

中国近现代 声乐艺术发展史

◎ 孙悦湄 范晓峰 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

宁波大学人文科学研究后期资助项目

中国近现代声乐艺术发展史

孙悦湄 范晓峰 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目 (CIP)数据

中国近现代声乐艺术发展史 / 孙悦湄, 范晓峰著.
—杭州: 浙江大学出版社, 2011.6
ISBN 978-7-308-08764-3

I. ①中… II. ①孙… ②范… III. ①声乐艺术—音乐史—中国—近代 ②声乐艺术—音乐史—中国—现代
IV. ①J616-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 108617 号

中国近现代声乐艺术发展史

孙悦湄 范晓峰 著

责任编辑 吴伟伟
文字编辑 何 瑜
封面设计 十木米
出版发行 浙江大学出版社
(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)
(网址: <http://www.zjupress.com>)
排 版 杭州中大图文设计有限公司
印 刷 富阳市育才印刷有限公司
开 本 710mm×1000mm 1/16
印 张 19.25
字 数 360 千
版 印 次 2011 年 6 月第 1 版 2011 年 6 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-308-08764-3
定 价 45.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571) 88925591

作者简介

孙悦湄(1963—),女,生于浙江宁波。祖籍湖北咸宁。1985年毕业于杭州师范大学音乐学院,主修声乐。2006年至2008年上海音乐学院声乐系访问学者。1999年获浙江省教育系统第二届艺术节论文评比一等奖;2000年荣获宁波市教育系统第四届艺术节艺术教育先进个人(“晨风”奖)。2000—2001年度获宁波市华茂教育科学优秀成果三等奖。主持宁波市哲学社会科学规划课题2项。出版声乐教材两部,在国家级、省级刊物发表学术论文20余篇。全国高师声乐学会会员;中国音乐教育学会会员;中国传统音乐学会会员。现任宁波大学艺术学院音乐系副教授。

范晓峰(1961—),男,生于青海西宁。祖籍上海市。1987年毕业于青海师范大学艺术系音乐专业,主修理论作曲,获学士学位。1992年湖南师范大学、湖南高师师资培训中心研究生班结业。2003年至2004年中国艺术研究院访问学者。2008年毕业于南京艺术学院音乐学院,获博士学位。现任南京艺术学院音乐学院副院长、《音乐与表演》常务副主编。

目 录

绪 论	1
第一章 中国传统声乐艺术概述	6
第一节 古乐时期的传统声乐形态	8
第二节 变乐时期的传统声乐形态	13
第三节 宋元明清戏曲声乐形态	25
第二章 西方声乐艺术的传入及其影响	37
第一节 西方声乐传入中国历史背景概述	38
第二节 基督教唱诗班与教会学校声乐传播情况	42
第三节 西方声乐艺术传入的其他途径	62
第三章 中国现代声乐艺术发展之先声——学堂乐歌	94
第一节 学堂乐歌对声乐演唱实践的启蒙	94
第二节 学堂乐歌对声乐创作实践的启蒙	112
第三节 学堂乐歌作为声乐艺术发展之先声的现实成果	125
第四章 声乐教育的兴起——近现代学校声乐教育(1919—1937)	130
第一节 音乐社团与声乐教育	131
第二节 国立上海音乐专科学校的专业声乐教育	152

第三节 其他学校中的声乐教育	173
第四节 近现代学校声乐教育基本特征	188
第五章 中国艺术歌曲的产生和发展	195
第一节 艺术歌曲概述	196
第二节 中国艺术歌曲的产生	198
第三节 主要作曲家与作品	201
第六章 抗战时期国统区声乐教育与创作实践活动	213
第一节 主要城市抗战歌咏活动	213
第二节 国统区学校声乐教育	220
第三节 综合艺术院校声乐教育	242
第四节 国统区声乐作品创作	250
第五节 抗战胜利之后的音乐社团与专业学校	259
第七章 解放区声乐教育与创作实践活动	263
第一节 群众歌咏活动	263
第二节 解放区学校声乐教育	266
第三节 解放区声乐作品创作	275
第八章 流行歌曲与作品创作	288
第一节 流行歌曲的兴起	288
第二节 沦陷区学校声乐教育与主要作曲家	292
结 语	296
参考文献	299
后 记	303

绪 论

从音乐表演学科的角度来讲,声乐和器乐就是音乐表演的两大不同类别。从学科隶属关系来看,声乐隶属于音乐表演学科。声乐作为表演学科应该包括嗓音训练技术和演唱表演理论两个部分。“判别一个独立学科的标志,当然也要看学科以什么为研究对象,但是,同一研究对象经常是同时被许多学科加以研究的,而研究的角度与目的却不同,所以,更为主要的,是看它从什么角度、为什么目的而研究。比如,历史学也研究和声学,角度是和声学的历史发展,在什么时候诞生,又在什么时候由于什么人的努力,增加了什么样的新的东西,发生了什么变化等等;曲式与作品分析也研究和声学,角度是和声在结构中的作用与具有怎样的表现力。无论是音乐史还是曲式与作品分析都不属于和声学的学科范畴。”^①该论题的研究对象应该是历史学语境下的中国近现代声乐艺术发展史,以声乐学科历史发展过程中的产生、传播、演变、发展及其作用和影响为主要论域,属于断代史专题研究的范畴。

根据笔者研究能力和水平来判断,现代声乐学科概念的基本定义有广义和狭义之分。广义概念指以人声为乐器和语言相结合的音乐构成方式,以其构成方式的技术理论和演唱实践环节的技术与行为为研究对象。狭义概念同样指以人声为乐器和语言相结合的音乐方式,但其研究对象特指产生于西方的歌剧和艺术歌曲的演唱理论和演唱方法。在当今我国声乐艺术的具体实践中,两种学科观念同时存在。而中国近现代声乐发展史所处的历史地位,恰巧是这两种观念产生、碰撞和相互影响的重要时期,它对梳理和整理研究中国声乐学科观

^① 茅原:《音乐学学科建设问题》,《寸草集》(二),上海音乐学院出版社2007年版,第209页。

念的形成、演变和发展具有重要的理论价值和实践意义。

歌唱——是音乐艺术最早的表现与交流形式。人的嗓音也是音乐艺术中最早出现的乐器之一。

笔者在萌生这一研究论题之初,其思维相对直接而简单,那就是有无可能将中国声乐艺术发展史,特别是自西洋声乐艺术传入中国以来的发展历史做一个梳理、总结和概括,以此作为把握中国声乐艺术发展脉络的起点,为当代声乐艺术的理论与实践提供历史经验的参照。

但正当笔者开始为这项研究搜集资料时却发现,主观愿望与现实的差距竟然是如此之大,迫使笔者在进行理论研究之前,不得不花一些笔墨对此做一个简要引述。

其一,从史学研究的角度来看,中国近现代声乐发展史是一个客观存在的事实,理应在其学科地位、学科观念、实践行为和相关理论认知领域,有一个较为清晰且较为完整的事实与理论概括。但笔者在具体的资料搜集整理过程中却发现,这个事实与我国当时所处的社会之间,存在以下几种不可回避且相互缠绕的基本事实格局,即社会发展状况、社会现实处境、社会政治纷争以及封建的、资本主义的、帝国主义侵略下的战争状态和殖民统治等。而所谓声乐艺术就是在这样一种生存环境下得以催生、成长和发展的。因而,仅就现代声乐学科意义上的认知、判断和梳理,其结论恐怕既不清晰,也不系统,更不完整,甚至,连学科存在的定位要求和理论品质都极富变幻色彩,游移性和不确定性特征较为突出。

其二,从现存史料的事实依据来看,把声乐艺术视为现代学科,并且在中国大地上形成一个历史发展轨迹,的确与西方声乐艺术的传入有关,这似乎已经为这项研究的最终结果带来了客观事实上的证明。也正是由于这个具体事实的客观明证,使这项研究在理论的预设上有了一种“可以完成”的预设可能性。但是,当要把这种理论上的预设可能性变成现实研究中的每一个具体过程,并且较为清晰地将这一过程展示出来时,笔者却发现它远不是一件轻而易举的事情。其困难之大,内容之丰富,涉及范围之广,与社会发展进程关系之密切,远远超出笔者先前的理论预期。

其三,从具体史料所承载的音乐形态来看,也并非仅仅是我们今天所理解的声乐艺术自身所具有的那种单一形态。其中涉及了西方基督教音乐、早期普通学校音乐教育的历史、专业音乐教育的历史、社会音乐生活形态等方面。特别是上海国立音乐专科学校等一批专业音乐教育学校或机构的诞生,成为中国专业音乐教育发展的重要转折点。自此以后,其辐射力所涉及的范围更加广泛,如(1)歌舞音乐历史,以当时上海、北京、哈尔滨等一批大中城市具体市井音

乐生活为代表;(2)群众性声乐演唱活动,以国内革命战争、抗日战争和解放战争为代表;(3)民间自发传承的民间唱歌活动等,形态丰富,观念各异。在我们今天看来较为单一的声乐艺术,就是以上述不同的形态方式,散落在当时中国社会生活的各个角落。即是说,所谓声乐艺术在当时并不是一个独立存在的学科概念,而是一种特殊存在的、具有不同观念和认知领域的、被赋予了新的文化内涵的歌唱现象,它分别被不同群体的人们所追逐和热爱。

其四,从时间的历时关系来看,共识的史学传统时段划分方法是:1840年至1919年被称为近代史;1919年至1949年被称为现代史,1949年以后被称为当代。笔者认为,这只是当前史学研究所依据的一个相对划分方法,绝不意味它一成不变。事实上,就中国近现代历史的划分方法问题,已经出现不同的认识和实践结果。有观点认为,1840年至1949年为中国近代史,从1949年至今都是现代史,当代不能称其为史。目前,国内持这两种史学分期观的研究成果都存在,如汪毓和《中国近现代音乐史(1840—1949)》、伍雍谊主编《中国近现代音乐学校教育(1840—1949)》、张静蔚编《中国近现代音乐文论选编》等,所持的是第一种史学分期观;孙继南编著《中国近现代音乐教育史纪年(1840—2000)》等所持的则是后一种史学分期观。

笔者认为,当代能否称为“史”和“当代”概念能否成立,是两个并不完全相同的问题,不应该将它们简单视为史学时段分期的界线。(1)所谓“史”的概念,首先意味着过去,也即曾经在人类社会生活中存在过的事实,并且显示着这些事实已经不可更改(但有可能再生),我们当下生活过去的每一天均显示了不可更改的“史”的特征。至于说,这些事实离我们今天写史的人有多近,有多远,笔者认为,这不是问题的关键。如戴嘉枋所作的《“文革”音乐史研究》,居其宏的《新中国音乐史》(再版后更名为共和国音乐史)研究成果等,都是从史学角度来进行的研究,至于称其为当代史还是现代史已经不重要了。(2)“史”意味着研究对象的一个相对完整性。这种完整性不仅仅是它的时间性——即时段限定,还应该包括与时代特征相吻合的观念、体裁、形式以及相关理论成果,它并不是指研究对象在此时段过后就彻底消失的那种时间性,相反,所呈现的倒是一种延续性,它包括时间段和具体观念、体裁、形式及理论研究成果两个方面的延续。(3)史学研究中的时间段落划分,只是为每一项具体研究寻找到一个时间上的暂时终止点,说到底,就是为了研究者的需要而人为设置的一个终结点,只是告诉读者研究内容暂告一段落,否则,研究过程将无法停止。至于是以研究内容的相对完整性为停止点,还是以社会变革时段为界限,或是以重大历史事件为终结标志,则完全取决于研究者本人的认知与判断。

“中国近现代音乐史”中的“近现代”，是指向时期，即通常所指的1840—1949年。但也可以指向具有“近现代”特征的新的音乐体裁、形式和音乐理论。前者理应包括1840—1949年发生的所有的音乐现象，特别是传统音乐的各种体裁和形式的状态及发展，这当然是非常理想的。有的学者把这一指向定位在后者，即所谓的“新音乐”发展的历史。^①

笔者赞同上述时段分期观点。这样划分的理由是，这个时段跨越了两个不同的社会进程和社会结构，即半殖民地半封建社会的“清朝”和共和制的“中华民国”，其政治主张、经济基础、文化形态及人们普遍的心理状态等各不相同，从而造成在共时环境下传统的、现实的和外来的各种思想观念、文化形态及人们心态的不尽相同。由此，在历时和共时的关系中，既显示出冲突与对抗的一面，又显示出接受与融合的另一面，情形相对复杂。其观念显示，既有本土传统音乐文化观念，也有外来音乐文化观念；还有经过融合与加工后的新生音乐文化观念。

其五，从当时的社会历史背景来看，这一时期中国先后经历了两次“鸦片战争”、甲午战争、辛亥革命、第一次国内革命战争、第二次国内革命战争、抗日战争以及解放战争。整个国家处在动荡和战乱之中，生存与和平成为人们期盼已久的愿望。在这样一个大的背景之下，新的声乐艺术形式作为工具，宣传鼓动的“武器”功能属性尽显无疑，并始终伴随着历次社会动荡和变革的脚步向前发展，它从一个侧面反映了艺术与现实生活的密切关系，揭示了人与其创造的艺术之间的隶属关系和价值意义。从歌唱的具体内容可以看出，占主体地位的仍然是当时人们反帝、反封建、求生存的现实内容，这些观念和表现内容与当时人们的基本愿望和诉求是相一致的。

其六，从音乐文化传统的传承关系来看，作为一个有着五千年文明史的国家，音乐文化传统的深厚根基，无时无刻不在影响着它的拥有者和创造者。中国传统声乐艺术观念、形态样式、传承方式、表现方式等，成为这一时期新的声乐艺术现象产生的最直接的内在动力，人们不仅在形式上有新的创造，更为重要的是开始在观念上把眼光放射到整个世界，并且在行动上真正实现了民族图强、奋起的实践努力。尽管这种努力的现实成果并非完全符合我们今天所认识的那种声乐艺术观念，但它确实成为中国声乐艺术发展的先导和基础。虽然，当时创作实践活动所产生的具体成果，已经呈现出声乐观念的多样性，但是这恰恰证明，这一时期的声乐艺术发展在经历了阵痛、反思和融合以后，新兴力量得以催生和发展，成为中国声乐艺术发展历史的重要组成部分。

^① 张静蔚编：《中国近现代音乐文论选编》（前言），上海音乐出版社2004年版，第1页。

从上述基本事实可以看出,这里并没有一个清晰可见的、系统成型的中国近现代声乐艺术发展脉络,而且现代学科意义上的声乐学科观念并不十分清晰,也不成熟。它的很多事实只是存在于这一时期不同事件、活动和诸多音乐文化现象之中,这需要它的研究者从中提炼、分析、归纳和总结,然后将其描述为一个具有相对整体性质的发展历史,探索其学科观念存在的可能性和事实依据。这不能不说是研究者诸能力的一次考验。就笔者而言,恐怕是精神和勇气远远大于能力。

正是由于上述的原因和困难,使该项研究在体例结构和相关内容之间的衔接上,显得并不十分严谨或顺畅。但笔者始终认为,撰写中国近现代声乐艺术的发展历史,不能以西方声乐艺术之学科观念统摄一切,也不能以狭隘的民族心态来看待这一历史现象,而要以一种开放的姿态和眼光,将这一历史事实置于它曾经存在过的那个历史之中,以当代眼光和历史事实为契合点,把现实声乐艺术作为学科存在的观念作为参照,为其寻找符合“效应历史”存在的那个判断、定位、价值和作用。

与上述观念和思维过程相比,现实写作的困难更是显而易见。在具体写作中,当试图对事实中每一个外显的声乐教学活动、演出活动、作品创作、社会影响、现实作用等作出评价或判断时,都被历史打上了那个时代的烙印,类似的评价和判断则是史学研究所不可或缺的内容。

为此,笔者将传统声乐形态视为我国现代声乐艺术产生之基础;将西方基督教音乐(声乐形态)的传入视为诱因;将学堂乐歌视为中国现代声乐艺术发展之先声;将此时的专业声乐教育视为观念渐变和学科定位与创立的具体实践尝试;将外国声乐艺术家的演出实践活动视为推波助澜;将留洋归来和本土培养的声乐表演艺术家的教学与演出实践活动视为学科开创的刻意探索;将群众性声乐歌唱活动视为基础性的有力推动;将我国作曲家的声乐作品创作视为学科发展和走向成熟的原动力。以此构成本研究课题的主要章节。

第一章 中国传统声乐艺术概述

目前,对“中国传统声乐艺术”这一概念在学理层面的界定和认识不甚清晰。在诸多理论研究成果中还不曾见到对这一概念的明确解释。从学术研究的角度讲,确定概念所指和它的具体含义是一种常见的研究方法,它要求厘清概念所指的内涵与外延,并对概念作出明确界定,此研究方法被称为封闭型研究方法,概念的内涵和外延就是该研究论域的最后阈限。显然,就“中国传统声乐艺术”这一概念而言,并没有完成这样一个步骤。但可以肯定的是,对这一概念的具体使用却始终处在无独有偶的境遇之中,如中国民族声乐艺术、中国传统声乐艺术、中国古代声乐艺术等。这些概念的使用至少从实践层面告诉我们,对中国声乐艺术的历史梳理与研究是可能的,也是可行的。问题是当某一概念在封闭型学理思维无法对其加以界定的情况下,即是说,在其无法明确其具体研究对象的论域范围的情况下,该研究将要确定的论域是否成立,还有无继续研究的可行性与价值。类似担心刚好应对了另一种研究方法——开放型研究方法。其显著特点是只描述所看到的现象,在理论依据不充分的情况下,不对概念做任何界定。坦率地说,这种研究方法在传统的封闭型研究方法面前常常遭到质疑,甚至是否定。笔者正是想在这两种研究方法之间进行探索与尝试。事实上,对“中国传统声乐艺术”概念无法限定这一现实恰好说明,其学理层面可寻找的理论依据的确存在诸多未曾清理过的东西,包括时间、地点、环境和与之相对的具体人的存在状况,其中的困难是显而易见的。

其一,“中国传统声乐艺术”这一概念的构成融入了多种因素。声乐一词是外来音乐概念,近代(19世纪末—20世纪初)才传入我国。我国古代将声乐和器乐统称为“乐”,在具体声乐形态上又有“民歌”、“相和歌”、“短箫铙歌”、“琴

歌”、“吴歌西曲”、“诗唱”、“词乐”、“戏曲”等演唱形式。从理论上讲,我国古代音乐理论中分别有“声”、“音”、“乐”三个概念,但其含义和所指都不完全指向现代“声乐”意义上的那个演唱形态。其观念与形态构成方式和我国传统声乐观念与形态构成方式之间,既有社会结构、生产方式和物质存在方式的不同。也有精神层面的观念和审美趣味的不同,因此,西方声乐一词本身是具有现代学科意义的概念,它不仅指向以人声为乐器的具体演唱形态,同时还指向声乐作为学科存在的观念形态,即学科建设意义。

其二,给中国古代人声演唱的不同形态样式冠以“声乐”这一概念,超越了概念本身所具有的时空关系。即是说,我国古代并不存在我们今天所理解的声乐一词,但是存在着以人声为乐器的不同演唱形态和相关理论,存在着与此相关的社会结构、生产方式、信仰习俗和具体的生活状态,面对这样一个事实,我们用现代人对声乐的认识和理解,去为古人的音乐实践命名,即所谓的中国传统声乐艺术,但结果是,概念本身具有的时空关系被颠覆。尽管这一概念所指的事实依据是清晰的,但似乎仍然是这类研究所难以跨越或者难以摆脱的一个障碍。怎样将我国古代由人声演唱所构成的各种形态及理论的发展历史,与今天我们普遍认识之中的声乐概念和声乐学科对应起来,以及这种概念时空关系被颠覆后的梳理研究过程,不仅是对研究者研究能力的考验,也是对这一研究对象进行“视域重建”的一种现实考量,其难度也是可想而知的。

其三,目前学界对这一概念的使用呈现默认状态。默认这种颠覆了的时空关系,其中恐怕仍然是我国传统声乐形态与我们研究者主观推测和愿望中的某些一致性在起作用。我们情愿相信这种古老的演唱形态不仅存在而且确实具有现代学科意义上的奠基和启蒙作用,它不仅代表着一个庞大民族声乐演唱历史的源头和发展轨迹,同时也是今天我国民族声乐艺术发展和创新的宝贵财富。在尊重这一历史事实存在的基础上,所有梳理与研究过程显得顺理成章,且有据可依。为此,概念界定所无法涵盖的东西,也就被事实存在的各种形态样式所自然地融解了。

笔者也正是在这种认识和理解的基础上来使用这一概念的。

陈中凡^①在朱谦之^②《中国音乐文学史》一书的序言中写道:

^① 陈中凡(1888—1982),著名文学家,原名钟凡,字斟玄,号党无,江苏建湖人。1907—1911年就读于两江师范学堂,受业于李瑞清、缪荃孙、陈三立诸名师。1914年考入北京大学哲学系,1917年毕业后留校工作。1919年在北京女子高等师范兼课,并担任国文部主任。1921年南下就任国立东南大学教授兼国文系主任。1926—1928年任金陵大学教授,1935—1949年任金陵女子文理学院教授,1952年起任南京大学教授。1954年起聘为江苏省文史研究馆副馆长、馆长。1927年所著《中国文学批评史》是我国第一部文学批评史。

^② 朱谦之(1899—1972),字牵情,福建福州市人。我国当代著名的历史学家、哲学家和东方学家。

我看中国的音乐文学,可分三期来说:

第一,古乐时期。周代的三言四言诗,战国时的楚辞,属于这类。

第二,变乐时期。汉人古诗乐府诗,六代隋唐的律绝诗,宋代的词,属于这类。

第三,今乐时期。元代的北曲,明代的昆曲,清代的花部诸腔,属于这类。

上列第一、第二两期的音乐,因其乐声和乐谱皆不可考,实不易谈;唯有凭当时的文学,和至今仍残存的乐器,来推测它的概况而已,今分期详述之。^①

从上述的分期描述中可以看出,我国古代音乐(声乐)形态研究的最大困难是乐声形态和乐谱多数皆不可考,只能借助于流传下来的当时的文学来推测它在当时有可能存在的实际状况。这一困难同样摆在笔者面前。至于陈中凡所说“今分期详述之”,那是指这本著作初版于1935年(商务印书馆),那个时候离清代并不遥远,所以,才有“详述之”这样的描述。在当今的时空观念下,这一结论虽然是我国近代的时空观念,但对于今天的研究而言,三个分期仍然是窥见我国传统声乐艺术形态的主要分期时段和样式划分。因而,笔者的概述也试图从宏观角度,沿袭这一分期路线,从整体上对我国传统声乐形态进行一个概括和总结。

第一节 古乐时期的传统声乐形态

从我国古代音乐历史的发展来看,古代传统声乐艺术实际就是其他音乐形式的主要构成部分和基础,当时的音乐基本以声乐形式为主,人声是人类最早诞生且永久使用的“乐器”。所谓“自然乐器”,是指原始先民的喉舌与手足,为此,以最早的民歌为基础演变而来的其他音乐形式,共同构成了我国音乐的发展历史。早期的音乐多以诗歌舞三位一体的形式出现,这是人类早期音乐实践中普遍存在的现象,即由单一走向综合,再由综合分衍为单一。这是由于每一个时代都会产生与这个时代物质生产力、生产方式、生活习惯、宗教信仰、地域环境等相适应的声乐演唱形式。我国传统声乐形态的发展与变化往往与其所处的具体时代的现实状况相关。两千多年的封建社会和农业加小手工业化的社会性质,使之产生了与之相适应的音乐文化和形式,正所谓“饥者歌其食,劳者歌其事”。

^① 朱谦之著:《中国音乐文学史》,世纪出版集团、上海人民出版社2006年版,第1页。

作为一个农业国家,以农耕文化和小手工业为主的物质生产方式决定了它的音乐存在方式和表演方式。我国古代传统声乐艺术研究的困难在于,具体音响形态和绝大部分乐谱已消逝或遗失,能够查阅的只有部分被文字记录下来的歌词和一些文献典籍中的零星记载。虽然中国古代基本上每一个朝代都撰写有《乐书》,以记录各种音乐事件、人物、音乐理论及主要乐种、乐器等,但声乐方面的记载和描述却寥寥无几。这对于它的研究者来说,只能通过仅有的文献资料,结合其他材料做出推测性的结论,因而其可修正、完善、补充的可能性空间很大。现将我国古乐时期的传统声乐形态的具体样式分述如下:

一、《诗经》——作为乐歌

民歌是我国历史最为悠久、古老、最具艺术性的民间歌唱形式。从广义上讲,泛指人民口头创作中的所有韵文作品;狭义地讲,主要指民歌、民谣、小调等短小的、抒情的韵文作品。我国古代对“歌谣”的解释,有时相通,有时分开。“歌谣”二字并称一起时,包括民歌、民谣两部分,有时也习惯于以“民歌”一词作为民歌、民谣的总称。民歌有词有曲,可唱可和,有较为稳定的曲式结构,是一种融词、曲、表演为一体的人声演唱艺术。

我国最早的民歌被记录在《诗经》之中,它是我国最早记录诗歌文学的总集,也是我国音乐史上第一部歌曲总集。曾被形象地描述为“没有乐谱的歌曲集”^①。《诗经》收录了殷商时期至春秋中叶期间的 305 篇作品。《诗经》按音乐分为风、雅、颂三类。

《风》,即土风(亦称《国风》),民俗歌谣。《诗经》容纳十五国风,即周南、召南、邶、卫、王、郑、齐、魏、唐、秦、陈、桧、曹、豳。其中邶风、鄘风、卫风均为卫国地区民歌。《国风》实际收录 13 个诸侯国及两个地区的民歌,共 106 首。其所涉及的除周南、召南为当时长江、汉水、汝水流域的民歌,其余均为今陕西、山西、山东、河南、河北、安徽北部等中原地区民歌。从历史时期上看,除豳风产生于西周初期外,其余均为春秋时期的民谣。

民歌为什么称为“风”呢?有人解释,主要原因是风的声音有高低、大小、清浊、曲直的不同,乐曲的音调也有高低、大小(长短)、清浊、曲直不同,因而乐曲有似于风,所以古人称乐为风;同时,民歌的内容和形式大多是社会风俗的反映,把乐曲称风与风俗的“风”也是有联系的。因此,所谓“国风”就是各国的乐曲。^②这种解释虽有一定道理,但终究是一种推测,它符合事实的可能性至少在目前还是无法判定的。

① 田青编著:《中国古代音乐史话》,上海文艺出版社 1984 年版,第 36 页。

② 高亨注:《诗经今注》,转引自刘再生《中国古代音乐史简述》,人民音乐出版社 1989 年版,第 70 页。

《诗经》中所收录的民歌虽然经过周王朝乐工的加工或改造,但十五国风大部分民歌乃天成之作。据推测,其音乐风格与当时人们的语言音调极为相近,广为盛行并传唱于民间,富有鲜明而浓郁的生活气息,主体风格清新、简朴而自然。其演唱方式已经出现独唱、对唱及一领众合等多种形式。宋代朱熹曾说,“多出于里巷歌谣之作,所谓男女相与歌咏,各言其情也。”(《诗集传序》)可见,在十五国风中,情歌占有相当大的比重。刘再生先生曾对其中一些民歌做过今译。

现以《关雎》(周南)为例。

原文	大意
关关雎鸠,	相思鸟叫得真动听啊,
在河之洲。	它们在河中央草地上。
窈窕淑女,	那位贤惠安静的姑娘,
君子好逑。	正是我理想的好对象。
参差荇菜,	那长短不齐的水草啊,
左右流之;	它左左右右顺水流淌;
窈窕淑女,	那贤惠安静的姑娘啊,
寤寐求之。	害得我无时不把她想。
求之不得,	追求不到心里真懊丧,
寤寐思服;	从黑夜一直想到天亮;
优哉优哉,	像掉了魂样唉声叹气,
辗转反侧!	翻来覆去都难入梦乡!
参差荇菜,	那长短不齐的水草啊,
左右采之;	我一左一右把它捞起;
窈窕淑女,	那贤惠安静的姑娘啊,
琴瑟友之。	我弹琴鼓瑟和她交往。
参差荇菜,	那长短不齐的水草啊,
左右芼(拔取之意)之;	我一左一右把它采撷;
窈窕淑女,	那贤惠安静的姑娘啊,
钟鼓乐之。	我击钟敲鼓让她欢畅。

这是一首描写古代男性追求女子的民间情歌,充满了真挚而纯洁的感情,具有较强的抒情性。孔子曾说:“《关雎》之乱,洋洋乎盈耳哉!”(《论语·泰伯》)认为,在这首歌曲的结尾部分,那丰盈的音乐灌满了听者的耳朵。据推测,这首歌曲很可能有多人同唱,或者有乐器伴奏与烘托,很可能是一种声乐、器乐交相

辉映的效果。

如果说十五国风辑录的是当时在民间广为流行的抒情歌曲,《诗经》中的雅则是为特定场景和目的创作而成的乐歌作品,为王公贵族使用的宴飨歌和祭祀歌。

《雅》分小雅和大雅,主要是为王公贵族宴飨和正式宗庙礼仪仪式时演唱的乐歌。小雅中的作品大部分为贵族所创,少部分来自民间,其特征是表现贵族宴飨礼仪的场景和气氛,它从不同侧面反映了封建王公贵族阶层的生活礼仪和制度习俗。大雅共31篇,其中最能体现其价值的是史诗性歌曲,如《生民》、《公刘》、《緜》、《皇矣》、《大明》等,皆为周民族史。这些史诗出于周王朝巫、史、乐官之手,其内容多带有神话色彩,用以歌颂先祖之功德,具有祭祀歌曲的内容、风格和特征。至今,在我国一些少数民族中还广为流传着本民族传统的史诗性叙事歌曲,如苗族的《开天辟地歌》,藏族的《格萨尔王》,蒙古族的《江格尔》,阿细族的《先鸡》等等。这些世代口耳相传的古老叙事歌曲,其源头可以追溯至《诗经·大雅》中的史诗性歌曲。

小雅和大雅的区别主要表现在用乐场景和目的不同。据推测,主要用于诸侯士大夫宴飨之乐——小雅,其风格偏于雍容、精致而典雅;主要用于朝会祭祀礼仪之乐——大雅,其风格偏于庄严肃穆、宽宏而博大。

《诗经》中的颂主要是王公贵族在宗庙祭祀时用的歌舞。颂——又称三颂。指商颂、周颂、鲁颂。商颂五篇,是殷商奴隶主、贵族祭祀先祖的颂歌,被保存在殷商后裔宋国那里。其内容主要表现为对武功的歌颂与夸耀。周颂三十一篇,产生于西周初年,是西周封建贵族的庙堂乐章。其内容主要宣扬周人以“德”配天的观念和歌颂周王朝先祖的功德。鲁颂四篇,是春秋时期鲁国宗庙祭祀活动中用的歌诗。其内容体裁多受风雅的影响。^①

颂——在音乐上的特征是:首先,乐队庞大,以鼓吹乐为主,打击乐特别突出,音量宏大,音色和谐,气氛庄严肃穆、凝重;其次,乐曲节奏徐缓,曲调冗长;其三,载歌载舞,声容并茂。

二、《楚辞》——作为乐歌

《楚辞》是在“楚声”的基础上发展起来的。楚声指战国时期兴起的楚国民歌和部分利用楚国民歌曲调填词的乐歌的总称。与《诗经》相比,《楚辞》已远远超越了“饥者歌其食,劳者歌其事”的现实主义创作视角,从某种意义上说,《楚辞》所表现和歌唱的内容往往显示作者主观精神——即幻想、愿望及与现实冲

^① 参见刘明澜著:《中国古代诗词音乐》,中国科学文化出版社2003年版,第8页。