

“唱”出来的《“命运”交响曲》 ——现代京剧《杜鹃山》之《家住安源》唱段分析

付婉颖

(四川音乐学院, 四川 成都 610000)

【摘要】正如俄国歌剧《伊万·苏萨宁》、捷克歌剧《被出卖的新嫁娘》、阿塞拜疆歌剧《货郎与小姐》中的许多优秀的、具有其各自国家特色的咏叹调一样,现代京剧《杜鹃山》中的《家住安源》一曲,“唱”出了悲惨、唱出了悲痛、唱出了悲愤、唱出了悲壮、唱出了英勇不屈、顽强抗争和必胜的决心和信心!这一在情感、内容上如此丰富、如此精彩,技巧上又达到如此高难度的唱段,同样是一首非常优秀的、具有“中国特色”的咏叹调。不仅如此,《家住安源》的内涵和贯穿全曲的“主题音调”,又与贝多芬的《“命运”交响曲》有着异曲同工之妙。本文即从两个大的方面:第一章 简介《杜鹃山》创作的历史背景及故事的主要情节;第二章 从六个不同的角度,对《家住安源》唱段进行分析,阐述、论证自己的上述观点与结论。

【关键词】家住安源;咏叹调;命运交响曲

一、战火硝烟中诞生的《杜鹃山》

(一) 历史背景

《杜鹃山》是我国在20世纪文化大革命的“战火硝烟”中诞生的一个重要京剧剧目,被列为样板戏红色经典之一。它的诞生过程颇为“曲折”。

1963年,上海青年艺术剧院,首次上演了由王树元根据地方文艺杂志发表的一篇小说《乌豆》改编而成的现代话剧——《杜鹃山》。紧接着,沈阳评剧院也随即上演了评剧《杜鹃山》。1963年底,北京京剧团、宁夏京剧团又分别将这部剧目改编成了京剧,于次年公演。再后来,北京京剧团的赵燕侠、裘盛戎(饰演乌豆)、马连良、马长礼、谭元寿、万一英等人演出了由汪曾祺等编剧、李慕良设计唱腔、肖甲导演、徐兰沅担任音乐指导的同名京剧。

正式作为“革命样板戏”的《杜鹃山》,于1973年公演。在这部正式定稿的“样板戏”中,江青将女主角的名字从贺湘改为柯湘。音乐部分则由于会泳亲自主抓并提出了不少艺术上的创新主意。女主人公柯湘由青年演员杨春霞扮演。

(二) 《家住安源》唱段分析

第一节 “家住安源”唱腔的基调与音乐结构

柯湘的整个唱段安排的条理是非常清楚的,意识明确,手段干练。其创新程度之大,达到了于会泳现代戏唱腔音乐创作的高峰。作曲家在剧中为女主角柯湘共设计了10段左右唱腔。唱腔结构的安排,新的创作手法的运用,都显示出极为娴熟、利落及精密的逻辑特点。按照事态发展顺序、剧情的展开、矛盾的冲突,以及人物性格凸现作为线索,包括中间的对唱,作曲家又以《无产阶级》、《家住安源》、《乱云飞》和《血的教训》4段独立唱腔作为主要段落,进行了精心打造。

《家住安源》,全曲共130个小节,包括用虚线标出的小节,散板、摇板中相对固定的小节。根据音乐的走向发展,人物的情绪,板式的安排,较明显的可分为以下七个部分:从引子,1-3小节,散板;2、A部分,4-26小节,反二黄中板;3、B部分,27-60小节,原板;4、C部分,61-87小节,摇板;5、D部分,88-104小节,原板;6、E部分,105-118小节,流水;7、结尾,119-130小节,散板。

从这看出,这是拥有引子和尾声的并列五部多段体,在第三部分,板式和速度发生了对置性变化,就把唱段又分成了类似于西洋的“复并列二部曲式”的两个大的部分:(引子)——(A:a、b)——(B:c、d、e)——尾声。

从板式结构来看,原板的板式间隔着摇板,而且摇板部分正是出于全曲的中心部分,这样的布局又提醒我们,它是对称格局:引子—E部分,A部分—D部分,B部分—C部分。

这样一来,我们就可以清晰看到,二黄的摇板,正处于该唱段全曲情感的爆发与转折点。该唱段中心小节数是75-76小节,摇板正处于61-87小节当中,全段的中心区域。

从看似简单的并列关系曲式中发现,其实内在逻辑都是相当严谨,非常精妙的。

在演唱这首作品时,我们又可以发现,其唱段音域和音区都没有想象中和听觉感受音频时那么宽。在观看视频材料时,让人们会感到非常强烈的震撼力和人物演绎出的动人感染力,这也是要归功于作曲家们精妙的技术手段了。

这段唱腔用柯湘的“人物主调”作为引奏,接着用深沉委婉的[反二黄中板],回忆柯湘的苦难往事。展现英雄战斗的场景;推向高潮;转1=A,突然明亮欢快,唱出“才懂得翻身必须枪在手”的真理;最后在昂扬中结束。并用柯湘上五度宫音系统的“人物主调”作尾奏,与引奏前后呼应,给人留下完整的印象。

第二节 “家住安源”的声腔、板式对情绪表达的助力

革命现代京剧里面,经常同一旋律出现了不同声腔的特性。有时同一句旋律同时带有二黄和西皮的味道,声腔板式不纯净的韵味,形成一种「杂烩风格」。

戏曲演唱的发生与其他声乐“三种唱法”演唱形式,在声音发出的程序上有着共同的规律。这是因为人体发声器官有着相同的构造以及共同的发声原理。要传出响亮而优美的声音,必须经过胸腔、喉腔、咽腔、口腔、鼻腔、头腔等一系列共鸣腔体的共振与调节才能产生。这些,就是声乐艺术的共同之处。然而,戏曲演唱也是有其独特个性的。戏曲声乐的专家,肖晴曾说过:“戏曲声乐既有一般歌唱艺术的共性,也有自己的个性。其共性建立在人类发声机能、发声原理及声乐艺术的基本一致性上,而个性则建立在民族语言、民族心理状态及其表现方法和民族美学情趣等传统的差异上。”并且经常把不同的声腔、不同板式、正反线的调式合并成一首曲形成丰富的对比。其中一个串连不同板式以构成对比的例子是《红灯记》中李玉在第第八场的唱段「雄心壮志冲云天」。他用了以下的板式:把如此多不同的板式结合成一首曲,也就是同一首曲有很多不同的节奏的规格,在传统京剧中是较为少见的。首先,于形象塑造上,这段唱腔借鉴了欧洲歌剧中以音乐为主导塑造人物形象的写法,多处唱腔的间奏和短小过门中都贯穿了音乐主导动机和由

其衍生出的旋律片段。

其次，在板式结构上，突破中国传统京剧具有板腔体特性的“上、下句”结构，大胆创新。开头四句，在不影响京剧唱腔原始风格的前提下，借鉴歌曲创作的结构框架，以“起、承、转、合”的句法结构，构成一个“家住安源萍水头，三代挖煤做马牛，汗水流尽难糊口，地狱里度岁月不知冬夏与春秋”的呈示性乐段。这种句法结构的改变使得音乐上形成了较强的色彩对比。使京剧唱腔“板腔体”结构在《家住安源》中发生了质变，全曲形成并列三段体特征。

全曲演绎可分为三部分，第一部分唱，情感较为内在，要用软咬字、柔发音的方法，唱得情深，发音时口腔动作比较平缓，字音衔接圆润轻柔，演唱线条没有棱角而细腻。中段，情感比较激烈，要唱得激动有力，满腔满调，表达柯湘对恶霸极度愤恨之情。要用硬咬字、刚发音的方法演唱，咬字发音时的着力点要集中突出，动作感觉比较有力，喷弹力比较强，字的头腹尾的全过程比较快，演唱线条棱角比较大，声音要以刚为主。最后一部分，是全曲情绪最高点，柯湘对日后的展望。唱腔气氛热烈，情绪高涨，由于速度稍快，在演唱咬字时，要增强字头的力度，吐字要清晰、结实、弹顿，保持高亢的情绪。

另外，在该剧总体的创作技术和素材的选择方面，《家住安源》对唱腔的整体布局和高潮部分的处理，都是采用了模进的方式，加以推进以及向下属方向转调等一系列手法，都是与西方歌剧创作技术有着极其密不可分的关联。也就是说，《家住安源》在唱腔本身，不仅流动着中国传统京剧唱腔的血液，同时还自然巧妙地汲取与借鉴了西方作曲中的一些技巧。

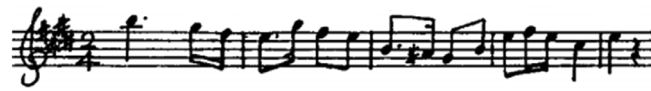
该唱段唱腔前奏过门旋律是柯湘的主题音调，柯湘用一句念白“满腹苦水，一腔冤仇”起，进入主题，[反二黄中板]慢起，调高比二黄要低一些，音域在句子后面有所加宽。“家住安源萍水头，三代挖煤做马牛，汗水流尽难糊口，地狱里度岁月，不识冬夏与春秋”。此段旋律慢慢延伸，曲调性非常强，起伏不是特别大，但在每句句末时，旋律都会往上推的过程，字字透露出女主人公柯湘心中的苍凉、凄楚、压抑与悲愤。演唱时注意情绪要到位，前几句要不紧不慢，细细道来，紧拉慢唱。从[反二黄中板]变更到[原版]稍快，也可看的到，从前面的4/4拍记谱，改为4/2拍记谱，这就是[原版]中一板一眼的节奏进程。演唱的第一声位置，以及演唱结束时落音的位置，就是“起”音和“落”音，戏曲人都用拍掌来表示打“板”，用中指点击表示“眼”，在这里，就是采用的“板起、板落”方式。“闹罢工，我父兄怒斥工头，英勇搏斗，壮志未酬”，情绪随即有较大变动，诉说着被压迫后，柯湘的父亲和哥哥闹罢工，为自己争夺自由的激愤心情。到了“遭枪杀”时，速度情绪突然渐慢下来，“血溅荒丘”。情绪起伏与前一句一样，起伏较大。但稍加停顿，随后又转回到原速稍快，“那贼矿主心比炭黑又下毒手，一把火烧死了我亲娘弟妹，一家数口尸骨难收”。原速间奏过渡到[二黄摇板]，“秋收暴动，风雷骤，明灯照亮我心头。”该处正是全曲主人公情绪的最高点，将满腹悲愤之情在紧促的节奏中体现出来，既自由又统一。

在革新当中，创造了新的板式，对传统的板式相对的作出改动，如句尾不依传统的格式落在习惯的结尾音上、咬字根据现代的北京话发音、音与音之间的节奏紧凑了、拖腔不再依固定的格式，而多了不同的变化。一般来说，为了让节奏明快，每个字的拖腔都短了，长的拖腔只落在句尾的一两个字上，而拖腔的音亦经过作曲者设计安排，而不是由演员决定。在创新方面，一些新的板式被设计出来，如二黄腔中没有「流水板」，便借鉴了「西皮流水板」的结构创出「二黄流水板」。尾声部分，“工友和农友，一条革命路上走，不灭豺狼誓不休”，是采用的[流水]唱腔，节拍改为了1/4拍，这句唱腔的第一个字从板上起唱；紧随其后的其它唱句，可以

在板上起唱，也可以从后半拍唱起，这就是所谓的“过板开唱”。结尾由一个[散板]结束，在慷慨激昂的情绪中结束。在这一曲中，声腔、板式对情绪的表达起了不可或缺的作用。

第三节 “主题音调”在该唱段唱腔中的贯穿使用

《杜鹃山》属于后期的“样板戏”，已经冲破了中国戏曲千百年来程式化的枷锁，注重解放思想，以塑造人物形象作为前提，对传统的程式化模式进行改造，力求有新的突破和创新。柯湘的“主题音调”，如下：



就是这段音调贯穿在整个剧中，而并不是一上来就铺开的，它是随着剧情的发展、矛盾的揭示来逐渐展开的。

“主调贯穿”手法在我国民间音乐与传统音乐中早已有之，但作为一个作曲技法的名词，还是在西洋的交响乐、歌剧中明确提出来的。

“主调贯穿”手法的运用和发展，也可以说是“京剧样板戏”音乐的一个突出特点，是“洋为中用”的一个成功范例。

“样板戏”中的所谓“主调贯穿”，主要是指人物“主调贯穿”，即为主要人物选择或创作一个“主调”，在人物出场或演唱时多次使用。这种“主调”一般由一个乐节或乐句构成。它或取自人们熟悉的革命歌曲，或根据京剧传统曲调创作。

这一手法在1973年定稿的《杜鹃山》中得到进一步发展。在该剧中，其人物“贯穿主调”，不但不再运用革命歌曲的音调，而且还参照故事发生地区的民间音乐的特点，创作了具有地方色彩的人物“贯穿主调”。故事发生地在湘赣边界，这两个颇具湖南民间音乐色彩的人物“贯穿主调”在剧中，以不同的形式反复出现，《家住安源》是女主人公柯湘的一段经典“咏叹调”，柯湘“主调贯穿”在剧中以不同形式反复出现，不但从音乐上加强了对主人公形象的塑造，亦使《杜鹃山》的音乐具有了鲜明的个性色彩。

在唱腔中，此“主调”不但以不同的形式在大小过门中反复出现，其主要“音型”亦常出现于唱腔的拖腔，使“主调”亦“贯穿”于唱腔，可说是真正做到了音乐（包括唱腔和伴奏）的“主调贯穿”。

这个贯穿于全曲的主调是以  的特性节奏为基础的。

如果我们再仔细品味、仔细体会，便会发现，他和贝多芬的《“命运”交响曲》中在严酷命运的威胁面前充满大无畏气概的主人公的英雄主题  一样，在全曲当中反复出现，贯穿始终，为本文得出“《家住安源》是‘唱’出来的《‘命运’交响曲》”的结论作了强有力的佐证。

第四节 “动情”对唱腔情绪表达所起的重要推动作用

通过对革命现代戏及其它声乐作品，特别是《家住安源》的分析、学习、演唱，笔者深深体会到：

演唱时一定要“动情”，要在最大程度上将自身完全融进塑造的人物形象当中，这样才能很好的诠释和表达人物的思想感情。演唱一定是非常重要的，通常讲“言之不足”，就要“咏歌”。“咏歌”就是“唱”。“唱”，是感情深化之使然，就是情之所至。

“情真意自深”——愿古人此言时刻提醒我们：在演绎歌曲，特别是“咏叹调”一类的歌曲时，一定要以人物基本情感出发，要以表达曲情为主，力求做到“以声传情、声情并茂”，把各种情感的起伏变化，出自内心地深刻表达出来。只有这样，才能够引起观众的共鸣，使“路人驻足，云、雀驻听”，达到扣人心弦的境地。

现实中，我们常常会有这样的感受：在聆听、观看某些人的演唱时，他们的嗓音条件都非常的好，音准、节奏也唱的非常准确，但是他们仅仅是追求唱得对、学得像，却忘了演唱艺术中的灵

魂——“情”。他们演唱出来的歌曲效果，像是一杯无色无味的白开水一样，索然无味，观众与歌者始终产生不了共鸣，更谈不上触动观众的心灵了，笔者认为，这个问题应该引起所有演唱者的高度重视。切记：我们千万不能成为呆板、机械的演唱机器。

大诗人白居易说得好，“感人心，莫先于情”。一般唱腔从它的产生到演唱，再到欣赏，都是因情而发的，是词曲作者的“动心”，演唱者的“唱心”，听者“感心”的艺术加工过程。因此，可以说，成功的演唱必须“动情”。

人心感于物而动，声因动于心而发。一个演唱者的成败，很大程度上取决于演唱者要有扎实的基本功，但更关键的在于演唱者在艺术表现上的深刻感人，去体会人物内心真实情感，曲调与声、情的吻合上进行细致的艺术处理和精心的创造方法。

鲁迅先生有一句名言：“喷泉里流出的都是水，血管里流出的都是血。”

通过对蕴含着丰富复杂情感的《家住安源》的咏叹，使笔者真正的、深切的体验、感受到了“喷泉里流出的”和“血管里流出的”区别，体会到了“唯乐不可为伪”的真谛。

第五节 “唱功”对该唱段唱腔表现力的支撑

“唱功”，包括“演”和“唱”。“演”也就是说蕴涵着的表演成分，包括演唱中的形体动作等等表演因素。“唱”的核心是以行腔的韵味来走，讲究运气、发声、吐字、行腔、神韵、感情，以及行腔当中种种理论和技巧的功力。也就是说，在演唱时应该集“气、声、字、腔、韵、情”这六点为一体，把它们看成是一个有机的整体，相辅相成，绝对不能顾此失彼。

《家住安源》中，多处拖腔中所蕴含的情态、姿态、动态，考验着我们的“演”功。

谱例2-1：



谱例2-2：



多处高音区的回旋、旋律线的大起大落的跌宕，考验着我们的“唱”功。

谱例2-3：



谱例2-4：



“唱、做、念、打、舞”，其中的“做”就是“演”。以上几处，没有扎实的“演”功，没有高超的“唱”功，能够胜任与圆满的完成“情”的表达吗？显然是不能的！

在此处，我们可以论及“咏叹调”的“高难度技巧”问题及音乐的炫技性问题了。由于咏叹调几乎无一例外的都是在歌剧情节、情绪发展到某一阶段的高潮时所唱，因此，随着剧中人物情绪发展的高度，唱腔也必然会“激化”，“激”发出一些意外的、“难度”颇高的技巧——没有这些技巧就无法表达当时情绪所达到的高度。如果我们不具备相应的“唱功”，便无法完成表达该曲的任务。

切记《家住安源》的启示：“功”，亦不可忽视！

作者简介：付婉颖，四川音乐学院教师，民族声乐硕士。

(上接第105页)

求，能够让作品得到观众发自内心的认同，呈现出中国音乐剧特有的审美品质。

(四) 表演的本土化

表演是连接创作和欣赏之间的桥梁。作为音乐剧来说，表演主要体现在演唱和舞蹈两个方面，同样也应该树立起民族化的追求。首先是演唱方面。西方音乐剧演唱以美声和流行唱法为主，对此是需要中国音乐剧充分吸收和继承的，并在此基础上，将中国优秀的歌唱方法融入其中。如民族唱法、原生态唱法等，既能够实现优势互补，还能体现出本土化风格。如民族唱法中强调的以情带声、字正腔圆、声情并茂，原生态唱法中真挚的情感投入等，都能够给传统的音乐剧演唱以多方面的启示和借鉴。而且伴随着近年来声乐艺术的发展，很多演唱者都具有了一定的跨界演唱能力，更为这种借鉴和融合打下了良好的基础。其次是舞蹈方面。舞蹈是音乐剧中最为灵动的要素。对于中国音乐剧的舞蹈编创和表现来说，仍然是要从古典舞、民族民间舞中汲取营养。比如《金沙》，该剧的舞蹈就很有特点，舞蹈编导在通过对金沙遗址的观察和研究之后，利用历史文物的信息，对古代的祭祀和战争场景进行了再现，从而呈现出了鲜明的民族风格。《草原传奇》中，舞蹈编导则创造性的融入了蒙古族特有的骑马舞、射箭舞等，让观众一看就是中国少数民族的舞蹈样式。所以在表演方面也应该树立起本土化追求，以带给观众最直观的本土化艺术审美体验。

三、结语

综上所述，任何一门外来的艺术，想要在一个新的国家和民族生存和发展，都必须经过一个本土化的历程。音乐剧自然也不例外，特别是在文化多元化发展的当代，也只有通过本土元素的注入，才能彰显出中国音乐剧特有的风格、品质和价值。所以从这个角度而言，中国音乐剧的发展是任重而道远的，需要广大创作者继续秉承本土化意识，在题材、技法、风格等多个方面大胆创新，创作出既符合音乐剧本质艺术规律，又独具中国特色的佳作。这是我们乐于看到的，也是努力的方向所在。

参考文献

- [1]余翌子.关于中国音乐剧振兴之路的一些思考——中西方音乐剧之比较[J].乐府新声(沈阳音乐学院学报),2010(03).
- [2]闵国鹏.中国音乐剧的现状与前景[J].理论界,2009(02).
- [3]居其宏.亚洲及世界格局中的中国音乐剧[J].艺术百家,2009(03).
- [4]田雅丽.中国音乐剧的民族化道路初探[J].人民音乐,2009(05).