

姓名：张 帅

学号：2009020753

学院：音乐学院

联系方式：13583106376

电子邮箱：1377936570@qq.com

单位代码	10445
学号	2009020753
分类号	J616.2
研究生类别	全日制硕士

山东师范大学

硕士学位论文

论文题目：立足传统 唱响主流

——中国民族声乐女高音与京剧青衣唱法的比较研究

学科专业名称：音乐学

申请人姓名：张帅

导师姓名：李海鸥 教授

论文提交时间：2012年5月16日

独 创 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得_____（注：如没有其他需要特别声明的，本栏可空）或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权学校可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：

导师签字：

签字日期：20 年 月 日

签字日期：20 年 月 日

目录

摘要.....	I
Abstract.....	III
引言.....	1
第一章 中国民族声乐与中国京剧发展简述.....	2
第一节 中国民族声乐艺术的发展.....	2
一、中国民族声乐的起源.....	2
二、中国民族声乐的形成历程.....	3
三、近现代中国民族声乐的发展现状.....	4
第二节 中国京剧艺术的发展.....	6
一、简述中国京剧的起源与发展.....	6
二、中国京剧主要流派的风格特点.....	7
三、旦行简介.....	10
第二章 中国民族声乐女高音与京剧青衣的唱法比较.....	12
第一节 两种唱法的气息比较.....	12
一、两种唱法在呼吸上的共性.....	12
二、两种唱法在气息运用上的个性.....	13
第二节 两种唱法对“声”的比较.....	14
一、发声技巧的比较.....	14
二、大小嗓与真假声.....	15
第三节 两种唱法的共鸣的比较.....	16
第四节 对两种唱法咬字的比较.....	19
一、“字正腔圆”的审美要求.....	19
二、中国民族声乐女高音唱法中的“咬字”.....	20
三、青衣唱法中的“吐字”.....	21
第五节 对两种唱法音色审美的比较.....	23
一、京剧青衣唱法的音色审美.....	23
二、中国民族声乐女高音唱法的音色审美.....	24
第三章 感悟中国民族声乐艺术的“圆之韵”.....	26

第一节	由“太极之圆”感悟中国民族声乐艺术的“平衡”之韵	26
第二节	感悟中国民族声乐中“意象化”的辩证美学思想	27
第四章	京剧对我国民族声乐艺术的发展所带来的启示	29
第一节	立足传统，弘扬中国民族音乐文化	29
第二节	“千人一面”是“百花争艳”的蓄势阶段	30
第三节	浅思中国当代民族声乐人的努力方向	31
一、	文化素养	32
二、	艺术想象力	32
三、	世界观与审美思想	33
结语	34
注释	35
主要参考文献目录	36
致谢	37

摘要

中国民族声乐艺术与中国京剧艺术都属于中国传统声乐艺术。多年以来，它们不仅丰富和满足了中国人民的精神文化生活，而且也一直影响和引导着我们中国人民的艺术审美情趣。

中国民族声乐艺术与中国京剧艺术，二者是关系十分密切的两种声乐艺术形式，既有相同的共性特点，又有不同的个性特点，既互相联系，又互相区别，既互相交融，又各自独立存在，其中在京剧生、旦、净、丑的行当中，与当今民族声乐女高音演唱方法最为接近的是位于旦角之首的青衣演唱方法。因此作者把青衣唱法单独提出来，与中国民族声乐女高音唱法进行比较研究，深入分析二者之间的异同，从中认真领悟中国民族声乐艺术广博精深的演唱技术及文化内涵。

全文分为四个章节，第一章：中国民族声乐与中国京剧发展简述，本章先简单叙述了中国民族声乐艺术的发展，又简单叙述了中国京剧艺术的发展。旨在使读者对这两门声乐艺术的发展历史及现状有一个大概的准确了解。

第二章：中国民族声乐女高音与京剧青衣的唱法比较，本章是整篇论文最重要的章节，分别从气息、声音、共鸣、吐字、和对音色的审美五个方面展开，通过比较论证，阐述两者在演唱方法中的相通之处及各自的特点。

第三章：感悟中国民族声乐艺术的“圆之韵”，这一章曾以“从《易经》太极之圆角度探析中国民族声乐的韵律”为题目，发表在中国核心期刊《山东社会科学》2012年2月版中。本章分两节，第一节、由“太极之圆”感悟中国民族声乐艺术的“平衡”之韵，从核心词“平衡”着手，深入感悟中国民族声乐艺术的和谐之韵。第二节、感悟中国民族声乐中“意象化”的辩证美学思想，其主要展现中国民族声乐的独特韵律风格。

第四章：京剧对我国民族声乐艺术的发展所带来的启示，本章乃是本论文选题的重要意义之一。从立足传统，弘扬中国民族音乐文化、“千人一面”是“百花争艳”的蓄势阶段、浅思中国当代民族声乐人的努力方向，三个方面来阐述京剧对我们中国民族声乐的积

极影响，也是对前面几章具体分析总结和升华。

关键词：中国民族声乐女高音；京剧青衣；唱法比较；圆之韵；平衡

分类号：J616.2

Abstract

Chinese national vocal music art and Chinese opera art is one of Chinese traditional vocal music art. Over the years, they not only enrich and satisfy the Chinese people's cultural life, but also influence and guide our Chinese people's aesthetic.

Chinese national vocal music art and Chinese Peking Opera has closed relationship, they have the same general characteristics but different personality characteristics, contact each other already but distinguish each other again, blend with each other but exist independently meanwhile. There are four main types of characters: the lead, the female lead, the painted face and the clown. Tsing Yi is the main kind of the female lead. And its singing method is similar with Chinese national vocal music. So the author put them together to make a comparison, and have a better understanding of Chinese national vocal music singing technique and profound cultural connotation.

The full text is divided into four chapters. The first chapter is *The development of Chinese national vocal music and Chinese opera*, which briefly describes the development of Chinese national vocal music art. In order to make the reader have a general understanding on the two vocal music art development history and current situation, what was first introduced is the development of Chinese national vocal music and followed by the history of Chinese opera.

The second chapter, the most important chapter in the whole thesis, is *Comparison of Chinese national vocal music for soprano and opera singing Tsing Yi*. It is conducted from breath, resonance, voice, articulation, the timbre esthetic five aspects and elaborated on the similarities in the singing methods and their characteristics.

Chapter three is *understanding on the Chinese nationality vocal music art circle "Rhyme"*. It was published in Chinese Core Periodicals of social science "Shandong" in 2012 February edition by "YiJing Tai Chiof the round angle of Chinese national vocal music rhythm" for the topic. This chapter is divided into two sections, the first section, By "Tai Chi circle" the feeling becomes aware Chinese national vocal music art "balance" of the rhyme and begin with the core word "balance" to make a deep perception of Chinese national vocal music art harmony rhyme. The second section is to taste aesthetic ideology of "Imagery" dialectic, which mainly shows the unique style of Chinese national vocal music rhythm.

Fourth chapter is *The enlightenment of What Chinese Opera brings to national vocal music*

*art.*The topic of this paper is significant. It starts with 3 aspects state positive affect of the opera to our Chinese nationality vocal music, which contains “based on the tradition, carrying forward the national music culture of China”, “all with the same feature” to “Flowers of every kind are in bloom ” “reflections on Chinese contemporary national vocal music in one direction” and it is also the summary and sublimation of previous chapter specifically analyzes.

Key words: Chinese national vocal music singing Beijing Opera soprano; Yi; comparison; round rhyme; balance.

Classification number: J616.2

引言

中国民族声乐艺术自 20 世纪 40 年代以来，它无论是从理论研究，还是到歌唱的艺术实践，都取得了令人瞩目的成绩，并受到了国内外广大观众的欢迎和赞赏。在当今世界多元文化快速发展的背景下，中国民族声乐也呈现出多元化发展的趋势。在这种发展的过程中，如何把握好自己发展的主流方向是至关重要的。世界上无论哪个国家都应该有着属于自己本民族的主流文化，绝不会因为多元文化的共存而掩盖或否定自己本民族的文化，因为它是自己民族文化的根、自己民族文化的魂。那么作为中国传统音乐文化标志之一的中国民族声乐也应理当如此。

中国民族声乐艺术是由中国传统声乐艺术发展而来的。中国民族声乐韵味的生成与中国传统戏曲有着一脉相承的历史。京剧艺术作为中国传统戏曲的杰出代表，汇聚了中国戏剧的精华，其唱法科学、声腔优美、服饰华丽、脸谱迷人，唱、念、做、打，声情并茂；生、旦、净、丑，行当齐全，曾被列入世界三大戏剧表演体系之中，是我们中国的国粹。因此它是我们研究、继承、发展中国传统民族声乐必不可少的宝贵教材，也是我们在从事中国民族声乐演唱和教学中应该积极借鉴和参照的宝贵资料，就其完备的艺术体系和几百年来流传下来的优秀传统和深厚的文化底蕴就值得我们去学习和传承。其中位于京剧旦角之首的青衣，与我们狭义上讲的中国民族声乐中的女高音，在演唱方法上存在着极大地共性，从某种程度上讲京剧青衣的演唱方法代表着中国传统声乐女高音演唱方法的发展轨迹。

本文通过对中国民族声乐与中国京剧发展简述、中国民族声乐女高音与京剧青衣的唱法比较、感悟中国民族声乐艺术的“圆之韵”、和京剧对我国民族声乐艺术的发展所带来的启示这四方面内容，来对本论文该选题进行深入的研究和感悟，希望能让更多的民族声乐女高音学习者在意识上和声乐实践上加强对京剧青衣唱法精华的借鉴、融合及创新，从而为民族声乐的发展提供更为广阔更有生命力的发展思路，借此达到立足传统、唱响主流音乐文化的目标。

本文是作者以硕士论文为基础撰写的一篇学术论文，由于本人学术能力有限，文中存在不当之处，还望读者不吝赐教。

第一章 中国民族声乐与中国京剧发展简述

第一节 中国民族声乐艺术的发展

我们中国是一个有着悠久文化历史的文明古国，其丰厚的文化底蕴令世界瞩目。而中国民族声乐艺术就是根植于这片沃土形成和发展起来的。中国民族声乐“广义地讲应包括戏曲、曲艺、民歌和带有这三种风格的创作歌曲唱法。”^[1]而我们目前一般所说的中国民族声乐是狭义上的，即指吸收了部分西洋唱法的科学元素，并结合传统民族声乐的特色而创作的民族风格较强的歌曲及演唱。中国民族声乐艺术从20世纪30年代的成熟到21世纪的多元化发展，经历了半个多世纪的发展历程。它的发展紧随中国革命历史进程的各个阶段，它引领着先进的文化，紧跟着时代的脉搏，以独特的艺术魅力和亲切、朴实、炽热的表现形式服务于各个历史时期人们的生活、工作和劳动中。

一、中国民族声乐的起源

中国民族声乐的历史源远流长，自原始社会时期便随着人类劳动的产生而兴起。远古时期，人类为了生存自觉地运用劳动改造自然。劳动使人的大脑变的发达，进而产生了语言，这为声乐的兴起创造了重要的前提条件。应该说声乐起源于原始社会人们的劳动，是远古时期最原始的音乐。刘安的作品《淮南子》中记载：“今举大木者，前呼‘邪许’，后亦应之。此其于举大木善矣。”其中的意思是当人抬木头时，有人在前面喊，也有人在后面和，这样对于抬起一块巨大的木头来说是轻而易举的事。其资料可以看到最早的中国有记载的“劳动号子”。劳动号子是民歌的重要组成部分，也由此可以证明声乐的主要来源之一便是劳动。

原始时期的音乐是歌、舞、乐三位一体的，它是中国古代最早的一种乐舞艺术表现形式。那个时期的声乐形式虽然简单原始，也尚未形成独立而完整的音乐形式。但其固定音高、简单音阶已经出现，并且节奏在音乐中的地位较明显和突出。在《吕氏春秋·古乐篇》中曾有“八阙”一词的记载，是指由八个曲子组成的一首组歌，有手持牛尾的表演者边跳边唱。因此可以看出早在几千年以前远古时期，中国声乐就以反映人类生活和生产劳动的形式在音乐中出现了，在此之后又产生了一系列曲目完整的声乐作品，如祭歌、情歌、劳动号子等。《礼记》中《蜡辞》中的一首作品，记载了古代先民祭祀祈求的歌曲：“土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽”。^[2]可见在原始社会，中国声乐就以它独特的方式来反映人们劳动生产和生活了。

随着人类劳动形式的日益丰富和精神上的不断追求，声乐的表现形式也日益丰富起来，而且逐渐地从歌、舞、乐三位一体的乐舞形式中独立出来，从而声乐这种音乐形式成为音乐最简单而直接的表达方式，这也就标志着中国古代声乐艺术开始萌芽了。

二、中国民族声乐的形成历程

中国民族声乐历史悠久，可上溯数千年，各民族、地区的民间音乐种类繁多，异彩纷呈。自远古时我们的祖先唱的反映原始狩猎生活的“断竹、续竹、飞土、逐宍”^[3]的弹歌，以及夏代四字情歌“侯人兮猗”，再到各种盛大场合的演唱，从最早的春秋时期到我们的清朝，这长久的岁月中国声乐艺术通过上千年的萌芽、交融、变迁等种种的完善改变，最终有了自己特有的民族声乐表演的艺术形式和风格，同时也产生了许多有名的歌伎。如：《列子·汤问》中描述秦青的歌喉“声震林木，响遏行云”；韩娥的歌声“余音绕梁，三日不绝”，悲歌可使“一里老幼悲愁垂涕相对，日不进食”，欢歌又可致“一里老幼手舞足蹈，弗能自禁”，由此历史记载表明早在 2400 多年前，我国的声乐演唱者就具备了很高的歌唱水平。到清朝末年时期，民间戏曲、歌曲日益丰富，演唱技巧更为完善，加之中国由多民族构成的特征使得各地形成了自己特有的演唱风格。具体说来民族声乐的形成历程主要有以下几个阶段：

自公元 21 世纪以来，古代中国进入了西周、春秋战国等奴隶社会时期，在这段时期中，歌唱逐渐成为人们最青睐的音乐形式，也随着社会文化的大发展逐渐兴盛起来，然而由于其阶级性鲜明，致使各阶层演唱歌曲层次和内容存在差异。

春秋时期我国第一部诗歌总集《诗经》里的：“国风”汇集了自西周至春秋中叶北方十五国的民歌。《诗经》流传至今现存 305 篇，其中包括“风”、“雅”、“颂”。“国风”被看作是《诗经》中的精华，是流行在陕西、甘肃、山西、山东、河南、河北等黄河流域地区的曲目，基本上是北方的民歌。它直接表现了古代劳动人民的情感与智慧，所谓‘饥者歌其食，劳者歌其事’，具有高度的思想性和艺术性。“雅”分为大雅、小雅。贵族和文人的一些作品很多都属于“雅”，其中有部分纰漏了社会争端、评论国政、同情劳动人民疾苦的作品。“颂”是赞美歌颂之意。作品的内容多是为统治者歌功颂德，或是用于祭祀。

战国时期公元 4 世纪，继《诗经》之后又出现了《楚辞》，这部伟大的文学作品是屈原以楚国文化为背景，运用楚地的方言声韵、文学样式、和风俗特色创作而成，具有浓厚的地方韵味，更重要的意义在于其内容蕴含的热情与幻想为后来民歌带有浪漫色彩的传统做了铺垫。

汉魏六国的乐府民歌与相和歌在《诗经》、《楚辞》的基础上进一步发展，文学表现形式上突破了四言诗体，出现了长短句及五、七言体，丰富了民歌的文学表现形式。汉代的相和歌为歌唱加进了伴奏，使声乐艺术的音乐表现更加丰富，音乐形象更加丰满。

隋唐时期是我国封建社会历史上政治、经济、文化最为繁荣的时期之一。也是我国古代音乐文化发展史上的辉煌年代。唐朝建立之初，“大乐置”、“吹鼓置”、“教坊”、“梨园”总人数过万，尽显泱泱大国之壮观。此时民族声乐无论在演唱形式还是曲调风格上都有了较大的突破，同时唐代的“曲子”被广泛地运用到说唱和乐舞艺术中，极大地丰富了音乐的表现形式，推动了民族声乐的发展。

宋元时期的声乐受唐代“曲子”和唐诗的影响，逐渐确立起来的宋词和元曲都与声乐艺术密切相关，此时的戏曲逐渐代替了歌舞，戏曲成为当时声乐艺术的主要形式，从此以前以歌舞为主要形式的歌唱艺术，进入了以表演故事情节与人物为主的戏曲时代。北宋时期的娱乐场所，使市民音乐得到了很大发展。宋代，填词曲牌是主要的歌唱形式，其代表作有《西厢记》等。元代产生了元曲。元曲分为散曲和元杂剧两种形式。在元代，产生了具有代表性的“元曲四大家”（关汉卿、马致远、郑光祖、白朴）。元燕南芝庵先生总结了宋元两代声乐演唱实践的经验，写出了中国最早的论述歌唱艺术的声乐专著《唱论》，反映了当时声乐艺术的辉煌成就。

明清两代在继承南戏和杂剧的基础上形成了传奇剧，它是继元杂剧创作后的又一座高峰，代表人物汤显祖。传奇创作使中国戏曲在剧本结构及美学层次等方面进一步走向成熟。各地方剧种普遍产生了以昆曲、京剧为代表的丰富的戏曲文学和完整的舞台艺术体系，各自的唱法也日趋完善、成熟。京剧兴起的同时，此时的民歌也得到了巨大的发展，如徐大椿著的《乐府传声》，道光年间叶元清记录整理的《明心鉴》，王德晖、徐沅征著的《顾谈录》等，都总结了歌唱表演的经验和方法，展开了中国民族声乐绚丽多彩的新篇章。

三、近现代中国民族声乐的发展现状

近代以来，随着西方文化的进入，西方音乐也随之影响到我们的民族声乐。特别是自“五四”时期以来，西方的声乐理论与我国传统民族声乐结合的更加密切，如“学堂乐歌”的产生。20世纪30年代起到40年代中期，民族声乐的发展紧随中国革命、中国人民前进的历史步伐而发展壮大。在中国革命历史进程的各个阶段，民族声乐以它独特的艺术光辉起到了其他艺术形式所不能替代的重要作用。这个时期由于社会的动荡，歌曲的题材发展比较广泛，产生了大量充满时代感的声乐作品。此时，更值得一提的是郭兰英和王昆这两位歌唱家，她们在1945年延安演出的《白毛女》和秧歌剧《兄弟开荒》中，成功的运用

了以民歌和戏曲演唱为基础的民族发声方法，推动了中国民族声乐艺术的发展。这一时期的作曲家们也开始了对多方面的尝试，在民族风格的发展上产生了多样的艺术手法和特点。一方面，如黄自、青主等音乐家们创作的具有鲜明民族风格的艺术歌曲。这类作品感情色彩丰富饱满，表达出知识分子在当时那一时代面前的忧患意识。另一方面，就像聂耳、冼星海等创作出有强烈时代感和浓烈民族精神歌曲的音乐家们，他们创作的歌曲代表着广大劳苦人民的心声，在抗日救国、战火纷飞的环境下安抚了百姓的心。

新中国成立后，民族声乐的发展从整体上可分为三个阶段：

第一个阶段，是从新中国成立到“文革”时期。这个时期是以党的“百花齐放，百家争鸣”方针为指导，全国上下建立了许多地方文艺团体。高等音乐学府也都相继设立了民族声乐系等，并积极贯彻“古为今用，洋为中用”的方针，相继介绍了许多外国艺术歌曲，还排演了《茶花女》等世界经典歌剧。

第二个阶段，“文革”的十年。这个时期文艺领导权被“四人帮”所控，中国民族声乐艺术遭到了严重的破坏，“样板戏”代替了我们歌唱艺术。这种特殊的状况严重挫伤了广大文艺工作者的创作热情，使得刚刚有所成就的民族声乐事业落入低谷。

第三个阶段，党的十一届三中全会以来，我国民族声乐事业的发展。思想的解放，使得声乐艺术恢复了自身的艺术面貌，20世纪80年代应该说是民族声乐发展的复苏阶段，而从90年代起，中国民族声乐则开始进入了全面的繁荣时代。

当今中国民族声乐在国际文化广泛交流的大背景下，其发展呈现出多元化发展的趋势，其中戏歌、民美、民通、原生态唱法也渐渐被中国大众接受和传唱。值得肯定的是，中国民族声乐从20世纪40年代发展至今，无论在理论研究，还是在艺术实践方面均取得了骄人的成绩，并受到了国内外广大观众的认可和赞赏。两年一届的CCTV青年歌手电视大奖赛向中国人民呈现了很多优秀的声乐作品和优秀的民族声乐表演艺术人才。现代社会经济的繁荣，以及科技、网络、信息技术的发展为更多的人提供了展示自我和学习民族声乐的机会，例如：宋祖英、吴碧霞、谭晶等歌唱家在世界范围内频获嘉奖并举办了个人演唱会。可以说在歌唱技能和作品质量方面，民族声乐在立足传统、广泛学习不断创新的基础上实现了自我的超越。民族声乐发展到今天，已经拥有一大批演唱水平高、深受观众喜爱的歌唱家来展现我们不同时代的精神与人民风貌、脍炙人口、群众喜闻乐见的优秀作品。同时也呈现出一大批学术水平高、教学严谨的师资队伍，从这个意义上说，具有中国气派的完整的民族声乐演唱艺术体系已经形成。

纵观整个民族声乐的发展历程，我国的民族声乐艺术在不同的历史时期有着不同的艺

术特色，并带有深刻地文化背景和时代精神。展望 21 世纪中国民族声乐的发展道路，可谓任重而道远，但是我们坚信，中国民族声乐艺术永远会顽强的屹立于世界音乐之林，并会茁壮的成长。

第二节 中国京剧艺术的发展

一、简述中国京剧的起源与发展

京剧是中国戏曲剧中之一。戏曲是中国传统的戏剧形式，它同希腊的悲剧、喜剧和印度的梵剧称之为世界三大古老戏剧艺术，而京剧这个剧种，近百年来，已成为中国影响最大、最具代表性的表演艺术。是中国民族艺术的瑰宝，是我们的国粹，也是中国文化走向世界的重要窗口之一。京剧艺术融文学、音乐、舞蹈、武术、表演、舞台美术等多种艺术表现形式于一体，它的形式完整，内涵丰富，技艺精湛，风格独特，其悠久的历史 and 深厚的文化艺术底蕴可以追溯到先秦的乐舞、俳优和汉代的百戏。若从其产生、形成的时间来讲，京剧至今已有 200 多年的历史。京剧虽名为“京剧”，却不是北京土生土长的地方戏，而是在徽调和汉调的基础上，吸收昆曲、梆子等剧种的精华，最终在北京形成。1790 年乾隆八十大寿，这次的祝寿演出规模盛大，其中“徽戏三庆班”在这场演出竞赛中一鸣惊人。这为京剧的诞生打下了坚实的基础。三庆班的徽戏进京获得成功之后，许多其他的徽班也纷纷来到北京，如四喜班、和春班和春台班等，这就是历史上所称的“四大徽班”进京。

“其形成的标志有五个：

一是形成以西皮、二簧为主的、完美统一的声腔体系；

二是北京语言的特色逐渐融合于徽、汉二剧之中；

三是形成了一批具有京剧特点的剧目；

四是形成了一个新的行当体系；

五是形成了一支专演皮簧戏的演员队伍，以程长庚、余三胜、张二奎为代表的第一代京剧演员成熟和被承认”。^[4]

19 世纪 40 年代，京剧无论从剧本、表演、唱腔，还是演出形式、班社体制、观众票房等，都呈现出了全新的发展面貌，京剧的各个行当也都涌现出大批人才。其中谭鑫培先生将老生行当发扬光大，创立了“谭派艺术”，被誉为“伶界大王”。自京剧形成之初到辛亥前后，京剧的角色行当在经过一系列的改革、整理和发展下终于形成了一种稳定、完备的体制——生、旦、净、丑四门，此时的京剧表演艺术由程长庚时期的浑厚朴实向着细腻

优雅风格发展。自 20 世纪初以来，涌现出了大量的优秀京剧演员，各个流派呈现出空前繁华的场面，京剧由最初的萌芽到成熟的巅峰如雨后春笋般迅猛发展，出现了“四大名旦”（京剧走向巅峰的标志），形成了梅兰芳的高贵典雅、尚小云的俏丽刚韧、程砚秋's 深沉婉约、荀慧生的娇媚婀娜，“四大流派”书写了京剧舞台上以旦角为主的新篇章。

京剧发展的另一个高峰是自新中国成立至 20 世纪 60 年代初，“在‘百花齐放、推陈出新’方针的指引下，京剧界以‘改人、改戏、改制’为中心，进行了全面改革，清除了病态、丑陋、歪曲的舞台形象，对传统剧目进行了大规模的收集、整理、改编工作，创作和演出了不少优秀的新编历史戏和现代戏，使京剧舞台面貌焕然一新。”^[5]然而，1966-1976 年“文化大革命”对京剧事业的破坏很大，除了有限的几部革命现代样板戏外，其他类型的剧目被禁演，因此出现了剧目、演员和观众的断档。文革以后的七八十年代，京剧才慢慢得以复苏。

20 世纪 90 年代以来，在由中央提出的：“弘扬民族艺术、振奋民族精神”的号召下，有关的部门开始制定出振兴、保护、发展京剧的政策，并采取一系列措施，全国的京剧艺术工作者在政府、社会的扶持与支持下，召开京剧研讨会、京剧艺术节、京剧艺术大师诞辰等活动，争取着京剧发展的新机遇，力图攀越京剧艺术新的高峰。

进入 21 世纪，中国京剧在社会大发展、现代化、信息化等时代潮流的影响下，不断进行着创新和发展。

二、中国京剧主要流派的风格特点

京剧艺术的成熟与发展，与先辈的全面实践与科学总结密不可分。20 世纪 20 年代前后，京剧界出现了许多流派。如当时的“四大名旦”：梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云，这四位名旦各自形成了梅派、程派、荀派、尚派，此外还有张君秋、黄桂秋等各具风格的流派。

梅派：梅派艺术的创始人是梅兰芳，他名澜，字畹华，江苏泰州人，1894 年 10 月 22 日出生在北京前门外李铁拐斜街的一个梨园世家。梅先生的演唱融圆、润、水、甜、脆于一身，含蓄中满腹激情，他的表演风格是细腻、平和、且平淡中见功力。国人评价京剧梅派的行腔如同书法中的正楷，中规中矩，悠扬大气，中正平和。梅派的表演首先是自然、大方、不过火、松紧拿捏有度，若要拿梅派与其他流派比较的话，梅派就好比是一个圆，没有棱角和特点可捉摸，这一点也正是梅派艺术的博大之处。

也正因为这些特点使得梅派唱腔赢得“富丽堂皇”的美誉。再从发声腔体上讲，他善于运用混和共鸣，以字行腔，因此可以使每个字都圆润统一；从发音位置上讲，梅兰芳善

于运用高位置和假声，使得唱腔富有想象力和发展空间；在用气方面，他集中了各种方法的优点，并将其熔于一炉。自梅派一出，成为京剧旦角流派之首，无论是霸王别姬还是贵妃醉酒，无论是太真外传还是宇宙锋，都是梅派的经典之作。当今梅派艺术已深入人心，享誉世界。

程派：程派艺术的创始人是程砚秋（1904-1958），他原名承麟，满族。北京人，后改为汉族姓程，初名程菊依，后改艳秋，字玉霜。1932年起更名砚秋，改字御霜。程砚秋六岁跟随荣春亮习武生，后因扮相俊秀改从陈桐云习花旦，被发现嗓音极佳，改学青衣，师从于陈啸云。他依据自己的条件创造出新的演唱风格，对京剧的唱腔、技法有很深的研究，讲究音韵重视四声，善于运用婉转深沉的演唱抒发悲愤的情感。程砚秋在很大程度上发展了唱腔的旋律；在唱功方面，他重视用气，对气口的运用灵活自然，对音量控制很有分寸，行腔富于变化且收放自如，呈现出似断非断、声断气连情不断、缠绵婉转、深沉抑郁的特点。润腔时音量收放对比特别鲜明，形成极强的艺术感染力。这都是建立在他对气息的控制力极强的基础上的。此外他的润腔手段较为丰富，如各种颤音的运用，尤其是脑后音的运用非常出色，在吐字方面讲究音韵，多用湖广音咬字切音，这种演唱风格，致使选择的剧目多是悲剧性的，所擅演的大多也是悲剧性人物。程派艺术在表演上，眼神、身段、指法、水袖、步法、剑术等，都讲究表现形式的完整与完美，并且还讲究要表现生活的真实性。

荀派：荀派艺术的创始人是荀慧生（1900~1968），字慧声，祖籍是河北东光，最早名字是秉超，后来改名为秉彝，最后改名“词”，慧声为字。荀慧生最初是演唱河北梆子，后来在王瑶卿、杨小楼、俞叔岩等人的影响下改唱为京剧。1925年他与俞叔岩合演了《打渔杀家》，从那时起改名为荀慧生，改号为“留香”，艺名为“白牡丹”。人们都知道他对表演很擅长，殊不知他在唱法韵味等方面也有较深的研究，他依据京字发音规律，在唱到带有鼻韵母的字时，借助鼻腔收声或耍尾腔。例如，当句尾韵母 en 刚出现时便较快地归入鼻腔，于此同时气息渐弱至停止，这种处理法有助于凸显人物形象，也强化了荀派唱腔的独特韵味。在用气方面荀慧生类似于程砚秋的似断非断，与之不同的是这种断续常伴以大小颤音作为唱腔的装饰，而不像程砚秋运用控制音量的唱法，因此产生了别样的声音效果。他还善于充分运用唱词包含的各种语态涵义，将“语气助词”的运用作为突出人物性格的方法，唱腔发挥注重适当夸张，故而多用京音，甚至梆子口音，吐字清晰，唱腔圆润。他的唱腔旋律色彩明快、生动活泼，在唱法上十分注重滑音、连音、顿音等润腔技巧的运用，节奏方面多跳跃，也用切分等其他节奏型，以突出节奏的对比，从而凸显荀派特有的

旋律腔型。荀慧生能够根据个人的嗓音条件博采众家之长，融昆、梆、汉、川等唱腔为一炉，而又不为传统唱腔所局限，勇于开创自己的独特风格，他的唱腔既不同于梅派的华丽辉煌，也不同于程派的哀婉悲切，而是具有活泼、轻快、明朗、俏皮的特点。他表演时的表情和身段也要自然而真实，表里如一，要将生活和艺术相一致，融合在唱和念中，这成为了荀派独特的表演风格。

尚派：尚派艺术的创始人是尚小云（1900—1976），他原名德泉，字绮霞，河北南宫人。幼年曾随李春福学老生，1909年进入“三乐社”科班（后改名“正乐社”），艺名“三锡”，先习武生，又学花脸，其后因师辈们见其扮相秀丽、英俊，便让他改学旦行，师从青衣名家孙怡云，从此改艺名为“小云”。1912年在广和楼公演，尚小云的戏很受欢迎，1914年被评为“第一童伶”。世人称尚小云、白牡丹（荀慧生）、芙蓉草（赵桐珊）为“正乐三杰”。尚小云音域宽广，声音响彻明亮，演唱刚劲有力，高、中、低音统一且上下自如，善于扮演有英雄气质的角色。尚派的头声较为明显，气息的保持力度很强，因此在润腔时，常能在连续运用冲击似的气息时保持高位置，并使嗓音经久不衰。

张派：张派艺术的创始人是张君秋（1920—1997），他原名滕家鸣，字玉隐，祖籍江苏丹徒。他自幼因家贫常随母在各地客串演出，14岁时经李多奎介绍，拜李凌枫为师，专攻青衣。1935年，与雷喜福合作在北京吉祥戏院首次登台，以优越的嗓音和娴熟的演技，借一出《女起解》唱红。张派艺术的发声既响亮又宽厚，而且吐字清晰有力，从梅、程、荀甚至花脸唱腔中借鉴优势，奠定了浑厚坚实的发声基础。报界评价其“扮相，如窈窕淑女，似梅；唱功，有一条好喉咙，似尚；腔调，婉转多音，似程；做工，稳重大方，似荀”。他的嗓音“娇、媚、脆、水”，甜润清新，高低随意，舒展自如，梅派的华丽，尚派的刚劲，程派的轻柔，荀派的婉约都被他很好的融合在自己的表演艺术风格之中。“以梅嗓而引进程的小腔别具一格，因此既具有程的深沉的脑后音的长处，但又极为明朗灵活而动听”。^[6]

黄派：黄派艺术的创始人是黄桂秋（1906—1978），名德铨，字荫清，自号桂荫轩主，安徽安庆人，出生于北京。“黄桂秋”是其姐妹的名字，借来作了艺名。他的嗓音甜美，在“陈腔”的基础上强调湖广韵，吐字行腔讲究技巧。早年的黄秋生拜陈德林为师，表演中带有陈德林古朴方正、刚劲有力的特点，并探索出一条老腔新唱的道路。又学习各派（梆子、秦腔、昆曲、京韵大鼓）的长处，从多种唱腔中吸取精华，他的唱腔清新舒畅、刚柔相济、讲究节奏、韵味醇厚、饱满挺拔、古而不旧、朴而不拙、甜嫩娇媚。通过别具一格的声腔艺术，塑造了孙尚香、王宝钏、姜秋莲、苏三等许多艺术形象。他的文化素养很高，对所

演剧目的唱词常作精细的处理，依字音韵律设计唱腔，吐字清晰，字正腔圆，他还能诗善画，在《蝴蝶媒》中唱四句[西皮原板]，同时在扇面上画好了双蝶。他的唱腔被灌成唱片及录音的有《别皇宫 祭长江》、《彩楼配 三击掌 母女会》、《起解 会审》、《春秋配》等。黄桂秋嗓音甜润，润腔华丽、坚实而端方。其最大特点是“把旋律中每一个音符都一丝不苟地唱得非常清楚。不但送得足，而且摆得非常平稳”。^[7]他很少使用喷口及力度较强的气息来演唱，也很少用显见的收放技巧来润腔，而是用非常平稳的呼吸和力度，自始至终保持十分均匀地用气，因此黄桂秋の出字收声给人以端庄妩媚的艺术感受。晚年常住南方自创一格成为黄派。

三、旦行简介

旦的名目最早见于宋代歌舞。周密《武林旧事》记民间歌舞队有《粗旦》和《细旦》等目。据传说，“旦”指旭日东升，即阳气最盛之时，旦角扮演的是女性角色，故反其意，取名为“旦”。各种年龄、性格、身份的女性角色，京剧的旦行都可以扮演，分为丑婆、彩旦、老旦、花衫、武旦、刀马旦、花旦、青衣等。

1、青衣

京剧青衣也称“正旦”，它位于京剧旦行之首，因而素有“大青衣”之称。青衣的艺术风格端庄秀丽、典雅大方，饰演的角色一般也是端庄、严肃、正派的人物，如可扮演贤淑文静的青年女子，以及端庄秀丽的已婚少妇等等。在京剧产生之初由于禁用女演员，女子的角色由男演员来扮演，因此青衣的演唱要求假声，只念韵白，这就需要演唱者在嗓音的音色和发声方法上做特别的处理。青衣注重声腔韵味的浓厚，风格鲜明，声情并茂，流派多且各具特色。过去青衣不重做工，故有“捂肚子唱”之说，经王瑶卿、梅兰芳等大师的改革，青衣开始重视表演，并与唱、念紧密结合，来塑造个性鲜明的人物形象。

2、花旦

花旦亦称小旦、闺门旦，是饰演一些天真活泼、热情、开朗、性格泼辣的青少年女子，古代社会中的婢女、红娘、小家碧玉等类似的角色，她们的表现多是活泼、灵动，富有幽默色彩。花旦以表演为主，重做功，说京白（即念白），有时也说韵白（即使用中州韵语音念的说白，难度比京白大）。

3、武旦

武旦亦称刀马旦，扮演人物多是擅长武艺、英姿飒爽的青壮年女子，有的是历史上的女将和女侠，有的是神话剧中的女仙或女妖。在表演上以武戏为主，常常使用特技“打出手”（京剧武大中的特技，俗称“过家伙”），有的也重唱、做、舞。饰演女将的武旦也扎

大靠，插护背旗，穿高底靴，跟长靠武生差不多。

4、老旦

老旦饰演的是老年妇女，多扮演剧中有身份的正面人物，其扮相、身段、台步与正旦不同，着重突出老年人的特点。老旦以唱念为主，多使用真声，唱腔跟老生相似。

京剧诞生以后，跟谭鑫培同台演出的旦角王瑶卿丰富了旦角的表演艺术，使旦行跨出新的一步。许多著名演员如梅兰芳、程砚秋等都是他的学生。旦角逐渐在舞台上能够和生角相抗衡，并且深受广大观众所喜爱，从此旦行逐渐成为京剧的第二大行当。

第二章 中国民族声乐女高音与京剧青衣的唱法比较

第一节 两种唱法的气息比较

一、两种唱法在呼吸上的共性

气息是各种演唱艺术的动力和基础。悦耳、动听的歌声，必须建立在良好的气息运用基础上，如果没有气息的支撑，嗓音条件再好也是唱不久的。因此，不论演唱者嗓音条件如何，只要掌握了正确的呼吸方法，就会在自己原有基础上，大大改善和提高演唱的音质和音量以及会拓宽原有的音域，从而增强演唱的表现力，延长声带的艺术寿命。余叔岩晚年曾说：“我不能上台唱，不是没有嗓子，而是气不够。”^[8]张君秋说：“唱戏就是唱气，我每次吊完嗓子后，就感到饥饿，这说明我的发声、动力在两肋和丹田。”^[9]由此可见，优美动人的歌声，必须靠充沛的气息才能得以完成。

在中国民族声乐艺术中，涉及到有关呼吸的论述有很多，比如“善歌者，必先调其气”，“夫气者，音之帅也，气粗则音浮，气弱则音薄，气冲则滞，气散则音竭”等等，都强调了气息支持在声乐艺术中的重要性以及气息与声音变化之间的重要关系。我们民族声乐女高音唱法与京剧青衣唱法虽说都属于中国声乐艺术领域，但其却属于两个不同的演唱类别，前者是属于在继承传统民歌戏曲的合理成分前提下，吸收西方美声唱法的科学因素发展起来的时代感较强的声乐艺术。后者则属于历史悠久、发展成熟的中国戏曲声乐艺术。两者虽种类不同，但都十分注重科学呼吸在声音表现中的重要性，强调丹田呼吸，注重呼吸的控制和气息的均匀流畅，对呼吸的具体要求均十分讲究。就这两种呼吸方法比较来看，具体说来有以下几方面的相同点。

1、二者在呼吸方法上都主张“深呼吸”

演唱中的呼吸包括：胸式呼吸、腹式呼吸和胸腹式联合呼吸，与我们日常生活中的呼吸不同。其中，“胸腹式联合呼吸”是用胸腔、腹腔相互合作进行呼吸和控制气息的一种方法，这种方法是普遍被中国民族声乐女高音使用的歌唱呼吸方法。

众所周知，片刻不停的呼吸是我们维持生存的前提，不论我们是醒来还是在睡梦中，我们根本就不用思考要怎么运用气息，因为我们可以自然的呼出吸进。说话时我们的呼吸是向上自发产生的呼吸运动。但是在演唱时的呼吸是两个方向的气息均衡对抗的运动，也就是说向上的自发性呼吸运动与向下人为的阻力气息运动同时相互作用，这是横膈膜与腹部肌肉之间相互协调所达到的一种均衡的状态，即横膈膜收缩时顶着腹部内壁向内和向下

所产生的压力，直到后者取得完全均衡为止。这样我们就知道了，深且长的呼吸才是演唱时所使用的氣息。它会伴随着乐句的长短不同，以及作品的喜怒哀乐之感变化的运用自己的呼吸，所以这与日常生活中的生理性呼吸是不一样的，歌唱的呼吸是属于有目的、有技巧、有意识的高级呼吸方法。不过，这些都是歌唱者在表演时，通过对人体乐器的固定运动形态的联想从而找到的感觉，动力和阻力的对抗感觉也是需要演唱者在训练时用心感悟的，并且阻力能量要小于动力能量，这两种动力是既相互制约又相互联系的。

京剧青衣在演唱中的呼吸方法是“气沉丹田”。“丹田”一词源于医家术语，道家所创。“丹田”分上、中、下，“上丹田”是在两眉之间的位置；“中丹田”是在胃部与横膈膜之间；“下丹田”是在肚脐下三脂处，“丹田”所指的不是一个点，而是一个区域。“气沉丹田”中的“丹田”指的是肚脐下三脂处的“下丹田”。“丹田气”的掌握也是要通过一定时间的练习，在熟练之后就应该能达到京剧业内所要求的“一吸便提，气气归脐”的境界了。

“有声乐研究者认为：京剧演唱中的‘气沉丹田’的呼吸方法，与现代声乐所讲的‘胸腹式联合呼吸’的含义大体相似。^[10]”通过学习与实践，本人也认为在呼吸标准的要求上，中国民族声乐女高音与京剧青衣所运用的氣息，在原则上要求是一致的，都讲究连贯有根，让氣息流动起来，实现声音的连贯与通畅。

2、二者在呼吸运用方法上呈多样性

京剧青衣唱法与中国民族女高音唱法在呼吸运用方面，方式和技巧多样，例如：“吸着唱”、“叹着唱”、快吸快呼、快吸慢呼、慢吸慢呼、慢吸快呼等；在演唱不同风格的作品时，氣息的运用连断相辅；呼吸方式的运用均服务于作品内涵的展现，有时为了凸显人物形象可能会运用浅呼吸，甚至短暂的不呼不吸；中国民族声乐女高音的很多作品是融合京剧或其他戏曲的特色元素改编而成，因此对这类作品的处理就更加接近戏曲的处理方式，在呼吸运用上，多了些断，从而彰显出连的美妙。

二者在呼吸运用方式上的多样化与相似之处从根本上来讲，是源于共同的文化背景与审美取向，源于它们对传统文化的继承与发扬。

二、两种唱法在氣息运用上的个性

1、二者呼吸尺度不同

京剧青衣唱法与中国民族声乐女高音唱法在呼吸上均主张“深呼吸”，但由于演唱形式与风格的差异，使得各自对呼吸尺度的具体要求也就变的不同了。

京剧艺术是一种集唱、念、做、打为一体的表演艺术，唱只属于其中的一项内容。因为演员表演时不只要唱，还要有各种形体表演动作的配合，边唱边舞。这不仅需要演员在

台上有精、气、神做支撑，而且要在伴奏音乐以及锣、鼓的节拍节奏中，展示形体的软硬功夫。青衣行当在京剧表演中，要求手、眼、身、法、步的技术规范性必须完全遵循，这样才能够谐调而准确地塑造好一个人物形象，达到气息的连断与动作的完美配合。这一点与中国民族声乐女高音相比较，我们民族声乐的表演还是简单些的。

2、二者在换气上的安排各有特点

中国民族声乐女高音在演唱时，依据各自对于呼吸的控制能力的不同，一般要在歌词或作品乐句的句逗处换气，争取能够保持乐句、乐思的完整性。

京剧青衣唱法由于重视体现吐字行腔中的顿、挫，所以在演唱时常用“提气”、“弹气”、“歇气”、“沉气”、“收气”等气息控制法。由此可见，京剧唱腔中的换气，会带有中国戏曲剧本中的诗歌韵味，及中国传统声乐的审美趋向。梅兰芳先生曾在处理唱腔时，以断为主，不以字和句作为断的依据，即是一字之声可有断腔，一腔之中也可有数断，很多时候正是利用这种“断”来传达神情。而这种断也恰巧和连形成明显的对比，京剧界认为的“断”，即“顿、挫”，对此他们还认为即便是气断了，也需要做的“声断情不断”的表达效果，其实很多时候“气断”在京剧演唱中并非是真的断，有时候则是似断实连。

通过以上对中国民族女高音与京剧青衣在呼吸上的比较，我们可以基本的了解它们二者在气息使用上的异同。共同点是二者都强调呼吸在演唱中的重要性，尤其是强调气息的腰腹部的支持以及深度。而它们二者所谓的不同，则是在某些具体的行腔要求上为了体现各自艺术的韵律会选择不同的气息控制技法而已。

第二节 两种唱法的“声”之比

一、发声技巧的比较

对于演唱艺术而言，声音就是歌唱者表达思想感情的艺术媒介和必要手段。演唱如果脱离了声音就不复存在，因此要想在音乐表现上做到“有的放矢”，就必须首先解决声音的技术问题。下面我就中国民族声乐女高音和京剧青衣这两种唱法来浅谈一下发声的几点技巧。

1、气领音走

上述两种唱法的发声，首先必须有气息的支持。所谓“气领音走”即，在出音之前先送气(声音和气是混在一起发出)，要感觉声音像是被气包着从嗓子眼出来一样。著名京剧表演艺术家赵荣琛对发声的体会：“字的演唱分头、腹、尾三个部分，字头未出口之前，

气要先上，暗暗蓄势，用气领字音，放出字头，至字腹，则气放足而音全出，字尾则徐徐提气，归韵收声。这种唱法，比把字音一下唱出来，要费力的多，但是能收到音清神足的效果。”^[11]没有气息支撑的声音是虚的，声音不仅音量小，而且不明亮。因此我们在演唱时一定要时时提醒自己：要先送气！

2、打开口腔

在中国民族声乐演唱发声时，需要保持“闭着嘴打哈欠”的歌唱状态。这一点与京剧演唱的发声也是相一致的：“只要保持打哈欠或打喷嚏的起始感觉，就可以体会到演唱发声时应该保持的状态。在保持这种起始感觉时，鼻两侧与上唇和颧肌同时向外展开，但鼻子不可有明显的动作。这种感觉可将鼻咽腔打开，使声音沿着鼻咽腔上方到达眉心处，即‘上丹田’。”^[12]

“打开口腔”是使口腔内的空间扩大（嘴里面的容积增大），并不是要把面部嘴巴张到最大。张君秋先生曾讲：“双唇微微收拢，形成嘴张得小而口径内大的‘坛子口型’。”^[13]

3、金铁霖先生的“开贴”训练法

著名中国民族声乐教育家金铁霖先生在教学中，使用一种“开贴”的方法教学生们演唱，当然，这种方法是一种想象、意念，一种感觉。“开贴”的感觉是在后脖根处，要求演唱者“将喉咙或脖子根‘吸开’并保持，想象脖子根处有一个横截面，然后将所有的字都贴在这个想象的横截面上换。第一，要吸开，并保持（吸开后就像用一根筷子横着支在喉咙处，迫使其始终保持吸开的状态）；第二，要将每一个字都贴在这个平面上”。^[14]并且在张再峰老师的《怎样唱好京剧》一书中，也要求京剧演唱可以借鉴金铁霖先生的“开贴”训练方法。由此说明这种方法在演唱教学训练中是实用的，科学的。

二、大小嗓与真假声

“大小嗓”即是京剧唱腔中所讲的“真假声”。“大嗓”在京剧中也称“本嗓”，许多人称其为“真嗓”。“小嗓”在京剧中亦可称为“假嗓”“细嗓”。在京剧演唱及其中国民族声乐女高音演唱中，它们所使用的混合声均涉及这两种声音。青衣唱法的混合声中小嗓占的成分要多于大嗓，但从整体的嗓音特点来看，青衣唱法中的真声成分相对于中国民族声乐女高音中的真声成分来讲，还是多一些的，当然这也是京剧青衣唱腔为体现其甜、脆、水、亮等音色特点的技法之一。

中国民族声乐女高音唱法中依据演唱者嗓音条件和演唱方法及作品的不同，出现了既有真声比重多的混合声，也有假声比重多的混合声，还有真假声成分相近的混合声，而无论在演唱中使用哪种声音，均非单独纯粹的使用某种单一的真声或单一的假声，而是既有

真声又有假声的混合声，只是混合的比例有所差别。

通常情况下，京剧青衣唱法和中国民族声乐女高音唱法在演唱高音时假声成分多些，唱低音时真声成分多些。早期我国的民族声乐唱法在曲目的整个音域中基本是用真声来完成的，随着我国民族唱法自身的发展和对美声唱法科学发声方法的学习借鉴，它渐渐可以自由运用真假混合声来完成音域宽广的作品了。我们知道早些时候我们民族声乐作品几乎没有到 High C 的，而近年来涌现出很多大气磅礴，音域跨度大的作品，个别作品甚至达到或超过 High D，比如作品《水姑娘》、《春天的芭蕾》等，并且很多歌手也都可以轻松地演唱这些音域较大的作品，使用的混合声中听不出真假声的痕迹，二者浑然一体。

然而由于南北方地域特点和语言生活习惯的差异，其作品演唱时对真假声要求的比例也是有差别的：“北方民歌的字多，歌词几乎充满了旋律乐句。歌唱时强调字头的着力，而字头的发音部位主要集中在口腔中，主要是一种重机能的发声状态，因此北方民歌用声真声多于假声；南方民歌字少句长、声情多，强调声音的柔和、委婉、连贯。要得到这样的声音，以头腔为主的轻机能的发声方法要多一些，这样的声音的成分，假声就会较北方民歌多一些”。^[15]另外，在声音的运用过程中我们还应需要与呼吸、共鸣、语言相配合，最终目的是来表达词曲家的作品内涵和音乐韵律。

在京剧演唱中，真假声的概念分别用大小嗓来称谓，京剧青衣在京剧发展的早期演唱中是没有真假声转换这个问题的，因为那时京剧中男旦较多，都是使用纯假声。随着时代的发展，近现代的京剧旦角“青衣”逐渐由女性扮演，并将原来的纯假声逐渐转换为真假混合声。声音委婉柔和，灵活清丽且富于弹性。

第三节 两种唱法的共鸣之比

共鸣的产生需要两个条件，一是共鸣的声源；二是共鸣的空间。在声乐演唱中，共鸣是气息冲击声带振动发声，同时引起周围腔体振动的现象。在音响学中共鸣有两种类别：一种叫感应振动；一种叫强迫振动。感应振动是指一物体在振动时，周围与它振动数相同的物体，受到它的感应同时振动。例如弹钢琴时，脚踏强音踏板的同时按下某个琴键，而后快速抬起手指，此时我们会听到比它高八度的一个琴弦上，虽然没弹，也会发出声音，这便是感应振动。强迫振动就是振动数不同的物体，由于一个物体振动作为媒介，使得声波传递到周围的其它物体引起的共振。京胡的发声便属于这种原理，在拉琴时由马尾摩擦琴弦产生振动，弦子振动通过马尾又传导到蛇皮，进而引起琴筒中的空气振动产生带有共

鸣的乐音。

我们人类在说话时所使用的共鸣是一种与生俱来的自然生理现象，在声乐演唱中如果仅仅依靠这种自然生理现象使声带发声那是很单薄和乏味的，因此需要通过人体的各种共鸣器官来丰富和改善音色、扩大音量，以获得具有艺术色彩的完美声音，这种共鸣是声乐演唱训练中非常重要的技巧之一，必须需要演唱者经过科学、系统的训练才能够正确的掌握。声乐演唱时的共鸣可与提琴乐器相比喻来认识，我们可以把人的头腔共鸣比作小提琴那样高亢、响亮；把口腔共鸣比作中提琴那样坚实、明亮；把胸腔共鸣可以比作大提琴那样低沉、浑厚。中国民族声乐女高音唱法与京剧青衣唱法均属于声乐演唱艺术，其使用共鸣的方法在原则上是一致的。只是在京剧业内把歌唱共鸣是用“腔膛之音”术语来阐述的，把头腔共鸣称作“龙音”；把口腔共鸣称作“上膛音”；把胸腔共鸣称作“虎音”。

1、头腔共鸣——“龙音”

头腔共鸣（“龙音”）即我们通常所说的头声。：“它是由于声音的频率引起了头部上前方蝶窦空间的振动而产生的。”^[16]头腔共鸣（“龙音”）发声时，要求打开口腔、软腭和小舌头积极上抬，好让声音穿过鼻腔，也就是指在眉心靠里的小区域里共振所产生的一种明亮、丰润的声音。头腔共鸣（“龙音”）的运用，可使歌声音色光彩明亮、辉煌、富有穿透力。下面将简单介绍一下在演唱中获得头腔共鸣（“龙音”）的几点技巧：

①必须运用较深的气息做支持，这样才能为头腔共鸣（“龙音”）打下坚实的气息基础。也就是在唱高音前，要将气吸至腰的周围，沉入下丹田。吸气后稍稍保持片刻、屏住气，然后小腹马上给力，转为慢慢的呼气状态。因为只有这样才能形成气柱与横膈膜的反向对抗，才能获得深且有力的气息，这种对抗的劲越积极，头腔共鸣（“龙音”）的演唱才会越有保证。

②把声音引向“面罩”部位。简单的说，“面罩（此词来源于英语 mask）”就是指鼻子和眼睛周围的区域。把声音引向“面罩”即在一个字的声母演唱之前，让“面罩”部位处于一种兴奋的状态，保持这种感觉所唱出的声音是靠前、优美、明亮的，而且声音位置是高的。

③保持“上松下紧”的状态。这种状态是以横膈膜为界，“上松”是指横膈膜以上的胸、肩、颈、头等部位，要求自然放松（不等于松懈）。“下紧”则是指小腹保持给力状态，膝关节紧绷、脚趾抓住地，在京剧唱法论述中，还要求歌者提胯、收臀、缩肛等反向用力的支持，这并不意味着中国民族声乐演唱者就不提胯收臀，其实歌唱的状态做到位，这些要求也都是相一致的，只不过民族声乐还未像京剧唱腔那样研究的如此精细。

2、口腔共鸣——“上膛音”

口腔共鸣是指喉头以上至上腭的共鸣，它是声音从喉咙发出后的第一个共鸣区域，是胸腔共鸣和头腔共鸣的基础，它是由口腔、口咽腔、喉咽腔、喉腔所组成。“口腔共鸣是京剧演唱中最方便得到，也是最容易体会到的一种共鸣。口腔在所有共鸣腔体中最大，因而共鸣效果最佳，声音最响亮、最圆润。京剧演唱中的所谓‘亮音’、‘水音’（指清澈、圆润）、‘脆音’即是指口腔共鸣。”^[17]从张君秋先生的论述中，我们可以体会到获得口腔共鸣（“上膛音”）的方法：“口腔自然张开，软腭上提，下巴放松，像啃苹果状。后颈肌直立，颈前肌放松并有下压感，使喉头下降，气息通顺。”^[18]下巴放松的感觉，可以体会吃酸梅子的感觉。在演唱中如下巴能做到放松，喉头也就自然下来了。而且口腔共鸣是胸腔和头腔共鸣的连接通道，无论是用头腔共鸣还是胸腔共鸣，口腔共鸣是必须用到的，而且口腔共鸣是可以调节的共鸣，因为嘴唇、舌头、喉头等都是可以作各种动作变化的，因此会产生不同的共鸣效果。

众所周知，口腔是声音的出口，它不仅是共鸣器官，还是咬字吐字器官。只有与其它发声器官恰当融合，方能展现出清晰独特的声音魅力。作者认为我国现代民族声乐女高音唱法对口腔共鸣的运用较京剧青衣唱法来讲会更加的充分，在练声时强调口腔内部的充分打开，而青衣唱法则在追求内部打开的同时，外部是非常讲究婉约含蓄（上台演唱时在脸颊两旁还要贴上两块有胶的头发胶片，因为有胶粘在演员的脸上，这也或多或少地影响到口腔的打开程度），再加之京剧青衣唱法对于传统声音审美立场的坚守，使得其声音更为含蓄和内敛。我国在早期的民族声乐女高音唱法中对于口腔共鸣的运用也是不够的，后来随着声乐文化交流愈来愈广泛，我国民族声乐吸收了众多优秀声乐演唱方法的科学因素，使得其声音观念有了较大的变化，追求较大的音量、完美的共鸣、丰富的音色、辉煌的气势，因此对于歌唱共鸣腔体的运用逐渐地更加充分。

在汉语各元音中，a元音的共鸣效果是非常强的，因此在进行口腔共鸣的练习时，我们可以多在有a元音字上推敲、琢磨。我们也可以尝试将其他元音都向a元音的共鸣靠拢（在不违背所唱字音应有的口型下），扩大该字音的口腔容积，尽可能的打开口腔，使每个字获得最大、最适合的共鸣效果，这样就会增强作品的艺术表现力。

3、胸腔共鸣——“虎音”

在日常生活中，我们常会感觉到某某人说话声音非常有磁性、很好听，这其实就是胸腔共鸣的作用。胸腔共鸣的共振体包括胸骨、肋骨，其空间包括气管、支气管，其共鸣属

于歌唱的基础共鸣，其产生的声音效果浑厚有力，坚实洪亮，易于表现深沉、庄严的情绪。它常常运用于男女中、低音声部的演唱中。“胸腔共鸣京剧行称‘虎音’，取虎啸之意，声音粗大、宽宏而低沉，有瓮声瓮气之感。”^[19]它是声带发出的以低频率为主的声波传到胸腔引起共鸣而产生的。胸腔共鸣的发声需要在丹田气息的支持下，采用“叹气”的感觉来唱是比较容易体会到的。胸腔共鸣的位置较低，声音效果浑厚，音色柔和。中国民族声乐女高音相比较京剧青衣唱法来讲，更注重对胸腔共鸣的运用。因为京剧青衣唱法中的“虎音”，没有中国民族声乐胸腔共鸣那么低的音域，且使用“虎音”的地方并不是很多，另外，京剧中青衣的演唱形式因其流派的不同，在演唱时共鸣腔体运用的侧重点也会有所变化。

上述两种唱法对于共鸣腔体的运用均追求整体共鸣的效果，只是对于各个共鸣腔体运用的比例和侧重点不同，因此声音的效果也不同。如何结合我国语言特点和作品风格，唱出符合国人审美的声音，则是两种唱法对于共鸣效果的共同追求。此外还应说明一点的是，以上这些感觉的强与弱都是与个人的先天生理条件有密切关系的，因此我们在实践中要量力而行，而不能为了追求某种声音效果而去刻意的勉强自己。总之，在演唱中是以胸腔共鸣为基础，通过打开喉咽腔和鼻咽腔，与头腔共鸣相通连，而形成的有立体感、丰满的、有磁性的声音。而使用整个腔体歌唱是我们目前训练与演唱所要达到的最终目标。

第四节 对两种唱法咬字的比较

一、“字正腔圆”的审美要求

在我国传统声乐演唱理论中，“以字行腔”、“字正腔圆”、“字领腔行”等有关字与腔的论述很多，中国民族声乐女高音唱法与京剧青衣唱法均追求字正腔圆的声音效果。所谓“字正腔圆”，是指发声中吐字咬字清晰准确、不会引起歧义，在此基础上唱腔饱满圆润，符合作品的风格要求。

“字正”的要求主要有五点：

一是，字音准确。明代沈宠绥把汉字字音分为开口、闭口、撮口、穿牙缩舌、鼻音等数种，作为咬字吐字达至准确无误的要领。如今我们所说的“四呼”——开、齐、撮、合就是在此基础上确立的。字正就是在演唱非方言和非少数民族语言的作品时，严格按照汉语拼音标准来发音，声母、韵母、声调准确。

二是，四声正确。即是阴、阳、上、去四声具体到演唱中要符合说话时的音调，避免倒字，例如将“彩霞”，唱成“猜瞎”，就是典型的倒字现象。

三是，字真意切。字清是指字头清晰、字腹与字尾明确，义切是指唱词的含义表达准确，音乐作品的人物形象要鲜明，情感表达要准确。

四是，收声归韵完美准确。严格按照每个字的字头字腹字尾来演唱，在收声归韵时，力求收的干净、巧妙无痕而又意味深长，且要考虑与下个字的衔接自然。

此外对于京剧青衣唱法，尤其是传统戏的演唱，吐字和咬字都是有特殊要求的，这种要求可能与今天的吐字发音规则有一定的出入，但却是符合京剧唱腔的审美原则的。例如“尖字”：自、辞、素等（即声母 z, c, s 同 i, u 或首字母是 i, u 的韵母相拼的字）、“团字”：既、校、绣等（即声母 j, q, x 同 i, u 或以 l, u 开头的韵母相拼的字）之分。还有“上口字”（指某些字的特殊读音，如“处”读“去”、“各”读“过”等）。特别是在传统戏的唱腔中，区分较为严格。

“字正”与“腔圆”是相互配合的整体，字正是腔圆的前提，腔圆是字正的归宿。“腔圆”要求演唱者做到三点：

一是，行腔自然流畅，即是用歌声把旋律有机地联系起来，要做到自然流畅。

二是，润腔韵味十足、优美动听，“润腔”是指演唱者运用衬词衬腔对唱腔进行润色，这也是演唱技巧完备的体现，润腔的手法包括拖腔、“擞儿”、“加花”、“装饰音”“嘎调”等等。

三是，“气口”巧妙准确，音乐要素准确清晰。京剧唱腔以西皮、二黄以及反西皮、反二黄两大腔调为主，兼用一些地方戏的腔调，组成板腔体、曲联体、综合体等音乐体制。因此在演唱时，要针对不同板式、不同曲调的节奏特点灵活运用唱腔，力求韵味浓厚、作品风格即感情基调准确。

从我国传统声乐理论对“字正腔圆”的阐述可以看出，京剧青衣唱法和我们民族声乐女高音唱法，均把吐字咬字放在歌唱技巧的首要位置，可以说中国民族声乐艺术与中国戏曲艺术的基础就是建立在咬字之上的。

二、中国民族声乐女高音唱法中的“咬字”

中国民族声乐女高音演唱对字的要求很高，在演唱以汉语普通话为主的作品中，要求字头快而清晰，字腹饱满而准确，字尾归韵收声圆而美，同时还要和下一个字过度的巧妙。

传统唱法对咬字、吐字的要求非常严格、讲究，无论是民歌、戏曲还是曲艺都强调字的“劲”和“度”，并将其比喻为大猫叼小猫：松紧适度，咬住却不咬死、不咬僵。

普通话的语音结构划分比较细致和复杂，从汉语拼音的角度来看，我国文字多是由声母和单韵母或复韵母组成的单音节字，多数字是由字头(声母)、字腹(韵母)、字尾(归韵)三个部分组成，例如“kong”，k为字头，o为字腹，ng为字尾；有的是加入了介音，例如“pian”字，p为字头，i为介音，a为字腹，n为字尾；还有的是由字头、字腹两个部分组成，如“che”字，ch为字头，e为字腹。此外还有些字是没有字头，仅有声母的，例如“en”。

字头是气流接触或冲击唇齿舌牙喉五个部位发出的，它的主要力量形成于唇、舌、牙，歌唱时吐字要灵敏、富有弹性，字头发音力求做到清晰、快捷、准确、稳定，且要凭借字头给力的惯性巧妙地过渡到字腹。字腹是用字头迸发的启动力及其本身气流与声带冲击的对抗力，将声音和字赋予立体感，歌唱时字腹的形成是在咽部，这是“唱”与“说”的区别之一。我们平时“说”话时字的字腹形成于口腔，而在歌“唱”时，为了字与声的统一和行腔的饱满圆润，须夸张地延长字腹，同时保持后咽壁的挺立状态。可以说，字腹在歌唱吐字咬字中占的比重最大，时间相对也较长，因此，演唱中音量的大小增减、音色的变化、共鸣的运用几乎都在字腹中进行。字尾是字的结束，在演唱中意味着收声和归韵，同时又意味着下一个字头的准备，因此收的干净、衔接的自然基本是要求。通过对演唱中字头、字腹、字尾的认识与分析，可以得出字头“快而准”，字腹“满而立”，字尾“净而轻”的结论，同时各部分的衔接应自然连贯，气息支持要充分，以实现字字饱满、清晰入耳的审美要求。中国民族声乐女高音唱法对字的要求很高，夸张的字头、清晰的字声、完美的归韵、巧妙的过度是其不变的原则。

总之，中国民族声乐是由我国各族人民依据各自的风俗习惯和审美追求创造和发展起来的声乐艺术形式，因此在歌唱语言、气息运用、发声方法及对共鸣腔体运用的充分程度上均有其自身的特点和原则，在歌唱时这四个方面是密不可分的整体，也是形成各自演唱风格的重要前提。演唱者在运用时应当注意从整体出发，学习和借鉴我国传统声乐艺术中科学的训练、教学方法和西洋唱法中的科学合理因素，形成独特的演唱风格，以最大限度地抒发我国人民的思想情感，描绘大众心中的理想追求和精神向往，安抚人们的心声。

三、青衣唱法中的“咬字”

中国戏曲演唱在吐字咬字方面有各自的传承和规范，其中京剧青衣唱法的咬字吐字规范与中国传统戏曲演唱的通用规范是基本一致的，“字正腔圆”、“依字行腔”、“字领腔行”也是其基本要求，只是在具体运用方面存在细微的差异。

中国戏曲演唱界把字的各部分组成称为头、身、尾，从音韵学角度又将其称为“韵头、

韵身、韵尾”，青衣唱法中的字也不例外，它对于每个字的各部分的演唱均有具体要求：字头咬得狠，字腹吐得圆，字尾收得巧，这些都是无数演唱家及艺人实践总结得出的宝贵经验，也是唱、念达到字字清晰又适于行腔要求的技术保证。

在青衣唱法中，字头的演唱除少数运用“喷口”技巧外，大多数字的字头还是不能太用劲的，因为过于用力的咬字头不利于字腹的延长与顺利过度，对于共鸣腔体的打开也有一定的负面影响，从气息方面来讲，这样做的结果会使演唱的有效气息量减少，进而影响音乐的表达。

字身，即字腹，由韵母组成，它不仅是字的重要组成部分，也是一个字在音量角度来看是最响亮的部分，更重要的一点它是演唱技巧善于发挥的部分。所以这也是青衣演唱者非常注意的地方，只有演唱者在唱、念时对字腹发音的技巧掌握的娴熟，青衣演唱者才会达到“字正腔圆”要求，因为演唱者声音的延长依赖于字腹延长的把握。

字尾是字的最后部分，京剧里把字唱入字尾的动作称为“归韵”，它在青衣演唱中所占时值很短，由于归韵时间短，动作幅度也较小，为了便于区别和准确把握，唱好每个字的头、身、尾，前辈们把所有的汉字划分为十三个韵，也称“十三辙”，这对我国声乐艺术演唱产生了很大的影响。

明代沈宠在其所著的《度曲须知》一书中提到：“凡曲去声当高唱，上声当低唱，平入声又当酌其高低，不可含混。”青衣演唱对四声的运用有着严格的要求，在刘吉典先生所著《京剧音乐概论》中关于在念和唱时阴平字、阳平字，上声、去声、入声，单个字及其词组四声调值等方面需注意的问题有着较为明确的概括：例如“在唱腔中遇阴平字必须高唱”，“阳平字必须低出，或为低平腔，或是由低归高，有时为唱腔的音势，可把某阳平字提高来唱，称为‘高阳平’。”^[20]

此外，京剧青衣唱法在关于吐字咬字技巧方面还有一些特殊的称谓，这些技巧是基于艺术情感表达及民族韵味体现的特殊需要（并非为炫技而产生），例如“嘴皮子劲”，“喷口”，“徐吐”等，这种技巧的运用并非普遍，而是在表达剧中特定人物性格、情绪特征，体现京剧特有的戏曲韵味或不同派别风格特征时才得以运用。在京剧青衣唱法中，前辈们把演唱者在任何情况下能保持字音清晰原样不变的能力成为“嘴皮子劲”，也就是一个字无论如何延长，音域多高多低，字音均清晰分明不走样，这要求演唱者对吐字咬字所运用的力度应恰当合理，字音延长时演唱者的口型也要保持合理的状态；“喷口”是演唱者运用口部相关器官对字头形成较大的气流冲击，常用于情感强烈爆发的乐句中；“徐吐”是在念唱某些字时，依据字的特点恰当地延长字头(辅音)与字身中首个元音(介元音)的时

间，例如演唱“花”(hua)时处理成(hu—a)，青衣唱法中的程派常用此处理方法。

总之，上述两种唱法都要求把字唱好，即唱准字的声调，唱好字头、字腹和字尾，要准确的把握好声母、韵母以至于每个音素的精细拼合，在拼合的过程中，我们还要找到每一个字的最佳共鸣位置，使作品中的词得到最大限度的韵味。

第五节 对两种唱法音色审美的比较

音色是声音呈现出的特点与特色，如同颜色有赤橙黄绿青蓝紫一般，音色也有高低明暗粗细刚柔之分，加之演唱者自身嗓音条件、训练程度、音乐文化、艺术修养等方面的差异，音色的多样化就更加显著了，而音色审美的标准也是随着音色的丰富不断变化提升的。京剧青衣唱法与中国民族声乐女高音唱法对于音色审美的追求依赖于各自的发展历史和各自的审美趋向。

一、京剧青衣唱法的音色审美

1. 浑然意会，富于变化

东方传统思维方式具有浑然意会的特点，这种思维方式使得多数国人在认识、评判事物时更加注重对事物整体的宏观把握。浑然意会的思维也影响到了中国传统歌唱审美思想与实践，其中对五音的认识就能体现出这一点：“按五行之在天地间，无往不具。音之有五，亦犹行之有五也。天以五行化生万物，物各具一五行。人之五音，即合乎五行，并应乎四的，配乎五方，通乎性情，准乎政事，动乎五脏，……”（《顾误录》清王德晖、徐沉微）而“明解曲意”（《闲情偶寄》清·李渔）、“声各有形”（《乐府传声》清·徐大椿）等宝贵的声乐美学观点体现出的的是中国传统唱论对歌声审美的全面认识，其对声乐形式美与内在美的研究也体现在歌唱技巧和歌唱修养方面。中国传统戏曲是中国古代传统唱功的主要体现，因此从中国传统戏曲的发展就可以看出其对中国传统唱论的理论与实践的继承与发展。

任何事物的发展都需要继承与创新，中国戏曲的传承更是凝聚了一代又一代无数戏曲家及艺人的心血，从许多代表人物的戏曲成长之路中我们也可以积累许多的宝贵经验，如我们从戏曲大师梅兰芳、谭鑫培的身上看到，他们在学戏之初嗓音条件并不过人，但他们在演唱过程中注重“声”与“情”的有机结合，且善于根据各自嗓音及综合条件形成各自独特的演唱风格，以亲身实践传承了传统唱论中“明解曲意”和“声各有形”的美学真谛，

最终成为京剧艺术大师。

京剧青衣唱法音色的审美从宏观上讲，更是演唱者本身对京剧艺术的审美追求。演员在演唱不同剧情、不同人物的戏中，音色的审美是有变化的。其中《乐府传声》（清·徐大椿）中“凡物有气必有形，唯声无形。然声亦必有气以出之，顾声亦有声之形。其形为何？大、小、阔、狭、长、短、尖、钝、粗、细、圆、扁、斜、正之类是也。”即生动的描述出传统的声音形态。《顾误录》中“凡人声音不等，见解亦不同，或于此有所长，于彼即不能无所短。”等这些观点反映了一个普遍的审美逻辑，那就是音色应随剧情、人物需要的变化而变化。在歌唱情境各异的情况下，或者需要甜美圆润的音色，或者需要豪放粗犷的音色，或者是高亢明亮的音色，也或者是含蓄轻柔，总之，在中国传统唱论关于戏曲音色的美学思想的影响下，大大扩展了京剧青衣演唱的音色，使得其形成了风格各异的艺术流派，如圆润甜美的梅派；狄成婉约的程派；宽厚明亮的张派等等。

2、汉语声调特点与“字重于声”的审美模式的联系

声调也名“字调”，它是汉语独有的特征，音节有高低、长短、升降、曲直的变化。“调”在汉语普通话中可以分为“阴平、阳平、上声和去声”四个声调。因为这四个声调才形成了我们语言中的抑扬顿挫、民族韵味独特之美感。语言的“音准”即汉语语言中声调的准确性，它是歌唱者必须遵循的声调规律，我们应该尽力避免出现倒字的现象，在青衣演唱中只有“依字行腔”才能保证字音的“音准”，做到“字正腔圆”，音色比较明亮、靠前，口型自然，重视歌唱的语义功能要明显大于其自身的发声功能，音色的变化多为剧情需要而变。其次，青衣唱法的独到之处在于其在演唱中恰当地加入灵活的装饰音，形成了一种随着汉字声调变化而灵活变化的连贯状态，而这种方法打破了歌词中字与字组合对语言语调的约束。与此同时音色的展现配合细腻的情感和恰当的表情、动作，在声音位置方面始终保持高高挂起的姿态，给人以柔美宽松的感觉，对于不同人物角色的声音要求，青衣形成了“字重于声”的音色审美模式。

二、中国民族声乐女高音唱法的音色审美

中国民族声乐女高音对于音色的追求是与中国人的普遍审美观念相统一的，单从歌声的音质审美感受上看，我们民族声乐从古至今是以歌声的“纯净”、“亮澈”、“水润”、“甜脆”为美的。

1、纯净

中国民族声乐女高音追求纯净的音色，在吐字发声归韵的过程中，讲究字纯腔纯，即是清晰干净。在这种追求之下，要求民族女高音演唱者不仅要具有好的嗓音条件和清晰动

人的谈吐，更要在演唱方面具备完善精湛的技巧和表现力，而且要有与这种追求相适应的审美水平和审美创造力。

2、亮澈

明亮的音色带给人以清晰明朗的感觉，中国民族声乐女高音虽然在音区的总体要求上比较高，却仍要保持亮丽、明澈的音色。这种审美追求无疑对演唱者提出了更高的要求。

3、水润

我们经常用“水润”这个词来形容某个民族声乐女高音歌唱家的歌声，“水”是唱腔婉转灵动，仿佛流水在浇灌心田；“润”是唱腔的新奇与滋润，仿佛是新芽吐绿，给人以生机与活力。

4、甜脆

在评价中国民族声乐女高音音色动人时，我们常用描写味觉的词汇来形容歌声带给人的审美享受，“甜”如糖似蜜，是形容我们民族声乐女高音演唱者的歌声美到人们的心田，就像口含蜜糖般甜；“脆”是形容演唱者的歌声清脆入耳，像小鸟鸣唱、银铃敲响一般。甜脆的歌声可以促使人们的精神振奋，从而提升自己的审美感受力和精神境界。

马克思主义哲学认为，社会实践是检验真理的唯一标准。尽管不同的人审美情趣上有差异，但是作为中国传统音乐文化标志之一的中国民族声乐艺术而言，它以现代和传统相融合的综合审美及中国深厚的文化底蕴为一体，极大地丰富和满足了我们中国大众的精神文化生活，而且它的“珠圆玉润”、“发声必纯”的审美观念，深深的引导着我们的中国人。可以说，中国民族声乐是我们中国百姓喜欢的主流音乐。因为它的根是我们中国的传统声乐，是我们中国本民族的艺术。

第三章 感悟中国民族声乐艺术的“圆之韵”

中国传统文化的“尚圆”观念由来已久。国人崇拜圆，在遣词造句中也多有体现，诸如圆满、圆融、圆通、团圆等。“圆是最佳的均衡状态，均衡状态是保持事物的合理性、巩固其稳定、生存的重要条件。”“圆”的完美、完整性，体现的是无碍、顺畅、圆通、圆融。圆相对缺而言，圆为“全”，“全”即不缺，常有“月缺月圆”之说。“万印万川”万川皆一月，处处皆圆，地球是圆，月球是圆，太阳是圆。圆既是事物的一种形态和运动规律，也是人性的本质特征之一。圆不离道，有“道”有圆。“圆”为运动之“圆”变动不居之圆，周而复始，无穷无尽之圆。我国传统哲学道学中讲的自然、无为，实则圆。中国哲学尚圆的观念用意在于以圆为美，美即是圆；以圆为和谐，和谐是美，和谐是一种健康、健全的美；以圆为生生不息。所以和谐与圆在中国传统哲学中象征着最高的精神境界，也可以说圆是东方文化别具特色和美感的象征意象。

第一节 由“太极之圆”感悟中国民族声乐艺术的“平衡”之韵

在中国传统哲学的重要著作《易经》中，“太极阴阳”学说乃是中国传统哲学的精华、中华民族的瑰宝。它指导着人们“正确地认识大自然的一切并在大自然母亲怀中顺利地生存、繁衍”。同时它还蕴含着十分厚重的和谐论思想，这一思想也是当今实践科学发展观，构建社会主义和谐社会的精神动力和理论支撑。《易经》不仅是中国传统哲学的重要著作之一，也是中国民族文化根基的重要组成部分。其思想中的精髓“太极之圆”为我国的民族艺术提供了可借鉴的辩证美学思想，对中国声乐艺术的理论与实践均有较为深刻的启示意义。我们民族声乐需要向优秀的中国传统文化与哲学思想汲取养料，从而使自身实现更为广阔的发展。

《易经》曰：太极生阴阳，阴阳生八卦。这是我们中国历史上最早的哲学辩证思想（“《易经》是早于儒学、道学的中国哲学”）。所谓“易”即“三易”：第一“易”为“变易”，即指世界万物都是可变的。第二“易”为“简易”即指世界万物万变不离其宗——太极规律。第三“易”为“不易”，即指万物变化又可以简化为意象程式的一太极，这规律永恒不变。在西方被称为“世纪伟人”的著名科学家、相对论的创立者阿尔伯特·爱因斯坦，曾想把宇宙间的一切“力”用一个模式概括出来，组成一个“统一场”，可是他并没有实现这个愿望。而我国古代的哲学先圣们早在数千年前就已经把宇宙的一切统一于

“太极之圆”这个简明形象的模式中了。“太极之圆”也称“太极阴阳鱼”。它是由白色的阳鱼—物质，与黑色的阴鱼—反物质组成。阴鱼中有阳眼（白洞），阳鱼中有阴眼（黑洞）。阴与阳统一于一个模式中，并且阴和阳在一定的条件下可以互相转化。

在中国传统文化中，“平衡”是一个非常重要的文化精髓，它与儒家思想中的“中庸”思想是一致的。《易经》中的“太极之圆”学说，为民族艺术提供了可借鉴的辩证美学思想，对民族声乐的理论与实践均有较为深刻的启示意义。中国著名歌唱家、声乐教育家金铁霖先生在教学过程中，经常运用一分为二的辩证统一规律。他曾提出：“作品处理、声音使用都要体现辩证法，掌握歌唱整体的‘平衡’。^[21]”金先生所讲的歌唱整体“平衡”，其中包括：气息与声的平衡、字与声的平衡、正向与反向的平衡、以及表演内与外的平衡等等。“歌唱的整体平衡”这一提法，与本文所谈的“太极之圆”在内里恰是息息相通的。

一、感悟歌唱中气息运动的平衡

古人云：“善歌者必先调其气。”在声乐教学中，老师一般也都会把歌唱的呼吸训练放在教学过程的首位，因为气息是歌唱的动力，是歌唱的支持力。众所周知，人类必须依靠片刻不停的呼吸才能生存于世。无论清醒时还是睡眠中，几乎从来不用想怎样运用气息，就会本能地、自然地吸进呼出，循环往复地进行呼吸活动。但是歌唱与我们生活中所用的说话、发音的气息是不同的。说话中的呼吸是向上的单方向气息运动。而歌唱时的呼吸是双方向气息对抗平衡的气息运动，即同时有向上的自发生理的呼吸运动与人为的（横膈膜）向下的阻力同时运动的气息。这种协调是横膈膜与腹部肌肉之间的一种平衡状态。横膈膜的收缩顶着腹壁向上和向内所形成的压力，直到前者取得完整平衡为止。由此可知，歌唱所使用的气息要呼吸得深且用时更长。它是要随着乐句的长短，根据作品情感的喜怒哀乐而变化着运用呼吸的，所以它是不同于人们生活中生理性的呼吸，而属于有意识、有技巧、带有目的性的呼吸。当然这些都是歌唱者在演唱时，通过联想整个人体“乐器”的特定运动形态找到的感觉，这两种反向（动力、阻力）的对抗感觉是需要意念性的，且动力能量是大于阻力能量的，二者既相互联系又相互制约。这与太极之圆图中所显示的那两条阴阳鱼互融互渗的画面有相似之处——在联系中相互对抗，在对抗的同时又寻求着平衡。

二、感悟歌唱中真假声的平衡

凡是健康的嗓子，不论是男女还是高低声部，都有着两种机能——一种是真声，一种是假声。这在京剧和地方戏中称为大嗓、小嗓，大本腔、二本腔。在生活中说话也好，唱歌也罢，用得好的声音都需要真假声这两种机能较好的配合运用。在中国民族声乐艺术中，

“一般说来声音的类型可以分为真声、假声、混声三类，其中混声又可以分为真混、假混、均混三种。评戏、黄梅戏真声色彩比较重，音区较低；广东粤剧、京剧的青衣、美声的女高音假声色彩重。^[22]”常使用真声或真声过多的歌者，在演唱时嗓子的消耗过大，唱高音也会比较困难。而常使用假声或假声过多的歌者，在演唱时声音多会发虚，低音容易放不下来。因此调配好真假声的比例，把握好声音的平衡是非常重要的。一般来说，在低音区使用真声会多些，在低音区时使用假声就多些，中声区则用真假混声唱法。由于每个人的嗓音特点不同，有的人真声成份多，有的人假声成份多。例如：著名歌唱家彭丽媛就属于真声多的混合声；著名歌唱家宋祖英则属于假声多的混合声；而著名歌唱家张也则是一半一半的混合声。这需要有经验的导师根据学生的实际情况进行适度调整。最终目的是达到每一个音都平衡统一的理想效果。

三、感悟歌唱中咬字“松”与“紧”的平衡

一位戏曲大师曾说过：“咬字要像大猫叼小猫一样，过紧过松都不行。”还有戏曲中讲到的：“擒字如擒虎，每字如圆珠，咬字千金重，听者自动容”。不少人在学习歌唱的过程中，已经习惯将字分成字头、字腹、字尾来处理，克服了歌唱中语言含糊不清的毛病。可是又产生了爱把字咬得过于清楚（过死）的问题，感觉好像把一个字分割成了几个毫无联系的音节来念一样，让人听起来生硬刻板，从而破坏了声音的统一和音乐的连贯性，削弱了歌唱艺术的美感。因此我们在做到咬字清晰的同时还应该把握住每个字在口里的感觉，力求使它咬得圆润、生动、连贯。咬字不可过紧过僵，咬字时嘴的动作不宜过大。这就要求我们在演唱时嘴的动作要伶俐敏捷，一张一合的幅度不宜过大。这主要因为如果嘴的动作过大，声音就不容易统一，也不容易保持住，而且动作过大也会加重嘴巴的负担。另外，咬字不可孤立。之所以研究咬字最重要的是学会如何用语言来表达情感，而不是孤立的执著于咬字本身。在此方面，我们必须把握好字与声的统一，应该在声音的通畅、松弛、音乐线条连贯等基础上谈咬字，真正做到：“通中咬、松中咬、似咬非咬；哼中咬、动中咬、清楚为巧”。^[23]正如金铁霖先生所提出的，解决好字、声统一性应该以保持“U通道”为基础，体现字的个性，做到声音通畅、音色统一、声音连贯、字音清晰、语言生动，犹如太极之圆一样和谐。而且应该注意这种和谐平衡的咬字必须要贯串于歌唱的始终。

在中国传统文化中，“平衡”是一个非常重要的文化精髓，它与儒家思想中的“中庸”思想是一致的。《易经》中的“太极之圆”学说，为民族艺术提供了可借鉴的辩证美学思想，对民族声乐的理论与实践均有较为深刻的启示意义。中国著名歌唱家、声乐教育家金铁霖先生在教学过程中，经常运用一分为二的辩证统一规律。他曾提出：“作品处理、声音使

用都要体现辩证法，掌握歌唱整体的‘平衡’。”金先生所讲的歌唱整体“平衡”，其中包括：气息与声的平衡、字与声的平衡、正向与反向的平衡、以及表演内与外的平衡等等。“歌唱的整体平衡”这一提法，与本文所谈的“太极之圆”在内里恰是息息相通的。

第二节 感悟中国民族声乐中“意象化”的辩证美学思想

“中国古典美学是以意象为中心的。意象的出现是在魏晋南北朝，但它源于《易传》的‘立象以尽意’。”“意象化”即写意、神韵，是中国民族艺术活动中的审美追求。写意原指中国画的一种技法，要求通过简练的笔墨，写出物象的形神来表达作者的意境。神韵是一种灵动的、变化的、内在韵致。西方艺术提倡艺术模仿论，追求模仿生活，强调和生活的一致性，重客观，是一种再现性艺术。正如油画要写生，注重光感、质感，比起中国山水画来更重视体现“形似”。中国的艺术则提倡“物感论”，强调主观抒情，认为艺术是抒发创造者主观感情的，不是客观事物原貌的再现。“神韵”即来源于“物感论”，齐白石曾说：“不似则欺世，太似则媚俗，贵在意趣、神韵。”如郑板桥画墨竹，贵在意趣、神韵。作为中国民族艺术百花园中一支奇葩的民族声乐，其润腔的审美也必定要追求意象化，这是演唱的重要宗旨之一。具体的说，就是要求在演唱时突出“情”、体现“美”，在歌声中注重意境与韵味的展现。第一，展现矛盾平衡的综合美——太极为中国文化提供了“和合”思想，强调天人合一、人人和谐，在民族艺术上强调内在的律动，追求太极图式的弧线美，在艺术风格上追求整体的成熟美；第二，展现和谐互补的均和交融美——太极呈现出均衡交融的动态美，体现了“你中有我、我中有你”的交融美；第三，展现民族特色的含蓄美——太极为艺术提供了“画方为圆”的思想，在艺术上打破了直线的僵硬感，从而鲜明地体现出弧线的圆润灵性之美以及“源于生活又高于生活”的高雅脱俗之美，灵动而不直白，含蓄而不晦涩。正如孔子评价《诗经》时所云“乐而不淫，哀而不伤”，中庸和谐、恰到好处。

总之，我们整个宇宙是一个和谐的共同体，在其中任何事物都是对立的统一，都是相辅相成的。中国声乐艺术，是宇宙共同体的一分子，它同样提倡辩证性。无论一个发音，还是一首曲子；无论同一种风格，还是不同民族之间的多元声乐文化，都如同“太极之圆”是彼此相互感染，相互汲取精华，从而呈现出一种动态的平衡，一种向上发展的默契，一种和谐的美。我们民族声乐需要向优秀的中国传统文化与哲学思想汲取养料，努力拓展自身

的文化视野与研究思路，从而使自身的艺术道路实现更为广阔的发展。在此也希望我们的民族声乐艺术在未来的发展中更完满地彰显和谐之音、圆润之韵。

第四章 京剧对我国民族声乐艺术的发展所带来的启示

中国民族声乐艺术是中国传统文化中的一个重要组成部分，是我们民族文化宝库中的瑰宝，它是由中国传统声乐发展而来的。京剧又是中国传统声乐的杰出代表，汇聚了中国传统声乐的精华，其唱法科学，声腔优美，服饰华丽，脸谱迷人，是我们中国的国粹。作者认为作为我们中国当代民族声乐人应该有着继承和发展中国传统声乐的使命，我们应在借鉴西方声乐唱法的科学元素时，还必须要保持我们中国传统声乐文化的特色，正确的来把握时代与传统、传承与创新的问题。

第一节 立足传统，弘扬中国民族音乐文化

从 20 世纪初期到 20 世纪中期，中国音乐一直处在一个学习国外音乐技术的文化气息中。直到现在，我国高等音乐教育中的专业课，如乐理、和声、作品分析、作曲技法、配器、复调等，几乎全盘沿用西方的教学体系。把自己本民族的课程基本安排在从属地位。这一现象出现的主要原因之一，是由于我国近现代科学文明从整体上远远落后西方发达国家所造成的。在这种近百年的西方音乐东渐的历史背景下，作为文化艺术范畴的音乐，我们应当如何正确把握自己本民族的主流音乐文化是至关重要的。

“西洋‘美声’唱法再科学，但它毕竟属于洋人的血脉，与中华民族几千年连绵不断的古老民族声乐相比，既不同根也不同祖，二者有其本质的不同。”^[24]因此，在 20 世纪 40 年代延安秧歌运动时期被一批先贤提出（尽管受当时现实条件的一定制约），“百花齐放，百家争鸣”的文艺方针。从那时起，我们中国民族声乐艺术得到了非常大的发展，至今也已是经历了半个多世纪了。可以说，中国当代民族声乐艺术是经过我国几代艺术工作者数十年的探索、实践、总结、创新而形成了一种具有“民族性、科学性、艺术性、时代性”（中国当代著名声乐教育家金铁霖先生对中国现代民族声乐艺术的学术定位）的声乐艺术。在这一新的历史时期，我们中国民族声乐表演艺术越来越多的得到社会的广泛关注和大众的欢迎，因此，我们民族声乐艺术在社会公众审美活动中的影响也越来越深刻。在这种情势下，中国民族声乐有必要向中国传统声乐进行比较与回顾，从中应该会获得很多宝贵的历史经验及艺术经验，并会对今后几十年中国民族声乐艺术的发展产生积极的影响。

京剧作为中国传统声乐的代表，它相对于我们民族声乐而言，是一种由多种艺术成分

相结合而形成的极具特色的艺术形式。在历史渊源、演唱方法、表现内容以及表演风格等方面，京剧艺术和中国民族声乐艺术存在着相通之处，它也吸收了西洋音乐剧的元素、现代高科技的方法与技术，进行了大胆的尝试与创新。与此同时，京剧始终坚守着中国的文化艺术风格，正是因为这种对传统文化的坚守才使它更具有国际影响力，从而在正确的轨道上继续前进。在这方面我们十分清楚的看到：我们当代民族声乐艺术也是在继承传统文化的前提下与时俱进，为真正做到了立足传统，引领时尚的现代声乐艺术而奋斗着。但是自 20 世纪 90 年代开始，随着经济的飞速发展，音乐作品的创作和消费也日益商品化、功利化。在这种充满浓厚商业气息的发展环境中，作为我们当代民族声乐表演艺术，我们一定要提高警惕，绝不可以随波逐流。我们民族声乐人要从深层次上认识到盲目崇尚西方，有可能会导怎样的严重后果。毕竟文化艺术不同于高科技产品，哪个国家先进我们就选择谁。文化艺术是要符合自己国家的民族风格的，我们必须要认真对待民族的传统问题，一定要继承传统中的精华，我们应该在坚持民族传统的基础上，再谈创新，再谈与时俱进。中国民族声乐的根本是要继承中华民族传统音乐的精华，没有继承，发展无从谈起，借鉴是必不可少的，但是要为我所用。这并不代表作者对我国过去近百年学习西方音乐模式的否定，而是笔者希望我们可以更好地继承我国民族声乐的传统，弘扬我国民族的传统音乐文化。从真正意义上把我们民族声乐的声音色彩、表演风格以及服饰等综合艺术元素保护起来，继承下来。

京剧作为中国国粹，我国戏曲的代表。它无论从唱腔的系统性、完整性、及表演的复杂程度、和表演的程式化（从某种角度上看，程式化代表着发展成熟的一面）来看，都已经达到了很高的程度。我们可以毫不夸张的说，京剧的演唱、表演、音域、声部类别的规范等，均已达到可与国际上任何一种声乐艺术相媲美的水平。在当今世界多元化发展交流的大环境中，要想使我们民族声乐这一艳丽的艺术奇葩走向世界，我们必须深刻地认识到立足传统的重要性。

“只有民族的才是世界的。”

第二节 “千人一面”是“百花争艳”的蓄势阶段

随着时代的发展，中国民族声乐艺术一步步走向成熟，并得到了社会的认可和大规模的效仿和普及。作者认为，“大规模的效仿和普及”则是形成“千人一面（民族声乐发展

其单一化现象已引起了众多民族声乐界人士及其爱好者的广泛关注) ”现象的主要原因。这一现象的发生,是符合艺术发展规律的,它不仅反映了当今中国观众对我们声乐艺术的审美价值趋向,更是标志着中国民族声乐事业的发展已进入了一个新的历史阶段,我们应该认识到这是其发展的必经历史阶段——实现我国民族声乐多元化发展的一个蓄势阶段。

一种艺术的表现形式在其发展早期,出现某种程度的雷同并不怎么值得大惊小怪,事实上,很多艺术的各种流派都是从“千人一面”逐渐发展成“千人多面”的。在这我们可以联想一下我们国粹京剧中的“流派”。京剧流派的形成,是京剧走向繁荣的标志:在京剧艺术逐步成熟之时,由于艺术本身的积累、竞争机制的形成以及师承体制的完善,许多演员在表演上逐渐形成了自己的风格并被观众认可。于是就有一些演员主动去效仿自己喜爱的某一风格的演员,并在此基础上创新发展形成众多流派。就拿京剧中的青衣来说,代表派就有梅兰芳的梅派、程砚秋程派、荀慧生的荀派、尚小云的尚派与张君秋张派。除了这些个人流派,京剧还因地域文化的差别形成了“京派”和“海派”。“在我国京剧形成的早期,谭鑫培先生创建的谭派唱腔,一时曾在生行中占据了统治地位,以至于发展到‘无生不学谭’的地步;花脸行当自裘剩戎创建裘派后,众皆效仿,至今已‘无净不裘’。如果说‘千人一面’的‘千人’是一个广义量词的话,那么,若与‘无生’或‘无净’的‘无’字相比,恐怕其范围还是要小的多吧。”^[25] 现在我们的民族声乐艺术已经逐渐形成较为科学完整的体系,正以良好、健康的发展状态完善和成熟着。相信,在不久的将来中国民族声乐一定会由“千人一面”发展成“百花争艳,流派纷呈”的中国声乐艺术。

第三节 浅思中国当代民族声乐人的努力方向

任何艺术的创作所体现出来的是一位艺术工作者的全部修养和智慧。就声乐作品而言,形成于书面的词、曲必须依靠歌者去诠释它。同一首作品由不同的人来演唱(由于大家各自有不同的文化程度、审美、艺术修养、演唱水平以及对生活的积累等等因素的差异),其表现的艺术价值会有很大的差异。优秀的民族声乐可以使人感受到美好、陶醉、向往,并获得精神上的鼓舞和力量,进而使人们的精神境界变得高尚。一首好的民族声乐作品不会让人感到费解、吃力,而是像流水般缓入人们的心田,像动听的故事般娓娓道来,自然感人,不自觉地使人们静下心来去聆听和感受其中的内涵,品味其中的韵味,受到心灵的洗礼和精神的陶冶。正如作曲家亨德尔所言:“假如我的音乐只能使人愉快,我很遗憾。

我的目的是使人高尚起来。”因而，民族声乐的发展与每一个诠释音乐的歌者息息相关，歌者所要做的就是不断加强自身的艺术修养与能力。

一、加强文化素养

从整个学习声乐艺术的学生群体来说，有一部分其实与声乐艺术存在一定程度上的隔阂，或者可以说是为唱而唱，并未理解真正意义上的声乐艺术。比如，有一部分高中文化课不好的学生，半路改为声乐艺术生，只是到考进艺术院校开始系统学习声乐，这时才发现自身并不具备学习声乐的素质与潜力；有的家长则把考入艺术院校当做是拿到大学文凭的捷径。不理性的观念与行为，产生了大批的乐匠，难求大师级的人才。其实，真正的艺术家或是优秀的艺人都是文化素质、音乐素质非常扎实的人。古代，中国的贵族、文人，擅长治家立业、诗词文赋，同样通晓五音六律。现代，音乐家弘一法师李叔同先生，音乐方面造诣很高，而在书法、文学、戏剧、佛学等方面同样也有着很大的成就；作曲家赵元任先生，本是语言学家，后旁攻音乐，可他的艺术歌曲今天还是被当作声乐教育的经典作品；音乐家黎青主曾经也是留学德国的哲学家、军事家；声乐教育家沈相先生起初也是学外文的。《关于跨世纪的音乐讨论——周文中教授的忧虑和期待》中，周文中教授曾言：

“音乐所追求的真正目的，不是表面的音响，而是表面音响代表的内在精神。哪怕选择任何一种体裁和技法，首先要做的，就是了解它生成的历史文化成因和美学原则。”由此可见，声乐艺术其实与很多文化之间具有相通性，它们可以从各种角度加强和提升一个人的声乐艺术敏感度和感受力。因而，文化素养对一个民族声乐学习者非常重要。有句俗语：

“艺术就像一座金字塔，它的基座越是宽厚，塔尖越是拔得高。”“基座”就是广博的文化知识。所以，寻求民族声乐的发展，就要重视不断提升声乐学习者的文化素养。

二、提高艺术想象力

黑格尔说过“最杰出的艺术领域是想象，培养一个人的创造性想象力，是非常有必要的。”因而，对于民族声乐的学习者来说，艺术想象力的丰富，会使他的艺术作品更具内涵与感染力。没有想象力的歌声难以引发人的触动，就如同一个干瘪而青涩的苹果，是唤不起人的任何食欲的。而真正动人的歌声能够给人以思想上的灵动空间，它所诠释与展现的美与精神内涵会如清风拂面，会如坠落的雨滴轻轻敲打 in 观众的心田。艺术想象力的获取，并非单纯靠理论知识，它还需要民族声乐者提高感悟生活的能力，用艺术的眼光与触觉感受周围的人和事，并将这些思考加以锤炼总结融入到自己的民族声乐的学习中，进而上升为美好崇高的艺术感觉，为声乐艺术创作积累材料。敏锐而深刻地感悟生活的能力也有助于民族声乐者迅速捕捉有利于艺术创作的灵感，有助于将生活与艺术的距离拉近，便

于观众接受自己的艺术作品。

三、塑造准确地世界观与审美思想

所谓世界观是人们对世界,以及人与世界关系的总看法和根本观点,它包含着人生观、价值观、历史观、自然观、社会观,内涵丰富,并且世界观决定方法论。因而树立正确的世界观对于民族声乐学习人非常重要,它决定着你的创作动机与实践效果。作为民族声乐学习者,应该要保持清醒的头脑、开阔的眼界、有着对周围世界和社会大环境的准确判断,进而使自身的艺术行为更加准确。同时,民族声乐者的审美思想影响着作品的品质与格调,不能向低俗妥协,要有崇高的审美水准和深厚的思想内涵,这不仅有助于民族声乐自身的发展,也有利于提升民族声乐者理解作品和诠释作品的艺术水平。因此,只有具备正确世界观和高品位审美思想的民族声乐人,才能正确把握生活和艺术中的本质和规律,从而使自己的歌声深入人心,使人们受到精神的鼓舞与安抚。孔子在《论语》中曾多次提到“乐”的作用,“移风易俗,莫善于乐”,而礼乐崩坏也是社会动荡的反应。在君子的六艺当中,音乐是必不可少的一种。由此可见,音乐对人的教化和熏陶作用早在几千年前就已经被古人所肯定。对音乐的欣赏和学习是完善人格提高修养的重要途径。因此,中国民族声乐艺术对社会的意义是相当重要的,作为我们民族声乐人也是任重而道远。

最后用古代朝鲜李朝中宗时期女诗人,松都三绝之一的开城艺人黄真伊之言结束本章:“最优秀的歌,是由最优秀的人,抛掉一切困惑、一切杂念,用自己的身体和心一同唱出的声音。”

结语

在当今世界多元文化快速发展的背景下，中国民族声乐也呈现出多元化发展的趋势。在这个过程中作为中国民族声乐艺术的发扬与传承，借鉴中国传统戏曲的演唱及表演的技术与方法已成为势在必行。中国民族声乐艺术是由中国传统声乐发展而来的，京剧是中国传统声乐的杰出代表，是我们中华民族艺术的瑰宝，是我们中国的国粹，它汇聚了中国传统声乐的精华，其唱法科学，声腔优美，服饰华丽，脸谱迷人，并在长期的发展中积累了相当丰富的专业技巧，并经过历代艺术家、理论家的悉心总结，已经形成了一套较成熟的艺术体系，这是我们研究、继承、发展传统声乐必不可少的资料和教材，同时也是我们在从事民族声乐演唱与教学中应该大力借鉴和参照的。纵观中国民族声乐歌坛，像郭兰英、李谷一、万山红等，都是从小受中国传统戏曲的耳濡目染，同时也曾受过专业戏曲老师的悉心指导。吴碧霞也是受身为戏曲演员的父母的言传身教；我国著名歌唱家彭丽媛也曾向郭兰英学习过戏曲，它的一举手一投足都得到郭老师的真传，因此她在几个民族歌剧表演中所饰演的各种不同角色都表演的非常到位，生动感人。刘若斌也曾多年借鉴京剧老生的唱功，他唱的《咱当兵的人》是多么的铿锵有力，振奋人心。

综上所述，我国民族声乐艺术的发展一定要在继承的前提下，再求发展。来丰富我们民族声乐的演唱，使之成为有独特鲜明的中国民族演唱特征的声乐艺术，在世界声乐之林中，成为代表中华民族演唱艺术的一颗璀璨的明珠。

最后，由于研究资料和作者水平所限，文中尚存在很多不足。但是如果本文可以抛砖引玉，使更多的同行、专家与爱好者能够参与到该课题的研究与实践中来，我将不胜欣慰。

注释

- [1]韩勋国编著：《歌唱教程》第161页，武汉测绘科技大学出版社1999年第1版。
- [2]刘再生：中国古代音乐史简述[M]，北京：人民音乐出版社，2006年5月：17.转引自《十三经注疏·礼记正义》，中华书局1980年10月第一版，第1453页。
- [3]刘再生：《中国古代音乐史简述》[M]，北京：人民音乐出版社，2006.5：第18页。
- [4]傅彦滨.《京剧音乐论》[M].黑龙江人民出版社，1998年第1版.第37页。
- [5]陈培仲 胡式均著，《国剧风采——中国京剧艺术》[M]，吉林美术出版社1999年版，第18页。
- [6]卢文勤.《京剧声乐研究》.上海文艺出版社，1984年3月第一版.第183页。
- [7]卢文勤.《京剧声乐研究》.上海文艺出版社，1984年3月第一版.第183页
- [8]《艺术世界》1982年第2期。
- [9]《声乐艺术的民族风格》(论文集)，文化艺术出版社，1984年8月版，第123页，蔡英莲文。
- [10]张再峰 著《怎样唱好京剧》，湖南文艺出版社2011年1月版，第2页。
- [11]《秋声集》，北京出版社，1983年版，第36页，赵荣琛文。
- [12]张再峰 著《怎样唱好京剧》，湖南文艺出版社2011年1月版，第29页。
- [13]《学京剧》(张派青衣)，湖南文艺出版社，2008年1月版，第5页，蔡英莲文。
- [14]《金铁霖声乐教学艺术》，人民音乐出版社，2008年版，第55页。
- [15]张庚等丰编《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，中国大百科全书出版社1983年版，第472页。
- [16]王鸿俊 著《声乐学概论》，中国文联出版社2009年3月版，第41页。
- [17]张再峰 著《怎样唱好京剧》，湖南文艺出版社2011年1月版，第24页。
- [18]《学京剧》(张派青衣)，湖南文艺出版社，2008年1月版，第4页，蔡英莲文。
- [19]张再峰 著《怎样唱好京剧》，湖南文艺出版社2011年1月版，第42页。
- [20]刘古典编著《京剧音乐概论》，人民音乐出版社1981年版，第143页。
- [21]金铁霖 邹爱舒：《金铁霖声乐教学艺术》，人民音乐出版社2008年版，第142页。
- [22]金铁霖：《金铁霖声乐教学文集》，人民音乐出版社2008年版，第33页
- [23] 金铁霖 邹爱舒：《金铁霖声乐教学艺术》，人民音乐出版社2008年版，第96页。
- [24]第四届中国民族声乐论坛论文集中《关于我国民族声乐的继承问题》，作者：翟社泉，第251页。

[25]郭建民著《声乐文化学》上海音乐出版社 2007 年 8 月版 第 269 页。(引用马杰《“千人一面”辩》)

主要参考文献目录

- [1] 马少波, 等. 中国京剧史[M]. 北京: 中国戏剧出版社. 1999
- [2] 刘吉典. 京剧音乐概论[M]. 北京: 人民音乐出版社. 1981
- [3] 卢文勤. 京剧声乐概论[M]. 上海: 上海文艺出版社. 1984
- [4] 武俊达. 京剧唱腔研究[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1995
- [5] 沈湘. 沈湘声乐教学艺术[M]. 上海: 上海音乐出版社. 1998
- [6] 李晓斌. 民族声乐演唱艺术[M]. 长沙: 湖南文艺出版社. 2001
- [7] 张再峰. 怎样唱好京剧[M]. 长沙: 湖南文艺出版社. 2011
- [8] 毛时安, 蔺永钧. 传承与发展—第四届中国京剧艺术节研讨会论文集[C]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2005
- [9] 郭建民. 声乐文化学[M]. 上海: 上海音乐出版社. 2007
- [10] 王鸿俊. 声乐学概论[M]. 北京: 中国文联出版社. 2009
- [11] 赵世兰, 郭建民, “近源”与“多元”[J]. 南京艺术学院学报, 2004, (02)
- [12] 沈时松. 民族唱法的嗓音运用[J]. 中国音乐, 1999, (01)
- [13] 胡东冶. 新形势下我国民族声乐发展构想—“传统”与“现实”[J]. 音乐生活, 2007, (1)
- [14] 张霞. 从彭丽媛、宋祖英的成长之路展望民族女高音的发展趋势[J]. 艺术教育, 2006, (07)
- [15] 黄跃文. 假声在民族声乐中的运用[J]. 戏文. 2003, (2)
- [16] 王保荣. 假声在民族声乐演唱与教学中的价值[J]. 淮北煤炭师范学院学报 2003, (04)
- [17] 安洁. 我国声乐艺术的声型划分——谈“真声型”“假声型”“混声型”唱法的技术特征及要求[J]. 渭南师范学院学报, 2004, (s2)
- [18] 孟妍. 浅谈民族声乐演唱方法的继承与发展[J]. 乐府新声, 2008, (01)
- [19] 冯亚. 民族声乐艺术的线性歌唱特征及其美学价值[J]. 艺术评论, 2008, (8)
- [20] 胡郁青. 论中国民族声乐的发展与中国社会的现代化转型[J]. 中国音乐, 2007, (4)
- [21] 刘志, 李海涓. 京剧唱法之青衣与美声唱法之女高音在唱法上的比较[J]. 浙江艺术职业学院学报, 2007, 第 5 卷 (03)
- [22] 彭丽丽. 京剧“青衣”唱法与“美声”女高音唱法比较研究[D]. 中央民族大学, 2007
- [23] 薛晓燕. 试论民族唱法女高音的嗓音调节[D]. 内蒙古师范大学, 2004
- [24] 魏玉亭. 中国民族唱法中女高音真假声结合的演唱技法探讨[D]. 燕山大学, 2009

致谢

本文是作者在山东师范大学音乐学院三年硕士生的学术研究成果。回顾三年来的学习生活，我不仅学到了知识，完善了自我，同时也结识了很多良师益友。在这一千多个日子里，老师的悉心教导，家人的关心鼓励，朋友们的帮助支持一直陪伴着我，在这里请接受我最诚挚的谢意！

首先要特别感谢我的导师李海鸥教授，她渊博的知识，严谨的学术风格，精益求精的工作作风，不拘一格的思路，使我不仅在专业上得到进步，同时也在做人上受益匪浅。师生之谊虽只有短短三年，却足以令我受益终生。

同时我要对我的家人表达我最诚挚的谢意！感谢你们一直以来给予我理解、支持和鼓励，你们是我不断取得进步的永恒动力。

另外，我还要感谢身边所有关心我的同学和朋友，谢谢你们给予我的关心和帮助，在我学习生活各个方面，你们向我提供了很多宝贵的建议。我的研究生生活因为有你们而更加精彩。

能够在山东师范大学音乐学院顺利完成硕士研究生学业，我深感荣幸。在此，我要向山东师范大学音乐学院所有的领导和老师表达我最真挚的谢意。我会牢记大家的叮嘱，严格要求自己，不辜负您们对我的期望。谢谢大家！

张 帅

2012年2月于泉城济南