

跨越几千年的古琴艺术，其相关史料涉及琴谱、琴人、流派、逸事等诸多方面，然而终究在历史的沉浮中，因社会的动荡、文化的变迁而随风消逝。琴史上，史实的零落、残缺以至散失就變得不可避免了。在严晓星诸多的论文中，可以知道他是一位读书有心、专攻有长的年轻学者。近几年来他已先后完成了《梅庵琴人传》、《近世古琴逸话》、《梅庵琴派史料》三种琴学研究的著作。这本《七弦古意：古琴历史与文献丛考》则收录了他近些年的十七篇琴学研究论文，这些论文有一个明显的特点，就是作者常常注意到前人尚未研究或涉足的方面、人和事，挖掘、补充相关史料，辨析整理，写出一篇篇有意义的琴学论文来。

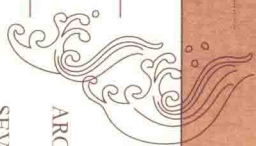
——郑祖襄

古琴历史与文献丛考

严晓星／著

故宫出版社

The Forbidden City Publishing House



七弦

ARCHAIC SPIRIT

OF THE

SEVEN STRINGS

Studies on the

History and Documentations

of Guqin

古意

七弦古意

古琴历史与文献丛考

严晓星／著



故宫出版社
The Forbidden City Publishing House

图书在版编目 (C I P) 数据

七弦古意：古琴历史与文献丛考 / 严晓星著. —北京：故宫出版社，2013. 11

ISBN 978-7-5134-0504-1

I. ①七… II. 严… III. ①古琴—音乐史—中国—文集
IV. ①J632. 319—53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第255182号

七弦古意：古琴历史与文献丛考

著 者：严晓星

图书策划：味馥书室

责任编辑：刘 玮

特约编辑：郎 寰

装帧设计：耕莘文化

出版发行：故宫出版社

地址：北京市东城区景山前街4号 邮编：100009

电话：010-85007816 010-85007808 传真：010-65129479

网址：www.culturefc.cn 邮箱：ggcb@culturefc.cn

印 刷：北京方嘉彩色印刷有限责任公司

开 本：787×1092毫米 1/16

印 张：19.5

字 数：320千字

图 版：120幅

版 次：2013年11月第1版第1次印刷

印 数：1-3000册

书 号：ISBN 978-7-5134-0504-1

定 价：56.00元

七弦古意

張中



研究出自有心人

——严晓星《七弦古意：古琴历史与文献丛考》序

严晓星从Email传来他即将出版的论文集的目录，邀我为他的论文集写序。虽然与严晓星素不相识，但读他的论文目录，就可以感觉到作者的学术素养和对古琴的喜爱。于是就欣然答应，便有了这篇序。

跨越几千年的古琴艺术，其相关史料涉及琴谱、琴人、流派、逸事等诸多方面，然而终究在历史的沉浮中，因社会的动荡、文化的变迁而随风消逝。琴史上，史实的零落、残缺以至散失就变得不可避免了。

在严晓星诸多的论文中，可以知道他是一位读书有心、专攻有长的年轻学者。近几年来他已先后完成了《梅庵琴人传》、《近世古琴逸话》、《梅庵琴派史料》三种琴学研究的著作。这本《七弦古意：古琴历史与文献丛考》则收录了他近些年的十七篇琴学研究论文，这些论文有一个明显的特点，就是作者常常注意到前人尚未研究或涉足的方面、人和事，挖掘、补充相关史料，辨析整理，写出一篇篇有意义的琴学论文来。

这些论文里，有的是“续考”，有的是“补正”，有的是“零札”，有的是“补说”，从多个方面、多种视角，对尚未引起学界注意、或者尚有探讨余地的问题作进一步的学术思考。其中我最欣赏的是《顾梅羹“主笔”考辨》一篇。当代人的事情、当事人的回忆，时隔不久，却发生着错误。是记忆发生的错误，还是感情的偏向？发人深省。作者对历史真实性的执着追求，令人起敬。

严晓星自谦是“局外人”，但这样的研究我相信“局内人”也是喜欢看的。“水滴石穿”，只要有心，自然积少成多。我相信这本论文集一定拥有不少“局内人”读者。

郑祖襄

2009年12月15日

目录

- 001 研究出自有心人
——严晓星《七弦古意：古琴历史与文献丛考》序 郑祖襄
- 001 《广陵散》指法“拨攏”续考
- 009 《观光》解题发微
- 019 《秋鸿》年代新证
附：姚品文《也说琴曲〈秋鸿〉的作者》
- 034 《捣衣》作者潘庭坚考
- 040 “懒仙”“希仙”小考
——《琴曲集成》提要补正（二则）
- 046 《平沙落雁》年代探隐
- 056 “绍兴琴派”零札
- 065 尹尔韬史料稽考
附：[清]张沐《皇清赐同进士出身敕授征仕郎内阁办事
中书舍人担峰孙公墓志铭》
- 095 《我对东皋禅师琴歌之浅见》补正
- 098 《弘历观画图》中的琴
- 105 高罗佩以前古琴西徂史料概述
- 162 此是乔家正始音
——“淮阳琴派”史料再考察

-
- 187 《龙吟馆琴谱》补说
——兼谈《梅庵琴谱》版本
- 221 诸城琴派、梅庵琴派三题
- 231 王燕卿任教南高师时间考
- 237 与“梅庵”擦肩而过的吴浦云
- 255 顾梅羹“主笔”考辨
- 284 索引
- 298 跋

《广陵散》指法“拨攏”续考

—

琴曲《广陵散》的独特性，不仅表现在它反映的内容上，也表现在其演奏中运用了独特的指法。北宋沈括（1031-1095）在《梦溪笔谈·书画》中说：

尝有人观画《弹琴图》，曰：“此弹《广陵散》也。”此或可信。《广陵散》中有数声，他曲皆无，如拨攏声之类是也。^[1]

这是现今可见的关于“拨攏（拨攏）”的最早记载。一百多年后，南宋琴人楼钥（1137-1213）在《弹〈广陵散〉书赠王明之》再次提及。这篇文章是《广陵散》研究史上的重要文献，也是后来研究者的重要立论基础，今不避繁琐，节引如次：

余……少而好琴，得《广陵散》于卢子嘉，鼓之不厌，然此曲多拨攏声，盖他曲所无者，《二序》、《正声》、《乱声》或以此始，皆以此终。《小序》为一曲权舆，声乃发于五、六弦间，疑若不称。屡以叩人，无能知者。王明之精于琴，为余作此《小序》，独起以拨攏，雍容数声，然后如旧谱，闻而欣然，遂亟传之。……余所得数声，未必真出于古也。以其深愜素怀，故书以赠明之。^[2]

那么，这被沈括、楼钥都一再强调为“他曲皆（所）无”的“拨攏声”，究竟是一种什么声音呢？换言之，发出这种声音的“拨攏”究竟是一种什么指法呢？最简单的方法，是拿出现存的《广陵散》谱来对照，看看在文字谱向减字谱发展的过程中，谱中的“拨攏”被转写成了哪一种指法。

然而，《广陵散》既名声显赫，被研习不绝，自然免不了和其他琴曲一样，在流

[1] [宋]沈括撰、胡道静校注：《新校正梦溪笔谈》卷十七，北京：中华书局，1957年11月，第545页。

[2] [宋]楼钥：《弹〈广陵散〉书赠王明之》，载楼钥著：《攻媿集》卷七十九，上海：商务印书馆，1935年12月，第1073-1074页。

传过程中形成了差异较大的不同版本。在将琴谱和文献彼此印证的考察中，也就有了不同的解读。王世襄与王迪、齐毓怡都没有特地就“泼灑”进行考证，而是在研究《广陵散》文本时，以小注的方式顺便进行了一定程度的解释——当然，他们的理解全不相同。

本文借助三位先生已取得的成果，即王世襄《古琴曲〈广陵散〉说明》^[3]以及王迪、齐毓怡《琴曲〈广陵散〉初探》^[4]，以求略有进步，故谓“续考”。顾梅羹先生写于1962年的《〈广陵散〉古指法考释》^[5]虽在转述《弹〈广陵散〉书赠王明之》时未对“泼灑”稍加措意，但文中的部分论述亦将有助于探究“泼灑”的真相。

二

关于“泼灑”，沈括仅是数语带过而已，楼钥的《弹〈广陵散〉书赠王明之》就成为破解它的关键。王迪、齐毓怡首先从琴曲的创作规律出发，肯定了楼钥“小序为一曲权舆，声乃发于五、六弦间，疑若不称”这一观点的合理性；接着，参之以现存最古的《神奇秘谱》本《广陵散》，发现谱中的《小序》正是从五、六弦开始演奏，与楼文所记完全吻合；继而又根据楼文，推测《小序》前的《开指》就是王明之为楼钥新作的部分。这是一个比较完整、严密的推断。

虽然并没有说明缘由，但王迪、齐毓怡提出“‘泼灑’与‘涓勾’弹法相似”，大概就是基于这样的认识。因为《开指》起首的两个指法，以文字叙之，便是“泛：名指当五徽涓一弦，勾二弦”，既然楼钥说王明之新补的这部分“起以泼灑”，那“泼灑”似“涓勾”倒也顺理成章。

王世襄则一言以蔽之：“楼钥所谓的‘泼灑’，就是古琴指法的‘拨刺’。”注云：

[3] 王世襄：《古琴曲〈广陵散〉说明》，载王世襄著：《锦灰堆》二卷，北京：生活·读书·新知三联书店，1999年8月，第512-525页。

[4] 王迪、齐毓怡：《琴曲〈广陵散〉初探》，载《音乐研究文选》下册，北京：文化艺术出版社，1985年9月，第459-491页。

[5] 顾梅羹：《〈广陵散〉古指法考释》，载顾梅羹编著：《琴学备要》，上海：上海音乐出版社，2004年3月，第478-522页。

“楼钥诗：‘拨刺与全扶，他曲安有是？’故知‘拨擗’即‘拨刺’。”此处引文见于《谢文思许尚之石函〈广陵散〉谱》^[6]，以楼钥自己的诗文互证，有相当的说服力。王德坝虽在《中国乐曲考古学理论与实践》中对王世襄关于《广陵散》的主要观点予以激烈批评，却沿用了这一论断。^[7]

王世襄在考察琴谱与文献时，首先将七个《广陵散》谱本分成《神奇秘谱》和《西麓堂琴统》甲、乙谱三种，《西麓甲谱》的《小序》根本不从五、六弦开始，自然不在考察的范围之内，综合了段落数、小标题等因素，他认为楼钥所弹的版本最接近《西麓乙谱》（顾梅羹也持相同意见），并注意到：

此后《大序》是以拨刺始，也以拨刺终。至于《神奇秘谱》本则结尾之处多用拂滚。拂滚的音乐效果虽与拨刺颇相似，但在指法上究竟是有区别的。

这几句寻常的话，也正是王迪、齐毓怡考虑最欠周全的地方。王迪、齐毓怡为文，本意不在考证“拨擗”，而在《开指》，所以她们充分重视了“小序为一曲权舆，声乃发于五、六弦间，疑若不称”一句，却忽略了前一句“此曲多拨擗声，盖他曲所无者，《二序》、《正声》、《乱声》或以此始，皆以此终”。既然楼钥所弹版本《小序》、《大序》、《正声》、《乱声》的开头有一些是从“拨擗”开始的，而都是以“拨擗”结束的，又何尝不是一条入手的途径？上引王世襄文，正是凭此得出的结论。

三

这里先跳过王世襄及王迪、齐毓怡在谱本依据上的差异，而将他们各自主张的谱本同时加以考察，列出下表：

[6] 载[宋]楼钥著：《攻媿集》卷五，上海：商务印书馆，1935年12月，第90-91页。但王世襄所引“拨刺与全扶”一句，原文作“拨刺迥全扶”。

[7] 王德坝著：《中国乐曲考古学理论与实践》，贵阳：贵州人民出版社，1998年12月，第129页。

版本 章节		《神奇秘谱》本	《西麓乙谱》
指法			
小序	始	连涓	颯（涓）
	终	滚 ^[8]	倚涓
大序	始	涓勾	拨刺
	终	拂滚	拨刺
正声	始	抹拂	抹
	终	拂滚	撮
乱声	始	打	打
	终	拂滚	历

由于琴曲在流传中产生的差异，使后来的谱本不可能与楼钥所据本完全一致，这是意料中的事。但它们又毕竟是同源，即使透露出的信息再有限，终不可忽视。

首先，既然这四个章节里“或以此始，皆以此终”，那至少会有一组头尾能够对应的指法，《西麓乙谱》还保存着，这就是王世襄说的“《大序》是以拨刺始，也以拨刺终”。这无疑是有力的证据。

其次，既然是“或以此始，皆以此终”，那对“终”处指法的重视，无疑应超过“始”处的。《神奇秘谱》本《大序》、《正声》、《乱声》结尾处的“拂滚”就非常引人注目。王世襄强调“拂滚的音乐效果虽与拨刺颇相似”，却没有提及一处更直接、明了的证据，这就是在《开指》末尾第一次出现“𢇛”（食、中指拂滚）时的三个小字注“乃𢇛（拨刺）声”——它几乎就是说，此处的“拂滚”，要的就是“拨刺”的效果。顾梅羹在解释此处时，不仅指明，更进一步说：

……以后各段中凡有“𢇛”处，可以类推。

这就是说，《大序》、《正声》、《乱声》结尾处的“拂滚”，也都“乃𢇛声”。顾梅羹接着在谈到“双拂滚”时，径直指出：

……一再反复用“双拂滚”，也就是“双泼刺”的技法。

[8] 此处所记为右手指法，此下尚有犬指当九徽按三弦吟不动的左手指法。

高勾丁尺。③胡茫 ④胡茫六尼勾
蔡巴勾蔡最 一六 於

廣陵散 便商調

雁仙按琴文曰：晉書載廣陵散者，嵇康字叔夜，魏國之人也。嘗遊會稽，宿華陽亭。引琴而彈，夜分忽有客詣之，稱是古人，與康共談音律，辭極清辨。因索而彈之，為廣陵散曲。琴調絕倫，遂以授康。仍誓不傳。人不知言其姓名。時司馬懿為大將軍，康與鍾會為長史，會每與康交，而康不為之禮。會以此憾之。因譖康欲助母丘儉，司馬懿既

既信會，遂害之。康將刑東市，顧視日影，索琴彈之曰：昔袁孝已嘗從孝學廣陵散，吾每靳固之。廣陵散於今絕矣。時年四十。海內之士莫不痛之。帝尋悟而悔焉。又琴書曰：嵇康廣陵散本四十一拍，不傳於世。惟康之甥袁孝已錄之。每從康學，新情不爽。後康靜夜鼓琴，彈廣陵散，孝已竊從戶外聽之。至亂聲小息，康疑其有人，推琴而止。出戶果見孝已，止得三十三拍。後孝已會

止息，續成八拍，共四十一拍。序引在外，世罕知焉。然廣陵散曲，世有二譜。今予所取者，隋宮中所收之譜。隋亡而入於唐。唐亡，流落於民間者有年。歷宋高宗建炎間，復入於御府，僅九百三十七年矣。予以此譜為正，故取之。

開指

① 勾 ② 勾 ③ 勾 ④ 勾 ⑤ 勾 ⑥ 勾 ⑦ 勾 ⑧ 勾 ⑨ 勾 ⑩ 勾 ⑪ 勾 ⑫ 勾 ⑬ 勾 ⑭ 勾 ⑮ 勾 ⑯ 勾 ⑰ 勾 ⑱ 勾 ⑲ 勾 ⑳ 勾 ㉑ 勾 ㉒ 勾 ㉓ 勾 ㉔ 勾 ㉕ 勾 ㉖ 勾 ㉗ 勾 ㉘ 勾 ㉙ 勾 ㉚ 勾 ㉛ 勾 ㉜ 勾 ㉝ 勾 ㉞ 勾 ㉟ 勾 ㊱ 勾 ㊲ 勾 ㊳ 勾 ㊴ 勾 ㊵ 勾 ㊶ 勾 ㊷ 勾 ㊸ 勾 ㊹ 勾 ㊺ 勾 ㊻ 勾 ㊼ 勾 ㊽ 勾 ㊾ 勾 ㊿ 勾

① 勾 ② 勾 ③ 勾 ④ 勾 ⑤ 勾 ⑥ 勾 ⑦ 勾 ⑧ 勾 ⑨ 勾 ⑩ 勾 ⑪ 勾 ⑫ 勾 ⑬ 勾 ⑭ 勾 ⑮ 勾 ⑯ 勾 ⑰ 勾 ⑱ 勾 ⑲ 勾 ⑳ 勾 ㉑ 勾 ㉒ 勾 ㉓ 勾 ㉔ 勾 ㉕ 勾 ㉖ 勾 ㉗ 勾 ㉘ 勾 ㉙ 勾 ㉚ 勾 ㉛ 勾 ㉜ 勾 ㉝ 勾 ㉞ 勾 ㉟ 勾 ㊱ 勾 ㊲ 勾 ㊳ 勾 ㊴ 勾 ㊵ 勾 ㊶ 勾 ㊷ 勾 ㊸ 勾 ㊹ 勾 ㊺ 勾 ㊻ 勾 ㊼ 勾 ㊽ 勾 ㊾ 勾 ㊿ 勾

小序 止息

① 勾 ② 勾 ③ 勾 ④ 勾 ⑤ 勾 ⑥ 勾 ⑦ 勾 ⑧ 勾 ⑨ 勾 ⑩ 勾 ⑪ 勾 ⑫ 勾 ⑬ 勾 ⑭ 勾 ⑮ 勾 ⑯ 勾 ⑰ 勾 ⑱ 勾 ⑲ 勾 ⑳ 勾 ㉑ 勾 ㉒ 勾 ㉓ 勾 ㉔ 勾 ㉕ 勾 ㉖ 勾 ㉗ 勾 ㉘ 勾 ㉙ 勾 ㉚ 勾 ㉛ 勾 ㉜ 勾 ㉝ 勾 ㉞ 勾 ㉟ 勾 ㊱ 勾 ㊲ 勾 ㊳ 勾 ㊴ 勾 ㊵ 勾 ㊶ 勾 ㊷ 勾 ㊸ 勾 ㊹ 勾 ㊺ 勾 ㊻ 勾 ㊼ 勾 ㊽ 勾 ㊾ 勾 ㊿ 勾

这就已经完全将二者等同起来了。这一层考察，也指向“拨刺”。

再次，以上表格不能体现而显然不能忽视的，还有在《西麓乙谱》中存在的大量“拨刺”指法。这些“拨刺”主要见于《正声》、《乱声》，也见于《小引》（小序）前的一段——这一段相当于《神奇秘谱》本的《开指》，其中“拨刺”两见，一处结尾。

综合谱本的考察结果看来，“‘泼擗’与‘涓勾’弹法相似”的可能性并不大，而“拨刺”、“拂滚”二者之中，极可能有一种就是“泼擗”；如果将“拂滚”等同于“拨刺”，则王世襄“‘泼擗’即‘拨刺’”之说极有可能成立。而王明之所补的那段“独起以泼擗”，未必一上来就是“泼擗”，而是段中必有“泼擗”之声；“雍容数声，然后如旧谱”，则是说“泼擗”不止一声，且与旧谱衔接得比较紧。这与《西麓乙谱》《小引》前一段中两处“拨刺”、一处在结尾的情形不无相似之处。倘《神奇秘谱》本《开指》末尾的“拂滚”是“拨刺”，则也能大致符合这一特征。

通过谱本比勘，不同版本间相近的指法分布规律呼之欲出，再结合顾梅羹对谱本、尤其是“拂滚”的解读，“泼擗”即“拨刺”，疑义已然不大。

四

不仅如此，“泼擗”就是“拨刺”，还可以得到训诂学、音韵学上的佐证。清黄生、黄承吉《字诂义府合按》“ㄩ、泼刺、撇烈、惫赖”条云：

ㄩ匹列切，《说文》：左戾也。ㄩ分勿切，右戾也。今作字。ㄩ谓之撇，ㄩ谓之捺，二字古音“拂戾”。撇捺者，拂戾良薛切之转也。又杜诗“船尾跳鱼泼刺卢达切鸣”，此状鱼尾左右掷掉之意，则泼刺亦拂戾之转。又“千骑常撇烈”，此言其性之悍戾。又俗语云“惫赖”，亦乖戾意。撇烈、惫赖，犹拂戾也。盖ㄩㄩ为左右相戾，故诸字皆从此借义。^[9]

[9] [清]黄生撰、黄承吉合按：《字诂义府合按》，北京：中华书局，1984年11月，第38页。

经过黄生的考证,可知“泼擻”应与“泼刺”等等一样,都是撇捺的古音“拂戾”的一音之转。《集韵》又云:“捺,拗也。或作擻。”这个“捺”字的“拗”解,当亦出自“戾”字,所谓“盖儿为左右相戾,故诸字皆从此借义”也。

据查阜西先生考证,古代琴人所谓的“泼刺”(以及相关的“节泼刺”、“疾泼刺”)指法有数种,与今人常用的连摘连抹的同名指法并不是完全相同。^[10]但《神奇秘谱》本的《开指》既称“食、中指拂滚”“乃𦏧声”,则大可反向探求。“拂滚”是用食、中二指,且两弦同声,古人常用的一种“泼刺”正是如此,如《唐陈居士指法》称:

以食、中、名三指出入一弦,令有二声,亦但用食、中出入皆可。^[11]

又如《太音大全集》中的手势图释文云:

右手食、中二指双出弦曰拨,二指双入弦曰刺,出入二作曰拨刺。^[12]

又如宋《成玉磬指法》释“𦏧”:

用人、中同出入玄,谓之𦏧,如游鱼掉尾之状,杜诗云云。^[13]

此处“人”即“食”,“玄”即“弦”。《字诂义府合按》引杜甫《漫成一绝》中的名句“船尾跳鱼泼刺鸣”,解释“泼刺”乃“状鱼尾左右掷掉之意”,古人同样以此解释琴指法“泼刺”,可谓渊源有自。而《神奇秘谱》以“𦏧声”注“𦏧”,或者说,“泼

[10] 查阜西:《〈幽兰〉指法集解》,载查阜西编:《〈幽兰〉研究实录》,北京:中央音乐学院民族音乐研究所,1957年4月,第3-27页。

[11] 见[明]蒋克谦辑:《琴书大全》卷八,载文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编:《琴曲集成》第五册,北京:中华书局,1980年12月,第151页。

[12] 见[明]袁均哲辑订:《太音大全集》卷之三,载文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编:《琴曲集成》第一册,北京:中华书局,1981年12月,第54页。

[13] 见[明]蒋克谦辑:《琴书大全》卷八,载文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编:《琴曲集成》第五册,北京:中华书局,1980年12月,第156页。

刺”在《神奇秘谱》本《广陵散》中演化为“食、中指拂滚”，也自有其相当的可能，自有其足够的道理。

这时候再回到本文开头那个令人感兴趣的话题，“泼灑声”果真“他曲皆（所）无”吗？也许在沈括、楼钥的时代“泼刺”确实不常见，但现在至少可以肯定宋以前的《碣石调·幽兰》中就有。又，梁简文帝《乌夜啼》诗云：

鸣弦拨发初异，挑琴欲吹众曲殊。^[14]

这里的“拨发”，其实也就是“泼灑”，比前引《梦溪笔谈·书画》例还早六百余年。从“发初异”大概可以推测“泼灑”在琴曲中出现得比较早，一上来便有强烈的感情表达；“众曲殊”同样是强调它与其他琴曲的不同，当然也表明此曲的独特。换言之，梁简文帝所知的古《乌夜啼》，应该也是有“泼灑”的。古人云：“言有易，言无难。”信哉！

附记：

古文“泼”“拨”常常混用。《梦溪笔谈》中的“拨灑”，也有版本作“泼灑”；琴指法“泼刺”，也常常写作“泼刺”。本文引文既繁，“泼”“拨”之用视实际情形而定，并不改动所引原文。

原刊《南京艺术学院学报·音乐与表演》2010年第2期

[14] [宋]郭茂倩编：《乐府诗集》卷四十七，北京：中华书局，1998年11月，第691页。

《观光》解题发微

琴曲《禹会涂山》(或简称《涂山》),又名《观光》(或谓《上国观光》、《观光操》),为宋元之际毛敏仲所作。元延祐六年(1319),袁桷在《题徐天民草书》中回顾“甲申乙酉间”(至元二十一年、二十二年间,1284-1285)从徐天民学琴时,先生曾经提及“毛敏仲作《涂山》”^[1];到了元末,毛敏仲的友人叶兰坡之孙叶惟一能弹此曲,也曾经对他人说起毛敏仲创作此曲的始末。王逢《梧溪集》卷二有《听叶琴师〈观光操〉(有序)》诗:

《观光操》者,三衢毛敏仲所作也。至元间,仲偕武林叶兰坡、徐秋仙游京师,三人者咸能琴,受知宰执,荐名世祖皇帝。仲以为士之道莫尚于宾王,先王之化,尤莫尚有虞氏之教,故缘微度声,作是操以应制。比召,客死馆舍。予闻其音,激越凄惋,不纯乎微。传曰:微乱则哀。仲其自哀也夫!虽然,仲之心至矣。是时,海内外群生万物,方旁达交畅,仲首拟《南薰之歌》用启圣聪,比隆有虞,中道而止,岂先王之乐未当复欤!於乎!先王之乐不见复于世皇制作之日,毕竟何时兴耶?使后有吴季子,必曰:乐有在也。兰坡孙惟一弹是操,且语是言,因序其事而系以诗:

夜听《观光操》,心神四座开。马驼千里道,龙虎五云台。长养《南薰》入,纡徐《白雪》来。世皇虚席待,竟起伯牙哀。^[2]

这首诗亦收录于《琴书大全》卷十九《诗上》^[3],琴人不难得见。

由上可知,此曲在元初已有《涂山》、《观光操》二题。

据《存见古琴曲谱辑览》统计,明清两代收录《禹会涂山》的三十四种琴谱,除去《西麓堂琴统》标题径作“观光”,其余皆作“禹会涂山”或“涂山”,此外仅《琴谱正传》、《藏春坞琴谱》、《古音正宗》另注亦名“上国观光”。^[4]一曲多题,本无足

[1] 见[元]袁桷撰:《清容居士集》第十二册,卷四十九,上海:商务印书馆,1936年6月,第831-832页。

[2] [元]王逢撰:《梧溪集》第一册,卷二,上海:商务印书馆,1935年12月,第91页。

[3] 载文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编:《琴曲集成》第五册,北京:中华书局,1980年12月,第438页。

[4] 查阜西:《存见有谱古琴曲总表》,载查阜西编纂:《存见古琴曲谱辑览》,北京:文化艺术出版社,2007年3月,第6页。

怪，但这些琴谱几乎是一边倒的摒弃《观光》（或《上国观光》）之题，却未必纯属偶然，不可等闲视之。

一、毛敏仲的晚节问题

古之琴人，率多为文人，文人则崇尚气节。宋元之际，神州板荡，正是文天祥所谓“时穷节乃见”之时。曾去大都狱中为文天祥奏琴、与文天祥酬答以诗的汪元量，亦与毛敏仲交游。汪元量为宋宫琴师，德祐二年（1276）宋室降元后奉召北上，他随行护持。十余年后，一旦元世祖命宋废帝吐蕃学佛、太后出家为尼，他便黄冠南归，隐于山水约三十年。虽然他也曾一度仕元，但那无疑是为了追随故主而忍辱负重，所谓“别有用意”，与遗民“迹异而心则同”，故“后人多以完人目之”^[5]。

汪元量事迹、心迹昭然，同为琴人、而兼在皇亲门下的毛敏仲未若其彰显，但在琴史上的贡献则有过之——归在他名下的琴曲，无论数量与质量皆属可观。关于他对蒙元新政权的态度，可择明代琴谱中有代表性者，举例如次：

明初朱权《神奇秘谱》卷中《禹会涂山》解题：

夏禹嗣舜禅之后，禹南巡狩于会稽之涂山。承唐虞之盛，会天下诸侯，执玉帛来朝者万国。其熙皞之风，莫有加于此焉。胡元之初，故作是操，追慕宋德，亦有感于中矣。^[6]

明中期杨抡《太古遗音》卷中《禹会涂山》解题：

公本宋臣，虽天假强胡，改玉改步，而慕宋之心未尝忘也。乃述大禹承唐虞之盛，巡狩涂山，会天下诸侯，执玉帛来朝者万国。就中假事寓情，其追慕有夏之强者，实以

[5] 王国维：《〈湖山类稿〉〈水云集〉跋》，载孔凡礼辑校：《增订湖山类稿》，北京：中华书局，1984年6月，第195-196页。

[6] 载文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编：《琴曲集成》第一册，北京：中华书局，1981年12月，第139页。