

历|代|文|艺|作|品|中|的|箏

·曹 正·

箏能够流传和发展，不仅靠民间音乐工作者的继承和发扬，还因为它的美妙音乐感染了历代喜爱民间音乐的一些诗人墨客，经过他们的妙笔，绘声绘色，淋漓尽致地用诗、词、歌、赋，将古箏艺术记录下来。如《古诗十九首·其四》：

“今日良宴会，欢乐难俱陈。弹箏奋逸响，新声妙入神。令德唱高言，识曲听其真。……”

读这首古诗如身历其境，在一个欢乐的宴会上，享受和欣赏着美妙入神的新声，这个新声是用“奋逸响”的箏表演出来的。它证明箏在汉代，已是群众喜闻乐见、雅俗共赏的民间乐器；再如后汉侯瑾《箏赋》中说：

“……急弦促柱，变调改曲。……雅曲既闋，郑卫仍修。新声顺变，妙弄优游。……移风易俗，混同人伦，莫有尚于箏者矣。”

这里所描绘的使我们知道，早在汉代箏就用“按弦变调”表演乐曲了；表演的乐曲，不单有雅乐曲，还有郑卫之音的民俗乐曲等等。作者把箏推崇为“移风易俗”的至高无上的乐器。

再看魏阮瑀对箏的评价吧！他在《箏赋》中说：“惟夫，箏之奇妙，极五音之幽微。苞群声以作主，冠众乐而为师。禀清和于律吕，筮丝木以成资。……五声并用，动静简易。大兴小附，重发轻随。折而复扶，循覆逆开。浮沉抑扬，升降绮靡。殊声巧妙，不识其为。平调是均，不疾不徐。……”

他说箏是“群声之主，众乐之师”是对箏的推崇，在《赋》里，介绍了当时的演奏法：“筮丝木以成资”是说古箏的取材和构造；“五音并用”是指古箏用五声音阶定弦；“大兴小附，重发轻随”是说用大、食两指弹弦的同时，还要讲究强、弱对比的表现方法；“折而复扶”是次第使用按滑音和实音（即散弦音）的变化奏法；“循覆逆开”是演奏乐曲的开始和反复时运指的顺序。至今流传潮州地区的古箏弹奏法，尚保留了“指分顺逆”之说，可能与此有关；“平调是均”是用调，唐代传到日本的箏曲，至今流行的“平调子”也可能与此有关吧！至于“不疾不徐”当然是说明不快不慢的中庸速度了。

《箏赋》是研究古箏艺术的重要文献，是研讨古箏溯本求源的重要参考资料，也是从古到今古箏艺术推陈出新的物证和根据。

汉魏以后的文人为箏作《赋》作《歌》者也大有人在，如晋朝的陶陈氏（陶融妻）、贾彬、顾恺之、傅玄……梁简文帝萧纲、梁元帝萧绎、昭明太子萧统、沈约……等人，都从不同角度对箏加以描绘和赞扬。

到唐宋以后，见于唐诗、宋词以及元人“小令”对秦箏和弹箏人的描写，是随处可见的。唐代大诗人白居易的诗歌创作中，或是因箏设喻，或听箏有感，或咏弹箏人等等，有近二十首提到了箏。现选录、节录几首以为史证：

《废箏诗》 丝桐合为琴，中有太古音。古声淡无味，不称今人情。玉徽光彩减，朱弦尘土生。废弃来已久，遗音容冷冷。不辞为君弹，纵弹人不听。何物使之然，羌笛与秦箏。

《邓鲈、张彻落第诗》 古琴无俗韵，奏罢无人听。寒松无妖花，枝下少人行。春风十二街，轩骑不暂停。奔车看牡丹，走马听秦箏。众目悦芳艳，松独守其贞。众耳喜郑卫，琴亦不改声。怀哉二夫子，念此无自轻。

《听崔七妓人箏》 花脸云环坐玉楼，十三弦里一时愁。凭君向道休弹去，白尽江州司马头。

《听夜箏有感》 江州去日听箏夜，白发新生不愿闻。如今格是头成雪，弹到天明亦任君。

《箏》 云髻飘萧绿，花颜澹澹红。双弹秋水曲，十指剥春葱。楚艳为门闼，秦声是女工。甲鸣银玦珥，柱触玉玲珑。猿苦啼嫌月，莺娇语诋风。移愁来手底，送恨入弦中。赵瑟清相似，胡琴闹不同。慢弹回断雁，急奏转飞蓬。霜飒锵还委，水泉咽复通。珠联千拍碎，刀截一声终。绮丽精神定，矜能意态融。歌时情不断，休去思无穷。灯下青春夜，樽前白发翁。且听应得在，老耳未多聋。（以上选自《香山全集》）

“……笛怨音含楚，箏娇语带秦。”

摘自“题周皓大夫新亭子”

“……娉婷似不胜罗绮，顾听乐悬行复止。磬、箫、箏、笛递相掺，击、抵、弹、吹声迥迤。……”

“……移领钱塘第二年，始有心情问丝竹。玲珑竺篴谢好箏，陈宠鸞篴沈玉笙。清弦脆管纤纤手，教得霓裳一曲成。……”

摘自“霓裳羽衣歌”

“……笙引簧频暖，箏催柱数移。乐童翻怨调，才子兴妍词。……”

摘自“杨柳枝”

“楚匠饶巧思，秦箏多好音。如能惠一面，何啻直双金。玉柱调须品，朱弦染要深。……”

摘自“偶于维扬牛相

公处觅得箏，箏未到先寄诗来，走笔戏答。”

《戏答思黯》 何时得见十三弦，待取无云有月天。愿得金波明似镜，镜中照出月中仙。

《夜闻箏中弹“潇湘送神曲”感旧》 缥缈巫山女，归来七八年。殷勤《湘水曲》，留在十三弦。苦调吟远

出，深情咽不传。万重云水思，今夜明月前。

白居易在诗歌创作中，给我们留下了最为丰富和可供研究的资料。除白居易外，在整部的《全唐诗》里，还有李白、杜甫等数十位诗人从不同角度对箏的吟咏描写。现将有代表性的诗，选录几首供参考：

《观捣箏》 王湾

虚室有秦箏，箏新月复清。弦多弄委曲，柱促语分明。晓怨凝繁手，春娇入曼声。近来唯此乐，传得美人情。

《夜坐看捣箏》 王湮

调箏夜坐灯光里，却挂罗帷露纤指。朱弦一一声不同，玉柱连连影相似。不知何处学新声，曲曲弹来未睹名。应是石家金谷里，流传未满洛阳城。

《邯郸南亭观妓》 李白

歌妓燕赵儿，魏姝弄鸣丝。粉色艳日彩，舞袖拂花枝。把酒顾美人，清歌《邯郸词》。清箏何缭绕，度曲绿云垂。平原君安在？科斗生古池。座客三千人，于今知有谁？我辈不作乐，但为后代悲！

《听箏》 张祜

十指纤纤玉笋红，雁行轻遏翠云中。

分明似说长城苦，水咽云寒一夜风。

《赠箏妓伍卿》 李远

轻轻没后更无箏，玉腕红纱到伍卿。

座客满筵都不语，一行哀雁十三声。

《李周弹箏歌》 吴融

古人云：丝不如竹，竹不如肉。乃知此语未必然，李周弹箏听不足。闻君七岁八岁时，五音六律皆生知。就中十三弦最妙，应官出入年方少。青骢惯走长楸日，几度承恩蒙急召。一字雁行斜御筵，锵金戛羽凌非烟。始以五更残月里，凄凄切切清露蝉。又如石罅堆叶下，冷冷沥沥苍崖泉。鸿门玉斗初向地，织女金梭飞上天。有时上苑繁花发，有时太液秋波阔。当头独坐纵一声，满座好风生拂拂。天颜开，圣心悦。紫金白珠沾赐物。出来无暇更还家，且上青楼醉明月。年将六十艺转精，自写梨园新曲声。近来一事还惆怅，故里春荒烟草平。供奉！供奉！且听语，自昔兴衰看乐府。祇如《伊州》与《梁州》尽是太平时歌舞。旦夕君王继此声，不要停弦泪如雨。

在盛唐诗人的笔下，从演员到乐曲，从乐器构造到表演技术，从艺术表现到箏的流传情况以至诗人对古箏艺术的感受，都细致地作了描述，这是我国古箏史上最为光辉的一页。为此，这里较多的选录了唐人有关咏箏的诗歌。

在宋代诗词里，有关箏的描写也是俯拾即是，但多限于词格对仗的需要，很少切贴专门咏箏者，兹选录数阙，供参考：

《菩萨蛮》 晏畿道

哀箏一奏《湘江曲》，声声写尽湘波绿。纤指十三弦，细将幽恨传。尚筵秋水慢，玉柱斜飞雁。弹到断肠

时，春山眉黛低。

《江神子》（江景·下片） 苏轼

忽闻江上弄哀箏。苦含情。遣谁听？烟敛云收，依约是湘灵。欲待曲终寻问取，人不见，数峰青。

《菩萨蛮》（赠箏妓） 张孝祥

琢成红玉纤纤指。十三弦上调新冰，一点入云声，月明天更青。忽忽莺语啭，待离《昭君怨》，寄语莫重弹，有人愁倚栏。 以上录自《全宋词》

除上录的三首词外，还有两首诗记述了宋代箏的一般情况：

《李留后家闻箏》 欧阳修

不听哀箏二十年，忽逢纤指弄鸣弦。

绵蛮巧啭花间舌，呜咽交流冰下泉。

常谓此声今已绝，问渠从小自谁传。

樽前笑我闻弹罢，白发萧然涕泫泫。

未注：

欧阳李留后家闻箏座上作。余少时，闻一钓客老乐工箏声，与时人所弹绝异，云是前朝教坊旧声，其后不复闻，至此，始复一闻也。

《咏七宝箏》 佚名

雁行飞入玉琮琤，满殿齐看七宝箏。

弹到急催花片处，春声依约上林莺。

通过如上所录诗词的描述，证明唐、宋时代所流行的是十三弦箏；以宋欧阳修《李留后家闻箏》诗注为据，当时在音乐发展上也是时尚新声而忽视传统的继承；《梦梁录》《咏七宝箏》“……弹到急催花片处，……”这“急催”二字，乃是继承了唐代大曲“催拍”的奏法，如果说它是现代潮州音乐曲速三变中“拷拍”（或称拷打）、“三板”等种种催法的根据，又有何不可呢？

箏在宋代，除了咏箏诗、词可资参考外，在稗官野史，笔记小说中也多所记述。如《东京梦华录》、《都城纪胜》、《西湖老人繁胜录》、《梦粱录》、《武林旧事》等。这些书里不但记录民间“瓦舍众技”同时也对宫廷乐队编制、排演节目等等有比较详细的叙述，这也是我们研究古箏历史值得借鉴的重要参考资料。

唐、宋两代，可以说是古箏艺术的黄金时代，不但国人对它有浓厚的兴趣和深湛的感情，同时也引起了外国友人的喜闻和重视。公元834年（中国唐文宗朝：日本仁明天皇时代，日本派遣唐使准判官藤原贞敏到中国，和中国的琵琶传士刘二郎学琵琶，刘二郎把女儿嫁给了藤原贞敏；二郎的女儿是弹箏名手。于公元840年（日本承和六年）九月藤原贞敏回国。此事许多书上都有记载。（译自日本·中岛雅乐之都著《箏曲四知识》——金继文、曹正）

关于藤原向刘二郎学琵琶事，以《藤原贞敏公传》记述维详，兹节译如下：

藤原贞敏公传

据《大日本史》记载，藤原贞敏是藤原继彦的儿子，

少年时代喜好音乐，特别善于演奏琵琶。承和时，任美作掾，后任遣唐使准判官到中国。当时，中国有位叫刘二郎的琵琶博士，贞敏以二百两沙金作为贺敬礼向刘求教。开始，二郎只教授给贞敏二、三只曲子。不久，由于贞敏自己悟得琵琶要领，二郎才又传授给贞敏数十谱，并把女儿嫁给贞敏为妻。二郎的女儿是善于演奏琴筝的。后来，贞敏又学了几首新曲，并准备回国；二郎设筵为贞敏饯行，还赠送了紫檀、紫藤琵琶各一面作为纪念。贞敏携带回国后，奉献给了朝廷，成为当时“官中之宝”这就是所说的“玄象”、“青山”二宝。……

译自《筝曲的知识》

这段传记，真实的记录下中日音乐艺术上的友谊关系；此外，尚有一则中日友好文化交流史的光辉篇章，也译录如下：

公元888年（中国：唐昭宗朝；日本：宇多天皇宽平九年三月）唐朝派遣弹筝博士呈玉学（译音）率领六十二人的乐队，到日本筑紫彦山西谷的八龙寺，参加祈祷祝愿仪式和传授筝曲音乐。当时，内教坊的乐人石川色子（女）奉天皇诏命到彦山八龙寺参拜，并从中国乐师学筝，学成之后，传授给宇多天皇。天皇又传授给大臣藤原时平和菅原道真。以后，又由藤原、菅原传给醍醐天皇；天皇又传给女五之宫和关白实赖；实赖又传授给村上天皇。由天历二年（948）八月五日起，宫中乐所专设筝科。于是筝曲音乐普遍发展。摘自《筝曲的知识》

从八世纪始，在中日友好使者频频来往中，中国的古筝艺术，通过各种途径传入日本；在一千多年来日本音乐的发展过程中，逐渐形成了具有“和风”（大和民族风格）的日本邦乐。据《东亚乐器考》所载，时至今日，日本尚保存了一具修复了日形的唐制筝的标本。它是中日友好邦交史的重要物证之一，也是中日文化姻缘的历史鉴证。

筝在元、明、清三代的正史里，只记载了一些有关形制构造等等，对于筝的流传、发展，也得借助于当时的文艺作品《曲》、《词》、《小令》和其它稗官野史、笔记小说等来了解筝的流传发展情况：

《月夜闻筝》

无名氏

万里瑶天净，长空新月明，深院佳人调玉筝；声。凤鸾的唱鸣，凭栏听，慢拍《金字经》。后园烧香罢，夜深碧月明，闲理银筝韵更清；灯。官商指下生，堪人听，相杂宝钏声。

《夏景》

盛从周

菱荷香，新雨池塘。满座熏风，吹散炎光。鲈缕银丝，瓜开金字，酒泛琼浆。弦漫理，鸾筝雁行。火重温，兽鼎龙香。归兴休忙，沉醉何妨，笑语云娘，今夜新凉。

《春夜》

张小山

燕子来时酒病，牡丹开处诗成，庭院黄昏雨初晴。镜心闲挂月，筝手碎弹冰，花前春夜永。

《渡扬子江》

张小山

凤鸾吟，鱼龙兢。舟移古渡，潮打空城。清风江上，明月波心境，未尽诗人登临兴。写新声寄与卿。金山雪晴，玉杯露冷，银海花生。

以上摘自《乐府群珠》

闷倚遍这翠屏山，香火尽在泥金兽。妆镜里，青鸾肠断。银筝上，宝雁横秋。斗帐掩，篆烟浓，深被慵。红云皱，雨打梨花黄昏后，不信到他不念这个风流。题诗啊！闲吟在绿窗。回诗啊！羞临粉墙。待月啊！独坐南楼。

录自《元曲·金钱记》

我和他埋时一处理，生时一处生，任凭你恶义白赖寻争就，常拼个同归青塚。抛金缕，更休想重上红楼理玉筝。非是我夸清正，只有他星前月下，亲会设海誓山盟。

录自《元曲·曲江池》

《鸣筝曲》

杨维桢

断虹落屏山，斜雁着行安。钉铃双啄木，错落千珠拌。愁龙啼玉海，夜燕语雕阑。只应桓叔夏，重起为君弹。

《李卿琵琶引》

杨维桢

……我闻仁庙十年春，驾前乐师张老淳。赐箏岳柱金龙鬣，仪凤少卿三品恩。张后有复有李国工，须致身，酒酣奉砚呼南春，为卿作歌惊鬼神。

节录自《铁崖乐府注》

《春夜乐》

杨维桢

……双箏手语凤凰柱，弹得新声奉恩主。朝惺惺来梦妒妇，水远神仙吹海雨。

《宫词》十二首之二

杨维桢

开国遗音乐府传，白翎飞上十三弦。大金优谏康御庄，伊尹扶汤进别编。

节录自《铁崖遗编注》

杨维桢是元代著名诗人，诗成一家，时号“铁崖体”。他的诗歌涉及音乐的颇多，这里选录有关古筝的诗，是用于说明筝在元代的流行情况。如《李卿琵琶引》里提到的乐师张老淳，就是当时弹箏名手；在《春夜乐》提到：“双箏手语凤凰柱”便是说明当时有用两台箏对弹的表演形式；另外还有“银甲辟弦斜雁柱”（《次韵黄大痴艳体》摘句），“十二飞鸿上箏等”（《无题》摘句）等等。它不但说明了元人系义爪箏等，还证明了箏在元代是十二弦、十三弦同时并存的。

总之，从以上选录的词曲诗歌中，总还可以看出箏在元代的一般情况。

明代箏的流行情况，可以从明朱载堉《瑟谱》和周亮工《书影》中的记载，略见端倪。至于专门咏箏的诗歌，则比较少见，只有时人盛时泰、何元朗写弹箏人李节的两首诗可以佐证。兹依次分述如下：

朱载堉在《明郑世子瑟谱》中说：

“唐箏十三弦见唐诗；晋箏十二弦。见阮瑀、傅玄《箏赋》；元箏十三弦见《乐志》。今箏十四弦或十五弦，呼为‘官箏’。”

如上的记述，肯定了古筝在器制改革上，已由唐、宋、元以前的十二、十三弦箏，改进发展为十四、十

五弦箏。并宣称十五弦箏为“官箏”。至于箏的流传和发展情况，在周亮工的《书影》里有比较详细的记载，兹全文照录如下，供参考：

“苏武子曰：‘武宗（正德元年，公元1506/1521）时，东院梁氏，弹箏独妙。家世善声，备供养。天启甲子（天启四年，公元1624）十二月中，予同刘君过之，则已无弹箏者矣。刘少时豪闹局中。此入梁氏，记忆庭径，慨然当时居。有问，问其家三姑善箏者，下世今几年？’一鬟应曰：‘客，何从知予三姑也？今九十余，尚能饭。’然二、三十年来，内廷静摄，教坊乐部皆湮废；时好新声，三姑箏尘久矣。每家人小集，风月间好，姑悲来，或一弹。促节哀音，听者失悦。’刘因请见三姑，冀弹数柱。辞再四，则列幃座右，为奏一曲。洪往舒归，鲸駭鸾续。更时闻折柱状。已，若风雾烟雨共泠泠也。座客、听者，悄然，慨叹云。后，田玉环亦以善箏名。第非梁氏所传，大抵皆姑苏、太仓间琵琶声兼仪、扬州的民歌发展而来，并针对梁三姑老人以“清弹”为主的演奏法，说出田氏“吟胜于弦”的演奏特点；对于刘弱弹唱的箏歌（《甘州》、《桐城》），作者是持怀疑态度的。所以说：“以此谱入箏声，未审违合？”但对弹箏技术革新方面，却叹为绝技，给以充分肯定。说是“连弦并拨，雨霰惊飞……亦近世所未有。”这便是十分客观的好评。

如上文《书影》中有关古箏艺术的记载，是1502年到1624一百多年间的事。它如此详细而具体地介绍了箏在当时的流行情况。从九十高龄老人梁三姑的经历中，可以知道教坊乐部湮废，时好新声；从“洪往舒归，鲸駭鸾续”尤能使“座客、听者，悄然慨叹”的描述，可知三姑老人的艺术有登峰造极之妙；谈到田玉环的表演技法和乐曲来源，说是由苏州、太仓的琵琶和仪徵、扬州的民歌发展而来，并针对梁三姑老人以“清弹”为主的演奏法，说出田氏“吟胜于弦”的演奏特点；对于刘弱弹唱的箏歌（《甘州》、《桐城》），作者是持怀疑态度的。所以说：“以此谱入箏声，未审违合？”但对弹箏技术革新方面，却叹为绝技，给以充分肯定。说是“连弦并拨，雨霰惊飞……亦近世所未有。”这便是十分客观的好评。

这篇文章对于研究现代古箏艺术，还是具有现实意义的；试看流传浙江地区的“武林箏”，从传统曲目到表演技术，从乐曲内容到表演形式，不正是一脉相承，有所创造，有所发展吗？

再录咏弹箏人诗二首，作为介绍明代古箏艺术史的结束语吧：

《听李节弹箏》

盛时泰

酒清香馥夜捣箏，弦上凉生六月冰。

但许风流擅南馆，不教飞梦绕西陵。

《教坊李节箏歌》

何元朗

泪泪寒泉泻玉箏，冷冷标格映清水。

愁中如鼓秋风曲，不负移家住秣陵。

清代的箏，是在继承元、明两代各种艺术形式的基础上，向着更为完善方面发展；而这种发展的主流，一直是在广大的民间进行着，我们今天尚能听到看到的民间器乐、说唱音乐，如“河南曲子”、“山东琴书”、“韩江丝竹”（即潮州音乐）、“中州古调”（即河南板头曲）、“汉皋古谱”（即客家音乐）、“山东琴曲”、“武林逸韵”（杭州滩簧）……等等，无论是乐曲的板式结构，还是乐曲的标题和内容，差不多都和清代乾隆（1736/1795）年间刊印的《九宫大成》所收录的民间器乐曲的记载有关；这可以从一直流传到今天全国各地的抄本书谱得到证实。清荣斋的《弦索备考》手稿，是嘉庆甲戌（1814）年完成的。由中国音乐研究所编译出版。它是一部具有代表性的民间器乐合奏谱，用以对照现在仍然流传的民间传统乐曲，是极为重要的参考和根据。

箏在清代流行民间的记载，见于小说，札记的颇为不少。如《红楼梦》第五回：

“饮酒间，又有十二个舞女上来，请问演何曲调？”

警幻道：“就将新制《红楼梦十二支》演上来！”舞女们答应了，便轻敲檀板，款按银箏……”

又如蒲松龄在《聊斋志异》里的《罗刹海市》、《辛十四娘》、《仙人岛》、《宦娘》等几篇故事中讲到了箏，尤其是《宦娘》一篇，描写箏、琴的故事，更为曲折详尽，远非其他几篇所可比拟。

《聊斋志异》书成于清康熙乙未（1715）年。因此，它所描述的故事，毫无疑问，都是康熙本朝和康熙朝以前的事。

从顺治入关到清王朝灭亡（1644/1909）的二百六十五年中，根据种种野史记载，秦箏艺术多半掌握在受人歧视的妓家、乐户手里。这些事例，可以散见于乾隆年间的《板桥杂记》、《续板桥杂记》；嘉庆间的《吴门画舫录》、《秦淮画舫录》、《画舫余谭》；道光间的《十洲春语》；同治间的《白门新柳》和光绪年间的《海陬冶游录》、《花国剧谈》等野史中。它弥补了正史不录的缺憾，也揭露了封建统治者轻视民间音乐艺术的行为。在中华人民共和国建国后，在党的文艺政策光辉照耀下，才从根本上改变了人们对民间音乐艺术的看法。三十多年来，古箏艺术和其他民间音乐一样，有着史无前例的发展。我们是现代民间音乐历史发展的见证人，我们切身体会到只有社会主义，人民的音乐才能为人民所有，才能为人民服务。我们研究箏史，引证了许多古代文艺作品，无非是想从正反两方面，说明这种观点罢了。