

# 唱声 唱情 唱字 唱味

## ——试谈京剧演员的唱功训练

王 琼

**摘 要:**以京剧为代表的中国戏曲,在世界上许多国家享有崇高声誉。早年我在俄罗斯学习歌剧演唱时,我的导师俄罗斯著名声乐教育家、人民功勋演员巴嘎乔瓦曾经真诚地对我说:“中国戏曲的演唱非常了不起,你在学习西洋唱法的同时,应该认真从中国戏曲的演唱里体验它的美妙,把它的营养糅化到你的歌唱里。”我回国后,在从事声乐教学之余,一直跟随著名戏曲艺术家学习京剧和昆曲,真切地感受到中国戏曲的博大精深,尤其对京剧的歌唱,逐渐有了一些实践体会。本文系我在研习京剧演唱的过程中对唱声、唱情、唱字、唱味的肤浅体会。

**关键词:**京剧 唱声 唱情 唱字 唱味

中国的戏曲是唱、念、做、打非常严谨的综合艺术。唱,指歌唱。念,指具有音乐性的念白。唱和念这二者互为补充,构成歌舞化的戏曲表演艺术两大要素之一的“歌”。做,指舞蹈化的形体动作。打,指武术和翻扑之类技艺。做和打这二者相互结合,构成歌舞化的戏曲表演艺术两大要素之一的“舞”。“歌”——“舞”两大要素合二而一,具形具像地体现着近代国学大师王国维给中国戏曲所作的定义——“以歌舞演故事”。

然而,在长期的演戏实践中,戏曲演员都把“唱”摆在必须锻炼的四门基本功的首位。在民间,人们也习惯把无论应工哪种行当的戏曲演员,都笼而统之地称作“唱”戏的;把进入戏院观看戏曲演出,称之为听戏。于此可见“唱”在戏曲艺术中的位置是何等的重要。

自明代魏良辅著作《曲律》之后,从理论上阐述戏曲演员唱曲技艺的感染力和重要性屡有所见。王骥德在他的专著《曲律·论腔调》里所述“乐之筐格在曲,而色泽在唱”,更是一语破的,把“唱”与曲之间的内在关系,阐释得再明确不过了。

那么,戏曲唱功的奥妙究竟在哪里?或者说,怎样才能成为一名优秀的戏曲唱功演员呢?

正如戏谚所说:“练武靠膀子,唱戏靠嗓子”。做一名唱功演员,先决条件是要有一条亢坠自如的好嗓子。但是,单凭一条好嗓子,未必能成为出色

的唱功演员。称职的唱功演员,应该是不光能唱,而且会唱,能够熟练的把握词情曲意,运用唱声、唱情、唱字、唱味的技巧,准确地塑造出剧中人物鲜明的音乐形象,牢牢把握人物的个性特征,用声情并茂的音乐形象,获得感人至深的舞台效果。

当然,这样的功力需要长期的刻苦磨练,在演唱实践中认真揣摩、体验,才能逐渐完善。下面谨就戏曲演员唱声、唱情、唱字、唱味的唱功训练,谈谈个人的一孔之见。

### 一、唱 声

唱声之“声”,既指声音,也包括声韵。

元代燕南芝庵在所著《唱论》里说:“丝不如竹,竹不如肉。”在他之前的晋代即有此说。丝,指的是弦乐;竹,指的是笛箫;肉,指的是人的嗓子(声带)。吹、拉、弹、弄,是依靠乐器发声,是由人操纵产生的,非自然的;而通过嗓子歌唱,即声乐,所发出的自然音调,是各种乐器不可比拟的。

戏曲的声乐尤其如此。凡合格的唱工演员,都是高、中、低音一应俱备,而且能担活,坚持长久。演唱时,对声音高低、强弱的运用,有自如的控制能力,对气息顿、断、连、擞,有特殊的操纵功力。同时,结合剧情,善于在行腔力度变化方面有鲜明层次:洪亮时响若铜钟;沉寂时细若游丝,但根基深厚,不飘不浮;抒情时,行腔宛若金石;情感奔放时,

作者简介:王琼,天津师范大学音乐与影视学院副教授;主要研究方向:声乐教学。

具有一泻千里之势,却不粘不滞,实而不浊。无论力度强弱、速受疾缓,行腔、运气没有丝毫的矫揉造作之弊。只有在这些方面支配适当,才能使唱声之音产生丰富的表现力。

从嗓音说,演员发出的声调,有横音、立音之别。譬如程砚秋先生的演唱,完全使用立音,即让声音竖立起来,而不使用横噪。这是建立在正确的呼吸基础上有支点的声音,因此,发出的声音结实、宽厚、圆润,上下贯通,更便于自如地运转。他的低音浑厚、深沉,高音用脑后音,能将音量收、放到极弱或极强的范围内,在京剧旦角中具有独特的风格。

戏曲演员在歌唱时,声音的位置需要靠前,不要过于追求方法化。把情感完全投入到剧情中去,让情感的起伏带着声音自然地发挥,唱出的声音柔美、干净,这样,听起来才不觉得僵硬、平直。

从声韵说,要使演唱字音准确而且有韵味,就要严格遵守传统唱法中的出字、归韵、收声、过度、交代等语音规律;对尖团字、上口字及四声调值等规范化,要求娴熟应用。

唱声的关键是“气”,气足则音响、声实,气尽则音弱、声嘶。前辈戏曲演员曾总结经验说:“要想唱好戏,须用丹田气。”丹田一语,源出道家,丹田位于人体下腹部,脐下三寸处。道家认为那是男性精囊、女性子宫所在,为修炼内丹之地,所以称之为丹田。戏曲老艺人说:“气沉丹田,头顶虚空,腰脊悬转,双肩轻松。”优秀的戏曲唱功演员,无不善于控制气息。凡唱出腔来出现声音浮、薄、滞、竭等不瓷实现象,毛病大都出在不善于运气上。只有控制好气息,唱出腔来才能达远,声音才能送入每一位观众的耳朵里。自古以来留下不少赞美前贤唱“声”的典故。诸如薛潭抚节悲歌,响遏行云;韩娥雍门卖唱,余音绕梁,三日不绝;还有虎啸龙吟、莺声燕语、鹤唳高寒等等形容歌唱的专用词语,无不与唱“声”相关。

## 二、唱 情

中国的传统戏曲讲求情浓理淡,有时观众可以不追究细节的编造痕迹,但一定要合乎人情。喜则欲歌欲舞,悲则欲泣欲诉,怨则欲杀欲砍,生趣勃勃,生气凛凛。唱戏唱戏,唱的是“戏情”一个字,夫妻爱情,朋友恩情,长幼亲情,人之常情,总之,无论演悲剧喜剧,都要演出大情之态,喜有笑感,悲有哭情。非如此,不足以感人。

从唱的角度评价唱功演员是否称职,最要紧的是:唱出的曲调歌声是否感人。因此,优秀的戏曲

演员,无不懂得唱情的重要性。如同舞台上的表演一样。一个身段动作,甚至水袖的运用,都有它鲜明的目的性和内涵。唱、念也是如此。

在京剧老艺术家的谈艺录里,经常可见诸如“歌以咏言,声以宣志”、“腔无新与旧,容情自然佳”、“唱腔情真意自深”之说。这些戏谚和口诀,全是说明戏曲演员的歌唱,一定要带着真情实感。唱者不动情,听者不同情。只有把剧中人的内心情绪表现无遗,才能打动观众。

在这里,我举一个实例作为佐证:晚清庚子(1900年)事变过后,一支来自英国的艺术家代表团到中国访问。代表团进入清宫拜谒西太后慈禧时,升平署安排最优秀的京剧演员谭鑫培,为英国艺术家们清唱《乌盆记》里刘世昌的反二黄慢板“未曾开言泪满腮”唱段,英国的艺术家得知谭鑫培是在清宫里为帝后们演唱的内廷供奉,听完这段唱,疑惑不解地说,这位先生怎么唱得如此凄惨,像是鬼哭啊?原来,《乌盆记》这出戏演的是:商人刘世昌,夜行遇雨,借宿窑户赵大家里,赵大见财起意,将刘毒死,又将其尸烧制成盆,刘冤魂不散,这段唱正是刘屈死的冤魂在向人述说自己的不幸遭遇。英国的艺术家们听完翻译介绍剧情,全都把惊讶变成赞叹,连连称赞中国戏曲运用歌声表达人物情感,实在了不起。由此,谭鑫培总结出“情者,歌之根”的名言。

这个历史掌故有力地证明:(1)戏曲唱“情”对于塑造人物形象的必要性;(2)唱“情”是中国戏曲的传统,早在百年前已有成功的先例。

实践经验丰富的老艺人告诫我,演唱时一定要“未成曲调先有情”,这是因为思想是先于唱的语言的。戏曲演员在张嘴歌唱之前,就已然进入角色的感情之中,把对角色喜怒哀乐体现在歌唱中。戏曲的唱也等于说话。把平日生活里的心事,以加重和夸张的方式说出来,用歌声表达感情,必须设身处地的摹仿剧中人的性情,形容逼真 变死曲为活曲,达到神形兼备。单纯追求声音的华美而置剧情于不顾,断然唱不出剧中人的真情,对观众也就产生不了感染力。

老艺人们又提醒我说:“悦耳容易,动人难。”之所以难,难在演员必须在唱情方面变单纯口唱为口心齐唱。要深入角色,将身段与声音融化到人物深邃的内心世界,使他们完全成为人物思想感情的自然流露。归根结底就是两个字——唱情。

唱情,包括声情、词情和曲情三个方面。

声情:演员唱出的声音,除要圆润、传远、美听之外,还必须服从“表现”这个中心任务。努力做到

情景交融。因此,感情总是伴随着声音同时出现。演员在台下练声(喊嗓),当单独发一个“衣”、“啊”音时,那是作为一个韵母,即一个辙口音来练习的,这时它不含内容,此时只力求得到一个圆润、爽朗、纯净、能运用自如的音质。但一上台,所唱“衣”、“啊”之音,是作为一个有含义的字或词出现。正常情况下,要求圆润、悦耳,变化自如,应该像一支箭波激动着观众的心弦。高呼的时候,给人以山崩海啸之感;平和的声音,有如春暖花开;悲哀的声音,如秋风扫落叶;快乐的声音,犹如仙音天外飘。这就是说,演员在台上的歌唱,不是孤立地在追求声音的圆润悦耳,而是在此之外,还要赋予它们各种含义和不同的感情色彩。从这个意义说,声音与技巧,只是演唱艺术的躯壳,而表现其内在的感情和含义,才是演唱艺术的生命。演员对剧中人物思想感情的阐释越深刻、越具体,则人物的音乐形象也就越生动,越感人。这是区别艺术的匠心与灵气的分水岭。

当然,如果演员的发音技巧不成熟,不完善,甚至出现声嘶力竭的现象,即使感情充沛,也会使人物的艺术形象受到损害或产生差距,自然也就难于达到他在这里所要求的去激动观众的心弦了。

要使自己的唱对观众产生吸引力,就要避免在舞台上脱离内容去单纯卖弄声音技巧,不能有感情的空白点。恰如老艺人们所说,要成为内里的唱。一位优秀戏曲演员,演出戏来为什么那样真实感人?那是因为他演出了深度,演得有魅力。演员必须自始至终精神一贯,保持原神不散,使艺术一气呵成,只有如此,才能抓住观众的心理,调动观众的情绪。要使观众有动于衷,演员必须首先有动于衷,严格把握和调节舞台上的真实感和分寸感。不是激发不起观众的情绪,过火,就会出现相反效果。

词情。词情两个字的含义比较容易理解,但要透过唱词或念白去正确理解人物内在的思想感情,并完善地表达出来却又极不容易。同样的词句,因不同的人物、不同的处境,它所包涵的思想感情却差异很大,唱念艺术也就随着感情的差异而千变万化。

曲情。李笠翁在《闲情偶寄》里说过:“唱曲宜有曲情。曲情者,曲中之情节也。介明情节,知其意之所在,则唱出口时,俨然此种神情:问者是问,答者是答。”反之,“甚至一生唱此曲,而不知此曲所言何事,所指何人;口唱而心不唱,口中有曲,而面上、身上无曲。此所谓无情之曲。”李笠翁言之极是。戏曲演员就是要通过曲中意,把自己所扮角色的性格特征、内心情绪、命运遭遇等都呈现在观众

面前。尽管戏曲的板腔具有很强的程式性,但它的各种声腔板式,大都具有一定的性能,分别表达一定的感情。比如京剧,一般说来,二黄宜悲,西皮宜喜,反二黄徘徊缠绵,慢板宜于抒情,原板、二六板宜于叙事……但这又太笼统了,如果演员只满足于了解这些抽象的概念,不去做艰苦细致的挖掘工作,他的演唱就会停滞在肤浅的水平上。只有了解了音乐设计者的构思意图,也就是了解了音乐是怎样来表现人物此时此刻的思想感情,才能将它的曲情情趣准确、完满地演唱出来。慢板是京剧音乐中抒情性最强、旋律最优美的板式。它的特点是节奏舒缓,字少腔多,即词情少而声情多。它最难唱的是,必须很好地领会曲情,将感情贯注到徐缓的节奏和漫长的较长行腔中,才能吸引观众。

演员只有深刻领会曲情,并经过抑、扬、顿、挫刚柔虚实的技术处理,才能于演唱时用以表现人物的喜、忧、哀、乐、悲、恐、惊等不同情境和心绪,从而满足观众的审美要求。

### 三、唱 字

中国戏曲对于演员唱曲、念白时出声吐字(俗谓之“咬字”),在技巧方面有特别严格的要求。演员若想在行腔、念白时吐字清晰,一字重千斤,就必须讲究四声,分清阴阳。如果四声处理好,可增强音调、语气的感染力,更能恰当地表达角色内心的情绪。凡功力深厚的演员,一般首先要在唱“字”技法方面对字、音、气、节几个环节进行良好的基本训练。

(1)所谓“字”,是指咬字。要求做到咬字准而不死,字音实而不浊,声音清明疏亮,深厚和粹。轻而不飘,这是由于演员歌唱时根据四声规律,准确而艺术地对字的字头、字腹、字尾加以安排和技巧处理的结果。

(2)所谓“音”,是指发音部位。由于着力部位不同,唱出的声音宽窄、薄厚以及音量的大小也互不相同。只有打开上膛,找到共鸣,使音色、音量、力度各得其真,才能取得美妙效果。

(3)所谓“气”,是指用丹田劲儿送气、运气以及呼吸、换转等等。不仅仅是唱必须用气,包括念白、做戏无一不与用气相关。字、音、气、节四种润腔技法,都与气息的运用互相关联。行腔中偷气、运气、托气、消气、换气,从头到尾贯串在运用气息的过程中,唯有这样,才能音满气足、调准音圆;唯有这样,行腔吐字才能清晰有力、响堂达远。

(4)所谓“节”,是指节奏的快慢、松紧以及特定腔格的演唱规律与方法。我国的戏曲唱腔,多数剧

种都具有以字度腔的特点,演员运用特定的润腔方法,使每句唱达到字正腔圆。

中国戏曲的演唱,强调字清音实(吐字清晰,出音实在)。字清,即在演唱时从技巧上明确字在口中的位置和着力点,以及正确掌握不同的口形与发音部位的变化,然后把字清晰地送到观众耳中。多年来,各地戏曲界流传许多有关唱字技巧的口诀,如:“字准无讹音,腔随字走,字领腔行,字领腔,腔托字,字正腔圆。”“清晰的口齿沉重的字,动人的声韵,醉人的音。”这些口诀,是历代戏曲艺术家在长期演唱实践中,总结出来的经验之谈,颇值得后学认真研究和品鉴。

诸如京剧、昆曲等对四声腔格要求极严的剧种,如果在演员唱腔里出现倒字,或者行腔中字音不真不准(俗称唱飘了)之类,概属于犯忌。究其原因,一般是犯了“口齿浮”的艺病。纠正的方法,要从锻炼四呼、五音开始。

“四呼”,是我国音韵学的一个专用名词,它概括了我国民族演唱真切唱“字”的四种口法;它作为一种歌唱的技巧,被应用在戏曲的演唱里,具有同样的意义。

所谓“四呼”,是用开、齐、合、撮四个字,提示演员行腔发声时口腔的四种形态,演员的歌唱,必须首先口腔动作形态正确,汉字发音才能准确无误。“四呼”包括:(1)“开口呼”,如唱丹、板、毛、骂等字,出音用力处在于喉,经上颚而出,口开则声洪。(2)“齐齿呼”:如唱烟、云、家等字,口角向两旁咧,微露齿,发出的声音轻而锐。(3)“合口呼”:如唱弯、向、黄、怪等字,两唇微闭,发出的声音格外浑圆。(4)“撮口呼”:如唱泉、远、鱼等字,口部要收起来,将外唇缩小,微向前。

所谓“五音”,是用宫、商、角、徵、羽五声音阶,对应唇、齿、舌、牙、喉各自的发声部位。前辈戏曲艺术家据此编出一则五音口诀:

欲言宫(刀),舌居中;  
欲言商(来),口大张;  
欲言角(米),舌后缩;  
欲言徵(搜),舌抵齿;  
欲言羽(拉),唇上取。

“四呼”的规范和五音口诀的创立,都是加强演员唱“字”的技术手段。熟练地掌握这些技术手段,能使字音让观众听清听准,声腔更加美妙悦耳。这些技术手段的运用和掌握,主要靠演员结合自身平时的演唱实践去体验,去感悟。

#### 四、唱 味

戏曲演员的演唱,除了唱声、唱情、唱字有严格的标准外,还有唱“味”一说,也是不容忽视的。

所谓唱“味”,就是声腔的韵味。包括所唱旋律是否挂味儿,流派特色是否突出,与人物身份是否吻合,与剧情戏理是否相一致。所有这些,都是唱功演员在歌唱时不能忽视的。近些年在一些综合演艺活动中,某些歌唱演员唱起戏来,怎么听都像是唱歌;某些戏曲演员唱起歌来,怎么听都像是唱戏。究其所以,毛病就出在忽视唱“味”上。

俗话说:“卖面的凭汤,唱戏的凭腔。”“腔不美,淡如水。”这些戏曲俗谚,强调了唱“味”的重要性。无论扮演什么角色,尽管所唱腔调不同,但唱出的声腔一定要有韵味。唱过之后,余音袅袅,不绝如缕。长久以来,人们习惯用“有味道”这个词称赞戏曲演员唱的好,同样一句腔,从不同演员嘴里唱出,有的是惟妙惟肖地摹仿流派创始人,有的是在声腔韵味上独辟蹊径,自成一格,有的俏皮挂味,有的余味绵长。尽管风格不一,但无论如何,都要有个性鲜明、引人爱听的韵味。

唱“味”的另外一个标准,是要依据剧中人物的个性特征,唱出这个人物的“味儿”来。比如:老年角色的苍老韵味,文人雅士的书卷韵味,莽汉武夫的粗犷韵味,少年童子的奶黄子韵味,如此等等,不一而足。观众不看演员表演,仅凭演员所唱腔调闭目品鉴,就可准确无误地猜中角色的身份、年龄,非如此难以证明演员有深厚唱功。

#### 结 语

戏曲的唱、念、做、打,是戏曲表演的特殊艺术手段。虽然演员因个人应工不同,而对这四项基本功有不同侧重,但在戏曲发展过程中,这四项基本功又是为搬演故事、塑造人物服务的统一体,它们相互关联、密不可分。从而构成戏曲表演形式有别于其他舞台艺术的重要标志。

以上,我只是从京剧演员唱功训练一个方面,谈了我的学习心得体验,更深层的领悟还需要今后在具体实践中加以总结。个人的一孔之见,难免片面,罅漏之处,敬祈方家师友教正。

(责任编辑 李 锋)