

京剧音乐发展现状与思考

■ 谢振强

摘要:中国京剧音乐自上世纪50年代初的“戏曲改革”到70年代中期“文化大革命”结束的20多年间得到了空前发展,尤其是运用西方作曲技术,创造性地表现不同的内容和人物形象等方面,进行了大胆的尝试,积累了丰富的经验,以至在之后的几十年京剧音乐发展和创作中,这些经验仍然产生着潜移默化的作用。但从发展的角度看,京剧音乐的创作自“文革”结束后,除了个别“惯性作品”(指创作思维、方式、技术等方面依然沿袭“样板戏”^①的模式进行的创作),整体呈下滑趋势,加上外部和内部诸多因素的影响,使得京剧音乐的创作在低谷中徘徊。对现实发展中戏曲音乐存在的诸多问题,以及一些观点和建议,应引起有关方面的了解和重视,使京剧音乐乃至戏曲音乐的发展迈向一个新的台阶。

关键词:京剧音乐 现状 思考

一、京剧音乐发展历程简述

京剧音乐自形成至今200年左右的历史,始终是在不断的巩固、传承和变化中发展着。前100年的时间里,可以说是来自不同区域的戏曲声腔(诸如皮黄等声腔)的汇合期、磨合期、融合期和京剧音乐程式的形成与巩固期,到了20世纪初至40年代进入成熟期。京剧声腔艺术呈现出百花争艳、流派纷呈的繁盛局面,在这个时期,也是京剧流派和剧目产生最多的时期,“四大须生”、“四大名旦”、“四小名旦”等在此期间陆续产生。流派的形成,标志着京剧声腔艺术的个性化发展,这种个性化艺术表现形式和思维,在某种意义上与“新文化运动”前后的“西风东渐”历史背景下的西方艺术个性化审美特征相吻合。建国以后的50—60年代中期,是戏曲音乐改革与发展的重要时期,为70年代中期也是建国以后戏曲音乐改革与发展的高峰奠定了坚实的基础。

任何艺术的形成与发展都需要与社会的发展变迁与审美需求相适应。50年代初,正是新中国建立之初,在政治决定意识形态的当时,国家阶段性任务决定了文化艺术发展方向。传统艺术的内容与形式在无法满足国家意志和时代需求时,必然形成艺术本体的改革。50年代的“戏曲改革”(以下

简称“戏改”)便是当时中国社会主义建设初期特定历史背景下展开的。戏曲音乐改革是“戏改”中的重要内容。50年代初期,在政府的号召下,大批音乐工作者被派到戏曲团体参与戏曲音乐的整理、创作与改革。这是戏曲界与音乐界联合创作戏曲音乐作品的初级阶段,也是西洋音乐作曲技术初步应用于戏曲音乐创作的初级阶段。当时,虽然这些外来手段在戏曲音乐创作中的应用还比较简单和生硬,甚至有些格格不入,但对后来的音乐创作起到了“试金石”的作用。也正是这些探索和试验,为后来的戏曲音乐的发展与辉煌开启了封闭的大门。这种中西文化的碰撞,从开始的不适应到后来的逐步适应,是形成现代京剧音乐的创作高峰和艺术高峰的重要过程。1964年京剧现代戏观摩演出大会在北京举行。当时演出的剧目有:上海演出团的《智取威虎山》、哈尔滨京剧团的《革命自有后来人》、北京市实验京剧团的《箭杆河边》、山东省演出团的《奇袭白虎团》、北京京剧团的《芦荡火种》、天津市京剧团的《六号门》、北京京剧二团的《洪湖赤卫队》、上海演出团的《战海浪》、《柜台》、《送肥记》、《审椅子》、黑龙江戏曲学校实验京剧团的《千万不要忘记》、内蒙古京剧团的《草原英雄小姐妹》、云南京剧院的《黛诺》、长春市京剧团的《五把钥匙》、宁夏京剧团的《杜鹃山》、青岛市京剧团和淄博

作者简介:谢振强,中国戏曲学院教授、音乐系主任;主要研究方向:戏曲作曲。

市京剧团联合演出的《红嫂》、江苏演出团的《再接鞭》、中国京剧院的《红灯记》、唐山京剧团的《节振国》、北京京剧团的《杜鹃山》、中国京剧院四团的《红色娘子军》、贵阳市京剧团的《苗岭风云》等。在音乐方面,这些现代戏的唱腔创作仍保持着经典传统声腔特点,但从普通话四声的运用、语言现代化、旋律语言化、唱腔的简洁化等方面有了非常明显的改变。乐队编制规模也有所扩增,一般采用规模不大的民族乐队。配器手段的运用比较简单,但从民族音乐与戏曲声腔艺术的结合、场景音乐的写作、以及音乐效果等方面,均有了很大的提高。应该说,1964年现代戏观摩演出大会所展示的改革成果,是建国后15年广大戏曲和音乐工作者携手探索戏曲音乐改革的智慧结晶,也形成了举国上下前所未有的戏曲改革与创作的繁盛时期。1966年“文革”开始,在政治的强力干预下,一批参加64年汇演的优秀剧目被定为“样板戏”,其中有中国京剧院的《红灯记》、北京京剧院的《沙家浜》、山东省京剧院团的《奇袭白虎团》、上海京剧院的《海港》、《智取威虎山》。综合这5部样板戏的音乐创作,在唱腔和音乐的继承和发展方面,北方的《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》3部作品相对偏于传统,而上海的《海港》、《智取威虎山》的唱腔和音乐,特别是音乐写作方面显得更出新一些。按当时的说法,比较“洋气”。可以说,上海的音乐创作在大胆运用西方作曲技术方面略超前于北方。1970年前后,以于会泳为代表的一批音乐工作者,深入各样板团,与戏曲工作者合作,创作和修改了《龙江颂》、《红色娘子军》、《平原作战》、《杜鹃山》、《红云岗》、《磐石湾》等剧目,即所谓的第二批样板戏。这个时期的音乐创作风格和特点除了延续前期音乐创作的经验外,更加明确地强调音乐的戏剧化,人物性格的个性化,人物情感的细腻化,唱腔语言的现代化,唱腔与音乐风格一体化等,使唱腔和音乐更生动,更细腻,更协调,更完美。加之西洋作曲手段的更广泛应用,使得后样板戏的音乐发展达到了有史以来最顶峰。另外,为了解决唱腔与音乐的风格脱节问题,唱腔的写作更趋于创新型、外向型发展,而音乐的创作更贴近戏曲化、风格化的内向型发展,一些传统曲牌、曲牌风格语言在音乐写作方面得到了大量运用,而不是简单旋律回归。这样使得唱腔与音乐二者之间因创作思维和手段的趋同,风格距离缩小。

值得总结的是,集体精英创作模式贯穿了“戏改”始终,这种模式所形成的优势互补、扬长避短、精心打磨、终成精品的创作机制,是促成了京剧“样

板戏”音乐走向巅峰的重要条件。可以说,从建国初戏曲改革开始到“文革”结束,音乐工作者走进戏曲院团对戏曲剧种音乐的记录、整理,向戏曲界资深艺人学习和领悟戏曲唱腔与伴奏音乐的规律,参与音乐创作也是从初期的简单的生搬硬套音乐创作模式到逐渐遵循戏曲音乐发展规律,扬长避短,融合适应,逐步成为运用作曲思维和技术进行唱腔和音乐创作的主体。戏曲与音乐两方面精英互相学习,取长补短,勇于探索,推陈出新并达到融合统一,最终形成了戏曲音乐专业化创作理念和体系,一批现代戏曲作曲理念的作曲家脱颖而出。这一系列演变,历经了曲折坎坷而漫长的过程。这种高端的、智慧的融合和反复锤炼的创作,缩短了中国的与西洋的,传统的与现代的,戏曲的与群众的距离。这是一次历史性的变革,是在特定历史背景下才可能形成的戏曲界与音乐界的合作,这种合作所建立的创作理念、创作经验、创作成果依然对“文革”以后35年的戏曲音乐创作与发展产生着潜移默化的影响。

“文革”结束后,集体精英创作模式仍然延续了一段时间,在这期间创作的较有影响和水准的几部新编剧目屈指可数,如中国京剧院创排的《蝶恋花》、《红灯照》、上海京剧院的《甲午海战》等,这些剧目的是在“文革”以后拨乱反正的政治背景下产生的。在其音乐创作中,我们既能感受到“样板戏”创作思维和手段的延续,又能感受到大量传统优美、多变和充满韵味腔调的回归运用,如《蝶恋花》将“文革”时期明令禁用的《西皮慢板》、《西皮南梆子》、《二黄四平调》、《高拨子》等声腔、板式进行了合理的应用,让人耳目一新又亲切熟悉,丰富了音乐表现力,在当时产生了非常好的影响。又如《红灯照》反二簧核心唱腔既有浓郁的传统韵味,为表现该剧目题材地域特征,又巧妙地揉进了【天津时调】的旋律,使反二簧唱腔的传统韵味得到了充实和升华。

在这之后的几十年里,随着传统文化的复苏,大量传统剧目重新回到了舞台,从发展的角度讲,在相当一段时间里,戏曲音乐的发展陷入了停滞状态,尽管也在不同时期创作了不少新作品,但除了局部段落灵光一现,总体的音乐创作在低谷徘徊。表现在要么唱腔陈旧老套,要么音乐平庸;要么唱腔花哨地不知所云,要么音乐与唱腔风格严重不统一;要么个别唱段很新很好,而其他唱腔陈旧等等。总之,没有一部从唱腔到音乐,从旋律到配器,从局部到整体,从演唱到演奏,整体综合呈现出高水平、具有听觉震撼的音乐作品。就像很多业内外人士认为,近30多年的创作,没有一部戏的音乐超过

“样板戏”。虽然这句话使得一些业内人士感到尴尬甚至伤感,但似乎也是不争的事实。这是令很多人不解的问题,也是很多年来很多人在思考的问题。

二、音乐下滑的原因分析

戏曲音乐自上世纪70年代发展到最高峰之后,呈现出戏曲音乐创作水平整体下滑现象,并非单纯是作曲者的原因。相反,广大戏曲音乐工作者依然不断在思索和探索,在寻求发展的道路上艰苦努力地前进着。如果说,分析事物的生存状况只着眼于事物本身而忽略事物外部环境的影响成因,是不客观的。从外部环境来看,三十年来,中国改革开放是以经济建设为中心,国家的工作中心从计划经济向市场经济过渡,拨乱反正和开放的中国必然形成传统文化和外来文化的复苏与冲击,科技发展所带来的多媒体传播技术,市场竞争给人们带来的工作、生活节奏的加快和精神压力,文化体制改革所形成的高雅艺术市场化等等,这些都是对戏曲艺术带来强大冲击的外部因素。从内部环境来看,即便是建国后的戏曲改革时期,始终伴随着改革派与保守派两种观念之争,传统文化的回归复苏,自然会形成两种观念新的碰撞。归纳对戏曲音乐发展形成影响的内部成因简要概括如下:

(一)集体创作模式的解体

从50年初的戏曲改革到“样板戏”时期,戏曲与音乐创作精英的联盟,形成了60和70年代京剧音乐的空前发展和创作巅峰。随着“文革”结束,精英集体创作模式也随之解体,音乐工作者陆续回到了音乐领域。80年代以后的一段时间里,各京剧团体基本以恢复传统戏为中心工作,新编剧目大多是历史戏和少量现代戏。音乐创作方面,一是传统的“套腔”方法在恢复传统戏的大背景下得到了广泛应用,二是音乐创作能力随着部分音乐工作者的撤离而下降,三是由于“文革”给文艺界带来的负面影响,作曲家有意无意地回避“样板戏”创作经验等等,使戏曲音乐整体创作在底水平徘徊。

(二)保守观念的束缚

传统艺术有其深厚的文化积淀,保守观念的存在具有其历史价值。在笔者看来,传统派、保守派不完全是贬义词,“保”住“守”住艺术精髓,使其不失去本体特征,在这个意义上讲,传统与保守是积极的。但如果是基于自己的好恶,或者维护自己所谓的“权威”,规避自己能力上的不足,对探索创新进行打压和诋毁,则是违背了艺术发展规律。万物更迭是规律,青出于蓝胜于蓝也是规律。任何事物都是在变化中求发展,在发展中生存。齐白石、梅

兰芳等艺术大师都有同样的名言,即“学我者生,像我者亡”,但是,当人们面临地位、威信和利益威胁时,必将设法保护自己的既得利益,由此表现出“我不能,想办法也要说你不对”。这种保守是自私的,非公益的,是不利于事业发展的。这两种保守形态始终都存在,都在不同程度地影响着制约着戏曲事业的发展。

(三)创作人才的缺失

戏曲作曲是高端复合型的专业。当今的戏曲作曲家不仅要掌握传统的、现代的本剧种不同声腔、行当、流派唱腔和“文武场”音乐基本知识、不同的创作方法,还要掌握中国民族民间音乐知识,更要学习掌握和恰当运用西洋作曲及技术理论,即所谓:中西技术要贯通,戏曲音乐要精通,民族音乐要通晓,音乐风格要统一。怎一个“难”字了得!

如此规格的人才早在“文革”时期就试图培养。“1974年文化部在中央音乐学院开设了一个特殊的作曲进修班,在全国京剧团体中抽调具有雄厚戏曲音乐功底的人员,到中央音乐学院进行为期两年的培训,通过对西洋作曲技法的系统训练,使受训人员在日后的戏曲音乐创作中起了质的变化,创腔谱曲从过去的单一戏曲音乐套腔衍变成“立体化”的思维方式,音乐创作更呈现出层次突出等优势”。^②

1984年,京剧作曲家关雅浓在中国戏曲学院创办了作曲系,标志着有史以来第一届本科戏曲作曲专门人才培养的开始。近20年来,该专业的前几届毕业生已成为全国戏曲音乐创作的重要力量和有生力量。

虽然戏曲作曲专业人才已经开始活跃在全国创作实践中,但从总体的数量、质量上看,不容乐观。其原因,一是高端戏曲作曲人才成长周期长,需要较长时间的积累;二是院团的重要创作很难放手给年轻人;三是很多剧团从经济上的考虑,“但求所用,不求所有”,不愿搭建作曲人才驻留和培养平台,使得很多作曲专业学生毕业后找不到工作便改了行。目前,60岁以上的京剧作曲家除了2-3位仍然坚持创作外,要么已故、要么体弱多病不能继续创作;50-60岁基本断档。正处于创作旺盛期的40-50岁之间的作曲家,便是中国戏曲学院作曲专业的前几届毕业生,但也是屈指可数的几位,如第一届毕业生、国家一级作曲、现任中国戏曲学院教授、音乐系主任的谢振强,第二届毕业生、国家一级作曲、现任国家京剧院副院长的尹晓东,第三届毕业生、中国戏曲学院副教授陈建中,第四届毕业生、国家一级作曲、中国戏曲学院作曲教研室副主任的沈鹏飞等。从这个数据可以看到京剧音乐创作高端人才的现状。

(四)对戏曲音乐创作缺乏足够重视

当前,戏曲艺术创作环节中普遍存在着戏曲音乐“谈起来重要,做起来次要”。具体表现在给音乐的创作周期非常之短。往往一个剧本的酝酿、创作、修改无限期,到音乐创作阶段,多则3个月,少则10天便要完成创作。这样的短期创作很难经得住推敲。且不说凝聚众多精英智慧的“样板戏”的创作、修改、定稿一般在5—10年,就连传统戏唱腔的打磨也要多次修改,历时几个月甚至几年。从一些作曲者个体来讲,受知识结构的局限,完成高质量的剧目创作能力本来有限,加之迫于剧团的压力或碍于情面,只得被动接受创作,这样的创作严重影响着音乐的质量。

(五)对作曲家缺乏足够的尊重

市场经济追求经济效益和效率。由于缺乏政府经费支持,剧团要么紧缩创作周期和经费开支,要么舞台制作大投入,音乐创作小支出(因为前者可成为固定资产,后者是作曲家的知识产权)。目前相比较来讲,戏曲音乐的创作稿酬远远低于其他音乐创作的市场价位。在音乐界,作曲家为出版机构创作一首歌,可拿到5—10万元稿酬;一部歌剧的创作,可拿到50—100万人民币。在戏曲界,创作一部大型戏曲音乐作品除了个别作曲家情况外,通常只能拿到3—10万的稿酬。加之创作时间得不到保证,作曲家的辛勤劳动得不到尊重。长此以往,损伤了作曲家的积极性,创作吸引力的缺失导致从业者减少和后继乏人,威胁着整个戏曲艺术的发展。

(六)音乐表现层面的制约

一部高水平的音乐作品需要高水平的演员、指挥、乐队、音响来实现。但从戏曲团体整体上看,戏曲音乐演出环节上存在着很多问题。

1. 缺乏专业戏曲指挥。指挥是引导乐队准确阐释作曲家创作意图的核心人物。在传统戏曲的伴奏中,鼓师即是乐队指挥。而随着戏曲艺术的发展,当今的戏曲乐队已不止是“文武场”几大件了。为了增强戏曲艺术听觉表现力和感染力,很多新剧目的演出,均采取一定编制的乐队来伴奏。但由于各音乐院校、戏曲院校至今没有专门针对戏曲伴奏而设立的指挥专业方向,而不了解戏曲节奏特点和伴奏规律的从事西洋或民族音乐的指挥,很难在短时间内承担和完成高质量的戏曲音乐表达任务。因此这方面专业人才的缺失,导致音乐表现环节的质量缺失。

2. 戏曲团体没有像样的乐队。“样板戏”音乐已经给戏曲音乐发展开创了先河,甚至给几代听众的听觉审美打下了深刻的印象。大乐队给戏曲音乐带来的丰富的表现力、冲击力和感染力,决定

了后来的戏曲音乐创作的发展趋向。目前,戏曲团体都没有一个编制健全的乐队(包括民族和西洋管弦乐队),但各剧团新编一个剧目,尤其是现代题材的剧目,都无法避免地想到具有丰富表现力的管弦乐队。因此,通常请没有伴奏戏曲经验的当地交响乐团加盟。由于排练周期短,乐团本团的演出繁忙,匆匆排练,草草收场。使得戏曲音乐伴奏水平普遍偏低,甚至产生难以接受的听觉效果。

3. 舞台现场音响扩声技术的缺失。由于戏曲音响扩声专业至今没有设立,导致多年来很多戏曲团体没有专业出身的音响师。随着舞台科技的不断发展和人们对音响质量的要求不断提高,那些非专业出身的“音响师”,显然是无法满足戏曲艺术发展的需要。因此,尽快培养既能掌握现代舞台音响操控技术、又能完成各种编制乐队与演员声音比例调谐、还能随着音乐进行中的特殊需要随时调整音响、音质、空间环境的专业音响人才,已成为当务之急。

4. 演员与乐队驾驭新作品能力的缺失。多年来,由于各戏曲院校表演专业剧目教学多以传统剧目作为主要内容,练声方法陈旧,音准、节奏的把握能力偏弱;各院团也多以演出传统戏为主,即便新编戏,也多为“套腔”写作方式,因此演员更习惯演唱老腔老调,很少演员能适应新编的唱腔。加之排练周期短,没有时间打磨唱腔,演唱上不够精致讲究,影响了唱腔艺术的质量。演奏员也由于多年伴奏传统戏,很多现代演奏法和音准练习不够,在演奏新作品的时候表现出节奏、音准等障碍,甚至“阴阳弦”横行,很难与大乐队的融合。可怕的是,竟然有些琴师竟然把“阴阳弦”^③作为传统京剧音乐的特点来继承。

(七)评奖机制与政绩观

长时间以来,文艺界针对新剧目的创排流传着这样一个顺口溜,即“四项基本原则”:“投资主体基本是政府;目的基本是为了评奖;观众主体基本是评委;评奖过后基本是搁置”。当然,不是所有地区和剧团都是这样,但此“顺口溜”的流传,多少表明了一个时期以来的普遍现象。

在各类戏曲创作评奖机构的评审委员会专家构成方面,也存在着一些问题。戏曲之“曲”,半壁江山。而戏曲音乐方面的专家在评审组成员中所占比重却少之又少,真正对京剧音乐了如指掌又在创作方面能正确客观地“指点江山”的专家更是难觅踪迹。加之评奖过程中再渗透一些潜规则,可想而知结果将如何。

在一些地区的文化主管部门及院团领导,受任期目标的制约,普遍存在着“重评奖,轻培养,重表

演,轻音乐”的现象。如在任期内,要力争获得几项“梅花奖”、“文华奖”等,在这样的政绩指标的指导下,中长期规划便显得苍白无力,华而不实了。因此,在创排一部作品时,为了获奖,无一例外地聘请曾经获得过“某某奖”的某某编剧、导演、作曲家,导致某届京剧节汇演中,多数作品集中在一、两个作曲家身上,风格、手段、旋律雷同自然无法避免。当然,这些现象的出现和存在不是孤立的,在市场经济体制下和文化体制改革(事业单位转企)的大背景下,追求短期业绩和效益,也在情理之中。但从长远发展的角度来看,这些现象的存在,对戏曲艺术的发展形成了不利影响。

三、关于戏曲音乐人才培养的建议

人才的培养不仅是戏曲院校的事,也是各戏曲团体的长期工作,不论是作曲人员、演员、演奏员等,都是如此。因为一个艺术家、作曲家、演奏家的产生,不是短短几年的学校教学就能产生的。

从人才培养的艺术院校来讲,应该尽快增设相关专业方向如下:

(一)戏曲配器专业方向。戏曲作曲之唱腔写作人才培养已基本形成较为成熟的教学模式,但多声部音乐及配器专业教学尚不完善,还缺乏有针对性的教材和教学模式。根据人才培养规律要求和社会创作需求,至少应设立配器研究方向,并在MFA研究生教学中进行。

(二)戏曲指挥专业方向。戏曲指挥是目前稀缺人才,也是社会需求迫切的人才之一,是提高戏曲音乐表现水平和质量的重要保证。该专业可以从本科开设专业方向,也可以先在MFA研究生教学中进行。生源与教学可以与音乐院校形成链接。

(三)戏曲音响导演专业方向。该专业和戏曲指挥同样是目前各院团稀缺人才,也是同样直接影响着戏曲艺术听觉表达和质量的重要环节。该专业可以在本科设立方向。

(四)戏曲电子音乐表演专业方向。该专业通过完整的电子音乐教学模块和戏曲音乐模块教学,尤其利用模拟技术与现场伴奏技术,以解决目前各戏曲院团新编剧目既能增强音乐表现力又可以节省经费开支等困难,以最少的经费投入取得最大的听觉效果。

(五)加强戏曲演员演唱和演奏员演奏技术与音乐基础训练。一个高水平演员、演奏员除要具备剧种唱腔各种演唱与伴奏技能之外,还需要具备较高的音乐修养和驾驭新作品的能力。尤其是音准、各种节奏的把握、与大乐队合奏能力。要在借鉴西洋与民族演唱方法、器乐演奏法、音乐基础理论、视

唱练耳等方面下功夫。

以上是针对学院教学方面的建议。针对各戏曲院团建议如下:

(六)要建立戏曲作曲人才驻留与培养机制。虽然目前人才流动比较普遍。但从长远角度讲,没有属于自己的创作力量的剧团,是很难形成自己特色的。缺失了特色是没有竞争力和生命力的。北京、上海、天津、湖北、江苏等地京剧院团都有属于自己的作曲家,这些团体多年来创作的一批突出的作品,也正是由于这些作曲家熟悉本团演员的情况,有针对性地进行创作,量身打造,形成了独具特色的音乐风格。要肯于投资,支持本团具有创作潜质的年轻人出去深造学习。

(七)在新编剧目创作中,应遵循艺术创作规律,要给作曲家以较为充足的创作时间。通常来讲,从读剧本、分析剧情和人物、整体构思、局部酝酿写作、反复修改等,集中精力地创作一般要3个月至半年的时间。另外,创作周期还要视作曲家创作功力情况而定,避免时间上和技术上的“小马拉大车”现象。只要选对了人(作曲家),时间和经费的投入与最终结果通常是成正比的。给予合理的创作时间是对他们的尊重,给予合理的稿酬同样也是对他们的尊重。要让更多的有才华的作曲家投身到戏曲音乐的创作中来,需要一定的经济支持。不是现在的作曲家不能创作出“样板戏”水平的作品,而是现在从团体到个人都太急功近利,太浮躁。

最后,建议各级、各类艺术创作评奖主管部门,一是要加大戏曲音乐评委的比例,把真正了解京剧音乐、创作上有建树、公道正派的戏曲音乐专家纳入评审组;二是要细化戏曲音乐创作单项奖项,以鼓励更多作曲家参与戏曲音乐创作中来。由于目前能够集唱腔写作、音乐写作、配器于一身的作曲家为数不多,即便有,也不是各方面都处于尖端水平。鉴此,需要在评奖中作细化评比,如可分别设立“作曲奖”(综合奖)、“唱腔作曲奖”、“唱腔设计奖”、“音乐作曲奖”、“配器奖”、“指挥奖”、“伴奏奖”等。也许这些奖项会有人员上的重叠,但考虑那些没有重叠的创作者来讲,这样设置奖项更合理一些。这样既能调动各方面音乐创作与演奏者积极性,对提高戏曲音乐水平、促进戏曲音乐发展、建立创作竞争机制等方面都是符合当前实际和现实需要的重要举措。

结语

戏曲之“半壁江山”的戏曲音乐,受各种因素的影响,多年来在低谷中艰难缓慢地前行。京剧音乐发展中存在的诸多问题,也是当前(下转第128页)

形体动作中看到人物,感同身受,产生共鸣。

《马前泼水》中,崔巧凤要求朱买臣休了自己,朱买臣再说央求,崔巧凤仍一意孤行,无奈何,朱买臣在唱完“大夫人穷志不短,无妻室也能够立地顶天”后奋笔疾书,写毕休书,抛笔,将修书扔在巧凤脚下,仰面痛哭。通常,戏曲舞台上表现写书也有相对程式的写意虚拟动作,但我在处理这段戏时,在继承程式动作的基础上,不仅仅要从面部表情上显示出愤怒,还要求演员写书由慢到快,下笔由沉重、难以下笔到书写铿锵有力,并在抛笔的动作上加大了力度,颤抖着将笔欲抛开,又轻轻收回,放下,此时朱买臣心中苦不堪言,此时朱买臣眼中一片茫然,但他仍然不忘自己的志向,他轻轻将笔放下,笔是他唯一相伴的物件,他视笔如命啊!扔掉休书,他仰面痛哭,展示了这个心中藏着梦想饿书生内心深处的脆弱,这样一来,朱买臣这个人物便活了起来,通过简单的几个动作,使观众对他顿生同情、怜悯的情感。

六、戏舞结合,风格统一。戏曲虽以歌舞演故事,但这种歌舞已经有了早被人们认可的风格和衡量的标准。戏曲的形体动作有着自己的风格和个性,这种风格和个性成为了戏曲的一种标志。要将现时的各种舞蹈全封不动搬入戏曲之中是不可取的。当我们在一个戏中运用舞蹈这一手段时,必然在风格上首先考虑到它与整个戏在风格上的融合

(上接第25页)戏曲音乐发展中普遍存在的问题。这些问题的解决,需要从上到下、各方面共同努力。有些问题也许需要一个漫长的过程,有些问题是可以在短期内得到解决。解决问题的关键在于观念和认识。在戏曲界,作曲家是一个相对脆弱的群体,他们在各种困难和压力下苦苦探索,不时还会引来争议。但他们坚信,戏曲音乐摆脱困境之时,也是戏曲艺术走向辉煌之日。

注释:

①样板戏,指一批创作于中华人民共和国建国以后,主要反映传统政治立场的作品,其政治意义远超过文化价值。样板戏的

性,在整体创意上更要注意到它与整个戏在表现手法上的一致性,更主要的是要以角色为中心,形体动作是为更好的塑造人物、塑造角色服务的,只要符合人物身份,符合剧情规定情境,符合剧中人物性格、内心情感的动作都是我们所提倡的。

六、结语

话剧导演陈新伊经常对话剧演员们说:戏曲行对表演有一句很精彩的话:如果把表演打十分,那么就是“三形、六劲儿、心已八、无意则十”。什么意思呢?有模有样,外形像角色了,三分;相亮住,动作准、台词对了,有劲儿了,这才是六分;走心动情只是达到八分。不经意、从容、洒脱拿得起放得下,在审美上达到收放自如了,叫无意,叫没有表演的表演,这才到了满分。这是很有哲理的表演方法论。这段话让著名演员濮存昕受益匪浅,不论从戏曲的形体动作上,还是表演上,话剧界都在细心琢磨、认真学习。我们自己更应该不断思考不断出新,在形体动作上,做到舞蹈戏曲化、戏曲舞蹈化。让演员在演好人物的基础上展现出最美的形体动作,让形体动作更好的帮助演员刻画和塑造好人物。

(责任编辑 陈友峰)

影响力在文革达到顶峰,是国家当时唯一允许出现的文艺作品。因为这样的历史背景,其具有相当的争议性,同时由于其时代的象征,在老一辈人中仍具有生命力。被确定为样板戏的文艺作品只有8个,它们是京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《海港》、《奇袭白虎团》,芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》,交响音乐《沙家浜》。

②《戏曲作曲教学改革初探》戏曲作曲科研课题组著,2007年北京市高等学校教育教学改革立项项目。

③在传统京剧的伴奏中,主奏乐器京胡定弦为纯五度。但由于受气候、乐器、琴码、皮子(通常用蛇皮蒙制的发音体)、以及琴弦等因素的影响,定纯五度时,往往会产生噪音,因此,琴师通常把外弦定得略高一些,或把内弦定得略低一些,以减少噪音。由此形成了非纯无度的定弦,业内俗称“阴阳弦”。

(责任编辑 李 钊)