

## 目錄

一、 緒論	2
二、 文人：古琴音樂的行動類型	7
三、 中國人的音樂價值觀：孤獨與修養	9
四、 古琴音樂表現形式作為一目的理性	16
五、 古琴價值觀的合理化過程	21
六、 中西方不對稱交流對古琴音樂發展的影響	42
七、 結論：	
古琴音樂結構與現代資本主義社會互為建構的可行性	58

# 藝術與社會互為建構的過程

## 以古琴為例

### 一、緒論

月出鳥棲盡，寂然坐空林。是時心境閑，可以彈素琴。清冷由木性，恬澹隨人心。心積和平氣，木應正始音。響余群動息，曲罷秋夜深。正聲感元化，天地清沉沉。

白居易集 清夜琴興

這首詩，體現出中國文人對於古琴彈奏意境的抒發，以及文人對於音樂的特殊關懷。白居易在其所處的時代就感嘆古琴音樂是「古聲淡無味，不稱今人情」。那麼現今社會的我們是如何看待古琴音樂？古琴音樂於現今社會，是否能再產生積極的影響？

民國九十一年五月，著名大陸古琴演奏家龔一先生與國立實驗國樂團合作，於國家音樂廳演出第一古琴協奏曲「瀟湘水雲」。<sup>1</sup>記得筆者早在高中時代便有機會聆聽「瀟湘水雲」此一古琴協奏曲。不過說來慚愧，當時對於古琴音樂表現形式的概念，其實只停留在金庸「笑傲江湖」一書中，兩位人物曲洋與劉正風合奏的《笑傲江湖》此一琴簫合奏的景象上。因此聽罷「瀟湘水雲」此一古琴協奏曲，內心確實掀起不小的波瀾，沒想到古琴居然能以西方協奏曲的音樂表現形式於音樂廳中展現，這的確是一項創舉。而這種震撼也產生吾人對於過往古琴音樂表現形式的一種顛覆。

不過當時除了對龔一先生的琴藝讚嘆不已外，內心倒也產生些許狐疑！由於古琴音箱過小，所以表演時採用了擴音器。在這種情況下，便出現由擴音器傳出的古琴聲響與其後的國樂團的聲響無法銜接與調和的景況；同時擴音器的使用似乎破壞了原先古琴撥絲弦所產生的柔和美感，甚至造成了協奏曲不「協奏」的音境，而使得國樂團演奏自己的氛圍，古琴演奏自己的氛圍，也就是各彈各調、各自為政。以筆者當時的體會，古琴協奏曲的創新似乎造成一歷史的撕裂，亦似破壞了吾人對中國古琴原有的憧憬，以及內心原有的景象。此一衝擊，使得筆者對於現今古琴音樂的發展產生高度的注意與興趣。

「第一古琴協奏曲」的誕生，乃標榜出中國音樂發展是與西方音樂有所融合的，而其新的表現形式所引發的問題，也凸顯了東西方社會不同音樂價值與手段

---

<sup>1</sup> 請見實驗國樂團網址：[http://192.192.14.59/htm/all\\_1.htm](http://192.192.14.59/htm/all_1.htm)

欲進行融合的矛盾。中國古琴音樂的發展勢必要轉變或迎合西方的表現氛圍？陳介玄教授有過如此描述：「當西方音樂文化慢慢變成今日中國人的生活與生命時，中國的音樂文化卻在生活中變成知識性的古董。」(陳介玄,民 78)這句話其實值得國樂推廣者注意。如果不要成為知識性的古董，就必須推展，而是否要依循古制或追隨西方音樂的表現形式，遂成為兩難的困境。那麼此一困境該如何解決？

提出解決之道的首要前提，就是必須先對古琴音樂的發展作一歷史的探討與回顧。因此，吾人不應該只限於聆聽與批評某一古琴音樂作品而已，而是要了解古琴音樂表現形式從過往兩千餘年至今日的整體發展，以及其所處社會結構與文化本質的特殊意涵。就如庫克所認為：「我們需要的不僅僅是能夠傾聽音樂作品，而且還要『研讀』它：不是從文字上、樂譜上閱讀，而是閱讀它所具有的作為你我所在社會的某種文化本質的重要意義。」(Nicholas Cook, 1998)

## (一)、研究主旨

音樂作為藝術的一部分，是一種純粹心靈、自發的活動？或者只是一種情感的抒發？其實，社會生活的模式，各式各樣無止盡的風俗、習俗的擴張與延伸，會逐漸凝結而形成一價值與結構，或是鑄成一特定的嗜好或是流行。音樂，在一定的社會型態下所產生與享有，也是如此。所以音樂並非只有情感的論述，也可將其視為一種社會現象，文化現象。一旦把音樂視為一種社會現象、文化現象，其窮盡的分析也不是「情感」可以蓋括的。(陳介玄,民 78)

因此現代音樂社會學便是一種訓練，去質問音樂與社會間的相關性。韋伯(Max Weber 1864-1921)於一九二一年出版之「音樂的理性與社會學基礎」一書，便企圖去追蹤在生產、創造的核心與專業的音樂基礎上，社會事實所造成的影響。(Weber, 1958)也就是說，往往有許多的社會因素阻止與鼓勵著音樂的生產與消費。因此，吾人可以認為任一音樂能與任一相應的社會產生密切的聯繫，而且是一個互為建構的過程。李維史陀認為音樂和數學必須要有與生俱來的細胞才行(李維史陀, 民 90)，其實後天的環境，社會的因素也會對其產生重大的影響，而整個音樂表現形式的確立，也將影響著其後社會的整體發展。

過去對音樂的看法，大體來說均是一種心靈上的藝術，或者是一種神秘主義，或是較多情感的宣洩。但就音樂社會學而言，如果能將音樂不視為僅僅只有情感的論述，而能與社會作一聯繫，將其視為一種文化或社會現象，則一些長時段所產生的結構，也就是一種長期、持續的文化模式，一種改變非常緩慢的文明

樣態，音樂生產的模式等，都會產生促進或阻礙某一社會中音樂文化的發展。那麼，吾人對於音樂的研究，就不會限制在唯心主義的立場之下，而能探討某一音樂結構底下所產生的限制、趨力與緩慢的、綿延的改變。布勞岱認為：「每種文明和所有文明都把我們納入到廣闊無垠和長時段的歷史運動中去；對每各社會來說，這一運動是產生該社會的獨特的內在邏輯和無數矛盾的根源。」(布勞岱,1997)音樂隸屬於社會，社會的特殊邏輯與矛盾會反映在長時段發展的音樂結構上，音樂結構與其所屬社會，是互為建構的。

由於不同的社會與文化環境，自然對於音樂結構的發展有不同的思維與後設。也就是說，人的行為、社會結構和經濟環境始終伴隨著精神價值的演變，並且是這一演變的依據。(布勞岱,1997)那麼中國音樂的發展，就應該有其附屬的社會、文化現象，是不同於西方社會。因此，中國音樂的意涵，應是另一種後設與思維，有其自身的發展方向，是異於西方的音樂發展。中國音樂的發展，乃呈現出獨特的價值觀，表現出特殊的內容與手段，同時與其相應的舊有社會，有著獨特的互為建構過程。

琴，或稱古琴、七弦琴，乃是中國歷史久遠的一種樂器。(許健，1982)從先秦至今的演變與發展，其實是相當具有民族特色的。古琴音樂自身所形成的結構，其實代表了中國音樂的高度文明，其中也隱含有一定的歷史傳承與民族意識於其中，所以吾人不能將古琴只視為一種樂器來看待，而必須注意其背後所涵蓋的整體文明，因為古琴的精華，就在於它是一種內容與形式高度結合的音樂。(葉明媚,民 81)想當然爾，古琴音樂其獨特的結構，自然也會反應到古琴音樂的表現形式上，而呈現出不同的審美思維與聆聽態度。

隨著華人社會逐步的現代化，音樂的表現形式也隨著西方的腳步而開展。西方音樂的傳承，最主要的就是為了展演的目的。許多中國民族樂器也加以組織於音樂廳當中，表現中國的一些音樂情境。不過西方多聲音樂的發展，就是為了表現力的要求而產生(Weber,1958)，但中國古琴音樂自身的結構卻是著重在自我修養與孤獨心境下的自賞。或許有人會認為，對於古琴音樂的推展，必須要有所進步，但這種「進步」必須完全複製現代西方的技術與架構才能嗎？誠然如韋伯所言：從經驗主義和因果關係角度來說，「技術的變革」，就「字面的最高意義」，確實是藝術發展的重要因素。(韋伯,民 80)但是他也不忘提醒我們，新技術的創造所產生的演變，可能只增加了藝術品的貴重性，但在實質的感受力上卻會產生「貧乏化」的反作用。(韋伯,民 80)如果在古琴音樂的發展上，沒有考慮古琴的歷史文化脈絡，以及原先自身技術手段的發展，技術的進步只會殘害古琴自身，導致古琴音樂的發展成為一種失根的情況。那麼完全複製西方音樂的表現手法，將成為古琴音樂的病毒，而且沉浸久了，也就難以根除。如杭亭頓所言：病毒永遠存在，但不會致命；病人活了下來，但永遠不健全。(杭亭頓,1997)古琴音樂可能因此失去了原先所具有的價值與意義，同時不會對現代社會產生具有新意的建設。

因此本論文的宗旨，首先是希望藉由了解古琴的歷史、文化、社會脈絡，發現其長時段所綿延形成的特殊價值關懷與技術手段。其次論述東西方音樂於鴉片戰爭之後，因為出現不對稱交流，使得現代古琴音樂發展似乎有著兩難困境，筆者將對此做一澄清。最後，古琴音樂與中國舊式社會互為建構而產生的特殊古琴音樂體系，筆者將論述此一體系的限制與優勢，而提出於現代社會發展的可行性，並論述其對於現代社會所能產生具有新意的建構。

## (二)、問題意識

依本論文主旨，問題意識遂以三個主軸為開端：

### 1. 古琴音樂所成就的價值觀。

吾人首要探討的，便是古琴音樂表現形式此一目的，到底成就中國何種特殊的價值觀念？而依據此一特殊的價值理念，古琴音樂與中國舊有社會產生何種互為建構的過程？針對古琴音樂表現形式？成就某一價值關懷而作為一目的理性，其互為建構過程的探討，包括文化思想、整體社會結構與古琴音樂的互為作用，從中發現其長時段的歷史發展過程。

同時亦將探討古琴其技術手段是否與其目的（亦即成就某一價值觀）相互契合。那麼在古琴的手段運用上，便能充分表達古琴的行動者所要達成的價值觀。經由第一個問題的解決，筆者將呈現出古琴整體的音樂體系，以及說明古琴音樂與中國舊有社會的相互建構過程。

### 2. 近現代東西方音樂文化的不對稱交流，使古琴音樂產生何種影響與轉折。

古琴音樂於近現代的發展，是否受到西方音樂文化的強勢壓迫，而促使古琴的發展產生扭曲或是出現轉折？對於這一問題，還必須有幾點探討：

#### (1)、西方音樂表現形式是成就何種價值觀。

筆者必須了解西方音樂與古琴音樂其背後不同的價值觀念與社會建構過

程，然後才能進一步說明不對稱交流所產生的影響。

## (2)、不對稱交流的原因為何。

對於近現代歷史的回顧，不對稱交流是否逼迫古琴音樂改變原有的價值觀念。西方音樂的擴張，是否促使古琴原有的技術手段喪失。

經由第二主軸，吾人可對古琴音樂於不對稱交流後所產生的兩難困境予以討論，那麼不只除去全盤「西化」的迷思，也除去守舊派「恢復上古雅樂」的荒誕。如此，吾人方能重新思考古琴音樂於未來的發展方向。

## 3、古琴音樂於近現代的轉折，是否產生新的發展契機。古琴音樂能否與現代社會相契合而發展下去，並影響現有社會而產生新意。

前兩個主要問題意識的釐清，除了使吾人認知到因東西音樂體系的不同，而無法強加西方音樂的手段與價值於古琴音樂的未來發展上，而且也面臨到古琴音樂，於現代資本主義社會該如何另闢新路的問題。那麼第三主軸問題意識的探討，便是要說明古琴於顧及舊有價值與手段、目的的傳承時，該如何與現代社會相互建構，並對現代社會提出貢獻，同時又能延續古琴自身的發展。古琴如能從過往文人階層的生活中，進入到現今社會的尋常百姓家，為現今社會的實質發展與豐富人們精神生活有所貢獻，那麼這篇文章也就有著一些些貢獻了！

## 二、文人：古琴音樂的行動類型

於說明古琴音樂發展的價值觀與其歷史建構過程時，吾人必須先說明古琴音樂的主要行動者是何種理念型，以方便第一軸線的探討。

音樂，其實並非是太過形而上的東西，是物質文明，也可以走入日常大眾的生活，走入人類的真實生命裡。古琴音樂的發揚，其實就是中國人文明的顯現，是人作為一行動者而逐步發展而來。韋伯認為行動(Handeln)乃是「意指行動個體對其行為賦與主觀的意義 不論外顯或內隱，不作為或容忍默認。」(韋伯,1993)以音樂社會學的觀點而言，必須產生有意義的行為活動，音樂的生產也才能持續下去。所以「創造、產生音樂的人的行為活動過程，是具有社會性的。」(曾遂今,1997)

因此，古琴音樂乃由一批行動者，其持有特定的主觀意義與思維，意即不同的後設思考來從事古琴音樂的活動。那麼古琴音樂的行動者為何？或許可以在歷史的長河中略見端倪。

### (一)、行動者的浮現

早在先秦時代，能精通音樂的，除了執掌各種樂器的樂工，另外就是專門彈琴的樂師了(許健,1982)！因此能彈奏古琴此一樂器的就是樂師這一職位，或者可以說是「伶人」，而當時的樂師地位低下，彈奏樂器也只是為了要彰顯貴族的身分與地位，樂師也常被當作禮品送來送去(許健,1982)。至春秋戰國時，由於政治經濟的大變革反映到音樂領域，使得許多宮廷樂師投奔他方，並逐漸培養出一些傑出的民間琴家(許健,1982)。不過先秦時期，士大夫階層以上，也必須學琴，主要是為了士大夫身分或是求官。一直至兩漢時期，才有更多的文人是因為對古琴音樂本身的特殊愛好而學琴(許健,1982)。代表文人有：司馬相如、劉向、桓譚、蔡邕等人，有琴論與琴曲的創作。可以說從前秦到漢朝，許多彈琴名家均是文人雅士(玄璟彩,民78)。而至魏晉南北朝時期，文人更成為有力的行動者，如稽康的琴論與作曲、陶淵明詩作經常提到琴，其詩文對琴曲頗有影響，琴曲〈桃源春曉〉便是根據〈桃花源記〉而作。南朝時期，君主與諸侯王均喜文學與音樂，因而出現了不少文人琴家，如戴顓、宗炳、柳惲、柳諧等(許健,1982)。

隋唐的興盛，使古琴從世家豪族等特權階層中解放，成為各階層人士所掌握，產生一些影響久遠的著名琴師。但專業琴師的成長與湧現，主要是因為有著大批文人愛好者，所以文人琴家起著很大的作用(許健,1982)。同時詩人與琴人有密切的交往關係(許健,1982)。從當時詩人們的評論中可以看出，琴曲藝術於唐代已經和其它民間流行的樂器演奏產生了距離。原因可能是古琴保留大量古

調，今人多不談。同時文人的欣賞，使琴曲的藝術欣賞層面提高，然而卻脫離了一般大眾。又加上有些文人是刻意對其加以區隔(許健,1982)，那麼古琴音樂的行動者逐漸產生結構上的限制。

宋代同樣有著文人與業餘愛好者支持，統治階級也有提倡(許健,1982)。北宋琴家也常常與文人進行創作。通常是文人寫詞，琴家譜曲。如歐陽修的醉翁亭記，便有琴人太常博士沈遵，著有「醉翁吟」一調(許健,1982)；其實沈遵本身便算是文人。同時當時詞家為琴歌寫詞，是很平常的事，像蘇軾便著有【雜書琴事】十三則(許健,1982)。

由以上簡短描述，可以顯見古琴音樂逐漸成為文人所主導的樂器。古琴音樂的發展，文人也就成為其特殊的行動者類型。因此，古琴是屬於中國傳統知識份子的樂器，「古琴一直以來為文人士大夫所彈奏的樂器，屬於代表一種獨特環境的音樂型態——高度文化的雅樂。」(葉明媚,1991)

## (二)、「文人」的意義

針對中國傳統文人，可根據羅中峰先生的意見，對其下定義。即泛指俗稱的「士」、「士人」、「士大夫」、「讀書人」、「知識階層」，(羅中峰,1999)這些均為「文人」意義下的同一批人。「文人」活動其實涵蓋多方面，包括政治活動、知性活動、審美活動等環節，因此可以顯示「文人」所涵蓋場域的「多樣性」(羅中峰,1999)。

阿多諾認為，如果音樂的表現形式可以由社會實體的瞭解而被經驗到，有一個問題就必須加以考慮，就是音樂與社會階級的關聯。(Adorno,1989)那麼要研究古琴音樂的發展，就必須專注傳統文人作為一個審美人的特殊面向，以及文人階層形成的一個自我或文人群體的網絡架構，一種獨特的自營生活空間。傳統中國社會的文人階層，其特有的「身心狀態」，便是此類「活在審美文化中的人。」(羅中峰,1999)該階層可把原本不是審美範圍的特定行動加以轉化，使得「原屬世俗功利實用性的行動發生質變而成為承載主觀生命意義的審美行動」(羅中峰,1999)。古琴音樂的整體長期且綿延的結構，便是由文人行動者逐漸創建出來，包括琴譜、彈奏姿勢、音律、美學思想、琴社的建立等，而產生獨特的限制與發展。如果說西方的修士、僧侶組織提供給風琴與多聲音樂一個發展的園地，而使風琴與多聲音樂發展更為繁榮(Weber,1958)，那麼中國文人階層對於古琴音樂的發展，便佔有重要的地位，使琴樂流傳至今。

當吾人知曉古琴音樂發展的行動者類型之後，便可方便筆者以下的論述說明。吾人將先探究具有中國特色的音樂價值觀為何。



### 三、中國人的音樂價值觀：孤獨與修養

社會科學作為一經驗的科學，要想了解雜多世界中吾人認為是重要的事件，就必須注意其獨特性，而這一獨特性的發現，是要以價值觀念為立足點的。就如韋伯所言：經驗資料總是與價值觀念有關。又說：文化概念是一種價值概念。經驗事實對我們來說已成為文化，因為我們已經把它與價值這一概念連接在一起了。(Weber, 1949) 那麼作為一社會學研究者，對於古琴音樂的探討，便不是如自然科學般去找出一個規定的物理律則，而是發現古琴音樂其有意義的部分，其所具有的特殊價值觀為何。

葉啟政教授在其『進出「結構 行動」的困境』一書中，曾對於中國文化所具有的特殊價值觀 孤獨心境與修養的努力意涵做出精闢的解釋。當社會學者沿用西方所具有的價值體系來做出許多論述的時候，或許吾人也應該正視中國人自身所擁有的價值理念。葉啟政教授特別強調：「孤獨心境的養成與修養功夫的致成，都是經驗可能、且可及的，它並不是單純之倫理應然性的要求。當然，與長期來西方社會論述所慣用的概念最大不同的，是這兩個概念的內涵不是、不必，也不能透過大數法則所經營的經驗實證思維方式來理解、建構、證成的。」(葉啟政，民 89) 這句話不僅標示了此兩種價值觀是有別於西方發展的，同時也說明就算用西方的大數法則也無法(也不需要)解釋這兩個概念。而這種東方文化所特有的價值觀，也影響著古代文人(甚至影響至今)對於音樂的看法。筆者將先對這兩個概念加以說明。

#### (一)、孤獨的再定義與修養內涵於孤獨

關於孤獨的概念，不少西方學者對其加以探討。

如 Philip Koch 將孤獨與寂寞(loneliness)、隔絕(isolation)、隱私、(privacy)、疏離(alienation)做一個明顯區別與劃分，認為「孤獨」(solitude)應該是指涉「一種持續若干時間、沒有別人涉入的意識狀態。」(Philip Koch, 民 86) 筆者在此先暫時同意此一定義，不過需強調的是，東方文化受儒、道思想的影響下，在古籍裏有許多字其實可以代表此一定義，如孤、寂、靜、寞、獨等。「寂寞」二字在古代也不是負面的字眼<sup>2</sup>，西方學者以其語言來做區分與詮釋，在翻譯上用了「寂

---

<sup>2</sup> 筆者於訪談時，張清治教授便如此認為。

寞」二字，倒不要以為「寂寞」二字或其他字是無法代表其所擁有的特殊價值意涵。對於 Philip Koch 所提出的定義，如果要配合中國特有的「天人合一」觀的思想體系，可能必須加以修改。因此，筆者重新對中國特殊的價值觀點下一定義：孤獨，是一種持續若干時間、無他人涉入且與自然達成和諧的意識狀態。

至於修養，是包括身、心兩方面的努力，其必須內涵於孤獨。「唯有讓人處於孤獨的狀態，人才有可能把社會的(特別是結構性的)暫時懸擱起來，有著琢磨、並進而形塑一種特定應對態度的機會。」(葉啟政，民 89)所以要達成修養，必須處在孤獨的狀態，無他人涉入，且與自然達成和諧，然後能從事修養身、心兩方面的功夫。

這種在孤獨心境下致力於身心修養的價值觀，其實表達出東方文化的特殊關懷，即達成生命的自由，一種內在本質的自由。這與西方人長期以來所重視的「外控性的自由」，有著明顯的不同。所謂「外控性的自由」，是「指向著一個人的外在控制能力與條件的」。(葉啟政，民 89)人們往往需藉由外在的控制來獲得個體自我的證成。但是東方文化的特有關懷卻不是如此，吾人可用羅洛 梅所稱的「生命的自由」(freedom of being)來說明。所謂「生命的自由」，是指「沒有特定行為傾向要做的的生活脈絡。它涉及了吾人態度更深的層面，--」(Rollo May, 1981)，這是一種本質的自由，涉及的是「反省和權衡輕重的能力」。(Rollo May, 1981)因此筆者認為，此一孤獨狀態下致力於身心修養而達成內在本質自由的價值觀，其實是對自我的坦然、真誠與反省，而不是藉由外在的控制來成就自我。

## (二)、中國音樂思想的價值觀呈現

孤獨狀態下致力於身心修養而達成內在本質自由的價值發展，是中國特有的音樂價值呈現，而又與中國儒、道兩家所建立的思想有極為深刻的關係。經由老、莊、孔、荀等先前思想家的影響，也使得中國往後各朝代的思想因此而傳承、延續此一特殊的音樂價值觀。吾人就從先秦時期的儒道思想談起。

### 1. 道家思想的促成

關於道家，徐復觀先生認為，老莊所建立形成的「道的人生觀」，「若通過功夫在現實人生中加以體認，則發現他們之謂道，實際是一種最高的藝術精神。」(徐復觀，民 55)其實當中所呈現的藝術精神本質，就是筆者所陳述的特有價值觀。

老子《道德經》有云：「是以聖人處無為之事，行不言之教。萬物作焉而不辭，生而不有，為而不恃，功成而不居。」老子對於聖人的描述，認為其應該體和天道，順應自然，以「無為」的態度來處事，實行「不言」的教誨，(余培林，民 86)其實就是認為人與人因為彼此有著相互對待的關係，遂產生許多的紛擾與

不安。如果沒有干涉，便無相互對待的關係，而能反歸自身。這就是中國特有的孤獨心境所孕育出的內省功夫。所以老子說要「居善地，心善淵，夫唯不爭，故無尤。」《道德經》，總是希望人們能居心寂寞深沉(余培林，民 86)，不與人爭，而能「道法自然」<sup>3</sup>，與自然達成和諧的境地。因為只有認識自我與戰勝自我，才能清明與剛強<sup>4</sup>。

這種孤獨心境的養成，使老子認為音樂的價值就是在沉默寧靜的狀態下，藉由音樂來自我反省。所謂「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。是以聖人為腹不為目，故去彼取此。」《道德經》，人們不需要極為華麗的音樂來享受，不是為了展演，也不是為了音樂而音樂，老子認為這是極為不智的舉動，人們應當選擇質樸與寧靜。雖然老子認為人的本性本來就是安祥寧靜的<sup>5</sup>，但仍必須透過修養的功夫達到「至虛極，守靜篤」《道德經》的程度。因為能靜心，再由靜中求動，才不會自滿，且能時時自我反省，尊重自己，看待自己，使自我心靈能加以提升。<sup>6</sup>

老子所提及影響後世文人極深的「大音希聲」<sup>7</sup>的音樂概念，認為最為微弱的聲音，含有最強韌的作用，其實是符合老子自身的休養生息之道<sup>8</sup>，且此「大音希聲」也須在面對自我，處於孤獨的境界下，才能靜聽，才能涵養自我。

老子所促成的音樂價值觀，得到莊子的更加發揚。莊子亦重視自我靜默反省與修為，且與自然融合的重要性。其在莊子內篇 逍遙遊中，便稱讚宋榮子這位仁兄可以不受世俗牽絆，也不管他人的眼光<sup>9</sup>。因為重要的是在於自我內在的修為。同時也舉出列子御風的例子，強調與自然融合而提升自我心靈的境界<sup>10</sup>。莊子認為應該讓自我心靈齋戒，藉調養氣息與自然融合，而達到「心齋」<sup>11</sup>的境界。其在大宗師一篇所提的「撻寧」的概念，也是希望人們能在一切變化的擾亂中能保持絕對寧靜的心境(黃錦鏞，民 63)。

莊子一書的外篇，其實補充了內篇對於其思想論述的不足。吾人可從其內容看出中國所特有的價值：

莊子 齊物論：「吾所謂明者，非謂其見彼也，自見而已矣。夫不自見而見彼，不自得而得彼者，是得人之得而不自得其得者也，適人自適而不自適其適者也。」

莊子 胠篋：「人含其聰，則天下不累矣；」

莊子 胠篋：「釋夫恬淡無為而悅夫嗔嗔之意，嗔嗔已亂天下矣。」

<sup>3</sup> 老子 道德經：「人法地，地法天，天法道，道法自然。」

<sup>4</sup> 老子 道德經：「知人者智，自知者明。勝人者有力，自勝者強。」

<sup>5</sup> 老子 道德經：「歸根曰靜，是謂復命。復命曰常。」

<sup>6</sup> 老子 道德經：「孰能濁以靜之徐清，孰能安以動之徐生。保此道者不欲盈。夫唯不盈，故能蔽而新成。」

<sup>7</sup> 老子 道德經：「大音希聲，大象無形，道隱無名。」

<sup>8</sup> 老子 道德經：「柔弱生之徒。」

<sup>9</sup> 莊子 逍遙遊：「舉世而譽之而不加勸，舉世而非之而不加沮，定乎內外之分，辯乎榮辱之竟，斯已矣。」

<sup>10</sup> 莊子 逍遙遊：「夫乘天地之正，而御六氣之辯，以遊無窮者，彼且惡乎待哉！」

<sup>11</sup> 莊子 人間世：「若一志，無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣。聽只於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也。」

莊子 在宥：「必靜必清，無勞女行，無搖女精，乃可以長生。」

莊子 在宥：「出入六合，遊乎九州，獨往獨來，是謂獨有。獨有之人，是之謂至貴。」

莊子 天道：「夫虛靜恬淡寂寞無為者，天地之平而道德之至，故帝王聖人休焉。」

莊子 天道：「夫虛靜恬淡寂寞無為者，萬物之本也。」

莊子於外篇如上的陳述，主要說明萬物的根本就是虛靜寂寞的狀態，是至德與至善的境界，人們處在「獨有」的狀態，是最為珍貴的。人們無須炫耀或表現自己，只要能在孤獨的心境中，安定自己的身心，能自得與自適，從事身心的修養，與自然大道融合即可。那麼莊子的思想也成就此一論述的價值觀點。莊子的整體思想價值對於音樂的啟發，就是對後世影響很深的「天籟」<sup>12</sup>說。「天籟」實際上便是一種精神狀態(徐復觀，民 55)，是人們自身與自然和諧互動所達成的聲音。因為就如徐復觀先生所言：「莊子必先有作為人籟的音樂的體會，才有地籟的體會，才有天籟的體會。」(徐復觀，民 55)音樂，成為自我孤獨反省與修養且與自然融合的輔助工具。

經由筆者約略談及老莊思想，可以發現孤獨狀態下致力於身心修養而達成內在本質自由的價值發展，道家思想的影響可說是頗為深遠，而且也影響了中國人對於音樂的價值觀點。那儒家呢？

## 2. 儒家思想的促成

韋伯認為中國儒家是希望人們達成一「君子」的理想，是「達成通才或自我完成上的儒教美德。」(韋伯，民 91)就韋伯於合理化過程中的手段與目的的分析，他認為君子的達成，是將人自身當作目的<sup>13</sup>，「而不是作為某一特殊有用之目的的手段。」(韋伯，民 91)孔子曾經評論子貢<sup>14</sup>，認為子貢是專業的人才，是專業且是「有特定用途的器具」(傅佩榮，民 88)，也就是說子貢只是專業的人才，在道德修養以及君子的理想上，還必須繼續努力。孔子也說過：「質賸文則野，文賸質則史。文質彬彬，然後君子。」《論語》可見孔子的確極為重視自我德行的修養與完成，他甚至謙虛的認為自己還未達成君子的理想狀態<sup>15</sup>。然而為什麼要修養自己的德行而成為君子？孔子回答子路時<sup>16</sup>，說明人若能修養自身，才能夠謹慎小心的面對一切事務，並且能夠安置週遭的人們，甚至安頓好所有的蒼生黎民。

然而修養身心，必須重視些什麼呢？孔子曾經抱怨的說：「一個人若沒有真

---

<sup>12</sup> 參見莊子 齊物論

<sup>13</sup> 論語：『子曰：「君子不器。」』

<sup>14</sup> 論語：『子貢問曰：「賜也何如？」子曰：「汝器也。」曰：「何器也？」曰：「瑚璉也。」』

<sup>15</sup> 論語：『子曰：「文莫吾猶人也，躬行君子，則吾未之有得。」』

<sup>16</sup> 論語：『子路問君子。子曰：「修己以敬。」曰：「如斯而已乎？」曰：「修己以安百姓。修己以安百姓，堯舜其猶病諸？」』

誠的心意，能用禮樂做什麼呢？」<sup>17</sup>(傅佩榮，民 88)接著又抱怨的說<sup>18</sup>：沒有遇見過有人會因為其自身的過錯，然後就會自我反省的人物。可見修養身心，必須先對自我有所坦誠與不斷反省方可。

論述至此，可見論語所建立起的特有價值觀，就是希望人能以自我為依歸，在無他人涉入的狀態下，坦然面對自己，不斷反省自己，修養身心，建立良好的德行，追尋人們自我內在的本質自由。而這種價值觀，也反映在儒家對於音樂的看法上。孔子認為要培養君子的理想，是可以禮、樂作為輔助的。子曰：「志於道，據於德，依於仁，游於藝」，便是說明自我須立志追求大道理想，努力掌握德行的修養，同時自在的涵泳於藝文活動之中。(傅佩榮，民 88)音樂，就是藝文活動的一部分，可以使人內心更為質樸與良善。孔子評論《韶》樂時，驚嘆的說：「真是美得善得無以復加！」<sup>19</sup>可見儒家是把音樂內涵於其特有的價值觀點上，而認為音樂是有意義的，因為音樂可以幫助人們自我達成君子的理想，達到至善的境界，而不似墨家提倡的非樂理論。所以孔子認為有三種對人有益的快樂，當中的一種，就是人們自身藉由音樂與禮節的調節而得來的快樂<sup>20</sup>。儒家對於音樂所涵蓋的價值，就是希望人們能在孤獨的狀態，坦然面對自己，自我反省，藉禮與樂來修養、調節自己。

吾人亦可於荀子的思想當中，了解此一價值觀的延續。其在荀子 勸學篇中，便聲稱「古之學者？己，今之學者？人。君子之學也以美其身，小人之學也以為禽犢。」，其實就說明了君子的理想，是？修身，為了美化自己，而不是顯耀於別人，也不是如同小人一般，求學問只是為了得到名利。而音樂，就是用來輔助自我證成的一項工具。荀子 儒效篇便有句話：「詩言是其志也，書言是其事也，禮言是其行也，樂言是其和也」，當中的「樂言是其和」，便是說明音樂是講求中和的，在於使人溫和向善。也就是用中正和平的音樂，來修養身心。在荀子一書的樂論篇，更可見其用音樂來調節自我身心的思想：

荀子 樂論篇：「君子以鍾鼓道志，以琴瑟樂心。」

荀子 樂論篇：「樂者樂也；君子樂得其道，小人樂得其欲。以道制欲，則樂而不亂；以欲忘道，則惑而不樂。」

音樂是表達喜樂的，君子從音樂當中得到正道，並獲得節制而不淫亂。所以君子可以用鍾鼓表達自我的志向，用琴瑟來調和喜悅自己的心情。這就是中國音樂發展所含有的特殊價值觀，而儒家扮演了極為重要的催化作用。徐復觀先生亦認為：『儒家以音樂為中心的「？人生而藝術」的性格，對知識份子個人的修養而言，其功用更為明顯。』(徐復觀，民 55)

先秦儒道兩家的思想，影響著後代中國音樂思想的發展。其所建立起的價值觀，也始終屹立不搖，並且進一步融合起來。兩漢時期，我國古代最重要、最系

<sup>17</sup> 論語：『子曰：「人而不仁，如禮何？人而不仁，如樂何？」』

<sup>18</sup> 論語：『子曰：「已矣乎，吾未見能見其過而內自訟者也。」』

<sup>19</sup> 論語：『子謂韶：「盡美矣，又盡善也。」』

<sup>20</sup> 論語：『孔子曰：「益者三樂，損者三樂。樂節禮樂，樂道人之善，樂多賢有，益矣。樂驕樂，樂佚遊，樂宴樂，損矣。」』

統的音樂美學論著(蔡仲德, 1986), 即《樂記》的出現, 便象徵著此一音樂價值觀的綻放與盛開。

### 3. 兩漢時期的思想傳承：《樂記》被奉為經典所確立的音樂美學價值

《樂記》, 其實是有系統的陳述了中國特有的音樂價值觀點, 從中亦可明顯看出儒、道兩家思想的影響。如此被奉為經典, 自然對於文人影響極深, 建立起文人所具有的音樂價值觀點, 而影響到古琴音樂的發展。不過必須提醒的是, 《樂記》所論述的概念, 並不能符合真實整體中國音樂發展的情況; 其所述既不是宮廷音樂, 也不是一般民眾所聽的音樂型態, 但卻作為本論文所提的行動者——文人對於音樂的標準與認知。(R. H. Van Gulik, 1969)

該書一開始便說明音樂是從人的平靜內心而發出。人們會因為外物的影響, 使得內心感情受到激動, 而產生諸多活動。當人們做出反應, 便會發出聲響; 如果各種聲響互相配合, 就會產生許多變化, 稱為「音」; 許多音總合而成曲調, 用樂器演奏出來, 再加上舞蹈, 就成為「樂」<sup>21</sup>。由於音樂與人心相通, 所以音樂就有調和人們性情的作用<sup>22</sup>, 也就與倫理有著一定的關聯<sup>23</sup>。這種認為人們內心本來就處於自然平靜狀態<sup>24</sup>, 音樂是由靜中求動, 且與天地萬物達到和諧的境界<sup>25</sup>, 顯然有著道家的影子。

音樂既然與自我內心相通, 那麼該書認為「德」就是人性的根本; 音樂就是德行所綻放出來的花朵<sup>26</sup>; 文人? 達成君子的理想, 就可以運用琴、瑟等器具發出音樂來調和自己的情性, 成就自己的德行<sup>27</sup>。這也很明顯的是受儒家思想的影響。由於? 了成就君子的理想, 所以禮與樂是一刻也不能離開人們自身,<sup>28</sup> 因為必須藉由禮樂來不斷修養自我, 所以君子可以從琴瑟之音, 體會到自己的志向<sup>29</sup>, 而不是只求聲音的悅耳而已<sup>30</sup>。從此也可以看出古琴作為成就此一特殊價值觀所代表的意義, 筆者將於下文陳述, 此處暫且不提。

從《樂記》的概說, 可發現儒、道價值的傳承所產生的音樂價值觀的全面綻放。這種由音樂讓個人內心平靜且與自然達成協和的狀態, 坦然且誠意的面對自

<sup>21</sup> 樂記 樂本篇：「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感于物而動，故形于聲；聲相應，故生變，變成方，謂之音；比音而樂之，及干、戚、羽、旄，謂之樂。」

<sup>22</sup> 樂記 樂本篇：「故禮以道其志，樂以和其性。」

<sup>23</sup> 樂記 樂本篇：「凡音者，生于人心者也；樂者，通於倫理者也。」

<sup>24</sup> 樂記 樂本篇：「人生而靜，天之性也；感于物而動，性之欲也。」

<sup>25</sup> 樂記 樂論篇：「樂者，天地之和也；禮者，天地之序也。和，故百物皆化；序，故群物皆別。」

<sup>26</sup> 樂記 樂象篇：「德者，性之端也；樂者，德之華也；金、石、絲、竹，樂之器也。」

<sup>27</sup> 樂記 樂象篇：「是故君子反情以和志，比類以成其行。奸聲亂色不留聰明，淫樂廢禮不接心術，惰慢邪辟之氣不設于身體，使耳、目、鼻、口、心知、百體皆由順正，以行其義。然後發以聲音而文以琴瑟，動以干戚，飾以羽旄，從以簫管，奮至德之光，動四氣之和，以著萬物之理。」

<sup>28</sup> 樂記 樂化篇：「君子曰：『禮樂不可斯須去身。』致樂以治心，則易、直、子、諒之心由然生矣。」

<sup>29</sup> 樂記 魏文侯篇：「君子聽琴瑟之聲則思志義之臣。」

<sup>30</sup> 樂記 魏文侯篇：「君子之聽音，非聽其鏗鎗而已也，彼亦有所合之也。」

我，不斷的反省與修養，達成對內在本質自由的追求，以完成自我志向的音樂價值觀，得到完善的確立與肯定，同時影響中國歷代專屬於文人所特有的意識型態。

然而筆者一再強調的是，這種價值觀的存在，並非是屬於大眾的，而是文人們藉由古籍知識的涵養，而持續不斷傳承的意識型態，由於文人與一般民眾對於音樂欣賞的態度不同，遂造成古琴這一受文人影響極大的樂器，接受了文人特殊的音樂價值觀念，而具有了特別的意義，有別於西方甚至是中國其他的傳統樂器。R. H. Van Gulik 也認為，古琴成為一獨奏的樂器，是靠著文人的傳統而仍能支配著最高的音樂理想。(R. H. Van Gulik,1969)這一特殊的音樂價值觀，對於中國舊有傳統社會底下的文人，是具有特殊意義的。

接下來，吾人可端詳歷代此一音樂價值的延續並開始探究古琴是否可作為成就此一音樂價值觀的目的理性。

## 四、古琴音樂表現形式作為一目的理性

目的理性，Parsons 有個很好的解釋，即一種價值成就合法方向的多元性。(Parsons, 1968) 因此要成就一價值觀，是有多元的方向可供選擇。那麼古琴音樂的表現方式，就是多元方向中的一個，可成就孤獨狀態下致力於身心修養而達成內在本質自由的價值觀。古琴的音樂表現形式，便可作為此一價值觀的目的理性。因為古琴這種樂器，「在古代是士階層經常來做修養用的。」(饒宗頤，民 63) 容天哲先生的說明則更為恰當：「故古琴不僅是音樂，同時也是訓練淨化自己追求真理之道，由開始時沐手焚香端坐澄慮，到撫弦弄操，陶淑心性，整個過程都在追求一個屬於心靈的寧靜的忘我境界，是一種屬於心智的訓練。這種訓練可以培養注意力的集中、清明的心智、淨靜的心境、可以鬆弛緊張的身心，平息浮躁的心情，得到至真、至善、至美的直覺的享樂。」

其實古琴音樂一直被歷代文人視為能達成此一特殊價值目的的良好方式之一。兩漢時期，東漢史學家班固便認為琴所代表的就是一個「禁」字，古琴是用來匡正自我的內心的工具<sup>31</sup>。同時期的桓譚在其所著《新論 琴道》一篇，說明：「八音廣博，琴德最優，古者聖賢玩琴以養心。」很明確的指出，古琴音樂的表現形式是用來修養身心的。

魏晉南北朝，文人嵇康承續儒道思想，特別是道家淡泊平和的養生之道與「大音希聲」的音樂美學思想。(蔡仲德，1990) 他認為音樂與感情是可以分開來的<sup>32</sup>，音樂是自然且和諧的產生，然後人的情感才與音樂、自然相應和。人的感情雖然有千萬種的分別，但可確定的是，情感都是由自我的內在所產生<sup>33</sup>。既然每人的情感都是由自我內心所發出，然後才與諧和的音樂相應和，那我們又如何能藉由音樂來揣測他人呢？<sup>34</sup> 又何必要揣測他人呢？或許更需要了解自我才是。嵇康承接儒道思想所有的價值觀，更加進一步發展了特有的中國音樂體系。張清治教授便認為中國是有其音樂思想體系存在的，而非只有西方才有存在完整的音樂知識體系<sup>35</sup>。而這種音樂思想，便是為了自我處於孤獨狀態以養心自省之用，正如 R. H. Van Gulik 所認為：「中國音樂的重點不是在表面上旋律的優美，或是曲子的美感上，而是一種音樂其內在抽象本質的呈現。偉大的音樂不是樂曲完美的呈現，其音樂所產生的德行其實遠勝於藝術。」(R. H. Van Gulik, 1969)

那麼善於彈奏古琴的嵇康，遂把古琴音樂當作調養身心之用，其在嵇中散集

<sup>31</sup> 班固 白虎通：「琴者，禁也，所以禁止淫邪，正人心也。」

<sup>32</sup> 《嵇中散集 聲無哀樂論》：「音聲有自然之和，而無系于人情，克諧之音成于金石，至和之聲得于管弦也。」

<sup>33</sup> 《嵇中散集 聲無哀樂論》：「夫哀心藏於內，遇和聲而後發，和聲無象而哀心有主，夫以有主之哀心，因乎無象之和聲而後發，其所覺悟，唯哀而已，豈復知「吹萬不同，而使其自己」哉？」

<sup>34</sup> 《嵇中散集 聲無哀樂論》：「然則心之與聲明為二物，二物誠然，則求情者不留觀于形貌，揆心者不借聽于聲音也。察者欲因聲以知心，不亦外乎？」

<sup>35</sup> 民 91 年，六月三十日，晚八點，與張清治教授訪談



中認為：「琴瑟之體間遼而音埤，便希而聲清，以埤音御希變，不虛心靜聽則不盡清和之極，使以體靜而心閑也。」由於古琴的特殊琴制與構造，使古琴能使自身安靜，讓心情安適<sup>36</sup>。同時修身與修心是合而為一的，其在養生論一篇便認為君子修養性情，安定內心，就能保全自身<sup>37</sup>，而古琴音樂是能達此目的的好方法。嵇康便曾稱讚竇公能長壽<sup>38</sup>，就是靠彈琴以養其心，養其神。

欲了解古琴所擁有的特殊價值觀，吾人便必須了解琴人所寫的文章。至唐朝，一部古琴音樂美學專論《琴訣》的問世(蔡仲德，1990)，從中亦可發現音樂價值觀的傳承。本篇作者認為：彈琴的過程，主要是由自我內心所主宰，是志趣高尚的人方能鼓琴<sup>39</sup>。所以彈琴時，內心必須清靜方正，不是為了悅耳才彈琴。沒有比古琴更能調節自我與禁止淫邪的樂器了<sup>40</sup>！作者薛易簡甚至延續此一價值，而發展彈琴的觀念，認為彈琴不只人靜，而是要手靜<sup>41</sup>。

唐朝白居易受儒家思想影響極深，他的幾首詩，亦可顯現出古琴是與彈琴者自身以及與自然的諧和，自我可藉由古琴調養心性，是一孤獨的樂器，而不是演奏給別人欣賞的：

白居易 清夜琴興：「月出烏棲盡，寂然坐空林。是時心境閑，可以彈素琴。清冷由木性，恬澹隨人心。心積和平氣，木應正始音。響余群動息，曲罷秋夜深。正聲感元化，天地清沉沉。」

白居易 夜琴：「蜀桐木性實，？絲音韻清。調慢彈且緩，夜深十數聲。入耳淡無味，愜心潛有情。自弄還自罷，亦不要人聽。」

白居易 彈《秋思》：「信意閑彈《秋思》時，調清聲直韻疏遲。近來漸喜無人聽，琴格高低心自知。」

宋朝歐陽修亦接受儒道思想的影響，認為音樂可以幫助自我修養身心，而古琴便是達成此一目的的好器具。他曾說自己有憂鬱的病症，就算退休閒待在家

---

<sup>36</sup> 古琴的手段與目的是否契合，筆者將於下文論述

<sup>37</sup> 嵇中散集 養生論：「君子知形恃神以立，神須形以存，悟生理之易失，知一過之害生，故修性以保神，安心以全身，」

<sup>38</sup> 嵇中散集 養生論：「竇公無所御而致百八十，豈非鼓琴和其心哉？此亦養神之一證也。」

<sup>39</sup> 薛易簡 琴訣：「鼓琴之士志靜氣正，則聽者易分；心亂神濁，則聽者難辨矣。常人但見用指輕利，取聲溫潤，音韻不絕，句度流美，俱賞為能，殊不知志士彈之，聲韻皆有所主也。」

<sup>40</sup> 薛易簡 琴訣：「是以動人心，感神明者無以加于琴，蓋其聲正而不亂，足以禁邪止淫也。今人多以雜音悅樂為貴，而琴見輕矣。夫琴士不易得，而知音亦難也。」

<sup>41</sup> 薛易簡 琴訣：「彈琴之法必須簡靜，非謂人靜，乃手靜也。」

中，也還是沒有治好。不過後來跟一位朋友學琴，學了幾首琴曲之後，就覺得疾病不藥而癒<sup>42</sup>，所以歐陽修認為古琴可以靜心，養身，他在替好友楊置送行時，也作了篇琴說並贈琴與他告別<sup>43</sup>，希望他這位朋友能彈琴以修身養性。古琴之於歐陽修，不是用耳來聽，而是用「心」去聽<sup>44</sup>。大文豪蘇軾也有類似的說法：「若言琴上有琴聲，放在篋中何不鳴？若言聲在指頭上，何不于君指上聽？」《題沈君琴》可見文人認為古琴與自我內心的連繫是多重要，蘇軾亦是認為古琴可以調和自我的內心，使其中和<sup>45</sup>。南宋理學家朱熹則是認為音樂可以培養中正和平的德行，<sup>46</sup>使氣質導正，涵養自己的情性<sup>47</sup>。所以其在題寫紫陽琴銘時，說道古琴可以培養君子中和的本性，除去不良善的慾望<sup>48</sup>。此外值得一提的，是宋朝朱長文所著《琴史》一書所顯現出古琴背後涵蓋的思想與價值意涵。朱長文認為一個優秀琴人的產生，必須有古琴自身良好的材質與精密的製造，配合琴人優秀的指法以及純正的心志，方能演奏好古琴。因此《琴史 盡美》中說：「琴有四美，一曰良質，二曰善斫，三曰妙指，四曰正心。」而古琴自身的材質本為無情之物，是由於琴人的內心真誠感動所致，方使琴樂悠揚<sup>49</sup>。因此彈琴必須專注，思考必須深沉，除去淫邪的氛圍，由自我內心真誠的發出再反應於指上。君子聽琴，不是只為了悅耳，而是為了「守命」<sup>50</sup>。古琴是一器具，而人心則在於追求自我的理想，那麼可以將自我的理想與反省藉由古琴音樂表達出來<sup>51</sup>。因此，古琴音樂是可以調和自我的心志，引導與培養自我的氣質<sup>52</sup>。

古琴音樂依其特有的價值而延伸的音樂思想體系，在明朝更為大鳴大放。明朝時期，吾人可先舉李贄此一思想文人對於古琴之看法為例。他覺得聲音是發於人自身的情性，且與自然相結合<sup>53</sup>，所以古琴作為一樂器是可以用來反躬自身，表達內心的<sup>54</sup>。

<sup>42</sup> 歐陽文忠公集 送楊置序：「予嘗有幽憂之疾，退而閑居，不能治也。既而學琴于友人孫道滋，受宮聲數引，久而樂之，不知疾之在其體也。」

<sup>43</sup> 歐陽文忠公集 送楊置序：「然欲平其心以養其疾，于琴亦將有得焉。故予作琴說以贈其行，且邀道滋酌酒進琴以為別。」

<sup>44</sup> 歐陽文忠公集 贈無為庫李道士：「彈雖在指聲在意，聽不以耳而以心。」

<sup>45</sup> 東坡七集 聽僧昭素琴：「散我不平氣，洗我不和心。此心知有在，尚復此為吟。」

<sup>46</sup> 朱文公文集 《尚書 堯典》注：「蓋所以蕩邪穢，斟酌飽滿，動盪血脈，流通精神，養其中和之德，而救其氣質之偏者也。（指音樂而言）」

<sup>47</sup> 朱文公文集 《尚書 堯典》注：「聖人作樂以養情性，育人材，事神祇，和上下，其體用功效廣大深切如此，今皆不復見矣，可勝嘆哉！」

<sup>48</sup> 朱文公文集 紫陽琴銘：「養君中和之正性，禁爾忿欲之邪心。乾坤無言物有則，我獨與子？其深。」

<sup>49</sup> 琴史 盡美：「夫絲與梧桐皆無情之物也，而可見人心者，至誠之所動也。」

<sup>50</sup> 琴史 盡美：「當其援琴而鼓之也，其視也必專，其聽也必切，其容也必恭，其思也必深，調之不亂，醜之甚愉，不使放聲邪氣得奸期間，則發於心，應於手，而後可與言妙也。是故君子之于琴也，非徒取其聲音而已，達則于以觀政焉，窮則與以守命焉。」

<sup>51</sup> 琴史 師文：「夫心者道也，琴者器也。本乎道則可以周于器，通乎心故可以應於琴。」

<sup>52</sup> 琴史 論音：「蓋雅琴之音以導養神氣，調和情志，」

<sup>53</sup> 焚書 獨律？說：「蓋聲色之來，發于情性，由乎自然，是可以牽合矯強而放乎？」

<sup>54</sup> 焚書 琴賦：「余謂琴者心也，琴者吟也，所以吟其心也。人之口之吟，不之手之吟；知口之有聲，而不知手亦有聲也。」

然而明朝在古琴思想價值的傳承與發展上，虞山派則功不可沒。徐上瀛於其所輯之「大還閣琴譜」中的「溪山琴況」一卷，便發展了虞山派的琴藝與理論。(蔡仲德，1990)所謂「況」是指狀況、況味、意態、情趣，乃是仿照司空圖二十四詩品，而提出二十四個琴況，(蔡仲德，1990)從內容可見受儒道思想極深。

在溪山琴況中的第一況「和」的描寫，便很明白的說出古琴作為一樂器，是為了達成修養自我的性情這一目的而存在的，<sup>55</sup>因此彈琴時須注意一「和」字。先重調弦之和，再求弦與指合，指與音合，音與意合，然後得到「和」字的意義<sup>56</sup>。而這一「和」字所得的過程，必須在個人處於寧靜安祥的狀態，自我坦然的去體會與了解，平常很難加以說明。所以「靜」的功夫很重要，要極端的孤獨寂靜，逍遙於自我的理想境界<sup>57</sup>。筆者認為古琴作為一樂器，便是在該音樂當中求得孤獨靜寂的身心狀態並與自然融合。在「遠」況中亦有此描述：「至於神游氣化，而意之所之玄之又玄。時為岑寂也，若游峨嵋之雪；時為流逝也，若在洞庭之波。」因此只要彈著古琴，即使是在小小的斗室中，由於古琴音樂與自我內心的協和，而達成一種「境界」，與自然融合，彷彿置身山谷之中，有著老樹寒泉，並感覺微風的吹動，使自我有無他人涉入的孤獨感<sup>58</sup>。且其於該文中亦明白說明古琴這一樂器，是孤芳自賞，甘於寂寞的，古琴是不管他人是否欣賞，即不需迎合眾人<sup>59</sup>，最主要的是能呈現自我，「明心見性」<sup>60</sup>，享受自我身心所得的一種境界，追逐內在的逍遙與自由。「溪山琴況」一文，其實為古琴身後的思想做了一說明，述說了古琴所代表的價值觀點，而此一觀點一直被中國文人所延續著。

中國起自遙遠的過去，可以看出古琴與文人的不可分割，成為文人文藝生活的一部分，由文人所產生的一套思想系統一直環繞在古琴四周，而把古琴音樂提升到一個特殊的層次，有別於其他民族樂器甚或是西洋樂器。R. H. Van Gulik 稱古琴背後特有的思想體系，是古琴特有的意識型態 (ideology)，(R. H. Van Gulik, 1969)筆者認為不如稱古琴乃是承續著中國儒道思想發展之下所產生的特有價值觀，而逐步發展出來古琴音樂所具有的思想體系。而筆者之所以於上述探討歷代文人對於古琴音樂的見解，就是為了更加清楚的說明：就孤獨狀態下致力於身心修養而達成內在本質自由的價值觀而言，古琴音樂的表現形式是可以作為其目的理性，是可以成就此一特殊價值觀的。那麼當文人彈奏古琴時，其實更為加深文人階層的鮮明印象，而反過來再強化文人對此一價值觀的肯定。

<sup>55</sup> 溪山琴況：「一曰和，稽古至聖心通造化，德協神人，理一身之性情，以理天下人之性情，於是制之為琴。其所重者，和也。」

<sup>56</sup> 溪山琴況：「吾復求其所以和者三，曰弦與指合，指與音合，音與意合，而和至矣。」

<sup>57</sup> 溪山琴況：「所謂希者，至靜至極，通乎杳渺，出有入無，而游神於羲皇之上者也。曰其下指功夫，一在調氣，一在練指。調氣則神自靜，練指則音自靜。」

<sup>58</sup> 溪山琴況：「一曰古，一室之中，宛在深山邃谷，老木寒泉，風聲簌簌，令人有遺世孤立之思，此能進于古者矣。」

<sup>59</sup> 溪山琴況：「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。娛樂之心不知何去，斯之謂淡。」

<sup>60</sup> 溪山琴況：「修其清靜貞正，而藉琴以明心見性，遇不遇，聽之也，而在我足以自況。」

如筆者所言古琴音樂的表現形式可以成就此一價值，則必定有自身的歷史建構過程，則吾人必須從大範圍的歷史社會情境以及其手段與目的的契合兩點來加以探討。

## 五、古琴價值觀的合理化過程

於此必須先澄清的是，合理化乃一中性概念，是「掌握社會實體、文化意義的概念工具」(陳介玄，民 76)。當人類依循著某一價值進行有意義的行動，便會隨著歷史不斷的發展與建構。因此，吾人必須在長時段歷史的過程中進行了解，去發現其有意義的部分，去得到一種「鑑往知來的啟蒙(enlightenment)」。(高承恕，民 71) 因此對於古琴音樂，吾人必須注意其合理化的軌跡，以瞭解整個古琴音樂與舊有中國社會的互為建構過程。

### (一)、古琴之歷史、社會情境的探討

#### 古琴成為獨奏樂器與雅樂象徵的歷史過程

##### 1. 先秦：轉化的起點

對於古琴音樂的發展，吾人必須從上古時期說起。印順長老認為中國音樂的發展是與上古時期的神鳥族有著密切關係(印順，民 83)。神鳥族的圖騰應該是指鳳而言。而在卜辭中，亦可呈現出「鳳」就是「風」字，印順長老便從風與音樂二者發於聲音見於動作的類似性，以及風與律呂的關聯、與吹管樂器的關聯、與中國思想中的「仁」、「和」、「氣」等概念的聯繫，說明中國雖然是由許多民族在上古時期不斷的融合，但中國音樂的發展顯然是受鳳鳥(風)神話影響甚深，也就是受到崇拜鳳鳥圖騰部落的影響。不管哪一部落影響較深，很顯然的的就是每個圖騰集團總是會相互影響。

這些圖騰集團的音樂活動，其實就是原始的樂舞，當中包含著聲音與動作。而這種原始的樂舞是與「氏族部落生活中的圖騰崇拜、祭祀典禮、農耕狩獵、部落戰爭以及生息繁衍等社會生活密切相關。」(修海林，1997)特別是當中的祭祀典禮，其特殊的儀式與音樂，是維繫部落社會很重要的活動。而這類原始上古音樂的表現，主要與「詩、歌、舞三者密切相關」，(楊蔭瀏，民 76)也就是以人的自身為器具來展現音樂。逐漸的，在日常生活上所使用的樂舞，也逐漸配合樂器的使用。在上古時期便出現鼓、磬、鐘等打擊樂器以及？等管樂器，不過似乎還沒有弦樂器的出現(楊蔭瀏，民 76)，也就是說古琴在三代以前應該還未出現。

這種因祭祀典禮的要求而產生的音樂表現形式，延續到夏、商、周三代。由於該時期仍是以求神問卜作為統治的主要手段，掌握占卜的巫史，其實就是當時

的音樂家與舞蹈家。(楊蔭瀏, 民 76)如此文明的孕育, 至周代的禮樂制度發展到最為全面與繁雜的狀態, 幾乎日常生活的一切事物皆包含於禮樂制度當中。(修海林, 1997)音樂在禮樂制度當中, 明顯的有教化的作用, 也成為統治者享受的工具(楊蔭瀏, 民 76)。在此一時期, 古琴似乎已經出現(林謙三, 1962), 且作為樂隊中的一員, 周穆王便曾經在「澤國」舉辦演奏會, 而古琴就是演奏樂器之一。(楊蔭瀏, 民 76)古琴在歷史的發展中, 呈現的是獨奏與樂隊協奏二種表現形式的矛盾存在, 然後由獨奏的表現形式得到最終的認定與勝利, 其美學思想亦依附於此一表現形式上, 吾人將於其後的論述中逐一呈現。但可以理解的是, 古琴在周朝已經出現, 且是作為樂隊表演的樂器之一。

至春秋戰國時代, 從實際出土文物的發現, 可知早在公元前四百多年, 也就是戰國初年, 已經確定有古琴的存在(玄璟彩, 民 78), 也可見古琴音樂發展的淵遠流長。在該時期, 一些大城市的興起, 使得會彈奏樂器的人增多, 並流向這些大城市, 靠音樂來過生活(楊蔭瀏, 民 76)。底層的廣大民眾也能開始接觸與享受音樂, 司馬遷便曾描述當時「倡優」會彈琴、瑟以求生活<sup>61</sup>, 可見古琴除了受當時宮廷樂師所用之外, 一些城市的藝人也會使用, 古琴似乎也為平民所欣賞。

此一時期, 各階層的音樂活動皆極為活躍。民間有發展出一種說唱音樂相和歌的歌唱形式, 其實就是人民在勞動中, 以勞動工具打出節奏伴之以歌唱(修海林, 1997)。孔子所編的中國第一部詩歌總集《詩經》, 分風、雅、頌三類, 風這一類, 其實就是各地樂歌的總合(印順, 民 83), 一般民眾的音樂活動很是興盛。新興階層「士」的興起, 不但使得音樂思想更為多元(楊蔭瀏, 民 76), 也促使著音樂教育從宮廷轉向世俗, 私學的興起, 使得音樂加速世俗化(修海林, 1997)。如「鄭衛之音」, 便是民間深具影響力的世俗音樂, 雖然當時的統治者認為這是「淫樂」, 但卻反過來滲透到宮廷生活, 如魏國宮廷樂師師涓便曾學了一手來自民間的美妙琴曲, 卻遭到晉國樂師師曠的糾正, 認為這是靡靡之音, 貪圖享受, 會導致亡國(殷偉, 2001)。筆者以為, 不只是鄭、衛之音而已, 其實各地人民的活動, 自然會有許多的故事與悅耳動聽的音樂產生出來, 相較於禮樂制度中的嚴肅音樂, 人們自然樂於接受美妙的音樂。在此一世俗化的影響中, 古琴作為一中原地區起源的樂器, 在沒有其他樂器與之競爭的情形下, 自然分擔了各階層對於音樂活動的需求。因此琴的演奏, 在春秋戰國時期, 似乎是發展成一種獨奏樂器, 也是一種伴奏樂器(楊蔭瀏, 民 76)。但是「士」階層的興起, 所形成的文化思想與大一統帝國的建立, 使得「雅樂」的思想價值蒙發, 逐漸影響古琴音樂發展的轉變。

「雅」與「夏」通(印順, 民 83), 依孫作雲在《說雅》一文中提出雅與夏字為同音假借字時, 說明<sup>62</sup>:「我以為西周詩之所以稱為「雅」, 是因為西周王畿原來是夏人的固地, 而「夏」亦可以寫作「雅」, 因此西周詩為「雅」。西周的詩,

<sup>61</sup> 史記 貨殖列傳:「今夫趙女鄭姬, 設形容, 揆鳴琴, 揄長袂, 躡利屣, 目挑心招, 出不遠千里, 不擇老少者, 奔富厚也。」

<sup>62</sup> 引用劉德玲之「兩漢雅樂研究 一個以典禮音樂為主的考察」第二章第一節內文

若按照地域來講，本來可以稱為「夏詩」，但因為「夏」字與「雅」字古同音，人們常常用「雅」字來替代「夏」字；也許為了與三代的「夏」有所區別，所以把「夏詩」稱為「雅詩」。總之，西周詩之所以稱為雅者，原本於「夏」，以地為名，猶如十五國風各以地名作區別一樣。』而「雅音」，便如「雅詩」，其實亦是周代王畿所發展的音樂。那麼「雅」字其實就如詩經十五國風一般，只是代表一地的詩歌與音樂。但是「雅樂」或「雅詩」還具有另外一番意義。由於「雅」是代表西周王畿地區的發展，所以「雅言」是西周一帶的官方語言(劉德玲，民 88)，而「雅樂」便成為當時的標準音樂，有「常」、「正」之意(印順，民 83)。西周延續夏商的發展，而將禮樂制度發展完善，利用「等級制度和宗教儀節密切聯繫的一種集體活動」，(楊蔭瀏，民 76)將音樂當成一種工具，進行教化。孔子編成的詩歌總集《詩經》，分風、雅、頌三類，「頌」是讚美過去先王的德業(印順，民 83)，而「雅」與「風」雖都是指各地的詩歌發展，之所以區分的原因，就是因為「雅」含有正統與模範的意義。所以『後來標準的樂風稱為「雅」，「風」於是被看成各地的民歌。』(印順，民 83)

春秋戰國時期，禮崩樂壞，孔子極為憂心，季氏使用天子所專有的八佾之舞，就使孔子忍無可忍，氣得半死<sup>63</sup>。孔子之於禮樂，認為禮樂制度可以加以修改，去損持益，但也必須延續下去<sup>64</sup>。因此孔子辦私學，傳播其思想時，總是渴望「正統雅樂」能夠恢復。孔子是以官方語言來讀「詩」、「書」，因為那是標準語言<sup>65</sup>，他聽到舜的正統音樂(韶)，(印順，民 83)三月不知肉味<sup>66</sup>，希望到各國去改正音樂的錯誤，使雅樂能得其所<sup>67</sup>。孔子這般推崇雅樂，自然於當時各地興起的音樂，或可稱「鄭之音」加以反對。論語中的？靈公篇就這麼說：「放鄭聲，遠佞人。鄭聲淫，佞人殆。」，在陽貨篇亦認為：『子曰：「惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也，惡利口之覆邦家者。」』孔老夫子將音樂可以說做了決然的二分，將「雅樂」使用在教育上頭，而極端的排斥新樂的聆聽。其實在筆者下文論述中，可發現各朝各代的民間音樂是不斷的湧出與發展，作為最底層的民歌是源源不絕的，然後這些底層的音樂素材會使得更上層的歌唱、舞蹈、器樂、說唱、戲曲等音樂藝術不斷蒙發，而使文明更為豐富。孔子欲恢復上古音樂的理想，以去除當時的新興音樂，顯然是無法達成，但這種「雅樂」思想卻隨著秦漢一統帝國的建立，儒家思想成為正統，而在古籍的傳承上成為文人所擁有的一種意識型態。使得秦漢後普羅大眾的音樂享受與文人的音樂體驗決然不同。徐復觀先生便認為：『儒家以音樂為中心的「？人生而藝術」的性格，對知識份子個人的修養而言，其功用更為明顯。』(徐復觀，民 55)文人，亦即只有讀過書的知識份子，這一階層的人對於音樂有著完全不同的觀點。這種對於上古音樂的理想，甚至轉化為儒家知識

<sup>63</sup> 論語 八佾：『孔子謂季氏八佾舞於庭：「是可忍也，孰不可忍也！！」』

<sup>64</sup> 論語 為政：『子張問：「十世可知也？」子曰：「殷因於夏禮，所損益可知也。周因於殷禮，其損益可知也。甚或繼周者，雖百世可知也。」』

<sup>65</sup> 論語 述而：『子所雅言：《詩》、《書》、執禮，皆雅言也。』

<sup>66</sup> 論語 述而：『子在齊聞韶，三月不知肉味。曰：「不圖為樂之至於斯也！」』

<sup>67</sup> 論語 子罕：『子曰：「吾自衛反魯，然後樂正，雅頌各得其所。」』

份子對於自我人生的藝術，對自我的修養與關懷。

在此，吾人可用劉德玲對於雅樂的定義：「雅樂即是一般泛指宮廷的祭祀活動與朝會禮儀中所用的音樂。廣義的雅樂，應包括宮庭中帶有禮儀性質的燕樂。如唐代的太樂署兼管燕樂，隨唐燕樂樂曲流傳到日本，即被稱為大唐雅樂。其後，士大夫創作的音樂，或符合士大夫口味的音樂，也往往被稱為雅樂或雅音。」(劉德玲，民 88)先秦後歷代雅樂的發展，其實只是虛有其表(後文再述)，但此種思想被文人所延續與傳承則是事實。

文人對於此種思想的傳承，自然會影響到以文人為行動者的古琴音樂上。R. H. Van Gulik 便認為：「古琴是唯一的一種樂器，雖然起源於過往歷史悠久的禮儀樂隊中，但卻純粹起源於中國，並持續連接於孔夫子主義的聖人形象，而能持續的在個人生活中進行演奏而成為一獨奏的樂器。」(R. H. Van Gulik, 1969) 因此古琴發源於中國而直至先秦時期，就筆者上文論述，是夏商周三代所研續發展而至於完善的禮樂等級制度下，作為一雅樂的樂器；但同時又是春秋戰國禮崩樂壞、新興音樂形成之下所使用的樂器。一方面在沒有其他興起的樂器競爭下，古琴仍可走入世俗，一方面古琴背後的思想狀態卻隨著歷史情境的轉換而逐漸成形，這是矛盾與轉化的起點，也是古琴逐步走向「雅樂」理想化與獨奏的序曲。

於此階段，吾人還必須附帶一點，便是古琴音樂其由儒家影響下的思想體系，其實是可以包容於道家的音樂思想。儒家主要重視現世的關懷，只要能不影響儒家的主要論點，對於其他思想是可以包容的。韋伯認為：「道教之所以難根絕的理由，在於作為勝利者的儒教本身，從來沒有認真想要根除一般的巫術或特別是道教的巫術。他們只想要獨占官職俸祿。」(韋伯，1989)在政治領域上是如此，在音樂部門亦是如此。只要古琴音樂符合禮樂制度的神聖性，便可以允許道家的音樂思想存在。R. H. Van Gulik 亦認為：「雖然儒家學說可以影響古琴，維持中國固有的特色，但古琴仍可接受外部思想，只要該思想不破壞古琴的神聖特徵。」(R. H. Van Gulik, 1969)特別是「寂靜主義(無為)對於儒教徒而言並非全然陌生。古代(儒家與道家)所共通的(思想家階層)的孤隱方式，與此逃不了關係。」(韋伯，1989)筆者亦在古琴作為一目的理性的內文裡，探討了儒、道兩家其實有著極為類似的共同的價值觀點。其實佛教的一些儀式，也因為儒家的包容，而對古琴產生影響。如古琴的「琴壇」與「焚香」的儀式(R. H. Van Gulik, 1969)，便是受佛教的影響，不過那也只是儀式上的影響罷了。佛教雖然也有梵樂傳入中國，但為了傳教的緣故，僧人是必須運用中國特有的音樂來傳教的。修海林便認為：「中國僧人？適應漢民族的音樂審美習慣以吸引聽眾，便有意識地採用漢語民間音樂的曲調來唱經。」(修海林，1997)所以佛教自然需要中國化的，吾人便無須另闢一章節來探討佛教對於古琴音樂的影響。

吾人接下來再看看中國一統後的古琴音樂發展。

## 2. 秦漢：獨奏興起與樂隊伴奏的延續



秦漢大一統帝國的建立，是中國家產官僚體制的開始，「社會秩序裡的封建要素急遽地消退下去，而家產制則成為(對儒教精神而言)根本的結構形式。」(韋伯，1989)政治與經濟、精神等因素，是由中國主導階層的特殊性所造成。(韋伯，1989)秦始皇的焚書坑儒，不就是希冀在一統帝國之內，能有一統的思想狀態嗎？而這種對於一統思想狀態的顯現，亦反應在音樂部門上，那就是「樂府」的成立。修海林認為宮廷音樂機構「樂府」的設置，其實是從秦代開始，而非漢代。目的就如同其他制度上統一的要求，希望能蒐集六國之音樂於咸陽宮，「匯聚、整理各地民俗音樂，創作？秦王朝歌功頌德的樂曲、歌舞。」(修海林，1997)總而言之，就是盼求在文化上也能統一。「樂府」至漢武帝時期獲得空前的發展，(修海林，1997)樂府負責人李延年，除了蒐集民間音樂、貴族音樂，甚至融合西域的樂曲創成新曲調，給統治者用為軍樂。(楊蔭瀏，民 76)其實漢代樂府早期主要是蒐集民間音樂，(楊蔭瀏，民 76)筆者以為這對於充實更為上層的音樂藝術內容，其實幫助很大，樂府等於是—龐大的音樂蒐集、整理與創作部門。只可惜到西漢後期，統治者便不再重視民間音樂，只容許貴族所擁有的儀式音樂持續存在下去。(楊蔭瀏，民 76)楊蔭瀏便認為秦漢時期的宮廷雅樂，其實只是一種形式上的復古，當時的雅樂，已經不是沿用春秋、戰國時代的雅樂，甚至連政府的高級官僚都不知道真正的雅樂是什麼。(楊蔭瀏，民 76)此一雅樂形式上刻意的留存，在之後的朝代均不斷顯現，崇古心理的作用，使得此一形式變得不倫不類，甚至遭受文人的唾罵！歷代文人其實已經將雅樂的精神與其意義內化於自我的日常生活當中，而不是只想一昧地恢復舊有的古樂古器形式，而呈現出一種假象，認為只有恢復古代的音樂，便可以安邦治國，不過仍有許多朝廷中的獻媚者或迂腐者樂於從事這些復古工作。楊蔭瀏就認為宮廷雅樂「是出於取媚統治者的官僚之手；以內容而言，無非是對當代統治者的歌功頌德；從目的而言，是要鞏固統治，強調皇帝的尊嚴。這就注定了它沒有生命，注定了它創作的一天，就是開始僵化的一天！」(楊蔭瀏，民 76)吾人將於下文持續探討此一二元的對立(文人所代表的雅樂思想與歷代宮廷雅樂形式的尚古呈現)，也可發現古琴在這兩種對立之中所代表的不同意義，進而了解古琴的歷史發展，與此二元走向的結局。

在樂府早期所收的民間音樂，其實就是民間的歌曲，民歌。發展到較為高一點的層次，便是漢朝所盛行的歌舞音樂，《相和歌》，是這一時期的發展主流，也概括了漢代在北方各地民間流行的各種歌曲。相和歌除了清唱以外，其實也會進一步有弦、管樂器的伴奏。(楊蔭瀏，民 76)古琴，在《樂府詩集》卷四十三，便提及《黃老彈》樂曲是以古琴及其他樂器為伴奏。其實在先琴時代，人們的音樂享受是離不開詩、歌、舞的，『而琴、瑟和歌詠經常配合在一起來唱、奏的，當時稱之為「弦歌」。』(許健，1982)詩經中的《關雎》《鹿鳴》二文亦有提及<sup>68</sup>。所以古琴最早的表現形式是琴歌，也就是古琴配合著人聲。到了漢代的相和大曲，古琴便與其他樂器合奏，配合著歌舞進行表演。這種歌舞樂器合奏的形式，在下述的歷代發展中，會發現古琴逐漸失去當中該有的地位，被其他樂器所替換

<sup>68</sup> 詩經 關雎：「窈窕淑女，琴瑟友之。」詩經 鹿鳴：「我有嘉賓，鼓瑟鼓琴。」

而步入獨奏的形式。但無可諱言的，地方民歌確實影響著古琴音樂內容的發展，漢代蔡邕所著《琴操》，便可發現書中作品多附有歌辭，同時對每首作品中故事內容的介紹，均有帶著濃厚的民間傳奇色彩(許健，1982)。同時琴歌逐步影響琴曲的發展，「琴曲源於琴歌，其主要曲調和民間歌曲、民間音樂保持密切聯繫。琴歌發展為琴曲，進一步發揮了樂器的表現性能，豐富並提高了音樂本身的藝術表現力。」(許健，1982)比方說先秦時期的《陽春》、《白雪》等樂曲，就是由歌曲轉變為器曲。(許健，1982)

在漢代，古琴的獨奏樂曲已經產生，分別為《廣陵散》與《胡笳十八拍》，當中的音樂內容與表達的感情，便不是筆者要處理的範疇了。

古琴於秦、漢兩朝的發展，吾人必須注意的是：

(1)、一統帝國的建立，使得思想型態也趨於一致，儒家思想居於主導地位，對於古琴音樂思想價值的影響很深。而儒家對於古琴音樂價值觀的影響，筆者已在探求〈中國音樂價值觀〉與〈古琴作為一目的理性〉兩段落說明。

(2)、古琴在此時的表現形式，仍見於樂隊演奏中。歌、舞、樂器的綜合表現，古琴仍有一席之地。但除了由琴歌轉為琴曲之外，古琴所創作的獨奏曲也浮上檯面，因此古琴在此一時期，有著樂隊形式，也有著獨奏形式。

### 3. 魏晉南北朝、隋唐、五代：古琴音樂體系的奠基

在四世紀以前，相和歌仍在北方繼續發展，同時古琴也成為其中的伴奏樂器之一。(楊蔭瀏，民 76)西元五、六世紀之後，南方興起的音樂文化與北方的音樂文化相融合，遂統稱為「清商樂」，而不再稱「相和歌」。(楊蔭瀏，民 76)不過其實都是以民歌為基礎而發展到較為上層的藝術作品。清商樂延續到隋、唐，隋唐的宮廷燕樂九部伎、十部伎中的「清樂」，便是經過發展而成熟的清商樂型態。(修海林，1997)這些以民歌為基礎而發展的清商樂，亦影響到古琴音樂的發展。如古琴曲《烏夜啼》原為清商樂中西曲歌之一，除了歌曲以外，且具有相當規模的舞蹈，而替這首歌舞伴奏的樂器裡面，就有包括古琴，而後此曲調就作為琴曲而發展下來。(許健，1982)其他類似由民歌演變成琴曲的，還包括《碣石調幽蘭》、《懊?歌》、《白鵲》等，可見民間歌曲影響之深，以及古琴逐步走向獨奏的趨勢。當然亦有文人所創作的古琴曲，如筆者最喜歡的古琴曲，由阮籍所作之《酒狂》。

這時期，除了清商樂的發展，還有胡樂的傳入。由絲綢之路上各民族所傳入的胡樂，諸如龜茲樂、西涼樂、高昌樂、康國樂、疏勒樂、天竺樂、安國樂、高麗樂，皆在中國內地流行。(楊蔭瀏，民 76)各地民間歌曲的茁壯與胡樂的傳入，也影響到宮廷雅樂的發展。南朝宋順帝時期，尚書令王僧虔在朝廷上發表的議論(修海林，1997)，便認為古代的雅樂早已隨著歲月而消失的無影無蹤，很難恢復上古時代的雅樂形式與內容。對於魏晉南北朝時期朝廷內部的雅樂體制來說，「與其說是非常有限地恢復舊樂，不如說是改雅為俗，以新替舊」(修海林，1997)，

上古時期的正統雅樂根本無法追回，體制上所採用的其實是各地的民間俗樂與胡人的歌舞。而胡樂的傳入，亦影響隨唐燕樂的發展(楊蔭瀏，民 76)。

延續著魏晉南北朝，唐朝不斷傳入西域樂曲、樂舞、樂器，造成上下愛好胡風俗樂的社會風尚。(周虹伶，1999)隋唐《燕樂》所展現的歌舞音樂是主流，在音樂發展過程中起著主導作用(楊蔭瀏，民 76)，而從廣泛意義下的燕樂來說，即唐朝的十部伎，當中只有燕樂與清樂是中國傳統音樂，其餘皆外族音樂(周虹伶，1999)，可見胡風之興盛。楊蔭瀏在其中國古代音樂史稿中列出隋唐時代《九部樂》、《十部樂》的樂器使用表(楊蔭瀏，民 76)，可以明顯看出只有《清樂》使用古琴，其他樂部皆為胡樂，且並未使用古琴這一樂器。同時琵琶似乎成為主要的伴奏樂器，隋唐時期的九、十部樂，有六部都使用琵琶。清樂是魏晉中原清商樂發展的延續，當中有古琴作為伴奏，結果隋朝的清樂甚至亦使用琵琶，可見琵琶此一樂器的竄起。當然其他適合展演用的胡樂器也影響了古琴伴奏之路的發展，唐代的樂器約有三百種左右(楊蔭瀏，民 76)，真是不叫古琴退位也難。另外唐代的「大曲」，琵琶也逐漸成為重要的角色。

隋唐的雅樂，已經逐漸成為一種尚古的風潮，「周代、漢代、南北朝期間有些王朝的雅樂，多少還包含一些反應現實的民間作品。隋、唐以後，《雅樂》與《燕樂》的分家越來越絕對化，情形就有點不同了。」(楊蔭瀏，民 76)雅樂成為一種希望盡力去合於古法的顯現，一種復古主義的意識型態。隋唐時期甚至為了是否要復古與排斥外來音樂，而在音樂思想上畫分為兩派。(楊蔭瀏，民 76)

白居易就屬於排斥復古主義音樂思想的一派，他在「復樂古器古曲」中認為<sup>69</sup>，對於上古音樂，吾人是不能掌握的，現今的人要偽裝成是古樂、古器，並認為推行這種偽古的音樂，可以使政治恢復清明，是錯誤的意識。要政治良好，是要改善政治、和樂人情，而不是說換了古器之後政治就會變好。對於復古派的人來說，將古琴這一樂器置於雅樂的宮廷樂對中，其實就是上古古器的象徵，一種希望能藉由古器來達成政治清明的象徵罷了，古琴在宮廷樂隊裡表達的遂成為一種錯誤的意識型態，一種迷思。但白居易個人卻是極為推崇古琴音樂的，他甚至認為古琴可以表達太古的音聲，所以今人多不願聽<sup>70</sup>。楊蔭瀏先生因此認為白居易仍有保守的一面(楊蔭瀏，民 76)，但筆者認為白居易作為一文人，其實是將儒、道典籍內的雅樂思想內化於文人的日常生活裡，且以古琴作為工具，畢竟那是正統的中原樂器，能充分表達中國固有的思想價值。至於白居易說：「人情重今多賤古，古琴有弦人不撫」，難道古琴在唐朝便衰落了嗎？

正好相反，古琴在唐代有著極大的發展。記譜法在唐代有了進展，同時斲琴藝術有很大的進步，特別是四川雷氏所作古琴，出類拔萃；(譜法、斲琴於下文論及)而文人亦為表達與古人交心以及展現自身意境與情懷，創作有《離騷》《陽

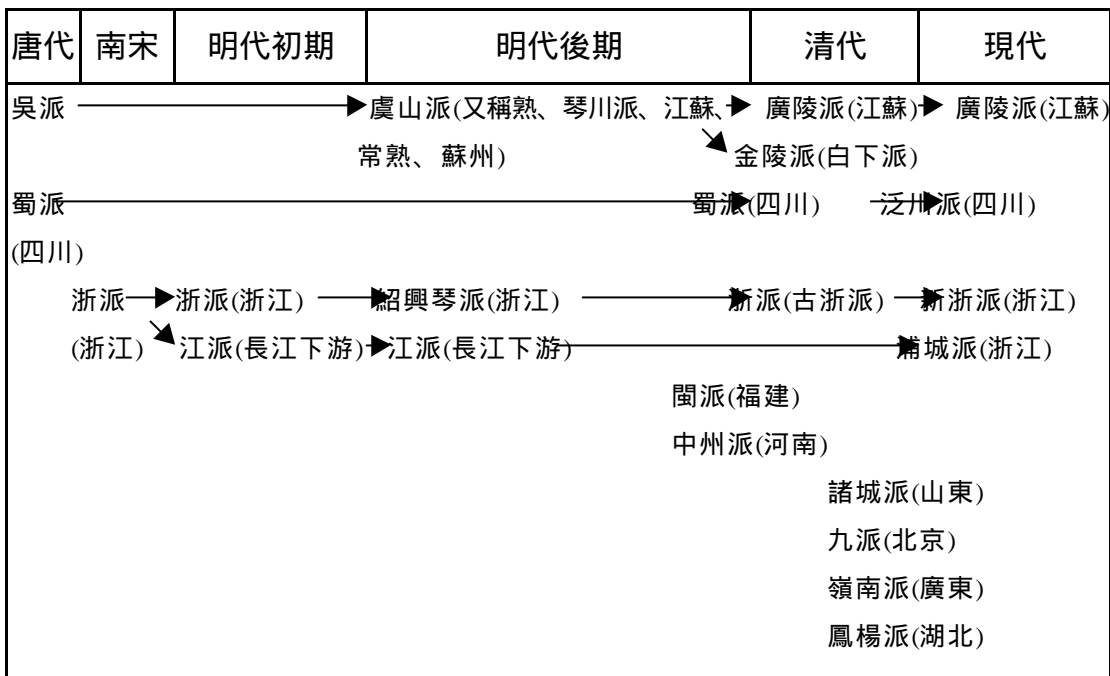
<sup>69</sup> 白居易 復古樂古器：「故臣以為銷鄭？之聲、復正始之音者，在乎善其政、和其情，不在乎改其器、易其曲也。故曰樂者不可以為？，唯明聖者能審而述作焉。臣又聞若君政和而平，人心安而樂，則雖援？桴、擊野壤，聞之者必融融泄泄矣；若君政驕而荒，人心困而怨，則雖撞大鐘、伐鳴鼓，聞之者適足慘慘戚戚矣。」

<sup>70</sup> 白居易 廢琴：「絲桐合為琴，中有太古聲。古聲淡無味，不稱今人情。」

關三疊》、《漁歌調》、《頤真》、《風雷引》、《昭君怨》等可表達中國特有價值觀的琴曲；文人薛易簡也著有：《琴訣》一文，發展漢朝劉向《七例》的說法(許健，1982)，闡揚古琴的音樂美學思想，甚至連近人李祥霆亦認為唐朝的古琴音樂思想有可取之處，而歸納唐代的古琴美學為「琴聲十三象」(李祥霆，民 82)；李白、韓愈、白居易、王昌齡、常建、韋莊等諸多文人，針對古琴而書寫的唐詩亦所在多有(周虹伶，1999)。

因此在唐代，古琴並不是一個瀕臨滅絕的樂器，反而急速發展，逐步的根據其存在價值來建構起自我的音樂美學思想，以及充實古琴手段上的運用，而脫離一般民間的音樂欣賞程度，成為由文人所建立起來的更為上層的自我生活藝術，與民間音樂產生一層隔閡，而成就了文人的「雅樂理想」！這是文人對古琴所立起的「不透明性」，使得一般大眾也碰不得。(光是琴譜就看不懂！)同時唐代的發展也？其後宋明兩代的古琴發展奠定基礎。在一般社會大眾與宮廷接受胡樂的情況下，白居易自然會認為「今人多不彈」了，因為古琴音樂是在宮廷樂隊的伴奏上面臨衰危，但卻在文人的影響下，呈現充滿生機的小眾化的生活藝術發展<sup>71</sup>。

最後值得一提的是，五代時只琴、阮二樂器的合奏，仍然流行(楊蔭瀏，民 76)。不過顯然不是主要的表現形式，從創作琴曲多為獨奏便可看出。(從下文手段上的探討，亦可說明。)然後，古琴在唐代已有琴派之分別，可見已有演奏風格的劃分，說明古琴音樂美學的進展，吾人亦可由玄景彩所歸納琴派的演變與派別(玄璟彩，民 78)，發現長時段門派的演變與傳承，亦可證明古琴知識體系的延續與發展。



從魏晉南北朝、隋、唐、五代的探討可知：

(1). 古琴在宮廷樂隊宴會、典禮上伴奏形式的發展，逐漸被胡樂所傳入的樂器所代替，特別是琵琶已在唐代成為要角，連地方大曲均用琵琶，而無人用古

<sup>71</sup> 經訪談，張清治教授認為古琴不是表演藝術，而是生活藝術。

琴。

(2). 宮廷雅樂的表演，已經成為一種復古的意識型態，古琴成為一上古古器的代表而已，毫無生機可言。這在唐以後各代的發展均是如此(後文說明)。

(3). 古琴自秦漢一統至唐朝，已經逐步發展自身的音樂知識體系，成就中國特有的價值觀點，並為文人所建構成更為上層的音樂藝術，為小眾文人所擁有，有其不透明性，文人並將禮樂的理想境界內化於古琴之中，而有別於宮廷雅樂的復古發展。

(4). 古琴雖在唐朝奠定了上層音樂的基礎，不過卻不能說古琴沒有採用下層音樂的素材。如上文提及的各地民間歌曲，就是古琴音樂內容的好題材。只要古琴能維持其特殊的價值觀，即孤獨狀態下致力於身心修養而達成內在本質自由的價值，不違背儒家對其神聖性的看法以及其背後所擁有的雅樂情懷，音樂內容是可以從下層音樂汲取養分的。更何況較高藝術的產生，不是得依靠下層藝術的逐步發展方能建立？

(5). 古琴獨奏曲日漸增多。也說明此一表現形式的趨於穩定以及符合其特有的價值觀。

#### 4. 宋、元、明、清：古琴獨奏表現形式的確立，為文人所佔有的生活藝術

宋代大城市工商業的興起，使得一些商品交易的地點(瓦舍、瓦市、瓦子)成為藝術活動的場所，甚至在瓦舍內的場子「勾欄」，可以看見專業藝人的存在。(楊蔭瀏，民 76)在這些地方，促使著藝術歌曲(小唱、唱賺、叫聲、鼓子詞等)與說唱音樂(瓦舍勾欄中重要的藝術活動)的發展。「瓦子的存在，使得當時各類技藝得以集中表演並相互競爭、吸收，使其表演技藝日臻完善，並趨向職業化」(修海林，1997)，可見表演藝術在宋代極速的發展，而且也可見各階層音域活動的積累與質變：藝術歌曲的發展？說唱音樂發展做了準備，說唱音樂的發展又？戲劇音樂發展做了準備。(楊蔭瀏，民 76)這種表演藝術，已經無法用古琴來進行伴奏了，在宋、金時期的說唱音樂《連廂詞》中，可以發現歌唱、伴奏與表演的結合，除了人聲，所使用的樂器為琵琶、箏、笛伴奏，古琴沒有辦法與此些樂器抗衡；拉弦樂器也隨著歌曲、說唱音樂、戲劇音樂等藝術發展而開展，兩者有著密切關係，如奚琴、軋箏均已嶄露頭角，同時吹樂器也有顯著發展。(楊蔭瀏，民 76)因此宋朝瓦舍勾欄的表演藝術盛行，使得吹樂器與拉弦樂器流行，表演藝術與此兩類樂器有著密切的聯繫，古琴則不在此討論範疇。

至於宋代的宮廷音樂活動包括雅樂、燕樂與鼓吹樂三部分。(楊蔭瀏，民 76)鼓吹樂全是吹打樂器，燕樂已經與雅樂有所區分，並從燕樂所屬機構「教坊」中，可發現其內部組織從早期的「四部」仍有「五弦琴」這一樂器作為獨奏，到後來依據各樂工技術所分成的「十三部」中(楊蔭瀏，民 76)，已經沒有出現古琴這一樂器；古琴在燕樂中已經消失。宋代雅樂則是尚古意識型態的遺毒，其使用許多古怪樂器：一弦琴、三弦琴、五弦琴、七弦琴、九弦琴、兩儀琴、十二弦琴等，

其實是復古思想的反映(楊蔭瀏, 民 76)。古琴在宋代宮廷雅樂的呈現, 只是一種象徵, 象徵著遙遠古代的崇高與偉大。

但是古琴與歷代文人的聯繫卻依然密切。「從整個古樂興衰沉浮過程來看, 歷史異常悠久而延傳不絕並且有新創意、世有新曲的樂器樂種, 首先就要推舉古琴藝術了。」(修海林, 1997) 古琴之於文人, 仍是會受到民間音樂的作用, 只要不影響文人對於古琴所認知的價值觀即可。就如宋朝朱長文所認為:「是故君子之於琴也, 非徒取其聲音而已, 達則可以觀政焉, 窮則於守命焉。」修海林認為文人對於琴樂, 更多時是用來「守命」(修海林, 1997), 可見琴樂與文人日常生活的緊密關係。而此時有更多的琴曲創作出現:《鶯啼》《瑤池燕》《隱士游》、《山居吟》、《春雨》、《秋鴻》、《醉翁吟》、《澤畔吟》、《瀟湘水雲》等。

元朝由民歌為基礎而發展的藝術歌曲, 促使著說唱音樂、戲劇音樂的豐富發展(楊蔭瀏, 民 76)。這時「雜劇」是極為風行的, 受東西方各國的重視, 如《趙氏孤兒》、《老生兒》、《汗衫記》、《翰林風月》、《貨郎旦》等。而雜劇的主要伴奏樂器為笛、板、鼓、鑼四種, 笛為相當重要的一種樂器, 另外也應用三弦、琵琶等絲竹樂器。此外, 胡琴在蒙古軍中亦用於群眾性的演奏。(楊蔭瀏, 民 76) 古琴不可能在此類表演藝術上出現, 而只能出現於宮廷雅樂, 而元朝雅樂也不過是「多承宋、金遺制」(楊蔭瀏, 民 76), 了無新意。反觀文人之於古琴, 仍不斷創作, 如元毛遜便作有《漁歌》、《樵歌》等琴曲(許健, 1982)。

明清時期, 亦可看出以民間歌曲為底層基礎, 然後提升到中層大型小曲的清唱, 再到上層說唱、戲曲音樂的繁榮興盛的質變與量變過程。這時的民間歌曲、說唱音樂、戲曲所使用的伴奏樂器, 多為三弦、琵琶、胡琴、吹管樂器、打擊樂器<sup>72</sup>。胡琴類的拉弦樂器和嗩吶類蘆簧樂器有所發展(楊蔭瀏, 民 76)。這些樂器其實都是表演藝術下逐步發展而臻於成熟的樂器種類。古琴則只能出現在宮廷音樂中。清代宮廷音樂中的《中和韶樂》, 體現最多的復古思想, 古琴便在其中, 而其他樂器絕大多數是民間久已不用的古代樂器(楊蔭瀏, 民 76)。可見古琴在《中和韶樂》中也只是崇古錯誤意識的象徵。而古琴在文人階層卻越來越興盛, 「七弦琴藝術在明清達到歷史上的高峰, 超過以往而有新的建樹。」(修海林, 1997) 私人集資刊印琴譜的風氣盛行, 先後刊出琴譜集約在百種以上, 文人亦在譜集裡寫文解釋(修海林, 1997), 算是對過往以來的琴曲、琴譜、古琴思想的整理與統合。而「流派往往是某一樂種, 樂類藝術上成熟的重要標誌。」(修海林, 1997), 從上文提及的古琴流派承襲, 亦可以發現古琴音樂在明清時代的發展成熟。

從古琴音樂的歷史、社會情境探討, 可知:

(1). 古琴樂器由於文人的作用, 在歷史的長河中逐步脫離民間大眾的表演藝術, 不再是民間戲曲、說唱、歌曲音樂的伴奏樂器, 而成為文人日常生活的文藝活動, 一種生活藝術, 並且以獨奏的表現形式為主流。雖然也有琴歌的表現方式, 但亦是文人自彈自唱, 與民間音樂的伴奏樂器活動有所不同, 更何況古琴指法在

<sup>72</sup>參考楊蔭瀏, 中國古代音樂史稿第 4 冊內容

歷代發展而極其複雜，「已不再適合只當作伴奏樂器，古琴已經試著表現出一種複雜聲響的美。」(Van Gulik, 1969)

(2). 古琴音樂是內涵於雅樂思想當中，在雅樂樂隊形式與文人獨奏形式的長時段對立中，顯現了古琴在宮廷樂對中的衰敗與單純的象徵意義(只是一種古樂器)，而文人轉化雅樂思想於古琴上的發展，卻臻至完善與成熟。

(3). 古琴在歷史長河中，展現了自身的合理化過程。這一合理化過程，體現了文人階層的古籍思想體系對於古琴音樂發展過程的影響，而使得古琴音樂成為文人於日常生活中證成自我的工具，如此互為建構，使得古琴音樂與文人階層於舊有社會中產生密不可分的聯繫。

不過針對古琴合理化，吾人亦須將焦點放在手段與目的是否配合上來加以論述。

## (二)、古琴手段與目的的契合

韋伯認為「對於人類意義的行為的基本要素，主要是根據『目的』和『手段』兩方面的範疇來認真思考的。」(Weber,1949)對於如何較有效地獲知人的內心活動，韋伯認為應該注意人們的一種目標合理的行動。這種為達到一定的目的而採取的手段是否合適的問題，是可以科學分析的方法來解決的。(Weber,1949)也就是說，可以透過「目的」和「手段」的連屬，來考察人類行動的關係，以掌握人類行動的意義網絡，進一步由「目的」與「手段」的連屬，來建構純粹合理的行動過程，以作為社會學家從事類型分析的基礎。(陳曉林，民 76)那麼，吾人必須先認清中國傳統音樂在手段上應用的特色在哪裡。

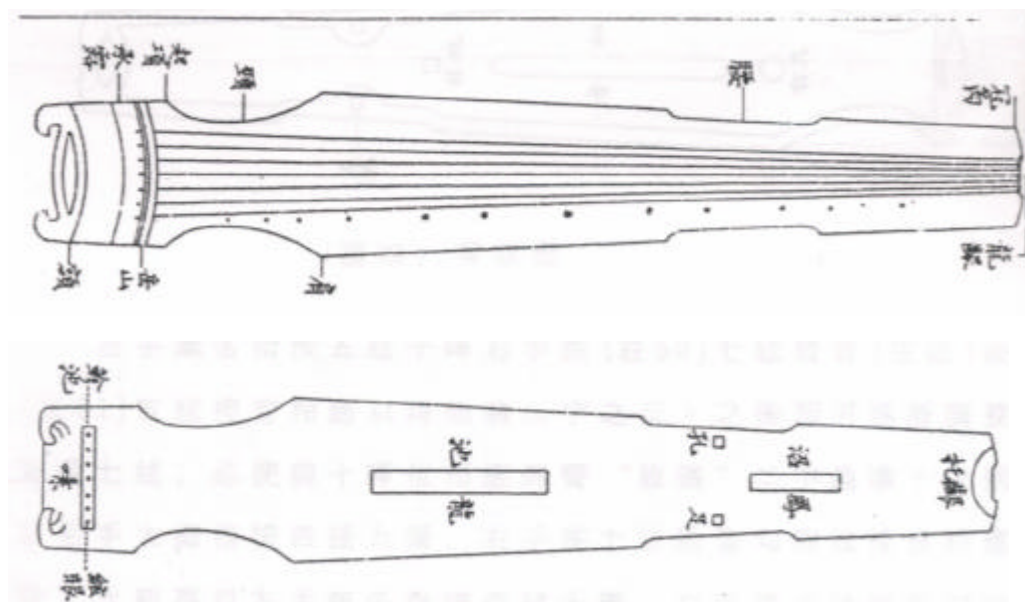
由於中國傳統音樂是極為強調「線性」的音樂，因此相當重視「音色」，中國音樂上的「音色思維」，可以說是中國音樂最具代表性的音樂本質，也是最重要的審美價值判斷之一。(陳炳杰，民 88)這種著重橫向發展，而非如同西洋和聲的縱向發展，使得中國人對於音色有著高度的要求，而此亦反映在古琴音樂上，且更為挑剔。R. H. Van Gulik 認為古琴音樂不具有旋律性(melodical)，它的美不是建立在音樂承續的發展上，古琴的每一個音符都是其自身的存在，期望去喚醒演奏者心靈中的一個獨特回應。古琴音色(timbre)的存在便成為極端重要。相同的樂音，遂有多樣變化的可能性。那麼？了去瞭解與賞析此一音樂，耳朵就必須去學習區分一些音樂上細微的差別。(Van Gulik, 1969)由於古琴音樂的存在價值，就是孤獨的與演奏者達成心靈的契合，使自我身心不斷的修養而達到與自然融合的至善至美的境界，因此每一個音符並不是要求使人覺得悅耳、動聽，古琴所產生的音符不是用來作為享受、展演之用，而是達到與自我心靈的互動，藉以成就自我，因此在手段上，便極為重視音色的要求。以下將依古琴的琴制、譜法、音律、指法等手段的探討，來看其如何著重音色以及是否符合古琴自我存在的價值。

## 1. 琴制

【詩經 定之方中】一詩裡，有兩句話：「椅桐梓樹，爰伐琴瑟」，可見於當時，便將梓、桐列為制琴的材料。同時根據考古的發現，可知琴的形制於先秦時代還在不斷發展，到了漢代以後才逐漸定型(許健,1982)。造琴技術在經歷過了南北朝、隋朝之後，於唐朝逐漸達到完美的程度。古琴有其綿延與發展，便可於琴制上得到證明。

唐代，斲琴無論在數量與質量上都達到空前的程度，並在選材、造形、斲制、髹漆等過程中，累積了豐富經驗(許健,1982)。琴的製作工藝進展快速，出現了一批能巧工匠。他們所製作出來的名琴極為受人珍視，且世代相傳，甚至至於今日。同時統治階級對於斲琴也大力提倡(許健,1982)。唐代斲琴名手，首推蜀人雷式(楊蔭瀏,民 76)；江南斲琴好手則有沈鐐、張越，這些琴匠往往在制琴內側刻上自己的姓名。故宮所藏之「九霄環佩」、「大聖遺音」，便是唐代流傳至今的名琴(許健,1982)。古琴能傳至久遠而不壞，可見其製造技術之精良。宋朝甚至著有如何制造古琴的書籍。如【斲琴法】、【斲匠秘訣】、【琴書 製造】等(許健,1982)，內容有詳細的口訣與製作程序，同時還附有插圖。明朝能琴工匠也頗多，如張敬修、施彥昭、吳拭(許健,1982)。總而言之，琴制的完善，至唐代算已大功告成。

古琴的琴制一直到明代都有許多不同的型制，樣式很多，但傳至現今，一般以「仲尼式」(玄璟彩,民 78)為古琴的標準型制。(見下圖，琴面圖、琴底圖)<sup>73</sup>



其實筆者在訪談過程中發現，制琴的外型至今為止也沒有有一定，更別提標準化的生產<sup>74</sup>，現今是由於彈琴人少，要標準化大量生產本不符合經濟效益，不似

<sup>73</sup> 用自玄璟彩的〈中國古琴與韓國玄琴的記譜法之比較〉碩士論文之圖片

<sup>74</sup> 程惠德、陳慶燦、孫于涵老師訪談。



鋼琴可依附市場而活；至於明清以前的文人，是將古琴作為自身身心修養的一種樂器，不是為了如西方音樂進行表演而必須標準化。陳慶燦老師便認為西方音樂在表達上可能有些許差異，不過其實就是給演奏者一個形式與標準，只要能完美的符合音樂當中的標準，就算是好聽的音樂。但是古琴音樂不是為了展演，它沒必要去迎合別人，所以不需要標準化，文人只在乎古琴音樂是否與自身有所契合。於訪談中，程惠德老師訴說自身於學琴之後，開始試著自己去斲琴，藉以發現屬於自己想要的琴音，斲一個屬於自己的古琴，古代文人豈不是如此？東漢末年，蔡邕路過一家人門口，見著一位仁兄正在燒一塊桐木，聞其氣味，聽其燃燒的聲響，便覺得若作成古琴將會有好的音色，便求得此一桐木，製成有名的「焦尾琴」。(殷偉，2001)只要文人自身覺得什麼音色較適合自己，就算是「焦尾」的木頭也可以做，哪還會在乎有沒有標準化？中國樂器著重音色，因此對於型制與材料上便注意其獨特性。中國樂器以天然材料為主，就是意味著對自然屬性的尊重與保留(陳炳杰，民 88)，使得這些材料所製成的獨特音色能盡可能的參與音樂活動(陳炳杰，民 88)，而不似西方是排除這些材料差異而求得標準化，使得西方人為的器樂合奏能夠產生。這種對於自然材質的尊重與應用，其實就是為了符合文人所持有的音樂價值觀而產生，重視的是獨特性，而非普遍性，是人與自然的融合，而非人為的並除去自然所造成的變因。更何況，就算不會彈琴的文人，也會把古琴視為一種工藝品，擺在書房加以欣賞，因此古琴藝術不只包括音樂上，其實還包括外觀的工藝技術。

古琴重視自然材質，所以音響豐富，其屬於平放彈絃類(zither)樂器(葉明媚,1991)。主要是由桐木與梓木做成。琴面為桐木，琴底為梓木。葉明媚博士的論述已經很詳盡的說出古琴的型制：「琴身全部上漆，琴面頭部鑲有一塊稱『承露』的硬木，木上有七孔直貫琴底以便穿琴絃，『承露』左面另一稱『樂山』的硬木用以架絃。琴尾兩端用紅木鑲嵌兩片邊飾，稱為『焦尾』，焦尾中間為『龍齧』。琴面上另嵌上十三個螺鈿的圓點『徽』，琴底有兩個長方形的孔作為共鳴。」該共鳴孔分別稱為龍池、鳳沼(葉明媚,1991)。(徽位位置與音高，見下圖)<sup>75</sup>

徽位	十三	十二	十一	十	九	八	七	六	五	四	三	二	一	徽
絃長比例	1	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{8}$
		$(\frac{7}{8})$	$\frac{5}{6}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$(\frac{3}{5})$	*						
泛音音高	C	c <sup>2</sup>	g <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	c <sup>1</sup>	g	e <sup>1</sup>	c	e	g	d	e <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>
按音音高	C	D	E <sup>b</sup>	E	F	G	A	c	e	g	c <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>

針對古琴型制，必須注意的是，古琴共鳴孔小並採柔和的絲絃，因此自身的

<sup>75</sup> 用自張世彬的〈中國音樂史稿論述〉內文之圖片

音量小，甚至有時只能聽到指頭滑動的聲音(葉明媚,1991)。因此有時連擺放古琴的琴桌都不宜太厚(玄璟彩,民 78)，免得影響共鳴。這種手段的產生，其實符合道家「大音希聲」的概念。

魏晉南北朝時期，玄學興起，由於儒家的不排斥，使得老、莊思想大為興盛，又如筆者上文所述，儒、道兩家本有相似之處，使得玄學思想的盛行，影響文人的價值判斷，自然而然亦成為古琴音樂背後的價值思想。張清治教授認為：「從希聲而至無聲，游有形至無形，似乎早已是傳統知識份子的共同遊戲規則。」魏晉玄學使視聽藝術是要去營造自我人身的一種境界，於是這種「希夷觀」(張清治,民 84)才會有「絃外之音」、「聲外之韻」等意涵。

「大音希聲」，就是最大的聲音必須在寂靜中去尋求，使古琴音樂是由「靜」中求音，以靜而動，使耳朵必須仔細聆聽，甚至用「心」去聽，在無他人涉入的狀態下，體會自我所達到的特殊境界。明朝徐上瀛在其《大還閣琴譜》中認為：「惟涵養之士，淡泊寧靜，心無塵翳，指有余閑，與論希聲之理，悠然可得矣。」那麼非得要會自我涵養的文人，方能談「希聲」的道理，可見達成內在本質自由的價值觀，乃是與「希聲」所承顯的技術手段緊密聯繫的。所以古琴音樂甚至有時只有指頭滑動的聲音而無樂音，反而更能顯現古琴背後之特殊價值觀來。音孔小，也使得古琴脫離伴奏樂器的角色，<sup>76</sup>程惠德老師認為就算只聽琴、簫合奏，簫的聲音就足以蓋過琴聲。那麼古琴自然會在歷史發展中脫離伴奏的角色，而步向獨奏，原因自然是歷代更多適合展演樂器的競爭所導致。

## 2.指法：「氣韻觀」與價值的契合

古琴的演奏，基本上便是以左右手手指搭配而衍生出許多動人樂音。那麼演奏技巧便著重在指法的研習上；同時古琴的樂譜也是根據指法而寫成。

玄璟彩(玄璟彩,民 78)與陳啟美(陳啟美,1987)兩位研究者在其所著論文中，已經針對古琴指法的歷史演變過程、基本彈奏方式、以及古琴指法的特殊性加以說明。在這些說明中，除陳述古琴指法之複雜，也說明手指是如何完全與細膩的運用。R.H.Van Gulik 認為由於古琴要求音色多變化的影響，使得技巧的發展走向複雜(R. H. Van Gulik,1969)，而所謂的技巧趨於複雜，便是指古琴指法而言。在這裡，筆者必須對古琴指法的技術手段，即中國的「氣韻觀」多加著墨。

魏晉玄學對於後世極大的影響，就是以「莊子」為主，「由思辨而落實於生活之上」(徐復觀,民 55)，是探討個人生活本質的重要哲學，因此也特別注意個人存在本質的修養，而個人存在的本質，就是自我內在的「精神」。莊子一書中可見：『莊子 德充符：「今子外乎子之神，勞乎子之精。」；莊子 在宥：「無勞汝形，無搖汝精。」；莊子 刻意：「水靜猶明，而況精神。」』對於莊子而言，「精」就是內心，「神」就是心的妙用。(徐復觀,民 55)而這類只能用感受，卻

---

<sup>76</sup>程惠德老師訪談。

看不見、摸不著的事物，也可稱為「風」，所以又稱為「風神」(徐復觀，民 55)。很顯然道家思想是希望人們能不執著於外形，而注意自我內在本質的精神。莊子一書的「逍遙」二字，不就是渴望個人自我能追逐其自身內在本質的自由，而達到屬於自我應有的意境嗎？

對於自我內在本質自由的追求表現在手段上，便是「氣韻」二字。所謂「氣」所代表的意義，是指人的個性、修為、技巧等人身生理的綜合作用，氣的作用就是內在生命向外表現的經路。(徐復觀，民 55)而由於技巧的關係，要表達出某一種「氣勢」、「氣力」，也可以用「骨」字為代表，(徐復觀，民 55)一般人常說的「骨氣」，其實就是這一概念。同時「氣」所代表的人類生理上的各種作用，是與自然相和的。老子：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」；「萬物負陰而抱陽，氣以為和。」此二句是指萬物從無到有而成為一氣，再化為陰陽二氣，最後陰陽二氣交和產生「和」氣，而化育萬物，說明了人類的生理作用不只要與萬物調和，也要與自然調和，並不是互相衝突的。至於「韻」字，原先與「均」同，古意就是「調」的意思(陳萬鼎，民 81)，其實是音樂性的用詞，但與風、神、氣卻是一連貫的觀念，著重的仍是玄學的修養，與神形合一。(徐復觀，民 55)因此，「韻」是人倫鑒識所用的觀念(徐復觀，民 55)，與德行身心修養有關。徐復觀先生很好奇為何與音響有關的「韻」，會用到人倫鑒識上來？其實從古琴音樂上，便可顯見中國音樂與自身修養的強烈連結。

這種「氣韻觀」的技巧概念，為彈琴文人所重視。清代王善認為琴最重要的是「和」，在身心狀態上要處於孤獨，然後弦與指頭相合，指頭又與音相合，音再與孤獨狀態中的心意相合，就能達到「和」的境界<sup>77</sup>。而孤獨狀態就是要「靜」，如此才能自我凝聽由心中所發出的聲音；然而「靜」又要如何達成？就是運用自我的生理作用，懂得調氣與練指<sup>78</sup>，使自己的音靜下來，心也靜下來。蘇璟更是認為彈琴需要運用全身的作用<sup>79</sup>，調和全身才能發於指上<sup>80</sup>。古琴老師李楓提及彈琴時<sup>81</sup>，認為需要端作凝神，只座椅子的三分之一，讓身體懸空，腳能踏實地貼住地面，將琴至於腿上，彈奏者能在孤獨狀態下體會周身一種緩慢的震動，於音中求靜。此外指法左手的來回滑動所產生的「線音」，便是一種「韻」的表現，由音的游走與彈奏者內心相契合，達到音與人合的境界，提升自我的修為。古琴音樂極為注重指法，指的技巧發揮的淋漓盡致，因此產生一指觀藝術 (art Contemplation of fingers)，就是「用手指代替耳朵來聽琴聲的藝術」(陳啟美, 1987)。古琴的玩味於是多了觸覺與感知的層面(葉明媚, 1991)，其實就是指

<sup>77</sup> 治心齋琴學練要 總義八則：「琴之所重者，和也，然必弦與指合，指與音合，音與意合，而和乃得也。和也者，天下之達道也，其要只在慎獨。」

<sup>78</sup> 治心齋琴學練要 總義八則：「靜由中出，聲自心生。一則調氣，一則練指。調氣則神自靜，練指則音自靜。」

<sup>79</sup> 春草堂琴譜 鼓琴八則：「彈琴要練骨，練骨之法不僅於指上求之，有周身之全力焉。」

<sup>80</sup> 春草堂琴譜 鼓琴八則：「彈琴要調氣。氣者與聲合併而出者也。氣換於音轉之時，而展宕於句段之末，音調先熟於心，呼吸直通於指，氣調則神暇，一切局脊之態自無矣。」

<sup>81</sup> 與李楓老師訪談

彈奏者自身生理作用的運作而言。因此古琴指法的技術手段與全身生理作用的運作，是與「氣韻」的技術概念相連結，最終目的是？了成就古琴音樂的價值，希望人們處於孤獨狀態下，藉由練指以及運用全身的生理作用，修養自我身體，並追逐一種自我內在本質的自由。吾人遂不可以用西方音樂的概念，將古琴的一些指法解釋為「裝飾指法」，因為古琴指法有其自身的技術概念與價值信仰。

此外古琴指法的複雜，如前文所述是？了音色的呈現，因為一個音色可能就彈奏者而言，是代表著一個特殊意義，手指完全細膩的運用，就是希望人指與自然材質相合而發出人與自然和諧後的聲音，此聲音不只與自然契合，也與人自身的內心相契合。

古琴譜與指法有深厚的關係，因此每一個指法的表現與琴譜符號的顯露是完全於古琴音樂結構底下展開密切的結合。吾人再接著討論記譜法。

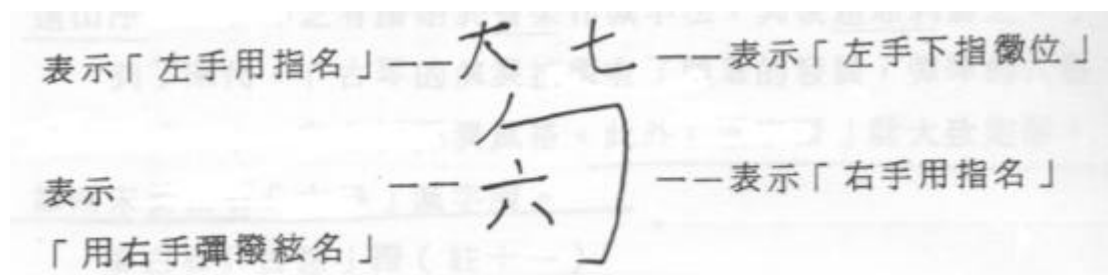
### 3. 古琴琴譜

#### (1). 從文字譜到減字譜的演變

古琴琴譜，是所謂的「減字譜」。當然減字譜的形成也非短時日便能完成，也是經過長時段的演變才行。在減字譜形成之前，有所謂的「文字譜」。這種「文字譜」，是由中國文字所寫成，主要可能是為了記憶的方便。因為古琴的教導原先便極為重視師承，即所謂的「口傳心授」（葉明媚,1991），文字譜或許只是一種輔助性的工具。因此也可以說「文字譜」算是「一篇描述彈奏指法的文章」（葉明媚,1991），如此也可以看出古琴音樂結構中，中國文人行動者的影響力，可以說是文人、知識份子對於古琴藝術的發展痕跡留下見證。古琴樂譜基本上便是文字逐漸演變而成的符號。

唐朝中期，曹柔創減字譜，加以符號化。其實從北魏到隋朝，已有琴家建立了較為簡便的樂譜形式，用數字、指法符號形成，有點像梵文。可能由於當時佛教盛行的原因，所以被後世稱為「隋僧傳琴譜」（玄璟彩,民78）。不過因為文人行動者占於支配地位，所以該種譜式並未流傳下來，而由「簡字譜」來完成。

減字譜當中的符號，主要是由一個組合的減字形成，代表一個動作而形成的樂音。由下圖可做一了解：



這一減字組合，即標示著右手中指彈第六根弦，同時左手用大指按住六弦的第七徽，如此完成一個動作。減字譜便是標示出每一個減字組合，然後演奏者據此逐一彈出，形成旋律。減字譜是與古琴指法相配合而形成的一種樂譜。左右手對琴的控制，均在琴譜的掌握之中；所以古琴琴譜是手法譜〔tablature〕，而非指示音高的音階譜〔notation〕(葉明媚,1991)。

減字譜到了明朝，使用更為成熟。由於當時經濟文化的發展，出版印刷事業也很活躍，許多傳來至今有價值的琴譜，大部分還是明初的幾種，如「神奇秘譜」、「風宣玄品」、「松絃館琴譜」等(陳啟美,1987)。至清朝，減字譜發展已經趨於完整，也就是不太更動，固定的結構已經產生。此時的琴譜已相當的標準化與簡化(陳啟美,1987)。清朝時琴譜符號大致固定，沿用至今。

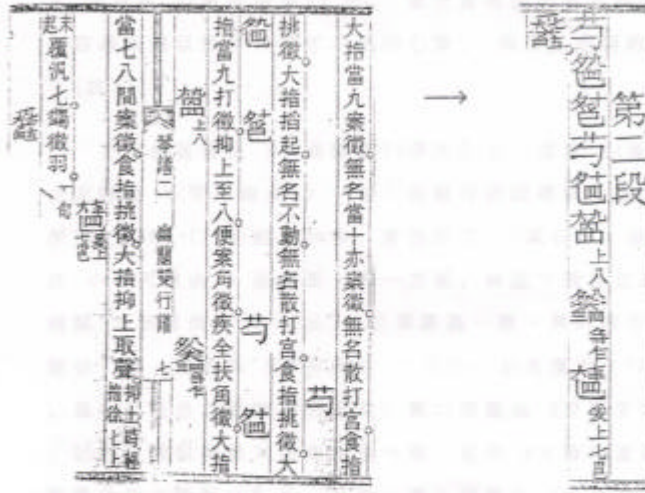
由上述的簡單說明，可以發現，古琴琴譜符號的延革最主要的也是為了達成方便性，而且有趣的也在於它是文字轉化而成的符號，充分表現中國文化的趣味。(下圖為文字譜、減字譜、五線譜的對照。但減字譜與五線譜有轉換上的困難。)<sup>83</sup>

<sup>82</sup>用自陳啟美的〈古琴指法與其樂音之研究〉碩士論文內文圖片

<sup>83</sup>用自玄璟彩的〈中國古琴與韓國玄琴的記譜法之比較〉碩士論文之內文圖片

<圖二> <<幽蘭雙行譜>>

<圖三> <<幽蘭減字譜>>



翻成五線譜則如下：

<圖四> 幽蘭 五線譜

古  
姚  
王  
念  
丙  
茂  
治  
哲  
漢  
記  
韻  
奏  
譜



## (2)減字譜的手段特徵與價值的契合

### A. 指法與琴譜符號的聯繫

減字譜符號的表示，便是說明古琴指法如何動作，因此古琴譜便是彈奏指法的符號化。比方說古琴右手單有指甲而不用指肉所奏之指法有十種，便有相對應

的減字譜符號：尸、L、弓、芍、彖、厂、昭、合，以及空、伏等十種(陳啟美,1987)。這種符號化的指法呈現，使得一個組合的方塊減字，甚至可以解

釋複雜的指法過程。比方說減字譜上第這一個符號，所代表的便是複雜的指法動作過程：「左手無名指按弦，大指在另一根諧和音的絃摺弦，而右手以撮指彈這兩根弦，一般是左手大指摺起後，右手撮弦，左手大指再摺兩聲(先入弦後出弦)，右手再撮一聲，然後再撮一聲!!」(陳啟美,1987)或許不能以西方音高譜的觀念來看待古琴的減字譜，認為古琴減字譜符號所代表的太複雜，而不能更為化簡。實際上，古琴著重指法運用，使得這種減字符號演變至今，已經是較為簡單的符號呈現。由此可知，琴譜的產生是？了後人學習指法的方便性，而指法運用於古琴上，則是為了完成知識階層所要求的特殊價值。

## B. 自由節奏

由於中國古琴譜的演變，是依照中國文字而逐漸變成減字譜符號，因此對於一些記號上的掌握，便不同於西方樂譜所呈現數理上的計算。因此速度、節奏記號，便只有一個減字來「形容」，都是一些標記速度與節奏的名詞，比方說減字譜上的「省」字(陳啟美,1987)，便是一個標記速度的名詞，演奏者其實有更多的運作空間。徐上瀛於【溪山琴況】中認為：「約其下指功夫，一在調氣，一在練指。調氣則神自靜、練指則音自靜。」(蔡仲德注譯,1986)可見文人行動者對於「行氣」的重要，也說明古琴音樂對於節奏與速度並非以數理化來看待。古人彈琴，是與自然相容，「享受的是自然界與自身的韻律節拍」(陳啟美,1987)，甚至古琴的演奏速度與旋律，是依照文人寫文章時所謂的「起、承、轉、合」(葉明媚,1991)來加以形容。所以相同的一個減字譜，可能會出現完全較為不同的演奏結果。古琴音樂，有著「散板」的節奏(陳政統，民 84)，中國音樂詞典上說：「散板即自由節拍與固定節拍相對而言，但不意味著節拍的雜亂或隨意。」而中國戲曲音樂所用的「板眼」便與西洋所稱的「節拍」類似，只是中國的「板眼」並沒有如西方有五線譜的小節線來節樂，不過也可算是無形的小節(陳政統，民 84)。中國戲曲的發展與西洋音樂發展其實均重視展演的表現形式，與古琴重視自我修養的價值觀不同，因此在節奏的發展上，古琴不需要走向「定量節奏」的發展，古琴只需要個人自我內心的節奏與自然產生和諧便可，同時指法譜也有一定的規定，並不能說可以隨意亂來，只是相對來說，古琴節拍較為自由，更能表現彈奏者內心的獨特性，為文人所適用。

## C. 記載指法操作而得之豐富音色

古琴琴譜的特色之一，便是其為一個指法譜，能夠詳細的描述指法的運作，那麼依照古琴的特性而使用的指法便能充分表現出古琴其特有的豐富音色。如琴譜中的「上、下」(陳啟美,1987)兩減字，便是描述左手能向右或向左走一位或是數位，充分表現出古琴特有「左手滑走」時的音色，如果用西洋五線譜，便無法表示。因此古琴整體的結構其實極為嚴密，符合古琴存在的價值。

## D. 「打譜」的再創造過程

同時古琴音樂由於對於古曲的演奏，必須依靠減字譜的符號描述，因此彈奏者遂產生「打譜」的藝術過程。也就是對古琴曲的一種再創造過程(葉明媚,1991)。不同的人閱讀相同的文章，可能有不同的詮釋；古琴譜是由中國文字演化而成，感覺也如同看文章一樣，不同演奏者可能有不同的詮釋。這種再創造過程，使得彈奏者能更為參與其中，更加表達自我所要承顯的意境與特殊性，而非如同西方只是單存的表演，是為了他者。

從以上四點，吾人可知琴譜手段是能與目的契合的，因為古琴記譜法根本就只是為古琴而作，而古琴也是由文人的價值觀也才能延續至今。

#### 4. 古琴音律

古琴音樂所用音律極有特色，因為古琴音樂自身結構含有兩種律制。古琴音樂所用律制為：純律、簡律(葉明媚,1991)。古琴有十三徽位，便是標示泛音的位置，而泛音乃是依照切分法(divisive method)算出，包括二分法、三分法、五分法三種(葉明媚,1991)。古琴樂曲當中對於泛音的運用，便是純律的運用。但古琴中按音的音位卻是以三分損益法按照一定比例算出，屬相生法(generative method)(葉明媚,1991)，則為簡律的運用。徐立孫於梅庵琴譜中寫道：「由此可知音律為自然之天籟，本相週轉，而非數理可能盡。此猶地球之公轉，本有一定之時間，而欲以日為單位，以計其公轉之日數，則終有差數，而不能盡其變。」他認為音律就是一種與自然的和諧，要以數理知識除盡是不可能的事。這種由孔子、老子所發展而至漢朝董仲舒所提「天人合一」的觀念，就是肯定著人與自然的統一。雖然董仲舒有將人與自然加了「仁」的道德屬性，不過人與自然和諧狀態的表示則未改變，(李澤厚、劉綱紀，1987)且持續影響後世的藝術思想，而不似西方是為了展演與理性化的發展而折衷創出人為的十二平均律。因此也與古琴該有的音樂價值觀不謀而合，最基礎的音律是必須建立在與自然相和諧的基礎上，再來談如何利用古琴修養自我。

#### 5. 標題音樂

古琴曲均是標題音樂(葉明媚,1991)，因此琴曲有其自身的時代背景、以及創作的基礎動機。？琴曲下標題，就如同文人寫文章要定題目一般，有著客觀而明確的基本定義，同時又有著共識的象徵意義，那麼文人就可以對標題而興起個人的感懷。(陳美佑，民 86)這類標題名稱可以出字典籍當中的詩文辭句(如：鹿鳴、離騷)，也可以根據歷史典故來訂定標題(如：高山、夢蝶)，(陳美佑，民 86)文人遂藉由此一標題音樂，與過往詩、詞、人、物對談，加以詮釋與感懷，修養自我，而成就琴藝之「養性文化」(陳美佑，民 86)。

以上所述，可知古琴目的與手段之契合是毫無疑問的，如果要發展，也必須依循此一脈絡才是。

### (三)、小結

論述至此，吾人已說明中國音樂的特殊價值觀，即孤獨狀態下致力於身心修養而達成內在本質自由的價值觀，也說明古琴這一樂器是可以作為一目的理性來成就此一價值觀；而在合理化過程的探討上，針對其社會歷史情境，可發現在長時段上，古琴逐步轉為獨奏樂器並繼承雅樂的理想，使得古琴可以是此一價值觀



的目的理性，並且在技術手段上，諸如琴制、琴律、琴譜與指法上，可發現手段與目的的契合，故呈現古琴於歷史過程中，逐步建立的完善音樂體系。或許讀者亦可看出整個中國文明的縮影，以及發現中國所具有的特色是什麼。

社會學研究，是要針對現今社會所產生的問題，提出深刻的反省與未來指導的方向。當吾人注意到古琴音樂在現代社會如何發展的問題，就必須對其歷史脈絡與物質手段的運用，加以說明。歷史的回顧與中國思想的解釋，使吾人理解中國精神文明，對於古琴所產生的深遠影響。而對於技術手段的探討，也體現出特有的物質文明對於古琴的貢獻。由社會學觀點去了解古琴發展的問題，就必須深入到中國既有的精神與物質文明中去，才能體現古琴的整體輪廓。

那麼，古琴相較於西方音樂<sup>84</sup>，便展現其特色。古琴音樂在本質上，無須西方音樂的可計算性，甚至不需要像西方樂器一般，產生標準化。當西方音樂著重「展演」的歷史發展時，古琴卻已逐漸走向獨奏，走入修身養性的境界。之所以要對其歷史脈絡與技術手段與以釐清，就是為了要呈現古琴與中國傳統社會的互為建構過程，挖掘出深厚文明對於古琴的影響，而不是單純上一門歷史課，或者是古琴教學。

當筆者說明古琴與西方音樂的不同後，吾人便可針對古琴於現代社會發展中的兩難困境，作一歷史探討與澄清。古琴音樂價值與手段目的的契合，已被鴉片戰爭後的社會歷史發展所逐漸侵蝕，甚或為西方音樂價值觀所收編，而失去高尚雅樂的小眾化傳播。這一歷史發展的因果關係，是需吾人去了解與認知的。唯有對過往的錯誤認識加以破除，吾人方能探討古琴的未來發展。

---

<sup>84</sup> 西方音樂的特殊性，以及古琴與西方音樂的不同，將於下文論述。

## 六、中西方不對稱交流對古琴音樂發展的影響

由於要論及中西方不對稱交流對古琴音樂發展的影響，因此吾人除了論述古琴的整體音樂結構外，也必須對西方音樂的價值與結構有所認知。憑藉對西方音樂的瞭解，才能對東西方音樂交流所產生的影響有著更深刻的體認，也才能破除過往古琴音樂發展的迷思。

### (一)、西方音樂表現形式的特殊性：理性與展演的需求

西方音樂學界一般公認第一本關於音樂社會學的著作，便是社會學界古典三大家之一的韋伯{Max Weber 1864-1920}所著，於一九二一年出版的「音樂的理性與社會學基礎」一書(王美珠,民 85)。韋伯以社會學的角度極為細膩的重新思考西方音樂之發展過程，藉由閱讀韋伯此一文本，應可使吾人體認西方音樂結構的特殊性為何。

韋伯此書便如標題所言：為探尋音樂理性、社會的基礎，便是企圖去追蹤社會事實對音樂的生產、創造和專業發展的影響。西方社會的特殊本質，是理性化運動。西方音樂如同其他平行的領域，諸如西方社會、制度與工業技術的生活一般，也在進行著理性化。韋伯詳盡的研究相關旋律、曲調內的合聲學、西方音樂音階系統，以及複聲音樂、複聲音響等各種於音樂的織體裡可能的解答，並檢視樂器的角色當作音樂理性化的工具、手段上(Weber,1958)，可以發現西方音樂是附著於表現力與理性同時存在的需求上。此一西方音樂特質的體現，韋伯主要是根據西方音樂的歷史發展脈絡，以及相關於西方音樂表現形式的特徵上加以分析，而得出來的結論。以下，筆者將分點說明。

#### 1. 合聲的主調音樂的歷史發展：

韋伯認為西方多聲音樂的沿革其實出現三種形式的轉化。第一種形式，是指和絃合聲的多聲形式(polysonority)，更直接的說法，就是指純粹多聲性而言(polyvoicedness)(Weber,1958)。此一形式和絃的進行不需要被理解成一個聲音量上的彼此劃分，或是當作聲音的同時進行。和絃也不需要其自身單一樂音的旋律進展。或許有其它旋律性缺乏的形式，但其它旋律性缺乏形式的音樂，或著說有相類似的音樂形式，其實並沒有辦法類推於十八世紀前任何一西方民族的音樂。因為非西方民族並未解釋合聲地和絃，同時也不喜歡以西方人所認為的方式當作一個和絃來看，而只是當成一個音程的組合(Weber,1958)，同時只希望能個別地聽到（比方說一種合聲地急速彈奏），如豎琴此種樂器的合聲表現，分開來

彈。不過無助於合聲的進步。這一種形式，可能一起出現於齊奏、齊唱裡，或著可能結束於某種強大的不和諧情況下。音響的豐富性(fullness of sound) (Weber,1958)，似乎是這一形式的主要目標。第二種形式為對位法的複音音樂形式(contrapuntal polyphony) (Weber,1958)，是另一個多聲的形式。其有一獨特的對位寫法：「任何一旋律音程的移動，被調節與順應於另一個旋律音程的移動，並且由某種規則所主導。其樂曲的整體性是維持在一嚴格的規律、或一些原則上，或許也可以說是音程間相互的配合。」(Weber,1958)其實一般在探討和絃合聲學時，主要注意的焦點包括五線譜上垂直的表現變化與水平的表現變化。對位法的首要操作方式，是在於水平的面向，並不是以垂直的和絃看法來創造樂曲，而是為了獨立聲部間的進展需要，而多少做出合聲的調節。或許是由於這層機會，而使得人們發現垂直看法的重要性。對位法從十五世紀起，不斷的發展，完全吸收北德巴洛克音樂形式的專業作曲家巴哈(Libby,2000)，其工作與其音樂表現就是呈現了對位法的完美與集大成的人物。

複調音樂的技術意味濃厚，很注意旋律型態的一致性。從其最簡單的「卡農」(canon) (Weber, 1958)形式表現上便可窺見簡單相同的動機於不同的階段出現，當前階段的音樂被新的音樂階段所取代時。「夏天的來臨」(Summer is icumen in)(康謳主編,民 88)這一首曲子，便是一個好例子。另一昇華的形式，就是複格(fugue) (Weber, 1958)藝術。較為簡單的形成就是一個聲部的主題被模仿於另一個聲部、其他的音高、音域，其餘的聲部就如此依序地面對最初階段的相對主題，完善的發展於十七、十八世紀。對位法可以說支配了教會多聲形式的樂音藝術，同時到了一定程度時，也支配了世俗歌唱的藝術作曲。從這裡，多聲作曲已經進入一複雜的結構，逐漸增加複雜的藝術規則性。也形成許多客觀的規則與禁止於理論上。諸如：樂音的平行移動、橫向移動、相反的移動等均有規則限制(Weber, 1958)。這難道不是一種理性、律則的表現？不過許多早期的音樂，可能受文化的影響，或者有功利性的作用，並不是全然為音樂而音樂，比方三全音(tritone)的禁止(Weber, 1958)，認為這是極端不和諧，且是一魔鬼音程。複調音樂之發展，就是在於其理論自身的和諧與不和諧研究(Weber, 1958)，以及對於多聲的書寫，但也有諸如轉調等獨特的藝術設置。

當時在理論上，區分和諧與不和諧音實為重要。比方五度、八度音程視為完全協和音程。另一些音程如三、六度一開始視為不協和，卻在日後發展中被視為協和音程。這一段時期的音樂展現，可以說是協和與不協和間的交雜、轉變與對抗。對音樂的不和諧之重視，標示著西方獨特的音樂發展之開始。這種和諧觀念或許與西方宗教有關聯，但與中國古琴音樂的「和」的意義卻是不同。另外，為防止樂音的不協和，也或許是為了裝飾，遂重視半音的使用與了解，使偽樂(戴定澄,2000)持續發展。或許複調音樂以調性的方式來看會有狹隘的感覺，不過其發展仍是服務於和絃合聲學的實際需求。同時依靠教會調式(根據希臘演變而來的中世紀十二個調式)(黑澤隆朝,民 88)的基礎而不斷演變，如此也可看出西方宗教的力量。不過仍須注意的是，複調音樂中，和絃不被認為是當作聲音美的元

素(Weber,1958)。

到了最後，也就是第三種形式的多聲音樂，合聲的主調音樂(harmonic-homophonic music)的發展。此一形式的發展也是極為重視技術性。其表現在某些樂音隸屬於一旋律，並且合聲地伴隨、補足或解釋此一旋律的展現(Weber,1958)。於此關係下又產生許多變化形式。早期在十四世紀於義大利有發現，但無其他地方有類似的發展。從十七世紀開始，源於當時的教會聖歌唱法(黑澤隆朝,民 88)，輔以風琴做平行四度與五度的協和伴奏，此合聲地主調音樂形式遂逐漸被當成一個藝術的風尚與體裁於西方文明的音樂裡。先前曾提及複音音樂較為重視橫向結構的發展，到巴哈與韓德爾時代集其大成，而對於對位法(counter point)理論與技術的成熟，便逐漸影響主調音樂的產生，以海頓為代表，到莫札特、貝多芬時代，以曲調為中心，並於曲調上以垂直的方式配合合聲的進行，遂促成合聲學(harmony)的興起(黑澤隆朝,民 88)。

因此現今西方音樂合聲和絃的興起，是重要的且實際地西方人獨特的成就。理性的合聲音樂，包括對位法、合聲學、與樂音要素在三和絃的基礎上的形成、或著伴隨著中世紀諸如三度音程的滲透，均是西方獨特的產物。合聲和絃音樂是獨特的依靠樂音關係的理性化與進步，也就是基於一個聲音音程的有秩序結構(ordered structure)(Weber,1958)，才可能認為樂音的結合能夠產生預期地規律結果。因此，如果要配對不同的樂音組合，或是期望能再生產或創造相類似的音樂，那就必須朝一個可以理解的系統形式與規則，也就是去成立可接受樂音間彼此聯繫的規則方向來進行。而合聲和絃音樂的長期整體的發展，遂導致理性化成份與表現需求的更加突顯：

(1).全音階(diatonic)的使用：

韋柏相信西方的全音階是依靠八度音程，並表示出音階的最大效力與影響(Weber,1958)。其主要的結構是基於音程的一比二之比例，而成功的區分其它音程於八度音程的範圍內，五度、四度、大小三度，和全音與半音階皆可獲得。不過全音階內部並非有一緊密的邏輯系統，從一開始非均衡的將八度音程區分為四度與五度便可證明當中的非理性存在。五度循環可做為調音的基礎，四度可當作一旋律的基礎音程，但在其他方面卻進入了緊張(tension)(Weber,1958)的關係。但是長此以往的矛盾，卻無可避免的導致一種交相作用的發展動力，造就了現代合聲學的誕生。也就是說現代合聲學是處於「不均衡建構的八度音程」(Weber,1958)上。所以全音階的使用被確定，是必須靠調性(tonality)與和聲學(Weber,1958)；反之，全音階的使用則提供多聲音樂強大的支撐性於樂音系統合聲的理性化上，給與一個最大的秩序關係。和聲和絃音樂後來雖基於一個基礎樂音關係的理性分割系統，但這一系統卻也是針對剩餘非理性的分割，也可見西方音樂理性化內部的理性與非理性的張力，亦呈現出西方理性化與表現力雙重的需求。其實西方音樂內部結構的矛盾，促使著對於五線譜上垂直發展的探討，使合聲學逐漸成為一個客觀的與旋律(melody)分開探討的學問，包括對於不協和音的解決與和絃的交替互換等，產生一個以合聲為目的的時態波動與滲透。

## (2). 平均律的最後定言

西方音樂的內在理性化是極為重視樂音距離的均衡與相似性的，所有理性化的企圖都希望導致八度內部音程距離的相等，但這種理性化，卻仍是需要配合外部的表現需求，因此不得不採用折衷方式，那便是平均律(temperament) (Weber, 1958)的使用。平均律便是將八度，劃分成十二個相等距離同值的半音(康謳主編, 民 88)，呈現西方音律獨特的距離原則(distance principle) (Weber, 1958)。不過平均律卻不是音程上的絕對完美分割，由於表現力的需求，因此重視音程的相關性比完美的分割還重要。到此，可以看出理性化與表現力彼此於長期張力的交互作用下的產物，並且有了多聲發展的最後定言。音律的產生，使得旋律轉調的設置完成，能進入任一音高，而不需要調整樂器。平均律的發展帶來了「完全的自由」(Weber, 1958)，沒有平均律，西方音樂將無法想像。

## 2. 西方音樂理性化的特徵：可計算性

西方音樂理性化的特徵之一，便是可計算性。西方音樂的經驗逐漸大規模走入算數、計算的問題。一個可理解的規則出現在音樂當中，從降低藝術的原創性到可計算程序的形式，使得西方的樂音、節奏與音程「可被理解與計算在任何一處」(Weber, 1958)。比方所有理性化的合聲音樂便是在八度音程上(1:2)，將其區分進入五度(2:3)與四度(3:4)，而且可以繼續以公式  $n/(n+1)$  的觀點來針對比五度小的所有音程做次區分。因此，形成所有西方音樂理性化事實的基礎核心，就是八度音程能成功的被分割進入兩個不同的音程(Weber, 1958)。合聲和絃音樂的被理性化，也就是靠算數區分八度音程成為五度與四度，五度(2:3)與四度(3:4)成為八度(1:2)就轉換而為數學公式： $2/3 * 3/4 = 1/2$ ，也就是音樂與數學相結合了。

如上文提及的西方多聲性(polyvocality)音樂的獨特發展，其實也在此理性化的可計算性中展開。何謂多聲音樂？在廣泛的意義下，「只有當許多樂音沒有一起單獨、排外地的在一個齊奏、齊唱或在一個八度音程裡出現時，音樂才能稱為是多聲的(polyvoiced)。(Weber, 1958)」其實樂器的齊奏或是歌唱的齊唱都可以被發現於所有的音樂系統。在八度音程內同時出現其它聲音，是一自然的普遍現象(比方男生、小孩、女生的聲音一起出現)，而且所有變化的形式均是有可能的。多聲音樂並未在西方受到限制，同時也出現在東方，只是西方有其獨特的發展過程，其發展過程可涵蓋從對位法到全音階的使用。在西方，若考察對位法所形成的複音音樂如卡農、複格，以及跟隨某一規則所呈現的模仿與三全音的問題，不和諧音程在複音音樂與和絃合聲音樂上的探討與平行的禁止等，可以看出當中的複雜性，並且一直圍繞著「理性的合聲音樂」，而慢慢達到「主調音樂」形式浮現階段的特殊發展過程。因此理性化促使西方獨特的多聲音樂形式產生，同時反過來又再促成理性化(Weber, 1958)。

### 3. 西方樂譜、樂器的發展所呈現對理性與展演的需求：

#### (1). 西方樂譜的特性：

西方獨特音樂的發展，還包括音樂記譜法的發明。記譜法對於西方音樂的存在是很重要的，就如同拼字學對語言藝術的形成所產生的關鍵性影響一樣。某些複雜的現代音樂工作，如果沒有記譜法，就不可能生產、傳遞，同時也不可能再生產。沒有記譜法，音樂就不能記憶與留存於任何地方，或存在以某種其他的形式，也不能將創作者內心所擁有的樂曲，呈現出來。在西方，產生了樂譜的系統，使得現代音樂工作的作曲成為可能。西方音樂記號也因為多聲音樂的發展而不斷產出。於九世紀教會歌曲對於多聲音樂的接受，強化更多正確、適當音樂符號的發展，如紐姆符號(Weber, 1958)。當紐姆符號進入五線譜的系統過程一出現，音樂就變成是可以閱讀的。西方音樂記號總是保持一種特徵，便是理性與實際、合聲與音程、理性與非理性的妥協(Weber, 1958)。同時多聲音樂的發展，也必須靠更多有效率的符號，因此在西方音樂發展中，音樂記號的問題，提升到一個相當重要的位置。在一些具有原始音樂層次發展的地區，有發現某些象徵的符號，但卻沒有相關伴隨於理性的發展，如阿拉伯、希臘(Weber, 1958)；反之，西方後期記譜法的產生，是隨著其內部理性化的核心而逐步發展的，記譜法可以說是音樂理性化的外顯部份。對於樂器的伴奏來說，音樂的象徵記號是不可缺少的，若不單只是齊奏，還有各聲部的出現，就很需要音符記號。由於音樂的複雜性，如何增加閱讀的方便性就很重要，因此符號象徵化增強。

多聲音樂提供強大的支撐性於樂音系統合聲的理性化上，全音階的使用便如上文所說，是扮演著重要的角色，不過也需要伴隨一個基礎記譜法上的理性化。奎多發明的六聲音階，其記譜的方式也是呈現手指或姿態的語言。在紐姆樂譜時期，還未能區分全音與半音。音樂家桂多、賴佐發明新的記譜方法，使得音樂的創作更為嚴謹，不太能恣意亂來，以後就持續面對固定的全音階使用(Weber, 1958)。由此也可明顯的看出西方樂譜發展對於音樂理性化的重大影響。

多聲音樂於西方教會音樂、聖歌的使用，與理論的重視與書寫，無疑地增強動機來促使樂音象徵符號的創造，使其可以簡單的閱讀與了解。多聲音樂的發展，使得樂曲豐富、複雜化，同時也造成理論的探討，促進了辯論發展，這時樂譜的革新也是為了這一層需要，而產生眾多音符記號，方便閱讀與討論。

記譜的革新促進著多聲音樂的發展，因為多聲音樂的決定性要素就是相關時值樂音符號的成立，比方說定量樂譜的誕生，所產生的時值 (time value) 限定(Weber, 1958)，能夠產生穩固的測量、區分模式，允許獨立聲部在某一相關進程中的易測量性產生，也是因為如此，明確的多聲作曲產出成為可能。韋柏因此認為音樂也算是一部分測量與計量的藝術(Weber, 1958)。定量樂譜允許了多聲藝術作曲的計畫。多聲音樂在記譜藝術之下，產生一正當性，等於同意西方世界的多聲創造，相較於其他地區而言，產生較為經久的、後效的持續發展。

#### (2). 西方樂器於理性化與表演需求所扮演的角色：

西方音樂內部理性化的過程，樂器也扮演著重要的角色，特別是鍵盤樂器。平均律的發展，必須經由西方獨特的鍵盤樂器來發展(Weber,1958)，那麼相等浮動的音律能更自由的轉調和更自由的移動。經過努力之後，西方所有的樂器也有了各自的主調。此外如風琴的主要功能就是重視合聲。風琴此一樂器，在一開始於西方就經歷了連續不間斷的技術改良，於十三世紀已改造至三個八度的範圍，同時也有理論論文是關於風琴的。十四世紀於大教堂內造成普遍使用。當風琴的「風箱取得第一個理性的形式」(Weber,1958)後，風琴成為能做出弦律表現的樂器。同時風箱板、敲擊鍵的出現與調適，風的供應與控制的問題解決，都是技術進展的關鍵。風琴音樂有強大的機械化特徵(Weber,1958)，人們操作風琴而產生樂音其實有嚴格的限制，只能提供一些個人的自由去說明自己的想法。這種機械化特徵有個例子，如中世紀踩風箱的動作，日後也被機械所取代〔能夠持續的供給空氣〕。吾人可以說，風琴本身就是理性化的產物，有了表達〔為了樂理、音樂自身的〕，也有了限制〔限制個人無限的感情〕，因此風琴日後的製造都是為了「合聲的目的」(Weber,1958)，可見西方鍵盤樂器於音樂內部結構理性化上所扮演的重要角色。

至於絃樂器方面，早期類似小提琴的絃樂器，均有一個共鳴體〔resonant body〕(Weber,1958)，較為原始的甚至以龜殼來製造。抱琴〔lyre〕的使用起於八世紀，而後又有雷貝琴〔rubeba〕由東方傳入，並擴張使用於十一、十二、十三世紀的傳統音樂，但似乎未含有韋伯所謂「進步」的本質(Weber,1958)。緊接著，中古提琴〔fiddle〕於九世紀出現，產生琴頸〔neck〕當作一特殊的形式，提供給現代提琴一個強大的發展，同時此樂器逐漸增加合聲的重要性，已經變成民俗樂音的承載體，可以看見與日常生活的一種親近。隨後，絃樂器的製造均有一共鳴體為主而形成各式各樣的混合體，並且產生獨特的琴格〔fret〕部分。至於琴弓的改造，以及琴馬〔bridge〕、琴柱〔sound post〕作為現代共振承帶體的形成(Weber,1958)，使得共鳴箱的形成成為可能。韋伯認為對於絃樂器，共鳴箱的形成是有決定性的影響。(Weber,1958)一個弦若只有穩固的強度而沒有共鳴箱，則是不可能產生一個可使用的樂音，中國古琴的共鳴箱就是太小，而不適合表演。西方共鳴箱的創造，就是為了表現力的需求而進行改良。在這裡最需要說明的是：韋伯認為，「共鳴箱的製造與發明呈現出一個事實，即是木材處理成木板的過程、木板的鑲嵌工作，與較好的木匠師父，北歐人是更典型的勝過東方」(Weber,1958)，雖然在「西方技術是否贏過東方」這點上可能過於武斷，不過西方樂器？了追求表現力而不斷發展上，技術經驗持續的革新絕對是必要的關鍵。由此也可看出西方技術的進展，與樂器進步的關係，物質的製造與建構，也間接影響著西方音樂的發展。其實西方絃樂器的發展，經驗知識(Weber,1958)的累積與傳承倒是產生較大的影響力，演奏者必須先能運用自如，然後發現絃樂器可值得改良與創新之處而逐步發展，同時也要工匠的配合，所以也需要長時期的演變，樂器的製造是不能立即開拓的。因此小提琴的生產，每個步驟均是精心產生，每個環節均是經驗上的累積，是物質文明的知識。小提琴的發展比風琴、鋼琴較

缺少一個理性的基礎，絃樂器無法促進合聲音樂的進步(Weber,1958)，亦可見絃樂器更為重視表現力的展現。

經由上述大致的說明，可以發現西方音樂的整體價值就是以展演與理性化為依歸，較為人為的且指向一種外控性的自由。葉啟政教授認為：在西方人眼光中，「個體性」此一概念所以呈現，其本身即意涵著自由的可能與必要，而且更進一步意味著，是否具備外控性的自由，乃證成人做為一個自主之個體的必要條件。(葉啟政，民 89)由於西方人著重外控性的自由，遂使得音樂的表現是以展演為主，也就是在大眾場合表演給他者的一種表演藝術，而此種展演又必須能夠一再的複製，與控制各方面因素，所以使得理性化不斷的發展，目的就是希望關於一切變相能經由人為控制而標準化，使得音樂為人類主體所掌握，並能展演於大眾面前。從手段上使得垂直和聲音樂不斷發展，可計算性增高，樂譜普及化、「定量化」，樂器的製成也盡量排除自然因素，並且標準化，而能大量生產且與西方自十四十五世紀所發展的資本主義市場經濟相容合。這一切的演變使得西方音樂逐步走向專業化，藉由他者的認定與欣賞來成就自我。

## (二)、西樂與古琴音樂所體現的價值觀、目的與手段的不同

吾人現在可以理解古琴與西方音樂於各方面的不同了！

首先，便是二者的價值觀決然不同，古琴音樂價值為孤獨狀態下致力於身心修養而達成內在本質自由的價值，而西方音樂的價值則以展演與理性化為依歸，較為人為且指向一外控性自由的價值。那麼古琴音樂在目的上，就是一種屬於小眾，且是指向自我個人，著重生活上自我修養以及與自然融合的內在本質自由的追求；而西方音樂則是朝向大眾化，指向他者，著重表演與人為控制的外控性自由的追求。那麼西方音樂在手段上遂人為的不斷理性化，重視可計算性與標準化，甚至手段的發展可能超過目的本身，而造成矛盾的現象；然而古琴音樂則是手段與目的相當配合，著重與自然達成和諧，並且依照其自身的目的而發展下去。

不同的文明所發展出來的事物本就不同，不過一些西方人往往塑造一個觀念，就是把音樂建構成一種「國際語言」(international language)，認為偉大的音樂是可以超越主要的國家界線，直接影響與淨化人類的精神，而不需要政治媒介的干涉。不過卻如 Richard Curt Kraus 所認為：「國際語言的迷思，是只來自自有力量國家的觀點，」(Richard Curt Kraus, 1989)，西方人塑造了文化分享只有在與西方發生關聯的情況下才行的迷思，事實卻是根本沒有所謂的「國際語言」，各文明所擁有的音樂，於交流的過程中，是必須相互學習的，否則將根本不知從何欣賞，而造成誤解，我們該有的應該是學會尊重與學習才是，若讓一位從未聽過西方交響音樂的中國人去聆聽史特拉汶斯基的《火鳥》，搞不好他也只是認為那是一堆噪音的組合物罷了！很不幸的，中國在歷史上，仍被強大的西方



力量所攻擊，忘了自己也是個文明大國，在鴉片戰爭後的不對稱交流中，許多急欲救亡圖存的音樂家，認定了西方音樂是美好的，甚至認定了西方音樂是唯一的語言，

下文將敘述此一轉折。

### (三)、不對稱交流的歷史回顧：救亡圖存的迷思

由於古琴音樂的發展困境，受明清後至五四運動時中西音樂交流的影響很深，因此吾人在對古琴以及西方音樂基礎有一瞭解後，可以開始正視此一歷史過程所帶來的困境以求反思。

古琴，就一般學者來說，可以把它歸類為「中國傳統音樂」，由筆者上文論述，可知於明清時期，古琴音樂發展已經大致定型，而所謂普遍的「中國傳統音樂」其實亦是在明清時代已是定型，有著相對穩定的狀態(陶亞兵，2001)，諸如民間器樂、戲曲、說唱藝術等。「傳統音樂」的「定型」，可以說是其有了一定的規模與形式，也可說是受西樂發展的影響，而限制「傳統音樂」的發展而使其「定型」。中國近現代的音樂生活，可以明顯的看出是中西音樂組合的情況，甚至西樂日後發展到全面性的滲透。西樂如此的強勢性，自然把中國固有的音樂發展稱為「傳統音樂」，筆者認為這一名詞的運用實在沒什麼必要，歷史的發展有其傳承與延續，要決然區分「傳統」與「現代」，沒什麼意義。

西方音樂(歐洲發展的中心音樂)是在明朝時期逐漸傳入，而且是受到西方教士傳教的影響。從韋伯對於西方音樂發展的歷史探討，可知西方音樂的發展，受教士、教堂的影響很深；很巧的，中國受西方音樂的初步影響，也是經由西方教士的傳入。明朝傳教士利瑪竇便是西方音樂傳入的第一媒介者。

#### 1. 明末至清中葉的對稱交流：

利瑪竇於明萬曆年間，到北京晉見皇帝，不過他只能朝著空位的金鑾寶座頂禮膜拜，並獲准於北京居住傳教。在此過程中，利瑪竇也帶來當時歐洲流行的擊弦式古鋼琴，且教導四名太監彈奏，並替每位太監學會的樂曲以中文譜上歌詞，編輯成冊，中文命名為「西琴曲意」(陶亞兵，2001)。第一次的中西音樂交流，使得不同文明的人們各自以其自身的音樂美學來詮釋他國的音樂。明朝文人馮時可見到利瑪竇帶來的樂器時，在其《蓬窗續》記載：「于至京，有外國道人利瑪竇，道人又出番琴，其制異於中國，用銅鐵絲為弦，不用指彈，只以小板案，其聲更清越。」(陶亞兵，2001)馮氏很顯然的是用文人彈古琴的觀點來看西洋古鋼琴是如何異於中國。而利瑪竇則認為中國人極愛戲曲表演，但也認為「中國音樂的全部藝術似乎只在于產生一種單調的節拍，因此他們一點不懂把不同的音符

組合起來可以產生變奏與合聲。」(陶亞兵, 2001)可見利瑪竇也是站在西方合聲學的角度來看待中國音樂, 也並未深入了解中國音樂的特殊性。不過這總是中西方交流的開端, 充滿著新奇, 西方音樂也在北京有了落腳處。

至清康熙年間, 葡人徐日昇精通中西音樂, 以中國文字撰寫第一本西洋樂理著作, 與以介紹西方「合聲學」基礎, 即《律呂纂要》。這本書的撰寫原由, 主要是因為康熙皇帝對於西樂的推崇。康熙曾說道:「西洋音樂的優雅是舉世無比的, 徐日昇的技術是中國無匹的。」(許常惠, 民 75)但康熙皇帝並不認為應該全盤或是片面的西化, 他認為學習西洋音樂的樂理比學習彈奏古鋼琴來得重要, 並且希望以西樂改善中國舊有音樂。(陶亞兵, 2001)

乾隆年間, 宮廷內的西樂仍是繼續發展, 宮中有聘請外國傳教士擔任御用樂師, 同時有西洋樂隊, 演出著西洋歌劇、傀儡戲等。而一些傳教士也積極的將中國音樂傳入歐洲, 當中首推教士錢德明。錢德明把「笙」帶回法國, 在十八世紀, 「笙」是最受歡迎的中國樂器。(陶亞兵, 2001)同時錢氏也以文字介紹中國音樂, 他在《中國古今音樂記》中寫道:「如果有人問我中國人是否知道我們所說的合聲(harmonie), 我的回答是肯定的, 而且我還要說中國人是最懂得和聲的民族, 他們是最遵守和諧法則的人。他們的和諧觀念表現在人與天地之間的和諧之中; 表現在人與政治、倫理、道德、風俗的和諧之中。」;「中國音樂體系是與這民族的一切知識連在一起的, 並成為這個古老民族的生存基礎。」「要了解中國音樂, 就要去熟悉中國人的思維, 去聆聽中國音樂, 」。』錢德明於此書中的描述, 表現出其深入了解中國音樂知識與了解中國音樂體系的企圖心, 同時也分辨出西洋音樂的合聲與中國音樂的「和」是有所不同的, 更顯現出對於中國音樂的尊重與自身的修養。

從明末至清中葉的中西音樂交流, 主要在宮廷與教堂之中(許常惠, 民 75), 且似乎多集中在北京地區, 或著有少部分文人參與, 但對於中國音樂的整體發展其實並沒有很大的影響, 不過可明顯看出東西方處在對等地位且相互尊重與學習的立場。東西方並不會以其它部門的因素來影響著音樂文化的交流, 也不會有著極端的想法。在康熙的話語中, 只是盼望能夠以西樂的優點來補中樂之不足, 彼此切磋罷了, 而不會認為「只有我等中華民族之音樂是最為優秀的音樂」的錯誤意識。同時西方人也懂得尊重與學習中國的價值觀點與知識, 而不會有著歐洲中心論的色彩。西方在十八世紀至十九世紀初, 有著對中國的嚮往, 歌劇以中國為體裁的有《趙氏孤兒》、《圖蘭多特》、《中國人》; 庫普蘭有一撥弦古鋼琴曲《中國人》, 作曲家韋伯寫了一首《中國序曲》等。東西雙方是站在平等立場渴望的吸收新奇的事物。(陶亞兵, 2001)這一時期的對稱交流, 使得陶亞兵先生也感嘆東西方應該拋棄十九世紀的中國觀, 重回到紅色刺蝟(利瑪竇)的路線上來(陶亞兵, 2001), 因為鴉片戰爭後, 便是壓倒性不對稱交流的開始, 是西方統整力量的顯現, 包含著宗教傳播、文化交流、政治壓迫、經濟侵略、軍事攻擊的整合性帝國主義侵略。

鴉片戰爭前後, 雖然仍有西方人對不可知的中國感興趣, 但西方人對中國的

歧視性言論亦逐漸增多。韓國？在《自西徂東》一書中有詳盡的描寫：『到了十九世紀，西方對中國的態度轉了一百八十度。對中國文化的描寫和報導與日俱增，但也汙辱更大。1830年兩個美國商人也發表過意見，一個說中國戲劇是「荒謬及可恥地淫穢」，中國音樂是「地獄之樂」；另一個形容中國樂隊的音樂有如「十隻驢子的尖叫、五隻熱鍋撞著汽船的火爐、三十隻風笛、和一位教堂司事在敲破鐘。」1865年美國傳教士杜利特說中國戲劇伴奏「多數以鑼鼓為主，對不習慣的外國耳朵簡直不太舒服，所以實在不能算是音樂，也不能當作娛樂。1867年一位不知名的英國傳教士在香港唱詩，他認為中國人沒有歌曲也沒有音樂概念；樂器都只能發兩、三個音，唱歌以假聲高吼，因而不成曲調」。』（韓國？，民70,74）

如果說是一般傳教士與商人的言論也就算了，知名西方音樂家白僚士也以鄙視的口氣於1851年說明中國音樂：「至於談到聲樂合聲伴奏的配合，我不得不說這個中國人簡直一點合聲的概念都沒有。那首歌（從任何一個觀點都是可笑而令人作嘔的）停止在主音上面，和我們最平常的樂曲一樣，但卻從頭到尾都沒有脫離過一開始時那個調性和調式。說到那個中國人的歌聲，從來沒有比這個還要奇異的東西打擊過我的耳朵了，試想看那一連串鼻音、喉音、嚎叫、嚇人的音響，我不過其言地可以比之于一隻狗睡了一大覺後，剛剛醒來時伸肢張爪時所發出來的聲音。我的意見是把這種人和樂器所發出的噪音叫做音樂，是最不可思議地濫用了音樂這個名詞。」（韓國？，民70,74）顯見白僚士就是以西方音樂的絕對觀點來看待中國音樂，問題是不同的歷史環境所延伸出來的音樂型態，能加以比較嗎？1842年出版的第七版《大英百科全書》，完全反映了十九世紀英國高漲的民族優越感，該書認為中國音樂仍然沒有開化，沒有科學，沒有系統，樂器均是尖銳、粗糙、不調和、吵鬧刺耳，音樂的愛與美並未造訪中國人。（韓國橫，民70,74）

在此時期，這些歧視性的言論不僅會感染著其他西方人的看法，相信也會對中國人造成深刻的影響。或許中國人對於自身的看法是更為重要的，但自鴉片戰爭後，吾人可見整個大中國為了所謂國家上的「救亡圖存」，一面倒地西化要求，甚至是對自我中國音樂的鄙視，而從教育面全然地朝向西方音樂來發展，這種歷史發展也深刻的影響到日後兩岸在古琴音樂上的進展，甚至為西方音樂所收編。

## 2. 鴉片戰爭後的不對稱交流

從鴉片戰爭至辛亥革命，中國固有的音樂型態仍然持續發展。像音樂底層的各地區民歌，一定是會因時代與地區的不同，而不斷傳唱出新的歌曲。說唱音樂諸如山東大鼓、河南墜子、西河大鼓、蘇州彈詞等也在發展；戲曲音樂最主要的就是京劇的形成與發展；至於古琴則對於過往的古琴資料加以發展、整理與保存。比如張鶴編有《琴學入門》，秦維翰編有《焦庵琴譜》等。（汪毓和，2001）

不過鴉片戰爭後，外來西樂的傳入，卻逐步造成更深刻的影響。由於鴉片戰

爭之後，中國演變為喪失主權的次殖民國家，要求富國強兵與救亡圖存的強烈壓迫感產生，使得知識份子覺得唯有吸收歐美文化，才能使中國自強！汪毓和即認為「十八世紀中葉後，鴉片戰爭之後，西方列強打開中國大門，廣大知識階層（包括統治階級的革命份子）參照歐西體制實現改革求新的意願增強，使西方音樂文化傳入中國提供新條件。」（汪毓和，2001）

而西方音樂於此後的傳入，除了教會的宗教歌詠之外，還有西式軍樂隊的建立，以及往後清末至民國初期的「學堂樂歌」（汪毓和，2001）。基督教音樂的傳入，中國人是較為被動的，但西式軍樂，則是中國人「主動的選擇」，這是「應著中國近代社會新文化中的自強、尚武思潮的發展而在社會普及展開的」。如光緒二十九年，袁世凱便在天津辦了一個「軍樂學校」。（陶亞兵，2001）至於所謂的「學堂樂歌」則是指1901年「變法新政」所建立新學堂的「樂歌課」到日後民國成立中小學所必修的「樂歌課」所用的學校歌曲，統稱為「學堂樂歌」（汪毓和，2001）。學堂樂歌，多是採用歐美、日本的歌曲曲調，然後被反覆填上不同的歌詞，「用我國民歌、小調的曲調來填詞的，數量卻極少。」同時其內容主要是以「富國強兵」、「救亡圖存」的政治要求為主。（汪毓和，2001）1906年《學校唱歌集》的《樂歌》一曲，其篇末有一詞句：「詎料鄭衛淫聲樂，古樂失傳到今荒，幸有歐樂詩歌來，學界改良？容光。」（汪毓和，2001）文字中敘述著以西樂代替雅樂以復興民族的意涵。在1914年出版的《中小學唱歌教科書》序言中強調：「若夫歐西之樂，其聲壯麗，其狀促遽，方之古樂雖遠不及，比之鄭衛能無猶賢？當今之世，將欲以正教化、挽頹風者，舍西樂其奚自裁？」（汪毓和，2001）該文將西樂比作古樂政教之用，竟認為只要學了西樂，就能挽回頹敗的風氣？簡直是把歐樂當成救亡圖存的良藥，當成是古代雅樂的替代品。

其時受到當時維新運動與革命運動的影響，「救亡圖存」的心態始終是擺在第一位。1903年《浙江潮》文刊，便有人著文認為應該仿照明治維新，輸入西洋音樂來鼓吹國民的進取精神（汪毓和，2001）。而梁啟超亦認為：「蓋欲改造國民之品質，則詩歌音樂為精神教育之一要件。」（梁啟超，民48）因此梁啟超遂結合他人組成音樂會，除了演出與學習，還將日本歐美的曲調填上歌詞、編成新的歌曲（汪毓和，2001）。當時這種救亡圖存的心態，自然是受到歷史背景的影響，使得知識份子有著急切的壓迫感，希望學習西方的每個面向，以救亡圖存，那麼在音樂上自然是要學習「西樂」。同時在那複雜的年代，救亡圖存的壓力又與儒家舊有「樂教」觀念作一結合，使得有些知識份子認為西樂是取代古代雅樂的新途徑，有著深厚國學素養的梁啟超，自然知道自古以來詩歌、詩經的風俗教化功用，但他不是希望徹底了解中西音樂中包括樂理與價值上的不同，而只是單存的認為用西樂曲調是可以收潛移默化之效的。這種種的跡象顯示，在此一時期已經是廣泛吸收西方音樂的開始，但也是不對稱交流的起點，這時期有的只是對西方音樂的複製與盲目的崇拜，不是外國人看不起中國音樂而已，中國人自己也看不起自己的音樂。當然，主要的影響，還是西樂的大勝利，西樂開始有系統且大規模的傳入中國。而學習西洋音樂的教育家也崛起，他們的使命感又認為雖然學習

西方文明，但也要運用西方文明成為自己的音樂文化。如音樂家曾澤霖就指出：「輸入文明而不製造文明，此文明仍非我家之物。」(汪毓和，2001)但這也是就西樂本身而言。就研習西樂這一部分，學習西樂自然是可以，自然也要創出西樂中屬於自身文明的特殊風格，但並不表示整個中國音樂界必須全然的運用西樂的樂理與思想、價值。因為在中國音樂界，有一部分是中國自身綿延發展下來的。在這一部分，或許我們可順著這一綿延發展的道路來借用一些西方音樂的優點，但不可能全然的抹殺過去，也不能用西樂的觀點來解釋我國自身綿延下來的音樂發展。筆者可舉個例子，近人王光祈，是研究國樂有貢獻者，他自身也有著很深的抱負。他曾在《中國音樂史》的序文寫到：『吾人之所以毅然從事樂史研究者，至少當者有二者理由：(一)吾國音樂進化，除律呂一事外，殆難與西洋音樂進化同日而語。但吾人既相信「音樂作品」，與其他文學一樣，需建築於「民族性」之上，不能強以西樂代庖，則吾人對於『國樂』產生之道，勢不能不特別努力。』(許常惠，民 75)這句話其實說明王光祈先生對於「國樂」的期盼以及抱負，但他似乎認為中西樂是可以比較的，且西樂當然是較為進化的，所以他在中國音樂上是找尋「民族性」，再運用西樂表現出來！因此在研究上他也是用西樂的理論去詮釋與了解中國音樂。他在「翻譯琴譜之研究」一書中，便將古琴的吟、揉、注的指法歸為「裝飾指法」，認為裝飾音只算是調子中的附屬品，只能依賴「正音符」才能活者也(容天哲，民 60)。這顯然是運用西方樂理去解釋古琴音樂，殊不知古琴指法如筆者上文所述，有著「氣韻」的工具概念，主要是表現音色，一種「線音」的表現，求得與古琴音樂價值觀的契合，而不是西方「裝飾音」的概念而已。如果只是用西方的工具來解釋古琴音樂，古琴音樂自然是「未進化」，但其實古琴音樂是有其自身的理路存在，是無法與西洋音樂做絕對的比較。這就是將中國自身音樂綿延發展的一部分強行用西樂解釋的錯誤。筆者也再次體認到韋伯對於文明整體而深入探討的必要性，唯有對一文明的價值、目的、手段以及歷史發展有確切的體認，才能談該怎麼做，否則失去了基礎，只會越來越糟糕。

但歷史的發展總是很弔詭，五四運動的到來，造成全面西化的開端，從根本教育上做了音樂的全面西化。

金耀基先生認為五四運動是『新知識份子企圖從思想文化的根源上來推動中國的現代化。他們一方面徹底地批判中國的文化傳統，其中且有全面反傳統的思維型態，認為文化傳統與現代化是互不相容的，另一方面則大力倡導西方文化，並歸結在「科學」與「民主」二個口號上，以冀建設一個新中國。由於對文化傳統有一種林毓生所說的「整體性的反傳統主義」，也因此倡導西方文化上，出現「全盤西化」的文化心理傾向是相當可理解的。』(金耀基，1993)而這種文化運動的影響，也促使著近代新音樂文化的建立與發展。(汪毓和，2001)

這種「全盤西化」的思想，完全反映到之後對中國音樂發展的要求上。胡適、錢玄同認為舊有的戲劇音樂應該改善，他們主張以新劇代替「舊劇」，舊有的戲曲音樂是封建社會的「遺形物」，必須「掃除乾淨」。(汪毓和，2001)周作人於1918年，以民族虛無主義的立場，作出全盤的否定，認為「凡中國戲劇的精華

在野蠻民族的戲中無不全備。」傅斯年亦認為「中國戲全以不近人情為貴，近於人情反說無味。」(汪毓和，2001)當然不光只是戲曲音樂，就當時音樂界來說，有分兩類意見。第一類意見就是主張西化，認為『西洋音樂無論就其科學性和藝術水平來講，都要遠遠超過我國傳統的民族音樂，因此，他們主張「以西為師」，走「西化」的道路。持這一派見解的人對於民族音樂、以至整個民族文化的認識，比較強調它的落後和不科學的一面。』(汪毓和，2001)諸如蕭友梅、丰子愷、劉質平、吳夢非等人，但他們並不是全盤否定，也不是民族虛無主義者，有些如趙元任、王光祈、劉天華等人對於中國自身傳承的音樂則較為熱愛(汪毓和，2001)。不過以王光祈為例，如筆者上文所述，他仍是認為音樂是需要進化的，並且要以西方為主來改善傳統音樂。或許可以這麼說，這些音樂家是站在西方音樂的立場上，來探詢中國的音樂風格。因此總的來說，這類音樂家比較強調「要通過借鑑西洋的經驗來加以提高、加以改進。」(汪毓和，2001)另一類意見，則較為保守，主張「復興國樂」的高調，對於西樂，他們有些人「也不敢公然反對」，而主張採用「中學為體、西學為用」的方針。(汪毓和，2001)可見當時的潮流是以西化為主流的。這種潮流到二零年代青主發表的多篇文章上，可看出其影響。他認為：『本來只有一種可以說得上藝術的音樂，這就是由西方流入東方來的那一種音樂。』；「中國人如果會做出很好聽的所謂西樂，那麼，這就是國樂。」；「西方的音樂自是一種最高尚的文化成績，到了中國人和西方人同站在那一條文化的水平線上面，那麼他們便可以領悟出西方音樂的好處了。」(汪毓和，2001)青主的言論，可以顯見對於中國既有音樂傳承部分的全盤否定。

然而五四運動對於音樂的主要影響，則是學校音樂教育的西化。蔡元培在這時期主張「以美育代宗教」，許多音樂家紛紛響應其號召，組織起許多音樂社團，諸如北京大學音樂研究會、中華美育會、大同樂會、北京愛樂社等，希望能介紹西洋的理論知識、成立訓練班、表演、創作並從事西洋音樂理論的翻譯、介紹。(汪毓和，2001)而專業的教育機構也浮現，民國十六年，中國有史以來第一所國立音樂院在上海成立(許常惠，民75)，而後諸如北京大學音樂傳習所、上海專科師範學校音樂科、北京女子高等師範學校音樂科等，均紛紛成立。值得注意的是，這些教育機構，主要是參照歐美音樂教育體制，傳授西洋音樂知識技能為主要教育基礎，然後才能加設有關國樂的課程與專業設置。(汪毓和，2001)這一時期，中國既有音樂的傳承與發展，顯然是較不被重視。五四時期這種西化與專業化的設立，到了二零年代，產生更多的音樂人才(黃自、周淑安、應尚能等)，更加促使西化的發展，且更多的音樂科系與學院成立，在這裡就不再一一寫出(汪毓和，2001)。

### 3. 破除五四時期兩派對立意見的迷思

明清時期的中西音樂交流，雖然對於中國整體音樂體系影響不大，但卻是屬於較為純粹音樂面向的文化交流，東西雙方均無自卑與自傲，站在對等的立場，

相互尊重與學習，筆者認為是屬於較為對稱的交流時期。而自鴉片戰爭後，由於歷史背景所造成的壓迫，「救亡圖存」的信念是勝過一切的，而這種信念的解決方式就是強調「西化」的重要，東西文明遂放在同一個尺度上測量，二者差別似乎只有「進化」上的優劣分別，而不認為是兩個在根本價值上就不相同的文明實體。逐漸地，「救亡圖存」與其「西化」手段似乎成為一種迷思，導致五四運動的全面反抗既有中國文化，而五四運動對音樂界也造成深刻的影響，如筆者上述所言，甚至造成二派不同意見的紛爭。

其實於那種受壓迫的時空背景下，無可避免的會產生「五四運動」這類較為激烈的改革風潮，但事過境遷，時代已經改變，吾人不得不對此一「全面西化」的舉動作一反思。有些人把五四運動看作是「中國的文藝復興運動」或是「中國的啟蒙運動」（金耀基，1993），但是只要回顧西方歷史，會發現歐洲文藝復興運動是熱烈地向希臘古典文明回慕，其基本取向是「復古」，而其作用則變為「再生」與「開來」（金耀基，1993）；至於啟蒙運動，西方人也對其加以反思，保守主義者除了對於法國大革命時期的弊端加以揭露，同時亦發現中古的傳統作為十九世紀建造社會重要的文化資源。（金耀基，1993）反觀「五四」，則是對既有文化傳承的全盤否定，似乎缺少反思與向過往借鏡的成分。

在「五四」影響下所產生的音樂體系全面西化的思想，以及無國界音樂的號召，以及造成與保守者相互對立的情況，筆者認為現今均應加以破除。新音樂文化運動的主流，主張全面西化，那等於是挖掉自身文明的根，吾人可以吸取西方音樂文化，可以徹底了解與欣賞西方音樂，但實在沒必要將自身文明所擁有的完全抹殺掉，即使社會歷史情況改變，吾人亦可以從既有的文化傳承中發現新意，而能從「復古」進而「創新」。但是對既有文化的創新，必須依尋既有文化脈絡加以發揮與改造，而不是亂改。至於守舊派「恢復上古雅樂」的思想，則是根本不可能達到的事。如果說表面的西化只是對西方的一種複製而已，那麼恢復上古音樂也只是對上古時代音樂的一種複製罷了，完全沒有新意產生的可能。因此一味固執的死守形式，也毫無出路可言。這兩種意識形態的對抗確實必須加以破除。許常惠教授無疑地是對中國音樂界有著巨大貢獻，但在其所著「中國音樂哪裡去」一書中，亦是嗅到鴉片戰爭後中國境內發展下來的壓迫性，以及兩個意識形態對立下的決然二分。他以西方音樂的角度說明：「國樂，或許可稱為古器樂，在效能與音色上，早不夠現代人的需要。」；「中國人常常把習慣當成傳統，中國人變成傳統後變成如何的頑固以及無所謂，不在乎！」；「三百年的落後，並不需要三百年才趕得上。」（許常惠，民 53）

難道中國音樂的「古樂器」當真一定要與西樂進行比較而顯現其落後？如果了解古琴所代表的價值觀與意涵，如果了解古琴所運用的工具概念以及手段，以中國音樂為主來觀照，西方音樂有哪一種樂器能比得上古琴所展現的價值意涵？Anthony Storr 一語道破：「音樂有時候被稱是一種世界語言，但這是十足誤導的說法。欣賞歷史上不同時期的音樂或不同文化的音樂，其實有困難；各類型音樂都是受文化支配的人為產物。」（Anthony Stor，民 87）那東西方音樂又怎能作

比較呢？

倘若中國既有樂器、音樂當真需要改進，那麼也必須依尋既有的脈絡來加以改善。如程硯秋先生就在既有的京劇表演文化上，吸收其他戲曲、說唱，甚至外國音樂的某些因素，大膽開創新的唱腔，建立了「程派」。(汪毓和，2001)而對中國音樂有著巨大貢獻的劉天華先生，針對胡琴的改良更是值得一提。「胡琴」其實是一展演的樂器，與西方音樂的樂器表現其實有著類似的價值呈現，劉天華深入瞭解胡琴的特色與中國音樂的表現手法後，再根據西洋小提琴的效能與技術來改良胡琴(許常惠，民53)，提出「固定音高定弦」的建議(汪毓和，2001)；同時創作新曲，「燭影搖紅」一曲就相當的運用西洋變奏曲的原則，卻又是運用胡琴來表現中國的曲風，可以說是在既有音樂文化傳承的深刻了解下，再用西方音樂的優點以補充不足，展現胡琴的生命力，以及新的胡琴文化。反觀古琴從價值觀、目的與手段上，皆與西樂有著決然不同的存在，又如何能運用西樂的五線譜來說明？又何需將古琴逼上大型演奏廳去？古琴要有新的生命力，是一定要注意其整個既有體系才行。

#### 4. 西樂教育體制的發展對古琴音樂的影響

鴉片戰爭後的中國音樂發展，最重要的就是音樂教育體系的建立，但是此時期的不斷稱交流，使得整各中國音樂體系完全仿造西歐音樂體制，並主要是傳播西樂的演奏與樂理為主，使得中國既有音樂受到很大的擠壓，且影響持續至今。以台灣現今為主，師範教育體系(花蓮師範、屏東師範、新竹師範、台中師範、台北師範、台東師範、台南師範、台北市立師範學院等)的音樂教育學系，自然以教導西樂基礎為主，加上東海大學、東吳大學、政戰學校、中山大學、高雄大學、嘉義大學、台北藝術大學、台灣藝術大學、實踐大學、輔仁大學等的音樂學系，以及文化大學的西洋音樂學系，真理大學的音樂應用學系，國立台南藝術學院的應用音樂學系，教導的均首重西洋樂理知識與合聲學的培育；而中國音樂學系只有國立台灣藝術大學與文化大學，另外有一個南華大學民族音樂學系，以及國立台北大學傳統音樂學系<sup>85</sup>。相對比較，中國既有音樂知識體系的教育與傳承是較為壓縮的。就算是中國音樂學系，如文化大學的主要學習課程仍是西洋樂理與合聲學<sup>86</sup>，仍是要先以西方音樂的專業、理性、展演的價值觀為依歸。

若就古琴這最能表現中國兩千餘年的特殊音樂知識體系來說，只有國立台北藝術大學遲至民國八十四年才成立傳統音樂學系，並將古琴設為主修課程<sup>87</sup>。就資源分配來說，少得可憐。古琴的發展於五四前後，其實就是只能靠著城市中的舊文人、職員、店員、中小學教師等成員，延續著古琴音樂的發展(汪毓和，2001)。而現今台灣學習古琴的人，一方面是延續五四運動時期非學院派人士的傳承，另

<sup>85</sup>資料來自大考中心網址：<http://major.ceec.edu.tw/search/md.asp?xc=A> 音樂學類

<sup>86</sup>參考文化大學網址：[http://db.pccu.edu.tw/dept/crm\\_group/crmacm/frame1.htm](http://db.pccu.edu.tw/dept/crm_group/crmacm/frame1.htm)

<sup>87</sup>參考國立台北藝術大學網址：<http://trd-music.tnua.edu.tw/right1.htm>



一方面就是學院派的學生了。而學院派的學生主要是先學習西方樂理知識後再接觸古琴，因此也使得他們不得不以西方音樂知識的觀點來看待古琴音樂，也不得不成為一演奏家，而步入演奏廳。學院派學生所看的琴譜往往是減字譜與五線譜合在一起的譜式，李楓老師便認為，單用減字譜教導古琴其實較能表達出古琴音樂，若用五線譜參照，學生反倒較為看重五線譜，而使古琴音樂僵化<sup>88</sup>。張清治教授覺得現今音樂系學生懂得西方樂理與技巧，但卻不讀書，自然會說中國音樂是沒有體系的<sup>89</sup>。古琴音樂有自身的體系，那麼學院先重視西樂思想的教導，自然會多少影響著古琴的傳承，而使得古琴有著不得不改變以及渴望音樂廳演奏形式的出現。這也與西洋音樂教育體制的完善建立以及古琴音樂資源的缺乏有關。

總而言之，在不對稱交流影響下，在「救亡圖存」的急迫感下，使得西方音樂在教育制度下紮根，成就了中國人更為普遍的接受西方音樂的價值觀，並使得西方音樂的表現形式入侵中國；同時五四運動時期所造成兩類不同意見的對立，特別是西化主流意見的影響，模糊了古琴音樂發展的焦點，而使得古琴音樂出現了所謂的兩難困境，這是歷史的情境所造成，無可避免，但也是反思的開始。

---

<sup>88</sup> 李楓老師訪談

<sup>89</sup> 張清治教授訪談

## 七、結論：

### 古琴音樂結構與現代資本主義社會互為建構的可行性

馬克思認為：「社會生活在本質上是實踐的。凡是把理論導致神秘主義方面去的神秘東西，都能在人的實踐中以及對這個實踐的理解中得到合理的解決。」(馬克思, 1972)。對於過往所產生的錯誤意識，前人付出一定的代價，筆者經由上述的探討，已經把這篇論文帶入反思的開始。而反思的開始，其實也代表著實踐的開始運作。接下來，筆者將探討古琴音樂於現代社會存在與再創新意的可行性。

由社會學的觀點來看待任何一種音樂表現形式，都將發現其與相應的社會所產生的密切聯繫。畢竟音樂是由人群中產生，社會上的諸多社會事實絕對會影響著某一特定音樂形式的發展。當然，這不只是單方向的運作過程，當某一音樂表現形式源自其相應的社會而產生一定的能量時，它會反過來對於其所屬的社會產生影響，促使社會更進一步的發展。這也就是一種互為建構的過程。古琴音樂的價值體系與其相應的中國舊有社會，便是如此。

中國至秦始皇一統天下後，家產官僚制於焉形成。韋伯認為「中國家產官僚制不曾受到一個獨立自主的教權制的制衡，就像它從未受到一個不斷擴張的封建制度、或一個從未得到發展的市民階層勢力的侵擾一樣。這裡沒有以超俗世之神的名而揭示倫理要求的先知；宗教意識的原始性質尚未突破，並且也排除了先知的倫理要求。最高祭司長 政教合一的統治者 所要認真對付的是封建貴族，而非先知。只要有一點先知運動的蛛絲馬跡出現，它就會將之當作異端的邪教而猛力的、有計畫的加以撲滅。」(韋伯, 1989)在中國家產官僚制之下，是不會產生對俗世能加以批判並指向未來的先知，只有維繫既有體制的祭司，而使得家產官僚制維持其神聖化，並延續下去。當然，士人階層便成為維護既有體制的主要份子。因為士人最終目的便是成為官吏，作為人民的表率，將官吏的威望「深植於人民心中」(韋伯, 1989)，以維持體制的運行。

那麼士人的教育其實就是希望能藉由典籍的浸淫，成為一位有教養的人，一位「完人」。此種教育，「被侷限於經典作者所提出的正統解釋的固定規範裡；此乃一種極度封閉且墨守經文的教育」。(韋伯, 1989)古琴音樂的價值觀點其實就是古代典籍的闡揚，其修身養性的內涵就是為了讓士人能藉由古琴喚起其純粹的個人天賦，產生理想的生活態度與樣式。中國特殊的家產官僚體制，使得文人階層將典籍中的理念，成為其做人處事的絕對準則，同時也使得古琴逐漸被文人加以利用，並逐步形塑出古琴的整體音樂結構。這種對於自我完美體現的精神要求，使得古琴音樂成為孤獨的樂器，很少或幾乎沒有指向於他者的意涵，而只指向自身以及古籍當中。那麼古琴音樂的發展，依附於士人階層的傳統教育，自然受到了限制，琴曲的風格也定型於文人閱讀的典籍中。吾人可從琴曲標題看出古

琴音樂與文史典故的密切關聯。(陳美佑, 民 86)當古琴在發展過程中逐漸穩定, 古琴此一指向自我, 追尋內在精神自由的內斂傾向, 又反過來促進了文人階層的信仰於審美領域, 所謂的琴、棋、書、畫, 遂成為文人日常生活的一部份。白居易因著古琴的特殊價值判斷, 使他怨嘆「今人」不彈古琴, 也使得他認為宮廷的「雅樂」只是做作, 而非真正的雅樂理想; 其實這便是古琴價值體系對於既有社會與以建構的力量。這種相互建構的過程, 使得古琴在中國舊有社會, 雖逐漸成為小眾化, 但不致滅絕。

不過當中國經歷一連串巨變, 不只在思想上受到不對稱交流的影響而亟欲西化, 同時在社會體制上, 家產官僚制也已埋沒在歷史的塵埃中。原本古琴音樂價值體系與文人階層的聯繫, 被新的社會體制所打破而產生轉折。在這一轉折點上, 古琴如果未能另闢新路, 很可能真的成為「古董」, 只能讓人緬懷古琴過去的光輝歲月。那麼該如何既保有古琴舊有價值體系, 又能與現今社會相嵌, 使得古琴能吸取現今社會的養分, 又能對現今社會賦予進一步的發展, 而達到互為建構的目的?

台灣現今已處於資本主義社會的體制下, 而大陸的改革開放也造成了資本主義的逐步滲透, 那麼吾人就應該借鏡西方音樂與資本主義社會特殊性結合下的優勢, 找到古琴音樂發展可以運用的方案來。無可諱言, 古琴勢必在這樣的社會下發展, 因為我們就處於這樣的社會。過去那種思想上全盤西化的理念, 是行不通的; 能走的路子, 就是如何把古琴的價值、與手段、目的的傳承, 與現代社會的特殊性做一結合。所以第一步驟, 就是要瞭解西方音樂與資本主義社會特殊性的結合, 有什麼是可用的。

西方音樂的發展一直是指向他者的。打從一開始, 西方音樂便是服務於貴族以及教會。西方的歷史發展, 使得個人自主以及與社會的緊密聯繫一直弔詭且緊張的持續存在, 並不斷的分工以及專業化。這應是西方資本主義社會文明的特殊性所造成的廣泛影響。「政治、行政和司法領域的職能越來越呈現專業化的趨勢, 對科學和藝術來說也是如此。」(涂爾幹, 1964)

西方音樂因西方社會經濟的影響而產生的專業化型態, 促使著大眾化的形成。早期的巫師或是僧侶可能是第一個專業的音樂家。但是當「嚴肅的音樂被置換成非宗教的背景, 同時接受了美學的需要時, 音樂藝術家逐漸產生影響力」(Weber, 1958)。這時, 不斷的試驗與嘗試遂成為一種法則, 而樂器的發展也展現出音樂對於樂器的需要, 以及對於技術發展的需要。專業音樂家對於「進步的音程轉變, 也是為了求得更好的展現, 甚至是在最非理性的微音音樂上」(Weber, 1958)。在音樂文化的前現代階段, 因為有一種需要完美展現的衝動, 音樂藝術家成為「侵蝕音調自身結構的一股力量」(Weber, 1958)。專業音樂家的出現, 行動類型從價值、傳統的, 遂轉變為韋伯所認為的理性與情感的, 為的就是完美的表現, 提供系統理性化的基礎。由此也可以看出音樂承攜者中, 音樂角色的移轉、增多、與更細分成: 專業音樂家、演奏家、作曲者、歌唱家、指揮家... 專業的音樂巨匠於樂器演奏技巧成熟後, 通常也能對於某類樂器的演奏形式, 作

一創發或是相類似的轉變，也就是指演奏者的藝術再創作。一旦強大、緊要的典型樂音形式放寬，且專業藝術家、鑑定家的訓練由鑑定家似的（virtuoso-like）表現轉成音樂發展形式的承攜者（陳介玄，民 78），那麼就能促進廣大的樂音要素的成長，這也可以說明專業藝術家其重要的影響力。

這種西方音樂與其相應的社會互為建構的過程，更在鋼琴的發展上得到印證：「在琴槌鋼琴達到完美頂級與特殊華麗的表現之前，並不是由音樂家、業餘愛好者等少數階層的精巧聆賞來決定，而是市場普及的情況下，受資本主義樂器生產的影響。可以這麼說，音樂的相關產業在世俗資本主義社會下，是需要宣傳、教化與普及的。要產生消費者與普及化後，音樂家的彈奏才被稱為是美的，群眾的情緒也才能煽動。鑑賞評論者、音樂出版者，與音樂會經理人想辦法去滿足大眾市場的廣大音樂消費，使得槌擊鋼琴所創造的音樂文化獲得勝利。商品的一開發也造就了許多職位，比如相關活動的音樂經理人。而廣大的音樂市場競爭所產生的一些獨特的現代設置，諸如：印刷、展示、類似的推銷技巧、建造音樂會大廳，或是建立自身的樂器工廠等，對於鋼琴的發展也扮演一個重要的腳色。」

經由韋伯的說明，可以發現鋼琴音樂文化的繁盛，是由於各種職業的不斷分化與專業化，以及與他者不斷的聯繫所產生的結果。這不僅使得音樂文化更為燦爛，也創造了更多的職位，供不同的人發揮不同的長才。這顯然是過往古琴音樂依附於單一文人階層所無法完成的任務（雖然古琴可以依賴文人階層而續存），當然也是家產官僚制的深刻影響所產生的後果。古琴無法藉由各方面的長才與職業而更為開展。而這也顯現了東西方社會文化深層的差異性。

文人階層不復存在，這一小眾卻強勢的力量無法再支撐古琴的發展。而西方音樂的價值觀，及展演與理性的需求卻又與中國古琴的價值觀格格不入。那麼吾人便只好以古琴舊有的傳承與現代社會的特殊性做一結合，以取得發展的資源。而此一特殊性，便是專業分工。

涂爾幹於《分工論》一書，明白陳述職業群體於現代社會的重要性。（涂爾幹，1964）藉由職業的不斷劃分，人們不但能使彼此有所區別，發揮自身長才，亦能將人們緊密聯繫，維持整體的運作，而形成「有機連帶」（涂爾幹，1964）。同時減少了社會衝突，因為「隨著社會容量和社會密度的增加，勞動產生分化」，（涂爾幹，1964）使得新的職位能緩和既有職位的競爭，並成為一進步的動力，以及養活更多人的生活。這種專業分工，正是古琴於現代社會發展所必須正視的特徵，否則由傳統音樂學系畢業的學生將無法延續古琴音樂，以及藉由古琴音樂來延續其生活。

只是由筆者的陳述，可知古琴的分工不是要成為一個於大型演奏廳的古琴表演者，不是要分工於西方音樂體系下的一部分，而是成為古琴學研究的分工，成為教授古琴音樂思想價值與指法的分工，成為教導製作古琴的分工，成為地區推廣古琴組織的分工，只有當更多的人們接觸並自我享受古琴這生活藝術之時，才會促進古琴更進一步的發展，以及更多職業分工資源的輔助，而達到資源移轉的效果。

那麼古琴仍是有著屬於個人特色的獨奏樂器，家產官僚制的消失以及現代教育的普及，使得熱愛中國文化的尋常百姓都能接觸古琴，藉由古琴充實自我的精神生活。當不斷的古琴專業組織與分工建立了體系，自然會吸引更多的人們來學習與瞭解古琴，使得古琴不僅藉由現代社會的資源而繼續發展，古琴也能對現代社會做出精神生活的貢獻，以及更多的職業，達到互為建構的效果。

吾人認為古琴音樂的發展，不能只是全盤西化，或是迂腐的認為可以恢復「尚古雅樂」，而必須考量當代社會的諸多事實，而從新思考古琴的未來。下表乃區隔出古琴於傳統、當代兩個不同社會，所產生不同的互為建構，以補充筆者的說明。古琴音樂發展的問題，其實不是出在古琴音樂不如西方音樂，也不是因為古琴的價值不再有所貢獻，而是社會基本結構的改變，對古琴所造成的衝擊。唯有扣緊所處社會的基本結構，才能看清古琴的未來發展。那麼古琴在資本主義社會，將有著再生的意義，甚至在多元化、全球化的世界裡，散播的更遠，使世界各地熱愛中國文化的民眾，能藉由古琴來豐富其精神生活。

古琴於不同社會的互為建構	
家產官僚制	資本主義社會
古琴發展於家產官僚制的文人階層。	古琴產生轉折，將發展於一般熱愛中國文化的民眾，成為修身養性的樂器。
家產官僚制使得文人階層，極為注重典籍知識規範、喚起個人天賦、產生理想的生活態度與樣式。 此一體制，使文人階層將典籍的「雅樂」思想內化於古琴價值體系上。	資本主義社會的職業群體、專業化分工的特殊性，將輔助既有古琴的價值體系持續發展，使古琴與資本主義社會產生接合。
古琴達成文人階層的信仰於審美領域，成為文人日常生活的一部分，成就特殊的價值體系，將此價值體系持續建構於傳統社會上。	古琴音樂在資本主義社會中，能豐富個人領域的精神生活，使彈奏古琴者能自我反省，修養身心，追尋內在的精神自由。

涂爾幹認為社會學家的職責不是制定改革的基本措施，而是「依據事實說明它得以實施的總體原則」(涂爾幹, 1964)，筆者於此所提古琴音樂發展的指導方向，希望能有所幫助。筆者首先對古琴所擁有的價值觀加以探討，並伸論古琴是可以成就中國特有的音樂價值觀，然後就其存在的歷史社會環境以及手段與目的兩方面，探究古琴自身的合理化過程，主要是強調古琴是有自身的音樂知識、價值體系。接著再分析西方音樂與古琴音樂的不同，只是要更為清楚的說明東西方音樂是無法站在同一立場上相互比較的，以及要破除「音樂無國界」的迷思。那麼基於這個立場，當吾人探討近現代音樂文化運動時，可以明顯看出由於「救亡圖存」的危機感，使得「全盤西化」的音樂運動產生，特別是五四運動對於音樂界的影響，而使得音樂成為是一種「進化」的象徵，當時認為音樂是無國界的，

東西方音樂居然是相同可加以比較的，而且只是程度上的不同。這種意識形態的形成，顯然是把事實加以扭曲化，因為東西方音樂是無法站在同一立場加以比較的。此外五四運動時所推動的「美育替代宗教」活動，基礎、高等音樂教育因此而蓬勃發展，但最主要的卻是以教授西洋音樂樂理與合聲學為主，使得後代的中國人逐漸以西方音樂觀的鑑賞角度去觀看古琴，而使得古琴不得不走入音樂演奏廳。同時也以西方的工具理性來看待古琴，如筆者上文所述五四時期的王光祈先生，便是以西方的音樂手段工具來解釋古琴音樂，使得古琴音樂變成西方音樂的收編物。

經由這一長串的詮釋與說明，筆者的結論是，古琴這種兩難的困境是由於近現代歷史發展過程的迷思所造成，而使古琴形成「不得不」走西化的論調。如果古琴步入大型演奏廳，首先就是古琴既有價值觀的喪失，古琴原本是一種生活藝術，現在卻要成為一表演藝術，此外在手段上也無法滿足大型演奏廳的需要，因為古琴本來就是一種孤獨的樂器，其手段本就不是為展演而用。如果要為了展演，而改變古琴琴制或其他方面的手段，那古琴還能稱為古琴麼？它或許只是一種西洋音樂為主的新樂器罷了，而不是原來有著完善知識體系的古琴。

筆者撰寫這篇論文，完全是以韋伯的一句話為依歸，同時也可作為古琴音樂發展的參考：「一門經驗科學，無法指導人們應當做什麼，倒是可以告訴他們能做些什麼，而且能告訴他們在一定環境中，希望做的是什麼」(Weber, 1949)。梁銘越教授提出的「試論古琴禁情的神經心理功能學與氣功養生術」<sup>90</sup>一文，便很符合這一方向。梁銘越先生是古琴學博士，當然非常理解古琴音樂所具有的價值觀，是與個人生活面向的修身養性有關，同時他針對現實社會環境，體認古琴「勢必成為二十一世紀人文科技文化的先驅潮流」的發展方向，因此他依循古琴音樂脈絡，提取古琴音樂能轉化且運用於現代社會的面向，加以發展與說明。梁教授能在學術分工上運用科學知識，說明古琴音樂所具有的心理學與音樂養生的功能意識，並就其古琴手段上來深入探討「音樂養生認知」的功用。如沒有節拍設定的指法譜所形成「忘機」的神經心理功能學；古琴指法所促成左右大腦「協同能量」的健全發展，指尖穴脈的體用功能等，這些不就是能依循著古琴音樂既有音樂價值、知識體系而能承續發展的知識面向？

若就實際行動而言，程惠德老師的古琴音樂實踐方式也是可取的<sup>91</sup>。程老師將古琴音樂能結合地方社區生活，教導地區人民認識古琴，彈奏古琴，並製作屬於自己的古琴，這種由下而上的方式，其實很符合著古琴生活藝術的標誌。如果說西方鋼琴是依附於展演與市場的努力而使得西方中產階級的家裡都有一部鋼琴，那麼古琴音樂則可以是依附於每一個小眾社區人民的日常生活而產生屬於自己的境界思維與音樂，使得社區內每個家庭內的書房可以擺著一張古琴，這不就是韋伯說的「一定環境中，希望做的是什麼」？難道吾人一定要隨著「五四」的迷思，而非要學習西方，讓古琴走向展演舞台，而成為表演藝術？那麼古人的努

---

<sup>90</sup> 收錄於「世紀古琴學術研討會論文集」中

<sup>91</sup> 程惠德老師訪談

力不是完全白費了？所以再破除迷思後，希望能藉由此篇論文來結合有志之士，擴展適合古琴的專業分工，讓古琴與吾人所處之社會，從舊枝中長出新鮮嫩芽，而能更加豐富屬於你我的生活。

「千年寥落獨琴在，有如老仙不死閱興亡」。古琴的存在使筆者有了重新認識中國文化的機會，也使自我多了一分踏實。同時，也讓筆者有著自我反思的機會。其實除了古琴之外，相信中國固有文明中，仍有許多知識與價值是值得吾人去追尋的，而如何轉化適應於當代社會，也是一個主要問題；同理，或許對於西方文明仍只有著膚淺認識，有諸多面向正等待著更深入的了解，而如何能適當的運用西方文明，也是極為迫切的。對於過往的歷史加以探索，社會學者無非是希望能讓既有事物產生新意，讓吾人所處的社會，能有著更為豐富的生活，包括精神與物質兩方面。而社會學者根據社會事實所產生的問題，逐步抽絲剝繭而建立起來的社會理論，主要的也是如何能讓整個社會過得更好。研究社會各領域的諸多問題，發覺社會於未來的諸多可能性，讓人類文明能更為豐富與延續，將是筆者一生的志願。