

# 对中国古筝与古典舞相融性的几点思考

## ——以《高山流水·剑》为例

伍 洋

**内容摘要:**本文通过对舞蹈作品《高山流水·剑》的艺术创作特点分析及与其他同类艺术作品进行比较,从演出参与者的角度谈古筝与古典舞在艺术修养气质、专业基本语汇、艺术动律元素等诸多方面的共通点,以及对将来艺术在戏剧化发展道路的前瞻提出的个人观点。

**关键词:**视觉声音 音画组合 气质中和 戏剧化

**中图分类号:** J 80 **文献标识码:** A **文章编号:** 0257-943X(2010)04-0104-05

早在古希腊,普鲁塔克就说过:“音乐是有声的舞蹈,舞蹈是无声的音乐。”别基特·奥克桑的说法也很有代表性:“舞蹈就是一种独立的视觉声音,其节奏与动作都可在音乐形式中找到共鸣。”<sup>[1]</sup>的确,音乐和舞蹈就本身而言在身、心、精神关系以及生物学理论基础等方面都有着不可分割的重要意义。二

者只有紧密结合,才能使艺术作品更具感染力。我们不可否认的是,舞蹈家经常从音乐中获取灵感,从而产生强烈的创作冲动。然而,只有具备一定音乐修养和音乐鉴赏力的舞蹈家才有可能编创出质量较高的舞蹈作品。

### 一、《高山流水·剑》的艺术创作特点及与其他同类艺术作品的比较

07年,上海戏剧学院舞蹈学院的古典舞青年教师李源根据我的古筝专辑中演奏的传统乐曲《高山流水》改编了一套男子剑舞,命名为《高山流水·剑》。与以往合作经验不同的是,古典舞通常采用的是钢琴伴奏,而今则运用民族乐器古筝,并将乐器搬至舞台中央,让演奏者与舞蹈演员共同参与表演。随着演奏员将古筝低音区浑厚的双音刮奏的带起,配合着低沉的音乐,一名舞蹈演员在舞池中央背对观众缓缓地舞动手中的剑器,用剑舞特有的舒缓紧迫相踵、柔韧雄健相济的风致拉开了整场演出的序幕。此时的音乐配合舞蹈更透射出高山的凝重感,刻画出了高耸入云的山岳、绵延起伏的山势。随着

音乐节奏的稍许加快,其他舞蹈演员在之后音乐的不同小节陆续出场,进入到乐曲的第二部分“流水”。演奏员在对旋律作按滑装饰的同时,连续大量地使用上下行的刮奏、快速的五声音阶琶音效果,使“流水”部分的音乐情绪陡然变化,时而澎湃激越,似江河滚滚东去;时而温润回环,如山涧涓涓的清流,十分生动细腻地刻画了多姿多彩的“流水”的状态,使人顿生身临其境之感。在古筝音乐的感染下,舞蹈演员时而挥剑腾空而起,时而握剑凝神聚气,配合着舞台美术的外在效果,使观众不仅能清晰地感受到舞蹈演员与音乐家在音乐气息、表演身韵上的密切互动,更欣赏到了一场关于高雅艺术的“音画”组合。

此时的演奏者不单是起到演奏音乐的作用,更多的是与舞蹈演员在内心的一种更深层次的对艺术相通的理解与互动,该作品获得了华东六省一市舞蹈比赛的二等奖,上海市小剧目优秀表演奖等殊荣。

虽然在此之前,也有过北京舞蹈学院创编的舞蹈作品《扇舞丹青》,其中的舞蹈音乐也用到了古筝曲《高山流水》,但这种将古筝搬至舞台中央与舞蹈演员共同参与演出的形式还算首例。而且,作品《扇舞丹青》虽然也是将传统中的民族精神与现代技术技巧相融合,但它运用的是中国古典道具——扇,整首作品由一名舞蹈演员在舞台上表演,将“扇”完全化作了肢体语言中的表现部分,成了释怀的情感符号。把静态的丹青复活为动态流淌的山水,营造一种超乎意表、玩味无穷的独特韵致。《高山流水·剑》与此作品最大的不同之处,其一:运用了积淀着三千年古代文明的剑舞艺术,由六名男性舞者表演,把中国古典舞的身韵精华熔炼其中,与舞台上的古筝演奏家一起行剑在若实若虚之间,巧妙地运用“音

画”效果更全面地展现了高山与流水一静一动的艺术画面。其二在演出形式方面:虽然在古代的先民们有“围绕篝火,边弹(拉)乐器,边舞蹈”的习俗,至今,在我国的少数民族中这种习俗仍有所保留,但这仍是属于自娱性舞蹈,没有经过任何排练和戏剧化加工的过程,而且这样自娱性的舞蹈通常也以民间舞蹈的形式出现。

而如今运用古典音乐,与乐器演奏者共同在舞台表演的这种舞蹈组合形式暂时还只是中国古典艺术间互相融合的一种简单尝试,但为今后的合作道路开辟了更多的可能性。通过此次合作经验,也让我对中国的古典舞有了些许了解,产生了一定的研究兴趣,并从中总结出了古典舞与古筝这件民族乐器在诸多方面的契合点,引发了我对古筝与古典舞相结合的思考。通过总结,我们不难发现古筝音乐作为中国传统古典音乐之典范,与中国的古典舞在艺术修养气质、专业基本语汇和艺术动律元素等方面都有着许多相通之处。

## 二、中国古筝与古典舞在诸多方面的共通点

### 1. 在艺术修养气质方面的共通

古典舞,顾名思义是符合古典舞蹈美学标准的舞蹈,它与古筝同属于中国的舞蹈和音乐,是古典文化的典范,都有着中国的音乐与舞蹈共同的“中和”气质,这或许是因为中国文化主要推崇儒家思想,而中庸之道又是儒家思想的重要体现之一罢了。<sup>[2](P.183)</sup>

在中国的古代音乐中,“中和”之说在唱论、琴论、乐记等文献中屡见不鲜。中国道家与儒家都提倡“阴阳之和”,音乐中的“中和”或激烈程度应该根据音乐中的对比度和幅度来看,正如舞蹈动作的对比度和幅度有可能决定其柔和或刚烈的程度。从力度上讲,中国音乐在单个音或乐句、乐段的力度的处理上主要采取渐变式;在音乐材料主题及结构形式的对比上,中国音乐材料主题往往是一种渐变或展衍;在拍子上,中国音乐常采用散板,并是一种常见的结构部分。正如音乐家沈知白曾说:“中国的音乐像打太极拳”,这段话可算是对中国音乐与舞蹈个性

特征的直观写照。<sup>[2](P.182)</sup>

而在舞蹈中,汉族民间舞秧歌中的“扭”就具有一种“中和”性质的动律。以腰为轴,并作为动作的散发点,通常情况下,一拍子扭动一次,清晰地呈现出人的身体在律动中的曲线美。重对称,摆动右臂时,必定出左脚。这种动作是腰在扭动时自然发散的律动,以理节情,蕴含着深沉内在的柔性精神。

总的看来,中国的古典音乐与舞蹈之间有太多的气质相吻合。虽不乏阳刚之美,但“中和”强调得更多,究其思想根本,秉性中和或中和之美在中国文化中是具有深厚的文化内涵和价值意义的。

### 2. 在专业基本语汇方面的共通

其次,从中国古筝和古典舞二者的专业名称上都有“古”字,说明其发展不仅都有一定的历史时间性,而且都具有中国艺术古典之美。古筝的历史悠久,发源于秦朝,距今约有近三千年的历史,叫它古筝实不为过。古筝虽源于秦却盛于唐,翻开大唐诗,可以看到大诗人们不吝笔墨,为筝写下的佳词丽句:

“双眸剪秋水，十指剥春葱”。“慢弹回断雁，急奏转飞蓬。”<sup>[3]</sup>诗人笔下的弹筝女可谓是风情万种，气质不凡，不仅描绘了弹筝时的神态，更夸赞了其演奏技艺的精湛。而古典舞，顾名思义则是古代舞中的一种，但现在的人们更愿意以一种特定的古典美学标准来解释这一概念。但究其发展源头，古典舞的母体还是古代舞蹈，是从古代舞蹈中遴选、提升、和流传下来的，只是后来跳出了“典”的感觉，符合了“典”的标准，便被后人称之为古典舞蹈。<sup>[4]</sup>更严格地说是从戏曲中剥离舞蹈的思路、行为，乃至门派，存在有百年以上的历史。经过后人对其的发展过程中进行的不断探索和研磨，从中国京剧、昆曲中的舞蹈动作加以提炼和分类，而形成了目前具备一定风韵气质的舞蹈门类之一。

在各自的专业基本语汇和艺术动律元素上，中国古筝与古典舞更是有太多的相通之处。其中，“曲、圆、拧、倾”被人们看作是中国古典舞的基本形态和语汇，恰似中国民族乐器古筝演奏技法中的“吟、揉、压、按、刮”等所奏出的特殊音感和力度感。“形、神、劲、律”通常是中国古典舞“身韵”的出发点和归宿，也恰是中国古筝在演奏过程中需遵循的内在动律气质。

“曲”在中国戏曲舞蹈的亮相姿态中，伸展的手臂在腕部或肘部出现弯曲，走台步时膝腿呈弯曲状，给人以曲线之美。音乐中单个声音虽没有可视性，但声音的音高运动的时间延长却构成了虚设的线性，就像古筝音乐中的吟揉技法，待右手弹完弦后，左手在其弦位左侧加以轻柔按压，使音微颤，根据左手用力的大小而产生不同的音乐情绪，用力大则产生出大波浪的揉弦，用于渲染情绪和气氛。用力小则产生震颤效果，用以表达肝肠欲断的凄苦悲愁情绪。古筝音乐中的左手技法运用是其特色所在，起到了很好的“以韵补声”的效果。

“圆”，如果更广泛地理解其含义，它的容量是很大的，如白云涛、刘啸在《中国古典诗歌的文化精神》中说：“中国式的思维可以说是一种圆式思维，思想散发出去，还要收拢回来，落到原来的起点上……在道家、宋代理学、以及许多文化形式例如书法、建筑、

舞蹈、戏曲等等之中，都能看到这种圆式思维。”<sup>[2](P.182)</sup>在古典舞中，身体的核心是拧倾，以求圆为主要。动静要求圆，先说腰，腰平转是平圆，反身是立圆，拧倾是八字圆，平圆、立圆、八字圆包括身体各部位。在中国音乐中“字正腔圆”的“圆”也有异曲同工之妙。虽然这里的“圆”主要指戏曲、曲艺的唱腔和演唱中的依字行腔，但在古筝的音乐中除了富有深沉内在的柔性精神，同时也不乏“抑扬顿挫”的刚毅之感。如刮奏技法中逆刮和顺刮的结合，即由大指托住琴弦从高音顺刮出去，再由食指依此从低音逆刮回来，中途不停顿，使音连绵成线，回至原点，形成“圆”的状态。这在古筝的演奏中是常用的技法之一。

“拧”，按字本意即控制物体的部分向里或向外转。在戏曲舞蹈中，如“回头望月”即拧。“倾”为身体的倾斜。拧、倾的动作造型也是一种卷曲，与汉字书法笔划竖弯勾和斜撇的造型相似。而每一个拧、倾的动势，恰似古筝演奏中琴弦直线上出现的按压滑的动势，造成一种特殊的音感和力度感。“倾”还可理解为在中国古筝演奏过程中根据演奏音区的变化而身体前后倾斜位置的调整，便于随时处于最佳的演奏姿态。

### 3. 在艺术动律元素方面的共通

中国古筝与古典舞在专业基本语汇的共同之处注定了它们在其舞台身韵表演方面的共通，这种统一性内部也隐含着一种结构关系。古典舞任何动作的运动，都不能脱离“神”和“形”所构成的特定形象。因此，“形、神、劲、律”即是通过“身韵”的训练达到“以神领形，以形传神”的目的。

“形”即是一切看得见的形态与过程，也是形象艺术最基本的特征。古典舞的表现手段就是依靠形的变化而构成的舞蹈语汇。“神”，是发自内在的变化，从“感觉”、“内在节奏”到“思想感情”而体现外部的态度；神形兼备是中国古典舞的基本要求。“动于中，形于外”是神形基本关系，“形”的变化却不能和“神”无关，哪怕是单一的局部的训练也要有内在的感觉。手、眼、身、法、步、线等是古典舞中主要的表现风格特点。中国古典舞中表情，其主要表现特

征如:重上身、上肢动作,重面部表情,重曲线(曲、圆、拧、倾)等。这些特征也是互相关联的。因为,在人类言语发展中,谈话、讲话、言情时常伴有表情、表意、表态的手势、神情等上身上肢辅助动作;中国的音乐与舞蹈的语言关系密切,所以在艺术表现上也是重情的。如白居易笔下的诗作《筝》中描述的女子弹筝的情景。“云鬓飘萧绿,花颜旖旎红。双瞻剪秋水,十指剥春葱,绮丽精神定,矜能意态融。”<sup>[3]</sup>诗人笔下的弹筝女可谓风情万种、气质不凡,也对演奏者的表现形态进行了细微刻画,可见古人在弹筝时就已经开始有了一定的艺术表现。再次,在中国古筝演奏艺术中,“神”即“韵”也就是古人所说的一种“无迹可求,透彻玲珑,如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之缘,言有尽而意无穷”的感觉。言下之意是只可意会不可言传的。中国古筝演奏中所指的“神”“韵”一般可通过眼神和音乐呼吸、气口来表达。这绝非是各部位机械的运动,而是受着演奏者本身音乐修养和精神内涵的支配以及心理节奏调节所表达的结果。任何表演艺术中神韵并不是虚玄抽象而不可知的,恰恰是起着主导支配作用的艺术灵魂。

“劲”,即潜在于外部动作内的有层次、有对比的力度处理。中国古典舞的运行节奏和一般常规的2/4、3/4、4/4的音乐节奏不太相同,它更多的是在一种舒缓有致、紧而不乱、静中有动、动中有静的自由而又不乏规律的“弹性”节奏中进行的。<sup>[5]</sup>要求舞者在动作过程中对力度的运用无须平均,而是有着轻重缓急、抑扬顿挫等的对比和区别。只有真正掌握并懂得运用了“劲”的内涵,才能自如地将这些有“弹性”的节奏要求由身体自然地表达出来。这与古筝演奏中对力度和音乐张力方面的把握和要求有异曲同工之妙。在各个不同风格的乐曲中几乎都有它各自需要体现力度对比、强弱轻重的片断,要求演奏者

在“给劲”的同时,肢体语言的感觉不能过于持续僵硬或松软,对于音乐中爆发力的处理应在瞬间发力后保持相对放松,迅速调整回原来的演奏状态。在整首乐曲结束时的劲的运用更是十分重要。中国的许多传统艺术诸如戏曲、武术等都十分重视动作前的瞬间节奏处理,古筝的演奏更不例外。待音乐音响均已完成,而用气息及意念作延伸之感,使之“音已止而神不止”。除此之外,还有“刚中有柔”、“急中有缓”等劲的区别。

“律”在古典舞的学术范围内,包含动作中自身的律动性和它所依循的规律这两层意义。一般说来,动作的连接必须要“顺”,此顺正是律中之“正律”,动作通顺则能一气呵成。但古典舞又十分重视“不顺则顺”的“反律”,以求出奇不意的效果,一个动作和动势的走向分明是往左,突然急转直下地往右,或者正向前时突变向后等等。这种反律是古典舞所特有的,可使人体动作产生千变万化、扑朔迷离的动感。正是这种特殊的规律产生了古典舞的特殊审美性,体现了中国“舞律”之精奥之处。无论是一气呵成、顺水推舟的顺势,还是“反其道而行之”的逆向动势,都与古筝音乐在演奏过程中所遵循的音乐规律不尽相通。例如经典筝曲《渔舟唱晚》,作品描绘了夕阳西下,渔舟归港,渔人怡然自得,悠扬的渔歌荡漾在湖面的诗情画景。乐曲由两大部分和一个尾声构成。前半部分运用了舒缓的节奏和极富歌唱性的优美旋律,描摹恬静的湖滨晚景。左手时而略施按滑、吟揉技巧,增添旋律的装饰色彩,音乐层次上平铺直叙,符合古典舞之“正律”特性。乐曲的快段部分采用了速度变换的手法,慢起渐快,逐层推进至音乐高潮,音乐情绪终至欢乐愉悦的巅峰。出奇不意的是音乐在欢腾的高潮中突然运用“反律”的手法将音乐煞住,改以慢速演奏进入悠缓抒情的尾声,并给人以曲终意未尽之感。

### 三、结 语

归结起来,中华民族各个艺术门类之间都有其共性和特性之处,尤其像文章中所总结的中国古筝和古典舞,都是以中华民族鲜明的民族风格、特色和

表达感情的方式为主干,同时具有时代特点,在特定的艺术规范和审美特征要求下形成的各自体系。本文只是根据作品《高山流水·剑》中古筝与古典舞的

结合而谈到的二者在学术理论方面的主要契合点,并未涉及到更广和更深的层面。随着现今艺术的日益发展,西方艺术观念的介入,即兴的舞蹈、音乐,戏剧化艺术等观点层出不穷,也为今后中国古典艺术间的结合提供了更广阔的空间和想象力。相对僵化静止的音乐会演出和相对单一的乐伴舞的旧观念已经过时,艺术发展的动力已将有创造精神的艺术家们引向自觉地探索那些扩展到“纯音乐”和“纯舞蹈”等以外的表演要素中。这些表演要素可以包括在“戏剧化”这个范畴中,包括舞蹈(形体活动、人的姿态和所有动作)、活动舞台(如照明、各种舞台道具的并置和调动)、自然声音(舞台活动声音和说话的艺术综合),还有演出的空间安排(听众、观众参与和

面对演出活动的方式)。<sup>[6]</sup>这样做的目的是为了在总体感觉上产生一种多媒体的效果。

前瞻就是期待,未来艺术的发展也许更多的是一种只具有自发性而不受其他任何乐谱、动作等制约的“即兴表演”,当然这也对艺术家们在其艺术修养和造诣方面提出了更高的要求。无论今后的艺术会朝怎样的道路发展,但都不能脱离自然、生命和实用性来谈艺术的存在,一切“先锋”的观点和想法都应在实践中不断推敲、磨练和发展,最终熟悉并把握它,只有这样,才能使我们的艺术真正从“必然王国”走向“自由王国”,而成熟的艺术恰恰就是建立在这从“必然”到“自由”的基础上的。

#### 参考文献:

- [1] 何建安. 中国民间舞蹈的风格特征[J]. 舞蹈艺术, 1988年第3期.
- [2] 蒋菁 管建华 钱茸主编. 中国音乐文化大观. 北京大学出版社, 2001年版.
- [3] 周耘编著. 中国古筝音乐[M]. 湖南文艺出版社, 2000年版.
- [4] 苏娅著. 求索新知——中国古典舞学习笔记[M]. 中国戏剧出版社, 2004年1月第1版.
- [5] 桂迎 赵丹丹编著. 舞蹈欣赏与创作[M]. 浙江大学出版社, 2006年版.
- [6] [英]雷金纳德·史密斯·布林德尔. 新音乐[M]. 人民音乐出版社, 2004年再版.

(作者:上海戏剧学院讲师)

#### —— 新西兰电影代表团来我校访问 ——

2010年6月11日,新西兰奥克兰电影代表团来我校访问。新西兰奥克兰电影协会会长、制片人 Pete Rive 先生,新西兰联合技术大学电影学院院长、教授、制片人 Athina Tsoulis 女士等希望与我校建立友好合作关系,并就电影拍摄制作等问题进行深入广泛的交流。