

從朱熹理解的古琴聲韻論其音樂美學

劉振維*

摘 要

朱熹與古琴有深厚的淵源，他不但彈琴、識琴，以琴會友，喜聽友人琴音；他藏琴，也製琴，同時不斷研究琴學，可能也做了一些琴曲。在〈琴律說〉一文首先提出「琴律」概念，以「三分損益法」探討五音十二律與琴徽之間的相應關係。古琴與儒家經書伴其一生。朱熹不但是位儒學創新的大師，集理學之大成者，更是一位熟知音律的音樂家，這點學界則較為忽略。朱熹延續儒家傳統「聲音之道與政通」的音樂觀點，但並未淪於泛道德主義。他認為「藝」有其自主性，不悖於其所應之理，雖是小物，但不應離棄，人之主體玩物適情，朝夕游焉，方能使日用平常間無少間隙，在從容不迫、無乖戾之心下自在地涵泳，自能收斂身心，達到至理，並產生道德作用，忽不自知地入於聖賢之域，完善人格；此即是「游於藝」到「成於樂」，正是朱熹古琴音樂美學的特色之所在。本文通過朱熹的琴緣以及琴學專業論述其古琴音樂美學，當對宋明理學之研究有所補苴與裨益。

關鍵詞：朱熹、古琴、琴律、音樂美學、游於藝

* 朝陽科技大學社會工作系&通識教育中心教授。

E-mail: cwliu@cyut.edu.tw

On the Role of Zhu Xi's Works on Qin Tonality in the Context of his Music Aesthetics

Cheng-Wei Liu*

Abstract

There is a deep relation between Zhu Xi and the qin: Zhu Xi not only played the qin, but he also did research on the qin, collected the qin, held qin gatherings and built his own instruments. In his work *Explanations to the Intonation of the qin* he used the notion of “qin intonation” to explain the relationship between the twelve tonalities and the pentatonic scales on the qin. Zhu Xi's work on music is less well known than his philosophic contributions to Confucian thought. In his work on music he continues the Confucian tradition which relate music to the Confucian orthodoxy. While perceiving music from a Confucian perspective, Zhu Xi acknowledged the independent status of the arts. During leisure time the arts could be used to temper the heart *xin*, shape the personality and thus prepare the ground for attainment of sainthood. This paper aims to contribute to the studies of Song-Ming Confucianism by exploring the nature of qin aesthetics in the works of Zhu Xi.

Keywords: Zhu Xi, Qin, Explanations to the Intonation of the Qin, Music Aesthetics, the Tempering Nature of the Arts

* Professor, Department of Social Work & General Education, Chaoyang University of Technology.

E-mail: cwliu@cyut.edu.tw

從朱熹理解的古琴聲韻論其音樂美學

劉振維

前言

朱熹為理學集大成者，對其學思及影響的研究甚多。近來，對朱熹的美學或音樂思想之探索稍微蓬勃，然整體上仍顯單薄。¹吾人亦曾撰述〈朱熹與古琴〉一文，²皆可補陳榮捷未提「朱子與音樂」或「朱子與古琴」等之空白。³今立基於此，從朱熹所理解的古琴音韻探究他的「音樂美學」。

理學家甚少論及古琴，故學界對之探討亦少。⁴關於「朱熹與

¹ 對此議題之出版僅見 3 書：鄭俊暉，2010，《朱熹音樂著述及思想研究》（北京：人民教育出版社）；鄒其昌，2004，《朱熹詩經詮釋學美學研究》（北京：商務印書館）；潘立勇，1999，《朱子理學美學》（北京：東方出版社）。又關於朱熹美學的研究論文約 50 篇，於臺灣出版僅有 1 篇：張立文，1989，〈朱熹美學思想探析〉，《中國文化月刊》第 117 期，頁 4-35。朱熹與音樂思想或音樂美學相關的論文約 10 餘篇，見參考文獻。

² 文收於耿慧玲、鄭焯明、劉振維、龔敏主編，2010，《琴學薈萃：第一屆古琴國際學術研討會論文集》（濟南：齊魯書社），頁 309-328。

³ 陳榮捷，1988，《朱子新探索》（臺北：臺灣學生書局），該書中無此類探討。

⁴ 除筆者〈朱熹與古琴〉外，目前僅見 4 篇相關論文：歐陽平彪，2017，〈周敦頤與古琴考述〉，《湖南科技學院學報》第 38 卷第 8 期，頁 27-30；李美燕，2012，〈周敦頤的「淡和」樂教觀及其對汪烜《立雪齋琴譜》的影響〉，《藝術評論》第 23 期，頁 39-

古琴」議題，筆者算是開其先河。迄今，朱熹與古琴相關論述僅見 5 篇，多在探討「琴律」的專門之學。⁵ 在前人的研析中，僅錢穆注意到：「朱子又好琴，精於樂律。」⁶ 而對朱熹的古琴音韻之探究，則只有馮光鈺〈朱熹的琴論與「中和」音樂觀——寫在朱熹誕辰 880 周年之際〉與筆者〈朱熹與古琴〉二文出版，以及章華英《宋代古琴音樂研究》中〈鵝湖世澤 鹿洞家聲——朱熹與琴〉一目，⁷ 可見此議題仍具有深入研析的空間。

「音樂美學」(Aesthetics of Music)，也是一個爭議的概念，基本上是因為「音樂哲學」(Philosophy of Music) 的提出。⁸ 本文不涉及此二者的爭議，仍視二者等同，所採取的立場是關注於音樂內容與形式的「音樂美學」。⁹

65；筆者發表的〈李贄與古琴〉，收於耿慧玲、鄭煒明、劉振維、龔敏主編，2011，《琴學薈萃：第二屆古琴國際學術研討會論文集》(濟南：齊魯書社)，頁 203-220。

⁵ 付曉芳，2011，〈關於朱熹《琴律說》的調弦之法〉，《大眾文藝》，2011 年第 13 期，頁 4-5。王虹，2011，〈關於朱熹所傳兩則調弦法文獻的律學分析〉，《天津音樂學院學報(天籟)》2011 年第 4 期，頁 51-55。馮光鈺，2010，〈朱熹的琴論與「中和」音樂觀——寫在朱熹誕辰 880 周年之際〉，《樂府新聲》2010 年第 4 期，頁 84-86。吳云云，2009，〈朱熹《琴律說》的律學研究〉，《大眾文藝》2009 年第 1 期，頁 174-175。李攻，2008，〈《琴律說》文本解讀——兼及常見的校勘錯誤〉，《音樂研究》2008 年第 5 期，頁 79-89。

⁶ 錢穆，1971，《朱子學提綱》(臺北：東大圖書公司)，頁 177。

⁷ 章華英，2013，《宋代古琴音樂研究》(北京：中華書局)，頁 141-162。

⁸ 「音樂美學」與「音樂哲學」異同的爭議，基本區分三類，一是認為實同名異；二是認為「音樂美學」應升格為「音樂哲學」，著名的《格羅夫音樂辭典》2001 年新版就將「音樂美學」改為「音樂哲學」；三是認為二者屬於不同的學科並有不同的研究對象。參張鵬遠，2006，〈淺析「音樂哲學」與「音樂美學」的關係〉，《藝術探索》第 20 卷第 6 期，頁 90-91。

⁹ 參王美珠，2017，《音樂美學：歷史與議題》(臺北：國立臺北藝術大學)，頁 15；周理惻，1975，《音樂美學》(臺北：文凱音樂藝術公司)，頁 1。

本文立基於〈朱熹與古琴〉之上，持續探究朱熹的音樂美學。

一、朱熹的琴緣

朱熹曾學琴，會彈琴，自言：「某舊學琴，且亂彈，謂待會了卻依法。元來不然，其後遂學不得，知學問安可不謹厥始。」¹⁰ 朱熹亂彈，「其後遂學不得」，當為謙辭，意指未能成為演奏家而言，文旨在突顯作「學問」學習初始即應慎重。

朱熹會彈琴，《晦庵先生朱文公文集》詩文可證：

朝吾屣履而歌商兮，夕又賡之以清琴。（卷一〈感春賦〉）

盡向琴中寫，焉知離恨情。（卷一〈寄山中舊知〉之四）

琅然撫枯桐，幽韻泉穀虛。（卷一〈懷子厚〉）

援琴不能操，臨觴起長歎。（卷一〈寄黃子衡〉）

高臺一以傾，總帳施空房。繁絃闕奏，緩舞亦輟行。（卷一〈感事有嘆〉）

已想躬《玄默》，鳴絃亦罷彈。（卷二〈送王季山赴龍溪〉）

靜有絃誦樂，而無塵慮並。（卷二〈示諸同志〉）

鳴琴愛靜夜，樂道今閑居。（卷二〈秋夜聽雨奉懷子厚〉）

羽觴歡獨持，瑤琴誰與晤？（卷二〈秋懷〉之二）

更把枯桐寫奇趣，鷗絃寒夜獨泠泠。（卷三〈次秀野韻題臥雲菴〉）

¹⁰ 《朱子語類》，卷 55，頁 1800。收於朱傑人、嚴佐之、劉永翔主編，2002，《朱子全書》（上海：上海古籍出版社／合肥：安徽教育出版社），第 14-18 冊。後注簡稱《語類》。

風清月白琴三弄，綠暗紅深酒一杯。（卷三〈次韻寄題芙蓉館〉之三）

朱絃悄餘韻，綺席澹浮埃。（卷五〈寄題李東老淵乎齋〉）

山齋幾日早塵昏，欲拂朱絃已憚煩。（卷六〈次林擴之開善避暑韻〉之二）

命駕賓朋千里近，放懷琴酒百憂寬。（卷六〈次韻題平父兄重建一枝堂〉）

舒憂正得琴三疊，玩意惟憑《易》一編。（卷七〈再用前韻示諸同遊〉）

個中有趣無人會，琴罷尊空月四更。（卷八〈遊密菴分韻賦詩得清字〉）

健策凌丹壑，清詩動玉琴。（卷九〈次公濟精舍韻〉）

耕山釣水，養性讀書，彈琴鼓缶，以詠先王之風，亦足以樂而忘死矣。（卷七十八〈雲谷記〉）¹¹

《玄默》為古琴曲，傳為師曠或嵇康所作。¹²朱熹欲彈《玄默》，可見其識琴。上述諸詩文，多是借彈琴抒懷，以琴聲音韻表述離別、思念，抑或是自娛、自惕。梧桐、絃誦樂、朱絃等均指古琴，常與酒（觴、尊〔樽〕）並舉，紓解憂愁與思念，是以另有「勝日賓友來，琴觴共舒憂」之句。¹³

¹¹ 分見《晦庵先生朱文公文集》，頁 222、243、248、253、257、267、274、275、277、337、338、388、417、449、474、502、525、3730。收於《朱子全書》，第 20-25 冊。後注簡稱《文集》。

¹² 朱權，《神奇秘譜》，上卷，頁卅一左；收於查阜西編纂，1981-1994，《古琴琴譜集成》（北京：中華書局），第 1 冊。

¹³ 《文集》，卷 10〈題沈公雅卜居圖〉，頁 557。

從朱熹詩文可見，其日與「琴書」相伴，達四十年之久：

琴書寫塵慮，菽水怡親顏。(卷二〈秋夕〉之二)

十舍辛勤觸熱來，琴書曾未拂塵埃。(卷四〈送德和弟歸婺源〉之一)

空山初夜子規鳴，靜對琴書百慮清。(卷七〈崇壽客舍夜聞子規得三絕句寫呈平父兄煩為轉寄彥集兄及兩縣間諸親友〉之一)

琴書四十年，幾作山中客。(卷九〈武夷精舍雜詠並序·精舍〉)¹⁴

「琴書寫塵慮」、「琴書曾未拂塵埃」、「靜對琴書百慮清」等句，表述了個人心思情緒的安頓處，古琴與書法，抑或是儒家經書，是其心靈沉澱的園地。¹⁵ 特別是朱熹建於淳熙十年(1183)的武夷精舍，位於武夷山隱屏峰九曲溪畔，為其著書立說、倡道講學之所；在此，朱熹傾全力完成了影響後世發展甚鉅的《四書章句集注》。¹⁶ 朱熹排佛道、去老莊，發揚儒家道統，在傳統儒家經典上創發了身心性命、內聖外王的心性義理之新哲學，闡釋儒家原典精義，貫申了下學而上達的工夫，體悟心性本體，明體以達用，開出全新風貌之新儒學的理论體系，促成《四書》取代《五經》的文化巨大轉

¹⁴ 分見《文集》，頁 270、352、464、522。

¹⁵ 「琴書」連稱，始見《三國志》的「魏書」與「吳書」，從文脈看多指古琴與書法，參范曉利，2017，《儒家琴學思想史》(北京：紅旗出版社)，頁 92-95。朱熹對書法亦多有研究，見錢穆，1971，《朱子新學案》(臺北：三民書局)，第 5 冊，頁 360-366；《朱子學提綱》，頁 176。然此「書」或可寬指儒家傳統經書，因朱熹對此浸淫甚深。古有「左琴右書」之說(見劉向《列女傳·楚於陵妻》)，因書得以吟詠，法書則無，故「書」可泛指儒家傳統經書，欲人讀書明白聖賢道理。

¹⁶ 《文集》，卷 82〈書臨漳所刊四子後〉，頁 3895-3896。

變，此自為劃時代的大事。¹⁷ 而此，均是與古琴日夜相伴；「琴書四十年，幾作山中客」，便是描繪此景。

朱熹不只識琴、彈琴，且又好琴，曾自作《招隱》琴曲，理解招致山谷潛伏的能人志士。¹⁸ 早年詩作《聞琴》：「瑤琴清露後，寥亮發窗間。韻逐回風遠，情隨玄夜闌。端居獨無寐，林扉空掩關。起望星河落，哀絃方罷彈。」¹⁹ 即能從琴聲音韻中感受空渺自適的曠味，孤寂、惆悵的心緒，並通過琴音得到心靈的撫慰。

朱熹的琴緣，當與其父朱松、其師劉子翬有關。朱松是位好琴的文人，不幸早逝，遺命朱熹投師劉子翬等三好友。²⁰ 劉子翬識琴、彈琴，其詩文「玩味不可忘，寫之朱絲琴」（〈江山突星石士特欲易為獨醒有詩因次其韻〉）、「幼輿丘壑情，陶令琴觴趣」（〈遊龍潭〉）、「韻清琴易寫，幹直鳥難棲。（〈古松〉）」、「酒中賢聖無多酌，琴裏宮商一再行」（〈長句寄尚明學士〉）、「誰分秀色來幽室，獨寫

¹⁷ 錢穆，《朱子新學案》，第 4 冊，頁 180-181；劉澤亮，2002，〈從《五經》到《四書》：儒學典據嬗變及其意義——兼論朱子對禪佛思想挑戰的回應〉，《東南學術》2002 年第 6 期，頁 14-19。

¹⁸ 朱熹意取淮南小山作《招隱士》。論及左思、陸機相繼有《招隱詩》之作，但與題旨不合。王康琚作《反招隱詩》反左、陸，所述為老氏之言，非小山本意。友許進之挾琴過書堂，揮絃度曲，聲甚悲壯，彈《招隱》之操，朱熹有感，遂推小山遺意，作《招隱》及《反招隱》各一闕。見《文集》，卷 1，頁 223-224。

¹⁹ 《文集》，卷 1，頁 235。詩題作《又聞琴作》。據陳來考證，詩作於紹興二十二年（1152），朱熹年僅 23。陳來，1989，《朱子書信編年考證》（上海：上海人民出版社），頁 2-3。

²⁰ 朱松好琴，詩文「幽泉端為誰，放溜雜琴築」（〈度芙蓉嶺〉）、「規模琴書室，料理松菊緣」（〈寄題陳國器容膝齋〉）、「他年閑擊竹，妙契琴無弦」（〈送祝仲容歸新安〉），便可見及。見朱松，《韋齋集》，卷 1、1、3，頁 3 右、17 右—左、14 右；收於 1983，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館），第 1133 冊。朱松遺命朱熹投師劉子翬等三好友，見朱熹〈屏山先生劉公墓表〉，《文集》，卷 90，頁 4146。

遺聲入素琴」(〈次韻六四叔蘭詩〉)、「瓜芋滿畦聊卒歲，琴書一榻寄平生」(〈伯勝文本袖詩見訪輒成長句奉酬盛意〉)，又有〈聽詹溫之彈琴歌〉、〈同張守謁蔡子強觀硯論琴偶書〉等，²¹ 可知他的生活與琴書分不開。又劉子翬一次生病，朱熹以「童子侍在側」，仍然「彈琴賦詩，澹然如一日」。²² 詩〈次韻致明聽琴〉，註明「病中作」：「病翁不咄咄，琅然寄枯琴。倘無枯琴寄，孰表吾之心？」²³ 可見古琴為劉子翬生命的託寄處。另劉子翬藏琴兩張，其子劉坪保存之，朱熹於紹興三十年(1159)銘記，表達對恩師景仰之情。²⁴ 由是可知，朱熹學琴、識琴，當來自朱松、劉子翬的啟蒙。

朱熹喜歡彈琴，又喜歡傾聽友人彈琴，與同窗黃銖(子厚)、²⁵ 許進之、²⁶ 王孫趙君澤、清江周道士等唱和可證。朱熹〈懷子厚〉

²¹ 劉子翬，《屏山集》，卷11、11、16、18、18、18、12、16，頁2左、6左、10左、3左、11左、14左、6左-7右、5右。收於《景印文淵閣四庫全書》，第1134冊。

²² 朱熹〈屏山先生劉公墓表〉，《文集》，卷90，頁4149。

²³ 《屏山集》，卷14，頁16右。

²⁴ 朱熹〈劉屏山復齋蒙齋二琴銘〉：「屏山先生之琴二，其嗣子坪葆藏之，門人朱熹敬為作銘：匪金匪石，含玉真兮。雷伏於腹，闕其神兮。砰然一作，萬物皆春兮。我觀器寶，懷若人兮。主靜觀復，脩厥身兮。與時偕誦，而不及其伸兮。(復齋)抑之幽然者，若直其遇險而止；寫之泠然者，若導其出山之泉。蓋先生之言，不可得而聞矣。若其亨貞之意，則託茲器而猶傳。(蒙齋)」《文集》，卷85，頁3993。此中意涵，參拙著〈朱熹與古琴〉。

²⁵ 黃銖，字子厚，號穀城，福建建安人。徙居崇安。少師事劉子翬，與朱熹同窗，二人情感甚篤。黃因科場失意，隱居浦城不仕，以詩文聞名。朱熹曾謂：「自爾二十餘年，子厚之詩文日益工，琴書日益妙子厚之詩文。」《文集》，卷76〈黃子厚詩序〉，頁3683。《宋元學案》卷43有傳。

²⁶ 許進之，朱熹摯友，生平不詳。朱熹詩〈昨為許進之書胎仙字因以名其室或疑欠舞字者故作此以解之〉：「寒山寒月冷飈飈，隻影孤桐萬裡遊。帝樂寥回三疊遠，胎仙舞罷一簾秋。未愁悄寂無人會，只恐蹁躑不自休。卻笑蕊珠何處所，兩忘蝴蝶與莊周。」言下其人頗有遺世獨立之逍遙。又〈答許進之〉：「人生諸事，大抵且得隨緣順

詩，「琅然撫枯桐，幽韻泉穀虛。褰裳欲往聽，乖隔靡所如」句；在〈讀子厚詩卷用其卒章晨起之韻作詩寄之〉，提及黃銖彈琴「掩抑琴調希，激烈歌聲長」的懷想，²⁷ 特別是「褰裳欲往聽」的描繪，生動呈現企欲傾聽友人彈琴不可遏抑的衝動。黃銖攜琴訪視朱熹，撫弦而歌，朱熹為其琴作銘，讚賞他的琴音及頌揚二人的友誼。²⁸ 兩人感情甚篤，朱熹於〈祭黃子厚文〉中言，「今則已夫，琴破弦絕」，取伯牙子期典故，可見二人感情之深厚。²⁹

許進之，在《招隱》琴操的序言裡，提及其趁夜抱琴拜訪朱熹，揮弦度曲，彈《招隱》，言及黃銖（穀成老人）曾想請許「依詠作辭」，一直未成。朱熹聽許操琴有感，遂推《招隱》作者之遺意，故作《招隱》及《反招隱》各一闕。於是請了黃銖、劉珏（七者）等好友彈琴吟詠。

趙宋王孫趙君澤，攜琴載酒，從福州北上崇安訪問朱熹，一群同道中人聚會，飲酒分韻，依字作詩，循詩為曲，按律高歌。朱熹分韻獲琴字，遂有〈趙君澤攜琴載酒見訪分韻得琴字〉一詩：

山城夜寥閨，虛堂杳沉沉。王孫有高趣，挈榼來相尋。喜茲煩
抱舒，未覺杯酒深。一為塵外想，再撫丘中琴。餘音殷雷動，

處，勉力讀書，省節浮費，令稍有贏餘，以俟不時之須，乃佳耳。前書所論《孟子》，偶以病中不暇細看，今尋不見。讀書且熟讀細看，自當漸見意味，不可支離穿鑿，以求見解也。」切磋學問甚篤。《文集》，卷 8，頁 503；卷 64，頁 3121。

²⁷ 《文集》，卷 1，頁 248；卷 8，頁 500。

²⁸ 朱熹〈黃子厚琴銘〉：「黃子琴號『純古』，晦翁銘之：『無名之樸，子所琴兮。扣之而鳴，獲我心兮。杳而弗默，麗弗淫兮。維我知子，山高而水深兮。』」以「無名之樸」指黃銖的琴音，以「高山流水」典故形容二人的情誼。《文集》，卷 85，頁 3993-3994；卷 87，頁 4093。

²⁹ 《文集》，卷 87，頁 4093。

爽籟悲龍吟。寄謝箏笛耳，寧知山水音。³⁰

趙君澤彈琴，琴音餘韻如雷轟的震盪，暢快聲響如悲傷神龍的嗚鳴，該聲更勝於古箏、笛子，宛如自然山水的美妙之音。這是朱熹傾聽趙君澤彈琴的享受。

關於清江周道士，《文集》記載其抱琴來訪，對朱熹言正值功衰之戚，因而無法彈琴。然朱熹見其容貌、接續其言，判斷其懷志深遠，宛如展現歐陽修所言的「理身如理琴，正聲不可干以邪」，故贈書錢行。³¹ 頗有仰羨之意。

又朱熹對古琴的相關文獻取之若渴，並有評論。如言：「或有鄭尚明《琴史》十餘卷，緊要處都不曾說著，只是閑話耳。其書亦是集古今人所說，乃止如此，是凡事不曾有人理會到底也。」³² 對於鄭尚明的《琴史》評價甚低。可惜，文獻中未見朱熹對朱長文《琴史》的評價，當是未能見及。³³ 又說：「《琴志》已領，看畢即

³⁰ 《文集》，卷 4，頁 351。

³¹ 〈贈周道士序〉：「清江道士周君屬餘有，不得聽其抑按。然視其貌，接其言，知其所志有深於是者，豈歐陽子所謂『理身如理琴，正聲不可干以邪』者耶？於其行，書此贈之。君還江西，有問餘者，以此示之。淳熙乙巳十月甲寅晦翁書。」《文集》，卷 76，頁 3665。歐陽修言，見〈贈無為軍李道士〉；李逸安點校，2001，《歐陽修全集》（北京：中華書局），頁 59-60。

³² 《文集》，《續集》，卷 3〈答蔡季通〉，頁 4707。

³³ 朱長文與朱熹同宗，朱松、朱熹父子曾言源於「吳郡朱氏」。見朱松〈錄曾祖父作詩後序〉，《韋齋集》，卷 10，頁 1 上；朱熹〈劉氏妹墓誌銘〉，《文集》，卷 91、頁 4227；又《婺源茶院朱氏世譜》隱約可見，收於《朱子全書》，第 26 冊。依〈古吳朱氏源流說〉：「以子奢公系圖考之，樂圃公為十六世孫，文公為二十一世孫，其源合也。」樂圃指朱長文，文公指朱熹。見朱述祖等纂修，1915，《古吳朱氏宗譜》（民國四年敎化堂鉛印本；北京中國社會科學院歷史研究所圖書館 1985 微捲），卷 2「地誌集」，頁 4 下。朱長文《琴史》六卷完成於元豐七年（1084），但未付梓，一直

納上。亦方是五七十年來文字，非古書也。」³⁴《琴志》不明何書，但朱熹斷定為時人所著，價值不高。

對於琴絃，朱熹愛護甚為謹慎。《文集》中有條記載說：「尊丈要琴絃，今欲寄去，不知何時有便？須得有信掩或籠箱之屬，置之其中，乃免壓摺損拆之患，亦俟一報也。」³⁵尊丈指蔡元定，想要琴絃，朱熹特別叮嚀，要將之包覆或裝於盒子之中，避免壓損。³⁶由是可知，朱熹對古琴的態度當是十分慎重的。

更特殊是，朱熹藏琴，也製琴。當代文物收藏家王世襄，舊藏宋代朱熹藏仲尼式琴一床，此乃 1947 年以微值購得此琴於北京地安門外萬寶興古玩店，「琴內池面右側刻字一行，刀痕極淺，又曾塗漆，故難辨認，但『朱晦翁藏』等字尚隱約可見」。³⁷另有一朱熹收藏名「冰磬」的古琴，2011 年在臺北展出，琴身有朱熹銘文：「宮應商名、擊玉敲金、怡情養性、中和且平、淳熙丁未秋日，晦翁自銘。」³⁸可證朱熹藏琴。

朱熹亦曾製琴。當代琴家劉少椿舊藏「懷古」一床，為靈機式古琴，又稱孔子式、夫子式。下落「知音世所稀」，兩側刻「冉冉溶溶聚氣已成，由然而起勢逐雲從」，內刻「朱紫陽」款。池下有

至姪孫朱正大於理宗紹定六年(1233)出版，並作後序。見朱長文，《琴史》，頁 1 右左；收於《景印文淵閣四庫全書》，第 839 冊。

³⁴ 《文集》，《續集》，卷 7〈與劉平父〉，頁 4774。

³⁵ 《文集》，《續集》，卷 3〈答蔡季通〉，頁 4715。

³⁶ 傳統琴絃用蠶絲，保存不易。參黃樹志〈中國古代琴絃用思考〉一文，收於耿慧玲、鄭煒明、段炳昌、王衛東、劉振維、龔敏主編，2015，《琴學薈萃：第五屆古琴國際學術研討會論文集》（濟南：齊魯書社），頁 31-36。

³⁷ 王世襄，2007，《自珍集》（北京：三聯書店），頁 5。

³⁸ 見邱紹雯，2011，〈看「琴為何物」：朱熹古琴「冰磬」尋知音〉，《自由時報》2011.08.20。URL=<http://news.ltn.com.tw/news/local/paper/517881>（2018/07/25 瀏覽）。

「周魯封藏」方印。周魯封，為清初精於琴律亦善琴學考證的琴人，於安徽聲望很高。琴的造型十分規矩，符合理學標準。³⁹ 又 1963 年春，有人於北京寶聚齋古玩店購得朱熹琴一張，琴體有損，仲尼式，琴腹內刻「大宋慶元己未年朱熹制」。慶元己未是南宋寧宗慶元五年(1199)，朱熹正因「偽學之禁」受禍，生活十分困苦。⁴⁰ 此時製琴，當是一種精神的託寄與遣懷。

從上文陳述可知，朱熹識琴、彈琴、聽琴、藏琴、製琴，理解琴聲音韻並深入文化底蘊，因父朱松、師劉子翬而得琴緣，琴書相伴一生，琴學修養甚厚。此外，更特別是，朱熹首次提出「琴律」一說，將古琴琴學理論化，顯現出他的琴學專業。

二、朱熹的琴學專業

朱熹〈琴律說〉一文，正式提出「琴律」一詞；⁴¹ 該文部分被收於《宋史·樂志》當中。⁴² 〈琴律說〉主要討論了幾個問題：一以「三分損益法」討論徽、聲、律間的相應關係，計算出五聲在徽位上的位置，並理出十二律與琴徽安的關係；二用「三分損益法」計算並規定七弦散聲的順序；三對弦上高中低三個音區的招段率劃分與有效音位的統計；四對聲音的審美原則立足於弦震動效應；五

³⁹ 吳釗，2016，〈劉少椿舊藏朱熹制靈機式古琴亮相北京匡時 2016 秋拍〉，雅昌藝術網，URL=<https://news.artron.net/20161124/n886996.html> (2018/07/25 瀏覽)。

⁴⁰ 淄博市情網，2012，〈朱熹琴〉，百度百科，URL=<https://baike.baidu.com/item/朱熹琴/5064571?fr=aladdin> (2018/07/25 瀏覽)。

⁴¹ 見《文集》，卷 66，頁 3240-3250。

⁴² 脫脫等撰，《宋史》，卷 142，頁 3343-3345；收於 1997，《二十四史》(北京：中華書局)，第 14-16 冊。

從散聲的自然之音和中徽的關係申論君臣關係；文後提出「定律」、「調弦」及「旋宮諸調」的操作層面。⁴³朱熹古琴律學的數理論述，實與古希臘畢達哥拉斯學派提出「美是和諧與比例」的音樂美學，頗有異曲同工之妙。⁴⁴但朱熹的古琴音樂美學，並不止停留於比例形式上。總之，〈琴律說〉的意義，誠如論者所言：「〈琴律說〉中豐富的律學思維和細緻的表述，說明朱熹不僅是一個精通古琴，有著深厚的古琴彈奏實踐經驗的琴家，同時又是一個具有很高的樂律學造詣的學者。」⁴⁵

朱熹除精通琴律，並親作琴曲，除《招隱操》外，據悉《月坡》、《碧澗流泉》、《水清吟》三首琴曲，皆是朱熹所作。⁴⁶錢穆在《朱子學提綱》說：

朱子又好琴，精於樂律。蔡季通游其門，精數學，朱子以老友視之。嘗有兩書答季通論琴，謂：「大抵世間萬事，其間義理精妙無窮，皆未易以一言斷其始終。須看得玲瓏透脫，不相妨礙，方是物格之驗。」及季通以偽學禁赴貶所，朱子與書曰：「律書法度甚精，近世諸儒皆莫能及。但吹律未諧，歸來更須細尋訂。」季通能言琴理，而不能琴，朱子每以為憾。而甚推

⁴³ 李玫，《〈琴律說〉文本解讀——兼及常見的校勘錯誤》，頁 79-80；章華英，《宋代古琴音樂研究》，頁 154-158。

⁴⁴ 北京大學哲學系美學教研室編，1980，《西方美學家論美與美感》（北京：商務印書館），頁 13-15。

⁴⁵ 章華英，《宋代古琴音樂研究》，頁 158。

⁴⁶ 見楊表正撰輯，《重修真傳琴譜》，卷 1，頁 10 右；胡文煥編，《文會堂琴譜》，卷 3，頁 40 右；徐祺編，《五知齋琴譜》，卷 1，頁 8 右。收於《古琴琴譜集成》，第 4、6、14 冊。

其《律呂新書》。然猶憾其吹律未諧，欲其自貶所歸後再尋討，而季通終卒於貶所。此皆屬朱子晚年事。以一理學大師，當佛逆困境，猶潛心此等專家絕業，洵非常情所能測。⁴⁷

在朱門弟子中，蔡元定（季通）最通音律。錢穆所引〈答蔡季通〉等二段，見於《晦庵先生朱文公文集》。朱熹言：「琴固每絃各有五聲，然亦有一絃自有爲一聲之法，故沈存中之說未可盡以爲不然。」遂有「物格之驗」說。⁴⁸但「季通不能琴，他只是思量得，不知彈出便不可行。這便是無下學工夫，吾人皆坐此病」，⁴⁹故認為有吹律未諧之憾。此處雖肯定蔡元定《律呂新書》展現音樂專著的水準，近世諸儒皆不能及，但對蔡元定不能彈琴有所缺憾外，同時也批評了當時音樂的狀況。

針對當時音樂的狀況，朱熹說：「今之士大夫，問以五音十二律，無能曉者。要之，當立一樂學，使士大夫習之，久後必有精通者出。」⁵⁰「今人都不識樂器，不聞其聲，故不通其義。」⁵⁰針對士大夫階層不識音律及樂器，朱熹建議創建音樂專門學校（樂學）使之學習，「久後必有精通者」。此見創新，惜未實現。另一方面，朱熹痛憤：「丁未南狩，今六十年，神人之憤，猶有未攄，是固不違於稽古禮文之事。然學士大夫因仍簡陋，遂無復以鐘律為意者，則已甚矣。」靖康南度，苟安六十年，古樂古禮廢亡，不聞其聲，不通其義，「無復以鍾律為意者」，心情激憤。故與蔡元定論定《律呂新

⁴⁷ 錢穆：《朱子學提綱》，頁 177。

⁴⁸ 《文集》，卷 44 〈答蔡季通〉，頁 2006-2007；《續集》，卷 3 〈答蔡季通〉，頁 4708。
另一段見卷 46 〈答詹元善〉，頁 2137。沈存中，指沈括。

⁴⁹ 《語類》，卷 92，頁 3091。

⁵⁰ 《語類》，卷 92，頁 3093。

書》，稽考古禮文之事，期盼「平定中原，以開中天之運」，以此書供「審音協律，以諧神人」，恢復禮樂之用。⁵¹ 錢穆言「此皆屬朱子晚年事。以一理學大師，當佛逆困境，猶潛心此等專家絕業，洵非常情所能測」；誠為的論。

在朱熹詩文集中，與蔡元定討論音律的書信往來最為豐富，二人商論「琴律」與圖說，皆是朱熹晚年「偽學之禁」時期之事。在往來書信中五見《琴說》，這當為後來的《琴律說》：

《琴說》亦告尋便示及，千萬！⁵²

《琴說》向寄去者尚有說不透處，今別改定一條錄呈，比舊似差明白，不審盛意以為如何？⁵³

昨因見人說琴無歸著，謾疏所疑，得數千字。欲寫奉寄，而昨晚一哥方報，今日便有人行，遂不暇及，當俟後便也。……

《琴說》納呈，幸為訂其繆，子細見喻。更有一圖，無人畫得。

昨附去《琴說》，有一圖說逐弦五聲者，此卻失了元本，煩三哥為檢錄來。

《琴說》前已寄去，後又寄改定數字，不知已到未？⁵⁴

語氣之間，可見朱熹的急切。對《琴說》的訂繆、更改，反覆往來多次，同時對說琴不當者亦予以反駁，由是可見朱熹的格物功夫。

⁵¹ 《文集》，卷 76〈律呂新書序〉，頁 3668-3670。

⁵² 《文集》，卷 44〈答蔡季通〉，頁 1996；《續集》，卷 2〈答蔡季通〉，頁 4684。

⁵³ 《文集》，卷 44〈答蔡季通〉，頁 2006；《續集》，卷 3〈答蔡季通〉，頁 4708。

⁵⁴ 《文集》，《續集》，卷 3〈答蔡季通〉，頁 4707、4708-4709、4711。一哥指蔡元定長子蔡淵，三哥指三子蔡沈。

在圖說方面：

又以《禮運正義》之說推之，則每律 已各爲一宮，每宮亦合各有五調，而其逐調用律取聲亦各有法，此爲琴之綱領。……若作此圖，先須作二圖，各具琴之形體、徽弦、尺寸、散聲之位，然後以一圖附按聲聲律之位，以一圖附泛聲聲律之位，則於宮調圖前，所附三聲皆以朱字別之，刻版則爲白字。⁵⁵

《樂圖》煩更問子本，此只有十二樣，而調名之多，何耶？近因諸人論琴，就一哥借得所畫圖子，適合鄙意，乃知朝端只說得黃鐘一均內最上一弦，而遽以論琴之全體，宜乎膠固偏執而無所合也。學不欲陋，豈不信然！⁵⁶

《三琴圖》此亦失卻舊所畫本，旦夕得暇，當令在子更依候氣說畫出，續寄去也。

鄉見尊丈有《琴律呂律圖》，欲略借一觀，得檢尋付去人爲幸。⁵⁷

朱熹對《琴圖》、《樂圖》細心理析，細節絲毫不放過，對琴音畫圖標示。《三琴圖》或為蔡元定所繪，但朱熹評價「失卻舊所畫本」，等待閒暇再請其兒朱在重畫。「欲略借一觀」蔡元定的《琴律呂律圖》，可見朱熹求知的心切。朱熹與蔡元定書信往來討論音律，曾說：「前書奉扣琴譜旋宮之法，不知考得果如何？若初弦一定，不復更可緊慢，恐無是理也。」⁵⁸「旋宮之法」，指五聲之宮音在十二

⁵⁵ 《文集》，卷 63〈答吳元士〉，頁 3084-3085。

⁵⁶ 《文集》，卷 44〈答蔡季通〉，頁 1996、2006；《續集》，卷 2〈答蔡季通〉，頁 4684、4706。

⁵⁷ 《文集》，《續集》，卷 3〈答蔡季通〉，頁 4710、4714。

⁵⁸ 《文集》，卷 44〈答蔡季通〉，頁 2008。

律上的位置有所移動，此時其他四音各階在十二律上的位置自然也隨之相應移動。⁵⁹ 朱熹對之研析十分慎重。⁶⁰ 可見，朱熹對古琴音樂亦是強調格物之驗、下學工夫。他批評「今人彈琴」的缺失，就是連對五音十二律的基本工夫都不理解，他說：

今人彈琴都不知孰為正聲，若正得一弦，則其餘皆可正。今調弦者云，如此為宮聲，如此為商聲，安知是正與不正？此須審音人方曉得。古人所以吹管，聲傳在琴上。如吹管起黃鍾之指，則以琴之黃鍾聲合之，聲合無差，然後以次徧合諸聲。五聲既正，然後不用管，只以琴之五聲為準，而他樂皆取正焉。⁶¹

今之所謂琴者，非復古樂之全明矣。故東坡以為古之鄭衛，豈亦有見於此耶？⁶²

彈琴者都不知孰為正聲，遑論其他？朱熹素不喜歡蘇軾學思，⁶³ 但

⁵⁹ 「旋宮之法」，又稱「旋相為宮」。《漢語大詞典》言：「旋宮：我國古代以十二律配七音，每律均可作為宮音，旋相為宮，故稱。自秦而後，旋宮聲廢。唐高祖武德間，祖孝孫修定雅樂，旋宮之聲復起。」見第 6 卷，頁 1610。

⁶⁰ 朱熹說：「琴中旋宮一事，正為初絃有緊慢，而絃隨之耳。若一定而不可移，則旋宮之法何所施耶？但恐午未以後聲太高急而小絃斷絕，故疑所謂五降者，乃謂蕤以下不可為宮耳。此說固未必然，然與今所謂一定而不可易、古所謂隨十二月為宮者，似得中制。試更推之如何？復以見教也。……自從別後，此等事更無商量處，劇令人憤憤。今此病中，又百事不敢思量，未知異時賢者之歸，得復相見論此否耳。」《文集》，卷 45〈答蔡季通〉，頁 2007。朱熹又於《儀禮經傳通解》卷 13「鐘律」中考之甚詳，第 484-514 頁；收於《朱子全書》，第 2-5 冊。

⁶¹ 《語類》，卷 92，頁 3090-3091。

⁶² 《語類》，卷 92，頁 3084。

⁶³ 從朱熹批評蘇軾的紀錄，可見他對蘇軾不甚好感。如言：「國初文章皆嚴重老成……至歐公文字，好底便十分好，然猶有甚拙底，未散得他和氣。到東坡文字便已馳騁，忒巧了。」「東坡令其侄學渠兄弟蚤年應舉時文字。」「東坡〈歐陽公文集敘〉只

不因人廢言，卻以蘇軾批評時人的古琴音樂皆是鄭衛之音的陳說為據。同時，朱熹亦以此慨歎「季通不能琴」，希望蔡元定自貶所歸後，再尋討論修訂吹律未諧之處，卻成千古憾事。

總之，朱熹的古琴專業底子是深厚的，並非論者所言不懂音律，⁶⁴ 而其古琴音樂在理學思維下，依然與儒學價值聯繫，呈顯出十分特別的音樂美學。

三、朱熹的古琴音樂美學

從上述的探討可知，朱熹對古琴是熟悉的，不但享受於琴聲音韻當中，研究琴學琴律又是十分執著，那麼，其古琴音樂展現何樣的美學思維呢？紹熙五年(1194)所撰的〈琴塢記〉當可作為代表，他說：

友人屠君天敘諱道者……辭疾歸隱。素善琴，乃作軒於暨陽山麓，……遂扁其居曰「琴塢」，請余記之。余聞聲音之道與政通，故君子窮則寓其志，以善自身；達則推其和，以淑諸人。蓋心和則聲和，聲和則政和，政和則物無不和矣。暨陽之邑多山，其居民淳厚，天敘能以古音道之，必有能聽之者。是為記。⁶⁵

恁地文章儘好，但要說道理，便看不得，首尾皆不相應。」「東坡所薦引之人多輕儇之士，若使東坡為相，則此等人定皆布滿要路，國家如何得安靜？」等等。見《語類》，卷139，頁4300、4304、4305、4307。

⁶⁴ 如楊蔭瀏，1981，《中國古代音樂史稿》（北京：人民音樂出版社），頁455；金文達，1981，《中國古代音樂史》（北京：人民音樂出版社），頁355。

⁶⁵ 《朱子遺集》，卷5，頁793；收於《朱子全書》，第26冊《朱子佚文輯錄》。原文作

儒家主張「聲音之道與政通」，朱熹大體上亦是如此。⁶⁶ 君子「窮則獨善其身」，故當慎獨修身，使心靈保持於良善狀態；「達則兼善天下」，得志時則將良善之志推加於民人。「心和—聲和—政和—物無不和」的連鎖邏輯，是《樂記》以來的傳統想法，也是《中庸》「致中和」的核心；「和者，天下之達道也」。「和」，是朱熹古琴音樂美學的核心，但朱熹賦予天理自然的蘊義。對於「和」，朱熹的理解是「從容不迫」、「無乖戾之心」。⁶⁷ 古琴音韻當展現從容不迫的悠遊、沒有不合情理的心思，自然而不造作。職是之故，對琴曲《廣陵散》因其聲最不和平，故斷其不足取。《朱子語類》記載：

問：「『審其音』，如何？」曰：「辭氣音節亦得其正。如人傳嵇康作《廣陵散》操，當魏末晉初，其怒晉欲奪魏，慢了商弦，令與宮弦相似。（宮為君，商為臣）是臣陵君之象。其聲憤怒躁急，如人鬧相似，便可見音節也。」

君臣民事物是五聲所屬。如「宮亂則荒，其君驕」，宮屬君，最大；羽屬物，最小。此是論聲。若商放緩便似宮聲。尋常琴家最取《廣陵操》，以某觀之，其聲最不和平，有臣陵其君之意。⁶⁸ 樂，亦只是一個樂，亦是用處自不同。古樂不可得而見矣。只

「劬熙五年四月甲申」，據光緒《諸暨縣志·金石志》載，朱熹在淳熙五年訪琴塢友人屠道，撰〈琴塢記〉，故「劬熙五年」當誤。

⁶⁶ 《語類》中兩則記載，朱熹言「政如聽琴而知其心在螳螂捕蟬耳」、「如古人於琴聲中知有殺心者耳」可證。見卷 44，頁 1572-1573。此典取自蔡邕，見《後漢書》本傳。

⁶⁷ 《四書章句集注》，《論語集注》卷 1、7，頁 72、185；收於《朱子全書》，第 6 冊。後簡稱《集注》。

⁶⁸ 《語類》，卷 25、78，頁 906、2678。

如今人彈琴，亦自可見。如誠實底人彈，便雍容平淡，自是好聽。若弄手弄腳，撰出無限不好底聲音，只見繁碎耳。⁶⁹

這是依音律的不協調而立論的。朱熹認為，琴弦五聲寓意著君臣關係，音律的和諧代表音樂是否展現自然，使人愉悅；「雍容平淡」，自然好聽。過分強調技巧造作，「只見繁碎」。自然愉悅，便是天理的呈現。⁷⁰ 在這標準下，今樂、古樂並無區分，全在「斟酌」二字。⁷¹ 「斟酌」，即在於人之主體能否玩物適情，於朝夕游焉中收斂身心，若此，自然而然便能達到至理，並產生道德作用。⁷² 朱熹闡釋「格物致知」即言：「至於用力之久，而一旦豁然貫通焉，則眾物之表裏精粗無不到，而吾心之全體大用無不明矣。」⁷³ 格物功夫之極致，即能豁然貫通；悠游於音樂亦是如此。

悠游於音樂，得以養成「中和」之正性。朱熹在〈紫陽琴銘〉中說：「養君中和之正性，禁爾忿欲之邪心。乾坤無言物有則，我獨與子鉤其深。」⁷⁴ 人欲展現「中和」之正性，有賴於通過自我修

⁶⁹ 《語類》，卷 39，頁 1402-1403。

⁷⁰ 朱熹說：「禮樂者，皆天理之自然。節文也是天理自然有底，和樂也是天理自然有底。」「向見一女童，天然理會得音律，其歌唱皆出於自然，蓋是稟得這一氣之全者。」《語類》，卷 87、92，頁 2973、3094。

⁷¹ 胡問：「今俗妓樂不可用否？」朱熹曰：「今州縣都用，自家如何不用得？亦在人斟酌。」《語類》，卷 92，頁 3094。朱熹曾說：「今之樂，皆胡樂也，雖古之鄭衛，亦不可見矣。今〈關雎〉、〈鹿鳴〉等詩，亦有人播之歌曲。然聽之與俗樂無異，不知古樂如何。古之宮調與今之宮調無異，但恐古者用濁聲處多，今樂用清聲處多。……」《語類》，卷 92，頁 3091。

⁷² 朱熹說：「古人學樂，只是收斂身心，令入規矩，使心細而不粗，久久自然養得和樂出來。」《語類》，卷 35，頁 1297。

⁷³ 《集注》，《大學章句》，頁 20。

⁷⁴ 《文集》，卷 85，頁 3994。

養方能完善；古琴有助於禁制忿欲之邪心，助益人之修養。宇宙大化的流行有其法則，理學體系與琴聲音韻，皆是與天地乾坤之精神一致與深邃的。此則將古琴賦予感通天地的地位，與宇宙大化、天理流行並行。

朱熹的古琴音樂雖承續著儒家的音樂傳統，但亦有其特殊處，即主張「藝」有其獨立自主性。孔子言：「志於道，據於德，依於仁，游於藝。」（《論語·述而》），朱熹註解：

此章言人之為學當如是也。蓋學莫先於立志，志道，則心存於正而不他；據德，則道得於心而不失；依仁，則德性常用而物欲不行；游藝，則小物不遺而動息有養。學者於此，有以不失其先後之序、輕重之倫焉，則本末兼該，內外交養，日用之間，無少間隙，而涵泳從容，忽不自知其入於聖賢之域矣。⁷⁵

古琴，自屬於「藝」之範疇，一般視為「小物」，為本末之「末」。朱熹認為，「藝」包含「禮、樂之文，射、御、書、數之法」，它們「皆至理所寓，而日用之不可闕」，亦不可不去理會，對之「游」，在於「玩物適情」，「朝夕游焉，以博其義理之趣，則應務有餘，而心亦無所放矣」。⁷⁶對「小物」不遺棄，方能使日用平常、動作休息

⁷⁵ 同注 72。並引述程頤之說：「古人之樂：聲音所以養其耳，采色所以養其目，歌詠所以養其性情，舞蹈所以養其血脈。今皆無之，是不得成於樂也。是以古之成材也易，今之成材也難。」

⁷⁶ 同注 75。朱熹又說：「藝亦不可不去理會。如禮、樂、射、御、書、數，一件事理會不得，此心便覺滯礙。惟是一一去理會，這道理脈絡方始一一流通，無那個滯礙。因此又卻養得這個道理。以此知大則道無不包，小則道無不入。小大精粗，皆無滲漏，皆是做工夫處。……『游於藝』一句，比上三句稍輕，然不可大段輕說。如上

之間絲毫沒有間隙，從容求索，深入體會，在不知不覺中自能進入聖賢之域。在此，朱熹將「藝」與「道」、「仁」、「德」列於同樣的位階，賦予「藝」之領域的自主性。

與朱熹同時代的學者張栻，解釋「游於藝」說「藝者所以養吾德性而已」，此是傳統儒家對「藝」的主調，一切皆以道德為標的，對此朱熹提出異議：

……此句尤有病。蓋藝雖末節，然亦事理之當然，莫不各有自然之則焉。曰「游於藝」者，特欲其隨事應物各不悖於其理而已。不悖於理，則吾之德性固得其養，然初非期於為是以養之也。……又按張子曰：「藝者，曰為之分義也。」詳味此句，便見得「藝」是合有之物，非必為其可以養德性而後游之也。⁷⁷

「藝」具獨立自主性的，「是合有之物」，各有其自然之則。它們隨事應物，各不悖於其所應之理，乃天理之分殊，能產生道德作用，也能以道德為目的，但它們存在意義並不以道德作為依據，所以說「非必為其可以養德性而後游之」。總之，朱熹的音樂美學頗有康德 (Immanuel Kant, 1724-1804) 主張無目的的蘊義，卻呈顯了欲達到的目的，⁷⁸ 遂有「成於樂」之說。

蔡云『有之不害為小人，無之不害為君子』，則是太輕了。」《語類》，卷 34，頁 1216。

⁷⁷ 《文集》，卷 31〈與張敬夫論癸巳論語說〉，頁 1368。

⁷⁸ 此為康德從關係角度分析的美學的術語。康德依照《純粹理性批判》的範疇（質、量、關係、模態四組）展開對美的分析，鑒賞判斷力也是從這四方面切入。從質的角度看，「鑒賞是通過不帶任何利害的愉悅或不悅而對一個對象或一個表象方式做評判的能力。一個這樣愉悅的對象就叫做美」；從量的角度看，「美是那沒有概念而普遍令人喜歡的東西」；從關係角度看，「美是一個對象的合目的性形式，如果這形式

孔子說：「興於《詩》，立於禮，成於樂。」（《論語·泰伯》）對此，朱熹註解說：「按〈內則〉，十年學幼儀，十三學樂誦詩，二十而後學禮。則此三者，非小學傳授之次，乃大學終身所得之難易、先後、淺深也。」⁷⁹ 指出無論《詩》、禮、樂皆是終身得用心學習，並非小學傳授次第。朱熹說，「成於樂」者，「成此心也」。⁸⁰ 此「心」，即是孔子揭示的「為己之學」。⁸¹ 對之，朱熹又說：「樂有五聲十二律，更唱迭和，以為歌舞，八音之節，可以養人之性情，而蕩滌其邪穢，消融其查滓。故學者之終，所以至於義精仁熟，而自和順於道德者，必於此而得之，是學之成也。」⁸² 此是下學上達的必然歷程，音樂可「蕩滌其邪穢」、「消融其查滓」，在詩樂上展現「樂而不淫，哀而不傷」（《論語·八佾》）的哀樂中節，⁸³ 而此與道德無必然的關聯，但能消融人心較不完善的一面，而使人趨向「義

是沒有一個目的的表象而在對象身上被知覺到的話」；從模態角度看，「美是那沒有概念而被認作一個必然愉悅的對象的東西。」分別說明無利害感、非概念性、無目的的合目的性，以及共通感。見楊祖陶、鄧曉芒編譯，2001，《康得三大批判精粹》（北京：人民出版社），頁 431、440、455、460。

⁷⁹ 《集注》，《論語集注》卷 4，頁 133。

⁸⁰ 朱熹說：「只是這一心，更無他說。『興於詩』，興此心也；『立於禮』，立此心也；『成於樂』，成此心也。今公讀詩，是興起得個甚？」卷 35，頁 1298。

⁸¹ 孔子說：「古之學者為己，今之學者為人。」（《論語·憲問》）所謂「為己之學」，乃是自我要求精進完善，由「親親」而「仁民」、進而「愛物」的「推己及人」之道，或《大學》稱為「絜矩之道」，使人我、人物之間，各得其宜，如是方能「成己成物」（《中庸》），實現人在天地之間的意義與價值。

⁸² 同注 72。並引述程頤之說：「古人之樂：聲音所以養其耳，采色所以養其目，歌詠所以養其性情，舞蹈所以養其血脈。今皆無之，是不得成於樂也。是以古之成材也易，今之成材也難。」

⁸³ 朱熹延續如是見解，在《語類》中多有紀錄，特別強調「『樂而不淫，哀而不傷』，是言哀樂中節」，而非「無傷善之心」。卷 25，頁 905-906。

精仁熟」，「自和順於道德」的完滿。

總的來說，朱熹主張，音樂的本質在感動人心。⁸⁴ 基於如是立論，故認為「藝」非小道，亦非末事，他說：

人以五聲十二律為樂之末，若不是五聲十二律，如何見得這樂？便是無樂了。五聲十二律，皆有自然之和氣。古樂不可見，要之聲律今亦難見。然今之歌曲，亦有所謂五聲十二律，方做得曲，亦似古樂一般。如彈琴亦然。只他底是邪，古樂是正，所以不同。……如金石絲竹匏土革木，雖是有許多，卻打成一片。清濁高下，長短大小，更唱迭和，皆相應，渾成一片，有自然底和氣，不是各自為節奏。歌者，歌此而已；舞者，舞此而已。所以聽之可以和順道德者，須是先有興詩、立禮工夫，然後用樂以成之。⁸⁵

「五聲十二律」雖為技術，但無論古樂、今樂皆需依之。若無五聲十二律，怎能做得出曲子？怎得出音律與樂曲？按朱熹的理解，「五聲十二律」所承載的就是「自然底和氣」，是天理的分殊；因其更唱迭和皆能相應，渾然打成一片。因此，「五聲十二律」之技術並非「樂之末」。唱歌如此，舞蹈如此，彈奏古琴亦是如此。但若欲「聽之可以和順道德」，則需有興《詩》、立禮等的格物工夫相配合，再以樂成全之。

由是可見，朱熹的古琴音樂美學，旨在以琴聲展現的各種自然

⁸⁴ 《語類》：「『成於樂』。曰：『而今作俗樂聒人，也聒得人動。況先王之樂中正平和，想得足以感動人。』」卷 35，頁 1298。

⁸⁵ 《語類》，卷 35，頁 1300。

心緒，其必須透過技術性的五音十二律方能呈顯，因此朱熹深入研析琴律，定奪正聲，在「游於藝」的自主性中自在悠遊，展現從容不迫且無偏頗之心的「自然底和氣」，於不知不覺中豁然貫通，趨近至其所對應之理，瞭悟宇宙大化、天理流行，進而達到如中正平和的修身養性之境，抑或是完善「聲音之道與政通」的河宴海清；在此無目的的審美情境下，即能臻入聖賢之域，此是朱熹古琴音樂美學的特色。

結論

朱熹為理學大師，然所學甚博，對古琴的彈奏與研析即是一例。從朱熹研析五音十二律及對古琴的相關論述觀之，朱熹可謂是一位音樂家，可能也是非常傑出，並非部分論者所言不懂音律。這在理學家中十分特殊。錢穆指出：

當時理學家風氣，為學務求一出於正，於旁雜之學皆欲刪雜。即文史之學，亦尚以旁雜視之。學術影響於生活，故理學家常不免有拘束枯燥之嫌。其途嚴而窄。朱子力主博通，又其興趣橫逸，格物窮理，範圍無所不包，故其學似不免出於雜。⁸⁶

⁸⁶ 錢穆：《朱子學提綱》，頁 176。錢穆於《朱子新學案》中說：「蓋朱子之為學，格物必精，游藝不苟，雖曰餘事，實皆一貫。本末精粗，兼而賅之。昔太宰問於子貢曰：『夫子聖者與，何其多能也。』子聞之，曰：『吾少也賤，故多能鄙事。』『君子多乎哉？不多也。』又云：『吾不試，故藝。』後世學者，惟朱子其庶幾焉。其曰餘事，乃謙言之，猶孔子之謂君子不多也。」第 5 冊，頁 344。

程頤批評作文是「玩物喪志」，⁸⁷ 要求人之精神集中於求理問道，故使得生活拘束而枯燥。朱熹不然，一生詩書相伴，嚮往弦歌不輟的孔顏樂處，發出「學館空廢址，鳴絃息遺歌」、「絃歌獨不嗣，山水無輝光」的慨歎，期盼「讀書之樂樂無窮，瑤琴一曲來薰風」的琴書生活。⁸⁸ 對於友人的思念，亦多以古琴意象為之。⁸⁹ 因此呈顯活潑潑的生活。

從朱熹的琴緣觀之，其彈琴、識琴、聽琴，不僅藏琴，也會斲琴，託寄人生理想與學術深度於其中。從其〈琴律說〉首次提出「琴律」一說，以及對五音十二律旋宮之法的反覆論說，可知其琴學是專業的。由其對音樂的看法，本質在感動人心、得「自然底和氣」，展現從容不迫的無乖戾之心，「雍容平淡」的聲音，自然好聽。故不以「藝」為小物。人當於「藝」中朝夕游焉，玩物適情，以博其義理之趣，盡格物致知的功夫，一旦豁然貫通，自能臻入聖賢之域。此從「游於藝」到「成於樂」的無目的性，在不知不覺中趨近至其所對應之理，瞭悟宇宙大化、天理流行，達到如中正平和的修身養性之境，或實現「聲音之道與政通」的河宴海清之理想，此即是朱熹理解的古琴聲韻呈顯出的音樂美學觀。

⁸⁷ 二程子，1983，《二程集》（臺北：漢京文化公司），頁239。

⁸⁸ 《文集》，卷7〈白鹿洞故址愛其幽邃議復興建感歎有作〉、〈奉同尤廷之提舉廬山雜詠十四篇·白鹿洞書院〉，頁469、483；《朱子佚文輯錄》，〈四時讀書樂·夏景〉，頁584。

⁸⁹ 除對黃銖的懷念外，另如「禮樂端能懷益友，琴笙忍遽樂嘉賓」？感懷張栻的離世；「遽爾悲聞笛，真成嘆絕絃」，悼念劉甫的棄世。分見《文集》，卷7〈奉同都運直閣張丈哭敬夫張兄張丈有詩敢次元韻悲悼之極情見乎詞伏幸采覽二首〉之二、卷10〈哭劉嶽卿〉，頁476、552。

參考文獻

一、古典文獻（依年代先後排序）

- 漢·劉向著、現代·黃清泉注譯，1996，《新譯列女傳》（臺北：三民書局）。
- 晉·陳壽，《三國志》；收於 1997，《二十四史》（北京：中華書局），第 4 冊。
- 南朝宋·范曄，《後漢書》；收於 1997，《二十四史》，第 3 冊。
- 宋·歐陽修著，現代·李逸安點校，2001，《歐陽修全集》（北京：中華書局）。
- 宋·二程子，1983，《二程集》（臺北：漢京文化公司）。
- 宋·朱長文，《琴史》；收於 1983，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館），第 839 冊。
- 宋·朱松，《韋齋集》；收於《景印文淵閣四庫全書》，第 1133 冊。
- 宋·劉子翬，《屏山集》；收於《景印文淵閣四庫全書》，第 1134 冊。
- 宋·朱熹，《儀禮經傳通解》；收於朱傑人、嚴佐之、劉永翔主編，2002，《朱子全書》（上海：上海古籍出版社／合肥：安徽教育出版社），第 2-5 冊。
- ，《四書章句集註》；收於《朱子全書》，第 6 冊。
- ，《晦庵先生朱文公文集》；收於《朱子全書》，第 20-25 冊。
- 宋·朱熹等，《婺源茶院朱氏世譜序》；收於《朱子全書》，第 26 冊。

- 宋·黎靖德編，《朱子語類》；收於《朱子全書》，第 14-18 冊。
- 元·脫脫等撰，《宋史》；收於《二十四史》，第 14 -16 冊。
- 明·朱權，《神奇秘譜》；收於查阜西編纂，1981-1994，《古琴琴譜集成》（北京：中華書局），第 1 冊。
- 明·楊表正撰輯，《重修真傳琴譜》；收於《古琴琴譜集成》，第 4 冊。
- 明·胡文煥編：《文會堂琴譜》；收於《古琴琴譜集成》，第 6 冊。
- 明·黃宗羲：《宋元學案》；收於沈善洪主編：《黃宗羲全集》，杭州：浙江古籍出版社，2005 年，第 3-6 冊。
- 清·徐祺編，《五知齋琴譜》；收於《古琴琴譜集成》，第 14 冊。
- 清·陳遜聲、蔣鴻藻編纂，《光緒諸暨縣志》；收於 2000，《浙江府縣志輯》（上海：上海書店出版社），第 41 冊。
- 民國·朱述祖等纂修，1915，《古吳朱氏宗譜》（民國四年敘化堂鉛印本；北京中國社會科學院歷史研究所圖書館 1985 微捲）
- 現代·漢語大辭典編輯委員會，2001，《漢語大辭典》（上海：漢語大辭典出版社）。

二、現代研究書籍（依著者姓氏筆畫多寡排序）

- 王世襄，2007，《自珍集》（北京：三聯書店）。
- 王美珠，2017，《音樂美學：歷史與議題》（臺北：國立臺北藝術大學）。
- 北京大學哲學系美學教研室編，1980，《西方美學家論美與美感》（北京：商務印書館）。
- 金文達，1981，《中國古代音樂史》（北京：人民音樂出版社）。
- 周理俐，1975，《音樂美學》（臺北：文凱音樂藝術公司）。

- 范曉利，2017，《儒家琴學思想史》（北京：紅旗出版社）。
- 陳來，1989，《朱子書信編年考證》（上海：上海人民出版社）。
- 陳榮捷，1988，《朱子新探索》（臺北：臺灣學生書局）。
- 章華英，2013，《宋代古琴音樂研究》（北京：中華書局）。
- 鄒其昌，2004，《朱熹詩經詮釋學美學研究》（北京：商務印書館）。
- 楊祖陶、鄧曉芒編譯，2001，《康得三大批判精粹》（北京：人民出版社）。
- 楊蔭瀏，1981，《中國古代音樂史稿》（北京：人民音樂出版社）。
- 潘立勇，1999，《朱子理學美學》（北京：東方出版社）。
- 鄭俊暉，2010，《朱熹音樂著述及思想研究》（北京：人民教育出版社）。
- 劉振維，2014，《儒學家與古琴論文集》（臺中：鑫健有限公司）。
- 錢穆，1971，《朱子新學案》（臺北：三民書局）。
- ，1971，《朱子學提綱》（臺北：東大圖書公司）。

三、專書論文與期刊論文（依著者姓氏筆畫多寡排序）

- 王虹，2011，〈關於朱熹所傳兩則調弦法文獻的律學分析〉，《天津音樂學院學報（天籟）》2011年第4期，頁51-55。
- 王耀華，1996，〈朱熹理學思想與福建音樂文化〉，《音樂研究》1996年第4期，頁57-65。
- 付曉芳，2011，〈關於朱熹《琴律說》的調弦之法〉，《大眾文藝》，2011年第13期，頁4-5。
- 李玫，2008，〈《琴律說》文本解讀——兼及常見的校勘錯誤〉，《音樂研究》2008年第5期，頁79-89。

- 李美燕，2012，〈周敦頤的「淡和」樂教觀及其對汪烜《立雪齋琴譜》的影響〉，《藝術評論》第23期，頁39-65。
- 吳云云，2009，〈朱熹《琴律說》的律學研究〉，《大眾文藝》2009年第1期，頁174-175。
- 孫小迪，2016，〈朱熹對《樂記》的理學化闡釋〉，《交響》第35卷第3期，頁39-46。
- 陳佳，2014，〈論朱熹音樂美學思想的秩序原則〉，《黃河之聲》2014年20期，頁88。
- 張立文，1989，〈朱熹美學思想探析〉，《中國文化月刊》第117期，頁4-35。
- 張婷婷，2004，〈朱熹音樂觀芻議〉，《藝術百家》2004年第6期，頁86-91、147。
- 張鵬遠，2006，〈淺析「音樂哲學」與「音樂美學」的關係〉，《藝術探索》第20卷第6期，頁90-91。
- 馮光鈺，2010，〈朱熹的琴論與「中和」音樂觀——寫在朱熹誕辰880周年之際〉，《樂府新聲》2010年第4期，頁84-86。
- 曾華青，2007，〈談朱熹音樂思想的崇古與創新〉，《集美大學學報（哲學社會科學版）》2007年第1期，頁112-115。
- 黃樹志，2015，〈中國古代琴弦用思考〉，收於耿慧玲、鄭煒明、段炳昌、王衛東、劉振維、龔敏主編，2015，《琴學薈萃：第五屆古琴國際學術研討會論文集》（濟南：齊魯書社），頁31-36。
- 溫靜，2007，〈朱熹音樂思想五評〉，《雲南藝術學院學報》2007年第3期，頁85-90。
- 楊瑾，2014，〈朱熹音樂教育思想淺論〉，《音樂大觀》2014年第2

期，頁 393。

鄭天熙，2017，〈朱熹《論語》釋論中的音樂美學思想〉，《上饒師範學院學報》第 37 卷第 2 期，頁 10-15。

——，2017，〈《朱子語類》中音樂著述的研究〉，《遼寧教育行政學院學報》2017 年第 1 期，頁 89-94。

——，2017，〈《晦庵先生朱文公文集》樂論研究〉，《閩江學院學報》2017 年第 1 期，頁 1-6。

鄭俊暉，2005，〈朱熹音樂著述文化背景之探究〉，《福建師範大學學報（哲學社會科學版）》2005 年第 4 期，頁 69-72。

——，2005，〈《朱文公文集》中音樂著述初探〉，《音樂研究》2005 年第 4 期，頁 47-55。

鄭錦揚，1992，〈朱熹音樂思想論稿〉，《中國音樂學》1992 年第 3 期，頁 93-101。

劉振維，2011，〈李贄與古琴〉；收於耿慧玲、鄭煒明、劉振維、龔敏主編，2011，《琴學薈萃：第二屆古琴國際學術研討會論文集》（濟南：齊魯書社），頁 203-220。

——，2010，〈朱熹與古琴〉；收於耿慧玲、鄭煒明、劉振維、龔敏主編，2010，《琴學薈萃：第一屆古琴國際學術研討會論文集》（濟南：齊魯書社），頁 309-328。

劉澤亮，2002，〈從《五經》到《四書》：儒學典據嬗變及其意義——兼論朱子對禪佛思想挑戰的回應〉，《東南學術》2002 年第 6 期，頁 14-19。

歐陽平彪，2017，〈周敦頤與古琴考述〉，《湖南科技學院學報》第 38 卷第 8 期，頁 27-30。

羅文，2017，〈理學視角下的朱熹音樂之美〉，《欽州學院學報》第

32 卷第 4 期，頁 88-92。

四、網路資訊（依著者姓氏筆畫多寡排序）

吳釗，2016，〈劉少椿舊藏朱熹制靈機式古琴亮相北京匡時 2016 秋拍〉，雅昌藝術網，URL=<https://news.artron.net/20161124/n886996.html>（2018/07/25 瀏覽）。

邱紹雯，2011，〈看「琴為何物」：朱熹古琴「冰磬」尋知音〉，《自由時報》2011.08.20.，URL=<http://news.ltn.com.tw/news/local/paper/517881>（2018/07/25 瀏覽）。

淄博市情網，2012，〈朱熹琴〉，百度百科，URL=<https://baike.baidu.com/item/朱熹琴/5064571?fr=aladdin>（2018/07/25 瀏覽）。