

艺术·论坛

戏曲音乐人才培养：

学校、院团、评奖须合力

谢振强

戏曲音乐自上世纪50年代初的“戏曲改革”到70年代中期“文革”结束的20多年间得到了空前发展，尤其是运用西方作曲技术，创造性地在表现不同内容和人物形象等方面进行了大胆的尝试，积累了丰富的经验，以至在之后的几十年戏曲音乐创作实践中，这些经验仍然发挥着巨大的作用。但从发展的角度看，自改革开放以后，各剧种音乐的发展情况各有不同，但整体水平并不乐观，加之受外部和内部诸多因素的影响，使戏曲音乐在低谷徘徊。

从外因来看，中国改革开放以来，传统文化、外来文化以及现代科技所形成的影视文化、网络文化等多元文化的复苏与发展，以及经济社会环境中人们普遍存在的浮躁、紧张的精神和生活状态等因素，对戏曲艺术造成巨大冲击。而从内因来看，除了受保守观念的束缚、集体创作模式解体的干扰，音乐人才的缺失也是导致戏曲音乐萎靡不振的重要因素之一。

创作人才数量不容乐观

戏曲作曲家应该是高端复合型人才，不仅要掌握传统和现代本剧种各声腔板式、行当、流派唱腔和“文武场”音乐基本知识及不同的唱腔写作方法，还要掌握中国民族民间音乐和中外作曲技术。1974年文化部在中央音乐学院开设了一个特殊的作曲进修班，在全国京剧团体中抽调了5名具有深厚戏曲音乐功底的主奏人员，进行为期两年的培训，通过对西洋作曲技法的系统训练，使受训人员在日后的戏曲音乐创作中发挥了重要作用。1984年，戏曲作曲家关雅浓在中国戏曲学院创办了作曲系，标志着第一届戏曲作曲本科生的诞生。近30年来，该专业的前几届毕业生已逐步成为戏曲音乐创作的骨干力量。

虽然戏曲作曲专业已经开始活跃在全国创作实践中，但总体数量和梯队建设不容乐观。其原因，一是高端戏曲作曲人才成长周期长，需要较长时间的积累；二是院团的创作很难放手给年轻人；三是很多剧团基于经济上的考虑，不愿搭建作曲人才驻留和培养平台，其“但求所用，

不求所有”的用人思想使得很多作曲专业学生毕业后即改了行。仅从京剧来看，目前，60岁以上的京剧作曲家只有2至3位仍然坚持创作；50岁至60岁的基本断档；50岁以下的，便是中国戏曲学院作曲专业的前几届本科毕业生，但也屈指可数。从这个数据大概可以看出整个戏曲音乐作曲人才的现状。

完善学科设置

从戏曲音乐的创作困境及发展需求的角度来看，目前培养戏曲音乐人才的专门学校——无论大学还是中专的学科设置并不完全符合戏曲音乐人才培养的特殊需要。因此，笔者认为，戏曲专业学院应该增设和加强以下几个专业方向。一、设立戏曲指挥专业。由于各音乐院校、戏曲院校至今没有专门针对戏曲音乐设立指挥专业，而不了解戏曲节奏特点和伴奏规律的音乐指挥，很难在短时间内承担和完成高质量的音乐表现任务，导致音乐表现质量缺失。设立戏曲指挥是提高戏曲音乐表现水平和质量的重要保证。二、设立戏曲配器专业方向。三、设立戏曲音响导演专业方向。该专业人员和戏曲指挥同样是目前各院团的稀缺人才，也是直接影响着戏曲艺术听觉表达和质量的重要环节。四、戏曲电子音乐表演专业方向。该专业方向可通过完整的演奏训练、电子音乐教学和戏曲音乐教学模块，尤其利用模拟技术与现场伴奏技术，既能增强剧目的音乐表现力，又可以节省剧目经费开支。五、加强戏曲演员演唱和演奏演奏技术与音乐基础训练。一个高水平演员、演奏家除了需要具备较高的音乐修养和驾驭新作品、新技术的能力，尤其是音准、各种节奏的把握、与大乐队合奏能力，要在借鉴西洋与民族演唱方法、器乐演奏法、音乐基础理论、视唱练耳等方面下功夫。

院团需要一定的成本投入

一个作曲家、演奏家的形成仅靠短短几年的学校教育是不够的，戏曲音乐

相应的举措。如江苏卫视春晚在舞美上除却奢华气氛，舞台沿用去年春晚的，服装和大屏也是租用的。北京电视台春晚的内容以草根艺人、普通百姓和影视新人表演的节目为主，不盲目邀请大牌明星。央视春晚也声称一直秉承节俭原则，从1998年至今，连续15年使用老台址一号演播大厅承办春晚，节约了场地成本。据今年央视春晚剧组介绍，他们还将一号演播大厅的舞台主背景更换为LED屏，这在很大程度上节省了建设普通舞台所需的钢材、木材等原材料的损耗消费，也为舞台增加了时尚气息和美感。此外，安徽、湖北等卫视的春晚负责人也纷纷表示自家春晚绝对是节俭的。值得一提的是，提倡节俭、反对浪费的呼声与回应也在今年春晚的一些节目中有所体现，如相声《败家子》等，赢得了观众的好评。

笔者以为，在一片“节俭办节目”的呼声中，各卫视春晚虽然努力做到物质上的节俭，但没有意识到文化精神方面的浪费同样不容小觑。从宏观上不难发现，今年的春晚仍然存在不小的文化浪费。其一，节目内容严重同质化。大多数春晚节目几乎都是综艺大杂烩，同一首歌、同一支舞被各大卫视以不同人马重复演绎，观众看得很不耐烦。其二，全靠“拼明星”撑场面，大多无特色可言。各大卫视似乎都明白春晚比特色不如比“大腕”的“原理”——只有更多、更大牌的明星，卫视春晚才能有收视保障，才能吸引更多的投资者，所以他们将大部分心思及开资都用在明星身上。结果，众多春晚都变成了奢华的明星大聚会，其他艺术家的表演则不幸成了“聊天时间”，观众看完明星脸就换台或者关电视，也造成了不小的文化浪费。在荧屏无比繁荣的年度，选择非常自由的如今，全国上下反浪费的当下，如何防止经济领域之外的浪费，同样值得深思。

节俭办春晚应是全方位的

翩翩

自1983年中央电视台举办第一届春节联欢晚会后，“除夕夜看春晚”便成了中国人的“新民俗、新文化”。随着物质生活水平的逐步提高，人们的精神需求也不断提高，央视春晚尽管仍备受关注，却已经不是春节期间唯一的“文化大餐”。如今年的电视荧屏上，江苏、湖南、东方、辽宁、湖北、北京等多家卫视就纷纷推出了各自的“地方春节联欢晚会”，与央视春晚竞相争艳。

笔者观察到，自国家广播电视总局下发《关于节俭安全办节目的通知》后，各个卫视在春晚的筹备及演出过程中都采取了

人才的培养不仅仅是院校的事，也是各戏曲院团的长期任务。虽然目前人才流动比较普遍，但从剧团长远发展角度看，没有原创音乐能力的剧团是很难形成自己的特色的，而一旦缺失了特色也就没有了竞争力和生命力。如北京、上海、天津、湖北、江苏等地的京剧院团多年来之所以能够创作出一批优秀的作品，正是因为都有专属的作曲家，由于这些作曲家熟悉本团演员的情况，有针对性地进行创作，量身打造，形成了独具特色的音乐风格。所以，各院团要具备长远的发展眼光，要敢于投资，支持本团具有创作潜质的年轻人出来学习深造。

在新编剧目创作中，戏曲艺术院团应遵循艺术创作规律，要给作曲家以充足的创作时间。通常来讲，从读剧本、分析剧情和人物、整体构思、局部酝酿写作、反复修改等环节来看，集中精力创作一般要3个月至半年的创作时间。另外，创作周期还要视作曲家创作功力情况而定，避免时间上和技术上的“小马拉大车”现象。给予合理的创作时间是对作曲家的尊重，给予合理的稿酬同样也是对作曲家的尊重，要让更多的有才华的作曲家投身到戏曲音乐的创作中来，院团需要一定的成本投入。可以说，不是现在的作曲家不能创作出样板戏水平的作品，而是急功近利、浮躁。

戏曲音乐评奖可细化

本着尊重艺术和创作规律的原则，建议各级文化主管部门和评奖机构要加大评奖机构音乐评委的比重，把真正能够指导戏曲音乐创作的评论家、作曲家、戏曲音乐专家纳入评审组。同时，要细化戏曲音乐创作单项奖项，以鼓励更多作曲家参与戏曲音乐创作。由于目前能够集创作、写作、音乐写作、配器于一身的作曲家为数不多，因此，需要在评奖中作细化评比，可分别设立“作曲奖”（综合奖）“唱腔作曲奖”“音乐作曲奖”“配器奖”“指挥奖”“伴奏奖”等。这样既能调动各方面作曲者与演奏者的积极性，对提高戏曲音乐水平、促进戏曲音乐发展、建立创作竞争机制等方面都是符合当前实际和现实需要的有利举措。

艺术·视野

《三进士》：邕剧重新立于舞台

毛小雨

1956年，在北京演出的昆剧《十五贯》作为中华人民共和国成立后戏曲改革的重要成果引起了全国性的轰动，《人民日报》为此发表了《从“一出戏救活了一个剧种”谈起》的社论，肯定该剧是“改戏、改人、改制”背景下的一个重要成果。

半个多世纪过去了，民族戏曲依然面临着这样那样的困难，而随着2001年非物质文化遗产概念的导入，人们对民族艺术的认识已经上升到人类遗产的高度，对民族文化多样性的保护就像维护生物界的多样性一样重要而紧迫。因为文化品种的多寡决定了世界文明的色彩。因此，在此语境下，中国的戏曲剧种当下的生存状态虽然难言甚佳，但列入非遗名录的剧种从法律层面到具体操作都有了一定的生存保证。一些难以以为继的剧种有了重获生机的一线光明。

广西南宁市民族文化艺术研究院下属的邕剧团演出的2013年开年大戏《三进士》，就是一部在恢复传承目标导向下的作品。南宁古称邕州，1949年后人们把旧时流传在南宁，用邕州官话演唱，习称为广戏、老戏、本班戏、本地班、五六腔等的剧种，定名为邕剧。1951年1月，南宁市有关部门把街头艺人组织起来，成立了邕剧团，并修建邕剧院作为剧团固定的练功和表演场所，邕剧曾经显现出一派生机勃勃的景象。然而，好日子也只维持了十几年，“文革”开始后，邕剧团情势日益走低，1969年邕剧团被迫解散，剧团的不复存在往往意味着一个剧种的消亡或濒临灭绝。好在该剧种在上世纪被广西的民族艺术工作者整理出了400多个剧目并出版。另外，由于南宁独特的地理优势，邕剧与周边省份的祁剧、桂剧、丝弦剧、粤剧等剧种有着密切而又错综复杂的关系，藕断丝还连，剧团消失，血脉尚存。邕剧艺人都有演粤剧的“两下锅”本事，因此，当2007年列入国家级非物质文化遗产名录后，邕剧复苏的机会也接踵而至。

《三进士》是一出老戏，京剧又名《八珍



《三进士》剧照

汤》，豫剧、潮剧、晋剧皆演此戏。故事讲的是书生张文达因为父母病亡，借下周、常二家银钱，未还清欠款，就离家到上京考取功名。周、常二家无儿有女，为追欠债，抢去张家二子，以子抵债，收为螟蛉，半子半婿。后这二子20年后中了进士，当上了官。张妻孙淑林为寻夫觅儿流落洛阳，病困旅店，为还店钱，自卖其身，到失散20年的大儿子家为奴，并遭儿媳百般虐待。小儿夫妇得知母受苦受罪，劝兄认母。大哥不从，兄弟反目，告上巡按衙门。岂知巡按竟是20年未谋面的亲生父亲，经一番审问，夫妻、父子得以团圆。

虽然这出戏在故事情节的铺排上突破不少，但其突出弘扬的孝道与家庭伦理却是整个戏建构的重要基点。因此，

观众在欣赏这类戏时，情节之粗陋、逻辑之不通，皆不顾也。他们感兴趣的是被抢小儿的命运，卖身为奴的母亲境遇，兄弟之间自私与爱心的冲突，还有经过诸多磨难一家终于团圆的喜悦。观众为之唏嘘、为之落泪、为之感叹。戏做到了以情动人。

动人的戏当然仰仗演员的表演，而邕剧团的一批演员其实也是优秀的粤剧演员。该院的剧团是一套人马、两块牌子。平时他们演出粤剧时，都有扎实的底子。很多南派粤剧的排场、武功，广东地区都很少见，但被他们很好地保存下来。从邕剧与粤剧的渊源和历史来看，邕剧的唱腔没有粤剧丰富，可这正好可以说明在某些方面邕剧之“老”。粤剧表演艺术家

马师曾说过，邕剧保留了很多“老粤剧”的东西，此言不虚。再加上邕剧是用官话演出的，而粤剧也有过戏棚官话时代。所以，当该院在国家级邕剧传承人洪琪指导下恢复排演大戏时，并不是向壁虚构、无迹可寻的。

此外，该院的几位中年演员梁素梅、黄俊成、何惠临、姚艳等经过多年的历练，表演上日趋成熟。尤其是张文达的扮演者何惠临出场时间并不是很多，但是在短短时间内把人物的大悲大喜的感情起伏、心底波澜表现得淋漓尽致。

总之，《三进士》的上演，意味着邕剧在南宁的舞台上重新立了起来，也许在不久的将来，邕剧能成为这座城市的文化名片。

艺术·剧评

《我们的荆轲》：开掘民族戏剧的现代感

胡薇



《我们的荆轲》剧照

日前，由莫言编剧、任鸣导演的北京人艺的原创剧目《我们的荆轲》在北京国家大剧院再度上演。全剧融汇传统与现代，借古讽今、内悲外喜的深层表达以及勇于解剖自己的反思和批判精神，连同其汲取传统戏曲养分的同时又恰到好处地有所创新和丰富的舞台语汇，把严肃的主题蕴涵在了诙谐的表演、流畅的节奏与简约内敛的舞台之中。尤为难得的是，导演敢于不借助过去的有效手段，不追求外在形式的新颖和花哨，抓住戏剧艺术的本质特点创造舞台形象、开掘戏剧场面，充分运用重复、对比、反差等手段，用丰富、独特的想象力和创造力，并通过运用各种舞台手段，创造出立体的舞台形象，彰显剧作的文学性，张弛有致地将剧作的思想情感传递给观众并引发思考，都昭示着突出话剧内在民族性、促进话剧民族化的不懈努力。

因而，表面的“空”台上，实际的设置并不简单：一个斜的平台加一个转台和一个长平台，它们的斜置、平放、运动、侧放或旋转，再加上随时可以从天而降的各种软装，令写意的虚景不仅能够自由地穿梭“古(戏剧时空)今(剧场时空)”，利于剧作主旨的表达乃至至扭结起外部环境与人物的内心空间，而且能够以撞击实，充分发挥出戏剧本身的潜力。而对于戏剧场面的开掘和呈现，导演则是以多层次、多角度地运用舞台语汇，调动一切手段进行揭示和渲染，在演出中有条不紊地建立起了一种形象、立体的叙事方式，并将之从视觉的震撼化为了一种深入思想的冲击力，增强了全剧的整体舞台效果。如表现屠狗和秦舞阳在配合高渐离讲解刺客图一段，在转台上的长形平台自然而然地就转化成了一个戏中戏的舞台，吸引着观众的注意力。二人那种“动漫式”地图解历代刺客故事的夸张表演，对于调侃和揭示众侠士声名之下的那种可笑的本性，则具有点睛的作用。正是对于“笑点”的把握和控制的恰到好处，使之不但在轻松好看的面中完成了对于严肃主题的展示，还能在笑声中引发观众的反思。此外，与之同步的几幅具有秦汉画像砖般古拙感觉的巨大的刺客图一张一张从天幕垂降，令三者的叠加彻底打破了写实原则，不仅增加了演出的整体气势，而且历史的纵深感 and 沉重感也令整个场面瞬间就“活”了起来，可谓多方位、立体化地造就了一个悲

喜交融的场面。而当完成了由喜转悲的重要场面展示，第九场《壮别》中荆轲的“呼唤高人”，则是全剧穿透人生表象、观照人生的一次拷问与探寻，成为全剧的情感高潮，既是剧中人物一直激动不安的内心世界的一次全面展示和爆发，更是荆轲走向自我反思和觉悟的顶点。因此，在易水边的送别场面，导演借助戏曲的节奏感、仪式队列等，调动所有的舞台表现手段叠加和递进，营造出出类拔萃的悲剧意境。当众人退到舞台后方，空空的斜台上，也考验着演出者内在的艺术才能。荆轲在这生死的边缘，在众人“杀、杀、杀……”的敦促声中黯然凝神的短暂停留，借由停顿的力量，观众可以感受到他内心的挣扎与无奈；赴死前对生的一丝留恋、对燕姬的愧疚、对自我的反思以及为时已晚的觉悟等，都促使荆轲重新反思和审视自己的所作所为，探讨自身的意义与价值——为了逃离凡夫俗子的人生境遇而付出尊严、情感、生命乃至灵魂的代价，是否太高？完美的人生境界又是否能够实现？……因此，“这一个”荆轲不仅有着“肉”的贪念，还兼有“灵”的觉醒。而舞台上荆轲从追

求声名到拷问自身的反思和转变、其内心激烈的自我挣扎，映射出的却都是现代人内心深处的思考与困惑。这，无疑也是全剧与当代观众精神世界的契合点。不过，在这种寻求对于人物、作品精神深度的开掘和提升全剧精神高度的过程中，凝结着作者思想的精华，但作为“荆轲”这个人物，其实已不能完全承载作者的思想。因此，此时当剧作的内涵和思想都被准确传达出来的同时，剧场性有所减弱。然而，导演对于舞台时间空间的独特处理以及运用演员形体的韵律感乃至对于仪式和想象的突出等，可算是最大限度地弥合着二者之间的裂痕。

总之，全剧完整、流畅地运用多种舞台表现元素，以它空灵的舞台表现、虚实相生的时间空间，强化了剧作的诗意，令全剧弥漫着一种收放自如的气韵；舞台处理的细致而又不见雕琢，展示出导演驾驭“空”的能力。尤其是在另辟蹊径、求新求异、展示自我成为一些人创作根本目的的当下，能够始终忠于戏剧本质、不靠过于外在和激烈的舞台技术和手段来博取观众喝彩的创作者们，更值得我们尊敬。当然，不创新满足不了观众日益增长的审美需求；但是，完全脱离传统，又将失去民众固有的、认同的欣赏基础。只有秉承先继承后创新的原则，在继承之后发展、在坚守中超越，充分发挥、开掘出民族戏剧传统中的现代感，才有可能创作出真正兼具思想性和艺术性的戏剧作品。如今，一些优秀的话剧作品不再只满足于运用中国戏曲艺术之“形”，而日益注重于其内在的韵味和节奏，适当采用戏曲的线性结构方式而又重新赋予其新的时代精神、现代意识并加以变化和创新——这是《我们的荆轲》给人的启示。