

京剧对民族声乐艺术建设的启示

陈 兰

(贵州师范大学 音乐学院, 贵州 贵阳 550000)

摘要:从民族声乐建设的基本理论与歌唱技艺两方面进行阐述,确定京剧艺术这一戏曲集大成者从唱演到理论两方面都可以为民族声乐的建设提供必要的借鉴与吸收。

关键词:京剧;民族声乐;学习借鉴;理论建设

中图分类号:J616 **文献标识码:**A **文章编号:**1671-444X(2014)04-0088-04

一、问题的提出

京剧,是我国戏曲艺术的集大成者。向京剧学习,实质上是向中国戏曲艺术学习。仅就声乐而言,戏曲是中国传统歌唱艺术发展至高峰的产物,它不仅有丰富的、用口传形式积聚起来的演唱经验,而且已形成了一整套见诸文字的较为完整的声乐理论。由于历史的原因,在近现代中国民族声乐艺术的发展中,未能有效地继承吸收戏曲这笔丰厚的声乐遗产,这不能说不不是中国民族声乐建设的遗憾。因此,向戏曲学习、特别是向戏曲的集大成者京剧学习,就成为当今我国声乐界应予关注的问题。

中国的歌唱艺术从商代到明清,总体上经历了谣歌(风、颂式的徒歌、但歌)时期、乐歌(相和歌、清商乐、曲子)时期和戏曲(民间歌舞、说唱、

戏曲)时期,历时 3000 多年。中国的声乐艺术沿着这条文化脉络衍变发展,从单一到丰富,从粗糙到精细,从稚嫩到成熟。然而,到了晚清(19 世纪末),在殖民主义向世界各地大势扩张的背景下,西方音乐文化也进入中国。20 世纪以来,中国的“新音乐”走上了一条有别于中国传统音乐模式的发展之路。正如有学者指出,它是“晚清以来随着西洋音乐的传入而逐步建立发展起来的,不同于此前中国传统音乐的新音乐”^[1]。由此可知,作为中国新音乐重要组成部分的中国近代声乐,在西方声乐艺术的影响下发端,并“以西为师”建立起中国近代声乐发展模式(传承方式及内容,演绎形式及思维)。所以它疏离于中国歌唱艺术传统是必然的。

在中国近代声乐近百年的演进历程中,主要经历了抗日战争与建设社会主义文化两大社会阶段,

收稿日期:2014-06-03

作者简介:陈 兰(1972—),女,贵州黔西人,贵州师范大学音乐学院副教授,研究方向:民族声乐理论。

中国传统歌唱对声乐文化的发展曾有过不同程度的影响。如在抗日救亡歌咏运动中,为能清晰传达歌词,以激励民众,致力于新音乐的声乐艺术家在演唱和曲调中国化方面均有所建树。在社会主义文化建设中,倡导歌唱民族化,声乐艺术家们在向民间学习、向戏曲学习方面进行了探索,做出了成绩,取得了不少经验。但在新文化建设的主导思想上,近代历史上形成的“以西为高”、“以西为师”的观念仍发挥着诱导作用。我国音乐界,对于学习民间、学习戏曲总体上尚未形成“文化自觉”与“文化自信”。20世纪90年代以来,在我国社会音乐生活中,出现了多元文化并存的发展态势,各种唱法(诸如美声唱法、民族唱法、通俗或流行唱法、民间或原生态唱法等等)竞技于一堂。期间,一批批毕业于艺术院校民族唱法的新歌手崭露头角,其唱法和教学法引起音乐界的普遍关注。在此背景下,民族声乐艺术的建设问题在音乐界展开了广泛的讨论。民族声乐艺术建设,总体上包括民族声乐建设的基本理念和歌唱技艺两方面的问题。研讨这些问题,可以从我国丰厚的戏曲艺术中,获得很多的启示。

二、民族声乐建设的基本理念

(一) 根植于民族文化传统之中

根植何处,是民族声乐建设首先要解决的问题。中国戏曲是世界三种古老的戏剧文化之一,是世界独树一帜的戏剧文化。其独特性在于,它是伴随着中国的社会历史,沿着雉—歌舞戏—说唱—戏曲这一中国特有的文化艺术脉络发展起来的,其融歌、乐、舞、戏于一体的形态是中国独特的艺术思维的展示。中国戏曲历时千年而不断发展形成300多个剧种,并融汇出一个国剧——京剧,足见其根深而枝繁叶茂。这对于我国近代民族声乐艺术根植何处的探讨当有所启示。从我国戏曲艺术承袭“诗、乐、舞”三位一体的艺术传统,秉承丰富而条理、多变而规范、虚拟而真实的审美理念,并创造性地发展成融唱、做、念、打为一体的独特的表演形式中,可以体悟到我国民族声乐的艺术形态当是一种以唱为中心的综合型的“演唱”方式。它近似唱、念、做并重的戏曲演唱。

(二) 聚异于和同之中

在一个多元文化并存的多民族国家中,如何建立具有同一性的民族声乐体系,必须明确指导思想。“和而不同”是我国经典文化理念,我国发达的戏曲艺术充分折射出这一理念:300余个剧种反映了它们的差异(不同);而它们的表演程式、音乐的组合及其演奏形式、声腔的架构体系等总体上趋同(生成某种同一性,即“程式化”的总体特征);而其中又保留了各自的语言声腔和音乐的地域特色(存异于同之中)。“聚异于和同之中”的理念在京剧中体现得最为突出。京剧是以西皮、二黄声腔为主,包含有昆曲、四平调、吹腔、南梆子、高拨子等多种腔调的剧种。它是如何将这些异彩纷呈的声腔融于一剧之中的呢?据刘吉典《京剧音乐概论》^[2]追溯其源,这些腔调几乎没有一种是北京地区的产物。西皮、二黄在明末清初时,原在湖北、安徽、江西、浙江等地方戏曲中交相流传,各有自身的特点。进入北京后,京剧的唱念根据“中州韵”(即北方的语言音韵)加以规范,使其衍化成为京剧的皮、黄腔(一种中州韵中渗入湖广音、徽音和京音的声腔)。纳入京剧中的其他声腔因其长期与皮黄腔合作,逐渐生成若干共同的格调。由是,可引发我们进行如下思考:

第一,按中国56个民族所属语言语系的具体情况,首先可考虑建立两个民族声乐体系,即汉藏语系的民族声乐体系(含汉、壮、侗、傣、水、黎、藏、彝、景颇、羌、苗、瑶等31个民族的音乐);阿尔泰语系的民族声乐体系(含维吾尔、哈萨克、蒙古、裕固、达斡尔、满、赫哲、朝鲜等19个民族的音乐)。其它分属南亚语系(佤、德昌、布朗族)、南岛语系(高山族)和印欧语系(俄罗斯、塔吉克族)6个民族的声乐艺术,可与其族群主体所在地的音乐学术机构作联合研究。

第二,建立民族声乐体系的工作,主要致力于本语系的歌唱方法、审美取向、音乐风格和演唱特征的研究,以及教材曲库的建立。开展这一工作,一定要理论研究与歌唱实践紧密结合。

(三) 融借鉴吸收于创新发展之中

借鉴吸收传统音乐文化资源是推动音乐艺术不

断发展的重要条件,也是建立民族声乐体系不可忽视的重要工作。京剧艺术的形成与发展,为我们昭示了融借鉴吸收于创新发展的成功范例。自20世纪30年代以来,为了切合现代社会生活,反映现代人的社会理念,京剧改革家们编演了一批新的历史题材剧和现代剧,在音乐方面吸收了新的音乐元素,甚至借鉴其它艺术的表现形式,将之纳入京剧的声腔之中,主要表现在下列两个方面:

第一,借鉴新的编创手法。如《杜鹃山》等现代京剧主要人物的唱段采用类似主题音乐设置的特征音调贯串法,赋予某种音调以人物形象;其中有的唱段采用转调和调性交替的手法(如《红灯记》第8场李玉和的“雄心壮志冲云天”的二黄唱段,其中“新中国似朝阳光照人间”一句就用了暂转调手法),以营造清新意象;乐队伴奏运用了新的配器手法,在传统的托腔保调、烘托气氛的伴奏中增添了以音乐描绘内涵和表达弦外之音的功能。此外,还引进了重唱、合唱的形式,提升了唱腔的音乐感染力。

第二,吸纳新的音调。表现现代社会生活的现代京剧中,有的吸纳了《东方红》、《解放军进行曲》等革命歌曲的音调,有的还把山歌小曲的音调揉进传统声腔之中(如现代京剧《白毛女》、《江姐》、《黛诺》),清新而富有时代特色。

上述做法,在《白毛女》、《江姐》、《红珊瑚》等我国民族歌剧中被普遍应用,效果良好。民族歌剧是我国民族声乐艺术的组成部分,建设民族歌剧的有益探索,将为我们进一步发展我国民族声乐艺术提供重要的艺术经验。

三、歌唱技艺的理论建设

歌唱技艺包括声音的发声技巧和歌唱中的技巧运用两大部分,前者是纯工艺性的,而后者是表意和具有审美表达性的。民族声乐的技巧也离不开这两个方面,在歌唱技艺上,京剧已经积累了丰富的实践经验和方法技巧,我们完全可以从吸收借鉴它的歌唱技巧以完善我们的民族声乐技艺。

(一) 学习京剧声腔的吐字、行腔、归韵方面的技法

京剧本着戏曲“依字行腔,声中无字,字中有

声”的原则,讲究韵味甜美,吐字清晰、准确,行腔抑扬顿挫、格律严谨。在传达词语的读音、归韵、四声调值等方面,均有严格的范式规律。

京剧的声腔包括唱腔和念白。京剧的唱念包括四声阴阳、尖团清浊的字音规则和咬字、归韵、喷口、润腔等技巧。唱功是戏曲表演中第一位重要的表现手法,演唱最基本的要求是字清腔纯,节奏准确,以字生腔,以情带腔。最高标准的唱法是达到说的意境,不是为唱而唱,甚至不要给人以唱的感觉,而是以唱来强化唱词的语气,抒发人物的情感。把歌唱之节奏、旋律与言说之感情、语气很自然地融为一体,来表达生活中说话一样的情景,摒弃耍腔、找味、卖噪的做法。念功在京剧中是唱功的一个极其重要的组成部分,所以有“千斤白四两唱”之说。京剧的念白可分为韵律化的“韵白”和“京白”,是一种经过艺术提炼的音乐性的语言。京剧的腔格,唱、念宗奉“中州韵”和“湖广音”,字分“尖团”、“上口”,押韵以“十三辙”为准。根据汉字的阴、阳、上、去四声调值,安排唱腔的旋律走向,要求依字行腔,以腔带字。四声不同,从而形成唱腔的高、低、断、连,使旋律走向各异。它的声腔旋律制约于汉语语音,根据汉语语音生发旋律,创造声腔,使语言乐化。其韵味通过发声吐字行腔这个乐化的过程得以展示。文字的乐意音韵蕴涵在声腔的审美之中。通过长期舞台实践,经过一代代艺人的积累和研究,京剧逐渐形成了一整套相当规范的声腔理论系统。在唱法上有以假声演唱的青衣唱法,以真声演唱的老旦花脸唱法,有真假声兼用的生行唱法等等,丰富多姿。这对于我们民族声乐声腔理论的建设具有极高的参考价值。

(二) 学习京剧唱演手、眼、身、法,步相协调的表演法

唱与演互补、互动、相融是歌唱艺术表达情感的自然规律。早在汉代,《毛诗序》就有这样的论述:“情动于中,而形于言,言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之足之蹈之也”^[3],这一理念后成为历代戏曲的基本依据。王国维在其《戏曲考原》中写道:“戏曲者,谓以歌舞演故事也”,在《宋元戏曲考》中也写道:

“必合语言、动作、歌唱以演一故事，而后戏剧之意义始全”，对戏曲的这一定义，突出了戏曲融歌唱与表演为一体的高度综合性特征。京剧继承发展了这种唱演相融的歌唱传统，形成了“唱、做、念、打”融为一体的唱演理论。又将概称为“做”的表演形式分解为“手、眼、身、法、步”五个方面。这五个方面在“做”的过程中形成了一套源于生活的表演程式。中国戏曲学院副院长钮骠先生依据前辈艺术家的表演经验，对“手、眼、身、法、步”五个方面作了精辟的解读，“手为势，眼为灵，身为主，法为源，步为根。”其中“法”是指戏曲表演的规矩和法度，是演员在舞台上展现戏文意境和神韵的技法。戏曲艺术家们认为演唱就应使手、眼、身、法、步五方面都艺术地、有机地并用，才能传神入情，不如此就成为傻唱、干唱。认为只有达到“六合”，即眼与心合、心与气合、气与身合、身与手合、手与脚合、脚与胯合。才能使手、眼、身、法、步有机相融，唱与演达到自如和谐的境界。这一表演理念，对于创设确立具有中国特色的民族声乐歌唱形式是有着重要借鉴作用的。

结 语

理论与实践探索，是民族声乐艺术建设工程不可或缺的两个方面。缺失理论指引的实践，易陷于盲目，常常事倍功半，而离开实践的检验，理论则可能陷入僵化而对实践产生误导。理论是实践经验的总结，民族声乐艺术的建设需要在实践经验的基础上形成系统的理论，一是向传统学习，吸取和借鉴传统歌唱艺术的丰富经验，二是要创新，立足于实践勇于探索。在对民族声乐艺术建设问题的思考中，本人还将侧重对艺术实践做出详尽的总结和深入的探讨。

参考文献：

- [1] 孙继南,周柱铨. 中国音乐通史简编[M]. 济南:山东教育出版社,1993:209.
- [2] 刘吉典. 京剧音乐概论[M]. 北京:人民音乐出版社,1981.
- [3] 修海林. 中国古代音乐史料集[C]. 北京:世界出版公司,2000:139.

Peking Opera's Inspiration for Constructing National Vocal Arts

CHEN Lan

(School of Music, Guizhou Normal University, Guiyang, Guizhou 550000)

Abstract: This paper argues that Peking opera as a great achievement of opera can offer necessary inspirations for constructing national vocal arts in performance and theory by elaborating the basic theories and singing skills in the construction of national vocal arts.

Keywords: Peking opera; national vocal arts; reference; theoretical construction