

戏曲音乐创作

应把握的三重风格

——以朱绍玉戏曲音乐创作为例

孔培培

音乐是戏曲的灵魂。音乐对于戏曲艺术的重要性，张庚先生在 20 世纪 40 年代就曾经提出：“音乐在戏剧中间，是用它所特有的，直接传达细微感情的力量来帮助戏剧强调感情，并克服感情的浮躁。而把他引向深处的。也可以说：音乐是使戏剧成为诗的一种有力手段。”^①一出戏，立在舞台上，直观呈现出的故事情节与人物形象，需要在音乐的节奏中铺陈展现；隐藏在情节和人物之后更深层的表现要素，诸如情调韵味、张弛缓急、风格流派等，更需要建构在音乐的表达之上方能完成。2018 年 11 月，北京京剧院在长安大戏院举办了

^① 张庚《什么是戏剧》，《大众文艺》二卷 3 期，1940 年 11 月。

为期近一个月的“好戏连台——著名戏曲音乐家朱绍玉创作作品剧目展演”，这是近年来少之又少的以戏曲作曲家的成果为展现对象的活动，对于戏曲作曲家的关注也由此得以升温。作为当前京剧音乐创作领域首屈一指的作曲家，朱绍玉先生从1975年创作第一部京剧作品开始，走过了40余年的艺术创作道路，共创作出175部戏曲音乐作品。其中许多作品不仅是朱绍玉先生个人艺术成就的代表，而且对当代京剧音乐、戏曲音乐创作产生了重要影响。此次展演的五部大戏：《大宅门》《狼牙山》《下鲁城》《宋家姐妹》《党的女儿》均是近年来朱绍玉为北京京剧院创作的优秀作品代表。而展演活动最后一天举办的《朱绍玉创作作品演唱会》，更是汇聚了谭元寿、尚长荣、叶少兰、李鸣岩、李崇善、陈少云、赵葆秀、杨乃彭、陈霖苍、孟广禄、安平、谭孝曾等一大批京剧名角登台献唱。戏曲评论家赓续华女士如此评价：这场演唱会没有选取一出传统戏，都是朱绍玉先生的新创剧目唱段。现场的轰动效果足以说明他的创作所取得的艺术成就。^①12月1日，“戏以曲兴——朱绍玉戏曲音乐创作成就研讨会”在中国艺术研究院召开。以朱绍玉先生个人和他的艺术创作为研究对象，探讨戏曲音乐创作的现状与问题，对促进当前戏曲艺术的全面繁荣发展无疑具有重要意义。

一 对戏曲作曲职业的再认识

戏曲作曲作为一个独立职业，产生于20世纪50年代的“戏改”工作时期。出于对传统戏曲改人、改戏、改制的要求，大量掌握了西方音乐理论和作曲技法的新文艺工作者，进入戏曲行业。他们一方面用现代记谱法记录整理戏曲艺人们世代口耳相传的传统唱腔，一方面

^① 根据赓续华2018年12月1日在“戏以曲兴——朱绍玉戏曲音乐创作成就研讨会”上的发言整理。

用新的音乐创作方式创作出大量符合时代要求的新的剧目音乐。与之相对应,数百年来民间戏曲音乐创作中主要依靠艺人和乐师共同创腔的方式逐步退出历史舞台。经过半个多世纪的发展,戏曲作曲以一种职业化的形式固定下来,由戏曲作曲者承担剧目音乐创作的职业模式取代了戏曲表演者亦唱亦创的个体模式,成为了当前戏曲创作中普遍采用的音乐创作形式。

然而,对于戏曲作曲的职业化介入和戏曲音乐创作高度依赖戏曲作曲的情况,理论界是有着担忧的。在2011年召开的中国传统音乐节上,傅谨先生就“定腔定谱”和戏曲音乐作曲的职业化创作问题做了发言,他谈到:“戏曲音乐在发展进程中,形成曲牌体与板腔体两大音乐形态。板腔体的出现,为戏曲演员的演唱提供了巨大的自由空间。20世纪50年代后期受西学教育的‘新文艺工作者’进入戏曲界,改变了戏曲艺术的评价体系,戏曲音乐因此进入定腔定谱阶段,表演者音乐表现的自由空间因此逐渐受到限制。而专业作曲人员取代表演艺术家成为戏曲新剧目的音乐创作主体的制度,强化了这一趋势,且严重阻碍了戏曲音乐剧种传统的继承和个人风格的形成。”^①戏曲音乐家包澄洁先生同样表现出对此问题的隐忧。^②为了更加清楚和理性地看待这个问题,有必要将两种音乐创作方式的特点进行梳理。

在传统戏曲音乐创作模式中,戏曲表演者和乐师作为音乐创作主体,其出发点建立在对表演者自身艺术表现能力的展现上,创作重心侧重于表演者个人技巧的发挥和个人风格的确立。这种创腔模式在方法上依赖表演者自身的艺术感悟,在时间上依赖大量的演出实践,在效果上依赖观众的现场反应,日积月累,逐渐打磨出带有表演者强烈个人风格的戏曲唱段和剧目,进而形成特定的戏曲演唱风格和流派,

① 傅谨《戏曲音乐发展思考》,《中国音乐学》2013年第2期。

② 根据包澄洁2018年12月1日在“戏以曲兴——朱绍玉戏曲音乐创作成就研讨会”上的发言整理。

并使得高度依附于表演者个人艺术特点的剧目和唱段得以广泛流传、成为经典。20世纪50年代戏曲作曲成为创作主体后,由于创作与表演身份的分离,作曲者的出发点便不再仅仅聚焦于表演者个人能力的发挥,而是着力于剧目音乐整体风格的打造,其创作重心也由对表演者个人艺术风格的推崇塑造转变为对剧目音乐全貌的设计布局。创作重心由“人”到“剧”的转变,我们可以从中看到两种创作模式的显著特点和各自优劣。由表演者与乐师完成音乐创作,使得“唱什么”和“怎么唱”两个环节有机统一,最大限度保证表演者的艺术自由空间,有利于表演者个人艺术水平的迅速提升并形成戏曲表演的“角儿”效应。由人及戏,不断推动着戏曲艺术的前进。戏曲作曲的进入,更多作曲技法被移植运用到戏曲音乐之中。开场曲、幕间曲、结束曲的独立写作,使得剧目音乐更加丰富和富有层次;独唱、对唱、重唱、伴唱等多种演唱方式的综合使用,为戏曲人物的情感表达提供了更多路径;主题曲贯穿、一曲多用等音乐发展手法,使得剧目音乐的整体性得到加强。尤其是西方乐队的组合使用,使得戏曲音乐中的器乐部分超越了托腔保调的简单职能,具有了营造环境、推动剧情、烘托气氛等传统戏曲音乐中所没有的表现功能,释放出巨大的艺术表现潜能。上述种种,最终使得音乐在诸多戏曲综合性表现要素中的作用进一步提升。与此同时,强调创作技法的使用往往会导致重“剧”轻“人”的创作倾向,缺乏对演员个体能力展现的关注,压缩、限制了表演者的主观发挥空间,因而对具体唱段的打磨处理很难做到像传统戏那么细腻、精致、讲究,最终出现优秀经典唱段减少、演员新流派难以产生的局面。近年来,随着戏曲创作数量的不断攀升,以上弊端显得愈发突出。

尽管理论家对戏曲作曲的弊端存在担忧,但职业化细分的进程并不会因此停滞,在这一点上,无论是戏曲的文学创作还是导演、舞美都遵循相同的规律,戏曲作曲对于戏曲音乐发展的正向作用依然是主流。就今天戏曲艺术的整体发展而言,为了保证戏曲音乐的良性发

展，戏曲作曲如何更好地适应戏曲艺术的特殊规律，如何尊重戏曲表演中主要演员为核心的表演规律，实现戏剧与人物的平衡，如何能够发挥总揽全局的优势，又避免大而化之的劣势，使其能够最大程度适应和促进戏曲音乐的发展，是当前应该重点关注并从理论上予以归纳的问题。

二 戏曲作曲应把握的三重风格

与一般音乐创作者的艺术自由度相比，戏曲作曲的空间显得十分局促，因为其创作活动必须与文学剧本和舞台综合呈现紧密地捆绑在一起，并受到剧种、剧目、院团、演员、乐队等诸多客观因素的制约。根据朱绍玉先生的创作年表统计：在其创作的 175 部剧目音乐中，涵盖京剧、闽剧、昆曲、歌仔戏、晋剧、琼剧、商南道情剧、江西采茶戏，共 8 个剧种。从数量上看，京剧作品 163 部，占比 90% 有余；京剧以外的地方剧种仅有 13 部，分别是闽剧 6 部、昆曲 1 部、歌仔戏 1 部、晋剧 1 部、琼剧 1 部、道情 1 部、采茶 2 部，比例不足 10%。对于一位平均每年有 4 部作品问世的高产作曲家而言，在其 40 余年的创作生涯中，聚焦京剧音乐创作不变，同时又在不同剧目之间努力打造风格鲜明的剧目特色，这是他能够取得今天的艺术成就的重要原因。下面便以朱绍玉先生的创作为参照，谈谈戏曲音乐创作中应把握的三重风格。

第一，戏曲音乐创作必须牢牢把握剧种音乐风格。

戏曲理论家曲润海先生在评价当代著名戏曲导演张曼君的一篇文章中谈到了音乐与剧种的关系：“如果说剧本是一个剧目的‘本’，那么戏曲音乐可以说是戏曲剧种特色的一个最主要的‘本’。戏曲音乐在戏曲剧目的二度创作过程中，起着抒情和调节节奏的独特作用。张

庚先生说：‘这一点别的艺术没法儿和它比’。”^① 对于戏曲创作的剧种风格标准，说起来似乎是一个没有多大价值的话题，但恰恰是当前最需从理论上提出，并引起注意的问题。剧种和音乐之间有着十分密切的关联，戏曲剧种之间的区别主要体现在音乐和语言上。在剧种概念产生之前，戏曲便是以声腔来划分类别的。“比如清代《扬州画舫录》里就以昆山腔、京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二黄调等声腔的名称来指称当时的剧种。所以，戏曲剧种那种独特的表达方式首先就是体现在各剧种音乐的不同风格及其形式上。”^② 2018年10月，“戏曲百戏（昆山）盛典”在昆山拉开帷幕。我国现存的348个戏曲剧种将在3年时间里以鲜活的舞台表演方式陆续在昆山集中展演。这次以“剧种”为活动单元的盛典，体现出国家层面对剧种传承的重视，也使得“剧种”这个关键词重新成为学术焦点。剧种存在之根本，就在于百花齐放的剧种音乐；剧种存在之价值，首先体现为剧种音乐的独具特色；而剧种之传承，重中之重便是剧种音乐的传承。剧种音乐尚在，我们可以恢复剧目，如果剧种音乐丢失了、模糊了、同质化了，剧种也就不可避免的消失了。对此，汪人元先生讲到：“只有强化剧种意识，才能引起戏曲界整体对音乐的重视；也只有重视了音乐发展，才能抓住每个剧种也包括整个戏曲建设的命脉。”^③

对于戏曲作曲而言，必须牢牢把握住特定的剧种音乐风格，为自己的创作打上牢固的剧种标签。具体而言，剧种音乐特色包含的元素非常多，比如特定的旋律走向、特定的音程关系、特殊的音高处理、特殊的定弦关系、特殊的板式变化、特殊的用嗓方法、特殊的吐字念白、特殊的主奏乐器、特色的锣鼓点等，总之，把握剧种音乐风格绝非是一个简单的问题。一个元素的缺失和偏移，都会对剧种音乐风格造成影响。张庚先生在《论中国戏剧文化的生命力》一文中讲到：

① 曲润海《从〈山歌情〉到〈十二月等郎〉——张曼君的导演艺术成就》，载《前海会心学步浅痕》，北京时代华文书局2016年版，第327页。

②③ 汪人元《剧种意识与音乐发展》，《福建艺术》2008年第3期。

“一个剧种的发展历史，就包含着唱腔的不断革新。正因为唱腔的日新月异，一个剧种的艺术也随着向前发展。不仅如此，剧种的兴替也和唱腔的更新有着密切的关系。”^①由此可见，无论剧种身份的确立还是剧种的发展革新，音乐都是根源与核心。而当前的戏曲音乐创造中，最危险的就是作曲家对剧种音乐或有意或无心的漠视与淡化。常有观众说：整出剧目音乐听起来很好听，但是没有味道了。还有观众说：听伴奏完全不知道是什么剧种，只有等演员开口唱了才知道；更有甚者，演员开口唱了若干句，仍然没有给观众明确的剧种印象。这种现象对于戏曲的发展是极其危险的。究其原因，就是戏曲作曲者对剧种音乐的关键风格把握不准。我们知道剧作家可以为多个剧种写作剧本，导演可以为不同剧种的剧目导戏，舞美、服装更是很少受到剧种的束缚。唯独戏曲作曲，其艺术创作会受到剧种更加严格的限制。纵观过去几十年间出现的著名戏曲作曲家，如刘吉典、王基笑、时白林、顾达昌等，无一不是常年专注于某一剧种的音乐创作领域。因此“于会泳认为戏曲唱腔设计的难度比普通写一个声乐作品要大得许多，因为作曲者的主观创作意图要受到剧种音乐程式规律的制约”^②。对于今天的戏曲作曲而言，虽然现代作曲技法的学习和实践使得跨剧种、多剧种音乐创作成为可能，但是基于剧种音乐的重要性与特殊性，作曲者一定要有自己安身立命的擅长剧种，在其中进行长时间的艺术浸泡，真正把握剧种音乐精髓，做到融会贯通。

第二，戏曲音乐创作要努力打造特定的剧目音乐风格。

对于一位优秀的戏曲作曲而言，在保持浓郁剧种音乐风格的基础上，为每部戏曲作品打造出特有的、唯一的剧目音乐风格应当是其进一步的艺术追求。审视现在的新创剧目文本，我们会发现当代优秀剧作家的思想深度和写作开合幅度已经与传统戏曲相对简单的情节架构

① 张庚《论中国戏剧文化的生命力》，载《张庚文录》第四卷，湖南文艺出版社2003年版，第432~433页。

② 沈洽《〈腔词关系研究〉读解》，《音乐艺术》2007年第4期。

方式有了巨大的差别。许多剧作家着力于开凿人性的多面性，有的剧作家对历史有了全新的解读视角，剧本的信息容量绝非过去才子佳人、忠孝节义的单一叙事模式所能比拟。这就要求戏曲作曲家除了要有音乐创作所需要的技能以外，还要具备深刻的文学领悟能力。能否对文学剧本有准确的理解，能否与剧作者有同步的情感共鸣，能否在文字阅读阶段就激发出音乐表达的冲动是戏曲作曲至关重要的艺术感悟能力。有了理解、共鸣与冲动，才能够用音乐的表达方式，把隐含在剧本之中，又超脱于语言之外的含义呈现出来，而对于这个含义的表达才是戏曲音乐最擅长的表现区间。

朱绍玉先生曾谈到了对自己的创作要求，即追求每个戏都要具有不同风格特征，因此他在创作中始终不断突破自己。通观本次展演的5部大戏，除《下鲁城》为新编历史剧以外，其余4部都是现代戏。针对《下鲁城》一剧的音乐特点，戏曲音乐家张刚先生曾指出：“我以为《下鲁城》音乐、唱腔写作的成功，是朱绍玉先生对传统的京剧创作模式的一次礼赞和致敬，或者说回归，同时又蕴含着变与不变的哲理，即处处有来历，处处有不同。在今天的京剧音乐创作中，这样的作品实属少见，格外珍贵。”^①如果说以楚汉之争为背景的《下鲁城》，其音乐创作主要体现了朱绍玉从历史题材出发，对京剧音乐传统表现的尊重与回归的话，京剧《大宅门》的创作则是他对姊妹艺术的回应与致敬。由郭宝昌编剧、执导的电视剧《大宅门》，由于出色的剧本创作和优秀的屏幕演绎成为了电视剧作品中的高峰之作。著名作曲家赵季平先生为电视剧《大宅门》创作主题音乐时，巧妙地借用了京剧音乐元素，出神入化的京胡、紧锣密鼓的锣鼓和京腔京韵的旋律，与电视作品浑然一体，深入人心。有如此成功的影视作品在前，京剧《大宅门》的音乐创作便成为了命题作文，既不宜完全离开电视

^① 根据张刚2018年12月1日在“戏以曲兴——朱绍玉戏曲音乐创作成就研讨会”上的发言整理。

剧《大宅门》的素材另起炉灶，也不能简单重复、机械套用。京剧《大宅门》的音乐，除了常规唱腔以外，器乐部分是紧紧围绕电视剧主题曲的核心动机开展创作构思的。在交响化配器手法的渲染下，充满气势的下行动机变得更加宏大，更加饱满。这个动机不断流动变形，让观众时时产生与影视作品的呼应，又更加符合剧场戏剧所需要的听觉冲击力。对照两部不同形式的《大宅门》，正应了京剧琴师徐兰沅对唱腔创作提出的理想要求：“既是新朋初见，又是旧友重逢。”观剧者惊喜有余、回味无穷。

《党的女儿》和《狼牙山五壮士》是两部红色革命题材的作品。前者是对革命英雄田玉梅女性形象的倾力塑造，后者展现的是一群革命先烈的男性群像。表现人物形象不同，音乐创作的风格也就随之变化。《党的女儿》有歌剧的艺术成就在先，移植成功与否的关键，取决于舞台的二度呈现。从1992年开始创作，最终以整部大戏的形式立在舞台上已经是在2016年。这是一部为京剧表演艺术家王蓉蓉老师量身打造的作品，两人20余年的艺术合作，便始于这部作品。《党的女儿》中田玉梅的唱腔设计华丽流畅、刚健中不失柔美，节奏处理充满时代感，充分体现了张派的艺术特点。这部作品挖掘出王蓉蓉这位张派艺术的优秀传承者巨大的艺术潜力，充分展现了她的艺术光彩。与《党的女儿》对田玉梅的集中塑造不同，《狼牙山五壮士》的群戏特点体现在音乐创作上是更加强调人物的整体面貌，配合倒叙穿插的叙事手法，作曲给予了每位剧中人物较为平均的音乐分配。

从朱绍玉先生几部作品迥然不同的艺术风格看，他从每部作品的剧本立意出发，有意识地挖掘、寻找作品的特点、亮点，并由此赋予每一部剧作独具一格的音乐风格，这对戏曲作曲者而言是十分考验艺术境界与个人技巧的，但对于每部剧目独特艺术风格的确立，是十分必要的。

第三，戏曲音乐创作要努力确立鲜明的个人艺术风格。

只要是艺术活动，就必定存在个人风格，而鲜明的个人风格恰恰

是艺术家最宝贵的价值所在。对于戏曲作曲家而言，在完成剧种风格、剧目风格的塑造以后，最可贵的便是打造出作曲家的个人艺术风格。那么问题在于，在戏曲这个以“角儿”为核心的艺术样式中，需不需要作曲者的个人风格？有没有作曲个人风格的存在空间？对这个问题的回答，我们不妨对照一下戏曲导演的艺术状态。与戏曲作曲相似，在戏曲艺术职业化细分之前，戏曲导演的职能通常由有经验的表演者担任。戏曲导演职业确立后，经过不断发展，近年来不断有导演形成了自己鲜明的导演风格，并得到了理论界的关注与总结，其中以张曼君导演为代表。戏曲理论家龚和德以“三民主义”归纳张曼君的导演特点：“我只想说她作品吸引我的一个亮点：十分重视并善于运用民间音乐、民间舞蹈、民间习俗来丰富地方戏曲。这种做法并非由她开始，但她做得格外自觉，持续不断，取得丰硕成果。我把她的这种艺术追求，戏称之为导演艺术的‘三民主义’。”^① 反观戏曲作曲家的个人艺术风格，创腔与演唱的分离，必然会出现两种风格，即演员的个人风格和戏曲作曲的个人风格。与戏曲导演所具有的艺术独立性不同，戏曲作曲的艺术风格无法脱离表演者（包括演员与乐队）而独立存在，其风格的建立与二度表现之间密不可分。即便与歌剧作曲的创作空间相比照，也望尘莫及。如何在成就表演者个人风格的基础上，成就作曲者的艺术风格，恐怕还是要归结为一个观念与尺度的问题。对于戏曲作曲而言，一方面需要不断在创作实践中找到自己的艺术风格，在这一点上，他们的追求与一般作曲家无异；另一方面，他们的个人风格要努力实现与演员风格的统一，必须在二者之间找到平衡。在这个层面上讲，戏曲作曲是名副其实的“戴着镣铐的舞者”。它要求戏曲作曲对音乐的理解和把握要在一般表演者之上，并能够以更高的艺术鉴赏能力指导演员的表达。正如王蓉蓉女士回忆她与朱绍玉先生的合作情景：她和朱绍玉老师合作 20 多年，新创剧目的过程

① 龚和德《张曼君导演艺术的“三民主义”》，《中国戏剧》2013年第1期。

可以说都是跟随他学习如何创新的过程,通过演唱朱老师的作品,她对京剧唱腔有了更加深刻的理解,学习到了用音乐唱腔塑造京剧人物形象的方法。^①

纵横 40 年的创作生涯、170 余部作品的艺术积累,朱绍玉老师的作品形成了鲜明的个人风格特征。概括起来主要有以下几点:1. 不断化用姊妹艺术,丰富拓展戏曲音乐的语汇。朱绍玉先生戏称自己是京剧音乐的革新派,在他的作品中总有出其不意的处理方法,让高度程式化的京剧音乐焕发出新意。例如新编历史剧《下鲁城》有两段项伯之女演奏古琴的场景,令人印象深刻。作曲家让高冷平静的古琴曲出现在惨烈的战争前夜,借此将项伯内心的豁达从容与英雄气势刻画得人木三分。这里的古琴曲已经不是简单的两段插曲,而是成为推动人物情感和剧情发展的重要音乐元素。再有程派大戏《宋家姐妹》,为了表现宋庆龄面对家庭亲情与革命事业冲突对立时内心尖锐的思想斗争,同时为了勾勒宏阔的历史时代感与画面感,朱绍玉巧妙地依托戏中留声机这一道具,播放了捷克作曲家斯美塔那的名作《沃尔塔瓦河》。奔腾汹涌的河流,象征着革命过程中激烈的涌动与碰撞。这种融汇古今中外、不拘一格的素材化用,给严密的京剧音乐带来一种来自外围的突破,给人耳目一新的感受。2. 充分发挥乐队的独立表现能力。很多时候,朱绍玉是将为乐队的写作与唱腔平等对待的。在他的手下,京剧乐队已经完全走出了伴奏功能,具有了纯器乐作品的技术难度和表现能力。京剧《大宅门》和《党的女儿》中分别出现了大段的京胡华彩独奏乐段,京胡堂皇华丽的音色、铿锵激越的弓法、扣人心弦的节奏,加之北京京剧院乐队高超的演奏水平,其艺术感染力和震撼力不亚于演员的一段精彩唱段。3. 注重作品的整体性,音乐流畅大气、一气呵成。传统京剧音乐以板式变化为发展手法,通过不

^① 根据王蓉蓉 2018 年 12 月 1 日在“戏以曲兴——朱绍玉戏曲音乐创作成就研讨会”上的发言整理。

同板式之间的连接,形成成套唱腔,若干成套唱腔组合便架构起一部作品。西方歌剧、交响乐则多是通过主题动机的不断发展,如旋律变化、转调移调、和声改变等,根据曲式规律形成整部作品。朱绍玉先生独创的“一曲贯穿全剧”的手法,正是在二者之间找到的一条独特路径,即在传统京剧成套唱腔基础上,加入特定的主题音乐,如开场曲、幕间曲、过场曲、主题歌,等等。主题音乐的反复出现,恰如串联起一段段成套唱腔的丝线,既加强了剧目音乐的整体性,也容易给观众留下深刻的记忆。对此,汪人元先生有着精辟的论述:“由于不满足‘样板戏’以来广为人们习用、一味借用西洋歌剧旋律运动‘主题发展’方法的单调,同时也不甘于新时期以来戏曲音乐作品总不能给人留下深刻印象的尴尬,他独自摸索了一种用主题曲反复贯穿全剧的音乐表现方式,也即‘一曲贯穿全剧’的艺术手法,以此统一全剧音乐风格、为刻画人物和深化主题点睛、也强化观众对作品的熟悉度和亲切感。”^①

朱绍玉先生的作品,作曲技法娴熟但是又不卖弄炫技,给人一种驾轻就熟的自然状态。由此想到在当下一些戏曲剧目中,作曲者为了突出音乐的重要性而生硬地展示作曲技巧,使用了过多不和谐的和弦外音、过于突兀的和弦解决方式、过于泛滥的独奏乐器罗列,等等。这种脱离于剧情之外的作曲技术卖弄,破坏了戏曲艺术的整体平衡,对于戏曲艺术是一种严重的伤害。

三 结语

在《戏曲音乐发展思考》一文中,傅谨先生讲到:“戏曲最显著的形态特质,是演员在表演时大量运用音乐性的曲唱和念白表达戏剧

^① 汪人元《戏曲作曲家的使命》,载《朱绍玉京剧音乐作品集》,中国戏剧出版社2002年版,第6页。

内容。”^① 尽管音乐之于戏曲的重要性如此显著，但就当前戏曲音乐的创作现状而言，非但无法与歌剧音乐、交响乐创作的繁荣程度横向媲美，仅在戏曲艺术内部，也很难与对剧本、导演、表演被关注的程度相提并论。可以说当前戏曲音乐无论在创作群体、理论研究还是评论方面，都明显滞后于戏曲艺术发展的整体形势。朱绍玉先生作品的展演和研讨，让我们重新将戏曲音乐的重要性摆在理论研究的前沿，演出现场观众的热烈反应也让我们再一次认识到优秀的作曲对于戏曲作品的重要价值。

近几十年来，戏曲作曲的专业化，已然为戏曲的发展带来巨大的艺术推动力。与传统戏曲创腔时代不同，当前戏曲的发展，无论是剧本文学还是导演手法都呈现出更加复杂的特点。作为高度综合的艺术形式，戏曲音乐也必将随着剧本构思的复杂化、深入化和导演意图的丰富化、个性化而不断发展变化。无论作曲者擅长何种作曲手法，偏爱何种音乐风格，在创作实践中都应努力实现剧种风格、剧目风格和个人风格的统一，在高度程式化的音乐形态中寻找新的艺术表达的可能。同时，对于严密的戏曲艺术而言，音乐上的发展是需要格外谨慎小心的。因为在诸多艺术要素中，戏曲音乐是剧种的根本，更是戏曲的根本，稍有偏差便会对戏曲造成无法挽回的损失。对此，每一位戏曲作曲者都应当心存敬畏。20世纪40年代梅兰芳先生“移步不换形”的观点，在今天看来仍然十分重要。

（孔培培 中国艺术研究院戏曲研究所副研究员）

① 傅谨《戏曲音乐发展思考》，《中国音乐学》2013年第2期。