

箏 乐 初 论

姜宝海

古筝音乐是我国传统音乐中古老的民族乐器品种之一。它的历史久远,流派繁多,曲目丰富,技法复杂。在民间、宫廷、艺人、文人中均有流传。这些千姿百态,风格各异的流派箏艺,可统称中国箏乐。

箏 源

箏何时?其最早文字记载见于《史记·李斯列传》中的《李斯谏逐客书》。其文:“夫击瓮叩缶,弹箏博牌,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。今弃击瓮叩缶而就郑卫,退弹箏而取韶虞,若是者何也?快意当前,适观而已矣。”该书为汉代史学家司马迁的著作。成书于公元前104年至公元前91年。上文记述了公元前237年李斯上书秦王政收回逐客令。据此,箏至少在公元前237年前已在秦地盛行。距今已有2500余年的流传历史。

箏由何人所造?据东汉应邵的《风俗通》,西晋傅玄的《箏赋》,隋陆法言的《切韵》,唐魏徵的《隋书》均有“蒙恬所造”。但是,刘响在《旧唐书·音乐志》中对此否定:“箏,本秦声也,相传蒙恬所造,非也。”

有人根据蒙恬是秦国文武双全名将,唐诗人李峤《箏》诗中有“蒙恬芳轨设/游楚妙弹开/新曲帐中发/清音指下来/伽装模六律/柱列配三才/莫听西秦奏/箏箏有

剩哀”的描述,推断蒙恬是位业余箏手,对箏技有研究,他参照瑟形改制五弦箏为十二弦等。又据清朱骏声《说文通训定声》记载:“古箏五弦,施于竹如筑,秦蒙恬改为十二弦,变形如瑟,易竹以木,唐以后为十三弦。”认为《辞海》(1979年版)此条:“相传秦人蒙恬改制,故名。”符合历史事实。然而,蒙恬造箏,史料中未发现可靠记载。现据其诗,总感论据欠足,并有文学夸张、虚构之嫌。

箏名由何而来?据唐赵璘《因话录》,宋丁度《集韵》,明陈耀文《天中记》,清姚燮《今乐考证》等均有下列类似记载:“秦人有一瑟而争,蒙恬中分之,命名取半,因名秦箏然”;“秦人鼓瑟,兄弟争之,又破为二,箏之名自此始。”现学术界多认为“分瑟成箏”系望文生义,牵强附会之说。笔者认为此说尚有合理部分。据东汉应邵的《风俗通》:“今并凉两州,箏形如瑟,不知谁人改作也”。至少说明东汉已流传今山西(并)、甘肃(凉)一带的古箏形状如瑟。箏与瑟形制相同,而弦数不同。至今,山东民间仍称箏为小瑟。

箏名来自发音声响现被学术界公认。据东汉刘熙《释名》中释为:“箏,施弦高,箏箏然”。唐李峤《箏》诗中的“莫听西秦奏/箏箏有剩哀”其“箏箏”应为音响之解。

历史文献中多记有“箏五弦筑身”(见

《风俗通》),“箏,鼓弦筑身也”(见《说文解字》),还记有“筑,以竹曲五弦之乐也”(《说文解字》)。“筑如箏,细颈,以竹击之”(见《旧唐书·乐志》)。由上可见箏与筑形状近似而奏法有异:箏为挡弹,筑为竹击。

至于箏、筑孰先孰后,仍未见可靠依据。但据“箏,按古五弦,于竹如筑”(见《说文通训定声》),“箏,古以竹为之”(见《集韵》),“箏,鼓弦竹声乐也,今箏未有以竹为之者”(见《演繁露》),可说明箏曾为五弦竹制,故箏字属竹部。

古筝弦数各代有异。五弦箏见于春秋末期,《风俗通·声音篇》记有:“箏,谨按礼乐记五弦筑身也。”十二弦箏见于战国末期。魏晋南北朝,《箏赋》记有:“弦有十二,四时度也。”十二弦箏隋唐专用于清乐,宋代也有十二弦箏。十三弦箏唐代盛行,最早见于《隋书·音乐志》:“丝之属曰箏,十三弦。”此箏自唐到宋。十四、十五弦箏,多见于明、清。见《瑟谱》:“今官箏十五弦,而世多用十四弦者。”十六弦箏多见于清末。我国广东使用金属弦十六弦箏。在山东尚存见明代十六弦箏。现代十九弦、二十一弦、二十五(六)弦箏较为多见。

综上所述,箏至少在公元前237年以前就盛行于秦地,“分瑟成箏”之说,有可取部分。其箏形、奏法与瑟、筑均有关,箏弦历代多少有异,箏至汉代已基本定型。其箏名与发音、制箏材料有关。

箏 派

箏始秦地,亦称秦箏,除陕西等省有此称外,既在我国南方潮汕地区也惯称“秦箏”或“情箏”(方言)。箏家曹正将秦箏谓之“箏道本源”。秦箏遗韵——陕西榆林箏至今尚存。曹正先生认为:“榆林古筝的流传是秦箏的余绪,是秦箏并未发传的重要依据

和物证。”这“真秦之声”,历经两千余年的变异,并与各地民族民间音乐相汇合、交融,已成“茫茫九派流中国”的局面。

中国箏乐各流派的形成是与流传历史、文化传统、审美情趣、师承传人、箏谱技法等多种因素有关。箏派艺术是客观存在,也是中国箏乐绚丽多彩的象征。箏派艺术促进了箏艺的发展。某种流派的形成是在前人积累的基础上,广采他派之长,长期积淀、创造,并在一定的历史过程中逐渐形成的。它被人们所公认,又不是某人自封的。随着历史的进程,时间的推移,相信会有新的古筝流派产生。

现代箏派的划分主要依据是区域、传人、传谱、奏法、风格等因素。据此,中国箏乐主要有七大流派,现分述如下:

中州箏派(河南箏乐)

此派的形成发展是与说唱音乐“河南曲子”有密切关系。据史料记载“曲子”在明代已成雏形。箏为主要伴奏乐器,并以演奏“大调曲子”中的“板头曲”而著称。其目的为招揽观众,调弦对音,活动手指。后在大量吸收民间音乐的基础上,艺术不断提高,逐渐摆脱“曲子”而成为独立存在的箏独奏曲或合奏曲。主要流传南阳、泌阳、叶县等地。

20年代河南遂平魏子猷,积极倡导中州古筝,传教弟子,对中州箏派的传播和发展起有很大作用。所传《天下大同》等箏曲具有浓厚的河南箏乐特点。

另,现人们公认的该派三大代表是曹东扶、王省吾、任清芝。

曹东扶,师承马书章,擅唱大调曲子,能操琵琶、三弦、坠胡等多种乐器,以古筝见长,有“丝弦大王”之称。它的“摇指”、“颤音”独具风范。尤为擅长演奏哀怨箏曲。代表曲目:《思春》、《思乡》、《思情》、《落院》、《田中怨》等。创作乐曲

以《闹元宵》、《变体孟姜女》最著名，其曲多载《曹东扶筝曲集》。（人民音乐出版社）

王省吾，承继祖父技艺，除能演奏“大调曲子”外，以奏二胡见长，故有“王二胡琴”之称。同曹齐名。能掌握“曲子”中多种伴奏乐器，尤其擅长古筝。代表曲目：《花流水》、《和番》、《打雁》等。其曲多载《古筝独奏曲集》（河南人民出版社）。

任清芝，能自弹自唱“小调曲子”（河南曲剧前身）。弹筝独树一帜，他的“游指拨弦”富有特色。代表曲目：《新开板》，《汉江韵》、《幸福渠》等。

河南筝乐自20年代始，魏子猷在北京传教娄树华、梁在平等弟子，在北京、南京、重庆、徐州等地产生较大影响。曹、王、任三人除在本省执教外，又在北京、成都、西安等高等音乐学院任教。从而，确立了该派在中国筝乐中的重要地位。

中州筝派的总体风格为流畅、稳健、豪放、热烈。乐曲具有浓郁的地方风格。

齐鲁筝派（山东筝乐）

该派主要流传于菏泽的郓城及聊城的临清两地。是我国筝艺发祥、流传较早的地区之一。传有“山东尚为齐鲁地，东有奚琴西有筝”之说。鲁西南堪称“琴筝之乡”。

汉魏曹植封地在菏泽一带时，作有“弹筝奋逸响，新声妙如神”的诗句。该派挡筝技法中的“纵”，经我国民族音乐学者考证，在唐代筝曲中已存见。现民间可见明代藏筝及清代筝谱。由此证实山东筝乐历史之悠久。

据今人回忆，该派传人：黎邦荣（郓城）传樊西雨、黎连俊、张念胜、张为沼等人。樊、黎下传赵玉斋；张念胜下传张应易；张为沼下传高自成。赵、高又亲得王殿玉指教。

金玉亭（临清）传金光烛。下传金灼南、金以池、金以奎、金以坝、郝雁秋等

人。

胡金山（鱼台）传张鹤鸣、李蔚兰等人。张又传张景霞。

山东筝乐的发展与山东琴书的盛行有关。作为伴奏乐器之一的古筝，就常演奏“牌子曲”。

该派代表有：张为沼（1956年曾被中央音乐学院聘为古筝教师）。张应易（1957年获省会演一等奖，赴京会演受到好评）。张鹤鸣（1951年曾在东北音专任教）；著名者有：金灼南、赵玉斋、高自成等。

金灼南，自幼习字挡筝，钻研筝学理论，能编曲创乐。曾聘为南京艺术学院古筝教师，后在山东艺专任教。他注重传统技法的运用，讲究音韵。代表曲目：《渔舟唱晚》、《幽思吟》、《乘风破浪》、《苗山引水灌桃园》等。他奏筝音韵古朴，情趣幽雅。

赵玉斋，能操多种乐器，以古筝、播琴见长。功力深，技法掌握全面，并能创新，50年代运用双手演奏法获得成功。曾多次出国演出，在国内外享有较高声望。其风格稳健豪放，韵味醇厚。代表曲目：《汉宫秋月》、《高山流水》等。创作乐曲以《庆丰年》、《新春》、《喜庆》最著名。

高自成，童年始学唱山东琴书，学奏筝、扬琴等乐器。能全面掌握山东传统奏法。曾与河南王省吾编创《鲁予大板套曲》。高的演奏风格清秀、委婉。代表曲目：《高山流水》（编曲）、《凤翔歌变奏》、《天下同变奏》等。

齐鲁筝派在全国流传较广。山东筝家在东北、西安、南京、成都等地培养了不少优秀筝手，该派在中国筝乐中处于显赫位置。

潮乐筝派（潮州筝乐）

自20年代始，潮乐筝家林永之在北京传播潮筝，为南筝北传奠定了基础。30年代始郭鹰莅沪传教潮筝，使潮筝艺术得以推广、发扬。

潮州筝乐，自成体系。谱用“二四谱”记谱，采用“首调固定记法”。调式有“重”、“轻”之分。旋律多变，色彩绚丽。其演奏技法别致，多样。在中国筝乐中独树一帜。

潮州筝乐外地传人：

林永之（揭阳）传潭步溟、史荫美等。史下传梁在平。庄以莅传郭鹰（潮阳）下传孙文妍、项斯华、范上娥、王昌元、涂永梅等。

潮州本地传人：（引曹正撰《潮州古筝流派介绍》）

李嘉昕传刘农炎、麦稞李、余永鸿、刘下传徐涤生，徐又传杨秀明。麦下传阿灶。余下传洪如炎、李小白、陈景芝等，洪又传黄长富、李梅道、高哲睿。黄又下传黄辉远。

阿三、洪佩臣传郑映海、张汉斋、王泽如等。郑下传蔡远涛、杨广泉；张下传钟奎（规）、林毛根；王下传洪明义、苏文贤等。

潮乐筝家主要有：郭鹰、苏文贤、肖韵阁等。郭鹰，传教潮筝有巨大贡献。在沪“新潮丝竹会”上演奏名曲，后成上海乐团专业演奏员，并兼任上海音乐学院古筝课。代表曲目：《寒鸦戏水》、《过江龙》、《一点金》、《闺怨》及创作曲目《农家乐》等。

苏文贤，1956年在全国音乐会上奏潮乐筝而出名，曾在沈阳、广东音专任教。其代表曲目：《昭君怨》、《凤求凰》、《寒鸦戏水》等。

肖韵阁，20年代曾与林永之等人组成潮乐小组，并经常演出。40年代在上海成名。被誉为“南国筝王”。多次任艺校、戏校音乐顾问。代表曲目：《粉红莲》、《重六柳青娘》，并有不少理论著作。

潮乐筝派的总体风格为委婉柔美，缠绵幽雅。是中国筝乐中的瑰宝。

武林筝派（浙江筝乐）

据唐诗人白居易《听夜筝有感》诗证明筝在唐代已在杭流传。又据《宋史》，宋初，位于浙江的吴越，以筝等乐器作为进朝贡品，可证实筝业高度发达。宋宫廷乐工，筝手流失民间，对民间筝艺有一定的促进作用。筝是民间戏曲杭州滩簧戏的伴奏，也说明筝在民间音乐中牢牢扎根。自明代始，逐步形成流派。主要流传杭州等地，后传入上海。

主要传人：蒋荫椿传王巽之。王下传王昌元、项斯华、范上娥、孙文妍、张燕燕等。

王巽之系该派奠基人。1956年始在上海音乐学院任教，丰富与发展了该派艺术。如：拇指长摇，夹弹、快四点，双手弹奏等。代表曲目：《将军令》、《四合如意》、《云庆》、《三十三板》及创作曲目《林冲夜奔》（与陆修棠合作）等较著名。现代筝曲《战台风》、《红旗渠水到俺村》等大胆发挥了该派表现技法。

武林筝派的总体风格为流畅华美，细腻典雅。在专业演奏中有较大影响。

汉乐筝派（客家筝乐）

汉末建安至永嘉年间，中原战乱，居民开始南迁。北宋末年又有南移居民在粤、湘、赣、闽的交界处定居，尤以广东见多。他们将中原、汉水文化与南方语言、民间音乐溶化。这些“中洲古调”，“汉皋旧谱”已成该派筝艺的主要曲源。主要流传汕头地区、兴梅客家地区。在赣南、闽西、台湾等地比较盛行。

该派主要传人：何育斋传何秋月、罗九香、钱竞雄、何小卿、何九成等。

该派代表主要有何育斋、罗九香等人。

何育斋，其师承不详。自习筝后常参加“和弦子”（合奏）活动。1930年入广州创办“潮梅音乐社”，多奏“汉皋旧谱”，编《弹筝八法》。后又在沪传艺，并创“逸响社”以发扬筝艺。何曾系统整理客家筝乐被

当地誉为“音乐功臣”。

罗九香，少年学奏多种乐器，自20岁始向何育斋习箏。并能效仿古琴奏法。1956年在全国音乐周上奏汉乐，受到重视。曾在天津、广州等音乐院校任教。

客家箏乐的总体风格为古朴淡雅，清秀委婉。主要曲目：《出水莲》、《昭君怨》、《蕉窗夜雨》、《玉莲环》等。

闽南箏派（福建箏乐）

据明弘治年间（1433年前后），福建李贞夫诗“我有朱丝弦，惯读大古音”中的“朱丝弦”推断，清代，扬希闵《戊辰酬唱草》诗中的“家藏箏笛时一出，广庭奏乐开轩扉”可证明清代闽箏已盛行。主要流传闽南的云宵、东山、龙岩、上杭、诏安等地。以诏安最有影响。

该派传人：

蒲小缸（诏安）传林红光、高仔力、龟板禹、沈祖舍；张俞（诏安）传张永固、张确。张永固下传张学海；许大廷传李戊午。

汤国诚（云霄）传汤敬贤、汤启超、汤启东。汤敬贤下传陈友章等。

张永固，15岁习箏，50年代始多次在省会演中受到好评。编著《古箏入门》一书。是诏安“张家箏”的主帅。对闽箏的继承与传播起有重要作用。代表曲目：《蕉窗夜雨》、《百家春》、《将军令》等。

李戊午，曾多次在县省会演中获得赞扬。1961年至1966年在省艺校任教。以奏《出水莲》、《昭君怨》而著名。

该派箏曲除与客家箏曲大同小异外也有本派的传统乐曲，如《春雨未晴》等。其风格古老质朴，清秀淡雅。

内蒙箏派（雅托嘴箏乐）

相传自清代开始流传，主要分布在锡林格勒盟、伊克昭盟一带。多见十二弦箏。柱三个与九个成双排，音序与上述各派不同。即636151251235。可奏四种调，查干调(D)、

哈格斯调(G)、里勒调(C)、递递格力木调(F)。主要演奏当地民歌，或自弹自唱；也演奏民间乐曲。如《八音》、《阿斯尔》。

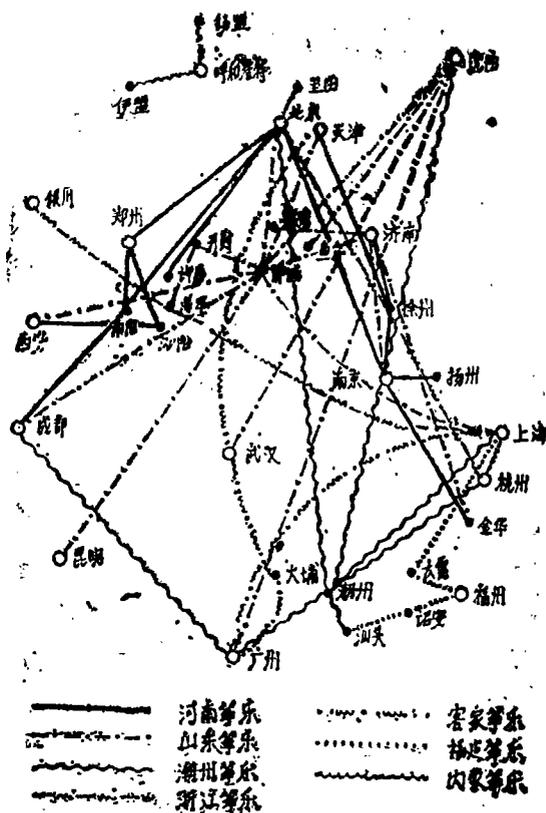
主要传人：

达木林（1880—1941）传扎木苏、布巴尔吉（1888—1960）、布仁德力格尔、巴音满都胡等。

扎木苏，弹箏为五代家传，17岁已成德王乐队箏手，解放后曾多次在区会演中获奖。并执教于内蒙艺校。

中国箏乐各派箏艺历来相互交流、吸收、溶化。在演奏本派传统箏曲时除继承、发扬固有风格外，还广采他派之长。在演奏创作乐曲特别是那些民族性箏曲，就更能显示出中国箏乐的风格与气派。

现将部分箏家传播、交流箏艺络图，所示如下：



箏 曲

中国箏乐传统箏曲，除潮州箏乐用“二四谱”外其他曾多用“工尺谱”。旋律记写骨架，节奏、指法标记也较简单，无疑对箏曲的传播带来一定困难。加之箏多种技法又难以在谱面上表现准确，历来采用“口授心传”并“以曲代功”。各派有其各派传统曲目。各派箏曲（特别是临近区域流派）在流传中有所交汇、影响，但因流派不同，演奏风格各异，其旋律骨架大同小异。各派“同名异曲”不为少数。仅《高山流水》一曲，“中州”、“齐鲁”、“武林”同有此名。

统观中国箏乐可分下列类型箏曲：

一、遵照“八板体”结构而形成的传统箏曲。

1. 遵照“八板定式”即全曲由六十八板，八个乐句组成；各乐句除第五乐句为十二板外其他均为八板；单句落音为商或宫音，双句落音为徵或宫音；次句为首句的变化重复，末句为次句或六句的变化重复。旋律来自于《单八板》、《双八板》音调，或其中片断音调，明显看出音调与单、双《八板》的联系。

例如：中州板头曲中的《小飞舞》、《上楼》、《打雁》等；齐鲁套曲中的《汉宫秋月》以及箏曲《鸿雁捎书》、《双板》、《单板》、《三环套日》等；潮乐箏曲中的《大八板》、《锦上添花》；内蒙箏曲中的《八音》；汉乐箏曲《大调》等。

2. 虽基本保持“八板定式”而曲调已与地方音调相融会，与单、双《八板》无明显联系。

例如：中州板头曲《陈杏元和番》、《陈杏元落院》、《河南八板》等；齐鲁箏曲中的《幽思吟》、《高山流水》；潮乐箏曲中的《寒鸦戏水》、《平沙落雁》等；汉乐箏

曲“大调”中的不少箏曲。

二、由当地某些民族民间音乐形式（如民歌、民族器乐、说唱音乐、戏曲等），而衍变成的民间箏曲。

这类箏曲常保持原音乐形态，乐曲“古箏化”，或由原有的音乐材料（片断或全部）发展而成，或箏曲原就是该民间音乐形式所属。

例如：齐鲁箏曲“风翔歌”系山东琴书牌子曲衍变而成的。据器乐曲《八板》衍变而成的《天下同》等。武林箏曲《四合四》、《如意》、《云庆》、《三十三板》系据杭州滩簧板头曲衍变而成。内蒙箏曲多由当地民歌衍变而成。

三、汲取当地民间音乐营养（特性音调）而形成的地方箏曲。

此种箏曲具有浓郁的地方风格，又很难看出是某首民歌或说唱音乐的变曲。是经过艺术实践的积淀及众多箏人的辛勤创作的结晶。这种箏曲在各派中为数不少，此例不一列举。

箏 法

箏乐之法，历史悠久。被人称之为秦箏余绪的榆林箏就存有某些古老奏法。如大、食（或中指）指弹奏（即“勾搭”）及大、食指并用（即“撮”），在魏阮瑀《箏赋》中早有记载：“五声并用，动静简易，大兴小附，重发轻随”。其中“大兴小附”即为“勾搭”技法。“撮”在明杨慎《丹铅总录》中有“奏箏多撮，琵琶多撚”的记载。齐鲁箏派中的“纵”（使弦微微降低）是由唐代箏法延续下来的。在我国已少见，现在日本箏曲中仍为多见。古诗中的“轻遏”，“深遏”及“指滑音柔”即为“吟”、“揉”、“滑”的技法。可见箏法传统之深远。

挡箏姿态讲究：“坐宜正、心宜静，面对群雁，足踏八字。掌心空虚，两臂宜平、

指宜灵活、腕易悬空。”传统拍箏注重音色变化，倡导“肉甲并用”，以区别发声之音色。传统以“右手职弹、左手司按”为定则，注重以韵辅声，声韵俱佳。仅“按”、“滑”各派用法千变万化。如按“二变”（fa, si）之声，其音高各有不同。潮箏多为fa及降si；中州箏多为升fa本位si；鲁箏多为微升fa微降si。至于“点按颤滑”各派更是变化无穷。

各派运指规律各有不同。如潮箏5555多为“勾托抹托”，而鲁箏多为“勾托擘托”。浙派以“拇指摇”见长；鲁箏以“拇指小关节摇”见长，中州箏以拇指“同腕同摇”见长。运指规律也是构成不同流派的因素之一。

箏家何育斋总结了客家箏的演奏规律：“注重处理好起头和结尾，加花和减字，重

按和轻揉，曲折和迳直，断开与连接，舒缓和紧凑，主导和从属，平正和奇变”之间的辩证关系。历来箏家十分讲究“轻重快慢”。如不重节者轻而快为浮躁，重而快为粗暴，轻而慢为怠佚，重而慢为沉寂。可见重节之重要。鲁箏以重节，重韵，进退有度为美。要求“重而不燥，轻而不浮；急而不促，徐而不弛；疏而有味，断而以连；刚柔相济，清浊协调”。这与罗九香倡导的“缓而不怠，紧则有序”如出一辙。也说明箏法南北相通。

各派复杂不同的箏法，如“花指”，“勾搭”，“重”，“轻”（“软”“硬”）酿成了各个独特的艺术风格，但在表现之中“重在写意”便是箏法灵魂所在。

（责任编辑 陈顺宣）

（上接第108页）

could do a run for arbitrarily long times, eventually the lower state would jump to the upper Y state. (见PRL第1906页)

本句中的 if we could do a run for arbitrarily long times 即为条件句。科技文章进行讨论时常用到条件句或虚拟语气。另外，在以 if, when, though 等开头的从句中，还往往省略主语及动词 be。

（六）祈使句

上例【7】就是祈使句。再如：

【8】Assume that zero is not an exceptional point. Let $l \geq 0$ be an arbitrary integer. (见 PRL 第1811页)

祈使句在说明书一类的文字中用得更多。

（七）It 引导的句子

前例【5】即是一例。

另外，以 As 引导的句子也很普遍。

* * * *

以上共归纳了 EST 在“遣词”方面的八个特点和在“造句”方面的七个特点。必须说明：只是跟一般英语相比较，上述各特点在科技英语中出现的频率略高一些而已。决不是说，它们是 EST 所特有的或独有的。推本溯源，这些特点根源于 EST 文体的总特点：“简洁、精确、客观、正式、逻辑性强”。而后者又是科技英语本身性质所决定的。

概括起来，简单地说：科技英语在文体上有区别于普通英语的特点，但在词法和句法上，它依然要遵循一般英语的普遍规律。

有了一般英语的基础，又有了必要的科技知识，在了解科技英语的特点之后，阅读科技英语就不会感到困难了。

（责任编辑 周 奕）