

## 京剧大师张君秋发声特点初探

薛丽春

(连云港师范高等专科学校 初等教育系,江苏 连云港 222006)

**摘要:**京剧大师张君秋把京剧声腔艺术推到一个新的顶峰,他掌握了包括口腔的运用、喉头的运用、音量的控制、气息的控制、共鸣的掌握、吐字的掌握、气口的使用技巧等一整套科学独特的发声方法,其演唱方法和发声特点的形成,为业界如何“师法”提供了宝贵的经验。

**关键词:**张君秋;京剧;唱腔;发声特点

**中图分类号:**J821.2

**文献标识码:**A

**文章编号:**1008-3499(2011)12-0094-03

张君秋先生是四大名旦之后最为著名的旦角艺术大师,他之所以能创造出令梨园行普遍叫绝的优美声腔,造就梨园界“十旦九张”的旷世奇观,把京剧声腔艺术推向一个新的巅峰,原因大抵有三:一是张君秋有绝美的创腔(京剧大师荀慧生曾称赞其创制出“醉人的新腔”);二是有极佳的嗓子(戏剧大师翁偶虹称其有“天赋之十字音的歌喉”);三是有独特的发声方法。长期致力于戏曲声乐研究的名家孙松林先生,依据张君秋先生的演唱艺术,曾提出中国京剧声乐是民族声乐学派的命题,并指出张君秋是中国京剧民族声乐学派的杰出代表。本文试就张君秋先生的发声方法和特点作粗浅的探讨。

### 一、张君秋独特的发声方法

张君秋先生有一副完美无缺超乎寻常的好嗓子,音质纯净,音色甜美,音域宽阔,音准无差,音感极佳;可贵的是他还在口腔的运用、喉头的运用、音量的控制、气息的控制、共鸣的掌握、吐字的掌握,气口的使用技巧等诸多方面充分发挥这副好嗓子的作用,掌握了一整套科学独特的演唱发声方法。

#### (一) 呼吸

歌唱呼吸有胸式呼吸与腹式呼吸之分,二者各有千秋。张君秋先生强调演唱不能用嗓子喊,要用气托着声音出来;演唱时,不仅觉得小腹在运动,而且胸部、两肋也在运动。因此,他主张用胸腹联合呼吸。正是由于他极其娴熟地运用胸腹联合呼吸,自下而上地调动腹与胸呼吸肌肉群的协调配合,才有了古人所说的“抗坠之音”,才有了张派“高低音、远

射程的延长音、高位置的滑嗖音”。京剧大师叶盛兰多次赞扬说,张先生的演唱非常善于用气和运气,演唱时气息舒展,用气自然。具体说来,张派发声的吸气,采用打开横膈膜,呼气时的气“向下”顺,尤其是发高音时,更要意识气息在“下沉”。“向下”是一种错觉,实质是横膈膜维持扩张状态,与丹田向内收在腰围处形成对抗力,使肺部的气息不受外围肌肉挤压,气息不往上涌,就不致冲击声带;唱低音时,气的感觉是由喉部“往下”顺到胸腔,形成胸腔共鸣,上颚抬高前端。这样无论在高低音区,耍腔都能自如顺溜。

#### (二) 共鸣

张君秋先生发声时,从外观上可以看到他的嘴形不是横向拉开的扁形,而是向上下方打开,口型比较圆,这样有利于松开大牙关节,扩张共鸣腔。张先生音域宽广,共鸣极佳,头腔、口腔、胸膛共鸣比例均匀,善用不同部位的共鸣和调整大小共鸣腔体的比例来变换音色。唱高音旋律时,以假声为主,假中有真,要领是软腭上提,后颈肌直立,颈前肌放松并有下压感,使喉头下降,气息通顺,顿时可与头腔共鸣,达到高音区如金石之声,嘹亮奔放。唱低音旋律时,提高真声的发声位置,用胸腔共鸣润色,达到浓厚饱满,做到真中有假。唱中音旋律时,位置稳定,上下衔接,以混合声为主。由于熟练地掌握和驾驭3种不同的发声要领,从而使得高音区清脆明亮,中音区优美柔和,低音区饱满清晰;并使三个音区的过渡自然无痕,高度统一。

#### (三) 吐字

京剧唱词的十三道辙,包括传统小嗓中最难唱

收稿日期:2011-03-16;修订日期:2011-05-21

作者简介:薛丽春(1963—),女,山东莒县人,连云港师范高等专科学校初等教育系副教授,主要从事声乐教学方面的研究,(E-mail)85800254@163.com。

的发花、江阳、言前等辙口字,张君秋先生都能以同样的亮度和宽度十分圆润响亮地唱出来,这是十分罕见、十分难得的。张先生认为,演唱要有灵魂,吐字要有艺术,关键是要让观众听清楚。张先生的咬字方法是,待字头一发出,立即将大牙关松开,下巴放松,喉头稳定,气息通畅,与鼻腔头腔产生共鸣,所以在高低音区行腔,都能运转自如。

#### (四) 气口

京剧大师叶盛兰曾称赞张先生,气口用得巧,用得俏,用得顺,用得足。在张派的唱法中,气口得到绝妙的开发利用,使它不再只是单纯的呼吸换气,而是成为了一种美妙的欣赏内容,形成独有的特色和难以掌握的技巧。他的演唱与琴师的伴奏达到水乳交融的默契程度,他的气口就在行腔的节奏急缓和音量大小及音符的跳跃中游走,往往是在听者没有注意或意想不到,甚至感觉不到的情况下已经完成一次或几次换气。有时在琴音高攀歌声低行时利用短音符作为气口急速充气。可有时又让你感觉在行腔中有那么一点空隙可以换气,然而他却并没有在此换气,而用的是音断气不断的处理方法。就这样,在运腔柔腔时利用音量的大小,气口便在其间忽隐忽现,若有若无,虚虚实实,难以捕捉,出神入化,自然巧妙,格外别致,令人拍案叫绝。

#### (五) 点唱法

张先生以装饰唱腔运用气口的丰富技巧,创造了张派的点唱法。在行腔中这是一种高难度技法。张先生利用京剧伴奏中托腔保调的特点,善于在复杂的伴奏中,把唱腔不唱实唱满,而唱旋律中的骨干音,或只唱几个音,有时逢高音区或低音区的旋律,他干脆就不唱,而由伴奏拉奏出来,但听起来宛如他唱的一样。这种既节省力气,又保持旋律完整性的点唱法,是用画龙点睛、蜻蜓点水的手法和点到为止的用意,把腔唱活、唱巧。这一技巧的关键并不在于少唱或不唱某个音或某些音,而在于演唱与胡琴伴奏水乳交融的结合或特殊的默契,也就是说这个唱法,让你听起来辨别不出伴奏与歌唱的痕迹。如,《玉堂春》(二六板)“自从”的“从”字不唱满,“南京去”的“南”字也不唱满,把力量用在“装病形”上,唱起来就省力了,而不唱的地方由胡琴“代劳”。张先生的点唱法在四平调中尤其明显,在每句唱腔的低音行腔部位都轻快飘过,既听起来非常俏皮,又为下面吃力的地方积蓄了力量,从而使下段唱腔更能唱得有声有色。

#### (六) 润腔

润腔是戏曲的程式化唱腔,由于每个演员不同的润腔艺术而使其韵味各具特色。张先生在其长期的艺术实践和探索中形成了灵活自如、多姿多彩的

润腔特色,这从以下列举的几种乐音中可见一斑。

**擞音。**张先生的嗓音宽厚响亮,却一点没有笨拙之感,相反非常灵活自如,能细致唱好一些小腔。他经常采用擞音来装饰唱腔,如《西厢记》中“泪千行”的“行”字的拖腔,“成就迟分别早”的“早”字拖腔中都用了擞音。张派特有的两个接音对体现张派风格至关重要。如《女起解》中“老伯不走你为何情”的“伯”字来自小生唱法,上挑的装饰音只能是两下,不能多也不能少;《春秋配》中“我好比花未开风吹雨打”的“风”字在一拍中唱出。张派的擞音要求音符清晰轻巧,不能含糊或拖泥带水。

**枣核音。**张先生唱每个唱段,开头都注意轻柔,尔后,就慢慢放大声音,特别是重点词句突出、有力,然后在结尾处仍是以轻柔结束。声音轻重缓急高低快慢收放等的变化都是用嗓子轴即声带来控制,给人以对比的感觉。

**翻划音。**张先生经常使用大幅跳进的音程来强化戏剧效果,有时可达到八度,如《秦香莲》中“我撮土为坟,葬埋了二老爹娘”的“娘”字,《西厢记》中“碧云天”则达到高低相差十七度。张派经常使用嘎调来抒发剧中人的感情,但是绝不滥用,强调整体线条的圆,在高音区的起伏上没有折线,也不过分延长,显现出张先生善于控制高音使之富于乐感的本领。

**波浪音。**张先生在行腔拉长时有自然的音浪波动,有美声的影子。这种乐音难以把握,其音波幅太大会显得音不准,太碎会哆嗦得让人难受。

**连环音。**在张先生的唱腔中连环音的运用比较多,分上连环和下连环。它一般用在表达连续的语句中,如《女起解》中的流水“当报还”。上连环的运用使唱腔紧凑连贯有力度。而《望江亭》中的“孀居愁苦”和“为避狂徒到此间”则用下连环来表达。

**落音。**乐句的末字在转折处一收(提)一放(压)、再提、再放(效果类似儿啼的“呜啊呜啊”,需要咽腔和下颌微小动作的良好配合),然后渐弱收音,尾音略微上提呈枣核形。张派的落音是很难控制的,收放都在自然状态中完成,任何落音都不能往下砸,必须是往上提的。

## 二、张君秋博采众长自成一格及其启示

张先生的演唱方法和发声特点是在立足自身条件的基础上,博采众长、化他为我而逐步形成的,是在继承学习他人演唱方法的基础上创新发展起来的。张先生在如何处理立足自我与博采众长、继承与发展的关系上,如何科学合理地去“师法”上,为我们做出了极好的榜样,给后人以重要的启示。

京剧大师袁世海曾评价说,人们常说集前人之

大成,在这一点上,张君秋是当之无愧的。然而,更可贵也更重要的是,张先生吸收消化的能力和方法,也即“师法”。第一,博学,集天下之大成,积累雄厚的艺术资本;第二,坚持按自己的长短胖瘦量体裁衣。如果不能做到这一点,他充其量也不过是尚派传人、梅派弟子或小程砚秋而已。所以他的师法是科学的,是符合艺术发展规律的,也是行之有效的。

张先生按照科学的师法,海纳百川,兼容并蓄,他能学习、借鉴不同行当的发声方法而化为己有。他在演唱时使字的韵母发出一种特殊的声音,俗称张派音。听起来好像垫字,但又与垫字不完全相同。不像垫字那样清楚和明显,非常好听。这是张先生吸收花脸唱法融化在自己的唱法中来的,是学张派演唱不可缺少的。又如体现张派唱腔华丽多彩的小技巧撇音,原本多用于老生行当,却被张先生巧妙地吸收过来,成为张派唱腔中的润腔技巧。

特别重要的是,他学习和借鉴本行当的发声方法,尤其是基于王派而学习、借鉴四大名旦的演唱发声方法。比如他学梅先生的发声吐字,但又充分发挥自己音色特点。在《四郎探母》中的“坐宫”里,公主的一段西皮慢板唱腔,基本上都是按照梅先生的唱腔,但他把音符稍加改动,在板式上用了闪板或拆板。很巧妙的一些改动,就使唱腔听起来很新颖,同时他把尺寸也变化得有张有弛、有缓有紧,显得节奏变化多端,既别致又不出圈儿,非常动听悦耳。他学尚派的高亢利索,尤其是快板,如铁镜公主和杨四郎对唱时的快板,唱得淋漓爽脆,但又用了自己婉转柔媚的行腔,既学了尚,又融入自己的唱法。在张先生的唱腔中,经常能听到一种细若游丝般重复递进的长腔,这实际上是借鉴了荀腔、程腔,再用他那得天独厚的甜美的嗓子来演唱,赋予了这些腔调新的色彩、新的生命,而成为张派艺术的特点。

其中,值得着重提及的是,他学习、借鉴梅、程的润腔技巧。京剧专家胡芝风老师指出,张先生的润腔艺术在梅派基础上另辟蹊径,兼收并蓄程尚荀等各派的技巧,使其润腔韵味中,既有梅派的甜润华贵、程派的深沉细腻,又有尚派的刚韧明快、荀派的娇丽灵活,但以梅程两派为主要因素。如在咬字与共鸣方面,梅派咬字的字头比较“快吐”,发音“喷口”音量力度较大,共鸣主要提硬颚,所谓“靠前”,共鸣醇厚、明亮。程派咬字的字头比较“慢放”,发音力度由弱至强,共鸣主要提软颚呈“脑后音”,所谓“靠后”,共鸣沉郁较暗。而张派的咬字,既不放过字头,又在程派慢放字头的基础上,快速松开牙关和下巴,并在提软颚的基础上提硬颚即“向前靠”,共鸣既沉郁又明亮。所以,有人把张派比作美味的“陈皮梅”(一种蜜饯名),也就是程和梅的谐音,形象地比喻张派融程派和梅派的润腔特征于一体,形成张派自身的特色和风格。

#### 参考文献:

- [1] 张君秋. 张君秋戏曲散论[M]. 北京:中国戏剧出版社,1983.
- [2] 张学浩. 张君秋艺术大师纪念集[C]. 北京:中国文联出版社,2000.
- [3] 蔡英莲. 学京剧·张派青衣[M]. 长沙:湖南文艺出版社,2008.
- [4] 张建民. 张君秋唱腔选集[M]. 北京:人民音乐出版社,2003.
- [5] 胡芝风. 张派声腔艺术的美学特征[J]. 中国京剧,2003(8):4-5.
- [6] 陆继英. 以声传情 声情并茂[J]. 中国戏剧,2000(8):47.
- [7] 张瑞华. 浅谈张君秋先生的唱腔艺术[J]. 中国京剧,2006(6):42.
- [8] 宋玉珍. 京剧张派声腔特点及演唱技巧[J]. 大舞台,2004(4):66.

## Tentative Study on Articulatory Features of Peking Opera Master Zhang Junqiu

XUE Li-chun

(Dept. of Elementary Education, Lianyungang Teacher's College, Lianyungang 222006, China)

**Abstract:** Master Zhang Junqiu has advocated the tune art of Peking Opera into a new era. A set of scientific and unique vocalization has been possessed by him including the use of vocal organs and the control of volume, breath, resonance, etc. Master Zhang's opera tune and articulatory features have shed much new light on the instruction in this line.

**Key words:** Zhang Junqiu; Peking Opera; tune; articulatory features

(责任编辑:徐习军 实习编辑:陈佳瑜)