

中国箏乐的源流与风格

发表刊物：《中国古箏名曲荟萃》作者：吴贛伯 项斯华

论文内容：

箏是我国古老的民族乐器，源于秦而盛于唐。近几十年来，发展很快。其流行之广，不逊唐时“奔车看牡丹，走马听秦”。

箏，又称为秦箏、古箏。称为秦箏，是因为它源于中国战国时期的秦国(今陕西地区)；称为古箏，就像七弦琴被称为古琴一样，是因为它的历史悠久。箏传到高丽、日本和越南以后，又演变成高丽的伽椰琴、日本的箏道和越南的十六弦琴，在音乐上各具特色。

《史记·李斯谏逐客书》有记：“夫击瓮叩缶、弹箏、搏髀，而歌呼呜呜快耳目者，真秦之声也……。”《汉书 盐铁论亦有记：“往者民间酒会，各以党俗，弹箏鼓缶而已。”这说明箏在当时都已成为家喻户晓的乐器了。

但是，令人感到诧异的是，在中国箏的发源地，即今之陕西地区，“真秦之声”的箏乐却几乎近于绝响。六十年代初，笔者曾赴陕西地区采风多时，耳闻目睹这个地区丰富多采的戏曲和民间音乐，在其他区实为少，正是“百戏杂陈”，大至秦腔、眉胡、线腔、碗碗腔，小至端公戏，陕北道情、说书，或西安鼓乐等，其间传的惯用乐器均不为少，但唯独无箏或极少用箏；只有在榆林地区才用箏作为伴奏乐器，跟洋琴、琵琶，三弦一起在榆林小曲的伴奏中出现。民间的演奏者仅几位年长的银匠、木工等手艺人，一般都是采用大指和食指演奏，是比较原始的演奏方法。但可把榆林小曲看作是秦箏的余绪。

在漫长的历史变迁中，秦箏东渐南移，跟当的戏曲，说唱和民间音乐相融汇，结果形成了许多各具特色的流派和风格。传统的箏乐被成南北两派，但仍可以作更进一步的较为细致的区分，诸如河南箏、山东箏、潮州箏、客家箏、浙江箏等。本文所介绍的只是汉民族箏乐的五个主要流派，并不包括中国少数民族朝鲜族的伽耶琴和蒙古箏“雅托葛”。

从《史记》、《汉书》中所记载的文字来看，箏在秦汉两代已有相当普遍的发展。在东汉，汉光武帝建都洛阳，而北宋建都汴梁（即今之开封），都是在河南地区，而在这个地区早就流行着民间音乐“郑卫之音”，秦箏随着迁都入河南翻出了新声，如曹植有诗曰：“弹箏奋逸响，新声妙入神。”他还写过：“笙声既设，箏瑟俱张”、“何以忘忧？弹箏酒歌”，从这些诗句里可见曹植对古箏艺术是很熟悉的，甚至是他生活中不可缺少的部分，曹植是三国魏人，亦即今天的河南人，从他的咏箏诗中，或可稍窥河南箏的风貌。

河南箏，“奋逸响”，恰似河南人的性格和语言高亢粗犷，明朗谐趣。当然，这指的是一般风格。河南箏在演奏上有一个很大的特点是和这一风格相当吻合的，就是右手从靠近琴码的地方开始，流动的弹奏到靠近“岳山”的地方，同时，左手作大幅度的揉颤，音乐表现很富有戏剧性，也很有效果，在河南箏中，把这一巧称为“游摇”。

河南箏的曲目可以说是直接来自民间说唱音乐和戏曲音乐。河南曲子是历史悠久的民间说唱音乐，清以后衰落了，只有南阳地区还十分兴旺，所以又称之为南阳鼓子曲。它的重要组成部分是带有唱词的“牌子曲”和纯器乐的“板头曲”。箏在其中作重要的伴奏乐器出现，同时，也脱离说唱而独立演奏。过去，艺人相见，就经常首先演奏一首板头曲以会知音，并易名为高山流水》，这或许是抚今追昔，跟钟子期与俞伯牙结为知音的故事相联系吧！今天所保存下来的许多河南箏的传统曲目中，大量的就是这种

扳头曲，人们常称之为“中州古调”或“中州古曲”，如《哭周瑜》、《叹颜回》和《苏武思乡》等都是。在河南曲子中，一些短小的曲牌在流传过程中又逐渐形成了一种有角色分工，可以上台表演的形式“小调曲子”，今天它已成为一个很著名的剧种“河南曲剧”。小调曲子原来比较简单，但后来，旋律发展了；箏在伴奏中地位重要，在演奏上也逐渐具备了它的个性，这两者的结合形成了它在音乐上独有的美；给人以吸引力。

谈河南，人们很容易想到山东，因为这两个地区相邻。从语言到习有许多相近的地方。山东箏也有很悠久的历史，如《战国策·齐策》有记：“临其富而实，其民无不吹箏、击筑、弹箏”，所以不少人称山东箏为齐箏。它的流传主要在包括郓城和鄄城在内的荷泽地区，这个地区的民间音乐甚为流行，被人们誉为“箏琴之乡”，出过不少民间说唱和戏曲，民间器乐的演奏人才，美誉一直保留至今。在一百二十回本的《水浒》中，有关忠义堂上菊花会的描写，其中写道：“……且说，忠义堂上，遍插菊花，各依次坐，分头把盏。……马麟品笛，乐和唱曲燕青弹箏，各取其乐。”这一段文字的描写可以说是小说家的创作，“品笛”、“唱曲”、“弹箏”这些名词的出现，恐怕不会和当时社会的民间生活毫无联系的。而且书中所描写的首领宋江也正是郓城人，其中所唱之曲亦很有可能即为今天的山东琴书。而今天所保留下来的许多山东箏曲就是出自山东琴书，其中一部分是作为琴书的前奏出现的琴曲，跟河南板头曲相似，有六十八板“大板曲”，像《汉宫秋月》、《鸿雁捎书》等都是；另外，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》就是。

箏在山东盛行一时，我们还可以在《金瓶梅词话》中找到证据，书中有很多地方都写到用琵琶弦子和箏等器来为唱曲伴奏，直到清时，蒲松龄在他的文学名著《聊斋》中，也多处有弹箏的描写，以《宦娘》一篇为甚。蒲松龄虽为蒙族人，但定居山东，他对箏的描述，决非牵强附会。

此外，在鲁西的聊城地区临清一带，民间也很流行箏的演奏，近代也出现过知名的箏演奏家。

山东箏过去多用是十五弦，外边低音部分用的是七根老弦里边是八根子弦，俗称“七老八少”。演奏时，大指使用频繁，刚健有力。即令是“花指”，也是以大指连“托”演奏的下花指为多；而左手的吟揉按滑则刚柔并蓄；铿，深沉。一如山东人的个性耿直、朴实，通过语言和音乐似乎也表明了这一点。

在广东，有一个非常著名的乐种——潮州音乐，随着潮汕人的足迹，潮州箏和潮州音乐的流传范围相当广，由中国地以至海外许多地区，我们都可以听到这一富有南国情调和色彩的音乐。要追溯它的渊源，一层一层，甚至可以延伸到很遥远的年代。

1956年，中国著名戏剧家欧阳予倩访日，曾将在明代嘉靖年间重刊的《荔镜记》刻印本复制品带回中国，其中可以看到有多处标明为潮调曲牌名，从戏曲音乐和民间音乐的一般发展关系来看，潮州音乐的形成和展当在比此更早的年代。如此，亦不妨将此一年代推论至唐。唐玄宗开元年间，推崇佛教，在各大州府兴建寺庙，潮州的“开元寺”亦在此期间建成，从寺庙乐、佛曲和潮乐的许多乐曲的关系来看，说潮乐形成于唐还是有相当根据的。从现在保留下来的十大套来看，也多为代的大曲和宋元的套曲。唐宪宗年间，喜好音乐的韩愈被贬为潮州刺史，他很有可能将唐代的音乐文化带到岭南地区。潮州人为缅怀韩愈，将梅江和大靖溪易名为韩江，而潮州音乐亦有称之为韩江丝竹的。此外，我们还可以作大胆的假设，即在秦时，“真秦之声”的秦箏就已流入岭南地区。因为在岭南曾屯兵数十万，并设南海郡；而且，我们把现时的秦腔、眉胡等陕西地区的戏曲、民间音乐和潮州音乐在调式及四级，七级音等方面作一比较的话，则不难发现，它们之间居然有曲同工之妙，这恐怕不会偶然的。

潮乐的古老历史和丰富多采的音乐形式，引起不少民族音乐学者的重视和兴趣，有些学者指出，潮

乐所用的古老乐谱“二四谱”实际上就是由箏谱而来，如是，亦可见箏在潮乐中的特殊地位，而实际上，箏也从其他潮乐乐器中脱颖而出，同时以精彩的独奏形式出现在乐坛上，成为独树一帜的潮箏。

潮箏和潮乐一样，都有“重六”、“轻六”等好几个调的叫法，归结起来，实际上就是弹箏时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，所以可以说，潮州音乐是中国民间音乐中一束古老而又奇异的花朵。箏能自成一格而有别于其他乐器，至为重要的就是左手按滑音的变化，即所谓以韵补声，舍此则很难言箏乐的流派和发展。在潮中，这一手法的运用可以说是到了十分绝妙的地步。

潮汕语言比较平和，潮箏音程的跳动也不大，比较文静委婉，按滑的起伏变化则细腻微妙，主要是起润饰作用，但是，右手弹弦后，左手多数必以吟揉按滑来加以润饰，也就是潮州乐人所说的“弹按尾随”的手法。这一手法的运用，加上勒弦”加花的频密使用，形成潮箏流畅华丽而又旖旎迷人的风韵。

一般的讲，在潮中，“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，表现比较悲侧缠绵；“反线”调表现则为轻松活泼。此外，还有一种“轻三重六”调，它类似“反线”，所以，潮州乐人中，亦有把它归到“反线”这一类的。在民间，用箏等拨弦乐器来演奏古乐“诗谱”称为弦诗乐。《柳青娘》是弦诗乐中最为流行的一首乐曲，它虽不属大套曲，但它包括“轻六”、“重六”、“活五”和“轻三重六”四种调，曲调又优美，极具潮乐的特色，在潮乐中称之为“弦诗母”，意即乐曲之母，在学习潮箏时，《柳青娘》是必不可少的曲目。

在潮箏中，《寒鸭戏水》是众所推崇的一首优秀曲目，流传甚广。但遗憾的是，或许是由于谐音讹传，或许是由于雅兴所致，有些人将曲名易名为《寒鸭戏水》，或曰《水上鸥盟》。不过，从潮州乐人沿袭下来一贯所称，或是从潮阳地区所保留下来的《箏诗原》及《二四谱》等古谱来看，均称为《寒鸭戏水》，而非《寒鸭戏水》，为完整的保留和继承传统音乐文化起见，当以原称为妥。此外，像《月儿高》，《锦上添花》等也都是潮箏中常用的曲目。

在广东，箏乐还有一个著名的流派；即客家箏，或曰汉调箏。

南宋时期，中原河南、湖北一带的百姓，为避元兵的掳掠而南下到粤东和闽西等地，当地的百姓称他们为“客家”，客家不仅带来了异乡的习俗，还带来了古老的中原音乐文化，带来了古朴的“中州古调”和“汉皋旧谱”，跟当地的音乐、语言、习俗相结合后，逐渐形成了一种具有独特风格的音乐，当地人称之为客家音乐，或外江弦、儒家乐，多在广东大埔、梅县和汕头一带流行。有锣鼓吹，和弦索、中军班这样合奏和吹打的形式，也有只用箏、琵琶和椰胡三件头来演奏的清乐，客家箏曲亦由此而来。

客家是在上述的背景下产生的。那么，客家音乐自然反映出当时的一点社会生活，据传《崖上哀》一曲就是哀悼陆秀夫负帝于崖上沉海报国的事迹的。

客家箏曲很重视乐曲的“板数”并且常用板数来分类，一般把有六十八板的乐曲称大调，这是和河南的板头曲一致的，当然从音韵上来讲，则不像河南箏那样高亢激昂，而是以古朴优美、典雅大方见长，在客家箏曲中，《出水莲》可以说是这一艺术风格的典型代表之一。比较短小的曲子称小调，而二、三十板至八、九十板的则称为串调。串调板无定数，具有戏曲音乐的特点，这一部分很可能就是由汉皋旧谱而来。

客家箏和潮州箏长期在一个地区共处。自然会相互影响，相互吸收；它们有不少曲目都是相同的，

所用箏的形制也一样，至于不同之处，家箏用的是工尺谱；潮州箏用的是二四谱；演奏时，客家箏多用中指，潮州箏则相对多用食指，而且，前者滑音的音程和起伏多大于后者，使箏声余音缭绕，悠扬深长，更显古朴典雅。在风格上，这也是和流丽柔美的潮州箏不同之处。

流行于浙江、江苏一带的浙江箏，又称杭箏、武林箏，据传在东晋时箏已传入建康(南京)了，至唐，则更多见诸于诗词文字。著名的大诗人白居易，也是一位出色的音乐评论家，他在杭州和苏州当刺史时就写过多首听箏的诗，在《听崔七妓人箏》一诗中写道“花脸云鬟坐楼，十三弦里一时愁。凭君向道休弹去，白尽江州司马头。”宋的苏东坡，不仅诗文闻名于世，而且是个出色的民间音乐家，琴箏高手，他被贬失意时，就曾在江苏镇江甘露寺北的多景楼上弹箏，以抒情怀，并写下《甘露寺弹箏》诗一首，其中写道：“多景楼上弹神曲，欲断哀弦再三促”在杭州游西湖时，见一女子在船上“鼓箏，年才二十余”，遂写下词一首有道“忽闻江上弄哀箏。苦含情，遣谁听。”在宋的宫廷教坊，拥有不少的乐工，按乐器分类，把他们分成十三色部），其中一部就是箏，这在周密的《武林旧事》、耐得翁的《都城纪胜》等笔记小说中都可以见到记载，并且记录了箏色部头的人名及著名的箏手，甚至还有演奏的曲目。由此，可以想象，当时箏乐的发展应该有不低的水平。

从近代的一些资料来看，杭箏和去流行的一种说唱音乐“杭州滩簧”有深厚的血缘关系。杭州滩簧有慢板、快板和烈板三种基本唱腔，箏作为伴奏乐器在其中加花伴奏，逐渐形成了具有特色的“四点”演奏手法，从技巧的角度来看，在其他流派的箏乐中也有所采但不像浙江箏用得突出，明显的形成了一种演奏上的特点，并有了专称。“四点”手法在浙江箏中的运用经常给人以活泼明快的感觉，在现代创作的一些箏曲中，也常采用这一手法。

浙江箏和江丝竹音乐的曲目有许多是相同的。江南丝竹明朗、细腻、绮丽、幽雅，最近几十年来，在上海杭州、苏州等地已有不少都市化的发展，而浙江箏曲中，像《云庆》、《四合如意》等则比较多的保留了江南丝竹音乐早期的形态，有清香的泥土气息，“四点”手法的运用也不少，它以明朗的音色和轻快的节奏，速写了一幅幅江南水乡的民俗画。

浙江箏的另一个重要组成部分是一些优秀的传统古曲，古谱《弦索十三套》所记录的乐曲，如《月儿高》、《将军令》、《海青拿天》等等，“凡十三套，无一不能”。这些乐曲所表现的题材范围比较广，演奏手法和技巧也比较丰富，像双手抓箏的技巧，不少人都认为是五十年才有的，其实不然，浙江箏名家王巽之先生和前辈蒋荫樑先生早在二十年代就已经使用了这一手法；甚至早在1814年荣斋所编的《弦索十三套》中，已记录了双手抓箏的手法。为此，笔者曾专程拜访了译订这本乐谱的著名的国乐研究家曹安和女士，她再次肯定，她的译订是完全尊重原谱的。此外，在1935年，杭州国乐研究社曾经用铅印刊出《将军令》的古箏分谱，在谱后的说明中，就谈到简易的双手抓箏的手法。因此，我们可以肯定，双手抓箏的手诀非始于五十年代，从现有资料看，最迟也不会超过1814年。当然，此后有了更多、更为丰富的发展，那又是另外一回事了。

在浙江箏中，还有一个特点，就是“摇指”的运用，它是以大指作细密的摇动来演奏，其效果极似弓弦乐器长弓的演奏。严格来说，这是在其他流派的传统箏曲中所没有的，因为在其他流派所称的“摇指”或“轮指”实际上是以大指作比较快速的“托”、“劈”，而浙江箏的“摇指”则显示了它自身的特点而有别于其他流派。我们可以明显地从《将军令》和《月儿高》这两首浙江箏曲中看到，前者以“摇指”模拟了号角声声的长啸；后者则以“摇指”表现了连绵不断的歌声。

浙江箏和杭州滩簧、江南丝竹有深厚的渊源关系，在演奏风格上，一般节都比较明快，流畅秀丽。同时，又由于浙江箏所表现的题材内容比较广，手法比较丰富，因而在风格表现上并未完全单一化。像

《高山流水》一曲，各地流传很广，而最早流传于江一带，是浙江箏人在传授时的重要曲目。但在最近几十年中，由于种种原因，可能失去了原有的一些风貌。乐曲一开始采用个八度带按滑的“大撮”，是很特别的，这在江箏本身也极为少见。这首优秀的传统箏曲，是出自文人之手，还是来自民间，尚待考证。从法和运用的手法来看，《高山流水》曲是首绘景写意的作品，音韵铿锵古朴。借景抒情，可以和俞伯牙与锺子期结为知音的故事相联系，但不能认为乐曲本身所描述的就是这一著名的音乐故事。浙江箏曲《高山流水》和古琴曲《高山流水》在曲调上毫无共同之处，只是同名异曲而已。在其他流派的箏曲中，如河南《南阳板头曲》有称之为《高流水》的；山东的《琴韵》、《风摆翠竹》、《夜静銮铃》、《书韵》四个小曲的联奏，有称《四段曲》、《四段锦》的，亦有称《高山流水》的。

以上所述，只不过是我们在对中国箏乐源流与风格的初探，而从其中不难发现有两点共同东西：其一，各个地区的箏乐无不是和本地区的戏曲、说唱和民间音乐相联系的，至少对本地区的人来讲，会有较强的音乐感染力，也正由于此，尽管箏这件乐器很古老，但它能以较强的生命力在较为广泛的地区持续的流传下来。其二，各个流派箏乐的形成与发展，又是和外界的影响与交流分不开的。也正由于此，使箏乐的流派显得如此生动和丰富多采，秦地的榆林箏之所以还处于原始或半停滞的状态，因之一，即是和外界接触太少；过于闭塞。当然，随着今天箏乐新的发展和交流的频繁以及秦地箏人的努力，产生包含丰富音乐内容的、有真秦之声的秦箏流派，是完全可能的。

风格是民族艺术成熟的标志，中国箏乐有各个流派的风格，说明了中国箏乐的成熟与发展，但本文所述的仅仅是几个主要地区的箏乐流派，并未论及整个箏乐的格和个人在演奏艺术上的风格，因为这将涉及到更为复杂的美学问题，希望日后有学者从事这方面的研究，使中国的箏乐能够进一步发展。

