

浅论京剧旦角唱腔的继承和创新

■刘岿然

摘要:京剧的“唱念做打”中唱是最主要、也是最丰富的艺术手段，流派创始人传统根基深，继承得好，方有条件创新。王瑶卿先生对京剧旦角唱腔艺术贡献很大，梅兰芳的唱腔“绚烂已极，归于平淡”，是继王瑶卿之后又一个力行革新、改革京剧的里程碑人物。张君秋先生兼收并蓄广泛继承，在学习、借鉴王瑶卿、梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云等各派唱腔艺术的基础上，创造性地发展了京剧旦角唱腔艺术，形成了影响广泛的“张派”。

关键词:张君秋 张派 旦角唱腔 梅兰芳 王瑶卿

京剧是“唱、念、做、打”四项基本手段综合的舞台模式，京剧的各种表现手段纷繁奥妙，精美绚丽，使京剧具备了惊人的魅力。但是在这四种艺术手段中，唱是最主要也是最丰富的手段，在京剧演出中，唱具有相对独立的审美表现力，美妙的音乐唱腔能给人以深深的陶醉。很多人把看戏称为“听戏”，这就显示出了京剧唱腔在京剧演出中举足轻重的地位，唱腔是演员表现人物，叙述剧情的首要手段，而恰恰是因为对唱腔的不同把握，不同表现力，京剧才产生出了这么多的流派。

各种流派的出现，主要是流派创始人对京剧唱腔艺术上良好地继承前人创造的结果，对传统有着很深的根基，在此基础上，进行符合自身条件的创新与发展，当创新到形成自己独特风格并深为观众喜爱时，流派便诞生了。

可以说，京剧许多流派的兴盛正是艺术家对唱腔艺术忠于继承，勇于创新，不断努力发展的结果。

京剧旦角在京剧各行当中占着极其重要的地位，京剧旦角的唱腔流派纷呈、华丽多姿，王瑶卿、梅兰芳等艺术家极大丰富和发展了青衣、花衫、花旦等行当的唱腔艺术，为京剧旦角流派众多，唱腔美妙立下了不可磨灭的功勋。本文着重谈王瑶卿、梅兰芳、张君秋三位京剧大师对唱腔艺术的沿承发展，从中得出京剧旦角唱腔艺术发展的一些经验，供我们这些学者借鉴学习。

王瑶卿是京剧近现代发展历史上一个承前启后的人物。他不仅是出色的表演艺术家，也是个教

育家、大革新家，他培养了梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、张君秋等诸多京剧旦角表演大师，王瑶卿的贡献还在于他对京剧旦角全方位的改革。

在唱腔上，王瑶卿的改革是出色的。王瑶卿早年拜师谢双寿、陈德霖、田宝琳三位老师，但他不囿于一师一艺，而是转益多师，博采众长，在唱腔上，他吸收了前辈名家胡喜禄的声腔又融合了其他人的优长。

王瑶卿创立的王派唱腔艺术特点是以声带情，声情并茂。他反对大拉大扯地翻高，无休止的拖腔，要求结合人物内心和情节发展的变化来处理好唱腔的旋律，节奏和强弱，他在唱强音时主张“收着放”，唱弱音时“放着收”，使人觉得自然动听而无雕凿感。

王瑶卿的唱腔很多方面继承了胡喜禄的胡腔，但他在继承的基础上又有了发展，他不仅对传统老戏的许多唱腔进行革新、创造，还在一些新编的剧目中创造了大量的新腔，当时戏曲界的人都称赞他为“创腔能手”。

王瑶卿演唱非常重视人物情感的表现，他喜欢琢磨人物的情感。象《祭塔》里的一段戏有大段的[反二黄]，弄不好会把戏唱的很僵。王瑶卿认为如果让白素贞坐在那里，泥胎似的捂着肚子傻唱，观众不会有强烈的反应，若能在唱的同时把人物情绪也表现出来，肯定会受到观众的欢迎。这个戏是写白娘子被法海压在雷峰塔下、儿子许仕林金榜得中、衣锦还乡、祭奠母亲。作为慈母，与阔别多年的儿子见面，白娘子出场见到儿子时的心情从惊转喜又从喜转悲。王瑶卿在年青时代演出这折戏以丰

作者简介：刘岿然，中国戏曲学院表演系教师。

富的表情,细腻的情感和醇厚的韵味征服了观众。

王瑶卿先生的革新对京剧旦角艺术发展有很大的影响,他认为演员应“为演戏,先识戏”、“死戏活唱”的实践美学是有着积极意义的,在唱腔上,他摒弃“洒狗血”,但又说应“按腔找俏头”,鼓励演员重视表演技艺对演活人物的帮助。

王瑶卿先生非常注意根据个人不同条件来继承和创造新腔,他自己中年以后嗓子塌中,所以他在演出中不去搞唱腔的华美,而是努力用念塑造出人物的侠肝义胆和飒爽英姿,正如他所说的“美不是花戴的多少,而是能否把人物演活”。他的唱腔也正是出于这个目的。四大名旦之一程砚秋早年学梅兰芳,但后因倒仓,嗓子没了,学梅就很困难,王瑶卿先生因材施教,教育程砚秋独辟蹊径,以自己的条件创造出自己的演唱方式,在王瑶卿的指导下,程砚秋创出了面目一新的“程腔”,后来成为并肩梅腔的一大流派。

京剧艺术大师梅兰芳是继王瑶卿后又一个力行革新、改革京剧的里程碑,也是他把京剧艺术推向了最高峰。

梅兰芳先生长期赢得观众的青睐,这和他重视观众审美期待,符合时代审美追求的艺术努力是分不开的。他特别重视音乐的作用,对戏曲音乐的中心环节——唱腔创造更是倾注了大量的心血。

梅兰芳的唱腔是在继承传统和大胆创新两方面紧密结合的思想指导下产生的。梅兰芳的琴师徐兰沅曾在《徐兰沅操琴生活》一书中介绍了梅兰芳对创作新腔的看法:“一个新腔要能为人心中所有的,使听众听了,既合习惯、又合口味,还能惊奇叫绝,如果奇特得令人不能置信,那就要考虑。这就是标新于人们的听觉习惯范围内,在通常的规律中立异”。

这段话非常简明而深刻地道出了梅派唱腔之所以长期以来深受观众欢迎的道理,也道出了戏曲唱腔创造最朴素深刻的道理。唱腔要有传统的底蕴,让观众一听就知道这是京剧,是某个板式,让人在深厚的韵味中体现出新意,听出好听、动情的东西。梅兰芳先生以自己的实践证明了这一原则的宝贵,他排演了许多新戏,很多新腔出来就流行,好听好唱,从没有怪异的,因为梅兰芳先生每次设计新腔,都要反复试唱,考虑到剧场观众的实际感觉,常常由梅兰芳在室内演唱,王少卿操琴、徐兰沅到院子里去听,力求达到最好的效果,象《太真外传》的[反四平导板、碰板、原板]和[反二黄导板、回龙、慢板],《廉锦枫》中的[反二黄原板]及《生死恨》的[反四平调]这些经过精雕细琢的设计的板式,腔调都算得上十分新颖,无论内行、外行都承认这是京

剧,是京剧的新腔。这一类唱腔设计手法对京剧传统音乐板式、腔调有重大突破,对京剧唱腔的发展有着重要的作用。同时在创腔演唱的时候注意刻画人物形象、表现人物情感,并保持了梅派雍容华贵的大家风范,以一种和谐、协调的美感征服了观众,让观众在声情并茂中深深陶醉、流连忘返。

我们以《穆桂英挂帅》为例来看梅派唱腔的魅力。《挂帅》中的《捧印》一场中的几个唱段最能代表梅派绚烂走向平淡的大气风格。《捧印》中穆桂英出场时唱的是普通的四句[西皮慢板]:“小儿女探军情尚无音信,画堂内独自个暗地沉吟;怕得是奸佞臣又来寻衅,损折我杨家将历代英名”。这里运用的慢板,平稳沉郁,表现出此时穆桂英沉稳大方的性格,与另一出梅派名剧《穆柯寨》中俏美的穆桂英完全判若两人。在“暗地沉吟”这个拖腔中加重了人物内心的忧虑,对一双小儿女出去的不放心,唱腔若断若续,使人感觉得到穆桂英的忧虑之情。这段唱没有用华丽的高音和细腻多变的小腔,但在运用传统老腔的基础上合理地加入人物活动的心理情感,加重了深沉的意味,在朴素的腔调中产生强烈的感染力。可以说,梅兰芳的这段唱腔在传统的基础上,根据人物身份、性格、结合剧情而创造的新段子,既韵味醇厚、又符合戏理。

而同样一场戏中,一段[西皮散板]更让梅兰芳唱得非同反响,让人震撼,穆桂英在余太君的奉劝下勉强接过帅印,心里在犹豫地斗争。梅兰芳用三句[散板]表现穆桂英的迟疑心理:“一家人闻边报雄心振奋,穆桂英为报国再度出征。二十年抛甲胄未临战阵……”这句散板之后梅兰芳运用哑剧手法,生动地表现了穆桂英既爱国忧民,又恨宋王宠信奸佞的矛盾心理,戏中借鉴了武生动作,在“九锤半”,“走马锣”中展开漂亮的动作,然后用一句慷慨激昂的[散板]收尾:“难道说我无有为国为民一片忠心。”显示出穆桂英经过一番内心激烈斗争,爱国之心战胜了个人的恩怨心理,决定不计个人得失,为国效劳。然后起“望家乡”锣鼓,接[快板]“耳听得金鼓响画角声震”这一段是穆桂英下定决心后,回想起当年大破天门阵的英勇气概,抱着必胜的心情去捧印的心理外化,唱腔干脆利索,激昂欢快,使我们看到了穆桂英英雄风犹在的激昂之情。

这段戏曲唱腔的专家张正治对梅兰芳的创腔这样评价道:“他所创造的新腔、新板式,与老腔相比较,虽然腔动的很少,变化却很大,使人们听了,既新颖别致,又不感到离奇古怪;新鲜中透着熟悉,熟悉中又透着新鲜,是人们所能想望的,可不是人们所能创作得出来的”。(引自张正治《学习梅兰芳创腔经验》)

通过精心设计,而又无斧凿痕迹的唱腔具有无穷魅力,梅兰芳的唱腔设计正是这般举重若轻,不去刻意追求新奇,听起来却新颖有味。人们公认梅兰芳的唱腔是“绚烂已极,归于平淡”。这种高层次的美,正是梅兰芳优秀继承,合理创新的结果。他在一步步革新的过程中,不守旧,不恪守前人之规,不在小处去讨俏观众,同时不断进取,最终达到“信手拈来,皆成妙谛”的境界。

当代京剧表演大师张君秋创造的张派唱腔也是继承和发展了前辈精华,大胆创新的成果。张君秋先生嗓音条件特别好,又兼收王瑶卿、梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云各派优秀传统,在舞台艺术实践中探索,终于形成华丽多彩,脍炙人口的张派唱腔艺术。

张君秋先生得益于王瑶卿先生尤多,王先生教育他说:“你的嗓子和我年青时一样,宽、脆、亮低不挡,怎么唱都行”,让他不要死学别人东西,学别人长处,扬己之长。张君秋便是遵循这一指导思想来发展自己的唱腔的。

张君秋向梅先生学《宇宙锋》、《霸王别姬》、《奇双会》、《生死恨》等戏,明显地吸收了梅派唱腔华丽,抒展大方的特点。在他以后的戏如《望江亭》的[南梆子]、[原板]、《诗文会》的[四平调]等中我们可以感受到梅派雍容抒展的风采,但已经融成了张派自己的特色。

张派唱腔也吸收了程派唱腔婉转迂回,细腻深刻的特点。例如《楚宫恨》一出戏中的“怀抱着年幼儿好不伤情”,这一大段[二黄慢板]张君秋很好地融合了程派唱腔一唱三叹,若断若续,声断情不断,韵味深长的特色,象“伤情”两字用了大段变化多端的音符,气口变化多端,情绪凄恻深沉,让人感动至极。

张派唱腔中也有尚派的刚劲爽脆的味道,尤其是快板,那种流利顺畅,明快清晰、节奏灵活的特点是很明显的,像《诗文会》中“可笑他无才学自讨无趣”这段流水,强音频起、节奏快而不乱、字音清晰、声音刚劲,是继承尚派的路子。

张君秋先生向荀派演唱艺术也学了不少东西,他的唱腔中又许多柔媚耐听,令人荡气回肠的韵味,是吸收了荀派艺术的。例如,《西厢记·哭宴》一场“斟满酒不由我离情百倍”就是明显的例子。包括《状元媒》中著名的一段[二黄原板]“自那日与六郎阵前相见”唱腔,从过门到唱腔都借鉴了荀派唱腔中[原板]和[四平调]的一些用法。

张派唱腔艺术的成就,不仅是优秀地继承了前辈艺术,更在于它创造性地发展了京剧旦角唱腔艺术。

张派唱腔善于根据不同人物,不同性格,不同心理来表现,用美丽新颖的旋律和激荡的情感来处理,使每段唱腔都很出彩。

像同一个[南梆子]唱段,用在不同剧中,风格就不同,《望江亭》中的“只说是杨衙内又来搅乱”一大段唱,旋律跌宕起伏,既表现了守寡三载,饱受辛酸的谭记儿乍见才貌双全的白士中时的欣慰惊喜之情,又体现出谭记儿谨慎细致的性格,“穿红举案”、“红绳剪断”两个拖腔突破了南梆子的旧有格式,把一般三小节的旋律发展为十四小节、用摇板的紧拉慢唱的节奏,衬托着迂回婉转的旋律,表现了谭记儿内心的喜悦与犹豫不决,旋律华丽丰富,是一段具有极大感染力的唱腔。而《西厢记》中的[南梆子]“听红娘一声请梦儿警觉”这一段四句的唱,过门更加跳跃放开,显示崔莺莺以为婚事有成的欣喜,唱腔则稳重而少拖腔,显示崔莺莺身份和深藏的情感。《诗文会》的[南梆子]“果然是文情并茂会影会形”,则是表现少女车静芳沉浸在对婚事的幻想和担忧之中,这段腔速度快,节奏变化多;旋律的行进中音区高低对比,跳跃也很大。是人物内心胡思乱想的外在流露,有点像“意识流”。这段唱的表现力是很强的。

张派唱腔往往能在板式的基础上很好创新,既新颖别致,感情贴近,又是那么有味。像《秋瑾》中的[反二黄慢板],结构严谨、布局巧妙,使冗长的慢板旋律进行张弛有序,高低落差清晰,吸引听众。象唱到“狠心肠离娘身边”一句时“狠心肠”三个字是一拍一字,力度很强,而“离娘”两字占四拍,“离”字很弱,而且是用闪板唱出,渲染了人物在离别时怕说“离”字的心情。而“身”字连“垫头”都不要,使唱腔与伴奏直接从头眼上喷出,淋漓尽致地刻画了人物此时悲伤忍痛的心情,感人至深。

以上简单地谈了几位京剧旦角表演大师在唱腔艺术上的继承与发展经验。我想对于我们青年演员来说,抓好艺术的继承与发展是至关重要的。一方面要努力学好前辈留下来的宝贵艺术财富,只有好好地继承和学习,才能给自己打下良好的基础,另一方面也不能食古不化,忽视了艺术的创新与发展,总是老腔老调,会使我们的艺术脱离观众的。作为中华民族的优秀的艺术瑰宝,我们新时代的戏曲“文化人”有责任有义务很好地继承和发展戏曲,使我国的戏曲艺术事业再创辉煌!

(责任编辑 李 锋)