

浅析戏曲念白的艺术性质及重要性

齐巍

(平顶山市戏剧研究中心豫剧院 河南 平顶山 467000)

我们知道任何戏曲的表演手段无非有两大类,一为语言,二为动作。戏曲在语言方面是唱念,在动作方面是做打;这就是戏曲的“四功”;唱居首位,念居第二,可见念白在戏曲中的重要性。戏曲中唱的曲目很多,但重念、重做、重打的剧目也不少,像京剧中的《三岔口》、《嘉应府》等,所以念做打都是表演艺术的基本手段,都是不可能缺少的,念白在戏曲中更为重要。

“念”的表现形式具体为:引子,上场对,坐场诗,通名,定场白,背躬,下场对以及一般场合的对白和独白。

戏曲有“唱”和“念”,从源流上来说,是从说唱艺术继承而来。从戏剧本身来说,也是必须兼备的。任何戏剧,角色不仅要抒情,更要陈述。否则就不可能开展情节。即便向西洋正歌剧,有重抒情的咏叹调,也须有重叙述的宣叙调。宣叙调的旋律性很差,几近说话。戏剧中的“唱”,虽然抒情与陈述两者兼长,但毕竟不能一唱到底,诸如一些简短的对话,不能也不必都用“唱”来表演。况且,“念”也有“念”的特殊表现力。像京剧《四进士》头公堂宋士杰的一大段“念”,向顾读陈述自己和杨素贞的“义父女”关系,以及支持杨公诉的理由,其编造理由时假装的情绪以及出于善良动机的正义感,用有固定尺寸、有固定板眼的歌唱,就不如用“念”更能清楚明白地把角色始则心虚、继则胸有成竹,然后越来越激愤、慷慨这些复杂的心理活动过程极细致极有层次地表达出来。因为“念”对于缓急、轻重、断续的掌握,较“唱”自由而更能随心所欲。

如果说戏曲表演对于抒情和叙事有所分工的话,那就是:“唱”主抒情,“念”重叙事。这当然只是指基本情况相对而言。“念”,特别像上述宋士杰那样大段的“念”,不可能不同时也赋有表达感情的任务。

戏曲中的“念”既是不可缺少的,那么它又是如何进行艺术处理的呢?戏曲对于“念”的处理,既不同于话剧力求口语化(语言的天然形态),也不同于西洋歌剧的宣叙调(毕竟是唱),而是加以音乐化。著名京剧演员钱宝森也说:“‘念’必须念得清楚有力,抑扬顿挫,层次分明,该轻的地方要轻,该重的地方要重,虽然没有音乐伴奏,但是也要显出节奏感来。”“音调铿锵”,“抑扬顿挫”,“显出节奏感”,这就是戏曲表演艺术对于念白音乐化的艺术处理。豫剧中,在牛得草《七品芝麻官》念状文一段,闫丽品在《秦雪梅》吊孝一场中,《刀劈杨藩》中杨藩见樊梨花后斥责樊梨花一段念白,都表现了人物具有的个性。

音乐化的念白,距离语言的天然形态是较远的,但这不是脱离生活。音乐化是指它的形式,其内容则仍然是“生活化”的,即注重研究和表达念白的思想意义和情感、性格。我们并不主张单纯追求所谓“珠走玉盘”

的形式美,不能只是满足于清楚悦耳。音乐化和生活化并非相互排斥的,像周信芳的念白,即注重情感的表达,又是抑扬有致,顿挫有力的。如果职责念白音乐化是违背生活真实,那么西洋歌剧以歌为劫色语言的唯一手段,岂不生活真实更远吗?

有人说,戏曲念白虽然富于音乐美,但也流于刻板,缺乏“个性化”。“个性化”怎样解释?是否指念白必须具备角色的特殊语气、特殊习惯?如果以话剧处理台词的要求对待戏曲,是不可能也是不应该的。因为既然有歌唱,纯粹的生活口语便与之不相协调,必须有适当的夸张。假设一切以这样的“个性化”去要求,那么戏曲的“唱”也就可以取消。因为歌唱,无论中外,无论是单纯的声乐表演,还是戏剧的歌唱,都只能是表现一定的情感。难道我们不应该有“个性化”的要求吗?不是,恰恰相反,戏曲的特点正是一切为了表现“人”,表现“人性化”的人。不过它不是狭隘地理解“个性化”,语气、声调、习惯,只是语言的形式,“个性化”只要体现在语言的内容是否表现了角色的特殊个性。而且戏曲也不是单在某一点上去追求,而是通过情节,通过冲突,通过“唱念做打”的综合,通过由这四功表现的人物行动去揭示和刻画个性。我们能说《群英会》中的周瑜、孔明、鲁肃都不具有鲜明的个性吗?马连良演孔明,与他演程婴、乔玄,在念白上都无甚差别,相反倒是同一风格,而人物却各具个性。戏剧形式不同,塑造人物的方法也各有奥妙,是不必在某一点上钻牛角尖的。

那么,戏曲念白是怎样音乐化的呢?以京剧为例,试做分析。

第一,采用韵文。像“上场对”、“坐场诗”之类,讲究韵脚和平仄,节奏感强,富于音乐美。戏曲既然是由说唱艺术蜕变而来,除唱以外,即便念白也保留了大量的韵文,这是很自然的事情,不过它已不是“唱”,而改为“念”罢了。

第二,夸张。除韵文外更多的是较为精炼的散文。“通名”、“背躬”、“定场白”、“对白和独白,均属此类。不论是韵文还是散文,表演中又具体处理为“韵白”和“散白”,在京剧中还有“京白”。韵白,是对于每个音节的韵母和声调的夸张处理。韵母的短促和延伸,声调的高低和起伏,或根据人物情绪,或根据剧情的张弛,该抑处则比口语更抑,该扬处则比口语更扬,这样就形成了近似旋律的韵味。所以有人说,韵白的实质,是没有固定音高的散板唱腔。换言之,如果有固定音高,它就是可以用乐谱记录下来的散板。这是很科学的分析,指出了韵白之所以富有音乐美的奥秘。至于京白,当然不如韵白那样近于音乐,但它仍然是拖腔拖调,急徐中节,不仅与生活口语的差距很大,即便与话剧相比,也具有特殊的腔调。

第三,“叫板”。板——即曲调中每节的强拍。故“叫板”者,叫起场面的伴奏之谓也。往往是一段话的最后一句、或一个词、词组,将其最末一字的韵母和声调加以足够的引长,在固定音高上,用类似胡琴的“上滑”、“下滑”指法的方法,作一吟咏,恰如一个乐句。其作用是在即将念完的话白和即将起板的唱腔之间有个旋律上的过渡,使之协调自然;同时也是演员场面的一个“交代”。如“大人容禀”,“岂有此理”,“……罢了”,“实实可恼”,“好不伤感人”等等。有人曾斥之为刻板化的语言,其实了解到叫板在唱腔和念白之间的过渡作用,就知道它在演戏实践中是绝不可少的。叫板是戏曲演员在长期艺术实践中的一个创造,为中国戏曲所独有。

梅兰芳说“我们京剧演员一向是把唱和念放在同等重要的地位,因为它们有着同样的音乐性和夸张性”,戏曲音乐家甚至把念白归于音乐的组成部分。

唯其如此,像京剧这样重视念白的剧中,其不同流派在念白一项也呈现自己的独特风格,马派念白的华丽潇洒,麒派念白的顿挫苍劲,言派念白的典雅缠绵和他们唱腔的风格是完全一致的。

中国戏曲的念白为什么能够音乐化呢?这其实就是字与腔的关系问题。汉语(不论什么方言)每个字(即音节)都有声调,以北方语系的四声:“阴平、阳平、上声、去声”为例,就都是以固定音高的假设为前提的。假设我们讲话,字与字之间的声调变化都从固定音高出发——就近于音乐上旋律的进行。比如“思前想后”,用四声符号表示就是“一/∨\”,音调升降极富变化,近乎一段旋律,音乐美是显而易见的。当然,我们讲话不可能有固定音高,尤其像“平声相连”之类的情况,音调高低会有变化,像“纷纷”、“茫茫”都必须前字和后字差一度。汉语这种丰富多彩的音调变化就是一种旋律性,用它唱歌,便能影响腔(即旋律)的进行,所以有“腔从字生”、“字正腔圆”之说。戏曲的念白便是通过夸张是旋律性更加突出,更加鲜明,由此达到音乐化。这是汉语得天独厚的条件,音乐化的念白是历代戏曲演员充分利用这个条件的高明创造。

近来有人主张取消京剧的韵白,最主要的理由是青年观众听不懂。其实就是一般的声乐表演又何尝每个字都听得清呢?这里有个文化水平和欣赏习惯问题并非韵白本身的过错。至于京剧唱念所具的音韵,倒是可以改革的,并非一定要用湖广音。因为汉语字和腔关系的特点,是无论什么方言都存在的,北京音也可在音调的高低升降变化上进行充分而恰当的夸张,同样可以具有音乐美,虽然也许不如湖广音的音调变化来得自由、幅度大。这需要通过实践来加以证明和解决。