

谈戏曲 唱功与唱法

■ 马慧英

戏曲四功包括唱、做、念、打，其中又以“唱功”为首，而河南戏较之外省一些兄弟剧种，就更显得是以“唱”领先。比如京剧里就很少有30句以上的唱段，但在河南戏里即使上百句也屡见不鲜，可见“唱”在河南戏里的重要性。

戏曲用嗓习惯上分为真嗓（大本腔）、假嗓（二本腔）、炸嗓（炸音腔）和沙嗓（夹板腔）几种。“炸板腔”专用于净角，“夹板嗓”是真假声带重叠从而使人听起来真假嗓难分。当今新一代演员多是真假声并用，以达到上拔下抑、运用自如之效果。在豫剧中使豫东、豫西两个调系浑然一体，在曲剧中则可大大扩充旋律的音域空间。

戏曲演员要想唱好，首先应当掌握呼吸问题。由于“唱”多是在“做”和“舞”中进行的，为了准确地控制与运

用呼吸，就必须以饱满的精神气质和感情境界，极其自然地保持各个器官机能的均衡、稳定、有序，这是一个演员在边做、边舞、边唱时能达到表演艺术和谐之美的必备条件。另外，还要注意结合本剧种、本行当及所扮演人物在行腔上的抑、扬、顿、挫，板式、板头的变化，咬字、吐字的要求，乃至一切装饰性的润腔技法，灵活自如地运用呼吸。抒情时，用腹肌力量均匀地控制气息；欢悦时，则给声控以一定的弹性；激情奔放时，要加快气息的流动；情绪昂奋时，更应提升丹田之力，气贯长虹；委婉倾诉时，演唱者的两肋及腰部下沉，呼吸给人的感觉常常是时断时续、舒缓而含蓄的；而当行腔绵长、填词密集时，就要学会在节奏快速进行的间歇瞬间，不露形迹地“偷气”。

和京、昆剧种一样，河南戏的唱功

也讲究“五音”、“四呼”。五音是发声的五个分节器官，即喉、舌、齿、牙、唇；“四呼”是人腔张口的形状，分为开、齐、撮、合。当然在实际演唱中，并不是单一部分的应用，常有牙舌共用、舌齿相交、唇齿接阻、唇喉遏发等情形；或者说，子音是依喉、舌、齿、牙、唇等部位如何切断或拦阻而取得，尤应特别注意从“丹田”至鼻音、后脑音的通畅交融，虽声出于喉，却必须下贯胸腹，上贯头腔，使“共鸣”控于“咬字”之后，也即艺人常说的“依字行腔”、“腔随字走”、“字正腔圆”，从而使嗓音更清脆，更甜美，既听得远，又听得清，风格也才能更加鲜明、突出。

老一辈名家还曾把河南戏演唱时的呼吸方法总结为提、送、补、沉、弹、揉、断、抽、颤、嗽等十种。提，即上行大跳时由于真嗓不够而“逼”出轻声假嗓，以适应旋律设定音阶的高度，其效果有些类似二胡演奏中的“泛音”；送，是声、气并用，倾囊而出，音量饱满，一泻无遗，多用于“锁板”送腔时；补，是在短暂的假性停顿中，积蓄气量，使之喷薄而出，以加强节奏的明亮感和变化感；沉，是下行塌落，保持并增大声音的宽度及厚度，其音调虽低，但韵味却更浓；弹，或称“喷口”，意为气息通过口腔时有意给予瞬间的阻隔，之后猛然放出，好像珠落玉盘，造成一种比

间办了一件错事。

柳彩珠是剧作的另一主人公，也是一个复杂的人物。在真假公主之辨时，她用水袖等一系列动作展现了内心的慌恐和悔恨，表现了她人性善的一面，也正因此，一旦发生变故，她很难招架住“善”的“讹诈”，惶恐之中便说出了实情，这使剧情结局显得合情合理而不突兀。

高宗皇帝在剧中是一个有血有肉较为“正面”的形象。出于亲情，他探视亲妹了解真情；出于社稷安危和名教伦理，在胞妹说出真情之后，他甩出了一记愤怒的耳光；不得已“认可”假公主后，他又在邂逅她时做出无情恐吓；

结尾处，胞妹提出要出走民间时，他毫不思索地答应胞妹享受一定的特权等等。这一切都使我们触摸到了一个传统帝王心灵深处“情”与“理”纠葛的内在悸动。

小凤公主是绝对的好人吗？我们只是感觉到她是一个弱者，一个儒家伦理文化的受害者；甘国丈是绝对的坏人吗？我们只是感觉他是一个权力的投机者，如果我们置身于传统专制帝国的官场文化，处于他的位置，未必不会像他一样。他的初衷只是出于政治投机，起始并没想到要故意害谁，真公主的出现使他颤栗，他只是在没有退路的情况下才起斩草除根的杀心；

引起所有悲剧性剧情的金将，我们却对他的行为视作无见，在“窃钩者诛，窃国者为诸侯”强权逻辑的文化背景下，多以人性本能化之；而在剧中看起从来没有缺陷的“好人”秦氏兄妹秦建和秦兰以及驸马高世隆反而显得脸谱化，给人一种极强的陪衬感和跑龙套感。

该剧通过对民间故事的改编，以及高甲戏自身独具的特质，充分展现了“情”与“理”的冲突，让人在舞台虚拟的无奈困境中体会悲剧情节的魅力。

（作者单位：许昌市曲剧团）

“偷字闪板”更为灵巧的效果；揉，乃是一种强与弱的纵控，气流、气势均须适可、适中，似藏还露；断，是在串联板的演唱之中，突然闸住，从而出现一种此刻“无声胜有声”、声断音断情不断的意境，之后再辅之以重爆而出的齐奏，目的是造成一种悲愤至极的强烈效果；抽，即前面提到的“偷气”，曲调虽未标示“休止”符号，但演唱者为了适应情感表达的需要，却能于口形不变、鼻翅不扇，在人们毫无觉察中达到填充气口、偷换气息之目的，而其使用的娴熟程度，往往是演唱者唱功技巧大于炉火纯青的标志；颤，指音声在较小的幅度内显示波动，实际是对唱腔的一种润饰和美化；嗽，表现为演唱者在咬字任务完成后，于弱拍或半拍处（气多声少地）“嗽”出的一种悲音。上述十字诀，应视为河南戏曲在唱功和唱法上的理论归结与升华，非常值得研究继承。

如果说呼吸是“唱”的基础，那么通过共鸣所释放出的光泽与色彩便是“唱”的灵魂。换言之：有了对呼吸方法的正确认知，还必须掌握正确的“共鸣”方法，才能把音声（在依附于情感需要中）完美地表现出来。

共鸣器官包括头腔、胸腔、鼻腔和口腔（含喉、咽）等四个共鸣区。河南戏曲演员讲究唱出的声音要响、亮、水、甜，还特别讲求“膛音”。什么是膛音？其实就是发声学上所说的“共鸣”。它要求头、口、鼻、胸四个部位协调一致，融为一体，混合运用，以扩大小声带功能之不足，解放喉部，使声音轻爽悦耳，美妙动听。宽厚明亮的口腔共鸣，能挥洒出炽热奔放的感情色彩和亲切醇厚的乡土味道，再辅之以唇、齿、舌等分节器官的协调功能，不仅有利于咬字吐字的真切清晰，行腔润腔的灵活自如，且使混合了头、胸作用的中低音区嗓音绚丽而丰满。

鼻腔共鸣使声音通畅、甜亮，因为它是通向头腔的桥梁，如果不去充分利用它，将造成声音色彩单调、乏味，宽度、厚度不足。头腔共鸣不但能使声

音更漂亮，更圆润，且能增强声音弹性；力度感，在高音区的行腔过程中，听起来结实、饱满并有光彩。但应注意莫让喉位过低或过高，高了喉头容易逼紧，使口咽部受到阻塞；而过低时喉头又容易受到压迫，造成声音的僵涩、粗糙和吃力。

最后是胸腔共鸣。因为胸腔是“气出丹田”向上流动时的最大通道，因此在“发力”时必然会感受到强烈的震动，这就是“共鸣”的作用，若以之贯穿到嗓音的整个音域，则势必会对各个声区音质的改善都能起到理想效果。

不少戏曲演员在歌唱时有一个通病，即软腭塌陷，唱时把口腔肌肉向外推，其目的也可能是为了吐字清晰吧，却因此不同程度地阻塞了共鸣的通道。

吐字在中国戏曲演唱中是一项大学问，也是演员在启蒙学习时即应严格要求的一项基本功。河南老一辈艺人常把“吐字不清好比钝刀杀人”这句俗谚挂在嘴上，以示其重要。如果演员缺乏这方面的训练，便会出现“把字给吃了”的现象，通评之曰“唱功不过关”。

河南的主要剧种，演唱采用的都是和“普通话”完全一致的“中州韵”，这正是河南戏易懂易传的重要原因。它把我国常用的两千多个汉字科学地归并为“十三道辙”，而艺人在多年的艺术实践中为了便于记忆，又把其浓缩为两句顺口溜，即“佳人小姐出房来，东西坐，南北走”，若把每个字加以诠释，即是发花（佳）、缤纷（人）、摇条（小）、撇雪（姐）、姑苏（出）、堂皇（房）、开怀（来）、叮咚（东）、依稀（西）、婆娑（坐）、天仙（南）、灰堆（北）、流求（走），这样便使演唱者能十分明白地掌握中国汉字所有的韵母。韵母即母音，加上子音和介母，共同构成咬字系列中的字头、字腹、字尾。演唱者若能在运腔时把每个字的各个小分节咬准，那么所谓“嘴皮子上的功夫”也就练成功了，不会让观众听起来含混不清。具体运用时，须掌握：“气”要主动，吐字的

着力点放在上腭硬口盖，字头有弹性；当送出字头后，随之吸起上腭以形成字腹，并随字腹的辙口，打开口腔，放松咽喉肌肉，从而释放出圆润的声音，在鼻腔的共鸣点上结束字尾的收声。此刻，只要两肋保持住不塌不懈，那么不管运腔多么长，细弯拐多少，也不会使声音位置掉下来。所谓“声情并茂”，正是心境、形体、音色、感知及唱腔和谐统一的结果。

“字正”和“腔圆”二者既是一种互相依存的关系，在艺术表现手法上彼此又容易发生矛盾。我们可以举出很多典范性的作品，以证明语言美和旋律美方面两者可以做到有机的统一，但有时也确实会遇到演唱者的“字”虽正，而“腔”却圆的情形。问题在哪里呢？清朝的徐大椿《乐府传声》给了解答：“故曲之不工，唱者居一半，而作曲者居其半也。曲尽合调，而唱者违之，其咎在唱者；曲不合调，则使唱者依调则非其字，依字则非其调，势必改读字音，迁就其声以合调，则调虽是而字面不真，曲之不工，作曲者不能辞其责也。”可见对“以字行腔”的理解不能过于狭隘，因为唱腔音乐还有一个整体布局的问题，若把唱词中的每个字都拆开来加以分析，并精确地追求其“字正”，而失掉了对作品完整的关照，那也不能称之为高水平的“字正腔圆”。因为词和曲并不是内容与形式的关系，不存在严格意义上的唱词决定旋律的问题。旋律单纯地随字调而升降起伏，并非音乐创作的绝对规律；旋律的进行和展开，还要考虑如何把字调走向因素与情感表现所需紧密地结合起来，才是“字正腔圆”的最高追求，这中间感情的抒发甚至要起着主导作用。

（作者单位：许昌市曲剧团）