

现代京剧“样板戏”中旦角唱腔的音乐创新

刘云燕

摘要:作为“唱、念、做、打”之首的唱腔音乐在京剧艺术中占有主要地位,旦角唱腔又是其重要的组成部分。20 世纪以来它获得了突出的发展,尤其是在 60-70 年代京剧“样板戏”中成就瞩目。“样板戏”旦角唱腔音乐具有改变句法结构,扩大乐句张力;改变定调、定弦关系创制新唱腔;主题音调的贯穿使用和合唱形式的运用等艺术特点,体现了京剧这一传统艺术形式在新的历史条件下的变革和发展。

关键词:京剧旦角;“四大名旦”;“戏曲改革”;“样板戏”;主题贯穿;创新发展

中图分类号: J821

文献标识码: A

文章编号: 1001-9871 (2006) 02-0088-13

京剧是中国近代传统音乐戏曲类中的最大剧种,二百年来,它的发展出现了三次高潮:第一次是 19 世纪末 20 世纪初的所谓老生“后三杰”时期,最有代表性的人物是谭鑫培。他继承了老生“前三杰”的传统,不断创新,将京剧艺术推向了第一次高潮;第二次是 20 世纪 20-30 年代,以梅兰芳、杨小楼、余叔岩为代表的“三足鼎立”的“四大名旦”与“四大须生”时期,京剧也开始由以生行为主转为生旦并重,后又有旦行超过生行的趋势,形成了京剧艺术的第二次高潮;第三次是 20 世纪 50-60 年代,随着戏曲改革不断深入,现代戏的不断涌现,从而使戏曲艺术紧贴时代要求,并使京剧旦角艺术获得了更为引人注目的发展,形成了京剧艺术的第三次高潮。从“四大名旦”到京剧“样板戏”,旦角唱腔艺术发生了深刻的变革,它不仅极大地改变了长久以来所保存的原生态,而且在飞速发展的社会中,迎来了新的生机。

这里,主要以京剧“样板戏”六部作品中代表性的旦角唱腔文本为对象进行分析和研究,并根据它们所创作的时间及艺术特点,将其分为前、后两个时期。即前期《红灯记》《沙家浜》《智取威虎山》;后期《海港》《龙江颂》《杜鹃山》。

一、前期旦角唱腔音乐的艺术特点——在继承传统基础上的创新

1. 改变句法结构,扩大乐句张力

前期“样板戏”在人物角色上虽然显示了生、旦并重的特点,但是旦角人物在戏中还是仅居次要地位,唱腔从整体布局上不如生腔那么宏大,因此,唱腔主要是在继承传统基础上进行创新。如,通过改变句法结构的手段,来扩大乐句的张力,其结果带来了音乐发展的更大余地。《红灯记》李铁梅的“光辉照儿永向前”,就是在〔二黄快三眼〕的一个上下句之间插入了〔垛板〕,下句采用拖腔,使唱腔结构引起了巨大扩充,把李铁梅对爹爹的深厚情感充分地表达出来了。

收稿日期: 2005-05-05

作者简介: 刘云燕 (1959~), 女, 沈阳音乐学院副教授、硕士生导师。

谱例 1. 《红灯记》“光辉照儿永向前”片段 [1] (第 323—328 页)

1句 6板

家 传 的 红 灯 有

2句 10板

加帽 稍慢

盏， 爹 爹 呀！

垛句1 原速 mp

垛句2

垛句3 稍慢

你的财宝 车 儿 载， 船 儿 装， 千车也载不 尽，

3句 16板

垛句4 原速

转句

万 船 也 装 不 完， 铁 梅 我 定 要 把 它

拖腔

好 好 保 留 在 身 边。

渐慢

原速

再如，《沙家浜》中“沙家浜总有一天会解放”唱段，为了表现沙奶奶对敌人的痛斥，〔二黄原板〕后半部分六个腔句，前五句采用上句落音，第六句采用下句落音，形成了五个腔句组成的“上句群”和一个下句结构的段落。连续问句的不断迭起与长达十一板拖腔的对比，有力地表现了沙奶奶在敌人面前大义凛然的革命气节。

谱例 2. 《沙家浜》“沙家浜总有一天会解放”片段 [2] (第 244—245 页)

[二黄原板]

我问 你 救 的 是 哪 一 国? 为 什 么
不 救 中 国 助 东 洋? 为 什 么 专 门
袭 击 共 产 党? 你 忠 在 哪 里? 义 在 何 方? 你 们 是 汉 奸
走 狗 卖 国 贼, 少 廉 无 耻, 丧 尽 天
良!

6句 拖腔 扩充

拖腔

(略)

2. 改变定调、定弦关系创制新唱腔

前期“样板戏”在传统基础上,通过改变定调、定弦关系,使旦角唱腔更具高亢的气势。如《智取威虎山》常宝的“只盼着深山出太阳”和“坚决要求上战场”两个唱段,均采用了比传统旦腔高五度的定调,使唱腔的音区提高,音域扩大;同时“西皮娃娃调”与“唢呐二黄”的借鉴,使唱腔音乐更为明亮、辽阔,充分表现了常宝对敌人的控诉,对翻身解放的渴望以及要求上阵杀敌的决心。两段唱腔一反一正“二黄”的运用,就像一幅对联紧紧与人物性格相对应。

如“只盼着深山出太阳”运用了“高调反二黄”与[西皮娃娃调]的结合,使唱腔非常激越。

谱例 3. 传统“低调反二黄”正格腔型与“只盼着深山见太阳”[导板] [3] (I) (第 433 页), [4] (II) (第 41—42 页)

1腔节 2腔节 3腔节

一 二 三 四 五 六 七 八 九 十

咬尾 咬尾

八 年 前 风 雪 夜 大 祸 从 天 降

1腔节 2腔节 3腔节

[垛板]四个“只盼着”速度渐快，音调不断上升，在“山”与“岗”之间运用“腔隔字”的手法，“豺狼”采用加花及上颤音的处理，音域达到了 c^2 ，这种音区及强度的使用十分大胆有魄力，它的艺术效果是“低调反二黄”所无法达到的。

谱例4.《智取威虎山》“只盼着深山见太阳”片段[4]（第53—58页）

[反二黄垛板]

附加句

盼 星 星 盼 月 亮， 只 盼 着 深 山

连句1

出 太 阳， 只 盼 着 能 在 人 前 把

连句2

mp

话 讲， 只 盼 着 早 日 还 我 女 儿 装。

连句3

连句4

只 盼 讨 清 八 年 血 泪 帐，

垛句1 一字一音

恨 不 能 生 翅 膀、 持 猎 枪、 飞

垛句2

垛句3 加腔扩充

上 (那) 山

岗、

叫散

杀 尽 豺 狼！

ff

(△~~~~~八 大 仓)

3. 生活语言带来的新的音乐语言

京剧现代戏表现的是现代人的生活，其唱词、念白都要符合与时代相适应的变革，才能适合现代听众的欣赏习惯。如《红灯记》李铁梅的“都有一颗红亮的心”唱段，采用了[混合西皮流水]，其平滑活泼的节奏韵律及自然流畅的旋律“新音调”，使唱腔活泼开朗，生动感人。

谱例 5. 《红灯记》“都有一颗红亮的心”片段 [1] (第 35—37 页)

[西皮流水]

中速

上句 闪起 *mf*

(白) 奶奶, 您听我说! (唱) 我 家 的 表 叔

闪起 D羽 下句

数 不 清, 没 有 大 事 不 登

上句 加帽 *mp* A角 *mf*

门。 虽 说 是, 虽 说 是 亲 戚 又 不 相 认, 可 他 比

《红灯记》李奶奶的“血债还要血来偿”唱段中的[垛板], 更有一种似生活里的老奶奶对晚辈呼唤的音调。它们从亲昵、婉转, 到愈发坚定, 把革命老奶奶对后代的期盼之情完全地表达出来了。

谱例 6. 《红灯记》“血债还要血来偿”片段 [1] (第 140—141 页)

[二黄垛板]

mf 中速 亲昵 婉转 呼唤句 稍快 坚实

说 明 了 真 情 话, 铁 梅 呀, 你

垛句 1 渐强 垛句 2 垛句 3 垛句 4

不 要 哭, 莫 悲 伤, 要 挺 得 住, 你 要 坚 强,

4. 前期旦角唱腔的演唱风格

前期“样板戏”中李铁梅、常宝、阿庆嫂三个旦角人物, 其年龄、身份、环境及戏剧所表现的内容均不相同, 因此, 在唱腔演唱上表现出不同的风格特点。

阿庆嫂继承传统旦角演唱风格, 具有优美华丽、“中和正圆”的特点; 李铁梅和常宝借鉴[娃娃生]的演唱风格, 具有挺拔俏丽、婉转相间的特点; 沙奶奶和李奶奶充分发挥“女老旦”的嗓音优势, 具有苍迈厚重、韵味纯正的特点。

总之, 前期“样板戏”在继承传统基础上进行了许多新探索, 使京剧现代戏旦角唱腔音乐在这个时期得到了健康的发展, 所取得的成就是非常突出的。它们是继京剧现代戏《白毛女》之后旦角唱腔艺术的一次飞跃, 同时为后期“样板戏”旦角唱腔音乐的再发展奠定了重要的基础。

二、后期旦角唱腔音乐艺术特点——融入新的观念进一步创新

1. 旦角唱腔音乐设计

与前期“样板戏”相比, 后期“样板戏”显示出由生、旦并重转为以旦角为主的特征, 因此, 在方海

珍、江水英、柯湘的唱腔总体布局上，注重整体逻辑性；在套式上注重长、短相结合；在板式上注重节奏的对比变化。于会泳所提倡的塑造人物形象应采用“广度性”、“深度性”、“层次性”三种方法相结合的创作观念 [5]（第 267 页），在此时期旦角唱腔音乐创作中得到了充分体现。

2. 旦角唱腔与老生唱腔的融合

由于后期“样板戏”中的旦角要表现主要人物的刚毅性格，在唱腔板式及音调上，借鉴、融合了生腔的音乐特点，使唱腔音乐的起伏和棱角更为鲜明，旋律挺拔高亢。如《龙江颂》江水英的“望北京更使我增添力量”唱段与《红灯记》李玉和的“雄心壮志冲云天”所运用的 [二黄导板] 和 [回龙]，在旋律及调式上都有许多相似之处。

谱例 7. 《龙江颂》“望北京更使我增添力量”片断 [6]（第 150—153 页）

[二黄导板]

第一腔节

第二腔节

第三腔节

听 惊 涛 拍 堤 岸 心 潮 激 荡!

谱例 8. 《红灯记》“雄心壮志冲云天”片断 [1]（第 247—250 页）

[二黄导板]

第一腔节

第二腔节

第三腔节

狱 警 传 似 狼 噪 我 迈 步 出 监。

3. 主题音调的贯穿使用

主题音调的贯穿使用，是后期“样板戏”旦角唱腔中一个最为突出的艺术特点，它已经与前期“样板戏”的“新音调”概念完全不同了。唱腔运用主题发展的手法，不仅突出了人物的性格特征，而且使整个戏剧音乐形象达到了高度统一。主题音调贯穿使用是借鉴了西方歌剧音乐的创作原则，它在我国歌剧音乐体裁中已经得到广泛采纳，如歌剧《江姐》《洪湖赤卫队》等，但是将它融合到戏曲音乐，尤其是京剧唱

腔音乐中, 还是一个大胆的尝试。如《海港》中方海珍“细读了全会公报”唱段, 就作了成功的尝试。

谱例 9. 《海港》“细读了全会公报”片段 [7] (第 152—153 页)

[西皮宽板]

中速 兴奋地 *f* *mp*

主题: C 宫 D 商调

G 宫 A 商调 *mf*

到了《龙江颂》, 主题音调已经贯穿发展到整个戏中, 江水英每一个唱腔过门几乎都采用了主题音调。如“一轮红日照胸间”唱段, 主题音调在这里得到了很大的发挥。

谱例 10. 《龙江颂》“一轮红日照胸间”片段 [6] (第 236 页)

唱腔

三大件

琵琶

小提琴

原主题 | 新主题a | 新主题b

手 捧 宝 书

到了《杜鹃山》, 主题音调的运用更进一步扩大, 它们不仅在唱腔过门中进行贯穿发展, 而且还将其大量地揉到了唱腔旋律中。“乱云飞”唱段, “柯湘主题”、“杜妈妈主题”、“雷刚主题”进行了交替运用, 充分突出了主要人物形象在全剧音乐中的地位。

谱例 11. 《杜鹃山》“乱云飞”前奏过门 [8] (第 265—266 页)

长音上行级进 | 主题 *f* 中快 | 模仿 *p*

主题 (三大件) *f* 渐慢 | 传统 | 渐快 *f*

(仓 才 仓 -)

在“团团烈火烧我心”的拖腔中采用了“柯湘主题音调”；在过门中，主题音调经过分裂、模仿、再现、综合，将唱腔由激动快速的〔导板〕引入了深沉舒缓的〔慢板〕。

谱例 12. 《杜鹃山》“乱云飞”片断 [8] (第 273—277 页)

主题在下四度调变奏

主题上二度模仿

烧 我 心!

主题

1 主题在A宫调

2 3 4 5 分裂 6 模仿

7 主题在A宫调 8 八度跳 9 分裂 10 模进 11 模进

12 13 *mp* 14 主题在 A 宫调 15 *p* *mp*

在〔慢板〕中第一个上句，杜妈妈与柯湘两个主题音调进行了交替运用。

谱例 13. 《杜鹃山》“乱云飞”片断 [8] (第 277—279 页)

杜妈妈主题

f

mf

杜 妈 妈

柯湘主题

遇 危 难

模进

在 [慢板] “雷队长” 腔句中, 其过门首先采用了 “雷刚主题”; 在 “九死一生” 的拖腔中, 运用了 “柯湘主题”。

谱例 14. 《杜鹃山》“乱云飞” 片断 [8] (第 280—283 页)

雷刚主题

mp *f* *p* (月琴)

雷 队 长 入 虎 口 (他)

柯湘主题变奏

九 死 一 生。

mp *p* < *mp* *p* < *mf*

柯湘主题上四度 柯湘主题

4. 合唱形式的运用

合唱作为外来艺术体裁形式, 在京剧现代戏初创时期就有过实践。到了后期 “样板戏” 唱腔创作中, 几乎每一个戏里都加进了合唱, 尤其是《杜鹃山》最为典型。合唱与唱腔的有机结合, 对于人物内心情感的抒发起到了不可多得的烘托作用。

如 “乱云飞” 两次运用了合唱。第一次是在 [二黄原板] 柯湘独唱的 “心沉重” 后面, 采用女声幕后合唱形式。这段合唱采用了 “起承转合” 的句式, 运用了民间音乐 “承递” 手法, 几乎句句 “咬尾”, 并作上四、五度转调连续上行, 使音调不断发展, 将后面的 [垛板] 推出。

谱例 15. 《杜鹃山》“乱云飞” 片断 [8] (第 290—299 页)

mf

我 的 心, 心 沉 重,

mp

B商调 原速

(起) B徵调 1句 承递搭尾加花下行 E宫调 (承) E徵调 2句 承递反行级进

幕后女声(齐唱)心 沉 重, 望 长



5. “求新图变”的创作观念

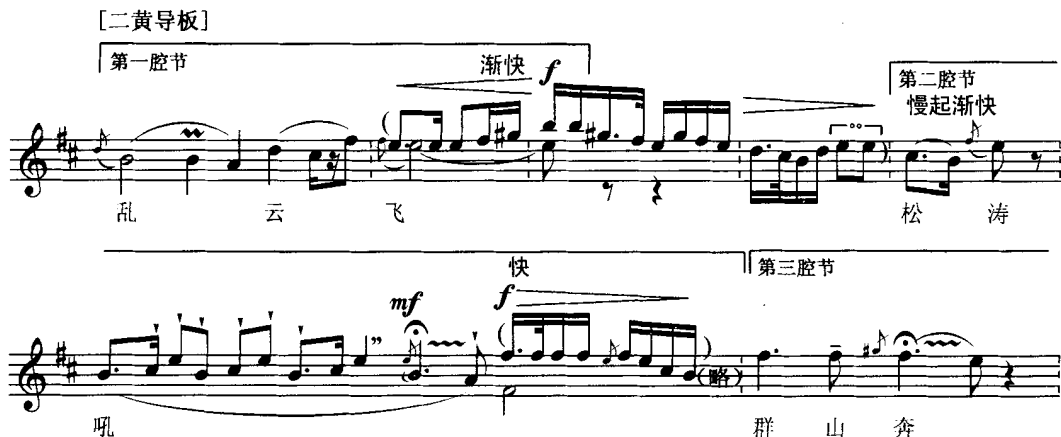
“求新图变”是整个“样板戏”创作中的重要观念，尤其是唱腔音乐显得更为突出。“图变中求存”与“图存中求变”是艺术创作中具有辩证关系的一对矛盾。后期“样板戏”旦角唱腔的创作，尽管采用和借鉴了许多传统以外的艺术手段，使其发生了巨大变化，然而，如何正确把握好“变”与“存”二者之间的关系，又是在创作实践当中始终关注的重要问题。那些既创新发展，又不与传统割裂并具有时代风采的旦角唱腔，正是这种探索的成功范例。如《海港》“忠于人民忠于党”，《龙江颂》“百花盛开春满园”，《杜鹃山》“家住安源”等唱段，都体现出了上述艺术特点。

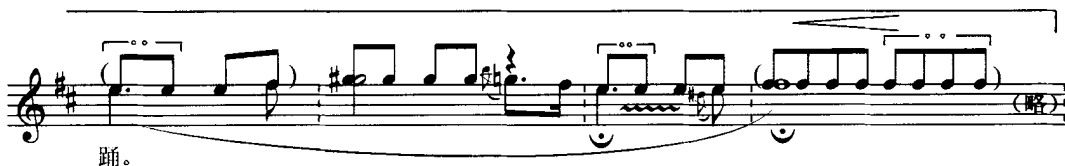
“乱云飞”中的〔二黄导板〕的突破性就很大。它与梅兰芳《武昭关》“马昭仪”唱段中的〔二黄导板〕相比，其四个腔节紧缩为三个腔节，同时进行了两次转调，但其落音还保持与传统调式不变，从而赋予了唱腔新的色彩和气质。

谱例 16. 《武昭关》“马昭仪上龙驹自思自恨”〔导板〕〔9〕（第 24 页）



谱例 17. 《杜鹃山》“乱云飞”〔导板〕〔8〕（第 267—270 页）





6. 后期“样板戏”旦角唱腔的演唱风格

后期“样板戏”旦角唱腔在演唱方面与前期“样板戏”相比又有了重大突破,主要表现在打破流派界限,相互借鉴,吸收其他艺术形式的演唱技巧方面。《海港》《龙江颂》《杜鹃山》其主要人物均为女共产党员、党的领导干部,但因各自的出身、环境所表现内容相异,而使她们的性格也截然不同。因此,在唱腔演唱上显示出了各自不同的风格特点。江水英纯朴自然、深情含蓄;柯湘高亢激越、深沉委婉;方海珍粗犷豪放、明亮剔透。

三、结 语

“样板戏”产生的时代,是中国京剧历史发展极为特殊的时期。新中国建立初期,在党的“戏改”方针指引下,出现了戏曲艺术初步繁荣的局面。然而,由于当时“左”的思想干扰,到了60年代中期以后,这种繁荣的局面被引向了严重的“畸形”状态。当“样板戏”被正式命名以后,其他艺术形式均被赶下舞台,毛泽东提倡的“百花齐放”变成了“一花独秀”。八亿人民唱八个“样板戏”成为当时中国人民音乐生活的一大奇观,但京剧现代戏却因此获得了突飞猛进发展的重要机遇。由于“样板戏”得到了上层政治权力的关照,集合了全国最强的人力物力,使其有了充分创造和发展的条件。经过无数艺术家的艰苦努力,在艺术上取得了重大成就,尤其是唱腔音乐所取得的成就最为显著。它是京剧形成一个多世纪以来发展速度最快,革新程度最大的一次重要的艺术实践活动。虽然“样板戏”被深深地打上了时代的政治印记,“文革”在政治上被彻底否定,但是,作为凝聚了几代戏曲音乐家及广大音乐工作者心血创作的京剧现代戏的代表“样板戏”的唱腔音乐成果是不能与之同等对待的,它在中国广大人民群众中仍保持着极为深远的影响。仅从京剧“样板戏”旦角唱腔音乐创作的改变和探索讲,可以归纳为以下几方面的特点:

1. 表现“新的人物,新的世界”是“样板戏”创作的主要特点

文学艺术表现“新的人物,新的世界”的问题,是毛泽东早在40年代《延安文艺座谈会上的讲话》中所指出的中国新时期的文艺方向。京剧现代戏包括“样板戏”的文学创作,以毛泽东这一文艺思想作为理论依据,所表现的正是“新的人物,新的世界”。它们使处于现代历史时期的人们,看到了中国革命所经历的艰苦历程,给今天的中国人民进行了一次深刻的思想教育,鼓舞并激发了人们在新的历史条件下继续前进的斗志。

2. 戏曲音乐家与新音乐工作者相结合的创作队伍

新中国建立以后,在“改戏、改人、改制”戏曲改革方针的指导下,许多戏曲团体中充实了新音乐工作者,使原来的戏曲创作队伍结构获得了改变。不仅以刘吉典、李慕良等为代表的戏曲音乐家为京剧现代戏的创作进行了大量的探索,而且许多新音乐工作者也参与了京剧现代戏的音乐创作,特别是于会泳在后期“样板戏”唱腔音乐创作方面做出的贡献最大。他把多年来对民间音乐的研究与理解,把在学院中所学到的西洋音乐知识及新的创作理念、技法及中国民间音乐创作手法都运用到“样板戏”的音乐创作当中。他的创作与实践,代表了一个时期中国音乐尤其是京剧现代戏音乐的创作风格,其表现的时代风尚是被中国广大人民群众所认可的。从《海港》的初步实践到《龙江颂》和《杜鹃山》的逐步成熟,达到了于会泳艺术创作的高峰,创造出了一大批既有传统神韵,又具有时代风采的京剧唱腔音乐,成为中国京剧现代戏音乐发展的重要标志。

3. 传统唱腔设计的不断完善与专业性创作的逐渐介入

传统京剧唱腔一般是由演员与琴师共同设计,这种创作显示出“集体性、口头性、变异性、传承性、无名性”的特点,而京剧“样板戏”则在唱腔音乐创作上体现了“集体性”与“专业性”的特点。它主要表现在唱腔结构上的整体布局意识。人物唱腔安排强调整体逻辑性、条理性,在每一个具体唱腔里面都要

求紧凑和完整，反复推敲、不断修改，在艺术上精益求精。而且“样板戏”音乐均在60-70年代以总谱的形式出版发行，这对中国京剧音乐专业化创作的进一步发展提供了重要的条件。

4. 在传统“一曲多用”基本规律中融入“专曲专用”的创作思维

“一曲多用”是传统京剧唱腔音乐的一种常用方法，它是在中国特定历史条件下经过长期实践逐渐形成的一种唱腔程式，其显示出一种“类型化”的特点。然而，“一曲多用”并不是凝固不变的，它是根据戏剧内容，人物性格的不同，唱词四声的变化而作相应改变。演员为了突出自己的个性，也在演唱、润腔等方面进行了多种处理。如“四大名旦”程砚秋“以字行腔”；尚小云的“以字为变，以腔为辅”；梅兰芳的“移步不换形”等等，都从不同角度提出了自己的艺术见解。

“专曲专用”是西方歌剧音乐的创作原则，京剧“样板戏”唱腔音乐创作借鉴了这一原则，根据每一出戏所表现的时代、内容、人物性格的不同特点，创作出包括唱腔及过门音乐的不同音乐形象，表现出一种“个性化”的特点。同时，“样板戏”唱腔的“专曲专用”也并没有完全脱离传统“一曲多用”的规律，而是在突出个性的同时，力求二者有机地结合。它使唱腔音乐创作的视野更为开阔，空间更为广大。如唱腔、过门等无论作什么样的变化，但它还始终保持与传统的内在联系。在“求新图变”的思维中，一直贯穿着“图存中求变”和“图变中求存”的创作理念，从而使唱腔音乐与传统血脉紧紧相连。

5. 从传统“三大件”的“场面”到中西混合乐队形式的演变

传统京剧在乐队使用上，一般是由“文场”、“三大件”与“武场”相结合组成的伴奏乐队，也称“场面”。在京剧“样板戏”唱腔音乐创作中，由于戏剧内容的复杂使之表现的人物性格也发生了变化，传统“场面”和小型混合乐队已不足以更好地衬托长大的成套唱腔和急剧变化的戏剧矛盾，因此，便探索大型混合乐队的使用。混合乐队编制首先在京剧《智取威虎山》中得到了运用，而后，它们被广泛推行到“样板戏”的每一个剧目中。到了后期，混合乐队发挥了更大的作用，使原来单一的音响得到了很大的改善，立体化的音乐给观众的听觉带来了新的变化，艺术上达到了较为完美的效果。在传统“线性”思维中融入西方“和声”思维，这是京剧艺术形成近二百年以来，在乐队使用上的最为大胆的突破。

6. 在传统演唱风格中融入新的演唱风格

传统京剧之所以在不断向前发展，是与演员唱腔演唱风格的建立与创新分不开的。京剧现代戏新的唱腔和专业性音乐创作，促使演员的二度创作向着更高要求发展。“样板戏”旦角中所表现的人物具有时代感更强，个性更突出的特点，在她们身上必须表现出一种新的时代风貌。因此，演员在演唱上大胆地借鉴了生腔的演唱方法，同时还吸收了一些西洋的演唱技巧，使旦角唱腔在演唱风格上发生了巨大变化，为塑造新时代的女性风采做出了许多新的探索，成为京剧形成以来旦角唱腔在演唱风格上的一次最为明显的突破。

上述以“样板戏”为代表的京剧现代戏，无论是唱腔音乐的创新，还是混合乐队的使用，或是唱腔演唱风格的新变化，它们并不是无根之木，无源之水。传统深厚的京剧音乐艺术是源头活水，由于它源清流清，才使京剧现代戏唱腔音乐获得了上述健康的发展。“样板戏”唱腔音乐的成就，不仅对京剧艺术的发展具有推动作用，而且对我国其他戏曲艺术剧种的发展也产生了很大的影响。

7. 京剧“样板戏”唱腔音乐创作的历史局限

毋庸讳言，“样板戏”在许多方面确实取得了重大成就，尤其是唱腔音乐的成果是完全应该肯定的。与此同时，它并不是至善至美。相反，从历史的角度，客观的角度去对其评价，我们就能够在肯定它所取得成就的同时还要承认其存在的局限与不足。

“样板戏”的局限与不足，与我国当时的社会政治环境有很大关系。解放以后，中国思想领域和文化领域里的斗争一直没有停止。这些斗争对中国音乐文化的发展有着相当大的影响，而这种影响直接反映到“戏曲改革”中来。如何塑造新时代人物的典型形象，是当时各种新文艺发展的一个中心课题。江青曾经提出“要努力塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本任务”[10]（第232页）。张春桥强调：“不要写英雄的缺点，不要写人物的家庭。”[11]（第296页）周恩来认为：“今天文艺创作的重点，应该放在歌颂的方面，应该创造我们这个时代的典型人物。”“虽然人是不免有缺点的，但是在文艺作品中我们把人物写的理想一点”；“因为我们创造的典型应该成为人民学习和仿效的对象，学当然学优点。”[12]（第332—333页）周恩来的上述见解可以作为一种较有说服力的主张。然而，在“样板戏”“革命英雄形象”的塑造上，却走了极端。“在1964年京剧观摩大会上，江青作了题为《京剧革命》的讲话，她强调京剧革

命是一场严重的阶级斗争,搞戏就是搞阶级斗争”[11](第28页)。

于会泳在1968年5月23日的《文汇报》上发表了题为《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》的文章,提出了“三突出”理论原则。所谓“三突出”可能在过去的文艺作品创作中没有人这样去提过,但是它作为文艺创作的原则应该说早就存在。然而,在“样板戏”的年代,随着“文革”的深入和阶级斗争的不断强化,本属于艺术创作原则的“三突出”理论的级别也不断提升,它已经跳出其应有的艺术范畴,而与政治紧紧挂上了钩。围绕着“三突出”又有“三陪衬”、“三铺垫”、“三对头”、“三出新”等,它们“成为文艺作品亦步亦趋必须遵循的创作原则,这些不能越雷池一步的条条框框”,将“英雄人物”锁定在一个极其狭窄的框架之中,“高、大、全”“类型化”的英雄形象,使有些“样板戏”显露出强烈的政治功利性。尤其是在后期的剧本修改中,首先强调的是阶级斗争。如《海港》在修改后,“全剧的矛盾突出由人民内部矛盾改为敌我矛盾”[11](第277页)。“样板戏”在文学剧本上贯穿的政治功利性,与唱腔音乐“个性化”的突破又形成了新的矛盾,它导致唱腔音乐创作限入了一个有限的范围,使之不得不出现了一种新的雷同。虽然这种情况在其他形式的艺术作品当中都有所表现,但由于当时“样板戏”所处的特殊社会地位,在这方面就显得更加突出。应该说这是时代的局限和弊病。尽管如此,广大戏曲音乐工作者、新音乐工作者以及京剧艺术家,还是在这种狭小的空间里,进行着艰苦的耕耘,大胆的探索,不断的创造。如果我们浊污扬清,拂去遮蔽在作品之上的这些抽象与空洞的教条,将其与政治相剥离,就会进一步体会和发现,“样板戏”中一大批具有新时代特征的优秀唱腔,渗透着广大艺术家的艰苦劳动,蕴藏着极为深厚的艺术内涵。

8. 京剧“样板戏”的启示

京剧“样板戏”的唱腔音乐所取得的成就,已经得到了广泛的承认,它的强大魅力致使许多优秀唱段至今让人记忆犹新。它的艺术生命力之顽强,在群众中影响之大,由此可见一斑。

然而,在“样板戏”过后的几十年中,京剧现代戏的创作始终处于一种冷落状态。这与当时政治上的禁锢,文化上的专制,艺术上的武断,使广大艺术家们真诚、善良的心灵被扭曲,“对京剧现代戏讳莫如深,不愿谈及”[13],直至今今天还尚存余波。京剧艺术之所以在二百年前能诞生,正是它与时俱进的结果。那么,在政治、文化环境宽松,桃李争妍并多元化的今天,如何将京剧这一为广大人民群众所欢迎的艺术形式,紧跟时代步伐继续发挥其强大的社会作用,确实是一个值得深思的问题。应该承认“样板戏”当时受到了许多政治上的影响,在内容上留下了时代的印记,它确实是一个十分复杂、矛盾的集合体。然而,它却代表了中国戏曲——京剧这一传统艺术形式,在新的历史条件下的新的变革和发展。如果能将这些成就与局限进行探本清源、条分缕析、去伪存真地作为今天的借鉴,我相信它势必会对中国京剧艺术在新时期的继续发展起到巨大作用。

参考文献:

- [1] 中国京剧团(集体创作). 革命现代京剧红灯记总谱[Z]. 北京:人民出版社,1970.
- [2] 北京京剧团(集体创作). 革命现代京剧沙家浜总谱[Z]. 北京:人民文学出版社,1970.
- [3] 费玉平. 京剧唱腔句法与作品分析[M]. 北京:中国戏剧出版社,2004.
- [4] 上海京剧团《智取威虎山》剧组(集体改编). 革命现代京剧智取威虎山总谱[Z]. 北京:人民文学出版社,1970.
- [5] 于会泳. 自取音乐必须为塑造英雄形象服务[A]. 中国戏剧家协会编. 京剧“红灯记”评论集[C]. 北京:中国戏剧出版社,1965.
- [6] 上海京剧团《海港》剧组(集体改编). 革命现代京剧海港总谱[Z]. 北京:人民文学出版社,1972.
- [7] 上海京剧团《龙江颂》剧组(集体创作). 革命现代京剧龙江颂总谱[Z]. 上海:上海人民文学出版社,1972.
- [8] 北京京剧团. 革命现代京剧杜鹃山总谱[Z]. (出版单位不详),1975.
- [9] 张宇慈,吴春礼(主编). 京剧唱腔[Z](第二集上编). 北京:人民音乐出版社,1980.
- [10] 中国人民解放军装甲政治部(编印). 无产阶级文化大革命胜利万岁[Z]. 北京:(内部学习)1969.
- [11] 高义龙,李晓(主编). 中国戏曲现代史[M]. 上海:上海文化出版社1999.
- [12] 周忠厚等(主编). 马克思主义文艺学思想发展史[M]. 北京:中国人民大学出版社,2002.
- [13] 冯光钰. 戏曲音乐的传统魅力和革新能量——从现代戏京剧音乐谈起[J]. 北京:中国音乐,1993(4):1-3.

(责任编辑:王璐)