

对“样板戏”艺术价值的重新审视

邵宇彤

(东北师范大学 文学院,吉林 长春 130024)

[摘要]“样板戏”是对传统艺术的革新,它的唱词唱腔极富艺术感染力,取得了一定的艺术成就。它保存和再现了民间文化传统,运用和发扬了京剧传统表演程式,在腔词音乐体系中的应用得到了很好的反响,其艺术价值可资借鉴。

[关键词]“样板戏”;艺术价值;念白;唱腔

[中图分类号]I206.7

[文献标识码]A

[文章编号]1001-6201(2007)03-0144-07

对于“样板戏”,人们已可以全然脱离政治的、历史的范畴,而纯粹以文化和休闲的眼光去欣赏、去看待。“样板戏”之所以被广为传唱,首先它是来自于民间,它本质上的东西是属于人民的,百姓喜欢它;还因为它韵律的优美和唱词的创新,其制作过程的精雕细琢,精益求精……平心而论,“样板戏”所以能被称为“样板”,从编剧、人物塑造、唱腔设计到演员表演、灯光、场面调度等等,可谓凝聚了无数艺术家的心血和汗水,都自有值得借鉴和弘扬之处。

一、“样板戏”对传统的革新

“样板戏”绝非平地崛起的独创之作,它博采众议,吸纳各方精良之处,选取成功之作再加以改良,无论是京剧还是地方各戏种,无论是中方的还是西方的,无论古代的还是现代的,它都拿来享用,打造成今天我们看到的样子。

(一)在艺术上的革新创造

从某种意义上说,“样板戏”是对已有剧目的修改和移植。在“样板戏”的创作过程中,其实也并不拒绝对传统艺术的吸取和利用,它利用传统的艺术形式转述“革命”的意识形态,尽管其中充斥着权力意志,“样板戏”依然有它闪光的地方。从戏剧文学的角度来看,它继承并弘扬了传统戏剧文化的许多优点,如:(1)它将戏剧文学的特点发挥到了极致;(2)采用分场体制,并且保持整部戏的结构衔接准确完整;(3)场景有明有暗,虚实相间,既有重点,又有非重点与之搭配;(4)以人为主,场场有戏。故事衔接紧凑,无赘戏。

1. 充分发挥戏剧文学在剧本创作中的主导作用。

为了在有限的时间、空间中完成特定的故事情节,并能充分地调动和激发接受者的情感体验,就要求戏剧的情节冲突不仅要集中而且要尖锐,要有发展、有起伏。在“样板戏”创作过程中,编导人员充分注意到要把人物、时间、场景高度集中在有限的舞台空间和时间内,使舞台的小天地,尽量地容纳下人间

[收稿日期] 2006-12-22

[作者简介] 邵宇彤(1965-),女,吉林长春人,东北师范大学文学院博士研究生,吉林大学出版社副编审。

的大天地,将错综复杂的现实生活,经过浓缩,以较短的篇幅,较少的人物,较省的场景,较单纯的事件,艺术地再现于舞台之上,尽可能凝练地反映生活。如《智取威虎山》的“打虎上山”,一场激烈的打虎戏被一系列优美而高雅的戏剧动作所代替,人前虎后,人明虎暗,用动作来表达打虎的全过程,充分显示出舞台虽小,天地极宽的效果。

2. 采用分场体制,各部结构完整。

“样板戏”承袭了京剧的分场制。京剧的分场,“有大场,有小场,也有一些半大不小的场。这一点貌似无奇,其他剧种也都具有这一特征,但在京剧中,大者大,小者小,疏能走马,密不通风,二者反差极大。二者更在搭配上很有讲究。都以小场开锣,连续几个小场之后,出现一个较大之场;真正的大场,全剧也只能有二三个,中部有一个,最后的‘倒数第二’或许是最大的场。这和当年每晚诸多戏码的整体形态也十分类似:开头三五出开锣戏,然后小轴三四出,中轴三五出,压轴只能一出——但又是最大和最精彩的,最后是大轴,全体上场,武打热闹一番,目的是‘送客’。”^[1]“样板戏”完全继承了京剧的这种分场体制,并且做到了使每场之间衔接准确,不出空挡,使剧情的结构完整,观众在观看时没有跳跃感。在场次安排的同时,注意故事的衔接不能拖沓,不能有大的跳跃,要让观众的思绪跟上故事情节的发生。“样板戏”在这点上做得可以说是相当成功,不仅要求舞台剧要在一定时间内完成,就是“样板戏”电影也在严格的时间控制下完成。

3. 场景明暗相间,动作虚实相生。

“样板戏”的创作方法既有对传统京剧的大量借鉴,又有其独特的经验、手法。基于这个独特产物的原因,在“样板戏”人物的出场设计上就有其特殊的摆放方式。英雄人物一定要在明处,要在舞台正中,灯光要打足。与之相反的是,反面人物无论在什么情况下,都要在暗处,灯光呈灰色调。而且总结出一套四句话的“样板戏”经验:“敌远我近,敌暗我明,敌小我大,敌俯我仰。”说到虚实相生,在京剧的动作里,贵在虚拟,只有虚拟动作才是最高级和最本质的。它虽是虚拟的动作,却让人感到真实的成分,具有传神的作用。《武松打虎》和杨子荣的《打虎上山》是一个道理。此时不可能有真虎上场,只能通过演员的动作将打虎的过程表现出来。这要看演员的功夫,观众们能否理解其中的动作很重要。人在前,虎在后,人在前面打是实,虎在后面叫是虚。再如马舞、“滑雪”等也是一样的道理。尤其是武戏中的对打,更能说明“虚实相生”的道理,刀枪箭戟、斧钺钩叉都是虚打,虽然是实实在在的家伙儿,但目的却是表现战斗的真实而激烈的程度。

4. 剧情以人为主,做到场场有戏。

在“样板戏”的创作中,“人物是灵魂”这一点体现得尤为深刻。每场戏都有人,绝不用景物堆砌,而且无论是主要人物,还是配角儿,都蕴涵着许多故事要交代给观众。所有的人物、事件都围绕着主要人物发生。比如《红灯记》处处紧扣李玉和这个人物,事事以他为中心,在场次的安排、人物关系的处理和情节的提炼等方面,都集中、突出地塑造李玉和近乎神性的英雄形象。

由于“样板戏”表现的是中国革命历史进程中的伟大壮举,同时又歌颂了一批在历史洪流中为实现崇高革命理想而英勇奋斗、不畏艰险、不怕牺牲的英雄人物,赞颂了这些英雄群体可歌可泣的昂然激情和奉献精神,从而奠定了这些作品不可磨灭的历史价值和艺术魅力。

(二)念唱口语化

1. “样板戏”语言通俗化。

“样板戏”的语言包括其念白及唱词。传统的念白是历史生活的产物,它过于程式化、规范化,可发挥的空间太小,而“样板戏”却使之通俗化了。它将民间语言、口头语言入戏,通俗易懂。既有传统京剧韵白的韵律、节奏,又因白话押韵,精炼而富有诗意。在唱腔上淡化技巧,讲究自然,追求发音吐字的平易化和口语化。例如铁梅的“我家的表叔数不清”、沙奶奶的“伤痊愈,也不准离开我家……”、阿庆嫂的“垒起七星灶,铜壶煮三江……”等如同白话一般朗朗上口,直白了当,自然亲切,都是经典之作,从中也可以看出“样板戏”语言的主体特征是既俗且雅的。传统京剧讲求“千斤话白四两唱”,足见其对念白的重视程度,与之相比,“样板戏”的念白也确实有着自己独特之点,那就是自觉追求标准化、通俗化、生活化。首先,“样板戏”的标准化,也就是我们所说的普通话,可以通过念白达到最大限度的可流通性,不论是反映抗战时期的作品还是解放战争时期、抗美援朝时期的,对于南方北方的观众来说都能无障碍地听

得懂学得会。其次是生活化，“样板戏”所使用的语言大多是生活常用语、生活语汇，使人一听就懂，一看就明。作为观众，因为剧目所表现的史实离自己所处的年代较近，又似感同身受，非常亲切。例如柯湘的“风里来，雨里走，终年劳累何所有，只剩得，铁打的肩膀粗壮的手……”、马洪亮的“大吊车，真厉害，成吨的钢铁，它轻轻地一抓就起来！”等等。

“样板戏”话语在通俗性、群众性方面有突出贡献。它还选用了大量的民间谚语、俗语、歇后语等，使语言更加生动、活泼，更加通俗、易懂，更加具有生活气息，富于生活情趣。如：有眼不识泰山、宰相肚里能撑船、打破沙锅问（纹）到底、跳进黄浦江也洗不清、芝麻开花——节节高、大路朝天，各走半边等等。我们在听在看“样板戏”时常常被上面的语言所吸引，并拿来当作自己的生活用语，这些词语大家已然司空见惯，而且多具引申义。它们在民间就经常被使用，当它被恰当地运用在作品中以后所引起的反响则会更大。所谓“取之于民而用于民”就是这个道理。来自民间的艺术题材经过艺术家们的深加工，融汇进一些高雅的内质，从而提升作品的艺术质量，然后再放回到民间自然会得到民间观众的喜爱。语言的运用当它没有了程式化的规限，它所发挥的空间将无限大，但不管怎样，抛开“样板戏”所承载的政治性倾向而外，被人们记住的还是具有民间艺术、地方色彩所产生效用的隐性结构语言，是它们内在的魅力为大家带去了审美和趣味。

2.“样板戏”语言规范化。

戏剧文学包括话剧、戏曲等，一般来讲，话剧多用普通话，而戏曲则多为地方语言。像秧歌剧、粤剧、黄梅戏等，地方语言非常重，不便于异地交流。因而在传播上，也就受到地域的限制。而京剧有其特殊性，它并不是地道的京腔。“样板戏”被树为“样板”，自然要在全国演出，要全国的人看，只能选择普通话。就此而言，“样板戏”的语言是规范的现代汉语，讲的是普通话。这在戏曲语言的现代汉语规范化上是做了有意义的探索。

“样板戏”语言的规范化表现在几个方面：首先，“样板戏”话语“利用了普通话口语和书面语巧妙地化解了戏曲的韵文与念白的散体之间的矛盾，注意了韵散相同、曲白相生，使曲词与念白衔接自如，不露痕迹”。^[2]其次，成语的大量使用增添了“样板戏”词句的美感，更使“样板戏”的文学效果得以大大显现，加强了艺术感染力。由于这些成语大多源于古代的历史故事、古代寓言及古代文献，一直受到各类人士的青睐，不论文人墨客还是乡野村夫，都能多多少少地使用它，而在“样板戏”中成语的使用频率是极高的。像人们常说的“对酒当歌，人生几何”“人生如梦”“苦海无边，回头是岸”等等不胜枚举。

（三）唱词及创作特色

“样板戏”的唱词具有铿锵有力、气壮山河、政治色彩浓厚、说教性强等时代特征。时代赋予它灿烂的光环，创作者更使它流光异彩。

伴随着优美的乐曲，和着时而高亢时而低缓的旋律，朗朗上口、合辙押韵的词句同样使人难以忘怀。如《沙家浜》中郭建光的“祖国的好山河寸土不让”唱段，每句话的最后一个字：“上”、“行”、“乡”、“让”、“狂”、“场”、“浜”、“长”、“方”、“荡”、“狼”、“壮”、“方”，都落到“ang”上，因此无论是读是唱都非常顺口。再如李玉和的“雄心壮志冲云天”唱段，严伟才的“心潮翻腾似浪卷”唱段等等。尽管“样板戏”的唱词里面包含了很多今人为之可笑的政治内容，但如果从音律、词组、对仗、平仄等角度去分析，则“样板戏”的唱词可谓是精益求精。例如观众熟悉的《沙家浜》中“智斗”的阿庆嫂的唱词“垒起七星灶，铜壶煮三江，摆开八仙桌，招待十六方，相逢开口笑，过后不思量，人一走，茶就凉，有什么周详不周详”，对仗好，平仄佳，来自生活，比兴恰当，堪称经典。《杜鹃山》里柯湘的唱词：“普天下受苦人同仇共愤，黄连苦胆味难分。他推车，你抬轿，同怀一腔愤，同恨人间路不平……”韵脚严谨，用词考究，极其经典。

二、“样板戏”的艺术成就

“样板戏”是五四以来惟一从民族自我出发的戏曲革命成果，它不仅很好地吸纳了外国优秀的文化艺术，而且传承了自己民族的传统文化，它为国人改造传统文化、弘扬传统文化树立了良好的信心^[3]。在传承与发展的同时，它取得了一系列可标榜的艺术成就。

（一）对民间文化传统的保存和再现

“样板戏”中较有艺术价值的剧目和片断，都是从民间艺术中汲取营养，很好地保存和再现了民间文化传统，将民间艺术模式融入“样板戏”之中。如《沙家浜》的角色原型就是直接来自于民间文学中使用非常广泛的“一女三男”的角色模型。“智斗”的片段，充分展示了阿庆嫂的风采，用刁德一的话说就是：“这位阿庆嫂眼观六路，耳听八方，胆大心细，遇事不慌。”其中的情节和唱腔等等设置都是直接来自民间文学中的表演模式，富有较强的审美艺术特性。《红灯记》中的“赴宴斗鸠山”等也是最富于民间趣味的一折。观众感兴趣的是体现了民间“道魔斗法”特点的鸠山、李玉和之间唇枪舌战的对话过程，而不是鸠山取得密电码，也不是李玉和保住密电码，因为这些过程和结果都是观众早已预知的情节。民间的“道魔斗法”的隐性结构，一道一魔，象征着一正一邪两种力量，他们各自擎着自己的法宝，展现给观众的是他们之间精彩的斗法过程，至于斗法的目的却不是观众所关心的主要内容。这种民间的隐性结构常常会暗含在戏曲作品当中，它潜在的艺术因素散发着无穷的艺术魅力，受到大众普遍的喜爱。

（二）对京剧传统表演程式的运用和发扬

“样板戏”与传统京剧有着根深蒂固的艺术渊源，它与传统京剧的艺术风格和表达方式是一脉相承的。传统京剧中的一桌二椅是不可缺少的道具，在“样板戏”中，这一桌二椅既是道具又是实物，用途较大。只要有一桌二椅就能“痛说革命家史”，只要有一桌二椅就能共叙“军民鱼水情”，只要有一桌二椅就能“控诉敌匪罪行”。传统京剧艺术讲究唱、念、做、打，其中的打也包括武和舞。“样板戏”中除了几出描写战争题材的戏以外，武打的场面并不很多，但是每出戏几乎都有精彩的舞蹈场面。比如，十八棵青松、急速出兵、抢险合拢、突击抢运等等。这些舞蹈，都是由京剧舞台上常见的把子和工架组合而成并加以舞蹈化，带有浓重的京剧艺术特点，是地地道道的京剧舞蹈。“样板戏”利用这些京剧化的舞蹈场面，渲染气氛，烘托人物，使戏剧情节达到高潮，大大增强了“样板戏”的欣赏性，大大增强了“样板戏”的艺术价值。

（三）对传统念白的传承与超越

以前在演出传统京剧时，演员可以临时改词、加词、减词，随意性较大，但无论如何变动，它的念白都是非常简约的。随着一大批文人加入到编剧的队伍中来，使京剧的语言水平得到了极大的提高。待到“样板戏”时期，由于当时特殊的政治氛围的影响，使“样板戏”的语言尤为精练，极少藻饰。如现代京剧《红灯记》“痛说革命家史”之中，李奶奶曾以“言语不多道理深”的一段念白对铁梅讲述了红灯的历史。在这里，红灯作为革命的图腾，在李奶奶的诉说中闪闪发光，它使铁梅理解了李玉和们不畏艰难、不怕担风险的原因：救中国，救穷人，打败鬼子兵。她决心“做这样的事”“做这样的人”。当李奶奶和邻居慧莲说：“有堵墙是两家，拆了墙咱们就是一家子”，铁梅马上说：“不拆墙咱们也是一家子。”深切地表示出阶级的情感使我们同处在一个家庭之中。在李玉和赴宴鸠山前，亲切地对铁梅的一段唱词含义深长，借让铁梅观看天气，实告铁梅提高警惕，提防敌人，要与游击队自己的队伍保持联系，同时要为奶奶多分担任务，为革命继续工作。《智取威虎山》中的语言风格也是极其简约、直白、质朴的。“深山问苦”一场，杨子荣带领侦察战士用真情打动了常猎户父女，使他们对亲人解放军敞开了心扉。精炼的语句清晰地表达了人民子弟兵的优秀代表杨子荣的铿锵之情，字字句句打动着小常宝父女的心，也震动着观众，这其中也凝聚着我解放军战士一定要战胜敌匪的坚定意志和必胜信念。

（四）腔词音乐体系的应用

从传承关系上来说，“样板戏”的革命不是凭空捏造的空中楼阁，它是有蓝本参照的。在四大名旦出来以前，京剧基本上以老生戏为主。谭鑫培对老生唱腔的改革，使京剧基本上建立起了板腔音乐体系。而随后的四大名旦，又在这个基础上从不同的侧面加强了风格化、个性化的改进。其中最突出的要数程砚秋了。他在唱念做打和舞台设计、导演体制等各个方面都进行了改革。然而，程砚秋最重要的贡献在于，打破了才子佳人戏的樊笼，以写中下层人民的生活为首要。正是基于这样的改变，他更多地关心按字行腔的创作方法，即腔调要服从唱词，不能一味地在板式的框框里填词。自从板腔体系建立以后，按字行腔已经成为戏曲音乐创作的基本手段^[4]。

“样板戏”的革命，基本上就是按照程砚秋先生的路子走的：以旦角戏为中心，按字行腔。按字行腔的原则，后来由“样板戏”的主要作曲家于会泳整理，写出了专著《论腔词关系》。腔词关系的核心内容，就是强调以汉语为声调语言，以长短的变化为主，轻重的变化为辅。但凡看过“样板戏”影片的人都有这

样的感受，就是即使片幕上没有字幕显示，人们却能听得懂所有的唱词。这就是行腔与唱词之间的关系调整得好的结果。按字行腔，不是一句空话。从程砚秋到腔词关系，一套体系已经建立。^[5]而“样板戏”对此是功不可没的。

三、“样板戏”的艺术价值

由于大量新人物进入了京剧舞台，给京剧注入了一股强烈的时代气息，“样板戏”无论在唱腔上还是舞蹈上，都从生活中作了新的提炼和创造。《智取威虎山》中的武打，就吸收了拼刺、格斗等现代军事动作。其第五场的马舞、第九场的滑雪舞中，不仅有着京剧中走边、趟马、翻跳程式中的一些动作，也还融入了蒙古舞中的骑马动作，甚至还吸收了芭蕾舞中的一些跳跃技巧。由于打破了行当、流派、旧的格式的限制，在“样板戏”中，产生了一些新的板腔，在板式的连接形式即套式上也与过去有了很大的不同。杨子荣的唱腔，在老生腔中又融有很多武生、小生甚至花脸腔的因素。^[6]“样板戏”的一些唱段中，还融进某些革命歌曲的旋律，增加了时代气息。从器乐上说，京剧“样板戏”采用了中外混合的乐队编制，打破了“曲牌”、“胡琴套子”、“锣鼓经”为主体的传统的京剧器乐体制，使得器乐伴奏对于声乐的补充与烘托有了较大的丰富。为了突出主要英雄人物，“样板戏”在情节发展的重要环节上设计了有层次的成套唱腔，这些成套唱腔有的还和精心设计的舞蹈结合在一起，体现了京剧边歌边舞的特点，取得了相当的成功。为了易懂好听，“样板戏”对念白作了较大的改进，以普通话为基准语音，废弃了尖、假音和变音的读法，在保持节奏感、音乐感的同时，演员的念白更流畅，也更生活化了。凭借着巨大的国家力量，也因为“样板戏”在艺术上的一些成功，京剧在社会地位及影响上，登上其有史以来的最高峰。

(一) 充分发挥和声的功能性与色彩性

传统京剧根本不用和声，更谈不上自己的和声体系，而“样板戏”的曲作者们对此却下了功夫。为了扩大京剧音乐的表现力，从而更深刻地表现唱腔，进而准确地塑造音乐形象、多侧面地刻画人物、立体感地描写环境、生动地渲染气氛，开拓性地在京剧音乐领域里探索出了和声语言的运用方法。如《红灯记》李玉和的“雄心壮志冲云天”的主题音调就是采用了功能性和声，特别是在高音上的变化大和弦，突出地表现了李玉和大义凛然的正气和视死如归的精神。当奔腾、激越的快速音型进行到第十七小节时，减七和弦的出现，顿使色彩急剧变化，预示了恐怖、险恶的环境，使观众感受到了危险即将到来，从而为李玉和大义凛然的出场作了有力的烘托和铺垫，可谓形象逼真、先声夺人。

“样板戏”的和声设计和布局基本上采用了色彩性和声与功能性和声相结合的手法，意在通过特色鲜明的京剧旋律，以求获得风格上和审美上的民族性与时代性。也可以发现，它在强调功能性和声的同时，又不断地插入些色彩性和声，而且常常置于复调之中，使得色彩纵横交织、声音层次分明，从而使古老的京剧音乐增添了新的色彩，焕发出新的生命之光，也使其成为了京剧音乐的里程碑。如今的京剧舞台上，和声的运用已经广为普及，因为它受到了大众的接受和欢迎。

(二) 充分发挥复调音乐的功能

运用复调是为了多层次地表现乐曲内容。它通过主旋律和副旋律的交叉、对比等手法，充分揭示人物的内在感情。例如《智取威虎山》第五场“打虎上山”的前奏，就是通过复调手法加以表现的。当急促快速的乐段过后，琵琶、排笙和弦乐作固定的节奏音型处理，配置以中提琴和单簧管模拟马蹄声的分解和弦伴奏，导出了圆号吹奏的音乐主题，此间小提琴用颤弓作三度和声式的音阶下行，与吊钹密切配合，绘声绘色地模拟了风声，从而构成了一幅风雪交加、扬鞭策马驰骋于茫茫林海的壮丽图画。结合着布景的视觉形象，给观众留下了无限的遐想，不仅使人看到了茫茫的雪原，深邃的林海、深旷的山谷；而且也使人听到了呼啸的山风、高亢的歌声、激越的马鸣；同时，还使人感到了刺骨的寒风；想到了险恶的环境……这正是复调音乐的功能，“样板戏”中这样的例子也有不少。

(三) 充分发挥配器技术

丰富多彩的配器技术是近代作曲中的重要技法，它被成功地引用于京剧音乐的创作，的确是一大贡献。如此一来，不仅增强了京剧音乐的表现力和感染力，而且也为民族乐器和西洋乐器的结合创造出了成功的经验。如《海港》第四场“细读了全会公报”的前奏就是典型的范例。乐曲首先运用了小号、小提

琴、长笛、琵琶、月琴等乐器奏出了快速、急促的音型，造成了紧张的气氛，加之吊钹、定音鼓的连续击打，生动、形象地表现了风雨交加、电闪雷鸣的效果。一个强烈的长音将乐曲的速度渐渐地慢了下来。接着，竖琴、单簧管、长笛三种色彩鲜明的乐器依次出现，顿使人们进入新的意境；一幅雨过天晴、彩虹飞架蓝天、大地万物生机勃勃的画面展现在人们的面前。特别是小提琴在不同的调式上奏出的舒展、优美的主题，使人仿佛看到了勤劳的人民正沐浴着和煦的微风、呼吸着清新的空气、仰望着湛蓝的天空、憧憬着美好的未来。尤其是甘甜、优美的双簧管的出现，形象地表达了向往自由的人们沉浸在遐想之中的心情，加之圆号和排笙的依次模仿，使其意境更为深远。类似这样丰满辉煌、变化细腻、手法独特、色彩新颖、意境深远、感人至深的配器效果，可以说比比皆是，不论是序曲、幕间曲，还是描写音乐、舞蹈音乐，以及唱腔音乐等，都是经得起推敲和时间考验的例证。

(四)新乐队编制的创立

“样板戏”大胆地吸收了西洋乐器，成功地创立了中西混合乐队编制。在文场方面，以三大件为基础，以键盘排笙为中西乐器间的桥梁，配置以诸如板胡、二胡、高胡、竹笛、唢呐、双管、铝片琴等色彩性乐器，混合一个西洋单管乐队。在武场方面，以京剧传统的锣鼓为主，吸收了定音鼓、三角铁、吊钹等乐器。从而组成了一个既富新意、又有特色的新型乐队。这个编制不是一成不变，乐器使用可根据剧情和风格加以选择，如《沙家浜》和《智取威虎山》；《红灯记》和《龙江颂》的乐队编制就不完全一样。《海港》和《龙江颂》选用了钢琴和竖琴，《红灯记》选用了大阮，《智取威虎山》选用了铝片琴等。总之，是以我为主，为我所用，开创了京剧音乐作品现代化的新局面，是独特的民族风格和高度的现代音乐技巧的结合。它的诞生，是时代的需要，是民族审美的需要，是京剧音乐发展的需要。京剧是一种戏剧性的音乐体裁，结构复杂庞大、矛盾冲突尖锐、情节变化多端、人物感情丰富，专业性要求很强，它完全应该达到欧洲歌剧音乐的艺术高度。可惜，由于我国封建社会诸多不利于戏曲发展的因素，致使我们的先辈们没有条件将早于欧洲歌剧几百年的戏曲艺术进行理论总结，使它全面地得到发展，特别是戏曲音乐的表现能力和戏曲乐队的编制，至今都难以超越民间艺术的水平。

“样板戏”的作曲家们正是肩负着这个崇高的历史使命，才开始了这一具有划时代意义的开拓性工作。他们首先冲破了固步自封的保守观念，大胆引进现代作曲技术和西洋乐器组群，在京剧音乐中成功地发展、创造了具有戏曲特点和交响思维的描写音乐。同时，还借用了主题贯穿的作曲技法，使各种不同性格的人物也有了自己的音乐形象，并运用交响化的手段将这些色彩各异的音乐主题在情与戏冲突的各个环节上加以并置、对比、交织和展开。不仅增强了京剧音乐的戏剧性，而且也为京剧音乐开创了思想上和艺术上较统一、结构上较完整、审美上较现代的京剧音乐作品。最有力的说明就是京剧音乐总谱。它的诞生应视为一项重大的创举，因为它精确、规范地记录了作曲家们的创作意图，使京剧音乐的发展走上了现代化的道路，为京剧走向世界创造了基本条件，打下了基础，使得中外一些有志于学习、研究京剧音乐的人士有了可靠的资料。发展健全了京剧音乐程式和戏曲音乐程式，既有内在形式也有外在形式，具有明显的两重性。程式的内在形式是戏曲特定的美学原则在表现形式方面的具体体现，属于相对稳定的因素。程式的外在形式是表层的物化形态和现象，是形式的外饰成分，属于戏曲表现形式的可变性因素。

(五)新唱腔的创立

同传统戏相比，“样板戏”基本保留了京剧声腔板式的完整性，无论是“西皮”还是“二黄”、“反二黄”、“南梆子”、“娃娃调”等等，在“样板戏”中都有完整呈现，同时它又赋予戏曲音乐以鲜明的现代基调，使之更符合当代观众的音乐感受水平和欣赏趣味。这方面“样板戏”所取得的成就应当说是最突出、最具开拓意义的。首先，它突破了戏曲音乐的程式化、类型化。它在遵守板腔规范的基础上，着重根据戏曲中具体的叙事情节、人物性格、矛盾冲突、情感氛围等的发展变化，来进行个性化、独特化的音乐创作，从而使戏曲音乐不再是一种外在的规范化程式，而是成为此时此地此人的特定心理过程的具体显现形式。如京剧《沙家浜》“智斗”一场戏对阿庆嫂、胡传魁、刁德一各自的唱腔设计，注重了因人而异、个性鲜明，不仅惟妙惟肖地刻画了各自独特的形象和性格，而且也极为恰切地反映出三者内心不同的心理变化过程。这种以具体的剧情内容为准而不以预定的程式规则为准的音乐创新，使样板戏的音乐产生了绚烂生动、奇妙无比的艺术魅力，大大增强了观众与戏曲音乐相互交流和沟通的可能性。其次，“样板戏”在

唱腔上淡化技巧,讲究自然,追求发音吐字的平易化和口语化,使观众一听就懂,一学就会。比如《海港》中马洪亮那段为人熟知的“大吊车,真厉害”,就如同“大白话”一般朗朗上口。实际上,几乎所有的“样板戏”唱腔都有这种自然平易、明朗如话的特点,这就使得“样板戏”的音乐十分自然平易地走近了当代观众,使得“样板戏”在广大观众中传唱不休,得以流传。再次,“样板戏”在改革戏曲声乐的同时,也大大加强了器乐本身的艺术表现力。这方面的范例是举不胜举的,像脍炙人口、令人赞叹的《智取威虎山》“打虎上山”的前奏乐,就十分典型。在中西混编的管弦乐队所奏出的气吞山河的交响音乐中,杨子荣那一身豪气、英姿勃发、勇闯魔窟的孤胆英雄形象跃然于观众面前,产生了十分强烈的震撼性的艺术效果。这方面在《杜鹃山》、《龙江颂》、《海港》等剧目中也有相当成功的范例。这种艺术效果,是讲究器乐跟着声乐走,讲究锣鼓打上、过门接腔的传统戏曲音乐所无法比拟的。器乐在这里对剧情所做出的独特阐释,非常有助于观众对戏剧题旨的准确理解和深刻把握,因而从总体上也为戏曲音乐的现代化和通俗化开辟了道路。

[参考文献]

- [1] 徐城北.京剧与中国文化[M].北京:人民出版社,1999:314.
- [2] 祝克懿.语言学视野中的“样板戏”[M].开封:河南大学出版社,2004:100.
- [3] 陈思和.中国当代文学史教程[M].上海:复旦大学出版社,1999:127.
- [4] 张泽伦.京剧音乐的里程碑——论“样板戏”的音乐创作成就[J].人民音乐,1998:11.
- [5] 童庆炳.周扬文艺思想论略[J].东疆学刊,2006(1):6.
- [6] 杨仁敬,林莉.致文本中隐现的现实[J].东北师大学报:哲学社会科学版,2007(1):88.
- [7] 徐岱.艺术的自律与他律[J].东疆学刊,2006(3):5.

A New Perspective to the Artistic Value of “Model Operas”

SHAO Yu-tong

(College of Chinese Language and Literature, Northeast Normal University, Changchun 130024, China)

Abstract: The “model opera” is the innovation to the traditional art, which is easily able to immerse audiences in the enriched art atmosphere from libretto to aria, obtaining certain art achievement. And it keeps and represents civil culture tradition, applies and develops the Beijing opera’s traditional performance program, gets good echo in the application in the aria – libretto system. Its art value can be used for reference.

Key words: “model opera”; artistic value; spoken words; aria

[责任编辑:张树武]