



中国古代声乐艺术

张晓农 著

中华书局

中国古代声乐艺术

张晓农 著

中华书局

图书在版编目 (CIP) 数据

中国古代声乐艺术 / 张晓农著. — 北京: 中华书局,
2003

ISBN 7-101-03965-0

I. 中… II. 张… III. 声乐艺术—研究—中国—
古代 IV. J616-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 061256 号

责任编辑: 董慧洁

中国古代声乐艺术

张晓农 著

*

中华书局出版发行

(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)

陕西师范大学印刷厂印刷

*

787×1092 毫米 14 印张 290 千字

2003 年 7 月第 1 版 2003 年 7 月北京第 1 次印刷

印数 1-5000 册 定价: 31.80 元

ISBN 7-101-03965-0/J·15

序

古代声乐艺术是中华民族音乐文化遗产的重要组成部分。翻开尘封已久的厚重的中国古代声乐艺术典籍,不仅有着令知之甚少者惊喜的浩如烟海、丰富多彩的古代歌曲珍宝,而且有着令民族虚无主义者汗颜的意蕴深厚、色彩斑斓的古代声乐艺术经典,更蕴藏着令从事歌唱艺术创作和表演者取之不尽、用之不竭的声乐文化源泉。

本书是一部专门研究中国古代声乐体裁特征,介绍古代声乐艺术风格及声乐演唱特色的著作。任何民族声乐艺术的发展,都与其特定的社会政治、经济、宗教、文化等人文环境紧密相关。社会文化的变迁、艺术风格的形成、音乐作品的传播、审美情趣的变化,从来就是处在同一整体的发展之中。中国古代声乐艺术植根于广阔的社会生活土壤,生动地体现了中华民族的文化传统和审美观念。千百年来,声乐艺术与其他传统音乐艺术,如歌舞音乐、戏曲艺术、说唱音乐及民族器乐相互吸收、不断融合,在内容、体裁、风格及表现手法等方面有着极其深厚的积累,呈现出多姿多彩的面貌。本书着眼于中国古代社会文化背景,力图从声乐艺术与文化艺术的关联中,寻找总结中国古代声乐艺术的演化规律,在文化史的大背景下展示不同声乐体裁的风格演变及其审美特性,揭示不同历史时期古代声乐艺术所具有的人文精神。

本书撷取中国古代声乐艺术中最具代表性的几种歌唱体裁,通过对特定时代文化背景、音乐艺术及声乐特征的深入探讨、论证、研究,力图较全面地梳理中国古代声乐艺术的发展脉络,分析各种声乐体裁与歌唱形式产生的时代背景,其兴衰的社会历史原因,各自的艺术价值与历史贡献,及其在古代声乐发展史中的地位。结合音乐文献及古代唱论研究,较系统地论述中国古代各种歌唱体裁的风格特征,及其不同的声乐技巧和演唱特色,剖析中国古代各种演唱风格与声乐技巧的文化内涵,以期明晰地反映古代声乐艺术不同体裁形成、发展、演进的历史面貌,多层次地展现中国古代声乐艺术的辉煌成就,多视角地观照古代声乐体裁的艺术个性和文化品质。

华夏自古乃歌乐震天的礼仪之邦,向有曲海词山之说。本书撰述的声乐体裁及歌曲,可谓承金声玉振之遗意,传吟哦吐纳之绝响。源于礼乐、历代推崇的雅乐歌曲,庄严肃穆,一唱三叹;融诗入琴、清微淡远的历代琴歌,淡化文饰,气疏韵长;文辞考究、依声填词的词曲,清雅绵邈,音韵精绝;笑傲烟霞、寄情声色的散曲,因声度词,审调节歌;燕乐遗韵、千载流蓄的长安古乐歌章,诸艺杂糅,敦厚疏放;乐尚真情、直抒胸臆的明清俗曲,清新质朴,沁入肺腑;声韵摇曳、吟哦赏心的吟诵调,依字行腔,以句节拍。中国古代歌曲表现了不同时代的人情世态,反映了不同阶层的意愿志趣,具有鲜明的时代烙印及独特的审美价值。在论述介绍声乐体裁时,本书共选取了具有代表性的作品 37 首,对其创作背景和思想内涵进行了细致分析。优秀的古代歌曲大多音

乐语言简洁、音乐形象鲜明,其独到的艺术特色、古朴娴雅的演唱风格,予人醇厚深沉、回味无穷的精神享受。作为古代音乐艺术的重要载体,其所沉积的丰富的声乐文化历史信息,更具经久不衰的艺术魅力和探之不尽的研究价值。

时有古今,地有南北,字有更革,音有转移。歌唱艺术风格与语言发音特点密切相关,古代歌曲的旋律与古代汉语语音有着天然的联系,本书深入论述了古代歌曲演唱中的古字运用问题,并对部分古今异读字进行了细致的遴选,以便在研究与演唱中准确把握古代歌曲的风格。同时,本书从古代歌诗曲词、唱论乐书、成语习语及经典著作中,较系统地采编、注译了古代声乐作品及古代唱论中常用的文言虚词,以便于对古代声乐作品的准确理解,以及对古代唱论的深入研究。

古典艺术的价值是永恒的。社会转型阶段实用主义与功利主义的价值取向,永远不可能消解古典艺术的永恒魅力。诚然,不注重广泛吸收外来声乐文化,必然助长民族声乐艺术退化基因的滋生;而无视民族声乐传统,则无异于割断了民族声乐艺术发展的根本血脉。文律运周,日新其业,沧海桑田,世换声移。纵观中国古代声乐演唱形式,无一不是在兼收并蓄、除旧布新中形成和发展的。而来自民间、死于庙堂,似乎成了它无以逃脱的宿命。只有通晓传统声乐文化的源流嬗变,才能完整继承民族声乐传统,不断发展民族声乐艺术。作为一部专门研究中国古代声乐艺术形式发生、发展、演进、变革等主要特征的著作,本书当为从事声乐艺术研究、声乐艺术创作及声乐艺术表演的人们提供参考,使之从中得到有益的借鉴和启示。同时,它对于我国声乐艺术审美价值取向的把握、民族传统声乐艺术的立论、民族声乐教育体系的完善、民族声乐艺术的发展,亦不无启示和借鉴的价值。此外,本书不仅可以作为音乐院校声乐专业学习的重要参考著作,推动古代声乐艺术的教学研究工作;同时可以作为广大音乐爱好者深入了解中国古代声乐艺术的有益读本,提高古代声乐艺术审美鉴赏能力。

需要特别说明的是,本书并未涵括中国古代所有的声乐艺术体裁。对于博大精深的中华民族传统声乐艺术而言,本书所涉及的仅是其中较为引人注目的部分,尚有广大的领域需要继续开掘探究。现代学科分工的日益细化,形成了论史者不知曲、工词者不解律、研律者不谙唱、事唱者不究理的现状。这不仅是今人对古代声乐艺术鲜有问津的重要原因,亦是本人撰述此书难点之所在。由于本人专业水平及文学修养有限,书中疏漏欠妥之处在所难免,诚祈同行与读者提出宝贵的意见。

著者

2002年8月

目 录

序	(1)
第一章 雅乐歌曲	(1)
第一节 钟鼓铿锵,厥声喤喤——论雅乐歌曲风格与演唱	(1)
一、千古礼乐,史诗教化	(1)
二、八音和声,一唱三叹	(2)
第二节 雅乐歌曲研究	(4)
《关雎》	(4)
第二章 琴歌艺术	(7)
第一节 琼林瑶树声,行云流水韵——论琴歌风格与演唱	(7)
一、古琴文化与琴歌风格	(7)
二、琴歌的演唱特色	(10)
第二节 琴歌作品研究	(16)
一、《古怨》	(16)
二、《胡笳十八拍》	(16)
三、《阳关三叠》	(18)
四、《凤求凰》	(18)
五、《极乐吟》	(24)
六、《关山月》	(24)
七、《醉翁操》	(25)
八、《竹枝词》	(25)
九、《子夜吴歌》	(26)
第三章 词曲艺术	(31)
第一节 逸词赏幽心,繁声弄远意——论词曲风格与演唱	(31)
一、裁云缝雾,妙结奇思	(31)
二、阴柔雄健,相映生辉	(32)
三、清雅绵邈,乐韵隽永	(33)
四、敲金戛玉,音韵精绝	(36)
第二节 词曲作品研究	(40)
一、《鬲溪梅令》	(40)
二、《杏花天影》	(40)
三、《醉吟商小品》	(41)

四、《水调歌头》	(41)
五、《菩萨蛮》	(42)
六、《念奴娇》	(42)
七、《满江红》	(43)
八、《渔歌子》	(43)
九、《凤凰台上忆吹箫》	(44)
十、《长歌行》	(44)
第四章 散曲艺术	(50)
第一节 意新语俊,字响调圆——论散曲风格与演唱	(50)
一、文律运周,世换声移	(50)
二、简净渺漫,姿态各异	(52)
三、尖新倩意,生动质朴	(54)
四、因声度词,审调节歌	(56)
第二节 散曲作品研究	(62)
一、《临江仙》	(62)
二、《越调·凭栏人·江夜》	(63)
三、《双调·夜行船·秋思》	(64)
四、《玉娇枝·大王昭君》	(64)
五、《仙吕·八声甘州·寒江值雪》	(70)
第五章 长安古乐歌章	(76)
第一节 哼哈传古韵,吟唱透遗音——论长安古乐歌章风格与演唱	(76)
一、千载古乐,源远流长	(76)
二、唐宋遗韵,华夏正声	(78)
三、敦厚疏放,诸艺杂糅	(80)
第二节 长安古乐歌章研究	(82)
一、《诉衷情》	(82)
二、《雨霖铃》	(87)
三、《遐方怨》	(94)
四、《柳含烟》	(94)
第六章 明清俗曲	(105)
第一节 时尚小令,沁人心腑——论明清俗曲风格与演唱	(105)
一、俚曲小唱,市井歌谣	(105)
二、长套短曲,层层翻新	(107)
三、风出谣口,乐尚真情	(109)
四、润饰细腻,行腔透迤	(111)
第二节 俗曲研究	(114)

一、《渔翁》·····	(114)
二、《豆叶黄》·····	(115)
三、《昭君》·····	(120)
四、《山门六喜》·····	(120)
五、《鲜花调》·····	(121)
第七章 吟诵调演唱艺术 ·····	(123)
第一节 雅令承古风,清吟胜管弦	
——论古典诗词吟诵调的风格与演唱·····	(123)
一、上古遗绪,明清塾韵·····	(123)
二、琅琅诗乐,歌调韵文·····	(126)
三、声调摇曳,音韵婀娜·····	(128)
第二节 吟诵调作品研究·····	(134)
一、《山行》·····	(134)
二、《凉州词》·····	(139)
三、《浪淘沙》·····	(140)
第八章 古曲歌唱中的古字运用 ·····	(146)
第一节 古曲中的古字切音·····	(146)
一、识字辨音,歌之首务·····	(146)
二、展转互协,相摩成声·····	(147)
第二节 古字声韵与古曲演唱·····	(149)
一、依腔贴韵,声律兼美·····	(149)
二、勘韵辨异,音音归正·····	(152)
附录一:古今部分异读字音对照 ·····	(156)
附录二:古代声乐艺术中常用文言虚词浅释 ·····	(175)

第一章 雅乐歌曲

第一节 钟鼓铿锵,厥声喤喤

——论雅乐歌曲风格与演唱

一、千古礼乐,史诗教化

雅乐泛指中国古代宫廷、贵族用于祭祀及各种仪式典礼活动中的音乐。它源于周代的礼乐制度。

“雅乐”一词最早见于《论语·阳货》：“子曰：‘恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也，恶利口之覆邦家者。’”孔子所说的雅乐，是指西周以来的礼乐制度中的音乐。“而与音乐有关系的‘雅’字，其早要追溯到《诗经》中‘风、雅、颂’的‘雅’”。^①《诗经》中风雅颂的“雅”，实际上是周朝传统音乐的概称。

殷人尊神，周人尚礼。周朝建国之初，周人汲取了商朝灭亡的历史教训，制定了一整套完整的政治文化典章制度。相传，周公旦参照夏礼和殷礼，制定了周朝的礼乐制度，其目的是以“礼”和“乐”作为统治国家的工具。周朝雅乐是用于郊社、宗庙、宫廷仪礼、乡射和军事大典等场合的音乐，它是隆重而又繁琐的仪式典礼的重要组成部分。据《左传·隐公五年》记载：“公问羽数于众仲，对曰：天子用八，诸侯用六，大夫四，士二。”可见，周朝雅乐是一种等级化的音乐制度，它对统治阶级中不同地位身份的人拥有乐队的建制，有严格的区别。同时，它又是一种繁复的音乐礼节，从不同礼节的内容出发，对不同场合雅乐所用乐律、乐器、乐舞均有详细的规定。

西周至春秋时期是中国古代宫廷雅乐的黄金时代。周代礼乐制度的建立，形成了以“六代乐舞”为代表的我国第一个比较明确的宫廷雅乐体系。著名的“六代乐舞”，是周朝六部规模宏大的典礼音乐，用于祭祀天地山川、日月星辰、列祖列宗。它包括黄帝祭天神的《云门》、尧祭地神的《咸池》、舜祭四望的《九韶》、禹祭山川的《大夏》、商祭先妣的《大濩》、周祭先祖的《大武》。其中，《大夏》是歌颂大禹治水的歌舞，《大濩》是歌颂商汤伐桀的歌舞，《大武》则是歌颂武王伐纣的歌舞。从其内容不难看出，它们是歌颂统治者文德武功的史诗性歌舞，目的是使参加典礼的贵族及其子弟受到教育和感化。因而，“六代乐舞”被后世儒家奉为雅乐的最高典范。由于历经数千载，“六代乐舞”中仅有《大武》的内容、结构及歌词被部分地保存在文献中。

自周以降，历代更替，体现等级制度的礼乐体系，始终未有消亡，被各朝统治者作

① 郑祖襄：《中国古代音乐史》，中央音乐学院教材，P. 18。

为维护封建统治的工具。所以,自春秋战国以后,礼乐制度在宫廷里从汉代一直延续到清末。后世祀奉先贤的活动,如祭孔活动,多模仿及应用雅乐的风格。历代雅乐当开国之初,大都有所创新,亦有袭用旧乐或用旧乐改名填词者。秦代将周朝《大武》改为《五行》。汉代则将夏时《韶》乐改为《文始》,并将俗乐中的《巴渝舞》和《大风歌》改编为雅乐。隋唐以后,雅乐与民间俗乐的区分和对立日益明显,并逐渐僵化,成为具有固定程式的典礼音乐。至宋代,在浓厚的复古思想的影响下,统治者投入了大量的人力物力,恢复雅乐旧制,乐制服饰一依古制,并出现了相当数量的仿古雅乐歌曲。清代康乾盛世,雅乐倍受重视。康熙主持编纂了《律吕正义》,并重制雅乐乐器。乾隆则编修《律吕正义后编》,并以金玉精制雅乐乐器。孙玄龄、刘东升编《中国古代歌曲》中所选湖南浏阳《孔庙丁祭歌曲》,也属于雅歌曲一种,系建国后采访所得,它与清《律音汇考》中所收的同一乐曲完全相同。

历代雅乐都是在承袭旧制的同时,不断吸收民间俗乐及外来音乐的养分中发展的。随着古制的演变,雅乐的内涵日益丰富,除了宫廷及贵族仪礼音乐,它有时还包含了古代文人雅士创作的音乐。然而,本书所论雅乐歌曲,特指带有鲜明的仪礼性质或浓厚的上古雅乐风格的歌曲。

二、八音和声,一唱三叹

产生于春秋战国时期的《诗经》,不仅是我国文学史上第一部诗歌总集,也是中国声乐史上第一部歌曲总集。《诗经》的风、雅、颂中,有很多是周朝雅乐曲目。早期雅乐歌曲的歌词,多来自民间,因而在《诗经》这部民歌总集中,辑入相当数量的雅乐歌曲。如《诗经·周颂》中的《我将》、《武》、《赉》、《般》、《酌》、《桓》等,正是《大武》的六篇歌章。在中国古代声乐史上,具有重要历史地位的著名的《关雎》一歌,则是目前所知的、有乐谱传世的年代最早的《诗经》歌曲。《关雎》出自《风雅十二诗谱》,据考证,它既非周代民歌,亦非唐代曲调,而是宋代复古思潮影响下的产物,具有浓厚的雅乐歌曲特色。“元明清三代仍不断有所谓诗经乐谱出现,但其音乐内容和风格与《风雅十二诗谱》陈陈相因,毫无新意”。^①

周朝雅乐以“八音”乐器演奏。所谓“八音”,乃《周礼》以八种制作材料分类的八类乐器。其中,以铜制钟类、石制磬类、革制鼓类及竹制吹管乐器为主。由此类乐器的音质及表现特性不难想见,雅乐的演奏,“钟鼓喤喤,磬管铿锵”,声音响亮,气势磅礴。“八音”系先秦人民创造的华夏民族传统乐器,因而这些“华夏旧器”为历代雅乐所专用,成为遵循古传乐制的必须条件。“雅(夏)原是地名,是周族的发源地,位于今陕西省中部地区。因为是夏人故地,所以周人称之为夏”。^②周时的“雅言”是官方的标准语音。《论语·述而》曰“子所雅言”,说明孔子能讲“雅”地方言。那么,

① 孙玄龄、刘东升:《中国古代歌曲》,人民音乐出版社,1993年3月,P.1。

② 郑祖襄:《中国古代音乐史》,中央音乐学院教材,P.18。

雅乐歌曲的演唱,应是以古代陕西语音韵曲和行腔的。余曾亲闻修海林先生吟诵的江南吟诗调,其所用语音却非全如江浙口音,极似陕西关中方音。据说,这吟诗调系江南私塾先生所传,显然应是明清遗韵,然从其所用语音可见,直至明清、民国时期,关中方音仍被文人尊为雅音正声。因而,笔者认为,在雅乐歌曲的演唱中,注意借鉴关中方言的声调特色,乃为古韵正声。

雅乐歌曲用律吕字谱记写,以十二律名称表示调高,无节奏符号。一字一音,每句可稍作停顿。调高按乐谱出现时期的乐律要求确定。以《关雎》为例,它保存了上古歌曲一字一音的传统特色,但演唱中并非没有节奏的变化和句逗的留顿。演唱者应依古典诗词的韵味,遵循上古四言体诗作的构句特点,将某些音的演唱处理为二拍或四拍,句尾音亦可延长处理。为了突出雅乐特征和吟诵特点,某些词亦可作附点处理。如《关雎》中第一乐句,既可处理为:



也可唱成:



还可唱成:



无论哪一演唱处理方式,都必须服从于上古诗歌的组词构句特征,符合汉语语音声调的行腔韵味,同时力求体现上古诗歌拙朴的艺术风格,及宫廷雅乐淡古的音乐色彩。

为了突出庄严肃穆、安静和谐的气氛,雅乐歌曲的风格一般是严肃、冗长、呆板的。无怪乎《淮南鸿烈》颇有微词:“朱弦漏越,一唱而三叹,可听而不可快也。”

《诗经·国风》之开篇《关雎》,是流行于春秋战国时期的著名的爱情歌曲。然而,因今之传谱为宋人仿古的雅乐歌曲,所以绝不可将其唱成当今爱情歌曲,演唱中必须注意风格庄重典雅,情调平稳肃穆。切记所有的变化处理需谨慎为是,演唱速度宜缓不宜急,过腔接字宜细不宜粗。注意呼吸平稳,声音均匀,行腔简洁,避免走句中的滑音过渡,以及装饰音的随意添加。关于《关雎》的演唱,《论语·泰伯》中有子曰:“师挚之始,《关雎》之乱,洋洋乎,盈耳哉!”乱者,中国古代音乐表演的高潮之所在,一般用于歌曲的煞尾。从史书记载可见,每当演唱到《关雎》的最后两段时,“一定是琴瑟大作,钟鼓齐鸣,设法突起,洋溢着无比美妙的抒情气氛”。^①《论语》的这段记

① 刘再生:《中国古代音乐史简述》,人民音乐出版社,1989年12月,P.101。

述,对于雅乐歌曲《关雎》的演唱,无疑是十分珍贵的参考史料。

总之,作为我国古代祭祀天地、神灵、祖先等典礼所演奏的音乐,雅乐以和平中正为原则,以庄严肃穆为标准。中国古代的雅乐歌曲,目的在于通过歌唱表演,起到道德教育上的潜移默化作用,它更强调教育性而不甚注重艺术性。“周代雅乐的表演是载歌载舞的。由于它带有很大的礼仪性质,必然是动作缓慢、声调平和,音乐手法则以重复为主”。^①《乐记》曰:“乐之隆,非极音者也。”是说理想的音乐,并非在声音上极力追求。是故“大乐必易,大礼必简”。关于雅乐歌曲之格调,《乐记》曰:“乐者,德之华也。”诚可谓至精至准之言。雅乐被视为道德的升华,所以在演唱中的声音把握,应注意音色含蓄恬淡,行腔敦厚疏放,追求歌唱中的道德境界。

第二节 雅乐歌曲研究

《关雎》

《关雎》是《诗经·国风》的第一篇,也是《诗经》的首篇。

雅乐歌曲《关雎》采自宋代乾道年间(1165—1173年)进士赵彦肃所传唐开元(713—741年)《风雅十二诗谱》,是目前所知年代最早的诗经乐谱。据杨荫浏先生考证,这些歌曲可能是在宋代长期复古思想孕育之下,在宫廷雅乐传统影响之下,产生出来的作品,并不真是周代的民歌或唐代的曲调。它们的音域在十六个半音(十二正声四清声)之内,所用宫调和音域与宋代乐律标准相适应,反映了宋代雅乐歌曲的面貌。

关于这首《关雎》的主题内涵,古今说法不一。《毛诗序》以为此诗是唱咏“后妃之德”,“是以《关雎》乐得淑女以配君子”。《晋书·康献褚皇后传》“伏惟陛下德侔二妣,淑美关雎,临朝摄政,以宁天下”。传说中的“二妣”(妣姓二女),即尧女舜妻娥皇、女英。现代学者多不信此说,认为是描写恋爱的作品,其为男子慕恋女子,欲与结成伴侣的恋歌。雎鸠,是传说中一种雌雄终生相守的水鸟。“关关”乃雌雄两鸟相对鸣啼之声。“逖”为相配之意,“好逖”即好的配偶。“荇菜”系一种水生植物。“流”为求取之意。“思服”之“服”,《毛传》曰:“服,思之也。”“悠”:长久。

此歌采用十二律吕记谱,为清商音阶之宫调式,风格属于宋代流行的降七级音特点的燕乐调式。全曲由五段四言四句体诗组成,是周代歌曲最典型的结构之一。原谱并没有节拍和节奏标记,只有音高,且一音一字。据《论语》载:“子曰:‘《关雎》乐而不淫,哀而不伤。’”演唱者应依据古典诗词的风格韵味,适度把握每一字音的时值,注意保持上古雅乐庄重肃雅的格调。

作品选自孙玄龄、刘东升编《中国古代歌曲》第2页,人民音乐出版社1990年3月出版。原谱载《风雅十二诗谱》,杨荫浏先生译谱,黄祥鹏先生改订,方小笛先生编配钢琴伴奏。

^① 刘再生:《中国古代音乐史简述》,人民音乐出版社,1989年12月,P.42。

关 雎

《诗经·周南》词

《风雅十二诗谱》

杨荫浏译 谱

黄翔鹏改 订

方小笛 伴奏

空旷地（本曲采用模糊记谱，可自由演唱）

The musical score is written in staff notation with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Chinese characters.

System 1:

Vocal line: 关 关 雎 鸠，
Piano accompaniment: *mf*

System 2:

Vocal line: 在 河 之 洲 窈 窕 淑 女， 君 子 好 逑。 参 差 荇 菜，
Piano accompaniment: *sim.*

System 3:

Vocal line: 左 右 流 之。 窈 窕 淑 女， 寤 寐 求 之。 求 之 不 得，
Piano accompaniment:

寤寐思服，悠哉悠哉，辗转反侧！参差荇菜，

The first system of the musical score is in G major (one sharp). It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the vocal staff. The piano accompaniment features a steady bass line in the left hand and chords in the right hand.

左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。参差荇菜。

The second system continues the musical score. The vocal line and piano accompaniment follow the same structure as the first system. The lyrics are written below the vocal staff. The piano accompaniment maintains the same harmonic and rhythmic pattern.

左右芼之。窈窕淑女，钟鼓乐之。

The third system concludes the musical score. The vocal line and piano accompaniment follow the same structure. The lyrics are written below the vocal staff. The piano accompaniment features a double bar line at the end of the system. The lyrics are: 左右芼之。窈窕淑女，钟鼓乐之。

第二章 琴歌艺术

第一节 琼林瑶树声,行云流水韵 ——论琴歌风格与演唱

若以孔子抚琴而歌“诗三百”算起,琴歌至少已有 2500 年的历史。中国古代的琴歌,又称“弦歌”,系采用古琴(七弦琴)伴奏、自弹自唱的一种艺术歌曲。从《尚书·益稷》所载“搏拊琴瑟以咏”,到《论语·阳货》记述“闻弦歌之声”,再到《史记·孔子世家》记载“三百五篇,孔子皆弦歌之”,可见琴歌确是一种源远流长的声乐演唱形式。

琴、棋、书、画向为古代文人雅士必备之修养。这琴,便是具有深厚文化基质与独特风格韵味的古琴音乐。琴歌作为古琴音乐的重要组成部分,深受历代骚人墨客之青睐。抚琴弄瑟不仅是君子人格涵养的标志,亦是上层社会交际活动内容之一。自古许多文人名士都有很好的音乐修养,他们不仅能抚琴畅志、弹唱琴歌,还能自度琴歌,以琴歌表达内心感情。正是历代杰出文人琴家促进了中国古代古琴音乐与琴歌艺术的发展。

现存有词的琴曲传谱 600 多首,其中曲同词异者 300 多篇。在古琴艺术漫长的发展历程中,琴歌曾经历汉代与明清两度繁荣时期。汉代琴歌在中国古琴发展史上占有重要的地位,相传汉末蔡邕编写的《琴操》收集了汉代 50 多首作品,即歌诗五曲、十二操、九引及河间杂歌二十章,其中绝大多数是琴歌。《琴操》对每首作品的内容都作了介绍,为今人研究汉代琴歌的主要文献资料。自汉以降,琴歌艺术在文人阶层中生生不息地繁衍传承。然唐宋以前因记谱法不完善,古代文人多重文轻曲,大量古代琴歌乐谱散佚失传。至明清时期,一批琴家为弘扬琴歌艺术,发掘搜集明以前流传民间的一些琴歌,并亲自创作不少作品,刻印多种琴歌乐谱,使宋代以来许多优秀的琴歌得以幸存。明刊本《浙音释字琴谱》、《谢琳太古遗音》、《新刊发明琴谱》、《重修真传》等,都是专门收录琴歌的谱集。

一、古琴文化与琴歌风格

(一)温柔敦厚、清微淡远的琴乐

古琴艺术作为中国传统文化中古老的乐种,迄今已历 3000 余年。古琴音乐丰富文化底蕴的形成,不仅受孔子理想人格的潜移默化,而且深受老庄处世哲学之影响。儒之入世,道之超世,两种人生哲学观相辅相成,影响着中国的文学艺术。“儒家追

求美与善的统一,而道家则追求美与自然的合一”。^①“孔子以仁为本的理想人格与老庄以虚为本的理想人格的相互碰撞、相互补充,才熔铸出博大精深的古琴音乐”。^②

《左传》曰:“君子之近琴瑟以仪节也,非以恣心也。”琴瑟可以陶冶情操,孔子希望通过诗乐的教化,以温柔敦厚的古琴音乐,规范君子之人格修养,调节人际关系,以使“天下归仁”。儒家观念为古琴艺术注入了浓厚的礼教色彩,桓谭《琴道》曰:古琴“上圆而敛,法天;下方而平,法地;上广下狭,法尊卑之礼”。“琴之言禁也,君子守以自禁也”。君子弹琴,是要以琴来禁止自己的不正之心,达到修身养性、陶冶人格之目的。古代琴曲都与修身养性有关。古琴曲的曲式分曲、引、操、弄四大类,《琴论》说:“和乐而作,命之曰畅,言达则兼济天下而美畅其道也。忧愁而作,命之曰操,言穷则独善其身而不失其操也。引者,进德修业,申达之名也。弄者,情性和畅,宽泰之名也。”操是独善其身的个人操守功夫,于是有《猗兰操》、《醉翁操》等;畅乃兼济天下之和畅之乐,于是有《神人畅》等;引犹诗之兴,因物起兴,多与道德涵养有关,于是有《贞女引》等;弄为性情和畅、抒写胸臆的抒情小品,于是有《梅花三弄》等。作为文人修身养性、陶冶人格的艺术,古琴音乐成为中国古代文人音乐的代表。

如果说儒家理论主要影响了古琴文化的精神内核,那么道家思想则更多地影响了古琴音乐的艺术风格。道家崇尚自然,强调逍遥无为,鄙弃世俗生活,追求不受现实羁绊的理想心境和人生态度,“主张由恬淡之中求得个人生命的超越与精神的渊默宁静。由琴乐之中,他们洞悉的是生命与艺术的真髓所在。是以老子有‘大音希声’之说,庄周有‘至乐无声’之说。‘天人相和’的哲学观念在此已沉淀为一种自然恬淡、虚静纯真的美学理想。这是一种超乎世俗情感之上的精神理念的体验”。^③道家哲学观的潜移默化,形成了古琴音乐清、微、淡、远的审美特色。清者,“地不僻则不清,琴不实则不清,弦不洁则不清,心不静则不清,气不肃则不清”,清音要求触弦坚实清亮,不拖泥带水,“两手如凤鸾和鸣,不染纤毫浊气,厝指如敲金戛石,傍弦绝无客声”;淡者,“琴之为音,孤高岑寂”,当“清泉白石,皓月疏风,悠悠自得,使听之者游思淡渺,娱乐之心不知何去,斯之谓淡”;远者,“时为岑寂也若游峨嵋之雪,时为流逝也若在洞庭之波,倏缓倏连,莫不有远之微至”。封建时代的中国文人,多居于不得志的社会地位,不少人深受统治者的排挤和迫害,寄情琴乐,融诗入琴,浅吟低咏,乃是寻求个人的精神自由,追求主观意念达至理想境界的特殊方式。清微淡远之风格正迎合了忘情山水的文人雅士的审美情趣。明末至清的琴曲大量用韵,声少韵多、清微淡远。

明代琴家杨表正强调:指法繁复花巧,琴音艳丽花哨,是弹琴之大忌。“儒家重

① 叶明娟:《琴道——古琴艺术的美学反省》,《中国音乐》1988年第4期,P.5。

② 刘明澜:《孔子的理想人格与中国传统琴乐的文化底蕴》,《中国音乐学》1997年第3期,P.29。

③ 章华英:《古琴音乐与东方哲学》,《中国音乐》1991年第3期,P.3,P.4。

中庸,反对繁手淫声,所以琴曲以简为尚,用五正音,弃吟猱。道家重道之境界,虽讲无而又必须从有处见,因而惟有将‘有’减到最低的限度,故喜用虚音的吟猱。儒道二家虽从不同的出发点看音乐,前者从道德而主张‘大乐必简’,后者从体道而主张‘大音希声’,但却极巧妙地殊途同归,形成声量低沉微弱,速度缓慢,抒情雅淡,倾向于表现哲理、表现道,向内提升而非向外炫耀的琴乐”。^①

(二) 简淡含蓄、气疏韵长的琴歌

古琴艺术以含蓄与意境之美独具魅力,古代琴歌的风格则可以“简淡”二字概括。儒家主张“大乐必易,大礼必简”,道家提倡“大音希声,大象无形”,致琴歌琴曲倾向“曲淡节稀声不多”。儒家认为至乐简易、淡泊、平和,“乐声淡而不伤,和而不淫”;老庄主张虚静、恬淡、无为,“言者所以在意,得意而忘言”,以有限的“言”包含无穷的“意”;佛家以沉思为本,提倡万物皆空、万念俱寂的境界。儒、道、佛三家的人生哲学态度和艺术审美观,深刻影响了琴歌这一文人声乐艺术的风格趋向,抑制了乐的繁音促节和琴歌的铿锵激越。因而,琴歌琴曲多气疏而韵长之作。如琴歌《胡笳十八拍》、《梨云春思》、《阳关三叠》等。儒家强调音乐应利于主观感情的调摄与社会的谐和稳定,主张人的感情抒发应有节制,“哀而不伤,怨而不怒”。所以古琴音乐鲜有大喜大悲、极怒极怨之情的宣泄,琴歌演唱中感情的抒发力求不偏不倚,适中持正。

“简淡”风格的产生还与琴歌的功能有关。荀子《乐论篇》:“君子以钟鼓道志,以琴瑟乐心。”古代文人多居于不得志的社会地位,特殊的人文背景形成其特殊的审美标准与审美情趣。自魏晋至元明,社会动乱,许多没落失意的文人由入世而出世,不再关心建功立业和社会伦理,而是追求个人的品性涵养和心灵自由。琴歌逐渐成为文人雅士抒情言志、修身养性、自得其乐的一种艺术。“高雅、飘逸的琴声,悠扬、淳美的曲调,是历代中国文人出尘不染、寄情山水林间的精神寓所”。^② 琴歌的演唱,是文人雅士寄托各种复杂情思,借以咏叙个人情志的特殊渲泻方式。如汉司马相如的《凤求凰》风格飘逸洒脱,淳古淡朴,表达了倾慕美人品貌之衷肠;宋苏轼的《醉翁操》音域宽广跌宕,意韵醇厚,抒发了放浪山水丘壑之情趣;宋姜白石的《古怨》旋律骚雅简淡、婉转成韵,感荡心志,倾诉幽情;唐刘禹锡的《竹枝词》曲调恬淡清越、淳美流畅,适兴寓志,意境深幽。

自古琴歌为琴家自弹自唱、文人涵养情性以自娱之艺术。大多数琴家都把吟唱琴歌作为抒发胸臆、怡然自适的重要方式。每吟咏琴歌,多于清风明月之夜,择净室高堂,或升层楼之上,或于林石之间,凝神静虑,盥手焚香,肃气澄心,缓度远神,于寂然独处中,抚琴长啸,宣导湮郁;或清冷低吟,恬淡随心。琴家杨宗稷《琴话》指出:“古人以琴为怡情养性之具,非以悦耳取媚于人。”琴乐多音调舒缓,以“简”为美。古琴演奏的指法原颇为复杂,琴家亦弹亦唱,必使琴歌弹奏技巧至简易。致使琴歌多

① 叶明媚:《琴道——古琴艺术的美学反省》,《人民音乐》1988年第4期,P.6。

② 章华英:《古琴音乐与东方哲学》,《中国音乐》1991年第3期,P.4。