

从喜儿人物塑造看 京剧现代戏《白毛女》音乐创作

■ 苑 杰

摘 要: 二十世纪五、六十年代是京剧现代戏创作发展的重要时期,也是现代戏音乐从发展到成熟的重要转型期。从喜儿人物塑造看京剧现代戏《白毛女》音乐创作,从而透视该时期的京剧音乐发展,具有重要意义。剧中语言人物性格化、唱腔融合多行当音乐,音乐创作形式丰富,成为京剧现代音乐发展的重要表现。

关键词: 京剧现代戏; 音乐创作; 《白毛女》

京剧《白毛女》是二十世纪中国京剧现代戏创作发展的重要代表,它的出现开京剧现代戏音乐创作的新篇章,为京剧在现代的发展指明了方向。该剧喜儿人物形象丰富,音乐表现跨度大,突破了京剧行当音乐的原有格局设置,是对京剧音乐的新发展。在行当音乐写作上,创作者巧妙融合多行当音乐,塑造出了一个活灵活现的喜儿。

一、语言音调人物性格化

排演《白毛女》之前,京剧界普遍认为要想表现现代生活,京剧的语言必须向自然真实的口语化转型,唱腔中原有的西皮、二簧也必须做相应的调整以适应语言的变化。《白毛女》的出现颠覆了这个初始观念,证明了京剧的现代表达性。

京剧《白毛女》在人物塑造方面探索出了一条切实可行的自由之路,其实践经验之一便是语言音调的人物性格化。剧中主要人物主要有:杨白劳、喜儿、黄世仁、穆仁智、大春等。不同的人物有着不同的性格特征,当中以喜儿的身份变化最为典型。喜儿的性格既有扎红头绳时的天真活泼、被卖入黄家做女佣时的胆怯懦弱,又有见到仇人时的满腔怒愤和“斗黄”时的勇敢抗争性格。而以往传统京剧对人物性格的塑造均是以行当作为基础的。因此,要想成功的塑造好喜儿的形象必定要冲破行当的限制。传统女性脚色多以青衣、花旦的行当来体现中、青女性的人物性格,因喜儿的人物性格跨度较大,对唱腔设计的要求便高于传统京剧,这对创腔和演唱者都是一个新的挑战。

在语言上,喜儿的语调选用以北京话为主的京音来表现人物的天真、活泼。北京话的语调按现代语言学五度制的声调符号表示如下^[1]:

图例1

阴平	┐	55。	(高横调)
阳平	┐	35。	(高升调)
上声	✓	214。	(降升调)
去声	↘	51。	(全降调)

这种语音形式与传统京剧所用的湖广音相比较,具有明显的时代性,在当时的演剧环境下是较为新潮的做法。该形式运用因更贴近人物性格、利于人物表现,000得到了广大观众的一致认可。《白毛女》在语言音调上的探索尝试,为《红灯记》及后来的现代戏创作

积累了宝贵的经验,在人物语言塑造方面向前迈进了一步。

二、喜儿音乐形象分析

喜儿是剧中性格转型跨度最大的人物形象,因此对该人物的音乐设计不能通过简单的雷同形式展现。创作者在音乐创作中通过【南梆子】、【西皮】、【二簧】、【高拨子】等不同风格声腔的变换,紧扣戏剧人物描写,成功地塑造了不同情境中喜儿的人物形象。以下以喜儿的天真纯朴和逃出黄世仁家嫉恶如仇的形象为例进行说明:

(一) 天真纯朴的喜儿唱腔

在我国民族民间音乐中,创腔与演唱实践在腔词关系上有着非常密切的联系,即“唱腔或唱词自身在适应共同内容的要求下”务必要“按一定的美学法则,在音调、节奏、结构能方面合理组织和安排的逻辑规律”,这种形式也被称为腔词的“自行规律”^[2]。

“大雪飞”一段描写的是喜儿家中盼爹归的情景,其中“盼新年,怕新年,偏到新年”的唱句,对喜儿人物心理的阐释尤其到位。根据于会泳对京剧唱词搭配唱腔腔格的总结:1、上声以下趋腔格(包括下降和升降腔格)为主,兼用上趋腔格。2、去声以上趋腔格为主,兼用下趋腔格。3、阴、阳、上、去四声均可再兼用平直腔格。^[3]我们对其腔词关系分析如下(相关唱腔腔格参见《白毛女》谱例3):

图例2

唱 词	四声调值	唱腔腔格
盼	去声	下趋腔格
新	阴平	下趋腔格
年	阳平	升降、下趋腔格
怕	去声	平直腔格
偏	阴平	下趋腔格
到	去声	平直腔格

这种腔形的设计是综合传统京剧腔词“自行规律”中腔格与字调先行关系的恰当处理。“盼新年”的唱腔旋律,按照传统【南梆子】的形式写成。该段中第一和第二字节间的6度大跳音程与其后的花腔旋律走向,表现喜儿期盼新年到的喜悦;紧接着的级进下行音阶,用以表现喜儿对年关到来的一丝忧虑;随后大跨度音程跳跃至激动的高音腔调,与之前的感情形成强烈对比,用来表现喜儿对现实的无可奈何。这段旋律与《望江亭》中谭记儿“却原来竟是这翩翩的少年”^[4]唱句的唱腔进行相仿,却不俗套,有灵活性^[5],因此达到了极佳的艺术表现效果。



就音乐形式来说,该段上句,三句分别落于5、1、6音;下句,三句分别落于2、3、5音,处1音之外这段唱腔的落音与传统京剧【南梆子】的落音完全保持一致^[6]。【南梆子】腔调委婉、旖旎,一般用来表达细腻、柔美的感情,此处用来表现天真纯朴的喜儿形象是较为贴切的选择。

谱例3^[7]



(二) 嫉恶如仇的喜儿唱腔

喜儿在黄家备受凌辱,她逃出黄家后在性格方面的大转型是戏剧冲突发展的高潮部分。怎样运用传统京剧唱腔表现好此种情境下的人物性格,不但对喜儿的人物塑造至关重要,而且关系着全剧的发展进程。以刘吉典为代表的音乐创作者巧妙的选用【高拨子】成套唱腔的组合方式,并在已有[导板]——[回龙]——[原板]——[摇板]——[散板]的结构组合方式上稍作调整,以剧情和人物感情的需要为出发点,将[摇板]进行扩展运用来代替[原板]的大段叙事功能,来表现喜儿逃出黄家后的复杂心情。

【高拨子】也叫“拨子”,是徽调中的主要唱腔之一。京剧形成后该声腔被予以保留,成为京剧所用声腔的重要组成部分。【高拨子】的曲调铿锵有力,长于表现悲愤、激昂等较为激越的情绪。其唱腔不分行当,各行当所唱曲调相同。

《白毛女》的第七场“逃出狼窝离虎口”唱段,唱词中有一段“黄世仁害死了我爹”的叙事情节,按照【高拨子】各板式的表现形式,应当选用[原板]来进行展现。[原板]本身为具有叙事性质的唱腔板式,其上下句、2/4拍的结构形式利于故事的叙述与事件的描写。此处曲作者没有运用[原板]的形式而是扩展的运用[摇板],主要原因如下:

首先,[原板]的叙事特征为平铺直叙,因此在戏剧发展的进程中,原板的运用较为普遍,为基础性唱腔支撑板式。但由于其抒情性较弱,受剧情需要在故事阐述中需要感情转化、喷发的时候,不得不通过转板的方式进行展现。尤其在现代题材戏剧的发展中,故事情节较为复杂,人物矛盾和戏剧冲突的表现较为机动,这些都与京剧板式的原有定格要求存有一定的差异,加之题材对在戏剧表现的灵活处理需要,叙事和抒情很难在较小段落的板式转换中完成。为了减少戏剧唱腔结构的复杂性,现代题材的戏剧展现必须寻求板式中的扩充发展。

其次,[摇板]的特征决定了其可以成为符合现代戏剧发展需要的灵活板式。[摇板]的音乐特点为紧打慢唱、节无定拍,这种唱腔和伴奏之间音乐速度的对比很容易便能营造出戏剧的紧张、冲突感。再加上它与快节奏[流水板]的伴奏形式(1/4拍)以及[散板]的唱腔外在表现形式相同,双重的音乐特征赋予了其双重的表现内容。音乐家正是抓住了该板式的这一特点,并灵活的加以扩充,成功的完成了人物内心的感情宣泄要求。

再次,就剧情展现来讲,该场中的喜儿一方面要为自己以后的生活寻找出路,另一方面还要完成对黄家的控诉,此外还要表现其复杂人物心理矛盾的强烈斗争性和外在被黄世仁和穆仁智所追赶所产生的强烈的求生欲。这种复杂的戏剧表现是传统京剧形式所不容易通过单一的板式能够表现出来的。因此,要想成功的展现喜儿该时的人物形象就必须对京剧原有的板式有所突破与发展。

该段中[摇板]的扩展运用正是传统形式表现现代生活的灵活展现。喜儿嫉恶如仇的成功展现,还表现在两处高腔音调和唱法的运用上。在整段“逃出狼窝离虎口”的唱腔中有两句情绪非常激越和强烈的唱句,即“我也要记住这仇怨”和结束的“我要活”唱句。大跨度跳进和长有力的拖腔是该两句音乐的主要特征。此处作曲者吸收了河北梆子的高腔部分,具体对比如下:

谱例4



例A为京剧《白毛女》中【高拨子摇板】唱句“我也要记住这冤仇”,B为[散板]唱句“我要活”,C为河北梆子《大闹阎》选段“那阎王指了俺错又错”^[8]的结束句。除去调号的外围因素,仅就C中句末音程的关系来看,这种纯四度的跳进加上强有力的拖腔,显然是河北梆子高腔的一个重要特征。该两句【高拨子】对河北梆子的借鉴正是抓住了梆子高腔这一特点,从而应用于喜儿感情的强烈抒发。高腔的音调和唱法在传统【高拨子】音乐形式中不为多见,此处借用高腔的表现形式对于酣畅淋漓地抒发喜儿对黄家的愤恨和表达复仇的决心也具有画龙点睛的效果。该做法在当时曾被传为佳话,成为之后唱腔设计中音调借用的成功典范。

喜儿的音乐塑造透视出《白毛女》音乐创作的精妙,更体现了京剧音乐的现代发展。《白毛女》的出现扭转了大众对于京剧表现现代生活的看法,其音乐的处理,使得长期处于探索中的京剧现代戏音乐创作变得“有章可循、有法可依”,为60年代大规模京剧现代戏观摩汇演奠定了基础。■

注释:

[1] 于会泳.腔词关系研究[M].北京:中央音乐学院出版社,2008,16.

[2] 于会泳.腔词关系研究[M].北京:中央音乐学院出版社,2008,2.

[3] 于会泳.腔词关系研究[M].北京:中央音乐学院出版社,2008,29-31.

[4] 谱例详见《中国戏曲音乐集成·北京卷》编辑委员会编:《中国戏曲音乐集成·北京卷》(上)[Z].北京:北京出版社,1992,612.

[5] 该句对“盼”字的处理没有套用传统音调中的上趋腔格,原因之一,上趋腔格容易对唱词的词义引起损害,产生“倒字”现象。“盼”字的上趋腔格为“盘”字音,对语句有歧义。原因之二,下趋腔格的写作相对传统京剧腔调来说,也显得较有新意。

[6] 参见安禄兴对【南梆子】基本调落音的总结。安禄兴:《京剧音乐初探》[M].济南:山东人民出版社,1982,139.

[7] 摘自中国京剧院导演室音乐组编:《京剧〈白毛女〉选曲》[Z].北京:音乐出版社,1959,3.

“音乐作品”观念对于音乐表演的启示

——《音乐作品的想象博物馆》读后

■ 段召旭

在我们日常的音乐生活中，常常会对所听到的音乐表演进行一番评价。一场音乐会后，一些对音乐不甚了了的局外人，也经常会上请教专业音乐人士对音乐会上的表演进行一番评论。这些评价的标准，通常都是该表演是否真实地反映了所表演的音乐作品。如真实地表现了音乐作品，则是好的表演，反之，如果一个表演被专家认为偏离了音乐作品、或没有充分表现作品，则是不好的。这也就是在近50年的音乐表演中越来越被强调的“本真性”，即认为，完美的音乐表演是“一次根据适合于诠释这一作品的习惯、忠实于作品所决定的内容的表演。”^[1]可见，音乐作品，是音乐表演实践中的一个重要概念。因此，在音乐学界，关于音乐作品究竟是什么、其存在方式是什么等问题，一直都是一个学界的基本问题，并进行过多方面的探索。这些探索几乎都否认了音乐作品与其乐谱、表演和欣赏的同一性，从而把音乐作品的本体置于意向性或类似意向性的形而上的存在方式上，这样的结论从哲学美学的角度来讲的确充满思辨性，立意高远，但具体到音乐表演的实践中来的时候，如果把音乐作品同乐谱等物质因素剥离，过于强调其意向性，会导致无从下手、无所适从或表演的无政府主义等极端的后果，即便不至如此，至少也有使评判表演的标准变得模模糊糊、模棱两可的危险。在表演实践中，更需要的是将音乐作品置于音乐发展史和音乐表演观念史的长河中，去考察对于表演“本真性”的要求，是否自古以来就是对音乐表演的评价标准、还是某个历史时期的产物？音乐作品的概念，是从来就有的、还是在音乐史中逐渐形成的？在音乐发展史的各个阶段，音乐作品又都是呈现出怎样的面貌？这些问题的回答，将会给音乐表演者对于不同时期音乐作品在音乐表演中的风格把握等方面带来更为具体和直接的帮助。幸运的是，英国音乐学者、美国哥伦比亚大学哲学教授莉迪娅·戈尔女士的著作《音乐作品的想象博物馆——音乐哲学论稿》，便是一部对上述问题进行了梳理与回答、对于音乐表演实践有着巨大启迪的音乐哲学书籍。

首先，戈尔把西方音乐史中不同时期对于“音乐作品”这一概念的理解与定位进行了追溯。可以想见，把一个概念放到历史的背景下来阐释，必然要结合当时的各种背景和大环境、音乐在该时期的地位和主要功能、该时代中各种文化的交互影响等方面，戈尔教授以其惊人的阅读量和丰厚的史学功底很好地完成了这个任务。

她把西方音乐史按照古希腊时期、中世纪、文艺复兴时期、17、18世纪（音乐史上的古典主义时期）、19世纪（音乐史上的浪漫主义时期）和当代这样六个时期来划分，并认为1800年是音乐作品概念发展的分水岭。这是因为，在古希腊时期、中世纪、文艺复兴时期，音乐一直都是作为一种工具而不是审美关照的对象而存在的，尽管在不同时期音乐所服务的对象有些差异。在古希腊时期，音乐是一种对人进行道德提升和教化的手段；在中世纪音乐则是服务于宗教的宣传工具，是一种“旨在教化所有参与者的人文艺术”^[2]；而文艺复兴直到后来的17世纪，音乐仍是一门工具，只是在服务于宗教目的的同时，还可以服务于世俗目的了，而这世俗的目的，也绝非审美，而大多是一些宫廷活动中的一个程序而已。总之，在这些漫长的历史时期中，音乐都只是“服务于某种外在于音乐的宗教或社会目的”^[3]的手段，而没有成为服务于自身的审美目的的艺术。接下来的18世纪则可以说是音乐自身的审美目的开始觉醒、并开始力图摆脱外在于音乐的条条框框的桎梏的时期，“美艺术”开始兴起，“艺术作品”和“工艺品”逐渐成为两个严格区分的概念。因此才有之后的19世纪中，音乐终于获得了自主的地位，获得了纯粹的、审美的功能。而正是由于音乐的地位与功能的这一根本性的转变，才导致了“音乐作品”这一概念的产生。这是因为，音乐作为以自身为目的的事物形成并存在后，“音乐必得找到一种可塑或等值的物品，一种宝贵而长存的产物，可以视同业已获得敬重的美艺术的客体对待。音乐必得找到一种可以脱离日常语境，构成艺术作品收藏的一部分，并可纯粹审美地静观的客体。无论是转瞬即逝的演奏，还是并不完整的乐谱，均未达到这一目的，……于是，通过投射或实存化，人们找到了一种客体。这一客体叫做‘作品’。”^[4]而“音乐作品”这一概念自浪漫主义时期产生后，一直沿用到今天。

一直以来，把一首乐曲称之为“音乐作品”仿佛已经是司空见惯、极为普遍的现象，音乐的非专业人士及许多的音乐的专业人士也都早已把音乐的创作产物称之为作品这一做法视之为当然，然而经过戈尔教授的论证，使读者看到，原来就是这么一个看似普通的概念，其实并不是自古就有的，而且其出现的过程，是与音乐自身地位的确立息息相关的。

[8] 谱例选自《中国戏曲音乐集成·北京卷》编辑委员会编：《中国戏曲音乐集成·北京卷》（下）[Z]. 北京：北京出版社，1992，1269.

[3] 刘吉典. 谈京剧现代戏音乐创作[J]. 文艺研究, 1983, (3).

参考文献

[1] 海震. 戏曲音乐史 [M]. 北京：文化艺术出版社，2003.

[2] 汪人元. 京剧样板戏音乐论纲 [M]. 北京：人民音乐出版社，1999.

作者简介：

苑杰：出生于1986年，男，汉族，山东日照人，硕士研究生，大连民族学院助教，毕业于中国戏曲学院（北京）。

（大连民族学院机电学院）