談琴．說藝——
人氣國寶展概介

策展團隊

「人氣國寶展」爲本院南部院區常設展，旨在透過深入且獨特的角度推介院藏書畫及器物類精品。雖爲常設，但採用迷你特展的形式，每三個月即會更換不同的展示主題，希望來訪者在輕鬆遊走間，以新鮮的目光認識精品文物。本檔展期爲 2024 年 11 月 5 日至 2025 年 2 月 2 日，以琴爲題，邀請觀眾一同賞鑒院藏傳世古琴與探索相關藝術文化。

古琴略述

一、器式之起源與成熟

今日所謂古琴，即七弦琴，至今已綿延數千年。先秦文獻諸如《詩經》、《尚書》、《左傳》、《呂氏春秋》等已提及琴，漢代文獻則將琴追溯爲「伏羲」、「神農」、「堯」、「舜」……等上古神人或帝王所創制，如西漢《說文解字 · 琴部》：「琴，禁也。神農所作，洞越，練朱五弦，周加二弦。」現今許多人仍基於羅振玉在《殷墟書契考釋》中將甲骨文「 」釋爲「樂」並言其：「從絲附木上，琴瑟之象也」的看法而將琴上溯商周；相較於此，也有研究者指出，琴未見於先秦文獻之中年代較早的《詩經 · 周頌》（一般推斷成篇年代爲西周初年），故其出現的年代可能要再稍晚些。[1]

另一方面，從考古出土的早期實物，例如湖北戰國早期曾侯乙墓出土〈十弦琴〉、荊門郭店戰國墓出土〈七弦琴〉、湖南長沙五里牌戰國晚期墓出土〈九弦琴〉、西漢湖南長沙馬王堆三號墓出土〈七弦琴〉（圖 1）等等，可以看到除了弦數在戰國時期可能未完全定制爲七弦之外，這些早期琴皆是所謂「半箱式」的結構，即音箱只占琴身約六成，琴尾則爲帶一雁足的實木。音箱分成面板和底板，未黏接，琴軫設於箱內底板上，琴弦由面板的弦孔出，過岳山、龍齦，纏於下端的雁足。

西漢以後的實物，目前僅見唐以後的傳世作品以極少數出土品。一般認爲唐代之琴體已臻成熟，其後各代雖有風格差異，基本結構並無太大變化。然而，琴體結構如何由早期的「半箱式」演變爲後來的「全箱式」？雖然無法從實物觀察，丁承運仍根據東漢至南北朝彈琴俑所見的形制細節，推演出相當值得參考的發展過程。其指出有些東漢彈琴俑的琴面帶獨柄、首尾寬度相近，幾乎像是特別短小的瑟，並認爲這是琴從「半箱式」過渡到「全箱式」時，借鑑瑟之形制的例證——若要加強音響效果而將共鳴箱擴大至整張琴，導致原本琴尾實木的部分也變成中空以後，就不足以固定承載著全部琴弦張力的單雁足，故而參考了瑟的形制，在琴面尾端添加尾越和獨柄，直到後來發展出分裝於琴底兩側的雙雁足爲止才回到傳統拉弦過龍齦的作法，並且在獨柄消失後，尾越仍保留了一段時間。然而，至少從著名的江蘇南京西

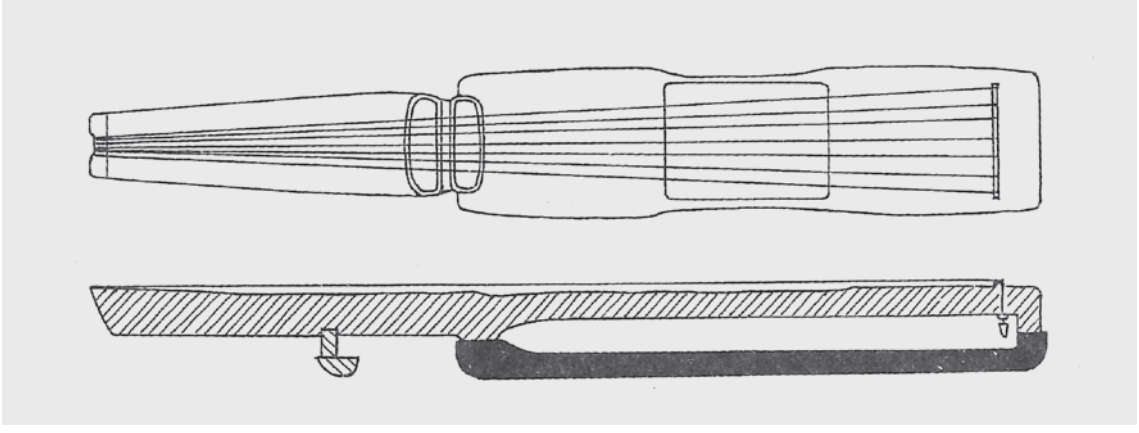

圖 1 〈七弦琴〉線繪圖　西漢湖南長沙馬王堆三號墓出土　取自孫機，《中國古代物質文化》，北京：中華書局，2014，頁 336。

圖 2　5 至 6 世紀　竹林七賢與榮啓期磚畫之榮啓期　拓本　江蘇南京西善橋宮山南朝墓出土　取自曾布川寬、岡田建主編，《世界美術大全集東洋編．3．三國、南北朝》，東京：小學館，2000，頁 80。

圖 3　5 至 6 世紀　竹林七賢與榮啓期磚畫之嵇康　拓本　江蘇南京西善橋宮山南朝墓出土　取自曾布川寬、岡田建主編，《世界美術大全集東洋編．3．三國、南北朝》，頁 81。

善橋宮山南朝墓出土〈竹林七賢與榮啓期磚畫〉（圖 2、3），可見已恢復成從龍齦過弦、且無尾越的方式。[2]

二、琴的文化形象

晚清著名臺灣文人林占梅（1821-1868）詩云：「泠泠七絃趣，山水始同心。聲希而味淡，俗耳無知音。」十分扼要地呈現了琴的本質與旨趣。

由於琴之樂音清泠淡泊、端凝雅正，且技巧易學難精，自古以來即認爲練琴可以節制己身、涵養心性。如《左傳》曰：「君子之近琴瑟，以儀節也，非以慆心也。」《禮記．曲禮下》：「士無故不徹琴瑟。」又如漢桓譚《新論》：「琴之言禁也，君子守以自禁也……八音廣博，琴德最優。」故而世人常言：「琴以載道。」

圖 4　明　唐寅　琴士圖　卷　國立故宮博物院藏　故畫 001037

因爲樂聲性質和修身養性的目的，彈琴時往往獨坐靜室，焚香裊裊，又或身處自然之中，映襯著颯颯松聲、潺潺水泉，呈顯出獨而不孤、寡淡自適的志趣與形象。琴與隱士、山林的連結，可以溯及《列子》所載「鹿裘帶索，鼓琴而歌」的榮啓期，以及竹林七賢之中以善琴著稱，又因堅守政治立場得罪權貴而從容赴死的嵇康（223-262）；[3] 他們在山林之中撫琴的形象，從前述南朝磚畫可見得，已成爲一種圖式組合（見圖 2、3）。

此外，由於琴音之美、琴技高妙之處與演奏者詮釋的境界，需要一些學識與悟性來理解，能夠領會並與之共鳴的知音，更顯難得。《呂氏春秋》中伯牙爲知音鍾子期破琴絕弦的記事，即是最廣爲人知的典範。凡前述總總，形塑出了琴的超凡脫俗的象徵性。

本次以琴爲主題，展出以琴、琴士或相關典故爲母題的繪畫及工藝精品，旁及操琴時必備的香具等，展現琴的文化意涵和士人與琴相伴的生活。雖無琴音在耳，但希望透過以下對於展出作品的選介，可以引領觀者一同感受古琴文化藝術所帶來的豐沛內涵。

理想的高士生活

本次人氣國寶選展的〈琴士圖〉（圖 4），是唐寅（1470-1524）晚年爲友人楊季靜（約 1477-1530）所作畫像。[4] 對這件作品，或可從以下三方面進行了解。

一、關於像主

除〈琴士圖〉外，傳世可信的楊季靜畫像另有 3 件：1505 年唐寅〈南遊圖〉、1526 年文伯仁（1502-1575）〈楊季靜小像〉、1528 年文徵明（1470-1559）〈蕉石鳴琴圖〉。根據這些作品的題跋，可知楊季靜善於彈琴，常參加蘇州文壇雅集，與祝允明（1461-1527）、文徵明等人也常有往來。他的生活清貧，人品高尚，如祝允明〈楊季靜像贊〉：

> 吳有楊子。學儒工琴。……生安於韋布而莫錙其襟。將締盟而指梅。願比德而佩璧。白賁无咎。黃離元吉。優哉游哉。焉往不適。

以布衣、梅花、白玉、〈易經〉的卦象稱讚他能守君子之道。又如文彭（1498-1573）贊：

> 貧不變其素守。義不遷乎時態。高山流水。一曲絲桐。簞食瓢飲。奕世儒風。……服古人之服而飄然有古人之

遺踪者。

引顏回（西元前 521- 約西元前 481）的典故、高山流水、古人之服，稱讚他是耿介守貧，有古代隱士風範。

若根據現存明人尺牘，則發現楊季靜有藝術掮客身分。如唐寅寫信請他幫忙取回貂皮、祝允明請他找人製作硯臺、張墨（約十六世紀）請他買銅茶壺的提手。[5]潘正煒（1791-1850）《聽颿樓書畫錄》錄〈明祝枝山詩卷〉也有祝氏自題：

> 甲子（1504）六月，允明在悟言室寫。季（誤刊爲李）靜琴餘，晚涼對坐無事，遂與持去。[6]

楊季靜拿走祝允明書卷轉售，也不令人意外。總之，友人必定熟知他的掮客身分，所以王寵題〈楊季靜小像〉時更直接說他「混迹市門」，然後才稱讚他「寄心玄漠」、「古道無怍」。

二、為什麼畫

楊季靜多次請唐寅、文徵明等人畫像，又請祝允明、王寵等人題跋作贊，可能有意通過這些作品來改變觀眾對自己身份的認知，強調自己不僅是一名琴師，更是高雅的士人。[7]因此，參與其中的畫家在畫面中設計他的造型、服飾、用具擺設、活動場景等細節，書法家則通過題跋讚美他的人品與行誼，合力爲楊季靜塑造「士」的形象。

再者，如朱宰（約十六世紀）題〈琴士圖〉說：

> 魯有師襄者，其人漫不可考。特以孔子嘗從學琴，故其名至今耿耿。余觀吳下諸公所贊季靜者如此，其亦可以有聞矣。太史公曰：「閭巷之人。非附青雲之士，烏能施於後世。」信哉。

無獨有偶，文徵明題〈蕉石鳴琴圖〉也說：

> 若傳之再世，此幅可爲季靜左券矣。

所謂「左券」是比喻對事情有把握，意即楊季靜可憑〈蕉石鳴琴圖〉留下美好形象，映證一種「虎死留皮，人死留名」的心態。

此外，正如明代吳派畫家努力以題跋進行社會交際、身份建構，[8]楊季靜的畫像與題跋可能也是他展示人際網絡的有效工具，甚至在藝術市場中證明他的媒介能力。

如前述，除畫像與題跋表現的高雅面向之外，楊季靜也是一位書畫掮客，祝允明便曾寫信問他：

> 質庵之號用否？示知。僕初四日欲往鄉間，其事可促成之，只好在明後日了之甚佳，或先交四物亦妙。草草！
>
> 允明拜手。季靜老兄足下。

「質庵」大概是託楊季靜來求作品的人，祝允明要楊季靜去問他如何落款。再按「先交四物」來看，所求甚多。祝允明又有一信說：

> 所托吟賦諸詩，非是風過便無浪也。只因連日齒痛，無好情趣，……寧緩兩日，有興則書之，豈不美乎？……研石送去，幸爲一造，……季靜老兄，硯煩速倩人一制，使價來取。

可見楊季靜頻繁穿梭書畫雅集，在藝術家與其他人之間提供服務。不難想像，對索求詩文、字畫的人來說，這些畫像與題跋能證明他與藝術家們的友好關係，進而吸引更多客戶。這種情況當然也有利於藝術家，所以他們也願意參與其中，不惜筆墨爲他作畫或題跋。不過這一點僅止於筆者的推測，實情仍待研究。

三、怎麼畫

相較於其他楊季靜畫像，唐寅〈琴士圖〉又別出心裁，援用「葛巾漉酒」、「弦外之音」的典故，將楊季靜比附成陶淵明（約 365-427），

以便將他塑造成超凡脫俗的高雅隱士。

畫中的楊季靜頭戴葛巾，身著白衫，捲衣袖，敞領口，腰結帶，赤膊赤足，席地盤膝而坐，一派六朝名士的裝束與蕭散風範。他把琴放在腿上，左手按弦，右手作「孤鶩顧群勢」，目視遠方，面露微笑，似乎就在欲言又止、將彈未彈的瞬間，傳達了意在弦外的境界。這樣的人物造型與構圖設計，可上溯至南京西善橋出土的〈竹林七賢與榮啓期磚畫〉。尤其嵇康敞胸、赤足、捲袖彈琴的造型，幾乎完全相同（見圖 3）。葛巾則是陶淵明的服裝特徵之一，如本院藏梁楷（約十三世紀）〈東籬高士圖〉、李公麟（1049-106）〈人物眞蹟卷〉、唐寅〈採菊圖〉所見，陶淵明皆頭戴葛巾。所以〈琴士圖〉也作相同服飾，定是有意比附。

除人物造型外，〈琴士圖〉又將像主安排在野外山林、泉水、老松之間，讓觀眾直接聯想他高潔、隱逸、無爭的性格與智慧。這種構圖可能也和〈竹林七賢與榮啓期磚畫〉有關，因爲磚畫中也是以各種樹木象徵山林並區隔人物活動空間。至於像主四周的茶具、古器物以及書卷，則反映明代文人品茶、鑑賞古物的風氣。文人正是有意在山水林野間品茗，藉由外在環境、品茗及賞鑑活動，表現自己寄情山水，寄興於物的內在心境，並以此建構雅俗之別。[9]最後再搭配各種輕靈、生動的筆墨線條和淡雅的色彩，烘托畫面清涼、閒適、恬淡的氣氛。畫中融匯臨水撫琴、山野品茗、文物鑒賞之情趣，楊季靜便如此化身爲陶淵明，演出理想的高士生活。面對這樣的傑作，觀眾不禁悠然神往，楊季靜也能心滿意足吧！

睹物思琴

故宮收藏的文物中，不乏以琴、琴士或相關典故作爲主題。藉由這些與琴相關的文物，希望帶領觀眾領略文物背後所反映的知識，及琴所具備的豐富文化意涵。

一、以真琴佐畫：元末明初朱致遠款〈「雪夜冰」琴〉（圖 5）

〈琴士圖〉中楊季靜所彈之琴，琴項及琴腰兩側皆呈內凹的半圓形（見圖 4）。傳世已知楊季靜畫像共四張，除去〈南遊圖〉中的琴由童子背著，琴式不甚清楚，其餘三張所繪皆同。四張畫像年齡跨度至少含括而立到知命之年，可見楊季靜一直使用同樣的琴。

此琴式稱爲「伶官式」，傳爲周朝虞隋所

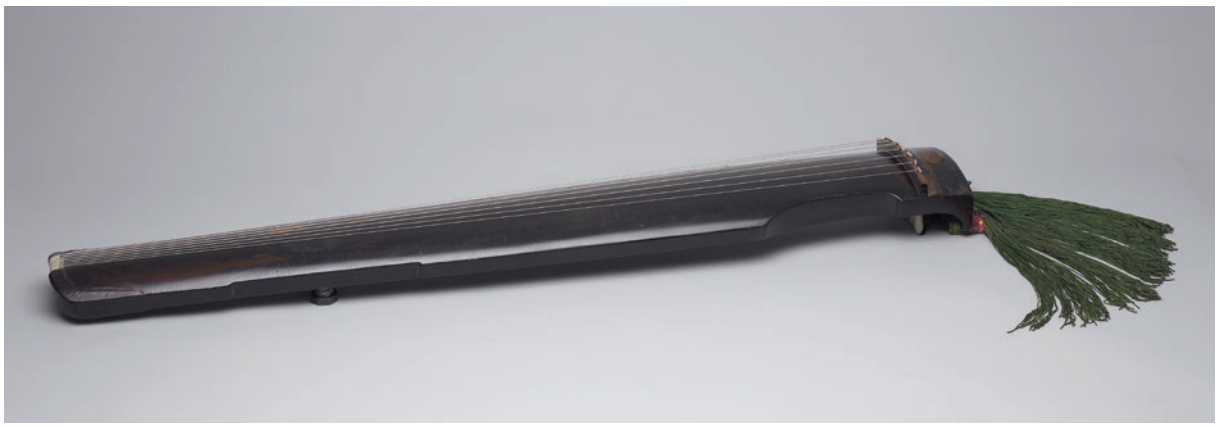

圖 5-1　元末明初　朱致遠　「雪夜冰」琴　國立故宮博物院藏　贈雜 000069

圖 5-2　元末明初　朱致遠　「雪夜冰」琴　局部　琴徽

創。值得注意的是，今日所熟悉的琴制目前可見最早例證爲唐代傳世品〈「九霄環佩」琴〉（北京故宮藏），而最早配有琴式圖說的琴譜則晚至明代永樂時期《太音大全集》，因此琴式源流之說有待商榷。但「伶官」一詞確爲古代官名，《毛詩正義》：「伶官，樂官之總名。」古代樂師能夠以樂技承事朝廷，甚至任官，不啻爲音樂家最高成就。以此對照楊季靜遊南京尋求達官貴人賞識未果之經歷，令人感慨。

以眞琴佐畫，本展特從院藏六把琴中擇〈「雪夜冰」琴〉展出，與〈琴士圖〉同櫃併列展出。此琴式爲「仲尼式」，雖不同於畫中琴式，卻是最經典的樣式。此琴龍池內有「赤城愼庵朱致遠製」款，據此將琴訂定爲元末明初。[10] 此琴經不同時期修補，如琴徽非原位，爲後修。[11] 其處理特別，是以黃銅爲管，內貼金箔的音律名，管口再覆蓋玻璃（見圖 5）。金箔，加上銅在古代可稱金，呼應琴用「金徽」的傳統。此琴除有金徽，軫、雁足亦是玉製，其所體現的「金徽玉軫」，實乃古代高檔琴的配置。

二、琴與高士：清早期〈雕竹竹林七賢筆筒〉（圖 6）

古代士人彈琴，著重於修身理性的層次。僅專精琴藝並不足以稱作琴士，亦需具備君子心性與涵養。竹林七賢之首—嵇康，臨刑之

圖 6　清早期　雕竹竹林七賢筆筒　國立故宮博物院藏　中漆 000040

圖 7　清早期　雕竹竹林七賢筆筒　局部　腹部環景圖

際，神氣不變，奏《廣陵散》，此段事蹟傳唱至今。回到魏晉時期，嵇康其人其樂所展現直面生死、無所憂懼的氣度，才是時人推崇之關鍵。《世說新語》將此段事蹟錄於「雅量」篇，可見一斑。學者將《世說新語》的雅量以「容」的概念概括，更具體而言，嵇康言行舉止表現出來的「從容」，反映魏晉名士所崇尚閒雅，並與庸俗區隔開來。[12]

清早期〈雕竹竹林七賢筆筒〉展現清代對於「竹林七賢」與嵇康事蹟的詮釋。此筆筒運用多層透雕的技法，展現如繪畫般豐富的細節，屬於嘉定竹刻流派的作品。畫面描繪竹林七賢聚於竹林之景，進行對弈、飲酒、彈琴等活動（圖 7）。雖然人物穿著、用具不符合魏晉之制，人物舉止與活動內容卻可連結文獻對人物的描寫。獨自撫琴者，戴著與蘇東坡（1037-1101）類似的短簷高屋帽，正襟危坐在桌前彈琴。竹林七賢中善琴者，除了嵇康，阮籍（210-263）更是有過之而無不及。但筆筒上彈琴者的姿態顯然更符合臨刑神色不變的嵇康，其絕響〈廣陵散〉彷若縈繞耳畔，而非聯想到奏《酒狂》長嘯的阮籍，後者曾連醉六十日以躲避司馬昭（211-265）提親。畫面中，另一位帶樂器者爲阮咸（活動於三世紀）。阮咸席地後仰，阮（一說琵琶）傾倒在地，姿態放任不拘，呼應其以甕大飲，甚與豬共飲的行事。

三、琴與成仙：銅鏡上的琴仙

琴地位崇高，善琴者甚有神人化的現象。春秋晉國人伯牙（生卒年不詳）高超琴藝，以及其與鍾子期知音的事蹟，於《呂氏春秋》、《荀子》等戰國末文獻已有記載。《荀子》中雖然出現「伯牙鼓琴，六馬仰秣」這類奇景，但尚未到超凡脫俗之境界。不過，到了東漢晚期，伯牙彈琴主題開始普遍出現在漢代相當流行的神人神獸鏡上，與東王公、西王母、黃帝同框，躋身衆神之列。[13]

圖 8　明　仿漢神人神獸畫像鏡　國立故宮博物院藏　故銅 002020

圖 9　明　仿漢神人神獸畫像鏡　局部　伯牙彈琴

圖 10　北宋　仿唐真子飛霜鏡及其局部　國立故宮博物院藏　故銅 002006

此類鏡始見於東漢晚期，一直盛行至魏晉，然而院藏〈仿漢神人神獸畫像鏡〉實爲明代仿製（圖 8）。雖是仿作，但明代仿古銅鏡，會以古鏡做模，直接翻鑄而成，因此某種程度上如同「拓片」，可呈現原鏡細節。鏡中伯牙位於銅鏡主紋飾所在的環帶裡，形象是盤膝撫琴。最關鍵的是，從其肩膀上方伸出雙翅，反映仙人的身分（圖 9）。參考其他漢代銅鏡，可更進一步肯定伯牙的身分。這類銅鏡搭配的鏡銘有些甚至會明寫「伯牙彈琴，黃帝除兇」等套語，由此也可知鏡上伯牙的對向應是黃帝。

琴仙的主題逐漸變成一種固定的圖式。到了唐代中晚期盛行一類被稱爲「眞子飛霜」鏡的銅鏡，反映琴仙主題在銅鏡的後續發展。宋代〈仿唐眞子飛霜鏡〉中的琴士，所戴之帽頗有幾分陶淵明戴葛巾的意思（圖 10）。其坐高椅撫琴，姿勢已不同於漢鏡上的伯牙彈琴。畫面中以鳳凰、仙山、祥雲、日出和「龜游荷葉」祥瑞主題，營造仙境，暗示彈琴者並非常人。目前對仙人原型衆說紛紜，舊說有稱伯牙。近來新說有根據北京故宮藏「侯瑾之」銘銅鏡，考據爲東漢隱士侯瑾（生卒年不詳），[14] 但目前僅此一件。而且侯瑾是彈「箏」音樂家，著有《箏賦》。

實際上，由於仙人彈琴自東漢以來成爲一種普遍題材，不妨將此視爲固定表達模式，服務於不同目的。此處借鑑學者倪葭的態度，面對有些鏡子無銘，可視爲直接傳達琴仙主題，有些鏡子有特定人物名稱，則用於凸顯個人的神跡，有些甚有帶「鳳凰雙飛」吉祥套語，可呼應女子嫁妝用鏡等功能。[15]

圖 11　明中期　青花琴棋書畫十八學士葫蘆瓶
國立故宮博物院藏　故瓷 006482

圖 12　明中期　青花琴棋書畫十八學士葫蘆瓶　局部　彈琴場景

四、文人技藝：明中期〈青花琴棋書畫十八學士葫蘆瓶〉（圖 11）

此次展出的青花葫蘆瓶，頗具份量，高近乎 50 公分，相當於剛出生嬰兒身高。葫蘆瓶分上下兩端，部分描繪十八位士人與幾名童子隨侍，分別作「琴」、「棋」、「書」、「畫」活動。琴棋書畫統稱文人四藝，唐代文獻即出現以「琴棋書畫皆得其妙」彰顯個人學識之廣博。葫蘆瓶將琴的部分繪於上部，而其餘三藝繪於下部，呈現琴爲四藝之首的配置。琴的場面描繪一學士坐於桌前彈琴，另有三學士，或立或坐，於側聽琴。琴桌旁亦設香几，操琴焚香，極爲講究。

十八學士出於歷史上眞人眞事，指的是唐太宗（598-649）未繼任、封秦王之時，設文學館所聘請之十八賢士。葫蘆瓶所繪十八位士人，雖然難以一一對應至特定人物，但其皆戴帶雙翅烏紗帽（圖 12），可連結到官帽。此處彈琴的形象對應功成名就的文人，更多是彰顯士人風雅的生活趣味，少了心性不凡的琴士事跡或修身理性的深刻道理。

五、無弦琴：明晚期至清早期〈琴形玉飾〉（圖 13）

《晉書》：「（陶淵明）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：但得琴中趣，何勞絃上聲！」根據陶淵明作品中的線索，他實際上會彈琴，這點宋代蘇東坡已提出。[16] 因此無弦琴所強調的是彈琴傳遞情感與道的琴心層面，超脫眞實琴音層面。

無弦琴所傳遞的哲理爲往後文人所重視，出現在大量的文學作品，甚至成爲繪畫、工藝

圖 13　明晚期至清早期　琴形玉飾　國立故宮博物院藏　故玉 001659、故雕 000131

圖 14　清　乾隆　書卷琴式盒　國立故宮博物院藏　故雕 000131

圖 16　明　沈周　抱琴圖　國立故宮博物院藏　故畫 002150

品創作的主題。此次展出的〈琴形玉飾〉，尺寸小巧，主要用於賞玩。正反面均仔細刻劃琴的各部件，琴面做出岳山、冠角、十三徽，琴底軫池、龍池、鳳沼皆具。惟獨正面缺琴弦，意取「無弦琴」典故。此玉置於〈書卷琴式盒〉中（圖 14）。《活計檔》紀錄顯示乾隆（1735-1796 在位）曾下令製作冊頁、畫軸造型的屜盒，所指應該就是展出的這種盒子。[17] 其中，〈琴形玉飾〉置於象牙材質的琴式盒內，象牙盒的琴形是有弦造形，恰與盒內的無弦琴玉飾，形成對照，兼具琴趣與雅興。此也顯示清宮製作這類收納珍玩、骨董的屜盒時，具體考量到文物意涵並從此做出有趣的設計。

六、也是琴趣：明十六至十七世紀〈剔紅抱琴圖盒〉（圖 15）

明沈周（1427-1509）〈抱琴圖〉畫面左上方畫家題詩：「抱琴未必成三弄，趣在高山流水間。（圖 16）」繼無弦琴，抱琴不彈也展現另一種琴趣。此次展出的漆盒上蓋雕飾「抱琴圖」。此件漆盒，紅色沉艷有光澤，漆層肥厚，刻法圓潤，是件技術精湛的明晚期剔紅之作。精刻的畫面中，琴似乎放在琴匣內，細節不甚清楚，甚至琴都不是琴士親持，而是由琴童抱著。但是透過自然的場景，以及其中的侍琴童子、飛鳥與立鶴等元素，營造出文士之雅趣。雖無彈琴，觀者卻能聯想到彈琴及琴相關的意涵。

本檔「人氣國寶展」展至 2025 年 2 月 2 日，檔期含括農曆新年假期。有道是，清風明月邀故友，高山流水會知音。如此佳節，正適合邀請諸位大朋友和小朋友光臨南院，一起來談琴說藝，歡渡新年。

林容伊任職於本院南院處
方令光任職於本院書畫文獻處
鐘雅薰任職於本院器物處

圖 15　明　16 至 17 世紀　剔紅抱琴圖盒　國立故宮博物院藏　故漆 000138

註釋：

1. 見寧勝克，〈《詩經》中 26 種樂器的文化解讀〉，《江西社會科學》，2007 年 5 期，頁 185。有關先秦兩漢文獻述及古琴創制的整理，可參見鍾春暉，〈上古琴觀〉，《紫禁城》，總 255 期（2023.10），頁 30-35。
2. 丁承運，〈漢代琴制革故鼎新考──出土樂俑鑑證的滄桑巨變〉，《紫禁城》，總 255 期（2023.10），頁 46-59。
3. 劉振維，〈論嵇康《琴賦》的音樂思想〉，《止善》，2 期（2007.6），頁 129-155。
4. 江兆申，〈吳派畫家筆下的楊季靜〉，《故宮季刊》，8 卷 1 期（1973 秋），頁 65。
5. 張詩揚，〈琴師還是琴士：明代琴人楊季靜社會身份研究〉，《藝術探索》，34 卷 1 期（2020.1），頁 92-94。
6. 潘正煒，《聽颿樓書畫記》（臺北：世界書局，1962），卷 2，頁 129-130。
7. 張璐，〈從楊季靜訂制繪畫看明代琴人的自我形塑〉（南京：南京藝術學院碩士論文，2017），頁 19-38。
8. 王文欣，〈中國古代題畫詩文的社會功能及其發展的社會動因〉，《國際比較文學》，2018 年 3 期，頁 388-397。
9. 張維晏，〈以唐寅《琴士圖》為例，側寫明代繪畫中文人雅興的再現〉，《議藝份子》，20 期（2013.3），頁 11-14。
10. 王風，〈論元代的古琴併及「元琴」不應成為古琴斷代的概念〉，《故宮博物院院刊》，2016 年 2 期，頁 18-29。
11. 林立正，〈修琴記〉，《故宮文物月刊》，51 期（1987.6），頁 87。
12. 廖蔚卿，〈論魏晉名士的雅量──世說新語雜論之一〉，《漢魏六朝文學論集》（臺北：大安出版社，1997），頁 102、103。
13. 李慧君，〈衆神世界──湖南出土「吾作明竟」銘神獸鏡圖文考釋〉，《湖南省博物館刊》，15 輯（2019.12），頁 392-403。
14. 張清文，〈從故宮藏「侯瑾之」銘銅鏡看「真子飛霜」鏡的本意〉，《四川文物》，2015 年 4 期，頁 71-75。
15. 此詮釋角度見：倪葭，〈追尋畫史中的張志和──兼論「真子飛霜鏡」的題材〉，《圖像美學》，2023 年 1 輯，頁 197-208。
16. 蘇軾著有〈淵明無弦琴〉，論證此事。（宋）蘇軾著，孔凡禮點校，《蘇軾文集》（北京：中華書局，2004），卷 65，頁 2029。
17. 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 12，乾隆九年（1744）八月四日〈匣作〉，頁 544。