

• 陈宇京 著 •

语感 与 乐感

汉语声乐语言人声阐释研究

四川出版集团

巴蜀书社

三峡大学资助出版

语感与乐感

汉语声乐语言人声阐释研究

陈宇京 著

四川出版集团

巴蜀书社

图书在版编目 (CIP) 数据

语感与乐感——汉语声乐语言人声阐释研究/ 陈宇京著. —
成都: 巴蜀书社, 2008. 9

ISBN 978-7-80752-113-6

I. 语… II. 陈… III. 汉语—语感—研究 IV. H11

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 017726 号

语感与乐感——汉语声乐语言人声阐释研究 陈宇京 著

责任编辑 谭晓红 周文炯

封面设计 蓝天

出版 四川出版集团巴蜀书社

成都市槐树街 2 号 邮编 610031

总编室电话: (028) 86259397

网 址 www.bsbook.com

发 行 巴蜀书社

发行科电话: (028) 86259422 86259423

经 销 新华书店

印刷 四川五洲彩印有限责任公司

版 次 2008 年 9 月第 1 版

印 次 2008 年 9 月第 1 次印刷

成品尺寸 210mm×148mm

印 张 13.625

字 数 340 千字

书 号 ISBN 978-7-80752-113-6

定 价 30.00 元

本书如有印装质量问题, 请与工厂调换

序 言

人类的语言其实并不仅仅限于日常生活用语。语言按照其功能性来看，它还包括音乐语言、绘画语言、建筑语言等多个种属。不论何种语言，如果想要得到一个好的表述，都需要与本门类语言有关的感觉。这种感觉包括人们对本门类语言本身的感觉，同时还包括超越本门类语言内涵和外延局限的相关门类语言之间的通感。所有的这一切感觉决定着语言表述者有关本门类语言的立美意图和审美追求。

人类的日常生活离不开人声语言关于思想情感的表述，在这个表述过程中，为了使表达者的思想情感条理清楚、意图明白，需要语言表述者具备良好的语言感觉即语感，以便语言表述者对自己想要表述的思想情感内容进行简洁明了、逻辑严密的语言组织。声乐语言与器乐语言一样，属于人类音乐语言中的一个子属，它不同于人类其他语言种属的一个鲜明特征，即在于其纯文学意义的文本文字与纯器乐音响意义音符旋律的有机结合，因此，它的表述既包括人们日常生活用语中关于思想意图表达的语感，同时又大大超越了日常生活用语语感所能表达的范围。这种超越的一个重要表现就是

其文本文字有关生活体验的凝练和提升，以及纯文本文字的人声音高旋律化。也就是说，有关生活体验的纯文本文字与纯器乐音响意义音符旋律的结合，使得声乐语言人声阐释主体除了必须具备良好的语感以外，还必须具备声乐语言包括音准、音色、音调、节奏、速度等纯音乐表述所要求的良好乐感，因此，语感与乐感便成为人声阐释主体进行有效的声乐语言表述时具有举足轻重地位的孪生姐妹，离开了良好的语感与乐感这一物化基础，再好嗓子的人也只能是一部发声机器，没有语感与乐感的声乐语言阐释，只能算作人声简单的机械运动。

良好的语感与乐感，再加上一副优美的嗓音，应该说只是具备了声乐语言人声阐释的基本条件，这一切都只能算作声乐语言人声阐释的物化基础。因此，“语感与乐感”与人声发声技术技巧一样，都还只是处于技术性、基础性的物态层面，要想真正灵活自如地运用声乐语言所要求的人声，塑造出形形色色符合广大声乐语言接受客体审美要求，并具备鲜活生命力的艺术性声乐语言形象，还需要在具备了语感、乐感以及人声发声技术技巧等物化基础之后，充分发挥人类意识中改造世界、创造世界的主观能动作用。人类意识中有关改造世界、创造世界的主观能动作用在声乐语言阐释范畴之内的主要表现，就是关于语感、乐感、嗓音生理条件以及人声发声技术技巧等客观物化条件的感性和理性认识，以及对它们进行灵动自如运用的、主观意识方面的指向性布局安排。这种具有指向性意义的布局安排，需要人类充分发挥自己认识世界、了解世界、改造世界和创造世界的主观意识的能动作用。因此，人们关于这一切物化条件在声乐语言人声阐释过程中的掌握和运用，最终的体现就是人声阐释主体必须符合绝大多数接受客体关于声乐语言的审美追求的感觉。这种感觉上升为人类的主观自觉意识之后，就是人声阐

释主体对于人类自身语言的认识能力——“感言与感乐”的能力。“感言”是人类对自身语言表述之后所引发的心理机制上的具体反应，以及由此引发的生理机制上的条件反射；“感乐”以感言为基础，是人们基于乐感之上，对于一切声音造成人类自身心理机制的反应和由此带来的生理机制上的条件反射等具体表现。由于声乐语言是纯文本文字和纯器乐音符旋律的复合体，因此，人类对于声乐语言主观意识的能动作用也就表现为“感言与感乐”意识的综合和集中。有感于言，主要是指人声阐释主体面对文本文字形式的声乐语言中的歌词所描述和表达的主题内容与种种具体描述，以及这些文本文字付诸阐释人声之后在心理机制上的反应，以及由此带来的生理机制上的表现；有感于乐，包括文本音符旋律及其人声阐释前或后在心理和生理机制上的表现，确切到声乐语言范畴的感乐而言，其范围则要比有感于纯器乐语言形成的音乐复杂得多，它是人声阐释前或后的歌词与音符旋律在心理和生理机制方面所引起的反应的复合体。

基于“语感与乐感”以及“感言与感乐”的概念，可以发现，“语感与乐感”和人类自身的嗓音条件一样，是声乐语言人声阐释的物化基础，而感言与感乐则是人类对于声乐语言物化基础的高级认识，属于意识形态领域中人类思想和情感面对词曲创作行为主体提供的既定的声乐语言作品的具体认识，这种认识为语感与乐感等物质基础的自我价值实现提供理性的指导和帮助。感言与感乐是人声阐释主体关于声乐语言作品内容和具体环节的感性与理性认识，而语感与乐感是人声阐释主体关于声乐语言作品既定内容和具体环节描述得以实现的物化了的的技术性基础，因此，语感与乐感和感言与感乐二者之间既相区别，又互为依存，离开了语感与乐感等物质基础所做出的人声行为，最多只能算作人声的扩张收缩体操；离开

感言与感乐对于人声阐释主体声乐语言人声阐释的具体指导，语感与乐感等技术性物质条件的运用和发挥也将失去明确的指向。因此，对于声乐语言人声阐释过程而言，具有一定艺术价值，符合绝大多数接受客体审美观念和追求，在关于语感与乐感等物质条件的掌握和感言与感乐主观能动意识的指导下，二者地位同等重要，缺一不可。

与宇京相识之前，我们一在山东，一在湖北，素未谋面，师生之会，纯属缘分。宇京自入学起便有声乐语言人声阐释研究的意向，是因为他发现了当下声乐课堂教育和声乐舞台表演中确实存在的“为声音而声音”现象——他所谓“人声体操”时弊。经过努力，宇京终于能够在其硕士论文的基础上集字成书，相信这本著作对声乐学习者和专业舞台声乐工作者会有一定的理论借鉴作用。

作为年轻人，能够不辞辛劳、勤奋扎实，将精力投入治学理想，其中付出的心血是可想而知的，而能获得如此成绩，确属难能可贵。在宇京著作即将出版之日，受宇京之托，为其作序并贺。

徐青茹

2007年9月于山东济南

前 言

语感与乐感同时存在于声乐语言人声阐释过程中，衡量声乐语言人声阐释主体表演技巧的高低，主要取决于人声阐释主体对语感和乐感的把握和运用能力。人声阐释主体的语感和乐感以声音的形式贯穿于整个声乐语言人声阐释过程始终，并且决定整个过程中声乐语言人声阐释品质的高低。因此，人声阐释主体应该很严肃地认识到，声乐语言人声阐释过程中所要表达的思想感情和深刻内涵是否得体、适度、科学，完全取决于声乐舞台表演艺术中以语感和乐感为基础的、必备的修养和素质。

一、几个概念

在一般人的意识中，“语言”的定义可能就是口头语言，也即通过嗓子发出并能传情达意的人声。但事实并非如此简单，人类的语言范畴有着极为丰富的内涵，就其本体意义而言，包含着多种不同的类别，其类别的划分依据也有着丰富的多样性。从语言的功能

角度来看,人类的语言大致可以分为生活语言、音乐语言、绘画语言等等。音乐语言只是人类语言的门类之一,又可以囊括这样几个大的语言类别:肢体语言、器乐语言、声乐语言。日常生活中的举手抬足,由于具备一定信息的传递功能,对其进行专门研究并在此基础上产生的肢体语言便有了特殊的意义。例如:在现代专业舞台艺术中,舞蹈便是这种肢体语言的最好代表;作为聋哑残疾人员最好的交流用语哑语,同为肢体语言;等等。器乐虽然没有具体的文字用以传达自己的具体含义,但是它确实属于音乐语言的一个种类。因为它的构建单位——乐思、乐汇、音乐动机等等,无一不代表着人类一定的思想和情绪,能否被理解是另外一回事,其本体的语言性质归属是自始至终都不会发生改变的。声乐语言在音乐语言中是最能够被广大的接受客体(听众)所接受的一种形式,因为它是纯文学本体和纯音乐本体的完美组合。它的纯文学本体通过文字向人们清晰地传达着自己的内容主旨,它的纯音乐本体又为这些纯文学本体寻找到声音具体化后的最终归属。因此,声乐语言有着被人接受的得天独厚的客观物质存在。

声乐语言在人类原初的表情达意过程中,可能仅仅局限于人类单一个体某种情绪的宣泄,如自我陶醉时的自娱哼哼、呼朋引伴时的呼喝等;随着时间流逝,作为人类语言高级阶段的现代声乐语言的表达形式,在保持人类单一个体情绪宣泄的基本功能的基础上,突破了人类语言原初的语汇和语法的尴尬,发展成了一个由器乐行为和入声阐释共同组成的综合体。

自古以来,在声乐语言表情达意的过程之中,入声阐释自始至终都起着主动、积极的引领作用,也是声乐语言各个组成要素的主体。因此,声乐语言如何通过入声阐释主体良好的语感与乐感进行有效的表情达意,就是本书论述的要点。

人类的语言中，自然语言形式和声乐语言形式都是借助于声波、空气等客观存在的有声的语言物质形式；肢体语言形式主要以人们的手势、表情和如“嘿”、“嗨”、“啊”等简单形式的非自然语言存在于人们的日常生活和舞台表演艺术中。自然语言形式主要是指人们日常生活中的说话，也可以叫做生活用语，它是人们内心思想自然表达的一种方式，它的基础是有声的语言和语音，它主要是人声阐释主体通过语感的运用，向接受客体传递信息，并在这种信息传递行为过程中实现主、客体之间思想感情等信息的交流和反馈；声乐语言人声阐释也是一种人物内心思想的表达方式，但这是一种超越于人类自然语言形式的高级语言形式，它以人类的自然语言为基础，在这个行为过程中，人声本身所具备的特质与自然语言形式所具备的特质发生了很大的变化，主要表现在音高、音强、音质、音色以及每个音的时值等声音要素方面所发生的变化，是自然语言在一般情况下不可能达到的（除非特殊场合特殊目的的需要）；另外，它所蕴涵的内在情感的深刻程度，无疑比自然语言形式的说话要强烈得多，它主要是声乐语言的人声阐释主体通过对语感和乐感的综合运用向接受客体传递信息，并在这种行为过程中进行情绪、思想等方面的信息交流和反馈。因此，不论是语感还是乐感，它们都以空气作为传播媒介，以声波的物理形式客观存在，但语感和乐感本身又是一种无形于外的特殊语言信息传递介质，它们以把人类语言文字符号声响化作为传递信息的基础。

根据《高级汉语词典》，“阐”是一个动词词性的形声字，从门，单声，本义为“开”、“打开”。《说文》中释义为：“阐，开也。”如唐朝白居易诗“看山倚前户，待月阐东扉”中之“阐”即为此意。“释”也是一个动词词性的形声字，从采（biàn），睪（yì）声。采，有辨别、分析义。《说文》解义为：“释，解也。从

采，取其分别物也。罽声。”由此，“释”之本义为“脱掉”、“解下”。如《仪礼·大射仪》中“释获”，《左传·僖公三十三年》中“释左骖，以公命赠孟明”，《穀梁传·昭公二十九年》中“昭公出奔，民如释重负”，《仪礼》中“主人释服”等，其“释”之意义皆同本义。可见所谓“阐释”，从词性溯源到最终词性定性，我们可以认为这是一个由两个动词词性的形声字组成的动词，根据《说文》中有关“阐”、“释”本义界定，可以认为“阐释”即“阐明陈述并解释”的意思。

人类千年历史长河中，关于“阐释”一说纷繁复杂，最终形成一门专门学问“阐释学”，也有“解释学”、“诠释学”、“释义学”等称谓。“阐释学”在西方源于神学家对《圣经》的理解和解释，后来发展成为一种美学理论和文艺批评方法，即文艺阐释学又称阐释学文学批评，最终定型为研究文艺作品的“解说”方法问题的理论。“解说”也好，“阐释”也罢，二者同义，均有广义、狭义两种意义。狭义指通过分析、释义或评论的手段、途径，是以阐明作品的语言含义，诠释作品中晦涩、含混和借喻的段落等为目的的一种陈述行为。广义则指把语言作为传达作品的手段，以弄清作品的整体含义，详解作品的主题、结构、类型等各个构成要素为目的的，文学理论性质的描述和解释行为。文艺阐释学是在20世纪50年代开始，西方文艺批评转向新观念——把文艺作品看成语言客体，认为文艺批评的首要目的是阐明作品的“言语含义”时，在传统解释学的基础上发展起来的。文艺阐释学方法的目的是正确理解作品的含义，把阐释过程作为弄清作品含义的过程。阐释过程中，重视语言含义，用语言含义发掘作品文字的含义。文艺阐释学的不同派别所用方法也有差异。美国的赫施（E. D. Hirsch）主张，文本的含义就是“作者意向中的言语含义”，用与作者使用的

同一规范，复现作者的意图和表达过程。德国的伽达默尔认为，文本的含义有历史相对性和个人相对性，读者作为一个“主体”、作为“我”，把文本当作“你”，向它提出问题。文本的含义是由读者个人的特殊暂时视界和个人视界联合决定的。把阅读活动和读者反应引进了文艺研究和评论领域，从作品的“过去和现在的对话”中，理解作品的含义。

所谓声乐语言的人声阐释，简而言之，就是声乐演唱；声乐语言的人声阐释主体，就是声乐演员；声乐语言具体人声阐释过程中广大现场、非现场的观众和听众，即声乐语言人声阐释的对象，也就是声乐语言人声阐释的接受客体。之所以这里有这样几个概念需要我们特别关注，是因为如下具体原因：声乐语言本体性质是由纯文学意义层面的歌词文本和纯音乐意义层面的旋律文本两个因素，经人声化为声波形式之后结合而成的一种语声的综合体（为了与声乐语言人声阐释主体相对应，我们把词曲因素的创作人员统称为词曲创作主体）。现代声乐语言要想以声音的形式呈现在接受客体的面前，一般情况下都是经过一件或多件乐器的伴奏（有的还会加上人声伴唱）之后的产物，也就是器乐声音和人声融会交合后的综合体。因此，这里的“声乐语言”作为人类抒发自身思想感情和情绪的一个专有名词，具体比较其定义与音乐术语中的“声乐”一词，我们可以发现：“声乐语言”的内涵与外延的范围已经发生了很大的变化，它是人声语言和器乐语言的综合体（当然，无伴奏合唱和舞台清唱形式的声乐语言人声阐释属于纯人声阐释，是声乐语言人声阐释形式类别中一个大的种类）。同理，我们不把“声乐语言人声阐释”叫做“声乐演唱”的一个至关重要的原因，是由于在声乐语言的人声阐释过程中，除了纯人声阐释这一要素外，还有人声阐释主体包括手、眼、身、法、步等肢体行为因素以及服饰

仪表等在内的多种外在的可以叫做“声乐副语言”的因素（这一定义在相关章节中会有专门论述）。而声乐语言人声阐释主体的范围，从相对意义上来讲，也不仅仅指声乐语言的舞台专业人声阐释主体，同时还包括各个专门音乐院校中以声乐语言教学为主体的教师以及那些正在专门学习声乐语言人声阐释技术、技巧的学生。

二、问题的提出

笔者结合自己的研究方向，在多年的声乐教学和声乐语言人声阐释的舞台实践过程中发现：当前我国专业院校内的许多声乐教师和学生，由于学制的压力，就如何加强声乐语言人声阐释艺术性的语感与乐感培养问题，从根本上讲重视力度不够，因而学生一旦走上教学或者专业舞台，他们的声乐语言人声阐释很少能够真正从声乐审美角度出发，去挖掘声乐作品的真正内涵，绝大多数学生甚至包括相当数量的声乐教师，在声乐教学和舞台声乐语言的人声阐释中，均陷入了“为声音而声音”的怪圈。本书设想从语感与乐感这个在声乐语言人声阐释过程中，大多数人声阐释主体和接受客体都会提及的基本问题着手，详细剖析语感与乐感的内涵与外延，并将语感与乐感从技术层面上升到感言与感乐的意识层面，从感言与感乐作为人类大脑对于声乐语言感悟的一种意识能动作用，与语感和乐感作为实际操作过程中的技术技巧之间的关系，寻求二者结合的最佳途径，以求真正实现声乐语言作品的审美价值取向。

本书主要从语感与乐感的基本概念着手，着重强调语感与乐感的结合，因此，与以前有关声乐美学和声乐纯技术性研究的成果之间便存在了很大的差异。以前的声乐美学研究更多的是从两个方面

进行的，一是从声乐语言作品中歌词文本的纯文学审美价值进行研究，一是从音乐符号文本形式的音响审美价值研究，而从声乐语言本身所追求和正在创造着的声乐语言审美价值趋向出发，以人声阐释主体物化后的语感和乐感复合体为具体切入点，对声乐审美价值取向进行的专门研究，至今为止基本上还处于原发阶段。另外，在此之前的声乐技术技巧性论著，主要是从人声发声的纯技术技巧的方法论出发，即便有提及语感与乐感的论著，也仅仅只是停留在如何咬字吐字的语言技巧性层面；有关声乐作品中纯文学意义层面的歌词文本与纯音乐学意义层面的旋律之间的关系问题不乏论述，但是，有关语感与乐感如何结合，结合后作为一个整体因素对于声乐语言人声阐释的艺术性会产生什么样的影响等的专门论述则基本上还属于空白。

目前声乐界特别是声乐教育界有一个极为普遍的现象：在舞台声乐语言的人声阐释主体一方（即便是很多专业团体的声乐演员），在其具体的声乐语言人声阐释过程中，追求纯粹人声的美化成为张口作声的唯一目的，致使接受客体很难从他们的声音中发现声乐作为一门专门抒发人类感情的语言，其作品内容想要表述的真正意图。语言咬字吐字功夫比较好、口齿伶俐的声乐演员少之又少，把字说清楚了，却又不能通过乐句中纯文学意义的歌词在人声阐释过程中的语言律动感，也就是使语感与纯音乐旋律达成完美的结合，从而精确、明晰地表达出诸如“为什么在这里要用低声区”、“为什么在这里要用高声区”、“为什么在这里要用一个感叹词”、“这个感叹词代表的高潮是如何掀起的”等等词曲创作主体的真正意图。专业院校的许多专业声乐教师迫于学制的压力，在很大程度上把教学目的局限于训练声音的纯发声技术，以求学生声音音域的扩张、声音音色的美化（当然这也是声乐语言有关人声阐

释技巧训练的一个重要方面,并没有错),但是却不注意把语感与乐感同人声纯发声技术的训练实现有机的结合。由于教育本身所具备的一脉传承、几何体传播的特殊性,从而导致越来越多的声乐教师和声乐学生陷入了“为技术而技术”、“为声音而声音”的怪圈,使得学生的舞台声乐语言人声阐释固化为一种僵化的、呆板的、机械的、毫无审美价值的声音体操。

本书的写作主要针对这种时弊,希望对于已经走上声乐语言人声阐释舞台的专业人员或者正在声乐教师的指导帮助下学习人声发声技术和技巧的声乐学生,在声乐语言作品的人声阐释过程中,不仅具备良好的发声技术,而且具备真正的艺术性因素,能够具有明确、具体的实践性指导意义。

三、研究的范围

本书将主要从音乐美学和音乐心理学的角度出发,对汉语言范畴内的声乐语言作品,从书面文字音符形式向舞台人声阐释转换过程中语感与乐感运用的规律和技巧进行深入地阐述,并在此基础上,把人作为声音的主体,从感言与感乐(声乐语言人声阐释主体对声乐语言作品中歌词的语言要素和旋律的音乐要素在心理机制和生理机制方面感受能力的升华,使其成为一种理性的知觉,从而在声乐语言作品人声阐释过程中进行灵活自如、恰到好处的语感与乐感技术运用)、语感与乐感的关系出发,具体论述感言与感乐对于语感与乐感技巧性运用的指导意义,并就语感与乐感技巧在感言与感乐基础上实际运用的规则和具体手段进行科学的论证。笔者意在将本书研究的范围限定在汉语言范畴之内,因而,后文中所有内

容如未经专门提及，均指的是汉语言范畴内的声乐语言人声阐释过程中的语感与乐感、感言与感乐的研究形式及结果。

四、理论依据和假设

语言学、语音学、音乐心理学、声乐艺术心理学、音乐美学、声乐美学、民族学已有的理论和方法论以及舞台实践经验等，都是本书的理论研究依据。在这样的理论依据指导下，本书提出如下的理论假设：

1. 语感与乐感属于声乐语言人声阐释过程中物化了的具体技术。
2. 感言与感乐属于声乐语言人声阐释过程中意识层面的主观能动自觉。
3. 语感与乐感技术性感觉要素的自觉，为培养良好的感言与感乐意识的理性知觉奠定物质基础；感言与感乐意识的理性知觉，为语感与乐感等技术性要素的适时适地运用提供理论指导，并为语感与乐感技术性要素正确地自觉运用提供明确的指向。因此，语感与乐感同感言与感乐之间是互为目的、互为因果、互相渗透、互相推进的关系，感言与感乐使语感与乐感等技巧运用更加得体，语感与乐感使感言与感乐能力更加强化的。

五、研究对象和方法

（一）研究对象

本书的研究对象是声乐语言人声阐释艺术化的原因、结果、艺

术性获得的途径以及艺术化的标准。声乐语言作为人类语言传情达意的高级形式之一，对于声乐语言人声阐释中语感与乐感的研究，就是对于声乐语言中文学性因素和音乐性因素结合，完型为一个整体后的功能、结构的研究，并以此为切入点，揭示声乐语言的本质、存在的物质条件，声乐语言作为一门语言艺术的内在发展规律，以及语感与乐感运用的方法论。因此可以说，本书的主题是一个以研究声乐语言艺术的内在客观规律为宗旨的理论课题。

（二）研究方法

1. 心理学的方法

波兰著名音乐学家卓菲亚·丽莎曾说：“在考察音乐的时候，也必须坚持这个原则，即一方面把音乐看作是各类艺术中的一个种类，是社会化了的人类的心理活动的一种特殊表现，另一方面则努力去阐明产生音乐作品的这种心理活动同产生美术、文学或其他艺术作品的心理活动之间的区别是什么，换句话说，也就是要阐明其特殊性的准则。”^①由此可见，声乐语言与人类其他活动一样，都是人在作为主体时进行的一种具有特殊指向性意义的活动，它离不开人自身的心理活动对于自身人声阐释的指使和支配规律。音乐实践的三大环节即创作——表演——欣赏都离不开人作为行为主体时的心理活动。声乐语言的人声阐释是在词曲创作主体提供的既定作品内容基础上进行的一种再造性音乐行为，作为人声阐释主体，怎样把已有的书面文字音符形式的作品内容从无声状态转化为音响化的声乐语言形式，音响化了的声乐语言又如何为接受客体所接受等等，这一系列的问题都必须借助于心理学的研究成果才能够解决。

^① [波兰] 卓菲亚·丽莎：《论音乐的特殊性》，上海文艺出版社1980年版，第6页。