

怎样唱好

京剧

(修订版)



张再峰 著



湖南文艺出版社
HUNAN LITERATURE AND ART PUBLISHING HOUSE

怎样唱好

京剧

(修订版)



张再峰 著

湖南文艺出版社
HUNAN LITERATURE AND ART PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

怎样唱好京剧 / 张再峰著. —修订本. —长沙:
湖南文艺出版社, 2014. 7
ISBN 978-7-5404-6812-5

I. ①怎… II. ①张… III. ①京剧—唱腔—研究
IV. ①J617.13

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第143716号



怎样唱好 京剧 (修订版)

作 者: 张再峰

出 版 人: 刘清华

责任编辑: 刘建辉

装帧设计: 宋归湘

出版发行: 湖南文艺出版社

地址: 长沙市雨花区东二环一段508号 邮编: 410014

网址: www.hnwy.net

经销: 湖南省新华书店

印制: 湖南长沙贝特尔印务有限公司

版次: 2011年1月第1版第1次 2014年7月第2版第3次印刷

开本: 880mm×1230mm 1/16

印张: 25.75

书号: ISBN 978-7-5404-6812-5

定价: 48.00元

本社邮购电话: 0731-5983102

若有质量问题, 请直接与本社出版科联系调换

修订版内容简介

此次修订内容主要是在原版“气、声、字、腔”四个章节的基础上,对其中“声”章节内容作了较大的修订。首先作者从声乐的角度将京剧演唱界定为“京剧唱法”,使其在方法总结、理论归纳时能够更加规范、系统。大量借鉴美声唱法演唱技法的术语,与京剧唱法有关技法相对照,在原版的基础上加强了京剧唱法与美声唱法的比对、借用力度。其目的是想通过借用美声唱法相关理论和术语,试图讲清或尽量讲清京剧唱法中某些模糊不清的概念,从而揭示、体现京剧唱法的科学性,以便更好地帮助提高京剧演唱水平。

其次作者参照美声唱法的“声区、声道、喉头位置、起音、发声、口腔开度、共鸣、混声、支点、换声、关闭、哼鸣”等术语,确认、建构、形成了京剧唱法的“声区、声道、喉头位置、起音、发声、口腔开度、共鸣、混声、支点、换声、关闭、哼鸣”等术语,并对二者的异同进行了详尽地比对和阐释。

再次是对本书“气”的章节中,“腰紧绷”的运气方法,丰富、增加了“憋气”与“声门气息对抗”的内容。并将京剧的核心唱法“提拎着唱”(噙住唱)与美声唱法的“吸着唱”相对应,以便对京剧唱法中的这些声乐现象讲得更清。

之所以对“气、声”两个章节进行大幅度的修订,目的就是推动京剧唱法形成一个更为科学、相对统一、规范、系统的体现。

序

众所周知,京剧艺术源远流长,深深植根于我国民族艺术土壤之中,其文化内涵更是博大精深、积淀深厚,被公认为是我国民族艺术宝库中一颗璀璨的明珠,艺术百花园中的参天大树,无愧为国之瑰宝、故被称为国粹艺术。京剧艺术是以演员为中心的综合表演艺术形式,在长期的艺术实践中,各个表演行当都涌现出众多杰出的优秀表演艺术家,各种流派异彩纷呈,争奇斗艳,形成了各自独特的演唱系统和统一的艺术风格,深受观众喜爱,无论是梅、尚、程、荀,还是谭、余、言、马,在我国都拥有众多的戏迷和粉丝。早在上世纪三十年代,以梅兰芳为代表的京剧表演艺术家就将我们的国粹京剧带到世界戏剧舞台,梅兰芳先生精湛的演唱艺术与京剧独特的表现形式,曾震惊、征服了美国、日本和苏联观众,京剧艺术的巨大魅力就略见一斑了。在我国数百个的戏曲剧种中,京剧所拥有的观众群仍然无可匹敌,故被广大群众尊称为“国剧”。

我是一个声乐教育工作者,虽不敢妄称戏迷,还可说是一京戏爱好者,儿时住在戏院附近,常随大人去看京戏,也常与小伙伴打溜票看戏,耳濡目染,潜移默化,京剧在我童年的心中就占有了一席之地,也可说是有一种京剧情结吧。后来我进入音乐学院学习声乐,毕业后先后从事演唱和声乐教学工作,但我对京剧艺术的尊崇依然如旧,现在虽很少进剧院看戏,每逢电视台播出京剧电视大赛和一些经典名家演出,我都是忠实的观众,还邀家人一同欣赏。前不久,经湖南文艺出版社刘建辉先生介绍结识了湖南省京剧团京胡演奏家张再峰先生,并有幸拜读了他撰写的《怎样唱好京剧》《怎样掌握京剧演唱流派技巧》《怎样拉好京胡》三部专著,同时还与张再峰先生就京剧演唱艺术的源流、演唱方法、继承与发展等问题进行了朋友式的深入交流与探讨,可说是相谈甚欢,于我受益匪浅。对于京剧,我是外行,只是一个爱好者,作为声乐教育工作者,我是抱着学习的心态向张再峰先生讨教,我认为向具有深厚传统演唱技法的京剧艺术学习是发展中国民族声乐的必由之路。在几次长谈和认真拜读他的专著中,也加深了我对张再峰先生学识与人品的了解。

张再峰先生十岁学琴,多得名师悉心指教,琴艺功底深厚,是湖南省京剧团著名琴师,国家一级演奏员。在四十多年操琴生涯中,先后为多位著名京剧表演艺术家专职操琴伴奏,对于京剧各派名家演唱的精髓、特点有着自己独到的领悟和深刻的见解。四十多年的京剧琴师艺术生涯,造就了他对京剧艺术真挚的爱恋与锲而不舍的执著追求。他说:“多年的学习、研究,让我找回了自信,更加热爱京剧音乐。在我看来,京剧音乐是最好的音乐,当然,我知道这是有失偏颇的,只是因为爱之深切,不能自己,有识者当能理解。”正是由于有着对京剧艺术难以割舍的情怀,在当今物欲横流,戏曲艺术不景气、艺术人才流失转向的大环境下,十多年来他坚守岗位,甘于清贫,不以为忧,不改其乐。近些年虽少有在舞台上操琴演出,但坚信京剧艺术的春天必将到来,因此他另辟蹊径,转而笔耕不辍,用他丰富深厚的京剧艺术的学识和辛勤的心智劳动,为我国广大的京剧爱好者奉献了《怎样唱好京剧》《怎样掌握京剧流派演唱技巧》《怎样拉好京胡》达百万言的著作,为普及发扬京剧艺术作出了自己的贡献。这种重道敬业的精神,作为艺术界的同行怎能不为之肃然起敬呢?

张再峰先生有着深厚的京剧传统艺术功底,对各行当演唱流派有十分深切的了解,他继承传统,尊重传统,却不拘泥于传统,他深知京剧唱腔虽流派甚多,丰富多彩,沉淀厚重,但不能固步自封,应善于学习吸收外来先进科学文化,丰富自己,为我所用。他在书中应用比较音乐学的研究方法,将欧洲美声唱法的技术方法,在发声、呼吸、共鸣、行腔、吐词咬字等方面与京剧演唱方法相对应,作全方位的比较对照,并引用了欧洲美声声音训练中的“哼鸣”、“关闭”等技法,使之融合运用在京剧演唱训练之中。并首次在京剧唱法中提出“声区”划分与“混声”训练这一概念,这在京剧演唱训练中可说是对传统方法的大胆突破,也是在继承中发展的勇敢创新之举。京剧艺术近两百年来,累积了浩如烟海的剧目,有整套严格、精美、系统的表演程式,涌现出一辈又一辈登峰造极的表演艺术家,但在艺术理论研究领域仍较薄弱,特别是在演唱方法、训练手段等方面仍承袭着口传心授的传统模式,缺乏科学系统的训练体系与理论总结。《怎样唱好京剧》一书的出版,无疑对京剧演唱技法的科学化、系统化、理论化是一大贡献,它对热爱京剧演唱的广大群众是一本入门的好教材,对从事民族声乐演唱和

教学的老师与学生们都是不可多得的优秀参考学习教本。我坚信本书的出版,定将受到我国广大京剧爱好者和从事民族声乐演唱、研究的人们的欢迎!

湖南师范大学音乐学院教授、硕士生导师
湖南省音乐家协会声乐艺术委员会会长
余开基

2014. 5. 18 于湖南师大音乐学院

前言

唱上一段自己钟爱的经典唱腔,或梅、尚、程、荀,或马、谭、余、言,唱得抑扬顿挫,自我陶醉,甚至口干舌燥,声嘶力竭,那都是痛快淋漓,特别满足的,故尔名曰“过把瘾”。但是,若要唱得神完气足,字正腔圆,乃至得其神韵,却并非易事。那么,怎样才能唱好京剧?或许,这个问题可以反过来自问:我为什么唱不好京剧?必也曰:未打好基础,或基本功不扎实。何谓唱好京剧的基本功?答:气、声、字、腔四技而已。

气,就是用什么气来唱,如何正确地运用和控制气息,如何正确地运用气息来控制声音,气口怎样安排等等。用现代声乐理论的话来说,就是掌握正确的呼吸方法。

声,就是发声,共鸣。发声正常人都会有,但歌唱的发声与日常说话的发声不同,首先要求声音美,其次要求有共鸣,且高中低音演唱各不相同。

字,京剧演唱特别强调“字正”,这是因为汉字有四声,每个字又有字头,字腹,字尾,两个声调相同的字相连怎么唱等等,多有讲究。此外,还要注意湖广音、北京音、中州韵(尖团字、上口字)、衬字等。

腔,对于京剧演唱中的“腔”,我们更愿意体会为:诗歌与音乐的完美融合——只有全面、深入地领悟了诗歌的深刻内涵和音乐的丰富情感,并将二者浑然天成、完美无缺地演绎出来,才能称为真正的歌唱。当然,这里更多的需要了解唱腔的音乐特征,尤其是唱腔的润饰技巧,如此才能唱出京剧的“味儿”,唱出京剧的神韵,才能更民族,更中国。

气、声、字、腔四技中,气是基础,没有了气,声、字、腔就失去了支撑,就完全没有用处了。余叔岩晚年曾说:“我不能上台唱,不是没有嗓子,而是气不够。”余叔岩作为一派宗师,其声、字、腔均已达炉火纯青之境界,然而当气不够时,他就上不得台了。“声”是演唱的外壳,无声演的是哑剧。“字”是京剧演唱的灵魂,字是表达意义的,无字之声即是空腔。“腔”则是京剧演唱的血肉,有了完美的腔,京剧演唱才丰满,才有韵味,才能引人入胜。

在京剧演唱中,气、声、字、腔,四位一体,紧密联系,是不可分割的,四种基本技能综合运用,方能演唱出一段完美的唱腔。不可能出现没有气的声、字、腔;而如果没有字,气、声、腔也就没有了意义。我们在练习时,可以将它们分别单独练习,但在演唱时,则须将它们协调起来,使其成为有机的统一体。本书之所以分章论述,是出于论述方便的需要,读者绝不可因此而视四个部分为各自独立,互不关联,从而影响学习,影响演唱。

只有在认真研读、真正掌握理论的基础上,再加以长期刻苦的练习,并悉心揣摩,融会贯通,才可能唱好京剧。

“艺术”主要是“感性的”、“实践的”和“审美的”。科学的思维方式,虽然不能取代艺术的思维方式,但任何艺术的创作又都是需要重视“技术”,因为,没有技术做支撑,就不可能进行艺术创造。而美感的(艺术的)积淀是理性积淀于感性,虽然艺术不完全是认识的,但认识与实践是不能截然分开的,在艺术创造的活动中,也不可能把“认识”全部从实践中剔除出来。在艺术创造时,对技术的融合,其实也就是艺术创造的过程与方法。所以,京剧演唱在很大程度上也是以技术来丰富其表现手法的。所谓“无技不成戏”强调的就是这个道理。

“技术”讲究用科学方法去掌握,是可以模仿、重复并将其程式化,熟练后也可以成为习惯。正因为如此,京剧演唱就可将演唱中的技术内容予以规范化、程式化,以科学的方法即正确说明和解释京剧演唱中的一些艺术现象,探究、总结其艺术规律,从而指导京剧演唱的实践。因此,京剧演唱也是需要以科学为依据。只有这样才能逐步建立、完善京剧声乐的理论体系;但科学理论的建立,又总是由技术来完成的。

大家知道,技术性技能的学习,在很大程度上讲究“衣钵真传”、“口传心授”,全凭经验口授,少有理论记载,是需要老师用口头传授的方式教学,即面对面的讲解。这种方法在中国的各行各业,绵延了几千年,有着深厚的传统。京剧也不例外,行内称之为“度肉口”。这种方法有其优点:因为技艺知识的学习,存在一定的“只可意会,不可言传”的特点,是感受性的。有的知识,要靠教习者当面传授自己的感受,才便于学习者的学习与正确掌握。所以技艺就可达到“瓷实”、“规矩”。但是,这种方法的缺点也显而易见:存在着不规范,不系统,有些东西讲不清,只能靠学习者自行揣摩、领悟,最后达到行内讲的“开窍”。如果是“悟”不到的人,也就无“窍”可开,所以,一辈子也开不了“窍”,最终还是稀里糊涂。

师徒相承、口传心授中的陋习也显而易见,那就是“留一手”。师父往往不会把自己最好的东西传授给徒弟,宁可烂在心里、带入坟墓也绝不告人。这就使得许多人穷其一生,甚至是几代人积累的珍贵技艺会随着它

的代表者的死亡而消失、失传,没有为后代留下任何记录,殊为可惜。当然,这在“告诉徒弟,打了师父”的年代,也是无可奈何的事。余叔岩虽拜谭鑫培为师,但谭鑫培并没有亲自传授他多少戏,只教了一出《失街亭》中的王平(二路老生),半出《太平桥》中的史敬思。^①

相比之下,学校式教育,其中包括音乐理论及技艺的教育,却显现出了其长处,如系统,规范,理论完备,讲究科学的学习方法,在摹仿学习的同时,探索、研究它的规律等。

戏剧(戏曲)主要有“剧本创作”、“理论研究”(戏剧理论与艺术评论等)、“戏剧技法”(舞台实践与技术经验的总结)三大部分。

在剧本创作、理论研究方面都已做出了极高的成就。但在“技法”这一块,特别是演唱技法,尽管一些技法的主要内容在艺术实践中早已存在,但作为理论上的概括、总结,尤显滞后和混乱,缺乏系统与规范。

何为先生也认为:“尽管在声乐艺术上我们有很高的成就与技巧,但却始终没有建立起一套科学的训练方法。我们现有的训练方法还是‘口传心授’,有些练声方法甚至还是比较原始、落后的,很难说这是科学的方法。有些很有成就的演唱家,尽管他们掌握了相当高的声乐技巧,他们的发声方法也确实是科学的,但他们却说不出道理来,不能说明他们是怎样通过科学的方法来获得这种技巧的,有成就的演员毕竟是少数,更多的演员由于未能摸索到正确的方法来掌握技巧,因此艺术生命不长,很快就消失了。在这方面,我们也不能不承认有落后的一面。特别是现在许多青年演员(也包括一些中年演员)的演唱,可以听出他们的声音缺少训练,只是凭自己天赋的嗓子在唱,这不但影响了他们演唱技巧的提高,艺术生命也不能持久。这个问题还有待于解决。”^②

京剧声乐理论的缺乏系统性、不严谨及技艺传承失落的现状,亟待深入研究、整理总结的现实,已引起京剧界及声乐界人士的广泛关注和重视。多个有关会议的召开和部分论文的发表,著作的出版都说明,有识之士正在有所作为。但就已有的相关方面的文献来看,研究也显零散、混乱与滞后,不够规范与系统,给后学的学习以及同行们的相互交流,带来了极大的不便。今天虽有录音、录像等先进手段可以帮助我们学习,但人的内心深处的东西,以及艺术经验的归纳、总结,依然要倚仗文字来将它们加工、形成理论,理论如受不到重视,也就会免不了自生自灭的命运。“文化的庸俗是由于思想的贫乏,思想的贫乏是由于学术的不振,学术不振的表现是理论水准不高。理论欠缺表明我们不关心理论。不关心理论表明我们不关心‘按现代标准’提升民族文化的理性。”^③所以,京剧声乐必须从语言、文字、符号、音乐等诸多方面来进行总结、提高、只有这样才能较好地学习与欣赏提供理论与实践相结合、具有普遍意义、较为系统规范的学习方法。

京剧声乐训练的基本目标,就是要通过训练来拓展嗓音歌唱的音域;学习各种发声与演唱技巧;改善音色,使声音高亢、明亮、柔美、甜润,增加声音的表现力。所以我们应采取科学的方法,透过偶然、杂乱的现象,去发掘和研究表面上难以看出的一些京剧演唱的规律,并以这些规律的知识来指导从事实践的人们,以便更快、更准确地掌握京剧演唱中的各种技巧,提高演唱水平。

有鉴于此,本书尝试借用现代声乐的一些理论、概念及术语,对京剧演唱中的现象,尤其是说法众多、概念模糊的现象,进行归纳、整理和规范,从而为学唱京剧者提供一套理论较为明晰,概念较为明确,说法较为统一,操作性较强的基础训练方法,促使京剧演唱的传承从单纯的依赖口传心授,逐步走向现代声乐和现代音乐教育。同时,为了尊重和保持京剧演唱的传统,本书在阐述有关概念时,尽量使用行内沿袭已久的说法或术语,力图描绘出京剧声乐的大致轮廓。因为是尝试,其中粗糙谬误之处在所难免,恳请方家、读者直陈其失,以便修正。

笔者是湖南省京剧团的一名琴师,从艺四十余载,伴角多多,颇有名气者,陈少云、曹剑文、凌珂等。同时,我团青年演员彭麟均、纪瑶瑶、唐迎学、周宏、杨蓉以及众多的业余爱好者,在我的指导下掌握了书中一些方法后,都普遍提高了一至两个调门,音量、音色也大有改善。人行既深,自知“红花”“绿叶”的关系。但对于演唱,却也情有独钟,多有留心,自认了解越多、越全面,伴奏方能越主动,才能与演唱水乳交融。且梨园行中,琴师教习,渊源久远。陈彦衡曾为谭鑫培琴师,就代为教习过余叔岩、言菊朋。从1912年余叔岩拜陈彦衡为师起,至1915年陈彦衡共教余叔岩二十几出谭派戏。余叔岩成名后也常对人说:“我的玩意儿都是陈十二爷(即陈彦衡)教的!”而言菊朋拜陈彦衡为师后,在三年内便把陈所会的谭腔都学到了。^④在今天看来,陈彦衡即使不是正式编制的教师,也应该算得上是个“代课老师”。因此我也自诩“代课老师”。既是老师,就有责任,实践中稍

① 《余叔岩艺术评论集》,中国戏剧出版社,1990年10月版,第6页,王庚生文。

② 《何为戏曲音乐论》,文化艺术出版社,1998年9月版,第188页。

③ 李幼蒸《历史符号学》广西师范大学出版社,2003年5月版,第226页。

④ 《艺坛》第6卷,上海书店出版社,2009年7月版,第355、356、357页,陈富年文。

有心得便记下来,久而久之就成了这本书的雏形。

《怎样唱好京剧》一书得以付梓,我要衷心感谢音乐家崔裕康先生。崔裕康先生 2000 年担任拙著《京胡演奏实用教程》一书的责任编辑,近年来,对京剧非常关注,对笔者帮助很大。本书就是在崔裕康先生以及张一帆先生的鼓励帮助下完成的。在写作的过程中,崔裕康先生启发、引导笔者对问题进行多层次思考,对本书的规范化、系统化帮助很大。同时,衷心感谢崔夫人陈书芬老师的全力支持与帮助。尤其要感谢张一帆先生对本书在文字处理上的大力帮助。

感谢原湖南省政协常委、原湖南省委宣传部副部长、原湖南省新闻出版局局长陈满之先生的帮助。

感谢湖南出版集团总经理张天明先生多年来对传统文化和京剧事业的关心、支持、帮助,尤其是他对本书的写作、出版给予了极大的关注与支持。

感谢湖南文艺出版社编审、一级作曲刘建辉先生的大力支持与帮助。

感谢湖南省长沙、株洲、益阳、汉寿、醴陵、浏阳、平江、娄底、邵阳等地的京剧“票友”对我完成此书的支持与鼓励。

感谢湖南图书馆提供大量的资料并为我举办“怎样唱好京剧”专题讲座。

感谢长沙京剧票友薛飞为我提供大量的音像资料。

尤其是要感谢我的夫人方清花女士,她包揽了一切家务,在生活上给我无微不至的照顾,让我能全心全意地投入写作。

修订版前言

《怎样唱好京剧》一书从2011年1月出版以来已有三年,在2011年9月又进行了第二次印刷,现已售出一万多册,在目前京剧书籍销售不很理想的情况下,这种销售量也是大大出乎作者及朋友们意料。这当然是读者的厚爱和捧场。但这也说明了两个问题,一是可以证明有不少的人在关注国粹京剧;二是只要你的作品符合读者的需求,就自然会受到读者的认可。《怎样唱好京剧》出版后,作者还收到不少读者意见反馈与好评,在网上也看到大量网友对它的评论,很受鼓舞,借此修订之际谨向读者及关心过此书的朋友们表示衷心的感谢。

在《怎样唱好京剧》出版后的三年里,作者通过不断地学习、探讨,由此又有了新的认识与想法,从而觉得很有修改的必要,修改想法主要有两点,在此特向读者朋友们汇报并共同探讨。

修改想法一:京剧唱法的规范化、系统化,是中国戏曲唱法的先期探路。

中国民族声乐渊源久远,主要有三个内容:一是戏曲唱法;二是说唱音乐唱法;三是民间歌曲唱法。

“民间歌曲唱法”在通过中国几代音乐工作者的不断实践与探索,在继承发扬传统民歌练声方法、演唱技巧,改革、丰富原有民歌旋律的基础上,又吸收了美声唱法在练声方法、演唱技巧等方面的科学经验,融会贯通而形成唱中国歌曲的主流唱法,被现代声乐界称之为“民族唱法”。这种“民族唱法”其实就是发展、更新、进步了的中国“民间歌曲唱法”。同样也是我国五十年代声乐界“土洋之争”的丰硕成果,是一种具有西洋唱法特点的唱法。因此,也有将此唱法称之为“民族新唱法”、“中国的美声唱法”或《美声唱法的中国学派》。

这种“民族唱法”的特点是:讲究真假声结合,要求有较深的呼吸支托,声区统一、和谐,字音清晰、字正腔圆、语言流畅,扩咽降喉,使歌唱声道增长,声道横截面积扩大,共鸣增强,尤其是增强了胸腔共鸣。比中国传统唱法其音域有所拓展,共鸣得以丰富。

而中国的“戏曲唱法”,虽然在广大戏曲工作者的努力下,取得了很大的成绩,但“戏曲唱法”的声乐研究、弘扬仍未形成全面系统的、完整的科学发声方法,即戏曲声乐体系尚未明确地、科学地形成。

由于中国戏曲产生于封建时代,而中国的哲学、美学思想又历来是特别重视美与善的统一,并不特别重视美与真的统一,几千年来很少吸收自然科学的研究成果,如对“天人合一”只是对人事问题感性趣,主要是从道德属性来认识,与科学研究严重脱节,由此而轻视“科学美学”,对现代生理解剖学的实证科学(崇尚实证、重视考据)引入较晚,再加上原来多数艺人的文化水平较低,受这种美学思想的影响,中国在对艺术的评论时的用词,虚幻多于实证,这也使得中国戏曲对其声乐经验的总结长期停留在感性认识阶段。虽然前辈的艺术家们在演唱技术方面积累了丰富的经验,但这些经验并没有上升为理论,没有能够对各种发声技巧做出较为明确的解释。而对经验、方法的概定、总结多是从艺术结果层面来讲的,所以常常用词玄虚,既无理论阐发,又无深入的结论,使后人看了不得要领,给后学与传承带来了一定的困难和制约。这种情况极大地妨碍了继承、普及与戏曲声乐水平的总体提高,从而严重影响了整个戏曲艺术上升到新的高度。

鉴于“戏曲声乐”在理论上相对滞后的情况,文化部科技司、中国戏曲学院与全国戏曲声乐研究会曾于1990年在洛阳召开会议,研究着手建立“戏曲声乐体系”的工作,并拟定集体写作与出版《戏曲声乐概论》一书,因种种原因,尚未能付诸实施。^①

有关戏曲声乐相关书籍也有出版,“戏曲声乐讲座”电视节目也有过播放。但读者、观众反映并不强烈,究其原因,笔者认为,目前戏曲声乐的教学,多是以美声唱法的“全声道”(详见本书第55页)唱“人声自然声区”(详见本书第47页)的歌唱方法来教习主要是以“浅声道”(详见本书第56页)歌唱“人声非自然声区”(详见本书第47页)的中国戏曲唱法。

中国戏曲有300多个剧种,这些剧种的形成、产生除音乐、民俗等原因外,其主要原因应是语音的缘故。因为音乐与语言相结合是声乐艺术的主要特征。世界上任何声乐都是建立在各自的民族语言、语音基础上,在很大程度上由民族语言发音特点所决定。语言既是咬字、吐字、归韵的依据,又是发声、用气、共鸣以及音乐曲调的依据。

中国是一个以汉族为主的多民族国家,有五十多个民族,中国的300多个剧种其实就是以地方方言语音

^① 此消息摘自徐竞存编著《戏曲声乐教程》,湖南文艺出版社,2001年12月版,后记。

或各种民族语言来演唱,而形成了各具特征的浓郁民族色彩和地方风格。由于地方方言语音和各种民族语言的多样化,而中国戏曲又多是注重“字正腔圆”、“依字行腔”,各种语音的发音及声调又有较大的差异,在“依字行腔”、“字正腔圆”要求下,从而形成各具当地地方方言语音特色的地方剧种。中国 300 多个地方剧种也就是生长在中国各地方言基础上的艺术之花。

世界著名男高音歌唱家卡鲁索,我国声乐教育家沈湘等都认为“有多少人,就有多少种唱法。”中国戏曲有 300 多种,在这些剧种中采用了多少种语言形式,不得详知,如再加上由于以演唱者个性形成的各个剧种的流派风格,其复杂性是可想而知。难怪《戏曲声乐概论》不易付梓,有关戏曲声乐的书籍和电视节目,也未能引起广泛的共鸣、响应。要解决这个问题,我想首先是否要将中国戏曲的 300 多个剧种,根据其声腔特色分出几个大类,如梆子腔系统、昆腔系统、高腔系统、皮黄系统、歌曲小调系统、少数民族戏曲等。剧种分类后,再由每个剧种拿出各剧种声腔在气、声、字、腔各个方面的演唱方法,然后再归纳出《戏曲声乐概论》,这样就会与中国戏曲声乐的实际情况比较接近一些。

京剧演唱与西方美声唱法,都属声乐行为。京剧演唱是中国民族声乐中的一个剧种声乐,属“戏曲唱法”范畴。对于这种声乐,笔者姑且称之为“京剧唱法”或“京剧声乐”。

中国戏曲是中国传统声乐的主体,而京剧却全面继承、融汇了中国戏曲传统声乐的全部精华。京剧之所以能取代昆曲的“国剧”地位,而被世人誉为是中国声乐中的珍品、是中国的国粹,其主要原因之一还是京剧声乐的出类拔萃。因为,京剧舞台上的“唱、念、做、打”除京剧的皮黄唱腔外,其他“念、做、打”都是向昆曲或其他地方戏学来的,只有皮黄声腔系统与昆曲不同,是京剧的突出特征。

从语言、语音情况来看,今天的京剧演唱其实承载着中国的两种“普通话”,即以“北京音”为标准读音,今天的普通话和以“湖广音”为标准读音,类似普通话的“中州韵”,也就是京剧舞台上用的那种“韵白”。

语言学家王力先生认为“京剧的唱念有存古性质”;程砚秋先生认为京剧舞台上的这种“韵白”是明朝的普通话;吴小如先生认为这种“韵白”是宋时的普通话;薛观澜先生认为这种“韵白”是孔子语言、尧舜语言。而京剧唱念中所运用的“尖团字”、“上口字”则多与东汉许慎所著《说文解字》的读音一样。

语音的不同必然会影响歌唱声区(即从最低音到最高音的区域)的不同,因此也就会影响到歌唱声道的不同。正如音乐家崔裕康先生指出的那样,京剧演唱其实质就是“汉语的歌唱,歌唱的汉语”。汉语的歌唱,就技术层面而言,具体要求就是“字正腔圆”;而歌唱的汉语,就技术层面来说,也就是“唱犹如说”。因此,京剧演唱是最符合汉语发音规律、也是最能把汉语歌唱发挥到最佳境界的一种唱法。即京剧演唱能将汉语的字头、字腹、字尾的全部语音的结构内容(如音节、元音、辅音、声母、韵母、声调等所有音素)展示得一览无余。

所以,笔者认为京剧唱法,不是一种有些人认为的土气、落后的一般演唱,而是一种主要代表中国戏曲唱法的科学发声方法,它代表着一种科学的演唱风格,它与现在较为流行的“美声唱法”一样,是一种声乐学派。它与美声唱法是相通的,它是中国戏曲声乐和美声唱法的最佳交合点。同时,它也是中国的歌唱艺术当中最具代表、最具标志性的民族符号,由此而被称为“国粹”一点都不为过。

正如声乐教授沈湘认为的那样“意大利美声和中国京剧在发声方法和基本原理上是一致的,根本是不冲突的,是互补的,在高音的共鸣点上是根本一样,没有什么区别。……只有不科学的人,没有不科学的剧种。”^①

金铁霖教授认为:“参加国际比赛要用意大利语演唱,通过他们的标准来评判你是不是达到规格和水平才能得奖,这是他们意大利歌剧。在中国,我们形成体系的是‘京剧’。京剧经过几百年的发展,逐渐形成一套完整的表演和演唱体系及相当数量的剧目。”^②

京剧在其 200 年的舞台实践中,已实际形成了一个完整的体系,已被中国的广大观众所接受、承认,证明是符合汉语的发音规律并适合于中国大众欣赏习惯的“国粹”。同时,也被中国声乐界乃至世界声乐界公认为最具中国特色的唱法。

中国京剧虽被誉为中国的“国粹”,在实践方面也已形成一个完整的体系,传承、教育也已步入了大专院校学院的殿堂,但从目前大众艺术欣赏、普及与提高、行内相互间的交流以及教育、传承等情况来看,还是没有脱离传统的“科班”授艺之窠臼,“京剧声乐”还没有在理论上形成系统,学术水平尚待提高。在传授技艺时,基本还是处于主要依赖于“口传心授”的教育模式,严重存在着“重实践、轻理论”的倾向。因此,京剧唱法在理论的

^① 《沈湘纪念文集》,李晋瑗、李晋玮编,人民音乐出版社,2003 年 7 月版,第 149 页和《沈湘声乐教学艺术》,李晋瑗、李晋玮编著,中国广播电视出版社,2008 年 10 月版,第 93、201 页,赵世民文。

^② 《金铁霖声乐教学文集》,人民音乐出版社,2008 年 4 月版,第 193 页。

归纳、总结方面是一个最薄弱的环节。这恐怕与京剧演唱的重实践有很大的关连,因为一切强调实践、强调体悟的东西,从本质上便具有反理论、超理论的倾向。这就导致在许多关键性的学术问题上因循守旧,认识模糊,概念不清,似是而非,缺乏深入的研究,也缺少相互沟通交流。在多年的学习、思考和探索的过程中,笔者深感京剧声乐理论不足。京剧界也一直苦于没有一套比较科学的、系统的,适合京剧唱法的声乐理论,也没有可为解释京剧演唱中原本抽象、晦涩的某些艺术现象,变为具体、较为清晰、贴切,相对统一的专业用语。这种状况极大地影响了京剧艺术品位的提升,同时也妨碍了继承与发展,与时代的发展是不适应的。

京剧声乐其理论不严谨,缺乏规范、系统性,以至专业术语模糊、混乱,致使前辈们的不少技艺传承失落。这种现状的形成,究其主要原因就是京剧业内对技术专业理论的淡漠、不重视理论。

而漠视理论带来的最直接的问题就是,我们对许多事看不懂,说不清。笔者在大量的实践中深深感觉到,无理论支撑的研究、探索,最终将流入盲无目的的瞎打误撞,即使偶有所获也只是运气而已。因此,加强理论学习,探讨京剧演唱的科学方法,并以之指导实践,应该成为京剧工作者自觉的行为。

我们在对经验的总结时,不能仅仅拘囿于本民族传统音乐范围内,关起门来讲京剧声乐的特点。从目前京剧演唱的实践与理论总结的情况看来,京剧唱法如不解决对歌唱“声区、声道、喉头位置、起音、发声、口腔开度、共鸣、支点、混声、换声”等相关技法层面的理论概定和认同,是很难于把发声及演唱方面的特点讲清楚的。笔者想通过借用美声唱法的相关理论和术语,试图讲清或尽量讲清京剧唱法中某些模糊不清的现象。笔者认为,要揭示京剧声乐的民族特点,要讲清楚京剧声乐中某些模糊现象,需要从两个方面着手,一是要从传统的中国音乐、声乐中去探究、挖掘、继承;二是要以后来发展了的音乐、声乐理论去对它进行剖析,从中发现其共同规律和特殊规律,探讨共同的带有最根本、最普遍意义的艺术规律和艺术方法,揭示其本质的一致,同时还要在一致中看到不同,争取建构一个相对统一、规范的京剧唱法体系,扩大京剧声乐研究的思维空间与范围,走出过去的那一种单一的只从艺术层面进行经验概定的研究方式,从而推动京剧声乐研究在深度、广度两个方面的发展,促使具有民族特色的京剧声乐更加丰富多彩。

修改想法二:掌握科学的发声方法,是解决京剧唱高音难,及防止过早地出现“塌中”现象的重要保障,而京剧演唱,不注意科学方法的掌握,至使演唱调门的严重低下,是毁灭京剧唱法的行为。

由于京剧唱法长期以来不注重科学的方法总结,致使京剧舞台上的演唱调门严重低下、某些演员的演唱甚至已低到或接近唱“自然声区”的调门,长此以往这将使京剧的特点唱法消退,说严重点就是在毁灭京剧。

由于不注重用科学方法演唱,更严重的是常常会导致一些演员在中年过早地出现“塌中”,“塌中”,即嗓音发横、嘶哑,旷日不愈,音高显著下降,有的人甚至降到不能再从事登台演唱现象的一种称谓。这种状况给艺术生命带来了极大的影响,据国内有关研究发现,在歌唱艺术门类中嗓音疾病的分布,发病率最高的是戏曲,这主要是在发声方法上存在着较大的问题,从目前京剧舞台上,看,在众多的京剧明星、角儿中,他们曾经都是因采用“六字调”(1=F)演唱而一举成名,但时至今日,由于对演唱方法的疏虞、不重视,在这些人中,已有一些中年演员出现“塌中”现象,声音发横、音高下降。这种情况尤以生角为甚。如在老生行中,余(叔岩)派、杨(宝森)派,因演唱风格的相似,本是不分家的,即在行内有“余杨不分家”一说。但有的人因嗓音条件出现“塌中”现象,就一味地降低演唱调门,并以“杨派”自称(杨派演唱调门低,余派演唱调门高)。岂不知京剧演唱就是唱高音的艺术,如果说美声唱法与京剧唱法相比较其特点是“扩咽降喉”,使歌唱声道增长,共鸣增强,尤其是增强了胸腔共鸣,并注重发展“人声自然声区”(“人声自然声区”与“人声非自然声区”详见本书第47页)的歌唱,那京剧演唱就是缩小歌唱声道与共鸣,始终是“提拎着唱”、“憋住唱”,以保持声音高位置并贯彻到所有的演唱之中,是注重发展“人声非自然声区”的歌唱。这主要是源于美声唱法是以意大利语言为发音基础而采用的“全声道”歌唱(“全声道”、“浅声道”详见本书第55、56页),而京剧演唱则是以汉语语言为发声基础而采用“浅声道”的歌唱。

其实在演唱中如方法掌握得好,多数人的演唱调门是可以保持或提高的。如谭鑫培到了晚年,不但调门不减,反而还长了调门,唱工达到随心所欲的境界。梅兰芳评价说:“谭鑫培是掌握了用气、发音的最科学的方法。所以,能宽能窄、能收能放,刚柔相济,操纵自如”。

对于不注重科学方法的掌握,程砚秋先生也是深有感触的,他说:“我们是要以科学方法练习音阶。旧日练音阶的方法,太不讲究了;也可以说是根本没注意这个问题。教唱时候,只是开门就教一段唱,唱会了,上胡琴吊好了。至于音阶准确不准确,上下翻动得自然不自然,谁去管它呢?我对于音阶亦不懂,只是自己揣摩,早先教唱和念白,我认为这方面是不正确的。所以有些演员,唱了一辈子戏,到老还唱不搭调,这又是谁害了他们?有的虽然中间的音可以搭调,可是逢低就要冒,逢高就要黄。有的在翻高的时候,要做出种种的怪形状来,挤眉

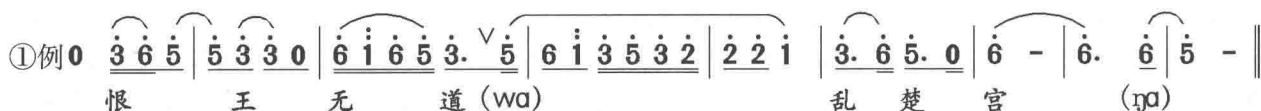
弄眼,端肩膀,甩下巴……种种情形,一时真没法子数清……。凡此种种,都是不依照科学方法练习,勉强生扯硬挤弄出来的毛病,这是错误的,我们必须加以改正,从练音阶入手,一个音一个音发展上去,自然的发展,不要让听的人替唱的人担心,不要让听的人在暗地里帮着使劲,那才是真正的歌唱”。

前辈梅派名家言慧珠在研究、练习西洋发声后感到“初步知道自己口腔内部那些从未用过的许多部位可以帮助发声……。要与习惯对抗,远比学新的困难。要想改变我走熟了的京剧老路的积习较难……。由此也说明初学开蒙的老师,方法正确与否是非常重要的,少让孩子们走弯路是我们的责任……。我的嗓子在6年前中途会坏,其答案是,因为我从前凭着年轻力壮,在使用方法上不很科学,所以不经累。”^①

笔者所“伴”的演员如陈少云、曹剑文、凌珂、彭麟均、纪瑶瑶等,他们在舞台上的演唱调门也都在“六字调”(1=F)。

而活跃在当今舞台上的尚长荣、陈少云、薛亚萍、孟广禄等人也是演唱调门不减当年,一如既往,尤其是尚长荣、陈少云、薛亚萍他们都是在70岁左右的人了,但演唱调门还都在“六字调”(1=F),我所辅导过的我团青年演员及业余朋友,由于掌握了正确的发声方法,其演唱调门也多在“六字调”(1=F),可见演唱方法的正确是何等重要。

京剧演唱在早年都是用很高调门,程长庚年代“官中调”(公用调门)在“乙字调”(1=A),余叔岩、梅兰芳(早期)、程砚秋(早期)年代也都是“正宫调”(1=G)。这些情况说明两个问题,一是京剧历来就是唱高音的艺术;二是早年的京剧人高调门、好嗓子的人很多,为什么现在好嗓子的人这么少?如活跃在当今京剧舞台上的老生,除个别女老生嗓音较好而挂“余”派外,为什么都要以“杨”(宝森)派自居?高亢亮丽的余派哪里去了?我们知道杨宝森先生在老生的演唱方面是发展、丰富了余(叔岩)派演唱艺术,因此演唱风格是余、杨不分家。但杨派其演唱调门比较低,这就严重制约、阻碍了其艺术的完善。所以在演唱时,杨先生是回避用高调门和高音旋律的,西皮唱腔余叔岩如用1=F或1= $\sharp$ F,而杨宝森则用1=D或1=E调。这样唱的结果是头腔共鸣少,而京剧的低音又不完备。因此,演唱声音单调、高亢亮丽不足,由于京剧是采用“浅声道”演唱,其本身就少低音,因此,低沉苍厚也不全。如在《文昭关》中,伍云唱【西皮快原板】(1=F)



如用低音旋律唱,即(1=D)②例0 $\dot{1} \dot{5} \dot{3} | \dot{3} \overset{v}{\dot{3}} \dot{3} 0 | \dot{2} \dot{5} \dot{3} \dot{2} \dot{2} \dot{1} | 0 0 | \dot{3} \dot{3} \dot{2} \dot{3} | \dot{4} - | \dot{4} \cdot \dot{4} | \dot{3} - ||$
恨 平 王 无 道 乱 楚 宫 (ga)

上面①例是用F调演唱,其高腔旋律的最高音($\dot{1}$)是在 f^3 、最低音($\dot{1}$)在 f^2 ,而②例低腔是用D调演唱,其旋律的最高音是 $a^2(\dot{5})$,两者如以音高来对比的话相差有四度。

对于演唱调门越来越低下的情况,程砚秋也有同样的看法,他说:“有一种特别的现象,早年人不但嗓子好,并且有副好嗓子还不算特殊情形,普遍的嗓子是好的,而不好的只是特别。现在就大相反了,嗓子不好是普通情形,偶然出一个较好的嗓子,就好比凤毛麟角了。为什么有这样的变化呢?难道说我们真去信那些迷信家的谣言,说什么风水运气的道理么?我们应该以科学的眼光来观察事实的原因,用科学的方法来寻找挽回的途径。”^②

由于中国戏曲历来就有追求较高调门演唱的遗范,京剧唱法也是如此。从上文中可以看出,京剧舞台上早年的演唱调门是“乙字调”,后来用“正宫调。”这种过分追求高调门的演唱,主要是由于当时观众的欣赏习惯和审美旨趣所决定的。实际上这种过分追求高音的歌唱是没有必要和不科学的。因此,到梅兰芳时期,以梅先生为代表的艺术家们,在无明确规定的情况下,普遍、自觉地将演唱调门降到“六字调”(1=F),并在长期的舞台实践中得到了共识。也就是说,京剧演唱并不是调门越高越好。京剧演唱用“六字调”为基本调门,其演唱声区还是保持在相当于美声唱法的中声区、高声区、超高声区的歌唱,还是保持、体现了京剧唱法是唱高音的艺术。通过广大京剧艺术家们的长期舞台实践,已证明京剧唱法采用“六字调”调高的歌唱声区,其声音能高能低、音色高亢亮丽、圆润清脆,以“六字调”为调高的歌唱声区,既能体现京剧唱高音艺术的独特风格,又能使演唱者可以比较好地运用科学的演唱方法。“六字调”是京剧演唱(传统戏)的最佳调门(详见本书第104页)。

① 《声乐艺术的民族风格》,管林编著,文化艺术出版社,1984年8月版,第267页,言慧珠文。

② 《程砚秋戏剧文集》,程砚秋著,程永江编,华艺出版社,2009年12月版,第275页。

但近几十年来,京剧舞台上演唱调门有不断下降的趋势,有的已经下降到唱“人声自然声区”的调门。我们虽不能一味地追求极端高音的歌唱,但也不可将演唱调门越降越低,这种调门的下降,如不能停止,长此以往,那将失去京剧唱高音艺术的特点,将有毁灭京剧唱法的危险。所以说,发展“人声非自然声区”,采用“浅声道”的演唱,是京剧唱法的真谛所在。京剧唱法、美声唱法虽然在发声方法和基本原理上是相通的、一致的,但美声唱法是全声道(全共鸣)歌唱,而京剧唱法则是“浅声道”(半共鸣)歌唱,二者在“声区”、“声道”上的运用都有着各自的不同,所以其演唱风格也就会有差异,如果京剧唱法完全采用以美声唱法“全声道”来唱“人声自然声区”的歌唱,必将失去京剧唱法的独特风格和鲜明的民族特性。

要唱好京剧,从发声方法的角度来看,必须充分地认知、掌握发声的科学方法。因为随着年龄的不断增大,生理机能也就会逐渐退化,所以我们就需要掌握科学的练声和演唱方法,因为技术有助于先天条件,并能防止过早地衰退,只有这样才能应对生理机能的退化,使观众察觉不出他的演唱能力正在逐渐衰退。“作为科学方法,它对任何一种唱法都有其一般的指导意义,不管你是西洋唱法、民族唱法、还是戏曲唱法等等,都是有这样一个一般的科学方法为其基础,只是体现在各具体唱法之中而有所不同罢了,所以不能讲唯有哪个国家或哪种唱法才是科学的。”^①也就是说,不管是什么学派、什么唱法,虽然美学性是相对的,但唱法的科学性是绝对的。

科学的发声方法,是不分西洋或中国的,也不分唱法与剧种。它是按照人体生理机能的特点,符合人体发声的生理规律,发声器官按照字音、字意的要求,最佳地运用人声歌唱进行艺术表现。“无论哪种唱法,既然发声器官的构造是相同的,那必然有其共同的科学发声规律,而这种科学的发声规律掌握以后,就可形成科学可靠的训练手段。实践证明,这种科学的发声方法和训练手段对学习不同唱法的人都是行之有效的。”^②而“如何协调好歌唱器官与气息的关系,使之为自己的艺术形式服务,就成为所有声乐演唱形式所要面临的共性问题。寻找这个问题答案的过程,就是达到科学要求的过程,即逐渐符合科学性的过程。”^③

“京剧演唱要科学化”的提出,并不是想攀比。因为“借鉴的目的不是要完全改变自己,而是为发展自己”(金铁霖语)。也不是要使京剧演唱形成“千篇一律”、“千人一面”、“千人一声”的一个歌唱模式。京剧行当的划分、流派的形成其本身就是其科学性的体现。不同行当表演不同人物性格,不同的流派其演唱方法、声音表现也各有不同。我们“学习方法是為了消灭方法,掌握方法后,一张嘴声音就对了,这样唱什么都会得心应手。”^④任何运动的技能,都是由练习得来,多加练习,将其成为一种习惯,在实际运用中,就会下意识地把这些技能发挥出来,而不用分散精力去刻意注意它。我们在获得方法后,仍需要经常不断地练习,否则所获得的方法会因此而生疏或忘记。每个人都可依据自己的生理条件,找到自己最佳的发声状态和声音。如京剧老生行中既有高亮挺秀的余派;又有低沉苍劲的麟派;旦行中既有宽响甜亮的梅派;也有抑郁深沉的程派。这些流派都是在掌握科学的演唱方法后体现各自不同的声音个性特色。

总体来讲各种流派都是在唱京剧,但不同的人根据自身不同条件,遵循科学的用嗓子原则,在唱法上作相应地调整,由此而形成各具个性特征、不同风格的艺术流派。

虽然京剧演唱艺术更多地涉及表现的完成结果,其艺术层面的感受是很难予以规范,有时是难以确切说明的。但笔者认为。京剧唱法在技术层面应可以争取将其尽量讲得明白一些的。因为,不论什么唱法,包括美声唱法都应经过科学唱法的基本功训练,然后再去掌握和了解各种唱法所特有的规律去体现它本身的个性,将有关的气、声、字、腔等技术方面的、微观层次上的内容搞清楚,并拟之以与艺术研究相互印证、说明,争取在技术层面将京剧演唱中的一些音乐现象说清或尽量说清,可以把我们的观察和经验与前人或美声唱法相关的理论联系起来,将它们归类于某些标准化衡量准则,从而传给后学。科学化、系统化、规范化是当代京剧声乐艺术发展的必然之路,只有这样,才能进行京剧的普适教育,从而达到普及与提高。

《怎样唱好京剧》修订版能得以付梓发行,衷心感谢音乐家崔裕康先生,感谢张一帆兄,感谢他们对本书中许多观点的形成、深入给我的启发和帮助,尤其是一帆兄在文字修饰方面的帮助。

感谢湖南师范大学音乐学院教授、硕士生导师、湖南省音乐家协会声乐艺术委员会主任余开基先生为本书的“声”章节审稿,并为本书作序。

① 《金铁霖声乐教学艺术》,金铁霖、邹爱舒著,人民音乐出版社,2008年12月版,第21页。

② 《高考音乐强化训练·声乐卷》,第五版,余开基编著,湖南文艺出版社,1996年10月版,第27页。

③ 《金铁霖声乐教学艺术》,金铁霖、邹爱舒著,人民音乐出版社,2008年12月版,第21页。

④ 《沈湘纪念文集》,李晋媛、李晋玮编,人民音乐出版社,2003年7月版,第136页,邹本初文。

目 录

第一章 气——京剧演唱的气息运用	(1)
第一节 呼吸、发声、共鸣器官的生理机能与结构	(1)
一、呼吸器官的生理机能与结构	(1)
二、发声器官的生理机能与结构	(3)
三、共鸣器官的生理机能与结构	(5)
第二节 京剧演唱的呼吸方法	(7)
一、京剧演唱中的呼吸方法——丹田气息	(7)
(一) 什么是丹田气息	(7)
(二) 丹田气息的基本原理	(7)
(三) 丹田气息的作用	(9)
1. 丹田气息是京剧演唱的动力基础	(9)
2. 运用丹田气息演唱,唱得持久,嗓子不累	(9)
3. 丹田气息是京剧唱法中唱高音的重要手段	(9)
4. 运用丹田气息演唱,可以改善演唱音色使声音集中、凝练、清亮、水灵、圆润	(10)
(四) 怎样获得丹田气息	(10)
(五) 京剧演唱中各个流派运用丹田气息演唱较长唱腔的曲例	(10)
二、京剧演唱中的气息控制	(15)
(一) 腰紧绷	(16)
1. 什么是“腰紧绷”	(16)
2. “腰紧绷”的状态	(16)
(1) 腰、腹部上下气息对抗	(16)
(2) 憋气	(17)
①什么是憋气	(17)
②自由、通畅的“憋气”	(17)
③憋气的作用	(17)
(3) 声门气息对抗	(18)
①喉头挡气	(18)
②下插	(18)
(二) 提拎着唱(噙住唱)——京剧演唱中的“吸着唱”	(19)
1. 什么是提拎着唱、噙住唱	(19)
2. “提拎着唱”、(噙住唱)与声乐中讲的“吸着唱”相类似	(19)
3. 提拎着唱(噙住唱)的运用	(20)
(三) 叹着唱	(22)
1. 什么是叹着唱	(22)
2. “叹着唱”的三种用法	(22)
(1) 在速度稍快的唱腔中的用法	(22)
(2) 在中、慢速唱腔中的用法	(23)
(3) 在唱低音与“空挑”唱法时的用法	(23)
三、吸气三法	(25)
(一) 深吸	(25)
(二) 补气	(26)

(三) 偷气	(27)
第三节 气息运用的几种技巧	(28)
一、提气	(28)
二、弹气	(29)
三、歇气	(29)
四、沉气	(30)
五、收气	(31)
第四节 京剧演唱的气口处理	(32)
一、补充气息,使演唱得以延续而安排气口	(32)
(一) 安排在唱腔的停顿处	(33)
(二) 安排在附点处	(33)
(三) 安排在切分音处	(34)
(四) 安排在高音前	(34)
二、为表达情感艺术地处理气口	(35)
三、体现“流派”风格或一定的个人习惯的气口	(38)
第二章 声——京剧演唱的发声与共鸣	(39)
第一节 京剧演唱发声的基本方法	(39)
一、美声唱法与京剧唱法	(39)
(一) 美声唱法	(40)
(二) 民族唱法	(40)
(三) 京剧唱法	(40)
二、京剧演唱是采用真假声结合的混声唱法	(40)
三、歌唱声区	(43)
(一) 什么叫声区	(43)
(二) 声区的作用	(43)
(三) 声区的划分	(43)
1. 三个声音区段的划分	(43)
2. 两个声音区段的划分	(43)
3. 美声唱法的声区	(44)
4. 京剧唱法的声区	(44)
5. 京剧唱法声区与美声唱法声区比较	(45)
6. 人声自然声区	(47)
7. 人声非自然声区	(47)
8. 同调高的京剧唱腔与一般歌曲音高对比曲例	(48)
四、发声	(51)
(一) 什么是京剧唱法的正确发声	(51)
(二) 怎样发声	(52)
1. 气声同步	(52)
2. 腔体通畅	(52)
五、起音	(52)
(一) 什么是起音	(52)
(二) 怎样起音	(53)
六、歌唱声道	(55)
(一) 什么是声道	(55)
(二) “全声道”与“浅声道”	(55)
1. 全声道	(55)

2. 浅声道	(56)
(三) 美声唱法是采用“全声道”歌唱	(56)
1. 美声唱法的共鸣状态	(56)
2. 美声唱法的腔体打开状态	(56)
3. 美声唱法的语言发音状态	(56)
(四) 京剧唱法是采用“浅声道”演唱	(57)
1. 京剧唱法的共鸣状态	(57)
2. 京剧唱法的腔体打开状态	(57)
3. 京剧唱法的语言发音状态	(58)
(五) “贴住上腭吸着唱”是京剧唱法的最佳选择	(59)
1. 什么是贴住上腭吸着唱	(59)
2. 为什么京剧唱法不能像美声唱法那样“贴住咽壁唱”而只能“贴住上腭唱”	(60)
(1) 腔体状况的区别	(60)
①美声唱法的腔体运用	(60)
②京剧唱法的腔体运用	(60)
(2) 字音咬吐的不同	(60)
①美声唱法字音的咬吐	(60)
②京剧唱法字音的咬吐	(61)
3. 让声音骨立,是美声唱法和京剧唱法的共同要求	(62)
4. 什么是立音	(63)
5. 怎样贴住上腭吸着唱	(64)
(六) 脑后音	(64)
1. 什么是脑后音	(64)
2. 脑后音的总体要求	(64)
3. 真嗓类脑后音	(65)
(1) 真嗓类脑后音的字音条件	(65)
(2) 真嗓类脑后音的音高条件	(65)
(3) 真嗓类脑后音的具体方法	(66)
(4) 真嗓类脑后音的曲例	(66)
4. 假嗓类脑后音	(67)
(1) 假嗓类脑后音的字音条件	(67)
(2) 假嗓类脑后音的音高条件	(67)
(3) 假嗓类脑后音的具体方法	(67)
(4) 假嗓类脑后音的曲例	(67)
七、脑后摘筋	(70)
八、喉头位置	(71)
(一) 美声唱法的喉头位置	(71)
(二) 京剧唱法喉头位置的不同说法	(71)
1. 京剧演唱低喉位说	(71)
2. 京剧演唱喉头上下移动说	(72)
3. 京剧高喉演唱说	(72)
4. 京剧唱法的喉头位置	(73)
九、打开口腔	(74)
(一) 打开口腔的目的	(74)
(二) 京剧唱法与美声唱法口腔开度的异同	(74)
(三) 京剧唱法的口腔开度	(75)
(四) 打开口腔是京剧演唱的重要技巧	(77)