

「縱任不拘」與「風韻清遠」

——東晉南朝的士族與琴

國立臺灣大學

音樂學研究所

沈冬

一、前言

西晉永嘉五年（AD 311）六月，匈奴劉曜、羯人石勒攻陷洛陽，開啓了中國北方「五胡亂華」兵禍連結的歲月。西元317年，晉元帝司馬睿在江南另立政權，晉室南渡造成了大量人口由北入南，¹使得江南成爲一個北方僑姓與南方吳姓逐步交會融合的新文化空間，²形塑了南北政經文化的不同發展。

姑不論胡樂流行的中國北方，審視中國琴史的發展，這一段偏安江南的東晉南朝時代無疑是高峰之後的另一高峰。上承前代嵇康廣陵散絕的臨刑愴慨，³阮籍中夜不寐的憂思徘徊，⁴流風所及，東晉南朝時期的南方出現了眾多慄慄然生

¹ 王仲榮先生參考譚其驤先生研究，指出「晉永嘉以來，北方平均八人之中，有一人遷徙至南方，結果使東晉、南朝所轄境域內，其政府編戶齊民中六分之五爲本土舊民，六分之一爲北來僑民。」而其中以僑寓現今江蘇者爲最多，約有二十六萬。應說明的是，這些數字僅是「齊民編戶」，還不包括未向政府呈報戶口而蔭附於世家大族的佃客、部曲等人。參見王仲榮《魏晉南北朝史》第五章〈東晉王朝的建立及其政治〉

² 《新唐書·卷一百九十九·儒學》載柳芳之論：「過江則爲僑姓，王謝袁蕭爲大，東南則爲吳姓，朱張顧陸爲大。」有關僑姓與吳姓的文化融合，李伯重〈東晉南朝江東的文化融合〉（《歷史月刊》2005年第6期，頁91-107）有簡要討論。

³ 《晉書·嵇康傳》：「康將刑東市，太學生三千人請以爲師，弗許。康顧視日影，索琴彈之，曰：『昔袁孝尼嘗從吾學廣陵散，吾每靳固之，廣陵散於今絕矣。』」

⁴ 阮籍〈詠懷〉：「夜中不能寐，起坐彈鳴琴。薄帷鑑明月，清風吹我衿。孤鴻號外野，朔鳥鳴北林。徘徊將何見，憂思獨傷心。」

氣蓬勃的琴人，⁵他們性格鮮明，行爲瀟灑，爲七絃琴樹立了前所未有的獨特風標。

這些生氣蓬勃的琴人吸引了學者的興趣，各種不同的研究議題如玄學、文學、史學等論著經常引以爲旁證；然而，音樂史家對於這些東晉南朝琴人的認識卻並不充分。北宋朱長文的《琴史》卷四收錄東晉南北朝琴人，北朝僅五人，東晉南朝雖二十餘人，但仍有遺珠。⁶ 1980年代初期許健先生的《琴史初編》將東晉陶淵明置於第三章《魏晉》，第四章《南北朝》雖以南朝爲論述主體，但也僅介紹了六位南朝琴人。⁷其他多數的琴學研究篇章仍是聚焦於嵇康、阮籍，並未以這些東晉南朝琴人精采的生命故事爲研究的核心，遑論探觸整體琴學風尚、社會氛圍等與琴史發展等問題了。有鑑於此，本文乃以東晉南朝時期中國南方的琴人爲研究對象。以下分爲兩部分，第一部分爬梳史籍詩文以考論東晉南朝琴人，試圖探看琴人的個別體貌、學養性情，及其琴學故事，第二部分歸納研析南方之琴的共同特徵，以梳理呈現一時的琴學風尚，並解讀風尚之形成與背景等。

二、東晉南朝琴人考論

根據個人爬梳資料所得，見諸史籍詩文的東晉南朝琴人大約四十餘人（參見文末所附「東晉南朝琴人表」），而實際參與琴的活動的人必定不止於此數，因爲本文已排除了樂工妓人這一群體。⁸這些琴人大概的身份背景如何？苗建華說：

⁵ 《世說·品藻》：「庾道季云：『廉頗、藺相如雖千載上死人，慄慄恆如有生氣。』」

⁶ 北宋朱長文《琴史》卷三末收錄橫跨東西晉之交的顧榮、張翰，卷四收錄東晉南朝琴人包括謝安、謝尚、劉琨、袁準、王徽之、王獻之、戴逵、戴勃、戴顓、陶淵明等共計二十餘人。

⁷ 《琴史初編》三、四章僅論及南朝琴家七人：陶潛、戴顓、父戴逵、兄戴勃、宗炳、柳惲、父柳世隆，琴曲《幽蘭》、《烏夜啼》、《懊儂曲》等數首。所收琴人琴曲過少，實爲不足，本書另一問題是斷代未盡理想，將「魏晉」、「南北朝」區隔爲兩個斷代，忽略了東西晉之交由一統江山到東南半壁的重大地域變遷，也因此忽略了地域變遷中顯現的南北對照意義。朱長文《琴史》第三卷終於西晉，第四卷由東晉開始，反而是較合理的安排。

⁸ 此時有不少將樂妓與琴聯繫在一起的詩文，如劉孝綽《夜聽妓賦得烏夜啼》：「鷓絃且輟弄，鶴操暫停徽。別有啼烏曲，東西相背飛。」「停徽」的「鶴操」顯然是樂妓以琴彈奏《別鶴操》、

魏晉以後……（琴）進一步脫離普通民眾，成為文人的專用樂器。⁹

劉承華於此也有分析：

在魏晉時代，那些著名的、有影響的琴家幾乎全都是文人琴家。……在魏晉時代，我們幾乎見不到純粹的藝人琴家。朱長文《琴史》所收魏晉時琴家三十多人，卻沒有一人是藝人琴家。這個現象本身就說明，魏晉與兩漢一樣，也是文人琴獲得發展、並佔據主體地位的時期。¹⁰

簡而言之，劉承華、苗建華兩位先生已為「魏晉」這一時代的琴人「定性」，認為此時彈琴的都是「文人」。這種說法當然有其真實性，¹¹但「文人」只是一個模糊的概念。我們必須指出，早在南北朝已有人對於當代琴人身份提出了更為精闢的說明，顏之推（529-595）《顏氏家訓·雜藝》曰：¹²

禮曰：「君子無故不徹琴瑟。」古來名士，多所愛好。洎於梁初，衣冠子孫，不知琴者，號有所闕。

在此，顏之推指出了兩類琴人，一是「古來名士」，二是「衣冠子孫」，「古來名士」已成歷史，而當時的琴人則都是所謂「衣冠子孫」之流。他以偏向儒家的視角，指出彈琴源於《禮記·曲禮》「士無故不徹琴瑟」的理念，¹³琴藝是裁成子弟的教育的一部分，不會彈琴甚至被視為美中不足、「有所闕」焉。由此可知，

《烏夜啼》等曲，可見此時樂工妓人也能彈琴，只是文獻不足徵，無法一一查證這些樂妓的姓名背景，因此本文將他們排除於研究對象之外。

⁹ 參見《琴與士同在——對古琴命運的歷史考察》《音樂研究》（季刊）（2006年6月，第2期）：44-51。

¹⁰ 參見《文人琴與藝人琴關係的歷史演變——對古琴兩大傳統及其關係的歷史考察》，《中國音樂》（季刊）（2005年第2期）：9-18, 38。

¹¹ 劉承華先生雖然指出此時「沒有一人是藝人琴家」，但就前注所引劉孝綽詩，可知藝人琴家的存在是彰明較著的事實，只是史傳詩文呈現的都是以文人為核心而開展的生活面相，文人有更多機會留下與琴有關的具體資料，文人彈琴的精采表現也相對降低了藝人琴家可能受到的關注，藝人琴家因而在這一段歷史上消失了蹤影。

¹² 顏之推，琅邪臨沂人，先祖隨東晉元帝南遷，梁時為散騎侍郎；宇文泰破江陵，被俘入關中，他不甘臣服，逃奔北齊，官至黃門侍郎，一生歷仕南朝梁，北朝的齊、周、隋等不同政權。

¹³ 《禮記·曲禮》：「君無故玉不去身，大夫無故不徹縣，士無故不徹琴瑟。」

東晉南朝琴人在身分上的最明顯的特徵是，他們多半出身於上層社會的權貴公卿之家，所謂「衣冠子孫」，即是本文指稱的「士族」子弟。

「士族」，亦即「士大夫家族」，代表了「士」與「家族」概念的結合，專指世代官宦的高門貴族。史學家早已指出「士族」是東晉南朝的「立國基石」，¹⁴具備了政治、社會、及文化上的優越地位，¹⁵而東晉南朝琴人多數都來自於這樣清華門第，閥閱世家。就個人寓目所及，包括「王謝子弟」在內的名門世家均有子弟好琴彈琴並且以琴聞名。以下就以幾個大族為例說明：¹⁶

■ 琅玕王氏——王徽之、王獻之、王微、王僧謙、王僧祐、王僧虔、王慈

根據研究，琅玕王氏在兩晉南朝出仕通籍在五品以上者高達133人，¹⁷可見其門第高華。王氏家族最有名的琴人當屬書聖王羲之（303-361）的第五子徽之字子猷（338?-386）、第七子獻之字子敬（344-386）。《世說新語·傷逝》記載了兄弟二人的「生死琴緣」：

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

¹⁴ 錢穆先生曰：「門第精神，維持了兩晉兩百餘年的天下。」（《國史大綱》第四編第十六章《南方王朝的消沈》（臺北：商務印書館）頁267。毛漢光先生也有論：「永嘉亂起，中原政局不定，許多士族大舉渡江，司馬睿立足江東，在南方建立王朝，是為東晉，這個政權是以士族為立國基石。」（《中國中古社會史論》（臺北：聯經出版社，1988年））頁10。

¹⁵ 毛漢光先生曾經鉤稽古籍中對於高門大族的稱謂，統計出27種不同的稱呼，如高門、門第、甲族、貴遊、門閥等，各有不同的內涵，「士族」是其中之一。西漢末，「士」與「家族」結合形成了「士族」的新概念，指涉了這些個人及家族在政治、社會、及文化上的優越地位。參見毛漢光《兩晉南北朝士族政治之研究》（臺北：中國學術著作獎助委員會，1966年）及蘇紹興《兩晉南朝的士族》（臺北：聯經出版社，1985年）。

¹⁶ 有關魏晉南北朝家族研究之作可謂不勝枚舉，本文主要參考周嘉猷《南北史表》（商務印書館）、王伊同《五朝門第》（北京：中華書局，2006）460頁、毛漢光《兩晉南北朝士族政治之研究》（臺北：中國學術著作獎助委員會，1966年）、《中國中古社會史論》（臺北：聯經出版社，1988年），以及近年方北辰、吳正嵐、王永平等人著作。

¹⁷ 毛漢光《中國中古社會史論》（臺北：聯經出版社，1988年）頁56-59。

亡。」因慟絕良久，月餘亦卒。（《世說新語·傷逝》）

徽之、獻之兄弟同時罹病，獻之先亡，徽之到靈前弔喪時，直取靈牀上獻之的琴來彈，屢次調弦無法成調，痛心之餘，擲琴於地，慨歎獻之「人琴俱亡」。在此，兄弟之情、生死之慟，¹⁸都藉著琴來表露，可見琴對於王氏兄弟而言迥非泛泛游藝之器，而是個人生命的依託，存在的確證。

- 微常住門屋一間，尋書玩古，遂足不履地。終日端坐，牀席皆生塵埃，唯當坐處獨淨。……僧謙卒後四旬而微終，遺令薄葬，不設輜旒鼓挽之屬，施五尺牀為靈，二宿便毀，以常所彈琴置牀上，何長史偃來，以琴與之。（《南史·卷二一·王微傳》）
- 弟（僧謙）不為察慧之譽，獨沉浮好書，聆琴聞操，輒有過目之能。（《宋書·卷六二·王微傳》）

同樣出身琅琊王氏的王微（415-453），雖然循例釋褐為官，但他「素無宦情」，每天只是端坐讀書，「尋書玩古，遂足不履地」，王僧謙（?-453）是王微之弟，據王微的描述，僧謙在琴上的天分極高，「聆琴聞操，輒有過目之能」。與王徽之、王獻之棣萼情深的故事相仿，王微的弟弟在他之前過世，王微傷心太過，一個月之後也死了。¹⁹王微遺命薄葬，「以常所彈琴置牀上」，靈牀上最重要的陳設就是他的琴。在此，又一個事例展現了琴作為士人自我的象徵、性靈的寄託的高度獨特性。

（僧祐）雅好博古，善老、莊，不尚繁華。工草隸，善鼓琴，亭然獨立，不交當世。……竟陵王子良聞其工琴，於座取琴進之，不從命。（《南史·卷二一·王僧祐傳》）

¹⁸ 關於子猷、子敬雙亡之事，劉義慶《幽明錄》記載一靈異故事。當時有異能之士自稱可以將年壽轉移他人，適逢王氏兄弟病重，徽之自認才分名位均不如弟，願意將自己的餘年讓給獻之，代弟弟而死。但這位高人說徽之也面臨了生死大限，已無餘年轉讓給獻之，於是兄弟前後亡故。小說家言不必追究真偽，僅此一事可以見出徽之、獻之兄弟情感之深厚，是人所共知的事。

¹⁹ 史載王微擅醫藥，僧謙遇疾，「微躬自處治，而僧謙服藥失度，遂卒。微深自咎恨，發病不復自治，哀痛僧謙不能已。」（《宋書·卷六二·王微傳》）

王僧祐是王微的姪輩，他與王微的作風類似，生長在世家大族的繁華叢中卻不好繁華，愛讀書而不與世人來往。善書法，好鼓琴。齊高帝時大權在握的宰相的王儉是僧祐的堂弟，²⁰王儉登門，眾人趨奉唯恐不及，只有僧祐遠遠避開，竟陵王蕭子良親自捧琴給他，他拒而不彈；他的清操潔行，被齊高帝蕭道成稱為「朝隱」。²¹

- （齊高帝蕭道成）後幸華林宴集，使各効伎藝。褚彥回彈琵琶，王僧虔、柳世隆彈琴，沈文季歌子夜來，張敬兒舞。儉曰：「臣無所解，唯知誦書。」（《南史·卷二二·王儉傳》）
- 慈字伯寶。年八歲，外祖宋太宰江夏王義恭迎之內齋，施寶物恣所取，慈取素琴、石硯，及孝子圖而已，義恭善之。（《南史·卷二二·王慈傳》）

王僧虔（426-485）是另一位在南朝政壇上有傑出表現的王家子弟，歷任侍中、中書令、尚書令等要職。齊高帝蕭道成在華林園宴會，命令群臣各展才藝，王僧虔與另一位琴家柳世隆一起彈琴。²²僧虔之子王慈（451-491）也能彈琴，八歲時，他的外祖宋江夏王劉義恭讓他隨意挑選自己喜歡的東西，滿室珍寶，「慈取素琴、石硯，及孝子圖而已」，可見他自幼習琴，志行高潔之一般。

琅琊王氏是兩晉高門，以南渡重臣王導為中心，王家開枝散葉，子孫繁茂，王羲之是王導姪子，以下三代有王弘、王曇首；王弘的姪輩有王微、王僧謙，孫輩有王僧祐，均以能琴知名。王曇首之子王僧虔、孫王慈，甚至王慈之婿蕭鋒也都以琴見長，由此可見琴是王家家學門風的一部分。

²⁰ 二人孰長孰幼史書記載有矛盾，《南史·卷二一·王僧祐傳》以王儉為堂兄，但《南傳書》本傳則稱僧祐為堂兄，《南史》卷二十《校勘記》認為南齊書所載為是。

²¹ 《南史·卷二一·王僧祐》：「齊高帝謂王儉曰：『卿從可謂朝隱。』答曰：『臣從非敢妄同高人，直是愛閑多病耳。』」）「從」即是指從兄王僧祐。

²² 李文才〈魏晉南北朝時期的華林園〉一文對於華林園有精闢的討論，認為華林園是魏晉南北朝時代帝王重要的遊宴之所，後來更成為政治角力的舞臺，甚至流血政變的場域。文收入李文才《魏晉南北朝隋唐政治與文化論稿》（北京：世界知識出版社，2006年）。

■ 陳郡謝氏——謝鯤、謝尚、謝安、謝莊

王謝二家為東晉高門，王家既有諸多琴人，謝家亦不遑多讓。謝鯤（280-322）是最早以琴聞名的一位，《晉書》載曰：

謝鯤……好老易，能歌善鼓琴。……于時名士王玄、阮脩之徒，並以鯤初登宰府，便至黜辱，為之歎恨。鯤聞之，方清歌鼓琴，不以屑意，莫不服其遠暢，而恬於榮辱。（《晉書·卷四八·謝鯤傳》）

謝鯤以琴知名當世，他面對西晉諸王的強橫，泰然自若，不喜不懼不辱。²³當政者撫拾細故將他黜落，朋友為他歎息，謝鯤卻一貫方「清歌鼓琴」，寵辱不驚，其格局之通達開闊可以想見。謝尚（308-356）是謝鯤之子，東晉渡江之初，曾和庾亮一起修復雅樂，其後又「採拾樂人，以備太樂，并制石磬」，史傳稱讚「江表有鍾石之樂，自尚始也」。²⁴謝尚對於雅樂的關切程度是東晉諸公裡最積極的一位。史傳並未提及謝尚彈琴，《世說新語·容止》卻有謝尚彈琵琶的記載，²⁵而本傳則記載謝尚「善音樂，博綜眾藝」，以此推論謝尚有可能也會彈琴。

謝安（320-385）與謝尚是堂兄弟，是東晉孝武帝太元八年（AD 383）淝水之戰大破前秦苻堅的名相。史書並未記載謝安能琴，卻記載了謝安「性好音樂，……甚喪不廢樂，……衣冠效之，遂以成俗」，²⁶我們如何知道謝安能琴？見以下記載：

子良嘗置酒後園，有晉太傅謝安鳴琴在側，援以授暉，暉彈為雅弄。（《南史·卷三八·柳暉》）

²³ 史載當時輔政的長沙王司馬乂聽信他人讒言要「鞭之」，謝鯤「解衣就罰，曾無忤容，既舍之，又無喜色。」見《晉書·卷四八·謝鯤》

²⁴ 參見《晉書·卷二三·樂志下》、《晉書·卷七九·謝尚》

²⁵ 《世說新語》載謝尚（仁祖）彈琵琶，曰：「仁祖企腳北窗下彈琵琶，故自有天際真人想。」（《容止》）此處琵琶形制不詳，有可能是阮咸所彈琵琶。

²⁶ 《晉書·卷七九·謝安》

謝安所用的琴百年之後為齊竟陵王蕭子良收藏，子良並提供給當時著名琴家柳惲彈奏，北宋朱長文《琴史》因此斷定：「以此知太傅之工琴也。」²⁷事實上，謝安的詩中已有賞音彈琴的記載，〈與王胡之詩〉曰：

朝樂朗日，嘯歌丘林。夕翫望舒，入室鳴琴。五絃清激，南風披襟。醇醪淬慮，微言洗心。幽暢者誰，在我賞音。

此詩是謝安隱居東山時期的作品，寫他出則嘯傲山林，入則逍遙琴酒的生活。「五絃」、「南風」很明確的指出了所用的樂器是琴。「朝樂朗日」的主詞是謝安，「入室鳴琴」的人自然也是謝安了，這是謝安彈琴的確證。

謝莊，字希逸（421-466），是南朝謝家另一位傑出人物，官至中書令。他「七歲能屬文」，詩文成就在謝家子弟中僅遜於謝靈運及謝惠連。²⁸文獻並未記載他擅琴，但傳世有《雅琴名錄》一卷，作者署名「謝希逸」。²⁹南宋鄭樵《通志·卷六十四·藝文略》著錄此書，北宋朱長文《琴史》也提及此書，認為「意即希逸所撰也」，³⁰可見朱長文及鄭樵均認同此書為謝莊所作。謝莊的關注既可由琴而及於琴器之上，他又有擅長彈琴的好友王僧虔。³¹據此推斷他愛琴、彈琴也是合理的，他的詩〈山夜憂〉有句曰：

徒芳酒而生傷，友塵琴而自弔。弔琴兮悠悠，影感兮心媯。

在此，琴是詩人懷憂傷感時的伴侶，以琴為友而渡過形影相弔的孤獨時光，可知謝莊確實是位琴人。

■ 譙國戴氏——戴逵、戴述、戴勃、戴顓

²⁷ 朱長文《琴史》卷四（《文淵閣四庫全書》）

²⁸ 鍾嶸《詩品》雖將謝莊的詩列於「下品」，但王運熙先生已指出謝莊是倡導聲律論的沈約、謝朓等人的先驅者，而認為在謝家子弟中其成就僅遜於謝靈運、謝惠連。參見王運熙〈謝莊作品簡論〉，《南陽師範學院學報（社會科學版）》（2002年6月，第1卷第3期）：36-40。

²⁹ 此書收錄了古來名琴47張的名稱，現有《說郛》本傳世，見《說郛》卷一百，亦見《景印文淵閣四庫全書》（臺北：商務印書館。1983）。

³⁰ 見《琴史》卷四〈謝希逸〉條，《景印文淵閣四庫全書》839（臺北：商務印書館。1983）

³¹ 《南齊書·卷三三·王僧虔傳》：「（僧虔）退默少交接，與袁淑、謝莊善。」史傳特別指明，可見二人交情不同一般。

譙國戴氏家族的戴逵(326?-393)、戴述、戴勃(373?-406?)、戴顒(378-441)是東晉南朝最著名的琴學世家，史傳對他們兄弟父子兩代琴人有相當多的記載：

- 戴逵字安道，譙國人也。少博學，好談論，善屬文，能鼓琴，工書畫，其餘巧藝靡不畢綜。……性不樂當世，常以琴書自娛。……太宰、武陵王晞聞其善鼓琴，使人召之，逵對使者破琴曰：「戴安道不為王門伶人！」晞怒，乃更引其兄述。述聞命欣然，擁琴而往。(《晉書·卷九四·隱逸·戴逵》)
- 戴公從東出，謝太傅往看之。謝本輕戴，見但與論琴書。戴既無吝色，而談琴書愈妙。謝悠然知其量。(《世說新語·雅量》)
- 顒年十六，遭父憂，幾於毀滅，因此長抱羸患。以父不仕，復修其業。父善琴書，顒並傳之，凡諸音律，皆能揮手。……顒及兄勃，並受琴於父，父沒，所傳之聲，不忍復奏，各造新弄，勃五部，顒十五部。顒又制長弄一部，並傳於世。中書令王綏常攜賓客造之，勃等方進豆粥，綏曰：「聞卿善琴，試欲一聽。」不答，綏恨而去。……衡陽王……義季亟從之遊，顒服其野服，不改常度。為義季鼓琴，並新聲變曲，其《三調遊絃》、《廣陵止息》之流，皆與世異。……顒合《何嘗》、《白鵠》二聲，以為一調，號為清曠。(《宋書·卷九三·隱逸·戴顒》)

以戴逵為中心，其兄戴述、其子戴勃、戴顒均以琴見長。不止於此，戴逵還以多才多藝聞名當世，各種「巧藝靡不畢綜」，是中國美術史上重要的書畫家、雕塑家。³²有趣的是，文獻中關於戴氏家族的記載更加側重於他們因琴而來的聲名之累。戴逵雖是「不樂當世」，「屢辭徵命」，但「多與高門風流者游」，³³因此聲名遠播。彈琴的知識分子常常得面對的一個重大問題是，附庸風雅的一般大眾對琴的理解不足，將琴人視同優伶樂工，不加禮敬，這正是戴逵一家的遭遇。《世說新語》記載丞相謝安去拜訪戴逵，心中原本是瞧不起戴逵的，直到聽見戴逵談論琴書的精妙言談之後，謝安才改容相敬。東晉武陵王司馬晞久聞戴逵之琴

³² 相關記載除《晉書·隱逸·戴逵》，並見《世說新語·巧藝》等篇。

³³ 語出《晉安帝紀》南朝·宋·王韶之撰，有清人黃奭的輯本。

名，派人前去傳召他，面對如此不禮貌的行爲，戴逵出之以異常的激烈手段，在王府使者面前劈破了琴，誓言不爲「王門伶人」。與之相異的是其兄戴述，聽聞此事，立刻抱著琴興匆匆的自投王府而去，一「破琴」、一「擁琴」，兄弟二人的風骨氣格就已有千古定評。

戴顒承襲其父戴逵的琴藝，名聲不在父親之下，連宋太祖文帝劉義隆（407-453）也想見他。中書令王綏帶了一批客人去拜訪，冒冒失失的對戴顒說：「聞卿善琴，試欲一聽。」正在喝豆粥的戴顒置若罔聞，略不理睬；可是衡陽王劉義季展現禮賢下士的風度，屢次拜訪從遊，戴顒穿著便服，以從容悠閒的平常態度彈琴給義季聽。由此可見戴顒心中自有分寸，以尊重相待的劉義季就可以如友輩一般交遊往還，以樂工相待的王綏就拒之千里之外了。³⁴

戴氏家族琴藝之高當代公認，但具體的彈琴技巧文獻並無記載，文獻僅提及戴勃、戴顒的作曲成就。二人因爲「父沒，所傳之聲，不忍復奏，各造新弄，勃五部，顒十五部。顒又制長弄一部」。戴顒的琴藝更勝於兄，他不斷追求音樂的創新，所彈均爲「新聲變曲」，如《三調遊絃》、《廣陵止息》之曲「皆與世異」。他也將古曲加工整編，「合《何嘗》、《白鵠》二聲，以爲一調，號爲清曠」，是南朝最有成就的琴家之一。

■ 吳郡顧氏——顧榮、顧歡、顧士端、顧庭

吳郡顧氏是江東土著，東漢時已逐漸在政治上嶄露頭角，³⁵顧雍在東吳爲相十九年，根據《三國志》的記載，蔡邕曾經「避怨於吳」，顧雍因而得以從蔡邕「學琴書」，甚至因爲顧雍「敏而易教」，蔡邕十分賞識，認爲他日後必有所成，「今以吾名與卿」，顧雍因而改名爲雍。³⁶由此，我們研判彈琴很可能是顧氏家學傳統的一部分。顧榮（?-312）是顧雍之孫，東吳滅後，顧榮與陸機、陸雲兄

³⁴ 《宋書·卷九三·隱逸》記載戴顒的爲人：「三吳將守及郡內衣冠要其同游野澤，堪行便往，不爲矯介。」此種不刻意狷介清高的風格甚獲當時人的稱賞。

³⁵ 參見方北辰《魏晉南朝江東世家大族述論》（臺北：文津出版社，1991年），以及吳正嵐《六朝江東士族的家學門風》（南京：南京大學出版社，2003年）

³⁶ 《三國志·吳書·卷五十二·顧雍》及裴注引《江表傳》

弟同時赴洛陽，被稱為「江東三俊」，可見其名望之高，是南渡之初最受司馬氏政權倚重的南朝士人，也是一位愛琴之人，《世說新語·傷逝》有載：

顧彥先平生好琴，及喪，家人常以琴置靈牀上。張季鷹往哭之，不勝其慟，遂徑上牀，鼓琴，作數曲竟，撫琴曰：「顧彥先頗復賞此不？」因又大慟，遂不執孝子手而出。（《世說新語·傷逝》）

顧榮死後，家人以琴供奉於靈牀上，如同王獻之、王徽一樣，又是一位廁身廟堂，卻以琴作為生命志業表徵，浮遊塵世知己的士人。

其後吳郡顧氏又有顧歡其人（420-483），以孝聞名，朝廷屢次徵召，永明元年（483）又召顧歡為太學博士，顧歡均不應召，齊高帝曾經贈以「麈尾、素琴」，³⁷可見顧歡也是一位琴人。又據《顏氏家訓·雜藝》的記載，梁時吳郡還有顧士端、顧庭父子二人，顧士端「出身湘東王國侍郎」，「父子並有琴書之藝」，因才藝出眾，如同工匠一般被梁元帝差遣，因此「每懷羞恨」。³⁸

■ 吳郡張氏——張翰

吳郡張氏是江南世家，最著名的琴人為張翰（生卒不詳）。張翰「有清才，善屬文」，但行事作風「縱任不拘」，被稱為「江東步兵」。西晉末年諸王爭權，張翰託辭秋風起，思念故鄉的蓴菜、鱸魚而棄官南歸，其「蓴鱸之思」的瀟灑風致因而成為千古美稱。³⁹

- （張）翰有清才，善屬文，而縱任不拘，時人號為「江東步兵」。會稽賀循赴命入洛，經吳閭門，於船中彈琴。翰初不相識，乃就循言譚，便大相欽悅。問循，知其入洛，翰曰：「吾亦有事北京。」便同載即去，而不告家人。（《晉書·卷九二·文苑傳·張翰》）

³⁷ 參見《南齊書·高逸·顧歡》及《南史·隱逸上·顧歡》

³⁸ 參見顏之推《顏氏家訓集解·卷七·雜藝》

³⁹ 《世說新語·識鑒》記載張翰以「思吳中菰菜羹、鱸魚膾」而去官還鄉，但學者早已指出，這不過是羈旅孤宦的江東世家大族，面對八王之亂的政治風暴，藉以避禍脫身的託辭而已。參見方北辰《魏晉南朝江東世家大族述論》，頁63。

張翰對琴的愛好幾於癡迷，賀循（260-319）赴洛陽途中經過吳郡閶門，張翰在岸上聽見賀循船中撫琴「聞絃甚清」，⁴⁰不待介紹就闖上船去跟賀循攀談，二人「大相欽悅」。張翰聞知賀循將赴洛陽，甚至「不告家人」與賀循同船而去。上文已引《世說新語·傷逝》記載顧榮過世後「家人常以琴置靈牀上」，二人本為同鄉知交，張翰前往弔喪，取靈牀上的琴，彈奏數曲，歎曰：「顧彥先頗復賞此不？」慟哭之餘，甚至不跟孝子執手招呼就直接離開了。⁴¹在此，顧榮、張翰琴人的身份不但獲得確認，更可以顯示二人愛琴、彈琴，以琴印證生命，交通情感的琴人本色。

■ 會稽賀氏——賀循

上文已經提及賀循（260-319）船中撫琴與張翰訂交的事，對於賀循的琴藝也有「聞絃甚清」的評價，可見他的琴藝出色。賀循籍隸會稽山陰，其家族世代以禮學傳家，史載賀循「言行進止，必以禮讓」，陸機曾推薦他到西晉朝廷為官，⁴²東晉之初，國基未穩，為了拉攏江東士族，宰相王導也向梁元帝建議「顧榮、賀循，此土之望，未若引之以結人心。」⁴³二人在江東士族中是最受司馬政權的禮重的。事實上，北方士族倉皇南來，經學之士不多，反而是江東士族中還有賀循等知禮通經之士，維繫了中原禮樂文化的傳統，因此江東初立宗廟之時，朝廷請教雅樂儀制的對象，就是時任太常的賀循，⁴⁴可見賀循在文化上的領袖地位。

■ 河南褚氏——褚淵

⁴⁰ 此事除見於《晉書·卷九二·文苑·張翰》以外，《世說新語·任誕》也有生動的記載。

⁴¹ 余嘉錫引《顏氏家訓·風操》，以為弔喪完畢執主人之手是江南風俗，不執手即是沒有表達慰唁生者之情，「非常禮也」。見《世說新語箋疏·傷逝第十七》（上海：上海古籍出版社。1993年）頁639。

⁴² 《晉書·卷六十八·賀循》

⁴³ 《晉書·卷六十五·王導》

⁴⁴ 《晉書》及《宋書·樂志》均曾記載尚書向賀循請教雅樂一事。當時倉皇渡江，雅樂散亡，賀循無以為答，只能感慨言之：「舊京荒廢，今既散亡，音韻曲折，又無識者，則於今難以意言。」

褚淵（435-482）字彥回，出身於河南陽翟褚氏。褚氏的家族地位在南朝因軍功和及婚姻關係逐步爬昇，淵父褚湛之為宋朝驃騎將軍，前後娶宋武帝劉裕之女始安哀公主及吳郡宣公主，褚淵因而得以位居要津，劉宋時擔任尚書令、司空等要職，入蕭齊後權勢更上層樓，與袁粲等人被稱為「四貴」。⁴⁵據《南齊書·卷二三·褚淵》所載，褚淵「美儀貌，善容止，俯仰進退，咸有風則」，是一位風度翩翩的美男子，他善彈琵琶，朝廷曾賜他「金鏤柄銀柱琵琶」，前文提及齊高帝蕭道成在華林園宴會，王僧虔與柳世隆彈琴，褚彥回在那次聚會裡就彈了琵琶。⁴⁶不過褚彥回也能彈琴：

嘗聚袁粲舍，初秋涼夕，風月甚美，彥回援琴奏《別鶴》之曲，宮商既調，風神諧暢。王戎、謝莊並在粲坐，撫節而歎曰：「以無累之神，合有道之器，宮商暫離，不可得已。」（《南齊書·卷二三·褚淵》）

按：「別鶴之曲」亦即琴曲《別鶴操》，是東晉南朝最流行的琴曲之一。⁴⁷所謂「宮商既調，風神諧暢」，說明他的彈奏不但音高精準，琴曲的神韻線條也和諧流暢，賓客交相讚譽，認為琴人心神一無罣礙，已脫離了琴器上宮商音準的層次。所謂「以無累之神，合有道之器，宮商暫離，不可得已」的評語，是東晉南朝文獻中少見的有關聆賞琴樂的美感經驗的記載。

■ 河東柳氏——柳世隆、柳惲

- 世隆少立功名，晚專以談義自業。善彈琴，世稱「柳公雙璫」，為士品第一。……在朝不干世務，垂簾鼓琴，風韻清遠，甚獲世譽。（《南齊書·卷二四·柳世隆》、《南史·卷三八·柳世隆》）
- 初，宋時有嵇元榮、羊蓋者，並善琴，云傳戴安道法。惲從之學。惲特窮其妙。……雅被（齊竟陵）子良賞狎。子良嘗置酒後園，有晉太

⁴⁵ 參見《南齊書·卷二三·褚淵》、《南史·卷二八·褚裕之》

⁴⁶ 《南齊書·卷二三·王儉》、《南史·卷二二·王儉》

⁴⁷ 宋郭茂倩《樂府詩集·卷五八·琴曲歌辭二》收有韓愈所作《別鶴操》，注引《韓昌黎集》卷一及《全唐詩》卷三三六均作《別鶴操》，可見二名不乏混用之例。《樂府詩集》引《琴譜》曰：「琴曲有四大曲，《別鶴操》其一也。」

傅謝安鳴琴在側，援以授暉，暉彈為雅弄。子良曰：「卿巧越嵇心，妙臻羊體，良質美手，信在今夜。豈止當今稱奇，亦可追蹤古烈。」……初，暉父世隆彈琴，為士流第一，暉每奏其父曲，常感思。復變體備寫古曲。嘗賦詩未就，以筆捶琴，坐客過，以筋扣之，暉驚其哀韻，乃製為雅音。後傳擊琴自於此。暉常以今聲轉棄古法，乃著《清調論》，具有條流。（《梁書·卷二一·柳暉》）

柳世隆（442-491）、柳暉（497?-503）父子是南朝另一著名的父子琴家。他們出身於北方名門的河東柳氏，南遷之後是劉宋時期新興的「武力強宗」，⁴⁸柳世隆戰功彪炳，曾參與平定南齊初的沈攸之叛亂，位至南齊尚書右僕射，身居高位，又是手綰兵權的大將，其平日燕居卻是「在朝不干世務，垂簾鼓琴，風韻清遠」。「柳公雙璣」是他最拿手的技巧，被譽為「士品第一」、「士流第一」。⁴⁹

柳暉身為柳世隆之子，繼承了其父的琴藝，但柳暉的琴學傳承不止於家學，還曾經師從「傳戴安道法」的嵇元榮、羊蓋二人，因此柳暉也延續了戴逵的藝術傳統。南齊竟陵王蕭子良對於柳暉的琴藝極為稱賞，將自己收藏的謝安的琴給他彈，稱讚他的琴藝「巧越嵇心，妙臻羊體」，其音樂的「心」——精神內涵及「體」——外在形式均比嵇元榮、羊蓋更勝一籌，因此「豈止當今稱奇，亦可追蹤古烈」。柳暉是位積極求新求變的琴人，如同戴顓一般，父親過世後，柳暉「奏其父曲常感思」，於是就現有琴曲加以變化，以「變體備寫古曲」，「常以今聲轉棄古法」，甚至在古琴的基礎上創造了「擊琴」，他是一位與時俱進、「以俗入雅」有創新精神的琴人。

■ 蘭陵蕭氏——蕭思話、蕭鋒

蘭陵蕭氏本屬寒微門第，劉宋之間地位才逐步上升，後來甚至成就了齊、梁兩代的帝王事業。蕭氏興起的關鍵之一是與劉宋王室的姻親關係，因此有《新唐

⁴⁸ 參見王永平〈南朝時期河東柳氏「東眷」之家族文化風尚述論〉，《江蘇大學學報（社會科學版）》（10卷，5期，2008年9月）：41-50。本文將柳世隆家族定位為「晚起寒門武力強宗」。

⁴⁹ 《南齊書》本傳作「雙璣」，《南史》作「雙瑣」，這應是「鎖」的指法首次明確見於典籍。

書·宰相世系表》有所謂「皇舅房」之稱。⁵⁰關鍵之二是軍事武功的建立。劉宋時期，蕭思話（406-455）是蘭陵蕭氏中地位最為顯赫的一位，也是一位琴人，《宋書》記載蕭思話曰：

思話……好書史，善彈琴，能騎射。……太祖賜以弓、琴，手敕曰：「前得此琴，云是舊物，亦有名京邑，今以相借。因是戴顓意於彈撫，響韻殊勝，直爾嘉也。……嘗從太祖（宋文帝劉義隆）登鍾山北嶺，中道有磐石清泉，上使於石上彈琴，因賜以銀鍾酒，謂曰：「相賞有松石間意。」

（《宋書·卷七八·蕭思話》）

蕭思話長期手綰地方軍政大權，⁵¹宋文帝同時「賜以弓、琴」，據宋文帝劉義隆「手敕」，這張琴乃是「戴顓意於彈撫，響韻殊勝」，或有可能是戴顓所有的琴。他曾與文帝一起登鍾山北嶺，傍著「盤石清泉」而於石上彈琴，水流淙淙，松風颯颯，琴音泠泠，文帝大歎真有「松石間意」，已從武力世家轉變為一位文質彬彬的文化士族了。

（江夏王鋒）好琴書，蓋亦天性。嘗覲武帝，賜以寶裝琴，仍於御前鼓之，大見賞。帝謂鄱陽王鏘曰：「闍梨琴亦是柳令之流亞。」……江祐嘗謂王晏曰：「江夏王有才行，亦善能匿迹，以琴道授羊景之，景之著名，而江夏掩能於世，非唯七絃而已，百氏亦復如之。」（《南史·卷四三·齊高帝諸子下·江夏王鋒》）

蘭陵蕭氏另一位琴人是江夏王蕭鋒（475-494），南齊高帝蕭道成之子，前文提及王僧虔之子王慈的女婿。蕭鋒兼擅琴書，又有岳家的傳承，琴藝已非一般怡情遣興者可比。齊高帝稱讚「闍梨琴亦是柳令之流亞」，蕭鋒小名「闍梨」，

⁵⁰ 《新唐書·卷七十一下·宰相世系一下》，也參見王永平〈蘭陵蕭氏「皇舅房」之興起及門風與家學述論〉，《文史哲》，2007年第5期。頁129-136。

⁵¹ 蕭思話勢燄薰天，本傳稱他「凡歷州十二，杖節監都督九焉。」他絕非彬彬文人，本傳載他十幾歲時「好騎屋棟，打細腰鼓，侵暴鄰曲，莫不患毒之。」騎在屋頂上打細腰鼓，欺負左鄰右舍，大家見了他都頭痛。可見此人年輕時行徑如同不良少年，日後才痛悔前非，折節讀書。見《宋書·卷七八·蕭思話》、《南史·卷十八·蕭思話》

意即他的琴不遜於柳世隆。⁵²齊武帝也曾賜予「寶裝琴」，命他在御前演奏，大見賞愛。身在帝王之家，蕭鋒一切保持低調；他曾傳授琴藝給羊景之，羊景之因而成名，但蕭鋒反而不爲人所知。南齊明帝屠戮宗室，高帝諸子無一倖免，蕭鋒雖然文武才藝兼俱，又刻意低調，最終仍是不免於難。

■ 臨淮王氏——王仲雄

王仲雄原籍臨淮射陽，其後家族僑居晉陵，與前引琅琊王氏無關，其父王敬則（435-498）爲南齊大將，雄霸一方，也是所謂的「寒門武將」。⁵³齊明帝即位，大肆誅殺宗室；王敬則本爲先朝老臣，又擁兵在外，明帝對他諸多猜忌，因此刻意籠絡。王仲雄是敬則之子，以能琴知名，《南齊書》曰：

仲雄善彈琴，當時新絕。江左有蔡邕焦尾琴在主衣庫，上敕五日一給仲雄。仲雄於御前鼓琴，作《懊惱曲》歌曰：「常歎負情儂，郎今果行許！」帝愈猜愧。（《南齊書·卷二六·王敬則》）

王仲雄的琴藝被稱爲「當時新絕」。明帝特別將皇室珍藏的蔡邕「焦尾琴」給他彈，⁵⁴仲雄在明帝前撫琴，改編當時流行的吳歌《懊惱曲》：「常歎負情儂，郎今果行許！」⁵⁵以女子被情郎拋棄的傷痛，寄寓君王對臣下的猜忌。《南史·卷四五》還記載了王仲雄彈奏的另一《懊惱曲》：「君行不淨心，那得惡人題。」暗諷明帝的作爲不夠光明磊落，使得「帝愈猜愧」。王仲雄能以琴自由地彈唱吳

⁵² 柳世隆曾爲尚書令，柳令應即是柳世隆。

⁵³ 陳寅恪先生在《述東晉王導之功業》一文論及北人南來避難的情形，特別提及「下層階級大抵分散雜居於吳人勢力甚大之地域……此等可以陳之皇室及王敬則等爲代表」（《金明館叢書初編》）頁57。可知臨淮王氏是寒門。

⁵⁴ 焦尾琴，見《後漢書·蔡邕》：「吳人有燒桐以爨者，邕聞火烈之聲，知其良木，因請而裁爲琴，果有美音，而其尾猶焦，故時人名曰「焦尾琴」焉。」

⁵⁵ 《樂府詩集·卷四六·清商曲辭三·吳聲歌曲三》引《古今樂錄》，認爲《懊惱歌》是晉石崇妾綠珠所作。後來「晉安帝隆安中，民忽作《懊惱歌》，其曲中有『草生可攬結，女兒可攬抱』之言。」事見《宋書·卷三一·五行志二》。此曲顯然是一首民歌，也是南朝的流行的吳歌之一。據《樂府詩集》載南朝有「更制新歌」的例子，是可以倚聲另填新詞的。此處王仲雄就是如此填詞託諷。

歌時曲，顯然是一種「以俗入雅」的表現，⁵⁶可見他的琴具高度的創新意義，無怪乎被時人評為「新絕」。

■ 吳興沈氏——沈道虔、沈麟士、沈勃

吳興沈氏自東漢初定居江東，本是南方豪強世家，所謂的「武力強宗」，東晉時有所謂「今江東之豪，莫彊周、沈」，⁵⁷與除三害的周處家族同為強悍的地方勢力，⁵⁸南朝才逐步轉變門風而成為文化士族。⁵⁹沈道虔（368-449）是史傳記載沈氏家族最早的一位琴人，《宋書·隱逸》曰：

沈道虔，吳興武康人也。……受琴於戴逵，……郡州府凡十二命，皆不就。……道虔年老，菜食，恒無經日之資，而琴書為樂，孜孜不倦。（《宋書·卷九三·隱逸·沈道虔》）

沈道虔「受琴於戴逵」，也沿襲了戴逵、戴顓的隱逸生活方式，屢屢拒絕官府的徵聘，晚年生活匱乏，但依舊「琴書為樂，孜孜不倦。」

（沈）麟士無所營求，以篤學為務，恒憑素几鼓素琴，不為新聲。（《南史·卷七六·隱逸下·沈麟士》）

沈道虔之後又有沈麟士（419-503），⁶⁰史稱他「無所營求，以篤學為務」，隱居山中「講經教授，從學士數十百人」，沈約（441-513）上表舉薦他，形容他「挾

⁵⁶ 有關魏晉南北朝時期音樂「以俗入雅」的發展，參見拙作《唐代樂舞新論》〈緒論——唐代音樂的先聲〉（北京：北京大學出版社。2004年）

⁵⁷ 見《晉書·卷五八·周劄傳》中錢鳳語。

⁵⁸ 陳寅恪先生在〈述東晉王導之功業〉一文中提出「文化士族」及「武力強宗」的概念，「江東之豪，莫彊周、沈。」義興周氏既是「武力強宗」，吳興沈氏當然也是武力強宗。見《金明館叢書初編》（臺北：里仁書局。1981年）頁57。

⁵⁹ 陳寅恪之說影響了後來的研究走向，沈氏家族轉變為文化士族的研究參見劉躍進〈從武力強宗到文化士族〉收入《門閥士族與永明文學》（北京：三聯）、吳正嵐《六朝江東士族的家學門風》第七章〈吳興沈氏的家學門風〉（南京：南京大學出版社。2003年）頁284-292。其他學者如方北辰、王永平、唐燮軍等均有關於沈氏家族的研究。

⁶⁰ 《南齊書·卷五四》作沈麟士，《南史·卷七六》作沈麟士。

琴採薪，行歌不輟」，⁶¹已具備了琴曲中「樵子」的典型。相對於部分琴人追求新聲奇變，沈麟士「恒憑素几鼓素琴，不為新聲。」是一位嚮慕古風的琴人。

沈勃(?-477)是劉宋時期吳興沈氏另一位琴人，其父沈演之為宋文帝心腹，執掌軍權，參與機密，沈勃為名父之子，「好為文章，善琴書」，但為人處世與前兩位隱士琴人大不相同，史稱他「輕薄逐利」、「輕躁耽酒」，並且「自恃吳興土豪」，家中「妓女數十，聲酣放縱」，⁶²因為太過張狂招搖，元徽五年(477)被殘忍嗜殺的宋後廢帝劉昱所殺。

以上梳理了東晉南朝高門士族共計十一個家族有確切彈琴活動的三十位琴人。東晉南朝的琴人實不止於此；另外一個值得注意的琴人族群是「息交絕遊」的隱士琴人，此輩雖也出身世家，但門第不如上述琴人之高，他們棲遲衡門之下，琴書是他們娛情養生的良伴。這一批琴人包括了宗炳、師覺授、陶潛、何琦、周續之、葛洪、陶弘景、鄭隱及其門生等人。

宗炳(375-443)是六朝著名的書畫家及藝術理論家，他和表弟師覺授都以琴知名，《金石弄》一曲已經瀕臨失傳，經由宗炳的保存才得以傳世。⁶³陶潛(365-427)是東晉南朝最著名的一位隱士琴人，他屢次在詩文中提及「樂琴書以消憂」、⁶⁴「委懷在琴書」，⁶⁵雖然陶潛所蓄的琴「絃徽不具」，⁶⁶是否真能彈奏仍有討論空間，但可以確定的是陶淵明能「識」琴中之「趣」，琴是他寄頓身

⁶¹ 永明六年，吏部郎沈淵、中書郎沈約又表薦麟士義行，曰：「吳興沈麟士，英風夙挺，峻節早樹，……懷書而耕，白首無倦，挾琴採薪，行歌不輟。」（《南齊書·卷五四·高逸·沈麟士》）

⁶² 本段引文均參見《宋書·卷六三·沈勃傳》，「輕躁耽酒，幼多罪愆」是宋明帝對他的斥責，同時宋明帝也不得不承認他「琴書藝業，口有美稱」。

⁶³ 參見《宋書·隱逸·宗炳》

⁶⁴ 陶潛《歸去來辭》：「歸去來兮，請息交以絕遊，……悅親戚之情話，樂琴書以消憂。」

⁶⁵ 陶潛《始作鎮軍參軍經曲阿作》：「弱齡奇事外，委懷在琴書。被褐欣自得，屢空常晏如。」

⁶⁶ 《晉書·卷九四·隱逸·陶潛》：「性不解音，而畜素琴一張，絃徽不具，每朋酒之會，則撫而和之，曰：『但識琴中趣，何勞絃上聲。』」

心的良伴，是確然無疑的。⁶⁷隱士琴人不一定必然如陶淵明賦〈乞食詩〉一般孤寒落拓，⁶⁸許多隱士琴人與當道交游，獲得名公鉅卿的賞識，上文所述的戴逵父子、顧歡、沈道虔、沈麟士是如此，此處何琦、周續之等人也不例外，⁶⁹當然，他們的影響力和交遊圈與戴逵父子是遠不能比的。

琴人之中有也養生求仙之士，如「善辟穀導引之法」的陶弘景，永明十年辭官歸隱之前曾擔任侍讀，身在朱門，卻如同隱士一般「不交外物」。⁷⁰據《神仙傳》作者葛洪（284-363）的記載，其師鄭隱更是一位技藝精湛的琴人。⁷¹葛洪記曰：

抱朴子曰：「……昔者幸遇明師鄭君，……性解音律，善鼓琴，閑坐，侍坐數人，口答諮問，言不輟響，而耳並料聽，左右操絃者，教遺長短，無毫釐差過也。」（《抱朴子內篇·黃白十六》）

此處記述鄭隱教弟子彈琴，是眾弟子侍坐的場合，論學彈琴，兼容並蓄，鄭隱隨口應答弟子的提問，同時還聆聽彈琴徒眾的琴音，有任何不妥立即指陳。可謂一心數用，神而明之，也可見彈琴是其眾多門下弟子（包括葛洪在內）的共同藝業。

此外，還有一些琴人雖然載在史冊，但具體的彈琴情形則不甚清楚。這些琴人包括袁準、李廞、江湛、江祿、杜慧度、杜栖、徐勉、侯安都等人。袁準字孝尼，出身於陳邵陽夏袁氏，三國志裴松之注引《袁氏世紀》稱讚他「忠信公正，

⁶⁷ 郭平《魏晉風度與音樂》（合肥：安徽文藝出版社，2000年）說：「陶淵明淳樸率直，不至於對音樂一竅不通卻附庸風風對著無絃琴作姿態。」個人認同其說，認為陶淵明會彈琴是無庸置疑的，下文猶有分析。

⁶⁸ 陶潛有《乞食詩》云：「饑來驅我去，不知竟何之。行行至斯里，叩門拙言辭。……」生計窘迫，溢於言表。

⁶⁹ 《晉書·卷八八·孝友·何琦》記載何琦被「司徒王導引為參軍，不就」。《宋書·隱逸·周續之》載周續之與陶潛、劉遺民同被稱為「尋陽三隱」，屢被當道徵聘，均不應命。

⁷⁰ 參見《梁書·卷五一·處士》，陶弘景是丹陽秣陵人，也是吳姓高門。史載他「讀書萬餘卷。善琴棋，工草隸。……雖在朱門，閉影不交外物。」雖然如此，「朝儀故事」多由出自他的意見，並非完全不辦公理政。

⁷¹ 鄭隱，字思遠，是葛玄弟子，葛洪的師傅。葛洪在《抱朴子·遐覽》對二人的師徒關係有更詳盡的敘述。參見《抱朴子內篇校釋·遐覽卷十九》。

不恥下問」。⁷²他的琴藝如何雖不得而知，但在琴史上名氣甚大，史載嵇康臨刑之時，曾經「索琴彈之」，並且感歎：「昔袁孝尼嘗從吾學廣陵散，吾每靳固之，《廣陵散》於今絕矣！」⁷³據此，袁準當然也是一位有程度的琴人，雖然最終沒有學到《廣陵散》，他的名字卻從此與嵇康及《廣陵散》緊密地聯繫在一起傳之千年。⁷⁴李廡身體孱弱，雙腳殘廢，因此不願為官，甚至不願結婚，但日常「彈琴誦讀不輟」⁷⁵。江湛、江祿出身濟陽江氏，江湛曾為宰相，在劉劭弑宋明帝同時被殺，江祿是江湛的曾孫輩，⁷⁶杜栖同樣也有不凡的家世，出身於吳郡錢塘，錢塘杜氏為南朝最著名的「天師道」世家，其父杜京產亦是廣受尊敬的人物。⁷⁷杜慧度為交阯人，居官廉明，列在《宋書·良吏》傳。徐勉為東海郟人，曾侍昭明太子於東宮，位至宰相，屢屢就國家禮制上表陳奏。⁷⁸侯安都則是所見資料中唯一的陳朝人。諸人在史傳中都留下了能琴或善琴的記載，詳情則不得而知。

以上由詩文史冊爬梳了東晉南朝的士族琴人四十餘人，囿於文獻不足，若干琴人僅存其名，實際的琴學成就與其風貌無法研探，例如柳惲之師嵇元榮、羊蓋，蕭鋒之徒羊景之。還有若干文人顯然與琴有密切關係，卻無法查知其撫琴操縵的確證，謝朓即是一例。⁷⁹儘管如此，以上論及的士族已包括琅琊王氏、陳郡謝氏、

⁷² 參見《三國志·魏書·卷十一·袁渙》裴松之注引《袁氏世紀》。

⁷³ 參見《晉書·嵇康傳》，《三國志·魏書·嵇康》則未提到袁孝尼。

⁷⁴ 由北入南以後，史籍詩文裡袁準沒有任何與琴有關的記載，反而是《南齊書》記他參與議論明堂，以精通禮制的儒生形象出現，其說也被後來牛弘等人徵引。是否因慟於嵇康之死而從此封琴不彈？抑或是嵇康臨終所謂袁孝尼欲學《廣陵散》之言只是託辭，後人已無從判斷。

⁷⁵ 參見《世說新語·棲逸》

⁷⁶ 參見《宋書·卷七一·江湛》、《南史·卷三六·江湛》、《南史·卷三六·江祿》

⁷⁷ 參見《南齊書·卷五五·孝義·杜栖》。杜氏為天師道之說參見陳寅恪〈天師道與濱海地域之關係〉，收入《金明館叢書初編》（臺北：里仁書局。1981年）頁21。

⁷⁸ 參見《梁書·卷二五·徐勉》

⁷⁹ 謝朓（464-499）是南朝重要詩人，他與沈約等人同為竟陵王蕭子良的「竟陵八友」，並推動強調聲韻格律的「永明體」，對於詩壇影響深遠。典籍並未記載謝朓彈琴，但他的妻舅王仲雄則是位著名的琴人。謝朓身為文壇領袖，詩酒流連，友朋周旋，琴是這種文酒之會中經常出現的樂器。詩中提到琴的地方也不在少，如「離堂華燭盡，別幌清琴哀。」（《離夜詩》）「揮袂送君已，獨此夜琴聲。」（《送江兵曹檀主簿朱孝廉還上國詩》）

譙國戴氏、河東柳氏、河南褚氏、吳郡顧氏、吳郡張氏、會稽賀氏、吳興沈氏、蘭陵蕭氏、臨淮王氏、錢塘杜氏、濟陽江氏、東海徐氏等，這一張琴人家世背景的清單猶如東晉南朝顯赫世家的名錄，令人咋舌，這是東晉南朝琴人最為鮮明的特徵之一。

三、東晉南朝琴學特徵探微

上文所論是東晉南朝琴人個人的學養性情及其與琴遇合的生命經驗，承上文所論，下文進一步研探此一時期琴人的整體特徵及琴學風尚等問題。根據以上對琴人琴事的觀察，我們可以歸納出東晉南朝琴人及琴學三點共同特徵：一、琴為士族家業，二、琴以彰顯生命、三、琴具隱士風範，這三點特徵也是東晉南朝琴學的主要風尚。上文在縷述個別琴人時已涉及琴為士族家業的論點，此處進一步就琴為士族家業的概念繼續闡發並追索若干細節。

（一）琴為士族家業

上節論及琴人四十餘人，大抵出身於東晉南朝的世祿之家。在門閥勢力之下，為了表示一己家法的優美和傳統的高貴，東晉南朝有所謂「一門能文」、「一門能書」的情形，⁸⁰東晉南朝王謝二家並稱，琅玕王氏琴人之中，王徽之、王獻之是書聖王羲之之子，王微、王僧謙、王僧祐、王僧虔、王慈均是王家出色人物。陳郡謝氏也不讓琅玕王氏專美於前，至少謝鯤、謝尚、謝安、謝莊等謝家傑出子弟都是琴人。由此以觀，琴雖然不及文學、書法的地位重要，但隱隱然也有「一門能琴」的趨勢，顯然琴已被視作世家大族「家學」的一部分，琴為士族家業，可謂信而有徵。

不僅此也，「士族」既是當時「立國基石」，王、謝高門的影響力是不容小覷的，毛漢光先生曾說：

⁸⁰ 劉師培《中古文學史》曾言：「自江左以來，其文學之士，大抵出於士族。」（《中古文學史》〈卷末總論〉）王瑤《中古文學思想》曰：「高門世族不只握有政治經濟的特權，而且也是文化的傳統繼承者。……陳郡謝氏一門，謝混以下，靈運、瞻、晦、曜、惠連、希逸等，無不以能文著名。……梁時彭城劉孝綽兄弟群從子，一時七十餘人，並能屬文，」（頁35-37）

社會中的上層階層是人群組合之一，雖不一定表示這一群人是社會上最重要的一群，至少可以說是較具影響的一群。⁸¹

這些王謝子弟，既是政壇領袖，又是文人泰斗，他們好琴、能琴，必定會在士族間引起風潮，造成時尚。本文所臚列的士族琴人雖不過四十餘人，其實已經具備了高度的指標性，其影響力所及，自然會吸引更多士族子弟投入琴的學習。《南齊書》記載柳世隆彈琴為「士流第一」，透過名門的帶動，可見彈琴已是普及於「士流」的學藝活動之一了。

古詩十九首云：「洛中何鬱鬱，冠帶自相索」。其實何止東漢洛陽，歷朝歷代，所謂的世家貴族無不自成一個封閉的系統，在這一封閉的圈子內自己人「自相索」，自己人相互交往、婚媾、模仿、競爭、甚至彼此毀滅。觀看《世說新語》，即知這種世家「社交圈」的存在是很明顯的，而被這種社交圈認可的活動如清談玄言、論易談老，都會成爲一種「時尚」。顏之推所謂「衣冠子孫，不知琴者，號有所闕」，說明了琴是東晉南朝名門子弟必備的學藝涵養，也是士族社交圈中的一張時尚通行證，這點在隱遁山林，卻因琴得以交接公卿的戴逵、戴顓父子身上尤其明顯。

學者早已指出，高門世家在政治、文化、經濟等各方面均是絕對的強勢，錢穆先生在《國史大綱》中說：

門第自有其憑藉與地位，並不需建樹功業，故世家子弟，相率務為清談。

82

其實世家子弟所務的，並不止於清談一項。他們具有累代的家庭教養，優裕的生活閒暇，典籍收藏與文化積澱，更重要的，他們在經濟上的優勢使得他們不必謀菽水之資，不必爲五斗米折腰，也不屑於現實瑣務，⁸³這一切造就了世家子弟得

⁸¹ 毛漢光《中國中古社會史論》〈序〉iv。

⁸² 《國史大綱》第四編第十四章〈長江流域的新園地〉頁242。

⁸³ 士族不親庶務是當時風氣，處事勤奮反而招致嗤笑。例如《梁書·卷三十七·何敬容》載：「敬容久處臺閣，詳悉舊事，且聰明識治，勤於簿領，詰朝理事，日旰不休。自晉、宋以來，宰相皆文義自逸，敬容獨勤庶務，爲世所嗤鄙。」反映了時俗以高逸爲尚，勤於治事的宰相如何敬容乃被嘲笑。同傳又載陳吏部尚書姚察的議論：「魏正始及晉之中朝，時俗尚於玄虛，貴

以從容度日，追求個人的藝文成就，因此，多才多藝，甚至文武兼全的士族琴人不在少數。前引《南齊書》載齊高帝蕭道成「華林宴集」，群臣「各効伎藝」，公卿重臣或彈琵琶、或彈琴、或歌，絲毫不為難事，可見多才藝是當是風尚。琴人之中如柳世隆，自云：「馬稍第一，清談第二，彈琴第三。」馬稍是一種馬上使用的長矛，對照柳世隆武將的出身背景，其實這才是他的本業。其子柳惔，史稱「貴公子早有令名」，不但精擅彈琴下棋，並且允文允武，射箭有百步穿楊之能，還精於文學，名句「亭皋木葉下，隴首秋雲飛」為時人傳誦不已；蕭思話、蕭峰也都身懷武藝。至於王徽之、王獻之、王僧虔等人精於書法，戴逵、戴顓、宗炳、王微等人精於繪畫、雕塑，各種故事更是膾炙人口。琴人在藝文上多方面的成就，表明他們的藝術經驗並不狹窄，他們是廣泛的涵泳在藝術文學的領域之中，這種左右逢源的藝文滋養，對於他們琴藝的提昇必然有一定的裨益。

一個值得注意的問題是，在涉入彈琴的程度上，北方僑姓世家與南方吳姓世家有無差別？根據以上琴人資料，北方王、謝家族，與南方顧、張家均有好琴之人，而部分吳姓家族，如吳興沈氏，被視為是江東新興士族，其家族由「武力強宗」轉型為「文化士族」，因此乃有沈道虔、沈麟士、沈勃等琴人，至於另一個一直以「雄豪」著稱的南方大族——義興周氏，陳寅恪先生屢次提及「難於馴服」，因此也不曾出現折節謙下而學琴的人物。⁸⁴

琴既為士族家業，理論上，就有了一定的「專利」色彩，亦即不屬於這些士族的人士，即使暴得富貴，也不宜驟然自命風雅，擺出琴人的派頭，試觀下例：

欣泰通涉雅俗，交結多是名素。下直輒遊園池，著鹿皮冠，衲衣錫杖，挾素琴。有以啟世祖者，世祖曰：「將家兒何敢作此舉止！」（《南齊書·張欣泰》）

為放誕，尚書丞郎以上，簿領文案，不復經懷，皆成於令史。逮乎江左，此道彌扇。」可見不親庶務是源於玄虛放誕之風。

⁸⁴陳寅恪先生以《晉書·周劄傳》「江東之豪，莫彊周、沈」一語對比周、沈二族。沈氏已由武力強宗轉型為文化士族，而周家則一直仍如周處除三害之勇猛強悍。見〈述東晉王導之功業〉一文，收入《金明館叢書初編》，並參見註58。

張欣泰（456-501）這位「將家兒」只不過挾了一張素琴出遊，就被齊武帝蕭蹟批評，顯然張欣泰的服飾舉止，包括挾著素琴裝點門面，都是士族子弟的文化特權，出身寒門將家的人是不宜出此的。東晉南朝士族門第有高下之別，此一問題論者已多，王伊同曰：

自門第見重，單寒之家，類遭屏棄。法，士、庶不同科；仕，華、寒不平等。外至衣冠輿服，款接交遊，靡或相同。⁸⁵

因為華族與寒門之間「衣冠輿服，款接交遊」有涇渭河漢之別，而前文縷述的琴人多半來自高門，由此可知，琴顯然是東晉南朝高門華族的文化專利品，並非一般等閑士人可以造次彈弄的，張欣泰因「挾素琴」而遭受非議，自是不足為奇了。

由此，反觀上文所論的琴人，王敬則之子王仲雄出身於臨淮王氏，柳世隆及其子柳惲來自河東柳氏、蕭思話來自蘭陵蕭氏，三人均非高門，為何不像張欣泰一般受到疵議？其實他們的家族都是在南朝的政治版塊移動中，透過軍功而大權在握，逐步獲得了家族地位的提昇；⁸⁶既然躋身重臣之林，因而開始學習高門的文化風尚。在此，彈琴其實具有高度的象徵意義，代表他們邁向「士族化」歷程的一部分，反而更證實了琴為士族家業的論點。有趣的是，出身寒門的王仲雄在齊明帝御前撫琴時，彈奏的也是一時流行的俗曲吳歌《懊惱曲》，表現了一種「以俗入雅」的趣味。我們無法確定是否因他來自於卑微武將之家，審美品味與高門華族不同，⁸⁷但可以確定的是，琴的確是屬於社會金字塔頂端的。

因為門第之別如此畛域森嚴，難以逾越；相對於高門華族的彈琴之風，寒素文人彈琴確實少見記載，甚至文人自己也不以精擅彈琴而自詡。以鮑照為例，他

⁸⁵ 王伊同《五朝門第》第一章《總論》頁6。

⁸⁶ 士族地位的昇降等問題參見唐長孺〈南朝寒人的興起〉，收入《魏晉南北朝史論叢編》（北京：三聯書店，1959）。有關個別家族「士族化」均參見上節各相關琴人所徵引論文。

⁸⁷ 鄭毓瑜〈市井與圍城〉一文以為這是「吳聲歌曲已經成為政治話語」的例證。見《文本風景——自我與空間的相互定義》（臺北：麥田出版，2005年）頁107。由音樂史的角度而論，「以俗入雅」本是音樂發展的一貫徑路，本文更側重的，毋寧是琴成為政治話語的事實。

的《幽蘭五首》被後人視作與琴曲《幽蘭》有密切關係，⁸⁸他也有諸多詩作都提到彈琴，以下是二例：

驚颺西北起，孤鴈夜往還。開軒當戶牖，取琴試一彈。停歌不能和，終曲久辛酸。……（〈和王護軍秋夕詩〉）

乖榮頓如此。何用獨芬芳。抽琴為爾歌。絃斷不成章。（〈學劉公幹體詩〉）

即使有如此明顯「取琴試一彈」、「抽琴為爾歌」的證據，但當時資料中從未出現鮑照能彈琴的記載。是否因為出身寒素之家，不但詩作被時人批評為「委巷中歌謠」，⁸⁹即使能彈琴也不為人知，最終仍是「才秀人微，故取湮當代」。⁹⁰另一更明顯的例子是陶潛。陶潛在〈與子儼等疏〉中提及自己「少學琴書，偶愛閑靜」，〈始作鎮軍參軍經曲阿〉詩中也有句：「弱齡寄世外，委懷在琴書」，與陶淵明同時的顏延年〈陶徵士誄〉寫陶淵明的生活則是「晨煙暮靄，春熙秋陰。陳書輟卷，置酒絃琴。」他愛琴、能琴是眾所周知的事，詩文中與琴有關的句子更是俯拾即是，但《宋書·隱逸傳》卻有如下記載：

潛不解音聲，而畜素琴一張，無絃，每有酒適，輒撫弄以寄其意。

不止此也，蕭統〈陶淵明傳〉、〈蓮社高賢傳〉、《晉書·卷九四·隱逸》、《南史·隱逸傳》等均有類似記載，陶淵明究竟能否彈琴？學者經常援引「得意忘言」的觀念，由哲學和美學的角度來詮解陶淵明「但識琴中趣，何勞絃上聲」。⁹¹本文意圖指陳的是，在可能的哲學思辨以外，是否因為琴是高貴門第的專屬品，而被學者認定為「小姓」的陶淵明力求低調避世，⁹²於是可能模糊迴避了自己能彈琴的事實呢？

⁸⁸ 參見許健《琴史初編》（北京：人民音樂出版社，1982年）第四章，頁42-45。

⁸⁹ 《南史·顏延之》記載顏延之鄙薄鮑照的詩作，稱為「委巷中歌謠耳，方當誤後事。」

⁹⁰ 鍾嶸《詩品》卷中〈宋參軍鮑照詩〉

⁹¹ 茲舉一例，蔡仲德《中國音樂美學史》（北京：人民音樂，1995年）引崔豹《古今注》及蘇軾〈淵明無絃琴〉等，以為「『但識琴中趣、何勞絃上聲』與王弼『得意在忘言』、『五音聲而心無所適焉，則大音至矣』的思想相通。意在強調超越音聲，追求弦外之意，把握音樂美之所在。」並以為這是「魏晉『得意忘言』美學思潮在音樂領域的突出反映。」（頁555），

⁹² 毛漢光曾提出區分士族、小姓、寒素的標準，在他的分類裡陶淵明的曾祖陶侃是小姓，尚未達到士族的標準。見《中國中古社會史論》頁140-146。

整體看來，東晉南朝的琴不但是士族家學的一環，也是士族交遊來往的風尚之一；士族子弟由於經濟條件優渥，因此多才多藝，文武兼全，琴正是他們養成學藝的一部分。檢索史料，我們幾乎找不到寒素士人彈琴的記載，卻又發現寒族地位上昇，或武力強宗轉為文化士族，其子孫就開始涉入撫琴操縵的活動，凡此種種，分別由正反兩面提供了充分的論證，說明琴為士族家業，確乎為金字塔頂端的「衣冠子孫」所有。

（二）琴以彰顯生命

以上反復論證琴是一種士族獨享的文化專利，然而本文前言已提到，此時仍有藝人彈琴，如此說來，士族之琴豈有所謂專利可言？士族之琴與藝人之琴又有何區別？答案是很清楚的；因為士族之琴具有彰顯生命的意義和功能，而藝人之琴，不外乎奔走廝役，委屈聽命罷了。他們何時彈琴、彈什麼琴曲，都是聽憑他人的喜好而被動操之於人。對照於士族琴人，王僧祐面對竟陵王子良「於座取琴進之，不從命」，戴逵破琴「不為王門伶人」、戴顓無視於中書令王王綏的要求，使得「綏恨而去」。彈與不彈間，藝人只能俯首貼耳，士族則可充分保有自我的主體意識，可知兩者截然不同，而士族之琴以彰顯生命，厥為東晉南朝的一大特色。

東晉以來，一統政權瓦解，胡人入主中原，中原士族顛沛南來，現實的巨痛不堪，卻使得長久蟄服於群體價值中的自我意識，漸次甦醒；因此，這個「中國政治上最混亂，社會上最痛苦的時代」，也正是「精神史上極自由，極解放，最富於智慧，最濃於宗教熱情的一個時代」。⁹³由此，東晉南朝士族，由外部角度整體觀察，是一具有獨特家教門風、傳統家族光榮的世家巨族整體；但由內部角度分別探析，一族之內卻不乏許多具有自我意識、獨特情志，標榜追求自我生命實踐的個體。體現在士族琴人的身上，琴其實是一種彰顯自我意志的載體。南朝劉勰《文心雕龍·序志篇》曰：

夫文心者，言為文之用心也。昔涓子琴心，王孫巧心，心哉美矣夫，故

⁹³ 參見宗白華《論世說新語和晉人的美》，收入《美學的散步》。

用之焉。

劉勰指出為文須有「文心」，而彈琴也須「琴心」，言簡意賅的二字可以作為東晉南朝士族彈琴的主要特色。顧愷之論畫，曾謂「手揮五絃易，目送歸鴻難。」⁹⁴手揮五絃，是琴之技巧所關；目送飛鴻，則是「琴心」之所繫，手揮五絃的目的仍在於以「琴」訴說他的「心」。進一步說，在心為志，發言為詩，「琴心」其實就是琴人的話語策略。深入思考，此中又有兩個不同層面，一是以琴為中心的舉止行為，二是以琴曲表露個人心靈意志，以下進一步申論此說：

有「江東步兵」之稱的張翰，一聽賀循之琴，即追上船去同往洛陽，不顧兩人初次謀面，也不在意家人的懸念。表面上這是「只要我喜歡，有什麼不可以」的任性態度，但更深刻的訴求是自我精神意志的體現，力求「縱情肆志，不為外物屈抑」；⁹⁵迴映至《世說新語》的一段話，這些人超乎常情的行為舉止可以獲得合理的解釋：

高士必在於縱心調暢。沙門雖云俗外，反更束於教，非情性自得之謂也。

96

此語見於王坦之《沙門不得為高士論》，由此一語，可見時人對於個人意志的舒展、獨立生命的存在是何等重視。為了達成個人的「縱心調暢」彰顯生命的存在，如張翰一般「縱任不拘」的行為乃有了充分的必要性。然而，更深入玩索其事，可以發現琴才是這一切言談行動之核心，也是士人情志性靈之寄託所在，張翰的行為也因此與南朝後期「達旦捕鼠」一類的放情胡鬧有了截然不同的涵義與深度，⁹⁷僅理解為士人的行為狂放，不為物屈，其實未能得其真詮。在此，張翰以

⁹⁴ 嵇康《贈秀才入軍詩》「目送歸鴻，手揮五絃，俯仰自得，游心泰玄。」

⁹⁵ 錢穆先生《國史大綱》：「清談精神之主要點，厥為縱情肆志，不受外物屈抑。」（頁242）

⁹⁶ 《世說新語·輕詆》

⁹⁷ 《國史大綱》於此有嚴厲批判：「南朝的王室，在富貴家庭裡長養起來，他們只稍微薰陶到一些名士派放情肆志的風尚，而沒有浸沈到名士們的家教與門風，又沒有領略得名士們所研討的玄言與遠志。在他們面前的路子，只有放情與胡鬧。由名士為之則為雪夜訪友，無知識、無修養，則變為達旦捕鼠。」達旦捕鼠，指的是齊東昏侯，見《南齊書·卷七》

琴作為追求目的，並作為個人生命意志自由的載具，以此彰顯自我，其態勢是很清楚的。

同樣的，張翰在顧榮喪禮上彈琴，慟哭「顧彥先頗復賞此不」，王徽之在王獻之喪禮上彈琴，擲地大呼「人琴俱亡」，王徽以琴作為靈牀陳設，同樣都有類似涵義。作為獨立人格的部分，放達不拘，縱情肆志，以高姿態表露出「我」的存在，哭喊出「我」的心痛，而不為他人眼光議論所屈抑。而作為琴人的部分，琴是他們共同生命的寄託，性情交流的介面，因此以琴作為彰顯生命的不二選擇。由此觀察布衣傲王侯的戴逵、戴顓父子，在面對那些慕他們的琴名，卻又以權貴威勢加諸於他們之身的人時，他們應該如何取舍應對？顯然，是否能理解他們以琴彰顯自我這一用心，並且尊重這一用心，甚至是否能理解他們藉著琴發為話語的內涵真義，是他們應對這些人的重要參考。

當然，我們必須追究的是，為何琴能作為個人彰顯生命的載體？其理甚明；當時士人好尚清談，在大庭廣眾之間放言高論，反復辯難，略無疑懼，由《世說新語》連篇累牘言辭交鋒的記載看來，可以說，社會風氣對於士族子弟勇於表現自我是肯定的。琴一直是宜於獨奏，不利合奏的樂器，適於表現自我，因而上述琴人故事中，可以看到士族琴人在各種場合泰然自若撫琴弄操。撫琴的舉止已是彰顯自我的途徑，而琴曲內容更是心靈志意的表露，由此琴乃成爲一種話語策略，也就是上文所述「琴心」的第二個層面。謝朓有詩云：

高琴時以思，幽人多感懷。（〈奉和隨王殿下詩十六首〉）

琴能啟動彈者聽者的思緒，觸發幽人高士的感懷，這已是時人的共識。先秦對於言、意之間的互動關係有諸多討論，魏晉以來「言不盡意」、「得意忘言」等論述一直是哲學思辯的重心，既然言語未必能完整表達意念，琴在某種程度上，即可作為言、意不足之處的鋪墊接筭，使得聽者有會於心，不必落於言詮。試觀以下二例：

- 絲傳園客意，曲奏楚妃情。罕有知音者，空勞流水聲。（江總〈侍宴賦得起坐彈鳴琴〉《先秦漢魏晉南北朝詩·陳詩·卷八》）
- 為我彈鳴琴，琴鳴傷我襟。半死無人見，入竈始知音。空為貞女引，誰達楚妃心。雍門何假說，落淚自淫淫。（沈炯〈為我彈鳴琴〉《先秦

漢魏晉南北朝詩·陳詩·卷一》)

江總詩援引司馬相如《鳳求凰》、王昭君《楚明妃曲》、伯牙子期《流水》等典故說明琴可以傳情達意。沈炯詩既是聽者角度又以琴自喻，一段爛木頭已經半死，送入爐竈才被發現是絕世琴材，這是蔡邕焦尾琴的典故，《貞女引》自表堅貞，《楚明妃曲》感傷遠別，這是以琴寄寓才不見用，貞潔不獲表彰之苦，聞此琴曲，不必像雍門周多方譬喻以遊說孟嘗君，聽者早已落淚漣漣了。在此，不但琴曲、或與有琴關的文學典故可以達成傳情達意的功能，詩人甚至運用了文學上「以賦寓比」的手法，賦琴以自喻遭際不偶的傷痛。

由此，可知琴在某一程度上，確實可以發揮「言不盡意，琴以盡意」的功能，其中主要的關鍵所在，是因為古來多數的琴曲都是「標題音樂」，琴曲本身即具有明確的意涵指向，如伯牙的《流水》描寫「善哉，鼓琴，洋洋乎若江河」的景物，⁹⁸孔子《文王操》描寫周文王「黯然而黑，幾然而長，眼如望羊，如王四國」的風度，⁹⁹……凡此種種標題音樂，透過士族琴人的參與——不論是彈奏、賦詩、或其他舉止動作，即可表達出內心隱曲難言的情志。

遺憾的是，典籍詩文的資料很少提到士族琴人所彈的琴曲，有關琴如何轉化為現實生活話語策略的細節仍不夠明晰，但我們仍在詩文中看到若干「言不盡意，琴以盡意」的例子，足以說明琴是一種話語權，具有話語策略的功能。以下略舉三例：

上文所述王仲雄彈奏《懊儂曲》是一個彰明較著之例。原本吳歌「草生可攬結，女兒可攬抱」，王仲雄在齊明帝之前撫琴彈唱，倚聲改詞曰：「常歎負情儂，郎今果行許」、「君行不淨心，那得惡人題」，委婉表達了對君王的不滿及疑慮，王仲雄的意志也在撫琴而歌時獲得了充分的彰顯。

⁹⁸ 參見《韓詩外傳》卷九記載伯牙與鍾子期一事，《呂氏春秋》、《列子·湯問》亦有類似記載。

⁹⁹ 見《史記·孔子世家》孔子學琴於師襄一事。

《別鶴操》原本是形容夫妻分別的悲愴樂曲，¹⁰⁰東晉南朝極為流行，見諸琴人指下、詩人筆下，就成為感傷離別的象徵。如以下之詩：

- 洞庭風雨幹，龍門生死枝。……是時操《別鶴》，淫淫客淚垂。(謝朓〈同詠樂器·琴〉《先秦漢魏晉南北朝詩·齊詩·卷四》)
- 寄語調弦者，客子心易驚。離泣已將墜，無勞《別鶴》聲。(到溉〈秋夜詠琴詩〉《先秦漢魏晉南北朝詩·梁詩·卷十七》)
- 怨中浮蟻不能酌。琴間玉徽調《別鶴》。別鶴千里別離聲。絃調軫急心自驚。(梁簡文帝蕭綱〈傷離新體詩〉《先秦漢魏晉南北朝詩·梁詩·卷二二》)

詩人不必多費筆墨說明離別之痛，只要《別鶴》一彈，所有的離情別緒自然溢滿字裡行間。所以，如果琴人在特定場合選擇了彈奏《別鶴操》，其實已用了溫柔敦厚的方式表達了傷離怨別之意，豈不是另一種不必訴諸語言的話語策略嗎？

《廣陵散》是另一著名事例。眾所周知，嵇康臨刑之前「顧視日影，索琴彈之」，感歎「《廣陵散》於今絕矣」。在此，嵇康臨終彈《廣陵散》本身就是「以琴盡意」、以琴作為話語策略、表彰話語權的最明顯例子，後人承接了如此的歷史記憶，於是用此典故、彈此琴曲也就有了話語的功能，如吳聲歌曲〈讀曲歌〉曰：

黃絲呬素琴，泛彈弦不斷。百弄任郎作，唯莫《廣陵散》。(《先秦漢魏晉南北朝詩·宋詩·卷十一》)

這又是一首「以賦寓比」的詩。蠶絲附著在琴上，如同女子依附情郎；不論泛散虛實各種聲音指法，任憑情郎彈弄，都不致於把絃彈斷，唯獨千萬不能彈奏《廣陵散》，因為「廣陵散絕」，一彈《廣陵散》必定導致情郎恩斷義絕，再無恩愛好合的可能了。另一首庾肩吾的詩也可佐證：

髮與年俱暮，愁將罪共深。聊持轉風燭，暫映廣陵琴。(庾肩吾〈被執

¹⁰⁰ 《樂府詩集》引崔豹《古今注》說明《別鶴操》的由來：「《別鶴操》，商陵牧子所作也。娶妻五年而無子，父兄將為之改娶。妻聞之，中夜起，倚戶而悲嘯。牧子聞之，愴然而悲，乃援琴而歌。後人因為樂章焉。」並引《琴譜》說是「琴曲四大曲」之一。

作詩》《先秦漢魏晉南北朝詩·梁詩·卷二十三》)

獲罪大臣以待罪之身發為感慨，一方面年事已長白髮漸增，一方面獲罪之後憂愁日深，詩人只能姑且持著風中之燭，照映在能彈《廣陵散》的琴上。在此，詩人自覺生命已如同轉燭飄蓬般飄搖不定，一張能彈《廣陵散》的琴，代表了詩人自覺冤屈如同嵇康無罪被禍，也表示詩人自許如同嵇康一般堅持清操，直到生命的最後一瞬還要以琴訴說著自我的存在意義。

《世說·品藻》有所謂：「慄慄恆有生氣。」以琴為載具，東晉南朝琴人在不同的時機場合也突顯了如此生氣。這些士族琴人或是透過與琴相關的「縱任不拘」的行為，或是藉由琴曲標題音樂的內涵及典故，以「言不盡意，以琴盡意」的含蓄迂迴的話語策略，他們不斷地以琴昭告世人他們的存在，以琴彰顯他們的生命，以琴訴說他的心，所謂的「涓子琴心」正是此意。

(三) 琴具隱士風範

前文引顏之推《顏氏家訓·雜藝》論琴人的身份，曰：

禮曰：「君子無故不徹琴瑟。」古來名士，多所愛好。洎於梁初，衣冠子孫，不知琴者，號有所闕。

在此顏之推其實指出了兩類琴人，一是「古來名士」，二是「衣冠子孫」。衣冠子孫即是當代士族琴人，亦是本論文討論重點，但何謂「古來名士」，亦有必要略加考索：

- 名士，不仕者。(《禮記·月令》鄭注)
- 名士者，謂其德行貞絕，道術通明，王者不得臣，而隱居不在位者也。

(孔穎達《禮記正義》)

「名士」二字見於《禮記·月令》，鄭玄僅簡單注解為「不仕者」，孔穎達引蔡邕則給予較為詳細的說釋，除了「德行貞絕，道術通明」兩項兼及「內德外才」的條件以外，同時還須棄富貴如敝屣「王者不得臣，隱居不在位」，顯然東漢末年所謂「名士」的涵義即是學養俱佳的隱者，¹⁰¹以此定義，反觀顏之推所謂「古

¹⁰¹ 有關「名士」的討論可參見李清筠《魏晉名士人格研究》(臺北：文津出版社。2000年)。

來名士」，可知推論這些古來琴人在本質上應該就有隱居避世的傾向，如梁鴻、孫登者流。至東晉南北朝之時，隱士琴人的傳統不僅不曾因為琴人出身士族的高貴身分而消失，反而有益加普遍的趨勢；可以說，顏之推所說的兩類琴人：「古來名士」與「衣冠子孫」，在東晉南朝其實已經合而為一了，因而琴具隱士風範也成為東晉南朝琴的重要特徵之一。

有關隱逸之風的記載，最早當然可以溯及先秦，如《論語·微子》載孔子稱荷蓀丈人為「隱者」，《論語·衛靈公》也載孔子稱讚蘧伯玉「君子哉蘧伯玉，邦有道，則仕，邦無道，則可卷而懷之。」此種說法為知識分子提供了出仕以外的另一條人生道路。隱逸當然有種種不同的目的及型態；¹⁰²漢末魏晉以來的天下喪亂，政局詭譎，知識分子進退失據，彷徨出處，甚至永嘉以後由北而南的亂離播遷，已給某些知識分子提供了消極避世的理由，我們可以從《世說新語·棲逸》的記載觀察到此點。王伊同《五朝門第》所說的「藏志山谷，養晦園林，固士君子之所志，亦朝野所尚者矣。」確乎為一時風尚。¹⁰³但不論他們的隱逸方式如何，¹⁰⁴隱逸之士的生活裡似乎都少不了琴，也因此，本文乃提出「琴具隱士風範」的觀點。

《晉書·文苑傳》收錄王沈其人，王沈因為出身寒門，「不能隨俗浮沈，為時豪所抑」，鬱鬱不得志之餘作了《釋時論》，其中有云：

服我初素，彈琴詠典，以保年祚。伯成、延陵，高節可慕。

在這一篇文章中，王沈表露了回歸本心，以琴書自樂，隱居山林以終餘年的嚮往和皈依。以下《文苑·王沈傳》繼續陳述：

是時王政陵遲，官才失實，君子多退而窮處，（王沈）遂終于里閭。

因為舉世滔滔，高才不遇，所以君子選擇了魚相忘於江湖的隱居生活，而隱居生活中，「彈琴詠典」，彈琴竟然與讀書有相同的重要性，成為隱者逍遙餘生的良

¹⁰² 有關隱逸研究可參見王仁祥《先秦兩漢的隱逸》（臺北：國立臺灣大學文史叢刊。1995年），許尤娜《魏晉隱逸思想及其美學意涵》（臺北市：文津。2001年）

¹⁰³ 王伊同《五朝門第》第八章〈高門之習俗〉，頁265。

¹⁰⁴ 胡秋銀〈南朝士人隱逸觀〉（《安徽大學學報（哲學社會科學版）》2004年1月，第28卷第1期）針對南朝的隱逸型態及其流變有概括的論述。

伴，遣興適志的寄託。王沈是西晉人，他的議論，在某一程度上揭開西晉以來，隱者隱居避禍，琴書自適的序幕。¹⁰⁵

然而回歸到東晉南朝琴人，這類落拓歸隱、避亂遠禍的事例究竟較少，前文所述東晉南朝的隱士琴人，包括曾經一度隱居東山的謝安，以及宗炳、沈道虔、沈麟士、何琦、周續之、顧歡、陶弘景等人，他們即使不是出自高門，至少都與高門維持著頗為良好的關係，部分琴人還曾受到推舉而堅辭不出，甚至如戴逵父子兩代，與世家子弟交遊，備受當道名公敬重，卻仍維持著他們「隱逸」的身份。而如陶潛一般「息交絕遊，與世相遺」反而成為特例了。另外，前文所述琴人之中，有一類出身高門，但不慕繁華，謝絕名位的世家子弟，可謂是世家中的隱者琴人，最典型的例子是王微和王僧祐。柳世隆則是在晚年功業既成之後選擇了「垂簾鼓琴」的半退休式生活，如果陶潛、沈麟士這類避居田園的士人可以歸納為「山林之隱」，王微、王僧祐、柳世隆等人就是所謂「朝隱」了，其中王僧祐的故事尤其廣為傳誦：

齊高帝謂王儉曰：「卿從可謂『朝隱』。」答曰：「臣從非敢妄同高人，直是愛閑多病耳。」（《南史·卷二一·王僧祐》）

在此，「從」即是指王儉的堂兄王僧祐。值得注意的是，齊高帝蕭道成是用一種豔羨歎賞的口吻發言，稱許王僧祐「亭然獨立，不交當世」的作風，如同隱居市朝，而王儉則謙稱「臣從非敢妄同高人」，顯然「朝隱」是一種「高人」風範，為時人忻羨肯定的。¹⁰⁶

我們要問的是，這些士族琴人，不同於那些遭逢亂世，懷才難遇的知識分子，他們沒有全身遠禍的迫切需求，卻為何選擇在生命的某一個段落裡遠離了政治場

¹⁰⁵ 自孫登以下，《晉書》記載了幾位避亂隱居的琴人，如汜騰，「屬天下兵亂，去官還家……柴門灌園，琴書自適。」再如公孫鳳，「隱於昌黎之九城山谷……彈琴吟詠，陶然自得。」三如董景道，「永平中，知天下將亂，隱於商洛山，衣木葉，食樹果，彈琴歌笑以自娛。」

¹⁰⁶ 《南史·卷四一·齊宗王·衡陽王鈞》記載南齊衡陽王蕭鈞往遊孔珪家的園林，「孔珪曰：『殿下處朱門，遊紫闥，詎得與山人交邪？』」答曰：『身處朱門，而情遊江海，形入紫闥，而意在青雲。』珪大美之。」可見類似這種身在魏闥而心在江海的朝隱者，是被時人肯定而欣賞的。

域，而以撫琴讀書作為主要的活動？他們不論隱遁山林，或是朝隱閒居，已可謂逍遙塵俗之外，卻仍是執著於琴，以琴為友，與琴偕隱。這又是為什麼呢？我們至少可以提出以下兩點說解：

其一，「隱」除了因為「苟全性命於亂世」的不得已之外，更是一種知識分子逸出經世濟民的人生常軌，重新審視自我的嶄新方式，象徵了自我生命舒展解放的無限可能。這點，與前文「縱任不拘」以實踐自己的「慄慄生氣」有異曲同工之妙。唯有解開了功名世祿的枷鎖，擺落世俗人情的羈絆，回歸於逍遙散蕩的隱居閒人生活，才能夠真實面對自我，彰顯自我存在的意義。前文已陳述琴同樣具有彰顯自我的功能，由此一角度而言，琴與隱居，對於士族琴人而言具有同樣的功能。

其二、南方的自然景觀之美吸引了知識分子親近山水，世家大族的莊園風景之富也助長了世家子弟徘徊流連，兩者都推動了士族子弟——包括琴人——對隱居生活的嚮往，培養了與山水冥合的隱居心態。與北方平原黃土相較之下，南方的山川風物玩之不盡，這種自然景觀的清幽之美恰與東晉南朝追求玄遠恬淡的心境結合，於是山水美景的鑑賞與發現成了知識分子的新樂趣。¹⁰⁷由此，深入山水，與自然景色冥合的欣賞態度，不但成為當代山水詩與山水畫的創作根源，也同樣滋養了寫意於自然的琴曲，如《白雪》、《幽蘭》、《淶水》、《流水》之類，¹⁰⁸，也確立了如「風韻清遠」這類與自然美景契合無間的審美認知。宗炳是一個具代表性的例子：

炳……妙善琴書，精於言理，每游山水，往輒忘歸。……凡所游履，皆圖之於室，謂人曰：「撫琴動操，欲令眾山皆響。」古有《金石弄》，為諸桓所重，桓氏亡，其聲遂絕，唯炳傳焉。（《宋書·隱逸·宗炳》）

宗炳遊歷山水，除了以筆墨描繪寓目所見的美景以外，也將山水形神寄託於琴上，他自稱彈琴時欲令「眾山皆響」。如眾所知，琴的音量偏弱，自然的琴聲絕

¹⁰⁷ 如顧愷之稱讚會稽之美「千巖競秀，萬壑爭流」，王獻之稱「山陰道上，應接不暇」（均見《世說新語》），謝靈運為了欣賞山水之秀，不惜派數百家僮「伐木開逕」的行為更是令人歎服的事例。

¹⁰⁸ 根據個人蒐集所見，這幾首都是東晉南朝實際彈奏的曲目，琴曲研究是作者下一個目標。

不可能在群山之間引起回響，因此所謂「眾山皆響」，只是琴人的想像之境。琴人在撫琴動操時將神思無限擴大，將琴曲曲意投射到自然山水之間，如《文心雕龍·神思》「登山則情滿於山，觀海則意溢於海」，因而覺得山水都隨著我的琴思音韻而答以應和之聲，以宗炳繪畫泰斗的身份，僅此一句話已顯示出他的思考已達到了「琴中有畫」或「以琴圖畫」的境界。隱者的生活型態就在此種山水、繪畫、與琴的結合中被確立了。

由上所論，可知東晉南朝的琴具有隱士風範，不但因為當時政局詭譎，隱逸成風，也因為南方秀麗的山水開啓了士族與琴偕隱的風氣。更重要的是，琴與隱相輔相成，都是士族彰顯生命的寄託。琴人以「縱任不拘」的行為，達成自我意識的舒展，在隱逸於山水田園的生活裡，又孕育出了「風韻清遠」心歸自然的琴藝風格，這是東晉南朝之琴極為突出的精髓所在。

六、結 論

本文接續拙作《異國喧聲中的澹雅音韻——北朝之琴研究》而針對東晉南朝琴人進行探索。本文縷述了東晉南朝的琴人琴事，然後就資料所得，討論此一時代琴人特色，歸納出琴為士族家業、琴以彰顯生命、琴具隱士風範等三點，是為本文主要創獲之所在。當然，有關後續的影響、美學的賞鑑、琴曲的分析等諸多資料無法容納於本文之中，以俟日後繼續探析，本文僅是以東晉南朝琴人為核心，作初步的梳理而已。前文屢屢徵引《顏氏家訓·雜藝》有關琴人的記載，整段資料完整如下：

禮曰：「君子無故不徹琴瑟。」古來名士，多所愛好。洎於梁初，衣冠子孫，不知琴者，號有所闕；大同以末，斯風頓盡。然而此樂愔愔雅致，有深味哉！今世曲解，雖變於古，猶足以暢神情也。唯不可令有稱譽，見役勳貴，處之下坐，以取殘盃冷炙之辱。戴安道猶遭之，況爾曹乎！

這段文字提供了研究東晉南朝琴的幾個重要指標，一，以族群而言，包括「古來名士」及「衣冠子孫」，這一部分本文所論已多。二、以時間而言，琴在「衣冠子孫」之間的流行，直到梁武帝大同末（535-545）、五世紀中期才漸趨沒落。

三、以曲目而言，南朝顯然不乏新曲，或是重加刪削修定的舊曲，因此「曲解雖變於古」，仍然可以「暢神情」。¹⁰⁹

在琴的賞美方面，顏之推表現了較為複雜的立場。他讚賞琴「悒悒雅致，有深味」，是一種沈靜典雅，意味深蘊的樂器，但既然有「深味」，言下之意就是理趣甚深，不是人人可解的。如果由教育子弟的角度來看呢？顏之推的態度由肯定轉趨保守。他以戴逵為例再三告誡子弟，即使彈琴，也「不可令有稱譽」，以免被權貴公卿視作樂工伎人，置於宴會的末座，待以殘羹冷酒，那就是自取其辱了。

顏之推的觀點代表了東晉南朝士族之家對於琴的認知：既是「悒悒雅致」的名士賞好，又與書、畫、棋同列於「雜藝」；既是「衣冠子孫」必備的藝文修養，又不可以此揚名立身，以免被視作倡優之輩。凡此種種迂迴曲折的思考，雖然證實了琴是「談玄弄文的汎濫與旁出」，「其重要性不會在玄學清談與文學辭章之上」，¹¹⁰但也更加證實了琴為士族家業的論點。當時士風崇尚家風與家教，可以說，東晉南朝之琴是以士族為核心而發展延續下來的。錢穆先生已指出琴是「亦是貴族清閒生活中一種高貴娛樂」，「門第中人之生活情趣」。¹¹¹顏之推的意見反映了是一般士族之家對於子孫有關琴的養成教育的思考，其他琴以彰顯生命、琴具隱士風範的特徵，就在此種家學教育中逐步被培養出來了。

以上所論，可見出土族之琴是中國琴史上十分特殊的一段。顏之推記載士族彈琴風氣的消歇是「大同以末，斯風頓盡」，大約梁武帝大同（535-545）之後。由歷史發展看，這點也是信而有徵，錢穆先生《國史大綱》談到：「自侯景之亂，

¹⁰⁹ 暢是古琴曲的一類，《樂府詩集·琴曲歌辭一》記琴曲有暢、操、引、弄之別，並引《琴論》曰：「和樂而作，命之曰暢，言達則兼濟天下而美暢其道也。」

¹¹⁰ 見張蓓蓓〈魏晉學風窺豹〉一文，收入氏著《中古學術論略》（臺北：大安出版社，1991年）頁151。

¹¹¹ 參見錢穆先生〈略論魏晉南北朝學術文化與當時門第之關係〉，收入《中國學術思想史論叢》（三）（臺北：東大圖書公司，1977年）（頁198）本文深入討論了魏晉南北朝家學家風的嚴謹，以及對學術文化影響之深遠，可謂「政亂於上，家治於下。」（頁160）

而貴族門第漸滅殆盡。」¹¹²世家大族既然走上衰敗之途，誰還顧得了以琴來彰顯自我呢？這一段士家大族之琴，就此遺憾地在中國歷史上落幕了。

本文以「縱任不拘」、「風韻清遠」為題，主要的研究目的在於東晉南朝世家巨族與琴的關係，在士族沈厚的文化積澱與優越的政經地位支持之下，東晉南朝士族琴人得以恣肆其志，以「縱任不拘」之行，成就了「風韻清遠」之琴，此後的琴史上，再也不見有如此大規模的士族彈琴的風尚，但琴以彰顯生命，琴具隱士風範的特徵已然深刻烙印在琴史上，成為日後琴學發展的主要脈絡。客觀評價這一段東晉南朝的士族之琴，可以說為中國文化中古琴文化典型的塑成向前推動了重要的一步。

¹¹² 《國史大綱》第十六章，頁274。

東晉南朝琴人表

家族	人名	年代	主要根據
琅玕王氏	1. 王徽之	338?-388	《世說新語·傷逝》、《晉書·卷八十·王徽之》
	2. 王獻之	344-388	《世說新語·傷逝》、《晉書·卷八十·王獻之》
	3. 王徽	415-453	《宋書·卷六二·王徽》、《南史·卷二一·王徽》
	4. 王僧謙	?-453	《宋書·卷六二·王徽》、《南史·卷二一·王徽》
	5. 王僧祐	生卒不詳	《南齊書·卷四六·王僧祐》、《南史·卷二一·王僧祐》
	6. 王僧虔	426-485	《南齊書·卷二三·王儉》、《南史·卷二二·王儉》
	7. 王慈	451-491	《南齊書·卷四六·王慈》、《南史·卷二二·王慈》
陳郡謝氏	8. 謝鯤	280-322	《晉書·卷四八·謝鯤》
	9. 謝尚	308-356	《世說新語·容止》
	10. 謝安	320-385	《南史·卷三八·柳惔》、《先秦漢魏晉南北朝詩》
	11. 謝莊	421-466	《雅琴名錄》
譙國戴氏	12. 戴逵	326?-393	《晉書·卷九四·隱逸·戴逵》、《世說新語·雅量》
	13. 戴述	生卒不詳	《晉書·卷九四·隱逸·戴逵》
	14. 戴勃	生卒不詳	《宋書·卷九三·隱逸·戴顓》、《南史·卷七五·隱逸上·戴顓》
	15. 戴顓	378-441	《宋書·卷九三·隱逸·戴顓》、《南史·卷七五·隱逸上·戴顓》
吳郡顧氏	16. 顧榮	?-312	《三國志·卷五十二·顧雍》、《晉書·卷六八·顧榮》、《世說新語·傷逝》
	17. 顧士端	生卒不詳	《顏氏家訓集解·卷七·雜藝》

	18. 顧庭	生卒不詳	《顏氏家訓集解·雜藝》
	19. 顧愷之	344?-405	《世說新語·巧藝》
	20. 顧歡	420-483	《南齊書·卷五四·高逸·顧歡》、《南史·卷七五·隱逸上·顧歡》
河南褚氏	21. 褚淵	435-482	《南齊書·卷二三·王儉》、《南史·卷二二·王儉》、《南齊書·卷二三·褚淵》
吳郡張氏	22. 張翰	生卒不詳	《晉書·卷九二·文苑·張翰》、《世說新語·任誕》、《晉書·卷六八·顧榮》、《世說新語·傷逝》
會稽賀氏	23. 賀循	260-319	《晉書·卷九二·文苑·張翰》、《世說新語·任誕》
河東柳氏	24. 柳世隆	442-491	《南齊書·卷二四·柳世隆》、《南史·卷三八·柳世隆》
	25. 柳惲	465-517	《梁書·卷二一·柳惲》、《南史·卷三八·柳惲》
臨淮王氏	26. 王仲雄	生卒不詳	《南齊書·卷二六·王敬則》、《南史·卷四五·王敬則》
吳興沈氏	27. 沈道虔	368-449	《宋書·卷九三·隱逸·沈道虔》、《南史·卷七五·隱逸上·沈道虔》
	28. 沈麟士	419-503	《南齊書·卷五四·高逸·沈麟士》、《南史·卷七六·隱逸下·沈麟士》
	29. 沈勃	438?-477	《宋書·卷六三·沈勃》
蘭陵蕭氏	30. 蕭思話	406-455	《宋書·卷七八·蕭思話》、《南史·卷十八·蕭思話》
	31. 蕭鋒	475-494	《南齊書·卷三五·高祖十二王·江夏王鋒》、《南史·卷四三·齊高帝諸子下·江夏王鋒》
錢塘杜氏	32. 杜慧度	317-400	《宋書·卷九二·良吏·杜慧度》、《南史·卷七十·循吏·杜慧度》

	33. 杜栖	466-501	《南齊書·卷五五·孝義·杜栖》、《南史·卷七五·隱逸上·杜栖》
濟陽江氏	34. 江湛	408-453	《宋書·卷七一·江湛》、《南史·卷三六·江湛》
	35. 江祿	生卒不詳	《南史·卷三六·江祿》
東海徐氏	36. 徐勉	466-535	《梁書·卷二五·徐勉》《南史·卷六十·徐勉》
	37. 嵇元榮	生卒不詳	《梁書·卷二一·柳惔》、《南史·卷三八·柳惔》
	38. 羊蓋	生卒不詳	《梁書·卷二一·柳惔》、《南史·卷三八·柳惔》
	39. 袁準	237?-316?	《三國志·卷二一·嵇康》注引《魏氏春秋》、《晉書·卷四九·嵇康》
	40. 宗炳	375-443	《宋書·卷九三·隱逸·宗炳》、《南史·卷七五·隱逸上·宗少文》
	41. 師覺授	?-435	《南史·卷七三·孝義上·師覺授》
	42. 陶潛	365-427	《晉書·卷九四·隱逸·陶潛》、《宋書·卷九三·隱逸·陶潛》、《南史·卷七五·隱逸上·陶潛》
	43. 何琦	生卒不詳	《晉書·卷八八·孝友·何琦》
雁門周氏	44. 周續之	377-423	《宋書·卷九三·隱逸·周續之》
	45. 鄭隱	?-302	《抱朴子內篇校釋·遐覽卷十九》
	46. 葛洪	284-363	《抱朴子內篇校釋·遐覽卷十九》
丹陽陶氏	47. 陶弘景	456-536	《梁書·卷五一·處士·陶弘景》、《南史·卷七六·隱逸下·陶弘景》同
	48. 李廡	生卒不詳	《世說新語·棲逸》
	49. 侯安都	520-563	《陳書·卷八·侯安都》、《南史·卷六六·侯安都》