

古筝音乐之“韵”探微

--兼谈古筝演奏家项斯华及其筝乐艺术观

文/韩建勇

“韵”是国乐品评中重要的美学指标，是国乐所追求的最上乘的境界，无韵则没有生命力可言。中国乐器演奏的最高旨趣，在于充分发挥乐器的人声韵味，而古筝俨然是极具人声味的一种乐器，它可以通过左手的吟揉滑按等指法来完成不同音腔的变化，从而产生微妙的韵味。古筝以传统的五声音阶定弦，通过左手的吟、揉、按、滑等技法形成它独特的“以韵补声”的旋律手法，彰显出这一乐器的丰富表现力和艺术魅力。在筝界，学者依据代表人物、代表曲目和风格技巧来划分出众多流派，左手的运指、手法和“以韵补声”则成为衡量曲作风格、流派风格的重要标准之一。

在民乐弹拨乐器演奏中，“韵”建立在单个音的波动基础之上，它是单个乐音的线状律动，律动中，乐音的起伏错落有致，音高、音强、音色变化尤为微妙。弹拨乐中的单个“音”呈现一种颗粒状，而与“韵”的结合，则使其形状转为一种极具动势的“水滴状”，一头尖，一头圆。它通过左手的多种技法获得，整个游移的变化过程构成一种“音腔”。古筝是“音腔”化尤为明显的一门乐器，“筝界把定弦音看作正声，正声以外的音视为韵，正声不足则以韵补之”^①，此所谓“以韵补声”。在古筝演奏中，这种声音的波动来自于一系列的“摇声”，它包括吟、揉、按、滑四大类，又可以结合或分支出多种变化的摇声，如微颤、重颤、回滑、按颤等。在音乐学中，“摇声”是以单个音为基础，通过左手的按变揉滑得到多变的音响效果。

下面我们看吟、揉、按、滑在古筝演奏中的技巧和音效变化：

吟，即颤。左手食、中、无名三指轻粘琴弦，待右手弹完琴弦后，上下起伏震动琴弦。通过改变琴弦长度和张力，使发出的乐音产生细密的水波纹状的效果；

揉，左手食、中、无名三指轻粘弦，待右手弹完琴弦后，在规定音程内上下滑动数次。随着弦本身震动幅度的减小，弦张力和长度的变化，获得一条“声无定点”而连贯的声线；

按，左手食、中、无名三指稍先按弦，右手离弦的同时左手用力迅速按弦，直接按到需要的音高并停止不动，防止音高发生游移变化。最典型的的就是筝乐中的固定滑音。这种按音紧接弹弦，讲究直接获得一种干练爽快的“腔化音”，恰如北方人直爽的性格；

滑，右手弹完琴弦，左手使弦音逐渐升高或降低，发生一种由低渐高或由高渐低的徐徐上滑或者下滑的效果。点状的音在左手的压按或松弛的过程中，呈现一种曲线型（如上滑、下滑）或抛物线型（如回滑）的变化轨迹。

以上四种在古筝演奏中都是很有特色的左手技法，它们的共同特点都在于“声无定点”，即“音高不是固定在某一点上，而是有所晃动或摇摆的”，这些“摇声”是形成古筝动人音色的重要因素。在这四种基本的技法中又可以产生、衍化出更多的巧妙技法，这种更为细致的划分成为区别风格流派的重要标识。比如按音，南方流派的按音一般柔和缓慢，如浙江筝、客家筝、潮州筝，北方流派的按音一般急促爽快，如山东筝、河南筝、陕西筝等。

对左手“腔韵”的追求成为众多演奏家秉持的最重要的艺术原则，著名古筝演奏家项斯华就是其中的一位。项斯华是上个世纪涌现出的优秀古筝演奏家。在长期的艺术实践中，她勇于创新，借鉴钢琴、竖琴等西洋乐器的某些演奏手法，贯穿于自己的演奏实践中，明显丰富了古筝这种乐器的表现力，由此塑造了她乐曲特有的演奏风格：饱含浓厚中国民族风格的同时，又飘洒和洋溢着西洋乐风。在她《渔舟唱晚》、《出水莲》等专辑中，每首乐曲都是中西乐风的有机结合的完美体现。听项斯华的筝曲演奏的确是一种享受，音乐处理“淡静有度”，曲情表达恰到好处。优美的旋律通过艺术的双手在琴弦上悠闲挥洒，通透着一种朴素、脱俗之美，又透着一股从容优雅之气，体现出“兴到而不自纵，气到而不自豪，情到而不自扰，意到而不自浓”的美学风范。

在项斯华的筝曲演奏中，她追求的是通过古筝“音腔”的把握，并表现出乐曲的地域风格。早在1975年，她就开始了器乐“人声化”的实验，当时她以古筝演奏京剧唱腔《文姬归汉》。之后的多年，她一直对

^① 周耘 编著，《古筝音乐》，湖南文艺出版社，2000年11月第一版，第32页

古筝音腔的完美表现而孜孜以求。不同的音乐风格与不同音腔的追求俨然密切相连。音腔是一种音的过程，是一个“音”自身的变化，它包含着音高、力度、时值和音色等多方面的变化，是一种带着腔的音。她坚持通过对古筝左手音腔的追求是表现古筝音乐乃至中国传统音乐风格的最为重要的内容，秉承“‘以韵补声’——箏声的音腔化是箏乐的灵魂”，轻忽左手音腔的表现，等于丧失箏乐的灵魂。我们的传统音乐包括曲调、风格都跟各地的语言紧密相连的，正是由于语言的多支，才形成了音乐上不同的语言风格与腔调风格。在弹不同派别的箏曲时，我们需要通过其音腔的变化来体现出它特有的地方风味。比如河南箏。北方人在说话的时候强调重音头，在音乐语言上也突出重音头，在河南板头曲如《叹颜回》、《哭周瑜》以及用河南风格音乐为创作素材的《新开板》、《幸福渠》等乐曲都有体现。

对于音腔的古箏与民间音乐如戏曲音乐、说唱音乐，在不同的时代都保持着或疏或密的关系，从未间断。从秦汉时代流行在民间的说唱“呜呜歌”^②，到明末的唱“西调”乃至近代的山东琴书、河南大调曲子等等，都有箏这件乐器作为伴奏。箏在宋代慢慢发展出箏独弹这一形式，近现代的传统箏则是由伴奏或合奏中分离出来，并在民间音乐的基础上脱胎出当地的风格，并成为当今的一朵艺术奇葩。当今各大古箏流派的形成都与当地的民间音乐紧密相联。比如陕西箏派，诸多箏曲都是在“秦腔”、“迷胡”、“碗碗腔”以及陕北民歌基础上加工而成的。在演奏陕西箏曲的时候，我们需要了解陕西戏曲音乐或各类剧种所特有的音腔，这样才能葆有它原本所具有的地方风格，才会楚楚动人。她认为颤音有很大的学问，对古箏音乐的韵味具有极为重要的影响作用。如颤音，她认为颤音是连接上一个音与下一个音的桥梁，要真正发挥出它的连接作用，而不能提早把左手抬起按到下一个音，以避免颤音效果的断裂，从而影响到整首乐曲的意境和味道。

对于目前古箏艺术表演中普遍存在的“哗然炫外”的现象，她表示不赞同。她认为“哗然炫外”即通过多余的动作与造型来进行表现并非古箏艺术所需要的，不应该忘乎古箏艺术作为听觉艺术的本质特征。

“‘以声表情’是任何形式的音乐也是箏乐演奏艺术的最基本特征”，“‘声情并茂’同样也是箏乐演奏艺术不懈的追求。”而目前的古箏学习、演奏乃至作曲都倾向于对快速弹奏或炫技性技术的盲目追求，而使得弹奏出来的乐曲并非追求“箏化”，而是突出技巧，从而使得由音腔所派生的韵味大大丧失，也大大改变了其作为听觉艺术的本意。“盲目追求速度和力度不仅是箏乐也是任何音乐艺术的一个误区”，她认为追求快速弹奏和力度并不是古箏演奏者的唯一的目的，强调音腔才是表现包括古箏音乐在内的中国传统音乐的重要内容。笔者在2007年赴南京参加全国第三届音乐传播会议的时节，恰逢第六届民乐金钟奖（古箏、二胡）的专场比赛。比赛中，有些参赛选手的演奏力度足以让古箏本来很美妙的声音弹破，不忍听。当评委问到参赛选手为什么弹这么大的力度，选手说曲谱上标明的是“fff”。对于演奏者来讲，在表演过程中能对作品作正确的解释或二度创造，必须重视曲谱上包括乐曲速度变化、力度要求以及表情术语等各种表演记号和术语，并细加领会。但是也需要变通。就像这位参赛选手，其实并非标明“fff”就一定要把声音给弹破，最起码应该保证音的质量或者说音本身的美感。

项斯华是上个世纪涌现的卓越古箏演奏家，即传承、演奏、研究于一身。她一直秉持着自己的习琴原则。第一，完善的弹奏方法。主要在于左右手的相互配合，根据乐曲的实际需要，选择不同弹奏方法。比如浙派《高山流水》开始的双八度大撮一段，目前最为普遍的弹奏方法就是提弹法，即大中两指大撮完离开琴弦，这种方法弹奏出来的声音往往比较吵，比较硬，余音也很重，用贴弦弹奏法弹奏出来的声音则相对好听，而且安静，也可以避免过多的手臂动作。又如在該曲第29到36小节双手弹部分（浙派《高山流水》，项斯华演奏谱），目前最为普遍的处理是左手的无名指弹弦，而深谙传统的话，这一段的弹奏应该使用浙派箏独有的一个指法，即提。演奏中，大指与食指同时捏住需要弹奏的弦向上提起，获得的是与无名指“打”不一样的音响效果。第二，有效的练琴方法。练琴需要讲求循序渐进，要在保证方法得当的基础上练习，而不能练就一手错误。比如我们在练琴时，由慢而快是我们追求的。但是前提是我们心中有一种美的观念，首先需要保证方法得当，保证弹奏出美的物理音色。第三，严谨的读谱习惯。习琴时，需要视背（视和背谱）并用，将旋律熟记于心，保证演绎和表达时得心应手。

艺术家在艺术创作中都体现出“移步不换形”的原则。在音乐演奏艺术中，“移步不换形”的真谛在于

^② 《史记·李斯谏逐客书》中记载：“夫击瓮叩缶，弹箏博髀而歌乎呜呜。快耳目者，真秦之声也。”

不以固定在版面上的乐谱形式而凝固，讲求即兴性和流动发展的可能，而这种不易觉察的缓慢变化体现出音乐演奏在发展中的活力。项斯华是上个世纪涌现出的国内重量级演奏家，她对古筝艺术可谓是一丝不苟，对每一个乐句乃至乐音都十分讲究。在乐界，完美的音乐形象的塑造基本条件有四：优良的品质、精心的制造、完美的技巧和纯正的心态。她以严谨的态度，走着一条学、奏、研相结合的道路，在学习和演奏的过程中对古筝演奏方法加以的科学探索。在艺术实践中特别讲究发音技巧、追求美的音色；在古筝演奏手法上，她博采众家之长而揉成自己的演奏特点，使古筝在不失传统的基础上，包含着新颖的变化和追求。在她演奏的传统乐曲中始终活跃着一种动力感和美感，浙派《高山流水》、潮州筝曲《寒鸦戏水》等曲体现尤为明显。乐曲在大师手下通过贴弦压弹、贴弦提弹、离弦压弹、离弦提弹等多种方法并重，丰富的乐音乐韵变化而得到新颖的音色、风格和音效，并最终营造出恰好得当的意境、氛围，实为“指法简静”而“气韵生动”。这种多种手法并重运用展示了她作为一代演奏大师在作品演奏方法推敲上的造诣和追求。正如她所说的，“古筝演奏与教学的过程，也就是我不断学习中国音乐的过程”，恰恰彰显出大师谦和为艺的处世态度。

项斯华事迹：

1939年生于上海，少年时入上海音乐学院附中，专修钢琴多年；

1958年，响应“民族化”号召改习古筝，师承浙派名家王巽之，后随曹正、郭鹰、任清志等名家；

1962年，“上海之春”音乐会首次尝试双筝演奏，一曲《海青拿鹤》（亦名《海青拿天鹅》）名声鹊起；与著名民族音乐学家吴赣伯先生论述汉筝五大流派，著有《中国筝乐的源流与风格》一文；

从上个世纪八十年代开始，录有专辑《渔舟唱晚》、《出水莲》、《高山流水》、《春江花月夜》、《梁祝》、《望乡吟》等十余辑；

著有《项斯华演奏中国筝谱》、《每日必弹 古筝指序练习曲》等多部专著。

1981年移居香港，1993年移居加拿大温哥华至今。

-----注：此文发表于2008年04期《乐器》

作者简介：

韩建勇，青年筝人，浙江古筝学会会员，中国音乐家协会音乐传播学会会员。1982年生于山东阳信，17岁师从山东古琴社社长、诸城派古琴传人高培芬学习古筝演奏；山东艺术学院期间，经常拜访山东筝派著名古筝演奏家、代表人韩庭贵先生，并受其教诲。大学四年中，学习演奏之余，潜心研究中国古筝艺术，在《民族音乐》等省级刊物共发表文论多篇，包括《谈古筝音乐的体验》、《古筝别名考与形制的历代沿革》等；现已浙江大学研究生毕业，在《乐器》、《齐鲁艺苑》等国家级核心期刊发表多篇文章，如《古筝名曲解题与赏析 1-4》连载四期、《古典到底——筝乐中寻梦》、《王昌元筝友见面会纪实》、《古筝音乐韵之探微——兼谈古筝演奏家项斯华的古筝艺术》等（均发表于《乐器》）；《古筝音乐美之鉴赏》发表于《音乐周报》；《古筝书籍的发展现状报告》自2009年3月-5月刊连载于《乐器》等。在古曲网、华音网、筝曲网、筝和天下网等各大网络媒体发表古筝相关文论多篇。现运作清平乐筝馆。