

浅析歌剧《江姐》的戏剧结构

方倩 张玲

歌剧是一种综合的艺术形式,它集诗歌、戏剧、声乐、器乐、舞蹈等为一体,共同表达故事情节,塑造人物形象。20世纪60年代《江姐》的创作掀起了我国歌剧史上的又一次高潮,该作品在音乐创作中,根据剧情发生的地点——渣滓洞,广泛采用川剧、婺剧、越剧、四川清音、京剧等戏曲,将这些戏曲音乐元素与歌剧形式,如重唱、合唱有机地结合,使剧中女主角江姐的形象建立在中国戏曲音乐素材的基础之上。歌剧《江姐》“戏剧性”无疑是一个比较突出的艺术现象,无论是文本还是音乐,乃至具体的情节和整体的结构,无不充满了戏剧性的力量。而音乐作为歌剧《江姐》的两大艺术支柱之一,在戏剧性上也表现出显著的特点,从而与文本的戏剧性相辅而相成、珠联璧合。

一、“链条式”的戏剧结构做到了戏与曲的紧密结合

曲作者金砂在谈歌剧《江姐》的音乐创作时提到:“要想写出群众喜爱的民族歌剧,最根本的问题,是要解决好歌剧音乐‘戏剧性’的问题,真正做到戏与曲的紧密结合,并围绕戏和人物而歌、而曲”。歌剧《江姐》以及同时期众多优秀的民族歌剧则打破了既有的传统,很好地结合了中西音乐戏剧表演的特点,将西方歌剧中重视唱工的音乐

创作方法与中国传统戏曲重视戏剧情节跌宕起伏的规律相结合,使观众在看戏的同时,也为一段段优美的旋律所吸引。

从总体的戏剧结构看来,歌剧《江姐》的场次划分随着主人公所处的地点而变化。主人公每进入一个新的场面,必遇到不同的人,和他们发生不同的关系,形成不同的情景,酝酿出不同的悬念,然后在这一场戏结束的时候,悬念解开,人物在其中的行动也基本完成。这样就构成了“链条式”的戏剧结构。“链条式”戏剧结构的优点在于将大的戏剧内容划分为较小的单元,构成一个个相对独立的戏剧冲突和小高潮。单个场次中一个个相对独立的故事情节所构成的戏剧冲突与高潮往往有重有轻,并且与音乐相结合,共同服务于歌剧情节发展的需要。反过来说,即每一个戏剧段落都应用了特定的音乐形式,这些音乐形式的特点和表现力必然理所当然地是在为文学剧本的戏剧发展服务。正如歌剧理论家陈紫所说:“一个歌剧在创作时,必须有一个整体的设想,前后的呼应,运用多种音乐形式来表现不同的内容与情绪、有完整的统一的计划”。音乐和戏剧的互相渗透、推动,促成最后综合性戏剧高潮的到来,观众在观看的时候自然就会产生一波三折、起起伏伏的心理感受。

更强。他最终是扫兴而归,尽管被沙子龙的精明和顽固气坏了,不过非常注意分寸,临行前与之道别:“打搅了,再会!”可见,作者对孙老者的定位是介于沙、王之间的一个武林高手,在武功与品德方面远远超过了王三胜,绝非一味贬低。经过作者的精心安排,小说中有关孙老者的情节给读者留下了深刻的印象。

四、空白点(“不传”)及其解读

沙子龙的“不传”可谓《断魂枪》的“文眼”,深藏老舍的艺术匠心,值得探讨。为什么“不传”五虎断魂枪呢?这个问题是小说的一个空白点。

“空白点(不定点)”的概念来自英加登:“凡是不可能说(在作品句子基础上)某个对象或客观情境是否具有某种特征的地方我们就发现存在着一个不定点。”任何叙述都会留下不定点,但是叙述为什么不叙述什么可以根据叙述者对叙述对象的理解来决定。

“不传”断魂枪这一空白点引发了读者强烈的阅读兴趣,并出现了几种不同的解读。

第一,他是家传绝技的保守者。中国传统思想重经验重实际的倾向和思维方式,在自家秘方和家传技艺方面就必然采用保守不传的策略。沙子龙的“不传”,缘于为了生活而独占生存技能。

第二,他是妥协退让的落寞者。沙子龙或许曾经竭力挣扎过、反抗过,但实力悬殊,难以抗衡,自己对时局深感无奈,只得妥协退让。题记的“生命是闹着玩”是沙子龙对人生的最大感悟,是对过去激情燃烧的岁月的彻底否定。

第三,他是国术的珍爱者。虽然已经进入快枪的时代,古老的武术毫无招架之力,但是沙子龙热爱传统文化,珍爱自己独创的这套“五虎断魂枪”,依然将其视为艺术,加以珍藏,甚至准备让其和自己“一齐入棺材”,防止国术被别人亵渎了。

第四,他是具有清醒意识的时代先觉者。沙子龙在近代中国社会的急剧变化中,主动将镖局改为客户、坚决“不传”断魂枪缘于他对世界的清醒认识,适应时代的巨变,表现出一个民族在深刻反省和立志革新时破釜沉舟的决心和勇气。

综观上述四种解读,可分为两大种:前两种贬低,后两种褒扬。

其中,第一种观点较为牵强,因为小说首句就已经暗示五虎断魂枪不再用来押镖,并非谋生的必备技能。在其他三种观点中,第一种、第四种有一定的相关性。与前者“国术珍爱者”相比,后者“时代先觉者”对于沙子龙精神境界的评价要高得多。这样,第二种、第四种观点的对立就处于褒贬的两极,也是非常有代表性的两种解读。这说明了沙子龙本身所具有的复杂性,他的个人命运与历史沧桑结合在一起,构成其性格的多重特征,“不传”断魂枪到底是由于他的清醒意识还是因为他的妥协退让,人们完全可以见仁见智。

对此,笔者倾向于“时代先觉者”这种解读,沙子龙由于认识到自身的贫弱,坚决“不传”断魂枪绝技,只在深夜时孤芳自赏,这是无奈的,但更是明智之举,是其意识到民族悲剧的体现。他是一个以退为进、寻求变革的先觉者形象。与此相对,小说中的其他人物则根本认识不到民族文化境遇的可悲性,还抱着祖宗的绝技不放,在他们身上体现的才是作者对民族传统文化中的保守劣根性的无情讽刺。

参考文献:

- [1] 李林荣.《断魂枪》:四两如何拨千斤[J].海南师范大学学报(社会科学版),2007,(2).
- [2] 刘俐俐.“不传!不传!”的魅力与“最后一个”的阐释空间——老舍《断魂枪》的文本分析[J].民族文学研究,2006,(4).
- [3] 董颖红.老舍《断魂枪》的两难设构[J].西南民族大学报(人文社会科学版),2004,(4).
- [4] 曾广灿,吴怀斌.老舍研究资料(上卷)[C].北京:十月文艺出版社,1985.
- [5] 英加登.对文学的艺术作品的认识[M].北京:中国文联出版社,1988.

作者简介:

马克冬(1971—),男,安徽巢湖人,贵州毕节学院中文系讲师,文学硕士。

在歌剧《江姐》作品的欣赏中,我们可以看到:板腔体、背供、四川曲艺、韵白的应用为显著的音乐手法。与此同时,会发现其中贯穿始终的器乐伴奏、宣叙调、合唱也起着比较重要的作用。金砂在介绍剧本和音乐的写作时,曾以《江姐》为例进行过如下说明:“比如歌剧《江姐》,第一场、第三场和第五场,就基本用的宣叙或咏叙来交代江姐出发去根据地,叙表和双抢老太婆的见面,造成第五场的戏剧转折,加快戏剧节奏和造成紧张气氛;第二场、第七场则重点描绘心态变化与复杂的情绪流向;第四场则以说白和吟诵来表现生活味、获取喜剧效果;第六场则以说表、咏叙写江姐在狱中的斗争”。

二、板腔体的戏曲结构表现

板腔体是我国传统戏曲的唱腔结构体制,它的音乐特点主要是通过板式变化来结构戏剧的音乐唱腔,变化的手法有很多,主要是在上、下句唱腔的基础上,运用各种手段,通过节拍、节奏、旋律等方面进行变奏。散板类的运用在江姐音乐中运用较多,《江姐》就是“板腔体歌剧”的代表作品。散板又称慢拉慢唱,是一种区别于摇板的、节拍完全自由的板式。它的节奏特点更长于表现激动的戏剧情绪。皮簧系统称之为散板,也有称为叹板、三板的,梆子则称为介板、尖板、飞板等。摇板又称紧拉慢唱,是戏曲音乐特有的一种板式。它的特点是唱腔部分为节拍自由的散板,伴奏部分却严格按流水板的节奏进行,形成两个声部的交错节奏,在旋律上也具有某种复调因素。这种紧拉慢唱的节奏特点,使它既能表现悠闲自在的松弛情绪,也可表现紧张激动的强烈情绪。它在皮簧中称摇板或紧拉慢唱,在梆子中称为紧流水、飞梆子等,这些特征在音乐唱段中都有体现。

例如第二场江姐《革命到底志如钢》的板式变化,表现了江姐惊闻丈夫牺牲噩耗后情感受到巨大刺激和复杂心态的一个戏剧性很强的咏叹调,运用了戏曲板式结构,乐队中紧凑的节奏型铺陈了人物的内心感情,采用了戏曲中的板式节奏——紧拉慢唱,表现出江姐丧夫的悲痛心情。通过对音乐戏剧内容的分析,我们可以看到,这一唱段是抒情和叙事相结合。抒情包含两方面的内容,一是失去丈夫的悲痛心情;二是化悲愤为力量,“革命到底志如钢”的坚定的革命心情。叙事也包括两方面的内容,一是对往事的回忆,回顾了丈夫以往的教导和共同工作的情景;二是对现实工作的叙述和展望。事实上,无论是抒情内容还是叙事的内容,其表达在本质上都是一种情感的串联,因此随着这些内容的变化,在音乐上应用了不同种类的板式。

在第二场板式的发展中,我们可以看到传统板腔体套曲的结构在这里得到发展和变化——原本套曲的结构为“散板—慢板—中板—快板—散板”,简称“散慢中快散”。在这里则根据内容的变化,首先由两个套曲联套而成,其次中间删除替换了中板的应用,并在快板上做了进一步的发展,最后形成:“散板—原板—急板—散板—原板—刹板—快板”的结构样式。

由于板式变化归根结底是一种节奏的变化,适用于戏剧情节的推进、情感的发展变化,因此作品中凡有此种表达需要的地方,或多或少地都有一些板腔体节奏变化的应用。金砂就曾说过:“从加速推进戏剧情节看,对人物的说话,就更要把重点放在节奏的变化上;如果较急切,还应把说话的声态和节奏更急促些,使有紧迫感……《江姐》第五场中的《看来自他是毒蛇》和《眼前形势多险恶》,就是我的又一运用,是想用对唱伴唱来推进戏”。

由于《江姐》对板腔体的出色运用,也由于同时代的众多作品(如《洪湖赤卫队》、《红霞》)等优秀的歌剧作品对板腔体音乐手法的推崇、应用和发展,共同促进了歌剧作品中音乐的戏剧性力量,对后来歌剧创作的影响极其深远。

三、川剧帮腔等手法的表现

川剧语言生动活泼,幽默风趣,充满鲜明的地方色彩,浓郁的生活气息和广泛的群众基础。川剧里一大亮点——帮腔,往往在戏剧高潮时起到丰富人物内心世界,烘托情节的奇效。川剧帮腔为领腔、

合腔、合唱、伴唱、重唱等方式,意味隽永,引人入胜,帮腔的人在幕后仅用声音就可以制造出电影画外音加环境烘托的效果。

《江姐》的唱腔大量地借鉴、运用了川剧高腔来丰富歌剧音乐,它的主要特点是:行腔自由,为徒歌式,不用伴奏,只用一副拍板和鼓点调剂节奏。高腔的唱腔高昂响亮,婉转悠扬,铿锵有力,并有帮腔和之,使帮、打、唱三者紧密结合在一起。帮腔又是高腔中最具特色的,“帮腔”是一般新歌剧中的幕后合唱,歌唱行不是很强,是很独特的艺术手段,相当于“画外音”,描述环境,作为潜台词提示剧中人物的内心感情,或代表第三者对剧中人物的评价等作用。“帮腔”手法的借鉴和运用丰富了歌剧的音乐,为中国歌剧开辟一条新的道路。

甫志高的唱段《可真叫我羡慕啊》其中的帮腔,起到了加强语气的作用。

《巴由蜀水要解放》是江姐的上场音乐,曲调高亢明亮,宽广激越。这段帮腔具有提示剧中人物内心感情的作用,表现了江姐对革命充满信心,斗志昂扬的精神状态。

《革命到底志如钢》其中这段乐曲的帮腔加上锣鼓的烘托,提示了环境的危险,是江姐得知丈夫牺牲后悲痛的心情转为坚强的心理过渡,塑造了一个有血有肉,既平凡又不平凡的女性形象。

《眼前形势多险恶》是描述江姐被捕前的情景,该曲通过板式的变化把在艰难危险处境下的人物戏剧冲突展现出来,扣人心弦,让人不由得为江姐的命运担忧。以女声帮腔为引子表现了江姐在险境中的沉着镇静,牺牲自己为战友转移赢得时间。

《火辣辣的太阳当空照》和《搞错了》这两个唱段的讽刺喜剧味使人印象深刻,乐中的帮腔代表了第三者对敌人的嘲讽和讥笑,暗示了他们必败而革命必胜的必然性;《火辣辣的太阳当空照》中帮腔、唱腔、韵白的交替使戏剧性加强。

《赶快转移赶快走》这段女声帮腔用第三者的口吻催促江姐赶快转移,告知观众叛徒已经在门外,渲染了紧张危险的环境气氛,让观众的心也紧张地随着剧情的发展为江姐的命运担忧。

《眼前形势多险恶》中这段帮腔的运用以第三人称来叙述,“想计谋”又是大家齐唱,揭示剧中人物的内心活动。

在演唱过程中,帮腔与唱腔互为增辉,加之以密锣紧鼓的配合,使舞台气氛变化无穷。《江姐》作品的作曲家们广泛地学习了大江南北的各种曲艺手法,结合剧情发展的需要以及人物形象刻画的需要,进行灵活的应用。这些手法来自人民生活的现实中,最后也应用在体现人民生活的艺术环境中,从中体现出了幽默风格和喜剧气氛以及四川人民所特有的一种民族风格。

四、宣叙调和合唱等手法的表现

宣叙调的写作依据是民族语言的声调及特有的说话方式,即中国人说话与外国人说话不同,主要是由于他们语言的发声及说话的方式方法不同。中国语言有高低不同的“四声”,说起话来,声调和力度的变化较多,起伏也较大;外国语言及说话则较平直,声调和力度的变化起伏等较小,这就是中外宣叙调写作的最大不同点,也是中外宣叙调写作上的最重要依据。

语言的差异表现在音乐上,主要是音乐线条上的装饰性,中国人历来重视单声部的单线条旋律线,婉转旖旎、加花变奏是中国音乐独具的音乐特征。这样的曲调一听就能感到:其叙、说、表、吟的成分很强、很鲜明,其旋律的走向、韵味的色彩就各不一样,因而对人物心境、情趣的描绘和实践的交代又有不同的表现特点。作品中,这样的例子很多,例如《可真叫我羡慕啊》、《火辣辣的太阳当空照》、《局势如麻乱纷纷》等,均具有鲜明性格的人物形象,正是通过这些音乐的细小装饰,一点一点地刻画出来的。

相较而言,西方音乐更重视立体的音乐效果,即多声部的和声发展。在《江姐》中,主要表现在合唱场面的描写上,这一手法主要应用在歌剧作品的第三场,这是一个以群众场面为重要内容的场面,因此

对《杜十娘怒沉百宝箱》主题及作者思想观念的另一种解读

胡足凤 梁亚茹

《杜十娘怒沉百宝箱》(以下简称《杜》)是冯梦龙《警世通言》中的名篇,也是“三言”乃至整个中国古代白话小说最优秀的短篇小说之一。它所反映的时代内容,所表现的深邃思想,所采用的艺术手法,都是非常突出的。尤其是它所塑造的杜十娘,一直是现当代文学评论界赞美的对象。这篇小说也被认为是最能表现冯梦龙进步思想的典型作品。几乎所有的文学史和其他论著都对此予以充分肯定。“情”,为冯梦龙文学主张的核心。……对“情”的张扬,对“情欲”的肯定,将人的感情、人格尊严放在首位,讴歌个性解放,成为许多短篇话本小说共同的主题。……对个性解放的讴歌,首推《杜》。……冯梦龙对封建传统思想的叛逆,在妇女问题上有着极为鲜明的体现。”“这个爱情悲剧的感人力量在于,它写出了一个下层妓女的合理的美好的人生追求,在这一追求中塑造了一个崇高的美的灵魂,同时以一种深沉的悲悼和义愤,表现了这个美好灵魂和美的人生追求的毁灭”。如上论述随处可见。

文学作品的主题,尤其是作品所体现出来的作者的思想观念,是很难有一个绝对统一的答案的。上述对冯梦龙思想观念等的分析评论,固然有其道理。但换个角度来看,应该能得出一些不同的结论。笔者以为,冯梦龙编写这篇小说的本意和表现的思想观念,以及它在客观上体现的警示效果,主要并不在于赞美杜十娘对真挚的爱的追求,对真正的人的生活的追求和对束缚女性封建礼教的批判,而在于对传统儒教观的维护。作者试图展示的一个重要观念就是:杜十娘的悲剧正是她所追求的爱情违背了传统的儒教价值观的必然结果。

我们可以从《杜》对《负情依传》的改写和《三言》中与其他的描写妓女爱情的故事(如《玉堂春落难逢夫》、《赵春儿重旺曹家庄》等)的对比中,能看出作者的这一保守观点。

其中贯穿了重要的合唱歌曲,并且在江姐与老太婆的核心唱段中,有相当比例的音乐也是合唱形式。

由于合唱场面表现的群众在意志思想方面比较一致(共同要求为老彭报仇),同时也是考虑到现实观众对合唱声部的接收情况,因此,采用了融合性的合唱形式,即各声部的旋律内容更注重整体的融合与统一。在两个合唱曲《仇不报、心不甘》、《万丈怒火冲九霄》中,就是如此,他们的戏剧动作、背景氛围全部一致,歌词的安排也基本相同,这都是融合性的合唱形式必备的条件。

在实际的应用中,虽然宣叙调的音乐手法和合唱手法各有侧重,却都极大地推动了戏剧情节的前进,推进了戏剧冲突的到来。

歌剧《江姐》几乎每一场音乐的创作都有一个比较独特的音乐手法,正是由于贯彻了依据戏剧情节安排音乐手法的创造原则,才使得每场的音乐更能充分地体现出戏剧内容的需要,也才更能发挥音乐的戏剧性潜质。

《杜》的故事来源于明人宋懋澄编的《九龠集》中的《负情依传》。《杜》对《负情依传》作了多方面的改变:1.主角的调换。《负情依传》主要写李生如何负情,把李作为主要人物,列为作者批判和揭露的对象。而在冯文中杜十娘成为主要人物,主要写她如何策划脱籍,如何打算与李生浮居。2.情节上的改变。宋文中杜十娘是因“交益欢”而“誓以身归李生”,并不是开始就有从良之志;而冯文中是早就有了从良的打算,一直在物色从良的对象。3.对百宝箱设置的改变。宋文中百宝箱是姐妹们临别时所赠;而冯文中则改成了百宝箱是杜十娘秘密积存的私财,体现了她的心机。

主角和情节设置的改变导致了作品主题的转移。冯文把杜十娘作为主角,百宝箱作为主要道具,都是为突出杜十娘的特点而作的精心改动。在情节上,冯文塑造了一个富有心机的杜十娘,她争取自由幸福生活的举动都是在计划中有步骤地进行:在长期的妓女生活中,她在贪得无厌的鸨母身边,点滴积攒起一笔惊人的财富,并事先寄存在信得过的姐妹那里,成功防范了鸨母。她“久有从良之志”,不过一直在选择合适的对象。当她经过长期观察,觉得李甲忠厚至诚,可托终生时,才“甚有心向他”。所以“杜十娘爱上李甲,并决心克服重重困难要嫁给李甲,并不是简单地出于一种爱情,而是为了跳出火坑,摆脱被剥削、被压迫、被侮辱的悲惨境地,活得像一个真正的人”。当杜十娘脱籍与李甲开始新生活的时候,她也并没有立即对李甲全抛一片心,而是有所保留。她始终对百宝箱不吐一词,到了“李公子囊中并无分文余剩”时,杜十娘也只是说:“郎君勿忧,众姊妹合赠,必有所济。”秘密拿出其中一小部分以应当时之需,并未直言百宝箱的价值与来历。

《赵春儿重旺曹家庄》(《警世通言》三十一卷)与《杜》有部分相同

参考文献:

- [1]居其宏.歌剧综合美的当代呈现[M].北京:中央音乐学院出版社,2006.
- [2]张笃青.歌剧音乐分析[M].高等教育出版社,2004.
- [3]金砂.歌剧剧本与音乐[J].歌剧艺术研究,1996.3.
- [4]郭凯等.红色经典的视听盛宴——空军第五次倾力打造大型民族歌剧《江姐》[J].军营文化天地,2007.12.

作者简介:

方 倩(1980—),女,安徽定远人,助教,研究方向为,艺术学;工作单位:河北大学艺术学院。

张 珍(1972—),女,天津人,讲师,研究方向为艺术学;工作单位:河北大学艺术学院。