

严凤英

黄梅戏唱腔选集

徐高生◎选编

YAN FENGYING HUANGMEIXI CHANGQIANG XUANJI



ARTLINE
设计 制作

严凤英

黄梅戏唱腔选集

YAN FENGYING HUANGMEIXI CHANGQIANG XUANJI

徐高生◎选编

时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

图书在版编目(C I P)数据

严凤英黄梅戏唱腔选集 / 徐高生选编. —合肥: 安徽文艺出版社,
2010.4

ISBN 978-7-5396-3386-2

I. 严… II. 徐… III. 黄梅戏 - 唱腔 - 选集 IV. J643.554

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 058323 号

书名: 严凤英黄梅戏唱腔选集

作者: 徐高生 选编

出版人: 唐 伽

责任编辑: 洪少华

装帧设计: 许含章

责任校对: 刘军玲 李雪颖

出版发行: 时代出版传媒股份有限公司 <http://www.press-mart.com>

安徽文艺出版社 www.awpub.com

地 址: 合肥市翡翠路 1118 号 邮政编码: 230071

营 销 部: (0551)3533889

印 制: 合肥新景印务有限公司 (0551)5657625

(如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂商联系调换)

开本: 787×1092 1/16 印张: 13 字数: 280 千字

版次: 2010 年 4 月第 1 版 2010 年 4 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5396-3386-2

定价: 35.00 元(含 CD)

版权所有, 侵权必究

序

我们怀念你——严凤英老师。你虽然已离去，但你的音容笑貌和高尚品德都铭刻在我们心中！

严凤英是一位难得的德艺双馨的杰出黄梅戏表演艺术大师，更是一位平凡而忠诚的共产党员。她用毕生的精力换来了黄梅戏的辉煌，她把毕生的心血献给了黄梅戏事业。她留下的宝贵财富至今仍在浇灌着黄梅之花的成长。

严凤英的一生可分为三个阶段。第一个阶段——苦难的童年时期；第二个阶段——动荡艰难的青少年时期；第三个阶段——光辉的青壮年时期。

严凤英自小没有父母，陪伴她的只有祖父母和他们的童谣故事。放牛、对歌、摸鱼、砍柴、拾粪、割草，这些就是她童年生活的全部。艰难的童年使她养成了吃苦耐劳、坚强不屈、爱憎分明、豪爽率直的性格，也培养了她那纯真、自然的审美能力，造就了她以后表演艺术上的独特性。

苦难中成长的她，具有无拘无束、不畏权势的精神，她冲破封建族规，毅然投入黄梅戏的艺术海洋中。她各处拜师学艺，大口大口地吸吮着黄梅戏的乳汁，刻苦磨炼。她无论什么角色都演，再苦再艰难的环境都唱。她曾说过：聪明在于学习，天才在于积累。多年的舞台摔打，使她这枝美丽鲜艳的黄梅花朵迎着风雨，在安徽长江两岸的肥沃土壤里茁壮地成长起来。

在旧社会，严凤英是一个典型的被压迫在三座大山下的妇女的缩影。她到处流浪，经常受迫害。她唱过茶楼，当过歌舞女，过着“鬼”一样的生活。解放后，她终于盼来了艺术的春天，共产党解救了她，妇女得到了解放，艺人翻身做了主人。她曾说过：“旧社会把我变成了鬼，新社会把我从鬼变成了人。”这是她发自肺腑的表述。

在党的“双百”方针指引下,严凤英热爱党、热爱事业,工作积极热情。和平、和谐的环境让严凤英插上了艺术的翅膀,展翅万里。一曲《天仙配》使她声名传九州,当时的中国可以用“户户黄梅声,处处黄梅情”来形容。接着,《女驸马》再一次掀起黄梅热,席卷整个东南亚,乃至欧美地区。而《牛郎织女》则奠定了黄梅戏跻身全国知名五大剧种的基础。严凤英的丰功伟绩无可估量。

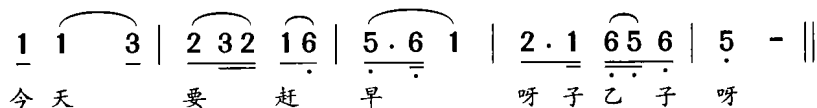
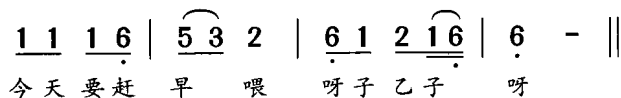
声腔是灵魂,黄梅戏音乐是剧种的奠基石,又代表着地方剧种的特色和风格等。

众所周知,安徽的黄梅戏来源于湖北黄梅县的采茶调,传到安徽安庆地区后,受当地环境影响,逐渐形成了具有安庆地方特色的黄梅戏。然而同样的黄梅采茶调流入江西后,形成了具有江西地方风格的武宁采茶戏。流入黄冈、黄坡等地区后又形成了湖北楚剧。

在安庆地区,黄梅戏改掉了湖北的鄂东话,直接用安庆官话,而音乐上则吸收了当地的民歌、京徽调、明清时调、高腔等成分,逐渐形成了当地人民喜爱的黄梅戏。

黄梅戏的音乐和声腔有什么风格、特色呢?首先,黄梅戏是地方戏。地方戏无不打上地域的烙印,安庆的地方语言和民间小调等,直接影响了黄梅戏艺术特色的形成。很多民歌的旋律走向都与当地语言、语音的走向有关。安庆官话的语调大多上、下行级进较多,大跳少,比较流畅、亲切,不像北方语言那么激昂、高亢。

谱例一



《打猪草》的故事据说流传于黄梅县和宿松县的交界处一带,两个剧种的词同曲不同,前者是羽调式,后者是徵调式,因此在音乐上有质的不同。

黄梅戏的音乐调式大多是当地群众喜爱的徵调式,如“女平词”、“女彩腔”等;“男彩腔”中有少量的商调式及羽调式,“男平词”大多是宫调式,花腔小戏中的调式较多些,只有少量的还保留着黄梅采茶调的特色。

由于地方环境特别是语言、音乐的影响,黄梅戏声腔具有浓郁的乡土气息,并形成旋律流畅优美、易懂易学的特点。而严凤英的声腔则集各家之长,融入自己的表演中,形成了具有代表性的“严派”黄梅戏声腔。

“严派”声腔流畅优美、朴实动听、感染力强。其以声传情,以情带声,声情并茂,至今仍是黄梅戏表演艺术中的典范。

严凤英才貌双全,不光有一副好嗓子,还有一双会说话的动人的眼睛。她见多识广、勤奋好学、学而不倦。她不仅能唱黄梅戏,还会唱京剧、昆曲、评弹、评剧、越剧、吕戏、庐剧、曲剧、民歌,甚至英文歌曲。对于其他艺术,她不只是学学而已,而是学以致用,目的是为了丰富、发展黄梅戏艺术。

上世纪60年代拍电影《三八河边》时,她曾向民歌手殷光兰学习“东门歌”(排门调)。1965年,在寿县农村演出《拉洋片》时,严凤英自打自唱,加入黄梅戏味的东门歌得到了观众的特别喜爱。

谱例二

拉 洋 片

1 = $\flat$ E $\frac{2}{4}$

陆洪非等词

时白林编曲

慢板 愁闷缠绵地

(冬冬冬 匡 冬冬冬 匡 | 冬冬冬 匡冬 匡冬冬 匡) | $\underline{5\ 6\dot{1}}\ \underline{6\ 53}\ \underline{6532}\ \underline{6\cdot}$ |

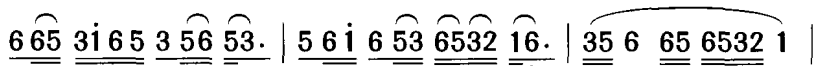
锣鼓 一打 响起 (哟)

$\underline{35\ 6}\ \underline{65\ 6532}\ \underline{2\cdot}^{\frac{2}{1}} | \underline{536}\ \underline{6532}\ \underline{3216}\ \underline{6\cdot} |$ (冬冬冬 匡冬 匡冬冬 匡) |

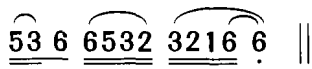
来, (拉乙哟 哎)

$\underline{1\dot{5}\dot{1}}\ \underline{65\ 6532}\ \underline{21\cdot} | \underline{665}\ \underline{3\cdot\dot{6}}\ \underline{3565}\ \underline{53\cdot} | \underline{35\ 5}\ \underline{6532}\ \underline{1232}\ \underline{16\cdot} |$

拉着 洋片 唱上 台。 拉起来 唱起 来, 炮仗在树头 放起 来。



唱我们穷人腰板挺起来，唱我们今天把头(哟)抬。

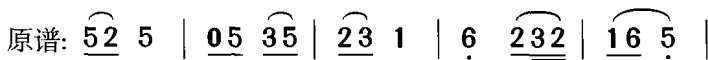


(拉 乙 哟 哎)

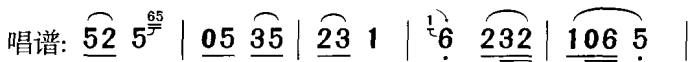
严凤英不仅是个好演员，也是一位创腔者、作曲家。她从不墨守成规，勇于大胆革新。她为人谦虚、求实，因此，她的身边有一个由导演、作曲、演员及领导组成的和谐群体。

当年，我在教唱《刘三姐》的过程中，长了不少见识。她说：“你告诉他们(作曲者)，叫他们大胆地写，我会把他们写的唱成黄梅戏的。”当时我想，作曲者能有这样的好演员支持配合真是福分。我曾好奇地问她：你有什么独特的方法？她说：先用心学，再用心唱，唱熟后再用黄梅戏味来润。比如说“弯子”(指装饰音)的作用很大，但也不能乱用，根据“情”的需要来用。如《女驸马》中一句：

谱例三



怎 知 民 间 女 子 痛 苦 情，



怎 知 民 间 女 子 痛 苦 情，

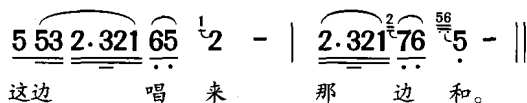
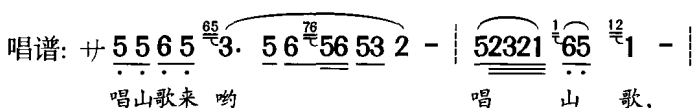
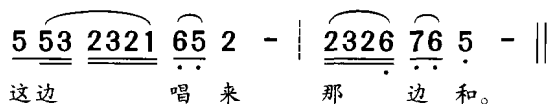
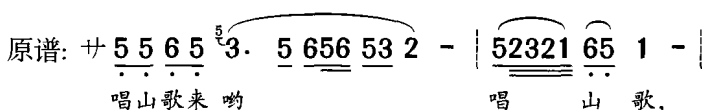
第一个装饰音 5⁶⁵ 增加了戏味，第二个装饰音 1̣，由 1 下滑到 6̣，强调了“痛”字，把原字“痛”的语音扶正。第三个“情”字加上停顿，既加强了感染力，又有戏味。

我说这段《刘三姐》曲调(指唱山歌)，不像平词，也不像花腔、彩腔，倒像是民歌。

严说：“我从小就喜欢唱山歌、小调，是唱山歌老手。这段我学会了，我唱给你听。”我一边拉琴，一边听她唱。她又接着说：“要用安庆话唱，就有黄梅戏味

了,要唱得奔放并有回音感。”

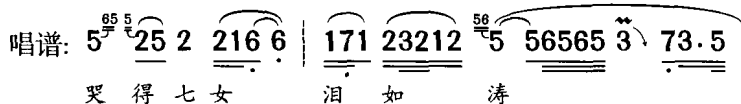
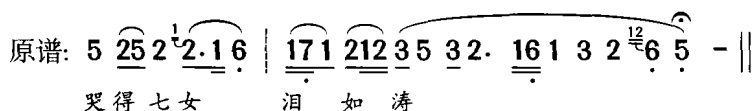
谱例四

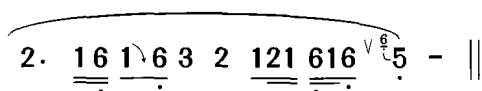


后来,我在探讨“严派”唱腔时发现,她除了用科学的发声方法外,还保持用安庆官话演唱。这样就保证了黄梅戏的乡土味,还给人以亲切感。字正后,还得用“心”唱。严凤英总是深入剧中人物的内心世界,用感情去唱,所以“严派”唱腔才如此真切、感人。她会根据剧情的变化,运用多种技法演唱,如将气息和节奏、共鸣位置、装饰辅助音等相结合,来完成润腔。

黄梅戏是由说唱发展而成的,因此唱腔有的像说,有的像唱;有的音少字多,有的音多字少。而一种唱腔,最能体现“味”的地方是在腔体中,行腔和甩腔的便能体现出该剧的特点,尤其是在字少音多的唱段更能明显体现出来。

谱例五





上例中,最有感情、最有感染力、最具有特色的地方,是在“涛”字的甩腔上。严凤英运用了多种演唱技法来演唱“涛”字,展示了她深厚的艺术功底。

由于篇幅所限,关于“严派”的艺术特色只能粗浅地谈这一点。

关于严凤英的人品早已有定论,我这里只想说说令我至今难以忘怀一件小事。1965年搞“社教”时,我们团的黄梅戏小分队在偏远的山区巡回演出数月。那是一个严冬的早晨,大约五点钟,人们都在睡梦中,我因肚子疼去厕所。老远看见两个人影抬着一只大粪桶走过来,走近一看,原来前面是老演员潘霞云(电影《天仙配》中饰三姐),后面是严凤英,她们抬着大半桶粪便慢慢而小心地走着。我说:“严团长,这么早就起来啦!倒粪桶的活应该叫他们年青人去干。”严说:“他们赶了一天路,晚上还要演出,很辛苦,让他们多睡一会,我反正睡不着。”说完,她们抬着粪桶向厕所一步一步地走去。看着严凤英的背影,我不由得想:这样一个著名的大演员,又是我们的领导,却没有一点架子。平凡的一件小事、朴实的话语,衬托出她高尚的品德。我的眼睛湿润了,视线模糊了,只看到她的背影越来越大,越来越高,直到看不见……

“文革”虽然夺去了她的生命,但夺不去她的丰功伟绩,更夺不去她那崇高品德。我相信,“严派”黄梅戏艺术一定会永远流传下去,一定会发扬光大。

编 者

严凤英唱腔初探

每当人们谈起黄梅戏那丰富多采、委婉清丽、具有荡气回肠艺术魅力的声腔,无不十分自然地与严凤英联系在一起。在她短暂的三十八年的人生历程中,她的艺术才华闪耀着夺目的光芒。她所塑造的时代各异、性格各异的人物形象,至今仍不时出现在银幕上;她那甜美的声音,仍在长空中回响;她的音容笑貌,犹时时浮现在广大观众的记忆里。长期以来,她已成为中青年演员学习的楷模。

严凤英表演艺术的娴熟与精湛,得力于她在声腔方面的造诣与创造。老一辈的黄梅戏艺人、与她同时代的演员,以及受益于她的中青年演员,大都有这样一个共同的认识:她善于学习,敏于思考,勇于继承和创新,在熟练掌握本剧种唱腔的技巧、风格、特点的同时,广采博纳、兼收并蓄各兄弟剧种、兄弟艺术的精华,举一反三,融汇贯通,经过长年的舞台实践和独具匠心的艺术加工、与戏曲音乐工作者亲密无间的合作,创造性地发展了黄梅戏声腔艺术。

继承、借鉴和创新,是我们民族戏曲艺术的优良传统。毛泽东同志在《在延安文艺座谈会上的讲话》中说:“有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的,这里有文野之分,粗细之分,高低之分,快慢之分。”对于严凤英声腔的探讨、研究,近些年来日益引起我省戏曲音乐界同行们的重视,理应列入我省的科研项目。

基于此,我作为民族声乐工作者,在接触了有关严凤英部分录音资料,并结合辅导教学作了较为广泛的调查访问后,试图对她的声腔特点及其表现技法作一些初步的探讨。

关于严凤英的唱腔特点,一直是个热门的话题。有人认为她嗓音沙甜,经唱耐听;有人说她唱得“嗲”,可爱动人;有人说她韵味甘醇,朴实无华,飘溢着泥土的芳香;也有人说她善于唱情,极富感染力。在众多的议论中,使人困惑不解的是,她所具有的这些特点,其他演员也并非没有,然而,却何以达不到她那样的艺术效果?或许还有人提到她的嗓音在表现某些剧目的声腔方面,并不是完美无瑕,尽管如此,她依然受到同行和观众广泛而又热烈的欢迎、爱戴。于是我想起了美国歌唱家詹姆斯·绅兰契斯·库克的一段话:“似乎矛

盾的是,公众好像并不需要那种‘完美的’嗓音,而是需要那种‘有人情味的’声音;公众不满足于听一个没有瑕疵的声音和技巧上正确的歌唱,而是要求有那种人性的特质,就像灵魂通过眼睛焕发出来的一样,通过每个普通人的声音,焕发出来的‘那种奇妙的东西’。正是这种东西赋予声音以个性和特点,并给大量的听众以最广泛的感染力。”

严凤英那具有强烈个性的嗓音,就像灵魂通过眼睛焕发出来的“那种奇妙的东西”,给听众以最广泛的感染力吗?单从技巧的角度出发来追寻她的特点,是不能找到满意答案的。虽然在她的演唱特点中蕴涵着丰富的技巧,而她那从心灵深处流淌出来的真情挚意,才是真正使听众入迷并久久不能忘怀的。我以为,这正是一个表演艺术家必须具有的不同凡响的特质及其获得成功的秘诀。

熟悉严凤英的人,都有这样的印象:她个性爽朗,待人热情,对艺术执著追求,极易动情。有位同志介绍说,她每拿到一个剧本,总是反复阅读,深刻理解,然后把剧本的故事情节、人物的性格及遭遇,与自己的生活阅历或亲身经历、感情色彩及变化,紧密地联系在一起,并在不断熟悉的过程(排练、演出)中,自然地与角色融为一体。“唱者必先设身处地,摹仿其人之性情气像,宛若其人之自述其语,然后其形容逼真,使听者会心神怡,若亲对其人而忘其为度曲矣。”(清·徐大椿《乐府传声》)

我以为除了她具有很好的艺术气质外,还有正确的审美标准指导着她的艺术实践。我们戏曲传统中有一个最深入浅出的道理,即“装龙像龙,装虎像虎”,并以此作为出发点,调动唱做念打及一切可以掌握的艺术手段,以达到曲尽其妙的境地。如果偏离了这条标准,过分地热衷于纯技术的追求,那只能是舍本逐末。“虽腔板极正,喉舌齿牙极清,终是第二第三等词曲,非登峰造极之技也。”(清·李渔《闲情偶寄》)

二

在严凤英的唱腔艺术中,有许多丰富的表现技巧,值得我们研究和探讨。正由于她对这些表现技巧运用得十分娴熟、巧妙,她的唱腔才达到了很高的艺术境界。

按照我国戏曲传统的标准要求,那就是“字正腔圆”和“声情并茂”,具体说就是吐字行腔和以声传情的方法。

听严凤英的演唱(包括唱片、录音),绝对无须借助字幕,却字字清晰真切,酣畅流利。她在咬字吐字及字声结合方面确有许多独特之处。

首先从字形谈起,我们都知道,戏曲传统讲究咬字分头、腹、尾,字像是一个橄榄形,或谓枣核形。我经过一段较长时间多种方法的试验、比较,发现严凤英的咬字虽同样讲究头、腹、尾,而字形却不相同。它不是这种两头小中间大的枣核形,而是丰满的枣子形,甚至有些像是圆珠形。也就是说,她的咬字没有出字、引长、归韵、收音等一系列过程。起初我用学习京、昆剧种的咬字方法,去唱严的唱腔,觉得很不对味。我知道她有过唱歌的经

历,于是用民歌演唱方法去试唱,韵味仍然体现不出来。经过一段时间的探索,当我在练唱赵开琛的评弹《情探》时,竟然发现评弹的咬字方法与严凤英的咬字方法非常相像,主要表现在出字的喷口(爆发力)以及字头与字腹的衔接关系上。我又试用苏州小调《九连环》的唱法加以比较,亦颇多类似之处。继而在沪剧、锡剧唱腔中,受到了启发。我曾这样设想,同属江南一带的戏曲、曲艺、民歌,其间是否有某种亲缘关系?再后,我从评剧《刘巧儿》、曲剧《卷席筒》唱腔中,惊奇地听到了诸多近似的咬字技法,从而便否定了局于一隅的江南特点这个推断。经过反复思考,我才得到了这样一个认识:严凤英的咬字,是属于说唱或者说唱性很强的戏曲的共同技法。

说唱性强与吟唱性强不同之处在于字与音的关系上。吟唱性强的剧种,曲调音多字少,偏重以声传情,字与音的结合,适应其自身的要求;说唱性强的戏曲,大抵字多音短(一般在句尾拖腔),其字与音的结合,则别有要求。清代李渔《闲情偶寄》云:“字头、字尾及余音,皆为慢曲而设,一字一板,或一字数句板者,皆不可无。其快板曲,只有正音,不及头尾。”其理可鉴,所以它不受地域限制,南腔北调,虽声调各异而口法类同。黄梅戏除[平词]外,它的[花腔]小戏大多来自民间小调,有淳朴浓郁的乡土韵味;演唱形式属于花鼓戏体系的说唱,以言情为主,皆以其清晰的咬字使观众于喜怒哀乐的剧情中,产生强烈的共鸣。前辈名艺人丁永泉、潘泽海等无不讲究嘴上的功夫。在说唱性强、字多音短的前提下,不但要求字字清晰,且讲求优美动听。有人在评价京韵大鼓名艺人刘宝金的说唱艺术时,说他“七成唱,三成说,听上去味就薄了”。严凤英师承了黄梅戏的说唱风格,同时追求声腔上的优美,形成了她圆珠般丰满的字形。

就其演唱技术上的特点,我们可作一些具体的分析。

有人说,严凤英之所以唱得好听,是因为她学过唱歌。从她增强漂亮声音的角度(或者说声音得到了很好的修饰)去判断,是颇有道理的。但也有些演员,学了唱歌之后,脱离了黄梅戏风格,歌味重戏味不足,这恐怕就是“说”与“唱”的关系处理不当,重“唱”而轻“说”之故。

严凤英在唱念时,很讲究口形的美。一位很注意研究唱腔的青年演员,曾同我谈到这样一个问题:“为什么某些模仿严凤英唱腔的人,韵味比较相像时,口形也很相似?”她指的是一种略带微笑,双唇似开似拢,稍露前齿,牙齿似张似咬的口形。有人以为,这只是为了求得外形上的美观,或者说是为了“藏拙”。其实口腔是咬字的主要器官,口形在相当程度上反映口腔的内部状态。口形过紧,则出字拙,声音硬;口形过大、过松,则字音散,咬字含混,声音不美,韵味不浓。而一种介乎两者之间的口形,恰可得到良好的效果。在西洋歌唱发声教学中,很强调口形的微笑状。我国戏曲传统则说“笑不露齿”。京剧中也有“喜口”的说法。我曾听到一位女演员的练唱,唱腔中遇到“一七”辙时,出现了尖、细、亮的刺耳声音,行话形容为“玻璃脆”。老师纠正她改用“喜口”来唱,果然声音变得圆润些了。由此可

见,这种口形也是一种咬字发音的方法,它的功用即在于:一、人在微笑时,牙关是自然打开的,口腔内的各部分肌肉同样是处于兴奋的弹形状态。二、微笑时口腔变形,似由长形变短、变宽,易于调动后半口腔的积极作用,加强咬字时口腔的共鸣。三、可以使易紧张僵硬的唇、舌和下巴得到缓解,变得灵活、轻巧,在咬字时只积极发字头而无过多的发音负担。严凤英在唱喜悦段落时几乎是笑着唱。

附带说一下,也许有人会产生疑问:微笑口形在唱悲剧时怎么办?会不会哭笑不分?其实这个问题在严凤英的全部演唱中,已得到了回答。那就是哭诉的口形和内部状态,与微笑并不矛盾,而是十分接近的。她在唱悲剧时,往往是带哭带唱的。这种口形形成的发音作用,是不容忽视的。分析严凤英的唱,我们可以得到这样一些印象:

第一,她将字的韵母作了较大的夸张,但这种夸张,绝不使字音有所改变。在 y、i、ye 的发音尤为明显,她把这类母音改尖、细为宽、立;把撮口字 u、ü 的发音改小、紧为圆、大;或是开口字 a、o,也超过了纯口腔范围,用上了咽部。这样,字半音依然而声音却浑圆浑厚了。

第二,她运用口腔和咽腔共鸣,就能使每个字达到最佳的发音状态。对于戏曲中的十三辙,某些演员往往有所偏长而不全擅,如发“一七”等窄口字佳,发“发、花”等字便觉吃力;或者发阔口字好,发窄口字则显得尖、挤。严凤英却比较全面,即使发闷在里面的“姑、苏”辙,如《牛郎织女》中“再问篱边老枫树”的“树”字,行了一个较长的腔,音调多次转折,仍然准确、完美。《路遇》中“你我都是苦根生”的“生”字行腔,这 n 音就发得很好。还有 zhi、chi、shi 等音,如《牛郎织女》中“不知人世是何年”这一连串的紧口字发音,也是流畅圆润的。在她的唱腔中,所有辙口的字几乎都不会遇到任何阻碍。

如何处理字头、字腹、字尾关系,是造就字形的关键。前面我谈到了字腹(韵)的变形,这里着重分析一下严凤英对字头、字尾的处理。

乍听起来,好像她咬字时口松。其实她是认真对待的,因为字头不紧,必然导致字音的模糊不清。我们从她在唱念中经常出现“尖字”,可以证实她所作的努力。例如将“母亲”的“亲”字,不念 qin,而念成 cin;“休要”的“休”字,不念 xiu,而念作 siu。只要仔细听听,就会觉得她咬的字头准确,喷口好,得力于舌的功能。戏曲传统中说字头为“五音”(唇、舌、齿、牙、喉)之法,严凤英只用了唇、舌,而将齿、牙、喉皆归入舌音(包括舌头前音、舌尖后音、舌面音和舌根音)。她将舌的前、中、后各部位与腭形成必要的气阻,由此发出正确的声母,避免了追求齿、牙、喉的发音容易造成的字紧、字拙、字僵的弊病。

她的字尾收音特色是饱满而轻圆,有力而潇洒,不是戏曲传统所大忌的“虎头蛇尾”,而是像书法所要求的“虎头豹尾”,既不能飘,又不可拙。严凤英在处理字尾时,着意将字腹(主要母音)尽可能拉长,至该字音必须结束的前半拍四分音符甚至八分音符;同时随延音接近终点,运用气息和共鸣将母音发得更充沛;然后轻轻一变口形或舌位,不显不露收住尾音,似以一个音浪吞没了字尾。

她还常常将句子中间的一些字尽可能连接起来,把前一字的收音动作与后一字的字头发音动作相连接。《天仙配·路遇》中“单等来年又发青”一句比较典型。“单”字收 n 音是舌面抵腭;“等”字字头 d 也是舌音,n 则为 d 音做了引发的准备,“等”字按安庆方言也为舌面收音;“春”字字头是舌尖后间,收舌面音,“来”字是边音,卷舌发音。出于用舌习惯,她在“春”字收音中会出点 r(儿)音,这是因为舌尖已经在为“来”字字头做准备,无意带出来的。

我们都知道,声母为噪音,韵母才是乐音。严凤英的唱腔,通过咬字尽量延长乐音,缩短噪音,恰似汨汨流淌着各种母音的音流,字头的子音只是在这个音流上轻轻地划一下,碰一下,以充分的时间去展示乐音,因此它是悦耳动听的。

三

严凤英的唱腔华丽朴实,婉转流畅,丰富而不花哨,令人欣羡,但学起来却不容易。许多小腔几乎是在旋律的缝隙之间游动,似有似无,或隐或显。同一支曲子,在几次演唱中,可能会出现大同小异。同一段录音,每听一次感觉上似乎又不尽相同。那么,她的润腔特点究竟如何形成,如何体现,有没有规律可循,能否被认识呢?我从她现存的音响资料中,反复地阅读、鉴赏,并试唱一些唱段,再研究一些仿唱相像的演员的唱法,并在辅导青年演员发音时,作多种试验,最后进行了认真的记谱、核对、校订,大致找到了一些端倪。

我以为她在演唱方面突出的特点是吟唱性强,即唱中说的成分比重较大、较多。她运用音乐化了的艺术语言,向观众倾吐心声,倾诉剧中人物的欢乐与悲哀、愤懑与抗争。那乐谱上的音符,似乎不再是 do、re、mi,而是活脱脱的平白如话。这一特点,是我国戏曲及说唱艺术所共有的,她掌握、运用得十分得体。

在词多音少的句子或段落中,吟唱性尤为明显。《桃花扇》唱段中“我也曾桃叶渡口将他找,我也曾燕子矶头等过几遭……”,唱时用气口将句子连接得既紧凑又流畅。《蓝桥会》中“热人是吃不得冷凉水”,“倘若是我的婆母娘她亲眼得见”,简直是在说话而非唱曲。

汉语是声调很强的语言,一个字往往因声调升降高低的差别而变更其原来的含义,欲做到“字正腔圆”,必须“调正字音”,即正确地运用阴、阳、平、仄四声。我以为严凤英是很重视字的声调的,该平则平,该升降的做出升降。大量而准确地运用前倚音,造成下滑、上挑的效果,以适应某一字字调升降的需要;同时还因语气的不同,倚音的长短显微也各有差别,使唱腔生动而不呆滞。以《满工对唱》中的一句为例:

原 谱：5 3 2 3̣5 | 3 3 2 1 1 | 2 3̣2 2 1 | 5̣3 . 2 1 \ |

实唱第一段：5̣ 5̣ 3 2 3 5 | 5̣3 3 2 1 \ | 2̣ 2̣ 2̣ 2 1 | 5̣3 2 3 2 1 \ |
树 上 的 鸟 儿 成 双 对，

实唱第二段：5̣ 5̣ 2 3̣5 | 5̣3 3 2 1 1 | 2̣ 2̣ 2̣ 2 1 | 5̣3 2 3 2 1 \ |
从 今 不 再 受 那 奴 役 苦，

实唱第三段：3̣ 5̣ . 6 5 3 2 3̣5 | 3 3 2 1 \ | 2̣ 2̣ 2̣ 2 1 | 5̣3 2 3 2 1 \ |
你 耕 田 来 我 织 布，

实唱第四段：5̣ 2 5 | 5̣3 3 2 1 \ | 2̣ 2̣ 2̣ 2 1 | 5̣3 2 3 2 1 \ |
寒 窑 虽 破 能 避 风 雨，

谱例中四段唱的第一小节第一拍的音符，由于字调和字情的不同，她就唱成了四种样式。同样第四小节第一拍，因为声调关系，第一段的“对”字和第三段的“布”字是降调字，所以加前倚音5；而二、四段的“苦”、“雨”二字，则为升调字，不能用 5̣3232 1 \ 而唱作 53232 1 \ 或 3̣. 532 1 \。其中应值得注意的是“奴役”的“奴”字，在 2 音前面加的不是一个明显的[#]1，而是带有气声性质的倚音，使其内涵更加准确而深沉。

将字上配的音符声调化，也是她常用的手法。前面曾谈到在一字一音时，她几乎是说出来的，那么在一个字上有两个到三个音符时，如何处理呢？我以为她依然是说出来的。按前面谱例对照录音，用韵白的感觉，随乐谱旋律的高低去试唱，就能明显地体会出来。有些演唱者唱得不够味，原因在于唱的只是一个个音符，而不是字或语句。由于将音符声调化，有一些音，就不完全是很准确的音高。《天仙配》中“来年春暖花开日，槐荫树下把子来交，把子交！”这两个“子”字，第一个 3 3̣1 2 2 的 31 两音，就不可能唱得很准，而是 3 3̣[#] 2 2；第二个“子”字是 1 3̣ 5̣，若唱成三个音，就不够味了。严凤英仍唱成：

$\underline{1\backslash 3} \quad \underline{5}$ 或 $\underline{1\backslash\#4} \quad \underline{5}$, 这样的唱例是很多的。

三个以上的音或是有一个拖腔,她多半做这样的处理,即一个字基本结束,后面还有音符,便按照依字行腔的道理,把住字韵,结合情感的起伏,完成字面和字意。《打猪草》中“对花”就是一例:

$\underline{3} \quad \underline{3\ 2} \quad \underline{1\ 2} \mid \underline{3\overset{3}{1}} \quad \underline{2} \quad \underline{2\ 3\ 5} \quad \underline{6\ 5\ 3\ 2} \mid \underline{1\ 2\ 3} \quad \underline{2\ 1\ 6} \quad \underline{5} \quad - \mid$
 一对 对到 田埂 (en) 下(a)。

“埂”字在 $\underline{3\overset{3}{1}} \quad \underline{2}$ 处已经完成,后面的 $\underline{2\ 3\ 5} \quad \underline{6\ 5\ 3\ 2}$ 就用“埂”的 en 韵来延伸;“下”字在 1 音上完成,后面用 a 音拖腔是字的延续,更是神和情的延续。惟其如此,才能做到“千转百转,本音不变”。在严凤英的唱腔中,几乎很难找出在哪一个行腔里有背离字音的痕迹,即便在声音终止的一刹那。由于她的收音与收字相结合,往往带一点或显或微的下滑感。

如果说吟唱性是我们许多戏曲剧种共有的传统特点,那么,平声唱法的变异,应是严凤英的独到之处。

中央电视台曾播放过一个介绍民族唱法的节目,撰稿人认为中国的民歌、戏曲都采用平声唱法,系指歌唱时声音平直而无颤动,它与欧洲歌剧唱法在声音的审美要求上是不同的。我同意这个分析,这因为民歌、戏曲是建立在传统的说唱基础上的缘故。唱就是说话的音乐性夸张,如吟诵古典诗词与散文,按照其叙事、抒情、言志等内容,将声调夸张,音值加长,在长音或行腔时,声音是干净而平的。黄梅戏的传统唱法也是这样,我们从老一辈艺人的演唱中能得到证实。但到了严凤英时,就产生了一些新的变化,虽然十分遗憾的是,我们很难找到她解放前或解放初期的音响资料,仅凭着 1952 年以后的一些录音,足可以认定她不完全是平声唱法。从电影《天仙配》“天宫岁月太凄清”的唱腔中,便能听得出自然的颤音。恐怕也正是因为这一突破(当然不仅仅是这些),给人以至深的印象,以致时至今日,几十年过去了,在当时那样简陋的录音条件下留下的声音,依然优美动人。

严格地说,她在唱腔中出现的颤音,并不等同歌曲唱法,也不同于京剧,而是心灵的颤动在声音中的反映,是情之所至的一种自然流露。客观地分析,那是由正确的气息振动,而不是拉得过分紧的声带所发出的自然波音。从主观上看,是她在平声唱法基础上,出于感情表达的需要:它有时平直得如二胡的空弦;有时优美得像揉弦;有时在平直声的尾音上略带一点涟漪,似古筝轻微振动的波音;有时强烈得几乎又像擞音;而且时有时无,忽隐忽显。这就是单用歌唱(颤音)方法或单用戏曲(平声)方法去演唱,都难以唱出她那样韵味的原因之一。

擞音也是她润腔的常用技法,是使唱腔圆润的一个方面。当年我曾问过她是怎样唱擞音的。她笑着用手指了一下喉部说,就是这里轻轻一动,就唱出来了。以后我在多次实

验中,体会到这嗓子的“一动”必须是在气息与发音器官正确配合下(尤其是舌部的自然、灵活)才能奏效,如果舍此而用力振动,即使强制做出擞音,也不可能是理想的。

严凤英改变了平直的唱法,加了较多的颤音和擞音,尤其在激情的地方,更增强了唱腔的表现力。但是她并没有脱离平声唱法,比如在宁静、惆怅、悲凉的情绪下,她又保持了平直的声音、说唱式的亲切与朴实,所以我说她的唱法是平声唱法的一种变异。这种情况在今天,不论民歌或戏曲,大凡动听的演唱,差不多都有这一特点,而严凤英却早已躬亲力行了。

她在演唱中,着意追求唱腔圆润。下面的例子,是她按照人物的性格和心情,对曲谱中的长音及音程过渡,做了适当的处理,有的句子甚至加花较多。如《女驸马·洞房》的一段,原谱与实唱记谱可供比较(原谱系根据安徽戏剧丛书《女驸马》主旋律谱,实唱记谱系根据盒带《严凤英演出剧目选》记谱):

原谱: $\underline{5\ 3\ 5}\ \underline{\dot{1}\ \dot{1}\ 05}\ |\ \underline{5^6\ 5}\ 1\ \underline{2\ 3\ 4}\ |$
公主 不必 多疑 心,

实唱: $\underline{5\ 53}\ \underline{5\cdot 6}\ \underline{\dot{1}^{\dot{2}}\ \dot{1}\ 65}\ |\ \underline{5^6\ 5}\ 1\ \underline{2^{\frac{32}{2}}\ 1}\ \underline{4\cdot 5}\ |$
公主 不必 多疑 心,

原谱: $\underline{3\cdot}\ (\underline{12\ 3532\ 123})\ |\ \underline{\dot{1}\ \dot{2}\ \dot{1}}\ \underline{5\ \dot{1}}\ \underline{6\ 5}\ \underline{3}\ |$
本 宫 深感

实唱: $\underline{3\cdot}\ (\underline{12\ 3532\ 123})\ |\ \underline{\dot{1}\ \dot{2}\ \dot{1}}\ \underline{5\ \dot{1}}\ \underline{6\ 5}\ \underline{5^6\ 3}\ |$
本 宫 深感

原谱: $\underline{3535}\ \underline{6\ \dot{1}}\ \underline{65\ 535}\ |\ \underline{2\ 1}\ (\underline{76\ 56\ \dot{1}})\ |$
皇 家 恩。

实唱: $\underline{3535}\ \underline{6\cdot\ \dot{1}\ 65}\ |\ \underline{65\ 535}\ |\ \underline{2\cdot 321}\ (\underline{76\ 56\ \dot{1}})\ |$
皇 家 恩。