

应该重视演员、乐师、鼓师参与创作的积极性

——关于当代梆子声腔发展应该注意的一个问题

包澄洁

梆子声腔是非常伟大的。仅从音乐来说他为中国戏曲音乐的发展提供了现成的板腔体音乐结构体制,而区别于宋元明以来的南戏、元杂剧、高腔、昆腔的曲牌体音乐结构体制,开辟了中国戏曲音乐发展的新篇章,并以此影响了京剧等一大批板腔体音乐结构的地方戏曲剧种,使之在近现代历史上飞速发展。

从音乐来说,梆子腔剧种的艺术,又实实在在地哺育了各地方大小戏剧剧种音乐的成长、成熟,堪称功德无量。仅从京剧形成过程中,武戏锣鼓经所受影响就非常说明问题。20世纪初,著名京剧武生俞振庭年逾40,有感于铙钹在乐队中的千变万化,为了加强京剧武场艺术的感染力,开始到梆子班租借铙钹手,这一方法延续了一段时间,还有一个专用名词叫“拆掌子”,之后铙钹手才成为了京剧武场的正式成员。还有文戏、武戏全能的著名京剧鼓师白登云,他就是梆子科班出身,在他成为京剧鼓师之后,使用的所有锣鼓点,无论原来是谁的,最后都成了京剧的,这又是梆子锣鼓对京剧锣鼓形成的潜移默化的影响。再如,梆子锣鼓对川剧锣鼓的影响。今天我们说川剧锣鼓好听,是川剧在昆高胡弹灯“五腔共和”之后的民国

二十年前后,鼓师喻绍武把大锣、大钹型制改小,以去噪扬悠,来适应城市剧场演出的需要。他又从人物形象塑造出发,创造了许多新的锣鼓牌子和“花锣鼓”,形成了以成都为中心的“上坝锣鼓”。五腔共和之前各种声腔的剧目演奏的是各自声腔专用的锣鼓家伙和点子,五腔共和之后,五种声腔剧目使用了统一的锣鼓点子。这种以“花锣鼓”为特征的“上坝锣鼓”,就是把梆子腔锣鼓融入到了川剧锣鼓之中,使川剧锣鼓如此丰富多彩,具有极强的表现力的原因。

白登云、喻绍武我没赶上,前几

年在北京清华大学,观摩过山西四大梆子演唱会,每位演员的演唱和她们的“嗨嗨腔”,都给人们留下了深刻的印象。而更令人惊喜的是单独表演的锣鼓套打,整个剧场的观众为之沸腾,使我感受到我们的先辈还是真给我们留下了丰富的艺术遗产。现在梆子腔的打击乐并不是像人们说的那样,都向京剧打击乐靠拢了,他还是属于他自己的绝活。归根结底,这是演员和乐师的艺术创造,这是如今的作曲家想不出来的。

这些年我看梆子腔剧目的面较窄,以看山西的四大梆子为多,我觉



丝弦《空印盒》剧照

得情况还是不错的。其一,写戏的人是按照剧团有无梅花奖演员定价的,说明观众看戏要看名角这一点没变。其二,多数剧院团都重视剧种、剧团、主演演出特色的保护,这非常重要。如上党梆子吧,强调一个“爱珍腔”,我就觉得这很了不起,这种重视演员歌唱在戏曲表演艺术中作用的做法,是尊重观众感情的表现。使剧团得到观众的特别喜爱,观众买票就是冲着“爱珍腔”来的,艺术与观众自然产生了良性的互动,是剧团基本的生存之道。又有北路梆子《云水松柏续范亭》的音乐创作,其中吸收的河曲民歌做插曲,北路梆子、河曲民歌都是晋北的艺术,相融一起,非常协调,且震撼人心。这是山西四大梆子的主流,让人振奋。不像有的新创剧目,作曲家作曲,歌舞剧院合唱队在幕间伴唱,把两种不同的音乐形式贴在一起那样尴尬。

问题也是有的,尤其是新剧目,我总的感觉是导演、作曲、舞美设计在创作集体中的地位太强势了,他们的功能不断强化的同时,演员的表演、演唱,乐师、鼓师的二度创作功能,在一步步的退化。导演、作曲一定请名家,甚至国内都是知名的。外请导演不熟悉梆子腔的家底,许多特色的东西就自然被削弱了。如一出戏开幕曲奏响后,气氛很好,就是10多分钟还没听出是晋剧来,问为什么会这样?说是创新了,是外请的大作曲家。外请导演常常在戏的开场、剧中、剧尾设计群舞,管弦乐声强烈,演员满台飞,舞蹈没有剧种的特色,音乐有气氛而无风格,而剧种神奇的打击乐传统,更常常被弃之



上党梆子《三关排宴》剧照

不用,鼓师掌握的传统锣鼓点子,在这现代群舞场面中,已完全无能为力。我是觉得有悠久历史传统的梆子腔剧种,要特别重视艺术传统的保护,大幕还没拉开,音乐已经响起,浓郁的剧种风格扑面而来,这是戏曲音乐的大美;具有剧种风格的舞蹈,配以独特的传统打击乐,再加上新的创造,应该也是属于地方戏的大美。这是第一点。

第二,常见一些新创剧目(也包括改编的传统剧目),整个戏都非常不错,演员好,观众认,鼓掌热烈。这就一定好吗?我觉得对这些剧目要做仔细的分析,往往从一剧音乐结构的安排上,就常常并非完美。比如剧中上场的每个稍微重要的角色都有唱,这很正常,但是作曲家想让每一段唱都能要下几个好来;在以抒情为特点的咏叹调,和以叙事为特点的宣叙调共同构成的戏剧音乐中,没有了以叙事为特点的宣叙调,都成了咏叹调,音乐就一顺边了。又由于主演要不停地唱,到中间的时候已觉得歌唱少了美感,到后面就

觉得主演太辛苦了,有了让人同情的感觉。更甚者有一出戏,最受观众欢迎的歌唱,是一位串场演员,只因他的歌唱唱的是浓郁的剧种和演员个人的风格,味道太浓了,以至在出戏的音乐里,与主演的歌唱形成了一个极大的反差,我牢牢地记住了这位演员和他的歌唱。这种不让观众耳朵休息,音乐的疲劳轰炸,唱的人累,听的人也累。对一出戏唱段的安排,必须有轻重缓急,我常想起国画的留白,那种让人有遐想空间的处理才是艺术,戏曲的表演、音乐和中国画其实是相通的。有一点一定要明白,观众的看戏是要听演员的歌唱,而不仅仅是欣赏作曲家的才华。

第三点,一出戏只能有一个高潮。我们的现代戏,本子都比较厚,被道白、歌唱填得满满的,怕观众看不懂,内容往往会超出一出戏所能承载的能力。其实,一出戏只应该有一个高潮,这个高潮也一定是音乐的高潮,一般都是由主角儿用最动人心的歌唱来实现的。但是我们的

一出戏有太多的内容要表达,每段都重要,每段唱都得要下好来,就是高潮不断,一些人还享受其中,认为做到了旁人所不能。殊不知正因为处处高潮,就没有了高潮,只剩下了热闹,艺术感染力也就在相互冲撞中被削弱了。有的演员会唱,嗓子也非常好,但是显然难以达到作曲家的要求。偏偏在有的新剧目排练中我们的演员已渐渐失去了发言权,谁的话都要听,最后没有了自己,对此他们真的是无可奈何。在山西每次看戏都会有研讨,曲润海耳朵不好,特要我专门负责替他听音乐,这是我常到山西看戏的原因。在一次会上我发表了这个看法,会后两位演员拉着我的手说:你说出了我们的心里话。

问题在哪里呢?有的人不清楚,戏曲艺术发展的主要推动者是演员、乐师、鼓师。导演、作曲的劳动是要通过他们来体现的。我们看传统戏最精彩的表演、歌唱都存在于著名演员的保留剧目中。许多演员、乐师、鼓师是把他们的一辈子都交代在几出保留剧目里的。它们是演唱家、演奏家,同时又是不具名的导演、作曲家,因为他们了解本剧种的所有艺术遗产,许多东西就是他们自己的劳动成果。20世纪50年代,戏曲音乐创作叫音乐设计,因为所有剧种的音乐,包括流派的唱腔,都是早已存在的,新戏的音乐是在旧有音乐上的再创造,这本身是作曲,但本质上是对旧有音乐的重新设计,参与设计者以演员、乐师、鼓师为主,也有新音乐工作者,过去称音乐设计,现在称作曲。像评剧院的贺飞、杨培,他们参与的创作,主要是

与演员一起研究流派唱腔的创作。如新流派马泰的“马派”,就是他们参与创作树立起来的,他们用自己的大半生与演员、乐师们一起完善了北京评剧音乐的发展。而我们今天这种唱腔设计的活儿,一律改为作曲了,人们就认为音乐创作就应该完全由作曲家完成了。可惜在舞台上唱的不是作曲家,还得是演员。这种变化始于20世纪80年代后,作曲家的地位不断提高,有的在剧团里已是起着主宰的作用。个别者甚至到了愿意唱我写曲子的留下,不愿唱我写曲子的走人程度。

这里是两个问题,一是应该充分调动演员、乐师、鼓师参与音乐创作的积极性,尊重他们的要求,理解他们的想法,尤其是在艺术上已经相当成熟的演员、琴师、鼓师,他们对创作的参与对戏只会好处。作曲家与他们是合作的关系,在合作中要相信他们会自觉地把剧种音乐的风格、演员歌唱的风格、戏中人物的音乐形象完美地融合在一起,这个戏的音乐就一定是成功的。二是年轻演员的训练,从一开始就要激发他们的创造力,我们的年轻演员,有的条件非常好,但是他们常常游离于戏曲表演之外,呆在那里等导演给他教戏;呆在那里,等作曲家把曲谱拿来,他们会唱谱子,而少味道。这是我们今天戏曲教育要解决的问题。

有一点要声明:我不是反对戏曲导演、作曲,而是希望更重视演员、乐师、鼓师参与创作的积极性,把他们放在一个恰当的位子上与他们合作。

我这也是有感而发,近来我在

资料里查到一位非常勤奋的作曲家,他在1991至2013年的22年中,仅得文化部文华奖等各种奖项的剧目是17个(大奖4、新剧目10、作曲奖3)。这非常了不起,而且还包括两个南北互不相属的剧种,对他个人来说,他勤奋耕耘,无论如何戏曲音乐领域是具有杰出成就者。但是仔细观察,这些获奖作品有多少最终能成为了某个剧种、剧团、演员的传世之作呢?如果我们今天的劳动不能为后世留下一点念想,我们是在做什么呢?这是个问题。

戏曲艺术的发展是沿流派艺术的发展,这是一种传承的接力,内中有许多的学问。我们有喜欢传统艺术的领导,他们有自己的喜欢的演员(当然在各方面都是最好的演员),喜欢他们艺术的领导会不停地让他们排各种内容的剧目,以成全他们的艺术,给他们提供机会、条件。不管什么剧目他必须去排,凡有重要演出他们必须去演,一片的热心。但是有一天忽然有人在座谈会上提出某演员应该立派,与会的人多表示惊愕。为什么?因为他演的所有的戏,都不能算是他自己的代表剧目,没有代表剧目的演员用什么立派呢?这是又一个问题。

有些问题并不全是在梆子腔剧种中发生的,因有共性,或许也应该引起各位的思考。我们的梆子腔剧种有优秀的传统,更有众多优秀的演员、琴师、鼓师。在今后的艺术创作中一定要以他们为依靠,调动他们的艺术创作积极性,这些才是梆子声腔当代发展之本。

责任编辑/范红亚