

我对《赵氏孤儿·盘门》一场的表演理解

◆于翔 上海戏剧学院戏曲学院

《赵氏孤儿》是马连良先生于1960年,根据京剧传统戏《搜孤救孤》为基础,吸收秦腔《程婴救孤》的内容,重新编写、创作的,集马派表演特色于大成的代表剧目。2011年7月,中国京剧艺术基金会组织全国戏曲院校的京剧中青年演员进行剧目、身段、把子的集中培训,我有幸代表上海戏剧学院戏曲学院,跟随朱秉谦老师学习了此剧,下面就针对“盘门”一场谈谈我对程婴的表演理解。

从剧本结构上看,“盘门”一场是紧接“盗孤”,因此在节奏上较为紧凑,出场锣鼓是水底鱼,在走圆场时眼睛要随着脚下的方向始终看着前方,反映出程婴机警前行。在看见韩厥后,要有一惊,因为虽然已经预想到路上会有盘查,但没料到会是这么大的官,眼睛左右稍微一转,之后抓水袖低垂双目配合五锤锣鼓,向下场门走四步,这里一定要处理好脚步的顺序,左脚先迈,每一步吃一锣,第五步虚点,待韩厥“转来”念完后,回身倒步亮住,手下意识紧扶药箱。

奏中,就表达了他对统治阶级的不满和对自由生活的向往。即使是有歌词的声乐作品,比如艺术歌曲《鳟鱼》,它与《鳟鱼》钢琴五重奏的主题旋律是相同的,但其音乐的作用也主要是对其歌词的内容进行情感的概括。所以,情感表现在音乐中占据着重要地位。

音乐的创作主体直接表达思想感情。在音乐的创作中,作曲者传达各种感受,本身就传达了情感。它不能够通过有概念的形象来反应客观的现实,它只能够将感情的本身用音响来直接表达,也就是说作曲者的情感是一种音响符号的情感再现。比如舒伯特的《鳟鱼》,不管是艺术歌曲《鳟鱼》,还是由歌曲改编的《鳟鱼》钢琴五重奏,在结尾部分都深刻的表达出作者对小鳟鱼悲惨命运的同情和忧伤和对迫害者(这里暗喻统治者)的厌恶,这和舒伯特生活贫困是分不开的,在其音乐里就能直接感受到他传达给观众的情感。所以,欣赏音乐就是一种直接的情感体现,即欣赏者在音乐中感受到的不是一种客观的事物,也不是某种思想概念,而是随着音乐音响出现的某种情感或情绪,这种情感或情绪的体现就在音乐的欣赏中占

与韩厥的这几句对白,在念时,要注意语气与节奏。前几句都在意料之中,事前已有了准备,所以念起来应从容不迫。当韩厥问道,“可有孤儿”时,眼睛一抬,因为这句问话没想到,心里是一惊;语气放慢,因为要想该怎么说才不被怀疑;脸上要带点笑,表示不解和无辜;这句念白用重音分为两段,“这倒不曾听说过”,突出一个不曾;“有这味药材”,突出这味药材。韩厥说“去吧”后,脸上要有个放松的表情,脚下要急促,表达出程婴内心紧张,急于脱身,为韩厥叫回做铺垫。被韩厥再次叫回后,脸上要略显慌乱,因外第一次被叫回是有思想准备的,这一次是意想不到的。针对韩厥的“你为何神色慌张”的质问,身子整体可往后一闪,显示出这句话一针见血,心里又一惊。回答的念白属于急中生智,要演出极力掩饰的痕迹,为下面韩厥的不信再做铺垫。两个“并无夹带”要手眼身步配合好,髯口和手势的抖动先起,念白后跟,用“并”字的停顿表现出程婴害怕之下的结巴,“夹带”念完再上

据重要地位。

2. 表情艺术的表现性和形象性

表演性是表情艺术的特征之一,需要表演者通过表情、身体语言或是借助乐器等一定的手段展示出来。且由于表演者和表现手法不同,作品所产生的艺术效果也就不同。音乐的艺术形象塑造也需要通过演员的演唱或演奏来完成,所以音乐形象性的基础同样是表演性。音乐形象又很特殊,它的塑造完全靠声音来表现。《鳟鱼》中,不管是小鳟鱼悠然自得的形象,还是其受渔夫迫害四处逃亡的形象,都是通过声音来表现的。但音乐形象是看不见摸不着,通过需要用心灵去感悟,达到与歌者共鸣,发挥想象去创造的。所以,音乐形象只能在时间的流动中存在。

3. 表情艺术的节奏性和韵律美

节奏性是表情艺术的特征之一,也是艺术领域中最重要、最普遍的艺术表现形式之一。所以,作为表情艺术的音乐来说,节奏具有非常重要的意义,从某种意义上可以把节奏视作表情艺术的生命。而这种节奏,更是美化了作品的韵律。

节奏是音乐最基本,也是最重要的表现手段。它具体是指音响的长短、轻重和

步亮相。韩厥抓药箱,要赶紧护,用膀子卸,因为里面有孤儿,意图是防摔。验箱时,眼睛不要看箱子,要紧盯韩厥的脸,因为通过韩厥脸上表情的变化就可知道他是否发现了孤儿。韩厥念“去吧”,脸上要有如释重负的表情,合箱盖要稍快,表达出合盖太重,惊醒了孤儿,与啾啾的儿啼声“合槽”。水袖护药箱,甩髯,抖髯这几个动作,要注意与锣鼓的配合,“崩”下水袖,“登”甩髯,“仓”亮相,撕边抖髯,“仓”亮住。

之后的念白是本折戏的重点,程婴就是通过这段道白,打动了韩厥,因此在表演时要情感丰富、节奏鲜明、强弱有别。开始的两个“叫头”,要念出哀求感。后面的叙述,节奏从慢到快,用重音突出“非亲非故”“世代忠良”“这条根苗”“前来搭救”这几个关键词,后面从“你若贪图富贵”开始,是贯口词,速度要快,口齿要清,结尾的“去吧”念的要狠,同时翻右水袖,给脖子、垂目,引颈待戮亮住。

本场戏中的唱只有两句,但在处理上

强弱等有规律的组合起来,它是乐曲结构的主要因素,是音乐体现出情感的波动,增加音乐表现力,另外,它也是旋律的骨干。不同的节奏给人以不同的感受也具有不同的表现作用,激昂的节奏让观众感到振奋,欢快的节奏让观众感到愉悦,舒缓的节奏让观众感到沉静,而沉重的节奏让观众感到压抑。这使得不同的音乐具有独特的个性,甚至可以作为区分不同音乐体裁的依据。如歌曲《回忆》(潜例一)采用音值较长较为舒缓的节奏,展示给观众忧伤的“格里泽贝拉”形象;而《太阳出来喜洋洋》则采用音值较短较为轻快的节奏,展示给观众热爱劳动、热爱生活的四川民众形象。因而,作为表情艺术的音乐时间艺术,是通过乐音有节奏的运动变化来表现艺术形象的,节奏是音乐必须的、最为核心的艺术表现手段。

参考文献:

- [1]汪流等.艺术特征论[M].北京文艺出版社,1984
- [2](波)卓菲娅·丽莎.于润洋译.论音乐的特殊性[M].上海文艺出版社,1982
- [3]银宝.“论音乐艺术的审美特征”[D].内蒙古社会科学(汉文版),1997,第1期

世界民族音乐传播的新窗口

——驻场演出《东方世纪行》世界风情音乐会

◆宋玲 中国传媒大学音乐与录音艺术学院

2011年6月8日,中国东方演艺集团与北京市东城区青蓝大厦建立了战略合作关系,东方演艺集团旗下东方民乐团打造的《东方世纪行》世界风情音乐会,自7月份开始每周四、五、六、日晚上7:30分在青蓝剧场进行驻场演出。虽然此举并未引起广泛的轰动效应,但是却有很多的创新意义。

演出主体在固定的剧场连续的、长期的进行演出,称为驻场演出。自宋代开始,市民艺术开始繁荣,勾栏瓦肆等演出场所内常年进行各种杂技、说唱等艺术表演。到明清时期,随着戏曲的兴盛,各大戏班都有自己固定的演出场所,常年累月的进

行演出,并受到大批戏迷的追捧。直至五四运动之后,中国传统艺术逐步走向了低迷和衰落。随着大众传播时代的到来,普通大众接受艺术传播的主要渠道已经变成了电视、电影、网络、手机等新媒体,传统的剧场艺术一度受到前所未有的冲击。如今,随着国家、政府对文化软实力在国民经济中地位的高度重视,随着人民生活水平和对艺术品质追求的提升,剧场艺术又迎来了新的发展机遇期。特别是在北京,各种演出轮番上阵,但是像德云社能有自己的驻地,常年进行演出的演出团体还是少之又少。中国传统的驻场演出也主

要是相声、戏曲、杂技等艺术类型,而东方民乐团打造的自主品牌《东方世纪行》世界风情音乐会能在北京进行驻场演出是一个创举,实属不易,这是北京首个民乐驻场演出,独具特色。

《东方世纪行》世界风情音乐会驻场长期进行演出,具有充分展示本乐团实力与潜能的机会。同时在音乐随手可得的技术传播时代,驻场演出在今天能否吸引观众具有很大的挑战,要让观众掏钱去剧场定期观看演出,这就要求演出节目必须常演常新。当然不论是听录音还是视听结合的新媒体音乐欣赏方式,音乐受众与音乐

不能水,“倘若奸贼把罪降”这句可根据演员当场表演状态,选择拖腔或短腔活唱。之后的五锤脚下要稍快,表现程婴急着走的心情。叫回韩厥的念白主旨是嘱咐他、请求他,不能表现成逼迫他、暗示他,避免与程婴“义士”的人物形象不相符。“冤沉海底”的“底”字用假音、脑后音。小堂鼓起,脸上一惊,往上场门圆场,此时要密切注意锣鼓的变化,脚下控制步伐,待小四击头起,开始往台口走,赶上最后一击,抬膀子,开始跪搓。跪搓要用腰劲,整个人往上提,抬前腿拉后腿,搓的频率要密,结尾亮相甩袖子,要展开,有蝴蝶振翅之感,眼神向斜场定住,表示追兵临近。

在学习过程中,我十分同意朱秉谦老师所说的学习流派剧目的正确方法,即应着意领会马连良先生的创作意图、创作方法、创作手段,结合自身特点,为我所用。而不是生搬硬套,一味死学,以模仿马先生的个人特点为追求。须知我们在舞台上塑造的是程婴这一艺术形象,而非马连良先生自身。而以情动人、以技惊人、以理服人的表演宗旨也是我们在学习传统剧目、创作艺术形象时的重要方法。

以情动人,是指我们在表演过程中要以表现所塑造人物的内心思想感情为首要目标,通过演员的唱腔、念白、身段、眼神等外化手段将角色的悲、喜、怒、忧、愁等诸般情绪表达展现出来,传递给观众,这样所塑造的角色才能鲜活、生动。以《赵氏孤儿》为例,“报信”一折程婴出场后的散板,由于是匆匆忙忙来示警,因此处理这几句时要体现一个“急”字,切不可拉长

腔、耍味道,悠然自得。而“打婴”中“满腹的心事我对谁言”这句,是程婴在忍辱负重十五年后第一次情感的宣泄,所以可用哭音配合音量的强弱,把唱腔处理的猛烈、哀怨,以打动观众。而在“说破”中程婴的反二黄原板末一句,因为是猛听得门外有人,内心很恐慌,因此这句唱腔声不要高、眼紧盯门,手哆嗦,存后腿,上身靠桌子,这样才能使观众身临其境的感受到程婴的胆战心惊。

以技惊人,是指演员在正确的理解人物后,还要有过硬的技巧手段来展现它,强化它。老话说得好,“无技不成戏”,光有正确的人物分析与理解,却不能通过精湛的唱念做表手段表现,戏就没了看点。《赵氏孤儿》中“大堂”的高腔唱段、“说破”中的多段贯口念白、“盘门、打婴”的甩髯、跪搓等表演技巧都是这出戏的重要组成部分,没有了它们,整出戏的艺术感染力便会大大减弱,陷于“平”和“温”。但对技巧的处理,一定要服从于剧目整体的风格与人物性格,技巧合情合理的用对了地方,能大大提高剧目整体的观赏性;而单纯的卖弄,却只能使戏沦为杂技表演。老一辈京剧艺术大师们对于技巧的运用是非常严谨的,什么戏有什么样的技,区分的很清楚,不符合这个戏风格、脱离剧情的技巧,坚决不往里加。这样做保证了每出剧目的特色与风格各异,形成了多样化。而现今有些青年演员,喜欢“大杂烩”,为了博取观众廉价的掌声,在剧中堆砌罗列,把许多与剧情毫不相干、且不符合人物性格的高难技巧强加上,这才出现了《艳

阳楼》高登大刀翻上,《战金山》梁红玉高台翻下等笑话。因此我们在学习和创作剧目的过程中,对于技巧的使用一定要紧扣“符合剧情、人物”这一宗旨,对于合理的技巧要勤加练习,借以强化人物形象、增加舞台效果,而对于不合理的技巧则坚决抵制,不贪廉价掌声。

以理服人,是指我们在表演时,无论唱念做表任何表现手段,都要结合剧情,合乎情理,这样观众才能觉得你的表演真实可信。例如在“盗孤”中,有些演员在表演时,把药箱“抡”起来走,显的很“溜”,却忘了药箱中是装有孤儿的,程婴轻抬轻放尚且不及,怎么可能毫无顾忌的抡呢。再如“盘门”中,程婴叮嘱韩厥不可泄露后,有些演员面朝外有一个两眼一转,暗自点头的表演,这个表演会使观众产生程婴这番话是要逼韩厥自尽的感觉。但从剧本的设置、人物的性格来看,程婴的定位是义士,既是义士断无将别人逼死,保全自己的下作手段,因此这个表演手段不合适在这里出现。而“盘门”中韩厥念白的两个“人声”,前一个要念做“人声的声”,后一个要念做“人声的参”,以表现韩厥有意为程婴掩饰的意思,“打婴”中,程婴坐定后的起身,要手撑桌子,蹒跚而起,这样才能与程婴的年迈及刚才的受刑相对应。这些表演上的“理”,我们在学习和创作中遵循了,戏才能经得住观众的推敲、研究,才能成为经典,流传下去。

以上是我在学习《赵氏孤儿》一剧中的心得体会,限于水平,难免有偏颇之处,请各位专家、老师批评指正。