

当代中国声乐学派的研究视域

<http://www.firstlight.cn> 2008-07-29

林谷芳先生在北大演讲时提到,当他被声乐工作者们要求谈点什么的时候,他曾丢了两个问题给对方,其中之一是:“一种唱法,也就是西洋美声唱法,占据了主流教育系统一百年,这个社会还不照你的方式唱歌,到底是谁出了问题?”(《音色里的中国人文》《新华文摘》2004.5)对这个问题的回答会超出问题本身,它涉及到中国声乐学派的建构和未来发展道路的问题。应该肯定的是,中国声乐学派的建构自上世纪西方声乐艺术传入中国以来,一直是我国声乐界有识之士的一种自觉追求。

一、对中国声乐的相关研究与观点

所谓“中国声乐学派”,或者说“中华声乐学派”、“中国唱法”、“中国民族声乐学派”等等,不同人的解读往往会有些微的差异,但从世界声乐历史的宏阔视野加以考量,我们不难发现它们具有共同的本质和核心。“中国”作为一个限定词,内在决定了“中国的声乐”的内容。它既不能撇开中国传统声乐,也必然包括中西声乐碰撞中催生的一切声乐形式。

目前,对“三种唱法”及民族声乐问题的讨论,是一个热点问题。从中国声乐的发展途径着眼,一些声乐研究者和音乐学家认为:当代中国声乐包括三个主要的类别——以中化西的一派和西体中用的一派,所谓两条发展路径;再就是民族民间的一派,后者由于其原生性直接与传统相承续。我们要说的是,两条路径的研究取向与中国社会的许多问题一样也同时会受到体用关系问题的困扰。反对“三种唱法”提法的研究者,认为要以作品来代替唱法,从而使二度创作呈现一个开放的作品演绎空间,如吴培文、石惟正等。石惟正先生在长期思考的基础上,在反对“三种唱法”提法的同时,还对“综合风”与“地方风”的划分(《是分道扬镳,还是殊途同归?》《人民音乐》2003.9)。针对一些人的迷惑,有研究者对唱法与风格问题进行了深入的研究(乔新建《请勿混淆科学与风格的界限》《人民音乐》2005.2)。另外一类研究也是不应忽视的,那就是对中西声乐的比较研究。如刘志以美声学派为参照,在对“美声唱法”产生的一个前提和构成要素的六个方面进行分析的前提下,得出了“我国当代的‘民族唱法’正处在开创和形成唱法的过程中,已有的‘唱法’尚不够成熟不够完善,还需继续努力探索”的结论(《对三种“唱法”的提法之思考》《人民音乐》2002.8)。郭克俭的文章《融合与互补——当下民族声乐理论与实践问题思考》(《人民音乐》2006.1)则从宏观的文化视野进行了研究,对民族声乐研究中的很多敏感问题进行了反思,对那种以西方的尺子来量中国声乐表现的做法提出了质疑。

对中国声乐学派的形成来说,有一些事件是标志性的,如上世纪五六十年代的歌唱家群体,建国后民族声乐系1956年在沈阳音乐学院、1964年在中国音乐学院的创建,以及八十年代初中国音乐学院的恢复及其随后开展的创造性的工作等。当然,还应该包括如中央音乐学院的汤雪耕小组、上海音乐学院王品素的教学,甚至中央台的青年歌手大赛民族组的设立和原生态的登场等等。

我们应该加强声乐审美文化方面的研究并对中国重要的声乐家和声乐教育家的成就进行研究和总结。对于当代中国的声乐研究来说,强化声乐研究的民族化走向,有两个基本的方面,一是要从根本上消除对于中国传统声乐文化的拒斥和虚无主义态度,使中国的声乐研究、发掘和弘扬中国传统文化思想精华更加自觉有机地结合起来,使之具有更加扎实丰厚的民族文化内容;二是要使中国的声乐研究与当代中华民族的生产生活紧密联系与结合,充分体现先进文化的要求,在中华民族的现代文化创造中提升和创造具有新的时代特色和民族特点的声乐内容。

二、民族性与世界性是中国声乐的发展方向

西风东渐百年来,西方文明已然全面而又深刻地改变了中国社会的人文社会生态,当代已经不可能有完全彻底的“传统中国声乐”,有的只是“当代中国的声乐”。用一个哲学的说法,不是“声乐在中国”,而是“中国的声乐”;对西方声乐艺术的借鉴与吸收我们不应只是“照着唱”,而应该是“接着唱”,用我们的语言去表现自己的审美情感与时代的民族精神。中国古语说:“和实生物,同则不继”。就是说,不同,才可以互相补充,互相启发,互相发展。声乐的发展与文化发展的规律一样,也是通过两种不同的方式来发展的:一是“趋同”,二是“离异”。一种文化的发展往往既有纵向继承的“趋同”的倾向,同时还有横向开拓的“离异”的倾向(乐黛云.《多元文化与比较文学的发展》.《江苏社会科学》2003.1)。“照着唱”就较多地体现了“趋同”,“接着唱”则更多地实现了“离异”与自我的发展。

中国当代声乐学派的发生发展是中西声乐文化交流和融合的产物。一代代中国声乐艺术家通过对西方声乐艺术的创造性借鉴和对传统声乐文化的扬弃,已经进行了多种途径的实践,“总体上”奠定了中国声乐学派的经验体系。从建国前的“照着唱”,到建国后前三十年的“重视传统”,再到改革开放以来“双重发展途径”的取向,以前述的那些“标志性事件”为印迹,我们可以清楚地看到其发展的轨迹。但很多人不愿接受的事实是,当代中国声乐的主流是西方声乐文化。或者可以这样说,西方声乐文化与中国声乐传统之间的结合,是现当代中国声乐的历史现实和发展方向。从声乐历史的发生发展及其理论研究来看,中国声乐研究主要是

在西方声乐的范式引导下展开的。在相当的时期内，这种方式整体上被认为是正当的和富有成效的。

运用起源于西方的声乐范式的过程，不仅在前提上肯定了范式本身，而且也因中国声乐与所用范式的关系而使之得到不同的合理解释。现在，与中国声乐的主体性觉醒相伴随，这一方式越来越引起我们一些人的不安甚至是强烈不满了。本文不打算检讨运用西方声乐范式的具体问题，但我们应该看到，原则上人们大概也会承认，在近一个世纪的这种运用过程中，我们对西方声乐的理解，确实存在着“简单附会”和“误读”，还不仅仅是细节性的问题；在有些方面，由于埋没或者牺牲中国声乐自行的“问题意识”、“思考方式”及“内在的音乐语言结构和旨趣”，还带来了一种整体性伤害。这一点，从中央电视台主办的“青歌赛”我们可以看得比较清楚。“前事不忘，后事之师”，对历史的总结与研究，正是为了匡正与发展。

中国声乐艺术的发展是与声乐艺术世界化的特点和历史进程相联系的。管谨义先生在他的《西方声乐艺术史》中曾经预言随着全球化进程的加快，有产生“世界声乐”的可能。关于这个问题，我们应该清醒地认识声乐艺术世界化不同于经济全球化的一个根本特点，就在于它是以民族化为基础。全球化本质上是资本主义的世界发展，它是以单一的资本主义化为前提的，本质上是反对民族化和多元化的。而声乐艺术的世界化则以强调各民族声乐文化的合理性为前提，尊重其发展道路的特殊性，本质上是主张民族化和多元化的。

声乐的民族性与世界性主要体现在中国建构声乐艺术的当代形态。这其中，我们绝不能忽视其中国风格和民族特色。声乐研究与实践的民族化生发于声乐本身所具有的民族性和根源性。在历史上，声乐作为人类文化的内在组成部分，直接依托于各民族的生存实践与思维方式而存在。各种民族的声乐艺术都有其深刻的民族内容和民族形式，带有鲜明的民族特性和民族风格。声乐研究的世界化进程是与其民族化进程相互关联的。一方面是世界声乐的发展离不开民族声乐的发展并必须在民族声乐的发展中得到表现和实现，另一方面是，各民族的声乐只有保持和发展自己的特殊理论内容和民族形式，才能贡献于世界声乐艺术的发展，立足于世界声乐之林。

三、声乐研究的范式、视点及其创造

现在我们回到开篇林谷芳先生的问题，一方面我们看到西方声乐艺术在中国固然存在着水土不服与和者甚寡的问题，但这种提法有它的片面与偏激的一面。这也进一步说明中西声乐艺术结合，还需要我们在理论与实践两个方面的突破，从声乐研究与演唱的狭隘门类观念上寻找突破点。

毫无疑问，我们确实需要正视运用西方范式和观念理解对认识中国声乐所带来的许多负面性。但很明显，解决问题的方法不能通过拒绝来达到。由于我们要反思的常常是产生于“西方”的声乐范式是否正当和有效的问题，而不是一般意义上的“范式”对我们是否适用的问题，因此我们需要考虑一下西方声乐范式是否天生就只能适用于西方而不能被另外的地域运用。这涉及到不同领域的“真理”特性问题。在自然科学如物理学中，我们相信并很容易接受一种通过严格程序加以检验的“可公度”的真理。但在社会科学特别是人文艺术领域中，一般说来这样的“真理”是不存在的。这种领域的“真理”往往因为与一些“特殊的背景”（历史文化、民族心理等）联系在一起而带有明显的不同地域性特征。正因为这样，我们才有所谓“西方的”声乐范式这种说法。但是，既然是一种范式，无论如何它都会带有一定的“普遍性”意义。

在注重“地域性”和“文化差异”以及文化自我认同的视点之下，我们需要清醒地认识到，在一种情绪式的民族主义和廉价式的保守主义之下，走出了“西方中心主义”的困境，同时也就落入到了文化上的“自我中心主义”和“孤立主义”的陷阱。用这种立场来研究中国声乐是不会带来什么鼓舞人心的东西的。

即使是强调声乐范式的特殊“地域性”或者广义的“文化差异”，也不意味着这就成了运用西方声乐范式的天然障碍。差异是比较的产物，离开比较就没有所谓差异，而比较自然就要引用“范式”。从这个意义上说，运用西方声乐范式恰恰也使中西声乐的比较成为可能。因此，解决问题的方法不是通过拒绝西方声乐范式来实现，而是通过最有效地运用加以避免。可以强调的是，不要因为范式是“他者”提出的，“范式”就天生地降低了它的有效性，也不要因为“范式”是自己提出的，它自然就是优越的。问题的核心是“范式”本身是否合理和正当，而不是“谁”和他在“哪里”提出。“寻求当代中国声乐的优势一定要深入研究人类在声乐艺术上已经达到的成就，学习各民族的优长，又立足于我国当代人民生活精神风貌、民族审美的现实，才能生成当代中华民族声乐艺术的优势”（石惟正.《论中西声乐传统的优势契合》.《音乐研究》2005.2）。

有趣的是，在我们强调文化差异的意识中，我们可能又无意识地在不同程度上抹杀了“文化差异”。我们不仅设定了一个无差别性的“中国声乐”，而且也设定了一个与我们相对的无差别性的“西方声乐”。但是，就像从来没有一个“齐一”的中国声乐一样，实际上也从来没有一个齐一的西方声乐，就像我们经常提到“德国学派”、“俄罗斯学派”、“法国学派”一样。要说存在文化差异，那么文化的差异实际上是无所不在，它不仅存在于不同的地域之中，而且也存在于同一地域之中。因此，我们应该更开放地扩展文化差异的意识，并在更广泛的意义上得到差异的视点。这应该成为我们对待声乐的民族性与世界性的一个基本态度。

不管范式和视点来自哪里，我们要在中国声乐研究中获得突破，我们都必须从伟大的范式和深度视点中获得力量。虽然我们可以从不同方面评价五六十年代的歌唱家，批评当今的民族声乐教育家，但我相信他们在中国声乐研究与建设中都建立了不同的“典范性”。他们之所以能做到这一点，除了他们分别具有一些不同的因素外，他们都得益于两个最基本的途径，一是他们在方法论上具有高度的自觉性并拥有一套系统的方法；二是他们都从一种声乐范式和深度视点中获得了真正和持久的力量，譬如沈湘、周小燕、张权、喻宜萱、王品素、金铁霖等。

四、中国性或中国化是中国声乐的内在应有之义

中国声乐学派的特色固然不可能通过重复别人来获得，但也并不能脱离世界声乐的整体发展。目前中国声乐可以说已经走出中国，走向世界，同世界声乐发展方向接轨，进入到“学派创造”的阶段。（杨仲华在05-06年《中国音乐》的系列文章提出的“金铁霖民族声乐学派”固然有混淆“学派”和“流派”之嫌，但从一个侧面也可以佐证学派创造的事实。）可以这样说，广义的

一切中国当代声乐艺术都或隐或显地与中国声乐的文化传统相关联，从而体现出某种意义上的中国审美精神特征，使中国声乐的传统文化意义得以凸显。即便是中国声乐艺术家演唱的西方声乐作品，也不可避免地会打上东方的或中国传统文化的烙印，如同傅聪对西方钢琴音乐的阐释一样。

审美经验的生成与发展有它自己的规律。兼容并包的中国文化也使声乐艺术的中国化具有可能性。中国唱法的关键在于对“中国”、“民族”及“世界”的概念的认识。“中国”是统一的多民族的中国，“民族”是统一的中国中的民族，而“世界”则是具有某种共同法则的望花筒。唱法的中国化是歌唱家们追求汉语发声的“字正腔圆”和虚心向民族民间艺术学习过程中自然发生的，也是根据汉语语音特点来歌唱的必然结果。从文化传统与传统文化的关系的意义上，我们可以看出，中国声乐实际上有两个传统：一个是我们会经常强调的戏曲和曲艺的人文传统，它是我们的民族化理论的主要资源；另一个是民间唱法的传统，则是歌唱艺术实践的基础。上世纪五六十年代民族声乐艺术的辉煌与对后者的重视密不可分。目前我们的民族声乐发展所面临的困境，譬如“程式化”或“千人一面”现象，多多少少与教学中后者的弱化和对前者的过度依赖有关。

中国当代声乐主要包括三大资源：中国传统声乐艺术、西方声乐艺术和中国特色的当代民族声乐艺术。这三大资源相互关系的现状是难以催生中国新声乐文化的。譬如前几年的“中国唱法”的提倡与呼吁就无疾而终。构建中国声乐学派，必须从改变目前各自为政的局面入手，建立三者之间的良性互动，达到圆融会通。因此，我们一是要开展有序有效的对话，加深理解与沟通；二是实行资源共享，把自己一方的资源彻底地、主动地向外开放，让资源流动起来。随着资源的“流动”，都把另外两方的资源纳入自己的视野，一扫坐井观天、固步自封的陋习；有了这两方面的前提，然后在整合上下功夫，开展不同学术范式之间的对话。

五、不是结语的结语

声乐艺术的人文性，决定了它有难以“公度”的特点。任何一种唱法体系都是与一定民族的语言和文化传统相联系的，撇开民族文化和审美差异，去空谈所谓世界上最科学的唱法，只会陷于虚无与空泛。民族文化传统的意义，主要在于它是源与流，是声乐艺术的“文化母体”。我们必须确立声乐的“文化母体”观念，因为“民族声乐是根源于中国传统音乐文化的‘母体’的，只有这个深邃而博大的母体，才是民族声乐的最本源的立足点和出发点”，找准了这个“立足点和出发点”，可以让我们更好地认清中国声乐的危机与出路，把民族文化政策、母语文化教育等相关领域真正关联与贯通起来。

只有不忘记“我们自己是谁”，以中国的思维方式理解我们的声乐传统，借鉴与消化他国的经验，我们就不会偏执与狭隘。采取“理一分殊”的看法，我们不妨将“声乐”视为一种普遍的“原型”或者“共相”，而把西方声乐或意大利学派、法国学派、德国学派等，都视为“声乐”这种“理一”的分殊性表现。同样的道理，我们也应该拓宽我们的民族声乐观念，对廖昌永、吴碧霞、殷秀梅、戴玉强的字正腔圆的演唱进行研究与总结。冯骥才的小说《神鞭》主人公的“神”不仅在于对传统之“辫”的运用，更在于与时俱进对“洋枪”的得心应手。

对中国声乐的发展而言，关键不是用不用西方声乐的问题，而是用得好坏与深浅的问题。我们当然不能以西方声乐为标准，但不可不以西方声乐为参照。美声唱法在中国化的过程中，经与传统声乐艺术的相互影响，已形成一个宽阔的唱法地带。它目前面临的主要问题包括：中国声乐艺术的审美价值如何确立和声乐的科学性如何认识两方面。对第一个问题的回答，需要我们深深根植于我们的文化母体，把握它特有的境界追求及其对韵的体悟和人与自然的认知方式。同时，我们又不能囿于传统的“甜、亮、水、脆、柔”或“声、情、字、味、表、养、相”，而要与“中华民族的崛起”这一个大的创造相吻合，丰富我们的民族声乐的审美创造。至于“科学性”问题，固然不是三两句话可以说清楚，但有一点是明确的：即我们不能陷于“科学主义”，从而使“人文精神”缺失甚或遁遁。同时，声乐教育的科学性也不能离开人，因为人不仅是教育的对象，也是教育的出发和归宿。看不到教育对象的特质及其丰富性，就根本没有科学性可言。

以建立中国声乐的主体性为宗旨和目标，需要在具有宽广的视域的基础上把握住中国声乐的特质。中国传统哲学有所谓“依义不依语，依法不依人”之说，就是指要能把握特质。而这主要取决于对中国传统声乐艺术及文献的把握，我们不妨可以这样说，当代中国声乐学派的建立与发展，所患者或许不在于西方资源的吸收与运用，而更多的在于对中国自己的声乐文献材料的涵泳与契入。如果说在全球性的视域下融通吐纳西方以及海外声乐艺术意味着“不可有门户”，那么，根植于中国声乐的文献材料这一“母体”，建立中国声乐学派，则意味着“不可无宗主”。

[存档文本](#)