



○ 中国艺术研究院博士 李楠

中国艺术研究院硕士 陈琛

# 攻玉可以他山石

## ——浅析黄梅戏的生行向京剧老生演唱方法的借鉴学习

纵观京剧和黄梅戏的历史,有着很多的相同和截然不同的。在京剧中,老生行当始终处于最主要的地位。“生、旦、净、丑”中,生行排第一,发展得最早,也最成熟。在黄梅戏中,生行却一直处于为旦行陪衬的略势,艺术上也不像京剧生行发展得那么成熟。但从两者发声的位置、原理来讲,本质却是相同的,即都以男声的本嗓借助丹田气而发出,因而有着相通之处。

从戏曲史上说,京剧和黄梅戏都同源于安徽安庆,只是后来随着各自不同的发展,一个姓了京,一个姓了黄。在黄梅戏的发展历史上,有这么一个有趣的现象,最杰出的生行代表,从王少舫到黄新德、张辉,他们都是唱京剧的出身,后改唱了黄梅戏。众所周知,王少舫先生是京剧麒派老生,有着深厚的京剧表演功底。黄新德、张辉都是在年轻时,经历了那个特殊的年代,唱过京剧样板戏,后继续从事黄梅戏艺术。两代人的经历可谓异曲同工,他们都是凭借京剧的扎实基本功,后在黄梅戏艺术上取得了不凡成就,可说是“墙内开花墙外香”。

王少舫先生“云遮月”的嗓音,与京剧老生行当的主流体系,即“谭鑫培—余叔岩—杨宝森”如出一辙。笔者认为,王少舫先生的嗓音最接近于京剧演员中的哈宝山,两人的音色极其

酷似,都是既肥厚又略带沙音。然而不同的是,王少舫的嗓子不仅肥厚,同时也具有高亮的优秀品质。难能可贵的是,他能在高、中、低三个音区演唱,嗓音运用极其灵活。而哈宝山则不具备后面的这些优点,因而只能长期在京剧舞台上扮演二路角色,给谭富英、杨宝森等充当里子老生。

笔者也是京剧老生演员出身,也非常喜欢黄梅戏艺术,也曾有唱黄梅戏的经历,在此仅仅谈一孔之见,谈不上指导性,只算是参考性,深知山外有山,权当抛砖引玉。

从本嗓的发声方法来说,按照声乐的科学原理和梨园行的固有习惯,分为横音与竖音。它们的发声部位虽然都是本嗓,然而发声位置又有不同。横音的发声位置靠前,竖音的靠后。横音表现出嗓音的明亮,更加彰显演唱者本人音色的特点;而竖音表现出嗓音的张力,更加彰显男声的高亢、激昂和沧桑感。

在京剧里,老生与小生不同,前者唱用大嗓,后者唱用小嗓,且老生行当都是竖音唱,以横音作为辅佐。而在黄梅戏里,生行分老生和小生,其中小生的比例占绝大多数,老生多作为配角,因而讨论黄梅戏的生行主要是指小生。黄梅戏小生的发音以横音为主,竖音为辅,老生发音与京剧老生相同。

从音区上讲,横音音区矮于竖音音区,横、竖音音区也有重叠的“中间地带”。那么在演员平常的声音训练当中,就要使得自己的真假声充分融合,让观众听起来浑然一体,保持声线一致,更要不露痕迹。其中,训练的重点就在于“中间地带”的“过渡音”。假如一个人他用横音唱自然音,可以唱出1、2、3、4、5、6,用竖音唱,还可以唱得更高,那么6就是他的“过渡音”。在6以下的音,他要反复注意训练,努力做到横中有竖,使得声音挺立、坚韧;在6以上的声音,则要反复训练自己,达到竖中有横,使得声音与中音区风格一致。而往往有的演员,缺乏这种高音区的训练,以致逢高必躲,甚至逢高不起,这会让观众感觉高音区非常虚弱干瘪。也有的演员,横音训练不够,在中音区显得音色灰暗、笨拙。

这些年来,某些戏曲界人士,盲目追随西洋声乐学家及我国改造过的“假洋声学家”的一些发声方法,在训练声音时,又提出了所谓的“关闭唱法”、“面罩唱法”、“气声唱法”等等新鲜概念。虽然这些五花八门的唱法确实也解决了演员的高音问题,也能保证他们都把高音唱得上去,但却严重影响了演员的戏曲原则的吐字归音,让观众听不明白演唱的内容,也失去了戏曲本身所固有的韵味。这样看来,我们何不转向自己的姊妹艺术中去吸取营养呢?例如黄梅戏就



可以向我们的京剧老大哥学习。

京剧和黄梅戏从声腔体制上说,同是板腔体结构,且同是胡琴伴奏,同时还有着相同的板眼节拍规律,即一板三眼、一板一眼、有板无眼。所不同的是,整体上说,京剧更显大气,黄梅戏更显乡土气息。这一点对于生行演员来说,应该首先有个清醒的认识。中国传统艺术当中,不论是民歌还是戏曲,都格外强调以字为本,依字行腔,演唱的最高境界并不神秘,就是在字正腔圆的基础上做到声情并茂。

从吐字上说,京剧和黄梅戏都讲究字头、字腹、字尾。而不同的是,黄梅戏的唱腔中,每个字上安排的唱腔几乎都是短腔,所以字头、字腹、字尾间,过渡衔接非常之快。而京剧唱腔中,每个字上安排的唱腔旋律较多,因而演员对于调整字头、字腹、字尾的比例需要更加斟酌,否则就显得囫圇、草率。黄梅戏演员从京剧借鉴这种斟酌的方法,再返回头唱黄梅戏,就会驾轻就熟,对每个字的“枣胡儿音”即两头小、中间大,有着更深的体会,真正做到字字玑珠。

另外,京剧由于是湖广音和中州韵的结合产物,所以强调“尖团字”和“上口字”。而黄梅戏的尖字不像京剧所规范的那么多,多与普通话的尖字一致。在上口字中,京剧和黄梅戏有许多完全一致的地方,例如 feng 都唱成 fong, sheng 都唱成 shen 等等。读者可以专门去查阅上口字的表,这里不做详述。然而区别还是存在的,有些字,在京剧里和黄梅戏不同,例如,“帕”在京剧里仍然读 pa,而在黄梅戏里却都为 po;“事”在京剧里仍读 shi,在黄梅戏里就读作 si 等等。演唱者需要注意到这些。在安徽本土的黄梅戏演员当中,最常见的问题莫过于 l、n 不分,n 几乎都读作 l,这是乡音的关系,而在黄梅戏中又不允许这样。那么

安徽人是不是不会发 n 这个辅音呢?不然,恰恰是在 yan 的读音中,有时读作 nian。例如,严凤英,经常读作“nian (严)凤英”。我们固然强调黄梅戏要保持乡土特色,这样可以散发出泥土的芬芳,也可彰显地域色彩。但是演员也需要努力克服自己的口音,不能以俗为荣。平常在训练中,要注意“十三辙”的归韵,保证自己的开口音和闭口音同样响亮,从而习惯成自然,一张嘴就让唇、齿、喉、舌、牙达到合适的位置,形成正确的字形。

从润腔上说,京剧显然有着更多的技巧,这也正是黄梅戏最应该向京剧学习的地方。像京剧中的“擞”<sup>①</sup>就分为硬擞、软擞、水擞、干擞、搭拉擞、疙瘩擞等等,比黄梅戏的“颤音”要复杂、细致的多。我们听王少舫前辈的录音,就充分体现了这一点。这是因为他本人的京剧底子太深厚了,各种润腔技巧对唱腔起到了很好的装饰作用,这远非当今的很多演员所能及。另外,在唱腔中,京剧和黄梅戏同样需要运用到“倚音”,即在字头上出现一个装饰唱腔的偏倚音符。不要小觑这个倚音,虽然它不是骨干音,但是它对于调整字音的四声,会起到关键性作用。特别是在黄梅戏的新戏创作中,演员是依据作曲新写的唱腔来演唱,而作曲时常又疏忽了阴阳上去的四声问题,所以需要演员自个儿对“倒字”问题进行纠正。但演员又不能彻底修改旋律,所以只能进行微调,这就要加个别“倚音”。而在京剧中,倚音变化很多样,音头比主旋律可高可低,相差多少个音阶都有。

还有就是尾音上提的问题。京剧中非常强调尾音上提,即每一小节的唱腔都进行“上提”的高收,所谓的“向上甩”,这样的唱腔让观众听起来非常有精神、且鲜活。黄梅戏可以借鉴、吸收京剧这一点,在不影响其唱腔本身

的情况下,通过上提尾音增加韵味儿。

另外,京剧演员在演唱时,经常把单音唱成双音。例如,曲谱上本身规定是 3 5,但唱成 3 5 3 5,使人听起来更加生动。黄梅戏演员可通过借鉴这种方法去改变一些死音。

以上所说的几种方法都是润腔的技巧,也是黄梅戏向京剧学习的核心方面。如果我们把一段唱腔比作为一道菜,那么唱腔的“支柱音”就是这道菜的原材料,上述的那些润腔方法都是佐料,佐料的好坏决定着韵味儿的浓淡。

宏观上说,黄梅戏可向京剧借鉴的,还包括换气方法。因为京剧的“大腔儿”都很长,所以换气至关重要,要让观众听起来一气呵成,天衣无缝。而黄梅戏“大腔儿”相对较短,往往换气次数较少,如果习惯于京剧的唱法,则可以省略更多的“气口”,听起来更加浑然一体。京剧强调唱腔要“一块板”,即唱腔的独立性和完整性,这一点尤其值得黄梅戏学习。因为黄梅戏的旋律本身就婉转、缠绵,唱不到“整”,就会显得拖泥带水,听着“脏”,而做好这一点,就会显得干净、洒脱。

不论是京剧还是黄梅戏,唱腔都与锣鼓有着密切关系,且两个剧种有很多相似相通的锣鼓经。由于京剧表演极其规范,唱腔配合着身段,又得配合着锣鼓,身段也得配合锣鼓,所以全部表演构成一个整体。但黄梅戏在这方面就显得薄弱,唱腔易让观众听起来跟锣鼓脱节,不够“脆”,甚至造成乐队武场你敲你的,台上演员我唱我的。

京剧演唱强调“劲头”和“尺寸”,黄梅戏这方面也显薄弱,这与其声腔本身的属性有关。如果唱好了京剧,再对于把握黄梅戏的“劲头”和“尺寸”,将更加收放自如。这是因为,戏曲的演唱虽然遵照板眼的节拍,但并非板上就一定强,眼上就绝对的弱。演员必须在板眼规定的节拍之下“闪”、“转”、“腾”、“挪”,从而唱出“坑”、“谷”、“麻”、“杂”,而在京剧



“舔着板唱”、“耍着板唱”屡见不鲜,黄梅戏值得去借鉴。这种唱法“错骨不离骨,形散神不散”,增强了顿挫感。不过演员也需切记,这些耍唱不宜过多使用,否则听起来会十分油滑。

我们提倡黄梅戏的演员去借鉴京剧的唱法,不仅是由于京剧更加精致,更是在于让黄梅戏演员接触、学习京剧,可以加深他们对于韵味儿的理解。因为黄梅戏本身旋律非常柔和,唱不好就容易像唱歌,唱得没有棱角,戏味儿就会淡。但若随意进行自己想当然的润腔修饰,又容易聪明反被聪明误。而通过对京剧唱法的学习,可以帮助提高认识,以便掌握更多演唱技巧,等做到熟能生巧,就可以避免刻意为之的“刀斧痕迹”。当然,这种凭借感性认识的东西,只可意会,不可言传,也无法在曲谱中进行记录、说明,需要演唱者自己体会。

在京剧中,板式非常丰富。【西皮】、【二黄】、【反二黄】等等都各有不同的板式,且唱腔都是依字生成旋律,无章可循。黄梅戏则多是用唱腔“套子”来套用,有的搬用【平词】,有的搬用【彩腔】,还有的搬用【花腔】,这在京剧中很少见。京剧中只有【四平调】是套用的,别的都是“各自为战”。

由于王少舫是“麒派”京剧演员出身,京剧麒派戏中有许多的【高拨子】唱腔,王少舫对这些再熟悉不过,因此在他的不少剧目中,如《天仙配》中的“从空降下无情剑”和《牛郎织女》中“恨王母无情又无义”,都是明显的【高拨子】腔。这种唱腔对于当今只学唱黄梅戏的演员来说,难度颇大,因为他们事先没有接触【高拨子】在京剧中的原形。其实,【高拨子】本就产自安徽,是在京剧【二黄】产生以前的一种雏形,后来在安徽的【四平调】二黄戏里头出现。但由于它最初不是京胡伴奏,而由月琴伴奏,所以没有胡琴的拉,只有月

琴的拨,人们称之为“拨子”。后来它又融入了安徽徽剧的【高腔】,故而合称为【高拨子】,并统一使用京胡伴奏。从目前来看,“京”的和“徽”的两种【高拨子】是有所区别的,但却又同根同源。而黄梅戏中的几段【高拨子】与之既有区别,更有联系。

总而言之,一个唱大嗓的演员,我们对他的声音本色,一般是从“边”、“本”、“膛”三个方面去评价。好的演员会恰当运用自己的“边音”即“腮音”,增强音量。而“本嗓”自不用说,这是唱戏的本钱。“膛音”是口腔的共鸣,运用的好,可以使声音立体化,更加饱满。不过这也是可遇不可求的事儿,未必人人都有。我们想让一个演员通过自己的声音,塑造出剧中人物的音乐形象,还想通过他的声音表现出他个人的演唱修养,这并非是“一日之寒”。黄梅戏演员,在学习京剧之后,进一步说,可以在音色上有所精进,退一步说,他也可以使自己的声音更加耐久。因为京剧的唱段中,有很多十分钟以上的大段唱腔,通过这种“矫枉过正”的训练,可使黄梅戏演员有一种“绑沙袋”的超负荷,磨练嗓子的耐性。当然要想成为生行的“翘楚”,还需要做到以下四个方面,即“琴棋书画”。

“琴”就是“勤”,“勤奋”。演员要不断训练,刻苦练声、练功,正所谓“台上一分钟,台下十年功”,笔者认为这是最基础亦是最为重要的。

“棋”就是“齐”,努力向前辈看齐,取法乎上,才得于中。前人的宝贵经验可使后人少走弯路。

“书”就是书,就是要演员多看书、学习,提高文化修养。文与艺都是相通的,演员要开阔视线,提高自身整体素质。

“画”就是“化”,要善于将别的剧中优秀的唱腔借鉴、化用到自己的唱腔中,比如可以将京剧唱腔挪用到

黄梅戏当中。我们的前辈王少舫先生就是这么提倡,也是这样做的。不过需要注意的是,戏曲有它自身的规律,它的唱腔再怎么丰富,怎么变化,也比不过歌曲。观众也不是为猎奇新鲜的旋律来听戏,戏迷们听的主要是戏的味儿。

最后,笔者想强调一点,剧目数量的积累是至关重要的。一个黄梅戏演员,自身不会三十出以上的传统剧目,那是既没资格谈继承,也没根基谈发展的。同样的道理,当他学习京剧剧目来营养自己的时候,也不是仅仅新学几出戏,就可以大谈借鉴的。笔者相信,任何艺术的发展都是无限的,随着时代的进步,黄梅戏的生存也会有新的发展。不过由此联想到两个问题,第一是,作为国粹艺术的京剧,能否在当今时代下继续向前发展,还像二百年前那样兼收并蓄,融秦腔、昆腔、梆子腔、乱弹等于一炉,又能否向黄梅戏吸取点什么呢?第二是,黄梅戏如今已成为全国四大地方剧种之一(其他三种为越剧、豫剧、评剧),它是否可以像“国剧”那样,更加精致化?

笔者才疏学浅,阅历有限,这种纸上谈兵的演唱经验,怕会给读者造成误导。然庆幸的是,我们还有前辈大师遗留下来的录音精品,供后人学习、临摹。听录音来“描红”,是最靠得住的办法,读者不会感到“纸上得来终觉浅”,可以“在游泳中学游泳”了。另,附上笔者四句歪诗作结:

一片痴心寄黄梅,  
皖戏京唱知是谁?  
世间再无王少舫,  
临摹遗音求精髓。

注释:

“搬腔”,一作“搬音”。唱者为了婉转动听,往往增加一些乐音,而仍保持原来的节拍速度,唱时并运用下颚活动辅助。《中国戏曲曲艺词典》,上海辞书出版社1981年版,49页。