

豫剧“麒麟童”的演唱特色

文\ 蒋晓鹏

人称“豫剧麒麟童”的唐玉成先生，是二十世前期著名的“豫东红脸王”。于六十年代初，由时任河南省文化局副局长冯纪汉率先奉赠这一美称。寓意唐先生的表演艺术，无论从风格上、方法、成就上，均可与京剧“四大须生”之中的周信芳（号称“麒麟童”）相媲美。周信芳先生是京剧“麒派”艺术的创始人，而唐玉成是豫剧“唐派”艺术的创造者（唐喜成一派当在其后）。因此，冯称唐“不仅是豫东红脸王，也是豫剧红脸王”。事实正是如此，他所创造的艺术流派，不仅当时豫剧界无以伦比，广泛传扬；而且至今被人们认定为豫剧须生行当的一代宗师，为后辈艺人扬顶礼膜拜；并被越来越多的人视为艺术楷模，纷纷予以效法，使这一艺术在源源不断的延续中，体现着它的永恒价值和旺盛的生命力。这里，就其演唱方法的若干特色，略谈几点笔者的浅识拙见。仅为大家提供深入探讨之引线，或曰抛砖引玉之用，借以激起更多有志之士、艺坛贤能的广泛关注和深入研究。

一、用声方法的科学性

众所周知，“红脸王”唱腔艺术的首要特征，就是他使用的声音（即用声方法）与其他同行演员截然不同，除个别装饰性极端高音外，概以真声（俗称“大本嗓”）演唱。人们称之为“大腔大韵”。使得他在一片假声的喧嚣中异峰突起，为听众赋予了“鹤立鸡群”之感。

虽然由于历史的原因，梆戏流传至豫东之初，演员皆以本嗓（即真声）演唱，仅在句尾用假声高八度“挑腔”。但，所有人物皆由男性扮演，演唱调高自然一致（约为C调上下，类似今之大平调）。至上世纪二十年代初，随着女演员（俗称“坤角”）的进入和日渐增多，演唱调高不得不向女性倾斜，提升调高，取消高八度“挑腔”。使男演员迫于无奈而采用纯假声与女声同度演唱或真声低八度吐字、假声同度甩腔之法同调演唱，导致舞台形象失真，唱腔缺乏真情实感，甚至男女不明、老少不分等畸形现象，使得长期困扰豫剧舞台，影响着舞台演出的艺术效果。而唐玉成先生却在这一困境中独持真知卓见，敢于另辟蹊径，冲破他人之道，完全运用真声演唱，让声音回归自然，重塑本性，赋予人物形象应有的阳刚之美和强烈的艺术感染力，不可不谓有胆有识之梨园豪杰，高瞻远瞩的艺术家。

固然，用本嗓演唱，必须有较好的自然条件。唐氏演唱所用音域多在小字一组a——小字二组b之间，乃属正常男高音使用音区。对于有男高音条件的演员而言，并非不可及之音高；只要方法得当，皆能演唱自如。况，唐氏演唱所用调高，异常灵活，常依据嗓音情况，由低到高，循序渐进，留有余地，决不超越自然，人为拔高。故而，其嗓音不仅耐久，不易疲劳，且能越唱越好，从而进入最佳状态。这种用调方法，笔者曾应用于男声变声期的训练之中，受到良好效果，使豫剧男声通过渐进方式的有效训练，达到理想的演唱状态事实验证了唐玉成先生用声方法的科学性；他虽不通晓声乐理论，却凭借其超人的感悟能力，走出了一条相对科学的艺术道路。

二、演唱曲调的适应性

由于真假声适用音域的不同，使得唐氏唱腔之旋律，必然要适应其真声的自然音区。而自然音区迂回导向调式主音的进行中，有必然导致所用音程的不同；同时，为表现须生行当的人物特性，也必然要因旋律变化导致调式主音的变化。这就使得整体旋律与其它演唱曲调形成极大差别。

（一）用音差别

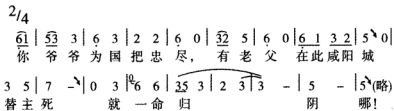
唐氏演唱常用音阶为bE调（或#C、D调）的567123456而用假声演唱的常用音阶则是bE调（或E、F调）的234567123。因此，在唱句导向调式主音时，就形成如下不同的进行方式：

唐氏常用音高及音程	假声常用音高及音程
2——5下方纯四度	#4——5下方小二度
6——5上方大二度	6——5上方大二度
3——5下方小三度	7——5上方大三度
3——1上方大三度	2——5上方纯五度
2——1上方大二度	1——5上方纯四度
6——1下方小三度	(3——5)下方小三度
6——5上方大二度	(2——5)下方纯四度

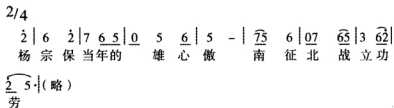
【注：（）内音，系起自真声，终于假声】

(二) 曲调差别

唐氏唱腔旋律的进行方式(简称旋法),多以低、中、高之巧妙结合,迂回上行至调式主音为基本特色。如:



而以假声演唱的旋律,则大不相同。例如:

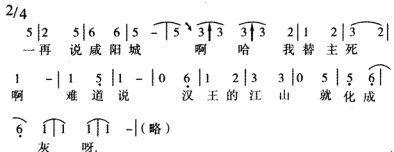


(三) 调式差别

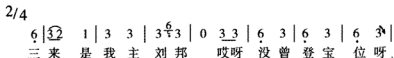
以假声演唱的旋律,调式多为“徵”(即“5”)或以“徵”代“宫”(即“1”)。而唐氏所唱旋律,既有徵调式,又有宫调式,或曰以“徵”为主,以“宫”为辅的徵、宫混合调式。如:

“徵”调式唱例(见例一)

“宫”调式唱例



“徵”调式的低八度唱例



以上三例,即可看出唐氏唱腔的多变性。其上行曲调多表现激昂、刚毅的情绪,而下行曲调则宜表现深沉、哀伤之情感。再如泣如诉、时断时续、哽咽声颤的演唱技巧,更使听者备受感染,为之动情,故而又有“寒韵”之称。此乃唐氏唱腔一大特色,也是任何假声演唱所不及的一大创新。

三、唱腔节奏的灵活性

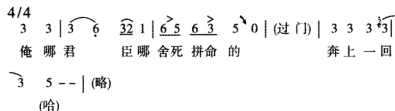
唐玉成先生的唱腔,无论是演唱任何一种板式,都不过分刻板地循规蹈矩,而是在情感抒发,演唱自如的前提下,赋予演唱更多的自由空间。因此,演唱中对于节奏处理的灵活性随处可见。例如:

(一) 板式的选择

综观唐氏唱腔谱例,除少数抒情或情绪激烈的唱段之外,凡大段叙事唱腔,总将中、快速【二八板】做为首选板式。我想其主要原因有以下几点:(一)中、快速【二八板】节奏平稳,本身即为叙事性极强的一种板式。(二)将“单头韵”、“双头韵”、“连弹韵”交织使用,既可连续演唱,一气呵成,又可在必要时加入锣鼓过门,不仅渲染了气氛,又使演唱得以喘息,可谓一举两得。这一点“慢二八”和“紧二八”很难做到。(三)中、快速【二八板】不仅可以与【流水板】交替使用,其唱句(包括分句)尾部行腔均可相对自由,便于轻松演唱。(四)唱词结构相对自由,有利于垛句、叠句的使用,使唱腔节奏更富于变化。

(二) 偷字夺字的使用

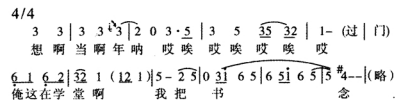
此乃唐氏演唱惯用的技巧之一。所谓“偷字”,即吐字之前先将字头藏起,然后喷出,比正常节奏稍迟1/5秒左右。而“夺字”却是唐氏独有的演唱方法之一。它与“偷字”相反,不仅将字从原定位置提前唱出,且节奏强烈、字间密集,吐字也更加果断有力。如:



这里的“舍死拼命”即是用“夺字”之法演唱,它打破了【慢板】下句腔正常的摆字节奏,而将前三字动性较强的切分节奏,改为正常平稳的强弱关系;以为第二词组“夺字”唱法形成更强烈的对比;由此而将人物视死如归、敢于赴汤蹈火的精神和行为,表现得更加鲜明。

(三) 闪板夺板的使用

这里的所谓“闪板”,非单指“眼”上起唱而言,更指打破正常摆字格式,将字推迟唱出之法。如:



这里,唱句尾部的“我把书念”,即为“闪板”的一种方式。它将正常的分别由旋律的迂回延伸改为,更好地表现了封建文人“万般皆下品,唯有读书高”的理念和为求仕途功名,经历“十年寒窗”,不惜“头悬梁、椎刺骨”的艰辛历程。

所谓“夺板”,则与此相反,系打破常规,将唱词提前唱出。如:



这里的第一词组使用了正常的【慢板】节奏,而第二词

● 艺术研究

组的“项羽”二字，不仅改变了正常的摆字规律，且在改用急促切分节奏后停顿的同时，将其提前唱出，近似“抢板”之状；使之将二主之争和对后者的蔑视态度，表现的更加充分。

(四) 垛句叠句的使用

所谓“垛句”，即突破一般唱词概由三个词组构成的七字句和十字句格律，形成由四个以上词组构成的唱句格律，导致唱腔节奏和旋律产生多种变化。如：

2/4

5 | 2 5 | 5 i | 5 - | 5 - | 3 2 | 1 - | 1 - | 0 3 | 6 32 |
我 言 讲 我 情 愿 (哎 哟 啊 哎) 替 主

3^0 | 5^3 2 | 1 0 | 3 2 62 | 1 0 | 6 2 6 2 | 6 0 | 3 2 3 2 |
死 实 可 怜 他 们 居 家 大 来 大 来 大 小 来 小 来

3^0 | 1 2 1 2 | 5 3 | 2 3 2 3 | 6 1 | 0 6 1 | 6 1 | 2 1 |
小 老 来 老 来 老 啊 少 来 少 来 少 啊 那 个 大 大 小 小

32 1 | 62 6 | 3 6 1 | 32 3 | 0 6 | 5 - | 3 2 | 1 - | 1 - | (略)
老 老 少 少 居 家 人 等 叫 谁 怜 惜 呀!

这里的下句，从“实可怜”至句尾，竟达到了十个词组，是典型的“垛句”形式。

所谓“叠句”，也系打破一般唱词多呈上、下对偶，而改由两个下句（或将下句重复）与一个上句相对应的唱句形式。

四、虚字衬词的装饰性

唐氏唱腔中，虚字衬词特多：如：“啊、呀、哪、哈、呃、吭、哎、咳”等等，无处不在，也形成了唐派唱腔的重要特色之一。其主要作用：一为装饰旋律，增加乡土气息，使曲调更加活跃可亲。二为所发声音能够随时调整到最佳位置。如：

4/4

2 2 5 5 | 6 0 6 3 76 | 5 37 | 6 5 2 5 | 5 - (过 | 门) 5 5 5 2 5 |

忽 啊 听 啊 得 哪 啊 吡 哎 哪 呀 啊 吡 吡 哎 哪 那么 大 堂

5 5 (5 6 5) 5 | 5 - 2 32 | 1 | 0 3 6 6 5 | 5 - (过 | 门) 3 3 |
口 哪 哈 云 碑 唉 三 点 哪 哪 哪 哪 后 啊

0 5 - 1 | 5 2 3 5 | (过 | 门) | 3 3 3 6 6 6 3 | 5 - (略)

官 宅 走 出 来 我 若 五 品 那 州 官 哪 啊 吡

五、说唱相兼的游刃性

唐玉成先生的演唱，多为唱中有说、说中有唱、说唱相兼，尽力使唱腔口语化，不刻板死唱音律。因而，使听者倍增亲切之感。声乐专家们认为演唱有三个层次：一是喊，二是唱，三是说。即演唱的最高层次应像说话一样自然亲切。可见唐老先生即谓实现这一层次的豫苑先驱。他将说唱相兼的演唱方法贯穿于整个艺术实践之中，达到了随心所欲，游刃有余的境界。例如：

2/8

0 3 | 3 2 | 6 5 | 3 3 | 0 2 3 1 | 2 2 2 | 2 | 7 1 | 1 | 0 1 |
一 来 是 兵 马 哎 不 跟 队 呀 二

1 1 | 5 1 | (过 | 门) | 0 6 1 | 3 3 | 3 | (略)
来 是 粮 草 那 都 不 相 随

这一唱例，不仅反映了唐老先生运用技巧的灵活性，更表现出他运用技巧的合理性。句尾的“不相随”三字，无论是唱成“321”或唱“765”，均不如用说的方式，更能表现出人物对渎职官员贻误军机导致全局惨败的怨恨情感。

以上所谈，仅是笔者学习豫东唐派艺术过程中的几点突出感受，不敢妄自概括为红脸王演唱艺术的基本特点。但，所记五点，在其实际演唱中无不有所体现，却是事实。若属归纳有误，措词不录，应是笔者文拙所致；恳切期望批评指正，以供后人研究之戒。唯求引起人们对这份珍贵遗产给予更多的重视，此愿足矣！

(商丘文化艺术学校)

