

对戏曲发声和美声唱法的探讨

陈冉

(上海戏剧学院, 上海 201102)

摘要: 戏曲发声与美声唱法在很多方面是相通的。基于戏曲发声的特性, 将其与美声唱法进行比较研究, 分析科学发声的原理及与京剧发声的关系, 了解掌握气息的原理与运用, 正确稳定喉头的位置, 体腔调节与运用等。在训练戏曲演员时可以借鉴美声训练方法, 对旦角学生剧目中的唱段进行发声指导, 针对僵化模仿、呼吸偏误、无准备发声、真假声不能自如运用等七种弊病进行指导练习, 以期在保护戏曲发声特点本体的同时, 将科学发声方法为我所用, 促进戏曲艺术的进步与发展。

关键词: 戏曲发声; 美声唱法; 科学训练方法; 呼吸偏误; 气滞音结; 僵化模仿

中图分类号: J616

文献标识码: A

文章编号: 1009-4970(2011)10-0109-04

收稿日期: 2011-01-13

基金项目: 2008 年上海市科研立项项目(C6009)

作者简介: 陈冉(1978-), 女, 河南洛阳人, 上海戏剧学院声乐教育教师。

中国戏曲艺术源远流长, 其唱、念、做、打的表演艺术形式也随着历史的积淀, 形成了一套师带徒“口传心授”的固定模仿训练模式。在戏曲训练的“唱、念、做、打”四项基本功中, “唱”排首位, 而且“唱功”的剧目在戏曲中居统帅地位。美声诞生于 17 世纪的意大利, 是一种美好、科学的歌唱方法。美声从生理学、物理学、音响学等方面总结出了一套科学控制和运用嗓音各个器官的理论原理及实践方法, 是一种行之有效且符合人声表现规律的科学体系。如何才能将这些理论与方法运用于戏曲发音的教学中, 使戏曲发声的发音更符合嗓音各个器官的生理功能和理论原理, 值得声乐教育工作者关注。

一、戏曲发声的独特性

戏曲的表演程式规定了戏曲演唱必须按“行当”区别声音特色, 生、旦、净、丑四个行当, 有着不同规定的音色造型。在用嗓方法、声道状态及音色上, 不同行当在发声规律的总前提下, 有着各自鲜明的个性。^{[1][2]}

(一) 真嗓

以京剧为例, 京剧分“大嗓”、“小嗓”, “大嗓”即真嗓、本嗓, 京剧中的老生、武生、红生、净行、丑行、老旦等行当, 在演唱时均用真嗓。之所以说真嗓, 是基于人在说话时的真实声音, 故“大嗓”亦即真声。从生理上说, 真声是靠人体内气流全面振动声带发出的声音。京剧中的不同的行当对真声的运用又有不同的要求, 如老生基于自然, 净行则要求浑厚, 老旦要求高

亢, 丑行要求脆亮。

(二) 小嗓

又称假嗓、二本嗓, 京剧的青衣、花旦、小生在演唱中都用假嗓。之所以说假嗓, 是因为与人平时说话的自然声音完全不同的嗓音。从生理上分析, 假声是靠人体内气流振动声带边缘发出的声音。京剧中不同的行当对假声的运用又有不同的要求, 如青衣厚重, 花旦脆亮, 小生演唱用假嗓, 但念白则用真假嗓结合等。^{[2][28-30]}

二、戏曲发声的相关问题

(一) 错误方法导致损伤弊病

几百年来, 传统的师傅带徒弟是单一的模仿训练, 传承下来的也仅是依赖于“口传心授”的方式。其优点是直接经验的传授, 戏曲的个性得到了传承; 缺陷是学生亦步亦趋地盲从。很多演员因为一味地模仿师傅的声音特点, 导致发声方法进入误区, 却仍不知所以然; 有的演员本来有很好的声音条件, 但因为没有达到戏曲唱的“味儿”的韵律或传统吐字规律, 就被老师一律斥之为“缺功”。只有经过循序渐进的发声训练, 才能使气息被正确运用, 才能使声带和其它发声器官能够密切配合, 才能做到气息扎实稳定、声音流畅自如。学生没有接受必要的科学指导, 盲目的去“练功”, 导致发声演唱的痼疾, 引发声带疾病。

(二) 过度使用声带而造成损伤弊病

以京剧为例, 唱腔的特点之一就是调门高。在京剧产生发展的 200 多年当中, 调门高有一定的历史成

因。在以前，演出场地内没有任何扩音设备，要想使最后一排的听众听得清楚，提高调门是增加响度的一个很有效的方法。过去京剧老生有“正宫老生”之说，所谓“正宫”，指“正宫调”，就是西皮唱腔的 1 音 = “G”调，其他行当都要服从这个音区。这要比西方声乐美声唱法的男、女高音再高三度。当然，调门高与京剧的艺术表现力也有关，提高调门对表现兴奋、气愤、激情等有加强的作用。但是调门过高会使嗓音的负担过重，加上戏曲艺术特有的表演、动作、舞蹈，直接影响气息的调整，这也是京剧演员嗓音疾病发病率较高的原因之一。

(三) 与戏曲发声相关的其他问题

诸如戏曲科学发声的共性与个性问题，气息与声音的关系问题，戏曲表演中发声状态问题，男生青春期的变声(倒仓)问题等，都是教学乃至整个学科系统中亟待解决的问题。认识戏曲发声的个性是改变盲目模仿式发声教学，用科学的理论研究和训练方法来指导教学的基础。

三、京剧发声与美声唱法的比较

(一) 京剧发声与美声唱法的区分

1. 京剧发声方法以“行当”区分特性

京剧中行当的划分是对生活中人的性别、年龄、身份、地位、性格形象的类型化，它的演出不是仅以歌唱为表现手段的。虽然唱是第一位的，但是又必须是唱、念、做、打的综合表演。当进行综合表演，尤其是唱和舞蹈、武打融合在一起时，气息在体内的调动千变万化，很难协调地正确运用气息，这就给唱的训练带来一定的复杂性。从审美的角度来说，京剧唱的韵律，沿袭了传统说唱艺术(如京韵大鼓、徽调、汉调等)的以字带声、声声归味儿的内涵。

2. 美声唱法以“音域”区分特性

美声唱法在声音、音域、音色的要求方面与京剧有着明显的差异，训练的过程有所不同。如果说京剧是以行当划分来区别声乐，表现自己的个性，那么美声唱法则是以音域区分为主要特性。美声唱法按照音乐的音域，把男女演员分别划分为男高音、男中音、男低音和女高音、女中音、女低音，也可以说是以音域划分的“行当”。这种划分是基于演员嗓音的自然条件，然后按照不同音域的要求进行训练。由于西洋声乐是单一的歌唱艺术，对训练元素的细化、分解比较清晰，形成系统也较容易，如练气的分解与综合、练声的分解与综合等，这有一定的科学性。^{[3]2}

(二) 京剧发声与美声唱法“气息”使用上的比较

京剧发声与美声唱法在气息运用方面是相同的，尽管可能在有些说法上存在不同，但是意义和目的是

相同的。

京剧演员在演唱时特别强调要“气沉丹田，声贯于顶”，应该说是非常正确的，以张君秋、裘盛戎、李多奎、叶盛兰等前辈为代表，都是遵循这一科学的演唱方法。这些优秀的京剧表演艺术家虽然出自不同行当，但他们的发声都非常科学，形成了一套适合自己的演唱方式。所谓“气沉丹田”，其实就是气息的储存、调节、控制和使用的方法。唐朝段安节在《乐府杂录》中所说的：“善歌者，必先调其气，氤氲文自脐间出，至喉乃噫其词，即分抗坠之音”就强调了丹田气的作用。气息的保持与控制，吸气是关键。吸气吸不对，吸气时肌肉运动不合理，就会造成气息过浅或僵硬，进而影响演唱所需的气息控制。京剧各个行当的发声，在共鸣方面有些区别，但整体的京剧发声与美声唱法都是非常强调共鸣的，在运用上也是相通的。京剧在演唱时特别强调共鸣，共鸣的作用，犹如拉弦乐器的弦与琴筒的关系。尽管琴弦受弓子的摩擦能振动发声，但这种声音不但微弱，而且刺耳，只有当琴码把这种声音的音波传递给琴筒，并引起共振后才能引起共鸣，声音才能变得洪亮、悦耳。如果歌唱中没有了共鸣，也就不能成为歌唱。裘盛戎是我国杰出的京剧花脸表演艺术家，在 60 年代就有“最佳男高音”之称。他的音色雄浑豪放，自然将较高部位的如头腔、鼻腔和胸腔的共鸣贯通。再如当今小生行当的代表人物叶少兰，他的嗓音宽厚圆润，行腔刚劲。需要强调的是，这种发声共鸣与西洋声乐的美声唱法要求是一致的。

美声唱法的共鸣随高音、中音、低音，分别有系列要求。西方声乐已经借助科学的手段将训练各个腔体共鸣的有效方法提炼总结出来，形成了一套科学的发声体系。只是我们的戏曲表演艺术家们没有将自己好的演唱方法进行整理、分析、记录成册，也就没有形成一套成熟有效的发声体系，这是非常可惜的。

四、关于借鉴美声唱法的方法训练京剧旦角演员的发声

将美声唱法中的发声训练，有机地结合在训练戏曲演员的发声上应该是十分有效的，笔者经过自身的教学实践也证实了这一结论。学生在掌握科学的发声方法后，运用到戏曲演唱中，自然地解决了很多以前存在的发声问题。

(一) 发声存在的七种弊病

笔者在上海戏剧学院主要担任京剧旦角学生的发声训练工作。由于它的特殊性，此课程至今没有教材。也正因此，笔者本着教学大纲的要求，借鉴

西洋声乐的美声唱法来尝试探索上课的方式与方法。授课的主要内容是：讲解、分析科学发声的原理及与京剧发声的关系，了解掌握气息的原理与运用，正确稳定喉头的位置，关于假声（大、小嗓）的运用，共鸣腔体的调节与运用等。以上方面通过理论与实践结合的方式，结合不同母音的跳音、连音、琶音的练声曲来完成授课，同时对旦角学生剧目中的唱段进行发声指导。在授课过程中，仍以戏曲唱段为主，不给学生进行任何歌曲演唱的训练（两者还是有些不同的）。在授课过程中，笔者发现戏曲表演学生在发声方面存在的七种弊病：僵化模仿、呼吸偏误、无准备发声、真假声不能自如运用、气息支撑点不明确、对共鸣理解狭隘以及气滞音结。

（二）针对七种发声弊病的教学对策

1. 解决僵化模仿的方法

首先，详细讲授科学发声方法的理论知识，用通俗易懂的语言剖析科学发声方法中的各个方面。其次，讲解京剧旦角各个行当的发声特点，要求学生充分了解自己行当的发声特点，带领学生分析、辨析，使他们真正认识并了解科学发声对戏曲发声的帮助及意义。

2. 解决呼吸偏误的方法

（1）讲解分析正确呼吸方法

首先，讲授呼吸的方法：呼吸如同闻花香，口鼻同吸地深呼吸。鼻子吸入气息的量约占 70%，嘴巴吸入气息的量约占 30%。如果嘴巴吸入气息的比例稍多的话，容易气息浅，同时气息的支点会偏上。

其次，分析在京剧演唱中，根据不同行当，唱段板式的不同，“口鼻同吸”的比例可稍有不同。例如：戏曲唱段中的“流水”需要很快地换气，此时嘴巴吸入的气息量就稍大些。正如徐竞存所说：“戏曲演唱，常有大段唱腔，像歌剧中的咏叹调，抒发人物在特定情境中复杂而变化的情绪，其曲调的速度形式亦多样而丰富，此时，要求气息的运用手法也要多样而丰富，方能表现人物的内心情感，并体现出有一定难度的演唱水平与技艺。”在训练过程中，要要求学生在正确呼吸的前提下灵活地运用气息。

（2）几种训练呼吸的方法

“深吸慢呼气息”练习：要领是先用“Si”气将身体的废气排出，然后用鼻和舌尖间像闻花一样，自然松畅地轻吸气。吸得要饱，将气撑在横膈膜，胸

口放松，使气像细水流般慢慢呼出，呼得均匀，控制时间越长越好。根据学生的情况反复数次练习。

“数数”练习：正确吸气后，以横膈膜为支点，在推送气息时，同时快速地数数字“1、2、3、4、5、6、7、8、9、10，10、9、8、7、6、5、4、3、2、1”，一口气反复数，数到这口气气尽为止。

“数枣”练习：正确吸气后，以横膈膜为支点，在推送气息时，同时念出：“一个枣、两个枣、三个枣……十个枣，十个枣、九个枣……一个枣”。中途不能换气，可根据学生情况调整“数枣”的速度，来增减难度。

3. 解决无准备发声的方法

（1）“打开牙关”练习

要求学生理解打开牙关的重要性，每天保证数次的练习。最佳状态是每次牙关打开时，啮合骨处有凹陷，在演唱时也要保持牙关打开，同时，舌头是自然平放的。

（2）“伸舌头”练习

因为很多学生原来的舌根音很严重，需要每天反复多次向前伸舌头，放松舌根部的肌肉，以便在演唱时舌根部位不使歪劲。舌尖在演唱时根据每个字的需求尽量放松放平，不要向上翻卷。

（3）“打哈欠”练习

充分体会打哈欠时喉咽部位的状态。此时的喉头位置是向下的，也是最佳的演唱时的喉头位置。

（4）抬“小舌头”练习

很多学生不会抬小舌头，那么就要求他们体会呕吐时小舌头的状态。每天反复地体会练习，能有效地锻炼小舌头及后咽壁的正确使用；还可以用牙咬住手指后，讲话或念白或演唱，此时强迫小舌头抬起，后咽壁也会自然立起。

4. 解决真假声不能自如运用的方法

（1）“小狗叫”练习

除老旦以外的旦角学生，用“汪汪”的声音模仿小狗叫，加强头腔共鸣的运用，体会真假声的混合。

（2）发声曲目练习

具体通过发声练习曲目解决混声问题。需要特别指出的是，老旦的发声主要是真声，但并不是不用假声了，在较高的音域，需要在不失老旦声音特色的前提下结合假声，需要通过练声曲目反复地调试与练习。

5. 解决气息支撑点不明确的方法

（1）“打嘟噜”练习

通过不同音高、声音长短的“打嘟噜”，使学生理解气息与声带的配合，横膈膜为气息支点能够自如运用。

(2) 发声曲目练习

具体通过发声练习曲目体会气息支撑点的运用。

6. 解决对共鸣理解狭隘的方法

(1) 强调理论概念

从理论上强调各个共鸣腔体的概念与运用，强调“整体共鸣”的运用方法与意义。

(2) 发声曲目练习

具体通过发声练习曲目解决有关各共鸣腔体的协调运作问题。

7. 解决气滞音结的方法

(1) 气息流动性练习

要求学生在演唱时将双臂打开抱圆圈，一边走一边演唱。

(2) 发声曲目练习

在发声训练中选择以连音、琶音为主的练声曲目。

五、结语

笔者通过课堂实践发现，学生经过系统训练，不仅可以提高自身在科学发声问题上的认识，还能用理论指导实践，较好地运用在戏曲发声上。实践

证明，将科学的发声方法与京剧的发声训练进行有机结合，对解决京剧演员的发声问题是“行之有效”的。一些戏曲演员已认同美声唱法的科学理论，愿意通过科学的发声训练方法来改善自己原来的发声状态。系统的训练可以帮助加强气息的运用，喉部肌肉的松弛并协调各个共鸣腔体的运作，声音自然会有所改善。比如京剧演员杜近芳、李维康，不仅了解、掌握梅派的特点，而且能够适当运用美声演唱的共鸣方法，使其演唱京味浓郁、气息流畅，声音也显得明亮圆润。

综上所述，在训练戏曲演员时可以借鉴美声训练方法对学生剧目中的唱段进行发声指导，针对僵化模仿、呼吸偏误、无准备发声、真假声不能自如运用等七种弊病进行指导练习。在保护戏曲发声特点本体的同时，将科学发声方法为我所用，促进戏曲艺术本身的进步与发展，而不是被同化或迷失方向，为戏曲发声寻求准确的科学定位和艺术定位。

[参 考 文 献]

- [1] 徐竟存. 戏曲声乐教程 [M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2001.
- [2] 王建荣. 中国京剧 [J]. 中国京剧, 2006(2).
- [3] 周小燕. 中国音乐艺术的发展轨迹 [J]. 上海音乐学院学报, 1992(2).

[责任编辑 杨 倩]

On Vocal Methods of Chinese Opera and Bel Conto Singing

CHENG Ran

(Shanghai Theatre Academy, Shanghai 201102, China)

Abstract: Vocal methods of Chinese opera and bel conto are similar in many aspects. On the basis of the characteristics of Chinese opera vocal methods, which are compared with bel conto, to analyze scientific vocal performance and that of Beijing opera, to study the mechanism and handling, the correct throat positioning, the utilization of body cavities. In the process of training, the actors or actresses can utilize the training methods of bel conto, to train Dan actors' vocal performance, to correct seven errors including rigid imitation, breath errors, vocal voice without preparation, failure of handling genuine and a falsetto voices, in order to borrow from scientific vocal methods while preserving the vocal characteristics of traditional opera and contribute to the progress and development of the art of traditional opera.

Key Words: vocal voice of traditional opera; bel conto; scientific training method; breath error; block of air and voice; rigid imitation