

略论晚清刘鹗的琴学成就

马平安

【摘 要】 作为晚清时期的一位士人琴家，刘鹗在古琴文化领域有较深的艺术造诣。他对《广陵散》是否失传进行了颇有见地的考证，提出关于古琴制曲的三大境界说，还高度重视古琴音乐艺术的表现力。这些琴学观点均体现了刘鹗在古琴文化领域研究、探索与实践的深度和高度。在古琴文化复兴的今天，对刘鹗琴学成就的总结与探讨很有必要。

【关键词】 晚清 刘鹗 《广陵散》 琴曲三境界 琴技妙用

【作者简介】 马平安，历史学博士，中国社会科学院近代史研究所研究员。

【中图分类号】 J609.2 【文献标识码】 A

【文章编号】 2097 - 1125 (2023) 04 - 0103 - 12

晚清时期，在西方文化冲击下，古琴文化遭遇近代转型的严峻挑战，曾经长期辉煌的琴学领域几乎一片荒芜。在士大夫阶层中，除谭嗣同、刘鹗、叶诗梦等少数几人，鲜有人在琴学方面有所嗜好与造诣。刘鹗不仅以写作《老残游记》与收藏甲骨文残片等成就传名后世，而且与时俱进，力图振兴古琴文化，在琴学领域也有一定的探索和创新。这既得益于刘鹗深厚的家学渊源，其母亲朱太夫人“精音律”，二姐“会弹琴”，^① 并且内外两家表姐妹中不乏擅长此道者，也与他“先从劳泮颀学琴，后又得张瑞珊传授”^② 的良好师承关系密不可分。《十一弦馆琴谱》《抱残守缺斋日记》等文献比较详

① 参见刘德隆、朱禧、刘德平：《刘鹗小传》，天津人民出版社1987年版，第154页。
② 刘德隆、朱禧、刘德平编：《刘鹗及〈老残游记〉资料》，四川人民出版社1985年版，第103页。

细地记录了刘鹗师从劳泮颀、张瑞珊学琴以及他习琴、藏琴、编撰琴谱、著述琴理乃至与琴友交流等诸多活动。刘鹗是晚清琴学领域颇具代表性的人物，本文拟对其琴学成就进行探讨。^①

一、考证《广陵散》并未失传

《广陵散》是古琴曲中一首十分著名的大曲。《晋书·嵇康传》记载嵇康因得罪权臣钟会，为钟会构陷而死：

康将刑东市，太学生三千人请以为师，弗许。康顾视日影，索琴弹之，曰：“昔袁孝尼尝从吾学《广陵散》，吾每靳固之，《广陵散》于今绝矣！”时年四十。海内之士，莫不痛之。帝寻悟而恨焉。初，康尝游于洛西，暮宿华阳亭，引琴而弹。夜分，忽有客诣之，称是古人，与康共谈音律，辞致清辩，因索琴弹之，而为《广陵散》，声调绝伦，遂以授康，仍誓不传人，亦不言其姓字。^②

根据这段正史的记载，千百年来，人们大多认为古琴曲《广陵散》随着嵇康之死已经失传。对此，刘鹗进行了认真的资料收集与考证，得出了与以往琴人有所不同的结论。

刘鹗认为，《广陵散》并未因嵇康之死而失传，失传的其实是另一首琴曲《太平引》。他说：“稽叔夜《广陵散》绝传于世，固人人所得而知也。稽叔夜《广陵散》实未绝传于世，则非人人所得而知也。”刘鹗指出《晋书·嵇康传》的记载有误，是基于他从《太平御览》所引《文士传》中发现的新线索，其文曰：“嵇康临死，颜色不变。谓其兄曰：‘向以琴来否？’兄曰：‘已至。’康取调之，为《太平引》。曲成，叹息曰：‘《太平引》绝于

① 目前学界已有不少关于刘鹗琴学成就的研究，参见彭岩：《凤唳龙吟——音乐家刘鹗艺术成就考》，《文教资料》2008年第18期，第77~80页；彭岩：《刘鹗音乐成就探微》，《艺海》2012年第3期，第38~42页；彭岩：《刘鹗“以声写情”思想与文人音乐文化下移》，《人民音乐》2013年第2期，第66~69页；彭岩：《〈十一弦馆琴谱〉所载〈广陵散〉资料研究》，《中国音乐学》2017年第1期，第65~72页；彭岩：《刘鹗琴学渊源考》，《中国音乐学》2018年第3期，第66~76页；时萌：《刘鹗的杂学（上）》，《吴中学刊》（社会科学版）1994年第3期，第55~62页；袁茵：《谈〈老残游记〉中的音乐美学观点》，《淮北师范大学学报》（哲学社会科学版）2016年第4期，第107~110页。但总的来看，无论是资料搜集、整理的全面性，还是研究的深度和广度，关于刘鹗琴学成就的探讨都有进一步提高与完善的空间。

② 《晋书》卷49《嵇康传》，中华书局1974年版，第1374页。

今日耶!’”^① 在刘鹗看来,这是《广陵散》并未绝传的一个重要依据:“此绝传者是《太平引》,非《广陵散》之证也。”^② 在此基础上,刘鹗进一步寻找依据:“《琴历》曰:‘琴曲有《大游》《小游》《明君》《胡笳》《广陵散》《白鱼叹》《楚妃叹》。’陈氏《乐书》曰:‘《广陵散》小序三段,本序五段,正声十八拍,乱声十拍。又袁孝尼续后序八段。’”在这里,刘鹗将“唐以前各家琴书,俱载有《广陵散》”视为《广陵散》没有绝传的又一个佐证。此外,刘鹗还从《扬抡太古遗音》中找到了新的佐证。他从该书记载的《抚琴转弦歌》“试作广陵歌晋室,慢商弦徽同第一”中得到启发,认为《广陵散》“明初其谱犹未失也”。^③《广陵散》的传世情形既然历历可考,那么嵇康临死前所弹琴曲“为《太平引》可无疑矣”。最后,刘鹗大胆推论:“窃意中散临刑鼓琴,必有寓意,或者鼓《太平引》,言己死,而天下之太平,亦与之俱死,与义有合。袁孝尼从中散学琴为一事,中散临刑鼓《太平引》为又一事。史书误合为一耳。”^④ 这样的推论确实有几分道理。

作为晚清著名的鉴赏家和收藏家,刘鹗收藏的《广陵散》琴谱也确有可能是古谱。他提出的嵇康死前演奏琴曲为《太平引》而非《广陵散》,《太平引》因嵇康之死而失传、《广陵散》则未必失传的结论应该是具有一定说服力的。刘鹗在《十一弦馆琴谱》中曾提及他收藏的《广陵散》琴谱:

此谱吾友扬州周君济川家藏本,闻予好琴,邮寄见赠,系金陵汪安侯从潞藩刻本手录,而关中云在青较勘者也。汪安侯为较《五知斋琴谱》黄仲安之师,见《五知斋序》;又为著《松风阁琴谱》之程松涛所推崇者也,见程谱《释谈章》注。云在东则辑《蓼怀堂琴谱》者。二公皆国初琴学专家,所鉴当无谬误。吾琴师大兴张瑞珊先生,取而操之,以旧谱稍有不谐,为之订正数处,音韵铿然矣。兹将两谱,并刊传世,亦吾抱残守缺之职也。^⑤

不难发现,刘鹗之所以强调汪、云“二公皆国初琴学专家,所鉴当无谬误”,无非是对《广陵散》琴谱没有失传之结论加以反复强调而已。他所谓嵇康临刑前所弹之曲是《太平引》而非《广陵散》的说法,无论对错,都

① 刘鹗著,刘德隆整理:《刘鹗集(下)》,吉林文史出版社2007年版,第621页。

② 刘鹗著,刘德隆整理:《刘鹗集(下)》,吉林文史出版社2007年版,第621~622页。

③ 刘鹗著,刘德隆整理:《刘鹗集(下)》,吉林文史出版社2007年版,第622页。

④ 刘鹗著,刘德隆整理:《刘鹗集(下)》,吉林文史出版社2007年版,第623页。

⑤ 刘鹗著,刘德隆整理:《刘鹗集(下)》,吉林文史出版社2007年版,第623~624页。

完全可成一家之言，足备后人借鉴与参考之用。现代琴家顾梅羹先生对《广陵散》亦做过考证，同样认为“嵇康死后，《广陵散》并未失传”，^①这也从侧面说明了刘鹗之论确有其一定的道理。

二、提出古琴制曲的三大境界说

王国维言：“词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句。五代、北宋之词所以独绝者在此。”^②写词如此，琴曲的制作又何尝不是如此呢？中国古琴文化本就十分高深精妙，刘向《琴说》云：“凡鼓琴，有七例：一曰明道德，二曰感鬼神，三曰美风俗，四曰妙心察，五曰制声调，六曰流文雅，七曰善传授。”^③鼓琴的标准既已这样之高，琴家制曲追求至高的艺术境界也就是十分自然的事情了。

刘鹗认为：“常考古人制曲之道，不出三端：一曰以声写情，最上，如《汉宫秋月》《石上流泉》《高山白雪》《胡笳》《捣衣》《平沙落雁》之类是也；二曰按律谐声，次之，如《梅花三弄》《一撤金》之类是也；三曰依文叶声，又次之，如《释谈》《秋声赋》《赤壁赋》之类是也。”^④在这里，刘鹗提出古琴艺术存在三重境界：第一境界，以声写情；第二境界，按律谐声；第三境界，依文叶声。这种提法独具匠心，自开一家法门。

数千年来，中国古琴音乐分为琴曲与琴歌两大类型。琴曲、琴歌的创作途径基本上皆不出刘鹗所说的“以声写情”“按律谐声”“依文叶声”的范围。

首先来看“依文叶声”。“依文叶声”就是鼓琴者对照古诗、古词、古文，将一字在弦上配一音，使音律、节奏与诗词韵律及文字音韵相合，从而可以一边鼓琴、一边吟唱的一种古琴曲制作方法。这种琴曲大多简单明快、弹唱结合，可任由兴之所至，随意弹唱，如《南风歌》《猗兰操》《凤求凰》《归去来辞》等。由于这种类型的琴曲只能依据诗词韵律及文字音韵来制作，音调、音量、音色等方面自由发挥的程度受到四声的限制，故而情志的表达也就不可能任意张扬，更难以极尽表情达意之音乐艺术功能。

① 顾梅羹：《琴学备要》，上海音乐出版社2004年版，第513页。

② 谢维扬、房鑫亮主编：《王国维全集》第1卷，浙江教育出版社2009年版，第461页。

③ 蒋克谦辑：《琴书大全》卷10《弹琴》，中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编：《琴曲集成》第5册，中华书局2010年版，第197页。

④ 刘鹗著，刘德隆整理：《刘鹗集（下）》，吉林文史出版社2007年版，第664页。

缘此，刘鹗将“依文叶声”的古琴曲归于较低层次的音乐艺术境界，即第三境界。不过，在刘鹗看来，这种琴曲制作方法并不存在什么重大缺陷，仍然是人们茶余饭后通过古琴传递情感的一种重要的音乐艺术形式，他只是主张有限度地利用“依文叶声”来创作与表达，反对粗制滥造和降低艺术标准。

明清以来，很多琴人将“依文叶声”的创作形式滥用到了一个极端，认为任何文体都可以通过古琴来表达其内涵和意境。为此，他们创作了很多吟唱结合的古琴曲目，如《大学章句》《心经》《秋声赋》《出师表》《赤壁赋》等。这虽然是将文化经典与古琴音乐相结合的一种有益尝试，但此种浅易的表达方式一旦过度使用，在艺术上就很可能将琴曲创作引入一条十分危险的歧途。因为通过这种形式创作的琴曲，非但不能将原诗、原词及原文旷达、深远、美妙的内涵经由声音淋漓尽致地表达出来，而且也束缚了古琴音乐艺术在无限空间蕴含的创造力与表现力。如果将这种尝试无止尽放大，古典高雅的古琴艺术美境就很可能走向一个庸俗、低级以及过于简单化的方向。这表面上是在丰富、发展乃至普及古琴音乐艺术，实则其探索方向与实践效果都存在很大的问题。正因为如此，明代虞山派对琴歌颇为鄙夷。如虞山派创始人严澂便直接批判道：“吾独怪近世一二俗工，取古文辞用一字当一声，而谓能声；又取古曲随一声当一字，属成里语，而谓能文。噫！古乐然乎哉？盖一字也，曼声而歌之，则五音殆几乎遍，故古乐，声一字而鼓不知其凡几。而欲声字相当，有是理乎？适为知音者捧腹耳！”严澂这样表达自己的观点：“盖声音之道，微妙圆通，本于文而不尽于文，声固精于文也。然则谓琴之道，未尝不传亦可。”^①清人对“依文叶声”虽有意见，但已不像明代虞山派那么强烈，并且虞山派的打击面过大，而清人则懂得有选择地提出批评。例如，陈幼慈在《邻鹤斋琴谱》中说：“弹琴切忌时派……所谓时派者，如《客窗夜话》《普庵咒》《释谈章》之类是也。甚至《大学章句》、《秋声赋》、前后《赤壁赋》皆谱入于琴，尤为俗韵。操缦者，须悟元音之理，则悦耳时派自同风马牛不相及矣。”^②由此可见，刘鹗关于“依文叶声”的观点明显带有严澂等明清琴人的烙印。不过，刘鹗并没有像他人那样对“依文叶声”采取全盘否定的态度，而是具体问题具体分析——既肯定“依文叶声”琴曲创作法的必要性与重要性，也表达了他对用“依文

① 严澂：《松弦馆琴谱·琴川汇谱序》，中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编：《琴曲集成》第8册，中华书局2010年版，第162页。

② 陈幼慈：《邻鹤斋琴谱·弹琴忌江湖时派》，中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编：《琴曲集成》第21册，中华书局2010年版，第22页。

叶声”形式创作琴曲并不完全认可的观点。在刘鹗看来,“依文叶声”虽然可以表情达意,但这种创作形式并不能很完美地表现古琴音乐艺术的独特气质与高深古远的文化底蕴,因而也就不能与“按律谐声”或“以声写情”的琴曲在美学意境上相媲美,更无法促进古琴文化走向广阔天地。

其次来看“按律谐声”。“按律谐声”就是将已有的声乐或器乐移植为琴曲的一种制曲方法。关于“按律谐声”,刘鹗在《十一弦馆琴谱序》中亦有自己的认识与主张。他将“按律谐声”制作出来的琴曲归为古琴艺术之第二洞天,即第二境界。中国传统乐器丰富多样,有古琴、二胡、琵琶、古筝、阮等。古琴是中国现存最古老的传统弹拨乐器之一,它的材质、性能与其他乐器之间存在很大的差异,许多其他乐器能够出色演奏的十分优秀与经典的曲目,一旦移植成古琴曲,其音乐表现力就会大打折扣。实践证明,不同种类的乐器适于演奏和表现的曲目往往有着不同特质、不同意境。也就是说,由于乐器的材质与性能不同,它们表情达意的艺术形式也存在本质区别。尽管不同乐器演奏的曲目可以相互打谱移植,但仍然有很多曲谱无法移植,一些移植过来的琴曲也很可能无法与古琴气质实现完美融合。即便可以做到“按律谐声”,也还是无法充分表现出古琴音乐丰富的张力与意境。正因为如此,各种乐器演奏的曲目之间的移植或打谱,需要格外谨慎和小心。在《十一弦馆琴谱》中,谱主张瑞珊自己制作古琴曲四首,分别是《天籁》《武陵春》《鹧鸪天》《小普庵咒》。刘鹗认为这些曲目“音节各极其妙”,可将它们归为“大概按律谐声之类,节奏则采之于古,妙用则独出心裁,宜古宜今,亦风亦雅”,“或如凤啾,或比龙吟,洵佳制也”。^①笔者推测,刘鹗之所以将“按律谐声”排在古琴音乐艺术之第二境界,是因为“按律谐声”创作的琴曲虽然胜过“依文叶声”,“节奏采之于古”,做到了“宜古宜今,亦风亦雅”,其音节也达到“各极其妙”的程度,但这些移植过来的琴曲仍然与古琴自身固有之气质有所隔阂——既不能与古琴所能够表现的天然音乐之美完美地融为一体,也不能让人在冰弦上尽情地营造其音乐艺术之高境。这些正是让刘鹗感到遗憾的地方。

最后来看“以声写情”。“以声写情”就是通过创作与鼓琴来抒发个人情怀的一种制曲方式,也是一种美学表达方式。作为一名热爱古琴文化并有较深琴学造诣的晚清士人,刘鹗将“以声写情”视为古琴制曲的最高境

^① 参见刘鹗著,刘德隆整理:《刘鹗集(下)》,吉林文史出版社2007年版,第664、665页。

界。刘鹗在《十一弦馆琴谱》中谈到古琴制曲之道时，明确提出了“以声写情，最上”的观点，这种提法体现了晚清琴学领域研究的新高度。实际上，早在清乾隆年间，戴源等人在《鼓琴八则》中就已强调：“弹琴须要得情。情者，古人作歌之意，喜怒哀乐之所见端也。有是情斯有是声，声情俱肖，乃为有曲。然必读书论世，尔雅温文，始能与古人之情相洽。”^① 琴人王善亦提出“贵得情”的鼓琴原则，他认为：“鼓琴贵得情。情者，古人创操之意，哀乐忧喜之所见端也。”^② 这些无疑是对古琴美学的补充，但主要还是局限于古琴演奏方面。相比之下，刘鹗探讨的“以声写情”的制曲方式，则显然在高度上有了进一步的发展。就刘鹗而言，他不仅深通古琴乐理，而且能娴熟演奏，“演奏水平还很高”。^③ 正因为如此，刘鹗才能对《十一弦馆琴谱》进行精心整理，并将其内容论述得十分扎实而又见解深刻。

刘鹗对“以声写情”的认识可谓自成一家，他在《十一弦馆琴谱》中有这样一段关于“以声写情”的记述：“每当辰良景美，铁云鼓琴，张君弹琵琶，赵君吹箫，叶《广陵散》等曲，三人精神，与音韵相融化。如在曲江天下第一江山山顶，明月高悬，寒涛怒涌，尘嚣四绝，天籁横流。人耶琴耶？情耶景耶？俱不得而知之矣。”^④ 可见，在琴曲中追求天机清妙、声情两化，探索以琴技入道、精神与琴韵统一，才是刘鹗推重的“以声写情”想要达到的音乐艺术之最高境界。另外，在《老残游记》第十回《骊龙双珠光照琴瑟 犀牛一角声叶箜篌》中，也可见刘鹗通过描写玳姑等人鼓琴弹瑟，表达他对古琴音乐“以声写情”的理解与认识：

初起不过轻挑漫剔，声响悠柔。一段以后，散泛相错，其声清脆；两段以后，吟揉渐多。那瑟之勾挑夹缝中，与琴之绰注相应，粗听若弹琴鼓瑟，各自为调，细听则如珠鸟一双，此唱彼和，问来答往。四五段以后，吟揉渐少，杂以批拂，苍苍凉凉，磊磊落落，下指甚重，声韵繁兴。六七八段，间以曼衍，愈转愈清，其调愈逸。

① 戴源：《春草堂琴谱·鼓琴八则》，中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编：《琴曲集成》第18册，中华书局2010年版，第219页。

② 王善辑：《琴学练要·总义八则》，中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编：《琴曲集成》第18册，中华书局2010年版，第86页。

③ 刘德隆、朱禧、刘德平：《刘鹗及〈老残游记〉资料》，四川人民出版社1985年版，第104页。

④ 刘鹗著，刘德隆整理：《刘鹗集（下）》，吉林文史出版社2007年版，第628页。

子平本会弹十几调琴……其余音也就随着猗猗靡靡，真是闻所未闻。初听还在算计他的指法、调头，既而便耳中有音，目中无指。久之，耳目俱无，觉得自己的身体，飘飘荡荡，如随长风，浮沉于云霞之际。久之又久，心身俱忘，如醉如梦。^①

这种出神入化、情景交融、琴我两忘的境界，与王国维“诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之。出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气。出乎其外，固有高致”^②的美学观点高度契合。由此可知，在对美学的认识和追求上，音乐与文学是殊途同归的。

在中国传统文化艺术领域，古琴音乐是一种特殊的语言——自然界的万事万物，人类社会之丰富多彩，人们受外界影响生发的不同情志，均可借由这种语言得到表达和记录。《南风歌》表达了大舜帝对天下苍生的深情关怀，《凤求凰》铸就了司马相如与卓文君的千古爱情佳话，《归去来辞》倾吐了陶渊明不愿为五斗米折腰的志怀及对田园生活的向往。这种“情”既是自然生发的，也在某种程度上带有其客观性。从这个角度而言，无论是“依文叶声”，还是“按律谐声”，抑或“以声写情”，都是可以丰富人类历史记忆的艺术创作形式。“以声写情”制曲方式的超凡处，或在于它寄托了人类更充沛饱满的情感，使得这种表达和记录有了更为重大的意义和价值，更能得到人们的接受和喜爱，从而也就更加有利于作品的流传，在音乐美学表达层面也比“按律谐声”和“依文叶声”更加丰富和多样化。正因为如此，深谙古琴音乐艺术的刘鹗毫不犹豫地将“以声写情”推为古琴制曲的最高境界。

三、主张“琴之妙用在吟猱，在泛音”之琴艺观

1907年，刘鹗为其琴学老师张瑞珊刊刻《十一弦馆琴谱》并作序、跋多篇，其中弥足珍贵地保留了刘鹗对古琴音乐艺术的独到看法，而最具代表性的观点，便是“琴之妙用在吟猱，在泛音”^③的琴艺观。

古琴是一门音乐艺术，琴人水平的高低与修为的深浅，最终都要通过弦上演奏才能得到检验，这就必须重视弹奏技能的培养。作为琴人，刘鹗强调技法的重要性，他认为：“琴之为物也，同乎道。《参同契》《悟真篇》，传道之书也。不遇明师指授，犹废书也。琴学赖谱以传，专恃谱又不足以尽琴

① 刘鹗：《老残游记》，中华书局2013年版，第57～58页。

② 谢维扬、房鑫亮主编：《王国维全集》第1卷，浙江教育出版社2009年版，第478页。

③ 刘鹗著，刘德隆整理：《刘鹗集（下）》，吉林文史出版社2007年版，第626页。

之妙，不经师授，亦废书也。故琴学重谱，尤重师传。”^① 在这里，针对学琴之道，刘鹗提出了“赖谱以传”与“尤重师传”两方面都要重视的观点。不论是“恃谱”，还是“师授”，刘鹗的关注点始终都集中在如何才能更好地习得琴艺，进而充分发挥古琴音乐的艺术表现力。在“师授”与长期自修的基础上，刘鹗逐渐摸索出古琴弹奏的“妙用”在于吟猱、恰当地处理泛音以及提高左手的弹奏技能等方面。可以说，一个琴人如果没有多年的实修，是很难得出如此感悟的。

应当看到，刘鹗重视通过改进演奏技巧来提高古琴音乐艺术表现力的观点与传统琴学观有所不同，他的主张是对传统琴学观的一次大胆扬弃。千百年来，古琴不仅是高雅文化的代表，而且与道德操守、家国兴亡等关系密切。故此，琴学并不是以追求音乐艺术性作为其发展主流方向的。古琴被历代文人士大夫视作“传道之器”“修身之器”“养德之器”而不断地加以宣传与捍卫。古琴文化的内涵也早已超出了单纯的音乐艺术范畴，而成为一种融音乐艺术、宗教、政治、文学、哲学、道德、养生等为一体的综合文化体，琴道则成为这一综合文化体的核心与精髓部分。关于琴道，东汉时期的桓谭曾经提出六个重要观点。第一，“神农氏继宓戏而王天下，亦上观法于天，下取法于地，近取诸身，远取诸物。于是始削桐为琴，绳丝为弦，以通神明之德，合天人之和焉”。第二，“神农氏为琴七弦，足以通万物而考理乱也”。第三，“昔神农、伏羲王天下，梧桐作琴……上圆而敛，法天；下方而平，法地。上广下狭，法尊卑之礼”。第四，“琴之言禁也，君子守以自禁也”，“琴者，禁也。古者圣贤玩琴以养心，穷则独善其身而不失其操，故谓之操。达则兼善天下，无不通畅，故谓之畅”。第五，“下徵七弦，总会枢极”。第六，“八音广博，琴德最优”。^② 考察上述观点，第一点是从琴的本体而言，认为琴是人与自然相统一的体现，即“通神明之德，合天人之和”；第二、三、五点是从政治角度立意，认为琴与政通，琴文化可以“考理乱”“法尊卑”“总会枢极”；第四、六点则是从修身、教化角度出发，指出“琴德最优”，琴具有“言禁”的功能。君子以琴“自禁”——理应恪守琴德，“达则兼济天下，穷则独善其身”。唐朝杜佑说：

夫音生于人心，心惨则音哀，心舒则音和……是故哀、乐、喜、

① 刘鹗著，刘德隆整理：《刘鹗集（下）》，吉林文史出版社2007年版，第625页。

② 桓谭著，吴则虞辑校：《桓谭〈新论〉》，社会科学文献出版社2014年版，第92、97、93、92、94、98、97页。

怒、敬、爱六者，随物感动，播于形气，叶律吕，谐五声……乐也者，圣人之所以乐，可以善人心焉。所以古者天子、诸侯、卿大夫无故不彻乐，士无故不去琴瑟，以平其心，以畅其志，则和气不散，邪气不干。此古先哲后立乐之方也。^①

这种观点直接把修身治国与习琴之道相结合。北宋范仲淹更是直截了当地推崇习琴的修身治理之道，反对在“妙指美声”的琴技上面下苦功。他说：

盖闻圣人之作琴也，鼓天地之和而和天下，琴之道大乎哉！秦作之后，礼乐失驭，于嗟乎，琴散久矣！后之传者，妙指美声，巧以相尚，丧其大，矜其细，人以艺观焉。^②

范仲淹批评后世习琴者“尚巧”“丧大”“矜细”，重视“妙指美声”，对把古琴从道器降至“以艺观”的音乐演奏工具深恶痛绝。这种观点在传统社会中一直占据着统治性地位。在传统士人的视野中，琴是“观政”“治世”“宣化”“养德”“修身”的重要法器，而不是“妙指美声”的艺术载体。他们一方面与古琴有着不解之缘，另一方面也在不断地抗拒古琴“器乐化”的进程并为之刻意保持一定距离。在他们眼中，鼓琴是为了“悟道”“养德”，而不是提升音乐艺术水准；他们追求的不是古琴音乐艺术的超越，而在于古琴背后那不可捉摸的“道”，以及与“道”须臾不可脱离的所谓“中华正声”。然而，“古琴无俗韵，奏罢无人听”，“古声淡无味，不称今人情”，^③必须看到，代表“中华正声”的西周前后的琴曲，早已随春秋战国时代的“礼崩乐坏”而不复存在。经过秦汉以至明清的社会变迁，“中华正声”与所谓“胡声”“郑卫之声”实已融为一体、无法分割。在这种客观历史潮流面前，传统琴学观不能不受到极大的冲击。古琴文化艺术要想得到传承和发展，在适者生存的前提下，就必须在重视琴道的同时，强调古琴音乐艺术的演奏技巧与表现力。这是热爱琴文化者必须面对的一个现实问题。

事实上，当历史的车轮驶入清朝中晚期时，人们对古琴文化的“道”“技”之争，已经发生了一些实质性的变化。随着西洋音乐的传入以及古琴文化在近代的严重衰弱，人们在琴道、琴乐的争论上已经变得越来越宽容，

① 杜佑撰，王文锦、王永兴、刘俊文等点校：《通典》卷141《乐一》，中华书局1988年版，第3587页。

② 范仲淹：《宋本范文正公文集（全四册）》第2册，国家图书馆出版社2017年版，第204页。

③ 白居易著，谢思炜校注：《白居易诗集校注》（典藏本）第1册，中华书局2017年版，第101、28页。

对待古琴文化也越来越从“重道”变为“重艺”，更加重视对音乐艺术方面的探索。清道光年间，陈幼慈作《琴论》，提出“弹琴切忌时派”的观点。所谓“时派”，是指当时不悟琴理、唯以悦耳为宗旨的鼓琴轻浮、草率的琴人群体。陈幼慈言：“夫时派，无非以指法纤巧轻捷取音，顺指弹过，不辨宫商定位，以熟为胜，此而弹琴，奚殊箏、琵琶错杂，甚至靡靡盈耳，大失琴道之雅。”^①但他同时也不得不承认：“琴曲无古调可宗。”“今之乐，犹古之乐。八音克谐，神人以和。至哉言乎！夫乐之成曲，全在宫商调和，安有今古之异？且古时无谱，古调何处追求，后人制为《阳春》《白雪》等曲，莫不想像古意而成。如习熟后，加以润色，未尝不可以为古，若必欲泥古恪遵，岂非以天地元音，刻为成式。故善乐者无论何曲入手，便得正音；不解音律者，转以希声为寥寂，而酷好繁音，安从而得宫商之正？”^②明代朱载堉论操缦有“吟猱、绰注、轻重、疾徐，古谓之淫声，雅乐不用”的说法，清末民初琴人杨宗稷对此进行了批驳。他不同意朱载堉“凡琴之曲，有雅有郑，郑卫之音贵泛音而尚吟猱，雅颂之音贵实音而尚齐撮”^③的观点，认为古琴曲自古就有“吟猱”“绰注”等丰富的表现手法。陈幼慈、杨宗稷所论，显然与近代文化转型期的大背景有着一定的关系。在传统文化衰落以及西洋音乐冲击的背景下，晚清士大夫中能弹琴、善弹琴者已所剩无几、屈指可数，这对刘鹗琴学观的形成与发展不可能不产生重要的影响。作为一名士人琴家，刘鹗强烈地感受到传统琴文化的不可复制性，认识到只有改革才能有出路。换言之，刘鹗对古琴音乐艺术技能的高度重视，在一定程度上是时代发展的结果。

进一步而言，刘鹗的探索顺应了近代复兴古琴文化的需要。为了抢救和复兴古琴文化，刘鹗将探索的方向定位在古琴技艺的提升上。从古琴音乐的艺术表现力来看，采用“吟猱”“绰注”等技法当然要比所谓“雅正”之音只注重空弦齐撮更加丰富，更能增强艺术效果。琴学发展至清朝中晚期，琴家对运指的细微变化已经有了比较明确的要求。在这方面，刘鹗、杨宗稷都堪称代表。杨宗稷重视“吟猱”、指法与板眼节奏的关系以及左手指法的运用。对于“吟”，杨宗稷总结有“长吟”“游吟”“荡吟”“细吟”“往来吟”

① 陈幼慈：《邻鹤斋琴谱·弹琴忌江湖时派》，中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编：《琴曲集成》第21册，中华书局2010年版，第22页。

② 陈幼慈：《邻鹤斋琴谱·琴曲无古调可宗》，中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编：《琴曲集成》第21册，中华书局2010年版，第21页。

③ 杨宗稷：《琴学丛书·古琴考》，中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编：《琴曲集成》第30册，中华书局2010年版，第42页。

“飞吟”等指法；对于“猱”，杨宗稷得出有“长猱”与“荡猱”两种指法的结论。^① 杨宗稷对“吟猱”指法的理解与刘鹗“琴之妙用在吟猱，在泛音”的琴艺观十分接近，二人都强调左手指法对增强古琴音乐表达效果的作用。从历史上看，早期琴乐演奏的重心在右手，因此右手指法种类繁多，如抹、挑、勾、剔、锁、涓、蠲、历、全扶、半扶、轮、半轮等，远远超过左手指法。但到了晚清时期，琴人对古琴音乐艺术的关注逐渐转移到对左手走音的表现上，左手指法得到充分发展——单一个“吟”，指法即有绰吟、注吟、长吟、细吟、少吟、急吟、缓吟、双吟、定吟、落指吟等多种类别，“猱”等左手指法就更不用说了。刘鹗、杨宗稷对“吟猱”等左手指法的认识和诠释，代表了近代琴人对琴乐演奏微观层面的探索水平，顺应了近代古琴文化生存与复兴的客观需要。

四、结语

在晚清文化近代转型的背景下，古琴文化已经基本上退出了文人士大夫“修身”“养性”“进德”“宣化”的文化涵养范围。作为一位士人琴家，刘鹗不仅对承载中华深厚文化积淀和道德传统的古琴文化优秀因子加以继承，而且在琴艺方面结合时代需要有所创新。从他为《十一弦馆琴谱》撰写的序、跋，亲笔书写的《抱残守缺斋手抄琴谱》及其日记、文集等相关资料来看，刘鹗在古琴文化领域确实有着较深的造诣。尤其是他对《广陵散》是否失传的考证，提出的关于古琴制曲的三大境界说，主张的“琴之妙用在吟猱，在泛音”的琴艺观，均体现了他在晚清古琴及音乐文化领域研究、探索与创新的深度和高度。在今日古琴文化适逢复兴的盛世时代，对刘鹗琴学造诣的总结与探讨很有必要。刘鹗的琴学成就既是晚清文化史的一部分，从更广阔的视野看，也是中华丝桐文化长河中的一朵耀眼的浪花。

（责任编辑：张梦晗）

^① 参见杨宗稷：《琴学丛书·指法说明》，中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编：《琴曲集成》第30册，中华书局2010年版，第202～203页。