

中
华
生
活
经
典

溪山琴况



【明】

徐上瀛 著

徐樾 编著



中華書局

014005436

J632.31
03

中华生活经典

溪山琴况

【明】徐上瀛 著

徐樾 编著



中华书局



北航

C1693184

J632.31
03

图书在版编目(CIP)数据

溪山琴况/(明)徐上瀛著;徐樑编著. —北京:中华书局,
2013.10

(中华生活经典)

ISBN 978 - 7 - 101 - 09596 - 8

I. 溪… II. ①徐…②徐… III. 古琴 - 研究 - 中国
IV. J632.31

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 205685 号

书 名	溪山琴况
著 者	[明]徐上瀛
编 著 者	徐 樑
丛 书 名	中华生活经典
责任编辑	张彩梅
出版发行	中华书局 (北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073) http://www.zhbc.com.cn E-mail:zhbc@zhbc.com.cn
印 刷	北京瑞古冠中印刷厂
版 次	2013 年 10 月北京第 1 版 2013 年 10 月北京第 1 次印刷
规 格	开本/710 × 1000 毫米 1/16 印张 14 $\frac{3}{4}$ 字数 150 千字
印 数	1 - 8000 册
国际书号	ISBN 978 - 7 - 101 - 09596 - 8
定 价	29.00 元

前言

一 青山隐隐

《溪山琴况》为明末清初古琴家徐上瀛所著。徐上瀛，号青山，娄东（今苏州太仓）人，曾两应武举。明亡后改名为磬，号石汎，隐居于苏州穹窿山。作为一个民间琴人，徐青山的生平已无法考证清晰，有关其生平的所有资料几乎都汇集于钱棻、陆符、夏溥、彭士圣等人为《大还阁琴谱》所作的序文中。根据蔡仲德先生在《〈溪山琴况〉试探》一文（《音乐研究》1986年第2期，以下所引蔡氏观点均出自该文）中的推论，徐青山的生卒年约为万历十年（1582）至康熙元年（1662）。其早年曾与严天池、张渭川、施硁槃、陈星源等琴学名家交友，并在求学的过程中“采撷英华，黜靡崇雅，自名其家”。

虽然青山成名应该较早（蔡仲德先生推论其成名当据徐愈《学琴说》从卒年前推五十年，在1612年左右），但《溪山琴况》之撰著，则已至于明末。其首次被提及是在钱棻为《溪山琴况》所作的序中：“今年辛巳，客白下，（青山）忽邮示一编，曰《溪山琴况》。昔遵度著《琴笺》，范文正请其指，度曰：‘清丽而静，和润而远。’琴尽是矣。今青山复推而广之，成二十四论，研微尽变，我直欲以此编为蓬莱山矣。”自此之后，青山时时借《琴况》以求其友声。晚明著名文人陆符在作于明亡之甲申年（1644）末的序文中言道，他于癸未年（1643）的秋末在杭州西湖畔初识青山，因深服于青山之琴音雅正、《琴况》精当，故欲荐其赴京，以正宫廷琴风。但是当青山于次年春北上至京口时，李自成已然攻破北京，崇祯帝自缢煤山，于是青山被迫南归。后虽欲“弃琴仗剑”，赴京效力，然终不遂。

其志，只得归隐吴门。

在陆符的序文中，青山表现出了愿以武略报国的志向，其弟子夏溥的序文中也提到青山“志存经世”；但是平心而论，与其说青山看重的是国家的盛衰，不如说，他更注重个人自我价值的实现。尽管其晚年弟子夏溥在序文中说青山“晚岁结茅穹窿，蓬蒿满径，不自知釜生鱼、甑生尘也”，但却并不能就此推论青山甘于做一个淡泊无闻的前朝遗民。就目前仅有的几篇序文来看，其中已显示出青山在“结茅穹窿”之后至少曾赴南通与通州知州彭士圣交游；而彭士圣乃汉军旗人，与青山当无夙交。彭氏在《琴谱序》中言道：

海内共推吴操，而徐君青山为之冠。其意尽黜新声，复还太古。余偶乘案牍余晷，听其抚音。……向者慕成连之曲而不可得，今幸于海上遇之，青山之移我情，其在是乎？

这里的“海上”二字一语双关，既指伯牙成连“海上移情”的典故，又指在现实中的“海上”遇到青山：一方面，序文后有“三韩彭士圣青琳父题于白琅署中”的题记，“白琅”二字为南通之古称；另一方面，彭氏只需“偶乘案牍余晷”，不必远出官署即能“听其抚音”，可见并非彭氏屈驾吴中，乃是青山北上通州。因此综合来看，此处所谓的“海上”一地当即指近海之南通。而“偶乘”二字又自有一种居高临下之气，又可推想彭氏恐非真因仰慕琴学而主动礼请青山。青山以晚岁之身，渡江而访一素不相识之北人官员，所为何者？其目的，当亦与《溪山琴况》、《青山琴谱》之刊刻有关：“（青山）一日以所著论、谱示余，余不敢私，付之剞劂”——考虑到彭氏序文中的部分语句与《琴况》颇为相似，这里的“论”当即《溪山琴况》。

但是此次刊刻规模未必很大，成书质量恐怕也未能使青山满意，所以青山才会对其晚年入室弟子夏溥说：“予手是谱四十年矣，今以授子。”（见本书所收夏溥《徐青山先生琴谱序》）可知夏溥手中之书当为青山手录，而非彭氏之刊本。正所谓“弟子不必不如师”，夏溥以《琴况》及《琴谱》所托之人，则又是一汉军旗人“三韩蔡毓荣”（顾炎武《日知录》卷二十九：“今人谓辽东为三韩”）；且夏溥之运气又远过于青山——康熙

十二年(1673)春,他与时任川湖总督的蔡氏结识于衡山峰顶,蔡氏于是年秋作完《琴谱》之序,而是年十一月吴三桂即起兵造反。之后数载两湖之地兵火连连,倘若夏溥于战时往见蔡氏,蔡氏忙于督战,或亦未必能够如夏溥所愿。而我们今天所能看到的《溪山琴况》和《大还阁琴谱》,主要就是这一蔡氏刊本,亦可谓偶然之幸事。

在明清易代之际的很多著作中,我们都不难发现浓重的家国之悲。但是这种家国之悲无论在《溪山琴况》中还是在青山师徒的行迹中,都是很难找寻得见的。我们甚至会因此产生疑问:在甲申国难之时,为何青山还念念于其《琴况》、《琴谱》的编订?为何会在新朝定鼎之初就主动与北来之当权者交游?——然而这样的质疑恐怕是近于苛责了。鼎革之际,或生或死全无定数;对于青山之类一介布衣而言,一旦身死,则湮灭无闻亦属寻常之事。但人生在世,倘若自始至终昏昏碌碌,也未尝不能安享天年;而倘若以一己之聪明,得窥天地堂奥于万一,成一段独得之思、独到之情,自当念念不已,终不忍其随己身而磨灭。故青山每以《琴况》示人,非图己身之功名,亦非必得其人之赏,而实求此书之存世。

读《琴况》者,当识此青山隐隐。

二 迷雾重重

在《溪山琴况》的研究中一个经常被涉及的问题是,既然“况”乃“况味”之意,那么二十四“况”是否构成了二十四个美学范畴?(按:《溪山琴况》之“况”字除解释为“况味”之外,前人还有“比况”、“象征”等多种解释;但是考虑到青山在“清”况中曾直接说“始知弦上有此一种清况”,这里的“况”恐怕还是解释为“况味”更为妥帖。另一方面,在《大还阁琴谱》的各篇序文中,《溪山琴况》都被称为“二十四论”、“二十四则”或“二十四篇”,而无“二十四况”的说法,因此只需将“琴况”笼统理解为“琴中的况味”即可,而不必胶柱鼓瑟,定将其分为“二十四种况味”。本书不过取其方便,故仍称“和况”、

“清况”等。)

蔡仲德先生指出了“美学范畴说”的问题所在：“‘远’况论及联想与想象，‘和’况也论及联想与想象；‘古’况涉及音乐的内容与形式，‘和’、‘淡’、‘雅’、‘细’、‘迟’等况也涉及内容与形式；‘宏’、‘细’涉及风格问题，‘古’、‘雅’、‘淡’、‘逸’等也涉及风格问题；涉及指法技术的就更多，并不限于‘洁’、‘溜’、‘健’三况。因此，似乎很难说每一况是一个美学范畴，二十四况构成一个范畴体系；更难说某一况包含某个美学问题，二十四况集中国古代音乐美学思想之大成，构成一个音乐美学体系。”此言甚确。但是更深一步的问题便也由此产生：徐青山究竟是如何选择、确定这些况题的？各况之间又究竟是怎样的关系？

对于第一个问题，或许徐青山在“雅”况中泄露了一点线索：

“雅”之前的八况就其重要程度而论，“和”与“清”自当属前列。正如青山自己所说，一方面，对于弹琴而言“其所首重者，和也”，“和也者，其众音之窈会，而优柔平中之橐籥乎”，可见“和”在二十四况中的首要地位；另一方面，“清”亦为关键所在：所谓“清后取亮，亮发清中”、“清以生亮，亮以生采”，“亮”、“采”二况由“清”而生，二十四况中涉及“清”这一范畴的语句更是随处可见，在“清”况中青山更明言“清者，大雅之原本”。然而，在如何达到“雅”这一问题上，青山却只举出了“静、远、澹、逸”：“但能体认得静、远、澹、逸四字，有正始风，斯俗情悉去，臻于大雅矣。”其意何在？

如果注意到这四字在前八况中的位置，一个很有意思的现象就产生了：这四字正好分别居于第二、四、六、八况的位置，无论是用词还是顺序，都难以简单称之为巧合。倘若将前八况两两结合分为四组，那就可以发现，各况的标题在历代文献中不仅作为单字使用得非常频繁，合成为“和静”、“清远”、“古澹”、“恬逸”之类的双音节词来使用的情况也同样很多：

当是时也，阴阳和静，鬼神不扰；四时得节，万物不伤。（《庄子·缮性》）

会稽贺生，体识清远，言行以礼。不徒东南之美，实为海内之秀。（《世说新

语·言语》)

大抵幽邃岑寂,气候古澹可嘉。(唐陆龟蒙《书李贺小传后》)

故能外安恬逸,内体平和。(晋庾阐《郭先生神论》)

到了明清时代,这些双音节词在很大程度上更是成为了文人在写作中经常使用的“日常化”用词:

感此和静意,臻予朋好情。(阮大铖《春初怀吴幼玉颜若龄倪三昧》)

薰炼陶洗,必欲至清远而后止。(陈继儒《序董玄宰制艺》)

苏公堤更好,古澹胜繁华。(袁中道《冬日湖上》)

忧虞得失不入其心,故能泰然相忘于恬逸之乡。(梁潜《善安堂记》)

而问题的关键在于,在《大还阁琴谱》的凡例中青山使用的正是这类双音节词:“一选古淡之音”、“一选奇音亮采之琴”;在蔡毓荣的序文中更可以看到,时人也并没有将各况况题拆散为单字来理解:“每闻尚时媚者,以古澹为索莫;好恬逸者,以繁促为陋响。”因此更大的可能性是,青山并非先想到了“和”再想到了“静”,也并非先想到了“古”再想到了“澹”,而是同时想到了“和静”、“清远”、“古澹”、“恬逸”这些文人写作中常用的双音节词;其后的“雅丽”、“亮采”、“洁润”、“宏细”各词也同样常见于各种古代文献,“圆坚”或许与古代琴书中的“指坚响圆”有关,“轻重迟速”在明代琴书中更是相当普遍——由此可以相信,各况标题的语词形式具有相当强的独立性:它们并不是二十四个从各自的内容提炼出来的独立单字,相反更可能是由若干常用的双音节词拆分而成,况题的形式结构在很大程度上先于对况题的内容阐释而存在。而之所以要做这样的拆分并进而敷衍成二十四况,则可能出于三方面的原因:第一,这很可能受到了一些琴学、诗话、书格类著作多用单字的影响,如《太古遗音·琴有九德》就将鉴琴之法概括为“奇、古、透、静、润、圆、清、匀、芳”。第二,以文字分合作为一种形式美感的展示自有其传统,如南朝沈约作有《八咏诗》,一诗之八句各为一诗题,而八诗之诗题又可合为一诗。第三,中国古人对“十二”之倍数多有其偏爱,托名为司空图所作的《二十四诗品》也正流行于

明末。

在前人的研究中，对于《溪山琴况》的结构及各况的具体内涵颇有争议，见仁见智，但是如果能够接受语言形式和表达内容可以分离、双音节词的形式结构又先于单字况题的内容阐释，那么我们就可以认为，青山其实并非是将其心中的“溪山琴况”条分缕析地阐释出来，再据此逐一设置标题；而是围绕着具有数字美感、诵读美感、并经常以双音节词的形式连用的二十四个单字，逐一作为话题，而以心中的“溪山琴况”来对这些话题分别作出回应。这种回应随机而发、近于漫谈，其内容也往往涉及不同的层面，所以要从表达内容上构建出每一况的封闭性独立内涵，恐怕是相当困难的。各况中有些辞句非常精辟，有些辞句却颇有敷衍拼凑之嫌，这也正是因为既然标题先于内容，则出于双音节形式结构本身的生成逻辑，标题和内容的切合程度也未必完全能够在青山的控制之中。如“亮采”一词，其出典在于《尚书·舜典》：“使宅百揆，亮采惠畴。”所以即使到了明代，“亮”、“采”二字一旦连用，也往往会带上比较强烈的政治色彩。由此可以想见，当青山因为涉及“亮”字而被双音节的形式结构不自觉地牵出“采”字时，恐怕会为这两况的内容阐释而沉吟良久。尽管他最后确实给出了颇见高明的解释，但是从这两况的篇幅长度和遣词造句上来看，却也难免给人以捉襟见肘之感。

所以，倘若要深入研究《溪山琴况》，就必须透过各种漫谈式的文字尽可能窥见青山在文字写作之前的“溪山琴况”。在研读此书时，我们不应该拘泥于青山说了些什么，更要透过文字把握青山没说的是什么、真正想说的又是什么——比如说，我们不能因为青山引用儒释道的辞句，就纠缠于其中体现了多少儒释道的思想；这些辞句到了明代在很大程度上已经成为了可以随手使用的“公共”语言，并不具有多少本源性的内涵，也未必能够从中探知作者的文化底蕴。（笔者在注释中也多引用明代文献，虽然青山未必读过这些文献，但是考察语词的共时性使用恐怕要比追究语词的历史来源更为重要。）

三 琴况求真

然而文字之前的“溪山琴况”，也仍然需要在文字中求得。在探求的过程中，我们必须尽量避免以当代人的理性主义立场来对每一况的内容进行强行提纯归纳，而首先要从青山自己的语言使用中，找出具有一定规律性的思路。这些思路便可谓青山心中之“溪山琴况”的隐含结构：

第一层思路是音意之间的关系，即“和”况中所谓“以音之精义，而应乎意之深微”。这一层关系在各况中还可以有如下不同方式的表述：

音从意转。意先乎音，音随乎意，将众妙归焉。故欲用其意，必先练其音；练其音，而后能洽其意。（和）

约其下指功夫，一在调气，一在练指。（静）

欲得其清调者，必以贞静宏远为度。（清）

会远于候之中，则气为之使；达远于候之外，则神为之君。（远）

……

就这一层面而言，有两点值得注意：第一，“音从意转”。这里的“意”包括“心”、“气”、“度”、“神”等一系列的语词；其中青山最为关注的，除了“性情中和”、“贞静宏远”之类与内心状态相关的语词之外，便是与曲之“候”密切相关的“气”。所以在“迟”况中青山会特别强调“若不知‘气候’两字，指一入弦，惟知忙忙连下，迨欲放慢，则竟索然无味矣”。因此可以说，“气候”便是“音”与“意”最直接的契合点。第二，“欲用其意，必先练其音”。我们注意到，尽管“和”况一开始也有“稽古至圣”这样的场面话，但真正的关键，是青山在略作交代之后便马上将关注点转移到了音乐本身（而且是从最宏大的玄理转到最基础的调弦，这在行文上未免会让人觉得有些突兀），并没有在抽象的玄理上多作停留。这也是《溪山琴况》的真正价值——《琴况》是音乐家的思考，而非玄学家的思辨。

第二层思路是音乐格调的雅俗之辨。即“雅”况中所谓：“自古音沦没，即有继空谷之响，未免郢人寡和；则且苦思求售，去故谋新，遂以弦上作琵琶声，此以雅音而翻为俗调也。”在上一节中，我们已经提出了况题结构本身的独立性；而正因为双音节词先于单字况题的阐释而存在，我们才能解释青山在“雅”况中为何会特别拈出“静、远、澹、逸”四字：并不是说，这四字比“和”、“清”等更为重要；而是这四字其实已然包蕴了“和静”、“清远”、“古澹”、“恬逸”的意味。由此，“雅”这一况就可以被视为前八况的一个总归，之前的“和静清远古澹恬逸”都可以视为“雅”这一基本原则的具体体现：

然琴中雅俗之辨，争在纤微。喜工柔媚则俗，落指重浊则俗，性好炎闹则俗，指拘局促则俗，取音粗厉则俗，入弦仓卒则俗，指法不式则俗，气质浮躁则俗：种种俗态，未易枚举。但能体认得静、远、澹、逸四字，有正始风，斯俗情悉去，臻于大雅矣。（雅）

.....

雅俗之辨在《溪山琴况》中是尤为重要的，可以说，“崇雅黜俗”是整部《琴况》最基本的原则。但是需要注意的是，这里的“雅”是音乐家在长期的音乐实践中所作出的选择，而非空谈心性的理论家之执著。其中的差别就在于，青山时时立足于音乐本身，而不落于任何对文字的偏执。这也就是第三层面上的思路——以音乐为本、具有辩证性和包容性的“中和”之美：

凡弦上之取音，惟贵中和。而中和之妙用，全于温润呈之。（润）
不轻不重者，中和之音也。（轻）
要知轻不浮，轻中之中和也；重不煞，重中之中和也。故轻重者，中和之变音；而所以轻重者，中和之正音也。（轻）

.....

我们可以发现，“雅”与“和”处于一种互为纲纪的关系之中：一方面，“雅”的表现之一即为“和谐”，从这个意义上而言，“雅”是“和”的旨归；另一方面，“雅”与“丽”的结

合才构成了“中和”，从这个意义上来说，“和”又统摄了“雅”。所以我们既可以说，前八况总归于“雅”，“雅”是整部《琴况》的审美取向；又可以说“和”贯穿了整部《琴况》，
“和”是琴乐至美的综合体现。

第四个层面上的思路则关系到探求“音之精义”的顺序：

而指上之清尤为最……究夫曲调之清……（清）

左芟其荆棘，右镞其暴甲，两手应弦，自臻纯粹；而又务求上下往来之法，则润音渐渐而来。（润）

……此指下之细也。……此终曲之细也。……盖运指之细在虑周，全篇之细在神远。（细）

……

在这些辞句中可以很明显地看出，青山的琴乐学习体现出了从“指下”到“终曲”的循序渐进：“指下”当求运指之法，即“健”况中所谓“乃于从容闲雅中，刚健其指，而右则发清冽之响，左则练活泼之音”；“终曲”当求谋篇之法，其关键在于“气候”，而其最终的整体效果则表现为“希声”——“希声”一词，正出现于起首的“和”、“静”二况和最后的“迟”况——这便与第一层思路中的音意关系形成了衔接，也由此完成了音意之间的循环。

理解了这四层隐含的思路之后再回过头来看《溪山琴况》的文本，我们就会发现，尽管如上节所述，各况标题的用词先于其表达内容；但是在况题以及内容的安排顺序上，青山确实表现出了一定的整体设计意图：第一层的思路在前四况中体现较多，第二、三层贯穿《琴况》的全部，但第二层在前半部分中的比例较高，第三层则反之；第四层则多见于《琴况》的后半部分。以这样的重点分布情况再来看待二十四况时，一个“渐变光谱”式的结构就隐隐显现了：



格调外显为音质，音质求之于运指，运指展开成乐曲，乐曲又体现出格调——这可以说是贯穿于《溪山琴况》之整体的一个基本框架。之所以称其为“渐变光谱”式的结构，是因为每一况在具体阐述上往往都不是封闭性的，而会涉及其他层面的内容。比如说，“清”是一种品格，但当这种品格外显为音质时，就生出了“亮”、“采”（“采”况：“清以生亮，亮以生采。”）而“亮”、“采”就音质的层面说，和“洁”、“润”等况自有其共通之处，然而“洁”、“润”又涉及了具体的练指。同样地，练指中的“溜”在其音乐效果上也可以表现为曲调层面的“迟速”，而曲调中的“轻重”也包含了取音层面的中和之效。

相对而言，后十二况的况与况之间更体现出一种模糊的渐变——比如说“洁润圆坚溜健”都涉及音质和指法，但其内容的侧重点或偏音质、或偏指法；前十二况的区别性和结构性则更大一些：前八况统归于“雅”，其中的“和静清远”接近于音意合一的整体品格，“古澹恬逸”则接近于意发为音的外显风格；而“雅”之后的三况“丽”、“亮”、“采”，一方面正是从“雅”之格调中生出（“丽从古澹出”、“清以生亮，亮以生采”），一方面又与“雅”一起构成了“雅丽”这一中和之美。正如顺承王勒尔锦在《青山琴谱》的序文中所说：“吴下之音雅以丽”——考虑到勒尔锦直接接触过夏溥，而夏溥又是青山晚年的入室弟子，“雅丽”二字恐怕更接近青山本人对《溪山琴况》之格调的概括。

说到底，我们面对的其实是两个层面的《溪山琴况》：从文本写作之前的内心状态而言，“琴况”大致体现为以四层思路为纲目的整体思考；而从文本呈现来说，《琴况》则表

现为这种整体思考对各个前置况题所进行的次序安排以及逐一回应，并由此产生了一个“渐变光谱”式的文本结构。所以与其把《溪山琴况》看成是一个精心结撰的美学范畴系统，不如将其视为青山的一部“半命题”琴学语录。我们不必纠缠于各况之间究竟存在着多少异同，更重要的，是要尽可能透过这些文字而深入了解青山的整体琴学。而真正通向深处的研究，恐怕也并不是上面概括的四层思路所能穷尽的。

最后对本书的撰写略作说明：本书所采用的底本，为《琴曲集成》所收之康熙十二年蔡毓荣刊本。在本书撰写之前，对《溪山琴况》的注释、翻译主要有凌其阵、杜六石、傅景瑞译注（《乐府新声》1983年第1—2期）、蔡仲德译注（《中国音乐美学史资料注释》，人民音乐出版社，1990）、王耀珠注评（《〈谿山琴况〉探赜》，上海音乐出版社，2008）。本书在注释和翻译方面对各位前辈的成果多有参考，特此致敬！本书的点评则多为笔者从师学琴过程中逐渐形成的一管之见，充其量也只是一家之言，而远非琴学通论。同时，古琴指法因流派不同，在具体要求上也存在着相当的差异，本书的介绍也难免挂一漏万。如果尚有可采之处，则应感谢裴金宝、林友仁、姚公白等各位老师多年来对笔者的无私指教。由于笔者才疏学浅，难免在对琴学的理解上有所偏误，所产生的问题自然当由笔者本人负责，读者幸勿为我所欺。

除《溪山琴况》全文外，本书还附有与徐青山生平及《溪山琴况》关系密切的两篇序文，以及同为青山所著的《万峰阁指法阅笺》和《左右手二十势图说》，供有兴趣的读者与《溪山琴况》比照阅读。

徐樑

2013年5月9日于复旦北苑



元·朱德润《松下鸣琴图》

目 录

前 言	1
序	1
徐青山先生琴谱序	11
一曰和	16
一曰静	31
一曰清	39
一曰远	48
一曰古	58
一曰澹	67
一曰恬	75
一曰逸	82
一曰雅	89
一曰丽	98
一曰亮	104
一曰采	109
一曰洁	114
一曰润	122

一曰圆	129
一曰坚	136
一曰宏	143
一曰细	150
一曰溜	157
一曰健	163
一曰轻	170
一曰重	175
一曰迟	180
一曰速	187

附录

万峰阁指法函笺自序	192
万峰阁指法函笺	195
左右手二十势图说	204