

“字正腔圆”三题

侯莲娜

“字正腔圆”是中国传统声乐艺术中一个重要的审美原则，也可认为是中国声乐表演美学的核心范畴。自20世纪80年代中期以来，许多论者都对“字正腔圆”进行了讨论。他们或对“字正腔圆”予以定义式的解释，或做指向中国古代声乐理论的引申，或联系中国民族声乐的具体实践，不乏真知灼见。但大多尚未能在中国古典美学语境中对“字正腔圆”进行深入的探讨。大家知道，“字正腔圆”是近代从中国戏曲、说唱表演中提炼出来的一个美学范畴，它直接来自舞台实践，有其重实效的一面。但如果将“字正腔圆”与中国传统声乐表演理论融会在一起，就可以与中国古典美学相互引证。本文认为，“字正腔圆”是一个矛盾的统一体。“字正”反映出了儒家美学“以言为本”、“文以载道”的观念，“腔圆”则揭示了道家美学“得意为主”、“得意忘言”的“言意”关系，而“字正腔圆”的实现旨在儒家“重言”与道家“得意”的互补。

一、“字正”：以言为本，文以载道

所谓“字正”，旨在“咬字”，即明沈宠绥《度曲须知》中说的“声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀”^①，或是清徐大椿《乐府传声》中所说的“五音”（喉、舌、齿、牙、唇）“四呼”（开、齐、撮、合）^②，或是今人薛良所说的“字音要读得准确”、“字音要唱得清楚”、“要唱得自然动听”^③。那么，中国传统声乐表演中

为何要求“字正”呢？著名曲艺表演艺术家魏喜奎在《字正腔圆》一文似乎做出了回答：“字正腔圆，首先应该是字正。字正，听众才能听清楚唱的是什么，才能引起往下听的欲望。”^④可见，“字正”乃是为了满足百姓听戏、听书必听故事的审美习惯。这种解释是具有普遍性的，它充分表明“字正”基于现实的需要。但本文认为，“字正”与儒家美学“以言为本”、“文以载道”的审美原则相关。

“文以载道”是儒家最根本的审美原则。在儒家看来，任何一种作为“文”（审美文化）的艺术形式都是“载道”之器物。这就是韩愈的学生李汉在《昌黎先生集·序》中所说的：“文者，贯道之器也。”音乐也不例外。这里的“道”乃儒家之“道统”，即儒家推崇和维护的伦理道德规范和社会秩序。故“载道”可谓儒家审美之最高境界。“文”何以“载道”呢？这取决于“文”在表述（表达）上的直接性。这就意味着，在“言”“意”之间必须“重言”，于是形成了“以言为本”的审美原则。在儒家看来，只有“以言为本”，“文”才可以“载道”。这在儒家音乐美学中可以得以证明。《乐记》是一本集儒

① 转引自吴钊、刘东升《中国音乐史略》，人民音乐出版社1993年版，第272页。

② 清·徐大椿《乐府传声·五音》、《乐府传声·四音》，见《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1980年版，第161页。

③ 薛良《关于字正腔圆》，《中国音乐》1983年第1期。

④ 同注③。

家音乐思想之大成的著作，通篇强调的无非是音乐与政治的关系（“声音之道，与政通矣”）及音乐何以“载道”的阐释。其中，“师乙篇”中有这样一段文字：“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。”^⑤这段话的核心就在于“歌之为言”的命题：音乐并不是别的什么东西，而是“言”（说话）的直接表达，只不过这种“言”是一种艺术化了的“长言”而已。无独有偶，《汉书·艺文志》中也有类似的说法：“《书》曰：‘诗言志，歌永言。’故哀乐之心感，而歌永之声发。诵其言谓之诗，永其声谓之歌。”^⑥这里的“歌永言”，意思是说“歌曲是咏唱（诗的）语言的”，歌唱的目的就是“永言”，其“重言”、“以言为本”的思想清晰可见。然而这种“重言”、“以言为本”的思想正基于“载道”。如果将“歌咏言”与“诗言志”联系在一起，这种意图似乎更为明显。还需要指出的是，这里所说的“《书》”乃先秦典籍《尚书》。《尚书·尧典》中说“诗言志，歌永言，声依永，律和声”也正是这个意思。^⑦可见，早在先秦，人们就将音乐的目的视为“咏言”，体现出“以言为本”的思想。正是儒家“重言”、“以言为本”的审美传统，使音乐成为一种表达思想感情的形式，进而成为“载道”的器具。

总之，“字正腔圆”中的“字正”不仅仅是从舞台表演的现实出发的，而主要还是为了满足“文以载道”的需要。在中国古典美学的语境中，“字正”有其深刻的思想渊源，不可将其理解为一个基于舞台实践的美学原则。

二、“腔圆”：得意为主，言意互补

“腔圆”似更难以理解。在既有“字正腔圆”的讨论中，“如贯珠”、“善过度”（宋·沈括《梦溪笔谈》）常常被用来形容“腔圆”。但本文认为，这样的理解是肤浅的。“腔圆”与“字正”

是两个并列的范畴。如果说“字正”体现出了儒家美学的“重言”（“以言为本”），那么“腔圆”则旨在道家美学的“得意”（“得意为主”、“得意忘言”）。这样一来，“字正腔圆”就可理解为“言”与“意”的互补。但这里所说的“意”不能简单理解为“字”的“意思”或“意义”（“所指”），也不能只理解为某种思想情感，而更多应理解为“意韵”、“意境”或“境界”。一言蔽之，“腔圆”揭示了道家“得意为主”、“得意忘言”的审美观念。这就意味着，“腔圆”作为中国传统声乐艺术的审美范畴，所强调的不仅是声音本身的“圆浑”、“圆润”、“圆熟”，而更重要是一种艺术意境或境界的表达。因此，只讲“字正”而无视“腔圆”，即只“重言”而无所谓“得意”，歌唱就难以获得一种基于意境的美感。将“腔圆”与“字正”并列在一起，并合成“字正腔圆”的整体，正体现出了儒家“重言”与道家“得意”的互补。

“言”、“意”关系是中国古典美学中的重要问题。先秦时期就有关于“言”、“意”关系的论述。庄子曾提出“言不尽意”、“得意忘言”等美学命题。魏晋南北朝时期的玄学家们也乐于“言”、“意”之辩。王弼就发展了庄子“得意忘言”的理论。后来的佛教禅宗学说也十分推崇道家“言不尽意”的学说。于是，在中国古典美学中，“言不尽意”与“得意忘言”、“得意为主”等审美观念贯彻始终。这自然就对中国古代艺术产生了巨大的影响。在文人艺术中，“言不尽意”、“得意忘言”成为一条重要的审美原则。许多诗人、画家和琴家都遵循这条原则，尽量使“言”变得抽象、含蓄和简约，而以“得意为主”，最终使他们的艺术给人一种简约而旨丰、言简而意赅的审美境界，一种“空

^⑤ 转引自蔡仲德《中国音乐美学史资料注译》（上），人民音乐出版社1986年版，第282页。

^⑥ 同^⑤，见345—346页。

^⑦ 关于“诗言志，歌永言”，唐颜师古注：“在心为志，发言为诗。‘咏’者，永也。永，长也，歌所以长言之也。”

灵”的审美感受。这种“空灵”之美在中国古代的诗歌、绘画、琴乐中屡见不鲜，并在中国古代美学中得到了充分的肯定^⑧。中国传统声乐艺术中对“腔圆”的强调，无疑也体现出了道家“得意为主”、“得意忘言”的审美准则。然而，在中国古代俗艺术中则是另一番景象：为了解决“言不尽意”的矛盾，人们极大地发挥了语言的表现力，尽量减少言外之意，进而使所表达的内容更为清晰可见，使人一目了然。例如，民间的工笔重彩画即如此。中国传统戏曲、说唱也如此。其中对“字正”的强调，也正是为了解决“言不尽意”的矛盾而力图使“言”尽其意的一种表现。

由此可见，无论是“字正”还是“腔圆”都与中国古代美学中的“言”、“意”关系密切相关，体现出对“言”、“意”关系的把握。如果说“字正”作为“重言”，旨在解决“言不尽意”之矛盾，那么“腔圆”作为“得意忘言”的体现，则是旨在利用“言不尽意”所带来的审美效果，以遵循“得意为主”的审美原则。故“字正腔圆”作为“字正”和“腔圆”两个范畴的合并，旨在“言”、“意”互补。

三、“字正腔圆”：一个矛盾的统一体

毋庸讳言，在既有关于“字正腔圆”的研究中，许多论者都认为“字正”必“腔圆”。如京剧表演艺术家言菊朋(1891—1942)就曾说“腔由字生，字正而腔圆”^⑨。将“腔圆”视为“字正”的结果，似乎被许多论者所认同。但本文认为，“腔圆”并非“字正”的必然结果，二者间不存在因果关系。“字正”与“腔圆”是两个相互矛盾的范畴。这个矛盾就在于“言”、“意”矛盾，即儒家“以言为本”与道家“得意忘言”之间的矛盾。

当然，“字正”与“腔圆”的矛盾不光是建立在这种理论上的推演，在实践中，“字正”与“腔圆”的矛盾也显而易见。坦率地说，“字正”

则不可“腔圆”。许多论者之所以将“字正”作为“腔圆”的前提，甚至将“字”与“腔”看成一个东西，这主要是从“以字行腔”和“腔由字生”的传统观念出发的。我们应该承认，从本质上说，“字”与“腔”是两个不同的东西。尽管我们不否认“以字行腔”、“腔由字生”，但“字正”毕竟不可能直接带来“腔圆”。常识告诉我们，“字正”之极致莫过于说话，但说话却怎么也不可能真正实现“腔圆”，进而就不可能真正实现表达情感、表达某种意境的目的，故《乐记》中说“言之不足，故长言之”。这里的“长言”即是“歌唱”（“歌之为言也，长言之也”）。这就意味着，纯粹的“言”（说话）是不可能像音乐那样善于表其情、尽其意。更重要的是，“字正”则不可能“如贯珠”、“善过度”。因为强调“字”的“四声”及“头、腹、尾”，强调“五声”、“四呼”，势必影响“腔”的“圆润”和连贯。这就是说，“字正”必然以牺牲“腔圆”为代价，反之，“腔圆”也必将影响“字正”。

为什么说用“美声”唱中国歌曲关键在于解决咬字呢？因为“美声”追求声音的圆润和连贯(Legato)，故接受了这种“美声”训练的歌手难以做到“字正”就在情理之中。这一现象正说明“腔圆”与“字正”存在矛盾。在中国传统声乐艺术中，我们也能直接发现“字”“腔”之间的矛盾。比如说，过于强调“字正”，其结果往往是“字”多“腔”少，缺乏一种神韵和意境（如北方梆子腔）；反之，过于强调“腔圆”，则“字”少“腔”多，但意义含蓄，甚至晦涩模糊，“得意忘言”（如南方昆曲）。这正是“字”“腔”之相悖。其实，早在宋沈括的《梦溪笔谈》中，“字”“腔”（声）矛盾就得以揭示。他是通过“声中无字”的艺术境界来指明“字”“腔”矛盾

^⑧ 例如，司空图《诗品》中说的“不著一字，尽得风流”，白居易《夜琴》中说的“入耳淡无味，惬心潜有情”，黄休复《益州名画记》所说的“鹰犬之类，皆三五笔可成”等，都是对简约的“空灵”之美的推崇。

^⑨ 同注^③。

的。他说：“古之善歌者有语，谓‘当使声中无字，字中有声’。凡曲，止是一声清浊下如萦缕耳，字则有喉唇齿舌等音不同。当使字字举本皆轻圆，悉融入声中，令转换处无磊砢，此谓‘声中无字’，古人谓之‘如贯珠’，今谓之‘善过度’是也。如宫声字而曲合用商声，则能转宫为商歌之，此‘字中有声’，善歌者谓之‘内里声’。不善歌者，声无扬抑，谓之‘念曲’；声无含愠，谓之‘叫曲’。”^⑩从这段文字中就不难看出，“清浊高下”的乐曲音声与“有喉唇齿舌等音不同”的字调之间存在矛盾，要达到“声中无字”的美妙境界，就必须将“字”融入“腔”中，使“字”与“字”之间转换处没有“块垒”，进而“如贯珠”、“善过度”。试想，既然“字”与“字”之间连“块垒”也没有，那么这样的“腔圆”就必然导致“字”的不清晰，最终影响“字正”。由此可见，“字”“腔”矛盾、“字正”与“腔圆”的矛盾似乎是与生俱来的。

“字正”与“腔圆”之间的矛盾，既是儒家“以言为本”与道家“得意为主”的矛盾，又是舞台实践中“字”“腔”（声）处理上的矛盾。但“字正腔圆”毕竟是一个统一体，解决二者间的矛盾就应是我们进行探讨的目的。从理论上说，既要“字正”，以弘扬儒家“重言”、“以言为本”、“文以载道”的思想传统，又要“腔圆”，体现道家“得意为主”、“得意忘言”的审美原则。在实践上则应打破“字正”与“腔圆”之间那种本不存在的因果关系，不再将“字正”作为“腔圆”的前提、将“腔圆”作为“字正”的结果，重新把握“字正”与“腔圆”的关系。这就是既不因为强调“字正”影响“腔圆”，也不因为强调“腔圆”妨碍“字正”，最终达到“字中有声，声中无字”的境界。

参考文献：

①汤雪耕《谈歌唱的吐字、咬字和处理语言的方法》，《人民音乐》1956年第11期。

②许芝兰《浅谈歌唱中的咬字问题》，《交响》1982年第1期。

③杨宁静《处理歌唱语言与发声关系的传统方法》，《中国音乐》1984年第2期。

④周大风《谈字正腔圆》，《中国音乐》1984年第2期。

⑤杜秦还《歌唱中的字声关系浅析》，《中国音乐》1984年第2期。

⑥杨宁静《法寓于无法之中——中国古代声乐理论中发声法的初步探讨》，《乐府新声》1985年第1期。

⑦赵震民《字正腔圆辨析》，《音乐艺术》1985年第2期。

⑧袁复恒《关于歌唱吐字的归韵》，《音乐学习与研究》1985年第4期。

⑨罗良珪《歌唱极境——论声中无字、字中有声》，《音乐探索》1987年第2期。

⑩王舜铮《十九世纪西欧声乐艺术的变革和发展》，《中国音乐》1989年第2期

⑪阎国宜《民族唱法与美声唱法比较初探》，《黄钟》1989年第1期。

⑫刘明澜《唐宋词乐演唱艺术初探》，《音乐艺术》1990年第2期。

⑬傅显舟《语音、唱法与文化》，《黄钟》1990年第2期。

⑭程巍《古代歌唱教学理论和歌唱艺术理论的萌芽》，《中国音乐》1995年第3期。

⑮陈蓉蓉、石惟正《中国声乐的审美意识》，《乐府新声》1996年第3期。

⑯陈四海《论我国古典声乐中的气、字、声》，《人民音乐》1997年第2期。

⑰肖黎声《以字行腔——美声唱法歌剧训练之我见》，《中央音乐学院学报》1997年第2期。

⑱吴培文《京剧发声艺术与声音训练的规律》，《中央音乐学院学报》1997年第4期。

⑲张清华《“以字行腔”的人文价值——与肖黎声先生商榷》，《中央音乐学院学报》1998年第4期。

⑳罗洪《字正腔圆与中国歌曲的演唱》，《中国音乐》1998年第1期。

㉑刘东《中国民族声乐探源》，《天籁》1999年第2期。

⑩ 转引自修海林《古代声乐演唱理论拾穗》，《中国音乐》1988年第2期。

词的音乐性美感分析

钱武杰 邬元华

诗歌是文学的,同时又是音乐的。在诗歌的发展历史中,文学不停地与音乐相遇相交。诗经、楚辞、乐府、唐诗、宋词、元曲,诗歌艺术在中国文学史的发展过程中具有多种多样的表现方式。从起始的诗乐舞一体,到“诗为乐心,声为乐体”(刘勰《文心雕龙·乐府》)的乐府诗歌,到讲究声律之美的“永明体”诗歌的创立,再到讲究平仄粘对集大成者的唐诗创作,中国诗歌文学的语言本身发展出了成熟固定的具有音乐美感的格律形式。

然而,唐诗的格律形式在唐朝中后期不断吸收异族音乐精华而发展壮大的燕乐背景之下,仍然存在着某种缺陷,尽管唐诗在表达思想、表现意境上已经创造了一个文学的奇迹。唐诗的缺陷在于其诗歌的格律形式与外在音乐背景的不相称,在于语言本身韵律的表现方式的局限。也就是说,从文学的层面上来说,唐诗作为诗歌艺术是辉煌的,但是从音乐、从语言形式的层面来说,唐诗的形式却是存在局限的,而最终需要被另一种新的诗歌样式——词所替代。

诗歌是什么?诗人王家新认为诗歌是“对语言的一种期待”,他写道:“有一次,画家德加很不解地对诗人马拉美说:为什么我也有那些思想,却写不出诗来。马拉美笑着回答说:亲爱的德加,写诗靠的不是思想,而是语言。”因为“诗的语言是具有一种生成性质的,它具有这种奇异的潜能”^①。从语言出发达到实在,以语言本身来开启和生成诗的世界。正是因为诗歌具有思想和语言这两个共生的体系,所以在中国诗歌的发展历史上才有这么多不同表现形式上的发展可能。每个时代的诗歌形式都在它的思想层面上造就了非凡的成绩,然而一旦发展成熟的一种诗歌形式,同时也给诗的理念带来了局限,当诗歌要再一次发展的时候,语言形式的变革与发展便首当其冲,然后再通过不同的形式来承载另一个时代新的理念、新的审美意识。唐诗的没落、词的兴盛是这样的原因,词的消亡、曲的

^① 王家新《人与世界的相遇》,文化艺术出版社1989年版。

② 李 宁《民族唱法与美声唱法吐字辨析》,《星海音乐学院学报》2000年第3期。

③ 王雅娟《从古代〈唱论〉看民族声乐中的咬字问题》,《交响》2000年第4期。

④ 陈红卫《从“字正腔圆”看我国的民族声乐教育》,《黄钟》2000年(增刊)。

⑤ 冯效刚《字正腔圆——中国传统唱论美学思想》,《音乐探索》2001年第2期。

⑥ 毕海燕《从中国古典声乐论著看民族唱法的特点》,《中国音乐》2002年第1期。

⑦ 王 平《〈唱论〉与民族唱法》,《交响》2002年第1期。

⑧ 王雅娟《古代〈唱论〉中的气》,《交响》2002年第1期。

作者单位:厦门大学音乐系