十三章。〈陶淵明〉）

學者李辰冬云：

（陶淵明）他的獨特的思想，就是極端的現世主義的達觀。……就是他不信神仙，不言將來，而祇重現實（見所著《陶淵明評論》第二章〈陶淵明的個性〉40頁）。

學者盧世藩云：

陶淵明基本上是一個現實主義詩人，而不是一個反現實主義詩人。……在他的主要作品裡，能夠以白描的藝術手法，樸素的藝術風格，和淺顯通俗的語言，構成一種感人的形象。通過形象，在一定程度上反應了當時的階級矛盾，統治階級內部的矛盾，以及一部份農村生活和農民的思想感情。（〈陶淵明基本上是現實主義詩人〉刊於《光明日報》1959年1月18日）

由以上諸人對陶淵明的解析，可見以陶淵明真淳寫實的作風，如此平實自然，生活化的風格，展現在他詩文中，是平常物事及現實人生的描寫。表現在他的彈琴態度上，應是有絃或能彈，便老老實實地彈有絃之琴；如果在前述幾點不能彈琴的狀況之下，而只好撫弄“無絃琴”時，他所想到的“琴中趣”，便是琴曲、琴聲、及彈奏指法姿態的想像樂趣。這個樂趣，是心中對琴的音樂藝術性的回味及想像。這時，他手中彈的是無絃琴，心中陶醉的，一定是想像中的琴曲旋律及琴曲曲意。因為他彈琴數十年，旋律及指法已深烙於心，有絃、無絃都不妨礙他琴中趣味的獲得。透過這些想像，他一樣可以沈浸在音樂的旋律中，達到陶然忘我的境界。畢竟“琴中趣”還是在“琴中”，自然要在琴中去尋找，而非離開琴去憑空想像的。因此，“無絃琴”對陶淵明來說，應該只是個人音樂感受的一種表現罷了，談不上甚麼玄虛奧妙。

即如：以狂傲炫世的嵇康，都要從有絃琴中去領會琴趣。如他在《琴賦》中所云：

愔愔琴德，不可測兮。體清心遠，邈難及兮。良質美手，遇今世兮。
紛綸翕響，冠衆藝兮。識音者希，孰能珍兮。能盡雅琴，唯至人兮。



在文中，嵇康認為“紛綸翕響”的琴聲，妙不可測，能盡琴藝，便為至人，十分肯定“絃上音”的價值。以嵇康的兀傲不群，而獨對七絃琴青睞若是，可見琴音是十分契中奇士之心的。

因之，我們對陶淵明的“琴中趣”，也應該從平實的角度，站在以“琴”的音樂本位的立場去探討，而不要執著於“大音希聲”的玄奧角度，或者更能揭開“無絃琴”的真面目吧。

註釋：

- 1 宋鄭思肖撰〈無絃居士〉一文，見所著《所南文集》，載鮑廷博輯《知不足齋叢書》第二十一集，5680 頁。（興中書局）
- 2 「琴道」一詞，不知始自何時。東漢·桓譚《新論》有〈琴道篇〉。近代荷蘭學者高羅珮氏曾以此為名，著《琴道》一書。
- 3 佛教傳入中國，史書多記載始自東漢明帝。但明帝永平八年答楚王英的詔中說：「楚王英上黃老之微言，尚浮屠之仁祠。潔齋三月，與神為誓。何嫌何疑，當有悔吝。其還贖以助伊蒲塞桑門之盛饌。」由楚王英的祀浮屠與明帝詔中所引用的佛語看來，佛教的傳入中國，必在明帝以前。魚豢的《魏略·西戎傳》有西漢哀帝時大月氏使臣伊存授浮屠經的事：「昔漢哀帝元壽元年，博士弟子景盧受大月氏王使伊存口授浮屠經，……浮屠所載，與中國老子經相出入。」（《三國誌》裴松之注引）據此，則佛教傳入中國當在此時。
- 4 魏晉時，何晏、王弼主張道就是無，何晏云：「夫道者，惟无所有者也。自天地已來，皆有所有矣。然猶謂之道者，以其能復用無所有也。」（《列子·道論》張湛注引）王弼云：「道者、无之稱也。」（王弼集校釋·論語釋疑）
- 5 《晉書》卷三十五〈裴傳〉曰：「深患時俗放蕩，不尊儒術。何晏、阮籍素有高名於世，口談浮虛，不遵禮法，尸祿耽寵，仕不事事。至王衍之從，聲譽太盛，位高勢重，不以物務自嬰。遂相放校，風教陵遲，乃著崇有之論，以釋其蔽。」
- 6 陶淵明撰〈晉故征西大將軍長史孟府君傳〉中記述其外祖父孟嘉與桓溫討論音樂：「（桓溫）又問聽妓，絲不如竹，竹不如肉。答曰：『漸進自然。』」
- 7 在英文中，“性”通常音譯為“nature”（自然），依照老子“道法自然”的思路，譯“性”為“自然”亦無不合。而且與中庸作者約略同時的西方斯多亞學派（Stoicism），正以“循合自然”為人生理想，斯多亞學派所謂“自然”（phusis）意味著兩個重要的涵義，一指宇宙的原理，一指自我的本性。而宇宙的根本原理即是希臘的一貫概念——理（λογος），世界萬物無不各具此“理”，而此即其物的本性。（引自謝扶雅〈中庸首章新釋〉）

- 8 陶淵明身世在陳怡良先生《陶淵明之人品與詩品》第二章〈陶淵明的家庭家世〉中有詳盡解說。
- 9 〈冷仙琴聲十六法〉載於《學海類編》之〈蕉窗九錄〉之後。
- 10 唐·王先謙集解云當作「移風俗易」。
- 11 〈廣陵散〉琴曲的主題，據說為描寫戰國時聶政刺韓的故事。聶政刺韓的事件，最早見於《戰國策》和《史記》，只說聶政是為友報仇而刺死韓相，但沒有提到〈廣陵散〉一曲。相傳東漢末年，蔡邕《琴操》的〈河間雜歌〉中曾著錄〈聶政刺韓王曲〉，記載聶政為父報仇，刺殺韓王的故事。至於〈廣陵散〉的曲名最初見於三國魏·應璩的〈與劉孔才書〉。此外在孫綽〈琵琶賦〉、晉·潘岳〈笙賦〉、唐·白居易《白孔六帖》、李良輔〈廣陵散止息譜〉、宋·郭茂倩《樂府詩集》中均有記載。至金·張崇的〈廣陵散〉譜序、南宋·徐照、元·耶律楚材等人的詩序，才提到“發怒”、“投劍”、“取韓相”、“別姊”等小標題，可惜琴譜均沒有保留下來。明·蔣克謙《琴書大全》中，同時記載有〈許友操〉（俗名〈聶政刺韓相〉）和〈報親曲〉（俗名〈聶政刺韓王曲〉），但琴譜也沒有傳世。現存的〈廣陵散〉曲譜、最早見於明·朱權的《神奇秘譜》，此外，明·汪芝《西麓堂琴統》中，也收錄了〈廣陵散〉甲乙兩譜。但究竟《神奇秘譜》中的〈廣陵散〉與《琴操》、《琴書大全》中的〈聶政刺韓王曲〉是否為同一曲？這些問題上缺乏充分的資料可以判斷，只有採取存疑待考的態度。至於嵇康所彈的〈廣陵散〉，歷代琴人都認為應是與聶政的故事有關。
- 12 陶淵明的詩文，據四部叢刊本有一百六十三首，而據清·陶澐《靖節先生集》，現存之陶淵明詩文集，共有詩一百五十八篇，文十七篇，〈聖賢群輔錄〉（又名〈四八目〉）一篇。其中〈五孝傳〉、〈聖賢群輔錄〉不見於梁·蕭統舊本。《四庫全書提要》云為後人依託，北齊·陽休誤信而增入其所編陶淵明集中。另〈聯句〉、〈歸田園居〉之“種苗在東”、〈問來使〉〈四時〉四詩，亦被懷疑為後人擬作或偽託。其中“種苗在東”、首，自宋人韓駒已指出系江淹所作，見元·李公煥《箋註陶淵明集》卷二所引云：「韓子蒼曰：『〈田園〉六首，末篇乃序行役，與前五首不類。今俗本乃取江淹“種苗在東”、為末篇。東坡亦因其誤而和之。陳述古本止有五首，余以為皆非也。』」〈問來使〉一首，諸本陶淵明集皆未載，獨南唐與晁文元家本有之，加以筆力氣象均與陶淵明不類，歷來諸家都已辨為偽作。〈四時〉四句警絕，酷似陶體，但自宋·許顗便辨明此乃顧凱之詩，誤入陶淵明集中。故陶淵明詩文之可信者，當為一四二篇。

主要參考書目：

《禮記正義》漢·鄭玄注 唐·孔穎達疏 台北市 藝文印書館十三經注疏本



- 《尚書正義》漢·孔安國傳 唐·孔穎達疏 台北市 藝文印書館《十三經注疏》本
- 《論語注疏》魏·何晏注 宋·邢昺疏《十三經注疏本》
- 《荀子集解》唐·楊倞注 清·王先謙集解 台北市 藝文印書館發行民國56年7月版
- 《韓詩外傳》漢·韓嬰 文淵閣《四庫全書》本
- 《史記會注考證》(日本)瀧川龜太郎著 台北市 宏業書局 民國63年9月再版
- 《白虎通德論》漢·班固 台北市新興書局《漢魏叢書》本
- 《白虎通義疏證》清·陳立 台北市復興書局《皇清經解續編》本
- 《文選》梁·蕭統輯 唐·李善注 文淵閣《四庫全書》本
- 《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
- 《老子探微》朱榮智 台北市 師大書苑有限公司民國78年3月初版
- 《莊子導讀》謝祥皓 四川省 巴蜀書社出版1988年3月第一版
- 《三國志》晉·陳壽撰 宋·裴松之注 文淵閣《四庫全書》本
- 《後漢書》宋·范曄傳 唐·李賢注 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·沈約撰 文淵閣《四庫全書》本
- 《南史》唐·李延壽撰 文淵閣《四庫全書》本
- 《資治通鑑》宋·司馬光撰 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
- 《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
- 《新書》漢·賈誼 台北市 台灣中華書局《四部備要》本民國67年
- 《風俗通義》漢·應邵 文淵閣《四庫全書》本
- 《琴操》漢·蔡邕 台北市 商務印書館
- 《曹子建集》魏·曹植 台北市 台灣中華書局《四部備要》本 民國67年台三版
- 《嵇中散集》晉·嵇康 台北市 台灣中華書局《四部備要》本 民國76年台三版
- 《文忠集》宋·歐陽修 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
- 《文心雕龍》梁·劉勰 台北市 世界書局
- 《詩品》梁·鍾嶸 文淵閣《四庫全書》本
- 《遵生八牋》明·高濂 明萬曆十九年刊行本
- 《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》李辰冬著 台北市 東大圖書公司出版 民國64年8月初版
- 《陶淵明評傳》劉維崇著 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》莊優銘著 台北市 國際文化事業有限公司出版 1985年
- 《陶淵明新論》李華著 北京師範學院出版社出版 1992年11月北京第一版
- 《陶學史話》鍾優民著 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》陳怡良著 台北市 文津出版社民國 82 年 3 月初版
- 《中國音樂史》王光祈 台北市 中華書局 民國68年出版
- 《中國古代音樂史稿》楊蔭瀏 台北市 丹青圖書有限公司 民國75年3月台三版 年 7 月初版
- 《琴學叢書》楊宗稷撰 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》葉明媚著 台北市 台灣商務印書館股份有限公司 民國 81
- 《中國琴學源流論疏》葛瀚聰 台北市 中國文化大學出版部印行民國 84 年 7 月出版
- 《詩論》朱光潛 台北市 漢京文化事業有限公司 民國71年初版
- 《西方美學史》朱光潛著 台北縣 漢京文化事業有限公司 民國72年3月初版
- 《美從何處尋》宗白華 板橋市 成均出版社 民國74年2月初版
- 《美學與藝術》陳從周等著 台北市 木鐸出版社 民國74年9月初版
- 《音樂美學》8 Carl E. Seashore 著 郭長揚譯 台北市 全音樂譜出版社 民國 70 年 6 月二
版
- 《道之美—中國的美感世界》張清治 臺北市 允晨文化事業股份有限公司 民國79年5月出
版
- 《浪漫·哲學·詩—詩化哲學的試探》劉小楓 台北市風雲時代出版公司 民國 79 年 8 月初
版
- 《魏晉玄學史》許抗生 李中華 陳戰國 那薇著 西安市 陝西師範大學出版社出版 1989
年 7 月
- 《魏晉清談》唐翼明著 台北市東大圖書公司 民國 81 年 10 月初版
- 《兩漢哲學》周紹賢 台北市 文景書局 民國 61 年 8 月初版
- 《弘明集》梁·僧祐 文淵閣《四庫全書》本
- 《乾隆大藏經》新文豐出版公司
- 《中國佛教史》郭朋 台北市 文津出版社 民國 82 年 7 月初版



- 《佛教與中國文化》文史知識文庫 北京 中華書局 1988 年 10 月第一版
- 《魏晉思想論》台北市 台灣中華書局印行 民國 72 年 2 月台八版
- 《中國知識階層史論（古代篇）》余英時 台北市 聯經出版事業公司 民國 69 年 8 月初版
- 《中國大文學史》謝朓 台北市 台灣中華書局印行 民國 56 年 3 月台一版
- 《倫理學——理論與實踐》王臣瑞台北市台灣學生書局民國 75 年 9 月第三版
- 〈琴曲廣陵散初探〉王迪 齊毓怡《音樂學叢刊》1982 年 2 月
- 〈古琴的哲學〉饒宗頤《華岡學報》1974 年 6 月第八期
- 〈鼓琴一得〉容天圻著 民國 65 年 5 月 4 日《中央日報》副刊
- 〈陶淵明基本上是現實主義詩人〉盧世藩 《光明日報》 1959 年 1 月 18 日
- 〈陶淵明的生活與思想〉鄭文 《開封師院學報》1978 年第五期
- 〈陶淵明思想三題〉白本松《河南師大學報》1981 年第一期
- 〈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
- 〈陶淵明無絃琴考〉鮑光豹 民國 39 年 7 月 14 日《中央日報》
- 〈陶淵明與慧遠——陶淵明不入“蓮社”之我見〉丁永忠《學術月刊》1987 年第十期
- 〈陶淵明反佛說辨異——兼評逯欽立先生論陶文之疏漏〉丁永忠《江西社會科學》 1989 年第一期
- 〈陶潛與佛學〉朱家馳《南開學報》1991 年第一期
- 〈〈五柳先生傳〉與魏晉時代的社會〉鄧魁英《北方論叢》1986 年第一期
- 〈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（哲學社會科學版）》1985 年第三期
- 〈中庸首章新釋〉謝扶雅《清華學報》民國 53 年 2 月新四卷第二期



A Study On Tao,Yuan-Min's Delight On The Chinese Lute

This paper is a study on Tao,Yuan-Ming,s delight on the Chinese lute according to his poetic line: “feeling the delight of Chinese lute, I do not have to know its music.” Firstly, I assort all studies on this poetic line in the past as follows:

- (1) The view that silence is better then sound
- (2) The view that Tao,Yuan-Min's attitude on the music of silence is the same as that of Confucian's
- (3) The view fram the aspect of Buddhism
- (4) The view from Taoism's “Have” and “Have not”
- (5) The view from the aspect of nature
- (6) The view from the aspect of politics

Secondly I would like to reinvestigate this poetic line from three points in order to dig into Tao,Yuan-Min's musical soul by which we may know better his life and thought:

- (1) Lute and Thought
- (2) Man of Letters and Music
- (3) Man of Letters and Lute

Key Words: Tao,Yuan-Min

Lute with Seven Strings

Delight from Lute

