

# 梅兰芳演唱艺术技巧

■ 陈 炜

**摘 要:**梅兰芳的演唱艺术是京剧演唱艺术中的一份精华,也是民族声乐艺术的宝贵财富。梅兰芳善于博采众长,并融化在自己的演唱之中。梅兰芳用气、发音的合理方法,使之嗓音高宽清亮、圆润甜脆,能收能放、刚柔相济、操纵自如,直到晚年,仍然能唱,而且还提高了一个调,这足以证明他演唱艺术的方法得当、有效。

**关键词:**梅兰芳 演唱技巧 声气结合 声区结合 声字结合

梅兰芳演唱艺术的技巧和方法,试从以下几个方面分析和研究。

## 一、气音结合的方法

梅兰芳曾与“鼓界大王”刘宝全说过这样一段话:

“内练一口气”。“气”与“音”的关系,好比喷呐上的“哨子”要用气吹才能响的。像我们唱旦角这一行的,往往中年塌中,嗓子倒了,那并不是嗓子坏啦,其实是气力不足,催不动嗓子,所以高音就没有了,老辈常说溜弯儿、吊嗓都是为了“长气”。<sup>①</sup>

梅兰芳用通俗易懂的语言概括了一个科学道理:声带所以能发出声音,全凭气流的冲击,气流的强弱决定声音的高低,呼气的力量和声带的张力紧密配合,才能发出高、响、圆的声音。

总而言之,发高音、中音或低音都要有足够的 airflow,声音才有保障。要学会控制使用气流,如果没有掌握控制呼气的技巧,就不会得到好的声音。控制呼气主要在于呼气肌肉群和吸气肌肉群的协作。我们发高音或低音时,虽然用气较多,但胸部的收缩是缓慢的,因而一口气可以唱数十拍,这就是呼吸两肌肉群相互配合的结果。

气音结合是一项技巧性很高的技术。梅兰芳认为刘宝全之所以有如此宽广的音域,高低运用自如,声音永葆青春,到老不衰,主要是掌握了气音结

合的方法。梅兰芳本人在气音结合方面也同样掌握得十分巧妙。

### 1. 喊嗓

“喊嗓”是京剧演员用来练声的一种方法,不用乐器伴奏而单独自修,其目的主要在于锻炼声带、共鸣和呼气。

梅兰芳幼年时代起,每天跟着师父到树木茂盛,空气新鲜的地方去喊嗓,进行有声音的呼吸训练。由低到高,按自己声带的音量、音域和能力喊,用“衣”、“啊”两个字螺旋式地上升。再提着嗓子念一段道白,自己觉得哪种音不够圆满就加工练习,一年四季,不管刮风下雨,从不间断。

梅兰芳喊嗓用的“衣”音叫闭口音,“啊”音叫开口音。从声带活动上来看,同时练习开与闭两种母音,能够使声带不同的活动机能都得到发展。发“啊”音时声带就拉长些,发“衣”音时声带就缩短些。这种喊法看起来比较简单,其实难度较高,难就难在作螺旋式上升的时候,由于气息力量不断增强,音调升高常易把喉头缩紧,声音发虚。所以只有呼吸和发音正确了才能发出好听的声音,这种喊嗓的原理就在于发声的同时有意识地锻炼呼吸,同时用声音来维持呼吸和检验呼吸。

### 2. 吊嗓

“吊嗓”是在喊嗓的基础上配以单一的乐器伴奏,主要目的是锻炼嗓子在实践中的持久性和高低强弱的运用,使声带更加坚实稳健,适合各种腔调

的表达。同时锻炼语言的节奏,换气的技巧以及嘴上的力量,能练出清晰的口齿、有力的吐字、动人的声韵和醉人的音来。梅兰芳吊嗓时喜欢唱《起解》的[二黄散板],十分注意声音和感情的结合,用感情帮助声音表达出作品的思想内容和角色的内心活动。还用高位置来练白口,用这种方法锻炼呼吸及共鸣器官、发声器官的配合。

### 3. 溜弯儿

“溜弯儿”也是唱工里很重要的基本功。“溜弯儿”的时候,要沉住气,缓步徐行。内行称走路为百炼之祖,这意思是说,什么工夫都是打走路开始的。走路不必选择时间、地方,想到就能办,对于丹田、气海的培养,都有很大的帮助。因此梅兰芳说:“读书养气。演员的溜弯儿也属于艺术进修中一种养气的功课,我们内行是非常重视的。”<sup>②</sup>

### 4. 丹田气

梅兰芳提到的“内练一口气”,多指的是丹田气。京剧演员特别讲究丹田之气。特别是旦行,小腔拐弯特别多,吸气需要灵巧,更强调丹田气的作用。丹田位于脐下三寸或二指的地方。丹田气并不是由这个部位产生气流或扩大气流量,而是它可以起顶气作用。其实,这也是自然现象,当腹腔被横膈膜压迫而鼓起时,小腹自然微缩而略提。京剧强调用丹田气也就是要加强丹田这部分的肌肉作用,使人们注意不要让它和大腹同时鼓起,而要它帮助腹部的吸气肌肉群造成压力,以增加呼气的力量。用丹田气托着唱,着力点不在喉头,声带必须保持松弛状态,嗓子不累,高音时气足神满,低音细若游丝而又绵绵不断。曾经为梅兰芳伴奏的卢文勤第一次给梅兰芳吊嗓时是一个夏天,他惊奇地看到梅兰芳在唱的时候用手提着裤带。这说明了他在收腹幅度很大。美声唱法中也有用收缩小腹而发声的方法,要求吸气时不要单追求胸腔的扩展,而特别注意肺向下腹下压,向下伸张,同时用相反的运动,即小腹向上收缩,渐渐吐出气息来。这种说法与梅兰芳的用气方法极为接近。

但需要说明的是,梅兰芳在运用腹式呼吸时,不但不是把它保持在那里不动,而是还要同时使用“提”和“沉”两种呼吸技巧。所谓的“提”(吞)是指小腹丹田处和软口盖及后颈处的感觉。将口张开,感到好像倒抽一口凉气,感到小舌头会有凉意。而不是去提横膈膜及上胸。这样才能保持横膈膜与小腹的对抗作用。把气压出,才能真正有气“提”上来。“沉”(吐)主要感觉是放在胸口部分,让它下沉去把横膈膜涨出来和小腹对抗送气。古代声乐上

讲“抗坠之音”。意大利美声唱法的讲法是上下对抗的力量来压气。京剧里面讲求音色、音量、共鸣位置的变化,用声音塑造不同人物的同时,保持声音的统一。“提”(吞)的时候,收小腹是主要的,头腔共鸣多一些,适应唱高音;“沉”(吐)时用叹气的感觉,使横膈膜逐渐下沉(小腹会收进去),胸腔共鸣就会多些,适宜于唱低音。

唱高音时需要用较多的气和适当的共鸣,就要“提气”,梅兰芳的高音像“拔丝山药”一样,越高丝越长,袅袅不断,而且有金属光彩。他在唱《穆桂英挂帅》时有一段“叫侍儿快与我把戎装端整,抱帅印到校场指挥三军”。这两句高腔用足丹田气,一层高过一层,使人感到激越而又稳练。唱低音时最难将气用好。因为低音声带比较松,呼气过多就会大量的漏气,如果怕浪费,故意拼命地控制住气息,使送气量减少,那么咽部就会缩小,声音立刻就会闷掉。这就要求呼气肌群有较高的技巧。梅兰芳在《三堂会审》中有一句低腔:“在院中住了整九春”的“九”是落在低音,他用足够的底气把它托住和发音部位起较大的磨擦,使低音在柔软中带有弹性,低回婉转,深深打动了观众的心弦。中国古代的哲学家历来强调处事的“顺其自然”。梅兰芳经常强调,唱戏要心平气和地唱。强调的就是自然沉气状态。

“提”与“沉”就是“吞”与“吐”的关系,用京剧的行话说是“吞吐自然,抑扬顿挫”。京剧里在甩大腔(高音)长腔的时候,往往需要延续几小节,一口气不能唱到底,换气时又不能让人察觉,这就需要技巧。换气的技法很多,在这里不一一列举。而京剧里面用的最多、最难的要算偷气。偷气也是换气,但“偷”的意思就是比“换”更加隐蔽一些。要对所唱曲子的轻重缓急、抑扬顿挫有较全面的理解,才知道何处能换,而换之不觉,从而达到偷气的目的,是京剧里最重要的换气技巧。

京剧曲谱留给演员再创造的余地相当大,何时何地如何偷气,要视具体情况灵活运用。比如梅兰芳在[西皮二黄]一个旋律  $\underline{7\cdot 2} \quad \underline{7\cdot 6} \quad \underline{5\ 6} \quad 6 \quad 5 \quad 5$  里是这样处理的,他将第二个“7”唱得强些,趁势一推,而在附点后面的“6”字马上往回一收,就调整了呼吸,使气变长了。

梅兰芳在用气方面,集中了各种方法的优点,熔于一炉,高音宽亮,低音坚实丰满,音域宽广。如在《宇宙锋》[反二黄]中“随儿到闺房内共话缠绵”一句,要从低音2到高音6,接近二个八度,提沉气息使人无法察觉。梅兰芳最欣赏的一句话是陈彦衡先生在《说谭》中关于“声”与“气”的关系的极其

精辟的阐述：“夫气者音之帅也，气粗则音浮，气弱则音薄，气浊则音滞，气散则音弱。”梅兰芳是最伟大的实践者，他的声音之所以如此完美，就是因为很好的掌握了声气结合的方法。

## 二、“音腔相聚”——传统的共鸣方法

梅兰芳在总结鼓王刘宝全声乐创造上的成就时说：

他自己揣摩出的一套发音规律，能从最低音一气喊到最高音，由本嗓转入半假嗓，直到假嗓的“立音”，中间听不出转换痕迹，分不出真假。大鼓调多用“立音”是从刘先生开始的，戏曲演员们听了极为佩服，说他做到了“音腔相聚”。因此他一生保持着低音珠圆玉润，高音响遏行云的标准水平。<sup>③</sup>

“音腔相聚”就是真假音连接的地方听不出痕迹来，没有真功夫是唱不上去的。谭鑫培、刘宝全二位艺术大师的歌唱，都是提丹田气使它徐徐吐出，运用胸、喉、鼻窦、脑后各部指挥如意，通体舒展，发生“共鸣”作用，而达到歌声清朗，如出金石的境界。<sup>④</sup>

笔者认为，这就是京剧声乐科学理论，非常有价值。分析如下：

梅兰芳的声音柔、响、甜、水、脆、亮、膛，这说明他充分运用了整体共鸣。因为纯真声声带拉得过紧，老是扯着它声带松不下来，力气也缓不下来，不具备发假声的条件，发不出假声。纯假声声带闭不紧，被气吹开的洞又较大，下面共鸣少，上面共鸣多，声音虚、薄、尖、细。如过去陈德霖等老一辈的旦角唱法用小嗓声音纤细，声调高，刚劲激越，影响了表达人物复杂多样的感情。梅兰芳在总结前人的基础上演唱时使用“音腔相聚”的方法，将音调略为降低，增加了声音的宽度和厚度，使高低音都得到舒展发挥，加强了京剧旦角演唱音色之美，提高了旦角艺术反映生活的能力。

应注意的是梅兰芳所说的真假声结合并不是男旦发真声说话的机能，而是指发声时有类似真声发声机能的动作，但也不是男性原来讲话的声音。

男旦经常使用的音阶有：

(二黄) 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5  
真声 真假声

(西皮) 6 7 1 2 3 4 5 6 1 2 3 5  
真声 真假声

如此，使各种不同类型的字，像莺声一样滴滴

滚圆，高音、中音、低音衔接无痕，不露出压迫声带的痕迹。梅兰芳说：“有了好嗓子不能掌握‘音腔相聚’的方法，嗓子的优点就不能发挥出来。”

比如有了胸腔共鸣就有了厚度，京剧里就说有膛音；有了鼻咽腔共鸣，京剧里就说有了立音、有亮音、有水音；有了头腔共鸣，京剧里就说有脑后音或用上了“脑后摘筋”。所以，梅派男旦把假声高音唱得如此宽厚圆润，正因为他使用掌握了“音腔相聚”的共鸣方法，所以说梅兰芳是个共鸣能手。

美声分声部，京剧分行当。可以说京剧里面唱工演员个个都是高音歌手。京剧对嗓音的审美要求是响、甜、脆、亮、水、膛。也就是说必须用上整体共鸣。男旦能把假声高音唱得宽厚圆润，是因为使用头腔共鸣的同时，胸腔共鸣运用的比例也较大。

梅兰芳在发假声时主要用头腔、口腔、鼻腔共鸣，而且胸腔共鸣运用的比例也比较大。发低音时仍保持唱高音的发声状态，充分运用“音腔相聚”的方法。这种声乐技巧，让声带相对松弛而又比较有力，在上腭和咽腔处震动，使声音听起来宽厚圆润，丰满统一。

梅兰芳发展了高难度的声乐技巧，弥补了纯假声空、虚、薄、尖的不足。

## 三、字声结合的方法

京剧里面特别强调“字正腔圆”，因为过去演唱在没有电声设备的条件下，仍要求将字和声很清楚地送到观众耳朵里去。所以成功的艺术家都极其重视咬字的功夫。“五音”（喉、舌、齿、唇、腭）“四呼”（开、齐、撮、合）极其讲究。梅兰芳说：“中国的字音，本来出入很大，稍不注意就会‘失之毫厘，谬以千里’。”

### 1. 咬字 吐字

梅兰芳认为，有了好腔，并不等于万事大吉，还要看你嘴里咬字是否清楚了，但有些人为了只顾咬字清楚，呲牙咧嘴，矫揉造作，就会有损舞台形象，给人以过火的感觉。梅兰芳精通音律，吐字讲究五音四呼，在字音与唱腔的相互衔接上十分讲究。他以皮黄的唱法为功底，在这个基础上又吸收昆曲的唱法，咬字灵活、清楚，他唱每一个字都是出口就由字头转到字腹，听起来非常接近生活，非常自然。他还酷爱曲艺，爱听京韵大鼓，从京韵大鼓的唱念中他总结出唱即是说、说就是唱的观点。所以他的念白也是使用歌唱发音的方法，发出足够的音量，字音清楚，而且颇有感情。

所谓“唱即是说，说就是唱”的方法是非常有科

学道理的。用美声的观点来分析,就是要求把每一个字送到打开的腔体里。歌唱的语言不同于说话的语言,也就是歌唱者吐字不同于说话的吐字。有些人要求歌唱吐字清楚,并不知道如何才能清楚,结果唱者强调了咬字,而忽略了咬字的位置和歌唱要用共鸣。歌唱的咬字与生活里的说话咬字部位是不一样的。所以声音一定要通过适当的、正确的音形唱出字来,如果语言不讲究,唱出来的声音也不正。字与共鸣的关系非常重要。要想把字吐好、吐清、送出去,一定要使字头、腹、尾都很清楚才行。一般说来,声母不大容易说得响,不容易有共鸣。而韵母易于找共鸣,因为发韵母(元音)时,发音器官各部分保持着均衡的紧张状态。而发声母时,只有造成阻碍的那部分发音器官特别紧张,由于有阻碍,不平衡,所以声母就不易通畅响亮了。因此在京剧里面拖腔大都在字腹和字尾上,很少在字头上。

怎样才能把字咬准又能寻找到共鸣呢?梅兰芳在这方面有非常高的造诣。我们知道生活里的字,音形不一,因元音口形各异,梅兰芳经过艺术加工,能把“姑苏”、“衣期”、“乜邪”唱得与“江阳”、“遥远”一样圆润。例如,他唱“一”就不是一点没有变化地用“衣”这个韵母,而是略有一点“夜”的倾向,使得声音更明亮圆润了。如果不把各种不同音形的字进行艺术加工而按其原形来唱,共鸣位置不统一,再加以一定的夸张,声音就不能珠圆玉润,如珠走盘了。

俗话说:“字清腔纯,字重则腔轻。”要想合成一个完好的字音,必须在咬好声母后,马上把它转移到优良的位置去振动。好的共鸣声音几乎和字同时出现,梅兰芳的整个发音位置都很高很优良。

京剧要求咬字不但要把字头咬好,而且在咬好字头以后,还要向腹尾推移过渡,特别要把后面的尾巴交待清楚,用气把每一个字的整个过程清晰地送到观众的耳朵里去。要把字咬好并吐清楚,肯定是要用力的,怎样用力呢?京剧讲求柔中有刚,刚中有柔,刚柔并济。古代声乐论著曾说“咬字如猫衔耗子,不令其死”,这就是一个力度问题,用力咬得太紧耗子就死了,吃起来不新鲜;咬得太松,力小了,耗子就会跑掉。总之在咬字和用气吐字方面都不能过头。在咬字上,过去有的老艺人在教徒时,为了字音唱出来不发“飘”,很注意嘴唇子劲,往往把字头拉得长咬得死,本音出现的时间很短促而又不实。例如“老王爷”的“王”字,把“乌”音拉得长、咬得死,到“王”字本音时反而非常短暂、轻飘,字音

也就不真了。京剧里把这种毛病叫“口紧”。如果光咬住字头而忽略了字腹字尾,字就不清了。梅兰芳在这一点上也有自己的见解,首先他认为不能把字头咬死,要紧咬活唱,在字头与本音的时值安排上,他把字头放短,本音放长,在字头过渡到本音时要变通得自然、顺畅,不应见棱见角,用力要匀,气要贯穿。因此他每一句唱腔里任何一个字音,都显得很清晰,而又亲切动人。

《顾误录》“度曲八法”中“出字”一条说:

“每字到口,须用力从其字母发音,然后收到本韵,字面自无不准。如天字则从梯字出,收到焉字;巡字则从徐字出,收到云字;小字则从西字出,收到咬字;东字则从都字出,收到翁字之类。可以逐字旁通,寻绎而得,久之纯熟,自能启口即合,不待思索,但观反切之法,即知之矣。若出口即是此字,一泄而尽,如何接得以下工尺?此乃天籁自然,非能扭捏而成者也。”

这具体说明了欲求字音正确,必须通晓反切的道理。否则就容易犯唇齿飘浮,吐字不真,矫揉造作,把字咬死的毛病。梅兰芳通晓以上道理,他根据皮簧、昆曲本身的特点,灵活运用反切,如字头字腹字尾的长短,口形开合大小,唇齿松紧尺度,都掌握运用得不多不少,恰到好处。他认为松弛固是口病,过紧也会缺少韵味,影响发音的圆润。他也曾经历过一次教训。有一次他演《抗金兵》,有一字应该很快就用“七悠”二字切成“秋”字本音,再往下行腔,他一时大意,出口时没有张开嘴,以致到字尾收音时才放出“悠”字音。当时,他感到非常别扭,可见当场一字之难。所以,他认为必须做到启口即合,天籁自然,而不是扭捏而成。

沈湘说:

我理解嘴唇子劲是口腔内部,语言发音需要用的所有肌肉,要非常灵活,非常准确,非常稳定,实际上是该用哪儿就用哪儿,包括元音口腔内部要明确,是什么音形,口腔内部就应是什么样的,要非常明确。语言发音要立刻跟共鸣挂上钩,字音要发得正,口腔内部动作要非常明确。我认为嘴唇子劲包括整个语言系统的所有肌肉,而不是仅两片嘴唇在使劲。<sup>⑤</sup>

梅兰芳的实践经验与沈湘的理论完全是相通的。梅兰芳提出唱戏咬字发声要注意口腔内部的活动。传统旦角要求“行不动裙,笑不露齿。”而“梅兰芳从来没有张过大嘴,口形很小,可是出来的音却特别厚,因为他的口腔内部开阔,他的音开阔得

很,但口形不大,放出的音却又打远、又甜、又厚、味儿又浓。那是他发音的部位、方法、分寸都掌握得非常好,他的音色、音质、音韵都是特别的好。”<sup>⑥</sup>

从科学原理来说,嘴外面张得越大,里面就越小。同样,嘴外面活动得太厉害,必然里面的活动就少了。用这种劲头吐字的人,声音使人听起来绝不会有珠走玉盘的效果,也不会产生像一根线穿着许多的珍珠那样连贯。我认为无论是京剧声乐,还是美声唱法要求口腔张合、唇、舌等的运动动作,不能完全脱离说话的规律,如果离开说话太远,而把唇、舌、咽喉等有关肌肉搞得太紧张的话,反而不能把歌词唱清楚。要想把歌词唱清楚就要保持口腔相对松弛,少唱强声。唇部不要有多余的强调动作,不然会破坏声乐线的流畅,并且在咬字时不能因为要达到别人的要求而倾向于发音夸张。过分强调语言特点上的“发音清晰”,对声音是有危害的。所以口腔肌肉不能过度紧张,使气息上下贯通遭到破坏。梅腔准确运用横膈膜的支持,胸腔的扩展,充分调动“咽腔”、“口腔”,“鼻腔”、“胸腔”、“头腔”,各共鸣腔体协调一致、联合共振。对基音、泛音选择、润色、强化,使之坚实浑厚、壮丽辉煌。充分显示腔体框架、立体空间的宏伟气魄和饱满的内在张力,使声腔、语言、音乐、感情相依相融、高度和谐,透射出动人魂魄的艺术震撼。

梅兰芳的气声结合、声区结合、字声结合三者的发声方法是非常科学的。这三者的结合,实际上就是呼吸器官、喉头发音器官和共鸣咬字器官三者的结合,三者协调一致的动作。掌握了声音的性能并得到充分的发挥,使声音运用自如、能高能低、能放能收、能长能短,并且有丰富的音色变化。

#### 四、从容含蓄的行腔

梅兰芳的演唱艺术体现了中国传统的美学原则,具有端庄娴雅的古典美,平和中正、圆熟匀称、蕴藉流畅、恰到好处。

##### 1. 润腔

一个好的演员,在唱一个作品时,就是对这个作品进行一次再创作。因此,不同的人唱同一个曲子,就会有不同的效果,而同一个人用不同的办法唱同一个曲子,也会有不同的效果。1958年,有人给梅兰芳编一段反映社会主义新面貌的唱段时说“腔可能会出去一点”,意即离开京剧的窠臼一些。梅兰芳却表示,不论怎么编,他总能把它唱成京剧的,实际的效果果然如此。通过京剧吐字行腔各方面的手段,不但可以使腔动听,还能把腔规范到京

剧特定的风格里去。这就是行腔技巧。行腔也称润腔,就是对唱腔的旋律作进一步艺术处理时加上各种“润色因素”来唱。这种润色因素常常能够体现剧种行当、人物流派风格的特点,也就是通常所讲的一个唱得有味儿没有味儿的一个重要组成部分。

润腔方法的不同,可以在曲目演唱上表现出不同的风格和特点。梅兰芳以自己的润腔方式和行腔规律,创出了从容含蓄、韵味醇厚的唱腔体系。他从不使用任何加“花”的手段,如颤音、滑音和装饰音,也不行险腔和怪腔,也不强调使用闪、垛、顿、拖等讨俏的技法,而是使其自然流畅。梅兰芳的行腔、润腔的许多细微之处具有“隐性”的特点,难以用曲谱、符号来表示,他的唱工技巧中有许多不为人注意的小腔(徐兰沅先生称小音法)。行腔时用好小腔,犹如琴师的手法一样,在特定的地方运用小技法能起到画龙点睛、引人入胜的神妙作用,犹如天空行云,清溪流水。

梅兰芳的小腔十分丰富、细腻,并有规律可循。归纳他的小腔法大致有颤、挑、压、落、断音等。我国的语言是讲四声的,遇到曲调旋律进行与字音四声有矛盾时,可以用倚音来补充其上行或下行的感觉。上行时京剧里有时叫“挑”一下,有没有使用这种倚音的手段,大不一样,同样一个谱子下面放的字,有人唱起来就感觉倒字了,有人就不感觉倒。例如《女起解》唱段中“胸膛”的“膛”,如果在5音上平稳而延续就成了“汤”字的感觉,所以一定要加3作为倚音。

梅兰芳精通音律,四声尖团用而不泥,顺从剧情,字腔兼顾,以悦耳和观众听得懂为原则,如《玉堂春》出场的那一句“来在都察院”,“来”字属阳平,他根据剧情,并没有按阳平字音的唱法唱,而是在字出口时,符合了由低往高的原则,为绝大多数旦角演员所效法,听众也从未引起错觉。“都察院”三字一气呵成,并没有像目前流行的在“院”字前加一个气口。这样演唱的效果,使苏三一出场就带入了公堂的气氛。

##### 2. 力度和速度

不管是唱歌或是唱戏都必须注意力度、速度的问题。尽管大家在歌谱上常常看到清楚地写着渐快、渐慢、原速以及强、弱符号等说明,似乎并不难懂,而这里讲的却不单是这个意思,要研究的是京剧怎样运用它来创造出风格韵味的问题。我们说力度、速度虽不是京剧独有的手段,但它在京剧中却有独特的使用方法。京剧里常讲抑扬顿挫、轻重

疾徐这类形容词儿。抑扬即轻重,顿挫即疾徐,快慢也就是尺寸。京剧是非常考究尺寸劲头儿的。唱京戏要有快慢的变化,要唱出京剧的风格、韵味,尺寸就不能铁板一块,否则给人以死板的感觉,强弱就更不能没有变化,使人感到只是一条大肥嗓子。

梅兰芳对京剧的唱腔速度有深刻的理解,他的唱腔变化频繁,每一拍中的音符之间也有变化。用京剧术语讲,就是随时随地每一瞬间都存在扳和催的问题。扳(音班)即渐慢,催即渐快的意思。他非常善于使节奏频繁变化,但无论扳慢或者催快,决不能“显鼻子显眼”或者说“露棱角”。同时,他又真正能够做到“快而不赶(落)、慢而不瘟”,意即越快越要使人感到你唱得稳健,处之泰然,而慢了别人也不感到你唱得拖沓沉闷。梅兰芳在唱快速唱段时,很可能听起来并不感到快,可是当你跟着后面唱时,你就会感到其实际速度远不是如此,而是使你来不及跟上。相反地是当他在唱慢速唱段时,也不会使你感到拖沓。梅兰芳的唱腔,“有腔则慢,无腔则快”,音符密集的地方则慢,而音符稀疏的地方则快。但由于转换自然,尺寸衔接毫无痕迹。所以听来就会觉得没有什么变化,甚或是毫无变化了。这些要求,这种比较严格的高度艺术化的京剧手法,懂得了速度的问题,力度的问题也就容易明白了。

梅兰芳在《宇宙锋》里有一段唱的速度和力度就处理得非常好。[反二黄慢板]是这出戏唱腔的核心。但这段唱腔十分难唱,难于表现。虽只有短短的六句,却有三句用了很长的拖腔,而且各有不同。第二句“摇摇头,摆摆摆,扭捏向前”,拖腔有四个小节,腔也用得较高。而第三句“我只得把官人一声来唤”,重句中的“一声来唤”的拖腔,前后竟长达十二个半小节,悠长、曲折、婉转。特别是其中的“来”字,以颇为低回的腔转入“唤”字,这种处理方法,在情感的表达上真是寓意无穷。但这句唱腔并没有完,紧接下去是附加句“我的夫哇!”这四字较为紧凑地一气唱出,但在最后一字上却又有四小节的拖腔,由低回而转高、又回复到低回,把前一拖腔的深长情意作了进一步的发挥。第四句“随我到闺房内共话缠绵”,这一句拖腔也延伸了六小节,旋律

却更为低回委婉。

这每一处拖腔,都是演唱技巧十分繁难的地方,然而也是最足以传情的地方。每当梅兰芳演唱这几个拖腔时,我们都可以从他的声调表情中,体验到无限丰富、无限深刻的情感,这里面包含着疯癫、温存、羞耻、悲哀等等各种复杂的内心因素。处理这段唱腔,分寸的掌握是一个极为困难的关键。假如演唱都为了强调“疯”这一点,并根据唱词的字面含义作过分的夸张,就往往失之轻佻;但假如过分渲染内心隐痛这一面,甚至刻意宣泄而毫无保留,则又不免失之肤浅。梅兰芳的演唱处理却很有节度,这些情感表现得很丰富,但又十分含蓄。

处理这段唱腔所需的演唱技术也是颇为繁难的。例如,在演唱速度上就十分难于掌握。这段唱腔的速度应该很慢,但慢曲难唱,唱慢了很容易拖沓,以致使整个情绪松散;若是演唱速度稍快,则又容易流于草率,妨碍情绪的发挥。梅兰芳演唱这一段时,所取的速度是较慢的。而在慢中要保持情绪的连贯、集中,有起伏、有高潮,没有高深的技巧修养是不可想象的。这段唱腔的另一特点,是拖腔多而且长,这对演唱者也是严峻的考验。处理得不好很容易成为累赘,甚至使演唱者技巧上的弱点暴露无遗。而在梅兰芳的演唱里,这些拖腔不仅没有捆住演员的手足,反而成为充分发挥人物情感的手段,成为发挥艺术家创造智慧的最好机会。艺术家从这些拖腔得到启示,使他从中发掘出丰富的内在情感,用自己高度的演唱技术去体现它,并创造了精致的舞蹈身段去丰富它,从而使这些拖腔获得了隽永的艺术魅力。

#### 注释:

- ①《梅兰芳文集》,中国戏剧出版社,1962,第272页。
- ②同上,137页。
- ③同上,271页。
- ④同上,324页。
- ⑤《沈湘声乐教学艺术》,上海音乐出版社,1998,第38页。
- ⑥《卢文勤戏曲教学谈》,第40页。

(责任编辑 曲谨春)