

京剧小生演唱方法探究

■ 张 禧

摘要: 本文主要通过行当特征、人物要求等方面来阐述京剧小生演唱方法的来源、特点,以及要求,从声音造型和服装穿戴的结合说明京剧塑造人物的内外统一性,并强调小生的假声与旦角的不同,以及与其他行当发声的异同与平衡。

关键词: 小生声腔 声音造型 假声

京剧是中国古典艺术的典范。以史为鉴,不忘前贤,是中国人的优秀传统,京剧正是通过搬演许多古代故事传递出中国独有的道德、哲学和美学精神,可以说京剧是中国文化传承的“活化石”。也正是基于此点,在京剧舞台上存在的大量古典题材才具有独特的审美价值,所谓的帝王将相、才子佳人粉墨登场,不是复辟封建糟粕,而是宣扬人类共有的主题——真、善、美。

行当是戏曲艺术的重要特点之一。京剧在行当上的划分基本沿袭了中国戏曲的传统,根据性别、年龄、身份、地位、性格等将人物划分为生、旦、净、丑四大行,逐步形成了一整套的行当体制,而这种表演体制就是戏曲的程式性在人物形象创造上的集中反映。我们知道有一句俗语叫“物以类聚、人以群分”。生活中的人性别、年龄、性格虽然不同,各式各样,但是它有一定的类型,其中年轻人就是一个特定的群体,而来自于生活而又反映生活的戏曲艺术必然要表现这类人物,并且在某个人物身上还要反映出这一类人的共性,同时,又透露出与众不同的个性。可以说京剧的创作过程就是一个从生活到行当、再从行当到人物的艺术化的过程,换句话说,没有行当就没有京剧。小生行当应运而生,正是体现了生活与艺术的提炼和概括关系。小生行当是表现年轻人物的类型化的艺术形式,在舞台上要求演行当和演人物要统一,共性和个性要统一,要演出小生行当中的“这一个”,既具有小生行当的共性,又要具有典型人物的个性。

在生活中,15岁至30岁是青少年成长时期,他们富有朝气,年轻有为,体现出一种阳刚之美,而京

剧小生行当的任务就是扮演青少年男子这类形象,它的艺术风格和审美要求则是“俊雅潇洒、挺秀紧衬”,所塑造出来的角色也基本上是英俊风流、知书达理、温柔多情的正面人物形象,如《柳荫记》的梁山伯、《群英会》中的周瑜、《玉堂春》中的王金龙,《借赵云》中的赵云等,他们当中既有书生秀才,也有官员将军。当然,小生也扮演一些反面角色,如《红鸾喜》中忘恩负义的莫稽,《义责王魁》中趋炎附势的王魁,《智斩鲁斋郎》中恃强凌弱、欺男霸女的鲁斋郎等,这一类人物在小生行中占的比例很小。

小生扮演的人物,是属于青年男子中面貌清秀的类型,观众希望这些形象不但从外形上是年轻的,而且声音也必须年轻挺拔、清多浊少,根据这些要求,京剧创造了小生用小嗓唱、用大小嗓结合着念白的方法,它区别于一般的男声演唱方法,具有自己的独特性,唱念以小嗓(假声)为主、大嗓(真声)为辅,声调高亢雄浑,行腔质朴简约,两者有机地结合,用声音造型表现出人物的年轻,从而与外部的服饰造型达成和谐、统一。

小生使用小嗓唱念在京剧行当中属于特别现象,尽管它发挥了无以伦比的作用,可在发展史上一直有争议,至今也有人反对,而这一点是京剧小生艺术特点中的重中之重,如果不认清这个问题,就无法真正理解京剧表演艺术的本质,无法欣赏京剧行当的艺术性。

从生理上讲,不论人吃什么、喝什么,他只要是男性就肯定会经历变声这一过程,只不过各人变化的程度不同。变声俗称“倒仓”,嗓音变粗,在说话、唱歌中常出现“冒嗓子”(无意识瞬间发出的假声),

作者简介: 张禧,硕士,中国戏曲学院京剧系副教授;主要研究方向:京剧表演理论与创作。

这种声音是小嗓发出的,是年轻人在青春期时所独有的特点之一。京剧把这种微不足道的声音进行夸张、变形和美化,通过高亢明亮而又低沉委婉的声音变化来突出年轻人的朝气和活泼,成为美妙之音、天籁之声。而那些片面地认为小嗓是“阴阳怪气、非男非女”的看法是一种误解,更有些人认为那是历史遗留下来的声音,21世纪已经进入信息时代,生活中绝不能再存在这种声音了等等。艺术不能等同于生活,稍具常识的人都明白这个道理。在古代人的生活中,年轻人虽然不用小嗓说话,但上升到舞台艺术这个高度,就必须进行变形、夸张,这说明了前辈艺术家提炼生活的高明。曾有人说青衣也应改唱大嗓,原因是古代女子不用小嗓说话,这仍是一种典型的“自然主义”论调。西方歌剧的历史悠久,一直采用“歌唱”来塑造人物,又有谁见过生活中说话全用“唱”来表示喜、怒、哀、乐呢?芭蕾的足尖舞、托举、旋转等表现形式在生活中是不可能存在的,如果把它们都删除掉,芭蕾艺术还有什么存在价值?中西绘画不论采取什么表现形式,都是对自然生活的描绘和表现,即使是工笔画、肖像画临摹得达到逼真的境地,也不可能是在生活中的原型,因为这是“客观事物在艺术家脑海里的反映”,是带有艺术家主观色彩、经过加工、变形和美化并被观众认可了的艺术品。艺术来源于生活,但是艺术永远不能等同于生活。

其次,京剧小生的发声形式受到其他剧种的影响。有“百剧之师”之称的昆曲是我国戏曲史上最有影响的大剧种,它对京剧的形成影响深远,是京剧的重要营养来源。昆曲以生行为主要表演体制,表演细腻,唱念采用曲牌体,定词、定腔、定板、定调,这对训练京剧小生的表演和演唱大有裨益,昆曲小生和其他剧种如秦腔、徽剧、梆子、汉剧、川剧、绍剧、越剧的小生等,基本都采用小嗓来演唱,只是在语音上有所区别,进而在发声位置上、咬字上要求不同,形成演唱风格的迥异。京剧在形成中大量吸收昆曲剧目的同时也吸收了许多表演方法和演唱方法,特别是昆曲小生的发声、唱法和表演方式更对京剧小生产生了较大影响,几乎所有的京剧小生都要以昆曲剧目来打基础,许多著名的京剧艺术家都是昆乱不挡。如出身徽班的曹眉仙,既演昆曲又演皮簧,他一直以昆曲的小嗓为主要唱法。他的弟子龙德云则在大小嗓结合的“雌雄音”唱法基础上,吸收了娃娃生和老生高调门的唱腔,借用梆子班假声(背宫音)的唱法,创立了与众不同的“龙调”。萧长华先生说“在皮簧戏逐渐形成以及在它开始盛行的时候,小生的唱腔中本有一种称为‘龙

调’的唱腔。这种腔是用宽嗓唱的,腔调比较接近老生的腔,声调非常高亢,有些类似今天‘娃娃生’的唱法。这种‘龙调’,多半用于武小生的角色,例如《群英会》的周瑜、《辕门射戟》的吕布、《罗成叫关》的罗成等,就是用的‘龙调’。这可能是因为用宽嗓可以更好地表现出这些人物的英武气概。当时称那些善于唱这种腔的人为‘龙调小生’。文小生就不用‘龙调’。可能是因为要表现这些人物的儒雅、文静,所以就用尖嗓与宽嗓混合的唱法,这和现在的小生唱法有些相似。”^①由此可以看出,这种唱法是用大嗓唱,调门很高,非常适于表现武小生的性格和情感,但是,没有好的嗓子是根本无法胜任的,所以来的一些小生演员便采用小嗓来唱龙调,尽管调门儿够上了,但听起来比较尖、窄,很象“鬼音”。

“同光十三绝”之一的徐小香认为“龙调”的调门太高,又要用宽嗓唱,一般人的嗓子不容易钉得住。所以,他吸收了龙德云唱法的特点和曹眉仙的优长,采用宽嗓、尖嗓结合的唱法,并从昆曲唱法中汲取了许多精华,突出“雌音”中的“刚音”,创造了以刚为主的二簧调小生唱腔,并创立了“炸音”,使所塑造的人物形象更加挺拔、骨立。从此,小生不论文、武,一律都用小嗓演唱,使小生的演唱进入了一个新阶段。

随着京剧的不断发展,许多演员在用小嗓唱念过程中进行逐步摸索,小生演唱方法日趋成熟。叶派小生创始人叶盛兰先生从精忠庙的十二音神图中受到启发,在保留“龙调”的高亢之音——“龙音”的基础上,又创造出了浑厚宽亮的膛音——“虎音”,两音结合,表现了青年男子清脆、阳刚的声音。为了能使两种声音衔接得更加自然、悦耳,又创造了“凤音”,这种音色比较柔婉,在两者之间起到一种过渡,承上启下,于是一个较为科学的发声体系就基本形成了。龙音高亢,虎音宽厚,凤音委婉,形成了小生独有的真假结合、刚柔相济的音色,进而全面地利用声音造型来塑造人物形象,为塑造不同类型的人物打下了坚实的基础。比如扮演周瑜、吕布这样的武小生以“龙虎音”为主;扮演梁山伯、张君瑞这样的文小生就以“凤音”为主。从声音造型上给人物予以区别,为进一步表达他们的思想感情提供了较好的艺术形式。翁偶虹先生曾形象地描述叶的演唱“一解小生为何用小嗓唱念之谜,宣布了在声腔美的艺术欣赏上,小生与其他行当分庭抗礼,坚定了小生行非如此用嗓不可的磐石之基”。^②

采用小嗓演唱是行当塑造人物的需要,它是声音造型与外部造型的统一。正如老年人不能代替

青年人一样,京剧的其它行当也不能代替小生行当,这是因为特定的年龄、身份和特定的素质,必须有特定的行当来表现。在戏曲史上曾有过别的行当来扮演青年男子,那是因为当时行当还处于演变期,分工不够细致,没有发展到严格化、科学化。如果用老生扮演小生,那么就根本谈不上年轻潇洒、儒雅飘逸;而用武生扮演小生,那么张珙、梁山伯就只能成为雄赳赳、气昂昂的武士了。小生用小嗓发音绝不等同于旦角,小生的唱法和行腔,更多地借鉴老生特点,是用小嗓唱老生的劲头,取其刚劲而避其苍老,增强力度,润饰音色,华丽婉转而不失挺拔清纯。小生演唱最忌脂粉气,特别是小生与旦角合作的戏较多,同是小嗓,必须要分出小生的阳刚之美和旦角阴柔之美,在对比中强调反差,如果小生宽亮刚劲的特点不明显,就会流于柔媚之声,失去阳刚之美。所以,混淆行当的界限,只会缩小行当之间的差别,削减和损害各个行当本身的艺术魅力。声音造型的确立,其实是各种行当的艺术风格的整体统一,从某种程度上讲,也是舞台上的一种生态平衡,打破行当的严格界限就会破坏京剧艺术上的生态平衡。如果一个小生演员能够具备纯正的“龙音、凤音、虎音”,那么,唱起来就不会“唧唧唧唧”得刺耳,而是清脆圆润,与其它的艺术手段结合起来,就能塑造出具有阳刚之气的青年男子形象,这样,与其他行当的唱念同时出现在舞台上时,就会显得别具一格,色彩纷呈,熠熠生辉。在现有的舞台上可能会有些演员的演唱达不到小生行当标准和要求,那么应该从演员本身来找原因,而不能去责怪小生行当的小嗓使用问题。

有人说小生用大嗓演唱也可以,原因是以前很多剧目都是用大嗓演唱,而且都是非小生演员演唱的,如关于赵云的戏《磐河战》、《金锁阵》、《长坂坡》等,其实这些戏原来都是武小生应工,后来从俞菊笙开始,把赵云戏从小生行当里拿走,用大嗓演唱,又经过杨小楼、尚和玉等人的加工和发展,赵云一角就基本定为武生应工了。另外,还有武小生剧目《翠屏山》、《石秀探庄》、《战濮阳》、《小商河》等戏也都有武生演出,并且用大嗓演唱,如谭鑫培老先生早年演武生时,就曾演出了《翠屏山》,后来的余叔岩、王又宸、高庆奎、贯大元以及马连良等也都演过此戏,包括黄派武生中的李吉瑞、马德成、瑞德宝等。此外,李少春曾演过《罗成》、《吕布与貂蝉》、《破洪州》等;周信芳曾演过《白蛇传》、《董小宛》等等。既然小生行最大的特点“小嗓演唱”可以被代替,剧目也可以用其他行当来演,那么,是否小生这个行当也可以被代替了呢?我们应该弄清前辈艺

术家演出这些小生剧目的原因,为什么要用“大嗓”演唱,而他们为什么又都以小生之外的行当而蜚声于梨园。

从生行的分化演变来看,最早的京剧生行中只有老生,包括末、外,后来发展到以年龄为划分行当的主要依据,派生出小生行;再后来又根据职业、身份、性格等方面从小生行中派生出武生行,同时,在各行里又划出若干分支,由此可见,行当演变是一个由粗到精、由简单到复杂的过程。那么,每个行当在形成初期,剧目寥寥都是正常的,它必然要改编整理、吸收借鉴其他行当的剧目,甚至是别的剧种剧目。造成许多小生剧目流失的原因是由于小生全面人才的缺少,特别是武小生的匮乏,如上面说的《翠屏山》、《石秀探庄》、《战濮阳》、《小商河》等原为武小生应工的戏,由于没有小生人才能继承和演出,就逐渐变成了两门抱或成为武生行独有的剧目了,象赵云戏中就剩下一出《借赵云》还由小生应工,若不是全剧突出小嗓的念白,这出戏也难免被拿走。由此看出,如果小生行全面人才较多,基础扎实,文武兼备,所演出的武小生剧目武打纯熟帅气、严谨稳准,文小生的唱念刚柔相济,雅而不媚,人物形象可爱、自然,富有小生韵味,观众岂能舍近求远呢!

四功中“唱”为首,那么发声的不同就是行当之间区别的首要条件了。武生形成之日起就是采用大嗓演唱,俞菊笙、杨小楼等艺术家用大嗓演唱小生剧目,证明了武生的多面性,但并不是想代替小生,充其量为“武生用大嗓唱小生戏”,而不是“小生用大嗓唱小生戏”,以这些艺术家的造诣,他们完全明白大小嗓用法的区别优劣。试想一下,如果这些武生老前辈都用小嗓演戏是个什么味儿?如果以名家演出了这些戏就判定小生应该用大嗓来演唱,那就有些以偏概全、牵强附会了。四大名旦都演过武生戏《连环套》的黄天霸,然而他们并没有觉得这出戏应该由旦角应工,或用小嗓来唱;马连良先生不但演过《翠屏山》的石秀,他也演过《连环套》的黄天霸、《艳阳楼》的高登以及《霸王别姬》的项羽,他并没有因为演得不错就改武生了,或者让武生的唱念变成老生的样子。另外,他还反串过《打面缸》中周腊梅,观众也并没有建议周腊梅一角改由老生扮演。当然,反串与两门抱的意思是不一样的,之所以称之为反串,这就说明了行当有严格的界定。小生表演艺术家叶盛兰的小生戏自不必说,最难得的是他的《狮子楼》中的西门庆和《八蜡庙》中的褚彪都演得很好,无论是身上脸上,扑跌开打,皆属上乘,叶盛兰的武功底子,可以说超过了很多的武生

演员,然而,他还是小生演得最好。此外,他的刀马旦戏也是有口皆碑的,从《南界关》、《英杰烈》、《木兰从军》到正工青衣戏《女起解·玉堂春》等戏,无一不是精彩绝伦、绚丽多姿。艺术家们能演其他行当的剧目,但并不意味着就可以改变其他行当的艺术,他们通过反串表演,既丰富了自己的艺能,也从别的行当中借鉴和吸收,拿来我用,发展本行当的艺术,否则,京剧哪会有四大名旦、四大须生等各行各派的形成。

另外,我们也可以看出,其他行当涉足小生领域,一般都是武小生戏,文小生的很少。究其原因是文小生戏唱工繁重,行腔高亢,其他行当难以支撑,即使一些以做表为主、以唱念为辅的“三小戏”也不能让其他行当代办,如果让武生去演梁山伯、莫稽、张君瑞,或者让老生演王金龙、周瑜,那么,舞台上会是什么效果。如老生与小生同台的《群英会》、《打侄上坟》,如果都用大噪,就会让人难以区分年龄的差别、性格的不同、情绪的变化。再如《玉堂春》“三堂会审”一场,如果让王金龙也用大噪,三位大人的声音相似,问来问去,像是一帮中年人在斗嘴,势必也会给苏三造成错觉。再如《西厢记》的张珙和《红鸾喜》的莫稽如果用大噪,音高必有所限,音色必会低沉,与旦角同台就会使人觉得两人年龄悬殊太大,是着年轻人服装,出中年人之声,势必将影响舞台艺术的整体性。

事物都具有两面性,京剧小生的演唱方法在塑造古代青年才俊方面具有得天独厚的优势,外部造型和内部造形很容易统一,但是在塑造现代人物形象的时候却存在着一定的局限。很多观众本身对京剧小生的演唱和表演形式就不了解,加之近现代生活离大家比较近,如果舞台上表现一个时尚青年,穿着现代,但采用真假声结合的演唱,观众就会觉得很怪异,相对老生、花脸、丑行来讲,很难接受小生这种演唱形式。解放后,国家京剧院曾经排演过一些新编历史剧和现代戏,著名京剧表演艺术家叶盛兰先生就勇于尝试,在《金田风雷》中扮演韦昌辉,在《白毛女》中扮演大春,这些角色的唱腔设计以及身段都是叶盛兰先生匠心独运,别具一格,但观众还是觉得没有看叶盛兰先生表演的周瑜、吕

布、罗成、梁山伯、张君瑞那么英武潇洒、儒雅俊秀,这并不是表示叶盛兰先生的技术不够,而是由观赏者的习惯造成,人们很容易把京剧表现的主流形式与新事物比较,就如同京剧这门艺术在表现某些题材时也略显牵强一样,任何一门艺术都有自己的优势,也有自己的不足,不是表现任何生活内容都是最强的。

如果一门艺术的表现形式是全能的,那就不会有人类艺术的丰富宝库了。欣赏艺术永远不能用生活的自然主义去对照,正如那句戏谚说的:“唱戏的是疯子,看戏的是傻子”,没有“疯”就没有投入,没有“傻”就不会感动。这一点与西方戏剧理论强调的戏剧假定性是一致的。如果不承认假定性,观众怎么能理解现代京剧《沙家浜》、《红灯记》中阿庆嫂、李铁梅是用假声演唱,怎么理解芭蕾舞剧《红色娘子军》中女战士是那样的走路和练兵。艺术如此,京剧如此,小生也亦如此。当然,后人在学习京剧小生的演唱方法中还是需要不断地去探索和创造,随着人们对京剧艺术的深入了解,欣赏水平和艺术修养的提高,也会慢慢接受和喜欢小生独特的艺术表现形式。

我们应该看到,京剧小生采用大小噪结合的唱念方法是艺术色彩的需要,京剧舞台上需要丰富多彩的声音造型,才能与行当、造型、服装相吻合,才能表现出生活的不同层面,衬托出千姿百态的人物内心变化。

总而言之,京剧小生大小噪结合的唱念方法是一种进步,而不是退步,它是中国艺术对生活高度提炼、夸张和美化的不可代替的重要艺术形式。

注释:

- ① 钮骠:《萧长华艺术评论集》,中国戏剧出版社,1990年第1版 240—241页。
- ② 李滨声、李舒、朱文相:《叶盛兰与叶派小生艺术》,北京出版社,1992年第1版12页。

(责任编辑 李 钟)