

中國藝術研究院音樂研究所
北京古琴研究會 編

中國 古琴 珍萃

選堂題



紫禁城出版社



中國藝術研究院音樂研究所
北京古琴研究會 編

中國古瑟珍萃

蔡惠允



紫禁城出版社

責任編輯 朱傳榮
裝幀設計 鄭志標

圖書在版編目(CIP)數據

中國古琴珍萃/中國藝術研究院音樂研究所，北京古琴
研究會編。—北京：紫禁城出版社，1998.10

ISBN 7-80047-258-2

I.中…… II.中…… 北…… III. 古琴-中國 IV.K875.5

中國版本圖書館CIP數據核字(98)第25275號

中國古琴珍萃

編輯 中國藝術研究院音樂研究所

北京古琴研究會

出版 紫禁城出版社(北京故宮博物院內)

制版 北京嘉年正稿服務有限公司

印刷 深圳中華商務聯合印刷有限公司

開本 380×260毫米

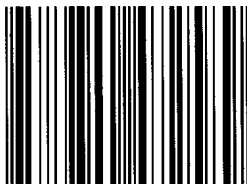
發行 新華書店北京發行所

一九九八年十月第一版第一次印刷

定價 捌佰陸拾圓整

1999. 1. 11
考古書店

ISBN 7-80047-258-2



9 787800 472589 >

中國古
琴珍萃

選堂題



編者 中國藝術研究院音樂研究所

北京古琴研究會

顧問 張清治 楊新 蔡德允 饒宗頤（按姓氏筆划為序）

封面題字 饒宗頤 蔡德允

主編 吳釗

副主編 劉東升（常務） 龔一

編委 吳釗 沈興順 周捷 馬秀銀 黃樹志 區柏青 區肇鑫 劉東升 劉楚華

蔡昌壽 謝導秀 謝俊仁 蘇思棟 蘇小辛 龔一（按姓氏筆划為序）

策劃 喬建中 沈興順

攝影 董建國

劉曉輝 孫克讓 李振石 王書德 馬曉旋 劉明杰 郝勤建 胡錘

撰稿 王愛國 白春娥 成功亮 朱默涵 李鳳云 李榮光 李慧芹 吳釗 周捷

馬秀銀 姚公白 俞伯蓀 孫克仁 唐小軒 徐忠偉 凌瑞蘭 張秀蘭

張潤萍 張鋒 馮朝珍 湛友芳 劉東升 劉赤誠 劉善教 樂聲 衛祖光

謝導秀 戴樹紅 戴曉蓮 蘇小辛 蘇木 顧澤長 龔一（按姓氏筆划為序）

編務 張麗華 夏銘竹

目錄

總論	五
圖版	十九
伏羲式	
一 北京故宮博物院藏九霄環佩琴	十九
二 旅順博物館藏春雷琴	二二
三 中國歷史博物館藏九霄環佩琴	二四
四 遼寧省博物館藏九霄環佩琴	二八
五 音樂研究所藏輕雷琴	三〇
靈機式	
六 北京故宮博物院藏大聖遺音琴	三三
七 湖南省博物館藏獨幽琴	三五
八 四川省博物館藏石澗敲冰琴	三七
九 山西省博物館藏無名琴	三九
神農式	
一〇 查阜西舊藏一池波琴	四一
一一 天津市藝術博物館藏玉壺冰琴	四二
一二 上海博物館藏月明滄海琴	四三
一三 龔一藏正吟琴	四五
響泉式	
一四 高仲鈞藏老龍吟琴	四七
一五 廣州市博物館藏天蠶琴	四九
鳳勢式	
一六 北京故宮博物院藏玉玲瓏琴	五二
一七 俞伯蓀藏鐵客琴	五三
一八 上海博物館藏春雷琴	五五
一九 樊伯炎藏松石間意琴	五七
連珠式	
二〇 山東省博物館藏無名琴	五九
二一 沈興順藏九霄環佩琴	六一
仲尼式	
二二 北京故宮博物院藏飛泉琴	六三
二三 音樂研究所藏枯木龍吟	插頁
二四 山西省博物館藏唐款琴	插頁
二五 凌其陣舊藏秋聲琴	六七
二六 李榮光藏龍吟琴	六九
二七 蘇木藏朗玉琴	七一
二八 顧澤長藏飛瀑連珠琴	七四
二九 音樂研究所藏宗器琴	七五
三〇 戴曉蓮藏衡陽王琴	七八
三一 南京博物院藏連珠琴	八〇
三二 音樂研究所藏鳴鳳琴	八二
三三 山東省博物館藏南風琴	八七
三四 音樂研究所藏鳳凰來鳴琴	九〇
三五 衛仲樂藏無名琴	九三
三六 北京故宮博物院藏萬壑松琴	九五
三七 北京故宮博物院藏玉壺冰琴	九六
三八 北京故宮博物院藏海月清輝琴	九八
三九 潘振華藏大雅琴	九九
四〇 沈興順藏鐵鶴舞琴	一〇〇
四一 吉林省博物館藏松風清節琴	一〇二
四二 成功亮藏秋籟琴	一〇四
四三 吳兆基藏玉玲瓏琴	一〇六

四四	音樂研究所藏萬壑松風琴	一〇八
四五	音樂研究所藏玉簫琴	一一〇
四六	龔一藏蕤賓鐵琴	一一二
四七	劉善教藏雲泉琴	一一三
四八	黃禮儀藏秋嘯琴	一一四
四九	田翔千藏落花流水琴	一一五
五〇	四川省博物館藏醉玉琴	一一七
五一	中央音樂學院藏高山流水琴	一一八
五二	四川省博物館藏誦餘琴	一二〇
五三	謝導秀藏蕙蘭琴	一二二
五四	北京故宮博物院藏清籟琴	一二四
五五	徐忠偉藏虎嘯琴	一二五
五六	劉赤誠藏朱致遠琴	一二七
五七	徐忠偉藏朱致遠琴	一二八
五八	湖北省博物館藏玉泉琴	一二九
五九	南京博物院藏重其昌款琴	一三〇
六〇	音樂研究所藏真趣琴	一三二
六一	姚公白藏梅花落琴	一三四
六二	朱默涵藏林泉嘉器琴	一三五
六三	四川省博物館藏竹寒沙碧琴	一三六
六四	南京博物院藏龍吟琴	一三七
六五	沈興順藏懸崖飛瀑琴	一三八
六六	四川省博物館藏花笑琴	一三九
六七	音樂研究所藏小遞鐘琴	一四〇
六八	故宮博物院藏明弘治御製琴	一四三
六九	音樂研究所藏明嘉靖琴	一四四
七〇	戴微藏清英琴	一四五
七一	湖南省博物館藏寒泉漱石琴	一四六

七二	天津市藝術博物館藏玉韻琴	一四八
七三	汪星伯舊藏風雷琴	一四九
七四	孫克仁藏朱雀琴	一五一
七五	音樂研究所藏崇昭王妃琴	一五三
七六	湖南省博物館藏萬壑松風琴	一五六
七七	重慶市博物館藏松石間意琴	一五九
七八	北京故宮博物院藏奔雷琴	一六一
七九	張子謙舊藏驚濤琴	一六二
八〇	山東省博物館藏玉潤鳴泉琴	一六三
八一	重慶市博物館藏項子京款琴	一六六
八二	音樂研究所藏雪江濤琴	一六七
八三	四川省博物館藏寒香琴	一六九
八四	音樂研究所藏霜鐘琴	一七〇
八五	音樂研究所藏張慎修琴	一七三
八六	上海博物館藏張敬修琴	一七七
八七	成功亮藏忘憂琴	一七八
八八	音樂研究所藏金風吹玉佩琴	一七九
八九	音樂研究所藏淇竹流風琴	一八一
九〇	戴樹紅藏金烏琴	一八二
九一	音樂研究所藏瑯然琴	一八四
九二	音樂研究所藏秋聲琴	一八六
九三	沈興順藏雪濤琴	一八九
九四	孫克仁藏秋聲琴	一九一
九五	中國歷史博物館藏霜鴻琴	一九三
九六	上海博物館藏小一天秋琴	一九四
九七	謝導秀藏中和琴	一九七

列子式

九八 遼寧省博物館藏中和琴（八號）	一九九
伶官式	
九九 中國歷史博物館藏混沌材琴	二〇二
一〇〇 重慶市博物館藏鳳鳴琴	二〇五
師曠式	
一〇一 山東省博物館藏寶襲琴	二〇八
一〇二 中央音樂學院藏太古遺音琴	二一一
亞額式	
一〇三 旅順博物館藏無名琴	二二三
落霞式	
一〇四 蘇木藏壑雷琴	二二五
一〇五 上海博物館藏嘯月琴	二二七
蕉葉式	
一〇六 湖南省博物館藏祝公望琴	二二〇
一〇七 音樂研究所藏蕉葉琴	二二三
一〇八 山東省博物館藏硯雪琴	二二四
鶴鳴秋月式	
一〇九 湖南省博物館藏鶴鳴秋月琴	二二八
附錄：查阜西舊藏《乾隆御題琴譜冊》	二三〇
後記	二四一





圖一

總論

琴，又稱古琴或七弦琴，是中國歷史最久、藝術水準最高，最具民族精神、審美情趣和傳統藝術特徵的樂器，也是一種極具藝術欣賞價值的工藝品。在長達數千年的古代社會裡，它不僅是文化人必修的一種樂器，還是人格、情操的象徵。古琴與其他器物一樣有著自己的發生、發展的漫長歷程，產生過一張又一張亙古名琴和極為豐富的煌煌巨著。

一 奇妙的琴

蜀僧抱綠綺，西下峨嵋峰。為我一揮手，如聽萬壑松。
客心洗流水，餘響入霜鐘。不覺碧山暮，秋雲暗幾重。

這是唐代著名詩人李白在一千多年前寫下的《聽蜀僧濬彈琴》詩。夕陽映在峨嵋山的群峰之上，四週寂靜無聲。在這名山古剎的一隅，詩人靜聽著家鄉高僧用傳世名琴彈奏的古曲，琴聲那樣悠揚，使人心醉，在不知不覺之間，夜色已籠罩大地，而詩人的心卻還在琴聲的世界裡漫游。

琴何以有如此神奇的魅力呢？原因當然很多。不過琴本身的發音性能和特有的音色、音質是其中最重要的原因。古人認為琴聲要達到四善、九德纔是上品。四善即蒼鬆脆滑。九德即奇、古、透、潤、靜、圓、勻、清、芳。其實奇即蒼鬆脆滑。古即猶如鐘磬般的金石聲。透與潤即韻長不絕，有餘韻。清與靜即發音清實，無喧鬧感。圓即發音圓潤。勻即琴面不同部位發音均衡，無三實四虛之病。芳即愈彈聲愈透出，無久彈聲乏之弊。而要做到這些要求，則與琴的形制結構，特別是造琴工藝有著密不可分的關係。

一張完整的琴，由面板、底板與槽腹三部分組成：面板是一塊表面略帶弧形的長形木板，大都為桐木、杉木或其他鬆軟的木材。其表面即琴面，大體分為首、項、肩、身、腰、尾等部位（圖一）。這些部位採用何種形狀，就決定了琴的不同樣式。常見者有伏羲式、神農式、仲尼式、連珠式、蕉葉式、月式等等。另外還有一些較為特殊的樣式，如玉峰式、霹靂式等等。琴額上有時會鑲嵌寶石、玉、牙、銅或其他飾件（圖二、三、四）。在向外一側琴面上，鑲嵌有十三個表示音位的「徽」，一般由蚌殼、玉、金、翡翠等製成，有時也有用鈎瓷或其他材料者。在琴首與項交接處的琴面上，立有承弦的岳山，大都由紅木、紫檀、烏木等珍貴硬木製成。岳山外側鑲有硬木作成開有弦孔的承露。承露的弦孔下有用於調弦的琴軫，琴軫大都用紅木、紫檀、翡翠、瑪瑙（圖五）、竹節（圖六）、象牙、各色玉石（圖七）、琥珀（圖八）或景泰藍等製成。琴尾兩側飾有



圖二



圖三

冠角，中間嵌有承弦的龍齣，兩者均由珍貴硬木製成。底板是一塊與面板平面形狀相同的長形木板，一般由梓木等硬木製成。底板中央開有大小兩個出音孔。大者稱為龍池，小者稱為鳳沼。其形狀有圓形、長方形或橢圓形等多種。靠近琴尾處還開有兩個小方孔，可以安插兩個「雁足」，用於固定琴弦。雁足與琴軀一樣往往用紫檀、紅木、烏木、翡翠或各色玉石製成。槽腹是由面板與底板合成的音箱。在槽腹內部面板與底板的厚度並不均勻。在正對龍池與鳳沼的面板中央有一突起的音梁，稱為納音。納音分圓形與長形兩種。在相當於四、五徽間與九、十徽間，有兩個連接面底的音柱。前者截面呈圓形，稱為天柱；後者截面呈方形，稱為地柱。琴體表面大都髹有一層或多層的漆胎與表漆。根據用料的不同，有瓦灰胎、鹿角霜胎、八寶灰胎與黑漆、黃漆、紫漆、褐漆之別。琴的發音性能與音色、音質的優劣主要取決於：一是琴體外形設計是否合理；二是槽腹結構，包括面板與底板的厚度變化與天、地柱是否合乎規律；三是灰漆的成份與工藝的高低。琴體外部往往套有精美的琴囊（圖九），或配有木製琴盒。

琴與其他彈弦樂器相比，由於其琴體與腹腔較長，腔內面板厚度變化較大，表面髹有較厚的漆胎，一般說來其音量較小。若仔細品味，可以發現其音色、音質或堅實圓潤、聲如鐘磬，或清靜恬美、好似洞簫，有著許多不同的意趣。再加上岳山以下整個琴面都是指板，因此除可用奏出散音（空弦音）和用左指按弦右指彈出按音（實音）外，還可在四個八度的範圍內每弦奏出多達十三個泛音，可以奏出珠落玉盤似的大片泛音樂段。甚至在某種程度上還具有類似拉弦樂器的功能，當左指按弦彈出實音後，左指還可以繼續在面板上進退上下奏出或多或少連續的虛音。這些音高確定的散音、泛音和按音中的實音、虛音，構成了傳統琴曲旋律的骨干——聲；另外當左指按弦得聲後，左指可以運用吟、揉、撞、逗等左手指法形成種種音高游移的裝飾性滑音或裝飾性游移音群，作為旋律骨干的補充或裝飾，這就是韻。聲與韻的結合與變化，加上它特有的多變的音色與表現技巧，構成了中國琴樂特有的神韻與風采。

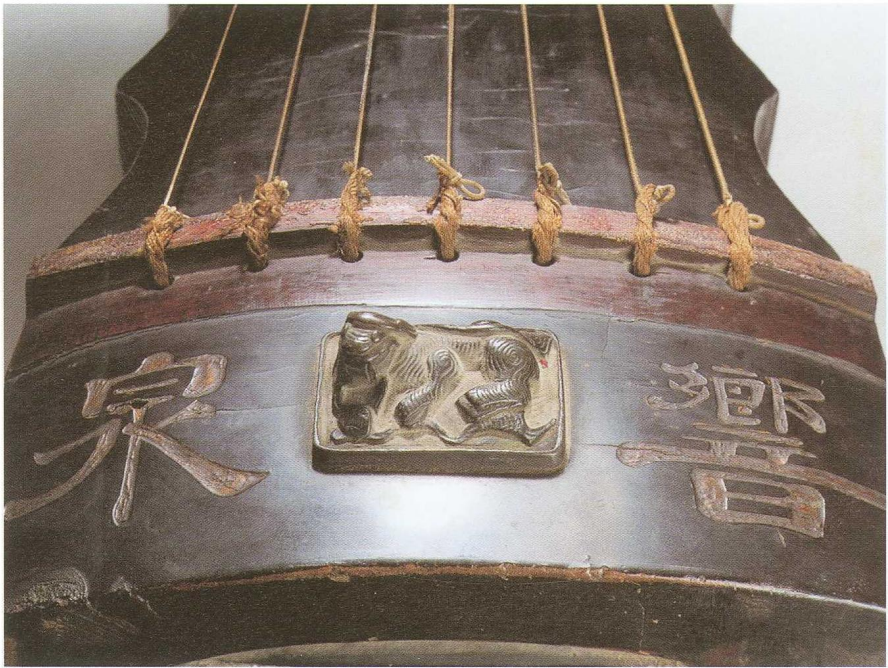
二 琴的早期史

琴始於何時？文獻中有的說是伏羲或神農這兩個原始氏族「削桐為琴，繩絲為弦」（註一）而創製的；有的說「舜作五弦之琴以歌《南風》」（註二）；有的說「帝俊生晏龍，是始為琴」（註三）。究竟如何，因無實証，至今還難以作出令人信服的答案。就已知資料而言，琴在周代已確實存在。當時在一些重大的祭祀場合，往往要用琴與其他樂器在一起伴唱《詩經》中「頌」這類歌曲。這種由廟堂巫師使用的琴又名「頌琴」。師曠、師襄就是其傑出的代表。大約自西周晚期至東周初期開始，隨著新興的文化人——士的興起，琴又被士用來伴唱《詩經》中大雅、小雅這兩類歌曲，因而有了所謂雅琴。孔子、伯牙、鄒忌等等，就是當時最負盛名的士兼琴家。

有人也許會問：琴在周代如此流行，那麼是否已經有和今天的琴完全一樣的琴呢？來自地下的發現告訴我



圖五



圖四

們：先秦時代各地琴的形制似乎并不完全一致。山東章丘女郎山戰國中期大墓出土的彩繪彈琴或彈瑟俑（註四）

（圖一〇），其放在几上彈奏的姿勢與今天確實非常相象。《戰國策》也曾經提到齊國都城臨淄之民無不「擊筑、彈琴」。因此女郎山戰國陶俑所彈的樂器，有可能就是臨淄等地流行的齊琴，不過由於它畢竟是個極其粗略

的模型，其具體形制與樂器性能是否與後世琴一樣，還難以作出確切的結論。目前比較確切具體的還是各地墓葬出土的琴的實物。其中年代最早的是曾侯乙墓的戰國初十弦琴（註五）（圖一一），其次是荊門郭家店戰國中楚

墓的七弦琴（註六）（圖一二、一三、一五）與長沙馬王堆三號墓西漢初七弦琴（圖一四、一六）。它們與今天的琴雖有某些共同點，但也有明顯的區別：整個琴體較短，與後世琴一樣由木質鬆軟的面板與木質堅硬的底板組

成，已具備琴首、琴身、琴腰、琴尾、岳山、龍齣、琴足等基本結構，但只有琴身部分有一個可隨時開合的音箱，與琴身相連的琴尾為一短窄的實木。琴體表面髹有一層極薄的表漆，估計其音響效果不會太好。整個琴面并

不平直，琴身與琴尾交接處又有雙線刻出的圓形或方形紋飾，也無標誌音位的明徽。因此除彈散音（空弦音）和泛音外，只能在琴身的部分音位彈出按音，其演奏技巧可能側重右手，還不太複雜。若仔細觀察，它們大體可分

為兩類：一類是曾侯乙墓十弦琴，這是已知最為古老的華夏系的琴。另一類是郭家店楚墓與馬王堆漢墓的七弦琴。這是已知年代較早的楚琴。兩者相比，後者琴身較長，岳山較低，琴面漸趨平直，在琴身尾端內側開有一個

小圓孔。馬王堆漢琴在靠近小圓孔的琴面上，尚留有大片磨痕（圖一七），說明左指按弦已較為常用。說到這里，就會想起東漢文字學家許慎《說文解字》解釋琴字本義時說的：「琴者，禁也」。「禁者，吉凶之忌也」。

就是說，琴是判斷吉凶的依據。這兩句話過去不好理解，現在看到這幾張琴，特別是年代較早的周文化系的琴（曾侯琴），其高高的岳山，中間彎曲的琴腰，微微上翹形似魚尾的琴尾，再加上尾下的一個琴足，與古文獻中

「夔一足」的傳說何其相似。用琴來象徵神物夔龍，當然就神妙莫測了。由於琴與龍有關，所以無怪乎先秦古書《山海經》要把琴的起源與龍（夔龍）聯係起來了。那麼為什麼琴會與龍有關呢？原來最早的琴可能不是單純的

樂器，而是巫師手中一種能發聲的法器；所彈的琴曲也不是樂曲，而是神的語言或願望與意志的反映。琴從傳神法器轉化為樂器，源於文化人的「士」。「士無故不撤琴瑟」。琴在士的手中，自彈自唱，用來抒

發現實人生的種種感受。《詩經》中的大雅與小雅就是他們彈唱的作品。琴在戰國秦漢之世相當盛行，產生了許多膾炙人口的佳話。戰國時秦相百里奚原妻彈唱「五羊皮」；西漢大詩人司馬相如為卓文君彈唱「鳳求凰」就是

其中典型的兩例。三國朱然墓出土漆盤上的百里奚妻彈琴圖：圖上畫四人。其中三人旁有題記。新任秦國丞相的百里奚跽坐堂上，雙手舉於胸前，露出驚喜之態。堂下妻背對百里奚橫琴彈唱「五羊皮」歌。官合妻跽坐在百里

奚身邊，左手拭淚，其側有一女注視故妻，看來被其哀怨的歌聲和琴聲所感動。這幾張出土的琴，可能就是他們所用的樂器。這些琴的音樂功能顯然有高低，總的說來并不發達，保留著較多從法器轉化而來的痕跡。

由早期琴正式演變成音樂性能優異、服務於藝術的定型琴，大約始於漢末魏晉之際。這個時代，將琴與神聯

係起來的傳統觀念受到懷疑，對美的追求已成為時代的潮流。一些名士隱居林下，以琴書自娛相標榜。其中位居竹林七賢之首的嵇康更以「鄭聲實美好」為口號，在其所寫《琴賦》中對音樂美作了具體的描述。也就在這篇

《琴賦》中正式提到琴體上標誌音位的「徽」。而且從江西南昌晉墓漆盤彈琴圖和南京西善橋南朝磚刻《竹林七



圖六



圖七

賢圖》中彈琴的畫面來看，他們所彈的琴已與唐宋以來流傳至今的琴并無原則的差別。

三 文人與琴

琴脫離廟堂巫師而成為文人手中「弦歌」的工具，大約是從三千多年前的西周晚期至東周初期開始的。「士無故不撤琴瑟」逐漸成為文人的時尚。琴與文人共呼吸，同命運；同生存，共發展，結下了不解之緣。這種現象幾乎貫穿了中國上下幾千年的文明史。所以琴與其他樂器不同，它不僅是造琴工匠製作的一般的樂器，而更是文人直接參予製作的、蘊含了中華文化精髓的藝術珍品。

前面曾經說過，早在先秦兩漢時期，琴是文人手中賦詩弦歌的重要工具。據說孔子杏壇講學之時，孔子在壇上鼓琴弦歌，弟子在壇下跟著習讀（註七）。琴成了文人抒情寫意、修身養性與接受教育的必備工具。凡是有成就的詩人、文學家，如西漢的司馬相如，東漢的桓譚、劉向、馬融、蔡邕、蔡琰等等，幾乎無一不是彈琴的高手。這種情況在三國魏晉至南北朝之世又有新的發展。以嵇康、阮籍為首的「竹林七賢」更是琴的愛好者與熱心提倡者。在竹林山泉之間，七賢聚會，有的飲酒高歌；有的撥阮喝藥；有的彈琴低吟。前述南京西善橋南朝大墓磚刻《竹林七賢圖》即是此景的生動寫照。據說阮籍的母親去世後，嵇康的哥哥嵇喜按照禮法去吊唁，阮籍毫不客氣，用瞧不起人的樣子來接待；嵇康聽說後，不按常禮，帶了酒和琴去吊唁，阮籍反而用極尊敬的样子來接待（註八）。嵇康後來被司馬氏殺害，臨刑前還彈了一曲《廣陵散》，這就是千百年來傳誦的「《廣陵散》從此絕矣」的由來。文人愛琴解解，風氣之盛，自此而至整個南北朝時期始終不衰。所以無怪乎北宋琴史學家朱長文要說，「晉宋（劉宋）之間，縉紳猶多解音律，蓋承漢魏嵇（嵇康）蔡（蔡邕）之餘，風流未遠」（註九），可見其影響之久遠。

魏晉六朝是琴在藝術上日漸成熟的時代。嵇康「鄭聲實美好」和《琴賦》關於音樂美的論述，反映了時代的變異給琴帶來的深刻影響。這種情況到隋唐得到了進一步的發展。琴在那些素養較高的文人中間，仍是生活中不可缺少的伴侶。他們聽琴賦詩，揮毫寫字，以琴會友。李白《聽蜀僧濬彈琴》、韓愈《聽穎師彈琴》、常建《聽張山人彈琴》、白居易《聽彈古淥水》、賈島《聽樂山彈易水》等大量琴詩，還有唐大曆間柳識《琴會記》等文，即其最好寫照。白居易甚至在他寫的《聽彈幽蘭》詩中還提出了「欲得身心歸靜好，自彈不及聽人彈」的主張。我們知道，唐代是中國歷史上融匯吸收外來文化最開放的朝代。風靡整個社會的是經由絲路傳來的「鏗鏘鏘沓」的胡部新聲，唐玄宗熱衷的更是「頭如青山點，手如白雲飛」的羯鼓與《霓裳羽衣》之類融匯中外音樂風格的新樂。愛好新變已成為時代的潮流，唐代的琴當然不可能超然獨立於時代氛圍之外而不受其制約，這就是唐代造琴工藝、演奏技法、記譜方法以至於琴曲本身都有重大變化的原因所在。正因為如此，所以無怪宋代大儒范仲淹在《與唐處士書》中批評宋以前的琴「妙指美聲，巧以相尚；喪其大，矜其細，人以藝觀焉」。就是說，追求



圖八

求的是美與藝術，而不是古來的傳統。他的話從反面證明魏晉隋唐確是琴真正成為藝術的重要階段。

宋元明清四代琴與文人間的聯係空前密切。宋立國之初即以文治為重。宋太宗、徽宗對琴有著特殊的愛好。他們精於彈琴作畫，善作詩文。傳世名畫宋徽宗《文會圖》與《聽琴圖》即其生動寫照。《文會圖》描寫了宋徽宗與一群文人學士在御花園內寫詩宴飲的情景，後面石案之上放有一琴，說明彈琴與吟詩作畫寫字一樣，是文人雅集不可缺少的內容；《聽琴圖》描繪在一棵高聳入雲的青松之下，宋徽宗身穿常服信手彈琴，旁邊山石之上坐有兩人，正側耳傾聽，琴聲是那樣悠揚，令人心醉。在他們的倡導與影響下，朝野上下，無不以能琴為榮。徽宗政和年間，錢塘太守梅公在風景秀麗的西子湖畔舉行琴集，會集手下清客和杭州文人學士，帶來名琴數十張，彈奏品評，一時傳為佳話。後來元世祖忽必烈在立國之初也曾下令召見來自江浙的琴家毛敏仲。其丞相耶律楚材也以能琴愛琴著稱於世。明清帝王能琴愛琴之風更盛。明憲宗能琴名冠一時，傳世刻有「廣運之寶」印璽的各式成化御製琴當可為証。清乾隆皇帝自幼琴棋書畫樣樣精通。他聽侍臣唐侃彈琴，曾寫詩一首以記其事，詩云：

蕭森梧竹含秋清，銀猊吐篆縈風輕。虛堂萬籟俱閑寂，唐侃琴操鏘鏘鳴。
一彈再撫餘音杳，松風水月襟懷渺。孤鶴橫空唳一聲，繁絲弱竹喧群鳥。

乾隆還非常熱衷於收藏歷代名琴。他曾請侍臣梁詩正、唐侃將其藏琴斷代品評，分等編號，繪為冊頁，記錄存世。這首詩後來就刻在乾隆收藏的頭等三號宋九霄鳴佩琴上。乾隆晚年退位後，也經常以琴畫自娛。郎世寧畫《弘曆觀畫圖》對此有真實的記錄。乾隆之子嘉慶皇帝也愛好古琴。影響所及，明清兩代愛琴依然成風。本書所載明四王琴（寧王、衡王、益王、潞王）、崇昭王妃琴、董其昌款琴等等均可為証。甚至不會彈琴，也要附庸風雅，在牆上掛琴。在几上陳琴。琴成了文化的象徵。

琴與文人既然密不可分，它的發展也就不能不受到各個時代文人的觀念形態、文化思潮、審美意識的制約。若以唐為界，總的傾向是，從聲多韻少向聲少韻多轉變。若結合演奏技法的變化來說，唐和唐以前多繁聲促節的右手套頭指法，講究的是早期《廣陵散》等曲體現的氣勢、力度和節奏；中唐開始，特別是宋以後，右手套頭指法開始分解為聲少節緩的單聲指法，左手指法得到充分的發展，這就是後期《瀟湘水雲》《憶故人》等曲體現的對意境、情趣與韻味的追求。這種轉變的產生，有著極為深刻的歷史原因。其中除傳統的儒、道思想外，中唐興起的佛教禪宗思想，影響尤大。同時這也是琴樂本身在藝術上進一步深化的反映。在整個藝術領域，這種藝術思潮的首倡者是中唐的司空圖，後來宋代嚴羽和明清之際的王漁洋又加以新的發揮。就琴的領域而言，唐代劉籍《琴議》「參韻曲折，立聲孤秀」、「遇物發聲，想象成曲」，薛易簡《琴訣》「聲韻各有所主」，宋成玉磻《琴論》「彈琴如參禪」，已肇其端；明代末年徐上瀛《溪山琴況》「神游氣化」則達其巔。所以作為文人音樂的琴而言，如果說早期的氣勢與力度雖然奔放誘人，畢竟有點外在；那麼後期對意境、情趣與韻味的追求貌似平淡，然而卻更加內在深刻。就是說，它不僅要注意琴樂創作的心理特徵，而且要求琴樂描繪出種種特定的藝術境界，要求琴樂去捕捉和反映種種可意會而不可言傳的情感、思緒和種種抽象的哲理及想像。一般說來，奔放熱



圖九

烈，雖非易事，畢竟容易取勝；淡而有味，似乎容易，其實難度更大。若無一定功力，往往流於平庸粗疏。若要隨心所至，臻此妙境，完全取決於琴家的情操氣質、藝術修養及其對藝術的理解。在這裡中國琴樂真可以說是寫心的藝術。這種富於東方哲學特色的藝術成就決不是一般民間音樂能比擬和企及的。所以說，琴之所以能成為中國高雅音樂的代表，與中國文人的直接參予是分不開的。

四 傳世琴的製造工藝

由於不同時代人們審美情趣的差異，再加上不同時代造琴工匠在製造工藝上的不同創造，這就使不同時代的琴在具體樣式、音樂性能，特別是音色、音質的選擇上也各有不同的特點。在傳世文獻中，許多有名的古琴都是在文人直接參予下由著名造琴工匠製成的。東漢蔡邕的焦尾琴、唐代李勉的響泉和韻磬就是其典型實例。唐以前造琴工匠的姓名與事跡所知有限，現在只能在傳為顧愷之《斫琴圖》中尚能見其一二。唐代開始至明清之際造琴工匠名家輩出，如唐代四川的雷威、郭諒；吳中的張越、沈僚等人；宋代的馬希聖、馬希亮與僧居月等人；元代的朱致遠；明代的祝海鶴、惠祥與張慎修兄弟等人。其中唐代雷威的琴，由於其造型、音韻俱佳而最負盛名，自宋代以來就成了人們爭相收藏的珍品而有所謂「雷琴」的美譽。他的造琴經驗也被宋人所寫《僧居月造琴法》、《碧落子斫琴法》等奉為經典。

琴究竟是怎樣造出來的呢？按傳統琴書記載，要造一張好的琴，首先是選材。我們知道，琴是利用弦的張力引起木質音箱振動而發聲的彈弦樂器。音箱木質的好壞，包括其疏鬆度與音質、音色有著極為密切的關係。因此在琴材的選擇上，一定要選陳年的老材，一般要經過烘烤處理。據說東漢大文學家蔡邕有一次到吳地游歷，看到村內有人在爐灶中用一段桐木燒火，他根據燃燒發出的聲音，判斷它是造琴的良材，立刻將它從灶中搶出，木頭尾部已經燒焦，後來用它做了一張琴，這就是著名的焦尾琴。當然最理想的材料還是地面古代建築的梁柱等自然乾燥的陽材。據說五代南唐的忠懿王好琴，他曾經派人四處搜求造琴的良材。有一個使者來到浙江的天臺山，夜宿在寺廟里聽到遠處的瀑布聲，早晨起來嚮窗外觀望，見到瀑布之下的山石間有一屋柱，是陳年的老桐。於是取其陽面做了兩張琴。其音色、音質之妙超乎異常，這就是宋代成為希世之寶的「洗凡」與「清絕」這兩張名琴的來歷。

歷代造琴工匠在造琴實踐中發現，要使琴體音箱的振動合乎一定的規律，一般面底要選用兩種不同材質的木材合成。面板大都用鬆軟的桐木、杉木；底板則用堅硬的梓木或其他硬木。不過也有面底用同一種木材合成的，如本書所載故宮藏唐九霄環佩琴面底同用杉木合成。這種琴又名純陽琴。面底兩種木料及其厚度的掌握，有名的工匠往往採用敲擊「板音」根據面底的頻率音高與音質來進行判斷。《碧落子斫琴法》根據實踐經驗，對面底厚薄與琴體、琴弦發音的關係作了明確的論述，認為——



圖一〇

凡面厚底薄，木（按音）濁泛（泛音）清，大弦（粗弦）頑鈍，小弦（細弦）焦咽。

面底俱厚，木（按音）泛（泛音）俱實，韻短聲焦。

面薄底厚，木（按音）虛泛（泛音）清，利於小弦，不利大弦。

面底皆薄，木（按音）泛（泛音）俱虛，其聲疾出，音韻飄颻。

只有「面底相當，虛實相稱，弦木聲和」纔是最理想的選擇。要造一張好琴，必須注意面底木紋的走嚮。歷代造琴大師還發明了一種百衲琴。它的面板採用多塊六邊形的木塊拚接而成。這種琴如果處理不好，往往聲音欠佳。但是也有音韻甚佳的成功之作，如吳兆基舊藏宋玉玲瓏琴即其一例。琴體上，岳山與龍齲是承受弦的張力引起琴體振動的關鍵部位，一般要用木質堅硬、木紋細密的紅木、紫檀、烏木等珍貴硬木製成。兩者的高度與厚度對琴體發音的優劣關係甚大。

琴材確定後，要按一定的長度與寬度製成板材（其長度一般在二二〇釐米上下），再按一定的樣式，使琴體合乎某種特定的審美要求，又有利於琴體的發音規律。從已知資料而言，唐宋以來通行的樣式主要有伏羲、神農、仲尼、連珠、蕉葉等等。除此以外，在明清兩代也有其他一些新奇古怪的樣式，不過并未廣泛流行。一般來說，伏羲式、連珠式與仲尼式琴，其樣式秀美、大方，最為常用。

由於琴是一種以音箱的表面作為指板的彈弦樂器，因此，要造一張適於演奏、發音性能優異的琴，既要處理好音箱表面的坡度，又要注意其槽腹內部的結構關係。在這兩個問題上，前者主要是要處理好琴面上岳山與龍齲的關係。一般來說，岳山與龍齲的厚度及高度，既與演奏有關；又會直接影響到琴音的優劣。歷來有所謂「前一指，後一紙」的說法。就是說，前面岳山不能過高，它與琴面之間僅可橫嚮插入一指；後面龍齲也不能過高，它與琴面間最好只有一紙的距離。不過有一點必須注意，就是左指按弦發聲時，不能影響琴弦的振動，不引起弦擊琴面的毛病。而要做到這一點，有的造琴工匠巧妙地發明了稱為「低頭」的做法。就是說琴面從一、二徽處開始，逐漸向岳山處向下傾斜，這樣岳山的高度雖然未變，但是它與琴面的距離卻是縮短了。當然並不是所有的造琴工匠都能掌握這種技術。但是琴是否「低頭」卻成為每個琴家選琴、購琴時一個重要的標準。二是要處理好琴體厚度與槽腹的大小比例。這是決定一張琴的質量好壞的重要方面。一般來說，琴的面板與底板過厚或過薄；槽腹過大或過小，都不利於琴的發音。《碧落子斫琴法》認為，「面厚肚窄，其聲低而窒塞；面薄肚寬，其聲高而虛鳴」。必須處理得當，纔有妙音。唐代雷威與張越造琴的最大貢獻，就是他們在處理面板厚度變化時將其中央正對龍池與鳳沼的部分厚度加高，形成四週突起中間下凹的長條形或圓形的音梁，稱為「納音」。納音的存在，可以改善琴體的發音規律，使琴音富於韻味。除此以外，在槽腹內部還有兩個聯接面底的音柱，也會改善琴體的振動規律。《碧落子斫琴法》認為，「虛宜添之，實宜修半」。就是說，如果琴音空虛，必須加大天地兩柱的截面；如果琴音過實，就要減小天地兩柱的截面。從已知傳世名琴來看，天地柱的長寬或直徑，一般在一點五至二釐米上下；不過也有不到一釐米的實例存在。

在木質音箱製好以後，琴體四週均要髹漆。歷代造琴大師在琴的漆工藝上各有不同的創造。一般來說，漆胎均用生漆與瓦灰、鹿角霜或八寶灰合成。其中瓦灰胎質地最為疏鬆，用它作胎髹琴，聲音容易鬆透，缺點是易於



圖一



圖二

磨損，一般人不喜。本書所載中央音樂學院藏宋高山流水琴就是瓦灰胎琴中的佼佼者。鹿角灰胎，質地堅固，不易磨損，時間越久，聲音越透，故歷來為人所重。這類琴在傳世琴中數量最多，不乏優秀之作。八寶灰胎，用金、銀、翡翠等八種珍貴寶石與生漆、硃砂等合成，質地最堅，最為珍貴。唐人造琴有時在琴體上先施一層薄薄的漆灰，再加一層麻布，在布上再加一層漆灰。等乾後，再按層施灰。一般先施粗灰，後施中粗灰，再施細灰。等乾後再髹表漆。表漆一般分紫漆、褐漆、黑漆、朱漆、黃漆等多種。有時琴上先髹一層褐漆，再加一層黑漆；也有始終只髹黑漆或朱漆的。有時也有用朱、黑兩漆相間形成漆色斑斕的效果的。漆胎與表漆的質料與工藝的優劣，對左指的按弦取音與音色的好壞關係甚大。

一張質量優秀的琴，製好以後必須經過琴家的不斷彈奏，它的聲音會越彈越好。隨著歲月的流逝，其漆胎與表漆也會形成各種形狀的裂紋，琴家稱之為斷紋。其中以各式各樣的蛇腹斷與細紋斷居多。而且琴體背面，往往還會有名人題刻的琴名、題詩、題辭，或篆刻的各種印章。因此一張傳世的名琴，往往既是樂器，也是書法、篆刻俱佳的藝術品。

五 傳世古琴的鑒賞與收藏

隨著經濟文化的發展，對各類藝術品的鑒賞與收藏，日漸成為當今文化生活的一個重要組成部分，受到人們廣泛的關注。而在各類藝術品中，琴或古琴，對一般人來說只知它是一種樂器。其實，琴自古以來就與文化人結下了不解之緣。它既是造琴工匠製作的樂器，也是在文化人直接參予下成就的藝術珍品，因而很早就有了收藏歷代名琴的傳統。

文獻記載，早在先秦兩漢之世就有名琴存世，如楚琴「號鐘」；西漢司馬相如琴「綠綺」、東漢蔡邕琴「焦尾」等等。其中焦尾琴，據說南齊時還存於宮中，齊明帝曾讓其侍臣王仲雄用它來彈奏（註十）。可惜早已失傳，現在只能在傳世琴書《琴式圖》（註十二）中還能見到一些蹤影，至於其實物究竟如何，已無從判斷。現在還能見到的古琴，幾乎都是六朝以後的產品。唐代著名造琴工匠雷威、張越的雷琴、越琴，宋代馬希仁兄弟的馬氏琴，元代朱致遠琴，明代吳門張氏兄弟琴等等，就是千百年來人們爭相收藏的名琴。唐宋以來，由於收藏之風的盛行，人們對名琴的刻意追求，為牟利而作的仿品、偽品也應運而生，有的甚至達到可以亂真的地步。這種真偽雜揉的狀況，使收藏者只有獨具慧眼纔能免遭其害。

收藏者的眼力是否是天生的呢？當然不是。自古以來，許多有成就的收藏家首先靠的是豐富的經驗，然後是準確的判斷和有關學識的積累。真品看多了，贗品一看就知。反之，以贗當真，即使遇到珍品也會當面錯過，事後與人說起，悔恨萬千。這種建立在感性經驗基礎上的理論積累，最早當推北宋政和六年陳伯葵的《琴說》（註十二）最負盛名。陳氏家藏祖傳唐琴一張，腹內寫有「雷顏石磬」四字。有一次，大文學家歐陽修與范希仁兩人