

声腔、音色、审美:京剧程派“云遮月” 唱法之分析

白宁^[1]

[内容提要] 京剧“四大名旦”中的程派艺术,以其独特的“云遮月”唱法著称于世。本文从演唱音色的角度,分析程派“云遮月”唱法的价值及其对声腔艺术发展的意义。分析程派“云遮月”唱法的音乐生成,揭示其演唱精华主要有“脑后音”、“内里声”、“丹田气”等要素。并从欣赏美学的角度,提出这种独具特色的音色和音乐呈现,可以为受众提供新的审美视界和审美体验。

[关键词] 程砚秋/唱法/声腔/音色/审美

中图分类号:J616.22

文献标识码:A

文章编号:1001-5736(2016)04-0078-6

声音是一切声腔的基点。声腔之声,既包含语音意义上的源生性方音方言以及因此生成的字音的声韵调,也包含音乐意义上的音质、音色、音域以及建立在此基础之上的腔调、吐字、收声等声音技法。正因为不同声腔有着不同的声音表现,因而成为一种声腔区别于他种声腔的明显标记,并由此构成了丰富多彩的中国声腔谱系。

声腔的声音呈现有许多共性化内涵,也有一些个性化元素,包括一种声腔独有的声韵、理趣、色彩、风格等。其中,一些声腔或唱口、流派呈现出来的独特音色,是一种富有音乐辨识度的个性化要素。这种音色表现,又与该声腔或唱口、流派的演唱审美密切相连。在这方面,京剧程派“云遮月”唱法提供了观察并分析声腔音色表现的一个极好样本。

从戏曲声腔发展的历史维度去观察程派艺术,可以说,“云遮月”唱法以其独特的音色表现,丰富了人们对声腔艺术有关声音技法的认知。研究程派“云遮月”唱法并做深入挖掘,可以为中国的戏曲、曲艺、民族声乐等演唱艺术的发展提供有益营养。

一、独特的音色识别度:程派“云遮月”唱法 对声腔演唱的发展

京剧“四大名旦”中的程派艺术,以其独特的“云遮月”唱

法著称于世,称得上是“国粹”中的瑰宝。这里,从音色识别度的角度,分析程派“云遮月”唱法的价值及其对声腔艺术发展的意义。

(一)青衣演唱的方法创新

提起程派的“云遮月”,有些人容易将其与程砚秋变声期的“倒嗓”联系起来,似乎程氏因嗓音条件只能去唱“云遮月”那种暗淡的音色。其实不然。程砚秋早年倒嗓,声音不再明亮如昔,但经调养嗓音得以恢复。程砚秋《我所走过的路》一文,回顾了他六岁时从荣蝶仙学戏,“十三岁时倒嗓,声音暗哑”。当时荣蝶仙与上海戏院订立六百元一个月的合同,准备让他出演,罗瘿公得知后,怕程砚秋的嗓子更坏下去,于是,“向银行借了七百元给荣家做为出师的赔偿费用,将我赎回。”^[2]罗瘿公为程砚秋制定课程表,请知名的先生教他学戏,也调养嗓子,使程砚秋的嗓子得以恢复。十九岁时,程砚秋又患上猩红热,经过治疗休息,嗓音“反而完全恢复”。程砚秋《我的学艺经过》写到:“我始终没有间断过练功、调嗓子与学戏。当年我患了猩红热病,休息了一个月,病好之后,嗓子并没发生影响,反而完全恢复了。”^[3]

程砚秋采用“云遮月”唱法,是在名师点拨下,通过个人领悟与刻苦研磨而实现的艺术创新。王准臣《小女蕙衡在青龙桥向程师求艺》一文记载:“当年砚秋去王大爷家学戏时,王老对他说:你跟畹华比呀!你按你自己的唱吧。”^[4]“王大爷”,

[1]作者简介:白宁(1980~)女,沈阳音乐学院民族声乐系副教授。

[2]程砚秋《我所走过的路》,载《程砚秋文集》,中国戏剧出版社1959年,第3-4页。

[3]程砚秋著,丁纪红编《我的学艺经过》,载《身上的事:程砚秋自述》,中国广播电视出版社2009年,第9页。

[4]王准臣《小女蕙衡在青龙桥向程师求艺》,载《程砚秋日记》,程砚秋著,程永江整理,时代文艺出版社2010年,第305页。

指京剧表演艺术家王瑶卿:“畹华”,梅兰芳字畹华。从荣家出来后,程砚秋每晚都去王瑶卿家学戏,后拜梅兰芳先生为师。王瑶卿先生让他“按你自己的唱”,为程砚秋另辟蹊径、勇于创新指点了一条新路。可见,程砚秋先生采用“云遮月”唱法,决不是一种无奈选择,而是演唱方法的主动创新。

戏曲中的“云遮月”,原指老生的一种唱法,《中国戏曲曲艺词典》释义:“[云遮月]:戏曲术语。是对老生的圆润而较含蓄的嗓音的一种比喻。这种嗓音,开始听来似觉干涩,以后愈唱愈觉嘹亮动听,使人感到寓意丰富、潜力无穷。谭鑫培、余叔岩、杨宝森的嗓音都属于这一类型。是由于长期锻炼而形成的一种优美音质。”^[1]《中国音乐辞典》释义:“云遮月:唱法术语。多指戏曲老生行当中某一类型的嗓音。发音圆润、通畅,但不十分明亮,有如月亮被薄云覆盖,景物依稀、朦胧,别具风味。这一类嗓音,往往越唱越亮,并以韵味取胜。”^[2]程砚秋借鉴老生“云遮月”唱法,将其用于京剧青衣,并在此基础上多有发展,拓宽了青衣唱工的表现手段和音乐内蕴。

1983年,在纪念程砚秋同志逝世二十五周年座谈会上,翁偶虹先生回忆:“他过去和我谈到他自己的唱时说:‘我是汪派的嗓子,余派的唱。’”^[3]汪桂芬、余叔岩都是京剧老生名家,汪桂芬的嗓音高亢浑厚,甜中带沙;余叔岩的行腔曲折自如,顿挫有致,“挂味儿”。两位名家在变声期都曾“倒嗓”,在恢复嗓音后都通过艺术创新形成了自己的流派。这样看来,程砚秋先生将“云遮月”唱法引入青衣行当,在艺术上既勇于突破又有所遵循,这种探索是成功的。

京剧旦行通常追求明快甜美的音色,在程砚秋之前,几乎没有采用“云遮月”唱法的,程砚秋的创新具有开创性意义。冯牧先生曾说:“程砚秋同志在歌唱艺术上的成就,的确为京剧旦角的歌唱艺术开创了一个新的境界。可以说程派的唱腔,是程派艺术的一个重要标志。尤其是在倾诉着人物的痛苦辛酸心情时的歌唱,往往能收到使观众凝神屏息、悄然动容、潸然泪下的效果;这是过去的京剧演唱艺术所难于达到的。”^[4]

(二)把演唱音色作为声腔表现的重要手段

戏曲声腔演唱,通常将声音、气息、吐字、运腔、收声等要素作为表现手段,其中,声音、音色也属演唱技法。元代燕南芝庵《唱论》提到:“凡一曲中,各有其声:变声,敦声,杌声,喏声,困声,三过声。”^[5]这为演唱时多种声音、音色的选择提供了范例。程派“云遮月”唱法是将演唱音色作为主要表现手段,

在较为暗淡的主体音色下,将气、字、韵、腔等各种演唱技法揉入其中。由于将声音、音色技法上升为整个演唱的基调,由此形成了独具特色的声音运用。

在其他戏曲声腔中,也有通过音色技法丰富表现内容的。明代昆山腔演唱,需将“东钟、江阳、庚青”三韵的字音“音收于鼻”,明代沈宠绥《度曲须知·收音总诀》归纳为:“曲度庚青,急转鼻音。江阳东钟,缓入鼻中。”^[6]收入鼻音,客观上造成了演唱音色的变化。后来的昆曲,也常结合顿挫、断续来造成音色变化。秦腔演唱多用激越、高亢、悲壮的声音表现刚劲、悲愤或凄凉的情感,有时候为表现情感使用一些沙哑、散裂的音色,清代刘献廷《广阳杂记》记载:“秦优新声,有名乱弹者,其声甚散而哀。”^[7]这些声腔所具有的声音特色,与地域性欣赏分不开,展现出审美追求中的艺术倾向。就京剧程派“云遮月”唱法而言,其对演唱音色的运用更为广阔,由个别字音、乐句扩展到整个唱腔,从老生行扩展到青衣行,由此形成了自己的流派风格,也拓展了声腔艺术的表现内涵。

(三)富有艺术个性的音色呈现

程派的“唱”是极具艺术个性的。欣赏程砚秋先生当年的演唱录音,可以感受到鲜明的艺术个性。抑或欣赏程派传人演唱,如赵荣琛、王吟秋、李世济、迟小秋、张火丁等众多唱家,抑或一些私淑弟子,许多听众也能一下子听出这是程派的“腔”。

程派的艺术特色主要是通过“云遮月”的音色而呈现出来的,其音色特点或可作这样的概括:

——余音绕梁的音色设定。程派的“云遮月”将青衣演唱的主体色调设定得较为暗淡,这种声音深沉悲凉,凝重幽远,有很强的渲染力和感染力。对于欣赏群体来说,恍若是从远处传来的夕阳箫鼓,而不是击玉磬于明堂,这种别具一格的音色表现,可以让人耳目一新,乃至回味无穷。

——在吞吐之间将音色变化推向极致。程派“云遮月”的基调虽然偏暗,在演唱中却可以通过自如的声音调节,使音色游弋在明暗之间,既有低吟呜咽,也有鸣凤朝阳,收则云树绕堤,放则惊涛拍岸。程派传人、京剧表演艺术家赵荣琛说过:“程派唱腔中,完全可以使用亮音。但使用时必须注意,亮音要有厚度和力度,不能虚飘和贼亮。这样的亮音,才能与程派唱腔沉郁、凝重的风格和谐统一。”^[8]

——多种行腔技法的完美融入。程派演唱的艺术内蕴是

[1]上海艺术研究所、中国戏剧家协会上海分会编《中国戏曲曲艺词典》,上海辞书出版社1981年版,第119页。

[2]中国艺术研究院音乐研究所“中国音乐辞典编辑部”编《中国音乐辞典》,人民音乐出版社1984年版,第489页。

[3]白登云、翁偶虹、吴祖光、冯牧《程砚秋和程派艺术》,载《戏剧报》1983年第3期,第8页。

[4]冯牧《秋声漫记》,载《秋声集——程派艺术研究专集》,中国戏剧家协会北京分会程派艺术研究小组编,北京出版社1983年,第6页。

[5]元·燕南芝庵:《唱论》,载《历代散曲汇纂》中《阳春白雪》卷首(元刻十卷本),浙江古籍出版社影印1998年。

[6]明·沈宠绥《度曲须知》,载《中国古典戏曲论著集成》(五),中国戏曲研究院编校,中国戏剧出版社,1959年,第205-206页。

[7]清·刘献廷《广阳杂记》,清代史料笔记丛刊,中华书局,1957年,第152页。

[8]石磊《“新程派”艺术论》,载《中国戏剧》1999年第8期,第36页。

丰富的,又是统一的,可以将各种行腔技法完美地融于“云遮月”唱法之中。分析程砚秋先生的演唱录音,他注意将嗽音、顿挫、呜咽、萦纤、停声、待拍、偷吹、温簪、撇落等各种行腔技法融入腔中,在“云遮月”般的唱腔中传递出程派独有的韵味。

二、程派“云遮月”唱法的音乐生成

许多人都喜爱“云遮月”声音之美,却很难说清这种声音是怎么来的。这里,就程派“云遮月”唱法的音乐生成作以分析,以期在一定程度上揭示程派艺术的演唱精华。

(一)脑后音

“脑后音”,亦称“背工音”、“脑后摘音”,是京剧及一些戏曲声腔的一种发音方法。《中国戏曲曲艺词典》对其发音的阐释是:“一般发音,气从丹田而出,经过喉腔共鸣,直接发声来。脑后音虽然同样气出丹田,但发音时,喉腔稍加压缩,而与鼻音相聚,使声音迂回在脑后,通过头腔共鸣,发出一种较为含蓄的音调。由于喉咙紧缩,腹部气集中,发音就苍劲有力,既能达远闻,而近听又不自觉其猛。‘汪(桂芬)派’老生唱腔中很多用脑后音唱出,……形成该派一大特点。其他老生唱腔中,凡遇闭口高音字也常用之,净脚唱腔中仅偶一用之,旦脚唱腔用脑后音的则不多见。”^[1]程砚秋先生将“脑后音”用之青衣,缘于他对一些老生行当采用“脑后音”的学习,并结合旦行特点进行创新。翁偶虹先生在回顾程砚秋演唱艺术时说:“按他自己的话说:‘我的唱,得有丹田气的脑后音,就是汪桂芬的那个脑后音。’”^[2]

依现代声乐理论和实践,高音声种的发音,发音位置越高,音色越亮;发音位置低,音色则相对暗淡。就共鸣腔体而言,头腔共鸣较为明亮、胸腔共鸣声音较为厚重。同样是头腔共鸣,发音位置偏前,声音明亮;发音位置偏后,则会取得偏暗的音色。京剧青衣,音域相当于现代声乐中的女高音。程派“云遮月”其偏暗音色的取得,不是因为嗓音不亮,也不源于发音位置偏低或采用胸腔共鸣,而是在高位置、头腔共鸣的条件下,将发音位置移向脑后,因而产生了一种暗淡厚重的音色效果。这种偏于暗淡的音色,听上去有凝重之感,这是“云遮月”唱法的真缔所在。

至少在明代,有的学者已经注意到声响位置与音色之间具有一定关联,明代沈宠绥《度曲须知·鼻音诀隐》在谈到闭口音时指出:“至庚青三韵,则是开口收鼻,用意为之,声响直透脑门而出。故其音较清。”^[3]然而,沈氏没有探索声响发于脑后会产生怎样的声音效果。程派采用头腔后半部共鸣,这

种声音具有一定的封闭性,类似于西洋“贝尔康多”(Bel Canto)中的“黑音”,是一种具有相当难度的演唱。学习程派“云遮月”唱法,习练“脑后音”,是一件极吃功夫的事情。

“脑后音”的采用,使高音与中低音之间的连接更为圆融,使头腔与胸腔之间的共鸣更为统一,因而较好地实现了演唱音色既充满变化又可以保持统一。头腔后部的共鸣,声音具有飘逸悠远之感,而且还有收放伸缩的余地,可以根据曲情,使声音在头腔后部与鼻腔之间转换,丰富了音色的调谐与声音的运用。1983年,当年程砚秋先生的搭档、著名京剧旦角吴富琴接受香港邵芭访问时,对程氏唱腔作这样的形容:“程腔忽而高如鹤唳,哀厉凄绝。忽而细如游丝,幽怨呜咽。忽而悬崖急湍,徐折绕口,学他的行腔既难,像他那样顿挫合拍,讲究四声更不易。”^[4]欣赏程派演唱,有时也会听到鼻腔音,这是缘于对汉字四声阴阳清浊的表达,程砚秋先生说过:“唱法之中,吐字自属重要,四声也很重要,还应当辨别字的阴阳,分别字的清浊,再掌握住发声吞吐的方法,然后探讨五音(唇舌齿牙喉),有时亦应用鼻音或半鼻音。”^[5]

在老生“脑后音”唱法中,有些辙的字音容易收入脑后,有些辙的字音不易收入脑后。程砚秋先生不是避难就易,而是对“京剧十三辙”的每一辙都细心研磨。其《谈戏曲演唱》一文说:“京剧本来有十三道辙:一七、发花、姑苏、梭波、钟东、江阳、怀来、由求、苗条(案,也作遥条)、乜斜、灰堆、人辰、言前,我就一辙辙地来练,这十三道辙的练习,对于演员很有用处。”^[6]分析目前可见的程砚秋录音,包括他演唱的传统剧目以及罗瘦公、金仲荪、翁偶虹等人为他创作的程派本戏,其演唱用辙有十种之多,而“人辰”、“言前”、“中东”几道辙的使用频次较多。“人辰”、“言前”辙的字音发音位置靠前,将其收入脑后的难度较大。程砚秋先生经反复琢磨,结合“切字”过程,较好地实现了“脑后摘音”。

(二)内里声

“内里声”是中国传统演唱的一种唱法,指演唱的字音融入腔中。“内里声”之称,首见于北宋沈括《梦溪笔谈》:“古之善歌者有语,谓‘当使声中无字,字中有声。’凡曲,止是一声清浊高下如萦缕耳,字则有喉、唇、齿、舌等音不同。当使字字举本皆轻圆,悉融入声中,令转换处无磊块,此谓‘声中无字’,古人谓之‘如贯珠’,今谓之‘善过度’是也。如宫声字而曲合用商声,则能转宫为商歌之,此‘字中有声’也。善歌者谓之‘内里声’。不善歌者,声无抑扬,谓之‘念曲’;声无含韞,谓之‘叫曲’。”^[7]沈括关于“内里声”的论述,是对《礼记·乐记》中“累累乎端如贯珠”理念的发展,是针对字、腔关系而言的,要点在

[1]《中国戏曲曲艺词典》,上海艺术研究所、中国戏剧家协会上海分会编,上海辞书出版社,1981年版,第119页。

[2]白登云、翁偶虹、吴祖光、冯牧《程砚秋和程派艺术》,载《戏剧报》1983年第3期,第8页。

[3]明·沈宠绥:《度曲须知》,载《中国古典戏曲论著集成》(五),中国戏曲研究院编校,中国戏剧出版社1959年,第230页。

[4]顾正秋《程砚秋的艺术造诣》,载程砚秋著,程永江整理《程砚秋日记》,时代文艺出版社2010年,第29页。

[5]程砚秋《戏曲表演艺术的基础》,载程砚秋著,丁纪红编《身上的事:程砚秋自述》,中国广播电视出版社2009年,第68页。

[6]程砚秋《谈戏曲演唱》,载《程砚秋文集》,中国戏曲出版社1959年,第30页。

[7]宋·沈括《元刊梦溪笔谈》,文物出版社,影元刊本,1975年。

于“当使字字举本皆轻圆,悉融入声中”,要做到古之善歌者所说的“当使声中无字,字中有声”,需采用“内里声”,否则会出现“念曲”、“叫曲”。依今天的声乐观念看,“念曲”因强调字的声韵而忽略了腔的抑扬,“叫曲”在表现字的音调时忽略了音乐的含蕴,二者都因过分强调字音以至破坏腔音。

自沈括而下,“内里声”少见文人记载,仅有个别引述,如明代王骥德《曲律》、清代胡彦升《乐律表微》等著作引述过沈括原文。由于“内里声”是解决字、腔关系的锁钥,历史上一些艺人仍然有所实践,即便不明确称之“内里声”,也懂得“要在嗓子内唱”。清初孔尚任《桃花扇》把“务头”、“内里声”等演唱技法写进剧情,其第二出,李香君随清客苏昆生学唱【皂罗袍】(原来姹紫嫣红开遍),李香君唱到“雨丝风片”一句,苏昆生打断说:“又不是了,‘丝’字是务头,要在嗓子内唱。”^[1]“嗓子内唱”即古人所云“内里声”。清代小铁笛道人《日下看花记》记载了嘉庆初年北京梨园演出情况,在记述春台部演员何声明的演唱时,说他的演唱“周规折矩,音律精细”,并作诗三首,其中有句:“古妆修整旧闺仪,内里声听半字移。”后有夹注:“善歌者谓之内里声,载《梦溪笔谈》”。^[2]

如何在演唱时处理好字、腔关系,历来是戏曲声腔演唱的一个关节点。如果只顾及“五音”即唇、齿、牙、舌、喉对字音的表达而不能与腔音圆融,就会造成发音位置不统一,使演唱声音“里出外进”。采用“内里声”,可以较好地保持字与腔的统一。欣赏当年程砚秋先生的录音或今天程派传人的演唱,可以清晰地感受到演唱的字音圆润,字头、字腹、字尾能很自然地融入到行腔之中。程砚秋先生说过:“演唱字重腔轻,柔中含刚,但含而不露”。^[3]“含而不露”,即是把字音融入腔声。刘迎秋《我的老师程砚秋》一文记述了上世纪30年代末向程砚秋先生学唱时的心得:“他在唱的发音方法上,教导我:要锻炼用气引声,以字行腔,以腔传情。在发音时,出口要细,而后慢慢放响,尾音再收缩转细,……如果唱出来,没有腔,就好像花没有姿态一样,花也就不成为花,唱也就不成为唱了。”^[4]王准臣《小女蕙衡在青龙桥向程师求艺》一文提到:“他汲取了老生的唱法,先要解决把字认清楚的问题,字里面有阴阳取韵字,有上声、平声、仄声,程都有相当的分析。……戏里应该用什么字,字音应该怎么个走法,当然都有一定根据;认清字音之后,要慢慢在嘴里用工夫,也就是把字咬清楚以后慢慢地

放音,不是一下子放出来,而是在喉咙里收住了逐步地放音。……程派的字韵是很深奥的东西,与昆曲一样,由韵里走腔,有字韵关系再走腔。”^[5]“在喉咙里收住了逐步地放音”、“由韵里走腔”,是对“内里声”的一种表述,这在一定程度上揭示了程氏唱法的要谛。

西洋美声唱法强调,要将歌唱的母音归入发声共鸣腔体里震动,这样唱出的声音较为统一。程派演唱,在吐字后将声音收入腔体,较好地解决了演唱中由于咬字部位不同而造成发声部位不同的问题,并因字音不同,丰富了腔的表现力。程砚秋先生说:“老方法是‘以字就腔’,也就是以字来服从腔。这样,腔就永远不会变化,永远只有一个。而后一种则是‘以腔就字’,也就是以腔服从字;由于字音的变化,腔就跟着做必要的、适当的改变,因而根据不同的词句、不同的感情,在原来腔板的基础上,也就产生多种多样的腔调,使各种腔板都丰富、复杂起来。”^[6]

(三)丹田气

中国古代演唱历来看重气息运用。唐代段安节《乐府杂录》云:“善歌者,必先调其气,氤氲自脐间出,至喉乃噫其词,即分抗坠之音,既得其术,即可致遏云响谷之妙也。”^[7]北宋陈旸《乐书》云:“古之善歌者,必先调其气,其气出自脐间,至喉乃噫其词,而抗坠之意可得而分矣。”^[8]元代燕南芝庵《唱论》提到多种气息运用技法:“有偷气,取气,换气,歇气,就气,爱者有一口气”^[9]。

程派“云遮月”唱法极重视气息运用,这因为“脑后音”唱法需有强大的气息支持。很多戏曲评论家、戏曲同行乃至票友在评论程砚秋时都会提及程氏气息功力之深厚。翁偶虹先生曾提起程砚秋为什么不收女徒弟:“按他自己的话说:‘……我考察女同志没有倒仓的时候,往往是越唱越亮,亮倒是亮了,但丹田气不足,没有气就没有脑后音,因为男子使的那股劲头,女子学不到。’”翁先生还提到程砚秋深厚的气息功底与他练武术、气功分不开:“他平时好练武术,喜欢练气功,一为强健身体,二为唱戏。……所以他的嗓子直到逝世之前,中气还是那么足,要怎么高就怎么高,就是到了很高的音,你听着仿佛还有余劲似的。”^[10]程派名票朱文熊也曾说:“他的唱多半是用‘气’唱出来的,不一定全靠嗓子。”^[11]

深厚的气息功底与气息控制力,还可以在行腔时更好地

[1]清·孔尚任《桃花扇》,中国古代戏曲经典丛书,华夏出版社2000年,第19页。

[2]清·小铁笛道人:《日下看花记》,载《清代燕都梨园史料》,张次溪编撰,中国戏剧出版社,1988年,第83页。

[3]程永江《程砚秋中期经典作品》,载《程砚秋日记》,程砚秋著,程永江整理,时代文艺出版社2010年,第266页。

[4]刘迎秋《我的老师程砚秋》,载程砚秋著,程永江整理《程砚秋日记》,时代文艺出版社2010年,第511页。

[5]王准臣《小女蕙衡在青龙桥向程师求艺》,载《程砚秋日记》,时代文艺出版社2010年,第305页。

[6]程砚秋《创腔经验随谈》,载《程砚秋文集》,中国戏剧出版社1959年,第124-125页。

[7]唐·段安节:《乐府杂录》,载《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏曲研究院编校,中国戏剧出版社1959年,第46页。

[8]宋·陈旸《乐书》卷一百六十一,载《四库全书》经部九·乐书·乐类。

[9]元·燕南芝庵《唱论》,载《历代散曲汇纂》中《阳春白雪》卷首(元刻十卷本),浙江古籍出版社影印1998年。

[10]白登云、翁偶虹、吴祖光、冯牧《程砚秋和程派艺术》,载《戏剧报》1983年第3期,第8页。

[11]朱文熊《挚友朱文熊谈程砚秋的艺术和德》,载程砚秋著,程永江整理《程砚秋日记》,时代文艺出版社2010年,第18页。

把握声音的高低、强弱、缓急,达到游刃有余的程度,这在演唱较长乐句时更具优势。程砚秋的“大腔”演唱,常常是整场戏最为出彩之处,高若鹤唳,细若游丝,顿挫婉转,挥洒自如。欣赏程派传人迟小秋演唱的《锁麟囊》中《这才是人生难预料》唱段,也可以听出气息技法与“脑后音”的完满结合。

1933年记者柱宇在程砚秋访欧归来后采访他,问:“欧洲人唱戏,与中国人唱戏,其不同之点如何?”程砚秋先生回答:“大抵,欧洲人唱戏,概以肺使力。中国人唱戏,则非提足中气不可。欧洲人唱戏,使力既在上部,则其音韵宽广,而近于浮。中国人唱戏,使力既在小腹,则音韵较狭而濒于结实。”^[1]从当年记载中可以看出,程砚秋先生不仅善于将丹田气运用于演唱,也很清楚中国与欧洲对气息运用的差异,这在那个年代是不容易的。

京剧历来讲究“湖广音、中州韵、尖团字”,讲的是唱念的字音,无论哪种流派都必须遵循。程派“云遮月”中的“脑后音、内里声、丹田气”,讲的是演唱中的音色生成,体现着程派的艺术个性。将“湖广音、中州韵、尖团字”与“脑后音、内里声、丹田气”相结合,将共性与个性结合起来,这就构成了程派“云遮月”演唱的音乐特色。

三、程派“云遮月”唱法以其独特的音色质感拓展了受众欣赏的审美维度

程派“云遮月”唱法以其独特的音色和音乐呈现,探索和实践了人们对声音美的感知,拓展了戏曲声腔演唱的审美维度。

(一)对“声音美”的另一种解读

什么样的声音是美的?世界上各民族既有一些共同认知,不同民族也有各自的欣赏习惯。在中国,两千多年前的《礼记·乐记》提出:“乐者,音之所由生也,其本在人心之感于物也。是故其哀心感者,其声噍以杀;其乐心感者,其声啾以缓;其喜心感者,其声发以散;其怒心感者,其声粗以厉;其敬心感者,其声直以廉;其爱心感者,其声和以柔。”^[2]强调人的哀、乐、喜、怒、敬、爱等情感决定着对声音的不同感受。南宋吴自牧《梦粱录》记载了当时多种演唱形式,也有对“殊可人听”声音的记述:“若论动清音,比马后乐加方响、笙与龙笛,用小提鼓,其声音亦清细轻雅,殊可人听。”^[3]“但唱令曲小词,须是声音软美”,“歌喉宛转,道得字真韵正,令人侧耳听之不厌。”^[4]可以看出,“清细轻雅”、“声音软美”、“歌喉宛转”这样的声音在当时是受欢迎的。明代王骥德《曲律·论声调》提出了声音的“美听”问题,他说:“夫曲之不美听者,以不识声调故也。……故凡曲调,欲其清,不欲其浊;欲其圆,不欲其滞;欲其响,不欲

其沈;欲其俊,不欲其痴;欲其雅,不欲其羸;欲其和,不欲其杀;欲其流利轻滑而易歌,不欲其乖刺艰涩而难吐。”^[5]王骥德所言,反映了欣赏者大多喜欢清脆、圆润、响亮、俊丽、雅致、和美、流利的声音。

从历来演唱实践看,明亮、俊美的声音多为听众所青睐,人们常用“引吭高歌”、“响遏云天”、“余音绕梁”等词汇形容好的演唱。就戏曲而言,人们对青衣、花旦等旦行演唱,多喜欢欣赏清脆、明媚、甜美、温婉的声音。程派“云遮月”的音色,突破了以往对旦行演唱的欣赏习惯,拓展了有关“声之美听”的审美维度,以偏暗的音色、内蕴式的行腔表现青衣,提供了另一种审美解读,无疑,这是一种异彩式的诠释,使听众有耳目一新之感。从受众欣赏美学的角度说,这是不同于以往审美习惯的一种新的审美体验,可以在欣赏意外中达到了审美满足。德国浪漫主义诗人诺瓦里斯说过:“以一种令人愉快的方式把一个对象陌生化,同时使之为人熟悉并引人入胜,这就是浪漫主义的诗学。”^[6]许多戏迷在欣赏程派演唱时,常常闭上眼睛用心品味唱腔中的吐字、收声、归韵以及种种行腔变化,体味着程派独有的韵味,仿佛是一种难得的听觉享受。这正是程派艺术的魅力所在。

程派“云遮月”演唱有其独特的审美追求,又与传统审美具有内在的统一。程派“云遮月”多用于悲戏、苦戏,在一些情况下也适合于喜剧类演唱,这与传统审美中的“其哀心感者,其声噍以杀”,“其乐心感者,其声啾以缓”是相合的。

(二)绚烂多彩的音色铺陈

唐代张彦远《历代名画记》提出了“运墨而五色具”,经后人总结,成为“墨分五色”的中国水墨画绘画思想。程派“云遮月”的音色表现,似乎是一种“墨分五色”的音乐呈现,通过多种音色铺陈,在运腔中实现了“云”与“月”的多重音色变化。欣赏程派的“云遮月”,可以感受到幽暗行云中的淡月,这种朦胧的音色感,有多重“云”与“月”的关系。可以借用唐诗宋词中的一些名句,描绘欣赏程派“云遮月”唱法的审美体验:有时,是“星月掩映云瞳眈”(韩愈《谒衡岳庙遂宿岳寺题门楼》),唱腔在暗淡的音色中徘徊;有时,是“明月出天山,苍茫云海间”(李白《关山月》),唱腔在明暗对比中呈现变化;有时,是“云破月来花弄影”(宋代张小山[天仙子]“水调数声持酒听”),唱腔由暗淡转为明亮;有时,是“海上明月共潮生”(唐代张若虚《春江花月夜》),唱腔在明快的音色中行进;有时,是“杨柳岸、晓风残月”(柳永[雨霖铃]“寒蝉凄切”),唱腔在淡淡的音色中展出一幅美的画图。

演唱中的“墨分五色”,是运用多种音色变化,描摹、叙说、渲染曲情,敷布其义,进而强化作品的意蕴表达。欣赏程砚秋演出的《荒山泪》^[5]中(西皮慢板)“听渔楼二更鼓声声送听”、

[1]柱宇《程砚秋访问记》,载程砚秋著,程永江整理《程砚秋日记》,时代文艺出版社2010年,第248页。

[2]宋·吴自牧《梦粱录》,浙江人民出版社1980年,第192页。

[3]明·王骥德《曲律》,载《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏曲研究院编校,中国戏剧出版社,1959年,第122页。

[4](德)诺瓦里斯:《断片》,引自《德语诗学文选》上卷,刘小枫选编,华东师范大学出版社,2006年,第284页。

[5]电影《荒山泪》,改编、导演:吴祖光,主演:程砚秋等,北京电影制版厂,1956年出版。

(二黄摇板)“痛儿夫随老父无端丧命”、(二黄散板)“我如今不畏虎转向前迎”等张慧珠唱段,可以感受到他以浓淡相间的音色运用、顿挫婉转的行腔技法、如泣如诉的唱念表情,塑造出一个善良、无辜最终被逼上绝境的封建苛政下的妇女形象。程砚秋演出的《六月雪》^[1]窦娥唱段(反二黄慢板)“没来由遭刑宪受此大难”、(二黄散板)“爹爹回来休实讲”,通过呜咽的音色和断续、顿挫、敦拖的行腔,将窦娥蒙冤受屈的情感表达得淋漓尽致。梅兰芳先生《追忆砚秋同志的艺术生活》一文,赞扬程砚秋演出的《六月雪》,说:“行腔有时高亢激昂,有时若断若续,如泣如诉,这种音色和这种唱腔演悲剧是具有极大感染力的”。^[2]

(三)深邃幽暗韵味中的意境传递

如同中国许多艺术形式一样,京剧非常注意“写意”。这种“写意”不仅表现在程式、科介等表演要素中,更重要的是通过唱腔的“写意”来表现作品。程砚秋先生说过:“要在意味里写真,不要在举动上写真,所谓写意也。”^[3]由于注重“写意”,程派艺术以其特有的音色和韵味,在表达作品特别是悲剧类作品的内蕴时,往往有独到之处。

——暗淡低迥的音色基调。从一定意义上说,音乐呈现中的色彩感有助于表现某些情感特质。欣赏程派“云遮月”演唱,如同欣赏一幅灰暗调子的油画一样,黯淡的音色适宜于表现忧伤、悲愤类作品,这成为程派艺术表现悲剧类作品的特有优势。由于程派“云遮月”能做到“墨分五色”,欣赏者还可以在晦暗、灰寂、淡霭、浏亮等多种音色的对比中,感知曲情的转折和人物命运的坎坷跌宕、情感的波澜起伏。

——含蓄隽永的意境营造。中国古代文论历来强调意境、兴象的运用,宋代严羽《沧浪诗话》提倡“羚羊挂角无迹可求”的审美表达,“如空中之音、相中之色、水中之月、镜中之象,言有尽而意无穷。”^[4]清代诗论家叶燮《原诗》说:“诗之至处,妙在含蓄无垠,思致微渺,其寄托在可言不可言之间,其指归在可解不可解之会。”^[5]“云遮月”唱法具有内敛、含蓄的特点,程砚秋先生的演唱常常以含蓄的音色营造意境,追求象外之意的审美表达,因之使欣赏者的审美体验得以升华。程派本戏中的《春闺梦》、《荒山泪》、《六月雪》、《亡蜀鉴》等经典剧目,都有积极的社会意义,通过强烈的艺术感染,使受众在感叹、唏嘘之际,品悟其中蕴含的启示意义。

——深沉醇厚的韵味表达。程派的“云遮月”演唱,以深

沉醇烈的音色,凄楚幽咽的情致,悲凉凝重的唱腔,呈现一种既醇厚又雅致的意韵,在表现缠绵、忧思、悲戚等情感处理时别有韵味。程砚秋先生十分注意声之蕴藉,音之丸转、调之抑扬,他在《谈戏曲演唱》一文中说:“唱的抑扬顿挫与韵味也有很大关系,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。”^[6]听程派演唱就像喝一壶醇厚的陈年老酒,常常让人回味无穷。昆曲名家俞振飞先生曾经评价:“如果注意倾听一下程腔时,就会清楚感觉到,那种如泣如诉的哀怨声调中,别有一股锋利逼人的东西存在。”^[7]

结语

流派、唱口,是戏曲声腔发展到高级阶段的产物,是艺术家经过潜心探索与刻苦研磨所实现的艺术创新,在很大程度上浓缩着戏曲声腔的精华。研究分析京剧程派“云遮月”唱法的音乐内涵,可以得出许多有益启示:声腔由本源性的方音方言演唱发展到风格流派的形成,艺术个性是其升华式的指归;丰富且富于变化的音色运用,是拓展戏曲声腔演唱表现力的重要手段;独特的音色与音乐呈现,可以为受众提供了新的审美视界和审美体验。戏曲声腔蕴含着许多艺术精华,是前人留下的宝贵的文化遗产,传承、挖掘这些艺术瑰宝,对于繁荣发展具有中华民族特色的演唱艺术,是一项非常有意义的工作。

(责任编辑 朱默涵)

[1]京剧《六月雪》,录音主演:程砚秋,1957年录音,《中国京剧音配像精粹》,天津市中华民族文化促进会录制,天津市文化艺术音像出版社,2001年。

[2]梅兰芳《追忆砚秋同志的艺术生活》,载《戏剧报》1959年第5期,第16页。

[3]程砚秋《演戏须知》,载《身上的事:程砚秋自述》,程砚秋著,丁纪红编,中国广播电视出版社,2009年,第94页。

[4]宋·严羽《沧浪诗话》,载《历代诗话》,清·何文焕辑,中华书局1981年,第688页。

[5]清·叶燮:《原诗》,载叶燮、薛雪、沈德潜著《原诗/一瓢诗话/说诗醉语》,人民文学出版社1979年,第30页。

[6]程砚秋《谈戏曲演唱》,载《程砚秋文集》,中国戏曲出版社,1959年,第34页。

[7]《身上的事:程砚秋自述》,程砚秋著,丁纪红编,中国广播电视出版社,2009年,附页。