

古筝的主要流派与风格特征

发表刊物：《东南大学学报(哲学社会科学版)》2002年04期作者：曹月

论文内容：

古筝是中国古老的弹拨乐器，二千多年来，古筝的流传范围已遍及祖国各地乃至海外。在其传播与传承的过程中，因地域环境、政治经济、语言文化及民俗民风等诸多因素的影响，特别是与各地民间音乐的融合，逐渐派生和形成了各种具有不同音韵、演奏技巧和浓郁地方色彩的流派、曲目等。从地域特征上有南北两大派系之分，从具体风格特征上则有“茫茫九派流中国”之说。

我们知道，每个筝派的形成和发展，既有其民间性、区域性、保守性、延续性等共性的特征，又有它们所依存的客观环境、形成过程、社会背景和文化特质等个性因素。它们的个性因素和民间性决定了它们必须依附于某个区域性的乐种之中，表现该乐种的内容，并成为该乐种的组成部分。与此同时，它们还具有它所依附乐种特定的技法、音律、音韵、调式、调体、节奏、板式结构、套曲程序等，包括了一些专用名词、术语，以及约定俗成的审美标准。相对固定的音乐表现形式也是每一流派存在的基础和传承载体，并被其音乐功能所决定。一个流派还必须具有系统的曲目(包括记谱法)、典型的代表人物，因为系统的曲目标志着流派形成条件的成熟，典型代表人物对流派的奠定、流派的承上启下，有着举足轻重的意义。

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，由渐变、突变、量变到质变的过程。

本文拟对古筝主要流派的成因、流变、衍展、风格特点、演奏技法及代表人物等进行探讨，目的在于让我们在对各流派的学习中，可更好地把握各流派的精髓，发扬光大各流派的艺术特点，不足之处，尚祈专家和同仁们雅正。

一、秦筝陕西派

《史记·李斯列传》载李斯谏秦始皇书曰：“夫击瓮叩缶，弹筝搏髀，而歌呼呜呜，快耳目者，真秦之声也。”这说明，早在公元前二百多年前，陕西秦筝就广泛流传在宫廷和民间。筝是秦人最早的乐器，它与缶、箜篌等乐器一起，形成了秦声。“呜呜歌”就是陕西流派最早的筝曲，许多专家指出，秦声，即是秦腔形成的最早源流，在秦声演变为秦腔的漫长历史中，筝始终是为之伴奏的乐器。东汉以后，筝参照瑟的形制进行了改进，既有了较宽的音域，又有“铮铮然”、“有剩哀”的特点。隋唐以来，各种乐舞、戏曲、曲艺中，筝都是很好的伴奏乐器。直到明朝末年，筝还是秦声(腔)伴奏中离不了的乐器。

民间乐器独奏曲，或者是有唱词的民间曲调的重复，或是前奏曲、合奏谱的单独演奏。也有的常常首先是为声歌伴奏，然后是自弹自唱，最后由只弹不唱而转化和形成为纯器乐曲。在陕西眉户中，筝也曾经是伴奏乐器之一，眉户曲谱也即为秦筝演奏谱和陕西流派筝曲。

总之，秦筝陕西流派是在弹奏民间音乐的过程中逐渐形成的，地方戏曲的唱腔便是筝曲发展的风格和感情的灵魂所在。

在“秦筝归秦”的学术思想指导下，多年来陕西的专业古筝人员根据地方戏曲秦腔、碗碗腔及大型器乐演奏形式，挖掘整理、改编创作了大量陕西筝曲。在这些陕西筝曲中，保存着古老燕乐艺术传统，运用“欢音”、“苦间”丰富其旋律。用调式、音阶、音律来形成陕西筝曲独特的艺术风格特点。而陕

西筝曲的技法是通过长期对外派筝曲的学习、继承、借鉴，并根据陕西地方音乐风格表现的特点，采用了各流派古筝技法的长处，形成了左手大指压按弦，右手大指压按弦，右手大指大关节长摇等陕西筝曲独特的演奏技法。

二、河南筝派

河南古筝流派的形成，虽可以追溯到本世纪初，但它与所依附的乐种形式——河南大调曲子（又称鼓子曲）及后来的河南曲剧有着密切的关系。尤其大调曲子，可以说差不多概括了河南筝曲的绝大部分。大调曲子，也称鼓子曲，是一种以曲牌联缀为其演唱特点的曲艺形式。鼓子曲的伴奏乐器为三弦、筝、琵琶，加以手板、八角鼓。筝与鼓子曲的结合是河南流派所赖以生存的根基，筝伴随着鼓子曲得以生存和发展。如果说河南流派古筝初创于明清小曲及后来鼓子曲的伴奏，那么，它的衍进、发展、日臻成熟同样伴随着鼓子曲（后改名为大调曲子）的伴奏。凡是大调曲子广泛流行的地区，筝乐艺术也就兴旺繁荣；凡是大调曲子演唱人才辈出的地方，弹筝名家也会不断涌现。这是因为筝乐艺术没有形成独立的艺术形式。

今天，河南筝乐仍与大调曲子和戏曲等民间音乐紧密相连，豫剧、曲剧、越调，都以筝为其伴奏乐器。正是这些丰厚的民间音乐土壤，培育了刚健的河南流派筝乐。河南筝曲有一部分是从大调曲子的唱腔牌子曲和板头曲中衍化而来的，它是在长期的合奏伴奏中，经过筝人的不断加工、提炼、创作而成的。

在大调曲子的合奏、伴奏中，艺人们创造性地发挥了各自乐器的特点。比如三弦，作为主奏乐器，高音比较明亮、清晰，常以随腔弹奏的手法进行衬托。筝作为特色乐器，它的按、颤、揉、滑最能表现其特点，在中音区色彩效果尤佳，所以多在中音区垫空、润色。流传下来的板头曲，依然保留着这一特征。

演奏中，艺术处理手法在世代艺人的艺术实践中渐趋定型，在旋律上便有了各自乐器的特点和一定的独立性，使之既可独奏，又能合奏。适合于筝演奏手法的分离为筝独奏曲。如在五十多首板头曲中，根据旋律特点，而形成各自乐器的独奏曲，适合筝演奏的就有二十多首。

分离为纯器乐曲的筝曲，它在内容和曲体上有两种不同的情况：凡属板头曲的筝独奏曲，保留原合奏曲中筝的基本面貌；而在牌子曲中，以同名变体的形式居多。

河南流派筝曲包括传统筝曲和创作曲。在传统筝曲中又包含唱腔牌子曲和板头曲。这类乐曲有：《山坡羊》、《倒推船》、《扬调》、《银钮丝》、《剪靛花》等，它们的特点是短小、精悍、活泼，地方风格很强。

河南流派的确立，除了历代河南筝人的不断努力修订出丰富的传统曲目外，具有浓郁地方特色的创作曲也成为这一流派的延续和有机组成部分。

汉魏时阮的《筝赋》“大兴小附，重发轻随”可谓是对河南筝技极形象的描述。“大兴”和“重发”，强调了大指的旋律音，发挥了左手的技法，体现了筝乐的灵魂。在河南筝人中世代流传着这样一首《掐筝诗》，正是对河南筝的高度概括：

名指扎桩四指悬，勾摇剔套轻弄弦，须知左手无别法，按颤推揉自悠然。

在具体技法运用上，河南筝曲比其它流派更显其大指的重要性——“十音有八为大指”。而在摇指的运用上，则多为短摇，时值为四分音符一拍或更短。“倒剔正打”是河南筝特有的指法，为曹东夫先生所创。另外在左手的运用、延音的处理、小颤音、大颤音等的运用上也颇具特色。

河南筝派除了上述音律、调式、技法的特点外，它的独特之处显然与方言有极大的关系。河南筝派的筝乐艺术在与声腔交融中，一是把声腔中的音韵变化吸收到筝乐中来，二是随腔送韵既丰富了声腔，又丰富了筝乐本身。这是筝“以韵补声”、“声中有韵”之功能所具体体现的，也是河南筝乐的泼辣与细腻兼具，奔放与委婉并存的魅力所在。

三、山东筝派

山东筝的流传时间很长，《战国策·齐策》有记，“临淄其富而实，其民无不吹竽、击筑、弹筝”。传统的古筝演奏形成有独奏、合奏、琴书伴奏和曲牌演奏等，并且它们都有严格的格式，每曲分为八个乐句，每句八拍，唯第五句多四拍，这样全曲就是六十八拍，俗称“六八板”。六八板的大板曲是山东筝曲的精华，艺术性强，既可以单独演奏一曲，也可以按板序连起来演奏。合奏曲的演奏由筝、琵琶、扬琴、奚琴四种乐器组成。筝始终处于突出的地位，民间有“无筝不成乐”之说。许多山东筝曲都出自山东琴书，和河南板头曲有相似之处，也有六十八板的像《汉宫秋月》、《鸿雁捎书》等；但也有与河南筝不同的地方，河南筝也有由山东琴书的唱腔和曲牌演变而来的，如《凤翔歌》、《叠断桥》、《双叠翠》、《上可调》、《满江红》等；在演奏时，山东筝与河南筝相似的是，大指使用频繁，但山东筝发出的声音刚健有力，称为“花指”，山东筝左手的吟揉按滑则刚柔并蓄，发出的声音铿锵深沉。

四、蒙古筝派

蒙古筝属于纳西族的弹拨乐器，又称雅托噶筝，流行于内蒙古自治区和辽宁、吉林、云南省丽江纳西族自治县等地。《六史·礼乐志》曾载：“宴乐之器，筝，如瑟，两头微垂，有柱，十三弦”，南宋孟珙《蒙达备录》云：“国王出师，亦以女乐随行，多以十四弦筝弹。”说明当时蒙古民间和蒙古军中就已经有了十三弦筝和十四弦筝。蒙古筝有它独特的定弦法，虽然也是五声音阶定弦范畴，但是琴码是由长短不同的两行排列而成的，形成蒙古筝四种不同的调：查干调、哈格斯调、黑勒调、递格力木调。演奏时，蒙古筝也和其他流派的方式不同，蒙古筝弹奏者席地盘腿，琴体平置于奏者腿前，或将琴首端置于奏者右腿右上部，尾端触地弹琴。右手所戴的指甲也和其他流派不同，不用玳瑁而是用骨指甲拨子弹琴。弹筝时的指法大致和汉族其他流派相同，但是还增用大指和食指同时向同方向托、挑的技巧奏出八度五度和音，用以表现加强力度，变换情绪来突出风格特点。

五、朝鲜伽耶琴派

朝鲜伽耶琴是朝鲜族历史最悠久的乐器之一，流行于延边地区。伽耶琴是朝鲜族仿中原古筝改制而成的，除了形制不同外，其他的结构设备与汉族其他流派的筝大同小异，右弹左按的手法也基本一致。但伽耶琴多用的是《散调》（是器乐独奏的形式也是乐曲的名称），它是以说唱音调为基础的，只用长鼓来伴奏，严格地遵循逐渐趋于紧张，到终曲达到最高潮的规律，它的发展速度也是由缓慢逐渐加快的原则为风格特点。

六、潮州筝派

潮州筝派，既具有自己独特的风格和体系，但在音乐的风格、音阶、调式、旋律、音律等方面又有着与中原音乐千丝万缕的联系，具有古代秦文化的种种特征。

筝在潮州称“情(秦)筝”，情的读音与陕西西府(西安以西)方言“秦(qing)”字相同，筝在潮州多用在称做“细乐”的音乐之中，西安鼓乐亦有“细乐”之称。

潮州筝的一大风格特色就是运用重六调、轻六调、活五调、轻三重六调等好几个调式。这些风格特点表现在潮州筝之中，其实就是通过左手按音的变化，以达到几种音阶和调式的组合形式，而且音律也不同于十二平均律和其他地方的民间音乐。一般地讲，在潮州筝中，“轻六调”表现的情趣比较明快，“重六调”比较深情庄重，“活五调”具有六声音阶的特色，表现比较悲惨缠绵，“轻三重六”表现则为轻松活泼。由于潮汕语言比较平和，潮州筝音程的跳跃也就比较文静委婉，按滑的起伏变化也细腻微妙，主要起润饰作用，从而独具一格。在左手的按音之中，常用“八度同按”的演奏法。与其他派别不同，也是比较有特色的指法，俗称双按，通常的“双按”多为三类。除了双按之外，一般来说，潮州筝左手的按滑颤主要用来修饰右手大指所弹的音，潮州筝中把这称作“弹按尾随”。潮州筝中，右手多用大、食两指交弹音弦和加花的奏法，少用“劈、托、摇、轮”等指法，所以由于右手弹弦后，左手多数是以吟揉按滑来加以润饰，加上加花的频繁使用，形成潮州筝流畅华丽而又旖旎迷人的风格特点。

潮州筝的另一风格特点就是潮州筝曲没有合奏独奏之分，任何曲子都可以用合奏的形式演奏，也可以分出来单弹。单弹时进行加花处理，有板前加花和板后加花两种。

潮州的古筝，与别地不同，头大而琴短，琴身逐渐向尾部收尖。造型有着明显模仿古筝的痕迹，和崇尚儒雅的遗风。潮州平原四季如春，抒情的音乐情调与人们的生活节奏十分协调。它既有江南丝竹的秀丽，又有海边特有的轻柔。细腻是潮州各种艺术形式的共有特征，潮州的木雕就以细腻的刀路著称，潮州的刺绣也以精工驰名。潮州筝派的细腻特色，是潮汕人民生活、性格在音乐中的反映。

七、客家筝派

与河南筝和山东筝两个流派地域相邻一样，客家筝也与潮州筝流派相邻。但不同的是客家筝的形成是因为宋之后中州地区人口的南迁，将古筝艺术带到了广东大埔，所以现在的客家筝源于广东大埔地区。此外，客家筝在赣南、闽西南、台湾以及国外有华裔的地方也很流行。当古筝艺术来到广东大埔后，历年来与当地的文化、语言、习俗等融合，形成了既保留庄严肃穆的中州古乐的余韵，又富有浓郁地方色彩的独特风格特点。客家筝采用的是全钢丝制弦，这就和其他流派的钢丝外缠尼龙制弦不同，这样的音色清越，余音悠长，韵味别致。

客家筝曲目繁多，又名汉乐筝曲，是从客家音乐中发展出来的。有“大调”、“串调”之分，严格为六十八板，其余为串调，大调重稳健，串调显活泼，客家筝和潮州筝的板式也大同小异，不同的是他没有拷拍，而慢板和中板经常会反复演奏。

八、福建筝派

福建筝流行于闽南语系和客家语系的地区，可以说，福建筝、潮州筝、客家筝都是长期在一个地区共处的，他们互相影响，互相吸收。福建筝不同的风格特点就是在技法上略显丰富，运用连勾法；中指

连续两次勾弦； 接截音法：把余音载止； 跑马法：连续快速勾托； 点滑法：下滑音用点弹的方法来表现，刹那间形成急促的下滑音。这些手法的运用，对研究福建筝的风格特点起了重大作用。

九、浙江筝派

浙派古筝又称武林筝，起自浙江杭州，盛于上海，是一个具有广泛影响的中国古筝流派。据《白居易集》记载：唐代白居易在杭州任太守时，有一名随身歌妓，名谢好，善弹筝歌唱，而诗人本身也常以弹筝自娱。唐末五代时杭州已成为文化名城。南宋都城临安，即今杭州，当宫廷需要用乐时即“追呼市人”、“临时点集”，可知此时宫廷和民间的筝已在杭州广泛流传，筝曲曲目《会群仙》等都被记录在南宋周密所辑的《武林旧事》一书中。明代开始，筝已在各种丝竹乐曲、套曲中被广泛地运用。特别是曾经盛传的杭州滩簧说唱音乐中，筝也是主要的伴奏乐器。20 世纪 20 年代，杭州出现的国乐研究社，除经常演奏江南民间的丝竹乐外，还演奏弦索十三套等大曲，所用弹拨乐器有三弦、琵琶、筝等，今天的浙江筝曲就是由杭州滩簧、江南丝竹乐、弦索十三套等演变而来。建国后，浙江筝得到空前的发展，其中浙江筝派主要传人王巽之先生的贡献最为突出。

由于他早年有过较长时期艺术实践，积累了江南民间众多的演奏技法，在不断探索中推陈出新，把原谱的内容和技法予以充实、丰富、提高。他先后改编了《高山流水》、《将军令》、《月儿高》等十多首器乐曲，成为浙江筝派的主要代表曲目。从这些曲目中，我们可领略到浙江筝派的演奏特色和艺术风格。

浙江筝派的“摇指”，即右姆指在一根弦上较长时间地快速托劈演奏。五十年代末，王巽之先生为使筝曲《将军令》能具备合奏的特有气势，并受琵琶轮指的启发，首创在一根弦“摇指”（长摇）的这一特技，取得较好的效果。由于“摇指”具有使原来只靠手指弹拨的一个个断音变成一片连音的功能，使激愤、舒展的情绪毕尽于古筝音乐之中，这种音乐更能激起人们的共鸣。筝曲《霸王卸甲》中“楚歌”的声声悲切、凄凉就是通过隐隐约约的持续长篇“摇指”技巧来表现的。

“摇指”手法，绝不仅仅是把单个音变到连音的效果，它在实际运用中经过不断发展和变化，技法越来越丰富，如配上其他手段组成“扫摇”、“双指摇”、“扣摇”等富于和声效果的技法，又进一步丰富了古筝的表现力。“扫摇”技法即在摇指的同时，中指勾打八度旋律音弦，产生了一种激烈、宏大气魄的音响。

20 世纪 50 年代起，“摇指”手法的成功应用，使它已作为浙江筝派的特色演技而区别于其他流派。如今“摇指”手法已成为我国古筝演奏常采用的演奏技法。

浙江筝派的许多筝曲，不仅大篇幅地采用了“勾托”、“抹托”指序组成的“四点”技法，并且根据音乐的需要提高了力度和速度，表现出不同的音乐效果。

浙江筝派不仅演奏特色丰富多彩，而且艺术风格细腻而又浑厚、豪放，因而能充分表现出乐曲丰富的内涵和丰满的感情。

浙江流行的筝原来只有十五、十六根弦，共鸣箱较小，音域窄，音量小，王巽之先生越来越感到其不适应表达浙江筝曲规定的情景，他与上海民族乐器厂的徐振高、上海音乐学院的戴闾一起改良了原来的浙江传统筝，在他们的努力下，终于成功地研制出 S 型 21 弦改良筝。这种筝由于放大了共鸣箱，增加了弦数，不仅扩大了音域，增加了音量，还美化了音色。之后改良筝配上改良的弦，有了较完美的演

奏性能——高音清脆明亮、中音柔和、低音深厚，她为浙江筝艺的演奏手法和表现力的进一步发展提供了优越条件。古筝虽然有两千多年的历史，但也是到S型21弦传统筝的出现，筝的音量音色才起了显著的变化，她既能奏出优美轻柔、恬静开阔的《月儿高》、纯厚典雅的《高山流水》，又能奏出气势磅礴的《战台风》或诗情画意的韩江丝竹《寒鸦戏水》。各种风格、演奏手法迥然不同的乐曲都可在改良筝上尽情发挥。令人关注的是这一S型21弦浙派改良筝竟是我国及海外各地区流行最广、使用最多的古筝独奏乐器。

综上所述，从南、北两大派别来看，南派筝一般比较幽雅、柔美、稳重、含蓄抒情，注重内在感情的表现，效果性的东西较少；左手按揉弦变化较多，比较细腻、圆润、柔慢、重韵味。弹奏起来曲调温文尔雅，细腻动人，深具柔和的南国风情。北派筝一般较泼辣、粗犷、重形象表现，效果性的东西较多；乐曲起伏较大，有跳动感；弹接力度也较大，气氛比较强烈；右手技巧较南派多，也较南派难，但左手的揉按细腻变化少些，揉按一般较急较深，效果则尖硬些。其出音高亢嘹亮，苍劲有力，豪爽奔放，刚中有柔，庄重古朴，深具中原韵味。

有着二千多年历史的中国古筝，近来随着各流派之间交流的不断增多，似乎各流派之间，从筝的形式、演奏方法、筝曲创作、风格特征等有着弱化的趋势。在当今古筝艺术的发展中是强调各流派不断强化自己的风格特征，还是兼取众家之长合数派于一身，笔者认为这一导向性问题非常值得大家研究、探讨。

参考文献

- (1) 袁静芳 1 民族器乐[M] 北京：人民音乐出版社，1987
- (2) 苏巧筝 1 论中国古筝流派[J] 秦筝，1992，(1)
- (3) 林毛根 1 潮州音乐风格与活五[J] 秦筝，1993，(2)
- (4) 郭雪君 1 王巽之和浙派古筝[J] 秦筝，1997，(2)
- (5) 樊艺风 1 河南筝乐考略交响[J] 秦筝，1994，(5)
- (6) 中央民族学院少数民族文学艺术研究所 中国少数民族乐器志[M] 1 北京：新世纪出版社，1989
- (7) 曹正 1 潮州古筝流派介绍[J] 民族民间音乐，1985，(1—2) 1
- (8) 蒋宪瑜 1 谈潮州筝的发展[J] 人大报刊复印资料？音乐、舞蹈研究，2000，(2)