

两宋古琴浅析

郑珉中

对于传世的宋琴，过去的收藏家有一种习惯的看法，他们除肯定刻有宋款或刻有题为宋斫跋语的琴之外，就是把形体扁平而又发大小蛇腹断纹的琴定为宋物。对于形体圆厚、髹栗壳色而断纹又起剑锋的宋琴，皆视为唐琴的野斫。将形体不扁平、髹黑漆、发短小的牛毛断纹的宋琴，则视为元明之器。于是把宋琴的视线局限在一个狭小的范围内，给鉴别、鉴定古琴带来了混乱。这是长期囿于“唐圆宋扁”、“官琴野斫”之说所造成的误解。他们相信款字题跋，而不采取用典型器比较的鉴定方法，故不能明辨是非。殊不知宋以后元明的制作也有形制扁平而又发蛇腹断纹的琴。由于对唐宋琴的界线和宋元明琴的区别分不清楚，因而在传世古琴中哪些是宋琴，哪些不是宋琴，就出现了极不一致的看法。

鉴定宋琴确是一个比较复杂的问题，一方面受上述传统观点的影响，另一方面也确实因宋琴的风格、大小、工艺与断纹特点上都存在着差别。故对宋琴特点就不能作出举一反三的概括，只能凭借传世宋琴中具有典型特点之器作为依据进行具体分析，或者对两宋古琴形制特点能得出一个比较客观的认

识。今天在对唐琴的风格特点、发展变化已经有了明确看法的基础上，进而探讨宋琴的发展变化，比之以往则大为有利了。今就管见所及，将宋琴分为北宋、南宋兼及宋斫伪品三个部分缕叙于后，以供识者参考。

一 北宋时期古琴的发展

宋代结束了五代以来的混乱局面，国家统一，经济得到了恢复和发展，科学技术与文化艺术得以繁荣。古琴音乐在统治阶级的重视和提倡下，出现了唐代以来的新高潮，涌现了一批以鼓琴为专业、世代相传的琴师。擅长弹琴的人发展到各阶层人士之中，弹琴者的范围扩大，对琴的需求自然也多了起来，“官琴”、“野斫”就在这种情况下产生了。

在中国封建社会中，任何一种艺术、工艺的兴起和盛衰，都是和当时经济发展情况与统治阶级的好恶分不开的。古琴在北宋得到繁荣，就直接与皇帝的爱好有关。据《宋史》载，宋太宗于至道元年（995年）下令将七弦琴改为九弦琴。及至徽宗大观四年（1110年）又采用魏汉津之说，制造了一、

三、五、七、九弦的“五等琴”。在祭祀、朝贺时的大乐中，五等琴用了89张之多，仅七弦琴就有23张。从邓椿的《画继》与汪珂玉的《珊瑚网画继》的记载中还可知，政和间，宫中不仅设有画院、书院，并且还有琴院。从周密《云烟过眼录》中还可以知道，宋徽宗嗜琴成癖，搜集古今名琴藏于“百琴堂”中。而今还可以看见赵佶亲笔绘制的、十分传神的《听琴图》传世，可见他对古琴的爱好是与书画相等的。从以上文献中可以看出，北宋宫廷中对琴的改制、应用，的确一度出现过畸形的发展，设“官琴局”造琴，自是有其必要的。

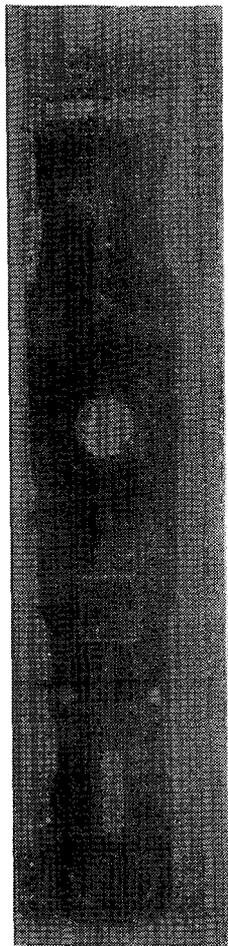
至于当时的民间，据北宋政和间成王确的《琴论》记载：“京师”、“两浙”、“江西”的能琴者极多，然指法各有不同。元代吴澄在《赠琴师李天和序》中说：“浙操兴于宋，……浓丽切促，里耳无不喜。”可知当时浙操之琴，绝非以后文人士大夫提倡的“轻微淡远”一类的情调，而是以优美悦耳之音为闾里百姓所喜爱，这就说明古琴在北宋时有着广泛的群众基础，曾昌盛一时。于是，乐器的需求量增加，“野斫”之琴自然随之而发展，一些擅长造琴的名家自然相继出现。如《云烟过眼录》中记载，庆历中的僧智仁、卫中正，崇宁中的朱仁济、马希亮、马希仁都是北宋斫琴的大家。在这本书中还记载了若干流传于当时的唐代名琴，其中一则说：“李公略（一作公路）收雷威百衲琴，云和样，内外皆细纹，腹内容三指，内题‘大宋太平兴国七年岁次壬午六月望日，殿前承旨监杭州瓷窑务赵仁济再补修进入’。”可知赵仁济不仅是一位烧瓷的窑官，也是北宋初年的一位斫琴名手，北宋初的官琴，很有可能是由他监督制造的。自北宋太祖开宝元年至宣和末年（968~1125年）的157年间就涌现出五六位造琴大师，这也是古琴音乐兴盛的结果。

二 传世的北宋古琴

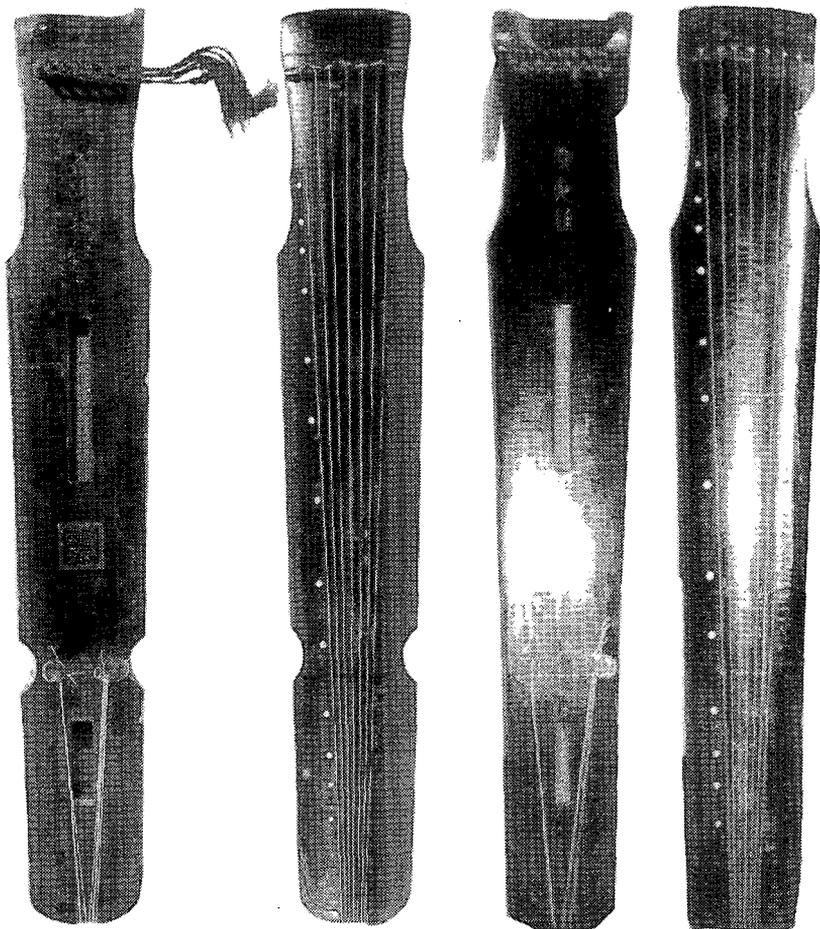
在传世的古琴当中，宋代的遗存略多于唐琴。然欲求有真实可信的腹款、确是出自名手之作者，亦较为罕见。这是因为在近千年的岁月间为天灾人祸所毁，故幸存至今者极少；再者，因历年已久，墨书腹款多已模糊，甚至消失，已变成一张无款的琴。故今传世之制作精美、声音佳妙的宋琴，很可能是出自当时名工巨匠之手，只是不能确定它是出自谁手而已。就今天的北宋遗存来看，大体上可分为“官琴”、“野斫”两类和北宋早晚两期，今据所见所闻，分别陈述于后。

1. 北宋早期的“官琴”与仿唐之作

北宋最早的“官琴”为“虞廷清韵”（图一）。于1955年夏在上海琴家吴振平先生斋中所见。琴为伏羲式，桐木斫，黑漆。琴背现鹿角灰胎，发蛇腹断纹，在长断纹间现细小牛毛纹。圆形龙池，长圆凤沼，其项腰上下边际楞角皆为圆楞。从背面看，其形式风格、断纹特点、池沼规模俨然是一张唐代制作，惟觉长短宽厚略有过之。池上刻有行书“虞廷清韵”四字，池下刻行楷一行为“复古殿”三字，再下刻大印一方，篆九叠文“御书之宝”四字，池之左右并刻有南宋周必大的长题。池内刻隶书腹款“开宝戊辰”四字，书体镌刻皆古穆自然，腹款格式位置与中唐官琴“大圣遗音”完全相似。开宝戊辰为宋太祖赵匡胤建国的第九年，琴为改元开宝时所造，故名“虞廷清韵”。可惜这张仅存的、北宋最早的官琴，在流传中重修时不幸为劣工所毁，琴面及两侧的漆胎断纹被完全去尽易以新漆，光亮如新，遭到了极大的破坏。复古殿为南宋临安所建殿堂，由此可证此琴曾藏南宋禁中。至于此琴的流传，据民国二十五年（1936年）刊行的《今



图一 虞廷清韵拓本



图二 石洞敲冰



图三 雪夜钟

虞琴刊·古琴征访录》所载，“虞廷清韵”当时在苏州琴人吴兰荪手中，并写明琴的尺寸为今尺三尺七寸长，广六寸半（122.5×22厘米），声音洪亮松古。其后为收藏家叶恭绰所藏，据所著之《遐庵谈艺录》云：该琴得自吴门，后赠与琴人徐少峰，徐居沪上时犹夜夜弹之，声音达于户外。如是，则吴振平得此琴于徐氏可知矣。今吴振平先生已故，所藏之琴亦已分散，这张最早的北宋“官琴”不知流落何所了。

此外，北京曾有一张北宋仿唐官琴，据民族音乐研究所工作人员介绍，在50年代初，琉璃厂琴肆“蕉叶山房”张莲舫售出古

琴一张，为伏羲式。琴的制作风格、漆色断纹、铭刻印章无一不与原锡宝臣所藏、杨时百《琴学丛书·藏琴录》中誉为鸿宝的至德丙申款“大圣遗音”琴相同，而腹款所刻则是宋代年款。由于声音欠佳，主人乃请张莲舫为之剖修，修毕声音仍无改变，因不为藏家所重，乃被该研究所以原值易得，竟以假古董目之，遂作为礼品赠与来访之某国王后了。传闻如此，故不知其腹款之具体年代，但据所述情况分析，它确是一张仿唐宋琴，并不是什么假古董，犹如宋宣和的“大晟”钟，它完全是按照出土的春秋宋成公钟仿造的。以此类推，或者这张宋仿唐琴“大圣遗

音”可能就是“大晟乐”中的一张“官琴”。今天这张琴虽然已经飘洋过海流落到外国，不能再看见了，而锡宝臣旧藏的“大圣遗音”琴还在，且被民族音乐研究所的许健先生错误地当作故宫博物院藏品，刊印于所著之《琴史初编》插图之中，故今日典型犹在，仍可识其大略。

传世宋琴中，具有唐琴形制特点之作，至为稀少，它们虽然极似唐琴，而形体略宽大于唐斫，徒有蠢笨之象，而无亭匀之美，与唐琴相同之作，往往音韵欠佳，不堪下指，非经高手调音重斫，声音是不能有所改善的。具有唐琴特点的宋代官琴大体如此。

2. 北宋早期的“野斫”

在传世古琴中，可以作为北宋早期典型器物的琴约有两张。其一为四川省博物馆所藏之“石涧敲冰”，为仿晚唐官琴“独幽”式之作，髹黑漆透栗壳色多处，鹿角灰胎，发小蛇腹断纹，琴面弧度圆厚，通长122.3、肩宽19.9、尾宽15厘米，琴背作长方池沼，池上刻行书“石涧敲冰”四字，池下刻大印一，篆“玉泉”二字，池内未见腹款，馆藏登记为元耶律楚材旧藏，未知所据。其“玉泉”大印与原古物陈列所之热河行宫旧藏长安元年款“万壑松涛”琴背所刻者相同。此琴虽然是仿晚唐“独幽”之作，但项与腰之上下楞角毕具，有宋琴的特点，绝无唐琴做圆的痕迹。就琴面弧度、髹漆工艺、隐起剑锋的断纹来看，是为北宋早期出自名手之作无疑（图二）。

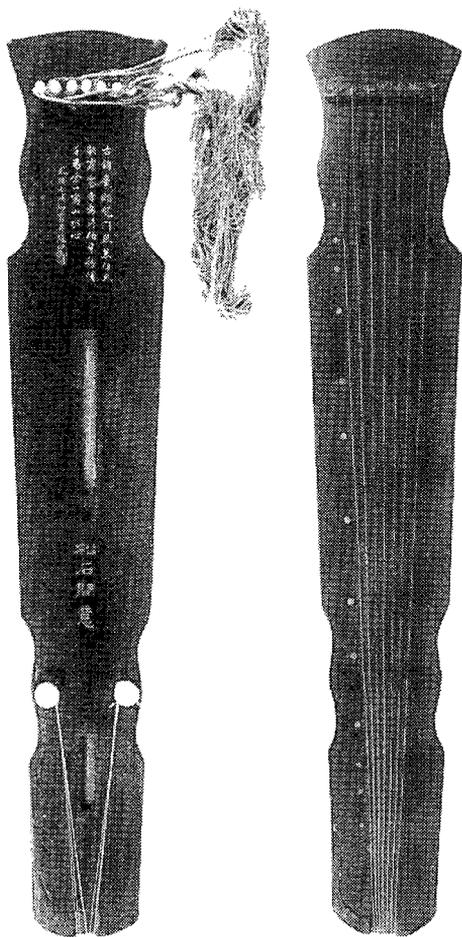
另一张是“雪夜钟”，为北京琴人姜柏年先生旧藏，在40年代中期蕉叶山房张莲舫定为唐琴野斫，以善价售与姜氏。琴为仲尼式，通身髹黑漆发细密的牛毛断纹，琴面弧度不若上述中期“野斫”的圆厚，通长126、肩宽21.3、尾宽14.8厘米，周身楞角整齐与北宋早期“野斫”相同。此琴原系清宫旧藏，古琴宗师杨时百在1919年刊印的《琴学随笔》中说：“厂肆有内府所藏宋琴一张，索价二千金，项与腰皆作凹入半月形，相交处复作凸出半月形，通体极长大，池沼皆长方，池内右刻‘宣和二年御制’，左刻‘康熙庚午王汉章重修’，池外上刻行书三行云：‘古锦囊韬龙门琴，朱弦久歇霹雳音。安得伯牙移情手，为余一写山水心。’又小款字一行云：‘乾隆壬戌御赏并题’。下刻白文圆章‘见天心’三字，相传为张得天恭代御笔，甚肖张书。池下刻‘松石间意’八分四

19.9、尾宽14、底厚0.9厘米。金徽于重修时易为蚌徽，原有之大徽痕迹宛然犹在。琴背作长方池沼，较常琴稍狭，纳音略平未见异状，腹中未见款字痕迹。桐材呈浅棕色，极枯朽，以甲触之可散落如粉末状。池上旧刻寸许小篆“雪夜钟”三字，修补时被朱漆填平。琴音雄宏松透而苍古，如钟磬之声，名实极为相符。琴面漆皮脱落，皆经张莲舫以八宝灰修补。就其制作工艺、断纹漆色、时代风格而论，定为北宋早期之作较为近之（图三）。

“石涧敲冰”、“雪夜钟”所以被人视为唐琴的原因前文已述，虽然它们具有出众的特点，但绝无唐琴所具有的时代风格，也不同于北宋初年“官琴”的特点，它们通体边沿皆楞角鏊然，显现出前所未有的一个时代的新风格，可以视为鉴定北宋“野斫”的两件典型器。

3. 北宋晚期的“官琴”

北宋晚期的“官琴”今存于世可以作为典型器者，仅有一张，为宣和御制的“松石间意”（图四）。琴为上海琴人樊伯炎先生所藏，通身髹黑漆发细密的牛毛断纹，琴面弧度不若上述中期“野斫”的圆厚，通长126、肩宽21.3、尾宽14.8厘米，周身楞角整齐与北宋早期“野斫”相同。此琴原系清宫旧藏，古琴宗师杨时百在1919年刊印的《琴学随笔》中说：“厂肆有内府所藏宋琴一张，索价二千金，项与腰皆作凹入半月形，相交处复作凸出半月形，通体极长大，池沼皆长方，池内右刻‘宣和二年御制’，左刻‘康熙庚午王汉章重修’，池外上刻行书三行云：‘古锦囊韬龙门琴，朱弦久歇霹雳音。安得伯牙移情手，为余一写山水心。’又小款字一行云：‘乾隆壬戌御赏并题’。下刻白文圆章‘见天心’三字，相传为张得天恭代御笔，甚肖张书。池下刻‘松石间意’八分四



图四 松石间意

字。金徽玉轸足，小冰裂牛毛断纹，漆黑色中隐隐现红光，韬以极厚大明锦囊，护以退光漆匣，盖刻‘宋制松石间意大清乾隆辛酉装’，又小方印‘永宝用之’四字。内以泥金写八分六行云：‘八音之最，弦克当之。众弦之首，舍琴孰为。静好在御，君子弗离。爰徵其美，龙门高枝。文以青漆，缀以朱丝。尺寸中度，下滨上池。徽金轸玉，雕琢是施。虚心静抚，鸿纤合宜。其声清穆，其德渊懿。昔人有云，调弦而治。匪惟邦邑，海宇重熙。猗欤休哉，南风之时。’末刻一‘乾隆御题’印一方。匣两端皆刻‘头等二十二号’六字，制作之精，装璜之美，

一见而知为天府珍奇，非凡庶所能伪托，惜音过于洪亮，器而不静，仅为收藏家宝玩之品，特以御制御藏十倍其价于寻常耳。”因杨氏记述翔实，故尽录于此。

后来此琴曾出现于上海的“今虞琴社”，据香港古琴名家蔡德允老人为其师海上名家沈草农先生刊印的《珍霞阁诗草》的癸巳（1953年）部分，在“寄德允香江代柬之作”诗中，也反映了这张琴在沪上的经历，其诗并注云：“帝子当年席上珍，即今流落到淞滨。居奇未必终无主，且喜随时得暂亲。注云：宋徽宗松石间意琴，乾隆御用，琴流转至沪，索值颇昂，尚无受者，暂留琴社时得一抚。”由此可知松石间意琴自1919年时即归琉璃厂之蕉叶山房，在张莲舫手中秘藏了三十余年，已鲜为人知，1952年“五反”运动后，张氏乃将此琴与另一张月形“韵磬”琴一起送沪售出，沈诗即书其事也。琴后归樊伯炎君所得，80年代后期访琴沪上得观于樊氏斋中。乾隆御题诗见《御制诗文集》中，锦囊漆匣与清宫所藏者完全相同，益信杨氏的记述具体准确。由于琴身髹漆十分完好，未见灰胎情形，仅一护轸略有伤残，漆下露白色灰胎。

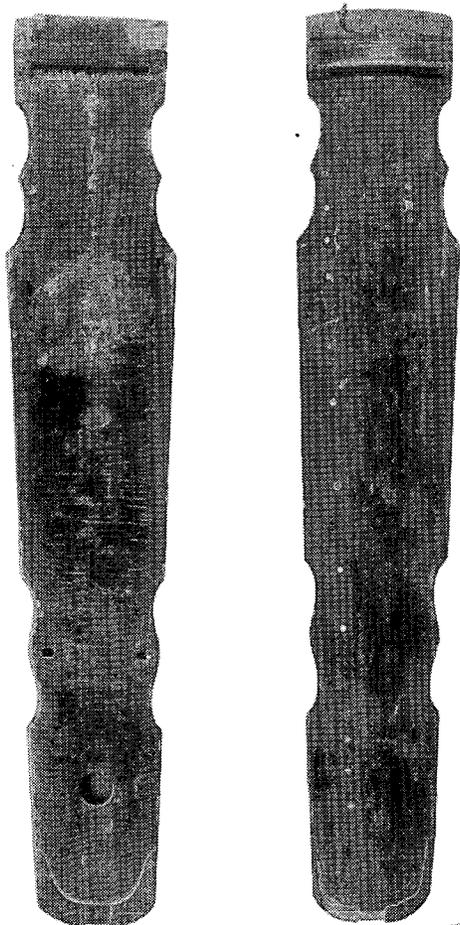
按白色灰胎，常见于明清之器，略一受潮即易成片浮起脱落，历千年不坏之琴皆系鹿角灰胎。此琴护轸所露灰胎似是修补时所为。自这张通身发牛毛断纹的宋琴再次出现之后，为鉴琴家开拓了视野，对宋琴不致于再斤斤于大小蛇腹纹、而将牛毛断纹视为明琴的特色了。

4. 北宋晚期的“野斫”

传世北宋晚期之琴中，属于“野斫”者，约有三种类型，可供鉴家参考。

(1) 琴为扬州已故广陵派琴家胡滋甫先生所藏之北宋斫琴名家马希仁所制者。琴为仲尼式，未题名，因重髹入窖稍久，黑漆成

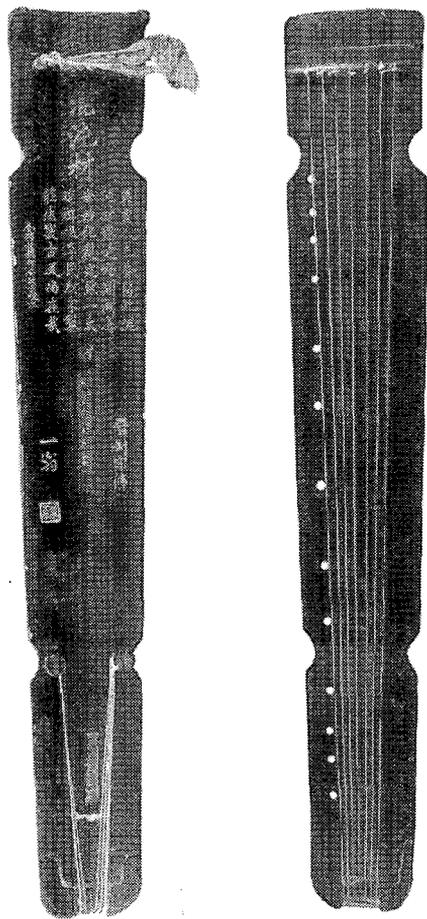
褐黄色，琴面弧度亦稍圆厚，但略逊于早期之“雪夜钟”琴，灰胎未露，通身发小蛇腹断纹，琴背近池沼处为冰纹断，有剑锋，古意盎然。琴通长 121.3、肩宽 20.4、尾宽 14.8 厘米，长方池沼，金黄桐木斫，纹理细密而直，纳音无异状，池内左侧有寸许楷书款一行，为“大宋马希仁制”六字，其造型特点是项之斜度较大，腰亦较为深入，有晚唐仲尼式琴遗风，背面琴项边沿楞角亦加工作圆，而腰之边际楞角鏊然，与其它宋琴无异。琴音松透响亮，走音圆润而长，是传世宋琴中的上品，江南琴坛重器，北宋后期的标准器之一。



图五 霹靂式琴

(2) 山东省博物馆所藏“霹靂式”琴(图五)，杉木斫，池沼间表以桐，鹿角灰胎，葛布地，髹黑间栗壳色漆，乃照雷琴的方法制作，发冰纹牛毛断，近尾处有蛇腹间牛毛断纹，额上漆胎脱落，葛布地裸露飘浮于承露之前。琴通长 122、肩宽 22、尾宽 15.6 厘米，其弧度略具宽圆之象，琴背圆形池沼，未有铭刻。腹内纳音左右刻径寸楷书款字填以朱色，文为“和平元年”、“魏元英造”。刻工刀口顽钝，显然系劣工之伪作。按此琴之项为凹入两半月形，腰于两半月形相交处复作凸出半月形，琴书图式称“霹靂式”，为唐柳子厚题超道人所作，乃晚唐以前所未有者。而伪款之作者误将其认为是“凤势式”，故有魏和平元年之失。然就此琴之制作工艺特点来看，它确是北宋继承唐代雷氏琴传统之制作，琴面弧度似“松石间意”，而宽度略有过之，故可以作为北宋琴的一件标准器。

(3) 今藏中国历史博物馆的“混沌材”琴(图六)，伶官式，形扁平，与《五知斋琴谱》所列“古云宋扁”之宋毛敏仲“昭美”琴式相同，为杉木斫，弧度较浅，略有扁圆一半之象，髹黑间栗壳色漆，鹿角杂松石宝砂灰胎，发冰纹间牛毛断纹，通长 123.5、肩宽 19.2、尾宽 14、底厚 1 厘米，蚌徽。琴背作长方池沼，轸池下刻寸许楷书“混沌材”三字，其下刻行书铭文五行，款字一行，文为“羲皇人已杳，留此混沌材。想是初开辟，声音妙化裁。顽然一太璞，解愠阜民材。不啻庄生窍，古风尚在哉。会稽黄镇仲安跋于皖江。”池右刻行书“晋制宋修”，左刻“一翁”，其下刻小方印，篆“夏伯子”三字。池内纳音微隆起，左侧刻古篆“刘安世造”四字，右刻楷书“毛仲翁修”四字。发音清实而扁，但饶有古韵。形制扁平，却颇为浑朴。通身绿孔雀石与黄鹿角灰粒粒隐现于栗壳色漆冰纹断裂之间，色彩幽



图六 混沌材

丽，古趣盎然，为传世古琴中罕见之奇品。琴背铭刻虽晚，而腹款则古，且是所谓宋扁古琴最早的一个例证。这张琴虽形制扁薄，而琴面弦外部分尚微具圆弧形，略存肥厚之感。因此，项与腰的边沿楞角亦皆作为圆楞，这个特点正是北宋晚期的斫琴家犹效法唐琴风格的具体例证。按黄镇为清代康熙年间著名古琴家之一，曾为《五知斋琴谱》撰写序文，足见其声望之高。刘安世有二，其一为晋人，另一为北宋时人，从学于司马光，徽宗朝知真定府为蔡京所忌谪陕州。混沌材应是此人所制。毛仲翁为宋代古琴家，亦见《五知斋琴谱》。

混沌材在民国初年是北京琴坛的一张有

名古琴，当时归诗梦斋女弟子白达斋所藏。白氏弥留之际将此琴赠与其女友骆氏，事见汪孟舒先生《春雷琴室图卷》孙宋若女士代骆氏书题跋之中。骆氏与山东琴家、佛弟子夏溥斋莲居氏相邻，此琴得常出入夏氏斋中。50年前俚松居主人借琴至家中，因得赏玩终日，并倩名拓手崔玉棠氏精心毡拓琴背全形及铭文两张，各得其一，以供赏玩。骆氏故后，琴归夏氏所有，乃加刻一翁题识于池旁。按《五知斋琴谱》琴式图中“云泉”琴与“混沌材”之造型相似，而云泉琴定为“晋刘安世作”，夏氏从之故有此题，可惜夏氏忽略了其后面所列琴式中完全相同的宋毛敏仲“昭美”式琴，更无视其名下所注“古云宋扁”之说，竟将一张“宋扁”的标准器错误地定为晋琴了。

《琴苑要录》成书于北宋中期，书中的琴色样法一节中，讲述了当时的古琴尺度不一的问题，它说：“世本曰：伏羲制琴，长三尺六寸六分，象碁数也。近代所效古制微短，其声促而细。面厚肚窄，其声低而窒。面薄肚宽，其声高而虚鸣。然琴本无声之乐，务存细紧。近代之人不稽于古，加其长阔，矫欲高鸣，失其琴音。”说明北宋民间野斫之琴为了追求音响效果，既作了短于三尺六寸六分的琴，也作出了宽大逾于古制者，这就是北宋作琴尺度不同的缘由所在。

“唐圆宋扁”的说法始于何时，至今尚未见有明确的记载与论述。从现有的琴书来看，这种提法，不过是明末及清人才写在琴谱中的。之所以提出这种说法，应该是他们根据所见传世唐宋古琴的具体特点加以总结写上去的。明崇祯七年的《古音正宗》与清康熙年间的《德音堂琴谱·琴式》说明中才明确地写上了这个说法，都是在唐雷威“万壑松”琴式旁写了句“古云唐圆”。在宋毛敏仲“昭美”琴式之旁写上了“古云宋扁”，可见这两句话确是由目击而来的。雷威“万

壑松”今天已经看不见了，但还有盛唐雷威制的“九霄环佩”和“春雷”琴，可以说是唐圆特点的典型琴犹在，可证明其说的正确。毛敏仲的昭美琴今天也不存在了，幸有这张“混沌材”可证明其说。“混沌材”的存在，说明扁琴与“八宝灰”产生的具体年代，还可以知道它的弓面是从中唐琴蜕变而来的一种新的风格，而且扁琴并不能概括宋代古琴形制的全貌。

三 南宋时期古琴发展的概况

靖康之后，宋室迁都临安，虽然偏安，而江南经济并未遭受破坏。随着政治中心的迁徙，文化艺术的中心随之南移。江南的古琴音乐，在北宋时浙派就以浓丽悦耳为闾巷之民所欣赏，及至南宋，古琴音乐更加兴盛。据吴自牧《梦粱录》所述，临安的节日景象是“府第中有家乐，儿童亦各执笙簧琴瑟，最可人听”。“其官私妓女……或捧龙阮琴瑟”等等。可见南宋时的七弦琴已经突破了宫廷雅乐和文人士大夫的垄断，而出现于民间小乐队的合奏与妓女贿酒的场合，其应用范围之广，弦歌之盛，可以说无过于此了。在这样的客观条件下，本来供个人欣赏，用于修身养性的琴，至此在制作上自然会有继续改善的需要，进而探索扩大音量的方法。因此，南宋时又涌现了一批斫琴名家，在制琴上进行了种种努力。如《云烟过眼录》说：“金渊，汴人。金公路所谓金道者，琴薄而轻，绍兴初人。陈亨道，高宗朝，琴厚而近古。”“严樽、马大夫、梅四官人、龚老、林杲”都是一时之彦。他们各有师承，所作自然各有不同，甚至在形制上发生变化。南宋赵希鹄在其《洞天清录集·古琴辨》中说：“古琴惟夫子、列子二样，……而夫子、列子样亦皆垂肩而阔，非若今耸而狭也。”据以上所述，可知南宋琴是存

在着轻重厚薄、宽窄长短之异的。

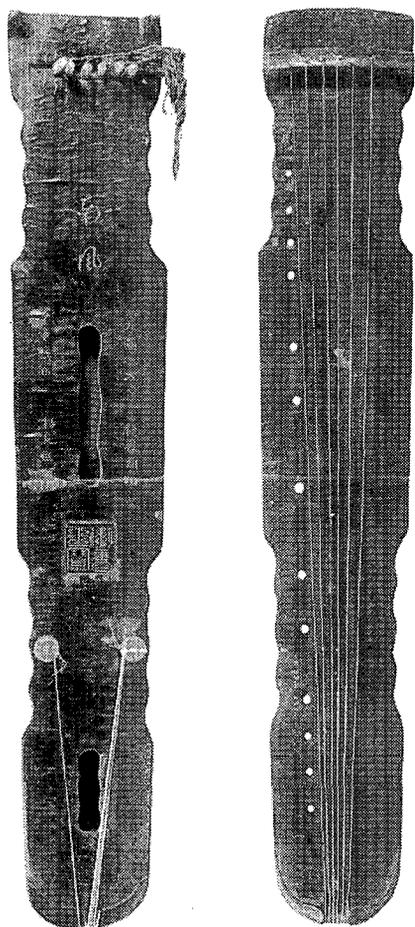
然而南宋之琴，自应有北宋江南地区斫琴的历史传统，从这个角度分析，南宋之琴既有不同于北宋之时代特点，又必然有确守风格、变化甚微的一面。所以今天企图将两宋的琴完全划分清楚，概括出各自不同的特点，就目前所见遗存的情况来说是比较困难的。但是通过对近年来考古发掘品及有可靠的腹款之器加以比较研究，结合用文献记载考证，今天识别一些南宋古琴的特点还是有可能的。

四 传世的南宋古琴

1. 南宋的“官琴”

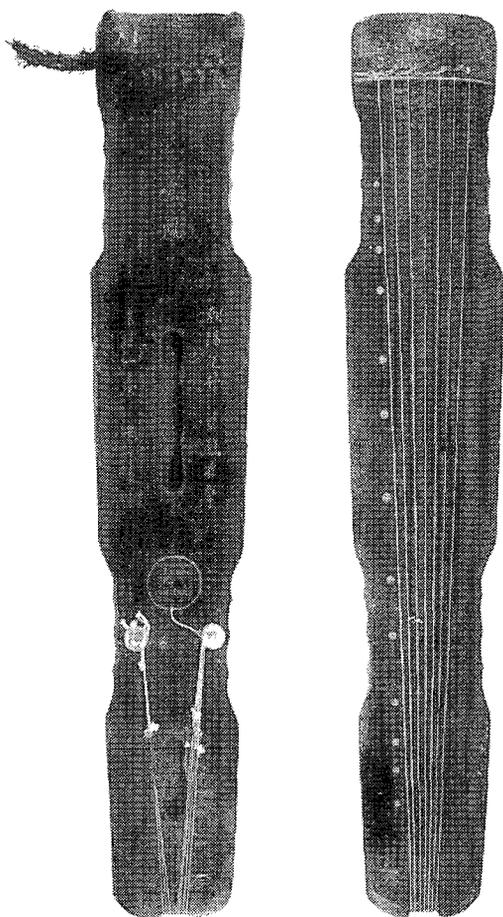
南宋建都临安之后，作为一代封建王朝的礼乐制度，当然不能废弛，“官琴野斫”之琴自然同时存在。然而传世南宋琴中，尚未见有如“开宝戊辰”相类腹款的制作，也未见有南宋款仿照唐代官琴的琴，但就琴的形制特点及其铭文内容来看，确有一类琴颇似南宋宫廷乐队所用之器，犹如宣和大晟乐所用者，如山东的“南风”琴，北京的“鸣凤”琴可能就是南宋王朝所造的这种官琴。

南风琴为山东省博物馆所藏，琴之项与腰皆作内收连弧纹四，出圆峰三，为异形连珠式，琴面作弓形。弧度较宽扁，杉木斫，腹中纳音微隆起，以 6.6 厘米许之方桐木片错综镶贴而成，为通常所称之假百衲琴。髹黑漆透栗壳色多处，发蛇腹间牛毛断纹，剥落处露鹿角灰漆胎，漆胎脱落处可见木胚上有黄色如豆点之鹿角灰漆，成串成行，井然有序，可见其髹灰胎之法如此。琴通长 127.3、肩宽 21.8、尾宽 16.5、底厚 1.2 厘米。池沼均为扁圆连弧形，池上漆胎脱落处露葛布地。琴背池上方刻约二寸草书“南风”二字，池之两旁刻径寸隶书铭文四句十



图七 南风

六字，“天圆地方，龙凤翱翔。南风一曲，物阜民康”。池下方刻约三寸许大印一方，篆“御书之宝”四字，池内有腹款两行为“延祐元年山阴道士造”寸许楷书九字，刻后填朱色极鲜明且深浅不一，刻工呆板而刀口顽钝，十分明显为晚近的伪刻，且琴经剖腹，两侧均系新漆无断纹。其铭刻从书法角度看，“南风”二字笔划痴拙，缺乏精神气势，十六字隶书，笔划细瘦而缺少法则，为仅就笔划草草刻成者，大印篆文断缺了不应断的笔划。刻工的水平不高，但刀口圆熟，字在漆下，先于断纹，说明文字刻成于制成之初。然而就其整体而论，全部镌刻极似由



图八 鸣凤

另一琴上铭刻翻下来的。由于原刻笔划已部分为漆所掩，仅就拓本所存痕迹依样葫芦为之，故文字有形神俱失之弊，印文有不合理的断笔情形。然而此琴的形制风格、制作工艺、漆质断纹，皆具有宋琴的特点，其雄厚古朴的气象与“物阜民康”的气派，自然与野斫的情趣不同了（图七）。

鸣凤琴为中国艺术研究院音乐研究所所藏，琴之项与腰作内收四连弧出三峰，为异形连珠式，琴面弓形，弧度宽扁，桐木斫，色微黄而质松古，纳音微隆无异状，通身原为黑漆多已褪去，遍露栗壳色漆与朱漆修补，原为较薄的鹿角灰胎，底有八宝灰修

补，宋均窑月白瓷徽，通体发大小蛇腹间牛毛与冰纹断，底面断纹尤不规整（图八）。琴通长 126.5、肩宽 22.7、尾宽 16、底厚 1 厘米。池沼均为扁圆三连弧形。琴背池上方刻约二寸楷书“鸣凤”二字，池之两旁刻行书铭文四句十六字，“朝阳既升，巢凤有声。朱丝一奏，天下文明”。池下方刻约三寸许外圆内方印，作双钩小篆“中和之气”四字。腹内未见款字。此琴原为北京旧家之物，民国初年为名古琴家管平湖先生所得。宋均瓷徽、琴背之八宝灰修补，皆管氏所为。后因故将此琴与山东琴家之落霞式唐款“凤鸣岐”进行交换，后将“凤鸣岐”更名“清英”，事见清英琴背管氏铭刻。50 年代复经管氏寻求，为音乐研究所购得。按此琴背面铭刻刀法拘谨，笔划纤弱，神韵殊有欠缺，摹仿的痕迹十分明显。据香港琴人介绍，香港琴人卢家炳氏亦藏有宋琴“鸣凤”一张，形制风格、铭文书体无一不与这张“鸣凤”完全相同，而铭刻精美，俱系旧刻，且有南宋“绍兴”腹款。

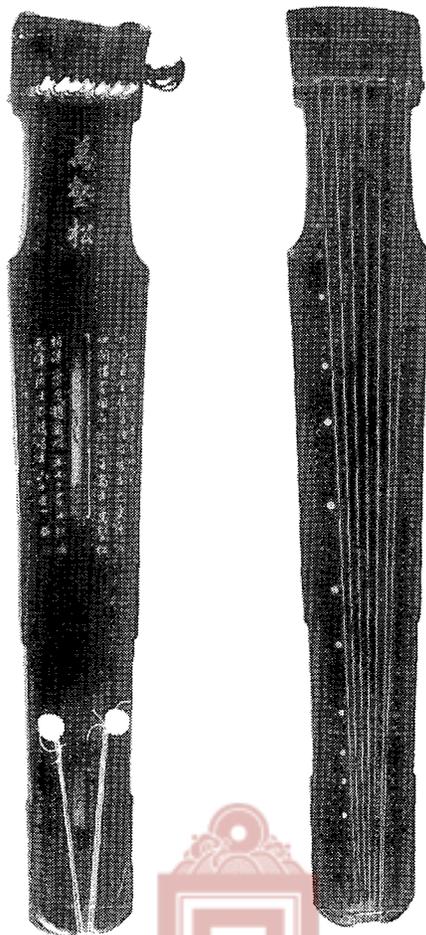
南风与鸣凤两琴本来是各不相干的两张传世的南宋古琴，所用的琴材也不一样。然而将两琴放在一起加以对比，经过思索，再与文献相联系之后，就会感觉它们之间似乎存在着某种内在联系，好象是为着同一目的之制作。这个想法是由以下几方面形成的。第一，两琴的项、腰均作四连弧之变体连珠式，其起止位置相同，三连弧式之池沼相同。第二，两琴的长度与宽度大小相似。第三，两琴髹漆工艺、灰胎漆色亦相仿佛。第四，两琴题名与铭文俱有皇家气派，且皆有摹刻痕迹，虽有时代先后，却说明当年制作如此相类之琴绝不止是这两三张而已。今结合北宋大晟乐大量使用五等琴的情况，与《格古要论》记载宋时置官琴局，制琴俱有定式、长短大小如一之说来看，南风、鸣凤似应都是南宋官琴了。

2. 传世的南宋“野斫”

在传世的南宋古琴中，具有典型特点的野斫，大体可分为三类。一是形体较为厚重的；二是沿用前代传统形制而较为轻薄的；三是在原来形制上有所发展的。此三者基本概括了南宋前后期野斫的风格特点，今结合所见分别叙述于下：

(1) 南宋早期形体厚重之作

此式在传世古琴中仅见一例，即故宫博物院所藏，原天津古琴家宋兆英先生的故物“万壑松”（图九）。琴为仲尼式，桐木斫，弧度圆厚，髹黑漆现一丛丛的朱红细点，鹿



图九 万壑松



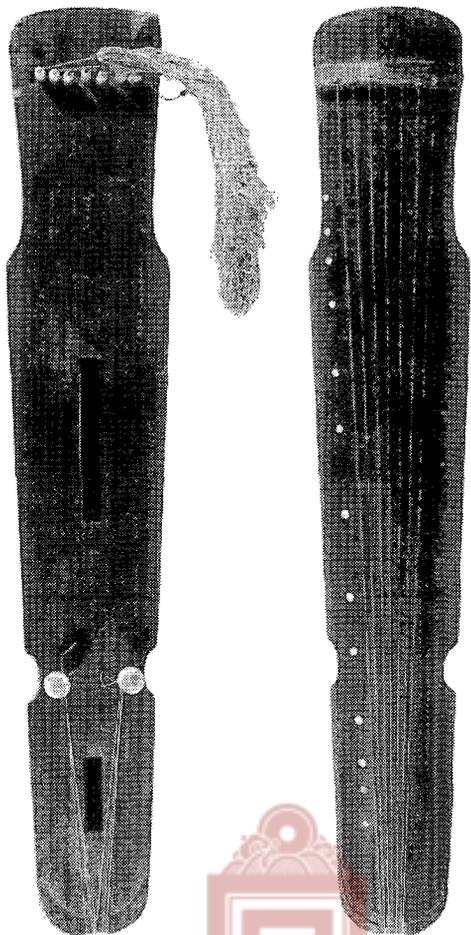
角和珍珠母灰胎，通身发不规则的蛇腹与牛毛断纹，金徽。由于使用年久，六七弦一徽上下已指磨出坑。琴通长 128.5、肩宽 22.2、尾宽 14.5、底厚 1.7 厘米。琴背作长方形龙池凤沼，龙池内琴面可见凹凸不平状，起伏约一厘米许，是为择古桐木所斫之证。池内未见款字痕迹，发音松古苍韵，具金石声，琴背项间漆上旧刻寸许楷书“万壑松”三字，笔划凝重，结体严整，极似明人手笔。池之两侧有宋氏题句曰：“九德兼全胜磬钟，古香古色更雍容。世间尽有同名器，认尔当年万壑松。”款题“浙津蒙叟题藏，时年七十有七”，下刻“宋兆芙印”、“镜涵”二篆文小印。其后刻“天峰居士书携，时年六十有六”，下刻篆文“朱”、“宝成”二小印。题识之外，左侧刻“岁在丙申夏历正月初六日”，右侧刻“孔子降生二千五百零七年”。按唐雷威制“万壑松”为宣和殿百琴堂之故物，见元周密《云烟过眼录》，宋诗表明此琴为雷氏斫，即周密书中所著录者。其实不然，因为这张琴绝无唐琴具有的风格特点，却与宋琴的制作相同，此其一。据文献所记，选旧桐材制琴始于五代而为后世法。此琴为旧材所制，此其二。所见北宋以前古琴的漆胎皆为纯鹿角霜和漆而成，而此琴为鹿角霜与珍珠母之混合物，非北宋以前之法，此其三。黑漆中现一丛丛的朱砂斑点，亦为北宋以前古琴所无，此其四。该琴之额宽逾北宋前古琴之制作，独与清宫旧藏、今存台北故宫博物院的南宋广窑瓷制的“修身理性”琴之琴额的特点相同，故知其为南宋之所作。由于琴面圆厚与上述陈亨道“琴厚而近古”之说相合，虽不能肯定它就是陈亨道所制，但把它定为陈亨道一派的南宋之作还是比较近似的。

(2) 南宋早期体薄而轻的琴

在传世古琴中比较典型的琴有三，其形制尺度略异。第一张为天津艺术博物馆所藏

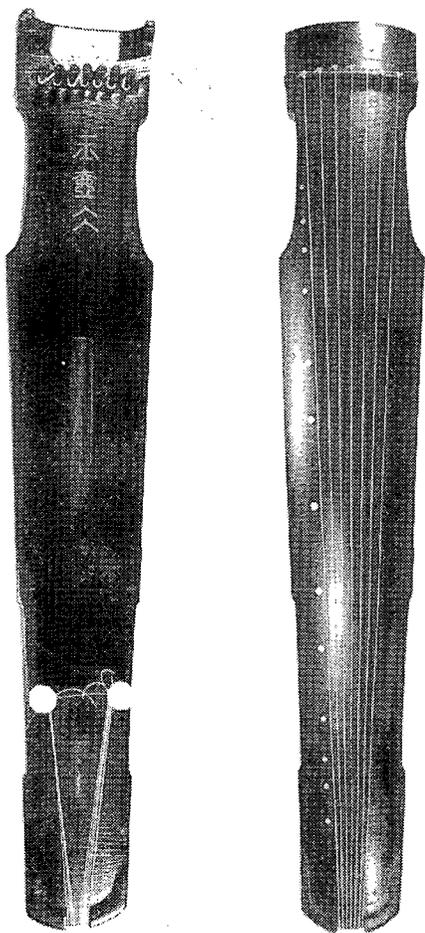
的南宋“玉壶冰”琴，递钟式，髹朱漆，发蛇腹间冰纹断，鹿角灰胎。琴为无角圆头，直项垂肩至三徽，腰作小型内收半月形，当九十徽之间，琴面弧度较平，侧面亦较薄。蚌徽，通长 123.9、肩宽 22、尾宽 15.1、底厚 1.4 厘米。琴背作长方池沼，池内未发现字迹。据该馆工作人员称，池内有金远制款。池上刻寸许草书“玉壶冰”三字，其下刻篆文“绍兴”二字双连印一。铭刻均在漆下，为旧刻无疑。此琴犹似北宋琴，而面较平，有薄而轻的特点，“绍兴”小印是完全可信的（图十）。

第二张是故宫博物院所藏的“玉壶冰”，



图十 玉壶冰





图十一 玉壶冰

琴为仲尼式，通长 119.1、肩宽 19.3、尾宽 13.3、底厚 1.1 厘米。髹黑色光漆，鹿角灰胎，通身发小蛇腹间流水断纹，部分间细牛毛断纹。金徽。龙池凤沼皆作长方形。桐木斫，纹直而坚，色金黄涂黑色于其上，纳音微隆起，额下自轸池向上作斜出状。琴背池上方刻寸许篆书“玉壶冰”三字，龙池内有朱漆径寸楷书腹款两行，左为“宋绍兴二年”，右为“公路金远制”十字。发音松透响亮，饶有古韵。琴面弧度为较平的弓形，与《云烟过眼录》所记“琴薄而轻”的特点相合，额下减薄作斜出状乃仿效唐琴的做法，其制作工艺精美。原系清宫旧藏，为传

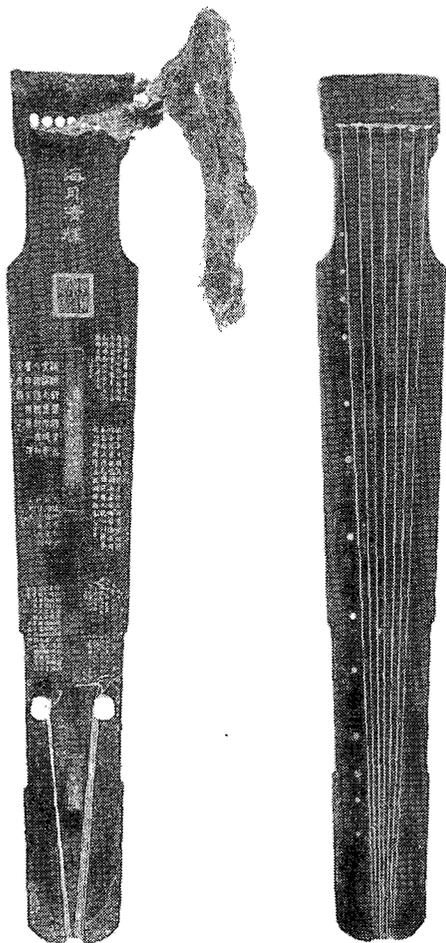
世南宋琴中金远的标准器（图十一）。

第三张是故宫博物院收藏的“玲珑玉”，为清宫旧物，其造型较为少见，似仲尼式而异趣，方额去其两角，肩亦作圆角，项略直，万历刊《琴书大全》定为列子式，为明潞王琴“中和”式前身。通身髹黑漆，鹿角灰胎，发牛毛间蛇腹断纹，金徽。一徽左右六七弦下因久经使用指磨出沟。琴背长形圆头连弧状池沼。琴为桐木斫，纳音微隆起，未见腹款，池上刻寸许行书“玲珑玉”三字。池左右各刻行书铭文二句，“峯阳之桐，空桑之材。凤鸣秋月，鹤舞瑶台”十六字。池下刻行书“复古殿”三字，再下刻二寸左右大方印，篆九叠文“御书之宝”。铭刻均系旧刻并填以金漆。琴通长 119、肩宽 19、尾宽 12.7、底厚 1 厘米。琴面弧度较平，亦有薄而轻的特点（图版一）。

这三张琴显然并非皆是金公路的制作，而风格特点却有着相似之处，这既可能是一派作家的共同风格，也可能是同一时代的风尚如此。

(3) 南宋后期新风格的琴

以故宫博物院所藏，清宫遗存的“海月清辉”琴最为典型。琴为仲尼式，髹栗壳色漆，鹿角灰胎，发参差连续的水波形断纹。金徽。琴面较平，通长 117.5、肩宽 18、尾宽 12.5、底厚 1 厘米。琴背作长方池沼，琴面为桐木斫，纳音微隆起，未见腹款，池上方刻寸许隶书“海月清辉”四字，填以石青，其下刻约二寸阔边方印，篆“乾隆御府珍玩”六字，池旁至足之上刻梁诗正、励宗万、陈邦彦、董邦达、汪由敦、张若霭、裘曰修七人的各体小字铭句并填以各种颜色。这张琴的形制特点与上述南宋赵希鹄《洞天清录集》所述“耸而狭”的特点相合。赵氏前文中所谓“夫子样”即仲尼式。所谓“垂肩而阔”，是指项较长，肩自三徽始距琴首远且宽，肩宽则琴面自宽。“非若今耸而狭



图十二 海月清辉

也”。耸，指项短，肩距琴首较近，约自一徽许始。狭，即肩较狭窄，是说琴肩高耸且窄。赵希鹄在其书的《古今石刻辨》一章中有“嘉熙四年（1240年）自岭右回至宜春”一语，可知《洞天清录集》成书于理宗朝时期，或者更晚，则所谓的“今”即南宋后期，离其覆亡已为期不远了。如是，说“海月清辉”琴的形制特点是南宋后期新兴的仲尼式琴的特点就毋庸置疑了（图十二）。

“海月清辉”与“玉壶冰”虽然都是仲尼式琴，但放在一起看，两者形制上的变化非常明显，可知南宋薄而轻之琴有如此变化。

五 宋琴伪品的出现

伪造文物之事，唐代已有法书的贗品，但未闻有伪造其它器物的记载。而造作唐琴的伪品，从文献与实物看，实肇始于宋代的好古之风。自北宋中期以后，皇帝和士大夫之间收集与鉴赏古代金石书画的趣味兴盛之后，进而兼及唐代名琴。其中最为代表的人物，莫过于徽宗皇帝赵佶和身居龙图阁直学士的欧阳修了。宋徽宗不仅编了《宣和博古图》与《宣和书画谱》，著录了当时皇家的珍藏，而且还有宣和殿“百琴堂”之设，尽纳唐代名琴于其中。欧阳修不仅著有《集古录》、《六一题跋》，而且还撰写了他珍藏唐琴的《三琴记》。这证明他们好古，并把唐琴也纳入鉴藏之列。由于他们的提倡爱好，一时士大夫中也有人相继对西蜀雷氏之琴非常重视，在他们的著述文章中，往往记录了所见所闻，其欣慕之情溢于楮墨之间。他们的这些文字，为后人研究唐琴、雷琴提供了宝贵资料。今天从《三琴记》中可以知道，唐琴在北宋时已不可多得，而当时的上层士大夫对唐琴、雷琴十分欣慕。物以罕而见珍是古今的常理，唐琴传世者寡而求之者众，鬻鼎亦可获得高利，这恐怕就是北宋伪造唐代名家之琴的原因所在。按文献中涉及伪造唐代名琴最早的记载是岳珂的《桯史》，在记述“冰清”琴的故事时，岳珂说：“嘉定庚午（1210年）余在中都燕李奉宁座上，客有叶知几者官天府与焉。叶以博物知音自名。前旬日，有一士人携一古琴至李氏鬻之，其名曰‘冰清’，断纹鳞皴，制作奇崛，识与不识皆谓数百年物，腹有铭称，晋陵子题铭曰：‘卓哉斯器，乐惟至正。音清韵高，月苦风劲。璫馥神爽，泛绝几静。雪夜敲冰，霜天击磬。阴阳潜感，否臧前镜。人其审之，岂独知政。’又书‘大历三年三月三

日上底，蜀郡雷氏斫。’凤沼内书‘贞元十一年七月八日再修，士雄记。’李以质于叶，叶一见色动，掀髯咤叹以为至宝。客有忆诵《澠水燕谈》中有是名者，取而阅之，铭文岁月皆吻合，良是。叶益自信不诬，起附耳谓主人曰：某行天下未之前觐，虽厚值不可失也。李敬受教，一偿百万钱，鬻者撑拒不肯曰：吾祖父世宝此，将贡之上方，大珖某人固许我矣，直未及半，渠可售。李顾信叶语绝欲得之，门下客为平章莫能定。余觉叶意知其为贗，旁座不平，慢起周视，读沼中字皆历历可数，因得其失，乃以袖覆琴面而问叶曰：琴之嫩恶余姑谓弗知，敢问贞元何代也？叶笑未应，座人曰：是故唐德宗，何以问为？余曰：诚然，琴何以为唐物？众哗起致请，乃指沼字示之曰：元字上一字在本朝为昭陵讳，沼中书贞从卜从贝是矣，而贝字缺其旁点，为字不成，盖今文书令也，唐何自知之。贞元前天圣二百年，雷氏乃预知避讳，必无此理，是盖为贗者徒取燕谈以实其说，不知阙文之孰于用而忘益之，且沼深不可措笔，盖修琴时必须剖而两，因题其上，字固可识，又何疑焉。众犹争取视，见它字皆焕明，实无旁点，乃大骇。李更衣自内出，或以白之，抵掌笑。叶惭曰：是犹佳琴，特非唐物而已。李不欲逆，勉强薄酬，顿损其十之九得焉。鬻琴者虽怒而无以辞也。它日遇诸途，颛而过之。今都人多售贗物，人或赞嫩，随辄取赢焉，或徒取龙断者之称誉以为近厚。此与攫昼何异，盖真敝风也。”《程史》此则及宋人对唐雷琴的记述，足见当时士大夫对唐琴的追求和欣慕，从而掀起了作伪之风。古语说：“上有好者，下必有甚焉”，的确是产生作伪弊风的根本所在。

六 传世与出土的宋制伪品

在传世古琴中，除了那些由收藏者各自

赋之以唐琴、雷琴之美称者外，某些在腹款、铭刻题记中表明是唐代雷氏所造的琴，其中确有两宋所伪作。更有甚者，南宋伪造北宋名家手制的贗品亦见于传世古琴中，且鱼目混珠而被人当作真鼎深信不疑。

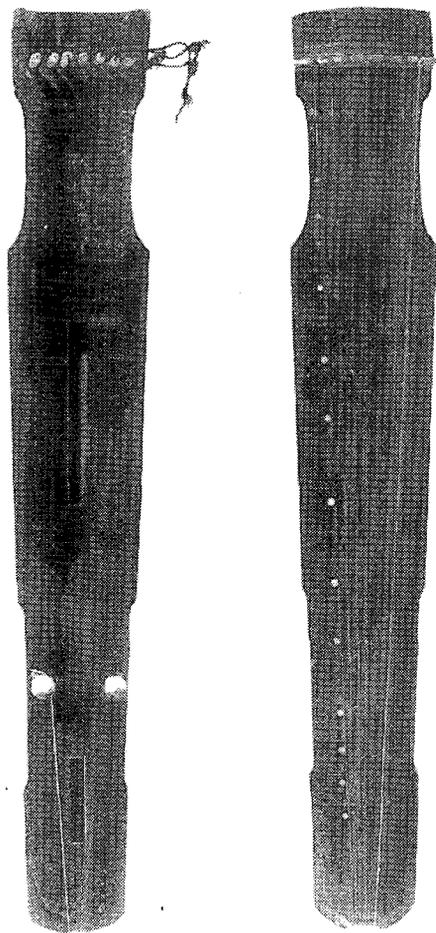
1. 北宋作唐雷霄款“松风清节”琴

此琴是吉林省博物馆的藏琴，原系民国初年北京琴坛的名器之一，当时为大兴冯恕所藏，因其子大生学琴于名琴师黄勉之之门，“松风清节”遂为琴人所称道，且对其雷霄腹款咸深信不疑。冯恕死，该琴于1948年出现于北京琉璃厂文物店中，适沪上琴家今虞琴社社长查阜西先生来京会友，得见此琴于张莲舫之蕉叶山房，“爱不忍释”，许以重金易之，将行，敦促北京琴学社玉成其事，因时局变化而未果，遂为藏琴家所得。时北京大学举办漆器展览，因史树青先生而得借“松风清节”陈列数月。60年代初，中州张伯驹先生主持吉林省博物馆工作，设法得去入藏该馆。琴为仲尼式，桐木斫之百衲琴，髹栗壳间朱红漆，鹿角灰胎，发蛇腹间冰纹断，弧面作弓形，较为圆厚，底亦略作圆弧状，通长116.4、肩宽18.4、尾宽13厘米，肩自三徽始具垂肩而阔之象。池沼作长方形，池上刻寸许欧体楷书“松风清节”四字，池内刻寸许六方龟背形百衲纹片，填之以漆灰，纳音较平，其左右刻寸许楷书腹款：“大唐贞观五年雷击良材，雷霄监制百衲”一十六字。发音松古清脆兼而有之，无论漆色断纹，音响效果，均在上品之列。据《陈拙琴书》载唐明皇诏雷伊充斫琴待诏一事之后，还说：“龙池内题雷震或雷霄者，岂其伯仲乎”，可知西蜀雷氏造琴实自盛唐始，则贞观五年之款显系伪作，且琴之形制风格毫无唐代雷琴特点，却有着北宋琴新兴的风格。腹内刻款刀口利落，字之内外木色一致，一望而知是斫成之初原有的刻款。成

书于北宋中期的《琴苑要录》中有“近代效古制微短”之说，所谓古，自是指宋代以前，今“松风清节”通长为116.4厘米，恰比唐琴的120~124厘米长微短。其髹漆工艺，断纹现象又与宋琴相合，其为北宋中期所造的一件唐琴伪品，自是昭然若揭了（图十三）。

2. 南宋造雷威款“天风海涛”琴

此琴是山东省博物馆所藏之发掘品，是数百年来唯一的一件出土的七弦琴（图十四）。60年代后期于邹县明鲁荒王朱檀墓所出。琴为仲尼式，黑漆，蛇腹断纹，通长

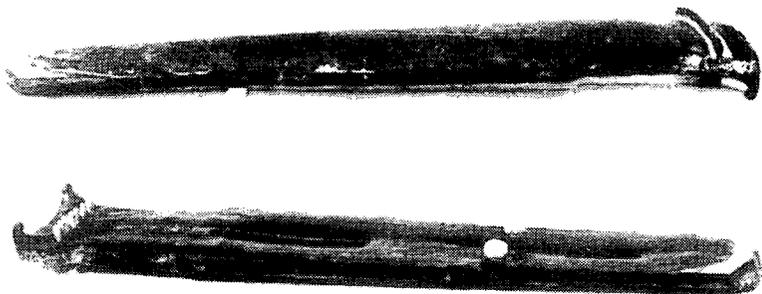


图十三 松风清节

121、宽19.5厘米，当时琴面犹完好，边沿有少许部分漆胎脱落。琴背作长方池沼，由龙池下口向内塌陷，形成偏一侧的裂纹一道，通过凤沼直达尾际。池上刻篆书“天风海涛”，腹内有墨书款两行，“圣宋隆兴甲申口口，大唐雷威亲斫”十四字。这张琴由于未能作脱水处理惧其于后变形，乃密封收藏，故未能见到实物。因此，对其木质、灰胎特点、款字大小及尾宽底厚均未知晓。然而在《文化大革命期间出土文物集》中刊有该琴的清晰图像，可知庐山面目。再从埋藏地下近600年，出土后琴面无显著变化的情形来看，可以断定琴面系桐木所制。底板破裂内陷及裂痕斜向，有可能系杉梓之类所作。琴久经埋藏，而底面漆灰胎未有成片脱落情形，显然是用鹿角生漆调和而成，不然，它就不可能保持到今天的形状。至于这张琴的风格，毫无唐雷琴的特点，却与南宋“玉壶冰”的弓面特点相似。再则，其龙池长逾古制，上口沿接近肩部，而双足当九徽正，皆北宋琴所未有，而是南宋中期隆兴间“野斫”出现的特点。腹款中“雷威亲斫”更暴露了作伪的口吻，其为南宋伪作的雷琴是显而易见的。初出土时曾定唐雷氏琴，发表在《文物》月刊，后经识者指出，在上述出土文物集中作了更正。

3. 南宋伪作的北宋马希仁款琴

此琴为沪上琴家所藏，数年前在上海音乐学院林友仁教授琴房中获观。琴为仲尼式，黑漆，面上发蛇腹、冰纹、细纹及牛毛断纹，琴背发一色的小蛇腹断纹。通长124.3、肩宽19.2、尾宽13.2、底厚0.8厘米，肩自三徽始，项与腰转角处较深，琴弧度呈扁平状，金徽。琴背作长方池沼，内视见金黄色桐木，纹理条直，纳音微隆起无异状，就其形制、工艺、断纹而论，应是一张南宋佳作。但其腹内刻行楷款两行，左为



图十四 天风海涛

“天圣五年马希仁制呈”，右为“希文范老先生清鉴”，前十一字填以朱色，后六字填以石青色，刻工上色均极细致。琴之底板自轸池下沿分为上下两块，额下护轸间断纹为上下向，是用横木相接之证。轸池下刻草书琴名“中口（天）真味”四字，旁款为“文彦博书”。其下刻隶书六行为“琴乃雅乐，先圣所作。养性怡情，寓吾天和。于以铭之，寿世长乐。”款为楷体“文彦博书”四字。池旁刻行书五行，“元祐五年十二月十九日，文正公之孙以遗琴示轼，公有赞，文潞公书首，公不复见，得其理言遗事皆当记录宝藏，况寿世家珍乎！三复太息以想见公之大略云。”款一行为“眉阳苏轼”。池下草书四行为“先生胸口造化，学究渊源。大观丁亥春正月，黄庭坚题。”足间刻一小印，篆“子孙世保”四字。沼旁左刻行书“桐江吴哲、钱塘吴说获观”。右刻“至元五年己卯四月十一日揭傒斯拜观”。沼下横刻行书五行“正德丙子九月，王守仁拜观于借山亭”。再下刻小印，篆“希世之宝”四字。琴名之旁还刻有双龙章，篆“宝范琴室”四字。

北宋斫琴名家马希仁之作，以胡滋甫氏所遗者为标准器，这在北宋晚期“野斫”一节中作过叙述。今将天圣款琴与胡氏之马琴相比较，两者在形制上并无相同之处，虽未见天圣款琴有剖腹痕迹，而腹款之体裁极为

特殊，在当时社会马希仁对范仲淹作这种称呼也是很难想象的。至于腹款填色，除此琴外，仅见山东省博物馆藏琴中有两件，其一为霹雳式琴，款刻“和平元年魏元英造”；其二为“南风”琴，款刻“延祐元年山阴道士造”，在前节中已有叙述。皆系后刻伪款，填之以朱。此外，尚未见有刻款填色者。据《云烟过眼录》称，马希仁为崇宁间人，而“中天真味”之款为天圣五年（1027年），崇宁元年为1102年，相距75年，若马希仁27岁即斫此琴，则马希仁应生于咸平四年（1001年），到崇宁元年已经101岁，看来是不可能的。再者，琴背的宋元明名家的题识，均刻于重漆后拴路之上，仔细看去，镌刻的时间、刀法相同，即此已知其为伪作了。

这张琴如果确无重新剖腹后刻款的痕迹，那么它是不是马琴的贗品呢？回答是肯定的。因为“没有比较就没有鉴别”，这是科学的真理。用典型对比的方法，已经证明这张“范琴”不是北宋之作，而是一张南宋的作品。南宋去北宋不远，如何能伪造贗品欺世？这个回答也是肯定的。如南宋曹之格所刻的《宝晋斋法帖》，在北宋米芾法书中，就收进了若干伪品。按说曹氏刻帖时，去米芾仅百余年，米书作品既多，名声又大且为当时人所熟知，曹之格何致于真伪迷乱，竟

将米字的伪品刻入帖中？然而他确是将文风书风极庸俗拙劣的伪品收了进去，如《鹧鸪天》、《诉衷情》词就是两个最明显的例证。据《宣和书谱》说：米书在北宋时已是“寸纸数字，人争售之以为珍玩”。米书在当时既然具有经济价值而为人们所珍重，那么，出现伪作米书贗品以牟取蝇利之事也就不足为怪了。马希仁是北宋鼎鼎有名的斫琴家，所斫之琴的经济价值无疑要高于他人，南宋时出现贗品，岂不是与《宝晋斋法帖》中出现贗品米字是完全相同的道理吗？

古琴出现贗品始于北宋，开创了后世弊风的先河，而贗品的腹款往往会露出作伪的破绽，以上三个实例可以说明这个问题。

七 结 语

通过以上资料，对于七弦琴自唐代以后到南宋的发展变化可以获得一个大略的印象，归纳起来，约为以下几点：

1. 唐琴项、腰做圆，减薄边侧厚度的传统风格，一直因袭到北宋初年，“虞廷清韵”琴可以为证。“野斫”中的名家之作，亦偶然有唐时特点出现在某些局部之例，如“混沌材”面上项与腰的圆楞，胡氏马琴底面琴项的圆楞，金渊“玉壶冰”额下斜出现现象，都是唐琴的流风余韵在一些斫琴名家作品上的再现。至于仿唐之作，与唐琴的形制相同，则又当别论了。

2. 由于琴面弧度发生变化，上面项与腰的楞角出现整齐的情况，实自晚唐始，太和丁未款的“独幽”就是明证。如“石涧敲冰”、“雪夜钟”的项腰上下两面楞角整齐则是北宋早期七弦琴上出现的新特点，且从此遂成为后世法。

3. 北宋以来，琴的尺度在宽窄长短上出现了较多的差异，一时间“增其长阔”与“效古制微短”，“垂肩而阔”与“耸肩而狭”

之作相继出现，这可能是为了合奏需要，解决定调而发生的现象，这也是“野斫”独具的特色。

4. 《古音正宗》在“昭美”琴式旁标明宋毛敏仲式并说明“古云宋扁”。“混沌材”证明了北宋末年确有此种扁琴存在。然而“石涧敲冰”、“雪夜钟”、“松石间意”、“万壑松”诸琴又证明宋琴并非皆扁。且两宋以后明清的制作也不乏形制扁平之器，是以扁平之琴绝不等于都是宋琴。

5. 宋琴的髹漆工艺，主要是用生漆调鹿角霜作灰胎，上栗壳色漆再罩以黑漆。以葛布为地的唐琴作法，在某些地区的作品中仍在沿用。而八宝灰胎及髹黑漆洒丛聚的朱色斑点的做法，则是宋代才开始出现的。“松石间意”护轆伤漆处露类似石膏的白色灰胎，因有灰胎琴北宋已经出现之说，所以这是一个值得商榷的问题。因为灰胎之琴很难经历千载而不坏，“松石间意”极完整，与灰胎琴并不相类，护轆一角疑是康熙时王汉章之所为。

6. 从以上列举的宋琴来看，宋琴的断纹种类较多，大小蛇腹，冰纹，牛毛都有，且有多种混合者，以往仅将大小蛇腹纹作为宋琴的特征看待，显然是不全面的。断纹因漆胎的质地厚薄，木质纹理的差异而有所不同，这也是上述宋琴证实了的。

古琴的制作到宋代时期的确出现了继往开来、众卉纷呈的局面。因此，在传世古琴中鉴定两宋古琴，辨其是非，确有一定难度。只有较全面地掌握了宋琴特点，又较全面地了解元明琴的形制特点，对其间的差别就可以有所领悟了。以上各节俱系个人一孔之见，列举之琴仅所见传世宋琴中的少数，幸识者补正之。

本文附图除图一、图三、图十四外，余均采自《中国古琴珍萃》。

(责任编辑：林 舒)