

教育部人文社会科学研究规划基金项目《后“样板戏”时期作品和“样板戏”衍生音乐作品系列研究》，项目批准号：11YJA760071。

# “蜕变”——“再生”(下)

——京剧现代戏《海港》方海珍唱腔音乐考辨

刘云燕<sup>[1]</sup>

(接上期)

## (三)板式扩充

板式的扩充，在京剧艺术发展过程中一直没有停止过脚步，尤其是京剧现代戏创作更获得了显著的成果。为了更好地适应唱腔音乐的发展需要，《海港》在板式创新上做了进一步的推进，成为前期“样板戏”与后期“样板戏”承前启后的桥梁。

### 1.【西皮宽板】

【西皮宽板】是《海港》的新创板式，它既吸收了【摇板】节奏“紧拉慢唱”的特点，又在【原板】一板一眼的2/4节拍基础上，赋予了宽广饱满、刚柔相济的旋律特点。方海珍“细读了全会的公报”唱段开头就采用了【西皮宽板】。辽阔伸展的曲调，开朗高亢的情感，唱出了方海珍面对复杂的困境在党的《公报》指引下的雄心和信念。(见谱例11)

例6.



## 2.【吟板】

【吟板】也称“吟唱”，即吟咏歌唱。它是借地方剧种“清板”基础上发展起来的新板式。如，由贵州琴书演变而成的新兴地方戏曲剧种黔剧，最早的板式就有【二板清板】；又如，在绍兴民间小戏基础上发展起来的越剧也有【清板】。在传统京剧里，将这一地方剧种的【清板】发展成了【吟板】。传统京剧《白蛇传》中的【西皮吟板】‘啊！狠心的许郎啊！’；《金玉奴》中的【二黄吟板】‘苦命的爹爹呀！’二者与传统京剧中的“哭头”有些类似，他们的思想表达还仅限于“感”和“叹”的层面，并不具备完整的词意。在《海港》“忠于人民忠于党”【反二黄吟板】中的‘(烈士的鲜血)渗透了码头的土壤’一句，自由吟唱的曲调委婉盘旋而下，悲切中带有哽咽的装饰音充满了苦涩，与前面的【摇板】共同表达了方海珍此刻对那些争取自由和民族解放而死难的烈士的追忆。

[1]作者简介：刘云燕(1959~)女，中央音乐学院音乐学博士，沈阳音乐学院教授。

“毛泽东思想东风传送”所使用的【西皮吟板】‘这才是/革命者/伟大的胸怀’，从唱词意义上分析，它已经构成了一个完

整的结构及词意涵义。其脱离伴奏的，一字一句的咏唱，表达了方海珍对韩小强发自内心的真挚情感和热切的期望。

### 例 7.



### 3.【西皮回龙】

【西皮回龙】是借鉴【二黄回龙】的特点发展起来的板式。在传统京剧板式中，与上述【吟板】相似，还仅限于短小的感叹似的附加句。如梅兰芳的《玉堂春》唱段“玉堂春跪至在都察院”中的一句：‘啊！大人呐！’京剧现代戏在此基础上发展了【西皮回龙】。首先用在《奇袭白虎团》严伟才的“为人类求解放粉身碎骨也心甘”唱段中。‘新潮/翻腾/似浪卷’的七字句作

为【西皮导板】的上句，‘新仇/旧恨/满胸间’与其对应在【西皮回龙】中。京剧《海港》方海珍的“暴风雨更增加战斗豪情”中进一步使用并发展。‘散包麦/请调信/令人深省’为【西皮导板】的上句；‘我胸中/一阵阵/江潮起伏，风云翻过，警钟长鸣’为扩充的【西皮回龙】下句。整个【回龙】前半部分短促，腔少字密，呈现出“垛句”的特征，后半部分伸展扩充，与【导板】形成了鲜明的对比。

### 例 8.



### 4.【二黄二六】

【二黄二六】是在传统【西皮二六】基础上发展的新板式，京剧现代戏最早见于《红灯记》李玉和的“党教儿做一个刚强铁汉”唱段中；在《海港》方海珍“这扛棒跟随咱经历过艰难世道”中进一步使用并发展。

过门音乐，在传统中京剧唱腔中早已形成了一种程式化格式。无论是西皮腔还是二黄腔，均以相对固定的过门模式运用在各自的唱腔中。京剧现代戏突破了这一程式，唱腔设计者根据剧情和情感的需要，与传统结合进行了新的创造。如《智取威虎山》常宝的“只盼着深山出太阳”唱段中‘大祸从天降！’一句后的过门音乐，就是以动力性的发展手法由作曲家创作的过门音乐，其艺术效果远远超过了传统程式化过门的感染力。《海港》中，过门音乐进一步发展。“细读了全会公报”的前奏、间奏过门，均采用方海珍的主题音调来完成，而且它紧随唱腔作转调进行。

上述《海港》无论是新板式的创造，还是进一步发展此前的成果，都体现了作曲家为京剧唱腔音乐创作拓展更广阔的空间所作出的努力，并在《海港》中切实起到了充分表现人物性格、推动戏剧发展等重要作用。

### (四)过门与纯音乐

### 例 9.



“暴风雨更增添战斗豪情”中【西皮回龙】与【慢板】之间的衔接，是一个动力性很强的过门音乐。

### 例 10.



作曲家采用对动机重复、模进、分裂等手法，将旋律做上下翻跃后衔接传统过门接唱腔。这种创造实现了“过门中的音乐”，“音乐中的过门”这一理念，使唱腔音乐与过门音乐如胶似漆地融为一体而更为丰满，起到了戏剧发展的强有力的烘托与推动作用。

过场往往使用固定的武场锣鼓兼文场曲牌。京剧现代戏，过场音乐或幕间曲等纯音乐的创作得到了新的发展。在《红灯记》中，以“红灯”为主题的音乐委婉、抒情；《智取威虎山》《打虎上山》的过场音乐，以辽阔、深远、空旷的气质打动并征服了观众。《海港》方海珍的“细读了全会公报”唱腔前的“序奏”，是将其音乐主题以管弦乐的形式奏出。这个音乐配以暴风骤

纯音乐的创作，是京剧现代戏又一个特征。传统京剧中，

雨的轰鸣，雨过天晴的蓝天，彩虹横架的斑斓画面，衬托和描绘了方海珍“细读了全会公报”后神采奕奕的形象。

### 三、回归传统的“再生”

“破”与“立”，即“发展的螺旋式是对事物发展过程中必然出现的曲折性的形象概括。它表明事物从简单到复杂、从低级到高级的发展不是直线式的，而是近似于一串圆圈螺旋式的曲线，即由自身出发，仿佛又回到自身，并得到丰富和提高的辩证过程。”京剧现代戏的音乐创作，正是这一辩证关系的充分体现。这里所谓的“回归”并非真正回到了传统的原点，而是螺旋式的上升发展使其获得进一步的升华。

#### 例 11.



到了《杜鹃山》，柯湘主题音调的创造才真正达到了如火如荼纯情的程度。首先，柯湘的主题在传统说唱音乐材料基础上进行了精心周密的深加工。尤其表现在调性上，作曲家吸取

#### 例 12.



主题核心部分的“1”和“2”是通过倒影逆行的手段创造的，二者衔接时做向下四度翻卷，结束音就会自然落在上四度的“do”音上；上翻五度时，结束音就下转四度接到了“re”音上。这样，无论衔接哪个唱腔都不会受到更多的限制。

同时，这个主题所具备的灵活、变通、可伸缩等特点，经过不同的发展和变化自然流畅地融入到了柯湘全部唱腔的前奏过门及间奏过门，并顺利地渗透到她所有的唱腔旋律当中，与唱腔音乐形成了不可分割的一个的整体。不仅如此，剧中几乎所有的主要人物均有自己的主题音调，它已经从一种音乐“符号”上升到了形象化、个性化的人物特征和标志。人物主题形象的高度统一和不断强化，使观众欣然接受并迅速建立起深刻的感官记忆而与此共鸣。从这一点上来评价，《海港》方海珍音乐主题的创作与探索并不是徒劳的，而是具有积极作用的，它成为《杜鹃山》人物音乐主题打造的重要开端和试验田。应该说，“破”与“立”在此最终得到良性的体现。

#### (二)借字转调

在传统京剧中，“借字”使唱腔获得了色彩上的变化，而“苦

#### 例 13.



[1]传统意义上的“苦音”与“欢音”(或“花音”)，是指秦腔唱腔音乐和曲牌音乐的两大类，它们由两种不同的音节与调式所形成。作为表现感情气质变化的技法之一。“欢音”主要表现欢娱快乐的情绪，“苦音”则主要表现悲哀伤感的情绪。

透过于会泳《海港》唱腔音乐创作实践的剖析，他的所有探索无论是成功的经验还是失败的代价，都不是能用“诟病”或“赞美”的简单词汇来做定论的。从他后期的创作成果可以证明，《海港》的实践真正成为了他挣脱传统的束缚而从中获得了经验的积累。

#### (一)主题音调

通过《海港》人物音乐主题的打造所获得的经验，首先在《龙江颂》中进一步探索。江水英的主题音调设计与方海珍异曲同工。其主题也来源于传统说唱中提取的材料经过加工形成的。不同的是，于会泳将其运用在了江水英几乎所有唱腔的前奏过门中。其中的“一轮红日照胸间”的创作手法与方海珍的“公报”的模式如出一辙，几乎完全相同。

了《海港》和《龙江颂》的经验和教训。经过了素材的提炼、新材料的创建、倒影逆行等手段的运用，并将主题后半部分的调性进行了巧妙的“柔性”处理，使之更具粘合力。

音”与“欢音”<sup>[1]</sup>的对比使用更具特点。“苦音”在情感气质上有伤感、晦暗、悲愁、哀怨等感觉，常常使用“微升 fa”和“微降 si”这两个音。在《海港》中，于会泳所运用的大量“借字”，并不属于上述“苦音”的范畴，而是有意识地来实现转调的目的。如“公报”的第一句直接以大二度的级进转到了远关系调；唱腔所有下句均以“借字”的方式转向上方四度调。如此种种手法的运用，已经大大超越了传统京剧唱腔的固定模式，其效果不得不说显得生硬并有失京剧的韵味。在《杜鹃山》中，上述手法虽还在继续使用，但是运用得合理恰当，流畅自然。尤其是柯湘的唱腔最为明显。如“乱云飞”中的【二黄导板】‘乱云飞/松涛吼/群山奔涌’一句，先从主调出发，然后用“变宫为角”的“借字”作为第一层的铺垫和过渡，再继续“借字”来实现重属方向的转调，使渐次盘旋上升的旋律与连绵激越的情感有机结合在一起，十分准确地表达了此时柯湘内心不安和焦躁的情绪。比起《海港》“公报”直接运用大二度转调所产生的调性“陡然”变化委婉自然得多。

另外,有关“借字”形成的上四度转调,在《杜鹃山》中的运用显得格外谨慎。柯湘的【反二黄原板】“黄连苦胆味难分”(“痛恨人间路不平”一句,运用了暂短的“借字”形成了一瞬

#### 例 14.



柯湘“血的教训”中“痛定思痛”一句,很好地运用了“微降si”,同样突出了“苦音”的色彩作用,削弱了转调的可能性和由



上述几例,即改变了传统程式的呆板使唱腔更为新颖,在落音处顾及传统调式的程式化因素,同时又与唱词内容、情感宣泄十分贴切。可以看出,《海港》的创作经验的优化与扬弃,使《杜鹃山》唱腔音乐更显示出柔和、适度、不留生硬的痕迹,达到了更为成熟的极佳的艺术效果。

#### (三)板式扩充

板式扩充,在前期“样板戏”基础上《海港》进一步创新,特别是《杜鹃山》已显得更加成熟,使用得更为得心应手。如在柯湘“血的教训”狭隘的复仇思想一句中采用了【反二黄吟板】;在柯湘的“无产者”中“洒热血,求解放,生命不息斗志昂扬,胸膛间浩气昂扬”一句,采用了“垛句”【西皮回龙】;【反二黄二六】在柯湘的“黄连苦胆味难分”中继续使用,等等。

#### (四)过门与纯音乐

过门与纯音乐,经过《海港》的进一步发展,到了《杜鹃山》更为凸显。过门音乐在柯湘的所有唱腔中无不渗透着主题音调的踪影,使整个音乐形象完整并深入人心。就这一点,比起《海港》更显示出音乐的统一性达到了极高的程度。由于其音乐主题设计得严密、灵活,无论它作西皮还是二黄的唱腔前奏、间奏过门,还是衔接每一段唱腔,都显得自如且游刃有余,与《海港》唱腔过门音乐的效果相比发生了重大变化。

纯音乐写作在《海港》的基础上,也获得了进一步发展。如《杜鹃山》场与场之间基本上实现了幕间曲的连接。更重要的是其音乐风格完全体现了南方地域性特征,与戏剧本身所表现的特定环境十分吻合。音乐优美柔和,节奏跳跃丰满,使整个戏剧充满了音乐为主体的完美的艺术境界。

### 结 语

任何一部音乐作品的创作,都是以作曲家的创作时代、环境、背景、观念,以及社会的价值取向等因素作为前提的。《红灯记》、《沙家浜》等前期几部成功的京剧现代戏,其唱腔设计者的创作大部分是来自于自身多年的实践经验积累。在继承传统京剧艺术基础上,他们设计出了与剧情相吻合并具有一定时代感的脍炙人口的唱段。《智取威虎山》的唱腔设计是一支集合了各方面人才的创作队伍,是戏曲音乐工作者与新音乐工作者的混合班底。他们的创作观念与审美情趣已经与完

间上四度离调的色彩对比;而在“黄连苦胆”处恰好地运用了“微升fa”这个“苦音”,从而阻碍了由于“单借”而形成的生硬转调的可能。

此造成的不自然。

全彻底的传统有了一定的差别。如中西汇合乐队的使用,纯音乐的写作,音乐主题的设计等都显示出与传统不同的概念和崭新的面貌。

通过《海港》的剖析,我们也不难看出唱腔设计者在创作上的内在动因。作曲家于会泳使出了浑身解数,努力在寻求一条传统音乐通往新时代的最佳途径。他首先坚持“破”为前提,冲出传统京剧唱腔固有的程式束缚,力图表现出与以往不同的“新”的创造。但良好的愿望必将付出等量的代价,“破”与“立”这对矛盾一定会在其实践过程中相互排斥,而经过不断的咬合后最终才会建立起新的秩序。由于作曲家在《海港》中一系列带有风险性的“破”的行径,也恰使它成为了传统京剧向现代京剧跨越进程中承上启下的关键转折点。它使此前京剧现代戏创作得到了进一步的巩固和光大,又作为“正反”两方面的镜子使后期京剧现代戏的创作获得了重要的经验。被大家竖指称赞的优秀作品《杜鹃山》,无论是戏剧情节,人物塑造,台词精致等方面堪称是经典。特别是在唱腔音乐创作中所表现出的对传统的尊重,对观众欣赏及审美的顾及等方面,都体现出了中国的“戏曲精神”依然尚存,所依托的形态新程式也备受广大观众的亲睐与赞美。作曲家终于经过大胆的艰苦探索,满面春风地迎来了其创新程度最大,时代感最强,唱腔音乐风格最新的成熟的《杜鹃山》。如果说这部戏是京剧现代戏有史以来最为成功的精品,那么它也是中国传统京剧这一古老的艺术样式在长达二百年的历史长河中,终于在新的历史条件下完成了真正的质的“蜕变”而后获得的“再生”。《海港》也恰是整体链条中最为凸显的一环。

#### 参考文献:

- [1]武俊达著.京剧唱腔研究[M].人们音乐出版社,1995
- [2]费玉平编著.京剧唱腔句法与作品分析[M].中国戏剧出版社,2004
- [3]人民音乐出版社编辑部编.京剧“样板戏”主要唱段集萃.人民音乐出版社,2002
- [4]中国戏曲志北京卷.辽宁美术出版社,1994

(全文完)

(责任编辑 朱默涵)