

# 平衡理论在京剧唱腔写作中的运用

沈鹏飞

中国传统哲学重视和追求平衡,在各个方面都以平衡为目标,如建筑中的对称、中医学的阴阳理论,以至人际关系等等。可以说平衡的理念渗透在我们生活的方方面面。中国古代有燮理阴阳的官,燮理也就是协理,燮理人事关系,使之和谐。现代社会的平抑物价、生态资源的保护、构建和谐社会等等都是平衡理论得以运用的例子。

就京剧唱腔的程式性来说,它也体现了一种平衡关系。可以说平衡理论是唱腔构建的基础之一。它对于创作者来说是把握唱腔结构特点的依据,对于欣赏者来说,它是审美特点最本质的体现。本文拟从创作角度就平衡理论在京剧唱腔中的反映与运用谈些粗浅认识。

京剧唱腔中的平衡关系无处不在。小到分句、乐句、唱段间,大到整出戏的唱腔总体结构间(总体布局)都体现着一定的平衡关系。本文从三个方面来剖析平衡理论在京剧唱腔中的运用。

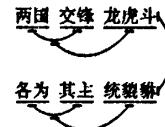
## 一、正格式的平衡

正格式的平衡最能体现京剧程式化特点。京剧唱词以七字句和十字句为主体。我们纵观大量传统戏和新创剧目的唱词,都是以这两种词格形态为主的。他们的分句形态是这样的,如七字句:x x x x x x x;十字句:x x x x x x x x x x。如:两国交锋龙虎斗,各为其主统貔貅。又如:我魏缝闻此言如梦方醒。而上下句构成的框架结构,组合成了京剧唱腔发展的基础——乐段。从结构上看,除了单一乐段构成的简单唱腔外(如[西皮散板]“乌云翻滚雨骤降,且去庙内度时光”),京剧唱腔大部分都是以上下句构成的框架叠置而成,它构成了京剧唱腔发展的基本结构形态。这种结构形态是前辈艺术家 100 多年创造劳动的结晶。它所产生的固有的样式已为广大观众所接受。我们把这种模式称为正格式平衡。如果按符号学的观点,这种带有“标志性”和“象征性”的符号(最基本的旋法特点和结构

形态)已经根深蒂固地生长在观众和表演者、创作者的心中。这就是为什么一些熟知京剧的人(演员、乐队人员等)拿到一首唱词,往往能够出口成腔的原因。下面我们作一分析:

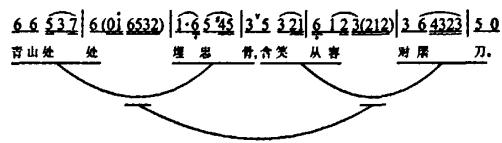
我们看七字句的基本形态:上句<sup>(1)</sup> x x <sup>(2)</sup> x x <sup>(3)</sup> x x x,下句<sup>(1)</sup> x x <sup>(2)</sup> x x <sup>(3)</sup> x x x,这种三分句的平衡关系体现在:

1. 第一分句与第二分句之间;
2. 第一、第二分句与第三分句之间;
3. 第一乐句与第二乐句之间。我们用符号表示如下图(示例一):



示例一

还有一类七字句二分句的例子,它们正格式的平衡更为明显。如现代京剧《江姐》(万瑞兴、王志明曲)中的[高拔子原板](示例二):



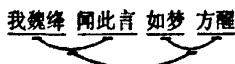
示例二

它们之间的平衡因素体现在:

1. 句幅小节数基本相同;
2. 落音的倾向关系;
3. 调式主音的出现;
4. 传统程式化的有序关系。

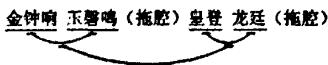
还有一种从唱词上看是三分句,但从唱腔音乐上看是四分句构成乐句的平衡关系(示例三):

在有些正格式的平衡关系中,唱腔运用了拖腔。这种情况的平衡则主要体现在终止音的扩充解决和



示例三

程式性旋律落音的延迟解决上(示例四):



示例四

这种较为确定性的程式性,赋予京剧唱腔形式应有的“秩序”,而这种秩序是建立在一定的平衡与平衡的叠置、重复之中的。它是京剧唱腔发展过程中经过众多艺人长期积累、不断凝练和美化的结果,也是从无序走向有序的过程。

在[散板]、[摇板]类的唱腔中,正格式平衡关系较为多见。这类唱腔在倾向音和调式因素的支配下,更多地体现出了一种对仗的平衡关系。

在[原板](包括[四平调]、[南梆子]、[高拨子]等)、[慢板]类唱腔中,除了有对仗的因素外,还出现了较多的体现京剧旋法特点的拖腔。在一般情况下,这类单一板式的唱腔的拖腔可以看成是平衡的延迟解决。这类唱腔因其程式性特点突出也可以看作是正格式平衡。

在成套唱腔(多板式的组合)中的板式之间的关系上更多地体现了一种对比、对置的关系。另外,在一种板式的内部结构上出现了突破传统结构形态,或新音乐因素手法的引入,使人们在欣赏思维定势上发生变化的情况下,这种平衡关系则是对比式平衡。

## 二、对比式的平衡

如果京剧唱腔仅反映的是一种有序(基本套路的程式性与平衡关系),则在一出戏里就显得平淡与单一,其唱腔的表现功能则大大地降低。但是京剧唱腔的发展和现状给我们展现的是丰富多彩的变化,其唱腔音乐的程式性则表现出来的是一种“有规律的自由”。体现在平衡关系上我们认为是一种对比式的平衡。

苏国荣在《戏曲美学》一书中说:“程式作为一种秩序,固然给艺术过分强调秩序,在和谐与统一中呈现出美。但是,艺术也不能过分强调秩序,忽视变化;否则也易使艺术走向僵化。”

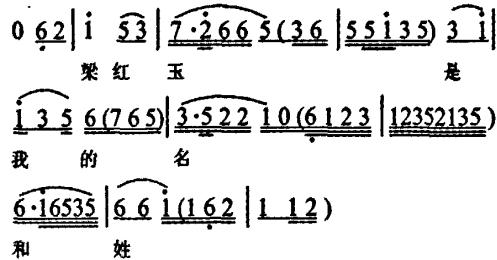
京剧唱腔的程式性具有有限性与无限性的二元属性,因此,程式的不确定性又赋予了创作以极大的

空间。这也和中国传统哲学中的阴阳平衡理论相一致。在中国传统哲学中,快与慢,松与紧,长与短,外与内,深与浅等等都是构成平衡关系的两极因素。在对立统一论中相对立的两个方面,既对立又统一,相矛盾又相依存。北京西山大觉寺的大雄宝殿前有一块匾上写着“动静等观”,反映了中国阴阳平衡的传统思想。

在京剧传统唱腔和创作唱腔中,这种不确定的空间造就了丰富多彩的表现手法。如:板式的变化、板式的对置、速度的快慢、结构的扩充与紧缩、旋律中新因素的加入等。它们所达到的平衡就是对比式平衡。

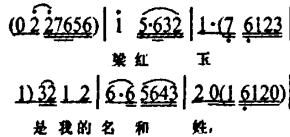
如在很多戏中经常运用的[导板]——[回龙]板式的设定,在对比式平衡关系中的体现是:松——紧,慢——快,开放——稳定(调式主音的出现)的对比式平衡关系。

另外,在一种板式([慢板]或[原板])的下句中经常出现的垛句也体现了上述三种平衡关系。在一些唱腔的内部结构形态上的改变,可以使传统程式化结构发生变化,产生对比因素,这在很多现代创作剧目中屡见不鲜。如在新编历史京剧《红玉良缘》(沈鹏飞、王志明作曲)中,梁红玉有一段自述身世的[西皮二六]唱段,如按传统唱法是这样的(示例五):



示例五

这样写唱起来也很顺畅,但觉得有些拖沓,缺乏新意。后来我们改变了[二六]节奏和落音,这样在[二六]板式中,结构内部产生对比因素,唱腔更加亲切、流畅,取得较好的效果(示例六):



示例六

这里的乐句内部结构形态就是一种对比式平衡(针对传统程式而言)。

在一些大的段落甚至从唱腔的整体布局上我们也可以看到这种对比式的平衡关系。如现代京剧《智取威虎山》中“穿林海”一段中前半部分用[二黄]唱腔表达了扬子荣抒豪情寄壮志,对大好河山的热爱之情;而后半部分用[西皮快板]则表达了扬子荣痛歼顽匪座山雕的信心与激情。这两部分体现在对比式平衡关系上的因素就是前半部分的松弛、深情与后半部分的紧张、激越。另外,两部分调式、调性色彩的对置也是对比式平衡关系的因素。

在《红灯记》中,李玉和的唱腔布局上,我们也可以看到对比式平衡所达到的效果。前七场李玉和的唱腔主要是反映事件的描述和某种单一情绪的表述,多是一些中小唱段。而到了第八场“刑场斗争”中,李玉和的两大段核心唱腔“党叫儿做一个刚强铁汉”、“雄心壮志冲云天”则对于李玉和英雄形象的塑造和人物内心情感的升华与深化,以及人们审美需求,都取得了很好的作用。因此前七场的中小唱段与第八场的核心唱段之间也可以看成是对比式平衡关系的很好例证。此类布局特点还可在很多创作剧中看到。

当然,一般情况下,在对比式平衡的唱腔中也有正格式平衡的存在。在正格式平衡的唱腔中也有对比因素。这两种平衡关系往往是交织在一起的。

### 三、开放性的不平衡(平衡关系的滞后)

在京剧唱腔中也有一种例外,它的终止性往往不能体现出一种平衡关系。如有些[散板]式[摇板]唱腔中,它的终止是停留在上句中,这种终止属于开放性的不平衡。为弥补不平衡的形态,一般用打击

乐的[扫头]来结束该段唱,或用音乐的手法使乐段的平衡关系得以体现。

还有一种情况,唱段本身乐句之间的平衡关系还是完整地体现出来了,但从其它音乐表现因素上看,它所给人的感觉是一种不平衡。如《杜鹃山》雷刚唱“三起三落”,整段唱腔(包括过门)结构形态基本上是[西皮]类唱腔,但调式主音却用了[二黄]类唱腔的收束,唱腔的新意明显,尤其最后的落音“2”的出现,非常准确鲜明地表现了雷刚此时迷茫、渴望的心境。从整出戏的布局来看,这里调式主音错位产生的不平衡因素,恰恰为后面唱腔的艺术表现与人物塑造埋下伏笔。这可以看作是一种平衡关系的滞后解决。

平衡的过程是不平衡的展开与解决,不平衡的目的是追求相对平衡(半收束)与完美平衡(收束)。

京剧唱腔的构成实际上就是沿着不平衡——平衡——不平衡——平衡——……这样一条脉络来完成的,从小到大,从局部到整体,平衡关系无处不在。这些平衡点的位置不尽相同,所以说平衡理论可以看作是京剧唱腔创作的结构原则之一。追求平衡也就是追求完美,对于创作者来说,很好地利用平衡理论,将理念性的思维与感性思维完美地结合,无疑在写作中会产生实际意义。

### 参考书目:

- 《戏曲美学》,苏国荣 著。  
《中国传统哲学》,周桂钿 著。

(责任编辑 曲谨春)