

论黄梅戏演员的培养

程功恩

摘要:“文革”对黄梅戏的摧残令人发指,在思想僵化的那些日子中,安徽艺校一批有事业责任感的黄梅戏教学人员,顶住压力大胆进行教改试验。培养人才必须同样重视选才、育才、用才三个环节,精心研究第五声腔系统剧种的风格和未来走向,是谋划教学的重要理论依据。

关键词:剧种 本体 借鉴京剧育才模式 行当模糊型 成材率

在中国戏曲百花园中,黄梅戏是一枚迟开的花朵,上个世纪五十年代,幸逢阳光雨露的润泽,绽放出诱人的芳香。

近半个世纪,黄梅戏以不同寻常的快进步伐,从皖西安庆走进省会合肥走到全省,不久又从黄梅戏腹地安徽走向中华各省各地。上个世纪末,据有关方面统计:“从具备全国知名度的领衔主演及其作品来看,黄梅戏已跃居于京剧、越剧之后,成为全国第三大剧种(参见谢柏梁《黄梅季说黄梅戏》一文。刊于《黄梅戏艺术》41,42期)。”黄梅戏的突进,得益于剧种独特的艺术品格,它“质朴,典雅,通俗,优美”;得益于影视不停的传播,将一个又一个黄梅戏传送到千家万户;得益于不断有新人亮相,使人们感觉到黄梅戏总是那么年轻。

当黄梅戏建起国有剧团时,培养黄梅戏各类人才的安徽艺术学校和安徽黄梅戏学校相继成立了。此后,可以说黄梅戏所需要的后备力量主要是由这两所新型的艺术类学校输送的。

新型的艺术学校应当为黄梅戏培养什么样的新型人才?我以为关键在素质,这是“才”的真正内涵。培养黄梅戏表演人才的指导思想和实施方案是在对黄梅戏这个年轻剧种进行科学的分析研究后产生的,不仅是研究它的历史,它的艺术特性,更要研究观众的反映。

通过研究,我们认为黄梅戏的剧种特征是:一个以文戏见长、以歌为主载歌载舞的地方小戏,它的四功是唱念做舞,而不是唱念做打。黄梅戏的舞台表演是分行当的,但对于黄梅戏演员来说,行当又是“模糊型”的。

把黄梅戏放在中国戏曲这个大系统中进行研究的时候,我们感到与黄梅戏同在一个系统的剧种,即第五声腔系统的剧种,目前都还有些演出市场,显示了这些剧种的生命力。其生命力来自于两个方面:一是自身的优势,二是对发展的追求。

一 黄梅戏的艺术走向

1. 第五声腔系统剧种的生命力

中国戏曲种类繁多,人们根据不同的腔调和所产生以及一流行的地理环境等因素,确定了剧种的名称。戏剧史学家们又根据不同的腔调以及腔调的某些联系,把有代表性的古老剧种归类,划成了四大声腔系统即:昆山腔,弋阳腔,梆子腔,皮黄腔。昆山腔的主要剧种是南昆和北昆,弋阳腔又称作“高腔”,以高腔为主要腔调的有赣剧,川剧,湘剧,婺剧,闽剧等。梆子腔有秦腔,晋剧,河北梆子,豫剧等,皮黄腔有京剧,汉剧,滇剧,粤剧,桂剧等。

中国戏曲除属于四大声腔的剧种之外,还有大量直接来自民歌,小曲,歌舞,说唱的剧种,人们往往将它们归入另一声腔系统,名为“柳子”。旧有“南昆、北弋、东柳、西梆”之说,“东柳”即指“柳子”。“柳子”,原为山东的地方戏,后来用它泛指四大声腔之外的民间小戏,按这样说,中国戏曲声腔也可归纳成为五个声腔系统。(引自祝肇年《中国戏曲》139页)

属于第五声腔系统的代表剧种有:评剧、吕剧、柳子戏、越剧、黄梅戏、沪剧、庐剧、采茶戏等。

第五声腔系统的剧种形成的时间一般都在20世纪。它们都是受到古老剧种的影响发展起来的。表演也是程式化的,但以古老剧种程式规范化的标

准来衡量,便显得不够严谨和细致,剧目数量有限,家底很薄。

第五声腔系统的剧种,其共同的特点是:以文戏见长,以歌为主,载歌载舞,由于剧种形成的历史较短,条条框框少,属于发展中的剧种,对新鲜事物感应力强,融合吸收外来艺术的障碍少,表演朴实贴近生活,剧种语言通俗易懂,有较强的反映生活的能力,这些都显示了剧种的生命力。综观第五声腔系统的剧种,如评剧、沪剧、采茶戏、吉剧,特别是越剧和黄梅戏,真可谓后来居上青春可人。

2. 把握剧种的艺术风格

剧种要发展,必须把握住自身的艺术风格,第五声腔系统的剧种,一般说来其艺术风格大体可以用“一柔二雅”来概括,这与四大声腔系统的剧种有着明显的不同。谭静波同志在《豫剧表演艺术的传统与创新》一文中,有过一个形象的对比,她说:“同是一部《西厢记》,黄梅戏和豫剧创造的红娘给人的感觉就大不一样。黄梅戏的红娘在为莺莺和张生的爱情奔波中,发火也好,赌气也好,埋怨也好,其身段唱腔都较俏丽,柔婉。而豫剧的红娘,那掺和着常派花腔的大段[二八][流水]板和那嘟嘟哝哝,撇嘴跺脚的神情姿态,都充满了浓烈的‘土’、‘野’风味,因而我们说粗朴热烈是豫剧表演的基本风格特征,不管时代怎么发展,局部的借鉴是可以的,但如果基调不能保持,那么戏魂、戏味就没有了。”(见《戏曲研究》35期第34页)

一个剧种的表演风格是通过四功五法来体现的。古老剧种大都行当齐全文武兼备,常是一个剧目全场上坝各显其能,也有单独表现行当技巧的行当戏,所以说古老剧种的艺术风格可以多侧面体现。第五声腔系统中,年轻的剧种还没有发展到文武兼备的格局,其艺术风格是通过文戏、歌舞戏、唱念、身段来体现的。黄梅戏流行以后,风格始终如一,那淳朴委婉的歌唱,柔和亲切的安庆方言道白,带着浓郁乡土气息的音乐和表演,构成了剧种的艺术风格,产生了好听好懂好看好学的艺术效果。

黄梅戏等年轻剧种毕竟底子太薄,是“先天不足”的剧种,借鉴吉剧“不离基地”的原则,在坚持剧种艺术风格的前提下,还须博采众长,丰富和发展自己,注入新鲜血液,才能保持旺盛的生命力。

3. 向古老剧种借鉴学习

黄梅戏之于徽戏,越剧之于绍兴戏(越剧曾用名绍兴文戏),评剧之于京剧——“犹于晚辈演员之于前辈演员”(亚里斯多德语),这是第五声腔系统与四

大声腔系统剧种间普遍的传承关系。如今,年轻剧种比古老剧种更显活力,这是事实。但论见艺术功底和功力,年轻剧种还相差甚远,年轻剧种不可盲目乐观,单从听觉效果比较,可能年轻剧种略胜一筹,如果说同样一部戏曲电视剧,断开声音看画面,古老剧种丰富的技巧,优美的形体程式构建的可视形象,将会更加吸引人。年轻的剧种再不丰富形体表现手段,极有可能蜕化为“话剧加唱”。古老剧种在形体表现上的技艺性很强,这正是年轻剧种的薄弱环节。譬如说黄梅戏的三小戏(小生、小丑、小旦)表演,很生活很朴实,这是剧种风格的长处。放下唱腔,其身段技巧很贫乏,川剧三小戏的身段技巧十分丰富。60年代,安徽省黄梅戏剧院和安徽艺术学校都曾经派人专程前往四川,向川剧学习,的确收获不小。严凤英曾经专门求教于昆曲名家学习身段,黄新德漂亮的身段也得益于京剧教师的传艺。豫剧独角戏《小二姐做梦》在近一个小时的表演中,一人要模仿十几个不同的人物形象,包括花旦、青衣、老旦、彩旦、小生、小丑等各种行当,表演全靠虚拟,边演边唱,且说且做。像这样可看性很强的剧目,在年轻的剧种中怕是有的。我们眼前的黄梅戏,像这样的戏还是空白。

不仅是形体表演的技艺性古老剧种是年轻剧种的老师,在演唱上古老剧种的成就也很值得学习借鉴。黄梅戏老生的唱法,表演艺术家王少舫独具魅力,这是京剧赋予他的功力,因为他原本就是京剧演员。黄新德也演过京剧,他巧妙地借鉴了京剧的润腔行腔,丰富了黄梅戏生行的演唱。

黄梅戏等一类年轻剧种,千万不可低估戏曲技艺性的艺术魅力,必须努力借鉴古老剧种,使其进一步提高可看性,这是一个重要的走向。当然这种借鉴与学习,绝不能替代,而是要在呵护风格的前提下,融化吸收。

4. 向民间歌舞、歌剧、话剧学习

黄梅戏等年轻的剧种,与现代流行的民间歌舞、说唱、歌剧、话剧“靠”的很近,并从这些姊妹艺术上吸收了很多营养。当前,民间歌舞有观众缘,是因为它的通俗化和大众化。有人把京剧和昆曲的演唱比作“美声唱法”,而把黄梅戏、越剧、评剧等剧种的演唱比作“通俗唱法”,这不是没有道理的。许多观众喜欢通俗歌曲,爱听爱学爱唱,有一种自娱自乐的审美情趣,对于黄梅戏等年轻剧种也抱有同样的感情。民间歌舞有很多宝贵的表现手法,吸收在戏曲中使用,提高了戏曲的表现力,比如黄梅戏《红楼梦》和

《游春》,都吸收了安徽花鼓灯歌舞,使表演增色不少。

中国的民族歌剧和话剧被认为是现代表演艺术,它对西方表演理论与技巧的借鉴是很深入的。黄梅戏与越剧在成长中,都受到过它的很大影响,相互之间是在现代化的轨道上拉手的,今后还要拉得更紧。

二 探索黄梅戏的育才模式

探索黄梅戏的育才模式,在我校来说是一项群体性的思维和实践活动,可喜的是这个群体的思想、文化和专业素质逐步适应了教学需要。

严凤英的不幸使大家在悲痛中惊觉,“因为严凤英的名气太大,所以黄梅戏的危机太深”,“面临艺术竞争的新局面,不多出几个严凤英、王少舫那样的拔尖演员,黄梅戏要走下坡路”,这些带有哲理性的思考,触动了为黄梅戏育才的紧迫感和责任感。如今的黄梅戏演员应当怎样培养呢?通过讨论,大家认为:要充分体现本剧种的艺术特征,扎实黄梅戏的唱念做舞的四项基本功,突出歌唱,追求能歌能舞,追求塑造人物的能力和演员的素质培养,在把握总体水平的基础上拔尖人才,是探索黄梅戏育才模式的方向。

1. 拓宽招生渠道,精心选拔新苗

造就一个合格的人才,需要通过选才、育才、用才三个环节,选才是根本,育才是基础,用才是关键。艺术教育是一种特殊教育,需要有特殊的条件才能适应训练可望成材,对于艺术的特殊条件,有的孩子及他们的家长能够把握,为此,他们主动报考。而有的孩子及他们的家长,并没有感悟于此,这就要依靠教师去发现,去做工作,形成被动报考。因此,从艺术教育这一特定规律出发,于其说招生,不如说“找生”。

从社会大环境来思考,由于戏曲的滑坡剧团的裁并,显现了就业的危机。这是影响生源的关键因素。因此,有必要恢复招生的老传统,面向基层,眼睛向下,把“招生”与“找生”结合起来。实践证明,这个方法是可取的。我校75届京剧班和80届黄梅班,有不少学生都是招生组老师不辞辛苦去“找”来的,而今许多人已成为我省这两个剧种的栋梁之才。辛弃疾有词曰:“众里寻它千百度,蓦然回首,那人却在灯火阑珊处”。能够寻到“希望之星”,招生之苦又算得了什么呢?

2. 把握骨架课程

按照黄梅戏的育才标准,我们确立的骨干课程是唱念课、身段课、基训课、排练课。专业基础课是:艺术理论课(包括文艺理论、戏剧理论),吊嗓课、音乐课(包括视唱练耳、乐理和音乐欣赏),表演课、把子功课、毯子功课、舞美课。

四门骨架课程是根据黄梅戏四功(唱念做舞)的技术要求而设置的,是培养黄梅戏演员表演技术的主课,这就区别了京剧唱念做打的“四功”要求。基础课是配合骨架课程对演员素质和修养的训练,以加固演员的技术基础。

3. 因材施教的行当教学

行当是戏曲的特有结构,本身具有一定的技术规范,黄梅戏受到徽剧和京剧的影响,也建立了行当。由于黄梅戏是一个年轻的剧种,是从“三打七唱”发展起来的地方戏曲艺术,长期奔波于乡野土台,囿于生计,艺术的发展受到限制,剧目与行当为此而“因陋就简”了。有些行当如:“净”、“武旦”、“武丑”、“武生”等行当剧目几乎是空白。但是不能说黄梅戏没有行当,一些文戏的行当如:“青衣”、“花旦”、“小生”、“老生”、“丑”、“彩旦”、“老旦”等在扮演分工上还是明确的,我们所说的“行当模糊”是指黄梅戏的每一个演员不一定都要限行演戏,可以一专多能,这个传统是客观形成的。王少舫能演“小生”、“老生”、“花脸”,严凤英能演“青衣”、“花旦”、“小生”、“老旦”、“彩旦”。我校59届毕业生黄宗毅,在校时主学“武生”,但他能演“老生”、“小生”、“花脸”、“丑”。当前,黄梅戏也是在戏曲危机中求生存求发展,重要的是发挥本剧种已经为广大观众所喜闻乐见的歌唱与文戏,文化形势在告诫黄梅戏不必再去追赶京剧行当的标准化了,这是有利于黄梅戏发展艺术个性的。

对于黄梅戏的行当教学来说,要审慎地对待学生的分行,一般来说易粗不易细。根据学生的条件,有的只能归一行训练,而有些学生本身条件和表演能力可跨行学习的,则可使其一专多能。

值得注意的是,由于黄梅戏的声腔只分男腔和女腔,而没有行当的声腔,行当的教学只能在身段和排练课中进行,定死一个学生专学“花脸”、“彩旦”、“武生”,不但教学上教材有困难,将来学生到剧团工作,也会受到局限。黄梅戏的行当教学不能套用京剧模式,让一些学生自身行当模糊,是提高成材率的手段。

4. 嗓音、语言和形体训练的横向借鉴

嗓音和语言的训练,主要依靠唱念骨架课去解决。办学初期,“唱念课”是由黄梅戏老艺人承担的,

他们口传心授,对于掌握黄梅戏的韵味有极大好处,但由于艺人大多不识谱,教腔时往往第一遍与第二遍唱的不一样,而且生多师少,只得上大课,这就更影响教学质量了。黄梅戏主要是文戏、唱功戏,对唱念教学要格外重视。通过数年的努力,黄梅戏已实现了定腔定谱,为此要求教师不仅唱的有味儿,并要识谱音乐修养好。

加强歌唱的训练,要大胆横向借鉴,用民族声乐的科学发声指导学生练唱。理想的做法是唱念教师自己学声乐,借鉴声乐教学,融会贯通在戏曲教学之中,以个别课的形式口传心授。对尖子学生,需开小灶,加强个别辅导。要充分发挥懂唱的琴师在吊嗓中的作用。

音乐课对于提高学生音乐素养作用很大,仅仅讲乐理还不够,要讲润腔知识,讲中外民歌,以提高学生的音乐鉴赏力和乐感。

形体训练是培养学生的形体造型能力,京剧基本功、把子功、毯子功的学习量是很大的。黄梅戏的“打”功很有限,它的传统戏里,几乎见不到翻滚跌打的场面。而身段形式的“舞”尤为突出,需要加强“舞”的训练。为此,将把子功、毯子功列为基础课,作为素质训练。而与身段舞蹈极有关联的,被京剧称之为“基本功”的那一部分教学内容,则要作为骨架课程,进行重点改革,放开借鉴舞蹈基训教学,可把课目更名为“戏曲基训课”。

身段课在学习继承京昆的基础上,还要根据需要学习吸收其他地方剧种的身段训练。增设舞蹈课,学习民间舞蹈和现代舞蹈,加强学生形体的表现力,在“舞”的教学过程中,教师要注意身段舞蹈韵律与黄梅戏歌唱风格的统一。

音乐是舞蹈的灵魂,学习舞蹈教学经验,在戏曲

基训课上,采用钢琴伴奏,身段课亦可根据需要使用,在钢琴声中习舞,课堂秩序井然情绪振奋,极利于增强学生的动作韵律感和乐感。

5. 创造角色能力的培养

戏曲演员的外部技术训练,我们已有了一套经验,至于内部技术的训练,如张庚所说:“我们还没有一套有效的训练方法”。这也需要探索。

为了提高学生“做”戏的水平,使学生对程式既知其然也知其所以然。需要进行内部技术的训练,借鉴话剧表演教学的方法,开设表演课,在进行理论教学的同时,要通过小品教学掌握内部表演技术,小品可以从生活小品过度到戏曲小品。用戏曲动作组织人物行动。如同唱念、身段课一样。对于排练课来说,表演课也是它的基础课。

高年级的排练课要施行教戏与排戏相结合。指导学生学会分析剧本,理解人物的训练必不可少,要充分发挥导演在排练课中的作用,帮助学生提高独立创造角色的能力。

黄梅戏的育才模式已经在多个班级教学上进行了试验。应当说取得了一些成绩,在为安徽省黄梅戏剧院、马鞍山市、铜陵市等剧团培养的一批演员中,不少已成为现今这些剧团的表演骨干,尤其令人兴奋的是培养了一些拔尖人才。如黄梅戏“五朵金花”——马兰、吴琼、杨俊、吴亚玲、袁枚。其中马兰、杨俊、吴亚玲都获得了“梅花奖”,张辉、蒋建国均成为安徽湖北两省黄梅戏头牌小生。小于他们十多岁的一批演员也很快成长起来,李文和余顺在青年演员“严凤英杯”大奖赛中,遥遥领先双获金奖。目前,随着安徽省黄梅戏剧院小百花剧团的成立,在演出实践中不断锤炼,会有一批更年轻的演员以优异的成绩回报观众,成为黄梅戏团队中最有朝气的新人。