

晚情丛书



艺苑慨叹录

王应生 著

贵州人民出版社

芝苑慨叹录

王应生 著

贵州人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺苑慨叹录/王应生著. - 贵阳 贵州人民出版社,
2004.8

ISBN 7 - 221 - 06657 - 4

I. 艺... II. 王... III. 戏剧 - 艺术 - 文集
IV. J8 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 081819 号

艺苑慨叹录

著 作 人:王应生

责任编辑:杨民生

封面设计:王艳梅

版式设计:杨民生

出版发行:贵州人民出版社

印 刷:贵州兴隆印务有限责任公司

开 本:850 × 1168mm 1/32

字 数:103 千字

印 张:4.125

印 数:1000

版 次:2004 年 8 月第 1 版第 1 次印刷

书 号:ISBN7 - 221 - 06657 - 4/I · 1384

定 价:8.60 元

本书的出版受中共贵州省委宣传部“贵州省文化事业建设费”资助，贵州省文联组织出版。





艺苑慨叹录

王应生 著

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

出版说明

这套丛书,名为“晚情”,至少有两层含义。一是书的作者,都是年逾花甲乃至古稀的老作家、老艺术家,书中的文字作品或美术作品,凝聚着他们多年辛勤耕耘于文坛艺苑的一往深情——是为晚年之情;二是对贵州省文联而言,为这些老作家、老艺术家出版一本作品集,是多年言而未果的心愿,如今终于如愿以偿,虽然时间晚了一些——是为晚到之情。

因此,要特别感谢中共贵州省委宣传部的领导和同志们。是他们的真诚关心和大力支持,并从有限的“文化事业建设费”中挤出经费予以资助,这套“晚情”丛书才得以出版。

应该说明的是,丛书的作者们,都是贵州文学艺术界的知名人物,也都是先后在贵州省文联工作多年的老人。当年,他们孜孜不倦地为贵州文艺界培育了一批又一批人才;今天,他们手中的笔仍未停息,仍在为贵州文化事业的建设而劳作。真是晚情不息,壮心不已!

谨以此丛书,在贵州省文学艺术界联合会成立 50 周年之际,为贵州文化的繁荣昌盛祝福!

贵州省文学艺术界联合会

2003 年 6 月

目 录

从曲本到舞台	1
噱头与相声“包袱”	7
论地戏声腔音乐	11
红军英雄业绩的赞歌	15
蚕丝未尽又一春	17
漫长的镜头 有限的生命	18
事在人为	20
“小屋”何止汾城有	22
“贵州梆子”枯木逢春	24
贵州曲艺振兴的起点	27
“梦游”青原山	29
老笑星欧少久	42
长篇评书作家曾凤鸣	50
贵州曲坛先驱杨林	56
缅怀战友刘振南	65
走正路的曲艺工作者	71

附录：作者典型作品

神话电视戏曲：水仙外传	76
相声：二郎神	112
单弦：垂柳树下	121

从曲本到舞台

——贵州琴书《两只银镯》 创作排演的感受

贵州琴书《两只银镯》(以下简称《两》)自发表以后,受到一定的好评,并获得 1976—1979 年全国优秀短篇曲艺创作三等奖。从文学曲本来说,《两》是比较成熟的,我们在将此曲本搬上舞台时,不但做了一些必要的修改,而且在曲艺艺术的发展和革新上,还有意识地作了一些粗浅的探索,现在谈谈我们的做法和感受,并求教于领导、专家和同志们。

一、交待和铺垫在演出中的重要性

作为曲艺演出,首先必须把故事情节叙述交待得清清楚楚,演唱作品不可能像一般的书面文学那样,有不清楚的地方可以翻过去重看一遍,曲艺节目如果前面听不清楚,后面就看不明白,因此必须在交待故事情节上狠下功夫,而其中主要的、关键的地方,更应该突出强调,加深印象。《两》中,冯德刚和纪铁功是一个人,这一点,是作品的关键,对此,原来是做了交待的。但在排演过程中,我们发觉不少人并未搞清楚这一事实,这样一来就严重影响了演出效果。经过反复推敲后,我们决定在开头部分观众思想最集中的时候,就利用表白,交待了德刚和铁功就是一个人。最初有人认为这样做“刨了底”,达不到“悬念”、“吃惊”的艺术效果,后来我们通过探索,认为这个曲本不是一个惊险的故事,而是一个抒情悲剧,它是通过感人的人物形象、高尚的情操、优美的唱腔来感染观

众,引起共鸣,它不怕“刨”底,只怕“抖”不干净。实践证明,事先让观众心中有数,清清楚楚,到了高潮时反而会产生更大的艺术感染力。

《两》的发表本中,当铁功牺牲后,星梅由老区长扶着回来,大妈发觉不妙,忙问星梅:“铁功呢?”星梅万分悲痛地说:“他、他永远也不会回来了……”接着激昂悲壮的音乐唱腔起,情节推向高潮,从曲本来看,这样处理合情合理,情节的突变,紧凑有力。但每次演到这里总觉得演员和观众的情绪都起不来,达不到高潮的效果,经过我们多次分析探讨,发觉这仍然是个演出中的交待铺垫的问题,此时,观众虽然已经知道铁功牺牲,但他何时死的?在哪里死的?怎样死的?观众一概不知,在思想感情上对他的牺牲未能产生具体的概念和深刻的印象,因此无论音乐如何悲壮激昂,演员如何声泪俱下,而观众缺乏应有的思想准备,所以难以引起共鸣。我们改为:大妈问:“铁功呢?”星梅悲痛欲绝,有口难张,而由老区长沉痛而简明地叙述,交待了铁功为了工厂和同志们安全壮烈牺牲的经过(这一段叙述实际是由后面提到了前面)。老区长讲到铁功“……英勇地扑在爆破筒上,他……”老区长也难受得说不下去了。大妈又急切地再追问一句:“铁功他究竟怎么样了?”至此星梅接着说:“他、他永远也不会回来了!”紧接着高潮音乐骤起,于是台上台下的情绪一下子推向高潮。

二、“情绪色彩”的发展、变化与对比

要想“炮制”好一个曲艺节目,我们认为必须认真分析和精心调配其“情绪色彩”的问题。“情绪色彩”我们是指随着作品的情节结构的发展变化而表露出来的整个舞台的情绪气氛。任何一个文艺节目,“情绪色彩”都必然要有发展、变化和对比,而且“情绪色彩”的发展、变化和对比必须安排得当,布局合理,绝不能随心所欲地任意处理,那样就容易造成极不协调的“反色彩”(当然,有

意识地精心安排的“反色彩”，又是另一回事了），比如在悲哀的部分突然摔出一两个“包袱”，那就会倒了观众的胃口。

我们分析了《两》的“情绪色彩”，应该由“喜”、“悲”、“壮”三种色调（部分）组成，而又由“喜”变“悲”，由“悲”变“壮”，即：前面欢快喜悦，中间悲伤深沉，最后激昂振奋，三种不同的色彩组成丰富了舞台纵剖面，而且他们互相作用：“喜”的色彩加强了，“悲”才能得以突出，“悲”的色彩加强了，“壮”才能得以升华。

《两》的发表本中，前面部分有一大段冯大妈回忆德刚的唱腔、道白，写得情真意切，颇为感人，但是基于上述理论，我们毫不痛惜地全部删去了。因为前面部分是“喜”的色彩，应该着意渲染欢快喜悦的气氛，而这一段唱腔道白却在竭力表现冯大妈“痛断肝肠”、“掉下来”的凄楚心情。于是在“喜”的画面上抹上一笔“悲”的“反色彩”，造成了“画面”的紊乱，破坏了总体结构的平衡，当我们把这段唱腔道白删了以后，在前面部分尽量突出了“喜”的气氛，在如此欢快喜悦的气氛后面，突然出现了铁功“永远不会回来！”的悲剧情节，便在“画面”上造成鲜明的色彩对比，在演员和观众的感情上造成了极大的“落差”，于是取得了强烈的悲剧效果。

当《两》的情节由第二部分（也是主要部分）的“悲”，进入第三部分的“壮”时，也出现了类似的情况。

《两》的发表本中，当大妈知道已经牺牲的铁功竟是自己朝思暮想的儿子德刚时，激情地唱出了失去亲人的痛苦，剧情进入高潮，同时此刻也是“悲”的情绪色彩中最浓的一笔，可是发表本却在这以后安排了十来句唱词，充分表现了大妈如何受星梅的感染，如何化悲痛为力量，从文学曲本来说，或者从思想内容来说，这十来句唱词是很必要的，作为读者是很愿意看下去的，然而立在舞台上，似乎又另当别论了。舞台实践证明，此时这一唱下来，已经起来的高潮立即又垮了下去，从“情绪色彩”来说，“悲”向“壮”的过

渡,显得过分缓慢,节奏过分拖沓,观众感情上的“落差”不大,不能形成鲜明的“色彩对比”,减弱了舞台效果,于是我们只好又一次割爱,把这十来句唱词全部删了,仅通过简练而有激情的交待,表现了母女(婆媳)的相认,然后立即应用对唱、重唱,将剧情由“悲”的高潮很快推向“壮”的高潮——也就是最高潮。最后大妈给星梅戴上银镯,一同织布,以激昂深沉的合唱收尾。实践证明这样处理一气呵成,避免了“情绪色彩”上的紊乱,使得节奏更紧凑,情绪更集中,感染力也更强了。

三、视觉因素的加强与“表白体”的提出

一般把戏剧的文体称为代言体,把小说和散文的文体称为叙述体,最早的曲艺则是属于叙述体。由于曲艺形式的发展,特别是一部分曲艺形式由“书场曲艺”发展到“舞台曲艺”以后,时代不同了,演出条件不同了,演出对象也不同了,以听觉为主的曲艺演出中,视觉因素逐步加强,“听众”逐步变为“观众”。于是曲艺的表演、动作、音乐、调度、服装、道具等等也日趋丰富多彩。但是,不论曲艺的视觉因素如何发展,它毕竟仍是曲艺,绝不可能成为戏剧。它虽然已不能完全用“叙述体”来概括其特性,它虽然吸取了很多“代言体”的成分,但它却不能成为代言体,它不可能“现身说法”,却只能“说法现身”,只不过是“现身”的成分加大了。在贵州琴书《两》的创作、排练过程中,我们逐步摸索到这种规律,并使之付诸实践。我们不但坚持了曲艺“说法现身”的原则,自始至终用“表”(第三人称的叙述)贯穿整个故事,同时我们又充分吸收了贵州琴书的前身——贵州洋琴分角坐唱的特点,大量应用了“白”(进入角色的第一人称的道白),通过表,可以简练明确地叙述故事,交待情节和细节,通过“白”可以更深刻、形象地刻画人物。同时,通过贵州琴书《两》的创作演出和对目前不断发展的许多“舞台曲艺”的分析研究,我们认为用叙述体和代言体都很难准确地概括

其特性了,不妨可以把曲艺的文体称为“表白体”也许更为恰当。

我们在贵州琴书《两》的创作、排演过程中,还深切体会到目前曲艺革新中的一个十分重要的问题,即视觉因素和表演成分的加强。过去的传统曲艺中,表演的分量轻(如贵州扬琴、四川竹琴等几乎都没有表演),动作的幅度小,活动的范围窄,等等。这些,对于今天的剧场观众来说,已远远不能满足需要。于是我们在《两》的创作排演上,有意识地在以上各方面进行了探索和加强。我们除了在叙述故事,转换场景,交待过场等方面充分利用了曲艺“表”的优越性外,凡是便于表演的重点场面、环节,我们都让演员进入角色,尽情发挥。比如在母女对话,惊闻噩耗,婆媳相认等重要场面,由于完全进入了角色,就更加真实感人。另外,加大动作幅度,扩大活动范围,同样也使观众的视觉要求得到满足,比如前面部分母女对话时两个演员都一直是坐着表演,一当星梅回来时,情节推向高潮,音乐强烈了,演员也情不自禁地站起来进入星梅的角色。由于表演、调度和音乐上的烘托,一下子抓住了观众。

另一方面,我们也认为,视觉因素的加强绝不意味着听觉因素的忽略和减弱。因为曲艺中“表”的某些功能是“白”和表演所绝对代替不了的,否则那不就成了戏剧吗?如老区长将布包给大妈后,“(表)……大妈返到院中,拿起布包一看,觉得好生眼熟,慌忙用颤抖的手将布包打开,)咣当一声,一只明晃晃的银镯掉在地上……”这一整套“表”,只能是典型的曲艺化的叙述,特别是那“咣当”一声,不可能真用一只银镯掉到地上来表现。而且即使真用银镯掉到地上,也绝不会比通过演员富有激情的表白来叙述更有感染力,同时,我们在排演中还充分利用了乐队的特有功能,配上了一个强烈的和弦音响,增强了演出的艺术效果。

我们在创作、修改、排演贵州琴书《两》的过程中,做了一些粗浅的探索和尝试,取得的成绩虽然不大,但却使我们深深体会到曲艺搬上舞台后必须不断发展和革新。它既不能停留在原有的传统

曲艺的套子里徘徊不前,也不能改换门庭投身于戏剧的怀抱。如何发扬传统,如何大胆革新?如何满足今天广大观众越来越高的要求?这些都是我们曲艺工作者的当务之急,也是党和时代交付我们的光荣使命。

(此作与任珉同志合著)

噱头与相声“包袱”

相声,是我国丰富多彩的文学艺术中的瑰宝,是深受广大观众喜爱的曲艺艺术节目。她具有别的姐妹艺术所不能取代的艺术特点和与众不同的艺术个性;她还有易于接纳姐妹艺术门类的宽敞“胸怀”和撷取各家艺术精华为己所有的最低“熔点”。

相声表演的主要艺术手段是噱头,按字义讲就是逗乐、逗笑,包括了惹人发笑的动作。它常常采用人物性格的“强化”、情节夸张式的“铺垫”、意外的“卖关子”、时空顺序的“错移”、强调语意的“对拖”、“三翻四倒”等技巧,即所谓捧逗表演,经过琢磨构思,综合安排,集成了笑的核子精髓,匿藏于层层涂抹捆扎的“包袱”皮内。待到“水到渠成”和“瓜熟蒂落”的时候,突然将“包袱”中隐喻的“底”,毫无保留地全部抛抖出来,让人来不及思考就要接受段子中所发生的现实——一个既合乎情理,又意想不到的很可笑的情景。于是在观众中产生了感情激荡的链锁反应:笑得哄堂共鸣。

相声演出,如果缺少噱头,没有善于使用噱头的艺术技巧,抛“包袱”的本领,那就会把笑“闷死”在“包袱”中,抖不开也抛不出,使观众像汤团噎喉那样卡住,想乐却笑不起来,难受已极。

相声噱头是诱发观众心目中的笑神经的技能,让一个接一个设计精巧的语言“包袱”在噱头的抒发之中显露神光异彩。噱头在滑稽戏、谐剧,尤其是戏曲的小丑戏中屡见不鲜,但它更是相声表演的主要手段。应该指出,噱头不同于低劣无理的取笑,也不是庸俗趣味的迎合,更不应与相声的“包袱”混为一谈。那些以讥讽

生理缺陷取笑体态畸形那样的低级秽语,或以善恶倒悬、冒牌掉包等等所谓“素材”来搏取廉价笑声的那些江湖技艺,不但不能给人以美感,反而令人厌恶,即使它也引来了一些笑声。有段吹牛比赛的相声,它调动了全身解数,最大限度地释放出噱头全副潜在功率,大显吹牛皮的奇才高能,把牛皮越吹越大,越吹越玄乎,成了吹牛鏖战。但由于钻进了为噱头而噱头的死胡同,听了叫人腻味,已经不是喻意深邃、雅俗共赏的相声艺术了。

好的相声噱头总让人由衷地发出欢乐的爽笑。不论是捧腹大笑、放声狂笑还是挥泪“哭”笑,观众笑后心中总有所悟,在审美中得到某种满足,神韵清新,茅塞顿开。传统对口相声《改行》就达到了这种艺术效果,说出了在封建社会中戏曲艺术名角为了活下去,在“皇丧”禁乐的漫长岁月中苦苦挣扎的悲惨遭遇。作者将戏曲的“叫板”腔纳入相声“包袱”,人为地“移位”到叫卖瓜菜情节中来,产生了噱头艺术,令人感到情趣盎然:老旦改行叫卖“买黄瓜啦!”接着是发泄心怨、职业习惯叫板腔的感叹:“苦哇——”好嗓门,韵味十足!可胡同口等着买黄瓜的老大娘听着就不乐意了,“苦黄瓜能买吗?”相声演员就这样把黄瓜和苦味拧在这特定的情景中,构成了这巧合的“包袱”,不能不让人发出苦涩的笑声来。某著名京剧花脸演员也改行卖西瓜。大热天卖西瓜,消暑解热,合乎天时地利,但他是外行,先把所有的十来个瓜全“杀”开,一瓣瓣都摆在摊上,尘土灰沙乘风洒在瓜上,还有几只不怕死的绿头蝇神气地站在瓜上舔汁,孩子们正要给钱买瓜,没想到艺术家竟拉开嗓门:“哇呀呀……”吼叫出来,吓得这些小买主撒腿跑散。街上看热闹的全吓呆了,谁还敢买他的西瓜。这样的情绪大移位,构思巧妙极了,充分发挥了包袱的内涵和噱头的艺术功能。

相声“包袱”的典范和噱头的精华,要数侯宝林与郭全宝两老先生合说的《买佛龕》了。说的是大娘从纸扎店买回一张“佛龕”遇见街坊小青年的如下对话:

乙：大娘，您老捧的那张纸…

甲：不是纸，是“佛龕”！

乙：哦！是佛龕，花多少钱买的？

甲：嗨！小伙！别胡说八道啦，是请，请来的灶王爷的佛龕，不能说买，是请来的……

乙：哦！要说请来的！那大娘！佛龕花了多少钱给请来的？！

甲：唉！请这纸玩意儿佛龕，也得花好几毛钱哩！

荒唐迷信的受害者形象，何止是这一位大娘，今天花钱找罪受，由迷信到迷性的事，在生活中也常见到，不得不引起人们对传统文化、传统伦理、传统信仰和心态的畸形与变异的反思，进而达到了自审自娱的效果和精神境界的开拓。在这种内容丰富多彩和噱头艺术技巧形式的和谐统一下，得到美好的享受，岂能不乐哩！正是噱头的作用在看得见、摸得着的纸张和“包袱”中的精神意象“佛、神、菩萨”之间形成了可笑心态的展露。

我省相声演员刘长声创作演出的《农家乐》（获首届全国相声大奖赛创作二等奖与表演三等奖）用贵阳方言讲黔味有菜肴“摘耳根”。

甲：那阵穷得精光，逼上田坎脚挖摘耳根赶场去卖，好打洋油称盐巴。

乙：不行，那是犯法……

甲：咋个？挖野菜也犯法？犯哪条法？

乙：听到起！叫走资本主义，是挖社会主义墙脚……你懂不懂！

甲：哪样？！你麻我广广哟，难道社会主义的墙脚，也长有摘耳根？

……这个绝妙的“包袱”炸开满堂的笑声。作者把生活中人们最爱吃的风味野菜“摘耳根”生硬地移栽到意识形态领域中来，荒谬到实在令人难以理解，却又毕竟是现实生活中有过的事实，于是产生了相声噱头艺术主客体互相融合的艺术效果。只有此刻，相声噱头的特性催化了观众审美情趣的升华，使其得到教益，也充分体现了“包袱”与噱头的血肉关系。可以说，没有噱头的表演是抖不开、甩不下相声“包袱”的；没有精巧构思的“包袱”，光凭内含浅薄的逗乐取笑式的噱头杂耍，就谈不上是真正的相声艺术。