

中西方文化视域下“说话”与 “歌唱”多维探赜与新释

刘鑫

(集美大学音乐学院, 福建 厦门 361021)

[摘要] 在中西方文化的发展进程中,“说话”与“歌唱”之间存在着诸多形式,这些形式本质上是说话,却又或多或少地带有歌唱的特征。“用说话训练歌唱”是一种传统的声乐训练方法,长期以来一直都是声乐教师课堂上常用的手段。这种方法正是利用“说话”与“歌唱”之间的联系,充分发挥说话自然、协调、容易掌握的优势辅助歌唱训练。但是,目前对这种方法的研究只存在于历代教师的口传心授和少数文献的简单介绍中,而且大多停留在“说话对发声技术的辅助”层面。说话对歌唱的音乐性、表现力、风格把握等方面的全面辅助,目前还没有系统详细地论证。本研究在前人研究的基础上,提出“唱诵”的全新概念,是实现中西方文化的现代融合,创新构建全方位辅助歌唱的说话方式的结果。

[关键词] 唱诵;美声;歌唱技术;歌唱语言;音乐性

[中图分类号] J 65

[文献标识码] A

[文章编号] 1008-889X (2025) 02-0102-09

一、中国文化中的“说话”与 “歌唱”

(一) 中国文学中的“说话”与“歌唱”

1. 诗“歌”论。音乐文学是中国文学的重要组成部分。“诗”和“歌”是一体的。《尚书·尧典》曰:“诗言志,歌永言,声依永,律和声。”^{[1]15}古代的诗是可以歌唱的,从最早的诗歌总集《诗经》,到后来的乐府诗集、唐诗、宋词、元曲皆能入乐。宋代王灼在其词曲评论专著《碧鸡漫志·卷一》中指出:“故有心则有诗,有诗则有歌,有歌则有声律,有声律则有乐歌”^{[2]1}。这里说的“歌”和“乐歌”是2个不同的概念,其区别就是有没有“声律”。有声律的是乐歌,就是现在的歌唱。没有声律的古代叫做“徒歌”,是介于歌唱和说话之间的一种形式。

2. 楚辞、汉赋。楚辞即楚人的歌词,可分为“歌体”和“诵体”,是一种可歌可诵的文学体裁。“《九歌》是祀神的乐歌,必然要唱……

至于《离骚》,则因篇幅过长,必不能唱……显示了楚辞由乐歌形式到吟诵形式的发展演变”^{[3]4}。当然,这里说的“诵”不是简单的朗诵。东汉郑玄在《周礼注》中对“诵”有其解释:“以声节之曰诵”^{[4]787}。可见“诵”有一定的声韵和节奏。著名学者游国恩在其文章《楚辞讲疏编序》中提出:“夫《楚辞》非徒辞焉而已……实关声乐,诵读之方,与凡有异。”^{[5]147}综上所述,这种特殊的诵读方式,与声乐发声相关,并且音韵和语言的轻重缓急都有一定要求。

赋是汉代的一种文学体裁,班固《汉书》曰:“不歌而诵谓之赋。”^{[6]775}班固指出,“诵”不是说话,也不是歌唱。赋这种文学体裁出自于诗歌,但和“可歌可诵”的楚辞不一样,由于其篇幅较长,词句段落参差不齐,所以不太适合歌唱。在《周礼》中贾公彦疏曰:“诵,则非直背文,又为吟咏,以声节之为异。”^{[4]787}这里把“诵”等同于“吟咏”,不是歌唱,却和歌唱有着莫大联系的某种形式。

3. 唐诗、宋词、元曲。唐诗、宋词和元曲并称为我国文学史上的三座重要里程碑。唐代诗

歌中,对于“吟诗”“诵诗”的记载很多。比如,白居易《咏意》:“春游慧远寺,秋上庾公楼。或吟诗一章,或饮茶一瓯”;《江头夜吟元九律诗成三十韵》:“昨日江楼上,吟君数十篇”;杜甫《解闷》:“陶冶性灵存底物,新诗改罢自长吟”;《夜听许十一诵诗爱而有作》:“诵诗浑游衍,四座皆辟易”。

宋朝词人也有“吟诗”“诵词”的习惯,《随书·薛道衡传》中提到:“南人无不吟诵焉”,这在宋朝许多诗词中皆有体现。比如,苏轼的《沁园春》:“微吟罢,凭征鞍无语,往事千端”;汪莘的《方壶诗余自序》:“每水阁闲吟,山亭静唱,甚自适也”;刘克庄的《鹧鸪天》:“浓淡笔,短长篇,旧吟新诵万愁牵”;黄庭坚《谢答闻善二兄九绝句》:“未尝顷刻可去酒,无有一日不吟诗”。

元曲是盛行于元代的一种文学、戏曲相结合的综合艺术,元曲可分为北曲和南曲。在元曲中出现了一种介于说话和歌唱之间的称为“宾白”的语言表达方式。明代李诩《戒庵老人漫笔》中曰:“北曲中有全宾、全白。”“宾白”本质上是说话,是融合了歌唱方法、音调、节奏的说话。

4. 叙事诗、史诗。叙事诗是以诗歌的形式讲述故事的文学体裁。关于叙事诗的分类,通常有两种思路。一种是按内容来分,把叙事诗分为民间叙事诗和文人叙事诗。《中国大百科全书》对于“民间叙事诗”是这样说的:“一种具有比较完整的情节故事的韵文或韵散结合的民间诗歌。”另外一种分类法是按形式来分,把叙事诗分为说唱叙事诗和传统叙事诗。由此可见,不管如何分类,叙事诗与生俱来就有“音韵”“说唱”的特质。

当然,还有“史诗”——长篇叙事诗的一种形式,“基本上都是说唱体形式,语言韵散相间,有说有唱”^{[7]239}。在我国少数民族的史诗中,不管是蒙古族的《嘎达梅林》,还是满族的《莉坤珠逃婚记》、布依族的《苦情歌》都是如此。藏族的史诗《格萨尔王传》长约100万行,有千万字之多,是世界上最长的史诗。说唱《格萨尔王传》的艺人们多用一种叫“博马”(音译,藏族语“bcadlhugspelma”)的文体,是一

种韵文和散文相间的形式,说的过程中穿插唱。说的时候是要到用一种轻重缓急、抑扬顿挫有节奏、有音律的方式。

5. 诗词吟诵。“吟诵”作为中国传统文化有着悠久的历史。《周礼·春官宗伯》中记载:“以乐语教国子,兴、道、讽、诵、言、语。”^{[4]787}《诗经》也有“诵诗三百”之说。现代学者秦德祥给出了吟诵定义:“是介于诵读与歌唱之间的汉文古典文学作品口头表现艺术方式。”^{[8]15}吟诵是古代文人一种特殊的朗读诗词的方式。赵元任在其歌曲集《新诗歌集》的序1“吟跟唱”中提出“吟”的定义:“所谓吟诗吟文,就是俗话所谓叹诗叹文章,就是拉起嗓子来把字句都唱出来,而不用说话时或读单字时的语调。这种吟法,若是单取一两句来听,就跟唱歌完全一样。”^{[9]1}由此可见,吟诵的本质是“说话”,是一种非常接近歌唱的说话。吟诵的用声很讲究,清代思想家、文学家方东树《昭昧詹言》中曰:“诗以声为用者也。其微妙在抑扬抗坠之间。读者静气按节蜜咏恬吟,觉前人声中难写,响外别传之妙,一齐俱出。”^{[10]72}由此可见,吟诵时音高上要抑扬顿挫,要用气息,注重上下的对抗,要按照一定节奏,还要有情感表达。

(二) 中国传统思想中的“说话”与“歌唱”

“儒、佛(释)、道”是我国传统思想的代表。当代著名的哲学家、宗教学家牟钟鉴教授就曾把世界文明概括为4种:“一是以基督教为底色的欧美模式,二是以伊斯兰教为覆盖的阿拉伯模式,三是以印度教为主导的印度模式,四是以儒学为底色、儒道互补为基脉、儒佛道三教合流为核心的中国模式。”^{[11]12}

1. 儒家。以孔子为代表的儒家思想,曾经是中国社会的主导思想,对中华文明产生了深远的影响。《诗经》收入西周早期至春秋中期近500年间的诗歌共计305篇。《墨子·公孟》曰:“儒者诵诗三百,弦诗三百,歌诗三百,舞诗三百。”^{[12]3}可见,诗经中的诗歌都是“可诵、可歌、可舞”的。子夏《毛诗序》总结了先秦至两汉时期儒家对《诗经》的理论总结:“情动于中而行于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之。”^{[13]27}可见《诗经》在“言”与“歌”

之间有一个过渡阶段“嗟叹”。儒家思想的另外一位主要代表荀子在《荀子·礼运篇》中也提到:“清庙之歌,一倡而三叹也。”^{[14]25}

2. 佛教。佛教最早是两千多年前从古印度传入我国,与中华文化经过长时间的碰撞与融合,现如今已成为中华文化不可分割的一部分。佛教中的许多仪式都会用人声的形式来表现,常见的诵经时用到的“梵呗、转读”;说法时用到的“唱导、俗讲、宣卷”等。

梵呗作为佛教仪式中的核心,已列入我国的非物质文化遗产。梵呗的内容按照文学体裁一般可分为4类:赞、偈、咒、文。其中“赞”和“偈”是偏唱多一些,“咒”是说唱结合,“文”是偏说多一些。关于梵呗的发声方法,在《大正藏》和《中华藏》中均有记载:“音深不散,柔软悦耳。从脐而出。”^{[15]422}“音深、从脐而出”是说气息要深,要用肚脐(横膈膜)的支持;“不散”就是集中,要集中就要有高位置;“柔软悦耳”则是气息流动产生的效果。南京建初寺住持大初法师对于梵呗的发声方法也说过相似的话:“用丹田气,要用胸、鼻腔和颅腔共鸣,不要用嗓子喊。”^{[16]56}至于佛教中的“转读、唱导、俗讲、宣卷”也大都使用“说唱结合”的形式。

3. 道教。道教是中华文化重要的组成部分。鲁迅在1918的书信《致许寿裳》中曾提出观点:“中国根柢全在道教。”^{[17]285}相比佛教,道教作为本土宗教,是中华民族的传统宗教。道教有着自己的音声体系,其中声乐形式多称为“韵”“韵子”。韵子一般是以“说唱”的形式出现的。根据“说”与“唱”的比例不同可分为:“朗诵式”——唱中加说白;“吟诵式”——旋律性不强,接近语言音调;“念唱式”——起伏不大,似念似唱;“咏唱式”——歌唱性较强。

诵经在道教中有非常重要的地位,是修行者练气、修心、成仙的重要途径。当然,这种诵经的用声有其特殊的讲究。武当山的喇万慧老道长曾说诵经的关键是要用“丹田气”——“联合的三者即:上丹田(两眉之间额窦部位,此为发声共鸣点……),中丹田(膈肌部位,气息的支持点),下丹田(小腹脐下两指处)。”^{[18]45}道教的诵经不仅在旋律、节奏上类似歌唱,而且在发声方法上,也与歌唱无异。

(三) 中国声乐中的“说话”与“歌唱”

中国声乐是由戏曲、曲艺(说唱)、民歌组成。中国“绝大部分声乐品种,都是从‘吟唱’发展起来的,有的品种直到它进入成熟阶段,还依然保有或基本上保有‘吟唱’属性。戏曲如此,曲艺如此,民歌也是如此”^{[19]142}。

1. 戏曲、曲艺之“宾白”。宾白又称“念白”,是我国传统戏曲、曲艺(也叫“说唱”)中非常重要的组成部分,自古就有“千金念白四两唱”的说法。《中国音乐词典》对“宾白”的定义为:“戏曲中除唱腔之外,用来表达人物内心独白和对话的一种表现形式。它是戏曲音乐的一部分,是戏剧化、音乐化的语言。”^{[20]284}相比唱腔而言,宾白虽然是在说,但明显不同于生活中的讲话,它要有“戏剧化”——语气、语感、情绪;“音乐化”——节奏、强弱、音高、音色等上的要求,是说与唱结合的产物。

2. 民歌之“说唱”“搭腔”。在民歌的演唱中,经常会用到类似于“说唱”的方式,如贵州《摘菜调》:“青菜、白菜、韭菜、菠菜、冬瓜、南瓜、黄瓜、苦瓜……”东北民歌《看秧歌》:“一只鞋,踩丢了,光脚丫,多难瞧!”除此之外,民歌中还经常见到用说话的形式来“帮腔”。比如,家喻户晓的湖北民歌《龙船调》中“(演唱)娃娃儿要过河,哪个来推我嘛?…(帮腔)我就来推你嘛!”其实这种帮腔的演唱形式自古以来就有,从荀子的“清庙之歌,一倡而三叹也”到唐朝《踏谣娘》每至一叠,众人就帮腔:“踏谣,和来!”

3. 发声原理。在中国传统声乐里,不管是戏曲、曲艺中的宾白,还是民歌演唱中的说唱、帮腔,其发声原理和演唱是一样的。“由于唱念统一,念白也就很自然地有其节奏感和旋律性。它跟唱一样要有轻重强弱,抑扬顿挫,有长有短,有起有落。同样讲究咬字和呼吸,发声和共鸣……念功中的气息运用和唱功中的运用气息是一模一样的”^{[21]101,148}。

中国的传统戏曲已有千年历史,起源于荀子《成相篇》的说唱(曲艺)就更早了。在长期的发展历程中,戏曲、曲艺、民歌相互影响、相互渗透,在发声原理上是相通的。中国许多经典的声乐典籍,如元朝燕南芝庵的《唱论》、明朝魏

良辅的《曲律》、清朝徐大椿的《乐府传声》，其实原本都是戏曲专著。京剧大师梅兰芳就十分认可曲艺大师京韵大鼓刘宝全的演唱，对他说：“大鼓里没有‘嘎调’之说，可是您唱《大西厢》，‘崔莺莺’三个字就等于嘎调……好听极了。”^{[22][27]}京剧的“嘎调”就是“高音”的意思，可见梅兰芳对刘宝全的“高音”技术很认可。而正是这个京剧中最难的嘎调技术，也是用说话——“念白”的方式来训练的。“有人问谭鑫培为什么嘎调唱得又宽又亮又响亮？谭回答说，把唱词用提高调门的念白方法来练，在台上唱起来就像台下念白一样，就上去了”^{[23][47]}。

二、西方文化中的“说话”与“歌唱”

（一）西方文学艺术中的“说话”与“歌唱”

在西方，人们认为歌唱与说话之间有着密切的联系。英国哲学家斯宾塞在其著作《音乐的起源与功能》中提出歌唱的“‘语言扩张说’——该学说认为歌唱来自于人的剩余精力，当语言不足以表达感情时，乃扩大语言的表现范围而歌唱”。

1. 古希腊、古罗马时期。古希腊是西方文明的发源地，《荷马史诗》更是被誉为西方史学史的开端，是公元前11世纪至公元前8世纪左右古希腊人民共同智慧的结晶。在几百年的发展史中，它以叙事歌曲为基础，以口口相传、半朗诵半宣叙、比较接近念唱的形式流传。和我国的《诗经》一样，古希腊的诗歌也是韵散相间、有说有唱的。“原始的抒情诗是和乐的，澳洲人的、安达曼人的、或北极人的歌词，常常由一种旋律传出，最后叙事诗或至少叙事诗的一部分，也不单单是记叙的，是用宣叙调歌唱出来的”^{[24][214]}。

公元前5世纪左右，西方诞生了最早的戏剧艺术——古希腊悲剧。古希腊悲剧在漫长的发展进程中，吸收了古希腊诗歌的精髓，十分注重诗词本身的朗诵韵律，其内容包含了有音调诗歌朗诵、对话、演唱等。“古希腊音乐总是与诗歌、舞蹈紧密地结合在一起，是诗、乐、舞‘三位一体’的艺术（在当时，音乐的旋律、节奏与

诗歌的关系极为密切，音乐家为词谱曲时，要尽量按照语言的音调、重音和诗词音节的自然时值来构成旋律和节奏）”^{[25][67]}。由于作曲时的这一原则，所以演唱时就产生了“似说似唱”的实际效果。

古罗马时期继承发展了古希腊时期的成果，出现了卡图卢斯（Catullus）、奥维迪乌斯（Ovidius）等著名诗人。他们模仿古希腊创作诗歌，然后配以音乐演唱，但大多数时候都是采用吟诵形式。公元1世纪基督教的诞生，基督教礼拜仪式中的“诵读经文”和“圣咏歌唱”是“说话”与“歌唱”之间形式的另一种体现。

2. 中世纪。西方的中世纪（公元5—14世纪）长达千年，宗教主宰了文化艺术的发展。罗马教皇格里高利一世收集整理了当时所有的教堂歌曲，编制成统一的唱经本，史称“格里高利圣咏”。它的音乐风格在古希腊的基础上吸收了古代东方和欧洲民间的一些音乐语汇。旋律庄重、朴实、肃穆，音的时值比较长，音域较窄，多集中在自然声区。旋律被弱化，歌词成为了音乐的主宰。格里高利圣咏主要应用在教堂诵经和礼拜演唱上，音调可分为宣叙性和旋律性2种。其中，在诵读经文、福音书时的用声方式，既像祈祷，又像吟唱，是一种似说似唱的形式。后来中世纪宗教戏剧的演唱也是如此。

3. 文艺复兴时期。牧歌（意：madrigale）是文艺复兴初期（14世纪）产生于意大利的一种诗歌和音乐一体化的多声部体裁。16世纪发展到了高峰，成为当时世俗诗歌配乐形式的主要代表。在形成初期受到法国尚松和佛罗托拉的影响，吟诵式演唱风格成为了牧歌的重要特征。牧歌4个声部的演唱形式就像4个人在朗诵一样。成熟时期更加注重旋律线条与诗词音调和内涵的结合，对诗词的含义进行音乐上的描述，史称“绘词法”（最早在经文歌中使用）。“对歌词作精确吟诵是成熟风格牧歌的一个重要特征。它主要表现于2种类型：一种近似说话式的自由吟诵风格；另一种则是日趋流行的复调性的吟诵。如同为高水准演员或演说者的表演所设计，作曲家努力捕捉热情的演员或叙述者的音调及吟诵的节奏，歌词通过主调织体及自然吟诵得以表现”^{[26][80]}。

4. 宣叙调。宣叙调是歌剧、清唱剧或康塔塔等大型声乐题材中一种带有音高的朗诵或说话式的歌唱形式。宣叙调的原文“Recitativo”为“朗诵”的意思,它是保留并发展古希腊悲剧中所使用的朗诵式音调所产生的全新的形式,所以宣叙调又被称为“朗诵调”。宣叙调的节奏较为自由,旋律以语言本身的抑扬顿挫为依据创作。相比古希腊悲剧,它的旋律线条与语言发音、歌词内容、语感语气结合得更加紧密。本着卡契尼在其著作《新音乐·序》中提出的“音乐之中歌词为先,节奏次之,声音居末”^{[27]34}的创作原则,早期的歌剧多是以宣叙性音调为主。

5. 咏叙调。“咏叙调”(意:arioso)是介于咏叹调和宣叙调之间的,具有朗诵特征的抒情独唱曲。咏叙调早在蒙特威尔第的歌剧《奥菲欧》中就被使用,18世纪经常出现的“对话式咏叹调”(aria di catalogo)就是咏叙调的范畴。19世纪咏叙调被大量使用,柴可夫斯基歌剧《叶普盖尼·奥涅金》中连斯基的《我爱你,奥尔加》、威尔第歌剧《奥赛罗》中的《杨柳之歌》等都是咏叙调的典型代表。咏叙调在瓦格纳的“乐剧”中发展到了极致。瓦格纳取消了咏叹调,把宣叙调、咏叹调融为一体变为“无终旋律”,这也是咏叙调的终极表现。瓦格纳会亲自创作歌词,他通过不断地朗诵,把剧本变成自己理想中的符合语言韵律的歌词。“在我的歌剧中,不存在宣叙性乐句和歌唱性乐句的区别:我的朗诵就是歌曲,我的歌曲就是朗诵”^{[28]176-177}。音乐的节奏是诗词音节的转化,而旋律也只是来自于诗词本身的韵律。所以演唱瓦格纳的作品,你只需要把歌词合乎语言的规律说出来。

6. 朗诵唱。“朗诵唱”(德:Sprechstimme),来自牛津简明音乐词典的解释是:“一种介乎说话和歌唱之间的声乐表演。”^{[29]1104}这种演唱方式在几部声乐作品中得到体现。比如,洪佩尔丁克的《王子们》、贝尔格的《璐璐》等。特别是勋伯格的《月光下的比埃罗》,这首作品原本是为一个演员,而不是歌唱家量身定做的,所以更加偏向朗诵。勋伯格要求这种特殊的朗诵要按照准确的节奏和音高,不拘泥于形式,强调内在情感的表达。

7. 朗诵调艺术歌曲。朗诵调狭义上是宣叙调的一种别称,广义上是指一种强调语言规律,类似于说话方式的歌唱。它不仅在歌剧里大量出现,在艺术歌曲的领域也是屡见不鲜。舒伯特在作品中大量使用朗诵调,比如《死神与少女》《魔王》《普罗米修斯》《春梦》等。不只是舒伯特,其他作曲家也会使用朗诵调。比如,卡尔·勒为的《奥卢夫先生》、迪帕克的《罗莎蒙德庄园》等。特别是作曲家沃尔夫,这位被称为艺术歌曲领域的“瓦格纳”,一生致力于朗诵调艺术歌曲的创作。“沃尔夫体现着古希腊史诗吟诵家的理想,他用音乐加强了吟诵法来演唱诗”^{[30]477}。

(二) 西方美声声乐教育中的“说话”与“歌唱”

西方传统的“Bel canto”声音训练体系中,“用说话训练歌唱”一直都是声乐教师的重要手段。曾经担任过美国声乐家协会主席,在全美非常有影响力的著名声乐教育家威廉·文纳曾说:“用讲话的方式唱是最古老的教学法之一。古时意大利人把教授发音作为美歌唱法的秘诀。”^{[31]9}通过“说话”的方式,可以训练歌唱的所有环节。不仅能提高歌唱者语言的准确性,还能提升歌唱中的发声技术、音乐、表现力、风格把握等因素。“以说话声音作为声乐完备教育的基本元素,这尤其是因为它关系着声乐艺术的发展前途。在应用这个规则时,应将所有给声乐训练和发展的必要练习,都集中在说话声音上”^{[32]112}。

1. 语言。歌唱时语言(歌词)的准确性是非常重要的。中国有“字正腔圆”的说法,西方同样如此。但在声乐训练中,咬字是比较难实现的,而说话时的发音就比较清晰。这是因为歌唱时要用到特殊的发声技巧,在这种技巧掌握不好的时候,就会影响母音的准确性。西方的声乐教育家会用说话的方式纠正歌唱时的发音。“歌唱中的发音正如同说话中的发音一样容易。每个歌唱者的目的,应该是从说带入到唱”^{[33]64}。

2. 发声技巧。美国大都会歌剧院著名男高音约翰·亚历山大曾说:“我们应该像说话那样歌唱。我感觉几乎所有的发声问题可以通过使歌唱技巧顺应说话技巧来解决。歌唱只是说话的持续。”^{[34]9}针对复杂的发声技术,西方的声乐教育家们巧妙地利用说话的简单、自然优势来辅助歌

唱。歌唱家玛丽·戈登说：“我像说话一样歌唱，像歌唱一样说话——二者都是运用强有力的横膈膜式呼吸。”^{[35]20}其实不只是在气息，在共鸣的建立方面，说话方式的使用也是非常有效的。美国茱莉亚音乐学院著名声乐教授塞吉厄斯·卡吉曾说：“歌唱中选择共鸣应该建立在会利用讲话声音最有效、最不费劲的那些共鸣的基础上……说话中的这种共鸣就很容易成为歌唱中共鸣的基础”^{[36]314}。发声技巧的最高标准就是像说话一样自然，借助说话来训练歌唱，必定是最便捷的途径。

3. 音乐、表现力。演唱技术是前提保证，情感表达才是目的。用说话能帮助歌唱者提高音乐表现力。18世纪最著名的声乐专家曼契尼曾说：“如果一个演员深入所扮演的角色，自然地，也就是以该角色所特有的动作和情感来发挥角色的个性的话，他必然朗诵得很好。”^{[37]58}现代汉语词典对“朗诵”的定义是：“大声诵读诗或散文，把作品的感情表达出来。”^{[38]753}在表达作品情感方面，朗诵（说话）具有天然的优势。

4. 诵唱。“用说话训练歌唱”是西方声乐教育领域的共识。“诵唱”就是其中的典型代表。菲尔德（Fields, Victor A）在《歌唱嗓音的训练》书中提到诵唱：“在一个单音上朗读歌词。诵唱与歌唱的要求完全一样，只不过歌手不必去考虑音的高低、强弱变化和歌曲的诠释。”^{[35]138}美国著名声乐教授克利夫顿·威尔说：“诵唱式，一种无调的或者朗诵式风格的混合发声形式，这种形式在德语里通常被称为诵唱（声部）或介乎歌唱和说话之间的一种发声法。”^{[39]13}从以上对诵唱的描述，我们得出诵唱是用歌唱的方法来说话，是用一种特殊的发声方式来辅助提高歌唱中的技术环节。

三、“唱诵”：“说话”与“歌唱”的桥梁

（一）“唱诵”提出的理论依据

说话与歌唱之间有着密切的联系，长期以来“用说话训练歌唱”一直都是中外声乐教师常用的手段。比如，中国传统声乐中用“念白”来训练戏曲中的“嘎调”，西方声乐教育中用“诵

唱”提高发声技术。但是，目前对这种方法的研究只存在于历代教师的口传心授和少数文献的简单介绍中，而且大多停留在“说话对发声技术的辅助”层面。说话对歌唱的音乐性、表现力、风格把握等方面的全面辅助，目前还没有系统详细的论证。

说话对歌唱的促进作用是不言而喻的，但是说得好一定能唱得好吗？像说话一样自然地歌唱是所有歌唱家的毕生追求，同时也是一位没有经过系统训练的声乐小白演唱时的状态。很显然，这里指的“说话”并非大家日常的说话方式。“一个变样的、令人不快的说话声，永远不能发展成正确和悦耳的歌唱声音……以准确的读法作为正确歌唱发声的基础……以正确的语音发言紧接着用同样的结构，去发展歌唱发声的所有细节”^{[32]81,114}。所以，我们要找到一个正确的、能通向歌唱的特殊的说话方式。

（二）“说话”与“歌唱”之间的发声方式

在中西方文化里，说话与歌唱之间存在着很多形式，有些是文学范畴，有些是专用名词，当然也有一些名词存在着定位不够清晰的情况。要想提出一个全新的命名，首先要与现有的相近名词作一个对比研究，以界定各自的范畴。

“吟、诵、唱、咏”以及它们的组合“吟诵、吟唱、诵唱、吟咏”与“唱诵”有着一定的相关性，那么，它们之间又有什么区别？它们的适用范围又有什么不同？

首先作为单独的字，“吟”在《新华大字典》中的解释是“有节奏、有韵调地诵读”^{[40]1026}；“诵”的解释是“朗读，发出抑扬顿挫的声音念”^{[40]818}；“咏”的解释是“按照一定声调抑扬顿挫地歌唱或诵读”^{[40]1037}。

“吟诵”（吟咏）是一种中国传统文化，前文已经介绍。当然，也有些人有把“吟诵”称为“吟咏”的习惯。“南方人多称‘吟诵’，北方人多称‘吟咏’，音乐界人士多称‘吟诵’，文学界人士多称‘吟咏’”^{[41]46}。

“吟唱”是20世纪80年代出现的新名词，是吟诵与歌唱进一步结合的产物。首都师范大学赵敏俐教授给出了新吟唱的定义：“指的是在传统吟诵的基础上，融入了歌唱的各种技巧与手段，并将传统吟诵的以语言为本位变成了以音乐

为本位的一种艺术形式。”^{[42]98}

“诵唱”这种名称的运用目前主要有3类:(1)出现最多的是在中国古诗词吟诵上,其本质和“吟咏”一样,是吟诵的另外一种叫法。(2)常见于宗教音乐中,比如把“念经”的行为方式称为“诵唱”。(3)是西方的一种声乐训练方式,特指用说话的方式来训练发声技术部分。

“唱诵”这种名称的运用比较少见,有些类似于“诵唱”的运用,较少用于中国古诗词和宗教音乐上,极少出现在声乐训练上,以杨华先生的论文《论声乐教学的唱诵法》为代表,文中作者提出“唱诵”的定义,并主要针对唱诵法对于歌唱方法的促进作用展开论述。

当然这些词也会用来描述西方的一些发声方式,比如荷马史诗、牧歌、格里高利圣咏、宗教音乐的发声等。

(三) 唱诵的全新定义

唱诵是用歌唱的要素来说话、来朗诵。“唱诵”作为一个合成词,2个字之间的构成方式为“偏正式”,即以“诵”为主,“唱”来修饰“诵”。所以唱诵的本质是“诵”,也就是“说话”。

狭义上的唱诵指的是说话与歌唱发声技术之间的结合,广义上的唱诵是指说话与歌唱要素之间的结合。这里的“歌唱要素”指的是歌唱时除了绝对音高外的发声技术、咬字行腔、音乐元素、情感表达等环节的统称。所以也可以把唱诵理解成为除了绝对的音高训练,歌唱训练中其他部分的综合。

(四) 唱诵的全新研究

前人对“唱诵”的研究很少,主要以杨华先生2004年在《南京艺术学院学报》上发表的论文《论声乐教学的唱诵法》为代表。文中提出了“唱诵”的理念(可惜后人鲜有有价值的再研究)。西方的“诵唱”与本研究提出的“唱诵”有一定相关性。本研究之所以称为“全新定义”,相比前人研究,本研究的创新之处主要有3点:

1. 唱诵命名的严谨性。中华文字博大精深,考虑到用中文来定义,必须要非常严谨。本研究对“唱诵”相近词组作了对比研究,一方面能够进行更准确地命名,避免学术上产生像“吟诵、吟唱、诵唱”那样的混淆;另一方面通过

对比研究,对唱诵和其他相近词的内涵和外延做一个明确的界定,以区分其功能用途。

2. 唱诵研究的深度。既然唱诵是声乐训练体系的常用方法,那么肯定要对中西方相关领域进行较为深入的研究。本篇文章的写作前后历经10年的艰辛历程才最终成稿,其最大原因就在于此。创新要建立在科学的、深入研究的基础上,要查阅大量的国内外史料,从中提取相关有价值的碎片信息,来充实完善本研究的观点。所以本文的直接、间接引用文献就有近50种,阅读、参考过的专著和文章更是不计其数。在总结国内外前人研究的基础上,创新地提出了“唱诵”的全新理念。

3. 唱诵研究的广度。杨华先生对唱诵的定义为:“唱诵法即用歌唱状态来说话的方法”^{[43]96}。而本研究提出的定义为“唱诵:用歌唱的要素来说话、来朗诵”。主要的区别在于“状态”和“要素”上。“状态”即“歌唱状态”,也就是演唱技术,其本质与西方的“诵唱”是一样的;而“要素”则是舞台上完美演唱作品需要的所有因素的统称,主要包括发声技术与非发声技术两大方面。简而言之,杨华先生对唱诵的定义比较接近本研究“狭义上的唱诵”,而“广义上的唱诵(歌唱语言、音乐性表达和风格把握等)”则是本研究的创新成果。

四 “唱诵”的意义:中西方文化的融合创新

(一) 中华优秀传统文化的继承和创新

“唱诵”全新概念的提出是对中华优秀传统文化的继承和创新。习近平总书记指出:“在漫漫历史长河中,中华民族产生了儒、释、道、墨、名、法、阴阳、农、杂、兵等各家学说。”^[44]“从老子、孔子、庄子、孟子、屈原、王羲之、李白、杜甫、苏轼、辛弃疾、关汉卿、曹雪芹……从诗经、楚辞到汉赋、唐诗、宋词、元曲以及明清小说,从《格萨尔王传》《玛纳斯》到《江格尔》史诗……留下了浩如烟海的文艺精品,不仅为中华民族提供了丰厚滋养,而且为世界文明贡献了华彩篇章”^[45]。中华文化博大精深、历久弥新。无论是儒、释、道,或是诗