

中国歌词简史

刘以光 著



厦门大学出版社
XIAMEN UNIVERSITY PRESS

中国歌词简史

刘以光 著



厦门大学出版社
XIAMEN UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

中国歌词简史/刘以光著. —厦门:厦门大学出版社, 2008. 8
ISBN 978-7-5615-2901-0

I. 中… II. 刘… III. 歌词-诗歌史-中国-当代 IV. I207. 209

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 076138 号

厦门大学出版社出版发行

(地址:厦门大学 邮编:361005)

<http://www.xmupress.com>

[xmup @ public. xm. fj. cn](mailto:xmup@public.xm.fj.cn)

厦门集大印刷厂印刷

(地址:厦门市集美石鼓路 9 号 邮编:361021)

2008 年 8 月第 1 版 2008 年 8 月第 1 次印刷

开本:889×1194 1/32 印张:10.5 插页:2

字数:263 千字 印数:1~2 000 册

定价:25.00 元

本书如有印装质量问题请直接寄承印厂调换

绪 论

歌曲是最普及的艺术样式之一,随着音乐文化活动的广泛开展和音乐传播媒介的迅速发展,歌曲走入社会各个角落。研究歌曲发展历史与创作规律,对于促进歌曲艺术的发展与丰富人民群众的文化生活,具有重要的意义。歌曲是歌词与音乐曲调结合的艺术,但相对而言,歌词研究比较薄弱,歌词的创作规律、歌词美学、歌词作家、歌词发展史等许多方面都有待深入研究。

本书简要回顾中国歌词的发展历史,展示各个历史时期歌词创作活动、主要词作家与作品、歌词理论研究等相关情况。

歌词是音乐文学的重要组成部分,以语言为工具,通过塑造艺术形象反映社会生活,表达作者的思想感情。歌词与音乐结合而成为声乐作品,以歌唱的方式诉诸人们的听觉。歌词具有相对独立的审美价值,可以像诗歌一样欣赏,但歌词是声乐艺术的组成部分,应该与音乐紧密联系。考察中国的歌词发展史,必然要结合考察中国音乐史上歌曲创作、歌咏活动的相关情况。

中国的歌词艺术拥有漫长的历史,源远流长。中国很早就出现“诗、乐、舞”三位一体的艺术形式,称之为“歌舞”或“乐舞”。《毛诗序》说,“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗,情动于中而形于言,言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也”,和“乐”结合为“歌”的“诗”就是歌词。2500年前的《诗经》是我国的第一部歌词选集。《诗经》中所谓

“风”、“雅”、“颂”，本都是音乐的名称，不过“乐”（曲调）已经失传，只留下“歌”中的文字部分——“诗”。所以，《诗经》看似诗集，实为歌词集。

《诗经》之后，歌词的发展出现两种相反的倾向：保持与音乐的结合，互相促进，发展更新；挣脱音乐的束缚，充分发挥语言的特长，向纯文学的“诗”发展。歌词史研究着重考察前者。战国时期的楚辞，汉代的乐府，魏晋南北朝的民歌和文人乐府歌辞，隋唐五代的曲子词，唐代的律诗、绝句，宋朝的长短句，元代的散曲，明清的弹词、鼓词……这些都是和音乐相结合的歌词。

我国歌词艺术的发展，大致可以分为五个阶段：

一、诗乐合一

沈约说：“歌咏所兴，自生民始。”正如闻一多所指出的：“想象原始人最初因情感的激荡而发出有如‘啊’、‘哦’、‘唉’或‘呜呼’、‘噫嘻’一类的声音，那便是音乐的萌芽，也是孕而未化的语言。声音可以拉得很长，在声调上也有相当的变化，所以是音乐的萌芽。那不是个词句，甚至不是个字，然而代表一种颇复杂的涵义，所以是孕而未化的语言。这样界乎音乐与语言之间的一声‘啊——’，便是歌的起源。”^①后来才渐渐地练出复杂的声音来，形成了可以表达明确意义的语言，于是歌的词与音乐才逐渐丰富起来。原始社会还没有明确的艺术分工，没有专门创作歌词的词作家，也没有作曲调的“作曲家”，词作者、曲作者和舞蹈表演者往往兼于一身。有感而发的口头的、原始的诗，与简单的旋律音调脱口而出并辅以舞蹈动作。《吕氏春秋·古乐篇》中记载了这种乐舞同起的情景：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙。”格罗塞说，每个原始抒情诗人，同时又是作曲者；每首原始诗，不仅是诗的

① 闻一多：《歌与诗》，《闻一多全集》第1卷，三联书店，第181页。

作品,同样也是音乐的作品。那时的歌曲作品,是靠口头传教而流传的,也可能出现这样的情况:歌曲创作出来——唱出来一次后便再也没人唱了,连他本人第二次再唱时也许都不大一样了。因为那时没有文字,更没有记谱的方法。只是过了很久很久之后,有了文字并产生了记谱方法,才可能固定下来并流传。这是一种推断,但大体说明了歌的起始。《吴越春秋》载有一首《弹歌》:“断竹,续竹,飞土,逐穴”。据传是黄帝时流传下来的。就其内容看,反映了先民的狩猎生活。郭绍虞认为,此歌词语简质,当是太古的作品。可以想见,这种歌的词、曲作者当为一人。

二、以乐从诗

这个阶段大致是在春秋至汉期间。太古时期的歌,诗乐(词曲)难分。文字形成后,社会的发展促进了音乐的发展,出现分工,诗与乐有了先后之分、主从之别。“古人必先有诗而后以乐和之,舞命夔教曹子,诗言志,歌永言,声依永,律和声,是以登歌在上,而堂上堂下之器应之,是以谓以乐从诗”^①。《诗经》就是先诗后乐,以乐从诗。春秋战国时代,奴隶制向封建制转变,“礼崩乐坏”,先王之乐濒临灭绝。乐亡而求之于诗,统治者重视搜集、整理前代乐章,读诗正乐。“古者诗三千余篇,乃至孔子,去其重,取可施于礼义……三百五篇,孔子皆弦歌之,以求合《韶》、《武》、《雅》、《颂》之音。”^②孔子根据“可施于礼义”的原则,从古诗三千余篇中遴选、删节和编排而成三百五篇之《诗经》,然后“皆弦歌之”,逐一合乐歌唱,以求符合《韶》、《武》、《雅》、《颂》音乐的规范与要求。由此可见,《诗经》的时代,是以乐从诗的。当时,“诗”的概念非常宽泛,有诵诗、弦诗、歌诗、舞诗,《诗经》选取的三百五篇,“孔子皆弦歌之”,

① 顾炎武:《日知录·卷五》。

② 司马迁:《史记·孔子世家》。

由于当时未有记谱方法，故流传下来的只有文字的“诗”了。所以，《诗经》实际上是我国历史上第一部歌词集。

以乐从诗，则乐曲的调式必须随着歌词抒写的“情”、“志”的变化而变化。《战国策·燕策》载：“……遂发，太子及宾客知其事者，皆白衣冠以送之。至易水上，既祖取道，高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而为歌，曰：‘风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！’复为慷慨羽声，士皆瞋目，发尽上指冠。于是荆轲遂就车而去，终已不顾。”易水告别，情绪深沉、凝重，故唱、击的是“变徵之声”，离去时，情绪必然由悲伤转为悲壮激昂，高歌“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还”，自然要转为“慷慨羽声”。音乐得服从歌词的情感需要而进行相应的变化。

“先诗后乐”、“以乐从诗”，至汉代仍颇盛行。《史记·高祖本纪》载：“高祖还归，过沛，留。置酒沛宫，悉召故人父老子弟纵酒，发沛中儿得百二十人，教之歌。酒酣，高祖击筑，自为歌诗曰：‘大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！’令儿皆和习之。”《汉书·李延年列传》载：“李延年善歌，为变新声。是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗诵。延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。”及至唐代，填词渐兴，歌词之法代替了歌诗之法，“以乐从诗”的阶段最终结束。

三、采诗入乐

这个阶段大致从汉初至六朝。虽然“以乐从诗”至唐代仍时常见，但自汉武帝扩大乐府，标志“先乐后诗”、“采诗入乐”时代已经开始。乐府是始建于秦的音乐官署，至汉武帝时职能更完备，除掌管朝会宴飨、道路游行时所用音乐外，还负责广泛搜集民间歌谣、乐调，制定乐谱、创作或填写歌词，同时还负责训练乐员，组织演唱与演奏。据说，鼎盛时期乐府机构多达八百余人。

乐府“采歌谣，被声乐”，做了很有价值的工作。《汉书》卷三十

《艺文志》载，乐府采录之民歌地域很广，总数计 138 篇。许多篇章直接来自民间，也有的是由乐府中的文人填制。唐初，对外经济文化交流蓬勃发展，吸收各种外来音乐。唐太宗时置“十部乐”，其中的“清商”为中土原有的音乐，“燕乐”为华胡音乐结合的产物，还有西凉、龟兹、天竺、安国、高丽等国的音乐。唐代乐曲大致可分两类：杂曲子——比较短；大曲——具有一定结构形式的成套乐曲，包含许多乐章或短曲。配合乐曲的歌词，有歌诗，也有曲词。歌诗指齐言诗，大部分是一首四句的绝句；曲词，也称曲子词，绝大部分是长短句形式，句子或长或短，完全依照乐曲节拍的需要。盛唐以前的歌词，主要是歌诗；中唐以后，曲词（长短句）流行，逐渐取代歌诗。盛唐歌诗，有的是文人为乐曲量身作的诗，有的是乐工为乐曲而采用的现成诗作。隋唐时，诗人乐工已开始填词，但填词无法满足音乐（特别是外来音乐）的需要，有的乐工歌伎就以流传的诗篇入乐，尤其喜欢使用五七言绝句。律诗讲究语音的高低升降，本身就具备音乐和谐的特点；对于不同的乐曲，五字句或七字句又有较广泛的适应性，演唱时适当处理节奏，就能配合曲调。因此，在盛唐，“采诗入乐”相当普遍。薛用弱《集异记》中就记载了一则佳话“旗亭画壁赌唱”：

开元中，诗人王昌龄、高适、王涣之齐名。时风尘未偶，而游处略同。一日天寒微雪，三诗人共诣旗亭，貰酒小饮。忽有梨园伶官十数人，登楼会宴。三诗人因避席隈映，拥炉火以观焉。俄有妙伎四辈，寻续而至，奢华艳曳，都冶颇极。旋则奏乐，皆当时之名部也。昌龄等私相约曰：“我辈各擅诗名，每不自定其甲乙，今者可以密观诸伶所讴，著诗入歌词之多者，则为优矣。”俄而一伶拊节而唱，乃曰：“密雨连江夜入吴，平明送客楚山孤。洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。”昌龄则引手画壁曰：“一绝句”。寻又一伶讴之曰：“开筵泪露臄，见君前日书。夜台何寂寞，犹是子云居。”适则引手画壁曰：“一绝句”。

寻又一伶讴曰：“奉帚平明金殿开，拟将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来。”昌龄则又引手画壁曰：“二绝句”。涣之自以得名已久，因谓诸人曰：“此辈皆潦倒乐官，所唱皆《巴人》《下俚》之词耳，岂《阳春》《白雪》之曲，俗物敢近哉！”因指诸伎之中最佳者曰：“待此子所唱，如非我诗，吾即终身不敢与子争衡矣。脱是吾诗，子等当须列拜床下，奉吾为师。”因欢笑而俟之。须臾，次至双鬟发声，则曰：“黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不渡玉门关。”涣之即揪歛二子曰：“田舍奴，我岂妄哉？”因大谐笑。诸伶不喻其故，皆起诮曰：“不知诸郎君何此欢噱？”昌龄等因话其事。诸伶竞拜曰：“俗眼不识神仙，乞降清重，俯就筵席。”三子从之，饮醉竟日。

为了合乐歌唱，歌伎常择取名篇佳作入乐，文人也乐于自己的作品借此传世。故王灼曰：“以此知李唐伶伎，取当时名士诗句入歌曲，盖常俗也。”^①

四、倚声填词

这个阶段始于隋唐，盛于两宋，延及明清。从“采诗入乐”到“依声填词”，有一个演变的过程。唐人用以播曲调或填入乐府之绝句诗，初时还能适应燕乐的曲调，“但是，由于燕乐进一步发展，曲调乐谱繁复多变，句式整齐、长短一律的五、七言绝诗，逐渐不能尽其声音变化之妙，因此，这就须要乐工歌伎花费一番改造功夫，在歌法上加以变化，以期收到一定的音乐效果”^②。于是间以虚字，添以“和声”、“泛声”或“杂以散声”，以调和采诗入乐时声多辞

① 王灼：《碧鸡漫志·卷一》。

② 施议对：《词与音乐关系研究》，中国社会科学出版社1985年版，第11页。

少或声少辞多的矛盾，这些虚字仅表其声，并无意义。后来人怕来了那泛声，逐一添一个实字，遂成长短句。这类“实字”不仅表声，而且表义，成为歌词的有机组成部分。歌诗过渡到歌词，为应曲度，采诗入乐的做法不能适应乐曲发展的速度，必须填写长短句歌词，正因此，当时的歌词创作称为“填词”，于是开始“依声填词”的新时期。

“词”，即曲词或曲子词的简称。这种文学体裁源自民间，敦煌莫高窟就发现许多隋代民间的曲子词，其中有不少形象凝练、寓意深刻的好词篇。

天上月，遥望似一团银。夜久更阑风渐紧。为奴吹散月边云，照见负心人。

——《望江南》

昨朝为送行人早，五更未罢金鸡叫。相送过河梁，水声堪断肠。唯念离别苦，努力登长路。驻马再摇鞭，为传千万言。

——《菩萨蛮》

文人填写曲子词，自盛唐始，但留下的词作不多。李白曾作《桂殿秋》、《连理枝》、《清平乐》、《清平调》等十余首。中唐之后，填词形成风气，白居易、刘禹锡等著名诗人就填了不少词。白居易作的《忆江南》：

江南忆，最忆是杭州。山寺月中寻桂子，郡亭枕上看潮头。何日更重游。

刘禹锡因和作《和乐天春词，依〈忆江南〉曲拍为句》，第一首写道：

春去也，多谢洛城人。弱柳从风疑举袂，丛兰浥露似沾巾。独坐亦含颦。

中唐而后至晚唐五代，填词风气渐盛，至两宋乃为鼎盛。唐宋

时,如许多诗人乐工就倚着燕乐的曲调填入词句并形成格式。词牌名为《如梦令》、《浣溪沙》、《忆秦娥》、《菩萨蛮》等等现在看到的宋词当时都合乐,不过因为乐谱失传,仅留下词牌与文辞。不同的词牌,对字数、句数、平仄、押韵等有不同的要求,诗人乐工就根据词牌的要求倚声填词。两宋出现许多著名词人,柳永、苏轼、周邦彦、陆游、李清照、辛弃疾、姜夔等都创作了大量歌词。“凡有井水处,皆能歌柳词”,可见柳永的词作在当时影响之广泛。

倚声填词,声词往往相互妨碍,为了顺应音律,词人常委屈文辞,以就声律,于是出现“下语用字,全不可读”的作品。士大夫们也提倡雅化,明确规定与限制律调、乐器、演唱方法等,并使之固定下来。这样的雅化、凝固化,妨碍了词的健康发展。

到了南宋,词人、乐律家创调不多,沿用旧调,缺乏新鲜感,没有活力。歌词未能为民众喜爱,无法广泛传唱,只在士大夫圈子中流传。因此,南宋的词既有可歌之词,又有大量不可歌之词,如姜白石、吴文英、史达祖、张炎等人的词作,虽讲究韵律、文辞精美,但一般民众很难听得懂,更唱不来,而其作品内容又脱离人民的生活实际,自然为民众所疏远,于是作为歌词的宋词逐渐走向衰微,及至后来,词完全成为长短句式的、不能唱的诗。明清更是如此。

但音乐文学还是按照自己的规律发展。南宋时,广泛流行“叫声”、“嘌唱”、“小唱”及鼓子词、诸宫调、唱赚等民间小调与说唱艺术,可歌之词与这些民间小调与说唱艺术融合而为曲。王世贞认为:“曲者词之变,自金元入主中国,所用胡乐,嘈杂凄紧缓急之间,词不能按,乃更为新声以媚之。”^①元代金人南下,促进北方少数民族音乐——胡乐的传播,传统的歌词合乐无法适应胡乐的“嘈杂凄紧缓急”,为解决唱词与曲调的矛盾,歌词合乐时常改变唱法,这样做终究不及直接以民间抒情小调入乐来得方便,因此,宋词逐渐为

① 王世贞:《艺苑卮言》。

另一种与音乐结合、可以歌唱的新兴诗体——元曲替代。元曲在表现内容上和人民的社会生活联系更紧密,而在形式上也更解放、更自由。宋词“每调有定句,每句有定字,每字有定声,韵有定制,一步越雷池不得。而曲,每调虽有定句,但每句并不定字,在规定的字数之外,还可以加衬字,这样使它的句式参差不齐远远超过宋词;另一方面,宋词不但要分平仄,还要分四声,而曲,平上去三声可以互叶。所以和宋词比较,曲体的这些变化,更能适应新音乐的需要和再现现实生活的需要,从而为广民众所接受”。^①

元曲发展的同时,民间说唱继续发展,出现各种戏曲,元初到清末,不论元曲或戏曲、说唱,多数还是沿用“倚声填词”的方法来创作歌词。虽然不像宋词那样严谨,但多数还是要受曲调的限制。

五、依词谱曲

这个阶段自“五四”运动以来直至今天。清朝末年,政治腐败,有识之士普遍要求改革,酝酿并发动了戊戌变法,最终,辛亥革命宣告封建制度的灭亡。“五四”运动促进了民主、自由意识的觉醒,白话文运动催生自由体的新诗。随着西方音乐文化的介绍与传入,一部分知识分子探求戏曲、说唱之外的歌唱形式,迅速发展起来的新式学堂也需要适合其音乐教育的新的歌曲,因此适合表现新的思想内容,节奏、韵律比较自由的具有现代诗意识的歌词便应运而生。起初,创作者常把歌词填入外国流行的曲调或中国的古曲中,逐渐地,为了更充分更自由地抒发思想情感,创作者需要新的曲调,要求“依词谱曲”,按照歌词的思想情感及提供的艺术形象、节奏、结构来谱曲。这是符合现代需求的歌曲创作方式。

这五个阶段是大致的概括,许多文化现象的发生、发展与演变,都有漫长、复杂的过程,多种现象交叉进行、反复重现,不能简单化、

^① 兰竹:《词——别是一家》,《词刊》1992年1月号。

绝对化。即使现今的歌曲创作——大多是歌词创作在先,而后依词谱曲;但也有的是依曲填词。这些具体情况,要具体对待。

中国数千年的歌词发展史,极其辉煌、丰富,具体涉及许多历史、政治、经济、文化、民族以及与诗、音乐等艺术的关系问题,本书不可能做全面的论述与展开,仅就我国近现代和当代的歌词发展史做概要的记述。

目 录

绪论

第一章 清末民初时期的歌词·····	(1)
第一节 民歌·····	(1)
第二节 学堂乐歌的产生与传播·····	(6)
一、新音乐的启蒙·····	(7)
二、学堂乐歌的产生与传播·····	(7)
三、沈心工、李叔同的歌词创作·····	(17)
第二章 “五四”时期的歌词·····	(23)
第一节 新诗运动·····	(23)
一、白话诗的诞生·····	(24)
二、新诗的建设与发展·····	(25)
三、新诗运动对歌词艺术的影响·····	(26)
第二节 诗人的歌词创作·····	(27)
一、刘大白、刘半农、郭沫若的歌词创作·····	(27)
二、合唱歌曲的歌词创作·····	(34)
三、艺术歌曲的歌词创作·····	(38)
第三节 工农兵歌曲的歌词创作·····	(43)
第四节 儿童歌舞的歌词创作·····	(47)

第三章 第一、二次国内革命战争时期的歌词	(51)
第一节 革命根据地的歌词创作	(51)
一、反映人民斗争生活的歌谣	(52)
二、革命根据地的情歌	(65)
三、红军歌曲	(69)
四、革命根据地民歌歌词的艺术特点	(75)
第二节 国民党政权区域的歌词创作	(76)
一、田汉的歌词创作	(78)
二、左翼音乐运动的歌词创作	(89)
三、“词人派”作家的歌词创作	(95)
第四章 抗日战争时期的歌词	(99)
第一节 国民党政权区域抗日救亡歌咏运动	(99)
一、抗日救亡歌曲创作的热潮	(99)
二、塞克、麦新的歌词创作	(109)
第二节 延安和抗日根据地的歌词创作	(118)
一、陕北的民间文艺与秧歌运动	(118)
二、光未然与《黄河大合唱》	(122)
三、延安和其他抗日根据地的歌词创作	(127)
第五章 解放战争时期的歌词	(142)
第一节 国民党政权区域的歌词创作	(142)
第二节 解放区和解放军的歌词创作	(150)
第六章 建国初期至 60 年代前期的歌词	(156)
第一节 50 年代前期的歌词创作	(156)
第二节 50 年代后期与 60 年代前期的歌词创作	(169)
第七章 “文化大革命”时期的歌词	(189)
第八章 改革开放新时期的歌词	(196)
第一节 歌词创作的绚丽春天	(196)

第二节 通俗歌曲大潮的涌起·····	(199)
一、港台流行歌曲的传播及影响·····	(199)
二、大陆通俗歌曲歌词创作的繁荣·····	(214)
三、由通俗歌词歌曲创作的发展引起的思考·····	(219)
第九章 歌词创作队伍的发展壮大·····	(225)
第一节 词坛旗手乔羽·····	(225)
第二节 焕发艺术青春的歌词作家·····	(236)
第三节 群星璀璨的部队歌词作家·····	(261)
第四节 崛起的歌词创作新人·····	(294)
第五节 歌词艺术的理论建设·····	(306)
一、关于通俗歌曲问题的讨论·····	(308)
二、关于对歌词作家、作品的评论·····	(308)
三、关于歌词姓“诗”还是姓“歌”的争论·····	(310)
四、关于歌词艺术创作规律和美学问题的探索·····	(312)
参考著作、文集与资料·····	(316)
后 记·····	(318)

第一章 清末民初时期的歌词

第一节 民歌

清末是历史转折时期，其音乐具有明显的反帝反封建色彩。当时出现大量民歌，反映群众的反帝反封建斗争。歌词主要表现民众对帝国主义侵略的仇恨、对朝廷腐败无能及残酷统治的愤懑与反抗；也有歌词描写劳苦大众的苦难生活。歌词形象鲜明、朴实生动，作者姓字大多遗逸，所用曲调多是民间流传的小调或略加改编。这时期歌词创作的特点是“倚声填词”。

在这里介绍几首有代表性的民歌：

(1)《四月榴花火样红》。1851年，广西桂平爆发太平天国起义，农民武装队伍浴血奋战18年，沉重打击了帝国主义和清政府。起义地区流行《洪秀全起义》、《四月榴花火样红》、《杀你一兵半卒方回头》、《“长毛”来到曹州府》等民歌，起了积极的宣传和鼓舞作用。《四月榴花火样红》把太平军如火如荼的斗争比喻成四月盛开怒放的石榴花，把太平军看做是拯救百姓的“天兵”，歌词形象鲜明，生动反映了群众对太平军的拥戴：