

从民族声乐角度论《胡笳十八拍》的声音 文化形象三题

姚安平

[摘要] 《胡笳十八拍》是一部长篇叙事抒情琴歌，是我国民族声乐的经典曲目之一。在文学表达上，它是历史上“归汉”题材的代表作；在音乐表达上，它以琴歌形式表达中国文人自我阐释和自我相处。在历史的传承与发展中，《胡笳十八拍》经历了创造性的发展，既有古曲的深沉情韵和悠然情趣，又饱含丰富的艺术理解和情感认同，在与之相关的理论和实践方面均有极高的研究价值。从文人音乐与唱法的关系和民族声乐演唱的特点入手，分析《胡笳十八拍》在唱法、表演形式和审美三方面的特征，探讨其在民族声乐演唱范畴中的声音文化形象问题，为我国民族声乐艺术的技术、艺术和学术问题提供启示。

[关键词] 民族声乐；《胡笳十八拍》；声音文化形象；唱法

中图分类号：J616.22 文献标识码：A 文章编号：1001-5736(2025)03-0138-07

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2025.03.16

历史与文化互为表里，相辅相成，共同构筑了人类文明的基石。人们通过历史洞察文化脉络，在文化中探寻历史的足迹。作为音乐信息和音乐内涵载体的声音是具有文化形象的，而且是根深蒂固的。这种文化形象一旦被确立、认同，就应成为音乐创作和表演乃至音乐评价的一个重要参照点。^[1] 音乐范畴中的声音文化形象，是在历史与文化的双重语境中形成的一种兼具民族化和个性化特征，并与听者的审美观念、审美体验及认知相关联的文化内涵。中国古代音乐文化的形成与人的生存环境、中国独特的地理位置及民族特点密不可分。自然环境和社会环境对音乐文化的影响，以及音乐在人格养成、文化生活和国家礼仪等方面的重要作用，共同造就了中国古代音乐文化的独特性和丰富性。在音乐的形成过程中，历史与文化的积淀同步确立了其文化语义与形象的表达与塑造。随着时间的推移，这些音乐作品

不仅深植于人们的内心，而且成为增强民族自豪感和文化认同的重要载体。在这一视域下探讨中国民族声乐的声音文化形象问题，不失为对中国民族声乐艺术内涵与审美理想本质的一种再认识。

中国民族声乐通过演唱方法和风格来塑造其声音的文化形象。这种形象需要在作品中不断具象化，以实现听众对作品的精准解读。《胡笳十八拍》以琴歌形式为源流传至今。自20世纪60年代以来，许健、董婉华、王小盾等学者从文学、音乐学角度对作品的出处、作者、版本、变奏、演唱等问题展开研究。在声乐教育方面，乐曲因其独特的音乐风格、语言特点和文化内涵为声乐教学提供了丰富素材，有助于培养学生掌握民族声乐艺术润腔、吐字等演唱技巧，帮助学生深入了解中国民族音乐的特色，增强学生对民族音乐文化的认同感与自豪感；在表演艺术方面，通过舞台创新编排激活经典作品，演唱者可体验不同的

作者简介：姚安平，沈阳音乐学院音乐教育学院讲师。

表演形式，推动民族声乐艺术的传承与发展；在学术研究方面，通过深入探索琴歌艺术的历史发展、风格特点、演唱技巧等，借助跨学科的研究方法，推动民族声乐理论体系的建设，为民族声乐艺术的传承和创新提供理论支撑。《胡笳十八拍》在教学与实践领域的发展，离不开声音文化形象的特征与内涵，本文主要从作品的演唱范畴谈起，聚焦其声音中关乎文化形象的命题。

一、自然共生——唱法上的文化形象

唱法是声音文化形象的情感载体。现今流传的《胡笳十八拍》，依据原诗十八段编为十八拍，全程以第一人叙述抒情——“我生之初尚无为，我生之后汉祚衰”，既有“云山万重兮归路遐，疾风千里兮扬尘沙”的风情，又有“越汉国兮入胡城，亡家失身兮不如无生”的惆怅，既有“愿得归来今天从欲。再还汉国兮欢心足”的归心，又有“胡与汉兮异域殊风，天与地隔兮子西母东”的生离。在当代的音乐舞台上，《胡笳十八拍》的演绎通常有戏曲、民族声乐、美声三种唱法，且以民族声乐唱法居多。这种主动或被动的选择，正是在感性与理性方面对作品声音文化形象的回归。这种回归的基调在琴歌《胡笳十八拍》的形式与风格，即从文人音乐范畴来谈唱法问题。值得注意的是，尽管作品在作者身份上存在争议，但这并未削弱其固有的艺术属性。如若《胡笳十八拍》是蔡琰（字文姬）所作，那么历史赋予她的“身份”本就是东汉末年文人音乐家，史书中对她的记载也是文采奕奕、通晓音律。即便《胡笳十八拍》非蔡琰亲笔所作，琴歌所吟唱的仍是她的故事，映射出其他文人对她所处时代、经历、苦难及操守的共鸣。

（一）文人音乐与唱法的关系

文人音乐的一度创作与二度创作，具有独特的“共生”哲学审美追求。这种“共生”的哲学审美追求是艺术与哲学相映射的一种思维方式。

一方面，体现为文人与文人音乐的“共生”。

在华夏文明的历史长河中，文人既是中国历史文化的传承者，又是社会文化的创造者。他们以刚正不阿、高洁自守为品格基石，以虚怀若谷、包容万物为处世之道，于日常生活中坚守简朴淡泊的生活理念。这种价值追求所指向的终极之道是谦守风骨、立身世间，是超然物外、特立独行。基于对生命本质的深切探寻，文人凭借丰富的情感体验与精湛的艺术表现，在秉性自然、无拘无束的状态下，实现了审美内核的深刻表达，从而催生了艺术自觉的萌芽。这种“人文觉醒”既回答了“人何以为人”的哲学命题，又以审美实践诠释了“美何以可能”的文化追问。而这一切，恰恰可以通过对音乐的研习实现。文人知乐、好乐，其音乐的产生看似文人群体发展的偶然，实则是儒释道三家交融影响的必然产物。究其根源，文人音乐的艺术属性深深植根于士大夫阶层的哲学思想、审美追求与生活方式。他们秉持儒家“修身齐家治国平天下”中的“修身”理念，将“身”视为个体生命的基石，立足于自我完善、自我操持、自度自唱，在精神内核的深化与音乐外在表现的融合上，尤为注重“自省”以明志，“自得”以怡情，“自洽”以和谐。

另一方面，体现为文人音乐同琴歌的“共生”。文人音乐的表达方式向来深邃内省、含蓄雅致，发乎于心而寄情于琴，抚手于琴而发乎于声，甚至绝大多数时候，其作者、演奏者、歌者为一人。文人们从入世中感知出世的愉悦，抒发的更是一种主观感受，恰是由琴和与之一体的歌而引发的理想化境。琴歌作为一种特定的物化载体，通过诗词与音乐相融相携，体现中国文人这个社会群体典型的精神追求和审美取向是一种音乐创作，又是文人以自我观天地人的精神求索方式。文人在琴歌创作中择诗词入乐，追求人琴合一和声如其人的艺术境界。仅从演唱上说，歌者需从内容出发，配合琴韵，将演唱中的旋律、诗词、气韵合而为一。琴歌之词，意在表现；琴歌之曲，境在表达。二者融合，艺术水准方显，需要演唱者技术精湛，更需要思想与之共鸣。琴歌的表现

手法多为叙事与抒情,《胡笳十八拍》便是典型,它的内容陈述方式具有汉语言文化独有的逻辑结构与音韵美感,歌者须字字珠玑、腔圆韵足、语调精准,方能令词义尽显。此外,歌者的整体气韵表达,细微至呼吸与肢体,皆需要与作品内容、审美风格相融,达至自然和谐、平和澄明之境。

这种“共生”的关系在极大程度上决定了《胡笳十八拍》的演唱须符合文人音乐的性质、格调与追求,自然而然、长于抒情、律己克制、淡泊高远是其典型的艺术品格。这与其在历史中逐渐成型、成熟的民族声乐唱法和审美准则极度契合。如作品第十二拍“东风应律兮暖气多,知是汉家天子兮布阳和。羌胡蹈舞兮共讴歌,两国交欢兮罢兵戈。忽遇汉使兮称近诏,遗千金兮赎妾身。喜得生还兮逢圣君,嗟别稚子兮会无因。十有二拍兮哀乐均,去住两情兮难具陈”,是表现蔡文姬内心情绪变化较为丰富的一拍,既蕴含即将归汉的满心喜悦与无限憧憬,又交织与骨肉亲人分离的深切悲哀与万般不舍。这种内心的冲突与矛盾的交织变化,对演唱层次的变化有极高的要求。

比较而言,戏曲唱法版本格调高雅,以散板为主,节奏自由,歌词注重诗意美与声韵美。但从立意和表现特征看,戏曲的情感表达服务于戏剧性,偏重表现冲突与矛盾产生的能量与美感,它的旋律处理、咬字行腔具有板式化的规则和要求。这种经过精心雕琢的唱法,显然与文人音乐那种自然流露、偏重抒情的质朴属性大相径庭。另外,仅从历史互文的角度看,我国戏曲发展的脉络从宋元时期萌发,到明清时期成熟(如昆曲唱腔在明代发展完善),其在唱腔唱法上与《胡笳十八拍》所处年代的文化背景与艺术风格有明显差异,这种差异可以帮助我们更清晰地看待戏曲历史文化发展的路径和方向,同时也侧面说明了它的不可“倒退”。

美声唱法版本的《胡笳十八拍》则在演绎中强调歌唱的整体共鸣,追求音色的圆润明亮和旋律、节奏的内在律动,追求作品的整体性与统一性。其在唱腔、咬字、节奏、力度、速度等方面

的规范性和规整性,是对艺术精细化设计的结果,与文人音乐的自在随心有本质差异。更关键的是,它摆脱了前文提及的“共生”概念,转而采纳“他文化”视角,对传统文化中的传承与情感采取一种“先观望,再表现”的表演策略。因此,与美声唱法相较,民族声乐唱法与作品的契合度最高。

(二) 民族声乐唱法的特点

民族声乐艺术形态的产生与发展与中华民族的历史步伐保持着同一性,与汉语言的进化保持着同一性,与民族大融合下的审美风格保持着同一性,它承载和反映了我们从历史中走来的民族性格、精神特征和审美情趣。它的核心特质既在于对情的追求——表达个人情感、民族情感与历史情感的价值追寻,也在于对志的追求——诠释传统文化、高尚情操与审美品格的精神求索。

民族声乐唱法对《胡笳十八拍》的表现,不仅在于满足人们基于历史文化想象与期待的韵味,更在于它所深藏和显现的文化形象——融合了南北音乐文化的交汇与文人风骨情怀。回归演唱本身,歌者应从角色特质出发,塑造契合蔡文姬形象的独特音色。

在呼吸与气息方面,注意气和声的统一协调,演唱高音时适度降低气息,演唱低音时略微提升气息,呼吸控制要集中,声音要轻缓、明亮,将人物情绪激昂时的张力和低婉吟叹的不同情绪通过气息调整表现出来。在发声与共鸣方面,首先可用心理感觉来体验共鸣器官的活动状态,找到共鸣部分的感觉和声音特征。在演唱高音时,减少喉腔用力,以头腔为主导,使音色呈现轻盈却通透的质感,如“对萱草兮忧不忘,弹鸣琴兮情何伤”乐句中,尾音“伤”的延长音可减弱头腔共鸣,模拟叹息般的余韵。在刻画蔡文姬被掳匈奴的苦难经历或情感爆发前的隐忍铺垫时,可放松喉部,将发声支点下沉至胸口,想象声音从胸腔传出。如在叙述“子母分离兮意难任,同天隔越兮如商参”时,用胸腔共鸣强调“分离”“隔越”的沉重感。通过灵活、综合使用共鸣技巧,精准调控气息与咬字,实现真假声的自然过渡,

确保声断气连的演唱效果。在演绎主角不同层次的悲伤情绪时，必须深刻把握人物所处的时代背景和内心情感的微妙变化，同时，细致体会悲喜交织、叙事起伏、感叹跌宕中唱词声调的丰富变化，精准调控音色的明暗交替与音量的强弱对比，确保它们与情节推进、人物情感波动完美融合。在练习过程中，喉腔可以保持打哈欠的状态，将气息深吸至腹部，通过腹部肌肉的收缩与放松来控制气息，使声音既有悲伤的情感色彩，又不会因气息不足或不匀而压抑。同时，根据乐句的长短和节奏特性，合理安排呼吸的频率，在乐句间的短暂停顿处快速进行换气，保持气息的连贯供应，确保声音在乐句的衔接上自然流畅，避免出现明显的气息中断或声音波动现象。

在《胡笳十八拍》的声音文化形象塑造中，民族声乐唱法呈现了独特的优势。首先，体现了历史与文化的深度契合，它根植于广阔的历史背景，从离家的深切愁绪启程，经由归汉命运的深情抒发，以细腻入微、丰富多元、自然流畅的声音，生动展现了文人墨客与女性角色的自我意识觉醒和坚韧不拔的精神风貌。其次，利用了艺术的可感性，借助已知、熟悉的历史故事和人物性格，触发听者的听觉联想，达成歌者与听者在情感上的联结。再次，符合并凸显了大众审美期待中的历史典型性，避免声音文化形象的颠覆、放逐与冲突，坚守艺术作品的历史面貌、文化特征、情感归属和时代共鸣。在民族声乐表演艺术领域，演唱技巧构成了表达的核心灵魂，而伴奏形式则作为展现艺术的外在载体，二者相互融合，共同呈现多元共生共荣的艺术风貌。

二、多元共生——表演形式上的文化形象

作品的表现形式是声音文化形象的支撑框架。《胡笳十八拍》的当代民族声乐演绎，最常见的表现形式有三种，即与古琴协作、与钢琴协作、与民族交响乐队协作。

一是与古琴协作（有时加入笛或箫等，但仍

以古琴和演唱为主）。当下琴歌的演绎已少见抚琴者与歌者为同一人，绝大多数情况为演奏者与歌者分开。尽管历史变迁使《胡笳十八拍》的创作与演唱难以再现同一性，但这种演绎方式在音色与韵味上仍最接近传统，最还原古韵。1959年，北京人民艺术剧院公演四幕历史话剧《蔡文姬》。剧中蔡文姬一角由朱琳饰演，她自弹自唱《胡笳十八拍》，并以大段文言诗词念白，吐字清晰、归韵圆润，成功塑造了激昂无惧的蔡文姬形象。此外，《胡笳十八拍》还另有林晨与龚琳娜合作的音乐改编版本。这一形式的民族声乐演唱，自觉与古琴的演绎融为一体，以第一人称视角展开叙事与抒情——歌者之“我”即蔡文姬。歌者的艺术处理往往以“唱情而非唱谱”为宗旨，介乎于吟与唱之间。吟保留了汉字音韵特色，旋律平缓，侧重表意；唱则超越说的范畴，更侧重表情的艺术展现。民族声乐与古琴在节律、韵致、意味上达成“一体”与“一致”，演唱结合了古琴古朴、清远、幽然的音色，综合了“散、按、泛”等奏法变化带来的音色层次，呈现兴叹的意韵层次。古琴的音量与余韵为歌者提供了可以突出情感化弱音处理的前提，二者和谐相融、毫无冲突、意趣相投、表意明确，共同遵循琴歌的韵律节奏，无论是抑扬顿挫，还是平仄去入，乃至思维、语言、语音、旋律的逻辑，皆达至高度统一。由此，民族声乐演唱在古琴的映衬下，将《胡笳十八拍》中深沉的思乡之情与人生慨叹倾注于咏唱之中，以“慢”致“深”、以“简”求“真”，通过声、器、情的三位一体，呈现基于历史文化形象与民族情感的典型性与艺术性。

二是与钢琴协作。我们时常会将“古”与“今”视为二元对立的两个范畴，而与钢琴协作的《胡笳十八拍》，则是强调古今中西的跨界对谈。钢琴的音乐语言打破了传统五声调式的平衡性，其明确的句法划分与系统化的和声布局，均以支撑线性旋律的连贯发展为核心。然而，在通常情况下，钢琴在此形式中扮演弱化与淡化的伴奏角色，这一安排更多考量的是教学场合与室内乐演出的普

遍适用性和操作便捷性。在实际应用中，钢琴伴奏不仅对演唱起到烘托、映衬和呼应的作用，更在音乐陈述、剧情衔接和情感表达等方面发挥关键作用，最终在与人声旋律相互交融时呈现作品的现代风格。相较于古琴伴奏特有的清、微、淡、远等感性特质，与钢琴协作的民族声乐演唱增添了一丝理性特质。歌者在与钢琴协作时，演唱目的逐渐从娱己转向娱人，其基于情感的自由发挥受到限制，音量需与钢琴和谐相融，既不突兀，又能彰显个性，二者需在古今元素与风格间巧妙平衡，追求形式多变而神韵不减的审美境界。此时在民族声乐演绎下的《胡笳十八拍》，已然处在特定的层面，将其文化背景悄然转向现代，文化形象更多地以他者视角讲述那些尘封于历史深处的故人往事，而非单纯凸显自我的历史文化身份。

三是与民族交响乐队协作。中国传统音乐与当代艺术融合的文化创作、文化展示、文化内涵，是一个充满辩证与反思的过程。古曲在长久的历史传承中，完成了形式与内涵的统一，而今人在看待古曲时，总是希望可以加入更具当下时代特征自我诠释，在坚守民族性文化内核的基础上，注入更具新鲜感与多元化的当代性表达。当民族声乐与民族交响乐队共同演绎《胡笳十八拍》时，歌者视角下的自我与他我融为一体：唱是古曲的核心曲调，奏是吸收了现代作曲技法的乐队思维表达，原曲线性的表达方式被拓展成多层次的织体化结构，配器、和声思维等与民族乐器的音色相交织，整体音乐表现的能量倍增。2024年，龚琳娜与香港中乐团合作，以高音独唱结合民族管弦乐团和古筝协奏的形式，演绎了《胡笳十八拍》的四段节选。此时，民族声乐演唱成为作品织体中的一部分，歌者需将演唱融入乐队之中，强化声线表现力，精准把控旋律起伏与节奏变化，构建丰富音色层次，确保情绪连贯且对比鲜明，同时，以戏剧化的叙事手法展现冲突，共同塑造作品独特的声音文化形象。在这一演绎形式之下，《胡笳十八拍》呈现的不再是乱世中女子的抚琴自叹，而是一幅以“文姬归汉”为线索的宏大历史

长卷。传统琴歌内敛地传达文人精神，而乐队版本则通过戏剧化的音响设计，既保留了古曲哀婉的诗意精髓，又巧妙融入交响性叙事，深刻揭示了母亲的挣扎与英雄的抉择等普遍情感，使蔡文姬的形象由“文人化”向“大众化”转变，更加贴近现代听众的情感共鸣。这种创新并非完全颠覆传统，而是通过跨界探索实现传统音乐思维的创造性回归，呈现更深层的文化自觉，以及时代语境下更具博大胸怀的民族声乐文化形象——既与时俱进、包罗万象，又坚守初心。

在古琴相伴之下的《胡笳十八拍》恪守文人精神的内敛特质，精心雕琢出哀婉的诗意精髓；在钢琴伴奏之下的《胡笳十八拍》，力图在多元视角的交织中，让文化内核的力量得以璀璨绽放；在乐队映衬之下的《胡笳十八拍》，凭借其极致化的音乐张力，让听众感受再次踏上风沙弥漫的征途，回味着往昔的深情。民族声乐在对作品的种种演绎过程中，始终围绕蔡文姬这一人物形象的情感力量，其所蕴含的文化形象并非一成不变，而是随着时代的发展和文化的融合，既继承了传统，又孕育了新的风尚。

《胡笳十八拍》在民族声乐演唱实践中，伴奏形式多元创新之“变”，基于音乐审美取向这一不变内核。无论是采用古琴、钢琴，抑或是跨界融合不同音乐风格的乐队形式，都需要契合作品所蕴含的悲怆、深沉的情感基调和古典韵味，以实现审美表达的统一，由此达成变而不离，实现创新与传统的和谐统一。

三、以悲为美——审美上的文化形象

审美取向决定了声音文化形象的价值高度。《胡笳十八拍》以东汉才女蔡文姬的人生经历为蓝本，通过艺术的形式展现了个人命运的苦难，并将其升华为具有民族文化特质的审美形态。其以悲为美的审美文化形象，深深植根于中国传统文化土壤，同时折射出中华民族独特的文化心理与审美机制。

自古以来，中国传统文化对悲的接纳，始终蕴含儒家思想中哀而不伤的原则，这一中和之道强调在情感表达方面的适度，以达到和谐、平衡的状态。汉魏六朝尤其是一个以悲为美的时代，乱世烽烟与生命无常催生了集体性的悲剧审美风尚。这一审美风尚的形成，与汉末魏晋哀情美学的继承与超越密切相关，反映了动荡不安的社会背景和文人对生命有限的深刻思考。这种对生命苦难的深刻体认，逐渐沉淀为社会层面的情感共鸣与审美取向。在这样的时代语境下，悲音作为主体审美取向在汉乐府创作中渐成主流，涌现了《孔雀东南飞》《妇病行》《孤儿行》等大批悲歌哀曲。这种集体性的审美倾向，即文人自觉形成的以悲为美的风尚，极大地促进了《胡笳十八拍》文化形象的孕育与最终定型。与此同时，文人自我意识的觉醒、思想的空前活跃，以及古琴艺术的日益成熟，共同推动了文化形象在琴歌创作中的经典化进程。可见，悲并非消极情感的终点，以悲为美、视悲为乐是中国传统哲学体系与审美理论中的一种独特表达。

在《后汉书》《列女传》中，蔡文姬的故事是一段充满悲欢离合的历史。她博学多才，精通音律，却在东汉末年的战乱中流落匈奴，经历了12年的流离失所。她生下两个孩子，但始终未忘归汉之心。曹操感念其父蔡邕旧情，遣使者以重金赎回蔡文姬，并安排她再嫁给屯田都尉董祀。蔡文姬晚年虽得以平静生活，但一生的颠沛流离和骨肉分离，成为历史尘埃中的一滴泪。《胡笳十八拍》从历史故事升华为琴歌艺术，在琴歌的传承流变中逐渐凝结为集体认同的文化声音形象，而这一历程本身便构成了中国音乐传统的一部分。借助音乐的表达，蔡文姬历经国破之悲、家破之悲、念子之悲，这些沉痛的人生际遇，既唤起人们对正义、道德、责任的深层思索，又使生命价值的本质在悲剧中得以淬炼与升华，最终引导人们向往真善美的境界，实现趋善避恶的精神超越。悲剧中的美，往往更具有触及心底的力量。在中华民族的文化心理中，悲的审美价值始终与善的

伦理追求紧密关联。在欣赏悲剧之际，观者与听者内心深处的真善美被悄然唤醒，《胡笳十八拍》借助蔡文姬的个人悲剧，折射出一个时代的社会悲剧，又以时代的社会悲剧为底色，揭示人生永恒的悲剧命题，从而使人们转向对美、对和、对善的追求与期盼。正因如此，历史中的蔡文姬得到了艺术升华，其以悲为美的文化形象也得以确立。

作为一种延续至今的文化记忆，历史上以悲为美的文化形象在集体记忆中愈发稳固。人们面对离别、死亡、失意等生命困境时，常因深感无力而将其归咎于命运造化，这种认知继而渗透到音乐创作、音乐表演与音乐审美中。作品常将悲慨之情寓于命运无常的哲学思考之中，使悲得以超越个体情感的局限，升华至更深层次的哲学境界。这种对悲的理性审视，并未削弱人们对命运抗争的坚韧意志，反而让深沉的情感在理性的疏导下归于宁静。《胡笳十八拍》声音文化形象的塑造与表达，正是在悲中寻求伦理美德和高尚品德，并由此感化世人。歌声中的文化形象使听者在对蔡文姬遭遇的共鸣中，通过调动感官与心理的双重作用，强烈唤起内心的伦理情感，进而对悲剧人物产生深刻的认同感与正义感。声音所带来的感性形态冲击感官，引导听者在“物态人情化、人情物态化”的审美过程中，以诗性情怀设身处地感知悲态。这种意识在中国历代文艺作品中得到深刻的呈现，《胡笳十八拍》便是其中的杰出代表。该剧不仅依托中国传统文化的深厚土壤，通过蔡文姬的传奇生平展现了民族文化的魅力，而且在艺术表现上推动了传统文化的自我省思与突破。在历史长河中，中华文明孕育了深厚的悲剧意识，其中悲悯、忧患、怨愤等特质，深受儒家、道家和佛家思想的浸润，成为我们今天在探索古人智慧、自我认知，以及传统与现代交汇时不可或缺的精神财富。

当代民族声乐作品传承以悲为美的传统审美理念，同时融入新时代元素与情感表达手法，以此契合现代听众的审美需求，推动民族声乐艺术的创新发展。在素材选取方面，作品巧妙运用典

故抒发情感,沿用传统悲情叙事结构,多以中国民间传说中的经典爱情悲剧为创作题材,如《孟姜女哭长城》《梁山伯与祝英台》《白蛇传》等。通过民族声乐唱腔特有的写意性与民族性,生动地塑造了富有感染力的人物形象,构建了极具东方韵味的传统悲情审美意境。在音乐创作环节,创作者尤为注重演唱技巧的雕琢,灵活运用哭腔、颤音等充满悲情色彩的声乐技法,细腻提升情感表达的层次,渲染浓厚的悲凉氛围。在表演形式上,大胆融合管弦乐、钢琴、古琴等中西方乐器,甚至结合戏曲元素与情景表演,形成丰富立体的艺术呈现方式。这些创新实践产生了切实的效果:一方面,让以悲为美的传统审美理念在当代焕发新生;另一方面,通过创演推动古今文化元素的交融碰撞,使民族声乐突破地域与时代的界限,成为传递东方人文精神的重要载体。作品中流淌的悲怆与深情,既承载了中华民族集体记忆里的文化基因,又以现代艺术语言引发跨文化共鸣,展现民族声乐在坚守文化根脉中实现创造性转化,为传统艺术在当代社会的传承与传播,为当代中国声乐艺术的“民族化探索”,为“弘扬中华优秀传统文化”“振奋中华民族精神”提供了鲜活范本。^[2]

历史是根,文化是魂。音乐作为一种文化现象,它所表述的内容总是它那个时代民族活的灵魂和精神,具体来说就是表达它那个时代民族的文学情绪加上对哲理的沉思。^[3]就民族声乐的艺术展现而言,《胡笳十八拍》虽以表现蔡文姬个人的坎坷生平为主线,但其文化形象的塑造,更彰显了一位杰出文人女性对民族纷争、连年战火、

民众流离失所、沙场白骨遍野的深切悲叹,从情感上产生共鸣,生发“对民族和好,共同舞蹈讴歌”的由衷向往。^[4]对音乐这一以声音为语汇的艺术而言,声音的文化形象宛如其终极形态,不仅与个体的审美经验产生微妙的互动,更在人们的审美情感中播撒下文化想象的种子,赋予其深远的文化意义,确认独特的文化身份,凝练真挚的文化情感,最终铸就永恒的文化记忆,并在民族文化的长河中将其具象为不朽的篇章。民族声乐演绎之下的《胡笳十八拍》,从声音文化形象的视角看,唱法是“骨”,形式是“肉”,审美是“魂”,这里句句未具体谈《胡笳十八拍》应该如何演唱,却字字不离应该如何演唱。当下民族声乐演唱的技术技巧日臻完善,更有代代新人为其发展殚精竭虑,那么,在追求表达美的声音时,我们更应该有意识地去确立声音中的文化形象,“要在‘中国式现代化’的语境下,在‘坚守中华文化立场’的前提下”“以海纳百川的宽阔胸襟借鉴吸收人类一切优秀文明成果”“真正建立起‘各美其美,美美与共’的文化价值观”。^[5]

参考文献:

- [1][5]李诗源.声音的文化形象及其文化冲突:音乐学术研究的反思和探讨:七[J].中央音乐学院学报,2023(2):157-165.
- [2]施咏.《中国传统音乐当代表达之道:百年中国流行音乐创作民族化研究》写作札记[J].乐府新声,2024(4):68-73.
- [3]赵鑫珊.哲学与当代世界[M]北京:人民出版社,1987:256-257.
- [4]王震亚.琴歌《胡笳十八拍》浅释[J].音乐研究,1983(3):79-91.