

# 饰演《狸猫换太子》中寇珠一角的体会

徐慧敏

(许昌市越调剧团 河南 许昌 461000)

中图分类号:J8-4 文献标识码:A 文章编号:41-1413(2011)08-0209-01

当接到《狸猫换太子》寇珠一角时,我思考了很多,上海京剧院史敏老师把这一人物塑造得惟妙惟肖,用句行话说:“盖了帽”。人家是大剧院,又是名演员,而我演寇珠又该怎样个演法才能使得观众接受呢?

## 一、不走捷径,从零开始

排练《狸》剧,按说有捷径可走,完全可以根据上海京剧院演出的录像去像鹦鹉学舌一样死板硬套,一招一式去学。但是,我没有那样做,而是从零开始。

首先认真阅读剧本,认真听取导演阐述、通过读本理出人物行动线。读完剧本,我心里就不能平静。不仅被跌宕起伏、环环相扣的剧情所吸引,而且唱词、对白朗朗上口,真不愧为精品,为演员创作打下了很好的基础。我深深爱上了寇珠这个人物。她为保太子周旋于风风雨雨、明争暗斗的残酷的宫廷斗争之中,生活在伴君如伴虎的特定环境中,形成了她那温柔、善良、机警、正直、有强烈的爱憎与细腻、深沉的个性。为准确、细致地表现这一人物,我认真地理出了寇珠的行动线:初入宫时,忠心侍主(西宫),当预感

初生太子将有灾难,不顾险恶匿藏太子,同情李娘娘(东宫)的遭遇,而设计让其母子见面,为保太子饮恨舍命。通过梳理,思想清晰多了,对理解寇珠这个人物感情层次、心理动作大有好处,为进入排练打下了较扎实的基础。

## 二、不求形似,只求神似

上海京剧院史敏老师是唱、念、做、舞俱佳,扮演的寇珠是无可挑剔。一招一式的模仿、死板硬套只能是形似,不能把寇珠这个有血有肉的人物体现在舞台上,所以在看录像时,着重领悟其“神”。所谓“神”即人物的内心动作、思想感情、潜在意识。

寇珠处在一个复杂的环境之中,她是刘妃(西宫)的贴身侍女。面对一心想独揽后宫大权的刘妃、沉溺于炼丹不理朝政并且性格暴躁的宋王太子赵恒及狸猫换太子奇案的制造者,利用皇上的昏聩,企图独揽权柄。野心勃勃的西宫刘妃和身边那个奸诈、阴险的太监郭槐,以及贤惠、善良的东宫李妃,幼小情深的太子,正直忠义的陈琳等。这些复杂人物关系和残酷的宫廷斗争,她既要取得主子刘妃(西宫)的信任,又要

周旋于她们之间,处在矛盾的风口浪尖,形成了她性格的多面性、复杂性,给表演增加了难度。若单单学形体动作,不去挖掘其内心动作,只能是肤浅的表层东西,就没有感染力。因此,我演寇珠,没有把学习史敏老师的形体动作放在首位,而是通过自己对人物的理解、追求神似。一个形体动作可有多种做法,若感情、神态不到位,所体现的人物就有单薄感,紧紧把握人物感情层次,情绪起伏追求细致、清晰,举手投足、一个眼神、一个动作、一张一弛都要有心理动作的依据,只有这样,才能深刻地揭示出寇珠这一人物的内心情感,才能使人物饱满,有艺术感染力。

## 三、汲取所长,为我所用

常言说:一方水土养一方艺人。每一个地域都有它自己的地方剧种,我演的寇珠,首先考虑地域性及剧种特色(河南越调)。越调是一个古老的河南地方戏,虽唱腔比较粗糙,可经过艺术大师申凤梅、毛爱莲等前辈的发展创造,终于把越调推向首都,传向全国。作为普通演员的我,自然不敢与先贤时杰相比,却也不甘老调照搬平庸唱戏,对全剧每段每句的唱腔都是在自己

谋挽回中国之利权,确已尽其心智。道光帝称赞他“久任封圻,办理诸务,俱臻妥善”。英使德庇时认为“,耆英被高高推崇的地位,亦如他值得被尊重的品格一样,远超过于任何一个和他来往的欧洲国家的代表”。耆英主持外交的最大贡献,是在中外之间维持了数年和平相安的局面。诚信守约的主张,归根结底是从中国自身的利益出发的。其中要求对方守约,目的是为了限制列强侵略,维护国家权益,而要求自己守约,则是格于时势,鉴于敌强我弱,避免重启衅端,导致新的战争,实属务实的选择。在耆英的思想中,最值得称道的是其与外人平等交往的主张。然而,在列强的坚船利炮面前,它只是耆英等天朝官吏,为文饰丧权妥协而从传统中寻找借口的自我辩护和精神安慰而已。这种不可避免的结局是耆英完全没有意料到的。客观地讲,妥协与丧权辱国,囿于传统及缺乏近代国际知识,耆英自然负有不可推卸的历史责任,而造成这一结局的最终原因则是中国近代的落后,清廷的长期闭关锁国以及当时整个统治阶级的昧于国际大势。耆英诚实开明的外交政策,也不能不说是代表了先进的中国人要求近代化的尝试。

## 不得善终的结局

第二次鸦片战争爆发,英法联军进逼天津,咸丰帝认为耆英熟悉洋人的事务,于是就下旨叫他前往天津协助谈判,可是,耆英怎么也不会

预料到,这次他走上的决不是从政崛起的光明坦途,而是通向死亡的不归路。

1858年夏,英法联军占领天津,直指京师,朝廷上下一片震惊。咸丰皇帝急忙再次命令耆英协同先期到达的桂良、花沙纳与英法议和代表谈判。但英法议和代表不但不对耆英抱有任何好感或信任,反而对其表示出特别的不满与鄙视。原因是他们攻占两广总督衙门后,缴获了一些清廷官方档案,其中即有耆英向清帝报告其如何欺蒙、敷衍、控制“外夷”的奏折。在议和过程中,英国人拒绝与耆英会面,并拿出耆英的奏折交给桂良、花沙纳等阅看。当时耆英被搞得狼狈不堪,窘困异常,无法继续参与对外议和谈判,便离开天津返回北京。

耆英在未获皇帝允准之前,擅自离开天津返回北京。咸丰皇帝闻讯后大怒,以耆英于大局未定之时,“不候旨擅自回京……实属自速其死”,命僧格林沁将耆英锁拿进京,由恭亲王奕訢、□亲王奕劻会同大学士、六部九卿共同审讯耆英。恭亲王奕訢等人奏请咸丰帝,将耆英定为绞监候。但时任理藩院尚书的肃顺则从振刷政治的角度出发,上奏咸丰帝:耆英的供词多为巧饰之词,并无不可在奏章内奏陈的机密之事,显然是“居心巧诈”,对于这样的畏葸无能者,应即行正法,以儆官邪而申国法。最终,咸丰皇帝下令耆英自尽。

耆英被处死也是有一定的内幕的。道光30年,咸丰即位,耆英失宠,道光皇帝在位的时候,他还能得到皇帝的理解和认可。鸦片战争期间,清政府同外国侵略者签订了一系列的不平等条约,丧失了很多的国家主权,耆英作为对外交涉的大臣,当然是难辞其咎,朝中自然有很多大臣对其不满,称其是“媚外求荣”的卖国贼。而新即位的咸丰帝为了在政治上有所作为,必然要从解决中外矛盾的角度出发,重新振奋国民人心,对外国侵略者采取了强硬的政策,所以,耆英就必然是咸丰帝的一颗棋子,替罪羔羊。咸丰帝即位不久,就亲笔朱谕历数耆英“畏葸无能”、“抑民以奉夷,罔顾国家”、“丧尽天良”、“贻害国家”等罪状,将其从正一品降为五品顶带,以六部员外郎候补,这还是“从宽”处理。耆英受到咸丰帝的罢免之后,心中并不服气,公然写出对新皇帝不满的对联“先皇(道光帝)隆褒,有胆有识;时皇(咸丰帝)罪过,无耻无能”,借以发泄心中的不满和愤懑。在君主专政的时代,耆英写出如此对联,确是找死的行为。所以,他的死亡也就不足为怪了。

因为条约,耆英得到道光帝的宠爱,官场春风得意;因为条约,耆英成为朝廷和后人唾骂的对象,成为卖国的鼻祖;因为条约,耆英失去了咸丰帝的宠爱,官衔一降再降;因为条约,耆英擅自回京,生命不保。

# 我用二胡在豫剧伴奏中的一些体会

郭永杰

(河南省平顶山豫剧团 河南 平顶山 467000)

中图分类号:J632.21 文献标识码:A 文章编号:41-1413(2011)08-0210-01

二胡是我国民乐大家族中最具代表性的弓弦乐器之一,它音域宽广,音色圆润秀美,音质刚柔多变,富有歌唱性,有很强的表现力及浓烈的感染力,被广泛地应用于我国民族音乐的演奏和戏曲音乐的伴奏当中。一般情况下,二胡的内外弦音程为纯五度。在独奏中,二胡的定弦音高一般为“D A”,特殊情况下可例外:如著名的二胡独奏曲《二泉映月》,其定弦就为“G D”,但也有一些须特殊表现的乐曲,定弦也可为纯四度。二胡属自然变调乐器,在定弦为“D A”的情况下,可演奏任何调高的乐曲。在戏曲伴奏中,二胡的定弦可根据戏曲剧种的调高、调性来确定。二胡在戏曲音乐中的使用,和其它民族乐器相比,其应用范围更为广泛,几乎所有有文场伴奏的剧种,其乐队编制中二胡都占较大比重。在这里,我仅谈一下自己使用二胡在豫剧伴奏中的一些体会。

在豫剧伴奏中,二胡一般使用“5 2”弦,也有用“6 3”弦,还可定“7 #4”(D A)弦的。我以前曾用“6 3”弦,但用过一段时后,发现一些问题:在伴奏中“老少配”的使用过于频繁,还有就是音域受到了一定的限制,在豫剧—特别是豫西调—伴奏中使用较多的低音 So,全部要用中音 So 来代替。这样演奏起来可能要省事许多(少了一个换把),但却使伴奏效果大打折扣。中国民族音乐(包括戏曲音乐)的特点,就是其旋律是以单生线性发展的,过多地使用“老少配”的手法,就会改变旋律的线性进行方向,使旋律的进行不通顺、不流畅。在戏曲伴奏中,扰乱和改变旋律发展的方向和轨迹,可能偏离音乐想要表达思想和情绪,有时甚至和准确的思想背道而驰。所以,我认为二胡在豫剧的伴奏中过多地使用“老少配”是有一定缺憾的。另外,63 弦的定

弦在演奏中还不利于音准的把握。两个空弦都不是调式主音,在豫东调和豫西调的使用中均为不稳定音阶,使人在伴奏中总是有种找不到主心骨的感觉。所以,我认为,定 6 3 弦在豫剧的伴奏中也是有一定的局限的,至于定为 7 #4(D A)弦,这种情况很少遇到,只能做为特例,这里暂不评述。现在我在实际伴奏中使用 5 2 弦,虽然在演奏中相比 6 3 弦有些麻烦(多了一个把位)但因多了一个低音 So,演奏出的乐曲听起来就要完整得多,其旋律听起来也更加的流畅,在传统豫剧的旋律发展中,5 2 弦能基本满足所需音域要求。另外,5 2 弦无论在豫东调或豫西调的伴奏中,其空弦都能给人以稳定的感觉,有利于音准的控制和把握。

下面再谈一点伴奏中的技术性问题的。我们知道,豫剧唱腔音乐中有“下五音”“上五音”之说,所谓下五音,是指豫西调中以中音 d o 为主音,依次往上级进的五个音,其排列顺序为:1 2 3 4 5,二胡在豫西调的伴奏中,在技术层面相对来说是较为简单的。豫西调旋律发展所使用的音域范围一般在低音 So 到高音 re,音阶排列为 5 6 7 1 2,二胡在这个音域的旋律中演奏,相比豫西调要多一个把位,也就是说在演奏中要频繁地使用换把,而豫东调中的高音 re 多是经过音,并不在那里久留,上去马上就会下来,二胡伴奏中如果按传统换把方式翻上翻下,就会把功夫在耽误在换把的“路”上,得不偿失,运用三指移指换把的方法会好一些,但也有一定弊端:如音色虚而不实,音准难以把握等。我在多年的伴奏经历中,出于“懒惰”的原因,逐渐形成了一种习惯:当旋律中出现了高音 re 时,虎口在第二把为的位置,用小指往下移,够到高音 re 的位置,由于这时整个左手中心下压,小指按在

弦上的力度很大,这样走出来的高音 re,声音清脆明亮,极富穿透力。在伴奏实践中,我还摸索出了一个往下扩展音域的方法,在豫剧音乐中,往往会出现这样的旋律:6 5 #4 5、#4 5 6 5 等,在定 5 2 弦的情况下,低音 fa 势必要用中音代替。这样的话就会影响旋律的流畅性。为了避免这种情况出现,我试着用改变弦的张力的方法改变音高,在低音 So 的基础上生造出一个低音 fa,具体做法是:左手在第一把的位置上,用类似压柔弦的方法,中指和无名指按住琴杆,和虎口形成杠杆作用,让琴杆形成一定的弯曲,以此来改变弦的张力,从而奏出一个像模像样的低音 fa 来。由于二胡本身构造的局限,在豫剧伴奏中,不可能出现“老少配”的现象,当然,“老少配”是早期戏曲工作者经过长期的艺术实践而形成的一种成熟的、行之有效的伴奏方法,在传统的戏曲乐队编制中,这种方法是切实可行的。在一些伴奏乐器中,“老少配”的伴奏方法也是无法替代的,如豫剧乐队中的主弦“板胡”,由于受乐器本身构造的局限,其伴奏手段就主要依靠“老少配”。但是,随着时代的发展,用于戏曲伴奏的乐队也逐步由小型化向大型化发展,伴奏方法也由原来的大齐奏向多层次转化,伴奏人员开始出现分工协作,戏曲音乐出现了“配器”,“配器”的基础是和弦,而和弦的基本要求是音的绝对高低,在这种情况下,我以为“老少配”是不合时宜的。

戏曲伴奏历经数代艺人们的不断发展和完善,已经形成了一定的程式化标准,其技法已经非常丰富。本文涉及的观点只是我个人在伴奏中的一些感受,由于水平有限,有些认识还是不一定精准到位,仅为一家之谈。

的精心琢磨、越调前辈的指导、音乐唱腔设计的精雕细刻下进行的,在不失越调剧种特色的基础上,吸取某些姊妹艺术的精华为我所用。例如:在带领太子游宫时,给他的介绍整个宫廷内苑的结构情形的一段“手挽着太子手宫中行走,说一说凤阁与龙楼,金銮殿高九丈九,皇王爷治国安邦在里头,昭阳宫住的是刘皇后,翰林院网罗天下老学究,东华门本是文官走,西华门武将必经由,皇宫处处皆锦绣,尽是人间第一流”唱腔时,板式是越调花式流水,其中又有改良的武场小锣鼓夹入,这段唱腔中,首先采用毛派唱腔的清纯、俊丽、流畅、纤细的特点,演唱时吐字清晰而准确、声腔细腻而清脆,似说似唱,悦耳动听。演

唱起来虽然声音不高,但却清新优雅,耐人寻味。尤其是唱到“东华门本是文官走,西华门武将必经由”时鼻腔共鸣的运用是恰到好处,偷字闪板、字领腔行,换气和字词布局巧妙,从旋律音型上多出现反复,但使人听起来却似小桥流水、甜润无比,基本上突出了毛派唱腔的“甜、纯、清、巧、情、快”的内涵特点,用声腔艺术把关爱太子、热爱宫廷、向往美好未来的情绪表现得淋漓尽致,以此来打动观众的心,烘托剧情气氛。

再如:在西宫郭槐设计严刑拷打寇珠一场戏,郭槐使尽了严刑逼供的所有手段,而寇珠为保太子强忍一切酷刑,不吐半个“招”字,在黔驴技穷之时,西宫和郭槐又施毒计,命陈琳再次拷

寇,使寇珠受尽了人间的折磨,寇珠欲抗无力,悲愤激昂,唱出了“寇珠一死如蒿草,化作灰烟随风飘,洒落山野魂不散,来年出土看新苗,今保太子在,风光霁月高,恶人遭恶报,善恶终须消,到来世留作青山我含泪笑”,越调的旋律这时很难体现出此时人物的情感,于是我在越调的基础上,汲取了豫剧、越剧的旋律韵味,将其自然变化为越调旋律,比较生动地表达出人物情感,演唱起来非常有激情,增强了艺术感染力,其艺术性、可看性得到了进一步的提高。

通过此剧的演出,使我在艺术成长的道路上受益匪浅,我将继续努力去拼搏、去奋斗,为我热爱的戏曲艺术、越调事业去贡献毕生的精力。