

# 从浙派箏艺技法说起

发表刊物：《艺术百家》2004年02期作者：阎爱华

## 论文内容：

摘要：通常被人们称为“浙派”的古箏流派，实际上是泛指历史上流传于浙江、江苏、上海一带的箏艺。分析浙派箏艺的技法，或许能从其成功的经验中得到某些启示。

关键词：浙派古箏；演奏技法

被人们通常称为浙派古箏的流派，实际上是泛指历史上流传于浙江、江苏、上海一带的箏艺，又称杭箏，武林箏，它是吴越文化中有代表性的一个分支，也是全国流传最广和影响最大的流派之一。本文拟从分析浙派箏艺的技法入手，或许能从其成功的经验中得到某些启示。

## 一、从《战台风》谈起

二十世纪七十年代，箏曲《战台风》以既能弹出人与自然搏斗时众志成城的场景，弘扬团结奋进的民族精神，又能表现雨过天晴的优美清新，揭示人与自然最终和谐的追求，从而获得以富有“时代性”和技术创新见长的肯定。这一时期，为全国古箏各流派所推崇和盛传。尤其是用左手拇指、食指捻压弦，右手摇指的扣摇手法模拟的风声，自如地把快速点弹与扫摇手法中强有力的节奏进行了连接，使听众产生了意料之外情理之中的感受，成功地表现了台风到来人们奋战时紧张激烈的场面，震撼肺腑，激动人心！同时把浙派箏艺的技法推向新的阶段，在曲目创新上形成一个飞跃。由于传统技法与现代手法相结合，为古箏注入了鲜活的生命力，融入了现代气息。

水有源，树有根，当我们赞赏王昌元创作箏曲《战台风》成功时，自然要缅怀她的父亲王巽之这位天才的浙派传人。五十年代末，王巽之先生与他人合作就将古箏改良为二十一弦箏，有了较大的共鸣箱，创制了尼龙弦，使古箏具有了今天这样的规模。1956年，王巽之先生担任上海音乐学院古箏专业教学工作后，以他为主，协同一批当时的学生对浙派箏曲的曲谱和演奏技法开始了较系统的整理和研究工作。由于他善于吸收，勇于创新，许多新的技法被使用于乐曲中，使之逐渐成熟而成为流派特色。在六十年代他与陆修棠先生合作的《林冲夜奔》就有了许多技法上的创新。此曲一开始，左手食指下型，大指上型的刮奏与低音区和弦配合，加上左手连接三下的点音技法，为林冲遭迫害出奔时百感交集的情景拉开了序幕，紧接由昆曲旋律为主线的大段长摇技法与左手揉吟按滑的配合，充分表现出林冲有家难回，有国难投的凄凉心绪，特别是在左手按出级进的半音反复与右手长摇的配合，对弹拨乐器古箏在点连成线的方面发挥了突出的作用，使听众感受到了昆曲唱腔中表现哭喊的生动形象，以及林冲犹豫不决、恍惚矛盾的心态。由于长摇技法运用的成功为第三段《暴风雪》中表现人与暴风雪搏斗时的扫摇技法的出现奠定了基础。在这段暴风雪的扫摇技法中，他首先用了反复记号和跨八度的音区交替以及双手轮流大刮奏，最后加入右手长摇左手大按颤的配合，为林冲这一人物形象的表现展开了宽阔的空间，仿佛那一刻林冲所绽放的生命活力的能量，把整个大地都震撼了。这种摇指加左手传统技法的结合效果犹如撕裂灵魂的呐喊！最代表本质力量的律动，也是最自然最真实地从内心爆发出来的亮点。《林冲夜奔》这首箏曲，层次多变，气势宏大，情景交融，个性鲜明，感人至深。

到了七十年代末至八十年代，随着改革开放的大好形势，迎来了古箏艺术百花争艳的春天，古箏在现代社会中，已经不再是纯粹传统形象，它已经与时代的脉搏息息相关，紧密相连了。不但专业古箏队伍在不断壮大，包括一批上海音乐学院钢琴专业的学生也在攻学古箏。浙派箏艺在这个时期继续得到创新发展。《草原小妹妹》、《浏阳河》、《东海渔歌》、《渠水到俺村》、《雪山春晓》等许多优秀的

作品问世。浙派演奏家张燕在她的《草原小妹妹》中，保留了浙派艺术的独特技法：长摇、扫摇、快四点、快夹弹等，同时借鉴了钢琴曲的手法，如在抒情段落中，旋律时起时伏，节奏多变，采用右手持续性长摇，左手配柱式和弦与分解和弦，在 48 秒的时间里，用极为均匀的快速的摇指动作把三度、四度、五度甚至八度跳进的音调和四分音符、八分音符、附点、切分等反复交替的节奏，像一串珠子似地穿在一根旋律线上，非常流利，再加上左手的配合，如涓涓细流，娓娓话语，动情地表达着乐思。她的这首作品不但在旋律、节奏、音色等方面力求具有独创性，而且，吸取了奏鸣曲式的特点，采用对比——斗争——统一的手法，改变了以往筝曲形象单一，表现不了矛盾冲突的情况，旋律贯穿着内蒙民歌的音调，叙事性、抒情性与戏剧性紧密结合，扣人心弦。她在《东海渔歌》一曲中，采用了钢琴常用的颤音与音阶下行相结合的织体，把传统的刮飞抹两种指法结合起来，快速交替，在一厘米的两根弦之间，两个手指相对交替拨弦，达到了快、匀、清晰和保持力度的效果，既挖掘了演奏的技能潜力，也增强了表现力；如果说张燕创作的筝曲在技法上有所突破和意想不到的新意的话，而范尚娥、项斯华等创作的《雪山春晓》《渠水到俺村》则是从万物众生情意化中细致地发挥出人们对大自然及山水层层叠叠、神秘独特的独特依恋，让自由心灵在空灵的天籁中得以伸展，精神获得畅达。由于融进技法与韵味的巧妙，耐人寻味的旋律焕发长久不衰的生命力。这两首筝曲的快板部分都是用的二四拍的欢快节拍，旋律一脉贯通，生生不息，气韵生动，不由使人领悟到一个平凡而真实的道理：真正与我们生活紧密联系的还是那种普普通通的音乐。一切似在不经意中，惟迷人的节奏震撼带来的快乐和欣喜是自不待言的。上海音乐学院孙文妍老师移植编曲的《蝶恋花》，利用了浙派特有的技法和苏州评弹曲调相吻合的特点，得心应手地发挥了吴语地区音乐语言的魅力。人们对筝乐的一切有价值的尝试都是十分关注的，加之此曲的演奏激情喷涌，豪放飒爽而又哀婉动人，万千柔情。特别是抒情段落更让人心旷神怡，评弹的吴语味道非常熨帖，发挥了器乐化的特长，简直是绝妙的审美享受，难得的精神追求。《蝶恋花》的移植成功，拓宽了浙派筝艺的路子，一时间，各种戏曲和器乐曲的改编，如京剧曲牌的移植等等应运而生。随着时代的步伐和人们审美趣味的多样化，筝乐语言在积极开拓中。

## 二、专业教学中的科学训练

宋代诗人苏轼在《琴诗》中写道：“若言琴上有琴声，放在匣中何不鸣。若言声在指头上，何不于君指上听”。这首诗哲理性很强，作者意在申明一个辩证的道理：主体与客体构成既矛盾又统一的关系。人是主体，琴是客体，只有主体(手指)作用于客体，才能产生琴声。单单强调一个方面，就像在手指上听音乐、让琴在匣中响是不可能的。这也说明了科学的技法训练是何等重要。俗语说：分寸是能力，尺度是水平。七十至八十年代涌现的新人新作与高校设立古筝专业以及浙派筝艺技法教学的科学训练是分不开的。

浙派代表人物王巽之是层次较高的文化人，他不以弹筝为生，弹筝更多地是追求修养。他在上海音乐学院教授古筝，很富于创新精神。他带领和发动学生们参与对浙派筝艺的曲谱和演奏技法进行较系统的整理研究。对《高山流水》、《月儿高》、《霸王卸甲》、《海青拿鹤》等乐曲进行研究，由单一的乐思发展到复杂的乐曲，突破了六十八板的体系，在把握筝曲之魂的同时，各自都有发挥个人特点的演奏谱，形成了竞相争鸣的景象。充分展示了与时代相结合，与传统相衔接的千姿百态的艺术个性。从意境的表达、情操的陶冶、技法的灵活等各方面提倡创造性，尽管演奏谱不尽相同，却都各有自己的精彩。因而造就了一支既在传承关系之中又具有创造性的学科队伍。

另外如浙派的孙文妍老师，她从六十年代开始就在上海音乐学院从事古筝教学与研究。她清醒地认识到，无论从音乐审美的角度切入，从乐曲以及技法的另辟蹊径考虑，还是从专业教学角度来要求，都需要坚实的基本功来支撑。为了有助于学生对筝乐独特的美有细致的了解，她在讲解浙派筝艺的技术难点时，都力求认真分析，尽力提供信息真髓，循序渐进，如细致讲解弹拨“点子”的训练要领；戴义甲

的基本要求；力点循环线路；各类技巧的手指活动程序；气息与器乐演奏的关系；乐音力度与重量的关系及掌心与弦、弦与手臂的距离在分寸和尺度上如何掌握等等，她总是按照学生的能力、水平和特点，因材施教，以严谨的教学探索艺术表现的完美性。特别是借助于由点、线、面表现出来的筝艺技法对音乐达到整体的把握，达到既自由运行，又保持内在的平衡，不同的织体层次，形成山峦起伏、跌宕有致的生命运动，的形态，具有寓多样于统一的艺术效果。孙文妍老师也深深受益于其父琵琶演奏家孙裕德先生，对琵琶和三弦、扬琴以至西洋乐器的演奏都进行了剖析，取其精华。鼓励学生提高技法质量。她的代表性曲目《将军令》应该说是浙派筝艺演奏技法革新发展的一个很好的例子，此曲一开始是右手密集的强有力的长摇旋律与左手十六分音符的快四点技法的配合，弹奏出古代将士威风凛凛的气势和雄壮有力的号角声。这种双手配合的独特效果在当时应该说是只有浙派的训练才可以达到的。时至今日，为了增强演奏时的指力控制，采取这一种技法训练也是行之有效的。在保持传统韵味的第二部分，为了表现将军诙谐风趣，足智多谋，威武中不失文雅的风度，在中指弹奏时加快按音和乐句尾音加重按音，与第二乐句相连接，使徐缓的旋律中，委婉细腻，轻盈中时有提神的亮点，增强了音乐的连贯性，这一部分篇幅不长，但却给听众留下了传统的吟、揉、按、滑所形成的余音缭绕的深刻印象。从第三部分开始，是技巧的大发挥，在这后三部分中，将浙派的双手训练快四点、快点弹、点指、长摇、按弦、扫摇等等都运用得淋漓尽致。此曲的速度必须适应“行进”和“激战”内容的要求，是一路加快的，开始是一分种 80 个四分音符，最后达到每分种 160 个四分音符。演奏之难度可知。克服难关靠的就是严格而科学的基本训练。

令人欣喜的是，古筝技法是伴随着时代的步伐走进二十一世纪的。就拿“摇指”这一技法来讲，上世纪末，长摇、短摇、扫摇、双摇等技法已经相当普及，在 2002 年 8 月的南京中国国际古筝研讨会上，我看到了三指、四指、甚至五个手指都可以摇指的表演，摇指的技法还应用在双手同时进行，右手能做到的，左手通过训练也照样可以做到。与此同时，其它一些技法如：快夹弹、快四点等，目前也都在原有的指序中得到了扩展，为新时代的演奏开辟了新的天地。

### 三、技法与观念

新的技法是一种现象，新技法在体现时代精神方面的确起到了巨大作用。可是，难道时代性就表现在技法方面吗？透过现象，我们需要探索的是，究竟是什么东西使新技法得以成功？

艺术作品传递的是人的信息，按照信息论美学的解释，其中是由语义学信息和美学信息这两个互相区别又互相渗透的部分组成的。我们把语义学信息理解为形象思维的语言，这意味着艺术作品在“说话”。美学信息也就是信息的形式美，这意味着艺术语言中包含着形式美的创造。

在艺术作品中，作者究竟传达了什么信息呢？说话的人是生存于一定的社会中的历史的人，他必然是传达着关于他与世界的关系的信息。其中包括他对这个世界的理解，他的生存状态，他的过去现在和未来。依照海德格尔在《存在与时间》中对“时间性”的分析，过去、现在和将来从来不曾分开。过去即“曾在”，正是历史即“曾在”造就了现在，过去就积淀在现在之中，我之所以成为今天的我，就是由过去的历史原因所形成的。现在中包含了未来的可能性，未来可能如何，就是包含于现在之中的“能在”。他标志着主体对于未来的策划和向往。

观念必然要表现在对时代精神的理解上。

从这些艺术的创新中，我们可以领悟到，这些作者对于今天的时代精神的理解——中华民族团结一心奋发图强！这就是我们的时代精神！高瞻远瞩，踏踏实实，一步一个脚印。这就是我们的态度！

中华民族经历了备受屈辱的一百年。对于这一历史，不同的人有不同的思考。有人怪孔夫子，奇怪的是孔子在全世界受到尊重，而唯独在自己家中受到责难。咒骂自己的祖宗的极端表现是，有人说，中国人该换人种了，否则是没有希望的。这些奇谈怪论究竟只是一些病态的畸形的心理，绝不代表真正的中华民族的精神面貌。中华民族是有志气的，一百年受列强压迫，没有灭亡，没有折断民族的脊梁，反而有了今天的神舟上天！爱国的中国人有着同样的志气。中华民族的音乐必须屹立于世界民族之林！我们在有志气的音乐家身上看到的正是这种精神。

当然，仅有一种良好的愿望，未必就能成功。

明代思想家李贽的话是富有启示意义的。“有二十分见识，便能成就得十分才”；“有二十分见识，便能发得十分胆”；“盖才胆实由识而济，故天下唯识为难。有其识，则虽四五分才与胆，皆可建立而成事也。然天下又有因才而生胆者，人因胆而发才者，又未可以一概也。”（《焚书，杂述》）前辈们最值得我们学习的是他们的见识和胆略！

见识首先就表现在如何看待我们的民族传统文化方面。认为传统文化已经过时，没有用了者有之。认为传统好得不得了，不可逾越者也有之。但是，盲目自卑和夜郎自大都不是真正的见识，而且二者都忘记了当代艺术家自己的责任。传统需要发展，而发展正是我们义不容辞的责任。

以为创新就必须彻底抛弃传统的观点是错误的。人类之所以不断进步，就是因为人类有自己的文化历史的传承关系在，我们可以在前人停下来的地方继续前进。我们的起点就在前人已经到达的地方，这对于我们来说恰恰是一种“得天独厚”的有利条件。继承传统是创新的前提。有没有这个前提是大不相同的。古筝艺术的进步，头一条就是由于继承了传统。实际上，我们还有很多筝艺传统没有整理和研究，这些都是我们应该继续努力完成的必要的任务。在继承的基础上发展与创新，这就是前辈艺术家走过的路。

艺术是永恒的创造，尽管它是第二性的东西。我们的客观存在的时代才是第一性的东西。正是这一唯物主义的观念，使我们懂得，我们生为当代的中国筝人，就应当创造出无愧于今天的中国的新的筝艺，承前启后，与时俱进，为后代留下一份我们的绵薄之力。这就是前辈艺术家给我们的启示。