



# 京剧老生行当的重要发声概念辨析

李 楠

为了更好地解释京剧演员在演唱过程中遇见的问题，本文选取6个常用的概念来进行阐述。这6个概念，可以认为是3对有对应关系的概念。“倒仓”与“塌中”是针对年龄的不同而发生的类似的败嗓现象。“云遮月”与“醇厚”是针对观众的审美标准而做的象征性的描述。“左嗓”和“雌音”是分别针对男老生和女老生的音色缺陷而做的评判标准。通过这3对概念的阐述，引发出相关的种种演唱过程中的问题，触类旁通，将一般演员能够遇见的困苦和困惑都逐一说明，给他们今后的舞台实践提供一份参考。

## 一、倒仓

倒仓，是戏班中的一种比喻的说法，指的是男孩进入变声期，无法登台唱戏，从而砸了自己的饭碗，犹如仓库都倒了，颗粒无收。等到嗓音恢复之后，再戏称“倒过来”重新找回饭碗。

有些男孩可以平安渡过变声期，有些男孩从此一蹶不振。从科学角度说，变声期是指男孩一般在年满12岁之后，进入青春期，由于喉头和声带的增长而伴随声音嘶哑、音域狭窄、发音疲劳、局部充血水肿、分泌物增多等现象所导致的歌唱发声时的声音与儿童时代不同。倒仓一般在18岁成年之后彻底结束。当然，随着时代的发展，生活水平越来越高，儿童从小的营养条件也越来越好，生理上逐渐呈现早熟的现象，这就提前了倒仓的到来。儿童在这一阶段如果不加注意保护自己的嗓子，那么很可能导致在成年之后，嗓音一败涂地，永远无法恢复。一般来说，倒仓的几年也正是戏校的孩子学戏的黄金时期，在这一时期学习大量的传统剧目，会给自己今后的艺术打下非常坚实的基础。但是嗓音的限制，又不能拼命地唱，又不能不去学唱，所以给戏校的师生都带来困难。

在旧社会，有些科班为了营业，经常让处于变声期的孩子去接一些堂会的演出，甚至有的堂会戏为了追求火爆，不惜让孩子大唱费力的唱工戏，结果摧毁了大批优秀的孩童演员。如今的戏校也有此类现象，为了名誉和创收，让一些处于变声期的孩子大唱全本的唱工戏，这应当引以为戒，因为培养孩子不能目光短浅，只顾眼前。李少春先生在发现自己的儿子李宝春倒仓之后，就改变了对他吊嗓子的训练强度，重新调整，结果顺利地使得少年的李宝春度过倒仓。“他（李少春）一直想摸索出一个切实可行的训练方法。为此他特意到中央音乐学院拜访了声乐专家郭淑珍，研究练声达四年之久。从而认识到科学的练声方法与嗓音生理卫生的关系，总结出变声期以保养为主，以逸待劳，循序渐进，不断增加训练量的科学方法。所以当他发现宝春变声后，并没有一点责难的意思，而是尽量减轻儿子的精神负担，再实施他的新的练声方法。”<sup>[1]</sup>

相比之下，女老生在这一阶段的生理痕迹不太明显，能够不受倒仓的影响，保持原有的嗓音条件。并且女老生可以在青春期较男孩更多地参加演出活动，对自身嗓音的伤害不会太大。很多女老生也是通过不断训练，在渡过青春期之后，音色变得更加浑厚，从而更加接近男声，这是发展阶段的良好状况。

历代的京剧名家在倒仓期间，都是不气馁，不灰心，坚持练功学戏，刻苦学习文化知识，提高自身的修养，而不是浪费大好青春。著名杨派老生李鸣盛先生在自己的回忆录中也谈到自己倒仓期的经历，说：“倒仓，虽然使我感到非常痛苦，但并没有使我减弱对京剧事业的热爱。我暗下决心，一定要苦练，把嗓子喊出来。从此，我每天坚持去窑台（即陶然亭）喊嗓子，不论头天看戏多晚回来，第二天照常在天不亮前赶到

窑台。”<sup>[2]</sup>杨宝森先生的倒仓期，比其他人较长，但他也是苦心孤诣，利用这一时机，不仅学习正宗的谭余派剧目，而且学琴，习字，提高文化素养，丰富兴趣爱好。可见，他后来取得如此之高的艺术造诣，与这一阶段的努力是有直接关系的。

## 二、塌中

塌中是指男老生演员进入中老年时期之后，由于生理关系，发生失音现象，以致完全不能像青年时期那样潇洒自如的歌唱。

很多演员到了40岁之后就会感觉演唱时，力不从心，感到很难找回年轻时候那种酣畅淋漓的演唱状态。另外，随着发声部位的疲劳程度的不同，塌中现象出现的早晚也随之不同。有很多演员，在这一阶段非常焦急，试图自寻探索其他的发声部位或者发声方法，但往往都以失败而告终。

一般来说，对于老生演员的真假结合的运用不同，越是用假声较多的演员，出现塌中的越多。很多演员在年轻时候，感觉体力和嗓音都很富裕，于是尽量在唱腔上面翻高，增加嘎调，以追求剧场内的火爆效果。这种演员无疑促使自己更早地进入塌中状态，今后再想焕发旧时的活力，难度太大。有些演员，为了追求音色的甜美，增加水音，则不惜代价地运用喉头部位的摩擦音，让人听来非常亲切和真挚。但十年左右之后，逐渐由于声带等部位生出小结，水音也不再出现，音色反而越发难听，甚至变成左噪。一般演员在演唱时，都会自觉地寻找口腔共鸣和其他位置的共鸣。但是如果不慎，将口腔共鸣的位置靠前或者靠后，则会变成用自己的“本钱”去演唱，结果也会生出声带小结。这犹如手掌在长期的劳动中磨出一层茧子，阻碍了手掌的光滑。

塌中之后，有的演员可以重新寻找新的发声方法，恢复舞台表演，称为“换噪”。塌中前后，演员的调门几乎都会发生变化，一般降低1个或者2个调门。比如原先使用F调演唱的，在换噪之后，可能只有E调。而有的演员却由于嗓音根本性的损坏，不能重新建立发声位置，从而一蹶不振。当然，由于老生的歌唱，也并非只是专门追求圆润完美，其实有时候寻找一些音色上的败笔也是增加演唱的效果。尤其是挂白髯的戏，

如果演员格外流畅的演唱，音色又十分光滑，让观众很难体会到剧中人物。所以有些老生演员在演唱时，会适当地寻找一些苍音和沙音来作声腔的点缀。但是这种点缀不宜过多，否则其演唱将是一塌糊涂。

一般来说，苍音的点缀放在念白上增加韵味，沙音的点缀放在唱腔的低音处增加人物的沧桑感。但是这种沙音的出现，千万要演员自身控制音色的效果，不可与花脸的炸音、虎音混淆。有些已经塌中的演员，在演唱时自我感觉发生位置忽左忽右，试图寻找合适的位置突然冒出立音，甚至眼神都出现左右转动，这是没有必要的。还有的年轻演员总是担心自己会出现塌中现象，在30岁左右就开始考虑自己40岁之后该如何演唱，于是胡乱寻找发声位置，甚至套用西洋唱法，可谓无病呻吟，结果唱出变味儿的京剧，让内外行一致反感，这种做法是不可取的。

## 三、云遮月

云遮月是针对男老生含蓄嗓音的一种比喻，是指云彩将月亮的光辉都遮挡住了，而渐渐随着云开月现，嗓音越来越清亮。

客观上，云遮月的嗓音虽然从天赋条件上不如高门亮噪的爽快，但却历来被认作是老生行当发声的最高境界的标尺。这种嗓音，初听起来似觉干涩，以后愈唱愈觉嘹亮动听，使人感到韵味醇厚，潜力无穷，是长期锻炼而形成的一种优美音质，也有人称之为“水磨噪”。这种审美的认识，从京剧史上看，是到了余叔岩的时代，人们才达到普遍共识的，往后影响深远。因为余叔岩本人由于倒仓过后，嗓音不济，于是另辟蹊径地运用丹田气为基础，以气推声，是声音呈现中空状态发出。余叔岩自己对于这种发声方法的认识，解释为“四不着边”。这种发声方法，非常科学，也非常健康。

从京剧发展史上的谭鑫培、余叔岩、杨宝森三代人的嗓音都属于这一类型，而音色又各有不同。但是此三人是京剧史上公认的嗓音最能扛活的演唱家。很多并非云遮月类型的亮嗓儿演员，在演出开始，音色非常好，但是往后越来越差，到后半场演出，无法保证艺术质量。谭鑫培的嗓音云遮月的变化速度最快，余叔岩其次，杨宝森较慢。变化速度的快慢与声带自

身的厚度和长度有直接关系。薄而短的声带则容易进入高频率振动状态，从而嗓音很快达到自如演唱状态。厚而长的声带则较难进入高频率振动状态，从而嗓音较慢达到自如演唱状态。由于谭鑫培的发声方法左右逢源，开口音和闭口音相互弥补，所以嗓音出现亮点最快。当然，这种唱法不适合普通的演员，因为谭鑫培自身是一位表演经验非常丰富的艺术家，他的唱腔犹如行草，虽然潇洒飘逸，但是还是自成一套章法的。盲目学习这种左右逢源的唱法，就会变成左右摇摆不定，音色会有不稳定的漂浮感，影响了咬字的十三辙归位。

余叔岩则用“中锋嗓，提留劲”演唱，咬字发音不折不扣，十三辙的归位不差毫厘，所以出现亮音相对缓慢。余叔岩这种看似最为认真的唱法，消耗体力也最大。优点在于他可以使得嘎调和高腔非常挺拔，坚实有力。如果演员想在导板、散板等高音处持久的拖腔，则最适宜采用余叔岩的唱法。因为这不仅可以保证高音区的稳定，也对咬字的清晰无丝毫影响。杨宝森的发声位置相比谭鑫培和余叔岩，声音更加传远，运用口腔共鸣更多，而咬字发音完全遵照余叔岩的原则，所以出现亮音较晚，但嗓音听起来更加亲切，水音却是自始至终都能够保持。

从京剧史上来看，余叔岩曾经被称作“余三排”，而杨宝森则是被观众公认的在剧场二层最后排都可以听得非常真切的。由于历史的原因，旧社会的演员非常注重音量的大小，也就是声音传远的程度。现在随着科技的发展，几乎所有的演出，演员胸前都佩戴有“小蜜蜂”，所以可以不需要考虑音量的问题。何况“小蜜蜂”的出现，不仅是扩音效果有了巨大改善，调音师也是功不可没，可以在不同频段调整演员的声音效果。杨宝森运用的口腔共鸣非常多，使他的音色非常饱满而且不影响咬字的清晰。这种嗓音条件，在演出之初不占优势，但是随着演出进行一段时间之后，嗓音状态会越来越好，可以说音色呈现不断增强的趋势。

根据杨宝森壮年时代的演出经验，他贴演《武家坡》、《算军粮》、《银空山》、《大登殿》前边往往加演《赶三关》，贴演《文昭关》、《芦中人》、《浣纱记》、《鱼藏剑》前边往往加演《战樊城》、《长亭会》，为的就是将嗓子唱开，唱热。这种演出时的精心安排，是非常

高明的。因为直接演出《武家坡》，开场的第一句闷帘导板就足以让杨宝森受不了，他无法将嗓音推到高腔的位置，肯定大大影响剧场效果。而《赶三关》的演出，从出场开始，打引子、念定场诗、自报家门等等，接唱散板，导板，大段原板等等，可以非常好的缓冲嗓音。再到《武家坡》一折时，出场的第一句导板则易如反掌，因为正是嗓子处于兴奋状态的时候。同样道理，《战樊城》、《长亭会》安排在《文昭关》之前，也是非常合理。因为前面的几段原板，快板等等，都是西皮唱腔，后面的《芦中人》、《浣纱记》、《鱼藏剑》也全部是西皮唱腔。唯独中间《文昭关》的核心唱段“一轮明月”是大段的二黄唱腔。如果刚演出，现唱三段式的，层层递进的二黄唱腔，这也是让杨宝森无法承受的。所以从西皮到二黄，再到西皮，嗓音随着唱腔音区的变化，会渐入佳境，不至于疲劳。

#### 四、醇厚

醇厚是形容京剧演员演唱时韵味发挥的最佳程度。这个概念虽然抽象，但是一直以来成为观众心目中，大家共识的一种审美标准。

对于不同演员来说，音色差异、发声的结果不尽相同，但是醇厚是通过严格规范的吐字发声做到的。只是醇厚比发声吐字的规范又有进一步的要求。正如李渔指出的：“虽腔板极正，喉舌齿牙极清，终是第二第三等词曲，非登峰造极之技也。”<sup>[3]</sup>对于传统京剧的演唱来说，同时满足字正腔圆和声情并茂两个技术层面就可谓是韵文醇厚，而不是刻意追求单纯的音色的特殊性而体现一种审美的庸俗化倾向。所以说，醇厚的韵味的基础是深厚的咬字发音的基本功。

一般来说，声音沉稳的演员，较容易表现出醇厚的韵味。相反，有些演员一味追求唱腔的流畅清新，在旋律上显得通顺，但是音色总是呈现漂浮的状态，用嗓儿的位置也不够深入，让人听来没有醇厚的感受。很多京剧爱好者认为，听老唱片和老艺术家的演唱，总让人感觉是陈年老酒的滋味，让人真切体会到余音绕梁的美感。但是很多年轻演员的演唱，让人感觉回味的东西太少。这就是醇厚的魅力所在，也是年轻演员应该追求的目标。因为通过咬字的反复训练，在十三辙的归位，喷口的力度等等方面精益求精，今后在

舞台上演唱时，自然而然的随着生理上具备的条件而做到字正腔圆。

余叔岩留下的十八张半唱片，之所以成为旷世经典，正是因为在这些唱片里面，每一个字都唱得珠圆玉润，无可挑剔，因此成为后世临摹的最具有范本价值的学习材料。细分析，余叔岩的十八张半唱片，虽然分作三个不同时期灌制，余叔岩本人灌制唱片的年龄段也不同，但是从最早到最晚，都是认真得把每一个字的吐音和收音做到完美的极限。另外，值得人们推崇的是余叔岩在咬字的处理上，处处体现了“枣核音”。每个字的字头开合，字腹饱满，字尾干净，形状呈现两头尖，中间圆的轮廓。总而言之，醇厚的境界不是一般人可以达到的，是一个演唱者在反复的规矩训练中，由于熟能生巧而掌握的一套令人羡慕的技能的展现。

## 五、左嗓

左嗓是专指京剧男老生的一种劣质噪音，对于女老生的演唱中不会提及左嗓的问题。它主要指男声中一种不正常的噪音，能高而不能低，另外声音刚而扁，圆润不足，有些专唱高调门的老生或武生，即以此嗓演唱。

老生噪音有纯粹左嗓，亦有本嗓而略带左者。京剧界一般形容老生的嗓子有几种毛病：“干、单、窄、扁、哑”等。

所谓“干”是指噪音在演唱时不带水音，让人听来圆润不足，僵硬苦涩。但是这种苦涩又不同于专门的运用涩音演唱。因为适当的涩音混入演唱过程中，可以较好表现人物，尤其在是白髯口的老生戏演出时。有些演员为了更好地唱到杨派精髓，故意使用一些涩音加进本身的音色中，这也未尝不可，因为杨宝森本人运用涩音的本领就非常强。本身是噪音很干的演员，应该扬长避短地增加自己声音的浑厚，将“干”变成“绵”，这样可以增加韵味的醇厚。

所谓“单”是指噪音在演唱时显得单薄，没有厚度。很多演员都有这一缺陷，包括很多武生演员也是如此。但是这些演员往往为了避免噪音的单薄，就尽量多地使用鼻腔的共鸣来弥补音色。这种做法其实特别不容易掌握纯熟。因为鼻腔的共鸣在开口音和闭口

音的演唱时，位置极难把握，如果弄巧成拙，就把共鸣变成鼻音，那就是更不理想的音色。而且嗓子单薄的演员在演唱时比普通的演员更加注意劲头，拼命地增加力度，这又容易造成唱腔的死板。

所谓“窄”是指噪音在演唱时厚度不足，让人听来缺乏阳刚之美。应该说，虽然很多演员由于天赋条件的关系，演唱时总是不够宽亮，但是就连很多好嗓子的演员在唱嘎调和高腔等高音区和超高音区时，也难以避免这个问题。比如在一般的强调中，并不觉得噪音有问题，但是突然遇到高音，或者加一虚字垫衬，也是会变窄很多。这种演员应当充分利用自己的软腭，使得气息直接顶住软腭，形成穹窿，提高了发声位置，可以增加音色的宽度。在京剧的传统戏里头，有很多难度较大的戏，如《战太平》、《断密涧》等都是安排了很多高腔和嘎调。这本身也是老生演员比较吃力的戏，一般素质的很难胜任。唱这一类戏就必须是逢高必起，不能偷工减料。有些演员虽然可以完成唱腔的表演，但是一到高处，则会出现刺耳难听的窄音，与其念白的音色相差太大，严重影响舞台效果和演出质量。

所谓“扁”是指音色在演唱时不仅没有像“枣核音”那样优美动听，还呈现出扁形。一般来说，这种噪音条件就是京剧界公认的二路老生的嗓子。在京剧界有很多这种噪音条件的演员由于有了自知之明而改作二路，但是经过不断的舞台实践，加之会戏甚多，最终成为硬里子，与头牌老生的地位平起平坐。但是要将这种噪音的老生当作主角来看，则显得不够资质。其中需要注意的问题是声音发扁，更不可套用西方的美声唱法。因为貌似可以改变扁形的声音，却使得最后的音韵完全不是十三辙的正确归位。因此，这种噪音的演员应该在收音归韵方面尽量努力，在吐字过程中掌握字腹的比例，这样可以使自己的咬字接近“枣核音”。

所谓“哑”是指噪音在演唱时嘶哑难听，造成观众的反感。一般来说，普通演员都有嗓子状态的好坏，如果嗓子在家，则不会有哑嗓的情况。如果嗓子不在家，则会出现这种情况。作为老生的演唱，要求演员用细嗓演唱，这有别于花脸的粗嗓演唱。很多演员由于噪音嘶哑，就改行成为花脸。但是也有像周信芳先

生那样，凭借自己的哑嗓也可以雄踞南方，创造出自已的“麒派”。嗓子哑的演员应该多注意自己的共鸣位置，适当地运用脑后音，增加声音的立体感。但是脑后音的运用不可过分，否则又成了花脸的共鸣方式。

综上所述，种种不理想的音色的出现，都可以称之为“左嗓”。当然还有很多演员，本身如果朴素大方地运用自己的本嗓演唱，而不去故意追求高调门和真假声结合，也不会变成“左嗓”。然而有些演员逆道而行，而且愈演愈烈，最终变成很多观众非常反感的“叫驴嗓子”。虽然这种唱法，音量之大可以满足观众的过瘾，但是做法是十分愚蠢和庸俗的。

究竟如何演唱才是最正宗的老生唱法呢？按照余叔岩规定的京剧老生发声方法，要用“中锋嗓，提留劲”，曾经打过比喻：“用音要像吊桶汲水，四不着边儿。擦墙、碰桶、磨绳，都是在虐待声带！”<sup>[4]</sup>这就与左嗓的演唱弊端形成鲜明对比。余叔岩的这一理论影响深远，一直到今天梨园行也仍然是默认这一套简单而深刻的发声方法。这种中正平和的发声方法，看似平淡无奇，但做到完美极其困难。因为舞台上的演唱和平常生活中的说话不同，需要把字音拉长，需要让更多的人听见，并且听出美感。平常我们说话不需要“枣核音”，不需要讲究太多的咬字发音的理论，也丝毫不影响语言的交流。但是演唱的目的是表现韵味，还要让观众听清楚每一个伸缩性很大的字，所以实践起来，难度颇大。

## 六、雌音

雌音专指京剧女老生的一种不受听的音色，一般戏迷提及这个概念都是抱定贬低的态度。它主要指女老生由于自身功力欠缺而使得在唱念过程中不可避免地带出娇嫩的女性音色，这与发声的位置有很大关系。

往往越是接近本嗓儿的发音，就越容易带出雌音。雌音的出现不仅使得演唱过程中不够饱满，而且影响到演员塑造剧中人物。其实，女老生在舞台上的优势很大程度上是可以避免青春期的倒仓，也可以满足高调门的演唱。但是女老生往往都会带有雌音，这也是评判艺术水准高下的重要标志。女老生想要克服雌音，就必须反复训练自己的横音和宽音的收放，这样才能使自己的音色更加浑厚。

孟小冬作为女老生中的佼佼者，雌音非常少，可以说几乎没有。不仅如此，孟小冬比她的师父余叔岩先生的音色更宽更亮。所以孟小冬的演唱让人感觉比余叔岩的演唱更加气完神足，其实正是音色的效果造成的。通过这一点也可以看出余叔岩在传授余派给孟小冬的时候，也很注意因材施教。余叔岩给孟小冬安排设计的唱腔并非和自己演唱时完全相同，而是在高音处鼓励孟小冬更加放开一些，这样取得更佳的效果。

另外，雌音也是女老生和老旦在音色方面的重要区别。老旦的演唱是雌音加衰音，形成一种风格。女老生恰恰不能要这种雌音，而保留衰音，以擞音的形式展现在唱腔中。很多女老生，在吊嗓儿和演唱过程中，会不断发现自身存在的问题。比如开口音很好，闭口音不好。或者闭口音很好，开口音不好。这种问题，也类似的发生在旦角身上。旦角演员，不论乾坤旦也会经常发现自己“啊”音和“一”音不能两者兼有。对于某一女老生演员来说，总是开口音和闭口音有一个较好，有一个较差，这就应该针对自己的弱点反复训练。

当然，一个女老生的水平高下，并不完全取决于雌音的多少，关键是最终要看舞台上的表演水平。很多京剧界的内外行人士，一致认为，听孟小冬的戏，第一句听着像是女的，第二句就会忘记她是女的。这个道理是值得所有女老生演员深思的。如果女老生演员在舞台上，第一句听着还不带有雌音，而后来越听越有女人味儿，则是非常失败的。所以女老生一方面要尽量避免这种生理上的不足，另一方面也不能将雌音当作精神压力来束缚自己的表演。

### 注释：

- [1] 和宝堂：《李少春教子》，载于《中国京剧》1999年第6期，第26—28页。
- [2] 刘连伦：《李鸣盛艺术生涯》，中国戏剧出版社1993年版，第32页。
- [3] 李渔：《闲情偶寄·演习部》，《李渔全集》，浙江古籍出版社1992年版，第91页。
- [4] 黄正勤：《听杨宝森议流派》，载于《中国戏剧》1998年第5期，第17页。

李楠：中国艺术研究院戏剧戏曲学博士

责任编辑：李雷