

浅论京剧生行艺术

秦文龙 宁夏京剧院 宁夏 银川 750000

摘要:作为京剧事业的一名工作者,我深深为京剧艺术的博大精深和那种震撼力而感动。在这里我将自己从事十几年老生演员的体会和认识做一些初步探讨。

关键词:京剧;艺术;演员

[中图分类号]:J821.2 [文献标识码]:A

[文章编号]:1002-2139(2011)-24-0232-02

我从事京剧事业已十几年,1992年从宁夏艺术学校京剧班毕业,主攻“老生”。作为京剧事业的一名工作者,我深深为京剧艺术的博大精深和那种震撼力而感动。在这里我将自己从事十几年老生演员的体会和认识做一些初步探讨。

一、京剧京韵知识的作用

“如果剧本是一出戏的枢纽,那么,唱词的声韵(即音韵)便当是剧本台词的枢纽。”作为综合性艺术,中国戏曲的基本表现形式的“四功”(唱、念、做、打)中的唱功、念功。“五法”(口、手、眼、身、步)中的“口法”都与音韵有直接的关系。如果说音乐是歌唱的基础,那么,音韵则同时是歌唱与念白的基础,因而也是编词不达意与创腔的基础。一切艺术技巧都是在一定原理的基础上产生的,都是对原理的运用与发挥,戏曲唱念也不例外。

戏曲离不开语言,而语言表现尤其离不开声音,所以,凡是演员要想歌唱悦耳,或是念白动人,都须在语音的训练上下一番工夫。也都应该具备一定的汉语音韵学知识。它注重辨析音中的声、韵、调三种要素,并研究其不同历史时期的分合异同。

剧本的主题思想、剧中人的性格特征,主要是由人物的唱念来表现的。一些名演员之所以被称道,唱念出色是很重要的原因。可以说:“吐字清楚”、“字正腔圆”是戏曲演员成功塑造人物形象的基础。

我们的京剧唱念教学,历来靠口传心授。口传心授有它的功绩,京剧唱念的字儿、气儿、劲儿、味儿,以及各种流派、风格的传授与继承,都离不开口传心授。但是,我们也要看到它的局限性。

有的演员对于口传心授只是机械地示范与模仿,全然不知有什么道理在其中,缺乏汉语音韵知识,不懂得字音的结构和字的发声过程。当然我们不能要求每一位戏曲工作者都成为戏曲音韵学专家,但我们具备一些这方面知识,对我们的工作无疑是有好处的。

由于缺乏汉语音韵知识,不懂得字间的结构和发声过程,往往使教学事倍功半。如果让学生掌握了音韵知识,教师也用此来指导学生,一切问题就可以迎刃而解了,甚至在离开教师的时候,学生也可以举一反三。

由此可见,总结前人的经验,使之理论化、系统化,用来指导年轻演员、学员的艺术实践,使其准确、清晰、生动的唱念,建立在自觉的、科学的基础之上,是非常迫切的事情。而这,

正是京剧音韵知识课所要解决的问题。应当把京剧音韵知识当做学习京剧的基础。京剧尤其讲究唱念的韵味,韵味实际就是一种艺术的感染力。这种感染力的产生与正确巧妙地运用京剧音韵规律是分不开的。

如前所述,掌握一事实上的音韵学知识,对京剧工作者是十分必要的。音韵学同其他学科不一样。入门之前,总是感到很难,但只要有信心,又掌握了以下几种基础,是一事实上能学好这门学问的。

首先要学好普通话,会用《汉语拼音方案》。很难想象,一个乡音很重的人能唱好京剧。前人就曾强调,“开口学曲之初,先纯净其音”,“不可杂以土音”。普通话音系是由《汉语拼音方案》所归纳的声母、韵母、声调和它们相互组合的关系来体现的。《汉语拼音方案》是学习普通话的重要工作,也是学好京剧唱念的有效工具和学习京剧音韵的基础。当然,在讲解京剧音韵时,要涉及一些古音、方音,还要借助于“国际音标”来说明问题。

二、京剧念白的重要性

中国戏曲的表现形式基本上是一种歌舞形式。它是通过综合性的唱、念、做、打的手段,在舞台上反映历史的或近代的广阔生活,给观众一种美的感觉。因此,唱、念、做、打就是演员的四项基本功,简称“四功”。

不论是在从前的科班,还是今天的戏曲院校或剧团,所学练的基本功,也是指“唱、念、做、打”。其中的唱与念,是传达剧情、再现人物的主要手段,重在吐字发声。而唱、念中念比唱更需重视。因为演员在舞台上歌唱时,尚可借助音乐形象和乐器伴以叙事、抒情,而在念白时,全凭演员自己把道白念得字字清晰、句句明白,不能有半点含混,而且要包含情感运用言语表现的各种手段去打动观众。另外,“说白对于练声很有好处。字在念白中都练准了,唱起来就比较容易,很自然也很有力。”所以戏曲界流传着一句俗语,叫做“千斤白,四两唱”,强调要重视念白。从生活出发,从人物内在思想感情出发,表现特定环境中的特定人物。无论唱腔、念白、动作表演都是为人物的思想性格服务的。

戏曲念白来自生活语言,但它绝不是生活中原原本本的对白。它更讲究清纯、抑扬顿挫、轻重缓急。此外,念白的音乐性还要求与歌唱的节奏性,演员身段的舞蹈性(动作性)相互结合,使韵律、节奏、身段相吻合,使人感到整个舞台表演是协调自如、优美动人的。不仅韵白、京白如此,就是京白和新韵白也应如此。

三、老生的基本功

在我从事京剧老生多年的时间里,学习过很多老生戏,其中有一出《问樵闹府》对我影响最大。在这里我也谈谈对这出戏的一些初步认识。

《问樵闹府》是一出优美的小歌舞剧。剧中的舞蹈动作相当

(下转第234页)

云惨雾的笼罩，寻求光明和自由。叹息的二度音调变成警觉的钟声，好似一声声狂吼，一次次的重复，力度也越来越强，性格也越来越接近英雄的副部。

如果说呈示部中副部主题表现的是英雄的柔情，那么在这里表现的则是英雄的信念与坚定。副部主题通过主题变形的手法，再展开部中形成了极为英雄，极为坚定的性格。旋律由单音变成了和弦，和声加厚，伴奏织体也由流动的音型变成的柱式和弦，呈示部中的填充在这里获得发展，使音乐极具推动力，全奏的写法使整个音乐充满着热情。呈示部中副部主题的填充在这里被发展为模进，并将音乐推向高潮。

由于副部主题的形象和展开部比较接近，也为了体现集中对称的原则，在再现部中，作曲家安排了倒置的再现部。先再现了副部，并且调性也没有回归，仍在降E大调上。在再现部中，副部主题不像在展开部那样气势磅礴，仍采用类似呈示部中流动的分解和弦做伴奏音型。但和声密集了，由一小节一个和弦变为一小节两个和弦，音乐更加流动。旋律由单音加厚为和弦，使抒情的音乐也显得坚定了。副部主题在这里仍是复乐段。第一句中由75小节的填充发展而来三个模进，运用五连音配以六连音的伴奏音型形成不规则的节奏，很是出彩。第二句旋律移高一个八度，音响上更加明朗起来，但是没有发展，仍是稳定的收束了再现部中主部的再现，音乐回到g小调。仍建立在属持续音为低音上，充满紧张的气氛。持续的二度进行像一声声狂吼将音乐推向高潮。206和207两个小节气势磅礴的六度音阶下行具有宣叙调的情绪，既作为再现部的结束，又为尾声的出现做好了情绪上的准备。

四、结语

以上只是对主部主题和副部主题的变形与发展，其实主题升华这一手法不只在两个主题中贯穿，在连接与结束部也都有所体现。也正是由于主题升华手法的使用才影响了该作品的整体布局。如：由于主部主题和副部主题性格较为接近，缺乏对比，

这才出现了具有对比性的，性格较为鲜明的连接部；由于副部的性格发展的更为英雄和坚定，为了音乐形象的逐步变化，在再现部中安排了倒置的再现等等。

主题升华的手法在音乐中的贯穿使用不仅影响了音乐的结构，更重要的是契合了作曲家所表达的音乐形象戏剧性的转变，这才是音乐的本质。

肖邦音乐中的“悲情”是一个较为广泛的含义，它可以分为两个层次：第一个为较低的层次，属于情绪范畴。它是任何人都体验得到的自然情感，是能够在音乐作品中直接感受到的情绪，如忧伤、惆怅、孤独、痛苦等；第二个是更为强烈、深刻的层次，称之为“悲剧——戏剧性”^{【1】}。在《g小调叙事曲》中，主部主题是抒情的叹息，副部主题是抒情的倾诉。但是通过主题升华的手法，在展开部中同样的主题就变得坚定、悲壮、英雄、戏剧性了。这就是这一作品独具匠心之所在。舒曼也评论该作品为“他的最热情和最具独创性的作品之一”。

在文章的最后，我用曾拨动我心弦的一句话来献给肖邦：“200年前，上帝说：让这块淤积忧郁和充满愤懑的湿地畅通舒展，于是，诞生了肖邦，通过黑白相间的声音，拨响21世纪的诗性记忆……”^{【2】}

注释：

- 【1】《悲情肖邦》于润洋著，导言。
【2】《音乐艺术》2010第三期，韩锺恩。

参考文献：

- 【1】《肖邦叙事曲》原作版，人民音乐出版社。
【2】《肖邦叙事曲解读》钱仁康著，人民音乐出版社。
【3】《曲式与作品分析》吴祖强著，人民音乐出版社。
【4】《曲式与作品分析》茅原、庄曜著，人民音乐出版社。
【5】《音乐作品分析教程》钱仁康、钱亦平著，上海音乐出版社。
【6】《音乐艺术》2010年，第三期，上海音乐出版社。

(上接第232页)

复杂，没有深厚的基本功，很难演得恰到好处。

范仲禹是个书生，这是他的基本身份。但他又是个精神受了刺激，失去常态的疯子。这就需要特殊的方法来表现。既要刻画出他的疯癫形象，又不能丢掉他的书生身份。用“三软”（脖子、腰、腿）来刻画他疯癫的行动。疯癫的人，自然不能像普通人一样控制自己的身体重量和动作的目的性。由于神经错乱，行动常常失去平衡，有时疲软无力，有时忽然身手矫健。所以在腰腿柔软的时候，比演武戏的身段还难做。从外表看上去，柔软无力，可是实际上软中有硬，虽软而不能松懈，在柔软里还要有许多复杂优美的身段。因此，在运用武生架子等夸张身段的时候，不能忘掉他的书生身份。所有这些武生功架，都是经过变化、改造和重新设计的。

《问樵》一场的身段集中地表现了这些特点。如，当樵夫说到“……观见猛虎，口衔婴孩，赶上前去，是这样三拳两足……”一段时，范仲禹也配合着做出许多舞蹈姿势：跨腿、转身、单腿抱月、踮脚、蹬步、走高矮亮相，尤其念到“三拳两足”时，使用了磕腕子、碾步、拧身、塌腰，斜蹲档等等身段，这些都是属于武架子甚至是武术范围的表现动作。但是这些身段用在

范仲禹的身上，一点也没有损害他的书生形象。

再如“闹府”一场，范仲禹初见葛登云的时候，伸拳捋袖，要向葛登云拼命的几个动作，显然是糅进了小花脸的身段，甚至还加进了“软飞脚”。可是在亮相以后，仍旧是一个书生的形象。

为了刻画范仲禹的衰弱、疲乏，衰步也加以变化使用。尤其《问樵》一出场，范仲禹为了寻找妻子，跑遍了山前山后，可是没有找到，心里是焦急、失望，身体来体现他的心力交瘁，确实能收到事半功倍的效果。

由于京剧的表现手段绚丽多彩，技术性强，作为一个京剧演员，必须唱、念、做、打（歌舞、朗诵、表演、武功）全面发展。既要能够丰富熟练地掌握京剧的表现程式，加以融会贯通更要能够结合剧情，角色灵活运用，进行艺术上的再创造，才可能有发展前途，才可能为广大群众欢迎喜爱。

作为一个京剧舞台上的演员，认识到京剧要发展，要随着时代前进，就一定要从理论上有所突破，在继承传统的表演艺术基础上，有所研究，探索创建新时尚，将京剧这个古老的国粹艺术发扬光大。