

杨派《文昭关》浅论

白文刚¹ 王凤蕊² (1.河北艺术职业学院 050011; 2.河北省京剧院 050011)

一、杨派《文昭关》的艺术风格

杨派作为京剧老生行当流派之一，亦是当今老生行当学习的主要流派之一。杨宝森先生曾经学习余派艺术，但是由于嗓音条件所限，不能唱出余派高亢激昂的唱腔。他自知音域不宽，高音难达，便发挥中低音宽厚的特点，形成了“云遮月”的唱腔风格。应该说杨宝森先生依据个人的嗓音条件学余但不囿于余，绝少使用立音、脑后音，代之以撮音、颤音，使声音深沉浑厚，吐字稳重苍劲。如在《文昭关》开始的导板中“伍员马上怒气冲”杨宝森先生运用中低音，恰如其分地表现了当时伍子胥的内在心情，唱出了当时伍子胥落魄的情景。

杨宝森先生的唱念是以“韵味”取胜的，他改变了老生高亢和激昂的唱法，创出了自己的风格。

杨宝森先生是二十世纪四五十年代观众公认的京剧“四大须生”之一，他跟其他三位须生大师的唱法和表演截然不同。马（马连良）派唱做俱佳，做工更好，如《甘露寺》中的乔玄，《秦香莲》中的王延龄；言（言菊朋）派和奚（奚啸伯）派还有杨（杨宝森）派都以唱功为主，如言派的《白帝城》中的刘备；奚派的《哭灵牌》中的刘备，《范进中举》的范进等；虽然这两位都是从票友下海，大多所饰演的剧目以帝王和文雅书生为主，但他们对戏曲须生行当的发展做出了重大贡献。

言派和奚派都有《文昭关》，只是流传的不是很广。而杨派《文昭关》则不同。直至今日，无论是票友还是专业戏曲演员，大多数都学习杨派。这并不是说杨派的唱腔好学习，是因为杨派《文昭关》的演唱风格吸引了他们。概括地说，杨派腔调以简洁平正为主，音节安排适度，没有娇柔流弊。唱腔不受尺寸限制，长短轻重配合得当，如在〔二黄慢板〕中“实指望到吴国借兵回转”中的“吴国”和“回转”就体现出长短尺寸的变化，要么前紧后松，要么前松后紧。体现出杨派《文昭关》伍子胥的悲壮与激愤。杨先生在四声方面也格外讲究，绝没有因腔害字的现象。这出杨派名剧，在经历了半个多世纪之后，至今依然在各地京剧舞台上传承，足可见其艺术魅力之强。

二、杨派《文昭关》的唱念特点

在学习《文昭关》的时候，老师要求唱念出伍子胥的苍凉、悲哀、凄惨、沉郁的感情，要把唱腔融入人物。学演《文昭关》之后，能体会到，杨宝森先生的《文昭关》可以说是精心揣摩出来的精品。唱念稳健含蓄，韵味醇厚，吐字、咬字、发声、行腔刚柔相济、曲中有直、圆而不华、平中见奇。唱念中之优美感使人回味无穷，给人的感觉就像涓涓细流，绵延不尽。他利用自身的条件，扬长避短，充分发挥嗓音偏低、音域宽广、嗓子坚韧耐久、胸腔共鸣好的长处，竭力调动鼻音，使声音听起来不觉得干涩，并且非常恰当地使用了头腔共鸣。在第一场，念“马来”二字就是利用自身条件的优势运用了鼻音、细音、衬音，在第二场中的〔快原板〕后面“哭一声爹娘不能见，爹娘——”，第二个“爹娘”运用了哭腔和水擞。在两个哭腔“爹娘啊”“向谁言”中，将“爹”字和“谁”字创造性地使用脑后音（即头腔共鸣）翻高来造成“泛音”效果，不但弥补了没有高音的缺点，而且形成一种别具风格的特点。至于细音、衬音、闷音、仄音以及大幅度的撮音，在杨宝森的《文昭关》唱法表现的非常明显，尤其是水擞、疙瘩腔、哭腔的运用十分巧妙，大大体现了其唱念特点。

杨宝森先生的咬字能够做到显而不露。他咬字不很重，可是清楚明确、自然流畅。如果咬得很重、很死，就会使人感到娇柔造作了。在〔二黄慢板〕中的“俺伍员好一似丧家犬”里面有一些复音字，杨宝森把这些复音字的头、腹、尾三个部分唱得很清楚，结合得浑然一体。比如，“丧家犬”中的“家”字，听起来既有“鸡，一，啊”三个音，可又不是割裂开来的，而是浑然

一体的一个“家”字。此外，杨宝森还能够利用字音的变化，加强感情的表现。比如，“满腹的怨恨我向谁言”的“谁”字，他利用“熟无谗”的切音，使了一个婉转动听的小腔，听起来就有点伤感的味道。再比如，“夜夜何曾得安眠”一句，有两个“夜”字。第二个“夜”字，杨宝森先生利用反切使了一个短促的小腔，听起来就和第一个“夜”字有了不同，使人感到华丽、流畅，且合“夜夜何曾”这个词的含义。还有在《文昭关》里的过度字也就是虚字，比如“满腹的含冤我像谁言（呐）”，“借（呀）兵回转”等，既不能按字头字尾的唱出来，也不能唱的虚飘，它是在整体行腔中是过度字，听起来的时候给人似有似无的感觉。

杨派重视四声的运用和喷口的表现，以及复音字的字头、字腹、字尾的处理。收音、归韵都十分讲究。吐字坚实有力，实中有虚而不轻飘，使得每个字，每个音听起来都十分的饱满、醇厚。杨派在唱腔处理方面更有新意，高低音的变化幅度不大，但是把强弱、虚实、大小、抑扬等种种关系表现得错落有致，柔中见刚。其旋律与节奏舒展畅流，气口处理巧妙得当，有时一气呵成，声情并茂，振奋人心。

三、杨宝森先生《文昭关》五版本比较

杨宝森先生的《文昭关》所能查到的版本有五个，1950年香港演出实况版、1954年中央人民广播电台录音版，1956年中央人民广播电台录音版、1957年海演出实况版、1958年中国唱片录音版。在唱法上、劲头上、尺寸上、投入的感情上进行比较希望。杨先生的《文昭关》出版录音中以1957年的实况为多，哈宝山先生饰演东皋公。1950年香港实况录音汪正华先生东皋公。在叫板的爹娘一句中爹字较其他版本中稍拖得长些（爹——娘）开唱伴奏与其他版本有所不同；〔二黄慢板〕第一句“一轮明月照窗前”劲头足，窗前的“前”字可谓一气呵成没有偷气，第二句“愁人心中似箭穿”的愁字处理没有甩出唱，而是平中见奇的顿在那，“心中”中间有停顿，很巧妙的加了虚字，变为“心（呢）中”，“实指望”处理为分开行腔，与其它版本较为明显的一个区别是“到吴国”的吴字后有垫字“哇”；另有“谁知”处理为“有谁知”后一句“思来想去”的“来”字也没甩出，也是平中见奇的顿在那，“今夜晚”一气呵成中没停顿。1954年录音，这个版本是较中路的，嗓音状态好体现了杨派的特点。“一轮明月——”唱的饱满，“照窗前”有气口较舒服；“愁人”的“人”字处理与众不同小腔迭起，“似箭穿”拖腔后给胡琴肩膀头非常高明。1956年版虽与57年的时间上间隔短但差别较多，最大的体会就是56年这段唱尺寸上较慢，但是韵味十足。还有一个细微的与众不同就是后面“龙游在浅沙滩”的“沙”字走本音没扬小腔。1957年这版叫板的哭腔就把人带了进去尺寸恰到好处与56年有相同的是“愁人心中”的心中没落板上。最后1958年1月28日的录音冥冥中有些预感，唱法上可以说是颠覆了以前，有一种追溯以前《文昭关》的意思如“似箭穿”的变唱，“实指望”的连唱，“眉不展”，“夜夜何曾”的唱法，以前满腹的含冤改了满腹的“怨恨”，“鱼儿吞了勾线”在这段唱里。其中一个特色就是将北方鼓曲里的“耍板”技巧运用进来，而且“耍板”的幅度较大，较为明显。所谓“耍板”就是让本当落在板眼的字不落在板槽内，达到仍有节奏，又灵活多变的效果。在这段〔二黄快原板〕中，“你就该拿我献于昭关”的“该”字就是“耍板”的典范。

四、杨派《文昭关》唱腔的改变

杨宝森先生在《文昭关》中对于唱腔的改变可以说是超前的，他吸收了汪派的特点，又按余派的演唱风格，使之融合在一起。但是又由于杨宝森先生嗓音条件，而不能表现到汪派和余派高亢激昂的唱念手法。杨宝森苦心钻研，结合自己的嗓音条件，

观东北二人转有感

檀春芳 (安徽省黄梅戏剧院一团 246000)

四月中旬,随省烟草总局黄山艺术团一道去北京平谷,为全国烟草会议演出。朋友刘总、罗总、赵总相挽留,多停留一日,住在钓鱼台大酒店,晚上去刘老板大舞台看了一场东北二人转。八点开演,七点半才开门让观众入场。我们七点一刻左右到的,看到外面广场上几十人在表演高跷、秧歌、还有小毛驴拉磨,甚是热闹。记得那晚北京气温不高,冷得很,我们在外面冻得直跺脚。好不容易等到入场了,先经过电子门安检(公共娱乐场所应该这样),接下来就是在那里买水和吃的零嘴。

我的票上写着:楼上右边耳包,票价600元,我就上楼吧。找到打扮像便衣警察的服务生(耳机、胸麦),把票往他的手里一交:你好!耳包在哪?服务生说:跟我来。我被带到了舞台侧面挂耳光的地方,我一看,啊!这是什么耳包啊,就一排椅子嘛,那就凑合吧。服务生又说了,这不是你的位子,等一下。接着他端出一个高80-90厘米大木凳,往前排椅子的后面一放,我一看,就、就这?他说:嗯。心里这个好不舒服啊,600元买个加座。

刘老板大舞台场地并不大,和安庆的黄梅戏会馆差不多大。那天爆满,我数了下,将近300人吧,一场门票收入近30万元。接下来看到了荧屏经常见到的鸭蛋夫妇,王小利,“谢广坤”夫妇,还有“大舌头”……看了两小时,拍了两小时掌,笑了两小时,不错,趣味性浓厚。

静思一下,二人转为啥如此火?这当然要归功东北二人转的大哥大——赵本山。作为东北二人转领军人物的赵本山,不光自己火了,也让他的许许多多的弟子火了;不光自己富了,也让他的许许多多的弟子富了。若不是赵本山,他的众多弟子,哪能出人头地?

在静思老赵的所作所为的同时,我们黄梅戏当前的改革迫在眉睫。我们的改革将如何进行?我们的决策者该如何发展和创新黄梅戏?我们黄梅戏的领军人物们,你们怎样来传承黄梅戏,使它发扬光大?我觉得黄梅戏的改革要从几个方面着手:

首先,要找出制约和阻碍黄梅戏及其产业发展的关键因素。

经过不断地创造,发展成为自成一格的杨派唱腔。

其实,杨宝森先生的《文昭关》中,真正让他苦心钻研,改变唱腔的原因是,抗战胜利后,梅兰芳约他去沪参加梅兰芳剧团演出,由于上海观众习惯听谭富英响遏行云,琉璃爽快的演唱风格,故对杨宝森先生的唱法一时接受不了。杨宝森先生回京后,认真总结上海演出失利的原因,养精蓄锐,扬长避短。当再次去上海自己挑班时,乃迟迟未露此戏,直到上座率岌岌可危,前后台束手无策的情况下,杨宝森先生才抛出苦心孤诣的《文昭关》,以雄浑沉郁的唱法,融入人物心情于低回婉转的声腔之中。杨宝森先生用发展了前人的“脑后音”,画龙点睛地表现了伍子胥的悲壮与激愤,超越了高亢激越的汪派唱腔,打破了没有穿云裂石的嗓子便不能唱《文昭关》的“禁区”。杨宝森先生这一大胆改革,为宽音有余,立音不足的老生独辟了一条蹊径,给京剧老生演出艺术增加了一种新的流派,杨宝森先生的《文昭关》演出后,上海剧坛颇为震动,无不学习杨宝森先生的唱法,于是上海掀起“杨派热”!

这次改革《文昭关》,杨宝森先生在唱腔上改动很大。《文昭关》里的一段《二黄慢板》成为杨宝森最代表的一段唱,实是用尽了他的心血,恐怕也算得上是杨一生中最大的创作了。杨宝森先生因受嗓音的限制,则大都改用深沉浑厚的中低音来表达慷慨悲壮的情绪,同样收到一定的效果。《文昭关》列举《二黄慢板》第一句“一轮明月”的“一”字,汪派唱“5 30”,而杨派唱“24 30”,又如第一段《二黄原版》第一句“心中有事”的

我觉得市政府的投入与扶持的不够,是领导层的重视不够。就拿我团来说吧,人均工资在800元左右,最低的拿三四百块钱一月。安居才能乐业,吃不饱怎能敬业?更谈不上为发展黄梅戏而做贡献了。在创作精品剧目上,政府不给予一定的资金投入,光靠剧团的演出收入来搞创作,是杯水车薪。要想马儿好,又想马儿不吃草,最终是马儿跑不出多远会饿死的。

第二,怎样培养黄梅戏演员,使之成为黄梅戏表演艺术家。应该“百花齐放,百家争鸣”,不要围着一个人转,不要偏向于某一个人,把所有的机会和好政策全给予一个人。这样就容易造成论资排辈之类的恶性循环。老同志要把机会让给年轻人,给年轻人上台舞台锻炼是机会,不要总说年轻人不行,挑不起重担。请问所谓的“角”们,你们刚上舞台的时候怎样?不给你机会上台锻炼你能有今天吗?关心关心年轻人吧,一枝独秀不是春,满园春色方为春!

第三,如何打好徽字牌,唱响黄梅戏。黄梅戏是中国的非物质文化遗产,安庆是黄梅戏的故乡、黄梅戏的发祥地。是我们安庆这个古老文化历史名城的一张亮丽的名片。我们应该以政府的保障为基础,将黄梅戏推向市场,设立奖励基金,向各院团下达演出场次任务,完成任务的奖励,超额完成任务的加重奖励。像安庆的黄梅戏会馆、黄梅山庄一样,建设一系列的黄梅戏产业链,把徽文化和旅游行业相结合,带动黄梅戏产业的更好发展,做大、做强,才能使我们的黄梅奇葩常开不败,久负盛名。才能打好“打好徽字牌,唱响黄梅戏”的大旗。

第四,起到真正的领军作用。号称黄梅戏的领军人物,应该不少,至今我没见到所谓的领军人物培养出一个接班人。为什么不能向赵半山学习呢?各地不乏年轻的黄梅戏新秀人才,你们也该为下一代接班人去创造平台,扶持他们,让他们把精彩展现给我们的观众,人的青春岁月是有限的,就算不为新人新秀着想,也改为黄梅戏的未来着想。因为,黄梅戏是民族的,是国家的,乃至全人类的文化资源!

檀春芳(国家二级演员)

“心”字,汪派唱“5 5 | 3 20”杨派则改为“3 3·5 | 20”有时剧情需要和杨宝森先生的嗓音条件偶尔也采用汪派的唱法,比如当唱到“鸡鸣犬吠五更天”第二段【二黄原版】时,速度加快剧情发展以达到高潮,杨先生完全走高音,使得旋律逐层上翻,揭示了伍子胥的悲愤情绪已激化到无法抑制的程度。

尽管杨宝森先生对这个戏的创作已取得较高的成就,但他并未就此满足,而是不断地思索着如何予以改革和提高。特别是到了晚年的杨宝森先生更是雄心勃勃,跃跃欲试。从1957年在杨宝森先生逝世前不久所灌录的《文昭关》唱片中就可以得到证明。演唱【二黄慢板】中的“俺伍员好似丧家犬”中的“家”字这次灌录唱片时则是用中眼起唱,不仅新颖别致,更重要的是避免了一再重复头眼起唱的弊病等。后一句“满腹的含冤”,本来词谱是7.6 56 7,从对比中,不难看出改动的词腔更能表现剧中人物的愤恨情绪。又如“实指望”三字,杨宝森先生最早唱成21 3 3 25 3 3 | 2,后来改为3 3 25 3 3 20 | 最后则改成3 3 2 5 3 3 2 0 |。第一种唱法属于正规格式,未免有老调之感。第二种唱法似较平稳,一字一拍,也觉得清新。也是现在大多数演员在唱的(如:李鸣胜),最后一种虽显得较仓促,但比较符合伍子胥那种急于报仇的心理状态。

京剧《文昭关》是杨宝森先生的代表作之一,也可以说是最能体现杨派艺术风格的一个剧目。杨先生比较擅长扮演那些落魄的英雄形象,象《碰碑》《洪羊洞》《骂曹》《卖马》《失空斩》等戏都是杨派的拿手杰作。杨派艺术风格高雅稳健大方,深沉含蓄,雄浑豪放。