

戏曲音乐的集体情感表达特质及可表演性

On Character of Opera Music in Expression and Performance of Collective Consciousness

撰文/王评章

前段时间参加了中国京剧节和昆剧节,对京剧、昆剧音乐方面的成就尤为感叹,也因此常常念及福建戏曲音乐。对于音乐我确是外行,只是忧心所至,说一些皮相感受。

京剧节的特点是流派纷呈,老生、旦的各个流派尤其齐全,都有新剧目新传人,实在赏心悦目,看得人心花怒放。虽然现在也有理论家对戏曲流派极有微词,但从地方戏视角看,我对戏曲流派却是“虽不能至,心向往之”,极度景仰和崇拜。因为只有形成流派,才能把戏曲音乐的好处发挥到极致。而且不应该仅把流派看成只是一种固定、僵化的唱法、技巧,它们确实是把不同类型的人内心的集体情感通过特定也是最好的歌唱方式表达得淋漓尽致。流派的创始人天才、深刻地洞察、寻找这些共同的特定的集体情感及其表现的特定方法,他们唱出这样一些人们心灵深处的声音、生命深处的声音。或许是上帝假他们之声,来度这些人们,来舒缓他们的内心,来引领他们歌唱。而唱流派的人又借由流派的引导,进入自己和同类人情感和人性深处,进入一种他们熟悉的有鲜活体会的集体情感,获得这种情感回肠荡气完美的表达方式,更重要的是获得了类的、情感的认同和皈依的快乐和幸福。于是一代代常唱常新,反复咀嚼、回味,乐而不疲。反对流派,力倡个性、创新的说法,反而让人觉得与戏曲传统的民族集体性、类型性的本质特性不搭调。也有人拿“文学艺术的本质、规律永远是个性化的、创新的”理论来反对,这当然是“理论正确”的,但也往往大而无当,把文学艺术的本质、规律绝对化肯定是有问题的。相对于唯个性唯创新而言,反而是集体的积累、传统的形成是文化、文学、艺术更常态更稳定的东西,更本质更主流的东西。再说,相对于不断变化的外部世界而言,我们怎么坚守传统都同时会被时代之河裹挟前行,都会有些东西被冲刷有些东西被附着,我们甚至完全可以忧新不忧旧;而从人性、心灵内部来看,人类的变化并不大,返本也可以开新,温故也可以知新,能对人自己有一点理解、想象、领悟、洞察的咀嚼、回味,就很了不起了。这也只能是通过“移步不换形”的努力才庶几能够获得。我们似乎只能不断借由着集体和传统,才能认识自己,获得一点新鲜。

流派的好处还在于规范、讲究,借着集体的力量,“移步不换形”,能几乎达到极致。福建地方戏由于剧种小,很难形成流派,唱腔上音乐上的规范、讲究实在少见,大多还是停留在原始

传承状态,所以唱得好的唱得有韵味的点不出几个来。京剧的演员不同,归不到流派就很难成角。而角的首要条件是要唱得好,唱不好几乎什么希望都没有。不仅演员唱得好,票友也唱得好。京剧的音乐研究、唱腔研究达到非常高明非常精深的地步,那些研究者的水平一点也不比专业院校教授对西洋音乐的研究水平差。尤其是对传统剧目、流派的唱段唱腔,一声一字烂熟于心洞若观火,研究得极为透彻,听声辨音能力神乎其技。当然,他们对戏曲音乐的观念也与福建不同,他们认为戏曲戏是“车”,曲是“辙”,车要怎么开你自己要看着办,因为路只有一条,车只能受路规范。所以京剧(昆剧)的剧本音乐性强,一读就有一种流畅的音乐感。当然,南北方的戏有各自的特点,北方看戏习惯叫“听戏”,南方则习惯叫“看戏”,北方唱是最重要的,其次才是演,南方讲究“一句曲一步科”,演往往重于唱,或演、唱不相伯仲。福建的老百姓评价戏也总是说“戏搬(扮)得好”、“很会搬戏”。京剧剧本的文学规律要合音乐规律,要顺音乐规律,甚至有时不惜走向极端。《二堂舍子》刘彦昌的两个儿子打死奸官的儿子,二人争相抵命,刘彦昌不知如何是好,公堂上唱了一大段周代叔齐与伯夷的故事,文不大对题,大家都觉得不好,但唱腔好,百年传唱,无人敢改。因为音乐的美和情感力量完全超越、覆盖、淹没了文学。京剧里还往往有的唱段唱词文字不通,不知所云,但却成为名段的。唱词只是其声律完美地协乐律而随音乐不朽。福建京剧院林戈明先生生前曾举过很多例子来开导我们。福建的剧本文学规律是主体、主导的,音乐规律要合文学规律,要顺文学规律,而且长期以来不怎么研究不怎么讲究文学与音乐这两个规律的结合。省外专家常常批评福建的戏(其实指的是新戏)不好听——其实我们也觉得不好听,我觉得其中根本原因不在剧种音乐本身上,而在我们的观念、创作出了问题。而如果一个剧目、一个剧种一直不好听下去,这个剧目甚至这个剧种都会很快消失的。这是一点也不危言耸听的。上世纪80年代以来,福建的戏曲文学走出了一条以文学性、文学规律见长的路,这是很了不起的,是那个时代留给我们的传统,也使得福建戏曲有了与他人不同的亮色、特点,这是非常宝贵的。但是我们抓剧本、抓剧目不认识、不重视音乐结构,不重视音乐性也是显见的。讲这些不是要否定福建戏曲文学的传统,而是希望能扬长补短。我特别反对“扬长避短”的说法,短只能

作者简介:王评章,福建省艺术研究院院长,研究员。

补,不能避,战术上可以打打“擦边球”,绕着红灯走,战略上这样做便是急功近利,便是短视,最终是会把一切都统进去。

上世纪60年代、80年代,福建对传统戏的整理改编走出一条非常著名的路子,那就是主题上能化腐朽为神奇,能点石成金。比如封建主题,我们把它倒过来变成反封建等等,其次是重视表演上有剧种特色的剧目。但是我们肯定没有也不会像北方那样,为了著名的唱腔唱段来整理改编一个传统戏——而这在京剧、昆剧中是比比皆是的。这说明我们的路子是有局限的,至少不够完整、不够宽阔,不尽符合戏曲的艺术规律。其实传统好的唱腔唱段的价值和宝贵程度一点不比文学的、表演的小。好的唱腔唱段不仅加深我们对剧目的认识,加深我们对剧种的认识,也会加深我们对人、对自己内心情感和人性认识。而且很多戏是“戏以曲传”的,是唱段使剧目传世的。一个剧种的生命力,一个剧种传统的深厚,甚至一个剧种的大小,音乐上相当程度是依赖好的唱腔唱段的积累和传唱的,而不只是有多少支唱腔和器乐曲牌,多少套锣鼓经的。关于这一点的认识,我们是很不够的。

昆剧节的感受是老剧目比新剧目多。以福建的观念,一定会认为一届会演,新剧目要远远多于老剧目,并引以为会演是否成功的根本标志。其实戏曲是传统的艺术、积累的艺术,会演的舞台上新旧剧目有一个比例是非常应该的。把剧目的新创性、原创性强调到极端是不明智的,也是不符合戏曲的常态和规律的。昆剧节上很多老戏都是明清传奇的经典剧目,文学本或者其他剧种的改本甚至演出,有的早已看过的,故事情节都较熟,写法也熟,但是每个戏仍然是非常吸引人的,关键是音乐非常好听,能让人听上瘾,能让人迷醉。昆曲是曲牌体,音乐上尤其是唱腔唱法上的自由度远没有板腔体的大,曲牌约束力很大,所以曲牌体的剧种很难形成流派。但是我觉得每个戏不仅曲牌好听,而且曲牌的连缀成套也很漂亮,似乎必须是那样的一套曲一套曲地听下来才过瘾,曲不成套就意犹未尽,就不能尽兴。套曲有它自身的力量,不仅可以把故事情节把人物情感表达出来,而且又有超出故事情节、人物情感的东西。比如大河载舸,沉浮从容,自身亦深不见底,滔滔不绝。我对昆曲音乐没有任何研究,但是每出一套曲(其实整个戏又何尝不是一大套套曲)给人的流畅感非常舒服,内在的结构之美真正是“顺理成章”,听多了还让人有了一种审美期待,觉得曲牌就该是这么衔接,一支支顺下去,呼之欲出,如期而至。变化太大,反而感到不熟悉不快乐。

有的音乐家(包括戏曲的作曲家)说曲牌、套曲太简单,写起来很容易,把唱段套上去就可以,是简单、低级的劳动。我觉得持这样的观念最好不要给戏曲作曲。套曲有非常严谨的结构,有更为精致、准确的表现力,它是集体创造、积淀而成的,需要戏曲所有的经验、识见,独具慧眼与创造性,有个体作曲家、音乐家远达不到之深广处。昆曲的套曲,有它自己的戏剧性处理、戏剧性发掘、戏剧性推力,对情感的抒发,有自己的一套起承转合,总是能够一步步把人物、把我们观众的情感勾引出来,然后酝酿、开展起来,最后发泄、爆发出来。它有另一种完整性、

结构力,可以把我们内心的集体情感不管是我们意识到的还是尚未意识到的,召唤出来并调理得非常畅通舒服,有整合我们情感及其结构的力量。戏曲曲牌的套法,有它独特的内在规律性、内在合理性和创造性,这如同人的经络、气脉,如同阴阳、五行,另有一种让你看得见摸不着的东西。经过几百年磨合,它自身已经血脉贯通,形意相属,而且仪态万千。说到底,音乐性中含有戏剧性,音乐规律中含有戏剧规律,音乐思维中含有戏剧思维。我们要做的更多的是如何与之神交,如何去心领神会。作曲只能“我注六经”,不能“六经注我”,不能师心使气,自辟蹊径。曲牌体与板腔体的作曲不太一样,板腔体更动声动色一些,曲牌体的更不动声色一些,但是不动声色也一样是一种高明。板腔体淋漓尽致、震撼,曲牌体轻声细语、贴心。如果说曲牌是词、句的话,那么把它们套得好,你就是语言大师、文学大师,套得不好,你不过是说白话而已,而且还口齿不清。我们有的新戏,一个唱段,曲作者可以说我每一句都来自哪个哪个曲牌,句句都有来历,可是串起来又什么味道都没有,一场戏,曲作者可以说我每支曲都有出处,可是套起来又不是那么回事,原因大致也在这里。昆曲的曲作者更注意曲牌的完整性、套曲的规律性。说到底,他们精通并尊重剧种音乐的完整性,把个人的创造性巧妙地隐伏在传统中,挥发在传统乐理、乐律上。看过昆剧节,我反而认为有曲牌的剧种是非常幸福的,因为它们有遗产、有积累,很富有、很深厚。曲牌体的音乐思维,在我看来是曲牌思维、套曲思维。

关于福建的戏曲音乐创作,也谈几点感想。我觉得尤其是年轻的作曲家,除了对本剧种的曲牌曲谱要熟记于心,除了听熟了前辈艺人的录音唱片,研究他们是怎么处理行腔、润腔之外,作曲家还必须多看戏,多看传统戏、折子戏。除了要找到音乐与剧本的关系,还要找到音乐与表演的关系。前面说过福建的戏的特点是一句曲一步科,所以一定要经由乐舞一体的途径,把本剧种表现、表达情感独特的地方,把那千变万化的曲折弄清楚,要把表演上身段舞蹈的韵律节奏与唱腔、伴奏的关系弄清楚。因为我们的表演都是附着在音乐之中,音乐都是体现在表演之中,二者是不可分割的。程式表演有它自己的规律,什么样的曲牌,就会有相应的表演。所以说我们作的不仅是戏剧故事的音乐,也不只是表现人物内心情感的音乐,还必须是可表演的音乐。音乐要深化人物的意蕴人物的情感,还要写出音乐对肢体的呼唤,诱发表演的创造力、想象力和可能性,要音乐到哪里,表演到哪里。在过去没导演的时代,作曲也是某种意义上的导演,引导演员进入人物,进入情感,进入表演。北方的戏可以站在台上抱着肚子唱,南方的戏肯定是不可以的。因为南北方剧种的音乐特质、内在规律不一样。此外,曲作者看的戏多了,舞台熟悉了,对行当之间的戏曲特殊的戏剧性、戏剧关系的理解也会加深,音乐的色彩也会更丰富,表现力也会更丰富,剧种的特点特色也会更鲜明。所以说作曲家不仅要懂谱、懂戏,还要懂表演,功夫还要在曲外。要相信能与表演相彰得益的音乐才是好音乐,要记住戏曲的规律是以表演为中心。

顺便说一说配器。戏曲音乐本来大致只有唱腔、伴奏曲牌,

加上场景的器乐曲、锣鼓经。后来引入了西方的作曲理念,交响化趋势是欲罢不能了,主题音乐、人物个性音乐等创作理念以及西洋乐器大量进入等等也是不一而足。这些对作曲家们岂止有不可抗拒的诱惑力。这些当然也是很大的进步。但是强调过头了对剧种特色的解构、瓦解也是不争的事实。其中的分寸,还是要精准把握。现在的问题是,剧本创作、演员表演越来越进入戏曲自觉的时代,我们花了九牛二虎之力,使剧本写得越来越简练、干净、透明,线索越来越少,人物越来越少,有时整台戏人物就五六个,七八个,舞台也越来越空、越来越透,渐得一桌二椅的精髓、深意。可是乐队越来越大,人数往往成倍超过台上的演员。这真是让人不知道该怎么办好。唱腔曲牌化,配器交响化,对于戏曲音乐算是最客气、最尊重传统的了。我不大清楚二者的思维是否有冲突、有矛盾,需要花什么样的智慧和力气来解决它。但我知道,乐队是越做越大了,而且演奏员只看乐谱只看指挥,不看场上不看表演了;剧种打击乐在总体音乐中的位置、份量越来越小了,表演与鼓板的交流、对话越来越少,互相逗引、召唤、应承、生发的空间和能力越来越小,鼓板的思维和主导、指挥的功能正在丧失。福建有稍变弋阳的大腔戏、四平戏,不被丝弦,只有锣鼓、帮腔,音乐简洁,常常是不断重复、迭加,推向高潮,产生集体情感的轰然共鸣,让人享受音乐、唱腔的狂欢。我不是说这种简单的音乐多么好,只能这么做,但是它确有现代配器复杂的、交响的音乐所没有的原始的好处和魅力。这次福建省第二十五届戏剧会演,很多剧团乐队演奏员只好临时外请,花费很大,在剧目总经费中的比重越来越大,成为剧团的沉重负担。当然还有以前唱腔与配器大多一人做,现在大多分开做,音乐越来越宏大,越来越复杂。配器尤其追求立体化、交响化,或者誉为戏曲的民族交响化、民族歌剧化。其中确实有许多了不起的成果、创造和创新,给古老戏曲以新气象,时代气息,但是也可以明白看到交响乐、歌剧创作理念、欲望不可阻挡进入的坚强意志,以及唱腔配器分开做二者之间常常产生的痕迹或者说裂痕。戏曲剧本、创作理念经由话剧化,现在正回归戏曲化。我不知道戏曲音乐应该是怎么,只是希望把舞台的焦点关注更多给表演。各门类的文学艺术的元素、创造成果,最后都得有效地集中、汇聚在演员表演上。我倒觉得,戏曲音乐重中之重是唱腔,其权重甚至可占百分之七八十,唱腔不好听,这个戏的舞台生命基本就差不多了。对一般观众而言,“戏以曲传”,至今好像还没人说“戏以乐传”。

看昆剧《牡丹亭》杜丽娘和柳梦梅幽媾的戏,《玉簪记》潘必正、陈妙常追舟相会的戏,音乐与表演结合得非常漂亮,是极致的精雅,是美轮美奂的双人舞。这当然是积几代人才华、经验、智慧苦心经营而得的。看福建的戏就很少有这样的场面,福建戏曲曲牌体的剧种也是男女同腔同调。以后在梨园戏《吕蒙正》的“过桥入窑”,《朱弁冷山记》的“公主别”依稀看到,想象中莆仙戏《春江》也应类似场面。当然戏有所不同,但是音乐与舞蹈配合的达到极致的感觉还是不如昆剧。新创剧目只在梨园戏《董生与李氏》中“夜窥”二人隔墙的表演中偶见,场景音乐写得

很有表演的空间和舞韵,很有表演的召唤力、想象力和表现力。一支笛子,几分钟一气不歇地流动吹奏传统曲牌【柳青阳】,其间只有节奏的变化,照样把情感、情绪吹上高潮,把表演吹上高潮。其让人心驰神迷的程度,一点不亚于大交响。把真希望我们的作曲家能在这方面多下一些功夫,多与演员们一起共同创造一些这样的让人痴醉的折戏或片断,这样一些剧种特点得到最精彩绽放的片刻。如果我们都不下苦功,都不如古人,我们还能拿什么振兴戏曲?

此外是帮腔问题。福建的戏曲帮腔少,让人印象深的更少。其实我们各剧种均不乏帮腔。我听到的记忆比较深的是梨园戏《高文举》中“冷房会”给王玉真的帮腔。这段帮腔不长,大约就两三句。几句帮腔一下子让人感到是一个女性群体出声帮她倾诉,是历代这样的女性群体依附在帮腔上,帮助她同时也是在倾诉自己的悲惨命运和不幸痛苦,非常震撼人。其实因为是折子戏,只有两三个小演员在幕后帮腔而已。关键是音乐写得好,写得恰当,写出了类型的集体情感,写出了深度和厚度,写出了剧种音乐的力量。所以戏曲的作曲,不是只写一个人的情感,而是要把这个人的情感植附到这种人的集体类型情感上。唱一个人的情感是歌剧,唱一类人的情感才是戏曲。当然一个人可以有典型性,但类型性表现的更多是民歌、民谣、神话、传说的情感效应。所以唱腔写不在位子上,就会变成一个人的歌唱,而不是一类人的歌唱。戏曲的曲牌曲调,积淀的都是类型的情感和表达方式,这是新的作曲者一定要认识、体会到的。曲写新了,写个性化了反而没有味道。孔子学鼓琴,说“得其曲,得其数,得其意,得其人,得其类”,层次分得很清晰,先是能演奏下来,然后分析它的曲式结构,再来是理解了它的主题意蕴,接着是由乐及人,了解作曲家,最后才是领悟了它表现的类型的集体情感,它到底打动了哪一类人的情感,引起哪一些同样命运同样遭遇人的共鸣。戏曲的曲牌、作曲亦当如斯看,庶几近于道。

为了满足当代观众的欣赏习惯,现在戏的演出时间缩短了,但是内容却增多了,信息量增大了,这使得我们的新戏变得很紧促。但曲牌体的唱腔好处就在一字数腔、一腔数转,剧种独特的运腔润、腔处理有足够的空间、时间,如果把它们挤干占满了,剧种的特色就会大打折扣,甚至是唱歌而不是唱曲了。我听过梨园戏陈雪红唱的“公主别”,几支曲下来,竟给人雪花公主生命如同蜡烛一样寸寸燃尽,给人必然是曲终人亡的心痛和悲伤。其中的唱腔回环转折淋漓尽致。后来看演出的“公主别”,因为戏的节奏需要压缩,又加上曲子分给男女角色轮唱,似乎唱腔的完整性反而有了问题,感染人的力量没那么大了。剧作家应该给作曲家预留足够的空间,作曲家也应该给演员演唱预留足够的空间。对于演员来说,这些歌唱的空间同时又都是表演的空间。只有这样,剧种的特色、剧种过人之细的地方才能有从容不迫、游刃有余的表现,才能有韵味和回味,才能让人过目不忘,过耳不忘。音乐是剧种的灵魂,这样说大致是没错的。不尊重剧种的音乐,其实也就是不尊重剧种。■

责任编辑 / 白勇华