

试论京剧声腔和音乐的发展

■ 杜 鹏

摘要:纵观京剧声腔和音乐发展史,我们大致可以总结出涵盖于其中的规律:京剧自身固有的声腔、板式的发展;引进地方音调;横向借鉴生活中的音乐形式;吸收了宗教音乐的某些旋律。而从另一个角度来看,京剧音乐在吸收其他姊妹艺术的同时,也在不断为其它艺术形式所借鉴。从京剧史和戏曲音乐发展史来看,京剧声腔和音乐的发展从来没有停滞过。这种发展是不以人的主观意识为转移的,它只能是合乎规律的发展。京剧声腔和带有京剧特色的京歌是具有本质区别的,两者不能混为一谈,这一点值得京剧音乐工作者注意和警惕。

关键词:京剧声腔和音乐 自身发展 引进腔调 借鉴生活 宗教音乐

从小看戏时,我就对京剧音乐几近痴迷,后来做了演员,在老师的教导下,方知道一个好演员必须要懂京剧音乐才算是全面的。

众所周知,京剧声腔是经徽汉合流并融合北京音调发展而来的,被称为“皮黄”,是指西皮、二黄两大声腔系统,这是京剧的两大主要腔调。除不断巩固、完善的“皮黄”腔之外,京剧声腔还包括昆曲、南梆子、四平调、高拨子等,它们在京剧声腔中也都占据着极为重要的地位。同时,京剧在声腔艺术方面还大量吸收了来自于地方小调、民歌等艺术门类的音乐形式,如吹腔、南锣、柳枝腔、云苏调等,甚至从宗教音乐中也汲取了营养。这种有容乃大、兼收并蓄的发展,使得京剧音乐显得异常丰富多彩。可以说,京剧自其形成那一天起,就从来没有停止过自身的完善、发展和创新。直至今天,诸多戏曲工作者仍然为京剧音乐和声腔的发展做着不断的努力和探索。

纵观京剧声腔和音乐发展史,我们大致可以总结出涵盖于其中的以下四个方面的规律,下面一一进行解析:

一、京剧自身固有的声腔、板式的发展

在“西皮”和“二黄”两大腔调内各有一个基本的曲调:即西皮原板和二黄原板。以这二者为源流,继而在快慢节奏上变化发展,就产生了不同的

“板式”。

总的来说西皮腔刚强有力,音程的跳动幅度比二黄大,所以善于表现欢快、激动的情绪,如《击鼓骂曹》等。二黄曲调平和、舒缓,较多的表现感叹、抒情、悲愤的人物情绪,如《碰碑》、《洪羊洞》等。但以上分法是相对的分法,不是绝对的,事物普遍性中也存在着特殊性,像《四郎探母》、《别窑》等就是用西皮表现悲伤,《焚绵山》是用西皮表现感叹和抒情;《琼林宴》就是二黄表现激动的情绪。

在不断自我完善的过程中,京剧音乐一方面保留了以上提及的诸多特色,另一方面又极大地发展了板式和声腔,使其更加丰富。以下拟以实例对这种发展和变化加以佐证:

(一) 从板式上看

二黄有原板、慢板、导板、摇板、散板等;同二黄一样,西皮也有导板、摇板、散板、快板、原板等,而二六、流水、快板则是原有二黄声腔中罕有的板式。随着近代京剧音乐的不断发展,这些板式在“二黄”腔中也得以出现与运用。

1、“二黄二六板”:“二六”板,是指一板一眼的形式,传统只有“西皮二六”板式。在老生、花脸、小生、旦角中都有着很著名的唱段,如《凤鸣关》赵云的“师爷说话藐视人……”,《战长沙》黄忠的“魏文长把话错来讲……”等,都是西皮“二六”板式。而在建国后创编的《除三害》一剧中,“裘派”花脸创始人

作者简介:杜鹏,中国戏曲学院表演系教师,在读研究生。

裘盛戎先生和琴师汪本贞先生共同创造出了“二黄二六”这一板式,可算是“只此一家,并无第二”。

2、“二黄快板”:原来二黄中没有“快板”,而在现代戏《奇袭白虎团》“趁夜晚出奇兵突破防线……”和《智取威虎山》“山里人说话说了算……”这两段唱腔,都相继运用了这种新创造出来的二黄快板。

3、“顶板”,是开口就唱的一种板式,周信芳先生在《萧何月下追韩信》中唱的“是三生有幸……”一句就是顶板;花脸艺术大师袁世海先生在改编的《九江口》一剧中“心似火燃……”唱段,吸收了顶板唱腔,很好的表现了张定边劝陈有谅不要发兵时的激动心情,可称为“老腔”的新发展。

(二)从调式上看

1、南梆子是西皮中的一种调式,它适合表现抒情、思索的情绪,只有小生和旦角放唱。传统戏《望江亭》、《霸王别姬》中都有优美、动听的南梆子唱段。现代戏《白毛女》中喜儿上场时就运用了南梆子曲调,同时在中间加入了一段新编的行弦,而且在最后一句转入反西皮散板来唱“为什么老爹爹还不回家”,这是唱腔板式上的一个新创造。

2、四平调也叫“平板二黄”,定弦过门与“二黄”相同,但曲调有变化,在传统戏中有很多这种调式的唱段,如《梅龙镇》、《乌龙院》、《琼林宴》等;《贵妃醉酒》更是由四平调贯穿始终;而在现代戏《白毛女》中,杨白劳把女儿卖了以后,有一段唱段,道出了杨白劳自责、悔恨、痛恨复杂交错的内心情感变化,这种情感也是通过四平调很好的表现出来的,其唱腔节奏不但比传统四平调快,而且在高潮时转入了反二黄原板,使得整个唱腔的结构变成了四平调(“见喜儿沉沉睡的稳……”)、反四平调(“文书指印为凭证……”)、反二黄原板(“倒不如狠心肠我寻个自尽……”),这种手法是史无前例的。

3、唢呐二黄曲调高亢,是原始的二黄腔调,由它发展出了京胡二黄伴奏旋律,曲调古朴、威严,在传统戏中由老生、红生、小生等男行当放唱,没有女角角色演唱。传统戏《青石山》中的关帝、《五花洞》的张天师、《龙虎斗》的赵匡胤、《罗成叫关》的罗成等,在剧中都运用“唢呐二黄”。现代戏《奇袭白虎团》中严伟才“志愿军从来不怕难”一段唱腔运用了传统的“唢呐二黄”腔调,并加以变化,很好的表现了大战前指挥员和同志们的坚定决心。

二、引进地方音调

1、吹腔:由笛子伴奏的腔调,它与昆曲有固定

的曲牌名和句子的用法有所不同,不同之处就在于吹腔没有以上谈到的昆曲构成特点,而是根据剧情提供的唱词构成上下句,所以吹腔不是昆曲。《打樱桃》和关公戏《古城会》等剧目中就有“吹腔”,上海京剧院于2002年推出的新编历史剧《廉吏于成龙》中虽然也运用了“吹腔”这种表现手法,但在伴奏形式上却进行了较大的创新,一改往日“吹腔”只用笛子伴奏的传统,在保留笛子的基础上,加入了京胡伴奏。这种“拉”吹腔的方式,使观众耳目一新。

2、南锣:也有“锣锣腔”之称,京剧里普遍用法是全段只念不唱,只有最后一句随唢呐演唱,后来发展为加入了数板,也可以全段演唱了。这种腔调在丑角、花旦戏中较为多见,适宜表现幽默、逗哏、诙谐的场景,如《武松》、《大杠子》、《打面缸》和现代戏《白毛女》穆仁智出场时,都用了南锣。另外,在重庆京剧团创作的新编历史剧《大足》中运用的从传统基础上变化发展而来的南锣曲调,给广大观众带来了一种似曾相识却又陌生之感,非常新颖。

3、高拨子:京班原无此腔,后“老三麻子”王鸿寿先生北上演出,将其从南方带入北京,始得流行,《盗仙草》、《徐策跑城》、《野猪林》中对这一腔调都有所运用。

4、娃娃儿:从梆子腔中引入的腔调,曲调好似笼中鸟飞天,活泼欢快,多用于武戏、对打和出游,如《打焦赞》杨排风和焦赞对打时、《野猪林》高衙内逛庙会之所用等皆是。

除以上提到的一系列腔调之外,还有诸如《锯大缸》的“云苏调”(也称“镐缸调”)、《小上坟》的“柳子腔”,《探亲家》的“银纽丝”,《打花鼓》的“花鼓调”,《荡湖船》的“滩簧调”,《小放牛》的“山歌”等,这些腔儿都是京剧在其声腔发展过程中,从地方小戏和民间音乐中吸收并加以运用的,是京剧音乐有容乃大的最好证明。

三、横向借鉴,吸收生活中的音乐形式

京剧音乐除吸收了以上所说的诸多地方小调之外,还将生活中的歌曲和老北京吆喝声等音乐形式吸纳到艺术表现之中,从而更加丰富了自身的表现力。这一点足以证明京剧艺术是来源生活、并善于提炼生活的。

1、在关肃霜先生的《黛诺》一剧中,有一段非常新颖的南梆子唱腔“只是难舍我与高山千缕情……”,关于这段唱历来有两种不同的说法:一说是我国少数民族之一景颇族的民歌;还有一说,是源

自老北京的吆喝。无论怎样，在它以前传统戏中，是没有过这个旋律的。

2、在现代戏《红灯记》中磨刀师傅的唱段，是直接加入了老百姓熟悉的吆喝声“磨剪子嘞镪菜刀”。由于老生、花脸西皮唱段的下句最后一个音符一般落“1”，此句吆喝也落“1”，因此把这一句吆喝放在整段唱腔的最后一句，和前面结合的非常巧妙，这个创造是符合京剧唱腔规律。京胡演奏家、教育家杜奎三先生在和我谈到这句的处理时，曾经激动地说：“把吆喝声加在这儿，俏、顺、好！”

3、现代戏《奇袭白虎团》一剧，更是将志愿军军歌中“打败美帝野心狼”的腔调和歌词有机的融入了剧情，同上面的“磨剪子嘞镪菜刀”一样，也是经典的创造！是画龙点睛之妙笔！

四、吸收宗教音乐的某些旋律

在去年春节期间逛白云观庙会时，我曾偶然参加过道教宫观的祈福道场。在听道士的祈福歌唱时，感觉有很多似曾相识的旋律。带着强烈的兴趣和好奇心，我又几番前去听取，回来作了认真地研究。作为我国本土宗教的道教，同戏曲一样，有着极强民族性，其服饰、礼仪、音乐等方面都对戏曲产生过重要影响，尤其是宗教礼仪中的某些音乐对于戏曲来说更是同根同源的。

如今许多同源的戏曲腔调已经发展的很远了，而在道教音乐中却还保持这些腔调的淳朴、原始气息。在研究戏曲腔调时，寻找源流不仅仅要关注到地方戏曲，还要注意宗教音乐。因为我们能够从宗教音乐中找到很多本源的东西，这不但是戏曲声腔的源头之一，也是戏曲音乐创作的源泉，并对唱腔演变的研究有着很好的借鉴作用。

例一：北京白云观道教乐曲《叹文》中所唱的“……老的少的，悲悲切切，大的小的，哭哭啼啼……”中“大的小的，哭哭啼啼”和《珠廉寨》程敬思所唱的“将我主驾逼西岐美良川”，如果写出谱子，旋律几乎完全一样！

例二：武当山“真武大帝”圣诞道场中有这么一段歌唱，“道由心学，心假相传。香焚玉炉，心存帝前……”这一句的“心存帝前……”和现代戏《平原作战》中“霹雳一声春雷响，平原上谁不晓工农的儿子赵永刚？”一句中“平原上谁不晓”的腔调两者是否有着某种联系？

例三：传统戏《青石山》中王半仙做法事时敲击的旋律伴奏，与苏州玄妙观道曲《安起镇》中的敲击旋律基本相同；

例四：《击鼓骂曹》祢衡的“三通鼓”鼓套子和道教道场中高功步罡踏门所用之《发鼓》鼓套子大同小异；

诸如此类，我想这决不是巧合，包括京剧在内的戏曲声腔，在发展过程中一定借鉴了宗教音乐的很多东西，而确切的答案还有待于我们在今后的学习中深入研究和挖掘。

以上就是我对京剧音乐和声腔发展做出的简要介绍。而从另一个角度来看，京剧音乐在吸收其它姊妹艺术的同时，也在不断为其它艺术形式所借鉴，并取得了令人瞩目的成就，动画片对戏曲音乐的成功借鉴就是其中较为突出的一个代表。

我从小酷爱动画片，尤其是国产的《大闹天宫》和《哪吒闹海》，至今屡看不厌，为此还收藏了一套光盘。1963年的动画片《大闹天宫》是当时的全球动画片金奖，全片引入了京剧文武场的配器，不胜枚举。这里只说两个例子：其一，二郎真君与齐天大圣见面开打时，配乐用的分别是锣鼓“马夫赞”干牌子、“搜场”、“急急风”和唢呐曲牌“柳青娘”；其二，太上老君相助二郎真君时采用了唢呐曲牌“风入松”，以上场景所配锣鼓、曲牌，皆与京剧中场景用法相同，这都是巧妙运用京剧音乐的范例。也正因如此，使得这部动画作品从头到尾贯穿了极强的民族特色！至今国产动画片无出其右者！

1979年拍摄的动画片《哪吒闹海》，在音乐设计上也同样加入了很多京剧音乐的元素。其中，龙王三太子和哪吒开打的部分，就运用了京剧唢呐曲牌《哪吒令》“合头”。全部“哪吒令”曲牌原本是传统京剧几个开场前“吹台”所用的曲牌之一，1952年《雁荡山》一剧的创作者将《哪吒令》“合头”，用于表现官军和农民军的水战一場的武打背景音乐，这个曲牌的旋律很符合水战的节奏，给《雁》剧增添了极佳的听觉效果。而动画片把这个曲牌配在哪吒和小龙王开打处，更是名符其实了！

除动画片的成就之外，电视剧《大宅门》更是让京剧锣鼓、胡琴家喻户晓。这些京剧器乐极强的体现了老北京的魅力，给人以听觉上的享受，是京剧音乐在电视剧音乐领域内运用的极为成功的范例。

当今很多歌曲也开始用京剧剧目的名称和曲调旋律，像王力宏的歌曲《花田错》、陶喆的《苏三说》等，这都是京剧音乐影响力的体现。

从京剧史和戏曲音乐发展史来看，京剧声腔和音乐的发展从来没有停滞过。这种发展是不以人的主观意识为转移的，它只能是合乎规律的发展。京胡大师徐兰沅先生在谈到创造新腔时这样说过：

“观众欣赏的习惯，是一个极其重要的因素。一个新腔的出现，要令人听了似乎是昔日故交，却又是新朋友初见，慢慢即能为观众所承认。这种创造可以称之为创造。另一种是不正确的方法，为创新而创新，在腔调上追求离奇古怪的怪味，与观众耳音四面不靠，这种创造可以称之为‘生造’，生造的唱腔观众是无法接受的”。^①

以上所举的一系列借鉴、创新的例子，没有哪个是脱离京剧音乐本身的固有规律和形式而存在的，它们都是合乎规律的、巧妙的创造，是符合梅兰芳先生所说的“移步不换行”的艺术理念的，是人们喜闻乐见的成功范例！

受字数的限制，文中所提到的例子仅仅是京剧形成和发展过程中诸多成果中的“九牛一毛”，还有很多成功范例没能提及，诸多名家大师和乐队圣手的贡献也未能多加涉及，希望以后有机会一一阐述。

此外也应当看到，京剧的声腔发展轮廓，有从“湖广味”向“北京味”、再向“京歌”方向发展的趋势，尤其是随着近些年传统京剧味道的逐步淡化，京剧声腔也会慢慢的朝向所谓的通俗方向发展，而

渐渐失去自身的固有特色。京剧声腔和带有京剧特色的京歌是具有本质区别的，两者不能混为一谈，这一点值得京剧音乐工作者注意和警惕。

综上所述，京剧音乐、声腔所具有的民族性、艺术性、独特性是无与伦比的，它的魅力有些是很难用言语来表达的。前辈艺术大师如王瑶卿先生、梅兰芳先生、马连良先生、李少春先生等等，都能够自己编腔，更是我们这一代崇拜的典范！虽可师、可法，而不可及也！京剧演员必须要研究京剧音乐，而我作为中国戏曲学院青年教师和老生表演专业的研究生，将来也势必要肩负起京剧的继承和创新的重任。因此，必须努力提高自己京剧音乐方面的知识，在教学中让更多的学生了解、懂得京剧音乐的基本规律，只有这样才能为真正振兴发扬京剧这个博大精深的艺术作出自己应有的贡献！

注释：

①徐兰沅：《徐兰沅操琴生活》。

(责任编辑 李 钟)