



搜索

jǐ 搜索拙风 jǐ 搜索网络

古琴演奏之“道”

作者：刘承华 来源：拙风文化网

演奏，在现代音乐行为中，人们已经渐渐将它等同于技巧了，至少已被技巧占去了最为重要的位置。这种演奏观念带来的直接后果，便是音乐变得越来越形式化，越来越同人的生命感受相脱节。于是，我们常常能够在音乐会、CD或课堂上看到这样的怪现象：演奏者的技巧是高超的、无可挑剔的，演奏的也是经典的、甚至是最为动人的曲子，但其演奏却难以打动人，无法给人以深层次的共鸣与满足。造成这一状态的原因当然是多方面的，其中重要的一点是，在现代音乐中，我们通常将演奏看成一种“技”，即一种技巧、方法、程序，而不是将它看成一种“道”，一种生命，一种情感，一种境界。这种演奏与生命的脱节，是音乐感染力减弱的原因所在。在这方面，传统的古琴演奏理念或许能够给我们一些有益的启示。

音乐的演奏当然离不开“技”。而且，你的演奏若想打动别人，获得较强的艺术感染力，还非得具备一定复杂性和高度纯熟的“技”不可。在这方面，古琴的演奏也不例外。但是，在古代琴家看来，“技”对于古琴演奏来说固然是必要的，却不是唯一的。比它更为重要的还在于如何将你所要演奏的乐曲的内涵和律动融入自己的生命体验，使曲中有我，曲即为我，进入“曲我合一”的“道”的境地。在古代琴家看来，演奏之道高于演奏之技。要想达到这种“道”，固然离不开“技”，但又必须超越这“技”。庄子说过：“臣之所好者，道也，进乎技矣。”又说：“言者所以在意，得意而忘言。”如同有“言”才能“得意”，但“得意”又必须“忘言”一样，琴乐的演奏也是由“技”才能入“道”，但“得道”又必须“忘技”，即必须完成对“技”的超越。这种“超越”，主要有以下三个方面：

一、对技巧的超越

对于古琴演奏来说，技巧是必不可少的，它具有特定的重要性。正因为此，古代的古琴家十分重视它。如唐代薛易简即强调“用指轻利，取声温润”，要求“手静”（《琴诀》）；宋代成玉磬又要求指法不可太遒劲，也不可太懦弱，鼓琴要“严毅”，手指宜润不宜燥，弹琴最忌头动身摇，指法既要简静，又须气韵生动（《琴论》）等，均属技巧方面的要求。明代以后，对技巧的讲究亦更加细致精微，如徐二勋《响山堂指法纪略》专门谈了指法的禁忌。苏璟《弹琴八则》论述弹琴的具体环节，如得情、按节、调气、炼骨、取音、明谱理、辨派等；陈幼慈《琴论》论述了如何取“韵”的问题；蒋文勋《琴学粹言》分论左右手指法要点（如点子、轻重、手势和吟猱、绰注、上下）等，均属技巧性的说明。这些表明，古代琴家并不轻视技巧。

不过，古代琴家对技巧的重视是在特定的层面上讲的，它是指操琴者在特定的习琴阶段必得修持的事体。但作为一名高水平的琴家，或作为真正意义上的琴乐，则又必须在一定的时候能够超越这一阶段，消解对技巧的执着。所以，从高一层次上说，琴家们又并不重视技巧。与技巧相比，他们更为重视的是对自身生命感觉和乐曲的情感意境的体验和把握。例如同样是薛易简，他在提出弹琴要“用指轻利，取声温润”之后，更为强调的则是“声韵皆有所主”，就超出了技巧的范畴；同样是成玉磬，他在对诸种技法提出具体要求的同时，又特别强调弹琴应“以得意为主”，应“出于规矩准绳之外”；

热门文章

打谱是什么？——成公亮与女..

关于古琴音乐打谱的思考

摩尼天虹：漫话古琴（一）

摩尼天虹：漫话古琴（三）

古琴曲《胡笳十八拍》题解

古琴神秘性探源

摩尼天虹：漫话古琴（二）

琴声十三象

摩尼天虹：漫话古琴（四）

《谿山琴况》结构新论

推荐文章

古琴演奏之“道”

琴曲打谱之美学探微

梅曰强：论弹奏古琴的修养

关于古琴音乐打谱的思考

历代琴论：溪山琴况

摩尼天虹：漫话古琴（二）

摩尼天虹：琴诀小议

琴声十三象

弹琴录要

认为“攻琴如参禅”，在悟而不在力；强调弹琴人不可以“苦意思”，而应持“忘机”之心等等，就都是对琴演奏的更高境界的要求。这个更高境界，就是对自身生命感觉和音乐情感意境的体验和把握。

如何才能完成对自身生命和乐曲情感意境的体验和把握？首要一点，就是必须超越对技巧的执着，将重心放在心性感觉的培养上。只有不拘技法，注重感觉，才能使琴乐始终贴合着人的生命，展示出洒落的生命形态。清人汪绂便曾自说其弹琴是“习而不工，而依咏和声，颇通其意”（《立雪斋琴谱小引》）。这“通其意”即为“道”，而“工”仅仅是“技”。欲得其“道”则须超越其“技”。《列子》所述师文学琴的故事，讲的也是这个道理。师文从师襄学琴，三年不成章。师襄让他回去。师文说：“文非弦之不能钩，非章之不能成。文所存者不在弦，所志者不在声。内不得于心，外不应于器，故不敢发手而动弦。”这席话表明师文是从一个更高的境界要求自己的琴艺的，他已真正地领悟了幽深的演奏之“道”。果然，时过不久，当他再次向师襄弹琴时，情况便完全不同，其琴艺之高妙，可与师旷媲美。很明显，这里师文的成就并非来自技巧的训练，而是出自内心的修养所得。因此，古代琴人们都特别讲究“养心”而非“养手”。清人祝凤喈说：“鼓琴曲而至神化者，要在乎养心。”所谓“养心”，就是“先除其浮暴粗厉之气，得其和平淡静之性，渐化其恶陋，开其愚蒙，发其智睿，始能领会其声之所发为喜乐悲愤等情，而得其趣味耳。”（《与古斋琴谱补义》）可见，“养心”的实质就是培养演奏者对生命、人生、社会、生活的领悟性与感受性，使之达到敏锐而又精微的地步，其目的就在于使你能够对乐曲中的生命情感意境进行有效的捕捉与表现。而要做到这一步，就必须“出于规矩准绳之外”，即必须完成对技巧的超越，使心与手均获得自由。

二、对谱本的超越

古琴音乐是靠口传心授和琴谱得以传承的。一般说来，古琴的演奏虽然常以口传心授的方式进行，但谱本仍然占有十分重要的位置。就琴乐历史的微观方面说，口传心授的作用可能更加直接明显；若就其宏观方面说，则谱本的意义无疑更加重要。正因为此，古代琴家特别重视谱本，他们尽力搜集各种琴谱，认真勘校、编印以使传世；在习操古人之曲时，也无不尊重谱本，以习得古人之真精神、真趣味为至高的目标。所以，自古以来，照谱弹琴一直是习得琴曲的必由之路。

既然是“必由之路”，我们又如何能够“超越”？这里关键是看琴乐“演奏”的内涵是什么。如果仅仅将“演奏”看成是文字曲谱向音响曲调的转换，使之具有可听可闻的旋律与节奏，那么，照谱弹奏就够了。但是，如果将“演奏”理解为对人的生命感受和音乐意境的音响表现，则照谱弹奏就显然不够了。由于人的生命状态和精神意境永远是一个活的、时时可能出新的、且始终伴随着无限个性的过程，所以，演奏在本质上便是一种具有无限可能的创造性活动，而谱本则仅仅是一套固定的、符号化了的音时和音程体系。这是一对矛盾。是用僵硬的谱本来模压生动的感受，还是用生动的感受去激活僵硬的谱本？古代琴家选择了后者。

只要稍稍翻一下琴史，我们就不难发现，在历代著名琴家中，很少有人将自己拘泥于书谱之上，很少有人纯然以“按图索骥”的方法来演奏琴曲。尽管古琴在很早就有了记谱法，有了乐谱的流传，但是，由于时代与情境的差异以及个人经历、性格、情感方式的不同，谱中的音乐结构同演奏者的乐感结构往往不很吻合。如果不顾这种差异，机械地照谱弹奏，就必然导致音乐表现上的“隔”，无法使演奏达到应有的“曲我合一”。所以，演奏家们从来不将这些乐谱当作定型的、教条的东西来对待，而是常常根据自己的理解和体验对它加以适当的改动，在原来的乐曲中糅进自己的生命体验。宋代琴家赵希旷就批评过“专务喝声”和“只按书谱”的做法，指出“喝声则忘古人本意，按谱则泥辙迹而不通”（见《琴书大全》）。这种演奏中允许对原谱作即兴发挥，已成

为古琴音乐修习和传承的一个重要传统，是古琴美学中“演奏即创作”这一理念的产物。

超越谱本的另一种形态，是指在对谱的读解和弹奏中，演奏者穿越乐谱和曲调，进而去领略和把握乐谱之外的音乐和人生内涵。在这方面，孔子是一个典型。据《韩诗外传》记载，孔子向师襄学琴，其中一曲学了很久，师襄认为他已经学得很好，多次劝他再学别曲。但他总是不肯。他先说自己“已得其曲矣，未得其数”，继而说“已得其数矣，未得其意”，接着说“已得其意矣，未得其人”，不久又说“已得其人矣，未得其类”，始终不肯罢休。直到最后他终于从音乐中看到文王的人格乃至容貌，才终于罢手。这里从“曲”到“数”，到“意”、到“人”、再到“类”，实际上就是一个不断超越谱本的过程。“曲”是曲调，“数”指结构，这两者尚属谱本范畴；“意”是指乐曲的人生意蕴，已超出谱本，进入演奏者的心灵状态了；而“人”（作者的为人）和“类”（作者的形貌）则更是需要演奏者自身的人生经验和丰富想象力才能完成的境域。虽然孔子在各个阶段的所得都是以曲谱为根据的，但如果他始终拘泥于曲谱，放不下谱本，他就不能够充分调动他的人生经验与想象力，将死谱读活。所以，超越谱本，并非意味着谱本是可有可无，而只是不能拘泥于谱本。明代萧鸾说：“谱，载音之具，微是则无所法，在善学者以迹会神，以声致趣，求之于法内，得之于法外。”（《杏庄太音补遗序》）“法内”即为谱本，“法外”则为音乐的内涵，则为生命体验，则为“道”。

三、对演奏的超越

演奏作为一门艺术，它必得有自己独特的规范、要求和程序，必得修习者要认真、严肃、并花费相当功夫去对待它。正因为此，古代琴家无不认真地对待演奏，甚至对演奏提出一系列近似苛刻的要求。如明代杨表正就在他的《弹琴杂说》中对演奏的场所、环境、准备、衣着、心境、姿势等方面提出极为具体的要求，历代琴家还常常有所谓“五不弹”、“八不弹”、“十三不弹”之类的禁忌，以及演奏前必须完成的如宽衣、沐浴、净手、焚香等仪式性的准备工作等等，其用意均是为了强化演奏者的“演奏”意识，提醒演奏者在演奏上不能疏忽和懈怠。

但是，正如对技巧和谱本的重视只是特定阶段的要求一样，对演奏意识的强调也是习琴者在特定阶段所必须遵循的要求。同样，与学好技法和书谱的标志是对它们的超越一样，在演奏的更高阶段所要做的也自然是对演奏本身的超越。实际上，只有完成对演奏的超越，才能真正做到对技法和书谱的超越。

那么，这必须被超越的演奏究竟是什么？简单地说，它就是人的手与弦、心与谱的互相关系。苏轼《题沉君琴》诗云：“若言琴上有琴声，放在匣中何不鸣。若言声在指头上，何不于君指上听。”演奏就是演奏者全身心地体验曲中的乐感、并通过手指让它完满地实现在琴弦上的过程。演奏的核心即在于如何处理心与谱、手与弦的关系。所有演奏的训练都是力求使这种关系达到水乳交融、浑然一体的境地。

当心与谱、手与弦的关系还需要你去处理时，即意味着你仍然在将演奏当作演奏，因而也就意味着你的心、谱、手、弦之间尚未达到高度的默契与统一。只有当你演奏时而又忘其为在演奏，才算达到真正的演奏境界，进入演奏之“道”。嵇康在《兄秀才公穆入军赠诗》诗中曾描述过这一境界是：“目送归鸿，手挥五弦。俯仰自得，游心太玄。”这是一种何等从容自然、无拘无束的境地！在这里，有的只是心意的回旋和人与乐的交融，乐器的演奏已经不再是“演奏”，而是已经成为演奏者的生命之一部乃至全部了。宋代白玉蟾（号海南道人）在论庐山杏溪吴唐英的弹琴艺术时，也极赞他的演奏是“弦指相忘，声徽相化，其若无弦者。”（录自蒋文勋《琴学粹言》）清人蒋文勋对海南道人的这一评语亦大为赞赏，说：“非唐英指法之妙，不能凭空撰出此语。亦非海南

道人，不能道得此数语。弹琴之妙止此矣，言琴之妙亦止此矣。”显然，蒋文勋是把“弦指相忘，声微相化”看成是琴乐演奏的最高境界的。近代浦城派琴家祝凤喈也自述过自己琴艺的进展，是“五年一变”，至今已有三变：“初变知其妙趣，次变得其妙趣，三变忘其为琴之声。每一鼓至兴致神会，左右两指不自期其轻重疾徐之所以然而然。妙非意逆，元生意外，浑然相忘其为琴声也耶！”（《与古斋琴谱补义》）宋代朱长文在评师文琴艺之妙时亦表现出同样的意思，他说：“若师文之技，其天下之至精乎！故君子之学于琴者，宜正心以审法，审法以察音。及其妙也，则音法可忘，而道器冥感，其殆庶几矣。”这种“音法可忘而道器冥感”的妙境，就正是海南道人所说的“弦指相忘，声微相化”和祝凤喈的“忘其为琴声”、“不自期其所以然而然”的至境。而这一境界，说白了，就是一种“非演奏”的演奏状态，亦即我们所说的对演奏的“超越”状态。

这种超越的“非演奏”状态之能够得到琴家的青睐，定有它的缘由。这缘由不是别的，正是生命状态的被激活。因为只有在这种“非演奏”的状态中，琴家才能够进入充分的生命体验，并将它带入音乐，赋予音乐以“生气”与“活力”。明代文人张岱就曾经将演奏的这种极境归之为有“生气”。他说：“古人弹琴，吟、猱、绰、注，得手应心，其间勾留之巧，穿度之奇，呼应之灵，顿挫之妙，真有非指非弦、非勾非剔一样生鲜之气，人不及知、己不及觉者。非十分纯熟，十分陶洗，十分脱化，必不能到此地步。盖此练熟还生之法，自弹琴拨阮、蹴鞠吹箫、唱曲演戏、描画写字、作文做诗，凡诸百项，皆藉此一口生气。得此生气者，自致清虚；失此生气者，终成渣秽。吾辈弹琴亦惟取此一段生气已矣。”（《与何紫翔》）这里的“生气”，就是一种鲜活的生命状态；而“练熟还生”，也正是指在演奏中通过技巧、曲谱的熟练来超越演奏本身，使演奏回复到鲜活的生命状态。进入生命状态，纯粹操作意义上的“演奏”便自然消隐，或者说，被超越了。这个时候，演奏已经不存在了，或者说，不是以演奏的面目存在了。这样的演奏才算得上是真正意义上的演奏。也是在这个时候，演奏之“道”才会向你敞开。

原载《音乐与表演》2000年第2期

共有 0 条评论 [【发表评论】](#) [【到论坛讨论】](#)

相关链接

发表评论

用户名: 密码: 匿名发表: 注册新用户

评论:

[关于拙风](#) | [联系方式](#) | [广告服务](#) | [版权声明](#) | [欢迎投稿](#) | [友情链接](#) | [网站设计](#)

版权所有: 2005-2007 拙风文化网 粤ICP备06013051号

电子邮箱: wenhua13@126.com 拙风文化系列QQ群 技术支持: Thirteen Studio

Copyright © 2005-2007

www.wenhua.cn

All Rights Reserved