

“唱”在字与腔之间：戏曲“唱法”概念的认知与反思

郭羿努

武汉音乐学院 湖北武汉

【摘要】本文从不同主体角度分析“唱法”一词的认知与界定，立足民族声乐与传统戏曲声乐的实践互动语境，辨析唱法与发声方法的概念边界。通过回溯“土洋之争”的历史语境，结合田野调查与文献研究，揭示唱法是声音表达与文本呈现的有机统一体——声音层面包含发声方法与字音韵辙的协同作用，文本层面则涉及创作模式与腔格表达的深层关联。

【关键词】“唱法”；戏曲；民族声乐

【基金项目】湖北本科高校省级教学改革研究项目（项目编号：2025420）：“爱国题材声乐作品‘新通俗’演唱教学实践研究——基于‘创编演’融合模式”

【收稿日期】2026年1月6日

【出刊日期】2026年2月8日

【DOI】10.12208/j.ssr.20260058

Between character and tune: the cognition and reflection on the concept of "singing method" in XiQu

Yinu Guo

Wuhan Conservatory of Music, Wuhan, Hubei

【Abstract】 This paper analyzes the cognition and definition of the term "singing method" from the perspectives of different subjects. Based on the practical interactive context of national vocal music and traditional Chinese opera vocal music, it distinguishes the conceptual boundaries between singing method and vocalization technique. By tracing back to the historical context of the "dispute between indigenous and Western singing styles", combined with field investigation and literature research, this paper reveals that singing method is an organic unity of sound expression and textual presentation. On the sound level, it involves the synergistic effect of vocalization technique and the rhyme and prosody of Chinese characters; on the textual level, it relates to the in-depth connection between creative modes and tune patterns.

【Keywords】 Singing method; Traditional Chinese opera; National vocal music

1 唱法的问题与背景

歌唱作为身体的一种行为，包含了发声的动作与在动作本身所包含的人的观念的传递。正所谓，“言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”^[1]。与语言相比，歌唱是更能表达“情动于中”的一种方式。所以这种行为的目的在于表达，借以“唱法”作为表达手段，形成了声音与观念杂糅的音乐世界。借用语言学家威廉·福利（William A. Foley）将语言与观念视为物体与容器的观点^[2]。歌唱作为一个相对于语言更为复杂的概念，是如何用歌唱的行为、动作所形成的唱法（容器），以及这种唱法所包含的风格，去表达他们所要表达的观念（容器中的物体）。

换言之，意大利的美声学派被公认为世界上最科学的声乐体系，形成了一套科学的发声方法，自上个世纪三十年代引入之后，逐渐占据中国声乐唱法教学的主导地位。目前我国学院派的声乐教学主要集中在美声和民族唱法两种形式上，而广泛存在于民间的戏曲唱法又是如何呢？

关于唱法问题的讨论，笔者认为有必要回顾上一世纪围绕着民族声乐唱法问题展开的争论——“土洋之争”，其目的并不在于分析土洋之争本身，而是在于从争论中，探讨对于唱法的认识问题。在1957年初召开的“全国声乐教学会议”上，刘芝明先生宣读了《全国声乐教学会议上的总结报告》，就“如何创造声乐新文化”进行了理论探讨：“要在保存欧洲传统唱法的基础

本特点及其一切优秀成果的基础上，在表达我们民族的语言、风格和思想感情方面，力求其深入、完善，达到真正地为我国广大群众所喜闻乐见。”^[3]

同在此次会议上的程砚秋先生提出：“我感到把欧洲唱法用到中国来是可以的，只要把它的优点用进来，和我们的融合在一起，让观众感到很新鲜，但又感觉不到是哪儿来的，这就很好”^[4]。

在土嗓子与洋嗓子的争论中，主要问题存在于究竟要以西方为主，还是以中国传统的唱法为主，形成一个能够反映民族风格的声乐演唱体系。但究其细节之处可以发现，在这场争论中，唱法与发声方法似乎成为了某种层面的同质概念。从刘芝明先生和程砚秋先生的发言中，我们可以发现他们所指出的“借鉴”欧洲唱法，似乎更多的指向了其中的发声方法。而笔者在田野中也同样遇到了这种情况，在与秦腔剧团“三意社”的净行演员李小伟的交流中涉及了，民族声乐唱法与传统戏曲唱法在互动的过程中的发声方法问题：

“民族声乐的唱法是科学的，传统的戏曲发声可能没有这么科学，戏曲很多老先生的嗓子最后多是坏了的。但也有些没坏嗓子的老先生，这些老先生除了天生有一副好嗓子之外，更重要的是他们的位置很正确，我也吸收了很多民族声乐的东西，但是我把这些东西融到戏曲里了”^[5]。

其中提到的“发声”、“位置”使笔者产生了一些疑问，前面所提到的刘、程、李，在对于唱法一词的认识上，似乎都更多的偏向了“运用一个或多个位置发声的方法”。如果唱法就是发声方法，那么为什么一些戏曲演员借鉴了民族声乐的“唱法”却没有改变戏曲唱腔本身的韵味，而同样是借鉴民族声乐“唱法”的另一部分演员却没能保存住浓厚的戏曲韵味？为什么有一定年限的戏曲演员唱什么都有一股戏曲味？这些问题都指向了一个核心的问题——唱法是否就是发声方法？要回答这一问题，就涉及到唱法与发声方法所包含的因素以及唱法与发声方法之间的关系。

2 戏曲“唱法”中的发声与字音韵辙

笔者认为唱法并非仅仅是一种发声方式，而是由声音与文本两个部分组成。声音（包含所有声乐中有关于声音的表达）的表达方式与唱词的内容相结合，形成独具风格、韵味的唱法，使听众能够产生情感、文化上的认同与评价。

而发声方法只是作为唱法中声音表达的一个因素之一，与唱法的概念并非处于同一层面。唱法作为一个声音与文化交织的生成，与言语、表达、意义交织在一

起。我们或许不能形而上的、孤立的去看待唱法中声音的表达与文化的表达之间的关系，去分析一种纯粹而又复杂交织的音乐文化概念。但如果将这种概念投射在一种相对具象的对象之上，问题似乎就清晰许多。举一个例子，练声时（练声曲除外）的歌唱是不具有表意功能的，只有当发声与词意相结合时，才能成为一个可供理解的作品。

以《程砚秋戏剧文集》中有关于戏曲练嗓的描述为例：

“当时每天早起，戴着星星就到陶然亭一带去喊嗓，不能间断。那时也没有整套方法，也不讲什么道理，就喊“啞”“啊”，从低到高再转下来，越到高音越觉得音在脑后，好像打一个圈子再回来似的……后来我感到我们的字有“唇、齿、颚、喉”，单练“啞”“啊”不够用，就增加喊“一、二、三、四、五、六、七、八、九、十”，一个字一个字地去练，研究每一个字出什么音，归什么韵。这样，虽然其中有几个字是同一个韵，但就比以前进了一步。后来唱得多了，调子，词句都复杂了，又感到这十个字还是不够用，比如这里就没有鼻音字，如人辰、江阳辙的字”^[6]。

传统戏曲在练嗓上有着“自成一派”的方法，金铁霖教授认为声乐训练^[7]的三个阶段即：自然阶段、非自然阶段和科学阶段进行归类，笔者暂且将戏曲的练嗓方式归结于非自然与科学阶段之间的一种存在方式。据笔者在与各高校的民族声乐专业学生交流的过程中得知，民族声乐的练嗓方式如打嘟、男女生的开口闭口韵辙的练习等，与戏曲传统的练嗓方式在功能上都是为使歌者在气息、共鸣位置以及字音韵辙上形成一种规范。所以气息与共鸣腔位置的运用，与科学阶段的练嗓方式在内容上都涉及到了两部分，即气息、共鸣腔的运用（发声方式）与字音韵辙规范。

发声方法是形成气息、共鸣腔位置与腔体状态运用上的一种类型化体现，发声方式的借鉴、训练与运用在某种层面上来说并不完全能够形成音乐文化风格。“善歌者必先调其气。氤氲自脐间出，至喉乃噫其词，即分抗坠之音。既得其术，即可致遏云响谷之妙也”。歌唱者的气息自丹田处发出，至喉咙处发出声音唱出歌词。从生理的角度上来看，发声的部位是喉腔中的声带，由声带的位置形成的这个三角空间叫作声门，声门在正常的呼吸中不发生变化，空气不受阻碍地通过声门，在发声时由肺呼出的空气使得声带相互靠拢，声门变窄，气流通过声门时受阻，气流的压力促使声带振动，发出了基础音。在这一基础上，通过调整喉部状态，运

用不同的共鸣腔位置，形成不同的唱法和音色。在气息与共鸣腔运用之下的发声方式更多的是一种音色上的类型化。如不同剧种中的相同行当是具有不同的发声方式，但总的来说，这些不同的发声方法所发出的声音，都被规定在了行当的类型之中。所以在这些不同的发声方式未结合到具体的剧目之前，我们可以把它看做是一种声音上的类型化概念（如老旦的声音、小生的声音、花脸的声音等），在盖叫天口述史中有这样一段关于选材的生动描述：

第一个被叫到的，推开房门，一闪身进去，站定。老师一看是个体型魁梧的孩子，大大的个儿，长得粗眉大眼。老师吩咐上前走五步。他应声朝前迈了五步。一步步迈得很扎实。咳嗽一声。老师又吩咐。哈哼！他大声咳了一下，很响亮，听上去粗壮中透着正气，有那么一点儿类似《二进宫》里的徐延昭的气派。于是，在花名簿上这个孩子的名下，老师给暗暗的注上个铜锤的字样，然后让这个孩子退过一边^[8]。

这个孩子适合唱花脸，这是音色类型化上的选择，是能够以戏曲唱法唱出花脸的风格、韵味的基础和前提条件。但并不意味有了这样的声音就能运用花脸的唱法，唱出花脸的唱腔与韵味。发声方法在唱法中作为一种表达手段，是歌唱必须依赖的表达方式。气息的运用、共鸣腔、位置等，本身具有其既定的功能。而歌者通过不同的气息、共鸣腔、位置的运用和控制进行重组，形成不同的音色类型，结合文本表达他们所要表达的内容。

重庆市川剧院在80年代培养演员唱功的方面就采

用了民族声乐当中发声方法，当时的院长裴寿勋聘请当地歌舞团的民族声乐老师对川剧团旦角演员进行教学，在传统戏曲练嗓方法的基础上，将民族声乐体系化的练嗓方式融入其中。但在具体剧目的唱腔方面，却是由老一辈的川剧艺术家运用口口相传的方式，一字一句、一招一式的进行戏曲唱腔、身法等方面教授。但如果这些演员除发声方法^[9]之外，在字音韵辙、行腔、情绪处理等各方面没有在传统戏曲的语境中进行学习，可能就会出现完全不同的现状。

以川剧高腔为例说明，在统一的类型化声音状态下，字音韵辙对于唱法风格体现的重要性，在曲牌【一枝花】中“可叹爹爹，惨（伤、然、死、状）”^[10]涉及到四声和韵辙因素。运用可视化语音学软件 praat，将同一演员演唱的四段唱腔分别进行可视化分析。图中上方为唱腔波形图，为便于分析，笔者在波峰处标以唱词。下方为频谱图，其中蓝色线条表示行腔在阴平、阳平、上声、去声四声，以及螳螂韵、天仙韵、提携韵，韵辙的影响下的不同走向。

从可视化分析中可以看出，在发声方法（类型化声音）固定的前提下，唱词中的字音韵辙对于唱腔旋律的影响。四段唱腔在行腔上的不同之处，主要是受到在“惨”之后的四个不同字音韵辙的词的影响。

上述例子主要反映字音在传统戏曲唱法中对于行腔的影响，即以字行腔。而在旋律固定的情况下，字音韵辙如何体现唱法中的风格问题？以四川民歌《槐花几时开》为例。

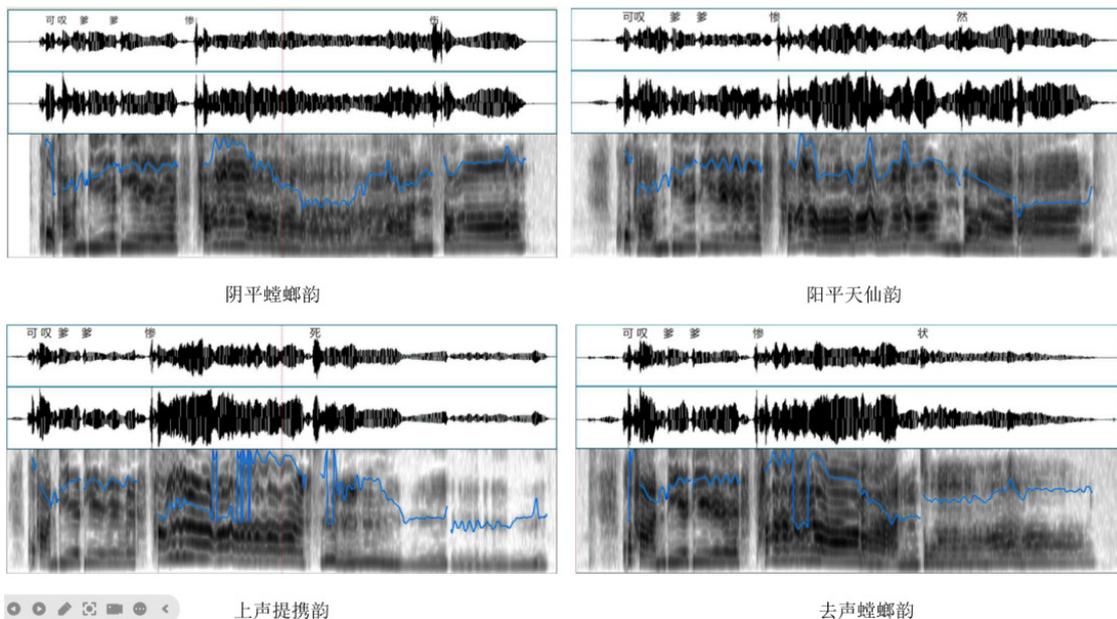


图1 “伤”“然”“死”“状”字调走向图

图左为“我望槐花”的四川话读音，图右为民歌《槐花几时开》中的“我望槐花”旋律，可发现“我”、“望”的旋律基本符合四川话字音的旋律。但在“我望槐花几时开”，中的“我”的声韵母上，四川话与普通话有着明显的区别。虽然字尾韵母都是相同的[o]，但在声母

上有所区别，四川话“我”的发音在字头带有鼻辅音[n̠]，而四声[wo]在四川话中能够找到相对应的字只有阴平“窝”。但在目前听到的大量《槐花几时开》的版本中，歌唱者都将[n̠o]唱为[wo]，但笔者认为鼻辅音[n̠]恰恰是字音韵辙在唱法风格中的重要体现。

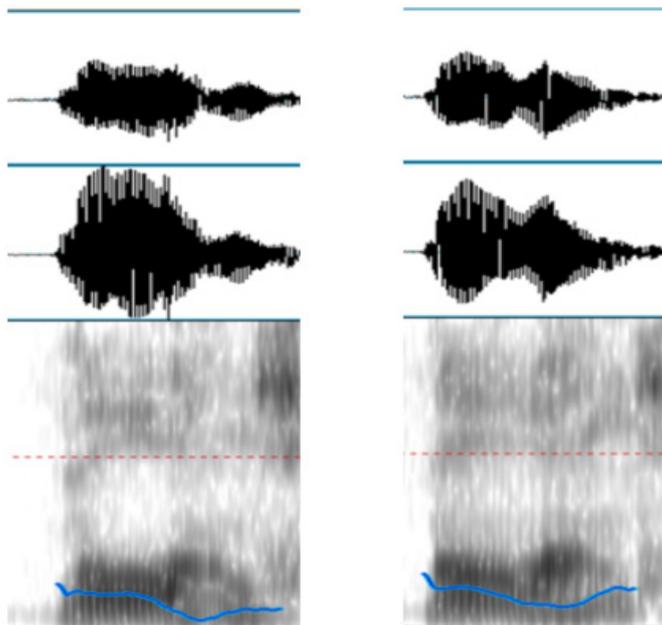


图2 “我望槐花”四川话字调与唱腔旋律对比图

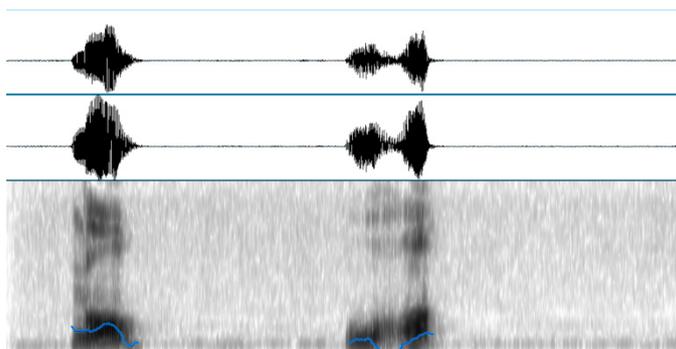


图3 四川话“我”[n̠o]与普通话[wo]读音对比图

将唱法中的发声方法、字音、韵辙联系在一起可以发现，发声方法形成一种类型化的声音，表现风格；字音与韵辙在反映语言地区风格的同时，影响并规定行腔的方式和旋律的走向。三者形成一个坐标点，在一个平面上标定出一种唱法的风格与类型。

3 回到腔词关系——字音韵辙与行腔的再反思

回到唱法与发声的问题上，由于唱法与发声在认识上的某种同质，使得字音韵辙对于腔格的重要性在某种程度上被削弱了。民族唱法进入高等音乐学院课

堂之后，对于声音圆润通畅、声区统一、共鸣腔体打开等由发声方法形成的类型化音色的强调，使得这一现象更为突出。在强调声音模式的偏向之下，字音韵辙的功能被孤立成为了字的读音，而丧失了于行腔中的作用。

关于唱法中发声方法、字音韵辙的问题，涉及到唱法本身即“声音”的问题；另一方面是关于民族声乐作品和戏曲剧目的创作、创腔即“文本”的问题。单从戏曲来看，“唱法”本身和剧目因为戏曲创腔体系的特殊

性，不能剥离。戏曲剧目由戏曲演员本身对于唱腔、曲牌、板式和剧目内容的理解与琴师配合，创作出不同与他人的唱腔，在演绎的过程中被不断的重新认识。所以在戏曲中，演员即是唱腔创作本身。戏曲演员作为歌唱的主体，依据自己对于剧目内容、情绪、人物、性格以及自身嗓音条件对唱腔进行组腔创作。如川剧折子戏《祝庄访友》【一枝花】二流“尼山功书回原郡”的两种唱法。

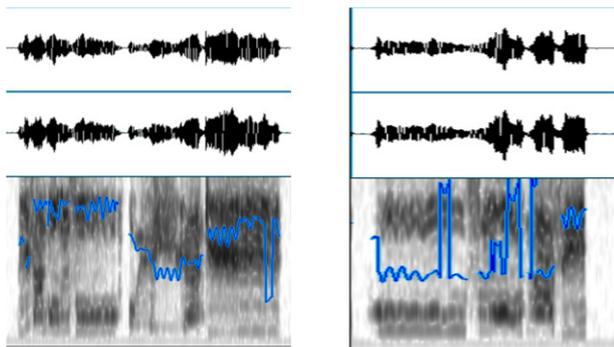


图4 川剧《祝庄访友》“尼山攻书”两种唱法

两种行腔方式均为正确的唱法，其选择在于演员嗓音条件的不同。嗓音条件较好的演员大多会选择图左进行翻高演唱，以达到亮嗓的目的。

又如在《创腔经验随谈》中，程砚秋就提到了关于京剧《二进宫》“天地泰日月光，秋高气爽。”唱段。其中，天、光、秋、高等字都是阴平，而老腔旋律为“天”（sol do）“光”（sol mi sol）“秋”（sol si）“高”（sol mi）。唱腔旋律与字调存在着相背的情况，不符合四声规律，也就是出现了“倒字”现象。程砚秋改良将之前几字唱腔进行了重新的“润腔”，变为“天”（do do）“光”（si sol）“秋”（re re）“高”（do do）。

民族声乐作品中也同样存在“倒字”的问题，如“杭州一个叫李荣的先生来信也说字的高低问题，说我们的新歌剧‘解放区的天，是明朗的天’，听去因将调降低，好像‘解放区的天，是明朗的田’”^[1]。这看似是一个“倒字”的问题，但某种程度上，对于唱法的认识、发声方法的重视以及字音韵辙在行腔功能上的弱化，这一问题将本文所探讨的问题连接了起来。在民族声乐专业发展的过程中，针对语言、风格、思想、情感等方面，在“声音”上通过发声、共鸣、咬字、归韵等各个方面进行“民族化”，但在“文本”上如何进行“民族化”？带有中国传统音乐元素的旋律、节奏、调式等因素的融入，确实使得民族声乐作品听起来具有了“民族”的味道，但与真正土生土长的“传统”、“民族”

相比，似乎还是有些许的罅隙。这其中可能涉及到的不仅仅是唱法的问题，更是因为创作方式的问题。

民族声乐与传统声乐（戏曲、民歌、说唱）的创作方式本身存在着一定的差别。民族声乐作品：谁作曲、谁作词；传统戏曲剧目：剧情、内容是什么，有哪些角色。如果说传统戏曲剧目是作为一个整体，由演员、琴师进行创作和表演，那么民族声乐创作本身是不包含歌唱者本身的，是由作曲家和歌唱家两个不同群体组合而成的，而作曲家在作品创作上起着决定性的作用。

声乐作品需要什么风格，需要什么音色，需要什么唱法，是由作曲家决定的。除作曲家特定为歌者写作的作品之外，在大部分的作品中，我们似乎很难找到歌者在作品创作层面的存在。民族声乐作品“对象化”的创作方式，让“声音”和“文本”形成了某种层面的分离，民族声乐作品是作为一个对象“被演绎”的。而“作品”本身的限定，使得歌者在二次创作中难以对他所演唱的内容进行更改，或者说从作品行腔上能够以歌者为主体进行发挥的空间不大。这就使得唱法中的字与腔成为了两个不同的系统，他们分别被包含在了声音与文本的框架中，但却又因受到“作品”的束缚而各自分离，形成一种更为强调声音模式、发声方法的歌唱状态，在这一框架中，字音韵辙很大程度上失去了其在传统唱法中的功能与作用。

4 结语

唱法是作为一个将不同歌唱体系联系起来的一种研究视角，并不在于对不同的唱法所反映出的现象进行一个价值判断上的评价，虽然专业的民族声乐与传统声乐在各方面都有着千丝万缕的关系，但我们不得不承认的是他们毕竟分属于两个不完全相同的体系，并且在各自的体系中，以各自的方式存在着。但将唱法等同于发声方法，是否就意味着打通一个“管道”，就能形成之所以是的唱法。从某种层面上来看，这种认识可能不仅将唱法的概念平面化、扁平化，并且忽略了文化与声音之间的关系。毕竟，每一种唱法所发出的声音，都是在一个不断被认同的过程中，逐渐沉淀下来的，一段歌声在我们的身上唤起了本来属于我们的思想，在这些声音所包含的意义中，我们被带到了声音与文本交织的中心。

参考文献

- [1] 孔颖达,李学勤主编.毛诗正义十三经注疏标点本[M],北京大学出版社,1999:3-4.
- [2] William Foley. Anthropological linguistics :an introduction

- [M].Blackwell Publishers,1997:195.
- [3] 刘芝明. 全国声乐教学会议上的总结报告(摘要)[J]. 人民音乐,1957,(3):3.
- [4] 程砚秋,程永江. 程砚秋戏剧文集[M].文化艺术出版社,2003:354.
- [5] 采访时间:2019年7月27日;采访地点:陕西省咸阳市李小伟家中;文字为笔者与李小伟访谈逐字稿.
- [6] 程砚秋,程永江.《谈戏曲演唱--1957年在文化部召开全国声乐教学会议上的发言》,程砚秋戏剧文集[M].文化艺术出版社,2003:351.
- [7] 注释:在《民族声乐教学的现状及创新--金铁霖教授在“2005全国民族声乐论坛”上的学术报告》中,金铁霖教授将声乐训练划分为三个阶段:自然阶段、不自然阶段和科学的自然阶段.我们追求的是科学的自然阶段.自然阶段是在没有正式学之前,自己找感觉唱;不自然阶段是指经过训练,打破了原来歌唱状态的自然平衡,在寻求新的平衡中寻找方法;科学的自然阶段是指找到了方法,并且运用自如,最后达到没有方法的约束,不用想怎么唱,不用想支点放哪,不用想通道怎么用,但可以准确地安放支点,正确地打通通道并按照作品内容的需要去充分地表达作品.
- [8] 盖叫天,何慢,龚义江.粉墨春秋:盖叫天口述历史[M].中国戏剧出版社出版,2012:40.
- [9] 据笔者在采访中了解,这一批演员在接受民族声乐唱法训练时,更多的是学习在气息运用和控制,以及如何寻找共鸣位置等方面,并非是以教授民族声乐专业唱法目的.
- [10] 录音时间:2017年8月17日;录音地点:重庆市永川区张伴春家中.
- [11] 程永江. 程砚秋戏剧文集[M].文化艺术出版社,2003:369.

版权声明: ©2026 作者与开放获取期刊研究中心(OAJRC)所有。本文章按照知识共享署名许可条款发表。

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



OPEN ACCESS