

# 试析样板戏 在京剧改革中的价值

● 芦 勇

自

20世纪80年代后期以来,出现了所谓的样板戏“回潮”现象。众所周知,样板戏是“文革”中官方直接抓的文艺典型,得到了毛主席的积极支持,江青之流更是为了达到其政治目的<sup>①</sup>,对样板戏“呕心沥血”、“精心培育”,组织起了一支高水平的编演队伍,如《红灯记》的编导阿甲,《沙家浜》的改编者汪曾祺等等;演员阵容更是强大:李铁梅的饰演者刘长瑜,鸠山的饰演者袁世海,阿庆嫂的饰演者洪雪飞,杨子荣的饰演者童祥苓等,集中了当时中国京剧界的精英。“文革”的样板戏运动,真可谓“耗十年之时,倾一国之力。”德国电影史家乌利希·格雷戈尔评价样板戏电影时说:“这些舞台戏曲片把意识形态公式化的世界通过舞蹈、通过舞蹈家奇异的、优美的舞姿,通过音乐和绘制的布景恰当地表现出来,以致这些影片本身都是一部完整的艺术品。”<sup>②</sup>京剧样板戏之所以能够在“文革”结束20多年后仍然顽强存在并得到相当多观众的喜爱,其原因就在于它首先是京剧。下面我们就来探究一下样板戏在传统京剧的现代化改革探索中取得的成就以及给我们的启示。

世界上有三种古老的戏剧:古希腊的悲剧与喜剧,印度的梵剧以及中国的戏曲。京剧正是中国戏曲百花园中的一枝奇葩。它是一门综合艺术,包含着丰富多样的艺术形式与内容——文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技等,这也是它的第一个基本特征。京剧的第二个基本特征是它的“虚拟性”。空荡荡的舞台,在戏里可以当作是宫廷、王府、荒郊野外等等;一张桌子也可以看成是一张床或一座山,一根鞭子可以代表一匹马或一头驴。演员用手做出开关门的动作就表示这罩有扇门,“三五步走遍天下,六七人百万雄兵”是虚拟化表演

的生动写照。京剧的第三个基本特征也是非常重要的特征是它的“程式化”。京剧演员的唱、念、做、打,都有严格的程式化要求:唱有唱的腔调,念有念的规矩,做有做的范式,打有打的套路。另外,京剧中的各种行当,生、旦、净、丑一望便知,衣服、脸谱均有规定的式样,这些化装上的规范化要求也是“程式化”特征的重要体现。

京剧业已形成的一整套表演程式,是几千年的历史文化积淀和近两百年来艺术积累的结晶,是适宜表现古代所谓的“帝王将相、才子佳人、神仙鬼怪”生活的,这也决定了京剧是以表演传统戏为主的艺术形式。但京剧要编演适应新时代变化,满足新社会需求的现代戏,原有的艺术形式不进行大的革新创造,就难以承载新的生活内容。非常简单的例子,京剧角色中的生、旦、净、丑的划分及相关脸谱、水袖、髯口、雉尾、厚底靴等等,在现代戏中几乎失去了用武之地,不革新不行。另一方面,京剧改革又必须保持京剧自身的艺术风格,也就是“京剧要姓京”,不如此,京剧改革也就失去了意义。这就是京剧改革的困难所在,而样板戏则较好地处理了这个问题。

首先,样板戏较成功地解决了京剧音乐的继承与革新问题。京剧音乐由唱腔和伴奏组成。京剧唱腔主要由“西皮”和“二黄”两大板腔系统,及一些从地方戏曲借来的曲牌化合而成。根据节奏的快慢,又分出各种不同的板式,如慢板(4/4拍,一板三眼)、原板(2/4拍,一板一眼)、流水板(1/4板,有板无眼),以及在此基础上略加变化而成的快三眼、二六板、快板、摇板、散板、导板等。在中国数以百计的地方戏曲中,各剧种的不同特征主要是通过它的音乐唱腔体现出来的,处理好了这个问题,也就抓住了京剧改革的关键。应当说,京剧样板戏的唱腔设计是比较成功的,一方面,它主要采用了传统京剧的板腔、曲牌,基本上仍是皮黄京腔,保留了京剧唱腔的风格、韵味,另一方面,它又在一定程度上吸收了民间曲调和现代歌曲的某些语汇、旋律。为了使剧中人物的音乐形象鲜明,样板戏普遍借鉴了歌剧音乐创作中的一个常用手法——为主要人物设计一个颇具性格化的人物主调音乐(特性音调),它犹如点睛之笔,在人物唱腔及其过门或配乐中反复以多种形式出现,达到了千姿百态的效果,并贯穿于全剧音乐,加强了人物唱腔音乐语言的内在联系,使得全剧音乐风格更加统一和完整。另外,样板戏还借鉴了川剧中极富特色的艺术表现手段——帮腔,如在《杜鹃山·砥柱中流》中柯湘的一大段二黄成套唱腔“乱云飞”里,其中的“心沉重、望长空、想五井”、“光辉照耀天地明”等处就恰到好处地运用了帮腔,而且后一句还采用了歌剧中混声合唱的形式,使得音乐本身有了强与弱、浓与淡的对比,为唱腔本身增色添辉。

京剧表演和歌唱时,离不开乐队的伴奏。伴奏分为“文场”和“武场”。“文场”指管弦乐,有京胡、京二胡、月琴等,由京胡主奏;“武场”指打击乐,有板、鼓、锣、钹等,由板、鼓领奏。样板戏的伴奏仍以传统的文、武场为主,同时大胆地引进了西洋的一些管弦乐器、键盘乐器等,创立了音域宽广、色彩瑰丽的中西混合乐队编制,根据剧情和风格需要有所选择地组织乐队编制,大大丰富了表现手法。比如《海港》、《龙江颂》选用了钢琴和竖琴,《智取威虎山》选用了铝片琴等等。另外还成功地发展、创造了具有戏曲特点和交响思维的描写音乐,用来描绘人物所处的特殊环境,渲染人物情绪,增强了京剧音乐的艺术表现力,为民族乐器和西洋乐器水乳交融的结合积累了成功的经验。

尤其值得一提的是,样板戏在一定程度上突破了传统京剧音乐的程式化以及固有的流派和行当的唱法。它在遵守板腔规范的基础上,着重根据戏中具体的叙事情节、人物性格、矛盾冲突、情感氛围等的发展变化,来进行个性化的音乐创作。如《沙家浜》中“智斗”一场戏对阿庆嫂、胡传魁、刁德一各自的唱腔设计,注重了因人而异、个性鲜明,不仅惟妙惟肖地刻画了各自独特的形象和性格,而且也极为恰当地反映出三者内心不同的心理变化过程。这种以具体的剧情内容而不以预定的程式为出发点的音乐创新,不仅使样板戏音乐产生了奇妙生动的艺术魅力,为立体地塑造典型人物的形象,揭示人物丰富的内心世界,烘托戏剧气氛,推动戏剧冲突等起到了重要的作用,而且也为京剧音乐开创了思想上和艺术上较统一、结构上较完整、审美上较现代的京剧音乐作品。样板戏的创作者们,精雕细刻了一些重点唱段,例如《智斗》、《我家的表叔数不清》、《痛说革命家史》、《打虎上山》等唱段因其浓郁纯正的韵味、优美流转的旋律而在社会上广为流传,成为人们喜爱的京剧唱腔名段。

其次,众所周知,念白一直是戏曲美学的核心素质之一,剧情的演变、矛盾的展现、主题的喻示、感情的抒发、内心的独白等,无一不以“念白”为中介。中国传统戏曲讲究“千斤话白四两唱”,其对念白艺术的种种讲究和追求可谓登峰造极。不同角色的念白有独特的要求,老生、花脸、丑角用真嗓(大嗓),青衣用假嗓(小嗓),小生则用一种特殊的“真假嗓”。京剧的念白主要有两种:一种是“韵白”,以中州韵十三辙为归韵标准,字头分尖团,没有入声,念起来抑扬顿挫、铿锵悦耳,极富韵律感,比较适合于表现慷慨激昂或沉痛哀婉的悲剧情绪,身份地位较高,扮相端庄的角色,如小生、老生、武生、正旦、老旦、青衣、花脸都说韵白;另一种叫“京白”,用多“儿话音”的北京话来说,念起来清脆响亮,语调活泼流利,接近口语,多表现诙谐俏皮的内容和情感,主要由花旦、彩旦、刀马旦、小花脸(文、武丑)等使用。此外,有些戏中的丑角,由于历史或题材的原因,还要说一种近似苏州方言的“苏白”。无论韵白、京白或苏白,在技巧上都有较多的讲究,注重诗律味、歌唱味、节奏感等,正如李渔所说:“世人但以‘音韵’二字用之曲中,不知宾白之文,更宜调声协律。”<sup>①</sup>再加上引子、定场诗、背躬和各类套话,念白的程式化特征非常明显。这使得传统戏曲显得绚丽多彩,但对于当代不熟悉相关剧情的观众,则常会出现听不懂演员念白的情况,从而影响了观众对京剧的欣赏和兴趣。样板戏的念白则以普通话为基准语音,全部运用韵白,在保持了京剧念白的抑扬顿挫、铿锵有致的语调和它的节奏感、音乐性的同时,废弃了尖假音和变音的读法,少了那种拿腔捏调的感觉,使演员的念白更清晰、更流畅、更生活化,产生了易懂好听的效果,易于被普通观众所接受。《红灯记》中李奶奶“痛说革命家史”一段,就比较典型地体现了这种念白的特点。

再次,在京剧演员的动作表演,也就是“做”上,样板戏对传统的表演程式也进行了大胆的革新创造。“做”指各种舞蹈性很强的表演动作、身段、姿势以及面部表情。这些动作程式大体包括手、眼、身、发、步五个方面,俗称“五法”。齐如山撰《国剧艺术汇考》,开列徒手指示动作7式32种,台步53种,舞袖动作则高达74种之多。再加生、旦、净、丑各有规矩,动作程式的总量难以尽数。譬如上马,必须包括持鞭、纫鞭、抬腿、转身、下蹲几个细节,净角抬腿要高,生角的幅度就小得多,旦角微微示意即可,而武生则须大跨大蹲。舞蹈通常也被包括在“做”里面,例如《霸王别姬》中虞姬的“剑舞”,《贵妃醉酒》中杨玉环的“扇舞”,《天女散花》中的“绸带舞”等。以上种种说明京剧的程式化动作极为丰富精致。样板戏根据人物刻画和情节发展的需要,废弃了传统京剧中一些没有生命力的程式动作,保留并改造了某些可以利用的程式动作,使演员的表演既具有京剧的特征,又大致符合现代人的行为方式和欣赏习惯,做到了真实性和艺术美的统一。如《红灯记》中李玉和“赴宴斗鸠山”一场戏,李玉和与鸠山唇枪舌剑之后退场时的掸帽、戴帽等动作,就是吸收了京剧传统的表演动作并加以改造而设计的,很好地表现了李玉和正气凛然、宁死不屈的精神品格。《智取威虎山》中杨子荣“打虎上山”一段,为演员编排了骑马、驱驰、下马、打虎等一整套舞蹈动作,第五场的马舞、第九场的滑雪舞中,不仅有京剧中走边、趟马、翻跳程式中的一些动作,还融入了蒙古舞中的骑马动作,甚至还吸收了芭蕾舞中的一些跳跃技巧,既吸取了旧京剧表演的某些程式,又创造了许多具有强烈生活气息的新的舞蹈动作,唱、念、做、打于一炉,将戏剧的表演性和生活真实感、人物的行为描述和情感抒发,统一为气韵生动的有机整体,给观众以极大的审美享受。

最后,作为京剧中第四种表演形式“打”,是一种模仿武打格斗的象征性舞蹈,用以表现战斗场面,有武打和跟头两项内容,是京剧武戏的高潮和精彩之处。武打

又分单打和群战两类。单打套路常以双方使用的兵器命名,如单刀对长枪称作“单刀枪”,“双刀枪”则是双刀对长枪。群战,双方人数相等叫“荡”,有几个人就叫几股荡;一对多,则称“攒”。最简单的是“挡棒攒”,即扎硬靠的武将持兵器在敌阵中来回走“过合儿”。攒多数有打有翻,场面十分好看,如表现步战的“翻攒”。跟头则用以表现角色的扑、跌、纵、蹿、跳、跃等动作,幅度有大有小,有高有低,如吊毛、扑虎、枪背、台旋、云罩翻等等,种类极多。以战争题材为主的京剧样板戏,在武打戏上也颇下了一番功夫,它既保留了京剧武打的虚拟性、表演性,也注意了它的真实性和惊险性,吸收了拼刺、格斗等现代军事动作。《奇袭白虎团》中侦察排敌后穿插和奇袭歼敌的武打场面的设计,兼具紧张、激烈、优美的特点。《智取威虎山》中小分队捣毁威虎厅匪巢,《沙家浜》中的新四军夜袭沙家浜,《红灯记》中的游击队歼灭日寇等几场戏的武打,都给人留下了较为深刻的印象。

在肯定样板戏的艺术探索整体成功的同时,也应该看到,样板戏所进行的京剧改革是一种较少先例的尝试,特别是由于它所处的特殊的社会政治环境,艺术家们的艺术创造潜能受到这一环境的种种束缚,留下了种种遗憾和一些值得进一步研究的问题。例如传统京剧的舞台布景和道具设置具有很强的虚拟性和象征性,样板戏通过一系列现代声、光、物的手段,大大增强了舞台背景的真实性与观赏性,产生了积极的戏剧效果,但同时也改变了京剧传统的美学特点,如何取长补短,值得认真研究。

我以为,样板戏在京剧改革中的价值,在于它在中国传统戏曲的现代化革新和西方艺术的中国化融变过程中的筚路蓝缕之功,在于它为京剧的改革和发展提供的有益的启示和借鉴。当我们的戏曲艺术家们惊呼“京剧危机”来临的时候,样板戏率先掀起了革新的浪潮,进行了一次全面而系统的试验。尽管这一试验受到了太多非艺术因素的干扰,付出了惨痛的代价,但它对于京剧发展的积极影响是不容抹杀的。

注释:

①参见:汪曾祺的文革十年。见:陈徒手。人有病,天知否。北京:人民文学出版社,2000。334—335页。

②乌利希·格雷戈尔。世界电影史(下)。郑君新等译。北京:中国电影出版社,1987。94页。

③李渔。闲情偶寄。台北:广文书局,1977。114页。

(作者单位:四川大学文学与新闻学院)