

中国古筝流派

——兼评《潮州古筝流派的介绍》一文

苏巧箏

学习古筝、研究古筝的人，都在谈古筝的流派。中国的古筝到底分多少派？划分的标准是什么？形成流派的基本条件有哪些？时代的发展又产生了有别于传统的古筝新派，创新的箏派与流派有什么关系？这些问题直接地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，如音乐界、美术界、教育界等是因为它能形象地表现出学术上的流派情况。

有着几千年历史、同源共祖的箏，在漫长的历史过程中，有如水流，分布各地，深深地扎根于民间，成为民间音乐，形成各个流派，成为中国艺术宝库中光彩夺目的瑰宝。每一个流派，都是色彩斑斓的翡翠。

研究古筝流派，应从两个方面入手，一是从艺的方面，研究形成每个流派的内容和形式，就是其内在的规律、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那些本质的要素。一是从纵的方面去研究各派所依存的客观环境，包括历史过程、社会背景、文化因素等对形成各个流派的影响和作用，索隐发微，从不同的方向，不同的角度来剖析古筝这个实体，溯本清源。

每一个古筝流派，都有着区域性、保守性、延续性的共同特点，但是，随着时代的发展，顺应潮流而产生，并将跟随着历史的延续而发展的新派古筝，其音乐功能多元化，音乐内容、体裁多样化，音响效果多层次，技术手法不断借鉴、引进、创新，人们的审美观点在不断变化等等。这些将会对古筝流派起着一定的作用，因此，研究各个流派形

成的内在规律，弄清流派的概念，明确划分流派的标准，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。

本文仅从形成各个流派的艺术方面入手去探索其内在的规律，对于形成各个流派的另一个方面，即客观环境和条件，拟另文讨论，而对于新派的研究，将是一个更加庞大的研究课题。

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、各持其见。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，以致粥奇谬古，转以自喜，此江湖派也。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。^③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。流派不是自编、自树、自创、自封，更不能由某个人物来封赐。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要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）一个流派必须要有一个

音乐的基本乐调。“乐调是在某个历史时期和某个地区逐步形成的一种或多种的特有的音乐腔调。”^④

就广义理解，乐调发展到一定阶段，成熟为乐调体系，定型并成为乐种。古筝是一件民间乐器，民俗之乐，它的民间性决定了它必须依附某个乐种之中，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，潮筝依附于潮州弦诗乐等等。各种乐种的乐调体系就是各个古筝流派形成的内容，无论吕剧或江南丝竹、汉乐或弦诗乐，他们的各种内在的规律和关系都直接作用于依附在这个乐种中的古筝。验证的例子如：曾经一脉衰弱的秦筝，在归秦工作中，成功地抓住古筝依附于乐种的本质问题，综合秦腔中的不同腔调，选出有代表性和特点的曲调，借用其它古筝流派的弹奏手法，对乐种的基本乐调加以编订，使它逐渐成形，并健康地发展成为流派，这就是抓住流派最本质的东西，是成功的实例。

（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、调体、节奏、板式结构、套曲程序……。古筝能表现这诸多方面的内容，就是技法和能力，其中也包括一些专用名词、术语，以及约定俗成的审美标准。

各个乐种都有不同的律的特点，或为平均律、或为七律、或为带某个变音的律，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，如秦腔的欢音、苦音，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。

各乐种有不同的调式，弦诗乐有不同的调体^⑤，这些调式或调体表现在宫系、调首、音阶的组合和运动的形式，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），故古筝必须按F调的五声音阶排列，从F调的“5”开始定弦。鲁筝以林钟为宫定调，蒙古筝更有查干调、合格斯调、黑勒调、递格力木调等的不同。

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、三板以及各种变化多端的催板。

特色的技法、术语和约定俗成的审美标准有如豫筝的“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、蜈蚣指及催板的各种技法和缠绵、古朴、典雅的特点等等，其它各个流派，触类旁通，也不难找到各个的技法和审美的标准。

（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，这种形式往往又是流派的承传方式。

每个乐种都是民间音乐的一个部份。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，你拉你的，我弹我的，时分时合，补之，衬之，垫之，生色增辉。通过这种体验性、自娱性的活动来消闲凑趣，平衡身心，陶冶性情、灵心焕发，思想上交流，感情上共鸣，这就是民间音乐的功能。这是一种高雅的活动，有文化的休息。流派就是在这种特定的

环境中自然的传承。

现代筝艺快速发展，古筝常脱离固定的表现形式而独来独往，成为独奏的乐器。比如在弦诗乐中取出一曲《寒鸦戏水》，在江南丝竹中取一曲《四合如意》，汉乐中取一曲《出水莲》，琴书中取一曲《凤翔歌》，豫剧中取一曲《山坡羊》……单人独曲，带着教人、娱人的目的，步入音乐厅，登上舞台……为了追求舞台的效果，适应听众的欣赏水平，于是，任意删改乐曲。另一方面，民间长期采用的口传面授教学法，曲先入心，由心到手，心领神会……全过程被视谱教学法代替了，把乐谱订死，指法标死，限定表演时间，照本宣科。抛开固定音乐表现形式给于流派传习、感受、丰富、充实的环境。原有玩乐时的那种趣味没有了，民间那一套即兴发挥的手法失却了，生动活泼、绚丽多姿的活的乐音没有了，民间音乐失去了生命力，流派失去了神韵。形式的变化，音乐功能的变化将直接地影响着流派的传承。

（四）一个流派必须要有系统的曲目（包括记谱法）、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时代的意义，对流派承上启下，举足轻重。

鲁筝有八板体的套曲如《薰风曲》、《汉宫秋月》以及琴书伴乐的曲牌《凤翔歌》、《剪绽花》等等，有王殿玉、黎连俊、赵玉齐、高自成等代表人物，弘流扬派。豫筝有《哭周瑜》、《泣颜回》、《上楼、下楼》、《和番落院》等曲目，又有曹东扶，王省吾，任清志等人物使这一派蒸蒸日上。浙筝有来自江南丝竹的《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，又有蒋荫椿，王巽之等代表人物，使这一派欣欣向荣。潮筝有《寒鸦戏水》、《昭君怨》、《凤求凰》、《锦上添花》等曲，又有洪沛臣，郑映梅，苏文贤，黄长富等代表人物，使这一派生机勃勃。客家

等有《出水莲》,《散楚词》,《怀石》,《杜宇魂》等曲目,也有何育齐、罗九香等代表人物。

秦筝归秦之中,在为榆林小调伴奏的《招蒜台》、《五更鼓》等小曲以及综合秦腔中不同曲调加于指法编订产生的《道情》,《长城调》,《勾调》,《韵调》,《太平调》等等以及白蓓金,朱学义,王子英等代表人物,使这一派健康地发展。

系统的曲目通过典型的代表人物给与发扬,师承关系又使流派得以延续、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,以上四个方面是指形成流派的主观基本条件而并非包罗万象。

各派都有一系列的弹筝技法,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筝乐个性,筝乐的个性又表现出它所依附的乐种共性。共性存于个性之中,个性又表现共性并丰富共性,两者相得益彰,相映成趣。

三

一个流派承传在某一个地区,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,是一个由渐变到突变、由量变到质变的过程。

一个流派传承于某一个地区,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、理解、承认。

成为流派的音乐,就是乡音,它会产生巨大的凝集力,唤起思乡、恋家的感情,它与语言一样,能沟通,能表示喜、怒、哀、乐,产生感情上的共鸣。

每个古筝流派都和其它民间艺术一样,融化在民众的生活中,经受住历史的、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,同源共祖的筝,自秦地出发,在历史的流变中,至今流布在哪些地方?!依附在多少个乐种之中?!探流溯源,中国古筝的流派就可见端倪。

四

一九八五年,《民族民间音乐》季刊第一、二期刊登了曹正先生的《潮州古筝流派的介绍》(以下简称曹文)一文,因为都是在谈流派,故本文也兼而论之。

曹文在潮州古筝流派形成的这段论述中写道:“潮州筝如何述流派?当然要以传人传谱为依据”,于是乎,曹先生就以他所认识的筝人或收集到的资料或乐谱为依据,他自称用“断代的办法”将潮州古筝分为五个流派,(还不包括他认为“自成一格”的萧韵阁先生的一派)。这五个流派如下:

1.“二十年代——三十年代,潮州揭阳人林永之先生,他负笈燕京时,把潮州秦筝传给谭步溟、史荫美,史又传给梁在平”,梁“把这些筝曲收集在他的《拟筝谱》”中。既有传人,又有传谱,这是北京的潮州古筝流派。

2.“于三十年代中期蒞沪后,便以秦筝为己任,从事潮州音乐的宣传工作”的郭鹰先生在上海培养学生,“自成流派”,这是上海的潮州古筝流派。

3.潮州境内的“为时不久的”以“从事普及和业余秦筝活动”的李嘉听派。

4.潮州境内的“从事专业工作较多的”洪沛臣派。

5.“流寓于海外的一个重要流派,即新加坡娱儒乐社的组织”也是陈蕾士先生在《二四绝谱源流考》中所载的清朝末年在星洲的业余的潮乐家陈木锦,陈子粟等,这是新加坡的潮州古筝流派。

按照曹先生的分派法,我们还可以分出

三十年代接受过史荫美传授林永之的潮州筝曲的梁在平先生在台湾形成的台湾潮州古筝流派，还可以再找到梁先生的传人……。今天，实行开放政策。潮人筝友出埠过洋，就有可能今天在澳洲成立一个澳洲的潮州古筝流派，明天在非洲成立一个非洲的潮州古筝流派……。世界上，凡是有潮人玩潮乐、弹潮筝的地方都可以形成潮州古筝流派，那么潮州古筝到底有多少个派？永远无法搞清。这个流派也就不称其为流派了。

前文谈到形成古筝流派是它弹奏的内容和它所寄于的演奏形式，同一个乐种的东西，相同内容的东西，只能是同属一个流派。流派，传人不同，也会有各人自己弹奏的特点和风格，但那是在流派的共性之中的个性问题，不是流派的本质。

关于传人传谱问题。潮州古筝寄于弦诗乐的合奏形式，这种形式为乐友们提供了多能的条件，合奏时，那件乐器空放着，往往就会有乐友主动执用，这样，乐友也常是先学一器而后通学其它各器，成为多能者。习此器为徒，操彼器为师，能者为师，乐友也常是筝友，师承关系也是很微妙的，只有极少数是正宗入室弟子或家学渊源，能明确师承关系和传人关系。至于传谱，传来传去都是弦诗谱。琵琶乐友把弦诗谱传给筝友或是筝友把谱传给筝友都不能说明彼此是传人的关系，更不能作为划分流派的根据。

曹文中画有一张“潮州秦筝流派系统表”，且不说其内容是否准确，潮州是否有一个业余派和一个专业派，就是曹先生也在其表之下做了“流派有洪、李之分，传谱则基本一致”的结论。既然承认其内容是一致，又为何要将他们从形式上分开？更何况在潮州，乐友们到乐社、乐馆或乐友家玩乐，都是以自娱为目的，都是非职业化，根本不存

在什么专业流派和业余流派的问题，更不能今天用今天的普及和提高的关系来作为划分潮州古筝流派的根据。肯定地说，凡是演奏弦诗乐为内容和以合乐为形式的筝乐都是一个流派，就是潮州古筝流派，至于在不同的地区，不同的筝友在弹奏弦诗时，运用不同的手法，采用不同的加花、做句、押韵的音群，产生出不同的差别，这能表现出演奏者对弦诗诠释能力大小，艺术造诣高低，功力深浅，文野之分，当然也会表现出个人不同的演奏风格，但绝不能认为是另一个潮州古筝流派。

古筝艺术在多方面的发展，发展的目标是什么？我认为，目标就是使古筝的学科更加系统性、科学性、创造性。作为这个学科，说到底就是由弹奏技法、流派风格、承传教学、继承创新四个部份共同组成的。研究这些问题是一个庞大的工程，需要众力和毅力。

一九九一年九月于香港

- ①② 引自香港书店出版，一九七七年版本郑德渊著《筝乐理论及演奏》一书。
- ③ 一九八五年《民族民间音乐》季刊一、二期，曹正《潮州古筝流派的介绍》一文。
- ④ 一九八八年《中国音乐学》二期董维松《中国传统音乐学与乐种学问题及分类方法》。
- ⑤ 一九八九年《民族民间音乐》三期，苏巧箏、陈天国的《潮州音乐调体说》。文中写道：“体”在中国传统艺术中是一个常用词，如文有“文体”，书有“书体”。潮州弦诗乐，同一首弦诗，可以变化出“轻三六，重三六，半轻半重，活五，反线”等不同调体，就如同一个字用不同书体来表现的情况一样。“调体”对于“调”来说，是一个子概念，对于“调式”来说，又是母概念，既合乎逻辑，又合乎实际，所以“弦诗乐中的“轻三六”，“重三六”，“轻三重六”，“活五”，“反线”等，应该称“调体”比较恰当。