

箏之弹奏美学及其异化

发表刊物：作者：郑德渊

论文内容：

历经千年，在地域、语言、风俗习惯，以及不同艺术形态影响下，箏发展出各地不同的流派。山东派代表人物之一的金灼南（1882—1976）即要求“重而不躁、轻而不浮；急而不促、徐而不驰；疏而有味、断而似连；刚柔相济、清浊协调”，倡导箏运指法要“甲肉并，注重甲、肉触弦音色不同的细微度化。”山东派非常重视左手的技巧，例如轻松活泼的颤音、具跳动感的点音、产生不稳定感的按颤音、表现激动或愤怒的按颤音，或是活泼轻快的按滑音等，尤其是慢板乐曲更强调了古朴淡雅、内在凝重的风格。而以外戴式不锈钢义甲弹奏出的右手演奏技巧，如产生华丽而优美、清脆悦耳的花指，产生节奏与音量跌宕顿挫的左右手联弹的双劈、双托、双勾、双抹等指法，造成了山东箏呈现了古朴高雅、清亮浑厚的特点。

传统的潮州箏以十六弦的钢弦箏或铜弦箏演奏，右手指触弦轻巧有力、迅速准确、干净俐落，其技巧有用以改变音色力度的游指，有装饰及润色作用的勒弦，起休止作用的煞音，以及轮指、反打等等。而左手运用了揉、吟、滑、按的手法，更是产生了变化多端的情感表现，如加深情感的双按、起音的润色作用的原音轻按、级进揉弦，或者是呈现清逸细腻风格的弹按尾随，这些乃造成了潮州箏韵味醇厚、含蓄淡雅的审美风格。

作为长期伴奏说唱音乐与河南曲剧的河南箏，由于必须要模仿声调的进，乃增加了乐器自身的表现技法，使得河南箏在戏曲腔韵艺术与微分音程的运用上，呈现了独特的风格。例如中指以踢的动作迅速向外弹，产生强劲有力的“踢指”；或带有强劲音头，增加乐曲起伏感的“揉指”；右手由近雁柱处由弱至强向前梁移动，并配合左手按音边滑边颤的放回原位音，所产生的音色与力度明显变化，带有悲哀音调的“游摇”；或是表现激烈情感，超过一个小二度的大幅度“大颤音”；或是细而密，利用左臂肌抖动产生，表现出极度悲痛情绪的“小颤音”；以及充份运用左手的连接、连放所衬托出戏曲唱腔的韵势，利用弦的余音所进行的“揉弹间奏”等等，都造成了河南箏派的特殊风格：如深刻细腻以及鲜明的情绪变化、具有强大感染力的曹东扶，热情洋溢的任清芝等等。

浙江箏原作为滩簧的伴奏乐器，演奏典雅细腻、明朗秀丽。在1963年王巽之与陆修棠创作了《林冲夜奔》，用了大段长摇以及短摇、扫摇等技术，成功的表达了乐曲的音乐形象，形成了气势磅礴、情绪奔腾的风格，这些丰富的手法包括了大量的运用“双手抓箏”、充满节奏活力的“双手快四点”、带有歌唱性、抒情性的“密摇”，形成了浙江派的特色。

刚健朴实的山东箏、旖旎妩媚的潮州箏、高亢粗犷的河南箏、活泼明快的浙江箏，以及幽怨细腻的陕西箏、古朴优美的各家箏，形成了民国以来不同的地域流派，可以说其皆“以吟揉按放的行韵，在五声音阶的单纯基础上，开展了多变的情感表现”，这种行韵的方便，使箏在五声音阶之外，具有浓厚“自由取律”之机能。透过了吟揉按放等左手技巧，在音律上乃能突破五声音阶，而扩充到多律自由发挥，产生了潮州的“重六、活五”，秦声的“欢音、苦音”，或是客家的“软弦、硬弦”等音调与韵味。

十九世纪末以来，在西方音乐文化之冲击下，使得中国音乐界意识到民族乐器存在了许多之不足与落后，因而兴起了民族乐器之改革。而接二连三的现代化运动，促使了更为积极与激烈的乐器改革。在千年的历史中，箏的弦数虽有变化，却都维持在十二至十六弦之间。西化与现代化的思维造成了“箏弦数增加以扩增音域”的构想，乃有1962年的二十一弦尼龙缠弦箏的产生，并且朝向“便于转调”的功能上设计与改良，而出现了许多附加机械装置的转调箏。

音域的增加造成了弦数之增加，箏体积加大，弦线相对加粗，张力相对加大，而左手吟猱按放之特性相对减弱。在工业社会的声音环境下，要求乐器的和声与音量、速度。于是乎由浙江派所衍生出之快速弹，模仿钢琴、竖琴、吉他、小提琴之技巧，充斥着创作箏曲。作为抒情性旋律的摇指，几乎为每首箏曲必备指法，传统箏行韵所产生之淡雅古朴、高亢粗犷之特色，似乎逐渐被促音繁声所取代。

