

唱腔：戏曲成败优劣之关键

——浅谈我对京剧作曲的认识和体会

■ 高一鸣

中国的戏曲集唱、念、做、打于一体，这种载歌载舞的综合艺术是历代艺术家不懈揣摩而留传给炎黄子孙的宝贵文化财富。尤其是素有国剧和国粹美称而久誉海内外的京剧，更是民族文化之瑰宝。

戏曲，戏曲，顾名思义，一半是戏，一半是曲。而被列为“四功”之首的唱腔，其在戏曲中的地位和作用，与其说不可忽视，不如说乃功败垂成之关键。

京剧专职作曲的历史并不是很长，以前一般由角儿和琴师在一起商量研究而成。远的不说，据我所知的大家有王瑶卿、梅兰芳、张君秋、李金泉、李慕良等等，他们都为京剧音乐的改革创新作出不可磨灭的贡献。

我是从上世纪六十年代开始步入京剧作曲创作的。处女作是李仲林、纪玉良主演的，参加1964年的全国现代戏汇演《智取威虎山》。以后又投入了由童祥苓主演的《智取威虎山》的攻坚。那个时期我还没有接受过系统的作曲培训，完全凭工作实际经验以及对音乐的感觉。七十年代初，通过到中央音乐学院作曲系的进修之后理性和感性相交融而得以质的提升，并在反复实践中不断探索积累经验，逐渐地对如何依据剧情把握节奏，突出重点，分清主次，梳理脉络，打通关节，恰好处合理安插布局音乐唱腔，有了心得和体会。

一、读透剧本，积极参与剧本讨论

作为戏曲作曲，理解剧本甚为重要。徐兰沅大师曾经说过：“剧本剧本，一剧之本。”如

果剧本没有理顺，就像地基没有搞扎实，那么造起高楼势必坍塌，还得扒掉重来。在我几十年的创作中，这一教训相当深刻，因此我接到剧本即熟读细究，并与编剧、导演反复商讨，从中找出问题，在演员排戏前和排练过程中不断地调整、修改，尽可能地合情理顺，日趋完善，这样就能胸有成竹。什么地方是剧中高潮，什么地方的唱词嫌多了，什么地方的唱词不够确切，心中一清二楚，以便和编导取得共识，彼此更默契地合作，力求笔端的音符和旋律，下必有由，毫不凝滞。

《曹操与杨修》创排时尚长荣先生向我提出，曹操第一场无唱，故第二场上场时候可否唱一段〔西皮原板〕。而此间编剧用了曹操原诗：“慨当以慷，忧思难忘，何以解忧，惟有杜康。”只有十六个字，怎么唱？后来我借用歌曲中常用的重复手法，将它反复了一遍半，对曹操的情绪，进行着力渲染，并配合主题音乐运用弹唱形式达到了较好的效果。

第二场曹杨争执，杨修拂袖而去，原来曹操有十几句唱腔，内容是追思孔文岱的，后来导演将其删去，直接上倩娘送寒衣。我总觉得曹操与杨修争执以后心绪难平，理应宣泄，是要唱；但唱什么呢？我反复琢磨，曹操内心矛盾的焦点是求才为什么这么难？！故而我自己动手写了十句唱词，后被导演删去四句，精炼成现在的〔反二黄〕唱段“寂寞三更人去后”，在演出中亦取得了理想的效果。

在为中国京剧院耿其昌主演的《瘦马御史》创作中，原来第二场钱南园母子二人的对唱，钱南园只有六句唱，仅表述儿时志愿与贪官污吏结下不共戴天之仇，却没有提到他之所以有此宏愿之因，故而我加上其自幼受母亲教育和启迪的十二句唱词，使此处成为有十八句唱词的大段唱腔，充分展现人物内心，曲调上也得到了可喜的发挥。

又比如原剧本的第八场有一段叛徒蒲林的大段唱腔，而钱南园在第八场与蒲林对簿公堂，怒斥蒲林时却没有唱段，我提议一定要让钱南园在此时要有一大段唱。中国京剧院吴江院长代编剧写了这段唱词，我将这一段处理成[导板]、[回龙]、[快原板]、转[快板]的成套唱腔，将剧情推向了高潮，加上耿其昌先生富有激情的演唱，每到此处观众掌声雷动、兴奋不已。

此类例子，可以说举不胜举，就不在此赘述了。总之，唱乃剧中人物特定场景下，特定心声的揭示，一项在节骨眼，二项内容贴切，三项鞭辟入里，该唱就唱，情理备至，淋漓酣畅。反之，力删务除，毫不足惜。

二、音乐风格的定位

音乐风格的定位的依据是什么呢？故事发生的年代、题材、地域、环境、剧本所描述的人物个性等等。比如《曹操与杨修》，这是一部古装戏，它的历史内涵，给人以古朴、典雅和凝重感。故而我和我的合作者，已故著名作曲家曾家庆先生在此定位上一一起商讨音乐主题的选材。经反复研究，我们借鉴了古曲“胡笳十八拍”中的七节，作为这个戏的主题。在器乐方面，我们除了传统、常规用的乐器之外，还增添了古琴，作为特色乐器贯穿全剧使用，使人听了仿佛身临其境，感到典雅、凝重、悠远的同时周身弥漫开历史的亲和力。良好的艺术效果自不必说。

在唱腔的风格方面考虑到曹操是一位大

政治家、军事家、文学家，尚长荣先生又是一位较全面的净行艺术家，故而有很多地方我都突破了花脸原有的唱腔板式。而在杨修的唱腔方面，创演者言兴朋是言派传人，故传统的言派唱腔就用的特别多。当然关栋天、何澍先后再演这一角色，在唱腔上便都做了相应的调整。

另外在考虑剧本的地域环境时，地方色彩的穿插是必要的，但篇幅不宜过多，点到而已就可。比如《贞观盛事》，卖炭翁和嫦娥的山歌前后出现四五处，有的是唱的，有的是乐器演奏，有的只唱一二句，而不唱全，是有所变化的运用。

在《廉吏于成龙》一剧中“梦回”那段，邢夫人一开始唱的“三十六颗荞麦”便是山西风味的小调。

《曹操与杨修》一剧，在三场的米粮商唱段中我结合三个商人迥然有异的地域特点，借鉴了川调、评弹及蒙古民歌中的有机成分，使后气氛聚然活跃、亦诙亦谐，为较严肃的整出戏起了音乐上的调色功效，为后面的凝重的音乐起到了一种铺垫作用。

三、从共性中找出特性

有的人认为，京剧本身有那么多的音乐元素，西皮、二黄、原板、二六等等，拿过来一填词就可以了，很方便。这种观点其实错了。京剧作曲当然离不开固有的调性、调式，但绝不是套腔，那样不成了千人一面，还要你作的什么曲？剧中人的年龄、性别、身份、心境、环境地点各个不同，曲子写法也就截然不同。演员唱的流派不同，嗓音高低不同，特点不同，有的人怕张口音，有的人怕闭口音，我们在写曲子的时候，既要注重感情又要为演员扬长避短才行。比如唱马派的演员，你给他写很花哨的唱腔他不善于唱。而唱张派的旦角演员你给她写的腔平平的她又发挥不了。又比如言派老生的唱腔比

较委婉细腻清秀，在用字特别强调湖广中州韵。《白帝城》刘备唱的国〔二黄慢板〕中的“陆逊儿”是非常典型的“将孤害定”之腔，被我借鉴而用到《智取威虎山》的唱腔中了。在《曹操与杨修》一剧中，我对用腔用字也是动过很多脑筋的。

《乾隆下江南》中有一段〔四平调〕，“昨夜晚”头两句我按常规四平调走腔，先让其稳定，第三句“风送清歌弹别院”这句，我先把“风送”的腔的用长音展开，然后重复“风送”二字是那种很灵巧的音符。在“弹别院”的唱腔上揉进了它的主题音乐，接下来悠扬悦耳掺进了玉牡丹的主题音乐，“此曲只应天上有，缘何遗落在人间”，为了节奏紧凑把它压缩了，下句本应当落在“1”字间上，而我故意让它落在羽调式上，也就是落在“6”字上面，形成一种不稳定性，让感觉这里是一个问号。通过以上一系列的悉心处理，那么这段〔四平调〕就有了它的特性，而不同于其它的唱段了。

在《智取威虎山》“披荆棘”唱段的末尾，唱到“我胸有朝阳”处时，二黄的下句是落在“2”的，正好把东方红的 5 5 $\underline{6}$ 2—1 1 $\underline{6}$ 2—揉和进去，从而颇具新意的产生了一种有特性的唱腔。又如《龙江颂》“听惊涛”唱段中“望北京更使我增添力量”这句唱，“更使我”三字也揉进了江水英的主题音乐元素，“增添力量”则破格地借用了花脸的唱腔，使之气势陡增，也是有特点的。

哑笛在京剧中用途极多很为普遍，在《智取威虎山》第七场中配合了“三大纪律，八项注意”的旋律，就显得不一般了。

《贞观盛事》的第一场西域女子上场，上面竹笛演奏西域音乐，下面用京二胡演奏传统曲牌〔八岔〕也显得别具一格。总之，不拘形式，旋律上在要共性中找到特性，有别于其它戏的音乐。

四、继承传统、激活传统、勇于创新

京剧音乐之传统，可谓海纳百川，博大精深。西皮、二黄自不必说，其它如昆曲的、梆子的、徽调的、汉调的、民间小调的，都广泛吸收。在生、旦、净、丑各类行当之中，经过诸多前辈艺术家的千锤百炼，又创出了各种流派，如不认真学习，又怎么写出观众喜闻乐见、优美动听的唱段来呢？除了继承、努力学习传统之外，我们还要与时俱进地发展他，激活他，赋予传统新的生命力和时代感，要突破一些旧的程式，勇于创新。

在《智取威虎山》“深山问苦”这场中，小常宝的唱段是大家都熟悉的，而我和我的合作者，已故琴师陈立中以及沈利群反复考虑小常宝此时此刻应该唱什么板式才合适？我们考虑到小常宝作为一个被迫藏匿深山老林挣扎于生死线上的少女，饱含艰辛，深受苦难，女扮男装，装聋作哑，长达八年久憋在心底的苦水，此刻似瀑飞泻、一泻千里，奔腾咆哮，这不是一般旦行的常规板式所能胜任的。我们将内在诸因素都综合起来，创造了这段〔反二黄娃娃调〕，它既有反二黄的苍凉、悲壮，又有〔娃娃调〕的刚毅、挺拔，产生了强烈的艺术效果。在杨子荣接唱〔西皮原板〕唱腔中，我们揉进了反西皮的元素，以表现杨子荣与人民群众血肉相连，心心相印的醇厚感情。当唱到“深山见太阳”这句时，因为这句是下句，怎么处理都感觉到似乎是往下掉，再三斟酌便破掉上下句的传统格式，让它落在高音“5”上，紧接着用《东方红》的旋律变奏作为过门衔接下面。这样，就将气氛情绪推向了高潮，使观众得到一种满足。

样板戏的形成，尤其是在京剧音乐方面达到了一个新的高度，这是毋庸置疑的。但由于众所周知的时代原因，其局限性，现在看来也是显而易见的。很多唱腔偏于激昂，追求的

是高、大、全，也可以说是不够人性化。就拿小常宝唱段的最后一句“杀尽豺狼”来讲，唱到E调高音区的“5.6”，很多旦角的演员都望而生畏。上世纪九十年代初期，上海京剧院复排《智取威虎山》一动脑筋，小常宝由方小亚担任，她对就我说能不能把“杀尽豺狼”这句高腔改低一点。我考虑再三，如果腔动多了，观众会不习惯，毕竟有个先入为主嘛。后来，我想方设法在“恨不能生翅膀持猎枪”这句的最后三字，动了一下音符，用转调的办法解决了高音区的问题，对原腔影响也不大，有的观众甚至都没有察觉。

京剧唱腔是讲究板眼的。比如说西皮一般都是眼起板落，而我们在创作中有时恰恰是要打破它的规律。当年，我向徐兰沅大师求教道：“《四郎探母》中铁镜公主唱‘我后将你怠慢’这句慢板，有的是落板上，有的是落眼上，而落眼上的收头亦是落在中眼上算不算没板？”他老人家反问我道：“你听着顺不顺？”我回答：“顺是顺的。”他说：“只要顺就行。”我反复琢磨他老人家的意思，悟出这么一个道理：“顺就是符合了艺术规律。”顺的东西就是好的东西，这个想法影响了我几十年的艺术生涯。

老传统的东西有时稍加改造就会起到一种新颖的效果。上世纪八十年代我为关栋天写《乾隆下江南》时，剧中有一段“细端详玉牡丹”的唱，我曾写了不下十段草稿，总感觉不合适，不到位。后来，忽然想起当年林树森先生灌过一张唱片《雪拥蓝关》，板式用提老徽调，而这种老徽调几十年来不再听得到，倒是很新鲜，而且在旋律走向上，有一种飘逸洒脱感，用在乾隆身上倒是很合适的。后来关栋天再一润色，大家果然感到耳目一新，我想这真是事半功倍啊！

在《廉吏于成龙》一剧中，于成龙以水

代酒和康亲王对饮时有一段唱腔，是用吹腔作基础来写的。可是传统的吹腔，只有上下句单调的旋律，而这段唱词则有十几句之多，如果不加新内容，唱到一半就会使观众厌烦疲乏的。我经过考虑，觉得〔四平调〕的旋律和吹腔比较吻合，就把〔吹腔〕和〔四平调〕揉在一起用了，效果不错。打字幕的同志问我：“这段叫什么板式？”我说：“暂且就叫〔吹腔四平调〕吧。”

京剧板式虽则丰富，但还是有很大的发展空间。比如，花脸过去的板式就有一定的局限。我在《曹操与杨修》一剧中，设计了〔反二黄慢板〕；在《贞观盛事》中写了花脸的〔四平调〕，以及老生、花脸对唱的〔反二黄中板〕及二重唱；在《桃花扇》一剧中，尝试了京昆对唱，等等。

京剧作曲的技法有千条百条，那只是手段，而真正的目的，是塑造人物要让观众感到好听、动听、耐听。悦耳动听固然不易，而做到扣人心弦就更难了，这需要在在一个“情”字上狠下功夫。艺术规律相同，写音乐和写文章一样，要有“泼墨如云、惜墨如金”之诀窍。不该下的锣鼓不下，不必要的唱不唱，可出情煽情的地方，则浓墨重彩，不遗余力地表现。

时代在进步，观众的审美观也不是一成不变的。我们除了吸收传统精华之外，还要多方面吸收外来营养。记得，田汉曾说过：“吸收营养，如入水之盐，外形没变，味儿变了。”也就是梅兰芳先生讲的“移步不换形”。我们喝牛奶是为了健身，而不是为了喝完牛奶而变成一头牛。我们这一代京剧工作者肩上的压力是很重的，可谓任重道远。我们不怕艰难，迎难而上，要为中华民族的文化瑰宝——京剧事业的振兴，做出不懈的努力，前进，前进，前进！

责任编辑 原旭春