

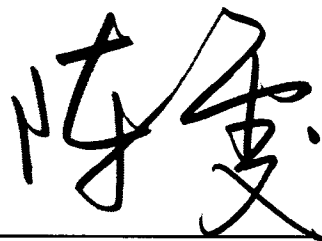
演出的話

2013年從師兄葉紹國教授手上接下2015紀念孫老師百歲活動計畫時，沒有想過能辦得多好，只知道困難重重，經費短缺、什麼都沒有，但是我們做到了。一眨眼，2025，十年就這樣飛逝而過，那年參與演出的師兄弟也已經走了幾位。在為這次音樂會邀請演出者時，師兄他們很義氣的說「只要我還走得動」、「只要我健康還行，我一定來」。作為製作人，真的很感動師兄們這麼挺我，當然我知道那是因為大家心中還懷念著老師。

孫公2009年辭世，在生前師兄弟們見面、相聚是常有的事，並不覺得有什麼特別；他老人家辭世後，大家各忙各的，見面的機會也少了很多，覺得這是很自然的事，一旦見了面也會覺得特別親切。但是這幾年大家年歲都大了，再見面時，有一種同門情誼說不出的團結感、手足情深的凝聚感，很不一樣了。就是因為我們是孫公的同門弟子。

2024年林立正師兄獲得臺北市無形文化資產代表人，授證典禮我和鄧姊意外地不期而遇，我們都覺得這是孫門的榮耀，一定要參與，在沒有相約下竟同時出現在現場，彷彿又回到以前老師還在的時候。同年六月單志淵先生舉辦的古琴活動，邀請了唐健垣師兄和林立正師兄，我們三人同坐一排入鏡時，有一種好難得、好難得，好久好久師兄弟沒能這樣坐在一起的感覺。

此趟唐世璋師兄從美國來、唐健垣師兄從香港來、陳國興師弟從吉隆坡來，李楓師兄一早應允會參加無二話。雖然師兄弟人數少了些，但孫公傳承最大的意義不就是一棒接一棒嗎。本場音樂會邀請了二代的盧耽先生、張康德先生以及林法先生參與演出，就是為這場標題為「琴道流芳 琴藝傳承」音樂會，做下最好的註腳，也是象徵十年前與後，向前再跨出的一步，世代的交替，以後就交給你們了。



2025 年 11 月

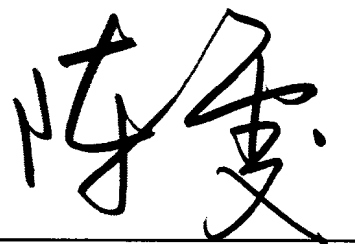
演出的話

2013年從師兄葉紹國教授手上接下2015紀念孫老師百歲活動計畫時，沒有想過能辦得多好，只知道困難重重，經費短缺、什麼都沒有，但是我們做到了。一眨眼，2025，十年就這樣飛逝而過，那年參與演出的師兄弟也已經走了幾位。在為這次音樂會邀請演出者時，師兄他們很義氣的說「只要我還走得動」、「只要我健康還行，我一定來」。作為製作人，真的很感動師兄們這麼挺我，當然我知道那是因為大家心中還懷念著老師。

孫公2009年辭世，在生前師兄弟們見面、相聚是常有的事，並不覺得有什麼特別；他老人家辭世後，大家各忙各的，見面的機會也少了很多，覺得這是很自然的事，一旦見了面也會覺得特別親切。但是這幾年大家年歲都大了，再見面時，有一種同門情誼說不出的團結感、手足情深的凝聚感，很不一樣了。就是因為我們是孫公的同門弟子。

2024年林立正師兄獲得臺北市無形文化資產代表人，授證典禮我和鄧姊意外地不期而遇，我們都覺得這是孫門的榮耀，一定要參與，在沒有相約下竟同時出現在現場，彷彿又回到以前老師還在的時候。同年六月單志淵先生舉辦的古琴活動，邀請了唐健垣師兄和林立正師兄，我們三人同坐一排入鏡時，有一種好難得、好難得，好久好久師兄弟沒能這樣坐在一起的感覺。

此趟唐世璋師兄從美國來、唐健垣師兄從香港來、陳國興師弟從吉隆坡來，李楓師兄一早應允會參加無二話。雖然師兄弟人數少了些，但孫公傳承最大的意義不就是一棒接一棒嗎。本場音樂會邀請了二代的盧耽先生、張康德先生以及林法先生參與演出，就是為這場標題為「琴道流芳 琴藝傳承」音樂會，做下最好的註腳，也是象徵十年前與後，向前再跨出的一步，世代的交替，以後就交給你們了。



2025年11月

民族藝師孫毓芹先生簡介

我們摯愛的老師—民族藝師孫毓芹先生

陳雯 撰文

不論是在以前南懷瑾先生的東西精華協會、還是在孫師一群老友之間、亦或是琴友們、學生們對孫師的稱呼，大家都習慣稱呼他「孫公」（1915-1990）。稱呼「孫公」不僅是敬稱，其實也顯得很親切，就像是家裡的長輩。

孫公在大學時學的是政經，參軍後隨軍來臺曾任師部的政治部主任，可以說他是戎馬大半生，心繫民族魂。但是卸甲軍服後，他的生活中卻是除了琴棋就是書畫，他又對易理、占卜、養馬、養鳥、養老鷹、茶道、作詩、斲琴、烹飪等等，無一不通，是一個真正多才多藝的傳統文人。

受到家學的影響，少年時即喜好文藝、音樂、繪畫、藝術及武術，直到十五歲時，才有機會拜在學堂裡的田壽農（耘夫）先生門下正式學習古琴。學琴三年的時間對他來說不算長，但是對於個人的氣質、性格卻起了相當大的影響。後來因為戰亂，參加了青年軍來到臺灣，有十年的時間手不曾再捻琴弦，直到生活安定後，透過南老師的推薦，拜在古琴家章志蓀先生門下學琴，也繼承了章師的衣鉢。

孫公是能彈琴又能製琴的全能古琴家，對古琴音樂藝術發展的影響深遠。他將幾近絕傳的製琴工藝傳承下來，為了研究造琴，花了很大心血，對於古書上所述的造琴法仔細分析，並且試驗和改進，有時為了造琴的特殊需求，還會自己發明一些工具來因應。無師自通由不懂到成為專家，從不斷試驗中累積經驗，由新手變成好手，間接地促進了古琴音樂藝術文化提升的發展。

不論是彈琴或是斲琴，對孫公而言都是為了自己愛好此道，並不為其他。所以他的藝術風格有強烈的個人色彩與特點，具有北方人的剛毅、又有文人的底蘊，樂中有情、有詩、有畫。若是依傳承流派歸屬來論，據個人研究章太老師應屬泛川派，而章太老師的演奏風格也確實有泛川的一些風格特點；然而這樣的風格特點傳到孫公身上卻不太明顯，這可能是因為孫公向章太老師學習，時間並沒有十分長，後來章太老師耳朵因為新年鞭炮聲導致一邊耳朵聽力聰後，便沒有再教學了，後來孫公就都是靠自學了。他努力得越深，個人藝術風格特點就越強烈。孫公彈琴下指堅實有力，堅中帶鬆；左手音韻深厚，瀟灑而自然，情到而不造作，注重左手吟猱綽注的處理。

民族藝師孫毓芹先生簡介

我們摯愛的老師—民族藝師孫毓芹先生

陳雯 撰文

不論是在以前南懷瑾先生的東西精華協會、還是在孫師一群老友之間、亦或是琴友們、學生們對孫師的稱呼，大家都習慣稱呼他「孫公」（1915-1990）。稱呼「孫公」不僅是敬稱，其實也顯得很親切，就像是家裡的長輩。

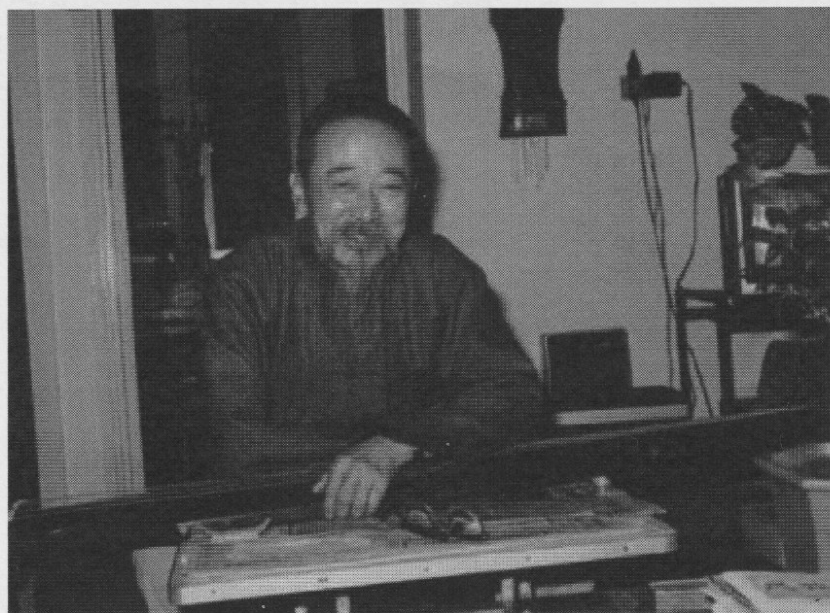
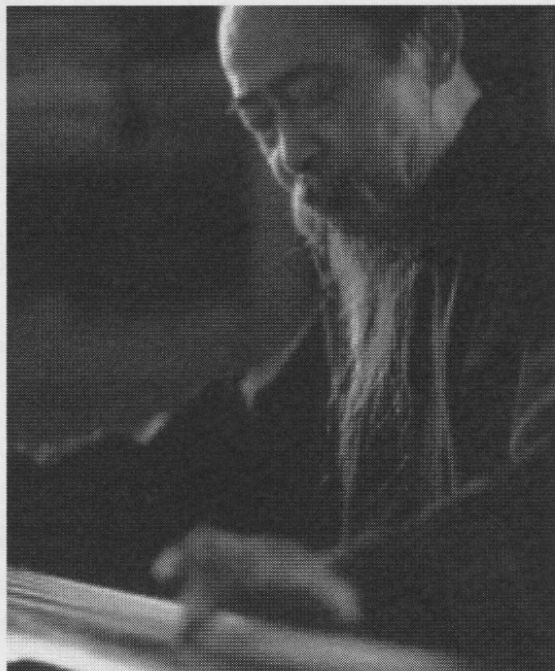
孫公在大學時學的是政經，參軍後隨軍來臺曾任師部的政治部主任，可以說他是戎馬大半生，心繫民族魂。但是卸甲軍服後，他的生活中卻是除了琴棋就是書畫，他又對易理、占卜、養馬、養鳥、養老鷹、茶道、作詩、斲琴、烹飪等等，無一不通，是一個真正多才多藝的傳統文人。

受到家學的影響，少年時即喜好文藝、音樂、繪畫、藝術及武術，直到十五歲時，才有機會拜在學堂裡的田壽農（耘夫）先生門下正式學習古琴。學琴三年的時間對他來說不算長，但是對於個人的氣質、性格卻起了相當大的影響。後來因為戰亂，參加了青年軍來到臺灣，有十年的時間手不曾再捻琴弦，直到生活安定後，透過南老師的推薦，拜在古琴家章志蓀先生門下學琴，也繼承了章師的衣鉢。

孫公是能彈琴又能製琴的全能古琴家，對古琴音樂藝術發展的影響深遠。他將幾近絕傳的製琴工藝傳承下來，為了研究造琴，花了很大心血，對於古書上所述的造琴法仔細分析，並且試驗和改進，有時為了造琴的特殊需求，還會自己發明一些工具來因應。無師自通由不懂到成為專家，從不斷試驗中累積經驗，由新手變成好手，間接地促進了古琴音樂藝術文化提升的發展。

不論是彈琴或是斲琴，對孫公而言都是為了自己愛好此道，並不為其他。所以他的藝術風格有強烈的個人色彩與特點，具有北方人的剛毅、又有文人的底蘊，樂中有情、有詩、有畫。若是依傳承流派歸屬來論，據個人研究章太老師應屬泛川派，而章太老師的演奏風格也確實有泛川的一些風格特點；然而這樣的風格特點傳到孫公身上卻不太明顯，這可能是因為孫公向章太老師學習，時間並沒有十分長，後來章太老師耳朵因為新年鞭炮聲導致一邊耳朵聽力聰後，便沒有再教學了，後來孫公就都是靠自學了。他努力得越深，個人藝術風格特點就越強烈。孫公彈琴下指堅實有力，堅中帶鬆；左手音韻深厚，瀟灑而自然，情到而不造作，注重左手吟猱綽注的處理。

1985年孫公的藝術貢獻受到政府肯定獲頒薪傳獎，1989年得到民族藝師獎。薪傳獎是政府對文化藝術工作者在精神上的一種肯定與鼓勵，民族藝師則是在臺灣藝術領域裏的最高榮譽。但名和利對他來說皆是身外物，這或許與他學禪有莫大的關係。當選國寶級民族藝師時，報紙做了專題報道，報道的標題用了『淡泊名利，只好（ㄉㄠˋ）彈琴』來推崇他的修養，但孫公自己卻幽默的自我解嘲是：『淡泊名利，只好（ㄉㄠˋ）彈琴』。

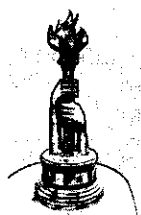




- 1) 陳雯 遁世操
- 2) 盧耽 烏夜啼
- 3) 張康德 鷗鷺忘機
- 4) 唐世璋 漁歌+漁歌調

-----中場休息-----

- 5) 林法 流水
- 6) 李楓 梅花三弄
- 7) 陳國興 陽關三疊
- 8) 唐健垣 慨古怨



曲意說明

遁世操 《神奇秘譜》陳雯打譜 | 陳雯 古琴演奏

〈遁世操〉，又名〈箕山操〉，據傳為陶唐許由所作。現存曲譜中最早見於《神奇秘譜》上卷中的「太古神品」，為該譜中第一曲。許由，或稱許繇，字武仲，號道開，上古時期人物，為堯時高潔之士。堯晚年，因其子丹朱不肖，又聽聞許由志向之高潔，於多次請教後，欲傳帝位予其，許由得知後，便退隱至箕山之下，農耕度日，拒不受其位。許由死後，便葬在箕山（亦名許由山）腳下，故此曲又稱〈箕山操〉，而許由也被視作後世隱士的始祖。

烏夜啼 《自遠堂琴譜》 | 盧耽 古琴演奏

〈烏夜啼〉最早收錄於《神奇秘譜·卷中·霞外神品》。譜中描述此曲作者相傳為南朝宋臨川王劉義慶，據《唐書·樂志》記載，劉義慶因受皇帝猜忌，驚懼恐有禍事將臨，夜裡妓妾聞烏鳥夜啼，認為有豁免罪責的預兆，事後應驗因而作此曲。

烏鴉在中國歷史發展有不同的象徵意涵，上古「陽鳥戴日」以烏鴉為神鳥；秦漢則以烏鴉能反哺視為「孝鳥」，到了唐宋之後則接近目前比較負面不吉利的意涵。此曲題解當視烏鴉為慈鳥反哺之孝鳥，以烏啼為吉兆。

近年彈奏烏夜啼以《神奇秘譜》譜本為多，然此曲留傳至明代後期已經有很大的變化，從流暢明快轉為沉重迂迴，在腔韻的表現上多所著墨，情感上更加深沉濃厚，從曲首泛音拉開夜的序幕，在長鎖的催促聲中，層層疊加揪心焦急的情緒，發展到了高潮段落，如同啜泣哭啼的樂句聲中，驚懼哀傷到了極致，隨後接續一段較為展眉寬心的泛音段落作為轉折，在來回的詠嘆中略略釋懷，對明天懷抱著新的希望。此情感的表現在孫毓芹先生細膩指法的詮釋下，如同戲劇般的在眼前一幕幕呈現，誠屬難得之境界，本次據《自遠堂琴譜》，參孫毓芹先生演奏彈出，期能略效其一二，不枉所傳學。

鷗鷺忘機 《五知齋琴譜》 | 張康德 古琴演奏

根據《神奇秘譜》的解題介紹，該曲取材於《列子·黃帝篇》中《好鷗鳥者》的寓言，故事說：「海上之人有子歐鳥者，每旦之海上，從鷗鳥游，鷗鳥之至者百住而不止。其父曰：『吾聞鷗鳥皆從汝游，汝取來，吾玩之。』明日之海上，鷗鳥舞而不下也。」

此次彈奏的是《五知齋琴譜》版本。開始以泛音點描出由天空，波浪，光線，遠近等元素構成的空間，隨後按其段落題解：「錦翼逶迤」描繪了鷗鳥遨翔天際的自在姿態。過渡到「嚶鳴相友」的群鷗往來共鳴，共舞，既親暱又祥和，似也蘊含著天地萬物的交融協調，在不知不覺中「舒意忘機」任意識在音韻中遊走進入物我兩忘的非二狀態。結束的泛音句是很平常很典型甚至到公式化的結束式，但這個再平常不過的收尾用在這曲卻妙不可言，甚至可說直指整曲寓意，妙哉！

漁歌+漁歌調（欸乃） 《浙音釋字琴譜》 | 唐世璋 古琴演奏

〈漁歌〉，一說為宋毛敏仲作曲，《西麓堂琴統》中此曲解題和《神奇秘譜》中〈樵歌〉解題一樣，都是說元兵入臨安後，敏仲恥事異姓，隱遁不仕，作此以招同志者。今為廣陵琴派四大操之一。

〈極樂吟〉，又名〈漁歌調〉。〈樂極吟〉琴歌，其歌詞引自唐代詩人柳宗元的「漁翁」一詩，表達一種看破紅塵，超凡脫俗的感覺。

流水 《天聞閣琴譜》 | 林法 古琴演奏

川派代表性樂曲，樂曲的故事源自于《呂氏春秋》中的記載，春秋時期伯牙子期知音相遇相惜。曲譜最早見於朱權的《神奇秘譜》，但是當代彈的《流水》多是張孔山七十二滾拂〈流水〉，存見於《天聞閣琴譜》（1867），《琴史初編》中記載，此曲張孔山是依據《德音堂琴譜》改編而來，描寫都江堰的磅礴水勢。

《神奇秘譜》朱權序云：「〈高山〉、〈流水〉二曲，本只一曲，初志在乎高山，言仁者樂山之意，後志在乎流水，言智者樂水之意。至唐，分為兩曲，不分段數。至宋〈高山〉分為四段，〈流水〉為八段。」按《琴史》「列子云：……伯牙絕弦，終身不復鼓琴。故有〈高山流水〉之曲。」

梅花三弄 《研易習琴齋琴譜》/孫毓芹老師傳授 | 李楓 古琴演奏

伯牙心法此曲題跋：「梅為花之最清，琴為聲之最清。以最清之聲寫最清之物，宜其有凌霜音韻也。」

此曲初學於陶筑生先生，彼時用譜為吳宗漢老師之節本。習彈多年，心中若有所闕。從師孫老師後，請學全本。老師此曲彈奏如同《研易習琴齋琴譜》所言：「簡靜和暢」，令人久聽不厭。尤以第十段滾拂潑刺之後左手二上六二，此時老師又一略退，呈現了似si非si之微分音，妙意無窮。

學此曲時，並問學「唯識」之義，順手在譜上歪歪斜斜寫下「唯識」二字。燈下展卷，彷彿又回到建國北路那幢日式小屋：菸氤、茶香，琴聲中夾著火車隆隆，恍眼已過五十年。

陽關三疊 《研易習琴齋琴譜》 | 陳國興 古琴演奏

本曲以王維(701-761)「送元二使安西」詩為本，樂府歌曲中將王維原詩譜曲稱〈渭城曲〉，樂曲表現友人別離之哀愁。樂曲為三段體結構，二段與三段皆做了加花變奏處理，高潮處在第三段後面易宕開始。樂曲稱「三疊」有三段疊奏的含義，宋代文獻記載：疊是疊句的意思，陽關原詩共四句，三疊，指後三句每句疊唱一次，唯第一句不疊，所以稱三疊。

慨古怨 | 唐健垣 古琴演奏

唐君將〈慨古吟〉、〈古怨〉用「慢三弦」連奏，稱為〈慨古怨〉，純為個人嘗試，好古敏求之士若不願彈此拼接版〈慨古怨〉，請彈〈慨古吟〉、〈古怨〉原曲可也。1969年唐君在香港從泛川派琴家蔡德允老師所學之〈慨古引〉，譜詞都與查氏所傳〈慨古吟〉大體相同，老琴家章志蓀在臺北出版之《研易習琴齋琴譜》則名之為〈太古引〉！琴曲之分類命名，曰吟、曰引、曰怨，都是指心有哀怨。由於此曲自清以降未梓行，查氏之《照雨室琴譜》收其「最愛彈八曲」亦無此譜琴人學習靠輾轉借抄，魯魚之誤滋多，徵分調性誤解不免。

〈古怨〉，是「文字譜」《幽蘭》之外現存最古的「減字譜」琴曲。姜白石深究詩詞音樂，〈古怨〉是他為探索唐代「側商調」而創作的琴歌。其自序說：「琴側商之調久亡以慢角轉弦，取變宮變徵散聲。此調甚流美也予既得此調，因製品弦法並〈古怨〉。」後人稱此為《自度曲》。〈古怨〉短，且「側商調」須由正調緊慢三條弦，非一般琴人所能為，故彈此曲者極鮮。唐君大膽設計，稍改指法，將正調定弦（5612356）改為降第三弦半音之「慢角調」（空弦1235612），先奏〈慨古吟〉，接奏〈古怨〉，如此兩首四分鐘之短曲變為八九分鐘曲，稍有新意。現將此二合一曲命名為〈慨古怨〉，至於曲詞吟唱與否則由彈者自行決定可也。

茶煮一池冰

孫老師遺墨 元. 釋清珙禪詩：
「僧敲寒夜月 茶煮一池冰」
（李楓老師提供）

演奏家簡介（按出場序）

陳雯



陳雯現任蘭陵琴會會長，國際中國音樂家聯合會古琴學會副會長，中華儒家樂教研究會專業委員，臺北藝術大學傳統音樂系助理教授，台南藝術大學中國音樂學系副教授。

1982年畢業于國立藝專（今台藝大），由梅庵琴派名家王海燕教授啟蒙後轉習孫毓芹門下。1985年中國文化大學音樂系畢業，承襲古琴泰斗孫毓芹先生衣鉢。2008年畢業於馬來亞大學中文系碩士，2014年獲馬來西亞拉曼大學中華研究院哲學博士學位。

藝術風格雖受梅庵琴派王海燕師啟蒙，卻更深受孫毓芹老師的影響，雙重啟蒙，融匯經典。孫師在大學畢業獨奏會節目單上評述：「雖在音樂科班院校制度下訓練，但由於接受傳統的授業形式，除了有完整的教育外，相容傳統琴樂的風格。」近年來藝術風格漸趨成熟穩定，呈現出個人溫婉多情的藝術風格特質。旅居馬來西亞廿載，融匯東南亞文化視野，反芻傳統琴學精髓。

盧耽

台灣大學昆蟲系畢業，操縵承習孫毓芹門下古韻琴風，喜愛理性與感性兼具的美好事物，耽於書畫墨韻。資深美術設計與自然攝影寫作工作者，2010年後專注於古琴製作，嘗試新材料製琴與漆工藝提升，追求器樂功能性的完整與藝術性提升。2015年與資深琴家孫于涵女士共同策畫《大器今聲—臺灣斲琴展》並參與古琴作品展出。



曾參與演出：

2011年 日本大阪南天苑《一葉一如來》古琴、吟詩茶會

2013年 慈濟技術學院《儒苑琴聲》古琴音樂會

2014年 國家演奏廳《太古遺音》古琴傳新聲音樂

2017年 《聲相和雅》林建生紀念圖書館演奏廳古琴音樂會

2018年 《台北琴會》中正紀念堂演藝廳古琴音樂會、國家演奏廳《悠然暢敘》古琴音樂會

2019年 桃園市立大溪木藝生態博物館《當古琴遇見桌》古琴系列活動

2020年 信義誠品表演廳《請奏鳴琴》古琴音樂會

2021年 《尤宜雅韻》兩岸視訊藝術交流

2022年 國家演奏廳《弦外》古琴音樂會製琴參展

2013年 工藝研究發展中心「斲器新象」臺灣當代斲琴展

2014年 工藝研究發展中心《漆·茶·樂—琴簫樂器·茶具作品展》

2014年 台北紫藤廬茶館《弦外之外》雙人展

2015年 《大器今聲—臺灣斲琴展》

2019年 《當古琴遇見桌》古琴與琴桌聯展

其他重要作品經歷包括，著作《圖解昆蟲學》2008年商周出版社出版，簡體版2012年北京電子工業出版社出版，2010年與朱耀沂合著《昆蟲Q&A》由天下文化出版，並於2011年獲頒金鼎獎。2015編著《大器今聲—臺灣斲琴錄》。

張康德



習琴十餘年，師承已故琴家 陳國燈老師（民族藝師 孫毓芹先生弟子）

教學—承繼 陳國燈老師任教的台北十方禪林古琴班，文山社大古琴班至今。亦於林舍文化與個人工作室從事一對一古琴教學。

參與的古琴演奏場合：

與 陳國燈老師一起在葉士強琴展開幕雅集中彈奏。

2013年參與[兩岸琴聲.....田泉先生訪台古琴雅集彈奏]。

同年7月參與由中華古琴協會主辦的[絲桐三弄張康德,梁正一,陳濬寬古琴演奏會]。

2018年參與[太音逸響—紀念陳國燈先生古琴音樂會]彈奏。

多次參與彈奏由暢音樂集所主辦的全國青年琴人雅集，年度雅集至今。

參與的古琴跨領域演出：

以人聲和古琴與舞蹈搭配，多次參與滅劇場的演出。也曾與來訪的日本舞蹈家 Fujieda Mushimaru，有過一次搭配。

以人聲和古琴和不同樂器，影像，舞者的跨界搭配。像是2014年參與由琴園藝文空間林小楓先生主辦的[韓管藝事]。

以古琴和人聲與書道配合。最近一次則是2023年11月於橫山美術館“弱書道”開幕演出中以人聲和古琴與書藝家本人汪柏成先生，舞者即與演出完成該展的最後一個作品。

唐世璋



唐世璋，本名John Thompson，美國古琴家，著名國際古琴文化推廣者。大學本科是西方早期音樂學，碩士研究是人類音樂學。1974年隨古琴大師孫毓芹學習絲弦古琴，1976年他定居香港，並向香港著名的古琴家唐健垣請益，並從事古譜發掘工作。

在香港擔任亞洲藝術節顧問期間(1980-1998)，1992年受中國音樂家協會邀請去北京參加「明朝《神奇秘譜》學術交流會」。

2001年方面的演奏、教學、研究和演講工作從未間斷，又持續創作新的音樂。2010年浙江省博物館唐琴演奏會邀請十四位古琴大師以國寶千年唐朝古琴演奏，唐世璋更是唯一被邀請的外國古琴家！他重建和錄奏了300多首古琴曲，從15和16世紀的琴譜中重建（打譜）了200多首古琴曲。

他的個人網站（<http://www.silkqin.com>）是有關古琴研究和欣賞最深入豐富的英文網站，其中不少部份都譯成中文。更在每首琴曲介紹中附上深入詳盡的音樂歷史、理論和哲學研究，因而被稱為「復古風格演奏」的古琴家。唐世璋在香港擔任亞洲藝術節顧問期間(1980-1998)，出版了七張絲弦古琴CD和四本古琴五線譜。

他在美國、愛沙尼亞等國家，以及亞洲各地演奏古琴，包括中國台灣、蘇州、北京大學、復旦大學、中央音樂學院和國家大劇院等，受到廣泛好評。

林法



林法，古琴演奏家、斲琴家，吉林藝術學院特聘古琴專業副教授，碩士生導師。太古琴館創始人、梓作坊古琴藝術工坊負責人、中華古琴造作學會理事、吉林省古琴協會名譽副會長。自小深受父親臺灣知名斲琴大師林立正薰陶，於古琴世界中成長，畢業於中央音樂學院及國立臺北藝術大學，師從李祥霆教授、王海燕教授。

曾先後舉辦多場古琴獨奏音樂會、參與大型演出，並應邀前往英國、韓國、中國大陸等地演出，獲得熱烈迴響。於古琴演奏之外，更傳承父親林立正之斲琴、修琴技藝，所斲之琴多次在臺灣古琴展會上展出，廣受好評。

2007年成立「太古琴館」、2013年設立「梓作坊古琴藝術工坊」。以其多年修習琴藝之經驗及所傳承之斲琴技藝，結合傳統與創新、演奏和製作，致力於斲琴、修琴、演奏、教學，及古琴音樂節目企畫製作、斲琴技藝保存紀錄與研究，推廣古琴藝術不遺餘力。自2011年起，在文化部文化資產局、臺北市政府文化局的大力支持下，「梓作坊古琴藝術工坊」與「太古琴館」，先後完成多項斲琴技藝保存紀錄及系列音樂會，為臺灣留下珍貴的文化資產，同時亦舉辦古琴傳承推廣及相關展演活動。

李楓（字哲芬）



民國59年始學箏，師事梁在平教授，專研梁派箏曲，並參與記譜工作，先後整理箏曲與琴曲共30多首。

因受梁老師以琴入箏曲風啟發，對琴產生莫大興趣，民國60年開始跟隨吳宗漢教授學琴。老師赴美，遵囑繼續向陶筑生老師學習。

有感於書法與古琴有密不可分的關聯，民國63年暮春，因陶筑生老師介紹，入劉大鏞老師門下，最感激劉老師循循善誘，帶我走進中國藝術殿堂。

民國64年經劉老師介紹，繼續跟隨孫毓芹老師習琴。

因張清治教授推薦，民國80學年起至102學年止，擔任國立台北藝術大學古琴教師。

民國92年起至101年止受聘為國立交通大學音樂研究所古琴教師。

民國87年出版古箏CD「柏舟—16絃箏的無言歌」

民國88年出版古琴雙CD「嘯月琴韻」

民國92年出版古箏CD「箏曲掇英—梁派箏曲」

民國94年出版古琴雙CD「絲桐清音」

民國100年出版古琴雙CD「絲桐清音別卷」

李楓（字哲芬）



民國59年始學箏，師事梁在平教授，專研梁派箏曲，並參與記譜工作，先後整理箏曲與琴曲共30多首。

因受梁老師以琴入箏曲風啟發，對琴產生莫大興趣，民國60年開始跟隨吳宗漢教授學琴。老師赴美，遵囑繼續向陶筑生老師學習。

有感於書法與古琴有密不可分的關聯，民國63年暮春，因陶筑生老師介紹，入劉大鏞老師門下，最感激劉老師循循善誘，帶我走進中國藝術殿堂。

民國64年經劉老師介紹，繼續跟隨孫毓芹老師習琴。

因張清治教授推薦，民國80學年起至102學年止，擔任國立台北藝術大學古琴教師。

民國92年起至101年止受聘為國立交通大學音樂研究所古琴教師。

民國87年出版古箏CD「柏舟—16絃箏的無言歌」

民國88年出版古琴雙CD「嘯月琴韻」

民國92年出版古箏CD「箏曲掇英—梁派箏曲」

民國94年出版古琴雙CD「絲桐清音」

民國100年出版古琴雙CD「絲桐清音別卷」

陳國興



陳國興，廣東新會人，1951年生於吉隆坡，為國內著名古箏演奏家，自幼愛好國畫及音樂等傳統藝術，在馬來西亞曾加入吉隆坡百靈藝術團。古箏受藝於彭光甫先生，先後巡迴於馬國各地表演外，並多次在電台及電視台演奏錄音。除精通箏外，並兼擅書畫及篆刻。曾從覃業興、余斯福、鐘正山、黃崇禧、黃子貞等多位名師學習繪畫、書法及篆刻，辦有多次書畫篆刻展及古箏演奏會等。1976年曾獲雪蘭莪州華文書法比賽隸書組冠軍。

1979年因熱愛中華文化遊藝寶島，成為國內第一位21弦古箏演奏家，被譽為「臺灣21弦古箏開拓者」，在台多年除從事箏藝教學及推廣演奏外，並曾代表台灣、馬來西亞參加國際箏樂演奏會及國際古箏名家有聲出版之錄音。在台亦拜在王昌惠、歐豪年、盧清遠等多位國畫大師門下。精研工筆及嶺南畫派，1983年起再隨古琴大師孫毓芹先生學習古琴及製琴技術，深受孫大師器重並讚許他「秉賦甚厚，天資頗高，舉凡傳統文化、音樂、繪畫、書法等，無不虛心研究，均能勾深撮要，窺其堂奧」。

陳國興亦曾執教於中國文化大學音樂系國樂組，國立藝專國樂科、華岡藝校國樂科等校。陳君不僅琴藝卓越，又精於書畫篆刻，修琴製琴，集音樂與藝術於一身，誠為國樂界難得人才。

唐健垣

廣東南海人，1946年出生於香港。美國康州衛斯理大學民族音樂學博士，著名古琴家、古箏演奏家、南音和甲骨文學者，平素喜愛探討紫砂壺、茶藝與園林美學。



1960年代於台灣國立臺灣師範大學唸中文系，於1969年獲文學士學位。回港後在香港中文大學修讀商代甲骨文及古聲韻學碩士班，並於1975年獲得語言文字碩士學位。其間香港中文大學崇基學院音樂系欲創辦中樂科系，苦無人才，唐氏因編著《琴府》一書，被音樂系系主任破格邀請教授中國音樂課（中國戲曲欣賞，七弦古琴課程，並在大學首辦斲琴班）。1979年獲獎學金往美國衛斯理大學攻讀民族音樂學博士，1983年獲得學位。1983-84在美國密芝根大學亞洲研究所任訪問教授，主授甲骨文、中樂。1984年回港，任香港演藝學院中樂系系主任（1984-1992）。

出版作品：

- 《琴府》（古琴書籍彙編），1971，臺北，臺北聯貫出版社
- 《商代樂器考》，1983，紐約
- 《唐氏粵曲唱本》，1981，香港書局
- 《中國音樂 二冊》，1980、1981，香港 四海出版社
- 《唐氏霞外居古琴珍萃》，2006，香港
- 《香港音樂憶故人》，1973，百代唱片歐洲版
- 《唐琴秋籟》錄音帶，1986，香港
- 《唐健垣講解古琴曲示範》VCD，2004，香港
- 《霞外琴韻》CD，2006，香港
- 《唐健垣古琴獨奏》VCD，2002，香港

鄧豐懿（導聆）



桃園市人，文化大學哲學碩士，性喜中華文化文、史、哲、藝研究。研究所期間從南懷瑾先生習佛、禪，從曉雲法師習國畫，並參加法師舉辦之清涼藝展；1974年開始從孫毓芹先生習古琴，參與1980年「太古遺音」古琴音樂會的演出，後任職公務機關三十餘年，於2012年自文化部參事退休，於公職後期，開始從蔡明讚先生研習書法，曾舉辦兩次個展，並著有關書法美學之著作「墨海蠡談」、「墨海閑遊」兩書。

古琴音樂，其獨特的音色、特別的彈奏技巧、琴曲的內容、音樂的意象，皆不同於其他樂器，尤其琴曲的創作、演奏者的詮釋，更是獨一無二的闡發者，是人類音樂藝術文化中極具深刻的音樂表現，亦是人們心靈中最深處的音樂語言，藉由導聆者、解說者為琴曲創作者、演奏者、聆賞者搭起溝通交流的橋樑，一起探索、理解人們奧秘的精神與心靈世界，共同彰顯、發揚人世間的美好生活與事物。

記 孫門學琴

吳宗漢老師、陶筑生老師相繼赴美後，無老師可以指導，自忖學琴才四年，若無明師傳授，實無能力自學。回想起曾在張道藩紀念圖書館聆聽孫毓芹老師彈奏漁樵問答，音韻醇厚，甚是嚮往。時值暑假，小兒無人可託付，加上自己實在太喜歡琴，到了一日不可無此君的地步，幾經深慮，覺得自己可以教箏貼補家用，遂勇敢地辭去工作，打算專心學琴。便託劉老師介紹入孫老師門下，那是民國 64 年（西元 1975 年）。劉老師曾跟我說過：「你們孫老師是才子，琴棋書畫樣樣精通。」您倆都是南懷瑾先生的學禪弟子。

老師教琴，對彈琴的手勢、取音、吟猱進退等要求甚嚴。由於我先學箏，不自覺帶有彈箏習氣，這方面常被老師嚴厲糾正。雖然打擊甚大，但也養成我練琴時的時刻注意，免犯老毛病。

老師教琴每堂課只教三兩句，讓我練習，他則端坐一旁，有時抽菸，有時喝茶，有時適逢王徵士先生來訪，手談數局。聽我彈得實在太離譜，便過來糾正幾句。我學琴慢，每星期上課，第一首憶故人便學了三個月，感謝老師的耐心：流水學了半年、瀟湘水雲則反反覆覆學了整整一年。雖然是個別上課，老師則常常會稱讚某些同門聰慧有天賦，聽得我自嘆不如。學琴我本就比別的同門晚，當時大多數同門是音樂專修或大學生，我已是兩個孩子的家庭主婦了。練琴時心中常有雜事紛擾，譬如待會去買菜，煮什麼給孩子們吃？房租水電該準備了，爐子正燒水，別忘了關火等等…這些生活瑣事種種都叫我分心。彷彿打坐求靜，反而塵思洶湧抑遏不住。此時深刻體會到一句老話：「時過而後學，則勤苦而難成」。但琴怎能不彈呢，這似質而腴的琴聲如此美妙且安定人心，彷彿是火宅中的一帖清涼劑，是我今生的「安身立命」之處。認清自己手拙、反應慢、缺天賦、年紀稍大等等，只有不斷砥礪自己：「駑馬十駕，功在不舍」。

曾問過老師如何改進指法的問題，老師介紹我研讀桐心閣指法析微。而且老師不僅僅教彈琴而已，雅集中安排講解如何打譜，講解谿山琴況，本預計每次講一則，可惜只講了「和」，本也打算講解王坦的琴旨，都因健康不佳而擱置了。

自民國 64 年追隨老師學琴，從建國北路搬到萬盛街，再移到十方禪林上課、又從興隆路至溫州街。老師從精神矍鑠，慢慢地，上唇留了髭；過了些年，下顎添了鬚，漸漸老師成了一位美髯長者，再漸漸地，老師縱身大化，走進了歷史，留給眾弟子們的是珍貴的古琴遺產。

李楓 乙巳清明寫於卷懷居

Remembering Prof. Sun Yü-Ch'in (August, 1990;1 November, 2025) Sun Yü-Ch'in in 1990 (compare 1978)

回憶孫毓芹教授

The following was originally written for the program published with the 1990 memorial concerts for Sun Laoshih. By that time my personal focus was almost exclusively on reconstructing old *qin* melodies from their earliest source. This remains true in 2025 and so, although I still play most of the melodies I learned from him, almost all of the versions I now play are quite different: they are the earliest published editions I could find of those melodies.

If Sun Yü-Ch'in could ask me today why I play those versions rather than the ones he taught me I could only say what I say to everyone who asks. I liked the music that I learned from him so much that I felt an urgent need to find out whatever I could about their sources: the people who created the music, the stories behind the melodies, and of course the music itself. All of that continues to inspire me in the way it did when I studied with Master Sun, and it all It began with him.

I have fond memories of my twice weekly lessons with Sun Yü-Ch'in Laoshih. However, when I first met him I was very nervous. I had become interested in the *guqin* because of reading *Lore of the Chinese Lute* by the Dutch Sinologist Robert van Gulik; but I remembered reading there that one traditional point-of-view was that the *qin* shouldn't be taught to foreigners. After all, we could never really understand Chinese, the language of the sages; how could we understand the music of the sages?

I was introduced to Sun Kung by Professor 莊本立 Chuang Pen-Li. I had come to Taiwan in 1974 from the University of Michigan, in the United States, where I was studying Chinese language and Japanese music. There was no professor of Chinese music, and this was why I had to go to Taiwan.

William P. Malm, the professor of Japanese music at the University of Michigan, knew something about Chinese music. In fact, he had written an article on it in the *Encycopaedia Britannica*, so he knew the experts in the field. It was his opinion that, at that time, in Taiwan it was too easy to get the wrong teacher, one who would not give you rigorous teaching in an authentic tradition. He had nothing against modernization. He just felt that, if you were going to modernize something, first you had to master its tradition. He thought Chuang Pen-Li could guide me in the right direction.

Later, Sun Laoshih told me that when he received the call from Professor Chuang, he wasn't sure what to do. He was of course aware of the prohibition about teaching the ch'in to foreigners. On the other hand, it seemed to him as though most other Chinese were only interested in Western music. He felt he had hardly any serious students. Most of them were girls studying at an art college. After they graduated they would get married and stop playing. Maybe, he told me, if the Chinese who worshipped Western music saw a Westerner studying Chinese music, they would listen again to Chinese music with new respect.

Was this true? I think there was some truth in it, but probably Sun Kung was mostly joking. If it really were true, this would put a large obligation onto me. But I never felt that Sun Laoshih tried to put pressure on me to do anything. He seemed surprised I wanted to study with him twice a week -- he said it was only necessary to come once, like the other students. He also seemed surprised I wanted to study the tablature carefully -- he said it was only necessary to copy him. He never seemed to get impatient when he showed me many times how to play something, but I still did it wrong. I am sure he must have felt frustrated because my Chinese wasn't better. When he tried to explain to me some philosophical point about playing *guqin*, he could see I often didn't understand; and he would patiently explain it again. I tried to learn all the pieces Sun Laoshih could play. Not many students did this, so when we began a new piece he sometimes hadn't played it in a long time, and would forget something. But even while he was re-learning an old piece I could feel in his music the sounds of a gentleman, a person who had great respect for his traditions.

Maybe this was the most valuable lesson. Have respect for the heritage passed down by those who went before. Sun Kung once said he would never play *Guangling San* because it was too violent. As a Westerner I might say in this way he was being true to himself. I think he felt that this was the way he was being true to his heritage.

Sun Yü-Ch'in taught me so many things, but because my Chinese is still rather bad, I never felt I could adequately express to him my gratitude for his teaching. But I feel that even in English I cannot express very well such feelings. Maybe this is why I like to play music. I hope that when I play I can in some small way "take the *qin* to represent the words".

John Thomson 唐世璋

一位風骨嶙峋 溫文儒雅的讀書人

孫公是一位溫文儒雅的讀書人，一生風骨嶙峋，精通文人四藝琴棋書畫，生活在養鳥、蒔花，談的是茶與禪，隨口而出皆是佛理佳句，發人深省，直指人心。深入淺出地引導學生，走上光明正確的人生道路。

他老人家一生致力於琴學研究，對台灣的古琴推廣具有偉大貢獻，教導出許多出類拔萃的演奏學生，在台灣琴界有著舉足輕重的影響。並前無古人地指導了四位斲琴學生。首先開山大弟子是與先生亦師亦友的香港唐建垣先生，次為畫家葉世強先生，第三為一生苦研斲琴之道的林立正，四為關門弟子馬來西亞古箏家、畫家陳國興先生。這四人對台灣斲琴界具有深遠的影響。

先生對於台灣的古琴推廣事業有著無人能及的貢獻，始終默默耕耘，從不居功。他時常引述文化大學莊本立教授在一次文大國樂系畢業演奏會上的話：感謝各位同學的努力，最重要的是向在座的各位來賓致謝，因為有各位的欣賞與支持，才有我們的存在，謝謝各位。

我們這些孫公的學生們，現在在琴界都有著不錯的成就，我們會秉持先生的指導，繼續堅持下去，為琴學的傳承與推廣盡一份心力。

祝本次民族藝師孫毓芹110週年誕辰紀念音樂會演出成功。

林立正 2025年9月9日於梓作坊

琴絃上的教育

小時候學校裡學習，國文課學國文、數學課學數學，下課後英文補習班學英文，週末上古箏老師家學古箏。上什麼課就學什麼內容，這不是很正常的嗎？直到遇到孫老師。

唸國立藝專之後，主修課或鋼琴課，都是在琴房和老師一對一上課，一小時時間到就得下課，換下一個同學上課。主修轉到孫老師門下時，因為老師年歲大，學校特准老師在家授課，學生上門上課。每週固定那天午餐之後，就開始從板橋學校出發，搭公車到台北中華路再轉車到景美，大概需要一個半到兩個小時的時間。進了門老師就會讓我們去裡面一間放有琴桌的房間練琴，等會兒老師才會進來，坐在旁邊的一張椅子上聽回課，然後修正和教新的作業，彈了三四遍之後，他又出去了，留下我們在房間自己練，過陣子可能會再進來看看，可能不會。剛開始很不習慣，新的一段作業已經都快背下來了，老師也沒進來，那我應該出去呢還是繼續練呢？還是該等老師來說下課了，才可以出去呢？日子長了的結果，就是差不多了就自己站起來出去客廳。起初下了課就回家，後來發現前面的學姐竟然下課了還在老師家聊天，有一天甚至叫我留下來一起吃晚餐，我嚇壞了，怎麼還可以在老師家吃飯的呀！第一次當然不敢，但是自從有了第一次，就順理成章成了每一次。

在飯桌上老師教會我吃蒜頭，還教我如何去除口裡的蒜味兒；上課前、上課後老師教會我喝茶、泡茶；老師教我做人、教我養狗、教我養畫眉鳥、教我學佛拜佛、教會我吃好吃的。我覺得我還有很多很多沒學會，也覺得對老師不夠好。老師過世時我很難過，也很慌亂，很多重要事情的決策沒人可諮詢，很多事情無法想像前因後果而不知道該怎麼做。覺得失去的不僅是古琴老師，更是人生舵手。原來琴絃上老師教了我那麼多東西。

陳雯 2025/9

悠然太古聲不遺

近二十年古琴普及大眾，進入網路傳媒視野，教學師資與資源的充足且多樣化，這當是前代琴家無法預期的盛景。後學年少時即嚮往古人的意趣與風流，但僅涉足於傳統書畫領域。最初對古琴的印象來自於古畫，對古琴留下了曠世高渺，昔人已遠的疏離的第一印象。後來接觸到公開發行的古琴音樂，琴聲中的高古、安定不喧嘩甚入我心，於是琴音便慢慢的融入我的生活。二十年前能接觸到古琴需要一點緣分，個人直到三十幾歲才看到實體的古琴，聽人現場彈琴，後來覓得良師修習孫門琴藝，也是機緣的巧遇。孫公毓芹先生出身於耕讀世家，是一位傳統的文人，年少即善於繪畫，學過多種樂器，除了古琴之外，書畫詩文素養亦頗高，後師從中文教師田疇先生學習古琴，據莊秀珍老師的轉述，孫公當時已經可以彈二十餘首曲子，三年的學習即打下紮實的基礎。當時古琴門派廣泛交流，傳統的琴家漸受重視，許多琴人在傳統的基礎上，進行古曲打譜，梳理琴學資料，一時琴風大振，孫公琴曲中的傳統基礎正是在這樣的時代氛圍之中。

值此孫公四十週年紀念盛會，感懷孫公在琴藝傳承的貢獻，也略談我所認識與理解的孫公，部分淺見未及深思，盼先進賜教。透過師長的轉述，學生們對孫公的文人與家世背景都略知一二，雖未曾謀面，但久而久之，也有家族長輩般的親切感。莊秀珍老師與潘柏世老師在琴社閒談時，多多少少都會提到以前與孫公的過往及趣事，例如孫公每天早上起床一定先彈上一個小時的琴；錄音中常出現的鳥叫聲，原來是一隻被名為梅杜莎的畫眉鳥。莊老師在教學時很注重孫公傳承下來的曲子，即是到她後期專注於打譜與琴曲的意境發展，教學時一定從孫公的傳承曲目開始教授，她特別強調幾首琴曲，要好好下扎實功夫，包括：空山憶故人《今虞琴刊》、平沙落雁《琴學叢書》、漁樵問答（吳景略演奏譜）。據莊老師的說明，孫公頗欣賞吳景略先生的琴韻，還有其他如管平湖先生等老琴家的曲子，經過孫公深研細探指法，調整過度繁複的裝飾，或修飾琴韻有所不足之處，使得琴曲編配的合理、精妙且順手，所以學生們在孫公琴曲的基礎上，學習上大抵都可以進入狀況，也較喜愛這些曲子，琴聚上幾乎成為必彈曲目。

以琴樂的風格特色來說，在孫公的年代，已經有專業的琴家開始融合其他樂種或甚至西方的音樂元素。孫公雖有民樂根底，仍堅持傳統的文人古琴美學。這一點在他門生中也得以傳承，即使後來成為專業教師或演奏家，亦保有原有的風範。古琴之所以有別於其他樂種，有一些特點是不能被捨棄的。個人認為最重要的是古琴的「句法」，雖然有西洋的學者反對用描述語言的詞彙與詮釋架構去對比音樂，但在描述琴樂時確有其好處，音樂的發展與自身的語言特色是相關的，尤其是唱曲，更與發音、聲調、音節等慣性有很大關係，而琴曲在發展過程中，琴歌是非常重要的部分，所以琴曲中必大量保留了語言的相關元素，諸如：以吟猱綽注模擬聲腔而成為古琴最重要的特色之一；樂句小節

拍數接近唱詞習慣，沒有固定的拍數，傳統的琴譜上多以句號分句，而非板眼註記節拍；強調多讀書的涵養要求，使琴樂中大量的出現詩歌吟詠的旋律特色。有些師承會要求學生在學曲的過程中同步唱曲，也有助於理解琴曲的樂句結構。而這些要素在以文人為主體的世代傳承發展下，使得琴樂美感有別於其他民樂。在西洋音樂教育系統上尚未進入中國以前，古琴以文人為主要傳承載體，很自然的將這些特色代代傳下來。當前這些要素在當代有模糊化的趨勢，傳統雖不應為藝術發展的障礙，但若缺少傳統的基礎，根基必然是薄弱難以為繼。孫公能將傳統琴樂延續且發揚，實是居功厥偉，如我者後輩，有機會能學習琴樂傳統精粹，實是孫公等前輩琴家的餘蔭庇佑，得之者幸。

至於孫公彈琴的個人風格，琴韻的處理是他的特長，孫公重視琴韻細膩度，若仔細聆聽孫公的錄音，便可清楚的感受到他的經營用心。吟猱綽注隨著不同琴曲、樂曲進行中的位置而有所不同，針對不同的情感表現，聲音的曲線弧度也有所區別。如果留意細節，他的「吟」非常具有凝聚力，在短時間內即快速的收斂至最小幅度，給人一種堅實挺拔的精神感受。另外他的潄上淌下有瀟灑暢快，也有在時值長的位置表現出濃厚情感，內在的情感內容就在他細膩的琴韻經營上豐富呈現，使得琴曲不僅有聽覺上的韻味，還有精神層面上聲外感受，讓聽者有更深層的共感。另外，莊老師曾提到孫公在向章志蓀先生學琴時，特別花了很多時間琢磨〈醉漁晚唱〉（俗稱的慢醉漁），該曲中有個分開次逗的指法重複出現很多次，也是該曲與其他版本最重要的差異，這個指法的取音在早期泛川琴人或泛川琴曲的錄音裡並不少見，如泛川派琴家查阜西，但不知為何目前的琴家多已不彈，推測可能是該取音不符合現代西洋音樂的聽覺慣性，或者師承的過程中有所中斷。但琴韻的講究也不宜過度，近代古琴演奏百家爭鳴，有些琴人在琴韻處理上特別強化以彰顯個人特色，以至於出現左手指法過度雕琢、情感造作的扭捏情狀，甚至不嚴謹的任意拖拍或者突然加快速度使樂句支離破碎，這種「以韻犯聲」的不和諧狀態，自然是很難聽得順耳。回頭聽孫公的琴韻，仍是聲韻融洽，彈撥樂器的顆粒感依然明晰，高下自可立判。

另外，孫公的教學方式不是刻板的鐘點學習，學生們融入了他的生活型態，或多或少也吸收了他所承載的文化養分。莊老師授課時亦跟隨他的方式，使學生在學琴過程中也較能理解古琴的人文背景。只可惜當前的習琴大環境，如此的師承關係算是一種奢求了，日後的學琴者若能更主動積極地去接觸相關的文化背景，或許能補一時之失。

悠然太古聲不遺，高山流水盡留芳。相信孫公的典範可為後代琴人之師，傳統琴藝依舊能在眾多優秀琴人的努力下持續延展茁壯。後學琴藝未精，但有幸一窺廟門之大雅，感受琴樂給當代精神萎弱的提振力量，故在此為文數行，略述所思所感，以期知音共勉。

盧耽 2025.09.30

善解， 守護， 與傳遞——念想孫公

當要寫一小段紀念孫公的文字時，心中很直覺就浮現他的錄音。（但這並非一般想的錄音室錄音，而是在教學時為學生錄的示範。三不五時還能聽到孫公愛鳥的鳴叫聲！對我來說這更有親切感呢。）對沒能親炙他風采的後輩而言這是唯一接近現身說法的媒介了。

在錄音中我尤其對“憶故人”一曲印象頗深。剛習琴不久聽時只覺情感濃郁淳厚，纏綿悱惻，快時流暢滑順，隨著學習日久（尤其也學到此曲時）方知每一項都是紮實的工夫。

聽其音色硬朗且具厚度，除了彈奏瞬間的手指堅勁外，我想也有硬指甲這一項吧（燈師有一次在教學中偶然提起）。那濃醇情感的表現則是左手吟猱綽注時所帶出的美韻。

我尤其喜歡一段後半小蟹行那部份。在一氣不斷的狀態下自然完成鬆緊轉圜。如此，跌宕起伏也有了。整曲聽下來情真意切卻有著哀而不傷的莊重，我想，這份節制便是琴道的展現了！

但，這錄音對我而言最寶貴的，應該是能聽到傳統琴的味道了，尤其對傳承他琴道的我們而言更是。寬裕溫龐的取音原則，那些老師在教學時耳提面命，不斷強調的地方該是怎樣的聲音，有時看似走絃的，實際上是綽注的靈活變化。是什麼樣的氛圍養分孕育出這樣的音韻，開出這種香味的花，生命浸潤在其中（無論是書，畫，戲曲，文章，一直到思想方式，為人處事等等）和只是智性上，美學上的認識，其分野...光是想想都令人神往.....

老師上課時所教的琴道，偶然提到的孫公逸事，手邊的文字資料，和錄音共同構成我心中的孫公世界。這理解，或有部份的真實，可能更大部份是想像，甚至只是美麗的誤會.....但無論是什麼，事實是手裏彈的是他傳下來的曲子，即使不是這些曲子，演奏時也無可避免的有著他手法，詮釋和琴道的影響。我想，守護這精神，不斷尋求精進，並持續傳遞下去，應是 孫公，和先師 陳國燈老師所樂見的吧！

感謝，更甚覺榮幸。

張康德

古琴音樂的技、道結合

記得 1973 年的某日，到老莊（莊秀珍）、劉千美和孫公合租的住處，第一次聽到古琴的聲音，頓時愣住，那遙遠又似曾相識、那熟悉又忘卻許久的聲音，似久別重逢不期而遇的老友，似久放在行囊中的照片不知怎地忽然出現在手頭邊上，訝異、欣喜、偶然、淡然、當然……各種不同的感受一起湧上心頭。我和古琴，再度相逢，相攜相伴，於是追隨孫公習練古琴。

幾年的學習，記憶最深刻的是，聆聽孫公彈奏的「流水」。流水一曲，在琴曲中是十分具象寫實的琴曲，涓涓滴流、石上流泉、潺潺溪水、瀑布直瀉、滾滾江水的形聲，不時在琴音中出現，演奏者盡情的發揮演奏技巧，表現了流水的各種樣態，聽眾聽得如醉如痴，是一外顯十方強烈的琴曲。但孫公彈得不同。依樣寫實具象，卻七分外顯、三分內斂，放斂摻和、練達融溶、互運互化、琴音人意合一，既融入人世間的生活，又超脫世俗的羈絆，彈出了大寫意的「流水」，彈出了孫公的人格寫照。

時常聽到孫公的喟嘆：古琴音樂，是一彈奏技巧高超的音樂彈奏，藝術學院的學生，擅長於此；古琴，又是一彈奏者抒發心中意象修養的道器，具人文素養內涵的習琴者，較易表達。此技、道的結合，正是古琴音樂藝術要追求的境界。

鄧豐懿 2025.10

感謝

財團法人國家文化藝術基金會

林昭慶老師

楊明郎先生

吳幼倩小姐

盧耽先生

鄧豐懿女士

郎毓彬先生

施威錦先生

林建華女士

蘭陵工作團隊：

陳妍錦總幹事

詹雨璇副總幹事

葉在茗行政助理

陳奕璇（節目冊編輯）

廖艾斯（舞監）

林佳興（音響）

陳雋德（音響）

姜國輝（錄影）

韋學瑤（燈控）

黃意茶（琴童）

邱柏翰（琴童）

詹晶如（票務）

郭美瑜（檢票）

吳秀珍（帶位）

劉欣鑫（帶位）

楊泓霖（場務）

李東儒（場務）

王嫻婷（攝影）

感謝

財團法人國家文化藝術基金會

林昭慶老師

楊明郎先生

吳幼倩小姐

盧耽先生

鄧豐懿女士

郎毓彬先生

施威錦先生

林建華女士

蘭陵工作團隊：

陳妍錦總幹事

詹雨璇副總幹事

葉在茗行政助理

陳奕璇（節目冊編輯）

廖艾斯（舞監）

林佳興（音響）

陳雋德（音響）

姜國輝（錄影）

韋學瑤（燈控）

黃意茶（琴童）

邱柏翰（琴童）

詹晶如（票務）

郭美瑜（檢票）

吳秀珍（帶位）

劉欣鑫（帶位）

楊泓霖（場務）

李東儒（場務）

王嫻婷（攝影）