

浅谈京剧《洪羊洞》及老生杨派艺术特色

张岳满

(山东艺术学院 戏曲学院, 山东 济南 250000)

在京剧形成的百余年的历史长河中,曾经涌现出一大批成就卓著、声名显赫的艺术巨匠和表演大师。他们在继承前人艺术成就的基础上广征博采、勇于探索并不断改革创新,从而形成了风格各异艺术流派。每个新流派的产生都是京剧进步的动力,京剧的流派扎根在京剧之中。杨宝森先生创建杨派,代表剧目有《杨家将》、《伍子胥》、《失空斩》、《洪羊洞》等优秀剧目,都是流传至今,广泛传唱。杨宝森先生是继谭鑫培、余叔岩之后又一位杰出的京剧老生表演艺术家。他虽然英年早逝,但他创立的“杨派”艺术,以其独特的艺术魅力在戏曲界和广大的京剧爱好者中产生着深远的影响。

一、京剧“老生”

(一) 京剧老生介绍

宋元以来,中国戏剧之角色即以生旦为中坚,其时之“生”,实指须下无须之“小生”。明清“昆曲”之“官生”,虽有饰唐玄宗以“小生挂须”之例,究不多见。而其他挂须之“生”,则另称“老生”,其地位实在“末”、“外”之间。迨“皮黄剧”以“老生”唱工为世所重,于是“生”乃成为“老生”的简称。“老生”如能艺兼文武,便连“武生”的戏也兼唱。老生又称须生、正生或胡子生,胡子生在京剧里的专有名词叫“髯口”。老生主要扮演中年以上的男性角色,即黑色的三绺胡子,名字叫“黑三”,专业名词叫“黧三”。白色的三绺胡子叫作“白三”。还有就是整片满口的胡子,不分绺,术语称“满”。

(二) 京剧老生之分工

京剧老生一般分为文武两种。从表演的侧重点来划分又可分为:唱工老生、做工老生、武老生。

唱工老生又称安工老生,以唱为主,其动作性较次要,态度安闲稳重从容。如《捉放曹》中的陈宫、三国戏中的诸葛亮以及《二进宫》的杨波等。介乎唱工戏和做工戏之间的以念白为主的戏,唱工老生和做工老生都可以兼演,如《审头刺汤》的陆炳、《审潘洪》的寇准等,其难度较唱工和做工戏大得多。

做工老生以表演为主,如《徐策跑城》的徐策、《坐楼杀惜》的宋江等。唱工老生和做工老生都属于文老生的范畴。

武老生包括长靠和箭衣(俗称短打)两种。长靠老生又称靠把老生。身披铠甲,手持兵器,擅长武功的老生角色,都叫作靠把老生。如《定军山》和《阳平关》的黄忠、《战太平》的花云、《失街亭》的王平等。还有一种穿箭衣的武老生戏,例如《南阳关》(伍云召)、

《打登州》(秦琼)等。还有一些文武并重的戏,如《定军山》、《打鱼杀家》等,唱、念、做、打兼重。

对于老生,还有一种按照扮演角色的身份和社会地位所穿服装的种类来划分的方法。这样的划分种类有:

1. 王帽老生。头戴王帽,身穿龙袍,扮演皇帝之类的角色,基本上以唱工为主。

2. 袍带老生。一种头戴纱帽,身着蟒袍,如《二进宫》的杨波,《辕门斩子》的杨延昭等;另一种穿官衣,样式和蟒袍一样,但不带绣龙、绣花,较素净,如《群英会》的鲁肃、诸葛亮就属此类。

3. 褶子老生。即着便服的老生,此类角色最多。褶子是一种服装的名称,式样颇像和尚、老道的穿着,大斜领子,歇大襟,长袍大袖,分为花褶子和素褶子。如《捉放曹》的陈宫、《状元谱》的陈伯愚等。

4. 靠把老生。箭髻老生(箭衣外着开髻之类服装的角色,在戏里并不一定有武打,但多为武人出身)如《武家坡》的薛平贵、《汾河湾》的薛仁贵等。

二、刚柔相济之杨派老生

杨宝森艺术生涯最成熟的阶段是四十年代后期和五十年代初期,在当时他根据自己嗓音宽厚高昂不足的条件,在唱法加以变化,避开了余派的立音、脑后音唱法,代之以自己的擞音和颤音,又利用较低部位如喉、胸的共鸣而使之发声深沉浑厚,行腔与吐字力求稳重苍劲,不浮不飘,如写字之笔笔送到。唱法舒展平和,细腻而不琐碎,均以韵味取胜。他充分利用自己嗓音偏低、胸腔共鸣较好的长处,在吐字、发声、行腔方面体现了余派那种刚柔相济、曲中有直、圆而不滑、平中见奇的艺术技巧特色,声音甜美,柔和圆润。他以醇浓的韵味,低回婉转的旋律及稳健的节奏,表现苍凉、悲哀、凄惨、沉郁的情感,平淡中见神奇,简约中见细腻,朴实大方,不求怪异,尤其耐人寻味。他虽在晚年嗓音失调或临场失润,却能以圆熟的行腔弥补,而不显得苦涩生硬。他从小学余派,后逐渐脱出余派范围,吸取谭、汪(桂芬)诸家之长并结合自己的特点自成一格。杨宝森先生从不知名到享有盛名,并能够形成杨派艺术,有赖于他善于思考、精益求精以及不断努力,塑造出《伍子胥》中悲愤、落魄的伍员,《杨家将》中大义凛然的杨继业,正直、机智的寇准,《失空斩》中足智多谋的诸葛亮,《洪羊洞》中忠心为国的杨延昭等。在《文昭关》中,他的表演则在谭、余的神韵中化入汪派唱法,成为杨派唱法创造的典型,苍凉慷慨,十分吻合剧中人物处境和心情。

他在京剧老生声腔方面起到了里程碑的作用，给广大观众留下深刻的印象。

三、博大精深之“杨派”表演艺术

杨派艺术博大精深，是京剧艺术中最具有代表性和个性的流派，学习难度很大，要想继承好杨派不是一朝一夕的。下面结合我在和老师学戏，观看各位老师演出和一些杨派票友交流时候的一些对《洪羊洞》的感悟和理解肤浅一谈。

（一）“杨派”代表剧目《洪羊洞》的历史沿革

《洪羊洞》故事情节取材于《杨家将演义》，讲述杨延昭命孟良前往辽邦洪羊洞盗取其父杨继业骸骨，不料焦赞暗随。因洞内黑暗，孟良误疑焦赞为敌将，用斧将其劈死，发现后懊悔不已，将盗得遗骨交老兵程宣送回，遂自刎洞外。杨延昭见程宣搬回令尊骸骨已悲痛不已又闻孟二将双双身亡，惊痛万分，病势益重，与八贤王、母妻诀别后而死。

《洪羊洞》为京剧老生各流派均擅演的剧目，现尤以谭、余、杨派演法多见于舞台。剧中主要人物杨延昭的唱腔均为二黄板式，上板唱段不多，但散板、摇板份量在老生二黄唱腔剧目中数量最多。此戏之所以能够成为杨宝森先生的经典代表剧目，一则源于该戏唱腔、念白结合剧情及舞台意境，最能够体现杨派唱腔苍劲醇厚、大含细入的艺术特色，同时，杨宝森毕生致力于该戏舞台实践和总结提高，使该戏的杨派艺术特色日臻完善并最终自成一格。

（二）《洪羊洞》的唱念风骨

《洪羊洞》唱念份量均衡，没有跌宕起伏大起大落的唱腔，其做功表面看来也不甚繁难，剧情也算不上一波三折，因此该剧虽称不上大而复杂，但若求得“演好”二字却极其困难，非一般功力所能驾驭。京剧老生行当中，依据杨派路数出演该剧杨延昭角色，尤其应注重加以领会其中与众不同的细节内涵，演来才能既贴合剧情戏理，又突出流派特色，淋漓展现而无卖弄之相，含蓄内秀也绝非温吞平庸的感觉。以下，试从杨派唱、念、做、表等艺术特色方面对《洪羊洞》剧中杨延昭人物角色加以分析阐述。

演好《洪羊洞》中杨延昭，首先应遵循角色塑造艺术的普遍规律，即对剧情的通透了解和对饰演角色、配演角色的深刻体验，领会其不同环境、场次下的人物内心及所应体现的外在表相。此剧杨延昭的塑造，从唱念到身段，不能仅以卖力、强弩而取胜，而必须体会入微，举手投足皆以“戏中举止”为出发点，直功直令未必准确，笔断意连堪称境界。剧中，杨延昭以唱、念为主，做工辅助刻画人物及剧情。在众多关于杨派艺术风格的论述中，无不称赞杨派唱腔的韵味深沉。杨宝森先生一生潜心钻研、开创的所有演唱技法，在《洪羊洞》一剧中都能够觅其踪影，层出运用而不觉雷同，亦通过这出戏将杨派的“韵味”放大到极致。

全剧第二场，杨延昭随家院上场，虽身为元帅但此时黑纱紫帔的扮相决定着人物出场时既要有武将的气度，但同时脚步、投袖、凝神蹙眉等身段的尺寸亦应表现出

一种殚精竭虑的忠臣神态。“为国家”二黄原板一段是全剧第一段唱腔，交代了人物为宋王朝操劳一生却不得空闲的忧闷心情。此段虽为全剧的开始，但此时将杨延昭人物内心置于杨家将戎马一生凄惨结局的大背景下进行分析，则应在看似平淡无奇的四句唱腔中体现出杨延昭此时内心的纠结。“为”字低起，“家”字在口中章法迂回落于高处，行腔宗余却已毕露杨派唱法中“晃音”之看家特色；“半日闲空”一句，行腔紧凑而后拖，在使用脑后音共鸣的基础上张弛有度，落腔不效余法，不以软嗖音修饰而直接掷地有声。最后一句“身不爽不由人瞌睡朦胧”行腔处理为在一定音域内跌宕而板槽要准，拖腔委婉但非靡靡之音，加之杨派苍音特色，使人物忧思国事家事而体力已近不支的神态展现得恰到好处，也为人物最终不仅因悲痛、疾病、也因过劳而死打下一定的伏笔。杨延昭从梦中苏醒，此时眼神的处理应在回忆梦境的凝神中透出衰弱恍惚深情，“醒来时不由人珠泪满胸”一句，“人”字推进行腔迂回三折和“胸”字的喷放，唱腔使剧情的气势瞬间紧张，同时也是剧中人物内心感情的宣泄，使人物哀痛老父身死塞外尸骨难收的悲痛一泻千里，同时在观众内心乍起波澜；待与孟良说明盗骨情由后，命其前去盗骨，最后嘱咐他一句“小心了”，“心”字归脑后音共鸣后“了”字放出，辅之面目表情的一种牵挂焦虑不舍，体现出杨延昭似乎已预感孟良此去凶多吉少却又不得不为之的矛盾心理和纠结情感。

（三）《洪羊洞》的做表神髓

病房的一折为全局核心，八贤王探病的情节使杨延昭为父尽孝的情感上增加了为国尽忠，人物形象愈加饱满立体。慢三眼与快三眼两端规整唱段加之大部分做表身段，都集中在这一场次，同时也是杨宝森艺术特色的精华所在。帘内一声“搀扶”紧跟着杨延昭以左手扶宗保右肩出场，古铜色的褶子配以白色腰包，神情中略显颓丧但不应过于凄惨，面色苍白、眼神游离但亦应有良将忠臣虽穷途末路依然秉持的气节以及一息尚存须努力的坚持，这是贯穿杨延昭以及整个杨家将家族血统的一种忠孝思想，应在人物塑造和处理上有所侧重。“叹杨家”二黄慢板唱腔上最具杨派神韵，声音悲凉苍劲，凄恻动人，“心血用尽”的“尽”字完全用脑后音，看似内敛却柔中见刚，与“番”字行腔拖长后“营”字直入骨缝的绷劲和拉劲相呼应，行腔跌宕却不滑腻，从中亦能感觉出艰涩的峭拔意境；及至“宗饱儿搀为父软塌靠近”一句，侧重身段的配合，这一段做工，过于细腻或粗犷均不能传神，此时，杨延昭虽已垂死但风烛残年尚有未尽情感需倾诉的那种渴望之情应融入其中。

（四）《洪羊洞》的余韵袅袅

快三眼唱段是全剧唱腔中尺寸最快的上班唱腔，脍炙人口，也是《洪羊洞》全剧的一个高潮唱段，此段唱腔、尺寸、火候、感情、人物的交相融合，完美至极，无以复加。唱腔节奏很快，但这种“快”应处理为杨延昭心怀尽忠朝廷这一未了心愿却自知为时不多的一种迫切和激动心情。此时的杨延昭已病入膏肓无力回天，因此行腔中切忌流露出因快而高、因急而躁的（下接第117页）

显的区别,剧中剧情节的安排、角色的双重性等,这些多元表现手法的创新尝试增添了《歌剧魅影》的舞台魅力。

(三) 独特的音乐风格

在欧洲音乐历史中,音乐风格主要分为三大类,即古典主义风格(以德奥作曲家为主)、浪漫主义风格(19世纪)、流行主义风格(20世纪,以美国作曲家为主)。而在音乐剧《歌剧魅影》中,韦伯的创作将这三大类音乐风格全部兼容,从而呈现出独特的音乐风格的艺术特征。可以说,音乐剧《歌剧魅影》是韦伯创新尝试的完美之作,其音乐风格主要以英国民族音乐、抒情性音乐为主,加入了浪漫音乐与流行音乐为节奏处理,综合了三种音乐风格的优势,从而令该部音乐剧具有特殊的韵味。在《歌剧魅影》中,韦伯创作了许多经典的曲目,如二重唱《The Phantom of the Opera》、独唱《Music of the Night》、三重唱《All I Ask of You》等,融入了古典、浪漫、流行音乐风格的曲目使得《歌剧魅影》与以往音乐剧有着明显区分。此外,韦伯还创新加入了“音乐戏剧性展开”的概念与方法,即在创作中将对话融入歌曲,使其成为剧情连接的要素,并作为线索提供的主要方式,这样观众既可以一边欣赏音乐剧,又可以一边满足好奇心,根据歌曲中的对话等线索来推敲故事剧情。

三、结语

(上接第108页)

弊端,几近昏迷悲凉泣挽,杨延昭此时似诉似说,如泣如咽,因而唱腔节奏中应多体现“捺着唱”、“够着唱”的一种技巧,当然,这种技巧的运用有赖于舞台的不断实践和摸索,反之弄巧成拙。“年迈爹尊”及“洪羊洞”三字沁人脾肺,乃至“私自后跟”和“洪羊洞丧命”行腔、嗖音似敲打在心,至“千岁爷呀”声近靡靡,气若游丝却声断意连,加之眼神松散恍若落魄失魂,面呈无可奈何之状,人物情感充分宣泄,更使观者共鸣于灵魂至深处。这种以逸待劳的唱法是杨派艺术特色中的精髓,叙事兼抒情,哀怨心死中却似蕴含一线生机,字字探底却声声激扬,将杨派艺术风格中人物个性与唱腔意蕴相得益彰的精彩之处挥洒至极,听着动人心魄而不能自拔。

以上是我对《洪羊洞》一些肤浅的感悟和理解,通过大学四年的学习和各位老师对我的教诲以及和各界人士的一些交流才使得我能更深刻的去理解人物、唱腔技巧及其在舞台的拿捏的节奏等等,非常感谢他们。

结 语

21世纪京剧的继承和发展,既要与时俱进、推陈出新,又要不断弘扬戏曲艺术特色,使京剧伴随着时代的发展更加丰富成熟。不断变化丰富舞台的多样性,使得观众等容易了解人物,融入剧情。这些还是要靠我们这

综上所述,音乐剧《歌剧魅影》之所以能成为风靡全世界的经典之作,与其呈现出的与众不同的艺术特征密切相关,同时还离不开音乐剧舞台美术的辅助。开放的题材、多元的表现手法、独特的音乐风格,再加上赏心悦目的舞台美术设计,从而令音乐剧《歌剧魅影》展现出令广大观众极为震撼的听觉与视觉冲击力,并且以悲剧、浪漫的爱情故事来触动广大观众,从而加深了观众对音乐剧的印象。研究音乐剧《歌剧魅影》所呈现出来的艺术特征对于我国本土化音乐剧创作有很大的借鉴意义,进而在一定意义上促进我国本土化音乐剧的发展。

参考文献:

- [1] 陈潇彤.音乐剧《歌剧魅影》的艺术魅力[J].大众文艺(快活林),2010(16):6-7.
- [2] 田云霞.一半是魔鬼,一半是天使——音乐剧《歌剧魅影》中魅影形象的分析[J].大众文艺(快活林),2011(11):117-118.
- [3] 陈潇彤.假面背后的凄美爱情——论《歌剧魅影》的艺术特征[J].佳木斯教育学院学报,2011(3).

作者简介:

詹 薇(1976-),女,湖北武汉人,硕士,武汉轻工大学副教授,研究方向:音乐教育。

一代新人的共同努力,坚持对专业的执着探索,为所学专业辛勤付出,并学会做好传、帮、带的工作。我们要用所学到的知识,认真总结前辈艺术家们的成功经验,仔细挖掘传统艺术的点滴精华,多实践、多积累,不断升华自我的艺术水平,为继承和繁荣国粹京剧事业做出自己的一份贡献。

注释:

- ① 老生:《京剧问答三百题》,文化艺术出版社,第36页。
- ② 杨宝森:《梨园那人那事》,青岛出版社,第251页。

参考文献:

- [1] 董维贤.京剧流派[M].北京:中国戏剧出版社,2005.
- [2] 吴同宾.京剧知识辞典[M].北京:文化艺术出版社,2006.
- [3] 刘琦.京剧行斗[M].天津:百花文艺出版社,2008.
- [4] 吴小如.京剧老生流派综说[M].北京:中华书局,1986.
- [5] 周贻白.中国戏剧史长编[M].北京:人民文学出版社,1960.
- [6] 马少波.中国京剧史[M].北京:中国戏剧出版社,1999.