

从箏的沿革看“世界箏”的趋向

(在第一届全国古箏学术交流会上发言)

陈安华

作为民族乐器大家庭中的成员，箏素以古朴、典雅、端庄、传情而赢得人们的称誉。历代的诗词歌赋中，都不乏对箏的赞美。正由于此，它在历史上在国际交往和对外文化交流方面一直起着重要的作用。公元八世纪，由中国传至日本的13弦唐制箏，以至以后成为日本的民族乐器这个史实，就是一个明显的例证。在当代的对外文化交流中，箏也必作为重要的节目，介绍到其他国家去。在一些外国学者的心目中，箏与中华民族音乐文化的关系是连在一起的，不了解箏，就等于不了解中华民族的音乐。时代在前进了，作为中华民族音乐文化的组成部分，箏的事业也要振兴。如何跟上时代的步伐，是摆在从事古箏事业工作者面前的一个艰巨任务。

一、中国箏的“国际性”和“世界箏”的构想

箏是我国古老的民族乐器，早在一千多年前，就已经超越国境的限制，具有了“国际性”的性质。至近代，箏的足迹已几乎遍及大半个亚洲。成为本民族拥有的日本箏和朝鲜的伽椰琴，已经有悠久的历史了，在东北亚深深地扎下根子，国际上也有广泛的影响。在东南亚、南亚一带，越南、新加坡、泰国、印尼、菲律宾等地，由于华侨的先后传播，箏已成为他们国民熟悉和喜欢的乐器。在今天，随着国际交往频繁、交通发达、科学昌明的新时代，古箏也已涉足拉美和西欧大陆。这些地区已有我国箏家在传授古箏，不仅华人学，洋人也喜欢学。相信在不久的将来，中国箏这朵中华民族的艺术之花将会在全世界传播开来，成为“全球性”的“世界箏”。世界上许多事物往往是从一国开始，以后逐渐蔓延，成为世界性。足球、钢琴、就是如此。只要它是优秀的，受到全世界各民族喜欢和接受，它就会逐渐形成世界性。正因为这样，提出“世界箏”的展望和构想，不是没有可能。“世界箏”最终能否实现，将来乐器的性状如何，我想不外乎三种状况：一种是全部保留中国箏的民族特色，只作为演奏及研究中国民族音乐的乐器；第二种是与日本箏一样，演变成本国的民族乐器；第三种是把箏发展成象钢琴那样，成为演奏各国各自所需乐曲的普遍性乐器。上述三种状况中，第一种可能性较小，第二、三种的可能性较大。因为乐器本身是一种工具，它的存在与发展都是与民族的语言、生活习惯、风俗观念等联系在一起的。即使是中国箏，同一个民族也有不同的风格流派。吸收一种外来乐器，要它不去表达本国本民族的音乐语言和思想感情，而长期存在以至发展是不可想象的。但不管其发展的情况如何，它的根源总是来自中国的箏。

目前，在中国大陆以外的一些地区和国家，中国箏的普及是令人鼓舞的。个别地区还掀起不同程度的“古箏热”。据说，香港这个仅有几百万人口的弹丸之地就有一万多人弹箏；台湾学弹箏会弹箏的人竟达三十万人；象新加坡、台湾一些中小学，还把学弹箏作为必修的音乐课；有些地区还成立了古箏学术机构；在日本，箏与三弦同占着今日日本国民乐器的地

位，成为它们的“国宝”。而中国筝在中国的普及情况，远不如上述列举的国家和地区。就广东来说，它拥有全国著名的潮州筝及客家筝两大流派，有建国前还流传在珠江三角洲由盲人演奏粤乐的“盲公筝”，此外，还有闻名海内外的广东音乐、广东汉乐、潮州音乐等丰富多彩的地方乐种，象这样有传统古筝及民间音乐群众基础的省份，就我粗略估计，包括专业和业余的弹筝者，全省加起来不外百余人，顶多不超过两百人。产生这种情况的因素是多种多样的，但我认为其中一个主要原因是我们对筝的宣传和普及工作做得太少了。我曾问一位香港学生为什么喜欢学筝，她说：“筝很好听，常常从电视、音带上听到，看到别人学，就想学了”。一位从美国西雅图来广州教授英语的华裔学筝学生说：“我在美国很喜欢乡音，筝好听，是我国的民族乐器，我到中国来，不学它太可惜。我学会了，在异国可常常听到乡音，既亲切，又自豪。”广州一位孩子的母亲看到隔邻的孩子学筝，当她得悉筝是民族乐器时，就对学筝的孩子妈妈说：“你真行。你怎么会知道中国有这么好听的乐器，要是我早知道，就不让孩子学小提琴了。”这番话，说明不是人们不喜欢筝，不爱学，而是不了解。一旦了解了，就想学它。建国三十多年来，筝的发展是飞快的，史无前例的；它与其他学科一样，也有高潮及低潮的时候，要使筝的事业跟上时代的车轮，只靠专业人员开一场半场音乐会，偶然在电视上露一、二次面，写一、二篇介绍文章，教几十个少儿学生是不够的。

二、筝的继承性和恒变性

继承性和恒变性是事物的发展规律。对古筝来说首先是沿袭继承，后来是变革发展，所以乐器的发发带有时代的特征及其局限性。古筝几千年的沿革史，就其特征而言，我看可以归纳为四个历史阶段：

第一阶段是秦汉以前时期。这是筝的低级阶段。由于缺乏历史文献资料，有人只能从筝“五弦筑身”这点滴的资料，从中国象形文字——筝从竹旁——的特点来猜测筝的初期是一种用竹筒制成的类似筑的棒状形五弦乐器。我们希望有朝一日科学发展到能鉴别筝的雏型是什么样子或在考古工作中有重大发现再来下结论。

第二阶段是秦汉以后时期。这个阶段就是筝飞跃发展的重要历史阶段。由于瑟的影响，筝已从竹制转化为木制，弦数从五弦增至十二弦，说明人们制作乐器的技术已上升到一个新的水平，对音乐的认识也提高到一个新的阶段。

第三阶段是隋唐时期。这个时期的重要标志是，筝从十二弦增至十三弦，十三弦筝的形制基本定型下来。十三弦筝及其艺术开始向外传播，是具备“国际性”的开始。虽说十二弦、十三弦在这个时期同时并存，甚至十三弦在当时还不能跻身于“雅乐”的宝座，但从十三弦最终取代十二弦这个结论来看，历史是向前发展的，科学最后是得到承认的。

第四阶段是建国以后时期。这个时期筝的概况是有目共睹的。从乐器的改革、人材培养、理论与教材建设、教学方法的科学化、系统化、演奏技术的借鉴与创新、反映时代题材的创作等等，都是史无前例的全面发展。

这四个历史阶段，除秦汉以前筝的生产年代属未知数之外，其他三个阶段大概相距在一千年至千余年之间。但不能因此就武断地说，每隔一千年至千余年，筝就来一次飞跃发展。我在这里引用筝的发展历史，无非是想说明筝的继承性和恒变性这个关系，以及筝的发展是受到时代制约，它每个发展阶段只能代表某个历史阶段的水平。

筝的继承性，具体来说，是指筝的形体结构、音阶定弦、音色特点及演奏手法等基本沿

袭了固有的民族传统。比如形体结构，依然是桐木制长条形的多弦（即便是五弦也罢）乐器，“上隆下平”，音孔在底板，有柱；音阶仍按宫商角征羽五声音阶定弦；音色仍是民族弹拨乐的特色；传统演奏手法依然是右手三指弹弦，左手颤按揉滑等。箏的恒变性，包括借鉴性与创新性两个方面，这两者常常联系在一起。比如演奏手法，它借鉴了西洋乐器和其他民族乐器的某些特点，在箏上面运用。左手移在马子右侧演奏弦音就是一个典型的例子。象现在普遍使用的和弦、分解和弦、刮奏、扫弦、扣摇、双手跳指、跳弦等技法，都是在借鉴的基础上创新出来的，这在以前是没有的。这些技法的借鉴与创新，无非是为新作品内容服务，也可说是时代的产物。

我们平常所说的继承，主要是指要继承优秀的民族传统。传统的东西，通常是有特点的。但特点不一定是优点，它在某个时期是优点，在另一个时期可能变成缺点而被淘汰。象现在的箏，是木制结构，五声音阶定弦，将来会不会改成金属结构（象钢琴的演变那样）七声音阶定弦，甚至半音阶定弦？我不敢说，也不知道。因为事物的发展是受到科技和认识水平限制的。

三、展望“世界箏”，对当前古箏工作的浅见

当前国家执行对外开放政策，客观上对古箏的发展提出了新的要求。为了适应新的形势，使其具有更广泛的国际性，根据继承性与恒变性的发展规律，对当前古箏工作提出个人的看法。

1. 理论建设问题

理论建设包括箏史研究、民间音乐遗产的挖掘和整理、演奏理论、风格流派、教学经验、乐器理论以及教材等等。以前各地箏家在这方面已作了大量工作，相当多已在各种刊物上发表，各地民间音乐箏专谱也有不同版本出版，但都比较零散，不够全面，甚至有些还处在探索研究阶段，未有定论。鉴于此，我认为有必要成立一个有权威性的全国箏研究机构，有条件的省份设分机构，组成一个全国性的研究网络，把这些专论、专著收集起来，分门别类，进行研究；不得其全、欠缺或空白的，组织人力继续补充、完善，我们这一代人能做到的尽量做得完善一些，以减少后代人的困难。一些论据确凿、经过实践考验、已定型的理论，应有系统地翻译成外文，陆续介绍到国外，扩大箏的影响。

在箏史研究的同时，我认为应该把现代箏史放在重要的地位。当代箏的状况，我们耳闻目睹，亲临其中，最有发言权。整理现代箏史，可考虑附设一栏近、现代箏家名录（或专辑），记录他们的简单传记及对箏事业作出的贡献，让后人了解。

在众多的先辈箏家中，我认为有四位要大为称颂的；第一位是现任中国音乐学院教授的曹正先生。曹先生是建国初第一位提倡并亲自在音乐院校开设箏专业课的先驱，使箏从民间的流传走上专业化、系统化、科学化的发展道路，以至达到今天历史上前所未有的高水平、高速度。曹先生不仅培养出大量的学生，而且从事挖掘、整理散失在民间的箏谱，抢救了一大批民间音乐遗产，对箏的历史及其理论作了深入的大量的研究工作，他的许多专论奠定了箏的理论基础，建国后出版的第一本箏演奏理论——《古箏演奏法》就是曹先生撰著的（这恐怕也是历史上第一次吧），在国内外影响深远；第二位是现任沈阳音乐学院副教授的赵玉斋先生。赵先生从教数十年，可说是桃李满天下。他整理了大量的民间箏谱，先后出版两册《古箏曲集》，但他贡献更大的，我认为是开拓了箏反映现代题材的道路，把箏的演奏技术提高到一

个崭新阶段。他借鉴并吸取了中、西乐器的某些演奏特点，解放了左手并在箏马右侧演奏弦音，首次用现代作曲手法谱写描绘农村一派欣欣向荣景象、人们欢庆丰收情景的箏独奏曲——《庆丰年》，被人誉称为“开了五十年代箏的先河”。继《庆丰年》之后，许多反映当代题材的箏曲相继出现；第三位和第四位是现居台湾的梁再萍先生和在香港中文大学任教的陈蕾士先生。我阅读过陈蕾士先生的专著和专论。梁先生是曹正先生的师辈。从在香港、台湾从事箏教学工作的朋友那里获悉，他们在港、台箏界和世界民族音乐界中德高望重，名声显赫，台湾和香港的箏能如此普及，是这两位先辈长期耕耘的结果。我想在条件许可的时候，应该考虑与香港、台湾的箏界人士一起组织中国箏的学术研究机构，共同商讨箏事业发展大计。

2. 箏的普及问题

箏的艺术能流传沿袭至今，最重要的一个原因是因为它扎根民间。历代的民间艺人为了箏的继承和传播，作出了贡献。我们要牢牢抓住这条经验。扎根民间，就是说让更多的人（主要是非专业人士）了解、熟悉、掌握箏的艺术。箏的艺术一旦为群众所掌握，就会产生无穷的生命力。首先有知音，继而有竞争，能出高手，再而传播范围更广，速度更快。所以，普及箏的艺术是一个十分重要和迫切的问题。

（1）从少儿抓起

近几年来，随着经济生活的提高，独生子女的普遍，家长都希望他们学点音乐，借以开拓智力、陶冶性情。音乐之风几乎吹遍全国各大中城市。有些农村也注意起让孩子学音乐。这是新时期的新特点。古箏的普及也要把握住这个特点。我认为少儿是普及箏的最佳对象。

少儿包括幼儿和小学生。音乐对他们的年岁和性情最为吻合；学琴时间也比较充分。少儿人数多，较易找出好苗子。音乐基础最重“童子功”，如果从少儿抓起，有五至七年的“童子功”，将来的基础就非常扎实了，十岁出头的水平就已很高了。有高水平的基础，就会向更高的要求攀登。不会很久，箏的演奏水平将会有质的提高。

（2）在大中学校普及箏的常识

应为大、中学生组织一些演出，介绍箏的知识或箏曲欣赏等，增进他们对箏的了解，这对箏的普及是有裨益的。有条件学箏当然更好，他们可以争取在校园内演出。

（3）通过宣传部门对箏进行广泛宣传

最广泛的宣传莫过于电影、电视、电台、录音带、唱片和报刊的宣传了。广州有个小提琴热、钢琴热、吉他热，唯独民乐不景气。我想这与电视等宣传工具的宣传多寡有关。在南朝鲜举行的亚运会闭幕式的电视广播，民族舞蹈节目的背景音乐是伽椰琴独奏，令人感到十分亲切，他们使用民族乐器所表现的那种自豪感十分令人感动。我去年在广东电视台开了一次箏知识的普及讲座，今年对外国朋友开了一场箏专场演奏会，还有几场客串演出，不能说没作用，但毕竟是杯水车薪，解决不了问题。要是全国各地都能经常地搞些普及宣传，作用可就大了。这个问题要提请宣传部来关心和支持才行。

3. 教材与记谱法问题

教材对培养学生关系重大，它反映了一个科学育材的问题。经过三十余年的教材积累和建设，音乐院校的教材已逐步走向系统化、科学化，也逐步形成一套较为科学的演奏理论。但存在的问题还不少。

目前古筝教材大致分三个部分。一是基础教材（多为练习曲）；一是传统乐曲（风格性多些）；一是现代乐曲（技巧性多些）。各校的大纲也不一致，对乐曲的艺术标准，看法也不尽相同，这是一方面。另一方面，在现代乐曲的这部分教材中，多是演奏家为演奏而写，有一定的技巧性，但不是按循序渐进的教材特点来编写的。所以在体现现代阶段古筝水平的教材中，中级教材相应薄弱一些。基础教材中的练习曲，也较为零碎，与系统化的要求还有一定距离。今天提出普及古筝教育，还要有合少儿特点的教材。希望开个教材会议来研究。

筝的记谱法，目前也不统一。有的用线谱，有的用简谱。到底哪种谱较好，值得研究。

五线谱是一种国际谱，优点很多，但用在古筝上就未必尽善尽美了。这是因为古筝是五声音阶排列的多弦乐器，一般视奏以固定法为方便。但线谱上的调号（即其升降音）在古筝上未必全适用，其变调时的升降规律又与古筝相反（线谱的升种号是古筝的降种号，其降种号是古筝的升种号），这就要寻找异名的同音来代替，容易造成概念与演奏不统一，影响视奏速度。举个例子，比如说A调，线谱上的调号是 $^{\circ}4^{\circ}1^{\circ}5$ ，这个调号在古筝上（按实际音高）则是 $^{\flat}1^{\flat}5^{\flat}2$ 。如果只说五声音阶排列，线谱上则是 $^{\circ}1(2)3^{\circ}4(^{\circ}5)67$ （缺2和 $^{\circ}5$ 两音，古筝的演奏要通过按 $^{\circ}1$ 和 $^{\circ}4$ 来获得），古筝则是 $^{\flat}23^{\flat}56^{\flat}1$ 。请看，线谱上除3和6与古筝弦音相同外，余三个音 $^{\circ}1^{\circ}47$ 则要在古筝的不同弦音 $^{\flat}2^{\flat}5^{\flat}1$ 上来完成。显然，谱上标明的音符，演奏时则要用另外的同音高音符去代替，你说不麻烦吗？升降号少的调还好对付，多升降号的调恐怕就不那么容易了。难怪古筝的视奏一般要比其他民族乐器难、速度慢，我看记谱法的问题是其中一个原因。在提出古筝的发展要跟上时代步伐的同时，记谱法也应跟上去。

4. 乐器问题

上面谈过，乐器本身体现了某个历史时期的科技和音乐水平，当它不能适应音乐水平和演奏的需要时，就要对乐器进行改良或变革。建国以后，古筝的改革工作一直没停顿过，方案也很多，真是百花齐放，1980年在北京开了一个以筝为主要内容的全国乐改座谈会，这是很有意义的会议。乐器的质量和水平都有很大的提高，但对于乐器如何发展才能适应新的形势，我认为还有一些问题值得探讨。

(1) 根据年龄特点，搞古筝系列。大体可分四种类型：a) 学龄前古筝：以轻便、微型、易携带为宜，拟体长1米以下，13弦；b) 儿童筝：小学生用琴16~18弦；c) 成年普及筝：21弦；d) 专业用筝：21~26弦之间。

(2) 搞不同声部的古筝组合。这是为在乐队中设立古筝声部或者甚至组织古筝乐团来考虑。它可根据金属弦、尼龙弦、银质缠弦等不同音色及高中低各音区的配搭来研究乐器组合。古筝要加速发展，必须改变过去只重在独奏形式的状态，加强其在乐队中的地位，发挥其音域宽广、音色优美、表现力丰富的既是色彩乐器，又是旋律乐器、伴奏乐器的多声部乐器特长。

(3) 研制一套轻便简易的变音机构。现代音乐使用变音、离调、转调的手法十分频繁，要加强古筝在乐队中的地位和作用必须解决这个问题，才能跟上形势。多年来，各乐器厂在这方面已积累相当多经验，如果条件许可，期望全国一直搞筝改革的乐器厂能联合研究这个问题。

(4) 关于五声、七声音阶筝并存问题

历史上有过同类乐器并存的事实。秦汉时期，是箏瑟并存，结果是箏流传下来，瑟却失传了；隋唐时期，是十二弦箏和十三弦箏并存，十二弦箏称为“雅乐”，十三弦箏称为“俗乐”，结果是“俗乐”的十三弦箏保留下来，称为“雅乐”的十二弦古筝却被淘汰了……造成这

类情况的因素很多，我想主要有两条：一是先进的东西总是要取代落后的东西；一是凡被群众掌握的东西，它才有生命力，并得以繁衍。并存的东西，一般就要经历一段漫长的时期，才能分出其高低优劣。这就是说，要在历史的检验和人们认识提高之后，这是一个自然的过渡，不以人们的意志为转移的。历史的事实还证明，凡是改革者一般都要担当一些风险，冒被人非议之嫌。隋唐时期出现的十三弦箏，就是登不了大雅之堂，被贬为不入流的“俗乐”，你说那位改革者好受么！我本人就有过这个体会。

某些人认为七声箏不好，主要是指它按十二平均律七声音阶定弦，或指演奏（历弦）或刮奏时没有五声音阶色彩、带“洋气”、破坏了传统。论刮奏，通过同音异名和机械变音的手段，完全可以达到五声音阶色彩，而且还可获得21种七和弦的色彩。比纯五声音阶色彩要丰富得多，论传统曲的演奏，例如4、7两音的处理，它不一定使用原位弦，而通过3、6两弦获得，古筝的音韵依然十分浓郁、鲜明，何来破坏传统？有人说，七声箏比五声箏难学，不易普及。钢琴够难学了吧，它为什么那么普及？这不成理由。所说的传统，并非一成不变，它随着历史的进程在不断变化，不过它始终有个承上继下的关系罢了。至于十二平均律，它不是洋律，明朝朱载堉发现十二平均律比西洋要早一百余年，按这么说，它应是我们民族的东西才对，为什么硬要推到西洋那边去呢。你想要发展乐器的水平，又要一点都不能改变，一动就说破坏传统那还谈什么发展。音乐的听觉也有个从习惯——不习惯——习惯的过程的。所以说，不解决古筝的性继承和恒变性这个辩证关系，问题是谈不清楚的。

我不隐讳自己是七声箏的推崇者，这是音乐水平发展和新的形势促使我产生这个观点的。这个观点已持续二十余年了，至今还没有改变。但我不是鼓吹以七声箏来代替五声箏，我只是提出并存，至于以后是不是代替，这要等历史来作结论。

5. 其他问题

(1)开展全国性的古筝学术或演奏交流会，建议二年开一次，有条件的省市，争取轮流做东道主。演奏活动方面，我认为以交流形式为宜，不一定象其他乐器那样，搞比赛、比名次，我想这多少有些副作用。古筝界的同行，最要紧的问题是团结，这样才能共同为古筝发展事业而奋斗。

(2)在音乐院校及其附中就读古筝专业的学生，要兼学钢琴和作曲，这对古筝的发展有深远意义。我们要培养的不仅是古筝演奏家、古筝教育理论家，而且是为古筝写出多形式高水平乐曲的作曲家。

(3)要面向世界，面向未来。在加强古筝理论建设的同时，创造条件招收外国留学生，举办短期训练班，派员到外国讲学等。让这朵中华民族的艺术之花走向更广阔的世界！