

“琴道”何在？

——高羅佩與文人想像

沈冬

提 要

荷蘭漢學家高羅佩(Robert Hans van Gulik, 1910—1967)是一位對中國文化深造有得的學者,著作涵蓋小說、宗教、書法、繪畫、音樂等不同領域。《琴道》(*The Lore of the Chinese Lute: An Essay in the Ideology of the Ch'in*)成書於1938年,在中國音樂研究史上具有重要意義,本文因以此書為研究對象。首先爬梳高羅佩習琴愛琴、撰寫《琴道》的過程;其次論《琴道》一書的內容,及問世七十餘年來國內外各方評價;第三部分則由《琴道》研探高羅佩的重要琴學觀點;最後一部分則回歸於撰作的時代環境,討論《琴道》的書寫策略及高羅佩如何透過此書達成他對於傳統文人(學者型官員)的想像。高羅佩採用了“出今入古”的書寫策略,“君子不器”的通才視角,以傳統文人的治學方法,徵引大量的經史文集,旁及園林、書法等其他藝文,立足於雅俗對立的傳統音樂史框架,以“三教論衡”形式辯證儒、釋、道的琴曲,體現了一位西方學者對於中國傳統知識分子、文人雅士的認同與想像。

關鍵詞：高羅佩 琴(七絃琴、古琴) 琴道 魯特琴 文人想像 出今入古

引 言

荷蘭漢學家高羅佩(Robert Hans van Gulik, 1910—1967)是一位傳奇人物,他的本業是外交官,曾經官拜荷蘭駐日本大使,但他卻觸類旁通,因緣際會成了一位對東方文化——特別是中國及日本文化——深造有得的學者,著作涵蓋宗教、書法、繪畫、音樂,甚至包括硯臺、秘戲圖等常人不易涉足的領域。公餘之暇,鑽研學術之外,高羅佩還舞文弄墨,創作了十餘部以唐代狄仁傑為主角的英文暢銷小說《狄公案》。他兼顧了學術研究之嚴謹與文學神思之富贍,天才橫溢,著作等身。臺北的老外交官胡光廬先生,將他與李約瑟(Joseph Needham)、伯希和(Paul Pelliot)、高本漢(Bernhard J. Karlgern)等學者同列,被推崇為百年來對中國影響最大的“洋客”之一^[1]。

2010年是高羅佩百年誕辰,他的博學會通及廣泛成就再度引起學界重視。其著作如《狄公案》、《中國古代房內考》等書均已有了中文譯本。其音樂研究主要集中於英文撰作的《琴道》(*The Lore of the Chinese Lute: An Essay in the Ideology of the Ch'in*)及《嵇康及其〈琴賦〉》(*Hsi K'ang and His Poetic Essay on the Lute*)二書,尤以《琴道》最能呈現高羅佩對於琴的全面及深刻理解,但此書始終未有完整中譯本,不能不說是個遺憾。因此,本文乃以高氏及其《琴道》為研究對象,探討《琴道》一書內涵,及由此投射的高羅佩琴學理念、撰作策略等相關問題。

本文首先爬梳高羅佩習琴愛琴、撰寫《琴道》的過程,其次論《琴道》一書的內容,及問世七十餘年來國內外各方評價,第三部分則由《琴道》研探高羅佩的重要琴學觀點,最後一部分則回歸於撰作的時代環境,討論《琴道》的書寫策略及高羅佩如何通過《琴道》一書達成他對於傳統文人的想像。本文認為,書中徵引大量的古籍原典,已顯示高羅佩在知識層面上毫不遜於飽

學宿儒，更深入玩索，書裏呈現的琴學觀點也明顯傾向於傳統文人。本文立論的角度有四：其一，是他出於雅俗的考量，將“琴”英譯為琵琶類屬的“Lute”；其二，是他以中國傳統樂學為本而推演“琴道”理念；其三，他還以儒、釋、道“三教論衡”的概念來理解琴的美學基礎及樂曲來源；其四，他採用了“去今入古”不追求現代性的書寫策略。凡此種種，均可見出他的思考模式趨近於傳統文人。《琴道》體現了一位西方學者對於中國傳統知識分子、文人雅士——甚至可解讀為對於“他者”——的認同與想像，這是《琴道》重要特色，也是本文主要的命意所在。

一、高羅佩及其琴樂因緣

高羅佩 1910 年生於荷蘭祖特芬(Zutphen)^[2]，1915 年全家因父親工作變換搬到巴達維亞(雅加達)，在印尼完成小學教育，1923 年回到荷蘭進入中學，1929 年進入荷蘭萊頓大學(University of Leiden)專攻中文和日文，1935 年以《何耶揭喇婆——馬頭明王古今諸說源流考》獲得烏特列茲大學(University of Utrecht)博士學位，隨後開始了他的外交生涯。

高羅佩第一個外交職務是擔任荷蘭駐日本大使館的秘書，自 1935 年起在日本住了 7 年，直到太平洋戰爭開始，荷、日兩國交戰纔撤出日本。1943 年調派為荷蘭駐重慶大使館一等秘書，在此邂逅了他的夫人水世芳女士，1943 年年底完婚^[3]。1947 年任荷蘭駐美參事。1948 年再回東京，擔任駐日軍事代表團政治顧問。1956 年出任荷蘭駐黎巴嫩公使。1958 年轉任駐馬來西亞公使。1965 年任駐日大使，再一次回到他外交工作和學術事業的發軔源頭的日本，不幸兩年後得了肺癌，病情急遽惡化。1967 年 9 月 24 日病逝於荷蘭海牙。

高羅佩畢生以外交官的身份從事公職服務國家，但他更輝

煌而受人矚目的身份卻是一位漢學家。學習語言是高羅佩治學的人門路徑,據胡光廙先生記述:

他首以學習語言為其工具,至少通曉十五種文字,荷蘭文、英文、法文、德文、義文、西班牙文、希臘文、拉丁文、中文、日文、印尼文、梵文、藏文、馬來亞文、阿拉伯文。^[4]

然而,高氏為他自己設定的人生方向並不是語言學家,已有學者指出高羅佩畢生的興趣是在於“人”和“文化”,他在《自傳稿》裏說:

雖然我很善於學習語言,但我更多地想了解那些語言的民族,我並不是想成為學業有成的語言學家。此外我還想居住在東方,不是臨時的,作為訪問的講師或以其他的學術身份,而是長年的和以正式的身份,以便能夠積極參與那些國家裏的生活。^[5]

單純的學者或教授生活顯然不能滿足高羅佩,因此,擔任外交官,並藉由外交官一職所提供的便利深入異國文化,讓自己得以繼續關於“人”的研究,纔是高羅佩為自己規劃的理想人生藍圖。外交官是職業而非志業,自由自在的研究工作纔是他的最愛。天資高的人或許不免一些遊戲玩世的性格,高羅佩不願完全依循公務體系的成規辦事,作研究也不願囿於單一的學術領域。因此我們看到他一生之中屢屢挑戰長官,輕忽制度^[6],以高度的好奇心探索各種新的研究課題,並且享受外交官生活所附帶的觥籌交錯、醇酒美人的生活。

同樣在《自傳稿》中,高羅佩陳述了他的學術方向:

從1939年年底起……就我的科學工作而言,我決定自己首先想繼續做個漢學家,用日本資料輔助自己對中國的研究。……我從此始終堅持了這條工作路綫,這從我所有出版物中反映出來。^[7]

對於漢學廣泛而全面的關注，讓高羅佩把目光落到了中國七絃琴上。就個人寓目資料來看，他在萊頓大學讀書時已在作品裏提到了七絃琴。1935年出任荷蘭駐日大使館秘書以後，他對日本文化源頭的中國產生了更濃厚的興趣。巴嘉迪和萬蓮琴在《大漢學家高羅佩》一書中說：

他的理想是要成爲一個傳統的中國式學者型官員，他也正在成功地走向這個目標，但他意識到自己還缺乏這種官員的本質特徵。彈奏中國的七絃古琴是這些特徵之一，所以他開始研究有關該樂器的中國文獻，在古董商那兒觀看該樂器，向他新中文老師、朋友孫湜以及他能夠求教的人打聽有關情況，然後（在北京）買了那張古琴。^[8]

所謂“中國式學者型官員”，本文稱之爲“文人”。“學者型官員”實爲廣義“文人”的一部分，其活動場域、人生經歷與一般文人容有不同，但其文史教養與傳統文人殊無二致；本文意在強調高氏對於文人詩酒風流、卓爾不群生活的嚮往，因而以“文人”稱之。根據以上引文，高羅佩開始學琴的時間可以獲得確認；高結識孫湜，是通過中國駐日大使許世英的介紹，時間必在1936年2月許世英到任日本大使之後，也是高抵達日本大半年以後^[9]。其次，高羅佩的學習動機因爲七絃琴是“中國式學者型官員”特徵之一；且不論當代“中國式學者型官員”是否還抱持著撫琴修身的理想，這種想法其實是將七絃琴視爲知識分子“外鑠”而來的附加價值，欠缺了對於音樂主體的渴求想望。然而，在撰寫《琴道》的過程中，高氏這種裝飾性的外鑠動機應是逐漸內化，產生了寄頓情志的傾向，終於轉而爲對於傳統文人的想像。

繼1936年2月結識孫湜以後，高羅佩開始蒐集七絃琴有關書籍文獻，9月，藉出差北京之便，開始首次中國學琴訪師的探索。《大漢學家高羅佩傳》記載：

1936年9月10日到達北京。……向葉詩夢大師學習彈奏中國古琴，並把自己的古琴書獻給了這位大師，然後買了一張漂亮的舊古琴。……臨行前高羅佩上了最後一堂古琴課，再一次逛了書店，付清欠款後，告別了北京。他9月30日動身，10月4日回到了東京。^[10]

此處提到的“葉詩夢大師”即是遜清貴族、著名琴人葉詩夢(1863—1937)。他原姓葉赫納拉，名佛尼音布，號師孟，後改詩夢，其父為晚清兩廣總督瑞麟，姑姑即是慈禧太后。高羅佩在《十八琴士題詩夢先生遺像》題記中記載兩人初見：

丙子秋謁詩夢先生於宛平，請受琴學，先生出示所藏“昆山玉”，為鼓《良宵引》，聲韻鏗鏘，知此為周魯封舊物，乃稀世之珍。^[11]

“昆山玉”是葉詩夢所藏六張名琴之一^[12]，以此鼓琴待客，可見他十分重視高羅佩的來訪。《良宵引》在琴曲中算是入門小曲，高既然“請受琴學”，《良宵引》應該即是葉詩夢傳授高羅佩的啓蒙琴曲。因為是畫上題記，只能寥寥數語略見梗概，但這已是高羅佩自述學琴履歷最清楚的資料。

這段師弟琴緣為時甚短，高羅佩初次拜謁葉詩夢時，葉已74歲高齡，次年1937年即逝世。葉以貴公子而精於藝文^[13]，即使清室覆亡，家道中落，其舉止風度想必仍凝聚了貴胄世家的典雅高華，讓高羅佩這位“洋客”佩服得五體投地，念念不忘，兩年後他出版的《琴道》一書在扉頁上即寫明是獻給葉詩夢^[14]，又手繪《十八琴士題詩夢先生遺像》“遍請中國友人題詠”^[15]，可見葉詩夢對高影響之深。

此次北京之行雖僅20天，卻開啓了高羅佩學琴的門徑。《大漢學家高羅佩傳》記載他回到東京後，在東京找老師繼續學習，他在《自傳稿》裏也留下了“在東京，我每天都彈奏古琴”的記載，從此“癖嗜音樂，雅好鼓琴”^[16]。至於他嫻熟的曲目有哪

些？習琴心得如何？琴藝高下如何？相關資料並不詳盡。他的好友陳之邁對高羅佩習琴有如下記述：

他開始對中國琴學作深入的研究，翻譯琴學的典籍，在古書中探摘有關古琴的記載與吟詠；研究琴譜，從事練習，並到中國去請名師葉詩夢指導，終於能奏出高山流水之曲。^[17]

此處所謂“高山流水之曲”，並非真正的曲目，而是恭維琴藝精湛的客套之詞，陳之邁曾說“最可惜的是他不曾以他的琴音錄入聲帶”^[18]，因此高羅佩的撫琴造詣如何也無從考究，琴家張子謙的一段記載倒是透露了些微線索，《操縵瑣記》卷五記載了1946年5月15日上海的一次琴人雅集：

高君奏《長門》，頗有功夫，惜板拍徽位稍差，據云能操八九曲。異邦人有此程度，尤其對於琴學一切，幾無所不知，洵是驚異。^[19]

這是高氏在抗戰勝利後調離中國之前的上海之行，據張子謙前一日記載：“得（查）阜西電話……並囑邀荷蘭琴友高羅佩作琴集。”可知此聚是透過查阜西的介紹^[20]，高、張二人僅是初識，所謂“板拍徽位稍差”，可見張子謙對於高的琴藝仍多保留，對於高的琴學則是備極歎賞——這種評價完全符合高羅佩的歷史定位，他不是琴人，而是琴學研究者。

1935年秋由北京回到東京以後，高羅佩一頭栽入了卷帙浩繁的古琴文獻之中，前引陳之邁所謂“翻譯琴學的典籍，在古書中探摘有關古琴的記載與吟詠”。《大漢學家高羅佩傳》於此也載：

他走遍了日本、北京和奉天（瀋陽）的古董店，尋找關於古琴的古文獻，幾個月裏他每天下午都在東京的日本內閣文庫裏度過，在那兒發現了重要的古書。最後把一些想

法寫下來時,他幾易其稿,請求一些學者朋友評論,而全部的英文稿件,則由他的英國朋友弗蘭克·霍里修改潤飾。^[21]

兩年後,高羅佩就完成了《琴道》(*The Lore of the Chinese Lute: An Essay in the Ideology of the Ch'in*),其後又接踵著成《嵇康及其〈琴賦〉》(*Hsi K'ang and His Poetic Essay on the Lute*)^[22],從他開始注意於琴,算來不過數年時間,可謂是天才與苦功的結晶^[23]。

二、《琴道》的內容及評論

《琴道》一書以英文寫成,初稿於1938年面世,分三期刊載於東京上智大學(Sophia University)出版的期刊 *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^[24]。全書包括七章、四個附錄,插圖數十幀,以及一篇作者自撰的文言文《後序》:“夫此者內也,彼者外也,故老子曰……”文字頗為雅潔。全書的內容大略如下:

第一章《概論》(General Introduction),開宗明義確立了琴為文人雅士之器,強調琴同時兼具合奏及獨奏的功能,並引用了《說文解字詁林》裏琴的各種字形,由文字學角度詮釋琴的源流發展及琴在日本的流傳。

第二章《中國古代音樂思想》(Classical Conceptions of Music),基本上是以儒家音樂思想為基礎,介紹《樂記》之中以禮統樂、禮樂偕配、“聲音之道與政通”等禮樂治國的音樂觀。高羅佩是位外交官,具有高度的政治意識及政治敏感度,因而對於《樂記》所揭示的音樂與政治的密切關聯,或音樂如何從屬於政治以達成理想的治理成效具有高度的興趣。

第三章《琴學研究》(Study of the Lute),是書中內容最豐富

的一章，也是全書的主體。第一節《資料》(Sources)說明研究資料來源，第一類是散見於古籍中有關琴的資料(Scattered References to the Lute)，其次是琴學專著(Special Treatises on the Lute)，其三則是琴譜(Ch'in-pu)。所謂的“散見資料”，以今日眼光來看或許猶嫌不足，在當時已可謂豐富多元。琴譜的取用是本書的特點之一，高羅佩指出明代以後有大量的琴譜問世，但每以教學為目的，印刷質劣量少，但可能涵蓋較多音樂資料或特殊曲目，由文人官員所印的琴譜質量較佳，學術背景較廣，但音樂性也可能相對疏略。在此之前，琴譜很少被視為研究素材，高氏首開生面，將琴譜納入研究範疇，不能不說是他的別具隻眼。第三章第二節《起源及特點》(Origins and Characteristics)，正式處理了“琴道”所謂“Ch'in Ideology”的問題，高羅佩由中國音樂史探討琴道之所以生成，歸納了儒、道、釋三家在琴道中的體現。他分析了這三家思想內涵如何在歷史長河的演進裏逐步投射到琴中，使得琴道成為儒、道、釋思想的匯聚，這一番論述可以說是琴學的“三教論衡”。他指出隋唐以下胡俗之樂越流行，雅樂越衰微，而琴越能獲得孤高自賞、執著儒家雅樂傳統的文人的重視，反而促成了琴的一脈長存。如此，高羅佩以為儒家奠定了琴道的基礎，道家豐富了琴道的內涵，而佛家之琴為琴道增添了異國風味。第三節《琴人儀止及規範》(Disposition and Discipline)，論述撫琴的場域空間、彈奏環境及聆賞對象的規範，如何攜琴，琴童、琴社等，基本上是出於琴譜的一些資料。第四節《選文》(Selected Text)則選譯了五篇琴學論文，以顯示琴道內涵風格的差異。

第四章《曲調的意義》(The Significance of the Tunes)，落實到實際琴曲的層面，分析琴譜中常用的“調意”，並由標題音樂(Programmed Music)的概念將琴曲分為“神秘行旅”(The Mystic Journey)、“歷史之曲”(Tunes of a Semi-historical Character)、“文學之曲”(Musical Versions of Literary Products)、“自然之曲”

(Tunes Descriptive of Nature)、“文人之曲”(Tunes Descriptive of Literary life)等五類,並以曲例詳加說明。“神秘行旅”以《廣寒遊》、《列子御風》為例,“歷史之曲”以《猗蘭操》、《胡笳十八拍》、《梅花三弄》為例,“文學之曲”均與文學作品有關,且多為琴歌,舉例如《關雎》、《鹿鳴》、《離騷》、《歸去來辭》等,“自然之曲”包括《瀟湘水雲》、《高山》、《流水》等,“文人之曲”則以《客窗夜話》為例。

第五章《象徵》(Symbolism),繼前章對於琴曲的分類之後,本章第一節介紹古琴各部件名稱及其象徵,由琴額、岳山……分別說明取象來源及象徵涵義,介紹琴器所呈現的人體觀和宇宙觀。第二節翻譯明代冷謙《琴聲十六法》,以解釋琴的音色和觸絃手法及其象徵。第三節納入不少明代琴譜甚至其他文獻裏的圖片,以介紹彈琴指法與手形象徵。

第六章《關聯》(Associations),前三節闡釋鶴、松、梅、劍與琴的關聯,第四節則翻譯 22 個與琴相關的故事。

第七章《結論》。以下又有附錄四種,包含《西方琴學文獻資料》、《中國琴學文獻資料》、《古董之琴》、《中國琴在日本》等。

僅就以上非常簡略的內容大綱,已可看出《琴道》內容之豐富。也許是作者的自謙之辭,高羅佩的初心似乎無意於成就大部頭的學術著作。在本書的《序》裏,他自陳這是一篇文學性的“散文”(Essay),僅提供理解琴的門徑,嘗試去描寫琴而已^[25]。雖然如此,翻開這本問世已經 70 年的著作,還是很容易震懾於這篇“散文”的深度和廣度。高羅佩設想中的讀者並不止於漢學家,他也希望引起音樂學家的注意。他認為音樂學家在七絃琴裏可以發現一個名副其實的寶藏,透過針對琴史料的科學分析,當代東西學界對於中國古代音樂的理解可以渙然改觀,獲得革命性的新認知^[26]。然而,就出版後的書評看來,漢學界對於此書贊譽備至,而音樂學界則有不同看法,在評論上出現了南轅

北轍的態勢。

較早的評論意見出自 1941 年美國學者施賴奧克 (John Knight Shryock) 的簡短書評，稱許《琴道》和《嵇康及其〈琴賦〉》對西方人關於中國音樂的貧乏知識有所補裨，因此“(西方)漢學家應該為此而感謝高羅佩博士”^[27]。其後 1969 年陳之邁提出：

《琴道》一書，旁徵博引，中國有關琴學的資料，均精心譯成英文，附加注釋，精彩部分，並附原文，同時又插入許多圖片……高羅佩《琴道》一書無疑的是一本權威之作，他將中國琴學中的專門名詞，尤其琴譜中的特造字，一一加以英文注釋，使外行也能稍窺其底蘊，對於介紹中國古代音樂給西洋人，其功實不可沒。^[28]

1971 年美國漢學家顧傳習 (Chauncey S. Goodrich) 對於 1969 年《琴道》修訂本的若干修正十分肯定^[29]。至 1993 年巴嘉迪和萬蓮琴仍說：“這兩本書(《琴道》和《嵇康和他的〈琴賦〉》)至今仍然被視為經典之作。”^[30] 1997 年宮宏宇除了徵引陳之邁之說，還將此書推崇為“有關古琴諸文之集大成者”^[31]，1999 年出版的前輩琴人謝孝莘的《雷巢文存》指出此書：“命題立論之周延，闡述精義之深遠，徵引文獻之浩繁，在目前琴學著作中尚罕有其匹。”^[32] 直到 2010 年張萍還認為這是“研究中國古代琴學的權威之作”^[33]。以上這些說法或深刻，或浮泛，或不免溢美誇飾，但大抵是衆口交譽，給予高度的推崇肯定。

音樂學界讀者則對此書持批判性的態度。著名琴人、琵琶名家呂振原 (Tsun Yuen Liu)，1971 年針對修訂本發表書評，在介紹了書的內容，指陳了人所共見的一些優點之餘，以音樂家的身份，首度指出高羅佩雖談“調意”，卻未觸及何謂真正的 Mode (調意，即調式主音)，也未討論琴如何定絃調絃，甚至未曾提及七絃琴譜欠缺節拍標記這一重要特徵。他指出，高羅佩論琴的

切入點“文學層面”重於“音樂實踐”(literary aspects more than the practical),“民族音樂學家可能視之為重大缺憾”^[34]。繼此之後,1981年屈志仁(James Watt)發表《琴與中國文人》(The Qin and the Chinese Literati),提及高羅佩認為琴之所以日趨沒落,原因之一是琴的技巧繁複且文人操縵對於每一獨立音符的重視甚於連續音組織的旋律綫^[35]。就此,屈志仁先生明白指出“van Gulik was wrong”(“高羅佩錯了”)^[36]。這些不能視之為無的放矢的批評,說明《琴道》雖然體大思精,但在音樂層面上確實闡述不足,理解有限。也許由於作者的寫作策略是由文化角度切入,也可能作者習琴時間尚短,寢淫琴藝未深。基本上,《琴道》介紹中國音樂給西方世界的貢獻是無庸置疑的,至於博採群籍、立論全面,也是人所共見的特點,但音樂性的欠缺則可視為本書最大的遺憾^[37]。

三、“去彼取此”——由《琴道》 論高羅佩琴學觀點

以上概略指陳《琴道》的大概內容及各方評價,要理解這樣一部徵引宏富的長篇巨製,不可不探究高羅佩個人的琴學觀。以下闡釋《琴道》之中值得分析辯證、且能代表高氏琴學觀的三個重要議題,並試圖以己見加以評析:一是“琴”的名稱英譯,二是“琴道”之“道”的生成,三是琴道內涵的“三教論衡”。“去彼取此”語出《老子》^[38],高羅佩用於《琴道·後序》:“夫此者內也,彼者外也,故老子曰:‘去彼取此。’”由此,很清楚地顯示了高羅佩對於琴學,確實有其個人的權衡取捨,因而用為本節之名。

(一) 琴的英文譯名

高羅佩將中國七絃琴譯為 Chinese Lute(魯特琴),這早已引

起衆多學者議論。高氏在《序》中討論譯名的選擇，說：

爲一個東方樂器選擇相對的西方譯名時，我們勢必要就其外形或文化意涵有所斟酌；以前者而言，最適於琴的譯名當爲“齊特琴”(cither)，但因琴在中國文化中的特殊地位，筆者更傾向取決於後者，於是採用了一個遠古以來在西方世界即與典雅藝術、詩人吟詠密切相關的詞彙。琴因而被譯爲“魯特琴”，而“齊特琴”則被保留用於另外兩種看來與之更爲相似的瑟和箏。^[39]

顯然高羅佩並非不了解以外形而言琴與 Cither 最爲接近，但他更由文化層面思考，認爲 Lute 在歐洲文化經常指向詩人詠歎及藝術文娛，與琴在中國文化裏作爲文人雅士賞心有侶、詠志有知的良朋角色庶幾近似。因而琴在本書中被譯爲 Lute，且更進一步，將 Cither 的譯名保留給箏、瑟，以清楚區隔琴與箏、瑟之不同，避免西方讀者的混淆。

但高羅佩這種忽視樂器外在形制、強調樂器文化意義的作法並不能得到音樂學家的認同，1969 年修訂版的《序》中有一個注脚特別提及樂器學權威 Curt Sachs (1881—1959) 的來信^[40]：

Curt Sachs 博士來信表示，以他的意見譯爲“魯特”是“錯誤的”，因爲此種譯法會使得西方讀者對於琴的形狀結構有錯誤的理解，他建議可用“薩泰里琴”Psaltery 取代。……當我選擇“魯特”作爲琴的譯名時，我的目的是向一般讀者傳遞這種樂器及其音樂在文化上的重要性……另一方面，“薩泰里琴”已經湮沉不彰、棄置不用數世紀之久，許多讀者對它可能根本不熟悉，因此，我仍然傾向於用“魯特”來對譯琴，因爲我認爲樂器的內在涵義應該勝於外在形式。^[41]

根據 Curt Sachs 廣受徵引的樂器學分類^[42]，Lute 及 Zither

(Cither) 雖然均屬絃鳴樂器(Chordophone), 但因為兩者結構不同, 分別代表了絃鳴樂器之下的兩大屬類^[43]。中國的琵琶、三絃、阮咸、月琴等屬於 Lute 類, 尤其以梨形共鳴箱的四絃曲項琵琶最具代表性^[44], 而具有扁平共鳴箱的琴、瑟、箏則是 Zither 類。由此而言, Lute 與 Zither 並非如高羅佩認知的僅是“外形”的差異, 而是內在樂器設計與發聲原理上根本結構性的區別, 兩類樂器在樂器學上是涇渭分明、截然不同的類屬。

可以想見 Curt Sachs 對於高羅佩忽視樂器的結構原理而張冠李戴一定難以苟同, 因而來信很有風度地建議高羅佩: 既然不用 Cither, 可否將琴的譯名改用希臘的古樂器薩泰里琴 Psaltery, 至少在樂器結構上較 Lute 更為貼切, 但仍為高羅佩所拒絕。因為 Psaltery 在外形雖近, 但已是一種老舊過時的樂器, 與琴不可比並而觀, 他堅決維護 Lute 的譯名。

在此, 有學者已指出高氏的重點是“cultural”(文化的)而非“musicological”(音樂學的)^[45]。筆者以為更牽涉了高氏對於翻譯的觀念: 他希望先求跨文化之間名物的對應(lute/琴), 而不僅止於直接音譯(ch'in/琴)^[46], 而名物之間的對應連結則是文化為先。他的立場顯而易見, 疏漏也昭然可知。首先, 樂器學是科學上的客觀分類, 高羅佩是以他個人對於另一文化的主觀認知凌駕於客觀科學認知之上, 而他所再三強調的“外形”的差異, 其實是他所不理解的樂器學上的“內在”分殊。其次, 即使由文化角度看, 每一種文化的眾多樂器自有其位階體系, lute 在中國為外來物種(在歐洲亦然), 與琴根深蒂固的中國本土性截然不同。lute(在中國以琵琶為代表)與七絃琴不同的“血統出身”, 造就了他們在中國音樂文化體系中的不同地位; 琵琶是“新靡絕麗”的胡樂, 而琴所代表的則是文人傳統, 兩者一直是音樂史上雅俗光譜中對立的兩端, 文化位階高下判然^[47]。如果由歐洲音樂史來看, 吟遊詩人手持 lute 演唱情歌俗曲以娛大眾, 與中國文人孤高自賞撫琴詠志在本質上也未必全然侷合。因

而，不論由中國琵琶，或由歐洲 lute 對應於七絃琴，其間的文化對應關係都是大可疑慮的。除此而外，高羅佩又將琴同一類的箏、瑟譯為 cither，如此一來，雖然在名義上避免了西方讀者的混淆，但是也在名義上徹底抽離了三種原屬同類樂器共同特徵的指涉，譯名的合理性也因而成為《琴道》一書備受質疑的一點。

(二) 琴道的生成

《琴道》一書英文名為 *The Lore of the Chinese Lute*，似乎僅止於琴相關知識的集大成，而其副標題“*An Essay in the Ideology of the Ch'in*”纔更顯現出撰作的命意所在，在《後序》裏，高羅佩親自訂定本書中文名稱曰“琴道”^[48]。何謂“琴道”？高羅佩自己解釋說：

“琴道”一詞已見於早期典籍，簡而言之，其義為“琴的道路”(The Way of Lute)，意即琴的內在意義，及其如何體現於琴以達成感動啓發。……長久以來，琴道的發展始終欠缺清楚的義界，正因缺乏基礎文本，琴道反因而受惠，得以逐步吸納各種多元豐富的觀念。^[49]

因而所謂“琴的道路”迥非實際層面上琴人撫琴操縵入手的學習彈奏之路，也非彈琴的教條學說所謂“the Doctrine of the Lute”^[50]，而是形上層次對於琴的思想觀念的系統性闡釋，並且以之作爲深入琴中獲致感動啓發的路徑。以“琴道”爲名的文章雖可以上推至東漢桓譚《新論·琴道》^[51]，但“琴道”的內容始終未曾定於一尊，得以不斷吸取新的文化元素。高羅佩指出琴道論述在歷史上的開放性，也使得本書他自己建構的琴道系統有了充分的立足點。

根據中國哲學中所謂“推天道以明人事”精神^[52]，人道是天道的反映投射，因此，“琴道”上應於天，包括由琴而顯現的萬物所依歸的宇宙律則、下應於人，涵攝了由琴而用治於人文社

會、治國理心的方法。然而,本文還必須指出,這個“道”是在“琴”上顯現的,必須藉由琴這種特殊的載體纔得以開展或被體驗。在此意義下,近取諸身的“琴道”,除了形而上的“內在意義”,還應包括古琴音樂的藝術法則,離不開對實際操作技術、審美判斷、琴學理論等形而下的“外在實踐”。這一部分略見於本書的第四章《曲調的意義》(The Significance of the Tunes)、第五章《象徵》(Symbolism),但可惜並未進入音樂本身,因此,高羅佩的“琴道”其實欠缺了極為重要的一項,即由人至琴的緊密聯繫以體現琴樂之美的踐履(music practice)之“道”。這確實是本書遺憾之一,因而前人纔有本書屬於“cultural”而非“musicological”的評論。

琴道是如何生成的?高羅佩於此有精彩的推演。他以中國音樂史為背景,由整體音樂史的發展觀照其中局部的琴,透過兩者關係的反覆辯證,讓琴道生成且逐步演進的脈絡得以自然浮現,可謂是全書精華所在。

高羅佩以外國人的眼光觀察中國的知識分子,認為拳拳服膺於古聖先賢載籍記述的中國文人,對於古代社會的一切充滿了憧憬想像^[53]。一旦面對現實情況與文獻記錄的落差時,慣常的思考是反轉文化演進的自然歷程,而傾向於認定遠古時代是一切美好的頂峰、長存的樂園,慨歎於近世的世風日下,樂園失落,一切文化遂次第衰微^[54]。如此的概念套用在中國音樂史上,高羅佩論述了以《樂記》為主的先秦文獻中的音樂思想及雅樂典範^[55],其次介紹了鄭衛之音橫流,魏文侯“聽古樂則唯恐臥”的先秦音樂實況。兩相對照之下,一面是典籍所載、其實不彰的古雅祭祀之樂,一面是典籍所無、其實流行的俗樂。高羅佩由此切入,自先秦鄭衛之音到兩漢樂府,至隋唐胡樂大興,他的論述牢牢攫住“雅/胡俗”、“古籍/現實”兩方對立、反差鮮明的分隔綫,一再鋪陳這種前代典籍之樂與當今現實之樂成為兩個對立面相的矛盾關係,最後指出,知識分子在這種典籍閱讀與親

身體驗不相侷合的緊張之下，“琴道”於是焉出現。他說：

俗樂胡樂越是流行，琴的思想體系越是在古籍記載的基礎上被擴大、被深化。在這個過程中，俗樂與琴的差異被再三強化，琴道遂由是建立，並且成爲（音樂以外）完全獨立的思想體系。^[56]

他的基本論點是，後世俗樂愈張狂，則琴道的理想性也愈高昇，促成了文人更加執著於琴所代表的雅樂傳統，也促成了琴道與俗樂成爲判然兩途各分畛域的獨立思想體系。高羅佩於此有所叙說：

在此，琴的重要性變得顯而易見：琴是唯一一種參與宗廟朝儀的雅樂之器，來自於令人肅然起敬的古年代，它具有純粹的中國起源，一直與孔子聖賢之說緊密聯結。同時，它仍然能在現實生活中私下獨奏，具體顯現了已被定型於文人載籍中的高尚音樂理想。^[57]

此中有一點高氏未曾明言但可意會的關鍵是，《樂記》等古籍文獻所強調的是“審音知政”、“聲音之道與政通”，音樂關係了國家大政。後世文人憂國憂民，對現實政治或許無力回天，但堅持彈奏“參與宗廟朝儀的雅樂之器”的琴，也是對於“孔子聖賢之說”及政治理想的具體扞衛。琴就如此以微小之身，而成爲維繫文化命脈的象徵；彈琴，也成爲知識分子讀聖賢書堅持理想的高尚行爲。

《琴道》初次出版於1938年，當時高羅佩尚是年未而立的青年，能對一種異國文化提出如此深刻而邏輯性強的觀點，不能不承認他的眼光有獨到之處，但其說並非天衣無縫。首先，不可須臾或忘的一點是，高氏是一位外交官、政治中人，必須經常蒐集情報分析政情。當他處理到琴樂中與政治有關的部分，以一個政治中人的敏銳，看到了音樂史上儒家雅樂理想不斷橫遭摧

毀,俗樂胡樂日益昌盛,也看到了知識分子面對現實的音樂環境束手無策。於是,他提出知識分子爲了要延續脆弱的雅樂傳統而擁抱琴,七絃琴成爲孔子理想國存在的確證。這種觀點其實是具有政治鬥爭意涵的,因而知識分子對於琴的愛好習玩,其實是被現實所“激化”的。這種議論否定(至少是忽略)了琴之所以爲琴,本身就是一種獨具特色的精緻藝術,其藝術之美足以吸引愛好者;在高氏的筆下,琴的音樂性與藝術性未獲得突顯,反而將其強調爲文化樣板,甚至雅俗對抗的工具。

其次,我們也必須爲高羅佩緩頰,他畢生“癖嗜音樂,雅好鼓琴”,不可能只以工具性角度來看待琴;此說其實更大的疏漏在於不够全面,僅針對琴史發展作片面局部的觀察。琴道的生成,與其歸因於胡、俗樂興盛的反作用力,其實更應檢視的是魏晉六朝時期嵇康、阮籍等人所建立的琴學範式,從而影響了當代的世家大族,甚至出現了所謂“士族琴”的風尚。由此而言,琴學範式的成立還在胡樂大盛之前,琴學範式的具體表現包括了琴成爲士族家學門風的一部分,文人以琴彰顯生命,甚至以琴爲話語策略的作法,歸隱田園以琴書養生自樂的風氣等^[58]。後世所謂“琴道”此時已經略見梗概,不必等到隋唐胡樂大盛的刺激,纔促成文人團結於琴道的大纛之下。胡、俗樂對於琴道的助成力量,在高羅佩的筆下明顯地被高估了。

(三) 琴道的“三教論衡”

在指陳琴道生成於雅俗對立的歷史背景之後,高羅佩試圖分析琴道內涵及影響琴道發展的重要因素,他臚列儒、釋、道、文人心理等四點,一一剖析^[59]。

上文已經申論,琴道的生成源於文人對儒家雅樂傳統的執著,儒家自然是影響琴道的主要因素之一,高氏於此援引“然君子所常御者,琴最親密,不離於身”的儒家觀點^[60]。以高氏的觀察,一方面琴作爲文人之器的特殊地位是琴道的核心精神,另一

方面，琴爲文人之器其實也排除了其他階級的人士如商賈、妓女等參與琴道，琴因而深入文人生活的私密領域，承接儒家傳統的文人也成爲合理承接琴學傳統的唯一群體。從道家角度看，琴可以全生，可以保真，可以返其天心，如琴曲《鷗鷺忘機》正是《列子·黃帝》裏人“從鷗鳥遊”忘其機心的寫照，《莊周夢蝶》則是體現莊子物我交流，人與自然會通的例子。高羅佩引楊時百《琴學叢書·琴學問答》曰：“琴與道家爲最近，宜戒機心。”^[61]此種理念是他撰作《琴道》的根本信仰，《後序》是《琴道》裏唯一以中文寫作的篇章，於此有更深刻的闡發，曰：

夫此者內也，彼者外也，故老子曰：去彼取此，蟬蛻塵埃之中，優遊忽荒之表，亦取其適而已。樂由中出，故是此而非彼也。然衆樂琴爲之首，古之君子，無間顯隱，未嘗一日廢琴，所以尊生外物養其內也。^[62]

接下來描寫撫琴於茅齋清夜，文字雅潔，有明人小品意趣，楚楚可觀。由序文可以看出，高氏雖植基於儒家來建構琴道的生成流衍，而他個人撫琴態度卻是純然道家的。撫琴的目的在於優遊自適，所以要去“彼”外物，取“此”內心。高羅佩的“去”、“取”，很顯然受到了《老子》第十二章“五色令人目盲；五音令人耳聾”的影響^[63]。有趣的是，“樂由中出”出於《樂記》“凡音之起由人心生也”，“未嘗一日廢琴”來自“士無故不撤琴瑟”；這些儒家的概念，在此卻一概轉化爲“尊生、外物，養其內”的道家養生之旨，無怪乎高氏說：

我以爲道家思想在琴道演進上具有決定性的優勢。或以爲琴道的生成及其基本觀念源於儒家，我必須指出其內涵卻是典型的道家。^[64]

他是以儒家的觀念支撐了道家，琴道的“三教論衡”裏，道家毫無疑問占了上風。

琴雖為中國原生之器，高羅佩卻指出琴也承受了外國影響，所指即是佛教。他認為撫琴時必須選擇山隈水邊、竹下松間的場域，琴人必須更衣淨手、焚香端坐、息心慮靜，種種姿態均與佛教“真言乘”(Mantrayana)的儀軌有驚人的暗合之處^[65]。他提出歷史上許多琴人本身即為沙門弟子，如唐代的穎師，宋代的義海、良玉^[66]。最重要的，他提到了歐陽修與琴僧知白的交遊，推斷歐陽修《送琴僧知白》一詩可能是永叔聽知白彈奏“印度絃樂器”，甚至大膽推斷即是印度“維那”琴(Vina)^[67]。他也用了相當篇幅論述了琴曲《釋談章》(《普庵咒》)的印度特色，認為這首迄今仍然廣受歡迎的琴曲可能來自於印度樂曲。如此，高羅佩由撫琴習慣、琴人、琴曲等各方面都努力證成琴確實受到了佛教的影響。

其實高羅佩並未提出“三教論衡”的說法，但如此由儒、釋、道三家論琴，熟悉中國古史——特別是唐史的學者很容易聯想到唐代在君王之前舉行的儒、釋、道“三教論衡”^[68]，因此本文以“三教論衡”名之。本文以為這一段論述是該書最精彩的地方。首先，中國文化本來具備儒、釋、道三家由分庭抗禮而至融冶一爐的特徵，作為中國文化一部分的琴何能例外？因此，以儒、釋、道分別論琴，融合匯集而成琴道，無可否認是一種正確理解並表述琴道的方式，這是高羅佩慧眼獨具的創舉——雖然他個人可能並未意識到此點，因此在章節安排上並未採用“三教論衡”的架構。但他對於中國文化要義掌握的精準，令人歎服，本文以“三教論衡”加以總括，也可以說是恰中其的。其二，由於高羅佩自己並未提出“三教論衡”，因此他的三教其實是“失衡”的。儒家部分著重於討論雅樂傳統的展延，卻未舉出任何一曲以為明證，僅在第四章論及“歷史之曲”時提及孔子作《猗蘭》^[69]，連《文王操》這樣能夠體現孔子琴道思想的琴曲也未曾進入他的討論範疇，實為遺憾。道家全身保真的理念與琴人最為相合，因此與道家相關的琴曲也占據了主要的篇幅。至於佛

曲僅以一首《釋談章》爲例，也許由於高氏的博士論文《馬頭明王諸說源流考》主題是印度文化，因個人的興趣愛好，極力陳述佛曲與琴的關聯，但事實上推斷的《釋談章》來自印度之曲的論證還是相對薄弱的。

四、出今入古——《琴道》的書寫策略與傳統文人想像

以上根據《琴道》所載分析評論了高羅佩重要的琴學觀點，以此爲基礎，下文將進一步研探《琴道》撰作的時代環境與書寫策略。本文以爲高氏的書寫策略，可以用“出今入古”，或“去今返古”來涵括，其中很顯然可以分成兩部分，一是出今，二是入古。上文討論的《琴道》內容、高羅佩琴學觀點等，都指向“入古”的一面，本節則以《琴道》成書的時代氛圍爲背景，探究《琴道》“出今”的一面；並整合上文，證成《琴道》“出今入古”的寫作策略，其實是高羅佩傳統文人想像的體現。先由高羅佩撰寫《琴道》的時代氛圍談起。

1919年五四運動前後，多數知識分子對於來自西方世界的“新”事物，莫不傾心擁抱。如李孝悌所言：“任何事物，只要冠上新的標籤，從維新，到新政、新學、新民、新文化，就都可以看成是現代的。”^[70]在一個日新又日新的時代裏，名爲“古”琴的七絃琴自然是不合時宜的，它獨善其身的風格修養，文弱寧靜的表現方式，仿佛背負了窒礙國家進步的原罪，因而面臨了發展的困難。榮鴻曾在《古琴與當今世界樂壇》一文中指出：

20世紀……古琴的傳統受到前所未有的壓力，各種外來的因素都逼使著古琴傳統，作出各方面的適應和改變。^[71]

爲了因應時代的變局，如同查阜西先生在《今虞琴刊·發刊詞》

上所言：“為古琴在今日音樂園地中爭取其應居之一席。”^[72]“五四”以後的古琴在許多層面有了重大的“適應和改變”，首先是古琴進入教育體系，首開先河的是1917年山東諸城琴派的王燕卿先生進入南京高等師範學校教授古琴，更著名的是1918年山東諸城琴派王露(1877—1921)被蔡元培禮聘到北京大學教授古琴^[73]。其次是將傳統的古琴曲“減字譜”譯為五線譜，代表性著作是1930年代王光祈(1891—1936)《翻譯琴譜之研究》^[74]，增加了小節綫、音符時值等代表“現代性”的西洋樂理符號。其三是眾多琴人結集琴社，查阜西等人的“今虞琴社”即為一例^[75]，他們推動頻繁的琴人雅集交流、出版專刊，參與廣播、音樂會等新媒體平臺，尋求更多的欣賞與認同。這些努力促使古琴同時由內部和外部產生了質變，反映了這種古老樂器追求現代性的努力^[76]。

由這種時代氛圍反觀高羅佩，他還真是以“今之古人”的姿態出現在中國琴壇上。由《琴道》書中看來，他並不是不知道當代琴壇諸公力求與現代接軌的企圖，他在書中也提到了當時的王光祈、張友鶴、楊時百等人^[77]，但他顯然不認為這類“追求現代”的行動是他應該參與的。相反的，“回歸古典”纔是他的道路，他很明顯地以傳統文人的視角，在觀看、整理、分析琴這種樂器及其知識。這種與時代背道而馳的策略，即本文所謂“出今入古”、“去今返古”之義。

先就“出今”來看，高羅佩與當時琴人、學者大異其趣的地方是，《琴道》從來不曾試圖將古琴“嫁接”於西方音樂理論系統之上。茲以《今虞琴刊》史蔭美《對於昌明琴學之我見》一文作為對照之例：

五正二變，現代之音階也。十二律呂，現代之音程也。黃鐘基本，現代標準音之說也。三分損一、隔八相生，現代之五度循環也。泛音兼用三分五分，現代之三和音也。清

角及變宮，與現代之 F^\sharp 及 B^b 其法雖不同，而其為旋宮轉調所生之結果則一。^[78]

這是 1930 年代以西洋樂理詮釋傳統琴學的一例，值得注意的是這段短短引文中“現代”一詞出現了 6 次。表面上看來這是溝通中西樂學的嘗試，深入細究，此中也反映了琴人內心深處的不安，力求將傳統琴樂理論整合於西方樂學體系，無非是希望琴在“現代”社會仍然能有“其應居之一席”罷了，類似作法，在琴界是被普遍認可的。事實上，自清末陳世宜（匪石）大聲疾呼：“西樂哉！西樂哉！”^[79] 激烈地主張借西樂來使中國音樂文化面目一新；民國初年北大校長蔡元培倡導“採西樂之特長，以補中樂之缺點”，諸人僅是“援西入中”的程度不同而已^[80]。以此反觀《琴道》，雖然是為西方讀者而寫，卻完全不用西洋樂理來解釋琴，書中也不曾出現任何音樂符號、音程、調號、音名、唱名或五綫譜。一個細微但明確的證據見於《琴道》第四章，當高羅佩談到中國的五聲音階時，他寫下了“*kuang — shang — chüeh — chih — yü*”，注解中僅以“宮、商、角、徵、羽”五個中文字作為對照，完全不提 *Do — Re — Me — Sol — La* 等西洋樂理概念^[81]。其實高羅佩是懂西洋樂理的，據說他曾以節拍器暗中測試琴人節拍穩定度^[82]，可見他了解節拍不穩是琴人常見闕失，琴譜多不記節拍也是琴的一大問題，但《琴道》於此完全避而不談。更重要的是，在他的論述中極力推尊琴的文化位階，這就使他與當時所謂“採西樂衆長、補中樂缺點”的時代風尚大相逕庭；他的寫作策略明顯是“出今入古”、“去今返古”的。

再由“入古”的層面看，前兩節論述《琴道》內容及觀點都指向此一結論，在此再加統整歸納。首先，上節析論高羅佩的重要琴學觀，他的“去彼取此”顯示了對於傳統文人觀點的呼應。例如他堅持採用 *lute* 作為英譯名而不顧樂器學的科學分析，理由是 *lute* 在西方世界與“典雅藝術、詩人吟詠”最為密切相關，強

化古琴在文化位階上與文人的緊密連結。當高羅佩解釋琴道如何生成之時，他採用了“雅胡頡頏”、甚至“雅俗頡頏”的觀點，同樣把古琴推尊為文人專屬、雅樂傳統的代表。至於三教論衡的觀念，雖然不是作者自己提出，但以儒、釋、道來理解中國文化，確是傳統文人的重要理念之一。凡此均可見出作者強烈“入古”的傾向。

其次，《琴道》一書廣蒐博採衆多古籍，呈現了作者對於傳統文人知識體系的掌握及認同，也顯示高羅佩作學問的方式是向飽學宿儒看齊的。他採用以資料突顯觀點的方法，徵引內容不乏前人未曾注意的典籍，琴譜是其中尤為特別的一項；明清兩代有大量的琴譜傳世，高氏顯然是在蒐集的過程中發現這也是絕佳的研究素材，而《琴道》中有關琴的曲調、曲目、指法、空間場域、撫琴規範等論述，很多就出自於這些琴譜的記載。高羅佩說，這是一個前人未曾觸及的領域，資料散落各處，有些資料是經過年餘的尋尋覓覓，纔在日本或中國書店的陰暗角落發現的^[83]。高羅佩甚至引用了日本的古典材料觀照中國——由於高羅佩的學術方法是“用日本資料輔助自己對中國的研究”^[84]，因此也特別關注琴在日本的流傳，這些論述占了《琴道》的相當篇幅^[85]。他指出康熙十六年（1677），有一位心向明室的琴僧東皋禪師因“明清剝復，避秦無地”而東渡日本定居長崎^[86]。東皋禪師（Toko Zenji, 1639—1695）俗名蔣興儔，字心越（日文 Shin'etsu），號東皋，在日本傳授七絃琴，徒衆甚廣，傳世有《東皋琴譜》。高羅佩對東皋禪師十分推重，輯有《明末義僧東皋禪師集刊》一書^[87]。可以說他的琴學研究依循古人的治學方法，卻又青出於藍，兼採罕見琴譜，兼跨中日文化，體現了跨文化的宏觀格局。

其三，本書以多元角度呈現琴道，反映了作者取法於傳統文人“君子不器”博雅通才的研究路向。胡光廙說：“高羅佩一樣專家都不是，卻是一位業餘研究漢學範圍最廣的怪才。”^[88]《琴

道》中除了廣泛地觀照經史諸子，更經常援引書法、繪畫、園林、硯石等其他的人文藝術體驗來詮解琴。高氏在序中以明代林有麟為例，說明琴與其他藝文結合的必要，林氏於萬曆四十一年（1613）著成《素園石譜》，次年又出版《青蓮舫琴雅》^[89]，而高氏也是在完成了關於宋人米芾的《米海岳硯史考》之後開始撰作《琴道》^[90]。高氏引《青蓮舫琴雅·序》云：“蓋絲與石原自作合（For there exists a close harmony between stones and the silk strings）。”^[91]因為琴與石之間自有其和諧與呼應，不可須臾相分，所以兩書相繼完成。推而大之，琴與其他書畫園林山水的關係亦無不如是，本書因而呈現了藝文跨界的特色，也是另一項“出今入古”的明證。

除以上所論關鍵性議題，我們還可留心《琴道》一書中若干細枝末節之處，也具有“出今入古”的特色，例如書的章節編排，由前序、後序、琴的起源、中國音樂思想、琴道、撫琴的空間場域、指法……依序至文摘、故事，除了不收琴譜，書的章節結構與傳統琴譜有閤合之處^[92]。再如論述琴的彈奏環境，引用明代琴家楊表正“琴有十四宜彈”及“琴有十四不宜彈”^[93]，其中“不宜”與琴發生關聯的人物包括夷狄、俗子、商賈、娼妓。如前文所述，宋代有所謂“琴僧派”，歌兒舞女、戲子伶人精於琴藝的所在多有，史不絕書。至於夷狄彈琴，北魏時期就有許多胡人貴族彈琴的確證^[94]，而高羅佩自己豈不就是一個絕佳的反證？在此，高羅佩已仿佛化身傳統文人，指斥外國人不得彈琴。當然，這類說法可以引起讀者（尤其是外國讀者）高度興趣，並對於琴道尊嚴贊歎不已。

要證成《琴道》一書是高羅佩對傳統文人想像的實踐，最重要的是確認高氏確實懷有文人想像，這種想像屢見於高氏的衆多好友筆下。巴嘉迪及萬蓮琴已指出“他的理想是要成爲一個傳統的中國式學者型官員”^[95]，陳之邁的描述更清楚：

從他這些作為,可見他的理想是中國傳統文人雅士詩酒風流,琴棋書畫的生活。……他為人寫字幅之時,最常自署“荷蘭高羅佩”,目的在不使人誤會他忘了祖國,但在行文裏則不時用“吾華”等字樣。^[96]

何四維(A. F. P. Hulsewe)於此有更深入的闡發:

他所廣泛收集的研究資料,或者可以將他整理歸成一個主題——一個關於中國古代士大夫的人生前途以及興趣的問題。這些問題可以將他引入藝術、書法、和音樂的境界。繼而他成了收藏家,大家所稱羨的書法家,而又能彈奏中國的古琴與琵琶。^[97]

可以確知文人想像顯然是他的人生態度。相對於“現代化”帶來所謂“專家”的概念,高羅佩嚮往的則是“君子不器”、詩酒風流的博雅通才,他對於自我生命的定位體現在《琴道》的撰寫上,為讀者(尤其是西方讀者)提供了一個以琴為核心,旁及於書法、繪畫、園林、硯石等相對全面的中國藝文的生活方式及美學氛圍,本文認為《琴道》是高氏傳統文人想像的進路與實踐,至此應可以獲得確證了。

有關《琴道》的文人想像還有兩點值得一提。首先,中國的琴道經歷了長久的歷史積澱纔逐步成形,明代以後琴譜反映的是千年以來琴學日趨文人化、精緻化的理想,如“十四宜彈”、“十四不宜彈”即是一例。如果未經說明,《琴道》的論述不免讓讀者誤以為這就是“真實的”琴道,或“千年不變的”琴道。高羅佩的朋友都知道他最推崇明代文化,他的收藏以明代文物為多,書齋也名為“尊明閣”,《琴道》的取材、觀點大抵不脫明人風味。追根究底,高羅佩回歸古典,其實是回歸了明代的文化國度,他的文人想像,其實是想像著明人風度。從這個角度來看,高羅佩是以明代的琴學理想框架了中國的千年琴道,歷史長河中的琴學發展經過他的篩檢壓縮,成為一片明代風景的切片,這也許是

本書最大的遺憾，如果名為《明代的琴道》可能會更名實相符。

另一問題牽涉到高羅佩的文化認同；近年文學理論盛談“他者”(other)，他者與自身的對立，從性別、膚色、年齡、性取向等，都成為建構“他者”、區分彼我的必要條件。在文化研究中，他者主要指涉了非白人、劣勢者，這種論述強化了西方政治與文化的核心地位^[98]，也正是高羅佩的時代、20世紀初期西方殖民主義盛行時的主要趨勢。音樂史學者經常提及19世紀中葉西方音樂家白遼士(Hector Berlioz, 1803—1869)初次面對中國音樂的震撼：

中國人弄出來的那聲音啊，從沒聽過這麼怪的。^[99]

白遼士以“捏著鼻子”、“扯著喉嚨”、“呻吟”、“尖叫”等詞彙毫不客氣的批評京劇，試圖劣等化、妖魔化這未曾聽聞的東方異國之音，這是明顯地視為“他者”。相形之下，高羅佩對於琴學的傾心喜愛與深入理解，似乎完全不以“他者”看待中國，甚至他行文使用“吾華”等詞，可以說他已被“他者”“他者化”了。然而，不可須臾或忘的是，高羅佩身為外交官，他的言行其實是母國荷蘭的代表，他對荷蘭的愛與認同猶如血管中汨汨流動的熱血，應是無庸置疑的。也許我們可以將高羅佩理解為迴旋出入於“他者”和“我者”之間的一個特殊例子。

結 論

《琴道·序》開篇即有如下文字：

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.

詩句出於北宋文學家歐陽修 1033 年所作《江上彈琴》^[100]，此引文解答了衆多音樂學者的質疑——高羅佩此書試圖呈現的是“琴意”而非“琴聲”，無怪乎他念茲在茲的是“cultural”（文化的）的琴，而非“musicological”（音樂學的）的琴。《琴道》一書音樂性的不足，令人遺憾，可以說這在作者執筆成文之時就已注定了。

《琴道》是一部具有歷史意義的作品，大概是近代中國最早一部以單一樂器為研究對象的英文著作，但這畢竟已是 70 年前的舊著，此書出版時高羅佩也不過是即將三十而立的青年。如果我們僅能歎服於此書是古琴研究的“集大成者”，豈不代表了半世紀以來學術的停滯不前？因此，本文除了梳理高羅佩與琴結緣的大概歷程、《琴道》一書的內容及若干學界書評，也針對書中的幾個概念性的問題，包括琴的英文譯名、琴道的生成、琴道的“三教論衡”等加以討論並分析批評；更重要的是，本文提出高羅佩採用“出今入古”的寫作策略，因而此書成為他個人追尋中國傳統文人想像的實踐。

20 世紀前半期，整個中國沉浸在追求“現代化”的氛圍中，當傳統藝術面對“現代化”的大潮時，無不努力重整原有的知識體系，為自己在新時代裏找到合理的定位點。這是《琴道》寫作時的時代氛圍。但高羅佩卻另出機杼：他不以西方音樂理論來合理化中國的琴學傳統，而是採用了與時代潮流背道而馳的書寫策略，“君子不器”的通才視角，以傳統文人的治學方法，徵引大量的經史文集，旁及於園林、書法等其他藝文，立足於雅俗對立的傳統音樂史框架，以“三教論衡”形式辯證儒、釋、道的琴曲。他既不嘗試以西釋中，也不力求會通今古，其實，他是以前代文人的藝文品味與生活美學襯托了琴。《琴道》一書其實是以紙上談兵的方式，實踐了中國傳統文人想像。這種書寫策略是否隱含了對於當時中西學界風潮的反思？我們不得而知，可以確定的是，這位現代洋客外交官，藉著《琴道》及其他衆多漢

學著作，的確展現了他暫別現代的企圖，以及對傳統惓惓不可自拔的嚮往。本文雖對《琴道》提出了諸多批評，但也不能不承認，此書是瑕不掩瑜的傑出之作，而後人在高羅佩的驚人才華與成就面前，也不能不再三地贊歎拜服。

（作者：臺灣大學音樂學研究所教授）

注釋：

- [1] 胡光廙先生的原作《影響中國現代化的六十洋客》連載於《傳記文學》，有關高羅佩的記載見於 38 卷第 4 期（總號數 227，1981 年 4 月）。胡先生將高羅佩列入《七位華風西漸的哲人》（Seven Sinologists and Scholars），包括了翻譯《十三經》的英國學者理雅格（James Legge, 1815—1897）、研究敦煌的法國學者伯希和（Paul Pelliot, 1878—1945）、專精語言經學的瑞典學者高本漢（Bernhard Karlgren, 1889—1978）、收集器物及書籍的美國收藏家佛里爾（Charles Freer, 1856—1919）與葛思德（Guion Gest, 1864—1948），以及專精中國科技史的英國學者李約瑟（Joseph Needham, 1900—1995）。此文後來出版成書，改名為《影響中國現代化的一百洋客》（臺北：傳記文學出版社，1983 年，頁 492）。其中如伯希和、高本漢、李約瑟等人均是西方漢學界開宗立派、影響甚廣的宗師，高羅佩能與他們同列，可見其學術成就已得到人們的肯定。
- [2] 有關高羅佩的生平事迹，除了以上所引胡光廙《影響中國現代化的一百洋客》，另一本值得參閱的早期著作是陳之邁（1908—1978）的《荷蘭高羅佩》（臺北：傳記文學出版社，1969 年，中文頁 74，英文頁 57）。陳之邁與高羅佩同為外交官，兩人時相過從，因此有許多一手見聞，此書的資料也被其他文章廣泛徵引，書中還收入了方豪、何四維（A. F. P. Hulsewe）等人研究高羅佩的著作。最近的一本較完整的傳記是荷蘭文的《大漢學家高羅佩傳》（施輝亞譯，海口：海南出版社，2011 年 3 月，頁 315），此書的作者為荷蘭 Carl D.

Barkman(中文名巴嘉迪)、Helena de Vries — Van der Hoeven(中文名萬蓮琴),他們都與高羅佩相熟,曾與他共事交遊,此書儘可能納入了高羅佩的日記及自己撰寫的《自傳稿》,十分值得參考。又,李美燕《琴道——高羅佩與中國古琴》(上册)(香港:香港大學饒宗頤學術館,2010年)是作者親赴荷蘭萊頓大學研究高羅佩蒐藏並訪談親友後著成,有關高羅佩的生平事迹有發前人未發之處,但此書僅出版上册,尚未進入 *The Lore of the Chinese Lute* 的討論。

- [3] 1944年1月《外交部半月刊》有外交部專員靳志《荷蘭駐華大使館祕書高羅佩與華籍女士世芬結婚七律二首以為祝賀》,詩句“琵琶休奏思鄉曲”、“箏拍新聲方入破”,都在稱贊高羅佩能彈琴,見《外交部半月刊》(重慶,1944)第一卷第一期,頁24。此處“世芳”作“世芬”,不知是否錯字。靳志(1877—1969)為前清進士,後任職外交部,以書法聞名。
- [4] 參見《影響中國現代化的一百洋客》頁305。
- [5] 參見《大漢學家高羅佩傳》頁17。
- [6] 以世俗標準而言,高羅佩稱不上是一位完美的外交官或公務員,《大漢學家高羅佩傳》記載他在重慶時,斐翁克大使當眾斥責他:“他媽的,高羅佩,你再也別這樣偷懶下去!你每天11點纔來上班……我也已多年沒有看到你寫的政治報告,我再也別接受這種情況。”(頁128)他對於學術過度投入,以致長官嘖有煩言,但由於高羅佩對駐在國的語言文化了解甚深,有時反而能寫出精彩的政治報告。
- [7] 見《大漢學家高羅佩傳》頁66。
- [8] 見《大漢學家高羅佩傳》頁51。
- [9] 《大漢學家高羅佩傳》裏提及他拜訪許世英,在會面中高羅佩“以微妙的方式提出建議,該大使指定手下的一名工作人員給高羅佩講中文課”。這位工作人員就是大使館的三等祕書、精於文史書畫的孫湜。據《國民政府檔案·駐外使領人員任免》1936年2月許世英被任命為中華民國駐日本全權大使(國史館數位檔案檢索系統,檢索時間:2013年9月3日),高羅佩1935年5月23日抵達東京,此次會面是高羅佩抵日半年多以後。同時高羅佩也認識了中國駐日大使館參事王芑生,這兩位後來都成為高羅佩最要好的中國朋友,王芑生在重慶時曾協助他編纂《明末義僧東泉禪師集刊》,1944年由重慶商務印書館出版。

- [10] 摘錄自《大漢學家高羅佩傳》頁 52—53。
- [11] 轉引自李美燕《琴道——高羅佩與中國古琴》(上册)頁 25。我們不能確知高羅佩此時是否理解清初琴家周魯封及其參與修訂《五知齋琴譜》的重要性,如果答案是肯定的,可見高羅佩當時對琴譜文獻已有一定的了解,但也不排除是葉詩夢告知,或後來的追記之言。
- [12] 查阜西在《十八琴士題詩夢先生遺像》中指出葉詩夢“又號六琴齋主,所藏不止六琴,以得意者祇六琴耳”。六琴之一即為“昆山玉”,被葉詩夢評為“藏琴第一”,原屬匯集編校《五知齋琴譜》的琴家周魯封珍藏。葉詩夢得到“昆山玉”的經過見嚴曉星《葉詩夢避山洪得佳琴》一文,收入《近世古琴逸話》(北京:中華書局,2010年)頁 7—9。
- [13] 葉詩夢最初學琴於劉容齋、祝桐君、孫晉齋、黃勉之、李湘石、釋雲閑等各派名家,融會諸派,為當時的琴學宗師之一,著有《詩夢齋琴譜》,所藏名琴包括唐代最著稱的“雷琴”“九霄環珮”(現藏北京博物院)等。
- [14] 《琴道》一書的扉頁有如下文字: This essay is respectfully dedicated to the memory of my first teacher of the lute Yeh Shih-meng (obit 1937 aetate 74) a gifted musician and a great gentleman.
- [15] 《十八琴士題詩夢先生遺像》掛軸將葉詩夢撫琴像置於中央,題詠佈於四周,裱為巨幅立軸,現存於荷蘭萊頓大學圖書館。高羅佩的題記已見前段徵引,其餘題者還包括查阜西、徐元白、沈尹默、關仲航、裴鐵俠等人。這一件近世琴壇軼事頗為可貴,李美燕在《高羅佩與中國古琴》(香港:香港大學饒宗頤學術館,2010年)一書中已有討論。
- [16] 見高羅佩《明末義僧東泉禪師·序》,轉引自《荷蘭高羅佩》。
- [17] 參見《荷蘭高羅佩》頁 7。
- [18] 參見《荷蘭高羅佩》頁 14。
- [19] 參見氏著《操縵瑣記》(北京:中華書局,2006年)卷五,頁 227—228。就個人所見,這是唯一來自專業琴人對高羅佩琴藝的評價,此時距高羅佩拜師習琴已將近十年,如果僅能八九曲,且板拍微位不準,應是業餘琴人的水準,陳之邁以“高山流水”稱之,洵為溢美。張子謙(1899—1991),祖籍江蘇,13歲時正式拜廣陵派名琴家孫紹陶為師,其後移居上海浦東,與查阜西、彭祉卿相遇,為琴家之“浦東三傑”。《操縵瑣記》為其 1938—1966 年間琴學活動、彈琴心得的實錄,記錄翔實,包含了大量珍貴的史料。

- [20] 查阜西(1895—1976),號鎮湖,祖籍江西,是民國以來最具影響力的琴人之一,發起並參與“青溪”、“今虞”等琴社。1949以後在北京成立古琴研究会,主持全國琴人琴藝傳承調查,編印《琴曲集成》30册,並教授眾多學生,是琴界領袖人物。
- [21] 見《大漢學家高羅佩傳》頁54。
- [22] *Hsi K'ang and His Poetic Essay on the Lute*. Tokyo: Sophia University, in cooperation with Tokyo, Japan & Rutland, Vermont: The Charles E. Tuttle Co., 1941 1th ed., 1969 2nd, rev. ed. . p.133. 高羅佩其他音樂著作包括前文提到的《明末義僧東泉禪師集刊》一書,以及《中國雅琴及其東傳日本》、《琴銘之研究》、《論三面古董琴》、《中國古箏簡論》等單篇論文,部分單篇論文已改寫收入《琴道》作為附錄,其著作目錄可參見 Fredric Lieberman “Robert Hans Van Gulik: A Bibliography.” in “*Asian Music*,” Vol. 1, No. 1 (Winter, 1968—1969), pp.23—30. 無庸置疑,高羅佩最重要的音樂著作當推《琴道》及《嵇康及其〈琴賦〉》二書;此外他還蒐藏有大量琴譜,包括《碣石調幽蘭》、《龍吟館琴譜》、《律音彙考》、《琴學入門》、《松風閣琴譜》等數十種。
- [23] 高羅佩此後的學琴經驗僅見片段記載,他自言曾透過查阜西先生的引薦,認識了南京、杭州、上海等地的琴家。據現有資料,他曾向關仲航、管平湖等人習琴,與徐元白、徐文鏡、汪孟舒、裴鐵俠、張子謙,以及北京白雲觀道士安世霖等琴人交遊,並在重慶任職時期參與“天風琴社”,甚至曾經公開演出為抗戰募款,陳之邁、謝孝莘(《雷巢文存》)等於此均有記述。陳之邁、胡光煦書中還收有高羅佩贈給徐文鏡的七律:“漫逐浮雲到此鄉,故人邂逅得傳觴。巴渝舊事君應憶,潭水深情我未忘。宦績敢云希陸賈,遊迹聊喜繼玄奘。匆匆聚首匆匆別,便泛滄浪萬里長。”是戰後香港重逢之作。相關資料仍難以重建其一生學琴歷程。
- [24] *The Lore of the Chinese Lute: An Essay in the Ideology of the Chin*. Tokyo: Sophia University, in cooperation with Tokyo, Japan & Rutland, Vermont: The Charles E. Tuttle Co., 1940 1th ed., 1969 2nd, rev. ed., p.133.
- [25] *The Lore of the Chinese Lute*. x.
- [26] *The Lore of the Chinese Lute*. viii.
- [27] *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 61, No. 4 (Dec., 1941), pp.299—300.

- [28] 參見《荷蘭高羅佩》頁7。
- [29] *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 91, No. 4 (Oct. - Dec., 1971), p. 514.
- [30] 《大漢學家高羅佩》頁54。
- [31] 宮宏宇：《荷蘭高羅佩對中國古琴音樂的研究》，《中國音樂》(1997, 2, 總66期)頁16。
- [32] 謝孝莘：《雷巢文存》(北京：中國文聯出版社,1999年)第十卷《荷蘭漢學家高羅佩》頁765。
- [33] 張萍：《高羅佩：溝通中西文化的使者》(北京：中華書局,2010年)頁1。
- [34] “Book Reviews.” *Ethnomusicology*, Vol. 15, No. 2 (May, 1971), pp. 289-292.
- [35] 參見 *The Lore of the Chinese Lute*. pp. 1-2。
- [36] James Watt(屈志仁), *The Qin and the Chinese Literati*, *Orientalism Magazine*, (November 1981) pp. 38-49。本刊這一期為高羅佩的紀念專刊,屈志仁曾任美國大都會博物館亞洲藝術部的館長,是一位知名的琴家及藝術史學者。曾有學者以為屈志仁先生是臺灣中研院院士屈萬里先生後人,實屬誤解。
- [37] 在觀察後人評價高羅佩的同時,可以發現迄至今日,中國學者仍然一面倒地對高羅佩贊譽備至,有褒無貶,呈現了中國學界對於西方漢學研究的微妙心理。
- [38] “去彼取此”在《老子》一書中出現三次,分別在第十二章、第三十八章、第七十二章;三次的“彼”與“此”都有不同的內涵指涉,下文討論《後序》時將有申論。
- [39] 參見 *The Lore of the Chinese Lute*, viii。本文所引《琴道》譯文均由筆者自譯,以下同。
- [40] Curt Sachs 為德裔美籍音樂學家,有 *The History of Musical Instruments* (New York: W. W. Norton. 1950. p. 505) 及 *The Wellsprings of Music* (New York, Toronto: McGraw-Hill Book Company 1965. p. 228) 等重要著作,是現代樂器學研究的先驅之一。
- [41] 見 *The Lore of the Chinese Lute*, ix
- [42] Hornbostel, Erich M. Von, and Curt Sachs, “Classification of Musical Instruments: Translated From The Original German By Anathony Baines and Klaus

P. Wachsmann, " *Zeitschrift für Ethnologie*.

- [43] 根據 Hornbostel-Sachs 的樂器分類, Zither 屬於“簡單絃鳴樂器”(simple chordophone), Lute 為“複合絃鳴樂器”(composite chordophone), 前者指絃的支架(String Bearer)與共鳴箱是可分割的, 去除共鳴箱後樂器的發音裝置仍可維持, 後者則去除共鳴箱之後, 樂器的結構即遭受破壞無法彈奏。
- [44] 高羅佩對此有清楚理解, 他說:“西方的魯特琴其實與中國的梨形琵琶更為形似。”(*The Lore of the Chinese Lute*, ix.)
- [45] 屈志仁指出高將琴譯為 Lute 是“on cultural rather than musicological grounds”見 *The Qin and the Chinese Literati, Orientations Magazine*, (November 1981) p. 38。呂振原則指出這是個嚴重的錯誤(grave error), 見 ‘Book Reviews.’ *Ethnomusicology*, Vol. 15, No. 2 (May, 1971), p. 289。
- [46] 因此他先確定以 lute 作為琴的“English Equivalent”, 但在行文中, 仍然不排除使用 Ch'in 的音譯。
- [47] 高羅佩認為:“樂器展現的音樂性靈, 及其母國文化中所占有的位階, 與其形狀結構應有同等的重要性。”(*The Lore of the Chinese Lute*, ix.) 但根據此處所論, 高羅佩正好忽略了琴與琵琶在中國音樂史上不同的文化位階及懸絕的音樂性靈。
- [48] 本書《後序》篇末曰:“余既作《琴道》七卷, 意有未盡, 更申之如右, 然所欲言, 未罄什一云。”(*The Lore of the Chinese Lute*, xiii《後序》)可知“琴道”是他自己命名的。
- [49] *The Lore of the Chinese Lute*. pp. 35-36.
- [50] *The Lore of the Chinese Lute*. p. 35.
- [51] 桓譚(公元前35—公元50)《新論》中有《琴道》一篇, 現存《新論》均為後人輯本, 就現存資料看來, 《琴論》內容包括了琴制、琴體、琴人、琴聲與人事國事相應等類別。耿慧玲以為, 桓譚是將儒家禮樂政教之論推至於琴, 以釐清琴在儒生輔政的政治氛圍中的地位。參見耿慧玲《桓譚〈新論〉中的〈琴道〉》, 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), 頁44—53。
- [52] 《四庫全書總目提要·易類》曰:“《易》之為書, 推天道以明人事者也。”
- [53] 高羅佩運用了西方文學中經常出現的“樂園情結”(paradisiacal complex)來解釋, 見 *The Lore of the Chinese Lute*, p. 35。

- [54] *The Lore of the Chinese Lute*, pp. 36–38.
- [55] 《琴道》第二章討論了《樂記》“樂者天地之和也，禮者天地之序也”，“樂由中出故靜”，“故樂行而倫清，耳聰目明、血氣和平，移風易俗，天下皆寧”等觀念。*The Lore of the Chinese Lute*, pp. 22–27.
- [56] 參見 *The Lore of the Chinese Lute*, p. 43.
- [57] 參見 *The Lore of the Chinese Lute*, p. 4.
- [58] 參見拙作《“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）頁275—308。
- [59] 由論述的次序來看，先儒家，次道家，再次心理因素，又其次外國影響（即佛教），作者顯然並未由儒、釋、道“三教論衡”的架構去思考琴道，然而其論述內容則是頗為典型的三教論衡。參見 *The Lore of the Chinese Lute*, pp. 35–56。所謂“心理因素”主要在討論文人依違周旋於俗樂及琴之間的心理狀態，因為世俗場中充斥歌聲舞影、觥籌交錯，因此文人反而要在言談詩文中更加肯定古樂，也更要時時退居書齋，撫琴養心，所強調的仍是相互對立而相互提升的觀念。
- [60] *The Lore of the Chinese Lute*, pp. 43, 72。高羅佩依據的是應劭《風俗通義》，但追本溯源還應推到《禮記》“土無故不撤琴瑟”之說。
- [61] 《琴學叢書·琴學問答》，收入《琴曲集成》第30冊（北京：中華書局，2010年），頁374。楊宗稷（1865—1933），字時百，號九嶷山人，20世紀初在北京拜名琴家黃勉之為師，高羅佩之師葉詩夢為其師兄。所編的《琴學叢書》43卷約70萬言，收錄大量琴學文獻資料。
- [62] *The Lore of the Chinese Lute*, xiii《後序》。
- [63] “去彼取此”在《老子》一書中三次出現，其中第十二章是老子音樂思想關鍵所在，文曰：“五色令人目盲；五音令人耳聾；五味令人口爽；馳騁田獵，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。”一味向外追求外界的耳目聲色之娛，終難滿足，因此“聖人為腹不為目”，與高羅佩務內不務外、“尊生養內”之旨正相合。
- [64] *The Lore of the Chinese Lute*, p. 49.
- [65] *The Lore of the Chinese Lute*, pp. 50–51. Mantrayana“真言乘”，即密宗的一支，是廣義的“金剛乘”的右派，以《大日經》為主，即指純密。富於穩健之神祕主

義,欲藉咒術實現宇宙與精神之合一,以支配自然與人事,此派又稱為真言乘(Mantrayana),自我國傳至日本,成為真言宗,稱為唐密或東密。參見《佛光大辭典》頁4477。

- [66] 穎師為唐代琴僧,韓愈有《聽穎師彈琴》(《韓昌黎詩繫年集釋》卷九)。釋良玉曾與梅堯臣來往,梅堯臣有詩《送良玉上人還崑山》(《全宋詩》卷二五九)。義海之琴傳自慧日大師奘中,為北宋“鼓琴第一”琴待詔朱文濟的再傳弟子。有關沙門彈琴,學界有所謂“琴僧派”之說,相關研究參見許健《琴史初編》、張斌《宋代古琴文化與文學》(上海:復旦大學博士論文,2006年)、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)。
- [67] 高羅佩誤“知白”為“和白”(Ho-pai)。見 *The Lore of the Chinese Lute*, p. 51 內文及注 79。
- [68] 參見羅香林《唐代三教講論考》,收入氏著《唐代文化史》(臺北:商務印書館,1955年)頁159—176。
- [69] *The Lore of the Chinese Lute*, p. 93.
- [70] 有關“五四”前後所謂“新”的概念,周策縱、李歐梵、王德威等人均已提出精闢的看法,本文不必贅言,只以李孝悌的一段話為證。參見氏著《戀戀風塵:中國的城市、慾望與生活》(臺北:一方出版有限公司,2002年),頁144。
- [71] 參見榮鴻曾《古琴與當今世界樂壇》,《文藝研究》(2002年第2期),頁88—89。
- [72] 《今虞琴刊》(上海:今虞琴社,1937年10月)頁4。本書封面記刊行日期為1937年5月,其時淞滬戰爭已起,實際出版時間為1937年10月。
- [73] 1917年王燕卿進入南京高等師範學校教授古琴,參見成公亮《從諸城古琴到梅庵琴派——王燕卿先生和他的弟子徐立孫》一文,收入氏著《秋韻居琴話》(北京:三聯書店,2009年)。王露1918年5月18日應蔡元培之邀在北大開音樂會,6月初即以古樂教師的身份被聘入北大,前後經過均載在《北京大學日刊》。其後王露並在北大音樂研究會發行的《音樂雜誌》上發表文章。
- [74] 王光祈《翻譯琴譜之研究》,1931年初版(臺北:中華書局,1971年)本書研究分析七絃琴的記譜法,並譯《平沙落雁》為五絃譜,其目的是提供音樂創作的素材。
- [75] 1936年3月今虞琴社在蘇州成立,因為推崇明代虞山派嚴天池,以“今之虞

山”自勉，故曰“今虞”，同年底又在上海成立“今虞琴社分社”。成立的目的即在於溝通古典和現代，“以前進之方法，對準時代之需要為之修飾整理，發揚而光大之”（查阜西《今虞琴刊·發刊詞》）。

- [76] 有關民國初年古琴如何現代化的議題，參見羅愛涓《古琴與中國音樂現代化（1918—1937）》（臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2009年）。
- [77] 高羅佩提及民國之後古琴的發展，特別指出受到西方教育的年輕音樂學者開始研究古琴，所舉之例即是王光祈《翻譯琴譜之研究》，也提到張友鶴在《音樂雜誌》上連續發表的《學琴淺說》，並提及葉瑛伯因“怡園琴會”而編《會琴紀實》、楊宗稷（時百）在北京教琴並蒐集琴譜等事。高以樂觀的態度看待民國後古琴的發展，他認為“琴學之復興（renaissance）指日可待”。見 *The Lore of the Chinese Lute*, pp. 21, 34.
- [78] 史蔭美：《對於昌明琴學之我見》，《今虞琴刊》頁 50。
- [79] 陳世宜（1884—1959），字小樹，號匪石，1903 年發表長文《中國音樂改良說》，抨擊傳統音樂，主張學習西樂。載在《浙江潮》第 6 期，《浙江潮》為晚清留日學生在日本東京發行的革命刊物。
- [80] 蔡元培：《在北京大學音樂研究會之演說詞》，楊傳荃記，原載 1919 年 11 月 17 日《北京大學日刊》，收入《蔡元培美學文選》（北京：北京大學出版社，1983 年）頁 82。
- [81] *The Lore of the Chinese Lute*, p. 86. “kuang”應作“kung”，原書誤。
- [82] 據說關仲航（1900—1970）兩次彈奏《平沙落雁》，節奏分毫不差，高羅佩因而拜之為師。見嚴曉星《高羅佩暗測節拍》，《近世古琴逸話》頁 87—90。
- [83] *The Lore of the Chinese Lute*. x.
- [84] 《自傳稿》，轉引自《大漢學家高羅佩》頁 66。
- [85] 《琴道》第一章及《附錄四·中國琴在日本》（*The Lore of the Chinese Lute*），p. 21, pp. 217—249.
- [86] “明清剝復，避秦無地”節錄自東臬《日本來由兩宗明辨》一文，轉引自謝孝莘《雷巢文存》卷十三《旅日琴僧東臬心越傳略》，頁 1013。
- [87] 《明末義僧東臬禪師集刊》，重慶：商務印書館，1944 年。收入《中華佛教人物傳記文獻全書》第 48 冊，北京：綫裝書局，2005 年。中國學界因高羅佩的介紹開始注意東臬禪師，其間過程參見謝孝莘《旅日琴僧東臬心越》一文（與前引《旅日琴僧東臬心越傳略》為不同文章），載在《音樂研究》（1993 年 12

月,第4期),頁75—82。其後收入謝孝莘《雷巢文存》卷13,頁1040—1055。近年關於東泉禪師的研究頗多,此處不贅。

- [88] 參見胡光熙《影響中國現代化的一百洋客》,頁303。
- [89] 林有麟,字仁甫,號衷齋,明松江華亭人,以父蔭官至四川龍安府知府,著有《素園石譜》四卷及《青蓮舫琴雅》四卷,兩書均著錄於《四庫全書總目》。《素園石譜》有“萬曆癸丑孟冬日”著者自序,《青蓮舫琴雅》自序也稱“萬曆癸丑”作,按萬曆癸丑為四十一年,現存萬曆四十二年原刊本,可知兩書確是前後相續而成。
- [90] 高羅佩著《米海岳硯史考》(*Mi Fu on Inkstone*), Peking: Henri Vetch. 1938. p. 70 (with 12 ill. and map)。此書是宋人米芾《硯史》的英文翻譯箋注。
- [91] *The Lore of the Chinese Lute*, xi - xii.
- [92] 《四庫全書總目》評林有麟《青蓮舫琴雅》曰:“凡古琴之制度、名稱、典故、賦詠,是編悉為采錄,而琴譜反黜不錄,蓋隸事之書,非審音之書也。”這段評語用在《琴道》亦無不可,《青蓮舫琴雅》見於《琴道·序》,或許《琴道》的章節編排曾受到此書的影響也未可知。
- [93] “琴有十四宜彈:遇知音,逢可人,對道士,處高堂,昇樓閣,在宮觀,坐石上,登山埠,憩空谷,遊水湄,居舟中,憩林下,值二氣清朗,當清風明月。”“琴有十四不宜彈:風雷陰雨,日月交蝕,在法司中,在市廛,對夷狄,對俗子,對商賈,對娼妓,酒醉後,夜事後,毀形異服,腋腹臊臭,不盥手漱口,鼓動喧嚷。”*The Lore of the Chinese Lute*, pp. 61 - 62. 高羅佩徵引自明楊表正《琴譜合璧大全》,亦見楊表正《重修真傳琴譜》卷二(《琴曲集成》第4冊,北京:中華書局)頁294—295。楊表正(1520—1590)一生隱居泉林,為明代江派的重要琴家。
- [94] 參見拙作《異國喧聲中的淡雅音韻——北朝之琴研究》,收入《漢唐音樂史首届國際研討會論文集》(北京:中央音樂學院,2011年)。
- [95] 見《大漢學家高羅佩傳》頁51。
- [96] 見《荷蘭高羅佩》頁7。
- [97] 《談續荷蘭高羅佩先生》,何四維著,方豪譯,收入《荷蘭高羅佩·附錄》頁69。
- [98] 參見廖炳惠《文學與批評研究的通用辭彙編:關鍵詞200》(臺北:麥田出版社,2003),頁185—187。Peter Brooker,王志弘、李根芳譯《文化理論詞彙》

(臺北：巨流圖書股份有限公司,2003年)頁278—280。

- [99] 白遼士(Hector Berlioz), *Evenings with the Orchestra* (New York: Alfred A. Knopf, 1956) pp. 247—248. 轉引自 Andrew F. Jones 著, 宋偉航譯《留聲中國：摩登音樂文化的形成》(臺北：商務印書館,2004年),頁33。這是白遼士於1851年倫敦萬國博覽會,初次聽聞中國京劇時的評語,有如“被骨頭硬在喉嚨中的貓叫聲”。
- [100] 《歐陽修全集》,李逸安點校(北京：中華書局,2001年)卷五一,頁725。有關歐陽修此詩的討論,參見拙作《歐陽修之琴與北宋士風》,《中國文學學報》第2期(香港：香港中文大學中國語言及文學系,北京：北京大學中國語言文學系)2011年12月,頁179—212。

The Lore of the Chinese Lute of Robert Hans van Gulik
and his Imagination of the Chinese Literati

Shen Tung

(Professor, Graduate Institute of Musicology,
National Taiwan University)

Abstract:

Dutch Sinologist Robert Hans van Gulik (1910 – 1967) was a scholar well versed in oriental culture and fascinated with the Chinese *guqin* (the Seven-stringed zither which Gulik translated into the *Chinese lute*), thus he was the author of one book titled *The Lore of the Chinese Lute: An Essay in the Ideology of the Ch'in*. This paper takes this book as the subject of examination, and analyzes issues such as the book's connotations, van Gulik's concept of *guqin* studies, and his writing strategy.

The Lore of the Chinese Lute is the earliest English writing that focuses on the study of a single Chinese musical instrument in early Twentieth Century. Although there are polarized views on its evaluation, it is still historically meaningful and important in the discourse of Chinese music research. This paper will be presented in four sections. First, I will discuss van Gulik's contact and study of *guqin*, second, the contents of *The Lore of the Chinese Lute* and its assessment in China and abroad. Third, I will analyze van Gulik's concept of *guqin* studies through his work. Finally, I will examine van Gulik's writing strategy in the context of the book's creation, how van Gulik fulfilled his imagination of the traditional Chinese literati, and furthermore, how van Gulik understood and

studied Chinese *guqin* music and culture through the life of a diplomat in foreign lands.

Keywords: Robert Hans van Gulik, Ch'in (Seven-stringed zither, Guqin), the Way of Lute, Lute, the Imagination of the Chinese Literati, Depart from the Modern, Return to the Classics