



中国古代 声乐腔词关系史 论稿

Draft of Criticism on History of
Relationship Between Lyrics and Tune of
Chinese Ancient Vocal Music

庄永平 著

上海三联书店

中国古代 声乐腔词关系史 论稿

Draft of Criticism on History of
Relationship Between Lyrics and Tune of
Chinese Ancient Vocal Music

庄永平 著



上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

中国古代声乐腔词关系史论稿 / 庄永平著. — 上海:
上海三联书店, 2017.1
(中华国乐·经典文献库 / 方立平主编)
ISBN 978-7-5426-5052-8

I. ①中… II. ①庄… III. ①声乐艺术-音乐史-中国-古代 IV. ①J616-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 006350 号

中国古代声乐腔词关系史论稿

著 者 / 庄永平

中华国乐·经典文献库 主编 / 方立平

责任编辑 / 方 舟

特约审读 / 周大成

装帧设计 / 居鼎右 ARK 文化设计苑

监 制 / 李 敏

责任校对 / 张大伟

校 对 / 莲 子

策划统筹 / 7312·舟父图书传媒工作室

出版发行 / 上海三联书店

(201199) 中国上海市都市路 4855 号 2 座 10 楼

网 址 / www.sjpc1932.com

邮购电话 / 22895559

印 刷 / 上海肖华印务有限公司

版 次 / 2017 年 1 月第 1 版

印 次 / 2017 年 1 月第 1 次印刷

开 本 / 787 × 1092 1/16

字 数 / 430 千字

印 张 / 20.75

书 号 / ISBN 978-7-5426-5052-8 / J · 189

定 价 / 68.00 元

“中华国乐·经典文献库”总序

方立平^①

《中国古代声乐腔词关系史论稿》被编入“中华国乐·经典文献库”是带有特别涵义的。

“中华国乐”，即中国民族音乐文化之国粹。其涵化着“民族音乐”、“传统音乐”、“民间音乐”及包括器乐、史学、理论、音乐考古等共通的“乐本体”意义指代；又融合着“文明中华”和“家国天下”的深厚的文化意象。

能同时将悠远的“文明中华”和雄达的“家国天下”意象透射于一个概念里，这在纯音乐文化内是不多见的。这也正是我长期来筹编这套以“中华国乐”为“品牌符号”的“经典文献库”时，很期待能告诉读者的。

中华文明源远流长，经对黄帝炎帝（包括蚩尤）及尧舜禹、夏商周的研究，学界公认有五千年历史。但如从音乐考古的视角解读：从贾湖“古龠”出土，已测得历时越八九千年。这贾湖的出土物，黄翔鹏先生等称“骨笛”，刘正国先生考论为“龠”（如还有争论，笔者以为暂且以“骨龠，俗称‘骨笛’”概念复合称之）。该“古龠”经测音后，已知其音律文化很先进，在人类文明史上有里程碑意义，因此是有理由将中华文明史的年份往更远处推数的。一直以来，在与古陶器、青铜器等比肩同行的中华最具代表性的考古音乐器物给世人展示着奇观，如先秦时期的“双音编钟”，成型的“曾侯乙墓钟鼓乐队”，诞生时，其超前性、完备性在这个星球上均属绝无仅有。这些灿烂的中华音乐古文明，伴随着中华古陶文明、中华古青铜器文明，一起带动了先秦时期的礼仪文明（礼乐制度）、文学与绘画艺术（如许多古乐器，包括龠，都成了诗经中的“主角”；而出土的一些绘画艺术作品中也都出现了不少古代音乐生活场景）。世界上曾产生过四大古文明：中国、古印度、古埃及和古巴比伦（这一说法，最早是由梁启超先生于1900年的《20世纪太平洋歌》中首次使用。梁启超的说法来源于当时世界学术界公认的“四大文明发源地”定义）。而目前国际学术界公认的文明古发源地有五个：古巴比伦、古埃及、古印度、古代中国、古希腊（见美国威廉·麦克高希的《世界文明史》）。但无论是“四大”还是“五大”古文明说里，至今硕果仅存的仅吾中华文明。故以“中华国乐”概念编这么一套“经典文献库”，将悠远的八九千年中华音乐古文明的“音乐意象”传递开去，是有兴奋感的。

^① 方立平：文化学者，编审，“中华国乐·经典文献库”主编。《中国古代声乐腔词关系史论稿》是“中华国乐·经典文献库”的一个学术项目，经举荐被列入“国家社科基金后期资助项目”。

“中华国乐”中“家国天下”的意象极佳。“家国天下”是古代贤哲们常有的一种治国胸怀,我很希望现代人如吾等之辈及年轻的子孙辈也都能日日胸怀之。《大学》、《中庸》,“四书五经”,其实都不只是“古文献”,而是依然有着实实在在的能实现现代中华抱负的“修身、齐家、治国、平天下”之强国、治国的家国理念。中国人只有不忘“家国天下”,才能去实现几代人一直在浴血奋战、苦苦求索的“强国梦”。对了,“强国梦”!这“中华国乐”中的“家国天下”意象,让我们产生很多联想,其中之一就是“强国梦”。“强国梦”不仅仅要“强”经济、“强”军事,同时也要“强”文化,现在似乎已有人提出要建“文化强国”了。这中间,中华一国之“乐”自然也就“强一强”的。文化是最能从一个特有的层面展示出一国的软实力或者是巧实力的。在这一点上,“中华国乐”是能借八九千年音乐古文化之优势为“强国梦”好好地“造势”,并做出一番事业。这“家国天下”的意象和“强国梦”,又让我时时想起海外华人文化圈至今还保留着的“华乐”、“(中华)国乐”称谓,这正是他们对“中华文明”与“故国家园(家国天下)”根深蒂固、永难磨灭的“恋情”。我一直关注与研究“文化的互动与共建”现象,“华乐”、“(中华)国乐”概念能一直在海外流行至今,这就让“中华国乐”在海外华人文化圈进行“互动与共建”形成极为有益的文化共鸣“语境”。我因此也经常想:在当今“全球一体化”及“国际化”大背景下,能以“中华国乐”的姿态向海外传播、或在与世界音乐的比中去彰显中华文明的“悠远华彩”,那一定是很有利于“文化强国”建设的。

正因为有了上述“文明中华”与“家国天下”的意象,我感到编一套以“中华国乐”为标志的中国音乐文化国粹之“经典文献库”,就一定是要突出一个“大”字的。要是“家国天下”的“大”,要是“博大精深”的“大”,要是“大中华”、“大国乐”的“大”。因此就要编入如《中国云南少数民族音乐考源》这样在中国博大的土地上能说清楚云南地区 25 个少数民族的古往今来的文化渊源和编入如《中国古籥考论》这样能探究中华八九千年前的“史前乐器”和先进音律的好课题。“大”,就不能有任何框框,无需有任何束缚,不能老是循着某种狭隘的习惯思维,谈到“国乐”就只想到某种乐器的演奏;或者一提“经典”就只有几个现成的传统的东西,如同有人一提“国学”就只是列数“易经”、“老子”、“论语”、“弟子规”、“三字经”等等。在这一点上,我很认同季羨林老先生提议的要讲“大国学”。“大国乐”肯定是与季老先生的“大国学”一样,要打破原有的狭隘思维模式来考虑问题。

“中华国乐·经典文献库”是一项大工程,要编好它就一定要有“大抱负”、“大情怀”、“大视野”方可,要能放眼 960 万平方公里的国土上的每个大大小小的文化带;要能通观古今;不仅需集历代经典文献,又可揽现实研究新成果(有独特见地、有突破性成果,何以不能视为“经典文献”!)。这项文化工程的建设目标只有一个,就是:要让“中华国乐”真正实现几代人梦寐以求的“百年夙愿”——自立于世界民族之林,“与世界音乐并驾齐驱”!

目 录

绪 论	001
第一章 通 论	007
第一节 唱词句型和腔调的关系	012
一、整齐句型	016
二、长短句型	018
第二节 字位节奏关系的安排	020
第三节 唱词四声平仄和腔调的关系	023
一、调	023
二、声与韵	028
第二章 《诗经》《楚辞》中的腔词关系	033
第一节 远古语言与音乐产生及声腔之发端	033
第二节 《诗经》中的腔词关系	039
一、《诗经》的句型	041
二、《诗经》的曲式	050
第三节 《楚辞》中的腔词关系	059
第四节 疏“乱”	064
第五节 《成相篇》的节律	067
第三章 汉魏“乐府体”中的腔词关系	069
第一节 乐府体制与腔词关系	071
第二节 “相和歌”的曲式结构	073
第三节 释“解”	075
第四节 考“拍”	078
第五节 音韵学的创立	083
第四章 唐诗歌体中的腔词关系	094
第一节 诗歌体中的一般腔词关系	094

第二节	析“叠”与“遍”	098
第三节	诗拍的形成与特点	102
第四节	《敦煌乐谱》词曲组合	108
一、	《又慢曲子西江月》	114
二、	《又慢曲子伊州》与《伊州》	115
三、	《水鼓子》	116
四、	《倾杯乐》	119
第五节	《阳关三叠》与《何满子》词曲组合	121
第五章	宋唱词体中的腔词关系	132
第一节	燕乐兴起与词的形成	132
第二节	论“填词”	151
第三节	词的四声与曲调	156
第四节	词的文体结构	160
第五节	词拍的形成与特点	163
第六节	词的曲式	172
一、	令、引（近）、慢	172
二、	三台、序子	175
三、	法曲、大曲	177
四、	缠令、诸宫调	178
五、	“折、掣”等符号析	179
第七节	姜白石创作歌曲词调	183
第八节	词调体腔词关系实例详解	185
第九节	说唱体中的腔词关系	195
一、	说唱音乐的成熟	195
二、	说唱音乐腔词关系实例详解	198
第六章	元、明度曲体（曲牌体）中的腔词关系	203
第一节	元杂剧中的腔词关系	205
一、	《中原音韵》与新四声系统	205
二、	元杂剧（曲）旋律节拍特点	208
三、	元杂剧（曲）的曲式	210
第二节	明南北曲中的腔词关系	212
一、	南北曲的用韵与腔词关系	212
二、	南北曲的唱腔节拍特点	219
三、	论曲牌体式	222

四、曲牌体腔词关系实例详解	232
第七章 明、清板腔体与民歌小调中的腔词关系	235
第一节 明、清板腔体中的腔词关系	235
一、方言声调与曲调	237
二、京剧的用韵与声调特点	260
三、字位节奏关系与节拍特征	269
四、论板腔体式	281
五、板腔体腔词关系实例详解	292
第二节 明、清民歌小调中的腔调关系	297
一、号子、山歌	300
二、小调	304
三、民歌腔词关系实例详解	309
引用谱列索引	311
参考文献	313
后 记	319

绪 论

中国古代声乐腔词关系史就是指的中国古代声腔音乐(声乐曲)中,词(唱词)与曲(曲调)关系的演变发展史。它包括了远古声腔音乐的起源以及周秦以来的诗经楚辞,汉魏的乐府体,隋唐的近体诗体,唐宋的词体、说唱体;以及元明的曲牌体、板腔体,尤其是历史上特定的“(宋)词”“(元)曲”中的腔词关系,另还有历代的民歌、小调的腔词关系,等等。也就是说,声乐词曲关系史研究是以我国历代声腔形式为对象,研究其腔、词具体对应的关系以及演变发展的规律史。可以说声腔随着不同的时代或时期,其形式也是在不断地发展变化的。但有一点始终是不会变的,那就是组成声腔的两个既矛盾又统一的方面,即腔与词两方它们始终是同时存在着的。说它矛盾是促使它形式变换的内因与外因,双方对应及其关系协调的种种变化;说它统一是它必须存在于某种声腔体式内,才能构成声腔艺术,才能谈得上它们之间的种种对应关系。当然,对于词与曲的概念,在我国文学艺术史上首先它有着广义和狭义之分。这就是说当它们不管在何种声腔形式中结合且发生关系时,它们是一种广义的概念。正如刘尧民在《词与音乐》一书中所说的,词之所以名为词者:“在最初并没有什么深刻的意味,只不过指乐曲的歌词而言。”^①今天我们所称的音乐词曲关系,就是指声腔中这种音乐曲调和文学唱词关系的广义概念。通俗一点讲就是声乐曲中的腔与词二者的关系,如此而已非常明确。但是,由于我国历史上文学与音乐关系的特殊性,又产生了狭义的词与曲的概念。那就是在我国声腔历史上,文学与音乐结合的某种形式,在达到成熟并开始分离之后,留下的文学部分被称为的“词”或“曲”者。对于词,它是我们今天所称唱词的“词”的名称来源。特定的“词”最早就是在某些声腔体式中存在的,后来由于曲调与唱词的分离,唱词部分就成为一种纯文学的体式,这种体式就被称为“词”。至于曲,最早就是用来指音乐,所谓“列士献书,瞽献曲,史献书”(《国语·周》)。以曲相称的还有汉以来的大曲,再就是后来的曲子乃是一脉相承的。隋以来所谓的“曲子词”还是很明确的,曲子指音乐腔调,词指文学唱词。然而,自唐宋之际某些声腔中的唱词开始脱离曲调成为“词”之后,另一些声腔中的唱词因仍处于曲子之中,它还是一种“曲子词”的形式。然而,很显然它的唱词文体已是一种不同于“词”的体式,而是和曲调密切相关的另一种文学体式。直到宋、元之际曲调与唱词的再一次分离,留下的唱词部分就被称为“曲”。这时的“曲”不是指音乐曲调,而是又用来指唱词文体了。可见,那是挪用和占据了“曲”的名称,只是把以前用来指音乐的“曲子”二字,省略其“子”字而已,这就是

^① 刘尧民. 词与音乐 [M]. 昆明: 云南人民出版社. 1982.8

狭义的“词”与“曲”的来历。其间,我们不难发现声腔中文学与音乐变化的微妙关系,最主要的原因是因为音乐记谱法的滞后,它大大落后于语言文学的文字记录。各个时期的声腔由于曲调不易记录而不断地失却(实际上大部分以口头流传方式转化为另一种样式),留下的只是文学体式了。

声乐词曲关系史研究是民族音乐史研究中的重要一环,它不仅是对声乐本身的发展而言,而且对历来深受声乐影响的器乐来说,也是不可忽视的。民族声乐史研究除了对历代作品的旋律、节拍等方面的研究;对演唱上的发声、润腔、唱法等研究之外,对声腔中的词曲关系研究也是必不可少的。声乐词曲关系其实质是指歌唱艺术中,音乐与语言,音乐与文学的关系,以及引伸到我国音乐旋律、节拍、曲式基本特征形成等诸多方面。这种关系不仅具有民族声乐乃至整个民族音乐研究中带有基础性的特征,而且通过这种研究更能促进和加强其他方面的研究。由于声腔本身就是音乐与语言文学在特定条件下的结合,不管是腔调还是唱词,它们都有自己运行的规律。问题是在声腔中它们如何既保持自身运行规律的完美,又相互适应相互协调地来共同体现声腔的内容,其间是有极大的学问也是有高下粗细之分的。应该说它们二者尽可能地达到相互适应的最佳程度,但是不可能达到完全的一致。这是因为对于它们二者最主要的媒介来说,语言声调之“声”与音乐音阶之“音”,前者是一种声音发生的连绵进行方式,后者则是一种阶梯进行方式。因此,在它们二者的结合上是永远不可能达到完全一致的。而音乐的节奏与语言的节奏也是两回事,前者常是定性、定量的,后者就是较为自由的,即使像后世【散板】中的节奏运用与前者也是大有区别的。因此,如果说它们二者达到了完全的一致,也就没有语言与音乐的区别,也就无任何艺术趣味可言了。正因为此,它们二者的结合也就生发出了无穷的艺术情趣,造就了多种多样的声腔形式。因此,一方面可以这么说,对于音乐的内容而言一切语言文学的描写,或许是苍白而多余的。另一方面,以音乐来反映语言的内容那是既机械又虚幻的。虽然汉语这种有声调的语言,音乐上可以模仿(如韵味之类),那也仅仅是模仿而已。这些,均是基于声腔中两种不同姐妹艺术根本上而言的。但是,当它们二者合在一种形式中情况就发生了变化。声乐中的它们二者,语言文学可以使音乐得到具体内容的实质反映;而音乐又可以使语言文学得到艺术上的升华。当然,处理得不好它们二者都会受到一定的损害。于会泳在《腔词关系研究》中说:“在同一曲子中,双方均保持其自行规律的完美,而又相互适应,从而步调一致地共同完成对于统一艺术内容的表现任务。这就形成了‘相顺’的腔词良好关系,反之,就会形成‘相背’的双方不相协调的关系,这就必须采取调整使双方协调起来。”^①可见,腔与词的协调在声乐形式关系中的重要性。

那么,历史地来看,声腔中的语言与音乐,文学与音乐的关系不仅是始终存在着的,而且也是引起声腔形式转换和变化的极其重要的原因之一。例如,在某一时代或时期中,声腔中的语言与音乐、文学与音乐两方的关系达到了一定的平衡,从而形成了一种较为固定的形式。而后,由于语言文学与腔调音乐各自的发展又引起了二者的不平衡,在调整这种不平衡的过程中,声腔形式也发生了变化,直至达到一种新的平衡,

^① 于会泳. 腔词关系研究 [M]. 香港: 据上海音乐学院民族音乐理论系 1963 年油印教材翻印. 任珂、陈应时、沈庭康. 编辑. 校对. 印刷. 6

于是又造就了一种新的声腔形式。这种形式上的不断更迭无不是语言与音乐、文学与音乐关系变化的产物。然而,这种变化虽然经常是由文学与音乐大范围之间的变化而引起的,但是,有的时候恰恰是由于声腔中它们互相关系的微妙变化,从而触发和引起了一场大范围的文学与音乐革命,这种现象在我国文学艺术发展历史上表现得非常充分。例如,上面所述的狭义的“词”“曲”的产生就是典型的例子。但是,从声腔内部来说,它们二者的关系不管如何变化,其中必有一方为矛盾的主要方面,占有相互关系中的主要地位,引导矛盾不断地转化,不断地产生新的文学与音乐形式。历史地看,由于历来语言文学与腔调音乐发展的不平衡,长期以来这种腔词关系的演变,主要的方面是在于文学一方。我国文体变化之丰富,首先是和我国语言文字显著的特征密切相关的。由于我国的汉语是一种以单音节词根为主的语言,与单音节相适应的是作为表意文字的汉字。一个汉字就是一个音节,这就要求优先发展文字学、训诂学。又由于缺乏组词的形态变化,因而同义字来得特别的丰富,词汇也就相应地增多。其次,更为重要的是在组词造句的形式上,其音调节律却又是非常的灵活自由。这样,句型以及各种文体形式的变化也就由此而来,同时也影响了音乐的结构。而汉字声调的形成与区分,遂使汉语又成为一种带有一定音乐旋律性的声调语言,于是,也就更进一步加强了语言与音乐二者的关系。因此,随着文体形式的变化,我国历来的文学发展相当发达,其成就亦大大超过音乐所取得的成就。我国文学如从最早的诗歌总集《诗经》和《楚辞》始,是沿着汉魏乐府、唐诗、宋词、元曲、明清传奇及小说,这么一条漫长而曲折的道路发展过来的。乐府下诗、诗下词、词下曲的文学体裁衍变现象,以及在它们成为独立的文学体裁之前,无不和音乐有着不可分割的密切联系。就是后来成为文学主体之一的小说,也是与声腔关系密切的话本衍变而成的文学体裁,这可以说是文学受音乐影响的方面。但是,在另一方面,音乐的变化发展在早期及其以后相当长的一段时期中,还大部依赖于语言及文体的结构,唱词字间的节奏关系常常主宰了音乐曲调的音间节奏关系;传统音乐中的乐逗、乐节、乐句、乐段等曲体结构形式,在早期就是来源于文体的逗、节、句、段等结构形式。就是在以后音乐独立性较强的时期,在声腔结构中它还是不能割裂和唱词的种种联系,这就是文学与音乐互为密切关系的特征。如果仅从文学与音乐结合的诗、词、曲的发展来看,歌诗、唱词、度曲到后来流传下来的是大量的文字部分,而曲调部分却大多被湮没了。正如上面所言,其间一个很重要的原因,就是早期音乐的发展并没有使记谱法获得同步的发展。在古代一首歌被保存下来,要比一首诗困难得多。诗可以用文字即可保存下来,记录音乐的符号产生则要复杂得多,而且记录声乐要比记录器乐还要困难。因为器乐常可依据指法、音位等方法加以记录,而声乐必须要在产生出一整套定性、定量的音高、音长的记录方法之后,才能被准确地记录保存下来。其间,由于受语言文字在组词造句上灵活性的影响,于节拍、节奏方面的记录难度则更高。当然,无论中外音乐记谱法的形成与发展,必然是滞后于记谱对象本身。但我国声腔中唱词结构因腔调难以记录而发生各种变化,产生出那么多的文学样式,这在世界文学史上大概也是极为罕见的。而我国传统的音乐多少年来只是注重口传身授,即所谓的“法向师边得,能从意上生”([唐]白居易《听琵琶妓弹<略略>诗》),以至于在后世工尺谱中也常是“仅载中眼、已足为法”(《纳书楹曲谱》),不难发现这种思想



的产生也是和记谱法的不完善相表里的。曲调歌法一代一代失传,保存下来的很少也很不全面。这样,不仅在历史上它阻碍了音乐的一定发展,形成了文学与音乐发展的不平衡,同时也不能不给今天的研究工作带来极大的困难。可以说早期的音乐不得不从大量的唱词及其结构中,去推求声腔曲调的旋法结构,这也是造成研究工作偏向于文学的原因之一。而历代文体的演变不仅没有失去原有的形式,相反如诗、词、曲的大量流传至今,文体形式也在不断地丰富、积累。因此,历代声腔中为何文学能长期占有矛盾的主要方面,其原因也就显而易见了。此外,还有一个很重要的原因必须加以充分的注意,那就是对我国声腔发展起着举足轻重影响的是对创作方式的选择。我国的声腔发展至“词”的产生,形成了一种倚声填词的创作方式。这种创作方式虽然有被我国人民首先选择使用的条件,例如汉语文字的声调特点,音节(字)组合节奏上的灵活性特点,文体变化的多样性特点等等,促使人们在语言文字的遣词造句及文体上的兴趣大增,花样迭出。从早期的填词以及各种“宝塔诗”“回文诗”“藏头诗”等等的文字游戏类创作,无不充分说明了这一点。但是,这种倚声填词的创作方式,从根本上说无疑对声腔音乐的发展并非有利。我国在唐中、后期“词”兴起之后,一直主要运用填词方式创作声腔达千年之久,从而使我国音乐发展的道路越来越狭窄,音乐发展的动力逐渐枯竭。可以说填词的产生率先是在面对大量外来音乐曲调的情况下形成的,因此它是有着一定积极作用的,能使声腔音乐较快地丰富起来,流传开来。但是,后来长期采用这种创作方式,作曲实质上偏向于作词,它对声腔发展的消极作用也就越来越明显了。填词的活跃而使曲调趋于凝固,缺少变化而发展滞缓了。虽然这种创作方式也形成了我国传统声腔上一些有特点的东西,但也不得不承认过于偏重于这种创作方式,在相当程度上束缚了音乐更大更自由的发展。当然,我们也不是全盘来否定这种创作方式,直到现在有时用好的曲调来填词还是可行的,甚至能创作出较好的作品来。但是,很显然现今歌曲的填词创作,还不能与历史上的倚声填词相提并论。这是因为音乐发展的层次与水平不同了,在声腔内部二者的关系也起了很大的变化,因此,还是不能同日而言的。

如果我们以我国历史上最早的诗歌总集《诗经》算起的话,在这两千多年的声腔发展历史长河中,首先,从大的方面来划分,大致可以近代“学堂乐歌”后期为一分界线。在此之前的传统声腔,基本上是以词一方为主的腔词关系。在此后的几十年间,由于近、现代音乐的崛起与形成,在声腔中开始转为以曲一方为主的腔词关系。这里我们可以从它们二者所用的乐谱体式窥见一斑。传统声腔发展到最后用的是工尺谱,它是唱词(字)为大写在中间,旋律曲调为小或直或斜写在旁边,这就可见其二者主次的分明。传统曲牌又把带唱词的牌子称为“大字牌子”,相对不带唱词的纯器乐曲牌就是“小字牌子”,这正说明了在声腔中唱词的重要性是极为突出的。而现今的歌曲用谱是简谱或五线谱,唱腔在上唱词在下,其曲调已处于为先的地位。更何况五线谱能力尽音乐旋律曲调的曲线之美,这些虽是乐谱形式上的不同,但所反映的却是带有实质性的问题。其次,在传统声腔以词一方为主的长时期中,又大致可以唐中、后期“词”的兴起为一分界线。在此之前,我国声腔中的腔词关系还不够密切,比较单一亦缺少变化,可以说是一种还称不上自觉协调互相关系的时代。词学家们又将这一时期分为两个阶段:上古

至汉代的“以乐从诗”和汉至中唐之前的“采诗入乐”时代。唐中、后期“词”兴起之后，我国声腔中的腔词关系才开始密切起来，逐渐进入了互相关系有所协调的较为自觉的时代，即历史上所谓的“倚声填词”的时代。“以乐从诗”之时诗、歌、舞三者等还未能完全分离，还谈不上后来所谓的腔词关系。犹如顺口溜吟哦调之类的徒歌，脱口而出，如果要说到腔词关系的话，看来还是比较协调的，很难说哪一方从哪一方，因为那时还称不上后来所谓的声腔实体及其艺术性。“采诗入乐”，采来的大部分是民间的诗歌，而入乐则是乐府中乐工们的事。这种入乐工作似乎与今天歌曲创作那样，有了歌词而后配上曲调或谱曲，但限于那时音乐发展的生产力水平，实际上只是一种套用的做法。腔词关系常常互为冲突，各自被搞得支离破碎是常有的事。到了唐代近体诗的形成，由于文体的格律趋于严谨，在演唱上常常要杂以虚声、泛声等歌之，说明二者的关系还是不怎么融洽的。至“词”的形成采用“以诗从乐”，腔词关系开始有所自觉的对应。但是，也正是从这时起文学不断继往开来活跃不已，而音乐的发展却逐渐地缓慢了下来。当然，上述所谓“以诗从乐”或“以乐从诗”的提法看来也还是不甚科学的，还是以哪一方占支配地位为好，因为当一方为主时，还有另一方为副呢！因此，上面所讲也仅是以各个时代大致占支配地位的一方而言的，实际上各个时代声腔中二者关系也时常有所交叉发展进行的。例如，北宋的柳永、周邦彦等已有“新声”的创制，南宋的姜夔更是以自度曲闻名于世，但这些在“词”的时代只占少数。因此，有人从词的一方出发认为“音乐至上”“以诗从乐”具有进化性与合理性，^①这显然是站在文学的一方而言的。其实就文学本身而言，不管音乐是否介入都是有它变化的不可避免性。尤其是我国语言特征所形成的整齐句和长短句的交替，乃是人们审美观念发生变化与要求的必然体现。因此，如果真的要深究一下声腔艺术发展真谛的话，今天看来在声腔中是应该以音乐为主来带动文学，来兼顾双方的运行规律，才具有这种合理性与进步性。因为声腔中的语言文学是通过音乐来表达的，与听众（强调耳而不是眼）最直接的媒介是音乐，因而音乐无可争辩地占有主要的地位，现把声乐归入艺术类而非文学类就是最好的证明。然而，在历史上由于双方生产力水平的限制，应该说还谈不上这一点。也就是说在历史上音乐在声腔艺术中的巨大作用，还没有达到被完全揭示出来的地步，而音乐本身的发展也还不可能起到这种领先带头的作用。在“词”产生的时代，这种以词变曲不变的创作方式，根本上词仍占据着矛盾的主要方面。所谓“以诗从乐”也仅是双方协调方法比以前有所进步而已。也就是以前是从民间“采诗入乐”，现在是文人开始较多参与填词创作，并开始对旋律曲调有所调整与适应，不像“采诗入乐”时那样机械地对待二者的关系。正因为此，它日后才会逐渐脱离曲调，而成为独立的文体形式之一。这也正说明为了自身运行规律的圆满，或许仅是在另一方的触动下其形式发生了变化。可见，所谓的合理性与进步性应该在于变的一方，变才富于生命力。（唱）词变曲（调）不变是词主动而曲被动，被动者不可能具有合理性与进步性。这种以词一方占主要地位的自觉协调对应，从以后声腔的发展来看，有它不尽合理和影响音乐一方发展的缺陷。因此，从声腔中的唱词与曲调两方来看，唱词的变化在词学家眼中被认为是具有合理性与进

^① 刘尧民. 词与音乐 [M]. 昆明: 云南人民出版社. 1982.3, 209、213

步性。然而,从曲调一方来看,在音乐家眼中并不具有这种合理性与进步性。恰恰由于腔调过分密切与唱词的关系,在很大程度上有阻碍音乐进一步发展的倾向,尤其是成为影响器乐独立发展的因素之一。关于这一点可能也是词学家、文学家和音乐家所持角度不同,立场不同而得出的结论也就不尽相同了。

总之,从总体发展方面来讲,历代声腔音乐中腔词关系的演变对声腔形式的更迭,有着举足轻重的影响力,也是造成一种又一种文学与声腔形式的主要因素之一。虽然文学的发展以及文体的变化,常掺杂着音乐的因素,有的文体产生还受到音乐的极大影响,然而,文学对音乐的影响要远远超过音乐对文学的影响这是事实。因此,我们可以通过腔词关系变化的窗口,来进一步窥见声腔中某些带有根本性特征的变化,这是具有重要的积极意义的。而又从具体的技术性方面来讲,声腔中的腔词关系无非是在于纵横两个方面:纵的方面就是语言文字的声调对音乐旋律音高上的影响力问题,它们互相的“相顺”与“相背”的关系问题,这是汉藏语系常区别于印欧语系的特征所在。横的方面就是音乐的节奏、节拍如何不断介入到语言文体结构中去的问题,采用何种方式、何种形式介入是造成不同声腔形式的主要原因之一,可以说以上两个方面从宏观到微观涵盖了整个声腔音乐的发展。

因此,本书分为“绪论”“通论”“专论”三大部分。“绪论”如上所述,是对整个声腔中腔词关系的发展演变,进行宏观性的俯视,使之于总体上对这种关系有所了解和把握。“通论”主要是研究我国语言与音乐的基本特征与关系,从而为“专论”中各时代或时期,具体的腔词关系特征研究提供一定的基础。“专论”主要是着重于历代腔词关系对推动整个声腔发展作用的研究。之所以这样安排,也是由声腔音乐中词与曲两方面本身的发展,以及相互的演变关系所决定的。

第一章 通 论

不管历史上声腔形式如何的变化更迭,作为具有共性的基本腔词关系总是存在的。为什么先要分析这种带有共性的一般腔词关系特点呢?这是因为作为最基本的腔词关系,亦即语言与音乐的关系,无论哪一种声腔形式或多或少都会受到这种关系的制约。历史上的诗经、楚辞、乐府、诗、词、曲,除了后期的曲留有较多乐谱以外,其他均几乎没有留下确切的乐谱。因而分析声腔中的一般腔词关系,对探求历史上各种声腔中的腔词关系,无疑是十分有益的。而这种带有共性的腔词关系,又可以我国语言特征为起点。也就是说,我国汉藏语系是以单音节词根为主的,一个音节常就是一个字,每一个字又是以它的声调辨义。但在字(音节)的组合上又是相当的自由。其间,可以说字的长短关系占主要地位,强弱关系则不占主要地位。与此可以相对比的如印欧语系,它们是以多音节词根为主并以音节的强弱交替关系占主要地位。这样,不同语系音节组合上长短与强弱的不同侧重,句子的组织也就不太一样,对于腔调的影响作用也就不尽相同了。根据汉语这种基本特点,大致可以从曲式、句型、字位节奏关系安排,以及字的四声平仄几个方面去加以探求。尤其是早期的声腔音乐,由于没有什么乐谱流传下来,故只能从语言文字方面入手究其大概。例如,诗经、楚辞、乐府体等的腔词关系,只能通过对文体结构、句型等方面加以分析,以探求音乐曲式句型结构等方面的特点。至唐近体诗的形成,现有唐代《敦煌乐谱》等少数乐谱流传下来,但都只有旋律而不附唱词,有的很可能原来就是器乐谱。不过,至少可以把旋律句型结构等方面,与诗、词的文体句型结构结合起来加以研究,条件自然比早期的声腔音乐为好。至宋的词体,现有姜白石的创作歌曲流传下来,它是有谱有词的歌曲谱,这样也就更好了。词以后的南北曲、昆曲、板腔体以及民歌小调等,则存有大量的乐谱,研究起来也就更为方便了。下面分别加以阐述:

1) 句型是我国语言文字结构中的主要部分,对探求腔与词的结构对应关系有着重要的意义。在由单字组合成句的过程中,人们追求不同的形式美,不仅是审美观念发展的必然趋势,同时也造就了各种不同句型形成不同的文体结构。每一种句型文体形式的出现或反复,实际上均不是简单的重复,而是一种提高一种升华。每一种文体新形式的产生,也并不一定是对旧形式的否定,而是人们审美观念改变与发展的结果。历史地看,文学体裁上的诗之三百、楚之骚、汉之赋、六代之骈语、唐之诗、宋之词、元之曲以及明清的传奇及小说,皆所谓一代之文学,其间就贯穿着句型的种种变化,包括齐、杂言与长短句的交替变化在内。以《诗经》始句型大多是偶数的四字句,这是因为那时大概还处于组词成句的初创阶段。而汉语单音节字又极易组成整齐的词组或句子。除

了个别单字成词外,最小的词组就是两字,两两词组的组合就成四字词组,这是很自然的。到了《楚辞》阶段组词成句运用开始活跃了,句子变长出现奇数句型。当然,基本上也仅是在偶数六字句上加语气字“兮”而已。不过,总的来说各种句型的运用还处于不怎么自觉的阶段。以后是汉赋的时代,强调的也是偶数词句。但它是于整齐的对比之中体现出长短,那就是大多运用四、六句型。朱光潜认为“赋是一种大规模的描写诗”,“是介于诗与散文之间的”,“中国诗走上‘律’的路,最大的影响是‘赋’”。^①说明到了赋的时代,不仅“技巧渐精到,意象渐尖新,词藻渐富丽”^②,而且从句型上看,偶数句型的发展大概也已达到了历史的高峰。这样,至唐代就不能不变了,这就迎来了奇数整齐句为主的诗的时代。可见,发展到唐代的近体诗,人们追求文学艺术对称的和谐之美,于是,创造出对仗工整、韵律讲究的整齐绝句和律诗。这种对称美与《诗经》时代相比已大不相同了。由于五、七字句的运用,体现出诗于节奏上的连续性和收束性的交叉制约,从而达到了诗的顶峰。之后,人们又反过来发现和追求不对称的和谐之美。于是,句式参差、节奏错落,有一定格律的长短句取而代之,形成词曲音乐的高峰,这是人们有意识地运用句型文体的较自觉的阶段。以后板腔体的产生,人们再一次追求整齐句型,等等。可以说诗、词、曲是趋于解放,趋于散文化。诗的整齐句到词的长短句,再到曲的大量运用衬字衬句的长短句,已近似散文体了。于是,到板腔体的产生句型又回归趋于整齐,这种句型的变化交替很使人回味。另外,在用韵上则有宽有严,到后来则向较宽松的方向发展。再从声腔音乐上看,从诗乐发展到词乐,可以说是一种由运用整齐句变为长短句的腔调剧变。因为就曲式结构上而言,它们之间有很大的不同,必然引起旋律节拍等方面一系列的变化。而词乐到曲乐则是在同一基础上的一种渐变,这也是因为它们曲式结构上变化并不大。而后来以整齐句面貌出现的板腔体结构,既与词曲音乐的曲牌体结构有很大的不同,而且与唐时运用的整齐句腔调也是不能同日而言的,因而又是一种腔调上的剧变。其间,词曲音乐的曲牌体结构,对我国整个音乐的发展影响最大,时间也最长。由于曲牌体结构最能充分体现汉语组词造句上的灵活性特长,故而在我国腔词关系历史上,运用最为得心应手,以致达到登峰造极的地步。再从腔词对应的技术层面上看,由于古时腔调的对应关系较稀疏,反过来唱词(字)对腔调的影响与约束力则较大,到了词曲音乐时代也已达到了极致。但是,以音乐的本质而言,过于不整齐的长短句式,对曲式结构的变化与旋律发展的牵制性较大,故而总体上对音乐的发展并非有利。例如,今天音乐的发展常常需要在相对整齐对称条件下,运用模进、倒转、变奏、展衍等等手法,就是我国传统常用的变奏、引伸、承递、循环、顶针、起承转合等等手法,越到后来也逐渐趋于某种程度上的整齐与对称条件下加以运用,板腔体的结构就应能多少说明这个问题。而且,在当今的歌曲体中,我们又可以明显地看出这样一种相反的现象,那就是唱词句型的不规则或散文化,常常被纳入到音乐上的规则与整齐上去。这是在腔词关系中,逐渐由唱词为主转化为以腔调为主的明显迹象。可见,句型与曲式的关系是非常密切的。因为一首乐曲常是由若干唱句所构成,

① 朱光潜. 诗论·赋对诗的影响[M]. 北京:北京出版社, 2005. 237-260.

② 同①

不仅唱句的多少决定了乐曲篇幅的大小,而且唱句的整齐与长短与否,对乐曲结构尤其是节拍等方面影响是很大的。例如,近体诗的整齐句型致使它的乐曲结构,想必也是较为方整的。但是,过分方整的乐曲也就容易千篇一律了。于是,常常需要杂以虚声、衬字等来歌唱,这样一来逐渐又使句型趋于长短而产生出“词”的形式。于是,词的腔调结构就不会是那样方整的了,也就形成了词句与乐句长短不一的词牌及后来曲牌的结构。而且,那时的腔调节拍与唱词句型的关系是较为密切的。在我国还未形成独立的音乐节拍之前,它常常依赖于唱词的句型与句逗等结构。因此,诗拍想必有其一定的律动性,而词拍则改变了这种律动性,从而更体现出汉语组词造句与节律上自由灵活的特点。但词曲发展到后来节拍也就不随词句的长短而分割,乐句可以跨过词句而出节拍,这就形成了独立的音乐拍式。到了板腔体时期,独立的音乐拍式运用就更为丰富了。例如,各种快、慢板式以及垛句、拖腔的运用,不仅节拍变化多样而且对曲式的影响也很大,以至于到了歌曲体时期,句型虽对乐曲结构仍发挥着某种最基本的影响,但音乐节拍与曲式结构常反过来主导和控制了对唱句的安排。

总之,在我国声腔音乐历史上,越是早期的声腔其唱词文体句型对腔调句型结构的影响就越大。因而,在相对缺乏必要的乐谱前提下,对唱词句型的分析可以大致探求其腔调结构及其当时腔词关系的某些特点。

2) 字位节奏关系安排也是探求腔词关系的一个重要方面。从唱词方面看,字位节奏关系来自于字与字结合上紧与疏的不同特点;从腔调方面看,是各字所占有的旋律用音,以及形成的旋律节拍上的相互关系。唱词的节奏可以分为音调节奏和意义节奏两种。朱光潜说:“诗与音乐虽同用节奏,而所用的节奏不同,诗的节奏是受意义支配的,音乐的节奏是纯形式的,不带意义的。”^①当然,这显然是从语言文学一方而言的,从音乐一方来讲,节奏不仅是有意义的,而且意义重大,可以说音乐脱离了节奏也就不成为音乐了。可见,它不仅是形式上的东西,更是直接关系到它的内容了。那么,与音乐腔调关系较密切的是音调节奏。音调节奏实际上就是音乐或朗诵时的节奏,例如,律诗的七字句常分为 2+2+2+1 的形式,即由顶节(两字)、头节(两字)、腹节(两字)、脚节(一字),四个节奏单位合成,这种分节法对腔调结构是有明显影响的。而意义节奏是从词意出发来划分音节,在具体的词组划分上有时会有不同。但是,在通常情况下,意义节奏常常必须服从于音调节奏,因为在声腔中显然是以音乐为主的,是以音乐之声为媒介才体现出语言之声的。这种分节法又称为“顿”或“逗”,它和西洋诗歌中的“音步”不尽相同。“音步”是轻重相间见节奏的,而“顿”则以长短为主,通常是先抑后扬的。虽然字的轻重读音对腔调节奏是有所影响的,但这并不是主要的。例如,通常的习惯轻重音,逻辑轻重音以及感情轻重音等,形成腔调上一定的音与音的强弱对应关系,然而,反映腔调节奏关系主要的是“顿”。更由于在字与字的节奏组合上较为自由,故而也就特别强调“韵”。这样,密切了字与字的关系,加强了句的组织。当然,在我国音乐节拍法还未产生之前,音乐的逻辑节奏就较多依赖于这种基本的语言音调节奏与轻重音关系。后来拍的概念逐渐形成,由于我国早期拍的概念范围较大(这也和语言文体结

^① 朱光潜·诗论·诗与乐——节奏[M].北京:北京出版社.2005.158