

ZITHERS OF THE
FORBIDDEN CITY
CLASSICS OF THE FORBIDDEN CITY
故宫经典

故宫古琴图典

故宫博物院编 EDITED BY THE PALACE MUSEUM
紫禁城出版社 THE FORBIDDEN CITY PUBLISHING HOUSE



故宫经典 CLASSICS OF THE FORBIDDEN CITY
ZITHERS OF THE FORBIDDEN CITY

故宫古琴图典



故宫博物院编
EDITED BY THE PALACE MUSEUM
紫禁城出版社
THE FORBIDDEN CITY PUBLISHING HOUSE

图书在版编目（CIP）数据

故宫古琴图典 / 郑珉中撰文. —北京：紫禁城出版社，2010.7
ISBN 978-7-5134-0011-4

I . ①故… II . ①郑… III . ①古琴—中国—图谱 IV . ① K875.52
中国版本图书馆 CIP 数据核字（2010）第 134529 号

编辑出版委员会

主 任 郑欣淼

副主任 李 季 李文儒

委 员 纪天斌 王亚民 陈丽华

冯乃恩 余 辉 胡 锤 张 荣 胡建中 闫宏斌 宋纪蓉
朱赛虹 章宏伟 赵国英 傅红展 赵 杨 马海轩 娄 玮

故宫经典

故宫古琴图典

主 编：郑珉中

撰 稿：郑珉中

摄 影：冯 辉

责任编辑：杨占丽 付韦鸣

装帧设计：北京颂雅风文化艺术中心

王 梓

出版发行：紫禁城出版社

地址：北京东城区景山前街 4 号 邮编：100009

电话：010-85007808 010-85007816 传真：010-65129479

邮 箱：gugongwenhua@yahoo.cn

制版印刷：北京雅昌彩色印刷有限公司

开 本：889×1194 毫米 1/12

印 张：21

字 数：50 千字

图 版：557 幅

版 次：2010 年 8 月第 1 版

2010 年 8 月第 1 次印刷

印 数：1-3,000 册

书 号：ISBN 978-7-5134-0011-4

定 价：290.00 元

经典故宫与《故宫经典》

郑欣鼎

故宫文化，从一定意义上说是经典文化。从故宫的地位、作用及其内涵看，故宫文化是以皇帝、皇宫、皇权为核心的帝王文化和皇家文化，或者说是宫廷文化。皇帝是历史的产物。在漫长的中国封建社会里，皇帝是国家的象征，是专制主义中央集权的核心。同样，以皇帝为核心的宫廷是国家的中心。故宫文化不是局部的，也不是地方性的，无疑属于大传统，是上层的、主流的，属于中国传统文化中最为堂皇的部分，但是它又和民间的文化传统有着千丝万缕的关系。

故宫文化具有独特性、丰富性、整体性以及象征性的特点。从物质层面看，故宫只是一座古建筑群，但它不是一般的古建筑，而是皇宫。中国历来讲究器以载道，故宫及其皇家收藏凝聚了传统的特别是辉煌时期的中国文化，是几千年中国的器用典章、国家制度、意识形态、科学技术，以及学术、艺术等积累的结晶，既是中国传统文化精神的物质载体，也成为中国传统文化最有代表性的象征物，就像金字塔之于古埃及、雅典卫城神庙之于希腊一样。因此，从这个意义上说，故宫文化是经典文化。

经典具有权威性。故宫体现了中华文明的精华，它的地位和价值是不可替代的。经典具有不朽性。故宫属于历史遗产，它是中华五千年历史文化的沉淀，蕴含着中华民族生生不已的创造和精神，具有不竭的历史生命。经典具有传统性。传统的本质是主体活动的延承，故宫所代表的中国历史文化与当代中国是一脉相承的，中国传统文化

与今天的文化建设是相连的。对于任何一个民族、一个国家来说，经典文化永远都是其生命的依托、精神的支撑和创新的源泉，都是其得以存续和赓延的筋络与血脉。

对于经典故宫的诠释与宣传，有着多种的形式。对故宫进行形象的数字化宣传，拍摄类似《故宫》纪录片等影像作品，这是大众传媒的努力；而以精美的图书展现故宫的内蕴，则是许多出版社的追求。

多年来，紫禁城出版社出版了不少好的图书。同时，国内外其他出版社也出版了许多故宫博物院编写的好书。这些图书经过十余年、甚至二十年的沉淀，在读者心目中树立了“故宫经典”的印象，成为品牌性图书。它们的影响并没有随着时间推移变得模糊起来，而是历久弥新，成为读者心中的故宫经典图书。

于是，现在就有了紫禁城出版社的《故宫经典》丛书。《国宝》、《紫禁城宫殿》、《清代宫廷生活》、《紫禁城宫殿建筑装饰——内檐装修图典》、《清代宫廷包装艺术》等享誉已久的图书，又以新的面目展示给读者。而且，故宫博物院正在出版和将要出版一系列经典图书。随着这些图书的编辑出版，将更加有助于读者对故宫的了解和对中国传统文化的认识。

《故宫经典》丛书的策划，无疑是个好的创意和思路。我希望这套丛书不断出下去，而且越出越好。经典故宫藉《故宫经典》使其丰厚蕴涵得到不断发掘，《故宫经典》则赖经典故宫而声名更为广远。

目录

005/ 序一

008/ 序二

010/ 前言

023/ 一 古琴

171/ 二 观赏琴

197/ 三 琴谱

243/ 四 琴箱、琴桌、琴囊、琴弦

255/ 后记



序 一

郑欣淼

《故宫古琴》一书问世，对于古琴的保护与古琴艺术的传承，无疑是很有意义的一件事。

2003 年，中国的传统音乐——古琴艺术被联合国教科文组织宣布为“人类口头和非物质遗产代表作”引起极大反响，使这一日渐式微的古老艺术又为世所关注。有着三千多年历史的古琴，是中国历史上最为悠久、最具民族精神、审美情趣和传统艺术特征的乐器，和中国的书画、诗歌文学等一起，成为中国传统文化的承载者。它有两个显著特点，一是和中国文人有着非常密切的关系。且不说孔子、司马相如、蔡邕、嵇康等都以弹琴著称，即如它的制作，虽是造琴工匠的作品，但却有文人的直接参与。它的演奏成了一种高雅和身份的象征，在中国文人所必需的素质修养“琴、棋、书、画”当中排在首位。二是古琴艺术长期以来不是面向大众的表演艺术。人们弹奏往往不仅是为了演奏音乐，还和自娱自赏、个人修养及情感交流等结合在一起。因此它成了一种贵族和文人的精英艺术。古琴艺术吸纳了大量优雅动听的曲调，演奏技法复杂而精妙。历代琴师对琴曲的流传和发展作出了重要贡献。在古琴的漫长发展历史中，产生了精湛的造琴工艺和造琴名家，现仍有不少名琴传世，都成了珍贵的古代文物。

故宫博物院现收藏古琴四十六张，其中三十三张为明清两代宫中古钢琴收藏的遗存，见证了历史的沧桑。古琴艺术不仅长期在传统文人雅士中广泛流行，而且历史上也不乏雅好古琴的封建帝王。唐代制琴名家多，琴文化发达，当与唐明皇重视音乐分不开。宋元明清，琴与文人的关系

空前密切，各个时代也有雅好古琴的帝王，这当然与他们的文化素养、审美趣味有很大关系。宋徽宗赵佶就是一位有名的酷爱古琴的帝王，他曾将流传于世的历代名琴收集起来置于宣和殿之“万琴堂”。故宫博物院收藏赵佶一幅《听琴图》。描绘在一棵高耸的青松之下，一个道人在信手弹琴，两旁石墩之上各坐一人，侧耳倾听，陶醉在美妙的琴声之中，整个画面一派清雅端肃的气氛。元世祖忽必烈不懂琴乐，但曾下令召见来自江浙的琴家王敏仲，珍藏传世名琴。明代帝王中多有爱好古琴者，除弹琴外，有的还喜欢造琴或作曲。清乾隆皇帝汉传统文化的根底很好。他喜欢收藏历代书画外，也非常热衷于收藏历代名琴。郑珉中先生在本书的“前言”中，用大量篇幅谈了明清宫廷古琴收藏的盛况，可惜 1860 年英法联军进攻北京，圆明园被劫毁，置于其中的一百零三张明朝所遗之历代古琴同罹劫难。1925 年故宫博物院成立，宫中所藏古琴仅三十六张，其中三张后南迁运台；中华人民共和国成立后，又相继接收与收购了一些古琴，使故宫藏琴增加到四十六张，不仅数量上在全国博物馆中居于首位，而且属于唐、宋、元三代的典型器就占藏琴的三分之一，即在质量上也是最好的。

《故宫古琴》由故宫博物院研究员郑珉中先生主持编写。郑先生 1946 年进入故宫，已届一甲子，虽退休多年，仍坚持每天上班，风雨无阻。先生于琴棋书画俱通，他的中国古书画鉴定及书画创作等，都有一定的影响。对于古琴，亦颇有造诣。故宫收藏古琴，二十世纪五十年代，即由郑先生同顾铁符先生一起鉴定划级的，后又陆续

发表了一些有关传世古琴的分期断代与具有鉴定性的论文。郑先生又是故宫现在能够弹奏古琴的绝无仅有的人。中国在向联合国教科文组织递交的《古琴艺术申报书》中，确认了包括港、台地区在内的我国五十二位古琴传承人，郑珉中先生名列第二十七位。我也有幸聆听过他的演奏。2003年12月，王世襄先生荣获荷兰克劳斯亲王奖，我受邀到荷兰使馆参加颁奖仪式。在使馆门口，见到了同来出席的郑珉中先生，不过他身背一张琴，中式的蓝布衫，神凝气闲，一副儒雅、朴质的样子。在颁奖仪式上，郑先生抚了一曲《良宵引》，意态庄重，指法优美，稳健细腻，声情并茂，获得阵阵掌声。王世襄先生对古琴的研究也是有成就的，他能请郑先生演奏，固然有情谊因素，但郑先生的演技当是公认的。由这样一位对古琴既有理论研究又有弹奏实践的人来主持编写，人们有理由对这本书寄予大的期望。郑先生为这本书付出了大量心血，撰写了长达一万六千字的“前言”并作了“后记”。书的内容丰富，既有一定的观赏性又有相当的学术价值，确实是一本有份量的耐看的书。

本书有三点相信会对人们有所裨益：其一，对古琴知识的传扬。故宫博物院藏古琴既多又精，有着不同时期的代表作，例如九霄环佩，就是现存最为可靠的盛唐雷氏制作的伏羲式琴，把它们出版，为研究者提供了难得的实物资料，从中可以窥见中国古琴的发展历史，并从比较中有多方面的收获。作为辅助的与琴有关的古代文物，也会加深人们对源远流长的琴文化的体会。其二，对二十张古琴测绘了线图和可以窥见其内部构造特点的CT平扫图像，可供海内外制琴家观察研究，从而仿制出更多音韵绝伦的七弦琴。其三，郑珉中先生的“前言”是其终生研究古琴的心得集成，具有很高的学术价值，对于古琴产生发展的历史，对于湖北、湖南古墓出土的琴与传世古琴的关系，对于唐以后七弦琴能够传世的原因以及唐宋元明清各个时代古琴的发展状况，特别是对于传世古

琴的断代，都有缜密而认真的考辨，都有自己的见解。把“前言”与书中所收古琴图像结合起来，读者自会有更深入的体会。

《故宫古琴》的出版，也给我们提出了一个新的问题，即非物质遗产保护与博物馆的关系问题。非物质文化遗产是近年来的一个新的概念，或称无形文化遗产，是相对于有形的物质形态的文化遗产而言，指的是各族人民世代相承的、与群众生活密切相关的各种传统文化表现形式（如民俗活动、表演艺术、传统知识和技能，以及与之相关的器具、实物、手工制品等）和文化空间（即定期举行传统文化活动或集中展现传统文化表现形式的场所，兼具空间性和时间性）。非物质文化遗产与物质文化遗产共同承载着人类社会的文明，是世界文化多样性的体现。我国非物质文化遗产蕴含着中华民族特有的精神价值、思维方式、想像力和文化意识，是维护我国文化身份和文化主权的基本依据。

可见，提出非物质文化遗产，这是人们在文物（文化遗产）保护观念上的一大发展。过去说到文物，都是看得见、摸得着的东西，现在认识到，许多非物质形态的东西，同样是重要的文化遗产，而且事关“文化身份”，其意义不言而喻。对博物馆来说，提高这方面的认识同样很重要。非物质文化遗产给博物馆发展带来了新的机遇，在丰富馆藏、拓展陈列展览的表现形式、密切博物馆与社会各界的关系以及促进博物馆自身的功能完善和结构调整方面，都会起到积极的促进作用。故宫博物院从自身工作任务出发，对有些属于工艺、技艺等方面的非物质遗产还是重视的，例如古建筑的工艺、技术，文物修复、装裱的传统技艺等，都有专门机构与专业人才，做得是比较好的。但还有一些类似古琴的与非物质文化遗产相关的器具、实物等，在认真保管好的基础上，如何在力所能及的条件下，或与社会力量相结合，进行必要的整理、传承和研究，也是应探讨的一个新课题。

保护非物质文化遗产已引起国际社会的普遍重视。2004年“五·一八”国际博物馆日的主题为“博物馆与非物质文化遗产”。2004年国际博物馆协会第二十届大会的主题也是“非物质遗产与博物馆”，国际博协对此作了这样的解释：迄今为止，全球的博物馆学者都着重于收集、保存、研究、展示和交流有形的文化遗产和自然遗产。为此，他们建立了许多博物馆，作为学术研究、促进社会发展、诠释文化遗产和进行大众教育的场所。然而，文化不仅以有形的方式，也通过无形的要素表现出来。有赖于此，人类的文化得以世代相传。所以，国际博协希望通过本届大会，引起世界博物馆界对非物质遗产的更多关注。第二十届大会通过了《国际博物馆协会非物质遗产汉城宣

言》，对博物馆在非物质遗产保护方面提出了一些要求和建议，例如建议博物馆特别关注并抵制无形资料滥用的企图，特别是它的商业化，建议所有的博物馆培训项目强调非物质遗产的重要性并将对非物质遗产的理解作为职业要求等。我国也正在认真开展非物质文化遗产普查工作，建立非物质文化遗产代表作名录体系，加强非物质文化遗产的研究、认定、保存和传播，建立科学有效的非物质文化遗产传承机制。博物馆在保护、展示、研究物质文化遗产方面有着丰富的经验，今天在非物质文化遗产保护、传承方面也应有所作为，这需要不断提高认识，从实际出发，积极探索办法。这是由《故宫古琴》一书所生发的一些感想，也是我们正在努力进行的工作。

绢本纵 29.4 厘米横 130 厘米

《斫琴图》卷，水墨工笔绘，见《宣和画谱》、《石渠宝笈》著录。内容简要绘出了古人制造“希声”七弦琴的全过程，计分为刨削琴坯、挖斫槽腹、制做岳尾、设弦审音四个部分，附带绘制了制弦的一个情景。全图共画出少长人物十四人：斫制者六人，指挥者二人，走来观看的主人一人，听候差遣与侍立童子五人，每人虽神情各异，而专心致志、严肃认真的神态则是一致的。是一件神完气足的杰作。本幅前端钤有“柯氏敬仲”、“孙承泽印”及“乾隆鉴赏”圆印各一，卷末有著录《石渠宝笈》所钤盖的五方印章，及“宣和中秘”圆角长印一。



序 二

张忠培

风琴、钢琴这类键盘乐器输入之前，中国之乐器，大致可用吹、打、弹、拉四字概括。其中的拉，如二胡这类乐器，也是从历史上的当时中国的境外传入的，故中国自身生成的乐器，基本上可概括为吹、打、弹三字。

在中国古代，能否琴棋书画及其所达到的水平，是衡量人们文化素养的重要内涵。可见琴在中国历史的文化中占着相当重要的地位。这个琴，即“古琴”，或叫“七弦琴”，也就是这本《故宫古琴》著作所说的琴。乐器在悠久的历史演变中存在着一个变化过程，琴出现于何时，七弦琴在哪一个历史阶段的文化中占着重要的地位？

从考古学来看，湖北随县曾侯乙墓随葬的琴，是迄今见到的最早的琴，年代属战国早期；从历史文献观之，琴出现的年代较此为早，如《诗·小雅·棠棣》中有“妻子好和，如鼓瑟琴”，《诗·周南·关雎》也有“窈窕淑女，琴瑟友之”的诗句。考古见到的自然是事实，考古没发现的也不该否认其存在，故据这里所举文献应确认琴至迟于西周时期已经出现了。这时期琴的形态及其弦的数量，我们未见实物，难以知晓。至于何时成为七弦琴，以及琴何时跻身于贵族享用的重要乐器等问题，下列墓葬资料，或许能作些说明。

其一，直到西周晚期的王侯这类贵族的墓葬，如虢季这样国君墓随葬的乐器中都不见琴，而仅见编钟、编磬这类敲击乐器，这或许说明琴于这时期尚未挤入贵族享用之乐器和未成为礼乐的乐器。

其二，至战国早期，如曾侯乙这样身份较高的贵族墓随葬的乐器中，除有传统的编钟、编磬外、在打击乐器中也有鼓，另外，还增加了弹拨乐器瑟、琴和吹奏乐器笙、

排箫及簠。其中琴二件，一为五弦琴，另一是十弦琴。这说明至战国早期琴已成为贵族礼乐乐器，但这时的琴还不是七弦琴。

其三，是荆门郭店一号墓和长沙马王堆三号墓。前者的年代，属战国中期偏晚。其墓主人为地位较低的上士贵族；后者的年代，为西汉初期，其墓主人是轪侯之子。郭店一号墓曾两次被盗，考古发掘时所见器物不全，于乐器中仅见七弦琴一件。马王堆三号墓随葬有琴、瑟、竽、笛实用器外，另有木质的编钟、编磬各十件冥器随葬。从这两墓随葬乐器的情况，使我们可得出如下两点认识：

一，是七弦琴出现的年代，当不晚于战国中期偏晚；

二，是马王堆三号墓随葬乐器的组合，以及马王堆一号属轪侯之妻墓仅出瑟竽实用乐器的情况，或许表明至西汉初期编钟、编磬这类“金石之乐”于其时的社会上层已进入衰落地位，其在乐器中的显赫位置，基本上已被琴、瑟、竽、笛所替代。

需要指出的是，以上列举的诸时期墓葬随葬乐器情况，大致能说明自西周晚期至西汉初期社会上层以编钟、编磬构成的“金石之乐”，这类仪礼乐之崩坏，和由琴、瑟、竽、笛这些重要乐器组成的新礼乐代之而起的过程。这一过程所呈现的变化，自然存在不平衡性，例如，同属西汉初期的济南洛庄汉王墓随葬的乐器全是编钟、编磬。但这一变化具有规律性，所以，它迟早终将展现出来。同时，这一变化正处于自王权为核心的封建专制政治体制的西周社会，到以皇权为中心的官僚本位主宰的集权专制主义政治体制的秦汉社会之间的转型时期，即产生主导辛亥革命前中国人思维方式的儒道思想的这一可称为古典时

代的东周社会。那么，这礼乐的变化为什么恰恰出现于这一时期，和其时的社会转型存在着什么关系？以及对社会转型有怎样的意义？

郑珉中先生是海内外知名的古琴专家，是一位朴实的学者。他既能鉴定古琴，又能维修和演奏古琴，还熟谙古琴演变的历史。我先后在华盛顿和故宫欣赏过他演奏古琴，其委婉典雅之音，今犹在耳。已年过八十的郑珉中先生编著《故宫古琴》，可以说是故宫古琴遇到了知音，也是抢救故宫古琴的举措。无疑，他是编撰《故宫古》再好不过的人选。

郑珉中先生编撰的《故宫古琴》，由一篇丰实的《前言》和精美的图版两部分组成。

《前言》除了以简短的文字说明故宫旧藏和新藏古琴经历的命运以及图版的内涵外，主要讨论了古琴的历史演变、明清皇室与古琴的关系和古琴断代诸问题。郑珉中对这些问题，尤其是对古琴断代与古琴历史提出的认识，是较为详细而系统的，是经自己长期研究寻找出来的见解，乃是一家之言。关于明清皇室与古琴的关系，限于篇幅，郑珉中先生未展开论述，即使如此，人们也能从中窥视到皇室文化的一部分。这也相当珍贵。我是古琴的门外汉，于本文前头据了解的某些资料言及的意见，只能算急就章。读者要了解古琴的历史，还得认真阅读包括此《前言》在内的郑珉中先生的有关著述。至于我提出的意见，仅聊备一说而已。

至于本书的图版，不是《前言》的附属物，具有相对独立的意义。所以如此说，是因为它具有如下三件重要事实：

一是除古琴照片外，另有二十张线图和 CT 图像，这

就使读者能较为详细地了解古琴的内外结构；

二是丝质琴弦、锦琴囊、琴箱和琴桌的图版给人们延伸了古琴自在环境的氛围；

三是图版中出现的琴谱、“听琴图”和“斫琴图”，增加了古琴的历史文化气氛，使古琴鲜活起来。只要人们细致地品味这些图版，则将被其引导到古琴所处的历史环境。

这些都是《前言》未涉及的内容，可以说图版是《前言》之外的郑珉中先生用心写作的另一本著作，具有相对独立的意义，而与《前言》相辅相成。故郑珉中先生编撰的《故宫古琴》是由《前言》和图版合璧而成的表述他本人长期研究成果的著作。这本著作的出版，是保存和向人们介绍故宫或中国古文化的重要举措，并将为提高人们的文化品味作出应有的贡献。

前言

郑珉中

故宫博物院是在清室善后委员会接管了清宫的基础上建立起来的。当时逊清宫中汇集珍宝的延春阁已被焚烧，若干书画被以赏溥杰为名散失了出去，金编钟抵押给了银行。宫中珍品锐减的同时，雍正、乾隆时期被欣赏的古琴已所剩无几：专门收藏文物的南库只放了一张古琴；古董房才有三张古琴；有的宋元古琴被随意弃置在宁寿门外东院与苍震门外院的小房子里，给弄得蛛网尘封，残损零落，只有古物陈列所保管原热河行宫所藏的古琴较为完好。三十六张清宫旧藏古琴，就是清末北京叠遭兵燹之后，宫中所藏的全部古琴。1925 年故宫博物院成立，古琴才得到妥善安置集中保管。

中华人民共和国成立后，国家对祖国的文化遗产极端重视，在建国之初百废待兴之际国家就拨专款收购文物，在收购金石、书画、陶瓷的同时，以重金从上海将传世最有名的唐代雷琴“九霄环佩”收购回来入藏故宫博物院，接着又将湖南陈维斌捐赠的唐代雷琴“玉玲珑”入藏故宫博物院。在上级领导如此重视古琴的思想影响下，故宫博物院对古琴也重视起来，相继进行一些接收与收购，于是故宫的藏琴由原来的三十三张（原藏三十六张琴中有三张即宫中的宋广窑瓷琴、行宫的长安辛丑款“万壑松涛”与王徽之款的三琴南迁，今存台北故宫博物院。）增加到四十六张，其中属于唐、宋、元三代的典型器就占藏琴的三分之一，使故宫博物院的藏琴在全国博物馆中居于首位。

这批古琴既反映了故宫博物院藏琴的特点，也构成了本书学术性的基石，为了展示中国的琴文化及明清两代皇宫的遗存，本书的开端为院藏三十五张古琴的全形和局部

图像，及其中有特点的二十张琴的线图、CT 平扫图像，继之以各种质地的观赏琴与明清两代宫中有关琴文化的重要遗存，如明初浙派画家绘制的《秋鸿》琴谱、清初三种满汉文琴谱，以及明代的朱漆雕填戗金龙御用琴箱、琴桌，清乾隆年间制作古锦琴囊和清代早期杭州制造丝质琴弦等。还收录了宋赵佶绘《听琴图》和宋人摹顾恺之《斫琴图》。这些古琴以外的文物可以说都是传世的孤品。此外响应中国古琴为世界非物质文化遗产决定的公布，为了使中国古琴音乐能得到继承发扬，在上述历代古琴中，测绘了重点古琴线图和可以窥见其内部构造特点的 CT 平扫图像，可供海内外制琴家观察研究，从而制造出更多音韵佳妙的七弦琴，借以使中国古代优美的琴曲得到充分表现，可供人们的欣赏与学习，这就是本书所具有的观赏价值与学术价值，也是我院编辑出版本书的目的所在。

为了使读者对古琴有较全面的了解，本文将就下列问题作扼要的概述：第一，古琴的产生、发展及其具有的音乐功能；第二，湖北、湖南古墓出土琴与传世古琴的关系；第三，唐以后七弦琴传世的原因及其发展概况；第四，对传世古琴断代的初步体会；第五，古琴的收藏与保养。

一、古琴的产生、发展及其具有的音乐功能

在讨论古琴的产生与发展问题之前，须先研究古文献所记史前传说。

司马迁在《史记·五帝本纪》中说：“帝尧问可用者，四岳咸荐虞舜，曰：‘可。’于是尧乃以二女妻舜，以观其内；使九男与处，以观其外……舜耕历山，历山之人皆让畔……一年而所居成聚，二年成邑，三年成都。尧乃赐舜

絺衣与琴，为筑仓廩，予牛羊。瞽叟尚复欲杀之，使舜上涂廩，瞽叟从下纵火焚廩。舜乃以两笠自扞而下，去，得不死。后瞽叟又使舜穿井，舜穿井为匿空旁出。舜既入深，瞽叟与象共下土实井，舜从匿空出，去。瞽叟、象喜，以舜为已死。象曰：‘本谋者象。’象与其父母分，于是曰：‘舜妻尧二女与琴，象取之；牛羊仓廩予父母。’象乃止舜宫居，鼓其琴。舜往见之，象愕不怪，曰：‘我思舜，正郁陶。’舜曰：‘然，尔其庶矣。’”这反映古琴的应用。在《史记·夏本纪》中舜将让位与禹时曾向禹提出：“予欲闻六律，五声，八音。”这反映当时的音乐水平。《史记·乐书》中说：“昔者舜作五弦之琴，以歌南风；夔始作乐，以赏诸侯。”这些记述说明舜作五弦之琴以前就有琴了，不然古琴出现就能声具五音与歌唱伴奏？琴张五弦应该是古琴第一次发展的明证。武王诛纣建立周朝后，古琴由五弦之琴发展为七弦琴，从此七弦琴作为各音皆备的弦乐器出现在东方音乐之林。

有人认为尧舜禹为古代传说，其时有琴似不能作为古琴产生的确证，唯有商代甲骨文中的“乐”字是以丝附木，才证明有了弦乐器的琴瑟。其实甲骨文的“乐”字只能说明琴瑟的弦乐之发音齐全，或产生早于其它别的乐器，并不是证明商代才有古琴。倘若认为上述有琴的传说还不足信，不妨再举古代相类的传说为例，证明古琴的上述传说是可信的。比如关于火，古代传说是“燧人钻木取火而民知饮食”，是说明上古之世人们生活已经用火，这个问题在北京周口店古遗址中已经存在，更被新石器时代的陶器所证明：不经过若干时间用火烧造的过程，泥坯就不能成为陶器。这证明上古之人发现了火加以运用之说是可信的。

又如文字，古代传说是“伏羲画八卦以开文教，作六书以代结绳”。八卦姑且不论，所谓“六书”，古人指的是制字之法。用“六书”这个词颇有汉儒之嫌，不如说作字比较明确。字不一定是伏羲所首创，因为还有“仓颉造字”之说。总之“字”首创于上古之世这个传说的可信也是不成问题的，古文字学家在新石器时代的半坡、姜寨、马家窑、城子崖、良渚等地出土的陶器上就发现有的刻划着若干符号，认为是“六书”以前的古文字，这就证明殷商的甲骨文、金文也是经过若干年演变，不断地再创造而后形成的。因此，不能看见甲骨文，才承认有文字；不能看见甲骨文的“乐”字是以丝附木，才承认有琴瑟乐器的存。它们并不是突然一天就出现的。对于火与文字的产生发展的传说从来没听到过有什么异议，何以对于琴的古代传说竟疑窦丛生不承认了呢？中华文明的字也好、琴也好，都是上古之人在生产劳动中创造的不断发展的，都有着相似的源远流长，在社会实践逐步完善的轨迹是一致的。其实甲骨文金文中“乐”字恰好证明琴存在是先于甲骨文金文的。

如果看见甲骨文中的“乐”字才认定商代有琴瑟，就否定了古琴在源远流长的历史长河中产生发展的过程，也就否定了乐器是先民所创造了。

近代的考古发掘中，在河南小屯发现了一批甲骨，其上文字经王国维先生考订，就证明商代先公、先王世系与司马迁《史记·殷本纪》中的记载相合，从而证明《史记》的记述是可信的，那么尧舜有琴之说应当也是可信的。

古琴由五弦发展为七弦之后的音乐功能，古琴家查阜西先生在《今虞琴刊·发刊辞》中说：“古琴之音律，虽出于原始的五声音阶而音位则一本律吕……自明代中叶

以后之传谱如虞山、广陵等派之《樵歌》、《禹会涂山》诸曲，于变宫变徵之外已添用清商清羽而成九声音阶。”“康乾以来，风传之《普庵》、《释谈》诸操几乎全篇皆用四度、五度、八度、三长度等二重谐音，实已达对谱音乐之意境。”“按之琴谱符字所记，指法疾者，如用于承接之滚、拂，虽以三十二分音符表示亦嫌不足，指法宕者，如放猱、大吟之类，比较四个全音符之时间而有余。”“古琴之变调，基于律吕相生之法，系以一个基音顺生四次（即理论的绝对五度谐音）得五音宫、徵、商、羽、角，就此五音循律动，互换成旋律而为乐曲……此即其变调之大概。”且古琴散、泛、按音之音色多样为其它乐器所罕有，泛音之多超过所有的中外乐器，可见古琴的功能比之西洋乐器并无愧色。七弦琴成熟定型已历经数千年，故宋太宗想在琴的尺寸长短、设弦数量上作些改变，结果也是徒劳不能成功。这就是用两片桐木经过挖斫髹漆粘合之后安上琴弦，通过琴家弹拨就能发出美妙动听的音乐，七弦琴之奇妙就在于此。

二、湖北、湖南古墓出土琴与传世古琴的关系

历代琴人对琴器产生与发展的认识，似乎没有什么分歧，对琴产生于上古之世，伏羲神农削桐为琴绳丝为弦，舜作五弦之琴以歌南风，到殷末周初文王武王各增一弦遂得七弦之名，千百年来好像没有不同的看法。对于琴器本身，相传“椅桐梓漆，爰伐琴瑟”之说，也从来没有不同想法。对于琴的造型也没有设想过今日所见之琴，与上古之作的差异若何，只知道历代的尺度有变化，可能古今之琴在尺寸宽窄、长短上有些区别，不过今天所见天启崇祯的琴，较某些明琴就短小一点，因此笼统说短小一点的琴年代早也不确切。本来历代琴家对所弹的传世古琴的产生和发展，都相信文献上的记述，文献不记形制，也没有过多的想法。但自从二十世纪七十年代湖南马王堆西汉墓和湖北随县战国墓各出土一具尺寸短小，琴面起伏不平，没有标志音阶的琴徽，且皆以一足安于面板后部之琴尾上，半截琴箱随时可以开启，琴腹较窄，藏小轸于腹中

调弦要用的青铜琴钥，特点相似而与传世古琴不同的琴之后，遂在古琴界和国乐界中引起了人们的雅趣。于是有人完全否定了文献所记，提出出土的琴是传世古琴的前身，今日的七弦琴是由这种出土的琴发展而来的；但又指出出土的琴显然作为乐器的功能还不全，可能是当时的一种法器；又说传世的琴是在什么时候才从出土的演化出来的呢？据说是西晋，因为嵇康《琴赋》中提出“徽为钟山之玉”才明确琴上有徽。有的学者指出琴徽的出现早于西晋，枚乘《七发》中讲到琴“九寡之珥以为弌”，就是琴徽。有的琴人以出土之琴为据，竟就《七发》进行了一再的争论。如果舜作五弦之琴上无徽，如何能调音伴奏琴歌？如果以“徽为钟山之玉”定传世古琴在西晋才形成，则传世古琴的历史将比琵琶还要晚许多。这种说法显然是不能令人信服的。与湖南马王堆出土的完全相同的琴，在湖北荆门郭店战国墓也出土了一张。于是在楚国湖南、湖北两地出土了相同的琴，而湖北两个战国墓却出了不同的琴，虽然两具战国墓的琴不同，其特点却是一脉相承的。关于楚琴之事，在《左传》中有晋侯观于军府见钟仪一事，琴家并不陌生，累见引用，其文曰：“晋侯观于军府，见钟仪，问之曰：‘南冠而縶者谁也？’有司对曰：‘郑人所献楚囚也。’问其族，曰：‘伶人也。’……使与之琴，操南音……范文子曰：‘乐操土风不忘旧也。’”这里的“南冠”、“南音”、“土风”说明楚地的衣冠、音乐与中原不同，而三张琴的出土地同属于楚，应该是楚琴无疑，用晋国人的话说那就是“南琴”或“土琴”。土琴自然与中原晋国的七弦琴有所不同。湖北出土的两张战国琴其时间地域大体相同，因此它们之间的不同不能说有继承与发展问题，那么湖南西汉墓出土的琴由曾侯乙墓琴发展而来的设想自然也不能成立了。于是四川丰都、奉节的东汉弹琴俑的琴，与1990年山东章丘女郎山东汉（一说为战国）大墓所出的彩塑弹琴俑的琴都是琴面光平琴箱完整，显然和湖北荆门郭店战国墓、湖南马王堆西汉三号墓出的半截琴箱的琴，自然也毫不相干了。不然，从郭店琴到马王堆的琴由战国

经历了秦到西汉没有变化，何以由西汉的马王堆琴，到东汉四川丰都、奉节、山东女郎山的琴，会发生如此不同的质变，是什么原因促成的呢？楚地出土半截琴箱的琴确与传世的七弦琴没有关系。半截琴箱的琴可以揭开，底与面是松动的，琴的槽腹狭窄，腹中藏着琴轸，而轸又短又小，调弦转轸确有以下指困难的现象，因而学术界所称为“琴钥”的一种工具，就是为这种楚琴所特制的调弦专用的用具。不过有人提出，楚琴调弦专用的工具何以在南越王墓也出土了一具？据《史记·南越尉佗列传》载，南越与长沙接壤，曾发兵攻长沙边邑。所以南越王就有了楚琴及其调弦专用的工具。而传世七弦琴调弦转轸则根本无须用这种工具，所以几千年来中原地区的古墓葬中仅有青铜轸出土而从来极罕见出过青铜制造的这种“琴钥”，因此古琴家一向不承认琴上用“琴钥”调弦。倘若有个别地区出现，也是由楚国流散过去的。用不用这种“琴钥”调弦，也有有力地证明传世七弦琴与出土的楚琴本来就是不同的两种乐器，它们之间确实没有什么继承关系。南越王墓出了楚国特有的“琴钥”，就再一次证明司马迁《史记》之说是有据的。

此外，有的琴家根据嵇康《琴赋》有徽，而两湖出土的琴上没有徽，提出传世古琴晚于出土的楚琴，传世古琴定型于魏晋之世，或就是西晋时才形成今天这个样子。不过这个看法仅着眼了徽，而对整段文字却忽略了，《琴赋》说：“……华绘雕琢，布藻垂文，错以犀象，籍以翠绿，弦以园客之丝，徽为钟山之玉。爰有龙凤之象，古人之形，伯牙挥手，钟期听声。华容灼烁，发采扬明何其丽也。”玉徽不过是华丽装饰之一，这种有装饰的琴即所谓的“宝装琴”。另外还有一种没有上述装饰的琴，名曰“素琴”，是居丧当中弹的，见《礼记·丧服四制》：“祥之日，鼓素琴。”不知道由什么时候开始“宝装琴”没有了，只剩下了素琴传世。华夏之琴这样的发展变化，又是如何从出土的楚琴上继承发展来的呢？从出土楚琴形制特点来看，它所具有的音乐功能还是比较差的。钟仪弹琴习惯了，弹晋国的琴

也出现“乐操土风不忘旧也”的情况。一定要把楚琴认定为中原七弦琴之祖，无疑是把二者混淆了。

按西周的封国，除周室子弟、功臣外，各民族也受了封，民族文化得到了保留，所以秦灭六国才有书同文的举措，虽然文献未记各时代的琴形，但从古琴由五弦发展为七弦后，至今未有变化，可以设想弦乐器中相当长度、一头宽一头窄扁而长的琴，其基本形体又能有如何改变？

三、唐以后七弦琴传世的原因及其发展概况

七弦琴历史悠久。从西周开始，在数千年的历史长河中，七弦琴在不同时代或兴盛发展，或处于低潮，这种起伏状态在文献的记述与近世的琴史中均有清楚的反映。为什么在唐前的墓葬中不见有琴出土，从唐开始才有七弦琴传世，这是所有琴书从未涉及的问题。近代琴史或将楚琴两具放在前边 对此问题可以含糊过去，或侧重于琴人、琴曲，将琴器作为细枝末节略作交代也就过去了。而今本书既已明确提出中原七弦琴与楚琴有地域之分和性能之异，是以对于这个问题必须有所交代而不容含混。那么，自西周至唐以前为什么未见七弦琴传世，更未见有出土？今天只有从考古发掘的出土器物中找答案。在商代妇好墓中，有相当多的漆皮存在，这恰似从朽烂棺木上脱落下来的。再从出土古代漆器来看，汉以前的漆器，皆系在木胎上直接施漆，这种髹漆方法即俗称之为“靠木漆”，这种做法因年久木质涨缩、漆皮逐渐脱落成为废品，或入土后，木质受潮气之浸，一旦出土，随着坯胎干缩扭曲变形，即自然损坏，故今日发明脱水术以使其逐渐适应地上气候，使器物得以保存下来。如此，古代的七弦琴是不是因为系“靠木漆”制成之故，既不能传世久远，而又不能入土不坏呢？非但古代七弦琴没有传世和出土，即“琴瑟友之”的瑟也从来未见踪迹，恰好证明大件的靠木漆器是难以传之久远的。固然两湖楚国地区潮湿更甚于东周以来的其它封国之地，却有琴瑟出土未尝损坏，是不是因系王侯大墓皆以厚厚“白膏泥”密封而得以保全的呢？抑或

长期置于潮水中可不坏呢？

唐代之后七弦琴出土的记载，文献中仅见三例：其一，《云烟过眼录》称：金章宗得宣和内府所藏第一琴，系唐雷威所制之“春雷”琴，章宗歿、挟之以殉，十八年后复出人间，略无毫发动，今又为诸琴之冠，盖天地间“尤物”也。其二，复见该书所记：某处掘地得一古琴，并未损坏，欲献于内府，或以为墟墓中物，不宜进御。其三，二十世纪七十年代初《文物》杂志发表，山东发掘明初鲁荒王墓，出元人书画等物和一张南宋“天风海涛”琴于墓室中。该琴入土约六百余年，从图像看，琴面基本完好，仅琴底顺着龙池凤沼向内卷裂，看样子，再过四百年，在地下埋一千年再出来，琴也可能还是这个样子。今天出土后，博物馆惧其干燥变形，犹封闭保藏不轻示人云。

今天结合传世唐琴来看，七弦琴传至唐代，在髹漆工艺上已经不是“靠木漆”的做法，而是在木坯之上增加上一层约近两毫米厚的生漆和鹿角灰漆胎，琴背木胎之上鹿角灰胎之下还有一层葛布在其间，这种制琴方法，既可以令其坚固耐用，更可以增加七弦琴的金石之声。在琴器制作上出现如此的变化，似乎是出于对传统之琴的声音还不满意和为了保存前贤手泽。这或者就是唐代七弦琴改进制作方法的目 的。自唐代之后，琴得以代代相承流传于世，从此“古遗”与“希声”之琴在名琴家的手下，演奏出无数的养性怡情、和平雅正的音乐为世人所欣赏。

1、唐五代在七弦琴制作方面的改进

七弦琴的改进是和社会上的要求以及皇帝的需要分不开的，也是和贞观、开元的盛世分不开的。当太平盛世、物阜年丰之际，文化艺术发展，传统的琴文化才能得以兴隆，对乐器才有改进提高的要求，才会出现质的变化。就盛唐时期的唐明皇来说，他是一个极喜欢声色精通音乐的皇帝，据《羯鼓录》中说：“明皇性俊迈，酷不好琴，曾得听‘正弄’未及毕，叱琴者待诏出去，谓中人曰：‘速召花奴将羯鼓来，为我解秽。’”从字面看他是一个不喜欢琴乐

之君，但在《陈拙琴书》中又记载着“明皇返蜀，诏雷俨充翰林斫琴待诏”。两则记录前后矛盾，唐明皇既不爱琴，为何又要当时的造琴名家来作斫琴待诏为之造琴呢？如是则召花奴来所解的秽，似乎不是指的琴乐，而是对曲目和拙劣之琴的声音厌恶了。召雷俨为斫琴待诏也可能因为“太子即位于宁武”，更号改元之后需要造一批新的乐器。明皇指定要雷俨制造古琴，证明唐明皇非常注重琴音，而所解之秽确是指曲目“正弄”与难以入耳的琴声音了。

古语说：“上有好者，下必有甚焉。”由于唐明皇讲究音乐，当时手工艺又非常发达，因此七弦琴得到前所未有的改进，琴乐为社会所重，于是唐代出现了若干位名琴家创造了若干琴曲，创造了减字谱和著名的咏琴诗篇，著作了有关琴学的书籍，出现了琴派雏形的祝、沈二家不同的声调（以上见许健著《琴史初编》），更涌现了一批著名的制琴家，如冯昭、娄则、路氏、樊氏和超道人，江南的张越、沈镣，四川的郭谅和自开元以至开成间的雷氏制琴世家。雷氏兄弟祖孙三代皆以制琴为业，自唐以后雷氏琴历代皆享重名，为人所称道。其第一代中有雷霄、雷俨、雷绍、雷威四人，均为开元间的制琴能手，合并雷震、雷文、雷迅、雷会、雷珏等五人，有“蜀中九雷”之称。此外还有宗室李勉自肃宗时起在朝中任丞相二十余年，性好制琴，合新旧桐材或选桐孙之精合律者，杂缀为之，谓之“百衲琴”数量极多，为后世制琴之一法。

唐代制琴名家如此众多，但千年以来流传至今者约有十七张，除一张在美国之外，余皆藏于国内。盛唐、中唐、晚唐之器俱全，既有“长安辛丑”、“至德丙申”和“太和丁未”四字腹款的官琴，也有出售的商品琴；既有雷氏之琴，也有非雷氏之作。但未见与文献记载中的张越、沈镣形制声音相同之器，更不知李勉之作为何如了。

故宫博物院如今所藏的四张唐琴，据其形制及前人的鉴定，计有盛唐琴一、中唐琴二，与一张晚唐之作。盛唐“九霄环佩”琴，槽腹当扁圆龙池凤沼处作一条凹下的圆沟。中唐“玉玲珑”琴为圆形龙池，故当扁圆凤沼处，槽

腹仍开凹下圆沟。这种做法似即宋人所谓“其背微隆若薤叶然”，系雷氏第一代人制琴的特点，亦即所谓雷氏“子孙渐志于利、追世好而失家法”的家法特点，所以中唐以后的雷氏琴不再见这条圆沟了。“玉玲珑”琴只有沼部挖沟可以视作雷氏子孙开始失家法之证。中唐“大圣遗音”琴腹池内有朱漆隶书“至德丙申”四字，为中唐之始的官琴，或系雷俨所监制者。晚唐“飞泉”琴，池旁原刻铭文中有“至人珍玩，哲士亲清。达舒蕴志，穷适幽情”之句，显然系作为商品出售之琴，前人曾定为雷氏琴，就其形制声音而论，此说可信。

从这四张唐琴的CT平扫图像看，共同的特点第一是选材讲究，底面年轮基本是对称的，第二是槽腹挖斫较深，膛内比较宽阔，第三是足池实木为圆形，面积较小，与琴足相似，琴肩以上、尾以下之面板较薄，其大略情形如此。惟“九霄环佩”琴其面板系当中一片，左右肩用两根稍长条木材拼合而成，在额下及岳山两侧略有小块木头补垫其下，琴底则是完整的一块整木制成，颇似旧材或旧琴重新修合。

五代十国虽然仅有五十余年的历史，然而其间文化发展还是出现了爱好文艺的李后主和酷爱七弦琴的钱忠懿王。钱忠懿王为了寻觅名琴，以廉访为名派人出访，发现寺庙之亭柱为绝好桐木琴材，因贿寺僧易归，逾年制成二琴以进，一名“洗凡”、一名“清绝”，声音佳妙为旷代之宝。虽二琴已不存在，而今人得伪品犹什袭藏之。其影响之巨可见一斑了。在现存十七张唐琴中有三张属于晚唐之作，与他琴略异，因忆及琴家查阜西先生为旅顺博物馆鉴定晚唐“春雷”琴时说：该琴系晚唐所制，至迟不会晚于五代。他说明五代之琴应具有晚唐的风格特点，表明工艺的继承发展，确是笃论。如是则与它琴略异之三张晚唐古琴中抑或为五代之遗，未可知也。

2、宋金元时期七弦琴的发展

陈桥兵变赵匡胤接替后周的统治建立了宋朝，结束了

五代十国的割据，恢复全国的统一，采取正确的政治经济政策，经济得到了发展，科学、文化、艺术均得到进一步的繁荣。琴乐当然也得到很大的发展，当时的皇帝、大臣、僧俗、百姓爱好古琴者甚众。特别在北宋初，太宗很看重古琴，曾欲扩大琴音，采取了加大琴体，又增琴弦的实验，但皆未达理想而罢。北宋后期的徽宗皇帝酷爱绘画，亦爱古琴，将流传于世的历代名琴收集起来置于宣和殿之“万琴堂”（事见《云烟过眼录》）。据《宋史》所载：徽宗用魏汉津策，作“大晟乐”，其中祭祀、朝贺的大乐中要用八十多张琴，仅七弦琴就要用二十三张，分一、三、五、七、九弦的琴若干张，名为五等琴，传世的一批“大晟钟”完全是按照出土的春秋宋成公钟造型装饰所铸造，如是则当年张莲舫所藏之仿唐宋款“大圣遗音”琴，有可能就是大晟乐中的五等琴之一。专为皇家制造器物的作坊，北宋始有专事造琴的“官琴局”，据《格古要论》称：官琴局造琴皆有定式，而民间制琴则称为“野斫”，显然野斫的琴是没有定式、定制的琴，其形式大小与腹款内容皆可任意为之，这恐怕就是造成宋琴多样化的原因之一。另外在宋代人们开始提倡好古，因此才有金石学，好古遂成为风气，所以在官窑瓷器中出现了仿古铜器的造型。由于琴人对唐琴的欣慕与追求，于是在古琴中也出现了唐代腹款的宋斫，从此开创了新斫旧款古琴作伪的先河。从传世北宋后期的野斫琴中，发现了北宋末年款的一种体长形扁、面上项腰皆仿唐做成圆楞之作，可知“宋扁”之琴实自北宋末期始。

靖康二年，金军攻占汴京、徽、钦二宗蒙尘于北，所有北宋文物、古琴被拼命掳掠干净，一共装了二千零五十车一齐运往燕京，除一部分分赏将士之外尽纳入金廷府库之中。（事见《靖康稗史·呻吟语》）

北宋覆亡之后，康王赵构于同年在应天府即皇帝位，改元建炎，史称南宋高宗。金人退后，高宗始建都于临安，仅存江南半壁山河的偏安局势，且大多时间处于金人来侵的情况之下，然而江南地区有着北宋以来建立的经济文化

基础，北宋覆亡，一批文人学士相继南下，因此南宋时期无论史学、文学、音乐、艺术等都取得了光辉成就，在古琴方面也是相当繁荣的。据《梦梁录》所记，市民家庭乐队都有琴瑟，妓女亦擅琴瑟，可见南宋琴乐的普及状况。

据《琴史初编》称，由于两宋古琴的繁盛，也涌现了一批著名的古琴家，且多刊印了各自的琴谱或有关琴学的著述，有的传授弟子代代有名。如北宋的朱文济是一位大琴学家，被誉为天下第一，相继授徒贯串北宋始终，且皆系琴僧，其演奏特点是以意韵胜，此外还有擅长古琴的文学家如欧阳修、苏轼、范仲淹等。南宋琴家有郭楚望、杨瓚、徐天民、毛敏仲、汪元亮等都各有琴谱传世，至今犹被琴家继承演奏。

幽雅的琴曲所以能够表现出来供广大群众欣赏，主要依赖的是“妙指、希声”。“妙指”说的是高超的演奏家，“希声”说的是九德俱全之琴所发出来不同凡响的声音。所以琴乐发展的时期。必然有高超的斫琴家造出声音极其圆满的七弦琴来。两宋虽然处于侵略战乱之中，而文化艺术却高度发展，琴家辈出，名家所造的琴也不少。斫琴家北宋有蔡顯、僧仁智、卫中正、朱仁济、马希亮、马希仁、赵仁济，南宋有金远、陈遵、严樽、金渊、陈享道、马大夫、梅四官人、龚老应奉等。今天可以看到腹款的只有马希仁、金远、刘安世、严恭远等，其余都是无款的琴，其中不乏希声之琴。半个世纪以来经过摩娑寓目之两宋古琴近四十张，其中既有官琴、官琴名家手制，又有民间野斫以及伪作晋唐款字之器，约二十余张分别收藏在博物馆与研究单位之中，另有十余张犹在民间由古琴家收藏使用。而故宫博物院收藏的北宋琴计有“万壑松”、“金钟”二琴，南宋琴为“玉壶冰”、“清籁”、“玲珑玉”、“海月清辉”、“奔雷”等七张琴，计九张宋琴，官琴野斫俱全，传世两宋古琴的情形大抵如此。

蒙古成吉思汗时期即开始侵金，1213年包围金中都燕京，翌年金人被迫迁都开封，燕京随即落入蒙古军手中。1233年，蒙古联宋，夹攻金朝。次年正月，蔡州城陷，金

亡。蒙古背誓随即对南宋大举进攻，经过连年征战，于元忽必烈之至元十三年攻陷临安，俘南宋恭帝、两太后、宗室、官吏，并书籍、户册、祭器、乐器、仪仗等，尽情掳掠，席卷而去。元太宗时，左丞相耶律楚材深得太宗眷顾，太宗知楚材善琴，竟将金章宗用以殉葬的唐雷威制之“春雷”琴相赐。楚材爱琴并收得唐代宫琴长安辛丑款“万壑松涛”及北宋斫“石涧敲冰”二琴藏于其家，并皆刻“玉泉”二字大印于琴阴，作为收藏之印记。元朝皇帝不懂琴乐，但重用琴人，珍藏传世名琴，亦间接起到促进古琴发展流传的作用，从耶律楚材的诗文集中，可以知道当时在他周围确有一些名古琴家从事古琴的活动。虽然两宋时期遗留下不少希声的古琴，但元代却依然出现了几位名制琴家，如严古清、施牧州及朱致远与文和。朱氏之琴见过五张，故宫博物院藏有两张，文氏琴仅见一张洪武九年之作。今另三张朱致远琴、一张文和琴均由琴家藏用之中。故宫博物院所藏的九张宋琴两张元琴，除宋琴“清籁”琴今在国外展出之外，其余均已作了CT平扫图像。

宋元古琴从CT平扫图像看，与唐琴制作存在着明显的差异，在选材上并不注意年轮是否对称，琴面弧度较小，琴体较薄而琴材较厚，槽腹斫去的实木不多，内部起伏甚微而空间较狭窄，纳音不明显，起项实木出现完全去掉的，有的足池不做，完全用木块粘成。元琴造型较宋琴有气魄，而内部亦有新意，或亦去掉起项之实木，或在实木之处更增加出半圆形实木于项间，尾部亦留半月形实木，不过较项间小而已，此似欲作韵沼而遗忘者，是或有意，未可知也。

3、明代是历史上古琴发展的极盛时期

从《明史·本纪》来看，朱元璋虽出身寒微，但他战斗生活的区域都是南宋汉族政治文化深深扎根的江南，故他于起义过程中，在至正二十年三月即召刘基、宋濂等人来到他的左右（按《历代琴式》所载，蕉叶琴为刘基所创始）。即皇帝位后，设“文华堂”广罗文才，将江南著名