



○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的不同。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弱势，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非凡成就，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，在此仅仅谈谈一孔之见，谈不上指导性，只算得是参考性，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，否则就显得囫囵、草率。黄梅戏演员从京剧中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”^①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、细致得多。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”，而在京剧中



“舔着板唱”、“要着板唱”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，这些要唱不宜过多使用，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”，要善于将别的剧种中优秀的唱腔借鉴、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，戏迷们听的主要还是戏的味儿。

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，黄梅戏的生行也会有新的发展。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：

“撒腔”，一作“擞音”。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，唱时并运用下颌活动辅助。《中国戏曲曲艺词典》，上海辞书出版社1981年版，49页。