

# 京剧音乐

张雷雷

(安徽省徽京剧团 安徽 合肥 230001)

中图分类号:J805 文献标识码:A 文章编号:1673-0992(2011)04-0315-01

以歌舞演故事,是戏曲艺术的基本特征,而音乐又可视作戏曲艺术的灵魂。京剧由“秦腔”“昆曲”“汉调”“徽调”等等发展而来,形成了自己的“皮黄腔”(即“西皮”“二黄”)。京剧中西皮腔、二黄腔发展的较为完善,影响很大,具有一定的代表性。皮黄在戏曲发展史上留下了重要的一页,至今仍然有着旺盛的艺术生命力。

西皮定弦为6—3,(定弦的标准是建立的演员的嗓音音高的基础上)西皮腔有很多种板式:“西皮原版”、“西皮慢板”、“西皮快三眼”、“西皮二六”、“西皮导板”、“西皮回龙”、“西皮流水”、“西皮快板”等等。西皮的曲调活泼跳跃,节奏紧凑,例如:现代京剧《沙家浜》中郭建光唱段“朝霞映在阳澄湖上”,还有《龙江颂》中江水英唱段“一轮红日照胸前”。而有的西皮腔旋律是刚劲有力的,例如:现代京剧《红灯记》李玉和唱段“屈膝投降是劣种”;现代京剧《沙家浜》郭建光唱段“要学那泰山顶上一青松”等都充分证明以上的观点。西皮原板的主要特点就是:眼起板落,即上句眼起,下句板落。(民族音乐称为弱拍起,强拍落)而西皮慢板,西皮快三眼上句是在中眼起(民族音乐称为次强拍起)下句板落。例如:传统京剧《空城计》诸葛亮唱段“我本是卧龙岗散淡的人”;等可以说明以上观点。

西皮腔分生腔、旦腔,西皮生腔的落音,上句一般落为6、2、3音,下句多落1音。旦腔的落音,上句一般落低音6、3、1。下句多落5音。生旦腔所用的过门也基本相同,但两者唱腔的旋律,句子的落音以及音区,音域都有所不同。在调高相同的情况下,生腔与旦腔是同调异腔的关系,可以组成对唱的唱段,例如《四郎探母》中铁镜公主与杨延辉在“坐宫”中精彩的对唱。反西皮是由西

皮变化而来,单板式不够完整,传统戏和现代戏都不常见。

京剧二黄分二黄腔、反二黄腔,另外还有四平调和唢呐二黄,唢呐二黄与二黄腔的区别只是在于伴奏的乐器不同,唢呐二黄的伴奏是以唢呐伴奏为主,其他乐器为辅,不用胡琴,但是在唱腔旋律上基本上是相同的,四平调也属于二黄类,旋律非常优美,委婉动听。

二黄、反二黄也分生腔、旦腔两大类,这两种板式的生腔,在皮黄戏中占着很大的比重。具有重要的位置,无论是传统戏,还是现代戏,在京剧音乐的创作上,总是综合二黄、反二黄的大部分板式。写成中心唱段来反映剧中人物的内心世界,二黄生腔与二黄旦腔伴奏乐器定弦也是相同的,都是5、2弦。

正、反二黄伴奏的胡琴与汉剧、徽剧的伴奏胡琴基本一样,都是用的大筒子胡琴,伴奏二黄与反二黄的琴弦略粗一些。上面说过二黄的定弦为5、2,反二黄的定弦是1、5,但这也是根据演唱者自身的嗓音条件以及音区和旋律的音高而定的。二黄腔、反二黄,通常是老生腔比青衣腔高出一个至两个调。

正、反二黄生腔与正、反二黄旦腔虽然胡琴定弦相同,但是两者唱腔的旋律,句子的落音、调式以及音域都有所差异。二黄生腔上句多落1音,下句多落2或5音,从上、下句的落音已经旋律的进行时,其他音也多围绕它而进行。旦腔的上句多落1音,或者6音,下句多落5音,但在戏中心唱段大部分多落2音。

二黄、反二黄的板式均很丰富,有二黄原版、反二黄原版、二黄慢板、反二黄慢板、二黄快三眼、反二黄快三眼、二黄二六、二黄垛板、反二黄

垛板、二黄导板等等。二黄、反二黄与西皮腔的不同之处在于板起、板落。如现代京剧《红灯记》中李铁梅唱段“打不尽豺狼绝不下场”的反二黄腔,现代京剧《龙江颂》中江水英和李志田对唱“百花盛开春满园”的二黄腔。以上二黄腔与反二黄腔的例子仅是证明与西皮腔板式上不同的特点,二黄腔与反二黄腔不同的是上下句的落音旋律的进行以及调式上的不同。二黄的旋律稳重大方、平和,而反二黄的旋律则深沉、悲郁。如现代京剧《杜鹃山》柯湘唱段“血的教训”等都能生动的体现反二黄在旋律上那种厚与沉稳而又有感染力的魅力。

京剧音乐是由多种地方戏曲的音乐成分构成的,这也与戏曲音乐几百年来继承、积淀有关。外地戏曲生腔的流入,是京剧音乐的来源。所以,京剧的强调来自外地。对京剧的强调,大家有一个共识,就是它以皮黄生腔为主而兼其他。把它归属在皮黄系统中为皮黄戏,这也是因为京剧的绝大多数剧目是用皮黄演唱的剧目,事实也是如此。

京剧发展至今,京剧的伴奏以及配乐是发挥了重要作用的,伴奏乐队称为“场面”,分为“文场”、“武场”两部分。无论古装戏还是现代戏,京剧的伴奏乐器“三大件”都是其他乐器代替不了的,从某种意义上来说,“三大件”代表了一个剧种“京剧”。随着时间的推移,仅靠“三大件”是不能完全反应出时代气息的,相继增加了三弦,二胡,琵琶,等民族乐器。也有为了剧情。为烘托气氛又增加了西洋管弦乐。不可否认的是,西洋乐器的加入,在给京剧音乐增添许多色彩的同时,也确实给观众在听觉上带来了美的享受。

梦!我幻影世界中的性爱生活!……”也就是说他不可能满足母亲的菲勒斯,从一开始,马斯登就生活在一个永远不可能实现的虚幻中,也就是想象界中。马斯登可以说是一个不断误认的虚化,始终都在扮演着别人。他对尼娜而言,似乎是死去的教授的替代者,第二幕中,“太好啦—这是我全部的愿望—我是这样一种恋人—这是我的爱—她是我的姑娘—不是我的女人—我的小姑娘……”更加清楚地表明了马斯登的这种误认,他不是他自己,而是尼娜的父亲一样的人,尼娜是他的“小女孩”,不是“别的女人”。可见,马斯登从来都是一个分裂的主体,是被抹除的主体,从一开始,就在一个异化的方向上进行,认为自己与母亲是同一的,实际上却是在想象中达到的同

一;而后又认为自己与尼娜的父亲是同一的,也只是另一个虚构罢了。正因为马斯登不断的自我误认,直到最后,他仍然停留在镜像阶段,始终未进入象征秩序。

## 四、结语

《奇异的插曲》作为尤金·奥尼尔20年代的最大成就,自诞生之日起就被无数的学者从不同的角度解读。然而,任何文本都不过是主体想象的镜像结果,想像是一种积极的行为能力而发挥它对世界的发现功能的,虚构则为想像在文本中展开打开了叙事的通途。换句话说,作者、作品、读者就在一种镜像世界的显隐关系里想像和虚构着对方。任何对文本的解构,都只能是读者

对作者及其笔下的人物主体的一种猜想,因为虚构必然导致多义性。本文也只是从语言维度中进行了精神分析的探讨,试图用精神分析学的思维来分析文本的一种哲学探索罢了。

## 参考文献:

- [1]Eugene O'Neill.《Strange interlude》[M];
- [2]尤金·奥尼尔著,邹惠玲 & 郭继德译《奥尼尔剧作选》之《奇异的插曲》[M].人民文学出版社,2007年4月第一版;
- [3]马云龙.《雅克·拉康语言维度中的精神分析》[M].东方出版社,2006年9月第一版;
- [4]阿兰·瓦尼埃著,怀宇译《精神分析学导论》[M].天津人民出版社,2008年6月第一版。