

祁剧声腔及角色行当粗探

龙华云

(湖南工业大学 音乐学院 湖南 株洲 412008)

祁剧,又名祁阳班子,楚南戏,因发祥于祁阳县而得名。形成于明成化年间,距今已有500年历史,她在中国戏曲大观园里,比京剧、越剧、黄梅戏等著名剧种发祥都早;她是我省各大剧种中,影响最深远、蔓延最广泛、积淀深厚、独树一帜的古老剧种。

祁阳为楚南奥区!,开县于三国孙吴时期!地适衡岳九,之中!山川秀丽,物产丰饶!潇湘形胜,莫逾于此。祁阳人文发达,精英辈出,芸芸众生亦如宋代词人晏殊所记载的那样“俗尚弦歌”。因此,在这块神奇的土地上诞生了著名祁剧。本文笔者仅仅对祁剧的艺术元素构架进行粗探。分为声腔与角色行当两大块。

一、声腔

祁剧是一个多声腔的大剧种,其音乐丰富,声腔独特。它的主要声腔有:高腔、昆腔(曲牌体)、弹腔(板腔体)三种唱腔,曲牌数以千计,高扬激昂的调门,它们的音乐风格各异,传统创作手法是绝对的一戏一腔。

高腔是祁剧演出中最古老和具有特色的声腔,至今仍然保留着帽形锣鼓等古老的伴奏乐器。演唱的时候,用鼓来打出节拍,出腔则配合有锣鼓、唢呐来伴奏,用来渲染气氛,具有弋阳腔的“其节以鼓,其调喧”的特点。它的曲牌可以分为南、北、正、杂等类别。南、北曲牌的区别主要在旋律和乐曲情绪上,一般南曲比较抒情,北曲的比较悲壮。

弹腔可分为南北两路,其中南路相当于二簧,包括弋板、安春、阴皮等,在发展过程中曾经受到徽剧、宜黄腔等的影响。北路则相当于西皮,并有弋板(四平)、安春(吹腔)等调。南北路旋律相互糅合应用,被称为“南转北,北转南”。

昆腔保留的曲牌较多,曲牌板式大体可以分为正板、青板、吊句子三种。其中正板为一板三眼的四拍子;青板则为一板一眼和有板无眼的样式,多适用于节奏较快、情绪变化较大的场面;吊句子则多为自由节奏的板式,适合情绪激昂的场面。

祁剧的唱腔高扬激昂,传统的唱法除了夫旦、丑角用真声外,其他的行当均讲究用“雨夹雪”(真假声结合)的方式。演唱要求严格,咬字则要注重表现单、双、空、实,出音则讲究抑、扬、顿、挫,务求要做到字正、音清、腔圆。在表演艺术上,祁剧具有粗犷、夸张、朴实的特点,动作讲究眼、鼻、胸、手指、指尖的配合一致和匀称协调,必须符合一定的规格,称为“归子午”。祁剧的表演有一套本剧种特有的严格程式:例如“亮相”就规定要在撩袖、抖袖、整冠或者整髻之后再行;“开衫子”则可以分为全衫子和半边衫子;表现将校辕门候差和武将出征前的战斗的准备,动作程序繁杂,规格严谨,难度很高。

二、角色行当

祁剧现行的角色行当可以分为生脚、小生、花脸、丑脚、正旦、小旦、老旦七行。除老旦在重头戏中较少外,其他各行当又因扮演不同类型的角色分成若干戏路。其中正生包括白须、花须、青须;花脸包括整个净行角色;丑角有文丑和武丑之别。每个戏班的正旦和老旦只有一个,除此其他各行都有多人。

生脚:或称作正生,一般扮演挂青、白、花三种胡须的角色,其中还包括红生。一般按穿着的不同袍服可分为官衣、水衣、解袍、靠马、褶子、袍子、黄布摆等不同戏路;此外还有员外戏、背时皇帝戏(扮演被迫退位的帝王)、死戏、疯戏等特殊做派。其中的靠马戏指扎靠路马的武将戏。挂白须者如杨

滚、黄忠,挂青须者如岳飞、马超。祁剧比较重视砌架和马路,并有多趟马动作,表演时演员上身为骑者,下部状坐骑。例如《杨滚教枪》中的“马踏五营”的一段,杨滚在表演跑马时,一手持刀,一手提靠,上下有节奏地摆动,俨然一副策马疾驰的样子;在表演退马时,双膝微蹲,双足踮起,采取碎步后退的姿势,臀部有节奏地扭动,活像马屁股。这路戏的表演相当具有特色,演出十分火爆。褶子戏和袍子戏则均比较注重身法的变化。特别是在袍子戏中,一般要求袍子、罗帽、胡须和手脚都能紧密配合,如《卖马当铜》一剧当中,秦琼要的七二路铜法,身法就特别繁重。在黄布摆戏中扮演长者、乡佬的一类角色时,大多为挂白须角色,要求唱、做、念并重,如《赶子雷打》中的张元秀。

小生:一般按照演员的冠戴来分戏路,在文戏中戴有纱帽、解元巾和一字巾戏,武戏则有二龙叉和包巾戏,紫金冠和罗帽戏则文武戏兼有。此外还有一路开脸戏,如《金水桥》中的秦英,《薛刚反唐》一剧中的薛葵,还有挂须戏如《杨滚教枪》中的高怀德等。紫金冠戏中扮演周瑜、吕布、罗成、子都等将帅,穿蟒或扎靠,都讲究运用颈功挽翎,甩紫金冠,抛披发等技法。解元巾戏扮书生,穿花褶子,讲究运用褶子的风度,斯文中略带风流,如烧火中的倪俊;一字巾戏扮书生者则穿青褶子,着踢鞋,又称踢鞋戏,表演者斯文儒雅,如梅良玉、许仙等角色。祁剧的小生罗帽戏也用软罗帽,帽檐可作抛下、翻上或转动等动作。文小生则讲究腕子花、指法、袖筒功。

花脸:按穿着可分为诸如蟒袍、靠马、袍子、水衣、赤膊等不同种戏路。蟒袍戏还有文、武不同戏路之分。文戏者扮演诸如曹操、严嵩、潘洪、包公等角色,注重不同的位份和讲唱手法;武戏如《司马洗宫》中的司马师,注重袍袖功夫,有大幅度的挥袖、甩袖等动作;袍子戏中有几出中军戏(如《打弹鸣冤》中的中军),穿袍子、马褂,马蹄袖,挂朝珠,常走点步,动袖的时候还带有甩须,身法特多。赤膊戏则多扮演张飞、马刚等角色,演员袒露上身,并常用滚肚的技法。祁剧花脸角色的表演风格豪迈、粗犷、火辣。

丑脚:扮演的角色类型繁杂,戏路甚多。按穿着来分有诸如解袍、官衣、褶子、烂派、水衣等戏路;若按人物类型分就有老脸、公子、和尚、娃娃、痞子、蠢子、残疾人等不同的做派。蟒袍戏如《大进宫》当中的赵炳,官衣戏如《闹严府》中的赵文华,比较注意讲究位份,重在突出面部表情。公子戏与和尚戏则都属褶子类,身法颇多。公子戏着花褶子,戴公子巾,耍风流扇,甩袖时讲究缩脚矮身。和尚戏则穿和尚褶子,戴和尚帽,走矮步,基本功要求甚高。如剧目《样梅寺》中的了空和尚的表演,常用曲膝的扮身法。《双下山》中,本悟和尚有诸多象耍数珠、抛数珠和口衔一双鞋子、张口时将鞋子同时抛向身子两边的特技表演。烂派戏则多以衣着槛褛而得名,扮演术士、家院、解差、化子、瞎子、蠢子、哑巴等各类人物,比较注重讲白和表情的表现力。水衣戏可以分为文、武两类:文戏大多扮善良、诙谐的乡民,如《问樵开箱》中的格子,还包括穿水衣的老脸戏、娃娃戏、矮子戏等;武戏则多为扮演诸如江湖武士、贼盗等角色,如《水浒》中的鼓上蚤时迁;猴子戏的扮演亦属此类。

正旦:一般扮演端庄温柔贤惠淑女的妇女形象,如剧本《观音》中的观音,《岳传》中的岳夫人,对表演者要求稳重、文静。但并不是所有的形象都如此,在正旦扮演的有些角色中,表演也相当泼辣、粗迈,例如《目连传·打三官堂》中

简述东北沦陷时期的国策音乐

王达

(吉林大学艺术学院音乐系 吉林 长春 130000)

【摘要】东北沦陷是1931年“九一八事变”后，日本侵略者利用前清废帝爱新觉罗溥仪在东北建立的一个傀儡政权“伪满洲国”，通过这一傀儡政权，日本在中国东北实行了14年之久的殖民统治，使东北同胞饱受亡国奴的痛苦滋味。东北沦陷时期的音乐在中国近现代史的论著中，可以说记载很少，资料也很受限制。因此，笔者只有通过现有的资料简述东北沦陷时期的国策音乐情况。

【关键词】沦陷；国策；音乐

(一) 新京音乐院

新京音乐院是一个综合性的音乐团体，受伪国务院总务厅弘报处管辖，直属新京特别市公署。其前身为新京音乐协会。

1、新京音乐院的机构设置：

管弦乐部、吹奏乐部、合唱部、满洲乐部、作曲部、教育部、协议员会议、教科书编撰委员会、放送音乐委员会、映画(电影)音乐委员会、满洲音乐联盟结成筹备委员会、学校音乐研究会、团体音乐研究会、乡土音乐研究会、乐员养成会(学员班)。1941年12月8日，日本发动了太平洋战争，由于时局的变化，新京交响乐团以及其他各个乐团的乐手相继离团回国，因此无法进行正常的排练和演出。不久，一些当权者重视音乐的奴化作用，他们提议调整和充实新京音乐院。这样，把新京音乐院进行了整编，成立了以财团法人新京音乐团。

2、新京音乐院的活动：

恒例演奏会也是定期音乐会，以新京音乐院交响乐部为例。除了定期音乐会外还有“野外演奏会”、“出張音乐会”、“室内乐与独奏之夜”、“冬期音乐会”等多种演出形式；邀请世界一流的音乐家来满演出；满洲国各大节日的汇演；军乐队的决战吹奏音乐会及祭祀场面的吹奏乐演出；直接为侵略战争服务，组织所谓的“庆典胜利演出”和“慰问演出”；指导与推动全满的音乐创作并组织评选活动；负责对全满各音乐团体的业务辅导工作；搜集整理全满民族民间乐曲、歌曲，进行比较音乐学的研究；组织专人从事“雅月”及古乐器复原与制作的研究，进行所谓满洲雅乐与支那雅乐比较研究；招收学员，为本院培养演奏员；协助伪政府规划全满的民俗、民间音乐活动等等。

3、曲目：

新京音乐院各团体的演奏、演唱曲目可分为两大类：一类是欧洲古典乐派、浪漫乐派的曲目；一类是日伪的作品。同时由于地理的因素也有部分的俄罗斯音乐作品。以及日伪的反动作品。

无论是新京音乐院还是改组后的新京音乐团，其演出的主要任务是配合日伪的殖民统治，指导和推动全满的音乐活动。虽然称为“音乐院”，但它决不是一般的音乐教育机构，而是集创作、研究、演出、调查、培训、教育及组织领导为一体的半政治机构。

(二) 溥仪的宫内府乐队

在中国管弦乐队的发展史上，曾经出现过一支鲜为人知的宫廷“御用乐队”。它是由中国末代皇帝爱新觉罗溥仪在他的帝宫内建立的一支西洋管弦乐队，后来人们称这支乐队为溥仪的“宫内府乐队”。招生对象是15岁以下的学生。并且要通过考试，考试的科目除了文化课外还有听音、节奏模仿、唱歌，还要看看手的自然条件和进行身体检查。并以优厚的待遇来吸引更多入报考。因此，来报考的人多数是家境贫寒、念不起书的孩子，

他们是为了寻找一条谋生之路来报考的。宫内府乐队与过去的西洋乐队差不多，主要任务就是在各大节日以及重要会议或重要人物接见中演出。乐队的演出计划完全由日本人控制包括溥仪本人想听音乐都要由掌礼处安排。

(三) 满洲国乐社和祀孔

满洲国乐社是以培养祀孔的乐生为主，实质是音乐班，聘请对国乐研究有素养的许雨香担任教师，并从新京市立第十九小学选出学生40名，集中于孔庙内学习江南丝竹、昆曲、祭典所用的音乐等，以培养乐生的演奏能力。与宫内府乐队相比，国乐社学习和演奏的都是中国传统民族器乐。

满洲国乐社的成立是日本帝国主义为实现其“王道”治国的目的在意识形态领域里首先抓起来的。日伪名义上提倡“国乐”，而实质是扼杀和限制中国民族音乐的发展，也是日本奴化行为的一种表现。1940年后由于许多成员到“新京音乐院”满洲乐部和电台学艺课工作，有的参加其他社团活动，因而满洲国乐社这个名字也就逐渐消失了，被其他音乐组织取而代之。

(四) 哈尔滨交响管弦乐协会

“九一八”事变后，正当哈尔滨交响乐团等一些艺术团体处在经费十分困难的时候，上海工部局交响乐对出200元伪币的高薪来哈招募乐队员。这时的哈尔滨交响乐团等艺术团体已濒于解体。日伪当局已经察觉到仅由俄籍人兴办的哈尔滨交响乐团等几个音乐艺术团体对推行统治者的政治是十分不利的，所以，对他们必须加以控制。因此，1935年4月日本驻哈尔滨总领事馆等机关决定对原来有纯俄籍音乐家组成的哈尔滨交响乐团进行改组。在改组中吸收了少数的日本、朝鲜和中国的音乐家，组成了哈尔滨交响乐协会。该协会直接接受哈尔滨特别市公署管辖。

虽然哈尔滨交响管弦乐协会一度成为日本侵略者的文化御用工具，但对推动我国东北音乐艺术事业的发展曾经起到了一定的历史作用。

综上所述，日本帝国主义在东北沦陷时期的一切音乐活动及行为的目的无非是为了加快侵略速度，企图从民族的根源上去占有。但历史已经证明了他们想法的幼稚和失败。但事物是具有两面性的，在日本侵略的过程中也无形的推动了东北民族音乐的发展。

参考文献

- 1.《东北现代音乐史》凌瑞兰编著.春风文艺出版社1998年5月
- 2.《东北沦陷十四年史研究》郭素美.张凤鸣主编.黑龙江人民出版社1996年12月
- 3.《伪满文化》.孙邦主编.吉林人民出版社1993年
- 4.《伪满洲国史》姜念东等编著.吉林人民出版社1981年3月

的刘四娘扮演。

小旦：一般饰演年轻姑娘和性格泼辣或具有风骚的妇女形象，前者形象诸如严婉玉、孙玉姣、杨排风等，后者诸如阎惜姣、潘金莲等。小旦的表演上做工较多，一般要求演员轻盈娇俏，动作幅度较大。

老旦：多扮演老年妇女。重戏不多，有“三出半老旦戏”之说，即《判双钉》、《造八珍汤》、《浪子收尸》三出，

《望儿楼》算半出。此外还有象《太君辞朝》、《仁宗认母》、《牛降山》等剧，都为唱功戏。

当然，关于祁剧的声腔于角色行当，后人在不断研究与探索中进行着这样那样的改进。愿祁剧艺术辉煌长存！