

对现代音乐文化格局中古筝流派的思考

发表刊物：《人民音乐：评论》2009年第2期作者：张珊

论文内容：

一、音乐文化格局的涵义及箏乐繁衍中形成的传统流派

音乐文化格局泛指各种音乐体裁、样式、活动，在特定社会精神文化生活中的价值、功能、地位，及相应的生存、发展、传播状态和它们间的相互关系。

20世纪前，中国经历了漫长的奴隶、封建社会，在以农耕为主的经济文化时代，传统音乐未受到西方音乐的大面积浸染，记谱法既不统一，更不普及，缺少系统传授音乐知识、培养专业人才的场所，也无专门从事音乐创作和表演的公共艺术机构和团体。传统音乐主要生存和流传于民间、宫廷、宗教活动场所和部分文化圈层，自然形成了与农耕社会相适应的传统音乐文化格局。

在长达两千多年的中国传统音乐文化格局中，箏乐深深扎根于社会底层的民间文化土壤，心灵手巧的民间艺人、乐伎和一部分文人是箏乐延续和繁衍的传人。要是将箏和与它同样古老的中国传统乐器琴（七弦琴，即古琴）的流传情况相较，如果说琴主要流传于文人（“士”）阶层，可定位为文人雅士乐种的话，那么箏则主要流传在民间，与民俗活动及百姓喜闻乐见的一些艺术形式（戏曲、曲艺等）关系密切。

千百年来，中华民族历史上虽曾遭遇各种天灾、战乱和文化浩劫，但箏乐的传统根脉从未断绝，其旺盛的生命力源于丰沃的民间文化土壤，也正因为如此，在中国幅员辽阔的土地上，由于地理环境、生活习性、语言文化等的差异，加上姊妹艺术形式（民歌、器乐、戏曲、曲艺等）的相互影响，不同地域的箏乐呈现出不同的风格特点，并在长期的艺术实践中，涌现出能集中代表各自风格特点的人物。这些优秀的箏乐代表人物，不仅通过直接的师承关系，从前辈艺术家的口传身教和自己的耳闻目濡中，继承了本地区箏乐原有的风格特点，而且大都善于创制新声，逐渐积累起一定数量的能体现自己风格特点的代表性曲目。于是，箏乐在繁衍过程中流派的形成可谓水到渠成，在19世纪末到20世纪上半叶，不同流派的格局就已基本奠立。

对箏传统流派的界分，我国箏乐界已有共识。一般讲，人们把流传在汉族地区的箏乐，分为河南箏、山东箏、潮州箏、客家箏和浙江箏5大流派。古箏艺术家曹正先生则在更广阔的领域，以毛泽东“茫茫九派流中国”的诗句，描述并划分箏乐的9大流派，即：（1）“真秦之声”：陕西箏，（2）“中州古调”：河南箏，（3）“齐鲁大板”：山东箏，（4）“韩江丝竹”：潮州箏，（5）“汉皋古韵”：客家箏，（6）“武林逸韵”：杭州箏，（7）闽南：福建箏，（8）雅托葛：内蒙古草原箏，（9）伽倻琴：延边朝鲜族箏。

如此众多的箏乐流派，都是中华民族传统音乐的根系，虽然各个流派的发展并不均衡，影响力也不尽相同，但这些流派的形成，一般都具有以下三个基本条件：

1、有经过至少数代箏人在演奏实践中积累起来的代表性曲目。如河南箏曲《高山流水》，山东箏曲《碰八板》，潮州箏曲《寒鸦戏水》，客家箏曲《出水莲》，浙江箏曲《云庆》等。

2、有与这些代表性曲目相依存的，能体现本流派音乐风格特点的表现技法或弦法。如河南箏的大指托劈“摇指”、“游摇”、“大、小颤音”等；山东箏的“小摇”、“花指”、“双劈”、“双托”、“双抹”、“双勾”等；潮州箏的“轻六”、“重六”“活五”及“双按”、“弹按尾随”等；客家箏的“硬弦”、“软弦”、“反线”等；浙江箏的“长摇”、“快四点”、“扫摇”、“点奏”等等。

3、有能深入掌握并丰富发展本流派代表性曲目，完美体现本流派演奏的风格特点，在流派的繁衍过程中能起到承上启下作用的箏艺术家。如近代河南箏派的魏子猷、娄树华、曹东扶、梁在平、曹正、王省吾、任清芝等；山东箏派的黎邦荣、黎连俊、张念胜、张为昭、樊西雨、金灼南、赵玉斋、高自成、张应易、韩庭贵等；潮州箏派的林永之、郭鹰、李嘉听、洪佩臣、苏文贤、杨秀明等；客家箏派的何育斋、罗九香、饶宁新等；浙江箏派的蒋荫椿、王巽之、朱又雪、邱与石、吴汝金等等。限于篇幅，各流派的箏乐艺术家难以一一提及，特别是那些常年生活在基层的民间艺人，更难以记述他们的业绩。不过，正是他们的存在，方使古箏艺术在民间永葆其旺盛的生命力。

上述三个基本条件是相辅相成密不可分的。

二、现代音乐文化格局中传统古箏流派的嬗变

20 世纪的中国，经历了几次大的社会转型：1911 年辛亥革命，清政府覆灭，结束了中国长达两千多年的封建皇权政体。新式学堂的开办和普及，改变了以家学、私塾和书院为主体的教育传习模式；交通工具和通讯手段的不断进步，使人们的社会交往更为便捷；更由于西方音乐理论体系和艺术表演形式的植入，给古老箏乐的传承和新箏乐的创制带来了巨大的影响和冲击。1949 年新中国的诞生，则是 20 世纪更具划时代意义的社会转型。连年战争和动乱的社会环境基本结束，经济建设和文化建设成果迅速改变着社会面貌和人们的生活方式。国家对民族传统文化和教育的重视为箏乐的发展开辟了新的前景。一方面，政府文化机构对包括箏乐在内的民族民间传统音乐文化进行了全面的发掘和整理，不少散存于民间的传统箏曲，被公开出版刊行；另一方面，从中央到地方的专业音乐教育机构——音乐学院、艺术学院、音乐专科学校等，纷纷将箏这一主要流传于民间的古老乐器列为教学科目，使箏乐堂而皇之地进入学校教育领域。在不少专业艺术表演团体里给箏以一席之地，成为民族管弦乐队中的一员和音乐舞台表演的一种重要的艺术形式，并通过广播和唱片等渠道广为传播。由此改变了箏乐在农耕文化格局中原有的生存、发展、传播状态，从而奠定了箏在现代音乐文化格局中的位置。

与此直接相关的是，许多深有造诣的民间古箏艺术家，纷纷被聘请到各地的音乐艺术院校，专门从事古箏的教学工作。这些进入专业院校的民间艺术家，本身就是某一古箏传统流派的代表人物，他们同时就将不同的箏乐流派带进到自己授业的音乐艺术院校。据有关音乐书刊资料的不完整记述，河南箏派的曹东扶、曹正、王省吾，山东箏派的赵玉斋、高自成、韩庭贵，潮州箏派的郭鹰、苏文贤、杨秀明，客家箏派的罗九香，武林箏派的王巽之等人，自 20 世纪 50 年代，分别被聘在中央音乐学院、上海音乐学院、沈阳音乐学院、西安音乐学院、天津音乐学院、四川音乐学院、广州音专、中国音乐学院、南京艺术学院、山东艺术学院、河南师专等专业院校担任教职。他们从民间艺术家向音乐学院教师身份的转变，不仅彻底改变了千百年来古箏的民间自然传承方式，也给传统古箏流派的发展变异以直接影响。

从上世纪 50 年代中后期到 70 年代，由音乐艺术院校培养出来的一批新型的古箏艺术家，如王昌元、范上娥、项斯华、张燕、丁伯苓、焦金海、周延甲、何宝泉、孙文妍、邱大成等，竞相登上古箏教学、演奏和创作的舞台。他们大都直接受教于近现代不同古箏流派的代表人，得到这些来自民间艺术家的“真传”。从这个意义上来说，这批四十多年前从专业音乐艺术院校成长起来的优秀古箏人才，实际上也是某一古箏传统流派新的领军人物。

然而，包括音乐艺术院校人才培养模式和舞台表演、乐谱、声像传播方式在内的现代音乐文化格局，却对古箏传统流派的延续和发展，赋予了新的时代内涵，在渐进积累的过程中，引发了传统古箏流派的嬗变。这主要体现在以下三个方面：

1、音乐艺术院校人才培养规格和筝艺传习模式的变化，加之筝乐界彼此观摩、交流的便捷和频繁，为不同古筝流派间相互借鉴吸收，不同表现技法的融汇化合，开辟了前所未有的空间。虽由某派名师引进门，但却善于兼收并蓄、博采众长，成为解放后新一代古筝人才成长的共同特点。在传统古筝演奏技法不断突破和丰富的同时，也相应地淡化了不同古筝流派间技法运用的界限。

2、如果说传统古筝流派的代表人物，几无例外地集演奏、传艺和创作于一身的话，那么到了新中国成立后，这种“三位一体”的古筝流派开始产生了变化。在现代音乐文化格局中，愈加细密的艺术分工及筝乐创新的需要，筝乐作为民族器乐创作的一块富于挑战性的艺术园地，越来越受到作曲家们的关注。许多作曲家在这一点上做出了开创性的努力，使筝乐这一古老的艺术品种结出了新的果实。李焕之、王树、饶余燕、何占豪、杨洁明、雷雨声、姚盛昌、王建民、徐晓林、庄曜、周煜国、叶小纲等作曲家的作品，已成为筝乐舞台广泛演奏的曲目。这些出自作曲家笔下的筝作，除尽力保持和发挥筝乐传统表现技法外，还大胆借用西方作曲技术，引进钢琴、竖琴等多声部乐器的写作织体和演奏技巧，扩展传统筝曲的调式音阶体系，极大地丰富了古筝的艺术表现力。即使是由古筝演奏家单独创作或与作曲家合作的新作，音乐材料和演奏技法也糅进了许多新的表现元素，其艺术风格和品位，远非某一传统流派所能限定和涵盖。

3、如前所述，传统筝乐主要流传在民间。在未普及新式学堂及各筝乐流派代表人物未被聘请到音乐艺术院校任教之前，均是在民众中或在民间社团里进行的。但在现代音乐文化格局中，音乐是一部分人的职业，专业工作与业余爱好的分野日趋分明。在这种文化格局中，“民间”的概念绝大部分被“业余”的概念所取代，不同筝乐流派的活动重心，自然在“专业”的圈子——各音乐艺术院校和部分艺术演出团体中。不同筝乐流派生存繁衍环境及其代表人物文化身份的变化，致使人们不能不对“筝乐的生命力在民间”的原本定位作出新的思考。

但从另一个角度看，“筝乐的生命力在民间”的历史定位，至今仍未过时。近30年来，在中国全面进入小康社会的今天，古筝以其独有的艺术魅力深受普通民众的喜爱，成为我国社会音乐生活中普及面最广的民族传统乐器。民众中（特别是青少年群体）不断涌动的“古筝热”，使古老的筝乐焕发出蓬勃旺盛的生机。如果深入剖析民众对筝乐品种的审美需求，是否可以说，绝大部分筝乐爱好者并不限于对某一传统流派的选择（当然不排除一部分古筝爱好者对某一流派作品和风格的偏爱），而更倾向于风格新颖、题材广泛、容易引起审美共鸣的筝作。

在上述三个方面重要因素的影响下，筝乐流派的包容力极大地拓展了，传统筝乐流派呈现出相互吸引、交融化合的发展趋向，流派的内涵正经历着一个嬗变的历史过程。

三、两点思考

面对传统古筝流派嬗变的历史过程及发展现实，促使我们不能不思考这样的问题：强调和发展古筝流派的积极意义还有必要吗？在现代音乐文化格局中如何发展筝乐流派？针对这两个问题，笔者有如下两点思考：

1、中国筝乐上千年的传统表明，不同的筝乐流派是筝乐传统的“基因”，是筝乐丰富表现力的源泉，是形成筝乐多姿多彩风格的基本要素，也是推动筝乐创新发展的重要动力。同一曲《高山流水》，河南筝派、山东筝派和武林筝派乐态各异：同样是苦腔悲调，客家筝的《崖山哀》和陕西筝的《凄凉曲》绝不混同：同样是表现民间欢庆场景的古筝新曲，山东筝派传人赵玉斋的《庆丰年》同河南筝派传人曹东

扶的《闹元宵》意趣迥然。倘若丧失了不同流派的风格特点，就会出现“千筝一曲，万筝同声”的局面，筝乐发展的道路势必越走越窄。

尽管经过数代筝人的努力，在发掘、整理不同筝派传统曲目和总结不同筝派演奏技法和表现特点等方面，已经取得巨大的成绩，但是这并不表明我们对不同筝乐流派的传统已经开发殆尽。反之，在古筝艺术家从民间逐渐集中到专业院校，不同筝乐流派师承关系交叉混杂、专业和业余划明确的文化格局中，更应在年轻一代古筝学人中提倡潜心继承传统筝乐流派的自觉意识，理清流派形成的历史文化线索，比较不同筝乐流派的异同，深入体悟、全面掌握不同流派的风格特点及相关的演奏技法。这种自觉意识，是在十分珍视和身体力行地学习、传承筝乐流派的基础上，以更加宏阔的视野，丰富、发展、提升流派传统，使之为形成与当今时代发展相适应的、更具艺术表现力和包容力，以及具有丰富文化内涵的新筝乐流派服务。

2、随着民间优秀的古筝艺人向音乐艺术院校教师身份的转换，近半个多世纪以来，不同的音乐艺术院校实际上就成了不同筝乐流派“嫡传”的“领地”。这不仅是发掘、整理、研究、传承本流派传统曲目、创制新声的中心，同时也为不同筝乐流派提供了相互学习、交流、切磋的资源 and 场所，成为现代音乐文化格局中筝乐流派延续、发展的活动舞台和更新一代古筝人才的培养基地。在一批知名的民间古筝艺术家纷纷辞世，一代又一代音乐艺术院校出身的新型古筝人才不断涌现，传统筝乐流派印迹逐渐淡远的今天，更需强调专业音乐艺术院校在继承、发展筝乐流派传统方面的责任。不同音乐艺术院校的古筝专业，应秉承和立足于自身历史形成的师承渊源，发挥各自的专业优势，将不同筝乐流派的传承及发展作为教学的侧重，并凭藉如此宝贵的教学资源，凸显不同古筝专业的办学特色。

现代音乐文化格局既给传统古筝流派的繁衍提出了挑战，又为古筝流派的继承、发展和创新提供了新的契机。在新的历史文化格局中，只要我们能审时度势，顺应潮流、把握方向，就一定能将我国历史悠久、支脉繁茂、特点鲜明的筝乐流派传统发扬光大。