

## 广陵琴派的沿革和特点

张子谦

古琴的演奏，向来就有所谓派别，虽不知派别起源于何时，但可以猜测它们总是由来已久了。

文艺派别的形成原是一个普遍的事实，如词曲之有南北，文章之有刚柔，书法之有颜柳欧苏等都是。但古琴的派别从什么来分别呢？历来琴家的著作中尝有关于琴派的记载和评论，他们对各派的特长和特点，或在指法方面，或在节奏方面，或在韵味方面，都有所论述，要之，都以地方来分别琴派，故有所谓虞山、广陵、金陵、川、闽、浙、鲁之分。王坦《琴旨·支派辨异》篇中曾作了一些分析，如他说：中州派高古端严、宽宏苍老，浙派清和善俗，金陵派参序有节、抑扬有纪，虞山派清微淡远。虽没有能将各派一一举出来，但由此可以概其余。又如有人说，琴的用指取音，北人用方，南人用圆；北人以味胜，刚健有力，南人以韵胜，柔和有神，都略可概见他们分别琴派的见解。

琴派以地方分别，自有其根据。因为我国地广人多，各地区不仅风俗习惯、地理条件不同，各时期经济文化的发展情况存在着一定的差异，尤其是与音乐密切有关的方言各地有别，这都在影响着各种琴派风格的形成。尤须指出，古琴的技巧比较艰深复杂，琴人传授学习，向因交通阻隔，只能限于就地进行，也未尝不是造成琴派风格随地异趣的另一原因。

经过长时期所形成的丰富多彩的古琴派别，是古琴艺术的传统，我们不仅不应误认为是琴人门户之见的结果而轻视它，自也不必作消灭派别的努力而企图统一它，我们应该像对待任何文艺领域中的风格流派一样，加以应有的重视。

我们不但要好好地保存它，还要加以研究分析，对各派的沿革、独特创造、风格特点，作深切的探讨，并进而做到相互交流、学习，取其特长，配合实用。这样做，对于琴学的发展，对于解决古琴艺术为现实服务的问题，都是有极大好处的。

这里我将就所传习的广陵派，概括地谈谈它的沿革和特点，作为初步的探讨。

## 一、 琴人传统的关系

广陵派究竟起源于何时，本已无从查考。有人说是兴自唐代，因为唐朝李颀有“请奏鸣琴广陵客”的诗句，又《云仙杂记》载“李龟年至岐王宅，闻琴声，断弹楚声者为扬州薛满”。这未免有点牵强附会，不足为据，至多说在唐朝广陵就有些琴人罢了。查阜西先生在《人民音乐》发表的《漫谈古琴》一文中说到：从宋代末朝起，就存在着江派、浙派两个大宗派，浙派后来衍为虞山派，而虞山派风行天下，影响范围极广。周庆云的《琴史续》中，记载清朝徐常遇的琴风与熟派（即虞山派）相近。又称“其指法探微泄奥，极古人所未尽，学者当之为广陵宗派，与熟派并称焉”。在徐常遇以前，我们既没有什么历史数据可以查考，那么，广陵琴派只好说是从徐常遇开始。

这里指的广陵即今之扬州，在历史上关于这一地方的风土文物、山川名胜，古人诗文中称述的很多，到了清朝成为漕运的要道，南北交通的枢纽；又因为淮南北产盐关系，商贾云集，经济十分繁荣；再加上康熙乾隆年间，因为统治帝王几次巡游，文化艺术因之更形发达。徐常遇既以琴名大江南北，且子弟极多，数十年间各地琴人相率来集。如《自远堂琴谱》乔钟吴序文中所说：“维时工斯艺者，若金陵吴宫心、蠡山吴重光、曲江沈江门、新安江丽田等，汇集维扬”。当时既然众仰所归，蔚为风气，那么，这一琴派的形成也是自然的趋势了。

不过从康熙年间起，一直到现在，三百年来，这一派的传人，竟能绵延不断，都有线索可寻，而且大部分有著作流传，这是难能可贵的。现在为了详尽起见，把历来相传的琴人，依次胪列出来，可以看出它的沿革和发展趋势。

徐常遇，字二勋，别号五山老人，着有《澄鉴堂琴谱》，刊于康熙四十一年（公元 1702 年）。他的儿子祺，字瓚臣；祐，字周臣；祜，字晋臣。周臣、晋臣，深得家传，声望尤着。同时有徐祺，字大生，着《五知斋琴谱》，刊于雍正元年（公元 1723 年）。他的儿子俊，字越千。据他的自序，谱是在他手中刻成的。徐氏一门，祖孙父子，世代相传，号称极盛，承先启后，影响最大。到了嘉庆元年（公元 1796 年），就有继承传统的吴烜，字仕柏，着《自远堂琴谱》，刊于嘉庆六年（公元 1801 年）。他的指法，是受自周臣之侄锦堂，可称徐氏嫡传。道光年间，吴仕柏曾将他的琴学传授给僧先机和梅植之。他们两人虽没有什么著作刊行，

但关于梅植之，根据《江都县志》所说，“早岁即学琴，传吴仕柏遗法，冥追千载，悟入古初”，可以想见他的琴学，也是出类拔萃的。至于先机，尽以其学传僧问樵，问樵传秦维瀚，字延青，着《蕉庵琴谱》，成于同治七年（公元 1868 年），刊行于光绪三年（公元 1877 年）。据他的自序，是在颠沛流离、劳苦困顿中完成的。他的弟子很多，如僧小航即是他的入室弟子，周庆云的《琴史续》中曾有记载。这时广陵琴派人才辈出，如赵逸峰、丁绥安、乔子衡、王小梅、王耀先、丁玉田、孙檀生、解石琴、徐卓卿、僧牧村、莲溪等，或得其渊源，或受其影响。关于这些人的琴学，可惜手头没有更多的史料可以查考，惟其中赵逸峰、丁玉田等数人，因有传授弟子的关系，尚可知其一二。如僧空尘，字云间，着《枯木禅琴谱》，刊行于光绪十九年（公元 1893 年）。据他的自序说：“初就学于菩提院牧村长老，继从羽士逸峰赵师、芜城丁绥安夫子、淮山乔子衡夫子，蒙其悉心指授，研究义理。”这也可代表他们一般的学术了。此后广陵琴人有著作的，仅师妙霁一人，着《梅花仙馆琴谱》，只有钞本，并未刊行，故流传不广。

辛亥革命以后，四十年来，操缦家有孙绍陶、王芳谷、夏友柏、胡滋甫、朱芙镜、方笙如、僧朴禅、广霞等，孙绍陶、王芳谷均是丁玉田入室弟子，他们的指法韵味，都继承了广陵一派，所弹曲操，以《樵歌》、《梅花三弄》、《龙翔操》、《墨子悲丝》为最擅长。因为在反动时期，社会混乱，始终动荡不定，人民无法生活，他们平生虽有一些著述，都陆续散佚，根本无人收集，更谈不到刊行了。孙绍陶先生曾在民国四年（公元 1915 年）组织广陵琴社，有社员五十余人，其中大部分都是他的弟子。也因为社会不安定的关系，早已风流云散，能继续弹奏的极少，惟笔者与现在南京艺术专科学校工作的刘少椿，尚可勉强继述师承，但亦仅能维持不坠而已。我们在党和政府领导培养之下，应该如何继承传统，抉择去取来发扬光大，为工农兵服务，应该说是责无旁贷了。

## 二、 琴谱传统的关系

琴派的形成，固然有种种因素，其中琴谱相传，也是重要的一环。因有人而后有谱，有谱然后才有确实的数据可以作为根据。广陵派的琴谱虽然为数不多，它的特点，是三百年来有系统的一贯相传，所以大部分都相同；有些互异的地方，

正可以看出它盛衰、演变、发展的趋势，也可看出每个人的学术和修养。

关于刊行的各谱，前面已经说过，现在依次概括地略谈一谈：

《澄鉴堂琴谱》，刊行于康熙壬午年（公元 1702 年）或称《响山堂琴谱》，再刻于康熙戊戌年（公元 1718 年），重刻于乾隆癸巳年（公元 1773 年）。据周庆云《琴书存目》及查阜西《存见古琴曲谱辑览》，均说编前后有“序”、“跋”、及指法二卷，但我所见的数部除曲操外，概没有其他文字。可能完整的刻本流传已甚少，因此不能详述，只好留待补充。

《五知斋琴谱》，刊在《澄鉴堂》之后，共收三十二曲，最为精密完备，可称广陵琴谱之冠。对于指法，论断精严，指示详确，绘图立说，发前人所未发。尤其在每一曲谱中，无论旁注、标题、解题，都极尽详细之能事，使后人按谱习弹，极易索解，真是有功琴学之巨著。徐越千在序中说：“屈指于今，谱秘笈中五十四载矣。”揣想他在五十余年中，不知经过几番补充修改，才有这样的完美。又其时《澄鉴堂琴谱》已流行，或者因其体裁稍简，故力求赅博，嘉惠后人。这也可说明虽同在一时，已有相当进展了。

《自远堂琴谱》的刊行，距离以上两谱时间较长，风格也稍有演变，共收九十曲，为各谱中曲操最多的一种。其中有词的达三十曲之多，并将词填曲中，可以按谱唱歌。篇首列《律吕正义》《论丝乐琴音》诸篇，及王坦《琴旨》，均为他谱所无，这也是他的特点。

《蕉庵》、《枯木禅》两谱，同样收三十二曲，刊行时代相距仅十余年，等于同时的著作，因之内容风格大致相同，仅《枯木禅》有创作数曲而已。

再看这五种谱异同的地方，除《澄鉴堂》、《蕉庵》没有凡例无从查对外，如《五知斋》、《自远堂》、《枯木禅》，凡例中说到有文琴曲，意思大都一样：“少上多弹，慢对勤学”，《枯木禅》就和《五知斋》的说法完全相同。曲操采取何谱，《澄鉴堂》、《蕉庵》没有提明，《五知斋》等三谱论调都是一致，《枯木禅》并且说明除集古今各谱外，而以《五知斋》、《自远堂》为宗。《自远堂》对于所采各谱都列出名称，《五知斋》在每一曲操前面都标明某派。关于这一点，就有人怀疑；既然是采取各谱，说明某派，广陵派怎样存在呢？据我的体会，琴派的形成，并不是由于某一个人标榜自命的，而是因为某一个人具有独立风格，影响群众，成为一时风尚，而由群众推崇成为一派，所谓出于自然趋势。如查阜西先生《漫

谈古琴》一文中说，“严澄在无意中另得虞山派之名”，所谓无意中，那就是不是自己标榜的证明。况且吸取众长，丰富学术，也是琴人应有的态度；另一方面，还有谦虚的含义。

再说每一曲操，虽说采自某谱，或根据某派，但其内容并不一定与前谱完全一样，节奏、取音、繁简、进退、吟猱，或有所增减，或有所改正，同一派别的，那才可以大致相同。试举例来说：

五种谱中的曲操，各谱俱有的，大约十余操，虽不能完全相同，大都很少差异。中小操如《静观吟》、《关雎》两曲，除《关雎》《澄鉴堂》分段有点不同外，内容都是一样；大操如《渔歌》，亦只有《澄鉴堂》虽同为十八段，在十五段后略有增多；《樵歌》，《澄鉴堂》与《五知斋》末段有些不同，《自远堂》、《蕉庵》则同《澄鉴堂》，《枯木禅》则同《五知斋》；外调《潇湘水云》，《自远堂》、《蕉庵》根据《澄鉴堂》作十三段，《枯木禅》根据《五知斋》作十八段，但内容大体也无甚差异；再看《五知斋》、《自远堂》里面的《鸥鹭忘机》一曲，《自远堂》、《蕉庵》、《枯木禅》里面的《梅花三弄》一曲，几乎一字无讹；《龙翔操》除《五知斋》没有、《澄鉴堂》题名《昭君怨》外，也是完全一样的。如果不是一脉相传，怎能这样不谋而合呢！那么，对于派别的怀疑自可释然了。

### 三、 指法和节奏的特点

弹琴的技术不外指法和节奏，指法在各谱中都有详细的说明。近代彭祉卿先生着有《桐心阁指法析微》（载《今虞琴刊》），不但包罗广泛，分析详尽，并且以指法合声律。他所谓“以律合琴，即以琴证律”，从来没有这样细致入微诠释指法的。不过无论诠释得如何细致，若经过传授，总不容易得到真正的弹法。所以指法既然要经过手传，因为传派的不同，指法也就有了差别。历来各家琴谱所载的指法互有异同，除非是同一派的，差别才可能很小。谱中所载，已经不能一致，到了实际按弹，那就差异更大了。这也可说明形成派别的具体表现。

广陵派琴谱中记载的指法，因为《五知斋》最详细，后来都以它为法。如《自远堂》，不但内容和它相同，连排列的次序也是一样，就是少了“入慢”和“大入慢”，另外增加了“打”、“往来吟”等八字。这也是发展进步的一端。《蕉庵》

与《五知斋》完全相同，一字不讹。《枯木禅》指法最简略，它曾说明“指法之详，各谱悉载，兹以恒用之指法，略注简便，余不悉备。”它比《五知斋》的指法，左手少五字，右手少三字，其余也是一样。这也是一脉相传的明证。

广陵派指法最突出的地方是下指都用偏峰。无论勾、挑、剔、抹，向内、向外都带斜势，轮指完全用斜指弹出，滚拂仿佛画一圆圈。这样弹法，其他派别确是很少。又一般琴家，右手弹拨，大都不过第一徽，而广陵派弹按音，常常过四五徽，弹七弦中准音时，甚至过了六徽。但弹到散泛音，则又严谨不许过第一徽，依音随时上下移动，极其生动活泼。这是根据《五知斋·指法纪略》中所说“散泛二音宜近岳山，合前声轻重相应，故声有高朗雄壮则欲刚，轻扬淡荡则欲柔。”我们要刚柔相济，强弱分明，随着曲情、随着节奏来相互调剂，那就非要右手灵活不可，因在弹奏时，随字随声，或上火下，有时亦比较困难，所以这样弹法的人很少，成为广陵一派的特征，这与它用偏峰下指有密切的关系。

因为这一派的琴，大概以细致柔和取胜，所以在吟猱方面，很少用大猱、急猱，多用细吟、缓吟之类。弹拨比较一般稍轻，最宜于演奏抒情曲操。如要气势磅礴、遒劲苍老，那就有点感觉不够了。所以说气味与熟派相近，也可以说是由虞山派蜕化而来的。

在节奏方面，散板居多，节拍整齐的极少，而且喜用跌宕，似乎故意的参差错落，要它不平，因为不受拘束，才能够充分表达曲意，发挥性灵。举例来说，《龙翔操》是代表作之一，它的节奏，通体都用跌宕，结构非常紧凑。分开来有时三五乐句或七八乐句成一段落，合起来全曲又一气呵成。有细密处，也有奔放处，圆转随意，收放自如。这一曲杨荫浏先生在《民族音乐研究论文集》中改名《蝶梦游》，曾照笔者所弹谱字将节奏译出，虽小有出入，但轮廓是完整的，按弹一过，就可知其大概了。

另外《梅花三弄》一曲，用极生动活泼的手法，表达轻松流畅的曲意，在上准七八两段，尤为淋漓尽致，也是具有代表性的。这曲很普遍，南北琴人大都能弹，虽用同样的谱，但在节奏方面、取音方面、风格方面，都与广陵派传授的不同。只有在十余年前，遇见山东田英辉先生，与我们完全一样，问起来还是辗转传自扬州某琴人，年久姓名已不能记忆了。这也是广陵派与其他各派不同最为显著的一点。

其他代表性的曲操还很多，不能一一列举。总之，从各方面来看，广陵一派确有它特殊的风格，但主要是说明地方性的表现，至于弹奏的好坏、技巧的评价，那就又当别论了。

我们对于派别的看法，既以地方性为标志，那么，除已大略知道广陵派外，还须继续探讨各派的特点和传统关系。破除迷信，破除门户之见，对于无论何派，根据它的传统，有所抉择，有所去取，吸取众长，融会贯通，这对于古琴发展前途确有极大的帮助。

1958年12月30日于上海

（原载《琴论缀新》第一辑，1962年）