

京剧《二进宫》《沙家浜》三人对唱 唱段的音乐分析

卢爱华 季银凤

[内 容 提 要] 京剧“三人对唱”作为一种戏剧效果、表现力较强的艺术形式,现已被越来越多的京剧爱好者所青睐。京剧《二进宫》、《沙家浜·智斗》是三人对唱的代表作。本文对上述两个唱段的音乐本体特点作了数理分析,得出几点认识:第一,在声腔方面:宏观上,“三人对唱”唱腔旋律排列的整体格局以“黄金分割点”为界,分为前、后两部分,其中前一部分唱腔旋律排列布局呈现出中心对称性,并且整个唱段一般具有“净起旦落”的特点;微观上,“三人对唱”中旦腔常用音为“sol、la、do、re、me”,偏音“xi”往往作为强调语气或心情的色彩音出现。另外,多用曲段的旋律特征音组成间奏旋律。第二,在其板式方面,它具有灵活多样的板式运用特点。

[关 键 词] 京剧/二进宫/沙家浜·智斗/三人对唱/中心对称/黄金分割

[内 容 类 别 词] 民族音乐

提起京剧《二进宫》与《沙家浜》这两出剧目,大多数人首先想起的就是两个剧目中的三人对唱的唱段,这两个三人对唱唱段之所以如此经典,必有其内在的原因,我们知道,三人对唱是最能体现戏剧剧情、矛盾冲突,刻画和塑造人物形象,也往往是最具有戏剧表现力的艺术形式。因此,研究京剧音乐中经典的三人对唱唱段的基本特点,对于创作出更多更好的令观众喜爱的经典三人对唱曲目无疑具有重要的意义。本文即是对上述两个唱段的音乐本体进行了初步分析,从中得出了一些认识。希望能够抛砖引玉,引起更多人对于京剧三人对唱规律的进一步研究。

一、京剧音乐中“三人对唱”的涵义界定

就笔者所掌握的资料来看,对于“三人对唱”这个概念没有人对此作出过明确的解释,本文仅从论述范围的角度对京剧中的“三人对唱”做一下界定。

(一)一般声乐演唱中的“对唱”

作者简介:卢爱华(1973~),聊城大学艺术学院讲师。

季银凤(1983~)女,聊城大学艺术学院2007届毕业生。

首先明确一下“对唱”在工具书中是怎样被定义的?

在《现代汉语词典》中,对于“对唱”是这样定义的:“对唱:两人或两组歌唱者的对答式演唱。”^[1]而在《新编学生辞海》中是这样定义的:“对唱是声乐演唱形式之一。是两个人对答式的演唱,根据声部的不同还可分为:女声对唱,男声对唱,男女声对唱等,也有两组歌唱者的对唱。”^[2]

那么,京剧音乐中的“对唱”是否与一般声乐演唱中的“对唱”意义相同呢?答案是否定的,京剧音乐中的“对唱”具有很强的专业个性特点,上述概念是无法全部涵盖的。

(二)戏曲音乐中的“对唱”

《中国音乐词典》一书,对于戏曲音乐中的“对唱”有一个专业性解释,即:“戏曲中的对唱又叫对口或名联弹,是表现对话或争辩的一种唱腔形式,具有特定的戏剧效果。三人对唱如京剧《二进宫》中李艳妃、徐良、杨延昭对唱的二黄原板在表现对话或争辩激烈时,常会出现一人未唱完而另一人已接唱

的情况。”^[1]

从中对比分析并得出戏曲音乐中“对唱”的以下四大个性特点:

1.名称上的个性特点,在戏曲中的“对唱”还有另两个别名一个是“对口”另一个是“联弹”。

2.演唱主体数量上的个性特点,它的演唱主体的数量不仅可以是两个人,而且可以是三个人。

3.演唱性质上的个性特点,它不仅仅是具有对答的性质而且具有争辩的性质,常出现一人未唱完而另一人已接唱的情况,比一般声乐演唱中的“对唱”更具有戏剧效果。

4.更重要的是戏曲“对唱”的分类标准有自己的个性特点,它一般按照角色行当组合的不同为分类标准,一般分为:生和净的对唱、生与旦的对唱、净和旦的对唱、生旦净三个角色间的对唱,而不是像一般声乐演唱中“对唱”按照声部的不同来进行分类。

(三)京剧“三人对唱”的涵义

综合上述对于一般声乐演唱中“对唱”的共性特点和戏曲音乐中“对唱”的个性特点的分析,再结合本论文所述论的范围,笔者对京剧音乐中的“三人对唱”做出以下界定:“三人对唱”是指京剧音乐中生、旦、净三个人物角色之间,为深刻生动地表现出戏剧矛盾冲突、达到特定的戏剧效果,而运用的一种具有争辩、对答等特性的唱腔形式。如京剧《二进宫》中李艳妃、徐良、杨延昭对唱的“二黄原板”在表现对话或争辩激烈时,常会出现一人未唱完而另一人已接唱的情况。^[4]再如京剧《沙家浜》智斗一场中旦角阿庆嫂、生角刁德一、净角胡传魁三人之间进行的唇枪舌战。

二、声腔:唱腔旋律与间奏旋律分析

(一)唱腔旋律方面

1.从宏观上看,整体格局以“黄金分割点”为界划分为前、后两大部分,其中前一部分唱腔旋律排列布局呈现出中心对称性,整个唱段一般具有“净起旦落”的特点。

什么是“黄金分割点”?“把一条线段(AB)分成两条线段,使其中较长的线段(AC)是原线段(AB)与较短的线段(BC)的比例中项。即 $AC^2 = AB \times BC$,这样的分线段方法叫做黄金分割,C点叫做黄金分割点。”^[5]简单地讲,它就是一个数字的比例关系,即把一条线段分为两部分,此时较长线段与较短线段之比恰恰等于整条线段与较长线段之比,其数值比为 1.618:1 或 1:0.618,也就是说长线段的平方等于全长与短线段的乘积。“黄金分割”所具有的严格的比例性、艺术性、和谐性,蕴藏着丰富的美学价值。也许正因如此,“黄金分割”作为自然科学领域中经典规律常常被应用于人体美学、艺术美学等社会科学领域,像这样用自然科学领域中的理性规律来解释社会科学领域中的感性现象似乎更具有科学性和说服力。

因此,笔者用“黄金分割”的规律来分析让人百听不厌,流传百年之久的“三人对唱”唱段的经典之因,从而启发戏曲音乐的创作者按照黄金分割的美学原则创作出更多精彩的“三人对唱”唱段。经过笔者统计分析,发现京剧《二进宫》三人对

唱唱段“怀抱着幼主爷把国执掌”,其唱腔旋律在宏观的排列布局上运用了黄金分割的规律,从而使其具有了和谐美、比例美,顺应了大多数人的审美观。

笔者将谱例^[6]运用数理统计方法作了如下分析:此唱段共 61 个乐句,534 个小节。在第 37 乐句处出现了以下明显变化:

第一,是速度方面。虽然整个唱段用的都是二黄原板,但在此处却出现了一个明显的速度标记,即在第 37 乐句上方的“J=120”它所表示的是以四分音符为一拍,每分钟 120 拍,换句话说,就是在此处及以后的音乐在速度上要比前半部分快,在情绪上要比前半部分更加激昂,争辩更加激烈,总之,此处标志着整个唱段将进入高潮阶段。

第二,从第 37 乐句开始的(第 312~371 小节)59 个小节 12 个乐句的唱段,在对唱模式上发生了变化,不再像前半部分那样,“生——旦——净”三个人物角色进行均匀循环式的轮番对唱,而变为了全部由生和净来演唱,而且出现了一人未唱完而另一人已接唱的情况,矛盾冲突在此达到最高潮。为什么偏偏会在第 37 乐句呢?笔者认为,《二进宫》之所以成为一个久唱不衰的唱段,是因为其整个唱段的唱腔旋律布局符合黄金分割律,而第 37 乐句正是位于整个唱段的黄金分割点处,由此,上述两点变化出现在第 37 乐句就不足为怪了,那么为什么说第 37 乐句恰好位于“黄金分割点”处呢?根据计算,整个唱段共 61 个乐句,以第 37 乐句为界按照速度的不同,全曲分为前后两大部分,前半部分共 37 个乐句,后半部分共 24 个乐句,然后,假设整首作品是一条线段,命名为“AB”,其总长度为“AB=61”,又假设第 37 乐句为线段“AB”中的一点“C”,且线段“AC=37”,线段“BC=24”,接下来,分别将线段 AB、AC、BC 的值代入黄金分割律公式中,结果 $AC/AB \approx 0.606$ 与黄金分割律的值 0.618 大体一致。笔者认为之所以出现 0.012 的微差,主要是要为演员的润腔及伴奏的即兴发挥留出余地,可以忽略不计。

综合上文的统计分析,笔者认为,一个优秀的三人对唱唱段在唱腔旋律的排列布局上要尽量符合黄金分割律,巧妙地运用黄金分割法则进行排列布局,最好将整个唱段音乐的高潮放在黄金分割点上,只有这样,才能使京剧三人对唱的唱段更具有和谐美、比例美、艺术美,在其美学价值提升的同时也提高了作品的受众性,从而使其能更广泛的得以传播。当然,这一特点不但在京剧三人对唱的唱段中有,而且也存在于其他唱段及其他艺术作品中。由此可以看出,在创作三人对唱唱段时,在唱腔旋律的排列布局上如果借鉴黄金分割的美学原则,可能会收到意想不到的艺术效果。

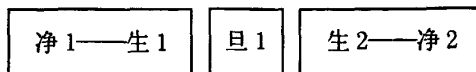
其次,以“黄金分割点”为界,前半部分的行当唱腔旋律排列布局呈现出中心对称性。

所谓中心对称,是指将一个图形绕着这个图形所在平面内一点(中心点)旋转 180°后,与另一个图形完全重合。

京剧《二进宫》唱段的前半部分共有 36 个乐句,在这 36 个乐句中,生、旦、净的唱腔旋律排列布局是:“净 1——生 1——旦 1——生 2——净 2——旦 2——净 3——生 3——旦

3——生4——净4——旦4——净5——旦5——生5——旦6——净6——生6——旦7”，(在生、旦、净各个角色后面的数字是来区分三种角色行当出现的次序，如“旦1”是指旦角唱腔旋律的第一次出现，“旦2”是指旦角唱腔旋律的第二次出现，其他行当亦是如此。)其中，呈中心对称关系的有十一组：

图 1.

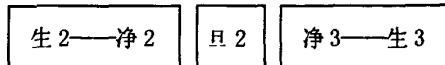


第二组中心对称关系出现在第五句和第十句之间(包括第五句和第十句)，其唱腔排列布局是“生2——净2——旦2

第一组中心对称关系出现在唱段的前六句中，其唱腔排列布局是“净1——生1——旦1——生2——净2”，其对称关系是以“旦1”为对称中心，“净1、生1”与“净2、生2”呈中心对称关系，其对称关系见图1。

——净3——生3”其对称关系是以“旦2”为对称中心，“生2、净2”与“净3、生3”呈中心对称关系，其对称关系见图2。

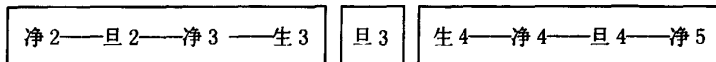
图 2.



第三组中心对称关系出现在唱段的第六句和第十九句之间(包括第六句和第十九句)，其唱腔排列布局是“净2——旦2——净3——生3——旦3——生4——净4——旦4——净

5”，其对称关系是以“旦3”为对称中心，“净2、旦2、净3、生3”与“生4、净4、旦4、净5”呈中心对称关系，其对称关系见图3。

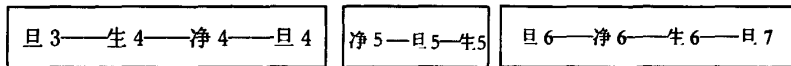
图 3.



第四组中心对称关系出现在唱段的第十一句和第三十六句之间(包括第十一句和第三十六句)，其唱腔排列布局是“旦3——生4——净4——旦4——净5——旦5——生5——旦

6——净6——生6——旦7”，其对称关系是以“净5、旦5、生5”为对称中心，“旦3、生4、净4、旦4”与“旦6、净6、生6、旦7”呈中心对称关系，其对称关系见图4。

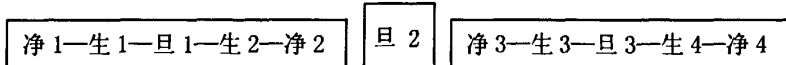
图 4.



第五组中心对称关系出现在第一句到第十八句之间(包括第一句和第十五句)，其唱腔排列布局是“净1——生1——旦1——生2——净2——旦2——净3——生3——旦3——

生4——净4”，其对称关系是以“旦2”为中心，“净1、生1、旦1、生2、净2、旦2”与“净3、生3、旦3、生4、净4”呈中心对称关系，其对称关系见图5。

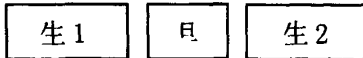
图 5.



第六组中心对称关系出现在第二句到第五句之间(包括第二句和第五句)，其唱腔排列布局是“生1——旦1——生2”

其对称关系是以“旦1”为中心，“生1”与“生2”呈中心对称关系，其对称关系见图6。

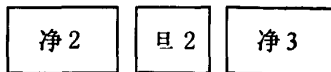
图 6.



第七组中心对称关系出现在第六句到第九句之间(包括第六句和第九句)，其唱腔排列布局是“净2——旦2——净

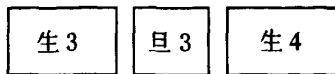
3”，其对称关系是以“旦2”为中心，“净2”与“净3”呈中心对称关系，其中心对称关系见图7。

图 7.



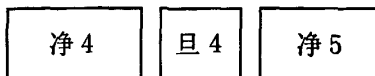
第八组中心对称关系出现在第十句和第十三句之间(包括第十句和第十三句),其唱段排列布局是“生3——旦3——

图8.



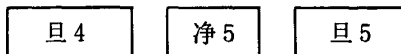
第九组中心对称关系出现在第十四句和第二十句之间(包括第十四句和第二十句),其唱段排列布局是“净4——旦4

图9.



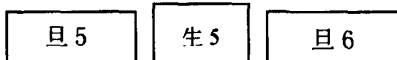
第十组中心对称关系出现在第十六句和第二十四句之间(包括第十六句和第二十四句),其唱段排列布局是“旦4——

图10.



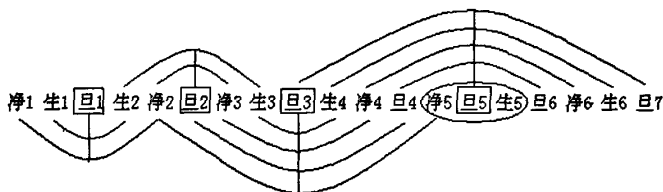
第十一组中心对称关系出现在第二十一句和三十一句之间(包括第二十一句和三十一句),其唱段排列布局是“旦5

图11.



如果我们综合分析生旦净行当19次交替出现的布局,可

图12.



综合以上分析可见,生、旦、净三个角色在京剧“三人对唱”的唱段中其唱腔旋律排列布局是具有中心对称性的。笔者认为这种对称性的排列符合了中国传统的审美思想,能被鉴赏者接受,所以这一对称特点的存在是京剧《二进宫》具有独特艺术价值的原因之一,笔者认为在今后的京剧三人对唱的唱段创作中可借鉴这一行当唱腔旋律布局特点。

再次,笔者在研究中发现:这两出京剧生、旦、净“三人对唱”的唱段均是以净角的唱腔旋律开始,旦角的唱腔旋律结束,简练地说就是具有“净起旦落”的特点。

如,在京剧革命样板戏《沙家浜·智斗》唱段中,前三个乐句是由净角胡传魁这个人物来演唱的,而该唱段的最后两句则是由旦角阿庆嫂这个人物来演唱的;再如,《二进宫》中也是先由净角徐延昭起唱,以旦角李艳妃的散板乐句结束全曲。当然,笔者才疏学浅未能终尽所有的三人对唱的京剧音乐,但是这种“净起旦落”的现象在京剧“三人对唱”的唱段中具有一定的普遍性。

2.从微观上看,在京剧三人对唱中旦角的唱腔旋律常用音为“sol、la、do、re、mi”,以京剧《沙家浜·智斗》为例,通过分析

生4”,其对称关系是以“旦3”为中心,“生3”与“生4”呈中心对称关系,其中心对称关系见图8。

——净5”,其对称关系是以“旦4”为中心,“净4”与“净5”呈中心对称关系,其中心对称关系见图9。

净5——旦5”,其对称关系是以“净5”为中心,“旦4”与“旦5”呈中心对称关系,其中心对称关系见图10。

——生5——旦6”,其对称关系是以“生5”为中心,“旦5”与“旦6”呈中心对称关系,其中心对称关系见图11。

以发现更加清晰的中心对称布局格式,见图12。

谱例^⑦可以看出,阿庆嫂所唱的“垒起七星灶……至有什么周详不周详”唱段的旋律中:一共有音符162个,其中,sol音出现了39次,占24.0%;la音出现了29次,占17.9%;do音出现了27次,占16.6%;re音出现了17次占10.4%;mi音出现了30次,占18.5%;xi出现了14次,占8.6%;fa音出现了4次,占2.4%;把这些数据按照使用频率由高到低依次排列是:sol、mi、la、do、re、xi、fa,由上述数据可以得出,旦角的唱腔旋律中sol、la、do、re、mi音是出现频率最高的音,换言之,这五个音在京剧三人对唱中是旦角的唱腔旋律常用音。

另外,偏音“xi”往往作为强调语气或心情的色彩音出现,如《沙家浜·智斗》中阿庆嫂所唱的“相逢开口笑”这五个字连续用了6个xi音,“人一走”中的“走”字连续用了4个xi音。这几个xi音用得非常传神,使整个唱腔旋律锦上添花,形象而深刻地表现出当时阿庆嫂的心理活动和情绪变化,笔者认为这是偏音“xi”作为色彩音运用得较为成功的例子。另外,在《二进宫》唱段的第7句,李艳妃所唱的“太师爷心肠如同王莽”一句中的“心肠”二字连续运用了两个xi音,形象地表现出了当时李艳妃被父亲背叛后气愤、懊恼的心情。当然,把偏音

“xi”作为强调语气或心情的色彩音来运用,不仅仅是只在京剧三人对唱的唱段中出现,在其他形式的唱段中也可以用。但是,在剧情复杂、矛盾冲突突出的三人对唱唱段中,能巧妙的运用偏音“xi”是一种非常重要的创作手法。

(二)间奏旋律方面

在创作京剧三人对唱唱段的间奏旋律时,多用曲段的旋律特征音组成间奏旋律。这一规律,从《沙家浜·智斗》谱例中能充分体现出来,上文中已提到旦角唱腔旋律特征音为sol、la、do、re、mi,在阿庆嫂的唱腔旋律中,“茶就凉,”和“有什么周详不周详”之间有一段间奏旋律,一共有29个小节,共56个音符,其中do音出现11次,re音出现13次,mi音出现11次,fa音出现2次,sol音出现8次,la音出现9次,xi音出现2次。很明显,re音出现的次数最多,其次按照出现次数由多到少的顺序依次是do、mi、la、sol、fa、xi,可见间奏旋律多以曲段的旋律特征音组成的明显特征。在三人对唱旋律中,这一规律尤其重要,因为间奏旋律是保持整个唱段旋律一致和统一的纽带,当不同声腔的多个角色在同一唱段中轮番演唱时,唱段旋律是否能保持连贯性显得尤为重要,而在进行三人对唱唱段创作时,用曲段的旋律特征音来创作间奏旋律能使作品浑然一体,统一集中,主题鲜明。同时,这一点也关系着三个演唱者能否在演出过程中配合默契,完整流畅的进行表演。

三、板式:灵活多样的板式运用特点

京剧唱腔的板式可谓丰富多样,在京剧音乐本体的各种基本要素中,板式也是最能表现剧中人物各种复杂感情和渲染各种相关背景氛围以及刻画人物形象的重要因素之一。板式运用的多样性与京剧音乐所要表现的剧情内容的复杂性是紧密结合的,而京剧《二进宫》与《沙家浜》中三人对唱形式是最能体现复杂的剧情内容和矛盾冲突的一种演唱形式,由此在三人对唱音乐中,板式运用的多样性特征就表现得更为突出。反过来说,就是京剧“三人对唱”的旋律创作中必须运用灵活多样的板式才能充分体现剧情的内容,表现矛盾冲突,塑造生动的人物形象、刻画人物心理。笔者分析了两剧中三人对唱唱段后得出:两剧中三人对唱的板式运用所表现出的多样性,不仅仅表现在宏观上板式组合的多样性,更重要的是根据唱腔音乐所表现出的不同的艺术内容和剧情冲突的发展变化而在微观方面表现出的多样性特点,具体表现在以下几个方面:

(一)同速度而不同板式

在《沙家浜·智斗》中胡传魁的唱段“想当初”,它所体现出的板式运用的多样性变化主要体现在:速度一定的情况下,在板式运用类型上的变化,如:其第一乐句用的是西皮二六,但到了第二乐句换成了流水板式,尤其精彩的是为了表现剧中人物的性格特点和心理活动,到最后一个乐句的最后五个字“(……)义气,终当报偿”巧妙地运用了散板,从这一点上就能充分体现出京剧音乐三人对唱唱段在运用板式时是与艺术内容紧密结合,随着剧情的发展而不断变化,京剧三人对唱板式运用的灵活性和多样性是京剧音乐中任何其他演唱形式都无法比拟的。

(二)同板式而不同速度

在《二进宫》中整个唱段都使用的二黄原板,但是在第37乐句开始,剧情进入高潮,矛盾冲突在此激化,因此,在保持基本板式不变的情况下,在速度上变为了 $J=120$,速度明显加快,用以突出表现争辩的激烈和当时的紧张气氛,这也正体现出板式运用的灵活多样。另外,到李艳妃唱到最后一句的最后七个字“哀家跪死在昭阳”时,换用了散板来表现李艳妃悲愤、哀怨等复杂的心情。

结 语

以上是笔者对京剧《二进宫》与《沙家浜》“三人对唱”唱段音乐本体特点的几点浅显分析,由于笔者才疏学浅,所以在研究的深度和广度上都做得不够,但是笔者希望此文能起到抛砖引玉的作用,使更多的人来关注京剧艺术,从而总结规律,创作出更多更好的京剧“三人对唱”唱段,为京剧艺术的传承和发展增砖添瓦。

注 释:

[1]中国社会科学院语言研究所词典编辑室编《现代汉语词典》增补本,商务印书馆,北京,2002年7月,南京第6次印刷第318页。

[2]张志公主编《新编学生辞海》中册,光明日报社出版,北京,2002年10月第2版,第218页。

[3]中国音乐辞典编辑部编《中国音乐词典》续编,中国艺术研究院音乐研究所音乐研究所,人民音乐出版社,北京,1992年第1次印刷,第170页。

[4]中国音乐辞典编辑部编《中国音乐词典》续编,中国艺术研究院音乐研究所音乐研究所,人民音乐出版社,北京1992年第一次印刷,第170页。

[5]张志公主编:《新编学生辞海》中册,光明日报社出版,北京,2002年10月第2版,第391页。

[6]谱例参见于安禄兴著《中国戏曲音乐基本理论》,新疆人民出版社出版,乌鲁木齐,1998年,第539~547页。

[7]谱例同注释6,第227~228页。

参考文献:

[1]安禄兴,中国戏曲音乐基本理论,新疆人民出版社,乌鲁木齐,1998

[2]杨儒怀,音乐的分析与创作,人民音乐出版社,北京,2003

[3]李吉提,中国音乐结构分析概论,中央音乐学院出版社,北京,2004

[4]朱维英,戏曲音乐作曲技巧,人民音乐出版社,北京,2004

[5]高畅,论音乐中的对称,音乐探索,增刊,2006

[6]中国音乐辞典编辑部,中国音乐词典,续编,中国艺术研究院音乐研究所音乐研究所,人民音乐出版社,1992

(编辑 朱默涵)