

中國歷代方志所見琴學史料類編



西北卷·詩歌詞曲——上輯

王巍 李卓陽 鄭星 整理點校

蘭州大學出版社

中國歷代方志所見琴學史料類編



西北卷·詩歌詞曲

上輯

王魏 李卓陽 鄭星 整理點校

蘭州大學出版社

編委會主任

王 巍 一九八八年出生，字瀚隼，江蘇海門人。歷史學博士，北方民族大學講師，中國社會科學院民族學與人類學研究所博士后，甘肅頤真古琴研究院琴學研究中心主任。習琴多年。主要從事琴學、西夏學、敦煌學等相關方向的研究。

李卓陽 一九八四年出生，甘肅甘谷人。文學學士，甘肅頤真古琴研究院院長。主要從事傳統琴學理論、北方琴史等相關方向的研究。

鄭 星 一九八七年出生，河南羅山人。歷史學博士，講師，九江學院社會系統學研究中心研究員，教育部國別和區域研究中心『九江學院東埔寨研究中心』兼職研究員，甘肅頤真古琴研究院琴學資料數據部主任。主要從事區域歷史文化地理、區域社會文化史、琴學史料整理等研究。

編委會成員

崔欣 西北師範大學教育學院

曹興華 四川警察學院、甘肅頤真古琴研究院

林豪 甘肅頤真古琴研究院

劉苗 甘肅中醫藥大學、甘肅頤真古琴研究院

牟德海 甘肅中醫藥大學、甘肅頤真古琴研究院

王可欽 西北師範大學、甘肅頤真古琴研究院

熊一瑋 蘭州大學、甘肅頤真古琴研究院

徐俊林 甘肅省廣播電視总台

楊佳楠 甘肅中醫藥大學、甘肅頤真古琴研究院

張麗娜 蘭州大學、甘肅頤真古琴研究院

周芳 西北師範大學、甘肅頤真古琴研究院

周澤鴻 寧夏大學、甘肅頤真古琴研究院

〔按姓名首字母排序〕

本書出版得到國家古籍整理出版專項經費資助

序言

李並成

王巍、李卓陽、鄭星三位青年才俊整理點校的《中國歷代方志所見琴學史料類編》（西北卷）付梓了，可喜可賀！

二〇〇三年十一月七日，聯合國教科文組織公佈了第二批入選『人類口述和非物质遺產代表作』名錄，我國的『古琴』名列其中。隨後，我國政府頒佈了《關於加強我國非物質文化遺產保護工作的意見》，從政策、經濟、宣傳等方面，加大力度，支持對包括古琴在內的各類非物質文化遺產的保護、傳承與研究，古琴文化遂越來越獲得有關方面及有關人士的重視。

古琴，是我國最具代表意義的傳統樂器，可謂中華民族悠久燦爛文化的明珠、炎黃子孫的驕傲。古琴迄今已有約三千年的歷史，早在春秋戰國時期，古琴就深受文人士子階層的喜愛和推崇，成爲他們完善修養、表達觀點的重要器具，由此也逐漸形成了一整套完整而獨特的琴學體系。文人士大夫通過著書立說、言傳身教，不僅使古琴蘊含的音樂美學、宗教哲學、文化歷史等形成完善的體系，而且還深刻地影響到中國人的審美觀、宗教觀、處世觀等諸多方面。古琴不僅在國內影響深遠，而且在世界各地，凡是有華人足跡的地方，就會聽到古琴的樂聲。

古琴文化體系，包括琴人、琴制、琴譜、琴曲、琴史、琴歌、琴論、琴社、琴派等諸多方面。與

普通演奏樂器不同，古琴除包含樂器、樂曲等相關內容外，作為一項獨特的文化表現形式和古代社會知識分子修身養性的雅器，還具有十分突出的特質，這主要體現在其自身承載的豐富的精神文化方面。古琴所積淀的那些深厚的哲學、美學、心理、情感、人格等精神文化內涵，是任何一件普通樂器所無法比擬的。古琴文化中蘊含有特定的精神氣質和審美價值，深深地吸引了中國文人士大夫階層及文人社會，古琴與文人衍生出了一種中國音樂中特有的文化現象。歷代琴家研習古琴時，關注的不僅是古琴的演奏技法，還包括操琴時對環境的選擇、心理的準備甚至對服飾的要求等。他們常將古琴人性化，賦予其文人品質，將其作為一種有情感、有生命的存在，在操研中勵志明道、克己自省、張揚個性，使人、琴達到完美統一。正是由於歷代文人的實踐和堅守，使得傳統古琴文化的內涵不斷豐富，傳承綿延不絕，成為中國古代文化的傑出代表。那些流傳久遠的優美的琴曲，是歷史的、社會的、情感的、人文的等多重的關聯與反映，它凸顯了在儒道兩家美學巨大的理論框架下的審美觀念，濃縮了中國古代音樂美學主張禮樂至上、中正平和的思想菁華，並且深入到哲學層面，達到相當高的境界。豐厚的精神文化內涵正是古琴價值的真正體現。如果缺少了精神文化內涵，古琴也就只能是一件普通的樂器了。

毋庸諱言，時至今日，由於現代藝術文化的強勢衝擊，琴樂活動研習群體的變遷，傳統琴人逐漸消亡，綿延了數千年的古琴文化（不僅是古琴音樂）的傳承保護狀況不可避免地面臨著危機，古琴逐漸失去其賴以生存的人文環境，琴派、琴社日漸衰敗，琴家、琴人寥若晨星，琴學研究停滯不前，古琴所蘊含的文化精神內涵已不被大多數人認同……凡此種種，都是我們今天所憂慮和予以關注的。在

當代多元文化的大背景下，我們有必要重新審視古琴傳統與現代文化衝突的根源，細緻考量古琴的社會文化價值，探索一條古琴文化傳承與保護的新路，使古琴在多元化的現代文化生活中，在現代主流文化的舞臺上，能夠保持傳統的精神文化內涵和獨特的藝術魅力。

可喜的是，改革開放以來，特別是進入新時代以來，對於古琴這一優秀傳統文化的保護與傳承，受到越來越多的人士的關注。一些學者對中國古琴的精神、音樂美學思想的研究投以相當的熱情，做出不少富有見解的理論探討；與之同時，學習、彈奏、收藏、鑒賞者也日益增多。二〇〇三年古琴人選『非遺』的成功，為我國這一歷史最悠久、文化負載最豐厚的樂器和藝術文化的保護傳承開拓了新的前景，提供了新的契機。

在漫長的歷史發展中，古琴不僅有眾多的優秀作品傳世，更有豐富的琴論等文獻留存。其中，在祖國西北廣袤的大地上，就留下了數量相當可觀的文獻史料，包括琴人、琴史、琴制、琴賦、琴曲、琴詩、琴歌、琴論等，不勝枚舉，彌足珍貴。

王巍、李卓陽、鄭星懷著對祖國優秀傳統文化的極大熱忱，著眼於我國西北地方的各種方志文獻（省志、府志、州志、縣志等），苦心孤詣，鍥而不捨，對於其中蘊含的古琴史料作了全方位的、系統的搜集和整理，從而形成了一部完整的、翔實的西北方志中的琴學資料彙編，從地方志的角度全面地展示了我國古代音樂文獻異樣的光彩，也彰顯了三位青年學人執著的精神追求、嚴謹的治學態度與令人稱道的學術功力。

這部著作將西北方志中有關琴學史料分為人物傳記、詩歌詞曲、文賦雜論等三類，從各種西北地

方志書中披沙揀金，深挖徹究，去蕪存菁，細針密縷，將有關琴學史料『一網打盡』，且精心編排，從而使得西北方志中留存的珍貴的琴學史料完整地呈現在讀者面前，得以更好地保存和利用，本書的文獻價值不言而喻。同時，本書還可為目前尚處薄弱的音樂文獻學的學科建設和發展做出相應的貢獻。本書可供古琴文化的研究者、鑒賞者、收藏著、愛好者、西北地方史的探討者及有關方面人士使用。

由於琴學史料的類編在學界尚屬首次，加之編選時間緊促，作者的學術經歷較短，因而本書中不免會存在一些缺憾，懇請廣大讀者不吝指正。

願我國優秀的古琴文化在新時代發揚光大，在世界東方放射出更加絢麗的光彩；願三位青年俊彥在今後的學術道路上百尺竿頭，更上層樓。

二〇一九年十一月於西北師範大學

前言

李卓陽

古琴是我國最古老的彈撥樂器，歷經三千年的綿延發展，逐漸獨立於其樂器屬性，負載着更為深刻的精神內涵。古琴自二〇〇三年被聯合國教科文組織評定為世界級非物質遺產以來，其保護傳承得到了長足的發展。然而，隨着琴學文化的繁榮、網絡通訊的發達以及世界文明的碰撞和交流，古琴傳承過度商業化、西樂影響傳統琴學體系等問題也日益顯現出來，琴人群體結構開始呈現復雜化特性，出於各種目的琴學觀念甚囂塵上，古琴繁榮的背後暗藏着前所未有的思想混亂危機。其中最為突出的，是對於儒家樂教修身思想以及儒家『中庸音樂觀』的批判攻擊，這種批判使得琴學原本的主體思想，遽變為影響古琴藝術性發展的罪魁禍首。仔細觀察後我們會發現，對於傳統的各類批判，大多僅依據一些自稱傳統琴人的極端事例，進而引發對於傳統的情緒化否定。琴學文化作為我國雅樂體系的代表，是建立在儒釋道三家學說基礎上的，其中所蘊含的儒、道兩家『自省格物』與『天人合一』的思想，是其最為寶貴的精神內核，亦是東方文化精神與藝術傳統區別於西方文明的標誌。如果有意識地對立琴藝傳統與古琴精神內涵，過度強調某一方面，這樣的認識是有失偏頗的。

儒學自先秦始，便與琴學深度融合而成為琴學的本位思想，我們所知的古代琴學成果，無一例外都是在儒學思想體系下形成的，這是現代人無論如何都無法迴避的歷史事實。同一原理，何以古人可

以創造氣勢恢宏的琴學成就，對於我們反而成爲了裹足的羈絆？假如沒有儒家思想的支撐，古琴將如同其他民族樂器一樣，早已消失在歷史的烟雲中了。對於傳統琴學思想及其作用，應當加以嚴謹的學術論證，不能僅僅基於個別案例的負面影響，情緒化地、以點帶面地全盤否定，這在學理上是很難讓人信服的。儒家樂教修身思想，深刻影響了歷代琴人的琴學認知和藝術實踐，對於琴藝傳統中琴理、技法、譜法、律學、琴曲等多方面理論的形成和構建具有重要意義。經過三千年的發展，其內涵不斷豐富完善，逐漸演變爲具有深刻哲學思想和獨特藝術現象的『中國琴學』。以儒家爲代表的文人士大夫，無疑擔當了琴學形成發展的傳承主體，如果全盤否定傳統琴學思想的作用，抽換琴學內涵，只保留其外在的藝術形態，從琴學發展的歷史角度來看，是極其不負責任的。下面以現代文人琴與藝人琴爭端爲切入點，分析討論傳統琴學修身思想與中庸音樂觀對我國琴學的影響和作用。

一 琴學的『文』『藝』之辯

現代琴學觀認爲，由於古人對琴學義理和琴藝傳統的側重不同，致使琴學在發展過程中出現了『器』與『道』的兩端分化，由此形成了所謂『文人琴』與『藝人琴』。這一觀點同時認爲，儒家樂教修身思想對琴學發展側重於古琴義理層面，其『中庸』音樂觀對古琴譜、曲、樂、技的作用是消極的；『藝人琴』雖然在義理上作爲不大，但對古琴音樂藝術性的發展具有極大的推動作用。所以，主張琴學發展應當剝離儒學的影響，單純地將古琴作爲一種樂器看待，以便使古琴的藝術性有更加廣闊的發展空間。

需要明確的是，現代琴學觀念中文人琴與藝人琴的區別是西方藝術學科視野下，以專業與非專業

分類認知的結果。嚴格來講，這種劃分只是對琴學現象層面的簡單認知，而非傳統文化視域中對藝人琴和文人琴的基本劃分原理。古人對於所謂『文人琴』與『藝人琴』的分類，有其深刻的文化標準，並非僅僅局限於音樂面貌、身份、階層等外在的現象因素。如果認定『文人琴人』是文化素養高深、義理研究深刻，而音樂性、技術性較差的業餘文人群體；『藝人琴人』是技藝精純、學理不足的專業藝人群體，那麼，文人琴人和藝人琴人的區別就會由身份、職業、階層等外部因素決定，如此一來，文人琴人和藝人琴人實際上演變成兩個階層的對立，二者之間也將因此喪失轉換的可能性，最終導致完全固化的認知對立群體的形成，這也是古琴西化改革與一些所謂『文人琴人』極端怪異行爲的認知根源。

在我國的藝術傳統中，自古就有『由技而藝，由藝入道』的說法。從我國文化藝術進階傳統來看，『文人琴』與『藝人琴』並不是絕對對立的矛盾體，而是對琴人技藝、藝術、學養等在不同階段的差异性表述。琴人因爲技藝精純，可以實現音樂內涵的藝術化表現，但因其仍具有取悅、諂媚、表現、表演等深層次心理動機，以儒家傳統來看，這個層次尚未達到與『道』合流的無爲之境，故稱『藝人琴』，按現代藝術語境理解，可以稱之爲『藝術琴』；這個屬性是由琴人內在認知局限決定的。而『文人琴』，則是建立在『藝人琴』演奏技巧的基礎上，通過對儒家樂教修身思想的實踐，進一步引發思想認知及道德實踐的深化，進而達到了《大學》所謂『止於至善』之境。由此可見，文人琴與藝人琴不會受外部因素所限而產生群體固化，二者不是絕對的對立群體，藝人琴亦可因認知轉變昇華而成爲文人琴。

徐青山先生《溪山琴况·古》提到『時師琴』、『古人琴』，實際上指明了現在普遍所指的藝人琴與文人琴的區別：『聲爭而媚耳者，吾知其時也。音淡而會心者，吾知其古也。而音出於聲，聲先敗，則不可復求於音。故媚耳之聲，不特爲其疾速也，爲其遠於大雅也；會心之音，非獨爲其延緩也，爲其淪於俗響也。俗響不入，淵乎大雅，則其聲不爭，而音自古矣。』徐青山先生這段話明確指出，技法精純但琴者尚存表達和炫技的音樂動機，有這樣的現象便是『時師琴』，也就是所謂『藝人琴』。而『古人琴』則是『音淡而會心者』。此處『會心』不可理解爲現代漢語中的『領會』，『會心』是指『會於心』。此處的『心』，即宋儒『心即理，理即道』中的『真心』、『道心』，也就是道體之用的良知本體。所以，『會心』是說琴者應當『和正』、『中庸』，技法精純而無刻意的表達動機，亦無刻意的念頭，此時的琴便是與道合流的『古人琴』，亦即『文人琴』。徐青山先生同時認爲，音樂的視聽現象源自琴者內在的認知境界，如果形成音樂現象的認知動機出了問題，又怎麼可能通過有爲的技法使音樂歸正呢？故此，諂媚刻意的音樂，並不是由於節奏的繁複和快速，而是因爲琴者的心未能和『道』所致。真正的正音雅樂，也不是因爲速度舒緩平和，而是因爲它遠離了認知、技法的不足和刻意，琴者內心以『明德』、『良知』所到達的知見爲依據，則情感上自然也就沒有了刻意的動機，琴音自然也就契合了古人的意趣了。

二 樂教修身與道器合一

宋代陳旸《樂書》載：『形而上者謂之道，形而下者謂之器。琴者，士君子常御之樂也。朴散而爲器，理覺而爲道。』我國古代哲學傳統認爲，『道』與『器』從體性上講，二者是『非一非異』的；

從作用層面來講，二者互為前提。琴藝傳統是以改變、昇華琴人的內在認知，直至『明道』為其歸旨。『明道』後的認知又必須通過琴藝顯現其作用，二者不論琴藝的『漸修』，還是琴理的『頓悟』，都互為進階及轉化的前提，貫穿於這一過程的，便是儒家的樂教修身思想。

《大學》載：『物有本末，事有始終，知所先後，則近乎道矣。』儒釋道三家的思想都認為，萬事萬物皆有其『體』、『用』、『本』、『末』。所謂『體』與『本』，是指事物的本源、義理、本旨；而『用』與『末』，是指為了達到事物的本旨，而產生的作用及其所呈現的客觀現象。琴學作為我國文化傳統的奇葩，琴學的學習研究，自然要遵循儒釋道三家所講明的『體』、『用』、『本』、『末』等原理。蔡邕《琴操》曰：『昔伏羲作琴，所以御邪僻，防心淫，以修身立性，反其天真也。』單從儒家哲學的體用關係來看，琴學的宗旨是樂教修身，這一宗旨在琴學幾千年的發展中是一以貫之的。琴學的學習研究，不可脫離這一創立之始的宗旨，猶如做飯的目的必須歸於食用，只有在契合其根本宗旨的前提下，進行現象審視，才可發現其演變的內在規律，才可不背離傳統而又革新傳統；如果脫離了琴學原本邏輯，藉口迎合所謂時代變化和觀眾需要，進而忽視琴學原本的特性，人為地只在現象層面求新求異，混淆雅樂與俗樂的動機差異，這樣的發展就會因背離宗旨而走向琴學研究與琴藝實踐的反面。至於主張徹底放棄傳統琴學理論，進行全面西化改革，更有舍本逐末、竭澤而漁之嫌。

《中庸》載：『天命之謂性，率性之謂道，修道之謂教。道也者，不可須臾離也；可離，非道也。是故君子戒慎乎其所不睹，恐懼乎其所不聞。莫見乎隱，莫顯乎微，故君子慎其獨也。』儒家認為，對於無法用語言思維表述的形上哲學本體，只能通過修身立德的修養實踐才可體悟，古琴作為『載道之

器』，是儒家哲學修身明道、體悟形上本體的重要途徑。而『藉琴修身』必然要依託琴藝實踐來完成，即『修身明道』是琴學之體，『琴藝實踐』是琴學之用。那麼，琴學『體』『用』兩端，在琴藝實踐過程中究竟是怎樣一種關係？為什麼因修身而產生的認知差異，是『文人琴』與『藝人琴』的分界呢？爲了解答這些問題，有必要對儒家修身的學問做一個初步的認識。

儒家的修身思想，大體可以概括爲『三省九思』。《論語·季氏篇》子曰：『君子有九思：視思明，聽思聰，色思溫，貌思恭，言思忠，事思敬，疑思問，忿思難，見得思義。』曾子曰：『吾日三省吾身：爲人謀而不忠乎，與朋友交而不信乎，傳不習乎？』由此可見，儒家所謂修身，是指一個人自覺的修正自我身心的實踐。《大學》也列出了修身的意義和次第：『大學之道，在明明德，在親民，在止於至善』，『知止而後有定，定而後能靜，靜而後能安，安而後能慮，慮而後能得』；『物有本末，事有始終，之所先後，近乎道矣』；『古之欲明明德於天下者，先治其國。欲治其國者，先齊其家。欲齊其家者，先修其身。欲修其身者，先正其心。欲正其心者，先誠其意。欲誠其意者，先致其知。致知在格物。物格而後知至，知至而後意誠，意誠而後心正，心正而後身修，身修而後家齊，家齊而後國治，國治而後天下平』。此亦朱子《大學章句》所指出的『三綱領』與『八條目』。

儒家修身立德的思想宗旨，在於彰顯人本自具足的光明德性，每個人都需要通過修身成爲一個真正的人，即仁者。儒家認爲這是人生命的根本意義。個體通過修身實踐，實現自我道德的完成，契入儒家所謂君子、仁者的內聖境界，進而引導一切未明者，並與其共同達到明德至善的境界，這是儒家認爲的儒者最爲根本的生命歷史意義所在。爲了實現儒家『窮則獨善其身（修身、內聖），達則兼濟天

下（立德、外王）』的人生定義，君子在自身生命實踐過程中要時時刻刻『自省格物』，即對於自我生理行爲和心理意識兩個方面進行覺照自省，並以此能覺『良知』的判斷，不斷地對自身進行革除，切實做到『湯之《盤銘》』曰：「苟日新，日日新，又日新。」《康誥》曰：「作新民。」《詩》曰：「周雖舊邦，其命維新，是故君子無所不用其極」的自我修正實踐，不斷自我完善更新；在此基礎上，擴充到自我與社會關係的各個層面，即以孔子『九思』所歸納的明、聰、溫、恭、忠、敬、問、難、義等社會倫理規範，進行自我行爲意識的自律約束，做到與我有關之一切事物皆自省，進而『擇善而從』，使一切事物與此能覺的『至善』、『心』、『良知』達到合一的境界。

西學東漸以來，由於我國傳統文化的日漸式微和儒學的逐漸湮滅，有相當一部分人將儒家修身的內涵狹義化、現象化、境界化，認爲修身便是讀聖賢著述和雜學著作，博文強識就可以成就聖賢境界，甚至超越聖人；將傳統文化中修養現象層面的句讀之學、插花、飲茶、焚香與琴樂賞析等形式結合，作爲修身的主要內涵，據此將『文人琴』美學化、符號化，認爲具備了雅致的生活狀態便是文人；將李贄《焚書》所主張的『琴者，心也，琴者，吟也』中所指能覺知善惡是非的道體之用的『真心』理解爲『情緒』，認爲琴聲就是自我對於琴樂的自由表達；將自身非正的情緒理解爲『心』的作用，只要隨意而爲便是彈『心』，這樣便無所謂技法、節奏，彈琴不必拘於形式，大可以隨興而爲。諸如此類，不一而足。由於對儒學中身、心、性、命等概念的望文生義，曲解後的『修身』不但無益於琴人的身心，還會使人養成過度執着外在形式，極端自我、自高自大、夸夸其談的惡習。在這種『修身養性』的錯誤認知指引下，出現了一些自我標榜的『文人琴人』，他們認爲琴學義理就是琴學的核

心，談論琴學義理時頭頭是道，但在琴藝實踐中却又毫無作用，且往往以『琴者，心也』為藉口，為琴藝拙劣等進行辯護，其行為看似在維護傳統琴學理論，但恰恰成為琴學修身思想的反面例證，這也正是傳統琴學思想遭受激烈批判的根本誘因。

禪宗認為，『事理非一非異，理以事顯，事以理成；理不離事，事不離理』。琴藝傳統作為琴學義理的物質基礎，是琴人道德修養和琴學知見呈現的載體，亦是儒家樂教修身義理的具體實踐途徑，其內涵包括技法、譜法、律學、琴曲等諸多要素。漢代班固《白虎通》所載『琴者禁也，所以禁止淫邪，正人心也』的琴學觀，自漢代以來多被琴家採用錄入其琴學著作，以表明自身的基礎琴學觀念，並以此作為琴藝傳統的指導思想，如北宋則全和尚《琴論》『琴者禁也，禁其邪淫，則其聲正也』，田芝翁《太古遺音》『琴者禁也，禁邪歸正，以和人心』，即是例證。

『琴者禁也』，是對我國音樂思想立論著作《樂記》樂教修身以及中庸音樂觀念的繼承，是古代琴學義理公認的立論原則，其影響貫穿琴學實踐各要素之始終，這一原理也是我國琴學文化三千年來得以不斷創新發展的根源所在。現代觀念多認為，漢代以來眾多琴學著作、琴譜之所以引用『琴者禁也』的琴學論斷，只是我國文化傳統中程式化的文學表述而已，這一理論對於古琴的藝術實踐並無多大的指導意義。這種認識是錯誤的。要想理解《白虎通》這句話，首先要弄清幾個經常被誤解的關鍵字的含義。第一個是『禁』字，『禁』在這裏是修正和規範的意思；第二個字是『淫』，『淫』在這裏當過度、刻意來用；第三個是『邪』字，它在這裏當『不足』、『問題』來理解。這句話的核心意思是：彈琴就是修身，琴人對於自身的不足和過度的問題，要時時自省和糾正，進而使那個能使我們歸正的