



## 话剧音乐在导演创作中的魅力 钮心慈

## 前言

在话剧演出中，经常会出现一些闪光的瞬间，它们充满艺术魅力而深深震撼观众的心弦。譬如，一九五六年我院导训班演出的《桃花扇》（普·乌·列斯里导演，葛艺琳作曲）最后一幕，历尽战乱颠沛之后，香君终于与侯朝宗重逢。凝视间，那曾浸透了秦淮初遇、新婚惜别、离乱相思的爱情音乐主题悄悄渗入。香君只说出“你来了！”三个字，音乐却柔声地倾诉了这两年多来埋藏在心中的苦水，甜蜜与辛酸的往事随着旋律浮现脑际，那苦尽甘来的美好未来也伴着琴声朦胧呈现，悲喜交加使香君晕倒在侯朝宗怀里。当她苏醒时却发现，这个他原认为风流倜傥、气节铮铮的才子竟是个无耻叛徒，于是毅然撕毁了自己鲜血绘成的桃花扇后，对侯朝宗冷冷地说了个“走”字。侯朝宗自知无法辩解，便羞愧地拾起那被香君抖落在地的斗篷无力地拖拽着，只有一支黑管变奏出人们熟悉的爱情音乐主题，孤独地伴随他迈着沉重的步履、怀着罪人的心情走上归途。音乐依稀重现了他们眷恋痴情的往昔，更衬托出他悲凉孤落的未来。它带来的想象和对比，使人们心中渗透了离异的愤怨。当音乐又由冥想急转为激奋的旋律倾泻而出时，香君挣扎起身说出死后要“洗净骨头里的羞耻”即悲愤谢世。这里音乐没有去一般化的哀悼，更没有为红颜薄命作如泣如诉的抒发，却长久地、尽情地在演员的停顿中畅抒了香君“生当作人杰，死亦为鬼雄”的高风亮节，观众为这充满魅力和闪光的演出所征服。可同样的演员、同样的舞台调度和台词，在某一次演出中，仅仅因音乐没有出现，台上台下都感到异样：演员顿时失去了他们习惯了的依托，观众更有茫然之感，为什么在“相逢”中看不到“初遇”、“惜别”、“相思”之景，为什么在“离异”中感不到香君的愤怨、侯朝宗的羞愧之情？为什么幕终时观众已不能随着香君崇高的灵魂而升华？难道仅仅是那一段不被人重视的、甚至有人认为可有可无的“戏外之物”——音乐，具有如此巨大的魅力吗？人们不得不去探索一下话剧音乐的奥秘了。

事实上被有些人称之为“边缘艺术”的话剧音乐，却早有其历史渊源。我国话戏导演从话剧的幼年时期就常在剧情进行到悲伤场面时，配一段低沉的曲子，或在需要振奋观众时演奏激昂的旋律。即使仅只一把二胡或一个琵琶，以单调的旋律为戏作最原始的“译配”，人们也觉得比单纯对白要强些。七十年来这样配有音乐的话剧演出始终没有间断过，并且随着科学的发展，欣赏水平的提高，以及作者、导演，作曲家、演员知识的不断丰富，话剧音乐越来越广泛、灵活、频繁地参与了话剧综合艺术的创造。导演总力图理解为什么剧作家常要写“大幕在音乐中徐徐升起”或“音乐大作”等字样，事实上他们也往往凭自己的直觉敏感到某一段戏是在“音乐中……”似乎更好。经过无数成功的经验和失败的教训，导演对运用话剧音乐更充满了求知的热情。到底它有些什么功能，又有些什么特性，如何才能使话剧音乐为演出增添魅力呢？

## (一)话剧音乐中两种不同类型的功能

话剧音乐形形色色、千变万化，但仔细分析约可归纳为两大类型功能，一是比较普遍运用的说明性功能，另一种为目前舞台上不断出现的语汇性功能。现以中央实验话剧院演出的《灵与肉》两例来看看它们各自的作用吧。例一：黑发的犹太小伙子——怯利出入意外地夺得了业余拳击锦标赛的冠军，在《利胜进行曲》的乐曲声中，人们举杯庆祝，晚会上，给他发过奖的姑娘——碧琪，欢乐地为他唱起《小老虎之歌》，在笑声中他们追逐着离开了兴奋的人群，来到了僻静的街头，在那充满遐想的抒情乐曲声中，他们相识了。《纯洁的云》的歌声预示他们多难爱情的开始……。在不到十分钟的戏里，我们由《利胜进行曲》强烈感到了怯利初次获胜的喜悦，而到《小老虎之歌》我们才结识了这个不知人世艰险的楞小子——怯利。通过《纯洁的云》的前奏和演唱感受到了怯利与碧琪这对年青人的相识及他们心灵中爱情的萌芽。无需小说家描绘、画外音介绍，我们已由演员的表演、场景的变换和音乐的结合中了解了这许多东西，虽然音乐仅是对台词和画面的情绪予以补充和增加，却使戏剧的场景更清晰、气氛更浓烈、人物形象也更生动，从而展现了音乐的说明性功能魅力。例二：被巨款诱迫的怯利在内心“灵”与“肉”搏斗的高潮中竟对妈妈和碧琪说出了污辱的话，碧琪因此震惊而激怒地说：“把你的臭钱和一切东西都拿回去，拿回去！”同时狠狠地给了怯利一记耳光，在这决裂时刻，音乐却幽默地响起那充满柔情的《纯洁的云》的旋律，人们惊奇：“难道相爱时的爱情音乐，在这决裂时刻出现合适吗？”是的，正是音乐展

现了他们曾在一起对未来幸福的憧憬；复述了碧琪当年支持怯利“为维护人的尊严而战”的心声，回忆了他们相依相爱的往昔。这一切和舞台上怯利为六万元狠心离开亲人、妈妈搂着抽泣的碧琪的场面形成鲜明对比，使人沉痛地感到怯利失去了最宝贵的东西——“人的尊严”，使人形象地感到“金钱使原来纯真美好的爱幻灭了”，人们不禁为美好事物的毁灭而悲痛。导演由此传达出来的强烈的演出语汇，绝不仅是画面或单单由音乐得来的，恰恰是爱情音乐主题和“耳光”、“怯利离去”、“碧琪在妈妈怀中抽泣”等一组动作有机结合而来。这里不是简单的一对爱人的决裂，而是深刻地、尖锐地对资本主义罪恶的揭露，这里音乐与舞台行动、演员的表演相结合已由原来充满柔情、憧憬的情调转而演变为幻灭的哀怨。这种强烈的舞台语汇、巨大的情绪感染，显示了音乐的语汇性功能的魅力。为了在戏剧演出中导演能更好地运用音乐的说明性功能和语汇性功能，现大致分别叙述如下：一、音乐的说明性功能（也有人称之为情绪性音乐）。它是主要人物情绪状态、场面节奏、气氛的补充和强调。正如小说中的插图可使原有思想表达得更清楚，使原有概念更具感染力，所以绘声绘色可以说是话剧音乐说明性功能的主要作用。现在常见的是用于戏中的前奏曲（或称幕前曲）、幕间曲及结束曲。前奏曲使观众早有了情绪上的准备，并先于演员表演之前感到了规定情境，幕间音乐又使幕与幕之间由始至终情绪连贯、完整统一。结束曲更可使观众对演出感受有一完整的概括。一个戏中这三种曲子，往往在风格、调式上都较统一，并能对剧本的风格、体裁作出介绍。（由于它不和演员的表演同时出现，有它相对的独立性，所以有人认为它可不列入此类而专门去探讨）。

另外，音乐的说明性功能更多用于揭示剧本所发生的时间、地点和事件性质；介绍人物的性格特征，强调或加深某个主人公或群众的情绪状态；或为某一场面或动作作渲染，或强调某一人物外表或内心的节奏。凡此种种，如例一所述，都是观众所不陌生的。不能小看这种“情绪的补充和强调”，没有它们，一切要干巴得多，单调得多，冷漠得多。虽然这里音乐只是一种情绪直感的叙述性的运用，却已使戏剧演出具有了特有的色彩和情绪，它创造了许多奇妙的情景，而使音乐的说明性功能显示了它的魅力。但艺术家在他们的创作中总要寻求更多的手段去表达自己对生活的看法、揭示主题思想、增强戏剧艺术的感染力。在话剧音乐的功能和运用上也已一天天摆脱了盲目性，而走向其必然王国。于是音乐的语汇性功能便在说明性功能的基础上越来越多地出现在舞台创作中，从而引起人们注意。二、音乐的语汇性功能。它往往不是剧本中固有的，也不是对演员表演或场景情绪的直叙性补充、渲染或强调，更不是对画面的直译和图解，而是导演在二度创作中以丰富的手法使音乐与表演紧密结合而形成、补充、扩展或延伸导演语汇，并引起观众情感共鸣的舞台手段，如果说话剧音乐的说明性功能仅是一种音乐与表演的物理性混合，而其语汇性功能则在音乐与表演结合后具有了一种化合作用，而改变了其中某一方的内在实质。话剧导演在运用音乐的语汇性功能时，往往是利用音乐与台词或动作（表情）三要素的有机结合，使观众通过逻辑推理找到其内在联系，从而产生新的质或新的概念。其原理近似一个革命者高呼“中国共产党万岁”而光荣就义和另一青年群众张贴“共产党万岁”的标语，两镜头前后组接，形象地说明“一个战士倒下去，千万个战士站起来”的真理，这种蒙太奇结构式原理在话剧音乐中的运用。它们有时是两个观念的联合，形成或扩展了导演语汇，有时甚至是音乐对画面表面的概念的质变，而展现了本质的思想，这往往正是导演力图要表达的作品内涵，同时以音乐善于描绘表情的特点，去唤起观众的联想而产生巨大的感染力。话剧音乐的说明性功能和语汇性功能有着千丝万缕的联系，尤其在主题音乐的运用上，话剧音乐的说明性功能往往是其语汇性功能的基础。如《桃》及《灵》剧的爱情主题音乐若没有第一次或数次说明性的运用，观众就不会在以后场景中联想到它所呈现的内容，而产生新的概念。同时有些场景的音乐往往可由表面情绪直感的叙述中脱胎而出，经过发展变化到达完全新的思想境界。如：《灵》剧中爱情主题音乐的第二次出现是怯利发出“要用自己的铁拳，利爪去挣得象别人一样美好的生活”的呐喊，这呼声使碧琪的心由“美的萌芽”中迸发了“理解”和“支持”，投入怯利的怀抱，表白了心迹并轻声唱起了《纯洁的云》。紧跟着圆号那醇厚优美的音色以一个移调接过歌声，用旋律代角色倾吐了未尽之言，使画面原有内容大大丰富，音乐的变化使他们的爱渗透了“做一个真正的人”的心愿。这已不是一般的卿卿我我，而是充满了美好理想与憧憬的心声。音乐在阐发和描绘舞台行动的深刻内涵时，作了“充分的表演”。由此音乐的说明性功能已质变为语汇性功能，两者几乎是难以绝对划分的。

综上所述，我们可以清楚地看到，话剧音乐的说明性功能与语汇性功能都具有不可忽视的认识作用和表情作用。只是其说明性功能更多是表情作用，它是对原有导演语汇的情绪以直感性的补充、描绘或增强，即用以渲染、加强舞台行动、人物的思想情感和节奏气氛。语汇性功能不仅有表情作用，更主要有认识作用，它以对比、叠现等手法表现舞台行动的本质内容，以两个观念的联合或反义去揭示或补充出新的概念，或使人物行动的涵义质变而揭示行动的内容。它同时也对新的内容和观念加以情感的描绘，使新的内容得以补充、扩展、延伸而增加了导演语汇的寓意性、真切感、意境美和情绪感染力。我认为探索话剧音乐，并着重对音乐的语汇性功能进行探索，以了解话剧音乐形成艺术语汇的特性；依据和众多的手法、必将有助于我们更自如的运用话剧音乐这一舞台手段。

（二）话剧音乐的特性以及导演对其运用 音乐是表情的艺术，它是通过表现（表情）来描绘造型的，它本身不善于表现具体的生活形象、具体的概念、具体的思想过程，而是描绘这过程中人的态度和情感的变化，这往往是一种类型化的喜怒哀乐的情感（不像戏剧悲剧必有因、喜必有源），因此具有一定的不确定性（或说可塑性）而给想象以积极展开的条件，它往往可突破文字和语言的局限使感情更丰富多采。哥德在贝多芬为其《哀格蒙特》作曲时就说：“我文字不能表达的东西，请用音乐表达出来！”话剧正是利用音乐本身的这种不确定性在戏剧艺术的综合过程中，通过和舞台行动与演员表演相结合而使它获得确定的内容，同时又对演员的表演给以情感的描

绘和表情，而以此对内容加以丰富、补充、加强和延伸，正是这种相互交融和相互对应的关系，使话剧音乐在舞台行动中改变了部分音乐原有的性能，而获得戏剧性能。一、话剧音乐的依附性以及它与导演构思的密切关系 话剧音乐不同于歌剧音乐，它的矛盾冲突主要不依靠音乐表现，也不同于如贝多芬《哀格蒙特》序曲似的“剧乐”（它往往在开始是为戏剧配乐而创作，后经过重新创作或加工已成为仅仅取材于戏剧的独立乐曲）。

话剧音乐往往不是剧本所固有的，但又是舞台艺术的一个有机组成部分，所以作曲家须在剧本的基础上、导演构思的制约下去“自由”驰骋。音乐必须围绕演员的表演而充分发挥其表现情感的作用，以帮助演员创造出有血有肉的，感到其脉搏跳动的形象。如果它一旦妄图脱离演员表演，而“好心地”想以音乐本身主题的冲突、发展表现一完整的音乐形象，再拿去和演员表演生硬的撮合，结果只能造成听觉、视觉形象的矛盾和排斥，不仅起不了烘托，陪衬、描绘舞台形象的作用，相反干扰了演员的表演，或是喧宾夺主破坏了人物形象的塑造。如，五三年北京演出的《屈原》，就曾以管弦乐队演奏了一段交响乐式的音乐来和演员大段“雷电颂”独白同时“表演”，于是就出现相互排斥、相互抵消的现象，观众在台词，音乐、雷电三种音响的混杂中，仅仅感到了“雷电交加”的夜晚，而屈原心中那激昂澎湃的思想内涵，却未能得到充分体现。反之，为话剧创作或选配的乐曲，即便在话剧演出中取得极大的成功，若没有了演员的表演，一般很难独立存在。（仅有极个别例外，如格里格为易卜生的《培尔·金特》一剧创作的乐曲，即成为音乐会的杰出节目之一。）如：前文所提及《桃花扇》的音乐，是十分成功的，因为它自始至终是导演构思的一部分。但当某乐队以此作品参加音乐会演奏时，听众完全茫然。他们所以听不懂，也无法理出一条有机的情感起伏线而完成其对形象的认识和感受，正是因为其中环节——演员的表演（舞台行动的表现主体）不存在了。话剧音乐在导演构思中应是有机整体的一部分，如果导演在没有音乐构思的情况下，遇到戏太枯燥或演员功力不够时妄图以音乐作灵丹妙药来弥补戏本身的苍白或以此为招徕观众的手段，是必定要失败的。因此导演首先必须识别所排的剧本是否适宜于用音乐，如果适合，则存在多用或少用及如何用的问题。同时导演应向作曲家阐明音乐在戏中将起什么作用，要通过什么手段达到某种目的或表达什么思想，使他明确全剧音乐的风格和基调，以便有完整设想，甚至具体到某段戏是一般的渲染情绪，还是通过音乐揭示人物内心情感，或是表达画面潜在的内涵，以及何时起、何时止等。这样，作曲家的想象就可以在导演构思的轨道上驰骋。如：前文《桃》剧，导演即曾在排练前明确提出“音乐家（指该剧作曲）需要通过音乐表达剧中的事件：爱情、战争、离别……”。他并提出“这个戏里要有音乐，要很诗意地把人物心情表达出来，每一场戏的主调也是通过音乐表现。譬如说：第二场是爱情主调，另一场又是恐惧的主调等，它一切都要通过音乐表现出来”。正因为作曲家理解了导演构思和意图，并与其取得默契，所以《桃》剧音乐充分地表达了导演语汇。同时，导演应该善于从音乐中汲取营养去发展甚至修改自己的构思。如：在《桃》剧结尾，侯朝宗羞愧离去，香君激愤而死——原先，导演的戏已经排完，而与作曲合乐时发现音乐比戏长得多，导演细听了音乐，感到它表达的情感准确而深刻，在了解作曲意图后，发觉这正是演员和他本人日夜探求想表达却苦于找不到准确方法和手段的东西，现在音乐可以打开心灵的闸门，让情感尽情地流淌。于是导演吸收了作曲家的创作，修改了他原来的构思，调整了演员的表演、舞台调度、灯光等各种手段，使演出更为协调、完美。二、对话剧音乐的直感性和可溶性的运用，是导演构成舞台语汇的重要因素

首先，音乐具有直感能力，它通过听觉直接作用于观众的感觉、联想和情感。如：“雀跃”的情绪，在戏剧中要通过演员一系列行动获得，文学中可借助此二字来比喻，而音乐则可以轻巧、快速的节奏轻易地表现，文学中常以“沉浸”来描写人对“痛苦”和“幸福”的感受，而音乐可使观众的情感被包围其中，而真正获得“沉浸感”。这些特性都被人们所注意。导演要善于利用音乐的旋律、和声、节奏、配器等表现情感的特性引起观众的联想。同时音乐不像语言，各不同语系的民族会因语言不通而无法交流情感，虽然音乐在表现手段上有各民族自己的特色，但其表现情感这一基本特性却是共同的（如高兴时笑、悲哀时哭的表情一样）。尤当情感成为音乐的内容必须不是纯粹个人的、偶然的，而是带有社会性的，才能引导演员和观众的情感趋向一致，达到台上台下共鸣。

其次，音乐有一种可溶性。它不仅可与其他艺术形式结合（如诗歌、舞蹈）。同时，音乐善于把生活中得到的感受、情感和形象溶解其中。如：现在人们一听见文化大革命中的乐曲，不需歌词说明马上会联想到十年浩劫一幕幕景象。这比长篇累牍的复述当时的情景更能引起人们心理甚至生理的反应，产生感叹和憎恶的复杂情感。这种通过音乐对过去生活经验和思想情感的回忆，即为一种联想的表现形式，它可冲破舞台时、空的局限。在综合艺术的欣赏过程中，音乐在与画面（动作造型和表情）及台词、甚至某段戏的节奏与气氛结合，并将它们溶解吸收后，即成为观众通过联想唤起情绪（及形象）记忆的最好的“桥梁”。

聪明的导演善于利用这直感性、可溶性，将人们的生活体验、艺术形象和情感状态溶解于音乐中（即吸收），在必要时再以音乐的出现而将其吸收的内容以再创造性想象或创造性想象的方式呈现（释放）。音乐的语汇性功能更往往如此，导演通过它形成舞台语汇，使演出达到“情”和“理”的统一。因此“会吸收”、“善释放”——特别是话剧音乐常为主要人物或戏剧主题而创作音乐主题时，这问题对导演就更重要。“会吸收”——作曲家为话剧音乐创作或选曲时往往先有一表现主要人物、主题思想或全剧主要行动（主要情

绪的延续、停顿)的音乐主题。这短小、有表现力、又容易被观众记住的音乐主题，应成为联想的“仓库”，将演员表演的“情”、“景”和某种特定的概念溶于其中。这时短短的乐句(或乐段)却往往有着极大的情绪和形象内容的容量，导演往往在戏剧行动的发展过程中不断打开这“仓库”的大门，使音乐在为演员表演直接展开联想、感染观众的同时吸收了演员的表演，从而加强了感情的浓度和形象的印象，使得情绪记忆的仓库变得生动而丰富。

“善释放”——释放时首先要注意音乐固有的属性，以引起观众的直感。如，有时音乐主题的变奏和发展或配器的变化均可牵动人们不同的情感体验，而得到不同的效果，所以要善于变化和选择配器。另外，音乐主题往往在溶解戏的“情”和“景”时，除了当时可有其直感使观众共鸣外，更主要在以后戏剧高潮或主要动作、台词等舞台行动需要时，可释放出丰富的内容。如前面所举《桃》剧和《灵与肉》例二皆如此。音乐带来了彼时彼地的“情”和“景”和此时此地的“情”“景”形成“触景生情”或“情景交融”的生动效果，以构成导演语汇，并产生强烈的情感色彩。导演在释放音乐的内涵时，往往采用呼应、暗示、叠现、连贯或对比等手法，使之与舞台行动及台词有机结合，而他们本身必须具有结合的条件，同时要结合得有机和巧妙。因此，首先，音乐释放的内容(概念)和舞台行动表达概念之间必须有严密的内在逻辑联系，这样观众通过联想和思维才能产生新的概念，而了解到导演真正要表达的思想，达到认识和感受的目的。所以音乐不应是乱用和巧合，音乐主题也不是主人公一出现音乐就跟随出现的那种没有逻辑的滥用。同时，话剧音乐与演员表演的关系十分微妙复杂；除了它本身发展，变化外，还要考虑音乐对表演是先行、同步、暗示或反应的出现，或以强起、弱起，强结束、弱结束等都会引起不同的结果。这样成功的话剧音乐(特别在发挥它语汇性功能时)常常是千姿百态、或者是不经化妆的主题再现，或在多种场合中悄然出现。有时如角色粉墨登场，有时似在为观众大声疾呼，有时代替导演表达情感，有时又默默地帮助人物披露内心的思绪，它竟可演变出如此丰富的情感色彩和如此众多的导演语汇，达到“情”与“理”的统一使戏剧具有激发人们行动的力量。

成功的话剧音乐能给戏剧艺术带来无穷的魅力，但它也必定象“导演死在演员身上”一样地在释放出丰富的内容和情感的同时而自行消融，人们很少注意到它的存在而使之成为“边缘艺术”。我以为应该予以足够的重视，在今后的创作中，让我们更好地运用话剧音乐来为演出增添火花和魅力吧！

时间:2007-04-02 15:22 来源:zhongxi 作者:admin 上一篇:《天国春秋》的导演阐述——略谈时代背景、矛盾冲突、主题思想及其他 何之安  
下一篇:当代儿童剧特性、特色及导演素质与修养之探析 钮心慈

