

地下军团复活, 千年烽烟再起 ——幻想曲《秦·兵马俑》及其他

王嘉实

1984年彭修文先生创作了幻想曲《秦·兵马俑》，至今已过去二十八年了。回想彭修文先生当年从构思到执笔的往事，不禁兴起许多感怀。一部艺术作品能够在作者的身后又经历了几代人，不但没有泯灭，反而历久弥新，越发显示出其思想的光芒和艺术的魅力，这就是传世佳作了吧！

幻想曲《秦·兵马俑》是当今民族管弦乐音乐会上被演奏最多的作品之一，这部作品展示了民族乐队丰富的表现力，开启了民族管弦乐的新思维，它无疑是民族管弦乐发展道路上的一座丰碑。

注：作者为中央人民广播电台高级编辑。

《秦·兵马俑》的问世，标志着彭修文先生的创作生涯进入到一个新的阶段。有的研究者将20世纪80年代以后视为彭修文的创作成熟期，将之前视为探索期，其依据就是作者在和声、复调、配器和作品结构等技法上更加丰富了。我认为，更恰当的说法是，20世纪80年代之后彭修文先生的创作进入了思想解放期。因为，成熟与否并非看创作技法的繁简，要看作品的艺术效果和社会影响。海顿、莫扎特时代的技法简单，但是其艺术并不输给以后的任何时代。彭修文先生的创作成熟期，即社会所公认的彭修文模式的完善期，应当出现在20个世纪60年代，那时候他已经是伫立潮头、引领时代的人物了，他写出了那个时代最受欢迎的作品，其中有很多作品至今仍然不可超越。例如，创作于1960年的《月儿高》就是其中的代表作。在这部作品中他娴熟地运用线性组合来淡化和声场，既写出了宏大的合奏效果，又突出了民族风格。他还巧妙地使用色彩和声，使作品蒙上了超现实主义的色彩，起到画龙点睛的作用，这些高超的技法和深邃的思想，直到今天仍然是成熟完善的典范。20世纪60年代是一个把民族化上升到政治高度来对待的时期，也正是这种极端的、禁锢的社会环境，促使彭修文先生用更高的智慧来实现他的艺术追求。他如履薄冰，殚精竭虑，因此那个时代的作品在东西方技法的结合方面，都达到了很高的境界。

在彭修文先生去世的那一年，国际乐坛曾掀起对大师的追忆、评

论的热潮。其中,台湾著名的评论家对《月儿高》的评论是“恰到好处,多一分则过,少一分则不足,可谓浑然天成”,我对这个评价是很赞同的。这部作品常听常新,在不同境况下听有不同的感受:有时候听它是轻歌曼舞,有时候听它却高风寒澈,刺骨伤感。它包含的因素太多,有太多的话要说,可以说是感慨万千!

彭修文先生在那个时代的创作实践,可以总括为:用西方的形式诠释中国的内容,用中国的方式化解西方的规则,真正达到了化境。

那个时期,彭修文先生创作改编的大量小品更是宝贵的财富。例如,当时传播最广的《步步高》、《彩云追月》、《花好月圆》、《阿细跳月》、《瑶族舞曲》等一批音乐会曲目,都是西方作曲技法跟民族旋律结合的产物,结合的非常精致,引领一时之风尚,成为时代的声音。尤其是《彩云追月》,把五声音阶与功能性和声结合得浑然一体,真正做到了洋为中用。

用简洁的手法达到感人的目的,这就是成熟的标志。

可以说,彭修文模式发端于20世纪。1954年他正式走上指挥台,到1960年《月儿高》的问世已经走到了相当完美的境界。在以后的岁月中,彭修文模式随着社会形态的变化而时起时落,随着政治气候的冷暖而踽踽独行,他跟国家的命运一起由盛到衰,又由衰到再度迸发。

彭修文先生的一生虽然没能跨过世纪的门槛,但是经历了变革的考验。改革开放解放思想的历史巨变,对于艺术家来说是严峻的考

验。这种剧烈的社会变革，要求艺术家从思想到艺术上转型，这是能否跟上时代步伐的生死攸关的问题。彭修文先生以敏锐的思想和蓬勃的创新意识，始终走在时代的前列。1979年，彭修文先生敏感到春天来了，他抑制不住内心澎湃的激情，全身心地投入到他的不朽的传世之作——交响音诗《流水操》的创作。这部作品把民族管弦乐艺术带向交响性领域，他再次成为领跑者。这部作品的成功，把他的创作思想也引入到一个新的兴奋点，那就是“民族管弦乐的交响性”。他对这个问题的思考是伴随着民族管弦乐逐渐成熟的进程，伴随着思想解放的步伐而产生的。他痛感民族管弦乐作品要向思想的深度发展，不然就不能跻身于世界乐坛之上。他说过：“交响乐是欧洲人的创造，而交响性却并非欧洲人所独有。交响性是指思想内容深刻，矛盾冲突激烈。这一点，我们民族管弦乐的创作也应当借鉴。”他还说：“我们强调的是民族管弦乐的‘交响性’，并非‘交响化’，一字之差意思就变了。交响性是指作品内容的丰富和多样，而交响化则是外部的形式上的。我们不提倡形式上的模仿，而是要在作品的思想内涵上下功夫。”

从1979年之后，他不断地思考着这个课题，不断地反思导致民族音乐简单化、脸谱化的社会根源，寻找着丰富民族音乐创作的模式和演奏的方法。他从乐器改革到作曲技法，日夜思考推敲。他曾经多次感叹：民族乐队缺乏表现纵深，中音部太弱。因此，他在创作时格外注重中音笙、中阮和中胡的织体写作，努力发掘乐队的纵深感，这是

他对民乐队配器法最有价值的贡献之一。他想得更多的是改变民族音乐单一线性的表达方式,引入多情绪变化,多矛盾冲突的思维,把民族音乐由简单的赏心悦耳,发展到心灵的震颤和思想的碰撞。

他的日积月累的思索,必然带来创作上的爆发。1984年,一个新的机遇到来了。彭修文先生受中国唱片社的约稿,创作一部跟兵马俑有关的作品。这个创意是怎么来的,为什么要写这样一部作品?我回忆,这是跟当时刚刚兴起的旅游业有关系。当时的旅游观念是以参观历史文物为热点,兵马俑是最热的旅游点,因此以兵马俑为题材的文化产品也相应地多起来。记得彭修文先生当时曾为是否去西安亲自看看兵马俑而颇费思量,因为当时的工作日程让他无法脱身,最终没有成行,只是看了看中唱提供的兵马俑的彩照。其实,是否去看兵马俑并不重要,他的思路从开始就没有停滞在那些陶俑的外部感观上,而是深入到了兵马俑那个时代和社会。为了写这部作品,他翻阅了很多史料,对秦始皇的文功武略,以及书同文、车同轨的历史功绩是赞叹的,他在作品中浓墨重彩地描写了皇家仪仗的非凡气度和富丽华贵的场面。但是,这部作品的整体基调是抗争和批判的。作品对秦朝暴政统治下的百姓所经历的难以想象的悲苦,寄予了无限的同情。

我有幸目睹彭修文先生构思写作这部作品的过程,有一个情景最难忘怀,就是他手里拿着翻开的《史记·秦始皇本纪》自言自语:“秦政猛如虎,秦政猛如虎啊!”他面色凝重,声音低沉,那种对劳苦大众

发自内心的同情和关爱溢于言表。我始终坚信,在这部作品里不但描写了历史风云,民众疾苦,而且还深藏着彭修文先生自己的心路历程。他一生所走过的坎坷曲折的道路,长期积累的压抑的心情,以及他向往美好、呼唤自由的思想也倾注在这部作品当中。彭修文先生的作品大都以圆满、光明作为结尾,这部作品却是以悲剧的形式结束,这令我十分吃惊和不解。在当时,社会舆论的导向对秦始皇是肯定的,宣传口径都是以他的法制和统一中国的功绩,来掩盖他焚书坑儒残暴孽政的史实。官方在对兵马俑的宣传上,也是以泱泱大国、千古一帝的口径来给予赞扬的。彭修文先生对此持否定态度,他透过那些陶俑看到生灵涂炭、民不聊生的社会状况,他在作品的小标题上写下“连年征战何时休”的感叹。整个作品倾注了对人性的关爱,这不能不说是作者独立的思想和勇敢的抗争。

作品以灰暗的行进开始,仿佛地下军团复活,千年烽烟再起。这个行进的主题贯穿始终,这是作者抓住时空交错、历史再现的绝妙一笔。第二乐章是凄婉的诉说,这是彭修文先生最擅长的一种抒情,那种情景交融、如诉如泣的旋律,带有作者标志性的烙印,可谓悲天悯人,千古浩叹!这个乐章的心理描写细致入微,场景转换深远无痕,如果遇到演出环境不好,那些细微的表情很难体现。所以,有台湾的乐评认为这个乐章写得过长。在彭修文先生身后,有的乐团在演奏这个乐章时会删掉三四分钟。可是,许多听过彭修文先生指挥演出过全本的人,

都会觉得这里恰恰不能删节。彭修文先生是指挥大师,他对作品结构的把握是很精到的,对于演出效果和观众的反应是很在意的,他为什么会这样写呢?这完全是他沉浸在作品的意境中欲罢不能的结果。他在选择剧场效果还是内心感受上,最终选择了自己的内心感受。欧洲晚期浪漫派的代表人物,如柴科夫斯基,在总谱的表情符号上会出现很夸张的标记,例如定音鼓弱到七个“*p*”的时候已经没有声音了,鼓槌的滚动只是一种心灵的传递。感受这样的意境,需要有极好的演奏环境。彭修文先生的这部作品把民族管弦乐艺术带入到对演奏环境、观众素质提出要求的境界。在什么场合下、什么情况下能够演奏全本,需要有所考量。作品的结尾是强烈的悲愤,那种撕心裂肺的问天、呐喊,宣泄出内心巨大的失望和痛苦。

我们要历史地看待每一部作品的产生。20世纪80年代初期,社会氛围和人们的思想还相对保守,幻想曲《秦·兵马俑》是一部冲破思想禁锢的力作,它不但是一部点评历史、抨击暴政的作品,也是充满人性、饱含作者内心挣扎的作品。研究一个作家、一部作品,仅仅从社会变革的大背景来分析是不够的,还应当注重日常细节和人生际遇。这部作品提供了走向作者内心深处,感知他的创痛和理想的通道。

《流水操》和《秦·兵马俑》这两部作品问世后,我曾与彭修文先生有过长谈。《流水操》是作者童年抗战时期随家人逃难,过三峡遇险境的回忆,以及胜利后出川时,二过三峡时的心境。通过童年时对

激流险滩的恐惧,联想到人生的不平、艰难和期望,形成一种自传体的逻辑结构,这种思维也贯穿在《秦·兵马俑》的创作中。在作品的意境上,《流水操》是阳光灿烂的,比较理想化的,《秦·兵马俑》则是阴霾的,批判和控诉的。

彭修文先生从 20 世纪 80 年代之后,走向深刻反省社会,深刻发掘自我的道路。一直到他生命的晚期写下了《金陵》交响乐,都是试图向民族管弦乐的表现深度和广度探索。彭修文先生的道路跟欧洲作曲家不一样,他没有西方交响乐队这样一个完善的工具可用,他所面对的是尚未定型、有待改进的乐队。究竟该怎么写,怎么演奏,都无先例可循,所以他的一生都在探索。如果,把他的晚期视为探索期,我觉得更合适,因为他走得更远了。

任何一种艺术形式都有界定,彭修文模式也如此,超过了它所承载的范畴就打破了平衡和自然。这就是为什么在彭修文先生身后的评论中,有以《月儿高》为界,多一分则过,少一分则不足的说法,那就是对彭先生晚期探索的一种商榷。我认为,《流水操》和《秦·兵马俑》仍然是恰到好处不多不少的,甚至是更加淋漓尽致了。但是,20 世纪 90 年代以后的一些作品就走得远了。

历史不能假设,但是人们仍然会不断地假设。我想,如果彭修文先生晚期走入“新音乐”领域,是否会比固守自己的模式更自然呢?他完全有能力、有机会进入新的领域。彭修文先生是学贯中西的

音乐家，他不但对欧洲古典乐派有透彻的了解，而且对于晚期浪漫派、新古典主义以及印象派和先锋派音乐都有着深入的研究。他指挥上演了很多次新派作品，例如林乐培先生的《秋决》等，观众和作者都给予了极高的评价。他对先锋派的技法十分熟悉，但是他没有涉足其中。他在套曲《十二月》中尝试了印象派的技法，也是浅尝辄止。他比较赞赏的是欧洲新古典主义作家，如斯特拉文斯基、拉威尔、马勒、肖斯塔科维奇等等。他的理念是现实主义和浪漫主义相结合的，他所固守的仍然是以传统审美为主的理念，了解彭修文先生的艺术志趣，有助于理解他的艺术道路和实践。

彭修文先生对民族器乐合奏形式的贡献是前无古人的。他的乐队编制、配器法和音乐语言合起来并称为“彭修文模式”。对于合奏形式，他本人多次说过，在中国音乐里从不缺乏合奏因素，相反十分发达。也就是说，中国的古人从来不缺乏合奏思维。他说，我从年轻时学弹琵琶曲《月儿高》时，就感觉这是一首合奏曲，单旋律中已经包罗万象，超越了独奏的范围。所以，在以后的合奏写作中基本忠于原谱，只是把旋律用乐队语言加以变形和着色。这种方式也用于《流水操》的创作，琴曲《流水》的旋律、旋法都完好地保留了，但是精美的配器和丰富的和声，以及由此而延伸出的乐思，使原作放出前所未有的异彩。很多人是听了彭修文的再创作之后有了新的感知，从而喜欢上传统音乐和民族民间音乐的。彭修文先生对传统音乐和民族民间音乐的深刻理解与

诠释,是他最重要的贡献之一。

彭修文先生是配器大师,他对民族乐队的音色整合,以及色彩处理,使他跻身于世界级音乐大师之列。民族乐队由于他的创造性的编配,而赢得了极高的国际声誉。他特别讲究演奏效果,非常在意观众的感受。他在考虑群众接受能力的基础上运用各种技法,努力追求雅俗共赏,培养了很多观众。海内外乐坛把彭修文视为票房保障,只要有他的作品上演,有他本人出场指挥,就会有轰动效应出现。

彭修文先生对乐器有特殊的敏感,对不同色彩的组合有深刻的洞察力。他的每一部作品都创造性地突出某一件乐器,以此来彰显整个作品的民族风格。例如《流水操》中的古筝、《青松岭》中的管子、《月儿高》中的琵琶等等,在改编穆索尔斯基作曲,拉威尔配器的《图画展览会》中,他用扬琴和弹拨乐组代替原作中“漫步”里的小号,可谓神来之笔。有海外乐评称之为“比原作更有韵味”。20世纪70年代湖北曾侯乙墓出土了编钟,他立即将其用于乐队,为之创作了《梅花三弄》,编钟被他用得出神入化。80年代初,埙作为远古乐器,刚刚被复制成功,他立即将其用在幻想曲《秦·兵马俑》的慢乐章中,表现夜深人静,士兵在瑟瑟寒风中思念故土亲人的呜咽声,这一笔可谓泣鬼神动天地。这也是埙第一次被用于大型作品中。

对于旋律的写作,彭修文先生继承和发扬了刘天华的传统,其特点是旋法不离民族韵味,曲调常带新鲜气息。有研究者认为彭修

文先生的大型作品仍处于歌谣式的旋律，未能进入动机化，或说是进入器乐化语言的阶段。对此，我认为中国式的器乐语言早有模式，如刘天华、阿炳的作品非常器乐化，但也是歌谣化的。这是中国传统音乐的审美习惯所决定的。动机式的语言跟我们民族的欣赏习惯是有距离的，这并非是技术上的难易问题，而是欣赏习惯和民族传统的问题。歌谣式的发展比动机式的发展，在技术上存在更高的要求，更难做到。作曲家刘文金先生的几部传世的器乐作品都是歌谣式的旋律，但是非常器乐化，很有中国气派。小提琴协奏曲《梁祝》也是这种写法，所以经久不衰。

对于一种文化传统，首先应当是继承，然后才是发展。彭修文先生那一代人，对于传统的继承和发展是深入而且富有成效的，值得后人学习。正是这种对传统文化的深入理解和继承，才能获得巨大的创造力。彭修文模式可谓源自中华传统，引领时代潮流，开拓出一条新路，代表着民族管弦乐艺术的一个高峰。一个人的道路成为了一种文化现象，这是对文化的莫大贡献！