

Harmony of Heaven, Earth and Human: An Aesthetic Anthropological Analysis of the Guqin's Timbres

(天地人和：古琴散泛按音的审美人类学分析)

DING Man^{1*}

¹ Sichuan University, Chengdu, Sichuan 610065, China

Abstract. This article explores the three tonal qualities, open string tones, stopped string tones, and harmonics, in traditional Chinese Guqin music from the perspective of aesthetic anthropology, examining their multifaceted connotations in terms of instruments, the body, and culture. First, it elucidates the complexity of music as a form of human behavior, transcending the traditional framework of classical musicology by viewing musical practice as a cultural act. Second, it provides an in-depth analysis of the three tonal qualities in guqin performance, delving into the intricate relationships between playing techniques, hand gestures, and aesthetic philosophy. It highlights how the coordination of the right hand plucking the strings and the left hand pressing the strings produces distinct aesthetic effects in terms of volume, pitch range, and timbre, reflecting the individuality, cultural background, and habits of the performer. Finally, the article explores the harmony of sound and its connection to the harmony of heaven, earth, and humanity, shedding light on the spiritual significance of qin practice as a path of cultivation.

Keywords: Guqin, Fingering, Gestures, Timbre;

***Corresponding Author:** DING Man, Sichuan University, Chengdu, Sichuan 610065, China; Email: dingman.dm@outlook.com

* Corresponding author. E-mail address: dingman.dm@outlook.com.

天地人和：古琴散泛按音的审美人类学分析

丁满^{1*}

¹ 四川大学，四川成都 610065

摘要. 本文从审美人类学的视角，探讨中国传统琴乐中的散音、按音、泛音三种音色及其背后的器物、身体、文化多层内涵。首先，本文阐述了音乐作为人类行为的复杂性，超越了经典音乐学的研究框架，将音乐实践视为一种人类文化行为。其次，本文详细分析了古琴演奏中的散、泛、按三种音色，探讨了其指法手势与审美哲思的多层次关系。指出古琴操缦通过右手拨弦与左手按弦的协调，使三种音色在音量、音域和音色上表现出独特的审美效果，并反映了操缦者的个性、文化和习惯。最后，本文就音声之和与天地人和的关系展开探讨，说明琴道实践的修行意义。

关键词: 古琴；指法；手势；音色；

***通讯作者:** 丁满，四川大学，四川成都，610065；电子邮件：
dingman.dm@outlook.com

1 绪论

从审美人类学的角度来看，音乐并不只是简单的音声现象，而是复杂的音声、观念、经济与社会等诸多人类思维与实践的共同产物。范丹姆（Wilfried van Damme）指出“审美感知包含对内在的文化知识的调解”，“审美刺激物是形式和意义的聚合物，这意味着，我应当采用关联性的或语境性的研究方法”^{[3]84}。以审美人类学的观念看待音乐，进而研究中国传统的琴乐，便能可发现琴从器物音声到身体再到审美哲思的多层次内容。本文首先阐述音乐作为人类行为的音乐人类学观念，并从此观念出发看待古琴指法与手势，从中透析器物、身体到文化、社会的多层次关系。

2 音乐作为人类文化行为

音乐是人类各族群中普遍存在的文化现象，是当前人类学研究的重要对象。音乐人类学对音乐的研究超乎经典音乐学的研究，将音乐实践作为一种文化行为，对其所隐藏的诸多方面加以追思，梅里亚姆（Alan. P. Merriam）在《音乐人类学》中指出：“音乐所包含的不仅仅是声音，还有产生声音的先决条件，即人类行为。”^{[9]15}他进一步将音乐所包含的人类行为区分为身体行为、观念行为、社会行为、特定个人行为、特定音乐活动行为、学习行为等类型。这些行为相互联结，共同促成了音乐作为一种产品的生成。

如果我们将视野暂且收束于演奏本身，以便分析古琴操缦行为，那么首要需要分析的便是身体行为。“身体行为是指演奏者演奏过程中促使音声产生的主要行为，要想使乐器发出声音，人们必须弯曲他们的手指并使用他们的嘴唇和横膈膜；如果要发出人声，他们必须控制声带和横膈膜，这就是身体行为。”^{[9]106}在古琴操缦过程中，身体行为主要是指右手拨动琴弦使琴发出音声，以及左手对琴弦施加作用力以使琴音发生种种变化。本文将详尽分析左右手身体行为所导致的三种古琴音色，以此作为古琴操缦身体行为的主要内容。在分析古琴的身体行为时，我们需要考虑演奏者的生理特征和动作细节。例如，手指乃是如何触弦的？右手的弹弦动作和左手的按弦动作是如何协调的？左手指法与手势是如何产生琴音变化的？这些动作如何影响琴音的产生和变化。通过对这些细节的分析，我们可以更好地理解古琴演奏中的技术要求和艺术表达。此外，这些身体行为还反映了演奏者的个性和风格，使每次演奏都具有独特的艺术价值。

此外，在古琴操缦中观念行为也相当重要。“每种音乐体系都由一系列观念预示，它们使音乐融入全体社会活动，并将其阐释和定位为种种生命现象中的一种。这些观念决定着音乐的实践和表演，以及乐音的产生。”^{[9]65}琴道观念既是操缦的原则亦是操缦的目的。古代知识分子多认为琴的文化意义甚于其音乐意义，或者说，琴乐被赋予了独特而神圣的地位。如桓谭所论琴道，直指琴的神圣起源：“昔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，合天地之和焉。琴……足以通万物而考治乱也。”^{[5]64-65}后世文人羽士又多以琴为修行之法

器，如集琴人、道士、文豪身份于一体的嵇康，便指出了琴对于修道的独特意义：“琴诗自乐，远游可珍。含道独往，弃智遗身。寂乎无累，何求于人。长寄灵岳，怡志养神。”^{[6]31}甚至认为操缦致和便是修行法门：“窈公无所服御而至百八十，岂非鼓琴和其心哉，此一养神之一征也。”^{[6]304}凡此种种，皆在观念行为上使琴具有了复杂的文化意义。

音乐作为一种社会行为，反映了演奏者和听众之间的互动关系。在演奏中，演奏者不仅是在表达个人的情感和技艺，同时也是在与听众进行文化和情感交流。这种交流不仅限于音乐本身，还包括了演奏场合的选择、听众的反应和社会对音乐的评价等方面。琴乐自上古以降所具有的神圣意蕴便使其充满政治色彩，即所谓教化作用。操缦者多为圣王士人，或以圣王士人自居，便使弹琴操缦的意义甚至不仅限于与直接听众的关系，而是定位于更为广泛的社会关系之中，乃至具有“天下”之意义，“只有王者、君子、圣人等，才能构建规范型的神人关系，才能在神人交换关系之中，把普遍被接受的社会价值如宗教如信仰作为社会交易的媒介。于是，王者、圣人、君子往往就成为这种神人之外‘第三方关系’或‘中间逻辑’的象征或代理，决定着中国宗教和中国信仰的最基本形式。”^{[7]35}因此，琴人的道德属性与政治属性融合一体，在操缦这一音乐实践中同时展现。从巫君合一的角度看，琴作为巫君之法器，亦自然便带有政教功能，始终处于宗教与政治的顶层。而在西周“天命有德”的宗教改革后，“德”作为新的神圣伦理特性进入传统的核心地带，诚如李泽厚先生分析的那样，“‘德’是由‘巫君合一’所拥有的神法魔力即巫术法力演变而来的具有神力的圣王的道德品。”^{[8]68}故此，德亦被注入琴的文化之中，从而展开了琴德的范畴。在《溪山琴况》所谓：“稽古至圣，心通造化，德协神人，理一身之性情，以理天下人之性情，于是制之为琴。”^{[12]16}如此种种都使弹琴操缦具有一种更为宏大的意义。

总之，从审美人类学的角度来看，音乐不仅是一种声音现象，更是一种复杂的文化和社会行为。通过对古琴音乐的身体行为、观念行为和社会行为的分析，我们可以深入理解音乐在不同文化中的独特表现和意义。这不仅有助于我们理解音乐的多样性和复杂性，还可以为音乐的跨文化研究提供新的视角和方法。

3 作为人类行为的操缦：音与势

琴有三种音色，散音、按音、泛音。这三音在七弦十三徽上产生种种变化，古琴操缦“一纵一横，有经有纬，交互组织，更迭变化”^{[4]77-78}，正是古琴的三种音色构成了琴乐复杂性与多样性的基础，而这一器质性基础则是天地人和合的琴道思想及其美学的物质载体，结合于形下之器与形上之道相统一的琴道实践中。这统一乃是人参与其中的统一，也正是在道、器、人的贯通和合之中，琴道实践具有着修行意义，要求琴人澄怀观道，和合于真。

在散音、按音与泛音之中，我们将能看到弹琴操缦从指法手势到审美哲思乃至社会风俗的多层次内涵。

3.1 散音：地之音

“散音”，即空弦音，是在左手不触弦，惟右手弹弦所发出的饱满、圆润的音声。散音乃是每一根弦的最低音，其特点是音量大、音域低、持续久，能够在低声部长久地轰鸣，具有和声效果，丰富了音乐表现力，故俗称“地音”。但也正是此般音声特征，赋予其“地”的征象，正所谓“地势坤，君子以厚德载物”（《易传·象传》），低沉谐和的散音往往深远浑厚，往往在琴曲中如同承重梁般铺垫基调，并为其他音声提供背景。

然而，如何得到这样饱满圆润的音声呢？右手指法手势，尤其是右手八法，抹挑勾剔托劈打摘，素为操缦之基础，亦是散音的决定要素。以最为常用的勾为例，该指法要求中指屈其根，中两节竖直末节，指头肉面抵弦，经甲尖勾入，落指于次弦之上。其运动在于整力。手势图名之曰“孤鹭顾群”势，“孤鹭念群，飞鸣远度；堪怜片影，弋人何慕；与落霞以齐飞，复徘徊而下顾”。夕阳西下，彩云烂漫。晚风拂山，草木和煦。一只失群的鹭鸟缓缓振翅于橙红的傍晚，它不断四顾凝望，往来徘徊似是迷了方位。它游翔于傍晚霞光，神色疲惫而忧郁，思念鹭群又不禁长长哀鸣。猎人终究收了弓，不愿以箭矢撕破霞光孤鹭的场景，只是久久地凝望，直至鹭影淡散于水天一色之处。这样的比喻以孤鹭的情态与姿势表现了勾这一指法的整体样态，亦指导着该指法的散音弹奏要领，即沉心静气，落指坚劲。《溪山琴况》云：“约其下指功夫，一在调气，一在练指。调气则神自静，练指则音自静。如薰妙香者，含其烟而吐雾，涤芥茗者，荡其浊而泻清。取静音者亦然：雪其躁气，释其竞心，指下扫尽炎嚣，弦上恰存贞洁。故虽急而不乱，多而不繁，渊深在中，清光发外。有道之士，当自得之。”^{[12]32}此调气练指，即琴音致厚之理，亦致道之法。《春草堂琴谱》中也载有：“弹琴要调气。气者，与声合并而出之者也。每见弹琴者，当其慢弹，则气郁而不舒；快弹，则气促而不适，鼻鸣而赤，皆气不调之故也。气调则神暇，局促之态自无矣。”琴人须以气运指，以筋骨入弦，出音实而柔中有刚。汪老在《丝桐讲习》里讲得透彻：“说是练指，实是静心调养周身之精气，引于手骨，发于指”^{[11]360}，而这种运气于指的方式，又须与弦性相和，若非以内气发力，便会导致虚弱无力或粗野蛮力，使得弦音轻浮或躁烈。吴兆基先生就指出，要在操缦之中虚灵顶劲，提起精神，以劲气入弦。而这所谓的“指与弦合”，便是人在向道之途中与器相交的过程。究其根本，道在器中，合乎器者，合乎道矣。故此，散音实为检验操缦者练气修行之标准，亦是操缦者练气修行之法门，如吴兆基先生所言，在操缦过程中“练精化气，练气化神”，达致“身”“气”“意”之统一。可见，艺道一也哉！

3.2 泛音：天之音

右指弹弦，左指同时正对徽位触弦，取得空灵、飘逸、洒脱的音声，名为“泛音”。泛音音量较轻、时值短，音高普遍较高，故而俗称“天音”。泛音有两种基本形式，这在手势图中尤为明晰，即所谓互泛“蜻蜓点水”势与浮泛“粉蝶浮花”势：“右弹欲重，左点欲轻，悬空落指，一着即起，不可遏抑，使音不响。譬如蜻蜓点水，最为逼真。又有用左指离弦一米（一粒米之距离）许，弹时弦跃，离指自成泛音的，比为粉蝶浮花，也极确切。”^{[4]77-78}

互泛者，如蜻蜓之点水，“无数蜻蜓兮，在水之湄；唉唉而飞兮，点破涟漪；尤对徽而互泛，类物象之如斯。”河岸水榭，灌草丰茂。时有徐风，谐和顺畅。蜻蜓立于荷尖，展翅起飞。它贴着水面，尾巴轻轻下点，泛起一阵阵的涟漪。涟漪数起而不乱，琴人以此比兴互泛之势，仿其往复之态，求乎清韵也。浮泛者，如粉蝶之浮花，“粉蝶浮花兮，翅轻花柔；欲去不去兮，似留不留；取夫意以为泛，尤指面之轻浮”，粉蝶留花，轻浮若离。此拟浮泛指法于弦上之态，恰其神韵。此二势不仅音色有差异，动作态势上也绝然不同。与互泛之蜻蜓主动点水、下指触弦不同，浮泛之粉蝶静浮弦上，俟琴弦来触指。也正是在立体的浮点之间，音色与手势的动态变化为泛音注入生气，从而使其“空灵”——“灵”而不仅仅是“空”。

泛音依着徽位，而徽位依照律吕分布，音律亦即自然之律。沈括在《梦溪笔谈》中写道：“所谓正声者，如弦之有十三泛韵，此十二律自然之节也。盈丈之弦，其节亦十三；盈尺之弦，其节亦十三；盈尺之弦，其节亦十三，故琴之为十三徽。不独弦如此，金石亦然”。泛音依着律吕而行，符自然之节，更为奇妙的是，不依律吕、偏离徽位便无法泛得其音。在这样的涵义上，徽位之泛音便如循着自然之节律而行。朱熹在其《琴律说》中说道：“律旋而宫变，则时异而事殊。其遭时而偶俗者，自当进据可为之会，而发其鸣声；其背时而忤俗者，自当退伏无人之境而籍其颊舌。”此处，时者俗者即夫道之所行也，照朱熹的话来说，即其理，其天理也，故此，律吕的变换如同天理的更易，诸音所取皆须随之而变，“此亦理势之当然”^{[14]3245-3246}，亦人之修行——朱熹所谓“居敬穷理”者是也。

3.3 按音：人之音

所谓“按音”，乃是指右指弹弦，左指按于弦上，发出相对低沉、紧实的音声。顾梅羹曾将按音分类为实音、余音、走音：“一实音，即是实按不动，发出的本音；二余音，即指下摇动，将本音的余韵化为小音。三走音，即指在弦上走动，于本音之外，再取得别位的音”^{[4]77-78}——此亦手势所成之别，实音即诸指之按，余音即吟猱绰注逗唤撞荡之类，而走音即进退引迎之属。手势使按音发生千百变化，不只有音高的连续更迭，更有“势”所造成的虚实、上下、迟速之和合。这种和合的条件也暗藏于琴律之中，朱熹云：“抑此七弦，既有散弦所取五声之位，又有按徽所取五声之位，二者错综，相为经纬，其自上而下者，皆自上弦递降一等，其自左而右者，则终始循环，或先或后，每至上弦之宫而一齐焉。”^{[14]3245-3246}欲以泛音合乎律吕，须徽位之正；而欲以按音合之，则须错综经纬之和。

按音是大多数琴曲的主体部分，也是构成琴风主要决定因素。诸种按音在琴曲中变化多端，生得气象万千。可以说，正是对琴音的复杂处理，构成了操缦风格多变的根本。故此，按音俗称“人音”，盖在于其受操缦者心境、德性、状态、传统乃至修为的影响最为明显。琴之音域极广，按音之所及与人声音域基本重合，故琴声在器质上便与人声相近。而人在弹琴操缦时，必然精神入琴，这就使琴音成为人与琴交融共生的产物，从而带有操缦者个体的风格特征。杨荫浏先生早已注意到，“我国汉族语言文字中的平仄、四声，它们本身

就已包含着音乐上的旋律因素。每一个字各有高低升降的倾向；连接若干字构成歌句之时，前后单字互相制约，又蕴蓄着对乐句进行的一种大致上的要求。”^{[13]34}乔建中先生也指出，“语言同音乐是一对天然的朋友，两者间的联系十分紧密。语言的抑扬顿挫与音乐的高低长短；语言的词、句、段、篇与音乐的节、句、段、章之间的近似现象，充分体现了两者的共生和相互影响。”

^[10] 语言与音乐的关系十分密切，进一步地，操缦者的生活地理、语言习惯以及文化特征，以及由此形成的方言腔调，皆潜移默化地影响着琴音的表达。既往学人大多发现声乐受此影响较大，但我们可以进一步指出，器乐亦是如此，在琴音中，按音便是反映此点最为明显者。

譬如，在按弹得音之后，吟猱指法对于琴音处理尤为关键。手势图以“寒蝉鸣秋势”比拟“吟”，曰：“翼而鸣者，惟蝉知时；秋高气肃，长吟愈悲；审夫声而取喻，当即意以求之”。秋日晴朗，云高风清。寒蝉扶挂枝杪，静收蝉翼。它感知到秋天肃爽的气息，自顾自地长长吟鸣。那声响哀而不伤，长而不断，延绵未绝。如同为整个秋日伴奏颂歌，它只那么吟鸣着，意蕴深邃。以号寒蝉鸣秋势比拟吟之指法，要在拟其身静而声韵不绝，随时机而致饱满圆和。在此势的兴词与意象中，蝉如琴人，自性高洁，又通感时节气度，故此蝉鸣如琴音，内外和合而成也。故此，吟之节奏、方向、幅度皆可在操缦者所处的生活地理、语音腔调以及文化特征之中发现共通之处，从而使同一指法手势展现出极具差异化的风格。此一风格，经由地方性琴人社群的加强，便形成了琴派，从而通向琴的社会性方面。

总而言之，按音乃是琴人操缦的主要环节，我们正是在按音的来去迟速之中敞开境界。而这按音又端赖于散音，而接连着泛音。三种音色所关涉的，绝不只是音声，更是由人的手势所涵括的文化世界。就此而言，“手势是操缦生气活泼的要诀”^{[2]15}，乃是因为它是身体行为、观念行为乃至社会行为的共同表达，直抵中国古代文化世界的核心。在这地天之间，人的活动贯融通达，反过来，贯融通达的境界亦使人修去繁芜，清净合真，这大概便是古人所谓琴道修行的内涵。

余论：音声之和与天地人和

琴人们通常讲，散音为地，泛音为天，按音为人，三类音色在琴曲中共同构成立体多样的层次，方能使得盎然充盈的生命力量跃然琴上。正是在三音相和的状态中，天地人三才相和的形上视域得以展开。这一点在调弦求和中就尤为明显——调弦是一切琴曲之基础，亦是对三音相和的反复确证，正所谓《溪山琴况》云：“论和，以散和为上，按和为次。散和者，不按而调，右指控弦，迭为宾主，刚柔相剂，损益相加，是谓至和。按和者，左按右抚，以九应律，以十应吕，而音乃和于徽矣。设按有不齐，徽有不准，得和之似，而非真和，必以泛音辨之。如泛尚未和，则又用按复调。一按一泛，互相参究，而弦始有真和。”^{[12]17}欲求其和，唯操之以得音。右手所得便为散，考之以问七弦参差。以按以泛，考之以问诸徽参差。反反复复，两两和合，终得全和，此之谓“真和”。

程乐松先生讲到,“共摄自然与人文的历史之所以在秩序意义上是恒与变的浑然,其原因在:一方面,天地之间流行的万物在浑然中转化才能形成绵延,节奏的转化就带来每一个当下的具体秩序的差异,而秩序本身在整体和绵延意义上却是始终恒常的;另一方面,天地之间存在着人这样真正的难以把控的力量。人置身于天地之间,自是天地流行、万物绵延的一部分,与此同时,又是能主动感受理解和造作的力量。自然本性在人这里不是必然得到落实的,人的认知和实践能力使之具备了实现本性、融入天地的可能,但也以智识和欲望限制和遮蔽了这种植根于本性之中的自然秩序。”^[1]人本自然,一举一动皆在自然之中。但人又具有着能动的自由,使人“选择”着与自然的关系。也就是说,人们既可以合乎天地秩序,即所谓“天地人和”(《庄子·外篇·天地》),又可能与之背离。正是在这一意义上,修行的可能得以显现。这一点在琴上便显现得尤为分明。琴人弹琴操缦何尝不在自然之中,然琴人的心性、智识机心、指法手势、琴曲处理表达等种种要素皆扰动着操缦——自琴弦振颤之时起,自然与人的关系便被拨动。而在琴音的把握与处理之下,人又似乎能够达致音声之和,与琴谐振,以此归根复命。如此一来,以人为中介的音声相和与以人为中介的天地人和便在中国古代文化世界中被视为一体两面,互融互通,从而琴与道、操缦与修行也统一了起来。

参考文献

1. 程乐松: 显现的绵延: 乐与早期中国思想的表达方式. 美学研究, 1, 4-20(2024).
2. 程龙辉, 丁满, 方庆: 《太古遗音》手势索隐. 中国科学技术大学出版社, 合肥(2024).
3. 范丹姆: 审美人类学: 视野与方法. 李修建, 向丽译. 中国文联出版社, 北京(2015).
4. 顾梅羹: 琴学备要(上). 上海音乐出版社, 上海(2004).
5. 桓谭: 新辑本桓谭新论. 朱谦之校辑. 中华书局, 北京(2009).
6. 嵇康: 嵇康集校注. 戴明扬校注. 中华书局, 北京(2014).
7. 李向平: 信仰、革命与权力秩序: 中国宗教社会学研究. 上海人民出版社, 上海(2006).
8. 李泽厚: 说巫史传统. 上海译文出版社, 上海(2012).
9. 梅里亚姆: 音乐人类学. 穆谦译. 人民音乐出版社, 北京(2010).
10. 乔建中: 试论中国音乐文化分区的背景依据. 中国音乐学, (2), 75-87(1997).
11. 汪铎: 丝桐讲习. 西泠印社, 杭州(2015).
12. 徐上瀛: 溪山琴况. 徐樾编著. 中华书局, 北京(2013).
13. 杨荫浏: 语言与音乐. 人民音乐出版社, 北京(1983).
14. 朱熹: 朱子全书(第23册). 上海古籍出版社, 安徽教育出版社, 上海, 合肥(2002).

References

15. Cheng Lesong: The Manifested Continuum: Music and the Expression of Early Chinese Thought. *Aesthetics Research*, 1, 4–20 (2024).
16. Cheng Longhui, Ding Man, and Fang Qing: The Gesture Studies of Taigu Yiyin. University of Science and Technology of China Press, Hefei (2024).
17. van Damme, Wilfried: *Aesthetic Anthropology: Perspectives and Methods*. Translated by Li Xiujian and Xiang Li. China Federation of Literary and Art Circles Publishing House, Beijing (2015).
18. Gu Meigeng: *Essentials of Guqin Studies* (Vol. 1). Shanghai Music Publishing House, Shanghai (2004).
19. Huan Tan: *Newly Compiled Huan Tan's Xin Lun*. Collated by Zhu Qianzhi. Zhonghua Book Company, Beijing (2009).
20. Ji Kang: *Collected Works of Ji Kang with Annotations*. Annotated by Dai Mingyang. Zhonghua Book Company, Beijing (2014).
21. Li Xiangping: *Belief, Revolution, and Power Order: Studies in Chinese Religious Sociology*. Shanghai People's Publishing House, Shanghai (2006).
22. Li Zehou: *On the Tradition of Witch-History*. Shanghai Translation Publishing House, Shanghai (2012).
23. Merriam, Alan P.: *The Anthropology of Music*. Translated by Mu Qian. People's Music Publishing House, Beijing (2010).
24. Qiao Jianzhong: A Discussion on the Background Basis of Chinese Music Cultural Regions. *Chinese Musicology*, (2), 75–87 (1997).
25. Wang Duo: *Lectures on Silk and Bamboo*. Xiling Seal Engraver's Society, Hangzhou (2015).
26. Xu Shangying: *Xishan Qin Kuang*. Edited by Xu Liang. Zhonghua Book Company, Beijing (2013).
27. Yang Yinliu: *Language and Music*. People's Music Publishing House, Beijing (1983).
28. Zhu Xi: *Complete Works of Zhu Xi* (Vol. 23). Shanghai Ancient Books Publishing House and Anhui Education Publishing House, Shanghai, Hefei (2002).