

二胡

表現技法，是從二胡做為一種獨奏性樂器來談，因此在音樂審美特性上，也由此種獨奏性來探討其表現上的音樂特質。

二胡過去多以伴奏或合奏的角色，活躍於戲曲、民俗小曲及傳統民間音樂等，而做為獨奏性樂器，用以演奏純粹的器樂曲，則濫觴於劉天華對二胡的改革之後。在劉天華所創作的樂曲中，我們很明顯地看到他對二胡表現技法的一些貢獻，並且在劉天華、華彥鈞以及孫文明等繼承者的作品中，我們見到更多的表現技法，而從五十年代到八十年代的作品中，二胡的表現技法更為豐富，已然具備了此一樂器的完備技法，而這些表現技法正是本文所要探討的主題，然所要釐清的一點，就是在這些諸多的表現技法中，此處所探討的，更著重於其音樂審美的特性，也就是從音樂美學的審美角度，來探討這些表現技法在樂器上的意義性，而非著重於這些表現技法的演奏方法或訓練方式。

在眾多的二胡表現技法中，我們把它分為兩大項，分別來陳述，一、弓法方面；二、按弦方面。從這兩方面開展並剖析其個別的技巧因素，便可初步掌握到組成樂曲各細部單位的審美特性，並進而了解樂曲在表現方式上的審美規律。

弓法表現的審美特性

二胡發聲的必要條件，首先要在弓和琴弦的接觸點上產生運動，而弓子的運動必需靠右手的帶動，這個運動過程便是運弓的肇始，而運弓只能使樂器本身發出聲響，如此對於要表現複雜的樂曲內容仍無法勝任，因此在運弓的過程中，又設計了許多運動的方法，使琴聲有輕、重、緩、急之分，有連、分、斷弓之別，從而勝任樂曲內容及其複雜表情的變化，此一運弓方法的歸納，便統稱為「弓法」。

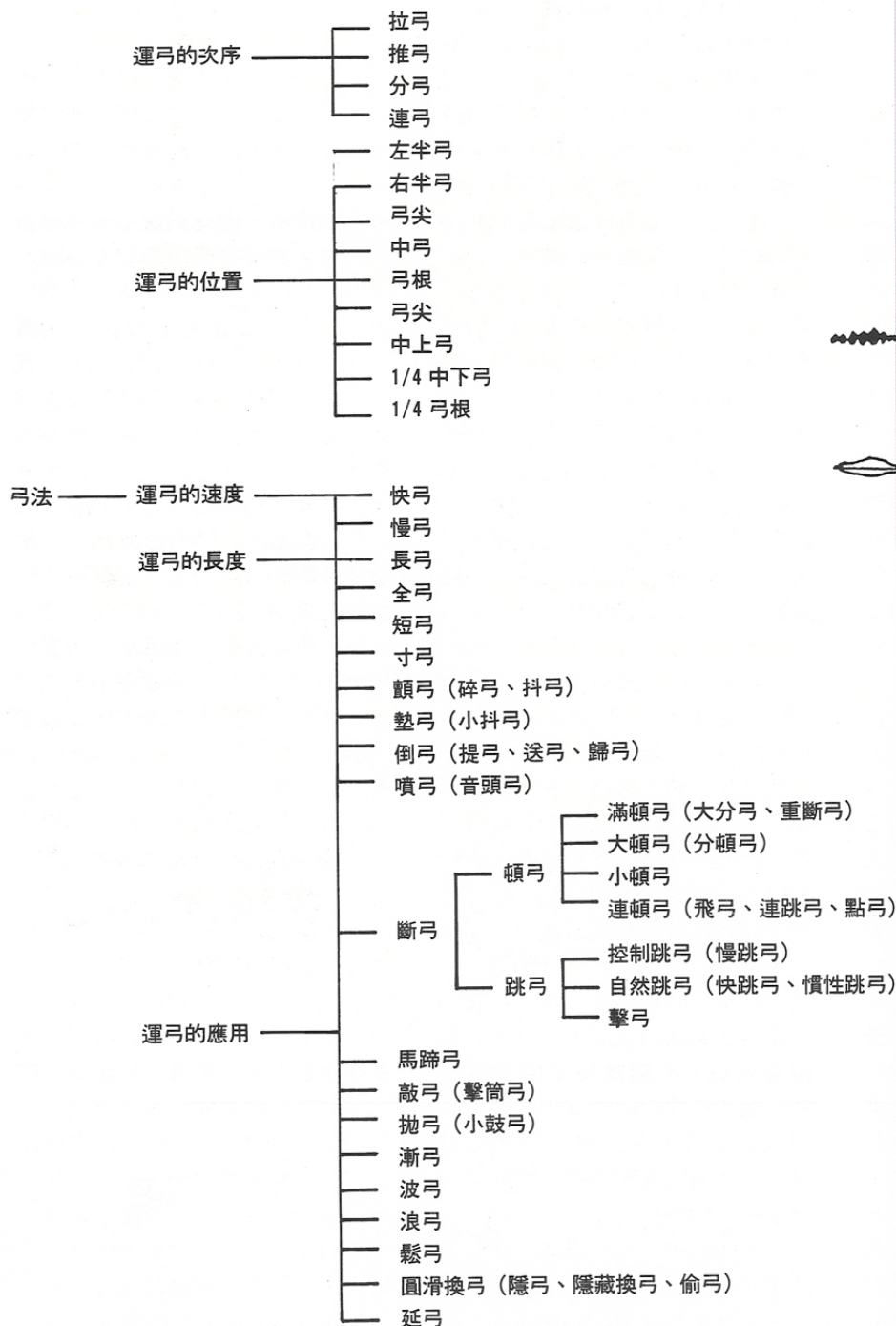
在探究弓法對二胡的審美特性之前，首先我們必需將弓法的種類歸結出來，再將其分類為運弓的次序、位置、長度、速度以及運弓的運用等五個項別，下表是筆者根據多年心得所設計而成，現在列表如下（註一）：

上表〔表一〕所列的弓法，是以實際運弓方法做歸納，而非理論性弓法。從表上可看出，在運弓的應用上，幾乎佔了整個弓法的大半，事實上這些應用是由運弓的次序，再配合運弓快慢的速度以及所需的弓長，然後各以其適當的位置來表現其聲音特質，由此而達到對樂曲潤飾的效果，在此要界定清楚的是“潤飾”非等同“裝飾”，而其同樣具有主軸線的承接作用。因



二胡

【表一】



【圖一】

動點



動點密集連接

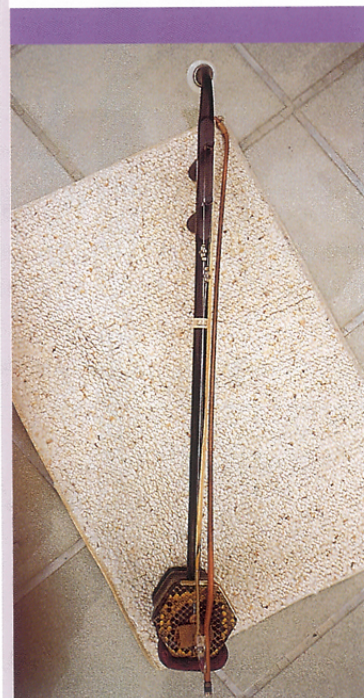
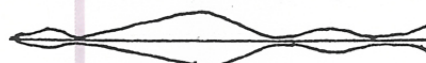


【圖二】

動點組合密集連接



音色變化示意線



此我們的重點便很清楚地突顯出來，一為由運弓的次序、位置、長度、速度所組成的基本弓，二為基本弓法的應用。

1. 基本弓法的音樂語言

音樂語言是指創作所需的材料，以及其所藉以形成的媒介，而由此一組織方式而構成音樂作品本身，從審美的個性看，不同形式及組織的音樂作品，有著不同的音樂語言，這些多半從個別的音組織方式來看，如各種戲曲風格的音樂。從審美的共性看，是人類對音樂作品的審美判斷、審美感知有著普遍的共同感，如對樂曲的表現有相同的感受，是歡快活潑，或深沉感嘆，這也是從審美個性的認同所導致的必然結果。對於音樂語言的審美個性和審美共性有所認知後，我們對基本弓法的探討，也藉由審美個性和審美共性的方式加以討論。

a. 基本弓法的審美個性

二胡發聲的必要條件便是拉弓、推弓的進行，由此才有分弓、連弓的運用，因此這便是二胡所表現的音樂不同於用琵琶、笛子表現的音樂。因為二胡較屬於吟歌性的器樂表現，然而相較於板胡或京胡等擦弦樂器，二胡在運弓速度的變化上，更多於板胡和京胡，且在中弓的運用上，二胡也較多於兩者，但板胡和京胡所用弓頭音的爆發力，往往比二胡用得更多且強，在弓尖的運用上也較多於二胡，並且都構成其基本弓法的特性。在發音共鳴本身來看，二胡是以蛇皮共振，板胡是以木板為共振，因此發音高亢、音色明亮，而京胡雖以蛇皮共振，但琴筒較二胡小，因此音色又比板胡更亮，從板胡、京胡和二胡的比較，已很明顯地突出二胡的個

性。

二胡的運弓在起弓和結束弓上最為重要，所有基本弓法的運動都必需先建立在起弓的動點上，這是弓和弦接觸點最小的運動單位，由點的密集連接而構成線（圖一），這便是運動上的物理性質，在弓的持續運動中，由生理及心理對音樂所欲表現的情緒，進行線性運動的變化，因此由動點可任意組成大小不同的點，密集組合的結果，便使得基本弓法產生了不同音色的線性變化（圖二）。結束弓可能是一個音的結束、一個樂句或一個樂段的段落終止，同時在樂曲表現上也代表著整個樂曲的終結處。在起、結運弓的變化過程上，我們可看出當運弓的次序、速度遇上運弓的位置及長度時，它們搭配的特性便顯現出來了。這裡分別規劃出幾個不同的搭配效果，分述其特性。

(1) 拉弓+弓根+慢弓+長弓

所有運弓方法幾乎都是不同的弓法，有機地組合完成的，因此所表現的音樂情緒也不相同。如現在所述及此一組合弓法，表現的音樂多半較為平和，而此處所說的慢弓，與個人生理的脈動律有著密切的關係，也因為與脈動律有相關性，因此長弓是較具自由性，而長弓多半在弓根至中上弓之間運動，同樣不相同的弓結合，仍然可達到一種平和氣氛的效果，但是不同的組合效果，在極其細微處仍有差別，然而往往也由於演奏者個人技巧的差異性，而表現出不同的結果，現在將可達到某種程度效果的組合弓法列表如下：

一般由拉弓在弓根起弓運動，力量往往較強，因此在音樂表現上，多較具肯定性的音樂情緒，如（譜例1），而用推弓在弓尖起弓運

動，力量往往較弱，因此在音樂表現上，較具不確定性，且如運用不當，往往會破壞樂曲的情緒（註二）。

(2) 拉弓+中弓+快弓+短弓

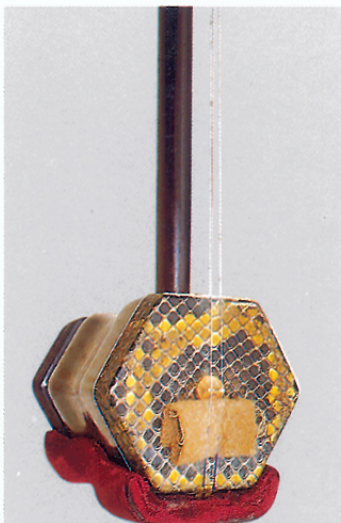
此一組合弓法與上述之弓法相反，如果從〔表二〕分析，便可看出上述弓法其共性是慢弓，慢弓具有穩定性的作用，而快弓則具有活潑性的作用，因此與快弓有機組合的弓法，其音樂形象都較為活潑，音樂的流動性更大，演奏者在運弓時，生理及心理的配合要更為靈活。如同第一項組合弓法所談及的，它可以有很多表達類似氣氛的組合弓法，這裡也是如此，然所有有機組合的弓法〔表三〕，都分別有適合其發揮的地方，如用(b)組合運弓位置在弓尖，則幾近跳弓，音樂跳躍性極大（譜例2），如果運弓位置愈近弓根，則音樂的輕快性相對減弱，但音量會漸次遞增，且音色也漸為實滿，在弓法運用中，演奏者往往會把它放在適當的樂曲表達的地方，以完成樂曲所要傳達的情緒，然而要很適當的利用，演奏者得必先熟習每一種有機組合的特性，以免張冠李戴，破壞樂曲原意。

(3) 多樣統一的審美規律

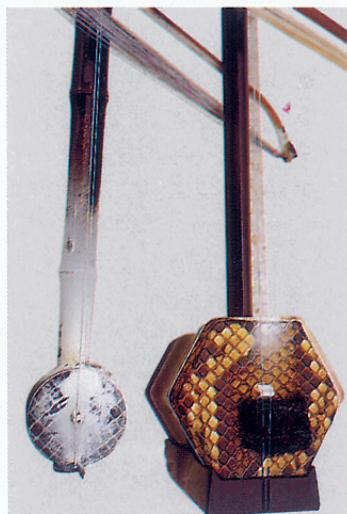
從以上的有機組合弓法中，我們可以發現，它具有多樣統一性，即不相同的運弓方法相互結合，而在多種不同結合中，我們發現其間多存在對立性、矛盾性的衝突，而為完成同一樂曲的各種情緒表達，這些結合便構成了中國古代音樂美學思想中的重要範疇——“和”，其講究的便是多樣的統一性。在基本弓法的運用中，確實掌握各種弓法的特性，熟悉其有機的結合，無論在作曲者、演奏者及欣賞者中，都要熟悉基本弓法結合中的規律性，



板胡



二胡的琴筒面是由蛇皮蒙製成



二胡與京胡的形制不同



板胡的共鳴板面是由梧桐木製成

而當此一基本弓法運用於樂曲時，對樂曲所產生的審美情趣是否合適，演奏者是否表達出樂曲完滿的情趣，這些都可由其對基本弓法的審美規律中，產生判斷，藉此審美規律，欣賞者也提高了對樂曲的審美經驗，因此從基本弓法的審美個

性中，更突出了二胡運弓的鮮明特色。

b. 基本弓法的審美共性

剛才談二胡基本弓法的審美個性，主要是用於擦弦樂器的二胡，其獨特的運弓組合方式，是其他樂器如琵琶、笛子所沒有的，而且也

是最適理解的二胡音樂審美特性的：為二胡特有的個別性質。而此處論其審美共性，乃基於不同樂器在表現方式所具備的共同特色，也是集體意識所形成的共同判斷，而審美共性乃是由大眾所普遍認定，對同一審美對象，在一定的背景、時代、條件以及在一定程度上達到相似相通的認同，而此一審美對象，在這裡便是運弓中的力度表現，以及運弓中，弓和弓相連續之間的呼吸位置。

(1) 力度表現

力度是二胡演奏時音量強弱的變化，這個變化非僅止於音量，而且在音色上也產生了相關的變化，然而力度在表現上也有橫向變化和縱向變化。就二胡樂曲來看，二胡作品多以線性旋律的方式出現，因此其力度變化主要是在橫向的變化上，用同樣有機組合的弓法，如果用不同的力度演奏，必然有不同的效果，力度太強則使發音爆裂，形成噪音；力度太弱則使聲音過虛，發音不實在，因此拿捏用弓的力度便是每一位演奏者所必需掌握的。

基本弓法在拉弓及弓根位置時力量往往較強，而在慢弓運動中，如果能釋發出最多的音量並保有一定的音色，顯示演奏者控弓能力很強，因此在同樣一弓中，他所擁有變化音色的空間很大，所以應付樂曲複雜變化的情緒之空間也相對更大。

基本弓法對音樂形象的表達較應用弓法的影響來得大，原因是在整首樂曲中，仍是以基本弓法的多重組合為主幹，而穿插在基本弓法中的重要因素即在力度問題上，因此在整個基本弓法的音樂語言中，推動這一運動過程並變化之，是力度的表現所在，所以於一弓中，掌

握住了最大力度表現變化的空間，便是主宰樂曲審美情趣的樞紐。這些力度問題，在不同情緒、不同音樂形象下，其表現都具有一種不確定性、不具體性。當音樂作品透過演奏者所表現的音樂形象，傳達到欣賞者心靈中，這之間的媒介是由演奏者擔任，而在人的聽覺中，對音樂所表達的形象，不似視覺藝術對作品的形象那樣具體、明確。

在音樂作品中，唯一可能可以較明確表示作品意象的，則在於模聲的運用，例如應用弓法中的拋弓、馬蹄弓等都較鮮明的表現馬匹的奔馳情狀，在此為何說「唯一可能」？因為技法的表現，也需視演奏者能力的高下而定，表現得好是可以較明確表示作品的意象；表現不得當，則更使作品意象模糊難辨，基本弓法所欲表現的音樂形象，就是因為力度穿梭於弓法間，音樂在瞬間不斷地流動、不斷地變化，使欣賞者在此變化中形成一種模糊性思維，開拓更廣闊的聯想，而演奏者也在自己的審美經驗中，去體會音樂語言所欲傳達的音樂形象，然而音樂語言不似人類語言般的具體，因此其不確定性更為突顯，所以運用力度表現，去表達音樂形象，對人類的模糊性思維提供更豐富的聯想空間，是有正面意義的，這也是音樂表現的審美共性。

(2)呼吸位置

如同歌唱需要換氣一樣，在基本弓法的運用上，也有呼吸的地方，它可能是由數個分弓或連弓，在一個樂句結束時，適當的予以換氣，而這個換氣必需注意到旋律流動的運動未停，而只是弓離弦不發聲，由此才能使旋律的動感流暢，而又能在適當時機予以弓子新的動點起弓，使樂曲更為流暢，更具生

氣。

呼吸是人體生理的活動，將之用於樂曲，使樂曲和我們的生理同其脈動，更生動體現了樂曲的生命，因此在審美經驗中，呼吸不單是形式表現的美，也是內容活現的美，這形式美和內容美的結合，即是樂曲表現的審美共性。

2.應用弓法的音樂語言

應用弓法是以基本弓法為礎石而建立起來的，其多半用來增加樂曲的變化性，豐富樂曲的表現內容，因此這類弓法多具有活潑、跳躍、緊張、熱烈的個性。做為一種弓法表現的音樂語言，我們可將應用弓法分為緊張性的音樂語言、模聲性的音樂語言、跳躍性的音樂語言、即興性的音樂語言等四種來敘述。在探討這些音樂語言的同時，我們先界定這四種分類的原意，它是指這個弓法所表現的音樂語言大多數是此種特徵，它並非只是「唯一」，它尚具有「多樣性」，這是音樂作品所呈現的不確定性，在大腦的模糊性思維中，使樂曲的表現有更多的聯想、更多的面貌，然而在理性的思考分析下，我們統合了這些應用弓法所具有的特殊性格，並據此予以分類，以方便我們對它的認識，從而運用於審美的經驗中，提昇我們對樂曲審美的判斷。

a.緊張性的音樂語言

緊張反應在心理學上的解釋，是由外部刺激和內部因素結合互為作用，所共同產生的情緒反應，所以多半呈現僵硬、刻板等現象的動作。做為一個音樂語言的表現技巧來說，緊張性往往具有生理和心理的對立性。在心理上必需有高度集中的認知力；在生理上，肌肉運動的表現必需放鬆，僅保持運動所需

的基本力量，這也是表演技巧所要求具備的條件，在此，心理狀態和生理狀態達到一致的對立調和，而在音樂審美上，這是對立衝突調和的平衡狀態，擴展了樂曲的張力，更富於審美情緒的表現。

在緊張性的音樂語言中，我們歸納了顫弓、墊弓、倒弓、噴弓等四種弓法，分述如下。

(1)顫弓

顫弓的表現手法是弓在弦上快速來回運動，不同於快弓的是顫弓的來回運動並非入節拍的，它可忽快忽慢，忽強忽弱，而快弓的每一來回運動則是入節拍的，有較明確的規範意義在內。

在以二胡為主的獨奏中，顫弓的出現通常顯現著一種高漲的情緒，表情較熱烈也較緊張，如（譜例3），這種內在心理情緒的熱烈反應，對於生理運動的放鬆產生衝突，這種作用又傳輸回心理作用，於是對演奏者產生了壓力，雖然心理學家對「壓力」有多種解釋，但是這裡反射回到心理內在的衝突，容易對於演奏者造成緊張反應，對於這種壓力如果心理狀態和生理狀態達不到平衡，就很容易在生理運動表現上造成障礙，這也是很多演奏人員在顫弓訓練上，運弓時，手臂容易僵化之原因。在顫弓用於伴奏地位時，其表現又一反其情緒熱烈的性質，而多表現為一種輕細纖柔的音樂情緒，用以烘托主要旋律的表情，如（譜例4）。

(2)墊弓

墊弓的節奏×.××，所以當墊弓出現的時候，音色的變化會有一種突然的感覺，造成心理壓力的突然收縮，給人一種深刻的音樂形象（譜例5），這種造次來訪的弓法，在戲曲音樂中用得最多，如京戲的京

【表二】

(a)	推弓+弓尖+慢弓+全弓
(b)	推弓+弓尖+慢弓+長弓
(c)	推弓+中弓+慢弓+全弓
(d)	推弓+中弓+慢弓+長弓
(e)	拉弓+弓根+慢弓+全弓
(f)	拉弓+弓根+慢弓+長弓
(g)	拉弓+中弓+慢弓+全弓
(h)	拉弓+中弓+慢弓+長弓

【表三】

(a)	拉弓+運弓的位置+快弓+短弓
(b)	拉弓+運弓的位置+快弓+寸弓
(c)	推弓+運弓的位置+快弓+短弓
(d)	推弓+運弓的位置+快弓+寸弓

(I-1) 《江河水》 黃海懷 移植 引子

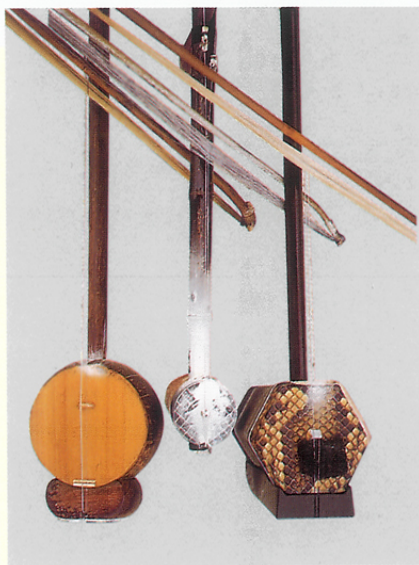
(引子) 節奏自由 淒涼地

(I-2) 《查爾達斯》 蒙蒂 曲(91-100)

胡、平劇的板胡等，因此由戲曲所改編的二胡作品，常見此弓法的運用（譜例 6），同時演奏者也多藉此

弓法來調適弓向。通常在墊弓後面接序的弓法及節奏均較鬆緩，藉以達到音樂緊張後的鬆弛作用，這種

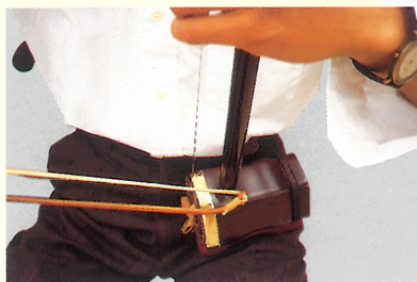
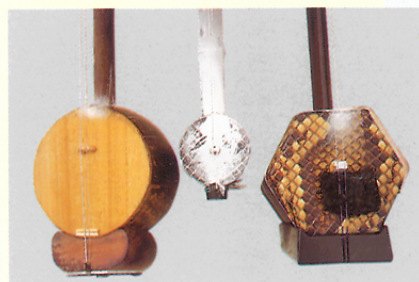
鬆緩並非節奏變慢或弓速變慢，而是相對於三十二分音符××來說，十六分音符××或八分音符××相



二胡、京胡、板胡在形制上的差異



二胡在推弓的位置



形之下會變得鬆緩，這種感覺是因為心理調節的關係，使我們對音樂形象的心理感覺得到「解決」，這些

關係的了解，是有助於我們認識音樂形象對立平衡的審美觀。

(3)倒弓

兩個相接序的音都用同一個位置起弓，即用弓根拉完一音，在不碰觸琴弦狀態下迅速回到原位起弓（譜例 7），倒弓的音樂語言特性，在於音樂表現的重複性，而重複的特徵便是在加強樂曲給予人的鮮明形象。一方面它加強了每個音的力度，一方面也可用來調適弓向以利樂曲表現。在調適運弓方向上，倒弓的作用也往往是為接序的音符做有利的運弓準備，在審美的意義上，是為了使每一細節的表現，達到最大的活動空間，同時也擴大心理的生活空間（註三）。

(4)噴弓

噴弓是靠弓毛緊貼琴弦，在起弓的瞬間對琴弦加壓，即運弓的第一個動點，是力度最強的。噴弓的運用無特殊記號，往往視樂曲需要而用。其特性便是加強了該音音色的變化，這個變化的瞬間，心理是呈現一種暫時緊張狀態，對生理將展開的運動，有著高度集中的注意力，而噴弓表現的爆發音狀態，似乎給樂曲精神為之一振的效果，表達的音樂形象也較為豪放（譜例 8）。

b. 模聲性的音樂語言

所謂模聲即模仿動物活動的聲音，或其它器樂的聲音，使審美的音樂情緒融入樂曲的音樂形象中。模聲性的音樂語言，在一些傳統樂曲中也運用得很多，如噴吶曲《打棗》、《百鳥朝鳳》，二胡曲《空山鳥語》，板胡的《雲雀》，鑿胡的《全家樂》等，音樂上的意義，模聲的效果把生活中的聲音帶進樂曲裡面，增加樂曲的親切感及生動性。在二胡演奏中，模聲性音樂語言的弓法有拋弓、馬蹄弓、敲弓等。

(1)拋弓

拋弓是在演奏時，弓往上提

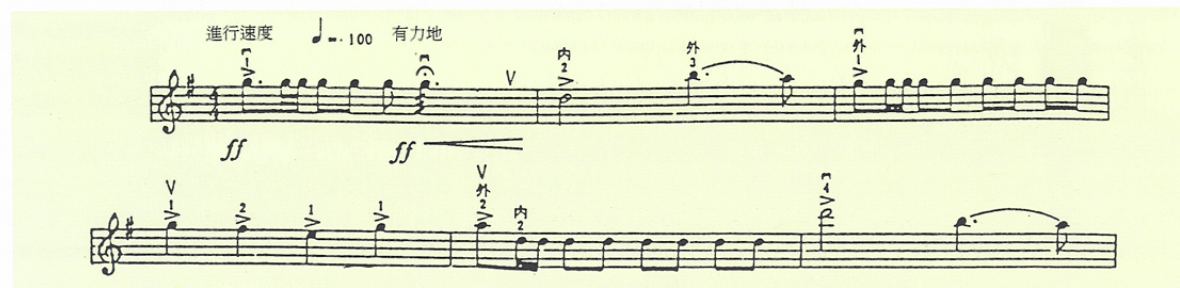
(I—3) 《光明行》 劉天華 曲(149-154)



(I—4) 《歡樂的飼養場》 郭進財 改編 引子



(I—5) 《戰馬奔騰》 陳耀星 曲(1-6)



(I—6) 《鄆鄆調》 魯日融 編曲(26-30)



(I—7) 《滿江紅》 車向前 曲 引子中段



(I—8) 《秦腔主題隨想曲》 趙震霄、魯日融 編曲 引子(1-10)



(I—9) 《奔馳在千里草原》 王國潼、李秀琪 曲(182-185)



(I—10) 《牧人樂》 張鑫林 曲(58-69)



起，並以反方向將弓順勢落下，使弓毛和弦的接觸點上利用落下的彈力，而發出二至三個音，這種弓法在許多的二胡樂曲中（譜例9、10）用得相當多，樂曲使用拋弓時，多

半是描繪馬匹奔跑的音樂形象。這種表情方式，通常多能使樂曲所在的環境背景，更清晰的突顯出來，以達到音樂審美的效果，而這種音樂情緒多為躍動性、激烈性的，樂

曲氣氛充滿熱烈活潑。

(2)馬蹄弓

馬蹄弓是將弓子提高，並於中弓的位置緊靠外弦，使弓上下連續敲擊外弦，發出“的個的個”的聲

(I-11) 《草原新牧民》 劉長福 曲(92-96)

Musical score for 'New Herders on the Grassland' (草原新牧民) by Liu Changfu. The score is in 2/4 time and features a melody with dynamic markings *mf*, *f*, *p*, and *f*. It includes a section marked '快速' (Allegro) and a specific instruction '(仿馬叫) (仿馬蹄聲)' (imitating horse calls and horse hooves) with a corresponding rhythmic pattern of eighth notes.

(I-12) 《豐收鑼鼓》高明、關銘 曲(112-118)

Musical score for 'Harvest Drum and Gong' (豐收鑼鼓) by Gao Ming and Guan Ming. The score is in 4/4 time and features a melody with dynamic markings *f* and *f*. It includes a section marked '竹竹竹' (bamboo bamboo bamboo) with a corresponding rhythmic pattern of eighth notes.

(I-13) 《羊毛剪子卡響》澳大利亞民歌(1-4)

Musical score for 'Wool Shearers' Chant' (羊毛剪子卡響), an Australian folk song. The score is in 4/4 time and features a melody with dynamic markings *f* and *f*. It includes a section marked 'V' (accents) and a corresponding rhythmic pattern of eighth notes.

(I-14) 《歡送》劉北茂 曲(1-9)

Musical score for 'Farewell' (歡送) by Liu Beima. The score is in 4/4 time and features a melody with dynamic markings *p*, *mp*, and *mf*. It includes a section marked '稍慢的快板 熱烈歡樂' (Moderato, joyful and enthusiastic) and a corresponding rhythmic pattern of eighth notes.

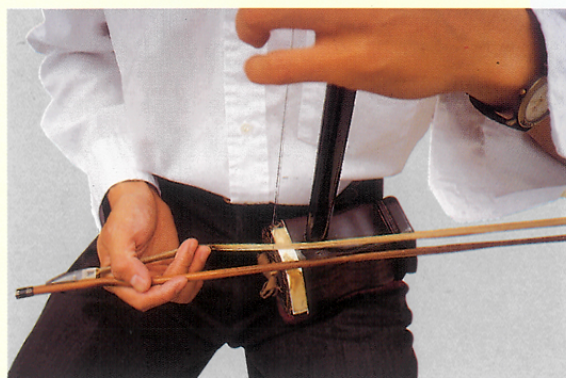
音，這種弓法也是描寫馬匹奔跑的情景，所不同於拋弓的是馬蹄弓表現了更多馬匹的奔馳，音樂形象是一群馬，因此它的音樂情感比較壯

觀 (譜例 11) (註四)。

(3)敲弓

敲弓是以弓桿敲擊琴筒而發出聲音，其表現的音樂形象多半帶有

一點俏皮、逗趣、或者是強化樂曲的節奏形象，更突顯樂曲的活潑性及歡愉性，更重要的是由於敲擊琴筒的聲音，能予人有改變線的旋律



二胡在拉弓的位置



馬蹄弓

而轉變為點的節奏，一方面改變音色，一方面充分利用敲擊樂器的特性，因此從模聲性的音樂語言來說，敲弓是屬於敲擊樂的模仿，增

加樂曲的熱鬧性（譜例 12）。

c. 跳躍性的音樂語言

跳躍性的音樂語言，最主要是指斷弓的系統，斷弓的音樂特性是

在音和音連接中有停頓的空白，其系統的分支便是由此停頓時間的長短、弓接觸琴弦的時間，及力度大小來細分為跳弓和頓弓兩種。一般說來這兩種弓法的差異性，在於音的顆粒性及力度大小。跳弓的顆粒性通常較小，力度也較小，生理的運動要鬆；頓弓的顆粒性較大，力度也較大，在生理運動上的力量也大於跳弓，現在我們就以此二項來敘述這兩個系統。

(1) 頓弓

頓弓通常較飽滿，音和音之間斷得較明顯，用在樂曲中也多半是中速或慢速的樂曲，其中又按照用弓的長度來分，次序是滿頓弓、大頓弓、小頓弓、連頓弓，分別敘述如下：

(a) 滿頓弓

滿頓弓多用於較慢的樂曲，運弓長度約 $3/4$ 弓長，往往以四分音符較多，八分音符次之，其音樂特性在於兩音傳接中有一種似斷非斷的音樂情緒，和生理的脈動較律較為相符（譜例 13）。

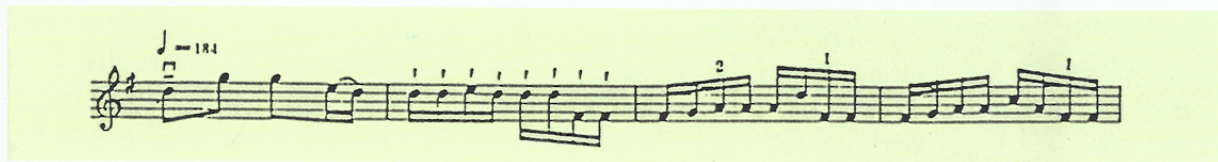
(b) 大頓弓

用「▼」此記號所在的八分音符上，演奏時值約為 $2/4$ 長度，因此兩音間斷的比較明顯，在樂曲表現上比滿頓弓的力度弱一些，當音樂行進到大頓弓時，運弓的力度會比前面的音強，但由於音值約在 $2/4$ 而已，因此在聽覺上會感到聲音較弱，因而改變樂曲的情緒，這是一種聽覺誤差，即相繼出現的兩組音符中會產生判斷上的誤差，這個在大腦模糊性思維中，也是豐富音樂形象表達的重要審美效果（譜例 14）。

(c) 小頓弓

用「▼」此記號所在的十六音符上，雖然類似跳弓，但是小頓弓所表現的樂曲不似跳弓快，小頓弓

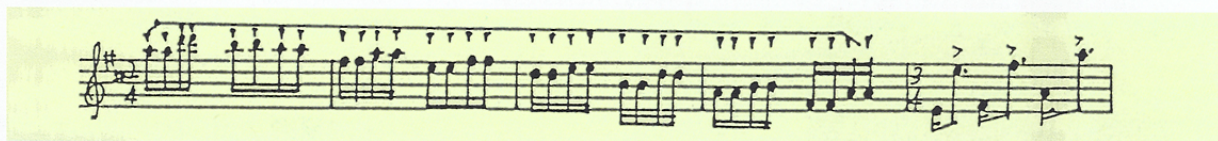
(I—15) 《大河漲水沙浪沙》 張銳 編曲(49-52)



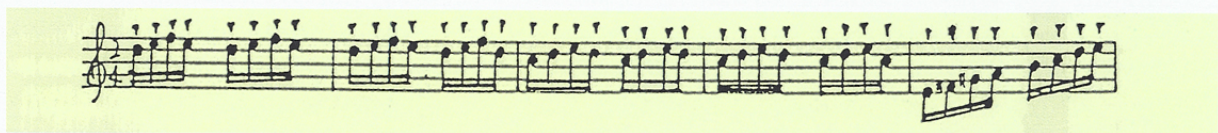
(I—16) 《光明行》 (5-8)



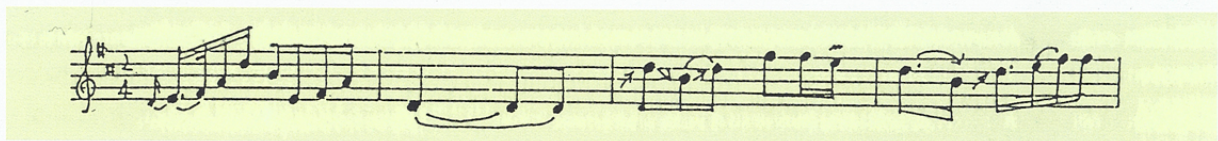
(I—17) 《春綠江南》 III. [田園牧笛] (50-54)



(I—18) 《查爾達斯》 蒙蒂 曲(26-30)

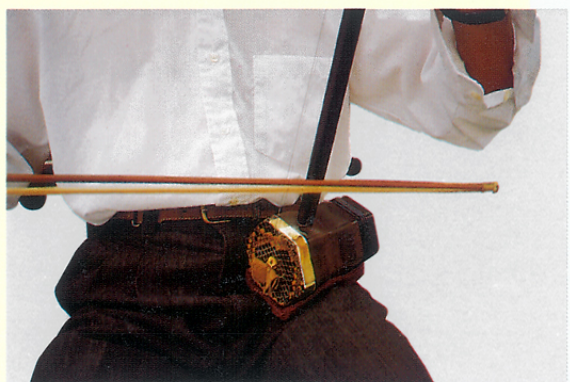


(I—19) 《二泉映月》 華彥鈞 曲(9-12)



(I—20) 《江河水》 黃海懷 移植(48-51)





拋弓

演奏的時值又比大頓弓小，大約 $1/4$ 的時值長度，然由於用於十六分音符演奏上，因此反而較不易辨明其音值長度。在樂曲行進中，小頓弓的出現，往往使節奏的律動點呈現密集連接的狀態，造成對樂曲行進的強大推動力，益增旋律的活潑跳躍特性。(譜例 15)

(d)連頓弓

用連弓演奏兩個以上的頓弓即是連頓弓(譜例 16)。如果演奏一連串快速的音符則又叫飛弓(快連頓弓)，連頓弓和飛弓的差別仍是在樂曲速度上，樂曲較慢則用連頓弓，而樂曲段落較快，且一連串的音符，則用飛弓(譜例 17)，這兩種弓法的使用也都是在增加樂曲節奏的滾動性、跳躍性，加強樂曲的流

暢。

(2)跳弓

跳弓演奏的時值比頓弓更短，表現的樂曲速度也較快，因此便顯現輕快的流動感，是樂曲最能表現活潑跳躍的弓法。它和頓弓最大的不同點，在於跳弓每奏完一音，弓要立即鬆掉，且離開琴弦；頓弓則每奏完一音，弓不得鬆開，且不能離開琴弦。跳弓又可分為自然跳弓和控制跳弓，以及連跳弓，而擊弓也應歸在跳弓內來敘述之。

自然跳弓大多利用弓子本身的彈力加以運用，因為自然彈跳的結果，使樂曲的跳躍性極為生動活潑(譜例 18)。而控制跳弓則較屬人為控制，即用手指來控制弓毛接觸琴弦的力度，當然在速度上就相對

較慢一點。

擊弓也應併於此來說，它也類似跳弓，因為其演奏時值比頓弓短，但是其音符表現比跳弓強，呈現的氣勢較大，用弓需往上提而後迅速落下，利用弓毛和琴弦的衝擊力，產生力度較大的跳弓，然後弓子再迅速上提並離弦。

對於以上所提出的跳躍性弓法來說，都是屬於樂音運動的一種方式，在二胡上我們用弓來表現其在樂曲中所扮演的角色，這些跳躍性音樂語言在樂曲的行進中，和前後的音符差別對立，成為一種動與靜的對立狀態，而音樂作品的表現，往往是在對立中求得統一性，所有這些音樂語言的運動，都在豐富樂曲的內涵，而這些動與靜和生理運作是相關的，即樂曲旋律的流動是動，相對來說，人的生理脈動在當時是屬於靜的，動的旋律線條在上面盡情地流動，靜的生理脈動在底下似乎是樂曲的根部，穩定著樂曲的根本，而跳躍性音樂語言就彷如枝葉細微，增加樂曲的擺動性、活潑性，這一動一靜的搭配，便是音樂審美中，多樣統一的審美形式。

d.即興性的音樂語言

即興性的音樂語言運用較為自由，且多無明顯記號，所依靠的便是樂曲中的情緒，和演奏者對樂曲的感受性、理解性等，而以個人詮釋的角度來運用這些弓法，因此這類弓法，通常作曲者都不另做意見，而留給演奏者去進行詮釋，這些弓法有漸弓、波弓、浪弓、鬆弓、延弓、隱弓等。

漸弓，即在一弓內，由弱漸強或由強漸弱的弓法，通常可用來轉化前後樂句的音樂情緒。

波弓和浪弓，即一弓連續演奏兩音以上，且都介乎連弓、斷弓間，

皆是一起一伏，類似波浪的滾動或大或小，進行強弱的變化。波弓通常是兩不相同的音符；浪弓則多指相同的音，在音符中做強弱波動的變化。在心理上，這種弓法的運用，有一種深沈優美的感覺，在生理上它的強弱週期則和脈動相連繫，因此這種弓法的表現細膩，而在細微處的表現上，當可了解演奏者對樂曲情緒的掌握。（譜例 19）

鬆弓，多是靠演奏者對樂曲的體會，而在兩個前後情緒變化不大的旋律中，適當的予以短促的停頓，通常是演奏者用以變化旋律的抑揚頓挫所做的手法，這種弓的運用，有點類似前面所提及的呼吸位置的變換，唯樂曲中的呼吸換氣多在樂句終了或樂段上，而鬆弓則在非樂句樂段上做停頓，有重新起下一音符旋律的弓法之意，對審美情緒上，有意猶未盡和變化音樂強弱的效果作用。（譜例 20）

圓滑換弓，即拉推弓交換時儘量不留下換弓的痕跡，使音樂情緒在換弓中，不會因此而破壞掉，這種弓法其實是要演奏者將換弓的右臂訓練得當，同時也利於樂曲旋律的流暢性。

延弓，即一長音無法用一弓完成時，在換弓中儘量不要留下痕跡，使兩弓能順利地奏完該音，和圓滑換弓不同的是延弓是相同的兩個音符，而圓滑換弓是兩個不同的連音。從審美的角度看，兩者的原理皆相同，都是為了不破壞樂曲的情緒，讓樂曲的氣氛，在不著痕跡下，順利地承接，使曲意完滿。

總結弓法表現的審美特性，樂曲最重要的表現手法，仍是在基本弓法的表現，經由演奏者控弓能力的成熟度，而後再加上應用弓法的穿插，使音樂的表現更為生動，這

是要了解二胡音樂審美探討的首要基本命題，唯有對此審美課題掌握，才能對二胡音樂有更深入透徹的鑒賞能力。



附註

註一 對於下表所列的弓法名稱，在許多書中所使用的名稱尚多紛歧，本表於整理之初，將同一弓法不同名稱一併以括弧示之，以便核對。

註二 在歐洲提琴族樂器的樂曲中，這種以推弓為起弓的弓法，通常是弱弓，這是順應弓在弓尖處較不易控制，發音較弱之故。

註三 心理的生活空間是指一個人的生活，在特定的時間內，由心理所意識到的，在現實生活中影響個人行為的各種因素及力量，因此一個人的生活空間和心理環境是相重疊的。在此做為解釋的意義是用於調適運弓方向，由於倒弓的使用，除了表現樂曲特定情緒，同時也改變了運弓方向，此時在運弓上，可掌握的活動空間較大，心理對樂曲所欲詮釋的表現空間也相對擴大，因此運弓的處理也是同時擴大心理感受的要因，此種擴大心理的生活空間的重要意義便在此，當然，它不僅只運用在此，而是藉此倒弓的審美特性上提出，它同時可運用在其它弓法不同表現中，更重要的是，它對音樂表現的演奏上，有極大的心理和生理的空間因素。

註四 拋弓和馬蹄弓所表達音樂形象的個體和群體之分，是因其特性而分，然用於樂曲詮釋上，它通常具有“會意”的審美思想，即個體和群體的混合（馬蹄弓），或群體中個體的突顯（拋弓），這種“會意”的音樂審美思想，也是中國傳統音樂中的一大特色。