

琼剧作曲家吴梅亲身经历了新旧两个琼剧时代,切身实践过音乐唱腔从传统到创新之路,他能编剧,善作曲,懂演奏,还是海南文史研究者。

吴梅曾经多次作为海南文化的使者,随团到加拿大、美国、法国、泰国、新加坡、马来西亚等国家及香港、澳门、台湾等地演出,也造就了一批名演员,在海南音乐界、戏剧界享有较高的威望。

眼前这位已步入耄耋之年但依然精神矍铄的老人,名叫吴梅,是海口市琼剧团乃至整个琼剧界一位深受尊崇的著名琼剧作曲家。笔者登门拜访他时,他正伏在书桌上创作琼剧移植剧目《清风亭》的唱腔音乐。

和许许多多老一辈的琼剧工作者一样,一说起琼剧的话题,吴梅总是会被调动得热情高涨,兴奋之情溢于言表,话匣子也彻底打开了。他滔滔不绝地从琼剧的起源聊到发展再到改革,从自身的从艺经历聊到老艺人的艺术成就再到对新一代戏曲工作者的期许。谈吐间,老人清晰活跃的思维,风趣幽默的言语,平和乐观的心态恰如春风扑面而来。

耳濡目染爱上戏曲

吴梅 1933 年生于海口, 祖籍广东梅州, 祖父道光年间迁来海口。吴梅与琼剧结缘,受环境影响。吴梅的父亲青年时代在南洋的外籍轮船上当海员,和韩文华等许多琼剧艺人在泰国、新加坡相识,后来回海口开汽车、当店员和小职员,也入股办过戏班,与韩文华、三升半、陈丽梅等艺人搭班组团,成为了挚友,由于家住博爱南路且邻近大同戏院,在吴梅的记忆中,家里常常是这些艺人演戏之余消遣放松的“俱乐部”。

吴梅的母亲是位勤劳的小商贩,和身边的一群家庭妇女都是十足的琼剧迷,一有新角登台或新戏上演,逢戏必看,一场不落,戏园里前两行座位上,少不了她们的身影。在这样的环境熏陶下,琼剧声腔、演员音容、丝弦鼓乐,早早就灌入他幼小的心灵。当同龄的孩子还玩味于演员的服饰化妆、舞台的道具布景时,吴梅便对琼剧的音乐,即“文排”的各种伴奏乐器表现出极大的兴趣,戏一开锣,他就往乐



2011年,吴梅在新加坡指挥海协剧团排练。 吴梅 供图

队里扎,常常站着不动。乐手们见他小小年纪如此痴迷,心疼他站着辛苦,便拿来小凳子,让他坐在“头手”吊弦旁边看演出,一来二去,这个位置成了吴梅的“专座”。1939 年后,日本人统治下的海口,冷冷清清,死气沉沉,艺人们都逃到雷州半岛的广州湾、西营(现属湛江)避难去了。当局通过关系逼“请”韩文华、陈丽梅等组班出

来演戏。那时,他又有机会接触了如《林攀桂》、《稽文龙》、《洞房嫁姨》、《春水浇桃花》、《荷池映美》等许多古装戏,还欣赏了《爱情与黄金》、《新人之家庭》、《文华卖西饼》等不少文明戏。吴梅说,那时候,戏班白天还会演出《武松杀嫂》等三国、水浒武打内容的“军戏”,演出题材很是丰富。日本投降,海口的戏曲舞台又活跃起来。除本地戏班外,还有从南洋回来的名伶郑长和等艺人,加上省城来的粤剧大班也纷纷在海口上演。当时,吴梅只是个中学生,却什么戏都看,而且百看不厌。逐渐地,各种腔调板式深深地刻在他的心里,成为他今后进行琼剧音乐创作的源泉。

1952 年 1 月, 吴梅作为水产专业的学生提前毕业, 投身到当时轰轰烈烈的“土改”等革命斗争中去。吴梅这时有机会到陵水、琼海、三亚、黄流、临高、儋州等少数民族地区, 边工作边搜集当地歌谣、琼剧曲调、民歌乐曲等许多第一手原生态资料。

那时, 吴梅就发现有些海南话民歌与琼剧的唱腔有异曲同工之处,便一一地记录下来。这些原生态音乐, 不仅给吴梅在琼剧作曲上提供了生动的素材, 也为他研究琼剧的形成与发展提供了很多重要论据。

“拿来”丰富琼剧音乐

吴梅爱步行、好锻炼、喜读书,成天乐呵呵的。他接受新事物的能力特别强,有着一股“活到老学到老”的韧性。他不以年迈作为逃避学习的借口, 而是与时俱进的学会通过网络浏览戏曲界的新闻信息,关注行业动态,还利用各种搜索引擎在网上搜集创作资料、素材,尝试着以电子邮箱、QQ 聊天、微信、微博等现代化的工具



吴梅在自家书房。 吴梅 供图

与年轻一辈的同仁、戏迷保持沟通联系。在他身上丝毫感觉不到有一丁点当下老人与现代化社会脱节甚至格格不入的痕迹,相反的,他紧跟时代的脚步,追赶潮流的步伐,让人隐隐地感觉到他身上还散发着一股蓬勃向上的气息。都说戏如其人,人如其曲。回过头来欣赏吴梅的上百部作品



百年琼剧春秋

时,就像在感受他的为人一般,在不经意间便发现了那点点滴滴的新奇之处, 他巧妙地将不同的元素杂糅在琼剧的音乐唱腔之中。它们或带有宗教民俗色彩,如《梁祝》中“临终”一场,山伯所唱的“道斋腔”;或带有亲切纯真的民谣小调风味,如《红丝错》的摇子调唱腔;或带有异国风味的情调,如《泪血樱花》中的



吴梅在自家书房。 吴梅 供图

日本樱花主题音乐等。其创作素材形形色色,令人瞩目。以吴梅的得意之作《梁祝》为例,他在老板腔的基础上,着重处理唱腔的音调,辅以“新”的场景音乐加深了剧本的主题,深化了人物形象。这个戏,吴梅匠心独运,特以琼剧的“程途板”音调,提炼成一支类似梁祝协奏曲的主题曲, 贯穿了全剧,忽而在唱腔中出现,忽而在弦音之间回转,交替反复,补充了每一场情景的描述,其人物音乐形象鲜明、突出,给人留下了极其深刻的印象。剧中“山伯临终”,用什么唱腔来表达山伯的感情? 琼剧的苦叹板过于喧闹,中板过于平淡,不能完美地表现出山伯的有气无力、奄奄一息。吴梅突发奇想,想起了小时候接触到的“关月娘”的仪式,逐在曲调中将海南道教的“道斋腔”融入其中,与此同时,适当地借鉴了其他剧种的“吟板”,创造了一种类似于清唱,又



琼剧《凤冠梦》剧照。(资料图片)

不同于散板, 且运用流水形式演唱的琼剧吟板, 较好地表达了山伯临终时气息孱弱的状态。

《梁祝》中值得称道的还有“英台哭灵”, 这段戏用传统的叹板和哭板来唱, 很难调动演员的情绪, 吴梅认为, 英台此时已经失去了珍爱的知己,满腔的悲痛是按捺不住的, 应该是一种放声痛哭的状态, 以此表现出英台的撕心裂肺,所以这里的唱腔就应该在琼剧传统的哭腔的基础上,大胆地进行大幅度地甩腔,通过这几次的甩腔将其悲痛之情犹如大江大河一般一泻千里,宣泄得淋漓尽致,成为刻画感情深度的创新唱腔。

吴梅在创作过程中,很重视细腻的创作、丰富琼剧板腔的旋律性和多样性,利用转调、节奏变化等作曲手法,使腔调更加美化,争取每一句唱词所产生的曲调都非常细腻合理。他擅长在继承琼剧传统板腔旋律的基础上,去粗取精,参考吸取外来兄弟剧种的长处,融入海南原生态艺术营养成分; 注意使古老的音调旋法与时俱进, 赋予新的时代因素,从而创造出脍炙人口的好作品。

重新归类琼剧板腔

吴梅对琼剧的板腔有过十分精细的分析研究, 过去的许多唱腔都是由演员按照自己的声音条件,根据人物和剧情需要, 以唱词为依据而创腔的。琼剧的板式、腔调和结构, 大多数演员都是一代一代由师傅心传口授承接下来。后来随着时代不断的变迁,从“土戏”至“琼剧”,特别是出现了“文明戏”以后,从剧本、戏文的要求出发,“琼剧”的板腔又发生了巨大的变化。解放后,琼剧的表演和音乐的变化更大, 这也是事物发展必然的规律。

明代戏曲理论家王骥德曾精辟地说过:“戏曲声腔三十年一变”,这是一条铁的事实。解放后,琼剧所继承下来的“传统”,已经和明、清、民国初期的腔调大不相同了。如“江浪腔”、“古腔”等都是后来剧团演出中由于剧情需要创造出来的。

吴梅对琼剧各类板腔进行了重新的认识归类,探讨了琼剧调式结构的关系、语言和曲调的关系、板式和转调的关系等琼剧演变规律,摸索出许多值得保留和推行的创腔经验。

例如过去琼剧没有“摇板”(也就是“紧伴宽唱”,或称“紧拉散唱”、“紧拉慢唱”),它虽是各剧种普遍使同使用的板式,可是琼剧没有这种板腔,对剧情的开展、人物的塑造便有了限制。从此,吴梅在许多剧目中都尝试采用了这种板式,还革新了“中板”演唱旋律变化、尾句拉腔变化等格式;创造了“吟板”(也叫无伴奏“清板”);“流水板”(也叫“急板”,一板一眼快速行进的板式);“宫调式慢中板”;“五更腔新板”;新创造的“十字句慢板”等板腔,还革新和创作了不少过场音乐和新曲牌,如《凤冠梦》剧中吴乙九的升堂吹打曲牌等。

吴梅认为, 不管如何创造革新都不能脱离下面三个原则: 一、不违反戏曲声腔创腔原则;二、不背离琼剧已形成的基本腔型结构;三、不违背海南方言产生曲调发音的规律。