

文章编号: 1672-2795 (2007) 03-0041-10

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

**摘要:** 本文通过对京剧里的青衣行当与美声唱法里的女高音声部的比较研究, 企图进一步明晰京剧唱法与美声唱法这两种唱法的演唱机理与规范, 以求得对两种唱法中的某些概念认识得更加清楚, 促进两者之间的沟通与吸收。这不仅可以为中国的美声界向中国戏曲、曲艺艺术学习做一些前期工作, 也能协助京剧界用新的视角、新的方法、新的研究工具去总结京剧演唱艺术的丰硕成果, 让世人都能懂得京剧艺术的博大精深之所在。

**关键词:** 青衣; 女高音; 京剧; 歌剧; 美声; 比较

**中图分类号:** J616.2

**文献标识码:** A

### A Comparative Study on Singing Style between *Qingyi* in Peking Opera and Soprano in Bel Canto

LIU Zhi, LI Hai-juan

**Abstract:** By comparing the singing style of *qingyi* in Peking opera and soprano in bel canto, this paper attempts to further clarify the mechanism of voice production and its norms in Peking opera and bel canto, so as to better understand some certain concepts in the two forms of singing and promote the mutual communication and interaction. The study aims to prepare Chinese bel canto singers to learn Chinese traditional opera and folk art forms, as well as to help Peking opera circle to summarize the great achievements in singing art from new perspectives and through new study approaches, exposing to the world the greatness and profundity of Peking opera.

**Key words:** *qingyi*; soprano; Peking opera; opera; bel canto; comparison

### 前 言

近些年来, 出现了一些对京剧唱法与美声唱法进行比较的文章, 对笔者很有启发, 笔者虽然是学习声乐专业者, 但对京剧艺术十分热爱, 经常接触, 故萌发了撰写此文之意。本文通过对京剧唱法里的青衣行当与歌剧唱法(美声)里的女高音声部的比较研究, 希望让我们对于两种唱法的演唱机理与规

收稿日期: 2007-05-25

作者简介: 刘志(1942—), 男, 北京人, 杭州师范大学音乐艺术学院副教授、硕士研究生导师, 主要从事声乐教学和理论研究; 李海涓(1979—), 女, 浙江台州人, 浙江艺术职业学院音乐系助教。(杭州 310012)

范的认知可以更为明确一些,对于唱法中的某些概念可以认识得更加清晰,这既为我国美声界向戏曲、曲艺学习做些理性的准备工作,也能协助京剧界用新的视角、新的方法、新的研究工具去总结京剧演唱艺术的种种成果,使两方面的从业者在互相借鉴的过程中能更加有的放矢,相得益彰。

要说明的是,与青衣进行比较的女高音,本文选择的是抒情女高音。众所周知,欧洲歌剧演唱艺术中女高音分为四大类:抒情女高音、戏剧女高音、轻女高音、重抒情女高音。其中抒情女高音与京剧的青衣在声音的运用方面相近,故选择抒情女高音与京剧青衣进行比较。

人声歌唱的基本要素包括呼吸、发声、共鸣和语言四个部分。在歌唱时,四者为一个整体,同时工作相互配合,不可分割,但在阐述时必得分头说。我们要想对女高音与青衣在具体的发声演唱上作比较,必先对其歌唱的四个要素作比较。

## 一、呼 吸

沈湘先生曾说:“好的唱法的动力都来源于深呼吸。任何好的唱法,自然的、科学的、艺术的唱法,有训练的唱法等等,都要有呼吸的支持。”<sup>①</sup>在欧洲,自17世纪起就有许多关于歌唱呼吸的论说,如“呼吸是歌唱的源泉”,“歌唱的艺术即呼吸的艺术”。卡鲁索说:“一旦掌握了呼吸的艺术,学生也走上了可观的文艺高峰的第一步。”帕瓦罗蒂也说:“掌握不好呼吸,就没法唱出好的声音,甚至会毁坏嗓子。”在我国古代关于声乐的论著中也有诸多有关呼吸的论述,如“夫气者,音之帅也,气粗则音浮,气弱则音薄,气冲则滞,气散则音竭”,“善歌者,必先调其气”等等,高度概括了歌唱呼吸在歌唱中的重要性以及气息与声音的内在联系。由此可见,中西方的声乐理论都认为优美的音质是正确运用和有效地控制气息的结果。女高音唱法与青衣唱法分属于中西方不同的声乐文化领域,一个属于欧洲歌剧艺术,一个属于中国京剧艺术。两者均十分注意呼吸在歌唱中的重要性,在具体的歌唱中两者在呼吸方法上存在着异与同。

(一) 两者的呼吸方式相同,都采用胸腹式联合呼吸。

歌唱时的呼吸不同于日常生活中的呼吸,通常我们将歌唱的呼吸分为:胸式呼吸、腹式呼吸和胸腹式联合呼吸。

美声唱法女高音普遍使用的歌唱呼吸是“胸腹式联合呼吸”。在美声唱法漫长的发展过程中,女高音们通过演唱或教学实践不断地努力寻求最为理想的呼吸方法。有关胸腹式联合呼吸的记录,最早见诸文字的是1775年出版的贝拉所著《歌唱艺术》,他在书中明确谈道“应当挺起和扩张胸下部,好像腹部周围都鼓了起来”。19世纪著名的声乐教育家兰佩尔蒂在他的《歌唱的艺术》中关于呼吸一章中也明确提出:“歌唱者必须使用胸腹式呼吸法,因为只有用这种方法,气管才能保持充分的弹性和自然状态;任何人只要把我所说获得这种呼吸的方法好好地研究一下,他就会明白完全正确地呼吸会带来怎样的好处。”这种“胸腹式呼吸法”就是上述的“胸腹式联合呼吸”。这是一种用胸腔、腹腔互相配合进行呼吸与控制气息的方法。

“世界上各种唱法都是以深呼吸为动力。”<sup>②</sup>青衣唱法与女高音唱法一样,都不允许用上胸呼吸,都要求把气吸得深。青衣演唱讲究“气沉丹田”,反对“气浮上胸”,在气息的运用上,讲究“气沉于底”,只有“气沉于底”,才能使发出的声音“贯通于顶”。由此可见,青衣演唱的呼吸方法与女高音其原则是相同的,同样提倡胸腹式联合呼吸。

(二) 两者在呼吸上所主张的“深呼吸”,其具体的尺度有所不同。

青衣唱法与女高音唱法都要求深呼吸。歌剧唱法称“采用胸腹联合式呼吸”,京剧唱法称“气沉丹田”、“用丹田气”。但是,由于演唱形式、演唱风格上的差异,两者在吸气时的深浅上略有差异。

<sup>①②</sup> 引自沈湘著,李晋玮、李晋璇整理《沈湘声乐教学艺术》,上海音乐出版社1998年版,第20页。

兰佩尔蒂学派<sup>①</sup>20世纪的代表人物威廉·莎士比亚曾说：“吸气时‘横膈膜下降，因之腹部膨胀’。但单是这样还不够，歌唱者必须学会‘张开两肋’的动作呼吸。‘为了歌唱的要求，腹式<sup>②</sup>呼吸必须结合张开两肋的呼吸方法’。‘这对歌唱者是最为重要的事’。”<sup>③</sup>女高音的吸气是腹部包括两肋向外扩张，胸部膨开。美声学派对歌唱音响的要求是声音圆润、饱满、明亮、通畅、连贯，因此，对于呼吸要求既深沉、坚实，又充满活力，不僵。

青衣在演唱时对于呼吸的要求却与女高音是不完全一样的。京剧艺术是集唱、念、做、打于演员一身的表演艺术，唱，是其中的一项。演员在演唱的过程中都要配以各种程式表演动作，这一切都需要一种精、气、神的支撑，并合以锣、鼓的铿锵节奏。青衣在台上演唱时也不例外。在运用一系列的表演程式手段时必得遵循手、眼、身、法、步的技术规范协调一致地塑造人物的系列动作，无论连贯还是停顿，必然要求演员身体需要保持一定的紧张度，并非像女高音那样大段的旋律演唱，要求除腹部可有合理的紧张以外，身体其他部分均要放松。因而青衣演唱的吸气与呼气均不需要如女高音那样深，但仍属于深的范畴，其气的支持甚至力达丹田；同时胸部也是不抬高，不硬、不僵。这些身上的状态也不需如女高音那么松，但对于青衣来说这也是正确的范围，不属紧张。

(三) 两者在演唱时换气的安排上具有不同的特点。

女高音演唱时，考虑到自己的呼吸控制能力，通常安排在歌词和音乐乐句中的合适之处换气，力求不破坏乐句的完整。在歌剧演出中，演唱的分量极重，乐句较长，女高音在台上演唱时常是大段旋律，动作极少，虽然换气不总在乐句结束处，但多数如此，虽乐句长短不一，但一般都比京剧青衣唱腔的乐句长，每一口气支持的歌唱时间要比青衣长。以歌剧《梦游女》中阿米娜的咏叹调《啊，看满园鲜花凋零》以及歌剧《贾尼·斯基基》中劳莱达的咏叹调《我亲爱的爸爸》的部分乐句为例可看出以上分析：

例1：

1. 《啊，看满园鲜花凋零》。

Andante Cantabile 如歌的行板

啊，眼前鲜花凋零，多短暂，真令人难相信，回忆那往日的爱情，像昙花一现，转眼间消失踪影，好像昙花一现，消失踪影。

① 19世纪欧洲四大声乐学派之一。

② 欧洲声乐家在“胸腹联合呼吸”的称谓上有时并不使用全称，而代之以“腹式”二字，如吉诺·贝基。

③ 尚家骧《欧洲声乐发展史》，华东出版社2003年版，第275页。

## 例 2:

## 2. 《我亲爱的爸爸》。

Andante sostenuto 绵延的行板

你若还不愿答应, 我就到威克桥上,  
纵身投入河水里! 我多痛苦, 多心酸! 啊  
天哪! 宁愿死去!

京剧的曲式结构及表达习惯则对青衣换气的次数要多些。京剧的唱腔是以上下句为基础的。一个唱段就是由连缀若干个上下句而组成的。每个上、下句依唱词的音节分为三个小分句, 为了明确句子中的音节和句式间的停顿, 在每个小分句之后和上下句之间, 还补充大小的过门。如七字句的唱词, 就分为二、二、三, 在第三分句中, 又常常分为一、二前后两逗, 十字句的唱词, 就分为三、三、四, 在第三小分句中分为二、二前后两逗。

以二黄原板为例, 其字句结构是:

## 例 3:

上句	七字句: 2/4   ×× ×-  (00)  ×× ×- ×(0)  ×- 0× ×(0)
	一二 小过门 三四 五 六七,
十字句: 2/4  ×× ×-  (00)  ×× ×- ×(0)  ×× 0× ×(0)	一二三 四五六 七八九十,
	七字句:   × ×   0× ×   × -   (0) ×   × -
下句	一二 三四 五 六七,
	十字句:  × ××  0× ××  × ×   (0) ×   × -
	一二三 四 五六 七八 九 十。

西皮原板的字句结构是:

上句	七字句: 2/4   0 ×× ×× ×0 × × 0 0  × - 0 × × - ×
	一二 三四 小过门 五 六七,
十字句: 2/4   0 ×× ×× ×0 ×× × 0 0 × × 0 × ×- ×	一二三 四五六 七八九十,
	七字句:   0 ×× ×× ×0 × × 0 0  × - 0 × × -
下句	一二 三四 五 六七,
	十字句:   0 ×× ×× ×0 ×× × 0 0 × × 0 × × -
	一二三 四五六 七八九十。

(以上谱例引自刘吉典《京剧音乐概论》第164—165页)

以上谱例可见, 京剧的唱腔结构所需的句逗多, 或旋律中规律性空拍多, 则句与句、逗与逗之间,

常有“过门”，或虽非“过门”，但定要有“换气处”。再加上青衣的演唱较女高音的歌唱力度平均要大些，为适应力度而多有变化，体现字与腔中的顿、挫风格，青衣在演唱时以短句居多。在相同的单位时间里，青衣换气的次数稍多于女高音，每口气的歌唱时间平均比女高音短。在京剧中，将换气处称作“气口”，哪怕在基调是“连贯”的乐段里，其抑扬顿挫也比歌剧唱腔稍多些，顿挫有时又是通过顿气、停气来体现的。可见，京剧唱腔中的“气口”——换气，不只因生理需要而安排，而是带有表达音乐的韵味，进而表达感情的使命。梅兰芳先生也曾说他在处理唱腔时，总以断为主，不仅句断、字断，即一字之中亦有断腔，一腔之中亦有数断。因为能断，才能将神情传出。<sup>①</sup>当然，此处梅兰芳只谈及“断”，而没有涉及“断”与“连”的关系。京剧界所认为的“断”，即“顿、挫”，对此他们还有一句语曰：“‘声断情不断’与‘断’相辅时，则不会降低‘顿、挫’及‘断’的美的效应，即使气断，也要达到‘声断情不断’的境界。”可见京剧演唱中的“气断”并非全是“真断”，其中也有“似断”。

通过以上比较，女高音与青衣在呼吸上的异同之处是显而易见的，两者均强调呼吸的重要性，注重呼吸技术与呼吸训练，都强调气息的腰腹部支持，但在具体应用时却存在着如上所说的一些差别。

## 二、发声

演唱的发声技术和发声音响是决定不同演唱艺术的重要因素。具体的发声技术的不同，必定带来音响上的不同。我们要想对女高音与青衣的演唱音响作比较，必定对其演唱的发声方法作比较。

(一) 两者都使用真假声结合的方式演唱，且均以假声为主，但真假声在音响中所占有的比例不同。

“凡是健康的嗓子都有两种机能，一种是发真声的，真嗓子的功能。一种是发假声的，假嗓子的功能。无论哪种唱法，都是真假声恰当地混合使用的结果。”<sup>②</sup>

美声唱法要求真假声混合，演唱时的真假声比例，各个声部不同，从低到高的每个音也是不一样的。女高音声部用的是假声为主的混合声，其歌唱音域为  $c_1-c_3$ 。在这个音域里，真假声的比例从低到高的每个音是不一样的，它们的混合程度，随着音高的变化而变化。音越高，假声成分就越多，真声成分越少。反之，往低去则真声成分就渐多，假声成分减少，两者呈此消彼长的态势。

在京剧行当中，真假声的概念分别用大小嗓来称谓，好的青衣唱法应以小嗓（假声）为主，大嗓（真声）为辅，为假声为主真假声混合声，这点与女高音相似。但无论从每个音高来比较还是将全音域的声音来比，青衣声音中的真声成分还是比女高音声音中的真声成分略多。否则青衣音色中的甜、亮、水、脆和顿、挫是体现不出的。

(二) 女高音的声音讲究连贯，而青衣更重视抑扬顿挫。

17世纪美声唱法产生之初，美声歌唱家们就把“声音连贯”看作是美声唱法的两个支柱之一。<sup>③</sup>美声学派要求歌唱的旋律线条应像提琴或长笛演奏那样的准确、轻松、连贯自如。在训练声音连贯的过程中，同时也向学生灌输对乐曲风格和对“美”的概念的理解——没有声音的连贯就没有旋律线条，就没有美声学派的“美”的歌唱。可以说，追求声音的连贯是美声唱法的审美取向在歌唱的基础音响方面的一种体现。因此，保持声音的连贯性，在美声唱法界是不可缺的、支柱性的技术。女高音唱法从属于美声唱法总体风格，在连贯问题上必然与它要求一致，同时，为了达到这一标准，女高音歌唱家们在演唱过程中势必要将呼吸、共鸣、语言等方面的技艺与之相适应。

与女高音重视连贯相比，青衣唱法更重视抑扬顿挫。京剧中形容唱时，经常用“抑扬”、“顿挫”等形容词。关于“抑扬顿挫”，我国古代的声乐论著《唱论》上有称“歌之格调；抑扬顿挫；顶叠垛换；萦纤牵结；敦拖鸣咽；推题丸转；捶欠遏透。”青衣唱法中重视抑扬顿挫可以被视为因音乐的风格需要而引起的发声的不同特征。在青衣唱法中，这应该是其重要的演唱风格之一。在梅兰芳之前的青

① 摘自张庚等主编《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，中国大百科全书出版社1983年版，第472页。

② 引自沈湘著，李晋玮、李晋媛整理《沈湘声乐教学艺术》，上海音乐出版社1998年版，第24页。

③ 见尚家骥《欧洲声乐发展史》，香港上海书局出版社1986年版，第45页。

衣唱法，顿、挫用得有些，显些。但在王瑶卿、梅兰芳之后，“连贯”风格在青衣的唱中也得到重视。后辈中尤以张君秋、杜近芳等为突出。自梅、张、杜后直至今日，青衣唱法则普遍拥有这一特征，这种特征的较多使用在革命现代京剧中将京剧青衣唱法的声乐水准推进到了一个新的境界，顿挫与连贯的有机结合必能为青衣行当塑造人物、表达人物情感提供更加有效的技术支持。

(三) 两者歌唱发声时在喉部所用力量的多少上存在着细微差别。

喉部在歌唱发声中的作用是至关重要的，也是不容忽视的。伟大的声乐大师卡鲁索在《如何歌唱》一书中说道：“要发出正确而纯净的起音，就必须有意识地打开喉咙。”威廉·莎士比亚提倡要“放松地打开喉咙”。喉部所用力量的多少势必影响歌唱者的基本音响和歌唱全部技艺的建设。女高音在演唱过程中，十分追求声音的通畅和连贯，因此，她必然强调喉部的力量要用得尽可能地少，要感到喉部是通畅的、不紧张的。而京剧唱腔所要求的抑扬顿挫多，必然要强调咬字、吐字的力量，那么打开的喉咙就必然要加以间歇性的控制和紧缩。故青衣与女高音在演唱时除了上述的不同，在音色全貌上比女高音的力度也要大些，声音窄些，密度亦大些，故喉部的用力稍大于女高音，但这种“大于”都是相对概念，并未超出青衣发声的正确范围。

(四) 关于声音的微颤。

微颤(vibrato)在声乐中指声音特有的颤动。专业歌者正常的歌声中的微颤，一般为每秒6—7次。在美声领域，关于微颤的说法不一。尚家骧所著之《欧洲声乐发展史》中，关于17世纪美声唱法的技术要求中明确提到要求有微颤，并指出人声的微颤，是歌唱中有力的表现手段之一。微颤是否正常、流畅、稳定，在声乐教学中往往又是鉴定发声方法优劣的一项标准。瑞典著名音乐心理学家西秀尔是研究微颤的专家，在他的著作《微颤》中也指出：“一个好的声音的微颤，就是一种音高的脉动，它通常伴随以音强和音色同步脉动，在这样的情况下，声音变得悦耳，有弹性，温柔而丰满。”人声的微颤，如果低于每秒六至七次，则给人一种不稳定、音不准的感觉，在声乐上称之为“摇晃”(wobble)。如高于每秒六至七次，则给人以一种过分激动不安、令人难受的感觉，声乐上称之为“碎抖”、“小抖”。在女高音的演唱中，“摇”与“抖”都是不可取的。

但是著名的声乐大师吉诺贝基在我国讲学时却又明确地指出：“意大利主张声音是直的。”现今世界上优秀的女高音歌唱家在歌声中，带微颤和不带微颤的两种声音都能听到，都被认为是正确的。

京剧通常不提微颤概念，青衣的演唱中也几乎难以听到类似女高音那样的微颤陪伴着歌声的始终，但却有一种为表达音乐和情感而特意唱出的带有波动的声音，一般用在某句、某一长音上，这种波浪状的声音，被看作一种表达手段，是有意为之，并不普遍使用。

### 三、共鸣：女高音与青衣都要求全身共鸣，但结果不同

人类声带发出的声音很小且很单薄，不能成为歌唱的声音，要靠共鸣把声音扩大和美化，才能成为歌唱的声音。声乐大师卡鲁索认为：“要想发出一个响亮又悦耳的声音，依靠共鸣比依靠强制的力度更为重要。”“共鸣是发声最重要的因素，它给声音带来了音量和音质。”决定歌唱音色的好坏、音色的变化，共鸣起着重要的作用，几乎是决定性的因素。

共鸣的充分利用对于歌唱艺术来说有积极意义。沈湘先生说：“在歌唱发声过程中，所有的共鸣腔体都要起作用。”歌唱家卡鲁索说：“全身的腔体都要调动起来起共鸣作用。”在共鸣的范畴内，女高音的共鸣概念和技艺与美声唱法的总体规范是一致的，即歌唱中的任何音高均能得到身体中全部腔体的混合共鸣。同时，在不同音高和力度中，头腔、口腔、胸腔又能呈动态的自动调整各腔共鸣的组成比例。

在这一点上，青衣也是一样的。他们之所以会出现甜、脆、亮、水的音色，与他们运用头腔、口腔、胸腔相结合的混合共鸣是分不开的。如“梅派”的演唱音色甜美、脆亮而柔和，音响效果圆润流畅，发声自然。“梅派”的共鸣采用了以头腔为主，口腔为辅，胸腔少许的混合共鸣，显得十分丰满统一。与之相比，“程派”共鸣则要求变化多。程砚秋的唱法与青衣传统的音响规范有所不同。程的演唱

音色较暗，力度多变化，弱音时声音可达细如游丝，颇具呜咽幽婉之效果，行腔中多吞吐及顿挫变化，连贯的成分少于他人。所以“程派”的共鸣着重利用口腔腔后部及头腔共鸣，其共鸣运用中变化多于统一。可见，在青衣行当中，流派的不同，在共鸣的具体运用的侧重点也有所不同。

#### 四、语言——咬字、吐字

语言是歌唱中的重要组成部分，主要关系到表达歌声的内容和发声。通过歌唱能够清晰准确地把语言演唱出来，才能传达出语言中的内涵部分。为了达到这样的艺术目的，就需要演唱者要有扎实的基本功，在把作品中的旋律、音准、长短、力度方面唱准确的同时，还要把作品中的唱词表达清楚。中外的歌唱家们在声乐训练中都十分重视咬字吐字的技法训练。如明代戏曲音乐家魏良辅曰：“曲有三绝，字清为一绝，板正二绝，腔纯为三绝。”兰佩尔蒂在他的《歌唱艺术》一书中写道：“一个歌唱者，若没有掌握正确的咬字，就会感到自己无活动的能力，而且永远不可能达到完美的境地。而有些歌唱者往往由于漂亮的咬字取得了高度的艺术成就。”卡鲁索在他的《怎样歌唱》中写道，“清晰的咬字会使声音更完善、更集中、更柔和”。美声女高音与京剧青衣分属于不同文化下的两种唱法，在歌唱语言上必定从属于各自唱法的通用规范，由于其所使用的语种不同，所以在实际的应用上，又都各自有着不同的咬字吐字规范。

##### （一）女高音。

女高音的咬字规则来自于美声唱法的语言体系，首先是意大利语，歌唱时所涉及的语言还有德、法、俄、英等多种语言。这些语言虽不属于相同的语言，但均属于拼音文字。在此，以演唱意大利语为例，对其基本的咬字吐字情况做一粗略概括。

演唱中要求辅音、元音清晰准确。

正如李维渤先生所指出的那样：“只追求嗓音效果而不顾吐字清晰并不是美歌传统。美声学派对于咬字吐字的清晰予以了高度的重视。意大利美声学派的奠基人卡契尼在《新音乐》中着重强调：“首先是字，然后是节奏，最后才是声音。”著名的皮斯托基教唱时非常注意学生的吐字，要求学生必须把字吐得完美无缺。虽然每个元音本身并不含字义，每个单词不会因升、降调而改变词义。

兰佩尔蒂为了吐字清晰还曾经强调要像讲话那样去唱歌。“要在所有歌唱中找到一点讲话，在所有讲话中找到一点歌唱。”所以歌唱家在歌唱时是“像说话”般，而不是“真说话”般地歌唱。女高音在此项原则的影响下，在唱法上也必统一于这个规范，主要表现在：

1. 辅音与元音之间。歌唱中，人声发出来的能延长的音基本都是元音，元音是保证声音的发生及延长连贯的基础，而辅音是隔断声音的连贯性的。元音的发声要清晰、字正之外，还有一个共识也可称是一项技术规范——元音在咽部形成。这一规范的形成与人类歌唱发声的客观实际是一致的、吻合的。辅音，发音声带不震动，而且除少数辅音如k、g、h（按汉语拼音发音为准）等以外，辅音的发音部位多在口腔的前部，故有一种提法说：“辅音与元音之间的咬字要求是‘子前母后’，即子音要靠前，母音相对地说要‘靠后’。”这种提法虽然有些牵强，但也不失为一种有参改意义的主张，但仅用此一项主张是不能包容所有的辅音发音的实际状况。这样才能既保证吐字的清晰，又做到旋律的连贯。

2. 元音与元音之间。元音是构成人类歌声的物质主体，表达情感时字情、声情的主体。故，人类的各种歌唱艺术其训练过程中费时最多的就是对元音的训练。对声音的训练也是通过对元音的训练而进行的，在美声歌唱中要求元音之间的转换时，咬字的动作也不能破坏音乐线条的完美。美声唱法要求元音在咽部形成，无论是意大利语还是德、法、俄等语言的元音。女高音也应如此，但为把五个元音都统一在腔体里，还要将各元音的舌位稍作调控，原则上是原来舌位靠前者稍向后调整；原舌位靠后者，稍向前移，这样，五个元音才能既统一又清楚。

##### （二）青衣。

中国戏曲演唱中字与腔（旋律），字与声方面有自己的具体情况。因而，在咬字、吐字方面积累了一套自己的法度。京剧青衣的咬字、吐字规范是从属于京剧及中国戏曲演唱的通用规范的，这规范非

常严格, 细致。

### 1. 字分头、身、尾。

中国的汉语音韵学中将元音与辅音分别称为“韵母”与“声母”。中国的语言相对于意大利语言来说有其复杂的一面, 中国的每个汉字, 均有一个或数个定义, 其构成除了辅音之外, 有单元音构成的, 也有不少是由复合元音构成的。一个字在演唱中从开始到结束又不是一成不变的。于是中国戏曲演唱界很早就提出这个见解——字有头、身、尾。即把每个字分解成几个组成部分, 称为“字头、字身、字尾”, 也有从音韵学的角度将它们称为“韵头、韵身、韵尾”。戏曲演唱界对每个字的每一部分的演唱都有具体的要求。戏曲老艺人说:“字头要咬得狠(喷口有力), 字腹吐得要圆, 字尾收得要巧。”这是以唱念要达到吐字清楚又适于行腔的要求而提出的技术要求。

(1) 字头。它主要是由声母来担任。字头无声母者称零声母, 零声母的字可视为无字头之字。声母除 m、n 有声以外, 其余的均不振动声带。除少数需要强调的字和个别的需要运用“喷口”的字以外, 绝大多数字的字头不能太用劲, 过于使劲地咬字头, 势必影响字腹部分的发声和共鸣的完美乃至旋律的美听。

(2) 字身, 也称字腹, 是由韵母组成。它是字的重要部分, 延长的部分, 是一个字在音响上最响亮的部分。唱念时对字腹发音掌握得是否得当, 与能否做到“字正腔圆”关系极大。因此, 在演唱每个汉字时一定要注意的是掌握特定的、正确的口腔形态。因为汉字的发音规则与多数拼音文字不同。“英语等印欧语系语言的发音是以‘音素’为单位将每个音素逐一地拼读(唱)出来的, 每个音素都占有它发音的时间和空间, 前后有一个拼合的过程; 而汉语的各音素已凝聚为一团, 没有拼合的痕迹。”<sup>①</sup>如: 英语 I (我) 应读成【a:i】, 音标中的 a 和 i 均要分别读出; 汉语中与英语相同的音素【ai】则只读成“爱”; 若像英语那样拼读, 【a:i】则可误读为“阿姨”两个汉字。将【ai】读成“爱”, 即是两个音素凝聚为一团, 无拼合之痕迹。汉字的韵母——字身部分均用此法演唱, 所用之口腔形态也是能将【a:i】二个韵母的口形、舌位凝聚为一个才属正确。声音的延长是依附于字腹的延长而延长的。唱好字腹是每个戏曲演员重要的学习内容。

(3) 字尾。是字的最后部分。所占的演唱时间是极为短暂的。京剧里把字唱入字尾的动作称为“归韵”。它们把数以万计的中国汉字, 概括地划分为十三个韵, 也称“十三辙”, 以便于唱好每个字的头、身、尾。同一韵的字在发尾音时, 口腔的唇、舌、齿、牙、喉的运动状况十分相近, “十三辙”的概念在运用中对字身(韵腹)及字尾(韵尾)有指导意义, 京剧青衣均要熟练地掌握。“十三辙”的归韵简单归纳为六种类型: ①归至本音, 无归韵动作, 直收本音: 如发花、一七、姑苏、乜斜四辙; ②归入元音“i”的有: 怀来、灰堆两个辙; ③归入元音“u”的有: 由求、遥条两个辙; ④归入前鼻韵母“n”的有: 人辰、言前两个辙; ⑤归入后鼻韵母“ng”的有: 江阳、中东两个辙; ⑥只归入一个纯粹的动作而不发出“o”音响的是“梭波辙”。此辙中的字其归韵的方法是在字将唱完时, 突然把双唇轻轻一开(动作很小), 声音同时结束。

### 2. 字有四声。

由于汉语的每个汉字都有四个声调(调值), 而中国戏曲又讲究依字行腔, 即以字的调值来确定音乐的旋律构筑方向。如魏良辅《曲律》上所说:“四声不得其宜, 则五音废矣。”此处的五音指的是 1、2、3、5、6 五声音阶中的五音。明代沈宠在其《度曲须知》的书中所述:“凡曲去声当高唱, 上声当低唱, 平入声又当酌其高低, 不可含混。”京剧虽不属于“腔由字生”(即旋律由字的调值引发而成), 但也仍然要照顾到字的调值。青衣的演唱中, 对于四声的运用有着严格的法度。以下为刘吉典先生所著之《京剧音乐概论》对于此概念的概括<sup>②</sup>。

(1) 阴平字: 在唱腔中遇阴平字必须高唱。

<sup>①</sup> 引自徐通锵著《基础语言学教程》, 北京大学出版社 2001 年版, 第 61 页。

<sup>②</sup> 见刘吉典编著《京剧音乐概论》, 人民音乐出版社 1981 年版, 第 143—145 页。

(2) 阳平字：阳平字必须低出，或为低平腔，或是由低归高，有时为唱腔的音势，可把某阳平字提高来唱，称为“高阳平”。

(3) 上声：湖广音的上声是由高降低，其尾音向下弯垂，为高降低的调值（北京音的上声是低起下降复升高的，即低降升的调值）。另：上声字又常被处理为向上疾滑，然后再入低行腔的用法。这是湖广音在演唱上的变化处理，也叫“硬滑音”。听起来有劲，也很“俏”。

(4) 去声：北京音的去声，是由高降低，其尾向下弯垂。湖广音的去声是由低向上提。本身的趋势也是降的调值（有的是高降，有的是低降），湖广音最显著的特点是向上提的尾音。

(5) 入声：在北京音中，入声字被派入平、上、去三声，用湖广音唱京剧，多把入声唱成阳平、去声，上句韵脚的入声字多归为去声，下句韵脚的入声字多归为阳平。

(6) 关于“四声”调值，又有词语、词组的问题。单念、唱一个字时，字属阴、阳、上、去中哪一声是比较容易表达清楚的，字义也易被人听懂。但是遇到一些相同调值的字连在一起时，只是绝对地照每字的调值唱，也有行不通之时，必然得有所变化，变化是有一定规律的。如不这样做，唱腔就要“跳坑”。拘泥于原音非但会使字不准，还必然出现常说的“以字害腔”或“腔无所适”，反而引发字的调值颠倒等现象。把握字的调值的意义在于唱准字词的含义，在于准确地表达唱词的内容。青衣的唱，就吐字而言，不但要将语言的音素咬吐清楚，同时还得将字的“调值”唱准。

(7) 在京剧唱念中对四声的掌握和运用，实居重要地位，必须予以重视。京剧青衣的唱，就吐字而言，不但要将语言的音素咬吐清楚，同时还得时时将字的“调值”唱准，是一种并不易掌握的演唱技艺。

### 3. 青衣演唱中关于咬字吐字技巧中的一些特殊称谓。

在青衣的演唱中，为了艺术表达的需要，丰富感情和韵味的表现，通常在咬字吐字上下功夫较多，所以在青衣的演唱中，有一些关于咬字吐字的特殊技巧。如“喷口”，“徐吐”，“嘴皮子劲”等。这类技巧并不是在每个字、每个唱段都使用，而是在特定的表达时为了体现剧中人的情感，或京剧的韵味所使用。使用它们时，必得用在必要处。

(1) “喷口”：是指把发辅音（字头）的口腔有关部分用力保持住，形成对气流的较大阻碍，然后突然除去阻碍，进入字身的演唱，令人感到该字犹如从口腔中被“喷”出的效果，这就是“喷口”。常用在感情强烈的句子中。

(2) “徐吐”：在一些字中，要求适当地延长字头（辅音）与字身中的第一个元音（介元音）的拼读时间。如唱“家”（jia）字时唱成（ji-a）。青衣中的程派常用这种咬字方法，他人则在特殊需要时才用。

(3) “嘴皮子劲”：京剧要求字字如珠、语音准确，一个字无论怎么延长，字音不准走样。他们把这种咬字、吐字恰到好处，保持能力强的技能称为“嘴皮子劲”。这种提法虽古老，但有误导的嫌疑，因为没有一个字是只靠嘴皮子劲单独咬出唱出，从来都是唇、舌、齿、牙、喉分工合作而完成的。但一代代演员都能理解此条要求的真实含义，即：出字时咬字部位要有合理的力度，字在延长时所用的口形要有合理的保持能力。

## 五、特殊技巧

除了上述歌唱中的四个要素，在女高音与青衣的演唱中，出于艺术表达的需要，都带有一些特殊的技术技巧，存在着很多既相通又相异之处。

### （一）“花腔”演唱技巧。

之前我们已谈到女高音有四种类型，其中一种称轻女高音，又名“花腔女高音”，她与抒情女高音一样，都要掌握演唱连音的技法。花腔演唱技巧包括一些快速经过句、快速音阶、分解和弦的跳音以及灵活华丽的装饰音的演唱技巧。这种技巧属女高音声部通用技巧，花腔女高音和抒情女高音使用较多。但花腔女高音用此类技巧时一般音域跨度更大，超出人声的自然音域并且对演唱者声音的灵活性

要求也非常高。

美声学派的优良传统十分重视声音的灵活性,18世纪的美声唱法十分强调花腔技巧的训练。这从声乐技巧发展的角度来说,是十分有价值的。因为它有利于发展音域,增强声音的表现力,使声音轻巧、灵活。青衣的演唱基本没有“花腔”这类技巧出现,但在一些唱段中也有类似于此类技巧的音型出现。跳音似的花腔音型相对较少,现代戏中只在《海港》中可见。

## (二) 强、弱、渐强渐弱的技巧。

美声学派的演唱并不追求洪大的音量,更多的是追求优美、抒情的音质,但也注重力度变化的能力。故美声学派训练力度变化,首先注重在一个音上的渐强渐弱,亦即声音抑扬的能力。声音渐强渐弱不是用喉咙使劲或松劲来调节,而是用气息来调节。歌剧唱法要求每个声部的歌者都要有强、弱、渐强渐弱的能力。每个演员都能正确唱出属于自己的嗓音允许的 pp-p-mp-mf-f-ff 力度系列。

美声女高音的演唱中,在渐弱的技巧上,女高音通常有两种唱法:一种是保持音色的明亮性不变,音量渐弱。一般用以表现轻快、明朗、喜悦的感情。另一种是音量渐弱之外,音色也变暗,这种渐弱通常用以表现较为深刻的内容和严肃风格的作品。

京剧是非常考究尺寸(对速度和时值变化的概称)和劲头(对力度的概称)的。唱中的强弱的变化对于青衣演唱的韵味的体现有着极其重要的作用。京剧里有几个特别的名词用来形容演唱时的强弱变化,分别为:“宝塔腔代表着唱腔由强渐弱;喇叭腔代表唱腔由弱渐强;而橄榄腔则代表唱腔由弱渐强,再由强渐弱。”<sup>①</sup> 这些提法只证明京剧演唱中同样有强、弱、渐强渐弱的艺术现象,并没有更具体的有关规范和技法。在实践中,京剧演唱中的强、弱、渐强渐弱的力度变化与歌剧演唱有较大差异。其一,京剧力度变化的幅度其平均值小于歌剧唱法。青衣或许有 p-mf-f 三个层次,老生、花脸因其唱腔调高的缘故,大约只有 mf-f-ff 这类的三个层次;京胡的独特音质,板、鼓(单皮)的紧紧伴随,是使京剧演唱较少使用弱音的原因之一。故而青衣演员就不必像女高音那般在渐强、渐弱方面下功夫。在演唱理论上只提到“劲头”的概念已经能够指导实践了。

## 参考文献:

- [1] 马少波,等.中国京剧史[M].北京:中国戏剧出版社,1999.
- [2] 刘吉典.京剧音乐概论[M].北京:人民音乐出版社,1981.
- [3] 卢文勤.京剧声乐概论[M].上海:上海文艺出版社,1984.
- [4] 威廉·文纳.歌唱——机理与技巧[M].北京:世界图书出版公司.
- [5] 沈湘.沈湘声乐教学艺术[M].上海:上海音乐出版社,1998.
- [6] 尚家骧.欧洲声乐发展史[M].北京:华东出版社,2003.
- [7] 李维渤.西洋声乐发展概略[M].北京:世界图书出版公司,1999.
- [8] 陆小兵,陆丹青.西洋美声唱法与中国民族唱法之异同[J].广州:星海音乐学院学报,2000,(4).
- [9] 孙允立.音乐在歌剧与戏曲中的功能与表现特征之比较研究(上)[J].中国音乐,2002,(4).
- [10] 孙允立.音乐在歌剧与戏曲中的功能与表现特征之比较研究(下)[J].中国音乐,2003,(2).
- [11] 滑静.论京剧唱腔与歌剧美声唱法之异同[J].交响,2002,(2).

<sup>①</sup> 引自张庚等主编《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》,中国大百科全书出版社1983年版,第617页。