

YUYAN YUGECHANG

语言与歌唱

许讲真著 上海文艺出版社

语 言 与 歌 唱

许讲真著

上海文艺出版社

责任编辑：赵维庆

封面设计：钱震之

语言与歌谣

许讲真著

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海翔文印刷厂印刷

开本850×1168 1/32 印张4.75 插页1 字数110,000

1984年10月第1版 1984年10月第1次印刷

印数：1—10,000册

书号：8078·3519 定价：0.65元

序

解放以来，我国不少从事声乐工作的同志，在中国语言、语法、咬字、发声、共鸣、声调、语气、韵味……等方面作了不少研究，有的还结合民歌、戏曲的咬字吐字作了分析，可惜很少能和广大的读者见面。

这次，由于上海文艺出版社的支持，把许讲真同志的著作出版了，这是一个可喜的信息。

《语言与歌唱》比较详细地分析了汉语的各种因素特点，概述了语言与歌唱的关系、作用、规律及声乐艺术的表现方法和风格等问题。它还比较详尽地论述了声乐艺术——语言音乐的特殊性及其规律，是一本有独到见解的新书。

声乐艺术（虽然也有无词的声乐曲和协奏曲）基本上是通过语言来表达的，因此语言艺术就占有很重要的位置，它本身具有非常丰富的艺术表现方法。怎样将汉语发音的客观规律与西洋发声方法的科学方面有机地结合起来，使之融会贯通；怎样将绚丽多彩的语言艺术表现力充分发挥在声乐艺术之中，使声乐艺术具有更感人的艺术魅力，在这方面，这本书作了新的尝试和探索。难能可贵的是这本书的作者是一位年青的声乐工作者，她在自己的艺术实践中，刻苦钻研，勇于探索，把语言与歌唱的关系，从理论和实际演唱经验的两方面加以阐述。有不少看法是带有规律性的概括，尽管可能还有不全面之处，但毕竟是比较系统地提出了自己的见解，这是很值得提倡的。

要发展我国的声乐艺术，必须遵循“古为今用、洋为中用”

的方针，集众家之长，来丰富、发展我们自己的声乐艺术，以创造出真正的中国民族声乐学派。

愿声乐艺术的研究、探讨，能结出更好、更多的丰硕成果。

李 凌

1981年2月于北京

内 容 提 要

本书有引言，并分六章：(一)沿革简介；(二)说与唱的区别；(三)歌唱中咬字发音的一般规律；(四)字正与腔圆；(五)咬字发音的色调及线条；(六)歌唱的气息运动。

本书比较详细地论述了语言与歌唱的关系。分析了汉语的各种因素特点，汉字的组成、结构以及咬字发音的规律，声乐艺术的表现方法和风格等问题。

作者结合实践阐述了声乐艺术——语言音乐的特殊性和它的规律性，有些新的独到的见解，对如何唱好歌，有一定的启发和指导作用。对汉语语音的学习和研究有一定的参考价值。

目 录

序.....	李 凌(1)
引言.....	(1)
第一章 沿革简介.....	(3)
第二章 说与唱的区别.....	(13)
一、口咽腔部位的感觉不同.....	(13)
(一)口咽腔动作特点不同.....	(14)
(二)口咽腔的作形不同.....	(15)
二、咬字发音时字的头腹尾时值不同, 强调、突出的 部分不同.....	(18)
三、气息运动的情况不同.....	(20)
(一)说话时气息是单向运动.....	(20)
(二)歌唱时气息是双向运动.....	(20)
四、歌唱的咬字发音要求.....	(21)
五、歌唱的咬字发音与旋律音区转换的关系.....	(22)
第三章 歌唱中咬字发音的一般规律.....	(28)
一、汉字音节的组成和结构.....	(28)
(一)汉字音节的组成.....	(28)
(二)汉字音节的结构.....	(32)
二、汉字四大类不同的咬字发音.....	(34)
(一)无头有腹无尾的字.....	(34)
(二)有头有腹无尾的字.....	(34)

(三)无头有腹有尾的字·····	(37)
(四)有头有腹有尾的字·····	(39)
三、咬字发音的分类·····	(41)
(一)横竖·····	(41)
1.横字竖咬	
2.竖字横咬	
(二)前后·····	(45)
1.前韵母后咬	
2.后韵母前咬	
(三)宽窄·····	(48)
1.宽韵母窄咬	
2.窄韵母宽咬	
四、咬字发音的特殊艺术手段·····	(52)
(一)紧咬缓发·····	(52)
(二)缓发晚收·····	(53)
(三)延长字尾·····	(53)
(四)延长字头·····	(55)
五、歌唱中咬字发音的几个制约条件·····	(58)
(一)情感·····	(58)
(二)风格·····	(62)
(三)韵律·····	(62)
(四)速度·····	(65)
(五)音域·····	(67)
第四章 字正与腔圆·····	(69)
一、怎样才能作到字正·····	(69)
(一)字正的含义·····	(69)
(二)达到字正的要求·····	(69)

二、如何作到腔圆·····	(71)
(一)对腔圆的理解·····	(71)
(二)达到腔圆的技术手段·····	(85)
三、字正与腔圆的辩证统一·····	(91)
(一)字正是前提·····	(91)
(二)腔圆是基础·····	(92)
四、字声结合不协调产生的问题及其纠正·····	(92)
(一)字多声少——字包声·····	(92)
(二)字少声多——声包字·····	(93)
第五章 咬字发音的色调及线条·····	(96)
一、辙韵常识·····	(97)
(一)合辙押韵·····	(97)
(二)十三辙的分类·····	(97)
二、咬字发音的色调一致·····	(113)
(一)中心韵母在歌曲色调中的重要地位和作用·····	(113)
(二)重点字的突出和强调,是歌曲色调中着重加色的部分·····	(117)
(三)儿化韵的特殊色彩·····	(117)
三、咬字发音要线条统一·····	(118)
(一)字音衔接·····	(119)
(二)拖腔·····	(119)
(三)正确处理口咽腔中“动”与“不动”的辩证关系·····	(121)
第六章 歌唱的气息运动·····	(125)
一、气、声协调的辩证关系·····	(125)
(一)气息是歌唱的动力条件·····	(125)
(二)气、声协调的辩证关系及其状态·····	(125)
(三)气、声结合不协调产生的问题及其纠正·····	(127)

二、气息双向运动·····	(128)
(一)气息双向运动对抗感觉的产生·····	(128)
(二)气息双向运动对抗感觉的运用·····	(130)
(三)运用气息双向运动对抗感觉的优点·····	(132)
三、不运用气息双向运动对抗感觉产生的 问题及其纠正·····	(133)
(一)塌调——音偏低·····	(133)
(二)冒调——音偏高·····	(134)
四、气息运动的特点及其基本方式·····	(134)
(一)特点·····	(134)
(二)基本方式·····	(135)
1.以连为主、连中有跳	
2.以跳为主、跳中有连	
(三)换气·····	(136)
1.无声换气	
2.有声换气	
3.几种换气的方式	
五、歌唱结束时要先收声、后收气、再收情·····	(140)

引 言

语言是人类最重要的交际工具,它同思维有密切的联系,是思维的工具,是思想的直接体现,是人区别于其他动物的本质特征之一。语言是以语音为物质外壳,以词汇为建筑材料,以语法为结构规律而构成的体系。语言是一种特殊的社会现象,它随社会的产生而产生,发展而发展,它为社会各阶级所利用,所以语言又是社会斗争的武器和工具。

声乐艺术是文学语言与音乐语言有机结合的产物。语言是声乐的基础,它不仅是产生优美动人旋律的依据,而且又直接通过语言的咬字发音与流畅动听的音乐旋律的结合,给听众塑造出深刻丰富的音乐形象,从而产生深入心灵的艺术效果。因此研究语言与歌唱的关系,在实际演唱中充分发挥文学语言与音乐语言的特点,使两者有机地结合起来,融为一体,使演唱富有艺术感染力,就成为一个歌唱演员所必须并首先要理论上弄清和在实践中正确处理的关键性问题。

在实际演唱中,往往有些歌唱者只注意字而不注重声,出现了字虽清而声不够美的字包声现象;反之有些歌唱者只注意声而不注重字,出现了声虽美但字不清的声包字现象。在如何正确处理字、声关系中,我国自古以来就有“字正腔圆”的精辟理论。如何恰当地运用它,并吸收外来西洋声乐艺术的科学方法,使之融会贯通,还有待于我们学习、继承、借鉴和发展。

为了更好地为广大人民群众服务,推动和发展我们的声乐艺术,建立我国自己民族的声乐学派,我们必须遵照“古为今

用、洋为中用”的原则，一手伸向我国悠久的文化遗产；一手伸向外来的先进的声乐艺术，以丰富、发展我们自己的民族声乐艺术。

在繁多的歌唱技巧中，字正腔圆是声乐艺术的主线。因此，求得字正腔圆的辩证统一，从中找出字声结合的内在规律，是声乐演唱技术、技巧的中心环节。

为了更好地掌握歌唱的语言发音特点及其规律，就必须对语言的结构、发音、咬字、行腔、收音等问题，有较详尽的了解和认识，从中找出规律性的东西。同时必须对说话的语言发音状态与歌唱的语言发音状态作较系统的实质性的对比，从而找出行之有效的、适合声乐音响学规范的歌唱的咬字发音方法。

“字正腔圆”主要是指语言的发音和腔调的行进要浑然一体，保证字正腔又圆，就必须要有正确的、充分的、符合声乐音响学规范的动力条件——正确的气息运动。这是本书要探索的另一个问题，即歌唱中气、声结合协调的问题以及气息运动的内在规律。

事物辩证统一的内在规律，不仅是社会科学和自然科学的指南，同样也是解决歌唱中一系列技术、技巧的指南。它也是掌握歌唱状态的各种问题均衡的一把钥匙。

本书在写作过程中，曾得到李凌、周楞伽、马革顺、杨鸿年、吴宗济、周殿福、陈以一、周汉文、李湘林、李同生、李家尧、张映哲、冯明义、鲁允中、孙修章等诸同志的亲切关注和热情指导；以及本团和山西歌舞剧院的大力支持，在此一并表示衷心的感谢！

限于水平，书中一定存在不少缺点或错误，希读者指正。

许 讲 真

1980年9月 于北京军区政治部战友歌舞团

第一章 沿革简介

人类的语言、歌唱、音乐、舞蹈等艺术，是起源于劳动，这一点，古今中外大概很少有人加以否定。

鲁迅在《门外文谈》中说：“我们祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必需发表意见，才渐渐的练出复杂的声音来，假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道‘杭育杭育’，那么，这就是创作。”

这一番话，很概括而又形象地说明语言发生于劳动，艺术也起源于劳动。人类最初的艺术不过是劳动的副产品，是服务于劳动的。

恩格斯也说：“首先是劳动，在劳动之后并和劳动一起的是语言——这两者乃是最主要的推动力，在它们的影响下，猿的脑髓才逐渐变成虽然十分相类似但是较大而较完善的人的脑髓。”这说明语言的产生还远在人脑能从事思维活动以前。

但是“杭育杭育”这样一种人类在共同劳动中自然发出来的号子声，不过是人们借以减轻自己劳动的疲劳，增加劳动生产率的单纯的语言而已，它不可能成为艺术。语言要成为艺术，必须要能表达自己的思想感情，沟通彼此的情愫，这就不是单纯的“杭育杭育”的呼号声所能济事，必须要有较长的语言，也就是歌唱，才能加以表达。

我国的古籍中虽没有语言发生于劳动、艺术起源于劳动的记载，但艺术的形成和发展在古籍中是有记载的。从其形成和发展的顺序来看，就可明显地发现艺术起源于劳动，艺术形式

的最初表现就是劳动人民用以表达自己思想感情的歌唱，亦即所谓民歌。经典中常见的“诗”字，如果推溯它的渊源，也无非是民歌而已。我国最早的一部诗歌总集《诗经》，除了《雅》是王室贵族的作品，《颂》是歌颂贵族统治阶级的作品外，其余十五《国风》就是十五个国家（包括东周王朝和各诸侯国家）的民歌。

古籍中最早关于歌唱和音乐艺术形成与发展的记载是《尚书》中的《虞书·舜典》，虽然真伪不可知，但却非常简单明了，说是：

“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”

这里的“诗”，其实就是言语，人心里有某种志，即思想感情，用言语发表出来，就是诗。口头发出的言语比较简短，不足以表达思想感情，必须用较长的语言，这长言就是“永”。有人解释“永”为歌咏的“咏”，是错误的，“永”是长的意思。短言为言语，长言则成为歌唱。歌唱要有声韵，声韵有高低强弱清浊之分，于是伴随歌唱分为宫、商、角、徵、羽五声。徒歌不足以动人，必须用音乐来配合伴和，调节声韵，于是又有了阳刚的黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射六律，阴柔的大吕、夹钟、中吕、林钟、南吕、应钟等六吕。

《舜典》虽然简明扼要地述说了从语言到歌唱、声韵、音乐等一系列艺术形式的发展，但毕竟太简单了，不如《礼记·乐记》述说得详细：

“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也，感于物而动，故形于声”，“声成文谓之音”，“比音而乐之”

又说：“故歌之为言也，长言之也。说之，故言之；言之不足，故长言之；长言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。”

这里不但说明了人的主观的思想感情由于接触客观事物而

兴起，发为语言、歌唱的辩证关系，而且还扩大地述说了舞蹈艺术的起源。

这还不算，它还详细阐明这些艺术形式的成因：

“金石丝竹，乐之器也；诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也，三者本于心，然后乐器从之。”

后来《诗·大序》便概括了《礼记·乐记》以上的说法，作了更详细的阐述：

“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中，而形于言；言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。情发于声，声成文，谓之音。治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。”

这番话，根据历代的注疏，用现代汉语译出来就是：

“诗是人的心意亦即思想感情寄托的所在，存在心里时是思想感情，发表出言语来就成为诗。人的思想感情在心中波动，就用言语表达于外。言语简短不足以表达思想感情，于是用咨嗟叹息的声音来相和相续。单是咨嗟叹息还嫌不足表达自己的思想感情，于是用较长的言语来曼声歌唱，长歌还嫌不够表达，于是不知不觉的手舞足蹈起来。”

短言的诗和长言的歌，大抵都发生于内心情绪欢乐的时候，这就是所谓“说(悦)之”。古代劳动人民于劳作之余，休息下来，看到风和日丽，鸟语花香，景色无边，心情舒畅，内心的情绪受外物的诱发，波动不已，就用言语、嗟叹、歌唱来表达于外，甚至不知不觉的喜欢得手舞足蹈。歌声抑扬抗坠，曲折而有节奏，累累如贯珠，还嫌不够动听，又用金石丝竹造成乐器来配合作奏。诗，表达自己的思想感情；歌，唱出自己动听的声音；舞，显示自己欢乐的容貌态度，三者都本于内心，然后用乐器来配合调和，使之有板有眼，合于节奏，这就是语言、歌唱、音

乐、舞蹈等艺术形式的起源。

歌唱既是长的言语，就必须用文字记载下来，否则难免忘记，正如音乐的要有谱一样。这就是所谓“情发于声，声成文，谓之音。”文字的起源究竟是始于结绳以记事，还是始于言语、歌唱用以表达自己的思想感情，现在已难以查考得出，但相信必然是成于劳动人民之手，而不是什么黄帝的史官仓颉所创造。同样，乐器的制造始于何时？也无从稽考，传说黄帝命伶伦造音乐；舜作五弦之琴，以歌南风，命夔为乐正，始制乐以赏诸侯，都只能认为是神话。也有人以为不然，说有了音乐才有戏剧，因为音乐是伶伦制造的，所以名戏剧演员为伶人。这一说法是否科学，也只能存疑。

古人不但因歌声的高低强弱清浊的不同，分为宫、商、角、徵、羽五声，还因四方之音不同，分为东音、西音、南音、北音。关于这四方音声的起源，同样有许多神话传说。《文心雕龙·乐府》篇所谓“涂山歌于候人，始为南音；有娥谣乎飞燕，始为北声；夏甲叹于东阳，东音以发，殷整愚于西河，西音以兴。”这些仅见于秦末杂家书《吕氏春秋》的记载，同样都是后人造作出来的神话，难以使人相信。但我国幅员广大，四方之音确有轻重清浊之分，北方之音与南方不同，西方之音与东方两样，这确是信而有徵的。例如北京话比较轻清，广州话比较重浊，难道不是事实吗？西方的“楚歌”和南方的“越吟”又何尝一样呢？这都是研究音韵学和各地方言的人都知道的。

“治世之音安以乐，乱世之音怨以怒，亡国之音哀以思。”有人以为这是唯心主义的说法，其实也不尽然，譬如革命歌曲充满了乐观主义精神，能激发人的志气；抗日救亡歌曲控诉敌人的残暴，人民的痛苦，号召大家起来抗日救亡，和那些软绵绵的爱情歌曲完全不一样。不就是歌声和曲调因表达的情绪不同而产生的区别吗？

艺术起源于劳动，产生于劳动人民群众，民歌是它最初的形式，依次发生了文学、音乐、舞蹈，这些原都是劳动群众用以在休息时消除疲劳，用以娱悦自己的，但是在阶级社会里，劳动人民地位低微，权力都操在上层统治阶级酋长和帝王手里，于是这些劳动群众的娱乐享受也都被奴隶主王室贵族所掠夺。起初还只是由王朝和诸侯国家从事外交酬酢的大夫，用这些劳动人民创造的诗歌来应对，以明自己的意志，即所谓“酬酢以为宾荣，吐纳而成身文”。后来音乐、舞蹈、歌唱便成为帝王贵族所独享的娱乐，民歌和民间乐舞渐渐不为人所注意，甚至湮没不彰。帝王诸侯宫廷娱乐的歌曲、音乐、舞蹈分为两种，一种叫燕乐，就是宴飨时在殿上演奏的；一种叫房中乐，是在宫中内廷演奏的。乐队有男女两部分，男的大抵是演戏、奏乐、歌唱，叫做优、伶；女的主要是舞蹈、歌唱、奏乐，演戏的很少，叫做倡、伎。女乐起源很早，《论语》上就有“齐人归女乐”的记载，可见春秋时代就已有了。女乐的拥有者不只是帝王诸侯，贵族家中也有，东汉马融教授生徒，就前施绛帐，后列女乐。

从奴隶社会进入封建社会，等级愈森严，老百姓也愈被剥夺乐、舞的权利，他们用以娱乐自己的只有徒歌，就是没有乐器伴奏的口头清唱。汉武帝始立乐府，采诗夜诵，有赵、代、齐、楚之讴，见于《汉书·礼乐志》。所谓采诗，就是采集民歌，讴就是民间歌曲，赵、代、齐、楚，即今河北、山西、山东、湖北等地，可见采集民歌范围的广泛。当时有名的文人司马相如就以民歌的内容，仿照屈原《离骚》的体裁创作新声歌曲，汉武帝所嬖宠的李夫人有个哥哥李延年，懂得音乐，能引长声音歌唱，由是贵为协律都尉。到了唐代，唐玄宗懂得音乐歌舞，能够自己制曲，更把乐队分为立部、坐部二部，堂下立奏，叫做立部伎，堂上坐奏，叫做坐部伎。命掌管礼乐的太常卿检阅，凡坐部不可教的，改隶立部，更不可教，则命他改习雅乐。所以