

传统戏曲与现代演唱艺术的结合

甘咏梅

摘要: 本文以歌曲《梅兰芳》为研究对象,通过对歌曲题材、历史人文背景、歌词、唱法和表演等方面的解读,探析民族唱法借鉴京剧艺术的方法,结合本人的演唱技巧以及对该作品的演绎,以达到为以后演唱者在演唱方法上的提示作用。

关键词: 旦角;发声技巧;歌曲分析;梅兰芳

京剧是戏曲的一个剧种,是由徽班经过半个多世纪的发展和艺术提升、演进后形成的戏曲表演形式。京剧行当首先分为生、旦、净、丑四大类,行当的设立,为演员演技的学习和发挥划定了明确范围。明清时期,戏曲演员主要是男性,剧中的女性人物因而多由男演员扮演,从而形成了男扮女的旦行行当特色,习称为“男旦”或“乾旦”,梅兰芳是其中的典型代表人物。梅兰芳最擅长演的是“旦”。京剧中把女性统称为“旦”,在他塑造的艺术形象中,有被封建礼教所不容的柔女子,也有追求爱情自由,敢于和邪恶势力搏斗的坚强女子,他所塑造的人物形象刻画入微、栩栩如生。梅兰芳综合了青衣、花旦、刀马旦的演唱表演,创造了独具一格的梅派,梅兰芳先生也因为这一系列的艺术创新被称为“梅派大师”。旦角发声方法,属于民族传统的发声方法,讲究音色明亮,共鸣腔调节较小,声波在硬腭及口腔上部振动较多,声音靠前,声音颤动幅度较小,吸呼部位较深,讲究气沉丹田,排气量相对较小;京剧旦角的唱法特点是用小嗓子(习惯上也叫假嗓子,就是“阴嗓”),一般地说小嗓子是比大嗓子(习惯上叫它本嗓,就是“阳嗓”)来得窄。但是我们要把它唱得又宽又亮、又脆又甜,能高能低而又要柔美光润。因此除了用气、发音之外,咬字、吐字也是很重要的。下面就京歌《梅兰芳》作具体艺术分析:

一、歌曲创作背景

歌曲《梅兰芳》是由刘鹏春作词、吴小平作曲的一首结合现代作曲技法和戏曲音乐元素的作品,也是吴小平先生在其创作生涯中的又一例成功之作。刘鹏春是为纪念梅兰芳先生诞辰100周年所作。歌词集中概括了一代京剧表演艺术大师梅兰芳先生的艺术人生,一往情深,富于浪漫色彩,寓深刻的时代性于生动的形象,寄起伏澎湃的情感于清新隽永的诗句。基于对梅兰芳先生全面的了解与深入的研究,怀着对一代大师的艺术成就及其人格魅力的缅怀与敬仰,吴小平紧紧扣住歌词内涵,谱写出一曲撼人心扉的华章,创造了一个更为动人的艺术境界。歌曲《梅兰芳》的音乐特色首先在于音乐素材的运用方面。歌曲在吸收戏曲成套唱腔的基础上,选取京剧艺术大师梅兰芳最经典的作品和唱段中最具代表性的声腔音调。该旋律运用了梅兰芳先生的代表作《贵妃醉酒》中的典型的唱腔音调,旋律一出,先声夺人,给听众以似曾相识的亲切之感。其后音乐的旋律自始至终都渗透着京剧的

浓郁格调,波音、颤音、小腔等特有的装饰性技巧运用始终贯穿全曲。

二、演唱特点

1. 发声与用声

戏曲与歌曲在发声上的区别:歌曲演唱主要靠头腔、面罩和胸腔共鸣,运用的是真假比较平均的混合声,并在垂直打开的腔体里运腔,追求松字头,立元音,轻字尾。而戏曲演唱用声时以头腔和面罩共鸣为主。运用真声为主的混声发音。它的运腔是以线行腔,运腔细腻,出气量小。但它较歌曲的用声更强调声带的张力和咽壁的力量,音色上较之歌曲更明亮、更具穿透力。在戏曲的多种发音方法上,“小嗓”是传统旦角的发声方法。“小嗓”指的是完全使用假嗓,假嗓主要在京剧中的旦角、小生的演唱中使用,但二者声音的刚柔力度有所不同。系于真嗓、大嗓、本嗓相对而言,用假嗓发出的声音称假声,发声时,与真嗓相比喉孔缩小,部位抬高,气流变细,假嗓发音的音调较真嗓为高。在演唱过程中,假声的技能相对于真声技能是声带由整体运动向局部运动,由紧到松、由宽到细、由散到集中,有变尖、变细的变化,呼吸用腹肌丹田支点支持,唱到高音时展开眉心,吸在眉心,像投篮球一样。戏曲的起音紧,像歌曲《梅兰芳》歌词的第一个字“那”的发音,N紧而且时值长;元音亮,紧贴咽壁;落音重,即有向下的滑音,体现出戏曲的独特韵味。

2. 咬字与吐字

中国传统唱论强调“以字行腔”,重视歌唱中字的因素,即所谓“腔由字生”。“字正腔圆”也是我们民族声乐对声音审美原则之一。戏曲的许多韵味都存在于字里行间,这与歌曲的咬字是不同的,歌曲的咬字一般是字头声母的发音时值短暂,咬字头轻而短促。而戏曲的咬字就相对讲究些,它非强调咬紧字头,搭气,挂紧面罩,高位支点明确;而元音又一定要打开咽腔,贴在咽壁上,是声音具有金属色彩;字尾不仅要收在高位置上,并略带一点下滑音。例如:第一句歌词“那一轮女儿的如水明月”中的“那”字,在口腔打开方面就不能太大,字要轻出,声音要竖起来,不要横在鼻道上,笑肌打开,目的让声音从鼻道上到咽腔里去;“一轮”是敞开式的,装饰音要慢,要有棱角,不要圆滑。如水的“水”要拖有两拍的长度,归韵时也要慢一些,归韵到“ui”上;“明月”的处理是大摇然后下滑。第二句歌词“源自于男儿的心火刚烈”中的“源”字要先发“Y”的音,再带出uan这个音,从鼻梁拉到头顶的感觉;心火的“火”字最后归韵在“0”上;“刚”字要绷紧后咽壁,使声音打到硬腭上,对着鼻尖,可以先用(嗯啊)练习,小腹要憋着,用丹田的力发出,强化梅兰芳性格中的刚毅。“千种风情集于一身”中的“千”字要抬上牙,“风”字要柔美,轻的

唱。“半是崇公道”的“道”字要短，舌尖点上腭，唱完立马收，“魂似骅马泣泪泣血”的“血”字要叹着唱，带点哭腔。“巅峰飘作大旗猎”中的“大旗猎”喉肌稍微用力，“大”字要着重唱。“留于江山看城堞”中的“江”字归竖一点，不要太横，上牙抬起来，看城堞的“城”字先唱查再唱啊，“堞”字用舌尖顶着硬腭，可以用“的”这个字来练习，吐字时硬腭要往上摆。在行腔中，出声起调往准音是准的，但节奏一长，常常会走调。所以字不归韵，字就没有支持，就不容易控制，唱出来也就无法做到深切传情。所以，在戏曲演唱中，咬字头是起阻气、搭气的作用；吐字、吐元音是起扩大声音、扬声的作用；而归韵则是起到把声音和音高控制在歌唱的高位之上。由此可见，这三个步骤都是很重要的，是歌唱声音线条统一、连贯不可缺一的关键。

3. 小腔的演唱处理

戏曲独特的韵味体现在一些小细节的处理上。首先，要做到把戏曲唱腔唱细腻，必须要明确唱戏歌时的三个支点的使用，使之声音成形线状走声：上支点、中支点和下支点。我们的声音着力点在下支点（丹田与尾骨处），声音的流动过程是由中支点（胸腔与后背）到喉腔到咽腔最后到头腔（上支点）的这样的一个模式。演唱时下支点要挂上上支点的位置，中支点保持，气息放在丹田处，喉咙打开、喉头放下，声音吸在咽壁上，感觉声音是在太阳穴的位置向前唱出的。唱戏时嘴是不太动的，声音的走向由笑肌、眉心到太阳穴到头顶，没有喉肌和下巴的力，所以一定要找着两个下支点（丹田和尾骨支点），从这里发力，再用咽壁反射的力量把明亮挺拔的声音从头顶送出。其次在小腔的波音、颤音使用处理上：《梅兰芳》这首歌曲中有“迢迢求索路自押自解”和“魂似骅马泣泪泣血”两个比较长的乐句拖腔，在演唱时应这样处理：唱完“迢迢求索路自押自解”的“解”字和“魂似骅马泣泪泣血”的“血”字以后，都有几小节的拖腔，在拖腔里顿音技巧、波音技巧和颤音技巧的巧妙运用。如第一片段中：休止符前的2音以及前倚音的3音这两个音发音强出，且收尾需干净利落，在演唱时可找似顿音的感觉。休止符后的1音起音要轻，在这一片段的最后，音要由强到弱，像叹气一样的状态在里面。第二片段中第四小节因延伸前三小节的悲泣情感，又音起弱拍，演唱时用轻缓加以无奈的叹息之感来承接前后，自第五小节起声音逐渐变强，从而将歌曲情感引向高潮。这些唱法与歌曲的处理是不同的，歌曲中没那么多的顿音来修饰，京歌的演唱也不像歌曲那样随意，京歌讲究的是一板一眼的这样一个演唱的形态，所以像这样的唱法就要模仿京胡拉弦的音色，要唱成断、连结合、棱角分明，同时还要模仿揉弦的感觉，先大摇后小摇的颤音、波音的演唱处理，让人一听就是京剧的戏味。

4. 表演形态

形体表演对一个演唱者来说至关重要，声乐演员在舞台上演唱作品是，基本上都会固定在某一位置，像这样的固定的台风表演，借鉴了许多京剧表演的“眼法和手法”。我们看京剧的表演，有很多程式化的动作，在唱念中为了进一步传情达意，就要加上手势来配合。《梅兰芳》这首歌曲当中就有许多京剧的表演手法在里面。如作品的第一句“那一

轮女儿的如水明月”运用“欲左先右”的表演规律，先不做手的动作，用头上仰、眼睛看高处的姿势代表看明月，体现女儿家柔美的形态，唱“明月”的时候身体慢慢向右移动，这时候加上手的动作，右手借鉴戏曲的“兰花指”由左胸跟随眼神的方向一同向右上方方向慢慢划去，在“月”字上定格，唱、眼神、手势要同步启动，才能达到协调。在“源自于男儿的心火刚烈”这一句，前三个字右手向左慢慢画半圆在胸前停住，“男儿的心火”握拳，“刚烈”顿一下，表现出梅兰芳先生在抗战期间断然蓄须明志、不屈不挠的刚强骨气。又如“半是虞姬，半是楚霸王”，前半句是女人，后半句是男人，这时的眼神很重要，“虞姬”要体现女性柔美的一面，这时的眼神要含笑中带点羞涩，而“楚霸王”则要展现一代君王的霸气，眼神要带着一种淡定的贵气，这时候可以借鉴戏曲小生和旦角的形体表演手法交替运用其中，把男与女不同的形态表演出来。笔者认为在处理作品的时候表演是要细细琢磨的一块，因为表演的运用能使演唱者的演唱更加丰富，更具有内涵，使作品人物更加鲜活。

旦角声腔委婉、清丽、高亢、圆润，能很好地表现女性的本质特征。唱腔在戏曲表演的唱、念、做、打中唱居于首位，也成为刻画人物、展示剧情、渲染气氛、表达剧中人精神风貌的关键。了解了《梅兰芳》旦角的唱腔特点后会对民族声乐的演唱技巧进一步丰富和创新。不论是在气息的运用与保持上、声带的张力、咽壁的运用、咬字与吐字的力度松紧把握上，以及舞台的表演上都会有很大的提升。

参考文献：

- [1]费玉平.《京剧旦角流派唱腔音乐研究》《中国京剧》，2007年03期。
- [2]言慧珠.《京剧旦角发音方法初探》《人民音乐》，1961年03期。
- [3]梅绍武.《梅兰芳自述》.中华书局第一版，2005年6月1日。
- [4]齐飞飞.【梅兰芬芳盛世华章——作曲家吴小平及其作品《梅兰芳》印象】.剧影月报，2006年06期。
- [5]邵美荣.《对戏曲表演程式的思考》.剧影月报，2006年06期。
- [6]肖玲.【传统戏曲演唱技巧在民族声乐中的运用与借鉴以创作歌曲《梅兰芳》为例】.重庆大学学报（社会科学版），2011年02期。
- [7]李海安.《怀梆旦角唱腔声乐艺术初探——以怀梆国家级传承人赵玉清为例》.焦作师范高等专科学校学报，2011年第04期。

（甘咏梅，湛江师范学院音乐学院讲师。研究方向：音乐表演与教学研究）