

## 浅谈杨宝森散板唱腔艺术

薛丽春

(江苏省连云港师范高等专科学校初等教育系, 江苏 连云港 222006)

**【摘要】**京剧大师杨宝森的散板唱腔具有很高的艺术成就和审美价值, 是其整个唱腔艺术不可或缺的重要组成部分。学杨既要注意学习上板的, 又不可忽视散板。

**【关键词】**杨宝森; 散板

在欣赏和学唱京剧唱段时, 人们往往爱听或注重那些上板的成套唱腔, 而忽略或轻视散板(本文中的“散板”有时作广义的理解, 包括散板和摇板, 如文章标题中的“散板”; 有时作狭义的理解, 如下文“杨的散板更见功力”中的“散板”。)的音乐性和它们的重要性。人们往往认为这些板式只要吐字不倒, 上下句分得清楚, 也就足够了。其实不然, 它们是十分重要、不可忽缺的, 既是剧中人在某种特定情绪下的内在节奏的反映表现, 也是连接板式快慢变化的必要桥梁。

在欣赏和学唱杨(宝森)派唱腔时, 人们往往总会想到其《杨·失·伍》等代表作中的成套唱腔, 如“洪三段”、“我本是”、“一轮明月照窗前”等, 它们确是脍炙人口, 传唱不衰, 不愧为经典之作。然而, 综观杨的唱腔, 尚有大量的散板, 作为刻画人物情感不可或缺的重要部分, 往往显得更为精彩, 绝对不可轻视。

散板唱腔, 其节拍自由, 乍看似可随意, 其实不然。其字腔间的疏密、节奏、张弛自有内在的逻辑。这种内在逻辑是以情感的准确表达为依据, 以形式的完整和谐为尺度。但它又很难用具体的分寸来框定, 可谓有尺寸不能量, 有分量不能称。与上板的唱腔相比, 就功能来说, 散板唱腔同样能叙事抒情, 有时情感表达可能更为强烈; 就形式来说, 它更带有吟诵性质, 更接近舞台上的口语。在这里, 音乐和语言的结合似乎更具体更生动。散板唱腔虽然无法承担完整的较大容量的抒情和叙事任务, 不作为舞台上音乐性展现的主要形式, 但它往往是音乐与戏剧性结合中重要的纽带。对于大段表现音乐性的上板唱腔来说, 它或内或外地始终作为不可缺的对比成分而存在; 对于表现复杂多变的戏剧情绪来说, 它常常是一种较为经济和较为重要的手段。因此, 散板与上板的唱腔在剧目中是互为补充、交相辉映的艺术整体。

应该看到的是, 当散板被用作一种简洁的表白或交待时, 确很容易被不经意地打发掉, 从而成为面目干瘪、情感贫乏的水腔, 极容易让人们对散板的作用产生误解。其实在剧目中, 任何合理安排的唱腔, 都有其独立的存在价值, 它们不同的作用都应当得到准确的充分的体现。

著名京剧音乐专家汪人立先生曾指出, 散板之难在于无法度中见法度。要把握好其中的节奏、劲头、气口、情感是见功力见修养的, 可谓难学难唱。它需要演唱者对于气息、口法、润腔有较深的功力, 更要对情感和神韵的全局把握。在这方面, 杨的

散板唱腔堪称典范。

杨的摇板很见功力。他根据人物的情绪变化, 以娴熟的技巧, 唱出了独特的风格, 在很大程度上超越了前人, 曾获有雏凤清于老凤声的美誉。像西皮摇板, 其节奏明快, 胡琴过门与鼓板扣得严谨, 过门可长可短, 由演唱者随着板头和顺弓而张口开唱。如演唱者唱在腰子上, 翻了板, 逆了弓法, 那就会乱了套, 达不到应有的艺术效果。这种板式是难打难拉难唱。然而杨先生唱得既严谨规范, 又顺畅自然。比如说《空城计·城楼》中“恨马谡失街亭令人可恨”的摇板中, 杨从剧中人物出发, 运用紧拉慢唱、慢而不散的唱法, 配合节奏均匀的鼓点以及紧凑的胡琴垫头过门, 把诸葛亮内心紧张、外貌松弛的复杂状态, 准确地传达给了观众, 同时也展示了他高超的唱腔艺术, 给人极大的美感享受。其中令人叫绝的是“问老军因何故纷(呐)纷议论”, 而“纷(呐)纷议论”的处理尤为精妙。第一个“纷”字采取了绷劲的唱法, 即在气息上既有内在的韧性又极为含蓄, 用了较长的时值制造蓄势, 然后归鼻音出“呐”字, 二个涟音较快地掠过之后, 紧接第二个“纷”字出口。继而在神完气足的声浪之中, “议”字悠然出口, 撇音飘然而上, 玲珑剔透, 飘而不浮。当他认为稳而不滞的唱法唱出了“国家事用不着尔等劳心”的时候, 一种从容凝重的气韵油然而生, 突出了诸葛亮在兵临城下的紧要关头成竹在胸、泰然自若的精神风貌。

杨的散板更见功力。在节奏方面, 他唱出了散板的最高境界: 把没板的唱成有板的。散板之难唱, 最主要的就是节奏难以掌握。如前所述, 散板虽无明显的板头控制, 但它还是有内在节奏的; 这种内在节奏的确定和把握, 既取决于演员对人情与剧情的理解, 又取决于演员的演唱技巧。而杨却是这方面公认的高手。比如他在《鱼藏剑·吹箫》中演唱“子胥闻阙门楣第”的反西皮散板, 就以一种内在的节奏, 把这段感情色彩极浓的唱腔, 唱得跌宕有致, 准确表现了伍子胥既欲复仇、却又难投明主的悲叹心声。另外, 这段反西皮散板迂回在中低音的8度音域之间, 唱腔忽是西皮忽是反西皮, 旋律多变, 节奏多变, 显示出高难的技巧。

在力度方面, 他显示出自己独特的个性。如《问樵闹府》中的几句二黄散板, 是穷书生范仲禹从樵夫口中得知妻子被老太师葛登云抢去后、决定闯进葛府索要时所唱。“恨贼子把我的牙

“咬断”一句，加强了字与字之间疏密对比，他将“把”字拖得很长，后面几个字却快速叠连而出。由于力度变化极好，既显得强劲有力，又觉得刚柔相济。在这段散板中对第三句后三字“往前闯”的处理也十分出色。“前”字后面垫虚字“呐”，“呐”的尾音又用较大幅度的擞音润色，“闯”字用大幅度的滑音演唱。这些地方，劲头掌握得也都很智谋，完全符合范仲禹这个儒生狂怒后的精神状态。总之，在京剧界，他的劲头和尺寸之好是很出名的。

在情感方面，他注重唱腔精确细腻地贴近人物。大家熟知的《武家坡》“一马离了西凉界”唱段中，“见了那众大嫂细问开怀”是整个唱段的最后一句，杨非常注重人物感情与剧情的紧密结合。在紧拉慢唱的节奏中，他感情充沛，毫不放松，将“见了那”三个字平缓推出，使节奏平稳均衡。“嫂”字的音调呈上扬趋势，托腔细腻婉转，在几个叠连起伏的小腔中唱得不飘不拙，很见功力。然后将最后的“怀”字徐徐放慢，再以切音适度的唱法慢慢伸展出去，尾音在似收未收中结束，运用音量变化和收放控制来刻画薛平贵将要见到妻子时内心忐忑不安的复杂心理。细心品味其韵味的美妙与唱法，具有很高的艺术境界。

在行腔方面，他注重运用反差对比增强艺术表现力和感染力。如《文昭关》中头两句散板“伍员马上怒气冲”和“逃出龙潭虎穴中”，杨对此没有刻意地卖弄，但也不是轻描淡写，而是精雕细刻，在情感色彩反差对比中把这两句唱出了独特的风格，唱出了令人回味无穷的效果。在这两句中，“伍员马上”的简洁收敛与“怒气冲”的奔放开展的对比，“龙”字的低弱与“潭”字的饱绽的对比，“虎”字的振奋与“穴中”二字的压抑的对比，都安排得无懈可击，极见匠心。

在字音方面，他展示了收音之美以及行腔中的润饰之美。如“伍员马上怒气冲”的“员”字不咬“YUN”的本音，而唱成“云”“银”之间的音，给人以别致之感。“伍”字与“马”字都是上声字，却唱成近乎阴平的音，显得沉着大度。“怒气”的“气”字不按照通常的向下落腔，紧接着径直把后面的“冲”字喷出来，简洁精当。“逃出龙潭虎穴中”的“龙”字使了一个压音，略呈委婉曲屈之状，以为“潭”字蓄势，使“潭”字一出口即给人以豁亮爽利、终于冲破险阻之感。“虎穴”的“穴”字的处理可谓神来之笔，使用了杨派独有的悲腔，创造性地对生活中哭泣的呜咽之声进行美化，使之溶入旋律，表现出人物痛定思痛的悲凉。

在杨的散板唱腔中，特别要提及的是，他有两段唱腔虽不为广泛关注，却在艺术上有极高的价值。在《李陵碑》剧终之前有两段散板：“当年保驾五台山，智空长老对我言，他道我两狼山前遭大难，如今果应那智空言”；以及“老丈说话理不通，句句骂的杨令公，定宋宝刀将你砍，霎时不见我的护身龙。”前一段是杨继业进入山头苏武庙之前的唱段，后一段是听了老翁说老羊该死（即点悟杨让其自尽）时唱段。此两个与前面的大套主唱段不相衔接，人们很少听到，似未引起广泛的注意。杨在无计得脱的情况下，蓦地想起当年五台高僧为他时说过的话，自忖再无生望，悲从中来，难以抵制。“保五台山”一句，为想起往事，触动悲怀，所以拖腔甚高。“果应那智空言”一句，完全是沮丧的

口吻，觉得自己命由天定，是不能与上苍抗争的。“老丈说话理不通”的拖腔与“保驾五台山”的拖腔大体相同，但用在此处似更为贴切。这句语气激动的唱腔自然是愤怒地质问老丈，但更多的成分倒是感叹自己落到如此境地怎么还要受到诅咒，真是雪上加霜。“定宋宝刀将你砍”，则唱出了一种气急败坏的情绪，杨唱到结尾时毫不松懈，把令公自尽前的情感交待得一清二楚，随后令公自尽自然是顺理成章的了。此唱段前半部表达的感情是悲壮而激动的，后半部则渐转为悲凉与绝望。杨的艺术处理十分精当，因而两段散板成为值得深味的艺术佳作。

梨园界公认，杨的散板艺术具有很高的艺术价值，从某种角度看，这得益于杨基于前辈艺术家唱腔成就的创新发展。

杨是学余（叔岩）的，曾有“小余叔岩”之美誉。但杨师余不泥余，在继承余的基础上，发挥其创造才能，进一步深化余派唱腔，主要表现在《洪羊洞》的散板唱腔中。例如“醒来时不为人珠泪满胸”一句的“珠泪满胸”四个字的唱腔，余派的行腔处理是以简捷、洗练、凝重的口法唱出。杨在不离原腔的基础上，加强节奏和情韵的变化，在“泪”字出口后略加延长，并在尾音处加以揉和顿，又在“满”字后面加上两个擞音，接着再有力地推出“胸”字。杨这种别具一格的唱法，把这句散板唱得更加舒展曲折，顿挫有致，并富于吐字行腔的润饰之美，为杨延昭增加了几分梦境未消、思念先父的浓郁情感。

杨在学王（凤卿）时，其个人的风格已初步形成，学王旨在以开放的心态引进其他流派的长处，以进一步改造和完善自己的唱法，这在《文昭关》中有集中突出的反映，其中，最令人赞叹不已的便是“爹娘啊”（下面的“向谁言”同此）的摇板哭头。

“爹娘啊”的“爹”字如果用实音唱嘎调，既不见得好听，也不一定准确。杨却在“爹”字甫一出口，即运用假嗓虚音，陡地拔高而起，其声音就像一根细丝铁线，扶摇直上，而且略作摇曳即戛然而止，随即在“娘啊”两个字上又突然跌落，用平音一放而出。杨在王腔的启示下通过真嗓子假嗓的结合，把生活中的哭音升华到艺术境地，创造出一种撕裂魄、感人肺腑的哭腔，从而把杨派唱腔推向了制高点。这是杨划短为长的巧妙创造，每到此处，必然赢来满场观众的爆烈采声。

有杨派京剧名家教导后学者，说杨的快板、散（摇）板唱得有功夫，劲头、韵味均有独到之处；学他不光要注重唱上板的，还要多吊快散（摇），方见功夫。

## 参考文献

- [1]吴小如·京剧老生流派综说[M]. 北京：中华书局，1986：167页。
- [2]许锦文·杨宝森唱腔集[C]. 上海：同济大学出版社，2008.
- [3]谢国祥·杨宝森纪念集[C]. 天津百花文艺出版社，1998.
- [4]董维贤·京剧流派[M]. 北京：中国戏剧出版社，2006.
- [5]庄永平·京剧唱腔欣赏[C]. 上海：上海音乐出版社，2001.

作者简介：薛丽春（1963-），女，山东莒县人，连云港师范高等专科学校初等教育系音乐副教授，主要从事声乐教研工作。