

打击乐在戏曲艺术中的作用

徐道谦

(河南省越调剧团, 河南周口 466000)

可以说,没有打击乐,就不成戏。而用好了打击乐,戏曲就会更精彩。准确地说,戏曲的表演要依靠打击乐的伴奏来突出节奏,渲染戏剧情绪,营造舞台气氛。

假如没有打击乐伴奏,那么,戏曲表演将是什么样子?我们无法想象,一个威武的武将在台上一亮相,身段干净利索,英姿威武雄壮。没有打击乐,演员就像哑巴一样滑稽可笑。为什么会这样呢?原因很明白,戏曲没有了打击乐,就没有了节奏,而戏曲有个极其重要的特点,就是有鲜明的节奏感。

无论唱、做、念、打都不能没有节奏感。唱要有眼有板;做、打在戏曲舞台上也都是舞蹈性的动作,必须有节奏感,不然你就不舞不起来。戏曲的念白不同于日常对话,既要讲究韵律,又要讲究节奏。所以说,没有鲜明的节奏,戏曲表演就会失去它的特色,而打击乐正是一组节奏强烈的音响乐器。有了这些打击乐的伴奏,戏曲表演的节奏性便会更加显示出来。

戏曲表演除要有鲜明的节奏外,还需要饱满的情绪,感人的气氛,仅仅依靠演员的表演是不够的,除了舞台舞美灯光艺术的表现手法外,更重要的是要靠打击乐来进行烘托气氛的气氛和环境的体现,这是非常重要的。比如一场武戏,对战双方正在厮打搏斗的难解难解,这时,打击乐根据当时的激情和感情,就

利用“紧急风”强烈的音响和急促的节奏感,霎时间一种烟尘滚滚、地覆天翻的声势展现在观众面前。假如一个将军打了败仗而狼狈逃窜,打击乐就会运用“乱锤”,将他惊慌失措、仓皇逃跑的狼狈形象表现得淋漓尽致,进一步加强了戏剧性的效果。

河南省越调剧团以善演三国戏为长,而且,三国戏最擅长表现场面壮观,气势宏大、金戈铁马的战争场面,而打击乐则在三国戏中起到了非常重要的作用。我们团在越调大师申凤梅先生的带领下,排演了许多有关三国历史的名剧。而且,基本上都是邀请一些著名的京剧专家和导演来为我们排戏。所以,越调戏曲里面所运用的“紧急风”、“四击头”、“水底鱼”等等锣鼓经和京剧的基本一样。唱腔中所运用的锣鼓经由于受到板式、节奏的制约,大部分还是以越调为主。越调是我们河南的地方剧种之一,有着独特的演唱风格和流派艺术,在运用锣鼓经方面还是有一定的局限性。因此,在排演中有不少地方达不到导演的要求。为了解决这一问题,许多的老艺术家和打击乐的前辈通过多年来的经验和摸索,在实践中求生存,在摸索中谋发展,吸取精华,博采众长,把京剧锣鼓经以及其他兄弟剧种的锣鼓经相结合,收到了不同凡响的艺术硕果。

在《尽瘁祁山》“火烧上方谷”一场戏

中,诸葛亮内唱“导板”后,众兵士和诸葛亮上场时运用的锣鼓经。按照越调的传统惯例而敲击的锣鼓经有些太平淡,表现不出诸葛亮扫平中原、统一汉室的雄心壮志。我们打破常规,运用了两个锣鼓经来配合人物上场。“紧急风”先把众兵将引领上场,然后,弱起中速“三不格”几遍后,快速强烈的“撕边”进入“三不格”后挂“落台”而达到高潮,让诸葛亮踏着铿锵有力的节奏,从容不迫地来到上方谷。一代政治家、军事家胸有成竹、稳操胜券的大家风范展现在各种面前。再如《诸葛亮吊孝》中“周瑜坐帐”,从周瑜的上场到下场。我们都是运用打击乐的独特的风格,根据当时周瑜的心情以及他心高气傲的胸襟,从风流惆怅到神采飞扬,从满腔怒火到心怀叵测。几乎是全部靠打击乐的伴奏来体现的。打击乐实际在舞台戏曲的运用中是举足轻重的,它更是演员在表演中不可缺少的组成部分,为演员的精彩表演起到画龙点睛的作用。

鉴于打击乐在戏曲舞台演出中的特殊又重要的地位,作为一名打击乐的演奏者,我们更加有责任和义务来充实和提高自己,加强业务技能的锻炼和学习,完善自己的文化和艺术的修养,才能适应越调艺术的发展和需要,跟上时代步伐,为越调艺术的繁荣奉献微薄之力,使戏曲艺术更加灿烂和辉煌。

谈谈“丑行”的表演艺术特色

梁保刚

(河南省越调剧团, 河南周口 466000)

中国戏曲艺术博大精深、奥妙无穷,它有一整套有规则、有章法的表演程式,从事戏曲专业表演的艺术人才,须经过严格、正规、系统的基本功训练,在老师的教育辅导下,全面地由浅入深、循序渐进地掌握它的规律、规则,再到实践的一个过程。

“生、旦、净、丑”四大艺术行当分工细致,各有各的表演风格,各有各的表现手段。“丑行”分为文丑、武丑两大类型,而文丑又分为官丑、方巾丑、茶衣丑等。官丑如京剧《徐九经升官记》的徐九经、《春草闯堂》的胡知府、豫剧《唐知县审诰命》的唐成、《秦香莲》的门官等;这些人物多半是官微职小、供职基层,但心底善良、正义耿直、敢于以小对大为民请命;扮相是红、蓝官衣、桃翅纱帽、穿朝方、手中的常用道具就是一柄折扇;随着情绪的变化有“抖扇”、“扇扇”、“双手指头转扇”、“单手五指缠扇”、“抛扇”等,它的技巧除扇子功外,还要熟练“帽翅功”的前后转动,单翅替换转动等,多用于思考、踱步、犹豫不定的内心活动,通过帽翅的转动来外化人物的复杂心情。文丑如京剧《活捉三郎》的张文远、《群英会》的蒋干,这是丑行的分支。塑造这种人物多似有文化、有地位的人,这种人自作聪明、好为人师、遇事故作镇定,往往办事不力、破绽百出、掏力不讨好。他在表演上多用于迈方步,摇头晃脑、水袖不停地抖动、搅动,装模作样好似有派

的人,憨态可掬、滑稽可笑。

茶衣丑多以生活在底层的小人物为主,他们对冤案冤狱愤愤不平,对奸臣当道、残害忠良恨恨不满;对主人公的悲惨命运同情怜悯,却又助而无功、无奈,如《秦香莲》中的店主、《清风亭》中的周小哥、《乌盆记》中的老汉、河南曲剧《卷席筒》中的小苍娃等。这类人物多为小童、家院、家奴、传信禀报之人,虽然说他们没有更多的语言和动作,但他们往往为戏的情节发展,故事的延续能起到穿针引线的点缀作用。在京剧传统剧目中还有一种“丑旦”行当,多由男演员“反串”饰演,如京剧《锁麟囊》中的傻丫鬟、《铁弓缘》中的陈母、《拾玉镯》中的媒婆、《窦娥冤》中的蔡婆子等。她们的性格多是傻呵呵的,凡事心里明白装糊涂,处处为戏起到插科打诨的艺术效果,是喜剧气氛的味素剂。这种反串的艺术效果,是为了反衬女主人公的貌美、靓丽,美的丑的反差大,成了艺术鲜明的对比。

武丑,对演员基本功的要求更高,不但要有“把子功、毯子功、矮子功”,还要有跌、扑、腾、挪、身轻如燕,上高下高等一系列高难度动作,惊、奇、险、轻、漂、脆是衡量一个武丑演员的艺术标准。老一辈京剧表演艺术家张春华先生堪称是武丑行的杰出代表。

一出戏总是有主有次,有红花也有绿叶。以丑行为主的戏比之其他生、旦、净行

的曲目所占的比例还是少数,一般的艺术团选剧目都是看自己当家的主演是什么行当而选戏,有没有观众?有没有影响力?能不能叫座?这是市场经济所必须要考虑的现实。而作为艺术行当的“丑行”亦是四大行当中一枝独秀,很多的丑行艺术家、名家、青年演员为此付出了艰辛的汗水,默默地耕耘、奉献着,我是一位从事越调艺术表演的“丑行”兼“须生”行当的演员,在京剧亦称“两门抱”。其实不然,因为地方戏演员的行当分的不是太清。从艺37年的艺术实践中,自己曾饰演《李天保娶亲》中的县官胡来、《白奶妈醉酒》中的州官、《双锁柜》中的余得水、反串现代小戏《王华嫁母》中的王华母亲等,这些人物均属于带有河南地方语言、地方风俗、地方色彩的河南戏的风土人物;亦曾饰演过《诸葛亮吊孝》中的鲁子敬、《华容道》中的刘备等三国戏的历史人物;不管是传统的或是现代的舞台艺术形象,可我仍然喜欢自己的艺术行当“丑行”。

“丑”映“美”,“美”与“丑”对比鲜明,世人之心,人人爱美。但丑的存在是现实的、客观的、真实的,可“丑”有的时候并不都是恶的,有时候“丑”也是美的。法国大作家雨果的世界名著《巴黎圣母院》中的敲钟人是丑陋的、面目是狰狞的,但他的行为、心灵是美的,是震撼人之心灵的。其实我不丑,但我喜欢艺术行当中的“丑行”。