

序

茅 原

《古琴艺术论》是一本既从文化学的角度又深入到演奏技法和作曲技法层次上研究琴学的专著。

文化成果是人类进步的标志。一切创造都是人的本质力量对象化的结果。一个人的本质力量究竟是怎样的,这根源只能到现实社会的存在中去寻找。马克思在《1844年经济学哲学手稿》中说:“工业的历史和工业的已经产生的对象性存在,是一本打开了的关于人的本质力量的书,是感性地摆在我们面前的人的心理学。”(《马克思恩格斯全集》42卷127页)我的理解是,“工业的历史和工业的已经产生的对象性存在”代表着人类创造的最新文化成果。所以说它是一本“打开了的关于人的本质力量的书”,就因为通过对于人类文化成果的观察,能够回答人的本质力量及其创造的奥秘。

任何学科都是嵌在社会文化整体中的有机组成部分,一个有机整体的各个部分不但具有相对独立性,也相互制约,在人文学科范围内还相互渗透,就如在社会中被公认的行为和观念,实际上就是现实的社会契约。不管你赞同它还是反对它,你总要与它打交道,总会对它抱一定态度。作为观念形态的文学艺术不可能离开一定的社会观念。这正是从文化角度研究音乐的合理性之所在。

现状可喜也堪忧,喜的是人们从西方现代文化中学习到很多东西。忧的是将目光投向中国古代文化的人就不多了。有些青年对中国传统文化知之甚少而不以为憾。智慧却并非只在外国人那里。学技术的人而不注意理论,学理论的人而忽视技术,对学术研

究都不利。如所周知,高度的哲学思维能力和对资本主义生产工艺细节的透彻研究,是马克思完成剩余价值学说研究的必要条件。这种宏观与微观相结合的研究是完全必要的。本书的出版对引起人们对中国古代文化的关注将有积极意义。

写这样的书,难度相当大。本书始终贯穿着中西传统文化的比较研究的线索,涉及的面相当宽泛。作者毕业于南京大学中文系,熟悉中外文学史,又具有古琴演奏与美学研究的专长和其他艺术修养,这都是有利条件。

在现有的琴学研究中,注意力多集中于史料文献方面。本书的特点之一,正是在于接触到了古琴音乐的本体。

研究的难点主要在于把“古琴艺术的文化内涵究竟是如何通过音乐表现出来的”这一关节说清楚。许多古琴文献中的“题解”,其本身是否可靠就是尚待回答的问题。我就不能分辨孰真孰假。即使符合作者创作意图,意图也不等于作品。何况各派琴家对同一曲目还有不同诠释,流传中又有变异。这里存在着大量的“熵”即信息不确定性。如何为研究建立“可信性”的前提,确实是难题。

作者的思路是从民族和时代的大文化背景着眼,通过对题材(书中称之为“母题”)的分析入手,进而讨论古琴音乐的表现手段,从摹状、描情、传神、质感、韵味,步步深入,直到意境创造。在现有琴论中所缺的许多方面,本书都提供了相当的研究成果。

作者说本书只是“窥一斑于全豹,留一勺于沧海”。本书只容纳作者此时的部分看法。“山不在高,有仙则名。水不在深,有龙则灵。”(《陋室铭》)书不在厚,有信息量则充实。重复前人的话再多,也未提供信息量。信息量是以新的程度为标志的。到前人所未到,道前人所未道,正是著述价值之所在。

2002年11月于南京艺术学院

自序

古琴,原名琴,又名七弦琴,是中国古代最为重要的乐器之一。说它最重要,是有许多方面的理由的:它是中国古代保存乐曲最多的乐器,它是最富有表现力的乐器,它是建构了最为博大精深的理论体系的乐器,它是负载文化信息最为丰富、深厚的乐器,它是很早就形成自身传统并始终未有中断的乐器,它是最能够代表中国音乐文化成就和圆熟境地的乐器,它是有着最为成熟和完备的记谱法的乐器,它还是在人手中使用时间最长从而最具文物价值的乐器。可以说,中国音乐文化如果没有古琴,其漫长的音乐史就会出现许多大的空洞,使中国传统音乐大为失色。

但是,这样一个有着中国音乐“皇冠”之称的古琴,在20世纪却退居到一个最不显眼的位置,除了在极小的圈子内在断断续续地传习外,绝大部分人似乎已经将它忘却了。只是在最近的二十年里,情况才稍有好转,但仍然十分有限。随着中国音乐在国际上的地位日益提高,随着它同世界各民族音乐交流的日益深入,已经有越来越多的人认识到对古琴传统的忽略所带来的严重问题,其中最突出的,便是中国音乐传统中更内在的、精神性的东西在当前音乐形态中的缺失,从而导致中国音乐特质的退化。如何弥补这一缺失?办法当然有多种,通过对古琴传统的发掘无疑是其中的一种。

对古琴传统的发掘,在近半个世纪中也做了许多工作,取得不少成绩,有一些还十分辉煌。50年代对全国琴人的调访和录音,大型图书《琴曲集成》的编纂并陆续出版,四次全国性打谱会议的召开,古琴研究专著如《存见古琴曲谱辑览》、《存见古琴指法谱字辑览》、《古指法考》、《琴史初编》、《查阜西琴学文萃》以及各种谱集、图册、唱片等的出版,都为古琴传统的发掘工作打下了良好的基础或开了好头。一些古琴家还致力于古琴音乐的大众化,努力将古琴艺术同现代人的审美意识相接通,扩大了古琴在广大听众中的影响。所有这些,都是我们永远值得称赞的事。比较起来,还是古琴理论方面的工作要薄弱一些。目前这方面的研究多停留在对古代文献的阐释,且大部分是用传统的理论甚至是传统的话语进行阐释,因而难以融入现代音乐文化。本书的目的就是想弥补这方面的不足,尝试着在现代音乐文化的视野下,对古琴传统和古琴艺术作出新的阐释。

对古琴艺术进行理论阐释,首先必须对它有一个基本的定位。它集中表现在这样一个问题上,即:古琴究竟是乐器还是法器、道器?目前的古琴界对此存在着较大分歧,并常常在正式或非正式的场合引起争论。争论当然是可以的,但长期地停留在一个问题上徘徊不前,势必会妨碍古琴理论思考的进一步拓展。我以为,与其反反复复地争论这个问题,不如把它放下,大家各自去做自己认为值得做的事。而且,在我看来,这个问题并不是一个非此即彼的是非问题,因为古琴在其历史上确实具有着既是乐器又是道器、法器的属性。虽然这种道器、法器的属性在很大程度上是来自巫术,在后来又被人的言说有所夸大,但毕竟在客观上是存在的。

那么,面对今天的古琴及其新的文化环境,我们应当采取什么样的态度?应该说,将古琴看成道器、法器,从个人的修身养性来

对待古琴,即在今天,也仍然是一件有意义的事。如果有更多的人以这种方式参与到古琴中去,无论对于人的生存质量还是对于古琴来说,都是一大幸事。但是,要想使古琴在现代文化中发挥更大作用,特别是要在音乐艺术中占有应得的位置,仅仅这样就远远不够了。就这个意义而言,古琴的更重要的方面还是它的乐器性质,即首先把它作为乐器来对待,来开发。乐器本来就是古琴的基本特性,就这个方面对它再加开发,自然是一件好事;而在新的时代、面对新型听众、为作新的目的的情况下,就更是十分必要了。当然,强调古琴的乐器性质,并不意味着要排除它的非音乐的属性,那些非音乐的属性应该包含在乐器性质之中、作为古琴乐器的表现力和魅力的重要资源而存在。正因为此,本书虽然也论及古琴文化、历史、哲学、人格等方面的内容,但书名仍然以“艺术”相称。其用意便是:通过对这些非音乐因素的阐释,为它在音乐实践中转化为古琴音乐的艺术元素提供有利条件。

从另一方面说,对古琴传统的开掘还因为它自身有着可开掘的潜能,否则开掘也不会成功。如果古琴仅仅是一件摆设性(如仪式性)的乐器,那么,尽管它有着多么丰富的“道”、“法”内涵和人文意蕴,也不值得我们这样去大做文章。可它不是。它绝对可以称得上是一种有着很强表现力和魅力、且在许多方面为其它乐器所难以企及的乐器。这一点,古人即多有论述,今人如查阜西先生等也指出过。现在的问题不在于肯定它,而在于着手去开发它,而且不仅在理论上,更是在实践上。令人高兴的是,当代琴家中,已经有人致力于这方面的尝试,并已取得令人赞叹的成绩。因为他们的开发,使古琴拥有了越来越多的听众。正是从这方面考虑,我才在一篇文章中提出古琴理论的发展应选择从“表现论”着手;与此相应,对古琴乐器的开发也应选择从“表现力”和“表现法”切入。就理论探索而言,我在本书中专门写有一章——“古琴音乐的表现

形态”权作粗浅的尝试。但这一工作十分复杂而且艰巨,远非一两个人在一两本书中就能够完成的。它的真正完成,现代琴学的真正建立,是需要所有古琴演奏家和理论家共同努力的。本书只不过是一块“引玉”之“砖”而已。

书稿完成之后,回过头来写作此序,交待了自己关于古琴的基本理念和对一些问题的看法,目的只是为读者对本书的准确把握和定位提供方便,并不是认为这些意见多么高明,更不是要将它们强加给读者。万望读者明察。

刘 承 华

2002 年 6 月

目 录

序	茅原 1
自 序	3
第一章 古琴造型之原则	1
一、古琴的起源、发展与定型	1
二、古琴造型与装饰之美	11
三、古琴音响之趣味	18
四、古琴的鉴别技巧	24
第二章 古琴传统的形成及其演变	34
一、古琴传统的原生形态：巫师琴	34
二、转向世俗：文人琴与艺人琴	47
三、比较：两种琴的不同艺术旨趣	53
四、在对立张力中达成互补与平衡	65
第三章 古琴传统的构成及其展开	70
一、古琴记谱法的形成与改良	70
二、古琴流派的传承及其脉络	82
三、古琴美学的历时性架构	96
第四章 古琴演奏中的术与道	115

一、古琴的演奏本位	115
二、古琴演奏之法	125
三、古琴演奏之道	135
第五章 古琴音乐的母题及其文化意蕴	143
一、自然母题及其文化意蕴	144
二、情感母题及其文化意蕴	156
三、理想母题及其文化意蕴	167
四、花鸟母题及其文化意蕴	177
第六章 古琴音乐的表现形态	186
一、古琴的音乐表现力	186
二、古琴音乐的表现方法	200
三、古琴音乐的发展手法	221
第七章 古琴音乐的美感形态	232
一、韵味辨微	232
二、含蓄及其人格内涵	243
三、意境的空间营造	257
附 论：古琴发展问题刍微	273
 主要参考文献	 285
后 记	287

第一章 古琴造型之原则

古琴的魅力首先是从乐器来的。虽然作为一笔巨大而丰富的音乐文化遗产,古琴不仅仅是物理的器具存在,它还有高妙无比的乐曲、博大精深的理论、源远流长的琴派及一代代的著名琴家等其它方面的成就。但所有这一切都渊源于作为乐器的古琴,尤其是它独特的造型、材料、制作以及由此而来的音响和演奏效果。如果没有作为乐器的琴的独特之处,其它的一切都无从谈起。

一、古琴的起源、发展与定型

任何事物都有一个从无到有、从小到大、从简单到复杂、从低级到高级、从无序到有序的过程,古琴也不应例外。但遗憾的是,在古琴方面,能够说明这一过程的资料极为缺乏,以至于我们几乎无法作出任何具有确定性的描述。从古琴来说,我们所看到的实物全是成熟定型时的样子,这个样子从初唐时起直到现在没有任何大的变化,而唐代以前的琴我们又无从见到。它给人的感觉似乎是,古琴一出现就已经是这样完美了。但是,我们如果对现存的文献资料和已出土的相关乐器实物进行一番考察,则不难发现琴

的起源与发展的大体轮廓。

1. 古琴的起源

首先一个问题应该是,琴是由谁发明的?对于这个问题的回答,并不是没有资料,而是有着很多的资料。这些资料为我们提供了众多不同的说法,使我们难以做出确定的判断。这些不同说法,大致可分为以下几类:

(1) 伏羲说

此说以汉末蔡邕为代表,他在《琴操》中说:“昔伏羲氏之作琴,所以修身理性,返天真也。”古代持此说者甚多,如马融《长笛赋》说:“昔庖羲作琴,神农造瑟。”李善注云:“庖羲即伏羲也。”《世本》亦云:“伏羲削桐为琴,面圆法天,底平象地,龙池八寸,通八风。凤池四寸,象四时。五弦象五行,长七尺二寸,以修身理性,反其天真也。”(《诚一堂琴谈》)这是传说中琴的最早的创始人。

(2) 神农说

此说以东汉桓谭为代表,其《新论 琴道》云:“昔神农氏继庖羲而王天下,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,以通神明之道,合天地之和焉。”持此说者亦不少,如傅毅《琴赋》云:“揆神农之初制,尽声变之奥妙。”应邵《风俗通义 声音》亦云:“谨按《世本》神农作琴。”

(3) 炎帝说

此说以《吕氏春秋》为代表,其《古乐》篇云:“昔古朱襄氏之治天下也,多风而阳气蓄积,万物散解,果实不成。故士达作为五弦瑟,以来阴气,以定群生。”高诱注云:“朱襄氏,古天子炎帝之别号。士达,朱襄氏之臣。”这里,五弦瑟即五弦琴,上古时琴瑟常混称。一般来说,弦多者为瑟,弦少者为琴。《事林广记》云:“《帝王世纪》曰:炎帝作五弦琴”,可以为证。

(4) 黄帝说

此说见于《新刊太音大全集》，其《历代琴式》云：“梁元帝《纂要》曰：古琴有清角者，黄帝之琴也。”这一条有人将它看成黄帝造琴的证据，但从文字上看，它更像黄帝所使用的琴，而未说明是它所造，特别是未有说明是他所发明。但因有人主张此论，故亦列为一说。

(5) 尧说

此说记载较少，唯元泰定本《事林广记》文艺门引《礼仪纂》云：“尧使毋句作琴，五弦。”

(6) 舜说

此说持论者亦较多，可以《礼记·乐记》为代表，内云：“昔者舜作五弦之琴，以歌《南风》。夔始制乐，以赏诸侯。”《文选·琴赋序》李善注云：“《尸子》曰：‘舜作五弦之琴，以歌南风：南风之薰兮，以解吾人之愠。’是舜歌也。”谢惠莲《琴赞》云：“重华载挥，以养民心。”“重华”即为舜。

对于以上诸说，学术界或持存疑的态度，或择其中之一而持论，很少有对此专门加以讨论的。唯今人谢孝苹先生撰有专文考证，提出琴创自虞舜时代的乐正——夔的观点。他从近几十年间出土的湖北随县战国初曾侯乙墓十弦琴及西汉长沙马王堆七弦琴均为一足这一现象出发，结合现存的文献资料，进而推断琴是由“一足”的乐官夔所始创。他说：“中国最古老的弹拨乐器——古琴，创始于虞舜时代，创始人可能是虞舜本人，但既有可能性又有现实性的古琴创始人是虞舜任命的管理音乐的最高长官后夔。古琴的原始形式是以一足支撑琴体，现在流行的双足，七弦，十三徽的古琴形式，是魏晋时期才固定下来的。”^①

① 谢孝苹《中国古琴创始于虞舜时代论》，《雷巢文存》，中国文联出版社 1999 年，第 801 页。

谢文的考证也仅仅是一种假说。其实,琴的创始人是“一足”,它所创作的琴是否必然会“一足”,这本身就是很可怀疑的。实际上,对于“琴究由何人所作”这个问题是否有解,甚或是否为一个真问题(即琴真的是由某个人所创作的吗?),这本身或许就是一个问题。但有一点是可以肯定的,那就是,古琴确实是在很古远的年代就已出现了。

2. 古琴的发展

那么,古琴产生之后,最初是什么样子,后来又有了哪些变化?它是一开始就是现在这个样子,还是一步步演进成这个样子?如果是一步步演进,那么是如何演进的?这也是一个悬而未决的问题。

关于汉代以前的古琴形制,现存的文字资料均语焉不详,又没有留下图像,故无从得知其真相。幸运的是,在上个世纪后半期,陆续从地下出土了三张琴类乐器,为了解琴的早期形态及其演进提供了实物资料。现以墓葬年代的先后列述如下:

(1) 战国初曾侯乙墓十弦琴

这是1978年在湖北随县出土的琴,是迄今为止能够见到的最为古老的琴器实物。之所以断定它为琴,是因为它具备了琴的许多重要特征。它与后世的琴一样是由木质松软的面板和木质坚硬的底板组成,已具备琴首、琴身、琴腰、琴尾、琴足、岳山、龙龈等基本结构。更为重要的是,在岳山与龙龈之间,弦下没有柱子,使它与箏、瑟区别开来。但也有着与后世之琴不同的地方。如形体较短,腹腔较大,琴面不平,由前后相接的几个弧形组成,弧与弧的连接处刻有双线凹槽,面板上没有标记音位的明徽。尾部是一微微上翘的实木,没有共鸣腔;背面用以系弦的雁足只有一个,且悬空,不起支撑琴体的作用。(如图1.1)

从上述形制判断,此琴的声音及表现力均不会太好。演奏是以

右手弹弦为主,且主要是散音及少量的泛音,基本上不能演奏按音,更谈不上“走手音”及由吟、猱、绰、注等手法所奏出的种种变化音。

(2) 战国中期楚墓七弦琴

这是在湖北荆门郭家店一号墓出土之琴。这张琴的形制与结构原理与曾侯乙墓十弦琴完全相同,只是琴身变长,腹腔变窄,琴面更加平直,上张七弦。(图 1.2)

(3) 西汉初马王堆墓七弦琴

这是在湖南长沙马王堆墓出土的琴。这张琴的形制结构与荆门郭家店墓出土的琴完全相似,只是琴身更为修长一些,全长达 82.4 厘米;琴面也更加平直一些。特别值得注意的是,在琴面相当于八、九徽处,有左手擦弦留下的明显痕迹。(图 1.3)这说明,此时的琴除了能够演奏右手散音和泛音外,已能够用左手在部分音位上进退上下,奏出变化音甚至小幅度的走手音了。

从这三张不同时代的琴,我们不难看出琴的形制演进的趋向:

第一,造型上由粗短向细长发展;

第二,面板由不平渐趋平直;

第三,演奏上由右手弹弦为主向左右手按弹结合发展;

第四,弦数由不规则(五弦、十弦)到规则(七弦)。

以上这些趋向表明,从战国初到西汉初的这个时间里,琴确乎是在一步步地向后来的形制接近。这时,只要将琴身与琴尾打通,成一体共鸣腔,琴底由一足变成两足,琴面进一步拉平,成一直面,再嵌上十二个徽,那么,它就与现在的琴没有什么差别了。

对琴的这一发展轨迹的描述能否成立,目前人们是有不同看法的。有人认为上述三种出土乐器并非是琴,而是另一种弹弦乐器;琴在先秦时就已经与现在的琴没有两样了。但遗憾的是,到现在为止,始终没有出土过一件这样的乐器。如果在西汉以前,琴真的已经同后来的琴一模一样了,那么,在众多的出土乐器中,为什



图 1.1



图 1.2



图 1.3

么就见不到一例呢？琴在先秦便早已成为使用十分普遍的重要乐器，既然如此，那些王公贵族为什么不用它来殉葬，反而用一种名不见经传、且无论从功能还是从形制上都远不如琴的乐器呢？而且，被发掘出土的还不是偶尔的一次，而是三次，这就不能不引起我们的注意和重视。因此，在尚未发现反例的情况下，上述假设性的描述不仅是允许的，而且是必要的，也是能够成立的。

3. 琴的形制

琴经过一个漫长时间的发展、演进，大约在东汉至魏晋之际即基本定型，具有现在琴的形制。定型后的琴制有如下一些特征：

(1) 结构

古琴全身为中空长条形，上为面板呈弧形，下为底板呈水平面。全长约 120 厘米，肩宽 20 厘米，尾宽 14 厘米，厚 5 厘米。桓谭《新论》云：“昔神农继伏羲王天下，梧桐作琴，三尺六寸有六分，象期之数；厚寸有八，象三六数；广六分，象六律；上圆而敛，法天；下方而平，法地；上广下狭，法尊卑之体。”

古琴全身可分三大部分：琴首、琴身、琴尾。各部分又可分为许多小部位，这些小部位大多以身体命名，如琴额、琴项、琴肩、琴腰、琴尾、舌穴、弦眼等。

此外，构成古琴的还有各个不同的部件，其名称则多以自然表示：岳山，龙池，凤沼，雁足，天柱，地柱等。

关于琴的形制及其意义，我们先转录古人的论述，以见其大概。这里谨以《文会堂琴论》中的一段话作为代表，在这段话中对琴的形制及其意义有甚为详尽的说明：

古先圣贤造琴，其状不一，而制度尚象则有定式。

琴之颊曰龙额，长二寸四分，象二十四气。中间所含，取

象于凤舌；两旁所垂，取象于雁掌，又曰护轸。岳广三分，以象三才。岳之体巍然而高，若山岳之状。岳外曰承露，又曰岳裙，岳内曰临岳。琴项曰凤喙，音所由起也。肩曰仙人肩，取其正齐也。腰曰玉女腰，取其纤细也；又曰龙腰，取其屈折如龙之形也。自肩至腰曰凤翅，象凤翅耸然而张。琴末承弦曰龙龈，其折势四分，以准四时。两角曰冠角，取其状名也。冠外两线曰冠线，冠内两线曰龙须，总曰焦尾，取蔡邕制琴至尾其材伤焦之义也。后首一沟谓之轸池，七穴引絨头一穿弦谓之轸杯，七轸系絨到一运转弦因之紧慢谓之轸。取诸玉者尚其贵也。龙池者，龙为变化之物，潜于幽深之地，迹虽隐而声自出也。凤沼者，取其来仪，沐浴自如，其鸣喈喈也。池沼旁以竹贴之，曰贴格，取凤非竹实不食之义也。系弦处曰凤足，其上曰凤腿。槽内载天地柱一圆一方，为琴之心臂也。

长三尺六寸六分，象晷日三百六十有六。七弦以象七星。上下之音相合，七十有二，象七十二候。两旁曰琴牙，象器之牙也。前广后狭，盖拟天地之尊卑也。面效天之穹隆而圆，底法地之广平而方。中虚以含象，外响以应徽。十三徽，其十二为六律六吕，以象十二月，其一处中者，元气之统，以象晷数也。律有长短，故徽亦因之。对徽则鸣，离徽则咽，此犹气至灰飞时移应正其声中和相应也。上为天统，下为地统，中为人统。上取泛声则轻清而属天，下取散声则重浊而属地，抑按则丝木之声均和而属人。剏其中则大虚之理具，弦其外则妙用之应彰。琴鸣因弦，弦鸣因木，侧耳于弦木之上，不足以聆其妙，由池沼之间而听焉则无余矣。是以知妙用所施，不离太虚，本末相因，固如是也。

圣人之制器，象其物宜也，厥有旨哉。

这里对琴的形制的意义阐释,虽有不少神秘的成分和牵强附会之处,但却是代表了古人对琴的理解,其中的文化意蕴是一目了然的。

(2) 材料

古琴琴体是由两块雕刻过的木板胶合而成,在上者为面板,是用质地疏松的、较厚的长条木块如桐木、杉木等制作,表面做成弧形,里面掏空为腹腔;在下者为底板,是用质地坚硬的长木板如梓木、楠木等制作而成。

材料的优劣对琴的声音最为关键,故历代斫琴家们都十分重视选材。宋代朱长文说:“后之赋琴,言其材者,必取于高山峻谷、回溪绝磴、盘纡隐深、巉岩岖险之地,其气之钟者至高至清矣。雷霆之所摧击,霰雪之所飘压,羈鸾独鹄之所栖息,鸛黄之所翔鸣,其声之感者,至悲至苦矣。泉石之所磅礴,琅玕之所丛集,祥云瑞霭之所护被,零露惠风之所长育,其物之助者,至深至厚矣。根盘拏以轮菌,枝纷郁以葳蕤,历千载犹不耀,挺百尺而见枝,其材之成者,至良至大矣。”(《琴史 尽美》)

琴面外侧的十二个徽,是用来确定泛音音位的,同时也是按音音位的参照标志,通常是用蚌壳、金、玉等材料制作。

轸子是用来调节弦的张度、音的高低的,通常用紫檀、红木、花梨木等硬木或玉石、象牙制作。

琴面张有七根弦,从外到里依次由粗到细,在古代是用丝线制作;至20世纪后期,发明了钢丝尼龙弦,即里面为一根钢丝,外面密密地缠有一层尼龙丝而成。

在轸子的末端往往还装有穗子,系一装饰性的附件。一般长一尺余,用丝线作成,通常用古铜色或沉香色,亦有用其它颜色的,通常依琴主的身份不同而不同。例如有一种说法是:“佛家黄,道家玄,才子红,佳人绿。”