

# 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听者听起来真假嗓难分。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职能的均衡、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,灵活自如地来运用呼吸。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;情绪昂扬时,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,不露痕迹地“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惶恐和悔恨,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而不见,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,是在垛联板的演唱之中,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达于炉火纯青的标志;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,且能增强声音弹性的力度感,在低音区的行腔过程中,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,又将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”却不圆的情形。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)