

天津音乐学院

硕士学位论文

现代京剧《红灯记》音乐美学研究

姓名：宋少哲

申请学位级别：硕士

专业：艺术学；音乐学

指导教师：杨雁行

2010-11-22

摘要

纵观国内关于现代京剧《红灯记》的研究成果，学者们对该剧的研究视角大都分布在整个文化语境中，抑或在艺术形态领域对其个别唱段进行探讨。而运用美学理论对其的研究，学者们更多地将视野放宽到“样板戏”整体上，而鲜有对该剧进行细致的个案分析。笔者尝试从美学的视角，采用实证的方法和历史与逻辑相结合的思辨方式，探寻该剧音乐布局的形式美与内容美的构成。

经过历史的检验，现代京剧《红灯记》在形式上的继承和创新较为成功，体现于音乐布局的形态美中使用了移用传统唱腔套路的继承方法和融入新鲜语汇的创新方法两方面。从音乐内容美学角度看，该剧的情感论美学特征体现为人物道德的英雄美与剧目主体的悲剧美。

现代京剧《红灯记》是我国“文革”时期的产物，必定留有那个特殊年代的历史痕迹。通过该剧 1964 年与 1970 年两个演出版本的比较以及与传统京剧的对比，从相对论的角度应用辩证的思维给予较为客观地评价，认为该剧具有“高大全”多于“中和美”，“写实性”多于“写意美”，“时代性”注入“程式性”的时代性美感特征。

本文通过总结现代京剧《红灯记》对中国京剧艺术未来发展的启示，探索作为国粹的京剧艺术未来“三步走”的发展方向，即保存精华，保护传统京剧；留住戏迷，发展新编历史剧；迎合观众，发展现代戏。

关键词：现代京剧《红灯记》、继承、创新、情感论美学、时代性美感、现代化发展

Abstract

In domestic research, most of the research perspectives of the modern opera “The Red Lantern” are in the context of the whole cultural studies, or in the field of art forms to explore its individual aria. Using aesthetic theory to study it, scholars would like to broaden their view to the “model operas” on the whole, but there’s fewer particular research on modern opera “The Red Lantern” as a case study. I try to explore the composition of formal beauty and content beauty of this work’s aria, from an aesthetic perspective, using empirical methods and combination of history and logic.

After the test of history, the inheritance and innovation of the form of the modern opera “The Red Lantern” has been very successful. In terms of music morphological characteristics of the musical layout in the whole play, it displays the ways of inheritance with traditional routines of diversion and innovation with new glossarial embedding. From the angle of musical content, the aesthetic characteristics of the play’s musical emotion embodied in the heroic beauty of moral character and tragedy beauty of the main plays.

Modern Peking Opera “The Red Lantern” is the product of China’s “Cultural Revolution”, thus it must reserve the historical traces of that particular era. With the comparison between the 1964 version and the 1970 one of modern Beijing opera “The Red Lantern” and the contrast with traditional Beijing opera, from the theory of relativity and dialectical thinking we can give a more objective evaluation. It appears the aesthetic characteristics of the times that in the play the “type of magnificent comprehensive” has a higher grade than the “intermediate beauty”, the “realistic beauty” higher than “impressionistic beauty”, and “time” into “program”.

This paper summarizes the modern opera “The Red Lantern’s” inspiration to the future development of Chinese Peking Opera, and explores the future “three-step” development direction of Peking Opera as the quintessence of Chinese culture. That is to save the essence and protect traditional opera; to keep fans and develop new historical operas; to cater to the audience and develop modern drama.

Key words: modern opera “The Red Lantern” ; inheritance ; innovation ; emotional aesthetics ; beauty of time ; the development of modernization

天津音乐学院

学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：

签字日期： 年 月 日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解天津音乐学院有关保留、使用学位论文的规定，即天津音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权天津音乐学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

学位论文作者签名：

签字日期： 年 月 日

导师签名：

签字日期： 年 月 日

绪论

在国内，一提起现代京剧，大家的第一反应就是《红灯记》、《智取威虎山》等“样板戏”，无论从内容还是从形式上人们都认为它与“传统京剧”形成鲜明的对比。许多现代京剧的经典剧目都具有双重身份，不仅作为经典剧目活跃在舞台上，同时又是文革十年期间一花独放“样板戏”中的一朵“奇葩”。从历史的角度看，“样板戏”可以说是现代戏逐渐发展而形成的，全国现代戏观摩汇演将现代戏的发展推向了一个高潮，“样板戏”使现代戏的发展达到了一个顶峰。

“样板戏”一词诞生于“文革”期间，但作为几个“样板戏”的戏本身则产生在 50 年代末至 60 年代初。“‘文革’时，以江青为首的‘四人帮’为了篡夺党权，开始插手戏剧界，推行文化专制政策，利用强权政治，册封‘样板戏’。在‘文革’结束、拨乱反正已过 30 年的今天，我们更应该明确地将‘四人帮’强加在几个优秀京剧现代戏上的印记‘样板戏’除去，还其本来面目，确切地称之为京剧现代戏。”¹

随着“四人帮”的垮台，“文革”时期音乐几乎已被公众置于遗忘的角落中。历史似乎总是在轮回，被尘封已久的“样板戏”音乐，死灰复燃似地，在沉寂多年之后，在 20 世纪 80 年代中期，开始复苏，重新进入大众视野中。不经意间，人们又在广播中听到了“样板戏”的唱段，随之“样板戏”的盒带也悄悄地热销起来。1986 年在中国大陆收视率最高的中央电视台春节联欢晚会上《红灯记》中李铁梅扮演者刘长瑜演出的一段《都有一颗红亮的心》，在海内外引起了强烈的反响。

此后，“样板戏”的唱段不仅多次在电视台等文艺晚会中上演，现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等整出戏目也屡演不尽，在海内外都获得了极大的支持和经济收益。

第一节 现代京剧《红灯记》的研究概述

一、目前国内外的研究概况

笔者通过对现代京剧《红灯记》研究情况的考查，发现其总体呈现的态势为，对政治方面的研究多，而学术方面的研究少，涉及美学理论的就更微乎其微。其中对京剧《红灯记》意识形态即政治方面的研究主要集中于 1966 年到 1976 年的文革十年期间，20 世纪 80 年代中叶起，研究焦点主要集中于《红灯记》的创作背景、社会因素等人文关系，以及从艺术角度切入的形态学分析。国外涉及《红灯记》的专项研究也主要从“文革”历史方面进行研究，艺术方面研究也都是大体总括，无具体的形态分析，对于音乐美学方面的专项研究暂未收集到。

¹ 吴贻伯. “样板戏”没有艺术价值吗?[J]. 人民音乐. 1997. 379: (11). 32

二、本文研究起点概述

笔者通过对现代京剧《红灯记》研究情况的考查，国外的专项研究多为社会文化角度，且较为系统。因此有学者评论说“‘文革’发生在中国，研究在国外”。尽管如此，“现代京剧”音乐学层面的研究仍相对很少，且目前暂未收集到。下面笔者将国内对现代京剧《红灯记》的研究状况综述如下：

（一）对“样板戏”政治方面的研究

1、一味褒奖，缺乏客观评价

政治方面的研究，大量的演出情况报道、群众意见等集中刊登于1966年到1976年的《人民日报》和《红旗》杂志上，总体认为《红灯记》是京剧革命中的成功典范，在毛主席的领导下将旧的“牛鬼蛇神”所摒弃，创造性地创作了具有无产阶级特性的“革命现代京剧”。这些评论的文章都是对《红灯记》的一味褒奖，缺少从艺术本体进行深入的、客观的评论，有悖于从音乐本体入手进行客观研究的音乐美学理论原则。

早在1965年，《京剧〈红灯记〉评论集》收录了各地报刊发表的许多评论《红灯记》创作中的有益经验，其中包括了对《红灯记》剧本的文学分析（剧本故事情节紧凑并具有一定的传奇色彩，能够迅速抓住观众的视线），导演与表演的研究（导演和演员进行生活体验，使表演到位且令观众感到亲切），音乐唱腔和布景设计的讨论（唱腔借鉴传统但又有所创新，布景设计体现时代感），改编的经过和体会（十年磨一剑，是在不断的实践和修改中成长的），工农兵群众对其的评论和向其学习的号召和综合评论（是无产阶级的伟大革命成果，要向李玉和等共产党员不断学习）等六部分内容。以上六部分内容分别从文学方面、表演方面、形态学方面、创作方面、审美体验方面、社会影响方面对《红灯记》进行了评论。这几方面是美学的理论支撑，但恰又缺乏理论的抽象概括。另外，因受当时的特定社会环境的影响《京剧〈红灯记〉评论集》中收录的评论都是对《红灯记》的褒奖，缺少客观的评论，违背了美学研究的方法论。

2、结合自身经历，全盘否定

很多经历过“文革”的知识分子，联想到自身所遭受的悲苦经历，认为既然“文革”都被否定了，与其一脉相承的“样板戏”也不应被肯定，以冯英子、巴金、王元化等为代表。如巴金所说：“一听到样板戏就有一种毛骨悚然的感觉”。¹

（二）现代京剧《红灯记》社会文化的研究

文革结束后，对《红灯记》的研究进入了低谷期，20世纪80年代中叶起，人们又将研究焦点集中于《红灯记》的创作背景、社会因素、历史概况等人文关系的探讨上。

1、翔实的历史资料

中央音乐学院音乐学研究所的戴嘉枋教授从史学的角度，对“文革时期”的历史进行梳理并对特定时期的音乐进行分析，并将“样板戏”分为前、中、后三个时期加以分类研究，《红灯记》属于前期的京剧“样板戏”，在艺术上最成功的特征是唱腔的设计，唱段之

¹ 巴金. 样板戏. 随想录《无题集》[M]. 上海：上海三联书店，1987.

间的组合也较好地塑造了人物性格提供了可能性。其专著《样板戏的风风雨雨——江青、样板戏及内幕》从史学的角度，采用纪实的文学手法，将八出“样板戏”的酝酿、创作、编排、演出、成熟，以及相关演员的历史沉浮，较为客观地进行论述与评价，使人们能够系统、完整的穿越时空的限制，看到“样板戏”的台前幕后。

2、客观的历史评价

天津音乐学院的明言教授从音乐批评学的角度，在其论著《20世纪中国音乐批评导论》的第五章中，从“文革时期”的音乐批评观念的文化“生长基”入手，特定时期中对“样板戏”的无限肯定和“三字经”模式化的批评原则进行论述，认为“文革”中的“样板戏”批评理论的建树非常微小，而“催生”出的奇异的艺术之婴——“样板戏”却具有不可否定的艺术价值。

(三)“样板戏”音乐形态的研究

在音乐形态学分析方面，主要探究样板戏在传统京剧的现代化改革探索中取得的成就以及给我们的启示。如《把新的语言音调吸收进来——京剧〈红灯记〉中〈红亮的心〉唱腔创作体会》、《试析样板戏在京剧改革中的价值》、《现代京剧“样板戏”中旦角唱腔的音乐创新》等文献资料。对“样板戏”进行较为系统的研究专著为汪人元的《京剧“样板戏”音乐论纲》，对“样板戏”进行了基本评价，认为虽然有政治的参与和影响，但“样板戏”的艺术成就不可否认，并分别从音乐、乐队、人物刻画、泛剧种化、模式化等方面进行了分析。

此类文章对“样板戏”的音乐形态进行了大体的概述分析，主要对经典和一般的共性问题进行了概括，并未就单个剧目进行系统研究。所得结论有：(1)“样板戏”音乐以创新的板式丰富了京剧的板式体系，使人们的审美体验方式得到改变；(2)声腔体系中句式变化丰富且结构运用多样化，拓宽了音乐的表现力；(3)中西混合乐队的使用大大拓宽了京剧乐队的表现力，使审美的视角得到了扩展；以上三点结论已接近美学理论的观点，但缺乏专业性的美学理论术语将其进行归纳和概括。(4)大部分剧目在形式上打破了流派的界限，使音乐形式得到了突破；(5)形式上受到“三突出”理论的束缚，存在着用音乐图解政治的倾向；“三突出”理论是根据哲学中主要矛盾和主要矛盾方面提出的，但在“样板戏”中僵化地运用则违背了多样统一的美学原则；(6)唱腔音区普遍过高，从美学角度看它以夸张化代替了中国传统的“中和”美学原则。

(四)“样板戏”批评学与应用美学的研究

1、时代性美学的研究

围绕“三突出”理论对“样板戏”进行美学层面的研究，认为虽然在人物的音乐个性化表现方面受到剧本等的规定限制，但仍赋予了京剧音乐鲜明的人物个性和时代特征。如《“三突出”与“立主脑”——“革命样板戏”中传统审美意识的基因探析》和《“京剧姓京”与“新程式”——对样板戏的深层解读》等文献。笔者认为，这是对《红灯记》具有时代美特征的肯定。

2、功能性美学的研究

功能性层面的分析和反思，思维模式已接近美学原理的要求，但是没有从美学的角度对其进行归纳和提炼。如，黄云霞的《样板戏之“现代性”质疑》，从“样板戏”的“现代质素”功能分析认为“现代京剧”用生活化的表演替代了虚拟的程式化；对“样板戏”的“反思”更多的应是对我们民族自身“反思”。

3、关于作品经典性的争鸣

对于“样板戏”的回潮很多学者对其经典性提出质疑之声，认为样板戏受到“三突出”理论以及当时政治的影响，认为对它的经典性还有待进一步的探讨。如《从美学上对“样板戏”说“不”》一文。此类文章是对“样板戏”的全盘否定，虽然数量不多，但是能反映出学术界对“样板现象”的争论，笔者对此观点不完全赞同，后面将述及。

4、接受美学研究的理论基础

有学者通过采访编导、演员和观众，得出《红灯记》在当今仍受到人们喜爱的原因：一方面是它趋于形式和内容的完美结合，另一方面它发扬了我国民族戏曲的独特的艺术美。这方面的资料，为接受美学的思索奠定了理论依据。

三、小结

纵观国内的研究理论，学者们主要将视角放入整个文化语境中和艺术学的形态领域中进行探讨，且目光多集中于“样板戏”整体的现象评论中，对于单个剧目的系统研究难以见到。对于形态学的研究，目前的国内研究主要集中于“样板戏”共性特点的概括，对于《红灯记》的分析也仅限于几个重要唱段，没有全面的细致研究。

从美学的视角对现代京剧《红灯记》进行单独细致分析的文论暂未收集到，多为零星的几句话语一带而过，尚未系统化。“样板戏”受到政治的影响，虽然曾为京剧的全国普及甚至京剧艺术的发展发挥了重大作用，但是学术界对其具有的理论贡献归纳不足，难免也是现代京剧研究领域的一大缺憾。

第二节 现代京剧《红灯记》的研究思路与方法

学术界已开始对作为“样板戏”之一的现代京剧《红灯记》进行研究，但相当一批学者还在对研究它的意义进行争论。“对于‘样板戏’这样一种既结构上高度自足又内容上广延丰富，既形式上中西并置又格调上浪漫奇伟的特殊事象而言，决不能仅仅依凭个人感情盲目否定，也不能局限于其中部分现代性的元素而偏狭肯定，也不能粗暴割裂‘样板戏’本身的艺术格局与外在生成环境的复杂关系，更不能一味借用西方术语观念来机械地解读考量。”¹我们研究它不仅要从它的文本本身、音乐形态入手，还要将它置放到40年代到60年代那段中国特殊的政治文化语境中去考察，只有这样我们才能更公正、合理地去解读它，评价它。

通过文献资料的梳理，笔者认为，前人的见解无论是从形态学角度进行分析，还是批评学和应用美学角度的探讨，都为本文主题的研究创造了难得的起点。本文属于音乐学范

¹ 惠雁冰.“革命样板戏”研究[D].甘肃:兰州大学,2007.11.

畴，在整个写作过程中，笔者将以革命“现代京剧”《红灯记》为例，对全中三个主要人物的唱腔的进行分析，提出个人见解。从美学的视角，采用实证的方法和历史与逻辑相结合的思辨方法等研究方式，并使用访谈相关人员，京剧院学习考察，查阅历史资料，案头分析工作等研究手段，不仅举例论证其经典性，还将其放入诞生时的特定时代背景，分析出《红灯记》在创作中具有的时代性美感特征。

显然，成文具有较大难度的，原因是：1、选题本身就极富挑战性。不仅要恰到好处地理解和把握一些政治范畴，又要对京剧知识有一定的了解。2、要从繁琐细碎的个案文本资料中，提取相关信息，并运用美学理论进行梳理，不仅要准确提取相关资料，还要做出恰当的概括。3、论及此题目的学术性类资料较少，因此不论从材料的整合规划到观点的阐述，还是视角的选择和理论的创新都需要更大的精力，而可资利用的时间却是一定的。4、由于时代的变迁，很多当时的演职人员已无法联系到，只能通过采访复排此剧目的演职人员和查阅文献资料来获得可支持性的资料。值得庆幸，钢琴伴唱《红灯记》的首演者殷承宗先生接受了我的“采访”。许多主客观因素在很大程度上影响了论文写作的顺利进展。

第一章 从音乐形式美学角度解析现代京剧《红灯记》的继承和创新

“在传统戏或新编历史戏中，因内容需要也有不少新形式产生，但传统戏毕竟不如现代戏在这方面的要求多，现代戏中由于人物的思想感情的变化更复杂些；文学语言的运用和表达方法，也有很多是截然不同于旧戏曲，故在现代戏中新形式的创造，就会比传统戏更多一些。”¹比如，根据剧情的要求和人物性格的需要，在现代京剧中，创造出了很多新的板式；以及西方技术的引入，西方曲调的使用等等。在以往的研究中，学者们对《红灯记》的创新有过总结，但是没有进行深入的本体介绍，本节中笔者将对剧中三个主要人物唱腔的继承和创新进行较为详尽的分析和总结。现代京剧《红灯记》一共有 11 个场次，大小唱段共 31 段（不计角色间的重复唱段），这些唱段主要为塑造李玉和、李铁梅和李奶奶的形象而设计。

第一节 现代京剧《红灯记》音乐布局形态美的继承

现代京剧，顾名思义还是京剧，它的程式、格律还是要保留，还是要保持传统京剧的特征，不可创新到别的剧种形式上。现代京剧《红灯记》的继承并不是对传统老戏的全盘套用，而是根据剧情与人物性格的需要，移用传统老戏的经典形式，在其基础上稍加改动，给观众以似曾相识的感觉。

一、程式的继承

（一）唱段结构布局的继承

中国戏剧的音乐结构，大致遵循着“起承转合”的结构规律，现代京剧《红灯记》也不例外。

在全剧结构布局上，全剧共有 11 场，分别为：1、接应交通员。2、接受任务。3、粥棚脱险。4、王连举叛变。5、痛说革命家史。6、赴宴斗鸠山。7、群众帮助。8、刑场斗争。9、前赴后继。10、伏击歼敌。11、胜利前进。其中第 1、2 场是起，第 3 场是承，第 4—8 场是转，第 9—11 场是合。第 8 场则为全剧的总高潮场次，完全符合全剧布局“起承转合”的结构安排。

在场次结构布局上，以“转折场”第 5 场的布局为例。全场共有 6 个事件，可分为两个情绪段落。前 3 个事件是第一情绪段落，情绪平和，戏剧节奏轻松、流畅。是一种明朗的基调。表现了李奶奶一家祖孙三代的亲和关系，以及和邻居慧莲家的和睦关系。唱腔用具有流畅、明朗的西皮腔来演唱。后 3 个事件是第二情绪段落，突发事变，李玉和被捕，戏剧节奏紧张、急促，一环紧扣一环把情节和气氛推向高潮。是一种悲壮的基调。唱腔用深沉、厚重的二黄腔来演唱。特别是第六事件，通过李奶奶激情满怀的道白和慷慨激昂的

¹ 刘吉典. 京剧音乐概论[M]. 北京: 北京音乐出版社, 1981. 540-541.

演唱，述说了李奶奶一家三代的不同遭遇及斗争经历，对铁梅殷切的嘱托，为后续的对敌斗争情节表现做了很好的铺垫，具有承上启下的作用。

在段落结构布局上，以唱段“雄心壮志冲云天”为例。此唱段是李玉和赴刑前的一段重要抒情唱段，使用了成套唱段的创作手法，所在场次是全剧的高潮场次。此唱段深刻地表现了李玉和将刑场看做战场，不怕牺牲的大无畏英雄主义精神，充分表现了李玉和作为一个优秀的共产党员，大义凛然和坚韧不拔的气概。

全唱段共有 18 句唱词，唱腔布局巧妙合理，可分为“起、平、落”三个层次：第一个层次主要描述李玉和与敌人的斗争；第二个层次展现李玉和远大的革命理想；第三个层次表现李玉和对革命工作的念念不忘。展示了英雄深厚的无产阶级感情和崇高的革命理想，对于塑造李玉和高大完美的革命英雄音乐形象起着极其重要的作用，是李玉和唱段中的核心唱段。

（二）唱腔设计布局的继承

在唱段结构布局上，除了中、小型唱段外，对于主要人物的核心唱段设计，则采用了“成套唱腔”的结构模式，并设计了“净场”唱（即舞台上无其他角色的参与）的方式。“‘成套唱段’具有容量大、板式丰富，有利于多层次、有对比和逻辑得完整表达人物内心的情感起伏，揭示丰富的精神世界。而‘净场’方式则使这种表现尽可能排除其他因素干扰，也避免大段唱时同台演员无事可做的表演枯涩。”¹如“雄心壮志冲云天”此唱段就使用了二黄成套板式，板式布局为【二黄导板】--【二黄回龙】--【二黄原板】--【二黄慢三眼】--【二黄原板】----【二黄散板】。充分表现了李玉和高大完美的音乐形象。

另外，通过对李玉和，李铁梅，李奶奶等人的唱段数量、设置、板式等方面的设计来突出主要人物，根据不同的性格体现出的豪迈、朝气蓬勃、沉稳等不同特点，则分别采用了以“二黄”为主、“西皮”为主的不同声腔形成对比，刻画不同的音乐形象。例如，李奶奶的三个重要唱段中，除了开场亮相唱段《革命的火焰一定要大放光芒》使用“西皮”，其余两个唱段均使用“二黄”；而李铁梅的七个唱段中，“西皮”就有四个。

二、音腔的继承

（一）唱腔旋律的继承

1、字韵旋律的继承

唱段“浑身是胆雄赳赳”，通过全剧最高音的小字二组 7，在“胆”字上的长音使用和“赳”字上的拖腔使用，使人们感受到了李玉和对敌人的痛恨，以及不畏牺牲为共产主义事业奋斗的大无畏英雄气概。“‘浑身是胆’的‘胆’字，利用上声的‘高呼猛烈强’的字调特点和‘前言辙’加以发挥。在这一点上，和传统戏《空城计》诸葛亮唱的“我正在城楼观山景”同样为【西皮二六】板，其中‘司马发来的兵’中‘马’字的发挥，有异曲同工之妙。”²

¹ 汪人元. 京剧“样板戏”音乐论纲[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1999. 48.

² 索菲. 经典是怎样炼成的——京剧现代戏《红灯记》第五场“痛说革命家史”艺术分析[J]. 艺术百家, 2005, 81 (3): 34-39.



2、长拖音的继承

唱段“光辉照儿永向前”是铁梅在狱中见到身负重伤被严刑拷打的李玉和之后，听完爹爹的教诲后向她充满殷切期望的李玉和唱出的肺腑之言。此唱段铁梅告诉李玉和从爹爹身上学到的无价宝——品德、智慧、胆量……千车载不尽、万船装不完。把铁梅继承父辈革命事业的决心表现得淋漓尽致，体现了其革命思想在经历了这一次升华后已接近成熟。“爹爹给我无价宝”的“我”字，利用长拖音和“梭波辙”加以发挥。这一点上，与传统戏《秦香莲》中“心如刀绞我的泪难忍”中“绞”字的发挥，有异曲同工之妙。



“光辉照儿永向前”



(二) 导板音乐的继承

“雄心壮志冲云天”第1句“狱警传似狼嚎我迈步出监”为【二黄导板】。“任何导板，都是单句体的、散板性的板式。它总是一段唱腔开头的第一句，有起首，引导整段唱腔的作用。典型的二黄生腔导板是商调式的导板。”¹此处的“二黄导板”慷慨激越，三大件的演奏全是“跟腔式”包腔，在“迈步”后有一段乐队全奏的间奏，当唱至“出监”时音区高八度且伴奏与唱腔融为一体。这句导板的结束音落于高音“5”上，是徵调式的二黄导板结尾。“这个旋律型西皮、二黄都用，而且它不仅用于生腔，也用于旦腔，成为一种表现高昂情绪的惯用旋律。”²与传统戏《一捧雪》中的“一家人只哭得如酒醉”的导板有异曲同工之妙，“出监”同“醉”都使用了嘎调，用在这里表现李玉和的高亢激昂，气壮山河的气势，实为一次很好的借鉴。



¹ 刘国杰.西皮二黄音乐概论[M].上海：上海音乐出版社，1989.177.

² 刘国杰.西皮二黄音乐概论[M].上海：上海音乐出版社，1989.180.



(三) 取消“垫头”的继承

京剧的唱腔为板腔体，慢板部分起伏跌宕，一字九转适于抒情，快板、流水等适于叙事，加以锣鼓等打击乐能更好的体现戏剧冲突，造成听觉上的张力。样板戏巧妙地运用了这些板式，合理安排唱腔和节奏布局，从传统戏中汲取精华，并适当加以修改。比如，在传统戏《捉放曹》陈宫“休道我言多必有奸诈”段唱中运用了减缩过门的二六板。《红灯记》中，李玉和的唱段“浑身是胆雄赳赳”，当和李奶奶雄壮地告别之后，李玉和又开始亲切地、含义深长地与李铁梅话别。在铁梅话别段落里与《捉放曹》有着异曲同工之处，此段为二六板但取消了“小垫头”，在速度和情绪上都有所提高，表现出李玉和对革命后来人的殷切希望、对革命必将胜利充满信心。



“休道我言多必有奸诈”



三、行当的继承

在京剧艺术中，按照人物的年龄、性别分为生、旦、净、丑等行当，行当中又根据表演特点划分了流派，如旦角中的“四大名旦”——梅（梅兰芳）、尚（尚小云）、程（程砚秋）、荀（荀慧生）；老生中的“四大须生”——马连良、谭富英、杨宝森和奚啸伯。

在“样板戏”中打破了行当与流派的区别，并且各行当之间也进行了灵活的借用，融入了其他行当的唱腔，尤其在女性角色上多借用男工行当，以增强旦角刚强坚毅的性格特征。

(一) 李铁梅对小生行当的继承

在“样板戏”中，看不到小生行当的踪影，但是却有对小生行当唱腔进行移用的。

李铁梅唱段“仇恨入心要发芽”表现了在爹爹奶奶被日寇杀害之后，铁梅擦干了眼泪，坚强起来，开始自己独立的革命生涯。在这一唱段中，唱腔设计者打破了行当的限制，大胆吸收了小生【娃娃腔】的曲调，用【西皮导板】、【快三眼】、【二六】、【快板】、【散板】这一西皮小生的成套唱腔来塑造铁梅这一崭新的英雄形象，形成了步步趋紧之势，使戏剧情绪不断上升，最终将一个无产阶级革命事业接班人的形象塑造成功。因娃娃调的唱腔激昂挺拔，旋律起伏大，音域宽、高亢明亮、棱角突出、钢劲挺拔，传统的旦腔在力度上不擅于塑造刚强的革命者形象，这里借鉴传统老戏小生的【娃娃腔】曲调，深刻地体现了红灯继承人铁梅对敌人不屈不挠的斗志和将革命进行到底的决心，表明了她的革命觉悟已达到了一定的高度，并最终成长为一名无产阶级革命战士，使这个音乐形象得以饱和，铁梅的形象更加坚强挺拔。

（二）李奶奶对男工行当的继承

李奶奶部分唱腔在老旦唱腔的基础上融入了花脸和老生的唱腔。例如，“血债还要血来偿”中的【踩板】以及最后一字“偿”的回旋性音型，都是对传统老生的借鉴，这样就使原本显得柔弱的老旦唱腔显得刚劲，使李奶奶这位“英雄的母亲”表现出英雄的气概。



在第二场中，李奶奶唱段“革命的火焰一定要大放光芒”很好地表现了李奶奶对革命事业的豪情和对革命前途的信念。其中“革命的火焰……”一句，借鉴了花脸戏《锁五龙》中单雄信唱段“大吼一声绑帐外”中的“不由得豪杰笑开怀”一句。此段是单雄信被绑赴刑场途中所唱，突出了单雄信的无畏气概。此处主要借鉴了花脸音乐中装饰音的使用，避免李奶奶唱“革命的火焰……”一句时低沉情绪的出现。



小结：现代京剧《红灯记》经过历史的检验，在传统的继承方面具有成功的经验，体现在移用传统京剧程式、音腔和行当等套路的继承方法。

第二节 现代京剧《红灯记》音乐布局形态美的创新

现代京剧《红灯记》的创新是在传统京剧的基础上，融入其他剧种的经典形式以及适合表现剧目时代特征的形式手段，旨在保持原味的基礎上有所突破，体现现代京剧的独特艺术魅力。

一、结构的创新

（一）李铁梅唱段的层次性设计

现代京剧《红灯记》的故事取材于电影《革命自有后来人》，李铁梅便是剧中的“后来人”。作为李玉和的女儿，李奶奶的孙女，她如同少女一样，有着天真活泼的性格，但由于从小生长在穷苦家庭，使得她比其他同龄的孩子更懂事，更会体贴长辈，也就更早挑起家里的活儿。“层次性的表现方法在戏曲音乐中是不多见的；在昆剧中《琼花》中已有苗头，但是在《红灯记》中则表现得比较突出。”¹

全剧中李铁梅的唱段共 7 段，按其成长经历可以分为三个阶段：第一个阶段呈现了她的天真活泼。如活泼流畅的唱段“都有一颗红亮的心”，表现出小姑娘铁梅对爹爹、表叔他们所从事的革命工作怀着好奇和向往心情的；第二个阶段，铁梅经过“表叔”的突然到来，

¹ 于会泳. 戏曲音乐必须为塑造英雄形象服务[A]. 京剧《红灯记》评论集[C]. 中国戏曲家协会编. 北京：中国戏剧出版社，1965. 271.

特别是爹爹被捕后奶奶讲红灯、述家史后，认识得到了升华，激起了强烈的革命意识和阶级仇恨。代表性唱段有深沉凝思的“做人要做这样的人”、悲壮坚挺的“打不尽豺狼决不下战场”、饱含激情的“日夜盼望”；第三个阶段，铁梅在刑场斗争中经历了与敌人面对面的严酷斗争，终于成长为一个顽强的、有一定斗争经验的革命接班人。代表性唱段有激昂愤慨的“光辉照儿永向前”、悲愤顽强的“仇恨入心要发芽”。

李铁梅唱段的继承和创新也能够看出其思想、性格的发展层次。例如：口语化音调的加入和叙述性流水的使用表现了铁梅的活泼天真，有革命的思想但是不够成熟；第九场“前赴后继”中李铁梅唱段“仇恨入心要发芽”一段中，设计者独具匠心地吸收了小生腔【娃娃调】的旦角【西皮】腔，并采用了多种板式成套的结构方法，即：【西皮导板】 【快三眼】 【二六】 【快板】 【跺板】 【散板】，从而构成一种情绪上步步紧趋的态势，形成了大层次中套小层次的结构特点，则又将一个思想上已成熟的革命接班人的形象淋漓尽致地呈现于观众眼前。

（二）人物关系的主衬布局

李玉和作为现代京剧《红灯记》的主要英雄人物，其唱段共 14 段，分别从三个侧面表现其英雄形象：1、对祖国和伟大领袖毛主席以及中国共产党的无限忠诚和热爱；2、对日寇和叛徒无限的阶级仇、民族恨；3、对人民和革命同志强烈的爱，愿为人民的解放事业奋斗终生的决心。这三个侧面，不仅描写了他的英勇无畏，还描写了他的老练从容；不仅描写了他的冷静多思，还描写了他的心潮澎湃，浮想联翩。例如，【二黄二六】板式的加入体现出他对祖国的忠诚和对人民的热爱；西皮与二黄腔体的混用，从唱腔的内容中就可以看出，“一封请帖藏毒箭”是对敌人的蔑视，用了相对轻佻的西皮腔；而“从容对敌巍然如山”则表现出共产党人钢铁般的意志，使用了沉稳老练的二黄腔；“雄心壮志冲云天”中高潮处的【慢三眼】使用为了表现李玉和对于革命事业的远大理想和对美好远景的憧憬；对于老戏的借鉴，【西皮二六】板式取消“垫头”是要表现出在紧急时刻，共产党人李玉和的临危不乱；【二黄导板】的借鉴则要表现出共产党人面临生死考验时的豪迈气魄。

除了李玉和本身唱段为其音乐形象进行服务外，剧中其他人的出现也都是为突出其英雄形象而服务的。例如，李铁梅唱段中《都有一颗红亮的心》赞美李玉和对革命事业的忠诚，以及《做人要做这样的人》、《打不尽豺狼决不下战场》、《光辉照儿永向前》都是通过学习李玉和的革命品质后李铁梅才逐渐成长起来的。同样，李奶奶道白与唱段的运用，也起到了陪衬、深化和加强李玉和光辉形象的作用。

因此，李铁梅、李奶奶的音乐形象各自虽具有完整独立性，但从全剧布局来看，仍是李玉和音乐形象的补充与陪衬。三者交织，才构成了丰满的艺术整体。

二、音腔的创新

（一）生活化音调的融入

现代京剧很突出的一个特点即是具有时代感的语言音调融入唱腔中。如果现代戏的人物从造型、表演、语言台词等都有改进，而唱腔却仍沿用以往的老腔老调，让人一听便想到诸葛亮、关羽、曹操等，那么现代戏便失去了“现代”的意义。在现代戏的唱腔中，

要使音乐语言更富有生活气息、时代特点、音乐和人物的形象能协调一致，就要根据新人物的思想感情与特点，将新的音乐语言吸收进唱腔中。

1、传统字韵音调的减少

为使演唱艺术在体现现代人物的总体风貌、气质和时代感上与以往的传统戏有鲜明的区别，在唱腔中不仅要体现出新的语言音调，还在字韵上适当地削弱一些传统京剧“湖广音”的成分，将一些难以听懂识别的“上口字”去掉，基本采用京音代替。虽然“上口字”和“尖团音”对舞台唱念语音起着并不可小觑的调节、装饰和表现京剧独特韵味的作用，在舞台上使用比北方生活中的一些读音响亮、传声远，确实具有较好的舞台效果，但他们毕竟远离我们的现实生活。随着时代的发展，这些音调如今已令人难以明了，与现代戏表现现代气息以及现代语言词汇、句式等有所冲突。因此，在现代京剧《红灯记》中减少了传统字韵音调的使用，使其更符合现代人的审美习惯。例如，如果按照湖广音读法“革命”二字要唱成“g mìng”，显然不符合我们现代人的发音方式。在《红灯记》中，创腔者们在力求保证京音字正腔圆的原则上，尽量保持京剧的腔格和风味，对剧中的几处唱腔作了如下处理：

如李铁梅唱段“都有一颗红亮的心”中“我家的表叔数不清”一句，按照开始创腔方法进行演唱（上方谱例），“叔”字音调稍低且与后面的“数”字在听觉上不易区分，因此改动为如下方谱例。



再如李玉和唱段“穷人的孩子早当家”中“撒什么种子开什么花”一句中的“撒”字应为上声，但是前一种唱法易把“撒”字唱成平声。



2、加入口语化演唱音调

在《都有一颗红亮的心》唱段中，唱腔设计者将京剧旦腔与口语化的音调巧妙地融入在一起，“根据特定人物的思想、性格特点，在表现铁梅的活泼、得意时，不能失之轻浮；反映她善于思考时，又不能像大人似的那么成熟。于是，这里铁梅的语言音调便需要具备一定的生活依据。”¹设计者使用了八句【西皮流水】和有板无眼与一板一眼的混合节奏使唱腔活泼、流畅，语言表达或整或散、时疏时密，表现了铁梅在猜到大人心事时的那种得意的神情语态，突出了其天真、活泼的性格。

“虽说是亲眷又不相认”一句前加帽“虽说是”，表现铁梅善于思考问题的性格，让人不禁联想到生活中孩子猜测问题时边想边说的、顽皮的语言音调特质。



¹ 刘吉典. 京剧音乐概论[M]. 北京: 北京音乐出版社, 1981. 520.

“没有大事不登门”唱句中“大”字的腔调，以及“这里的奥妙我也能猜出几分”里的“妙”、“能”、“猜”字的处理，都是为了使铁梅此时的形象更像生活中小孩子猜中大人心事时那种得意的神气，表现了小孩仔细观察揣测父辈心事时缺乏沉稳的特性，更加体现出小姑娘那种特殊的活泼、得意的神采。



3、加入生活叫卖声音调

除了上面所说的李铁梅模仿小孩天真地猜测大人心事时的俏皮声调的模仿，生活化的音调在剧中也能窥到一二。如在李玉和与磨刀人对唱的唱段“有多少苦同胞怨声载道”，磨刀人的唱腔中，“我吆喝一声：‘磨剪子来抢菜刀！’”加入了生活中的叫卖音调。而传统艺术中有 13 道大辙¹和 2 道小辙²，而“磨剪子来，抢菜刀”就为遥条辙。



(二) 特性音调的融入

“在继承和发扬传统戏曲音乐变奏手法及其结构功能的基础上，积极引入西方旋律运动的主题发展手法，为‘样板戏’音乐创作带来了新的活力，而最能集中体现这种方法使用的，便是对特性音调的贯穿发展。它使得唱腔音乐清新灵动，人物形象鲜明统一，作品个性也分外突出和强化。”³

在西方，柏辽兹将贯穿全曲的主题称之为“固定观念”，弗兰克则在其作品中将其称为“循环主题”。主导动机既有主题式的完整旋律，又有动机式的短小片段，但是他们都代表着特定的人物或事物。有的主导动机在全曲中循环出现。例如，中国小提琴协奏曲《梁祝》“蝴蝶恋”，这一主题贯穿全曲，有的表示爱情的甜蜜，有的表示对命运的反抗，虽是同一主题的不同变形，但每一次的出现都代表不同的含义。在现代京剧《红灯记》中，创作者借鉴了西方的主导动机，使用既定音调（革命歌曲旋律）和具有人物特性的唱腔特色片段创作了特性音调。这些特性音调有的贯穿全曲，有的作为指定概念一闪而过。

1、革命歌曲旋律的使用

全剧的主题音调选用的是抗日歌曲《大刀进行曲》，其音调作为代表抗日革命力量的音乐主题，来表现波澜壮阔的抗日斗争。



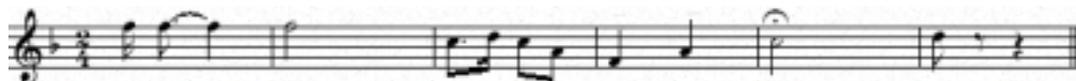
¹十三辙分别为：发花辙（a、ua、ia）；梭波辙（e、o、uo）；乜斜辙（ê、ie、üe）；一七辙（i、ü、er）；姑苏辙（u）；怀来辙（ai、uai）；灰堆辙（ei、uei（ui））；遥条辙（ao、iao）；由求辙（ou、iou（iu））；言前辙（an、ian、uan、üan）；人辰辙（en、in、uen（un）、ün）；江阳辙（ang、iang、uang）；中东辙（eng、ing、ueng（weng）、ong、iong）。

²两道小辙为：小人辰儿（包含人辰、梭波、乜斜、灰堆、一七等五道辙韵的儿化音）；小言前儿（发花、怀来、言前三道大辙的儿化音）。

³ 汪人元. 京剧“样板戏”音乐论纲[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1999. 74

此音调贯穿于全剧以下几处地方：

A 《序曲》一开始就展开使用这一主题，立即将听众带入了特定的极具烽火燎原之势的抗日时期，使序曲富于战斗性和时代性。



B 第三场的幕间曲，将《大刀进行曲》开始的音调多次反复进行，增强紧张感。



C 第六场幕间曲，将《大刀进行曲》中部的材料进行多次反复。



D 第六场李玉和唱段《共产党毛主席领导人民闹革命》的前奏。



E 第八场李玉和唱段“雄心壮志冲云天”第五句后半部分“抬头远看”处的长拖腔之后，引出一句用笛声和弹拨乐演奏着脱胎于李奶奶说家史配乐旋律的长过门，由此引出了《大刀进行曲》的音乐主题，扩充了舞台的空间和时间，显现了“抗日烽火已燎原”的波澜壮阔景象。



F 第十场《伏击歼敌》将《大刀进行曲》进行展开。（谱例略）

G 第十一场《胜利前进》的欢庆胜利的音乐，将《大刀进行曲》的音调在一开始运用连续三连音的节奏音型，增加动荡的欢乐感，之后紧接着将《大刀进行曲》的音调进行展开，快速而强有力的节奏，表现中国人民乘胜追击，将抗日战争进行到底的决心。（谱例略）

《大刀进行曲》的主题旋律贯穿全曲，此外，还选用了其他耳熟能详的革命歌曲旋律贯穿其中，在特定的剧情下出现，表现不同的指定含义。

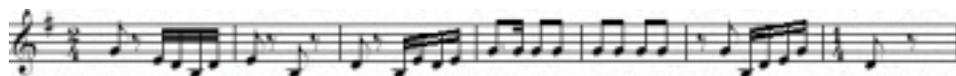
例如《八路军进行曲》的旋律，唱段《做人要做这样的人》在“打败鬼子兵”一句中，

“兵”字的唱腔伴奏中加入了《八路军进行曲》的旋律。熟悉的旋律使听众听后可产生对敌人的痛恨之情，对革命事业的崇敬之心，使此处的情绪随之高涨。听众获得的感情与此处创作者表达的感情达到一致。

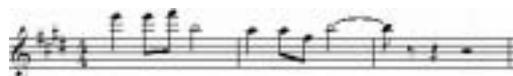
《八路军进行曲》谱例：

《做人要做这样的人》谱例：

唱段《仇恨入心要发芽》过门中使用了《八路军进行曲》的旋律，紧接下去的唱段“咬住仇，咬住恨……”唱出了铁梅对敌人的痛恨，而这里音调的加入一方面使听众加深对敌人的痛恨之情，另一方面又将八路军威武的形象表现了出来。



还有《东方红》旋律的使用：在第八场“雄心壮志冲云天”第9句“但等那风雨过”之后，由吹管乐器与弦乐器演奏一抒情过门，引出了《东方红》的音调，表现了李玉和在残酷斗争面前置个人安危于度外，展望未来，看到了东方一轮红日将要蓬勃而出照亮大地的场景。



2、特定人物主题的使用

主导动机的使用也在《红灯记》主要英雄人物李玉和和鸠山（包括日寇宪兵）人物音乐中作为特色音调使用。人物特定音调的使用，可以使音乐更富于个性化，形象刻画更加的准确，旋律便于展开。主要特定人物的音乐主题，代表一定的人物或特定的意境，在全剧中贯穿发展，使之在多变复杂的情感变化中求统一，这是器乐音乐创作的惯用手法。那么在现代京剧《红灯记》中，主要特定人物的音乐主题代表什么人物，具有什么特定涵义以及贯穿全剧时的情况，简略叙述如下：

李玉和音乐主题的使用

李玉和的音乐主题从其过门音乐中提炼出来，是一个挺拔坚毅的音调（6-1-2 3| 1 2 3--3），经常出现在李玉和的唱段过门，或他上场时出现：

A 第一场《李玉和上场音乐》



B 第二场《李玉和背交通员急上音乐》的前奏



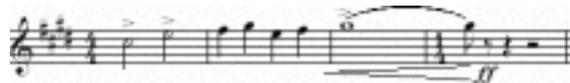
C 第三场《粥棚脱险》幕间曲，《大刀进行曲》旋律与李玉和主题音调混合使用。



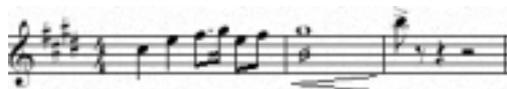
D 第六场《从容对敌巍然如山》的前奏



E 第八场《雄心壮志冲云天》导板前的前奏，李玉和的主题用铜管乐庄严地作为先导。



F 第八场《雄心壮志冲云天》在【二黄导板】与【二黄回龙】之间的过门中，乐队用全奏来表现英雄性的主题以及圆号大提琴为主的深情主题的对比演奏之后，乐队再次全奏出李玉和的变奏主题。



日寇音乐主题的使用

日寇的专门音乐主题采用了日本都节调式（3467）的音调，如：

A 第一场《日寇宪兵过场音乐》，在演奏时加上打击乐，营造出阴森恐怖的气氛。



B 第六场《鸠山上场音乐》。



“这些新的语言音调和京剧的传统唱腔结合起来，使得唱腔既能沿着其本身的发展规律继续发展下去，又能在发展中体现出新的时代语言音调特征来。”¹不仅将人物的形象更加生活化地表现出来，而且更易被今天的观众所接受。

（三）唱腔旋律的创新

1、二黄回龙使用长拖腔

西皮回龙不是一个完整的唱句，字数最多不过4、5字，属于附加性质的，删除对唱段结构的完整性没有影响。与西皮回龙不同，二黄回龙通常接在二黄导板的后面，是一个结构独特的完整唱句，不是下句，就是上句，二黄回龙以下句形式为多，缺少了它，唱段结构就不完整。

“雄心壮志冲云天”第2句“休看我，戴铁镣，裹铁链，锁住我双手和双脚，锁不住我雄心壮志冲云天！”为一个下句的【二黄回龙】共28个字，三大件运用了以“加花式”、“跟腔式”为主的包腔手法，“云天”之后的长拖腔大量使用16分音符的环绕进行这在传统剧目中很少见，生动刻画了英雄“雄心壮志冲云天”的豪迈气概。

¹ 刘吉典. 京剧音乐概论[M]. 北京: 北京音乐出版社, 1981. 520.



2、【散板】长拖腔的创新

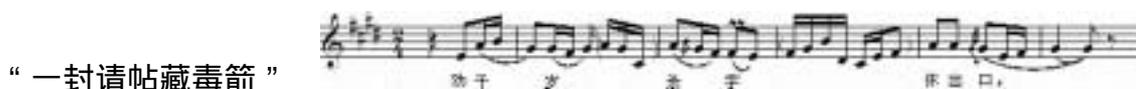
恰当地对传统音乐材料和音乐程式进行创新，不仅可以达到使人耳目一新的效果，还能够与内容达到很好的契合，表现出铁梅坚强的革命意志。例如，唱段“打不尽豺狼决不下战场”的最后一句【散板】“这就是铁梅给你的好回答”，这在传统戏的小生腔中很常见，但是一般都将“长拖腔”用在“你”字或“答”字后面，而这里却一改往常，放在“梅”字后面。此处处理之所以与传统程式相异，原因有以下两点：一是，这里的“你”字指代日寇鸠山，“长拖腔”用于“梅”字不仅可以象征铁梅已经成长起来，强调是铁梅而不是别人给鸠山的好回答，还能在感情上表现对敌人的蔑视；二是，“长拖腔”不使用在“答”字上，是为了获得语气上一种干脆有力、斩钉截铁的结束效果。



3、西皮、二黄腔体混用

中国最古老的戏曲声腔有北曲与南曲。南曲区别于北曲的“一人主唱，一宫到底”的表演形式，发展了对唱，合唱并使用二至三个宫调。在很长一段时间里，北曲的影响范围广于南曲，经过一段时间的融合，逐渐出现了南北杂、南反北、南北合套的唱法。

在京剧中，虽北有西皮，南有二黄之分，但是两种唱腔也在逐渐融合中混合使用。例如李玉和“赴宴”唱的“从容对敌巍然如山”，则是拉二黄弦，唱西皮二黄兼用的腔式与旋律：第一句“一封请帖藏毒箭”是西皮腔，与《甘露寺》中“劝千岁杀子休出口”的旋律走向和落音相似（谱例如下）；最后一句“从容对敌巍然如山”是二黄腔。



（四）唱腔板式的创新

1、引入【二黄二六】新板式

李玉和唱段“党教儿做一个刚强铁汉”为【二黄二六】。传统的二黄声腔多是中慢速，音调低柔、旋律温和平稳，级进多大跳少，唱腔舒缓、流畅，适合表现沉思、忧伤、悲愤以及感叹的情绪。而在此沉闷压抑的情形下，为了符合剧中人物在特定情节下的特定情感活动，表现出这种“想直说又不敢明讲”的内心矛盾，使用西皮这种较激昂的板式似乎又难以刻画得深刻，鉴于此，大胆地借鉴【西皮二六】板式从而采用了新板式——【二黄二六】。这种板式速度较快、腔节稍紧，适合抒发内心的压抑感慨之情，表达出对母

亲的安慰和内心的坚强，是一种不屈不挠的大无畏精神。此板式突破和弥补了二黄板式的局限，可以说这股新鲜的因素丰富了京剧唱腔的板式。此唱段用连贯流畅、一泻千里的气势来抒发豪情，将刚劲有力的语言节奏表达得淋漓尽致。



2、新创二黄踩、快板

唱段“打不尽豺狼决不下战场”为【反弦二黄】和【二黄快板】，其中新创的二黄【垛板】、【快板】为二黄的旋律，顶板的腔式。在传统二黄中无快的板式，这里为了表现李铁梅在听到家史后产生的巨大思想震动，在描绘她的激动心情和表现她的革命决心时，唱腔的感情要强烈，节奏要紧凑。而传统的二黄或反二黄唱腔，悲怆有余而力度不足，故这里使用了【二黄快板】。另外，“由于李铁梅的这段唱腔紧接李奶奶的唱腔之后，旦角唱腔的活动音区和老旦不同，为了使两个唱段衔接自如，就使用了老旦二黄的反弦二黄来唱这段正二黄的唱段。”¹



(五) 过门音乐的创新

过门音乐分为引奏、间奏和尾奏三部分。“革命现代京剧的过门音乐，打破了旧京剧过门音乐程式化的旧规，创造了符合剧情内容需要，有长有短、性格鲜明的过门音乐，使之对唱腔内容作进一步的补充、烘托和引伸。”²“在老戏里，由于固守传统音乐的程式，‘过门’常常会把人物感情的贯穿线割断，起了令人生厌的破坏作用。而另一种，则因有的伴奏者为了突出表现个人的‘弦子功夫’，脱离剧情和人物感情，大拉其‘花过门’，这就犯了破坏演出整体感的毛病。”³现代京剧《红灯记》中也使用了很多“过门”，但是处理得恰到好处，没有丝毫的突兀感，还对渲染情感具有极其重要的作用。

1、创新引奏音乐

¹ 老旦的二黄定弦为5-2，在这里将其改为1-5弦，变为小工调1=D。

² 许国华. 革命现代京剧音乐介绍[M]. 石家庄: 河北人民出版社, 1975. 203.

³ 辛清华. 学习《红灯记》的音乐创造[J]. 京剧《红灯记》评论集[C]. 中国戏曲家协会编. 北京: 中国戏剧出版社, 1965. 264.

“穷人的孩子早当家”一段中的老生【西皮原板】的前奏不同于传统的【西皮原板】前奏。如果这里使用传统的伴奏，会将音乐情绪降低，显示不出李玉和对铁梅的喜爱和希望之情。



2、借鉴西方音调

在“浑身是胆雄赳赳”一段中，“时令不好风雪来得骤”一句之后的过门音乐，有鲜明的强弱力度变化，让人们从中感觉出风雨突至的紧张气氛，从侧面表现出时局的不稳使李玉和对革命事业未能完成而惋惜；“妈要把冷暖时刻记心头”是李玉和叮嘱李奶奶要时刻记住要完成将密电码送到柏山游击队的任务，用 mp 力度的伴奏使人有一种神秘化——谨防特务察觉。



两句中间的这个过门（如上左图）类似于柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》的引子部分（如上右图），力度（ff）与音程构成（大三 小二 大二）都具有异曲同工之妙。柴可夫斯基的作品具有悲剧性的色彩，而这里的借鉴能很好的表现出戏剧的转折，为戏剧情绪色彩的变化做了很好的铺垫。

3、二六板句中使用大间奏

“党教儿做一个刚强铁汉”为【二黄二六】的创新板式，第1句和第2句一样板起。然而传统的二六板第一句常常板起，后面的句子都是眼起，而且二六板的句子中没有大的间奏，上下句多连着一唱到底，这两句却一反常态，中间穿插了一个长间奏，表现出二黄腔本身悲壮、肃穆的特点，是对传统的突破也与人物情感的抒发相对应。



三、技法的创新

（一）转调技术手段的创新

“刻画人物复杂的思想活动中，运用多样的节奏和多变的板式，这已成为现代戏中特

别是处理重点唱段时普遍采用的手法了。”¹在现代戏的唱腔中，灵活多变地运用调性转调和调式交替，也是现代戏中比较普遍使用的。“虽然唱腔中以暂转调和调式交替在传统戏中早就用过，但传统戏尚不如现代戏用得那样充分。在现代戏中，运用这种手法刻划新的思想意境，还常有不少新鲜、感人的效果出现。”²

1、调式的交替

通过《红灯记》总谱的分析，我们可以看到全剧音乐使用了丰富的调式，显示出了调式交替使用的多样性和丰富性。（详见附录一）

2、行当的调式转换

现代京剧《红灯记》中第五场中李奶奶唱段《血债还要血来偿》（G调）与李铁梅唱段《打不尽豺狼决不下战场》（D调）连接紧密。但是旦角唱腔的活动音区与老旦不一样，如果李铁梅紧接李奶奶唱的二黄之后，仍然沿用老旦的调门（G宫调），则音区过高，难以演唱。因此为了使不同行当唱腔的装换更为方便自如，使用了近关系转调法，将G调老旦腔转为D调旦腔。

3、声腔的调式交替

在传统京剧音乐中有时也会看到调式和调性的对比，它们主要集中于不同声腔之间的色彩对比上，比如【西皮】与【反西皮】、【二黄】与【反二黄】。但是这种转调技术在传统京剧中使用频率并不是很高。《天下事难不倒共产党员》这段唱腔体现出二黄与反二黄的交替使用，用以刻画人物情感的表达。虽反二黄比二黄在音域上要低，但曲调性更强，所以不管是深情的抒发还是激昂的呼喊，反二黄都能驾取得游刃有余，与二黄穿插使用就更强化了人物情绪的抒发。



4、暂转调的使用

李玉和唱段“雄心壮志冲云天”，其中的【二黄慢三眼】段落中在“新中国如朝阳光照人间”一句中使用了暂转调（由清乐转为C商清乐），把人物对革命必胜的信念和对未来美景的畅想：以毛主席为首的老一辈革命家领导全国人民走向胜利，对建立新中国的那一天充满着眷恋之情刻画得深刻感人。

¹ 刘吉典. 京剧音乐概论[M]. 北京: 北京音乐出版社, 1981. 575.

² 刘吉典. 京剧音乐概论[M]. 北京: 北京音乐出版社, 1981. 575-576.



5、旋律移位

在第六场李玉和与鸠山“对话”音乐中，将旋律向上4度进行移位重复处理。



(二) 突破式手段的融入

1、大段念白与唱腔的紧密结合

“千斤话白四两唱”的京剧谚语强调了念白在整个京剧表演中的重要性。“关于念白方面，《红灯记》采用的是京白，但又具有极强的音乐性与节奏感，不但不同于一般的生活语言，也不同于话剧的念白，应当说它保持了鲜明的京剧特色。”¹“样板戏”的唱词和念白，剔除了传统戏部分晦涩难懂的腔调，具有明快易懂的特点。

第五场“痛说革命家史”可以说是念白与唱腔交替进行、音乐与表演相互辉映的精彩艺术形式。李奶奶向铁梅述说家史时的长达80句的念白无疑是这场戏的主干，在传统京剧中也是很少见的大段念白。这场戏中念白之间穿插的唱段，都是对念白的升华、提炼和延续；唱段之间的念白又都是对唱段的强化、推动和深化。例如，李奶奶告诉铁梅三代人本不同姓的事实之后，紧接唱“二黄散板”再转“二黄慢板”、“垛板”、“原板”，将李奶奶由急转缓的情绪从容顺畅地进行了过渡，不显唐突。李奶奶的“血债还要血来偿”是对他们一家三代经历的总结，既语重心长地讲述了家史，又对铁梅给予了殷切的厚望。后面紧跟的铁梅唱段，则充分抒发了其真切感受，并表明了决心。

2、高潮处使用抒情手法

在音乐创作中，无论中西音乐，高潮地方的处理都善于使用速度较快、强力对比度大的创作手法，以造成音乐冲突。而在唱段“雄心壮志冲云天”第9句“但等那风雨过，百花吐艳”后半句“百花吐艳”开始转入“二黄慢三眼”，这段慢板唱腔是全唱段的高潮，却使用了抒情豪迈的手法来处理高潮，此处有别于该唱段中使用激昂快速的手法处理高潮，也是这段的特点所在。

慢板具有旋律丰富、节奏变化大、情感表现细致等特点，善于抒发人物的内心思想感情，展示了剧中英雄人物深厚的无产阶级情感。此处使用三大件“反复式”、“加花式”、“跟

¹ 陶雄、唐贞. 向京剧《红灯记》学习[A]. 见:中国戏曲家协会编. 京剧《红灯记》评论集[C]. 北京:中国戏剧出版社,1965. 108.

腔式”交替进行伴奏，淋漓尽致地表达了李玉和誓为革命奋斗终身的信念，同时也体现了他无限憧憬的内心世界和丰富的感情。



3、运用叙述抒情性流水

【西皮流水】具有很强的叙述性功能，适合表现慷慨激昂的情绪。例如，《四郎探母·坐宫》“听他言吓得我心惊胆战”，《苏三起解》“苏三离了洪洞县”均为叙述性流水。流水板式一般为 1/4 拍的“有板无眼”，而唱段“都有一颗红亮的心”使用了 1/4 与 2/4 拍穿插的拍式，表现铁梅活泼性格的同时，体现出铁梅探索“表叔”奥妙的思考过程，例如唱句“可他比亲着还要亲”，“都有一颗红亮的心”都具有抒情性，表达铁梅对“亲人”的敬爱之情。因此，此唱段可称为叙述性兼抒情性流水。

4、扩充节奏的踩字句创新

李奶奶在痛说革命家史时所唱唱段“学你爹心红胆壮志如钢”中的一段踩字句“说明了真情话，铁梅呀，你不要哭，莫悲伤，要挺得住，你要坚强”，在传统戏中是种常见的【踩板】板式。然而在此处，创腔者将其进行变化，使其富有表现力和感染力。如从“你不要哭”开始的每一个小踩句，力度渐强，音调渐高，气势逐渐提升，表现李奶奶教导铁梅要具有坚韧不拔的革命意志；另外，小踩句“铁梅呀”打破了常规的节奏，将节奏拉长，虽然只是微妙的一点改动，但是李奶奶语重心长的表情却能很好地融入其中，表现出其对革命后代的无限关怀。



(三) 西方技术手段的融入

1、中西混编乐队的使用

“样板戏”在戏曲音乐改革方面加入了中西混编乐队，将原本只用“三大件”和锣鼓伴奏的方式进行了大胆地突破，不仅是“洋为中用”思想的履行与实践，也是对传统“三

大件”为主伴奏的京剧乐队在音乐表现力方面的不足与缺乏的不满与改进。“早在上世纪五六十年代现代戏伴奏中便已经出现了对民乐编制的着意扩充。而那时的《智取威虎山》演出中，为表现解放军的英武气概，也开始尝试加入少量铜管乐器。”¹同时，中西混编乐队较为成功的尝试则是在《智取威虎山》剧组中的使用，经过不断地反复修改从而推广到整个“样板戏”剧组。

西方乐队讲究整体效果的和谐，不论是各乐器的组成数量，还是西洋管弦乐中高、中、低音乐器的分布都有严格的要求与论证。因此，“样板戏”乐队在引进西方乐队时，无论从乐器配置、演奏技巧等方面都加以吸收与应用。乐队的编制也在不断探索中进行着变革，如下表：

	初期	改革一	改革二
第一小提琴	5	4	4
第二小提琴	4	3	3
中提	3	2	2
大提	2	2	1
贝斯	1	1	1

此外，乐队还有2只小号，2只圆号，2只长号；在初期时还加入了2只长笛，1只单簧管，1只双簧管，1只大管，到了后期这些管乐队的木管乐器被取消。

“在演奏技巧方面，为了寻求中西混编乐队演奏从心理到技术的默契配合，当时曾对“样板戏”乐队进行过很有意味的专业训练。”²即西洋乐器的演奏者，除了要学习戏曲的相关知识，还要亲身学习京胡的演奏，体会京剧音乐内在的风格和律动；另外，“三大件”乐师在音准方面要向西洋乐器靠拢；鼓师必须严格遵守节奏的律动……“这的确对混编乐队演奏员培养双重乐感及其相应技巧，使演奏配合严密并保持京剧音乐风格带来了明显的收益。”³

在旋律演奏方面，除了注重音色的和谐、旋律的悦耳外，中西混编乐队中还保持了中国音乐色彩的个性——“三大件”为主伴奏，并加入板胡、高胡、唢呐、月琴、琵琶等民族乐器。可以说，京剧与西方交响乐相互融合，其实是一种接受西方音乐语言的过程。西方音乐语言为“建筑式”：A-B-A。中国音乐语言重在“过程式”：散-慢-中-快-散。更重要的是两种音乐语言即两种律制结合后，西方律制的介入导致唱法会有调整 and 改变，京剧的板式和速度的灵活性与西方音乐节奏的相对固定性的磨合，“样板戏”创作者采取的策略为“扬长避短，以少胜多，充分发挥中西混合乐队的优势。例如，在演唱时少花笔墨，在过门中则突出乐队的表现功能。在间奏曲中更是浓彩泼墨，充分发挥乐队的特长。这样，一方面避免了乐队与演唱的音量，以及弹性速度运用方面与唱伴之间的矛盾，另一方面也加

¹ 汪人元. 京剧“样板戏”音乐论纲[M]. 北京: 人民音乐出版社. 1999. 100.

² 戴嘉枋. 走向毁灭——“文革”文化部长于会泳沉浮录[M]. 香港: 香港中文出版社, 2008. 457.

³ 汪人元. 京剧“样板戏”音乐论纲[M]. 北京: 人民音乐出版社. 1999. 102.

强了乐队本身的浓、淡对比。”¹

中西混编乐队虽然在一定程度上提高了戏曲器乐功能发挥的作用，为中西乐队的结合在各方面做出了有益的探索，但是“样板戏”乐队未曾解决的问题还很多，有待当今的戏曲工作者不断改革与尝试。

2、西方歌剧结构的借鉴

在传统戏曲中以锣鼓乐与吹打拉的曲牌套用进行唱段与唱段的过渡，具有很强的程式性。在现代京剧中，则借鉴了西方歌剧的结构形式，发展了序曲、幕前曲、幕间曲、落幕曲等乐曲。如《红灯记》开场的序曲，能将全剧的情绪融入其中，再如“痛说革命家史”，《海港》的“读公报”，《智取威虎山》的“打虎上山”和“滑雪”音乐，《龙江颂》的“抢险合龙”，《磐石湾》的“刀对鞘”，《杜鹃山》的“飞渡云堑”音乐，以及大量的其他器乐曲，都较好地发挥了乐队的的作用，同时也为全剧音乐的连贯性起到了很好的作用。

小结：现代京剧《红灯记》在结构方面根据内容需要在传统结构上融入了新的结构模式，在音腔方面融入生活化音调和西方音乐音调，在技法方面融入西方作曲技法，并根据剧情需要进行变化，对音乐布局形态美进行了创新。

¹ 庄永平. 于会泳的现代京剧音乐创作[J]. 星海音乐学院学报. 2008, 68(4): 81

第二章 从音乐内容美学角度解析现代京剧《红灯记》的情感论美学和时代性美感特征

笔者在绪论中曾提及过“样板戏”批评学与应用美学的研究，但是对于现代京剧《红灯记》或者单个剧目的内容美学角度研究暂未收集到。本章将对现代京剧《红灯记》关于情感论美学与时代性美感的体现。

第一节 现代京剧《红灯记》人物与剧目情感论美学的体现

音乐是表现情感的艺术，对于京剧这一综合体裁毫无疑问具有表现情感的独到之处。它的音乐旋律走向能够让观众受到情绪感染，它的台词设计能够让观众正确理解剧目的含义，它的舞台设计能够让观众得到具象感的体会。《红灯记》的故事发生在中国特殊的阶级斗争时期，在三代人不同姓的背景下，剧目主要突出作品的阶级性而非个人、家族的利益，其中的英雄形象也是中国无数革命烈士的缩影，他们的立志和理想体现的是阶级斗争中特有的人格美（人格形象的音乐塑造）。本节将从《红灯记》的剧情内容、旋律特点以及主要英雄人物的刻画等方面入手，探讨现代京剧《红灯记》的情感论美学特点。

一、人物道德的英雄美

道德的英雄美表现在他人危难时的无私帮助，表现在将国家、民族、阶级的利益高于个人利益。现代京剧《红灯记》的正面人物都能够无私帮助他人，都能舍私利求大义，具备道德的崇高性。现代京剧《红灯记》剧情的时代特定于抗日时期，现将剧中主要英雄人物李玉和表现出来的英雄美分角度叙述之。

（一）对革命事业无限忠诚

作为《红灯记》中的主要英雄人物，李玉和的形象无疑要具有高尚情操和坚定信仰，自始至终反复抒发李玉和对革命武装斗争重要性的深刻理解以及他全心全意为革命武装斗争奋斗的高度自觉。在第二场，李玉和接受任务后送交通员上路时有一唱段“重任在肩”，表现了李玉和对把密电码送交柏山游击队是革命胜利中的重要一步的深刻理解；唱段“天下事难不倒共产党员”则描写了他排除万难去完成任务的坚强决心。第五场“被捕”和第八场“就义”，都表现出李玉和全心全意为革命武装斗争奋斗的崇高品质，时刻不忘“最关心密电码未到柏山”，“只是那笔账目未还，儿的心不安”，“还清账目我无挂牵”。重点唱段“雄心壮志冲云天”，表现李玉和在面临生死考验之时，仍能高瞻远瞩，舍身忘我地期待“革命的红旗高举，抗日烽火已燎原”。

（二）对叛徒敌人无比痛恨

对待敌人，李玉和不仅老练沉着、足智多谋，而且还拍案而起、愤起怒斥，在剧中时时刻刻牵着鸠山的鼻子转，使他焦头烂额，一败涂地。“这一群强盗”的台词体现了李玉

和对民族敌人的仇恨心理；第六场的《赴宴斗鸠山》是剧本中着重描写他对敌人的痛恨之情。李玉和面对敌人的威胁利诱从容镇定，“泰然如山”。面对鸠山的虚情假意，李玉和用“两股道上跑的车，走的不是一条路”予以迎头痛击；面对鸠山“人不为己天诛地灭”的“为我”哲学，李玉和用“擀面杖吹火——一窍不通”给以无情的批判；面对日寇的毒刑拷打，李玉和用“共产党员钢铁意志，誓死如归”的豪言予以回应。

（三）对人民同志无限热爱

唱段“穷人的孩子早当家”表现了李玉和对阶级亲人的深厚感情。第二场“接受任务”对交通员安全的深切关怀，第三场“粥棚脱险”表现其遇事沉着冷静的英雄性格，以及“有多少苦同胞怨声载道”表现他目睹劳动人民饱受痛苦，“铁蹄下苦挣扎仇恨难消”激起他“盼只盼柏山的同志早来到”的迫切心情。第五场李玉和被捕时的关键时刻，在不忘描写他“浑身是胆雄赳赳”昂首阔步的英勇雄姿同时，还着意写出李玉和叮嘱“妈要把冷暖时刻记心头”和勉励铁梅“等候喜鹊唱枝头”，表现他危急中不忘激励和鼓舞亲人斗志的阶级情义。

二、剧目主体的悲剧美

（一）悲喜相交的悲剧美

中国戏剧的悲剧概念受国外留学之士的引入而引起关注。在中国，“悲剧”既可以广义地泛指在文学艺术或生活中一切具有悲剧性质的作品，也可以狭义地专指戏剧中的悲剧。

西方的悲剧，讲究情感形式的阶段性，一般为大起大落，层次分明；我国的悲剧，讲究情感形式的渐变性，一般为波澜曲折，有时会在大悲之后，加上一点小喜的结局。中西方悲剧的情感结构方式，大致可以这样表示：

西方悲剧：喜 悲 大悲

中国悲剧：喜 悲 喜 悲 大悲 小喜¹

传统戏曲剧目的感情结构比较符合此模式，人们对于弱者给予最大的同情，往往会给他们一美好的圆满结局。如在《西厢记》中，观众同情为婚姻自由而奋斗的崔莺莺与张生，对恶势力的代表人物崔夫人进行无情的鞭挞。《窦娥冤》中，冤死窦娥的三桩誓言一一应验，恶人遭到惩治。大团圆的结尾在传统戏曲中基本形成了一个固定模式。

现代京剧《红灯记》在全剧布局中，《红灯记》的故事发生在抗日战争时期敌占区某地，受社会大环境的影响，李玉和一家三口为了革命事业而忙碌，以致李玉和、李奶奶都英勇就义的大悲剧情。剧情如果发展到此，以悲剧结尾可能会更多地激发起观众认可中国革命是一场艰苦卓绝的，融入了成千上万中国人民的流血与牺牲。但是，恰恰相反，在结尾处创作者设计了八路军游击队指战员同仇敌忾的革命热情，化悲痛为力量，刀劈鸠山、全歼日寇，革命后来人李铁梅将密电码送出，成功完成任务，革命根据地红旗招展的喜庆结局。

¹ 苏国荣. 中国古典悲剧的民族特征[A]. 戏曲美学论文集[C]. 北京：中国戏剧出版社. 1984. 108

在剧情的发展过程中，同样能体现出悲喜交加。如第九场“前仆后继”，虽然李玉和等光荣牺牲，但是他们的牺牲教育了群众，邻居田家主动帮助李铁梅脱险，为革命的胜利贡献了力量。

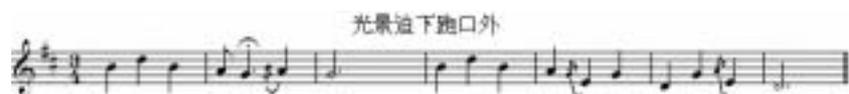
剧中的主要英雄人物李玉和是革命斗争中千万英雄形象的缩影，他代表的是无数优秀的无产阶级成员。他牺牲所换取的不是自己的理想，而是为了整个民族的理想，用自己微不足道的个体牺牲，去换取整个民族的利益。在儒家“乐而不淫，哀而不伤”的理论教化下，中国“戏曲悲剧一般讲求悲中寓喜、喜中寓悲，以及悲喜的交融转化”。¹在“样板戏”的创作时期，这一根深蒂固的美学思想也在无形中流露出来。

（二）革命情感的悲剧美

在京剧“样板戏”中，突出了各式各样的英雄人物：智勇斗敌，深入匪穴的杨子荣；智勇超群，潜伏工作的阿庆嫂；高度觉悟，善于教导的方海珍；关爱群众，谦虚谨慎的江水英等。这些主要英雄人物，虽历经万险，但最终都能成功地完成任务。

在《红灯记》中，虽然，密电码最后送到柏山，虽然李铁梅继承了先烈的遗志，但是本剧中的三个主要人物中牺牲了两位——李玉和与李奶奶。这是在所有“样板戏”中，主要英雄人物牺牲最多的一出戏，给观众更大的震撼和心灵冲击，将阶级斗争中人们为获得更大的民族利益而舍弃个人、家族利益所具有的革命牺牲精神表现出来。

在李奶奶唱段“学你爹心红胆壮志如钢”中，开头【二黄散板】的唱腔旋律以下行为主，类似于山西民歌的哭腔，声调低沉，声音柔和中带着张力。在山西民歌中，最耳熟能详的曲调就是《走西口》，这些山西民歌不仅歌词表现出男的跑口外对家人的不舍，女的对丈夫的依恋之外，下行旋律表现出叹气声的哭腔，给人凄凉的感受。如山西民歌《光景迫下跑口外》，就表现了男性跑口外对家人的不舍之情。



此处李奶奶的唱段使用散板，将哭腔节奏打散，更显悲愤之感，表现出李奶奶向铁梅诉说家史时的悲苦和不忍，对革命接班人思想成长中所要承受的打击的痛心。



（三）融入情谊的悲剧美

苦难见真情。当苦难袭来，生活在苦难中的人们相互支持，相互帮助，共同抵抗外蛮

¹ 朱恒夫. 中国戏曲美学[J]. 南京: 南京大学出版社. 2008. 130

的入侵，人类最本性的善良就会尤为珍贵。在第三场“粥棚脱险”为了保护革命机密——密电码，磨刀师傅不顾自己的安危，将磨刀凳碰倒，吸引日本宪兵队的注意，掩护李玉和脱身。在第五场“痛说革命家史”中，本不富裕的铁梅一家将自己的粮食送给正在生病的孩子龙儿吃，体现出她们宁可自己忍饥挨饿也要让孩子吃饱的奉献精神；第七场“群众帮助”中，由于李玉和身份暴露，李家外面有日寇盯梢，铁梅为了保证磨刀师傅的安全从邻居慧莲家出门给其“送信”，正巧特务进门搜查，慧莲在屋内床上假扮铁梅引开敌人的注意；第九场“前仆后继”中，在李玉和、李奶奶为革命牺牲后，邻居田家不怕引狼入室，慧莲与铁梅调换衣裳，掩护铁梅引开看守的日寇，让铁梅顺利将“密电码”送到柏山游击队员手中。在侵略者的压迫下，在饥寒交迫的窘境中，在民不聊生的悲苦境遇中却看到了邻里之间、同志之间的相互帮助，在苦难的生活中涌现出一股暖流。

小结：对于现代京剧《红灯记》情感论美学的体现，笔者从两部分进行探讨。第一部分，是从主要英雄人物李玉和的刻画入手分析，分别从对革命事业无限忠诚，对叛徒敌人无比痛恨，对人民同志无限热爱三个侧面展现李玉和的人物道德英雄美；第二部分，从对剧情内容的分析和旋律走向的分析，展现《红灯记》所具有的悲剧美特点。

第二节 现代京剧《红灯记》“两多一注”的时代性美感体现

“戏曲音乐的革新能量来源于与时代社会的同步发展，同时又要保持剧中音乐的特有韵味和风格。艺术是社会生活土壤培养的花朵，脱离了大地生活母亲，艺术也就失去了生命的活力。凡是能流传开来的戏曲剧目及唱腔音乐，无一不是打上了各个时代特定的民族特征的生活印记。实际上，每个剧种在各个时代都创作有反应那个时代社会生活的剧目和唱腔音乐，而新的剧目和新的唱腔，都会在内容和艺术表现上进行一定程度的革新。当其流传一段时间后也就自然地成为新时代的传统剧目和传统唱腔了。”¹在这一节将对现代京剧《红灯记》带给欣赏客体的时代性审美感受特点进行探讨。

一、“文革”时期美学理论的文化“生长基”²

“20世纪中国音乐美学研究，大致可划分为三个时期。一是19世纪末至1959年；二是20世纪50年代至70年代末；三是20世纪70年代末之后。第一个时期处于战争和社会大变革环境，第二时期处于国内各种政治运动环境，第三时期才进入比较正常的学术研究环境。”³现代京剧《红灯记》则产生于第二个时期，“而这个时期的总特点是政治运动影响、实用音乐创作和音乐评论占据主导地位，而音乐美学学术探讨则处于隐蔽状态。”⁴

“‘样板戏’以延安‘戏改’运动为发端，1949年后‘三并举’方针为指引，1964年全国京剧现代戏观摩演出大会为高潮的现代戏创作、探索的自然延续。”⁵现代京剧《红灯

¹ 冯光钰. 戏曲音乐的传统魅力和革新能量——从现代京剧音乐谈起[J]. 中国音乐. 1993, 43(4): 6

² “生长基”一词借用于天津音乐学院明言教授《20世纪中国音乐批评导论》。在本文中，“文化生长基”代表音乐美学理论生成的社会历史及文化的基础与氛围。

³ 王耀华. 20世纪新兴学科卷(上)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2008. 7.

⁴ 王耀华. 20世纪新兴学科卷(上)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2008. 9.

⁵ 汪人元. 京剧“样板戏”音乐论纲[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1999. 2.

记》于 1964 年第一次全国戏曲汇演中即已基本成型，而它在“文革”时期又作为第一批推向公众的“样板戏”。因此，她虽属“样板戏”，但“成长”的时间却横跨了两个历史时期，即“文革”前与“前文革”。

“文革”时期出台许多限制艺术创作的条条框框，其中有“文艺黑线专政论”¹、“根本任务论”²、“三字经”式创作原则论³、“主题先行论”⁴，在如此的社会环境中，该时期的音乐美学研究几乎处于荒芜期，基本上可以分为两大类：第一类，受当时社会主义音乐美学思想言论的主导，集中讨论革命现实主义与革命浪漫主义相结合的问题以及音乐形象如何民族化的问题，主要从戏曲刻画人物形象入手讨论，进而涉及一般的音乐形象问题。第二类，配合政治需要发表的音乐批评言论，也就是根据我党的文艺方针进行的音乐评论，主要集中于对“样板戏”的评论。

对于京剧现代戏的创作与演出方面，在当时也出现了一些不同的看法与争论。争论“主要围绕传统京剧能否表现现代生活以及像不像京剧的问题。”⁵有人主张“剧种分工论”，根据不同剧种的特点来编演不同种类的戏；有人批评京剧现代戏是“话剧加唱”（即表演是话剧的，只有唱腔是京剧的），总体看来不像京剧。马少波则主张“三者并举”（即传统戏、新编历史戏与现代戏）的态度⁶。一个新事物的诞生总会带来些许争议，这些看法和议论在当时都是合理的，正常的现象。但是令人遗憾的是，这些艺术上的分歧未能更加深入地进行探讨，便被“京剧革命”时的政治观念——演不演现代戏是关乎到“革命不革命”的政治问题，所扼杀在摇篮中，这无疑对我国京剧现代戏的进一步提高与发展造成了损失。

可以看到，这段时期对于音乐美学“这些问题的研究以辩证唯物主义哲学‘反映论’为思想基础，即认为音乐是现实的反映；在美学上则以‘情感论’为主旨，即认为音乐直接表达情感，并认为它通过情感体验的表达来反映现实生活。‘形象性’本身则渗透了‘革命性’、‘民族性’、‘阶级性’、‘时代性’、‘典型性’，以及‘世界观’、‘立场’、‘态度’等等当时历史阶段的典型概念和观念。”⁷

二、“高大全”多于“中和美”

“和”是中国文化的一个重要美学范畴。“它不仅是一种思想观念，也是中华民族的文化精神。”⁸孔子将“和”发展丰富，从它的“礼”、“仁”、“中庸”思想入手，认为“乐而不淫，哀而不伤”，主张以“礼乐”来治理天下，强调“移风易俗，莫善于乐”。李泽厚

¹ 在中华人民共和国建国后文艺界“被一条与毛主席思想对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政”，必须“坚决进行一场文化战线上的社会主义大革命，彻底搞掉这条黑线”。而“这条‘黑线’就是资产阶级的文艺思想、当代修正主义的文艺思想和 30 年代旧的文艺思想相结合的产物。”摘自梁茂春 明言·中国近现代音乐史卷（1949--2000）[M]. 北京：人民音乐出版社. 2008. 32.

² “文革”时期关于文学作品创作的核心命题之一，即“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。”

³ 于会泳在 1968 年 5 月 23 日在《文化报》最先提出的一个艺术创作原则，即“在所有人物中突出正面人物；在正面人物突出英雄人物；在英雄人物中突出主要英雄人物”的“三突出”创作原则论。随后，又出现了以成长中的英雄人物来陪衬主要英雄人物，以其他正面人物来陪衬主要英雄人物，刻画反面人物来陪衬主要英雄人物的“三陪衬”、领导出思想、群众出生活、作家出技巧的“三结合”、以及“三打破”、“三对头”等一系列三字经理论。

⁴ “老干部等于民主派，民主派等于走资派，走资派还在走，必须打倒”。

⁵ 北京市艺术研究所，上海艺术研究所组织编著，《中国京剧史》（下卷，第一分册）[M]. 北京：中国戏剧出版社，1999. 1657

⁶ 马少波. 戏曲剧目要“三者并举”[J]. 戏剧报. 1960, 9

⁷ 王耀华. 20 世纪新兴学科卷（上）[M]. 北京：人民音乐出版社，2008. 10.

⁸ 宋剑华、张冀. 苦涩与风流：试论革命样板戏的现代性诉求[J]. 长江学术. 2006, 4（4）:36.

先生曾经对其有精彩的描述，“中国美学的着眼点更多不是对象、实体，而是彼此之间的功能关系与韵律。从阴阳、和同到气势韵味，中国古典美学的范畴、规律和原则，大多是功能性的，他们作为矛盾结构，强调的更多是对立面之间的渗透与协调，而不是对立面之间的排斥与冲突。”¹因此，“和”强调的是一个度，是象橡皮筋一样无论怎样伸缩，最终回归原点，达到最初的平衡点。

现代京剧《红灯记》首次在全国公演于1964年，现在看到的多为1970年的电影版，期间编演人员对剧目进行了大小200多次的修改。通过对两个版本《红灯记》的比较，可以看到剧本的大体内容没有改变，但是部分唱段标题和唱词进行了变动，唱词中的语气助词（啊，呃，呢）减少或者删除，人物主题动机以及革命歌曲旋律等特性音调以及毛主席语录加入其中，以突出所表现人物思想情感和英雄形象的“高大全”。

（一）爱国热情拔高化

“在八个革命‘样板戏’当中，我们可以清晰地看到，《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《红色娘子军》等涉及武装斗争题材，《红灯记》、《沙家浜》等涉及地下斗争题材，《白毛女》揭示旧社会的阶级斗争，《海港》、《龙江颂》描绘社会主义建设时期的阶级斗争。”²

除了题材都是表现夸张性的阶级斗争，在剧中也能感受到英雄人物思想中所带有的夸张的爱国热情。在《红灯记》中李玉和赴刑场的几个唱段中，从被捕时“临行喝妈一碗酒，浑身是胆雄赳赳”的临危不惧，到受刑后“贼鸠山要密件毒刑用遍，筋骨断体肤裂心如铁坚”的亲身体验，到“那时候全中国红旗插遍，想到此信心增斗志更坚”的理想憧憬；从“山河破碎，儿的心肝碎。人民受难，儿的怒火燃”的肝肠寸断，到“要使那几万万同胞脱苦难，为革命粉身碎骨也心甘”的豪言壮语。这些话语的设计，让观众在看到一个人饱受酷刑之人还有如此的气力与心胸感到敬佩，同样能够使人们感受到那个时期文艺作品对人物思想的拔高。

比较1964年与1970年两个版本《红灯记》的剧本，其中部分唱段的标题和唱词被改动，这些字词的改动，首先再次强调了剧目以阶级斗争为基调的特点，突出了两个阶级的斗争而不是单纯的敌我斗争。例如：第六场李玉和痛斥王连举的唱段，1964年题名“屈膝投降是劣种”，1970年改为“变节投敌罪难容”，唱段中的唱词由“人民定要审判你，变节投敌罪难容”替代了“来来来，抬起头来看看我，羞煞你这奴才无地自容”。同样第六场中，李玉和痛斥鸠山的唱段题目由“狼心狗肺贼鸠山”代替“要我低头难上难”。其次，在斗争的过程中更加突出共产党与毛主席的领导地位，这是那个时期文艺作品所要表现出的理念之一，例如：第六场中李玉和表明对革命事业忠诚的唱段，题目由“共产党领导人民闹革命”代替“抗日救国有几亿英雄”，唱词中“共产党领导人民闹革命”一句中，在共产党之后加入“毛主席”三字。以及第八场“刑场斗争中”李铁梅所唱唱段“前仆后继走向前”中的第一句唱词由“党教儿做一个刚强铁汉”替代“孩儿我本是个刚强铁汉”。最后，要表现出无产阶级革命主义者所具有的广阔胸怀和高远志向，如第八场李玉和对李

¹ 袁成亮.现代芭蕾舞剧《红色娘子军》诞生记[J].文史春秋.2004,42(9):25.

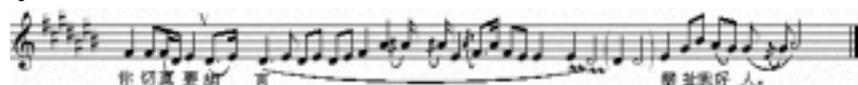
² 宋剑华、张冀.苦涩与风流：试论革命样板戏的现代性诉求[J].长江学术.2006,4(4):37.

铁梅所唱的唱段“无产者一生求解放”，原词为“你知爹爹一穷汉，家中没有什么钱”改为“无产者一生奋战求解放，四海为家，穷苦的生活几十年”。

（二）唱腔落音简洁化

1970年上海京剧团《智取威虎山》剧组写的一篇评论性文章《满腔热情，千方百计——关于塑造无产阶级英雄人物音乐形象的几点体会》中说道“在旦腔中，他们就特别乐于在句末和句中的拖腔上使用慢颤音、下滑音等等润腔方法；在生腔中，就特别乐于用慢颤音、慢滑音以及频繁的力度收放变化等等润腔方法；在吐字上总是不肯摆脱中州韵、湖广音的旧习惯。不难想象，用这种唱法‘塑造’的音乐形象，就必然是充满着妩媚的闺秀气、儒雅的书卷味以及陈腐的宫廷味。”评论性文章中所批评和摒弃的传统的东西，正是传统京剧中的精华之处。

在传统京剧中，不缺乏英雄人物的塑造，男有舍子救孤的程婴，舍身救主的伍子胥，女有保家卫国的花木兰和穆桂英。综合他们的唱腔落音，少有一音九转的长拖拍，也少有干脆有力的单音结尾，多为稍微修饰的落音。例如《搜孤救孤》中老生程婴所唱唱段“白虎大堂奉了命”。¹



再如，《木兰从军》中旦角花木兰所唱唱段“巾帼英雄古有证”²



在《红灯记》中则打破传统小套唱段，英雄人物多用干脆有力的收尾进行结束的“独特”做法，以表现他们的英雄威武。例如在《红灯记》中，李玉和的唱段：

“天下事难不倒共产党员”

天 下 事 难 不 倒 共 产 党 员

“有多少苦同胞怨声载道”

特 引 狼 牙 兵 让 我 们 难 关。

“雄心壮志冲云天”

勇 气 冲 天 直 上 重 霄 九

“党教儿做一个刚强铁汉”

万 苦 万 难 磨 不 灭 心 甘

以及李铁梅的唱段“仇恨入心要发芽”最后一句散板“这就是铁梅给你的好回答！”都是这种形式。



¹ 剧情介绍：晋景公听信屠岸贾之言，欲灭赵盾满门。程婴将赵家遗孤藏匿家中。屠岸贾限令 10 之内若无人献孤，则将全国逾孤儿同庚者杀尽。程婴与公孙杵臼设计，程舍子，公孙舍命，共救孤儿。此段为程婴在公堂被迫拷打公孙杵臼时所唱，表现程婴内心的痛苦与矛盾。

² 剧情介绍：古代女子花木兰代夫从军杀敌立功的故事，此段为花木兰听闻敌人入侵，愿替父从军时所唱。

把他们集中到一起我们很容易看到,《红灯记》中舍弃了传统中一音九转的特征而使用刚劲有力的落音方式,这样固然能使唱腔设计注重表现人物强硬、干脆利落的英雄气概,但是铁梅等女性角色阴柔美的一面却被忽略了。同样,在1964年版本中,这种一音九转的落音方式还在继续使用,例如李玉和唱段“雄心壮志冲云天”,原来的最后一句为“也到不了你手边”,在1970年版本中,不仅将“也到不了你手边”一句的音乐进行了变化,在其后面又添加了一句“革命者顶天立地勇往直前”作为结束语。



通过现代京剧两个版本的对比,以及与传统京剧英雄戏中英雄人物唱段中最后一句唱腔的落音对比,可以看出,经过1964年首演之后的多次修改,1970年版本中英雄化的形象塑造更加直观鲜明,不仅给观众一种热血沸腾,激动人心的直观感受,在一定程度上也形成了“样板戏”所独具的英雄化唱腔风格。

(三) 响亮韵脚突出化

音韵在我国的唐诗宋词中很是讲究,故其念来朗朗上口,听来铿锵悦耳,无论抒情、写景,还是叙事都给人以美的享受。在我国“国粹”京剧的歌唱方面(包括部分念白),也同样要求唱词合辙押韵,以求节奏明快,旋律优美。现代京剧在唱腔方面,剔除了传统京剧中使现代人较为难懂的尖团音,上口字,但是传统京剧音韵的十三辙在现代京剧中还是被保留下来。

在传统戏曲用韵中,为了选字的便利和腔调的响亮、圆润、优美,也有着集中选韵的倾向。《红灯记》中李奶奶的重要唱段“学你爹心红胆壮志如钢”,表现一种英勇悲壮、前仆后继的革命豪情。用江阳辙,韵脚为往、张、返、房、上、强、钢。同样,“血债还要血来偿”也使用的江阳辙,韵脚为掌、忙、亮、场、抢、房、帐、偿。

李玉和的五个重要唱段中,“天下事难不倒共产党员”、“雄心壮志冲云天”、“党教儿做一个刚强铁汉”均为言前辙,“穷人的孩子早当家”为发花辙,“浑身是胆雄赳赳”为由求辙。

下面再纵观“样板戏”的用韵情况。祝克懿在《失衡的音韵——谈“样板戏”飞扬不还的音韵特征》一文中对十部“样板戏”的用韵情况有所统计。(排列顺序为《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家洪》、《海港》、《龙江颂》、《红色娘子军》、《奇袭白虎团》、《平原作战》、《杜鹃山》、《磐石湾》)

十三辙	智	红	沙	海	龙	红	奇	平	杜	磐	百分比/总数
言前	11	13	7	11	13	15	17	8	11	11	34.9%
江阳	11	7	16	13	9	8	12	15	10	4	31.3%
人辰	6	2	3		4	3	4	2	5	4	9.9%

中东	2	4	3	2	2		1	3	3	6	7.8%
遥条	1	2		5		2			3		3.8%
怀来			1	1	6	2		1			3.3%
发花		3	3			1		2	1		3%
灰堆					4	2		2			2.4%
一七		2				1	1	1	1		1.8%
由求		2			1			1	2		1.8%
姑苏											0%
梭波											0%
乜斜											0%
总数	31	35	33	32	39	34	35	35	36	25	335

此表显示，“样板戏”中言前、江阳等“响”韵成为首选，使用的比例过大；中东、人辰、姑苏等韵部的韵脚少、音色暗，难以表现英雄气概，不合乎剧情情景，则很少用甚至不用。“表面上看，‘样板戏’用韵体现了戏曲喜用热辙、宽韵的习惯；但从深层看，‘样板戏’的选韵主要为了切合当时政治先行的主题和‘三突出’的创作方法。”¹因此形式为内容服务，体现了特定时代特定的情感。

三、“写实性”多于“写意美”

戏曲作为一种独特的民族表演艺术，其艺术特征可体现为综合性、虚拟性、程式性、地方性等诸方面。“中国传统京剧是以‘虚拟说’为核心的写意”艺术体系，这种‘写意’反映在，它不拘泥于现实本身的模仿，不去制造观众的舞台幻觉，而是依照‘以意为主’的审美原则‘虚拟生活’。此处的‘意’即主体的意志和愿望。这并不等于说京剧艺术就可以撇开生活之源，而是指其在植根于生活的基础上还应该追求一种‘神似’。”²在“样板戏”中写实性的内容被突出，这在京剧这门写意性极强的艺术中显得夺人耳目。

（一）舞台设计的写实性

戏曲吸收了我国传统美术、书法等写意的手法，在舞台背景设计上借鉴话剧生活化的布景。例如在第一场“接应交通员”中有一段火车过场中，一列带着白烟呼啸而过的列车驶来，与传统京剧中“一张桌子、两把椅子”的物体虚拟布景手段形成了鲜明的对比。另外，在舞台设计上，加入了实实在在的场景，如《智取威虎山》中，杨子荣“穿林海，跨雪原”的背景就是一片冰天雪地的场景；《杜鹃山》“天堑神兵”一场中红军飞越天堑，背景的布置仿如天堑一般；《沙家浜》中智斗一场，春来茶馆的布景、道具等，通过布景效果，将近景与远景结合构成视觉上的立体感和真实。这些创新的舞台布景手法代替了传统京剧中空间方面的虚拟性。

“样板戏”对舞台上人物的设计提出过具体的要求，即“在正面人物形象塑造时，采用了‘高、大、全’和‘红、光、亮’的手法；在反面人物形象塑造时，采用了‘蓝、阴、

¹ 祝克懿. 失衡的音韵 ——谈“样板戏”飞扬不还的音韵特征[J]. 上海戏剧. 2005, 386(11): 14.

² 刘艳. 京剧的写意特征与“样板戏”的英雄形象塑造[J]. 文艺研究, 2001, 223(6): 41.

暗’和‘短、小、缺’的手法；在戏剧视觉构图方面，秉承了‘敌远我近，敌暗我明，敌小我大，敌弱我强’的十六字方针等等。”¹因此，除了在唱腔设计中突出主要英雄人物的重点唱段，在扮相方面，反面人物刻意丑化，不是肥头大耳就是贼眉鼠眼；不是衣冠不整就是弯腰驼背。正面人物，不是浓眉大眼就是身材奇伟；不是英气逼人就是干练利爽。在服装设计上，座山雕等反面人物清一色的黑色、灰色、深青色等暗色调服装，而正面人物，即革命的一方总与红色、白色等明亮的色彩相联系。整出剧目的设计都能看出鲜明的差异和等级的区别，让观众感受到善与恶的巨大差距，从而在思想上痛恨敌人，无限热爱自己的国家。而这些做法，在某种程度上可以说现代京剧“继承了传统京剧人物‘脸谱化’、唱念做打‘程序化’、舞台形象‘间隔化’的技术手法。”²

（二）舞台表演的写实性

在传统京剧中由于舞台布景虚拟行的特点，演员也必须用虚拟的表演来表现舞台空间和时间方面的事物。这种虚拟的表现，又分为完全的虚拟、不完全的虚拟以及象征性的虚拟。完全的虚拟表现在，如上下楼梯，开门关门等舞蹈动作，在打击乐节奏的伴随下，做出一系列虚拟性的动作，在既无楼梯，又无房门的舞台上让观众切实感受到关门、开门、上楼、下楼、骑马、坐轿等；不完全的虚拟，主要是一种以实代虚、虚中有实交错形成的。比如，以鞭代马、以桨代船，鞭是实的，马是虚的；桨是实的，船是虚的。对于象征性的虚拟则表现在，如用一把椅子可以象征窑门和狱门，一两张桌子可以象征高山和桥梁。

在现代京剧中，舞台布景趋向写实化，生活中的物体形象有时实实在在地出现于舞台之上，京剧演员所表现的写实性的动作也随之增多，这主要体现在完全性虚拟动作的减少，例如，李铁梅所表演的开门关门以真实的动作代替了传统剧目中开门、关门的虚拟性动作。对于不完全的虚拟与象征性的虚拟在《红灯记》还是随处可见，比如李玉和临行时从李奶奶手中接过的酒，有碗无酒，碗实酒虚，体现传统的不完全的虚拟；王连举为掩护自己安全拿枪朝自己开的一枪就是象征性的虚拟表现；再如《智取威虎山》中杨子荣“穿林海”时所使用的马鞭，与传统京剧中马鞭的使用效果具有异曲同工之妙。

《红灯记》体现出的“写实性”的特征无论从舞台布景的实体，还是舞台表演动作的写实化，打破了传统京剧以写意美为传统的虚拟式布景与表演，在某种程度上可以说是对传统京剧舞台艺术模式的重解。

（三）故事情节的现实性

从京剧的发展角度，将京剧划分为传统京剧与现代京剧：“广义地说，五四运动之后直至今天的所有反映现实生活的京剧都可视为现代京剧。狭义地说，在新中国成立之后，在双百方针指导下，通过戏曲改革运用历史唯物主义观点创作的反映社会现实生活的新京剧就是现代京剧。”³

传统京剧的剧目题材广泛，有的取材于历史演义，有的取材于公案故事，有的出自古

¹ 明言.“样板戏”现象的历史评价[J].音乐研究,2006,346(1):60.

² 明言.“样板戏”现象的历史评价[J].音乐研究,2006,346(1):60.

³ Soso 问问.传统京剧与现代京剧有什么不同[EB/OL].<http://wenwen.soso.com/z/q99385748.htm>. 2008-10-04,08:38

典杂剧、传奇，有的源自小说，还有从曲艺唱本吸收改编过来的；内容多为借故说今和借古喻今的故事情节，故事的人物形象多采用“帝王将相”、“才子佳人”。例如：表现个人才智的《空城计》，表现爱国主义情怀的《穆桂英挂帅》，表现凄美爱情故事的《窦娥冤》，表现反腐倡廉的《铡美案》等经典传统名段都是对历史故事或者传奇故事进行艺术化处理的作品。用古之故事抒发创作者对英雄人物的崇敬，用古之传奇暗含创作者对现实社会的不满，用古之爱情表达创作者对男女平等，向往甜美爱情的渴望。

与传统京剧不同，革命现代京剧多诞生于上世纪 80 年代以前，剧目题材多采用斗争性题材，内容则多为借今述今，故事人物形象来源于社会中的普通劳动人民与军人，用艺术的手段模拟现实的生活。例如，反映革命斗争时期阶级情谊的《红灯记》，表现中国共产党替民除恶消灭匪帮的《智取威虎山》，表现中国志愿军抗美援朝斗争的《奇袭白虎团》，揭示旧社会被剥削的劳苦大众生活的《白毛女》，描绘社会主义建设时期发生于上海港码头的故事《海港》，描写中国人民与自然灾害斗争的《龙江颂》。用今之故事抒发创作者对新生活的感受，用今之人物反映现实生活中的画面，用今之视角描写现代社会发生的种种变化。

四、“时代性”注入“程式性”

“艺术的发展总是以社会历史条件为转移的，不同的时代有着不同的具体的历史条件，因而便有着不同的艺术形式。”¹丹纳在他的《艺术哲学》论著中通过大量事实证明：“某种艺术适合某些时代精神与风俗情况同时出现，同时消灭的。”清代学者王国维曾说过：“凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，晋代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”²现代京剧《红灯记》所具有的时代性美感特征是一个时代所赋予，是时代为剧目打下的烙印。虽然其中的部分特征从今天失去当日“语境”的客体看是局限性，但是站在创作主体的“主位”看，要的就是阶级化的感情，英雄性的艺术效果。笔者从相对的角度探讨现代京剧程式化的时代性特征。

（一）人物感情简单

人物的时代英雄性，在《红灯记》乃至整个“样板戏”中随处可见，这是上世纪六七十年时代倡导的英雄化，但是英雄化的塑造也使得“样板戏”中的英雄人物都是“高大丰满，光彩夺目”，没有英雄人物的弱点、失误甚至缺点，都具有理想中英雄人物应该有的所有美德，从今天尊重“人性”发展和自由的新时代看，“样板戏”英雄人物的塑造缺少一个人的真实性。

在“样板戏”中，写英雄只写阶级情，没有任何的骨肉情和夫妻情，所有主人公都是没有七情六欲的独身者，没有一点儿女情长的私人情感，用“阶级性情感”代替正常情感，用“工农兵生活”改写日常生活。杨子荣、洪常青、郭建光、严伟才、江水英、方海珍等都是没有配偶的，即使有丈夫，在剧中也都完全消失，如柯湘的丈夫在上场前就死了，阿庆嫂的丈夫则“出外跑单帮”亦不上场。在《红灯记》中李玉和没有配偶，没有任何子女，

¹ 王蕴明. 中国戏曲历时态审美特征浅探[A]. 戏曲美学思维[C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1987. 134.

² 王国维. 王国维戏曲文论文集[M]. 北京: 中国戏剧出版社出版, 234

即使“亲人”李铁梅和李奶奶也是革命需要，因为“阶级情”，把原本不是一家人的无产阶级成员三人组成了一个革命家庭，李玉和关怀母亲教育儿女都是为了革命的胜利；李玉和在被捕时，想到的还是“密电码”的转移；在刑场上，想到的还是革命事业的未来……

通过对李玉和面对不同阶级斗争场面和阶级斗争方式的描绘，表现出他内心世界的广度和高度，并在《赴宴斗鸠山》和其他场次的描绘中，将他与阶级敌人的斗争上升到两种“世界观”的对抗。以敌人“为自己”的剥削观，衬托出李玉和完全彻底为革命事业毫无保留的共产主义世界观。无论在重刑下，还是在刑场上，李玉和时时刻刻表现出斗争的主动地位，鸠山时刻被他所牵制，被他所震慑。人物的塑造处处为表现出主要人物李玉和的“高、大、全”英雄形象而设计，缺少人所具有的正常感情的表达，使作品在一定程度上显得生硬，失真。

（二）音区音域偏高

受到那个时期的限制，“至少在‘样板戏’中，音乐风格上的高、强、快、硬，便是一个难以磨灭的共同现象，情感表现的那种剑拔弩张成为了一种时尚和积习。”¹对于音乐唱腔中“样板戏”普遍出现的高音，有的学者认为他与大跃进时期和文革时期那种好用豪言壮语说大话的浮夸之风有关；有的学者认为在“样板戏”和京剧传统剧目的唱腔中，有若干曲调经常在高音区活动，这可以说是京剧音乐的特征之一。

中央音乐学院音乐学研究所所长戴嘉枋教授在《风风雨雨样板戏》艺术中提到，江青观看《红灯记》彩排，当看到李玉和就义时，认为李铁梅唱段所表现的情绪不够激愤，江青则指示，李铁梅的音区再往上提高。汪曾祺的说法是“几乎所有大段唱的结尾都是高八度”²。以老生二黄为例，在传统戏中，常用的音域是，但会因为演员的嗓音条件不同而采用不同的调高，音域也会相应的整个提高或降低。在《红灯记》李玉和重点唱段“雄心壮志冲云天”中，音域为；在《智取威虎山》杨子荣唱段《迎来春色换人间》中，音域为，这两个现代戏的唱腔音域都宽达十三度。

从语言学的角度看，用强硬的语气和较高的音调能表现出人物的思想情感和对事物的态度，从以上例子中，可以看到“样板戏”中音域与音区的偏高与表现英雄的革命精神气概有千丝万缕的联系。同样不可否认的是，在“样板戏”的排演中，集结的演员都是各方面条件最突出的，根据他们自身嗓音条件的不同，再加以剧情的需要，将调门提高或降低一、两个音甚至三个音的情况都有出现。而“样板戏”以高为特点，来显示英雄人物的革命气节，缺少阴柔之音，却无可争议地成为“样板戏”程式化的特点之一。

（三）融入标题音调

西方的特性音调有象征人物的，也有象征事物的。如瓦格纳歌剧《尼伯龙根的指环》，其中有奇格弗里德动机，“女武神”动机，还有“指环”动机，“祸水”动机等。现代京剧

¹ 汪人元. 失败的模式—京剧“样板戏”[J]. 戏曲艺术. 1997, 263(2): 52.

² 汪曾祺. 关于样板戏[J]. 文艺研究. 1989, 54(3): 65.

中的特性音调，一为现成的革命歌曲，另一个就是特定人物的主题旋律出现在唱腔的前奏中，这两种特性音调都指代人物，所以在现代京剧《红灯记》中我们看不到“红灯”动机，“密电码”动机等指物类动机。瓦格纳的主导动机具有很强的指向性，“样板戏”的主导动机可以说与瓦格纳的主导动机具有异曲同工之妙，注重主导动机所代表的含义多于音乐旋律在全曲中的贯穿。

“为了‘突出’概念中的英雄人物那种共同的高大完美精神境界以及他们那种精神动力的共同源泉，便不惜在音乐创作中滥用“贴标签”的方法，让众多的作品使用共同的既成曲调，利用这些特定音调所产生的情绪记忆，去赋予作品某种历史感和对抽象概念的笨拙阐释，来实现音乐中那种语义性同音乐性的不应有置换。”¹用音乐旋律代替人物形象，把人物性格标签化，将听觉抽象变为概念具象。

比方说，一遇到刑场斗争，就会出现《国际歌》的旋律，以昭示英雄人物统一化的思想、感情和精神境界，这点在剧中都可以看到；又如，一到关键时刻，似乎看到革命胜利的火光，或者好似感受到无限力量的支撑时，《东方红》的音调便标签式的出现，这在《红灯记》、《智取威虎山》、《红色娘子军》、《沙家浜》等剧中都可以看到。有的学者认为“人物标签”是一种在听觉上的硬性培养，从某种意义上看“它却较深刻地反映着认识上的一种形而上学所构成的自我束缚，它实际上必然地阻塞着艺术创作的正常思维，而且更给作品直接带来了令人遗憾的、划一的、概念化的那种苍白。”²

但是这种“贴标签”的创作方式，在某些剧目中融合得很好，也起到了渲染情绪的作用，一位在“样板团”演奏小提琴的老师曾说过“当时在《红灯记》中听到这些旋律的时候没有觉得特别的生硬，反而内心十分的激动”。这种“标签”在同时期的艺术领域中也是经常出现的，例如《黄河协奏曲》也出现了《东方红》的主题旋律，对于如今的欣赏者来说，对同一时期都具有革命歌曲旋律的主题音调作品进行欣赏，就会产生听觉上的审美疲劳，使对同类型作品产生反感。

小结：现代京剧《红灯记》诞生于特定时期，笔者先从现代京剧《红灯记》的文化“生长基”入手分析，将现代京剧《红灯记》与传统京剧特点进行对比，并将《红灯记》1964年与1970年两个版本谱例进行比较，总结出《红灯记》所具有的时代性美感特征，归纳为“高大全”多于“中和美”，“写实性”多于“写意美”，“时代性”注入“程式性”的独有特征。

¹ 汪人元.京剧“样板戏”音乐论纲[M].北京:人民音乐出版社,1999.216--217

² 汪人元.京剧“样板戏”音乐论纲[M].北京:人民音乐出版社,1999.217

第三章 现代京剧《红灯记》对中国京剧艺术创作的美学启示

“样板戏”是“文革”时期众多一流艺术家千锤百炼的精品，“在京剧改革中它在中国传统戏曲的现代化革新和西方艺术的中国化融合过程中的筚路蓝缕之功”¹，它为京剧的改革和发展提供的有益探索和实践，都是值得珍惜和借鉴的。现在可以看到复排公演《红灯记》的剧团不在少数，尽管站在今天，从欣赏的角度上不难提出《红灯记》存在这样那样的问题，但是每个院团都遵循和恪守最初的演出定稿本。这无疑说明，有“十年磨一戏”之称的“样板戏”已达到“增之一分则长，减之一分则短”的艺术高度，因为历史的“车轮”在鉴定着这一切。同样，“样板戏”在京剧戏曲领域的探索以及在京剧舞台上掀起的“观赏热”，都为京剧艺术的现代化发展具有启示意义。

第一节 现代京剧《红灯记》对中国京剧艺术现代化发展的启示

京剧艺术发展过程中的继承与创新是京剧艺术创作者一直探索的问题，什么样的创新算是对传统的发展？什么样的创新算是对传统的继承？什么样的作品才能符合当代人的审美习惯？才能在多元化艺术市场中占有一席之地？现代京剧《红灯记》形式上的成功对未来京剧的发展具有怎样的启示？

一、多元化的题材创作

传统京剧与革命现代京剧在题材方面相差很大。从审美的角度看，传统京剧的创作更注重观众的审美层次，其次是作品所具有的教育性意义；革命现代戏将教育性意义提前，将客体的审美列为第二位。鉴于此，革命现代京剧具有很大的争议，其“政治性”的内容常受到学界的批判。由现代京剧发展带来的思想延伸，当代京剧的题材表现多种多样，如根据鲁迅小说改编的现代戏《阿Q正传》，根据曹禺原著话剧剧本《原野》改编的现代京剧《原野》以及改革开放后新创的《法官妈妈》、《梅兰芳》、《青春之歌》，近年来还有革命题材作品《华子良》、《江姐》，新编历史剧《赤壁》等现代戏。

在中国京剧未来的发展之路上，题材的选择范围可进一步尝试扩大到现实生活而不仅仅局限于历史、传奇和神话故事。

二、融合式的音乐创作

革命现代京剧中西方音乐思维的融合，使中国戏剧的音乐发展更具有色彩性和多样性。特性音调的加入使全剧音乐的整体性加强，音乐风格更为鲜明；西方作曲技法和声、复调、配器以及转调技术的加入丰富了传统戏曲单旋律的音乐走向，增强了戏曲音乐的色彩性。

（一）借鉴特性音调

¹ 谭解文. 样板戏过敏症与政治偏执病. 文学自由谈, 2001, 162(5): 24

当代京剧的创作对“样板戏”的借鉴也是显而易见的，现代京剧创作的部分作品借鉴了“样板戏”中“特性音调”的创作手法，例如在现代京剧《江姐》中“红梅赞”的旋律贯穿全剧。

（二）加入中西方音乐旋律

革命现代京剧对中西混编乐队的探讨，为现代京剧伴奏乐队的发展提供了有益的探索，新创的部分剧目中就沿用了中西混编乐队的模式，例如国家大剧院编演的古装现代京剧《赤壁》，虽然保持了原有戏曲程式性的脸谱，但里面加入了西洋乐器伴奏的手法。

“融合式”的创作方法还启发了京剧与民族音乐的融合在京剧中的运用，例如，由山西省京剧院、中国京剧院和中国戏曲学院联合演出的大型新编历史京剧《走西口》中，首次将山西风情的民歌和舞蹈融入作品当中，使整个作品充满浓郁的山西风情和厚重的黄土气息。

（三）使用生活化道白念词

为何在大多数学生的意识观念中认可京剧的文化特性和艺术魅力，而在现实的行为层面却持比较强烈的拒绝态度。年轻人对传统京剧哪些方面不感兴趣？通过2010年2月南京师范大学学生社团——光裕戏曲社发放的200份调查问卷（收回有效问卷184份）的调查显示，58.7%的同学意见集中在唱词难懂方面。京剧艺术在二百多年的形成发展中，有着固定的一套体系化艺术规范和艺术行为准则，但是它们在现代观众面前却遭到质疑。

中国当代新创作的京剧作品很多使用普通话代替“湖广音”，唱词并具有诗词一样的音韵美，这样一来，当代人在欣赏现代京剧时没有字幕也能明白唱词的意思，避免了看传统京剧不看字幕就不懂剧情内容的尴尬。如革命题材京剧《华子良》就使用了京白。

（四）“一曲专用”的创作方式

西方歌剧音乐的创作，作曲家在其中具有举足轻重的地位，无论编剧，舞蹈，音乐还是舞美设计，作曲都处于优先的地位，以突出音乐方面的特色。被誉为“中国歌剧”的戏曲，自古以集体创作为主，唱腔的音乐创作多为演员与琴师共同完成，因此创腔多在传统唱腔基础上进行小幅变动，具有“一曲多用”，重视演员地位的特点。

现代京剧的创作打破传统京剧“一曲多用”的创作形式，根据不同人物的性格和剧情发展的要求以及时代特点，采取了“一曲专用”的创作形式，追求人物唱腔的性格化，体现音乐的时代感，突出音乐创作者的地位。现代京剧的创作方式，用音乐突出了人物的性格，加入时代性的音乐元素，使传统的京剧更易于被现代人接受。

三、现代化的舞台表演

（一）舞台设计现代化

革命现代京剧将多媒体技术和灯光效果加入其中，以此强化舞台的视听效果，当代的戏曲创作同样部分地沿用了这一形式。再以现代京剧《赤壁》为例，大幕拉开时悬空架高的宫廷殿堂，江面上威武浩荡的古船、铺天盖地的旌旗以及飞箭满天的场景都给观众以最强烈的视觉冲击。现代京剧《华子良》剧中所需的二层楼房，庭院阁楼等实景也在舞台上出现。这些舞台设计所具备的灯光效果和实景效果，是传统京剧中找寻不到的，也使现代

京剧的舞台设计更接近话剧与歌剧。

当今现代戏和新编历史剧广阔的发展，为现代京剧创立多种具有时代美感和情感美感的现代戏，使京剧表达情感更加细腻，人物形象更加真实，突破了传统京剧中原有的程式化模式。

（二）脸谱造型现代化

“脸谱”是中国传统戏剧里男演员脸部的彩色化妆。脸谱主要用于净和丑，在形式、色彩和类型上都有固定的格式。脸谱用夸张和变形的图形来诠释角色的性格，具有“象征性”和“夸张性”的特点。内行的观众从脸谱的特点就可以区分出角色的忠奸，聪明与愚钝：威武正义的红色脸谱关羽，公正无私的黑色脸谱包公，鲁莽耿直的黑色脸谱张飞，阴险狡诈的白色脸谱赵高……另外脸谱的图案也代表不同的含义，如包公额头上的一弯月牙表示清正廉洁，赵匡胤的龙眉表示真龙天子，夏侯惇眼眶的红点表示受过箭伤等等。

现代戏以表现现代人物性格特征为主要任务，传统京剧中程式的脸谱化被生活化的人物形象所代替，这一方面使现代戏更接近现代人的生活习惯和审美方式。

小结：发展是一把双刃剑。当我们称赞当代京剧的改革朝向丰富性的题材创作、融合式的音乐创作、现代化的舞台表演的方向发展时，传统的元素却离我们渐行渐远，生活化的道白，使传统京剧“湖广音”特色的词韵美减弱；写实性舞台设计的加入，又将传统京剧写意美的特点削弱；当我们在高呼传统京剧节奏拖沓，努力创作符合现代人审美观念的京剧时，传统京剧一字九转的韵味美却被打破……那么未来中国京剧到底该怎样发展？

第二节 对中国京剧艺术“三步走”发展方向的思考

一个时代有一个时代的艺术，京剧表现现代题材，势必要舍弃一些传统元素，削弱京剧的程式性与虚拟性这两个中国戏曲的本质特征。如何既保存京剧原汁原味，又能适应现代人的审美需要？笔者思考中国京剧的发展可分为三步走：

一、保存精华，保护传统京剧

2010年11月16日联合国教科文组织保护非物质文化遗产政府间委员会在内罗毕审议通过中国申报项目《中医针灸》和《京剧》，将其列入“人类非物质文化遗产代表作名录”。

作为文化遗产的京剧，即传统老戏需要的是保护和传承，可考虑利用摄影、录音等多媒体技术手段将传统剧目进行保存；让老一代艺术家培养更多的继承人，学习传统剧目的精华，将具有二百多年历史的原味京剧进行“博物馆”式保存，韵味与风格不再“变异”。

二、留住戏迷，发展新编历史剧

按照现有的剧本编排剧目，京剧本体上尽力保持传统的神韵，唱腔形态的发展，旋律的发展尽力沿袭传统的做法。天津青年京剧团创作的新编历史剧《谢瑶环》的成功上演，不仅留住了一批老戏迷，还验证了此种形式发展的可行性。

三、迎合观众，发展现代戏

“革命”现代京剧根据音乐特点可以划分为保持传统京剧特色的“京派”(保持传统,例如《红灯记》、《沙家浜》)和大量融入西方音乐元素的“海派”(大量借鉴西方,例如《智取威虎山》、《海港》),这部分作品虽然因历史原因,需要辩证地认识,但是京剧观众群的扩大却是它不可忽视的功劳之一。

自编、自导、自演的原创现代戏,将传统的程式语言作为一种素材,根据创作的需要重新架构,加入现代审美思维,在唱腔以及器乐创作上进行全方位的创新,这其实是在“革命”现代京剧“海派”京剧的基础上进一步发展。这类作品既要保持传统的韵味,让欣赏者体会到京剧固有的味道,还要投射出时代的气息,时代的个性,天津京剧院创演的革命题材京剧《华子良》即为此类剧目。此剧的观众群中不仅能看到年近花甲的老人,还能看到朝气蓬勃的青少年。在市场的挑战中迎合观众新的审美兴趣,迎合青年人的审美感受,是中国京剧在多元文化发展中占有一席之地的重要前进方向。

文化的发展不同于科技的发展,它有自己的审美标准和风格,历史研究是发展的,人类思维的发展也会对音乐作品有筛选。因此,一部作品的成功与否和经典与否并不完全根据当时的社会反映而论断,他需要经过时间的积淀和几代听众的筛选。只有经过历史检验而留下来的作品才是被社会认可和接受的经典之作。同时,科技的发展具有先进与否的差别,而文化没有先进与否之分。现在摩天大楼层出不穷,故宫却是存在千年的古董,但是这丝毫没有因为时间的久远和建筑材料的简单而削弱她的光辉和人们对她的敬仰,相反她所富有的极高价值更加被世人惊叹。文化的发展是一种叠加式的,她随着社会的发展而变化而进步,音乐作为文化大家族中的一员,反映着不同社会时期人们的生活方式和思维方式,是反映社会的一面“镜子”。

小结:本章通过总结“革命”现代京剧对中国京剧艺术多元化的题材创作、融合式的音乐创作、现代化的舞台表演的启示,认为中国京剧艺术未来的发展方应为:保存精华,保护传统京剧;留住观众,发展现代戏;留住戏迷,发展新编历史剧。

结论

“按照常规，艺术若是沦为政治意识形态的附庸和工具，那么它的‘工具’价值必然盖过乃至消解审美价值。三四十年代的左翼文学、建国后十七年文学以及六十年代中叶到七十年代中叶的‘文革’文学，其中凡是受命于政治写作、阶级写作和革命写作的作品，几乎都没能逃过这一无情的法则，可以想见，以样板戏与‘文革’政治如此逼仄的关系，政治意识形态对这门艺术的渗入与伤害当是空前的灾难性的，而‘样板戏’本身，恐怕也会以极端的方式凸现人类艺术的败笔和审美变异。”¹如果这样的话，当我们在否定“文革”的同时，“样板戏”也应该随之消失，但是历史却奇异的偏偏将它拿出来，再次呈现在世人的眼前，历史在这里进行了转折，“与‘文革’纠结攀缘的样板戏，非但没有导致总体美学风貌的沉落和贫困，反而艺术地光彩照人；”²不仅“情节紧凑、唱词晓畅、曲调优美，更兼其在表演方法上将传统的写意、虚拟手法与西方戏剧的写实及可视场景有机地结合在一起，使古老的京剧艺术重又焕发了勃勃生机”。³

本文以现代京剧《红灯记》为研究对象，分别从音乐的形式美和内容美角度对其进行解析。其中音乐形态方面的见解在文章中所占比例较多，因为音乐美学必须以音乐形态本身为支撑点，如果离开了音乐形式这个媒介，它就失去了音乐美学的意义，变为思辨类的纯哲学。

形式和内容的关系一直是美学界争论的焦点，到底怎样将两者进行完美的结合也是音乐创作者一直努力追求的美学境界。孔子曾提出“尽善尽美”的音乐美学思想，其认为韶乐尽善又尽美，武乐尽善未尽美；唐后主李煜的诗句中充满了悲伤暗淡的消极情绪，但他诗词中的韵律美与词藻美却被后人所称赞……因此艺术作品中内容与形式的统一也是自古难全。现代京剧《红灯记》的艺术形式精雕细琢，堪称一代佳作；作品内容中虽然受到所处年代的限制而存有不尽如人意之处，但是英雄美，悲剧美却孕育其中，耐人回味。

本文通过对现代京剧《红灯记》的研究，现将结论归纳如下：

一、从历史的角度来看，它之所以称为现代京剧，必然具有与传统京剧不同的特点，这主要体现于：

- 1、在继承传统起承转合唱段结构布局的基础上，又发展了性格层次化刻画的布局结构；
- 2、唱腔旋律与板式，过门音乐虽然移用部分传统老戏的经典形式，但也根据剧情需要在传统程式基础上融入京剧以外艺术门类的经典形式进行再创作和革新；
- 3、唱腔更加“亲民化”，口语化、生活化的内容增多，群众易熟记且更易于流传；
- 4、西方歌剧结构的借鉴，丰富的转调技术手段的应用以及特性音调的使用等西方技

¹ 刘艳. 京剧的写意特征与“样板戏”的英雄形象塑造. 文艺研究, 2001, 223(6): 40.

² 刘艳. 京剧的写意特征与“样板戏”的英雄形象塑造. 文艺研究, 2001, 223(6): 40.

³ 央视国际. 八个样板戏之前世今生[EB/OL]. <http://news.qq.com/a/20090902/002607.htm>. 2007-04-03, 12: 17

术手段的介入，使京剧的艺术表现力加强；

5、使用中西混编乐队，从而使伴奏乐队的地位提升；

6、打破“一曲多用”的创作手法，根据剧情需要创作符合表现人物性格的唱段，提高了作曲家的地位。

二、“文革”时期创作的很多艺术作品在时代的浪潮下逐渐冲淡，但是作为“样板戏”之一的《红灯记》如今仍活跃在舞台上，毕竟有属于它自己的成功特点，与传统京剧相比：

1、表现人物的思想感情更加直白鲜明，将爱国主义情感的民族共性美，以及革命者的人物英雄美在激烈的“阶级化”社会矛盾中展现；

2、故事情节更贴近现代生活，舞台设计实景生活化，将“熟悉化”的现实生活与“陌生化”的舞台艺术进行时空转换。

三、从艺术欣赏角度看，《红灯记》的时代性特征具有一定的局限性：

1、人物形象创作失真——“高大全”的人物塑造，以及阶级化的情感塑造为主；

2、标签化的主导动机——《国际歌》《东方红》旋律的规律性使用；

3、艺术束缚于政治——“无产阶级的革命文艺”限制艺术题材、创作手法及人物塑造的规律性发展。

四、从未来发展的角度看，《红灯记》对中国京剧艺术发展具有启示性意义：

1、形式上继承传统而不泥古，锐意革新而不媚俗；

2、内容上拓展题材，接近受众，具有时代性特征；

3、适度借用国家力量，调集优秀人才创作新的京剧作品。

现代京剧《红灯记》接受美学角度的进一步思考

在学术界，对于“样板戏”接受美学的考察，主要致力于对观众为何喜欢“样板戏”原因的考察。“文革”时期“一花独秀”的样板戏纵然是政治干预的结果，可是，《红灯记》刚公演的时候，观众们的欣喜若狂以及一票难求的火爆场景该如何解释？尤为不可忽视的是，2007年，北京出版的一套新版课本中《红灯记》走进了高一的语文教材；2008年，在全面普及传统音乐的号召下，国家教育部要求将一些样板戏的“经典唱段”作为培育学生京剧知识的内容，以“传承民族优秀文化”。在文化多元性的今天，《红灯记》还能走入中小学课本，拥有如此之多的受众，复排演出的场场爆满，这些都不得不引起我们的重视。笔者通过随机发放的200份调查问卷（有效问卷198份）的整理，将《红灯记》接受群体特点进行总结并对以往学术界对其回潮原因提出的结论进行思考：

一、怀旧心理使然

学术界对于现代京剧《红灯记》再次掀起观赏热潮，很重要的一点就是“怀旧心理”在起作用，傅谨认为，“在一个几乎不允许其他艺术存在的环境里，人们反复接受样板戏

的作品，因而对它们产生了情感依恋。”¹虽然在问卷中，有 27%的人赞同这种观点，但是“怀旧心理”的驱使却不能将《红灯记》再放光彩的原因统一概括之。这种说法从问卷中我们同样可以找到很多反驳点，因为现在的年轻人同样对“样板戏”十分感兴趣，而他们却不存在“怀旧”一说。

二、经典作品再现

有的学者认为“样板戏”是京剧艺术中的经典作品，它的“京剧唱腔的艺术魅力征服了观众”²，在问卷中 44%的观众赞成《红灯记》是“至今无法颠覆的经典之作”。但是，问题又随之出现，很多不喜欢京剧艺术的受众对《红灯记》却情有独钟，或者他们只观赏《红灯记》等现代京剧来了解京剧艺术。因此“经典作品再现”一说，也不能够完全解释它再次火爆的原因。

三、“镜像原理”所致

如李扬认为，“样板戏呈现出詹姆斯所言的幻境，因为戏剧从来就是人们确认自身的重要方式。60 到 70 年代的中国人正是通过样板戏这一虚拟的现实空间来确认自我，则是一种通过叙事建构起来的全新的现代性本质。”³“这种说法只能解释‘样板戏’所展现出来的现代性生活图景唤起了观众的历史记忆与生活期待，”⁴“因为中老年人能从“样板戏”感受到自己的价值所在，在英雄人物被神化的过程中，他们自己的形象在其中也跟着英雄人物一样得到了升华，体验得到了满足。然而“镜像原理”“并不足以解释观众何以能从旧时的影像中去确认早已在程度、元素上发生巨大转换的现代性本质。”⁵“因为，对于那个时代现在的年轻人已经不可能亲身体验，去获得相同的感受。即使他们把其中的英雄人物进行想象，故事的情节却离我们现在的生活有一定的距离，但是这一点却丝毫没有影响年轻一代对《红灯记》的追爱。

对于表现当下生活的现代戏，每年戏剧节上都有展映。但是观众的反映却平平，甚至只能说是昙花一现。而现代京剧《红灯记》经历了四十多个春秋的洗礼却依然活跃于舞台上，受到广大观众的喜爱，其原因不仅仅是以上几个接受美学理论所能解释的，这可能还要更多地从心理学、社会学和文化学的角度去探寻，需要更深入的研究。

结语

对于很多人避谈甚至否定“样板戏”，我们可以理解，这些剧目伴随着“文革”时期的痛苦回忆，我们也祈望类似的浩劫和动荡不要再此重演。然而，对“文革”进行否定的同时，进而全盘否定“样板戏”，难免又容易使我们陷入“政治决定一切”的怪圈？“艺术贵在较之往昔贡献了什么有价值的新东西，而不在于它是否同时代的风云联姻。倒脏水

¹ 傅谨：“样板戏”现象平议[J]. 大舞台，2002. 346(3): 6.

² 傅谨：“样板戏”现象平议[J]. 大舞台，2002. 346(3): 8.

³ 李扬. 50—70年代中国文学经典再解读[M]. 济南：山东教育出版社，2003. 243.

⁴ 惠雁冰.“革命样板戏”研究[D]. 甘肃：兰州大学，2007. 20-21

⁵ 惠雁冰.“革命样板戏”研究[D]. 甘肃：兰州大学，2007. 20-21

时，不应把盆里的孩子一起倒掉。”¹如今文化界在大力发展被誉为我国“国粹”的京剧，但是作为“样板戏”的《红灯记》却能在不算景气的京剧舞台上独树一帜，吸引不同年龄层的观众，这无疑可以确定它所具有的艺术经典性。《红灯记》在继承和创新的扬弃过程中，打破传统的平衡与规范，经历着否定之否定的发展规律，遵循着肯定——否定——肯定的历史轨迹，在褒贬不一的文化舞台上依然展示其独具特色的艺术魅力。真正的艺术精品是不会随着时光的流逝和时代的变迁而消亡的，这也是像《红灯记》一样的部分“样板戏”会重回舞台且大放光彩的原因之一。

对于我国戏曲艺术道路的曲折发展，我们吃过苦头；只有用科学的方法进行分析和总结，我们才能更加清晰地知道该如何扬弃，我国的戏曲在未来的发展之路上才能走得更快更远！

¹ 戴嘉枋. 走向毁灭——“文革”文化部长于会泳沉浮录[M]. 香港: 香港中文出版社, 2008.

参考文献

论文文献：

- 1、吴赣伯. “样板戏”没有艺术价值吗? [J]. 人民音乐. 1997. 379: (11).
- 2、惠雁冰. “革命样板戏”研究[D]. 甘肃: 兰州大学, 2007.
- 3、索菲. 经典是怎样炼成的——京剧现代戏《红灯记》第五场“痛说革命家史”艺术分析[J]. 艺术百家, 2005, 81(3).
- 4、辛清华. 学习《红灯记》的音乐创造[J]. 京剧《红灯记》评论集[C]. 中国戏曲家协会编. 北京: 中国戏剧出版社, 1965.
- 5、陶雄、唐贞. 向京剧《红灯记》学习[A]. 见: 中国戏曲家协会编. 京剧《红灯记》评论集[C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1965.
- 6、马少波. 戏曲剧目要“三者并举” [J]. 戏剧报. 1960, 9
- 7、苏国荣. 中国古典悲剧的民族特征[A]. 戏曲美学论文集[C]. 北京: 中国戏剧出版社. 1984.
- 8、冯光钰. 戏曲音乐的传统魅力和革新能量——从现代京剧音乐谈起[J]. 中国音乐. 1993, 43 (4)
- 9、HUI, Kwok-wai. From Modern Opera to Model Opera: The Red Lantern and the Politics of the Great Proletarian Cultural Revolution[C].
- 10、宋剑华、张冀. 苦涩与风流: 试论革命样板戏的现代性诉求[J]. 长江学术. 2006, 4 (4).
- 11、卢勇. 理性审视下的“样板戏” [J]. 四川戏剧. 2007, 246(2).
- 12、刘艳. 京剧的写意特征与“样板戏”的英雄形象塑造[J]. 文艺研究, 2001, 223.
- 13、明言. “样板戏”现象的历史评价[J]. 音乐研究, 2006, 346 (1).
- 14、祝克懿. 失衡的音韵 ——谈“样板戏”飞扬不还的音韵特征[J]. 上海戏剧. 005, 386(11).
- 15、赵宋光, 汪明征. 有关音乐形象的几个问题的讨论[J]. 音乐研究 1959, 9(6).
- 16、惠雁冰. “革命样板戏”研究[D]. 甘肃: 兰州大学, 2007.
- 17、张卉. 从接受美学看“奋斗热”与“金婚热” [J]. 电影评介, 2009, 346(12).
- 18、姚霁珊. 从接受美学看《聊斋》影视作品的艺术魅力[J]. 电影文学, 007, 486(14).
- 19、傅谨: “样板戏”现象平议[J]. 大舞台, 2002. 346(3).
- 20、李扬. 50—70年代中国文学经典再解读[M]. 济南: 山东教育出版社, 2003.
- 21、汪曾祺. 关于样板戏[J]. 文艺研究. 1989, 54(3).
- 22、于会泳. 戏曲音乐必须为塑造英雄人物服务[A]. 京剧<红灯记>评论集[C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1965.
- 23、钱国桢. 板腔体戏曲唱腔的形态分析 ——对《红灯记》创腔技法分析[J]. 天籁, 1999(1)
- 24、刘云燕. 现代京剧“样板戏”中旦角唱腔的音乐创新[J]. 中央音乐学院学报, 2006(2)
- 25、刘起林. 样板戏现象: 政治文化诉求蚕食审美的病态生命体[J]. 理论与创作, 2004(6)
- 26、庄永平. 于会泳的现代京剧音乐创作[J]. 星海音乐学院学报, 2008, 68(4): 81

论著文献：

- 1、汪人元. 京剧“样板戏”音乐论纲[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1999.

- 2、巴金. 样板戏. 随想录《无题集》[M]. 上海: 上海三联书店, 1987.
- 3、刘吉典. 京剧音乐概论[M]. 北京: 北京音乐出版社, 1981.
- 4、刘国杰. 西皮二黄音乐概论[M]. 上海: 上海音乐出版社, 1989.
- 5、许国华. 革命现代京剧音乐介绍[M]. 石家庄: 河北人民出版社, 1975.
- 6、戴嘉枋. 走向毁灭——“文革”文化部长于会泳沉浮录[M]. 香港: 香港中文出版社, 2008.
- 7、王耀华. 20世纪新兴学科卷(上)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2008.
- 8、梁茂春 明言. 中国近现代音乐史卷(1949--2000)[M]. 北京: 人民音乐出版社. 2008.
- 9、北京市艺术研究所, 上海艺术研究所组织编著, 《中国京剧史》(下卷, 第一分册)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1999.
- 10、朱恒夫. 中国戏曲美学[J]. 南京: 南京大学出版社. 2008.
- 11、袁成亮. 现代芭蕾舞剧《红色娘子军》诞生记[J]. 文史春秋. 2004, 42(9).
- 12、许晨. 人生大舞台——“样板戏”内部新闻[M]. 济南: 黄河出版社. 1990.
- 13、中国京剧团改编. 革命现代京剧《红灯记》[M]. 北京: 人民出版社, 1970.
- 14、伊沃·苏皮契奇. 社会中的音乐: 音乐社会学导论[M]. 周耀群[译]. 长沙: 湖南文艺出版社. 2005
- 15、音乐出版社编辑部编. 论音乐为工农兵服务[M]. 北京: 音乐出版社. 1966
- 16、音乐出版社编辑部编. 论音乐的革命化、民族化、群众化[M]. 北京: 音乐出版社. 1964
- 17、戴嘉枋. 样板戏的风风雨雨: 江青、样板戏及内幕[M]. 北京: 知识出版社. 1995
- 18、明言. 20世纪中国音乐批评导论[M]. 北京: 人民音乐出版社. 2002
- 19、苏国荣. 戏曲美学[M]. 北京: 文化艺术出版社. 1999
- 20、张前, 王次炤. 音乐美学基础[M]. 北京: 人民音乐出版社. 1992

网络文献:

- 1、王廷信. “样板戏现象”平议
[EB/OL]. <http://www.guoxue.com/xqyj/fjlw/ybxx.htm>. 2010-08-31. 17: 47.
- 2、央视国际. 八个样板戏之前世今生[EB/OL]. <http://news.qq.com/a/20090902/002607.htm>.
2007-04-03, 12: 17

谱例:

- 1、现代京剧《红灯记》，中央乐团、中国京剧团集体创作，人民文学出版社出版，1972年
- 2、现代京剧《红灯记》，中央乐团、中国京剧团集体创作，人民文学出版社出版，1965年
- 3、革命现代京剧《红灯记》[总谱]，(一九七〇年五月演出本)，人民音乐出版社，1971年

发表论文和参加科研情况

1、2008年10月

参加第三届全国美学会议并成为美学会会员

2、2009年6月—2009年10月

参与2008年天津音乐学院课题《中西音乐美学史教学辅助资料库》的工作

3、2010年10月

参加第十六届中国传统音乐年会，并在大会上宣讲论文《现代京剧<红灯记>的音乐美学研究》，获得广泛好评

附录一：全剧综合艺术分析图表

一个剧目分成若干不同的场次来展开剧情，每场有数个事件组成，由这些事件来推动故事情节的发展。以下总表按各场次从事件、人物、矛盾纠葛和人物唱段调式调性几个部分，用统计学方法加以量化，通过一系列表格对全剧进行分析，以求对全剧有一概括了解，全剧共二十一个事件。

事件	人物	矛盾纠葛	音乐	调式调性
序曲				F 宫
第一场 迎接交通员				
1、父女见面	李玉和李铁梅	表叔就要到了，回家告诉奶奶	(1)《日寇宪兵过场音乐》	$\sharp C$ 角
			(2)《手提红灯四下看》	E 宫
			(3)《李玉和、铁梅对话音乐》	E 宫
			(4)《穷人的孩子早当家》	E 宫
2、救护交通员	交通员王连举 众日本兵	日本兵追捕交通员，李玉和迎救。	(5)《火车过场及交通员跳车音乐》	C 宫
			(6)《闭幕曲》	A 商
第二场 接受任务				
1、回家报信	李奶奶 李铁梅	李铁梅回家报信	(1)《幕间曲》	$\sharp C$ 徵
			(2)《革命的火焰一定要大放光芒》	$\sharp F$ 宫
			(3)《都有一颗红亮的心》	$\sharp C$ 徵
2、接受任务	李玉和 交通员	李玉和把交通员背回家中，通过对暗号证明是自己同志，接收了传送密电码任务。	(4)《李玉和背交通员急上音乐》	B 宫
			(5)《李玉和、交通员对暗号音乐》	B 徵
			(6)《天下事难不倒共产党员》	$\sharp F$ 商
第三场 粥棚脱险				
1、粥棚吃粥	李玉和 卖粥大嫂 吃粥群众	在日寇侵略下人民的苦难生活。	(1)《幕间曲》	E 宫
			(2)《千万重障碍难阻挡》	E 宫
			(3)《李玉和、劳苦群众对话音乐》	E 宫
2、接关系失败	磨刀人	欲接关系被日本兵冲断。	(4)《有多少苦同胞怨声载道》	E 宫
			(5)《闭幕曲》	E 宫
第四场 王连举叛变				
1、王连举叛变	鸠山 王连举	追查跳车人严刑拷打王连举，王连举投降供出李玉和，成为叛徒	(1)《幕间曲》	A 羽
			(2)《只要你》	C 宫
			(3)《闭幕曲》	E 角
第五场 痛说革命家史				
1、密电码没送出去	李奶奶、 李铁梅、 李玉和	李奶奶、李铁梅不安的等待李玉和回来。李玉和说密电码没送出去。	(1)《幕间曲》	$\sharp G$ 角
			(2)《时已黄昏》	B 徵
			(3)《李玉和上场音乐》	E 宫
			(4)《在粥棚》	E 宫

附录

2、李奶奶给铁梅讲红灯	李奶奶、李铁梅	李奶奶讲述“红灯是咱们的传家宝”	(5)《说红灯音乐》	[#] G 羽转 [#] G 角
			(6)《做人要做这样的人》	B 徵
3、周济慧莲家	李铁梅、李奶奶、慧莲、慧莲婆婆	隔壁龙儿啼哭慧莲与婆婆前来借粮，李奶奶与铁梅周济与她们。		
4、特务前来骗取密电码	李奶奶、李铁梅、画妆卖木梳的特务	特务画装来骗取密电码;被李奶奶识破，铁梅将其赶出门去;正要关门揭窗子上的蝴蝶暗号，李玉和回到家中。	(7)《假交通员骗密电码音乐》	B 徵转 [#] G 角
5、李玉和被扑	李奶奶、李铁梅、李玉和、特务侯宪补	特务以赴宴为名逮捕了李玉和;李玉和与李奶奶、铁梅壮别。	(8)《浑身是胆雄赳赳》	E 宫
			(9)《壮别后音乐》	D 徵
6、李奶奶痛说革命家史	李奶奶、李铁梅	李奶奶对铁梅讲述十七年前闹工潮的悲残情景;告诫铁梅“血债要用血来偿;铁梅下定决心、“打不尽豺狼决不下战场”。	(11)《学你爹心红胆壮志如钢》	A 商
			(12)《痛说革命家史音乐》	D 徵
			(13)《血债还要血来偿》	A 商
			(14)《打不尽豺狼决不下战场》	A 徵
第六场 赴宴斗鸠山				
1、人生观的较量	李玉和	两种人生观的较量	(1)《幕间曲》	A 徵
			(2)《从容对敌、巍然如山》	[#] F 商
			(3)《李玉和、鸠山对话”音乐》	E 宫
2、怒斥王连举	鸠山	怒斥王连举	(4)《变节投敌罪难容》	E 宫
3、坚强不屈	王连举	怒斥鸠山	(5)《共产党毛主席领导人民闹革命》	E 宫
			(6)《你只能把我的筋骨松一松》	E 宫
			(7)《李玉和阔步走下音乐》	[#] G 角
			(8)《狼心狗肺贼鸠山》	[#] C 徵
第七场 群众帮助				
1、铁梅去追赶磨刀师傅	李奶奶李铁梅	无法送出密电码	(1)《幕间曲》	E 宫
2、特务搜查慧莲应服	慧莲	特务前来搜查。	(2)《铁梅已从我家走》	B 徵
3、鸠山索取密电码	特务、鸠山、	鸠山前来索取密电码将李奶奶、铁梅带走	(3)《李奶奶、铁梅、鸡山对话——我一家饥寒交迫度时光》	E 宫
4、李奶奶、铁梅被扑	李奶奶李铁梅		(4)《万难不怕》	E 宫

附录

第八场 刑场斗争					
1、家人见面	李玉和李铁梅	鸠山设窃听器安排李奶奶、李玉和相见。	(1)《幕间曲》	[#] F 角转 A 羽	
2、父女相见	鸠山特务宪兵	李铁梅与爹爹相见，感谢十七年养育之恩。	(2)《雄心壮志冲云天》	B 徵	
3、“中国人民是杀不完的”！英勇就义			鸠山威逼利诱一无所获，凶恨地执行枪决。李玉和、奶奶、铁梅英勇就义。	(3)《转眼间十七年》	[#] F 商
				(4)《党教儿做一个刚强铁汉》	[#] F 商
			(5)《日夜盼望》	A 徵	
			(6)《无产者一生奋战求解放》	E 商	
			(7)《光辉照儿永向前》	A 徵	
			(8)《万里长江波浪翻》	E 商	
			(9)《就义音乐》	^b B 宫	
第九场 前赴后继					
1、寻找磨刀师付	铁梅慧莲田大婶	铁梅决心把密电码送上柏山	(1)《幕间曲》	D 徵	
			(2)《铁梅悲愤音乐》	G 宫	
			(3)《仇恨入心要发芽》	G 宫	
			(4)《穷不帮穷谁照应》	G 宫	
第十场 伏击歼敌					
1、铁梅把密电码交给磨刀师付	铁梅、磨刀师傅、游击队员、日本兵、王连举、鸠山	打败敌人追击	(1)《幕间曲》	A 商	
2、游击队与日本宪兵展开搏斗			(2)《闭幕曲》	A 徵	
第十一场 胜利前进					
1、胜利旗帜迎风飘扬	李铁梅磨刀师付众游击队员	任务顺利完成	(1)《欢庆胜利音乐》	D 宫	

附录二：《红灯记》唱段的音乐分析图表

1、《穷人的孩子早当家》李玉和唱段

E 宫调式（西皮：老生腔）

句数	板式	落音	句幅	句式	唱腔结构图示(数字是小节数)	唱词
1	西皮原板	3	5	紧缩腔	顶 3+2=5	提篮小卖拾煤渣，
2		1	6	基本句	闪 (1+1) + (1) +3=6	担水劈柴也靠她。
3		2	6	基本句	闪 (1+2) +3=6	里里外外一把手，
4		1	9	扩充腔	闪 (1+2) +6=9 甩尾 4 板	穷人的孩子早当家。
5	1/4	2	4	紧缩腔	顶 (1+1) + (1+1) =4	栽什么树苗结什么果，
6	1/4 2/4	1	7	扩充腔	闪 (1+3) + (1+2) =7 扩腰	撒什么种子开什么花。

2、《都有一颗红亮的心》李铁梅唱段

[#]C 徵调式（西皮：旦腔）

句数	板式	落音	句幅	句式	唱腔结构图示(数字是小节数)	唱词
1	西皮流水	6	3	紧缩腔	闪 1+2=3	我家的表叔数不清，
2		5	3	紧缩腔	闪 1+2=3	没有大事不登门。
3		3	5	基本腔	加帽 2+ (1+1) +2=6	虽说是亲眷又不相认，
4		5	4	紧缩腔	闪 1+1+2=4	可他比亲眷还要亲。
5		6	5	紧缩腔	闪 2+ (1+2) =5	爹爹和奶奶齐声唤亲人，
6		5	12	扩充腔	闪 (1+6) +2+3=12 扩头	这里的奥妙我也能猜出几分：
7		6	4	紧缩腔	顶 (1+2) +2=4	他们和爹爹都一样，
8		5	11	扩充腔	闪 (1+4) + (2+4) =11 甩尾 4 板	都有一颗红亮的心。

3、《天下事难不倒共产党员》李玉和唱段

[#]F 商调式（二黄：老生腔）

句数	板式	落音	句幅	句式	唱腔结构图示(数字是小节数)	唱词
1	二黄快三眼	2	5	基本腔	顶 1+1+3=5	一路上多保重山高水险，
2		5	3	紧缩腔	闪 3	沿小巷过短桥僻静安全。
3		3	14	扩充腔	顶 4+1+9=14 甩尾 5 板	为革命同献出忠心赤胆，
4		2	6	扩充腔	顶 2+1+3=6 扩头	烈火中迎考验重任在肩。
5		2	7	扩充腔	闪 2+ (1+4) =7 甩尾 4 板	决不辜负党的期望我力量无限，
6		2	3	紧缩腔	闪 1+2=3	天下事难不倒共产党员！

4、《做人要做这样的人》 李铁梅唱段

B 徵调式（西皮：旦腔）

句数	板式	落音	句幅	句式	唱腔结构图示 (数字是小节数)	唱词
1	西皮散板	6	サ	サ	サ(2+2+3)	听罢奶奶说红灯，
2	西皮摇板	5	サ	サ	サ(2+2+3)	言语不多道理深。
3	前散后原板 $\frac{4}{4}$ 拍	2	サ +6	サ	サ+6=サ 6 甩尾 5 板	为什么爹爹、表叔不怕担风险？
4	原板	5	9	扩充腔	顶（加帽）1+（1+1+6） =9 甩尾 5 板	为的是：救中国，救穷人， 打败鬼子兵。
5		7	4	紧缩腔	闪（加帽）1+（1+2）=4	我想到：做事要做这样的事，
6		5	4	紧缩腔	顶 1+3=4	做人要做这样的人。
7	原板转垛板 $\frac{2}{4}$ 拍	6	6	基本腔	顶 2+2+2=6	铁梅呀！年龄十七不算小，
8		5	6	基本腔	顶 2+2+2=6	为什么不能帮助爹爹操点心？
9		6	6	基本腔	顶（加帽）2+（1+1+2）=6	好比说：爹爹挑担有千斤重，
10	散板	5	サ	サ	サ（3+2+2+3）	铁梅你应该挑上八百斤。

5、《浑身是胆雄赳赳》 李玉和唱段

E 宫调式（老生：西皮腔）

句数	板式	落音	句幅	句式	唱腔结构图示 (数字是小节数)	唱词
1	西皮二六 $\frac{1}{4}$ 拍	2	5	紧缩腔	闪（1+1）+3=5	临行喝妈一碗酒，
2		1	7	扩充腔	闪（1+3）+3=7 扩腰	浑身是胆雄赳赳。
3		2	6	基本腔	闪（1+1）+（1）+3=6	鸠山设宴和我交“朋友”，
4		1	6	基本腔	闪（1+2）+（1+2）=6	千杯万盏会应酬。
5		2	6	基本腔	闪（1+2）+3=6	时令不好风雪来得骤，
6		5	16	扩充腔	闪（1+2）×2+11=16 甩尾 8 板	妈要把冷暖时刻记心头。
7		2	6	基本腔	闪（1+2）+3=6	小铁梅出门卖货看气候， （一语双关）
8		1	4	紧缩腔	顶 1+1+2=4	来往“帐目”要记熟。
9		2	7	扩充腔	顶 2+2+3=7 扩头	困倦时留神门户防野狗。
10		1	8	扩充腔	闪 1+2+5=8 甩尾 4 板	烦闷时等候喜鹊唱枝头。
11		2	5	紧缩腔	顶（1+1）+3=5	家中的事儿你奔走，
12		1	4+ サ	サ	闪 1+3+サ	要与奶奶分忧愁。

6、《学你爹心红胆壮志如钢》李奶奶唱段

A 商调式（二黄：老旦腔）

句数	板式	落音	句幅	句式	唱腔结构图示 (数字是小节数)	唱词
1	二黄散板	5		ㄗ	ㄗ	十七年风雨狂怕谈以往，
2		5		ㄗ	ㄗ（一句唱腔，两句唱词）	怕的是你年幼小志不刚，几次要谈我口难张。
3	慢三眼	6	6	扩充腔	1+2+1+2=6	看起来你爹爹此去难回返，
4		3	5	基本腔	1+2+2=5	奶奶我也难免进牢房。
5		6	5	基本腔	1+1+3=5	眼见得革命的重担就落在了你肩上，
6	垛板 1/4 原板 2/4	2	28	扩充腔 (垛句)	垛板 2+2+4+2+2+2+2+ 原板 1+1+10=28 甩尾 9 板	说明了真情话，铁梅呀，你不要哭，莫悲伤，要挺得住，你要坚强，学你爹心红胆壮志如钢！

7、《血债还要血来偿》李奶奶唱段

A 商调式（二黄：老旦腔）

句数	板式	落音	句幅	句式	唱腔结构图示 (数字是小节数)	唱词
1	二黄原板	6	17	扩充腔	顶 3+8(3)+3=17	闹工潮你亲爹娘惨死在魔掌，
2		5	5	基本腔	顶 1+1+3=5	李玉和为革命东奔西忙。
3		6	5	基本腔	闪 1+(1+3)=5	他誓死举先烈红灯再亮，
4		2	5	基本腔	顶 1+1+3=5	擦干了血迹，埋葬了尸体又上战场。
5		6	5	基本腔	顶 1+(1+3)=5	到如今日寇来烧杀掠抢，
6		2	5	基本腔	顶 1+(1+3)=5	亲眼见你爹爹被捕进牢房。
7		1	5	基本腔	顶 1+(1+3)=5	记下了血和泪一本帐，
8	垛板	2	15+ ㄗ	扩充腔	顶 2+2+2+4+5+ㄗ =15+ㄗ	你须要立雄心，树大志。要和敌人算清帐，血债还要血来偿！

8、《打不尽豺狼决不下战场》 李铁梅唱段

A 徵调式 旦腔

句数	板式	落音	句幅	句式	唱腔结构图示 (数字是小节数)	唱词
1	二黄原板	i	7	扩充腔	顶 2+2+3=7	听奶奶将革命英勇悲壮
2		7	6	扩充腔	闪 2+(2+2)=6	却原来我是风里生来,雨里长,
3		5	11	扩充腔	顶 2+(3+6)=11 (1) 甩尾 5 板	奶奶呀!十七年将养的恩深如海洋。
4	垛板 1/4	3	7	扩充腔	闪 (1+2)(1)+3=7 (1)	今日起志高眼发亮,
5		6	8	扩充腔	顶 3(1)+4=8	讨血债,要血偿,
6	老生二黄腔特点	$\dot{2}$	11	扩充腔	顶(4+2)+(2+3)=11	前人的事业后人要承当!
7		$\dot{3}$	19+ 廿	扩充腔	顶 3+16+廿=19+廿	我这里举红灯光芒四放
8	快板 1/4	$\dot{2}$	13	扩充腔	顶(3+3+7)=13	我爹爹象松柏意志坚强,
9		1	13	扩充腔	顶(4+3+6)=13	顶天立地是英勇的共产党
10		$\dot{2}$	9	扩充腔	顶(3+2+4)=9	我跟你前进决不彷徨。
11		6	9	扩充腔	顶 4+(2+3)=9	红灯高举闪闪亮,
12		2	7	扩充腔	(2+2+3)=7	照我爹爹打豺狼。
13		6	7	扩充腔	(2+2+3)=7	祖祖孙孙打下去,
14	先快板 后散板	5	7 廿	扩充腔	2+3(2)+廿=7+廿	打不尽豺狼决不下战场

9、《雄心壮志冲云天》李玉和唱段

B 徵调式（二黄成套腔：老生）

句数	板式	落音	句幅	句式	唱腔结构图示 (数字是小节数)	唱词
1	二黄导板	5	廿		廿	狱警传似狼嚎我迈步出监。
2	回龙	2	21		顶 $1+1+1+3+(1+1+13)=21$	休看我，戴铁镣，裹铁链，锁住我双手和双脚，锁不住我雄心壮志冲云天！
3	原板	6	11	扩充腔	顶 $2(1)+4(1)+3=11$	贼鸠山要密件毒刑用遍，
4		2	5	基本腔	顶 $1+1+3=5$	筋骨断体肤裂心如铁坚。
5		6	21	扩充腔	顶 $2(2)+3(4)+10=21$ 甩尾 8 板	赴刑场气昂昂抬头远看。
6		1	4	紧缩腔	顶 $1+(1+2)=4$	我看到革命的红旗高举，
7		3	2	紧缩腔	顶 $1+1=2$	抗日的烽火已燎原。
8		2	6	扩充腔	顶 $1+(1+1)+(2+1)=6$	日寇，看你横行霸道能有几天！
9	原板转慢 三眼	6	16	扩充腔	顶 $4(1)+8+2+1=16$	但等那风雨过，百花吐艳，
10	原板	2	5	基本腔	顶 $1+2+2=5$	新中国如朝阳光照人间。
11		6	5	基本腔	顶 $1+1+(2+1)=5$	那时候全国红旗遍插，
12		2	10	扩充腔	顶 $1+1+1(1)+6=10$ 甩尾 6 板	想到此信心增斗志更坚！
13		1	8	扩充腔	顶 $1(1)+3+(2+1)=8$	我为党工作很少贡献，
14		5	5	基本腔	顶 $1+1+3=5$	最关心密电码未到柏山。
15		6	5	基本腔	顶 $1+1+(1+2)=5$	王连举他和我单线联系，
16		2	5	基本腔	顶 $1+1+(1+2)=5$	因此上不怕他乱咬乱攀。
17		1	6	扩充腔	顶 $2+1+(1+2)=6$	我母亲我女儿和我一样肝胆，
18		2	24+ 廿	扩充腔	顶 $2+2+2+2+5+4+4(3)+廿=24+廿$	贼鸠山，要密件，任你搜，任你查，你就是上天入地搜查遍，也到不了你手边；革命者顶天立地勇往直前！

10、《党教儿做一个刚强铁汉》李玉和唱段

#F 商调式（二黄：老生腔）

句数	板式	落音	句幅	句式	唱腔结构图示 (数字是小节数)	唱词
1	二黄二六	3	11	扩充腔	顶 $2+(1+8)=11$ 甩尾 6 板	党教儿做一个刚强铁汉，
2		2	5	基本腔	顶 $(1+1)+3=5$	不屈不挠斗敌顽。
3		1	6	扩充腔	闪 $1+(1+1+3)=6$	儿受刑不怕浑身的筋骨断，
4		2	7	扩充腔	闪 $1+(1+2+3)=7$	儿坐牢不怕把牢底来坐穿。
5		6	7	扩充腔	闪 $3+4=7$	山河破碎，儿的心肝碎，
6		2	9	扩充腔	闪 $4+5=9$	人民受难，儿的怒火燃！
7		1	6	扩充腔	顶 $(2+2)+2=6$	革命的道路再艰险，
8		2	6	扩充腔	闪 $3+3=6$	前仆后继走向前！
9		6	6	扩充腔	闪 $(1+3)+2=6$	孩儿虽死无遗憾，
10		2	9	基本腔	闪 $1+(2+2)+3+1=4=9$	只是那笔“账目”未还，儿的心不安。
11		3	6	扩充腔	顶 $2+(2+2)=6$	恨不得变雄鹰冲霄汉，
12		2	6	扩充腔	顶 $2+(3+1)=6$	乘风直上飞舞到关山，
13		6	31	扩充腔	闪 $(1+2)+28=31$ 甩尾 26 板	要使那几万万同胞脱苦难，
14	散板	2	廿		廿	为革命粉身碎骨也心甘！

11、《光辉照儿永向前》李铁梅唱段

A 徵调式（二黄：旦腔）

句数	板式	落音	句幅	句式	唱腔结构图示 (数字是小节数)	唱词
1	二黄快三眼	1	14	扩充腔	顶 $2+6+(3)+3=14$	爹爹给我无价宝，
2		5	6	扩充腔	顶 $2+2+2=6$	光辉照儿永向前。
3		7	4	紧缩腔	顶 $2+2=4$	爹爹的品德传给我，
4		2	4	紧缩腔	闪 $(1+1)+2=4$	儿脚跟站稳如磐石坚；
5		3	6	扩充腔	闪 $2+4=6$	爹爹的智慧传给我，
6		6	4	紧缩腔	闪 $1+(1+2)=4$	儿心明眼亮永不受欺瞒；
7		1	4	紧缩腔	顶 $(1+1)+2=4$	爹爹的胆量传给我，
8		2	5	基本腔	闪 $1+(1+3)=5$	儿敢与豺狼虎豹来周旋。
9		1	6	扩充腔	顶 $(1+2)+3=6$	家传的红灯有一盏，爹爹呀！
10		5	26	扩充腔	闪 $3+(1+2)+1+1+2+1+1+(1+13)=26$ 甩尾 11 板	你的财宝车儿载，船儿装，千车也载不尽，万船也装不完，铁梅我定要把它好好保留在身边。

12、《仇恨入心要发芽》李铁梅唱段

G 宫调式（西皮成套腔：娃娃调）

句数	板式	落音	句幅	句式	唱腔结构图示 (数字是小节数)	唱词
1	西皮导板	6	廿		廿	提起敌寇心肺炸！
2		5	10	扩充腔	闪(1+1)+8=10 甩尾 7 板	强忍仇恨咬碎牙。
3		3	7	扩充腔	闪 1+(1+1)+4=7 甩尾 3 板	贼鸠山千方百计逼取密电码，
4		1	8	扩充腔	闪(1+1)+6=8 甩尾 6 板	将我奶奶、爹爹来枪杀！
5	二六	6	15	扩充腔	闪 5+3+(1+2)+4=15	咬住仇，咬住恨，嚼碎仇恨强咽下，
6		5	8	扩充腔	闪(1+2)+5=8	仇恨入心要发芽！
7	二六转快板	3	11	扩充腔	闪 2(1)+3+(1+2)+2=11	不低头，不后退，不许泪水腮边挂，
8		1	6	基本腔	闪(1+2)+3=6	流入心田开火花。
9		5	6	基本腔	闪(1+2)+3=6	万丈怒火燃烧起，
10		1	8	扩充腔	闪 1+(2+2)+3=8	要把黑地昏天来烧塌！
11		1	26	扩充腔	顶 3(1)+4+4+4+5+5=26	铁梅我，有准备：不怕抓不怕放，不怕皮鞭打，不怕监牢押！
12		2	9	扩充腔	4+(2+3)=9	粉身碎骨不交密电码，
13		3	6	基本腔	3+3=6	贼鸠山你等着吧——
14	散板	1	廿+3		廿+(1+2)=廿+3	这就是铁梅给你的好回答！

附录三：现代京剧《红灯记》接受群体调查问卷

我是天津音乐学院的研究生。此表是针对现代京剧《红灯记》接受群体综合情况做的一次调查，感谢您的配合！您的回答将对我们受益匪浅！

可能您是京剧爱好者，可能您对京剧一窍不通，但是现代京剧《红灯记》的唱段相信您一定听过，不论是童年的记忆还是对艺术的热爱，请您于百忙中抽出一点时间，与我们一起为弘扬京剧艺术贡献力量。谢谢您的合作！

- 1、您的年龄（ ）
a 20岁以下 b 22—30岁 c 31---40岁 d 41---50岁 e 51---60岁 f 61---70岁 g 71岁以上
- 2、您的性别（ ） a 男 b 女
- 3、您的文化程度（ ）
a 小学 b 初中 c 高中 d 大专 e 大本 f 研究生以上
- 4、您第一次接触现代京剧《红灯记》是何时_____
- 5、您是通过什么方式接触到现代京剧《红灯记》（ ）
a 通过书本和课堂 b 通过广播电视等媒体的宣传 c 通过了解“文革”历史获知
d 通过殷承宗的钢琴独奏间接了解 e 通过现代的演出报道获知 f 其他途径_____
- 6、您是否喜欢现代京剧《红灯记》（ ） a 喜欢 b 不喜欢 c 不了解
- 7、喜欢现代京剧《红灯记》的原因（ ） 不喜欢现代京剧《红灯记》的原因（ ）
a 贴近生活，情节生动感人 a 政治产物，违背艺术规律
b 语言易懂，唱段通俗易懂 b 过犹不及，听太多感厌烦
c 时代记忆，容易联想当年 c 缺乏韵味，不及传统京剧
d 爱屋及乌，本身喜欢京剧 d 没有兴趣，不爱好京剧
- 8、您对现代京剧《红灯记》中哪个人物的印象最深（ ）
a 李玉和 b 李铁梅 c 李奶奶 d 鸠山 e 其他_____
- 9、您最喜欢其中的哪几个唱段（可多选，并于唱段前直接打钩）
李玉和唱段： 《穷人的孩子早当家》 《天下事难不倒共产党员》 《浑身是胆雄赳赳》
《雄心壮志冲云天》 《党教儿做一个刚强铁汉》
李铁梅唱段： 《都有一颗红亮的心》 《做人要做这样的人》 《打不尽豺狼决不下战场》
《光辉照儿永向前》 《仇恨入心要发芽》
李奶奶唱段： 《学你爹心红胆壮志如钢》 《血债还要血来偿》
- 10、现代京剧《红灯记》的哪点最吸引您（ ）（可多选）
a 时代的特点以及反映的情感 b 现代的服装和布景设计 c 演员的演唱技巧
d 唱段的音乐旋律 e 此剧中文武场的伴奏 f 话剧式的念白 g 故事情节的跌宕起伏
- 11、如果有机会观看现代京剧《红灯记》您希望的演员阵容是（ ）
a 刘长瑜，钱浩亮等出演主角，老剧的再次呈现
b 看“样板戏”盘，最能回味老剧的韵味
c 年轻人参加的，重新编排，对老剧有所突破和改编 d 其他_____
- 12、您对京剧的了解（ ）
a 经常观看，十分精通老戏 b 了解皮毛，只是感兴趣
c 仅从现代京剧了解京剧 d 不甚了解，基本不看京剧
- 13、现代京剧《红灯记》的观后感如何_____
a 振奋人心——共产党的英勇精神 b 剧情感动——“痛说革命家史”令人回味
c 满足好奇心——“样板戏”经典之一 d 经典再现——至今无法颠覆的经典之作

感谢您的宝贵时间，您的支持将对我们受益匪浅！

致 谢

“人生能有几回搏！”在论文收笔的一刹那，我再次感悟到蕴含其中的意味。从本文的选题、框架乃至写作成文，一路攀登，一路历练，我想这就是成长的过程。

衷心感谢我的导师杨雁行教授，当我遇到困难时他鼓励我；当我遇到疑惑时，指明方向；在论文的整个写作过程中始终给予极大的帮助和精心的指导。

感谢修海林教授百忙中对论文的多次指导，为本文的进一步修改和完善起到了举足轻重的作用。

感谢钱国桢教授的帮助和指导，使我对现代京剧《红灯记》的音乐形态有了深入的分析，并鼓励我在“第十六届传统音乐年会”上进行论文宣讲，提供了难得的实战机会。

感谢中国音乐家、钢琴演奏家、作曲家、钢琴伴唱《红灯记》曲作者及首演者殷承宗先生的答疑解惑，对论文的完善给予了极大的帮助。

感谢中央音乐学院音乐学研究所所长戴嘉枋老师对我选题提出的宝贵意见，以及在资料方面提供了极其重要的帮助。

感谢陈乐昌教授、靳学东教授、明言教授、周晓静教授，刘研老师对本选题提出的中肯意见，对本论文的完善帮助极大。

感谢在我论文写作过程中给予过帮助的王亚东，丁赞，翟静婉，张一帆等同学。

感谢艺术管理系各位老师七年以来对我的辛勤培养。

感谢科研与研究生处的各位老师两年半学习期间给予我的关心指导。

感谢我的家人对我学业的支持和鼓励。