

歌曲发声与京剧发声初探

■黄蓓 安顺市文化馆

就声乐来说,它只是音乐的一种形式,这种形式是包含着几种因素的有机结合,“唱”是声乐艺术外部活动的表现,它的内在因素及活动规律是非常复杂的,内部活动是看不见的,要通过外在的表现反映出来。而古典京剧声乐的“唱”、“念”即道白则是其外部的表现。古代的唱腔中,有“词情”和“声情”的原则,“词情”是文学内容所给予的感情,而“声情”则是语言声韵所给人的音乐的感情,这一点在京剧声乐中表现得尤为明显。但京剧发声与歌唱发声的方式有很大的不同,京剧注重清晰的咬字,其美学观念是“字正腔圆”,运用了一种方法叫做“切音”,即把字的声、韵母相对来说分开来发音,但整体听上去还是一个字,这种唱法是把字头、字腹、字尾、分开来完成一个字,而且特别夸大,表现慷慨激昂的情绪是很有感染力的。同样,这也是所有歌唱声乐所需达到的要求和标准。歌唱声乐的咬字和声音是形之于外的,而呼吸则是内在的,气息运用起来比较灵活,所以听起来比较“浅”些,轻巧些。京剧声乐与歌唱声乐发声方法和呼吸技巧上既有联系又有区别,它们联系是声乐艺术的共性,而区别则是二者的个性。

京剧的流派很多,任何流派的传承都与京剧的发展、创新息息相关,其不仅融合全国各地优秀的地方戏曲,而且流派是海纳百川,流派的出现则是京剧形成、走向成熟的重要标志。

对京剧的发声方法,我国一直缺少系统的理论阐述。而西方对于歌唱方法、发声方法的研究,早在谭鑫培时代(清末民初)就已产生了各种学派,开始了理论进入实践的阶段,二十世纪30年代,西方发声方法开始传入中国,起到了深远的影响。其中,有一种被推崇为古典发声方法之一的咽音发声法,我认为它与京剧传统练嗓方法、在某种原理上是一致的,它蕴涵着京剧声腔清刚挺拔、纯正苍劲的艺术特色,代表了古典的京剧精神,其表现出的艺术效果是多侧面、多重性的。我国老一辈声乐理论家王宝璋在其专著中写道:“凡是好的发声都应有咽音的成分,正是基于这一点,刘曾复曾敏锐地指出帕瓦罗蒂和余叔岩的发声方法是一致的。”^①

关于京剧古典唱法与现代唱法的比

较,试以余叔岩与李少春为例:虽然李少春是余叔岩的学生,但他们的发声方法却有质的不同。余叔岩是传统提嗓唱法,声音靠后,特别是余叔岩在嗓音失润后,经过不懈努力练就了一副功夫嗓,不论是运气行腔还是气息吞吐,都达到了炉火纯青的地步。他发出的声音清刚、坚实、苍劲。李少春在唱腔、咬字、韵味方面模仿余叔岩,但其发声是在鼻咽部位,是靠前的。李少春之所以没有运用传统提嗓唱法,其原因可能是他的神经性咽炎使他有意识地避开了提嗓唱法所带来的气流对喉肌群的发声器官的损耗。为了与时代的审美要求相适应,建立起一个科学的、系统的、有京剧独特创新风格的发音训练体系,是我们多年来一直探讨的问题。何谓“科学”的发声方法呢?从宏观来说,就是人体内部与歌唱发声有关的各个器官,按照生理机能运动的自然规律,合乎生理学、物理学、音响学的原理,组合成一个完整的发声体系。就京剧的发声技术与世界公认的意大利“美声唱法”为对照,应当给京剧发声的技术层次有一个世界水准的定位。

梨园泰斗刘曾复说:“陈德霖、余叔岩、程砚秋是传统的提嗓唱法——即用丹田气‘托’着嗓子唱。”二百年来,在有关京剧的文字史料中,主要论述的,大多是有关系字韵、四声及唱念的技巧特色等,而对发声方法却鲜有论及者。“气为音服务,音为腔服务,腔为字服务,字为词服务,词为情服务”这是京剧发声的一个程序,应是托足了“气”,找准了“音”,咬真了“字”。所谓的“气”就是从丹田发出,通过喉腔共鸣,直接发出声来,称为真嗓。如丹田气经过喉腔时,演员将喉腔缩小,使之发出比真嗓较高的音调,则称为假嗓。二者声音在行腔时衔接自然刚柔力度有所不同。“脑后音”也是京剧发声的一种,同样气从丹田,但发音时,喉腔稍加压缩,打开后咽壁,提高软腭,将声音送入头腔,与鼻音相聚,使声音迂回在脑后,通过头腔共鸣,发出一种含蓄浑厚的音调,它高亢激越,但又和鼻音结合起来,于激越中不失含蓄的韵味,它的力量是内在的、深刻的。歌唱声乐的发声是和字音紧密结合的,很少离开咬字和吐字去单独要求某种特定的嗓音色彩,而“美声唱法”一直注意头腔共鸣,把它视为歌唱水平高低的重要标准。京剧

则要求气息能畅通无阻,上达下抵,饱满有力,并在极短的时间内反弹收缩,并于声带之下聚集一股强大的力量,要求声带要富于弹性,松紧自如,机能完善并有美好的音色,可以说美好的声音,取决于气息与声带力量结合的优劣情况,取决于声带的挡气功能和气息对声带的可自如调节的压力。声带是歌唱首要的条件,有多少人就有多少种声带,也就有多少种声音,声带的厚、薄、长、短,质量的优劣,弹性的大小,耐久力的强弱等等,都得根据自身的条件来掌握最佳的学习方法,使小小的两片声带造就令人难忘的声音。学习京剧的发声方法和技巧有助于我们在声音中表达字的韵味和歌曲的思想感情及风格。

欧洲美声唱法传入中国是二十世纪三四十年代,而徽班进京却已两百多年了,在这两百多年的历史进程中形成了京剧的许多各具特点的流派和许多技艺高超的京剧名家。一些老艺术家们在舞台上声音奔放时如同骏马奔驰,令人热血沸腾;而在抒情时又如潺潺溪流,轻轻滋润着听众的心田。杰出的京剧女高音其辉煌的高音区,控制自如的声音令许多歌唱家们羡慕不已,随心所欲地控制住声音,这种本事如同鱼在水里游泳——完全的自然,她们的低音中加进了胸声而使低音区更为丰满、厚实,在她们演唱中找不到丝毫坎结的地方,流畅的气息,均匀的声音,美妙的音色都令人赞叹。

声乐中的许多问题本来是十分自然的,可以解决的。但过多的理论和走向牛角尖的研究思维方式却使之复杂化了。如“换声”这个概念,曾经作为声乐中必须遵守的原则。但现在则不一样了,换声的概念全改变了,已经从固定于某个音换声转变为整体换声了。所谓整体换声指的是不再界定于某个音作为“关闭”的不可更改的“点”。(简要地说:“关闭”就是在由中音区转向高音区的转折点,就是由真声为主转换为以假声为主的歌唱方法的一个路口)。

如李玉刚演唱的方法就是以假声为主的,他的发声方法和京剧有很大区别,共同点是都用假嗓。不过京剧的假嗓明显比较醇厚,发声中却不见有换声的痕迹,很好地解决了由最低一个音到最高一个



音的真假声比例的最佳尺度的调节。京剧发声与歌唱发声在形式上也有所不同,其表现在行腔时,尤其是在拖腔时,声音颤动的幅度是比较大的,为“大波浪”式的曲线走向。而歌唱声乐的拖腔则是“小波浪”式的,甚至有的民族地区风味较浓郁的歌曲要求拖腔是很“直”的,这与京剧声乐大相径庭,与世界各国多元融合的美学发展则是一致的。

在长期的实践和探索中,对各种唱法,气息的运用和技巧配合是值得一提的。那就是京剧在演唱中为了达到良好的效果而普遍使用了憋气的办法,他们用憋气的力量使人的腹部、胸部、颈部乃至连结声带的肌肉群,全部紧密地连在一起,如同一体,建立起一条坚实的通道——气息通道。如“四郎探母”的“叫小番”一句及“沙家浜”的“此一去——咗”,就是这种唱法,通称“嘎调”。演员在演唱中喉头不会颤抖,不会出现频率不均的发抖的声音,频率均衡,线条流畅,就是做到了腹腔(丹田)、胸腔、喉器及咽腔的肌肉群连成整体。许多学习美声唱法的人声音颤抖,喉节、胸腔、腹腔三部分脱节,声音深不下去,苍白而无力。气息通道不是感觉中的,而是实实在在的,可以让每一位学习歌唱的人明确地意识到并通过努力做得到的。

形成气息通道的最根本的力量就是

“憋气”。“憋气”如同气功,在短暂的时间内所起的作用甚至如同硬气功在声门之下聚集了支持声门的强大的力量,正是由于这股强大的力量层层向上,最终通过声带肌肉群、控制并支持着声带的运动。这就形成了一种歌唱方式:即歌唱发声不仅仅靠声带,而是全身的力量靠“憋气”在声门之下聚集的强大力量。歌唱发声大都反对在歌唱中“憋气”,需要气息畅通,这无疑是对的,但是“憋气”是在京剧唱腔中展现出来的优点,恰恰是我们需要去注意、研究并加以使用的。这种力量可以使声音沿着畅通无阻的通道一直达到最高的位置——我们称之为头腔的地方,而且这种力量可以极有力地保护声带使其不易受伤。

当然,“憋气”不是万能的,它是我们联接全身各部分肌肉群的以支持歌唱的粘合剂。但使用不当会造成声音的僵硬、不连贯,泛音很少。这是我们在歌唱中需要十分注意的。

京剧演员的练嗓,曾使用了一种歌唱演员极少采用的办法,即弯着腰90度,对着装满半缸水的大水缸喊,这种办法看来有利于咽壁力量的形成和咽壁的稳定,京剧发声恰恰巧妙地顺应了声音训练的规律。打开喉咙;训练咽壁力量的坚挺;训练颈部的肌肉群增大力量从而通过控制披裂肌进一步支持声带的工作。

京剧代代相传下来的发声技术是从实践中摸索出来的,它以文字的形式留下来,但是它通过许多优秀的剧目,使优美的唱腔流传下来。要发展中国歌唱声乐,我们的训练就要从传统声乐吸取宝贵经验、吸取养料,同时,京剧声乐艺术要永葆青春,就不能脱离当代现实生活,要从歌唱声乐甚至其它艺术中吸取精华,丰富更新自己,再向歌唱声乐学习借鉴的基础上迈出大胆的一步,是具有创造性和历史性的,对于我们中华民族的不朽的文化遗产,我们负有传承和发扬的历史责任,应深入去研究、挖掘、总结京剧的发声技术,弘扬我们中华民族的古老文化及优秀的艺术精髓,让京剧发声技术这一奇葩,在世界上得到应有的地位,使它展现骄人的雄姿。

注释:

①范永亮:《京剧练声》,《上海戏剧》,2006年第10期。

参考文献:

- [1]范永亮.京剧练声[J].上海戏剧,2006,(10).
- [2]吴培文.京剧发声技术与声音训练的规律[J].中央音乐学院学报,1997,(04).