

# 中國文學學報

第二期

二零一一年十二月



北京大學  
中國語言文學系

香港中文大學  
中國語言及文學系

封面：

汪士慎(1686-1759) 梅花軸

Wang Shi Shen (1686-1759) , Plum blossoms

「香港中文大學文物館藏品，文物館惠允複製」

學報名稱字體集自《曹全碑》

## 中國文學學報

- |      |  |  |
|------|--|--|
| 出 版  | 北京大學中國語言文學系<br>100871 北京市海澱區<br>電話：(10) 62751601<br>傳真：(10) 62759366<br>電郵：zhgwxxb@163.com                               | 香港中文大學中國語言及文學系<br>香港新界沙田<br>(852) 3943 7074<br>(852) 2603 6048<br>chilan@cuhk.edu.hk |
| 發 行  | 中文大學出版社<br>香港新界火炭山尾街 18-24 號<br>沙田商業中心 9 樓<br>電話：(852) 2946 5300<br>傳真：(852) 2603 6692 / 2603 7355<br>電郵：cup@cuhk.edu.hk |  |
| 主 編  | 陳平原 張洪年  |  |
| 編 輯  | 《中國文學學報》編輯委員會  |  |
| 排版印刷 | 中文大學出版社  |  |
| 國際書號 | ISSN 2218-8967   |  |

# 中國文學學報

JOURNAL OF CHINESE LITERATURE

編輯委員會

Editorial Board

- |          |     |                          |
|----------|-----|--------------------------|
| 主席       | 陳平原 | Chen Pingyuan            |
|          | 張洪年 | Cheung Samuel H.         |
| 委員       | 王 風 | Wang Feng (北京大學召集人、執行編輯) |
|          | 周建渝 | Zhou Jianyu (香港中文大學召集人)  |
| (按姓氏筆劃序) | 何杏楓 | Hoyan Carole H.F.        |
|          | 張 健 | Zhang Jian               |
|          | 賀桂梅 | He Guimei                |
|          | 華 瑋 | Hua Wei                  |
|          | 傅 剛 | Fu Gang                  |
|          | 廖可斌 | Liao Kebin               |
|          | 樊善標 | Fan Sin-piu              |
|          | 錢志熙 | Qian Zhixi               |

# 琴意誰可聽？ ——歐陽修之琴與北宋士風

沈冬\*

## 引言

醉翁歐陽修是北宋政壇領袖、文壇山斗。他生於太平盛世初露曙光的北宋真宗景德四年(1007)，死於憂患日深全面變法的宋神宗熙寧五年(1072)，一生歷事仁宗、英宗、神宗三朝。<sup>1</sup>他一生從政長達四十二年，由幕僚推官至一方主政的縣令知州、文學侍從的翰林學士，乃至於執掌朝政的參知政事，經歷了三次在朝，兩次貶謫、兩度外任的大起大落，輾轉任官於汴京、洛陽、夷陵、乾德、滁州、揚州、穎州、應天府、亳州、青州、蔡州等不同地區和城市，仕宦之途可謂坎廩備至。他名滿天下，謗亦隨之<sup>2</sup>，貢獻也是出類拔萃。他改變了宋代文壇奇僻怪險的文風，「由是天下之文一變而古」<sup>3</sup>，被譽為「一代文宗」；<sup>4</sup>一生提攜後進，拔擢英才無數；<sup>5</sup>在經

\* 沈冬，國立臺灣大學音樂學研究所，教授

<sup>1</sup> 歐陽修〈答判班孫待制見寄〉：「三朝竊寵幸逢辰，晚節恩深許乞身。無用物中仍老病，太平時得作閑人。……」此詩是永叔致仕後退居穎州所作，對於自己能夠歷仕三朝，退歸林下充滿欣喜之意。見李逸安點校，《歐陽修全集》卷五七(北京：中華書局，2001年)，頁831。歐陽修長子歐陽發撰〈先公事迹〉載「仁宗不覺謂公曰：『如歐陽某，何處得來。』」《歐陽修全集》附錄卷二，頁2634。又蘇轍撰〈神道碑〉曰：「故事，知制誥必試，上(仁宗)知公之文，有旨不試。」《歐陽修全集》附錄卷三，頁2708。〈先公事迹〉又載：「一日獨對，英宗面諭公曰：『參政性直，……不避眾怨，……可知人皆不喜也，宜少戒此。』」《歐陽修全集》附錄卷二，頁2638。凡此點滴瑣事，更可見出歐陽修深獲帝王欣賞。

<sup>2</sup> 《東坡志林》卷三載歐陽修自言：「少時有僧相我，耳白於面，名滿天下。脣不著齒，無事得謗。」參見蘇軾：《東坡志林》，《全宋筆記》第一編，第九冊(鄭州：大象出版社，2003年)，頁70。因為正色立朝，面折人非，因此不斷捲入政爭，如景祐朋黨、慶曆新政、濮議等爭議之中，也不斷遭受政敵攻擊，甚至品格操守的誣蔑，如張甥案等。

<sup>3</sup> 范仲淹〈尹師魯河南集序〉：「遽得歐陽永叔，從而提振之，由是天下之文一變而古。」《范仲淹全集》(南京：鳳凰出版社，2004年)，頁158。

<sup>4</sup> 宋·陳振孫：《直齋書錄解題》卷十七《六一居士集》：「本朝初為古文者柳開、穆修，其後有二尹、二蘇兄弟。永叔本以辭賦擅名場屋，既得韓文刻意為之，雖皆在諸公後而獨出

學、史學、金石學上都有舉足輕重的影響。<sup>6</sup>尤其可貴的是，他嫺熟吏事，<sup>7</sup>著作等身，<sup>8</sup>「以文章道德為一世學者宗師」，<sup>9</sup>其學術事業生前已廣受推崇，迄今聲名不衰。

在政事文章的全方位成就以外，其實歐陽永叔也有相當的藝術才分，他的書法楚楚可觀，還能撫琴操縵，然而，有關他的思想、文學、經史、學術、經濟、國防等各種專題研究已經汗牛充棟，有關他的藝術成就——尤其是琴的研究卻寥寥可數。<sup>10</sup>永叔「六一居士」的稱號眾所周知，琴在此，與書、金石、棋、酒並列，被包括在這一張文人修養的圖像中，宣告琴在文人生活中的合理性，這樣的論述影響甚大，也在後世不斷被承襲複製。因此，永叔的撫琴經驗與觀念，不但是宋代琴學的局部投射，也是知識分子——即所謂「文人琴」的重要指標與內涵。概而言之，身為一位具有影響力的政壇領袖、文化領袖，歐陽修與琴的過從，都是北宋古琴文化不可不觸及的一個議題，值得深入探賾。

個人曾撰文〈醉翁歐陽修的琴趣人生〉，<sup>11</sup>以永叔生平為脈絡，爬梳《歐陽修全集》內所有與琴相關的作品，分別考訂其寫作年代與背景，可謂是永叔有關琴的詩文著

〔上接頁179〕

其上，遂為一代文宗。」陳振孫：《直齋書錄解題》，收入《古書題跋叢刊》第二冊（北京：學苑出版社，2009年），頁264。

5 史曰：「（歐陽修）獎引後進，如恐不及，賞識之下，率為聞人。曾鞏、王安石、蘇洵、洵子軾轍，布衣屏處，未為人知，修即游其聲譽，謂必顯於世。」《宋史》卷三一九〈歐陽修〉（北京：中華書局，2007年印刷），頁10381。

6 歐陽修在經學上有《詩本義》等著作，首開宋人疑經之風。在史學上，他參與修《新唐書》，又獨立創作《新五代史》，強調春秋史筆，簡而有法，文約事詳。在金石學上蒐集「三代以來金石錄刻為一千卷」，撰成《集古錄》，可謂中國金石研究的開創之作。

7 吳曾：《能改齋漫錄》卷十三〈歐陽公多談史事〉：「張芸叟（舜民）言，初遊京師，見歐陽文忠公，多談史事。張疑之，且曰：『學者之見先生，莫不以道德文章為欲聞者，今先生多教人吏事，所未論也。』」公曰：『不然。吾子皆時才，異日臨事，當自知之。大抵文學止於潤身，政事可以及物。』」吳曾：《能改齋漫錄》（臺北：木鐸出版社，1982年），頁393。

8 現存《歐陽修全集》一百五十五卷，收入奏議、制敕、書簡、碑傳、序跋、雜著、詩話、古、近體詩八百五十多首，散文五百餘篇，而據歐陽修長子歐陽發所撰〈先公事迹〉，仍有「遺逸不錄者尚數百篇」，再加上所撰《新唐書》、《新五代史》，稱之「著作等身」並非過譽。

9 參見歐陽發：〈先公事迹〉，《歐陽修全集》附錄卷二，頁2626。

10 個人寓目所及，如王海燕：〈醉翁操——古琴歌曲創作藝術〉，《藝術評論》12期，（臺北：臺北藝術大學，2001年），頁29-60。呂肖奐：〈中有萬古無窮音——歐陽修之琴趣與琴意〉，《焦作大學學報》，（河南：焦作，2007年第1期），頁17-20。蔡秉霖：〈試論歐陽修音樂美學之琴意說〉，《東方人文學誌》9卷3期（臺北：文津，2010年9月），頁161-174，張斌：《宋代的古琴文化與文學》（上海：復旦大學博士論文，2006年），259頁。

11 本文發表於2011「『古琴、音樂美學與人文精神』跨領域、跨文化國際學術研討會」，臺中：朝陽大學。2011年9月30日。

作的整理。文成之後，頗覺不足，因此根據前文蒐集資料，繼續研探永叔的琴學思想特色。本文擬由三個層面探觸永叔之琴，首先，依其生平年代、仕宦歷程，縷述他與琴有關的詩文作品，加以繫年及說釋，<sup>12</sup>其次、根據這些作品及相關記載探究他的撫琴經驗及琴友交遊，其三、討論他的琴學思想，並試圖以北宋士風為背景，觀察永叔身為琴家、交結琴友、參與琴事、發為琴論，如何將他身為知識分子的理念浸潤滲透入琴中，而他的琴學議論及撫琴實踐又如何反過來成為北宋士風昭昭可見的註腳和詮釋。由永叔之琴到北宋士風的連結，是本文試圖提出的主要論點之一。

## 一、歐陽修的琴趣人生及琴學著作

南宋坊間書賈出版歐陽修詞集，取名為《醉翁琴趣外篇》，<sup>13</sup>「琴趣」正可以形容永叔快意人生的撫琴態度，因此本文用為標題。永叔為官四十年，三次在朝，兩次貶謫、兩度外任，轉歷多方，一生經歷很難清楚切割段落，斟酌思考後，本文將永叔一生分為五個時期：初仕西京、初貶夷陵、再貶滁州、入京主政、外放致仕。以此五個段落為經，以琴相關作品為緯，編為〈歐陽修琴樂相關作品繫年〉（見附錄），以檢視永叔的琴趣人生及琴學著作。

### （一）、初仕西京（景德元年1007—明道二年1033）

歐陽修生四歲而孤，母親鄭氏夫人攜家投奔任職隨州（湖北隨縣）推官的叔父歐陽曄。永叔自幼家貧好學，「就閭里士人家借而讀之，或因而抄錄，……以至晝夜忘寢食，惟讀書是務。」<sup>14</sup>我們無從得知他在這樣貧困的環境中如何接觸到琴，但他晚年回憶：「余自少不喜鄭衛，獨愛琴聲。」（〈歐陽氏三琴記〉卷六四），可知他對琴情有獨鍾，自少至老不改。

在永叔作品裡，最早提及琴的，可能是〈舟中望京邑〉一詩（卷五五），據考是天聖五年（1027）春天試禮部不中，乘舟南歸時所作。天聖七年，永叔試國子監為第一，國學解試又第一，「由是名重當世。」<sup>15</sup>天聖八年，晏殊知貢舉，禮部試永叔又居第一，崇政殿試為進士甲科第十四名，年方二十四歲，授官將仕郎、試秘書省校書郎、充西京（洛陽）留守推官。當時西京留守錢惟演以愛才好客知名，幕中濟濟多

<sup>12</sup> 本文主要根據李逸安點校：《歐陽修全集》（北京：中華書局。2001年，六冊），並參考李之亮：《歐陽修集編年箋注》（成都：巴蜀書社。2007年，八冊）及劉德清：《歐陽修紀年錄》（上海：上海古籍出版社。2006年，502頁）等。本文所引卷數、頁數均根據《歐陽修全集》。

<sup>13</sup> 宋詞並無以琴伴奏的習慣，詞與琴歌本是不同類屬，「琴趣外篇」作為詞的別名，無非試圖將詞作為琴曲的一個支脈以提昇詞的地位罷了。

<sup>14</sup> 歐陽發：〈先公事迹〉，《歐陽修全集》附錄卷二，頁2627。

<sup>15</sup> 同上〈先公事跡〉，《歐陽修全集》附錄卷二，頁2627。

士。永叔西京四年，得以結識畢生知己如梅聖俞、尹洙、謝絳等人，並且尋幽訪勝，暢遊九朝古都洛陽附近的名山勝景，眾人唱和議論，形成了志同道合的文學集團，<sup>16</sup>對北宋文學發展有舉足輕重的影響。

此時，琴偶或出現在永叔詩文中，如〈擬玉臺體七首·落日窗中坐〉（卷五一）、〈普明院避暑〉（卷五六）、〈題張應之縣齋〉（卷五六）、〈逸老亭〉（卷十）、〈暇日雨後綠竹堂獨居兼簡府中諸僚〉（卷五一）等，大都是居官生活中飲酒撫琴遣興之作。最值得注意的琴詩是〈江上彈琴〉（卷五一），作於明道二年（1033）二十七歲，正月永叔因公赴京師，回程轉湖北探視叔父歐陽曄，夜裡撫琴舟中所作，有句曰：「琴聲雖可狀，琴意誰可聽？」以「琴聲」、「琴意」二元對舉，可見對琴已頗有想法。

此時另一篇與琴相關重要文章是〈書梅聖俞稿後〉（卷七二）。永叔在洛陽與梅堯臣交遊，結為知己，<sup>17</sup>明道元年（1032），梅堯臣吏事已畢，即將告歸，永叔因作〈書梅聖俞稿後〉贈之。本文由樂到詩，由詩到琴，呈現了永叔對於樂的整體觀點。

## （二）、初貶夷陵（景祐元年 1034 — 慶曆二年 1042）

景祐元年（1034）五月，永叔西京推官秩滿回到汴京，初次入朝為官，授宣德郎，試大理評事、監察御史、館閣校勘，參與《崇文總目》的編纂。現存《歐集》有〈崇文總目敘釋〉三十篇，包括一篇〈樂類敘釋〉（卷一二四）。可能初為京官，無暇彈琴，僅有〈和聖俞聚蚊〉一詩提及琴。<sup>18</sup>景祐三年，吏部員外郎范仲淹與宰相呂夷簡衝突，范仲淹貶知饒州，一時士論譁然；永叔作〈與高司諫書〉切責身為諫官的高若訥「聖朝有事，諫官不言」，「不復知人間有羞恥事」，<sup>19</sup>因此牽連入案，五月被貶峽州夷陵（湖北宜昌）縣令。

<sup>16</sup> 王闢之：《澠水燕談錄》卷四：「天聖末，歐陽文忠公……為西京留守推官……。公與尹師魯、梅聖俞、楊子聰、張太素、張堯夫、王幾道為七友，以文章道義相切劘。率嘗賦詩飲酒，間以談戲，相得尤樂，凡洛中山水園庭、塔廟佳處，莫不游覽。」參見《澠水燕談錄》，收入《全宋筆記》第二編第四冊，頁40。又有所謂「八老」，包括王顧、張先、謝絳、張谷、尹源、富弼、范仲淹等人，參見嚴杰：《歐陽修年譜》（南京：南京出版社，1993年），292頁。

<sup>17</sup> 〈送梅聖俞歸河陽序〉曰：「余嘗與之徜徉於嵩洛之下，每得絕崖倒壑、深林古宇，則必相與吟哦其間，始而歡然以相得，終則暢然，覺乎熏蒸浸漬之為益也，故久而不厭。」可見二人意氣相投。見《歐陽修全集》卷六六，頁963。

<sup>18</sup> 本詩寫群蚊成陣，因此「抱琴不暇撫，揮塵無由停」。見《歐陽修全集》卷五二，頁733。此詩原為和梅聖俞〈聚蚊〉而作，梅詩是以寓言形式譏刺時政，永叔此詩應也有相同的諷諭譏諫之旨。梅詩見朱東潤：《梅堯臣集編年校注》卷四（上海：上海古籍，2006年），頁61。

<sup>19</sup> 〈與高司諫書〉，《歐陽修全集》卷六八，頁990。

景祐三年五月二十四日，歐陽修奉母攜眷乘舟沿汴河南下，這一段貶官的迢迢長路，他寫下了《于役志》紀錄一路艱辛，其中也提到了琴：

（五月二十六日癸卯）癸卯，君貺、公期、道滋先來，登祥源東園之亭，公期烹茶，道滋鼓琴，余與君貺奕。……明日，子野始來，君貺、公期、道滋復來，子野還家，餘皆留宿。君謨作詩，道滋擊方響，穆之彈琴。<sup>20</sup>

這一場臨歧贈別，與會之人包括王拱辰（君貺）、薛仲孺（公期）、孫道滋、蔡襄（君謨）、燕肅（穆之）、張先（子野），以及其他諸多文人。會中可能免不了快談劇飲，但更有趣的是以烹茶、下棋、彈琴、擊方響等方式表達別情，顯現了宋代士大夫清雅的生活品味。

此處值得一提的孫道滋，永叔在〈送楊寘序〉（卷四四）中自言：「既而學琴於友人孫道滋。」可見孫道滋是他習琴的老師，但二人何時相識？何時開始習琴？史料一無所載。《歐陽修紀年錄》的作者劉德清因而推斷學琴之事在景祐二年（1035），並注曰：

據次年所撰《于役志》，歐陽修貶官夷陵，離京別友時，七次提及孫道滋，可知歐、孫為深交，學琴之事，姑係於此。<sup>21</sup>

然而據前文所引〈江上彈琴〉詩，可以確定明道二年（1033）時歐陽修已能撫琴，並非回京服官之後才開始接觸琴，我們或可用琴人之間「轉益多師」的習慣來理解，孫道滋應是永叔入京以後在琴方面深造求習的對象，在此之前他已能撫琴是確然無疑的，只是具體的啟蒙老師及學習時間已無可探究了。<sup>22</sup>

景祐四年（1037），永叔由夷陵移乾德（湖北光化）縣令。這段時間前後提及琴的詩文不多，如〈題張損之學士蘭皋亭〉（卷五六）、〈與薛少卿書二〉（卷一五二），表達的仍是「琴、奕、樽酒」的文人雅趣。康定元年（1040），有長篇歌行〈贈杜默〉（卷一）提到了琴。值得注意的琴詩是寶元二年（1039）與琴僧知白的偶然過從。其時永叔知交謝絳出守鄧州，梅聖俞調知襄城，好友均在鄰近，重得聚首，孰知謝絳隨即逝世，為了籌商喪葬事宜，永叔自乾德來到襄城與梅聖俞相會，在襄城結識了知白，於是寫下了〈送琴僧知白〉（卷五三）及〈聽平戎操〉（卷五三），尤其〈聽平戎操〉跳脫了撫琴自適的小我侷限，表露了永叔對於國家大政的關切，是琴詩中少見的。

<sup>20</sup> 〈于役志〉，《歐陽修全集》卷一二五，頁1898。

<sup>21</sup> 參見《歐陽修紀年錄》（上海：上海古籍，2006年），頁77。

<sup>22</sup> 任超平提出永叔「從二十四歲學琴於友人孫道滋」，殆指永叔任西京推官時，未知何所據。見任超平〈禮樂之道——歐陽修早期音樂美學思想〉，《南京藝術學院學報》（南京：南京藝術學院，2010年10月），頁14。



### (三)、再貶滁州(慶曆三年 1043 – 皇祐五年 1053)

慶曆三年(1043)四月永叔被召回京，轉太常丞、知諫院，十一月以右正言知制誥，仍供諫職。他先後上呈奏議七十餘篇，議論時事，並支持范仲淹推動的慶曆新政，陷入黨同伐異的漩渦中，寫下著名的〈朋黨論〉(卷十七)。政敵為了打擊歐陽修，乃有所謂「張甥案」，指控他與甥女張氏有私，雖然事出誣罔「辯無所驗」而不了了之，但永叔終究仍被貶為滁州(安徽滁縣)知州。自慶曆五年(1045)十月起，他轉徙各地，由滁州、揚州、潁州(安徽阜陽)，應天府(河南商邱)，接踵而至的是母親鄭太夫人逝世，回潁州守喪、回吉州瀧岡安葬，自慶曆五年(1045)至至和元年(1054)，整整十年輾轉於地方官任上。

這一段經歷使得永叔油然而萌生去意，嚮往歸隱山林、琴酒逍遙的日子，因此政事之餘，滁州豐樂亭、醉翁亭、潁州西湖的山林勝景經常成為他筆下主題。此時若干篇章提到了琴，包括〈遊琅琊山〉(卷三)、〈幽谷晚飲〉(卷五三)、〈與梅聖俞書一七〉、〈初夏劉氏竹林小飲〉(卷五四)、〈寄聖俞〉(卷五)、〈竹間亭〉(卷五四)〈答杜相公寵示去思堂詩〉(卷十二)、〈憶滁州幽谷〉(卷十二)，除最後一例〈憶滁州幽谷〉是至和元年(1054)，四十八歲回汴京服官時思念滁州所作，其餘均為慶曆六年(1046)至皇祐三年(1049)的作品，<sup>23</sup>琴在這些篇章裡分量不重，通常都是文人徜徉於自然中的良朋知友。

此一時期與琴有關的作品中比較重要的，首推〈送楊真序〉(卷四四)，作於慶曆七年(1047)，楊真累次舉進士不第，困於場屋，坎坷無成，最後因先人餘蔭補劍浦縣尉，即將到南方偏遠之地為官，於是永叔贈之以序以勸慰鼓勵。本篇強調了琴音「純古淡泊」，可以「道其堙鬱，寫其憂思」，還可以治療「幽憂之疾」，對於琴的功能及審美提出深刻的經驗談。此一時期另兩首重要的琴詩是〈彈琴效賈島體〉(卷四)及〈贈無為軍李道士二首〉(卷四)，均為慶曆七年在滁州作。〈贈無為軍李道士二首〉自注是贈道士李景仙，〈彈琴效賈島體〉則是他彈琴後暈倦入夢而作，表現個人撫琴情志尤其清楚。顯然貶黜在外，讓永叔更有時間彈琴，並思考個人的琴學理念。

### (四)、入京主政(至和元年 1054 – 治平三年 1066)

至和元年(1054)五月，永叔服喪期滿赴京師，因為在朝屢受攻訐，因此主動乞任外官，未獲允許，奉命參與纂修《唐書》，隨即又遷翰林學士；至和二年(1055)代表朝廷遠赴契丹賀新君登位。嘉祐二年(1057)，主持禮部貢舉，對於所謂「太學體」

<sup>23</sup> 皇祐四年、五年適逢鄭太夫人去世，永叔哀毀逾恆，又忙於守喪安葬，並無與琴有關的著作。

的怪奇文風痛加裁抑，<sup>24</sup>蘇軾、蘇轍、曾鞏、程顥、張載等文學名家或理學名儒都在此次貢舉中脫穎而出，永叔也因而奠定了「一代文宗」的領袖地位。嘉祐五年（1060）轉禮部侍郎，拜樞密副使，嘉祐六年（1061）轉戶部侍郎，參知政事，在此十餘年間，永叔的仕途可謂一帆風順，但宦海險惡，讓他憂讒畏譏，感慨萬端，「舉足畏逢仇，低頭惟避謗」，<sup>25</sup>即使「天性剛勁」如永叔者，<sup>26</sup>也不免「形骸苦衰病，心志亦退懦」，<sup>27</sup>時時刻刻想著急流湧退，致仕歸山。此時與琴有關之作，如〈初寒〉（卷十四）「籬菊催佳節，山泉響夜琴。自能知此樂，何必戀腰金。」〈送鄭革先輩賜第南歸〉（卷十三）：「試問塵埃勤斗祿，何如琴酒老雲巖。」都流露了此種厭棄功名，琴酒歸鄉的期待。

此一時期與琴相關作品中最有趣的，是與〈醉翁吟〉有關的幾首詩。慶曆六年（1046），永叔在滁州寫下〈醉翁亭記〉：

太守與客來飲於此，飲少輒醉，而年又最高，故自號曰醉翁。醉翁之意不在酒，在乎山水之間也。<sup>28</sup>

這是醉翁之名的由來，滁州山水林泉之美，太守蕭然自醉之樂，躍然紙上，當時「天下莫不傳誦」，<sup>29</sup>引起了琴人沈遵的興趣，創作琴曲《醉翁吟》，至和二年（1055）永叔初識沈遵，得聆此曲，嘉祐元年作〈醉翁吟並序〉（卷十五）、〈贈沈遵〉（卷六），<sup>30</sup>嘉祐二年（1057）又寫〈贈沈博士歌〉（卷七）。

永叔此時已年過半百，達到了一生政事學術的巔峰，幾首與琴有關的詩文都有拍板定案，為學生寢淫琴學作一總結的氣勢。例如嘉祐四年（1059）〈夜坐彈琴有感二首呈聖俞〉（卷八），談到琴人須篤於自信，不必介意知音難求，其後梅堯臣、劉敞等均有和詩。<sup>31</sup>嘉祐五年（1060），他有〈奉答原甫見過寵示之作〉（卷八），嘉祐七年

<sup>24</sup> 史載：「嘉祐二年，……時進士益相習為奇僻，鉤章棘句，寢失渾淳。歐陽修知貢舉，尤其為患，痛裁抑之。……澆薄之士，候（歐陽）修晨朝，群聚詆斥之，街司邏卒不能止，至為祭文投其家，卒不能求其主名置於法，然自是文體亦少變。」見《宋史》卷一五五〈選舉志〉，頁3614-15。可見永叔矯正文風，其實犯了士人的眾怒，甚至被人詛咒，危及人身安全。此事對宋代文學影響極大，相關資料及研究甚多，不一一列舉。

<sup>25</sup> 〈答梅聖俞寺丞見寄〉，《歐陽修全集》卷五三，頁745。此詩是寶元二年（1039）所作，但可視為永叔學生寫照。

<sup>26</sup> 「天性剛勁」為〈先公事迹〉第一句話：「先公為人，天性剛勁。」《歐陽修全集》附錄卷二，頁2626。

<sup>27</sup> 〈讀書〉，《歐陽修全集》卷九，頁139。

<sup>28</sup> 〈醉翁亭記〉，《歐陽修全集》卷三九，頁576。

<sup>29</sup> 《曲洧舊聞》卷三：「〈醉翁亭記〉初成，天下莫不傳誦，家至戶到，當時為之紙貴。」朱弁：《曲洧舊聞》，收入《全宋筆記》第三編第七冊，頁26。

<sup>30</sup> 此詩原本題下注云：「一作〈贈沈博士歌並序〉。」《歐陽修全集》卷六，頁94。

<sup>31</sup> 此詩本是送給梅堯臣的，梅後來也有和詩〈次韻和永叔夜坐鼓琴有感二首〉，見朱東潤：《梅堯臣集編年校注》卷二九，頁1130。同時另一知交好友劉敞《公是集》卷十五也有〈和

(1062) 有〈三琴記〉(卷六四)，大約嘉祐二年以後又有〈琴枕說〉(卷一百三十)，<sup>32</sup> 結合熙寧二年(1069)的〈書琴阮記後〉，<sup>33</sup> 此一詩三文，概述了他的撫琴經歷，藏琴、彈奏曲目等，是永叔所有作品中有關撫琴最為具體的資料。

#### (五)、外放致仕(治平四年 1067 – 熙寧五年 1072)

嘉祐八年(1063)三月宋仁宗駕崩，身後無子，由英宗趙曙入繼大統。永叔數次乞放外任，英宗不許；治平二年(1065)，因為英宗對生父濮安懿王的稱謂問題，造成了大臣之間嚴重的爭執，此所謂「濮議」。事涉皇家統緒及名分問題，應稱濮安懿王為「皇考」或「皇伯」，重視禮制的大臣各執一辭爭論不休，雖然英宗崩於治平四年(1067)正月，但永叔再一次在政爭中傷痕累累，令他心灰意冷，求去心切，終於獲准外放亳州(安徽亳縣)，次年轉知青州(山東益都)，又轉蔡州(河南汝南)，宋神宗熙寧四年(1071)六月致仕歸田，回到魂夢牽繫的潁州安度晚年，達成了他「乞身於朝，退避榮寵，而優游田畝，盡其天年」的願望，<sup>34</sup> 一年後，熙寧五年(1072)閏七月與世長辭。

這一時期因濮議耗盡了歐陽修的心神，老去病弱的永叔可能更需要以琴來「和其心之不平」，治其「幽憂之疾」，<sup>35</sup> 但在文字作品裡能尋到痕跡並不多，少數提及琴的篇章，如〈讀易〉(卷十四)、〈贈潘道士〉(卷五七)、〈答端明王尚書見寄兼簡仁文裕二侍郎二首〉(卷五七)、〈叔平少師去後會老堂獨坐偶成〉(卷五七)，無非是外放致仕之後閒散生活的述寫。

此時提到琴的作品中，除了前文提及的熙寧二年(1069)〈書琴阮記後〉，最重要的一篇首推〈六一居士傳〉(卷四四)，

六一居士初謫滁山，自號醉翁，既老而衰且病，將退休于潁水之上，則又更號六一居士，客有問曰：「六一，何謂也？」居士曰：「吾家藏書一萬卷，集

〔上接頁185〕

永叔夜坐鼓琴二首》，劉敞：《公是集》，收入《國學基本叢書》(上海：商務印書館，1937年)，頁162。

<sup>32</sup> 〈琴枕說〉為〈試筆〉三十首之一，見《歐陽修全集》卷一百三十，頁1976。李之亮《歐陽修集編年箋注》認為是「嘉祐中任翰林學士時作」，確切寫作年代不詳。〈琴枕說〉有曰：「石暉琴得之二十年」，據〈書琴阮記後〉及〈三琴記〉，知石暉琴為「樓則琴」，乃永叔任夷陵令時所得，時為景祐三年(1036)六月至四年(1037)十二月，下推二十年乃嘉祐元年(1056)，當時永叔正出使契丹，因此至少為嘉祐二年(1057)以後之作，姑繫於此。

<sup>33</sup> 〈書琴阮記後〉見於宋刊本《歐陽文忠公集》卷七三後續添，現收於《歐陽修全集》卷一五五〈補佚卷二〉，頁2575。

<sup>34</sup> 〈歸田錄序〉，《歐陽修全集》卷四二，頁601。

<sup>35</sup> 〈送楊真序〉，《歐陽修全集》卷四四，頁628-29。

錄三代以來金石遺文一千卷，有琴一張，有棋一局，而常置酒一壺。」客曰：「是為五一爾，奈何？」居士曰：「以吾一翁，老於此五物之間，是豈不為六一乎？」

自熙寧元年(1068)，永叔開始自署為「六一居士」，至熙寧三年(1070)完成了此篇〈六一居士傳〉，應是永叔經過多年深思熟慮，決定為自己滄桑而豐碩的一生標舉鮮明特徵，作蓋棺論定式的論斷。值得注意的，他完全排除了公領域成就取向的著眼點，而由個人私領域出發，強調人生在世，由文化之中汲取滋養，以成就人之所以為人的意義。其中，琴與書、金石收藏、棋、酒等並列，被包括在這一張文人修養的圖像之中。其說影響甚大，也在後世不斷被承襲複製。

## 二、歐陽修的撫琴經驗及琴友交遊

承上對於永叔有關琴的詩文著作的爬梳，以下擬進一步討論永叔的具體撫琴經驗，包括他個人撫琴操縵的細節，以及他與琴人交往過從的重要活動。

要彈琴首先必須有琴，永叔有蒐集著錄器物碑銘之癖好，所著《集古錄》開啟後人金石學的先河，七絃琴本屬於古器物，因此永叔也以蒐集著錄的態度紀錄了自己的藏琴，〈三琴記〉作於嘉祐七年的三月四日，永叔「以病在告」，閒來無事練習書法，於是「信筆作三琴記」，文曰：

吾家三琴，其一傳為張越琴，其一傳為樓則琴，其一傳為雷氏琴。其製作皆精而有法，然皆不知是否。要在其聲如何，不問其古今何人作也。琴面皆有橫文如蛇腹，世之識琴者以此為古琴，蓋其漆過百年始有斷文，用以為驗爾。

永叔以收藏家的眼光鑒定了他所收藏的三張琴，製作都是「精而有法」，已有「漆過百年」的「蛇腹」斷文。雖然永叔認為琴只須問「其聲如何」，「不問其古今何人作」，其實此三琴均出自見諸載籍的唐代著名琴工，更有一張是膾炙人口的唐代雷公琴。<sup>36</sup>〈書琴阮記後〉對此也有補充說明：

余為夷陵令時，得琴一張于河南劉幾，蓋常琴也。後做舍人，又得琴一張，乃張越琴也。後做學士，又得琴一張，則雷琴也。

顯然永叔收藏的第一張琴是「樓則琴」，時為景祐三、四年間(1036-37)貶官夷陵之時，第二琴「張越琴」是慶曆末、皇祐初(1048-49)擔任起居舍人後所得，而第三張

<sup>36</sup> 四川雷氏為唐代著名斲琴家族，有雷霄、雷威、雷儼等名家，所斲之琴稱「雷公琴」。「張越」為唐代四大琴工之一，見於明蔣克謙《琴書大全》卷四：「陳拙《琴書》曰：『斲制者，蜀有雷霄、郭諒，吳有沈鐸、張越。』」《琴書大全》收入《琴曲集成》第五冊(北京：中華書局，2010年)，頁101。樓則或作「婁則」，亦為唐代著名琴工，詳情無考。

雷琴則是在回汴京擔任翰林學士，至和元年(1054)以後所得。〈三琴記〉有言：「今人有其一，已足為寶，而余兼有之。」可見三張琴在當時已價值不菲，言下頗有欣喜自豪之情。<sup>37</sup>

三琴的音色及永叔的使用如何？〈三琴記〉曰：

其一金暉，其一石暉，其一玉暉。金暉者，張越琴也；石暉者，樓則琴也；玉暉者，雷氏琴也。金暉其聲暢而遠，石暉其聲清實而緩，玉暉其聲和而有餘。今人有其一，已足為寶，而余兼有之。

永叔對三琴的音色甄別十分精細，確乎是琴界中人的內行評語。金徽的張越琴「聲暢而遠」，屬於通透嘹亮，聲可傳遠。<sup>38</sup>石徽的樓則琴「清實而緩」，音色清澈實在，傳音較慢，而玉徽的雷琴「和而有餘」，平和而悠長。本來「和而有餘」的雷琴最符合永叔的古琴審美理念，但因視力不佳，他晚年常彈的卻是較為一般的樓則琴，〈三琴記〉及〈琴枕說〉都寫：

然惟石暉者，老人之所宜也。世人多用金玉蚌瑟暉，此數物者，夜置之燭下炫耀有光，老人目昏，視暉難准。惟石無光，置之燭下黑白分明，故為老者之所宜也。（〈三琴記〉）

余謂夜彈琴，唯石暉為佳，蓋金蚌、瑟瑟之類皆有光色，燈燭照之則炫耀，非老翁夜視所宜。白石照之無光，唯目昏者為便。……余知琴暉，直以老而目暗耳。是皆可笑。……余家石暉琴得之二十年。昨因患兩手中指拘攣，醫者言唯數運動，以導其氣之滯者，謂唯彈琴為可。亦尋理得十餘年已忘諸曲，物理損益相因，固不能窮至於如此。老莊之徒，多寓物以盡人情，信有以也哉。（〈琴枕說〉）

歐陽修長年為眼疾所苦；彈琴必須辨識琴面徽位上下、走手取音，夜晚燭火搖曳下金徽、玉徽反光不定，只有白石徽在黑漆琴面上黑白分明，適合「老而目暗」者夜間彈奏。永叔晚年更因「中指拘攣」，於是彈琴「導其氣之滯者」，幫助肢體末稍氣血循環，彈琴甚至成為復健醫療的養生工具，因此「理得十餘年已忘諸曲」，讓他把常年遺忘的曲子全都複習起來了。

<sup>37</sup> 〈三琴記〉後來成為藏琴家必讀之作，近代楊時百(1863-1932)寫《琴粹·瑣言》就提及讀〈三琴記〉，《琴粹》收入《琴曲集成》第三十冊，頁13。又，鄭珉中〈唐宋元明琴器流變〉一文，也提及永叔如何鑒定三琴的身分：「當年歐陽修所藏的三張唐琴，是雷氏，張越、樓則之作，都是憑款字。」該文收入《古琴紀事圖錄》，臺北：臺北市立國樂團，2000年，頁24。

<sup>38</sup> 沈括提及張越琴的音色：「越人陶道真畜一張越琴，傳云古塚中敗棺杉木也，聲極勁挺。」見胡道靜：《夢溪筆談校證》卷五(上海：上海古籍，1987)，頁266。但作者顯然不知「張越」為琴工之名，因而標點為「一張『越琴』」。

永叔既然藏有名琴三張，究竟他撫琴的頻繁程度如何？彈奏的曲目如何？由詩文中也可以約略規知一二，〈奉答原甫見過寵示之作〉回顧了他的彈琴經驗：

不作流水聲，行將二十年。吾生少賤足憂患，憶昔有罪初南遷。飛帆洞庭入白浪，墮淚三峽聽流泉。援琴寫得入此曲，聊以自慰窮山間。中間永陽亦如此，醉臥幽谷聽潺湲。自從還朝戀榮祿，不覺鬢髮俱凋殘。耳衰聽重手漸顫，自惜指法將誰傳。偶欣日色曝書畫，試拂塵埃張斷絃。嬌兒癡女逸翁膝，爭欲彊翁聊一彈。紫微閣老適我過，愛我指下聲冷然。戲君此是伯牙曲，自古常歎知音難。君雖不能琴，能得琴意斯為賢。自非樂道甘寂寞，誰肯顧我相留連。興闌束帶索馬去，卻鎖塵匣包青氈。

劉敞原甫是永叔的知交好友，從詩句「偶欣日色曝書畫」來看，可能是因為夏日曝書畫，注意到滿布塵埃斷絃之琴，適逢好友來拜，因有此詩之作。詩從自己生而孤弱「吾生少賤足憂患」，寫到涉入政爭而貶官「憶昔有罪初南遷」，到還朝身居高位，「耳衰聽重手漸顫，自惜指法將誰傳」，似欲囊括畢生彈琴故事。如今「試拂塵埃張斷絃」，雖然一時之間「指下聲冷然」，但劉敞離去後，琴卻仍舊鎖入了「塵匣包青氈」。開篇曰：「不作流水聲，行將二十年」，自景祐三年（1036）貶於夷陵，至撰作此詩的嘉祐五年（1060）已二十餘年，看來，這段時間琴不但未曾常置案頭，甚至可能久已塵封不彈了。事實上不然，這恐怕僅是文人夸飾而已。

由歐公的詩文來看，除了〈江上彈琴〉（1033年）、〈彈琴效賈島體〉（1047年）明白是自己撫琴以外，其他的作品或是聽人彈琴，或以象徵生活雅趣，真正記述自己彈琴的作品並不多，這其實可以理解。他位居要津、政務繁冗，又有大量的文史創作，要能持續固定的彈琴習慣是不太容易的，但詩文中仍有撫琴寄情的記載。此詩〈奉答原甫見過寵示之作〉提到貶官夷陵時，洞庭白浪、三峽流泉，觸動了貶謫傷感之情，因此「援琴寫得入此曲」，以《流水》之曲「聊以自慰窮山間」，即使到了滁州，仍然是以《流水》寫滁州幽谷的泉水潺湲。滁州時期的〈彈琴效賈島體〉曰：「橫琴置床頭，當午曝背眠」，寫的是琴橫床頭，彈累了就齣齣入睡，與琴是何等親密自然的過從。同樣滁州時期的〈送楊真序〉則提及他從孫道滋習琴「受宮聲數引，久而樂之」。這些記載都顯示永叔並非二十年不動琴，而是三不五時撫琴自樂，特別是貶官夷陵、滁州之時；至於五十以後服官汴京，更因為健康因素，重新復習年輕時所學的琴曲，琴藝自是日有所進了。〈書琴阮記後〉還有如下之說：

官愈高，琴愈貴，而意愈不樂。在夷陵時，青山綠水，日在目前，無復俗累，琴雖不佳，意則蕭然自釋。及做舍人、學士，日奔走於塵土中，聲利擾擾盈前，無復清思，琴雖佳，意則昏雜，何由有樂？乃知在人不在器，若有以自適，無弦可也。

面對外界名利紛擾與習琴所需寧靜專一的兩相衝突之苦，永叔實有深刻的體會。貶官之際「無復俗累」，即使琴不佳也能「蕭然自釋」，等到官高秩顯，「聲利擾擾」，即使名琴當前，「意則昏雜」。心隨境轉，彈琴之樂繫於人心，而不繫於琴的良窳，有此體會，可知永叔對彈琴一道是深造有得了

永叔的撫琴經驗其實是以一曲《流水》貫串起來的，《流水》是他畢生最鍾愛的曲目，前引〈奉答原甫見過寵示之作〉回憶所及，和現實裡彈給劉原甫聽的，都是一曲《流水》，〈歐陽氏三琴記〉也記載：

余自少不喜鄭衛，獨愛琴聲，尤愛《小流水曲》。平生患難，南北奔馳，琴曲率皆廢忘，獨《流水》一曲夢寢不忘。今老矣，猶時時能作之。其他不過數小調弄，足以自娛。琴曲不必多學，要於自適；琴亦不必多藏，然業已有之，亦不必以患多而棄也。

永叔成長於艱困的環境，但自幼好琴，根於天性，尤其對《流水》一曲情有獨鍾，雖然「平生患難，南北奔馳」，但仍「夢寢不忘」《流水》，到老不變，「時時能作之」，至於其他琴曲，前引〈琴枕說〉已提到「十餘年已忘諸曲」逐步回憶復習，但他以自娛為主，並不以多為貴，因此說「其他不過數小調弄，足以自娛。琴曲不必多學，要於自適。」這是明顯的文人琴風範。

歐陽修好琴、能琴當世所知，以琴作為良朋聚晤、茶邊酒後、移情遣興之用屢屢見諸詩文，結交的琴友如范仲淹、蘇舜卿、蘇軾、江休復、孫道滋、燕肅等，不及備考，但如就永叔以琴會友、發為議論的重要性來看，本文以為有以下三人特別值得探討：

一是琴僧知白，<sup>39</sup>寶元二年(1039)永叔在襄城梅堯臣處與他有短暫交遊，寫了〈送琴僧知白〉及〈聽平戎操〉二詩，〈送琴僧知白〉詩如下：

吾聞夷中琴已久，常恐老死無其傳。夷中未識不得見，豈謂今逢知白彈。遺音髣髴尚可愛，何況之子傳其全。孤禽曉警秋野露，空澗夜落春巖泉。二年遷謫寓三峽，江流無底山侵天。登臨探賞久不厭，每欲圖畫存於前。豈知山高水深意，久以寫此朱絲絃。酒酣耳熱神氣王，聽之為子心肅然。嵩陽山高雪三尺，有客擁鼻吟苦寒。負琴北走乞其贈，持我此句為之先。

此詩開宗明義即說明知白師承慧日大學夷中的琴藝，是所北宋所謂「琴僧派」的嫡系直傳。「琴僧派」始於琴待詔朱文濟，<sup>40</sup>沈括《補筆談》曰：「興國中琴待詔朱文濟鼓琴

<sup>39</sup> 知白於《高僧傳》等書未見記載，南宋台州臨海人陳耆卿修纂《嘉定赤城志》，卷三五〈人物四〉記載釋氏，有曰：「知白，居永慶院。」未知是否同一人。《嘉定赤城志》，收入《中國方志叢書》第五六〇冊，（臺北：成文書局，1983年），頁7338。

<sup>40</sup> 「琴僧派」之名不見於宋代，而是現代學者意見。有關琴僧的研究，參見許健：《琴史初〔下轉頁13〕

為天下第一，京師僧慧日大師夷中盡得其法。」<sup>41</sup>朱文濟在宋太宗之前抗顏直諫，不肯接受太宗新創的九絃琴，雖是柔弱琴人，卻展現了諍臣風骨。<sup>42</sup>知白既是朱文濟的再傳弟子，琴藝自然可觀，因此歐陽修以「孤禽曉警秋野露，空澗夜落春巖泉」稱讚他能以琴聲摹寫孤禽鳴泉的自然聲響。如前引〈奉答原甫見過寵示之作〉詩所述，永叔自己貶謫在「江流無底山侵天」的峽州夷陵時，也曾想將山水風景圖之於畫，甚至「援琴寫得入此曲」。如今一聞知白之琴，彷彿「山高水深意」在知白的絃上指間出現了，對知白的琴藝可算是肯定推崇。有趣的是，詩末提到知白遠道而來，本來是為了「負琴北走乞其贈」，特地來求梅堯臣一詩揄揚，但歐陽修以謝安鼻疾音濁的典故比擬梅堯臣捏著鼻子苦吟未成，既然「有客擁鼻吟苦寒」，不如「持我此句為之先」，讓我先以此詩贈知白吧。雖然如此，梅堯臣集中仍有〈贈琴僧知白〉一首<sup>43</sup>，也許真的是擁鼻苦吟，相形之下，梅詩的內容客套平淡，遠不如歐陽修此作生動。

此詩的重要性在於指出了知白琴學正傳的身分，也是今日考訂琴僧派源流的重要依據。事實上，歐陽修在此詩中對於「負琴北走」乞贈於人的琴僧知白是有意見的，另首〈聽平戎操〉於此有更明白的表達，下文另有討論。

永叔以琴會友，值得探討的第二位朋友是楊真。〈送楊真序〉作於滁州時期，因為楊真即將服官南方，於是永叔贈序為別。文章目的雖為贈別，開篇卻由毫不相關的個人學琴經驗閒閒談起：

予嘗有幽憂之疾，退而閒居，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。夫疾，生乎憂者也。藥之毒者，能攻其

〔上接頁12〕

編第六章(北京：人民音樂出版社，1982年)，頁84-86、張斌：《宋代古琴文化與文學》，頁80-101、司冰琳：《中國古代琴僧及其琴學貢獻》(北京：中國藝術研究院博士論文，2007年)，146頁。

<sup>41</sup> 《補筆談》卷一〈樂律〉，見胡道靜：《夢溪筆談校證》，頁913。

<sup>42</sup> 《續資治通鑑長編》詳載此事，曰：「朱文濟者，金陵人，專以絲桐自娛，不好榮利。上初欲增琴、阮絃，文濟以為不可增，蔡裔以為增之善。上曰：『古琴五絃，而文武增之，今何不可增也？』文濟曰：『五絃尚有遺音，而益以二絃斯足矣。』上不悅而罷。及新增琴、阮成，召文濟撫之，辭以不能。上怒而賜蔡裔緋衣，文濟班裔前，獨衣綠，……裔甚富足，而文濟藍縷貧困，殊不以為念。上又嘗置新琴、阮於前，旁設緋衣、金帛賞賚等物誘文濟，文濟終守前說。及遣中使押送中書，文濟不得已，取琴中七絃撫之。宰相問曰：『此新曲何名？』文濟曰：『古曲《風入松》也。』上嘉其有守，亦賜緋衣。」見宋·李燾《續資治通鑑長編》卷三八〈至道元年〉(北京：中華書局，2004年)，頁821-822

<sup>43</sup> 「上人南方來，手抱伏犧器。頽然造我門，不顧門下吏。上堂弄金徽，深得太古意。清風蕭蕭生，脩竹搖晚翠。聲妙非可傳，彈罷不復記。明日告以行，徒興江海思。」梅堯臣〈贈琴僧知白〉，朱東潤：《梅堯臣集編年校注》卷九，頁150。



疾之聚，不若聲之至者，能和其心之所不平。心而平，不和者和，則疾之忘也宜哉。

在此，他坦承自己有精神方面的疾病，所謂「幽憂之疾」或即今日所謂憂鬱症之類。永叔幼年失怙，力爭上游，也許內心有所壓抑，憂鬱成疾也是可以理解的，而琴在此時適時扮演了治病良醫的角色。他認為，以藥治病是以毒攻毒，「不若聲之至者，能和其心之所不平」。在此，永叔強調了琴曲有「和」的功能，這是他琴學思想的主軸；以琴之「和」醫「心之不平」，心疾也能不藥而癒。以下，他又反宕一筆，「琴之為技小矣」，他細數琴曲的境界層次，由單純的宮羽樂音之變、到寄託孤臣孽子之情，都比不上「純古淡泊」而臻「和」境的琴音，可以「道其堙鬱，寫其憂思」。一篇琴說，至此才急轉直下，正面勸慰楊真，既然體弱多病，又有抑鬱在心，如今遠宦南方，不如學琴以「平心養疾」吧！本文寫法出人意表，對琴明貶（琴之為技小也）實褒（是不可以不學），迂迴曲折，搖曳生姿，是歐陽修散文中頗獲稱賞的一篇。

沈遵是歐陽修另一位值得討論的琴友，曾為歐陽修創作《醉翁吟》琴曲。據〈醉翁吟並序〉載：

余作醉翁亭於滁州，太常博士沈遵，好奇之士也，聞而往遊焉。愛其山水，歸而以琴寫之，作《醉翁吟》三疊。去年秋，余奉使契丹，沈君會余恩、冀之間。夜闌酒半，援琴而作之，有其聲而無其辭，乃為之辭以贈之。

原來自從〈醉翁亭記〉傳誦天下之後，滁州醉翁亭也成為今日所謂「觀光景點」之類，沈遵前去遊覽，有感於斯時斯地斯人，乃創作琴曲《醉翁吟》。至和二年（1055），永叔奉派出使契丹，在恩州（河北清河）、冀州（河北冀縣）途中，初次會晤沈遵，也初次聽到沈遵等於是為他所創作的「宮聲三疊」的新琴曲，此時已是〈醉翁亭記〉成篇的十年以後了。永叔〈贈沈遵〉詩云：「醉翁吟，以我名，我初聞之喜且驚」，必是十分感動，當下承諾要為這首「有聲無辭」的琴曲「為之辭」。北使途中，無暇創作，次年嘉祐元年（1056），永叔出使事畢返回汴京，才寫了〈醉翁吟並序〉，意猶未盡，接著又寫了〈贈沈遵〉（卷六），嘉祐二年（1057）又寫〈贈沈博士歌〉（卷七），同時梅堯臣也和了一首〈醉翁吟〉。<sup>44</sup>

這位能製新曲的琴家沈遵何許人也？正史無載，而王安石有〈仙居縣太君魏氏墓誌銘〉一文，則是透露了若干訊息：

魏氏……太君年十九，歸沈氏。歸十年生兩子，……其後子迴為進士，子遵為殿中丞、知連州軍州。而太君年六十有四，以終於州之正寢，時皇祐二年

<sup>44</sup> 梅堯臣〈醉翁吟〉見朱東潤：《梅堯臣集編年校注》卷二六，頁882。歐陽修在十五年後熙寧三年為作〈跋醉翁吟〉，《歐陽修全集》卷七三，頁1064。

六月庚辰也。嘉祐二年十二月庚申，兩子葬太君江陰申港之西懷仁里，於是遵為太常博士、通判建州軍州事。<sup>45</sup>

這位墓主太君魏氏大概就是沈遵之母。據墓誌可知沈遵為江陰人，曾任殿中丞、知連州軍州，嘉祐年間為太常博士、通判建州軍州事，正符合永叔詩中的「沈博士」之稱。魏氏卒於皇祐二年（1050），享壽六十四，推算她十九歸於沈氏，十年生兩子，幼子沈遵大約生於真宗大中祥符末年（1015前後），作《醉翁吟》琴曲時大約三、四十歲之間，永叔的好友梅堯臣、劉敞都曾贈詩給他。<sup>46</sup>

這三首與「醉翁」有關的詩作談到琴的地方並不多，僅有「宮聲三疊何泠泠」（〈贈沈遵〉）、「子有三尺徽黃金」（〈贈沈博士歌〉）、「指下嗚咽悲人心，時時弄餘聲」（〈醉翁吟〉）少數詩句稱讚沈遵琴藝，其餘多在回憶自己徜徉來去滁州山林之間，與鳥獸同樂，或寫醉翁把酒聽泉、醉倒石上，大有《列子·黃帝》鷗鳥與人同遊，一無機心的姿態。<sup>47</sup>而今經歷十年憂患，「滁人思我雖未忘，見我今應不能識」，留下風動木落，山草芳菲，物是人非，不勝慨然。

我們並未見到永叔親自彈奏《醉翁吟》的記載，推想他大概是不彈此曲的。此曲創作之初就是「有聲無辭」的琴曲，永叔雖說「為之辭」，但所寫《醉翁吟》詩卻非琴曲歌詞，詩與琴曲仍然各自獨立，直到蘇東坡為之填詞，才成為「琴中絕妙」，其事載在王闢之《澗水燕談錄》，<sup>48</sup>其時歐陽修已身故許久。琴詞相配過程如何、宋人記載歌詠如何、傳譜如何，已見他人研究，本文不另贅述。<sup>49</sup>

### 三、歐陽修琴學思想與北宋士風

荷蘭漢學家高羅佩（Robert Hans van Gulik，1910-1967）酷好七絃琴，<sup>50</sup>以英文撰作的《琴道》（*The Lore of the Chinese Lute: An Essay in the Ideology of the Ch'in*）迄今仍是西方學界重要的琴學著作。<sup>51</sup>該書之〈序〉開篇即有如下文字：

<sup>45</sup> 王安石：《王文公文集》卷九九（上海：上海人民出版社，1974年），頁1009。

<sup>46</sup> 梅堯臣〈送建州通判沈太博〉，見朱東潤：《梅堯臣集編年校注》卷二六，頁882。劉敞〈同永叔贈沈博士〉，見《公是集》卷一六，頁183。

<sup>47</sup> 《列子·黃帝》：「海上之人有好漚鳥者，每旦之海上，從漚鳥游，漚鳥之至者百住而不止。其父曰：『吾聞漚鳥皆從汝游，汝取來，吾玩之。』明日之海上，漚鳥舞而不下也。」楊伯峻：《列子集釋》卷二（臺北：華正書局，1987年）頁67。

<sup>48</sup> 王闢之：《澗水燕談錄》卷七，《全宋筆記》第二編第四冊，頁73。

<sup>49</sup> 參見呂肖奂〈從琴曲到詞調——宋代詞調創制流變示例〉，《中國韻文學刊》22卷3期（湖南湘潭：中國韻文學會、湘潭大學，2008年9月），頁66-71。

<sup>50</sup> 高羅佩曾拜在遜清貴族葉詩夢（1863-1937）門下習琴，並與查阜西、關仲航、管平湖、汪孟舒、裴鐵俠、張子謙等琴人均有交遊。參見《大漢學家高羅佩傳》（施輝亞譯。海口：海南出版社。2011年3月，315頁）

<sup>51</sup> *The Lore of the Chinese Lute: An Essay in the Ideology of the Ch'in*. Tokyo: Sophia University, [下轉頁194]

琴聲雖可狀 琴意誰可聽

Although the tones of the lute may be featured,

When listening to them who shall be able to fathom their significance.<sup>52</sup>

這兩句詩出於永叔明道二年(1033)所作〈江上彈琴〉，言簡意賅道出撫琴操縵的精髓，所以高羅佩置於《琴道》全書之頭，也是本文標題之所從出。前文已經提及，此詩其實是青年歐陽修二十七歲時的作品，全詩如下：

江水深無聲，江雲夜不明。抱琴舟上彈，棲鳥林中驚。遊魚為跳躍，山風助清冷。境寂聽愈真，絃舒心已平。用茲有道器，寄此無景情。經緯文章合，諧和雌雄鳴。颯颯驟風雨，隆隆隱雷霆。無射變凜冽，黃鍾催發生。詠歌文王雅，怨刺離騷經。二典意澹薄，三盤語丁寧。琴聲雖可狀，琴意誰可聽。

此詩應是歐陽修確切可據的最早撫琴紀錄，<sup>53</sup>詩中的心境十分平靜，顯示了多層次的撫琴境界。首先，撫琴的場景雖在自然之中，但江水寂寂、雲天闇闇，其實是個被純化、淨化、默然無聲無息的自然，琴聲因而「境寂聽愈真」得到完整的呈現。既然天地一片昏黑寂靜，因此琴曲所表露的已是超越了自然的所謂「無景」之情。其次、既然無景，那麼琴人要表現的音樂究竟是什麼內容呢？由詩中所見，是由樂音層面、無射黃鐘「諧和雌雄鳴」的律呂樂調，到描繪自然聲景的「隆隆隱雷霆」，再到抒寫聖王忠臣胸襟理想的「文王雅、離騷經」，甚至包括了治世良謨的堯舜之典、盤庚之篇，由具體而抽象，由個人而政治，層層深入，不一而足。其三、由如此琴曲內容來看，琴已經超越了一般泛泛表現音聲之美的樂器，詩人因而指出這是足以寄託「無景情」的「有道器」。此處的「道」，由詩中「二典」、「三盤」、「文王雅」看來，其實與韓愈〈原道〉所述堯舜文武周孔的聖王理想是有所連結的，<sup>54</sup>這是琴的至高之境，無怪乎詩篇之末要提出「琴聲」與「琴意」的二元相對論。最後，還是要回歸現實層

〔上接頁193〕

in cooperation with Tokyo, Japan & Rutland, Vermont: The Charles E. Tuttle Co., 1940 1<sup>st</sup> ed., 1969 2<sup>nd</sup>, rev. ed., 133 pp. 此書初稿於1938年面世，分為三期刊載於東京上智大學(Sophia University)的期刊Monumenta Nipponica《日本文化誌叢》，1940年上智大學集結成書出版，1969年又出版了修訂本。

<sup>52</sup> The Lore of the Chinese Lute: An Essay in the Ideology of the Ch'in. viii.

<sup>53</sup> 以宋人習慣，如為聽人彈琴，可能題為〈江上夜聽○○彈琴〉。〈江上彈琴〉詩中並無他人出現，完全是詩人心手相應，自思自彈，且詩中已可見出永叔琴學思想框架，可以判斷此時永叔對彈琴已有相當體悟，應是個人撫琴的述寫。

<sup>54</sup> 〈原道〉，《韓昌黎文集》卷一（臺北：河洛，1975年），頁8。永叔少年讀書為文曾深受韓愈影響，所謂二典三盤為儒家聖王理想，與韓愈揭櫫道統淵源所自不謀而合，但〈原道〉之「道」偏於修齊治平的治理之道，則是與琴無關。

面，「有道器」終究是在江上清風、棲鳥遊魚的大自然間彈奏，琴人其實並未否認撫琴的第一義，還是琴人、琴音，與自然的溝通。此詩雖然短小，卻有如一篇琴學理論的基本宣言，永叔畢生的琴學思想大概不出於此，「琴聲」與「琴意」對比是其中精義，所以為高羅佩所引用。

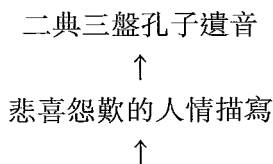
由〈江上彈琴〉一詩可知，永叔的琴學思想在二十餘歲時已建立了基本的框架，到老不變。<sup>55</sup>以〈江上彈琴〉為討論的基點，延伸出永叔琴學的脈絡思維，大概可分三個層面：一、以古為尚，二、琴以致和，三、琴通自然。以下分別申論之：

### (一)、以古為尚

〈江上彈琴〉描寫「琴聲」有清楚的次第：由「諧和雌雄」的單純樂音，到模擬自然的「風雨雷霆」，到溝通影響自然的「無射變凜冽，黃鍾催發生」，層層深入，最高境界則是先秦以上的「文王雅、離騷經」，甚至西周以前的《尚書》〈堯典〉、〈舜典〉、〈盤庚〉之篇，姑不論琴曲是否可以彈奏先秦的聖王典謨，此中的理想性及以古為貴的層次性是非常清楚的。類似琴曲層次性的排列也見於〈送楊真序〉：

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

在此，同樣是由宮羽五聲的疾徐，到自然風雨的模擬，到男女夫婦的歎息，到古聖先賢、孤臣孽子的憂愁幽思，層層推而上之，仍是以堯舜三代為最高模範。雖然聖王典範如何顯現於琴的具體狀態不明，永叔始終不曾多加闡發，但其琴樂架構層遞而上，以古為尊的傾向十分明顯。簡示如下圖：



<sup>55</sup> 任超平曾發表數篇論文闡釋歐陽修音樂思想，其基本觀念認為永叔的音樂美學思想有三階段變化，早期闡發儒家禮樂觀，中期推崇淡和風格，晚年則由心理轉向身體，衍生出以琴養生的觀念。參見〈歐陽修音樂美學思想的形成與嬗變〉，《中國音樂》(季刊)(2010年第1期)，頁150-156。其他論文此處不錄。以個人所見，永叔音樂思想其實一以貫之，儒家禮樂觀為其根本，琴以致和為核心，晚年以琴養生則是實踐層面之一，所謂三階段僅是體用之別，至於「淡和」為周敦頤之說，永叔並未詆斥多元的琴樂審美。

## 自然之聲的模擬交感



## 宮商五音的疾徐高下

此種「以古為尚」的概念也見於〈彈琴效賈島體〉及〈贈無為軍李道士二首〉。〈贈無為軍李道士〉開篇即曰：「無為道士三尺琴，中有萬古無窮音」，〈彈琴效賈島體〉於此意發揮得更透徹：

古人不可見，古人琴可彈。彈為古曲聲，如與古人言。琴聲雖可聽，琴意誰能論。橫琴置床頭，當午曝背眠。夢見一丈夫，嚴嚴古衣冠。登床取之坐，調作南風絃。一奏風雨來，再鼓變雲煙。鳥獸盡嚶鳴，草木亦滋蕃。乃知太古時，未遠可追還。方彼夢中樂，心知口難傳。既覺失其人，起坐涕洟瀾。

顯然永叔撫琴是用古琴、彈古曲，以此作為「與古人言」的管道。因為「古人不可見」，所以夢中追尋，竟然出現了「嚴嚴古衣冠」的「丈夫」，這可謂是他琴學理想的夢中體現。「丈夫」取琴「調作南風絃」，《樂記》曰：「昔者舜作五弦之琴。以歌南風。」夢中丈夫所彈仍然是永叔最為推尊的遠古聖王歌曲，夢醒不可復得，因此只能「起坐涕洟瀾」了。以古為尚，以琴寄託對於遠古聖王的嚮往，是永叔琴學思想很鮮明的特徵。

由此思考永叔對於琴樂的審美觀，所謂「純古淡泊」的聖王遺音自是最高境界，但本文仍欲指出，「純古淡泊」僅是其審美理想，琴樂既有不同層次，審美也不應侷限於單一觀點。因為琴曲內涵承載的不同，由單純對比「急者淒然以促，緩者舒然以和」，到「崩崖裂石，高山出泉」、「憂深思遠」、「悲愁感憤」，都是撫琴實踐中合理存在的美感經驗，由此而觀，「純古淡泊」只是審美表現之一而已，永叔認知並接納琴樂不同的審美表現，呈現了多元的欣賞視角。

## (二)、琴以致和

〈江上彈琴〉曰：「絃舒心已平」，以琴致平和之氣，是永叔論琴的核心思想，其說源自永叔對於整體樂的觀念。天聖七年(1029)，永叔二十三歲，參加國子監解試高中第一。應考時撰〈國學試策三道〉(卷七一)，其中第二篇題目為「樂由中出，音以心生……先王立樂之方，君子審音之旨，請論詳悉。」永叔回應的策論有如下之論：

人肖天地之貌，故有血氣仁智之靈；生稟陰陽之和，故形喜怒哀樂之變。物所以感乎目，情所以動乎心，合之為大中，發之為至和。誘以非物，則邪僻之將入。感以非理，則流蕩而忘歸。蓋七情不能自節，待樂而節之；至性不能自和，待樂而和之。

永叔認為人類生而為人，稟承天地形貌，本來就具備陰陽之和，但如果受到外物邪僻非理的入侵，情感發而不能和，這時就要仰賴樂以節之、和之。其說源於《樂記》「大樂與天地同和」，「樂者，天地之和也」等說，永叔於此堅信不移，二十六歲作〈書梅聖俞稿後〉，有曰：「凡樂，達天地之和而與人之氣相接。」二十八歲作《崇文總目敘釋·樂類敘釋》，曰：「夫樂者，所以達天地之和，而飭化萬物。」相關論述都堅持了一貫論點，畢生不改；由樂推而至於琴，也是始終如一。

推究永叔在樂或琴上的和，至少有本體和功能兩個面向。由本體而言，永叔相信樂或琴如人一般「生秉陰陽之和」，本身就有「和」的本質，〈書梅聖俞稿後〉曰：「五聲單出於金石，不能自和也，而工者和之。」即使需要工者的外力協調，畢竟五聲高下、金石配置，本身已有了和的內在潛質。由功能論，此樂或琴還具有積極「導志」的能力，可以影響原先「流蕩忘歸」的「七情」而臻於和境，所以如此，正是因為它本身具備了「和」的潛質，故可以「感人以和，適物之性……則音之移人其在茲矣。」（〈國學試策二〉）在七絃琴上，此種「琴以致和」的概念發揮得淋漓盡至。〈送楊真序〉即為最突出的例證：

夫疾，生乎憂者也。藥之毒者，能攻其疾之聚，不若聲之至者，能和其心之所不平。心而平，不和者和，則疾之忘也宜哉。夫琴之為技小矣，……取其和者，道其堙鬱，寫其憂思，則感人之際亦有至者焉，是不可以不學也。予友楊君，……以多疾之體，有不平之心，居異宜之俗。其能鬱鬱以久乎？然欲平其心以養其疾，於琴亦將有得焉。

〈送楊真序〉全篇即在強調琴具有「和其心之所不平」的功能，可以「道其堙鬱，寫其憂思」，化解內在心理上的「幽憂之疾」，永叔以自己的切身經驗，勸慰抑鬱不得志的楊真以彈琴來「平其心以養其疾」，類似的意見也見於〈贈無為軍李道士〉：「理身如理琴，正聲不可干以邪。」因為以琴理身，年過七十的李景仙道士「面目明秀光如霞」，這是「琴以致和」理念的具體實踐。<sup>56</sup>永叔此說為其後周敦頤（1017-1073）樂之「淡和」說開啟了門徑，周敦頤有所謂「和則欲心平、淡則躁心釋」，<sup>57</sup>幾可說是為永叔「和其心之所不平」的見解提供了註腳。

<sup>56</sup> 永叔的以琴致和的琴學觀也見於他對韓文公〈聽穎師彈琴〉一詩的理解；詩中「昵昵兒女語，恩怨相爾汝；劃然變軒昂，勇士赴敵場。浮雲柳絮無根蒂，天地闊遠隨飛揚……」被永叔認為是「是聽琵琶詩，非琴詩。」正因為詩中情緒變化起伏，暗示了音色的強烈對比，不合於永叔「和」、「純古淡泊」觀點，故以琵琶解之，永叔何嘗不知穎師所彈是琴呢？此事見於蘇軾《雜書琴事》，收入陶宗儀：《說郛》卷一百，《文淵閣四庫全書》（臺北：商務，1983年），頁27。又《施注蘇詩》卷九〈聽賢師琴〉注亦引此事，文長不具錄。

<sup>57</sup> 周敦頤：《通書·樂上第十七》：「故樂聲淡而不傷，和而不淫。入其耳，感其心，莫不淡且和焉。淡則欲心平，和則躁心釋。」《周敦頤集》卷四，收入湖湘文庫（長沙：岳麓書社，2007年），頁74。

### (三)、琴通自然

〈江上彈琴〉一詩的場景雖是「江水深無聲，江雲夜不明」的「無景」之景，但終究仍在大自然裡，在「棲鳥」、「遊魚」、「山風」之間。琴人撫琴，每好如此在山隈水邊、松下竹間，類此空間場域的設定甚至載在琴書琴譜。究其實，撫琴一道，其實是人與自然溝通之一法，藉以親近自然，與造物同遊；甚至以琴模擬自然之聲，高山流水、風動泉鳴，都出現在絃上指間。永叔詩文於此表現甚多，如以下之例：

拂琴驚水鳥，代塵折山花。（〈普明院避暑〉）  
 琴觴開月幌，窗戶對雲崖。（〈題張應之縣齋〉）  
 長松得高蔭，盤石堪醉眠。止樂聽山鳥，攜琴寫幽泉。（〈遊瑯琊山〉）  
 山色已可愛，泉聲難久聽。安得白玉琴，寫以朱絲繩。（〈幽谷晚飲〉）  
 鳴琴瀉山風，高籟發仙奏。（〈初夏劉氏竹林小飲〉）  
 誰與援琴親寫取，夜泉聲在翠微中。（〈憶滁州幽谷〉）

在此，或是琴觴對舉，以飲酒撫琴表達閑散自適之趣，或是在戶外大自然中撫琴，以琴聲驚魚弄鳥反襯環境的靜宓清幽，欣欣然自喜於人與自然的會心交流。更進一步，就是以琴作為自然聲響的載體媒介，如「攜琴寫幽泉」、「鳴琴瀉山風」。自然之聲清亮可愛，但「泉聲難久聽」，無法恆久保存，琴恰可紀錄下這些碎玉零珠或是天風海嘯般的聲響。前文已提及貶官夷陵時曾想將「洞庭白浪」、「三峽流泉」「援琴寫得入此曲」（〈奉答原甫見過寵示之作〉）。琴甚至也可表現出「如崩崖裂石，高山出泉，而風雨夜至也。」（〈送楊真序〉），或「颯颯驟風雨，隆隆隱雷霆」。（〈江上彈琴〉）等磅礴驚人的聲響。這種以琴模擬自然之聲的思考其實先秦早有記載，<sup>58</sup>由此亦可看出永叔琴學尚古的一面。

琴作為人與自然天地間溝通的媒介，僅以琴音模擬自然之聲不免消極被動，更主動積極的理念是以琴聲介入自然、影響自然，甚至改變自然。這即是〈江山彈琴〉所謂的「無射變凜冽，黃鍾催發生。」據《禮記·月令》：「季秋之月，律中無射」，「冬

<sup>58</sup> 類似說法古籍多有，如《呂氏春秋·古樂》載顓頊喜好「正風」之音的「熙熙淒淒鏘鏘」，「乃令飛龍作效八風之音，命之曰《承雲》。」見陳奇猷：《呂氏春秋新校釋》（上海：上海古籍，2002年），頁288。又按，蔡邕《琴操》琴曲《水仙操》載：「伯牙學琴於成連先生，三年而成，至於精神寂寞，情志專一，尚未能也。成連云：『吾師方子春，今在東海中，能移人情。』乃與伯牙俱往。至蓬萊山，留宿伯牙曰：『子居習之，吾將迎吾師。』刺船而去，旬時不返。伯牙延望無人，但聞海水汨沒崩漸之聲，山林窅冥，群鳥悲號，愴然而嘆曰：『先生將移我情。』乃援琴而歌云……。曲終。成連回，刺船迎之而還。伯牙遂為天下妙耳矣。」見吉聯抗輯：《琴操（兩種）》，清·王謨《漢魏遺書鈔》本，收入《中國古代音樂文獻叢刊》（北京：人民音樂出版社，1990年）頁6-7。這是由模擬外物到返照內心的學琴過程，歐陽修對此頗為認同。

之月，律中黃鐘」，因此季秋彈奏無射之律，帶動節氣輪轉，引動了天寒地凍；彈奏黃鐘之律，則是在天寒地凍的仲冬時節催化了陽氣而使萬物萌芽生發。類此意見也見於其他作品：

一奏風雨來，再鼓變雲煙。鳥獸盡嚶鳴，草木亦滋蕃。（〈彈琴效賈島體〉）

五音商羽主肅殺，颯颯坐上風吹沙。忽然黃鍾回暖律，當冬草木皆萌芽。  
（〈贈無為軍李道士〉）

二詩同樣強調琴音與自然相感應，因而「草木滋蕃」、萬物萌生，這是先秦以來以為音樂可與宇宙天地相通的觀念，其力量之大甚至可以改變時序輪轉、引動萬物變化<sup>59</sup>，再次一次印證永叔琴學思想與傳統的緊密連結。

本文主要目的在於闡釋歐陽修之琴與北宋士風的關係。所謂「士風」關乎國家興衰、社會變遷，其旨大矣。琴，如同永叔自言：「夫琴之為技小矣。」並非經濟之道、國計民生的主體，但仍能在不經意間、或枝微末節上反映出士風的核心價值，本文即擬「以小見大」，以琴的「微言」見士風的「大義」。

就個人所見，歐陽修之琴學至少在三個層面上與北宋士風有所連結，其一是投射在琴中的永叔的禮樂觀，其二是憂時濟世的責任感，其三則是文人圖像的建構。

宋代為儒學復興的時代，歐陽修參與《新唐書》的修撰，對於先秦禮樂有高度肯定，《新唐書·禮樂志序》曰：

由三代而上，治出於一，而禮樂達於天下；由三代而下，治出於二，而禮樂為虛名。古者，宮室車輿以為居，……金石絲竹以為樂，以適郊廟，以臨朝廷，以事神而治民。……此所謂治出於一，而禮樂達天下，使天下安習而行之，不知所以遷善遠罪而成俗也。

歐陽修深通政務，博學經史，他認為禮樂與治道是一體兩面，禮樂制度如果不能落實於治道中，終成具文；三代以上的禮樂治道能夠合一，因此是永叔推崇嚮往的理想國。這種崇古尚用的禮樂觀也出現在琴裡，首先，永叔的琴學推尊三代，以古為尚，撫琴的目的即在於用古琴、彈古曲，上通古人。琴曲的最高層級是「文王雅、離騷經」、「二典、三盤」即使這類曲目現實中並不存在，但仍值得立為標竿以供後人嚮慕讚歎。其次，永叔也強調琴的致用層面，琴以致和，琴通自然，這兩者不但都源

<sup>59</sup> 《呂氏春秋·古樂》：「士達作為五弦瑟，以來陰氣，以定群生。」即是以琴感應自然之例，見陳奇猷：《呂氏春秋新校釋》，頁287。《列子·湯問》記載學琴三年不成章的鄭國師文，苦心學習之後竟然「當春而叩商弦以召南呂，涼風忽至，草木成實。及秋而叩角弦以激夾鍾，溫風徐迴，草木發榮。當夏而叩羽弦以召黃鐘，霜雪交下，川池暴涸。及冬而叩徵弦以激蕤賓，陽光熾烈，堅冰立散。將終，命宮而總四弦，則景風翔，慶雲浮，甘露降，澧泉涌。」則是琴通自然更為生動震撼之例，見楊伯峻：《列子集釋》卷五，頁175-176。



於先秦禮樂思想，前文已有申論，也合於「安習而行之」的實踐層面，可以達成「遷善」以提昇治道、提昇自我的功能。

〈江上彈琴〉曰：「琴聲雖可狀，琴意誰可聽」，〈彈琴效賈島體〉則曰：「琴聲雖可聽，琴意誰能論」。前文已經申說，琴聲、琴意二元論是永叔琴學的精義。究竟琴聲、琴意所指為何？《樂記》所謂：「樂者，非謂黃鍾、大呂、弦歌、干揚也，樂之末節也。……是故德成而上，藝成而下。」「德」與「藝」的對比即如同「琴意」與「琴聲」，是樂的根本與末節、內在與表象的分歧。在此，「琴聲」即是外在的樂音，今日旋律、音色、指法、節拍等等，而「琴意」即包括上文論述的以古為尚的不同層級琴曲的內容寄託，模擬自然甚至試圖改變自然的琴曲涵義，純古淡泊、以致平和的審美表現等等，都承載在琴這個「有道器」之上，這就是「琴意」。概而言之，「琴意」是環繞著以古為尚而展開的琴學思想及撫琴實踐、審美觀點，究其根本，全然合於歐陽永叔反映在《新唐書》的禮樂觀，也是北宋儒學復興之時士人普遍關懷治道的投射。

唐末五代戰亂頻仍，政權頻頻易主，知識分子為了自保，不復顧及氣節理想，士風沈淪，道德敗壞，永叔《新五代史·晉家人傳論》曰：「五代，干戈賊亂之世也。禮樂崩壞，三綱五常之道絕，而先王之制度文章，掃地而盡於是矣。」<sup>60</sup>因而北宋知識分子懲前代之弊，提倡忠義廉恥，強調對國家社會積極承擔的責任感，如范仲淹「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」，是北宋士人表率。陳寅恪先生也曾稱讚歐陽修：「歐陽永叔少學韓昌黎之文，晚撰《五代史記》，作〈義兒〉、〈馮道〉諸傳，貶斥勢力，尊崇氣節，遂一匡五代之澆漓，返之淳正。」<sup>61</sup>由此以觀，永叔對於忠義、氣節、倫理、責任，不但根深蒂固堅持信守，並且撐起了改變士風移風易俗的大纛，即使琴中也可見出此點。

寶元二年(1039)，歐陽修結識琴僧知白，為撰〈送琴僧知白〉、〈聽平戎操〉二詩相贈。〈送琴僧知白〉前文已有討論，第二首〈平戎操〉是一般學者較少注意的，但事實上牽涉了北宋士風的關鍵問題，更值得討論，其詩如下：

西戎負固稽天誅，勇夫戰死智士謨。上人知白何為者，年少力壯逃浮屠。自言平戎有古操，抱琴欲進為我娛。我材不足置廊廟，力弱又不堪戈殳。遭時有事獨無用，偷安飽食與汝俱。爾知平戎競何事，自古無不由吾儒。周宣六月伐獫狁，漢武五道征匈奴。方叔召虎乃真將，衛青去病誠區區。建功立業當盛日，後世稱詠於詩書。平生又欲慕賈誼，長纓直請繫單于。當衢理檢四面啟，有策不獻空踟躕。慚君為我奏此曲，聽之空使壯士吁。推琴置酒恍若失，誰謂子琴能起予。(〈聽平戎操〉卷五三)

<sup>60</sup> 歐陽修：《新五代史》卷十七(北京：中華書局，2007年印刷)，頁188。

<sup>61</sup> 陳寅恪：〈贈蔣秉南序〉，收入《寒柳堂集》，《陳寅恪先生文集》(一)(臺北：里仁書局，1980年)，頁162。

此詩牽涉了北宋兩個重大議題，一是排佛，二是邊防。歐陽修反對佛教的立場一向鮮明，他不但高舉唐代韓愈「文起八代之衰」古文運動的旗幟，也繼承了韓愈辟佛排佛的精神。〈本論中〉(卷十七)開宗明義即言：「佛法為中國患千餘歲。」〈本論下〉(卷十七)曰：「彼為佛者，棄其父子，絕其夫婦，於人之性甚戾。」〈原弊〉(卷六十)曰：「今坐華屋享美食而無事者，曰浮屠之民。」佛教在北宋固然流行，但歐陽修批判佛教的力道未曾稍減，類似議論在他的筆下連篇累牘，觸處即是。他的排佛態度與韓愈雖然未盡相同，但立場的堅持並無二致，形成宋代學術思想中重要的一環。<sup>62</sup>再就邊防而論，宋取天下，為矯唐末五代武人割劇亂國之弊，偃武修文，重文輕武，自宋真宗〈澶淵之盟〉以後，北宋對外關係基本上守勢為主，以致國勢積弱不振，始終無力恢復燕雲十六州。由以上排佛、邊防兩點，返觀為琴僧知白而寫的〈聽平戎操〉，其中的涵義就很可玩味了。

首先，〈平戎操〉是一首爭戰之曲，歐陽修對於國防是有見地的，這樣一首〈平戎操〉戰爭之曲，是「勇夫戰死智士謨」捨身為國的題材，卻出現在「抱琴欲進為我娛」的娛樂場景。對一個懷抱濟世之志的政治人物而言，是絕對無法苟同的。其次，彈奏的琴人又是一個「年少力壯」而「逃浮圖」，坐享華屋美食、遊走四方不事生產的僧人，這更令一向排佛而強調國家社會責任感的歐陽修難以接受。於是，歐陽修用了反諷之法，自嘲自己才能不足、氣力孱弱，因此只能跟知白一樣「偷安飽食與汝俱」，以下又讚美周宣王、漢武帝、方叔、召虎、衛青、霍去病等明君勇將能夠開疆拓土，征戰四方，自慚不如賈誼還能請纓報國。遺憾的是，當今執政者既未能開啟獻策之門，個人有所獻替也無由上達。因此，知白的琴聲只能令壯士長歎、百感交集，「推琴置酒恍若失」，對我毫無啟發感應。

此詩可說是當面疾言厲色地批判了知白，年輕力壯的知白琴僧遁入空門，負琴遊走公卿之門，乞詩揄揚，在歐陽永叔眼中，是罔顧國家、拋棄人倫的不負責任行為，因而以詩譏刺。在此，知白即使是出於琴學正傳，名師之徒，他的「琴聲」雖佳，奈何「琴意」卻欠缺了憂國憂民的積極關懷，因而得不到同為琴人的歐陽修的肯定，這知識分子濟民淑世的責任感，也是在歐陽修倡導鼓吹下北宋士風的具體寫照之一。

史學家有所謂唐宋文化轉型或變革之說，最早乃日本漢學家內藤虎次郎(號湖南，1866-1934)提出，引發學界後續研究。1972年傅樂成先生發表〈唐型文化與宋型文化〉：

<sup>62</sup> 有關歐陽修排佛，可參見顧永新《歐陽修學術研究》(人民文學出版社，2003年，331頁)、蔡世明《歐陽修的生平與學術》，收入《文史哲集成》(台北：文史哲出版社，1986)、劉復生《北宋中期儒學復興運動》(台北：文津出版社，1991，頁1-45)，其他宋代學術思想相關著作不一一列舉。

唐代文化以接受外來文化為主，其文化精神及動態是複雜而進取的。……到宋，各派思想主流如佛、道、儒諸家，已趨融合，漸成一統之局，遂有民族本位文化的理學產生，其文化精神及動態亦轉趨單純與收斂。<sup>63</sup>

早在1950年代初期，唐君毅先生於此也有申說：

中國民族之精神，由魏晉而超越純化，由隋唐而才情汗漫，精神充沛。至宋明則由汗漫之才情，歸於收斂。充沛外凸之精神，歸於平順而向內斂抑。<sup>64</sup>

在此，本文無意於涉入唐宋文化轉型或民族本位文化建立這個充滿複雜議題與華麗冒險的學術領域，<sup>65</sup>大體而言，以唐文化為進取而宋文化為內斂的對照已獲致相當共識，而這種內斂的精神體現在北宋士大夫的身上，就個人所見，與七絃琴宜於獨奏偏向私密的特徵結合，顯然有助於七絃琴範式的建立與琴文化的提昇。

七絃琴雖然也出現在雅樂祭祀中備位合奏之用，但琴基本上宜於獨奏不利合奏。獨奏之琴是私密而清靜的個人經驗，不論彈琴所在的現實空間、或琴人撫琴時的心靈世界，都不易容納他人的存在。當然，任何一種器樂的獨奏也都可以達到如此境界，但相對音量偏弱、純古淡泊的七絃琴就更容易走向私密內斂之途，我們看到歐陽修的撫琴實踐正是如此。前引〈江上彈琴〉是心手相問，由心下指間思考個人的琴學觀點，〈送楊真序〉也是個人以手應心抒發一己的「堙鬱、憂思」，〈彈琴效賈島體〉裡「橫琴置牀頭」，牀是何等私密的所在，彈到心情放鬆之際「當午曝背眠」，獨自夢中尋訪虛構的「嚴嚴古衣冠」的「丈夫」以寄託其琴學理想。即使永叔生活中不乏〈醉翁亭記〉眾賓「觥籌交錯、起坐喧嘩」、或〈贈沈博士歌〉「坐中醉客誰最賢，杜彬琵琶皮作絃」的熱鬧場景和音樂，仍可見出北宋內斂士風在永叔之琴上的體現。甚至更進一步，推至極端內斂之地，連知音也是可有可無的了。永叔《夜坐彈琴有感二首呈聖俞》就表達了此意：

吾愛陶靖節，有琴常自隨。無絃人莫聽，此樂有誰知。君子篤自信，眾人喜隨時。其中苟有得，外物竟何為。寄謝伯牙子，何須鍾子期。

鍾子忽已死，伯牙其已乎。絕弦謝世人，知音從此無。瓠巴魚自躍，此事見

<sup>63</sup> 參見傅樂成《漢唐史論稿》（臺北：聯經出版社，1977年），頁380。

<sup>64</sup> 參見唐君毅：《中國文化之精神價值》第四章第二節〈秦漢唐宋元明清之文化精神之綜貫的說明〉（臺北：正中書局，1960年臺再版），頁52。

<sup>65</sup> 有關此一議題的討論極為豐富，可參看柳立言〈何謂「唐宋變革」？What does the “Tang-Song Transformation” really mean?〉，《中華文史論叢》（季刊）2006年第1期（總81期），上海：古籍出版社。頁125-171。以及劉方《唐宋變革與宋代審美文化轉型》第一章〈唐宋變革理論的歷史回顧與當代反思〉（上海：學林出版社，2009年），329頁。

於書。師曠嘗一鼓，群鶴舞空虛。吾恐二三說，其言皆過歟。不然古今人，愚智邈已殊。奈何人有耳，不及鳥與魚。

這是嘉祐四年(1059)之作，第一首談到陶淵明的無絃琴，陶潛雖然「有琴常自隨」，但無絃之琴，誰能聽得見呢？此時看出歐公長期以來政壇風雨、學術深造的歷練，他說「君子篤自信」，君子要勇於自信，只要「其中苟有得」，就不必在意外在的紛擾糾葛。從這個角度來看，伯牙需要知音鍾子期的肯定，其實是自信心不足的表現，已落了下乘。此詩說的雖是撫琴，其實是由深刻的人情世故中錘鍊所得的堅剛之志。然而反過來說，第二首卻在慨歎世無知音，古籍常有魚、鳥感應於琴音的記載，如「瓠巴鼓瑟，游魚出聽」之類，<sup>66</sup>永叔認為這恐怕是不實的記載，他感歎古人與今人智愚相去甚遠，今人徒然有耳，卻不能賞音識意，還不如古代的魚鳥能夠知音呢！<sup>67</sup>知音無求，是琴人亙古不變的傷感。返觀唐代白居易〈夜琴〉：「自弄還自罷，亦不要人聽。」雖然也對知音無所企求，但多少是因為時代環境對於七絃琴的疏遠冷漠，滿懷「不辭為君彈，縱彈人不聽」（白居易〈廢琴〉）的牢騷，與永叔篤於自信的堅定口吻確有差異。北宋的內斂士風使得士人重視內在修養、勇於探索自我，因而有「其中苟有得」，「何須鍾子期」這樣沈潛自信的見解。

迄於北宋，琴為文人之友已逾千年，歷代好琴撫琴之士多如過江之鯽，北宋琴人有何不同？個人以為最重要的一點是，自北宋起，琴成為文人圖像中具體的一部分，這是源於永叔的〈六一居士傳〉。所謂「六一」者，包括「藏書一萬卷，集錄三代以來金石遺文一千卷，有琴一張，有棋一局，而常置酒一壺。」還有老於此間的歐陽永叔「一翁」，正是「六一」。這是永叔多年思考之後，為自己多面向的豐富生命做一個拍板定案的總結。首先，他排除了公領域的仕宦成就，如參知政事、翰林學士之類的名位不在他的思考之中。其次，雖然他有高度經世濟民的責任感，但也摒除了國防、經濟、貢舉、朋黨議論等各種指標，其三、文學、經學、史學、金石學……等學術事業上他都是一代領袖，但這也未曾成為他自我標榜的項目。概論之，他揚棄了成就取向、他人評價，以及公共領域的視角，將自我抽離於各類社群——如政治社群、學術社群等——之外，完全由個人角度私領域出發，思考作為天地之間獨立一人，如何成就自我為一知識分子，於是就出現了「六一居士」這樣一張文人圖

<sup>66</sup> 其說見於《荀子·勸學》，王先謙：《荀子集解》，收入《新編諸子集成第一輯》（北京：中華書局，1988年），頁10。《列子·湯問》也有類似記載，見楊伯峻：《列子集釋》卷五，頁175。師曠撫琴，群鶴飛來的故事則見於《韓非子·十過》，文長不具引，見陳奇猷《韓非子集釋》卷三（高雄：復文，1991年），頁171。在此同樣是琴通自然理念的體現。

<sup>67</sup> 此詩本是送給梅堯臣的，梅堯臣與劉敞均有和詩（已見前注引）。梅、劉二人是不是永叔的知音？在政治學術事業上確然無疑，然而在琴上恐怕未必。〈奉答原甫見過寵示之作〉有句：「君雖不能琴，能得琴意斯為賢。」「不能琴」是真的，「能得琴意」恐怕是永叔對朋友的揄揚了。

像。在此，我們同時可以注意到，這一張以文化涵養為導向的清單並不止於單線的運作，各項文化活動彼此之間是可以有脈絡交流的，所以除了人與琴的關係以外，還有琴書、琴觴、琴奕等等關連，而琴也不止於撫琴，包括聽琴、藏琴、琴隱也都納入了思考版圖。

《禮記·曲禮》已有「士無故不徹琴瑟」之說，南北朝顏之推(529-595)《顏氏家訓·雜藝》論及七絃琴，而曰：「古來名士，多所愛好。洎於梁初，衣冠子孫，不知琴者，號有所闕。」<sup>68</sup>事實上，即以個人研究所得，自嵇康、阮籍以下，魏晉六朝的文人琴家甚多，而有北朝「儒士琴」、南朝「士族琴」的區分。<sup>69</sup>推究當時琴風，不但以琴作為個人生命意志的表露，<sup>70</sup>更以琴作為與人溝通的話語策略，<sup>71</sup>所以南朝的琴風，是發揚顯露勝於內斂，也許僅陶淵明是個例外，因而顏之推筆下士族弟子「不知琴者，號有所闕」，其實是以追求風尚的心情習琴，《魏書·柳玄達》記載北朝柳諧因為善於「新聲手勢」，使得「京師士子翕然從學」，也是大概同樣的心理背景。相形之下，北宋時期已不見這種發揚顯露的琴風，撫琴的意義也不再是表露自我，或期待他人理解肯定。歐陽永叔「六一居士」之說正是北宋士風內斂沈潛、積極成就自我的註腳。

## 結 論

歐陽永叔一生著作不下百萬字，提及琴的不過五十餘處；其中還有部分看來只是行文之時「連類及之」，順帶一筆提到琴而已。在他政務冗雜的生活中，琴，絕對不是關鍵性的主要部分，但可以說，這必是他心底不可或缺的一個小角落。作品雖少，但仍有自己完整的琴學論述，尤其五十歲以後服官汴京，若干回顧總結自己撫琴生活的篇章提供了後人了解永叔之琴更多的資料。

<sup>68</sup> 王利器：《顏氏家訓集解》卷十九（臺北：明文書局，1982年），頁526。

<sup>69</sup> 參見拙作〈異國喧聲中的淡雅音韻——北朝之琴研究〉，收入《漢唐音樂史首屆國際研討會論文集》（北京：中央音樂學院，2011年），頁43-64。〈「縱任不拘」與「風韻清遠」——東晉南朝的士族與琴〉，收入《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，2010年12月），頁275-308。

<sup>70</sup> 如《世說新語·傷逝》記載王徽之、王獻之兄弟琴緣：「王子猷、子敬俱病篤，而子敬先亡。子猷問左右：『何以都不聞消息？此已喪矣！』語時了不悲。便索輿來奔喪，都不哭。子敬素好琴，便徑入坐靈牀上，取子敬琴彈，弦既不調，擲地云：『子敬！子敬！人琴俱亡。』因慟絕良久，月餘亦卒。」琴如同王氏兄弟生命的寄託、存在的確證，因而有「人琴俱亡」之慟。見楊勇：《世說新語校箋》（臺北：正文，1976年），頁494。

<sup>71</sup> 如《南齊書》載王敬則之子王仲雄「於御前鼓琴，作《懊儂曲》歌曰：『常歎負情儂，郎今果行許！』帝愈猜愧。」琴成為一種成功的語言策略以諷諫君王。見《南齊書》卷二六〈王敬則〉，頁485。

本文爬梳考訂永叔與琴有關作品，以此資料為基礎，研究他的琴趣人生、撫琴經驗、琴友交遊、琴學思想，以及他的琴學與時代環境、北宋士風的關係，概而言之，大概有如下創獲：

一、本文爬梳考釋《歐集》中與琴有關的詩文著作，將歐陽永叔一生分為五個段落，縷述一生與琴的關連，各篇作品的寫作背景等，並編為年表備參。

二、本文研探永叔的撫琴經驗，包括他的藏琴、撫琴、所好曲目等。他收藏了三張唐琴，包括一張雷琴，最好曲目是《流水》。貶官夷陵及滁州時彈琴機會較多，五十以後在汴京則是為了養生而彈。以發為議論的重要性來看，本文討論了永叔的三位琴友：知白、楊真、沈遵。

三、本文指出永叔二十七歲時所作的〈江上彈琴〉已具備他的琴學思想的輪廓，由此，深入討論了他的琴學思想三個重要的面向：以古為尚，琴以致和，琴通自然。合而言之，就是永叔再三指陳，與「琴聲」對立的「琴意」。這也是他由個人撫琴經驗中錘鍊反思所得，並非僅是紙上談兵的空談議論。

四、植基於以上的討論，本文試圖闡釋歐陽修之琴與北宋士風的關係。由投射在琴中的永叔的禮樂觀，憂時濟世的責任感，以及琴在文人圖像的建構等三個層面，探攬作為士人領袖的歐陽永叔，如何在琴中反映了北宋士風。

五、尤其重要的是，〈六一居士傳〉將琴納為文人理想圖像的一部分，且不限於個人撫琴操縵，舉凡聽琴、藏琴、琴觴、琴奕、琴隱……等等，均在這幅圖像中有其立足之地，使得中國典型的所謂「琴道」更加飽滿多元，撫琴乃成為知識分子自我成就的有意義舉措。

整體以觀，歐陽修的琴學大體來自先秦傳統，反映了北宋儒學復興的士風。他的琴學實踐廣泛包括了收藏鑑賞、彈奏交遊，會通自然、上友古人，……拓展了知識分子對於琴的想像。身為政壇文壇領袖，卻提出「六一居士」的文人藍圖，推昇了琴在知識分子生活中的重要性，強化了琴與其他藝文的連結，對後世影響甚廣。附帶值得一提的是，由文學角度來看待歐陽修與琴有關的詩文著作，少用典故、少鋪陳形容是其特徵之一，這固然與其文學風格有關，也因為他對琴深造有得，言由衷出，不必借用華詞麗典裝飾文字。同時，我們也可注意到永叔寫琴，幾乎不與歌兒舞女等聯繫在一起，即使《六一詞》中都少這類例子，這也可以看出他對於琴的定位，毋寧是更偏向知識分子的光譜一端的。

#### 歐陽修琴樂相關著作繫年

	紀年	西元	年紀	歐陽修生平大事 琴樂相關作品(卷/頁)
真宗 趙恆	景德四年	1007	1	歐陽修生
	大中祥符	1008	2	

	紀年	西元	年紀	歐陽修生平大事 琴樂相關作品(卷/頁)
	大中祥符二年	1009	3	
	大中祥符三年	1010	4	父卒於泰州軍事判官，依叔父歐陽曄，家於隨州(湖北隨縣)，母晝荻教子。
	大中祥符四年	1011	5	
	大中祥符五年	1012	6	
	大中祥符六年	1013	7	
	大中祥符七年	1014	8	
	大中祥符八年	1015	9	
	大中祥符九年	1016	10	家貧借書抄誦，於李堯輔家得《昌黎先生文集》六卷
	元禧元年	1017	11	胥夫人生，薛夫人生
	元禧二年	1018	12	楊夫人生
	元禧三年	1019	13	
	元禧四年	1020	14	
	元禧五年	1021	15	王安石生
	乾興元年	1022	16	
仁宗 趙禎	天聖元年	1023	17	秋應隨州鄉試落第，復讀《昌黎先生文集》
	天聖二年	1024	18	
	天聖三年	1025	19	
	天聖四年	1026	20	秋隨州州試，中
	天聖五年	1027	21	春試禮部不中，春末乘舟南歸。 □ 〈舟中望京邑〉55/784
	天聖六年	1028	22	至漢陽謁胥偃，冬胥偃攜歐陽修往京師
	天聖七年	1029	23	春試國子監得第一，秋又第一。 □ 〈國學試策·二〉71/1032 論樂
	天聖八年	1030	24	正月試禮部第一，三月進士甲科十四名，五月授將仕郎，試秘書省校書郎，充西京(洛陽)留守推官。
	天聖九年	1031	25	至洛陽，與錢惟演幕中名士交往。 □ 〈普明院避暑〉56/798
	明道元年	1032	26	與友遊龍門、嵩山等地，諸多觀遊詩。 □ 〈書梅聖俞稿後〉72/1048 □ 〈題張應之縣齋〉56/794 □ 〈擬玉臺體七首〉51/714
	明道二年	1033	27	赴京並往隨縣省視叔父，胥夫人卒。 □ 〈江上彈琴〉51/725 □ 〈逸老亭〉10/151 □ 〈暇日兩後綠竹堂獨居兼簡府中諸僚〉51/724

	紀年	西元	年紀	歐陽修生平大事 琴樂相關作品(卷/頁)
	景祐元年	1034	28	西京秩滿，五月往京師，七月參與編纂《崇文總目》，娶楊夫人 □ 〈崇文總目敘釋·樂類〉124/1882 □ 〈和聖俞聚蚊〉52/733
	景祐二年	1035	29	楊夫人卒。《紀年錄》將學琴於友人孫道滋繫於此
	景祐三年	1036	30	五月貶夷陵，著《于役志》一卷，有撫琴送別等事。得第一張樓則琴。 □ 〈題張損之學士蘭皋亭〉56/802
	景祐四年	1037	31	娶薛夫人 □ 〈與薛少卿書二〉152/2504
	寶元元年	1038	32	移乾德
	寶元二年	1039	33	十二月至襄城與梅堯臣商議謝絳喪事，結識知白。 □ 〈送琴僧知白〉53/746 □ 〈聽平戎操〉53/746
	康定元年	1040	34	滑州武成軍節度判官 □ 〈贈杜默〉1/14
	慶曆元年	1041	35	召還京師，復任館閣校勘，《崇文總目》六十六卷成
	慶曆二年	1042	36	
	慶曆三年	1043	37	任諫官
	慶曆四年	1044	38	四至七月奉使河東，撰〈朋黨論〉
	慶曆五年	1045	39	正月，范仲淹、富弼、杜衍因朋黨罷參知政事。八月因甥女張氏事貶滁州。
	慶曆六年	1046	40	在滁州，撰〈醉翁亭記〉、〈豐樂亭記〉 □ 〈游琅琊山〉3/42 □ 〈幽谷晚飲〉53/758
	慶曆七年	1047	41	知滁州 □ 〈贈無為軍李道士二首〉4/59 □ 〈彈琴效賈島體〉4/60 □ 〈送楊寘序〉44/628 □ 〈與梅聖俞書二十〉149/2454
	慶曆八年	1048	42	徙知揚州，得張越琴。
	皇祐元年	1049	43	正月徙知穎州，樂穎州風土有卜居之意。 □ 〈初夏劉氏竹林小飲〉54/763
	皇祐二年	1050	44	七月改知應天府兼南京留守司事 □ 〈竹間亭〉54/765 □ 〈寄聖俞〉5/80
	皇祐三年	1051	45	□ 〈答杜相公寵示去思堂詩〉12/197
	皇祐四年	1052	46	三月母鄭夫人卒，歸穎守制，八月辭官。



	紀年	西元	年紀	歐陽修生平大事 琴樂相關作品(卷/頁)
	皇祐五年	1053	47	潁州居喪，葬母及胥、楊二夫人於吉州瀧崗。
	至和元年	1054	48	五月喪服滿赴京師，九月預修《唐書》，遷翰林學士，約此時得雷琴。 □ 〈憶滁州幽谷〉12/201 □ 〈有馬示徐無黨〉5/81
	至和二年	1055	49	八月命為契丹國母生辰使，改賀契丹登寶位使。在恩州(河北清河)冀州(河北冀縣)間會晤沈遵
	嘉祐元年	1056	50	□ 〈醉翁吟並序〉15/260 □ 〈贈沈遵〉6/94
	嘉祐二年	1057	51	知禮部貢舉，矯正奇僻文風 □ 〈贈沈博士歌〉7/105 □ 〈送鄭革先輩賜第南歸〉13/213 □ 〈試筆·琴枕說〉130/1976
	嘉祐三年	1058	52	加龍圖閣學士，權知開封府。富弼、韓琦為相
	嘉祐四年	1059	53	二月病中免知開封府，移居城南告病 □ 〈夜坐彈琴有感二首呈聖俞〉8/129
	嘉祐五年	1060	54	七月上《新唐書》二百二十五卷 □ 〈奉答原甫見過寵示之作〉8/125
	嘉祐六年	1061	55	八月轉參知政事 □ 〈江鄰幾休復墓誌銘並序〉34/500
	嘉祐七年	1062	56	編成《集古錄》一千卷 □ 〈歐陽氏三琴記〉64/943
	嘉祐八年	1063	57	三月底仁宗卒，四月英宗即位
	治平元年	1064	58	
英宗 趙曙	治平二年	1065	59	濮議開始 □ 〈初寒〉14/233
	治平三年	1066	60	正月彈劾歐陽修，十月，撰《濮議》
	治平四年	1067	61	正月英宗薨，御史蔣之奇誣告與長媳有亂，三月昭雪，出知亳州。
神宗 趙顛	熙寧元年	1068	62	連上三表三乞致仕，不允，七月，著作始署六一居士。八月轉兵部尚書，改知青州，築第於潁。
	熙寧二年	1069	63	□ 〈讀易〉14/247 □ 〈書琴阮記後〉155/2575
	熙寧三年	1070	64	七月改知蔡州 □ 〈跋醉翁吟〉73/1064 □ 〈續思穎詩序〉42/604 □ 〈六一居士傳〉44/634

	紀年	西元	年紀	歐陽修生平大事 琴樂相關作品(卷/頁)
	熙寧四年	1071	65	王安石拜相，六月以觀文殿學士太子少師致仕，離蔡歸穎。居家羽衣道服，稱六一居士。 <input type="checkbox"/> 〈答端明王尚書見寄兼簡景仁文裕二侍郎二首〉57/828 <input type="checkbox"/> 〈贈潘道士〉57/830
	熙寧五年	1072	66	三月房舍擴建告竣，七月，歐陽發編定《居士集》五十卷。為公晚年自定稿。潤七月病篤。 <input type="checkbox"/> 〈叔平少師去後會老堂獨坐偶成〉57/829 <input type="checkbox"/> 〈答判班孫待制見寄〉57/831

## 說明：

- 以上作品編年大抵根據李逸安點校《歐陽修全集》、李之亮《歐陽修集編年箋注》、嚴杰《歐陽修年譜》、劉德清《歐陽修紀年錄》及其他相關研究考校排列而成。卷數、頁數均根據《歐陽修全集》。
- 歐陽修詩文中凡提及琴者儘可能列入，並及於少數論樂篇章。各篇論琴有多寡輕重之別，此處不另標示。
- 另有〈憶鶴呈公儀〉、〈鶴聯句〉、〈留題安州朱氏草堂〉、〈送楊君歸漢上〉、〈皇從侄衛州防禦使遂國公墓誌銘並序〉等篇無法繫年，並附於此。

# 琴意誰可聽？ ——歐陽修之琴與北宋士風

沈冬\*

## 摘要

醉翁歐陽修是北宋政壇領袖、文壇山斗。他生於太平盛世初露曙光的北宋真宗景德四年(1007)，死於憂患日深全面變法的宋神宗熙寧五年(1072)，一生歷事仁宗、英宗、神宗三朝，名滿天下，貢獻良多。他改變了宋代文壇奇僻怪險的文風，被譽為「一代文宗」；提攜後進，拔擢英才無數，「以道德文章為一世學者宗師」，在經學、史學、金石學上都有舉足輕重的影響。

在政事文章的全方位成就以外，其實歐陽修也有相當的藝術才分，他的書法楚楚可觀，還能撫琴操縵，個人曾撰文〈醉翁歐陽修的琴趣人生〉，爬梳《歐陽修全集》內所有與琴相關的作品，分別考訂其寫作年代與背景，是歐陽永叔有關琴的詩文著作的整理。文成之後，頗覺不足，因此繼續研探永叔的琴學思想特色。

本文擬由三個層面探觸永叔之琴，首先，依其生平年代、仕宦歷程，縷述他與琴有關的詩文作品，加以繫年及說釋，其次、根據這些作品及相關記載探究他的撫琴經驗及琴友交遊，其三、討論他的琴學思想，並試圖以北宋士風為背景，觀察永叔身為琴家、交結琴友、參與琴事、發為琴論，如何將他身為知識分子的理念浸潤滲透入琴中，而他的琴學議論及撫琴實踐又如何反過來成為北宋士風昭昭可見的註腳和詮釋。由永叔之琴到北宋士風的連結，是本文試圖提出的主要論點之一。

關鍵詞：歐陽修 琴(七絃琴、古琴) 琴意 北宋士風

\* 沈冬，國立臺灣大學音樂學研究所，教授

# Who Shall be Able to Fathom the Significance of the Zither Music? : The Zither Music of Ouyang Xiu and the Ethos of Northern Song Dynasty Literati

Shen Tung\*

Ouyang Xiu, also known as the Old Drunkard, was a political and literary leader in the Northern Song Dynasty. With artistic talents, he not only was a well-known calligrapher but played seven string zither well. This article discusses the zither music of Ouyang Xiu from three aspects. First, I will chronologically list his works related to zither and further explain them. Second, through inductively analyzing the features of these works, I will discuss his major participation in the activities about zither in order to observe his thinking about zither and its development. Third, this article, through a wider perspective, explores the origin of Ouyang's thoughts about zither and also considers the transformation of culture, from Tang to Song, to see what role Ouyang played in Northern Song Dynasty zither culture. In addition, this article further brings Ouyang's zither into historical context, viewing how he, in the discussions and practices of zither, reflected the collective ideology of intellectuals: that is, literati ethos in the Northern Song Dynasty.

**Keywords:** Ouyang Xiu    Zither (seven string zither)    significance of zither music  
literati ethos of Northern Song

---

\* Shen Tung, Graduate Institute of Musicology, National Taiwan University