

论京剧唱腔创作的继承与发展

——兼谈京剧《樊姬夫人》唱腔写作

■ 沈鹏飞 王志明

摘 要:本文结合京剧《樊姬夫人》的创作实践,从京剧唱腔创作的继承与发展的层面切入,着重论述了以下三个方面的问题:即从发展的角度看京剧唱腔的程式化;京剧唱腔写作的“能动性”把握;程式的兼容性、可塑性与可变性等方面的问题。

关键词:京剧唱腔 程式性 可变性 可塑性。

近几十年来,北京、上海、天津以及全国许多省市京剧院团相继推出了不少创新剧目,旨在推出新人新戏和促进京剧改革的中国京剧节也已经连续举办了四届。这些新剧目的产生,对于繁荣戏曲舞台,推动京剧艺术的继承与发展,满足戏迷观众的精神需求和娱乐生活,都取得了很好的作用和效果。如何使京剧艺术这一古老传统的艺术形式在今天焕发出更奇异的风采、更绚丽的光芒,这是几代京剧人孜孜以求的目标,尤其是中青年京剧工作者为之努力探索、奋斗的目标。本人拟结合实践就京剧唱腔的创作如何正确认识继承与创新发展的关系、如何认识程式化、如何拓展创新领域等方面作一探讨。不当之处,承蒙赐教。

一、从发展的角度看京剧唱腔的程式化

戏曲,戏为内容,曲为形式,形式为内容服务,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”的地位是显而易见的。二百多年来积累了丰富的剧目,同时也造就了众多的艺术家。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。而京剧唱腔对戏迷观众的影响是至关重要的。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】;一提起马连良,就会想

起《借东风》中的成套二黄唱腔“习天书……”等等。由此可见,这些经典唱腔留在戏曲观众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”以及在艺术欣赏情感中所起到的作用。正是程式化的“外部”概念造就了京剧唱腔的艺术风格和特色,这也是一代代京剧艺术家历经无数舞台实践和探索留给后人的宝贵财富。

在中国特定的社会环境与氛围中,确实存在着京剧的程式化与欣赏者之间建立的默契的稳定性,也称欣赏惯性,这是程式化的唱腔得到认同的缘故。但同时从京剧发展的角度来看,欣赏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,应该是创作者以不断的创新引导着欣赏活动,以达到新的默契的建立。

京剧大师梅兰芳与程砚秋,都是王瑶卿先生的弟子,但他们在艺术发展的道路上,根据自身的条件,扬长避短、积极探索求新。他们的唱腔从旋法特点、风格韵味到伴奏手法、过门样式不尽相同,梅韵程腔各成一派、皆成大家。程、梅的艺术离不开创新,他们创造和积累的大量剧目向人们揭示了创造革新是艺术进化的生命源这一艺术发展规律。

从张(君秋)派委婉华丽、情感动人的唱腔中,我们可以清晰地感觉到,与前辈唱腔相比,张派唱腔更是具有一种深层次的创新因素与审美情趣。

作者简介:沈鹏飞,中国戏曲学院音乐系教师,二级作曲;王志明,北京市艺术研究院,二级作曲。

张派唱腔对人物性格的挖掘与表述细致入微、张弛有度,对待程式化的唱腔语言做到了“不变中求变,变化中求不变”,可以说张派唱腔给我们展示了精雕求美、创新发展的艺术本质。

文革中的“样板戏”,可以说是积小变而成大变的典范,它对于传统唱腔的程式化的发展创新可以说是全方位的。从板式结构的变化、旋法的出新、主题音乐的融入、和声配器及管弦乐队加入带来的立体思维、创新板式的出现、总体布局等等方面,都给人耳目一新的感觉,至今仍受到广大戏迷的喜爱和传唱。今天我们除了对“样板戏”现象进行观照与反思外,还应应对“样板戏”的艺术价值给予充分的认识与认同。不能否认“人民记忆”这一“意识的历史运动”(福柯语)的存在。因为艺术价值的本质核心是一种具有延续性、成熟性的概念。“样板戏”在音乐唱腔上的艺术成就为京剧艺术的发展书写了浓重的一笔。

由此可见,京剧唱腔的程式是在发展、变化中完善的,也是在变化中存在的。对待程式,我们今天无论是从教学的角度,还是从创作的角度来看,首先都要把京剧唱腔的程式化特点吃深吃透。只有这样,才有了创新求变的基础,也就是我们常讲的“知觉”。在实际创作中要很好地将创作者内心的感觉与外部概念的“知觉”完美地结合,才能创作出紧扣时代脉搏,不失传统又张扬个性的作品来。

二、京剧唱腔写作的“能动性”把握

之所以将“能动性”作为一个专题论述,我们认为“能动性”对于创作者写腔具有非常重要的意义。一段好的唱腔是发自创作者内心对人物情感、唱词内涵和剧情发展层次的理解与释放。这里的“能”包含对本剧种特色语言(程式)的把握,“动”则包含创作思维、内心感悟、创新意识所带来的整体把握与突破。只有将二者完美地结合,才能写出真正意义的好腔,而不仅仅表现在“腔顺”上。也就是说唱腔写作既要有感而发,又要不离本体。

京剧唱腔的写作和其他艺术类型(如歌曲、器乐曲)的创作一样,具有相通的地方,即都是通过旋律的组织、运动塑造具有一定思想感情内容和审美意义的艺术形象。所不同的是京剧唱腔的写作要受到程式化的“制约”,也就是说在能动性的把握上更要通过唱腔尽善尽美地表现唱词或剧本所赋予的内涵,才能创造出符合真情实感又具有剧种特点的作品。

京剧唱腔是京剧艺术的核心,人物情感的表

述、人物性格的刻画、剧情的发展很大程度都要依靠唱腔来表现。纵观近几十年的京剧舞台,就京剧唱腔创作而言,主要有三种类型:

第一种:装词型。

这种类型的唱腔写作,以传统唱腔的基本样式为主,从板式结构、旋法特点、分句、落音和拖腔上都没有脱离京剧程式化语言的模式,只是在个别字、词的声调旋律上有些变化,以达到不倒字。这种手法写出的唱腔往往使人一听便有似曾相识的感觉。但凡对京剧唱腔规律较为熟知的人(如乐师、演员等),往往都可依此方法“出口成腔”,此种创作方法也可称之为“套腔”。

第二种:结合型。

此种类型的创作方法将传统的程式性与创新元素结合在一起,也就是说还是以传统程式化特点为基本骨架,但在唱腔结构、节奏处理和旋法变化方面有所变化出新。创作者根据对唱词、剧本和人物的理解,在以上几个方面都会有出新,有时也会融入其他的音乐元素(如民歌、曲艺等),给人的感觉是“老中有新”。

第三种:创新型。

此种类型的唱腔创作在板式结构、节奏处理、调式调性、旋法表现上与传统样式相比有较大的变化,在情感的催化下有时会有较大的突破。如创新板式、立体化思维带来的织体性很强的过门等。处理得当的话,还是能保持京剧唱腔的基本特点,此种唱腔往往会给人耳目一新的感觉。

第一种类型的唱腔,对于一些形成听觉习惯的老戏迷观众来说,听着顺耳,较易接受,但缺乏个性化特点。第二种类型的唱腔新老结合、老中有新,观众也较容易接受。但在充分挖掘创作者内心感受、调动各种创作手段上还显欠缺。第三种创新型的唱腔应该说是在创作者情感火花的催动下,达到一种深层次的创作状态下写出的。在这种状态下,创作者调动了各种音乐手段,使唱腔丰满、细腻、准确地表现出人物情感和唱词、剧情的要求。“新成分”、“新元素”的加入、融合,使唱腔给人一种全新的感觉(如《海港》中的“细读了全会公报”、《龙江颂》中“公字闸”等唱段)。创新型的唱腔,观众演员往往需要一定的适应过程。但真正好的唱腔,观众和演员也会认同的。

从近几十年大量的创新剧目的唱腔写作来看,往往因人而异、因戏而异。有的会侧重某一种类型,也有的创作在一出戏中几种类型交叉使用。但无论如何,我们透过唱腔本身,是可以感受到创作者

在创作上的能动性努力程度的。

不可否认,以上三种类型从技术层面上和创新力度上是递增的。仅仅满足于第一种类型,满足于腔顺是不够的。感人的唱腔首先要感动自己,好的唱腔必然是创作者感性思维与理性思维的完美结合。时下不少新创剧目的唱腔音乐平庸乏味,自然有其本身功力和情感注入不够的问题,但缺乏对艺术个性的追求和主观能动性的把握不能不说是另一主要原因。而历史上所有成功的唱腔创新成果无不是突破程式共性的限制,着力刻画艺术个性和勇于探索的成果,今天的专业京剧作曲在这点上应有清醒的认识。

三、程式的兼容性、可塑性与可变性

京剧唱腔的程式性作为一种“外部概念”,是反映剧种特色和刻画人物形象的艺术手段。这些手段经过历史的锤炼而显得尤为精彩和具有高度的概括性,并赋有很高的艺术内涵。作为京剧作曲者首先要掌握好京剧唱腔程式化的基本规律。有了好的基础,在创作中才能够“进出自由”、得心应手;也才有了突破程式框架、彰显艺术个性的根基。

京剧唱腔音乐的程式性主要从以下几个方面反映:

- 三大主要声腔(【西皮】、【二黄】和【反二黄】)系统的划定;
- 唱腔板式划分及不同的表现规范;
- 严格和严谨的句式结构特点;
- 旋法、落音以及过门、垫头的特定模式;
- 调式、调性的一般规律(依行当的不同而不同);
- 流派唱腔的特点和一般规律;
- 其它。

以上几个方面的有机结合构成了京剧唱腔的普遍规律和艺术规范,也构成了京剧唱腔的程式化特点。回过头来看近几十年的唱腔创作,使我们或多或少、或强或弱地感受到创作者求新求变的痕迹。作曲者在寻求一种对待程式“坚冰”的突破,成功的例子不胜枚举。从大量的作品中我们感到程式在唱腔中的约束作用是不一样的。程式化强的作品在创新方面是弱化的;反之,程式化弱的作品在创新方面又是强的。这种创新元素与旧有程式并存的现象,从另一个角度说明京剧唱腔的程式化具有很强的兼容性、可塑性与可变性。

京剧唱腔程式的兼容性体现在创作中是显而易见的,如在唱腔中的分句行腔、过门或拖腔中加

入创新成分,但在句式结构、落音等方面还保持原有的程式化特点。旋法的变化给人的感觉是又有新意、又不失传统。此种方法在创作中运用较多,在“样板戏”和许多戏中将主题音乐或特性乐句在唱腔旋律中的融入,都是此种方法。如运用得当的话,可很好地丰富唱腔的表现力。在湖北京剧院创作演出的京剧《樊姬夫人》(作曲沈鹏飞、谢振强)中,我们为樊姬夫人设计的特性音调在拖腔中多次出现,既突出了人物性格特点,又与唱腔的程式化特点很好的结合。

(例)樊姬夫人的特性音调:

6 $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 6 6 | 5 . $\dot{1}$ | 6 . $\dot{1}$ 6 5 2 3 | 5 - ||

有的创作还运用了“一曲贯穿”的手法,即一段旋律(往往是具有地域风格或个性特点)反复出现在剧中,起到渲染、强化和承上启下的作用。“一曲贯穿”的旋律往往与京剧唱腔的程式性完全不同,但在整出戏中所体现出来的对比因素往往是传统程式的唱腔、曲牌所不能达到的,在观众群中也能够得到认同。我们在《樊姬夫人》一剧中也作了尝试,效果很好。

《樊姬夫人》一戏以楚晋交战为背景,描写樊姬夫人奉旨征粮、大义灭亲、惩办贪佞、胸怀坦荡的故事。该戏的地域特点明确,我们根据湖北方言特点,设计了一段一曲多词、湖北民歌风格的伴唱曲《鬼偷粮》。这段伴唱根据剧情的发展多次出现,既连接了剧情,又很好地将楚国百姓愤懑、压抑的情绪体现了出来。

(例)《鬼偷粮》:

6 $\dot{3}$ $\dot{5}$ | 6 $\dot{1}$. | 3 $\dot{1}$ $\dot{2}$ | 5 3 . | 6 $\dot{3}$ $\dot{5}$ | 6 $\dot{1}$. |
鬼偷粮哟, 鬼征粮哟, 鬼吃粮哟

3 $\dot{1}$ | $\dot{1}$ 6 . | (略)
人饥荒哟。

另外,在板式结构中的变化对比、节奏形态的出新,以及和声配器等作曲手法带来的立体化思维所产生的对原有程式性的冲击、变化和运用,都体现了京剧唱腔兼容性的特点。而正是由于它的兼容性,使得京剧唱腔得以不断出新、丰富多彩。

京剧唱腔结构、旋法特点在一定的条件下(如情感催化、特定情景等),也是可以变化的。这种变化往往是传统程式所不能涵盖的,这时新的程式就出现了。这就是我们所说的程式的可塑性与可变性,这一点在不少剧目中都可见到。如创新板式的出现(【三拍子原板】、【西皮宽板】等)、四句头的唱腔、结构形态的对比错位等。新的形式的出现,拓宽

了原有程式表现的手段,丰富了程式性的内容,使程式化语言的表现力度、广度增强,无疑对推动京剧唱腔的发展是有益处的。

在《樊姬夫人》一剧中,樊姬夫人在贪官季申府中见到自己的哥哥与贪官一起花天酒地的情景,不由怒火填膺、悲愤难忍。这里剧作者为樊姬设计了一段唱词——“心火燃”。在创作此段唱腔时,我们做了一些创新尝试。

整段唱腔节奏形态是紧——慢——紧,板式上用的是【西皮宽板】——【西皮顶板三眼】——【快二六】——【快板】。这里的【顶板三眼】改变了原有【西皮原板、三眼】类唱腔眼上起唱的规律,而改为板上起唱,并结合了娃娃调唱腔的旋法特点。这一改变使得整个过门形态、旋法特点和结构句法状态都起了变化。创作中我们是有感而发的,感觉原有的唱腔程式不足以表现此刻人物内心沉思、愤怒的心境。

(例)

(西皮顶板:三眼)

(略) (5 6. 1 6 5 4 3) | 2. 3 5 - | 3 0 4 3-4 3 4 3 2 | 1 2. (2 3 4 3) |

才 知 道

2 3 2 1 6 1 2 3 | 5 2 1 6 2 1 | 2. 3 2 1 2 5 3 (2 1 2) |

国 人 为 何 受 苦 受 难

3) 3 5 6 2 1 | 7. (2 3 5 3 2 1 7) | 6 7 1 7. 2 6 5 | 3 6 5. (1 2 3) |

怀 恨 心, 才 明 白

5. 1 6. 2 1 2 | 3. 6 4 3 3 2 3 | 5 - - - | 5 6 0 1 2 3 2 3 4 3 |

黎 民 为 何 不 肯 言

2 1 5 3 5 3 2 2 (6 5) 2 2 | 1 (略)

事实证明京剧的兼容性、可塑性与可变性为我们提供了创新与揭示情感内在因素的空间,创作者在实践中,在情感的催化下,既要立足传统,又要敢于创新。既要做到成熟于心而露于形,又要适应时代要求张扬个性。京剧经过漫长变革衍化才达到鼎盛,传统经典可以承载现代人的情感思想。只有在保持其“灵魂不散”的前提下坚持创新发展,不断添加新的营养元素,才能焕发其鲜活健旺的艺术生命力。

(责任编辑 曲谨春)