



 胡晓杰 著

中国民族声乐
的历史演变与流派之探析

ZHONGGUO MINZU SHENGYUE
DE LISHI YANBIAN YU LIUPAI ZHI TANXI

 中国纺织出版社

中国民族声乐的历史演变 与流派之探析

胡晓杰 著

 中国纺织出版社

内 容 提 要

全书共分为“中国民族声乐的历史演变”和“中国民族声乐流派”两大部分。主要的任务就是对中国民族声乐艺术的产生、发展、变革与中国民族声乐流派进行研究 and 阐述,对其形成的重要成果进行评价和分析,从而为以后声乐事业的发展和繁荣提供借鉴和启示。

图书在版编目(CIP)数据

中国民族声乐的历史演变与流派之探析 / 胡晓杰著

—北京:中国纺织出版社, 2016.11

ISBN 978-7-5180-3088-0

I. ①中… II. ①胡… III. ①民族声乐—研究—中国
IV. ①J616.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 269638 号

责任编辑: 汤浩

责任印制: 储志伟

中国纺织出版社出版发行

地址: 北京市朝阳区百子湾东里 A407 号楼 邮政编码: 100124

销售电话: 010-67004422 传真: 010-87155801

http: //www.c-textilep.com

E-mail: faxing@e-textilep.com

中国纺织出版社天猫旗舰店

官方微博 http: //www.weibo.com/2119887771

虎彩印艺股份有限公司印制 各地新华书店经销

2017 年 4 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 710×1000 1/16 印张: 12.25

字数: 218 千字 定价: 52.00 元

凡购本书, 如有缺页、倒页、脱页, 由本社图书营销中心调换

前言

中国民族声乐已经走过了漫长的历程，具有十分久远的历史，今天，随着现代科学技术的发展，各种不同风格和流派的音乐已经渗透到社会生活的各个角落，成为人们丰富生活的不可缺少的有机组成部分。本书以中国民族声乐的历史演变为出发点，对中国民族声乐的历史经验与流派进行了全面论述，从中能够看到，前辈们对各种唱法都进行了认真的艺术实践。可以说，千百年来声乐发展的历史，就是各种唱法彼此竞赛、互相取长补短的艺术实践过程，任何一种唱法只有经受得住历史的检验，才能得到声乐家和声乐爱好者的认同。

全书共分为“中国民族声乐的历史演变”和“中国民族声乐流派”两大部分。主要的任务就是对中国民族声乐艺术的产生、发展、变革与中国民族声乐流派进行研究和阐述，对其形成的重要成果进行评价和分析，从而为声乐事业的发展和繁荣提供借鉴和启示。

本书在“中国民族声乐的历史演变”部分中，因循着时间的脚步，从石器时代及先秦时期的歌舞开始，依次探究了上古、中古、近世以及近现代至今的民族声乐。这样按照历史发展的顺序进行分析，可以使人对中国声乐发展的历史脉络有一个更加清晰的认识，从而更加了解中国民族声乐的发展道路。

在“中国民族声乐流派”部分，以当今民族声乐界“原生态”与“学院派”两大派别之间发生的争论为着眼点，分别探讨原生态唱法流派和“学院派”民族声乐。其中原生态唱法流派包括原生态民歌唱法、戏曲唱法和曲艺唱法三个方面；“学院派”民族声乐则从民族声乐学院派的概念入手，研究“学院派”民族声乐唱法实践。

本书的写作有很大的难度，在广泛参考中外学者相关论著的基础上，力求集专业性和可读性于一体。由于水平有限，本书难免有疏漏和不当之处，希望各专家和读者不吝赐教。

目 录

第1章 上古史—原始至魏晋时期的民族声乐	1
1 石器时代的民族声乐萌芽	1
2 早期民族声乐的发展	3
3 秦汉的民族声乐	9
4 魏晋南北朝的民族声乐	13
第2章 中古史—唐五代至宋元时期的民族声乐	26
1 隋唐五代十国的民族声乐	26
2 宋朝的民族声乐发展	45
3 元朝的民族声乐进程	52
第3章 近世史—明清至今的民族声乐演变	61
1 明代民族声乐发展与演变	61
2 清代民族声乐风貌	72
第4章 近现代民族声乐的历史变迁	80
1 近现代民族声乐发展	80
2 新中国成立后的民族声乐演变	95
第5章 原生态唱法流派	112
1 原生态民歌唱法	112
2 戏曲唱法流派	131
3 曲艺唱法流派	140
第6章 “学院派”民族声乐	153
1 民族声乐学院派的概念	153
2 “学院派”民族声乐唱法探析	153
参考文献	189

第1章 上古史——原始至魏晋时期的民族声乐

1 石器时代的民族声乐萌芽

原始石器时代，社会生产力极为低下，人们认识和探索世界的能力也十分有限。在劳动及劳动之余的生息休养等过程之中，对各种事物开始产生各不相同的认知要求和生活理想。个体或部落整体在物质和精神方面的需求，引起了部落成员的思考。原始乐舞，作为新石器时期先民最基本的艺术活动，可以说是当时包括宗教、艺术、哲学甚至科学等在内的所有精神活动生息发展的土壤。从这方面来看，对原始乐舞的考察，也就是对原始人类文化艺术本身的考察。从遗存的史料来看，原始乐舞与氏族部落生活中的图腾崇拜、祭祀典礼、农耕狩猎、部落战争、生息蕃衍等社会生活，都存在着密切的联系。

1.1 原始图腾乐舞

原始图腾乐舞，往往成为巫术礼仪、图腾崇拜活动的表现形式本身。从地域文化来看，图腾在一定程度上与部族赖以生存的地理环境及生产方式、生活条件等都密切相关。《左传·昭公十七年》记载：“昔者黄帝氏以云记，故为云师而云名”。意即黄帝氏族以“云”作为图腾标记，《云门》为其代表性乐舞。这条史料反映的正是有关黄帝氏族部族图腾文化的“久远的记忆”。图腾表象一形象，是原始人的心理创造，这一创造直接依赖于原始人的实践活动。

黄帝氏族以云为图腾，在一定程度上是反映了原始人包括其生产活动在内的生存活动中，对自然气候的依赖心理。因为华夏民族很早就已进入农耕时代，自然气候影响着农业收成的好坏，而农业收成与人类生存的客

观条件息息相关。在原始人心目中，自然会占有重要的地位。

1.2 祭祀典礼之乐

原始社会时期，祭祀典礼活动是一项维系社会群体的文化活动，它反映着氏族共同体的基本社会结构、社会关系及上层建筑意识形态的各种观念、法则。原始乐舞活动从以尊崇、祭祀祖先为核心的礼仪活动中逐渐中发展、成熟起来，它不但集中体现了氏族共同体的文化意识，还对整个氏族的精神生活施以广泛的影响。

原始社会原氏族部落联盟舜时期的代表性乐舞《韶》是在当时及后世一直享有盛名并发挥较大影响的乐舞。《韶》共有九个乐章，与《九歌》《九辩》这类歌舞体裁形式关系密切。

1.3 农耕农事之乐

远古时期，农耕民族的创造与生产劳作，产生了与其相关的乐舞。作为一种文化表征，农事之乐通过其艺术活动形式反映着一定的文化心理意识和情感指向。

伊耆氏之乐也是初民祈年的乐舞活动之一。传说中尧的代表性乐舞《咸池》也是与农耕活动有关的乐舞。《咸池》原为天上西官星名，古人认为此星主管五谷，若此星明亮，庄稼丰茂；若此星夜晦不明，则必有灾变。通常在仲春二月，举行《咸池》的乐舞表演，这正是一种预祝和祈求丰年的文化心态。

1.4 反映战争的乐舞

远古时期，社会生活被氏族部落、地区之间的战争充斥着。《尚书·大禹谟》中有关于中原氏族部落联盟(舜禹时代)与三苗(即有苗)战争的记录，其中，关于“帝(舜)乃诞敷文德，舞干羽于两阶”的记载，说明当时有一种反映战争的乐舞，并且实际上具有军事操演的性质。

1.5 生息繁衍之乐

原始社会，种系的繁衍是除物质资料的生产之外，人类生产的一件头等重要的大事。传说中化育万物的女性天神女娲，用黄泥和水创造了男人和女人。由于她使男女相配，做了最早的媒人，所以，后人将女娲奉为“高

襟”，即婚姻之神。在这类活动中，乐舞歌唱具有召唤或魅惑异性的功能。至今，在一些少数民族地区仍遗留着仲春时节男女聚会的活动。

2 早期民族声乐的发展

2.1 乐舞的发展

随着阶级的分化与权力的集中，为王权统治者、贵族阶层服务的享乐性乐舞，在夏、商时期也达到了前所未有的侈靡程度。周代因其礼乐制度的建立，乐舞被作为教育的重要手段。

2.1.1 《大夏》：以英雄功绩为歌颂对象的乐舞

夏代重要的乐舞《大夏》，虽然是以禹个人英雄功绩为赞颂对象，作乐的目的也是为了“以昭其功”，突出的是奴隶制王权意识。但是，除此之外，《大夏》的编创也包含着对治水功业的歌颂赞美，并力图用艺术化的形式予以展示审美意识。从更宽的角度看，人改造自然的艰巨劳动，之所以值得赞扬并被赋予艺术的表现形式，是因为它本质上证实了人自己作为主体的创造力量。

古代文献中对于《大夏》乐舞表演的人数、舞阵及衣饰等也有所述及。它一直被统治阶级视为祭祀山川的专门乐舞。另外，周代时候《大夏》还被列为“六代乐舞”之一，更是被后世看做经典乐舞代代相传。

2.1.2 《濩》：祭祀“尚声”庆贺战功的乐舞

从现存甲骨卜辞辞例看，殷人祭祀活动中多用乐舞，其中又以《濩》为最多。《濩》是商代具代表性的乐舞，据记载，其有两种含义：一是被用来祭祀祖先。殷墟卜辞有不少这方面的记载，如“乙亥卜贞：王太乙《濩》，亡尤”。二是，从《濩》这部乐舞最初编创的出发点来看，它还具有庆贺战功的意义。《濩》规模宏大、壮观辉煌，在艺术手法上体现着古代劳动人民创作的智慧及水平。

2.1.3 《武》：气势壮美、再现武功的乐舞

《武》是周代具代表性的一部流传很久的乐舞，歌颂了迫于商纣王的残酷压迫，武王联合各部落一起伐纣的战争功绩。《武》共有六段。第一段写战前的准备，包括击鼓、舞与歌唱；第二段描写了战争及胜利的场面；

第三、四段表现周军灭商后又向南方进军并取得胜利；第五段是写周王的和平统治；最后一段表现的是诸侯对周天子的拥护。武士们勇猛、激扬的舞蹈动作，加之振奋人心的军乐伴奏，使得《武》的表演蔚为壮观，乐舞气氛壮怀激烈。

据今人考证，《诗经·周颂》中保存的《伐将》《武》《赉》《般》《酌》《桓》应是这部乐舞中的六段歌诗。《礼记·乐记》中的《宾牟贾篇》，还曾据孔子之口叙述了《武》的表演全过程。由于特定时代的精神、文化观念、欣赏趣味及特定的理解，《武》乐六个部分，其步阵、进击、鸣鼓、奏乐、舞姿与乐音的诸种艺术表演符号，在审美体验中被赋予特殊的意义。《武》是上古乐舞中著名的武舞，也是“六代之乐”中唯一保存资料较多的作品。

2.1.4 巫舞

2.1.4.1 “巫”与“巫舞”

在甲骨文中，“巫”与“舞”是同一个字。夏商以来，王权的建立和强化针对的主要是社会统治的问题。另一方面，在科学还很落后的人类发展初期，人类会遇到一些不可抗拒的自然现象，或者是无法理解的事物，当面对它们的时候，人类还是显得软弱无力。这样就必然在宗教信仰方面产生自然神与鬼魂崇拜，即巫的活动。巫在农业社会中与音乐舞蹈活动关系最密切。在祭祀求神活动中，乐舞是必不可少的表现形式。在大旱、洪涝，瘟疫等天灾来到的时候，舞蹈最好的方式，常被选来以舞祭祀天地，也就是用舞蹈来和天上的、地上的各种无形的神灵对话，祈福消灾，久而久之，经常和神灵通话的人，便成了巫师，巫舞也应运而生。

据今人古代民俗研究成果，屈原曾在《天问》中发出“启棘宾商，《九辩》《九歌》。何勤子屠母，而死分竟地？”疑问，这其中《九辩》《九歌》以及相关的“勤子屠母”的行为，被认为是一种杀母以求降雨水的巫术乐舞表演。另外，考古中也已证实远古氏族社会首领（或巫师）逢重大灾难时以身为牺牲的习俗及相应的以龟甲代头的葬俗。它们在一定程度上是符合的。

2.1.4.2 《雩》：商代祭祀活动中专用于求雨的乐舞

在古籍《周官·司巫》中记载：“若国大旱，则率巫而舞雩。”这不但记录了巫舞的存在，而且说明了人类发展的初期和早期，很长的历史阶段中都盛行巫舞。商甲骨卜辞中关于求雨乐舞活动的记录也有很多，如卜辞中有记：“辛卯奏舞，雨。癸巳奏舞，雨。甲午奏舞，雨。”指的是从

辛卯到甲午，为了求雨而连续“奏舞”。另外，甲骨卜辞中还有“庸奏”“奏鼗”等关于演奏乐器的记录。奏乐时伴舞的，自然就是巫了。“舞”是卜辞中专为求雨乐舞创立的字形。后来《雩》的求雨巫术活动延续到周代。《周礼·地官·舞师》记载，舞师的职责包括“教皇舞，帅而舞旱暵之事”。所谓“舞旱暵”，就是逢旱时求雨的乐舞。《诗经·小雅·甫田》中“琴瑟击鼓，以御田祖，以祈甘雨”的诗句是周代同类求雨巫舞的真实反映。此外，周人每年都要表演用于驱逐疫鬼的巫舞《雩》，多在冬季举行。所谓“雩祀”的活动直至清代还存在。

在漫长的岁月中，巫舞充满了封建迷信色彩，但是它在民俗学、社会学、宗教学等方面有重要的研究价值，另外，在艺术上也有相当的审美价值。新中国成立后，经过加工、整理，许多巫舞已经改造成了民俗性节日中的舞蹈。

2.1.5 享乐侑食之乐

祭祀礼仪活动之外，或供娱乐、或供宴饮活动所用的音乐都为该处所指的享乐侑食之乐。此类乐舞起初多用于祭礼活动，只是在有娱乐的需求的时候才被用于娱乐活动中，乐舞也因此成为娱乐音乐。

夏时，《山海经·大荒西经》曾提到夏后启时有《九辩》《九歌》这类祭礼用乐舞，并用这种乐舞形式编创了《九招》。相传夏后启原是一位节制音乐、饮食享乐的君主，但是后来也放纵享乐。夏康之时，这类乐舞已成为享乐专用的了，即为后世楚诗人屈原在《离骚》中提到的：“启《九辩》与《九歌》兮，夏康娱以自纵”；“奏《九歌》而舞《韶》兮，聊假日以愉乐”。《夏书·五子之歌》记夏启之子太康“内作色荒，外作禽荒，甘酒嗜音，峻宇雕墙”，并称“有一于此，未或不亡”。关于夏桀在乐舞上的享乐，《管子·轻重甲》说他有“女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢”。可见，夏桀的放纵无节制。据音乐考古，夏代乐器已经有磬、鼃鼓、陶鼓、铜铃、陶埙等，还有吹管乐器，并有可能有铜钟。

商代，享乐侑食之乐在宫廷贵族享乐活动中是一项很重要的内容。所谓“以乐侑食”，是指宴饮享乐中，音乐方面，有专门的乐师、舞臣执掌；食物方面，有专门的厨官提供服务。商末纣王在音乐上的享乐尤为荒淫。《史记·殷本纪》言其“使师涓作新淫声，北里之舞、靡靡之乐……大聚乐戏于沙丘，以酒为池，悬肉为林，使男女裸相逐其间，为长夜之饮”。据《史记·周本纪》载，周武王征伐商纣王，声讨其罪行之一就是“断弃其先祖之乐，乃为淫声，用变乱正声，怡说妇人”。

周代的享乐侑食之乐与夏商两代有所差异，最大的不同在于它严格控制宫廷中恣意享受女乐声色的行为。从《周礼》中可以看到，宴享音乐中对各种乐官、乐人的配置，极少有女性乐人在内。奴隶乐妓只有在另外的场合才会有。周朝的衰亡没有女乐这类因素。但并不可因此小看周代宴饮之乐规模，不但《周礼》中有许多相关的记载，仅《论语·微子》中提到的侑食乐师，就有大师挚、亚饭干、二三饭缭、四饭缺、鼓方叔、播鼗武、少师阳、击磬襄这许多专职者。

2.2 戏剧音乐的萌芽

周代统治阶级所利用的乐舞绝大部分是出于古代和当时人民的创造。这种乐舞又可分为五类：六代乐舞、小舞、散乐、四夷之乐、宗教性乐舞。

六代乐舞在这一阶段最具代表性，指的是历代传下来的六部大型乐舞，简称《六乐》，包括原始公社时代中黄帝时的《云门》、唐尧时的《咸池》、虞舜时的《韶》、夏禹时的《大夏》，奴隶社会中商汤时的《大濩》，封建社会中周朝当代的《大武》。这些古典乐舞在当时都带有史诗性质，其内容是颂扬各个时期的最高统治者。

六代之乐舞表演者手持器物以显示威仪，演出之时动作平稳徐缓，声调平静和畅。这种典礼性质的乐舞具有戏剧意味，由于沿用了传统的载歌载舞形式，动作和缓且声调平和，形成了庄严肃穆，安宁和谐的气象。引起了身历其境者崇高、壮美的情感体验。

2.3 说唱音乐的萌芽——《荀子·成相篇》

说唱音乐是我国传统的艺术形式之一，是文学、音乐、表演三者结合的艺术。它以带有表演动作的说唱来叙述故事、塑造人物，表达人们的思想感情，反映社会现实生活。其中说故事和唱故事是说唱音乐的主要表现手段，它是我国民族民间声乐演唱的一个重要组成部分。说唱，有时亦称为“说书”，最早见于《墨子耕柱篇》中“能谈辩者谈辩，能说书者说书。”

在战国时期，出现的独特的说唱音乐《成相篇》，是儒家哲学家荀况（约公元前298年～238年）模拟民间音乐而填的一首长诗。据《汉书·艺文志》记载，“成相杂辞”是当时的一种曲艺形式。《成相篇》在内容上，揭露统治者的愚蠢，要求他们改变作风，进行开明的政治；在性质上，它不是讲故事，而是讲道理；在演唱形式上，它是用一种叫做“相”的击乐器打着节奏而同时歌唱的一种诗篇，与今天的《快板》和《莲花落》等说

唱音乐可能差不多。“相”又叫舂牍，是一种由数尺长的粗竹筒制作的打击乐器，演奏时以双手持之击地以成节奏。“成相”原是一种劳动歌曲的名称。古代劳动人民在舂米或筑地时，常常唱着歌曲以为助力，叫做“相”。这种称为“相”的乐器，就是由这类劳动中间所用的杵发展而来的。

《成相篇》这个长篇说唱本子分三段，包含着几乎完全同一节奏形式的56次重复。中间除了偶尔在极少数局部音节上增减个别音节外，有50次重复，都与基本节奏完全一致，如谱例1-1所示。

谱例 1-1

节奏型

词：句逗：

请 成 相 在 之 殃 愚 音 愚 音 堕 贤 良。

人 主 无 贤 如 鼓 无 相 何 张 张。

从现存资料中对古代曲式进行探索可知，虽然这并不足以代表当时整个的面貌，但就从这些仅有的少数变化的例子，也已经能够通过当时歌曲创作形式的多样化窥见一斑了。这种说唱的音乐表演形式直到后来汉末都未见得以发展的明确记载。

2.4 民族民间歌唱家及声乐理论

2.4.1 民族民间歌唱家

据有文献记载，春秋战国时期出现了一些杰出的民间歌唱家，他们对音乐文化特别是声乐演唱在人民群众中的传播，产生了重要的影响。

师旷，字子野，又称晋野。春秋晚期晋国著名的政治家、教育家、音乐家。他是一位盲人，有着特别敏锐的听觉，对音调有极强的辨别能力，善弹琴，善于用琴音逼真地模仿大自然变化的声音。《庄子齐物论》说师旷“甚知音律”，《洪洞县志》云：“师旷之聪，天下之至聪也。”师旷在艺术上具有极高的造诣。《淮南子·汜论训》说：“譬犹师旷之施瑟柱也，所推移上下者，无尺寸之度，而靡不中音。”《周书》记载他不仅擅琴，也会鼓瑟。另外，师旷也通晓南北方的民歌和乐器调律。

伯牙——春秋战国时期晋国的上大夫，春秋时代的琴师，琴艺高超。他擅弹古琴，技艺高超，既是弹琴能手，又是作曲家，有“琴仙”之称。《荀子·劝学篇》有“伯牙鼓琴而六马仰秣”，是说他演奏古琴能使正在吃草的马仰起头来倾听而忘了吃草。用夸张的手法说明其音乐演奏的生动美妙，

可见其弹琴技术之高超。《列子·汤问》的记载“伯牙善鼓琴，钟子期善听。伯牙鼓琴，志在高山，钟子期曰：‘善哉，峨峨兮若泰山！’志在流水，钟子期曰：‘善哉，洋洋兮若江河！’伯牙所念，钟子期必得之。子期死，伯牙谓世再无知音，乃破琴绝弦，终身不复鼓。”

孔子，字仲尼，春秋时代鲁国人。众所周知，他是我国历史上杰出的思想家、教育家，实际上他的一生与礼乐分不开，也可以说是一位著名的音乐家。孔子对音乐的贡献主要表现在他对礼乐的编定并用礼乐教育后人上。孔子把音乐教育当做提高人的修养的一种手段，认为音乐与礼相配合，能净化人们的心灵，改良社会风气。

秦青，歌手，以教唱为业，后人推崇的歌唱家。他的歌声能够“声振林木，响遏行云”，吼一声“木叶皆坠”。这说明他的唱功是很高超的。《列子·汤问》中记载“薛谭学讴于秦青，未穷青之技，自谓尽之，遂辞归。秦青弗止。饯于郊衢，抚节悲歌，声振林木，响遏行云。薛谭乃谢求反，终身不敢言归。”

韩娥，又叫韩秦娥，女歌唱家。她是我国记载中最早的歌唱家，战国时期韩国人，歌技超绝。《列子·汤问》中记载“昔韩娥东之齐，匮粮，过雍门，鬻歌假食。既去而余音绕梁欂，三日不绝，左右以其人弗去。过逆旅，逆旅人辱之。韩娥因曼声哀哭，一里老幼悲愁，垂涕相对，三日不食，遽而追之。娥还，复为曼声长歌，一里老幼喜跃抃舞，弗能自禁，忘向之悲也。乃厚赂发之。故雍门之人，至今善歌哭，仿娥之遗声。”韩娥的歌唱说明科学的唱法和感人的表演早在我国古代就有。“余音绕梁，三日不绝”的典故也出于此。

2.4.2 早期民族声乐理论

《列子·汤问》——其中记载了关于韩娥、秦青、薛谭的史实，是对当时声乐艺术发展高水平以及职业歌唱家、声乐教育情况的反映。即便今日去其夸大之过，他们的声乐演唱技巧和表现力，都是非常高的。刘安《淮南子》中在对韩娥、秦青的歌唱艺术进行分析时，认为关键在于他们有内心的思想情感需要表达，这种思想情感到了无法抑制的程度，冲出来而成歌声。正因为韩秦二人能按内容的要求来控制声音的清浊变化，而非简单追求声音外在的美，所以才能做到既有声音外在的形式美，也能具备神奇的艺术魅力，深深打动人心。

《孟子·告子》记载了：“昔者王豹处于淇而河西善讴；绵驹处于高唐而齐右善歌。”淳于髡对孟子说，在他以前，卫国由于有一位叫王

豹的名歌手住在淇水边上，所以河西一带的人特别善于歌唱；齐国因为有一位叫绵驹的名歌手住在高唐地方，因之齐国西部的人也特别善于歌唱。这则故事反映出优秀歌唱家对社会音乐活动的普及和推广所起的促进作用。

《礼记·乐记·师乙篇》中孔子的学生子贡与鲁国乐工师乙的谈话时，师乙这位专职音乐家对歌唱技术曾有这样的见解：“上如抗，下如队（同‘坠’），曲如折，止如槁木，倨中矩，勾中钩，累累乎端如贯珠。”意思是：声音向上要如举重物，反之则像向下沉落；曲调的转折应干脆断折，休止应如枯木一般静寂无声；硬的曲折变化，应如折尺一般，转变突然，软的曲折变化，则像弯曲的线条一样不着痕迹；声音连接进行，要端正流畅得像一条线串成的珍珠。这说明在声乐表演的理论方面，春秋时即已有人们可以依据各自的性格特点选择自己最适于表达的歌曲这样的论点。

3 秦汉的民族声乐

3.1 乐府

乐府是汉代兴盛起来的，以改编民间音乐为主的音乐机构。它的设置可以上溯到秦代。2000年4、5月间，中国社会科学院考古研究所在西安市郊秦代遗址中发现封泥325枚，其中有“乐府丞印”等封泥。具有重要的历史内涵及艺术价值，对于秦、汉史研究有着非同寻常的意义。

汉代之初，统治者以秦亡为鉴，扬长避短，休养生息，繁荣经济，发展文化，堪称我国历史上的第一个强盛期。乐府是我国历史上著名的音乐机构，创建于秦朝，乐府的兴旺发达是在西汉武帝时期。为了解民情，巩固统治，维持奢侈享乐的生活，汉武帝时将“乐府”的规模进行了扩建和发展。它不仅将广搜民间歌谣的采诗之风加以发展，并由此而呈现出更加兴旺发达的趋势。设在西安上林苑里的西汉乐府达到1000多人，除演奏员外，还包括了乐器制造的工匠。乐人分工精细，如“郊祭乐员”“骑吹鼓员”“邯郸鼓员”“巴渝鼓员”“竿员”“色员”“琴员”等。

乐府的主要任务是采集民间歌谣，规模大、范围广。将周代广泛搜集民歌的采诗之风加以发展，乐府还创作并填写歌词、曲调，进行演唱、演奏等。机构中拥有像李延年、司马相如全国一流的音乐家和文学家，他们

是汉代乐府中的两位代表人物。汉武帝时代乐府机构的领导人——“协律都尉”李延年，是位能歌善舞、擅长作曲的音乐家和卓越的组织者。

《汉书·李延年传》记载了封建社会的宫廷音乐家的悲惨身世，“李延年，中山人也，父母及身兄弟及女，皆故倡也。延年坐法腐，给事狗中”，借此我们可以了解中国古代宫廷音乐家的生活处境。李延年由于懂得音乐而得到汉武帝的宠爱，“性知音，善歌舞”。他具有多方面的音乐才能，不仅唱歌出色，而且还善于作曲，“延年善歌，每为新声变曲，闻者莫不感动”。《晋书·乐志》记载：“张博望人西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲，李延年因胡曲更造新声二十八解，乘兴以为武乐。”是说李延年根据张骞从西域带回的《摩诃兜勒》一曲，改编出28首新颖的横吹曲，成为史载最早运用外来音乐进行创作的人。这也是吸收西域音乐进行创作的最早记载。

文学家司马相如善于弹奏古琴，其所用琴名为“绿绮”。少时好读书、击剑，被汉景帝封为“武骑常侍”，后借病辞官，投奔县令王吉。县中富豪卓王孙有一女名叫卓文君，其容貌秀丽，素爱音乐又善于击鼓弹琴，而且很有文才，但不幸丈夫去世。司马相如一次作客卓家的机会，借琴表达自己对卓文君的爱慕之情，他弹琴唱道，“凤兮凤兮归故乡，遨游四海求其凰。”这种直率而热烈的表白打动了在帘后倾听的卓文君。据说卓文君与司马相如回成都之后，面对家徒四壁的境地，大大方方地在老家开酒肆，自己卖酒，终于使得要面子的父亲妥协，认可了他们的爱情。流传至今的曲《凤求凰》就是后人根据他二人的爱情故事创作的。

3.2 相和歌

汉代是相和歌名称出现最早的时期，相和歌是汉代北方各种民间歌曲的总称。作为北方民间谣曲，相和歌与先秦以“相”为节奏乐器的乐歌形式，有着前承的关系。“相”本身就是由舂米、筑墙、夯土的劳动工具发展而成的击节乐器，又称“舂牍”。在先秦社会音乐生活中，有以“相”伴奏的劳动歌曲。以“相”为伴奏的歌谣在当时社会音乐生活中很是流行。这种歌谣的写作，甚至还成为先秦思想家关注和运用的艺术创作形式。例如战国时《荀子·成相篇》的唱词韵律，就呈现为有规律的节奏性特点。

相和歌最初只是民歌的清唱，即所谓“徒歌”，是一种不用任何伴唱、伴奏的表演形式；它的进一步发展是有了唱和，称为“但歌”，其演唱形

式是“无弦节，作伎最先唱，一人唱，三人和”，表演时没有乐器伴奏，三人和是众人唱和，即帮腔、伴唱；以后再发展，加上丝竹乐器的伴奏，并且由一人手执节奏乐器“节”，边击边唱。相和歌是指有乐器伴奏的演唱，它是在弹拨乐器和管乐器伴奏下，歌唱者击节，掌握着速度和节拍进行的歌曲表演。相和歌是人声唱和与丝竹相和的表演形式。说明这时的相和歌，已经构成一种极其成熟的乐歌形式。节是鼓类乐器，即节鼓。“口非节不咏，手非节不拊。”说明节对歌唱的重要性，节的演奏是用手掌拍击鼓面。1951年四川资阳县出土东汉抚节歌唱俑，跪坐，节鼓置膝前，左手抚节，右手握拳高举过头，振臂作势而歌。相和歌正式乐曲可分为引、曲、大曲三类。引，即引子，一般没有歌唱，仅用笛与弦乐器。曲，即中、小型乐曲，多为声乐曲。除节（节鼓）以外，相和歌所用乐器一般还有笙、笛、琴、瑟、琵琶、箏、篪、筑、排箫、篪篥等。相和歌脱离歌唱，纯器乐称为但曲，但曲也为舞蹈伴奏。如汉代民歌《江南》：“江南可采莲，莲叶何田田！鱼戏莲叶间。鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西。鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。”它被认为是相和歌的正声，这是一首五言的乐府吴歌。

汉代的相和歌，具有文化上的多融性与聚合性。音乐史上所谓的“相和五调伎”，据《乐府诗集·相和歌辞》题解引《唐书·乐志》称，相和三调之“平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调。又有楚调、侧调。楚调，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。侧调者，生于楚调，与前三调总谓之相和（五）调”。因此，汉世之相和歌，已成为交汇、吸收先秦乐歌传统，合南北音乐风格于一身的代表性乐种。

汉魏时期，相和歌这一乐种，产生了许多优秀作品。其中叙事歌是音乐创作中的一个重要体裁。著名的叙事歌作品如《病妇行》《东门行》《陌上桑》等。无论是直接来自民间歌谣还是由艺人加工或创作的艺术歌诗，都从不同的角度，反映出人民的生活遭遇和当时的社会风貌。其中病妇的托孤、被压迫者的反抗搏斗；贵族的贪色与女子的机智，无不表现得淋漓尽致。

相和歌调中属于“楚声”系统的乐歌创作，也是很有艺术特色的。就相和歌调中的楚风成分而言，西汉宫廷中相和歌如《阳阿》《采菱》《绿水》《激楚》，原先就是先秦时流行于楚地的民歌，以后发展为歌舞曲。其中《激楚》一曲，亦是汉相和诸调中的重要曲目。据《汉书·司马相如传》载“鄢郢缤纷，《激楚》结风”，据《宋书·乐志》载“哀弦理虚堂，要妙清且凄，啸歌流《激楚》，伤此硕人怀”，这都说明汉乐中“楚声”系统乐歌声腔的重要地位。另有楚调曲《白头吟》，传为卓文