

论鉴定古琴的两种方法

——我是怎么认识唐琴的

郑珉中

我认识唐琴有一个过程，具体讲，我对唐琴的认识，原来也和一般古琴家的认识完全一样，只不过由于工作关系长期接触文物，又学了一点理论，因而在普遍的认识过程中向前发展了一步。我想把这个认识过程罗列出来，对青年古琴家和初接触古琴的朋友认识古琴与学习鉴定文物，可能会有所启发和帮助。

任何人对某一事物或某一类文物的认识，都有一个由浅入深逐步提高的过程，对识别传世古琴中的唐琴、雷琴自然也不能例外。识别琴的来源首先是继承传统，包括书本和琴谱、师授和古琴界多种传说以及所接触到的实物。开始有个极粗浅的认识，久之发现矛盾而产生疑问，又寻求方法以解决疑窦。如此反复，最后摸出一个规律，于是使认识在继承前人的基础上前进了一步。兹将认识过程缕叙于后。

一、继承传统阶段

对古琴最初的认识，首先是家中有一张大明嘉靖涂思桐仿唐李勉制的“百衲”琴和《五知斋琴谱》、《琴学入门》二书，经过摸索阅读，知道了古琴的多种样式、名称、内外各部位的专有名词和大体的构造情

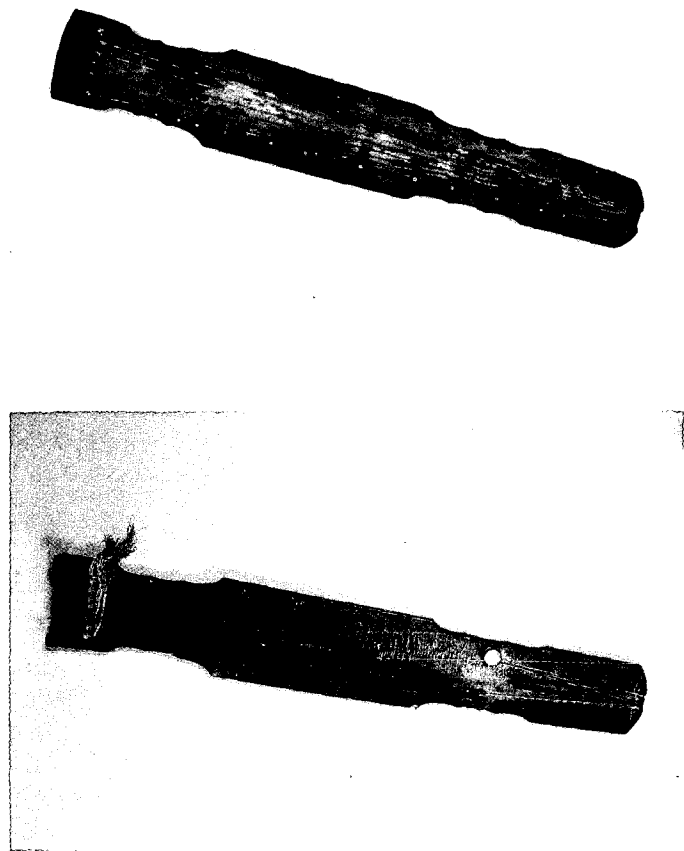
形。及投入师门后，又懂得了好琴要有走手音，见到了更多的明琴和唐宋元琴，懂得了要看款字、断纹、木质和辨声音。只要声音响，蛇腹断，木质松，有款字的就是好琴。腹款写或刻的是什么朝代，就是什么朝代的琴，而牛毛断纹多是明琴。既而又知道“唐圆宋扁”的时代特点，有雷氏款和唐代年款的当然是唐琴，无款而琴面圆拱的也是唐琴；发大蛇腹断、木质朽旧、形制扁平的琴是宋琴。大凡黑漆中有几处朱漆的琴总不晚于元朝，栗壳色与朱漆的断纹琴，其时代均早于宋。在这段时间里，我有机会反复观赏了管平湖老师斋中壁间、案头的全部古琴，也看过了汪孟舒先生所藏的唐宋古琴，锡宝臣旧藏的至德丙申款“大圣遗音”，程子容购得的李伯仁旧藏的“飞泉”以及故宫博物院新发现的至德丙申款“大圣遗音”。从而加深了凭声音、木质、断纹、漆色、款字、铭刻来断定古琴年代的认识。于是凭这些认识，经常同挚友一起去各处看琴，为之鉴别年代。当时北京收藏家大兴冯恕病故，所藏文物随之而流散出来。其所藏的“松风清节”琴，因其子曾学琴于黄勉之之门而享名于当时琴坛，为长辈琴家所重。“松风清节”琴为仲尼式，琴面弧度较圆，栗

壳色间朱漆，鹿角灰胎，发蛇腹间冰纹断，玉徽。池上刻寸许欧体楷书“松风清节”四字；池内刻寸许楷书款两行，为“大唐贞观五年雷击良材，雷霄监制百衲”十六字。百衲虽系刻纹填漆，而木质朽旧，声音松古，对此琴家均无异词。随着冯氏文物之流散于市，“松风清节”琴出现在琉璃厂琴肆之中。适上海今虞琴社社长查阜西先生为解决中央航空公司公务来京，就便访京中琴友，因见此琴于蕉叶山房张莲舫之所。许以重金，而张氏方居为奇货，虽查氏许以一两黄金之资作为修补面漆两处剥落之费，卒因张氏必欲二十两黄金出售，又因1948年战事吃紧，阜西先生急欲南旋而未能成交。就在北京琴人为查阜西先生的送别席上，阜西先生说明与张氏未能成交之由，并谆嘱京中琴友继续代为磋商，意在必得十分明显。查氏去后数月，“松风清节”亦不知所终。忽一日琉璃厂之榷古斋将“松风清节”琴送至俚松居，适主人赴美访问，家人倩余鉴定，基于上述种种原因及当时对唐琴的认识水平，遂建议收购。在此之前俚松居已收藏了名琴多张，锡宝臣旧藏的至德丙申款“大圣遗音”亦在其中，且张弦时时抚弄。此时两琴并列琴案，往往与主人合奏终日。久之偶然发现两琴除漆色与灰胎相近似之外，风格、断纹迥异，于是再次赴汪孟舒先生之所细细观察了“春雷”与“枯木龙吟”。又看了原李伯仁旧藏的“飞泉”，故官博物院新发现的至德丙申款“大圣遗音”和琴家手中刻有唐代年款的琴。乃发现传世唐琴存在着两种不同的风格。由于我当时对唐琴的认识皆系耳食之学，是以懵懵懂懂未能深究。

二、产生疑问阶段

五十年代之初，查阜西先生自香港来京工作，因弦歌之好，相聚日多。及筹建北京古琴研究会之后，时作琴箫合奏的公开演出，皆先生吹箫我与毓邻初古琴齐奏。隔日必造查府演习，久之遂成人幕之宾。琴余

偶亦以古琴鉴定之学请教于阜西先生。先生告之曰：若“春雷”、“松木龙吟”、“大圣遗音”、“飞泉”者，唐代之官琴也。不与之相类者，唐之野斫也，故风格不相类耳。我乃诺诺而退。翌年夏，先生因汪孟舒先生介绍，同赴夏莲居先生家，遍观其所藏古琴。见“猿啸青萝”琴，倍加称赏。因借归照雨室，更张以今虞琴弦，声音发越，极为润透。先生尽屏去它琴，弹之不忍释手。因请罗君福葆为之毡拓，其钟爱之情于此可知。方阜西先生为“猿啸青萝”琴更弦抚弄之际，余适与吴鹤望君同诣查先生之庐，因有幸观赏和抚弄之。“猿啸青萝”琴为变体之霹雳式，黑漆发大蛇腹断纹，岳山龙龈为和阗之青白玉所制，琴形体扁平而宽逾常器，发音极润且透，惜音扁而欠圆，弹之令人不畅。琴背有唐凯题字，池下刻满汉合璧大印篆“唐凯”字样。因请问此琴若何？阜西先生以北京唐琴中的第一品相告，且曰“春雷”、“大圣遗音”皆不能与此野斫相颉颃，诚奇琴也。闻此，因窃与吴君鹤望私议曰，琴制宽扁，大蛇腹纹，绝非唐物，宋琴可也。余二人所见相同。及归因窃念向之所谓野斫，琴面尚圆，漆色断纹犹古。今宽扁大断纹者亦视之为唐琴野斫，则野斫之标准不过是声音润透而已。于是对官琴野斫之说产生怀疑，遂于公余之暇检阅了明初成书之《格古要论》及万历进士屠隆所著《琴笈》，二者均载有“宋有官琴局，制有定式，谓之官琴。余悉野斫。”据此乃知官琴局始于宋代，而官琴野斫之论则始于明初。窃思瓷器的官窑始于五代，古琴的官琴局始于北宋，而文献中未见唐代有官窑与官琴局之设。今以后世制度推论前期，似与代代相承的法则相悖，于理殊有未合。及检阅《琴书大全》，见其中载有唐陈拙著《琴书》，中有：“明皇返蜀，诏雷俨充翰林斫琴待诏”一事。窃念雷俨乃蜀之斫琴名家，生平以造琴为业，今奉诏充翰林斫琴待诏，为明皇和肃宗所造之琴自然是唐代官琴，也可以说是官琴。而雷俨在此前后所造的琴，属于待价而



沽之器，当然是野斫无疑。如是，则官琴野斫皆出自一人一时之作，其形制、风格、工艺特点不应该产生显著不同的差别。然而面对传世古琴中所谓的唐琴野斫，其风格特点与唐至德丙申款的“大圣遗音”、“九霄环佩”、“春雷”、“枯木龙吟”、“飞泉”等所谓的官琴完全异趣。那些栗壳色漆、琴面圆拱、声音好且木质朽旧的琴与书写或刻有唐代年款、雷氏款的琴如果不是野斫，又属于什么年代的制作，在当时仍是一个未解之谜。

三、发现鉴定文物方法阶段

我在故宫博物院曾随王世襄、朱家溍先生一起从事文物陈列工作多年，1952年

后负责院文物陈列与陶瓷馆、绘画馆建馆的陈列布置工作。五十年代中期，由于工作需要随唐兰先生一起到中央美术学院美术史系旁听王逊先生讲的《中国美术史》课程。然后共同完成了“历代艺术综合陈列”。五十年代末建立了“历代艺术馆”，尔后每年改陈一次。由于改陈需要，六十年代初再次到中央美术学院旁听金维诺先生讲“中国美术史”、阎文儒先生讲“中国雕塑史”。美术史综合各类艺术、工艺美术，无所不有，而雕塑史只讲一类，既讲了历代特点，又讲了各地风格，一纵一横，阐述得十分明确。由此对于地区特点、时代风格得到了深刻的印象，知道了一个时代的作品虽在不同地区，也有着相同的风格。后来又通读了

《中国文学史》，对于中国文学的历史发展与时代产生新文学的问题，更加深了上述的时代特点的印象。与此同时在历代艺术馆的改陈工作中，上级领导提出了“在各个时代中要注意展示不同时代的风格特点和新的创造，以突出继承与发展的关系”。在故宫博物院收购文物工作中，我也和各方面专家一同看东西，辨真伪，定去留，评价格。于是在本岗位工作中做到了把学的理论与业务紧密地结合起来，但这时对于古琴却想得很少，对唐琴方面的问题仍处于懵懂之中。

七十年代中后期，我在故宫业务部金石组任组长，由于人事关系，一度处于投闲置散的境地。既然有暇，乃从北京图书馆借来《琴学丛书》，认真阅读了其中的文献部分，发现九崑山人对传世唐琴数量的估计前后矛盾，对琴的评价有“希世宝”与“鸿宝”之别。如他在1911年刊印的《琴粹》中说：“读欧阳公三琴记，唐琴在北宋时已不多得，况更历千年乎，宜乎今日唐琴如凤毛麟角也。”及读至1919年刊印的《琴余漫录》中又说：“予向以为唐宋琴如凤毛麟角，今乃知并不罕觐。”在1925年刊印的《藏琴录》中更斩钉截铁地说：“今天下唐琴多矣。”在这14年的时间里，九崑山人何以对传世唐琴留存数量的估计竟发生如此巨大的变化，这种估计，究竟与存世唐宋琴的情况是否相符？山人的论据究竟如何？经过反复阅读和研究，发现九崑山人的论据是以木质声音为鉴定古琴年代标准的。如他在《琴粹》中说：“近时都下收藏家仅有贵池刘氏之‘鹤鸣秋月’、佛君诗梦之‘九霄环佩’，其声音木质定为唐物无疑。刘琴相传为雷威斫，未见其款。余藏琴二十张，惟‘鸣凤’最佳，相传为二十四斋之一。题名外别无款识，洪亮不如刘佛二琴而苍润过之，一二徽间稍欠松，当为宋物，否则唐琴矣。”在《琴余漫录》中说：“盖品琴贵耳而贱目，音声有九德，清圆匀静人力或可强为，透润奇古四者则出于天定，再以木质衡

之，真伪判若黑白。断纹款识皆不足恃，甚至有唐宋而题明款者。近见一琴名曰‘秋啸’，池内题万历赵某造，而声音木质实为唐物，安知非赵氏得之欲眩为己作。如予得百忍堂琴，明题在宋题之上，又安知非强得他人物欲灭其迹。如予所藏‘鹤翼’实为长沙某尚书物，不知何人得之，题名印章皆为漆灰填平，不然‘则为唐物，是亦唐物也’。此中消息惟解人自领之，会心处不足为外人道也”。在《藏琴录·鹤翼》条下有“以音韵论，当为唐琴，或为唐材，是亦唐物也，惜无所考耳。”可见九崑山人鉴定唐琴的主要根据是声音木质，即使有万历腹款，但由于声音好，木质朽旧，他便认为赵氏款是欲眩为己作的欺世伪款。在这种观点的指导下，所以对存世唐琴数量的估计才发生了难以想象的巨大变化。九崑山人所持的鉴别唐琴的观点，也是从前人那里继承来的。如《藏琴录·风鹤》条下说“琴师黄勉之因事赴金陵，回京甫卸装，仓皇来告云：‘沪上有虫蛀异宝，望而知为唐物，售者寻常视之，机不可失。’遂设法得之，命名曰风鹤”，就是明证。以声音、木质、拱面、断纹作为唐琴的特点，这种传统观点，在琴人中至今不衰。用这个观点选择良琴以供弹奏当然完全正确，以之作为鉴定唐琴的标准，就很难做到完全正确了。比如上述刘佛二琴，“九霄环佩”经九崑山人肯定之后，又经许多古琴家、音乐史家的鉴定，一致肯定它是盛唐雷氏所斫；而“鹤鸣秋月”经过比较，就其时代风格、工艺特点，以及声音、木质、断纹来看，它只能是一张无款的明朝琴。当我初见九崑山人书中两琴并提的上述记载后，一度误认为“鹤鸣秋月”的风格特点与“九霄环佩”必然是完全相同的，于是以为山人鉴定唐琴也用了比较的方法，及见“鹤鸣秋月”琴，方知上述的想法大谬不然了。可见传统的鉴定方法，是不能做到完全准确的。

四、发现并掌握唐琴标准器阶段

七十年代后期，我在投闲置散的情况

下，有条件阅读了一些专业书籍。其间反复研读了《琴学丛书》，分析了《藏琴录》中九嶷山人评定古琴所用的“希世宝”与“鸿宝”不同提法的区别所在。他在“鹤龠”琴项下说：“鹤龠与鸣凤、天风海涛同日得于都门厂肆，鸣凤为二十四琴斋之一，鹤龠在天风海涛伯仲间，皆希世宝也”。在“大成”琴项下说：“……其声音和平雅正，希世宝也。”在“春雷秋籁”琴项下说：“初得时光洁如新，遍体小蛇腹断纹，因修斂音，琴面断纹全损，……。贾人云：内府扫除二百余年尘封之室得此琴，不知何时流落人间。池内倒刻大唐兴元元年，宗室玄卿造楷书一行。……后世但知有李勉开公，无知玄卿者，足证为希世鸿宝，不仅音声清圆润透无与伦比为贵也”。最后在“龙门寒玉”琴项下，因“玉振”印提到李君伯仁所藏“独幽”及“飞泉”，锡君宝臣藏“大圣遗音”，说：“独幽池内刻太和丁未，大圣遗音刻至德丙申，飞泉外刻贞观二年，皆鸿宝也。”从以上文字中不难看出九嶷山人用词是有明显区别的。所谓希世宝的琴，是宋元明音响好的琴，侧重在音声方面。而所谓鸿宝的琴，既肯定了它的声音，也肯定了它是唐琴，所以毫不含糊地说“皆鸿宝也”。对于希世鸿宝的“春雷秋籁”，山人肯定了它的声音，而对于是否唐李勉所作有些把握不定。所以指出小蛇腹纹、初得时光洁如新，因修斂音琴面断纹全损，这就证明它不是鹿角灰胎。最后以无人知李勉有玄卿之号来说明款字非伪作，这不是清楚地表明山人对此琴的制作年代存有疑虑的心迹吗？虽然九嶷山人肯定所藏的若干古琴为希世之宝，但最后仅有一张“天祝”琴传之子孙了。记得我曾经向山人哲嗣杨葆元先生提问，何以最终仅保留此琴？葆元先生的回答是：“仅有天祝未曾剖腹重斫，余悉重斫过。”再读《藏琴录》“天祝”琴项下山人所作铭曰“溯自戊申，琴为余累。枯桐半百，终鲜称意。今歌得宝，实神所秘。人力罔求，天庥载至。锡厥嘉名，答彼苍赐。”其欣喜

重视之情溢于言表，故名曰“天祝”非偶然也。《藏琴录》中之琴有幸只见到了这张“天祝”。当时大约在1940年春夏间，方从李浴星先生习琴，浴星先生从杨葆元夫人手借弹之。由于葆元先生不在，琴长期盛之以囊悬于壁间，以致声音发生变化，昔日所具九德均已消逝，仅略具松古之音而已。及葆元先生归来以原值赎归，不得已乃请管平湖先生为之剖修，音始发越，及葆元先生去世，“天祝”归其女燕淑女士，至今皮藏于其家中。

经过这番对“鸿宝”分析之后，从三张鸿宝，联想到佛诗梦旧藏的“九霄环佩”，汪孟舒先生旧藏的“春雷”、“枯木龙吟”，上海吴金祥先生家的“九霄环佩”，山东省博物馆的“宝裘”，北京曹君桓武旧藏的“云和”，故宫博物院的“大圣遗音”、“玉玲珑”。这些琴与三件鸿宝的风格特点无不相同，其中两张“大圣遗音”与吴氏“九霄环佩”均有至德丙申腹款。至德丙申为唐肃宗元年，是为中唐之始。而“独幽”有太和丁未款，太和丁未是唐文宗元年，是为晚唐之始。于是发现了“大圣遗音”是中唐琴的标准器，而“飞泉”、“独幽”的浑厚程度不及“大圣遗音”，可知晚唐的标准器如此。而佛氏旧藏的“九霄环佩”，其浑厚程度较中唐尤甚，且经古琴家、音乐史家杨荫浏先生定为雷氏琴，自是盛唐琴的标准器。在掌握了标准器的基础上，进一步找出有四字腹款者为官琴。在无款的“飞泉”铭文中“哲士”、“至人”、“达舒蕴志”、“穷适幽情”之句，从而肯定原为墨书腹款，字迹今已湮灭的无款唐琴实为当时的商品琴，即所谓野斫。于是唐琴的时代风格及其发展，唐琴的工艺特点，在认识上明确了，同时意识到那些刻有唐代年款，或刻有雷氏款以及晋人款、隋人款而时代风格、工艺特点属于宋元明代的琴，肯定是赝品伪作了。在这时我才把鉴定文物的方法，即用标准器进行对比的方法和传世古琴联系起来，对传世唐琴的真伪有了自己的见解。

八十年代初，汪孟舒先生旧藏唐琴“春雷”，由北京农学院发还与孟舒先生哲嗣。其挚友代为处理，琴被春云主人所得，因携归东华老屋。研究调音问题之际，适因故宫工作需要，于是得将久已装箱封存的唐琴开箱研究，测量。仔细研究了佛诗梦旧藏的“九霄环佩”，李伯仁旧藏的“飞泉”，湖南某氏捐赠的“玉玲珑”及清宫旧藏的至德丙申款“大圣遗音”，于是更加坚定了自己辨别唐琴真伪的见解，进一步证实了运用鉴定文物的方法，即以标准器比较方法鉴定传世古琴是完全正确的。于是就故宫博物院所藏的四张唐琴，写出了文物界第一篇关于鉴定唐琴真伪的文章，《论唐琴的特点及其真伪问题》，明确指出唐代制琴所具有的特点，列举了标准器，提出了唐琴的制作风格、漆质断纹、音韵木质、腹款铭刻及其分期问题；论述了唐代雷氏琴制作时期及其作者，取材及工艺特点，音韵与传世雷琴；论述了宫琴与野斫问题，以及其腹款、铭文、题名、刻印的特点；论述了唐琴的辨伪问题，指出了旧琴后加腹款、琴款同时伪作与改变形制冒充古琴的三种作伪手法。这篇论文发表在1985年《故宫博物院院刊——故宫博物院建院60周年纪念特刊》上，从此把自己鉴定古琴，特别是鉴定唐琴真伪的理论介绍给社会。这就是我认识唐琴真伪的具体过程。不难看出，这个认识方法的取得显然是从理论到实物，再从实物到理论的反复过程。我对古琴能有这样一个科学的认识过程，与我在近半个世纪中从事文物工作与理论学习是分不开的，同时也和我本身是一个琴人分不开的。我本身具有的这两个方面的条件，是一般文物工作者和古琴家很少兼备的，因此他们在识别唐琴真伪问题方面不能在传统的认识基础上向前推进一步，是不足为怪的。今天我做到了在传统的基础上把鉴别唐琴真伪之学向前推进了一步，这并非个人智慧胜

过前人，而是今天人们处于科学发展的时代，认识问题的方法不同的结果。从琴人的角度来说，我是九嶷山人杨宗稷宗师的再传弟子，今天对他讲的一些问题品评是非，不能做到为尊者讳，这也是时代使然。虽然杨太老师在鉴定唐琴上存在某些失误，但在另一方面又确有他独到的极其高明的见解。比如他不仅肯定了三件鸿宝，而且还肯定了佛诗梦的“九霄环佩”为唐琴无疑。在按照“九霄环佩”样式仿制的“无上”琴铭中说它是“最上古琴”、“能使它琴退避三舍”及“十年来予尝恨不得九霄环佩。”从而表明了杨太老师认定这四张琴是超越一切的真正唐琴的心迹，为后人确定标准器奠定了坚实基础。又如在《藏琴录》序言中他讲杉木制琴时，以“且有最著名之古琴，与最著名大家所制之琴皆用杉，池沼间表以桐”这样的说法，不点名地暗示当时尚未归汪孟舒先生所有的唐琴“春雷”，就是《云烟过眼录》著录的金章宗用以殉葬十八年后复出人间的“尤物”。这都证明杨太老师在鉴定唐琴方面独具的真知灼见。因此，今天谈论他老人家的失误，并不能有损他在琴学界的形象和学术地位。以他对琴学上所作的贡献和留给后世的琴学遗产而论，他作为琴学界的一代宗师和开创古琴鉴定学说的奠基人，显然是当之无愧的。

1993年9月间，应香港中文大学文物馆与东方陶瓷学会香港分会之邀，赴港讲“唐琴鉴定”与“唐琴的特点”。香港名古琴家刘楚华博士约我在两次报告之后，再多留数日，就“我是怎样认识唐琴的”为题，再作一次学术报告，并参加一次香港的琴人雅集，因此准备了这个讲稿。但因东方陶瓷学会报告易稿，故此作留于行篋未与琴人见面，而琴友中知有此作者，思一睹为快，因略加整理充实，以飨同嗜。

（责任编辑：林舒）