

[辽宁省教育厅科学研究计划资助项目 2004G166]

京剧旦角唱腔发展中的两次高峰

刘云燕

[内 容 提 要] 京剧旦角唱腔是京剧音乐的一个重要组成部分,它经过了百余年的不断演变,形成了京剧艺术三次高潮中的两次高峰。从“四大名旦”到京剧现代戏,旦角艺术得到了空前的发展,旦角唱腔创作也出现了前所未有的成就。从旦角唱腔设计、创作到演唱,在两次高峰中都有了新的发展,尤其是“样板戏”时期更为突出。

[关 键 词] “四大徽班”/“旦行”/“生行”/戏曲改革/“样板戏”

[内容类别词] 民族音乐

上古原始社会的民间歌舞是中国戏曲的源起。从奴隶社会的巫舞、春秋战国时期的俳优、汉代的角觥和百戏,一直到宋代的杂剧出现,中国戏曲艺术从雏形走向了第一次繁荣。明、清两代,杂剧与传奇互相渗透。尤其是清代各地方戏曲的互相争艳,以及梆子腔、皮黄腔对传统“曲牌体”的改制所创造的“板腔体”,不仅使中国戏曲艺术走向了一个更为广阔的发展空间,而且又将其推向了第二个繁荣时期。京剧艺术正是这个时期产生出的最具代表性的剧种,它与中国的绘画、中医共同成为世界瞩目的“三大国粹”。

一、京剧旦角唱腔艺术的第一次高峰

18世纪末,北京戏曲舞台正处于“花雅之争”的局面。朝廷为筹备乾隆皇帝八旬“万寿”庆典,使以唱二黄为主,兼唱昆腔、吹腔、四平腔、高拨子、梆子等曲调的“四大徽班”先后进京,与当地的昆曲、弋阳腔、秦腔及地方戏曲声腔相互渗透、影响而日益受到观众的欢迎,遂逐渐取代了昆曲和弋阳腔在北京舞台上的统治地位。道光初年,湖北汉调演员也陆续进京献艺,并且投入到了声势浩大的徽班。他们所带来的“楚调”——“汉调”,又与徽班所唱的徽调等进一步融合,孕育形成了一个新的戏曲品种——京剧。

(一)“旦行”与“生行”地位的第一次转换

在汉调进京之前,雅部的昆班与花部的京、秦、徽班,大都以演旦角戏为主。尤其到了乾隆以后,北京民间舞台上几乎

是演以旦角为主的昆曲单折戏,至于梆子腔更是多演以旦角为主的井市生活题材。京剧的形成与成熟正是晚清时期。崇尚历史上发奋自励、治国安邦的明君忠臣,大义凛然的不屈杰士,以振奋人们的精神境界并成为广大观众的审美追求。京剧艺术跟随社会的发展脚步,有关政治、历史题材的剧目很快超过了生活小戏领域,演男性角色的剧目日益增多,使生行演员迅速发展,从而改变了北京舞台上长期以来以旦角为主的局面。^[1]

(二)“旦行”与“生行”地位的第二次转换

自京剧生行的发展改变了北京戏曲舞台以旦角为主的局面以后,京剧旦行的发展及流派的出现比其晚了许多年。尽管“同光十三绝”已经出现了梅巧玲、余紫云、时小福等颇负盛名的旦角演员,但由于当时青衣和花旦分工严格,不能互相逾越,而且以旦角为主的剧目又相对贫乏,这些都限制了旦角艺术的发展。^[2]然而到了清末民初,京剧旦角艺术像雨后的春笋势不可挡地发展起来了。

1. 社会政治、经济、文化等方面的变化,为京剧旦角艺术的发展提供了丰厚的土壤。

“五四”新文化运动的浪潮,推动了西方文化与中国传统文化的融合。从达尔文的进化论到自由、平等、博爱的思维方式;从自然科学到社会民主的社会理念;从资本主义到马克思列宁主义,这些都冲击着中国古老的封建文化,变革图强成为中国社会发展的主旋律,使其不断地向近代化转变。京剧作

作者简介: 刘云燕(1959~)女,沈阳音乐学院副教授、硕士生导师、博士。

万方数据

为文化传播的一种方式,不可避免地被推到了时代大主题的面前。京剧旦角艺术也与整个社会变革的要求相适应,并得到了健康地发展。

辛亥革命到“五四”运动前后,北京剧场出现了女性观众群体,它改变了京剧欣赏群体的结构及观众的审美趣味,为京剧剧目的内容选择及表现形式带来了新的社会需求。而处在封建社会底层的妇女解放问题,成为反封建、争民主的重要内容受到了社会的广泛关注,因此描写巾帼英雄、婚姻自由、妇女聪明才智等题材的剧目大大增加。从王瑶卿的《能仁寺》、《穆柯寨》,到“四大名旦”的《红线盗盒》、《青霜剑》、《霸王别姬》、《洛神》、《宇宙锋》、《红楼二尤》等,都从不同的侧面反映了妇女解放问题,由此也大大促进了京剧旦角艺术的迅速发展。

2. 京剧艺术发展的自身规律,是旦角艺术发展的一个重要因素

由于中国几千年的封建传统,决定了中国女性长期处于极其卑微的社会地位。陈德霖作为京剧旦角革新的探试者,率先进行了唱腔改革;王瑶卿在此基础上,大胆突破青衣、花旦的界限,创造了“花衫”这一新的行当;20世纪二三十年代,京剧艺术形成了名家辈出,流派纷呈,新戏迭出的繁荣局面。京剧旦角艺术从“四大名旦”的绚丽夺目,到接踵而来的“四小名旦”、“四大坤旦”及“四块玉”的竞胜璀璨,可谓人才辈出,鼎盛空前,形成了中国京剧史上旦角艺术的第一个辉煌时期。

(三)“四大名旦”的唱腔艺术特点

梅兰芳唱腔音乐特点

梅兰芳唱腔演唱与他的表演一样,体现了中国传统的美学原则,突出一个“圆”和“美”字。他精通音律,讲究五音,嗓音宽圆甜脆,音色纯净饱满。在《王春娥》的“哭灵”唱段中,借鉴了老生“刘备哭灵”的[反西皮二六];在《洛神》“屏翳收风天清明”的唱段中,囊括了几乎包含西皮所有的板式;在《霸王别姬》“今日里败阵归心神不定”的对唱中,融合了南梆子曲调;在《太真外传》的“听宫娥在殿上一声启请”唱段中,[反四平调导板][夺板][反二黄八岔](曲牌)[反四平调]衔接得天衣无缝;^[1]《宇宙锋》是梅兰芳的代表性剧目,他打破传统框架,将第三句的双结尾扩充句式变为下句结构,形成了“一上三下”的段式。梅兰芳在继承传统的同时不断创造,使京剧旦角唱腔进一步发展,并将京剧艺术引向世界。

程砚秋唱腔音乐特点

如果说梅兰芳的唱腔及表演艺术突出一个“圆”和“美”字,那么程砚秋则突出一个“悲”和“情”字。程砚秋与梅兰芳所塑造的雍容华贵的女性形象完全不同,他以塑造悲剧妇女人物最为突出。在《荒山泪》“谯楼二更鼓声声送听”的[西皮慢板]中,运用了优美细腻、延绵不断的音符;在《窦娥冤》中,他塑造了一个愁厚端庄、含蓄善良并勇于舍己为人的窦娥;在《锁麟囊》“那一日好风光忽觉转变”唱段中,将[垛板]加入了[西皮

原板]之中。^[4]程砚秋用他流畅连贯,音断意不断,音至情已到以及起伏跌宕、高低回旋的音乐语言,把悲剧中受压迫的妇女形象表现得淋漓尽致。

另外,尚小云、荀慧生,他们都以各自的独特风格形成了自己的流派。“四大名旦”构成了中国京剧史上一道光彩照人的风景线,为京剧旦角艺术的发展做出了巨大的努力。

二、京剧旦角唱腔艺术的第二次高峰

(一)京剧现代戏

1949年10月1日中华人民共和国成立,它标志着中国开始进入一个从新民主主义革命向社会主义革命的伟大转变。京剧这一历史悠久、传统深厚并深深打上封建及半封建半殖民地烙印的戏曲文化,如何变成社会主义文化的组成部分是一项艰巨的任务。党和政府相继成立了文化部戏曲改进局、戏曲改进会等机构。戏曲工作者及新音乐工作者以“改戏、改人、改制”为宗旨,以毛泽东的“百花齐放,推陈出新”为指导,坚持党的“三并举”方针,尤其是京剧现代戏在冲破重重困难的情况下取得了重大成果。50年代末,出现了京剧现代戏《白毛女》的试验性作品。该剧在如何运用唱腔音乐表现人物的问题上作了许多探索。1964年全国京剧现代戏观摩大会所演的剧目,从不同侧面反映了中国人民在抗日战争、国内革命战争以及社会主义建设中的斗争生活。

(二)京剧“样板戏”

1966年,京剧《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《海港》、《奇袭白虎团》,芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》,交响音乐《沙家浜》等八部文艺作品被正式命名为“样板戏”。后来的《龙江颂》、《杜鹃山》等剧目也列入到此范围中。其中京剧剧目在原来较好的基础上进行了长期反复的磨练及不断加工,又集合了全国大批的杰出人才,在许多方面都达到了较高的水平,尤其是在唱腔音乐上取得的成就最为突出。

(三)京剧“样板戏”旦角唱腔的音乐成就

京剧现代戏的蓬勃发展,无疑使产生于封建时代的古老戏曲在新的历史时期发出了新的枝叶。特别是旦角艺术的发展,充分体现了“五四”新文化运动以后妇女的进一步解放。从唱腔艺术来看,它是继“四大名旦”之后的又一次“质”的飞跃。

1. 具有代表性的现代京剧“样板戏”

在上述“样板戏”作品中有五部是京剧,即《智取威虎山》、《红灯记》、《海港》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》,《龙江颂》和《杜鹃山》为后来相继改编的作品。这些作品的最大特点是表现“新的人物,新的世界”,这也正是毛泽东《延安文艺座谈会上的讲话》中的精神实质,它成为中国新时期的文艺发展方向。剧中所表现的人物,透出了与时代同步、与现代人们思想感情相通的气息。尽管这些作品的政治局限性是一个不可回避的历史问题,但是它确实为京剧艺术及京剧旦角艺术带来了新的发展空间。

2. 前期“样板戏”旦角唱腔的艺术特征

(1) 唱腔布局

京剧“样板戏”中旦角突出的作品有:前期的《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》;后期的《海港》、《龙江颂》、《杜鹃山》六部作品。从唱腔音乐创新的角度上看,前期作品更多的是在继承传统的同时,融入新的语言,使之与传统相比产生了新意。

于会泳在“戏曲音乐必须为塑造英雄形象服务”的文章中,将戏曲音乐塑造人物形象问题概括了三种方法:“通过多种具体情态的表现,从多方面的角度予以完整的刻画,这是广度性的表现方法;通过对人物主要的思想感情深刻地揭示来刻画对象,这是深度性的表现方法;根据人物思想、性格的发展线索,有层次地刻画对象,这是层次性的表现方法。”“剧中李铁梅是这样一个人物:从一个天真烂漫的姑娘渐步成长为一个坚贞不屈并富有斗争经验的无产阶级战士。基于这一点,所以其唱腔设计上,在采用广度性和深度性两种表现方法以外,兼用层次性的表现方法是十分必要的,这是完全符合内容的要求的。”^[1]

李铁梅作为《红灯记》中的旦角人物,在剧中的《都有一颗红亮的心》、《做人要做这样的人》、《打不尽豺狼决不下战场》、《光辉照儿永向前》和《仇恨入心要发芽》五个唱段,其板式层次、腔系运用等,是按照戏剧矛盾的揭示与她性格的变化作为线索,由简到繁、由少到多、由浅入深地渐次展开,完整深刻地刻画了她由一个天真浪漫的小姑娘,逐渐成长为一名坚强的革命战士的过程。

《沙家浜》中的阿庆嫂是我党地下联络员,她以“春来茶馆”老板娘的身份作为掩护,在敌、伪相互勾结的复杂环境中进行对敌斗争。她的重要唱段是与刁德一、胡传魁三人的“背躬唱”——《我必须察颜观色把他防》和《定能战胜顽敌度难关》。《定能战胜顽敌度难关》作为阿庆嫂的独唱段落,采用了[二黄慢板]和[二黄快三眼]两个板式。前者运用细腻委婉的旋律,缓慢忧郁的速度,表现阿庆嫂面临严峻的势态,内心焦虑不安;后者运用简洁凝练的音调,中等愈快的速度,表现阿庆嫂对“亲人”的担忧及克敌制胜的信念;《我必须察颜观色把他防》运用传统“打背躬”的形式,三个人互相猜疑、揣摩。唱腔在[西皮二六]、[流水]、[摇板]及[反西皮摇板]板式中不断交替。表现了阿庆嫂以高度的革命警惕和聪颖机敏的智慧,战胜了狡猾的敌人。

《智取威虎山》中的常宝,在座山雕等匪徒的欺压下受尽苦难,八年来女扮男装并伴作“聋哑人”,在她内心深处充满了仇恨,倔强和坚强形成了她的性格特征。《只盼着深山出太阳》和《坚决要求上战场》两个唱段,分别采用反二黄和正二黄腔,它们就像一幅对联上下对称,将常宝的形象完整地表现出来。

(2) 创作特点

“改变结构,扩大张力”是前期京剧“样板戏”旦角唱腔创

作的第一个特点。在传统包括旦角唱腔中,腔句的句法结构是相对程式化并固定的。如西皮腔的上下句是等长的平行结构,具有眼起板落的特点;二黄腔是句式、调性对比的上下句结构,具有板起板落的特点。但是在“样板戏”唱腔中,为了剧情内容的需要,通过打破程式结构的手段,来扩大唱腔的张力,从而更好地表现人物性格。

“改变起音、落音规律”是前期京剧“样板戏”旦角唱腔创作的第二个特点。在传统京剧唱腔音乐中,腔句的起音与落音都有它相对的固定程式。但在“样板戏”旦角的许多唱腔中,根据人物性格的表现需要打破了这些程式,使旋律音调的发展更具灵活性。

“改变定调、定弦关系”是前期京剧“样板戏”旦角唱腔创作的第三个特点。它在《智取威虎山》常宝的唱腔中表现得最为突出。《只盼着深山出太阳》与《坚决要求上战场》,一个是“控诉”,一个是“杀敌”,两个唱腔分别采用了“高调反二黄”、“西皮娃娃调”及“喷呐二黄”。由于音区提高,音域扩大,促使唱腔音乐更为明亮、辽阔。

(3) 演唱风格

京剧“样板戏”旦角在唱腔演唱上的一个最大特点,就是在继承传统基础上,根据人物性格及剧情需要建立起了新的演唱风格。

“无花不苟”是传统对京剧“花旦”表演到演唱的一种概括。《红灯记》中李铁梅的扮演者刘长瑜,在继承“荀派”基础上,根据人物性格的需要进行创造。《都有一颗红亮的心》,她口齿伶俐,声音甜脆,表现出李铁梅活泼爽朗、单纯调皮的性格;经过了革命的洗礼,使其性格变得更加坚强。在唱法上,刘长瑜借鉴了娃娃生的演唱技巧,声音高亢,挺拔激昂。把新的人物气质,新的思想感情,新的生活语言,通过具有新的风格特点的唱腔表达出来。《沙家浜》中阿庆嫂的扮演者洪雪飞,继承了“梅派”的演唱风格。在《定能战胜顽敌度难关》[二黄慢板]中,表现出极度的深情。她以深沉柔和、细腻委婉的声音唱出了对亲人的殷殷垂念;在[快三眼]的段落中,音色挺拔、坚定、果断,唱出了大敌当前荆棘满目的严峻势态;在与刁德一、胡传魁的对唱中,演唱的力度、幅度、音色均随之改变,突出地表现阿庆嫂绵里藏针、外柔内刚、老练成熟的性格。《智取威虎山》中的常宝与李铁梅的性格又有所不同,她从小在苦难的环境中长大,刚强、倔强胜过她的天真和活泼。剧中的两段唱腔,从头至尾需要演员表现得激烈和顽强。其唱腔均定调高,难度大。演员齐淑芳嗓音高而尖细,她借鉴了娃娃生的演唱技巧,高音区自如,富有穿透力,以锐气益壮的声音,唱出了山里并曾女扮男装的孩子的“野性”特点。

3. 后期“样板戏”旦角唱腔的音乐特征

后期“样板戏”与前期“样板戏”相比,显示出以旦角为主的特征。因此,它们表现出创作观念上的新变化和艺术手段

的新突破。

(1)唱腔布局

《海港》中的方海珍,《龙江颂》中的江水英,《杜鹃山》中的柯湘均为不同时期我党培养出来的新型女“工、农、兵”领导形象。成熟果敢、气宇轩昂成为性格特征。因此,她们的唱腔设计与前期“样板戏”三个旦角相比又有了明显的变化。主要唱腔、核心唱腔的周密部署,使唱腔与戏剧内容紧密相联系并有层次地展开。

方海珍在剧中包括独唱、对唱及群唱共有十四段唱腔:《突击抢运到江岸》、《完成任务抢在雷雨前》、《行船时须提防暗礁险滩》、《政治影响大如天》、《细读了全会公报》、《暴风雨更增添战斗豪情》、《坚决彻底把仓翻》、《定把你无帆的船儿拖回港》、《想起党眼明心亮》、《这杠棒跟随咱经历过艰难世道》、《上海港从来就是激烈的战场》、《忠于人民忠于党》、《毛泽东思想东风传送》、《高举红旗奔向前方》。其中前七段和后两段采用的是西皮腔;中间五段唱腔采用的是二黄和反二黄腔,具有两端用西皮,中间用二黄的特点;在板式运用上,经过了由少到多、由单一到复杂的渐进过程;从腔系及板式的运用特点来看,是随着剧情的发展,戏剧矛盾的冲突,人物性格的变化需要进行整体布局的。这里以《细读了全会公报》、《毛泽东思想东风传送》为主要唱段,《想起党眼明心亮》为核心唱段。

《龙江颂》江水英在剧中包括对唱及群唱共有九个唱段:《人换思想地换装》、《百花盛开春满园》、《端起龙江化春雨》、《望北京更使我增添力量》、《一轮红日照胸间》、《点点滴滴是党恩》、《为人类求解放奋斗终身》、《让革命的红旗插遍四方》、《代交公粮该不该》、《公字花开万里香》。《望北京更使我增添力量》是揭示江水英思想最为深刻、内心最为复杂、人物性格最为突出的核心唱段。

《杜鹃山》柯湘的唱腔,是在借鉴上述两部作品的经验基础上设计的。它们按照事态发展的顺序、剧情的展开、矛盾的冲突以及人物性格凸现作为线索。柯湘的唱腔包括对唱、群唱共十段:《无产者》、《家住安源》、《黄连苦胆味难分》、《全凭着志坚心齐》、《乱云飞》、《惊雷振起英雄胆》、《风雨如磐天地暗》、《口含蜜语腹藏剑》、《血的教训》、《朝也思来暮也想》。这里以《无产者》、《家住安源》、《乱云飞》和《血的教训》四段独立唱腔为主要段落,其中《乱云飞》为核心唱段。

从以上三个剧目旦角唱腔的整体布局来看,《海港》方海珍的唱腔无论从数量还是板式安排上,都体现了一种艺术上的探索性,与传统戏和前期“样板戏”旦角唱腔音乐相比,步子迈得相对较大些;而《龙江颂》江水英的唱腔设计又有向回拉的趋势;到了《杜鹃山》柯湘唱腔的设计及音乐创作,综合了二者的特点,从数量到板式安排等层面,显示出了更为条理化和逻辑性的特点。

(2)创作特点

万方数据

“新创板式”是后期“样板戏”的第一个特点。板式作为戏曲唱腔的结构骨架,从京剧形成以后得到了迅速的发展。到了20世纪50年代,随着京剧现代戏的涌现,唱腔板式在传统基础上又获得了新的突破。在前期“样板戏”旦角唱腔中,板式的运用基本上还是以继承传统为主要特点,只有李铁梅的唱腔运用了[混合西皮流水]、[西皮垛板]和[二黄快板]等新板式。后期“样板戏”在此基础上又创造出了[吟板]、[清板]、[宽板]、[排板]、[西皮回龙]、[西皮垛板]、[西皮娃娃调板]、[二黄二六]、[反二黄二六]、[二黄流水]、[反二黄流水]、[二黄快板]、[反二黄快板]、[两眼板]等新板式。

[吟板]也称“吟唱”,它是在借鉴地方戏同类板式的名称及旋法基础上,^[1]同时借鉴西方歌剧“吟唱”的特点而创立和发展的。它具有似唱似咏、深切感人、语重心长的特点;[宽板]是[原板]基础上发展的板式,具有伸展、辽阔的特点;[西皮回龙]参照了[二黄回龙]的结构,运用西皮唱腔旋法创造而成,具有紧缩顿挫、刚劲挺拔的特点,等等。

新的板式之所以在后期“样板戏”旦角唱腔中得到了进一步的发展,是由于新的戏剧内容需要及新的时代人物性格特征所决定的。它为中国戏曲音乐在板式的发展上起到了不可低估的作用。

“主题音调贯穿”是后期“样板戏”旦角唱腔的第二个特点。后期“样板戏”旦角唱腔在创作上,借鉴了西方歌剧的一些创作手法。如主题贯穿、曲式结构、调式调性的变化等等,这大大拓展了京剧音乐的创作视野。其中主题音调贯穿手法的运用,使唱腔气质发生了脱胎换骨的变化。主题音调在《海港》方海珍的唱腔中首先进行了尝试,但是它还只限于某一个唱段的过门,而不是全剧贯穿。如《细读了全会公报》的“方海珍主题”主要作为乐队伴奏及织体跟随唱腔。它们经过移位、转调、模进等变化,造成色彩上的对比;每一个腔句的过门无论做何种变化,结束音与腔句落音始终保持相同,从而保证了唱腔与过门的高度统一。

《龙江颂》的主题音调运用比《海港》又向前迈进了一步,它已经发展到全剧贯穿。主要人物上场,主题音调便会出现;主题音调一出现,观众就会知道主要人物即将上场或开始演唱,达到了人物与音乐形象的高度统一。“江水英主题”的第一次出现,是《人换思想地换装》的前奏过门,由全部管弦乐队奏出。这个主题集柔和、坚定于一体,表现出一位新中国农村妇女干部的形象和性格特征;在《百花盛开春满园》的对唱中,主题音调在前奏过门中变化出现;在生、旦腔接唱的过门中,乐队作模仿、分裂,解决了生、旦在音区上的衔接问题;在《一轮红日照胸间》中,主题音调又融进了单弦牌子曲的新材料,在唱腔句尾拖腔的延长音上,乐队将其不断重复,一直到唱腔结束。

《杜鹃山》是继《龙江颂》之后又一个更为大胆的创造,主题音调不仅贯穿始终,而且还将其揉在唱腔旋律中。“柯湘主

题”第一出现在《无产者》的前奏和间奏过门中,与《国际歌》主题相互交替,塑造了无产阶级革命者的高大形象;《家住安源》“不识冬夏”的加腔处揉进了主题片段;《黄连苦胆味难分》中的[散板]——“普天下受苦人”的句尾处也采用了柯湘主题;《乱云飞》中柯湘主题不仅在前奏、间奏过门中进行了动力性的发展,而且它被大量地揉到了唱腔旋律当中,同时又与“杜妈妈主题”、“雷刚主题”交替使用,使唱腔音乐语言更加丰富,并产生了新的表现力。

如此将主题音调运用到唱腔当中,是京剧形成以来唱腔音乐发展的一次重大突破。它将西方歌剧的创作手法与中国戏曲音乐传统程式如调式、调性等因素有机结合,使京剧唱腔既保持了民族风格不变,又表现出时代的风貌。从后期“样板戏”创作的宽阔思维中,看出了京剧现代戏的唱腔创作已经进入了一个更为成熟的发展阶段。

3、演唱特点

后期“样板戏”旦角唱腔在演唱方面比前期“样板戏”又有了重大突破,主要表现在打破流派界限,吸收其他艺术形式的演唱技巧来为人物性格塑造服务。

《龙江颂》中的江水英,是新中国农村妇女干部的典型形象,演员李炳淑虽然学“梅派”,但由于人物性格的需要,她的演唱不再单纯地追求华美和圆润,而是声音干净利落,尽量不做更多的修饰。音色不圆不散、刚柔相济,非常适中。在《百花盛开春满园》唱段中,声音力求温柔、深情;在《望北京更使我增添力量》唱段中,音色追求明亮、高亢;在《一轮红日照胸前》唱段中,表现出温暖和爽朗的特点。

《杜鹃山》中的柯湘是一位党代表,出身于工人家庭,有文化。在她身上流露出江南女子的气息,但她又是一个能扛枪打仗的女性革命领导人。因此她的身份和性格要求其唱腔果断、大气。演员杨春霞是学“梅派”的,在此基础上,她将“大嗓”、“小嗓”混合运用,使声音产生一种“共鸣”;为了表现人物外刚内柔的性格,她吸取“程派”及老生唱法,注意将音色变得厚重、深沉。在《乱云飞》[导板]“乱云飞松涛吼”的拖腔中,她运用了程派的唱法,气息控制得有节制,使“群山奔涌”的“奔涌”两个字喷发而出;“乱云飞”[慢板]中“杜妈妈遇危难毒刑用尽”一句,运用“程派”“声断气不断”的唱法,休止符处控制气息不换气,造成一种凄楚、呜咽的感觉,她用一种女性阴柔之美,唱出了对杜妈妈的担忧之情;在[回龙]中“团团烈火燃烧(哇)”处,吸收了老生唱法,音色粗暗,后力很大,表现出心中的压抑之情。

《海港》中的方海珍是一个工人出身的党支部书记,在她身上更具有一种强壮的力量。李丽芳的嗓音洪亮、号大,具有磁性,她在采纳“程派”唱法的同时,又吸收了老生的演唱技巧,吐字具有喷发力。在演唱《细读了全会的公报》“激清无

限”的“限”字时,一下就把字送到字尾;“江山如画”几乎咏诗一般,具有气魄;“怎容妖魔舞翩跹”,声音豪迈,气势磅礴;在《想起党眼明心亮》中她又表现出女性的音色美,如“行船的风,领航的灯,长风送我们冲破前顷浪,明灯给我们照亮了万里航程!”的拖腔上,明显吸收了“花腔”的演唱技巧,颗粒性强,声音干净、明亮,具有活力,这种唱法无论是在传统戏还是在现代戏中都极为少见。

总之,京剧“样板戏”旦角唱腔的设计、创作及演唱风格的变化与发展,都折射出了时代的声音。就像京剧形成时期老生古朴率直、气势磅礴的声音,是为社会动荡而对英雄的呼唤;京剧成熟时期,老生的含蓄悠远、柔婉迂回是对末路英雄的浩叹;京剧旦角唱腔的风格变化,也正意寓了时代的波瀾。

三、结 语

京剧旦角艺术是随着中国历史的不断演变而发展的,从以生行为主逐渐变为生旦并重,再到旦角的崛起,经过了一个漫长的过程。它由小到大,由弱到强,最终成为中国戏曲发展所不可忽视的一个方面。“四大名旦”的辉煌到“样板戏”的再度高峰,充分显示了京剧旦角艺术顽强的生命力及与时代共进的特征。尤其是以“样板戏”为代表的京剧现代戏,不仅继承了传统唱腔的艺术成就,而且还借鉴了西方音乐的创作手段,将这一形成在封建时期的古老戏曲在新时期获得了新的生命力,成为中西音乐融合在戏曲音乐里的一次重大实践,也成为新时代京剧音乐艺术的一面旗帜。尽管20世纪六七十年代的政治历史因素,使它避开了其他音乐艺术的光芒,但是作为中国戏曲音乐发展中的一个特殊时期的“亮点”,它不仅为京剧唱腔音乐艺术的发展起到了推动作用,而且对中国整个戏曲音乐的发展都产生了极其深远的影响。

注 释:

- [1] 马少波等主编《中国京剧史》,中国戏剧出版社1999年,第46页。
- [2] 吴毓华、宋波《京剧—京城戏曲文化的整合》中华书店2004年,第94页。
- [3][4] 张德林主编《京剧艺术教程》,华东师范大学出版社1995年,第76页。
- [5] 中国戏剧家协会编《京剧“红灯记”评论集》,中国戏剧出版社1965年。
- [6] 费玉平《京剧唱腔句法与作品分析》中国戏剧出版社2004年。

参考文献:

- [1] 吴同宾.京剧知识手册.天津教育出版社,1995年
- [2] 储晓梅.梅兰芳唱腔选集.人民音乐出版社出版,2000年
- [8] 萧晴.程砚秋唱腔选集.人民音乐出版社出版,1988年

(编辑 朱默涵)