

宁晓静

古筝:承载草根情感的仁智之音

摘要:文章通过清理筝史,从历史与美学品格两方面与琴进行比较,重新认识了民间为根是筝乐生生不息的力量之源。论述了筝乐以草根为怀籍“充实”为其特征的美学品格,提出了筝乐博采众长承载了草根的命运和情感,是草根情感的仁智之音这一新的见解。

关键词:古筝;历史;情感;美学品格;仁智之音
中图分类号:J632.32

文献标识码:A

最近看到网上盛传所谓“散文式古筝”,说“脱俗的古筝自然该由脱俗的女子来抚摸”,文字间处处散发着时尚的矫情。在另一篇“京城白领热学古筝”的报道中,说京城越来越多的白领女士对“飘逸高雅”的古筝心驰神往。影视剧中把筝当琴来使,角色奏琴发出的却是筝的声音。这些强势话语权的拥有者对筝乐常识的缺失,导致了民众间对筝和琴的界限认识模糊。这种情形的出现不是偶然的,其原因就是多年来人们对古筝品格的误读。作为一个筝者,作者一向认为:筝来自民间、抒发民情,筝乐是承载草根情感的仁智之音,“脱俗”意味着对筝的背叛。当然,时代在进步,人们的认识也在进步。我也曾问过自己:是我误读了时代,还是人们误读了古筝。这是一个经常在我脑际间萦回的问题,作为一个筝者,一个籍筝而歌者,是必须面对的。带着这个问题,作者决定再一次解读古筝。

民间为根是筝乐生生不息的力量之源

二女争瑟为筝,是人们喜爱筝而附会给筝的一个美好的故事,当不得真。江西贵溪崖墓3号墓出土的十三弦筝,年代早于公元前7世纪,是目前所知年代最早的筝。同时也是我国迄今所见最早的弦乐器实物。这作为一条证据,足以证实筝起源于南方。以贵溪筝为代表的越式筝,已经具备了后世筝的基

本特征,如13弦的基本弦制。

战国晚期,筝流传到了秦、齐、赵等国。《战国策·齐策》里讲“临淄甚而实,其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹筝。”非常清楚的说明了筝在民间流行的事实。这其中以秦国最为盛行,形成了独具特色的“真秦之声”的风格,“秦筝”之称由此而得。秦筝对后世的影响极大,唐代诗人岑参《秦筝歌送外甥萧正归京》有“汝不闻秦筝声最苦,五色缠弦十三柱。”没有事实表明,筝曾经作为礼乐尊贵之器进入先秦宫廷音乐之中。

汉唐时期,在中原音乐与外来音乐的交流中,筝被广泛传播。今陕西、甘肃、新疆等地都有筝的“足迹”。汉代候瑾《筝赋》中记有:“于是急弦促柱,变调改曲。”说明筝的演奏中已经有通过移动筝柱来转调的技术。在唐代宫廷多部乐中的清商乐队使用了筝,筝进入了宫廷。我们知道魏晋形成的清商乐,来自于南北民间音乐的合流。所以,唐代清商乐队中使用筝恰恰表明筝的民间身份。

河南温县王村宋墓出土的散乐杂剧雕砖显示北宋时期的散乐杂剧乐队里用到了筝,并且居于前排中心地位。从宋代开始,筝远离了官方音乐。明清宫廷有似筝的乐器,那是人们已经不知道瑟的样子,根据二女争瑟为筝的故事反推而制作的瑟。

筝艺的传承,早在其滥觞之初就深深扎根在民间。正因为如此,在长期的传承过程中没有被历史

淘汰。并且在各地形成了具有地方特色的流派,如河南筝、山东筝、潮州筝、客家筝等等。在民间乐种和戏曲伴奏中,如《弦索十三套》、《河南板头曲》、《榆林小曲》、广东音乐、河南曲剧中筝都是主奏乐器之一,极具生命力。筝在中唐时期,流传到了朝鲜和日本,筝乐艺术得以在海外传播。广泛的人民性,正是筝乐生生不息的力量之源。

筝艺,是民众的大世界。与筝相反。琴是典型的文人乐器。

琴面不设琴码。琴弦在秦汉间逐步定型为7弦,没有筝多。演奏时,需要右手拨弹琴弦、左手按弦取音。弦音有散、泛、按三种音色的变化,散音刚劲浑厚、泛音虚无缥缈、按音圆润细腻。筝设有琴码,多数情形下不需要演奏泛音,音以实见长。由于礼乐制度的推行,周代琴与瑟便有了尊贵之身进入官方乐队。《诗经》中有“琴瑟击鼓,以御田祖”。其次,琴主要使用在宴乐和房中乐里,供贵族、士大夫们享用。礼乐解体后,其作为礼乐精神的象征得到了文人雅士的推崇。他们赋予了琴以文雅高洁的品性,成为随身之器、寄情托志之物。

汉魏时期是琴艺流行的高峰,也只是局限于相和歌中与笛、笙、箏、琵琶等合奏,由于琴声小,合奏中不适合演奏泛音,所以多演奏散音,并没有发挥琴的应有特色。这个情况到了琴徽出现后也没有什么改观。琴的形制在汉代基本定型,后世的琴制基本上是在此基础上根据个人的情趣做的微小变化。

历史上的操琴高手,无一例外都是文人。如司马相如、蔡邕、蔡文姬、嵇康、陈康士等等。琴是古代文人琴棋书画四种修养之首,因而具有不同寻常的人文意义。琴的各个部位被赋予了生命意义、寄寓了宇宙内涵。这些个情致,也只有文人骚客才有。南宋以后,各具特色的琴派层出不穷。最著名的琴派有浙派、虞山派、广陵派等。多集中在经济文化发达的江南地区。

琴艺,是文人的小宇宙。

草根为怀籍“充实”品格比琴乐“空灵”齐飞

琴和筝正好象征着中国传统音乐主流的两种美学品格。即“空灵”和“充实”。

作为一个审美范畴,“空灵”是由“空”、“灵”两个范畴所构成的,二者互为前提,互为条件,互为实现方式,形成和谐统一。不仅如此,“空灵”还与“虚实”、“言意”、“形神”等审美范畴相联系,构成了中国

传统文人艺术的审美特征。“空灵”是一种文化心理的写照。在中国古代文人艺术及其审美中,“空”的艺术境界历来就为人们所推崇,文人墨客甚至将“空”作为生命和灵气的象征。这种以空为主,由空引灵的“空灵”,作为文人艺术的审美特征,在本质上就显露出了道家“虚静”、“心斋”、“坐忘”的文化心理,也显露出了道家“忘世”的人生观。这是因为“虚静”、“心斋”、“坐忘”必然带来精神的淡泊,而精神的淡泊就是创造“空灵”艺术境界的基本条件。不仅如此,“空灵”也体现出了一种自由、超逸的艺术精神。然而,这种自由、超逸就揭示了道家那种崇尚自由解放(“游”)的文化心理。琴乐作为中国古代隐逸文化的典范,就反映出了道家这种“忘世”的文化心理,这种源于“虚静”的哲学观和人生观。在《泛沧浪》、《渔歌》等表现古代文人渔樵生活的琴曲中,“空灵”的美学品格就鲜明可见。这不仅表现为特定的艺术表现形式,而且还表现为道家“虚静”的哲学观或人生观。例如,《渔歌》(又称《欸乃》)不仅表现出了柳宗元“渔翁夜傍西岩宿,晓汲清湘燃楚竹。烟销日出不见人,欸乃一声山水绿。回看天际下中流,岩上无心云相逐”(《渔翁》)的那种“空灵”境界,而且还表现出了古代文人那种隐逸于林间、寄情于山水、脱离现实但又对现实抱批判态度的文化心理。

琴乐中“空灵”的美学品格也体现为具体可感的表现形式。“空灵”作为一种审美意识和艺术手法,体现为对简约与自由的推崇。然而,这种简约与自由仍来自道家。简约启悟于道家的“虚静”,反映在艺术创作及审美中,就在于求笔墨简约、素淡雅致,反精研重彩、精雕细琢,重空白,重写意,创弦外之音,表言外之意。庄子所说的“不鼓琴”,作为一个审美范畴,就强调了“无声”的简约之美。白居易的“人耳淡无味、惬心潜有情”(《夜琴》),作为对简淡而旨丰的艺术情趣的描写,其中足见诗人对简约的推崇。宋成玉在《琴论》中也有“调子贵淡静”、“盖调子,贵淡而有味,如食橄榄”之佳句;赵希旷也大推简约之美,以“剪裁繁声”,一反“雕镂绮靡”之风。明清“淡和”派,更尚简约,清人汪煊就讲“琴乐致淡之旨,其旨愈长,惟其淡也,而和亦至焉矣”。这些都是琴乐“空灵”美学品格的写照。

这些于筝是格格不入。其实,“充实”才是筝的美学品格。“充实”是一个与“空灵”相对的范畴,来自“充实之谓美”(《孟子·尽心下》)的命题。所谓“充实”,即韩愈的“本深”、“形大”、“行峻”、“心醇”、“优游”(《韩昌黎文集·答尉迟生书》),即司空图的

“雄浑”、“劲健”、“豪放”、“精神”、“悲慨”(《诗品》),就是刘勰的“风骨”(《文心雕龙》)、元好问的“刚健雄壮”(《论诗三十首》),或者黄钺的“沉雄”、“圆浑”(《二十四画品》);……。在中国传统艺术中,这种“精力弥漫”(周济《宋四家词选》)的“充实”也显而易见。它在生动、活泼、率直的民间艺术中得以发扬,进而也成为民间艺术的美学品格。

在筝乐中,“充实”的美学品格是怎样体现出来的呢?作为“充实”的审美内涵有两个。第一,“气势”。一位论者认为,“气势”作为一种审美意识,包括“力度”和“动势”两个方面,“要求作品充分表现事物生命力的旺盛性(力度)和事物生命力的跃动性(动势)”,“气势”与元气论相关,体现出了“对宇宙生命的礼赞”。无疑,这样一种“气势”正是筝乐中所常见的。例如,《高山流水》就不失“至大至刚”的“浩然之气”,那种“气势”、那种“充实”之美,也只能用司空图的“雄浑”(“返虚入浑,积健为雄”)、“劲健”(“行神如空、行气如虹”)、“豪放”(“吞吐大荒”、“天风浪浪,海山苍苍,真力弥漫,万象在旁”)以及“精神”(“生气远出,不著死灰”)(《诗品》)予以形容。筝乐的技术特点本身造就了筝乐“充实”的美学品格。筝弦长则音量足,筝弦设柱,多弹散音,其弦音明亮厚实。弹筝用义甲,与筝弦接触准确,弦音灵活。这些都是琴乐所没有的特色。为筝乐之“气势”,奠定了良好的技术基础。所谓“真秦之声”正是体现了这样一种品格。慷慨急楚,激越抒情。即便是在风格细腻委婉悲怨的乐曲之中,仍然蕴藏着一种内在的生命之气。作为秦筝的标志性特色,在《秦桑曲》、《姜女泪》、《香山射鼓》、《三秦欢歌》、《绣金匾》等新创之曲中得以张扬。

作为这种美学品格的另一个审美内涵就是“积实”。朱熹说:“力行其善,充满而积实,则美在其中而无待于外矣。”这里所说的“充满而积实”,即“充实”。“积实”作为一种审美意识,首先就要求主体心灵的饱满而丰富,即所谓“万趣融其神思”(宗炳《画山水序》),无空间之间隔。故“充实”旨在求“实”,认为“美在其中而无待于外”。这与“空灵”者求“空”认为“境生象外”的审美意识正好相反。总之,“积实”作为一种表现手法,所带来的美学品格就是“充实”。这种“充实”就是周济在《宋四家词选》中所说的“精力弥漫”、“万感横集”,恽南田观元人画时所描述的“哀弦急管,声情并集”。无论是“积实”还是“气势”,都也不仅是典籍中的词藻,而且在活生生的音乐现实中得到了印证。体现在筝乐中就是那种从音响到

情绪的饱满感。这些来自听觉的感受,在筝乐中处处存在。另外,作为一种受自于筝者内心的感受,一种细微充实赶感常常弥漫在听着的周身。以细腻幽雅见长的潮州筝乐,其浓郁的古韵时时散发着一种令人激动的雄厚高亢的清奇之美。相对于琴乐的古拙而言,筝乐的这种细腻,正是其“充实”之美的重要特征。

博采众长承载草根命运与情感

如前文所述,筝起源于民间,成长在民间。美学品格也自符合其民间身份。这里要着重指出的是,其民间性还在于其乐曲的民间特色。

东汉建都洛阳,北宋建都开封,秦筝随迁流入河南,和当地民间音乐「郑卫之音」融合发展成为后世有名的中州古调。有一首讲弹筝技术的诗在河南民间广为流传:名指扎桩四指悬,勾摇剔套轻弄弦,须知左手无别法,按颤推揉自悠然。短短四句讲了左手和右手的重要的演奏技术问题。可以见出,在河南筝技的普及已经相当高。河南筝派的曲目直接来自民间说唱音乐和戏曲音乐。河南曲子是历史悠久的民间说唱音乐,清以后衰落了,只有南阳地区还十分兴旺,所以又称之为南阳鼓子曲。它的重要组成部分是带有唱词的“牌子曲”和纯器乐的“板头曲”,筝是其中重要的伴奏乐器。后来,筝从伴奏的地位脱离而独立演奏。现存河南筝派的代表性曲目,几乎毫无例外的都是河南曲子的板头曲与牌子曲。艺人相见,就经常首先演奏一首板头曲以会知音,并借伯牙与钟子期的故事易名为《高山流水》。《剪剪花》、《满舟》、《叠落》等等筝曲,短小、清新、活泼,别具一格。人们常称之为“中州古调”或“中州古曲”的如《哭周瑜》、《叹颜回》和《苏武思乡》等都是都是板头曲。

《战国策·齐策》中讲:“临淄其富而实,其民无不欢竿、击筑、弹筝”,其中的“弹筝”就是指齐筝,也即山东筝。现存的山东筝曲多和山东琴书、民间音乐有直接联系,曲子多为宫调式,以八大板编组而成。其中一部分是作为琴书的前奏出现的琴曲,跟河南板头曲相似,有六十八板“大板曲”,像《汉宫秋月》、《鸿雁捎书》等都是;在民间常常用套曲联奏的形式来表现多侧面的音乐形象,《琴韵》、《风摆翠竹》、《夜静銮铃》、《书韵》这四首小曲就是作为联缀演奏的套曲。五十年代曾被加上《高山流水》的大标题并在全国流行。另外,也有由山东琴书的唱腔和

曲牌演变而来的,如《凤翔歌》、《叠断桥》。多少年来,箏长期流传在民间,伴奏也好独奏也好,民间大舞台使给了箏以太多的营养,是箏从远古一直不间断地得以发展地支撑。民众的悲欢离合自然成为箏乐的主要表达内容,草根的命运和情感成为箏乐的情感归宿。脱离民众、超凡脱俗,是对箏乐的背叛。

结语:承载草根情感的仁智之音

欧洲音乐之父巴赫曾经说:“完美的演奏是由什么构成的呢?是由能力构成的,就是通过演唱或演奏使人的耳朵能够领会到作品的真实内容和真挚感情。”^[1]他还讲:“音乐家要感动别人,首先得自己深受感动。他自己具有这种情感,才能唤起听众的感情。因为只有把自己的心情表露出来,才会激发听众的情绪。”^[2]”作为巴洛克音乐大师的巴赫只说到了问题的一个方面。

符号论美学论者苏珊·郎格在《情感与形式》一书中讲:“艺术家表现的决不是他自己的真实情感,而是他认识到的人类情感”。艺术作为情感的表现,不是艺术家的“自我表现”不是艺术家个人情感的自然流露,也不是情感呈现出来的征兆。

巴赫与苏珊·郎格分别从自律和他律两个方面论述了艺术中的情感问题。琴乐的美学品格具有自律的特征。而箏乐的美学品格具有他律的特征。艺术思维是对特定审美感受的理性开拓,是从某个角度或侧面深刻领会生活的底蕴。因此,它并不热衷于去觅获那种具有最大外延的本质概括,而是特别着力对典型意义和审美价值的热烈追求和深入把握。在这里,主观情感因素具有巨大的潜在能量。制约和推动着理性因素的发展和想象的进行。这就是琴家的艺术思维特点。而箏者呢?

箏长期担任民间说唱的伴奏乐器,很少独立的

箏曲。流传民间的乐曲很多是戏曲说唱伴奏音乐改编的。箏乐的独立不排除是箏者情趣的使然,由于演奏的乐曲多来自民间音乐和戏曲伴奏音乐,箏者的情感价值取向倾向于他者,而不是来自他本人。这正切合苏珊·郎格说的“艺术家表现的决不是他自己的真实情感,而是他认识到的人类情感”。这里,“认识到的人类情感”成为认识过程的重要环节。也因为如此,箏乐拥有了一个无限广阔的情感空间。在这里,内心独白到宏大叙事都成为箏乐所表现的内容。正如前文所说琴乐是文人雅士的小宇宙,而箏乐则是民众的大世界。情感的草根特性,成为箏乐的情感价值的审美要旨。

傅玄有《箏赋》云:鼓之,则五音发,体合法度,节究哀乐,斯乃仁智之器也。这是讲箏乃仁智之器。孔子讲仁者爱人,也就是爱人民。箏发民众之声,表民众之情。琴和箏在后世的传承中,箏者向琴家的学习更多一些。作者在另文曾讲过箏乐过去是有文人传统的。这个传统不是要求箏乐朝向琴乐发展,而是为了让箏乐具有更为丰富的表现力。为此,箏乐引进了相当多的琴曲。琴乐的许多美学特征在古箏上也有所体现,如不刻意追求复杂的简约表现手段,寄托深远的意趣。两者结合正好合乎傅玄所谓仁智之器的提法。得益于文人和民间的两种力量,箏乐始得民间音乐洒脱豪放的神采,兼具文人音乐清淡雅静的品格。使其在原本得草根特性上增添了一种新的魅力。箏乐成为承载草根情感的仁智之音。

【参 考 文 献】

[1]萨姆·摩根斯坦,作曲家论音乐[M].北京:人民音乐出版社,1986. p3.

[2]同[1]p5.

责任编辑:孙 凡