

# 京剧旦角唱段中“悲怨”的 审美风格探析

文◎段 蕾

目前对京剧音乐的研究，主要分为历史学、形态学两方面，这两方面都已出现一些有分量的研究成果。在此基础上，注重将京剧的音乐美学思想、音乐形态及其诞生的历史文化背景相联系研究的文章很少。<sup>①</sup>因此，依据这一思路对京剧音乐进行研究，是一个比较薄弱但很有价值的领域。

谈到京剧音乐，其中旦角的唱腔，无论是史料的记载、今人的研究，还是京剧表演艺术家的理论思考，都谈到“悲怨”之情的表达，<sup>②</sup>这在四大名旦的唱段中最具代表性。我国著名历史学家钱穆先生酷爱京剧，他曾多次谈到：“如观平剧，凡涉女性，其高出寻常处，皆在其有所怨。”<sup>③</sup>

与其他剧种相比，京剧旦角唱腔中的“悲怨”之情更具典型性，它与京剧诞生的社会历史环境、剧目、音乐有着密不可分的关系。京剧诞生于全国政治文化中心北京，在发展过程中，历经晚清至民国一系列重大的历史事件，京剧剧本大都沿用古代悲剧故事为题材，其音乐的主要声腔“西皮”与“二黄”，本就适于表现悲剧。这些都使京剧艺术中出现了大量深刻、激动人心的悲剧作品，以此来反映时事、唤起人民的爱国热情。因此，旦角作为京剧的重

要行当之一，唱腔中所表现的“悲怨”之情，不仅是个人情感的写照，更多与国家、民族的兴亡息息相关，这使它既富于艺术流派的个性，又带有历史与时代的印记。

在音乐美学与戏曲美学中，“悲怨”是体现中国悲剧精神的一个核心范畴。早在先秦时期，歌谣中已出现抒发“悲怨”之情的作品，论乐的文字中也出现“怨”的

① 现有的研究成果主要有熊露霞的《传统京剧音乐的审美特征》(中央音乐学院2000届硕士论文)和仲立斌的《京剧梅派唱腔艺术研究》(福建师范大学2009届博士论文)。

② 民国年间，以梅兰芳为首的四大名旦登上京剧艺术舞台，其中最擅演悲剧的当属程砚秋，他所编演的一系列代表剧目，如《锁麟囊》《荒山泪》《英台抗婚》，都以其如泣如诉，幽怨的悲情性打动人心，成为程派艺术的特色之一。在理论上，程砚秋也一直研究怎样通过声调传达出“悲”的感受，他曾撰写的《悲剧的哭》《创腔经验随谈》多篇文章中，论述了自己的悲剧表演思想。此外，梅兰芳擅演的《黛玉葬花》《奇双会》《西施》等剧目中也将人物内心不同的悲怨之情表现得很到位。荀慧生不仅在《红楼二尤》《钗头凤》《金玉奴》中塑造了一批在封建社会压榨下命运悲惨的女性，还曾撰文专门谈到旦角的哭。

③ 钱穆《现代中国学术论衡》，三联书店2009年版，第240页。

范畴。“怨”从理论上明确的提出，还要追溯到儒家学派的创始人孔子。《论语·阳货》中记载：“子曰，小子何莫学夫诗？诗，可以兴、可以观、可以群、可以怨；迩之事父，远之事君；多识于鸟兽草木之名。”<sup>④</sup>这是孔子论诗的标准，同样也是对乐的要求。而“怨”的情绪往往与“悲”的内容结合在一起。此时，收录南北方民歌的著作《诗经》与《楚辞》中，许多作品都传达出不同程度的“悲怨”之情。

汉魏之际，战乱频繁，“怨”这一范畴在刘勰的《文心雕龙》和钟嵘的《诗品》两部著作中得到了进一步的阐发。元明两代的戏曲理论家，也专门注意到运用特定的音调去表现剧中人物的悲怨之情。难能可贵的是，戏曲历经元杂剧蔚为大观的悲剧时期，到明代，据谢伯梁《中国悲剧史纲》一书研究，出现了“怨谱说”<sup>⑤</sup>的戏曲美学理论，它标志着“诗可以怨”在戏曲美学领域的开花结果。

此后，这一美学范畴在戏曲领域的发展并未停下脚步，它将在晚清兴起的京剧中，得到继续的丰富和深化。而京剧音乐中表现悲怨审美风格的唱段，从审美形态上，又可分为“不怨而怨”“哀怨”与“怨恨”三类，以下分别论述。

## 一、“却下水晶帘，玲珑望秋月” ——“不怨而怨”

“不怨而怨”这一范畴的主要内涵是用含蓄、平淡、委婉的方式来表现艺术作品中的“悲怨”之情，更符合儒家所倡导的“怨而不怒”“发乎情，止乎礼义”的思想。这一范畴的提出是清代诗人沈德潜在《唐诗别裁集》中，对柳宗元《溪居》一诗的评价。《溪居》诗曰：“久为簪组累，幸此南夷滴。闲依农圃邻，偶似山林客。晓耕翻露草，

夜榜响溪石。来往不逢人，长歌楚天碧。”<sup>⑥</sup>沈德潜评价道：“愚溪诸咏，处连蹇困厄之境，发清夷淡泊之音，不怨而怨，怨而不怨，行间言外，时或遇之。”<sup>⑦</sup>诗歌表面是对诗人日常生活的描述，极其平淡，但读来使人感受到作者内心的孤怨。

应该说这种含蓄的情感表现方式在我国文学作品中是极具典型性的，清人梁启超在《中国韵文里头所表现的情感》一文中，将这种情感专门归纳为“含蓄蕴藉的表情法”，并谈道：“这种表情法，向来批评家认为文学正宗；或者可以说是中华民族特性的最真表现……这种是温的……是拿灰盖着的炉炭……令人在极平淡之中，慢慢领略出极渊远的情趣。”<sup>⑧</sup>诗歌和音乐都是情感的艺术，此类情感表现手法在我国明代的戏曲美学思想中就已出现，如沈自徵对《簪花髻》的评论：“杨升庵戍滇时，每簪花涂面……人谓于寂寥中能豪爽，不知于歌笑中见哭泣耳。曲白指东扯西，点点是英雄之泪。曲至此，妙人神矣！”<sup>⑨</sup>又如叶宪祖对《寒衣记》的评论：“传儿女离怨之情，深情以浅调写之，顾能宛宛逼肖。”<sup>⑩</sup>上述两则文献中的“曲白指东扯西，点点是英雄之泪”“深情以浅调写之，顾能宛宛

④ 刘琦评译《论语译注》，吉林文史出版社 2004 年版，第 39 页。

⑤ 谢伯梁《中国悲剧史纲》，学林出版社 1993 年版，第 281 页。

⑥ 王若涵《浅论“诗可以怨”观念的传承与流变》，《咸阳学院学报》2010 年第 9 期，第 59 页。

⑦ 同注⑥。

⑧ 梁启超《饮冰室诗话补编》，时代文艺出版社 2000 年版，第 204 页。

⑨ 隗芾、吴毓华编《古典戏曲美学资料集》，文化艺术出版社 1992 年版，第 77 页。

⑩ 同注⑨。

逼肖”，与诗歌中“不怨而怨”的范畴有着异曲同工之妙，都是以极平淡、含蓄的笔墨来传达心中的悲怨之情。

在表现这一范畴的京剧旦角唱段中，本文以梅兰芳“梅派”的唱段为例进行分析。“梅派”在旦角诸流派中，在嗓音、唱腔念白、表情动作、服装造型等各方面都展现出雍容典雅、华贵大方的艺术风格。在他的代表剧目中，对女性心中“悲怨”之情的抒发大多是含蓄的，如官宦阶层的女性《宇宙锋》中宰相之女赵艳荣，《别宫祭江》中的孙尚香，《贵妃醉酒》中的杨贵妃；神话中的仙女，如《嫦娥奔月》中的嫦娥，《洛水悲》中的洛神。在上述角色中，无论情节曲词多么悲情，梅兰芳的表演都体现出“中和之美”的艺术风格。因此，在表现“不怨而怨”的京剧唱段中，以“梅派”最具

谱例 1-1



(梅兰芳演唱 何彬记谱)

后四句节奏加快，转入慢板。这四句是一个比较规整的旦角二黄慢板唱腔。“十二栏杆俱凭尽”的“尽”字出现了5小节扩充，唱腔围绕  $b^2$ 、 $c^2$ 、 $d^2$  三音发展，间或出现  $e^2$ 。唱腔的曲折发展，加上节奏的拉长，与后面“红颜空有亡国恨”每个小分句在结构上的紧缩形成了鲜明对比，

谱例 1-2



代表性。

《西施》是梅兰芳的代表剧目之一，本文所选唱段《水殿风来秋气紧》是西施在吴宫中，夜晚思念故土，但又身肩复国使命，内心悲怨、愁苦心境的抒发。

“水殿风来秋气紧，月照宫门第几层”，起到引子的作用，也是西施内心怨情的第一次抒发。上句第三小分句“秋气紧”，唱腔旋律从  $g^2$  六度跳进到上方高音  $e^2$ <sup>①</sup>，之后旋律一直保持在高音区围绕  $c^2$ 、 $e^2$  发展，很好的表现了“悲怨”的情感色彩（见谱例 1-1）。下句从“第”字开始唱腔逐渐下移，到最后一个“层”字上，出现了两小节的唱腔扩充，伴随演唱速度的渐慢，旋律在  $g^2$ — $f^2$ — $d^2$ — $e^2$ — $g^2$  这几个音上迂回发展，唱腔逐渐低回，有如“花底鸣泉”<sup>②</sup>，营造出悲哀的音乐色彩。

将西施内心悲怨、哀伤情感推向全段的最高点，最后“恨”字运用了“擞音”的唱法，进行了三小节的结构扩充，唱腔开头、结尾部分在  $c^2$  上持续发展，很好地表现了内心难以压抑的悲怨。（见谱例 1-2、1-3）

① 下文中对京剧唱段的音乐形态分析按照固定音名做标记。

② 朱家潘《梅兰芳的歌唱艺术》，转引自中国梅兰芳学会编著《梅兰芳艺术评论集》，中国戏剧出版社 1990 年版，第 221 页。



谱例 1-3



## 二、“哀由怨生，泣下沾襟” ——“哀怨”

“哀”是由心中的“怨”“不满”而产生的悲哀之情，这种悲哀之情可以达到如泣如诉的感人效果。而“哀”同“怨”一样，在音乐美学、戏曲美学思想中，一直是指用来表现悲情的审美命题。不仅如此，“哀”与“怨”还经常相伴相行，组成“哀怨”这一美学范畴。

孔子在《论语·八佾》中曾说：“《关雎》乐而不淫，哀而不伤。”应该说从理论上明确提出并阐释了“哀”。我国古代音乐美学著作《乐记》也谈到了表现悲哀情感的音乐：“情发于声，声成文谓之音。……乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以斯，其民困。”<sup>⑬</sup>两汉时期，《汉书·王莽传》中曾记载王莽奏新乐，新乐的声音则是“清厉而哀”。魏晋时期，嵇康在《琴赋·序》中第一次明确提出“悲哀”的范畴：“八音之器，歌舞之象，历代才士并为之赋颂，其体制风流莫不相袭，称其才干则以危苦为上，赋其声音则以悲哀为主，美其感化则以垂涕为贵。”<sup>⑭</sup>

唐太宗李世民论乐时，认为音乐的悲哀与亡国没有必然的联系，其中就谈到了“哀怨”：“不然，夫音声岂能感人？……悲悦在于人心，非由乐也。将亡之政，其人

心苦，然苦心相感，故闻之则悲耳，何乐声哀怨能使悦者悲乎？……”<sup>⑮</sup>同时代的屠隆在《唐诗品汇选释断序》中，进一步阐明了“哀声”给人造成的感受：“夫性情有悲有喜，要之乎可喜矣。五音有哀有乐，和声能使人欢然而忘愁，哀声能使人凄怆惻惻而不宁。然人不独好和声，亦好哀声，哀声至于今不废也，其所不废者可喜也。”<sup>⑯</sup>

明清之际的戏曲美学中，“哀怨”也时常出现在戏曲评论家的记载中：“曲中最难离情。情至于离，则哀怨必至，苟能调感怆于融会中，斯为得矣。”<sup>⑰</sup>又如，“是记穷极男女生死离合之情，词复婉丽可歌，较《牡丹亭》《楚江情》未必远逊，而哀惨动人，更似之过，若当场，更得真正情人写出生面，定令四座泣数行下。”<sup>⑱</sup>

⑬ 蔡仲德《中国音乐美学史》（修订版），人民音乐出版社2003年版，第332页。

⑭ 同注⑬，第14页。

⑮ 李世民《贞观政要·礼乐》，转引自蔡仲德《中国音乐美学史》（修订版），第602页。

⑯ 同注⑮，第14页。

⑰（元）顾瑛《迦陵音指迷十六观制曲·十六观》，转引自隋蒂、吴毓华编《古典戏曲美学资料集》，文化艺术出版社1990年版，第268页。

⑱（明）冯梦龙《酒学堂·总评》，转引自《古典戏曲美学资料集》，第173页。

上述文献中所描述的“哀怨”之乐带给听众的感受是“四座泣数行下”“凄怆惻惻而不宁”，因此，“哀怨”比“不怨而怨”艺术感染力更强。本文在这一部分中，选择的京剧唱段以“程派”为主，程派艺术自程砚秋开始，到当今著名的程派传人张君秋、赵世济、赵荣琛和李胜素，他们的演唱都延续了程派艺术那感人的“哀怨”之情。

### （一）《锁麟囊》——《一霎时把七情俱以味尽》

《锁麟囊》是程砚秋代表作之一，此剧编创于1941年，属于他后期的艺术作品，因此这部戏在唱腔设计上比早期更加成熟、巧妙。本文所选的唱段《一霎时把七情俱以味尽》，讲述了剧中主人公薛湘灵落难后，受雇于人家当奶妈，见到主人的孩子勾起伤心往事，想到以往的荣华富贵已成过眼烟云和落难的亲人，无限悲哀、悔恨涌上心头的情境。

开始两句慢板唱腔构思巧妙，上句“一霎时把七情”的“情”字旋律从开始的围绕 $b^1$ 上下游动到 $c^2$ ，上行至高音 $f^2$ ，之后出现下行到 $b^1$ 的小波折，最后坚定地落在高音 $e^2$ 上持续发展，非常巧妙地表现了薛湘灵

#### 谱例 2



(程砚秋演唱 吴春礼记谱)

中段五句节奏渐快，转入快三眼，是薛湘灵对往事的回忆。唱到“他教我”一句，出现垛句，先三字后四字，情感越唱越激动。直到“可怜我平地里遭此贫困”一句，从高

内心复杂的情感，思虑万千，一时间“悲哀、悔恨都涌上心头”<sup>①⑨</sup>。下句“渗透了酸辛处泪湿衣襟”，第二分句“酸辛”两字阴平字高唱，从之前的落音 $b$ 上行五度到高音 $d^2$ ，悲痛的情感一触即发，最后的“襟”字长达五小节的拖腔，首先在 $d^2$ 音上同音推进， $d^2$ 本身是个不稳定的偏音，再加上每个音上装饰音的使用，形象地模仿了哭泣的效果，增添了悲的意味。之后 $c^2$ 从到 $b^1$ 两次相同节奏型的二度模进，之后拖腔八度跳进至 $e^2$ 继续拖腔，旋律音的节奏更加密集多变，最后落在 $b^1$ 上。这句唱腔跌宕起伏，偏音 $d^2$ 的多次出现，以及下行模进的手法形象地表现出薛湘灵回想往事，种种心酸悔恨在脑中萦绕，心中一言难尽的哀怨之情。因此，开头的慢板感人至深，尤其是“情”和“襟”字上的唱腔，正如程砚秋在自己的文集中所谈：“唱腔要好，要能动人，往往不在多，主要是要安的恰当。如果是唱悲剧，要叫观众听着鼻子酸，只要一点儿，搁对了，就行了。”<sup>②⑩</sup>这两字唱腔地设计正是他这一思想地具体实践，营造出“哀怨”的情感氛围。

音 $e^2$ 上开始起唱，内心的哀怨之情尽情抒发。

<sup>①⑨</sup> 李世济《砚秋老师谈锁麟囊》，《程砚秋的舞台艺术》，中国戏剧出版社1959年版，第134页。

<sup>②⑩</sup> 同注<sup>①⑨</sup>，第133页。

后面附加句“遭此贫困”更进一步，从更高的 mi 上起唱，内心无限悲痛经过前面层层铺垫，在此淋漓尽致的发挥。最后的“我的儿啊！”“儿”字上小二度装饰音  $f^2-g^2$ ，听来非常像哭时的音调。“啊”字长达的拖腔与上文“襟”字的很多手法一样，如两次连续下行二度模进， $a^2$  音的频繁使用等，表现了薛湘灵近乎哭泣、悲惨的声调，心中的悲哀之情达到顶点。

因此，程砚秋这段唱腔淋漓尽致地表现了心中的“哀怨”之情，运用多种手法构思出令人鼻酸的唱腔，正如《秋声漫记》一文所述：“程派的唱腔，是程派艺术的一个最重要的标志。他的歌唱，尤其是在倾诉着人物的痛苦辛酸心情的歌唱，往往能够收到使观众凝神屏息，悄然动容，泫然泪下的效果……”<sup>①</sup>而这则评论中谈到的“悄然动容”“泫然泪下”“座中掩面人多少”，种种描述体现出“程派”唱腔表现“哀怨”之情的艺术魅力。

## （二）《三娘教子》——《我哭哭一声老薛保》

该剧中的唱段《我哭哭一声老薛保》，本文所选用的是张君秋曲谱版本，张君秋的“张派”是自四大名旦后，当代发展起来的有代表性的旦角流派。在这出剧目中，

他对梅、程两派都有所借鉴，开创出独特的艺术风格。

整出唱段使用了二黄散板，唱词极具口语化，开头两句“我哭哭哭一声老薛保，叫叫叫一声老掌家！”是三娘被养子薛倚气到极点时所唱，主要通过两个手段表现了三娘心中的哀怨之情。一是开头从高音  $e^2$  起唱，再向上级进到高音  $f^2$ ，表现了三娘心中高涨的、无法压抑的悲哀，第二个手法是“哭哭哭”“叫叫叫”口语化的六个字，都保持在同样的音 si 上唱出，但节奏的疏密、力度的强弱，以及唱法的不同都有差别（见谱例 3-1）。程砚秋在《关于“悲剧的哭”》一文中讲到，这一方法也是他用来表现哭泣、悲痛重要的艺术手段之一。他举了《窦娥冤》中“我哭一声禁妈妈”唱段中的例子：“其中的‘你’字，先生重复了共 20 个，尽管音阶一律都是中音‘si’，但音长、强弱、停顿与否等搭配错落有致，颇具匠心，使这种带有哭腔的演唱别具一格，确实达到了先生所说‘听众感到的，一方面是剧中人的悲情，已留下深刻的印象；另一方面是戏曲有这样精妙组织起来的节奏，有如此完足的表现力，而产生艺术的美感。’<sup>②</sup>

谱例 3-1

（张君秋演唱 徐英耀记谱）

① 冯牧《秋声漫记》，中国戏曲家协会北京分会编《秋声集》，北京出版社 1983 年版，第 47 页。

② 《程砚秋戏曲艺术三十讲》第二十六讲，华艺出版社 2010 年版，第 173 页。

后面转入三娘向薛保诉说事情原委的阶段,“他道说”,“他”字在b<sup>1</sup>音上的重复吟唱,节奏由慢渐快,形象地表现出三娘泣不成声、浑身哆嗦的语气。手法同上段,“亲生”二字从高音e<sup>2</sup>起唱,转入高音区,唱腔忽然的高唱,一下子触碰到了三娘内心的痛处,情感继开头后又到了第二个高

## 谱例 3-2



### 三、“思悠悠，恨悠悠，恨到归时方始休”——“怨恨”

“怨恨”即由“怨”生“恨”，与前面两种“怨”情的表现方式相比，其情感力度更加强烈。前两种类型虽然内心有不满，但要么是隐忍含蓄的倾诉，要么是在起伏较大的吟唱中表现出内心的悲哀。而内心的哀怨积累到一定程度，就产生了“恨”的情感。

古往今来，许多文学作品都有对“怨恨”之情的描写。如唐代著名诗人李白的《怨情》一诗：“美人卷珠帘，深坐颦蛾眉。但见泪痕湿，不知心恨谁。”又如杜甫《咏怀古迹五首》中的第三首：“群山万壑赴荆门，生长明妃尚有村。一去紫台连朔漠，独留青冢向黄昏。画图省识春风面，环佩空归月夜魂。千载琵琶作胡语，分明怨恨曲中论。”<sup>②③</sup>

明代戏曲理论家祁彪佳在《远山堂曲品》中评论《鸳鸯寺冥勘陈玄礼》：“马嵬埋玉，此是千秋幽恨。”<sup>②④</sup>清代戏曲理论家徐大椿《乐府传声》中曾专门谈到在演唱时怎样表现“悲恨”的情感：“伤感处，一顿挫之悲恨出……此曲情之所最重也。”<sup>②⑤</sup>清代还有《消寒新咏》一书，由铁桥仙人等三人所著，书中生动记述了当时北京戏曲演出情况，其

点。“娘”字音区下行到中音区发展，特别是空拍上的延长，唱腔的断续表现出情感的哀哀独诉、若断若续。（见谱例3-2）因此，这段唱腔可以说高低起伏很大，高唱时将心情的悲痛与哀怨尽情抒发，低沉处却又令人哀感欲绝。

中一则戏评写道：“百寿官演戏，每于空处传神。即如《长生殿·埋玉》一出……又怨恨，又悲哀，种种难显之情……”<sup>②⑥</sup>

因此，从上述古诗的描写和古代戏曲美学的论著中可以看出“怨恨”也是“悲怨”的表现方式之一。在表现这一范畴的京剧唱段中，本文选择了“荀派”的两出唱段。“荀派”创始人荀慧生学习河北梆子出身，文戏武戏都擅演，他的演唱风格最大的特点就是河北梆子中慷慨激昂的风格融入到京剧的演唱中，因此，在荀慧生的代表剧目中，许多表现女性命运的悲剧其音乐风格都展现出刚烈的一面，如《钗头凤》中的唐惠仙，《玉堂春》中的苏三等。因此，“荀派”表现“怨”情的唱腔中更突出“恨”的风格。

《红楼二尤》是荀慧生的代表剧目，描写了红楼梦贾府中的尤二姐、尤三姐相继死去的悲惨命运。本文选取的是尤二姐临死时的唱段，讲的是尤二姐嫁入贾府后，

<sup>②③</sup> 《唐诗鉴赏辞典》，上海辞书出版社2004年版，第362页。

<sup>②④</sup> 同注<sup>②③</sup>，第240页。

<sup>②⑤</sup> （清）徐大椿《乐府传声·顿挫》，转引自《古典戏曲美学资料集》，第355页。

<sup>②⑥</sup> 同注<sup>②⑤</sup>，第384页。

被王熙凤等人折磨致死的悲剧。正如荀慧生先生在《红楼二尤》的表演体会中所谈，尤二姐的性格是极其软弱的，像任人宰割的绵羊，但在临死之前，对贾琏的怨，对王熙凤深入骨髓的恨都在这几句唱腔中尽情地表现了出来。

前四句从“后悔当初一念差”到“死无面目见张华”，旋律简洁，没有复杂的节奏和花腔，音与音之间上下跳动直接且无停顿，这种音型造成很“硬”的音响感觉，表现出尤二姐对自己混乱的一生又痛又恨的情绪。荀慧生在实际演唱时，经常会唱出两三个音一顿，或者一音一顿，仿佛是对尤二姐重病时有气无力语气的模仿。第

一句唱完，锣鼓使用了“乱锤”的鼓点，嘈杂、紧密的节奏一方面渲染出尤二姐此时的心境，另一方面预示了她无法逃脱的悲惨命运。唱到“死无”两字时，旋律从高音 re 上起唱，喷口有力，声调顿挫，略带哭腔，是内心深切悲恨之情的表露。

紧接着锣鼓“冷锤”“乱锤”接“纽丝凤点头”，一阵又一阵锣鼓的敲击催动着尤二姐向死亡临近的脚步。“分明你是恶冤家”“王熙凤（她）殷勤都是假”两句，在“家”和“假”字上，都上行跳进至高音 e<sup>2</sup>，尤其是“假”字，唱法上加了重音，表达出尤二姐内心极度的怨恨。（见谱例 4-1）

谱例 4-1



（荀慧生演唱 万如泉记谱）

最后两句的唱腔设计更具戏剧性，是整出戏情感的高点。“倒不如把我活焚化”，这句最大的特点是“倒不如把我”与“活焚化”节奏上的鲜明对比，这也是荀慧生常用的艺术手段之一。前半句节奏非常快，近似念白，后半句音高跳进 f<sup>2</sup>，节奏突然放慢、拉长，尤二姐内心达到顶点的怨恨就通过这一句鲜活地唱了出来。伴随着锣鼓“纽丝凤点头”，乐队吹起了哀乐，尤二姐声嘶力竭地喊出最后的一句唱腔。同上

句一样，这一句也运用了前半句、后半句节奏快慢的对比，最后“沙呀”的长拖腔，是尤二姐最后的哀鸣，旋律看似从 d<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-a<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>，而实际演唱效果与谱面出入很大，几乎没有曲调。荀慧生在谈此处的演唱时说：“唱时要声嘶力竭，游丝百转，缠绵而拖长，直到煞尾，似乎近于荒调。这最后的哀鸣，泣不成声，包含千古成恨，痛彻心髓的意味。”<sup>②</sup>（见谱例 4-2）

谱例 4-2



② 荀慧生《红楼二尤曲谱剧本》，中国戏剧出版社 1991 年版，第 129 页。

## 结 语

京剧中“悲怨”之情的抒发，总与女性有着千丝万缕的关系。在上文表现“悲怨”审美风格的旦角唱段中，依据流派的不同又可再分为“不怨而怨”“哀怨”与“怨恨”三类审美形态。虽然其情感表现力度由弱到强，但共同表现出“雅而含蓄”的审美风格。这一审美风格，或者说情感基调，《中国文化与悲剧意识》一书中精辟地总结道：“中国文化是要求和谐，要求克制忍受来维持制度的稳定和延续……主人公本身不采取残酷的，祸及无辜者的报复行为……中国文化塑造的弃妇形象在文人作品中特别强调……雅而含蓄的效果。”<sup>②</sup>

上文中所选的唱段，都抒发了女性或深或浅的怨情与哀思，其中有淡淡的幽怨与感伤，如梅派的代表作《西施》中的唱段，在音乐形态上，并没有突然的音程跳进以及起伏很大的旋律唱腔，其共同点都是运用了舒缓的慢板节奏，在某个字的拖腔中，通过逐渐上行或下行的旋律走向，来表露剧中人物内心隐含的“怨”情。“哀怨”较之“不怨而怨”，在音乐形态上，一般来说唱腔起伏较大，还运用了一些特有的手法增强悲哀的审美效果。如《锁麟囊》中模仿哭泣音调的旋律线，《三娘教子》中在连续出现的同一字上，运用节奏的疏密、唱法与力度的不同营造出感人的悲怨效果。在情感表现最强烈的“怨恨”唱段中，尤二姐临死前的唱腔更多的是悲鸣，而没有造成音乐风格上的激烈变化。这种悲怨情感的宣泄最终都不能使古代女性产生冲破

封建礼教的激烈行为，其结果只能将一腔悲哀更深地埋藏于心底。这也是与西方以女性为题材的悲剧相迥异的、带有深厚传统文化色彩的中国戏曲的“悲怨”审美特色。

以儒道为核心的中国传统文化中，女性是没有地位的，更谈不上独立的人格。在男权主宰一切的社会中，“女子无才便是德”“在家从父，既嫁从夫，夫死从子”等传统价值观念使得女性只能靠依附于男性而活。在男尊女卑传统文化价值观的作用下，古往今来，表现女性“怨情”题材的文学艺术作品绵延不绝，与前文所阐述的“悲怨”的审美范畴并行发展，成为中国传统文学艺术的特色之一。从《诗经》中表现闺怨思夫之情的《伯兮》《君子于役》，表现被丈夫抛弃后内心无限哀怨之情的《氓》，到我国诗词创作高峰的唐宋时期，涌现出的大量表现女性内心悲怨的作品，如李白的《玉阶怨》、鲍照的《行路难》、杜甫的《佳人》和欧阳修的《玉楼春》。上述这些文学作品中抒发的女性怨情，与京剧旦角唱段中所表现的“悲怨”之情相同，都带有浓厚的中国传统文化色彩。

作者附言：本文节选自作者的博士学位论文《京剧音乐中的悲情性》（中央音乐学院2012届）第二章第一节，导师王次炤教授，研究方向为“中国传统音乐的美学问题”。

作者单位：中央音乐学院

<sup>②</sup> 张法《中国文化与悲剧意识》，中国人民大学出版社1989年版，第15页。