

志存高远 开拓创新

——戏曲音乐家刘吉典的人生价值

寒声

从漫长封建社会走过来的中国戏曲艺术,进入20世纪五六十年代,是戏曲音乐得到空前重视并着手整理、改革、创新发展的黄金时代。一时异采纷呈,当然有得有失,其间当不乏高手,我却十分推崇刘吉典兄的创新精神。他从1951年前的音乐教学岗位转入戏曲音乐创作,至今四五十年,参与京剧、北京京剧等新剧目音乐创作约60部,写作京剧、曲艺音乐理论专著3部,学术论文30余篇。他是一位既多产又有高度艺术创作成就的戏曲音乐家。

一、钻进去、走出来

任何艺术门类都有自己的形成规律,戏曲也不例外,要了解它,只有一条路,先深入进去。当你真正熟悉它之后,又必须具备高度理性思维的眼光,对它的正负面进行分析,才能走出来,进入得心应手的自由王国。刘吉典在他的《京剧音乐概论·绪论》中说:“板腔体制的唱腔,对我国古典戏形式一向采用的曲牌体来讲,可以说是一种很重要的革新和补充”,“尽管在曲调的种类上和其它很多方面,还不如曲牌体唱腔那么丰富,板腔体唱腔可变性强,是不大强调定腔定型的”。“只要你在创作上有一定设想,并能掌握唱腔发展规律,就允许你独出心裁,对传统唱腔在原有基础上做出多种变格的处理。”这就是刘吉典深入了解京剧这种板腔体戏曲音乐规律之后的一种高度理性分析。

曲牌体和板腔体,是中国戏曲音乐在历史上形成的两大音乐形态。曲牌体戏曲音乐以“宫调音乐”为基础,它在声调上排斥“方音”的衍入,便形成“以文化乐”,“依字声平仄行腔”^①的特点。板腔体戏曲是明、清民间通俗文化思潮的产物,它的声腔渊源,可以上溯至南北朝时期佛教徒“有声调不入曲”唱经,唐代俗讲“变文”、宋代“宝卷”宣唱,直至山陕梆子和稍后皮簧的问世,才走上民间通俗戏曲舞台^②。它的音乐特点是方言语音“声调”的音乐化所形成的民间“声腔色彩”和各种板式节奏变化相结合的戏曲音乐,故称“板腔体”剧种。也正如刘吉典所指:“它由于结构机动灵活,格律上约束较少,唱腔可变性强,要比曲牌体唱腔优越得多。”刘吉典认识并掌握了板腔体京剧声腔规律后,不只看出了“板式”的可变

性,也吃透了探求“新音调”以丰富京剧声腔的可能性。这种创新探索的结果,应该说是刘吉典从50年代初谱写京剧小舞剧《春天的喜悦》音乐破格创新到60年代《红灯记》音乐的高度成就。其间经历了约60部不同题材风格剧目创作实践的深刻体会。

二、得天独厚的机遇

中国京剧院移植、创作排演《三座山》、《白毛女》、《红灯记》,号称中国京剧发展的“三座里程碑”。从当时这三部名剧舞台创作中的剧院领导人、编剧、导演、音乐、舞台设计和演员阵容来说,确是五六十年代京剧院革新创造高手如云、名家荟萃的优秀创新群体。也明显地看出京剧院的指导思想脉络,即通过京剧现代戏的移植创作和新编历史剧的舞台艺术创新,让传统京剧艺术在新时代增强活力。其最高实验目的为京剧上演现代戏和对新编历史戏在思想性、艺术性和审美功能,开创一个新的时代高度。为了上述目的,这个艺术创新群体同心协力、对京剧艺术进行谨慎而又大胆地改革创新。当时中国京剧院这一指导思想脉络是有连续性的,也做出了划时代的新成就。那就是在所谓三部里程碑的创作演出空间,中国京剧院曾连续排出《白云红旗》、《詹天佑》、《金田风雷》、《柯山红日》、《洪湖赤卫队》、《昆仑山上一棵草》、《平原游击队》等一批近代、现代京剧和《木兰从军》、《玉簪记》、《望江亭》、《人面桃花》、《满江红》、《宝莲灯》等二十六部京剧新编历史剧。刘吉典的戏曲音乐创新,有幸生活于这一京剧改革创新的人文生态新环境,是他能够展现自己音乐才华的一个得天独厚的机遇;中国京剧院有了刘吉典,是京剧音乐革新创造不可忽缺的一棵梁柱。它说明一个剧院领导具有高度理论修养和明确的指导思想同时,必须团结一批专业素质高超的创作群体和舞台演出高手,那是关系到剧院能否兴旺发达,甚至一个剧种盛衰命运的大事。

三、破格创新的实验

《三座山》是从蒙古人民共和国同名歌剧移植的剧目,其目的全为京剧排现代戏做实验。因为这一近代戏的服装与扮像又接近京剧蒙古装。京剧剧本又用分幕分场结构,幕前加[序歌];唱词吸收新诗写法,多处要求插入蒙古民歌、合唱曲、舞蹈、婚礼一类仪式配曲。也就是

33

说,除了京剧唱、念语音问题外,排演现代戏所需要解决的问题在这本戏里都提到了。刘吉典已意识到首当其冲的就是音乐问题。诸如:京剧音乐如何揉合所需要的蒙古音调;如何解决新唱词语言、句格与京剧唱腔的矛盾;演现代戏如何使京剧音乐口语化、性格化;如何运用插曲、合唱曲、舞蹈、仪式音乐配曲;如何解决京剧乐队低音缺乏、音色单调和有选择地吸收一些西洋管弦乐器,组成一个以京剧乐器为主的中西混合乐队,以及京剧乐队如何配器与指挥等等。在50年代初这些都是新问题。好在刘吉典既懂京剧传统艺术,并能掌握现代音乐科学知识。能够协同编导人员进行精心构思和对传统京剧敢于也善于破格创新。同时也从院外请来如张肖虎教授指导京剧乐队配器和请来的有关民族乐器、西洋乐器演奏家合作。虽然经验不足,创作时限又太短,演出却出人意料,不只影响很大,还招来各地剧团来京观摩学习。

京剧移植《三座山》音乐破格创新的成功,正体现了刘吉典认为“只要你在创作上有一定设想,并掌握其发展规律,就能允许你独出心裁,对传统唱腔在原有基础上做出多种变格处理。”

四、唱、念音调的改革

《白毛女》是中国经过多年磨炼的一部著名新歌剧。中国京剧院于1958年借“大跃进”浪潮改排为京剧现代戏。刘吉典和李少春等在排戏编腔创作中,遇到了京剧演现代戏的唱、念语音如何统一谐调的问题。他说:“京剧要表现现代生活,唱、念中原来历史传下来的‘湖广音’即武汉方音就需削弱,适当增强‘京音’因素,同时也包括如何使唱腔韵白‘口语化’。这项要求在《白毛女》实验中总算都取得了相当大的成效。如李少春饰杨白劳的改良韵白念法和生活气息很浓的唱腔设计。杜近芳饰喜儿唱腔中把‘有花儿戴’、‘红头绳儿’这类儿字音的唱词和‘吃饺子过年’这类口语化的唱词,在唱腔处理上都那么自然、流畅。当时都取得了观众很高的评价。”

上述“唱”与“白”的改造,实际应当是一种使京剧走向艺术风格更完善的划时代改革。前文已讲明,板腔体剧种的舞台戏剧语言声调的形成,实际是一种“方音创腔”或“音随地改”、“方音融腔”规律。“湖广音”在京剧中的保存,就是京剧历史形成过程中“音随地改”在湖北形成阶段留下的武汉“方音”痕迹。当这个剧种逐渐衍变并被公认为“京剧”之后,本来也早应该“音随地改”走向“京音融腔”的,也就是字读“声调”变“京音”。后来京剧却又受到曲牌体剧种“以文化乐”影响,规范“以字生腔”。这个“字读”又并未向京音“调值”过渡。中国的文字声调在未经汉语拼音规范前,虽然也早已有了平、上、去、入初期规范、并无标准“音读”,各地“方言”读起来,

字调读音“调值”差别很大。也就是刘吉典体会“字的声韵常常会左右唱腔曲调的趋向和影响唱腔的音调。”正因为这种方言方音“调值”的制约,才形成了中国千差万别的民歌、曲艺说唱的不同曲调与各种地方戏声腔。刘吉典说:“我们的传统唱腔,特别是老生唱腔,字音多带着浓厚的‘湖北方音’,并且还有好多使人听不懂的上口字,以及由于长期反映旧生活带来的陈旧音调。”“虽然这些现象随着时代的进展,过去也已有了些改变,但在人们的意识上还是不很明确的。今天的戏曲革新任务提高了,这个京剧字音声韵上的改进问题,应当早些提到日程上来。”

刘吉典对京剧“字韵改革”有他自己的设想,他说:“以北京音(指调值)结合中州韵的用法,在京剧中是有传统的,我们何尝不可以在这一基础上再进一步发展呢?为此,他便以《红灯记》李奶奶〔二簧三眼〕为例:‘说明了,真情话,铁梅呀,你不要哭……’”他说:这不是清清楚楚的以北京字音为主,结合传统声韵的唱法吗?并且它还带来非常亲切的、好像生活里老人呼唤晚辈似的音调,又不影响京剧原有风格,反而增强了它的生命力。”他这一想法是非常可取的,且有现实意义。

五、寻求“新音调”

寻求“新音调”,这是刘吉典戏曲音乐改革的又一追求,他说:“有了《三座山》和《白毛女》的开端,并经过十多年排现代戏音乐创作的磨炼,到1964年排《红灯记》时,就感到不像过去那样费劲了。无论在处理唱、念语音上、编腔技法上、配曲音乐写作上、以及乐队运用上,都有了相当程度的提高。”于是,他和中国京剧院艺术家们在探求生活与传统程式格律间的矛盾中,特别是针对现实生活的需要,提出一个在京剧音乐上探求“新音调”、“新形式”和“新的表现手法”的问题。这一问题的提出,恰恰体现了刘吉典和京剧院艺术家们在戏曲音乐创作上的深层美学追求。因为世界上一切事物都是在一定时、空过程中相对存在的,一个剧种的声腔特色,仍属代表这一剧种在一定历史时、空流程中的音乐形态特性之一,它必须随着戏剧内容及其表现手段在文化进程中随着时代向美学高度攀登。“新音调”的追求,正是戏曲音乐家在艺术实践中体现出来的时代悟性。刘吉典在求索“新音调”时,有这样一些论述:“京剧现代戏,特别是新英雄人物的唱腔,能否摆脱旧京剧音调的陈旧感,而将新的音调吸收进来,使得人物的音乐语言富有生活气息,时代气息,这是当前唱腔设计中最带有关键性的问题”。

究竟新的音调从哪里来的呢,刘吉典在创作实践中认识到:“吸收新音调,主要是以人物的生活基础为依据,只要我们对新的人物性格、气质和他(她)的语言、神



态等能准确地把握住,体会得到人物的思想、感情新在何处,那么,在构思人物的唱腔时,就有可能把其新的语言音调生动地反映出来”。比如《红灯记》中铁梅向奶奶猜测“表叔”是什么人的那个〔西皮流水〕的唱段。刘吉典曾讲过这么一段创作过程。他说:“《红灯记》的初稿,此处并没有安排唱段,可是我在考虑全剧音乐布局中,认为这里正是铁梅第一次亮相的最好机会,是应该给她安排一个唱段的,于是我便在原沪剧《红灯记》剧本某些台词的启发下,即兴地为铁梅哼唱出一个小唱段来,就是:‘我家的表叔数不清,没有大事不登门。虽说是,虽说是亲眷又不相认,可他比亲眷还要亲……’这里新音调的体现在哪里呢,主要是在于能否抓得住铁梅这个小姑娘猜到大人心事时的那种得意的神情语态上,根据特定人物的思想、性格,得意时,不能失之轻浮,反映她善于思考时,又不能象大人似的那么成熟,于是这里铁梅的语言音调,便有了必要的生活依据。我在处理:‘虽说是亲眷又不相认’一句时,为什么在句子前头又加上一个‘虽说是’呢?这是由于想表现铁梅善于思考问题的性格,又受了生活中小孩子在猜问题时,边说边想的语言音调的启发(这和后面第五场铁梅思红灯〔西皮原板〕唱段中‘他们到底为什么’的语言音调是一致的)。再如‘没有大事不登门’唱腔中‘大’字的强调,以及‘这里的奥妙我也能猜出几分’的‘妙’字,‘能’字,‘猜’字的夸张,也都是为了表现铁梅的具体思想活动,从生活中吸收而来的新音调”。当刘吉典连词带曲草成之后,也竟然赢得了编、导、演大家的满意、赞同。于是又经剧作者略加调整,就成了一段家喻户晓的新颖唱段。这类新音调在《红灯记》中尚有不少,如第九场铁梅回家的那段〔娃娃调〕中“铁梅至死不理他”和“仇恨入心要发芽”,其中“不理他”和“要发芽”,表现革命者自豪感的音调;李奶奶“说家史”唱段中“眼见得革命的重担就落在了你肩上,说明了真情况,铁梅呀,你不要哭,莫悲伤,要挺住,要坚强……”,也都是在新人物特定情景下所取得的较有意义的创新成就。当然,戏曲唱腔在语言音调上的革新实验,首先不能离开剧本文学基础,如果剧本没有一点新的创造,唱腔革新也会一筹莫展,所以刘吉典在新剧目唱腔设计时,特别重视与编剧,导演在剧本文学基础上的认真探讨。同时“新音调”又不能远离京剧声腔,对于一般曲作者来说,这一点又必须头脑清醒。声情并茂,唱腔润腔色彩与为歌唱者技巧发挥创造条件,是“新音调”创造的另一面。

六、新形式、新手法开拓

为了排现代戏的需要,刘吉典在京剧音乐中探求新形式与新的表现手法。他说:“我们首先通过《红灯记》在突破唱腔传统格式与结构方面做尝试,如第五场李铁梅

高举红灯唱:‘我爹爹像松柏意志坚强’一段,按照剧情需要,便创造了一个〔反弦二簧快板〕。因为戏发展到这里,非唱快板不可。而二簧又没有快板板式,如骤然改唱(西皮快板),音乐调性一变,节奏再一变,伴奏和唱法、音色也变,它就会和前面一整套二簧不协和。虽然在传统戏里不乏二簧转西皮的成例,这里条件不同。同时又因为旦角常用音区与老旦不同,如此时旦角接唱二簧仍用老旦调门,就会在歌唱上发生困难,因而,就挤出了这个转调方法,即用老旦〔正二簧〕原来的定弦,改呼为DO—SOL弦,用它来伴奏旦角〔正二簧〕唱腔,再加板式、节奏、力度、唱法的变化,听起来开阔、奔放,就比照用“反二簧”有利。又如《红灯记》第八场,李玉和对母亲唱‘孩儿我本是个刚强铁汉’,为了一气呵成,便选用〔西皮二六〕的板式,却唱的是〔二簧腔〕。”诸如转调、离调等唱腔调性变化手法和不同新板式的运用,在刘吉典作品中不乏实例。甚至他选择某些有特性的、同时又与皮簧有某些共性的腔调,与皮黄唱腔融合,通过作曲手法,创出了种种皮簧新腔:如新编《打面缸》为旦角周腊梅新编的〔梆拨调〕是由河北梆子与京剧〔高拨子〕融合的新调;为《风雪配》小生钱万选新编〔西皮四平调〕是以京剧〔四平调〕与〔西皮〕的融合;为《红灯照》武旦林黑娘新编〔卫调反二簧〕是用天津卫〔靠山调〕与京剧〔反二黄〕的融合;《刘志丹》中为扮演刘志丹的文武老生新创了催人泪下的(吹黄反调),即是(吹腔反调)与(反二簧)的揉合。他把这些新腔创作称为“嫁接法”,并且说他是受京剧〔南梆子〕的启发。因为〔南梆子〕就是西皮〔二六〕〔原板〕基础上与河北梆子〔导板〕〔小安板〕揉合的产物。这些新腔的创造主要为塑造戏剧人物出发,同时也为京剧皮簧增添了一些“辅助腔调”,扩大了京剧音乐表现手段,也收到了京剧观众赞扬的良好效果。戏曲音乐舞台演出的创新与对一个剧种音乐的健康发展是相辅相成的。

七、“配曲”写作上的创新

在新编历史剧和现代戏音乐创作中,几乎每出戏都有新的配曲创作,包括序歌或前奏曲、幕间曲、幕尾曲、插曲、主题歌、气氛乐、仪式乐、各类群唱、合唱、重唱等等。这类音乐创作的难度,并不亚于唱腔,这种配曲创作的成功与否,与曲作者的文化素养、音乐素材的积累,尤其对戏曲音乐发展规律与作者对本剧种声腔特色的熟悉程度有直接关系。这里所谓“本剧种声腔特色”,就是一个剧种的音乐个性。目前戏曲音乐界出现一种叫做“泛剧种”现象,也就是有的“配曲”,甚至“唱腔”,听来什么剧种也不像,还往往名之曰:“创新”,教人怎么说好呢,实在是戏曲音乐的庸碌与悲哀。刘吉典在京剧、曲剧音乐上的卓越成就,和他的知识丰富、爱好相当渊博分

(下转第26页)



夸耀一生”、“一招鲜吃遍天”，江湖气十足。如今商品社会，“一本书主义”更增加有利可图的机会。艺术家将受到“一本万利”那“一”的诱惑和挑战。

危险的“一”

怕吃苦梦想走捷径“一步登天”；“昙花一现”过后便走下坡。以“老子天下第一”、“天下第一琵琶”、“××大王”、“××皇后”种种帽子包装自己。一个自认为“第一”“独占顶峰”的艺术家潜伏着衰退和败落的危机。

秘密的“一”

学无止境，艺无“王”者。我愿同苏格拉底说的那样：“我知我之不知。”在听众对我的赞誉声中始终伴随着我对琵琶乃至传统音乐的怀疑：琵琶是否已走到尽头、它会不会消亡、原汁原味的传统音乐还保得住吗、青年人还有多少在演奏民间音乐、传统音乐的“植被”还剩多少、如果失掉传统文化根基我们将如何生存等等一连串问号。怀疑，为自己开辟了新的空间。我是一个怀疑甚多信心十足的“琵琶爬坡人”，让琵琶作为一件不可思议的终极秘密存在心中，我心中秘密的“一”富有神性。

九九归一

“九九”是“多”的意思；经历长，见识广，学历深，实践多。有了“九九”能否“归一”，还要看自己的人生和艺术修炼如何。归正返璞、返老回童；晚年努力修一个童心，以出世之虚心做入世之实事。一切皆归于和谐和美之中为最佳状态。

千年以来，人类的聪明创造了文明世界，同时营造了形形色色的语言牢笼，把一个活生生的均衡的世界分割拆解得支离破碎。聪明反被聪明误，误伤了地球，误伤了人心，也误伤了“我”的木头伙伴琵琶（泛指艺术）。

现代人，懂得 $1+1=2$ 的科学脑袋很多，认知 $1+1=1$ 的智慧脑袋太少。21世纪全人类道德文明能否健康发展恐怕还是落在“心与物”这一念上。我们能否回归到人类原初的第一念——无心物之分、无主次之分、无主客之分、无一二之分的整合统觉模糊思维，重新创造世界？

我莫非在做“从零开始”的乌托邦式的美梦？梦想成真，我深信。

作者单位：中国音乐学院

（上接第57页）

不开，昆曲、京剧、曲艺、丝竹乐、甚至美术，他都有深度造诣。他说除当年在师范学校艺术科打基础外，和解放后在中央戏剧学院、中国艺术研究院数年的民族器乐和戏曲音乐创、研实践及长期的资料积累分不开，特别是欧阳予倩、张庚、马可等老艺术家们的引导，使他步入了艺术创作的新境界。

刘吉典配曲音乐创作，很少沿用“搬套传统曲牌”的旧做法。但他的创作素材又多从传统曲牌中吸取。如实验剧目《三座山》中所创作的两支“猎人之歌”，一支写猎人们满载猎物，兴冲冲纵马归来与家人欢聚的场景；另一支写猎人们边歌边舞向家人们述说进山打猎遇到的情况。素材都取自传统曲牌〔椰子娃娃〕，经过作曲和配器上的不同变化处理，却各有不同的动人效果。又如《满江红》，剧作者想用岳飞名著〔满江红〕词来贯串全剧主题思想，想法很好。可是用什么样的音乐形象来表现呢，沿用民间流行的“满江红”歌曲，显然很难胜任。按照剧情发展，他认为这支曲的写作应先让主人翁展示他的凌云壮志和豪迈气概，再从几个起伏跌宕的场面予以发展

变化，用它把全剧大气磅礴的报国精神和慷慨悲壮气概、步步推向高潮。这就需要在编腔与演唱技巧上伴随着“臣子恨、何时灭”的激荡千载心曲的审美共感向绝唱高峰攀登。刘吉典的〔满江红〕主题歌，就是在这种构思中完成的。而且独唱、帮唱、男女声二部合唱和主题化的器乐曲演奏，构成了戏曲主题歌写作与用法贯串全剧的一代先河。他的配曲作品太多了，如京剧《平原游击队》队歌；北京京剧《啼笑因缘》为沈凤喜所唱的〔四季相思〕作词谱曲等等，有的也已在歌坛上广泛流传。刘吉典在京剧、北京京剧音乐改革创新道路上是一位大手笔，是富有创造性劳动的戏曲音乐家。志存高远，为人类文明做贡献，应是当代艺术家的人生价值，刘吉典是这一行列的光辉榜样。

①见洛地《词乐曲唱》（人民音乐出版社，1995年）。

②寒声《论中国板腔体梆子戏声腔的产生》（《蒲剧艺术》2000.1）。

作者单位：山西省文联