

全国民族音乐学第二编年会論文

论现代题材京剧唱腔的创造性

鸿明

沈阳音乐学院作曲系戏曲作曲教研室

1984·7·18日

论现代题材京剧唱腔的创造性

戏曲反映现实，塑造四个现代化的创业者的形象，是戏曲工作者的神圣职责，也是时代的要求，人民的期望。但“从当前来看，传统戏是大量的，新编历史戏是薄弱的。现代戏呢，尤其薄弱。…所以在三条腿当中，现在要强调一下现代戏这一条腿。”①要搞好现代戏必须解决好古老的戏曲艺术形式与表现现代生活之间存在的矛盾。但有的同志说：“戏曲的程式已经僵化、凝固，不能反映新生活”。还有人认为，戏曲念白的音乐化、动作的歌舞化，表演的程式化，无法表现现代生活。”②这些认为戏曲艺术已不能表现现代生活的观点，虽然是不对的。这些同志是把实际工作中存在的矛盾，绝对化了，他们看不到三十多年来，经过广大戏曲工作者和演员的通力合作，这个矛盾正在解决的过程。特别是音乐唱腔的创作一马当先。在京剧的现代戏中，尽管有些剧目，如《海港》、《龙江颂》在思想内容上存在问题，但由于广大京剧音乐工作者的辛勤劳动，唱腔创作取得了很大成功，对京剧的推陈出新做出了切实的贡献，是一笔宝贵财富。我们不能在泼污水时把孩子也一起泼了出去。在十年动乱期间对所谓“样板戏”的创作经验进行过“官方”的推广，其中也有灼见真知，但整个说来，那时的文章难以摆脱“四人帮”的控制和极左思潮的影响。如在一篇很有代表性的文章里提出：“要对京剧音乐的传统艺术形式和艺术手段进行一番大破大立的革命，使京剧音乐从内容到形式来一个彻头彻尾、脱胎换骨的变革。”在介绍所谓“三打破”的经验时，认为杨子荣这个人物的唱腔是：“破了京剧音乐中生、旦、净、末、丑各行当化旧腔，立了

无产阶级英雄人物典型化的新腔。”从根本上曲解了作曲者是在“老生”行当唱腔的基础上，揉进了武生腔，“花脸腔”作为补充的意愿。错误的把“类型化”当作“典型化的对立面加以否定。因此，重新实事求是的研究现代京剧唱腔的理论和实践问题就显得非常必要。割断这三十多年现代戏创作的历史，从新起步，对戏曲事业的发展是十分不利的。

（一）继承与发展、创新

继承与发展、创新的关系如何看待，是个非同小可的大问题。目前戏曲界对“推陈出新”的理解存在着分歧。有的同志说：“推是推开的意思。”有的同志说：“推是推敲的意思。③前者强调“去其糟粕”；后者强调“取其精华”。各执一端，好像都不够全面。更有甚者，有位同志在“传奇杂剧的嬗变”一文中推断：“戏剧发展到近代，产生了要求摆脱音乐和舞蹈等因素而独立的趋势。”④作者好像是在预言：中国的戏曲形式也将和传奇杂剧一样走向衰亡。上文还通过对古人的肯定抨击了戏曲的因袭性，唱词的格律化，认为“西方的近代戏剧从古典主义的清规戒律中解放出来，……形成了一种适宜于表现近代生活的戏剧形式——以日常口语为舞台对白，以日常行动为舞台动作的近代话剧。”戏曲艺术果真不适于表现现代生活了吗？果真应该抛弃了吗？回答是：“未必”！我以为“推陈出新”的真正含义是“推动旧的形式向前发展而获得新的生命之意”。就是通常所说明的：“在继承基础上的发展。”继承是前提，发展是趋向，打个比方说，两者是亲生骨肉。中国戏曲在世界上被公认为三大源流之一，梅兰芳被誉为三大表演体系的一个鼻祖，可见中国戏曲这个独具一格的艺术形式在艺术上造诣很高，这

就是我们首先要继承的理由。从音乐唱腔上说，它的曲牌、声腔、板式、男女分腔、行当分腔等传统程式（具有一定含义的特殊组合⑤），都是应该继承，不能抛弃的。因为唱腔上的基调因袭性，说到底是音乐语言继承性的一种特殊形式，是中国戏曲的独特规律。放弃了它就取消了它置身于世界之林的独特风格。尽管“一曲多用”的表现方法具有一定的局限性，总体说来，并没有发展到僵化、凝固的地步。如二黄、西皮的原板等板式，一般都是腔分三截，每截都有两三个习惯落音，当唱词要求它履行叙述功能时，它只要以规范化（即程式化⑥）的基调按字行腔，就可以做到清楚交待词意。甚至比西洋歌剧的朗诵调还流畅、好听，而富有韵味；而当唱词要求它发挥抒情功能时，它的旋律就起伏、跌宕、悠扬委婉十分灵活。以老生的西皮原板为例，它的上句第一个分句（乐汇）可唱：

$\underline{3\ 5}\ \underline{3\ 5}\ | \underline{5\ 3\ 4}\ \underline{3(6)}\ |$ 又可唱 $\underline{3\ 3}\ | \underline{3\ 2\ 1}\ \underline{1(6)}\ |$
 一 事 夫 妻 们

也可唱 $\underline{3\ 3}\ | \underline{3\ 2\ 6}\ \underline{6}\ |$
 青 山

；分别落在 $\langle 3 \rangle$ $\langle 1 \rangle$ $\langle 6 \rangle$ 三个音上，其他乐汇也有几个停顿音。而每一落音又可有上行、下行、平行等三种以上的不同走向。

以老旦的二黄原板为例，可从高腔下行落 $\langle 2 \rangle$ ，唱成： $\underline{2\ 3\ 5}\ \underline{5\ 3\ 5}\ |$

$\underline{2}\ -\ |$ ；也可从低腔上行落 $\langle 2 \rangle$ ，唱成， $\underline{5}\ \underline{6\ 1\ 6}\ | \underline{2}\ -\ |$
 小 张 义 悔 不 该

还可从中区平行落 $\langle 2 \rangle$ 唱 $\underline{2}\ \underline{2\ 6\ 1}\ | \underline{2}\ -\ |$ 等等；
 听 樵 楼

这种一个西皮、二黄原板就可通过不同的落音、走向、音调的千变万化形成喜、怒、哀、乐表情丰富的旋律来表达唱词各种语调、语气的抑扬顿挫；当人物面临尖锐的戏剧性冲突时，声腔又可运用板式的变化，音调的激荡、行腔的迂回、盘旋以抒发剧中人心潮翻滚、柔肠百转、波澜壮阔的胸怀。由此可见声腔的适应性，可塑性是很强的。京剧传统唱腔的基调丰富，板式多样，行当齐备，流派层出，就是前辈艺术大师创造性运用“一曲多用”这个表现方法的丰硕成果。戏曲这种艺术形式对上至春秋战国，下至明清时期的历史生活，都得心应手地加以反映了，许多优秀剧目、优秀艺术家表现得情真、意切，博得了人民群众最广泛的欢迎，传统的戏曲程式并没有妨碍他们获得世界三大源流、三大表演体系的荣誉，有什么理由说在表现现代生活时，传统程式就成为累赘，不该继承了呢？至于历史上有些艺人受文化水平所限，创造能力不强，被程式绑住了手脚，不敢越雷池一步，这就出现了程式凝固的可能性；“戏曲在某些方面已经走上了形式主义、唯美主义。”^⑦这也是事实，（但这不是戏曲程式本身的罪过。）因而在继承传统时，有个“去粗取精，去伪存真”的取舍问题；比如化装上的脸谱化，小生唱腔的假嗓唱法，哭和笑的固定化表演等，都在现代戏中被淘汰了。另外对传统程式的运用，无论古今都有个用活或是用死的问题；可见我们的继承也是要“扶精发微”有所发展的。当然在现代戏唱腔创作中仅仅做到灵活运用传统程式还不够，继承和借鑑也并不能完全代替创新。一方面是新生活要有一些新的程式来表现；另一方面由于观众审美观念的变化，使得我们对传统形式的独特表现方法也不能不作某些变革。有位戏曲评论说：“戏曲艺术在表现生活方面所具有的虚拟

性、夸张性。由于人民群众对于戏曲艺术特殊的审美要求，这就使戏曲与浪漫主义表现手法结下不解之缘”。⑧我认为他对中国戏曲的基本特征作了正确的概括。虽然中国戏曲中的优秀艺术家曾把浪漫主义和现实主义的表演方法兼收并蓄。熔于一炉。人们常用奇与真、“虚与实”、形似与神似来概括这两种不同的方法与风格”。⑨但它的“写意性”、“夸张性”还是更加具有特征，更加鲜明。由于近些年来，“电影、电视充分利用现代化科学技术新成就，拥有极其丰富的表现手段，适应于现代人的生存方式，心理结构和审美趣味，成为二十世纪中的宠儿”。⑩我们的观众频繁接受现实主义典型化艺术作品的感染，审美观念有了一些发展。“当前一些年青人，知识分子不喜欢戏曲，大概是他们脑子里的时代美学观点多一些。传统的美学观点少一些。”⑪很多同志都意识到“现代戏曲总的倾向是向写实发展的。”这就为现代戏曲提出了发展，创新的客观要求。“古典优秀的艺术家中，现实主义和浪漫主义常常结合在一起”。⑫我们传统戏里那些脍炙人口的精彩唱段，如《霸王别姬》、《贵妃醉酒》、《借东风》、《空城计》等等，正是这种结合的代表作。这些唱段不仅是曲调优美、韵味浓郁，而且也表现了剧中人的个性和特定感情，因而感人肺腑。现代戏正是继承了这一个优良传统，一方面发扬戏曲的写意性，夸张美；（以念白为例，既较接近日常生活的对话，又念得富有音乐性，可与打击乐紧密结合，节奏鲜明，语气突出。既逼真又激情，不比日常口语强吗？）另一方面又力求逼真与鲜明。尽可能避免那些平庸的唱法所造成的感情抽象化；性格雷同化印象。和传统唱腔相比，它的现实主义色彩大大加强了。

(二) 创造性与现实主义的创作方法

恩格斯说：“据我看来，现实主义的意思是除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。”仔细分析许多现代京剧唱腔的精彩唱段，我发现它们的创造性主要就在这里。

(甲)、形象地描绘典型环境

许多民歌是通过能引起联想的形象化的音乐语言描绘景色，达到情景交融、引人入胜的。而传统的京剧唱腔，主要是通过细腻表现唱词的语调、语气来体现人物的感情、性格的。它的描写性远不如山歌、田歌、渔歌。只有导板的音调具有高亢、开阔的特点（如八月十五月光明。）。这就是它“形似”不如“神似”的一个方面。而现代京剧则力图更加形象地反映生活，进一步加强了唱腔的描绘。

一、描绘景色

民歌描绘高山大川，一般都以开阔的节奏和抑扬的音调相结合。京剧也完全可以使用自己的音调风格、行腔、拖腔的起伏来表现。

如： 《白毛女》

1 = E $\frac{4}{4}$

$\dot{2}$ - | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ 7 | 6 5 6 | 0 $\dot{2}$ 7 6 | 5 6 $\dot{5}$

大 雪 飞

$(3.6$ 5 3 2 1 6 1 | 5 5 6) i 5 6 i | i 6 5 3 5 6 | 1 6 5 0 | 7 $\dot{2}$ 5 6 $\dot{2}$ 7 $\dot{2}$

北 风 紧 天 阴

6 6 3.4 3 5 | $6(576)$ 5 3 | i 6 5 $\dot{2}$ 5 6 5 3 | 2 $\dot{2}$ | (2) 3 7

云 暗 盼 新 年 怕 新

7 6 4 3.4 3 5) $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ i i | i $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | i 6 5 6 $\dot{2}$ 7 6 5 6 | 5 (下略)

年 偏 到 新 年

这段南梆子的第一个乐汇，就以高亢的音调和开阔的节奏，形象地描绘了喜儿对着大雪纷飞的景象，盼爹爹归来的急切心情，这个乐汇和一般唱法有所区别，梆子的韵味也更加浓郁。

又如《思比天高》 $1 = D \frac{4}{4}$

$\overset{m}{6} \cdot \overset{m}{i} \overset{m}{2} \overset{m}{6} \overset{m}{5} \overset{m}{i} \overset{m}{2} \overset{m}{3} \overset{m}{4} \overset{m}{3} \overset{m}{2} \overset{m}{i} \overset{m}{7} | \overset{m}{6} \overset{m}{0} \overset{m}{5} \overset{m}{6} | \overset{m}{i} \overset{m}{0} \overset{m}{5} \overset{m}{6} \overset{m}{i} \overset{m}{2} \overset{m}{3} \overset{m}{5} \overset{m}{4} | \overset{m}{2} \overset{m}{3} \overset{m}{2} \overset{m}{3} \overset{m}{3}$

北 风 怒 号

$\overset{m}{2} \overset{m}{3} \overset{m}{2} \overset{m}{i} \overset{m}{2} \overset{m}{7} | \overset{m}{6} \overset{m}{6} \overset{m}{6} \overset{m}{7} \overset{m}{6} \overset{m}{5} \overset{m}{6} \overset{m}{5} \overset{m}{3} \overset{m}{5} \overset{m}{6} \overset{m}{0} \overset{m}{7} | \overset{m}{2} \overset{m}{3} \overset{m}{5} \overset{m}{6} \overset{m}{3} \overset{m}{2} \overset{m}{2} \overset{m}{7} \overset{m}{6} \overset{m}{0} \overset{m}{6} \overset{m}{5} \overset{m}{5} | 6 - (\text{下略})$

这个大甩腔，抓住了狂风阵阵的自然节奏和高亢、激烈的语调，情景交融地表现了北风凄厉和剧中人痛心疾首的感情，它的音调也是二黄慢板中常见的一个上句甩腔的变化再现。

我在写《江姐》一剧的唱腔时，也作了同样的尝试。如《告别重庆》 $1 = E$ 西皮摇板

$(\overset{2}{6} \overset{2}{1} \overset{2}{2} \overset{2}{3}) \overset{2}{5} \dots \overset{2}{3} \overset{2}{2} \overset{2}{3} \overset{2}{2} \overset{2}{1} \overset{2}{7} \overset{2}{1} \overset{2}{2} \overset{2}{3} \overset{2}{1} \dots) \overset{2}{2} \overset{2}{2} \dots \overset{2}{2} \overset{2}{1} \overset{2}{2} \overset{2}{3}$

看 长

$\overset{2}{2} (\overset{2}{3} \overset{2}{5} \overset{2}{2} \overset{2}{3} \overset{2}{4} \overset{2}{3} \overset{2}{2} \overset{2}{1} \overset{2}{7} \overset{2}{1} \overset{2}{2} \dots) \overset{2}{7} \overset{2}{6} \overset{2}{7} \overset{2}{2} \dots \overset{2}{6} \overset{2}{7} \overset{2}{6} \overset{2}{5} \overset{2}{3} \overset{2}{6} \overset{2}{5} \dots$

江 战 歌 掀 起了

$\overset{2}{2} \overset{2}{2} \overset{2}{i} \overset{2}{i} \dots \overset{2}{6} \overset{2}{i} \overset{2}{2} \overset{2}{2} \overset{2}{3} \overset{2}{i} \overset{2}{i} (\overset{2}{3} \overset{2}{2} \overset{2}{1} \overset{2}{7} \overset{2}{2} \overset{2}{i} \dots) \overset{2}{5} \dots \overset{2}{3} \overset{2}{5}$

千 层 浪 望

$6 \overset{2}{6} \dots \overset{2}{i} \overset{2}{i} - \overset{2}{6} \overset{2}{5} \overset{2}{3} \overset{2}{6} \overset{2}{5} \overset{2}{0} \overset{2}{2} - \overset{2}{3} \overset{2}{2} \overset{2}{3} \overset{2}{2} \overset{2}{3} \overset{2}{5} \overset{2}{5} \dots \overset{2}{3} \overset{2}{5} \overset{2}{3} \overset{2}{2}$

山 城 红 灯 闪 闪 雾 茫 茫

$1 \overset{2}{2} \dots \overset{2}{2} \overset{2}{2} \overset{2}{3} \overset{2}{1} \overset{2}{i} - (\text{下略})$

这两句唱腔的上句用高亢的音调和滚龙的伴奏来描绘长江波涛汹涌，隐喻着革命浪潮的高涨；下句以低沉的音调和暗淡的色彩托

出浓雾笼罩的山城。情景交融地抒发了江姐对尚未解放的重庆人民陷身于水深火热之中的关切深情，取得了较好的效果。还有《龙江颂》中的“稻浪随风卷”，《智取威虎山》中的“迎来春色满人间”等处的甩腔，都非常形象地描绘景色。这是一种新的表现手法对传统唱腔也是一个重要的发展。但目前这种尝试还不普遍，可喜的是开辟了途径，有了创新。

二、描写场面

京剧的传统戏里血战沙场和宫娥歌舞的场面不少，但都极少以唱腔来描写。音乐伴唱或伴奏都用昆曲居多。但现代戏中的劳动或舞蹈场面还唱昆曲，就感到距离生活太远，而且风格也不统一，还是用京剧音调结合生活节奏来表现更舒服。如《黄连苦胆味难分》

1 = A $\frac{4}{4}$

$\underline{3\ 3}\ \underline{2\ 1}\ \underline{5\ \overset{\epsilon}{5}\ 0} \mid \underline{2}\ \underline{2}\ \underline{5}\ \underline{\overset{\epsilon}{3}\ 2}\ 1 \mid 6.\ \underline{0\ 1}\ \underline{2\ 3}\ 4 \mid \overset{\epsilon}{2}\ (\underline{5\ 3\ 2}\ \underline{1\ 2\ 3}) \mid$
 他推 车 你抬 轿 同 怀 一 腔 恨 (下略)

这句反二黄中板的节奏处理，抓取了生活中的劳动形态；重音突出，动作性强。既可作形象描写，同时又可作为边劳动边合唱的舞曲，因为它的音调是反二黄的，所以听来很协调。

又如，《望魂桥边》 1 = A $\frac{1}{2}$

$0\ 1 \mid 2\ 2 \mid \underline{1\ 2}\ \underline{3\ 5} \mid \underline{3\ 2}\ 2 \mid 0\ 2 \mid \underline{0\ 3}\ \underline{2\ 1} \mid$
 一 车 车 矿 工 的 尸 体 拉 过

2(343 | 2) 53 | i i | 3.5 56 | 7.2 636 | 5 0 |
 去 堆堆血染煤炭

3.5 35 | i.5 6i | 5 0 | (下略)
 运 出 坑

这两句拨子垛板，运用低沉的音调和切分节奏描写矿工沉重、艰难推着煤车、挣扎迈步的劳动场面非常逼真。所以它的音调、节奏虽然都是传统的，但却具有了鲜明的现代特征。

有的现代戏写的是少数民族或者有外国朋友的国际题材，有时又有舞蹈场面。它的唱腔节奏就更需要从生活出发，大胆创新。比如三拍子是京剧传统里从未见过的，也出现在京剧现代戏舞台上了。如《安平山上彩虹现》

1 = E $\frac{3}{4}$

3 - 3 | 2.5 32 | 1 - (2) | 3.5 3212 | 3(5 32 12) |
 刚 刚 送 走 人 民 军

3 5 6 | i 6(5 35 | 6i 65 43) | 2 2 3 | 5 - 5 3 |
 志 愿 军 同 志 又 来 到 村 前。

t2 - 2 | 12 1 - | 3. 6 5 | 3. i 65 | 3.5 6i |
 男 女 老 少 尽 开

5 - 6 | 7 - 65 | 4 - 3 | 2 3 0 | 4 - 4 3 3 ...
 颜。 (下略)

这段老旦腔是描写中朝人民欢聚舞蹈场面的。故使用了朝鲜舞蹈三拍子的民族节奏。但音调还是西皮的。前后衔接十分自然。又

如《东邻女》

1 = E $\frac{3}{4}$

(纯宫) $\dot{3} \dot{2} \dot{3} | \dot{4} - - | \dot{\xi} \dot{3} - - | \dot{1} \dot{2} \underline{\dot{6} \dot{2}} | \dot{1} - - | \dot{3} - \dot{5} |$
 意 生 辉 愿已 遂 后

$\dot{2} \dot{3} \underline{\dot{1} 7} 6 | \dot{1} 6 \dot{3} | \dot{2} - - | 7 - - | 6 - \dot{2} | 7 - - |$
 继 无 虑(记者)将 笑 意

5 6 $\underline{3} 5 | 5 - - | \dot{1} - \dot{1} | 6 \dot{3} \underline{\dot{2} 1} | 6 0 5 | \dot{1} - - |$
 刻丰 碑 风 雨 不 摧(喜多川)

6 $\dot{1} \dot{2} | \dot{3} - \underline{\dot{2} 1} | 6 - - | \dot{2} - \dot{2} | \dot{1} \dot{2} \dot{1} | \dot{\xi} \dot{3} \dot{1} |$
 比邻 亲 睦 常 葆 不

$\dot{2} - - | 7 6 7 | \dot{2} - \dot{3} | \dot{1} - \dot{2} | 7 - - | 6 - - |$
 度(昭子)众 佳 宾

$\dot{1} 6 5 | \dot{3} \dot{1} \underline{\dot{6} \dot{1}} | 5 - \underline{4 3} | 2 - 3 | 5 - - | 5. \underline{3} \underline{2 3} | 5 - 5 | \underline{2 3} 1 - |$
 且为我共 进 杯 (下略)

这是一段描绘日本人民在喜庆得子，感谢周总理和中国人民的友谊时的场面。唱腔采用了园舞曲的节拍形式，既可作边唱边舞的伴奏曲，又表现了优美、抒情的感情，是大胆而成功的尝试。而这段唱腔的音调却保持着鲜明的京剧风格。

三、交待社会环境

恩格斯所说的“典型环境”，主要指的是社会环境。就是人在社会生活中所处的地位，这是无形的背景，像年代、民族、出身、

职业属性。它是产生“这一个”人的客观条件。表现清楚有助于观众对典型人物的产生、形成的社会基础，来龙去脉有更深刻的理解。传统戏依靠造型性很强的服装、布景，概念性较强的唱词去交待朝代、身世、经历。而表情性、概括性很强的唱腔从来不予过问。这也是传统唱腔忽视细节真实的又一体现。但现代京剧唱腔却另辟途径加以细致刻划，用新的手法涂浓了现实主义色彩。

1、吸收少量外部音调作补充

京剧无论表现什么题材，人物都照例使用本剧种的音调作素材，唯独在表现人物所处的社会环境时，不得不吸收少量外部音调作补充了。如反映抗日战争时期的作品，在音乐上出现“大刀进行曲”的音调；反映解放战争时期的京剧音乐中出现“解放军进行曲”；反映工人题材时，音乐中出现“咱们工人有力量”等作为时代、题材的标志。在唱腔上也运用了同样的手法。如《打败美国野心狼》

1 = E ¼ (西皮流水板)

$0 \dot{1} | \dot{1} \dot{2} | \dot{3} | \dot{2} \dot{3} | \dot{2} \dot{1} | \dot{6} \dot{1} | \dot{2} | 0 | \dot{2} \dot{1} | \dot{6} \dot{2} | \dot{1} \dot{6} |$
 对 敌 从 不 抱 幻 想 我 们 还 要
 $\dot{1} \dot{2} | \dot{1} \dot{2} | \dot{3} \dot{5} | \dot{2} | (\dot{6} \dot{5}) | \dot{3} \dot{5} | \dot{2} \dot{3} | \dot{5} (\dot{3} | \dot{5} \dot{6}) | \dot{1} | \dot{1} \dot{6} |$
 更 警 惕 紧 握 枪 打 败
 $\dot{5} | \dot{3} | \dot{5} | \dot{2} | \dot{1} ||$
 美 帝 野 心 狼

这段唱腔最后一句吸收了《志愿军战歌》中的一个乐汇，既表现了这是抗美援朝时期的生活，又表现了剧中人是志愿军战士的身份。而更重要的是表现了剧中人的英雄气概，无畏的品格。又如，《黛娉》

1 = $\flat E$ $\frac{4}{4}$

$\underline{3\dot{6}} \underline{5\dot{6}} | i\dot{6} \underline{3(\dot{6}5\dot{6})} | i - i - | 0 \underline{5.6} \underline{i\dot{2}7} | 6 i \underline{65} |$
 黛 姊 得 救 心 欢 庆 只 是
 $3 \underline{6\dot{6}} 4 3 | 2(\underline{521} \underline{643} \underline{2161}) | 2) \underline{3\dot{6}} 5. \underline{6} | i\dot{6} i - (\underline{0i\dot{2}}) |$
 难 舍 我 与 高 山
 $\underline{3.} \underline{2} \underline{2\dot{2}} i | 0 \underline{2} \underline{6i} | \underline{2} - - - | \underline{2} - \underline{3\dot{2}} \underline{3\dot{2}} | 6 \underline{2i\dot{2}} |$
 千 缕 情

 $\underline{6\dot{6}} \underline{2\dot{2}} | i \underline{2\dot{2}} | \underline{6\dot{6}} \underline{2\dot{2}} | i \underline{2\dot{2}} | \underline{6i} \underline{65} \underline{3535} \underline{65i} | 5 \leftarrow \text{下略}$

这两句南梆子在“千缕情”的拖腔中间揉进了六小节景颇族民歌，既表现了剧中人的民族特征，也表现她对家乡的热爱，受到了广泛欢迎。又如《红灯记》

1 = $\flat E$ 散板

$\underline{5} i. \underline{i} i \underline{2} 3 - i \underline{i.3} 2 - 0 i \dots \dots 5 \dots \dots i - ||$
 我 吆 喝 一 声 磨 剪 子 来 抢 菜 刀

这句西皮散板后半部吸收了生活中的叫卖声，以表现剧中人装扮磨刀人的身份特征，使人感到十分逼真。还有吸收哄孩子的生活音调表现摇兰曲的等等。我们看到这些吸收都是短短几个小节。作为一种标记已经达到预期目的，太长了既不必要，又容易破坏剧种风格的统一。

又如：《白毛女》

1 = D (拨子导板)

$\dot{2} \dot{3} \overset{w}{3} \overset{i}{2} \overset{2}{2} \overset{i}{i} - 5 - \overset{w}{3} \overset{5}{5} 0 \overset{2}{2} \overset{i}{i} - \overset{5}{5} 6 - 6 \overset{5}{5} \overset{5}{5} \overset{3}{3} - (2$
逃 出 狼 窝

$1 \overset{2}{2} \overset{3}{3} -) \overset{5}{5} \overset{2}{2} \overset{5}{5} \overset{3}{3} \overset{5}{5} - \overset{2}{2} \overset{5}{5} \overset{5}{5} - \overset{5}{5} \overset{3}{3} \overset{2}{2} \overset{3}{3} \overset{5}{5} \overset{2}{2} - (中间略)$
离 虎 口

$5 \overset{5}{5} \overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{4}{4} \overset{4}{4} - \overset{5}{5} \overset{w}{3} - \overset{w}{7} \overset{6}{6} \overset{5}{5} \overset{5}{5} \overset{7}{7} \overset{2}{2} \overset{6}{6} - \overset{3}{3} \overset{2}{2} - \overset{1}{1} \overset{i}{i}$
鲜 血 流 干 骨 头 烂 我 也 要

$\overset{2}{2} \overset{w}{7} \overset{6}{6} \overset{5}{5} \overset{5}{5} \overset{2}{2} \overset{7}{7} \overset{2}{2} \overset{6}{6} 0 0 6 6 6 6 6 6 5 - 5 -$
记 住 这 这 这 这 这 这 这 冤

$\overset{3}{3} \overset{i}{i} 5 - \overset{2}{2} - 5 - \overset{5}{5} \overset{3}{3} \overset{2}{2} \overset{2}{2} \overset{5}{5} \overset{2}{2} \overset{i}{i} - (下略)$
仇

这两句拨子的甩腔，都明显地表现出是吸收了河北梆子的高亢、激烈音调以表现剧中人的悲愤情绪，但同时也交待了故事是发生在河北地区的，一举两得。“拨子是梆子的音误”^⑬所以再吸收梆子，音调也相近。向外吸收这个手法好像是新的，其实也是对老前辈的大胆革新精神的继承。京剧的西皮、拨子、南梆子，不都是从外部移来的吗？但吸收要注意消化，保持剧种的统一风格和相对稳定性。

2、融化外部音调于声腔之中

决定风格的主要因素是音调，吸收了外部音调如不消化或衔接不自然，都会使人感到不够和谐、统一。除了吸收外部因素不宜太长之外，还有一个特别值得注意的问题，就是要把吸收的音调融化

在本剧种某一声腔的调式体系之中。要使旋律风格前后协调，调式的统一是主要因素，所以在消化外部音调时，首先要遵循它。上面的例都处理得很好。但有的唱段借鑑之后，消化不良，听了使人感到格格不入。如：

《让青春焕发出革命光芒》

1 = bE $\frac{2}{4}$

$\underline{\underline{2\bar{3}}}$ $\underline{\underline{1\bar{5}}}$ | $\underline{\underline{5\bar{3}}}$ ($\underline{\underline{3\bar{2}1\bar{2}}}$ | $\underline{\underline{3\bar{0}}}$) $\underline{\underline{6\bar{6}5}}$ | $\underline{\underline{5}}$ ($\underline{\underline{7\bar{6}5\bar{7}}}$) | $\underline{\underline{6\bar{5}}}$ $\underline{\underline{ii}}$ | $\underline{\underline{6\bar{5}}}$ ($\underline{\underline{1\bar{6}5}}$)
 我 立 志 学 英 雄， 重 担 挑 肩 上

$\underline{\underline{3\bar{5}}}$ $\underline{\underline{5\bar{3}i}}$ | $\underline{\underline{i}}$ - | $\underline{\underline{3\bar{2}}}$ $\underline{\underline{i\bar{6}i}}$ | $\underline{\underline{2}}$ - | $\underline{\underline{0\bar{7}6}}$ | $\underline{\underline{2\bar{5}6}}$ | $\underline{\underline{i\bar{5}60}}$ | $\underline{\underline{7\bar{6}76\bar{7}}}$ |
 脚 跟 站 田 头 心 向 红 太 阳。 争 作 时 代 的 新 闻 将 争 作 时 代 的

$\underline{\underline{2\bar{5}60}}$ | ($\underline{\underline{5\bar{6}7\bar{6}}}$) $\underline{\underline{5\bar{3}}}$ | $\underline{\underline{ii}}$ | $\underline{\underline{2\bar{2}i\bar{2}}}$ | $\underline{\underline{5\bar{3}6}}$ $\underline{\underline{i\bar{2}3\bar{0}}}$ | $\underline{\underline{2\bar{5}3}}$ $\underline{\underline{2\bar{i}}}$ - ||
 新 闻 将 让 青 春 焕 发 出 革 命 的 光 芒。

这段唱腔的前面尚好，但这一部份不大成功，听来不像京戏。究其原因主要是西皮声腔的调式体系被扰乱；从旋律进行上看，不少乐汇像歌曲，但又不是大家熟悉的；从落音上看，已分不出上下句；“心向红太阳”应是下句，但落 $\langle 2 \rangle$ ，缺乏静止感，因为西皮旦腔常用的是“徵”或“宫”调式 $\langle 2 \rangle$ ，是二黄的下句落音，但这里又听不到二黄音调，故给人以破坏了调式逻辑的感觉。

(乙)、细腻刻划典型人物

传统戏曲刻划人物的手法是以“写意性”作为主要特征的。它抓住事物的本质性特点加以夸张、突出，使它具有鲜明的倾向性。好比“中国的大写意泼墨画，西方的抽象画一样”⑭这种浪漫主

义的方法，是对客观生活的概括和昇华，使它成为艺术上的真实，这也是合理的。在传统戏里这些表演方法被观众完全接受了，很少有人去深究历史真相。可是情况在变化，戏曲反映现代生活，观众却常常用身边的模特来衡量你塑造的人物是否可信；用现实主义的审美观念来要求你表现得更加逼真和富有个性。现代京剧唱腔正是顺应这种历史潮流，精雕细刻人物性格的。

一、表现人物的时代风貌

现代人尽管有着各自不同的性格，但他们都具有当代人的风貌，这个共性如不鲜明，他的个性就不可能典型。要使人物的富有强烈的时代感，有一些问题需要解决：

1. 变革京剧传统唱腔的语言基础

传统戏的唱腔和韵白（清白除外），都是以湖广音（武汉话）作为语言基础的，只有少数派别的唱腔，如刘鸿声、马连良、赵燕侠；还有些老旦，花脸的北京音多一些。所以传统戏说的“字正腔园”，是以湖广音的四声调值为标准来衡量的。而在现代生活中，规范化的舞台艺术语言是普通话（标准音）；电影、歌剧、话剧无不如此。只有地方剧种例外，早已不属于湖北地方剧种的京剧，它的现代戏中念白上中州韵已被传作笑谈。但唱腔的语言基础并没有随着改变，这就造成了唱、念的语言风格的不统一。更重要的是使人感到音调陈旧，对表现如刁德一、座山雕这样的反面人物尚可，对表现正派人物就使人感到离生活原型太远。上面列举的一些成功唱段，不少是以普通话为基础的。又如：

《蝶恋花》

1 = bE $\frac{4}{4}$

$\dot{2} \dot{1} \dot{6} \dot{1} | \dot{1} \dot{2} \dot{7} \dot{2} \dot{6} (\dot{5} \dot{3} \dot{6}) | 7 \dot{6} \dot{5} \dot{3} \dot{6} \dot{5} (\dot{6}) | \dot{5} \cdot \dot{6} \dot{7} \cdot \dot{6} \dot{5} |$
 三 年 前 风 雨 握 别 委

$\dot{6} \dot{3} \dot{6} \dot{5} \dot{3} \dot{7} \dot{7} | \dot{6} \cdot \dot{5} \dot{6} (\dot{7} \cdot \dot{2} | \dot{7} \dot{6} \dot{5} \dot{4} \dot{3} \cdot \dot{2} \dot{3} \dot{5} | \dot{6} \cdot \dot{5} \dot{6} \dot{1}) \dot{2} \dot{1} |$
 重 任 今日

$\dot{1} \dot{2} \dot{5} \dot{5} (\dot{3} \dot{5} \dot{6}) | \dot{1} \dot{6} \dot{5} \dot{3} \cdot \dot{2} | 1 | 1 (\dot{2} \dot{1} \dot{2}) \dot{3} \cdot \dot{6} \dot{4} \dot{3} | \dot{2} \cdot \dot{3} \dot{5} - | (\dot{5} \dot{3} \dot{5} \dot{6}) \dot{7} \dot{6} \dot{5} \dot{6} |$
 里 深 铭 肺 腑 战 友 情 战 友

$\dot{1} - - - | \dot{1} \cdot \dot{2} \dot{3} \dot{5} \dot{3} \dot{2} \dot{2} \dot{7} | \dot{6} \cdot \dot{7} \dot{6} \dot{5} \dot{4} \dot{6} \dot{3} \dot{5} \dot{6} \dot{6} | \dot{5} (\dot{5} \dot{6} \dot{5} \dot{6} \dot{5} \dot{6} \dot{5}) | \dot{3} \cdot \dot{6} \dot{5} \dot{3} \dot{2} \dot{1} \dot{6} |$
 情。

$\dot{5} \dot{5} \dot{6}) \dot{3} \dot{3} \dot{2} | \dot{1} \dot{2} \dot{7} \dot{6} \dot{5} \dot{6} | \dot{6} \dot{3} \dot{4} \dot{3} \dot{2} \cdot \dot{1} \dot{2} \dot{3} | \dot{5} \cdot \dot{1} \dot{6} \dot{5} \dot{3} \dot{5} \dot{3} \dot{5} \dot{6} \dot{5} | \dot{5} -$ (间奏略)
 见 书 信

$\dot{3} \cdot \dot{6} \dot{5} \dot{6} | \dot{1} \dot{1} \dot{1} \dot{2} \dot{6} \dot{5} | \dot{5} \cdot \dot{6} \dot{3} \dot{2} | \dot{2} \dot{3} | \dot{5} \dot{5} \dot{2} \cdot \dot{3} \dot{5} \dot{4} |$
 如 见 亲 人 烽 火 千 山

$\dot{3} \cdot (\dot{5} \dot{3} \dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{3}) | \dot{2} - \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{3} | \dot{5} \dot{6} \cdot \dot{1} \dot{6} \dot{5} \dot{4} \dot{3} | \dot{3} \dot{3} \dot{5} \dot{2} \dot{1} \dot{6} \dot{1} \dot{2} |$
 路 见 书 信

$\dot{3} \dot{6} \dot{5} \dot{6} \dot{1} \cdot \dot{1} | \dot{6} \cdot \dot{5} \dot{5} (\dot{0} \dot{1} \dot{6} \dot{5}) | \dot{3} \cdot \dot{5} \dot{3} \dot{5} \dot{6} | \dot{0} \dot{1} \dot{5} \dot{3} \dot{6} \dot{1} | \dot{5} \dot{0}$ (下略)
 如 见 红 军 大 旗 卷 征 尘。

这个唱段的板式结构、音调色彩，基本上都是传统的。就是“见书信”之后的南梆子与西皮二六的结合，也是传统早有了先例。但可以看出它的语言基础是标准音，为了把字唱正，如“深铭肺腑战友情”的旋律有了某些发展，再加上摆字的紧奏，音区的扩大，使人觉得非常口语化，而且情感起伏、激荡，时代感明显地加强了。