

剧种艺术在剧目版本中的价值体现

■胡烨娜 上海音乐学院

摘要:戏曲剧目版本都是以剧种为载体的。所谓版本的价值,即通过剧种艺术的演绎,体现剧种不同的表演艺术,给观众提供了多种的审美空间选择。本文通过八个方面的思考,主要对昆剧、越剧、京剧剧种在剧目版本中的不同艺术角度进行比较,来窥探各剧种艺术价值的不同体现方式。目的是为了从多版本传播的历史状态,来看戏曲艺术的生态和版本价值。

关键词:剧种艺术 地域性 程式化 旋律腔格 剧目版本 歌舞身段

中国戏曲是一个庞杂完整而又独特的体系,戏曲是在中国民间音乐和其他一些传统文化基础上形成的音乐戏剧,是集文学、音乐、舞蹈、表演、舞台美术等一体的综合性舞台艺术。戏曲作品的生命力,依托于它赖以生存的戏曲样式和剧种声腔。只有充分发挥各剧种的独特性,才能实现其自身的艺术价值。

一、剧种艺术差异的实质

中国传统音乐以地域为界极为突出,所以剧种艺术差异的实质,可以说实际上就是地域文化的差别。

中国戏曲剧种众多,地方性剧种更是带有强烈的地域性文化风貌。现今中国的几百个戏曲剧种相互间的不同点,在于各个地方方言所形成的演唱唱腔根基不同。剧种的标识,即区别剧种的基本要素是语言和音乐,最直接的就是唱腔。总括起来,南方音乐以五声为主,旋律婉转曲折,柔媚动人,歌舞相间,善于抒情;北方音乐以七声为主,旋律多跳进,风格豪放激荡,长于叙事。【明】王骥德说,南曲“主清峭柔远”、“其变也为流利”,且“南字少而调缓,缓处见眼”;北曲“主劲切雄丽”、“慷慨,其变也为朴实”,“北字多而调促,促处见筋”。可见,戏曲声腔音乐特征与中国音乐南北分化是一样的。而如今,从欣赏的观众群体而言,观众群体的“南北分化”已经不那么明显了,不再是南方的观众只听得懂南方剧种,北方的观众只欣赏北方剧种,方言的地域性不再是阻碍。无论是昆剧,越剧还是京剧,作为剧种所采用的方言,以及具有方言特性的唱腔、念白,其欣赏阻碍现在已为观剧字幕所解决了。

二、剧本内容与叙事方式

中国传统戏曲的题材内容与叙事方式,带有类型化现象。京剧因受到宫廷文化、城市文化、市民文化的多元影响,内容多以宫廷袍带戏和英雄好汉金戈铁马为主。昆曲作为文人戏曲,富于诗意和典雅的特征。越剧,演的是文戏,以才子佳人戏为主。可以说,中国近代戏曲美学样式存在以京剧为代表的强调唱做念打等表演

技巧和以越剧为代表的以言情叙事为核心两种样式。洛地就认为:“清中叶以后兴起的京剧走的是注重表演技巧的路子,叙事及戏剧性因素在京剧里反而淡化了。倒是越剧,继承了明传奇的传统,是一种新的传奇。”

三、程式化特征比较

《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷上说:“立一定之准式以为法,谓之程式”。《辞海》的“程式动作”条目:“从生活中提炼出来,经过艺术夸张的规范性表演动作。”

程式是一种浓缩了较多的审美经验,经过艺术夸张处理,被作为范式规定下来的艺术形式。从表演程式上看,普遍地使用程式,可以明显地看到:京剧作为一种高度程序化和技巧化的舞台表演艺术,以严格的行当划分为特征,是一种与传奇戏十分不同的戏曲表演形式。在京剧中,一颦一笑、一举一动等各种人物的举止行动规则,武打套路,身段格式,以及造型服饰等等一系列,都有特别的规定,无不带有程式性。而越剧与京剧夸张的高度程式化的表演风格形成各种鲜明的对比。演员演出时能完全进入角色,有时是真哭。

不同风格的地方戏虽然不具备高度的程式性,但是可以满足不同趣味的观众,从接受美学的角度来说,它们留给了观众更多的选择空间。

四、观众舞台体认

中国戏曲观众会对于“悲剧人物”的精彩表演或唱段鼓掌和喝彩赞扬,这是中国传统戏曲观赏情景中特有的现象。

某些戏曲折子,剧情并不丰富,主要以演员唱腔或身段舞蹈表演为主。在京剧中,高度程式化的表演技巧使表演者和角色始终保持距离。观众的注意力多集中在演员的唱功和做功上面。强化审美心理距离,并不等于使观众无法身临其境,无法产生共鸣,只是在身临其境产生共鸣时,也不脱离审美情景。戏曲大师梅兰芳就说,在舞台上“万不能忽略了‘美’的条件”。

而在越剧表演中,以女子来扮演才子,代替男子出演才子佳人的言情戏,这些自然都是长期以来来自于观众的体认的。

五、戏剧剧目文本比较

中国戏曲存在“曲无定本”的普遍现象。一个戏曲剧本,甚至其中某一段落、某一唱段与某些宾白台词,可因演出年代、场合、剧种声腔、剧团班社乃至演员表演流派、风格等的不同,呈现多种面貌。

比如,自魏良辅改革之前的昆山腔,属南戏声腔范畴,它与海盐腔有着十分密切的关系。“南西厢现象”表明,“海盐”、“昆山”不仅可以共演相同剧目,剧本通用,而且演员还可反串。

再如,剧本《窦娥冤》,昆曲中保留了关汉卿笔下窦娥的形象基调,昆版塑造了一个柔中带刚的窦娥形象。而改编自明代《金锁记》的京剧《六月雪》则是大团圆结局,无法展示抗争刚烈的窦娥形象。但正是这些剧目版本的不同,才给了观众更多审美体验的选择。

六、流派与唱腔

剧种音乐中所拥有的声腔,以及由此衍生出来的行当唱腔和流派唱腔,极有特点。在京剧中体现为比如行当腔,生腔和旦腔,如西皮腔二黄腔,反西皮腔反二黄腔等等;以流派唱腔举例,所呈现出的四大旦腔如荀派、程派、张派、梅派。

在形成一个流派的条件和因素是多方面的,唱腔与演唱,是其中更为突出的一个重要方面。流派在戏曲演唱中比较显著,尤其是京剧。其中,润腔又是显示流派特色的一个重要手段。程派,是京剧旦角行当中,在唱腔与演唱上,其特点是最为明显的一派。她在唱每一个音时,几乎都加以润饰。

而作为曲牌体音乐,昆曲很早就定拍定谱定词,很难改动,加之曲牌众多,所以并没有流派之分。

七、旋律与腔格结构

明·查继佐《九宫谱定·总论》曰:昆腔曲唱是“从板而生,从字(下转第152页)

生安、杨邦彦等,花费一年多时间,对淮红戏音乐再次进行挖掘整理^③,但是有很多宝贵的资料已很难再找到。

四、衰落期

改革开放之后,淮红戏活动的区域主要在民间,为了适应老百姓的欣赏趣味,剧本创作者主要采取两种方式进行创作:一、根据现实生活创作的如《出礼》(1980年罗绪文创作)、《二憨送布》(1981年陆启厚、张志青创作)、《换药》(1981年陆启厚、张志青创作)等;二、改编、移植其他剧种如《十里香》(原剧种为淮海戏,罗绪文移植,1980年)、《家庭公案》(原剧种为花鼓戏,杨祐志移植,1984年)等,这个时期有二十多个唱本在参加省、市级汇演和展演中获奖。淮红戏中的曲牌在原宿迁县、沐阳、泗洪、淮安、睢宁等地区广泛流行,深受人民群众喜爱。特别是旅居海外的宿迁老一辈华侨对淮红戏唱段十分喜爱,上世纪90年代初期,每逢春节或庙会时,有一些淮红戏爱好者自发组织表演,但是观看的人数远不如以前,年长的人居多,90年代后期,政府对淮红戏的挖掘工作十分

重视,先后挖掘出不少传统小戏,但是随着人们获取文化信息资源的途径越来越广泛,观看该戏的人也越来越少,同时健在的淮红戏表演者年事已高,已不再继续登台献艺,年轻的爱好者忙于生计,很少有人还在从事此项演艺,该戏走向衰落,2005年元月,在市委扩大会期间,宿豫区组织的“山魂水韵”大型文艺演出中,用淮红戏曲调加入现代的创作技法及现代的舞台表演,演唱《说宿豫,唱宿迁》获得观众好评;宿迁市文化馆杨邦彦老师创作的《美在宿迁》于2012在台湾演出,获得台湾同胞(尤其是在台湾定居的宿迁人)的一致好评^④。

淮红戏作为地方小剧种,在其历史时期辉煌一时,虽然现在很少有人表演,但是它的大量的剧目内容直接来源于平民生活,其中保留了许多当地的文化历史进化和社会发展的信息,对于研究宿迁地区的社会人文史具有弥足珍贵的辅助价值;同时淮红戏音乐也为宿迁当地的传统音乐文化提供了一个传承的平台,对于保护传承当地的民间戏曲及音乐具有一定的

现实意义。

注释:

①宿迁县原属于淮阴市,1996年建市,下辖宿城区、宿豫区、洋河新区、沐阳县、泗洪县、泗阳县,文中的宿迁县主要指现在的宿城区及宿豫区。

②埭子业余京剧团(1948—1957年)主要表演京剧、柳琴戏及淮红戏。

③江苏省文化局于1954和1959年曾两度派专员到宿迁会同文化馆人员挖掘整理淮红戏曲牌,“八角鼓”、“凤阳歌”等近三十支,唱本十多个,并编印成册,可惜的是,在“文革”中均遭到焚毁。

④2012年6月7日于宿迁市文化馆歌舞团办公室201室,口述人:杨邦彦。

参考文献:

- [1]江苏戏曲志编辑委员会.江苏戏曲志—淮阴卷[M].南京:江苏文艺出版社,1999.
- [2]张志清.宿迁县戏曲志(征求意见稿)[M].宿迁:宿迁县文化局编印,1986.
- [3]梁生安.淮红戏·江苏剧种[M].南京:江苏省文化局剧目工作室,1983.

(上接第194页)而变”。所谓“从板而生”,就是指昆曲唱腔旋律节拍的形成方法“点板”。与板腔体不同的是,昆曲音乐旋律节拍的确定,首先就在于对其文辞字位“板眼”的确定。而板腔体戏曲剧种,如京剧,注重的是结束音之功用,因为它是曲调调式的标识。由于中国戏曲音乐大部分是“一支曲子多次运用”,表现出一种规律性现象,即上下句音乐曲调的走向是有规定的。而昆曲音乐是没有任何一个乐段和腔句是游离于文体曲辞之外或与文体曲辞无关的,有字就有腔,无字则无腔,笛起声起,笛落声落,因此昆剧传统唱腔没有“过门”音乐。一支完整的曲牌,就是一首完整的唱腔乐段,唱腔乐段是以文句为腔句,以文句来断腔句的。以昆腔为例,其腔是“从板而生”(《九宫谱定》),无板不成腔,就是散唱,在实际演奏时需用“板”和“底鼓”补齐板位、眼位,从这一点上说,昆腔却体现出“板腔体”意味。

举例来说,曲牌体的昆曲,是词曲体的格式,比如在《窦娥冤》中用的就是关汉卿的原词,而京剧是多声腔剧种,板腔体上下句结构,因而将唱词改成了十字句。

在昆剧《窦娥冤》【斩娥】一折中,苏昆与上昆虽然处理不同,但是旋律框架非常相似,这是因为昆曲很早就定腔定词了,正是由于讲究定腔定词,极大地提高了演出时戏剧结构的完整性。从旋律上来看,昆剧【斩娥】一折,用了北套【端正好】,北

套一般没有引子,一个曲牌就是引子,散板起腔,音乐起伏较大,激越高亢与京剧的【斩娥】一折形成鲜明的对比。

而京剧《六月雪》在此用了程砚秋非常欣赏的被称为曲中反调最凄凉的一段【反二黄】慢板,慢板运用了曲折悠长的节拍节奏,显得非常内敛含蓄,一板三眼的节奏展现出一段回环曲折的拖腔。大幅度的句尾的拖腔,既是情感的延伸强化,又是对词意的重申表达,体现了版本音乐无可替代的个性价值。

八、舞台表演中的歌舞身段

中国戏曲表演,讲求“四功五法”“唱念做打”与“手眼身法步”,要求各方面的表演与身体各部位动作、姿势,都要严格符合规范的艺术标准。而对不同脚色行当的举止造型要求,亦有相应要领,如:老生要弓,旦角要松,花脸要撑,武生要绷等等。不同脚色行当的穿扮,强调“宁可穿破,不可穿错”。这是各戏曲剧种的共同点。

比如京剧中的青衣行当,常常用“慢长催”的开场展现稳重端庄的大青衣风范。

而诗情画意的昆曲兼重唱、做、舞、身段动作,载歌载舞,歌舞并重。昆曲中的歌舞、身段是为配合故事情节发展、人物抒情之需要而设计。言情则不能不美,所以昆曲的身段舞蹈十分优美细腻。可见,越剧中某些十分优美的载歌载舞的段落,确是得自昆曲之真传。

在这里不得不提到的是锡剧在这方

面有着独一无二的“文戏武唱”的特点,将悲旦青衣和文武花旦两个行当完美叠加。

通过上述八个方面的比较和阐述,本文引用《周信芳文集》里的这样一段话结束:“程式化了的表演固然是经过长期的加工、提炼的结果,但它的缺点却是仅能做到唱腔上的圆润、服饰上的华丽、身段上的优美,而不能像一般地方戏那样自由地表现丰富的思想感情。因此,程式化的剧种,如何突破程式,使之能更好地表现生活和更生动地表现人物的思想感情,应该是今后值得研究的问题。”

参考文献:

- [1]洛地.戏曲与浙江[M].杭州:浙江人民出版社,1991年.
- [2]沈彭年.中国大百科全书·戏曲曲艺[M].北京:中国大百科全书出版社,1989.
- [3]上海辞书出版社.辞海[M].上海:上海辞书出版社,1979.
- [4]周信芳.周信芳文集[M].北京:中国戏剧出版社,1982.
- [5]朱为总.昆曲音乐的旋律构成[J].戏曲研究,2004,(01).
- [6]姜进.女性,地域性,现代性——越剧的上海传奇[J].史林,2009,(05).
- [7]孙崇涛.中国戏曲本质论——兼及东方戏剧共同特征[J].戏曲艺术,2000,(03).
- [8]张莉.中国戏曲唱腔形态变化规律探究[J].戏剧大舞台,2013,(04).