

论京剧“样板戏”音乐的历时演进

戴嘉枋

(中央音乐学院音乐学研究所 北京 100031)

摘要:京剧“样板戏”数量众多,且具有一定的创新性,故引发了专家学者的广泛关注,然目前绝大多数关于京剧“样板戏”音乐方面的研究成果,多集中于对其音乐形态的探讨,而鲜见对京剧“样板戏”音乐的历时演进的研究成果。纵观京剧“样板戏”的音乐创作历程,可大致分为前期、中期和后期,且每一时期的京剧“样板戏”音乐在延续前一时期的部分音乐艺术手法的同时,又体现出各自鲜明的音乐特点。

关键词:京剧“样板戏”;《红灯记》;《沙家浜》;《智取威虎山》;《海港》;《龙江颂》;《杜鹃山》

中图分类号:J643.1 **文献标识码:**A **文章编号:**1004-2172(2013)03-0019-09

京剧“样板戏”的音乐无疑是 20 世纪中国文革期间音乐最为引人注目的领域。其缘由一是数量众多,在 19 部“样板戏”中间竟有 11 部之多,^①占据了“样板戏”总量半数以上;二是京剧“样板戏”由于在京剧音乐艺术的改革创新上取得了许多富有成效的成果,至今还为中国的音乐界和京剧界同行所称道并得到某些沿用,可谓遗泽深远。鉴此,多年来引发不少专家学者对此进行了辛勤研究。然而在目前众多的关于京剧“样板戏”音乐研究成果中,多集中于对音乐形态的探讨,而忽略了京剧“样板戏”的音乐在十余年间固有的一个虽然短促、但客观存在的艺术历时演进过程。本文拟对此略加探究。

京剧“样板戏”总体上大致经历了这样的演进过程:“文革”前的 1964 年在北京举行的全国京剧现代戏观摩演出大会已经推出了若干相当成熟,并在之后唱腔修改不大的剧目,如中国京剧院的《红灯记》、北京京剧团的《沙家浜》、山东京剧团的《奇袭白虎团》等。其后至“文革”前夕,上海京剧院将参与全国京剧现代戏观摩演出大会的两部京剧《智取威虎山》和《海港》进行了重点修改,直至唱腔上趋于定型。这五部京剧在“文革”开始后的 1967 年被列入了第一批八个“样板戏”的行列。1968 年起为了拍摄“样板戏”电影,此五部京剧“样板戏”均进行了修改,其间由《智取威虎山》率先试用中西混合乐队取得成功,并开始将此乐队编制运用到所有京剧“样板戏”中。1970 年起开始了第二批“样板戏”的创作,先后又产生了中国京剧院的《红色娘子军》和《平原作战》,上海京剧院的《龙江颂》《磐石湾》,北京京剧团的《杜鹃山》,以及山东京剧团的《红云岗》

等六部京剧“样板戏”。

纵观京剧“样板戏”的音乐创作历程,则大约经历了前期、中期与后期三个时段,它们各自在延续前一时期的某些音乐艺术手法的同时,也显现出了自身鲜明的特点。

一、前期京剧“样板戏”及其代表作《红灯记》《沙家浜》的音乐特点

京剧“样板戏”在“文革”前被称为京剧现代戏。其“现代”涵义,一是从表现的内容上,反映的都是中国现代革命题材和人物;二是为适应现代题材和人物表现的需要,在固有的传统京剧艺术表现形式,特别是程序化的音乐形式上,有了相应的拓展,使之赋予了不同于传统京剧的“现代”色彩。

源于徽、汉,形成于清代道光年间的京剧,在一百多年的发展中,影响遍及全国,名流辈出,剧目繁多,成为了中国最大的剧种,并在音乐上也形成了鲜明的传统特色并达到了相当高的艺术水平。但是,传统的京剧音乐从表现现代生活和人物形象来说,也存在着诸多的不足。这首先在唱腔上,虽近百年来不少京剧表演大师根据自己擅演剧目中人物的思想性格,对传统唱腔的旋法唱法作了发展,并形成了异彩纷呈的流派,可是就人物音乐形象的刻画而言,唱腔本身仍仅具有性别及类型化的特征,而缺乏独特的个性表现。其次,京剧唱腔严谨的唱腔布局、唱腔转接、板腔选择的标准和程序,作为一种既成的模式和规范,在一定程度上束缚了音乐的进一步发展。再次,京剧音乐的伴奏乐队

收稿日期:2013-01-16

作者简介:戴嘉枋(1949—),男,中央音乐学院音乐学研究所所长,专职研究员,博士生导师。

存在着单调、尖噪的弱点,除为唱腔伴奏外,在剧中对舞台场景、气氛的铺垫、渲染、烘托,以及深化唱腔的意境和情感表现功能,都还比较有限。

正是由于京剧音乐传统程序、风格与现代生活、时代精神表现需要上的巨大差异,迫使了京剧“样板戏”的音乐不能不在“既有程序,又不限于程序”的前提下,对传统的京剧音乐进行历史性的拓展和变革。

对于在1964年全国京剧现代戏观摩演出大会前后唱腔即已基本定型,之后除了配以中西混合乐队和器乐部分略作相应改动之外,于70年代初定稿时唱腔基本未作太大更动的京剧“样板戏”,可列入前期京剧“样板戏”音乐的范畴。其中突出的代表是在1964年即享誉全国的《红灯记》《沙家浜》。

前期京剧“样板戏”的音乐创作,主要体现在唱腔设计上。

与以往京剧流派名家的剧目多数是根据某一名家的唱腔特点来进行剧本设计的“先唱腔后剧本”之创作过程不同,^②京剧“样板戏”的创作过程是“先剧本后唱腔”。这些唱腔设计根据京剧现代戏表现新的内容、体现时代气息的创作要求,十分注意人物唱腔的个性化和戏剧性的表现,即唱腔不仅体现出人物的思想性格,并随着剧情的展开和人物思想性格的相应变化,唱腔也随之变化。同时因这些剧目参与唱腔的设计者,绝大多数是京剧演员和琴师,所以在唱腔设计中较多地采用了传统京剧唱腔中的流派因素,在此基础上再谨慎地进行发展。只是在人物唱腔的流派借鉴上,颇为重视契合剧中人物的思想性格特点,如将爽朗、明快和活泼的“荀(慧生)派”选用于《红灯记》中的李铁梅和《沙家浜》中的阿庆嫂;对《沙家浜》中阴险狡猾而故作洒脱的刁德一,则选用了流利潇洒的“马(连良)派”,至于郭建光于“谭(鑫培)派”的借鉴,显然不光是为了适应饰演者为谭派嫡传后人的缘故,更是因为其高亢清健、韵味醇厚的唱腔与剧中人物坚毅沉稳的性格相匹配;而《红灯记》中李玉和唱腔在一定程度具有最先饰演者李少春的“李派”特点等。尽管如此,与传统京剧唱腔往往根据名角唱腔流派特点“量体裁衣”的陈习相比,还是呈现出了几个明显的创新特点。

为准确体现出人物的思想性格及其戏剧性表现,前期京剧“样板戏”的唱腔设计,首先是根据人物性格及其在特定场景中的表现需要,运用多种手法,精心处理好每一个唱段。这些手法体现在:

一是在明快活泼或高亢激昂的【西皮】、凝重稳健或委婉抒情的【二黄】的两大基本腔系中,根据人物的性格和在场景中的表现需要,准确地选择各种唱腔板

式和流派。如《红灯记》第二场中李玉和送别交通员时叮咛的唱段“天下事难不倒共产党员”,选择了抒情而凝重的【二黄快三眼】板式;在他接到鸠山的“赴宴邀请”,告别李奶奶和铁梅所唱的“浑身是胆雄赳赳”唱段,为体现他临危不惧、大义凛然的神情,以及对她们饱含深情、含义深长的叮嘱,则运用了激情洋溢而又不无英武之气的【西皮二六】板式。

此外,在某些特殊需要的唱腔中,设计者也谨慎地创造了一些新的板式。如《奇袭白虎团》中严伟才“中朝友谊花朵是鲜血来浇灌”唱段,以及为表达崔大娘见到中国人民志愿军时所唱的“安平山上彩虹现”唱段,在唱腔中吸收了朝鲜民族音乐的特点,并利用舞蹈型的3/4节拍,创造运用的【西皮】一板二眼,在体现了朝鲜民族能歌善舞特点的同时,又确切地表现了中朝军民水乳交融的情谊和见面时欢欣鼓舞、喜气洋洋的动人情景。又如《红灯记》李玉和“党教儿做一个刚强铁汉”,是他在刑场上与李奶奶饱含激情进行诀别的一个唱段,据于它语速比较快的特点,采用的就是原【二黄】腔系中所没有、借鉴【西皮】腔系才有的【二六】【流水】【快板】等板式创造出的【二黄二六】。

手法之二是,根据京剧现代戏的唱词采用白话文,唱词句式结构不拘于传统的七字句、十字句的“多元化”特点,在唱腔音乐设计上与传统京剧相比,扩腔与缩腔等的句式变化手法运用得极为频繁,极少有一个乐句是完全合乎传统京剧原始程序的;同时唱腔根据人物在特定场景中的表现需要,结合发挥器乐过门铺垫、渲染的有效作用,来强化人物个性在剧情中的体现。如《红灯记》第五场中李铁梅听奶奶诉说家史后,陷入沉思中所唱的“做人要做这样的人”唱段,首先呈现的是运用京胡语汇展衍成的一个柔和平缓的【西皮散板】过门,营造了铁梅思索的情景氛围。而当铁梅经过【摇板】唱到“为什么爹爹表叔不怕担风险”,后半句上板转入规整的【原板】,表现内心深沉而郑重的疑问后,唱腔设计特别在“险”字上作了扩腔处理,谱以了曲折回环、轻柔徐缓的长拖腔,揭示人物久思未解的内心自问。接踵的过门,又以节奏重复的方式,奏出两个旋律在起伏延绵中上行、速度逐渐加快、力度不断增大的乐句,呈现她的思潮涌动;在此充分铺垫后,在一个短暂的停顿后,接以铁梅爆发式的激疾有力的唱腔“为的是救中国,救穷人,打败鬼子兵”,体现顿悟后的铁梅最终找到了心中的答案。

手法之三是,除上述的具有个性化的润腔和节奏设计之外,唱腔设计还善于从人物特殊的语气传达中,捕捉相应的音乐表现形式,从而对性格表现产生积极

有效的作用。如《红灯记》中的李铁梅是一个年仅17岁的革命后代,洋溢着活泼天真的青春气息。她在剧中登台亮相的第一个叙述性唱段“都有一颗红亮的心”,虽采用了传统的【西皮流水】板式,但又作了相应的艺术处理。唱腔根据唱词或整或散、时疏时密的特点,结合唱词中隐含的一些铁梅特有的情态,音乐设计对“虽说是亲眷又不相认”的“虽说是”进行了重复处理;又对“这里的奥妙我也能猜出几分”中对“妙”、“能”、“猜”分别加了短扩腔或装饰音。这些音调、节奏上的细微处理,不仅突破了【西皮流水】原有的音调模式,于节奏上显得明快清新,更将小铁梅当时善于观察、思索,却还不太沉稳的活泼、不无得意的声貌神采,在唱腔中惟妙惟肖地体现出来。

值得注意的是,前期京剧“样板戏”的唱腔设计,不仅注重正面人物的性格体现,反面角色的唱腔设计也十分精致细腻。如《沙家浜》中胡传魁的“想当初”,刁德一的“适才听得司令讲”、“沙老太休得要想不开”等唱段同样富于个性和韵味。《沙家浜》“智斗”一场中阿庆嫂与胡传魁、刁德一的对唱,采用的是传统的“背供”形式,但又突破了传统对唱中多用同一板式的惯例,而以【摇板】和【流水】交错进行,行腔舒展流畅,自然新颖,贴近人物,很生动地表现了三人内心的思想活动。“红花还需绿叶扶”,这个对唱之所以能将阿庆嫂那种外松内紧、富于机趣地与敌人斗智斗勇的情态刻画得栩栩如生,从而成为脍炙人口的唱段,显然是与胡传魁、刁德一精彩唱腔的有力辅助分不开的。

其次,前期的京剧“样板戏”唱腔设计,已明确根据人物的思想性格随剧情发展的表现脉络,有意识地进行全方位、多层次的总体布局。从而在唱腔布局中,确立了在既统一、又多样的唱段组合中,积极完成唱腔塑造人物任务的理念,这在《红灯记》中体现得尤为明显。

如《红灯记》中的主要人物李玉和,是一个成熟的地下工作者,围绕着他的唱腔总体设计,是以多侧面展现他的优秀革命品格为基础的。他开始的唱段“穷人的孩子早当家”,体现的是他对铁梅这个革命后代的舐犊之情;与磨刀人对唱的“有多少苦同胞怨声载道”,表达的则是他对饱受日寇铁蹄蹂躏的同胞悲惨命运感同身受关切,以及由此激发起的革命斗志;他送别交通员时唱的“天下事难不倒共产党员”,展现了他对革命同志的真挚关爱和革命必胜的信念;当他接到鸠山的“赴宴邀请”,告别李奶奶和铁梅所唱的“浑身是胆雄赳赳”,显示了他临危不惧的神情和机智、沉着的斗争经验,以及对亲人炽热的拳拳亲情;在鸠山宴席上他唱的“从容对敌巍然如山”,表明了他的沉稳冷静,并已对敌

人的阴谋和严酷的斗争做好了充分的精神准备;而他在刑场上所唱“雄心壮志冲云天”和对李奶奶唱的“党教儿做一个刚强铁汉”,更是综合展示了这位受尽酷刑之后的共产党员,对革命前景的热切展望和坚定的胜利信念,以及面对死亡视死如归、大义凛然的钢铁意志;在与李奶奶和铁梅的诀别中,在表达与她们无比深厚的感情的同时,也坚信革命事业后继有人。正是通过这一系列的唱段多侧面的刻画,使得一个对敌人充满民族恨,对亲人和人民满含阶级情,勇敢、机智且革命意志坚强如钢的共产党员形象,活生生地凸现在观众的面前。

与李玉和的唱腔设计相比,对剧中铁梅唱腔的总体设计,着眼的是她在严酷的斗争中成长的心路历程。如果说她开始活泼流畅的唱段“都有一颗红亮的心”,呈示的还是一个聪明伶俐但稚气未脱的少女形象的话,那么在经过李奶奶述说红灯来历和家史后,通过她深沉静穆的“做人要做这样的人”唱段,以及悲壮端肃的“打不尽豺狼决不下战场”,表明了她在内心疑问得到解答的同时,对于革命道理的领悟和自觉承担革命任务的意愿。她在刑场上面对李玉和激情倾泻的“日夜盼望”和“光辉照儿永向前”,其间饱含的既有对感激抚养自己成人的李玉和的炽烈情怀,更有她继承李玉和的革命品格和完成未竟的革命任务的决心。在日寇枪杀李玉和和李奶奶后,被鸠山“放长线钓大鱼”而放回家的铁梅,所唱的“仇恨入心要发芽”,更插入了小生唱腔中英武挺拔的【西皮娃娃调】,以其悲愤激越、坚定顽强,体现了思想性格业已成熟、坚强的她,决心化仇恨为力量并马上付诸革命行动的强烈愿望。就是这些唱段,有层次、合乎逻辑地刻画了李铁梅思想性格的发展。

同时,前期的京剧“样板戏”在主要人物的唱腔总体安排上,开始统筹成核心唱段、主要唱段和次要唱段。对于表现人物处于戏剧性高潮中内心多种情感思绪错综交织的核心唱段,依据传统京剧的套式结构原则,以多种板式组合的成套唱腔结构,利用它容量大、对比强、层次多,从而更能完整表达人物内心情感的起伏发展,思想意绪的转折变化等特点,不惜浓墨劲彩,细致入微地刻画人物丰富的精神世界。

传统唱腔套式结构,主要依靠同一腔系不同板式组接中的节奏律动和速度变化,并由此形成了以速度、节奏为主要标志的成套程序。这些程序包括:由纯用正调板式组接成速度由慢到快的套式;由【导板】【回龙】开唱的套式;由整、散板式交替或快慢速度交替的套式;将上述组接方式合用的综合套式;以及由同一腔

系正、反调构成的套式等。在前期京剧“样板戏”的核心唱段的成套唱腔结构中,全部采用了正调板式的组合,其中又以由【导板】【回龙】开唱的套式,和由整、散板式交替或快慢速度交替的套式运用比较多。对于中小型的主要唱段和次要唱段,在唱腔结构上虽然往往采用单一或两个板式,但也不乏汲取某些整、散板式交替或快、慢速度交替套式结构的特点,融于这些板式不多的唱段中,以此进一步丰富唱腔的表现力。

此外,前期京剧“样板戏”音乐中的器乐也十分注意汲取传统京剧音乐中的元素进行发展。传统京剧的“三大件”,除伴奏外也独立用于“胡琴曲牌”和“行弦”等器乐段落。《沙家浜》第六场“阿庆嫂念白音乐”,为表现敌人禁止下湖捕鱼,她对藏身芦苇荡的伤病员缺粮断药又无法联系万分焦灼的思绪,这段音乐既在音调 and 结构上富有个性和新意,但又是“对‘胡琴曲牌’从语汇到神韵的牢牢捕捉和糅化,成为了韵味浓厚的‘三大件’合奏曲。”

总之,前期京剧“样板戏”的音乐创作成就,主要体现在人物唱腔设计上。与传统京剧的唱腔相比,前期京剧“样板戏”的唱腔设计,从现代戏表现新的时代内容出发,更注重围绕剧中人物、尤其是主要人物的思想性格及其在剧情中的发展,小至唱腔句式和润腔,大到唱段的套式结构,乃至整体布局,都精益求精地进行了艺术处理。在创作方法上,则以处理好继承与发展的关系为核心,尽量保留和吸收京剧传统遗产中的因素,在此基础上再巧妙而慎重地进行综合应用,变化发展。正因如此,前期京剧“样板戏”的唱腔,大多给人以似曾相识、又富于变化,既突破了原有的旋律框架、又具有浓郁的京剧风格的感觉,创造出了不少令观众、行家一致称赞的好唱腔。

二、中期京剧“样板戏”及其代表作《智取威虎山》《海港》的音乐特点

中期京剧“样板戏”的音乐突出的代表是1966年初成型、在1968年定型过程中又作了重大修改的《智取威虎山》和《海港》。

中期的京剧“样板戏”音乐较之前期的不同在于:许多专业作曲家的介入,并以他们作为创作主体。以唱腔设计为主,注重在京剧传统遗产基础上进行变化发展的创作方式,前期京剧“样板戏”音乐成就的基础上,从唱腔、器乐以及赋予京剧音乐鲜明的人物个性和时代特征等方面,全方位地进行了新的探索,明显加大了改革力度,因而效果也更为显著。

(一)在唱腔设计上的新突破

中期的京剧“样板戏”的唱腔设计,在继承前期唱腔突出人物个性和戏剧化表现的经验基础上,虽然仍大量选用合适的流派唱腔,但在音乐的创作方法上又有了新的拓展。

首先为京剧唱腔音乐的板式,在节奏、节拍、速度上的表现层次更为丰富,扩大其张力,新创了一系列传统京剧音乐板式体系中所没有的板式。如【西皮】腔系中用于《海港》里的方海珍“暴风雨更增添战斗豪情”等唱段中的【西皮回龙】,方海珍“细读了全会公报”唱段的【西皮宽板】,马洪亮“大跃进把码头的面貌改”唱段的【西皮排板】。在【二黄】腔系中则既将前期已创用的【二黄二六】,分别用于了《智取威虎山》里的杨子荣“胸有朝阳”及李勇奇与李母对唱“难道说与孩儿相逢在梦境”等唱段;还新创了用于《海港》里的高志扬“千难万险也难不倒共产党人”等唱段的【二黄快板】;以及用于《海港》里的方海珍“忠于人民忠于党”中的【反二黄吟板】等。这些新创板式还体现在将传统京剧小生唱腔【娃娃调】通过改造与发展,运用于一些本属旦角或老生行当的唱段中。诸如《智取威虎山》里的常宝“只盼着深山出太阳”唱段用了【反二黄娃娃调】，“坚决要求上战场”唱段谱以【二黄娃娃调】。以其刚健勃发的英武之气,给本来以阴柔见长的旦角唱腔和稳健见长的老生唱腔注入了明快、激越的新色调,给人物增强了飒爽英姿的性格形象。

其次是中期京剧“样板戏”在成套唱腔结构布局上有了较大的发展。同前期京剧“样板戏”核心唱段几乎全部采用正调板式组接的套式有所不同,对于同一腔系中纯用正调和正、反调构成的所有套式,在中期京剧“样板戏”中一些结构比较庞大的长唱段中,借其音调节奏转折层次较多,适宜表达复杂曲折的内心活动,多有精彩的运用。

同一腔系正、反调构成的套式,是京剧唱腔中特有的转调方式。行腔明快活泼或高亢激励的【西皮】,另有下四度转调、行腔稍为低徊深沉的【反西皮】;有凝重稳健或委婉抒情的【二黄】也有较之激越挺拔的【反二黄】,这些转调产生的“反”腔在一定程度上丰富了某一腔系的表情功能。《海港》里的马洪亮《共产党毛主席恩比天高》唱段与韩小强接唱的《这斑斑血泪史我没忘掉》唱段是同一腔系正、反调构成套式的成功例子。马洪亮的唱段开始是【二黄慢板】,在悲愤沉痛的唱腔中回忆了小强的爹为活命带病扛煤的情景,到“惨死在煤堆旁”时转入了抢天呼地式的【二黄散板】,并接踵在“我仇恨难、难……消”的“难”字起,转入了【反二黄原

板】，使唱腔的情绪尤显得痛切剧烈，而后韩小强的接唱，又由【反二黄原板】转入了稍见明快的【二黄原板】。

中期京剧“样板戏”在唱腔套式上的最大出新，还是在于打破了传统京剧【二黄】【西皮】两大腔系不能在同一唱段中混用的禁忌，开始在同一唱段中采用它们构成套式。囿于【二黄】【西皮】两个腔系各自伴奏京胡的定弦不同，传统成套唱腔几乎都是由同一腔系的若干板式组接而成的，【二黄】【西皮】一般不能混用。但在《智取威虎山》里的杨子荣《迎来春色换人间》的唱段中，根据唱段前半部分重在“抒豪情，述理想”，【二黄】腔正契合了唱词要求的深情、舒展的表情功能；后半部分的内容是“表决心，见行动”，【西皮快板】快速高亢，挺拔有力，有助于杨子荣“捣匪巢定叫它地覆天翻”叱咤风云逼人气势的体现，因此运用了【二黄导板】—【回龙】—【原板】—【散板】—【西皮快板】这样不同腔系混用于同一唱段的组接方法，以体现唱段所刻画的人物情绪对比或转折的表现需要。

可见，如果说前期京剧“样板戏”的唱腔的戏剧性，主要体现为在多个不同单一情绪的唱段，通过全剧不同情绪的唱段组合，来综合表现其思想性格变化发展的话，那么中期京剧“样板戏”的唱腔，则已开始注意在某一成套唱段中的思想性格的戏剧性变化了。

(二)在中西混合乐队运用上的创新

传统京剧的乐队功能主要是伴奏。用以唱腔伴奏和特定场合的曲牌演奏(通称“文场”)的乐器，主要是“三大件”(即京胡、京二胡、月琴，如加上小三弦，则为“四大件”)，以及演奏曲牌用的唢呐、笙等弹拨、拉弦、吹管乐器。用于协调人物动作、舞蹈、亮相等表演，特别是激烈的开打，增强戏剧气氛(称作“武场”)的是打击乐，通常以“四大件”(即板鼓、大锣、钹、小锣)组成。其中，由司鼓者负责掌握节奏。尽管传统京剧的乐队相对其他剧种的乐队编制，已相对完善，但一是“文场”均为高音乐器，音色显得单调、尖噪；二是源于旷场草台的“武场”乐器音量过大，在剧场中运用显得过于“炸”。这些弱点就其原先传统京剧的伴奏功能来说尚未十分突出，可是要使京剧乐队的表现功能有所拓展，传统京剧乐队编制就显得难以适应了。

在西乐东徂的20世纪以来，一些具有创新意识的京剧艺术家，曾尝试过在传统京剧乐队中掺入少量的西洋乐器，但这些规模不等的中西混合乐队的运用，始终由于在音区、音色、音量、音准和音乐风格上难以平衡协调，其效果并不理想。如何从乐器编制乃至配置上科学合理，又不失其京剧音乐的风格特点，这工作难度不啻于编著一部不规则乐队的“乐器编配法”。

《智取威虎山》中西混合乐队的成功运用，合理的乐队编制是个关键。它在乐队的编制上既考虑到了京剧音乐的特点，保留了传统伴奏乐器“三大件”以及“四大件”外，又加上了小堂锣、武锣、高中音大锣、大筛锣、哑钹、铙钹、大帽钹的整套打击乐，并充分发挥它们的特点与功能。又根据音乐在音区、音量上的平衡要求，力求乐队能从厚度、力度、明暗度、紧张度等方面给“三大件”以支持，从而民族乐器增加了板胡、琵琶、键盘排笙、曲笛、海笛、唢呐、竹管；西洋管弦乐器增加了短笛、长笛(2支)、双簧管、单簧管、圆号(2支)、小号(2支)、长号、铝板钟琴、定音鼓(2架)、大钹、吊钹、第一小提琴(4把)、第二小提琴(3把)、中提琴(2把)、大提琴、低音提琴(各1把)。由此组成的乐队，一方面足以体现京剧独特的伴奏风格和浓郁的民族气息的表现需要；另一方面乐队高、中、低声部乐器具备，中西乐器音量基本平衡，音色丰富，力度多变化，具备了理想中京剧中西混合乐队音乐表现的多种可能性。新的乐队编制也使乐队的演出方式得以改变，乐队的指挥替代了司鼓者主宰乐队的角色；为了克服打击乐“四大件”在剧场中音量过大的弊端，在打击乐组前面加上了弧形的有机玻璃罩，使音量得以减弱。

在音乐织体的写作上，《智取威虎山》在反复的试验中，探索出了：

1. 在音乐整体布局上，要处理好主次关系。其主要的层次分别为：唱腔→“三大件”→西洋弦乐→排笙→木管→铜管→定音鼓→大钹。其中唱腔和“三大件”是体现京剧艺术风格的关键，要始终突出。

2. 在运用西洋作曲技法上，要为音乐的民族化服务。具体地讲，就是在旋律音调上要有民族特色，切忌“洋”；和声的进行切忌“怪”，以中国老百姓业已接受的西方古典、浪漫派时期的功能和声为主，不着重在色彩性和声上的发挥；要避免乐队编配上音响过强、过厚的“重”；各个声部的进行要层次分明，切忌“杂”乱无章。^⑨

正因为唱腔伴奏是乐队的首要任务，所以《智取威虎山》在伴奏中，始终突出唱腔，而不喧宾夺主。在一般情况下，演员唱时，乐队的伴奏以“三大件”为主加上西洋弦乐器，适当地辅以排笙或个别木管乐器；中过门时则除“三大件”外加弦乐、排笙和木管；大过门时才伺机加上铜管或定音鼓、大钹等。其根本在于防止乐队的音量掩盖唱腔。

《智取威虎山》在多声音乐处理上，除了在理论上广泛采用当时已经较为成熟的民族调式和声外，于具体的乐队和声运用上，也积累了一些成功经验，如根据京剧的节奏特点，和声织体不宜常用长音和弦，只在旋

律忽慢忽快时偶尔用之,并需有“三大件”节奏上的支援,一般多采用分解和弦;和声的选择需从内容出发,用于正面人物音乐形象时不适合用太多的变和弦;和弦的低音进行注意旋律化等等。《智取威虎山》中伴奏有的和声结合配器运用给人留下了深刻印象,如常宝《只盼着深山出太阳》唱段中“爹逃回我娘却跳涧身亡。娘啊!”的唱句,在其痛切疾呼“娘啊”之前,乐队奏出了一个复功能和弦:弦乐用震音奏的是属功能和弦,木管、排笙吹奏的是主和弦,它的迭置造成了特殊的突兀效果,表达常宝在丧母这一突发事件中悲愤之极的心情。

与为唱腔伴奏相比,《智取威虎山》的中西混合乐队在包括序曲、幕间曲、舞蹈、对话及配合某一情节或演员动作而谱作的配乐上,无论是描写环境气氛,还是刻画人物内心世界,都独立发挥了重要的表现功能。以描绘杨子荣在接受新的战斗任务,改扮土匪打入匪巢,纵马飞奔在林海雪原上的第五场幕间曲为例。乐队一开始就在急速的锣鼓节奏中,全奏出了显示他机智勇敢性格的副主题。接着是以八分音符同音反复构成的马蹄声音型为主发展了这个主题,体现他一马当先、勇往直前的精神,并经过一系列旋律上行模进,以中高音区声部用弦乐震音形成的持续长音,与低音乐器奏出三拍为一单元的下行旋律形成的强烈对比,使幕间曲形成了一个小高潮。紧接着高潮处突然煞住,而转入马蹄声音型由强渐弱,并在此音型的背景中,袅袅推现出了在圆号上演奏的由唱腔【导板】中“气冲霄汉”唱句演化而来的宽广壮阔旋律,表达杨子荣的豪迈性格,暨抒发了他对祖国山河无限热爱的情怀。同时交织了由弦乐颤音上下行音型构成的风雪形象,它与贯穿着的马蹄声作为这个主题的陪衬与穿插所形成的北国风光,更衬托出了杨子荣这位孤胆英雄的革命豪情和大无畏精神。随之在由马蹄声节奏引出的快速疾驰的旋律忽上行忽下行,忽强忽弱形象地勾画出了杨子荣在林海雪原中纵马奔驰的英武情景。最后才以迅疾的马蹄声,为杨子荣行遍人云的【二黄导板】出现于“紧打慢唱”中做好了节奏准备。

《智取威虎山》中西混合乐队对京剧唱腔伴奏和配乐的成功运用令人瞩目。可以说,它不光从配器上解决了上世纪以来中西乐器难以相融的困惑,更为在京剧里运用中西混合乐队如何较好地借鉴和声、复调等西洋作曲技法开创了一条给后人以有益的启迪和颇具示范性的新路。唯因如此,《智取威虎山》以西洋弦乐器编制“4、3、2、1、1”(即4把第一小提琴、3把第二小提琴、2把中提琴,大提琴和低音提琴各1把)为代号的

中西混合乐队,当即被运用于各个京剧“样板戏”剧组。它们在之后的实际运用中,虽然根据不同剧情的实际需要,对于乐队具体乐器种类的件数的编制选择上稍有变动,但就其中西混合乐队的基本编制规格及其运用的思维,均大致遵循了《智取威虎山》乐队的原则。

(三)体现时代风貌及人物主调运用的初步探索

与传统京剧的音乐几乎毫无与剧情相应的时代特征而言,中期京剧“样板戏”的音乐开始注意借用与剧情所反映的时代中具有一定代表性的歌曲音调,作为全剧的音乐主题来加以体现,而中西混合乐队的运用,也为在京剧音乐中体现时代特征提供了可能。

作为最早进行此类尝试的京剧《智取威虎山》,在手法上还比较简单,音乐结合解放战争的时代背景和解放军追剿小分队斗争的剧情,仅将现成的《中国人民解放军进行曲》和《三大纪律八项注意》这两首军歌音调,穿插运用在序曲和全剧中。其后的《海港》则在显示全剧主题思想,体现码头工人朝气蓬勃、积极向上,胸怀祖国、放眼世界的豪情壮志的《序曲》中,综合运用了两个音乐主题:一个是《国际歌》的音调,作为肩负国际主义援外任务的码头工人群像主题;另一个是根据京剧音调创作的表达码头工人热情积极、忘我工作的劳动主题,这两个主题一度在《序曲》中交织叠置出现,形成了一幅气势雄伟而又紧张热烈的场面,揭示了社会主义时代码头工人的精神面貌。

中期京剧“样板戏”音乐对时代特征体现的着意追求,同时表现在对一些唱段及其伴奏的精心谱作上。1966年修改本的《智取威虎山》,在杨子荣《胸有朝阳》的唱段末句及尾奏中,即利用【二黄】唱腔落音的特点,巧妙地衔接到了《东方红》音调上去,即使它与剧中朝霞灿烂的海林雪原瑰丽景象相映,同时也点明了主人公对毛泽东的无限忠诚及毛泽东思想是他智慧和力量的源泉,以此起到了深化主题的作用。

在音乐赋予鲜明的人物个性特征方面,中期京剧“样板戏”也进行了积极探索,开始吸取西方歌剧音乐中一般运用人物主题或主导动机音乐的有益经验,开始在京剧音乐中创用了个性化的人物主调,并在具体人物唱腔的设计中作了充分考虑。

人物主调在京剧“样板戏”中的运用有历史发展过程。在《智取威虎山》中,仅将《解放军进行曲》作为杨子荣的主题,用《三大纪律八项注意》的音调为参谋长的主调,而这两个曲调同时也是追剿队英雄群像的音乐象征。这种与人物个性并无内在联系的标签式人物“主调”音乐,显见在艺术上还是比较稚拙的。只是《智取威虎山》因在对杨子荣和参谋长为主要人物的唱腔

设计中始终注意了两者音乐形象的区别,根据参谋长是少年老成、深谋远虑的青年指挥员,唱腔主要参用高(庆奎)派老生腔,行腔略见沉稳质朴、酣畅劲拔,于板式上较少采用快板;而杨子荣则是性格较为粗犷刚强、机智勇敢的侦察员,则参用余(叔岩)、言(菊朋)派老生腔为主,兼收小生腔和花脸腔,行腔刚健挺拔、激越奔放,速度、板式的选择也以快板较多,突出其果敢利索。因此《智取威虎山》的音乐从总体上来看,其中主要人物的个性特征仍是鲜明、饱满的。

在《海港》中,京剧“样板戏”真正有意识地在音乐上创用了人物主调。根据剧中主要人物方海珍是社会主义时代无产阶级女英雄,具有雷厉风行、豪迈奔放的性格特征,一方面以程(砚秋)派唱腔为基础,并在一些唱段中糅合了小生腔的下旋法或花脸腔中刚健有力的因素,加强唱腔雄浑挺拔的气势;另一方面,更重要的是,为她设计了一个速度快、力度强,具有上四度特性音调、开放明朗的人物主调,并在之后根据剧情,这个人物主调相应以旋律和节奏增删的变体,在不同唱段的前奏、过门及结尾的器乐段落里贯穿,也时而水乳交融地渗透在她的唱腔中。尽管《海港》中人物主调的运用尚不够完全成熟,如在《细读了全会公报》中,人物主调作为每一句唱腔的过门来贯穿全曲,并跟随唱腔的起伏,过门作不同高度的模进,人物主调如此频繁地出现和转调,颇显繁花似锦。但人物主调在京剧“样板戏”中的运用,因在音乐上使人物各具鲜明的个性,互不混同,史无前例地克服了传统京剧人物唱腔仅有类型化特点而缺乏个性的弊端,并以其在全剧中的变化发展贯穿运用,如同一根线,将本来具有相对独立表情意义的唱段和器乐段落,有机地串联到了一起,使全剧音乐既有对比、变化发展,于整体上又十分严谨统一,由此从整体上极大地提高了音乐戏剧性表现功能。正因如此,继《海港》之后,人物主调及其在全剧中贯穿运用的方法,在其后修改的《沙家浜》《红灯记》,和几乎新创作的《红色娘子军》《平原作战》《杜鹃山》《磐石湾》等京剧“样板戏”音乐里,都得到了采用。

毋庸置疑地,京剧“样板戏”的人物主调及其为反映时代特征而谱作的主题音乐,的确存在着某些贴政治标签的公式化倾向。但当时的音乐工作者和戏曲工作者对于这些戏的音乐创作,基本还是从具体的内容、人物出发,而且打破了传统京剧音乐的规范,在借鉴西方歌剧音乐创作方法的过程中,成功地促进了京剧音乐的巨大变革。只要将其异彩纷呈的人物主调和具有时代特征的音乐主题,及它们在剧中灵活多样的贯穿运用,再与传统京剧由固定程序规定,到处套用的“曲

牌”“行弦”“小拉子”“过门”略作比较,即可发现其变革的重要意义了。

三、后期京剧“样板戏”及其代表作《龙江颂》《杜鹃山》的音乐特点

尽管“文革”后期陆续面世的京剧“样板戏”有六部之多,但就音乐而言,多数还是模仿和追随了中期京剧“样板戏”音乐的经验。有较新发展并取得了令人瞩目成就的是《龙江颂》和《杜鹃山》的音乐。

(一)更为精致细腻的唱腔和人物主调设计

后期的京剧“样板戏”《龙江颂》和《杜鹃山》,在唱腔设计上又有新的发展。

首先是已摆脱了前期及中期唱腔中尚存的“流派”痕迹,完全根据人物的性格和处于特定剧情中的思想活动来进行设计的。调性调式的转换,是西洋作曲技法中使音乐获得推进发展的一个重要手段。在继承传统京剧音乐“出调”(下四度转调)、“扬调”(上四度转调),以及只用于【西皮】旦腔【二六】和【流水】板式的上方大二度暂时转调的宫调变化基础上,尽管《龙江颂》《杜鹃山》和《海港》一样,借鉴了西洋作曲的转调技法,多处有意识地运用连续转调手法,以推动音乐的发展,增强音乐的表现力,但相比《海港》,在转调的艺术效果上显得更为自然熨帖。它们一方面体现在序曲、幕间曲、舞蹈音乐、唱腔前奏等配乐上,如《杜鹃山》第四场中杜妈妈送粮、雷刚学文化的配乐,频繁运用了G宫→B宫间的小三度转调;另一方面,连续转调的方法也广泛运用于唱腔中,如《杜鹃山》里的柯湘《无产者》,在唱段的四个板式中,通过上五度、上六度等连续转调,体现了主人公与敌人顽强斗争、视死如归的豪迈英雄气概。在《乱云飞》的【二黄】成套唱段里,更是仅【二黄导板】一句,三个乐逗就出现在三个宫调上,从而将柯湘繁复的心绪作了有效的铺垫。类似的转调在《龙江颂》里的江水英《为人类求解放奋斗终身》唱腔开头【反二黄慢板】的第一句上句中也有运用。两者都是在连续两次上五度转调后,句末的宫调与续后的原调构成大二度的调关系。它们在一个乐句中就有如此频繁的非宫调转换,都与唱段有层次地揭示主人公此时此刻万千思绪、心潮起伏的内心世界有着密切的关系。

其次是又新创了一些板式,如【西皮】腔系中有《龙江颂》里的江水英《人换思想地换装》唱段,借鉴了【二黄回龙】由垛句转长腔的形式发展而成的【西皮回龙】。在【二黄】腔系中,又借鉴了原【西皮】腔系中才有的【二六】、【流水】、【快板】等板式,创用的像《龙江颂》江水英

《为人类求解放奋斗终生》、《让革命的红旗插遍四方》,及《杜鹃山》中柯湘《黄连苦胆味难分》等唱段的【反二黄二六】;用于《杜鹃山》柯湘《家住安源》等唱段中的【反二黄中板】。而在《杜鹃山》柯湘的《无产者》和李石坚《杜鹃山青竹吐翠》等唱段中应用的【西皮娃娃调】,也以其刚健勃发的英武之气,从而给本来以阴柔见长的旦角唱腔和稳健见长的老生唱腔注入了明快、激越的新色调,给人物增强了飒爽英姿的性格形象。尽管“板式”的概念仍在后期京剧“样板戏”中使用,但可以从其灵活自如的运用中看出,“板式”已逐渐成为京剧唱腔音乐创作中具有一定节奏、速度、旋法和表情综合特性的曲调符号,而不再是原固定的音调。

再次是唱腔从句式结构上来看,不仅大量运用扩腔、缩腔和句前加帽、句中夹垛或插腰、句末搭尾等扩充句式,以及减少唱词或不减唱词等减缩句式等等传统的句式变化手法,而且在实际运用中,常常综合运用具有一定独立表情意义并篇幅较大的前奏、间奏等器乐段落,或齐唱、合唱等传统京剧罕见的新因素。这些从句逗、乐句到句式结构诸多变化手法灵活多样的运用,极大地提高了京剧声腔体系的戏剧性表情功能,从而使得唱腔音乐已进入了真正意义上的创作,使之完全为物思想性格的戏剧性刻画服务。

同时,主要人物的主调音乐的设计,不仅考虑到符合人物主要思想性格的特点,及其音乐发展的可能性,而且自然而巧妙地融合了剧情发生所在地的民间音调,使之具有了浓郁的地方色彩。主调音乐在剧情中的实际运用中,不同于中期多用于前奏、过门,而是更多地融入到唱腔音乐中去,成为了唱腔的有机组成部分,并根据特定场景和人物思想感情变化的表现需要进行了多种展衍,具备了真正的音乐主题的意义。

《龙江颂》中龙江大队党支部书记江水英,由于是一个农村妇女干部,除了具有坚强果敢的一面,性格中又不无热情细致的特点,因此她的人物主调既有刚劲健朗、挺拔向上的因素,同时又在旋法上带有小二度环绕式级进赋予的柔和亲切的特征,并在音调总体上具有南方水乡田歌的委婉因素。在之后的不同场景中,还根据剧情和人物表现需要,这个主调还作了必要的调式调性的变换,以及还以主调开头部分带有同音反复而又颇具节奏特点的音型,及后半部分变化发展而来的一个明快爽朗的特性音调,构成了其主调两个变体,被分解成两种特性音调于全剧中被贯穿运用。

《杜鹃山》中柯湘的人物主调,则在音乐上既显得清新刚劲、英姿勃勃,带有当时赋予英雄人物所规定的色彩,又于低音迂回的级进中突出了她坚毅深沉的性

格特征。同时,又明显带有湘赣一带民间音调的色彩。它在剧中的贯穿运用,较之《海港》和《龙江颂》人物主调运用,显得更为娴熟合理。《杜鹃山》不仅更重视人物主调在音乐上赋予人物形象的主导贯穿作用,在柯湘总共 11 段的唱腔里,每段都以其人物主调作为引奏,只是根据各个唱段不同的内容,人物主调作了不同的变化处理。人物主调及其变体始终运用于唱腔引奏的显著位置,起到了明确人物的作用,并为接踵而来的唱腔从思想情感上作有力铺垫的双重作用。而且,柯湘人物主调中代表她坚毅深沉性格的特性音调尤其重要的表现作用。这个特性音调不但贯穿于她所有唱腔的引奏及“序曲”“幕间曲”中,而且屡屡融汇贯穿于她的唱腔及过门。

(二)《杜鹃山》的“韵白”对道白赋予音乐性的成功尝试

此外,《杜鹃山》首创以普通话音的“韵白”完全替代白话道白的尝试,也取得了极大的成功。

《杜鹃山》的韵白既有别于传统京剧的中州字音的韵白,使观众便解易懂;但是它又承袭了韵白固有的韵律性、节奏性、起伏性的长处,而语音上的韵律、语气上的节奏、语调上的起伏,无一不具备旋律音符长短疏密、节拍律动、高低相间的组合因素。虽然韵白还是非唱的吟诵,但却因它富有音乐性,是介于唱、白之间的特有形式,加上京剧打击乐的辅助,它就在戏中成了与唱腔、配乐水乳交融的音乐整体结构的有机组成部分。何况经过千锤百炼的《杜鹃山》的韵白精炼而富有诗意,并契合人物性格特征,洋溢着强烈的时代气息。诸如柯湘自述其苦难身世的“风里来,雨里走,终年劳累何所有?只剩得,铁打的肩膀粗壮的手……”;杜妈妈的“青藤靠着山崖长,羊群走路看头羊”等等,不光朗朗上口,而且意韵内涵丰富。它与舞台动作表演的律动相应协调配合,更于无形中增强了潜在的音乐表现力,由此,它不但镶嵌于全剧的音乐结构中显得天衣无缝,浑如天成,并最终成了《杜鹃山》富有艺术感染力的重要艺术手段。

总之,以《龙江颂》和《杜鹃山》为代表的后期京剧“样板戏”的音乐,在继承了前期和中期有益经验的基础上,从唱腔的创作,到中西混合乐队和主题音调在全剧贯穿的应用,不仅更加娴熟,并在进一步借鉴西方歌剧音乐创作方法和融合多种中国传统音乐因素方面,又进行了新的尝试,取得了有益和成功的经验。

综上所述,京剧“样板戏”音乐的发展过程,是一个不断吸收西洋歌剧音乐创作经验,来丰富京剧音乐创

作的过程。通过吸收西洋歌剧音乐创作的手法,以人物唱腔(包括人物主调的设计)由传统的类型化演化为个性化;由唱腔及配乐引进了和声(转调)、复调等技法使音乐的发展更富于戏剧性;中西混合乐队的运用大大增强了伴奏乐队的表情和表现功能等为标志,无疑较之传统京剧音乐有了重大改革,并成功地取得了明显的突破。特别值得重视的是,由于在京剧“样板戏”具体的音乐创作中,从旋法、句式到构成套式的板腔连接,都充分继承了传统京剧唱腔;中西混合乐队和西洋作曲技法的运用又处处注意突出或保持京剧原有的意蕴。这些大胆而又慎重的创新,使京剧“样板戏”的音乐,既很明显地姓“京”,即它们都是地地道道的京剧,但又具有不同于传统京剧的崭新面貌。其中的《杜鹃山》,应该说更是集中体现了诸多京剧音乐成功的改革成果,成为了“样板”中臻于完美的典型。

然而,京剧“样板戏”的音乐改革由于江青的专制性干预,也存在着明显的缺陷:

一是传统京剧的唱腔虽然以【西皮】【二黄】为主要腔调,但同时还拥有【吹腔】【高拨子】【四平调】【南梆子】等多种声腔曲调;另外传统京剧唱腔中拥有许多优秀的可供借鉴的流派,但因江青个人的好恶,以及她的“我们不要流派,要革命派”的指示,这些众多的声腔曲调不同程度遭到排斥,对于传统的京剧唱腔的优秀元

素并未完全继承利用。

二是京剧“样板戏”主要人物的唱腔都是成套板式,在其继承、创新的同时,也逐渐形成了新的模式,致使对后来的创腔形成了新的禁锢;同时唱腔的设计为突出英雄人物,高腔运用过多,由此不仅缺乏音乐上的对比,而且给演唱的普及也带来了极大的难度。

第三也是其根本性的缺陷,那就是京剧“样板戏”剧本对主要人物形象“高、大、全”的追求带来的思想性格雷同化、单一化限制,导致了音乐形象的局限——尽管在音乐设计上众多音乐家已为此绞尽脑汁。

责任编辑:郭爽

注释:

①它们分别是《红灯记》《沙家浜》《智取威虎山》《海港》和《奇袭白虎团》《红色娘子军》《平原作战》《龙江颂》《杜鹃山》《磐石湾》和《红云岗》。其它列入“样板戏”的还有舞剧《红色娘子军》《白毛女》《草原儿女》《沂蒙颂》,清唱剧(当时被称为“交响音乐”)《沙家浜》《智取威虎山》,以及钢琴伴唱《红灯记》和钢琴协奏曲《黄河》。

②如梅兰芳的“梅派”唱腔特点雍容华贵、典雅端庄,所以其智慧为他创作的剧本多与表现贵妇人题材相关,如《宇宙锋》《贵妃醉酒》和《霸王别姬》等。

③据笔者1990年1月24日对龚国泰的采访笔记。