

MUSIC

音乐论著丛书

中国音乐的历史形态

刘再生音乐文集



上海音乐学院出版社

SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

中国音乐的历史形态

刘再生音乐文集

图书在版编目(CIP)数据

中国音乐的历史形态: 刘再生音乐文集 / 刘再生著.
上海: 上海音乐学院出版社, 2003. 10

(音乐论著丛书)

ISBN 7-80692-017-X

I. 中... II. 刘... III. 音乐-研究-中国-文集
IV. J605.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第083902号

- | | |
|-------|---------------------------|
| 丛 书 名 | 音乐论著丛书 |
| 出 品 人 | 洛 秦 |
| 书 名 | 中国音乐的历史形态——刘再生音乐文集 |
| 著 者 | 刘 再 生 |
| 责任编辑 | 洛 秦
王 赛 |
| 封面设计 | 陈 岫 |
| 电脑制作 | 李吉颖 |
| 责任校对 | 唐桂礼 |
| 出版发行 | 上海音乐学院出版社 |
| 社 址 | 上海市汾阳路 20 号 |
| 邮 编 | 200031 |
| 电 话 | 021-64315769 64319166 |
| 传 真 | 021-64710490 |
| 经 销 | 全国新华书店 |
| 印 刷 | 浙江大学世纪数码印务有限公司 |
| 开 本 | 850 × 1168 1/32 印 张 10.25 |
| 字 数 | 200 千 |
| 版 次 | 2003 年 10 月第 1 版 第 1 次印刷 |
| 印 数 | 0001-3000 |
| 书 号 | ISBN 7-80692-017-X |
| 定 价 | 22.00 元 |

目 录

序 言	1	田 青
	3	论中国音乐的历史形态
	30	传统的音乐和音乐的传统 ——论传统音乐的时空观
	55	评刘靖之《中国新音乐史论》 ——兼论新音乐的历史观
	78	横看成岭侧成峰 远近高低各不同 ——20世纪中国古代音乐史的研究
	105	孔子与“新乐” ——兼谈春秋时期的音乐转型
	115	孔子的《大武》观
	130	“声曲折”之我见
	142	论中国音乐教育的模式与观念
	154	1991年度中国古代音乐史研究概况

160	在创作实践的探索中定型 ——关于民乐创作模式问题的思考
167	我国琵琶艺术的两个高峰时期
176	段善本其人
184	走下神坛的音乐 ——洛秦《街头音乐：美国社会和文化的一个缩影》读后感
190	传承：音乐文化永恒的生命 ——读项阳著《山西乐户研究》有感
197	《齐鲁音乐文化源流》代序
201	笛子音乐的系列性工程建设 ——评《笛子教学曲精选》等三种曲谱
206	诗的智慧 深邃的哲理 ——读田青编著《老歌》有感
211	图文并茂 精美绝伦 ——《中国音乐史图鉴》读后感
213	原始社会鼓类家族新成员出土 ——我国首例“陶面鼓”在青海发现
219	斯人已乘黄鹤去 ——悼一代宗师黄翔鹏先生
226	怀念金西

229	博采众长 自成一格 ——记板胡演奏家原野
232	无止境的追求 ——记作曲家王惠然
236	清丽而静 和润而远 ——成公亮的古琴演奏艺术
240	致于红梅(书信一则)
245	凝炼精绝 小中见大 ——评柳琴独奏曲《塔吉克舞曲》
250	跪着听的音乐 ——小泽征尔与《二泉映月》
254	被迫的“闲居” ——二胡曲《闲居吟》赏析
259	批评者，批也，评也！ ——对“王洛宾热”现象的思考
273	也谈“崇古”、“防范心态”和“唯物史观” ——与冯文慈先生商榷对一代宗师杨荫浏的评价
291	评价历史人物的求实精神 ——再谈对杨荫浏的评价
314	后 记

序

昔年，再生兄之《中国古代音乐史简述》既出，饮誉京城，其体例新颖，裁玉为珠，总括其成，时有创见，可谓林中秀木，独具一格。吾戏称为音乐史学界之一方诸侯，其令人不敢侧目者多矣。

再生兄虽非生于齐鲁，但大半生耕耘于“四面荷花三面柳，一城山色半城湖”之地，教书育人，颇有所成。虽居泉城，远离京畿，然其所思所想，常怀庙堂之忧，难忘魏阙之念，爱乐即恋国，述文即抒情，文章善于从大处着眼，如本集中《传统的音乐和音乐的传统》、《横看成岭侧成峰——远近高低各不同——20世纪的中国古代音乐史研究》等篇，皆高屋建瓴，器宇轩昂，有登泰山而小天下之势。集中短文如《致于红梅》等篇，则凝炼通达，灵动剔透，可见微而知著，能以小而见大，或因其心慕古风，自恃孔武，遂时有与人争鸣之事，不平则鸣，未失本色。

再生兄出中文系之门，入音乐学之地，经年累月，孜孜

不倦，著书以自立，授徒以广学，今启此文集者，可觅吾兄之学问，知吾兄之心胸也。

刘君再生，多年至交也。忆1991年盛夏，吾携妻挈子，赴鲁散心。时大暑，酷热。继南师、再生兄与吾同游，谒寺洗心，戏水澄志。其汗如雨下、酒似泉涌、海阔天高、自由欢畅之境，犹如昨日。或曰：

当年夫子叹喟然，
风乎舞雩浴沂南。
春风不必春三月，
水自青兮天自蓝。

田 青

2003年7月13日

论中国音乐的历史形态

□ 引 论

音乐形态是音乐在特定时代条件下的一种整体性的存在方式。它既非单指以曲式学为基础的曲式结构模式，也不仅指对音乐作品进行风格的比较研究作出的结论，更不是对音乐的细节要素，如“动机”之类进行分析的一种概念。抽象地说，音乐形态作为音乐整体性的存在方式，它浓缩着一个民族在特定时代音乐作品其内容与形式方面“形状和神态”之主要特征，不同民族、国家和地区的音乐形态不尽相同，同一民族、国家和地区在不同历史阶段的音乐形态也不完全一样；具体而言，它又分别包括了表演形态、器乐形态、音网结构形态、曲式结构形态，等等，不一而足，正是由于音乐形态的千姿百态和千变万化，才构成了音乐世界的多元化和多样性。中国是一个历史悠久的文明古国，在几千年的音乐历史发展中音乐形态有着不断变异的特点。笔者在近期的一篇论文⁽¹⁾中将其归纳为“千年一大变，百年一小变”（前者乃指形态，后者则指风格）的宏观历史现象。中国音乐文化这种

变异性和稳定性相结合的现象，在世界上是极其罕见的。中国音乐的历史形态产生过哪些重大的变异？导致多次变异的主要原因何在？促使其变异的基本动力是哪些因素？我们又应当如何看待音乐形态的历史性的变化？这是本文试图通过论述中国音乐历史形态之变异说明特定时代音乐的存在方式、表现能力以及美学基础之间的某种内在联系。我们不妨沿着音乐的历史长河对我国音乐形态的三次重大变化以及产生的四种音乐形态（乐舞形态、歌舞伎乐形态、民间俗乐形态、新音乐形态）作一番历史性的考察和巡礼。

1

乐舞形态是中国历史上产生的第一代音乐形态。如果从考古和文献研究已经证实的大致相当于传说中的黄帝时代作为它的上限（事实上远不止于此），如青海省大通县上孙家寨村出土的相当于5000—5800年前的属于马家窑文化的舞蹈纹彩陶盆⁽²⁾，直到春秋、战国之际开始乐舞形态趋向衰落，逐步让位于歌舞伎乐形态，它在中国历史上以主流方式存在了至少有两三千年以上的岁月。乐舞形态是一种歌、舞、乐三位一体的形式，所谓“三位一体”，是指这一类音乐作品表演时歌舞乐三者同时并举，通俗点说，则是又唱又跳又奏，是音乐形态中较为简单的一种方式。其形成的原因，最初在于三者各自尚未成为独立的艺术门类，相互之间有着很强的依赖关系，三者同时表演则具有赏心悦目的审美效应；这种音乐形态一旦形成，则又在历史上持续了相当长的时间，或则成为原始社会和奴隶社会音乐的主流形态，或则在封建社会作为祭祀乐舞的非主流形态而存在，直至今今天原始部落遗存的音乐形态中依然能够见到它的历史痕

迹。按照“文化价值相对论”的观点，我们似乎不能将它列为一种“原始”的音乐形态，但实际上它确实是人类社会早期阶段的产物。中国历史上的乐舞形态，比较有代表性的则是文献记载中周代集大成的“六代之乐”。有的学者认为：“过去音乐史所讲的‘六乐’，其实是一笔糊涂账。”⁽³⁾笔者却认为文献记载的“六乐”实际上具有很高程度的可信性和历史价值。

《周礼·春官·大司乐》载：“乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祀天神；乃奏太簇，歌应钟，舞《咸池》，以祭地祇；乃奏姑洗，歌南吕，舞《大韶》，以祀四望；乃奏蕤宾，歌函钟，舞《大夏》，以祭山川；乃奏夷则，歌小吕，舞《大濩》，以享先妣；乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖。凡‘六乐’者，文之以五声，播之以八音。”⁽⁴⁾《周礼》虽经后世修饰加工，其基本资料的来源应是可靠的。其中提到的六部乐舞，前三部属于原始社会的新石器时代；后三部属于奴隶社会，即夏、商、周三代。前后三部乐舞有着明显的社会文化性质的分野。“六代之乐”中的《云门》是黄帝时代以云图腾崇拜为主的乐舞，传说中的黄帝氏族是以云为图腾的。“昔者，黄帝氏以云纪，故为云师而云名。”⁽⁵⁾相传尧时的《咸池》乃是以水鱼图腾崇拜为主的乐舞。《楚辞》王逸注：“咸池，日浴处也。”《淮南》洪兴祖补注：“咸池者，水鱼之圉也。注云：水鱼，天神。”舜时乐舞《箫韶》则是以鸟图腾崇拜为主的乐舞。“《箫韶》九成，凤凰来仪。”⁽⁶⁾明确无误地说明在乐舞的高潮段落凤凰飞来享受祭祀的场面，而这部乐舞在春秋时期季札和孔子都曾亲眼目睹过，是历史上真实存在过的一部乐舞。这三部乐舞均以图腾崇拜为主，并非纯系神话传说，而是原始人“万物有灵”观念意识的折射与反映，同时，这

些图腾与我国新石器时代文化遗址出土器物图案或族徽中的云纹、水纹、鱼纹、鸟纹应有重要的内在联系，是当时人们的意识形态观念在不同艺术形式中的反映。后三部乐舞，《大夏》歌颂大禹治水的功绩，《大濩》歌颂商汤伐桀的业绩，《大武》歌颂武王伐纣的武功，均是为统治者歌功颂德的作品。前后三部乐舞内容之明显分野在于由“颂神”转向了“颂人”。即便用今天社会人类学和人类文化学的视角剖析，社会性质的变化引起乐舞内容的重大变化应该是符合历史发展规律的。因此，我国先秦时期乐舞形态的存在是一个毋庸置疑的客观事实。只是这一时期的乐舞作品已不复存在，后世的祭祀乐舞也远非是先秦乐舞的本来面目。庆幸的是，《大武》的歌词和乐曲结构尚保留在有关古代文献之中。有的学者认为，《诗经》的“周颂”中保留了《大武》的六段歌词，即《我将》、《武》、《赉》、《般》、《酌》、《桓》六篇。⁽⁷⁾《乐记·宾牟贾篇》则记述了《大武》的六段结构：“且夫《武》，始而北出，再成而灭商；三成而南；四成而南国是疆；五成而分，周公左，召公右；六成复辍，以崇天了。”这也是孔子亲眼所见《大武》演出的情景。六段结构描绘了武王伐纣、统一天下的基本过程，已经非常富有合理的逻辑顺序。这部乐舞作品或许是先秦乐舞的“绝唱”。此后，春秋时期的“礼崩乐坏”便开始了由“郑卫之音”、“女乐”等歌舞伎乐之早期形式发起对“雅乐”乐舞的冲击，开始了我国历史上第一次音乐形态——即由乐舞形态向歌舞伎乐形态——的转型。

我国历史上音乐形态的转型，有时是在平稳过渡的情况下完成的，有时则在激烈斗争的条件下交替，乐舞形态演变为歌舞伎乐形态则是在后一种背景下进行的。春秋时期是我国历史上由奴隶社会向封建社会转化的大动荡、大变革、大分化的时代，社会性质的重大变化，必然反映在上层建筑领域新

旧意识形态方面的激烈斗争。当时“新乐”和“古乐”的较量与交替，乃是这种斗争之一个侧面的表现。战国初期的魏文侯说：“吾端冕而听古乐，则惟恐卧；听郑卫之音，则不知倦。敢问古乐之如彼何也？新乐之如此何也？”⁽⁸⁾清楚地说明了代表“古乐”的“雅乐”和象征“新乐”的“郑卫之音”在新兴地主统治阶级心目中有着完全不同的审美感受。而作为维护奴隶社会文化秩序的代言人孔子则对“新乐”采取了排斥和完全否定的态度。孔子曾说：“恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也，恶利口之覆邦家者。”⁽⁹⁾又说：“放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。”⁽¹⁰⁾他们两人代表了不同社会阶层对“新乐”和“旧乐”采取的根本对立的立场和完全相反的评价。原因在于乐舞形态从原始社会的《葛天氏之乐》到周初的《大武》已经存在了至少有两千年以上的岁月，是名副其实的“古乐”，其表演形态则以男性和童子为主，如《礼记·内则》所载：“十有三年，学乐、颂诗，舞《勺》；成童，舞《象》，学射御；二十而冠，始学礼，可以衣裘帛，舞《大夏》。”其曲调也较简单，可以从西周编钟均为8件一组的音域网系中确定其根据。“雅乐”乐舞更是注重礼仪性、教育性而忽略了音乐的艺术特性，在奴隶社会向封建社会转化之际已经远远不能满足新兴地主阶级审美观念的需要；而“郑卫之音”等“新乐”，虽然其具体形态因未有作品（即便是歌词）流传下来，遂成为历史上褒贬不一的争议对象，但其表演形式则已是以女性为主体，此乃肯定无疑的事实。音乐学者冯洁轩在《论郑卫之音》⁽¹¹⁾一文中对此有精辟的论述。女性形象破天荒地登上历史舞台，以其娇好迷人的面容、婀娜多姿的风采与绚丽夺目的表演，在春秋战国时期风靡朝野长达四个世纪之久，开辟了歌舞伎乐传统的新纪元。孔子还亲自领教过“女乐乱

政”的厉害。鲁哀公元年(前494年),齐国害怕“孔子为政必霸”,“于是选齐国中女子好者八十人,皆衣文衣而舞《康乐》,文马三十驷,遗鲁君。陈女乐文马于鲁城南高门外。季桓子微服往观再三,将受,乃语鲁君为周道游,往观终日,怠于政事……桓子卒受齐女乐,三日不听政。”孔子因此不得不离开鲁国,开始了漫长的周游列国之行。孔子临行时还唱了一支歌:“彼妇之口,可以出走;彼妇之谒,可以死败。盖优哉游哉,维以卒岁!”⁽¹²⁾表现了对于这样一种特定政治文化现象无可奈何的心态。可见,这两种音乐形态之间的斗争,实际上有着更为深层的政治意识形态方面的原因,再溯其源,则还可能与商、周民族的巫文化体系和史文化体系的长期冲突有关。同时,春秋时期器乐和声乐已经分别从乐舞形态中分离出来,成为独立的艺术门类,也为歌舞伎乐雏形的形成提供了必要条件。春秋时期晋国乐师师旷弹琴的记载⁽¹³⁾(有的学者则认为是弹瑟)和乐师师乙关于歌唱方法的论述⁽¹⁴⁾,可以作为明确的证据,在此以前则是闻所未闻的。说明了春秋时期的音乐形态由原先单一的乐舞形式向着多样化方向发展的新格局,而早期的歌舞伎乐则开始成为音乐的主流形态。更为重要的是,春秋时期“郑卫之音”、“女乐”等“新乐”的盛行,极大地促进了钟磬乐的迅猛发展。战国初期的曾侯乙编钟全套已有64枚,总音域达五个多八度,中心音域十二个半音齐备,其年代距孔子去世不过40余年时间,不妨说,如果没有具备歌舞伎乐形态特征的“新乐”的发展,或许就不会有曾侯乙编钟的产生与存在。音乐学家黄翔鹏很有见地地指出:曾侯乙音乐“我认为它是春秋、战国之交的今乐、新乐,也是秦汉、魏晋南北朝的歌舞伎乐之祖。”⁽¹⁵⁾总而言之,春秋、战国之际,由于社会制度的剧烈变革,使得人们的审美观念发生了重大变化,以“雅乐”为代表的乐舞形

态完成了其历史使命，具有歌舞伎乐形态特征的“新乐”则受到新兴地主阶级的普遍喜爱，导致了新旧两种音乐形态在激烈斗争的过程中交替过渡，这是不以任何人意志为转移的历史演变，包括文化伟人孔子在内。我国历史上第一次音乐形态的转型，迎来了中国古代音乐发展史上一个崭新的时代，开辟了中古时期歌舞伎乐空前繁荣的局面。

2

歌舞伎乐形态也是一种将歌唱、舞蹈、器乐融为一体的音乐创作和表演形式，但三者之间已经形成各自独立的存在方式。它与乐舞形态之显著不同，一是表演主体已是以女性为主，一是在段落结构中歌唱、舞蹈、器乐各自有着独立的存在，同时又综合成为一个有机的整体，充分发挥了歌、舞、乐独特的表现性能和表现能力，成为中国音乐历史上大放异彩的第二代音乐形态。歌舞伎乐形态是以歌舞大曲为其最高代表形式，经历了汉代的相和大曲、魏晋的清商大曲、隋唐的燕乐大曲三个不同风格与特色的阶段，在一千余年的漫长岁月中发展到极为丰富和完善的程度，为中国传统音乐创造了一个无比辉煌的黄金时代。

中国历史上的歌舞大曲作品已经有大量完整的歌词保存至今，能够为我们提供作品内容和结构方面进行分析的一定依据了。《宋书·乐志》中记载了十五首相和大曲的歌词，其中《艳歌罗敷行》是一首富有代表性的作品。我们不妨对它作一简要的分析：

《艳歌罗敷行》（又名《陌上桑》）

艳（引子）

一曲：日出东南隅，照我秦氏楼。秦氏有好女，

自名为罗敷。罗敷喜蚕桑，采桑城南隅。青丝为笼系，挂枝为笼钩。头上倭堕髻，耳中明月珠。湘绮为下裙，紫绮为上襦。行者见罗敷，下担捋髭须。少年见罗敷，脱帽簪帟头。耕者忘其犁，锄者忘其锄。来归相怨怒，但坐观罗敷。

一解（器乐伴奏下的舞蹈部分）

二曲：使君从南来，五马立踟蹰。使君遣吏往，问是谁家姝？秦氏有好女，自名为罗敷。罗敷年几何？二十尚不足，十五颇有余。使君谢罗敷，宁可共载不？罗敷前致辞，使君一何愚！使君自有妇，罗敷自有夫。

二解（器乐伴奏下的舞蹈部分）

三曲：东方千余骑，夫婿居上头。何用识夫婿？白马从骊驹。青丝系马尾，黄金络马头。腰中鹿卢剑，可值千万余。十五府小史，二十朝大夫，三十侍中郎，四十专城居。为人洁白皙，鬢鬢颇有须。盈盈公府步，冉冉府中趋。坐中数千人，皆言夫婿殊。

三解（器乐伴奏下的舞蹈部分）

趋（尾声）

《宋书·乐志》曰：“相和，汉旧曲也，丝竹更相和，执节者歌。”⁽¹⁶⁾郭茂倩《乐府诗集》云：“诸调曲皆有辞、有声，而大曲又有艳、有趋、有乱。”⁽¹⁷⁾《古今乐录》曰“佺歌以一句为一解，中国以一章为一解。”⁽¹⁸⁾可知汉代相和大曲的结构是以“曲”为主体，同时包括艳、趋、乱、解等段落形式在内的多段体的大型歌舞音乐。《陌上桑》的结构则由“艳”——“一曲”——“一解”——“二曲”——“二解”——“三曲”——“三解”——“趋”这样一种复杂的曲体构成。“曲”即歌唱部分。从歌词内容判断，其中包含了独唱、对唱、

帮腔等多种形式，是一种歌声相和、器乐与歌唱相和的典型模式。乐曲为多段体，“一曲”为20句五言，“二曲”为15句，“三曲”为18句，旋律应不尽相同。“艳”、“趋”多为器乐演奏形式，乃是引子和尾声。“解”是以舞蹈为主的部分。“乱”一般解释为乐曲高潮，当在“三曲”罗敷独自演唱的部分。全曲最有光彩的无疑是能歌善舞的主角罗敷的女性形象。由此可见，《陌上桑》结构完整、形式新颖、格调清新，说明我国两千年前汉代的歌舞伎乐已有相当高度的发展水平。

魏晋清商乐是汉代相和歌的继承与进一步发展。《乐府诗集》题解云：“清商乐，一曰清乐。清乐者，九代之遗声。其始即相和三调是也，并汉魏以来旧曲。其辞皆古调及魏三祖所作。自晋朝播迁，其音分散，苻坚灭凉得之，传于前后二秦。及宋武定关中，因而入南，不复存于内地。自时已后，南朝文物号为最盛。民谣国俗，亦世有新声。后魏孝文讨淮汉，宣武定寿春，收其声伎，得江左所传中原旧曲，《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚西声，总谓之清商乐。”⁽¹⁹⁾因此，“清商乐”是一种包括北方中原地区音乐风格在内而以“吴歌”、“西曲”的南方地区音乐风格为主的歌舞伎乐作品的概念了。这种同一音乐形态而音乐风格不同的演变，与当时统治阶级的爱好与提倡有着密切关系。王僧虔论三调歌曰：“今之清商，实由铜雀。魏氏三祖，风流可怀。京洛相高，江左弥重。”⁽²⁰⁾可见，魏氏政权，尤其是武帝曹操、文帝曹丕和明帝曹睿对南方民间音乐的偏爱，亲自制作歌辞，设立清商署，对于清商乐音乐风格的形成与发展起了决定性的作用。“清商乐”和“相和歌”在音乐形态方面无根本变化，其代表性的最高形式仍是“清商大曲”。乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、箏、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等15种，以汉族乐器为主；常用“送”、“和”手法，相当于引子和尾声。“吴歌”和“西曲”的“送”、