

新世纪回眸箏艺历程及其反思

发表刊物：秦箏作者：成群 | 成君卉

论文内容：

时代跨入一个新世纪之时，对每个箏界同仁都很有必要去回顾一下已走过的历程。对箏艺的辉煌发展和在这一过程中所产生的种种不足与缺憾，进行一番认真的审视和归纳。目的是以便指导今后箏艺的开拓，排除一些可以避免的障碍，同时避免重复我们过去曾犯过的错误，少走一些不必要的弯路，让箏艺发展道路更宽广。

改革开放以来，古箏艺术的迅猛发展之势，可谓“如火如荼”，无论在古箏的普及教育工作，或专业队伍建设、宣传，以及古箏的生产和器制性能改革、社会影响等诸多方面，都在海内外似春潮涌动般的展开了，深入到社会的各个层面之中去了，改革开放的春天恰似唐诗所云“忽如一夜春风来，千树万树梨花开”，给这支充满生命力的古老的艺术奇葩以展示无穷魅力的良好机遇，它是中国民族乐器中发展最快的一支生力军，也是任何一项西洋乐器在普及与发展上所不能比拟的。从过去(五六十年代)无人知晓或是很少为人了解，到眼下家喻户晓，这一巨大变化是非常令人振奋的，但是这却来之不易啊！是多少代箏人栉风沐雨，步履艰难的趟过一条条苦难的岁月长河，以组串生命的长链换来的成果，特别象曹正、郭鹰、赵玉斋、曹东扶、罗九香、王巽之、高自成、孙梓仙……等老一辈古箏教育家们，建国以后，在条件十分困难的境地把隐没在民间、几近奄奄一息的古箏遗产引入到艺术殿堂、高等学府、专业演出团体，使其艺术魅力得以再生与弘扬。为古箏事业的继承奠定了坚实的基础，培养出一代又一代有为的中、青年古箏家和从事这方面工作的优秀人材。从此古箏艺术走出了国门，步入世界音乐圣殿维也纳金色大厅，成为世界音乐的一部分，为世界各国朋友所称誉。从学箏艺研习及演奏的专业、业余学校、团体席卷海内外，可谓星罗棋布，象驰名海内外的扬州——有古箏之乡称誉的城市，也在倍出新添，寻常巷陌箏声飘逸，已是习以为常了，不仅中国人在学，而且碧眼黄发的外国人在认真的学习，几十年来在继承传统的同时，还涌现出许多十分精湛优秀的古箏创作曲目，人材辈出，技艺水平更是日新月异，远非历代古人所能比拟的。之所以有今日灿烂辉煌的成就，和这一辈辈艺术家诲人不倦、锲而不舍的奋发开拓是分不开的，他们用自己的汗水甚至血和生命浇灌培育了这株古老而又年轻的艺术之花。我们应懂得并永远铭记这一辈辈先导大师们所传授给我们可贵财富的价值。

然而箏艺之花，虽光彩耀人，令人陶醉，但仍很娇嫩，需要我们一代代人精心的呵护，需要继续倍加辛勤的培育浇灌，才能葆其灿烂辉煌，永不凋谢。

因此，认真审视箏艺发展历程中出现的问题与弊端，是当代箏人的职责，应当关注和重视，它将是涉及到箏艺发展与前途大计的事。

生活在当前信息时代，对于飞速发展的箏艺所出现的多元性的综合症结能及时得到沟通，采取一些必要的改进，是保证箏的事业顺利发展的必要措施。每隔几年海内外箏界同仁能聚会一堂，进行学术交流，是商讨研究的最好形式与条件。同时也谈生意，搞活经济，但前者尤为重要，因此借此机会，就自己多年来一些感受提出和与会同仁商榷，因为笔者不在高等学府任职、任教，才疏学浅，孤陋寡闻，谬误与偏颇在所难免，好在没有什么负担与压力，更无得失可虑，谬见妄说恳望批评。

一、创作方面

1. 箏曲要有箏味

半个世纪以来箏的曲目创作得到了空前的飞跃，成绩令人欣慰，而且绝大多数作品在继承传统基础上进行了有机的发展，得到箏界内外人士的好评，并且许多作品也经受了一定时间的考验，事实证明它是成功的，在“古箏热”中发了“光”和“热”。但也有些作品始终没热起来，却冷了下去，渐渐被人忘了，缺乏足够的生命力。早期箏曲创作

多为箏人、演奏者们自己呕心沥血创作的，很不容易，还是出了一些力作。近年来的许多热心的专业作曲家涉足箏曲创作领域，壮大了箏曲创作的阵容，出了几部较有影响的作品，为箏艺术整体发展凭添了几分光彩……，箏界同仁非常欢迎这样的联袂合作，渴望箏艺因此而臻至创作上的新时期。

目前创作中也存在着很多不足与令人费解的现象，最为普遍的反映是某些创作箏曲缺乏“韵味”现象。任何一位高明的作曲家在创作箏曲时都不能忽视“声”、“韵”并重，以“以韵补声”为上的表现手段，箏人在评论箏曲演奏时有一句口头禅即所谓“箏味”。你的大作中没能很好的处理这两者间唯妙唯肖的巧妙表现关系，便没了“箏味”了，这并非是谁硬性规定的法则，它是中华民族千百年来对音乐感受的一种情结，本民族的审美意识，决非是一朝一暮所能形成，或是瞬息间便能从心中抹去的一种概念。这种熟悉的概念，也正是民族音乐的本源，共同的传统审美意识，它具有强烈的民族个性，它给这个民族以希冀、亲切、温暖、慰藉、神往、力量与振奋，……等等多种多样的梦牵魂萦般的感受。“有味”的箏曲创作，必须以此为切入口，去把握它，将它恰当的熔入到作品的每个支末，则必然事半功倍。第二届箏会上作曲家何占豪先生曾在发言中谈到“箏的演奏，左手是灵魂……”，一语道出了“以韵补声”的重要性。作曲者必须深谙箏的演奏基本知识、运指规律，和“声…‘韵’互补之奥妙，并从传统箏曲、民间音乐、戏曲等艺术领域中汲取养分，使自己的作品更加完美、丰满，更富有“箏味”，更符合中国人的审美情趣。

2、无调性箏曲创作

无调性箏曲作品的涌现，成为九十年代的一大时髦。专业院校将其视为创作水平的标志和表演技术上的颠峰象征，一时间竞相创制，形成一股时尚潮流。这是一种大胆的尝试。因为艺术其本身是自由的，创作更是如此，箏曲的创作亦然，无可非议。只不过用什么方法去表现某种内容的题材(这里强调的是运用上的恰当与否)，运用什么样的方法以及如何运用这种方法是自由的，而这部箏曲能否成为一部无以复加完美成功的作品，才是创作者最为关心和从心里最为企盼的。然而无调性手法在箏曲创作中的运用，从现在已有的几首作品看来却不是那么令人满意。我们承认，无调性音乐如果运用得当是能达到令人耳目一新的特定效果的。例如交响乐《原始狩猎图》就恰到好处的选择了用无调性表现手法来再现人类在远古时期与大自然进行搏斗，以获取生存条件的惊心动魄的场面。音乐语言十分洗练，野性十足，听众犹如面临史前荒野之中，充分感受到粗犷、原始、蛮荒、强悍……等强烈地震撼感，实在是一部好作品。

然而近年来，许多运用无调性手法创作的箏曲，却缺乏像《原始狩猎图》那样的魅力。有些专业院校在特定的演出场合中凭藉其自身条件进行推广，甚至在考级中，将其列为考级必修曲目。从社会认同方面反映来看，很多人在听完这类曲子后说：“我们水平不够，听不懂！”，他们是实事求是的，但也有少部分人说：“很好”、“有新意”、“古箏竟能弹出这样的曲子，不简单！”。诚然，音乐欣赏需要良好的文化修养，并不是人人都懂得音乐的真谛并且认识到作品的真正内涵的。对箏界同仁来说多数不敢妄说，或出于身份更不愿说“不懂”，正是基于上述原因。只有那些业余学箏的孩子们个个都“懂”，以能弹奏此类曲目为骄傲，并作为自身水平的标志！就专业院校的本科生，弹练一首这样的作品，也得花上一年半载的时间，方初见成效，偶邀其示范也都推说“好久不弹了……”，很遗憾！



我们认为箏曲创作中选用什么调式是手段问题，如何表现其内容与题裁，并达到最完善的效果才是最终目的，如何去选择这种手段与表现方法的最佳组合，是一项很值得我们斟酌的事。在这里我们绝没有对无调性手法在箏曲创作中的运用有半点责难之意，只是想明确：在艺术表现上无论采取何种手段、方法、素材、组配、形式、构成等，只要能准确恰当的表达创作者拟定的题裁与内容，便是成功的，否则便难免粘上哗众取宠之嫌。

3、箏曲创作的东洋化倾向

近十多年来许多创作箏曲，在音乐语汇、句式、音群组合、旋律线的流动、构式等方面都酷似日本箏曲，甚至是一脉相承。既不是对异国名曲进行移植，却又不是改编，为什么那么认真的追求那东洋风格情调的创作呢！却又为什么要冠以一些极赋诗情画意，十分地道而有中国特色的曲名呢！名实不符。中国书法界八十年代前后有一本颇具影响的“书学”论著《书法罪言》（祝嘉著），书中提到“日本人说中国现在没有人懂得书法，想研究书法要向他们请教。”如此狂妄的说法，令人吃惊，此说，会不会在箏艺中也得到应验？

回过头说，日本的文化艺术受着中国哺育和影响，在许多方面却继承的如此完好，那么地道，又有所发展，确令我辈汗颜，而且它又结合他本民族的文化底蕴、心理素质、社会观、宗教意识及群体审美情趣等诸多方面充分的发展了自己。可以从他们的许许多多箏曲旋律中，都能听到樱花、樱花……的简单旋律，而且不厌其烦的闪烁其间，形成了日本民族固有的艺术特征和个性，这就是他们那种顽强、自信、自尊的民族意识和精神的体现，什么时候他们都没看轻过自己，处处以大自居，出口则是“‘大’日本帝国”！否则一个巴掌大的小小岛国，既无资源又无土地，再要缺少了这种精神的话，怕早已灰飞烟灭了，更不会成为今日全世界瞩目的经济强国之说了。

然而我们的创作是在寻根呢？还是仅仅为了尝试或满足某种创作上的欲望、宣泄，还是猎奇呢？

曾有外国学者说：“你们的古箏不是像日本的‘KOTO’一样吗？”言下之意，箏是从那里传过来的。日本人竟能将学来的东西保存的如此完美，连唐代开元年间传入日本的唐箏，还陈列在展览馆之中，而且发展到那么好的地步，使其与他们文化、人文意识交融一体成为他自身的不可分割的一部分。1982年日本文化艺术团体曾专程来中国各地寻求文化的根和源流，惟恐继承的还不够似的。相比之下我们的文化人怕少了这点精神，少了点自信与自尊吧！长期下去怕“大”也能变“小”？

其实我们的箏曲创作者们，都是一批极富才华的艺术精英，如果把握好正确的方向，必然能为自己民族写出许多精彩的篇章来。我国是一个多民族、多元文化结构的大国，幅员辽阔，具有悠久的文明历史，在五千年文化历史长河中，可歌可泣、令人振奋的史诗题材，可以说，是谱写不尽的，没有必要急着去拾人“牙慧”，那决不是什么“它山之石”。在中国这块热土上，拥有本民族取之不尽，用之不竭的文化源泉，应当值得我们去珍爱、去寻求、去写、去开发。

外国人就非常仰慕这份得天独厚的财富。他们神往，他们追求。例如意大利著名作曲家普契尼在1921—1924年间就谱写了中国题材歌剧《图兰朵》，采用了《茉莉花》等中国民歌素材，进行创作的，享誉世界。现代日本合成器音乐制作人、作曲家喜多郎，千里迢迢，不辞艰辛穿越沙漠，寻古探幽，踏遍丝绸古道，游弋了甘肃、敦煌等西北地区，沿途考察后创作了一批具有很浓郁的中国色彩作品来，如《丝绸之路》、《敦煌》、《古事记》等，很有影响。中华沃土深厚的文化根源，难道还不够我们去写，去创作的吗？隔锅饭真这么好吃吗！正如钱钟书先生《围城》中，那句寓意深刻的话一样“城里的人想出去，城外的人却想挤进来”。

4、箏曲创作应立足民族文化基础之上

作曲家肩负着极其神圣的职责，他的工作就是为人民与民族创造完美的精神产品，唤起民族的唯美情感。它又相对制约于本民族的审美意识，1：世界凡负盛名的佳作无不如此。柴科夫斯基著名的《1812序曲》就是以俄罗斯民歌《在爸爸妈妈的大门旁》为基线贯穿于全曲，塑造了俄国人民对祖国遭受沉重苦难情感，这基线逐渐扩展成为主题，最终象征大败入侵法军的生动的情景，以格林卡歌剧《伊凡·苏萨宁》中《光荣颂》主题结束，歌颂祖国胜利；还有他的《四季》中的《船歌》等无不取材于本民族的音乐素材；李斯特的全部 19 首《匈牙利狂想曲》都是以匈牙利民间乐曲为素材写成的，有着深厚的民族艺术性特征，生命力强。

创作过程正如美学家赵宋光先生《论美育的功能》一文中对“立美”、“审美”的诠释所云：“立美”过程即是“建立美的形式，是主体驾驭客体，创造客体，目的是通过主体审美意识的对象化向人类传递审美意识”，这一创造必须符合该民族的美学原则。“审美”是“对于美的形成的愉悦感受，或对于丑的形式的抵制应答”。

中华民族具有自己共同的语言，共同文化心理素质，以及社会渊源宗教意识，这一民族群体，在诸多共同因素影响下形成与其他民族的美学截然不同的审美传统，民族艺术特征，这种特殊性却正是世界性艺术组成的一部分，越具有民族性的艺术才越具有世界性。

箏曲创作也应在自己民族文化的基础之上寻求最理想的合适切入点，用中华民族最熟悉，最亲切的，最耳熟能详的音乐语言，去写他们能听到自己的心声，所听得懂和最愿接受的作品(这里并非指原始雏形状态的简单之作品，而要在此基础上进行螺旋式理性化上升)，它能在人民心中存活，能受到欢迎与推崇的话，便有走向世界的可能性。世界经典音乐佳作都是从各个不同国度、不同种族中汇流而成的，箏曲创作要走这条必经之路，才能永无止境。

二、演奏方面

1. 演奏技艺和声韵

近年古筝的演奏技艺得到空前的发展，在整个普及层面上得到了一个极大飞跃，极大的丰富了指法、技巧，如双手揉指同步进行、快速行进的指序演奏等各种手段的多样化，无疑丰富了所表达内容的色彩，是很了不起的进步。但在左手弹奏手法丰富了的情况下，却又偏废了“左手是灵魂”、“以韵补声”的基本准则，加之新创作中也没很好考虑到这些关系，许多演奏者一味的追求纯技巧表现，尽在快速弹奏上下功夫，而不重视左手吟、揉、按、颤的韵味处理与运用的提高。目前演奏中存在的共同特点：有声无韵、有快无慢、有动无静，这些状况与创作也有一定的联系。普遍演奏杂技成分多于艺术创造，竭力追求演奏中的表面效果，以技惊人为目的。德国古典作曲家巴赫曾批评那些炫技派专家：“它们精湛的演奏确实使我赞叹不已，但是激发不了我们的情感；他们制服了我们的听觉，但满足不了我们的听觉；他们使我们目瞪口呆，但打动不了我们的弦。”非常精辟的论断。这是对“以情动人，还是以技惊人”的鉴定意见。一个好的演奏表演应当是“情”、“技”兼而有之，才能称得上是完美的艺术效果，偏执一端都是错误的。技法永远是为内容服务的，以此传情，情、技两者融为一体才是最美好的演奏典范。各种高难度、复杂技巧的演奏，对专业训练提高演技，是很必要的，纯属训练水准范畴的另一类练习作品，从内涵寓意上来说，不存任何情感色彩上的东西，是一种纯机械操作，形同设定程序的机器演示，它是缺乏艺术生命力的，高难度技法，由于乐曲的情感发展需要而出现，或华彩部分，为发挥演奏者个人水平的一种展示还是必要的，恰到好处地把握好分寸与尺度是十分关键的，冗长则会令人生厌，或涣散欣赏者情绪，那样则适得其反。这对演奏者来说也是一个不可忽视的问题。

2. 演奏修养与表现

许多演奏者，不重视自身文化功底的修养，除了能弹个箏，对与箏艺所涉及的其它知识领域几乎茫然，就箏文化而言也是知之甚少，但他们却都是著名的“演奏家”，往往连自己所弹曲目的来龙去脉都说不清楚，曲情及相关的背景知识都未作过详细的了解，从何去准确的表现它呢？著名的歌唱家帕瓦罗蒂说：“独唱音乐会的曲目我需要准备三年，要评论界满意……要使有音乐修养的听众满意……还要使广大的听众满意。”（威廉·赖特《当代歌王帕瓦罗蒂》）这些世界级的艺术家们是那样严肃的对待作品，对待听众，精益求精的再创造，这种认真踏实对待艺术的态度很值得我们学习。

箏的流派很多，风格迥异，彼此间的曲式风格、演奏方法、指法都存在着很复杂的差异，很多演奏者没有认真去研究它，了解它的特殊性，因此，对风格性的乐曲表现处理打不到点子上去，自己没有足够的力量区分彼此间的差异，又怎么谈得上准确把握各地区风格性作品的本质呢！

作为一个优秀的演奏者来说（这里我们且把“家”字摆到一边去），应当首先认真地把有关箏的知识尽可能掌握得多一些，自己是在哪个流派从艺启蒙的，应立足于其中，多掌握些过硬的曲目，扎实些。尔后，再认真地学其它流派的优秀曲目，以丰富自己，循序渐进，踏踏实实的累积，细心领会各流派间形成独特风格本质精髓之所在，决不能把自己原先的技法随便替代其他流派类似的演技，很多风格上的细微差异是不能混同的，正是这些细枝末节才构成整体上的风韵各异来，否则便是“南腔北调”或是“千佛一面”，常常听到潮州箏曲中有河南味，这样的演奏就失去了真切，效果就不地道了。搞演奏的应懂得起码的美学知识，审美准则，否则无法将演奏提高到一个更高的层次。其间应当对自己所演奏的曲目认真、细致的剖析，从曲情、背景、作者创作意图去寻求表现方法。要克服心浮气躁，不求甚解的作风，对作品反复揣摩，精细的推敲其每个乐段、乐句乃至每个音符处理的得当与否，这是进行二度创作不可缺少的态度。大凡能这样严肃认真对待演奏的人一定能取得听众、评论界的客观认同。

近年来音像市场出版古箏资料特多，是好事，宣传了古箏，大潮之下鱼龙混杂，许多碟版或带子都冠以“国乐精品”“人名曲”“古箏传奇”“古箏经典名曲”等等，还嫌力度不够，署名日本某某录音大师真空管录制，可以说弹得好，录得精，录得精细，高保真产品，有的还有“发烧天碟”字样，打开看看介绍则更是妙不可言，几乎所有碟版演奏者都“国宝”级大师，想来“此曲只应天上有”！但听后，十分扫兴，懊恼，真正的精品少得可怜。曾听了王中山的《溟山》一款CD，介绍还本本份份，演奏出色，录音水准虽不是太上档次，但很实在，没有过分的商业炒作。以上的一切，反映了箏界不少朋友，难耐求实、探索的寂寞，不愿做十年磨一剑的切实工作，将自己的“精品”做得更“精”一些，不要利用商业炒作去抬高自己，弄得不好会把自己给炒“糊”了。急功近利之心太切，对自身的艺术修养是极为有害的。

八十年代以来箏界盛行一种署名方式，即：某某曲、某某演奏谱。在民乐界有此类事，然而箏界特盛，而在洋乐中倒还没有看到，什么贝多芬曲，某某演奏谱，德彪西曲，某某演奏之类的事发生，不客气的说，这与剽窃又何异！既不是改编，又不是合作，仅仅是弹弹而已，竟连考级也选用这样的版本，这种做法是很不应该的。中国人素来自称是礼仪之邦，最讲德行，推崇格调至上，为什么还不如外国人修养呢？从事艺术事业的人，更应重视自身德行的端正，德、艺兼备是塑造自我形象的前提。我们所熟悉的哪一部外国名曲，不是经各国大师们演奏过的，数不胜数。他们何尝没有倾注过自己的体会与心血，不断融入曲中，很多作品的内涵与境界，都比原创者设计的要求更丰满，更神采可鉴，效果更出神入画，但谁也没把自己的名字写上去。当然，这观点的提出，让部分人很不舒服，受点震撼，将有助于我们以更严肃的态度去对待艺术，由此倒要捡块“它山之石”来，以正我们的治学风尚。

许多古筝经典代表曲目的 CD 或磁带，经某些演奏者改得面目全非，但也并没有因此而使曲子更加精彩起来，不过这倒没标上某某人改编的字样。凡此种种我们觉得，这是不懂得尊重前人的成果，缺乏足够的修养，对艺术极不负责任的做法，这种音响制品在信息时代传播极快，范围广，影响大，导致正、误混淆。因此那些成了“家”的筝人，应格外谨于言而慎于行，因为你们的举手投足都会有影响的。

演奏上的浮躁、浅薄、轻率也是筝演奏中常常遇到的现象，乱加花加点，特别是那些非潮汕地区的筝人，演奏潮州筝曲、客家筝曲时，板前花是信手拈来，板眼倒置，点、吟、按、颤无轻无重，指法错误到随处可见的地步。然而，他们自我感觉良好，如果都是些业余演奏者所为，倒还情有可原，可很多都是吃专业饭的是赫赫有名的人物，为什么不虚心些，自费去广东潮州找个老师好好认真进修一下呢！

记得，曾读过周延甲先生等好几位同仁有关花指、刮奏等方面的专门著作，研究入微，颇有见地，的确是一门学问。而今，在某些已出版的“精品”古筝版片中，常常听到不堪入耳的刮奏、花指，根本无美可言。这些演奏者在公开的舞台上表演也是如此，他们根本不懂得这门学问，随意刮来刮去，以造声势，如同筷子刮搓衣板一般，令人难以忍受，无丝毫艺术修养可言，很多听众误认为筝的演奏“大概就是这样刮来刮去吧！”这种轻率、毫无修养的演奏表演，有损于古筝的美好形象。我们这辈筝人，从各方面去提高自身的素质是非常重要的，因为我们肩负着为人民提供美好的精神感受和具有美学价值的精神产品的责任，首先自身“立美”能力是否能够达及是至关重要的。

3、表演动态与乐曲

八十年代起舞台演奏表演提倡要投入些活泼、洒脱，要有形体上的流动，专业团体、院校都非常重视这一点，演唱、器乐演奏都非常讲究这样的表演动态，不论是什么样的曲目演奏，都必须有相应大幅度动作相伴，但动作不外那么几套，因人而略有差别，每弹一弦都要猛抬手，轻轻收起或闭上眼睛，若有所思，或是蓦然，寒噤般的一抖，小快板上，头立即随节奏左右摆动……或是身体荡漾，宛若舟摇。其形体动作远远超出实际的演奏音响效果，有的演奏者那种自我陶醉、自作多情的扭捏作态，令人浑身起鸡皮疙瘩。指挥家王甫建的《朴实无华方为美——对民乐表演中的一些问题的看法》一文中指出“某些器乐演奏者在民乐表演中过分地追求外在的表演效果，在与音乐无关的形体动作上哗众取宠，都是在音乐韵味之形与神关系上处理不当，缺乏分寸感与适度感的结果”，音乐作品给人以音响的美感上的愉悦，不是完全靠表演者形体动作而达到愉悦听众，表演动态是因表演者对乐曲专注投入时，因情而发，必然相得益彰，贴切、自然、和谐，有助于整体表演效果的体现，是可取的。反之会破坏演奏效果，使作品失去原有的光彩，所以要在分寸感和适度感上下功夫，使作品能形神统一，更具感染力。

4、风格性演奏与修养

素来说学什么，象什么。筝演奏中同样存在这个道理。风格是什么？是各个时期间，各地域间、流派间、不同演奏者、不同师承渊源间演示方面的差异，便是形成风格的内容，风格性乐曲构成了一个五彩缤纷的艺术园地，对演奏者来说是必须认真探索学习的，否则在我们演奏中便很难将其准确地运用娴熟，感人肺腑，那些风格性很强的乐曲特色就无法表现得有声有色。失去了风格的作品就什么也不是了，也失去了感染力，这样的演奏是不成功的。例如我们在学习潮州筝曲的时候应懂得它的指法、运指规律，要领会方法、板式结构、调式、记谱方法，当地通行的习惯专业术语，名称等都要了解，什么叫轻六、重六、活五调，二四谱与常用记谱方式有何关系等，演奏上有哪些讲究，又如学习河南筝曲又该掌握一些什么？风格上要抓住什么主要特征，摇指、游吟运用规律，它的 4、7 音高与其它地方曲目有什么区别，音群组合的要点……秦筝、浙派筝曲风格上应强调什么，差别何在等。诸如此类风格学问十分复杂，不

沉下去用心去认真钻研，很难将自己所演奏的曲目表现得恰如其分，就体现不了那些多彩浓郁的风格特质。许多青年演奏者不重视这方面的学习和深入研究，是不能提高自己的演奏水平的，表演决不会动人的，缺乏魅力，而这方面的修养也决不是靠一时半会就能拥有的素质，艺术素养的升华是个长期的积淀，不懈的努力是根本。

三、乐器制造与改革

1、乐器制造是筝发展的一个重要环节。目前各地都出现了一批具有一定规模的古筝生产厂家，器制形成了一定的行业标准，弦制也大致规范起来，形制上东南沿海一带在一定程度上仿效上海。海内外需求也在飞速上升。近二十年来，专门从事古筝生产的厂家如雨后春笋般冒了出来，一片生气盎然。从总体上说，各家产品在目前还能适应发展的需要，但没有什么合乎音乐要求的精品。固然，有价值几万元的筝，但充其量也只能视为工艺品，从纯音乐器制上来说是非常欠缺的。近半个世纪以来，筝的演奏技巧高速发展，而筝制作还没上升到一个理性阶段，这对矛盾慢慢会发展到相互牵制的地步，演奏技艺的飞跃必然对乐器提出更高更完美的要求来。但目前从各地生产的产品来看，十分重视外在装璜，恰恰在音质、音色上下的工夫不够，对发音机理都没花大气力，造成高档与中档产品音质上并没有明显的区别，音色、音质、音量的均衡性、一致性都是不太理想。有的厂家怕筝柱跳，便刻意加大筝的弧度，像一张弓似的，弹奏手感僵硬，音梁设计不当，每台古筝都有一两个狼音(木音)，只不过各家程度不一罢了。听说有老师给学生把筝调到最佳状态，收费便加倍。其实说穿了就是将筝柱避开音梁，避免发出讨厌的“狼音”而已。现在的古筝生产，大家都认为较其它乐器省事、简单，且利润丰厚，故从业者颇多。因此，一时间泥沙俱下，劣质产品越来越多。诚然，就是简单钉个盒子，绷上 21 根弦也一样响。如今，本着这种想法，而发了财的人大有人在。

筝的制作与演奏技巧是火车的两条轨，应当同步向前延伸，因此生产厂家在音色、音量、音质过度的一致性工艺方面必须拿出更高的标准来，以适应发展的要求，不要再满足于厂与厂之间在低档次上和低价位上搞竞争，只要有点利就干，这种不负责任的竞争，最终结果只能是使质量低劣，名声扫地，害人终害己。“要想马儿好，又要马儿少吃草”的心理使有些人采用替代手段，从各方面精打细算……，再则，便是偷工减料。其实，任何一个产品的成本和价格都是成正比的，超出这个恒定比例后，如果有人能做的话，顾客就要慎重考虑，是否上当了，绝对没有低于成本的赔本交易。更何况是工艺性很强的乐器呢？乐器的价值不可能是单一的由材料费用所决定的。其中还涉及到许多时效处理问题。如古筝制作在重复调试上所耗费的工时，不是一般木制品所能比拟的，它的价值最终将在音质、音色、音量、和谐等品位上得到体现。对这些品位的要求审定，难度就更高、更细腻，且仁者见仁智者见智。制作这种上品味的筝，各方面付出都很大，因此价格不会很低。现阶段古筝生产无论从程序、工艺的精细程度来说，只是处于低级阶段，和国外专业乐器制作相比，就显得太粗陋了。现在古筝生产根据选材定价，如红木筝是什么价，螺钿筝是什么价。而不是按音色品味定价，显然是不合理的。因为乐器的音质不是由好材料，做工的粗细所能决定的，作为乐器定价格，应当在生产好的琴中，通过试音、试奏分选出高、中、低档次来，尔后分别根据不同档次决定不同装璜油漆艺，再以档次论价。以往凭工艺装璜或材料品位来定乐器身价的做法，无疑是不科学的，不是合理的乐器价值观，而是纯粹家具生产经营模式。在古筝生产经销中运用这样错误的价位定式，将不利于提高产品的水平与品味。质量的检验过程将通过客户的使用得以实现，而这种定价方式使指导和改进生产的反馈作用完全无法体现出来。目前所谓的质量问题主要是看面板，底板开不开裂，纹理如何，脱不脱胶，有无节疤之类。实际上对乐器的检验远远不是这个概念所能认定的。这种不合理生产方式应当得到彻底的改变，才能逐步提高乐器的品味和性能。

2、尽管古筝发展和普及如此之快，但绊脚石仍然是古筝本身一筝的转调问题。虽经许多有志于改革的同仁，多次对其进行不懈的努力改革，但至今还没寻得很理想的方案和彻底解决这一难题的好产品来，

一天不解决此项困难，古筝在民族音乐舞台上就没有合适的位置，它就不能和其它器乐进行轻松愉快的合作，这点大家都很关心，但也非常困惑，我们坚信世界上没有解决不了的事，这只是个时间问题。

以往转调筝有两种渠道为基本原理：A、截弦式结构；B、张力式结构。各有利弊，无论取哪种形式的转调结构，最关键的问题是传动机构的精确程度。很多研究者都把视线集中在截弦原理的设计结构上，认为是最有前途的解决方式。至于用什么方式去解决，最重要的是要得到两方面的保证，才能在使用中推广：A、转调后的精度、还原性、音准确度；B、调式串换为任何一个新调后，其手感要求不变，或改变程度不超过演奏者正常的适应度为佳。这是古筝艺术中的一项“世纪工程”，它的解决与否，是古筝发展的一个重要前提，希望有实力的经营厂家，肩负起这项世纪的重任。一旦解决，也将揭开企业立于不败之地的前景，有些厂家不惜重金，邀请专家、学者们召开产品评比会，抢着买“名份”，倒不如将其款项作为新产品的开发费用，可能收益还要大得多。而且，为古筝事业做出了巨大贡献，华夏的筝人都会感谢你们的。另外一个设想，由某个筝会或团体，或个人牵头，向海内外有志于关心筝业的朋友募集资金，聘请优秀的机械设计工程人员，搞上一年半载，深信一定能得到圆满的解决，从而结束古筝不能转调的历史，在民族乐器舞台上获得自己应有的位置。呼吁海内外热衷古筝事业的同仁与朋友们，携起手来关心这项工程吧！

结束语

筝是一宗古老的乐器，有着悠久的历史，却又充满了生命力。在创作、演技、器制等方面具备着永恒发展的潜在力量，因此说它既古老又年轻，是民族乐器大家庭中最有前途的成员，愿筝界同仁共同关心这株奇葩的健康成长。要讨论的内容远远不止这些，诸如教学中两性比例失调，造成这门艺术女性化的现状(91年曾专题讨论过。这里不再赘叙了)，对筝艺发展倾向的引导，普及教育素质问题，考级中的弊端与不足等方面，很难尽其所言。

整个时代大变革期间，事物变化极快，很多变化是猝不及防的，认识能力很难适应迅变的形势，因此我们许多看法与说法是否有点“杞人忧天”，过当之处望赐教诲。