

ZHONGGUOGUDAIGECHANGDELISHIYUSHENMEI

中国古代歌唱的历史与审美

李鸣镝 著

河南人民出版社



ZHONGGUODAGUOCHANGDELISHIYUSHENMEI

中国古代歌唱的历史与审美

李鸣镝 著

河南人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国古代歌唱的历史与审美/李鸣镝著. - 郑州:河南人民出版社,2006.9
ISBN 7-215-05955-3

I. 中… II. 李… III. 民族声乐-歌唱法-研究-中国-古代 IV. J616.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 086734 号

河南人民出版社出版发行

(地址:郑州市经五路 66 号 邮政编码:450002 电话:65723341)

新华书店经销 新乡市凤泉印务有限公司印刷

开本 850 毫米×1168 毫米 1/32 印张 11.75

字数 240 千字

2006 年 9 月第 1 版 2006 年 9 月第 1 次印刷

定价:28.00 元

前 言

本书是一部对我国民族歌唱文化的历史发展、各发展阶段的审美价值取向进行更深入探寻与研究的专著。

专著在研究探讨中采取了声乐学的相关分析方法,结合音乐美学及民族音乐学的个案研究和文化变迁的相关理论,把研究对象置入到文化背景中,通过个体来观照整体的研究思路,把个案探讨、事像分析与文化批评集为一体,以历史朝代序列为线条,以各时期歌唱的审美特点为分段,并以歌唱的类型、体裁为基本序列。

书中认为中国的歌唱从原始发展至今,针对中国的艺术歌唱在宏观上可分为中国古代艺术歌唱与中国近代艺术歌唱两个大的历史发展时期。微观上古代艺术歌唱又可分为:先秦艺术歌唱自然期、秦汉艺术歌唱美感期、隋唐艺术歌唱抒情期、宋元艺术歌唱叙事期、明清艺术歌唱戏曲期等五个发展时期;在不同时期中又并存着不同的类型体裁,书中对此也进行了逐类的分析与探讨。

专著在对中国歌唱历史发展的分析研究中,尽可能在全面占有史料的基础上,着重对历代歌唱的特色、设施、重要人物、各种歌唱类型、歌唱的传承及歌唱理念的探究。并对歌唱与整个社会文化发展的关系及审美特征,予以特别的关注。在叙述基本史料的

同时,对出处不一的予以归纳整理,力求做到历史与逻辑的统一,并注重历史经验的总结。

“传统是一条河流”(黄翔鹏语),在漫长的历史长河中,有些支流萎缩成细流,甚至干涸、断流,但那千千万万的滔滔细流不断纳入主道,又汇流出一支支新的支流。传统的生命犹如河流一样充满生机,有着不可想象的伟大创造力。中国歌唱发展的历史承载着浓重深厚的文化底蕴,向一代代人传递着这个古老传统生生不息的信息,值得我们去探寻、挖掘、传承。

经过历史积淀,中国歌唱逐渐形成了演唱技法严密、表现手法丰富多样的一个较为体系化了的演唱艺术。其高度发达的歌唱技法能够与世界上任何一种歌唱相媲美。一方面我们不能拒绝文化之间的交流与融合的历史事实,而应从价值观上承认人类所创造出来的一切美好的东西,都值得我们学习和借鉴;另一方面,我国的民族声乐界应建立自尊自强的奋斗理念,在对外开放的同时也要向自己的传统开放,拓宽自己的视野,把积淀在民间、蕴藏在传统当中的声乐艺术瑰宝挖掘出来并发扬光大,不断丰富我们的课堂和舞台。

书中在研究探讨中采取了音乐学的相关分析方法,结合音乐美学及民族音乐学个案研究和文化变迁的相关理论,把研究对象置入到文化背景中,通过个体来观照整体的研究思路,把个案探讨、事像分析与文化批评集为一体的多重视角,这将对当代民族声乐演唱艺术的研究工作提供一个新的观察视角。

书中以历史朝代序列为线条,以各时期歌唱的审美特点为分段,并以歌唱的类型、体裁为基本序列,对其中国演唱艺术风格特征予以具体的描述和分析,并对其发展历程中所面临的问题进行尽可能客观的借鉴和反思,努力为今后中国民族声乐艺术发展的

相关工作提供一些思路。把中国歌唱艺术的发展作为一种文化现象和艺术存在,放置在更广泛的历史背景和社会环境中给予全方位、多视角的观照,期待跳出“发声演唱本体”作为研究对象的一般表面意义上的有关声乐技法研究套路和史论的简单罗列,避免对已有的研究成果进行重复论述,从而力求形成自己的研究特色,得出富有创造性价值和意义的观点。

本书的研究基本建立在彼此相联的三个层面上:首先技法上的探讨,也就是对各时期演唱的技法特点进行分析与探讨;其次艺术风格上的探讨,即从音乐美学的角度,对各个时期的演唱风格进行阶段性意义上的分析;而后对文化背景的探讨,即运用民族音乐学方法,把各个时期置在社会文化脉络当中,坚持文化价值相对论立场,坚持整体的、联系的、动态的、有序的观点,充分挖掘中国歌唱事像发展的“外部环境相互联系和内部诸多元素相互联系的基本特征”,以求宏观的认识和把握演唱事像的“动态规律和文化本质”。

本书在写作中参阅了大量的资料,在史论方面,音乐学大师杨荫浏先生所著的《中国古代音乐史稿》详细而生动的第一手资料,向我们展示了中国古代音乐发展的宏伟画卷。还有刘再生先生的《中国古代音乐史简述》、修海林先生的《中国古代音乐教育》、汪毓和先生的《中国近现代音乐史》、梁茂春先生的《百年音乐之声》《中国当代音乐》都具有极其宝贵的资料意义。

在音乐学、音乐美学方面,蔡仲德先生的《中国音乐美学史》,于润洋先生的《音乐史论问题研究》,吴国栋先生的《民族音乐学概论》,周畅先生的《音乐与美学》,范晓峰先生的《声乐美学导论》,廖群、陈炎、王小舒先生的《中国审美文化史》的先秦卷、唐宋卷、元明清卷等等论著,都为笔者进一步思考提供了重要的参照

点,并为本书得以站在音乐美学的视角对我国民族声乐的发展历史进行更深入地探讨与研究,给予了重要的启迪。

作 者

2006 年 2 月 28 日于润喜斋

目 录

第一章 中国古代艺术歌唱自然期

- 第一节 “以众为观”:先秦乐舞 1
- 第二节 原始的讴歌:殷商乐歌与春秋歌诗 4
- 第三节 新声曼舞:周代歌唱的发展 10
- 第四节 “自然歌唱,人的觉醒”:先秦歌唱美学特征 16

第二章 中国古代艺术歌唱美感期

- 第一节 “总结先秦、融汇各家”:秦汉文化特征 20
- 第二节 采歌被声:汉代乐府 24
- 第三节 感哀乐、缘事发:汉代歌曲演唱形式 33
- 第四节 戏剧雏形:汉代“百戏” 89
- 第五节 美感歌唱、浪漫奇丽:汉代歌唱的审美特征 91

第三章 中国古代艺术歌唱抒情期

- 第一节 “具范兼容”:隋唐文化 94
- 第二节 万象更新:隋唐前期音乐 98
- 第三节 “兼蓄并收”:唐代歌唱的继承 102

第四节	恢弘壮阔:唐代大曲与法曲	115
第五节	“文的自觉”:唐代诗歌辞赋	135
第六节	“歌诗入乐”:唐声诗及作品	139
第七节	叙事行歌:唐诗的歌行体	171
第八节	言语韵致:音韵学的确立	177
第九节	离经叛道的变文:唐代的讲唱艺术	187
第十节	“凡习乐,立师以教”:隋唐音乐教育机构	194
第十一节	“黄莺慢转”:唐代的歌唱家	198
第十二节	“唱歌兼唱情”:隋唐歌唱的美学特征	206

第四章 中国古代艺术唱歌叙事期

第一节	南北的交汇、雅俗的冲撞	210
第二节	俚俗·豪放·婉约:宋代的曲子词	212
第三节	勾栏、瓦舍里的平话、说唱	229
第四节	舞榭、歌台中的杂剧、南戏	238
第五节	“以柔克刚”:南戏中新的审美倾向	254
第六节	宋元经典演唱理论解读	255
第七节	“欲作乐府、必正言语”:音韵学的诞生	266
第八节	“嬉笑怒骂、淋漓酣畅”:宋元歌唱的美学特征	280

第五章 中国古代艺术歌唱戏剧期

第一节	“放情纵欲”明清音乐概况	282
第二节	“平民神话”:传统民歌	284
第三节	“叫好之声,轰然雷动”:说唱音乐	302
第四节	“异族情调”:歌舞音乐	309

第五节 “情存理亡”:明清戏曲	320
第六节 “新奇迭出”:“乱弹”声腔的兴起与发展	327
第七节 “独抒性灵”:明清歌唱派琴家	334
第八节 “戏曲辉煌”:明清歌唱的美学特征	337
第九节 “中西文化的交融”:“声乐”名词的确立	338

第六章 古代歌唱的论述

第一节 古代美学论唱集萃	343
第二节 戏曲表演概论	348
第三节 戏曲演唱专著	355

后记	364
----------	-----

第一章

中国古代艺术歌唱自然期

(先秦歌唱时期)

第一节 “以众为观”：先秦乐舞

原始乐舞作为先民最基本的艺术活动,可以说是当时所有精神活动(包括宗教、艺术、哲学甚至科学)生息发展的土壤,从这个角度讲,考察原始乐舞,也就是考察原始人类文化艺术本身。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、生息繁衍等社会生活,皆有着密切的联系。

一、《大夏》之乐、《九代》之舞

中国是个文化古国,在中国大地上自古就流传着许多有关音乐的传说,如有关夏代的大型乐舞作品《大夏》、《九代》等。《吕览·古乐》明确提到:“(禹)命皋陶作为《夏籥》九成”,《夏籥》就是《大夏》。从名称可知其中的主要乐器(或兼舞具)当为“籥”,

即一种芦苇或竹管制成的吹奏乐器；乐歌和乐舞要演唱九段，故称“九成”。《礼记·明堂位》更有关于《大夏》表演形式的叙述，称“皮弁素积，裼而舞《大夏》”，即头戴皮帽，下身着白裙，上身袒露。不用说，舞容应该是相当粗犷古朴的。这部作品后来成为历代宫廷经常上演的重要节目。据后代演出《大夏》的种种情况推断，这部作品最初可能就是为庆祝治水成功而上演的一部集体乐舞，主要内容便是歌颂大禹划定九州的奠基之功和勤劳艰辛而不居功自傲的品德。“裼而舞《大夏》”的情景及后来的“八佾”《穀梁传·隐公五年》之说，则可以想象当年这一乐舞展现治水情景的舞容和群起而舞的规模。其模拟性和粗犷蛮武的风格无疑还带有原始氏族时代集体乐舞的风貌。

继大禹而立、建立了夏王朝的夏启，似乎与音乐、舞蹈更有不解之缘，关于他的传说，绝大部分都涉及到了歌与舞。其中最著名的当然是《山海经》中言及《九辩》、《九歌》来历的那一节：

西南海之外，赤水之南，流沙之西，有人珥两青蛇，乘两龙，名曰夏后开。开上三嫫于天，得《九辩》与《九歌》以下。此天穆之野，高二千仞。开焉得始歌《九招》。

这个传说无疑已经高度神话化了，称夏后开（启）乘着两龙飞临天界，献给天帝三位嫫妃，遂从上天得到了《九辩》和《九歌》两部乐舞作品，带回人间，从此他便得以亲自演唱《九招》之曲。夏启“上三嫫”也好，多次登临帝所也好，实都是在渲染他所演唱的《九辩》、《九歌》、《九招》作为“天乐”的神圣性，这样的乐歌乐舞自然不会是普通的作品，而应该是沟通人神的巫歌巫舞。后来楚辞中上演的同名歌舞剧《九歌》就完全是祀神之曲，似乎也可以作一个参证。不过这里最值得注意的还是夏启的亲自演唱、演唱形式以及由此涉及到的他的身份。乘龙登天不过是一种想象之辞，

实际的情形就是他在做着乘龙飞升的舞容,“珥两青蛇”则是他奇异的装束,其中分明还透着原始图腾的意味。

关于夏代最后一位国君夏桀的传说,也有相当一部分是涉及音乐歌舞的。《管子·轻重甲》就称,桀有“女乐三万人,晨操于端门,乐闻于三衢”;《吕氏春秋·侈乐篇》也说他“作为侈乐,大鼓、钟磬、管箫之音,以钜为美,以众为观”。可见这时的夏乐仍以庞大的规模和风靡的状貌为其特征,所不同的是,这里似乎已不再是群众性的集体上演,也不再是国王而兼巫师的亲自登台;“女乐”的出现意味着专门从事音乐舞蹈活动的人员已经从群体中分离出来,向着较具审美价值的音乐活动方向发展,但仍以其大规模的音乐歌舞,显示着“以众为观”的审美气派。

二、《大濩》、《桑林》和“万舞”

《大濩》相传为商汤之乐,其内容却相传不同,据《吕氏春秋·古乐篇》称,汤为商族首领后,因夏桀暴虐无道,遂率六州部落起兵讨伐,结果大获成功,这部乐舞似乎就主要与商汤伐桀灭夏的功绩有关了。还有认为《大濩》确为殷人祭祀开国之祖商汤的大型乐舞,只不过其中更多的应是赞美了他不惜以身为祷、救万民于水火的伟大壮举。而商汤的“以身祷于桑林”,正是其典型的一次巫术祈雨活动;那么这个大型乐舞,则是这次巫术活动的再演示。

殷商时代另一著名的乐舞《桑林》,究竟是与《大濩》同舞异名,还是不同的另一个乐舞,也就有了一定的疑问。一如《大濩》的知名,《桑林》也多见于先秦典籍,但其中所涉及的关于这一乐舞的表演,其格调却大相径庭。即《桑林》并不等同于《大濩》还是可信的。

最后,关于乐舞还有一个先秦典籍多有提及的舞种,称“万”

或“万舞”，极可能也发端于殷商。据记载，它应属于富于魅力的、感情激越的更偏于节奏、动作和姿态的舞美形式。其来源也许正是那些以宣泄情感为目的的原始集体舞，到了巫史文化阶段，见于甲骨卜辞的“万人”之舞，似乎也还多是指祭祀活动或祈神求雨。

第二节 原始的讴歌：殷商乐歌与春秋歌诗

有舞就会有乐有歌，这在人类音乐活动的早期更是如此。随着生产力的发展、生活水平的提高，歌唱的形式也显示了它的发展。如葛天氏族时期，已从八字歌词的《弹歌》这样简短的民歌，发展为八首连唱的歌曲，称为《八阕》。这八首歌的标题：

- | | |
|----------|------------|
| (一)《载民》 | (二)《玄鸟》 |
| (三)《逐草木》 | (四)《奋五谷》 |
| (五)《敬天常》 | (六)《建帝功》 |
| (七)《依地德》 | (八)《总禽兽之极》 |

内容是：

第一首歌，是对大地的歌颂；

第二首歌，是对葛天氏族崇拜的图腾“黑鸟”的歌颂；

第三首歌，是对草木丛生的歌颂；

第四首歌，是对农作物五谷丰登的祈祝歌唱；

第五首歌，是对苍天赐福的歌颂；

第六首歌，是对帝王神通广大、功德无穷的歌颂；

第七首歌，是对大地造福于人民安居乐业的歌颂；

第八首歌，是对猎物丰盛的祝愿。

《八闋》的演唱形式是,三人持牛尾做成的道具,踏着一定节奏舞步来演唱。

到尧帝时,音乐发展为“乐舞”,即有乐器伴奏的歌舞形式。最出名的为《九歌》。《九歌》在历史上流传很久,各时代根据自己的要求,填入不同内容的歌词。现《九歌》的原词曲尚未寻到。只是将战国时楚国三闾大夫——屈原改作的《九歌》,可作为对原《九歌》的参照。屈原改写的《九歌》是楚国南部,民间祭祀时演唱的一套歌曲。当时民间流行着的《九歌》不是九首,而实为十一首为一套的祭祀乐歌。这套乐歌的曲名有着不同的标题,它们是:

《东皇太一》——祭天神、迎神曲

《东君》——祭太阳神

《云中君》——祭云神

《湘君》——祭湘水男神

《湘夫人》——祭湘水女神

《大司命》——祭司人寿命的男神

《少司命》——祭司人子嗣的女神

《河伯》——祭河神

《山鬼》——祭山神

《国殇》——祭祀阵亡烈士

《礼魂》——送神曲

从一至九曲的标题和译文(注解)看,可能是男女神相互求爱的恋歌。只有第十首《国殇》,内容充满了强烈的爱国主义精神和烈士的英雄气概:

国 殇

- 一、操吴戈兮被犀甲，车错毂兮短兵接。
旌蔽日兮敌若云，矢交坠兮士争先。
- 二、凌余阵兮躐余行，左骖(cān)殪兮右刃伤。
霾两轮兮挚四马，援玉枹兮击鸣鼓。
- 三、天时怱兮威灵怒，严杀尽兮弃原野。
出不入兮往不返，平原忽兮路超远。
常长剑兮挟秦弓，首身离兮心不惩。
- 四、诚既勇兮又以武，终刚强兮不可凌。
身既死兮神以灵，魂魄毅兮为鬼雄！

译 文(郭沫若)

- 一、盾牌手里拿，身披犀牛甲。
敌我车轮两交错，刀剑相砍杀。
战旗一片遮了天，故兵仿佛云连绵。
你箭来，我箭往，恐后争先谁也不相让。
- 二、阵势冲破乱了行，
车上四马，一死一受伤。
埋了两车轮，不解马头缰，
擂得战鼓咚咚响。
- 三、天昏地暗，鬼哭神号，
片甲不留，死在疆场上。
有出无入，有去无还，

战场渺渺路遥远。

身首虽异地，敌忾永不变：

依然拿着弯弓和宝剑。

四、真有力又有勇，

刚强绝顶谁能动？

身子虽死，精神永不磨，

永远是鬼中英雄。

到了殷商时期，又有记载：

殷人尚声，臭味未成，涤荡其声。乐三阕，然后出迎牲。

声音之号，所以诏告于天地之间也。（《礼记·郊特牲》）

这里的“声”，广义地说，可泛指音乐歌舞，具体地说，就应该特指配合舞蹈发出的能够“诏告于天地之间”的声音。《尚书·伊训》提到当时的巫风时称是“恒舞于宫”和“酣歌于室”，也说明巫风还应包括歌曲之盛。

殷商时代的诗歌作品所见极少。《吕氏春秋·音初》提到殷商古歌《燕燕》，并记载了关于这首歌产生的传说：

有娥氏有二佚女，为之九成之台，饮食必以鼓。帝令燕往视之，鸣若隘隘。二女爱而争搏之，覆以玉筐。少选，发而视之，燕遗二卵，北飞，遂不反。二女作歌，一终曰：“燕燕往飞。”实始作为北音。

殷人“天命玄鸟，降而生商”的信仰在各种资料中多有提及，这段叙述就是他们这一图腾感生故事的组成部分，二女中的简狄吞下燕卵，遂有身孕，生下的便是殷人的父祖契。《燕燕》由此而生，无疑是一首图腾之歌。那么，当殷人举行祭祖活动时，在每次上演歌颂玄鸟的图腾之舞时，这首歌必定是要在歌唱之列了。只是《吕氏春秋》所载只有《燕燕》终曲中的一句，还很难见其全貌，