



关于古筝历史的探讨

曹正

引言

研究我国古代弹拨乐器——箏的时候，既要重视正史的记载和古典文学作品中的描写；也要重视民间故事传说和稗官野史的叙述，因为它是从各个不同角度，在各个历史时期客观的反映了人们对箏的看法；所以不能也不应该偏执一说给古筝历史作出轻率的结论。

古筝，是道地的民间音乐艺术，在重雅轻俗的封建时代，一直遭受士大夫阶级的诬蔑和诽谤，谬说流传，贻害非浅。到今天，社会的发展、人类的进步，使我们对待历史有重新认识的必要，要用科学的实事求是的态度来看古筝的历史，以便比较准确地阐明古筝真实的历史面目。

研究古筝历史，要以社会发展情况为根据，具体通过现代可以见到的和流行的乐器、表演技艺、古乐谱、乐器改革，结合历史上有关箏的记载和故事传说等等，由近及远，从今到古，经过辩证推敲，理出对这一古老民间音乐遗产的正确看法来，更好地发扬古筝艺术。

关于古筝的命名

箏是根据音响效果命名的。后汉刘熙在《释名》里说“施弦高急，箏箏然也”；唐李峤咏箏诗里也有：“……莫听西秦奏，箏箏有剥裂。”这种用音响效果为乐器命名，也正如古人对“磬”“琴”“呼呼”等乐器的取名一样，是符合历史情况，合乎当时人们对事物看法的习惯的。

箏，为什么又叫“秦箏”、“秦箏”和“古筝”呢？汉末建安才子曹子建在《空侯赋》中说：“秦箏何慷慨，齐瑟和且柔”。唐王湾诗：“虚室有秦箏”。张九龄诗：“端居正无绪，那复发秦箏。”岑参《秦箏歌》：“汝不闻，秦箏声最苦，……”白居易咏《箏》诗里有“赵瑟清相似，胡琴闹不同……”这些诗句中的“秦箏、齐瑟：赵瑟、胡琴”除为题咏的反衬和诗句对仗工整外，更重要地是说明了乐器的流行地域，因此我们说在箏、瑟等乐器上冠以秦、齐、赵、胡字样，是因地异名并非指朝代而言；至于近代人喜欢箏字上加一古字，称为“古筝”无非是想借以说明箏的历史悠久罢了。

“秦声”之说，来源于《史记·李斯谏逐客书》：“……弹箏搏髀而歌呼呜呜，快耳目者，真秦之声也。”以往，

多少年来，都误以为秦箏在陕西本地失传了，其实不然，因为在陕西榆林地区的“榆林小曲”中，始终都用古筝来伴奏的，这当然是秦箏的余绪，秦箏并未失传的重要证据。不过它很少受到外来的影响，发展不大，仍然停滞在象《汉书·盐铁论·散不足篇》里所说的“无要妙之音，变羽之转”的一般水平而已。

秦箏是民间乐器

箏是道地的民间乐器。西汉桑弘羊在《盐铁论·散不足篇》中写道：“……往者，民间酒会，各以党俗，弹箏鼓缶而已”这“往者”二字，说明了箏是在西汉以前多少个世纪，多少年来箏在当时当地都是民间党俗所不可缺少的乐器。如果从秦、汉的历史年代而论，《盐铁论》的记载也是对李斯《谏逐客书》中所谓“真秦之声”的叙述作了补充。侯后魏、晋、南北朝、隋、唐、宋、元、明、清……以至现代，不但有历代文人在正史里和诗词歌赋里广为宣传介绍，也可以从“茫茫九派流中国”的古箏曲谱印证箏是流传广大民间的乐器。当然也不排除在某一个朝代，某一个历史时期，箏也曾经被封建统治者攫为享乐乐器，进入宫廷的乐队里，但这不是主流，也不影响箏在民间音乐中的地位。

驳“分瑟为箏”之谬论

除上述以音响效果为箏之命名外，还有从乐器的形制和取材为箏作解释的；提倡这种观点的不外乎是“箏瑟同源论”和“箏筑一器论”，这无非是囿于历史故事传说加以牵强附会的结果而已；如《瑟史》上说：“黄帝令素女鼓五十弦瑟，帝悲不止，破为二十五弦瑟”这本来是乐器发展史的必然产物，并没有什么神秘可言，但是到了陈陆琼《玄圃宴各咏一物得箏》诗里，就成为“定减瑟中弦”的法则了；而唐代赵璘在《因话录》里则干脆具体化为“秦人鼓瑟，兄弟争之，又破为二，箏之名自此始”。其实，这种分瑟为箏之说，尚不止兄弟争之，还有“秦俗薄恶，有父子争瑟者”（见《集韵》）；也有说是“秦有婉无义者，以一瑟传二女，争引破，终为二器，故号箏”；或云“秦女姊妹争瑟，引破终为两片，其一片十三弦为姊分，其一片十二弦为妹分，秦皇奇之，立号为箏”（见《乐道类集》），当秦箏传到日本之后，记入日本箏史里的传

说，就演绎成为秦始皇的两位爱姬，分二十五弦之瑟为十三弦、十二弦两种筝，并说传入日本的是十三弦，传到朝鲜的是十二弦。（见日本中岛雅乐之都著《筝曲的知识·沿革略》表注）这种“筝瑟同源论”的“分瑟为筝”的故事传说，都是着眼于“秦”、“筝”两字上，所以有“秦人鼓瑟”“秦俗恶薄”“秦有婉（一作瓘）无义者”“秦女姊妹”……以至“秦始皇的两位爱姬”这个“秦”字，以时代、国度、地区而言，它概括了战国时代的秦国和秦地，这便是后世称为秦筝的根据；而作为乐器命名的“筝”字，则有人各取所需的作了不同的解释：一种是慎慎的《说文解字》观点，说“筝，鼓弦竹声乐也，从竹争声”；持这种观点的还有《风俗通义》说：“……五弦筑身，……筝形如瑟。”《集韵》说：“……名为筝，古以竹为之。”到了清代的朱骏声在《说文通训定声》则解释成为：“古筝五弦，施于竹如筑，秦蒙恬改于十二弦，变形如瑟，易竹于木，唐以后加十三弦。”这些观点，都是因为“筝”字“从竹争声”望文生义而来者；另一种则是着眼于“争”字本义的“分争”“斗争”“争夺”的争字作解释，所以把这个晋人（傅玄）誉为“仁智之器”的筝，诬蔑为“无仁无义”的乐器；使魏人（阮瑀）称之“众乐之师”的民间乐器，蒙受着一两千年的不白之冤，岂不可惜？时至今日，尚有人把这种谬说，不加明察而照录云云，写入中国音乐史册中去，又岂不可叹？

提倡筝瑟同时并存

当然，“筝瑟同源”也不是毫无根据的，乃是乐器的形制，结构上有某些近似之处而提出的看法。其实筝和瑟（也包括筑）是同时并存的，不但在战国时代的秦国如此，就是在齐国（现代的山东省）也是这样；如《战国策·齐策》里就有“临淄甚富而实，其民无不吹竽，鼓瑟，击筑，弹筝……”的记载；秦赵涇池之会，蔺相如完璧归赵故事里，也提到了“赵王为秦王鼓瑟，秦王为赵王击缶”的事；而李斯向秦始皇上书，谏始皇收回逐客卿的命令的文章里，引证了始皇对“真秦之声”和“异国之乐”的态度，借以讽喻。“夫击瓮叩缶，弹筝搏髀，而歌呼呜呜、快耳目者、真秦之声也。郑卫桑间、韶虞武象者、异国之乐也。今弃击瓮而就郑卫、退弹筝而取韶虞、若是者何也、快意当前、适观而已矣。……”这是古筝历史最早的一段文字记载，它是古今中外研究中国筝史的重要根据，舍此之外，尚没有发现比它更早的文献资料；但是古筝在秦，是秦始皇统一中国之后的秦？还是在春秋、战国时代的秦国地区，早就流行多少年代了呢？这是应该弄清所以的。就以如上这段记载而论，李斯再三肯定：“击瓮叩缶、弹筝搏髀”是道地的秦国本地的音乐，而司空见惯的称它是“真秦之声”对于“郑卫桑间、韶虞武象”等所谓“异国之乐”也是早在秦始皇统一中国之前便流行在春秋战国时代以前的齐、鲁、郑卫……等国，孔子在齐国听了韶乐，曾经感动得他“三月不知肉味”，孔子也评论过郑卫、桑间濮上的音乐说：“郑声淫”、“滥雅乐”这些情况，对于生活在战国末年帮助秦始皇统一天

下的客卿李斯来说，是非常清楚的，因而针对秦始皇对外国音乐和外国人（客卿）所持不同的态度慷慨陈词一番，终于打动了始皇，“除逐客之令，复李斯官。”

既然当时的异国之乐有悠久历史，那么真秦之声又何独例外？如果我们基于这种观点来认识筝的历史，那么“分瑟为筝”“蒙恬制筝”的传说，就不攻自破了。

筝和瑟同时并存，不仅在同一时代（以战国时代为例）如此，在某一国度里也是如此，除前所引《战国策·齐策》的记述外，即以“秦人鼓瑟”之说，便可以证明这一事实是客观存在的；赵国的瑟，是因“涇池之会，秦王令赵王鼓瑟”而载入史册闻名后世的，但赵国有没有筝呢？《古今注》里，却记载着：“邯郸女子，秦氏罗敷，出采桑于陌上，赵王见欲夺之；罗敷乃弹筝，作《陌上桑》以自明。”这就是史称“秦氏罗敷，巧善秦筝”的记载，到了唐代诗人李白的笔下就演绎出“含情弄柔瑟，弹作陌上桑”的瑟弄筝曲的描绘。这当然也可证明筝和瑟在赵国是同时并存的。

我国在汉代有了箜篌之后，不但筝瑟同时并存，而箜篌也参与了这种古老的弹拨乐器的行列，三国时代的曹子建咏《箜篌》时，就用筝和瑟来陪衬说：“秦筝何慷慨，齐瑟和且柔”言外之义，是箜篌一器兼筝和瑟的“慷慨”和“柔和”而有之的特点，同时也在他的《元会诗》里写道：“……笙磬既设，筝瑟俱张……”这就构成了明郑世子朱载堉在《瑟谱》里提出的筝、箜篌、瑟三器同源论的观点和主张。

还有“筑”，究竟产生于什么时代？更早的历史证据也很少见，也只是《史记·刺客列传》里提到的把筑当作凶器来行刺秦始皇的高渐离是一位善于击筑的人。无疑，这在秦始皇统一中国之后的秦代，当然也是和筝同时并存的。《评注史记菁华录》关于“筑”的解释是：“形似琴有弦，用竹击之，取以为名。”这种解释，是符合乐器发展史的。试想我国古代的乐器工匠，早已能按照自己的意愿，选择木料设计制造出如同独木舟形的共鸣体的筝和瑟来，为什么反而取材比木质要坚硬得多且不能选择宽度的竹来制作乐器？因而这“用竹击之，取以为名”的解释，还是比较确切的。

上面是着眼文史的记载，从物象来证明也是有大量物证的。如云岗石窟（据考证北魏时始建）、敦煌石室（隋唐时始建）的壁画大量的乐队奏乐图中，也是筝瑟并用，当然从历史年代看，是晚于秦汉近千余年了。

许多历史事实，充分证明了筝和瑟是同时并存，但为什么到现在为止，大量出土的文物里有瑟、有筑、有琴却没有筝呢？其实这并不难解释，中国历代的封建统治者，从秦始皇开始，（退弹筝而取韶虞为证），对民间艺术所持的态度，历来是既重视艺术（当然是为了享乐），又轻视艺人的品格，在音乐上既讲究雅俗之分，当然就有重雅轻俗的偏向，因而“钟鼓之乐，琴瑟友之”的堂上雅乐，多为士大夫阶级所提倡，如“士无故不彻琴瑟”，这些封建统治阶级贵族们，不但活着的时候，有“百官之富”的待遇，死后还要享有“宗庙之美”，所以他们死后连

同他们生前享用的器物，也作为殉葬品埋在地下，这就是出土文物里，有瑟、有琴……而无箏的第一个原因；第二是民间音乐艺人处在政治受压迫，生活困难的条件下，为了热衷于自己的艺术爱好并借以谋生，千方百计制作或购买一台得来不易的箏，又怎能随便丢弃？很多民间艺人的遭遇，甚至是“死无葬身之地”，所以不可能把箏埋在地下成为今天的出土文物。

古箏流行民间的物证

箏在古代历史上，一直是流传广大民间，为活着的人服务，历代诗人，用大量的诗、词、歌、赋来描写的弹箏人、弹箏技艺、箏曲、箏歌，以及弹箏故事等等，都是有利的证明。

还有大量流行在全国各地的各式各样具有民间特色古箏曲谱，如潮、漳地区流传的，早在唐宋以前就有专门记录箏曲的弦诗“二四谱”；梅县、大埔一带流传的声字并用的“工尺谱”；还有流传山东地区的大板花字“工尺谱”……，这种种古箏曲谱，从来没正式版本问过世，都是靠爱好者辗转传抄，得以流传至今，成为记录古代音乐艺术的珍贵资料。古箏艺术，从秦汉魏晋……唐宋元明清，两千多年的历史中，不断地推陈出有所发展，许多古曲仍然有着生命力，大部分流行民间，它是我们研究民族民间音乐的重要参考和依据。流行民间的古箏曲，地区之广，内容之丰富，是其他民族乐器所不及。更重要的是它有着自成体系的记谱法和曲体、曲式结构，以及结合乐器构造特点而形成的独特的表演技术。从汉代以前的“无要妙之音、变羽之转”的民间乐曲，到汉末妙入神的“新声”；从梁玉台卿的“促调移轻柱，乱手度繁弦”到唐白居易的“珠联千拍碎，刀截一声终”，古箏在艺术创作和发展上，有史可稽，都是不同凡响的。所以在盛唐时期流传民间的箏，受到群众广泛的欢迎，而要“走马听秦箏”了。唐宋以后，元明清以至今日，都是代代有新声的。尤其是解放后的新中国，在古箏艺术的发展上，无论是古箏新曲的创作，还是表演技术，以及古箏这件乐器本身的改革，都有很大的发展和成就。

继承传统，推陈出新的古箏艺术

早在二〇——三〇年代的北京，有两位从事古箏艺术的传播者：一位是广东揭阳的林永之先生，是热心发扬潮州古箏艺术的前驱者，当时从林先生研习潮州箏的人，有谭步瀛等人；另一位是河南遂平魏子猷先生，是积极提倡中州古箏艺术的带路人，当时从魏先生学习河南箏的人有高阳梁在平、蓟县（现在属玉田）娄树华、绥化周希文；还有一位专职音乐教育的江都史荫美先生，这些人在当时的民族音乐乐坛上，从表演到教学，从技术到理论都做出了巨大的贡献。他们把濒于失传的古箏艺术，不但继承下来，而且有了发扬光大，使古箏艺术后继有人，后起之秀人才倍出。和娄树华先生同学的梁在平先生，向魏子猷先生学习中州古调的同时，还从史荫美先生学习了潮、客音韵，从此，娄、梁两位古箏界

的同窗好友 在表演实践过程中，形成南北两派古箏的代表人物。百代公司为梁在北平录制《寒鸦戏水》和《捣衣曲》的唱片，注明了“南派”字样；为娄先生录制的《天下大同》和《关雎》则注称“北派”。同时，梁先生编著出版了中国古箏史上第一本正式刊印的《拟箏谱》；娄先生也利用教学余暇，移植、改编和创作了大量的箏曲，四十多年来驰名中外，易学难工，雅俗共赏的划时代的箏曲《渔舟唱晚》便是娄先生的代表作，是一首继承传统，推陈出新的古典风格的作品。

梁在平先生在美国耶鲁大学留学时，就携着古箏和琴，向美国朋友介绍宣传祖国的文化艺术“琴韵箏声”现在已是古稀遐龄的老人，尤携琴、箏以自随，奔走欧、美、东南亚世界各地，积极为宣传祖国文化艺术事业作出了贡献。

建国三十年来，古箏艺术，无论是教学、表演、创作、乐改都获得了空前的发展，从1950年东北鲁艺开设古箏专业课以后不久，全国各艺术院校也先后相继开设了古箏课，为古箏专业培养了大量的教学、表演人员。使这一古老音乐艺术，后继有人发扬光大。使古箏艺术为祖国的文化艺术争得光荣。如世界青年联欢节上获得金质奖的节目《春天来了》（古箏、高胡三重奏）；获得铜质奖的节目《渔舟唱晚》（箏、高胡二重奏）以及历年来随着出国访问演出团向许多国家的国际朋友宣传介绍古箏艺术，都是得到好评的。

三十年来为了更好的继承传统，许多教学单位（包括演员）从事了大量搜集整理工作，编辑了比较系统的传统箏曲集，同时也创作了大量的古箏新曲，如赵玉斋的《庆丰年》、任清志的《幸福集》、王昌元的《战台风》、丁伯苓的《清江放排》、李祖基的《丰收锣鼓》、史兆元的《春到拉萨》、周延甲的《绣金匾》、吕殿生的《大渡河》……等等，数量之多不胜枚举。许多新作品中，在表演技巧上又都体现了推陈出新的精神。以赵玉斋的《庆丰年》为例，它是在传统的比较简单的手拨弦（按武林箏技术历来就有双手弹箏的技巧，以《将军令》为据）技术基础上，大大地发展了一步。同时很多后起之秀的箏手们，也都在新作品中，争先恐后的竞相运用左手拨弦的技巧，把传统的古箏艺术推向一个新的阶段。

随着演奏技术的革新，一定会引起对乐器的改革。在建国后，古箏艺术的发祥地沈阳音乐学院，由古箏专业的教师、学生和乐器制作管理工人师传一起，组成了古箏改革小组，制订张力变调和截节弦长变调的两种方案，同时并举进行试制。六〇年代初，两台机械调箏相继问世，但尚存在着许多需要进一步改革的问题。沈阳的箏改小组便再接再厉，继续这项改革，现在已近二十年了，终于改革出一台比较成功的脚踏式桥码移柱变调箏来。

沈阳进行古箏改革的创举，引起了全国古箏界、乐器制造业的普遍注意，多在各自不同的工作岗位，积极从事古箏的改革。乐器制造专业从事古箏改革的有营口乐器厂、沈阳乐器厂、苏州乐器厂、四川乐器厂、教学

民间盲音乐家尹明山

蒋小凤

尹明山于1911年农历二月初八在安徽砀山县赵楼乡王屯村出生。父亲是个贫农，一家八口人，靠七亩地生活。淮北是有名的灾区，往往非旱即涝。哥哥给地主帮工，母亲常常带着姐姐外出讨饭，家中生活十分困苦。母亲四十七岁时生了尹明山，由于生活太苦，没有奶给他吃，尹明山生下来就靠吃野菜汤、糠糊长大。一岁多害眼病，由于没钱治，二十多天后眼睛就瞎了。双目失明的尹明山有着丰富的听觉世界。他非常喜欢听民间艺人吹笛子和唢呐，听了以后还用声音去模仿，父亲知道后非常生气，因为地主看不起吹唢呐的人，他们管吹唢呐叫“下艺”，管吹唢呐的艺人叫“下等人”。父亲耽心儿子长大了去吹唢呐，有一次在睡觉时父亲问尹明山：“还学吹喇叭吗？”“还学”，父亲劈头就给尹明山一记耳光。这件事在尹明山幼小的心灵上打下了深深的印记。可是当父亲发现尹明山特别喜欢音乐时，在他十岁那年，父亲竟然花了两、三个铜板给尹明山买了一支半尺多长的小笛子。父亲语重心长地说：“给你这支笛子，你就慢慢摸、慢慢学吧！”从此尹明山开始学笛子。这时他还和老表学瞎子要饭的“瞎腔调”。十四岁那年，他可以用笛子吹《老扬琴曲》了，其中有“凤阳歌”、“叠断桥”、“上河调”等。就在这一年，父亲让他学算命，先在老家拜了师傅，十六岁又到蚌埠跟林剑楼学。学了一个多月，老师说他能算命了。于是尹明山开始给人家算命，可是第一个找他算命的人算了一半就不让他算了。从此尹明山下决心吹笛子讨饭，再也不算命了。

十八岁那年父亲去世，他向母亲祈求让他学唢呐，母亲为生活所迫，答应了他的要求，于是尹明山离开了家，外出找师傅学唢呐。他的老师叫刘宝琴，第一课学

“慢板叫句子”，以后又学“柳摇金”等曲。师傅很少给上课，全靠“办活”（演奏）时在旁边听和办完活把唢呐借回去练的方法学曲子，学了四年总算满师了。从此，尹明山可以用唢呐和笛子给有钱人“办活”了。

廿六岁那年母亲也去世了。哥哥给地主去帮工，尹明山一个人过着卖艺、乞讨的流浪生活。

解放后，尹明山受到党和政府的照顾与关怀。1956年砀山县派人去采访尹明山，并把他请到县里讲授演奏笛子和唢呐的经验。1957年初尹明山参加了安徽省第一届民间音乐舞蹈会演，演奏了《百鸟音》等曲，获得特等奖。除奖金外还奖励给尹明山一支新笛子。尹明山回忆当时的情景说：“我激动得流下了热泪，一句话也说不出”。在会演期间，他认识了吹箫的民间盲艺人张奎明，从此他们结成演奏的伙伴，经常一起参加演出活动。同年，尹明山又到北京参加了第二届全国民间音乐舞蹈会演，获得好评。周总理看了他们的演出，并接见了尹明山、孙文明等民间艺人。会演会，尹明山被调到安徽省文工团工作。1958年他和张奎明与另一位著名的民间唢呐演奏家刘凤鸣一起在皖南演出了几个月。当演出队到达甘塘镇时，接到通知，要尹明山、张奎明去武汉给毛主席演出。在武汉他给毛主席演奏了《百鸟音》。从武汉回来后，他创作了箫独奏曲《感谢毛主席》。1958年底，尹明山被调到安徽省艺校任教。1959年，经陆春龄介绍到上海民族乐团教学三个月。

尹明山经常演奏的曲目有《百鸟音》、《凡字调》、《走兽音》、《小上坟》等。现在尹明山已经退休，在他的家乡渡过他的晚年。



单位和个人，进行古筝改革的有西安音乐学院周延甲、上海音乐学院何宝泉（原在天津音乐学院就着手改革了）广州音专陈安华和汕头乐器厂，都在不同程度上取得了经验和成就。现已经地方或国家鉴定宣告成功的有东北乐器公司营口乐器厂的张力转调筝，上海音乐学院何宝泉设计的“蝶式”新筝，沈阳音乐学院张昆设计并制作的“桥码”移柱变调筝。这些成就为中国古筝艺术在工具上创造了良好的条件，将使古筝艺术进一步繁荣昌盛。

为祝贺中国音乐学院恢复建制而作

1981年元月12日脱稿

编者注：曹正同志此文较长，其中“古筝发展的概况”部分，拟另行发表。