

民族建构与音乐转型：学堂乐歌的发明及其内在张力

社会
2024·3
CJS
第44卷

陈 朗

摘 要：中国近代音乐转型源于民族建构的现实需要。本文以中国近代第一种新音乐“学堂乐歌”为核心，讨论了民族建构与音乐转型的复杂关联。基于培养新民的要求，梁启超设想了一种兼具“普遍主义”与“诗乐合一”两大核心特征的新音乐。他的设想启发了学堂乐歌的音乐实践，催生出两种不同类型的学堂乐歌，即以沈心工为代表的普遍主义乐歌和以李叔同为代表的诗乐合一乐歌，也引发了一些进行调和的音乐理论尝试。不同的音乐类型背后蕴含着不同的理论假设，普遍主义与诗乐合一之间的张力体现了民族国家理论与雅乐传统的龃龉。

关键词：民族建构 音乐转型 诗乐合一 普遍主义 学堂乐歌

DOI:10.15992/j.cnki.31-1123/c.2024.03.001

National Construction and Music Transformation: The Invention and Intrinsic Tension of the School Song

CHEN Lang

Abstract: The transformation of modern Chinese music began in the early 20th century. Its core manifestation was the absorption of Western music theories and forms, resulting in new music that differed from traditional Chinese music. This transformation originated from the practical need for national construction. This article discusses the complex connection between national construction and music transformation, focusing on the first kind of new music in modern China, the “School Song”. Liang Qichao envisioned a new kind of music that would foster the New People, possessing the two core features of “universalism” and “unity of poetry and music”. Since Liang’s understanding of music originated in the Confucian tradition of court music, the new music envisioned by Liang was in fact a

* 作者：陈 朗 北京大学社会学系 (Author: CHEN Lang, Department of Sociology, Peking University) E-mail: leonchen03@outlook.com

本文初稿曾于2023年7月在“第十二届社会理论工作坊”上宣读，感谢与会者的批评与建议。感谢匿名评审专家和编辑部提供的宝贵意见。文责自负。

new form of court music. Liang's vision inspired the creation of the "School Song", giving rise to the emergence of two distinct types--the universalist music represented by Shen Xingong and the poetic and musical songs represented by Li Shutong. Additionally, there were attempts to reconcile music theories, such as the music theory of Zeng Zhimin. Overall, the music of universalism prioritized simple forms of music composition such as simple scores and vernacular texts to make the songs as accessible as possible in order to promote the concept of the New People. The music of integrating poetry and music, on the other hand, called for the use of compositional forms such as pentameter and classical literary texts, emphasizing musicality and the cultural traditions embedded in classical poetry and literature. Different theoretical assumptions underlie different kinds of music. The tension between universalism and poetic-musical unity embodies the disagreement between the theory of the nation-state and the tradition of court music, and lays down the basic issue of the transformation of modern Chinese music, which has had a significant historical impact.

Keywords: national construction, music transformation, integration of poetry and music, universalism, the School Song

一、引言

清代中叶以来,由于西方文明的冲击,中国音乐家开始尝试引入西方音乐对中国传统音乐进行改良与革新,一批新音乐得以形成(汪毓和,2012:5)。¹新音乐是模仿西方的作曲技法,通过欧洲音乐体裁与媒介进行音乐创作的音乐类型(刘靖之,1998:10)。对于近代中国而言,新音乐非常重要,它不仅仅是最为主流的音乐类型,还与社会变革息息相关,如学堂乐歌的发明与左翼音乐运动的开展。

中国近代历史上最早的新音乐是“学堂乐歌”²,近代音乐转型滥觞

1. 在中国近代音乐史上,“新音乐”至少存在两种含义:第一种,是近代中国音乐史上受到西方音乐影响而产生的有别于中国传统音乐的音乐类型的统称;第二种,特指左翼音乐运动后产生的无产阶级革命音乐的一种亚型。由于未涉及左翼音乐运动的相关内容,本文采用“新音乐”的第一种定义。

2. “学堂乐歌”的定义存在一定的争议,最具代表性的学堂乐歌音乐家是沈心工、曾志忞与李叔同。学堂乐歌的诞生时间约为1902-1904年,至于消失时间,一说是1918年,以李叔同的出家为标志(刘靖之,2009:68);一说是20世纪30年代(钱仁康,2001:3),(转下页)

于学堂乐歌,“学堂乐歌”的问世则与维新运动关联密切。梁启超等维新思想家不仅在中国近代思想变革中发挥了关键作用,还将音乐纳入了相关思考。受维新思想的影响,一些中国音乐家前往海外留学,学习西乐的创作技法并创作了第一批新音乐——学堂乐歌。由于学堂乐歌诞生于新音乐的起步阶段,音乐家们多采取将外国曲调重新填词的方式进行创作,并试图以音乐的发展促进社会改良。同时,致力于民族建构的思想家们亦试图以音乐为手段进行民族意识的重建。自此,音乐转型的进程便与民族建构等社会、政治进程紧密缠绕在一起,音乐转型和新音乐的发展极大地影响了中国人的民族意识。

为什么音乐对于民族建构而言如此重要?要想回答这一问题,必须回到音乐转型的源头,在学堂乐歌的诞生过程中去探明近代中国的思想家与音乐家们为何认为音乐可以起到民族建构的关键作用。概言之,音乐与民族建构的关系不是单线的,而是复线的,只有回到音乐转型的启动阶段,两者之间的复杂性才能呈现出来。

二、民族建构与音乐转型

民族建构是清末民初中国最重要的社会问题之一。自梁启超最早开始使用起,“中华民族”就是作为一个政治概念而存在的。与西方民族主义使用的“民族”不同,“中华民族”所指代的“民族”并非某种单一的、自发的政治共同体,而是一种多元的文化共同体。在中国多民族统一国家的传统思想与历史背景下,以汉族或某个具体民族为核心的小民族主义思想难以与国民国家思想结合起来,由此发展出了超越狭义民族概念的“国族”或“中华民族”概念。这一发展体现了传统中国天下观念与近代民族国家观念的双重影响(王柯,2020:330-332)。

“中华民族”这一概念背后的传统思想与现代思想的纠缠,常常被概括为“文化主义”(culturalism)与“民族主义”的区别或“从文化主义转向民族主义”这一经典命题(Townsend,1992;王柯,2020:322-323)。所

(接上页)甚至是建国之前(汪毓和,2012:40)。本文采纳了钱仁康(2001,3)在《学堂乐歌考源》一书中对学堂乐歌的定义:不需要拘泥于“学堂”与“乐歌”二词,这一时期的学校歌曲中,具有“选曲填词的风尚、文白兼用的诗歌语言和以西洋模式为主的音乐风格”的作品都可以算是“学堂乐歌”。需要说明的是,虽然本文采纳了一个较为包容的定义,但学堂乐歌最为兴盛的时期仍然是1902-1919年,即五四运动前的十几年间。

谓“文化主义”，其内涵主要有两点：其一，中国被视为唯一的、真正的文明，其文化优越性不容置疑；其二，统治者必须接受儒家的教育与统治原则，儒家文化和价值观具有普世价值。在晚清与民国初期，尤其是1895年至1919年间（从中日甲午海战到五四运动），文化主义与民族主义两相竞争，最终以前者被后者取代而落幕（Townsend, 1992）。

为了建构全新的中华民族认同，以国民政府为代表的不同主体通过不同的媒介，在日常生活中不断重塑着民族意识。在教育方面，国民政府试图通过公民课程与教科书审查制度进行公民教育并灌输统一的意识形态（Culp, 2007）。在消费领域，国民政府通过国货运动区分了本国与外国的商品，试图说服中国人以近代民族国家成员的身份看待自己，并通过“民族商品展览”等方式将国货视觉化与形象化以增强民族性宣传（葛凯, 2016; 4-9）。在空间方面，国民政府试图将中式园林与西方公园进行区分，积极建设公园等公共空间，并以纪念碑、纪念亭等方式加强民族主义的宣传（陈蕴茜, 2005）。在身体方面，中山装等服装的兴起意味着革命、进步、三民主义等观念的广泛传播，这些传播往往是无意识的，但却对人们的身体与精神起到了塑造与规训的作用（陈蕴茜, 2007）。在仪式活动方面，中山陵集体谒陵等活动兼具神圣性与世俗性两种特质，强化了以“孙中山”“国民党”“革命”等关键词建构起来的国族记忆，使其嵌入人们的日常生活并逐渐沉淀为一种集体记忆（李恭忠, 2018）。这些民族建构工作的主体往往是国民政府，其所竭力打造的民族认同也是以国民政府为核心的极具政治性的、进步的、统一的以及以国民和国族观念为核心的认同。

尽管民族建构体现在社会发展的各个方面，充斥在人们的日常生活中，但无论是上述媒介还是上文未提及的其他重要媒介，民族建构的核心主体基本都是国民政府。可见，强调政治性的民族主义是民族建构的重中之重。以民族主义为核心的民族建构其逻辑基本如下：国民政府基于政治考虑塑造了一种现代的民族国家与国民形象，并试图通过不同的方式传播这一形象，以使其最终成为民众的民族认同。以国货运动为例，国货被视为一种与洋货相对立的，使用中国的资本、劳动力、原材料等进行生产与经营的商品。通过了解这一概念，民众会意识到中国是一个拥有大致边界的独立统一体以及个人命运与国家命运息息相关等，由此可以获得全新的中华民族意识。这种叙事虽然为

民族主义留下了充足的空间,却没有考虑到文化主义的复杂性。中华民族被描述成一个与西方国家相对立的现代民族国家,民族主义似乎轻易压倒了文化主义。

不过,从文化主义到民族主义的过程并非一帆风顺。在具体的社会运动或生活场景中,民族主义与文化主义并非对立的存在,文化主义也对民族建构的进程产生着复杂的影响。以公园建设为例,其中的民族主义因素大致可分为两类:一类是以天人合一为代表的古典文化精神,如古典亭台、楼阁、荷池、假山等;一类是以宣传抗战为代表的民族主义精神,如抗战纪念碑、纪念亭等(陈蕴茜,2005)。这些因素都可以塑造出与其他国家相区分的现代民族意识。这表明,除了民族主义所代表的政治性因素,文化主义或者说以儒家文化为核心的传统文化同样会影响到民族认同的塑造。简言之,除了民族主义所代表的进步的、现代的民族国家形象,文化主义所指向的古典的、文化意义上的民族概念同样重要。

现有研究基本没有关注到音乐这一媒介在民族建构进程中的特殊作用,实际上,近代音乐转型恰恰体现了文化主义在理解民族建构问题上的重要性。与上文提到的部分媒介不同,以天下观为核心的中国传统政治观念体系中本就有音乐的位置,礼乐文化为音乐与中华民族之关系的讨论提供了一整套系统的理论,例如以《乐记》为核心的雅乐传统。因此,当民族建构进程蔓延至音乐领域时,文化主义并没有直接被民族主义碾压,而是开启了浩浩荡荡的近代音乐转型,发展出了两种不同类型的新音乐,展现了文化主义与民族主义两大原则在音乐领域的分野。对于受雅乐传统影响的音乐家而言,民族建构并不意味着必须创造一种全新的“民族音乐”,雅乐同样是可以代表中华民族的音乐。促进雅乐的复兴,重新激活雅乐的乐教功能,就能通过雅乐的自然情感属性发挥移风易俗的作用,从而助力民族的振兴。这种理解蕴含着一整套对音乐、国家、文化的想象,特别是对音乐的社会影响有着充分的考量。

总而言之,民族建构与音乐转型之间存在着变动的、复杂的关系,背后隐含着民族主义与文化主义的复杂影响。除了民族主义蕴含的政治性的、进化论式的观念,我们也有必要关注音乐领域中的传统维度,如雅乐观。这些传统维度往往蕴含着对民族建构的不同理解,能够催生出不同风貌的艺术实践。

三、维新思想与新雅乐的浮现

中国近代的音乐转型滥觞于学堂乐歌，而维新思想构成了学堂乐歌的基本时代背景。梁启超等维新思想家大力鼓励向西方学习先进的技术与文化，主张以新民的培养促成近代民族国家的建立。沈心工³、李叔同等人在梁启超等的影响下，东渡日本学习西方音乐理论，之后以日本曲调为基础重填中文歌词，发明了一种全新的音乐类型——学堂乐歌。可以说维新思想构成了近代音乐转型的主要背景，若要理解音乐转型，首先要对以梁启超为代表的维新思想进行考察。

梁启超对音乐的关注源于对新民的关注，而其对于新民的关注则源于对西方国家理论的关注。梁启超去日本后由文化主义转向国家主义(勒文森,1986:146),这种转变意味着他开始将中国定位为一种西式的民族国家,而非传统知识分子设想的天下。在他看来,建立民族国家的核心并非制度的变革而是新民的培养,“然则苟有新民,何患无新制度,无新政府,无新国家”(梁启超,2016:4)。新民的“新”包含两个部分,一是“淬厉其所本有而新之”,二是“采补其所本无而新之”(梁启超,2016:9)。与之相应,新民的一系列基本要素为公德(道德)、国家思想、进取冒险精神、权利与义务思想、自由、自治、合群、毅力、尚武精神等。其中,“公德”是新民的核心要义。

在完成对新民的理论构想后,梁启超开始寻找培养新民的实际方法,并将目光对准了音乐。他将音乐与天文地理、古今杂事、数国语言、算术、体操等内容并列,视其为教育的核心组成部分(梁启超,2002:101)。音乐与新民紧密相连,要建立一个新兴的民族国家、培养新民,与之相应的民族音乐必不可少,“盖欲改造国民之品质,则诗歌音乐为精神教育之一要件”(梁启超,1998a:63)。国歌体现了各个国家的国家精神,法国和德国等欧洲国家都有自己的国歌(梁启超,1998a:39),而晚清的中国不仅没有自己的国歌,也没有任何能够体现国家精神的音乐,因此,要想用音乐培养新民就必须另辟蹊径。

其实,中国拥有悠久的音乐传统,一直独立于西方音乐的发展,难

3. 沈心工(1870-1947年),被誉为“学堂乐歌之父”,1904年编辑出版了我国最早的学校音乐教科书《学校唱歌集》,并终身致力于学校音乐教育活动。沈心工的乐歌创作的主导倾向是把学堂乐歌作为宣传和提倡新思想、新意识的工具(张静蔚,2013:4)。

道这些传统音乐不能够作为培育新民的重要资源吗?梁启超认为,当时的传统音乐并不能够体现国家精神和培养国民品质,其原因主要有二:一是根据新民理论,要将中国转换为一个现代的民族国家,就需要与之匹配的现代民族音乐,这使音乐的革新成为一种必然要求;二是虽然革新并不意味着对传统的全盘否定,吸收传统音乐中的有益资源也是不错的选择,但当时的传统音乐并不符合梁启超对于音乐的期待。他所期待的是一种具有儒家乐教功能的雅乐,即士大夫阶层掌握的音乐,但这种雅乐已经佚失,剩下的只有难堪大任的俗乐,即由“教坊优伎”和“俗伶”等平民大众创造的音乐,“俗乐缘旧社会之嗜好,势力最大,士大夫鄙夷之。而转移风化之权,悉委诸俗伶。此亦不可不察也”(梁启超,1998a:63、154)。

在此背景下,一种“新音乐”呼之欲出。一方面,音乐家们应该从中国传统音乐之中汲取养分;另一方面,音乐家们也应积极吸收西方的音乐理论,利用新的资源创造可以培养新民的“新音乐”,“将来所有诸乐,用西谱者十而六七,用国谱者十而三四,夫亦不交病焉”(梁启超,1998a:66)。概言之,由于俗乐并不具有乐教的积极功能,梁启超希冀培养一种“新雅乐”,这种“新雅乐”需要以先进的西方音乐弥补中国传统雅乐佚亡的缺陷,但仍保留中国的诗乐传统。

四、普遍主义与诗乐合一:新雅乐的两个维度

虽然梁启超非常重视音乐的作用,但他并非音乐家,只能在理论上对新音乐进行设想,却不能真正创作出想象中的音乐。在梁启超的设想当中,适宜培养新民的新音乐本质上是一种“新雅乐”,这种“新雅乐”具备两种核心特质:普遍主义与诗乐合一。

(一)普遍主义

梁启超非常注重音乐的教育功能,对他来说,能够培育新民的音乐必须是一种“普遍主义”的音乐。所谓“普遍主义”,是指音乐必须对社会上的每个个体都能产生相似的效用,而不仅是儒家士大夫和知识子的艺术活动。普遍主义的实质在于音乐对于民众的普遍效用,而这种普遍性恰恰是古代俗乐而非雅乐的特征。

梁启超肯定雅乐和俗乐的区分,但认为二者都很重要。

盖自明以前,文学家多通音律,而无论雅乐、剧曲,大率皆

由士大夫主持之,虽或衰靡,而俚俗尤不至太甚。本朝以来,则音律之学,士大夫无复过问,而先王乐教,乃全委诸教坊优伎之手矣……雅乐与俗乐,二者亦不可偏废。俗乐缘旧社会之嗜好,势力最大。士大夫鄙夷之。而转移风化之权,悉委诸俗伶,而社会之腐败益甚。(梁启超,1998a:63、154)

不过,虽然雅乐和俗乐都应该被纳入考虑,但二者的定位明显不同。在梁启超看来,士大夫本该承担“转移风化”的责任,但这一责任却逐渐转移到了“教坊优伎”和“俗伶”身上,本应由雅乐承担的社会功能也逐渐由俗乐承担,俗乐反而有着极强但负面的社会影响力。

需要注意的是,梁启超对于雅乐与俗乐之关系的判断,即雅乐已经衰落,俗乐掌握了教化功能的观点,虽然并不一定符合历史事实,但在当时却是一种普遍的话语。梁启超对于音乐的期待来源于传统乐论中的雅乐观,他着重考虑的是如何更好地发挥音乐的教化功能。后来有一批音乐家与其持有相似的观点,认为“汉以来,雅乐沦亡,俗乐淫陋”(曾志忞,1998a)，“晚近以来,雅颂浸息,郑卫远姚”(周庆云,1998)，“雅乐之不行于今世”(孙鼎,1998)。他们将雅乐衰亡与俗乐的泛滥视为近代音乐的核心背景,希望通过吸收与学习两方音乐重新唤起雅乐的乐教功能。因此,他们期待的新音乐其实是一种具备乐教功能的“新雅乐”。

由于雅乐已经衰落,要想让新雅乐具备俗乐一般的社会影响力,首先需要吸收俗乐的资源,其次要积极学习西方的音乐理论。梁启超(1998a:102)试图创造一种雅俗结合的音乐,这种音乐既要保留雅乐的功能,又要拥有俗乐的影响力,“今欲为新歌,适教科用,大非易易。盖文太雅则不适,太俗则无味。斟酌两者之间,使合儿童讽诵之程度,而又不失祖国文学之精粹,真非易也”(梁启超,1998a:102)。同时,中西结合亦是必然,“若能参酌吾国雅、剧、俚三者而调和取裁之,以成祖国一种固有之乐声,亦快事。将来所有诸乐,用西谱者十而六七,用国谱者十而三四,夫亦不交病焉矣。但语此者,非于中西诸乐神而明之不能;吾侪门外汉,盖无取喋喋云尔”(梁启超,1998a:66)。只有这样,新音乐才能真正实现塑造新民的目标。

对于音乐的普遍影响力的关注,还体现在梁启超对曾志忞⁴音乐理

4. 曾志忞(1879-1929年),近代早期的音乐理论家,也是学堂乐歌的代表人物。1903年曾志忞在《江苏》上公开发表了我国最早的学堂乐歌作品(共六首),是中国音(转下页)

论的肯定上。在《饮冰室诗话》中,梁启超(1998a:81-82)尤其重视和肯定曾志忞的《教育唱歌集》,认为“从此小学唱歌一科,可以无缺矣。吾见刻本,不禁为之狂喜。……其所编之歌,亦煞费苦心,如其《告诗人》篇中之言”。在《告诗人》一文中,曾志忞直白地表达了自己的音乐取向:“谨广告海内诗人之欲改良是举者,请以他国小学唱歌为标本,然后以最浅之文字,存以深意,发为文章。与其文也宁俗,与其曲也宁直,与其填砌也宁自然,与其高古也宁流利”(转引自梁启超,1998a:82)。曾志忞与梁启超都强调音乐“俗”的属性,即“俗、直、自然、流利”的特质,原因自然在于音乐的社会影响力。

虽然梁启超非常强调俗乐的意义,但他并未真正将俗乐及其理论纳入思考,其思考的前提仍是儒家的乐教观念。传统礼乐文化对于“音乐”有着明确的界定,并且与今天对于“音乐”的看法大相径庭。具体而言,儒家音乐理论区分了“声”“音”“乐”三者,“声”是音乐的最低层次,“音”是根据音律进行区分后的有规律的“声”,“乐”则更进一步,是具有道德教化功能的“音”。因此,“音”更类似于今天的“音乐”一词,而“乐”则特指具有道德教化功能的音乐(彭林,2022:38),即雅乐。梁启超等人强调的正是雅乐的道德教化功能,所以,即便他们注意到了俗乐的重要性,这种重要性也一直都是工具性的,俗乐获得关注的唯一原因就是它具备普遍性。正是基于这种立场,梁启超主导了一系列俗乐改良运动,试图借用民间的音乐形式,将其重填新词以教化民众(李静,2012:88-89)。但梁启超并没有真正地对俗乐的形态、功能、历史等进行考察,也没有创造出某种民间音乐理论。而后来的一些音乐家,如黎锦晖、冼星海等,则对俗乐给予了真正的关注,他们将俗乐的资源运用到了音乐创造之中,引领了流行音乐、左翼音乐等音乐运动,开创了全新的俗乐理论。在此意义上,本文认为梁启超对俗乐的关注与后来的俗乐运动存在明显的差异。但本文无意于评判两者孰好孰坏,不同的音乐理论从不同的角度推动着音乐转型的进程,都对近代中国音乐发展产生了巨大影响。

(二)诗乐合一

对于梁启超而言,音乐有雅俗之分,并且只有雅乐才能担负起培养

(接上页)乐家使用简谱进行音乐创作的首例。曾志忞在音乐理论方面具有较深的造诣,他主张使用平白简易的简谱、白话文等方式进行乐歌创作,以新音乐的发展助力社会变革。

国民品质的任务。雅乐具有“诗乐合一”的特点,这是它之所以能够担负起乐教功能的核心所在。可惜的是,在清代,雅乐早已衰败,传统音乐呈现出诗乐分离的现象。

中国乐学,发达尚早。自明以前,虽进步稍缓,而其统犹绵绵不绝。前此凡有韵之文,半皆可以入乐者也。《诗》三百篇,皆为乐章,尚矣。如《楚辞》之《招魂》《九歌》,汉之《大风》《柏梁》,皆应弦赴节,不徒乐府之名,如其实而已。下至唐代绝句,如“云想衣裳”“黄河远上”,莫不被诸弦管。宋之词,元之曲,又其显而易见者也。……读太西文明史,无论何代,无论何国,无不食文学家之赐;其国民于诸文豪,亦顶礼而尸祝之。若中国之词章家,则于国民岂有丝毫之影响耶?推原其故,不得不谓诗与乐分之致也。(梁启超,1998a:63)

梁启超始终将“诗”与“乐”结合起来讨论,“诗”一定具备音乐性,“乐”的创作也必须基于“诗”的传统,只有“诗乐合一”才能发挥音乐的乐教功能,从而对国民产生影响。他尤其关注黄公度的四章《出军歌》的精神功能与艺术特征,不仅将其视为对“音乐靡曼”之弊的“发扬蹈厉”,还将其视为“诗界革命”的体现,“中国人无尚武精神,其原因甚多,而音乐靡曼亦其一端,此近世识者所同道也。……(《出军歌》)其精神之雄壮、活泼、沉浑、深远不必论,即文藻亦二千年所未有也,诗界革命之能事至斯而极矣。吾为一言以蔽之曰:读此诗而不起舞者必非男子”(梁启超,1998a:45)。梁启超还以宋代文人郑樵的观点论证“诗乐合一”的必要性:“郑夹漈有言:‘古之诗曰歌行,后之诗曰古、近二体。歌行主声,二体主文。诗为声也,不为文也。浩歌长啸,古人之深趣。今人既不尚啸,而又失其歌诗之旨,所以无乐事也。凡律其辞则谓之诗,声其诗则谓之歌,诗未有不歌者也。呜呼!诗在于声不在于义。孔子曰:‘《关雎》乐而不淫,哀而不伤’。亦为《关雎》之声和平,能令闻者感发而不失其度耳。若诵其文,习其理,能有哀乐之事乎?二体之作,失其诗矣。’”简言之,梁启超注重的是郑樵对于“诗”“歌”之间关系的看法,诗首先是一种声音,而不是简单的文字,并且诗的重要性恰恰就在于其声音的特质,所以诗歌才能够通过中和情感的方式对个体产生积极的影响。这才是梁启超所强调的“诗乐合一”的核心特质。他对日本横滨的音乐活动的赞赏,亦是基于“诗乐合一”的视角。

乐学渐有发达之机,可谓我国教育界前途一庆幸。苟有此学专门,则吾国古诗今诗,可以入谱者正自不少;如岳鄂王《满江红》之类,最可谱也。近顷横滨大同学校为生徒唱歌用,将南海旧作《演孔歌》九章谱出,其音温以和;将鄙人旧作《爱国歌》四章谱出,其音雄以强;能叶律如是,是始愿所不及也。推此以谱古诗,何忧国歌之乏绝耶。(梁启超 1998a: 101)

梁启超希望发挥音乐的教化作用,用新雅乐培养新民。这种教化作用的实现需要音乐必须具备“诗乐合一”的特征,否则就很难调谐情感、提振精神,进而无法对国民产生正面影响。梁启超(1998a: 44-45)对音乐寄予了很大的期望,希望音乐可以有助于培养新民的重要品质,如尚武精神,这是西方音乐已经做到而中国音乐仍然缺乏的。

爱国歌谱之一

C调 $\frac{4}{4}$

$\dot{1} \cdot \dot{1} \dot{1} \underline{6} \cdot \dot{1} \dot{4} \mid \underline{\dot{2}} \cdot \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} \cdot \underline{\dot{3}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{7}} \mid \dot{1} \cdot \underline{0} \underline{\dot{4}} \cdot \underline{\dot{4}} \underline{\dot{2}} \cdot \underline{\dot{2}} \mid$
 泱泱哉我中华!最大洲中最大国,廿二行省

$\dot{1} \dot{1} \underline{6} \underline{55} \mid \underline{4} \underline{6} \underline{5} \cdot \underline{6} \underline{4} \cdot \underline{0} \mid \underline{5} \underline{5} \underline{4} \underline{5} \mid$
 为一家。物产腴沃甲大地,天府雄国

$\underline{6} \underline{7} \dot{1} - \mid \underline{\dot{2}} \cdot \underline{\dot{2}} \dot{1} \underline{b7} \cdot \underline{7} \underline{6} \cdot \underline{6} \mid \underline{5} \cdot \underline{5} \underline{45} \underline{6} - \mid$
 言非夸。——君不见,英日区区三岛尚崛起,

$\underline{b7} \cdot \underline{7} \dot{1} \cdot \dot{1} \mid \underline{\dot{2}} - \underline{\dot{3}} - \mid \underline{\dot{4}} - \underline{\dot{2}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}} \cdot \underline{\dot{1}} \mid$
 况乃堂堂吾——中——华。——结我团体,

$\underline{6} \cdot \underline{6} \underline{5} \underline{4} - \mid \underline{\dot{2}} \cdot \underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{4}} \underline{\dot{4}} \underline{5} \mid \underline{6} \underline{b7} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} \mid$
 振我精神,——二十世纪新世界,雄飞宇内

$\underline{4} \cdot \underline{4} \underline{4} \underline{5} \underline{5} \underline{5} \mid \underline{6} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}} \underline{6} \underline{6} \mid \underline{6} \underline{5} \underline{5} \underline{4} \underline{0} \parallel$
 畴与伦?可爱哉我国民!可爱哉我国民!

图 1: 梁启超(1998b)作《爱国歌谱(之一)》乐谱

五、学堂乐歌的音乐实践

受梁启超的影响,学堂乐歌音乐家们开始进行音乐实践。沈心工和曾志恣等人注重乐歌的“普遍主义”特质,试图以音乐来塑造具备公德、进取心、尚武精神等特质的新民,重视音乐的实际功用与教育功能。李叔同⁵等人则更注重乐歌的“诗乐合一”特质,试图在中国传统文化中发

5. 李叔同(1880-1942年),学堂乐歌的代表人物,其《国学唱歌集》(1905年)是我国最早的学堂乐歌作品集之一。与沈心工、曾志恣等人不同,李叔同的乐歌创作受到(转下页)

掘学堂乐歌的可能性,在音乐与道德和社会的发展之间构建起一座桥梁(陈朗,2023)。可以说,学堂乐歌的音乐实践展现了“普遍主义”与“诗乐合一”之间的内在张力,这种张力在梁启超的设想之中并未体现,但在音乐实践的发展中逐渐暴露出来。

(一)两种学堂乐歌的发明

1. 张力的显现:两种乐歌的发明

在音乐实践之中,“普遍主义”与“诗乐合一”两大特点很难被统一起来,因此产生了两种不同类别的学堂乐歌,即普遍主义的乐歌与诗乐合一的乐歌。发明前者的音乐家往往持有社会进化论的视角,将新音乐视为一种与中国传统音乐不同的先进音乐形式,鼓励使用白话文进行创作,重视乐歌的教育功能与社会影响。发明后者的音乐家则没有采取激进的进化论观点,不否定中国古典诗文与音乐传统,主张使用文言文进行创作,以诗配乐,试图通过“诗乐合一”的方式发挥音乐的自然道德功能。当然,普遍主义与诗乐合一只是乐歌的两种理想类型,两种乐歌并不截然对立,在具体的音乐实践中有时也无法完全加以区分。

普遍主义的乐歌以沈心工等人的创作为代表,其核心特征包括:第一,受维新思想中“吸收其他文明长处”等观念的影响,音乐家们往往采用西方音乐技法进行创作或借用他国曲调进行再创作,并努力使用白话文进行填词;第二,出于对教育与乐歌功效的考虑,他们往往会结合儿童或者学生的特点进行创作,尽可能地让乐歌易于接受;第三,乐歌中往往含有梁启超新民观中强调的诸种特性,例如国家观念、尚武精神、进取冒险精神等。

学堂乐歌之父沈心工的创作理念就明显具有上述特征。他认为,国民教育需要具备乐教功能的雅乐,“故国中无雅乐,其风俗不问可知。即有雅乐,而淫乐与之并行,亦难达其矫正风俗之目的”;音乐是国民教育的重要组成部分,“将来吾国益加进步,而自觉音乐之不可不讲,人人毁其家中之琴、箏、三弦等,而以风琴、洋琴教其子女,其期当亦不远矣。且养成国民特种之妙趣,为国民教育之要素”;要想创作乐歌,必须向西

(接上页)中国古典诗词的深刻影响,其作品通常定以古诗词配曲,以间接含蓄的方式表达爱国情感或进行抒情(张静蔚,2013:6-7),而非使用白话文直接地表达对祖国存亡的忧虑或进行新思想的宣传,如传唱至今的《送别》。

方音乐学习,“世人往往以泰西之音乐,为不合于吾国民之风趣,而大加摈斥,可谓愚甚。世间万物,皆有新陈代谢之机,否则立致腐败”(沈心工,1998b:218-219)。为了更好地创作乐歌,沈心工(1998a:162)充分考虑了学生群体与教学工作的特点,“是故余编此歌集时,专为教师取材计,凡歌意之深浅,乐曲之难易,以及时令之先后等,仅略分之而不求细密也”。在1912年的《重编学校唱歌集》中,考虑到由于身体的发育程度差异,不同年龄的学生往往具备不同的音度,即音高或音程,沈心工(1998a:163)提出应该对学生进行进一步区分以使其更好地掌握乐歌,“教授唱歌时不妨以音度之高下,分为甲、乙等组织,甲组唱G调,则乙组唱F调或变E调等等。如此则儿童之发音自然舒畅,于生理亦无妨矣”。

由沈心工创作的历史上第一首学堂乐歌《体操》(乐谱见图2)即充分展现了上述特点。《体操》是沈心工在日本学习西乐时创作的歌曲,采用了西方的音乐理论与记谱法。为了让乐歌更易于接受,沈心工采取了尽可能简单的方式进行创作,如整首歌曲并没有复杂的节奏变化,音程跨度小,没有过高与过低的音符,使用白话文进行填词以及配合一定的体操进行学习等。这一点既与当时音乐家对西乐的学习有限,无法使用复杂的作曲手法相关,也与沈心工本人南洋公学附属小学的教师身份

体操(又名《男儿第一志气高》)

$1=E \frac{2}{4}$ 沈心工作

5 5	6 6		5 5	3		2 2	1 2		3 0	
男 儿	第 一		志 气	高		年 纪	不 妨		小	
5 5	6 6		5 5	3		2 2	3 2		1 0	
哥 哥	弟 弟		手 相	招		来 做	兵 队		操	
5 5	6 6		5 5	3		2 2	1 2		3 0	
兵 官	拿 起		指 挥	刀		小 兵	放 枪		炮	
5 5	6 6		5 3		2 2	3 3 3 2		1 0		
国 旗	五 色		飘 飘		铜 鼓	咚 咚 咚 咚		敲		
6 5	6 5		6 5	3		2 2	1 2		3 0	
一 操	再 操		日 日	操		操 得	身 体		好	
5 5	6 6		5 5	3		2 2	3 2		1 0	
将 来	打 仗		立 功 劳		男 儿	志 气	高			

图2:沈心工作《体操》(又名《男儿第一志气高》)乐谱

相关。《体操》中的一些概念,如“志气”“兵队”“兵官”“指挥刀”“枪炮”“国旗五色”“打仗”等,无不体现着国家观念、尚武精神、进取冒险精神等维新思想提倡的新民观念。

与沈心工等人的普遍主义乐歌不同,李叔同等人更强调音乐的“诗乐合一”特征。受维新思想的影响,诗乐合一的乐歌也强调对西方音乐技法的学习,但与普遍主义乐歌不同的是:第一,李叔同等人并不认为乐歌需要宣扬的内容和精神是与中国传统文化截然不同的新事物,他们常常吸取古代的音乐与诗文资源,创作的乐歌往往蕴含着丰富的传统文化精神(李叔同称之为“国学”);第二,他们反对采用白话文进行乐歌创作,主张使用文言文包括既有的诗文进行创作,即主张“诗”与“乐”的统一,而乐歌的传播效率并非他们的首要考虑,也难怪有人责备道:“曩吾尝见李氏小学弦歌矣,皆集古近体诗之与修身有关系者,惟文人著述,非妇孺能解,于小学教育未有合也”(陈懋治,1998:155)。我们今天很熟悉的《送别》(作于1913年)就是李叔同学堂乐歌的经典作品之一,这首歌正是“诗乐合一”的典例。

李叔同的第一部乐歌作品《国学唱歌集》很好地展现了上述特征。首先,李叔同创作乐歌的根本目的在于保存传统文化中的精粹,即“旧学”或“国学”,并且他非常注重音乐的美学基底。李叔同(2006:22-23)认可沈心工与曾志恣在介绍西乐方面的工作,“沈子心工,曾子志恣,绍介西乐于我学界,识者称道毋少衰”,不过,他也对“乐经云亡,诗教式微,道德沦丧,精力褻摧”“古义微言,匪所加意”的现实感到担忧,于是决定“商量旧学,缀集兹册。上溯古毛诗,下逮昆山曲,靡不总理而会粹之。或谱以新声,或仍其古调,颜曰《国学唱歌集》”,并将音乐与教育结合在一起。李叔同曾在上海城东女学等学校长期担任音乐教习一职,不过他对于音乐的教育功能的重视建立在音乐的美学基础之上,而非源于音乐作为某种特定观念的传播工具这一功能。在《释美术》一文中,李叔同(2010:19)阐释了自己的美学观念:“美,好也,善也。宇宙万物,除丑恶污秽者外,无论天工、人工,皆可谓之美术。……美者胜,恶者败,胜败起伏,而文明以是进步。故曰,美术者,文明之代表也”。美与好、善相同,与文明的进步息息相关,美学教育与道德教育天然地联系在一起,因此李叔同才会在担心“道德沦丧,精力褻摧”时,选择音乐、诗文等艺术形式作为解决社会问题的办法。

其次,由于创作目的不在于直接的效用,李叔同对使用简谱、白话文进行创作的方式有很深的顾虑。李叔同对简谱最大的担忧在于其“简单易学”,人们在还没有得到基础的音乐教育之前便能照着简谱唱歌,颇有拔苗助长之嫌。音乐的传播效率并非李叔同的首要目标,他更在意艺术规律本身,认为使用简谱这一行为虽然提高了音乐的传播效率,但若忽视音乐基础教育,则是与艺术规律背道而驰,更不必谈通过美学发展浸润人心了。因此,李叔同(2010:30)对自己早年在《国学唱歌集》中使用简谱的行为悔恨不已:“十年前日本之唱歌集,或有用 1234 之简谱者。今则自幼稚园唱歌起皆用五线音谱。吾国近出之唱歌集与各学校音乐教授,大半用简谱,似未合宜。学唱歌者,音阶半通即高唱‘男儿第一志气高’之歌。学风琴者,手法未谙即手挥‘5566553’之曲。此为吾乐界最恶劣之事。……按唱歌者,当先练习音阶与音程。学琴者,当先学练习之教则本,此乐界之通例,必不可外者也(今日本音乐学校唱歌科,以唱曲为主,一年之中,所唱之歌不过数首。)……去年,余从友人之请,编《国学唱歌集》。迄今思之,实为第一疚心之事。前已函嘱友人,毋再发售,并毁版以谢吾过”。简言之,在李叔同看来,学习唱歌必须从基础的音阶与音程等知识学起,学琴也要从教科书开始学起,宁可学习的歌曲数量较少,也不能为了快速学会唱歌而违背艺术规律。李叔同这一关于美学与道德之间内在统一的视角,事实上亲和于儒家乐教传统,二者都将美学与道德功能视为一个整体,并且将音乐的道德功能立足于其美学特征之上(关于儒家乐教传统的论述详见下一节)。

李叔同对五线谱的支持态度同样体现在对古诗文的支持方面。他不满于传统学问(雅言)随着西学的渐入被逐渐抛弃的现状:“晚近西学输入,风靡一时。词章之名辞,几有消灭之势。不学之徒,习为蔽冒,诋其故典,废弃雅言”(李叔同,2010:29),因此他的乐歌带有浓厚的古典特征。与沈心工等人的看法不同,李叔同对于诗文的理解也更接近于传统乐教观念。从《哀祖国》(词谱见图3)一歌不难看出,尽管李叔同支持维新思想强调的国家观念,但其表达方式是非常古典的,并没有对民族国家与中华传统文化的明显区分。在《体操》一歌中,沈心工对于国家观念的表达是非常直接的,如对“国旗五色飘飘”等政治符号的强调等。但对于李叔同而言,“国”更像是一个文化概念而非政治概念,他终其一生也没有创作出像《体操》一样直白的白话文乐歌作品。

G $\frac{2}{4}$ 哀 祖 國

附 錄

$\underline{1} \quad \underline{1} \quad \underline{1} \quad \underline{2} \quad \quad \underline{3} \quad \underline{2} \quad \quad \underline{1} \quad \underline{3} \quad \underline{2} \quad \underline{2} \quad \quad \underline{1} \cdot \underline{0} \quad $			
小 雅 盡 廢	兮 一	出 車 采 薇	矣
$\underline{1} \quad \underline{1} \quad \underline{1} \quad \underline{2} \quad \quad \underline{3} \quad \underline{2} \quad \quad \underline{1} \quad \underline{3} \quad \underline{2} \quad \underline{2} \quad \quad \underline{1} \cdot \underline{0} \quad $			
豺 狼 當 途	兮 一	人 類 其 非	矣
$\underline{2} \quad \underline{2} \quad \underline{2} \quad \quad \underline{6} \quad \underline{6} \quad \underline{6} \quad \quad \underline{2} \quad \underline{1} \quad \underline{7} \quad \underline{6} \quad \quad \underline{5} \cdot \underline{0} \quad $			
鳳 鳥 兮	河 圖 兮	夢 想 爲 勞	矣
$\underline{1} \quad \underline{1} \quad \underline{1} \quad \underline{2} \quad \quad \underline{3} \quad \underline{2} \quad \quad \underline{1} \quad \underline{3} \quad \underline{2} \quad \underline{2} \quad \quad \underline{1} \cdot \underline{0} \quad $			
冉 冉 老 將	至 兮	甚 矣 吾 衰	矣

二

图 3: 李叔同作《哀祖国》乐谱

总而言之,梁启超所设想的具备“普遍主义”与“诗乐合一”两大特征的新雅乐,在学堂乐歌音乐家的实践之中变得更为具体,并演化为两种不同形态的乐歌。虽然两派音乐家都希望将音乐与维新运动或民族建构的进程联系起来,以音乐发展带动民族复兴,但在具体的音乐实践之中,两派的观点常常是针锋相对的。例如,李叔同所不满的简谱风行的现象,就是指沈心工的《体操》一歌,而普遍主义音乐家陈懋治(1998: 155)则对李叔同使用文言文作歌不尽满意,所谓“惟文人著述,非妇孺能解,于小学教育未有合也”。这种差异虽然表现在具体的创作手法上,但实际根源于双方在观念上的巨大隔阂,如对于音乐的理解,对于音乐如何体现民族精神的理解以及对于音乐如何发挥社会效益的理解,等等。普遍主义音乐家对进步的社会图景的追求、对音乐传播效率的重视与诗乐合一音乐家对古典的文化复兴的渴求、对音乐自然情感的把握之间存在难以弥合的鸿沟,因而诞生了两种不同类型的乐歌。这种张力源于两种不同思想理念的汇合:一边是古典主义的儒家乐教传统,另一边是进化论式的民族国家理论。这两种思想都不是单纯的艺术思想或音乐理论,而是首先作为一种整体式的社会蓝图,对民族建构提出了不同类型的要求,继而也对音乐提出了相应的要求。

对于古典的乐教传统而言,音乐既不简单是社会秩序的反映,也不是建构社会秩序的工具器械,而是社会秩序的另一面,与社会秩序之间存在着复杂的内在关联,关联的中心就是人的自然情感。音乐可以使人

的情感维持在一个中和的水平,这种中和状态恰恰是“礼”的根基,也就是社会秩序的根基。“礼”与“乐”的关系体现了某种的“情理关系”,“情”是“礼”“乐”的基础,由“情”致“理”,因此音乐能够发挥社会功用。所以在“诗乐合一”音乐家看来,即便需要进行民族建构,也不需要发明一种新的音乐理论或音乐形态,只需要借助雅乐传统,恢复雅乐的乐教功能,便可以完成这一任务。他们所要表达的也完全不是什么新的东西,因为从音乐对于情感所产生的作用来看,并不存在中西古今之别。

对于进化论式的民族国家理论而言,音乐是民族建构的有力工具,音乐的重要性在于其潜在的、巨大的传播效率和可接受度。与绘画、雕塑、舞蹈、话剧等诸多艺术形式不同,⁶音乐是更为抽象且更少依赖媒介的,可以通过人们的口口相传发挥巨大的社会影响力。这是梁启超等人重视音乐这一艺术形式的原因之一。民族国家理论试图将中国打造为一个有别于传统天下体系的全新的现代民族国家,为了推进民族建构进程,民族国家理论要求音乐必须表达异于传统中国文化的全新的内容,例如梁启超所强调的新民特质。这种进化论式要求的影响是全面的,它意味着音乐要进行全方位的变革,音乐理论、作词、作曲、传播与实践等不同维度都要革新。因此,音乐家们不得不从西方音乐理论中汲取资源,也不得不打造一种全新的“中国之音乐”或后来所言的“国乐”与“民族音乐”。

“诗乐合一”的传统源于悠久的雅乐传统,“普遍主义”的要求则源于现代民族国家理论,两者之间的张力可以视作中西社会理论在音乐领域的一场碰撞。“普遍主义”与“诗乐合一”都不是独立的艺术理论,对于近代中国而言,艺术变革首先是一场社会运动。

2. 调和的尝试:曾志忞的音乐理论

尽管普遍主义与诗乐合一之间存在一定张力,但仍有音乐家试图进行调和,如曾志忞。同为学堂乐歌的奠基人与新音乐的开拓者,与沈心工、李叔同相比,曾志忞拥有更高的音乐造诣,他不仅可以完成更复杂的音乐创作,指导管弦乐团演出以及教授音乐课程,还发表过一系列讨论音乐理论与发展问题的文章,对音乐有更系统和丰富的表述与认识。

6. 作为学堂乐歌的先驱,李叔同尝试过这里提及的所有艺术种类并在诸多领域均有建树。不过,无论哪一项艺术成就,都无法与其在音乐领域所取得的成就相提并论,尤其是《送别》一曲的巨大影响力。这也从侧面印证了音乐这一艺术形式的特殊性。

曾志忞将情感置于音乐理论的首要位置,认为音乐激发的情感可以使人达到与天地调和的境界,这种境界同时也是绝佳的审美与伦理境界,音乐可以统合真善美三维。除了可以使个体达到至高境界,音乐还可以使社会相和,个人的幸福与国家、社会的发展由此而统一。

拨四弦、引七键,吐无限之情感,能使英雄泣、鬼神惊,天地之调和因之而发挥,宇宙之真美因之而显象,家族之关系因之而亲密,异类之动物因之而和好。非音乐之优美灵妙,其孰能与于此?无论于外交、于军政、于义赈之关系,于政治、于父子、于兄弟、于夫妇之关系,于家政,有是而活动、而欢乐、而安慰、而情爱;于一国维持一国之风教,于一家增进一家之幸福,与一身调和一身之思志。功用之大,如是如是。(志忞,1998:198)

这就是传统乐教思想中“声音之道,与政通也”的效果。就此而言,曾志忞的观点与传统的乐教思想,如《礼记·乐记》中的“情动于中,故形于声”“大乐与天地同和,大礼与天地同节”等观点较为接近。

《礼记·乐记》有云:“合生气之和,道五常之行,使之阳而不散,阴而不密,刚气不怒,柔气不慑,四畅交于中而发作于外,皆安其位而不相夺也;然后立之学等,广其节奏,省其文采,以绳德厚。律小大之称,比终始之序,以象事行。使亲疏贵贱、长幼男女之理,皆形见于乐,故曰:‘乐观其深矣’”(陈澧,2016:438)。核心看法可以概括为:音乐的自然属性(律)源于自然情感(情动于中)的变化,自然情感又与社会人伦(亲疏贵贱、长幼男女之理)存在一种自然联系,因此“乐与政通”,音乐最终可以促成人与天地同和。简言之,音乐与人心、家庭关系、社会伦理、政治之间存在自然且紧密的联系。

虽然曾志忞并没有就《礼记·乐记》与其音乐理论之间的关系进行细致论说,但总体上看,二者在精神上是一致的。在定义音乐时,曾志忞直接引用了乐教传统的一些基本观点:“今先列记前人之说,然后再下今日之定义。1.凡音者,生人心者也。情动于中,故形于声,声成文,谓之音。……声音之道与政通焉。2.凡音者,生人心者也。乐者,通伦理者也。3.乐者,五声八音之总称也”(志忞,1998:199)。其中,前两处来自于《礼记·乐记》,第三处来自于《说文解字》。通过列举上述三处中国典籍定义与数处西方对于音乐的定义,曾志忞得出了自己的定义:“音乐者信之声,法之音,充于天地,实情的化生,生的具体也”(志忞,1998:199)。可

见,与天地同和的自然情感始终是曾志忞对音乐的核心理解。

乐教传统对曾志忞的影响并不仅仅停留在思想层面,还深入到了音乐研究与实践层面。他在《乐典教科书》的“附记”中特别介绍了传统五声音阶之“雅乐音阶”：“吾国古来所称之五声，曰宫、商、角、徵、羽，曾用于雅乐。……中国雅乐音阶有两种，一曰吕旋，一曰律旋。吕旋者，于五声音阶加变徵变宫。……律旋者，于五声音阶加嬰商嬰语两音，于旋律下行的短音阶相似”（曾志忞，1904）（转引自李岩，2021：154）。虽然曾志忞对“吕旋”与“律旋”的解释可能有偏误，并存在以西套中的嫌疑，⁷但雅乐音阶确实影响了他的《黄河》《杨花》等作品。在这些作品中，曾志忞使用了“下徵音阶”进行创作，这并非偶然，而是在刻意突出“民族性”（李岩，2021：154）。这表明，尽管西方音乐理论已经成为曾志忞音乐创作中的重要工具，但他并没有放弃探索雅乐传统中的音乐资源。

然而，这一点却与曾志忞整体上对传统文化的反对态度略显矛盾。虽然曾志忞对于音乐的理解，尤其是对音乐之社会效益的理解建立在雅乐传统之上，但在进行实际创作时，他并没有为传统曲调留下多少空间。如果说在观念上，曾志忞的音乐理论与实践体现了诗乐合一的基本精神，那么在实际的创作过程中，他的音乐理论与实践则更贴近普遍主义乐歌的精神。

对于音乐的变革或发展，曾志忞（1998a：209-211）抱有一种较为激进的“大破坏论”观点：

中国之物，无物可改良也，非大破坏不可，非大破坏而先大创造亦不可。破除好古之迂见，扫净近今之恶习，苟利于国，当发明之。发明之不能，则采仿之。……今日之所谓改良歌曲，非用《十送郎》、《五更调》等改头换面，即用乐府曲牌名，摹仿填砌。作者于此或别有存意，然泥古、自恃恐不能免，况更因陋就简乎。欲改良中国社会者，盍特造一种二十世纪之新中国歌。

曾志忞对传统并不抱有多少好感，他直言“中国之物，无物可改良也”，只能进行一场彻底的“大破坏”，才能“破除好古之迂见”。那么，进

7. 根据学者李岩（2021）的考证，曾志忞此处存在两个可能的错误：第一，他对于“律旋”的理解有以西套中之虞，并有错音；第二，中国之“六吕”“六律”分阴阳，是以黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射为“律”（阳），大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟为“吕”（阴）。曾志忞的理解不是从中国传统音乐理论出发，而是以西方大小调为前提。

行大破坏之后,应该如何进行重建呢?他的答案是重新发明。但重新发明不等于无中生有,所以必要的时候需“采仿之”,即采纳与模仿外来的、西方的优秀文化,包括音乐。曾志忞特别强调,单是使用一些古调进行重新创作并不能带来音乐的发展,必须通过对西方音乐理论的深入学习,创造一种全新的中国音乐,才能实现真正的音乐发展,进而促进社会的发展。

为了“特造一种二十世纪之新中国歌”以改良中国社会,曾志忞一方面肯定了部分音乐家不得不借助古代诗文传统的方法,另一方面则极力主张使用全白话文进行创作。将借助古诗文进行创作的方式视为一种暂时的无奈之举,是因为曾志忞对“歌”与“曲”进行了区分。在他看来,中国的诗歌传统绵延至今,但“雅音不再”,古曲没有延续下来。因此,部分音乐家使用外国曲调填以中国歌词的办法,实际上违背了音乐的词和曲必须配合紧密这一基本规律。

歌之意想,歌之体裁,歌之材料,吾不如人,然犹可以自尊,以吾旧学犹在也。曲之旋法,曲之进行,曲之调和,吾不如人,然我绝不能自夸,以吾雅音不再也。有识者于是以洋曲填国歌,明知背离不合,然过渡时代,不得以借材以用之。一曲有一曲之体式,一曲有一曲之情态。体式、情态万不可删改添注,所患者贻笑人也。譬有一两人,以我诗歌,谱以洋曲,谱曲者不知我国诗句、诗体,而改之或添之,此诗苟令我等见之,彼谱曲者,我等能不羞笑之耶?反是而我人患改曲之病,则彼必笑之无疑。(志忞,1998:206)

由于“雅音不再”,所以要汲取西方音乐理论进行音乐创作,同时,为了让词曲的配合更符合音乐的规律,词的变革必须与曲的变革同时进行。因此,相比于李叔同等诗乐合一音乐家,曾志忞迈出了重要的一步,他认为乐歌应该尽量用白话文而非文言文创作,因为白话文比文言文更容易接受。就此而言,曾志忞可以被视为普遍主义乐歌的支持者。

诗人之诗,上者写恋穷狂怨之态,下者博渊博奇特之名,要皆非教育的、音乐的者也。……然词意深曲,不宜小学,且修辞间有未适,于教育之理论实际病焉。……今吾国之所谓学校唱歌,其文之高深,十倍于读本;甚有一字一句,即用数十行讲义,而幼稚仍不知者。以是教幼稚,其何能达唱歌之目的?谨广

告海内诗人之欲改良是举者,请以他国小学唱歌为标本,然后以最浅之文字,存以深意,发为文章。与其文也宁俗,与其曲也宁直,与其填砌也宁自然,与其高古也宁流利。辞欲严而又欲正,气欲旺而神欲流,语欲短而心欲长,品欲高而行欲洁。于此加意,庶乎近之。(曾志忞,1998b:208)

至此,我们可以总结一下曾志忞的音乐理论。曾志忞对于音乐及其社会效益的看法受到雅乐传统的极大影响,但为了发挥音乐的自然情感功能,达到移风易俗的社会作用,他又试图学习西方音乐理论以创造一种全新的音乐。词与曲的配合在发挥音乐的自然效用方面非常重要,由于新的音乐理论已经统御了新音乐,那么歌词也必须转为与之配合的新风格,因此使用白话文作词是必须的,白话文不仅更通俗易懂、便于传播,而且更能够契合曲调,从而方便音乐发挥其功用。曾志忞明显受到儒家乐教传统与西方学说的双重影响,他的音乐理论中蕴含着“诗乐合一”与“普遍主义”的双重特征:一方面,他对于音乐功用的看法与诗乐合一音乐家相一致;但另一方面,在实际的音乐创作过程中,他体现出了明显的普遍主义特征。

我们可以将曾志忞的音乐理论视为对“普遍主义”与“诗乐合一”的一种调和尝试,他构建了一套全新的音乐理论,特别是在音乐如何发挥社会效益方面,他的落脚点始终是音乐本身的规律,而不是在音乐之外。只有在充分发挥音乐性的基础上,音乐才能起到应有的情感功能,从而发挥社会效益。也就是说,曾志忞以“诗乐合一”为起点,试图走向“普遍主义”的终点,他在前提上更贴近雅乐传统,在实践上更贴近民族国家理论。不过,这条路并不容易走通,曾志忞的音乐实践充分展现了二者之间的矛盾与张力。“普遍主义”不仅意味着要放弃“以诗入乐”的传统,还意味着要用音乐表达更符合时代特征的新内容,即其“大破坏论”。这些都是与“诗乐合一”相悖的。我们很难评估曾志忞的音乐实践到底有没有达到他所期待的影响,但可以确定的是,曾志忞在中国近代音乐史上所扮演的领航员角色无疑深深地影响了后世的音乐家。

总之,学堂乐歌音乐家们在梁启超绘制的蓝图上取得了长足的发展,但也暴露出了实现蓝图的艰难性。尽管曾志忞的音乐理论展现了“诗乐合一”与“普遍主义”相结合的一种可能性,但这种音乐理论如何落实于具体的创作,所创作出的音乐是否真的能够发挥理想的社会效

用,都仍是未知数。

(二) 学堂乐歌的传播与表演

各类学堂和学校是学堂乐歌传播的主要场所。在沈心工、曾志忞、李叔同等音乐家创作出第一批学堂乐歌之前,已经有思想家注意到音乐与教育之间的联系并试图在各类学堂或私塾开设音乐课程。1896年,梁启超(2018:58)首先指出了音乐教育的重要性,认为音乐教育是西方教育之先进性的一个方面,“多习歌谣,易于上口也;多为俗语,易于索解也;必习音乐,使无厌苦且和其血气也”。1898年,康有为在向光绪帝进呈的奏稿中提出,音乐是欧美国家培养国民的一条途径,“欧美之作其国民为人才也,当吾明世,乃始立学。……限举国之民,自七岁以上必入之。教以文史、算术、舆地、物理、歌乐,八年而卒业。其不入学者,罚其父母”(康有为,1998:98),并要求清政府仿德国或日本学制进行教育制度改革。

但是,囿于缺乏政治支持与教员稀缺等现实因素,维新人士对音乐教育的呼吁并没有落实在制度层面。1902年,清政府先后颁布了《钦定小学堂章程》《钦定蒙学堂章程》,但其中对音乐教育只字未提。1904年,清政府颁布了《奏定学堂章程》,章程中强调了音乐教育的重要性,指出“移风易俗,善莫于乐”,“今外国中小学堂、师范学堂均设有唱歌音乐一门,并另设专门音乐学堂”,但由于“中国古乐雅音失传已久”,暂缓开设了这门课程(孙继南,2004:21)。1907年,清政府颁布了《女子小学堂章程》和《女子师范学堂章程》,才将音乐课列为初、高两等小学的随意科目与师范学堂的必修科目,首次将音乐纳入国家层面的教育体制。直至民国政府成立后,音乐才普遍进入国家的教育体系,成为各级、各类学校的必修或随意科目,并明显与道德和社会教育联系在一起(孙继南,2004:42-49)。

与清政府对音乐的不重视相反,维新运动对音乐教育的呼吁在民间获得了一定程度的响应。各地学堂与私塾纷纷将音乐或乐歌教育纳入教育体系,试图利用新音乐培育国民精神,进行道德情操教育。例如,1903年,吴馨在上海创立务本女塾,指出“女子为国民之母,欲陶冶健全国民,根本须提倡女教”,并对音乐课颇为重视,认为“唱歌要旨,在使谙习歌谱,以养温和之德性,高洁之情操”(孙继南,2004:15)。沈心工自日本留学归国后就是在务本女塾兼任音乐教师,并在此主办了“乐

歌讲习会”。

与学堂乐歌音乐家们首先受益于日本音乐类似,在音乐教育发展的早期,由于教员稀缺,许多学堂与私塾都会邀请日本教习来教授音乐课程。1902年至1911年间,开设音乐课程并请日本教习来教授音乐课的例子不胜枚举,学堂乐歌的风潮在全国各地的学校都席卷开来,上海、天津、湖北、湖南、江苏、直隶等地出现了一大批有记载的开设乐歌课程的学校(孙继南,2004:15-41)。随着第一代新音乐家们学成归国,中国音乐家们逐渐可以自己承担起音乐教育的任务,这为学堂乐歌与音乐教育在全社会范围内的扩散提供了充足的支持。

为了与学校教育相配合,学堂乐歌体具有很强的身体操练特征。在梁启超的新民设想中,“尚武精神”是新民的一个关键特征,因此,学堂乐歌往往与军国民教育紧密联系在一起。为了更好地培养学生的体魄与精神,开设乐歌课的学校往往会以乐歌配合体操或舞蹈,从身体操练的角度对学生进行教育。例如,中国第一首学堂乐歌《男儿第一志气高》,就是一首配合体操而写的乐歌。1905年,《湖南蒙养院教课说略》中明确指出:“乐歌以音响节奏发育精神,以歌词令其舞蹈,肖象运动筋脉,以歌意发其一唱三叹之感。……此化育之宗也”(孙继南,2004:29)。1907年至1908年,体育专科学堂、中国体操学堂、直隶学务公所附设音乐体操传习所、中国女子体操学校等先后成立,这些学校都开设了体育、舞蹈和乐歌课程,并将音乐视为主要或必修课程,在课程设置上将体育与音乐相结合(孙继南,2004:35-37)。

上述音乐活动颇具效果,学堂乐歌很快就扩散到了全社会,并产生了广泛的影响。一方面,开设音乐课程的学校培养出了一大批新学生,这些学生吸收了维新思想与民族意识,其中不乏尔后投身于革命或社会运动的人士。另一方面,部分乐歌产生了相当的影响力,随着乐歌的扩散,其所宣传的新兴思想也迅速传播开来。例如,1907年秋瑾为《中国女报》谱写的《勉女权歌》,这首歌是当年影响最大的学堂乐歌之一,有力地宣传了妇女解放等新兴思想(孙继南,2004:33)。据黄炎培的回忆,1903年沈心工从日本归国后在南洋公学附属小学教授音乐课,率先以简谱配歌谱曲,将唱歌列入教学课程,并积极开展乐歌活动,其影响力不仅限于上海,更遍及全国(孙继南,2004:17)。学堂乐歌的社会影响力还体现在军国民教育、实业教育、平民教育、医学救国、商业救国、

体育救国、美育教育等方面,在人格培养与社会风气改造方面发挥了巨大作用(齐柏平,2018)。

值得注意的是,现有记载的较有历史影响力的乐歌基本都是用白话文创作的,如上文提到的《勉女权歌》等。这些乐歌的兴起意味着相比于诗乐合一乐歌,普遍主义乐歌占据了更重要的地位。随着学堂乐歌的发展,普遍主义乐歌逐渐成为学堂乐歌的代名词,除了李叔同,几乎没有具有影响力的音乐家创作诗乐合一乐歌。李叔同的呼吁亦逐渐从学堂乐歌的潮流中分离,与雅乐复兴的论调结合在一起,逐渐走向历史舞台的边缘。

六、结论

民族建构是中国近代史上最核心的议题之一,如何塑造以“中华民族”为核心的统一的民族国家意识是近代中国知识分子与政治家关心的重中之重。“从文化主义到民族主义”是学界对于近代民族建构进程的基本判断,以“天下观”为代表的儒家传统被近代民族国家思想取代构成民族建构进程的基调。囿于民族概念的复杂性,要想塑造一种全新的民族认同,需要依托不同的媒介。国民政府在教育、消费、空间、身体、仪式活动等多个方面组织民族建构工作,这些工作突出了民族主义的重要性,却忽略了文化主义的复杂影响。

与上述媒介类似,音乐同样被卷入到了民族建构的进程中。但与上述媒介不同,音乐的发展不仅体现了民族主义的强大力量,还体现了文化主义的根深蒂固。在民族主义之外,雅乐传统为音乐与民族关系的讨论提供了坚实的理论支持,文化主义对音乐产生了独立的影响,中国近代音乐转型的序幕就此拉开。

中国近代音乐转型源于雅乐传统与西方民族国家理论的结合,前者体现了文化主义的影响,后者体现了民族主义的影响。一方面,雅乐传统提供了解释音乐与人格、伦理、政治等方面之复杂关系的基本理论;另一方面,民族国家理论内含培养国民与国家精神的要求。一种统一且影响广泛的音乐亟待发明。梁启超的努力代表着近代知识分子最初的尝试。随着新音乐家们的介入,梁启超音乐理论中的张力逐渐暴露出来,产生了两种不同类型的学堂乐歌,即普遍主义乐歌与诗乐合一乐歌,并引发一些尝试调和的音乐理论。两种乐歌都将雅乐的衰落视为背

景,试图借助西乐创造一种能够承担雅乐的乐教功能的新音乐,进而塑造新的国民观念,达到移风易俗、民族振兴的目的。比较而言,普遍主义乐歌更重视乐歌的传播效率与教育功能,倾向于使用白话文、简谱等简易的方式写作乐歌;诗乐合一的乐歌更重视乐歌的审美与文化基底,倾向于使用古诗文等中国古代优秀文化资源进行创作。最后,在学堂乐歌音乐家与出版界、教育界的共同努力下,学堂乐歌走进学校,产生了广泛的社会影响,并深刻重塑了民族意识。

为了更好地理解音乐转型之发端,雅乐观念需要被重点关注。新音乐的本质仍然是雅乐而非俗乐,要理解其核心特征,就必须在雅俗矛盾中进行把握。自隋唐起,雅乐开始与“国乐”“正乐”等概念相关联,“雅乐即国乐”的观念逐渐发展起来(项阳,2015:69),同时,俗乐开始被视为非国乐或非正乐。因此,雅俗矛盾并不以审美高下的姿态存在,而是以正或非正的政治伦理合法性为依据。音乐的问题并非艺术领域中的审美问题,而是社会运行的重要部分。只有在这种意义上审视新音乐,我们才能理解为什么雅俗矛盾与民族音乐的问题会成为近代音乐发展的核心问题。

参考文献(References)

- 陈澧,注.金晓东,校点.2016.礼记[M].上海古籍出版社.
- 陈朗.2023.民族想象与音乐转型:以“学堂乐歌”为中心[G]//北大清华人大社会学硕士论文选编(2022).晋军,等,编.石家庄:河北人民出版社.
- 陈懋治.1998.学校唱歌二集·序[G]//中国近代音乐史料汇编:1840-1919.张静蔚,编.北京:人民音乐出版社.
- 陈蕴茜.2005.日常生活中殖民主义与民族主义的冲突——以中国近代公园为中心的考察[J].南京大学学报(哲学·人文科学·社会科学版)(5):82-95.
- 陈蕴茜.2007.身体政治:国家权力与民国中山装的流行[J].学术月刊(9):139-147.
- 葛凯.2016.制造中国:消费文化与民族国家的创建[M].黄振萍,译.北京大学出版社.
- 康有为.1998.请开学校折(摘录)[G]//中国近代音乐史料汇编:1840-1919.张静蔚,编.北京:人民音乐出版社.
- 勒文森.1986.梁启超与中国近代思想[M].刘伟、刘丽、姜铁军,译.成都:四川人民出版社.
- 李恭忠.2018.圣俗之间:中山陵集体谒陵与民国时期的政治日常化[J].福建论坛(人文社会科学版)(7):74-83.
- 李静.2012.乐歌中国:近代音乐文化与社会转型[M].北京大学出版社.
- 李叔同.2006.李叔同集[M].天津人民出版社.
- 李叔同.2010.弘一大师全集(第八册)[M].福州:福建人民出版社.
- 李岩.2021.曾泽霖志恣考[M].北京:光明日报出版社.
- 梁启超.1998a.饮冰室诗话[M].长春:时代文艺出版社.

- 梁启超.1998b.饮冰室诗话(节选)[G]//中国近代音乐史料汇编:1840-1919.张静蔚,编.北京:人民音乐出版社.
- 梁启超.2002.变法通议[M].北京:华夏出版社.
- 梁启超.2016.新民说[M].北京:商务印书馆.
- 梁启超.2018.论著一[G]//梁启超全集(第一集).汤志钧、汤仁泽,编.北京:中国人民大学出版社.
- 刘靖之.1998.中国新音乐史论[M].台北:耀文事业有限公司.
- 彭林.2022.礼乐中国[M].杭州:浙江文艺出版社.
- 齐柏平.2018.“学堂乐歌”的历史演变及其影响[J].中国人民大学学报(5):163-172.
- 钱仁康.2001.学堂乐歌考源[M].上海音乐出版社.
- 沈心工.1998a.《重编学校唱歌集》编辑大意[G]//中国近代音乐史料汇编:1840-1919.张静蔚,编.北京:人民音乐出版社.
- 沈心工.1998b.《小学唱歌教授法》(摘录)[G]//中国近代音乐史料汇编:1840-1919.张静蔚,编.北京:人民音乐出版社.
- 孙鼎.1998.中国雅乐[G]//中国近代音乐史料汇编:1840-1919.张静蔚,编.北京:人民音乐出版社.
- 孙继南.2004.中国近现代音乐教育史纪年:1840-2000[M].济南:山东教育出版社.
- 汪毓和.2012.中国近现代音乐史:1840-2000[M].上海音乐学院出版社.
- 王柯.2020.从“天下”国家到民族国家:历史中国的认知与实践[M].上海人民出版社.
- 项阳.2015.以乐观礼[M].北京:时代华文书局.
- 曾志忞.1998a.《乐理大意》序[G]//中国近代音乐史料汇编:1840-1919.张静蔚,编.北京:人民音乐出版社.
- 曾志忞.1998b.告诗人——《教育唱歌集》序[G]//中国近代音乐史料汇编:1840-1919.张静蔚,编.北京:人民音乐出版社.
- 张静蔚.2013.论沈心工、李叔同[G]//触摸历史.张静蔚,编.上海音乐出版社.
- 志忞.1998.音乐教育论[G]//中国近代音乐史料汇编:1840-1919.张静蔚,编.北京:人民音乐出版社.
- 周庆云.1998.《雅乐新编》序[G]//中国近代音乐史料汇编:1840-1919.张静蔚,编.北京:人民音乐出版社.
- Townsend, James.1992. “Chinese Nationalism.” *The Australian Journal of Chinese Affairs* 27: 97-130.
- Culp, Robert. 2007. *Articulating Citizenship: Civic Education and Student Politics in Southeastern China, 1912-1940*. Cambridge, M.A.: Harvard University Press.

责任编辑:田青
实习编辑:郭琦