



地方戏守住独特个性是根本

“要保持剧种个性、剧种特色”，“方言不能丢，唱腔不能破”，要避免地方剧种的“泛剧种化”，防止演唱的“歌剧化”倾向……近期，地方戏音乐创作频频引发业内关注。这个话题并不新鲜，却又历久弥新。因为继承和创新的关系问题始终贯穿在戏曲音乐发展的历史进程中，二者作为矛盾的对立面，时显时隐，是一种动态的龃龉与和谐。回溯新中国成立70余年不同历史阶段地方戏音乐的发展变化，会发现它正是在一次次“走出”与“回归”的轮回中不断向前的。

20世纪80年代，身处“危机”中的戏曲为求生存，开始了从观念到形式的改革创新

明代戏曲理论家王骥德在《曲律》中讲：“世之腔调，凡三十年一变。”地方戏音乐变革的轨迹始终与时代的发展和时代的变革同行。

新中国成立之后，地方戏音乐唱腔的变革首先要解决的是如何满足戏曲表现现代生活的要求。以梆子声腔中的豫剧为例。20世纪50年代，豫剧男声唱腔是戏曲现代戏发展的一个瓶颈。在这个问题解决之前，豫剧男声存在两种唱法，一是和女声同腔同调，多用高八度的假声演唱，用来演传统戏可以，在现代戏中则不伦不类；还有一种是用真声演唱，却是低八度，有气无力，缺乏色彩，被誉为“卖红薯腔”。男声唱腔的改革问题，在这一时期显得格外突出，解决这个问题尤为迫切。这样才有了河南豫剧院三团以《朝阳沟》为代表的音乐改革：采用调高、调式的变化，将原来的降E调改为降B调，行内人称之为“同腔不同调”，用真声演唱，还男声以苍劲、浑厚的本色。这是豫剧男声唱腔改革的一个突破性成果，创立了豫剧声腔新的旋律线，解决了现代戏的男声唱腔问题。其他剧种如评剧，这一时期在男声唱腔上也取得了划时代的成就。这些创新回答了时代提出的课题，既是艺术科学发展的内在需要，也是顺应时代和观众审美的必然要求。

20世纪80年代的地方戏音乐改革，面临的是大众文化和外来文化的双重夹击。身处“危机”中的戏曲为求生存，开始了从观念到形式的改革创新。唱腔音乐作为一个剧种的显性标志，自然首当其冲。这一时期的音乐革新，既大胆又盲从，流行歌曲、现代音乐及外来剧种的元素和手法都“拿来”为我所用，同时在乐队伴奏的音响色彩上大做文章，电子琴、架子鼓在戏曲乐队“大显身手”，红火一时。其带来的直接后果就是剧种音乐唱腔普遍“戏味”大减，“歌味”很浓。这轮在时代浪潮冲击下显得手足无措的创新，直到90年代中后期才渐趋理性。

进入21世纪，社会现代化进程的加快，推动着地方戏音乐走向现代，伴奏的交响化，演唱的歌剧化，地方方言的明显弱化，剧种之间的同质化……都是地方戏剧种在现代化过程中出现的突出问题。这三个阶段地方戏音乐的创新轨

迹，体现出顺应时代的历史必然性。但是，时代浪潮推动下的变革既容易一哄而上，又容易失去章法，因此，伴随着每一轮创新，必然会有另一种声音响起，还有紧随其后的“矫正”或“反思”。加之，影响地方戏音乐发展的因素是复杂多元的，除了时代因素，地域文化的深厚底蕴、艺术发展的内在规律、受众的审美惯性、音乐工作者的责任和自觉，还有政策的倡导……都不同程度地制约着创新的幅度、进程、走向以及最终的成果。创新和守护，就在这样的“拉锯战”中不断调整着立场、姿态、步伐……

现代戏的音乐创作，在如何创新的激烈争论以及艺术家们的实践、反思中不断进步

现代戏的音乐创作，如何既保持剧种的灵魂韵味，又焕发出时代的崭新光彩？答案就在一次次关于“像”与“不像”的争论中，及艺术家们的不断反思与超越之中。

20世纪50年代，有一场关于豫剧《刘胡兰》音乐改革的激烈争论，当时《刘胡兰》的音乐被称作是“豫剧歌”“自由梆”。有人评价其唱腔：一会儿感觉离豫剧传统太远，“走味了”；一会儿又感觉很地道，“到家了”，在这两种感觉中循环往复。著名音乐家马可一针见血指出了该剧音乐的问题所在，“一是合唱和重唱用得太多；二是没有尊重传统戏曲的特点，没有更好地从传统中找东西，注意传统不够。”这些意见，促使作曲家进行反思。该剧的作曲之一王基笑这样描述这一阶段的音乐创作：“近年来我们曾经走过一段弯路，一度认为豫剧是封建时代的产物，要革新就要用西洋音乐代替它；后来强调学习遗产，又一度陷于单纯追求传统风味的倾向中，不敢越雷池一步。”音乐家正是在这种跑偏或“碰壁”中，不断反思，找到了现代戏音乐创作的“金光大道”。后来《刘胡兰》的音乐修改，以及紧随其后的《朝阳沟》的创作，都是在这种反思中完成的。两部作品经过沉淀，均成为超越时代的经典。

始于20世纪80年代中期的那场戏曲音乐改革，同样伴随着“走得远近”的争论。不同的是，随着改革的逐渐深入，这种争论已经具有了更多的理论自觉。如1999年黄梅戏《徽州女人》公演时，面对观众“黄梅戏的风格淡了”“不像黄梅戏了”的质疑，黄梅戏音乐家时白林从专业角度做出了理性回应，他认为，第三幕“吟”中女人的唱腔《古梁祝》《心又颤》《心空，空如井》，“是用黄梅戏【主调】的【二行】【三行】等腔体的音高为素材重新结构的新腔。这几段是揭示人物内心世界矛盾与苦痛的核心唱段，作为特定人物‘女人’这一主要角色的唱腔，若用传统声腔中无论是板式变化的【主调】还是曲牌（歌谣）连套的【花腔】，都会感到无能为力的”。这种创新的自信建立在对剧种“胸有成竹”的熟稔上，其改革步伐虽大但未离开剧种之本。同样创作于1999年的豫剧《香魂女》，明确提出“固本

求新”的创腔理念。创作团队把握这样的原则：新的音乐素材与形式化入豫剧之中，而不是将豫剧变成其他。其出新的幅度，充分考虑了老观众的承受能力，新观众的审美追求。唱腔写出来后，先在创作班子中通过，后吸收演员进来研究，再请领导与同志们听，定稿后仍会在排练过程中不断完善。这样的理论自觉和科学的创腔方式，大大提升了创腔的成功率。该剧登上舞台，唱腔就广受好评，多个唱段成为当今豫剧舞台上的“流行唱段”。

创新与继承之辩证关系，永远是维持艺术良性有序发展的内在驱动力

进入21世纪，地方戏剧种音乐“向前走”还是“往后退”的矛盾更加突出。一方面，戏曲需要与时俱进，走向现代；另一方面，地方戏又植根于地域文化的深厚土壤，是一方土地上的人们魂牵梦绕的精神家园。当人们经历了现代生活的喧嚣和繁复之后，更企求从乡音中寻求心灵的慰藉和精神的皈依。特别是随着“非物质文化遗产保护”观念的深入人心，人们对传统文化更加珍视，“回归传统”“回归剧种本体”的呼声越来越高。近一两年，各地方剧种传统戏的热演，就是最好的证明。但若出于对地方戏剧种的“保护”，动辄以“正宗”“地道”“原汁原味”为标准来评价当下的戏曲音乐创作，似乎会造成“越陈旧越好，越古老越好，以旧为贵，以守固变”的另一种误区。

地方戏音乐的发展是在继承和创新的扬弃中不断前进的，“变”是常态的，“守”是相对的。“守”不是裹足式的不敢向前，而是要弄清楚“守什么”“怎么守”。只要守住了“核”，守住了“神”，守住了“本”，守住了“根”，守住一个剧种之所以为“我”的独特个性，就会万变不离其宗。最近，河南豫剧院青年团新排了一出戏《妇好》，短短几个月，其唱段已在戏迷中流传。该剧主演吴素真是豫剧陈（素真）派再传弟子，作曲家从陈派名剧《宇宙锋》中的曲牌【哭剑】中摘出一个乐句，将其作倒影、逆行、拍位移动的处理，作为妇好的形象音乐，以妇好的音乐形象为主题，又派生、变奏出全剧的音乐。同时，在重要唱段中，注重糅进陈派的典型声腔，全剧唱腔音乐听起来既传统又富有新意，在“守”与“变”间找到了较为恰当的分寸。

创新与继承之辩证关系，永远是维持艺术良性有序发展的内在驱动力。因此，地方戏音乐的发展要处理好剧种个性和戏曲共性的关系，传统和现代的依存转化关系，保护和发展的分寸拿捏关系等。尤其是当下，传承和发展成为同等重要的时代话题，地方戏音乐的发展既要适应时代语境，又要尊重剧种个性；既不要妄自尊大，更不要妄自菲薄；既要坚定剧种自信，又要敢于稳中求变，在辩证的扬弃中寻求“创造性转化”和“创新性发展”的更大可能。据《光明日报》

当舞台技术成为“有灵魂的参与者”

越剧《我的大观园》以纱幕与光影构建意象化大观园，实现文学经典的当代转译；话剧《谁在敲门》运用车台装置完成场景切换，结合穿斗式木构建筑呈现巴蜀乡土风情；民族歌剧《侨批》通过斜坡与多媒体强化“大海”意象，营造叙事与情感共振场域。多部作品在第十四届中国艺术节上展现技术与艺术的深度融合，创作者主张节制使用技术，追求精简适宜的表达，以建构人物与情境的“呼吸感”，让舞台技术真正成为“有灵魂的参与者”。

在这个舞台上，剧目创作既展现出聚焦时代主题、深耕人文关怀的丰硕成果，也在美学表达上不断创新突破，通过探索技术与艺术的融合，为广大观众带来丰富的审美享受。

该剧舞美设计季乔介绍，他运用写实主义手法，融合新观念、新材料，着力呈现厚重的乡土风情、斑驳的历史质感，并以一条边缘线的设计连接起室内场景和自然环境，表达“人的坎坷前行”这一主题，通过舞台美术呈现时代洪流中的个体境遇。

在民族歌剧《侨批》中，舞台美学为讲好故事提供了另一条道路。为了突出华工下南洋的故事主线，该剧强化“大海”意象，制作了一个可以左右开合的斜坡，并配合多媒体技术手段，呈现海难、船舶远航等场景。随着情节渐次铺开，舞台上营造出梁董氏不得已卖女等多元叙事空间，多媒体也呈现了海浪翻涌、“侨批”层叠的立体效果，形成故事与情感的共振场域。剧中，舞美、灯光等元素总是在情感最饱满的节点介入，与歌剧的多种演唱形式相结合，把观众带入更深层的戏剧内核之中。《侨批》的灯光设计周正平表示，舞台呈现抵制“大制作”，转而寻找精简适宜、量体裁衣的方式，正成为当下诸多创作者的共识。

创新有度的技术应用不仅打开了新思路、探索了新美学，有时还能帮助制作团队降低成本。比如《我的大观园》把古典园林艺术的移步换景与演员的台步、身段等密切结合，避免了对实体布景的过度依赖。而在舞剧《陈寿·三国志》中，变幻的竹筒符号营造出战场、宫殿等多维历史空间，让陈寿笔下的历史人物“活”起来，也让他“直笔书青史”的曲折一生更加动人心弦。《陈寿·三国志》的舞美设计吴宇介绍，该剧舞台通过对纱幕和数字控制技术的运用，避免了实景搭建带来的资源浪费，为团队节省了制作成本。

如何运用技术元素才算恰如其分并成为人们眼中的“智慧创造”？“技术的应用并非新命题，中外舞台艺术领域屡有突破。但作为舞美设计师，我们不能像画家那样完全独立地创作，要在剧本的框架下尽可能调用适宜的手段，去建构人物、情境、表演等共同的‘呼吸感’。”季乔说。

“让舞台呈现更有灵魂，应吃透不同演出形态的特点。”周正平认为，创作者要考虑不同艺术门类在观演方式、空间格局等方面的差异化要求，找到与之匹配的表演方式。“以灯光设计为例，戏曲由演员表演为主体，灯光应尽可能明亮，但歌剧强调声音的传递，灯光应注重营造氛围。只有把握好适配度，才能让技术应用与艺术呈现相得益彰。”他说。据《中国文化报》



《侨批》剧照