

● 王晓俊 / 著

中国竹笛演奏

艺术的美学传统研究

A Study on the Aesthetic Tradition of Chinese
Bamboo Flute's Performance

◎ 王晓俊 / 著

中国竹笛演奏

艺术的美学传统研究

A Study on the Aesthetic Tradition of Chinese
Bamboo Flute's Performance

图书在版编目 (CIP) 数据

中国竹笛演奏艺术的美学传统研究 / 王晓俊著.
—北京: 光明日报出版社, 2015. 6
ISBN 978-7-5112-8556-0

I. ①中… II. ①王… III. ①笛子—吹奏法—研究
IV. ①J632.11

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 120135 号

中国竹笛演奏艺术的美学传统研究

著 者: 王晓俊

责任编辑: 曹美娜

责任校对: 张明明

封面设计: 何 璇

责任印制: 曹 诤

出版发行: 光明日报出版社

地 址: 北京市东城区珠市口东大街 5 号, 100062

电 话: 010-67078251 (咨询), 67078870 (发行), 67019571 (邮购)

传 真: 010-67078227, 67078255

网 址: <http://book.gmw.cn>

E-mail: gmcbcs@gmw.cn caomeina@gmw.cn

法律顾问: 北京德恒律师事务所龚柳方律师

印 刷: 北京彩虹伟业印刷有限公司

装 订: 北京彩虹伟业印刷有限公司

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社联系调换

开 本: 710×1000 1/16

字 数: 476 千字

印 张: 26.5

版 次: 2016 年 1 月第 1 版

印 次: 2016 年 1 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5112-8556-0

定 价: 78.00 元

版权所有 翻印必究

作者简介

王晓俊（1971—），男，安徽宣城人。博士，现为南京艺术学院副教授、硕士研究生导师、《音乐与表演》杂志专职副主编、学报编辑部副主任，上海音乐学院艺术学理论博士后科研流动站出站博士后。研究方向：音乐美学、中国音乐史、中国竹笛演奏与教学。

本书获南京艺术学院校级课题资助 (XJ2011006)

本书获教育部“高校社科文库”出版资助

本书获南京艺术学院出版基金资助

序

刘承华

2005年起,我在南京艺术学院招收博士研究生,其中一个方向是中国传统音乐美学。我开始的设想是,利用博士研究生培养的平台,把中国传统音乐美学好好地研究一下,以填补我国音乐美学中的一个空白之地。在我国音乐美学研究中,音乐美学原理起步较早,并已形成一个较为完备的理论体系。中国古代音乐美学史和西方音乐美学史,经过多年经营,也已有了初步的规模。相比之下,中国传统音乐美学至今尚未形成阵容,研究较为薄弱,但恰恰是这一块,对中国音乐美学的整体发展乃至整个中国音乐的发展有着极为重要的意义。因为共性的音乐美学无法完满贴切、细致入微地解释传统音乐,必须有一个源自中国传统音乐自身的美学理论,而且应该是深入到形态有别、风格各异的各种传统乐器和乐种的美学研究。这种美学理论自然应该借鉴古代的音乐美学理论资源,但更重要的还是要从传统音乐形态和行为的分析研究中来建构。为了使工作扎实有效,我没有急于组织人员编写概论式的书,而是先鼓励大家从各自熟悉的方面开展研究,逐渐地积累成果,待条件成熟时,再拿出中国传统音乐美学的体系性成果。在这个领域,首先需要我们特别下功夫的是一些主要乐器(如古琴、二胡、古筝、琵琶、箫、笛等)的美学研究。因此,我在招收博士研究生时,便有意地选择在乐器演奏和理论素养等方面都很优秀的青年学者来攻读博士学位。本书作者王晓俊就是其中之一。作为竹笛专业的学士、硕士出身,他在演奏上已经达到比较高的水平,在国内外举办过多场个人音乐会;同时又有良好的古文献功底、音乐史的背景和文字表达能力。入学后,我要求他在音乐美学理论方面多下功夫,尽快弥补这方面的不足。几年下来,效果是明显的,在答辩前后,他的论文即受到校内外专家的高度评价。现在,他的学位论文被遴选为教育部高校社会发展研究中心“高校社科文库”资助出版书目,这是对其学术研究成果的一种肯定。

应该说,选择这样的题目进行研究,本身就是一个很大的挑战。这是因为,与

古琴不同,中国古代的竹笛文献较少,没有形成自己的理论,更没有自己独特的美学。要在这样的基础上梳理和建构竹笛演奏的美学理论,更需要做比一般课题多得多的工作,花费多得多的精力。从现在提供的书稿看,他的工作是卓有成效的。这部书稿的学术贡献大小有很多,但最重要的我认为有两点:一是对竹笛演奏观念的历史演变作了系统的梳理,二是对竹笛演奏美学的基本概念作了自己的提炼和阐述。

研究竹笛理论首先碰到的困难是文献资料。对古代音乐的研究主要依靠文献资料和遗存的乐器实物,但古代关于竹笛的文献既少又分散,特别是竹笛演奏的思想观念,古人没有留下多少较为完整的表述,而这项课题的研究却不能不涉及竹笛演奏观念问题,否则,竹笛演奏美学便无从谈起。那么,古人在竹笛演奏方面,到底有没有自己的演奏观念和演奏美学思想?回答是肯定的。但同样可以肯定的是,古人的竹笛演奏观念和思想很少以理论的方式表述出来,而是直接体现在他们的演奏活动和乐器形制上面。这就需要研究者能够耐心细致地从现存的文献和实物中进行考察分析,寻找隐藏在文字或形制背后的思想观念。从书稿可以看出,作者在这方面花费了大量的时间和精力。首先是将有关竹笛的记载和论述文字从浩如烟海的文献中搜罗出来。从书稿中可知,作者所使用的文献涉及面十分广阔,包括经、史、文、赋、诗、词、曲以及各种杂记、类书等。由于文献采集面广,对所论论题有丰富的文献支撑,故前面五章的论述相当充实饱满,其中还不时伴有史学上的微观考证,例如对“箛”和“笛”的字义内涵及其演变的考证,对竹笛演奏中的横吹与竖吹、捧持与叉手持的考证等即是。正是有了这个基础,他对古代竹笛演奏观念的历史梳理才具有较强的可信度。通过作者的描述,我们得以知道,中国竹笛演奏观念发生于远古“气—律”宇宙观,并在宗周伦理秩序和儒家乐教体系规范下形成“礼乐演奏传统”,此后便经历了两汉的“情志”观、魏晋“缘情”观统摄的“诗乐演奏传统”,唐宋“诗道情性”论孕育的“燕乐演奏传统”和明清“唯情”论发扬的“曲乐演奏传统”。乍一看,我们可能会产生这样的怀疑:这样的划分是否过于绝对?但通过阅读他由丰富史料支撑的文本,便会感到,这个线索是真切的,尽管也许会出现一些例外或遗漏,但主体的变化确实存在着这样的轨迹。特别是,书中这种宏观勾勒,不仅创造性地归纳了竹笛演奏五方面历史传统(作者称之为“气律传统”、“礼乐传统”、“诗乐传统”、“燕乐传统”、“曲乐传统”),而且在中国古代音乐发展历史与竹笛演奏之间建立了沟通的桥梁,从而既清晰地梳理出竹笛演奏观念的历史演变过程,又将竹笛演奏与历史上各阶段的大艺术观念相沟通;这对于我们整体把握并深入理解竹笛演奏美学思想的发展轨迹有重要

意义。

当然,作者并未止于此,因为本书的主要目的是对竹笛演奏美学理论进行研究。这方面作者做了两项工作,首先是从竹笛的演奏技法阐述其美学内涵。作者提出竹笛演奏技法上的四个范畴:“气”、“指”、“口”、“舌”,并一一加以阐释。四者之中,又特别重视“气”,专门对“竹笛演奏的‘气韵’本体”做出研究,分别从“气与古管乐器起源”、“竹笛演奏技法对气韵的建构”、“气息技法对指、舌、口技法的统摄”三个主要层面依次展开。其中,“气与律历思想”、“气与度量权衡体系”、“演奏气息‘符号化’属性”、“气息技法对韵的建构”这几方面的阐述,既体现了从物理层面到社会心理层面再到审美层面这样一个由浅入深、由低到高的过程,也使“气”这一古代哲学的基本范畴与竹笛演奏的气息相沟通、相融合,使竹笛演奏的“气息”获得哲学、美学的意义。然后,作者又从演奏气息统摄下的“手指”、“舌”和“口唇”三个方面,总结气息运用的基本要求,归纳出“竹笛演奏技法运用的五个固定”,以贯穿演奏气息对指、舌、口三类技法的美学要求。作者对气、指、口、舌技法美学内涵的揭示是这一章的亮点之一,例如他说:“这些演奏技法的运用,一般经历以下体验过程:一是气松沉而后可运行,口风细而后可金石,指、舌协而后可流畅;二是气深长而后可远近,口腔阔而后可宏巨,指、舌灵而后可跌宕;三是气契合而后可传神,口应变而后可精微,指、舌健而后可圆实;四是气清和而后可宁静,口运化而后可深远,指、舌洁而后可亮丽。”对技法内涵的这种到位的美学阐释,没有丰富的演奏经验和良好的理论素养是说不出来的。

其次,是他对竹笛演奏的美学范畴所做的研究。可以看出,他在这方面的用心十分深细。他主要抓住“情理”、“言意”、“形神”和“风格”四个范畴及其关系来进行,每个范畴中均首先从其哲学美学内涵谈起,揭示其与传统艺术的深层联系,然后分析其在竹笛演奏中的技法内涵,最后归纳出各自在技法表达中所遵守的基本原则。例如关于“情理”表达的原则,作者提出四条:“情发于中”、“以声传情”、“寓情于景”、“以情达志”,它们依次分别是音乐的本体论、表现论、方法论和目的论(或功能论)所做的归纳,体现了由内而外、由浅入深、由此及彼的逻辑思路。这四条原则,对于竹笛演奏来说是颇为贴切的。再如对竹笛演奏技法中的“言意”内涵,作者的分析也有自己的特色。他分别从“竹笛音乐语言的意象性”、“竹笛演奏的语言化属性”展开论述,然后又进一步创造性地提出竹笛演奏的“技法母语”这个命题,并从音色技法、音量技法、手指技法和口舌演奏技法等不同角度分别加以说明。他提出的“技法母语”是一个很有涵盖力的新概念,也是一个很重要、很有生发力的演奏美学范畴。没有“技法母语”作背景,许多技法的内涵和意义就无

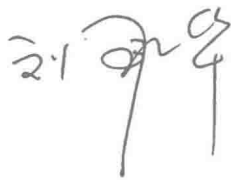
法呈现。当然,这其中还有许多理论问题需要研究,希望作者能够继续深入下去。

阅读本书,我觉得还有几个特色值得一提。一是作者扎实的史料功夫和文献解读能力。作者在跟随蔡敬民教授读竹笛演奏硕士研究生的时候,我就发现他与其他表演专业的同学有些不同,那就是他对音乐史、对古代音乐文献有较为扎实的功夫,这在他已经发表的多篇竹笛论文中即可看出,而在这本书中,则得到更为全面的展示。例如他据“延长颈、奋玉指”推断宋玉所赋“笛”为横吹制式;又以《长笛赋》所载“丘仲辞”中“剡其上孔通洞之”、“君明所加孔后出”两句,断定被“剡”除之孔不是音孔(否则后出商声孔无处再加),由而推知京房改制是将一横吹笛改制为竖吹笛;以《横吹赋》“军容有横吹”、“此竹方可为器”、“奏此吹兮有曲”等句断定《横吹赋》所赋者为横吹之笛、不是横吹之曲;等等。这些问题都是学术界至今众说纷纭的难题,考证这些问题既显示了作者迎难而上的学术勇气,也显示了作者不同寻常的文献解读、史料考证能力。正因为他有良好的文献基础,所以书中的论述较为饱满、充实,这是本书得以成功的一个重要原因。二是作者有着丰富的演奏实践和较高的演奏水平。这样的条件使得本书与其他纯理论著作有明显的区别,它总是伴随着作者的演奏经验,总是作为一个演奏家在谈论演奏技法和演奏的美。因此,在一些特别的地方,他能够深入技法的幽微之处,发他人所未发,发他人所不能发。这从前面所引对“气、指、舌、口”的论述文字中即可看出,书中对《梅花三弄》的技法分析也是一个很好的例子。三是富有书卷气的文字风格,形成特有的阅读魅力。由于在古文献中浸染较多,古文的气息也自觉不自觉地呈现在他的笔下,形成他那半文半白、古色古香的书卷气和雅致且有文采的笔调。这样的文风,与所表达的内容恰好是贴合的。

当然,任何一本书都有其不足或未尽之处,本书也不例外。我认为,本书中作者就演奏技法训练提出的“一声论”,还有进一步做出理论阐述的必要。石涛的《画语录》是一部大著,其中对绘画的许多思想和命题,都来自于他自己的艺术实践,是从他自己的绘画经验中直接提炼出来的,所以十分鲜活,十分精辟,十分宝贵。唯此“一画”论,恐为当今学界阐释过度,抬得过高。“一画”,照我的理解,它之所以放在篇首,主要因为它既代表了画的开始,也代表画的结束。有人认为,《画语录》主要是在方法论而非本体论的意义上论画的,“一画”为画之始,画之基础,故而列为“第一”。如果将它作为本体论解,则内涵显得过于稀薄,也具有太大的不确定性,对理解绘画艺术意义并不大,远比不上谢赫的“气韵生动”和顾恺之的“传神”;而就音乐来说,也不如古代早已提出并一直流行的“和”。如果一定要用“一画”作本体论的范畴,则必须对它作进一步的阐释,指出其除了具有画的

“始”和“终”外,更应该阐述其整体性、全息性等更深层次的内涵。但即便如此,作为本体论的意义还是有限。此外,书中对竹笛演奏美学范畴的论述虽有很好的理论价值,但也还有一些可再推敲、完善之处,例如“形神”技法表达原则中的“师法自然”和“虚实结合”,是否还有更为妥帖的表述;竹笛本身特有的演奏美学范畴,也还有待作者在将来的研究中进一步发现和提炼。

瑕不掩瑜,本书的撰写和出版有着积极的意义,它是中国传统音乐美学研究的一次有益的尝试和丰厚的收获,希望它的出版能够引发传统音乐美学研究的新局面早日到来。

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized Chinese characters. The characters appear to be '刘康' (Liu Kang), written in a cursive, expressive style.

2012年6月于南艺

前 言

当代文化多元共存现实环境中,经历近百年“专业化”发展的竹笛演奏艺术面临的首要问题,是其现代性路向问题,即什么样的传统如何作用于其现代性的问题。本文尝试对此“传统”做出理论探索。

艺术技法问题向为中国古代艺术实践和中国古典美学理论共同关注。古代音乐技法存在美学逻辑,民族乐器演奏有所经验。近现代以来,专业音乐教育以西方乐教体系与模式为主臬,在取得重要发展成就同时,也全面改造中国竹笛演奏表达体系,终致其隔膜以往表达传统而发生“根性失落”危机。因而中国竹笛演奏艺术当下前进,须藉由“返本”以“原道”——通过探赜数千年积淀的传统获得“自我”,以确立当下竹笛艺术发展基础并开拓新路。返本原道,是本研究提出的学术主张,也是本研究的基本学术思路。

本研究从不同历史时期主要情感论思想着眼,通过分析、运用古代文献并考古图像,疏证中国竹笛演奏滥觞,归纳出中国竹笛除南北地域性风格框架外的历时性风格类型和审美特征,即先秦礼乐熏陶的神圣庄严、两汉乐府并举的雄健妩媚、魏晋风度发扬的个性豪情、唐宋燕乐成就的绚丽深刻、元明清戏曲濡染的深情细腻等五大类型。同时认为:自汉以后,中国文化艺术转向对人内心世界的探索,中国竹笛演奏藉此于魏晋时代确立独奏意识。经历唐宋两朝,中国竹笛已较充分养成语言性表达逻辑,形成竹笛艺术的三种主要情感母题(离愁别恨、感时伤怀、出处怡情)、四种主要表情形态(悲伤、忧患、思念、欢旷)和六种主要笛乐美感类型(悲慨、沉郁、怨慕、欢愉、平淡、神圣)、四种笛乐审美范畴(技艺、情志、雅俗、意境)。这种表达逻辑,又共同促成明清时期竹笛演奏艺术的字腔传统成形并深入发展。历时地梳理中国竹笛演奏技法源流,可归纳为远古气律传统、上古礼乐传统、汉代诗乐传统、唐宋燕乐传统、明清曲乐传统。在此基础上,本研究将“情理”、“言意”、“形神”及“风格”确立为竹笛演奏艺术主要美学范畴,将竹笛演奏技法范畴归纳为“内容”(情理)、“方式”(言意)、“对象”(形神)、“目标”(风格)四方面,

并针对性制定技法运用美学原则,即以“情发于中”、“以声传情”、“寓情于景”、“以情达志”四原则构建“情—理”关系;以“立象尽意”、“境取象外”、“以淡余意”三原则构建“言—意”关系;以“饱游饫看”、“胸有成竹”、“师法自然”、虚实结合四原则构建“形—神”关系,以“立诚修辞”、“自为仪表”、“打破常规”、“穷达程器”四原则构建演奏家演奏风格。以此四构建初步实现演奏技法与传统美学理论的“接通”,作为中国竹笛演奏美学进一步发展的理论基础。

本研究所取情感论美学视角,竹笛文献、图像、曲谱、音响资料基础上的分析研究,各历史时期的竹笛技法运用的稽考、从审美的角度对基本演奏传统的概括,和竹笛演奏技法范畴及技法运用美学原则的总结等,可为中国竹笛乃至其他民族乐器当下发展超越“根性失落危机”和“文化身份迷茫”,提供具体而切实的精神源泉和操作依据。同时,作为中国音乐美学由“观念研究”向“实践形态研究”转向的一次尝试,本研究可为中国传统音乐美学深入发展提供方法论借鉴和局部理论参照。

目 录

CONTENTS

绪 论	1
一、关于本选题几个问题的界说	1
二、竹笛演奏技法研究与传统音乐美学研究现状概述	5
三、对竹笛演奏技法进行美学研究的必要性	24
第一章 先秦古笛演奏及其审美范畴发生考源	35
第一节 先秦“笙师箛”及其“合吹”技法	36
第二节 宋玉《“笛”赋》中的演奏表情技法	43
第三节 曾侯乙墓“笛”形制及演奏技法	50
第四节 先秦情感论氛围与竹笛审美范畴发生	55
第二章 两汉“情志”观与横笛演奏艺术考辨	63
第一节 两汉时期的情感论类型	63
第二节 汉横吹“笛”之名制与演奏	67
一、汉横吹“笛”形制考	67
二、从《洞箫赋》、《长笛赋》看汉代边棱音乐管演奏技法	72
三、《横吹赋》所赋为横吹笛辨证及相关演奏技法解析	73
第三节 两汉时期竹笛演奏艺术	80
一、汉代器乐演奏主要形式	80
二、汉代“丝竹乐”中的竹笛演奏	86
三、汉代画像石中的竹笛演奏艺术	91
第三章 魏晋“缘情”观与竹笛独奏艺术形式确立、演变考察	101
第一节 魏晋南北朝时期的情感论氛围	101
第二节 “缘情”观对乐器独奏技法发展的促进	105

第三节	从长笛曲《梅花三弄》看汉代横笛演奏技法	110
一、音域技法		112
二、泛音技术		113
三、对比原则		114
四、演奏时长		114
五、演奏技巧		114
六、演奏表达的文学性与表现对象的人格化		115
第四节	魏晋以后竹笛演奏风格形式演变	115
一、宴饮伎乐之笛		116
二、鼓吹之笛		123
三、声诗、戏弄及杂剧、戏曲之笛		129
四、佛道用乐之笛		134
五、民间自娱之笛		140
第四章	唐宋“诗道情性”论与笛乐审美范畴确立考证	150
第一节	唐宋时期情感论氛围中的竹笛艺术	151
一、儒道佛三家思想对越与“诗道情性”论		151
二、“诗道情性”思潮下的竹笛艺术		156
三、唐宋时期竹笛形制沿革		159
第二节	唐宋诗词中的竹笛表情技法综观	161
一、唐宋诗词中的竹笛演奏艺术考察		162
二、诗词曲文学作品中的竹笛表情技法解析		164
第三节	唐宋诗词中的笛乐情感母题	169
一、离愁别恨母题		169
二、感时伤怀母题		175
三、出处怡情母题		182
第四节	唐宋诗词中的笛乐表情形态	193
一、悲伤		193
二、忧患		199
三、思念		202
四、欢旷		206
第五节	唐宋竹笛燕乐演奏传统形成及笛乐审美范畴确立	208

一、唐宋竹笛燕乐演奏传统形成	209
二、笛乐美感类型六种	213
三、笛乐审美范畴四种	215
第五章 明清“唯情”论与竹笛曲乐演奏传统形成发展考论	218
第一节 明清情感论氛围与曲笛字腔演奏逻辑	219
第二节 昆曲创腔、制谱对丝竹笛乐的内在规定	228
一、昆曲管色对丝竹乐之曲调旋法的内在规定	228
二、“依字声行腔”对丝竹笛旋律结构的内在规定	232
三、昆曲创腔、制谱对丝竹笛变奏技法的影响	237
第三节 昆曲曲牌联套与笛曲结构模式形成	239
一、曲牌联套对笛曲结构思维的影响	239
二、曲牌联套对笛曲速度模式的影响	242
第四节 昆曲管色与曲笛翻调技法、音律色彩发展	243
一、管色宫调变迁	244
二、昆曲管色实践形态考察	246
三、笛上七调及其音律色彩解析	249
第五节 昆曲字声、小腔与曲笛装饰音技法	253
一、四声腔格形成的曲笛演奏技巧	253
二、小腔形成的曲笛演奏技巧	255
第六节 曲笛演奏技法表现范畴	259
一、字腔演奏传统生成的技法范畴	260
二、字腔演奏传统生成的表情范畴	261
三、字腔演奏传统生成的笛乐审美范畴	263
第七节 梆笛演奏技法发展与竹笛曲乐传统的综合形成	265
一、北方民歌对梆笛演奏技法的影响	266
二、“花部”各声腔对梆笛演奏技法的影响	267
第八节 余论：竹笛艺术的百年发展及其现代性理路	269
第六章 竹笛演奏的“气韵”本体	273
第一节 气与古管乐器起源	273
一、气与律管	274

二、律管与度量权衡、伦理	284
三、“气一律”思想在后世的衍变	288
第二节 竹笛演奏技法对“气韵”的建构	292
一、竹笛对古龠形制的继承发展	292
二、竹笛演奏气息的“符号化”属性	294
三、气息技法对“韵”的建构	299
四、竹笛演奏气韵构建主要原则	302
第三节 气息技法对指、舌、口技法的统摄	304
一、手指与竹笛演奏技法	305
二、舌与竹笛演奏技法	307
三、口唇与竹笛演奏技法	308
四、气息统摄下的技法运用及五个固定	309
第七章 竹笛演奏技法运用“情理”范畴及原则	314
第一节 中国古代美学中的“情理”范畴源流	314
第二节 竹笛演奏技法的“情理”内涵	322
第三节 “情理”技法表达四原则	327
一、情发于中	327
二、以声传情	329
三、寓情于景	333
四、以情达志	336
第八章 竹笛演奏技法运用“言意”范畴及原则	340
第一节 中国古代美学中的“言意”范畴	340
一、“言意”范畴溯源	340
二、言与言外之意	343
三、余意为韵	346
第二节 竹笛演奏中的“言意”技法内涵	349
一、竹笛音乐语言的意象性	349
二、竹笛演奏的语言化属性	352
三、竹笛演奏“技法母语”类型	354
第三节 “言意”技法表达三原则	356

一、立象尽意	357
二、境取象外	360
三、以淡余意	365
第九章 竹笛演奏技法运用“形神”范畴及原则	368
第一节 古代美学中的“形神”范畴溯源	368
第二节 竹笛演奏中的“形神”技法内涵	371
第三节 “形神”技法表达四原则	373
一、饱游饫看	374
二、胸有成竹	375
三、道法自然	376
四、虚实结合	377
第十章 笛家演奏风格范畴及原则	379
第一节 笛家演奏风格的基础	380
第二节 笛家演奏风格的内涵	383
第三节 塑造独特演奏风格四原则	385
一、立诚修辞	385
二、自为仪表	386
三、打破常规	388
四、穷达程器	390
第四节 笛家演奏风格“气和论”	391
一、以“一声”为演奏风格构建基础	392
二、以“气和”为演奏风格内涵	394
结 语	396
参考文献	400
后 记	403
出版补记	406