

# 试论古筝艺术的继承与发展

顾永祥

筝是我国比较古老的弹拨乐器之一，远在春秋时期（公元前 551 年至前 476 年）就已流传在民间，至今有 2500 年的历史。在 2500 余年的历史进程中，经历历代弹筝乐师及热衷于筝业人们的辛勤劳动，从筝曲创作，演技发展到乐器改革及研制，都积累了丰富的经验，留下了众多的优秀曲目和精湛的表演技术。为我们今天的继承和发展，推陈出新，创造了有利的条件。

新中国成立以来，随着社会稳定，人民生活水平的不断提高，古筝艺术也在党的政策大力支持下及相关领导的关怀下得到了长足的发展。艺术家们得到了应有的尊重与肯定，这都为古筝艺术在当代的发展营造了良好的氛围与环境。同时也为古筝艺术家提供了广阔的施展自身能力与体现自我价值的平台。当今古筝已经成为人民大众最为喜爱的民族乐器之一。在新时期其大众化的特点更为明显与突出，据不完全统计，仅中国大陆地区学习古筝艺术的人们已有几百万之众，古筝也被世人誉为“东方钢琴”及“东方乐器之王”，古筝艺术的发展呈现出春意盎然的发展态势，实为筝坛之喜，但关于如何更好的继承与发展古筝？先继承，还是先发展？古筝还有发展的空间吗？这些问题一直在音乐理论界与筝界的讨论中呈现出不同的观点，并未由于古筝艺术在新时期的成功发展而偃旗息鼓，而这也是我一直在思索的问题之一，本人想通过此文结合当今一些关于古筝继承与发展的理论观点谈谈自己的看法。同时借本文也为了更进一步的理清发展脉络，找到古筝艺术发展的基本规律，使古筝艺术在未来的发展中始终保持先进性，我想这对进一步推广普及古筝艺术及继续深入对古筝艺术的发展创新都有着重要的意义。本人学识有限，个人观点难免有很多遗漏和偏颇之处，但作为当代古筝职业从业者关心学科的建设与发展也是我份内之事，通过本文的论述实为想“抛砖引玉”，希望筝界的各位专家与同仁，集思广益，共同为古筝事业的发展作贡献。

## 一、从音乐院校的专业教学中看继承与发展

当前中国古筝艺术和旧时期相比已经取得了令人瞩目的骄人成绩和令人惊叹的高速发展，无论是专业水准的提高和社会普及都是可喜的。由于除了原有的古筝演奏家以外，一大批才华横溢的作曲家运用西方现代作曲技法的思维与古筝音乐特色相结合为古筝写出了大量优秀作品。音乐院校在教学中，学生可选择曲目，学习新技法的余地拓宽。当代大多数人不会怀疑，自 20 世纪下半叶开始，中国民族乐器走上专业化进程中，走进各地音乐院校课堂以来，很多民族乐器无论是在技术，音色，表现手法上都获得了非常大的提高，丰富。达到了它们在发展过程中从未有过的发展水平。而就在高速的专业化，学院化进程中，部分观点认为很多民族乐器特有的那种传统韵味，传统的美学观在不知不觉，日复一日地淡化。在多元化文化发展“百花齐放，百家争鸣”之时，关于怎样“继往开来”的发展筝艺又是一个突出话题。

笔者认为继承固然是非常重要的，因为不对传统艺术加以保护，很多宝贵的音乐文化遗产可能会丢失，在目前现代化的社会中，应更有尊重传统文化，拯救它的紧迫感。传统古筝曲也是传统音乐中的一部分，一个国家和民族的文化是有根源的，根基的。是经过长年累月的积累，多代人的力量，慢慢产生和发展的。

优秀的传统音乐除了与各地区民族有像血缘一样的关系外，它能流传至今，也说明它必定有群众喜爱之处和一批支持的人。没有被历史发展所淘汰，经得起时代巨轮的考验，也说明了它是“经典性”的艺术，不应被当今时代的现代作品的大量产生而动摇其基础。西方人也是很看重他们的传统的古典音乐，像巴赫，海顿，莫扎特的音乐作品都是经久不衰的。它的艺术价值不会被其它形式所取代。无根的树，无法存活。没有源头的水，就像死水一潭。所有的音乐，必然重视传统。音乐大师里姆斯基柯萨柯夫说过：“没有民族性的音乐是不存在的，实际上一般认为是全人类的音乐都是具有民族性的。”当代旅法作曲家陈其钢先生在接受北京《文明》杂志采访中发表了《对话前所想到的》一文，他认为当前发展中国音乐主要问题在于“不重视对自己传统音乐的保护，或者用自己西方音乐的肤浅认识来改造中国传统音乐，因此他认为对传统音乐形态的了解，保护和推广，应该是当前发展中国音乐的基本前提。”而他也在接受中央电视台音乐频道“音乐人生”栏目中采访时说道：“古今中外，各种职业（包括音乐），能够被人们称作大师的人物，或在自己专业上有很高造诣的专家，都是在很好的了解，继承了前人的成果后，有所创新发展。”

进入 20 世纪 50 年代以来民族器乐的教学进入专业音乐院校，使学习者能够接受更系统化、专业化的学习，确实迎来了民族器乐发展的春天，很多民乐的学习者，不但学习了民族音乐，更接受了西方音乐的教学模式，在记谱法、视唱练耳、乐理、和声、曲式、复调等音乐理论领域都受到了系统的教育，无疑新时代的民乐专业学习者的音乐综合能力较之以往都大大提高了。进入到二十一世纪，音乐学院的教学模式已走过几十年，时至今日前文已提到部分专家学者提出，这种专业化的教学模式会使很多优秀的传统流失，实际上在这一点上笔者也有部分认同，在这里我想举例来说明，民族器乐里除古筝外，还有很多乐器都有流派之分，而流派的形成本身就是一种传统精髓的体现（1、必须有鲜明的音乐特色及独特的演奏风格。2、必须有根据这种风格所创作或者传承的大量作品。3、必须有代表性的大量传人等），但近年来音乐学院的教学培养出的部分学生包括大部分古筝专业的学生已经很少说自己是哪一个流派的传人了，这里有很多原因，一是自身演奏风格已经不鲜明，更主要的原因是由于接触了大量不同风格的作品，虽在一定程度上吸取各家之长，但毕竟和老一代艺术家终身研究一个流派的领域有所区别和差距，但这里需要说明的一点是随着时代的推移，音乐学院的古筝教学不可能完全脱离现代教学体系，部分学生的演奏可能与老一代艺术家有比较大的不同，那么这种教学体系能否更好的继承与发展传统艺术？受到了部分箏界同行的质疑。这一现象实际很好理解，这是音乐学院教学的一种模式，现代的教学体系强调学习者的全面发展，也就是综合能力的发展，说到现在的教学，我想举一个例子来说明，现代音乐学院民族器乐包括古筝的教学，一般的规律和学习内容是演奏不同流派的传统乐曲并从中总结和找到这一流派的基本风格特点和音乐基本规律，第二部分就是演奏不同风格的创作曲目，找到不同作曲家和演奏家的创作风格特点，从而提高音乐分析与综合能力，为未来自己创作和演奏新作品而奠定基础。那么如果一个流派的传统乐曲假设有几十首，而这几十首成果可能是几代艺术家智慧的结晶，固然弥足珍贵，可能我们培养的学生只学习了一部分，那么对于再好悟性的学生来说，即使有再好的举一反三、以点带面、圆通领悟的能力恐怕也是不能完全继承得像老一代艺术家那样好，这可能被理解为一定程度上的传统流失。

但是看一个教学体系包括这一教学体系培养的成果，应该全面来分析，那就

是看是否利大于弊、尽善尽美是很难的，音乐学院的学生如很多同行的质疑那样再某一点上可能有不足，但是他们综合能力很强，虽然经验是需要日积月累，但是综合基础上还是有一定优势的，笔者认为任何艺术学习曲目与积累曲目是极其重要的，但是不是唯一的，因为曲目的学习是无穷尽的，新作品永远是层出不穷的。关键在于不断总结，而学习的越多如果总结得越多无疑是一种很好的教学模式。就古筝把握风格来说，由于艺术不是模仿，每个人对音乐的理解都不尽相同，由于时代不同，每一代人的审美观、多少都会受到他所处时代环境的影响，只要是整体风格是对的，那就是一种继承，实际上不可能有一成不变的继承，即使是我们所说的某一流派的正宗传人，我们通过现场演奏和录音进行对比也和上一代人有一些区别，那么在风格相同的同时，加入自己的理解与自己的审美观实际上也是一种发展。而每一部新作品的产生，也是有前人成果的积累，正是吸取了前人的智慧结晶，并把他们完美总结，才会有更好的作品出现。如赵玉斋先生在1954年就把具有山东老八板音调的《四大板》中的《清风弄竹》，《山鸣谷应》，《小溪流水》和《普天同庆》四首乐曲组成套曲，并在最后一部分的普天同庆的高潮部分中运用了钢琴的一些创作表现手段，打破了传统古筝曲中的节奏，力度，速度等习惯用法。他的另一部代表作，也就是在中国筝的发展中，具有划时代意义的《庆丰年》，这首作品音乐的原型是山东传统音乐《庆太平》和《老八板》中的旋律。赵玉斋将传统音乐的原型主题进行了一定的发展变化，使这首作品从始至终都能使听者感受到一种鲜明的山东传统音乐的风格。他又在作品中大量使用山东古筝的基本演奏手法和左手技术，把山东筝中左手的颤音，按音，滑音，揉音贯穿作品，在曲子最后的高潮段中，运用了山东筝特有的“大指小关节密摇”和独创的“右手拨弹，左手食指点柱”来模仿锣鼓声的手段。即能很好保持住传统筝的风格神韵，又能使筝的表现力更加丰富，演奏技法更加创新。

正是受赵玉斋等那一时代杰出艺术家从20世纪50年代开始走的继承，发展道路启示引导下各个时代的筝演奏家在这个基础上继续创新发展。我只举部分作品来说明，如王昌元创作的《战台风》就是在使用原有古筝技法基础上，运用创新的思维，在演奏中模仿自然界台风的声音。刘起超，张燕创作的《草原英雄小妹妹》，在古筝上首先运用了移柱转调变音手法，而且这一创作手法，在后来广泛被运用，在现代很多最新作品中所看到的新技法都是在这个基础上被派生，发展。周延甲创作的《秦桑曲》（以陕西碗碗腔音调为素材）。《长城调》（陕西迷胡音乐中的“长城调”“哭长城”等曲段为素材）。《百花引》（陕西迷胡“采花”“滚南瓜”）。曲云的《香山射鼓》（陕西鼓乐曲牌）。很多改编，移植乐曲除了直接运用钢琴曲外如《土耳其进行曲》（王中山改编），还出现了模仿其它民族乐器手法的移植，改编曲如《广陵散》（王昌元），《潇湘》（徐晓琳），《平沙落雁》（高亮改编）等，这些乐曲都是在以古琴曲音调为素材进行创作，它们保持了琴曲的旋律，模仿运用古琴的大段泛音，左手模仿古琴的“吟，揉，卓，注”，在保留古筝自身特点基础上，追求古琴的审美观和情趣。而即使是当今很多作曲家介入古筝曲创作后，他们运用了全新的音乐思维，个性突出的创作手法，使古筝进入了多元化创作环境，筝曲作品题材各异，但他们依然无法摆脱与前一代人成果的联系，没有作品是凭空想象出来的。例如很多80年代末以后出现的新作品，虽然在每一首乐曲中都或多或少的体现出作曲家个性化的非常规的创作手法和新颖的演奏技法，但大多数的演奏技法还是运用前人继承，发展下的手法。他们在调式上虽然打破了以五声音阶为主的定弦，打破了单纯的民族调式和西洋调式的约束。但他们的作品也并没有完全脱离古筝传统五声音阶定弦，大多作品是在传统

定弦基础之上，进行一定的改变而成的人工调式。如徐晓琳的《黔中赋》、《情景三章》、王建民的《幻想曲》、《长相思》、《西域随想》、《戏韵》、《莲花谣》，王中山的《溟山》、《云岭音画》、饶余燕的《黄陵随想》、庄曜的《山的遐想》、叶小刚的《林泉》等等。即使试图跳出这种思维，创造一首没出现的作品如很多先锋音乐的运用方式，但作品中的某种手法，片断，动机，节奏，音型，音色处理等方面也很可能会在前人的作品中找到。无论是自然科学、还是文学艺术亦或是任何事物的发展，后人们都是站在前人的肩膀之上才能站得更高，看得更远，这实际上也是一种继承与发展完美结合的体现。综上所述，笔者认为继承与发展不是对立的，不能割裂来看，他们是相辅相成，缺一不可的，在继承中有发展，在发展中继承。

## 二、对于古筝艺术未来继往开来发展的一点粗浅想法

1、在音乐学院的教学中，改变培养单一化人才的教学思维，音乐学院传统的教学培养目标多为培养职业舞台表演与专业化教学人才，但我们应该意识到古筝艺术今日之发展以致未来始终保持先进性的关键在于，不能仅仅依赖于专业化教学与演奏人才，而是需要更多的综合素质高的复合型人才。古筝艺术需要在理论建设、乐器形制与结构的改革、新作品的创作、因人制宜、因材施教的开展社会普及性教学等学术领域与方向进一步完善与发展。在以上每一学术领域有所突破与建树的音乐人也是在为古筝艺术的发展做出贡献。诚然，实现以上每一具体目标，需要多种因素的合力，它需要古筝专业教学工作者不断完善自身知识结构，提高综合素质，掌握本专业领域的最新学术成果并对本专业各个学术方向都要有所涉列与了解。专业教学工作者要在日常教学中要求学习者多看、多听、多想、多在总结中学习，提高学习者自身的综合能力，使学习者通过几年的专业化学习，找到最适合自身发展的学术方向并具有以这一方向为学术切入点开展深入研究与实践的能力。调整传统教学理念与思维才能培养出适应未来社会发展需要的复合型古筝艺术人才。

2、古筝的形制还需进一步完善。从十三弦筝到十六弦筝再到二十一弦筝，古筝的形制结构发展至今，是几代先贤艺术家根据不同时代的发展需要对这一乐器进行改革的成果。在二十一世纪的今天，依然有很多艺术家在为完善古筝的形制与结构，扩大与丰富这一乐器的音域与表现手段做着大胆而有意义的尝试与努力。通过几代先贤积极探索结出的丰硕成果，不断加强与完善了古筝艺术的表现力与感染力，使更多的青少年选择学习古筝艺术。同时也极大的激发了专业创作者投入创作古筝作品的热情。这些客观因素促使了古筝艺术在当代得到了长足的发展。尽管如此我们看到古筝在大型民族管弦乐队中的陪衬地位仍然没有改变，在古筝独奏音乐会中，为了演出效果，依然需要不断更换乐器。转调难的问题没有得到根本解决，笔者认为这会成为影响古筝未来更大程度发展的关键问题。薪火相传，年青一代的从业者需要在先贤丰硕成果的基础上，不断在实践中总结经验，敢于大胆创新与改革，不断完善古筝的形制与结构，改革出适应未来发展需要的成熟的新型乐器，为古筝艺术迎来又一个辉煌盛世奠定基础。

古筝艺术今日的发展成果来之不易，年青一代的筝人在总结先辈成果的基础上，更应总结出古筝艺术在发展中的基本规律，发扬老一代艺术家为艺术献身，鞠躬尽瘁、死而后已的治学精神，使古筝艺术在未来的发展中始终保持先进性。士不可以不弘毅，任重而道远，相信新一代的古筝职业从业者会在党中央“全面推动社会主义文化大繁荣、大发展”的政策指引下，结合当今实际将更多的精力投入到古筝艺术的创新与改革的大潮中。路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。

我们深信在新一代箏人的不懈努力下古箏这朵“极美丽的古代花朵”在新的时代定能放射出它那特有的古朴典雅的芬芳。