

设计的:歌中的“我”是一位阅历很深的、久居海外的华侨学者,他虽然远异国他乡,但时刻没有忘记自己是炎黄子孙,他盼望回到祖国的怀抱,心中非常激动,表达了他对祖国的依恋之情。有了这样的设计,就在我心里树立起一个栩栩如生的人物形象,在演唱时就有了感情的支柱。

除了设计角色的年龄和职业等特点外,还应该赋予角色以个性。就是说,歌者应从歌词的字里行间中,去寻找角色的性格特点,研究歌中的人物是属于内在含蓄的,还是热情开朗的;是属于稳重深沉的,还是诙谐幽默的等等。只有这样才能使你的演唱的歌曲富有活力,使你的演唱更加生动逼真。否则你的演唱很可能会“千人一面”,使人感到乏味。

歌者应把歌中的角色放在规定成设计的环境中去。我们去演唱歌剧中的某一首咏叹调时都会注意到,在剧中已经为这个角色规定了一个特定环境,例如时间、地点、场景以及周围的气氛等。同样,在我们的演唱的作品中,只要仔细分析一下,便会发现大都为我们规定了一个相应的环境。例如,我们在演唱一些《草原之夜》和《摇篮曲》时,应该规定在一种安静的环境和气氛。有些歌曲的歌词本身就把环境交代的很具体,如《康定情歌》这首歌,歌词是“李家的大姐人材好哟,张家大哥看上她哟”短短几句歌词就交待了时间是在月亮弯弯的时候,人物、张、李俩家,地点四川康定,此歌的心情受周围环境和气氛的影响,如月亮和李家的大姐,张家的大哥使歌者产生了一种喜洋洋的心境。演唱这首歌与演唱前面讲的《草原之夜》《摇篮曲》时,在用声和用情上是截然不同的。但不是所有的歌曲都为我们规定了具体的环境,例如:《嘉陵江上》(端木蕻词、贺

绿汀曲)和《我和我的祖国》(张黎词、秦咏城曲)这两首歌,从歌词的内容出发找不到特定的时间、地点、场合。这就要求歌者为其设计一个相应的环境,当然这种环境不能随时所欲地设计,应该从歌词的内容出发。我认为演唱者可以置身于一种集会中,歌者作为与会者中的一员,向其他到会者讲述自己的心事或经历等等。《嘉陵江上》这首歌的歌者是在向周围的与会者诉说思念家乡和亲人的心情,是在一种群情激昂、对日本侵略者充满无比仇恨的气氛中演唱的;而《我和我的祖国》则可以设想是在一个青年人的集会上演唱的,表达热血青年要把青春献给祖国的无限忠诚的心情。

总之,无论演唱什么样的声乐作品,都应该尽可能把自己放在一个具体环境中,这样会使你在表现上更加真实,也会给听者以身临其境之感。否则你的演唱很可能是缺乏真情实感,没有感染力。如果歌者在演唱每首歌时都能像以上讲的那样,对歌曲进行认真地分析和设计,可以肯定地讲,他会在表现上有很大的突破,而且对作品的分析能力也会超出自己的想象。著名声乐理论家凯利对此有以下这样一段话:“如果歌者献出足够的时间和思想来分析他的歌曲,并充分发挥他的想象力(需要经常练习它,就如需要练肌肉一样),他将对其结果感到愉快惊奇,如果他坚持下去,他将及时发展出一种敏锐的机能,从这中间他将能够即时进入与作家创作某特定作品时的,多少有相似的心理状态。”我认为如果歌者在演唱每首歌之前,能够认真分析作品,根据歌词的内容充分发挥你的想象力,甚至写上一篇演唱心得那就更好了,不过遗憾的是很少有人会这样做。

论戏曲表演程式及戏曲审美

顾国良

(长治文化艺术学校,山西 长治 046000)

一、对戏曲表演程式的理解

中国戏曲虽然剧种纷繁,流派众多,但在总体上却有着共同的特点,其中最主要的是其表演方式的程式化。表演方式的程式化首先表现为角色的模式化。角色分生、旦、净、丑四大基本行,每一基本行又可以进一步进行多层次的划分,如生可以继续划分为老生、小生、武生,小生还可以继续划分为中生、冠生和穷生。各种角色的性格品行,唱腔念白,动作造型,穿着打扮等都有着严格的规定。如京剧的脸谱象征着不同人物性格和品行,有整脸、碎脸、歪脸、象形脸、六分脸、元宝脸、水白脸、三块窝脸、十字门脸等;脸谱的不同颜色也被赋予了不同的含义,如红色表示忠烈正义,白色表示阴险狡诈,黑色表示鲁莽豪爽,紫色表示刚正稳健等。表演的程式化其次表现为动作的虚拟化。中国戏曲并不强求道具的齐备,而是用虚拟化的动作来象征性的提示。如用扬鞭表示骑马,用划桨表示行船,用抬轿的动作表示有轿,用开门的动作表示有门等。有些动作还被用来传达特定的心理和情感,如在耍髯口的动作中推表示沉思,撕表示气愤,捋表示自得,抖表示生气。这些“经虚运实”的写意表演方式,比完全完全使用真实道具更具有文化意蕴和艺术品位,反映了中国传统艺术审美观念中的尚意追求,是中国戏曲文化区别于西方戏剧的一个重要方面。

二、戏曲和表演程式的关系

吸取和表演程式的关系,正象我国古代诗歌和格律的关系一样,后者一方面从属于前者,另一方面又束缚前者,而这种“束缚”有成为前者的存在特征,二者辩证统一。

从先秦的四言国风、到汉魏的五言乐府,从唐代的五七律、到两宋的长短句,再到金元的南、北曲,我国传统文学大都是在格律束缚下协同音乐改造了自己无限广阔的意境空间。戏曲显然和诗歌有着一脉相承的血亲关系,不过,戏曲综合了“诗歌、舞蹈、音乐、剧情”,从而使戏曲成为雅俗共赏的艺术形式,而诗歌则是雅品。戏曲程式相对于诗歌格律也相应更为综合与复杂。然而,古代文学抒发主观,追求意境的审美传统一脉相承地遗传到了戏曲身上,并以此作为戏曲的最高审美境界。

戏曲表演的程式化对于戏曲有相对独立性,因为表演程式的

规律性和规范性,往往又束缚戏曲表演的现实性。从表演程式本身来看,它既是演员体验生活,塑造形象的结果,又是演员进行形象再创造的基础,表演程式具有双重性格,它是从生活中提炼而来并成具体为一种规范,但在创造具体舞台形象时,又必须从生活出发根据人物性格和特定情境加之发展和变化,以求取得规范性和人物性格的统一。

三、戏曲表演程式与戏曲审美

总之,程式既是相对定型的,在不同戏剧情境中,又是可变化的,它所负载的内涵既相对统一。又在不同审美主体眼力千差万别。即使面对同一剧情,不同的演员有不同的程式表现,不同的观众有不同的审美要求。正是程式的存在,形成了戏曲对技巧极其关注,对形式美高度追求。在同一行当流派纷呈的特色,极大地满足了人们极为矛盾,无限广阔的内心审美需求。“戏曲不但好看而且耐看”,观众对它不迷则已,迷者百看不厌,其奥妙大抵在此。

阿甲先生有言:“戏曲是伴随形式来认识生活的”作为戏曲构成的基本单位,表演程式本身是一种语汇符号,是一种形式表现,更进一步说,戏曲是通过程式来表现生活的。

一切艺术都需要对生活加以变形。戏曲程式就是一生活的一种夸饰化的变形。著名美学家王朝闻说:“优美的戏曲程式,不仅是对戏曲表演艺术,而且是对生活的一种特殊提炼”。也就是说,程式化是戏曲提炼生活并对之加以变形的一种艺术逻辑。通俗的说戏曲不同于生活,是因为程式带来的艺术美感,加之于演员的高超,更激发了人类内心深处的情愫,使人的心灵震荡,使人的生活美化,这是戏曲艺术发扬光大的真谛,也是戏曲满足大众审美的追求。

根据人物性格和规定情境的要求,把若干程式按照生活逻辑和舞台组合起来,才能塑造出独立的、具有某种具体思想感情的舞台形象,最终完成对戏曲审美客体的塑造。也正是表演程式把诗歌、舞蹈、音乐、剧情完善地统一起来,在一种综合的、水乳交融的状态下创造了一种涵养,模糊的审美条件,从而使戏曲最适合也抒情写意。