

《打渔杀家》之京剧、蒲剧表演对比

阎燕杰 (山西师范大学戏曲文物研究所 041000)

摘要: 戏剧是一门复杂的、综合的、集体创作的艺术, 它涉及到多方面的知识与才能。不同的艺术家面对同一个作品, 会根据已有经验作出不同的艺术处理。《打渔杀家》是一个普通的戏曲剧目, 故事、人物都是既定的, 但是当它登上戏剧舞台时, 京剧和蒲剧却使之呈现出了不同的艺术风貌。从人物行当安排到舞台表演开场设置, 再到戏曲道具的充分选择使用, 双方都有了自己的取向。当然不论是中国戏剧的叙事性体式、代言体的使用, 还是戏曲表演的虚拟性, 涉及到中国戏曲本质特征的东西, 各个剧种又都不约而同的恪守着。中国戏曲本质保持不变, 只是表现形式各自不同, 这才促成了我们今天戏曲舞台表演的异彩纷呈。

关键词: 《打渔杀家》; 京剧; 蒲剧

戏曲艺术说到底是一种舞台艺术, 它必须通过一定艺术手段呈现为舞台形象。戏剧的舞台创造不是对剧本简单的舞台阐释, 而是导演、演员、舞美设计师、影像设计师等人精心的艺术再创造。演员是戏剧艺术感性的体现者, 是戏剧表演的中心环节。舞美设计师、音响设计师为一个好剧本向一台好戏转化提供了可能。但是如何把各种戏剧元素凝聚成一个具有艺术感染力的有机整体, 是戏剧演出的一个关键性问题, 而这一个任务主要是由导演来完成的, 即导演是戏剧舞台上的上帝。^①戏剧演出是一种集体创造, 戏剧的舞台创造是重要的, 也是复杂的。

以《打渔杀家》为例, 说明舞台创作的重要性和复杂性。《打渔杀家》的故事情节和人物关系是既定的: 梁山好汉阮小七与众弟兄分手后, 改名萧恩和女儿桂英相依为命, 父女二人以打渔为生。因天旱水浅, 鱼不上网, 欠下了乡宦丁员外的渔税银子, 丁府派恶奴丁郎前来催讨, 恰被萧恩的好友、水泊英雄“混江龙”李俊及“卷毛虎”倪荣遇见, 二人将其顶撞了回去。丁员外闻报怒不可遏, 随即派教师爷率打手至萧家强行索取税银, 萧恩无奈, 怒将前来打跑, 他自恃有理, 抢先至官府报案, 以求公断。岂知官、绅早就勾结, 县令吕子秋贪赃枉法, 反诬萧恩抗税不交, 杖责四十大板后将其赶出公门, 令其连夜过江向丁员外赔礼请罪。萧恩决意弃家与丁死拼, 并催促女儿携花家聘礼庆顶珠投奔夫家。是夜, 萧恩暗藏戒刀在身, 父女以献珠赔礼为名闯入了府, 杀了丁员外全家, 远走他乡。

京剧和蒲剧^②这两个剧种对《打渔杀家》这一剧目依据自己的剧种特色作了加工处理, 使之登上戏剧舞台后呈现出了效果迥然不同的表演风格。

一、行当设置不同

1. 肖恩的扮演:

京剧《打渔杀家》^③中主要行当为老生, 即主人公肖恩由老生来扮演。老生主要扮演中年以上、性格正直刚毅的正面人物, 因多用髯口, 故又称“须生”。该剧中肖恩同时注重唱功和做工, 主要表现的是一种壮士暮年的无奈与苦楚。

蒲剧《打渔杀家》^④中主要人物肖恩则用花脸, 即净这一行当来扮演。净, 以面部化妆运用各种颜色和图案勾勒为突出标志, 音色宏亮宽阔, 演唱风格粗犷浑厚, 动作大开大阖, 顿挫鲜明, 表现出性格气质豪迈或粗犷的人物形象。蒲剧中的肖恩便是如此, 通过花脸这一行当的扮演, 表现的是一种雄赳赳、气昂昂的英雄气概, 给人以力量和气势。

不同剧种由不同行当来扮演同一人物, 使得整个作品的基调也不一样。京剧体现出来的是比较缓和、平稳, 故事情节在人物语言、动作的推动下有条不紊的继续着。而蒲剧中表现出来的则是故事矛盾冲突非常激烈, 人物唱词、动作都很有强度, 符合了蒲剧腔高板急的特点。

2. 丁府家丁的扮演:

两个剧种对于丁府家丁都做了丑的处理, 但也各有特色。京剧中的家丁偶有做功, 但其幽默、滑稽效果整体不比蒲剧中的丑角。丁郎以念白为主, 带有明显的京味, 其武打动作并没有固定的体系, 因而算不得严格意义上的武丑。蒲剧中的丁郎则由武丑这一行当来扮演, 加上其他几个小丑, 他们的表演滑稽、可笑, 比如大量地用屈膝、蹲裆、垫脚、耸肩等程式动作, 使得整个戏剧表演舞台气氛活跃, 极大的吸引了观众的注意力。

二、开场设置不同

一部好的戏要有引人入胜的情节、紧张激烈的冲突、鲜明生动的人物和个性化的语言。其中, 冲突是否合理、是否紧张有序往往能衡量一部戏的精彩与否。就如阿契尔说: “一个剧本, 在或多或少的程度上总是命运或环境的一次急骤发展的激变, 而一个戏剧场面, 又是明显地推进着整个根本事件向前发展的那个总的激变内部的一次激变”。^⑤他强调的便是戏剧矛盾的紧张性与激烈性。

京剧首先是水泊英雄“混江龙”李俊及“卷毛虎”倪荣上场, 交代肖恩的身世背景, 稍后肖恩父女上场, 在几人相互的饮酒坐叙中交代了故事发生的背景, 为后来故事的发展做一个铺垫, 使得整个剧情发展井然有序、情节完整而合理, 舞台表演大体上与戏剧脚本相吻合。

蒲剧的开场则是肖恩与故人吃酒之后, 因白日之事在家苦闷心烦, 一开始便将人物置身于激烈的矛盾冲突中, 对故事发生的背景则采取补叙的方法, 这样有利于在典型环境中刻画典型人物形象, 使得整个舞台表演氛围紧张激烈, 更能吸引观众注意力。

三、道具——髯口的使用

特技动作, 一般用在刻画人物性格的关键时刻, 对于塑造典型形象、揭示人物性格、表达思想感情, 有着画龙点睛的作用。此剧中髯口使是一个特殊的道具, 相比较于京剧中的单一“捋”的动作, 蒲剧中对髯口的使用更是精彩万分。髯口可以通过其形状、样式、长短、疏密及颜色来表示剧中人的年龄、身份、容貌和所处的境遇, 有搂、撩、挑、抄、撕、捻、甩、绕、抖、吹等多种技巧。有些是单项动作, 有的可以组合连贯起来, 要求与舞蹈身段密切配合, 才能准确表达人物的情感。蒲剧中肖恩有冤情报官却遭一顿毒打, 他愤怒至极, 于是大幅度的搂、撩、捋、甩、抖、吹髯口便成了表达他愤怒的一种方式。此外二者的语言、唱词都是带着京剧和蒲剧的各自特色, 这与剧种的地方性有关系, 在此不一一赘言。

除了以上明显的不同外, 二者的舞台处理还有许多的相同处。

首先, 戏曲的表演具有虚拟性, 人物往往通过对某一特征的虚拟化表演, 而把整个大环境暗示出来。《打渔杀家》特殊的剧情规定人物必须是在江面上活动, 于是舞台便成江面。人物只通过上船、下船、划船、拉船、栓船等集中于船的虚拟表演, 就把整个江水绿岸的大环境暗示出来了, 即所谓“虚拟局部, 暗示整体”。

其次, 代言性叙述是中国戏剧的特点。在戏曲创作中, 可将戏曲情节中不便或者不宜于在舞台上直接加以表演的场面通过代言体叙述作处理, 有意通过次要人物用第三人称的叙述性语言来加以叙述。《打渔杀家》中肖恩遭到贪官的杖打, 这一表演不便于在舞台上表演, 于是就通过“后台搭腔”的方法来表现。先是肖恩准备去报官, 经过后台衙役们的“威武”声和杖笞的声音后, 于是肖恩从一边一瘸一拐的上台, 由此观众可以知道肖恩遭打了。

戏剧是一门复杂的、综合的、集体创作的艺术, 它涉及到诸多方面的知识与才能。导演是戏剧每一个环节的最后把关者, 这

京剧艺术打击乐器的特殊地位及其魅力

熊巍 (江西省京剧团 330008)

没有音乐就没有戏曲，谈京剧就不能不谈京剧的打击乐。京剧俗称“一台锣鼓，半台戏”，可见京剧打击乐在京剧演奏中的地位非同一般。京剧打击乐种类繁多，其音色、节奏、曲谱及演奏方法都十分丰富，特别是它音量宏大、气势磅礴，演奏起来令人精神振奋，群情激昂。每当我们欣赏京剧演出，都能从中领略到京剧打击乐器表现出来的特殊魅力，获得多层次美感。京剧打击乐，主要是渲染戏剧情节，刻画人物性格，描绘时空环境，配合演员而运用的。传统的京剧打击乐和表演艺术共同发展，随着流派的崛起，和其代表剧目及京剧现代戏的辉煌，同样展现了打击乐在烘托、塑造角色人物演奏艺术的灿烂。前辈大师杭子和的《失空斩》、白登云先生的《锁麟囊》、张鑫海先生的《下书、坐楼、杀惜》等经典剧目在打击乐演奏运用上，可称得上白璧无瑕的传世佳作，令人叫绝，使我们后辈从事京剧打击乐的演奏者受益匪浅。

现在京剧《智取威虎山》中“打虎上山”一折，幕间音乐打击乐运用出色，这场幕间音乐是一段短小的器乐作品，计有175小节，一气呵成，层次分明。它通过铿锵多变的节奏，热情奔放的旋律，震撼人心的气势，抒发了杨子荣不畏艰险，勇往直前的英雄形象。在激昂的打击乐引入后，响起简洁、凝练的旋律，描绘了杨子荣由远及近、迎风斗争的形象。琵琶的轮扫，中提琴节奏性的反复，似蹄声哒哒、战马飞奔。低音部配合着打击乐“撕边”，惟妙惟肖地演奏了峡谷深渊的音调，生动地描绘了杨子荣扬鞭策马飞跃峡谷深渊的情景。然后是圆号吹奏出第2分旋律，曲调舒展宽广、逐层上扬、从容坚定，抒发了杨子荣的战斗豪情。最后是急促奔腾的曲调，力度多次变化，充分发挥了“三大件”和中西混合乐队的特点。其中打击乐的运用，有力的烘托了杨子荣穿林海、跨雪原、打虎上山的紧张气氛。虽然此时舞台的帷幕尚未打开，人物尚未出场，但由于音乐的渲染，已然把一个英气勃勃、豪情满怀的侦察英雄的高大形象展现在观众面前，很自然地缩短了演员与观众的距离。

又如在京剧《红灯记》…剧第五场“痛说革命家史”，当李玉和唱完那段脍炙人口的“浑身是胆雄赳赳”后，起音乐，继而李奶奶念“铁梅，与你爹开门去！”打击乐“一锤锣”加入伴奏，李玉和念到“妈，我走啦”，配合李玉和坚定的脚步，用“五锤”加入音乐转强烈的“撕边”、“回头”，然后减弱，引出全剧的音乐主旋律“大刀进行曲”，“一冷锣”，李玉和转身，利用强烈的打击乐送下场。这是传统的京剧打击乐与西洋乐的完美结合，有利地配合剧情发展以及演员的表演、形体动作，体现出英雄人物视死如归的英雄气概。

在京剧武戏开打中，打击乐有着无可替代的作用，直接调

无疑是他生活积累、知识储备、才情能力的考验。在分析剧本的主题思想、人物形象、矛盾冲突等的同时，导演还需思考剧中各个人物是如何相互依存、相互联系地在舞台上“生活”的。于是有着不同阅历和知识储备的导演在面对同一个剧本时，便会采取不同的处理方式。戏剧舞台表演除了可以将剧本本身所带有的价值呈现在舞台上之外，也反映了导演和演员的特质，凝聚着他们的心力。总而言之，导演和演员将其主观价值判断投射到客观的戏剧作品之上，于是我们在欣赏一个舞台剧作时，看到的不仅仅是作品本身的光华，同时还有导演和演员的睿智。

注释

①周安华.《戏剧艺术通论》，南京大学出版社，2005年，第239

动观众、演员情绪，烘托武打的激烈火爆气氛。如《雁荡山》一剧中，有一段精彩的武打单对，小堂鼓擂鼓起，打击乐以“四边静”接入大段的干排子，配合演员的武打动作，音色洪亮，节奏强烈，丝丝入扣，严丝合缝，把这段武打烘托的激烈、火爆、精彩绝伦，演奏效果非常热烈，每场都能响起雷鸣般的掌声，为演员精彩表演、打击乐酣畅淋漓的演奏以及两者间严丝合缝的配合，鼓掌叫好。

京剧打击乐虽然在一出戏中居伴奏地位，但它始终贯穿全剧，如一出戏开场之前，往往是乐队先打起“闹台”，打击乐以悦耳的音色，铿锵的节奏，制造全剧的气氛，使观众在它的召唤下，精神焕发的参与到剧情中来，随之锣鼓套路有了变换。如果一出戏首先出场是一位活泼可爱的少女，往往会以几声清脆的小锣上场；如果是元帅升帐，则会以铿锵有力的锣鼓来“出将”；在描写时空转换上，三二声更鼓就能引起人们对夜半更深万籁寂静的遐想；在配合演员划船动作上几声堂鼓及大锣锣边之声表示水声。谈到这里，我想起了我们剧团参加1964年全国现代京剧观摩汇演，以现代京剧“强渡大渡河”一炮走红，轰动全国。在此剧中，当时还没有大型乐队伴奏，而仅靠三大件、笛子、唢呐，打击乐共同完成全剧伴奏任务，尤其是渡河一场，要描绘惊涛骇浪、急流险滩等恶劣的自然环境，难度可想而知。在大幕未拉开前，用大堂鼓、大铙、吊钹模仿巨浪之声，然后用“四击头”送上十八勇士，又是三声水声，打击乐用“走马锣”配上大堂鼓、大铙，转换“马腿”、

“串子”、“夺头”、“急急风”、“四击头”配合演员划船等一系列动作，这些打击乐设计和演奏获得了全国各剧团专家好评，该剧受到周恩来总理的接见和高度评价。这是我们剧团的辉煌，其中打击乐的作用功不可没，也揭示了打击乐在京剧音乐伴奏中的特殊地位及其魅力所在。

京剧打击乐的演奏家们在长期实践中成熟创造出系列“锣经”音乐，丰富了戏曲语言艺术的表现力，犹如音乐的音阶、音节，随词意而变幻，在“质”上绝不相同。中国戏曲表演艺术的语言、行为、时间、空间乃至发声都离不开打击乐的伴奏，它已成为世界戏剧艺术中独树一帜的艺术样式，应该说打击乐是中国戏曲的主体和重要元素之一。不少新编剧目把打击乐削弱甚至排除，使剧种失去其重要的重要标徽而不伦不类。我觉得对待一门经历千年文化沉淀，积几百年的进步才形成有影响的艺术，切不可不负责任的借“改革”掩饰自己的孤陋寡闻。窃以为，进步是技术“升级”，决不是替代。我从事京剧打击乐工作二十年，惟愿京剧的进步随时代而进步、发展，提高京剧打击乐的综合能力，推出更多、更好的作品。

页。

②蒲剧——流行于山西南部各县和陕西、河南、甘肃、青海、宁夏、内蒙古自治区的部分地区。蒲剧的音乐唱腔属板腔体，强高板急，慷慨激越，唱腔部分以板式变化为主，另有花腔和杂腔部分。蒲剧的演唱采取真假声结合的方法，起调高，音域宽。

③京剧《打渔杀家》，中国国际电视总公司出版发行，

原唱：谭富英、张君秋、慈少泉，

配音：高宝贤、赵秀军、马增涛。

④蒲剧《打渔杀家》，中国文采声像出版公司出版，张有才、刘玉玲主演。

⑤[英]威廉·阿契尔.《剧作法》，中国戏剧出版社，1964年，第33页。