

走出京剧唱腔创作的误区

王志明

戏曲，戏为内容，曲为形式，二者不可缺一。离开了曲（包括唱腔、曲牌、情景音乐和打击乐），戏曲就不复存在，“曲”在戏曲中的作用可见一斑。

京剧在戏曲“大家族”中的地位是显而易见的，自其诞生至今二百年来积累了丰厚的剧目，同时也造就了众多的艺术家。而这些艺术家通过他们的舞台实践，也培养和造就了一批又一批的戏迷观众。以至于人们一提起梅兰芳，就会想起《霸王别姬》中的“南梆子”、《贵妃醉酒》中的“四平调”；一提起程砚秋，就会想起《锁麟囊》中的“春秋亭外风雨骤”、《法场》中的反二黄慢板“没来由遭刑宪受此大难”；一提起马连良，就会想起《借东风》中的成套唱腔“习天书……”、《甘露寺》的“劝千岁……”等等。由此可见，这些经典剧目和精彩唱段留给戏曲舞台和戏迷们心中的印记是根深蒂固的。

不可否认，这些程式化的唱腔在“由唱到戏”、“由戏到人”以及艺术欣赏情感中所起的作用。正是程式化的外部概念造就了京剧及其艺术的风格特色（其他剧种也如是），这也是一代代艺术家历经舞台磨砺给后人的宝贵财富。

京剧艺术的程式化，在中国社会特定的环境和氛围中确实在创作者（包括表演者）与欣赏者之间建立了默契的稳定性。但同时，默契的稳定性也应当在“创作与欣赏双方的持续要求中逐渐发生变化，甚至积小变而成大变。”真正好的艺术，应是创作者以其不断

的创新引导着欣赏活动，以达到新的默契的建立。

我们纵观京剧艺术从诞生到今天的每一步发展历程，都可以深刻感受到创新是京剧艺术不断发展的主要动力。我们从京剧艺术的方方面面都可以清楚的看到这一点。在京剧诞生之初，京剧的声腔就是融合了徽、汉、昆、梆等剧种的精华而发展起来的，既有源，又有别形成新剧种的过程本身就是创新。京剧流派纷呈，而每一种流派的形成，都是这一流派代表人物在总结和继承前人艺术的基础上，不断加以创新，形成了自身新的艺术风格和特点，而为广大戏迷所接受的。在演唱上，较之京剧诞生初期的“直”、“白”、“喊”，后辈艺人更注重了发声气息、音色、共鸣和演唱的韵味。早期的打击乐只有板鼓、大锣和小锣，音色尖锐刺耳。现在的大小锣和铙钹制作工艺有了极大的提高，而且有了高、中、低不同的调门，在打击器的融合性和表现力上可以说有了质的飞跃。在唱腔旋律上，中后期尤其是现代京剧的唱腔在刻画人物性格、抒发人物情感方面，有了极大的突破，是早期唱腔无法比拟的。在京剧乐队的伴奏方面，更是如此。早期只有三大件（京胡、月琴、三弦），声音单调，后来加入京二胡、大阮、琵琶等民族乐器，声音有所丰满。近几十年来，新编历史戏和现代戏的大量涌现，中小型民乐队、西洋管弦乐队及电声加上传统乐器的编制，使得京剧乐队的组合方式有了多种选择的余地。再加上现代作曲手法（和声、复调、配器

等)的运用,京剧乐队的形式和伴奏织体上更加多样,音响上更加厚实,从而京剧音乐的表现力也更加丰富。另外在板式的出新、调式色彩的变化、旋律发展上作曲技术的运用、戏剧导致手法的介入等等诸多方面都体现了一种创新和变化。

近些年来,在京剧舞台上虽然也出现了不少新戏,但真正能够引发震动的戏微乎其微,让人能够过耳不忘的经典唱段更是凤毛麟角。就京剧唱腔的创作而言,这固然有粗制滥造、急功近利的一面,然而,京剧唱腔程式化的束缚不能不说这是创作出新的羁绊。我们看到,在一些戏里,真正意义上的创腔极少出现,而大都是没有“出格”或很少“出格”的套腔。更有甚者,有些唱腔就是老唱腔的照搬,使人听后马上就会做出反应:“这是《徐策跑城》”,“这是……”。

但凡熟悉京剧的人(如演员、琴师)往往都能够出口成“腔”,这与这些人长期以来耳濡目染,对程式化了的唱腔熟知有关,也可以看作是客观事物在人的大脑中的反映。但对于作曲或唱腔设计者来说,仅仅靠“反映的形成”是不够的。因为,“富于感性的艺术形象的形成,乃是复杂的感性心理活动的直接结果,而不可能由理性心理活动派生出来”。也就是说“艺术形象必须是自觉表象运动的结果,即充分利用储存在脑中的大量表象,在情感活动的有力渗透与催化下,进行自觉的分化、变异、联想、转化、想象等等,才有可能创造出来。”京剧唱腔的程式化特点(结构、板式、调式调性、旋法等等)做为概念形态的理性心理活动是必然要起作用的,但主要是间接的指导配合作用。我们在现代京剧《海港》第四场“战斗动员”的幕间曲和方海珍唱腔“细读了全会公报”可以清楚地看到这一点。幕间曲在一定意义上虽说是起承上启下作用,但在这里绝不仅仅是这一点。我们在管弦乐队不长的三个层次的演奏中,可以清楚地看到创作者的“心路历程”:第一部分的急促(雷雨和紧张度);第二部分的宽广(彩虹和万方数据

舒缓心境);第三部分的跳进(兴奋与深情)。创作者如没有经历表象联想、表象转化、有意想象等一系列精深的自觉表象运动,是不可能把这首乐曲创作得如此细腻的。这是传统戏幕间靠“缓锣”(锣鼓经名)转场的程式化形式所无法比拟的,以致今天听来仍回味无穷。

接下来方海珍的唱更是“由内及外”的从多方面对传统唱腔的程式化进行了突破。首先是前四句“细读了全会公报激情无限,望窗外雨后彩虹飞架蓝天。江山如画宏图展,怎容妖魔舞翩迁”的板式设定。这里用了一个由摇板和原板节奏特征相结合而构成的新板式——西皮宽板,“新概念”和“新形式”的形成也是创作者内心感觉的外化反映。在前两句的唱腔里,创作者打破了传统唱腔上下句结构的框架模式,而采用结构错位和结构扩充的手法,加上层层递进的旋律发展,调式调性的对比并置的技术形式等,这些无一不是创作者内心情感“升华”的结果。第三句“江山如画”同音反复的旋法和第四句节奏的紧缩、对比均同理。在最后两句的二六板“任凭他诡计多瞬息万变,我这里早已经壁垒森严”也不是传统意义上四平八稳的二六板结构,而是将四分之二的节拍形式变为四分之一,并揉进了垛板的紧凑,最后戛然而止。整段唱腔无论是剧中的“景”,还是人物的“情”都表现得淋漓尽致,艺术形象得到了完美的体现。

在现代京剧《龙江颂》第八场女主人公江水英的大段反二黄唱腔里“乡亲们手捧馒头热泪滚”一句中“滚”字的处理独具匠心,这里用“7”到“1”的小二度进行,在旋法上是违反常态的,而且“7”既不是自然“7”也不是降“7”而是比自然“7”低,比降“7”高的“7”。虽然只有两个音,但创作者如没有深层次的“感悟”和“提升”,是写不出催人泪下的效果来的。

通过以上分析,我们看到做为外部“概念”的“程式”在这里是呈弱化状态的,但在一定程度上还是起着限制作用,否则就不是京剧了。这里的“程式”并没有束缚创作者的手

艺术教育系 98 音乐班毕业音乐会 专家座谈纪要

宋婷婷

2002年4月27日，中国戏曲学院大剧场成功地举办了艺术教育系98级音乐班学生毕业音乐会。音乐会由吴华老师担任指挥。来自中国音乐协会、中国音乐学院、中央音乐学院以及其它各音乐专业团体的专家，观看了音乐会。音乐会结束后，在大剧场二楼会议室举行了专家座谈会。本院院领导、各系处负责人及各与会专家对此次音乐会以及我系学生乐团提出了许多宝贵意见和建议。本次座谈会由艺术教育系主任曹林主持。

首先，曹林向各位专家介绍了艺术教育系及音乐专业的情况，分别介绍了98级这6位应届毕业生的情况（这6位毕业生为：宋醇婢、朱珊、尤莉、姚洁、杨霄龙、金志强）。本届毕业生是艺术教育系成立以来的首届毕业生，通过这四年的学习，他们不仅在各自的专业成绩上有所提高，而且还广泛地学习了文化基础知识、艺术理论、教育理论以及教学法等内容。初步具备了舞台上的演奏能力和讲台上的授课能力。这次毕业音乐会在院领导的关心和兄弟院校的支持下，由吴华先生担纲指挥。经过半年的准备工作，达到了预期的效果。通过这次音乐会，我们也检阅了去

脚，通过作品我们真实地感受到了创作者“由外及内”再“由内及外”的“情感历程”。一个好的作品，必须是以深度开掘人的内心感受，让“感觉”和“知觉”有足够的驰骋空间为前提的，否则，庞大的“冰山基础部分”永远得不到“升华”。

万方数据

年底成立的“中国戏曲学院学生乐团”的整体实力。同时，对我们的教学实践途径也进行了检验。这次音乐会体现出的突出特点就是把传统优秀戏曲音乐与民族乐队演奏相结合，为戏曲伴奏音乐开辟了一个更为广阔的天地。音乐会的诸多曲目均由艺术教育系特聘教授吴华先生创作，对我们教学工作的开展做出了很大贡献，在此也对吴华先生一并表示感谢。

吴华：毕竟是学生的毕业音乐会，把诸位大腕们请来，只想听批评意见。这只是系列创作开始，我们今后争取把中国八大剧种的音乐素材全部用上，搞出更多、更精彩的民族戏曲音乐作品，也希望能与教学实践完美地结合起来。

周育德：四年前中国戏曲学院创办艺术教育系，同时也创办了这个专业。当时的想法是中国戏曲学院的牌子是戏曲，但现在的教育事业发展到今天，各个学校都在拓宽办学途径。像清华大学是理工大学，他要办文科，地质学院是地质大学，他要办电影。现在是“人尽其力，物尽其用。”挖掘所有的潜力，招更多的学生，开更好的门路，为我们中

采用“拿来主义”的懒惰和恪守“游戏规则”的遵从是永远产生不了真正好的艺术品的，离开创作者内心情感对“灵感”的触发，离开创新，京剧就没有恒久的生命动力，走“捷径”是没有出路的。