

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
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, 此情此景令人心痛灾难 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!

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。但因三个乐句均句幅长大，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!

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。

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。

叠句重腔其他板腔体音乐的某些剧、曲种中较常用，不

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。

错腔舛句,就是颠倒上下句腔位——上句词配下句腔或下句词配上句腔。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

The musical score shows a vocal line in Western-style notation. The lyrics are: "我立志学英雄,重担挑肩上,脚跟站田头,心向红太阳。". Above the staff, the words "上句" (Upper Sentence) and "下句" (Lower Sentence) are written. Brackets above the staff group the notes into two main sections: "羽调腔" (Yǔdiào Qiāng) for the upper section and "商调腔" (Shāngdiào Qiāng) for the lower section. The notes are primarily eighth and sixteenth notes.

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

The musical score shows a vocal line in Western-style notation. The lyrics are: "旧社会咱后山十年九旱,要水更比登天难。". Above the staff, the words "上句" (Upper Sentence) and "下句" (Lower Sentence) are written. Brackets above the staff group the notes into two main sections: "商调腔" (Shāngdiào Qiāng) for the upper section and "商声徵调腔" (Shāngshēng Zhǐdiào Qiāng) for the lower section. The notes are primarily eighth and sixteenth notes.

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),属于上句词配用下句腔,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

The musical score shows a vocal line in Western-style notation. The lyrics are: "何惧眼前遇大旱,一方有难八方来支援。劈山引水与天战,但愿得龙江水早到后山。". Above the staff, the words "上句" (Upper Sentence), "下句词上句腔" (Lower Sentence Word Upper Sentence Tone), and "上句词下句腔" (Upper Sentence Word Lower Sentence Tone) are written. Brackets above the staff group the notes into three main sections: "上句" (Upper Sentence), "下句词上句腔" (Lower Sentence Word Upper Sentence Tone), and "上句词下句腔" (Upper Sentence Word Lower Sentence Tone). The notes are primarily eighth and sixteenth notes.

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.

百花盛开春满园
[二黄原板] 江水英唱

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.

为人类求解放奋斗终身
[反二黄原板] 江水英唱

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：

为人类求解放奋斗终身

例 60. [反二黄原板] 江水英唱

上句 商调腔

战 洪 水 后 山 人
不惜牺牲抢担重任,

又如：

让革命的红旗插遍四方

例 61. [反二黄二六] 江水英唱

上句 下句 宫调腔

多少奴隶未解放, 多少穷人遭饥荒,
多少姐妹受迫害, 多少兄弟扛起枪。

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句现象，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.

主题：

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《一轮红日照胸间》第 2 句(下句)：

一轮红日照胸间

例 63. [西皮原板] 江水英唱

主题腔

一轮红日 照 胸 间。

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 满，

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
【反二黄慢板】
主题腔 江水英唱

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
【二黄原板】
主题腔 江水英唱

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
【二黄慢板】
主题腔 江水英唱

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

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

党指 示 堆江 送水 奇迹 创。

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

在眼 前 有一 场 公私 交 锋 仗,

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

解救 那九万 亩

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

堵江来 出现的可疑迹象,

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

变体 (移位) 原形 (移位)

望 北京 更使 我

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，^⑩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。