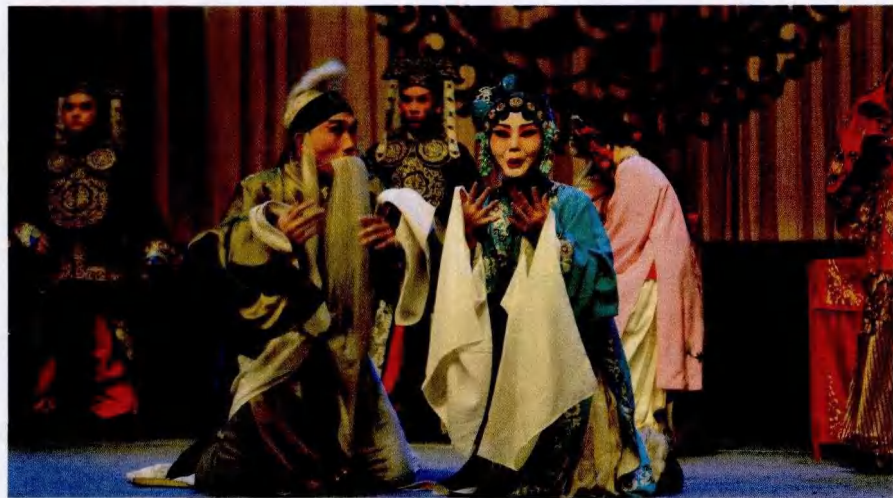


简论京剧“样板戏”的音乐艺术

■ 章启明 (江苏师范大学文学院)



“样板戏”作为 20 世纪 60-70 年代“文化大革命”时期的主流文学红极一时，但在样板戏中无论是《沙家浜》、《红灯记》、《智取威虎山》、《海港》、《奇袭白虎团》、《红色娘子军》、《白毛女》等第一批“革命样板戏”，还是后来推出的《龙江颂》、《平原作战》、《杜鹃山》、《青松岭》等第二批“革命样板戏”，京剧无疑是“样板戏”艺术形式的主体。为何在极端强调政治话语的“文化大革命”中，京剧作为众多艺术样式之一会脱颖而出？对于京剧来说，承担这个历史角色，直接卷入政治意识形态的斗争，是有一定必然性的。我们回顾清中叶花雅争胜的历史，花部乱弹以其音乐曲调和表演形式的丰富性，战胜了以昆曲为代表的雅部。随后以皮黄腔为基础发展起来的京剧大为兴盛，也证明了京剧集百戏之大成，有它非凡的艺术特质。而当时间的脚步敲响新时期的钟声，在市场经济开始腾飞的八九十年代，“样板戏”又再度掀起高潮。我们不禁反思，这种热潮究竟是人们对于革命年代的怀念抑或是某种政治危机的信号？然

而值得肯定的是：当我们闭眼再度欣赏那几部京剧“样板戏”时，听到熟悉的唱段，我们仍然会不吝褒赏。由是，我们有必要褪去意识形态的评价，而仅仅谈论京剧“样板戏”的艺术本身，通过对京剧“样板戏”的音乐艺术进行探讨和分析，试图去诠释“样板戏”为何选择京剧为主要的艺术形式以及探究新时期以来京剧“样板戏”回潮现象的合理性，从艺术本身的规律中去追寻。

■ 京剧“样板戏”音乐的表现力

音乐主要凭借速度、力度、情绪、音色和音区等要素在乐曲中呈现，从而发挥其表现力，正是因为这些要素的不断变化，使得旋律、节奏具有不同的特点，音乐才变得如此绚丽多彩。音乐表现力越强，表达的音乐内容就越深刻，也就越能感染欣赏者。京剧“样板戏”的音乐元素比较丰富，表现力也较强，如《沙家浜》第三场《智斗》选段从

“背躬唱”再转入“对唱”的音乐设计，除了让人们在享受视听之余外，也通过音乐板式的转调和接唱传达了情节和人物的信息。

《智斗》选段主要由阿庆嫂、胡传魁、刁德一 3 人演唱，这里运用了一种“背躬”的戏曲程式。打背躬时有白也有唱，有单人也有多人，一般是用于角色的内心自述，以表现人物心理。通俗一点来说，打背躬就是演员跟观众说的悄悄话，在舞台上的其他演员是听不到的，而观众则是心知肚明。传统戏里，演员穿着的服装有袖口，在表演时多用袖口遮挡侧脸，以示背躬。这种程式在传统戏曲里面广泛应用，如京剧《武家坡》中，王宝钏背躬念“想我夫妻分别一十八载”等。

这场《智斗》一开始有一大段对白，交代了故事背景，也为 3 人智斗的精彩唱段埋下伏笔。使用西皮腔演唱时，若是生行与旦行有大段交叉演唱，在句与句之间经常会有交替调式的出现，以制造符合剧情的特定的演唱效果。这段《智斗》3 人背躬唱便是一个很好的体现，板式依次是《反西皮摇板》——《西皮摇板》——《西皮流水》——《西皮流水》——《西皮流水》。经过一段过门后，唱段从刁德一唱《反西皮摇板》开始，曲谱如图 1 所示。

刁德一对阿庆嫂“背躬唱”曲谱

【反西皮摇板】

55 55 55 37 66 66 66 66 55 33 35
这 个 女 人 哟

该唱段的音区不高，音调平稳而延音较多，“哟”以衬词加入，在过渡音节的同时，在曲意上也起到了延缓的效果，可以表现一个人做猜测状的心理。

“不寻”两字的唱音，从“sol”降四度到“do”而且连音紧凑，有加强和突出的作用，是该句重点要表达的唱词。“常”又从“sol”降至“do”又转而下低音“la”，有疑点较多而表现沉思之意。下句是阿庆嫂的接唱，音调平稳而延音较多，音区较低而显得缓慢深沉。

之后便是转入《西皮摇板》的唱腔了，《西皮摇板》是一种比较自由的板式，伴奏的胡琴过门很紧，有紧拉慢唱之说，与《原板》上下句的落音很接近，演员在演唱时，可根据剧情自由处理。该段的上句（曲谱如图2所示）是由胡传魁所唱，曲调较密，尤为“一点面子”四字的演唱。在唱词“面子”和“讲”后各有一个休止符，稍显停顿而表示一种不满。

胡传魁对刁德一“背躬唱”曲谱

【西皮摇板】
22 11 22 33 65 3 3 62 1 0 2 3 21
这 小 刁 一 点 面 子 也

往下句的例3是阿庆嫂的接唱，起调为“si”音，较前面的音区已有所提高，而显示出在平缓局面下略显紧张的气氛。

阿庆嫂对刁德一“背躬唱”曲谱

1-1 | 11 | 11 | 11 | 67 | 67 | 2 | 0 | 3-6 | 5 | 5 | 31 | 6 |
这 是 一 个 例 子
01 | 56 | 1 | 1-2 | 05 | 53 | 05 | 6-1 | 05 | 4 | 05 | 6 | 6-1 | 55 | 5 |

再往下是刁德一的唱词，如图4所示，起音前一个休止符，第一腔节后又一个休止符，唱词紧凑，可以表现出刁德一在短时间内的观察后，已经有了对阿庆嫂的评价。“不”字的同音延长，加强突出了词意。“呃”字作为衬词处理地很好，无论从音节上的过渡，还是唱词语意上，都给人一种回旋的感觉，使得后面紧跟一个落音“re”唱出“亢”字更加有力，也是刁德一对不卑不亢的阿庆嫂应持戒备心理的自我暗示。

刁德一对阿庆嫂“背躬唱”曲谱

01 | 65 | 32 | 12 | 3 | 06 | 12 |
她 态 度 不 卑
3 | 6-2 | 11 | 11 | 1 | 3 - 2 0
又 不 卑 亢

之后转入阿庆嫂唱的《西皮流水》，如图5所示，唱词较少，板式加快，显得活跃，《西皮流水》是由《西皮二六》进一步紧缩而成，用《流水》板唱的曲子节奏比较紧凑，比较适

合表达轻松愉悦的心情和慷慨激昂的情绪，此处则加强了紧张的氛围。表面上3人互相推就客气，其实内心情绪节奏则早已波涛汹涌。

刁德一对阿庆嫂“背躬唱”曲谱

【西皮流水】
5 | 1 | 6-1 | 56 | 1 | 31 | 65 | 3 |
他 神 情 不 阴 又 不 阳

在《西皮流水》之后又转接《西皮摇板》，由胡传魁起唱，曲谱如图6所示，再次表达对刁德一的不满，“鬼花样”3字节奏顿挫有力，加强了愤懑的气势。

胡传魁对刁德一“背躬唱”曲谱

【西皮摇板】
3 - 6 11 11 1 6-2 1 6-2 1 2 | 2 | 3 | 33 | 2 | 0
刁 鬼 的 什 么 鬼 花 样

阿庆嫂转调《西皮流水》如图7所示，起音为高音“do”，转而下“mi”之后跟中音区，还是表示内心的猜测，“蒋”字唱后，稍顿，换气，也暗示她正猜测有另一种可能。

阿庆嫂对胡传魁和刁德一“背躬唱”曲谱

【西皮流水】
1 | 11 | 3 | 0 | 36 | 55 | 56 | 32 | 7 | 65 | 56 | 23 | 5
她 猜 测 有 另 一 种 可 能

3人背躬唱的最后是一段《西皮摇板》，刁德一唱词紧凑，表达对阿庆嫂要多加质询的迫切。阿庆嫂则紧接唱，曲谱如图8所示。

阿庆嫂对刁德一“背躬唱”曲谱

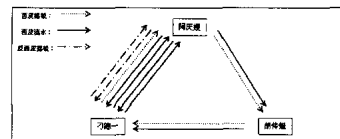
1-1 11 11 11 11 66 11 22 22 22 22 55 55 55 55 55
05 11 11 11 11 11 11 11 11 11 2 75 56 7 6-6 66 66 66
66 66 55 55 55 55 2 | 5 | 35 | 32 | 1 | 23 | 5 | 5 | 35 | 35 | 67 | 56 | 7 |
1-2 67 | 2 | 2 | 7 | 02 | 65 | 4 | 05 | 6 | 6-1 | 5 | 5 | 5 | 5 | 26 |

该唱段最明显的特色就是同音延长，“我”、“须”、“观”三字唱满四个节拍，“须”后换气，有一顿的效果，“查”字缓缓吐出，与“言”同音。在“言”字的最后一拍升一度过渡至“la”，再升一度唱“观色”，“色”字唱四个节拍又多半拍，唱时音若悬丝，后紧跟一个休止符。“他”则同音延长三个节拍，又加音旋转，然后转下一度延长三个节拍。最精彩的唱词应该是“防”，起音为“re”，节拍紧凑，托腔为韵腹/a/，一唱一顿显得很活泼。之后的音调高低回旋起伏，既紧又松，唱至比起音“si”高十度音的高音“re”时，则高亢激昂，中气有力，再回转而下，遇休止符一顿，

转入中音区结束。这种盘旋式过渡唱法，在让听众享受回旋美妙的音乐的同时，也很有利于传达人物的内心情感节奏。

这段智斗基本以西皮为主，西皮与二黄的差异是明显的，二黄是“板起板落”，显得沉稳，而西皮是“眼起板落”，曲调较二黄更为活泼、激烈，其转调也更为自由。在音色上，西皮比二黄明亮，二黄则略显深沉。两者的定弦与过门不同，西皮的定弦为“la-mi”弦，二黄则是“sol-re”弦，二黄把位的大部分音域在“sol-sol”范围内，而西皮的范围则比较广泛，也用一个把位，但可以利用手指上下滑动，从而其演奏音域可以达到十一度。此时，食指所在音位是“do-sol”，中指所在的音位是“re-la”，而“si-fa”音位则需要食指向下滑动一定距离才能演奏。无名指为“si”音，向上滑动一定距离可以演奏“do”和“re”。此外，在两者的字句结构、结束音、唱词位置以及基本旋律也都有差别。这段三人“背躬唱”，设计运用西皮唱腔是非常合理的，更适合表达其中激烈的冲突、高亢的情绪和紧张的氛围。该段主要的冲突在阿庆嫂与刁德一这两方，他们之间的“背躬”设计最多，而且是双向的。胡传魁与刁德一之间和阿庆嫂与胡传魁之间都是单向的，该段人物唱腔设计的图示如图9所示：

《智斗》选段“背躬唱”唱腔设计图



图例中箭头的方向即一人对他人表演背躬唱，我们可以明显发现《西皮摇板》和《西皮流水》的转接比较多，一松一紧、一缓一急，这样的音乐设计的确很好的敷衍了人物冲突。而且该段的确很好的敷衍了人物冲突。而且该段的过门都比较紧凑，并没有铺张延缓，也配合表现了3个人物斗智斗勇的氛围。

京剧音乐艺术的选择

“样板戏”中无论是第一批“革命样板戏”，还是后来推出第二批“革命样板戏”，京剧无疑是“样板戏”所有艺术

形式的主体。在第一批“样板戏”中,京剧有《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《海港》和《奇袭白虎团》,在第二批中有《平原作战》、《龙江颂》、《红色娘子军》和《杜鹃山》等。京剧这种艺术形式承担了这个历史任务而直接卷入政治意识形态的斗争,是有一定必然性的。李扬在他的《抗争宿命之路》中认为:“无产阶级新文艺选用产生于中国封建社会的中国传统戏剧——京剧作为自己的基本艺术形式并非偶然,这与京剧的象征艺术特点有关。”[1]象征艺术成为其选择的理由固然不能完全否认,但并非所有具备象征特质的艺术形式都可以成为选用的对象,而且象征性作为戏剧艺术的特征之一也并非为京剧所独有。京剧,主要还是凭借其音乐艺术的特质才在那个充满革命激情的年代享尽殊荣。在戏曲发展史上,京剧也曾有过一个辉煌的时代,它不仅受到宫廷的培养和熏陶,也更为百姓所喜闻乐见。这得让我们从“花雅争胜”谈起。

清中叶的花雅争胜时期,以昆曲为代表的雅部戏曲在繁荣了数百年之后,由盛转衰日呈颓势,统称花部的各地方剧种则蓬勃发展。昆曲曲调高雅精美,细腻委婉,又有“水磨腔”之美誉,有雅部之称。昆曲以曲牌体为其音乐结构,每一个曲牌是各自独立的,并且其结构、调式、调性也各有不同,各曲牌之间的调式、幅度、调高变化比较大。它的腔格主要是按照字声的四声阴阳而配置的格律,在咬字吐音方面讲究精美,演奏的乐器主要奉笛为宗,助以鼓板和三弦、琵琶、月琴等弦乐器。从总体上说,花部各腔的音乐不受唱词、唱段形式的限制,而且也打破了那种按联曲分场的结构形式,可以自由表现剧本主题,充分解释人物的思想感情,语言风格上以清新质朴、高亢爽朗的文词取代了水磨调“一腔之长延至数息”般“流丽婉转”的曲腔。关于“花雅争胜”的内涵,并不是简单地以花部取代雅部昆曲这样的方式,而是花部诸腔在发展的过程中善于兼收并蓄其他剧种来完善自己的音乐表演形式,昆曲就是最好的艺术借鉴和创作原料。

在“花雅争胜”后以皮黄腔为基础

发展起来的京剧大为兴盛,其根本原因在于京剧的音乐艺术。徽汉合流之后,皮黄腔是花部重要的一支,它通过板腔变化,在节奏、节拍、旋律等方面展宽或紧缩,来表现不同的情感和个性。这种结构灵活的音乐形式,有利于其在发展流传的过程中集百戏之大成。伴奏乐器和乐队的形式也逐渐朝多元的方向发展,较昆曲等其他艺术形式更为丰富。京剧在形成之初无疑具有清新质朴的长处,但后来陈旧腐朽的因素也逐渐滋长,舞台上演出无非是神仙鬼怪、才子佳人等“伤风之事,亡国之音”。京剧经历过“五四”时期弃之如敝屣的遭遇,亦曾有过戏剧改良(改造)的命运,它仍有着旺盛的生命力。京剧“样板戏”中吸收借鉴了民歌小调甚至西方歌剧等音乐样式,加强了音乐对人物形象的塑造力。与之相适应的是京剧“板腔体”的音乐系统,将板式和腔调进行转接与组合,并且配合运用京胡等乐器和中西混合乐队的伴奏形式。而且字韵得到了缩减,更符合通俗化、生活化的需求,从而能够较好地以一种音乐的形式来表达现代戏的主题。

■新时期以来京剧“样板戏”回潮现象的合理性

京剧“样板戏”在新时期以来的舞台上重新演出,最为标志性的事件就是1986年中央电视台举办的春节联欢晚会,京剧演员刘长瑜唱了一段《都有一颗红亮的心》,这是“样板戏”《红灯记》中的著名选段,而且演唱者本身就是当年李铁梅这个人物的扮演者。2000年在北京举行了“百台大戏唱金秋”的庆祝国庆节的演出活动中,现代京剧《沙家浜》就是其中的一台“大戏”。这样的演出活动,足以见“样板戏”重回戏曲舞台有着多重的文化关联,对此戴嘉枋先生撰文指出:

“‘样板戏’的复出及其所具有的市场效应,绝非意味着公众在政治上对‘文革’的肯定。其观众中除部分中老年人还稍有对青春岁月追忆的情怀寄托外,更多的年轻观众纯粹是在艺术审美层面

上,对阳刚、崇高、理想、壮伟等现今音乐表现中所缺失部分东西的自行补充。而‘样板戏’无论在政治内涵上是否荒谬,难以否认的是,它至少在审美取向上始终洋溢着充沛的激情和赋予了崇高的理想以及它在艺术上的精益求精,还是值得肯定的。”

的确,京剧“样板戏”的音乐样式与传统京剧的音乐相比较确实更丰富了一些,但相较于戏剧的其他元素如剧本,我们很难说京剧“样板戏”也有非凡的表现。剧本中“高大全”式的英雄人物形象和过分模式化的舞蹈动作等,在“三突出”原则的束缚下,其艺术性和审美性必然在某种程度上发生扭曲。所以京剧“样板戏”褪去意识形态的外衣后,纯粹具有审美效果的艺术元素还在于音乐,即优美的旋律和唱腔,这也得益于拥有一批非常杰出的音乐创作和表演人才。小常宝的扮演者齐淑芳在2008年接受访谈时说过这么一句话:“(京剧‘样板戏’)如果没有特殊的表演技巧和音乐震撼力的话也不会如此令人难忘。”京剧“样板戏”中的一些广为流传的唱段,如《红灯记》中“都有一颗红亮的心”、“浑身是胆雄赳赳”,《智取威虎山》中的“只盼着深山出太阳”、“打虎上山”以及《海港》中的“忠于人民忠于党”等选段至今仍为艺术家和观众所喜爱。京剧“样板戏”作为中国京剧音乐史上独特的产物,虽然其得失仍然值得我们客观总结,但它拥有高艺术水平和欣赏性的音乐,也就无怪乎京剧“样板戏”仍然能够活跃在新时期以来的戏曲舞台上。^[2]

参考文献:

- 1.李扬.抗争宿命之路[M].长春:时代文艺出版社,1993.298
- 2.戴嘉枋.从“样板戏”的“复出”看市场条件下主流音乐的尴尬[J].人民音乐,2007(1):84