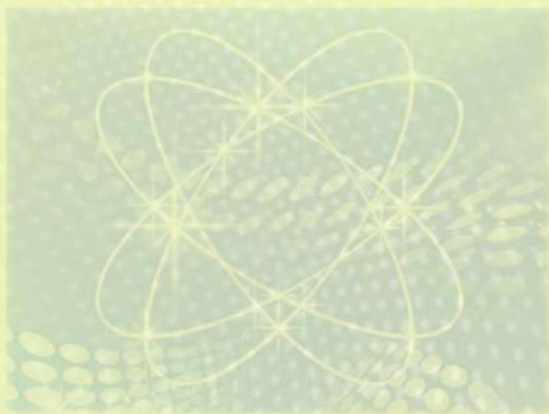


箏意

陈聪 著



江西高校出版社

箏

Zheng Yi

意



陈聪◎著
江西高校出版社

图书在版编目(CIP)数据

箏意 / 陈聪著. —南昌:江西高校出版社,
2016.12

ISBN 978-7-5493-5002-5

I. ①箏… II. ①陈… III. ①箏—器乐曲—研究—中国 IV. ①J632.32

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016)第 319772 号

出版发行	江西高校出版社
社 址	江西省南昌市洪都北大道 96 号
总编室电话	(0791)88504319
销售电话	(0791)88592590
网 址	www.juacp.com
印 刷	安徽新华印刷股份有限公司
经 销	全国新华书店
开 本	880mm×1230mm 1/32
印 张	5.75
字 数	137 千字
版 次	2016 年 12 月第 1 版 2017 年 6 月第 2 次印刷
书 号	ISBN 978-7-5493-5002-5
定 价	36.00 元

赣版权登字-07-2016-958

版权所有 侵权必究

图书若有印装问题,请随时向本社印制部(0791-88513257)退换

在人文的温度里感受箏乐魅力

樊 岗

当我第一次看到陈聪写的关于古筝的文章,顿时就眼前一亮。以往但凡关于古筝的文章或书,基本上都是曲谱、技法的分析或人物的介绍。这是我第一次看到这样有知识的广度、思考的深度、人文的温度的古筝文章。今天,这些文章终于集结出版为《箏意》,可以说是填补了古筝界的空白。

说这本书有知识的广度,是因为它较为系统地整理了古筝的发展历程、流派特点、代表曲目和人物等资料,更旁征博引、引经据典,围绕各首曲子介绍了背景、渊源、技法等等很多与之相关的内容。如《广陵散》一篇讲述了嵇康、聂政、《笑傲江湖》的故事,《梅花三弄》一篇介绍了古筝与古琴的区别,《茉莉芬芳》介绍了民歌《茉莉花》的流传概况。内容广而不散、文笔简练又略带诙谐,读之引人入胜、爱不释手。而且她是以治学的态度来组织这些材料的,从书后的参考文献就可以看出她的认真与严谨。

说这本书有思考的深度,是因为它夹叙夹议,亮明了作者的态度。在《战台风》一篇中,陈聪认为“以防患于未然的敬畏之心取代一切侥幸心理,这正是应对一切天灾应有的有为态度”。在《崖山哀》中,她认为“华夏文明虽历经元明清几朝的低迷,然而礼义廉耻的底蕴尚存,因而崖山之后,华夏文明不灭”。在《古筝的发展历程》中,她甚至敢于指出当前部分习箏者的错误做法,发人深省。

最难能可贵的是,《箏意》自始至终都充盈着人文的温度,闪耀着人性的光辉。每一篇都融入她的真情实感。在她笔下,我读到了魏晋名士的洒脱与无奈,南宋亡国时君臣的悲哀与决绝,征战沙场的将军的勇猛与悲壮,相思少妇的深情与哀伤,丰富的想象、细腻的描写,字字触动我的人心弦,让人感同身受。

对于我这个以箏为业的教师来说,《箏意》的出版让我有了一本极佳的参考书。对于习箏者,《箏意》有助于箏艺修养的提升。学好古箏,不能埋头练技法,关于箏曲的背景、意境、人物性格等等都应该把握。而这本书就给各位习箏者提供了极大便利。对于诸多听箏的朋友,我认为它有助于开拓眼界,加深对古箏的理解。我赞成陈聪在这本书封面上写的:古箏并非高高在上、不食人间烟火的高人雅士,而是可亲可近的邻家女孩,喜怒哀乐形于色的性情中人。可能有些朋友,认为古箏都是《平湖秋月》之类的月朗风清、舒缓柔和的风格。但,读了这本书,你就会发现古箏是一种表现力极其丰富的乐器,各种风格都能够驾驭,总有一种风格能够契合我们某时某地的某种心情,或者纾解某时某地的某种情绪。比如需要平心静气时可以听《寒鸦戏水》《出水莲》,需要补充正能量时可以听《战台风》《将军令》,需要感受喜悦时可以听《彝族舞曲》《春到湘江》……

希望陈聪写出更多关于古箏的文章,让更多人感受箏乐魅力,了解古箏、喜爱古箏,让古箏艺术不断发扬光大、传承发展。

(作者系星海音乐学院教师)

古筝的发展历程

沿着中国历史的轨迹,我将古筝的发展历程大体上分为三大阶段。

第一阶段,新中国成立之前,古筝以民间音乐的形式流传。古筝源于秦,盛于唐,元明式微,清衰弱。古筝教育家、演奏家、理论家曹正(1920-1998年)认为:古筝是地道的民间音乐艺术。传统的古筝技艺传授方式是师徒间口传心授,或是习筝者以业余爱好者的身份寻师访友进行技艺切磋。筝从最初的5弦发展到清末的16弦,在历史长河中保留了一些珍贵的筝曲和技艺,孕育形成了一些古筝流派,成为现当代筝乐艺术发展的基础。

第二阶段,新中国成立后至20世纪80年代。50年代全国高等音乐院校相继设立古筝专业,古筝艺术全方位进入专业音乐的行列。从高校古筝专业走出来的人才从事古筝教学或演奏相关的工作,在更高层次上推广了古筝艺术。二十一弦古筝的出现扩大了音域,钢丝尼龙弦的运用丰富了音色。技法也有很大突破,左手弹奏主旋律音、和音、扫摇、扣摇等新技法出现。涌现了《庆丰年》《战台风》等具有创新精神的筝曲。

第三阶段,20世纪80年代末至今,新筝乐时代。技法、音阶、创作形式都出现了大革新。演奏技术推陈出新,新作品层出不穷。古筝教育进入普及阶段。

说到古筝历史,首先不得不提到战国时代秦国的李斯。据《史记·李斯列传》记载,秦王嬴政听信谗言,欲驱逐在秦国的客卿,位于驱逐之列

的李斯向秦王呈上《谏逐客书》，力陈逐客弊大于利。其中一句提到箏：“夫击瓮叩缶，弹箏搏髀，而歌呼呜呜快耳目者，真秦之声也。”击打着陶制乐器，弹奏着古箏，拍打着大腿，和着歌声，这是地道的秦国音乐。这是公元前 237 年，迄今为止发现的正史中对古箏的最早的记录。因为源于秦地，古箏也被称为“秦箏”。当时的齐、楚也有箏活跃的身影。《战国策·齐策》记载：“临淄甚富而实，其民无不吹箏、鼓瑟、击筑、弹箏……”《楚辞·愍命》有诗：“破伯牙之号钟兮，挟人箏而弹纬。”东汉时因建都洛阳，古箏也随之传入河南。曹植有诗句为证：“弹箏奋逸响，新声妙入神”。

秦汉之后，因为战争、迁都等原因形成人口大迁徙、民族大融合，使得秦箏走出秦地，流传到大江南北，与当地的民间音乐、说唱、戏曲结合，形成各种流派。据古箏教育家、演奏家周延甲先生（生于 1934 年，山西闻喜人）考证，东汉后，箏参照瑟形进行了改进，音域更为宽广，右手奏法更加铿锵有力、音质坚实，且左手颤揉滑按，以韵补声，尽显悲戚哀怨之情。汉魏六朝是箏乐发展中的重要时期，梁代出现了桐木箏，并世代相传延续至今。

隋唐时期，箏也得到空前繁荣。最初的箏是五弦，到战国末期增加为十二弦。到了隋代才增加为十三弦。唐朝时十二、十三弦长期并存，前者主要在宫廷乐队中用于雅乐演奏，后者在民间用于俗乐演奏。有大量唐诗提及箏，其中白居易就有近 20 首。

宋朝时仍用十三弦箏，当时箏已用于独奏、合奏、领奏或说唱形式的杂剧伴奏。元代形成了蒙古箏，民间出现了十四弦箏，但仍以十三弦为主，表演形式上出现了两张箏对弹的程式。元代诗人杨维桢有诗云：“双箏手语凤凰柱，弹得新声奉恩主”。

明代出现了十五弦箏。明音乐理论家朱载堉在《明郑世子瑟谱》中记



21 弦 S 型古筝

载：“今官箏十五弦，而世多用十四弦者”。清代时箏广泛用于民间说唱音乐和器乐中，见诸小说、札记，例如《红楼梦》《聊斋志异》。至清末，箏发展到十六弦。在广东，人们用铜丝替代之前用了二千多年的丝弦，使得古筝音色更为清亮、悠长。至 20 世纪 30 年代后，箏才使用钢丝弦。

在新中国成立前，古筝以民间音乐的形式流传。二十世纪上半叶，古筝在发展中形成南北两大箏派的格局。北派有河南、山东箏派；南派有浙江、客家、潮州箏派。而陕西箏派在新中国成立后才复苏。全国各地有了音乐社团或活动等交流平台，如北京的道德社、杭州的国乐社。此时古筝多为器乐合奏中的乐器之一，演奏曲目依附于传统的民间音乐，比较单一。这时期出现的《渔舟唱晚》是一个重大突破，它既打破了传统独奏曲目的规整，加入了自由的刮奏段落，又保留了传统的技法调式、风格特点，至今仍被尊为经典。

1949 年新中国成立后，箏乐进入新的发展阶段。古筝全方位进入专业音乐行列。1950 年曹正先生率先在东北音乐专科学校（今沈阳音乐学院）设立古筝专业，开风气之先。河南箏派

的曹东扶先生于 1954 年到河南师专教授古筝；1955 年山东箏派张为昭先生执教中央音乐学院；1956 年潮州箏派的苏文贤先生受聘于沈阳音乐学院；1959 年客家箏派的罗九香先生任教于天津音乐学院，等等。1961 年文化部在西安召开了高等音乐院校古筝教材会议，各地箏家大多数到会，会上讨论了各校的古筝教材，审定了古筝指法。一些民间艺人到专业艺术团体中传播箏乐。如潮州箏派的郭鹰先生、山东箏派的高自成先生 50 年代进入上海民族乐团、总政歌舞团任专职演奏员。这时期技法的发展可圈可点。赵玉斋先生 1955 年创作的《庆丰年》把左手演奏加入到旋律音区与右手一起合作，发展了双手弹奏的技巧，结束了“右手职弹，左手司按”的历史，具有划时代意义。古筝形制也有重要发展。1958 年，21 弦 S 型箏研制成功，并配置尼龙丝钢弦，大大地扩大了古筝的音量、音域，美化了音色。这时期各派箏家在保留传统特色风格的基础上创作、改编出一批反映时代新貌的箏曲，如《庆丰年》《闹元宵》《幸福渠》等。

“文革”期间，民族器乐领域整体沉寂，但“文革”后期由于政治宣传的需要，箏乐却迎来机遇，出现了《山丹丹开花红艳艳》《战台风》《草原英雄小姐妹》这些曲目，至今仍广为流传。

“文革”结束后，箏乐迎来新的春天。尤其是 80 年代之后，古筝可谓大创新、大发展，“新箏乐时代”来临。定弦上打破了五声音阶的排列，运用人工合成的音阶作曲。左手技法大大解放，被赋予与右手同等的弹奏功能。快速指序被广泛运用于箏曲演奏中，并且左右手均可表演。双手摇指技术、走位三指摇、四指轮等新技法，大大地丰富了古筝的表现能力。何占豪、王建民等专业的作曲家加入箏曲创作的队伍，创作形式上西化倾向渐浓，出现了与其他乐器结合的协奏曲，以及合奏、重奏、箏与人声配合等新颖形式。箏乐作品题材或体现浓郁地域民族特色，如《西域随

想》《木卡姆散序与舞曲》《云岭音画》；或突出中华文化元素，如《云裳诉》《临安遗恨》《枫桥夜泊》；或注重意境与情景描绘交融，如《溟山》《山水》《风之猎》。古筝艺术进入了新筝乐时代。

筝乐大体上可以分为传统筝曲与现代筝曲，主要的区别在于：在时间和传谱上，传统筝曲流传时间悠久，同一个曲牌可能因为不同的人传谱而出现差异，现代筝曲则多数为建国后创作，曲谱固定。在创作来源上，传统筝曲多标志为某派筝曲、某某传谱，现代筝曲则标志为某某编曲、某某曲。在创作手法上，传统筝曲以意取胜，讲求韵味，不少筝曲有固定的结构；现代筝曲以情取胜，主题更明显，音乐元素更丰富，没有固定结构。

据权威人士称，近二十年来民族器乐中发展最快的就是古筝，其最明显的表现就在于技法的创新。然而任何创新都有风险与争议。筝乐中一些“用力过猛”的尝试也为人诟病。

首先是出现了重技法而轻思想的倾向。一些前所未有的技法被大胆应用到筝曲中，大大丰富了古筝的表现力，其创新的勇气可嘉可叹。但技巧是服务于思想的，如果只是为炫技，未免有哗众取宠、标新立异之嫌了。西方音乐之父巴赫曾如此批评炫技派：他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；他们使我们目瞪口呆，但打动不了我们的心弦。技法出神入化如王中山先生者，也一再强调思想情感的重要性：脑子要走在手前面，要用思想意识指挥技法。

重技巧轻思想是指创作上，相对应于演奏上则是重动作而轻感悟。比如一些人每弹弦必抬臂，每停顿必闭眼深呼吸，每到快板必摇头晃脑，自身对筝曲感悟并不深，却强以大幅度夸张动作表现苍白的感悟，岂非成了舍本逐末？

其实即使是在重技艺的今天,也有重曲目轻基础的弊端。基础的指法练习看似简单,但枯燥乏味,又不能作为单独演奏的曲目,还不如直接练曲目来得有成就感。然而窃以为所谓基础就有奠定根本的作用,基础打好了便有事半功倍的效果。

古筝强调“以韵补声”,韵,即是左手在琴码左边琴弦的揉吟滑按而产生的音效,箏因为有韵才有味道,才有了潮州箏的细腻、客家箏的古朴、河南箏的高亢、山东箏的深沉、浙江箏的明朗、陕西箏的抒情,这些风格的形成,如果把握不到位,即使右手弹出了主旋律,但总感觉少了“味道”。韵味养成,需要细细地品味、斟酌,功夫细而见效慢,如今愿下这等苦功夫的人也不多了,还是拨弄出一片喧哗的音符来得潇洒啊。结果就出现了另一种现象——重现代轻传统。

现代箏曲多是旋律优美、技法多变,易记易表现,而传统曲目虽无眼花缭乱指法,却是韵味悠长,耐人寻味,难记难把握。然而传统箏曲蕴藏了各种箏派的风格,是箏之本、箏之源,舍此岂非无本之末、无源之水?

重表现轻修养,很多人拿到箏谱便急于研究指法、背谱子,直到学完整首、自以为可以拿得出手了,也不清楚曲子的主题思想、背景故事,思想不明确如何理解?不理解如何感人?古筝修养,功夫当在箏外,文学、历史、地理都应在涉猎、积累范围。

经过众多箏坛人士栉风沐雨、开启山林之功,古筝方有今日的成就。然而古筝创作、演奏、学习中的这些倾向确实应引起反思,以免箏乐的创新发展走入歧途。鄙人并非箏坛人士,充其量也就一个业余爱好者,而且是业余中的业余,技艺粗陋,见识浅薄,但对古筝还勉强有一份热情。如今不揣冒昧,对古筝界说三道四,恐怕是不量力、贻笑大方了。但有不妥之处,还请方家批评指正。

—
目
录
—



第一章 古韵

高山流水觅知音
——《高山流水》 /2

不绝的绝响
——《广陵散》 /7

坚守梦想,便终会绽放
——《梅花三弄》 /16

末路悲歌
——《崖山哀》 /25

恬静中的盎然生机
——《寒鸦戏水》 /32

渔舟唱晚,江上风清
——《渔舟唱晚》 /37

风雪赴前程
——《林冲夜奔》 /42



平湖秋月醉太平
——《平湖秋月》与广东音乐 /50

第二章 今声

敬畏生命,敬畏自然
——《战台风》 /58

箏弦上的经典红歌
——《浏阳河》与《山丹丹开花红艳艳》 /63

阳光照在湘江上
——从《春到湘江》看湘箏 /67

雪域高原春水暖
——《雪山春晓》 /74

情深深,夜蒙蒙
——《彝族舞曲》 /80

大山深处有瑶家
——《瑶族舞曲》 /86

茉莉芬芳满人间
——《茉莉芬芳》 /92



观山即悟人
——《溟山》 /98

第三章 流派

一个美女的传说
——《柳青娘》及潮州箏 /108

清水出芙蓉
——《出水莲》及客家箏 /119

壮怀激烈
——《将军令》及浙江箏 /128

一入深宫里,无由得见春
——《汉宫秋月》及山东箏 /137

从和番说起
——《陈杏元和番》《陈杏元落院》及河南箏 /148

热耳酸心秦桑曲
——《秦桑曲》及陕西箏 /158

参考文献 /167

第一章 古韵

回回



所谓的“古韵”与“今声”，并非学术上的界定，其实只是我的一种粗略的感觉。这里的“古韵”，就是保留有中国传统韵味的箏曲，其中有的是把流传几百上千年的曲子改编为箏曲的，比如《梅花三弄》《广陵散》都是从古琴曲改编而来；有的是各个传统箏派的代表曲目，比如《寒鸦戏水》《崖山哀》《高山流水》；而《渔舟唱晚》《平湖秋月》《林冲夜奔》虽创作于20世纪，但依然运用传统技巧、展现传统风格，因此也被我归入这一篇章。“流派”篇章的《柳青娘》《出水莲》《将军令》《汉宫秋月》《陈杏元和番》《陈杏元落院》《秦桑曲》都可以算是“古韵”，但为了作为代表曲介绍各大箏派，便另起一个篇章。

何所谓“韵味”？也许只可意会不可言传。对于习箏者来说，是左手的按揉吟颤、“以韵补声”，是轻重缓急；对于赏箏者来说，是咀嚼味道、领略意境、感受情感。一首首曲子就是弹奏和欣赏双方的桥梁，一方用心演绎、一方用心领略，才能在同一个频率上共鸣，“知音”才有了可能。

高山流水觅知音

——《高山流水》

从千百年前那一个关于伯牙和钟子期的佳话开始，“高山流水”已不再是一程山水，一首曲子；而是一个符号，一个象征，一段关于“知音”的音律诠释。



伯牙善鼓琴，钟子期善听。伯牙鼓琴，志在高山。钟子期曰：“善哉！峨峨兮若泰山！”志在流水，钟子期曰：“善哉！洋洋兮若江河！”伯牙所念，钟子期必得之。伯牙游于泰山之阴，卒逢暴雨，止于岩下；心悲，乃援琴而鼓之。初为霖雨之操，更造崩山之音。曲每奏，钟子期辄穷其趣。伯牙乃舍琴而叹曰：“善哉，善哉！子之听夫志想象犹吾心也。吾于何逃声哉？”

——列子·汤问

《列子》一书是战国思想家、文学家列御寇的代表作。作为先秦道家代表人物，列子在老子和庄子之间是承上启下的重要人物。上面伯牙钟子期的故事，是“高山流水”最早的出处。列子塑造了善鼓琴的伯牙和善听的钟子期，无论伯牙表现的是高山还是江河，倾盆大雨抑或山崩地裂，钟子期都深得其意。于是伯牙也感叹：“我如何能隐藏我的内心呢？”

至秦朝的《吕氏春秋·本味》则增加了新的情节：“钟子期死，伯牙破琴



元·王振朋 伯牙鼓琴图

绝弦，终身不复鼓琴，以为世无足复为鼓琴者。”之后，西汉的《韩诗外传》《淮南子》《说苑》，东汉的《风俗通义》《琴操》《乐府解题》等古籍纷纷援引，梗概大致相同。至明代冯梦龙的《警世通言·俞伯牙摔琴谢知音》，伯牙却改名成为“姓俞名瑞字伯牙”。而作为话本小说，自然比《列子》中那干巴巴的一百来字写得更为生动活泼、有血有肉。不过，话本小说，本非信史，况且之前的多数书籍均记为“伯牙”，而“伯”本是古代常见的姓，著名者如秦穆王时善于相马的伯乐、周武王时不食周粟的伯夷（这位兄台为商末孤竹君之子，因认为周武王伐纣是以诸侯伐君，不仁，誓死不作周的臣民、不食周粟，隐居首阳山采薇而食）。因此，冯梦龙将“伯牙”改为“俞伯牙”可信度不高。

伯牙两千多年前的绝响如今已不再闻，然而，关于“高山流水”的旋律并没有绝迹，反而衍生出多个版本。如今以“高山流水”命名的乐曲存于古琴、古筝两种乐器。古琴乐谱最早见于明代《神奇秘谱》。这本古琴谱集无论是作者还是其本身都很“牛”。作者是明太祖朱元璋十七子朱权。琴谱本身，是现存最早的汉族琴曲专集，成书于明初洪熙乙巳（公元1425年）。书中收录的六十四首琴曲是编者从当时“琴谱数家所载者千有馀曲”中精选，此后五百年，尽管有上百种古谱保存成千首传曲，但仍以《神奇秘谱》保存的古代音乐作品史料价值为最高。1956年《神奇秘谱》影印出版，一些久已绝响的古代名曲重新焕发光彩，其中包括《高山流水》《广陵散》《梅花三弄》等名曲。

谱中注有题解：“《高山》《流水》二曲，本只一曲。初志在乎高山，言仁者