

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，代之以擞音、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心心情，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)派和溪(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；溪派的《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。

言派和溪派都有《文昭关》，只是流传的不是很广。而杨派《文昭关》则不同。直至今天，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承传，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，孕味醇厚，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，并且非常恰当的使用了头腔共鸣。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、绷音、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。至于绷音、衬音、闷音、趴音以及大幅度的擞音，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，就会使人感到矫柔造作了。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“熟无挨”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。其旋律与节奏舒展流畅，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”的吴字后有小垫字“哇”；另有“谁知”处理为“有谁知”后一句“想来想去”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 嗓音状态好体现出了杨派的特点。“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“要板”技巧运用进来，而且“要板”的幅度较大，较为明显。所谓“要板”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“要板”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，晚上去刘老根大舞台看了一场东北二人转。八点开演，七点半才开门放观众入场。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，我们在外面冻得直跳脚。好容易等到入场了，先经过电子门安检（公共娱乐场所应该这样），接下来就是在里面买水和吃的零嘴。

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灯的地方，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，我看，就、就这？他说：嗯。心里这个好不舒服啊，600元买个加座。

刘老根大舞台场地并不大，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“大龅牙”……看了两小时，拍了两小时掌，笑了两小时，不错，趣味性忒浓。

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，也让他许许多多的弟子火了；不光自己富了，也让他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各个方面着手：

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，杨宝生先生才抛出苦心孤旨的《文昭关》，以雄浑沉郁的唱法，融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，你们也应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造已取得了较高的成就，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”子这次灌录唱片时则是用眼起唱，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 7 6 5 6 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，但比较能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。