

京剧“脑后音”唱法对解决男声高声区教学的启示

杨传红 毛 凯

摘要:通过对京剧“脑后音”唱法的理解,结合艺术实践,从中提炼出在解决男声高声区的教学中值得关注的四个方面:1、必须正确认识“脑后音”和“关闭”唱法以及共鸣腔的不同运用;2、必须加强正确的呼吸训练;3、借鉴“脑后音”和运用“咽腔哼鸣法”是行之有效的手段和方法;4、必须加强歌唱中的思维和人的情感,强调歌唱中的意志力和心理等方面的训练。

关键词: 脑后音 唱法 高声区 启示

很多京剧艺术家都能在高音和超高音区里潇洒自如地唱出辉煌、嘹亮、圆润、通畅的“脑后音”,令国内外所有的欣赏者以及声乐界同仁们羡慕不已,赞叹不已,拍手叫绝。

演唱高音的京剧“脑后音”秘诀,是经京剧前辈金秀山“金派”的代表人物,金少山最得意的入室弟子——吴松岩老先生亲口传授给邹本初老师^①,后经邹老师整理、记录,终于把京剧“金派”(京剧大师金少山一派的唱功)演唱“脑后音”的要领和口诀通过《歌唱学——沈湘歌唱学体系研究》一书公诸于世。这不仅为继承和弘扬中国传统京剧艺术做了一件有意义的工作,更重要的是让世人认识到中国人在声乐艺术上的非凡创造。

现将金派“脑后音”的唱功秘诀(简称“八句口诀”)摘录如下:^{[1](P.213)}

第一句:“勾住眉心”。就是一张嘴一唱的时候,先想“眉心”,在那儿用鼻音(鼻腔共鸣)勾住它往后拉。这是一股很松的劲儿。

第二句:“脑后摘音”。唱到高音时要往脑袋后面找劲儿,好像“刚音”和“立音”是从脑袋后头“摘”出来的。后头顶有股劲儿。

第三句:“行于背”。什么是“行于背”呢?是一股子力量在后背行走。在上海,周信芳唱

到高音时后背抖动、用劲儿。我也觉得后背、后脖梗子、后脑勺都有劲儿。

第四句:“贯于顶”。后背用劲儿的时候,这股力量从后脖梗子往后头顶上“贯”。劲儿“贯”进了头顶,声儿也就“贯”进了头顶。

第五句:“丹田提气”。唱高音的时候,“丹田”气要足,到了高音“丹田”往上一提气,小肚子一绷劲儿,高音儿就唱出来了。

第六句:“两肋虚张”。京剧唱功最讲用气的方法,怎么吸气,怎么换气,怎么偷气,说道很多,“气口”要掌握好,“气口”(换气)掌握不好就要伤人。到了高音,用气绝不能死用劲儿,要“虚”“实”结合。只要唱的时候能找到“两肋虚张”的劲,这个气就活了。

第七句:“声音倒灌”。到了高音,不能光想着“脑后音”往后唱,那不行。还得往下想,好像声音从张着的嘴里向下倒着灌进去。

第八句:“膛音出刚音、立音”。膛音就是从嘴的后膛里唱出来的。一张嘴就要有膛音,膛音亮了,才能唱出“刚音”和“立音”。

“脑后音”是京剧净角的高音唱法。换言之,高音要唱出“刚音”和“立音”,就必须找准和找对“脑后音”。“脑后音”是戏曲声乐的术语,“指歌唱者在

杨传红:襄樊学院音乐系讲师。

毛凯:襄樊学院音乐系教授。

① 邹本初当时已是沈湘先生的学生,同时又拜在吴老先生门下学习京剧。《歌唱学——沈湘歌唱学体系研究》一书的出版,经历了 27 个春秋,并得益于沈湘大师和夫人李晋玮教授共同研究和帮助。

发声时在适当的气息支持下,对整个声区采取较高的声音位置或声音响点,较强调头腔共鸣作用(特别在高声区),从而减轻喉部不必要的紧张度,使声音具有细致柔韧的特点。”^{[2](P.147)}把京剧“脑后音”的八句口诀,引用到当今声乐教学中,不仅对解决男声“高声区”的教学将起到积极的理论指导作用,更为重要的是在对中国民族传统唱法与美声传统唱法的唱法、唱功和教学的方法等诸多因素的认识上,既看到了共同性,更看到了差异性,同时,将二者的共同性和差异性作进一步的比较、借鉴,有助于在中国民族传统唱法和美声传统唱法的声乐教学中,得到真正的认识和启示。

启示之一:在解决男声高声区的教学中,必须正确认识“脑后音”和“关闭”唱法以及共鸣腔的不同运用

1.关于“脑后音”唱法。“脑后音”其实就是头声的感觉,正是这种高位置的发声方法,使声音上下贯通,具有很好的混合共鸣效果。“贯于顶”,“顶”就是声音的高位置,指的是声音的共鸣焦点或集中点。高位置要求演唱者在所有的声区里唱每一个音与每一个字时,都要把声音的共鸣焦点集中在头腔共鸣里,有头腔共鸣的色彩音响,即“头声”。声音的位置越高,头声的成分越多,音色越优美,音质越纯净,演唱越省力,获得“头声”能永葆声音的青春。如《锁五龙》中单雄信“不由得豪杰笑开怀”的“杰”字,是“乜斜”辙的字,字音很不好发,如不用高位置头声的方法来演唱,很容易唱横。而用挂头声的方法来演唱,同时把字尾收在高位置上,这样声音就有发挥的余地,同时达到字音纯正的效果。

2.关于“关闭”。“关闭”一词是从英文 Close 翻译过来的,Close(关闭)相对的意思是 Open(开放),就是说,中声区的声音要“开”着唱比较亮,到了高声区再这么唱就是喊了。于是,进了高声区,用换声的办法把声音“拢住”或“遮盖”住,这才是“关闭”一词的真正含义。而不是把声音关住、闭住,更不是憋住。“关闭”唱法也有它自身的一套理论,基本原理是这样的:“要使共鸣改样,基音必须变形”,前者是效果,后者是手段。“基音变形”主要变基本母音的音色,使它混入适量的假声成分。^{[1](P.6)}例如演唱意大利艺术歌曲中《负心人》的最后结束句,高音在 b²上结束,还有歌剧《艺术家生涯》中的一段男高音(鲁道夫的咏叹调)临近结束中的高音 C³,在演唱这些高音时,都必须用“关闭”的唱法来加以调整和运用。

3.关于共鸣腔的运用。京剧唱腔的共鸣主要在

胸部以上,特别强调脑腔共鸣和鼻腔共鸣。而美声唱法重在胸腔和腹腔共鸣。这其中主要原因是,美声主要是运用不同的嗓音配合上下共鸣腔来达到以声音表现感情的目的,表现感情的目的是居于从属的适当位置,戏曲唱法则是以表演唱为主,如面部细微的表情,眼神、手指、形体的一举一动,都是依据剧情的变化而安排的,因而在运用嗓音和共鸣腔方面与美声唱法就有很大的差异。由于个人生理条件不同,同时听觉和感觉也不同,甚至思想方法也不一样,在运用共鸣腔时就会产生微妙的差别,因而歌唱的效果也就不一样了。因此,京剧中黑头的唱腔高亢嘹亮,余韵袅袅;而美声唱法宽宏深厚,音质丰满。

启示之二:在解决男声高声区的教学中,必须加强正确的呼吸训练。

要真正获得明亮、具有穿透力的高音,首先必须拥有良好的呼吸支持。我国声乐艺术大师沈湘先生曾这样说:“呼吸是歌唱的基础,气息是歌唱的动力”。^{[3](P.16)}对正确呼吸方法的领悟与进行呼吸器官的发声基础训练,是歌唱初学者重要的基本功。呼吸方法掌握的好与坏直接影响歌唱发声的声音质量,正因为如此,不论是京剧的演唱,还是传统民族唱法、传统美声唱法,都特别强调呼吸的作用与训练。对于一个京剧演唱者和歌唱的初学者来说,都必须掌握正确的呼吸方法,能正确地运用呼吸来歌唱,这是京剧演唱和歌唱初学者首先提出的高要求。如果一个京剧演唱者或是歌者有了漂亮的嗓音、好的乐感,而始终没能适当的正确地掌握呼吸的控制,就永远不能成为一个有希望的京剧表演艺术家、歌唱家。呼吸系统的正确运用是歌唱的基础因素之一。它决定歌唱好与坏的关键。京剧演唱或歌唱的声音的准确,音质的优美,情感的表现,吐字的清晰,都与呼吸的运用有关。气息是演唱的生命和源动力,戏曲演员和声乐演唱都是通过改变对气息的调节和控制来解决的。其演唱的呼吸与生活中的一般呼吸对气的需要不同,它需要更多的储气量,要维持使声音唱高传远的足够气压,要使呼吸便于控制,并保持灵活和弹性。唐朝段安节所著的《乐府杂录》中说:“善歌者,必先调其气,氤氲自脐间出,至喉乃噫其词,即分抗坠之音。”其中就强调了丹田气的作用,这说明我国民族传统唱法从一千年前就已经发现“气沉丹田,声贯于顶”的重要性。传统说法的“气沉丹田”,用现代生理学的说法就是腹式呼吸方法,即吸气后小腹与腰部之间有憋气和缩紧的感觉,通过横膈膜的下降和收紧小腹的腹肌对抗,使气息的压

力增大且流速加快并形成气束冲击声带,从小腹的对抗支点到口咽再到眉心形成一条线,声音比较集中明亮。而优秀的京剧演员和歌唱演员,除了腹式呼吸外,还强调胸腔、横膈膜和腹肌的配合,即胸腹式联合呼吸,由于吸气时下降横膈膜和张开两肋的同时并用,使胸腔充分打开并加大了气息容量,使气息弹性好,对声带的损害小,减轻声带过于拉紧,且便于喉头的稳定和打开,使呼吸均匀、深沉、通畅,解除了胸部的僵硬紧张,使音量、音域得以扩大并容易混声,使音区谐和统一富于表现力。所以我国现代的民族唱法也采用这种呼吸法,例如郭兰英、彭丽媛和王蓉蓉等就是比较典型的范例。由此可以看出无论是中国传统的民族唱法,京剧唱法,还是意大利美声唱法,都讲究“气沉丹田,声贯于顶”。

启示之三:在解决男声高声区的教学中,借鉴“脑后音”和运用“咽腔哼鸣法”是行之有效的手段和方法。

前文已经谈到了在民族传统唱法和美声传统唱法的运用中,关于“正确的呼吸”,“脑后音”和“关闭”唱法,以及运用不同共鸣腔等方面共同性和差异性,说明了声乐是用人声演唱出来的音乐,人身的乐器就是我们的身体本身,其实它包括声带、各共鸣腔及其相关的肌肉,这个“乐器”在自然状态下,有的音域较宽,有的音域较窄,欲想达到戏曲和歌曲演唱的要求,就要训练,要训练就要有其方法。我们通常的看法中方法有两种,一种是美声唱法,一种就是我们传统的戏曲唱法。在声乐界和京剧界中,有很多人认为这两种唱法是对立的、水火不容。其实,正确的发声方法古今中外都是一样的,所以在理论上、认识上得到统一是很重要的;当然,由于美声唱法和戏曲演唱的发声部位前后稍有差异,发出声音从音色上也有很大的区别。但不同的艺术门类应相互借鉴其科学的一面,而又不失本身的风格和特点,不能矫枉过正。一段时间以来,笔者结识了我国著名的男高音歌唱家、声乐教育家晁浩建教授,在同他的交谈和观摩其声乐教学过程中,他非常明确地说:“突破男高音的技巧,必须从以下几方面着手:一是咽腔哼鸣法;二是建立良好的中低声区;三是建立正确的换声区;四是用a、e母音进行训练;五是加强咽腔肌肉群的训练;六是用假声和半声进行训练;七是高腔的训练。”^[6]通过认真仔细的反复阅读和反复观摩晁浩建教授的讲学实录,再结合邹本初先生记录的京剧“脑后音”的八句口诀,认真仔细的分析比较,给我们最明显的感觉就是,既有共性又有差异性。晁浩建教

授在谈到突破高音技巧方法的第五个问题“加强咽腔肌肉群的训练”时,一是非常钦佩京剧行当中的“黑头”唱腔以及表演艺术家们的唱工和永葆演唱青春的能力;二是要我们广大的教师和初学者大胆积极地借鉴和运用京剧“黑头”唱工。就像戏曲演员平时喊噪那样:声音就像救火车“拉笛儿”那样,由低到高“咦……”、“哎……”等等,每天都坚持这样练习。同时,还可以有针对性地选择一些有代表性的传统京剧和现代京剧的“念白”,让初学者平时模仿练习。总之,学习京剧“脑后音”八句口诀,又结合学习了晁浩建教授对解决男声高声区所采取的新的教学方法和教学理念,深感受益匪浅,为今后高师声乐教学指明了方向。

启示之四:在解决男声高声区的教学中,必须加强歌唱中的思维和人的情感,强调歌唱中的意志力和心理等方面的训练。

1、关于歌唱中的思维和人的情感。歌唱艺术主要是以人声为乐器的一门音乐艺术。这门艺术与其他乐器演奏的表演是不同的。歌唱的乐器——声带也可以把它称为声音的振源体,不同于其他乐器,如钢琴、小提琴、二胡、琵琶和古筝等。歌唱的“乐器”不能由人们任意选择,它天生地长在人身体的内部,是由气管与喉头之间的两片纤维粘膜受气息冲击后的振动而发出声音。虽然这一充满着生命力的声带,不能像其他乐器一样可以随意地选择和进行器械性的加工,但可以通过一定技术训练学会更好地运用这一声音的振源体,更可以通过演唱者自身的思维和情感的调整,表达出人们希望听到的乐音,这一点是其他任何一种乐器也无法企及的。许多优秀的演唱者在其登台之前,往往会对自己的所要演唱的不同曲目进行“思维”的练习,^{[5](P.1)}使大脑机构首先进入登台时的“角色”中。这也告诉我们,良好的发声应该从“思维”开始。

“思维”既是一种心理现象,也是一种心理过程。人们在参加歌唱实践中,首先是得到了感性知识经验的积累后,经概括“加工”,形成了对声乐理解的概念。正确声乐概念的形成是与思维、内耳听觉、感性知识分不开的。歌唱者必须在用最少力量气息的同时,想象一种适合于某特定音高、母音音形和音响的效果,并不断地进行喉腔内部和外部肌肉的正确调节,通过如此的反复实践,得出正确调节的经验,便会发出所想象的美好声音来。要获得正确的声音概念的关键在于头脑应有自己的声音形象。因为声音形象的概念能够成功地协调、统一并指挥复杂的肌

肉收缩。如若没有一个鲜明的声音形象作指挥,仅直接强调肌肉控制,则容易增加歌唱时的紧张,也不易达到满意的音乐效果。在声乐教学过程中,学生自己练声练习的首要目的是在于使内耳熟悉他想发出的声音,体验并逐步能发出近似想象声音的过程。这种过程的完成,不仅要有技术上的不断训练,还要有保持“想象声音”的良好思维状态。

情感是人们对客观现实的态度与反应,而人们的认识活动总是与自己的情感相关联。一个对声音概念有了正确认识的歌唱者,面对着客观现实中所出现的一个个新的刺激,当后者与其认识相一致时,就会产生肯定的情绪和情感。再者,思维的情感影响着发声的机制动作,在日常生活中常可听到人们嗓音的变化。由于歌唱是用声音来艺术性地表达人类感情的,加上各自的民族语言,使感情的表达更有依据。人的一举一动,不论是说话或做手势,或是面部的各种表情,都是依赖于对内部和外界刺激的反应而表现出各种不同的感情来。歌唱的一个基本原则就是要把富有情感色彩的声音与面部表情及手势和谐地配合起来。

2、关于歌唱中的意志力和心理等方面的训练。歌唱是表达美的一种方式,所以歌唱需要培养和积蓄美的感受,而这些都应以符合人的道德需要为基础。作为一名歌唱的初学者,必须具有高尚的道德品质为基本前提,才能在歌唱表演的时候,恰如其分地表达“角色”的情感。这些的养成与人的意志力和心理等方面的训练息息相关。而人的意志与情绪往往相互影响,一个人情绪愉快就容易提高其意志活动,会使他感到精力充沛,激励其去克服困难,实现预定的目标。反之,如果情绪低落,就会减弱人的精力,阻碍意志行动的贯彻。但是意志坚强的人可以抑制自己的消极情绪,在艰难困苦的逆境中仍能奋发图强。

在声乐教学过程中,常常遇到学生意志力较强,而有的学生意志力薄弱。显然,意志活动动机是在实践活动中形成的,而学习目的在意志行动中起着极为重要的作用。目的越明确,学习就会越自觉,也就会下决心克服困难。所谓“有志者事竟成”就是说,一个人的意志力会影响其事业的成败。意志的本质就是一个人为了实现其预定的目的,克服困难,不断地调节,支配自己的行动的一个心理活动过程。

意志对于行动的调节表现在两个方面:一方面是推动人去从事达到预定目的所必需的行动;另一方面是表现为制止那些与预定目的不相符合的愿望与行动。实际上,两者在活动中都是对立的统一、相互联系、相互制约的。根据笔者多年教学的积累和观察,就发现学生在学习歌唱中要改正一些过去的不良习惯,无论是在思想方法上、声音的概念上和肌肉系统活动的习惯上,都有着一个重新调节的过程。这个过程在人的意志力控制下,不仅限于外部行动,对于植物神经所支配的内脏活动,也能进行一定的调节。歌唱的心理活动是通过认识、实践、再认识、再实践的一系列反复活动的过程。这一过程中,认识是前提,实践是归宿,而这一过程的完成,意志力和心理等方面的训练是伴随始终的。正如京剧中的了一句行话——“台上一分钟,台下十年功”,歌唱的训练也是如此的。如果为“台上一分钟”能够用“台下十年功”作为保障,没有坚强的意志力和良好的心理品质是无法完成的。

行文至此,笔者记起与晁浩建教授交谈中他所强调的:关于加强咽腔肌肉群的训练,有很多人说,有的学生的嗓音条件天生好,有的没有那么好,对待条件好与差的学生,我们怎么办?很简单,在进行咽肌肌肉群的训练过程中,要耐得住寂寞,不怕吃苦,每天就去“磨”,每天就去练。高音的能力是练出来的,是磨出来的。基于此,笔者以为,高音能力的训练与养成,不仅需要一定的技术指导,更需要在这一技术指导基础之上的长时间的自我坚持,从而形成能够科学发声和用嗓的第二自然状态。

参考文献:

- [1] 邹本初著:《歌唱学——沈湘歌唱学体系研究》,北京:人民音乐出版社2000年版。
- [2] 薛良著:《歌唱的艺术》,北京:中国文联出版社1997年(第二版)。
- [3] 李晋玮,李晋瑗编著:《沈湘声乐教学艺术》,北京:华乐出版社2003年版。
- [4] 参见晁浩建主讲《突破高音(男声篇)》(DVD第一片),中国文联音像出版社出版发行。
- [5] 参阅黄友葵著:《黄友葵声乐教学艺术》,北京:华乐出版社2003年版。

(责任编辑 曲谨春)