

亦谈古筝弹奏方法的教学

发表刊物：《艺术教育》2007年04期作者：苏晶

内容摘要：文章从右手对于力的运用这一出发点，指出南北方古筝教学在右手弹奏方法上的主要区别之一，由此提出古筝教学在弹奏方法上存在的问题，并从学生和教师两方面予以分析。

关键词：古筝教学 弹奏方法 力的运用

当前，古筝专业教学中普遍存在的一个问题是：在学生考入专业音乐院校开始系统学习古筝演奏艺术的过程中，教师的主要教学内容往往过于注重弹奏方法，并且对于“弹奏方法”的教授大多局限在教师的个性化的弹奏方法上。因此，形成了学生换一个老师就要换一种弹奏方法的奇怪现状。

应该看到，考入专业音乐院校的学生都是具有一定音乐基础的，有的学生在演奏技术方面已经达到了比较高的水平。对待这样的专业学生，教师有没有必要按照自己的“模式”去重新塑造学生，为其改手形、改方法，使之一演奏就能被看出是出自哪位老师的门下。当然，我们向老师学习，向一切名家学习，开始的阶段，免不了有所模仿，学生的演奏不可能完全脱离老师的教学要求，其演奏总是会或多或少地流露出老师的一些痕迹。但是，最好的学生不像老师。[1]音乐表演专业的学生如果仅仅追求“像”，那么也就充其量只能成为某位演奏家或某位老师的翻版，这只能是等而下之的艺术，正像齐白石所说的“似我者生，是我者死”。但是这种情况在音乐院校的古筝专业教学中还是普遍存在，并且有日益突出之趋势。

技法是有限的，而音乐表现则是无限的，技法不是目的，只是手段而已。这是身为专业音乐院校的教师都应该很明确的，可是，在实际教学中却常常本末倒置。有的教师不管学生原有的方法和技术水平，让学生重新按照自己的“模式”改进（当然，如果学生本身技法确实存在问题，那么改进技术方法是无可厚非的），教师弹的是什么样的方法，学生也必须用什么样的方法。如果和老师的不同就要改，直到把老师的这种弹奏方法完全掌握。改手形、改方法就成为专业学习的一条主线，专业学习的其他方面都几乎为此“中心”服务。长期如此下去，必然导致学生丧失自己的演奏个性，使其成为教师单纯的模仿者，这种现象对当今古筝演奏艺术的发展很不利。

这里，就当今古筝右手演奏技术中“力”的运用这一问题，谈谈古筝教学中存在的这一怪现象。

南、北方在弹奏方法中“力”的运用上，有着较为明显的不同，南方多用指关节直接发力的弹法，主要是以手指指根为发力点、以手指的第二关节为轴心弹奏琴弦，发力的运动过程较短，动作敏捷、幅度小，义甲触弦较浅，音色明亮清丽，颗粒感较强。此方法体现在古筝的基本指法“四点”中，则强调手和手臂的稳定性，尽量让手的跳动缩小到最低限度。而北方则多用大臂带动手指发力的方法，主要是以大臂为发力点，以肘关节为轴心带动小臂、手腕，最后力量直至指尖传到琴弦。用此方法弹奏，动作幅度大，义甲触弦较深，弹奏出的音余音比较长，尾音比较松弛，音的连贯性较强，北方的“四点”则基本上是靠手臂的惯性进行弹奏。这是南、北方右手发“力”的两种弹奏方法的基本区别。

笔者认为，两种截然不同的方法的形成与南、北方对传统箏乐的表现、技法的传授和师徒的传承关系等因素是分不开的，决不能说用哪一种方法更科学、哪一种方法更好。而应该根据音乐的“所指”（符号学美学术语，是指符号的被表示成分，即内容。详见罗兰·巴特《符号学美学》）选择不同的演奏方法，不应该不顾音乐的内涵千篇一律地只用一种方法弹奏。以《广陵散》的演奏为例，《广陵散》叙述的是一个铸剑师因延误期限而被韩王杀害，其子聂政为父报仇的故事。乐曲开始的几个音应该铿锵有力，表现了聂政决心为父报仇而将生死置之度外的大无畏气概。因此在这里应该用大臂带动手指发力的方法，能够使音更加浑厚有力、苍劲豪迈，才能表现出聂政英勇不屈的精神气概。曲中的快板则要求音的颗粒性和弹性，如果仍用大臂带动手指发力的弹法，音会显得浑厚有余而弹性不足，因此，除重音处发力需用大臂带动，其余则要考虑手指直接发力、两种弹法结合运用。

如果教师在教学中只将自己习惯的弹奏方法教授给学生，而不从音乐的角度出发选择合适的方法，必然会损害音乐的表现内容。这种教学也势必会影响到学生，使其专业学习处于被动、盲目的状态，无法达到艺术的较高境界。

存在上述现象的原因有几个方面。

从学生的角度来看，是因为学生盲目相信老师，对老师所教的内容缺乏辨别能力和选择性。笔者在古箏专业教学中就遇到过这样的学生，该生在附中期间曾另外师从于北京某名牌音乐学院的一位老师，这位老师所教授的右手技法中“四点”（套指）弹奏方法主要是由大臂带动发力，这与该生原来弹奏“四点”所用的右手关节直接发力的方法是截然不同的。但是这个学生为了能考入该音乐学院，还是坚持去北京上课。笔者就在他去北京求学的过程中发现，他在平时的专业学习中几乎把所有的精力都放在“改方法”上了，并且是在他无法分辨南北方两种弹奏方法、客观地认清两种方法的优势和局限时，他的心里已经形成北方方法科学的思维定式。这是由于学生盲目相信名牌音乐院校，盲目相信名牌音乐院校的老师所造成的。

这一方面说明有的学生在主观上对于弹奏方法的运用存在着认识误区，他们并没意识到不同的音乐表现需要用不同的方法演奏，而是老师教授哪种弹奏方法，自己就学哪种方法。认为越接近老师的方法就越好，并且还认为老师教的这种弹奏方法就像“万能钥匙”，任何乐曲都适用。另一方面也反映出目前各音乐院校的专业古箏教学太个性化，因为学生为了考学，必须得迎合其要报考院校的“模式”要求，这种要求往往不是体现在对音乐作品艺术的处理和整体的表现上，而更多的是在个性化的技术方法上。前面所举例的《广陵散》快板部分显然就应该以用指关节直接发力的弹奏方法为主，如用手臂带动就会使指尖的灵敏性较弱，音显得较笨拙、不灵巧，颗粒性和弹性不够。《广陵散》这样雄放豪迈的乐曲尚且这样，更何况像《寒鸦戏水》等南派的传统箏曲，追求的是“轻、巧、细、雅”的风格，就更需要用手指直接发力的弹奏方法。如果教师习惯用大臂带动手指的弹奏方法，并用此方法教授学生去演奏轻柔典雅的南方音乐，或者对雄壮粗犷的乐曲只习惯用指尖直接发力去演奏和教学，音乐的内容就不能被很好地表现出来。这种不同专业音乐院校的教师对弹奏方法的不同要求经常使得学生感到无所适从，如果不从认识上予以澄清，则会增加其专业学习的盲目性。可悲的是，有的学生即使意识到其中的问题所在，但为了考学，还是不得不用新学的弹奏方法去替代原来的弹奏方法。

其实，造成这种古筝专业教学怪现象的主要因素应该还是在教师身上。

有些教师没有正确认清弹奏方法的共性和个性的关系，也没有摆正技术手段和艺术目的的关系，在教学过程中也不从音乐表现的角度去选择弹奏方法，而是唯技术而技术、唯方法而方法。应该看到，技术、方法在学生打基础的初、中级阶段是很重要、很必要的，但是当学生的弹奏水平达到一定高度后，教学的重心仍然没有发生转移，继续停留在技术层面，这样的教学是误人子弟的。

造成这种怪现象有三种情况。

其一，有些教师认为自己的古筝演奏水平已达到一定高度，自己的弹奏方法能更好地表现音乐，也有一定的社会知名度，于是让学生完全接受他的方法，即使学生原来的弹奏方法并没有问题，只是不同于自己所用的那种方法。有些教师甚至很盲目，或太过“自信”，一定要把学生教得和自己一模一样，似乎这样才是成功的。

这实际上涉及到弹奏方法的共性和个性的问题。所谓的“方法”在《现代汉语辞典》上是这样被定义的：方法，解决思想、说话、行动等问题的门路、程序等。推而广之，古筝专业的弹奏方法应该就是解决古筝弹奏、演奏等问题的门路。而音乐表演专业演奏的个性化方法应该是，符合生物运动力学原理和乐器振动发声原理等规律的普遍性的方法。它是技术技巧的基础，离开它，其他一切技术上的因素都是“无源之水、无本之木”。个性化的演奏方法是演奏者的技术方法在符合科学的普遍性的弹奏方法（即：符合规律性）基础上的富有创造性的独特方法。它必然受到各人生理、心理、地域特点等诸方面的影响。比如国际一流的钢琴演奏家霍洛维茨的演奏就极具个性，他弹奏的手形并非学院派要求的那样，手指自然下垂呈鹰爪状，而是手指全部伸展在键盘上，整个手趴在琴上弹奏。认为霍洛维茨这种个性化的弹奏方法应该正是符合了他自身的特点，并且对于他来说比其他传统意义上要求的方法能更好地表现音乐，否则他也不可能成为世界公认的钢琴大师。但是，他是否会教学生们也用其方法弹奏呢？我们是否看到一流大师的演奏方法，就去“东施效颦”式地模仿、教授呢？

其二，教师在教学过程中不能准确地认识、教授弹奏方法。这里说的“准确”包含两方面的意思。一是指教师应该准确地认识学生，因材施教。在初、中级阶段，教学应该是以教授共性的方法（即符合乐器本身特性及生物运动力学规律的方法）为主。此外，学生作为个体，他们又是各具个人心理与生理特点。因此，教学中又不能忽视。比如学生手指较长，可古筝教师却按照自己的条件，认为弹奏时手应成弧形，手指应尽可能地向内弯曲，但这种方法对于手指较长的学生来说反而会影响手的灵活性，不利于弹奏。因此，限于手自然的生理条件就不能让学生和老师的弹奏方法一模一样。教师对于学生演奏技术方法的教授应有其一定的规范性（共性要求），也应该有一定的灵活性（个性要求）。二是指教师教学过程中对于弹奏方法的选择与应用，应该从音乐的角度出发。弹奏方法不可能是千篇一律的，它总是以表现音乐为主旨的，这样技术方法的运用才有其价值。正像霍夫曼在《论钢琴演奏》中写道：“技巧好像放在抽屉里的工具，精明的艺术家会在恰当的时候，为了正确的目的从中取出他所需要的工具。仅仅拥有这些工具是毫无意义的，什么时候和怎样去应用这些工具的那些艺术直觉才是真正有价值的。”比如前面说的古筝右手技法关于力的运用问题。总的说来，北方的以肘关节为轴心、通过手臂带动用力弹弦的方法在弹现代乐曲的慢板部分就有优势。因为古筝作为弹拨乐器，它本身不具备弓弦乐器的那种旋律线条感，它弹奏出的音更多的是

颗粒状的，在慢板部分就会暴露出其弹拨乐器自身在这方面的缺陷。而北方的这种用力方法由于动作幅度较大，琴弦所受到的压力也相应较大，所发出的音“黏性”就会更好，在表现旋律线条感较强的慢板部分肯定是有优势的。而在演奏现代乐曲中连续十六分音符的快板部分用南方的方法来演奏，其音乐的表现则更清晰、颗粒性更强，更能发挥古筝作为弹拨乐器的优势。可见，每一种弹奏方法都各有其优势和不足，都有它们所擅长表现音乐的领域。所以，我们在对音乐作品进行二度创作时，要充分发挥各种弹奏方法的优势，不能套用一种方法去演绎所有的音乐作品。

其三，有的教师自身对音乐作品缺少必要的分析，对音乐作品的理解就不可能很深入，而对作品的二度创作恰恰是依赖于一度创作的，演奏者对作品分析的功力就显得尤为重要，“分析作品本身是重要条件，这也是以音乐专业修养为前提”；另一方面，“历史知识和哲学素养对于我们来说，永远是认识对象的必要基础。”^①高质量的音乐表演不仅需要专业音乐修养，还应具备各方面的理论知识，而目前从事古筝表演专业的教师往往忽视这方面的修养，所以教学就只能是“音乐不行，技术来凑”。

随着古筝演奏艺术的不断发展，教师对于古筝的弹奏方法处于不断探索的阶段，这本身应该是好事，可是如果总是用一种方法去否定另一种方法，更何况所谓的改方法完全凭感性认识，不从音乐的角度出发，不在理论上寻求指导，只是想当然地认为应该用哪种方法，把自己个性化的、习惯性的弹奏方法强加于学生，实际上是用自己的个性无形中抹杀学生的个性。这种混淆弹奏方法上的共性和个性，把个别的方法上升到普遍方法的层面的教学，应该说是很有害的。

上述这些是古筝弹奏方法教与学两方面中存在的现实问题，要解决这些问题不是一朝一夕的，它需要教师和学生双方面长期的努力，这还包括音乐专业修养、理论素养和艺术视野等多方面的提高。但有一点应该是很明确的：技术方法的应用应该在符合基本方法的基础上探求更适合演奏主体自身的弹奏方法，方法的选择应以更好地表现音乐为准则。这样，古筝专业的教与学才能真正做到为音乐而技术，而不是为技术而技术。

注释：

① 《音乐表演艺术原理与应用》第 132 页，杨易和，安徽文艺出版社，2003 年 1 月第 1 版。

参考文献：

[1] 《音乐表演艺术原理与应用》杨易和，安徽文艺出版社，2003 年 1 月第 1 版。

（作者单位：南京艺术学院音乐学院）