

京剧青衣“梅”“程”二派在唱法上的同与异*

李海涓

摘要:我国的京剧界虽已形成一套行之有效的传授演唱艺术的教学传统,但是对其唱法的理论研究却尚未系统开展。京剧青衣行当中的“梅派”与“程派”,在歌唱技法的呼吸、发声、共鸣、语言等方面存在着诸多“同”与“异”。从声乐演唱的技法角度对其进行比较,可以更科学、更系统、更全面地研究我国京剧唱法。

关键词:梅派;程派;京剧;唱法

中图分类号: J617.13

文献标识码: A

京剧是我国最具代表性的戏曲剧种,其演唱艺术征服了国人200余年至今不衰,从各行当、各流派到各自声腔的运用,都形成了一套从气息到发声,从咬字到行腔的科学训练的唱法规范,其特点概括如下:一、在嗓音的训练上均要求具备响、甜、脆、亮、水、美的金属般的音色成分,善于用气息的调节以及共鸣与真假声的灵活运用来达到对声音的控制;二、将“字正腔圆”与“以字带声,字声结合,以声传情,声情并茂”作为演唱时的重要美学追求,形成唱法上“以字行腔”的咬字吐字原则;三、重视演唱结果的韵味美,注重唱“字”与唱“情”的结合。

梅兰芳(1894—1961)和程砚秋(1904—1958)是中国京剧史上具有鲜明艺术特征、在演唱方面成就卓越的两位艺术家,都主攻青衣。二人在前辈演唱的基础上,根据自己的艺术个性,经过自身独特的创造,形成了各自风格上的、较为完备的演唱体系,创立了京剧青衣行当中的两大流派,世称“梅派”与“程派”,对京剧唱法的建立与发展做出了巨大的贡献。在唱法上他们既统一于京剧青衣演唱的音色规范之下,有着共同的声音追求,又各具演唱特色,艺术特征明显。本文将从声乐演唱的技法角度来谈谈“梅”“程”青衣二派在唱法上的同与异。

一、“梅”“程”二派在唱法上的“同”

青衣是京剧里的主要行当,通常在京剧中担任主角,与其他各行当相比,它的特点是以唱功见长,主要扮演庄重的青年或中年妇女,大多数是贤妻良母,或者是贞节烈女之类的人物。为了准确地表达这类人物的鲜明特征,与其他行当相区别,青衣在声音要求上具有共同的美学标准,在具体的演唱技法方面即人声歌唱的呼吸、发声、共鸣和语言等基本要素^[1]上存在着诸多共性。下面我们就先来分析下“梅”“程”二派在唱法上的“同”。

(一) 在呼吸用气方面。青衣行当以唱功为主,因而动作幅度比较小,行动比较稳重。所以,二派

收稿日期: 2012-12-13

作者简介: 李海涓(1979—),女,浙江台州人,浙江艺术职业学院音乐系讲师,主要从事声乐演唱与教学研究。(杭州310053)

* 本文系浙江省教育厅2011年度科研项目《美声女高音与京剧青衣两种唱法的互相借鉴》成果之一。(项目编号: Y201122037)

都非常讲究用丹田气托着唱，反对气浮上胸，着力点不在胸腔，而在小腹。

(二) 在发声方面。青衣行当为了贴切地表现青年女子的艺术形象，选用以小嗓（假嗓）为主，大嗓（真嗓）为辅，即以假声成分多、真声成分少的混合声进行演唱，故“梅”“程”二派的演唱都采用假声为主的混声。两者为了使真假嗓的声音听起来自然、优美、统一，都掌握了在歌唱中高、中、低音衔接无痕、腔圆动听的“音堂相聚”的方法，意识到在高低声区上必须消除歌唱发声时真假嗓方式转换时的痕迹，无论高低音，都能圆顺，行腔连贯、流畅。

(三) 在共鸣方面。笔者认为，“梅”“程”二派都是较多地用到了口咽腔与头腔部分的共鸣。因为人的共鸣体一般可分胸腔、口腔、鼻腔、头腔。在这些共鸣腔体中，不同共鸣器官使用上的具体差别，都会造成声音上的相应差异。比如，头腔共鸣器官，对高音的发声有利，有利于高泛音的形成，因此，就会导致高音发声的明亮、高亢、悠扬的特点；反之，胸腔共鸣器官就有利于中、低音的发声，对低泛音的生成有利，因此，就会造成低音浑厚、浓郁、丰满的音色特点；而口咽共鸣器官介乎二者之间，泛音则相对丰富，可以兼顾高、低泛音，因此，音色就比较明朗、实在、饱满。“梅”“程”二派的演唱，在基本发声上用的都是假声为主的混声歌唱，高泛音较多，又音色饱满，因此，二派都是较多地用到了口咽腔与头腔部分的共鸣。

(四) 在语言方面。“以字行腔”是京剧演唱的重要原则。“梅”“程”二派的唱严格地遵循这个原则，形成各自完美的唱腔特色。他们在唱法上都要求字字唱真、收清、送足，每个字的“字头、字腹、字尾”是非常重要的，吐字不能虎头蛇尾，也不能吃字。字的五音四呼，开齐合搓，都必须掌握好。每个字都要归韵，一定要把每个字收尾收好，这样每个字听着才会饱满。

二、“梅”“程”二派在演唱上的“异”

京剧中的流派是京剧舞台上以主要演员的艺术个性和独特的创造而形成的艺术潮流和学派。“梅派”演唱的总体风格雍容大方、典雅清新，善于表现善良、温柔、华贵、典雅而具有正义感的古代妇女形象人物；“程派”演唱的总体风格深邃精密，善于塑造遭遇悲惨具有外柔内刚性格的中下层妇女。这两种不同演唱风格的形成主要有以下两点原因：

首先，两大流派创始人客观上的嗓音条件与艺术经历方面存在较大差异。梅兰芳出身于京剧世家，音色甜美、脆亮而柔和，在唱法上，他广泛吸收前面各派青衣演唱所长，所学极广，青衣戏主要师承吴菱仙、陈德霖。开蒙老师吴菱仙是著名青衣名家时小福的得意弟子，在早期的演唱中吸收了许多时小福的优点，其演唱声调激亢、喷口有力，唱法刚劲。陈德霖的唱法接近时小福，嗓音圆润、气力充沛，唱来高亢嘹亮，以刚劲为其特点，虽音色纤细，但旋律非常优美。前辈艺术家的成就及其影响，对“梅派”唱法的形成有着密切的关系。梅兰芳十分尊重传统，在他各个时期的演唱都渗透了前辈留下的精华。而程砚秋幼时嗓音极佳，所学也十分广博，师承荣蝶仙、陈啸云等，继又拜梅兰芳、王瑶卿为师。后因变声期过度用嗓而使嗓音受损，音色因而偏暗并稍虚。王瑶卿针对程砚秋如何运用其本人的嗓音进行演唱及如何进行唱腔音乐设计方面给予了正确的指导，鼓励并支持他要有所创新。1932—1933年，程砚秋又赴法国、德国、意大利及瑞士四国考察欧洲歌剧、戏剧和音乐，在他的演唱中借鉴了许多西方音乐的东西。

其次，二派在主观追求上存在差异。梅兰芳的演唱是将个人特点与京剧青衣唱法的共性几乎融为一体，梅兰芳主张“移步”而“不换形”的观念，即在对各项艺术手段进行发展的同时，不影响、不干扰京剧艺术的内在要求与精神。梅兰芳曾经说过：“因为京剧是一种古典艺术，有它千百年的传统，因此我们修改起来也就更要慎重，改要改得天衣无缝，让大家看不出一点痕迹来，不然的话，就一定会生硬、勉强，这样，它所得到的效果也就变小了。”^[2]在对前人唱法成就和规范的继承与创新的关系上，梅兰芳朝着创新是为了更好地继承的方向思考和实践。而程砚秋则因变声期嗓音受损，与梅兰芳所代表的京剧青衣的音色规范相去甚远。程砚秋意识到，要在京剧舞台上成功扮演青衣的角色，就必须闯出一条与众不同而又能被观众承认的演唱道路，于是他通过苦练，设计出适合自身条件的唱法，后又有

对西方音乐的吸收与借鉴的思索,形成自成一格的演唱方法,创立了不同于传统京剧青衣的“程派”唱法,程砚秋在青衣唱法上是个有较强个性的创新者。

根据以上原因,笔者认为二者在具体唱法上的差异为:

(一) 呼吸

人声在呼吸时气流在出和进之间的调节和控制我们称之为气息控制。二派虽都讲究以气托腔,但在对气息进行控制时的使用力度是不同的。程派的演唱在润腔时音量收放对比特别鲜明,这是因为,“程派”是倚仗着气息的稳定将音量收、放到极强或极弱的范围内,一口气下来,该轻的地方轻,即使最细的地方也有力量,演唱力度多变化。而“梅派”在气息控制上的运气原则是“欲以气胜之,必整体完整”,讲究气息的贯通,不一味地追求声音上的高亢,在力度上表达含蓄,音量内收。

然而,在碰到气口时,程砚秋的做法是:如果需要吸足,就一定要把前面的一口气用力推出去,这样才换得进来,也才能换得饱满。换气以前,必须将气都压出,然后才能吸得进来,也才能吸得饱满。在处理气口时,呼吸的“吸”与“呼”之间所用到的力量较大,故而形成“程派”独有的抑扬顿挫、收放吞吐的唱法风格。程砚秋曾说:“无论唱或作,都要有刚有柔,有阴有阳,要顿挫适宜,缓急适当而不落于平庸。……没有轻重,没有抑扬顿挫,平铺直叙一直响到底就不容易打动观众。”^[3]“梅派”与“程派”相比,“梅派”讲究唱戏要心平气和地唱,强调的就是自然沉气的状态,在碰到气口时自然平稳地换气,更讲究乐句的连贯性,呼吸的“吸”与“呼”之间所用到的力量相较“程派”要小。如梅兰芳在晚年唱《穆桂英挂帅》时,他的唱在用气上的提沉之感几乎没有痕迹,故听来十分沉稳。

(二) 发声

前面提到,二派在发声的状态上都使用混声来演唱,且声区统一,但两者在具体做法上却差异较大。有评论认为:“程砚秋并不是违背自身的条件,单纯去追求‘圆润悦耳’的音色,而是扬优藏拙发挥自己的特点,追求‘变化自如’地将激情融贯在演唱中,赋予声音以各种不同的色彩。”^[4]笔者同意此观点。程砚秋的演唱是使用“立音”的方式将声音竖立起来,使发音结实、宽厚、圆润,上下贯通,更便于自如地运转。在中音区,他保持假声音色控制的柔和的音色,在发较高及较低的音时,为避免发声的不稳定,以一种声带略欠闭合的状态来引领高音和较低的音,在低音状态稳定后,以较好的呼吸支持,发出挺拔、有力的高音,形成的音色结果是幽咽婉转、吞吐有致,声区间的音色变化较大,有虚有实。而梅兰芳本身就具备甜美、脆亮的音色特点,他在达到声区统一时所使用气息的贯通、共鸣腔体的打开等等技术上的支持时所遇到的困难应不算大,所以他在获得声区统一时,各声区间的音色变化也是不大的。

(三) 共鸣

“梅”“程”在共鸣上都较多地用到了口咽腔与头腔部分的共鸣。但在具体的使用上有所差别。声学原理告诉我们,通过音箱的作用,可以产生不同的声音效果。音箱越小,音色产生明亮。音箱越大,声音就会越低沉、浑厚,形成闷暗的音色。“程派”主张打开一定的口腔开度来演唱,这种口腔的打开,主要是指打开口腔的内空,即口咽腔的后面部分。程砚秋认为:“口不张、牙不张,音就不能出来,用功时嘴形可开得大些。”^[5]所以形成其音色偏暗,但却幽咽婉转、吞吐有致的演唱风格。而“梅派”演唱时的口腔开度没有“程派”演唱那样大,就如同一个“小音箱”,所以,音箱效应也就相对小、窄、浅,演唱时让声音位置保持在口咽腔的前面部位,以靠前的共鸣,取得圆润、宽甜、明亮的嗓音。“脑后音”是京剧里唱高音的一种技巧,较多使用口咽腔后部及头腔的共鸣,因此我们经常会程砚秋的演唱中听到这种技巧,如对《春闺梦》[南梆子](例1)中“被纠缠”的“纠缠”二字的演唱以及《荒山泪》[西皮慢板](例2)中“声声送听”的“听”字的演唱等。

例1:《春闺梦》



例 2：《荒山泪》



关于“梅”“程”二派之共鸣，也有很多研究者提出“程派”较多地使用了胸腔共鸣，如卢文勤认为，“程善使脑后音，胸腔共鸣极好”^[6]。张丽民认为：“程派则侧重头腔、口腔、胸腔，所以他的音色具有一定的厚度和凝重感。”^[7]美国的声乐学者伊丽莎白·魏莉莎认为：“程派的声音位置比梅派靠后一些，它还用了脑后音和喷口发音，并借助胸腔共鸣强化音色效果。”^[8]关于这一点，笔者认为：“程派”在声区统一的条件下，在高低音区的音色上是有变化的，所以在共鸣腔体的使用上也是有变化的，在低音区的演唱上他们还会出现一些喉音的运用，这跟他们胸腔共鸣的使用有关，因为胸腔共鸣有助喉头稳定，避免气息上涌冲击声带，但是“程派”在高中音区的音色仍以头腔和口咽腔为主。由此，才形成“程派”声音的状态统一但音色变化较多的特点。

所以，笔者总结，“梅”“程”二派在共鸣运用上的另一区别是：“程派”在共鸣运用中位置变化较多，“程派”由于容易发出脑后音，在演唱时有效地利用了这一点，以良好的呼吸支持，在演唱中适当运用共鸣前后上下各位置的变化来形成“程派”的特有音色。所以，“程派”青衣的声音常被人形容成“幽咽回环”“深邃曲折”“吞吐有致”等。而“梅派”在共鸣运用中的位置是比较统一的，“梅派”能把所有的字音都保持在一个最大限度的共鸣位置上，京剧行内人称“‘梅派’共鸣使各种不同类型的字，都能似莺声一样滴溜滚圆”^[9]。

(四) 语言

第一，二派在字音与唱腔旋律的结合上有着不同的处理。“梅派”演唱的咬字在京剧“以字行腔”的大原则下，十分注意在音乐进行时不“以字害腔”，即不因字音的原因而影响到唱腔旋律的流畅性。如梅兰芳《霸王别姬》[南梆子原板]（例 3）中演唱“口声声露出了离散之心”这句词时，此“心”字出口，它的唱腔旋律唱“mi”音，按照字音来说，这是倒字的，但梅兰芳在唱腔旋律上的处理是随即上行到“sol”音，这样便使字音归正了，这是采用“先倒后正”的手法。所以，“梅派”唱法的这种“字腔兼顾”的做法，使得旋律自然、流畅，避免了为保字音的准确，使旋律拐弯抹角而显得迁就与勉强。

例 3：《霸王别姬》虞姬唱



“程派”也是严格地遵循“以字行腔”的演唱原则，但他们不因旋律的进行而影响字音的正确表达。程派唱腔旋律的一大特点就是明辨四声，“程派”安排旋律的规律可总结为（见下表）：

阴平字	由高起落低
阳平字	由低往高
上声	平而上滑
去声	直而远稍往下带

在传统戏《二进宫》[二黄慢板]（例4）“天地泰日月光秋高气爽”一句中“天”、“光”、“秋”、“高”等阴平字，程砚秋均将其改成高唱，把“地”这样的去声字则改为低唱。

例4：《二进宫》李艳妃唱

第二，“梅派”咬字时口腔内部活动较多，而“程派”咬字时嘴唇力度强，口腔外部的动作多。梅兰芳说过：“唱戏咬字发声要注意口腔内部的活动。”“梅派”要求演唱时口形小，但口腔内部开阔，注意口腔内部的活动。因此，“梅派”在演唱时，字头的口腔动作不做刻意的强调，字头咬着的时间也不做夸张性的延长，从字头到字腹的过渡放得早，自然流畅，但进入字腹的演唱时口腔的内部开阔。而“程派”咬字时的力度变化多，时常将咬字过程用嘴皮的动作进行明确展示。程砚秋的弟子刘迎秋讲到程砚秋的演唱，形容他“含茹于口，两唇似颤”^[10]。“程派”演唱时，字头的口腔动作有一定的力度要求，字头的咬放时间，需作延长。如“程派”在演唱《龙凤呈祥》[西皮慢板]（例5）中的“王”字时，就要双唇稍使劲成阻，在w音的持阻时间要长一些，再慢慢打开双唇。而“梅派”演唱《霸王别姬》[南梆子]（例6）中的“王”字时，在声母“w”出口时，上下唇稍许加重一点力度，随即就吐出了w（乌）音。

例5：《龙凤呈祥》孙尚香唱

例6：《霸王别姬》虞姬唱

第三，两者对于字尾收音上的力度不同。“梅派”在每个字的韵尾收音时，他们在字尾收音上都是采用对每个字的韵尾的字音与口腔动作不作刻意强调，使字音收束产生一种气息往下落、声音往下滑，在咬字上很流畅、没有停顿感的特点。如“怀来”的“怀”（huai）字，最后收音时应呈现“i”音口型，但不是发出“i”（衣）这样清晰的声音。“梅派”的字尾收音整体显示出力度适中、自然大方的风

格特征。“程派”演唱字尾的收音，与“梅派”演唱字尾时要求的柔滑收音的方法是有区别的：“程派”在收音时要求提拎着足够的气息，不让气、声往下落，字尾仍须提气，归韵收声，这样唱比把一个字同时一下子唱出来，要费力得多。所以，“程派”演唱时字尾收音的力度比梅派收音大，有一种停顿的棱角感与收束感。正如程砚秋所讲：“尾音不能唱浊，唱浊了就笨而无韵味。”“要注意字，把字唱好才能有韵味，特别是一句中最后的一点尾音，对唱有很大的关系。尾音的气一定要足，音的位置要保持好，不要以为唱到最后了，就漫不经心地让音掉了下来。”

三、结语

京剧各行当唱法的艺术魅力与技术水准在世界上独树一帜，堪称演唱中华民族音乐的典范之一，故认真研究京剧演唱艺术不仅对我国戏曲声乐艺术有进一步的认知，并予以弘扬的意义，而且也会对我国目前各种唱法的声乐学习者有着很好的借鉴作用。虽然我国的京剧界已形成一套行之有效的传授演唱艺术的教学传统，但对其唱法的理论研究却尚未系统开展。笔者是一名中国声乐演唱教学工作者，在本文中从声乐演唱的技法角度探讨了京剧青衣行当中的“梅派”与“程派”在唱法上的同与异，从歌唱技法的呼吸、发声、共鸣、语言等方面对“梅”“程”二派的唱进行了较详细的比较与论述。其目的只有一个，即对我国的京剧各流派唱法，得以更科学、更系统、更全面的研究，但所述难免浅薄，唯望能给京剧声乐乃至民族声乐研究工作起到抛砖引玉的作用，望得到专家学者的指正。

参考文献：

- [1] 刘志，李海涓. 京剧唱法之青衣与美声唱法之女高音在唱法上的比较 [J]. 浙江艺术职业学院学报, 2007 (3): 42.
- [2] 刘彦君. 梅兰芳传 [M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1996: 248.
- [3] 程砚秋. 谈戏曲演唱 [J]. 戏剧报, 1957 (6): 25.
- [4] 张丽民. 试论程砚秋的唱腔特色 [J]. 中央音乐学院学报, 1990 (4): 61.
- [5] 田汉, 等. 程砚秋舞台艺术 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1962: 85.
- [6] 卢文勤. 京剧声乐研究 [M]. 上海: 上海文艺出版社, 1984: 181.
- [7] 张丽民. 试论程砚秋的唱腔特色 [J]. 中央音乐学院学报, 1990 (4): 61.
- [8] 伊丽莎白·魏莉莎. 听戏——京剧的声音天地 [M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2008: 225.
- [9] 梅兰芳. 梅兰芳文集 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1962: 34.
- [10] 北京市政协文史资料委员会. 京剧谈往录 [M]. 北京: 北京出版社, 1985: 266.

(责任编辑: 黄向苗)

Similarities and Differences between the Singing of Mei School and Cheng School of Female Roles in Beijing Opera

LI Haijuan

Abstract: The Beijing Opera circle has a system of effective teaching methods of vocal art, yet without the theoretical research on the singing. There are similarities and differences between the singing of Mei school and Cheng school of female roles in Beijing opera in ways of breathing, vocal, resonance, language, etc.. It helps to make a more scientific, systematic and comprehensive research on the singing of Beijing opera to compare the two schools from the perspective of vocal techniques.

Key words: Mei school; Cheng school; Beijing opera; singing