

京剧“样板戏”反西皮唱腔基因解析(中)

王学仲^[1]

二、“样板戏”反西皮唱腔基因解析

京剧“样板戏”剧目中的反西皮唱段及腔句数量不多,但比较杂乱。在《沙家浜》《红灯记》《奇袭白虎团》《智取威虎山》《海港》《龙江颂》《平原作战》《红色娘子军》《杜鹃山》《磐石湾》之十个剧目的乐谱中,标名为“反西皮”的唱段及腔句涉及三个剧目,四个唱段,而未加标记并夹插于正西皮唱腔中的反西皮腔句则涉及四个剧目,六个唱段。此外,还有被某些理论家误解误析的反西皮唱腔涉及三个剧目中的三个唱段。在此,拟通过基因解析加以甄别,并对其改革之方法、创新之理念试加评析。

(一)《沙家浜》中的反西皮腔句

《沙家浜》中的反西皮唱腔共两句。用于第四场智斗一折——刁德一、阿庆嫂、胡传魁三人对唱。该唱段由反西皮摇板起腔,两句过后,转为正西皮。(例 32)

例 32. 智 斗 [反西皮摇板] 《沙家浜》刁德一、阿庆嫂、胡传魁对唱

(刁德一唱) 这 个 女 人 (呐) 不 寻 常!

(阿庆嫂唱) 刁 德 一 有 什 么 鬼 心 肠?

这两句反西皮,上句为生腔(刁德一唱),下句为旦腔(阿庆嫂唱),均采用了传统唱腔之模式,但均有所创新。上句唱腔的创新点有两处,一处是前分句尾腔移位。(例 33)

例 33.

其原形是个原位腔:: (例 34)

例 34.

在传统唱腔中多为原位形式,如前文所引《四郎探母》中的例句:

例 35.

舍 不 得 老 娘 啊

[1]作者简介:王学仲(1956~),沈阳音乐学院图书馆副研究馆员(兼音乐学系副教授),硕士研究生导师。

另一个创新点是:后分句基因腔被高度简化,强调了节奏而弱化了旋律。(例 36)

例 36.



这两处的改动,虽源于传统但不落俗套,而又恰当地表现了人物的心理活动和性格特征——好谋、善断、阴险、毒辣。

阿庆嫂所唱的下句,也是在传统腔基础上的改造。乐句模式与前文所引《鱼藻宫》戚姬唱散板句(例 9)相同,但有所改动:用了三个分句,皆由宫调腔(基因原形的移位形式)生成。第一分句为高腔(以强调“刁德一”三字),第二分句转为低腔,第三分句为第二分句的叠腔(重复)形式,既富有旦腔反调的阴柔之美,又贴切地表现了阿庆嫂之机敏而冷静地思索情景和“遇事不慌”的性格特征。(例 37)

例 37.



传统的反西皮声腔,被称为“哭腔”,是专门用来表现剧中人物哭诉情景的腔调程式。而在《沙家浜》中被用来表现人物的“思考”,则可谓创造性地运用了传统程式。这两句反西皮以及后面的正西皮,问世 40 余年,至今仍在传唱,堪称“样板戏”之经典唱段。

《沙家浜》是上世纪 60 年代的作品,由北京京剧团创作。这两句反西皮唱腔的改革体现了早期京派“样板戏”既尊重传统,又力求创新之理念及特征。

(二)《奇袭白虎团》中的反西皮腔句

《奇袭白虎团》中的反西皮唱腔共四句,夹插在严伟才“为人类求解放粉身碎骨也心甘”之正西皮原板段落中,乐谱未加标记,前三句为混合型乐句(前分句为反调,后分句转正调),第四句为单纯的反西皮腔句。(例 38)

例 38.

为人类求解放粉身碎骨也心甘

《奇袭白虎团》严伟才唱

这个唱段的创新仅在于将反西皮腔句以“原板”形式自然地融入正西皮唱腔之中,以深化唱词意境,恰当地表现了严伟才忆想当年“我的娘被美蒋杀害”之悲伤情感。在传统唱腔中,反西皮上板类唱腔只有二六板,字多腔少,叙述性强,抒情性较弱,多属絮絮叨叨地哭诉。而将二六扩展为原板,无疑是对传统程式之创造性应用。

《奇袭白虎团》也是60年代的作品,由山东省京剧团创作。这个唱段亦体现了早期京派(北派)“样板戏”尊重传统、谨慎求新之特征。

(三)《智取威虎山》中的反西皮腔句

《智取威虎山》中的反西皮唱腔只有两个上句,皆混用于杨子荣正西皮原板唱段之中。前一句用于第三场“管叫山河换新装”;后一句用于第四场“共产党员时刻听从党召唤”。

这两个腔句虽然在乐谱中未加标记(或许作者根本没把它们视为反西皮腔句),但实为具有“开山”意义的反西皮新腔。

先看第一个腔句:(例39)

例39.

管叫山河换新装

《智取威虎山》杨子荣唱



这个乐句由两个基因腔构成,前一基因腔为传统式原形腔,后一基因腔则是一个全新的移位腔。如果将这个分句的基因腔提取出来详解,则为:(例40)

例40.



如前文所述,传统反西皮上句几乎无一例外(包括《沙家浜》上句在内)地用基因腔的变体(宫调腔)做尾腔。其结构为原位腔(徵调腔)+移位腔(宫调腔)。如前文所示《连营寨》之例句:(例41)

例41.

反西皮二六上句

《连营寨》刘备唱



而《智取威虎山》中的这个上句则采用了另一种移腔方法:将原位腔上移五度。这既不失反西皮之风格(因为基因没变),又颇为新颖。

共产党员时刻听从党召唤

再看另一句:。(例42)

例42.

《智取威虎山》杨子荣唱



同前一例句(例39)比,这一句属于“压缩形式”,但腔句结构与创作方法与前一句完全相同。

《智取威虎山》中的反西皮唱腔虽然只有两句(实际只有一句),但非同寻常,它不仅为京剧反西皮唱腔创造出一种新腔,而且还为唱腔创作开拓出一种新的方法,为后来的“样板戏”反西皮唱腔的创作提供了一个“样板”。从下文的腔句解析中大家将会看到,其后的反西皮上句,莫不效用此法。为使行文简洁,可将其命名为“威虎山上句”。

《智取威虎山》由上海京剧院创作,虽与《沙家浜》和《奇袭白虎团》属于同一时期(60年代)的作品,但颇具“海派”京剧善变求新之风范。这一腔句的改革,标新立异,正是其创新精神的体现。

(四)《平原作战》中的反西皮腔句及唱段

《平原作战》之反西皮腔句涉及两个唱段。

第一段夹插在第三场赵勇刚所唱“好妈妈疼爱咱像亲娘一样”的正西皮唱段中,共三句,乐谱上未加标记。乐句结构较复杂。可先以乐句为单位粗略分解如下:(例43)

例43.

好妈妈疼爱咱像亲娘一样

《平原作战》赵勇刚唱

第一句(上句)曲调由单基因腔生成。其中,第一分句为正调腔,第二分句基因腔移位转反调——前两分句的基因腔为断裂形式,第三分句归入基因腔。如将整个乐句的基因腔还原出来其步骤为:

1.将第一分句下移四度变为反调腔。(例44)

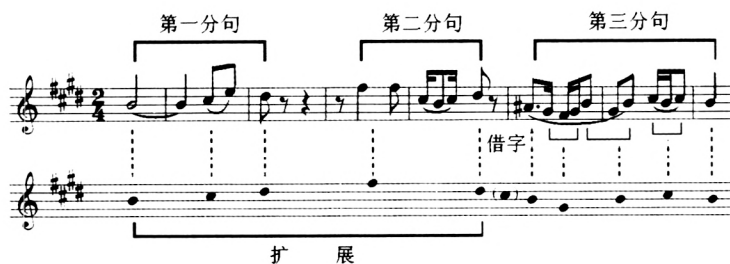
例44.

2.将第三分句下移五度变为原形腔——该分句使用的是“威虎山上句”之移位法。(例45)

例45.

3.将第一分句还原后的曲调与第二分句连接,其基因原形则浮出水面:(例 46)

例 46.



可见,这个上句腔形属于“威虎山上句”一类。

第二句(下句)结构非常复杂,如以基因腔为单位构解析,可分为五个分句,前三个分句由基因腔分裂出的一个临时商调腔(原位及移位形式)而生成,三个分句属于变奏关系。(例 47)

例 47.



第四分句归入基因腔(腔尾移位),第五分句由一个完整的原形基因腔构成。(例 48)

例 48.



这个结构复杂而又不失韵味的长大下句腔,在传统反西皮唱腔中绝无仅有,在现代唱腔中亦不多见。只可惜作者未将其视为反西皮腔句而加以标记。

第三句(上句)由两分句构成,前分句为反调腔,后分句转为正调腔。前分句腔尾采用了局部移位方式,与《沙家浜》反西皮上句腔式类同。(例 49)

例 49.



总体来看,这三句夹插在正西皮唱段中的反西皮腔,虽未像《沙家浜》那样做出明细标记,但实为“样板戏”反西皮唱腔的上乘之作。

第二段,是“样板戏”中鲜有的标名为反西皮唱段的多板式唱腔。该唱段位于第六场,用于赵勇刚及众乡亲哀悼被日寇枪杀的张大娘之悲愤场景。

这个唱段虽标名为“反西皮”,但实际上反西皮唱腔只有六句——前六句,后八句转为正西皮。(后文将做专论)

这个唱段中的六句反西皮与前一段创新方法不二,基本沿用了“样板戏”反西皮唱腔的创作模式。

第一二句,散板。这是“样板戏”反西皮唱腔中唯一的两句散板(《沙家浜》智斗为“摇板”)。

第一句(上句),由三个基因腔构成,第一分句腔尾为移位形式,第二分为原形,第三分句为正调移位腔的省略式(与前文例16《南天门》之传统唱腔类同)。(例 50)

例 50.



第二句(下句)是个传统腔,由断裂式单基因腔构成(与例 7 腔形相同)。(例 51)

例 51.



第三句(上句),由两个基因腔构成,前分句由原形腔扩展而成,增加了抒情性;后分句由移位腔构成。整句腔形属于“威虎山上句”。(例 52)

例 52.



第四句(下句),由两个基因腔构成,前分句基因腔扩尾;后分句转为正调腔。(例 53)

例 53.



下句尾腔转正调,在传统戏中有先例(例 17),在“样板戏”中也有先例(如例 38《奇袭白虎团》第二句)。但这个例句的用腔与前两例有所不同,没有换用正调腔而是使用了反调基因腔的移位形式。(正反调之基因腔称谓相反,正西皮的原位腔即反西皮的移位腔)。(例 54)

例 54.



因而,可视为反西皮下句腔的一种创新性用法。(这种用法在《磐石湾》反西皮腔句中被借鉴并发扬)。

第五句(上句)在结构上与第三句(上句)属同一类型——“威虎山上句”。(例 55)

例 55.



第六句(下句)由断裂式单基因腔构成,与第二句(下句)略同。(例 56)

例 56.



这六句虽没有更多的创新点,同传统唱腔比仍不失为“新腔”。

《平原作战》是上世纪 70 代的作品,由中国京剧院创作。属于后期“样板戏”中的“京派”作品。从以上基因分析来看,“后期”、“京派”之特点兼而有之。它既传承了前期“样板戏”之成果(如“威虎山上句”),又恪守传统规则而不失反西皮声腔之韵味。

近年来出现的某些“样板戏”研究者对于《平原作战》的唱腔创作颇有微词,认为“无新意”、“可用高、硬、快三字来形容”。笔者认为:实乃屈煞作者。至少这两个唱段中的反西皮腔句,既有“新意”,而又不“高”、“不硬”、“不快”——情深意切。

(五)《磐石湾》中的反西皮腔句及唱段

《磐石湾》中的反西皮唱段及腔句在十个京剧“样板戏”中可谓数量最多,涉及四个唱段。其中,有两个为独立的反西皮唱段,其余则属由“反西皮”起板的腔句,声腔布局与《沙家浜》智斗略同:反西皮——正西皮,但乐谱上却标腔为“西皮”而无“反西皮”之字样。

下面按场次顺序加以解之:

1、陆长海唱段“常备不懈”

这个唱段是位于第一场,用于陆长海说服、教育其妻巧莲应“常备不懈”之情景——语重心长。唱段共六句。乐谱标腔为[西皮慢二六](四句)转[流水](二句)。实际上前四句属反西皮与正西皮的混合腔,后二句为纯西皮。(例 57)

例 57.

常备不懈

《磐石湾》陆长海唱

原形腔 原形腔 移位腔

切莫让小天地罩住日光,

原形腔 原形腔 转正调腔

要看到大海上浪恶风狂。(过门略)

原形腔扩展 转正调腔 移位腔

艳阳天还须防寒流骤降, 百花园百

移位腔 移位腔 转正调腔

花园也有那蛇蝎暗藏。

第一句(上句)属于“样板戏”之常规反西皮腔句——“威虎山上句”。

第二(下句)、三句(上句)也属于“样板戏”常规性乐句(混合型乐句)。其中,第二句正调腔(亦包括第四句后分句之正调腔),皆使用了《平原作战》(例 53)的移腔套路(腔调略同),将反调腔移为正调。(例 58)

例 58.

例53后分句

例57第二句后分句

例57第四句后分句

蛇蝎暗藏

因而,可视为由《平原作战》所创造的一种新的反西皮下句腔程式之延续。

第四句(下句)亦颇有新意,与众不同,乐句不以原移位腔做铺垫,而直接用移位腔起句,并且连用,实乃“威虎山上句”之移位方法的延伸与发展。

此外,这些连用的移位腔中还另有玄机:暗含着唱腔主人公陆长海的主题音调。(例 59)

例 59.

陆长海音乐主题:

第二三分句唱腔:

移低四度

在京剧“样板戏”中,为剧中人物设计音乐主题始于《龙江颂》(之前的样板戏所用主题皆选用歌曲)。而将主题溶入唱腔中也是从《龙江颂》开始,到了《杜鹃山》被发扬光大。这种做法反映了将京剧音乐歌剧化的一种探索。《磐石湾》在《杜鹃山》之后。这段反西皮唱腔中的主题音调隐现,显然是这种探索和创作理念的应用与实践。

2.项武伯与陆长海对唱“原以为石沉大海”

这个唱段也在第一场,用于项武伯见到解放前海匪的杀人罪证“白头巾”和“刀鞘”之后忆想往事之情景。该段共六句,前三句由项武伯唱,后三句为陆长海唱。乐谱标腔为[西皮慢二六]转[西皮快二六]。其实,前三句为反西皮,后三句才是正西皮。(例 60)

例 60.

原以为石沉大海

《磐石湾》项武伯 唱

原以为石沉大海永成不白冤, (哪) 不料想当年罪证
重 现 眼 前。 白 头 巾 包 刀 鞘 一 桩 可 疑 案,

原形腔 原形腔 传统移位腔 原形腔

原形腔 原形腔 原形腔

转正调移位腔

这三句反西皮虽然出现在最后一出“样板戏”且“海派”剧目之中,但却非常“传统”。第一句后分句没有使用“样板戏”惯用的“威虎山上句”,而别出心裁地使用了被“样板戏”“遗忘”多年的反西皮二六传统形式的上句腔。其标识是以宫调腔为尾腔。但不是照搬,而是做了个性化处理,如 la 改为 si,增加“哭腔”效果。如将其与例 10 (传统腔)比较其关系清晰可见:(例 61)

例 61.

例10:

例60:

然而,“复古”也是“创新”。传统腔句闲置多年,乍用起来,亦令人耳目一新。

而第二句和第三句也很“传统”。其基因腔形态分别与例 2(《南天门》散板下句)、例 38(《奇袭白虎团》原板上句)略同,不再赘述。

3. 陆长海唱段“望海空”

这个唱段位于第四场,用于表现陆长海面对复杂的战况心潮涌动、静心思考之情景。乐谱标腔为[反西皮原板],是该剧之有名有实的反西皮唱段之一。

唱段虽只有两句,但句幅长大。

上句由三个分句构成。第一分句有两个基因腔,前腔为原形,后腔为移位腔;第二三分句由正调移位腔的断裂形式构成。

(例 62)

例 62.

望海空

《磐石湾》陆长海唱

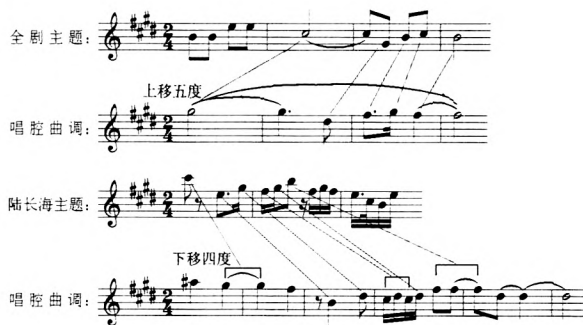
望 海 空

原形腔 移位腔



这个乐句的创新点有二:一是第一分句的前基因腔将原形腔的 mi 音换成了升 fa——此处之创新,新则新矣,但有点“跑味儿”。因为它触动了基因腔之骨干音。好在其转瞬即逝,韵味失落得不很明显。另一个创新点是融入了剧中之两个主题——全剧主题和陆长海主题。(例 63)

例 63.



下句由两个扩展式原形腔构成(后腔含移位)。(例 64)

例 64.



这个乐句的创新点是:再次融入了陆长海主题(第 6~9 小节,即后基因腔移位部分)。

这个唱段,如果按一般性的声乐作品(如歌曲、歌剧唱段)之标准来品评,不失为好作品。曲调舒展,抒情性很强,全剧主题和人物主题频频介入,配之以“紧拉慢唱”式的伴奏,恰当地表现了陆长海之“内紧外松”思索情态。然而,如从“反西皮原板”的角度看,则不失为败笔。这段“反西皮”唱腔的改革,可谓达到了“脱胎换骨”之境地。不但改变了基因,也改变了板眼程式——虽标名为原板,而无原板“眼起板落”之节奏特征。反复出现的“两个音乐主题”及前分句基因腔的改动,极大程度地淡化了反西皮唱腔的韵味。因而,如按照戏曲唱腔的美学标准来衡量,则不能算是成功之作。

4. 曾阿婆唱段“面对仇人怒火烧”

这个唱段位于第六场,是曾阿婆面见偷渡登陆的仇人海匪头目黑头鲨时怒目而斥之情景,是“样板戏”中唯一的一段老旦反西皮唱腔。唱段共六句,用了两种板式,乐谱上标名为[反西皮小导板]和[快板]。从标名上看,两种板式均前所未有。在传统唱腔中反西皮没有导板(多由正西皮导板导入),也没有快板(只有二六和摇板及散板)。(例 65)

例 65.

面对仇人怒火燃

《磐石湾》曾阿婆唱

[反西皮小导板] [快板]

面对仇人怒火燃。哪一个狗胆包天敢上前。
红旗是我渔家命；红旗映红渔家天。渔家在处红
旗在。纵然是血战红旗也心甘。

这个唱段对传统反西皮唱腔的“改造”亦属“脱胎换骨”——不但“改造”了其功能，而且还改写了基因。所以，堪称“样板戏”反西皮唱腔改革之败笔中的败笔。

首先，在表现功能上一反传统。如上所述，传统戏反西皮唱腔是专门用来表现悲伤的“哭腔”，而这个段子所表现的是“愤怒”——改变了反西皮的腔调特性。进而失去了反西皮存在的意义。在戏曲唱腔中，各种程式（正西皮、反西皮）犹如公鸡司晨、母鸡生蛋——各有各的功能、用场。如反其道而行之则无异于“性变态”。

其次，修改了反西皮的腔调基因。反西皮的腔调基因——如前文各谱例所述为：(例 66)

例 66.

阳形腔
阴形腔

这个基因腔具有双重调式调性之特征。在调式上，可徵、可宫（移位宫）。在调性上，具有正西皮之“属调”（上方五度调）的性质。其位于下句腔（声腔属性的标识性乐句）时，行使宫调腔之职能。

这个基因腔可以借乙（向属调方向运动——即正调的重属）唯独不能借凡（向反调的下属调方向运动）。因为，一旦借凡则等于回到了正调而失去反调之个性特征。所以，以往的反西皮唱腔改革——无论是传统唱腔之移位，还是“威虎山上句”之移位，均未改写这个基因：(例 67)

例 67.

反西皮基因腔：

传统移位腔：

“威虎山上句”：

因而，以往的改革均属不失韵味地丰富反西皮之腔调。而曾阿婆的这个段子在反西皮之主体部分（[快板]乐句）中，基因腔被借凡而异为商调腔，如第二句：(例 68)

例 68.

唱腔：

基因腔：

商调腔

这种改革不仅使反西皮的韵味一扫而光，而且颠倒了西皮声腔之上句商、下句宫的句法程式。其借凡的基因腔实为正西皮的上句腔的移位形式。因此，这种改革属“错句乱腔”。

这个唱段除了定调（老旦定调一般为 G，此段为 D）和落音（sol）具有反调特征之外，其他因素均与反西皮相悖。因此，堪为失败的探索。

《磐石湾》是最后一出京剧“样板戏”，由上海京剧院创作，属于“海派”后期作品。其中的反西皮唱腔亦体现着其“时期”和“海派”之双重特点。不但善变求新，而且加大了改革的力度。然而，过犹不及，刻意求新，“新”过了头则走向了反面。《磐石湾》反西皮唱腔的改革可谓成败得失各自参半。（未完待续）

（责任编辑 王进）