

DOI:10.3969/j.issn.2095-333X.2013.04.024

试论京剧杨派唱腔的细腻风格^{*}

薛丽春

(连云港师范高等专科学校 初等教育学院,江苏 连云港 222006)

摘要:京剧杨派唱腔以流畅舒展见长,但确也深涵着特殊的细腻的品质。曾有“小余叔岩”之称的杨宝森,在与乃师的嗓音条件相去甚远的情势下,宗余而不泥余,在继承余派咬字吐字归韵的基本神髓的基础上,于有限的音域内通过力度节奏的细腻变化,辅以装饰音等方面的细腻处理,最终成功地创造了别具一格的杨派唱腔。杨宝森就是主要依靠对余派唱腔精致细腻的艺术处理而获得的深醇韵味和高雅格调来展示自己的独特风格;不能深谙其细腻的品质,就不能在其朴实无华中平中见奇。

关键词:京剧;杨派唱腔;细腻品格

中图分类号: J821.2

文献标识码: A

文章编号: 2095-333X(2013)04-0073-04

京剧老生流派,就其唱腔风格而言,多姿多彩,各具特色。而就精致细腻而论,大家会自然而然地联想到言派唱腔,一般不会把它与杨派唱腔联系在一起,因为言派唱腔确以精致细腻而著称,而杨派以流畅舒展见长。其实,只要深究杨派的唱腔,就不难得出结论,它的细腻风格十分突出也非常重要。诚然,言菊朋有言菊朋的细腻,但杨宝森也有杨宝森的细腻特色。可以这么说,没有精致的艺术处理,没有细腻的唱腔打磨,就没有杨宝森在某些方面对余叔岩的超越,就没有独树一帜、风靡今日的杨派,就没有从“无腔不学谭”、“满城争说余”到“十生九唱杨”的独特风景。

一、杨派唱腔的风格特色

杨宝森早年曾长于演出老生戏,及至中年。由于有伤便主要把自己的创造才华放在以唱念为主的一些剧目上。他很少涉足编演新戏,但在他所经常演出的许多大家耳熟能详的传统剧目中,经过他精细入微地打磨与加工,大都能以自己独具特色的苍劲沉雄、意味浓郁、气势磅礴、古朴清雅而又自然流畅的音色和唱腔,使这些剧目焕发出一种感心动耳、荡气回肠的光彩和魅力。

(一) 对于行腔中咬字的细腻考究

京剧演唱要字正腔圆,首先要唱好字,考究字

韵。杨宝森在字韵方面高度讲究,他继承谭余这一大派系用湖广音念中州韵的传统,以及乃师余叔岩十分考究字音字义的可贵精神,使得演唱的每个字,不但能清晰地送到观众的耳朵里,而且格外动听。

杨宝森根据不同的辙口,对字的头腹尾进行不同的处理。比如由求辙,像《碰碑》中的“泪双流”的“流”字,《珠帘寨》中的“又团圆”的“又”字,他都根据字头较重较长、字腹主体强调、字尾相对较轻的原则处理得极其漂亮。

杨宝森不只字音准确清楚,而且各个辙口的字都润饰得很美,不紧不松,既美又圆,从不变音走音。《洪羊洞》全面地体现了杨派的字韵特点。有句二黄散板“休得要惊动年迈的太君”,一个“动”字的长拖腔,要高高下下反复盘桓行进,很容易唱得笨拙、死板或走了字音。而杨宝森演唱时发音位置先后有多种变化,又不露痕迹,并且咬字松紧适度,所以字音始终准确圆活醇厚,十分悦耳动人。

杨对字尾的处理还有一种富有个人风格的艺术手段,他的尾音往往撒慢,并伸展出去,在似收未收之间略略上扬,留下余韵。对“叹杨家投宋主”一句“主”字,“宗保儿换为父”一句中“父”字的,都能鲜明体现这个特点。杨的切音也很适度,他不像有些人把“叹杨家”的“家”字唱得像“鸡鸭”二字,而是正确地理解了切音的精神,处理得既含蓄又完整。

* 收稿日期:2012-11-20;修订日期:2012-12-20

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学院副教授,主要从事声乐表演与教学方面的研究,(E-mail)85800254@163.com。

杨派独到细腻的唱念技法,突出地表现在对上声字的运用上。余叔岩在运用上声字时,有一种出口即带颤音的上声字唱法,如《宿店》中听“打罢了二更鼓下”的“打”字,《摘缨会》中“劝梓童把此事付与了汪洋”的“把”字,都是一瞬间地连在一起唱出,听来有一种内含的东西,别具韵味。杨宝森在此基础上,把连唱颤音加以放大,用上声字的本音旋律唱出,形成杨派特有的“驼音”唱法。如《文昭关》中“逃出龙潭虎穴中”的“虎”字,出口下滑后,仅在尾音处迅速连颤两下即止。

(二) 对行腔的节奏和尺寸的细腻考究

大家公认,散板是最难唱的,因为它貌似无板、实则无板,其字腔间的疏密节奏张弛自有内在逻辑;而这内在逻辑是以情感的准确表达为依据,以形式的完整和谐为尺度。要唱好散板,于无法度中见法度,特别需要对情感和神韵的全局有精准的把握。

杨宝森在驾驭散板方面显示出非凡的功力,罕有企及。在《洪羊洞》的散板唱腔中,有一句“醒来时不由人珠泪满胸”,对“珠泪满胸”四个字的处理,杨宝森在余派原腔的基础上,加强了节奏和情韵的变化,在“泪”字唱出口后略加延长,并在尾音处加以揉和顿,又在“满”字后面加两擞音,接着再有力地推出“胸”字。杨宝森这种别具一格的唱法,把这句散板唱得更加舒展曲折,顿挫有致,并富于行腔的润饰之美,为杨延昭增加了几分梦境未消、思念先父的浓郁情感。

京剧有句行话,叫快板贵在稳。在快板的节奏感方面,杨宝森虽不能说绝后,但至少是在前辈和同辈人中罕有与其相匹的,这突出地表现出快且稳。如《击鼓骂曹》中的原板转快板。捺板或耍板唱法,让本当落在板眼上的字不落进板槽内,却要达到仍然有节奏,同时又灵活多变的效果,这是京剧名家常用的方法。但杨宝森的耍板,幅度大而明显,难能可贵的是,板头实而准,丝毫没有轻浮哗众取宠之感,而表现出与说话一样地自然流畅。如《文昭关》中的“愁人心中似箭穿”的“心中”,他让“心”字闪过头眼,又大胆地让“中”字闪过中眼,两个字连续地耍板唱。显然,他试图以这险中又险的特殊节奏处理,更突出地表现伍子胥心中的痛楚与焦虑。这种手挥目送似的即兴发挥,确是难得的艺术珍品。

杨宝森的唱腔节奏速度既高度稳定而又变化多端。他对一些余派著名唱段的尺寸也大多做过一番新的处理,《李陵碑》大段反二黄就是一个突出的例子。他把前面慢板的尺寸唱得比谭派唱法更快,而把后面快三眼的尺寸唱得比谭派慢一些。经此处理,这段唱腔真正做到了一气呵成。

(三) 对行腔的力度和劲头的细腻考究

由于借鉴太极拳的用气方法,他行腔中所用的力是一种自如而有节制的力。这在《问樵闹府》的几句二黄散板中有突出的体现。在唱“恨贼子把我的牙咬断”一句,加强了字与字之间距离的疏密对比,将“把”字拖得很长,后面几个字却快速叠连而出。由于力度变化极好,有张有弛,所以既显得强劲有力,又觉得刚柔相济,灵活机巧。在这段散板中对第三句后三字“往前闯”的处理也十分出色。“前”字后面垫虚字“呐”,“呐”的尾音又用较大幅度的擞音润色,“闯”字用大幅度的滑音演唱。这些地方,力度的掌握相当准确,完全符合范仲禹这个儒生狂怒后的精神状态。

(四) 气口和音量控制的细腻考究

气口运用的考究,使唱腔显得十分流畅和完整。比如《洪羊洞》中的“命丧番营”一句“番”字的行腔,他的处理为由弱到强,如逆风行舟的船帆,有张力,撑得足;待把“番”字全部吐出后,则安排了一个气口,而使后边的“营”字唱得尤其沉实有力。杨先生又不滥用气口,这样就避免了把腔唱折;而在很多地方,表面听来有气口,实际上是声断气不断,这些都是他的行腔特别流畅完整的关键所在。音量的严格控制,使杨宝森的演唱富于弹性和韧性。宽、厚、响而不笨重,能够相当灵活地唱好一些纤巧的小腔。如他演唱《击鼓骂曹》中的“手中缺少杀人的刀”这一句,就是借助弹性韧性,又运用音量变化等技术手段,达到强烈效果,从而成为他的著名唱句。他的这句唱腔,虽然没有什么高音,但由于在“杀”字上音量放大,同时节奏也渐渐加快,却显得很有力,突出表现了弥衡这一人物的激愤之情。

(五) 情感音色的细腻考究

杨宝森的唱都以声带情,他运用并创造了一些表达悲壮怨恨情感的音色。如《文昭关》快原板中的“爹娘啊”的“爹”字和“向谁言”的“谁”字的收音,运用了假声(所谓杨氏嘎调)。在“爹、谁”字甫一出口,即运用假嗓子虚音,陡地拔高而起,其声音就像一根细丝铁线,扶摇直上,而且略作摇曳,即戛然而止,随即在“娘啊、言呢”上又突然跌落,用平音一放而出,通过二者的极大反差,抒发激荡难抑的悲痛情绪,感人至深。这是杨善于化短为长的巧妙创造,每逢唱到此处,必然赢来全场观众的爆烈采声,百发百中。《文昭关》开头的西皮散板“逃出龙潭虎穴中”,“虎穴”的“穴”字,可谓神来之笔。他使用了杨派独有的悲腔,创造性地对生活中哭泣的呜咽之声进行美化,使之融入旋律,表现出人物痛定思痛的悲凉。

又如他在《失街亭》中“我有一言将军听了”的

“了”字和唱《桑园寄子》中“我回来交这万贯的财与尔等平分”的“财”字时,都把字放大了,充分发挥了他的苍音特点。

(六) 润腔擞音的细腻考究

如《失街亭》中原板“此一番领兵去镇守”的“兵”字,他利用宽厚的中音,先将“兵”字提起,然后在往下一放的刹那,四个擞音紧密相连,顺流而下,宛如珠落玉盘一般;《空城计》中“问老君因何故纷纷议论”的擞音更为精彩,先用浓墨重彩,将“纷纷”二字唱得十分饱满、稳定,继而在神完气足的声浪中,“议”字倏然出口,擞音飘然而上,玲珑剔透,飘而不浮。这句唱声声美情浓,每唱必获满堂喝彩,因此,也成为杨宝森一句名唱,广为流传。杨宝森最著名的唱段的第一句“一轮明月照窗前”,在唱法上,用擞儿和一些小滑音涟音来润饰唱腔,听起来很凄惨,比汪腔更加柔和动听。这一句最后的“前”字长腔中的四个擞儿,后面的三个与前面的不一样,运用的是精心设计的丝拉擞(稍带哭音的擞),音量虽不大,但力度却要强,是软中硬的腔。

二、杨派唱腔细腻风格的形成

戏曲评论家吴小如先生是这样评价杨宝森的:“一般地说,嗓音沙哑学麒派较易,而宝森竟用这种先天不足的嗓音条件来学余派,来唱那种循规蹈矩、有条理、有章法,只靠真斫实砍而无法偷工减料的横平竖直的唱法,并且唱出水平、唱高了质量,这不能不说是一个奇迹。宝森能把一个普普通通的唱腔唱得浑厚而潇洒、朴实而甜爽,既简洁而不单摆浮搁。有时嗓子不济,虽力不从心,却苍劲而不枯涩,转折处虽吃力而不生硬,调门虽低而起伏并不因之而简单化,尺寸虽缓而音节并不因之而拖沓乏味。宝森是1957年去世的,但近30年来,只要一谈到纯靠唱工给人以美的享受的老生演员,人们立即如响斯应地想到杨宝森。”

(一) 杨派唱腔细腻风格的形成,得益于刻苦师承基础上的精制改造

杨宝森自小学谭,后来学余。余叔岩的唱功技艺精深,挺秀而幽邃,长短强弱轻重高低以及气息运用的不同往往只在毫厘之间,转瞬即逝,变化微妙而又不露痕迹,因此给人以好听、却说不清妙在何处的感觉,达到了其特点就是没有明显特点的境界,这很像旦行中的梅兰芳。曾有“小余叔岩”之称的杨宝森,后来的嗓音发生了重大的变化,与乃师的自然条件相去甚远,高、亮、立之音全失,使他对所宗承的从不以高亢称胜、只重意味醇厚的余派深感力不从心,特别是对余腔中自然形成的峭拔、挺秀特色,更无力

体现。无情的现实驱使他必须宗余而不泥余,基于余的精髓和自身的条件,对余腔进行精到的研究和精致的改造,最终成功地创造了别具一格的杨派唱腔。

(二) 杨派唱腔细腻风格的形成,得益于他清醒理智的自我认识

杨宝森找到了一条扬长避短并且又是化短为长的路,充分发挥自己的嗓音宽厚的优势,在继承余派咬字吐字归韵的基本神髓的基础上,从强化中低音域进行变革,于有限的音域内通过力度节奏的变化,辅以装饰音等方面的精心处理,终于取得了低而不弱、苍而不涩,于低回中见坚劲、于平实中见跌宕的艺术效果。

(三) 杨派唱腔细腻风格的形成,得益于杨宝森的审美意识和创新意识

杨宝森是一个文质彬彬、沉默寡言的人,但是实践表明他的审美意识是活跃的,创新意识是大胆的,他的艺术创造是深入而精致的。譬如他的代表作《文昭关》中的一字一腔就充分地体现着他的艺术匠心。他在“一轮明月照窗前”等唱段中,对于声音的真与假,音调的高与低、长与短、强与弱,咬字的尖与团,节奏的催与撤,力度的张与弛,在唱法上对各种擞音滑音涟音和不同喷口的运用,都根据自己对人物的理解和本身的嗓音条件做了极为精细的设计和组织的,从而创造出京剧的经典性名唱。

(四) 杨派唱腔细腻风格的形成,得益于杨宝森对剧情感的准确把握

杨派唱腔的细腻风格,没有游离于剧情感。杨对余派研究很深,但他不满足于自己只是个小余叔岩,而力图有所变通。他的不少戏,从剧本到唱腔都大体遵余叔岩所演,而在一些细微之处进行了更切合剧情和人物的艺术处理,亦即通中有变,令人耳目一新。比如《空城计》中二六一一段,就于大同中推出了小异。“我正在城楼观山景”即有自己的唱法。“我”字同“正”字分别高唱一音,与“在城楼”三字连唱,这进一步突出了湖广音,听来十分悦耳。而从剧中的情势上看,因采用高唱而突现了“我”(诸葛亮本人),则更易引起多疑的司马懿注意,更符合“计”戏的意境。杨在这段中还相当成功地使用了耍板唱法,这固然使唱腔动听,而重要的还是更有利于人物形象的塑造。如“却原来是司马发来的兵”一句中的“马”字,晚起半拍而延长一板,这留出了向司马懿拱手致意的时间,体现出儒将的风度。另外,你“连得我三城多侥幸”的“城”字也向后拖了半拍,使之轻唱,以表明“我”把丢失三城瞧得很淡,令司马懿疑心诸葛亮先失三城只不过是引我司马前来上钩而已,从而促使司马懿及早构思腹稿:我得撤兵,否则

非中计不可。其实这恰恰中了诸葛亮的空城计。这些改动可谓“微”也,却实在是妙在其中的。杨就是在这微妙的变通之中“化”出了自己的风格。在杨派的“自家戏”《文昭关》中,唱腔设计更是字字紧扣人,句句不离情。如四句有名的唱腔“我好比”,若按老汪唱法,四个腔都一样,听起来一道汤。杨宝森则按照剧中人心理的变化,各安了一个小腔儿,因是伍员在最伤心难忍的时候唱的,所以一比一句悲,一句比一句惨:第一句是伤感,第二句是无计可施,第三句是顿足捶胸,第四句是已感绝望。四个“我好比”,错落有致,层层推进,虽然都是哀叹,但表达的感情却有微妙的变化。这四句腔儿是杨宝森在这段慢板里改革创新十分成功的地方,也是对唱腔进行精细化处理的成功范例。

三、结语

京剧界有这么两个说法,一是“余派难学,但又不能不学”,因为余派在京剧生行中被奉为圭臬,“不可逾越”的范本;另一是“杨派易学,但难得精到”,因为杨派似乎质朴平易,朴实无华,其实它是平中见奇,它的质朴属于“功夫深处见平易”,其易则带有“至难而状易”的成分,所谓“大直若曲,大巧若拙”。所以,若不下一番苦工夫,真正体悟中精致细腻的内中三昧,即使能够学到几分表面的形似,也是不能具备其深厚底蕴的。

一个京剧流派所显示的艺术生命力的流变的轨迹,与其艺术风格体现时的难度密不可分。京剧原是一种非常讲究形式美的艺术,而这种形式美正是通过对于诸形式因素适当的难化而取得的。京剧表演艺术的发展史是一部不断地在继承基础上创新再创新的历史。随着时间的推移,在表演中由对前人艺术的革新而获得的新颖性会逐渐减弱或弱化,为

了保持艺术的陌生化效应,又需要对这种已弱化的新颖性进行再革新。在京剧界任何一位大家的崛起及其成为名重一时的一代之雄,都体现了这样的发展规律。这里所说的陌生化也就是一种难化,使形式变得困难的过程。然而人们实现艺术形式的难化时所走的路却不相同。有的人通过对于自身独有的形体嗓音等天然条件和技能优势的展示,实现艺术形式的难化,从而形成审美对象的新的陌生化效应,譬如在一出戏里频繁地使用高腔嘎调就属于此类。其特点是,其精彩之点易于受众辨识,易于取得剧场效果,同时相对来说其难度则较低。另外,有的则是通过对于京剧形式美的诸多内在因素的革新,而从艺术机体的内部和微观上做精雕细刻的努力,从而达到创新的目的。譬如通过对于咬字运腔气口音色变化等方面的难化,而创造出一种新的演唱韵味就属于此类。特点是,其艺术创新之处既有强烈的可感性,又有较难辨识的含蓄性,难度甚大而表面剧场效果有时却并不显著。杨宝森作为继程长庚、谭鑫培、余叔岩之后第四代京剧须生的佼佼者之一,他所走的艺术创新之路属于后者,即主要依靠精致细腻的艺术处理而获得的深醇韵味和高雅格调来展示自己的独特风格,从而形成了杨派艺术为其它风格流派所无法代替、含金量很高的审美性。

参考文献:

- [1] 吴小如.京剧老生流派综说[M].北京:中华书局,1986.
- [2] 许锦文.杨宝森唱腔集[M].上海:同济大学出版社,2008.
- [3] 谢国祥.杨宝森纪念集[M].天津:百花文艺出版社,1998.
- [4] 董维贤.京剧流派[M].北京:中国戏剧出版社,2006.
- [5] 庄永平.京剧唱腔欣赏[M].上海:上海音乐出版社,2001.

On the Delicate Style of the Yang School in Beijing Opera

XUE Li-chun

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

Abstract: Yang school in Beijing Opera is known for its smooth stretch and delicate quality. YANG Bao-sen, with a nickname of Young YU Shu-yan, had a limited range of voice, but he managed to make delicate changes in rhythm and ornaments. Thus he established the Yang school. YANG Bao-sen mainly modified YU's singing to show his unique style of delicateness in plainness.

Key words: Beijing Opera; Yang school; delicate style