

古琴辨伪琐谈

郑珉中

从传世的古代文物来看,唐代以前尚未见有伪品出现,唐代开始出现法书方面的伪品。古器物作伪,就传世文物看,乃自宋代始,这应该是宋代好古之风兴起的结果,有追求古器的人,就会有牟利之徒不惜作伪欺世。由于伪品出现,鉴定家也相应产生了。最早鉴别唐琴伪品的实例,是南宋岳珂在李奉宁家看出名为“冰清”的伪品,指出腹款所书唐代年号有避宋帝名讳的问题,肯定了这张琴虽然断纹很古,但确是一件伪品,在座的赏鉴家无不折服。虽然鉴定古琴之学从南宋就已开始,宋元明人也留下了许多记述,但一直到清代初期,古琴家才提出“唐圆宋扁”的形制区别。民国初年,九嶷山人杨宗稷著《琴学丛书》,才较广泛深入地阐述了鉴定古琴之学,并刊行于世,为发展古琴鉴定学提供了重要资料。今天,将杨宗稷视为古琴鉴定学说的奠基人,无疑是恰如其分的。

传统鉴定古琴法的准确程度问题

古琴鉴定之学除见诸文字者外,过去在古琴断代方面还沿用着流传已久而又不成文的鉴定方法,其着眼点有的是款字题跋,有的是形制断纹,有的是漆色木质,加之声音的优

劣,仅凭其中两三点就可作出定论。这种鉴定方法自然有一定的道理,不可轻率地加以否定,而且这些又的确是鉴定传世古琴不可忽略的方面。不过,仅凭这几方面断定古琴的年代,有时可以完全准确,有时只能是部分准确,有时则是完全错误的。以李伯仁旧藏的“独幽”琴为例,它有“太和丁未”四字腹款,池下有“玉振”印,尾托上刻有李伯仁的题识,记述了它的流传和九嶷山人的题句,明确它是晚唐文宗元年的作品。其造型为极少见的“子期式”,断纹为蛇腹间牛毛纹,栗壳色漆,木质、声音均古。根据这些方面,确定它是一张唐琴没有错,说它是一件鸿宝也没有错。再如诗梦斋旧藏的“九霄环佩”琴,背有“包含”二字大印,其造型为伏羲式,小蛇腹断纹,栗壳色漆,木质、声音均古,凭这些方面断定它是一张唐琴也没有错,但不能因为背上还有黄庭坚、苏东坡的题句,就肯定它是曾经北宋苏黄鉴赏过,因为这些是后刻的,是伪作。又如查阜西先生旧藏的雷威款“幽涧泉”琴,原为大兴冯恕所藏,其子大生曾学琴于黄勉之之门,因而雷公琴幽涧泉遂为当时琴家所称道。琴为仲尼式,较常琴略短,琴面弧度较圆,有“雷威制”三字腹款,通身发波浪纹间梅花断,漆下有葛布地,桐材甚古,发音雄宏松润,为

阜西先生藏琴之冠。先生终日弦歌未尝暂离，巡回演出亦携以相随，见者咸称赏此雷公琴不已。先生返京后因琴两侧胶合处开裂，惧其损坏，因付蕉叶山房张莲舫为之修合，修毕原音俱逝，成为一张按音不入木的哑琴。数年后乃赠与溥雪斋先生，遂重新为之剖修，得见腹内项间有墨书四行腹款：“崇祯甲戌夏日，绣谷刘师桐，仿唐雷威制于琴川松弦馆”22字。这张长期被视为雷公琴的“幽涧泉”至此真相大白，它原来是明末制品。可见，仅凭形式、款字、木质、断纹、声音和传说来鉴定传世古琴，可能出现完全不准确的情况。凭这几方面鉴定古琴，遇见真唐琴就对了，遇见真唐琴上有伪刻的题铭就不能全对了，而遇见伪唐琴就完全错了。所以，凭上述传统的鉴定方法，给传世古琴作出真伪的定论很难准确，因为传世唐琴的数量确是不多了。

关于宫琴与野斲的问题

传世古琴概括起来存在着两种不同的风格：第一种是经过与唐琴标准器比较确定下来的真正唐琴。标准器共有3件，第一张是清宫旧藏朱漆隶书至德丙申款的“大圣遗音”，第二张是李伯仁旧藏刻太和丁未隶书款的“独幽”，第三张是诗梦斋旧藏的“九霄环佩”。这张“大圣遗音”与锡宝臣旧藏九嶷山人定为鸿宝的、刻至德丙申隶书款的“大圣遗音”风格特点完全相同，它们无疑是中唐琴的标准器。“独幽”也被九嶷山人定为鸿宝之一，其浑厚不及“大圣遗音”，工艺特点与中唐琴相同，有晚唐年款，自是晚唐琴的标准器。“九霄环佩”的工艺特点无不与至德丙申款的中唐琴相同，而浑厚过之，且又经古琴家、音乐史家认定为盛唐雷威之作，腹槽特点亦与宋人的记载相合，把它作为盛唐的标准器是不成问题的。以这三张琴作为标准，经过对比，在所见传世古琴中与之风格特点相同的盛唐琴有3张，中唐琴8张，晚唐琴5张，共计16张。

其中朱漆的3张，黑漆的4张，其余都是栗壳色漆。这些特点相同的琴，绝大部分都是过去的古琴家已经肯定了的唐琴，不过他们是将这样的琴定为宫琴，即唐代宫中的御制琴，对于与之风格不同的琴，仅仅凭腹款题跋、木质声音、断纹漆色、琴面圆厚而又久经传说者，一律定为唐琴中的民间野斲，即唐代的商品琴。唐琴究竟有没有宫琴与野斲之分？它们的区别究竟在于何处？这是鉴定唐琴必须分辨清楚的问题。

从上述与标准器风格特点相同的唐琴来看，它们的式样并不统一，即便是一种样式的琴，在某些方面也并非完全一样。如汪孟舒先生所藏的“枯木龙吟”与原李伯仁旧藏的“飞泉”，两者都是“连珠式”，且都是晚唐琴，但放在一起就可明显看出二者在某些部位的宽窄上有所不同。再如锡宝臣旧藏的“大圣遗音”与上海吴金祥先生所藏的“九霄环佩”，二者都是伏羲式，造型完全相同，且都是至德丙申款的中唐宫琴，而它们的腹款一个是刻的，一个是朱漆写的，其铭刻也不相同。九霄环佩题名是篆书，池下大印是“清和”；大圣遗音题名是行书，大印是“玉振”，而且池旁还刻有四句隶书铭文，可见同时代的所谓宫琴也是各不相同的。今天经过研究，在这16张风格特点相同的琴中，既有宫琴，也有野斲，即当时的商品琴。这样说，二者又区别何在？它们的区别主要是在腹款上。从宋人记录的唐代雷氏琴腹款来看，其内容包括年月、作者和制作地点，亦有一种是仅仅记了一个地名的，可见当时民间制作的商琴腹款体裁如此。而这种腹款多为墨笔书写，古代的墨书腹款流传至今，字迹已经模糊不能辨认，而成为一张无款的唐琴了。如李伯仁旧藏的“飞泉”，在《今虞琴刊·古琴征访录》中还记有一行墨书“古吴汪崑玉重修”款，而今过去了半个多世纪，虽然反复观察，琴腹中的这行款字却已踪迹皆无，这证明墨书腹款年久的确会湮灭无存的。这种无款的唐琴，才是真正的唐琴野斲。另

外,在风格相同的16张唐琴中,4张有隶书四字腹款,3张是至德丙申,1张是太和丁未,这种腹款仅仅记下了一个制琴的年代。其中至德是安史之乱,明皇幸蜀,太子即位于灵武后所更年号,丙申即肃宗至德元年;太和是文宗年号,丁未即太和元年。带有这种腹款的琴,显然是新皇帝即位之始制造的乐器,应是宫琴无疑。再从这16张唐琴背面的铭刻来看,除两张后漆重刻和一张宋人所刻外,有铭文者仅4张,其余都是池上刻名,池下刻一方大印。在4张刻铭文的琴中,四句的占3张,八句的仅1张。四句的第一首是:“巨壑迎秋,寒江印月。万籁悠悠,孤桐飒裂。”第二首:“峰阳之桐,空桑之材。凤鸣秋月,鹤舞瑶台。”第三首:“大圣遗音,浑然天成。万籁悠悠,神骇鬼惊。”前两首都刻在有“至德丙申”4字腹款的“大圣遗音”上,第三首之琴虽未见腹款,但铭文内容、风格和气派亦与宫琴特点相合。另一首八句铭文则为:“高山玉溜,空谷金声。至人珍玩,哲士亲清。达抒蕴志,穷适幽情。天地中和,万物咸享。”这些铭文都是原刻,而八句铭中的“至人”、“哲士”、“达”和“穷”,显然不是宫琴铭文所宜有之词,而且它恰又刻在李伯仁旧藏的唐无款“飞泉”之上,从而更加证明无款确是唐琴野斲的标志。前人把以上具有相同特点的琴定为唐琴,称之为“鸿宝”,是完全正确的;而把它们不加区别地笼统定为唐代宫琴,则无疑是不正确的,因为还有商品琴(即野斲)在其中。过去古琴家定为宫琴的唐琴,实在是传世古琴中的真正唐琴。

前人所谓“野斲”的实质

今天看来,前人所谓“野斲”的唐琴,大体上是伪品和错定之品。伪品是在腹内刻有唐代年款与作者姓氏的琴,如原北京大兴冯恕旧藏的“松风清节”,琴为仲尼式,漆栗壳色,蛇腹冰纹断,玉徽,玉轸足,琴面较为圆厚,池内刻寸许楷书两行:“大唐贞观五年雷击良

材,雷霄监制百衲。”琴音松古但通身楞角蹇然,毫无上述16张琴的风格特点。另外,根据宋朝人的记载,西蜀雷氏祖孙三代都造琴,是自盛唐开元至晚唐开成年间,雷霄属于雷氏的第一代人,所作只能在开元年间,今“松风清节”腹款刻的贞观五年,早开元80余年,其伪作痕迹显而易见。又如金陵某氏旧藏的“飞泉”琴,神农式,黑漆,小蛇腹间流水断纹,琴面弧度较圆,木质甚古,音韵沉静,散音苍雄,按音松透,泛音清越,以声音论自是传世古琴中的上品,唯腹内刻“大唐开元三年雷氏制”,而肩近二徽,足当九徽,且无上述16张唐琴所具有的特点,显然也是一张唐琴的赝品。再如中国艺术研究院音乐研究所收藏的“轻雷”琴,为变形圆头连珠式,栗壳色间朱漆,断纹为牛毛间蛇腹纹,圆形池沼,池内刻有大唐年款,知音者谓声音绝佳,作为新发现的唐琴刊登报端,广为介绍。而此琴形制扁平,颇类宋制,不具唐琴的风格特点,即以清人总结古琴形制的“唐圆宋扁”来衡量,把它定为一件唐琴的赝品,一般琴家都不会有分歧意见的,更何况这张琴的项与腰宽度相近,而额之宽度超出肩外,这是传世古琴中罕见的陋形,比之唐琴在造型上的气魄与文秀岂可同日而语?此外,还有许多刻有大唐年款或雷氏款字的仲尼式琴,有的木质朽旧,有的断纹较古,有的音较松灵,唯独与上述标准器比较起来却毫无相同之处,它们是唐以后历代之伪作不会有误的。

至于错定年代和把同名之器认伪成真的事例也不胜枚举。如老画师张大千先生旧藏的“春雷”琴,连珠式,黑漆,通身小蛇腹断纹,圆形池沼,池上刻草书“春雷”二字,池之左右有铭文为:“其声沉以雄,其韵和以冲,谁其识之出爨中。”腹中无款。香港琴人唐健垣君所辑《琴府》中,记有曾与张氏会晤的一则谈话,张氏自称所藏“春雷”即元人周密《云烟过眼录》中著录的宣和旧藏。尔后闻岭南人云:“已故古琴家杨新伦先生说过,张氏春雷琴乃解

放前夕得自广州,且有似非宣和故物之疑。后来,台北琴家容天圻先生与故宫博物院有关人员均将这张春雷琴定为唐斫。该琴长 126.0、肩宽 22.1、尾宽 17.2 厘米,其尺度大于传世之 16 张唐琴,而形制风格、工艺特点均与唐琴不合。琴背池上之“春雷”二字为后刻,而字的结体笔意均系摹自北京琴坛耆宿汪孟伾先生旧藏宣和故物春雷琴的题名。显然,把它定为宣和故物唐雷威制的春雷琴就完全错了。它绝不是一张唐琴,但也不能说是唐琴赝品,因为该琴之内外并无作伪的款字,仅仅是摹仿唐春雷琴的“春雷”二个字而已,这不能说是作伪。在清康熙年间刊印的《五知斋琴谱》中,前边部分就有一节《琴背选刻字样》,分两个字、三个字和四个字三类,把古代名琴之名一一罗列出来,以供后人给新琴或无名古琴选刻琴名时参考,于是最著名与最著名大家所制的“春雷”二字就被刻在宋、元、明、清之作的背上,雷威制的“万壑松”、三慧大师制的“秋籁”也比比皆是。如《故宫博物院院刊》1993 年 2 期发表笔者《宋宣和内府所藏“春雷”琴考析》一文之后,听说海外如今有人将上海琴人之形制较扁的仲尼式春雷琴与汪孟伾先生旧藏的宣和故物、唐雷威制春雷琴相提并论。又如,雷威制的“万壑松”也是《云烟过眼录》中著录的唐代名琴之一,一直是琴家向往仰慕之器。天津古琴家宋兆芙先生旧藏有“万壑松”琴,仲尼式,黑漆间朱点,漆色、断纹、木质、声音均古,鹿角灰胎中杂以云母,形制古厚,具有宋琴特征,琴背池上刻寸许楷书“万壑松”三字,一望而知为明以前人的手笔。琴长 128、肩宽 20、尾宽 14.4 厘米,在传世古琴中自属上品。而宋兆芙先生却将其定为《云烟过眼录》所著录者,并题诗曰:“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。”这一来反而成为“白珪之玷”了。再如春云居所藏“人籁”琴,师襄式,朱漆,蛇腹牛毛断纹,形制浑厚,琴长 124、肩宽 21、尾宽 14.2 厘米,池下刻小字题记曰:

“甲戌秋日得古琴,未刊名款,白下李健三先生过津时审为式系伏羲,纹已蛇腹,天覆地仰,古色斑然,应是唐代官琴,更一勾拨,声大而宏,许为上品……”。款署“公元一九三四年钟器识于津门寄庐。”本是一张宋斫,就为这段题记迷惑了许多琴人。还有原贵池刘氏所藏的“鹤鸣秋月”琴,通长 122.2、肩宽 23、尾宽 14 厘米,琴弧度具宽平之相,腹内无款,桐木斫色灰黄,有细小蛀孔,但光滑整齐无朽旧之感,其造型特别少见。栗壳色漆,面上发冰纹断,经磨砻略具古意,但绝无上述 16 张唐琴的特点。由于刘世珩收得之后,定为唐雷威斫,又经九嶷山人在《琴学丛书》的《琴粹》、《琴话》、《藏琴录》中一再记述,进行仿制之后,“鹤鸣秋月”是唐代雷威制琴,在古琴界遂成定论。名古琴家顾梅美教授得见该琴之后测绘图形,选长沙战国墓之楠木槨照样做了一张,并写下一长篇铭文,称新作胜过唐代雷威。1989 年,湖南博物馆将珍藏品运至故宫博物院展览,该琴亦同时来京,笔者有机会将其与诗梦斋旧藏之“九霄环佩”对比研究,由此发现两者绝不相同,从风格特点看,鹤鸣秋月琴不过是一张明代之作而已。

这些琴从本身来看,并未标明制作年代与作者的款字,而是持有者将其附会成唐代之作或雷威所制,甚至肯定为宋宣和旧藏,这是将时代定错的问题,传闻失实的问题,不能把这种琴定为伪品、作为赝品看待。它们原是宋元明清的作品。因为唐琴伪品与前人附会的唐琴是宋以后各时代所制,所以它们只有宋以后琴的时代风格,而无唐朝琴的时代特点。可见过去所谓的唐琴野斫,不过是伪品和错定之器而已。不过,这些琴因系名家收藏过,由名家附会,再经过名古琴家著录之后,往往使后人深信无疑,造成先入为主。

纠正前人错误定论的必要性

以往被前人错定为唐代制雷氏斫的琴,

今天都应该予以纠正,恢复其本来面目,不应再以讹传讹,将错就错下去了,而要在研究鉴别的基础上明辨是非,讲真话。讲真话首先就不可避免要伤害我们尊敬的琴友,因为敝帚自珍是古来之常情,作为一位古琴家,不仅希望自己拥有一张声音冠代的琴,更希望自己拥有一张唐斲的稀世珍品。现在,突然把刻有唐代腹款或已经前人作了定论的琴重新定为宋、元、明之作,甚至是一件赝品,岂不伤害自尊和扫兴!非但如此,甚至因和前辈或师长、太老师的见解、定论发生抵触而有所冒犯,又是一个无可奈何而又无法避免的问题。“为尊者讳”是我们民族的一个传统,对自己的尊长或敬仰之人的错误往往概不谈论。不过鉴定文物是一个学术问题,属于科学范畴,应该是非分明,要讲真话,不能搞折中。对于前人没有形成文字的口头谈论,可以避而不谈,不过一旦有文字流传下来,而所论的琴今天还有幸得以存在,有的已经为国家博物馆收藏,有的将要归国家所有,于是真伪是非的议论自然不可避免,因为这不仅对后人有影响,而且关系到国家文物的鉴定与定级问题。如佛君诗梦的“九霄环佩”与贵池刘氏的“鹤鸣秋月”,前者在故宫博物院,后者在湖南省博物馆,两琴都见于《琴学丛书》,都曾被九嶷山人作为唐琴相提并论。今天看来,“九霄环佩”确是唐琴,而且是一件盛唐雷氏琴的标准器,而“鹤鸣秋月”与之相比则绝无相同之处,就漆色、断纹、时代风格而论,它非但不是唐代之琴,更不是雷威的制作,而是一张明琴。为了明辨是非,我们不得不对前辈的定论加以否定。再如李伯仁旧藏的“独幽”与“飞泉”二琴,在《藏琴录》中被九嶷山人定为两件鸿宝。不错,这两张琴确是唐琴,而且“独幽”还是一件晚唐琴的标准器,不过他仅承认“独幽”是王船山的旧藏,而没有指出王氏定为雷霄斲的错误,因为雷霄是早于太和丁未的人。对于“飞泉”,则无视它与独幽琴的晚唐特点完全相同,竟承认它外刻的“贞观二年”印记。现在

“飞泉”被故宫博物院收藏,“独幽”藏于湖南省博物馆,所以对前者为雷霄斲问题,后者后刻的“贞观二年”问题,不能保持缄默。对古琴界的一代宗师九嶷山人不得已而有所冒犯了。

鉴定古琴的客观标准

对于鉴定鉴别古琴,今天还是遵从前人鉴定方法的人居多,台湾古琴家容天圻先生在《故宫文物月刊》发表的关于王徽之琴的文章中,甚至明确提出:鉴定古琴还没有一个放之四海而皆准的鉴定标准。诚然,今天还不能说已经有了鉴别鉴定古琴的公认标准,但难道因此就只能在鉴定古琴方面随波逐流以讹传讹下去,难道因此就放弃对古琴鉴定方法的研究、探索而理得心安吗?当然不能。自1980年北京故宫博物院提出并通过鉴定传世古琴的专题研究以来,10年之间,对唐琴辨伪问题进行了较为广泛的研究,找出了传世古琴中的标准器,找到了盛唐、中唐、晚唐古琴与雷氏琴的风格特点,从而分清了唐琴的真伪,在文物鉴定领域建立了鉴定古琴的学说。现在可以这样说:鉴定古琴的放之四海而皆准的标准已经被发现、被掌握了。这个标准概括起来,就是时代风格与工艺特点,唐代的艺术品、工艺品不同于魏晋六朝和两宋之作,这是时代使然。东晋时期,仲尼式琴还不普及,薄薄的靠木漆胎,又如何能经历1600余年的寒暑而不损坏,这都应该是常识所及的问题。用鉴定文物的方法,着眼于琴的时代风格和具体的工艺特点,就是鉴定古琴客观的、放之四海而皆准的标准。用这个标准衡量日本正仓院的“金银平文琴”,就可以肯定那只不过是一张日本人制作的七弦琴,并不象有些专家学者所认为的是仅有的唐代典型器,纠正了他们的错误认识,推翻了某些日本学者因这张金银平文琴而高唱研究中国唐乐要到日本去的妄言。虽然,今天依然有些人是

凭传说、款字、漆色、断纹、木质、声音来断定年代,这也是他们个人的自由,他依然可以说鉴定古琴今天还没有一个放之四海而皆准的标准,因为认识问题可以保留个人的见解,不必强求一律。不过,凭传说、款字、木质、声音等来定年代,晋琴又何止一张?如果按照用唐琴标准器来比较的方法,在传世古琴中最早的古琴是盛唐器,真正的唐琴仅见到了16张,其余皆系宋以后所制作。

鉴定古琴的时代风格特点

(一)关于时代风格

时代风格是时代的烙印,是鉴定古代文化遗物时首要的着眼点。时代风格、工艺技巧的变化,都是随着时代的发展而变化的。例如,从古代人的服饰来看,两汉、魏晋、隋唐和两宋男人的衣着,总的来说都属于“褒衣博带”,但形制却各有不同,这一点从考古资料和历代的绘画雕塑上都可以清楚地看到。即以最晚近的中山装来说,新中国建立前后形制就发生了明显的变化。再以原料、技术来说,在古代相当长的时间里,纺织品用的是丝、棉、麻,然而由于时代不同,织物的品种、花色、织法都有所不同。而今天的纺织品除采用传统原材料外,又多了合成纤维和化纤。根据这些,在专家面前鉴别时代是非常容易的。再以古人“飞羽觞而醉月”的羽觞(即耳杯)来说,战国、两汉、两晋都有,其造型基本上是浅浅的椭圆杯加双耳,但在杯身的深浅和耳形、花纹上,却因时代不同而有所差异。其它如古玉、古铜、陶瓷,以至于法书、绘画、诗词、文章无不因时代不同而各具特点,其时代风格是非常明显的。古琴既是古代遗物,当然也有其不同时代的风格和工艺特点,不顾时代风格与工艺技巧上的变化特点,单纯凭款字,声音、木质、断纹来定琴的年代,碰巧遇到了真唐琴、真宋琴就看对了,不然就不一定准确,对于那些鱼目混珠的伪品,就辨别不清了。

(二)唐琴的时代风格

唐琴的时代风格主要表现在形制上,大体有以下7个方面:

1. 琴面的弧度,前人总结为“唐圆宋扁”。但唐琴究竟圆到什么程度,是什么样的圆法?有人知道唐圆,就把琴面近半圆弧度的琴认为是唐琴,这是想当然的结果。今天从传世唐琴中的标准器来看,唐琴面板弧度基本上有两种圆法:盛唐、中唐是一种,晚唐又是一种。前者琴面是“漫圆而肥”,即弦下的弧度较小,弦外部分则较大,近似椭圆形的一半,盛唐较中唐尤为浑厚;晚唐琴面则是弦下较厚而弦外较平,斜坡出去,宋以后的琴多取这种弧度,但与宋代弧度扁平的琴相比较,它依然属于圆的一类。

2. 唐代琴身各部位的比例,大体上有一定的规格,前人总结说“垂肩而阔”,就是说肩自三徽始,或更往下一点,相对来看肩是比较宽的。南宋赵希鹄在他的《洞天清录》中说,当时琴肩特点是“今耸而狭”,就是肩在二徽上下,宽度也比较窄一些。足见肩耸而狭的琴不合唐琴的形制。

3. 唐琴与后世所作的不同之点,在于项腰与额下三处的减薄,盛唐、中唐琴面的弧度相似,项与腰向里收缩,恰到“漫圆而肥”的肥厚之处,因而与肩尾侧面厚度出现了明显的差别和蠢笨感,为了使其厚薄协调,所以将琴面、底两处的楞角加工做圆,将其侧面楞角向中移动,减轻了视觉上产生的差别。晚唐琴面上的弧度发生变化,其内收部位的厚度相应变得薄一些,故面上的两处楞角无须再行加工做圆,而琴底两处的圆楞却依然如故。再有额下由轸池向外斜出以减薄琴额的厚度,达到统一协调的效果。当然,有的唐琴护轸与额下底板都是后配的,额下减薄的特点就不存在了。这种减薄的做法,是唐琴独具的特点,是所见16张琴的共同特点。宋以后之作,偶然也有这种唐琴风格,不过其余就不相同了。

4. 唐琴的龙池凤沼约有五种形状,盛唐

时期一种是扁圆形，一种是与扁圆类似的连弧形。中唐琴为圆形龙池，扁圆形凤沼，这种形制延续到晚唐。而大小不同的圆形与长短不同的长方形池沼是晚唐琴上才出现的。唐琴上的这些种池沼，往往出现在宋以后的琴上，仲尼式琴主要用长短不同的长方池沼，其它形式的琴上有用连弧形和扁圆形的，而中唐琴不同形状池沼的作法则较为罕见。

5. 纳音的做法，盛唐琴的上下纳音，都是隆起的部位上挖一条约1厘米深、2厘米宽，贯通纳音终始的圆沟。中唐琴因上龙池为圆形，故上纳音多为微呈隆起之式；因凤沼为扁圆形，纳音亦偶有挖沟之作。晚唐琴的纳音隆起程度更小，开创了以后的做法。

6. 背上的铭刻计有三种，一种仅是在龙池上题名，有二字、三字、四字和草体、楷体、篆体之别，一种是除题名外，在池下刻一方大印，印有大、中、小与细边、宽边之别，印文分“包含”、“玉振”、“清和”等；一种除题名与大印外，还在龙池两旁刻四句或八句的铭文，有隶体、篆体、草体三种。所有铭刻都是旧刻，只有极少数是原未镌刻，后经宋人刻上的。

7. 腹款，一种是有腹款，一种是无款。所见有腹款的计5张，其中四字款的4张，七个字的1张系后刻。四字款的分刻款与朱漆书两种，均为寸许隶书，其位置在圆形龙池的四角处。无款的唐琴，本来有墨书腹款，因为年久而字迹模糊湮灭。从宋人的记载来看，唐代雷氏琴多系书写的款，有的只写一个地点，有的有年月、制作地点、谁家造的等等。内容较多，文字也多，像刻有“雷威制”、“雷文造”、“开元癸丑三年斲”和“大唐某某年某某制”的腹款，在前人笔记中和今天所见的16张唐琴上都是没有的，其可靠性自然值得怀疑了。

(三)唐琴的髹漆工艺特点

唐琴的髹漆工艺特点主要有以下4个方面：

1. 漆灰胎的问题。所见唐琴的灰胎均系用生漆调鹿角霜而成。有人问：你化验过吗，

漆中有白点就一定是鹿角霜？不错，没有化验过。这个认识是根据文献记载与师徒之间代代相承传授下来的。当然，《洞天清录》一书还说过：先用碎瓷末打底，最后再上鹿角灰。不过，在传世唐琴上还没有见过漆中有碍手的瓷末出现，在因系磨擦而露出鹿角灰胎之处，从未发现高出于漆面的白色瓷质颗粒。《洞天清录》出自南宋人的手笔，这或许是宋人的一种做法也有可能，但在唐琴上，即使漆灰胎已被磨擦凹下，白色的鹿角霜颗粒和漆面也是极光滑平滑的。鹿角灰胎的特点是坚固耐久，如湖南省博物馆所藏原李伯仁的“独幽”，琴面上栗壳色漆已经被大片磨掉了，露出黑色带有白点的鹿角灰胎，仍极光滑不碍使用。鹿角灰胎的另一特点是耐潮，如故宫博物院清宫旧藏的“大圣遗音”，因长期被弃置在宫中皮藏文物的南库墙角，屋漏所淌泥水长期流过琴面，年复一年，琴面已罩上了一层灰色泥壳，岳山也已残损，在清室善后委员会点查清宫文物时，被认为是一张破琴写在了《点查报告》上。1947年，王世襄先生发现这张破琴恰与锡宝臣旧藏的“大圣遗音”完全一样，于是提取出来请名古琴家管平湖先生修理，清除了琴上的泥灰壳，露出了本来面目，漆灰断纹、栗壳色漆依然如故，可见鹿角灰的特点如此。这也是唐代古琴能够流传1000多年的原因之一。

2. 从没有经过后人重漆的唐琴来看，在鹿角灰胎之上有两种表漆。一种三层，为黑色、栗壳色、黑色，再下边是鹿角灰胎；另一种是在鹿角灰胎上先上一道酱色漆，然后再上一层黑色光漆。至于通身朱红漆的唐琴都是后世盖上的。

3. 唐琴髹漆工艺上还有一个特点，就是在琴背及两边侧面的鹿角灰胎之下还有一层布地，这种在鹿角灰下木胚之上的布，纺织得疏密不一，所见盛唐琴上是较密的，中唐琴上则有较为稀疏的。南宋赵希鹄《洞天清录》中说：古琴漆下用纸地，不象其它漆器在漆灰下

用布。这说明古琴漆灰下用纸地是南宋人的创始,在明代制作的落霞式琴多用纸地的传统方法,故宫博物院所藏两张、潢南道人所制的落霞式琴都是这种做法。而所谓琴上不用布地,应该说是赵氏当时尚未得见,如故宫博物院藏诗梦斋旧藏的“九霄环佩”为盛唐雷氏琴,从漆胎剥落之处,一层细密的布胎清晰可见;“玉玲珑”琴背题名之下漆胎剥落处,可见一层较为稀疏的布地;汪孟舒先生旧藏的盛唐雷威制“春雷”琴,曾入金章宗墓 18 年,出土后琴背龙池下有数处漆灰胎与木相离,拱了起来,龙池上底板亦开裂微翘而灰胎仍能保持完好,足资证明是灰胎下布地的作用。唐琴的布底由琴背向上包过侧面至琴面的边际,这是为了保证琴的胶合线轻易不至开裂,以免影响原来的声音。所以说赵希鹄当时未曾见过唐琴布底,是完全有据的。

4. 与髹漆工艺密切相关的一个特点,就是断纹问题。赵希鹄在《洞天清录》中说:琴因为是乐器而震动,所以有断纹,其它用器却没有。这个说法也是不切实际的。如故宫古建筑油漆柱子、门窗上都有断纹,明代的漆箱、漆案上都有断纹,雕填漆匣、剔红器底上也多有断纹。从直木上出现横断纹来看,断纹和木纹是相反的,而且出现断纹之器多为 200 年前左右所作,可见断纹的产生是与漆质的老化和木材的伸缩密切相关的。唐琴的断纹计有小蛇腹、大蛇腹、细纹、波纹、冰纹及在大蛇腹之间现细小的牛毛断纹等,无论哪种断纹,其共同特点是裂纹自然,裂口整齐利落并且有剑锋,古意盎然。琴面因用梧桐与杉木的不同、桐木纹理的不同,所以产生上述不同形态的断纹;琴背因有布底与漆灰胎的厚薄之异,所以才往往有面底断纹发生不一致的现象。明朝人著的《清秘藏》和《琴笈》两书中,曾提出蛇腹断为下品,且易伪作。从这个论点可知,两书的作者屠隆与高濂并没有见过真正的唐琴,也没有读过宋欧阳修的《三琴记》和苏轼的《杂书琴事》。他们两家记述的唐琴断

纹都是蛇腹断,而今天传世的 16 张唐琴上也是蛇腹断居多,从屠、高两书的行文来看,都是因袭前人的耳食之学,所以有梅花断最古之说,在讲到冰纹、龟纹、龙纹断时明确提出有的没有见过,这不恰恰证明他们关于古琴的论述只是听来的吗?从他们的书中可以知道,通身小冰纹断与所谓的龟纹、龙纹断是明代中后期开始出现的断纹,这种断纹的形成是用某种手法制造出来的,在唐宋琴上则不见。另外,造伪的蛇腹断纹也是在这时期才产生的。由于屠、高二人对伪蛇腹断的琴见得多了,所以才贬低和否定蛇腹断纹。在传世古琴中,确实不乏伪蛇腹断纹琴,其造伪之法有三:一是在琴的木胚上刻等距离的横纹,二是在漆灰下的纸地上刻纹,三是在不甚坚硬的瓦灰腹上刻纹。第一种伪断纹的灰胎主要是用无名异和生漆调成,第二、三种都是用的瓦灰胎,如中国艺术研究院音乐研究所收藏的所谓文天祥的鸳鸯琴,就是在瓦灰胎上刻纹而成的蛇腹断。它们的特点主要是纹路死板而不自然,断纹无剑锋,而且在断纹裂口处漆皮有浮卷的现象,从漆皮脱落处可见灰胎上的刻纹。所见伪蛇腹断纹琴大体如此。

以上十一点体会,是数十年观察研究传世唐琴所得,用以鉴别传世古琴中的唐琴,虽不敢说是放之四海而皆准的鉴定标准,但也不致于相差太远,可靠系数还是比较大的。不过,倘若将此十一点割裂开来,不能进行全面的考察,则判断上必将出现错误,因为传世古琴中尚有仿唐之作,且北宋初年的宫琴曾一度完全继承了唐琴的风格特点。如上海已故古琴家吴振平先生曾收藏有苏州前辈琴家吴兰荪氏的北宋宫琴“虞廷清韵”,琴为伏羲式,其风格特点几与唐琴完全相同,如果不是有“开宝戊辰”的四字腹款,完全可能把它错定为唐琴的。50 年代中期,蕉叶山房张莲舫曾售出一张伏羲式琴,其造型漆色与琴背题名、铭文大印无不与锡宝臣旧藏的“大圣遗音”相同,而腹内却刻的是北宋年款。这种北宋宫琴

因有腹款而被鉴家识别了年代,但即使没有腹款,也必定存在着与唐琴的不同点而被识者所掌握。至于北宋以后的仿唐之作,也具有某些唐琴的形制特点,但比之北宋官琴,其差别就比较显著了。如音乐研究所许健先生所用的“秋声”琴,为仲尼式,黑漆,蛇腹断,其形制特点与唐琴相仿,惟声音欠佳,按音不能入木,后经管平湖先生重新声音才比较合乎理想,从剖开处看其灰胎,为无名异与熟漆调和而成,与唐琴完全异趣。又如今年在北京的“名琴名曲鉴赏会”上,看见了上海音乐学院卫仲乐先生所用的一张仲尼式琴,其形制风格与许健先生使用的“秋声”相伯仲,声音雄宏嘹亮,但木音过重,缺乏古趣,从肩下伤缺处验其灰胎,亦为无名异和成。就其漆工艺而论,两琴皆系仿唐之作无疑。从识别这些仿唐

之琴来看,木质声音、漆色断纹与腹款在鉴别上述古琴时的确发挥了关键性作用。最早识别假唐琴“冰清”的岳珂,就是从腹款上发现伪迹的,这说明传统鉴定方法在识别仿品、伪品中的作用如此。

今天,可以说在鉴定古琴方面已经有了一种科学的鉴定方法,即鉴定文物的方法,这种方法是客观的,准确的。当然,也不能说因此在鉴定古琴时就绝对不会发生误差了,因为人们的认识总是受客观条件限制着的,认识也总是有局限性。过去肯定了的东西,由于客观条件的变化可能使原来的认识有所改变和提高,正如陶渊明所说:“觉今是而昨非”。这是完全允许,不足为怪的。

(责任编辑:左远波)

(上接 27 页)

明显的有别于其它各个时代。元代的珐琅制品由于采用了阿拉伯的釉料,才呈现出特殊的光泽。

总之,中国金属胎起线珐琅工艺制品,是在吸收外来文化的基础上发展起来的。由于中国金属铸造和焊接技术、金属丝的切削和镶嵌技术,以及琉璃釉的烧造技术等方面,不仅历史悠久,而且成就辉煌,所以,当金属胎起线珐琅烧造技术传入之后,很快就熟练地

掌握了其制造方法。日本正仓院藏中国唐代银胎镜,虽然还不能视作珐琅制品,但其所显示出来的基本技能,已经展现出烧制珐琅器的技术基础。正是由于这些诸多有利的因素,才使得金属胎起线珐琅工艺迅速完成了民族化的过程,成为具有中华民族传统风格的工艺美术门类之一,放射出耀眼的光彩。

(责任编辑:左远波)

