

河北梆子男声唱腔改革回顾

杨广金

众所周知,艺术贵在特色。中国戏曲剧种众多,区分各剧种特色的主要标志就是音乐唱腔。一个剧种的兴衰往往与它在音乐唱腔上的发展有密切关系。历史上昆曲京剧的发展自不待说,近代一些地方戏曲的影响扩大也证明这一点,而纵观这些地方戏曲近几十年的兴盛发展大多离不开音乐唱腔尤其是男声唱腔的改革成功,如豫剧、评剧、越剧等。

大家知道,河南梆子也就是现在的豫剧,在其发展的历史中曾存在与河北梆子同样的问题,如几乎都是以女演员为主,男性角色多由女性演员担任,唱腔男女同腔同调,偶有男性演员也是以假声方式演唱,这种现象极大的制约了现代题材剧目的创作排演以及男性演员的培养,也很不利于剧种艺术的发展。河南的戏曲界人士自上世纪50年代初即开始进行探索,经过近十年的不懈努力,终于在60年代初创排出现代戏《朝阳沟》,此剧一经公演,立即轰动全国,其最主要的成就之一就是男声唱腔改革的突破,以真声为主演唱的男性演员表演,做到了声音和形象的统一。自此,豫剧进一步扩大了在全国的影响,巩固了五大剧种之一的地位,至今仍无从撼动。

评剧的诞生至今也就是百年多一点,家底很薄,相当长的时间也是以女演员为主,男性角色由女扮男装解决,唱腔基本是男女老少同腔同调。自上世纪五六十年代以马泰、魏荣元为代表的最适合男生演唱的新颖男腔出现后,评剧的影响迅速扩大到全国,经过几十年的稳扎稳打不懈努力,已逐步站居五大剧种前列位置。

发源于浙江的越剧,一直以女子班著称,随着时代的发展,性别单一体制的弊端开始显露,为避免其影响力的

滑坡,上海越剧院首先果断实行男女混班体制,花大力发展了越剧男腔,男性演员的出现使越剧增强了真正的阳刚之气,迅速巩固了五大剧种之一的地位。

有资料显示,河北梆子在影响力和知名度的全国排名中,在上个世纪八九十年代之前一直处于五大剧种之



河北梆子《钟馗》剧照



河北梆子《徐策》剧照

一的地位,甚至还曾达到仅次于京剧的第二位置,然而自90年代后期开始,排名却逐步下降,据说现在已经排到十名以外了。在此期间虽然曾花费很大力气在剧目生产以及人才培养等方面采取措施意图进行振兴,但收效甚微。原因虽然有多种,可是我认为剧种本身在艺术上的缺陷才是根本原因,其中最主要的就是男声唱腔改革的停滞乃至后退问题。由于河北梆子唱腔的主要特色是高亢激昂,且男女同腔同调,迫使男性演员必须使用假声演唱才能胜任;假声唱法难学难唱难成才,让许多男性学员望而却步,从而造成男性唱功演员严重缺乏,许多基层剧团几乎全部由女性演员组成,这种现象不仅制约了演出剧目的选择,也严重削弱了河北梆子艺术的阳刚特色,其影响力的下降是必然的。更为严重的是,许多基层剧团由于男演员缺乏,不得不轮流借用个别能唱能表演的男性演员应付演出,这种状况已经到了影响剧团生存的地步了。

河北梆子在上世纪60年代也曾通过排演现代题材剧目,在男声唱腔的改革方面做了一些初步尝试,在70年代借助移植所谓革命样板戏的东风,更加大了改革的力度,并取得了一定成绩积累了一些经验。然而,这一时期最普遍的就是采用同腔异调方法,也就是把男声的调门降低四度或五度来处理男声唱腔,使之适应真声演唱。这种方法虽然简便易行,但并没有解决男女唱腔的个性化问题,特别是在男女对唱的唱段用频繁移调来转换,既不方便又显得生硬,同时对河北梆子的高亢激昂特色也

受到影响。进入80年代以后,一些实力较强的院团创排了一批极富创新精神的新编剧目,这些剧目在男声唱腔的改革方面进行了卓有成效的试验探索,如省河北梆子剧院排演的新编神话剧《哪吒》,打破了男女同腔同调一调到底的传统做法,采取因人定调方法,如其中的李靖、太乙真人、龙王这些由男性演员扮演的角色,他们的独立唱段因人而异采取不同的调门用真声为主演唱,达到了声音和形象的统一。再如移植改编的现代戏《洪湖赤卫队》,男声唱腔不仅仅用降低调门演唱,还在个别与女声

衔接的唱段用了同调异腔方法,即在同一调门上女腔为徵调式男腔为宫调式,达到了男女唱腔的个性化效果。

要谈河北梆子男声唱腔的改革,就必须提到资深戏曲音乐家闫明先生,他是业界公认的河北梆子音乐改革的领军者,他通过对传统唱腔的认真研究,勇于大胆探索实践,在河北梆子男声唱腔的改革探索中取得了可喜成果。最突出的一是发展了河北梆子花脸唱腔,传统的花脸唱腔比较贫乏单调,基本只是简单的上下句结构二六板,最多用一下散唱的尖板。而以他为主编创的河北梆子《包公赔情》唱腔,却有了尖板、小慢板、二六板、快垛板、锁板组成的大段成套唱腔,旋律上吸收各派老生腔加以组合派生,既保持了花脸行当的粗犷特色又增加了深沉性,大大丰富了河北梆子花脸唱腔的表现力。二是发展了河北梆子的宫调式唱腔,他在建立河北梆子男声唱腔的宫调式系统上进行了大胆探索实践。由他编曲的现代戏《苍岩月》《小镇风流》、新编古装戏《吴汉杀妻》《浣纱女》等都不同程度的进行了宫调式唱腔的探索实践,演出后反响良好;特别是他与广播电台合作推出的多部探索性的戏曲广播剧,如《故园情》《倩女英魂》《情系君子兰》等,进一步完善和丰富了宫调式男声唱腔。播出后得到省内外各年龄段听众的好评,还在全国性的评比活动中屡获大获。三是运用调式交替并列方法解决男女对唱重唱唱段的声区协调问题,如新编故事剧《罗敷女传奇》的罗敷与王仁的“并蒂莲花水上开”唱段,时而对唱时而重唱,采用的就是

女腔是徵调式男腔是宫调式交替并列方式。此种方式在新编上古历史剧《尧天舜日》中也有应用。从而使河北梆子的唱腔表现力得到了很大丰富。

闫明先生认为,河北梆子唱腔是以徵调式为主,宫调式为辅的微宫双重调式,构成了剧种的风格特点。宫调式乐句在各类板式中比比皆是,特别是反调和悲调本身就是宫调式。宫调式旋律多在中低音区迂迴,较接近男声所需要的音区,它为男腔改革奠定了有力而可靠的基础。这里特别值得指出的是改革后的男腔,豫剧是在以宫调式为主的豫西调基础上形成的,评剧是在以宫调式为特色的越调慢板唱腔基础上发展起来的,越剧也是在宫调式色彩鲜明的弦下腔基础上完善出来的。所以说宫调式也应该是河北梆子男腔改革的最佳选择,也是可行的方案。

闫明先生的创作实践始终遵循着以人物为依据,以剧种风格为基础的原则,他认为以人物为依据,一切从人物出发,以人物为中心,这是创作的前提。从人物身上物色到情感,捕捉到气质,也就找到了感觉,这种感觉就是创作的灵魂和激情。这个情字,就是组织音乐,处理音乐等手段的指南,也是衡量作品优劣的标杆。改革男声唱腔,只有带着人物这个情,才会使唱腔有血有肉,有灵魂,从而使唱腔充满活力和感染力。以剧种风格为基础,突出剧种风格是男声唱腔改革的重中之重。风格是剧种的精髓,是广大群众关注的焦点。改革千头万绪,能否谱写出符合人物的,具有剧种风格的,特别是能让观众满意的旋律,才是男声唱腔改革成败的关键所在。为保障这一目标的实现,就需要仔细的在传统各类板式中挑选出有参考价值的各种乐句作为男腔改革的参考。所以说男腔改革不是白手起家,另起炉灶,而是在传统基础上的就地取材,使改革的男声唱腔在风格上得到可靠的保障。然而男声唱腔所需要的完整的,现成的。拿来就用的乐句,在传统唱腔中屈指可数。所以只能通过剪接,拆装,拼盘式的做法,做到有选择,有取舍,用重新组合的方式派生出男声唱腔的完整乐句。这样的在传统唱腔基础上进行重新组合的编曲手法保证了风格的不走样。

由于河北梆子唱腔涉及的音域达到两个半八度,即一个低音点的5(sou)-两个高音点的1(dou),这为选择音区提供了方便,所以男声唱腔也可以并不局限于宫调式一种方案,徵调式同样可以有所作为,闫明先生在《浣纱女》一剧的男声独立唱段就多使用徵调式唱腔,只是行腔多在中高音区;在《倩女英魂》一剧的男女对唱唱段中,为

突出男角色的高昂情绪,就把调定在了1=F上,男唱徵调式唱腔,女唱宫调式唱腔;在《尧天舜日》一剧的男女对唱重唱中也是男用徵调式女用宫调式,这样的同调异腔做法同样取得很好效果。

河北梆子的男声假声演唱方法具有独特的魅力,不会消失,因为毕竟作为文化遗产的大量传统剧目还是需要保留原生态样式,即使现代题材剧目只要剧情或人物感情需要,也并不排斥适度的假声唱法,如在新编近代戏《阿Q正传》一剧中阿贵的“天下第一”唱段,就使用假声唱法。

著名戏曲音乐家周大风先生谈到戏曲音乐的改革时曾说过:“在像中求不像,在不像中求像,也就是从像与不像的矛盾中得到不断的更新发展。”闫明先生的创作实践也正是遵循这一原则的,他的经验值得推广。

通过以上简要的回顾,河北梆子的男声唱腔改革起步并不晚,成绩并不少,只是由于主观客观的原因没能把成功的经验加以推广,优秀的成功作品没有很好利用影视媒体加大宣传力度,多数普通观众并不了解改革剧目的面目,另外,一些实力较雄厚的剧团有名望的演员急功近利,在重要场合演出时不愿意演出改革剧目唱段,致使无法逐步培养观众接受经过改革的新唱腔,更可惜的是—一些在社会中已经产生影响的男性演员,在晚会演出时为获得掌声宁可演唱驾轻就熟的传统唱段,也不愿演唱改革的新唱段,失去了向年轻观众宣传新唱腔的最佳机会,因为年轻人尽管不愿进剧场看戏,但还是会看晚会。戏曲必须争取年轻观众,任何剧种没有年轻人的支持也就不会有乐观未来。能让他们轻松的哼上几句唱上几段,就是培养兴趣的开始。

改革的路是走出来的,鲁迅有一句名言:“其实地上本没有路,走的人多了也便成了路。”河北梆子男声唱腔的改革也是如此,开始只是少数人支持,只要方向正确,支持的人就会越来越多。改革是时代发展的需要,也是剧种兴盛的需要,更是剧团生存的需要。豫剧,评剧以及其它改革成功的剧种已经为我们做出了榜样,他山之石可以攻玉,相信河北梆子也会有光辉的未来。

责任编辑/范红亚