

## 《唱论》出现的社会环境与历史原因

王 平

(西北大学 文学院, 陕西 西安 710069)

**摘 要:**《唱论》被认为是我国最早出现的专门论述歌唱方法的理论专著,是我国民族民间歌唱艺术理论的一个里程碑。她的产生以唐、宋、元代声乐艺术的发展变化为背景,分析《唱论》在元代产生的历史必然性,可以了解我国民族民间歌唱艺术的发展轨迹。

**关键词:**歌唱;历史;必然性;影响

**中图分类号:**J607 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-2731(2003)03-0127-03

翻阅音乐史,可以看到“歌唱”这一最普遍、最简单、最早出现的音乐形式中,有许多讲述歌唱家故事或声乐理论片段的记载。却很少看到专门探索歌唱方法和演唱艺术的专著,这样的情况延续了几千年。为什么会产生这样的情况呢?应该有以下两方面的原因:一方面是因为歌曲人人都可以唱,上至皇亲国戚,下至平民百姓,因此不受专门学者的重视;另一方面又说明声乐艺术的抽象性,难于用文字把它记述清楚,它看不见、摸不着,只能凭歌唱者自身的感觉和教师富有经验的听觉来品评它。直到元代,我们才看到由燕南之庵纂写的《唱论》这部专门讨论歌唱艺术的著作。虽然燕南之庵的真实姓名和生平事迹我们已无法考证,但从这部著作最初附刊在元人杨朝英编撰的散曲丛刊《乐府新编阳春白雪卷之一》前集,据此推测他的生活年代应在元代至正(1341~1368)以前[1](P367),距现在也不过600余年。人类已有几千年的文明史,以诗歌舞为代表的原始艺术,可以追溯到远古时代,可以说自从产生了语言,就产生了歌唱。人类具有这么漫长的歌唱艺术史,而历史上第一部专门探索歌唱方法、讨论歌唱艺术的论著《唱论》却出现在14世纪的元代,绝非偶然。

帝王的介入带动了社会风气,使音乐的传播成为一种时尚。《唱论》一开始就谈到:“帝王知音律者五人:唐玄宗、后唐庄宗、南唐李俊王、宋徽宗、金章宗。”[2](P1)从这5人中看,全部是唐、宋这段历史时期的。唐代的中国是世界上经济文化最发达的国

家,当时许多亚洲国家纷纷派人到中国学习、交流,唐代疆域广大,社会繁荣,人民生活富足,加上唐代几个皇帝都喜欢音乐,帝王的兴趣爱好往往能带动社会风气,影响人们的注意力;随着社会的开放,国内各民族及周边各国的音乐文化得到进一步融合,促进了音乐文化的繁荣昌盛,使唐代的音乐文化居亚洲的先进地位,首都长安也成为国际性音乐城市[3](P192)。唐代的音乐机构分为大乐署、梨园等4个部门,其中梨园是专习《法曲》的。《法曲》中有歌、舞,需要高级的器乐伴奏,这些技艺是梨园艺人的专长。唐玄宗的许多作品都属于《法曲》类,所以梨园经常演奏唐玄宗的作品。唐玄宗亲自为他们排练,梨园中的男女艺人被称为“皇帝梨园弟子”。乐工、乐伎在历史上的地位一直是很卑微,他们的姓名很少见于官方历史。但唐代不同,由于帝王喜爱音乐,社会地位的提升是可想而知的。不乏出现许多技艺高超的,有时被文人们偶然提到,在《唐会要》、《乐府杂录》、《全唐诗》等史书中,记录的歌唱家就达几十名,他们之所以能引起史学家的注意,证明他们具有一定的社会地位。唐代音乐机构中的艺人也不是一成不变,《燕乐》中许多艺人就是搜括了曾为前代宫廷服务过大批艺人的子弟,加上当代新招募的民间艺人等。他们的到来使宫廷音乐获得新鲜血液,大量民间音乐作品传到专业音乐家手中,进行加工整理。一些原来宫廷的音乐家们,因种种原因散落到民间,将宫廷的乐舞带到民间。如诗人王建在《温泉宫行》中所说:

收稿日期:2002-03-18

作者简介:王 平(1952-),男,湖北宜昌人,西北大学文学院讲师,主要从事音乐教学与研究。

“梨园弟子偷曲谱，头白人间教歌舞。”[3](P239) 这样，一些宫廷中的音乐人，就脱离了宫廷，将宫廷音乐传入民间。如：杰出的歌手许和子、李龟年；笛师李鼐等都先后散落民间。宫廷音乐与民间音乐的相互交流，促进音乐的迅速发展，一些好的曲调、好的歌唱方法及演奏方法同时在宫廷内外得到流传。

民歌、小调在劳动人民中普遍传唱成为歌唱艺术发展的主要推动力，特别是民族矛盾十分尖锐的情况下，民歌、小曲成为与统治阶级进行斗争的有力武器。《唱论》中提到：“丝不如竹，竹不如肉[2](P1)。”说明歌唱比其他任何乐器、任何形式能更好地抒发感情，更能表达对统治者的强烈不满，鼓动起人民奋起反抗的情绪。劳动人民在社会实践中，不断创作、传唱的民间歌曲，起到传授知识，表达爱情，诉说悲哀，乞求幸福，美化生活，抒发感情，记录史实的目的。

唐宋年间的民歌、曲子在一定程度上反映了人民的生活和斗争，是统治阶级所仇恨和打击的目标。如唐代白居易就记录下这样一段故事：一位沧州民间歌唱家兼作曲家因罪被判死刑前创作了《何满子》一曲，请求免死，但唐玄宗不答应，仍然把他杀了，但曲子却流传下来，并被后人填入许多新的歌词，流传了数百年。[3](P194) 民歌和小调反映生活的内容越来越复杂，需要表现的方式也越来越多样化，仅敦煌发现的曲子词就有不小的数目。不仅民间有大量的流传，也引起了许多文人的注意，在宋代“模仿民间曲子的形式而写作歌词的知名词人，有 200 多人；模仿的词牌，有 870 个以上[3](P282)。“词牌”需要曲调配合，不同“词牌”有不同的曲调，即使是同一“词牌”，为了要表达不同的情调，也会出现一些艺术形式上的变化，如：减字、偷声、摊破、犯调等[3](P283)。南宋词人张炎在他著的《词源·杂论》中，用很大的篇幅讨论音乐的问题：“词章先宜精思，俟语句妥溜，然后正之音谱。二者得兼，则可造极元只域[4](P432)。”他认为词以内容的构思为主，用适于表达内容的词语，然后配合乐谱。只有在音乐和词意两方面都达到要求的，才是好的作品。他的这种看法，对词人提出了更高的要求，强调填词与音调的关系。并在《词源》的《讴曲旨要》《音谱》《拍眼》等章节中讲到歌唱时的演唱方法、咬字、拍子、曲式等问题。如：他在《讴曲旨要》中所说：“腔平字侧莫参商，先须道字后还腔。”[5](P433) 已经讨论到歌唱的方法问题。

我国戏剧音乐及唱腔的发展至宋、元年间达到历史发展的最高峰。北宋时期都市经济繁荣，为戏剧提供了雄厚的物质条件和理想的表演场所，宋代尖

锐的阶级矛盾、民族矛盾又为戏剧表演艺术提供了源源不断的内容和题材，加上市民音乐繁荣，在歌曲、说唱、歌舞、器乐等艺术形式影响下，戏剧音乐得到长足的发展，成为艺术形式中很重要的门类，并逐渐在宋代宫廷艺术中取得主导地位。宋杂剧的表演分为末泥、装旦、副净、副末、装孤五种角色，音乐大多采用歌舞、民间音乐与说白交替出现。如《梦梁录》所说“唱念应对通遍”是一种综合性很强的表演形式[6](P13)。宋杂剧及南戏的发展，对演唱的技术和形式都提出较高的要求，如：南戏的唱腔就采用了独唱、对唱、合唱及幕后合唱等形式的穿插演唱；角色的多样化，也使各种角色的演唱各具特色，各有各的曲牌、各有各的用声方法和声腔运用，把音乐、唱腔作为刻画各种角色的主要手段之一。

在调式的运用上，已充分考虑演唱中情绪的需要，采用不同的宫调(调式、调性)体现不同的色彩与情调。宫调在杂剧中是达到音乐戏剧化的一种重要的表现手段。元燕南之庵与周德清在他们的《唱论》和《中原音韵》中对宫调的功能都表达了相同的观点，就是元代的剧作家们，在创作戏剧的音乐时，已充分的考虑“唱”的因素，不仅考虑词的作用，还注意调式、调性给唱腔带来的多种感情色彩，注意唱腔和曲调的风格，同时兼顾文学和音乐的表达能力。

元杂剧繁荣的同时又派生出与之紧密相关的散曲形式。散曲是一种纯艺术歌曲的形式，它没有故事情节，主要是表达个人思想感情的抒情歌曲，散曲的伴奏只能用丝竹乐，一般是清唱，便于对歌曲及唱法比较仔细的品评。仅从《散曲》是杂剧中派生出来这件事看，当时的人对歌唱是情有独钟的，把念白和动作剔除掉，不考虑故事情节，专门欣赏抒发个人思想感情的歌曲，这表明观众已经从故事情节的框框中出来了，转而专门欣赏演员的歌唱技巧及演唱水平，有了这样高水平的观众，自然会促进专业演唱水平的提高。

宋代说唱音乐的形式极其丰富多彩，有说话、银字儿、讲史、说经、弹唱因缘、说浑话、诸宫调、唱赚、嘌唱、鼓子词、陶真、涯词、道情、渔鼓、叫果子等[1](P315)。各种说唱形式均有自己的说唱特点，一般都用简单的乐器为伴奏，边说边唱，以唱为主，形成多种音乐风格，既有民间的演唱风格、也有专业的演唱风格。说唱音乐参加的人数多范围大，它集中当时音乐艺术许多方面的成就，也为唱腔的多样性发展起到一定的推动作用。实践中艺人们不仅要注意歌唱的咬字、吐字、呼吸的搭配、发声、共鸣、润腔及情

绪的处理,同时也需要研究声乐基础理论,及相应的演唱技巧,以适应声乐艺术的多样化。

元代的“艺术歌曲”(相当于宋代的“嘌唱”“小唱”)的演唱是十分流行的,据元夏庭芝在《青楼集志》中惊叹道:“呜呼!我朝统一区宇,殆将百年。天下歌舞之妓何啻亿万。”[6](P2)说明当时全国的音乐、歌舞、说唱、戏曲艺人已经可以以“亿万”记,其中在他所亲闻、亲见的,仅仅在“青楼”范围以内,被提到的有名女艺人,就已有100来人之多。据杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中,研究《青楼集志》时所总结的有名女艺人的特长来看[3](P468),当时这些艺人的分类是相当细致的。如它分为:“在艺术歌曲方面,仅知其以歌唱著名的”……等十二人;“以小唱,歌唱小令或慢词、慢调著名的”……等十四人;“善于写作歌词、即兴口编歌词或编制曲调的……”;“以专长自弹自唱著名的……”;“善于演唱《诸宫调》的著名女艺人……”;“作为唱赚构成因素之一的叫声……”;“陶真、词话……”从分类来看,当时的艺人们是非常注意演唱者的个性和歌唱技巧的,完全不同于纯民间的演唱方法,已经具有专业歌唱演员的水平和较高的艺术修养。《唱论》的作者总结这种特点时也认为:“歌之格调:抑扬顿挫,顶叠垛换,萦纤牵结,敦拖呜咽,推提九转,摇欠遏透[2](P2)。”

因为“以唱艺术歌曲著名的”对嗓音必然有较高的要求,既有一定的音域要求,又有较强的歌唱能力,以及从咬字到吐字,由声母转换到韵母,也就是“字领腔形”的过程,[7](P50)才能掌握好歌曲的“抑扬顿挫”;而“以小唱、小令慢词慢调著名的”必须要有良好的气息功底和把握曲调情绪的能力,中国民族声乐理论把“用气”列于歌唱艺术的首要地位,[8](P53)要能够“敦拖呜咽,推提九转”必须以“气”为基础,才能达到用声的自如;“即兴编词编调”的,难度就更大了,即需“萦纤牵结”,要有丰富的曲调经验和扎实的文学修养,更有灵活的头脑和随机应变

的能力。“自弹自唱”的,就更应该是一代名伶了,不仅有高超的演唱和弹奏技巧,而且要“推提九转”,婉转的表达内容,恰到好处抒发情感的能力。

综上所述,艺术理论家们从戏剧唱腔、民歌、小曲、说唱等音乐实践中积累了大量的演唱经验,又有帝王的倡导,那么总结有关歌唱技巧的理论专著《唱论》在这个时期出现当然是顺理成章的事情。歌唱的不断实践,促进了歌唱理论不断发展,歌唱理论的发展又反过来促进演唱水平的不断提高。千百年来,中国历代声乐家和声乐理论家们对民族唱法的特点规律有很多精辟的论述,但最具代表性、专门的论著却都集中于元、明、清三代,这不能不说与《唱论》在元代的突现,有着直接的关系。元末陶宗仪的《南村辍耕录》、明代臧懋循编《元曲选》和朱权的《太和正音谱》中均全文或部分地刊载《唱论》的原文[1](P368)。《唱论》中某些观点被后代一些论著中频频采用。说明《唱论》这部声乐专著在元、明、清时期有广泛的影响,在我国民族民间歌唱艺术理论的历史进程中,占有里程碑式的地位。虽然中间某些声乐理论还存在不够完整、严密;不够深入、具体;有些地方论述过于简略,具体的记叙部分过多等不足之处。但从中我们可以发现民族声乐文化的基本精神实质,对当今的声乐演唱和教学都有极大的指导意义。

#### 参考文献:

- [1] 刘再生. 中国古代音乐史简述[M]. 北京:人民音乐出版社,1989.
- [2] 燕南之庵. 唱论[A]. 北京:中华书局,1930.
- [3] 杨荫浏. 中国古代音乐史稿[M]. 北京:人民音乐出版社,1981.
- [4] 张炎. 词源[M]. 西安:世界图书出版公司,2000.
- [5] 吴自牧. 梦粱录[M]. 上海:上海古籍出版社,1987.
- [6] 夏庭芝. 青楼集志[M]. 上海:古典文学出版社,1957.
- [7] 王平. 《唱论》与民族唱法[J]. 《交响》,2002.
- [8] 王雅娟. 谈古代唱论中的“气”[J]. 《交响》,2002.

[责任编辑 刘欢]

## On the Historical Cause and Social Circumstance about Appearance of *The Theory of Singing*

WANG Ping

(School of Chinese Language and Literature, Northwest University, Xi'an 710069 China)

**Abstract:** *The Theory of Singing* is considered as the first monograph about singing theory in ancient China. It has representative value to show the traditional Chinese nationality artistry. This article, based on the development of vocal art in Tang, Song and Yuan dynasty, analyzes the necessity of *The Theory of Singing* finished in Yuan dynasty. This study can show how the traditional Chinese nationality vocal art developed.

**Key words:** Singing; History; Necessity; Influence