

送中国音协理论委员会全国民族音乐学学会第三次年会

音乐艺术论文选

(三)

沈念慈

安徽艺术学院

一九八四、六、

传统民族器乐所表现的民族艺术精神初探

沈念慈

安徽艺术学校

一九八四年五月

传统民族器乐所表现的民族艺术精神初探

有着光辉灿烂文化传统的中华民族，向以古老而悠久的历史源远流长而著称于世界。不仅在艺术的实践上我们无数先贤志士，努力以自己的实践来继承、发展着民族文化的传统。而且在理论的探讨上，也做出了巨大的努力。然而我们的传统是什么？它的内在实质是什么？民族的传统包括哪些方面，哪些主要问题？或者换言之，民族传统的精神是什么？一接触到这个问题又觉得十分茫然，似乎可以体会而未可言筌。笔者多少年来在艺术实践中，在教学中每遇此问题感到困惑。或者认识过于笼统。因此，也就带着这种想法去学习，去探索这个问题。我觉得民族文化传统的中心问题在艺术上是民族文化精神问题。这里所说的精神当然是指艺术的内在实质，意旨，以及通过整体外在形态所表现的民族性的问题。这是一个大的题目，不仅涉及面很广，需要从民族文化传统的无数实践及其演进史的角度来发掘，而且还要从我们民族和外国，特别是欧美各国的比较研究中来探索我们民族艺术的传统特色及精神。此题目非笔者力所能及，且资料有限，又十分散乱，特别是音乐理论的资料更觉贫乏。再加上笔者水平有限，实在是力不从心。然而，这个问题的探索对于很好的认识民族文化传统以便很好的从其精神实质上继承、发展其优秀的健康的传统，是有意义的。所以，笔者不避粗陋，发表自己的管见，以供同志们研究时参考，望得到各方面的批评、指正。

中华民族不仅是有几千年历史文明古国，又是一个有着几十个民族组成的大国，以器乐来说这样广阔的宏观领域，实在是象一个万有文库。限于笔者的经历和能力，这里仅想从汉民族若干传统器乐曲及一些民间乐曲为对象，从这样一个领域和角度来试图探讨民族艺术精神，下边试从艺术对于社会生活，人的精神的反映，艺术表现的原则和境介等方面

来研讨。

一、

器乐反映社会生活主要是对于人的精神，特别是人格精神的表现来实现的。这是我们民族艺术精神的中心实质，即主要精神。

任何国家和民族的发展历史，都是一部进步与倒退，革新与守旧，民族与反动的文化斗争历史。我们探求民族文化艺术传统，民族艺术精神的主要倾向，是为了继承和发展民主的优秀东西。因此，无疑要把主要注意力集中在研究历史上出现的民主精神，代表时代发展倾向的优秀作品，和健康朴实的民间器乐。这也是本文拟从这一类作品中探求民族文化精神的界定范围。以此来窥见一般，并不想涉及正个汉民族的，民间的器乐曲，作更加全面的论述。

在传统的器乐曲中为何表现人和人性精神的呢？有一些是以抒情的手段，借喻景物来表现的。这一点与诗歌、绘画相仿的（虽然各自使用的表现材料和手法不同）。如中国绘画中的“四君子”画；诗歌、散文中的咏梅、咏菊诗，散文中的爱莲说，都是借这些植物的自然属性，如梅的钢骨铁筋，傲霜斗雪的形态和特性，莲花的出污泥而不染，亭亭玉立的形象来隐喻人的操守和人格。在中国历代琴曲中这样的例子比比皆是。

琴曲《梅花三弄》就是一首极有代表的器乐曲。这是根据传说中晋大将桓伊演奏的笛曲改编的。和桓伊同时代的诗人何逊的一首咏梅诗“梅须逊雪三分白，雪却输梅一段香。”对梅花性格的概括和歌颂，颇可和琴曲《梅花三弄》遥相辉映。琴曲《梅花三弄》，以清幽朗畅的音调，高洁优雅的意境，以理想的，美的境界，高尚的格调来歌颂梅花的不畏寒霜的精神，借以表现人民对人性美的追求。这是多少时代以来，不屈从恶势力的人格精神的艺术写照。因此，这首乐曲可以历经不衰的流传下来。

成为人们追求民主、美好的内心精神的抒发和慰藉。

琴曲《碣石调·幽兰》是我国见于乐谱的最早的琴曲。东晋人民和进步的知识界，不仅对战争和贵族之间掠夺与民族斗争的杀伐而忧心重重，对国家的破碎人民的痛苦也无可奈何，为此而许多人内心痛苦，消极的隐居山林。但其精神生活中仍不可能割断与社会的联系，为国家、民族的前途而担忧。因此，在寄寓他们情怀的乐曲中，仍可以通过那幽深玄澹的音调和旷古的意境中反映出他们不愿屈从统治者的人格表现。这种表现虽然是隐晦和消极的，但是仍可以通过乐曲的情绪看到古代这类知识介的精神生活。

复杂多样的社会生活，各类不同境遇和情操的人，就决定着创造不同的人格精神的乐曲。琴曲《广陵散》，以其激越、昂扬的音调铿锵有力的演奏，给人以悲壮慷慨的感染。其中更加明朗的反映了较广泛的阶层人们抗暴、除邪的反抗精神和不畏强暴的品格。乐曲虽然悠长而冗杂，然而却能甘畅自如，十分独特的以叙述体方式表现上述意旨，使听者悉悉感到倔强的人格精神。

亦如《秋鸣》之类的琴曲所表现的人的志向和追求施展抱负的心胸，也是一种人的追求理想的人性的反射。琴曲《酒狂》中伴狂、颓废的醉态形象，以喜剧手法表现醉视黑暗现实给以轻蔑的嘲讽，不能不使人感到醉意的音乐中的清醒精神。

宋代郭沔的琴曲《潇湘水云》是一曲古代琴曲艺术集大成之作。这不仅是《流水》、《幽兰》等曲的传统的极好的继承，更是艺术性高超的，表现人们爱国主义高尚人格的颂歌在乐曲中，我们多么真切的感受到人的精神与“山川迹化”与大地同悲的歌哀之声的背后，一颗爱国之心的跳动，和一个爱美人性的抒写。

这些乐曲无疑是反映春秋战国时“乐山”、“乐水”的儒家比德的美学思想的《流水》的传统息息相关，同时又经过“文学自觉时代”的

魏晋南北朝的“澄怀”、“畅神”的美学思想的陶冶。沿着这两种美学思想的长河向前流灌，组成我国这类乐曲的文化传统，表现各自不同风貌的人格精神。

在我国汉民族的部分民间乐曲中又是别一番情形和情趣，表现了民间（首先是劳动人民）的质朴率真的品格和充满活力的精神。所谓质朴率真则是以简朴真实，又以直接的，坦露生动的表现方法，来反映生活，歌颂劳动人民的理想。不同于文人音乐那种含蓄，隐晦的方式。例如江南丝竹的《欢乐歌》、《行街四合》等曲，既是生动的生活画面的意象式的描绘又充满着热情向上的生活精神，处处洋溢着生活情趣，充满活力，是劳动人民乐观天性的写照，是爱美的心诗，是那种质朴率真性格和人品的表现。

无论是东北管子曲的《江河水》，还是瞎子阿炳的《二泉映月》，都表现着劳动人民在痛苦愤懑中对光明的盼望。前者悲剧色彩更浓，后者带有悲剧色彩的抒情，然都不会给人生活绝望的感受。正反映了旧社会生活在重重压迫下的劳动人民在悲壮声调里，强烈的生活欲望和充满追求的欢乐精神，亦即一个近取、奋发的人格的表现。春秋儒家音乐思想的近取精神之所以比之道家柔退思想被人接受，不仅是历史统治阶级的推崇、宣扬，而是它从一定程度上符合了事物发展规律。上例民间乐曲也可以看到这种思想传统的影响，只是民间劳动者有他们的艺术美的追求。

音乐反映社会生活，主要是通过表现人的精神，而又以表现人格精神为一条贯串线，紧紧沿着文化传统的河流，成为这条河流的心脏和大动脉，而流动着。随着时代的沿革当然也在吐故纳新，然而永远不偏离这个动脉而运动。

当代著名作曲家贺绿汀的《晚会》；王云阶的《抗日战争》交响乐，不正是继承了这个传统，表现在水深火热的抗日战争中，中华民族充满信心和大无畏的勇于奋斗的人格品质吗。

二、

我们除了从器乐反映社会生活，表现人的精神这个侧面来探求我们民族艺术精神之外，我们还要从更广泛的领域来探求，例如从中国艺术创造的原则和达到的境界来探讨。这就包括着中国艺术中的空灵与充实的精神。

宗白华先生在他的《论文艺的空灵与充实》一文中，发表了精湛而令人深思的意见。他引用了周济的话说：“空则灵气往来”，“实则精力弥满”。我以为这是中国古代美学思想的关于艺术意境的两个重要方面。音乐艺术亦如其它艺术一样，它也必须从美学上探讨音乐的意境和境界问题。

意境是一个审美的范畴。它显示着审美思想的一个理想的情理、情境、形神合一的境界。境界一词似更带有客观性和程度、等级的认识。当然古代这两个概念经常存在着混用的现象。

我以为我们所说的空灵与充实是从主观的创作原则到客观的艺术作品已经展现的艺术境界的两个相互关联的方面来说的。它不同于引用外国文艺创作的现实主义和浪漫主义的创作方法的理论。因为现实主义和浪漫主义更多的是从主观方面来阐述的。涉及到作品也是风格方面来阐明的。

正因为人们的社会生活反映在人的精神世界中。存在着人们既有脚踏实地、面对现实、认识现实，而又有人们追求理想、喜爱幻想这两个大的方面的情形。所以作为人们的精神的反映的音乐艺术，必然存在着空灵与充实的不同境界。不同的精神表现在作品也就有不同的格调、意趣。

例如我们在上述所举的琴曲《梅花三弄》中，象徵梅花主题的三次出现，都是以清空、朗跃的艺术韵致、艺术意境表现的。正表现了艺术

中的空灵精神。特别是那些泛音的运用，更加强了灵透的色彩。那清幽的音响，正表现着人的如玉一般洁美的内在世界。作为人的精神的反映它是静穆、超脱的。作为艺术的语言和风格它是清新、空舒的。与之相对应的在象征梅花主题出现的其他相衬映的几段音乐则是浓重、挚着的感情笔调。中低的音区和跳荡的旋律表现的却是现实客观的写照。是充实的精神。又如以比巴曲《月儿高》改编的合奏曲为例。全曲的序奏《海岛冰轮》在缓慢的乐声中，展现的是一个清虚的境介。或者使人联想到天际他方的冰轮欲出时的云雾升腾。或者借助于《霓裳羽衣曲》的传说。使人联想到“高处不胜寒”的琼楼玉宇的寂寞天空。似人间庙堂式的仙境气氛。有些片断用疏、缓、虚、淡的手法所勾描的境介。正反映着人们爱美、爱幻想的清空心理状态。和灵透的精神。接着音乐以笛声轻奏的悠扬乐思在人的审美幻觉中冉冉升起皓魄。和着人们由此而引发的喜悦情感的表露。及美的理想境介的召唤。这都是人的生命的活力。以一种灵透的遐想方式的表现。音乐经过几段强弱浓浅的发展。在《玉宇千层》处又回到开始处的清虚境介。遥相呼应。似乎这一切事件的发生。情景的表露都在这样一个境介和精神中运动着。当音乐奏到“银蟾吐新”、“秋露满天”时。那种浓墨重彩。金壁生辉式的幻觉构物。现实生活的实际。那种乐观的精神。又给人以充实饱满的感受。

再如江南丝竹《欢乐歌》、《行街》。那种明彻的竹笛的高音。悠扬、舒展的旋律。表现人们的生活情趣。在这乐观、向上情绪的基础上。不正是人们那种乐观、幻想的空灵精神的反映吗。于此同时在乐曲中时而以紧密的节奏。强有力的音量。欢快而热烈的感情又是表现着人们现实的实在生活和充实的精神。

象生活本身是多样的多侧面的复杂的统一一样。人的空灵与充实精神。也是一个统一体。不仅在一种艺术形式中是这样。在一个作品。仍

至一个片断中，这两种艺术精神相辅相成，有时是相反相成，互为映衬，互为补充，各有各的姿态和境介，空则可纳万境，实则充满生命的奔腾，运动，相映生辉，相错添趣。

每一种艺术的境介和作品的风格都是以某种表现方法和技巧相联系。例如艺术的空灵精神总是于疏、虚、隐、淡这些表现方法相联，充实精神则于密、实、显、浓方法与笔调相关。诸如音乐节奏上的宽疏，音色和描写上的虚拟，意境处理上的隐蔽、含蓄，感情上的静穆、恬淡，总给人以空泛、灵透的感觉，往往用来表现人的空幻的想象，或者是茫然的感受。又如节奏音群的密集，描写和表现上的写实，境介的显露，笔调和感情上的浓重、浓厚，都更能反映出人的生活中充实精神。

我国传统的器乐的艺术作品实际，和理论上的辩证法告诉我们，空灵是另一种情况下的丰富和充实。只是它以其灵透的意境和形态出现，它同样表现着人的充实生活的活动。例如合奏曲《春江花月夜》中的“欸乃归舟”的音乐，在充满欢乐情绪的“渔歌唱晚”之后以其舒展荡样的旋律，抒发着浪漫热情的陶醉胸怀。这样心境表露，不是丰富充实的感情的力量吗？不是在空灵中展开了更多的感情的充实精神吗？我们说的艺术手法在一般情况下和艺术作品的境介及风格有联系，甚至是一致的。如浓厚表现充实，虚疏表现空灵，但在另一种情况下则又是一番景象。

我们不能说先秦的道家“自然全美”、“返朴为真”的“大音希声”“大象无形”的美学思想是中国音乐艺术空灵精神的源头。或者儒家的“充实为美”，“非全而粹不足为美”的思想即是充实之美的滥觞。因为儒家思想也是讲空的。我们可以说道家的自然全美，大音希声从艺术的重自然、重质（法家的韩非也是重质的）以及认识上的无穹，表现上的无止境从积极方面确实对中国古代艺术的各种形式的空灵精神产生着有益的影响（当然在不少方面也有消极的影响）。同时儒家的强调音乐

艺术的社会功能，强调“充实”、“全”、“粹”之美又从另一方面以其巨大的力量影响着人对艺术充实精神的认识和表现。

如果更确且的说，因为社会的生活实践，产生了人的认识和精神，因此人的精神中就实际的存在着充实与空灵幻想的状态。所以用来表现人的精神生活的音乐艺术，必然实际的存在着空灵与充实的精神。这也构成了我国艺术精神的一个范畴。我们的艺术理论沿着这个实际去总结探索，我们的艺术实践沿着这实际去继承探索和作更新的大胆的追求，将是有益的。

也正如生活本身一样，现实与理想，实际与想象，往往是交织，交错的存在一个统一体中，以各种形式出现着。所以在艺术中，也是错宗的，辩证的，有机的结合着实与虚、浓与浅、平与奇、疏与密，巧与拙的各种艺术手法来表现人的精神的丰富性和交错的统一性。常常在艺术中出现综合的现象。绝无某曲某段只表现人的这种精神，而另一段表现另一种精神。正如中国音乐美学中情与景的辩证关系，只是看以情胜或是以境胜的形态而已。以情胜，则情显境蔽，以境胜，则境实情虚。空灵与充实的艺术精神在音乐作品中也是这样辩证的结合。

除上述两个方面以外，尚有在乐曲中反映的文与质，或者说内容与形式问题，情与理的情理关系的辩证法等，也在我们民族传统艺术的认识和民族特色中展现出民族艺术精神的另一些侧面。还有与欧洲及其他外国的音乐艺术相比较来观查我们的民族艺术精神。由于时间关系笔者将于另文再谈。

这里说明一下的是，中国几千年的封建闭锁式的社会，和宗法式的封建传统，在给我们丰富、宝贵文化遗产的同时，也丢给我们一付重重的枷锁，即闭锁式，保守的枷锁。因此我们在探索民族艺术精神的时候，不能忘记向外国有益的东西学习，特别是外国艺术家那种勇于探索的精神，理性的求知欲望和分析的方法，以及那种比之中国古典艺术更无保守力量束

缚的开放精神。更应引起我们极大的关注。

安徽艺术学校

沈念慈

传统民族器乐所表现的民族艺术精神初探

正、误 表

页(面)	行	误	正
1	6	言筌	言詮
1	19	历史文明	历史的文明
2	6	民族	民主
2	12	为何	如何
2	19	《梅花三拜》	《梅花三弄》
2	22	同上	同上
2	22	同上	同上
3	15	秋鸣	秋鸿
3	21	人格的颂歌在乐曲中	颂歌，在乐曲中
3	25	美学思想的“流水”	美学思想的传
4	15	亦即一个近取	亦即一个进取
4	15	同上	同上
5	24	《梅花三拜》	《梅花三弄》
5	17	从主观方面	从创作原则方面
6	8	《霓裳羽衣曲》	《霓裳羽衣曲》
7	14	荡样	荡漾
8	9	错宗	错综

戏曲音乐中几个技术处理（编曲）和美学问题

沈 念 慈

安徽艺术学校

八三年十二月

戏曲是中国戏剧的主要形式并在出现话剧形式之前占有统治地位。最早使用“戏曲”这一词的大约元代末年的陶宗仪了。戏曲一词正概括了中国戏曲的两大主要成份，即“戏”与“曲”。

戏曲音乐是以中国戏曲同时产生的，不是另外的，可有可无的手段。所以从音乐的角度认识中国戏曲和总结这一领域的艺术理论，当是戏曲理论研究的重要方面。由于戏曲艺术实践的丰富，给古代戏曲艺术理论研究的成就带来了可能，然而戏曲的美学理论，特别是戏曲音乐的美学研究，都很分散，零乱。近来引起一些同志们的注意，为了交换这一方面的看法，就几个有关美学问题将自己的学习体会撰写于后，共大家研究时参考。

—

一、戏曲音乐的程式与一曲多用的审美特征。

唱腔程式是戏曲特有表现形式的有机组成部分，可以说未正式形成戏曲之前就形成了程式，集中表现在填词方式的一曲多用，和以基本曲调的变化发展的规律中。

一曲多用是中国古代音乐传统的创作手法，也已影响着传统的审美习惯，这正体现了中国传统的审美观中的于熟悉中见新鲜，于统一中见多样变化的统一变化原则。

欧洲歌剧的音乐创作方法，在“模拟论”的美学思想指导下，首先要求再现人物的个别性，用写实的方法，音乐上是专曲专用。而中国戏曲不同，至“虚拟论”的影响下要求是一般性中的个别性，一曲多用这样方法的由来，几乎是伴随着诗歌，音乐的产生而产生的。从《诗经》到汉乐府，唐乐府，唐代入乐的律诗，唐大曲，到后来的宋

词，宋大曲，直到宋杂剧的形骸，都是沿袭着这一创作方法的，中国戏曲形成之后的元杂剧，明清传奇，到现代戏曲，一直沿着这个艺术的实践发展，变化、丰富着。另外民歌，民间歌舞，民间曲艺及其它民间音乐形式也是这种方法进行创作实践。这种创作方法的沿用，虽不是一成不变，乃至很大丰富，很大变化，但是基本原则仍然是按程式规律变化发展的，一直体现和实践着中国古代审美的多样统一思想。为此我们在研究戏剧美学的传统审美问题时，不能不对这一原则作一认识，这不等于把程式僵死和凝固化，而是要求演员和音乐工作者，作创作性的运用和发展这种原则，不断革新程式发展程式，以创作各个时代，各种题材各种典型的戏曲艺术形象。任何有出息的表演家都是有所创新，有所前进的，能运用程式贴切的，成功创作一些成功的艺术形象。

在解决上述的认识上的问题之后，我们还要在规律上了解一曲多用及戏曲程式方法上的几种变化原则，用以帮助我们总结这种经验和对别人经验的掌握，以创造新的艺术形象时作艺术和技术的处理。

常见的变化运用的手法有一、装饰及演唱的变化，包括速度，情绪的变化和润腔，二、板路的变化，三、变体变调变化。

上述三种手法，集中的表现在以相同表现不同人物，以及一个人物在不同场合下，用不同或相同唱腔的多样变化的创造中。以豫剧为例，常香玉在《拷红》一剧中的慢板与《花木兰》的慢板不同。前者柔婉，俏丽，刻划善良，聪明的丫环。后者流畅，挺拔，刻划有志的中国英雄。在《花木兰》一剧中“平了贼……”一段和“花木兰羞答答一段又是一番景象。

从另一个侧面来看，戏曲，曲艺中的母曲和基本调〔由一曲多用发展到板腔套路及曲牌联缀〕，所以能以适应表现各不同时代，不同内容，不同人物的表现需要以及审美的要求，它的基本调或称母曲的性质是很重要的。它必须构成下述几个条件。一、在性质上要兼能叙事，抒情，描景，写情。二、情绪应当是中性的，有可塑性，有做较多的情绪变化发展的可能，三、节拍，中性，大都是二四拍子，中等速度。

一曲多用 是由民间到艺术表演团体，由业余到半专业和专业创作的手法。解放后有很大革新和发展，人们的审美要求也有新的变化，更高的审美理想。但一曲多用方法仍保持他的特点和生命力。这是因为，它不仅符合中国人的传统习惯，也符合美的多样统一的变化发展的创造规律。所以戏曲的程式是艺术形式美的民族特有规律。

二、行当的划分与戏曲艺术形象的类型化，多样化，个别化。

一切艺术手段都是为了塑造舞台艺术形象发挥作用。由于生活中各类事，各类人都有相同的一面和不同的一面。戏曲由叙述体到代言体，从独角戏双人戏《参军戏》到逐渐形成行当，因此自然就产生了行当唱腔，乃至特有角色的特有伴奏形式和伴奏乐器，及特有的场面的伴奏。行当是舞台形象明确和性格化的一个手段，配之以脸谱化，这种形式被观众接受和承认，又变成他们的欣赏习惯和审美爱好，反过来制约艺术创作。

外国戏剧以写实的方法为准则，由客观环境规定主观的表演〔如开门上楼〕，中国戏曲以虚拟的写意为准则以主观表演的能动性，自由性让人联想到客观。这些手法、程式也融化在行当的唱腔与表演中。

行当唱腔是在戏曲的母曲加上专用唱腔基础上发展的音乐的类型化，这是求得整个戏的唱腔统一中另一种变化，同时，为了表现各类人物

的不同个性，又要使之个性化。如老生出小生、旦角唱腔中又有一些细的分行。

中国人对艺术美一开始就重表情，“为性造文”就重写情写意，与外国重模仿，重写实不同，中国要求在数人一面中再现个别，首先让人知道这些舞台上的人是哪一类的人，〔好、坏、身份、年龄等〕，外国人绝不允许数人一面，中国小说中就有“特犯不犯”的创作原则，如水浒中鲁达，武松，李逵、秦明等都是情绪急躁，性格刚强的人，但是他们又各自有不同的个性。就是上述原则在小说创作上的表现。

三、流派唱腔的特点及韵味

流派是戏曲艺术表演的一种表现形式，它把戏曲唱腔（乃至伴奏形式）在一曲多用和行当的基础上改造为表演的独特风格。这是中国戏曲发展的又一个新的阶段。它是从另外一个角度来完成中国民族戏剧的表现体系。流派是一些有成就的演员〔有时是几代人〕在积累表演剧目经验的基础上发展的。如京剧旦角梅派在《洛神》、《贵妃醉酒》等剧目中发展的唱腔特色柔和、婉丽、在韵味上甜美，圆润，这些唱腔塑造了洛神，杨贵妃等生动的美丽温柔，多情的中国古代妇女形象，程派《山泪》、《玉堂春》、《窦娥冤》等剧目中，为了表现这些受压迫、受折磨的善良妇女形象而创造的，唱腔在传统声腔上，曲调、断中有连，拟、杨、顿、挫交织，象人物的如泣如诉，的情绪，人物柔中有刚语言特色上訴中有愤。

流派唱腔一经被群众接受，就成了表演中对某一类人物表现的特别有效的方法，也成了欣赏时一种特殊韵味的审美满足。

每个表演艺术家的成就必然于他倾注心血最多的代表作中的成就艺术形