

试论中国古筝流派

郝 军

(福州大学人文社会科学学院,福建福州 350002)

摘 要:研究古筝流派,应从两个方面入手,一是从艺术的方面,研究形成流派的内容和形式,以及那些使它产生不同的风格、特点并使各派互为区别的本质的要素;二是从纵的方面研究各流派所依存的客观环境,包括历史过程及其社会、文化背景对于形成各个流派的影响和作用。

关键词:古筝;弦乐;流派

中图分类号:J632.32 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-3321(2006)03-0106-04

一

古筝是我国古老的、具有代表性的传统民族乐器之一。古筝因其发音宏亮,音质纯净,音色丰富而优美,技艺性很强,具有特殊的音乐表现力和艺术魅力。因而,不论是宫廷殿堂文人雅士,还是乡里陋室人民大众,可以说是雅俗共赏人人喜爱。在它的发展史中,历代名家辈出,艺术流派纷呈,积累了许多宝贵的典籍和代表性名曲,成为我国传统音乐文化宝库中闪亮的瑰宝。

古筝艺术的生命力存在于广大筝家的不断参与、创造发展中。有的筝乐在民间流传若干代,甚至历经千百年,其旺盛的艺术生命力仍不减,古筝流派在各个时期于民间、宫廷及寺院竞相争妍的情况,在有关典籍及古诗文中有些记叙。但由于历史上缺乏曲谱记录,现在我们除了从古诗文中可以觅见一点筝曲名称及描绘著名筝家的生动演奏场面的文字外,只能从流传的民间的古筝曲中获得一些感性的认识。

筝,最初常作为戏曲音乐伴奏乐器的一种,筝乐也依附于当地的戏曲剧种,后来才出现独立的筝乐,成为具有器乐性质的独奏表演艺术。传统

筝乐是以鲜明的地域特征来划分风格流派的。各流派因地域的不同而风格各异:如浙江筝乐流派、河南筝乐流派、潮州筝乐流派、山东、陕西筝乐流派以及蒙古族雅托噶、朝鲜族嘎呀高(伽倻琴)等。这些流派风格多样,有着差异性很大的鲜明艺术个性,有的刚健激越,有的幽柔清雅,有的轻盈柔美……,但均各异其趣。这些学习古筝,研究古筝的人,都在谈古筝的流派,时代的发展又产生了有别于传统的古筝新派。中国古筝流派划分的标准是什么?形成流派的基本条件有哪些?创新的筝派与流派有什么关系?这些问题直接关系到古筝这门艺术的兴、衰,众说纷纭,见仁见智。

水的行动叫流,水的分流叫派。流派被广泛地运用于学术界,如教育界、音乐界、美术界等,是因它能形象地表现在学术与艺术上的流派情况。有着几千年历史、同源共祖的筝,在漫长的历史过程中,有如水流,分布各地,深深地扎根于中华民族艺术,尤其是民间并形成众多流派,成为中国艺术宝库中光彩夺目的瑰宝。

我认为研究古筝流派,应从两个方面入手,一是从艺术的方面,研究形成每个流派的内容和形

收稿日期:2005-11-07

作者简介:郝 军(1970-),女,宁夏银川人,福州大学人文社会科学学院讲师。

式,即其内在的规律,表现的形式和运动的过程,研究那些使它产生不同的风格、特点并使各派互为区别的本质的要素。二是从纵的方面去研究各流派所依存的客观环境,包括历史过程、社会背景、文化因素等等对于形成各个流派的影响和作用,从不同的方向、不同的角度来剖析古筝这个实体,溯本清源。

明确划分流派的标准,研究各流派形成的内在规律,对于保护流派,继承、发扬传统有着现实的作用和重要的意义。

二

现代筝乐脱颖而出,百花齐放,百家争鸣。由于对流派的内涵理解不同,标准不同,得出的结论也自然不同,各家立说,各持己见。比如,有以琴艺品格划分流派并用来喻筝的流派:“高人逸士,自有性情,则其琴艺淡而近于拙,疏脱不拘,不随时好,此山林派也。江湖游客,以音动人,则其琴纤靡而合于俗,以至粥奇谬古,转以自喜,以江湖派也。若文人学士,适志弦歌,用律严而取音正,则其琴和平肆好,得风雅而遗志,虽一室鼓歌,可以备廊庙之用,此儒派也。”^[1]有采用乐谱或体裁来分派的:“采用琴瑟指法改编琴曲者称为雅乐派,奏风声雨声,波涛声,不究乐理,重其表面谓之江湖派,有节奏急速,气势激烈的激烈派。”^[2]有以传人传谱为依据,用断代的办法划分的“从事专业和从事业余普及活动的 筝派,有以区域划分为抽象的北派及南派,也有以某些个人的演奏特点当成流派,等等。

流派是客观存在的。流派就如水的流动有其自然的规律和客观的条件一样。一个流派的形成必须具备若干主观的条件,并经受客观的检验,这些主观条件表现为流派的特点、规律、体系、发展过程,是那些足以体现本流派并区别于其它流派的最本质的东西。具体地说:

(一)一个流派要有其特有的音乐

古筝具有民间性,它常依附某个乐种之中,表现该乐种的内容,并为该乐种中的一种表现形式。如:“鲁筝依附于山东吕剧、琴书;浙江筝依附于江南丝竹;豫筝依附于河南曲剧、豫剧;客家筝依附于汉乐;潮筝依附于潮州弦乐等等。各个乐种中的相关之乐调就是各个古筝流派的重要内容,无论吕剧或江南丝竹、汉乐或弦诗乐等乐种,他们的各种内在规律和关系都直接作用于依附在这个乐种中的古筝。例如曾经一脉衰弱的陕西秦筝,在

归秦工作中,成功地抓住古筝依附于乐种的本质问题,综合秦腔中的不同乐调,选出有代表性和特点的曲调,借用其它古筝流派的弹奏方法,对乐种的基本乐调加以编订,使它逐渐成型,并健康地发展成为流派,这就是抓住了流派最本质的东西。

(二)一个流派,必须要具备表现它所依附的乐种特征的技法和能力,特征包括有:音律、音韵、调式、节奏、板式结构、套曲程序等。

首先,各个乐种常有不同的音律特点,或为平均律、或为七律,成为带某个音变的律,其中两个变音常为乐种的音律特点的集中表现,或为清(清羽、清角),或为闰(七闰)或为变(变徵、变宫)。古筝是五声定音,除调弦时必须按乐种的律高调定之外,两个小三度关系给予它充分表现乐种特点的有利条件,如秦腔的苦音、欢音,潮州弦诗乐的轻三六、重三六、活五、反线、鲁筝、豫筝的增二度等。其次,各乐种常使用不同的调式,弦诗乐有不同的调体,这种调式或调体表现在宫乐、调首、音阶组合和运动的形式,作为古筝来讲,首先表现的是定调和定音域上。如:浙江筝奏江南丝竹,以太簇为宫定律,古筝按D调的五声音阶排列定弦。潮筝奏弦诗乐,弦诗乐以仲吕为宫定律(二四谱中的四),黄钟为调首(二四谱中的二)。故此,古筝必须按F调的五声音阶排列,从F调的“5-”开始其音域定弦。再次,乐种的节奏及板式结构的特点表现在:鲁筝的八板套曲和曲牌;豫筝的板头曲和牌子曲;浙筝的滩簧小调和弦索十三套的套曲;客家筝的大调、串调、以及潮筝头板、拷打、三板以及催板等。最后,特色的技法、术语和约定俗成的审美标准如:豫筝的“倒踢正打”、“游摇、走颤”技法和粗犷、泼辣的特点;鲁筝的双托、点按、大指小轮,以及豪放、活泼的特点;浙筝的四点、大中指扫摇和明朗、清丽的特点;潮筝的喷指、翕指、蜈蚣指以及催板的各种技法和缠绵、古朴、典雅的特点等。

(三)一个流派必须有固定的音乐表现形式,这种形式常与它的音乐功能分不开,这种形式往往又与流派的承传方式相关。

乐种是民族音乐的一个部分。每个古筝流派都以其依附的乐种合乐为基本表现形式。合乐中,不同的乐器共同使用一个基本谱,各自去即兴发挥,加花、做句、押韵,时分时合,补之、衬之、垫之,生色增辉。通过这些体验性、自娱性的活动来消遣、凑趣,平衡身心,陶冶性情,思想上交流,感

情上共鸣,这就是箏的功能。这就是一种高雅的活动,有文化的休息。流派就是在这种特定环境中自然的传承。

(四)一个流派必须有其系统的曲目,典型的代表人物,系统的曲目标志着流派条件的成熟,典型的代表人物有划标志性的意义,对流派承上启下,举足轻重。

鲁箏有八板体的套曲如《薰风曲》、《汉宫秋月》,也有由山东琴书的唱腔和曲牌演变而来的《凤翔歌》、《叠断桥》、《剪靛花》等等,有高自成、赵玉斋、黎连俊等代表人物,弘流扬派。豫箏中有大量的板头曲,人们常称之为“中州古调”或“中州古曲”,如《哭周瑜》、《叹颜回》、《苏武思乡》、《上楼、下楼》、《和番落院》等曲目,又有曹东扶、王省吾、任志清等人物,使这一派蒸蒸日上。浙箏有来自江南丝竹的《高山流水》、《云庆》、《四合如意》,又有弦索十三套的《月儿高》、《将军令》、《霸王卸甲》、《海青拿鹤》等曲目,代表人物有王撰之、蒋荫樑等。潮箏有《寒鸭戏水》、《昭君怨》、《平沙落雁》、《锦上添花》、《柳青娘》,这些都是学习潮箏时必不可少的曲目,代表人物有洪沛臣、苏文贤等。客家箏有《出水莲》、《蕉窗夜雨》、《杜宇魂》、《怀石》、《散楚词》等曲目,有罗九香、何玉斋等代表人物。

“榆林箏是秦箏余绪”,^[3]其《柳青娘》、《小小船》、《唤娇娘》、《五更鼓》等,都是说唱音乐榆林小曲的伴奏谱和曲牌音乐合奏分谱。

流行西北的秦腔迷胡、碗碗腔音乐,总称为秦声,在弓弦乐(尤其板胡)还不盛行的时期,箏一直都是为之伴奏的主要乐器之一。广为流行的箏曲《姜女泪》、《百花引》、《凄凉曲》、《道情》、《剪剪花》等箏曲,就是流行了数年的迷胡音乐伴奏谱。周延甲老师的《秦桑曲》、《三秦欢歌》等都是用秦声音调创作的。从张祜的听箏诗:“十指纤纤玉笋红,雁行轻遏翠弦中,分明似说长城苦,水咽云寒一夜风”来看,唐代就有此曲了。^[4]流传长安的西安鼓乐与唐大曲有密切的渊源关系。如曲云老师的《香山射鼓》之所以流传海内外,正是鼓乐中的《柳青娘》、《月儿高》等曲联缀改编而成。此外还有魏军、尹群等,堪称陕西箏的代表性演奏家。

系统的曲目通过典型的代表人物给予发扬,师承关系又使流派得于延续、发展,这都是流派形成必不可少的主观条件。

音乐是活着的流动的时间艺术,各派都在求

发展,都在不断的创新,因此,以上四个方面是指流派形成的主观基本条件而非包罗万象。

各流派都有其弹箏技法,这些技法是表现乐种的技术能力,又是形成流派的条件。应该说,各种技法表现各个流派的箏乐个性,箏乐的个性又表现出它所依附的乐种的共性。共性存在于个性之中,个性又表现并丰富共性,两者相得益彰,相映成趣。

三

古筝作为我国最古老的弹弦乐器之一,早在春秋战国时期,就盛行于陕西、甘肃一带。公元前237年,李斯在上书秦始皇时,曾描述了民间箏歌的生动场面:“夫击瓮叩,弹箏博而歌乎呜呜,快耳目者,真秦之声也。箏,无疑是秦人、秦地、弹箏者最早的弦乐器,但何时又称之为秦箏呢?最早见诸汉人刘向的《九叹·忧苦》“挟秦箏而弹徵”。此后,“秦箏”的称谓出现在历代的名人诗词歌赋里。

早期箏的表演形式,主要是弹唱的箏歌。随着汉代相和歌的兴起,古筝艺术进入了一个全新的时代。最初由徒歌,进而为但歌,逐步发展成为六、七种丝竹乐器更相迭奏、歌手击节唱和的“相和歌”,而箏、笛则是其中的主奏乐器。汉代还有箏、笛录的专书,记录有“胡茄”等曲目,这是箏曲器乐化的开始。可以说,箏的崛起乃是随着汉代晚期“相和歌”的兴盛而获得飞跃发展的。当时的演奏已有了“大兴小附,重发轻随”的勾搭及撮弦、促柱等手法,和今天的弹箏技巧已无多大差异了。这时的曲目,既有前代的雅曲像《驺虞》、《鹿鸣》等,又有当代民间的新声,正如古诗所说:“弹箏奋逸响,新声妙入神”,古筝以其清新美妙的音乐倾倒了无数诗人骚客。现存古代的箏赋的作者如侯瑾、阮④、顾恺之等都是汉末魏晋时人,除了郝索、陆太喜等民间箏手外,魏文帝、何承天等王公贵人也竞相习弹,蔚然成风。这一时期是古筝艺术史上空前兴盛发展的黄金时代。

秦箏的鼎盛时期应是隋唐五代时期。用白居易的诗概括为:“奔车看牡丹,走马看秦箏”。具体体现在:1.弹奏技艺的高度发展,技法成熟。如指法上的掩、拨、打、拍、挑等。双手弹也普遍得到应用。2.箏的制艺得到高度发展,不仅出现了十三弦、十二弦箏、轧箏等不同形制的箏,而且在弦和外形上追求富丽堂皇、精雕细刻,箏成为一种工艺品。3.涌现出大批秦箏艺术家,不少人在音乐史、乐器史上都占有崇高地位,出现了箏圣、箏仙,如

薛琼琼、史从、李从周等。4. 箏成为体现大唐艺术高度发展的代表性乐器。在隋唐七部乐、九部乐、十部乐中,箏是不可或缺的,又能体现法曲风格、特点的乐器,如《秦王破阵法》、《霓裳羽衣舞》等节目,也因箏而出名。5. 箏曲创作有独奏曲、合奏曲、齐奏曲,并开始成为中国戏曲—杂剧的主奏乐器。6. 随着大唐兴盛、丝绸之路的畅通,秦箏作为中华民族代表乐器,远播欧亚非美等大洲,尤其是日本东南亚一带。秦箏自早年传入中原,后来随着客家人的三次大迁徙,秦箏又传至闽、粤。流传至各地的箏乐,由于地理、气候、民俗、方言等因素长期影响,并与当地民间音乐互相吸收融合,逐渐形成了地方风格,在近代发展成为不同的流派。这些不但具有各不相同的代表性曲目,有着各具特色的音韵特点和演奏风格,有些在记谱上也有独具一格的谱式,如山东的工尺谱,潮州的二四谱,这使源远流长的古筝传统艺术更加绚丽多彩。

近一、二十年来,由于各个古筝流派之间的广泛交流和其它音乐文化的影响,在许多箏的演奏和创作中,不再像过去那样较多保留各流派在技法和音调上的特点,而趋向于合流各派之长的综合型的演奏技巧和风格,借鉴了钢琴、竖琴的多声部织体手法运用于古筝中。左手的弹奏,从早期的加强左手旋律声部的作用,进而发展到演奏相对独立的伴奏声部或副旋律声部;右手的快速技巧得到很大发展;左右手的无名指渐渐开始使用;为了加强力度和音色的变化,“扫摇”、“打弦”、“泛音”等新手法也不断增加。这些演奏技术的发展,无疑加强了这件古老乐器的表现力,也涌现了一批表现时代风貌的各尽所长的新作。

发展流派,是为了进一步促进古筝艺术的兴盛。我感到,首要的是,应该认真总结古筝流派的

艺术经验,研究各种流派的现状及特点,在继承传统的基础上吸收其精华,发扬流派的特长,继续推动地域或民族的群体性古筝流派风格的不断变化发展。另一方面对个人流派也应大力倡导,鼓励箏家根据个人的艺术特长、天赋条件进行创造,逐渐形成个性鲜明的新流派,让流派在艺术的长河“流”起来;其次,提倡流派越多越好。自然,这里指的流派,是真正经受时间、地域和群众欣赏实践检验,艺术个性鲜明的“这一个”。一旦发现独特的箏艺风格,就应给这种风格的发展创造良好的条件,以利于流派的成长。我想,古筝艺术的路子应越走越宽,让各种流派、风格都充分享有展现才华的天地。

四

一个流派承传在某个地区,是经过一个相当长的历史阶段,在复杂的社会背景和文化因素中,经过孕育、生长、开花、结果全过程,是一个由渐变、突变、量变到质变的过程。

一个流派承传在某一个地区,它必须符合所处地区民众的生活习惯、思维方式、文化、审美、语言、习俗等,并被本地区的民众所接受、承认。

成为流派的音乐,就是乡音,它会产生巨大的凝聚力,唤起思乡、恋乡的感情,它与语言一样,能沟通,能表达喜、怒、哀、乐,产生感情上的共鸣。

每个古筝流派都和其它民间音乐一样,融化在民众的生活中,经得住历史的客观的检验、自然淘汰而又朝气蓬勃,生机盎然。

从以上所论述的形成流派的主观条件和客观检验的标准,我们不难看出,同源共祖的箏,自秦地出发,在历史的流变中,至今流传在哪些地方?依附在多少乐种之中?探流溯源,中国古筝的流派就可见端倪。

参考文献:

- [1] 郑德渊. 箏乐理论及演奏 [M]. 香港:香港书店, 1977.
- [2] 曹 正. 潮州古筝流派的介绍 [J]. 民族民间音乐, 1985, (1 - 2).
- [3] 顾颉刚. 孟姜女故事研究集 [M]. 上海:上海古籍出版社, 1992
- [4] 焦文彬. 秦箏史话 [M]. 北京:中国文联出版社, 1995
- [5] 关文辉. 谈弦乐演奏中的个性和情感 [J]. 新疆师范大学学报 (哲学社会科学版), 2002, (3).

[责任编辑:黄艳林]