

潮州筝艺术迷要

何宝泉
孙文妍

中国七大筝艺流派之一的潮州筝派是广东潮汕地区筝艺流派的总称。当地称筝为“古筝”、“楂筝”、“抓筝”、“秦筝”等。其源远的传统、乐曲的流畅、音色的华美以及独特的律制、记谱法和演奏旋法的变化特点，在国内外已盛誉近一个世纪。

潮州筝艺术也同整个潮州音乐艺术一样是中原古乐随着历代讨粤、征闽（潮汕地区不少人祖籍福建莆田县）、游宦、谪迁以及中原百姓迁居南移等诸多历史变折而传入广东潮汕地区。经过漫长的历史演变，中原艺术受潮汕地区语言、生活环境、风俗习惯以及地方音乐的渗透、溶合而产生变异。以琵琶、筝、小三弦为主的潮州音乐中的“细乐”，经几代筝艺术家郑映梅、张汉斋、徐涤生、萧韵阁、林毛根等人的精琢以及吸收其他筝派的特点；大大地丰富了潮州筝的技艺，逐渐成为独奏乐器，在整个潮州音乐中占有重要的地位，并成为中国筝艺术宝库中具有鲜明特点、绚丽多彩的一朵鲜花，和自成体系的一大筝艺流派。

潮州筝派的传统曲目很多，其中以潮州音乐中的“细乐”、“弦诗乐”、“汉乐”为主，其次“庙堂乐”、“笛套古乐”、“喷呐乐”以及民歌也常用筝弹奏；其流传除潮汕州头各县外，并传播至闽南、台湾、港澳。潮州筝派对港、台以及东南亚星、马、泰等地的艺筝影响较大，时间较早，是传播中国近代筝艺术的先导。

传统潮州筝的型制同其他各派传统筝的型制相异，长度约为1.2米左右，面板的弧度较大，上装16根弦，弦轴装置在与码子平行的前波左侧，弦质为金属（铜弦或钢弦），面板和背板的质地是福建省产的桐木。

近年年来，潮州筝也出现了18弦、21弦，长度（共鸣箱）有所增加，面板弧度缩小，中、低音区的弦采用琴钢丝外缠铜丝或尼龙丝而制成的。演奏时用真指甲或内戴、外戴的假指甲弹奏。

潮州筝也是五声音阶调弦定音（也有个别人为演奏“活五调”方便，将1 2 3 5 6定成1 2 4 5 6音阶）。一般最低音定5，低音第三弦定1。由于潮州音乐长期与潮剧合作，故定F调，潮乐家们并以F调的固定唱名唱奏潮州乐曲。潮州筝在独奏时选调比较自由，可根据乐曲的情调、个人的习惯、琴弦的张力大小等具体情况而确定。

潮州筝除以独奏的形式演奏外，在潮州音乐中也有以琵琶、筝、小三弦为主的“细乐”小型合奏；以筝为主奏，竹弦、椰胡或箫为伴奏；以及与其他乐器相组合为潮剧伴奏等形式。

传统的潮州筝记谱和潮州音乐的“弦乐”记谱一样采用“二四谱”（二三四谱）。

二四谱是潮州音乐古老的谱式，以“二、三、四、五、六、七、八”七个数字作音名，即简谱的“5 6 1 2 3 5 6”，实际上是五声音阶的谱式。

潮州筝曲旋法是以五声骨干音为主，虽有六声、七声的运用，但实质是“奉五音”的关系，乐律基本是三分损益律，但在七声音阶中，由于si音偏低，fa音偏高，常出现3/4全音和1/2半音的所谓中立四度、中立七度的中立音程，又越出了三分损益律的局限（实质是24平均律的范畴）。由于某些音阶在音高上的微升、微降和游移现象，旋法极讲究润饰和作韵，使调式色彩产生种种变幻，令人回味无穷。

“轻六”、“重六”、“轻三重六”、“活五”、“反线”是潮州筝曲的五大调，这些调的名称即来自潮州音乐二四谱的音名。

现将二四谱与工尺谱、简谱列表对照如下：（见下页）

“轻六调”（全称“轻三六调”），意指二四谱中的“三、六”两个叠音不变，旋律骨干音为5 6 1 2 3 5 3组合构成的音阶曲调，善于表现轻松、明快的情绪。

“重六调”（全称“重三六调”），在明二四谱中的“三、六”两音必须加重，旋律骨干音为5 7 1 2 4 5 6组合构成。（6、3两音作为旋律的经过音出现，个别乐曲两音仍很强调），善于表现深情、庄重的情绪。

二四谱	二	三	(三)	四	五	六	(六)	七	八
工尺谱	合	士 (四)	乙	上	尺	工	凡	六	五
简谱	5̣	6̣	7̣	1	2	3	4	5	6
轻六调	二	三		四	五	六		七	八
重六调	二		三	四	五̣		六	七	八
轻三重六调	二	三		四	五		六	七	八
活五调	二		(三)	四	↑五		六	七	八
反线调	二	三		四	五		六	七	八

注：“↑”符号表示升高1/2半音程

“轻三重六调”，是指二四谱中的“三”音不变，而“六”音加重。旋律骨干音以5̣ 6̣ 1 2 4 5 6组合构成（似为 \flat B调，但旋律经常会出现半轻半重似转非转的现象），易于表现幽闷、思恋的情绪。

“活五调”（全称“活三五调”）是指二四谱中的“三、五”两音必须“活动”，使其音高发生变化，产生不稳定的效果，其中以“五”音为最，它的基本音高介于2与↑2之间，而“三”音通过下方回滑音而求得一音三韵的效果。“活五调”是一种具有六声音阶特色的调，由5̣ 6̣ 7 1↑2 4 5 6为骨干音组合构成旋律没有3（也称“绝工”）（旋律下行时用6̣声尚可，但须升高，上行时6̣音则极少出现，但高音区的6音则经常出现，并保持原位音高）。以表现缠绵悱恻著称。

“反线调”，是由于潮州音乐中的二弦定F调5 1弦变2 5弦的指法来演奏，也即用轻六调的下属调（以4为1），实际是转为 \flat B调，但潮州音乐家习惯以F调的固定概念来唱奏，（古筝可用移柱转调法将3音变为4音来处理）故仍以5̣ 6̣ 1 2 3 5 6为骨干音组合构成曲调，它的曲调特点比“轻三重六调”较为明朗，以表现逸畅、谐趣的情绪而见长。

潮州音乐一般来说每首乐曲都可以作“轻”、“重”、“活”、“反”等诸调变化处理。如“轻”变“重”，或“重”变“活”等，这是潮州音乐所惯用的色彩变奏。

有的一首乐曲，多以独立地应用一种调分别演奏。如传统名曲《柳青娘》，就有“轻六调”柳青娘，“重六调”柳青娘，“活五调”柳青娘和“轻三重六”柳青娘等每首独立弹奏的范例（特殊的处理除外）。

近几十年来，还有的演奏家有意识地将一首乐曲分乐段分别在诸调上连奏。如现侨居美国的老一辈潮州筝家陈汉光先生，已故名乐师林玉坡先生和现在还健在的杨广泉先生，几十年来喜欢将《粉红莲》四个乐段，分别用“轻”、“重”、“活”、“轻三重六”四个调连奏；林毛根先生则常用“重六”、“轻三重六”、“反线”三个调来连奏《粉红莲》。

还有的一首乐曲中作两种或两种以上调的交替混合使用。如：《雨溅梨花》、《哭皇天》等即经常是原调与反线调反复交替演奏。

在潮州音乐的《大套曲》中（尤其是近年来潮州音乐的创作作品中），根据内容的要求采用诸调而不同乐曲的联缀上。这种色彩性的变奏更为多见，更富有表现力。

前列二四谱与各种谱式的对照表以及所述各调旋律骨干音，仅仅说明一般的概念，而实际在各调相互转换中，根据乐曲的情调，旋律的进行，音程的关系等会出现个别音高的游移（如“活五”调中的fa比“重六调”的fa稳定，重六调的fa偏高），是比较自由、灵活的，这些变化恰是其他筝派乐曲所没有的特点。

此外，潮州筝曲中标记的“轻”、“重”、“活”、“反”诸调，首先明确地表明了乐曲是在那一种调上弹奏（因不少乐曲可在不同调式上弹奏），而区别于五声调式中的调式概念；其次所标诸调本身已带有乐曲曲调中某些特殊音的标记和提示性；第三所标诸调还有同时对演奏（唱）者技法上的提示。由此可见潮州筝曲所标记的调，既有“调式”成分，又有“调性”的特点，同时又对演奏（唱）技法给予提示，所以，我们记谱仍沿用传统的“轻”、“重”、“活”、“反”调来标记。

潮州筝曲在每首原曲旋律的基础上有自己独特速度、节奏、变奏加花的规律。一般的程式是，

“头板”，（原曲）极缓板，应记为8/4拍，（现常见的一般多记成4/4拍），常见于“笛套古乐”谱。在严格保持头板原形的基础上压缩（或“填字”）、速度加快成二板、三板。

“二板”，（一般称慢板），实际应分二板慢，为4/4拍的缓板；二板中，为2/4拍的慢板；二板快，为2/4拍的稍慢板。

“三板”，为进一步揭示主题、渲染气氛由二板发展而成。三板慢，行板，2/4拍子，潮剧唱腔伴奏中常用，三板中，稍快板，1/4拍子，三板快，快板，1/4拍子。

“拷拍”（又称“拷打”），1/4拍子、快板，在三板的基础上，保留旋律的骨干，抽减一些音符（一般抽去两个八分音符中的第一个八分音符），形成一系列的切分节奏音型，造成旋律的跳跃、停顿的效果。

“单摧”（又称“一点一”），甚快板，将旋律骨干音均奏成1/4拍的八分音符来弹奏。

“双摧”（又称“三点一”），急板，将原旋律骨干音均奏成1/4拍的十六分音符来弹奏。

如，《景春罗》头板

	3 3 2	1 2 3 5	3 3 2	2 3	6 6	6 1	6 6	6 1	3 3 2	1 3 2
二板	3 2	3 5	3 2	3	6 1	6 1			3 1	2
拷板	0 2	0 5	3 2	3 3	0 1	0 1			3 1	2
单摧	3 2	3 5	3 2	3 3	6 1	6 1			3 1	2 2
双摧	3 3 3 2	3 3 3 5	3 3 3 2	3 3 3 3	6 6 6 1	6 6 6 1	3 3 3 1	2 2 2 2		

潮州筝的转调也是沿用一般的“移柱转调法”以及极少使用的“按弦转调法”，潮州音乐称“七反转调法”（即按羽为角）。

潮州筝派的演奏技法，除有与其他筝派相似的，如曲调相同两个音多采用先“勾”后“托”的指序；“八度阵音”；勾、托、抹、托指序的“快四点”；左手的原音轻吟级进揉弦以及“弹按尾随”等特点外，尚有自己独特的技法，主要有：

1. “反打”：当旋律为“勾”、“托”指序后，乐句最后一拍多采用八度和音来弹奏；
2. “煞音”：迅速将音休止。一种方法是右手弹弦后，左手迅速捂住发音弦，使其停止振动；另一种方法是右手弹弦后即用该指按住音弦，达到休止的目的。此技法在“拷拍”中多用；
3. “双按”：专指吟揉与多指吟揉灵活、变换相结合；
4. 经常出现慢速的“下回滑音”，潮州称“大回转音”。

上述潮州筝派技术特点，是指一般的规律与其他筝派技法的比较而言，并非绝对。各种技法的灵活运用是根据演奏者对乐曲的理解、掌握潮乐的语汇水准以及自身的音乐造诣而各有异同。