

故宫博物院藏的旧传北宋徽宗赵佶所作《听琴图》以写实手法真实还原了一次古琴雅集的情境，是古琴音乐史上的重要图像文献。

识别、解读和分析《听琴图》中古琴及相关音乐图像，

有助于还原北宋宝琴的制作、重新订正「九琴弦」的史实，

以及古琴演奏的实际场景和指法技巧。进一步认识有关古琴的名物制度和音乐—政治的关系。

特稿

从《听琴图》里的琴学谈起

杨致俭

国家一级演奏员，上海市非物质文化遗产「古琴斫制技艺」代表性传承人，中央民族乐团特邀演奏员

聽琴圖

吟徵調高窈下桐
松間疑有入松風
仰窺低審含情空
以聽無絃一弄才
呂永詩題



《听琴图》是传为北宋徽宗赵佶创作的一幅绢本设色工笔画，现藏故宫博物院。诚然，这是一幅引人注目的宋代宫廷人物画的代表作品，前人所论主要集中在作者归属、作品形式与内容等绘画史问题，近年也有涉及图像名物的释证，各有千秋，从不同层面诠释出这幅北宋画作的丰富内涵。尽管前贤之述备矣，但是，若从古琴艺术史视角重新观察、探讨这张千古名画，仍然可以获得一些新的发现。

北宋宝琴影像

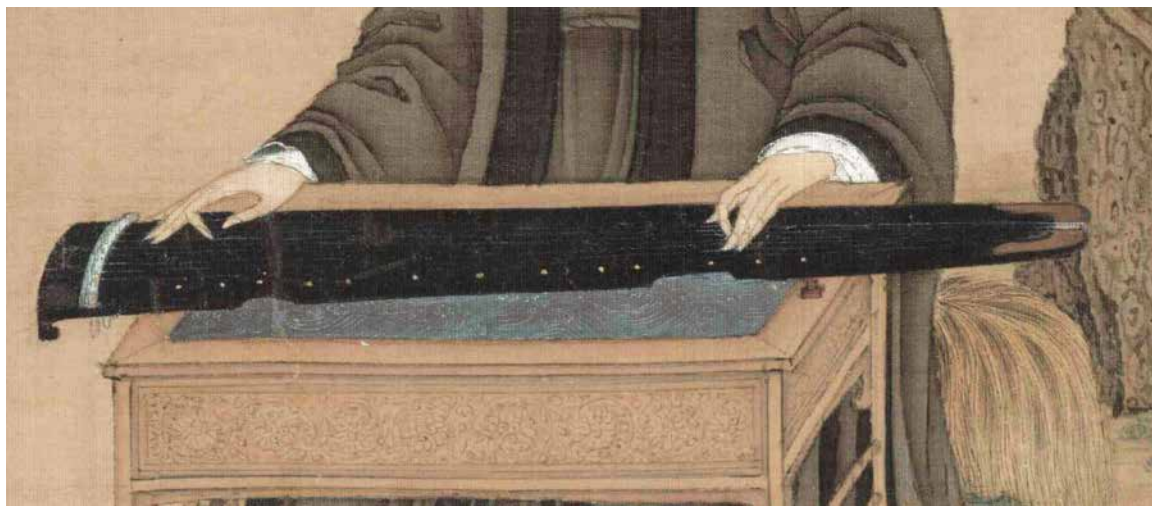
虽然关于《听琴图》的作者尚存一些争议（郑珉中《读有关宋徽宗画艺文著的点滴体会——兼及〈听琴图〉为赵佶「真笔」说》，《故宫博物院院刊》二〇〇三年第五期，页一九、二八），但统而观之，研究者们对这幅作品的写实性还是有共识的，即认为这是一幅标准的北宋宫廷风格的人物画，真实还原了北宋的名物制度，有助于澄清北宋时期古琴发展的某些史实。

《听琴图》的主角——中间着道服、

弹琴的男子，一般被认为是宋徽宗本人。他弹奏的是一张非常标准的宋代古琴。琴身髹饰黑色大漆，装有十三个琴徽（即泛音点。弹奏古琴时，左手手指对准泛音点虚按在琴弦上，右手弹相应琴弦，得到的就是古琴音色中的泛音）。这张古琴引人注目之处在于，它可能使用了高规格的白玉或象牙等材料，用于制作「岳山」（古琴琴额下端所镶用以承弦的硬木）、「承露」（岳山边靠额一侧所镶硬木条）和「龙龈」（琴面尾端所镶硬木，用以承弦）等构件。

一般来说，历代古琴的琴身多由梧桐木、杉木和梓木制成，上面裱裹麻布，再反复多次施以大漆和鹿角霜（梅花鹿或马鹿的角熬制鹿角胶后剩余的骨渣，是一味中药材，与大漆调和成灰胎后施加于古琴之上，能增强漆胎硬度的同时有效过滤、抑制古琴的音色）混合而成的灰胎，最后再髹饰三至四道黑色大漆。而架起琴弦的构件，例如琴尾的龙龈、冠角（龙龈两侧的边饰）、龈托、尾托（琴背相对应龙龈、冠角的位置所镶的硬木）和琴头的岳山、承露等构件，均使用天然的高级硬木。这些硬木不上大漆，具有天然木材的纹理。

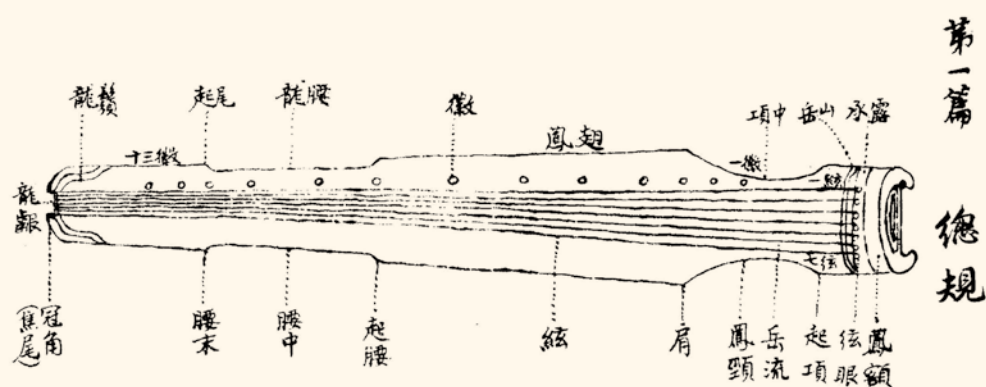
从《听琴图》上可以清晰地看到：



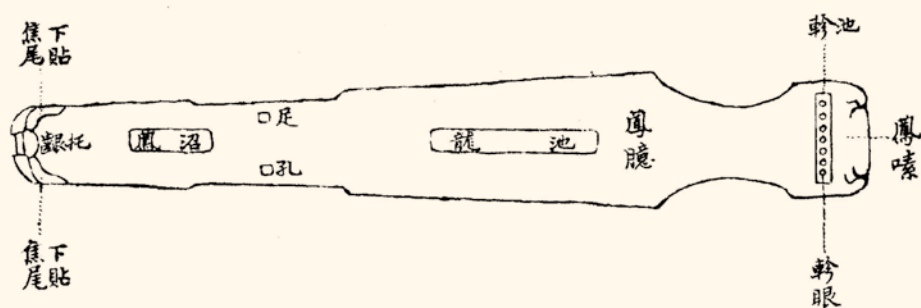
《听琴图》局部之古琴部分

可以看到中间着道服、弹琴的男子所弹奏的琴身髹饰黑色大漆，装有十三个琴徽

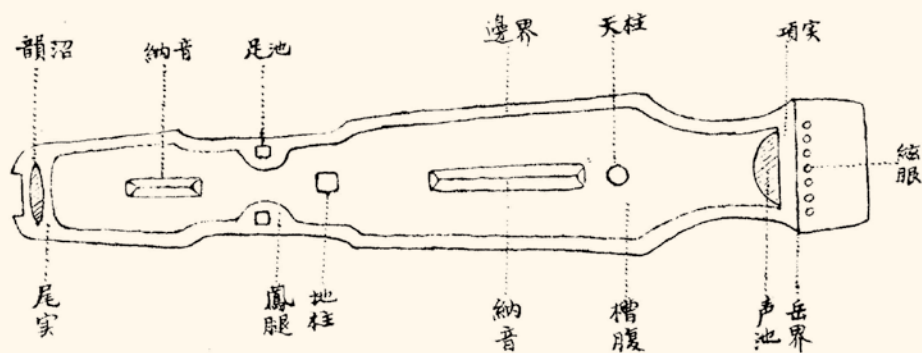
琴面圖



琴底圖



琴腹圖



古琴琴面、腹、底各部位名称

图片转引自顾梅羹《琴学备要》，上海音乐出版社，二〇〇四年，页七、八、一〇



唐“九霄环佩”琴及局部

通长一二四厘米

隐间一一四·二厘米

额宽二一·八厘米

肩宽二一·二厘米

尾宽一五·四厘米

厚五·八厘米

故宫博物院藏

此张古琴架起琴弦的构件使用天然高级硬木制作，不上大漆，具有天然木材的纹理





《听琴图》局部之古琴的岳山、承露部位



《听琴图》局部之古琴的龙龈部位

这张琴的岳山、承露和龙龈等构件都画作白色，且完全没有木质纹理。由此可以推断，它们或是由更高规格的白玉或象牙制作而成。

在中国古琴制作史上，素有「宝琴」和「素琴」之分。素琴是指没有经过「华绘雕琢，布藻垂文」（《三国魏》嵇康著、戴明扬校注《嵇康集校注》卷第二「琴赋一首并序」，中华书局，二〇一四年，页一四一）的古琴。《礼记·丧服四制》载：

「祥之日，鼓素琴。」（李学勤主编《十三

经注疏（标点本）·礼记正义》，北京大学出版社，一九九九年，页一六七四）意指孝子丧服刚

满时，依礼弹奏「素琴」。关于「素琴」，

元代陈澧在《礼记集说》中认为：「素琴者，无漆饰也。」（《元》陈澧《礼记集说》

（影印本），上海古籍出版社，一九八七年，页三

三九）据《晋书》记载，陶渊明「性不

解音，而畜素琴一张，弦徽不具」，曾

称「但识琴中趣，何劳弦上声」。（《唐》

房玄龄等《晋书》卷九十四「列传第六十四·陶

潜」，中华书局，一九七四年，页二四六三）陶

渊明弹的固然是无弦琴，但这并非「素

琴」之本意。在一般情况下，「素琴」

既可以理解为「装饰朴素的古琴」，也

可以直接代指古琴。

与素琴相反，宝琴是指经过华丽

装饰，且有种种镶嵌的古琴。郑珉中先

生在论及日本正仓院藏金银平文琴时曾

述及宝琴的概念：「从我国的琴史上看，

像正仓院金银平文琴这样加以装饰的琴，

在中唐以前应该是存在过的。由于它装

饰华美，且有种种镶嵌，因有『宝琴』

或『宝装琴』之称，不过后来它完全被

『素琴』所代替而消亡。」（郑珉中《论

日本正仓院金银平文琴——兼及我国的宝琴、素

琴问题》，《蠡测偶录集》，紫禁城出版社，二

〇一〇年，页四九）

宝琴具体起于何时不可考。宋代虞

汝明《古琴疏》载：「邹屠氏，帝尝之

妃也。以碧瑤之梓为琴，饰以瑤瑋宝玉，

故名曰瑤瑋。」（《宋》虞汝明《古琴疏》，【明】

陶宗仪编，【清】陶珉重编《说郛》第一〇〇

卷，宛委山堂，顺治三年，页一）邹屠氏所操

「瑤瑋」琴或为中国最早的宝琴。但这

条记载仅为传说，尚不可尽信。汉代刘

歆《西京杂记》记载：「汉高祖初入咸

阳宫，周行库府，金玉珍宝，不可称言。

……有琴长六尺，安十三弦，二十六徽，

皆用七宝饰之，铭曰：『瑤瑋之乐』。」

（【汉】刘歆著，【晋】葛洪辑《西京杂记》卷

第三「咸阳宫异宝」，中华书局，页一四〇）《西

京杂记》具有历史笔记小说的性质，一

般认为其史学价值主要体现在对风俗风

物的记录。因此，这条关于铭为「瑤瑋

之乐」、饰有「七宝」的「宝琴」的记

录的可信度还是比较高的。它表明至迟

在秦代我国就已经有宝琴了。

汉魏南北朝时期是宝琴发展的极盛

时期。《琴史》载：「考成赵后（汉成帝

的皇后赵飞燕)……亦善鼓琴,为归凤送远之操,有宝琴曰『凤凰』,以金玉隐起为龙凤螭鸾、古贤烈女之像。」(【宋】

朱长文《琴史》卷第三「元后」,棟亭藏本,扬州诗局重刊)魏晋时期的嵇康《琴赋》

云:「……华绘雕琢,布藻垂文,错以犀象,藉以翠绿,弦以园客之丝,徽以钟山之玉。爰有龙凤之像,古人之形,伯牙挥手,钟期听声。华容灼灼,发

采扬明,何其丽也。」(【三国魏】嵇康著、戴明扬校注《嵇康集校注》卷第二「琴赋」首并序,页一四一)《古琴疏》亦有一「梁武帝赐张士简率玉琴一张,琴首金嵌『灌木春莺』四字,道劲有法」的记载。

这种在琴上讲求绚丽色彩的工艺和艺术风格,与当时风行华丽辞藻的文学时尚是一脉相承的,也是上层人物在生活上奢侈斗富的一种表现。

曾经繁荣的唐朝在遭受「安史之乱」以后,经济凋敝,因此,唐肃宗李亨崇尚节俭。据《新唐书·本纪·肃宗皇帝》记载,至德二年(七五七年)十二月戊午,诏「禁珠玉、宝钿、平脱、金泥、刺绣」。(【宋】欧阳修、宋祁《新唐书》卷六「本纪第六·肃宗皇帝李亨」,中华书

局,一九七五年,页一五九)在这种形势之下,富丽堂皇的宝琴逐渐趋消亡。现藏于日本奈良正仓院的日本造古琴——金银平

文琴被认为是存世最早的传世宝琴,其制作时代便相当于中国唐代。这张宝琴的琴面上端项部饰锦纹格方界,嵌有金质薄片髹饰,一千多年过去,依然光彩无比,非常珍贵。

自宋以来,几乎完全是素琴的天下。只有明代皇室和宗藩才会进行宝琴制作的新尝试。故宫博物院珍藏的「月明沧海」琴,即以碧玉制作冠角、龙龈、岳

阅读链接

金银平文琴

◎ 日本奈良正仓院所藏的金银平文琴,通过与现今可见到的存世的十五张唐代传世古琴(包括故宫博物院藏四张唐代古琴)进行比较,可以发现二者之间存在着诸多的不同之处,包括琴的形制(琴面弧度、琴额长度等)、髹漆工艺(断纹、漆胎原料等)、铭款装饰风格(铭文位置、用词等)等。郑珉中先生即指出这张金银平文琴“在形制方面,在髹漆工艺方面,在铭文腹款方面,在装饰风格方面,皆与我国的制作不甚相合,他应该是日本人依据我国‘宝琴’的特点所制造的,而不是中国人的制作”。(郑珉中《论日本正仓院金银平文琴——兼及我国的宝琴、素琴问题》,《鼯测偶录集》,紫禁城出版社,二〇一〇年,页四二)

山、承露等配件。明代晚期潞王制作的「中和琴」不但上述配件均使用了玉质材料,底板上的出音孔和軫池周围也镶嵌满白玉配件,奢华至极。

清代乾隆皇帝也有制作「宝琴」的尝试。乾隆十年(一七四五年),乾隆皇帝命工匠将补桐书屋前枯死的梧桐树斫为四琴,并名之曰「瀛蓬仙籁」「湘江秋碧」「皋禽霜唳」「云海移情」。(【清】弘历《四琴诗》,《御制诗初集》卷二十八,页四五八)《活计档》记载:「乾隆十年(镀金作)十二月初二日,郎中色勒来说为乾隆十年十一月十五日汪由敦、张若霭奉旨所制四琴,着庄亲王遴选良工,会同造办处悉心斟酌。其金徽玉轸等件具



八世纪 金银平文琴 日本正仓院藏

图片转引自奈良国立博物馆《第七十一回正仓院展目录》,天理时报社,二〇一九年,页二六

阅读链接

补桐书屋

◎ 雍正二年（一七二四年），尚是皇子的弘历于中南海瀛台一处小院落读书。当时小院中有两株梧桐树，不久其中一株因病枯死，又补种一株，小院落的南屋因此得名补桐书屋。（【清】弘历《补桐书屋作》，《御制诗初集》卷二十一，页三五—）乾隆皇帝继位以后，补桐书屋前的两株梧桐树相继枯死，乾隆皇帝遂命将枯死的梧桐树制成古琴四张，放于补桐书屋之中。

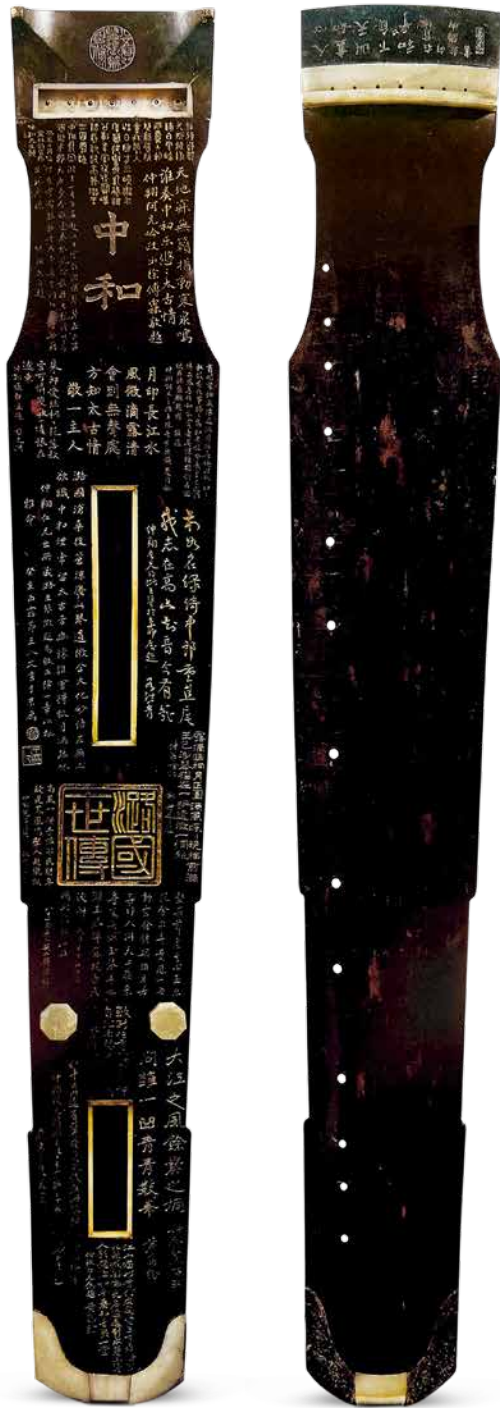
仿古样制办，琴腹中写诗之处，着汪由敦、张若霭商酌办理。统于制就细胎时呈样请旨。钦此。……于十一年，正月初八日，七品首领萨木哈来说，奉庄亲王谕，现做四琴上，岳山、成路、蛟尾、龙音、下龙音、托尾、下托尾，具系用玉成做。」（中国第一历史档案馆、香港中文大学文物馆合编《清宫内务府造办处档案总汇》第十三册「乾隆十年十二月初二日镀金作」，人民出版社，二〇〇五年）

虽然宋以后制作的宝琴和唐以前的宝琴不可同日而语，但《听琴图》所绘表明，北宋制琴者或曾经尝试为古琴制

仿玉质构件。由此也可知，演奏者手中之琴规格之高，与其帝王身份是相配的。

失踪已久的九弦琴

《听琴图》采用的写实手法是非常彻底的，画上的人物、服饰、树木、家具、陈设、器皿等，无一不如现实之物。《听琴图》中的琴应也极大程度地还原了真实面貌。画面显示，这张古琴上的琴徽共十三个，完全合乎宋琴规制。此外，最值得关注的是，其琴弦共有九根，而不是通常认为的七根。



明 潞王“中和”琴

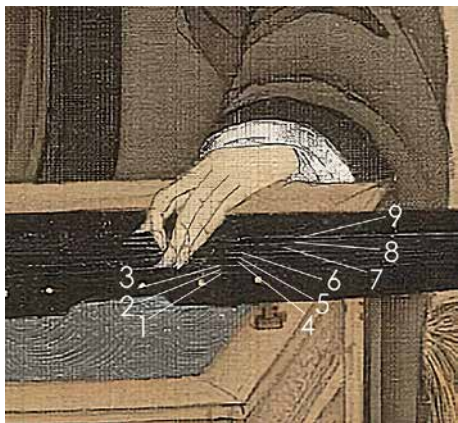
通长一二〇厘米 宽一九厘米

重庆中国三峡博物馆藏

图片转引自中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编《中国古琴珍萃》，文化艺术出版社，二〇一八年，页二二三



《听琴图》局部之弹琴者的右手及琴弦数目
笔者在图中用数字标出了古琴上的九根琴弦



《听琴图》局部之弹琴者的左手及琴弦数目
笔者在图中用数字标出了古琴上的九根琴弦

阅读链接

宋人崔遵度在《琴笈》中论及古琴的十三个琴徽

◎ 世之言琴者，必曰长三尺六寸象期之日，十三徽象期之月，居中者象闰，前世未有辨者。至唐协律郎刘颙以乐器配诸节候，而谓琴为夏至之音。至于泛声，卒无述者，愚尝病之。因张弓附案，泛其弦而十三徽声具焉，况琴瑟之弦乎！是知非所谓象者，盖天地自然之节耳，又岂止夏至之音而已。

——【元】脱脱等《宋史》卷四百四十一“列传第二百·文苑三·崔遵度”

一般而言，中国古琴形制以七根琴

弦和十三个琴徽为标准形制，但是这一

标准形制的最终稳定经历了一段相当漫

长的历史时期。相传，上古时期，古琴

只有五根琴弦。《礼记·乐记》云：“昔

者，舜作五弦之琴以歌南风……”〔李

学勤主编《十三经注疏（标点本）·礼记正义》，

页一〇九九〕历经千百年传承下来的古琴

谱清晰地记录了演奏古琴时的实际用弦，

至少有两首古曲——《南风畅》和《神

人畅》的指法记录显示，它们只需要使

用一至五弦演奏，即完全不使用第六和

第七根琴弦。《南风畅》源于《南风歌》，

后者相传为舜帝或先秦佚名所作，其辞

「南风之薰兮，可以解吾民之愠兮。南风

之时兮，可以阜吾民之财兮」〔《三国志》

王肃《孔子家语》卷第八「辩乐解第三十五」〕

带有典型的楚辞式风格，《南风畅》

是《南风歌》的音乐表达。而《神人畅》

则歌颂人和神的对话，表现的场面是祭

天时的载歌载舞。这两首古琴曲不但只

用五根琴弦演奏便足够达成好听、完善

完美的高古旋律，而且还丰富运用「升

♯」和「降♭」音阶，别致而忠实地记

录了先秦音乐的面貌。同时，从演奏指

法来看，《神人畅》非常注重右手指法，

旋律「声多韵少」〔这里所谓「声」，是指

古琴演奏中的散音（空弦弹奏的声音）与按音（通

过左手按住琴弦，右手弹奏而出的声音）；所谓

「韵」，是指古琴演奏中的「吟猱」与「走手音」（左

手按弦，右手弹弦得音后，左手依然保持按弦状

态在弦上作连续的来回滑动而形成的动态滑音），

符合唐代及更早期的古琴音乐规律。

在五弦琴的基础上，相传三千年

前的周文王和周武王各为其加一根琴

弦，形成宫、商、角、徵、羽、文、武

共计七根琴弦的古琴形制。〔《汉》许慎

《说文解字》卷十二「琴部」：「巨今切，禁也。

神农所作。洞越。练朱五弦，周加二弦。」〕事

实上，古琴完全发展为七根琴弦可能并

没有那么早。即使在汉代至隋唐大一统

的几百年间，古琴到底有几根琴弦，也

未有定论。「竹林七贤」之首的嵇康擅

弹古琴，他在《赠秀才入军·其十四》

中仍然写道：「目送归鸿，手挥五弦。」

而一九七四年湖南马王堆软侯墓已出土有一具西汉七弦琴。（郑珉中《七弦琴的原始阶段初探——与吴钊君商榷》，《故宫博物院院刊》一九九五年第四期）由此，我们可以

得出以下推论：第一，三国时期的中国人习惯用「五弦」代指古琴；第二，汉代至魏晋时期的古琴琴弦的数量很可能是「五弦」和「七弦」并存。

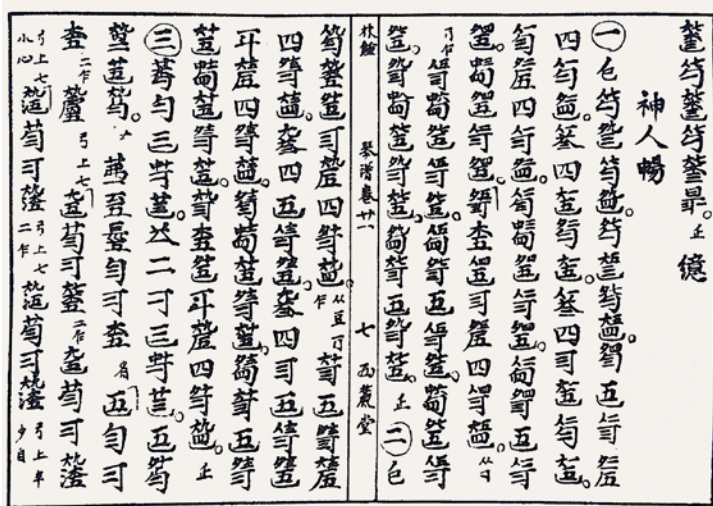
现在学界公认最早且没有争议、有实物流传的七弦古琴是唐代古琴。从传

世的多张唐代古琴，特别是故宫博物院珍藏的四张唐琴标准器来看，均为七根琴弦，这种形制一直延续至当代。

北宋初年，宋太宗以文治国，雅好古琴。史书记载，至道元年（九九五年），宋太宗将古琴七弦增为九弦，「名曰：君、臣、文、武、礼、乐、正、民、心」。

但是，遭到当时号称「鼓琴为天下第一」的琴待诏朱文济坚决而公开地反对。最终，宋太宗的九弦琴改革也以失败收场。（【元】脱脱等《宋史》卷一百二十六「志第七十九·乐志第一」，中华书局，一九七七年，页二九四四）

因此，「九弦琴」虽被后世音乐史家屡屡提及，却是把它作为一个乐器改造失败的案例。从史料来看，只是在极少数的琴谱当中偶有提及「九弦琴」专用的琴曲，如明万历四十六年（二一八年）张廷玉编辑的古琴谱《新传理性元雅》。北宋末年，在酷爱古琴的宋徽宗设立的「官琴局」或「万琴堂」中也没有任何「九弦琴」的信息，何况宋徽宗系宋太宗直系子孙，且距宋太宗制作「九弦琴」尚不到百年的时间。因此，当代中国古琴史研究者多认为，「九弦



《神人畅》琴谱内页
图片转引自【明】汪芝《西麓堂琴统》，中国艺术研究院音乐研究所《琴曲集成》第三册，中华书局，二〇一〇年，页二二八

琴」很快就被历史淘汰，完全退出了历史舞台。

然而，《听琴图》的图像清晰地显示出新的信息：宋徽宗弹奏的古琴正是九根琴弦。宋太宗为古琴增加两弦的原因，并非完全是出于音乐和演奏的需要，而是对礼乐制度音乐化的表现，是其思想和价值观的体现。《听琴图》上所绘「九弦琴」显示，其发明以后虽然遭到非议，但并没有马上退出历史舞台，虽然日常少用，但很可能作为高规格的礼

阅读链接

中国古琴形制中的“七弦十三徽”的文化意涵

◎ 五弦象五行，大弦为君，小弦为臣。文王、武王加二弦，以合君臣之恩。（出《琴操》）……琴第一弦为宫，次弦为商，次为角，次为徵，次为羽，次为少宫，次为少商。（出《三礼图》）

——【宋】田芝翁《太古遗音》卷之四“群书要语”

◎ （琴体）中虚含气，外响应徽。徽十有三，其十二法六律六吕，其一处中者，元气之统，以象闰。则一阴一阳之道，备期之数也。

——【宋】田芝翁《太古遗音》卷之四“琴制尚象论”

本調 商音

蜀道難 凡三跋

李太白論蜀道之險阻艱難託興以
識世道之危險人心之險惡也

第壹段

噫噫噫噫乎高哉蜀道之難難於上青天
筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千
新傳理性元雅 卷四

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

第貳段

問君西遊何當還畏途巉巖不可攀但見

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

筵筵及魚鳧開國何茫然爾來四萬八千

器使用，甚至可能仅在北宋皇室或高级士大夫阶层中流行。

从古琴传统的记谱方式和演奏技法

来看，九根琴弦的古琴完全可以按照历

代古琴既有的减字谱（又称指法谱，为唐

末琴家曹柔所创，是古代中国古琴常用的一种以

记写指位与左右手演奏技法为特征的记谱法。这

种记谱法使用减字拼成某种符号记录左手按弦指

法和右手弹奏指法，是一种只记录演奏法和音高，

不记录音名、节奏的记谱法）完成演奏，就

像在七弦琴上也能弹奏《南风畅》和

《神人畅》一样。这也是九弦琴得以存

在一时的音乐基础。

演奏指法及乐音推测

《听琴图》演奏者的右手指法

中国古琴的指法有严格的称谓。弹奏古琴时，右手小指是不使用的，其余四根手指分别用八个汉字对应描述（右手每根手指往里，往外弹拨的指法名称不一样），分别是抹、挑、勾、剔、打、摘、擘、托。左手的演奏动作则用吟、猱、绰、注等文字来描述。《听琴图》如实描绘了演奏的左右手指法，这位画家极有可能是

阅读链接

吟、猱、绰、注

◎ 吟、猱、绰、注是四种演奏古琴时左手演奏的指法。左手按弦，往复移动，使发颤声，小者曰吟，大者曰猱。在弹奏古琴时，弹奏者右手拨弦，左手会轻按琴弦使声音出现轻微的上滑或下滑，这样可以起到连接单音、丰富音色、表达乐曲内在感情作用，这种演奏的左手指法名称就是绰和注。其中，绰是指左手从本音位下音的基础上迎着音上滑到本音，而注则是指左手从本音位上音的基础上迎着音下滑到本音。

一位了解古琴演奏或者深入观察过古琴演奏的艺术家。

在《听琴图》中，我们可以清晰地看到演奏者的右手中指和名指（无名指）虚搭在第五根琴弦上，并正在进行「挑」的指法，即右手食指向外弹弦。这个动作被绘制得非常正确，而且传神。

一般来说，在演奏古琴时，当右手进行「挑」的指法时，均要食指预先弯曲，并和大指（拇指）一起形成圆环，俗称「龙眼」。当「挑」的指法完成后，右手食指和大指的夹角会形成「凤眼」。因此，从画面来看，演奏者的右手手形优美而正确，且正好处于完成「挑」的指法过程之中，即手形处于「龙眼」和

「凤眼」之间。

结合画中演奏者右手自然放松的状态可以判断，这个「挑」的指法已经完成。从右手指法规律上来看，当时其右手有两种可能性：一、刚刚挑好第七根琴弦，因此，食指停留在第六根琴弦上；二、正准备挑第六根琴弦。（见第一五一页《听琴图》局部之演奏者的右手）

在《听琴图》中，演奏者右手的弹奏位置描绘的也非常准确。一般来说，弹奏古琴时，右手所在位置不能太偏左，否则弹奏出的声音偏软；也不能太偏右，即不能太靠近岳山，否则弹奏出的声音易显干硬。因此，右手弹奏的最佳位置是在古琴的「一徽」和岳山的正中。从画面上来看，演奏者的右手位置在「一徽」附近，由此可以判断，他弹奏这个音时，应该处于一段相对比较舒缓、柔软的乐句，而非特别激烈高昂的旋律。这也正好与画面上由蔡京书写的题画诗所描绘的「仰窥低审含情客」的情绪相合。

《听琴图》演奏者的左手指法

从《听琴图》上看，演奏者的左手

位于琴面正上方。因此，仅看其左手，画面中至少传递出三个信息：第一，由于演奏者的左手食指自然放松地弯曲，因此，不可能处于按弦状态；第二，左手中指或名指均在第二根琴弦的位置，可能处于按弦状态；第三，左手大拇指悬于第七至第九根琴弦之上方少许，并在「第十一徽」的位置。

前文已述，演奏者的右手指法既可以看作挑完第七根琴弦后顺势推到第六根琴弦上，也可能是正准备挑第六根琴弦。因此，结合演奏者左手的状况，或可作如下推断：演奏者在用右手「挑」的指法弹奏「七弦十一徽」的泛音。即演奏者的右手刚刚完成「挑」第七根琴弦的动作后，顺势停在第六根琴弦上，与此同时，其左手点击「七弦十一徽」的泛音后刚刚抬高，离开琴弦。而这一刹那，被画家捕捉并定格在画面中。

从笔者实际的演奏经验来看，当演奏者左手大拇指轻柔地点击泛音时，整个左手必然非常松弛。因此《听琴图》上描绘的演奏者的左手食指稍微弯曲，而中指和名指自然伸直的姿势是完全符合实际的，而且左右手配合准确而自然。



古琴指法中「挑」的指法

图片转引自【宋】田芝翁《太古遗音》卷之三，明抄彩绘本，台北图书馆藏



古琴指法中左手大指的「揉」

图片转引自【宋】田芝翁《太古遗音》卷之三，明抄彩绘本，台北图书馆藏



古琴指法中右手大指的「擘」与「托」

图片转引自【宋】田芝翁《太古遗音》卷之三，明抄彩绘本，台北图书馆藏

这再次说明画家对古琴演奏的观察极其细致入微，且描绘精确。（见第一五一页《听琴图》局部之弹琴者的左手）

所奏音高、唱名的推测

要判断《听琴图》中描绘的那一刹那的音高，必先要假设画中古琴的定弦方式。中国古琴有多种定弦方式，由于无法得知《听琴图》中正在演奏什么琴曲，故无法得知图中古琴的定弦方式。因此，只能以最流行、通用的正调定弦（以第三根琴弦为宫音（相当于do））来假设，如此，则第一根琴弦到第七根琴弦各弦的唱名依次为为so, la, do, re, mi, so, la（简谱唱名为5, 6, 1, 2, 3, 即徵、羽、宫、商、角、徵、羽）。如为九弦琴，则可以初步推断其简谱唱名为5, 6, 1, 2, 3, 5, 6, 1, 2。

从《听琴图》中可以清晰地看到，演奏者左手大指所在位置为「七弦十一徽」。若按「正调」调弦，则「七弦七徽」泛音的音高为「6」，「七弦十一徽」的音高应为「升1」{四百四十赫兹，1=F（F调）。此处音高为「升F」}。但「升1」的音高在所有古琴曲中较为罕见，因此，

《听琴图》中的古琴大概率不是按照「正调」调弦，而是采用其他的定弦方式。

《听琴图》上的其他细节

总的来说，《听琴图》的创作者既是高水平的画家，也可能是高水平的古琴家，或者非常熟悉古琴的演奏状态。从下面的细节，既可证实上述判断，也为观者提供了丰富的宋代古琴信息。

较为短小的「坤琴」

《听琴图》中所绘的古琴较为短小。从弹奏者身高（坐高）、两臂张开幅度和古琴长度的比例可知，这应该是一张「坤琴」。另外，画面中演奏者在弹奏较远距离的「第十一徽」时，左手居然使用大指点击琴弦，而非名指，则更进一步说明画中古琴并非一张标准长度的「乾琴」。

蔡京题诗与琴韵的匹配

在《听琴图》中，有蔡京题七言诗一首：「吟徵调商灶下桐，松间疑有入松风。仰窥低审含情客，似听无弦一弄

中。」内容与古琴的琴韵极其匹配。

「吟徵调商灶下桐」中的「吟」是古琴弹奏重要的左手技巧，即左手按住琴弦后在固定的音位左右摆动，略同于演奏西方弦乐器时的「揉弦」。古琴最大的器乐化特征是左手按音的余韵特别丰富。在唐宋之前，古琴和其他弹拨弦乐器一样，在音乐上「声多韵少」，主要强调和运用右手技法。但宋代特别是明代以后，随着「吟、猱、绰、注」等左手技巧的大力发展，「声少韵多」成为古琴音乐鲜明的特色。（关于古琴曲在唐宋之前「声多韵少」、宋代特别是明代以后「声少韵多」的声、韵发展阶段特点，是琴人约定俗成的说法。相关研究可参见林友仁《七弦琴与琴曲声、韵发展的我见》，《音乐艺术》一九八二年第一期）「调」可以理解为右手动作。唐代诗人刘禹锡的名作《陋室铭》有云：「可以调素琴，阅金经。」由于古琴上调整琴弦松紧的构件（琴轸）位于琴头下方，需用右手调节。可见，「吟」和「调」这两个动词用得非常生动，分别描写了演奏者左右手的动作。「仰窥低审含情客」指两位听琴者或者窥望远方，若有所思，或者低头审视，渐入佳

古琴的定弦方式

◎ 在演奏古琴之前，依据演奏曲目的不同，先要对其琴弦进行调整，以校正音高（把空弦音调到一定的音的高度），这一操作称为定弦。

◎ 古琴的定弦方式有多种，其中包括正调（多以第三弦为宫音，第一弦到第七弦依次为徵、羽、宫、商、角、徵、羽）、蕤宾调（又称紧五弦，是在正调定弦的基础上，把第五弦提高半音，第一弦到第七弦依次变为商、角、徵、羽、宫、商、角）、慢三弦（在正调定弦的基础上，将第三弦降低半音，第一弦到第七弦依次变为宫、商、角、徵、羽、宫、商）、慢二弦（在正调定弦的基础上，二弦与一弦调至等高）、姑洗调（又称紧二五七弦，即在正调定弦的基础上，将第二、五、七弦各升高一个小二度）、凄凉调（又称紧二五弦，即在降B调定弦的基础上，将第二弦升高一个小二度）、紧五慢一弦（又称无射调，即在正调定弦的基础上，将五弦九徽的泛音与三弦十徽的泛音等高，并将一弦七徽的泛音与五弦的散音等高）等。

境。这是灵魂碰撞的境界，也是古琴所追求的知音境界。

特殊设计的琴桌

《听琴图》中所绘的琴桌面板较高，估计设置了双层面板。故宫博物院即藏有这种设置双层面板的专业琴桌，其上层面板用于放置古琴，下层面板开设有

构成一个扩大音量的音箱。

从《听琴图》上看，琴桌面板为木质边框，中间似镶嵌有特殊材料。据宋代赵希鹄《洞天清录》记载：「（琴案）宜石头面为第一，次用坚木。厚者为面，再三加灰漆……」（【宋】赵希鹄《洞天清录》「古琴辨·琴案」，浙江人民美术出版社，二〇一六年，页一二）则该镶嵌材料或为石材，或为坚木上裱布、上灰，并髹以大漆。这种镶嵌特殊材料的琴桌一直传承到清代。（《清官颐和园档案》（乾隆朝）：「明间西方窗地设紫檀嵌峭石琴桌一张。」）

《听琴图》以极度逼真的写实手法最大程度还原了北宋统治阶层一次古琴雅集的情境，除艺术价值和一般文史价值之外，还具有重要的音乐文献价值。解读和分析《听琴图》中的音乐信息，有助于澄清以往关于这幅画作的艺术史课题的讨论，还有助于认识有关古琴的名物制度以及在当时音乐与政治的关系。



明万历 填漆戗金云龙纹琴桌
高七〇厘米 长九七厘米 宽四七厘米
故宫博物院藏
可以看到琴桌下层面板开设有「出音孔」

在中国传统文化中，礼乐是一体两面的存在。在音乐体系中，古琴的地位最为重要。因为它既是承载着天道的礼器，又是文人士大夫表达自己内心情感的乐器。就《听琴图》而言，表面上看，身为君主的宋徽宗弹琴，臣下聆听，是他们在政务之余的休闲方式。但实际上，君臣关系转化为知音关系，政治问题通

过音乐转化为艺术问题，严肃的礼制转化为了具有亲和力的琴道。《听琴图》反映的「寓政于乐」的模式成为中国封建社会君臣交往的一种传统。数百年后，清代的乾隆皇帝和他的文臣曾为清宫旧藏古琴写有琴铭，如南宋「海月清辉」、「清籁」，明代蕉叶式「古梅花」琴和百衲式「峨嵋松」琴，它们的背后刻有

清代乾隆皇帝的题词，以及汪由敦、梁诗正、励宗万、陈邦彦、董邦达、张若霭、裘曰修等大臣的和诗。乾隆皇帝采取以文会友的方式与这些汉族大臣交往，既有古代文人充满情谊的一面，更为笼络人心，巩固统治。可惜，没有画家将他们雅集的场面描绘下来，否则，可能又是一张百世流芳的《听琴图》。



书评

百万字笔记 敏学而求真

评《刘九庵书画鉴定研究笔记》

朱 蓝

故宫出版社副编审

刘九庵先生是故宫博物院的著名古书画鉴定家，在古书画鉴定领域成就斐然、德高望重。他曾任国家历史文物咨议委员会委员、国家文物局文物鉴定委员会常务委员，是我国文物博物馆界首批享受国务院政府特殊津贴的专家之一。刘先生一九一五年生于河北省冀县

城关镇大齐村的一个农民家庭，初名久安。先生幼时家境贫寒，十四岁时，由吉珍斋古玩店韩辑五介绍来京到琉璃厂悦古斋字画店当学徒。当学徒的日子艰苦异常，先生说他没有尝过坐的滋味，即使经理在里间他在外屋也是不敢坐的。但他在这里勤奋好学，通过日常

的文物买卖流通过程，学到了不少辨别真伪的门道。到二十六岁时，自己「出号」（旧指商店里的伙计脱离商号）经营，更加在书画领域留心学习，博采众长，成长为一名颇有眼力的书画鉴定家。一九五六年，刘九庵先生由张珩、陈半丁介绍，进入了故宫博物院工作，