

民族歌剧板腔体思维的本体缺陷及其解决之道

钱庆利

【摘要】民族歌剧创作对板腔体思维的借用经历了一个从认知到实践的过程。源于民间、成于戏曲的板腔体思维并非毫无缺陷。对于当前的民族歌剧创作实践,只有认识到板腔体自身及其在民族歌剧运用中存在的若干不足,才能处理好继承与创新之间的关系。

【关键词】民族歌剧;板腔体思维;本体缺陷;解决之道

【作者简介】钱庆利,南京艺术学院副教授。

【原文出处】《音乐研究》(京),2023.6.123~128

【基金项目】本文为2018年度国家社科基金艺术学重大项目“新时代中国民族歌剧创作研究”(项目编号:18ZD16)的阶段性成果。

板腔体思维是中国戏曲创作的历史经验之一,随着时代变迁及多元审美观的影响,板腔体思维的固有形式与当代音乐创作之间的矛盾逐步彰显,中国民族歌剧创作继承戏曲传统中的思维遗产本身并无不妥,但也存在继承什么、怎样继承的问题。

一、音乐语言出新的尺度把握问题

戏曲音乐具有鲜明的符号特征,无论在大戏还是地方剧种中,一经形成便有着顽强的生命力及相当的稳定性与辨识度,如成熟的行当、板式、唱腔,甚至伴奏,等等。这些类型化的戏曲艺术符号,作为特有的音乐语言,推动着剧种的形成与发展,并塑造着百姓艺术审美的习惯。但随着时间的推移,尤其是受众审美取向的变迁,戏曲自身所面临的现实问题也表现出来。因此必须解决戏曲的历史性、审美性及现代性问题,这既关乎着戏曲的未来发展,也是戏曲自身“脱旧”的内在需求。有人指出:

原有的戏曲形式产生于不同的时代,虽然在表现我们民族的历史生活上,它有独创的深刻的表现力。但要表现当代的人民生活时,就有它的局限性。这是新的生活内容和旧有的表现形式的矛盾,

这个矛盾的解决应该也必然是内容的发展推动形式的发展和新形式的产生,而绝不应该使生活内容去符合原有的形式。^①

事实上,在中国民族歌剧探索之初,最重要的问题也体现在如何处理形式与内容的关系上。《白毛女》成功的经验告诉我们:

形式问题虽然重要,但第一要义的东西仍然是生活,占有了生活,然后才可能占有表现的技术。深深地熟悉了生活以后,才会知道如何选择、集中、提高、升华那些生活的材料,并如何运用这种形式表现它们。^②

一切技术都应为内容服务。歌剧是基于音乐语言展开的戏剧,从本质上说,民族歌剧的改革都应建立在对歌剧音乐语言的守正与出新上。从民族歌剧创作中对板腔体思维的运用来看,首先是要不要戏曲化,保持戏曲音乐特点的问题。关于这个问题,民族歌剧创作的践行者虽有不同争论,但在实际运用上,艺术家总体思路是借用戏曲表现手段,而不是照搬戏曲模式。如《白毛女》《洪湖赤卫队》《江姐》《野火春风斗古城》《沂蒙山》《呦呦鹿鸣》《尘埃落定》

《青春之歌》等,即是不同程度地借用了戏曲表现手段。而像《窦娥冤》《红珊瑚》等作品,虽称为歌剧,但由于它们对戏曲音乐语言借用较多(旧的戏曲语言较多,新的歌剧语言较少),从而带有浓厚的戏曲色彩。这就回到戏曲与歌剧界常常争论的戏曲化运用的尺度问题:旧的戏曲语言与手段能否及如何表现现实生活的问题,进一步说,也就是歌剧创作中音乐语言的戏曲化与歌剧化问题。

中国民族歌剧对板腔体思维的借用,突出了共性,简化了音乐记忆,但同时也不可避免地显现出戏曲音乐语言的局限,就是相似性及雷同感,因而也就难以适应当代丰富多变的现实生活。故此,当代歌剧作曲家在继承板腔体思维进行民族歌剧创作时,一个难以绕开的命题便是如何解决音乐语言的出新尺度问题。

人们对新作品总是有一种期待,即能否感受“旧”,又能否接受“新”。这里的“旧”即是传统,而“新”体现为创造性。

板腔体是从戏曲创作实践中提炼出来的一种音乐体质,当运用于现当代的民族歌剧创作时,应做到“旧中有新、新中见根”,从而体现出淡化共性、突出个性的歌剧创作基本原则。也只有突出个性(追求角色性格化),才会是“这一个”,而不是“这一类”。理想的状态是既有继承性又有创新性,这取决于歌剧艺术家的创造性转化能力。

马可曾经说:“戏曲的局限性,首先就是各种艺术所擅长的东西它无法无限制地包括进来。”这是否可以说,脱胎于戏曲的板腔体思维也不能将其他艺术所擅长表达的都囊括进来呢?比如,歌剧中的重唱与合唱就不是板腔体思维所擅长表达的,因此,早期的民族歌剧中几乎不用,尤其是多声重唱,也很少用合唱。实际创作中应如何取舍?从形式上还是从内容上选择?抑或从内容与形式上做综合取舍?如此等等,恐怕都逃不出“新”与“旧”的辩证统一,也就是如何获得形式与内容在作品中所显现出的某种独特的协调。

当代民族歌剧的践行者充分认识到新的内容与

传统形式之间的矛盾,也在对板腔体思维进行审慎的革新,从深入思考现实、密切关注生活、充分挖掘人物性格入手,在传统音乐语言样式中开掘出新解和新意。淡化共性、突出个性,努力创造出与时代及其审美相适应的歌剧新语汇,成为当代民族歌剧创作者的共同追求。

板腔体思维形成于传统社会,是农耕文化的产物,而今,面对新的“环境事实”,这一思维是否能够不加改变地照单全收?实乃值得认真思考的问题。马克思主义坚持从事实出发,而非从原则出发来开展科学研究,认为:

研究必须充分地占有材料,分析它的各种发展形式,探寻这些形式的内在联系。只有这项工作完成后,现实的运动才能适当地叙述出来。^③

科学研究如此,音乐创作也不例外。因此,新时代中国民族歌剧创作,也应遵循从事实出发这一宗旨,只要能够对戏剧人物形象塑造有益的,任何手段都可以被采用。

二、“核腔”个性化不足及其雷同问题

“核腔”作为戏曲唱腔的“核心”,那就免不了要被反复强化、多次使用以奠定其核心地位。如此一来,其“类型化”属性便凸显出来,并常常与“局限性”等同视之。因为这些相近、相似的曲调会模糊观众对音乐形象的感觉,从而形成“这一类”,而不是“这一个”的音乐记忆。《小二黑结婚》《洪湖赤卫队》《江姐》中都有被反复运用的核腔。尤其是《洪湖赤卫队》中,有一句核腔在全剧的器乐与声乐段落中出现数次,而且几乎是不加任何变化的重复。可能的原因是作曲家故意为之,以求得音乐主题的统一。但给听众带来的便是雷同感,这是同一剧目中存在的情况。在不同的剧中,类似现象也很常见。追根溯源,便是戏曲音乐创作思维使然,这就涉及美学中常谈及的声音形象问题。通常情况下,小结构的音乐作品,比如原始的民歌曲调,其声音形象构成较为单一。但在歌剧这种综合性极强且庞大的艺术品种中,其声音形象构成一定是多元、丰富的。如若在歌剧中通篇使用极其相似或完全相同的音调,则需要

对创作思维进行细究了。

马克思曾说过:

极为相似的事情,但在不同的历史环境中出现就引起了完全不同的结果。如果把这些发展过程的每一个都分别加以研究,我们就很容易找到理解这种现象的钥匙。^④

据此一种理解为,“核腔”在剧中贯穿使用,曲调上虽然有相似之感,但是如果将“核腔”的每一次使用放到戏剧情境中来考察,答案也许会很清楚。另一种理解,“核腔”是戏曲中的产物,而传统戏曲创作中受限于有限的音乐资源,因此,在塑造音乐形象时一般会较多使用“核腔”,会导致角色音乐性格的雷同化。这给人物性格塑造带来一些问题。有人指出:

性格不是抽象的东西,它是人物的思想情绪的表现形态,必须是形象的刻划(画),而不是公式化的。^⑤

“核腔”的使用,一方面是将其作为主题进行贯穿的,具有结构力功能;另一方面,又是为了体现作品地域或剧种风格,因此才会不同的作品中反复使用。这种历史遗存是戏曲涵化所得,“核腔”易记、易唱、特殊性的腔调特质为赢得受众带来方便。但“核腔”的频繁、过度使用,易产生重复之弊,为了体味音乐上的“似曾相识”,对传统的框范不敢越雷池一步,这与艺术贵创新的原则是相抵牾的。即便为了戏剧人物需要做一些新的创造,因其尺度有限,仍给人新意不足之感。久而久之便会使听众生厌,尤其是对“核腔”不甚了解的当代青年观众,他们一般不会将其与风格联系起来进行考量。因此,当代歌剧作曲家对“核腔”的使用心存芥蒂,怕处理不当,会造成腔调语言的陈旧感,所以通常被弃用。但是反过来说:

一味将其视为陈旧、过时的传统束缚,便极易在今天的创作中,只知盲目创新、突破,而失去这一传统艺术应有的深刻与魅力。我们须知,任何个性的灵光闪耀,都必然建立在共性宽厚、深沉的基座上,完全离开共性的所谓个性,只能是虚浮飘(缥)渺的幻

象,或有瞬间的新奇,却终不能激起人们来自心底的共鸣。^⑥

问题的关键是看能否有效使用。同一“核腔”在一部民族歌剧中反复使用,解决办法应当不拘旧格。与历史略作关照便可知,新时代的文化环境与观众的审美需求已然发生了新变化,面对新的情势,如果创作还停留在陈陈相因的程式上,那么就会造成创新能力的不足。

艺术传统本身具有向心力,同时也兼具离心力,正是这种离心力才使创新成为一种新的可能。因此,创新不可简单地理解为传统的对立面,而是传统之所以是传统的隐形存在,因为传统也是要发展的。《党的女儿》中田玉梅的绝唱“万里春色满家园”,其中传统“核腔”的贯穿使用并未给人以不适之感,相反还获得了全曲风格上的统一。该大段唱腔写法上运用了板腔体思维以及传统音乐中的转调技巧。如全曲最后部分从C宫转向F宫并在G商上结束全曲。

这种向下属调转调的方法,既保持了整体音乐风格上的统一(最后3小节回到“核腔”音调结束)与内在凝聚性,同时又获得了“ $\flat B$ ”的高音与长音以及由此形成的情感浓度与声音张力,取得了异峰突起的艺术效果。

这个例子说明,如果处理得当,继承与创新这一对关系完全可以统一起来,否则便会给人陈旧之感。虽然民族歌剧创作中的板腔体思维脱胎于中国戏曲,是传统社会、传统文化的产物,但它毕竟不是戏曲,只是一种思维模式而已。只有认清这种思维模式及具体表现手段上的优缺点,才能根据实际需要因时、因剧而变。“板腔体的不足之处不在于自身结构,而在于某些声腔曲调旋律的简单性。这些声腔曲调自身的旋律过于简单贫乏,因而限制了板式变化在这些声腔中的发挥余地”^⑦。

因此,新时代以来的中国民族歌剧创作,“核腔”已较少使用,即便使用也是以变化形态,类似主题贯穿式的一种存在。推而论之,当下及未来的民族歌剧创作应最大限度地避免音乐上的雷同感,从而保

证歌剧创作的原创性。

三、音乐形象塑造的女强男弱问题

人物是歌剧艺术的基本构成要素,其多寡、主次及由此生发出来的诸如主题、情节、冲突、形象等,直接关乎歌剧的成败。歌剧中人物设置一般分为主要人物、次要人物、辅助性人物等多个层次。在西方歌剧中,这“多个层次”通常由不同的声部来承担,为这些人物所确立的独具个性的音乐主题,彼此间无须关联,就能塑造出剧中栩栩如生、充满不同人生况味的人物群像。而中国传统戏剧则是由不同的行当来体现人物形象的,如生、旦、净、丑等行当。总体来说,无论是声部安排,还是行当体现,表面上表现为名称的差异,实质上确有异曲同工之妙,属于同一事物的不同表现形态,只不过分属相异的文化语境而已。

板腔体思维在戏曲音乐唱腔中,无论生行或旦行,均有上乘的表现,但在早期民族歌剧中却只用于女高音声部,集中对女性角色进行塑造。

不少歌剧只注重女腔的民族风格,而没有同时将男腔形成的民族手法加以运用,包括一些广为流传的歌剧唱段,也大多数是女腔的唱段为盛,男腔设计则不及女腔,致使男腔的唱段不容易被观众记住和接受,甚至一部歌剧流传几年、几十年,观众看了许多遍,亦复如此。当然,造成男腔劣于女腔的这种不平衡的原因是多方面的,没有借鉴“男女腔同源”的创作原则,这是重要之点。这是一个重要的,但又是常被人忽视的创作方法。^⑧

上述没有借鉴“男女腔同源”的创作方法,是指民族歌剧创作中没有借鉴戏曲中生旦并重的唱腔安排,而是只突出女性角色,变成全剧关注的核心对象。从结果看,倒也成功地突显了女性角色的英雄性、崇高性及革命性的一面。如《白毛女》中从逆来顺受到奋起反抗的喜儿;《小二黑结婚》中不畏阻挠、勇于追求婚姻自由的小芹;《洪湖赤卫队》中勇斗渔霸的韩英;《红珊瑚》中巧与敌人周旋,最终获得胜利的珊瑚;《江姐》中坚贞不屈、颇具红梅品格的江竹筠;《党的女儿》中生死与党心相连的田玉梅等;无疑

都是清一色女性形象。可以说,这些女性形象是中国民族歌剧人物形象的文化符号。

与上述民族歌剧中女性形象相比照,其他人物的戏剧分量与戏剧使命则显得黯然失色。当然,出现这种情状,由多种原因所致(除了未借鉴“男女腔同源”外),本文不做展开论述。

综而言之,与西方经典歌剧中角色的丰富性相比,中国民族歌剧中突出女性形象便显得过于单一。加之民族歌剧在相当长的一段时间内呈现出式微的窘境,这一切都使得观众产生一定的审美疲劳。

令人欣喜的是,民族歌剧音乐形象塑造中的女强男弱问题,在歌剧《野火春风斗古城》《沂蒙山》中略有改观。尤其是《沂蒙山》中,在塑造主要人物海棠的同时,还兼顾了男主人公林生、孙九龙、赵团长与夏荷等其他人物,共同筑起了丰富多彩、有血有肉、彼此相映成趣,同时又不失个性的多重形象,且每个人物无论从剧诗写作还是音乐创作上,都显得很丰满。如九龙叔赴死前的绝唱“再看一眼亲人吧”,女中音夏荷的托孤咏叹调“沂蒙的女儿”,男高音林生的咏叹调“爱永在”与海棠的三首唱段“就在山水间”“无情的风雨”“苍天把眼睁一睁”一道,给观众带来不同的艺术享受。

由此可以看出,形象塑造上的概念化、模式化与当代观众丰富多彩的生活与审美扞格不入,这都与对板腔体思维的借用有关。当代民族歌剧创作,因时代在变、生活在变、文化在变、审美在变,必然要面临戏剧人物形象的现代拓展问题,需要表现而且能够表现的人物很丰富。具体做法上,在纵向继承传统戏曲中诸如行当、唱腔、旋律、唱法、音色、韵辙、声区等差异来塑造不同戏剧人物的同时,还应兼顾横向中西交流及观众视野开阔带来的新要求,这些问题在现代题材民族歌剧创作中表现得尤为重要。因此,当代民族歌剧应当是一个开放的体系,同样需要艺术家具有开放的国际视野。在追求民族韵味,守住民族根脉的同时,放眼历史进程及社会发展中的热点问题,在普世的人性挖掘上苦下功夫。唯其如

此,创作上方能避免角色单一化倾向,也才能满足当代观众对歌剧艺术的声种要求,从而弥补民族歌剧在人物形象塑造上的“缺陷”(突出女性形象),也才能够塑造好具有生命质感的中国式人物形象,以满足观众多样的审美需求。既要继承板腔体思维在塑造人物形象上的艺术成果,还要兼顾现实生活的丰富性,力避音乐形象的类型化,需追求音乐形象的性格化与多样化。

总之,以上关于民族歌剧板腔体思维的几点不足,与当代观众的审美之间存有巨大的离心力,协调二者的关系,正确的认知应当是:

要程式性,但不要凝固的程式。具体地说,便是保留程式性、继承程式遗产、改造程式、发展新语汇和新形式。^⑨

因此,“戏曲音乐不存在永久的形式,作品总是随历史而演化、依传唱而改观”。^⑩同样带有程式色彩的民族歌剧板腔体思维,在今天看来,不是技术问题,而是认识问题、应用问题、把握问题。当代人能够做的:

即是在传统技法的基础上深入当下的现实生活,精微地体察现实生活中具有典型意义的并能够与传统形式相融汇的元素,对之进行艺术加工与再创造。^⑪

在形式美的基础之上,创作中要处理好传统社会形态下形成的稳定的程式与当代社会复杂多变的现实生活之间的关系,如何达成平衡,如何进行变与通,诚如马克思所说:

人们自己创造自己的历史,但是他们并不是随心所欲地创造,并不是在他们自己选定的条件下创造,而是在直接碰到的、既定的、从过去继承下来的条件下创造。^⑫

历史创造如此,民族歌剧创作也应作如是观。

结语

板腔体思维继承了民间音乐中“旋律学”与“节奏学”的创作经验,是在中华传统文化根基上逐渐形成、发展并沿袭至今的音乐建构原则,它的重要性自

不待言。但同时也应当看到,作为民族歌剧核心特征的板腔体思维与当代性之间存有的客观“冲突”。只有充分认识到这一点,创作上方能扬长避短。同时,需对其进行音乐语言的适度创新、避免“核腔”运用上的雷同感、塑造多样的戏剧性人物、提升器乐的表现功能、激发当代观众的审美情趣等方面进行系统、全方位改造,以最大的可能性在承继传统的同时又锐意创新。当然,这是一项非一日之功的系统工程,只要有足够的勇气、坚定的毅力,通过歌剧作曲家的反复实践,一定能创作出真正令观众信服并乐于接受的民族歌剧音乐。

注释:

①丁毅《新歌剧发展的道路》,载《新歌剧问题讨论集》,中国戏剧出版社1958年版,第66页。

②《中国歌剧史》编委会主编《中国歌剧史1920-2000》(上),文化艺术出版社2012年版,第193页。

③中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译《资本论》“跋”,人民出版社2004年版,第21-22页。

④马克思《给〈祖国纪事〉杂志编辑部的信》,载《马克思恩格斯全集》第三卷,人民出版社1995年版,第339页。

⑤李焕之《音乐的戏剧·戏剧的音乐》,载《新歌剧问题讨论集》,中国戏剧出版社1958年版,第381页。

⑥汪人元《中国戏曲音乐发展中的民族性与现代性问题——从“双重乐感”谈起》,《艺术百家》2012年第4期。

⑦白秉钧《浅谈“板式变化体”的结构形式特点及其表现方法》,《戏曲艺术》1995年第3期。

⑧徐霞《论戏曲与歌剧音乐性格化手法》,《黄钟》1992年第3期。

⑨汪人元《论戏曲音乐的特殊逻辑——程式性》,《文艺研究》1987年第1期。

⑩汪人元《现代戏曲音乐的发展》,《艺术百家》1993年第1期。

⑪吴思福《论戏曲音乐创作中形式立意的价值基础——兼从价值论音乐美学角度谈戏曲音乐创作中传统继承与创新发展问题》,《戏曲研究》2008年第3期。

⑫中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1972年版,第603页。