

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。

京剧“样板戏”《龙江颂》腔式改革初探(下)

王学仲^[1]

四、重句叠腔

唱腔中则属少见。

重句叠腔,就是重复上下句中的一句,使两句体结构的乐段变为三句体。这种变体形式在地方戏剧种(如评剧)及说唱曲种(如评弹)之板腔体结构的唱腔中并不鲜见,而在京剧传统

《龙江颂》唱腔中共有4个这样的乐段。前两个乐段出现在同一唱段中,即阿莲、阿更、黄国忠对唱西皮快流水《抢险不能再拖延》。

其一:

例 49.

抢险不能再拖延

[西皮快流水]

阿莲、阿更 对唱
黄 国 忠

上句

(阿莲唱) 就 要 搬! 你 不 想 大 坝 缺 柴 难 抢 险? 叠上句

(阿更唱) 不 能 搬! 你

下句

(黄国忠唱) 不 见 窑 上 已 经 起 了 火, 停 火 就 毁 了 这 窑 砖。

其二:

例 50.

上句

(阿莲唱) 就 要 搬! 应 当 停 火 把 柴 草 献! 叠上句

(阿更唱) 不 能 搬 小 队 损

下句

(黄国忠唱) 失 又 增 大, 严 重 后 果 谁 承 担?

[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。

这两个乐段结构、技法完全相同,处理得非常巧妙。其创意性有三:1、三人对唱,句式为:二上一下。两个上句虽为叠腔,但一为旦腔(阿莲),一为生腔(阿更),落音不同,而没有重复感;2、前上句尾音与后上句首音之“和声式”衔接,将两个上句腔浑为一体,“粘”成了一个“大上句”,与一个“小下句”并置,堪为“三句体”乐段结构的“翻新”;3、就其所表现的情节内容而言,其浑为一体的两个上句,表现兄妹二人激烈争辩,各不相让

之情景非常贴切;而一个下句则用来表现第三者(暗藏的阶级敌人)之带有倾向性、煽动性地插话,亦十分得体。

后两个“三句体”乐段,分别用于江水英和李志田唱段,一为叠上句,一为叠下句。

江水英唱段中的叠句位于其反二黄“成套唱腔”《为人类求解放奋斗终身》之最后三句:

例 51.

为人类求解放奋斗终身

[反二黄散板·摇板·二六·散板]

江水英唱

上句

忆当年看眼前, 此情此景令人心痛实难忍,

叠上句

同志啊! 战友哇!

下句

似这点小风浪你尚且站不稳, 更何谈为人类求解放奋斗终身!

叠下句

从唱词上看,此三句为二上一下(叠上句);而从腔调上看,则实为一句:“一顺边”。其落音相同皆为 sol,一个低 sol,两个高 sol。但因三个乐句句句幅长大,其“雷同”性被淹没、被淡化。而若从腔式之调属来看,第一句为徵声宫调腔,属于反二黄之上句腔式,腔词关系吻合;第二句为徵声商调腔,属于反二黄之下句腔式(前文已做过分析——例 48),故属于上句词配了下句曲;第三句为徵调腔,亦属于反二黄之上句腔式(前文亦

有所分析,与例 32、33 为同一类型),故属于下句词配了上句曲。因而,这个乐段,其唱词属于带叠句的三句体,而腔调结构则属于“三条腿”(上——下——上,缺一句)。所以,尽管其词情、曲情皆有情有意,但若按京剧及板腔体音乐之对称性美学标准衡量则不伦不类。

李志田唱段中的叠句,位于其二黄原板《永不忘阶级斗争》一段之最后三句。

例 52.

永不忘阶级斗争

[二黄原板]

李志田唱

上句

一阵阵的风雨啊, 一层层的

下句

沉痛教训, 从此后永不忘阶级斗争

叠下句

争, 赤胆忠心为人民, 奋斗终身!

叠上句

这个三句体乐段,词、曲皆为“标准化”之叠下形式(一上二下),腔、词相宜。在此,不复赘言。

叠句重腔其他板腔体音乐的某些剧、曲种中较常用,不

足为奇,但用入京剧音乐则不失为创新,可称其为:“样板戏”借鉴姊妹艺术革新唱腔之成果。

五、错腔舛句

18句(占7%);其中西皮腔1句;二黄腔:8句;反二黄:9句。

1、西皮唱段中的舛句

这个问题前文已有所涉猎,此节做集中解析。

西皮唱段中的舛位腔句有一处,第三场阿莲唱段《让青春

错腔舛句,就是颠倒上下句腔位——上句词配下句腔或下

焕发出革命光芒》第6句(下句):

句词配上句腔。这种情况在《龙江颂》在全剧233个乐句中,有

例 53.

让青春焕发出革命光芒

[西皮快二六]

阿莲唱



该乐段之下句腔,按旦腔规矩,腔尾应为徵声宫调腔或徵调腔,落音为 sol。而如果用生腔(旦用生腔),应为宫调腔,落音为 do。而此句腔尾用了商调腔,落 re(生腔上句腔)。与其上句腔尾形成变相“一顺边”。

2、二黄唱段中的舛句

在二黄唱段61个腔句中舛位句有8个(占13%),皆为上

句腔。如盼水妈唱《毛主席把阳光雨露洒满人间》首句(上句):

例 54.

毛主席把阳光雨露洒满人间

[二黄散板]

盼水妈唱



二黄上句腔,无论生旦,腔尾皆为宫调腔,落音为 do。而上例句尾却用了商调腔,落音为 re(与其下句落音相同),属于上句词配下句腔,乃典型的舛位腔。但因其下句腔尾通过借

字(以 si 代 do)变为商声徵调腔,故其“一顺边”效应不太明显。

再如,盼水妈同上唱段之最后4句:

例 55.

毛主席把阳光雨露洒满人间

[二黄二六]

盼水妈唱



第一句和第四句,腔词关系及属性较明确,分别为规规矩矩的上下句。而第二、三两句,则属于“模糊句”。第二句为下句词配上句腔,第三句则为上句词配下句腔。均属舛位腔句。

然而,如果抛开唱词单从腔式上看,四个乐句构成了新的对称关系,即两个上句腔与两个下句腔并置,可称之为:“复式叠腔”。

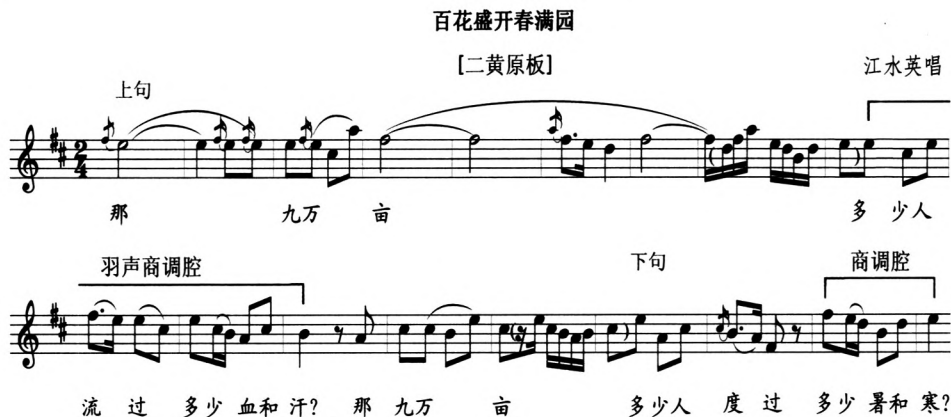
例 56.



因而,这种舛位腔虽腔、词不配套,但就其曲调而言,则“舛”出了新的规矩。

其他例句,如江水英唱段《百花盛开春满园》第11句(例57)和第15句(例58):

例 57.



例 58.



上两例句,其上句腔尾皆用了羽声商调腔,与其下句为同一调属。但亦因其以移位形式出现,故与其下句腔之关系亦属于变相“一顺边”之类。此外,其上下句之腔式关系与例53(西皮腔)之舛位形态基本相同。可见,舛位腔不仅可导致同一声腔之上下句层面的腔式混乱,亦可导致不同声腔(皮、黄)层面的腔式混乱——因为,皮、黄二腔之腔式关系为反向对称。)西

皮上句腔式(落音 re)与二黄下句相同;而其下句腔式则与二黄上句相同(均指其母腔——生腔)。

3. 反二黄唱段中的舛句

在《龙江颂》之反二黄32个腔句中,舛位句有9个(占28%)。其中上句腔6个,下句3个。如:

例 59.



反二黄上句腔式与生腔二黄同,腔尾应为宫调腔(落 do 音) 或徵声宫调腔及徵声腔(落 sol 音)。故此句为舛句。

再如:

例 60.

为人类求解放奋斗终身

【反二黄原板】

江水英唱



又如:

例 61.

让革命的红旗插遍四方

【反二黄二六】

江水英唱



上例四句唱腔中后三句皆属舛位腔。

《龙江颂》唱段中的这种错腔舛位现象,在传统唱腔中几无先例,无疑属于“创新”。然而,这种“创新”对于京剧音乐在传承中所自然形成的“阴阳对称”之结构形态和美学法则具有明显的破坏作用,生成传统唱腔所忌讳的“一顺边”、“三条腿”之结构形态。尽管曲作者在操作细节上采取了一些补救措施,或者尚颇有些“创意”,但作为创新之“原则”、之“方法”,实不值得称道。“文革”之后,人们指责“样板戏”越改越离谱,与这种错腔舛句则有直接关系。

六、主题入腔

主题入腔,就是将人物主题音调溶入唱腔之中。

在戏曲音乐中,为戏剧人物设计音乐主题是“样板戏”之首创。前期样板戏如《红灯记》《沙家浜》《智取威虎山》等均采用革命歌曲做主题。而为剧中人物量身“创作主题”则从《龙江颂》开始。其后之《杜鹃山》《磐石湾》等剧目皆沿用此法。

曲作者为“一号人物”江水英创作了一个主题音调。该主题第一次亮相是在江水英首次登场暨首段唱腔《人换思想地换装》之西皮导板过门:

例 62.



之后,作者抽取这个主题音调核心因素,以不同形态溶入江水英的唱段之中。在江水英(全剧)之99句唱腔中,出现了51次(有的腔句一句中出现多次)。

该主题在唱腔中的音调可分为原形和变形两种形态。分

别或并同溶入唱腔乐句之中。

1、原形入腔

原形入腔就是从主题音调之原形中提取腔素,溶入唱腔。

其西皮腔中的例句,如《一轮红日照胸前》第2句(下句):

例 63.

一轮红日照胸前

【西皮原板】

江水英唱



上例之句尾音调,即属抽取由主题音调之原形腔素演化而 来:

例 64.



又如,该唱段最后一句:

例 65. 一轮红日照胸间
[西皮原板] 主题腔 江水英唱

似战鼓催 征 人 快马加 鞭。

其二黄腔中的例句,如《望北京更使我增添力量》第3句 (上句):

例 66. 望北京更使我增添力量
[二黄慢板] 主题腔 江水英唱

千 年 流 淌,

其反二黄腔中的例句,如《为人类求解放奋斗终身》第1句 (上句):

例 67. 为人类求解放奋斗终身
[反二黄慢板] 主题腔 江水英唱

公 字 间,

而在该唱段第2句(下句)中这个“主题腔”则出现了3次:

例 68. 为人类求解放奋斗终身 江水英唱
[反二黄慢板] 主题腔

这 一 石 铭 记 着 阶 级 深 情。

此外,溶入唱腔的主题原形音调中还有一个移位式腔素。如《百花盛开春满园》第13句:

例 69. 百花盛开春满园 江水英唱
[二黄原板] 主题腔

听任江水空(啊)流去,

再如,《望北京更使我增添力量》第3句(上句):

例 70. 望北京更使我增添力量 江水英唱
[二黄慢板] 主题腔

九 龙 水

这个腔素源于该唱段起板过门之主题移位音调:

例 71.



2、变形入腔

唱腔。其变体腔是主题音调核心的一个“倒影”形态:

变形入腔,就是从主题音调中提取出一个变体腔素溶入

例 72.



这个变体腔素在江水英唱腔中出现了 26 次。其西皮腔中的例句,如《人换思想地换装》第 3 句:

例 73.

人换思想地换装
[西皮原板]

江水英唱



再如,该唱段第 5 句:

例 74.

人换思想地换装
[西皮原板]

江水英唱



又如,《九龙江有水能救旱》第 2 句(移位):

例 75.

九龙江有水能救旱
[西皮散板]

江水英唱



其二黄腔中的例句,如《望北京更使我增添力量》第 7 句 (移位):

例 76.

望北京更使我增添力量
[二黄快三眼]

江水英唱



再如,同一唱段第 13 句,变体腔与原形腔以移位形态并用:

例 77.

望北京更使我增添力量
[二黄原板]

江水英唱



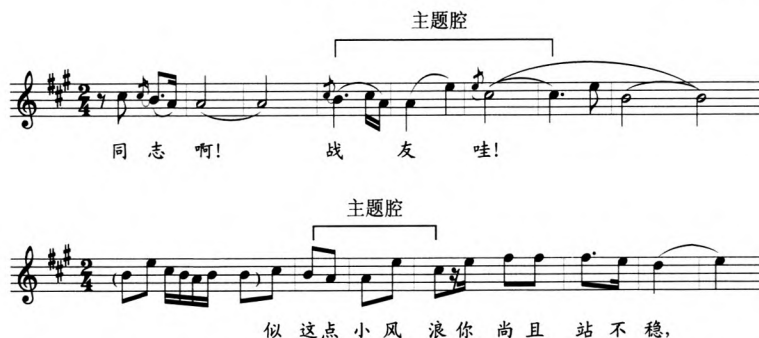
其反二黄腔中的例句,如《为人类求解放奋斗终身》第16句(变形腔连用):

例 78.

为人类求解放奋斗终身

【反二黄摇板·二六】

江水英唱



再如,《让革命的红旗插遍四方》第3、4句,变形腔与原形腔并用于相邻的上下句之中:

例 79.

让革命的红旗插遍四方

【反二黄二六】

江水英唱



主题入腔,旨在使人物的音乐形象更典型、更鲜明、更富有个性。而其负面效应则是淡化声腔韵味。

几点结论

1、改革腔之比率及音乐属性

腔式(不包括板式)统计,《龙江颂》全剧改革腔的比率约占50%,也就是说有约一半的腔句及唱段(如阿坚伯唱段)保留了传统程式,^[1]所以其音乐之体裁属性,本质没变,仍属于京剧,而没被改成“歌剧”。

2、改革之原则和方法

改革的原则:“从人物出发”、“从内容出发”,形式服从内容。具体操作方法可概括为两点:一是修改基因腔的腔素(如旦用生腔、正反相融、借凡变调、主题入腔);二是改变句法结构(如重句叠腔、错腔舛句)。其中,有的属于对传统技法的继承;有的属于对本民族姊妹艺术表现技法之借鉴;有的属于打破常规之标新立异;有的则属于“洋为中用”。

3、改革之美学效应

强调了剧目音乐之创新问题,而忽视了剧种音乐之美学原则。从宏观上结构看,京剧腔式是一个和谐的阴阳对称体系:皮、黄腔相对称,生、旦腔相对称,正、反调相对称,上、下句相对称。而不同类别的腔句相互融合,从剧目唱腔改革之微观角度

看,合情合理,但从剧种音乐之宏观层面看,则造成了种种“破缺”(不对称)。进而使相混、相融的各类腔式丧失其个性特征,即个性美;使精通京剧音乐的观众,从微观层面感觉没有味道——如“旦腔没旦腔味儿”、“反二黄没反二黄之味儿”。

4、改革之成败得失

评价音乐作品,美学标准不一,因人而异,见仁见智,不能划一而论。因而,可就《龙江颂》腔式改革之成败得失,从观赏群体之角度述之以己见:

(1)对于不熟悉传统京剧音乐的观众而言,不失为优秀作品。

(2)对于半通传统京剧音乐或对传统唱腔已产生审美疲劳的观众而言,不失为创新。

(3)对于精通传统京剧音乐且执著于传统美学观念的观众而言,则属于有得有失、有成有毁。

基于以上观念,本文对于《龙江颂》及“样板戏”腔式改革之初探,仅旨在弄清问题,陈述一些事实,试图指出“这是什么”和“为什么”,以期能为京剧音乐理论研究及创作提供一些参考和启示,而对其成败得失则不能做出非此即彼式的评价和判定。

(全文完)

(责任编辑 朱默涵)

[1]正文中所做之比率统计,标准不一,且有交叉成分。有的属类别比率,有的则属总体比率。如“旦用生腔占29%”是指旦腔中所含生腔腔句之比率。而错腔舛句占7%则指其在全剧腔句的比率。此外,在改革腔句中,有的含一种因素,有的含多种因素。故“改革腔约占50%”之语,不等于各项比率之叠加。