

福建师范大学

博士学位论文

京剧梅派唱腔艺术研究

姓名：仲立斌

申请学位级别：博士

专业：音乐学

指导教师：王耀华

20090501

中文摘要

本文选取京剧梅派唱腔艺术为研究对象,对其历史沿革、唱腔特点、传承方式进行较为系统的研究,并试图以此个案探索中国戏曲艺术流派的兴衰发展规律,从而对如何抢救当今戏曲艺术流派的衰落现状提供理论借鉴。

第一章是对梅兰芳唱腔艺术沿革历程的梳理与分析。在大量分析梅兰芳唱腔的基础上,将梅兰芳唱腔艺术的沿革历程划分为继承期(1914年以前)、新腔初创期(1914年-1924年)、突破期(1925年-1930年)和回归期(1931年-1961年)四个时期。

第二章是对梅派唱腔音乐的分析。本章基于中国传统音乐结构层次理论,对梅派【西皮】、【二黄】、【反二黄】多种板式唱腔的腔音、腔音列、腔韵三个结构层次上的特点进行分析和总结,必要时选取程派唱腔进行分析和比较。

第三章以第二章的研究为基础,对梅派唱腔的艺术特点进行总结。首先,梅派唱腔具有独特的“中和”音乐美学观;其次,梅派唱腔体现出独特的旋律形态特征,其中包含四种特性旋法;再次,梅派唱腔简洁朴实的伴奏特点,与唱腔形成不可分割的整体;最后,梅派唱腔具有优雅、大方、明亮的艺术风格。

第四章是对梅兰芳唱腔艺术传承状况的研究,将梅兰芳唱腔艺术的传承总结为原样传承、变化传承、因素传承三种方式。三种传承方式都是被动的继承,而梅兰芳唱腔艺术本身在传承中并没有得到发展。另外,在原样传承中也只继承下来了数量有限的梅派代表剧目。

由京剧梅派唱腔艺术的兴衰得出启示,中国传统戏曲艺术流派是以演员为中心的综合性一元化戏曲创作机制的产物,而当今导演制下创作主体的多元分化与传统戏曲艺术流派生成机制相违背,这在很大程度上阻碍了当今戏曲艺术流派的发展。为了挽救当今戏曲艺术流派衰落的局面,必须继承以演员或其他艺术家为中心的综合性一元化的戏曲创作运行机制。

关键词 京剧;梅派;唱腔;腔音;腔音列;腔韵;传承

中文文摘

本文以京剧梅派唱腔艺术为研究对象,对梅兰芳唱腔艺术的历史沿革、特点及其传承情况进行了较为系统的研究。

第一章是对梅兰芳唱腔艺术沿革历程的梳理与总结。本章的研究是建立在对梅兰芳大量唱腔进行分析的基础之上的,不仅对梅兰芳不同时期不同剧目的唱腔进行分析,而且对梅兰芳相同唱段不同时间的录音进行分析和比较。对梅兰芳唱腔艺术的分期有两个依据,一是梅兰芳唱腔旋律形态的变化,二是唱腔由简单质朴到细腻婉转的演进规律。本文认为梅兰芳唱腔艺术的沿革可以划分为四个时期:第一个时期是继承期(1914 年以前),这一时期梅兰芳还处于学习和积累阶段。第二个时期是新腔初创期(1914 年-1924 年)。梅兰芳自 1914 年第一部新剧《孽海波澜》问世之后,在齐如山等人的协助下,时装新戏《邓霞姑》、《宦海潮》、《一缕麻》,古装新戏《半狄鸳鸯》、《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《千金一笑》、《天女散花》、《麻姑献寿》、《上元夫人》、《西施》、《洛神》、《廉锦枫》,以及传统改编剧《霸王别姬》等被源源不断的推出,同时,梅兰芳对京剧旦角艺术唱腔也不断进行着革新,不仅创制了【南梆子】等新腔,还在《西施》、《洛神》、《廉锦枫》等剧中加入舞蹈表演,逐渐形成“歌舞合一、唱做并重”的京剧梅派艺术特色。此时期梅兰芳唱腔风格还没有达到高度成熟,甚至还体现出京剧早期旦角唱腔质朴的特点,虽然如此,梅兰芳这一时期在京剧艺术上所取得的成就,扭转了京剧舞台上以生角艺术为主的局面,开创了京剧历史上一个“生旦并重”的新纪元,并与众多的旦角艺术家一同营造了京剧发展的鼎盛时期。第三个时期是梅兰芳唱腔艺术的突破期(1925 年-1930 年),梅兰芳这一时期多部新编创剧目的唱腔形成对传统唱腔较大的突破,使“无腔不新”成为梅兰芳这一时期唱腔发展的突出特征。这一时期梅兰芳唱腔的细腻婉转,表现了他唱腔风格的成熟。另外,梅兰芳还创制了【反四平调】、【反西皮二六】等新腔,并在唱腔改革中注意唱腔与戏剧情节的完美结合。第四个时期是梅兰芳唱腔艺术发展的回归期(1931 年-1961 年)。梅兰芳这一时期的艺术道路又可以划分为两个时期,即 1931 年至 1945 年日本入侵和抗日战争期间的第一个时期,以及 1945 年至 1961 年抗战胜利后以及新中国成立的第二个时期。在第一个时期中,梅兰芳创编了《抗金兵》和《生死恨》两部新剧,表达了他对日本侵略者的愤恨和强烈的爱国主义精

神；第二个时期的1959年，梅兰芳创编了向国庆十周年献礼的《穆桂英挂帅》，这也是梅兰芳艺术生涯中的最后一部新剧。梅兰芳这一时期的唱腔表现出了与前一时期截然不同的风格特征，唱腔质朴清新，表现了对传统的回归。但是这种“回归”又绝非是简单的重复传统，而是另一种创新和提高。纵观梅兰芳唱腔艺术道路是一个不断革新创造的过程，而这种革新与创造是以梅兰芳为中心的“智囊团”集体努力的结果，他们共同创造了京剧梅派艺术的辉煌。

第二章是对梅派唱腔音乐的分析和研究。本章的研究主要基于“中国传统音乐结构层次理论”基础之上，选取了梅兰芳的【西皮慢板】、【西皮原板】、【西皮二六】、【西皮流水】、【二黄慢板】、【四平调】和【反二黄慢板】唱腔，分别在腔音、腔音列、腔韵三个方面进行分析和总结。首先梅兰芳唱腔在腔音方面主要有音高性腔音、节奏性腔音和力度性腔音三种类型，其中音高性腔音主要有倚音、波音、颤音、尾音四个种类，它们不仅起到装饰唱腔旋律的作用，而且还有正字、表情的作用。梅兰芳唱腔的节奏性腔音主要有“撤”和“迟出”两种。梅兰芳唱腔的力度性腔音主要是【西皮慢板】唱腔中对拖腔结尾的强调。节奏性腔音和力度性腔音使梅兰芳唱腔在速度和力度上富于变化和对比。其次，梅兰芳唱腔不同板式有着不同的典型性腔音列，总的来说梅派唱腔是以窄腔音列和近腔音列为主，其他还有变体窄腔音列、小近腔音列、小腔音列、大腔音列、宽腔音列、超宽腔音列。最后，梅兰芳唱腔具有独特的腔韵，主要有句头韵和句尾韵两种类型。

第三章在第二章音乐分析的基础上，对梅派唱腔的艺术特点进行总结。首先，京剧梅派唱腔体现出独特的“中和”音乐美学观，这表现在“自然之美”、“寓浓于淡”、“渐变之美”和“刚柔相济”四个方面。梅派唱腔也表现出独特的旋律形态特征，其特性旋法可以概括为四种：“六度、四度跳进及五声性邻音级进”、“五声性邻音级进”、“四度跳进与五声性邻音级进”和“高音mi-中音la的五度跳进与五声性邻音级进”。梅派唱腔的旋律音调特征为：1、独特的“上行-下滑”型尾音；2、倚音是主要的腔音类型；3、唱腔旋律简洁；4、唱腔音区较高、音调上行、多大跳连接；5、音乐色彩明亮；6、旋律婉转流畅。梅派唱腔的伴奏表现出与唱腔相一致的特点，其音乐形态简洁、质朴，伴奏手法“规矩”、“路子正”，与唱腔形成一个统一的、不可分割的整体。梅派唱腔的艺术风格表现为优雅、大方、明朗，这一风格特点的形成与梅派代表剧目的题材风格密切相关，梅派代表剧目众多的神话剧中，一系列圣洁、高尚、尊贵的女性形象，决定了梅兰芳优雅、大方、明朗的唱腔艺术风

格的形成。

第四章是对梅兰芳唱腔艺术传承状况的研究。在梅兰芳身后至今的半个世纪时间内,梅兰芳唱腔的传承主要表现为三种方式,即原样传承、变化传承和因素传承。原样传承秉承“保存经典”的理念对梅兰芳唱腔艺术进行忠诚的传承,是梅兰芳唱腔艺术的主要传承方式。变化传承是指梅兰芳原唱腔的某个方面发生了变化,这种传承的代表作主要有三种类型:第一种是唱腔部分旋律发生了变化,其代表作是李维康的《武家坡》和《游龙戏凤》唱腔。李维康在两剧目原梅派唱腔的基础上,分别融入了程砚秋唱腔和荀慧生唱腔的元素,使梅派唱腔发生了变化;第二种是器乐作品对梅兰芳唱腔的借用。这种变化传承类型的代表作是刘念劬创作的二胡协奏曲《夜深沉》,这部协奏曲描写了楚汉之争项羽兵败背景下,项羽与虞姬生离死别的故事。在这部协奏曲的第二乐章中使用梅兰芳《霸王别姬》【南梆子】唱腔做为项羽与虞姬的爱情主题。第三种是在融入交响乐、合唱、舞蹈等新艺术成分的交响京剧中保存了梅兰芳原唱腔基本不变。这一变化传承类型的代表作是交响京剧《大唐贵妃》,这部作品将梅兰芳《太真外传》和《贵妃醉酒》中的主要唱腔基本保持原样不变。因素传承指的是多种艺术形式对梅兰芳唱腔成分的吸收和运用,这一成分多是梅兰芳唱腔中的某个短小旋律片段或者特性音调,有时也表现为音乐结构与梅兰芳唱腔的某种联系。梅兰芳唱腔因素传承主要表现在歌曲创作中,而这种吸收和运用戏曲元素创作的歌曲一般被称为戏歌。吴小平创作的戏歌《梅兰芳》应用了梅兰芳【四平调】唱腔的特性音调;陶喆的歌曲《苏三说》在音乐旋律和结构上与梅兰芳《女起解》【西皮流水】有所联系。原样传承、变化传承和因素传承三种传承方式都是对梅兰芳唱腔艺术被动的继承,而梅兰芳唱腔艺术本身并没有得到发展。另外,通过原样传承继承下来的梅派代表剧目数量有限,有相当一部分剧目已经失传。所以梅兰芳唱腔艺术虽然以三种方式进行着传承,但是依然不能掩盖其不景气的局面。

最后从梅派京剧艺术的兴衰历程得出启示:中国戏曲艺术流派的生成机制是以某个代表性艺术家为中心而形成的综合性一元化的创作机制,而当今创作主体的多元分化与传统戏曲艺术流派生成机制相违背,要发展中国戏曲艺术流派就必须继承传统的综合性一元化的创作机制。

Abstract

The paper selected the aria of Mei School of Beijing Opera as the subject, and the research focused on the history, the characteristics, and the succession of the aria art. The research aims at uncovering the law of the prosperity of the Chinese opera School and the law of decline of the Chinese opera School through the case study. The research also try to offer a referential perspective to revitalize the run-down of the Chinese opera School.

The content of the Chapter One is about the aria's history of the Mei School of Beijing opera. On the basis of analyzing the large quantity aria of Mei lan-fang, divide the Mei's aria history into four stages. The first is the inheritance stage (before 1914). The second is the preliminary new aria composing stage (between 1914 to 1924). The third is the stage of great revolution of aria (between 1925-1930). The four is the returning to the traditional aria stage (between 1931-1961).

The Chapter Two is a research on the Mei school's aria. Based on the level structure theory of Chinese traditional music, the writer analyzed the characteristics of the Qiangyin, Qiangyinlie and Qiangyun of Mei lan-fang's Xipi, Erhuang and Fanerhuang aria. When it was necessary, the aria of the Cheng School was studied in order to draw compares.

The Chapter Three is the study of the characteristics of Mei school's aria based on the chapter two. Firstly, Mei School's aria has the unique harmony aesthetic; Secondly, The Mei School aria has the unique morphology, and this conclude the four special tune; Thirdly, the aria's company has its unique simple style, and the aria and the company become a undivided whole. Lastly, Mei school's aria has the elegance, generous and bright style.

The Chapter Four is a research on succession of Mei lan-fang's aria. There are three succession forms. The first is to keep the Mei lan-fang's aria unchanged. The second form is some ingredient of aria was changed. The third is the ingredient of aria was used by some other music forms. In all the three forms, Mei lan-fang's aria was inherited passively, and Mei lan-fang's aria has not been developed. With the first succession form, there are only small part of Mei lan-fang's aria has been inherited.

From the research we got a inspiration. It is that Chinese Opera School is the

outcome of the synthetic and unified music creation form. But today's multi-originator run counter to the unified music creation, and this is an obstacle to Chinese opera school's development. In order to retrieve the decreasing fate of Chinese opera shool, we must carry on the mechanism of unified music creation.

Keywords Beijing Opera; Mei School; Aria; Qiangyin; Qiangyinlie; Qiangyun; Succession

谱例索引

- 1、谱例 1-1: 陈德霖 1925 年高亨唱片录音《虹霓关》【西皮慢板】 35
- 2、谱例 1-2: 梅兰芳 1920 年百代公司录音《汾河湾》【西皮原板】 36
- 3、谱例 1-3: 梅兰芳 1957 年剧场实况录音《汾河湾》【西皮原板】 37
- 4、谱例 1-4: 梅兰芳 1926 年高亨唱片录音《嫦娥奔月》【南梆子】 38
- 5、谱例 1-6: 梅兰芳 1930 年胜利公司录音《三娘教子》【南梆子】 41
- 6、谱例 1-7: 梅兰芳 1926 年高亨公司录音《太真外传》【反二黄回龙】 43
- 7、谱例 1-8: 《李陵碑》老生反二黄唱腔 44
- 8、谱例 1-9: 梅兰芳 1959 年剧场实况录音《穆桂英挂帅》【西皮原板】【南梆子】【西皮原板】 49
- 9、谱例 1-10: 梅兰芳 1924 年日本蓄音器公司录音《六月雪》【反二黄慢板】 51
- 10、谱例 1-11: 梅兰芳 1934 年胜利公司录音《六月雪》【反二黄慢板】 51
- 11、谱例 1-15: 梅兰芳《霸王别姬》【南梆子】1923 年与 1953 年录音 54
- 12、谱例 2-10: 梅兰芳 1935 年百代唱片《玉堂春》【西皮慢板】 67
- 13、谱例 2-11: “中国京剧音配像”程砚秋配音《玉堂春》【西皮慢板】 68
- 14、谱例 2-12: 梅兰芳 1953 年剧场实况录音《宇宙锋》【西皮慢板】 71
- 15、谱例 2-55: 梅兰芳 1935 年百代唱片录音《玉堂春》【西皮原板】 95
- 16、谱例 2-56: “中国京剧音配像”程砚秋配音《玉堂春》【西皮原板】 96
- 17、谱例 2-57: 梅兰芳 1929 年蓓开公司录音《宇宙锋》【西皮原板】 98
- 18、谱例 2-60: 梅兰芳 1953 年剧场实况录音《霸王别姬》【二六】 101
- 19、谱例 2-61: 程砚秋录音、张火丁配像《锁麟囊》【二六】 102
- 20、谱例 2-64: 梅兰芳 1924 年胜利公司录音《三堂会审》【西皮流水】 105
- 21、谱例 2-65: “中国京剧音配像”程砚秋配音《三堂会审》【西皮流水】 106
- 22、谱例 2-68: 梅兰芳 1953 年剧场实况录音《霸王别姬》【南梆子】 111
- 23、谱例 2-72: 梅兰芳 1929 年蓓开公司录音《刺汤》【二黄慢板】 116
- 24、谱例 2-73: “中国京剧音配像”程砚秋配音《刺汤》【二黄慢板】 117
- 25、谱例 2-74: 梅兰芳、程砚秋《刺汤》【二黄慢板】腔韵比较 120
- 26、谱例 2-75: 梅兰芳电影《贵妃醉酒》【四平调】 123
- 27、谱例 2-78: 梅兰芳 1934 年胜利公司录音《六月雪》【反二黄慢板】 128

28、谱例 2-79: “中国京剧音配像”程砚秋配音《六月雪》【反二黄慢板】	132
29、谱例 3-1: 梅葆玖、梅兰芳《贵妃醉酒》【四平调】比较.....	167
30、谱例 3-2: 李维康《武家坡》【二六】	175
31、谱例 3-3: 梅葆玖《武家坡》【二六】	176
32、谱例 3-4: 程砚秋《武家坡》【二六】	177
33、谱例 3-5: 李维康《梅龙镇》【四平调】	178
34、谱例 3-6: 梅兰芳《梅龙镇》【四平调】	178
35、谱例 3-7: 刘长瑜《梅龙镇》【四平调】	179
36、谱例 3-11: 《梨花颂》	183
37、谱例 3-12: 歌曲《梅兰芳》	186
38、谱例 3-14: 陶喆歌曲《苏三说》	189

福建师范大学博士学位论文独创性和使用授权声明

本人（姓名）仲立斌 学号 B2006056 专业 民族音乐学 所呈交的学位论文（论文题目：梅派京剧唱腔艺术研究）是本人在导师指导下，独立进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除论文中已特别标明引用和致谢的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本论文的研究工作做出贡献的个人或集体，均已在论文中作了明确说明并表示谢意，由此产生的一切法律结果均由本人承担。

本人完全了解福建师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：福建师范大学有权保留学位论文（含纸质版和电子版），并允许论文被查阅和借阅；本人授权福建师范大学可以将本学位论文的全部或部分内容采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文，并按国家有关规定，向有关部门或机构（如国家图书馆、中国科学技术信息研究所等）送交学位论文（含纸质版和电子版）。

（保密的学位论文在解密后亦遵守本声明）

学位论文作者签名：仲立斌

指导教师签名：王亚平

签字日期：2009年5月30日

签字日期：2009年5月30日

绪论

中国戏曲具有悠久的历史,长期的博采众长,以及众多艺术家智慧的结晶,使其具有很高的艺术成就。“戏曲音乐,上承前代,下接后世,并广泛吸收当代音乐新成果,于是成为集古今音乐大成的音乐宝库^[1]”,在中国传统音乐中占有重要的地位。中国戏曲在世界戏剧舞台上也占有重要地位,与印度的梵剧、古希腊的悲喜剧并称为世界最古老的三大戏剧;其表演之独具特色,使中国的梅兰芳体系,与德国的布莱希特体系和苏联的斯坦尼斯拉夫斯基体系,并称为“世界三大戏剧表演体系”。

中国戏曲从遥远的古代传承至今,有着深厚的群众基础,它演绎着历史的沧桑巨变,承载着人民的喜怒哀乐。在中华这片广袤的大地上,中国戏曲形成了丰富多样的剧种,每一个剧种都浸透了浓郁的乡土气息,弥散着独特的地方风味。

一、选题缘由及研究意义

(一) 问题的提出

“流派”现象在中国传统音乐中非常普遍,中国民歌、戏曲、说唱等艺术形式中都存在着流派。作为中国传统音乐之集大成的中国戏曲,其发展史上也曾经涌现出众多的戏曲艺术流派,它们共同营造了戏曲艺术的辉煌与繁盛。当今时代,社会进步,科学也得到飞速发展,但是中国传统音乐却几乎没有新流派诞生,这种现象在中国戏曲领域中也不例外。艺术流派的兴衰历程到底蕴含着怎样的规律,是什么导致艺术流派的不断涌现,又是什么使流派艺术趋于萎缩,这是一个非常值得探究的问题。

(二) 选题的理由

本论文选取京剧艺术作为研究对象。京剧是中国戏曲三百多个剧种中最重要的剧种之一,在中国戏曲领域里占有重要的地位。京剧的形成融合了徽、汉、梆、昆等戏曲艺术的精华,并在长期的发展历程中,逐渐形成了自己严密的规范。京剧在其发展史中还广泛接受了中国传统文化的滋养,成为中国传统文化的重要表征之一。

^[1] 王耀华.中国传统音乐概论.第四版.福州:福建教育出版社 2003 年:第 43 页

在音乐领域中，京剧也取得了较高的成就。京剧在酝酿时期就开始广泛汲取姊妹艺术的营养，并且在音乐上逐渐形成了完整统一的体系，不仅拥有板式齐全的西皮和二黄声腔，还有南梆子、四平调、吹腔、高拨子、南锣、娃娃、吟诗、山歌、琴歌、杂调、小调和器乐曲牌等。在二百多年的发展历程中，京剧丰富的剧目、多姿多彩的艺术流派，形成了数量庞大的音乐文献宝库。京剧丰厚的音乐蕴含，以及这些音乐所具有的完整的体系、严密的结构、规范的程式，使其具有较高的研究价值。

本文对京剧的研究定位于梅派艺术的研究，这是因为在京剧众多的艺术流派中，梅兰芳所创立的梅派京剧艺术有着非常重要的地位，“梅兰芳艺术流派的创立，不仅丰富了京剧舞台表演艺术，同时也扭转了以往京剧舞台上‘以生为主’的局面，开拓了京剧舞台上‘生旦并重’的新纪元^[1]”。梅兰芳不仅在京剧艺术领域中有重要的影响，甚至在整个中国戏曲领域也有着相当重要的地位，他不仅是“京剧青衣旦角艺术的典范，也是整个中国古典戏曲表演艺术的典范，因为他典型的体现了古典艺术的特点^[2]”。梅兰芳在中国戏曲中所具有的典型性和代表性的意义，使对梅派京剧艺术的研究具有了相当重要的价值。

本文对梅派京剧艺术的研究，主要以唱腔作为切入点。京剧是戏剧的一种，是一门综合的艺术，但是京剧作为一种“音乐戏剧”形式，音乐在其中是至关重要的、不可缺少的组成部分，它渗透、贯穿于戏曲艺术的各个方面，并对戏曲的其他组成部分起统领的作用。戏曲音乐包含唱腔和器乐两大部分，其中，唱腔又居于首要的地位，而器乐处于辅助唱腔的地位，这是因为唱腔是戏曲中刻画人物性格以及戏剧矛盾冲突的主要手段，不仅是性格化的，而且具有情节性。唱腔又是流派艺术特征的重要标志，不同的流派唱腔各不相同，呈现出不同的风格特征。虽然流派的独创剧目也是流派的标志之一，但是流派之间最为本质的区别还在于唱腔所具有的不同艺术风格特点，这在流派之间共有的传统剧目中表现得最为明显。可见，唱腔在戏曲艺术中占有重要的地位，所以戏曲唱腔的研究在戏曲研究中是非常重要的。

综上所述，本论文在博大精深的中国传统戏曲领域中，选取梅派京剧唱腔艺术作为研究对象，是具有典型性意义的，而本课题所试图揭示的京剧梅派唱腔艺术的兴衰规律的，对于中国众多戏曲剧种的艺术流派来说也是具有较典型的意义的。

^[1] 张庚主编.中国京剧史（中卷）.北京：中国戏剧出版社，2000年：第710页

^[2] 叶秀山.古中国的歌.北京：中国人民大学出版社，2007年：第199页

（三）选题的意义

京剧发展史上曾经涌现出众多的艺术流派，特别是在 1917 至 1937 年前后京剧的鼎盛期中，梅、尚、程、荀等旦角艺术流派纷纷形成，营造了京剧艺术的辉煌。但是，京剧自张君秋（1920-1997）创立张派艺术之后没有新的流派诞生，传承下来的流派艺术也在二十世纪八十年代前后出现了萎缩的状况，这种状况使中国戏曲的前景堪忧。

“中国戏曲是几千年中华民族文化的历史积累，它具有深厚的艺术传统与鲜明的民族风格^[1]”，是中国传统文化重要的组成部分。“中国传统文化和传统音乐在几千年的发展历史中，起着维系国家统一、民族团结的精神支柱作用。并且至今仍在发挥其重大作用^[2]”。包含中国传统音乐在内的中国传统文化是中华民族的记忆和灵魂，是中华民族凝聚力之所在，因此，继承和发展中国传统音乐有着非常重要的意义，振兴处于衰落的中国戏曲艺术迫在眉睫、刻不容缓。

本文拟通过对梅派京剧唱腔艺术的研究，探寻梅派京剧的兴衰规律，从而为当今戏曲艺术流派的发展提供理论借鉴。“流派蜂起，争艳竞秀是一个民族、国家文艺繁荣的重要标志^[3]”。繁荣戏曲艺术流派，能够在很大程度上挽救戏曲艺术衰落的局面，对中国传统文化的继承与发展做出贡献。

二、前期准备工作

（一）个人知识储备情况

本人有长期的音乐史教学经验，扎实地掌握了中国音乐史、欧洲音乐史的基础知识，有利于从历时的维度和比较的观点来看待中国传统音乐。本人在教学之余的科研工作，以及硕士阶段课题的研究中，开始涉足传统音乐的研究，掌握了一定的实地调查方法，也获得了一些实地调查的经验。对中国传统音乐乐种个案的研究，也使本人加深了对中国传统音乐的认识。攻读博士课程阶段，在导师以及各位任课老师的悉心指导下，系统地掌握了民族音乐学的理论和研究方法，为课题的研究打下坚实的基础。

^[1] 吴国钦.论中国戏曲及其他.长沙：岳麓出版社 2007 年：第 1 页

^[2] 王耀华.中华文化为‘母语’的音乐教育的意义及其展望.王耀华文集.上海：上海音乐出版社 2007 年：第 477 页

^[3] 王向峰.文艺美学辞典.沈阳：辽宁大学出版社 1987 年：第 292 页

（二）实地调查

笔者于2007年9月至12月三个多月的时间中，在北京进行了实地调查。梅派京剧的现状脱离不开京剧艺术的大环境，所以笔者在实地调查中关注了整个京剧的现状，同时也对梅派京剧的发展状况做了特别关注。这些调查包括：

1、京剧演艺市场的状况。

笔者在调查期间关注了北京的长安大戏院、梨园剧场、北京会展中心剧院等几个主要京剧演出剧院的演出情况，并到现场观看京剧演出，关注演出市场的受众情况。另外，在调查中还特别注意剧院中上演的梅派剧目以及这些剧目的演出情况。

2、对京剧票房的活动情况的调查。

笔者调查期间参加了北京京剧的几个主要票房的活动，这些票房有：北京湖广会馆“赓扬集”票房、北京老舍茶馆票房、北京瑞府戏苑票房、北京的社区票房等。通过参加票房的活动，掌握票房活动的基本情况，并对京剧的业余票友群体有了切身的体会。笔者在这些票房活动中也特别关注了梅派京剧在票房活动中的演出情况，并且调查票友对于梅派唱腔的认识和喜爱程度。

笔者专门针对梅派京剧的实地调查，包括以下内容：

1、走访梅兰芳的亲传弟子李毓芳

笔者在北京期间，走访了梅兰芳的亲传弟子李毓芳女士。如今已85岁高龄的李毓芳是原北京市京剧院梅兰芳京剧团的一级演员，她因病已离开舞台多年，但是由于对京剧深厚感情，每周六定期在家中举办票房活动，邀请梅派京剧戏迷、爱好者参加。笔者有幸多次亲历李毓芳的家庭票房活动，听她给业余的票友说戏、做示范，感到受益匪浅。笔者在与李毓芳女士接触中，还了解了她收业余京剧票友为徒，免费为他们上课，感受到她对梅派京剧传承的高度责任感。

2、电话采访梅葆玖先生

由于梅葆玖先生演出任务和社会活动极其繁忙，笔者通过电话的方式采访了梅葆玖先生，了解了对于梅派京剧唱腔传承的观点和认识。

（三）梅兰芳录音资料的记谱整理

本文是对梅派唱腔的系统研究，所以对梅兰芳唱腔录音资料的记谱与整理，成为研究准备工作中的重要任务。由于梅兰芳京剧艺术在全国的较大影响，所以如今

音像市场上较容易购买梅兰芳的唱腔录音,笔者购买了飞乐公司出版的《梅兰芳唱片大全》(共58碟)和中国唱片公司上海分公司出版的《梅兰芳老唱片全集》(梅葆玖的代言人吴迎建议购买)。在这两套录音资料的基础上,参照吴迎、卢文勤记谱整理的《梅兰芳四十三个剧目唱腔片段集》,对梅兰芳唱腔进行了较全面的记谱整理。记谱范围包括梅兰芳四十余部代表剧目的主要唱腔。

在记谱的基础上,对梅兰芳的唱腔逐一进行分析和比较,其中比较包含两方面的内容,一是对梅兰芳不同年代录制的同一段唱腔进行比较,以观察梅兰芳艺术实践中对唱腔的不断改进;二是对梅兰芳不同阶段的同类唱腔进行比较,观察梅兰芳不同时期唱腔的特点。

三、文献综述

本论文是对梅派唱腔艺术的系统研究,对相关文献的梳理首先是关于戏曲艺术流派发展方面的。由于梅兰芳京剧艺术在中国戏曲中所占的重要地位和做出的重大贡献,所以与梅兰芳京剧艺术相关的研究资料数量甚丰,对这部分文献的梳理,按照梅兰芳唱腔艺术研究及乐谱文献、其他研究两方面进行。

(一) 戏曲艺术流派发展研究

这类研究主要是探讨如何挽救戏曲艺术流派的衰落局面、如何使戏曲艺术流派得到发展的研究。杨敏的《评剧流派成因浅析》一文,将评剧艺术流派的成因提炼概括为“纵向继承、横向借鉴、立向思维”三点,并认为:“每一个戏曲流派的形成,首先是继承传统以及前人的艺术成果,继承是创新的基础,也是流派形成的基因”^[1],又谈到,“光有继承而无纳新,也不可能创造流派艺术,因此横向借鉴、广收博采便成为评剧流派的另一大成因^[2]。”关于评剧艺术流派的成因,作者最后谈到了“立向思维”,即要勇于创新。吴乾浩的《流派千秋与流派积弊——中国戏曲世纪回顾与展望》一文论述了戏曲艺术流派的弊端,认为“戏曲表演流派中不存在平等的、切磋的、协作的关系,只有师传徒、徒传孙的继承关系。而长期在封建时期小农经济的影响下,梨园行中养成了徒弟对师傅绝对服从、照办的习惯,虽有感觉,亦不敢越雷池一步。这在中华人民共和国成立之后培养的戏曲演员中也没有根本的改变。特别是京剧演员中,往往标榜自己各有所宗,门户森严,以所师法的某一表演流派

^[1] 杨敏.评剧流派成因浅析.戏剧文学,2004年第2期:第4页

^[2] 杨敏.评剧流派成因浅析.戏剧文学,2004年第2期:第4页

为号召,少有超越^[1],”这种局面束缚了艺术流派的发展。《流派千秋和流派积弊》一文还认为“京剧表演流派兴盛后产生的另一个显著弊病是对艺术技巧、手段的特殊强调,忽略了内容的精进与人物塑造的鲜活^[2]。”最后全文做出总结:戏曲艺术流派是需要继承的,“但有效的继承应当是批判的继承,并新的基础上加以显著改进,产生迥异于以往的崭新的艺术。”“京剧与其它戏曲表演流派发展,要有宽泛的概念,允许多方面的探索。要认真总结戏曲流派的经验教训,扫除积弊,走上新路。排除流派积弊,走出误区之时,中国戏曲表演流派才能真正迎来千秋^[3]。”

(二) 梅兰芳唱腔艺术研究及乐谱文献

对梅兰芳唱腔艺术进行系统研究的成果不多见,1986年(中华民国七十四年)于台湾出版的林柏姬的硕士论文《梅兰芳平剧唱腔研究》是其中较早的一项。这篇硕士论文共分五章,其中用一个章节的篇幅(第二章)对梅兰芳的唱腔进行了分析。这一章是将梅兰芳的唱腔按照二黄、反二黄、四平调、反四平调、西皮、南梆子的种类进行划分,每种唱腔选取几个唱段进行分析,分析的内容涉及如下四个方面:1. 音组织,包括唱腔的音域、音阶调式;2. 曲调结构;3. 曲调进行方向;4. 歌词形式。在最后一章的结论中,从音组织、习惯音型两个方面对梅兰芳唱腔特点进行了总结,其中音组织依然是包含音域、音阶、调式三个方面;所谓“习惯音型”的总结就是列出了梅兰芳不同唱腔种类的几种较典型的旋律。论文还在最后一章结尾,对梅兰芳唱腔的尾音、润腔等进行了简单总结。

其他对梅兰芳唱腔研究的成果大致可以分为四类:一是关于梅兰芳唱腔对剧中人物形象塑造的,如《梅兰芳艺术评论集》中的《〈会审〉中的梅派唱腔》,谈了梅兰芳如何创造性的用唱腔塑造公堂上苏三的悲哀和恐惧心情;二是关于梅兰芳唱腔音乐设计的,如《梅兰芳艺术评论集》中任颖华的《试谈梅兰芳的唱腔》,论述了梅兰芳在《洛神》中,如何出于不同的表现目的,对【二黄散板】唱腔进行设计;徐兰沅的《徐兰沅操琴生活》中占用一个章节篇幅的“梅腔西皮的点滴介绍”,介绍了梅兰芳对西皮唱腔不同的创造性设计,认为“梅先生在唱腔的变化翻新上,是规矩严谨的,但又不墨守成规^[4]。”三是关于梅兰芳对唱腔革新的,如陶君起的《浅谈梅

[1] 吴乾浩.流派千秋与流派积弊——中国戏曲世纪回顾与展望.福建艺术,2001年第1期:第6-8页

[2] 吴乾浩.流派千秋与流派积弊——中国戏曲世纪回顾与展望.福建艺术,2001年第1期:第6-8页

[3] 吴乾浩.流派千秋与流派积弊——中国戏曲世纪回顾与展望.福建艺术,2001年第1期:第6-8页

[4] 徐兰沅口述.唐吉记录整理.徐兰沅操琴生活.第三版.北京:中国戏剧出版社,1980年:第183页

兰芳的唱腔艺术》中，论述了梅兰芳对一些传统剧目，如《春秋配》、《代父征》唱腔的革新创造。另外，刘云燕的博士论文《现代京剧样板戏“旦角”唱腔音乐研究》第一章“京剧的形成发展与旦角艺术的演变”中，在大约三千字的简论梅兰芳唱腔特点的文字中，也谈到了梅兰芳对传统唱腔的革新创造；四是梅兰芳唱腔的美学研究，如刘云燕博士论文中，以“甜美中和蕴含蓄”为标题，谈了梅兰芳唱腔所体现出的中国传统美学原则——“圆”和“美”；还有收入《梅韵麒凤——梅兰芳周信芳百年诞辰纪念文集》中的汪人立的《梅派唱腔音乐的美学品格》，这篇文章将梅兰芳唱腔独特的美学品格总结为准确地把握形象、合规律的美、美的自然境界三点，首先，作者谈到“在梅派所有经典剧目中，无不根据人物性格和戏剧情境的开展，精心设计唱腔音乐，都有大量的脍炙人口的经典唱段，它不仅旋律优美，而且以准确地刻画人物性格和表现戏剧情境而具有深刻的感染力”^[1]；接下来，作者又谈到了第二个特点——合规律的美，作者认为戏剧音乐合规律的美是“它不仅应当符合音乐美的一般规律，它也应当符合戏曲音乐建造的特殊规律，它不仅体现了情感与形式的深刻对应，而且在准确地把握戏曲音乐特殊规律中，充分展示自身的特殊魅力”，^[2]并从三个方面去阐释梅兰芳唱腔的合规律的美：1. 梅腔旋律不仅悦耳，而且体现了形式与情感之间的深刻对应；2. 梅腔的声音美、润腔美；3. 梅兰芳发展唱腔时，还注意器乐、说白等各种艺术手段的综合完善，以达到综合美；最后，作者论述了梅兰芳唱腔“绚烂归于平淡”的美的自然境界。

除此之外，丰富的梅兰芳唱腔乐谱资料也是梅兰芳唱腔研究的重要文献。这方面的文献可以分为两大类，一类是唱腔片段集，一类是完整剧目曲谱。第一类文献较重要的有刘天华记谱的《梅兰芳歌曲谱》，吴迎、卢文勤记谱整理的《梅兰芳四十三个曲目唱腔片段集》，以及《梅兰芳全集》（七）收录的《梅兰芳唱腔选集音响整理本》。其中，刘天华《梅兰芳歌曲谱》是较早的梅兰芳乐谱文献，此乐谱集是为1929年梅兰芳访美演出而出版的，用五线谱和工尺谱两种记谱法记写，所记录的谱例有京剧《天女散花》、《霸王别姬》、《千金一笑》、《廉锦枫》、《洛神》、《红线盗盒》、《嫦娥奔月》、《御碑亭》、《贵妃醉酒》、《上元夫人》、《木兰从军》、《麻姑献寿》中的唱腔，以及昆曲《金山寺》、《思凡》、《佳期》、《游园》、《刺虎》中的唱腔。第二

^[1] 梅兰芳、周信芳诞辰100周年纪念委员会学术部主编：《梅韵麒凤——梅兰芳周信芳百年诞辰纪念文集》，北京：中国戏剧出版社，1996年：第141页

^[2] 梅兰芳、周信芳诞辰100周年纪念委员会学术部主编：《梅韵麒凤——梅兰芳周信芳百年诞辰纪念文集》，北京：中国戏剧出版社，1996年：第143页

类乐谱文献是梅兰芳完整剧目的乐谱资料,如《梅兰芳流派剧目荟萃》中收录了《霸王别姬》、《苏三起解》、《风还巢》三出代表剧目,另外,梅兰芳的《穆桂英挂帅》、《生死恨》等代表剧目也有完整的曲谱。

(三) 其他与梅兰芳相关的研究

1、梅兰芳京剧表演艺术研究

戏曲的表演艺术涉及“唱、念、做、打”诸方面,齐如山的《梅兰芳艺术之一斑》^[1]是一部对梅兰芳京剧表演艺术进行综合研究的论著。这部论著是为1929年梅兰芳访美演出所著的,目的是为了向美国观众介绍梅兰芳的艺术。书中对梅兰芳的“歌唱、念白、表情、身段、指法”进行了较系统的记述。此书还附有梅兰芳身段和手势的图片,有助于读者更直观的了解梅兰芳的艺术。

2、梅兰芳生平传记

这类著述颇多,可分为三种类型,一种是侧重于记录梅兰芳生活的,如梅绍武的《我的父亲梅兰芳》(上、下、续),李伶俐的《梅兰芳全传》等;另一种是侧重于记录梅兰芳的艺术经历的,如梅兰芳口述、徐姬传等整理的《舞台生活四十年》;第三种是一些专门性的传记,如齐如山所著的《梅兰芳游美记》、收入《梅兰芳全集》第四卷的《东游记》和《我的电影生活》。

其中,第二种文献是较重要的学术研究文献。梅兰芳口述、徐姬传等记录的《舞台生活四十年》中,有不少关于梅兰芳学戏、排戏、改戏的记录,这对于研究梅兰芳对京剧的革新创造,是不可多得的材料,如在这本书的第228页提到对《贵妃醉酒》的改革:“《醉酒》既然重在做工表情,一般演员,就在贵妃的醉话醉态上面,做过了头……”,“所以我历年演唱的《醉酒》就对这一方面,陆续加以冲淡,可是还不够理想。前几年我在北京费了几夜功夫,把唱词念白彻底改正过来。”^[2]书中还有一些记录剧目变革的文字,如第223页:“据说从前老派的《女起解》,是连着《三堂会审》唱的。苏三在狱中只有四句原板。这段反二黄是王大爷(瑶卿)添进去的,唱工加多以后,大家就不连《会审》唱了。”^[3]这段文字讲述了剧目《玉堂春》的变迁。

[1] 1935年台湾“国剧学会”出版

[2] 梅兰芳口述,徐姬传等整理,《舞台生活四十年·梅兰芳全集(第一卷)》,第二版,石家庄:河北教育出版社,2001年,第228页

[3] 梅兰芳口述,徐姬传等整理,《舞台生活四十年·梅兰芳全集(第一卷)》,第二版,石家庄:河北教育出版社,2001年,第223页

书中还有讲述梅兰芳对唱腔改革的内容,如第155页到158页,记录了梅兰芳对《宇宙锋》中一段反二黄唱腔的改造。

3、梅兰芳戏剧改革观研究

这方面较重要的文章有:宁殿弼《梅兰芳改革京剧的艺术理论概观》^[1],石磊《论“移步不换形”——梅兰芳的京剧改革观》^[2],陆挺《梅兰芳“移步不换形”的理论实质》^[3]等。这些文章都认为梅兰芳“移步不换形”的戏剧改革观首先是倡导“移步”,主张“改革”,但是这种改革是不违背艺术规律的、继承传统基础上的改革,以回应认为梅兰芳的“移步不换形”是反对戏曲改革、反对京剧演现代戏的观点。另外还有李伟的博士论文《论二十世纪中国戏曲改革的三大模式及其演变——以京剧为考察对象》,作者将梅兰芳“移步不换形”的戏曲改革模式,同田汉模式和延安模式并称为建国前中国戏曲改革的三大模式,文章讨论了三大模式应时代需要而产生、形成、合流,而后又相克相生的发展演变的必然逻辑,最后得出结论:艺术应该“穿越”政治、“皈依”文化,对继承传统,又力图不露痕迹的改革传统的梅兰芳模式,与尝试以现代戏剧观念整合传统戏曲的田汉模式持肯定态度。

4、与梅兰芳相关的社会性别研究——男旦艺术研究

以梅兰芳为代表的京剧男旦艺术,是社会性别研究领域所关注的话题,这方面的论文有徐蔚的《梅兰芳男旦艺术鼎革论析》^[4]、《华夏戏曲中的男旦艺术之我见》^[5],陈娅玲《“男旦”艺术现象的文化内涵》^[6],收入《梅韵麒风——梅兰芳周信芳纪念文集》的周传家的《男旦雌黄》;论著有黄育馥的《京剧·跷和中国的性别关系》,等。徐蔚在《梅兰芳男旦艺术鼎革论析》中,首先简要梳理了男旦艺术的历史,并且总结了梅兰芳等男旦艺术兴盛的背景:其一,涤荡旧弊、废除相公私寓,男旦的职业人格提高;其次,女班入京,女观众入戏园,旦角从早期京剧中的配角地位迅速趋升至舞台中心,为男旦表演艺术的开拓提供了实践空间;其三,新的观演关系以及在此基础上的男旦艺术家与文人剧作家的新型合作。文章认为20世纪剧坛的这些时代语境的变迁,为旦角艺术的隆盛造就了相应的机缘和可能性。文章还进一步论述了“梅兰芳为代表的京剧男旦群体对旦行艺术进行全方位的改进与创新,“技”

^[1] 载于《戏曲艺术》1996年第2期。

^[2] 载于《中国京剧》1997年第2期。

^[3] 载于《东南大学学报》(哲学社科版)2006年s1期。

^[4] 载于《戏曲艺术》2007年第3期。

^[5] 载于《戏剧——中国戏剧学院学报》2007年第3期。

^[6] 载于《四川戏剧》2006年第6期。

层面的提高与“道”内涵的立意成为梅氏鼎革的重心,‘外形结构之美’与‘内涵意境之美’的双重汇融,是男旦艺术突破前代局囿并促使京剧整体艺术品格得以提升的不二法门”^[1]。黄育馥的《京剧·跷和中国的性别关系》,将京剧作为一种社会文化现象,从京剧的历史中探寻中国两性之间关系变化的社会史。本书通过 1902 至 1937 年跷在京剧舞台上的兴衰变化,特别是三个时间点踩跷情况的变化:1902 年王瑶卿萌生废跷的念头、1909 年王瑶卿首次成功的扮演了不踩跷的“十三妹”形象、1937 年的新创作剧目大多数不再用跷,进一步联系京剧在 1917 年至 1937 年女性形象体现出身体的健康和心理的坚强、花衫所塑造的大批有胆有识、智勇双全的人物,以及这一时间段中京剧女演员的加入、女性观众群的形成与壮大所带来的京剧性别结构的变化,最后得出结论:跷是中国封建父权制社会的产物,跷是中国封建社会性别角色期待的体现;二十世纪初的废跷现象是多种因素起作用的结果;随着社会的发展和文明的进步,艺术形式的功能也表现出动态的特征。文中也提到了梅兰芳具有极好的跷功,以及 19 世纪 30 年代初,梅兰芳挑战和背叛了《梅龙镇》、《贵妃醉酒》、《玉堂春》等戏踩跷的传统,也谈到了梅兰芳在新编剧目《天女散花》、《嫦娥奔月》、《西施》、《洛神》等戏中所塑造的美丽、文静、娴雅的崭新的女性形象。

5、梅兰芳的观众观研究

观众与演员之间良好的互动关系,对于表演艺术家的成功意义重大。梅兰芳之所以获得“轰动九城”、“万人空巷”的效应,与他的观众观有紧密联系。论文集《梅韵麒风》中,和宝堂的论文《论梅兰芳的观众观》将梅兰芳的观众观总结为:尊重观众、忠实观众,对剧目和表演或者唱腔的改革,首先要考虑到观众是否接受。可见,梅兰芳将观众与演员的关系完全看作是水与舟的关系,深知水可以载舟亦可覆舟。

6、梅兰芳京剧艺术文化的研究

这类研究是将梅兰芳京剧艺术作为一种社会文化现象来研究,或者是以文化的角度去重新审视梅兰芳的京剧艺术。这方面的论著有:周姬昌《梅兰芳与中国文化》,徐城北的《梅兰芳与二十世纪》、《梅兰芳百年祭》、《梅兰芳与二十一世纪》(合称为《梅兰芳三部曲》)等;论文有:傅谨《东方艺术的身份确认——梅兰芳 1930 年访美的文化阐释》^[2]等。徐城北的《梅兰芳三部曲》是一部重要的梅兰芳研究系列丛

^[1] 许蔚.梅兰芳男旦艺术鼎革论析.戏曲艺术,2007年,第3期:57-61页

^[2] 载于《中国京剧》2007年第9期。

书，第一部《梅兰芳艺术谭》共分为三编。第一编“梅氏坐标图”，选取1921年、1933年、1938年、1949年、1959年五个时间点，叙述梅兰芳生平中的典型事件；第二编“梅门艺术谭”，从梅之舞、梅之歌、梅之大、梅之线、梅之性、梅之禅、梅之气、梅之梅几个方面，谈梅兰芳的艺术成就与生平事迹；第三编“梅派未来说”，根据作者的解释，这一编“是以先进思想和科学方法为依据，预测一下曾经广有影响的梅派艺术在未来社会中，应当起到什么样的功能，完成什么样的任务，以及由此所决定的创建何等队伍与落实何等措施^[1]”。作者将这一编的结论概括为：“一、梅派作为京剧一种最具影响和魅力的流派样式，逐渐从现代人心目中“弱化”和“远去”，属于必然趋势。”“二，梅派作为京剧这门古典艺术的‘第一流派’，虽也需要发展，但只能沿着古典艺术的道路前进。”“三，不是所有的古典艺术流派都可以‘和平’地流传后世，大量的湮灭，只有少数才能实现‘弱化’和‘远去’。而作为曾经具有‘超一流’影响的梅派，恰恰处在将要湮灭却又难于湮灭的尴尬境地。”^[2]这部系列丛书的第二部《梅兰芳百年祭》和第三部书《梅兰芳与二十一世纪》，是作者站在新旧世纪交叉点上，怀着“世纪末情怀”，对梅兰芳与梅兰芳文化的二度与三度解读。傅谨的《东方艺术的身份确认——梅兰芳1930年访美的文化阐释》揭示了梅兰芳访美的深层文化内涵，即“进入二十世纪之后，中国戏剧的文化身份又一次出现认同危机。至少在以齐如山为代表的这批对东西方文化交流有贴身观察和深切感受的文化人而言，东方艺术是迫切需要在西方文化面前证明自己的，而且，只有当它有能力在西方的文化语境里证明了自己的艺术价值，他才有可能在今后的岁月里继续存在并且发展。”^[3]

综上所述，与梅兰芳京剧艺术相关的研究涉及诸多方面，取得了较丰硕的成果。其中对于梅兰芳唱腔音乐本体的研究，虽然取得了一定的成绩，但是仍有继续开拓的余地。象林柏姬《梅兰芳平剧唱腔研究》这样专门对梅兰芳唱腔的音阶、音域、调式、调性等方面进行分析的著述，尚需更加明确、深入地阐明梅兰芳唱腔的特点。其他大部分对梅兰芳唱腔艺术的研究，一般是得出一些类似于“圆润”“婉转”“柔美”“大气”这样的总结，更是缺乏深入、细致的分析。另外，几乎没有以“流派”的视角对梅兰芳的唱腔进行研究的。所谓流派是一脉相承的，不仅要关注梅兰芳本人的唱腔，而且要关注梅兰芳唱腔的传承，而这些研究则大多只关注梅兰芳本人的

^[1] 徐城北《梅兰芳艺术谭》南京：江苏教育出版社，2005年：第275页

^[2] 徐城北《梅兰芳艺术谭》南京：江苏教育出版社，2005年：第276—277页

^[3] 傅谨《东方艺术的身份确认——梅兰芳1930年访美的文化阐释》，《中国京剧》，2007年，第10期：24-25页

唱腔艺术。

四、研究方法

（一）文化脉络中的音乐研究

本课题研究的基础是民族音乐学“将音乐放置在文化脉络中进行研究^[1]”的方法和观念，不仅研究音乐本身，也研究生成这种音乐的文化脉络。任何音乐现象都与特定的社会文化背景密切相关，存在于不同社会文化背景中的音乐也一定会表现出不同的社会文化属性。音乐流派的生成同样也与孕育其生长的社会文化背景关系密切，不同的社会历史和社会文化、不同时代人们的审美观，会造就流派迥然相异的艺术特点，反之，特定的流派又可以反映出特定时代的社会文化内涵。

（二）个案分析法

另外，本课题采用个案研究法。京剧梅派艺术在上个世纪的空前繁荣发展，是戏曲流派发展史中的典型事件，通过对这一典型个案进行描述、阐释和理论分析，揭示戏曲流派发展变化的内在规律，并从中总结或提取戏曲流派发展的普遍性规律。

（三）“中国传统音乐结构层次”理论的运用

尊师王耀华教授早在1989年出版的著作《福建南音初探》中，就以福建南音为例，将中国传统音乐的结构划分为音腔、腔格、腔韵、腔句、腔调、腔套、腔系等七个层次^[2]。音腔“与欧洲民族传统音乐的单音一样，都是结构音乐活体中的一种最小的有机元素^[3]”，音腔的概念是由沈洽先生提出的，即“所谓腔，指的是音的过程中有意运用的，与特定的音乐表现意图相关联的音成分（音高、力度、音色）的某种变化^[4]”；“腔格指的是由两个或者两个以上的乐音所构成的音乐结构的基本单位^[5]”，“腔格是不同音组合的最小单位^[6]”；一个腔韵往往是由几个或十几个腔

[1] 王耀华.中国传统音乐概论.第四版.福州:福建教育出版社,2003年:第11页

[2] 王耀华.福建南音初探.福州:福建教育出版社,1989年:第186页

[3] 王耀华.福建南音初探.福州:福建教育出版社,1989年:第187页

[4] 沈洽.音腔论,中央音乐学院学报,1982年,第4期:13-21页

[5] 王耀华.福建南音初探.福州:福建教育出版社,1989年:第186页

[6] 王耀华.福建南音初探.福州:福建教育出版社,1989年:第187页

格组成。“腔韵，意即乐曲中最具特性，因而也是最典型的音调^[1]”，它“在曲调的反复循环中，在一定的结构地位中，保持不变或基本不变^[2]”，构成音乐的回环之美；

“腔调，指的是按照一定格式而组成的曲调框架，腔套是多种腔调依一定章法联结而成的套曲。多种有内在联系的腔调，形成具有不同表情功能的腔调系统，即构成腔系^[3]。”这一唱腔结构层次的划分，是对中国传统音乐结构的深层次剖析。

中国传统音乐结构层次中最基础的“腔音”与“润腔”是几乎可以等同的。“润腔”这一名词是由于会泳先生（1926-1977）首先提出来的，董维松先生（1930-）进一步对润腔的概念进行了界定，即“润腔，是民族音乐（包括传统音乐）表演艺术家们，在他们演唱或演奏具有中国民族风格和特色的乐曲（唱腔）时，对它进行各种可能的润色和装饰，使之成为具有立体感强、色彩丰满、风格独特、韵味浓郁的完美的艺术作品^[4]。”根据董维松先生音高式润腔、阻音式润腔、节奏性润腔、力度性润腔、音色性润腔五大类的分类法^[5]，润腔是指在音高、节奏、力度、音色方面对音乐所做的润色，而润腔在这些方面对音乐的润色，恰恰是通过音腔在音过程中发生的音高、节奏、力度、音色的变化而实现的。虽然在音腔的概念中只提到音高、力度、音色的变化，但是这些变化往往也会伴随节奏和节拍方面的变化，如唱奏中的渐强或者渐弱的力度变化的同时，常常同时会有渐快和减弱的节奏变化。除此之外，阻音式润腔，其实也是在音过程中的一种音成分的变化。所以，腔音的分类完全可以借用董维松先生润腔的五分法，即音高式腔音、阻音式腔音、节奏性腔音、力度性腔音、音色性腔音。

在中国传统音乐“腔格”理论的基础上，尊师发表了《论‘腔音列’》一文，是对“腔格”理论的系统性总结和升华。论文中，首先对腔音列的概念进行了界定：

“在中国传统音乐结构层次中，作为不同乐音的最小单位，腔音列指的是由两个或两个以上乐音所构成的音组。它最少包括两个乐音，一般由三个乐音组成，也有由四个或较多乐音组成的^[6]。”

尊师依据不同分类目的和分类标准，对中国传统音乐的腔音列做出这样几种分类：“一是按乐音之间的距离关系分为宽腔音列、窄腔音列、大腔音列、近腔音列、

[1] 王耀华.福建南音初探.福州：福建教育出版社，1989年：第188页

[2] 王耀华.福建南音初探.福州：福建教育出版社，1989年：第188页

[3] 王耀华.福建南音初探.福州：福建教育出版社，1989年：第188页

[4] 董维松.论润腔.中国音乐，2004年，第4期：第62页

[5] 董维松先生润腔的五大类分类法是以于会泳四大类分类法为基础提出的，其中阻音式润腔是董维松先生新增加的润腔类别。

[6] 王耀华.论‘腔音列’（上）.音乐研究，2009年，第1期：第5页

小腔音列、增腔音列、减腔音列；二是按腔音列对音乐风格特点的影响程度分为典型性腔音列和一般性腔音列；三是在声乐作品中按腔音列与唱词字调的关系分为字腔和过腔^[1]。”尊师在文中还对中国传统音乐腔音列制订了系谱：

中国音乐体系腔音列系统表^[2]

类别	三音列
增腔音列	do-mi-升 sol, 降 la-高音 do-mi
大腔音列	do-mi-sol, sol-si-高音 re, fa-la-高音 dol
宽腔音列	mi-la-高音 re, la-高音 re-sol
	la-高音 re-mi, mi-la-si
	re-sol-高音 do
	sol-高音 do-re, do-re-sol
近腔音列	do-re-mi, sol-la-si, fa-sol-la
窄腔音列	低音 la-中音 do-re, re-fa-sol
	mi-sol-la, si-高音 re-mi
	低音 sol-la-中音 do, do-re-fa
	re-mi-sol, la-si-高音 re
小腔音列	la-高音 do-mi, do-mi-la, mi-la-高音 do
减腔音列	升 do-mi-sol, la-高音 do-降 mi

中国广大的地域中，不同地区的音乐，腔音列也有所不同，按照腔音列系统表：“以近腔音列为基准，往上以两个纯四度或纯四度与大二度的连续为特点的宽腔音列，是中国西北部和北部地区常用的腔音列；往下以大二度、小三度，或小三度、大二度的连接为特点的窄腔音列，是中国东南部和南部地区常用的腔音列；在宽腔音列、窄腔音列上下的以大三度、小三度，或小三度、大三度连接为特点的大腔音列、小腔音列是中国西南部少数民族常用的腔音列。近腔音列、增腔音列、减腔音列则为较小范围地区或乐种所使用，……^[3]。”

京剧唱腔音乐中，也存在这样的音乐结构层次。京剧唱腔中有着丰富的音高型

^[1] 王耀华论‘腔音列’（上）.音乐研究，2009年，第1期：第5页

^[2] 王耀华论‘腔音列’（上）.音乐研究，2009年，第1期：第6页

^[3] 王耀华论‘腔音列’（上）.音乐研究，2009年，第1期：第6页

用：一是增加唱腔的韵味，二是可以“正字”，三是有助于唱腔的情感表达。京剧不同行当、不同流派的唱腔各有其独特的典型性腔音列；京剧唱腔中也存在着不同层次结构的腔韵；京剧唱腔每一句歌词的旋律一般都是一个腔句；京剧唱腔的一对上下句组成一个腔调；京剧的“成套唱腔”就是腔套。京剧的腔系主要有西皮腔系、二黄腔系、反西皮腔系、反二黄腔系等。西皮腔系包括【西皮散板】、【西皮慢板】、【西皮原板】、【西皮二六】、【西皮摇板】、【西皮流水】、【西皮快板】等一系列不同板式，【南梆子】也可以纳入“西皮”的近似腔系；二黄腔系则包括【二黄散板】、【二黄原板】、【二黄慢板】等板式，【四平调】也可以纳入“二黄”的近似腔系；反西皮腔系包含【反西皮二六】、【反西皮摇板】、【反西皮散板】等不同板式；反二黄腔系包括【反二黄原板】、【反二黄慢板】、【反二黄摇板】、【反二黄散板】等板式。

在京剧唱腔的结构层次中，能反映流派唱腔风格特点的主要表现在音腔、腔音列（腔格）、腔韵三个结构层次中。不同流派唱腔的腔音运用有其不同的特色。不同流派唱腔在腔音列与腔韵两个结构层次中也存在着差异。在此基础上，不同流派唱腔形成了具有自身特点的腔调。另外，京剧唱腔虽然有着较固定结构的唱腔套式，但是有时流派也有自己独创的套式，这就形成了流派独特的腔套。

五、中国传统音乐中“流派”概念的界定

“流派”是中国传统音乐众多艺术门类普遍存在的现象。“流”有水的支流的意思，“派”也有水的支流的意思，“流派”一词有两种含义，一是水的支流，二是学术、文艺方面的派别^[1]，其中第二种含义当是第一种含义的引申。根据其本意，我们可以将“艺术流派”理解为艺术的分支、分流。艺术是多姿多彩、风格多样、富于变化的，当以某种风格为核心的艺术分支形成一定的规模时，艺术流派就形成了。从共时的角度来看，艺术流派群起纷争，营造出丰富多样的艺术风格，促进了艺术的发展；从历时的角度看，艺术流派的更替，顺应着历史环境的变迁，后来者必定表现出与前辈不同的独到之处，从而也推动了艺术前进的脚步。

（一）中国传统音乐流派的种类

中国传统音乐中普遍存在着“流派”的现象。中国传统音乐众多的艺术流派，

^[1] 辞海，上海：上海辞书出版社，1979年：第2179页

其概念内涵并不相同，基本上可以划分为两大类，一是地域性艺术流派，二是艺术家流派。

地域性艺术流派形成的决定性因素是不同地域的文化，其命名往往显示流派生成地的地名，如京剧的京朝派（也叫京派或者北派）和海派（也叫南派），是属于这一类的流派。京剧诞生于北京，到 1840 年前后逐渐成熟，在其发展过程中广泛吸收北京的城市文化的滋养。清代同治六年（1867 年），京剧开始进入上海社会，发展中难免会受当地文化影响，在唱腔、舞台表演、剧目、舞台装饰等方面均发生了变化，形成了不同于北京京剧的风格特色。原北京的京剧被称为“京朝派”，与此相对，上海的京剧被称为南派京剧或者海派京剧。另外，豫剧的豫东调和豫西调，筝乐领域的河南筝派、山东筝派、陕西筝派、潮州筝派、客家筝派、武林筝派等，二人台的西路调、东路调、中路调，古琴的虞山派、浙派、蒲城派、诸城派、广陵派、蜀山派、九嶷派等。

艺术家流派形成的决定性因素是创派艺术家独特艺术风格的形成，这类流派多由创派者的姓氏来命名。这一类艺术流派，除了创派者个人需形成独特艺术风格之外，被广大观众及业内人士所认可、形成一定的影响、有一定数量的传承人、拥有自己独有的代表作等，也是称其为一个流派的条件。中国传统音乐的艺术流派如，河南豫剧的陈（素真）派、常（香玉）派、马（金凤）派、崔（蓝田）派、阎（立品）派，越剧的袁（雪芬）派、尹（桂芳）派、范（瑞娟）派，河南坠子的乔（清秀）派、赵（铮）派，京剧旦角的梅（兰芳）派、程（砚秋）派、尚（小云）派、荀（慧生）派、张（君秋）派，老生的谭（鑫培）派、余（叔岩）派、麒（麟童）派、言（菊朋）派、马（连良）派等。

当然，地域性流派与艺术家流派往往是相互交叉、相辅相成的。地域性流派往往是由众多的艺术家流派组成的，艺术家流派往往会带有其所属的地域性流派的烙印。

（二）中国戏曲艺术家流派概说

在中国戏曲艺术领域中，最引人注目的现象是丰富多彩的艺术流派，几乎每一个剧种都包含丰富的艺术家流派。某剧种某段时间艺术家流派群起纷呈，是这一剧种繁荣发展的标志。王耀华教授认为戏曲艺术流派：“是以某一个体艺术家或艺术家群体为核心，集众多艺术家的创造性艺术劳动成果，所形成的具有优秀代表作、

独特艺术创造、鲜明艺术风格、受到广大人民群众喜爱、得以几代传承的艺术派别^[1]”。戏曲艺术家流派形成的条件可以概括为如下三点。

1、戏曲艺术家流派形成的关键——流派创始人的独特艺术风格

创派艺术家的独特艺术风格是戏曲艺术家流派形成的最关键和最根本条件。戏曲艺术流派所具有的艺术特色，即是开创流派的艺术家所具有的独特艺术个性与艺术风格，如程砚秋所创立的程派艺术凄婉哀怨的艺术风格即是程砚秋的个人艺术风格，荀慧生所创立的荀派京剧艺术活泼妩媚的艺术风格即是荀慧生的个人艺术风格，尚小云所创立的尚派京剧艺术刚健婀娜的艺术风格也就是尚小云的个人艺术风格。独特的艺术风格也是形成一个流派的首要 and 必要的条件，没有独特的艺术风格，就不能成为一个流派。

流派创始人独特艺术个性与艺术风格的形成，是戏曲艺术家艺术成熟的标志，也是艺术家创造精神和聪明才智的结晶。戏曲艺术家往往会将这些独特的创造体现在唱腔、表演、剧目等创作整体的方方面面。

2、戏曲艺术家流派的代表艺术家群体——流派创始人及其传承人

所有的艺术流派都是一个艺术家的集合体，如欧洲浪漫乐派的舒伯特、韦伯、肖邦、舒曼、李斯特、门德尔松、威尔弟，印象乐派的德彪西和拉威尔；中国唐代边塞诗派的高适、岑参、王昌龄，山水诗派的王维、孟浩然；中国古琴流派之虞山琴派的严天池、徐青山。中国戏曲艺术家流派的艺术家集合体是由流派创始人和一定数量的传承人组成的，这些传承人是戏曲艺术流派创始人的追随者，他们因为创派艺术家在艺术方面的成功和影响力而集结在其门下，进行学习并且传承流派的艺术。

中国戏曲艺术家流派的特殊之处在于，流派的传承人们是将创始人的艺术尽量保持原样地继承下来，程派的传人像程砚秋、荀派的传人酷似荀慧生、余派的传人酷肖余叔岩。虽然因为性格、气质、音质等方面的差别，各流派的传人也表现出自己的艺术个性，但是，戏曲艺术家流派更加强调的是艺术的共性，传承人要尽量做到对创始人艺术风格的原样继承，这种继承甚至要精确到每一个润腔、每一个身段、每一个眼神、每一个咬字。当然，在戏曲艺术家流派的发展史上，也有一些艺术家，在继承流派艺术的基础上，不断的创造与革新，当这种创造积累到一定的程度，就导致了一个新流派的诞生，这个艺术家从流派的传人上升为一个新流派的“盟主”。

^[1] 王耀华.戏曲艺术流派的形成、现状及其启示.当代戏剧, 2009年,第1期: 34-35页

3、戏曲艺术家流派的显著标志——代表剧目

一定数量的代表性剧目是戏曲艺术家流派明显的标志,每一个戏曲艺术家流派都有自己独有的代表剧目,如豫剧常(香玉)派的《拷红》、《花木兰》、《白蛇传》,马(金凤)派的《穆桂英挂帅》、《花打朝》、《花枪缘》,崔(兰田)派的《桃花庵》、《三上轿》、《秦香莲》、《卖苗郎》,京剧程(砚秋)派的《荒山泪》、《锁麟囊》、《六月雪》,荀(慧生)派的《红娘》、《荀灌娘》、《红楼二尤》,等等。这些代表剧目是艺术家独特艺术风格与艺术个性的集中体现,这些代表剧目也是最有利于流派艺术家艺术个性发挥的剧目。

艺术家流派的代表剧目来源有两种情况,一是一些传统剧目,经过多个流派的艺术家的演绎之后,由于最适宜某个艺术家流派艺术个性的发挥,从而获得了最精彩的诠释,最终成为这一流派的代表剧目。比如京剧经典传统剧目《六月雪》(又名《窦娥冤》),多个艺术家流派都曾经搬演过,但是,因为程砚秋的艺术个性和艺术风格更适宜悲剧的演绎,而《窦娥冤》这出剧目深刻的悲剧性也正有利于其艺术个性的发挥,所以,程砚秋所诠释的窦娥成为观众心目中的经典,《窦娥冤》也逐渐成为程派的代表剧目,以至于其他流派也渐渐不再上演。

二是艺术家流派独创的剧目,这些剧目是围绕着某个戏曲艺术家的创作群体为之“量身定做”的,如程(砚秋)派的《锁麟囊》、《春闺梦》、《荒山泪》,荀(慧生)派的《荀灌娘》,尚(小云)派的《峨嵋剑》、《珍珠扇》等等。这类剧目,是专属于某个艺术家流派的,其他的艺术家流派是不能学习的,这是所有艺术家流派都墨守的成规。这类剧目既然是“量身定做”,也是非常适宜艺术家艺术个性的发挥的。这些流派的独创剧目,曾经是与传统剧目相对的新编剧目,但是经过艺术家流派的持续传承,最终也成为流派传统剧目。

(三) 京剧梅派艺术概说

京剧发展史堪称是一部流派艺术的发展史,而京剧流派的沿革历程是有规律可循的。早期的流派带有明显地域性特点。老生“前三杰”(也称为“老三鼎甲”)的余三胜(1802-1866)又被称为“鄂派”、程长庚(1812-1882)被称为“徽派”、张二奎(1814-1864)被称为“京派”,他们的艺术带有明显的京剧形成期的烙印。到谭鑫培(1847-1917)时代,艺术家艺术个性的成熟,终于形成了以个人艺术风格特征为标志的艺术家流派。继谭鑫培之后,众多的旦角艺术流派纷纷兴起,营造了一

个京剧艺术家流派高度繁荣发展的局面。1867年，京剧南下上海，受这一开放大都市社会文化环境的影响，又形成了以勇于革新、时尚新潮为特色的“海派”（也称为南派）京剧，与京派（又成为北派）京剧一同形成“两极鼎力”的两大地域性流派。

梅兰芳继承家族传统，8岁开始学戏，11岁登台，学艺过程中曾转益多师。经过长期的艺术积累，梅兰芳在民国初年已经声名鹊起，与此同时他也开始了与齐如山等人的合作，这成为他京剧演艺事业的转折点。从此，梅兰芳开始编演新剧目，并逐渐形成自己独特的艺术风格，创造了京剧史上著名的京剧梅派艺术。

梅兰芳的京剧艺术具备了流派形成的条件。首先，梅兰芳的京剧艺术有其独特的艺术风格，与同时代的程砚秋、尚小云、荀慧生京剧艺术风格不同，具备形成流派的最根本条件。

其次，梅派京剧艺术传承至今，形成了它的一个代表艺术家群体。继梅兰芳之后，梅派京剧艺术传人中较有影响的传人有李世芳（1921-1947）、言慧珠（1919-1966）、杜近芳（1932-）、张春秋（1926-）、梅葆玖（1934-）、李胜素（1967-）、史敏（1972-）、胡文阁（1967-）等等。众多的传人使梅兰芳的京剧艺术传承至今，并且保持其在中国乃至世界上较大的影响。

最后，梅兰芳的京剧艺术有数量众多的代表剧目。其中，梅兰芳独创的剧目有《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《天女散花》、《麻姑献寿》、《西施》、《洛神》、《红线盗盒》、《廉锦枫》、《太真外传》、《俊袭人》、《生死恨》、《抗金兵》、《穆桂英挂帅》等，这些剧目是梅兰芳京剧艺术流派独有的，其他流派是不能搬演的。梅兰芳较有影响的传统剧目有《女起解》、《玉堂春》、《御碑亭》、《三娘教子》、《四郎探母》、《武家坡》、《彩楼配》、《大登殿》、《汾河湾》、《游龙戏凤》、《龙凤呈祥》等等，这些剧目是多个流派共有的。另外，传统剧目《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《凤还巢》、《宇宙锋》等由于梅兰芳的成功改革和出色演绎，而成为梅派的经典代表剧目，其他流派几乎不再搬演。

综上所述，梅兰芳的京剧艺术理所当然可以称为一派。

第一章 梅兰芳京剧唱腔艺术沿革

梅兰芳所创造的京剧梅派艺术在中国京剧史上占有举足轻重的地位，他上承陈德霖、王瑶卿，在继承传统的基础上进行大胆的创新，开创了一个京剧旦角艺术发展的新时代，并对其后旦角艺术发展产生深远的影响。

第一节 梅派唱腔艺术兴起的背景

一、时代的大潮

梅兰芳艺术活动的鼎盛时期是在二十世纪的二三十年代，此时正是中国社会大变革、大动荡的时期，1911年爆发了辛亥革命，1919年的“五四”运动又在中国大地上轰轰烈烈地展开。这两次中国近代史上具有划时代意义的革命运动，所带来的不仅仅是社会政治方面的震荡，延续几千年的中国传统文化也受到了猛烈冲击。

京剧大约诞生于1840年前后，到梅兰芳艺术活动的鼎盛期也进入了其发展的高潮。作为社会文化组成部分的音乐艺术，不可能不受整个社会政治、文化变革的影响，近代史上这两次重大社会政治变革使京剧也产生了巨大的变化，京剧舞台上出现了“生旦并重”的新局面。京剧的早期是生角艺术的天下，以旦角为主的剧目在京剧总剧目数量中只占很小的比重。王芷章所著《中国京剧编年史》中，依据《花史续编》、《法婴秘笈》所载的剧目，加上所统计的道光年间上演的京剧剧目，对1861年（清咸丰十一年）前后的京剧剧目按行当做出统计，其中，老生行的戏共计115出，“拿米和青衣、花旦、净角等行之戏作比较，超出它们数倍之多^[1]”。吴迎在《梅兰芳演唱艺术的形成与发展》一文中提到，梅兰芳出生时的十九世纪末，“青衣唱腔艺术没有像老生行当那样取得较高的成就，旦角没有挑大梁的，旦角戏只占百分之十而已，‘对儿戏’（即生旦并重的剧目）也不过百分之二十，青衣行当唱大轴的没有出现过^[2]”。京剧早期半个多世纪的生角艺术繁荣发展时期中，先后涌现了前三杰、后三杰、前四大须生、后四大须生等著名的生行表演艺术家，他们营造了繁盛的京剧生角艺术，特别是京剧老生艺术家谭鑫培（1847-1917），是京剧生角艺术的

[1] 王芷章.中国京剧编年史（上）.北京：中国戏剧出版社，2003年：第259页

[2] 吴迎.梅兰芳演唱艺术的形成和发展.上海：中国唱片上海分公司出版《梅兰芳老唱片全集》所附图书，第38页。

伟大改革家，其创造的京剧谭派表演艺术成为了京剧艺术的典范，对其后的京剧艺术发展也产生了深远的影响。

谭鑫培在其艺术生涯的晚期，观众对其表演艺术的热情已经大大减退，这标志着一个“生角艺术王朝”的衰败。谭鑫培之后，旦角艺术已经上升至超越生角艺术的地位。《中国京剧史》中所列举的1917年至1937年京剧鼎盛阶段的剧目中，旦行戏大大超过生行戏的数量，其中的创作剧目旦行戏有98部，生行戏只有24部；整理改编的传统剧目，旦行有43部，生行只有27部。由此明显可见京剧旦角艺术地位的上升。旦角艺术的兴盛同京剧的鼎盛时期相重合，也足见旦角艺术对整个京剧艺术发展的贡献。

梅兰芳正是在此时崛起的一代旦角艺术家，他上承王瑶卿、陈德霖等前辈艺术家，在继承传统的基础上勇于开拓创新，并形成自己独特的艺术风格，创立了梅派京剧艺术。他开创了一个旦角艺术蓬勃发展的新时代。继梅兰芳之后的程砚秋、尚小云、荀慧生纷纷创立了自己的旦角艺术流派，梅兰芳与程砚秋、尚小云、荀慧生被并称为“四大名旦”。“四大名旦”之后又涌现了有“四小名旦”之称的旦角艺术家李世芳、张君秋、毛世来、宋德珠。梅兰芳与其后崛起的众多旦角艺术家共同营造了中国京剧史上兴旺发达的旦角艺术时代。

对于中国京剧史上旦角艺术地位上升的原因，梅兰芳在他的《舞台生活四十年》中谈到：

从前的北京，不但禁演夜戏，还不让女人出来听戏。社会上的风气认为男女混杂，是有伤风化的。仿佛戏是专唱给男人听的，女人就没有权利来享受这种正当的娱乐。这真是封建时代的顽固脑筋。民国以后，大批的女看客涌进了戏馆，就引起了整个戏剧界急速的变化，过去是老生武生占优势，因为男看客听戏的经验，已经有他悠久的历史，对于老生武生的艺术，很普遍的能够加以批判和鉴赏。女看客是刚刚开始看戏，自然比较外行，无非来看个热闹，那就一定先要捡漂亮的看，象谭鑫培这样一个干瘪老头儿，要不懂得欣赏他的艺术，看了是不会对他发生兴趣的。所以旦的一行，就成了他们爱看的对象，不到几年功夫，青衣拥有了大量的观众，一跃而居于戏曲行当里最重要的地位，后来参加的这一大批新观众也有一点促成的力量^[1]。

梅兰芳认为女性观众走进戏馆而带来的审美趣味的变化，是旦角艺术地位变化

^[1] 梅兰芳口述，许姬传记，舞台生活四十年，第二版，石家庄：河北教育出版社，2001年：第114页

的重要原因，其实这仅仅是一个表面现象。京剧史上旦角艺术地位的上升，其实是近现代资本主义启蒙主义思潮的传入，对中国几千年男尊女卑封建思想的冲击，在京剧艺术中所发生的社会性别方面的变迁。

正如上面所引的梅兰芳的一段话，京剧发展初期（十九世纪后半叶至二十世纪初）几乎是男人的天下，无论是演员还是观众都是以男性为主。京剧剧目中，生角戏占绝大多数，生角艺术是京剧表演艺术的核心。京剧舞台上少部分的女性形象，却大多是以“思春的、愚蠢的、邪恶不贞的”作为其性格特征^[1]。二十世纪初的二三十年代，京剧中的社会性别观念发生了巨大的转变，女性观众开始走进戏园子，女性逐渐成为京剧舞台上的主角。这时期，京剧舞台上的女性人物性格特征也发生了巨大的变化，京剧舞台上的女性形象以“追求爱情”为其主要的性格特征，而且京剧舞台上塑造了一些超凡脱俗的女神形象，使人尊敬和仰慕，打破了京剧中一贯宣扬的“男尊女卑”的陈腐观念。

所以，社会大环境为京剧旦角艺术的兴盛创造了条件，而梅兰芳正是在此时进入了艺术发展的黄金时代。梅兰芳在京剧舞台上塑造了众多的女性形象，有一部分是颇具进步意义的：为救母不惜牺牲自己生命的孝女廉锦枫；《宇宙锋》中具有反叛精神的赵艳荣；《生死恨》中具有坚定不移的爱国精神的韩玉娘等等。梅兰芳还与齐如山一起，创造了众多圣洁、美好的女神形象，如《洛神》中的宓妃、《天女散花》中的天女、《红线盗盒》中的红线等。

二、历史的积累

京剧旦角艺术地位的上升，除了社会文化环境因素外，旦角艺术经过半个多世纪的积累而逐渐走向成熟也是重要的原因。

京剧旦角艺术发展到梅兰芳大致经历了三个时期。早期以胡喜禄（1827-1890）、梅巧玲（1842-1882）、时小福（1846-1890）为代表的旦角艺术积累期，中期以陈德霖、王瑶卿为代表的旦角艺术奠基期，之后是以梅兰芳为代表的旦角艺术繁荣期。

在京剧的早期，虽然旦角艺术在京剧舞台上只占据次要的、附属的地位，但是也涌现了一批优秀的旦角演员，如胡喜禄（1827-1890）、梅巧玲（1842-1882）、时小福（1846-1900）、余紫云（1855-1899）、罗巧福（生卒年不详）、方松林（？-1862）等，他们在长期的艺术实践中不断摸索和创造，为旦角艺术的发展积累着经验。胡

^[1] 黄育馥.京剧·跳和中国的性别关系.北京：生活读书新知三联书店，1998年：第114页

喜禄是京剧形成期的一位著名青衣演员,青年时期为余三胜配戏,成为这位极其挑剔的主角的较固定的配角演员。胡喜禄的唱腔不尚花巧,追求质朴清新的唱腔风格。胡喜禄还是早期的一位青衣唱腔革新者,对《三堂会审》唱腔进行了革新,为其后诸多艺术家对《三堂会审》唱腔的革新奠定了基础;胡喜禄还改革了当时旦角演唱口紧导致的吐字不清的弊病,采用轻松的唱法,吐字清晰度有所改善;胡喜禄创造的“十三咳”的唱法也沿用至今。梅巧玲也是京剧形成期的一位著名旦角演员,他唱做俱佳,念白也很有特色。梅巧玲兼工青衣和花旦,他初步地将花旦的做功融入青衣的表演中,为王瑶卿、梅兰芳创造融青衣花旦于一炉的“花衫”奠定了基础。时小福是清代同、光年间的著名青衣演员,在演唱上他兼取胡喜禄与梅巧玲之长,并吸收昆曲的唱法,创造了吐字真切、声调激昂、情韵兼深的演唱风格,擅演众多的正工青衣戏,被称为“第一青衣”。

旦角艺术发展第二个时期奠基期,是旦角艺术发展承上启下的阶段。这一时期旦角艺术家陈德霖(1862-1930)和王瑶卿(1881-1954)积极改革旦角艺术,为京剧旦角艺术的繁荣奠定了基础。

陈德霖是早期青衣一行的重要代表人物。他的唱腔以清越嘹亮、高亢刚劲为特色。他深厚的昆曲演唱功底,使其京剧唱腔在字音声韵、发音咬字上非常准确、考究,成为青衣行当演唱的典范,对梅兰芳等后来的青衣演员唱腔风格的形成产生影响。另外,陈德霖在唱腔设计上已经注意到与剧情和人物性格的结合,使唱腔较好的达到烘托剧情、刻画人物性格的目的,如他对《三击掌》中王宝钏唱腔的设计^[1]。陈德霖因为对京剧青衣艺术的贡献而被人们尊称为“青衣泰斗”。

京剧艺术家王瑶卿是奠基期中一个至关重要的人物,他对京剧旦角艺术的诸多革新,开辟了京剧旦角艺术的新时代。王瑶卿在京剧唱腔方面一改早期质朴、粗犷的唱腔风格,创造了婉转流畅的唱腔新风格,对梅兰芳的唱腔艺术产生深远影响。王瑶卿还改革了传统“抱肚子”青衣的表演模式。梅兰芳在《舞台生活四十年》中谈到早期京剧花旦与青衣的艺术是界限分明的,他说:“花旦的重点在表情、身段、科诨。服装色彩也趋向于夸张、绚烂。这种角色在旧戏里代表着活泼、浪漫的女性。花旦的台步、动作与青衣是有显著区别的,同时在嗓音、唱腔方面的要求倒并不太高^[2]”,又说,“青衣专重唱功,对于表情,身段,是不甚讲究的。面部表情,大多

^[1] 具体情况可参见《中国京剧史》(上),北京:中国戏剧出版社2000年版,第491-492页。

^[2] 梅兰芳口述、许姬传记录,《舞台生活四十年》第二版,石家庄:河北教育出版社,2001年:第28页

是冷若冰霜。出场时必须采取抱肚子身段，一手下垂，一手置于腹部，稳步前行，不许倾斜。这种角色在旧剧里代表着严肃、稳重，是典型的正派女性。”^[1]。王瑶卿创造了“花衫”这一新的旦角表演模式，打破了两个行当之间的藩篱，将青衣的唱功之长，同花旦、刀马旦的做功之长结合在一起，开辟了京剧旦角艺术发展的新天地。

王瑶卿除了是一位京剧艺术改革家之外，还是一位京剧艺术教育家，他因中年“塌中”^[2]而退出舞台，之后长期从事京剧艺术的教育工作。他本着不拘一格的教育方针，指导四大名旦创制新腔、根据个人嗓音条件研究新的发声方法，指导他们创编新剧目，继续为京剧旦角艺术的发展做出贡献。由于王瑶卿深厚的京剧艺术造诣，和对京剧旦角艺术的重大贡献，他被尊称为“通天教主”，在整个京剧史上都占有举足轻重的地位。

梅兰芳时代旦角艺术的蓬勃发展，很大程度上是在继承王瑶卿的艺术革新基础上进行不断完善，进而不断创新发展而逐渐形成的。

第二节 继承期——1914 年以前

梅兰芳（1894-1961）出生在一个梨园世家，祖父梅巧玲（1842-1882）是京剧形成初期的一位著名旦角演员，伯父梅雨田（1869-1914）是“六场通透”的琴师。梅兰芳自幼开始学艺，曾经转益多师，先后跟随吴菱仙学青衣，跟随茹莱卿学武功，跟随路三宝学刀马旦，向陈德霖、乔蕙兰、谢昆泉、陈嘉梁学昆曲，向钱金福学小生戏，另外王瑶卿对其也有指导。梅兰芳长期的勤学苦练、博采众长，为其艺术道路打下了坚实的基础。少年时的梅兰芳资质平平、貌不出众，可是到清末民初时，梅兰芳已经崭露头角，齐如山在他的回忆录中记载：“兰芳不过十六七岁，可是他叫座的能力，已震动北京，虽谭鑫培亦望尘莫及”^[3]。

这一时期的梅兰芳还处于继承传统的阶段，他从1907年开始搭班唱戏，繁忙的赶场演出几乎是梅兰芳艺术生活的全部。梅兰芳初期多演正统的青衣戏，如《祭江》、《祭塔》、《彩楼配》、《二进宫》、《桑园寄子》等，但是后来也演花旦、刀马旦或者其他做功较多的戏，如《汾河湾》、《贵妃醉酒》、《穆柯寨》、《虹霓关》等。梅兰芳对多种旦角行当传统剧目的反复习练，为其日后的创新打下了坚实的基础。

^[1] 同上

^[2] 演员因失音而不能歌唱称为“塌中”。

^[3] 齐如山：齐如山回忆录，北京：中国戏剧出版社，1998年：第103页

梅兰芳艺术道路的这一时期,青衣行创制新腔之风日益浓厚。创新是艺术发展的核心力量,京剧的发展史就是一部不断创新和变革的历史。京剧早期梅巧玲、胡喜禄的时代,京剧旦角艺术也是有所创新的,但是,京剧旦角艺术划时代性的发展与革新还是始自在梅兰芳的早期时王瑶卿已经开始的京剧旦角艺术革新。梅兰芳的《舞台生活四十年》中名为“最早的青衣新腔”的章节中,记述了王瑶卿京剧旦角唱腔革新的原因:“那时候老生的唱法已经有了很多变化,进步相当的快,成绩也相当的大。青衣方面的发展,就比较慢一点,还没有具体的表现^[1]。”接下来梅兰芳又说:“王大爷(瑶卿)眼看着老生一行有谭老板在那里撷取各家的优点,融会贯通了,自成一派,创造出一种新的途径,他们同台合作多年,不免受到了谭的影响,就想起了这改革青衣的工作^[2]”。

这一章节记述了当时王瑶卿等京剧革新者对《玉堂春》唱腔的改革。根据文中提到的时间信息,梅兰芳学唱这一新腔《玉堂春》的时间应是在1913年^[3],在这个时间前后,京剧青衣唱腔已经开始了改革。文章首先谈到当时青衣唱腔改革的背景:“看来,京剧青衣唱腔的改革还是当始自王瑶卿。文中提到伯父梅雨田教他的《玉堂春》是福建人林季鸿创制的新腔,但是梅兰芳强调“可是大体上还是脱不了王大爷(瑶卿)的基本唱法^[4]。”梅兰芳又谈到:“《玉堂春》的新腔,林季鸿不过开了个头,跟着王大爷创制了许多有创造性的玩意儿,教会了不少学生。”可见,当时京剧的改革者王瑶卿对京剧青衣唱腔的改革所做的贡献。

1913年前后对京剧青衣唱腔改革创新的气氛,对梅兰芳日后唱腔艺术的创造与革新产生影响。

第三节 新腔初创期——1914年-1924年

这一时期是梅兰芳创编新剧的第一个黄金时期,是梅兰芳逐渐形成自己成熟艺术风格的时期,也是梅派京剧艺术形成的时期。梅兰芳自1914年创编第一部时装新戏《孽海波澜》之后,新作迭出,这不仅包括时装新戏、古装新戏,同时也包括一些改编的传统剧目。将梅兰芳这一时期创编的主要剧目列为下表:

^[1] 梅兰芳口述,许姬传记录,舞台生活四十年,第二版,石家庄:河北教育出版社,2001年:第91页

^[2] 同上

^[3] 《舞台生活四十年》第94页提到,“他(指梅兰芳的伯父)是教完我《玉堂春》以后,转过年来的八月二十八死的,那年他是四十八岁。”梅雨田是于1914年辞世的,因此梅兰芳学唱《玉堂春》当时在1913年。

^[4] 梅兰芳口述,许姬传记录,舞台生活四十年,第二版,石家庄:河北教育出版社,2001年:第91页

梅兰芳剧目列表:

时间	时装新戏	古装新戏	传统改编剧
1914 年	《孽海波澜》		
1915 年	《邓霞姑》《宦海潮》《一缕麻》	《牢狱鸳鸯》《嫦娥奔月》	
1916 年		《黛玉葬花》《千金一笑》 ^[1]	
1917 年		《天女散花》	
1918 年		《麻姑献寿》	
1920 年		《上元夫人》	
1922 年			《霸王别姬》
1923 年		《西施》、《洛神》、《廉锦枫》	

在梅兰芳的新创编剧目中,新颖的唱腔也不断被创制出来,同时他对京剧旦角的表演、服装、化妆、舞台灯光等各个方面也实施了改革,对旦角表演艺术的发展做出了重大贡献。经过不断的创新实践,梅兰芳逐渐形成自己独特的艺术风格,京剧梅派艺术初步形成。

一、京剧梅派艺术形成的背景

梅兰芳这一时期京剧艺术如此丰硕的创新成果,在京剧史上是前所未有的。梅兰芳京剧艺术的创新,除了他勇于创造的精神、个人艺术积累达到一定程度的升华之外,还有其他一些重要的因素。

(一) 民国前后争排新戏之风尚的兴起

1914 年的时装戏《孽海波澜》开启了梅兰芳编演新戏的历程,在梅兰芳一生中,创编了数十部新剧。在这些新剧中,梅兰芳不断的实施着他的革新,逐渐形成了独特的艺术风格,从而创造了京剧的梅派艺术。

梅兰芳民国初年开始的新戏创编与此时兴起的争排新戏的风尚有关。京剧历史上,今天的传统戏就是昨天的新戏,今天的新戏,将来也会变为传统戏。京剧在孕育形成期(1790-约 1840),除了对徽、汉、昆、梆诸剧种的剧目进行继承外,就已经开始了新剧的创编。在中国京剧史二百多年的历程中,剧目方面取得了丰硕的成果,参加新剧编创的人员包括文人、演员和票友,他们为京剧剧目建设做出重大的

^[1] 《千金一笑》又名《晴雯撕扇》。

贡献。

齐如山在《京剧之变迁》中记述了京剧不同阶段排新戏的情况：民国之前排新戏是由于皇帝的提倡。

道光咸丰年间，因皇帝屡屡传差，各班争排新戏，为的是传差得赏。三庆班排三国演义，列国，乾坤镜等戏；四喜班排五彩兴，梅玉佩，雁门关，德政坊等戏；春台班排混元盒，绿牡丹等戏。后因南方打仗，皇帝没有这个兴趣了，所以排新戏的情形也就歇了。及政府战胜洪秀全，国内平定，西太后又大高兴，屡屡传差听戏，于是各班又排新戏，如十三旦等排全本辛安驿，铁弓缘等等；福寿班排龙马缘，德政坊，儿女英雄传，十五贯（由昆腔改乱弹）等。自庚子后，西后兴致又不佳，排戏之风又归停顿^[1]。

而民国之后排新戏是由于民众的提倡。

民国以来由于留学生归国的多了，他们对于旧戏毫无研究，所以乍一看旧戏，都说没头没尾，因此就有许多提倡排新戏的了。及至有人排了新戏，台下看客一新眼光，非常欢迎，所以新戏比旧戏叫座的力量大得多，于是各处又争排新戏^[2]。

梅兰芳 1914 年之后开始排新戏正是民国前后新戏不断涌现之时。

齐如山认为民国之后排新戏是因为受众群体的改变，其实这只是表面现象，其实质是此时资本主义启蒙思想对中国戏曲的影响。齐如山在他的《齐如山回忆录》中提到：

我到欧洲去过几次……彼时欧洲正风行神话戏，且编的排的都很高洁雅静，返回来看看我们本国的戏，可以说是没有神话剧，有之则不过是妖魔鬼怪，间有讲一点情节的，则又婆婆妈妈，烟火气太重，毫无神话戏清高的意味。须知神话剧，不是专事迷信，也有社会教育的力量，且可以教人有高尚的思想。又看到西洋的言情戏，虽然讲言情恋爱，但也相当高尚，并不齷齪。回来再看中国的言情戏，简单的说，哪一出也够不上言情，都是猥亵不堪^[3]。

当时京剧传统剧目的这种状况，使得齐如山开始萌发创编新剧的想法。老剧中“专事迷信”以及“猥亵不堪”的内容，与进步的启蒙主义思想格格不入的，这显然不能满足当时众多受过这种西洋进步思想浸染的知识分子的口味，这成为当时戏曲呼唤新剧目的深层社会文化原因。

^[1] 齐如山《京剧之变迁》，第 28 页。

^[2] 齐如山《京剧之变迁》，第 28 页。

^[3] 齐如山：《齐如山回忆录》，北京：中国戏剧出版社，1998 年：第 101 页

民国之后排新戏蔚然成风，戏班只依赖“老腔老调”的旧戏是无法吸引观众的，所以各个戏班都努力排出自己的“拿手好戏”。戏班之间艺术上的竞争无疑更加促进了这时期新剧目的不断涌现。齐如山在他的“回忆录”中记述了梅兰芳排演第一部新戏《牢狱鸳鸯》的起因：民国初年，梅兰芳所搭的余振庭的班社，与来自上海的林颀卿的班社同在吉祥园演戏，林颀庭的新戏《白乳记》、《狸猫换太子》大受欢迎，而梅兰芳的班社则大受其影响，叫座力远远不如林的班社，梅兰芳认识到“不排新戏，不能与人竞争”，于是，梅兰芳找到齐如山开始了他们的第一次合作^[1]。

（二）“明星制”戏班体制的确立

在京剧发展的早期，戏班体制是“集体制”，也有称“角色制”的。这种制度强调的是整个戏班集体，而不突出个别名角儿的地位。“集体制”的戏班一般称为“班”，如三庆班、四喜班、喜连成班，戏班的演职员是固定的，他们一般要同班主签订一年的合同，合同期内演员只能为戏班服务，而不能串班。演员的收入基本上是平均分配，无论主角或者是龙套，收入相差不远。乐师是为整个班社的演员伴奏的，即使名角儿也没有自己固定的乐师。演员无论艺术成就高低，在班社中的地位也是相差无几，名角儿甚至可以做一般演员的配角。观众看戏也只关注演出的戏班和演出的剧目，而不关注是哪个演员的戏。这种制度不能激励演员个体的创新，演员也很难发挥自己的自主能动性。梅兰芳早期曾先后在喜连成班、名盛和班、双庆班、玉成班等戏班搭班演出。

二十世纪初，京剧的班社制度演变为“明星制”，或称“名角挑班制”。“明星制”以个别名角为中心的班社制度，其他成员都围绕在名角的周围。一般挑班的名角即是班主，他的收入与底层演员的收入有很大差距，有自己固定的乐师，并有围绕在他周围的创作集体为其服务。这种制度下，可以激励演员的创新，演员的自主能动性也可以得到发挥。这种新的戏班制度始自谭鑫培。光绪二十二年（1896年），谭鑫培私人聘请场面艺人组班，标志着名角挑班制的初步形成。名角挑班制下的戏班大多称为“社”，如梅兰芳参加过的“翊文社”“桐馨社”等。这种戏班制度下，演员的流动性较强，可以随意搭班。名角挑班制时期，观众看戏也多关注是哪个演员的戏，这也与“集体制”不同。明星制的形成可能与当时戏曲演艺的商业化运作模式逐渐成熟有关，戏班中个别名角地位的突出，有利于招揽观众，以获得最大利润。

一种新制度的实施一定是有一个过程的，虽然谭鑫培在1896年就组成了第一个

^[1] 齐如山. 齐如山回忆录. 北京：中国戏剧出版社，1998年：第111页

明星制的戏班,但是新制度戏班的普及应该是在1914年左右。1914年梅兰芳所搭的田玉成的“玉成班”改为“翊文社”,从班社名称的变动上看,应该是由集体制过渡到了明星制,也正是这一年,梅兰芳创编了他的第一部新戏《孽海波澜》。至1921年,他同杨小楼共同组织了“崇林社”,共同挑班。1922年,梅兰芳独自挑班,将“崇林社”更名为“承华社”。独自挑班的梅兰芳有了更大的自主权,有了更便利的创新条件。梅兰芳最有代表性的剧目几乎都是在承华社时期创编的。

(三)“智囊团”的协助

“智囊团”是对梅兰芳时代以艺人为中心的创作集体的习惯称谓。智囊团的成员主要由有修养的知识分子和琴师两部分组成,智囊团的职责主要是编剧、导演、创腔和安腔等。智囊团以艺人为中心,帮助艺人进行创作,协助艺人完成独特艺术风格的创造,为艺人的创新做出较大的贡献。

文人参与以艺人为中心的智囊团,为艺人编写剧本,成为京剧史上这一时期引人注目的文化现象。京剧虽然在早期就有文人参与剧本编写,如编写《朱砂痣》剧本的清末文人余治(1809-1874),但是京剧绝大多数的剧本还是演员或戏班集体编写的,这造成了京剧剧本文学性弱,甚至文辞不通的弊病,刘复在《梅兰芳歌曲谱》的序言中提到:“从前新编京剧的人,大概都是只能写写‘两斤白面’‘三斤豆腐’的先生们,所以京剧的词句,大半都是要不得的^[1]”。民国初年文人与艺人的广泛结合解决了这一问题。梅兰芳在1914年开始了与齐如山^[2]的合作,之后,程砚秋与罗瘿公^[3]合作、尚小云与清逸居士^[4]合作、荀慧生与陈墨香^[5]合作。文人参与戏曲的编剧,使这一时期涌现出一批高质量的京剧剧本,为京剧剧目的建设做出重大贡献。

梅兰芳1921年组织“崇林社”之前就已经拥有了自己的智囊团。梅兰芳智囊团中担任编剧的文人主要是齐如山,其他还有吴振修、李释戡、黄秋岳、徐姬传等人。齐如山对梅兰芳的帮助最大,梅兰芳绝大多数的古装新戏都是以齐如山为主进行编剧的。齐如山编写的这些新剧,大多取材于古代神话、民间传说、历史故事、明清

^[1] 刘复《梅兰芳歌曲谱(序言)》,梅兰芳全集(八),石家庄:河北教育出版社,2000年,第27页

^[2] 齐如山(1877-1962),名宗康,河北高阳人,早年曾经留学美国,对欧洲戏剧有一定的研究,民国前后结识了崭露头角的梅兰芳,两人开始了长期的合作,梅兰芳的古装新戏多出自齐如山的编剧。1932年梅兰芳举家南下迁居上海,两人分道扬镳。齐如山还著有《齐如山全集》,其中包括《中国戏之组织》《国剧之变迁》《上下场》《梅兰芳艺术之一斑》《戏班》《脸谱》等,是中国近代戏曲史上一位卓有成就的京剧理论家。

^[3] 罗瘿公(1880-1924),广东顺德人,康有为的弟子,擅长诗歌、文艺、书法,等。程砚秋的大部分代表剧目为罗瘿公编写。

^[4] 清逸居士(生卒年不详),原名爱新觉罗·溥绪,清皇室后裔,为尚小云编写了众多的代表剧目。

^[5] 陈墨香(1884-1942),一名敬余,湖北安陆人。1924年至1935年之间与荀慧生合作,为其编写和改编了50余部代表剧目。

传奇、小说等，文辞优美、意境深邃，大大改善了京剧剧本不重文学性的弊病。除了编写剧本，齐如山还担任梅兰芳新剧导演的职责，为梅兰芳排演新剧、安插身段、排练舞蹈等等。

梅兰芳“智囊团”的另一部分成员是琴师。琴师对于京剧演员来说是相当重要，梅兰芳时代的京剧名角儿都有自己固定的琴师。琴师与演员固定的合作，是京剧艺术发展成熟的标志之一。梅兰芳时代的琴师对于演员来说，具有多重的职能，“不仅在舞台上担负着唱腔演唱的托腔伴奏或演奏曲牌来连接、烘托渲染舞台气氛等职责，而且常和演员在一起吊嗓说戏、设计唱腔、以及研究演唱方法、演唱情绪表达的准确性与流畅性等等^[1]”。总之，琴师是演员唱腔的伴奏者，是器乐曲牌的演奏者，是为演员吊嗓说戏的教师，还是创腔者。琴师对于帮助演员的艺术成熟和与演员协作以及帮助演员的艺术创造方面的作用，是不可低估的。

与梅兰芳合作的琴师先后有四位：茹莱卿（1864-1923）、徐兰沅（1892-1977）、王少卿（1900-1958）、姜凤山（1923- ），其中，徐兰沅、王少卿两位琴师与梅兰芳的合作长达30年之久，而且二人是在梅兰芳艺术成熟和高峰时期与梅兰芳合作的，所以也是对梅兰芳京剧艺术贡献最大的两位琴师。梅兰芳说：“我早期的唱腔是当时流行的青衣的传统唱法，比较简单朴素。自开始排演古装新戏，自己就琢磨比较新颖的唱腔，来配合新颖的装束。当然这是和先后伴奏的几位琴师，如茹莱卿、徐兰沅、王少卿的辛勤劳动分不开的^[2]”。诸位琴师对于梅兰芳京剧艺术的重大贡献，与梅兰芳一同营造了梅兰芳京剧艺术的辉煌。

二、创编新剧目

（一）编演时装新戏

梅兰芳创编新剧的实践始自时装新戏的排演，梅兰芳在1914年到1915年两年时间内创编了四部时装新戏，1918年又创编了最后一部时装新戏《童女斩蛇》。梅兰芳创编时装新戏的原因，从大的社会历史环境来说，是辛亥革命之后启蒙思想逐渐深入人心的结果，梅兰芳的新剧都是针砭时弊的，具有启蒙的意义；从当时戏剧界较小的范围来说，是此时“新剧”的盛行对梅兰芳产生了深刻影响的结果。新剧是二十世纪初兴起的话剧的雏形，新剧的泰斗王钟声（1874-1911）二十世纪头十年

^[1] 赵志安.京胡伴奏艺术研究.[福建师范大学博士学位论文].2002年：第92页

^[2] 梅兰芳.中国戏曲的表演艺术.中国人民政治协商会议北京委员会编.京剧谈往录（续编）.北京：北京出版社，1991年：第71页

中曾在北京推出了自己的多部话剧作品,如《秋瑾》、《徐锡麟》、《爱国血》等,这些演员穿时装的新剧在二十世纪初的戏剧舞台上是件极其新鲜的事。新剧大多是反映当时进步的启蒙思潮的,其题材几乎无一不是揭露和讽刺社会阴暗面的。梅兰芳受当时新剧的影响,萌发了编演时装新戏的想法。

梅兰芳最终决定编演时装新戏,是在1913年首次到上海演出后,是梅兰芳接受了海派时装京剧影响的结果。梅兰芳时代,京剧有一南一北两个中心,北方以北京为中心,南方以上海为中心。在这两个中心城市还分别形成了北派京剧和南派京剧(即海派京剧)。当时,北京的京剧演员都希望能到上海演出,而且不断的有北京的知名演员南下上海。之所以形成这样的风气,是因为当时的上海是中国最先进、最现代化的大都市,这里有众多设施先进的剧院,这里的京剧演出高度商业化,显然是京剧演出的一个大市场,所以占领上海的市场、走红上海,成为北京京剧演员的理想。另外,因为上海拥有发达的传媒业,众多报刊杂志的宣传,使演员很快能在上海享有相当的知名度,甚至上海传媒的宣传可以对北京产生辐射性影响。梅兰芳在1913年初到上海演出大获成功,为其日后的南下演出奠定了良好基础。其实,上海之行对梅兰芳的重要影响是,梅兰芳在这里接受了海派时装新戏的影响,并于翌年开始了他时装新戏的编演。当时的上海,受到辛亥革命后资产阶级启蒙思想的渗透,京剧舞台上上演的是众多的时装新戏,其中创办上海新舞台的夏月珊、夏月润兄弟,是推行时装新戏的重要代表人物。上海的这些时装新戏的题材几乎都是反映社会现实的,如宣扬推翻清王朝统治的《玫瑰花》、反映鸦片对人们生活造成的灾难的《黑籍冤魂》等,梅兰芳在演出之余到夏氏兄弟的上海新舞台观看了几部时装新戏,这对长久以来只是搬演传统老戏的梅兰芳产生了深刻的影响,他认识到了戏曲应该与社会现实结合,并发挥警世醒俗的作用。梅兰芳在他的《舞台生活四十年》中说:“1913年从上海回来,就有了一点新的理解,觉得我们唱的老戏,都是取材于古代的史实。虽然有些戏的内容是有教育意义的,观众看了也能多少起一点作用,可是如果直接取材现代的实事,编成新剧,看的人岂不更亲切有味^[1]。”梅兰芳由上海返京之后,即开始了创编时装新戏的工作,他先后于1914年编演了《孽海波澜》,1915年编演了《邓霞姑》、《宦海潮》、《一缕麻》,1918年编演了《童女斩蛇》。梅兰芳这些时装新戏的题材都是与当时的社会现实紧密结合的:《孽海波澜》是揭露娼寮黑暗,呼吁妇女解放的;《宦海潮》是揭露官场黑暗的;《邓霞姑》和是宣扬婚姻自

^[1] 梅兰芳口述,许姬传记录,《舞台生活四十年》,第二版,石家庄:河北教育出版社,2001年:第209页

由、个性解放的；《一缕麻》是揭露旧时的“指腹为婚”所造成的人生悲剧；《童女斩蛇》是宣扬破除封建迷信的。

1918年之后，梅兰芳停止了时装新戏的编演，原因是时装新戏造成京剧艺术形式与内容的冲突。梅兰芳在他的《舞台生活四十年》中谈到时装新戏《孽海波澜》的排演时说：“身段方面，一切动作完全写实。那些抖袖、整鬓的老玩意，全都使不上了。场面上是按着剧情把锣鼓家伙加进去。老戏在台上不许冷场，可是到了时装新戏里，我们却常有冷场。反正这里面念白多、唱功少^[1]。”

（二）编演古装新戏

时装戏只是梅兰芳编演新剧的初步尝试，这一阶段的新编古装戏在梅兰芳京剧艺术沿革历程中占据更为重要的地位。通过古装新戏的编演，梅兰芳逐渐形成了自己独特的艺术风格，梅派京剧艺术初步形成。

梅兰芳这一时期的古装新戏几乎都是以齐如山为主编创的。在齐如山等人的协助下，梅兰芳在这些古装戏中塑造了一个个圣洁、高雅、美丽、贤淑的女性形象，并逐渐形成了清新自然、柔美婉转的唱腔风格。梅兰芳的古装新戏有相当数量的神话剧，如这一阶段的《嫦娥奔月》、《天女散花》、《麻姑献寿》、《洛神》、《廉锦枫》。梅兰芳在这些神话剧中所塑造的圣洁的、令人崇拜的神女的形象，使中国京剧旦角舞台上的女性人物形象焕然一新。除了神话剧之外，梅兰芳这一时期新编古装新戏中的女性人物形象也多是高雅的，或者是令人敬仰的。如《西施》中为复国而不顾牺牲自己，具有崇高爱国主义精神的西施，《黛玉葬花》中不与世俗同流合污、多愁善感的黛玉等等。戏曲是一个各种组成因素协调统一的整体，圣洁高雅的女性人物形象塑造，在很大程度上决定了梅兰芳大方、自然的唱腔风格的形成。随着一部部新剧目的编演，新腔的不断创制，梅兰芳逐渐形成了自己成熟的唱腔风格，为梅派京剧艺术的形成准备了条件。

另外，梅兰芳这一阶段几乎所有的新编古装新戏中都加入了舞蹈的表演，如《嫦娥奔月》的“花镰舞”、《天女散花》中的“彩绸舞”，《黛玉葬花》的“花镰舞”、《霸王别姬》中的“剑舞”，《廉锦枫》中的“刺蚌舞”、《上元夫人》的“拂尘舞”，《麻姑献寿》中的“袖舞”，《西施》的“羽舞”，《千金一笑》的“扑萤舞”，创造了融歌、舞、乐三位一体的“歌舞剧”形式，从而形成了梅兰芳京剧艺术“歌舞并重、唱做合一”的艺术特色。梅兰芳京剧艺术这一特色的形成，很大程度上是齐如山的

^[1] 梅兰芳口述，许姬传记录，舞台生活四十年，第二版，石家庄：河北教育出版社，2001年：第211页

“戏曲观”使然。王国维说,中国的戏曲是“以歌舞演故事”,齐如山则认为中国戏曲本质的特征是“无声不歌、无动不舞”。他说:“国剧是由古代歌舞嬗变而来,所以它每一种发声,都含歌的意义;每一种动作都含舞的意义^[1]”,所以,戏曲中的“舞”不仅包括舞蹈,也包含舞台上其他的任何动作,即是戏曲表演的“身段”。在梅兰芳的新编剧目中,身段表演也较突出,如在《洛神》中“洛水相会”一场洛神复杂的身段设计,将洛水神女婀娜轻盈的体态动作表现得恰到好处。

京剧有句老话称观看京剧表演为“听戏”,而不说“看戏”,梅兰芳的“歌舞剧”彻底改变了这种“重听不重看”的观演模式。梅兰芳歌舞剧中优美的唱腔,加上优美的舞蹈和身段的表演,使观众获得听觉和视觉上的双重享受。从京剧早期“抱肚子青衣”的表演模式,到王瑶卿创造的融花旦、刀马旦和青衣于一炉的“花衫”,再到梅兰芳歌舞剧“歌舞并重、唱做合一”的表演形式,京剧旦角的表演形式得到了翻天覆地的变化。

(三) 修改传统剧目唱腔

梅兰芳这一时期除了编演新戏之外,还对传统剧目唱腔进行了修改。此时的传统剧目多是京剧早期流传下来的,虽然经过不断地改进,汇集了众多艺术家智慧的结晶,但是由于唱腔的时代性特征,在梅兰芳这个时期看来,这些唱腔仍然有改进的必要。梅兰芳对传统剧目唱腔的修改,也是群体智慧的结晶。在梅兰芳《舞台生活四十年》中,记述了1918年在陈彦衡等人的帮助下对传统剧目《游龙戏凤》的唱腔进行了革新^[2]。

三、唱腔的初步成熟

齐如山说:“腔调也是一时有一时的风尚,光绪初年最时兴宏亮,比方汪桂芬唱到‘逃出龙潭虎穴中’的中字,台下必然叫好。后来实行拉长腔,再后时兴拔高,现在时兴垛字转弯,只要连垛几句词,或连拐几个弯,就必能得好^[3]。”不同的唱腔“风尚”,体现出不同的唱腔风格,唱腔风格的变化,是与听众审美观的变化相适应的。

京剧旦角的唱腔风格演变是有规律的。流传至今能反映早期京剧青衣唱腔面貌的是陈德霖1925年高亭唱片所录制的《虹霓关》【西皮慢板】唱腔。这段唱腔是当

[1] 齐如山.国剧漫谈.台北:联经出版社,1979年:第2页

[2] 梅兰芳口述.许姬传记录.舞台生活四十年.第二版.石家庄:河北教育出版社,2001年:609-620页

[3] 齐如山.京剧的变迁.台北:联经出版社,1979年:第7页

时青衣所规范的正宫调（G调），如此高的调门以至于咬字困难，听众听不清唱词；唱腔旋律简单，一拍一音、一拍双音较普遍；旋律中多大跳音程，倚音与主音之间六度、七度的大跳也较常见，这种“笔直”的唱腔显得非常生硬。总之，陈德霖的早期青衣唱腔特点是音域较高，唱腔旋律简单、质朴。选取这段唱腔中的第一段记录于下：

谱例 1-1^[1]：

陈德霖《虹霓关》

为 国 家 阵 前
命 丧
撇 下 了
苦 命 人 好 不
悲 伤

[1] 根据陈德霖 1925 年高亭唱片录音记谱。

稍晚于陈德霖的王瑶卿,积极革新旦角唱腔,他降低了调门,创造了较为婉转柔美的唱腔新风格。梅兰芳及其同时代的尚小云、程砚秋、荀慧生诸旦角艺术家的唱腔逐渐趋于精雕细琢;至四小名旦的张君秋,较多的花腔唱腔运用使其唱腔具有了华丽柔美的风格特色。京剧青衣唱腔的风格正是循着质朴高亢,到委婉流畅,再到华丽婉转的发展规律演进,这甚至是整个京剧唱腔风格的演进规律。叶秀山说:“京剧艺术的发展,可以说是由重视‘气’到注重‘韵’的发展过程^[1]”。叶秀山这里所说的“气”是“气势”的简称,指的是早期京剧“高声大调”的唱腔;而“韵”则是指“韵味”,是经过雕琢之后婉转悠扬的唱腔。叶秀山又说,“这似乎是任何艺术发展的一条规律,即在艺术上是由粗到精、由简到繁的逐渐丰富的过程^[2]”。

梅兰芳这一时期唱腔的发展可以分为两个阶段。1914年至1922年是第一个阶段。这个阶段内梅兰芳虽然已经创编了一定数量的新戏,唱腔也有所创新,但是还没有形成成熟的唱腔风格。1923年是梅兰芳这一时期唱腔发展的第二个阶段,这一年梅兰芳编演了三出重要代表剧目,即《西施》、《洛神》和《廉锦枫》,剧中梅兰芳创制了较多新颖的唱腔,这些唱腔较之以前也更加细腻繁复,表现出唱腔风格逐渐趋于成熟的演进。

从梅兰芳这一时期所留下的录音资料来看,这一时期的唱腔整体来说还没有达到高度的成熟,甚至唱腔中还遗存着早期青衣简单质朴的唱腔特点。

以下将梅兰芳1920年百代公司录制的《汾河湾》中的一段【西皮原板】唱腔,同1957年剧场实况录音《汾河湾》中的同一段唱腔进行比较:

谱例 1-2^[3]:

1920年《汾河湾》【西皮原板】

儿 的 父 投 军 无 音 信

全 仗 儿

打 雁 来 养 娘 亲

^[1] 叶秀山.古中国的歌—叶秀山论京剧.北京:中国人民大学出版社,2007年:第23页

^[2] 叶秀山.古中国的歌—叶秀山论京剧.北京:中国人民大学出版社,2007年:第23页

^[3] 根据梅兰芳1920年百代公司录音记谱整理。

谱例 1-3^[1]:

1957年《汾河湾》【西皮原板】



比较谱例 1-2 和谱例 1-3 中的方括号 1 和方括号 4，1920 年的唱腔为休止，而 1957 年的唱腔是这一乐逗的尾腔，后者较前者更注重对尾腔的精雕细琢；比较两种唱腔的方括号 2，1920 年唱腔旋律简单，而 1957 年唱腔则复杂而且注重装饰音的修饰；比较两种唱腔的方括号 3 和方括号 5，1920 年唱腔多均分节奏，旋律较为呆板，而 1957 年唱腔中多附点节奏和前十六后八的非均分节奏，增加了唱腔的意致；比较两种唱腔的方括号 6，1920 年唱腔句尾有短小的拖腔，而 1957 年唱腔则没有拖腔，显得简洁流畅。

四、唱腔艺术的革新与贡献

梅兰芳这一时期不断推出新编剧目的同时，对京剧青衣的唱腔也进行了诸多的革新和创造。

(一) 创制新腔

1. 【南梆子】

梅兰芳在 1915 年编演的《嫦娥奔月》中创造了青衣的【南梆子】唱腔。【南梆子】是在京剧逐渐走向成熟过程中由引入京剧的梆子腔逐渐演变而成的，【南梆子】唱腔早期不用于青衣的唱腔。梅兰芳在新编的古装神话剧《嫦娥奔月》中，将【南梆子】同京剧【西皮原板】等旦角唱腔结合而使其完全京剧化了，成为青衣的重要唱腔类别。

《嫦娥奔月》中的【南梆子】唱腔是第十三场中为配合嫦娥的袖舞而设计的，唱腔表现了广寒宫中孤独寂寞的嫦娥对人间美好生活的向往。梅兰芳只留下了这段

^[1] 根据梅兰芳 1957 年剧场实况录音记谱整理。

【南梆子】唱腔 1926 年的录音，这与他 1915 年的初次上演这部戏已有十二年之久。此时的这段唱腔，一定是在长期的艺术实践经过了不断改进，所以这段唱腔的原貌已经无从知晓了。以下是 1926 年录音的这段【南梆子】唱腔第一段的谱例：

谱例 1-4^[1]：



《嫦娥奔月》之后，梅兰芳又在他的多出代表剧目中运用了【南梆子】唱腔，程砚秋、尚小云、荀慧生也在他们的新编剧目中运用了【南梆子】，优美的【南梆子】逐渐在旦角唱腔中普及开来。【南梆子】唱腔的创制，丰富了京剧旦角唱腔的种类，是梅兰芳对京剧青衣唱腔发展所做的重要贡献。

2、【反二黄原板】和【反二黄导板】

梅兰芳在 1923 年编演的《廉锦枫》中创造了旦角新腔【反二黄导板】和【反二黄原板】，在此之前，旦角没有这两种唱腔。《廉锦枫》中的唱腔“为娘亲哪顾得委躯薄命”是【反二黄导板】、【反二黄原板】、【反二黄散板】三种板式联结组成的多板式腔套，【反二黄原板】是唱腔的主体。唱腔刻画了为救母潜入大海取海参的孝女廉锦枫的形象，音乐旋律委婉动听，体现了鲜明的梅派唱腔的风格。

（二）唱腔与器乐、舞蹈融为一体

梅兰芳的部分代表剧目，常常在唱腔中间插用器乐曲牌，来配合身段或舞蹈表演，这样就创造了京剧“歌、舞、乐”三位一体的表演形式。例如，《洛神》中“洛水相会”一场有大段西皮的成套唱腔，是全剧的中心。唱腔由【西皮导板】、【西皮慢板】、【西皮原板】、【西皮二六】、【西皮散板】多种板式联接而成，其中的【西皮原板】中插用五支器乐曲牌，其曲式结构为：上句+ 下句 + 【回回曲】+ 上句 + 【山

^[1]根据梅兰芳 1926 年高亭公司《嫦娥奔月》录音记谱。

坡羊】+下句+【万年欢】+上句+【一枝花】+下句+【香柳娘】。唱腔中间插用器乐曲牌，以配合演员唱腔中间的身段表演，刻画了剧中主人公洛水女神的优雅与高洁。

在《霸王别姬》中，虞姬的一段【二六】唱腔以及紧接着的器乐曲牌【夜深沉】配合剑舞的身段表演，也是将歌唱、器乐、舞蹈融为一体。

在《天女散花》第四场“云路”中，剧中的天女在彩绸舞蹈中演唱了【西皮慢板】、【西皮二六】、【西皮流水】和【西皮散板】。

舞蹈表演伴随着唱腔，唱腔也会有相应的变化。在《天女散花》中，配合舞蹈的【西皮慢板】第三句的拖腔只有一小节半，而【西皮慢板】的拖腔通常会有三小节半，拖腔的缩短是为了配合舞蹈的需要：

谱例 1-5:



(三) 加用二胡为主要伴奏乐器

多种文献印证，京剧中很早就有二胡这种伴奏乐器了。齐如山《国剧汇考》中说：“据老辈人云，皮簧最初用胡琴伴奏^[1]”。根据其上下文，至少在清代嘉庆之前的京剧孕育期，京剧中就使用二胡作为伴奏乐器了；徐兰沅在他的《徐兰沅操琴生活》中说：“二胡在京剧舞台上是有年代了^[2]”。但是，由于种种原因，梅兰芳之前的京剧伴奏中极少使用这种乐器。徐兰沅说：在过去的京剧舞台上，只有《荡湖船》一类的滩簧小戏中才使用二胡^[3]。

京剧中，二胡重新开始成为主要的伴奏乐器，很可能始自梅兰芳，《徐兰沅操琴生活》中记载了梅兰芳在新编剧目中加入二胡伴奏的过程：

记得一九二三年在北京，我们排新戏《西施》，梅先生感到音乐伴奏的单薄，就和我商量，恰恰当时我也有同感，就用了很多乐器来试听，首先是四胡，觉得加了它以后，反而削弱了京胡脆亮的音色，用大忽雷小忽雷试，觉得很乱，最后就用普通的二胡来试，大家一听之下，都觉得挺圆滑，京胡被衬托以后，更好听了，因此就决定用二胡^[4]。

在梅兰芳的唱腔伴奏中，开始是由王少卿担任二胡伴奏。起初在伴奏中是有选

[1] 参见齐如山《国剧汇考》，沈阳：辽宁教育出版社 1998 年版，第 431 页；

[2] 徐兰沅《徐兰沅操琴生活》，第三版，北京：中国戏剧出版社，1980 年：第 55 页

[3] 同上

[4] 同上

择的使用二胡，后来才逐渐在唱腔中普遍加用二胡伴奏。

《中国音乐词典》中“王少卿”词条的注释也说：

1924年梅兰芳排演《西施》一剧，他首次加用二胡，并与京胡密切配合，丰富了京剧旦角的伴奏音乐，使观众耳目一新，其后效法者日多，使二胡成为京剧唱腔不可缺少的伴奏乐器^[1]。

但是，关于京剧唱腔开始使用二胡伴奏的情况还有另一种说法，《中国京剧史》中引用了一段周贻白《皮黄戏的变质换形》中的文字：

至于场面乐器的增加，最明显的是青衣加用二胡随腔。这还是二十年左右的事，由王瑶卿提议，程砚秋予以实践，以后各旦角都加采用，起初，仅用二黄调，后来唱西皮也用起来^[2]。

虽然对于京剧唱腔中使用二胡伴奏始自何人存在争议，但是无论如何，梅兰芳及其琴师至少在二胡伴奏唱腔的方法，以及二胡伴奏唱腔的推广中做出了很大贡献。梅兰芳最初加用二胡作为伴奏乐器，遭到了一些行内人士的反，甚至还有人在报刊上发表文章讽刺梅兰芳的这一做法，但是，他坚持这种做法，在演出和灌制唱片时坚持使用二胡。随着时间的推移，京剧二胡的伴奏逐渐得到了广泛的认可，成为京剧青衣唱腔中不可缺少的伴奏乐器。

在二胡伴奏唱腔的方法上，起初多采用与京胡相同的随腔伴奏的方法，这样，二胡与京胡形成了齐奏，伴奏效果单调。为了克服这一弊病，梅兰芳的琴师们吸收老生“裹腔”的伴奏方法，即京胡多做随腔伴奏，二胡适当的加花变奏，在音高相差八度的情况下，时分时合。这种伴奏方法收到了良好的效果。

后来京剧伴奏中创制出了形制比二胡稍小、音色洪亮的京二胡，成为京剧的固定伴奏乐器，与传统的二胡相区别。

第四节 突破期——1925年-1930年

京剧在1917年至1937年进入了鼎盛时期，这一时期最引人注目的现象是旦行艺术的勃兴。这时期京剧旦角艺术流派纷呈、新作不断涌现的局面，造就了京剧艺术史上的一次重大变革——旦角艺术地位的上升所形成的“生旦并重”的新局面，旦角艺术一改过去的附属地位，成为京剧舞台上最耀眼的明星。旦角艺术在二十世

^[1] 缪天瑞等主编.中国音乐词典.北京：人民音乐出版社，1985年：第402页

^[2] 马少波等主编.中国京剧史（中卷）.北京：中国戏剧出版社，1999年：第727页

纪二十年代中后期开始进入了高潮阶段的标志是1927年“四大名旦”的评选活动。1927年,《顺天时报》在北京举行了一次读者投票的旦角名伶评选活动,结果梅兰芳高居榜首,程砚秋、尚小云和荀慧生紧随其后,“四大名旦”诞生了。“四大名旦”的脱颖而出是京剧走向兴盛期的重要标志^[1]。”梅、尚、程、荀这四位旦角艺术家都有自己的“智囊团”为他们编剧、创腔,四大名旦不断在舞台上推出自己的新编剧目,使京剧舞台呈现出异彩纷呈的局面。其中,他们的一些较重要的代表作被合称为“四红、四剑、四妃”。“四红”即梅兰芳的《红线盗盒》,程砚秋的《红拂传》,尚小云的《红绡》,荀慧生的《红娘》;“四剑”是梅兰芳的《一口剑》(《宇宙锋》),程砚秋的《青霜剑》,尚小云的《峨眉剑》,荀慧生的《鸳鸯剑》(《红楼二尤》);“四妃”即梅兰芳的《杨贵妃》(《太真外传》),程砚秋的《梅妃》,尚小云的《汉明妃》,荀慧生的《斩戚妃》(鱼藻宫)。这些代表作都是在二十年代中后期开始逐渐创作完成的。除了“四大名旦”之外,这一时期涌现的较有影响力的旦角艺术家还有徐碧云、筱翠花、欧阳予倩等等。

梅兰芳二十年代中后期的多部代表作正是在这样的背景下创作完成的,除了上面提到的《红线盗盒》(1926年)、《宇宙锋》(1928年)、《太真外传》(共四本,1925年—1926年)外,梅兰芳在其“智囊团”的协作下还创作了《俊袭人》(1927年)、《春灯谜》(1928年),改编了《三娘教子》(1926年)、《凤还巢》(1928年)等。

一、唱腔发展特征——无腔不新

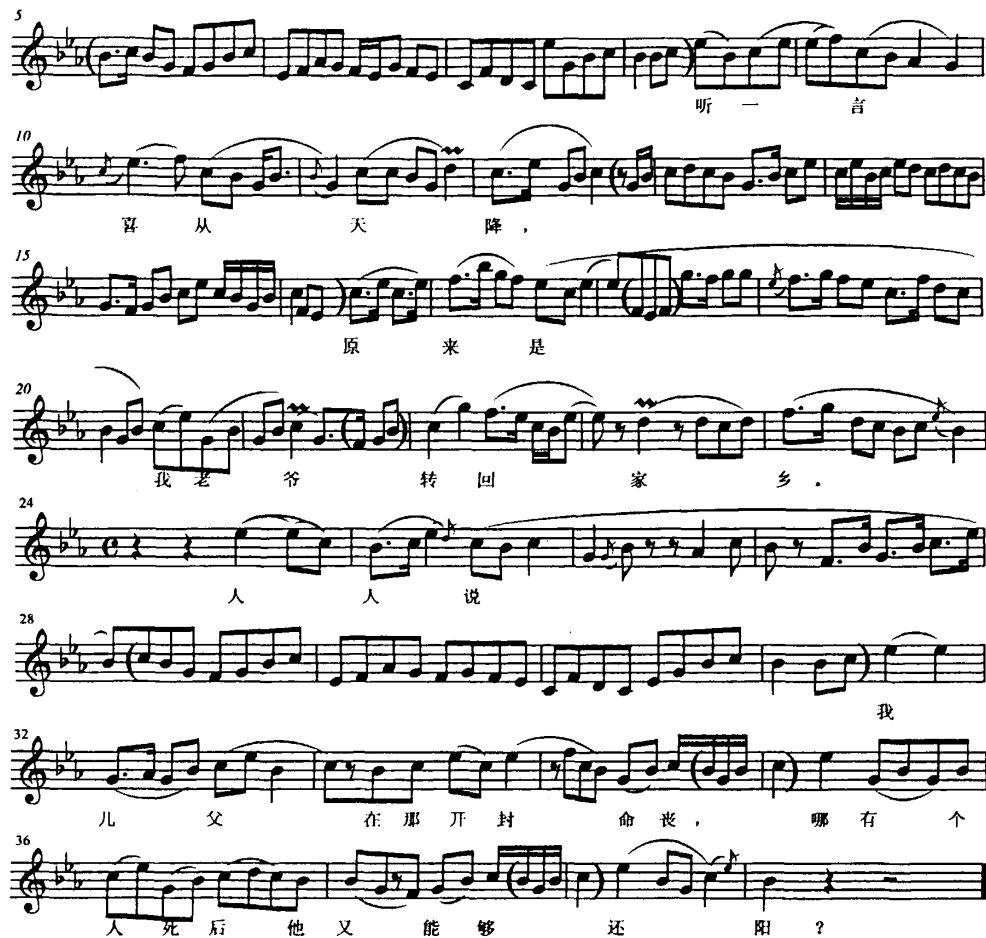
梅兰芳前一阶段唱腔的创新没有远离传统,只是一些初步尝试,而这一阶段梅兰芳在他的新编剧目中创造了许多新颖的唱腔,其中有许多对传统唱腔有较大突破,“无腔不新”成为这一阶段梅兰芳唱腔发展的重要特征,体现出这一时期是梅兰芳追求新奇、追求变化的时期。依然以【南梆子】唱腔为例,梅兰芳1927年改编的传统剧目《三娘教子》中的【南梆子】同《嫦娥奔月》《霸王别姬》中的【南梆子】相比,唱腔发生了较大的变化,显得非常新颖:

谱例 1-6^[2]:



[1] 马少波主编.中国京剧史(中卷).北京:中国戏剧出版社,2000年:第707页

[2] 根据梅兰芳1930年胜利公司录音记谱整理



《三娘教子》中的女主人公王春娥以为在外经商的丈夫已客死他乡，不料十几年后，突然又传来丈夫生还的消息，她激动万分，同时她想到自己漫长岁月中苦苦的坚守，更是百感交集。这段唱腔表现了她的这种复杂的心情。这段【南梆子】的创腔拓宽了音域，达到了较高的音区，另外唱腔中的休止造成的弱起节奏等，都是这段唱腔的新颖之处。

以上只是梅兰芳这一时期创新腔的一个例子，梅兰芳在他的西皮、二黄、反二黄的各类唱腔中，都创造了不少不同于以往的新颖的唱腔。

二、唱腔艺术的革新与贡献

（一）创制新腔

1. 【反四平调】

梅兰芳与琴师王少卿在《太真外传》中创造了【反四平调】唱腔，胡琴定弦为

do、sol 弦，唱腔中保存着【四平调】的特性音调。【反四平调】唱腔在梅兰芳 1936 年创编的《生死恨》一剧中再次得到运用。

2. 【反西皮二六】

京剧“反西皮”类唱腔板式不多，仅有散板、摇板、二六三种板式。反西皮多用于表现极度悲伤的情感。梅兰芳在他的传统改编剧《三娘教子》中创制了青衣的【反西皮二六】唱腔，剧中“灵堂”一场戏使用这一板式的唱腔表现女主人公王春娥在丈夫的灵堂前悲痛欲绝哭诉的情景。这段【反西皮二六】用于【西皮导板】和【西皮摇板】之间，构成了“散整散”结构的多板式腔套。

将梅兰芳的这段【反西皮二六】与老生【反西皮二六】唱腔相比较，可以明显发现梅兰芳的【反西皮二六】是在吸收老生唱腔基础上创制而成的。另外，旦角的【反西皮二六】与【西皮二六】结构相同，也保存了【西皮二六】的特性音调基本不变。

3. 【反二黄回龙】

梅兰芳与琴师一同创制的新腔，采用融化其他行当唱腔的手法，使听众觉得既新鲜又熟悉。梅兰芳 1925 年至 1926 年创编的《太真外传》中，在“仙会”一场中有一段成套的“反二黄”唱腔，在这段唱腔使用了“反二黄回龙腔”，之前只有生角唱腔中使用“反二黄回龙腔”，梅兰芳首次将其运用于旦角唱腔：

谱例 1-7^[1]：

太真外传

我只得起徘徊忙推玉枕斜挽云鬟
花冠不整转过银屏就来到了
前庭。

梅兰芳创造的这句回龙腔，采用“加垛”的手法，将仙境中的杨玉环忽然听到久别的爱人李隆基前来与她相会时慌乱的情形和激动的心情，刻画得栩栩如生。这

^[1] 根据梅兰芳 1926 年高亭公司录音记谱整理。

句“回龙腔”是梅兰芳在旦角唱腔中首创的，非常新颖，但是又是“熟悉”的，因为它来自于老生的【反二黄】唱腔：

谱例 1-8^[1]：

《李陵碑》杨继业（老生）【反二黄】唱腔



上句的【反二黄】唱腔表现了杨继业在战场上惨遭兵败时的慌乱、狼狈的情景，同《太真外传》中的【反二黄回龙腔】所表现的内容有相似之处，不仅如此，两种唱腔相比较，也不难发现它们的联系。梅兰芳和琴师在创制新腔时化用了老生唱腔，新唱腔虽然新颖，但却依然是“似曾相识”的。

（二）改革传统唱腔，完成音乐与戏剧的完美结合

京剧是一种音乐戏剧，其中至关重要的两个因素是音乐和戏剧，只有这两个因素的完美配合才能使整出戏剧收到良好的效果。

早期京剧青衣唱腔设计不考虑与剧情的配合，过分的突出青衣演员的唱功而轻视戏剧情节，这造成了戏剧故事发展松散的弊病。比如 1925 年高亭唱片所录制的陈德霖的《虹霓关》【西皮慢板】唱腔总共有八个“大腔”，每个“大腔”都带有长长的拖腔，再加上【慢板】唱腔较慢的速度，可以想象这段唱腔演唱下来，一定会冲淡剧情，使故事情节展开的速度放慢。这样大段的慢速唱腔，也势必会使听众感到疲劳，从而对整个戏剧失去兴趣。早期青衣唱腔与剧情之间结合松散的弊端，阻碍了青衣行艺术的发展。早于梅兰芳的王瑶卿在其改革中已经注意到了唱腔与剧情的结合。梅兰芳在他的唱腔设计中，更加充分考虑到唱腔与戏剧情节的完美配合，从而使整出戏剧收到良好效果。

梅兰芳在《舞台生活四十年》中，谈到了对《宇宙锋》【反二黄慢板】“我这里假意儿懒睁杏眼”的改革。《宇宙锋》是传统戏，梅兰芳早年从开蒙老师那里学会了这出戏。由于这出戏故事情节所展示出的尖锐矛盾冲突，其强烈的戏剧魅力深深感

^[1] 谱例选自卢肃主编.中国戏曲音乐集成·北京卷（上）.北京：北京出版社，第 291 页

染了梅兰芳，所以梅兰芳酷爱演出这出戏。在三十多年的艺术实践中，梅兰芳不断地改进这出戏的唱腔和做功，使之成为了梅派经典代表剧目。这段【反二黄慢板】传统的唱法有八句，唱词为：

我这里假意儿懒睁杏眼，摇摇摆摆扭捏向前。我只得把官人一声来唤、一声来唤、我的夫呀！随儿到红罗帐倒凤颠鸾。猛然间睁眼看天昏地暗，有许多冤鬼魂站立在面前，那边厢又来了牛头马面，玉皇爷驾瑞彩接我上天^[1]。

梅兰芳将这段唱腔精简为六句，去掉了中间“猛然间睁眼看天昏地暗，有许多冤鬼魂站立在面前”两句。梅兰芳在谈到精简这段唱腔的原因时说：

觉得这里面都是长腔，句子又多，就容易把它唱瘟了。那时候我已经不愿意再被圈在这个狭小的圈子里，不重做工表情，专讲傻唱，受它紧紧的束缚。我决心想冲破这个藩篱，更钻研出一条新的途径，来打开这个无尽的宝藏^[2]。

“唱瘟了”一词，是指唱腔使剧情松散、平淡，没有收到良好的戏剧效果，这是戏曲唱腔设计中应该尽量避免的一个问题。“唱瘟了”其实体现的是音乐与戏剧之间的一种不良的结合关系。

梅兰芳就这个问题又说：

大凡八句的反二黄，我们在习惯上总把长腔安在三、四两句上，五六两句的身段和腔调就平淡无奇了。我每次唱到这里，观众听了往往显出一种很沉闷的样子，我为了要唱的紧凑些，就把这两句删掉了^[3]。

另外，梅兰芳将《洛神》中的一段【二黄慢板】唱腔“云鬓罢梳慵对镜”改为【二黄散板】，之所以做出这样的改动也是为了整个故事戏剧性情节发展的需要。徐兰沅曾经谈过这段唱腔改革的过程：

记得过去梅先生的《洛神》里，有一段唱词：“云鬓罢梳慵对镜……”当先设计时是用的二黄慢板，唱腔是悠扬婉转，大家估计演出时效果定会很好。不料事实竟和我们想法相反，梅先生每次唱到这里，台下的观众总是没有反映；往常梅先生的唱腔只要一唱出都是满堂彩声。为什么呢？经过研究后认为是幕后装彩头的声音影响了唱腔，观众听不清当然就显得不耐烦了。后来将装彩头的时间挪到后面，结果观众不但仍然没有反映，而且在低声交谈。经过仔细研究后，原来是这里用慢板，跟剧情发展起了矛盾。剧情是在急速的发展，可是到了这里就被悠长的唱腔牵住了

^[1]歌词来自梅兰芳口述，许姬传记录，舞台生活四十年，第二版，石家庄：河北教育出版社，2001年：第156页

^[2]梅兰芳口述，许姬传记录，舞台生活四十年，第二版，石家庄：河北教育出版社，2001年：第157页

^[3]同上

腿。洛神在梦里与曹子建约会好，在洛川相会，还约了汉嫫女神，观众的心情很急需要马上揭开这一闷局，人们需要知道到底洛神与曹子建能不能见面？见面后又是如何？剧情如何发展下去？可是音乐却在这里变成了绊脚石。论唱腔是非常好听的，可就是浮到戏剧以外去了，反而对剧情是个破坏。后来我们把慢板改唱散板，问题也就解决了^[1]。”

这段文字也说明了梅兰芳在艺术实践中对唱腔的不断修改和提高。

第五节 回归期——1931年—1961年

梅兰芳这一时期的艺术道路可以分为两个阶段：1931年至1944年抗日战争胜利前期，和1945年至1961年的抗战胜利和新中国成立时期。1931年九·一八事变爆发，梅兰芳举家南迁上海，这一时间点成为梅兰芳艺术道路最后一个时期的起点。

一、抗日战争时期——编演《抗金兵》与《生死恨》

在1931年至1944年的第一个时期中，梅兰芳的创作和艺术生活与中国二十世纪三十年代抗击日本侵略的社会历史背景息息相关。1931年九·一八事变后，日本对中国展开了大规模的侵略战争，中国人民陷入深深的苦难之中，梅兰芳也因为此时动荡的时局而不得不举家南迁。坚强的中国人民不屈服于日本帝国主义的坚船利炮，掀起了一浪又一浪的抗日高潮，在这样的时代背景下，梅兰芳三十年代编演了反抗侵略和反映爱国主义精神为题材的作品《抗金兵》和《生死恨》，表现了梅兰芳反抗日本侵略的爱国主义热情。

1936年创编的《生死恨》，是梅兰芳的重要代表剧目。这部戏是齐如山根据明代传奇《易鞋记》改编的。《生死恨》的故事以金人入侵北宋为时代背景，讲述了战乱中被金人张大户俘虏沦为奴隶的韩玉娘，与同为奴隶的宋人程鹏举结为夫妇，她不愿意认贼为主、在金邦苟且偷生，劝丈夫一起逃走。事情不幸泄漏，韩玉娘被卖，程鹏举逃回宋邦，夫妻失散。后在宋国贵为太守的程鹏举仍念念不忘玉娘，派手下寻找韩玉娘，可是，夫妻团聚之日，却成了两人永别之时，此时的韩玉娘身染重疾，不久便含恨九泉了。

梅兰芳《生死恨》悲剧性结局突破了中国传统戏曲崇尚大团圆结局的传统。由于中华民族以“中和”为美、审美的伦理道德化、强烈的结果期待意识与尚圆传统

^[1] 徐兰沅.徐兰沅操琴生活.第三版.北京：中国戏剧出版社，1980年：第48页

等,使中国传统戏曲崇尚大团圆结局,主人公在历尽艰辛、经历了悲欢离合之后,常常以善恶有报的大团圆结束全剧。原著明代传奇《易鞋记》以夫妻历尽艰辛,最后终得团聚结束,而梅兰芳将其改编为悲剧的结局。梅兰芳早在1915年编写《牢狱鸳鸯》时就萌发了突破中国戏曲传统大团圆结局的思考。在《舞台生活四十年》中,梅兰芳谈到《牢狱鸳鸯》的剧情时说,“旦角戏的剧本,内容方面总离不开这一套,一对青年男女经过无数惊险的曲折,结果成为夫妇。这种俗套实在腻歪极了^[1]。”梅兰芳终于在1936年编演的《生死恨》一剧中实现了对这一传统的突破。

《生死恨》一剧以北宋时金人入侵所造成的战乱为时代背景,刻画了坚强不屈的爱国女子韩玉娘的形象。韩玉娘的悲剧命运,也是对侵略者罪恶的控诉。剧中的女主人公韩玉娘流落异邦,无论在多么艰苦的情形下,都没有泯灭对故国的向往之情,这仿佛是中国人民在面对日寇的坚船利炮和疯狂镇压时,始终不屈不挠的写照。此剧也寄托了梅兰芳的爱国主义热情。

《生死恨》一剧因较强的戏剧性、曲折的情节,一直获得观众的喜爱,长期盛衰不衰。梅兰芳于1948年与香港电影导演费穆合作,将其拍摄成电影,保存至今。1937年爆发了“七七事变”,中国人民陷入了更深的苦难之中,梅兰芳开始了长达八年退出舞台的生活,誓不与日本人合作。在停演期间,梅兰芳靠卖画来维持生计。

二、抗战胜利和新中国成立——改编传统剧目与编演《穆桂英挂帅》

1945年日本人投降,梅兰芳当年就恢复了演出。1949年新中国成立了,梅派京剧艺术进入了一个新的发展阶段。

梅兰芳这一时期对京剧的主要贡献,首先是对传统剧目^[2]的整理与改编。新中国成立之后,制订了“百花齐放、推陈出新”的戏曲发展方针,提倡对中国传统戏曲的挖掘与继承,繁荣中国传统文化。除此之外,更重要的是改革传统剧目,这主要是对旧有剧目的思想内容进行改革,剔除其中的封建思想残留,吸收民主思想的精华,去芜存菁。在这一方针指导下,建国后的五十年代,梅兰芳怀着极高的热情积极投入传统剧目的整理与改编。

梅兰芳在改革传统剧目中,最重要的贡献是对《贵妃醉酒》的成功改编。梅兰芳去除了原剧思想内容上的糟粕,将其主题定位于揭露宫廷生活的无情上。故事始

^[1] 梅兰芳口述,许姬传记录,《舞台生活四十年》,第二版,石家庄:河北教育出版社,2000年,第255页。

^[2] 这里传统剧目是指1949年之前的剧目,包括之前梅兰芳创编的新剧,以及一些传统剧目——笔者。

于贵妃杨玉环与皇帝李隆基相约摆宴百花亭，兴冲冲前往赴约的贵妃突然听到了皇帝驾转西宫的消息，开始自诩为“三千宠爱一身专”的骄傲的杨玉环，此时心情一落千丈，她成为了“弃妇”。为了排解心中的苦闷，她借酒浇愁，最后醉酒而归。改革后的《贵妃醉酒》，着力刻画了杨玉环由春风得意到失落苦闷这一思想变化的过程，具有较强的戏剧性。除改革原剧的思想内容之外，梅兰芳还对剧中的身段、唱词和唱腔进行改革。梅兰芳的《贵妃醉酒》中雍容华贵的贵妃、优美婉转的唱腔，突出的表现了梅派京剧的艺术特色。《贵妃醉酒》成为梅派京剧的经典代表剧目。除此之外，梅兰芳这一时期精心“打造”的传统剧目还有《宇宙锋》、《奇双会》、《霸王别姬》、《洛神》、《凤还巢》、《抗金兵》、《生死恨》，它们和《贵妃醉酒》一起被合称为“梅八出（梅兰芳的八出代表性剧目）”，是梅兰芳晚期传统剧目改革的主要成果。

梅兰芳这一时期的另外一个贡献是创编了他艺术生涯中最后一出新戏《穆桂英挂帅》。这部新戏创作于1959年，是梅兰芳为了向国庆十周年献礼而创编的。梅兰芳的《穆桂英挂帅》是受河南豫剧表演艺术家马金凤的《穆桂英挂帅》的启发而编演的。在这出新剧中，梅兰芳成功演绎了女英雄穆桂英为保家卫国，不顾五十多岁的高龄而帅军出征的故事。这出戏通过对穆桂英爱国精神的歌颂，表达了梅兰芳对新中国的热爱。这部戏的编演距离梅兰芳1936年编演《生死恨》已是十三年，为国庆献礼怀着极大热情编演新剧的梅兰芳，与剧中“二十年抛甲冑未临战阵，今日里为保国再度出征^[1]”的女主人公穆桂英的心境不谋而合。

梅兰芳的新剧《穆桂英挂帅》获得了广泛的好评，在初演之后又连演十多场。梅兰芳在1961年5月5日于北京人民剧场的《穆桂英挂帅》演出是他生平的最后一场演出，1961年8月8日，梅兰芳逝世，享年68岁。

三、唱腔发展的新方向——返璞归真

虽然梅兰芳这一时期的艺术道路分为两个阶段，但是梅兰芳这一时期的唱腔却表现出一致的发展方向。梅兰芳《中国戏曲的表演艺术》^[2]一文中的一段话可以概括出这一发展方向：“自开始排演古装新戏，自己就琢磨比较新颖的唱腔，来配合新颖的装束……从初期的《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》一直到四本《太真外传》为止，我觉得在唱腔方面已经繁复多样，似乎不能朝这个方向发展了，所以后来排演的《抗

[1] 《穆桂英挂帅》“捧印”一场戏的唱词。

[2] 这篇文章本是1960年5月梅兰芳准备在中国戏曲学院戏曲表演艺术研究班上宣读的讲稿，但是因故未能宣讲。这篇文章也未发表过，成为了梅兰芳的遗稿。

金兵》《生死恨》，在唱腔的设计上就走向了平正通达的一路，不以追求新奇为目的了。我在去年为国庆十周年献礼排演《穆桂英挂帅》一剧，唱腔设计更以沉着简练为主^[1]。”

这段话明确指出了梅兰芳这一时期唱腔返璞归真的倾向。但是在文章中，梅兰芳接着又说：《穆桂英挂帅》的唱腔“听上去好像比以前所排新戏的唱腔简单些，但实质上并不简单，也就是说这出戏的唱腔和唱法，更多的注重表达剧中人复杂的思想情感方面^[2]。”《穆桂英挂帅》中简单的唱腔实际上却蕴含着复杂的戏剧矛盾冲突，另外，这些看似简单朴实的唱腔仿佛是回归传统，但是并不是简单的照搬传统，而是唱腔的一种新发展，是梅兰芳经过长期艺术实践，积累了丰富经验之后，对唱腔所做的进一步升华。

梅兰芳《穆桂英挂帅》在唱腔套式上也有所革新，在最后一场“发兵”中有一段唱腔，其套式结构是【西皮导板】、【西皮原板】、【南梆子】、【西皮原板】、【西皮散板】，其中在【西皮原板】的第五句之后插入了三句【南梆子】，之后又转回【西皮原板】，这种板式连接法是这段唱腔中首创的，是由琴师徐兰沅设计的，其目的是为了使唱腔更好的表达唱词的内容，刻画人物的思想情感。

谱例 1-9^[3]：

【西皮原板】

见 夫 君 气 轩 昂

【南梆子】

5 军 前 站 定 ， 全 不 减

9 少 年 时 勇 冠 三

14 军 。

[1] 梅兰芳.中国戏曲的表演艺术.中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编.京剧谈往录(续编).第二版.北京:北京出版社,1991年:第70页

[2] 梅兰芳.中国戏曲的表演艺术.中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编.京剧谈往录(续编).第二版.北京:北京出版社,1991年:第70页

[3] 根据梅兰芳1959年剧场实况录音记谱。



“发兵”一场中完整的成套唱腔，表现的是穆桂英挂帅后在校场点兵时的威风凛凛和英姿飒爽。但是，当唱到“见夫君气轩昂军前站定”时，人物的情绪有所变化，穆桂英回忆起了当年与丈夫并肩作战等往事，心中油然而生出女性的温柔之情。又从金花的形象想到自己当年的样子，这位英武的元帅仿佛又回归少女时代。穆桂英此时的心理变化，依然用高亢的【西皮原板】唱腔不能得到恰当的表达，而委婉抒情的【南梆子】在这里非常适用，另外，“‘南梆子’的唱腔配合着脸上兴奋愉快的表情，同时，也说明这位女元帅对此番出兵，一切都已考虑周密，因而成竹在胸、好整以暇的心情^[1]。”

四、对传统剧目以及前期新编创剧目唱腔的不断完善

梅兰芳这一时期新编创的剧目数量不多，但是这一时期梅兰芳对大量传统剧目和前期新编剧目唱腔的不断完善和改革，是在京剧唱腔艺术方面的突出贡献。

^[1]梅兰芳.中国戏曲的表演艺术.中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编.京剧谈往录续编.第二版.北京:北京出版社,1991年:第70页

(一) 对传统剧目唱腔的不断完善

这一时期梅兰芳灌制了不少唱片, 包括传统剧目和新编剧目。分析这些唱片的录音, 明显可以看出梅兰芳唱腔较前一阶段更加委婉、细腻, 表现出唱腔的高度成熟。以下, 将梅兰芳 1924 年和 1934 年所录制的《六月雪》【反二黄慢板】“没来由”进行比较, 以探寻其唱腔的发展情况:

谱例 1-10^[1]:

1924 年录音 (六月雪)

谱例 1-11^[2]:

1934 年录音 (六月雪)



[1] 根据梅兰芳 1924 年日本蓄音器公司录音记谱。

[2] 根据梅兰芳 1934 年胜利公司录音记谱。谱例中的▲记号是“压音”腔音的标记, 关于此种腔音详细解释可参见第二章。



以上谱例都是梅兰芳《六月雪》【反二黄慢板】唱腔的第一句，将两句谱例进行比较不难发现，1934 年的唱腔明显较 1924 年的唱腔更加繁复，表现出梅兰芳晚期唱腔的高度成熟。

梅兰芳对《宇宙锋》中的一段【反二黄慢板】唱腔“我这里假意儿懒睁杏眼”中“摇摇头、摆摆摇摇头扭捏向前”一句的革新也是梅兰芳对传统唱腔不断进行修改，而使其逐渐趋于完善的一个典型例子。这段【反二黄慢板】是《宇宙锋》剧情发展至高潮时的一段唱腔：宰相赵高之女赵艳荣出嫁不久，丈夫全家被陷害入狱，艳荣回娘家求父亲向皇上修本搭救夫家，却被突然来访的秦二世看中，欲霸占为妃，艳荣不从，但赵高为取悦秦二世欲逼其就范，无奈之下，艳荣只好在父亲面前假装疯癫，试图躲过劫难。这段【反二黄慢板】是赵艳荣在父亲面前开始装疯时所唱，是非常富于戏剧性的一段唱腔。“摇摇头、摆摆摇摇头扭捏向前”一句配合着演员模仿疯癫的身段表演，是整个唱段中非常出彩的一句。吴迎为《梅兰芳老唱片全集》所撰写的《梅兰芳唱腔艺术的形成与发展》一文中，记述了梅兰芳对这句唱腔修改的过程：

梅兰芳初期演唱的《宇宙锋》【反二黄慢板】，是继承陈德霖的唱腔，还是“抱肚子青衣”时代的唱腔：

谱例 1-12^①：



^① 见中国唱片上海公司发行《梅兰芳老唱片全集》中所附吴迎文章《梅兰芳唱腔艺术的形成与发展》。



这句唱腔的音调较平直，不能有力的展示戏剧的矛盾冲突。

梅兰芳 1928 年对这出传统剧目进行了改编，在唱腔革新方面也下了较大的功夫：

谱例 1-13^[1]：

1929年录音宇宙锋



梅兰芳于 1929 年录制的这句唱腔较原始的唱腔已经有了较大的改进，吴迎在文中说，梅兰芳在 1928 年对这段唱腔的改革是在王瑶卿的帮助下进行的^[2]。改革后的唱腔在细腻婉转方面得到了大大的提高。

梅兰芳由于对《宇宙锋》一剧的偏爱，在多年的艺术实践中不断琢磨剧中的唱腔，不断对其进行修改，下方谱例是剧中【反二黄慢板】的这句唱腔最后的成熟和基本定型：

谱例 1-14^[3]：

1953年《宇宙锋》



这句唱腔是梅兰芳 1953 年剧场实况演出的录音，较 1929 年的唱腔相比，在委

[1] 根据梅兰芳 1929 年高亭唱片录音记谱。

[2] 参见中国唱片上海公司发行的《梅兰芳老唱片全集》所附图书第 47 页。

[3] 根据梅兰芳 1953 年剧场实况录音记谱。

婉细腻方面又得到大大的改进，唱腔的拖腔开始处“mi”的长音更加有助于刻画赵艳荣假装疯癫的无奈心情，拖腔接下去的部分采用曲折级进的旋律进行，如行云流水般流畅。

从三个阶段同一句唱腔的变化可以看出梅兰芳对继承下来的老唱腔的不断革新。从早期“平直无意致”的唱腔，到中期的简朴清新的唱腔，再到晚期细腻委婉的唱腔，梅兰芳不断对唱腔进行改进，使唱腔的戏剧表现力增强。

（二）对前期新创编剧目唱腔的不断完善

梅兰芳在艺术实践中对已经创编的剧目进行不断地修改和完善，力求使其臻于更理想的艺术效果。如梅兰芳 1921 年的传统改编剧《霸王别姬》中的有一段【南梆子】唱腔“看大王在帐中和衣睡稳”是剧中虞姬的重要唱腔，1923 年梅兰芳于百代公司录制了的这段唱腔，这是目前所能听到的最早的【南梆子】唱腔。梅兰芳还分别于 1931 年录制了《霸王别姬》的部分场次录音，于 1953 年留下了《霸王别姬》一剧的实况演出录音。梅兰芳不同时期录制的三种《霸王别姬》【南梆子】唱腔各不相同，以下将 1923 年与 1953 年两种唱腔进行比较，以探究梅兰芳对唱腔所做的不断革新：

谱例 1-15:

霸王别姬

1923年

看大王

1953年

看大王

在帐中

在帐中

9 和 衣 睡 稳 ,

13 和 衣 睡 稳 我 只 得

17 出 帐 外 且 散 愁

21 情 . 情 .

24 轻 移 步

28 轻 移 步



1923 年录音的唱腔与 1953 年实况录音的唱腔相比较,其中较重要的变化在谱例中用方括号标出来。1953 年唱腔的方括号 1 是在原唱腔“中音 mi-高音 do”的大跳之后做下行级进,缓和了大跳之后的紧张度,使旋律更加流畅;1953 年唱腔的方括号 2、6 是在 1923 年唱腔的第一个音后加入了后倚音的润腔,旋律显得更加丰满;1953 年唱腔的方括号 3 较之原唱腔有所展衍,方括号 5、7 是对原唱腔做加花处理;方括号 4 是唱腔的第三分句,梅兰芳 1953 年的唱腔的方括号 4 与 1923 年的迥然相异,1953 年的唱腔明显更为高亢、流畅,这个崭新的唱腔恰到好处的刻画出主人公虞姬此刻的内心活动。《霸王别姬》中的虞姬是一个具有中国传统女性美德的人物形象,当灾难来临之际,她宁愿牺牲自己来保全爱人的生命。这段唱腔所表现的是,当虞姬得知霸王大势已去,胸中充满了极度忧闷之情,但是为了安慰霸王她却不露声色、强颜欢笑,只有待霸王在帐中和衣睡去后,虞姬走出帐外,在荒凉的战场上,面对着皎洁的月光,才尽情宣泄了自己心中郁积已久的极度担忧之情。“且散愁情”这个唱腔的分句,较高的音域增加了音乐的张力,十分贴切的表达了虞姬对此刻极端压抑的情感的宣泄。

总之,通过比较可以看出,梅兰芳改革之后的这段【南梆子】唱腔更加流畅,旋律更加丰满。最为重要的是,唱腔更加贴切的表现了人物的思想活动和内在情感,

具有更强的戏剧表现力。

另外，梅兰芳 1953 年录音的《西施》【南梆子】唱腔较 1924 年录音的同一段唱腔也有较大改进。《西施》是梅兰芳 1923 年创编的一部古装新戏，是梅派的经典代表剧目之一。胜利公司 1924 年录制了梅兰芳《西施》中的【南梆子】唱腔“想当年苎罗村春风吹遍”，将这一录音同梅兰芳 1953 年《西施》全剧实况录音的【南梆子】唱腔相比较，其中变化较大的是第一段的下句唱腔，1924 年所录的这句唱腔如下：

谱例 1-16^[1]：



梅兰芳 1953 年《西施》实况录音的这句唱腔如下：

谱例 1-17^[2]：



比较这两句唱腔，首先，1953 年的唱腔有所扩展，由原来的六小节扩展为九个小节，这主要是第一分句句尾加上了拖腔；其次，1953 年的唱腔一直维持在围绕高音 mi、re、do 的较高的音区，贴切的表现了主人公西施回忆往事时激动的心情。

本章小结

梅兰芳唱腔的发展经历了一个继承传统、创新与突破、回归传统的过程。1914 年前，是梅兰芳继承传统的时期，在唱腔方面几乎没有创新。1914 年至 1924 年是梅兰芳新腔初创时期。继梅兰芳 1914 年第一部新剧《孽海波澜》编演之后，在齐如山等智囊团成员的协助下，梅兰芳的新剧目不断被推出。在齐如山“无动不舞”戏曲美学观的影响下，梅兰芳在《黛玉葬花》、《廉锦枫》、《西施》、《洛神》等新剧目

[1] 根据梅兰芳 1924 年胜利公司录音记谱。

[2] 根据梅兰芳 1953 年现场实况录音记谱，录音来自于飞乐唱片公司出版的《梅兰芳唱片大全》。

中加入舞蹈表演，形成了“唱做合一、歌舞并重”的京剧梅派艺术特色。这一时期的1923年之前，梅兰芳唱腔还较简单质朴，体现出早期京剧青衣唱腔的遗存。1923年至1924年，梅兰芳的唱腔较前期细腻婉转，体现出唱腔的初步成熟。梅兰芳在这一时期还创制出了【南梆子】、【反二黄原板】和【反二黄导板】等新唱腔。

1925年至1930年是梅兰芳唱腔艺术的突破期，梅兰芳创造了大量的不同于传统的新腔。这一时期梅兰芳创编了《红线盗盒》、《太真外传》、《俊袭人》、《春灯谜》等新剧目，以及《宇宙锋》、《凤还巢》等传统改编剧目。梅兰芳与琴师一同所做的大量新腔的创造，使“无腔不新”成为梅兰芳这一时期唱腔发展的突出特征。这一时期，梅兰芳还创制了【反四平调】、【反西皮二六】等新唱腔，并对传统唱腔进行改革，注意唱腔与剧情的结合。

1931年至1961年是梅兰芳唱腔发展的回归期，唱腔发展体现出“返璞归真”的新方向。梅兰芳这一时期的艺术道路可以分为1931年至1945年的日本入侵和抗战时期，以及1945年至1961年的抗战胜利和新中国成立时期。梅兰芳这一时期创编的新剧目有：1931年的《抗金兵》，1936年的《生死恨》，以及1959年的《穆桂英挂帅》。这一时期梅兰芳唱腔所表现出的质朴单纯的特色，表面上仿佛是对传统的回归，但是这种回归并不是简单的重复传统，其实质依然是一种创新。这一时期梅兰芳还不断的对传统剧目和前期创编剧目的唱腔进行完善和修改，对京剧唱腔艺术的发展做出贡献。

梅兰芳的艺术创造，开创了一个京剧旦角艺术繁荣发展的新时代，其杰出的艺术创造使京剧旦角艺术的地位大大提高，扭转了京剧发展初期生角艺术的绝对统治地位，形成了京剧史上“生旦艺术并重”的新局面。梅兰芳京剧艺术流派在民国初年之后与相继涌现的其他众多旦角艺术流派一同，营造了京剧艺术的鼎盛时期。

第二章 京剧梅派唱腔音乐分析

戏曲流派唱腔艺术讲究“不群”，不同的唱腔艺术流派其音乐特色各不相同。梅派作为中国戏曲以及京剧领域中最有代表性的艺术流派之一，在唱腔音乐上以其独特的风格特点而独树一帜。

梅兰芳数十年艺术生涯中所创制的数量丰富的新腔，是中国戏曲音乐文献的“鸿篇巨制”，对中国戏曲以及京剧音乐的发展做出了重要的贡献。本章拟选取梅派【西皮】、【二黄】、【反二黄】多种板式的代表性唱腔进行分析，从而为梅派京剧唱腔艺术特点的总结奠定基础。在进行音乐分析时，着重于在腔音、腔音列、腔韵三个结构层次上的剖析，以便对唱腔的研究与分析较为深入和细致。

第一节 梅派【西皮】唱腔分析

一般说来，【西皮】唱腔具有北方音乐高亢与粗犷的个性，而京剧青衣、花旦等的西皮唱腔，则表现或优雅、贤淑，或活泼、灵巧的女性形象，也将细腻、柔美等音乐风格注入其中，使其兼具了激昂与婉转、明亮与柔美的唱腔风格特点。“西皮”这一音乐特点与【二黄】的低沉、抑郁不同，二者共同构成了京剧中两种不同风格特色的声腔类属。

京剧四大名旦的【西皮】唱腔在各自唱腔中所占的比例，以及常用西皮板式各不相同，这与他们各自的艺术特点所形成的擅长塑造的人物形象相关。尚小云唱腔高亢明亮，长于塑造具有英雄性格的女性形象，唱腔中【西皮】占绝大多数，而【二黄】唱腔占的比例小；荀慧生唱腔柔媚婉转，长于塑造活泼灵巧的女性形象，唱腔中较少用【慢板】，“西皮”的【原板】、【二六】、【流水】占相当大的比例；程砚秋和梅兰芳的唱腔中，“西皮”“二黄”所占比重较为均衡，其中，程砚秋擅长塑造悲剧人物形象，“西皮”唱腔所占比重稍小；而梅兰芳嗓音条件好，演唱高低自如，长于塑造雍容华贵的女性形象，唱腔中“西皮”的比例稍重于“二黄”。

在梅派的代表剧目中，以“西皮”唱腔为主的剧目主要有：传统剧目《彩楼配》、《武家坡》、《大登殿》、《汾河湾》、《御碑亭》、《龙凤呈祥》、《玉堂春》、《四郎探母》、《春秋配》、《虹霓关》、《打渔杀家》等；新编剧目《嫦娥奔月》、《俊袭人》、《红线盗盒》、《麻姑献寿》、《洛神》、《霸王别姬》、《春灯谜》、《凤还巢》、《木兰从军》、《穆

桂英挂帅》等；另外，还有一部分“西皮”“二黄”唱腔并重的剧目，如《黛玉葬花》、《天女散花》、《廉锦枫》、《西施》、《太真外传》、《宇宙锋》、《抗金兵》等。

一、梅派【西皮慢板】唱腔分析

【西皮慢板】唱腔速度较慢，旋律婉转抒情，易于刻画人物复杂的心理活动、展示复杂的戏剧矛盾冲突，因此具有较强的戏剧表现力，常常是整出剧目的核心唱腔。

慢速的唱腔，音乐的反规定性较高，艺术家可以在其中融入较多个人创造的成分，从而彰显个人的风格特点，所以，【西皮慢板】唱腔是可以较集中体现流派特点的唱腔类别。

对梅派【西皮慢板】的分析，选取《三堂会审》【西皮慢板】唱腔为例。《三堂会审》是京剧传统剧目《玉堂春》中的一折。从京剧早期至今，《玉堂春》中的《三堂会审》和《女起解》是京剧长期盛演不衰的两出折子戏。因为《三堂会审》单独一折戏就能较完整的体现整本戏剧的内容，所以又常常被称为《玉堂春》。《三堂会审》的故事情节在悲剧基调的基础上融入了诙谐幽默的喜剧成分，而使其具有更强的戏剧魅力，所以这折戏长期深受群众的喜爱。《三堂会审》一折戏对演员的唱功要求极高，全剧由女主角一人主唱，而且剧中的成套唱腔几乎囊括了西皮的所有板式。《三堂会审》唱腔音乐也达到了较高的艺术成就，完美的唱腔设计，成功的刻画了人物复杂的心理活动。

《三堂会审》唱腔在京剧发展史上经过了多次改进，清末民初之际经过林季鸿、王瑶卿等人的革新，唱腔得到很大发展。后来，梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生、张君秋等旦角艺术家也都对其进行改革，并创造了自己流派的独具特色的《三堂会审》唱腔。梅、程、尚、荀四大旦角艺术家都在二十世纪二、三十年代留下了此剧的唱腔录音，成为研究流派唱腔的重要材料。

（一）腔音

在音高性腔音、阻音式腔音、音色性腔音、节奏性腔音、力度性腔音的五大类中，梅派唱腔除了阻音式腔音、音色性腔音一般不使用外，其他的三种腔音都较常用。

1、音高性腔音

(1) 倚音

西洋乐理中将倚音界定为“一个或数个以级进形态依附于主要音的装饰音^[1]”。这里有一个关键词“级进”，装饰音与所依附的主要音应相距二度音程，但是，中国传统音乐中的倚音，与所修饰主音的音程不仅有相距二度的，也有三度、四度的，甚至五度、六度的也有，这与西洋乐理所定义的倚音概念不尽相同。

京剧唱腔中有丰富的倚音腔音，梅派唱腔也不例外，在他的《三堂会审》【西皮慢板】唱腔中运用了丰富的倚音，其中绝大多数是前倚音，即位于所装饰主音之前的，但也有个别的后倚音。这些倚音依其作用可分为三大类，一是装饰唱腔旋律的倚音，二是有助于唱腔情感表达的倚音，三是起到正字作用的倚音。

装饰唱腔旋律的倚音使唱腔显得更加婉转动听，增加唱腔的韵味。梅派《三堂会审》【西皮慢板】的这类倚音又有如下两种：

一是位于句中装饰旋律的倚音，这种倚音根据其所处的前后两音的音程关系以及其所修饰的音的特征又可分为三种，分别是：介于同音之间，对旋律进行装饰的倚音（谱例中的方括号 1），这种倚音是最常见的倚音类型，倚音与前后音之间常常为大二度或者小三度的级进关系；非同音之间装饰旋律的倚音（谱例中的方括号 2），这种类型的倚音与所修饰主音之间有大二度、小三度级进的，也有四度以上跳进的；装饰长音的倚音（谱例中的方括号 3），这种倚音的装饰避免了拉长腔时的僵直、呆板，多与所修饰主音形成大二、小三度级进音程。二是装饰唱腔尾音的倚音（谱例中的方括号 4）。这种倚音常常用于修饰唱腔分句的结束音、整个乐句的结束音，或者器乐垫头分割开的结构的结束音等。这种倚音不仅对尾音起到装饰作用，而且由于其演唱时常常加强力度，起到了强调尾音、画龙点睛的作用。

谱例 2-1^[2]：

[1] 童忠良.基本乐理教程.第九版.上海:上海音乐出版社,2006年:第160页

[2] 谱例根据梅兰芳1935年百代唱片《玉堂春》录音记谱。



中国汉字具有“平、上、去、入”四声，不同地域方言的声韵又是千差万别的。戏曲唱腔是音乐与唱词的结合，所以唱腔音乐不是孤立存在的，不能仅仅按照自己的自行规律发展，唱腔音乐设计必须做到歌唱旋律对唱词字调的适应，也就是通常所说的“字正”，字正使听者容易听懂又感到耳顺。反之则会造成“倒字”的现象，这就会使听者不易听懂唱词，或者造成听错的现象。“倒字”在戏曲创腔中是非常忌讳的。戏曲唱腔的倚音有时可以纠正“倒字”，起到“正字”的作用。

谱例 2-2:

梅兰芳《三堂会审》



例中，“是”字是由倚音下行四度进行到主音 sol，而“是”为入声，旋律与唱词的声韵是相顺的，这就做到了字正，如果此处将倚音去掉，听起来就不够顺耳了。

戏曲唱腔中的倚音还有助于情感的表达，如梅派《三堂会审》中“鸨儿买奴七岁整”一句（参见谱例 2-1）中，“七”字使用了较为密集的倚音，使唱腔达到如泣如诉的艺术效果，表达了主人公苏三在诉说自己不幸身世时的悲愤心情。如果将这些倚音去掉，唱腔的表现力将会大打折扣。

梅派【西皮】唱腔中倚音的用法有其特殊之处，这些倚音的使用有如下几种形式：

谱例 2-3:

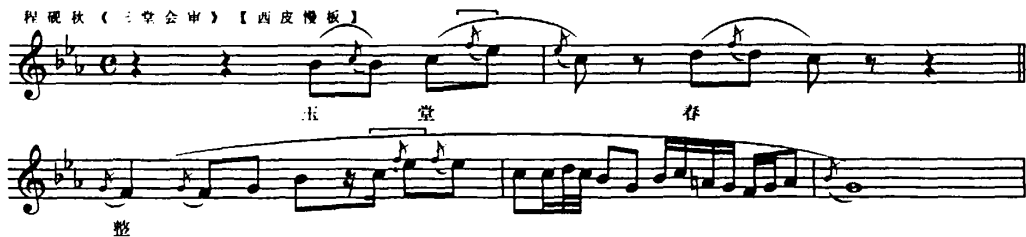


这些用法可以归纳为两种，一种是在同音之间修饰后一个音；一种是在两个音构成的下行旋律之间修饰后一个音的。这两种用法中，倚音与所修饰的主音大多为级进的音程关系（大二度或者小三度），也有少数四度、五度跳进的。

其中，倒数第二小节的倚音用法是【西皮慢板】唱腔结尾中较固定的用法，这种用法的特殊之处在于倚音位于两个音构成的上行旋律之间，而且倚音位于所修饰

的后一音的较高音位置。这种用法在梅派唱腔的其他部分一般不会出现，但是这是程砚秋【西皮】唱腔中倚音的常见用法：

谱例 2-4:



例中，“堂”字处方括号的倚音位于 la-高音 do 的上行音型之间，倚音为高音 re，是所修饰音“高音 do”的上方大二度；“整”字唱腔方括号中的倚音为 la-高音的上行音型之间，倚音为高音 re，也是所修饰音“高音 do”的上方大二度。

在尚小云的【西皮】唱腔中“位于两音构成的上行音型之间”的倚音用法也较为突出，甚至唱腔借助倚音将旋律推至最高点，使唱腔“突然拔高”，形成了“奇峰突兀”的效果，如谱例 2-44 中尚小云唱腔的倚音。

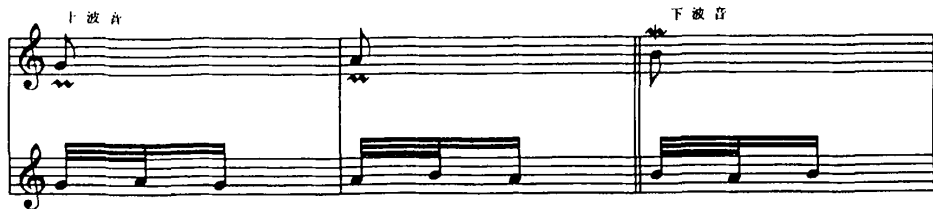
程派和尚派唱腔倚音的用法相比较，梅派唱腔中倚音主要起着使唱腔更加婉转流畅的作用，甚至，梅派【西皮慢板】唱腔中倚音还有柔化唱腔的特殊用法。这种特殊用法常常是位于结构结尾处，其音乐形态是倚音级进上行至主音，如谱例 2-1 第一分句修饰结束音的倚音，以及第三分句第一截修饰结束音的倚音，都是级进上行至所修饰的主音，形成唱腔音乐柔美的艺术效果。梅派【西皮】唱腔中的这种用法较为独特，程派、尚派、荀派同一段唱腔的相同位置处，或者使用其流派特有的尾音，或者是倚音下行至结构的尾音来收尾，都与梅派唱腔不同。可见，梅派的这种“柔化”唱腔的倚音是其流派【西皮】唱腔倚音的特殊用法。

(2) 波音

“波音是在主要音之间，加入其上方二度或下方二度的短的辅助音而构成^[1]”，波音分为上波音和下波音两种。京剧旦角唱腔中的上波音常常出现在 sol 和 la 两音上，下波音常常出现在 si 音上，其实际演唱效果如下：

谱例 2-5:

^[1] 童忠良.基本乐理教程.第九版.上海:上海音乐出版社,2006年:第161页



梅兰芳谱例 2-10【西皮慢板】唱腔上句第 3 小节，以及下句第 6 小节分别出现了波音润腔，其实际演唱效果如谱例中方括号部分：

谱例 2-6:



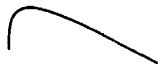
波音的装饰使唱腔更加婉转动听，除此之外波音也可以起到正字的作用，如例中的“奴”字，如果去掉波音，就会出现倒字。

(3) 颤音

梅兰芳唱腔中时值较长的音，一般都会加上颤音的装饰，避免拉长腔时的平直，使唱腔更加优美。梅兰芳【西皮慢板】中的颤音如谱例 2-10 第三小节。梅兰芳唱腔的颤音是嗓音的自然颤音，与荀慧生唱腔中的颤音不同。荀慧生唱腔的颤音是在相距二度音程的两音之间做快速交替。

(4) 尾音

尾音是在乐句、分句或者其他结构的结尾处使用的一种腔音，尾音起到美化唱腔结束音的作用。谱例 2-10 梅兰芳《三堂会审》唱腔中，在两句的结尾处都使用了尾音（尾音用下滑音记号标出）。梅兰芳唱腔的尾音向来被认为是单纯向下滑动的音过程，其实，它是一个由基音出发，先上行后下滑的音过程，大致可以用下方的线条来表示其进行方向：



尾音是唱腔流派最明显的标志，不同的唱腔流派各有其不同的尾音。程砚秋唱腔的尾音多是由基音下行二度的音型，后一音的演唱常常是轻轻带过的虚音；尚小云唱腔的尾音与梅兰芳唱腔的尾音有相似之处，也是由基音出发先上行后下滑的音

型,但是,尚小云唱腔尾音是棱角分明的,而不像梅兰芳唱腔是圆滑的;荀慧生唱腔的尾音是一个旋律化的音型。三种唱腔的尾音如下方谱例:

谱例 2-7:

程砚秋 (三堂会审)

鸪 儿 尾音

尚小云 (三堂会审)

鸪 儿 尾音

荀慧生 (三堂会审)

鸪 儿 尾音

京剧表演艺术家孙毓敏对四大旦角流派的尾音做出了较准确的总结:梅派唱腔的尾音是自然下滑;程派唱腔的尾音是虚音上提(指气息上提,而音高是下行的);荀派唱腔是“尾音腔化”;尚派唱腔是“尾音干掷”。

2、节奏性腔音

(1) 压音

压音是京剧青衣慢板唱腔中常见的一种腔音,压音的效果是形成唱腔的短暂休止,它常常在长大的拖腔中使用,使唱腔形成断续相连的效果,梅兰芳的唱腔中也有较多的压音。

京剧慢板唱腔的拖腔,往往有器乐垫头造成唱腔结构的分割,形成唱腔的停顿,另外休止音符也可使唱腔得到停顿,这两种停顿方法都可以方便歌唱中的换气,形成唱腔的“气口”,但是压音一般不用于换气,它可以造成唱腔“声断意不断”的效果,增加唱腔的韵味。谱例 2-10 梅兰芳唱腔出现的压音用记号“▲”表示。

(2) 迟出

“迟出”是中国传统音乐中普遍存在的一种“润腔”方法,即旋律中某音的演唱或演奏稍稍晚于正常的节奏。迟出使音乐节奏富于变化,而免于受呆板的规整节奏的限制。在梅兰芳谱例 2-10 的唱腔中,下句的“春”字处使用了迟出的润腔方法,此处是【西皮慢板】的矮拉腔开始处,准备演唱“春”字时节奏稍稍放慢,之后还有短暂停顿,演唱者趁机调整呼吸,并缓缓的将“春”字唱出。

(3) 撤(渐慢)

梅兰芳【西皮慢板】唱腔的拖腔常常在结尾处做“渐慢”的节奏变化,中国传

统音乐称这种节奏上的变化叫做“撤”。但是这种“撤”的节奏性腔音在《三堂会审》【西皮慢板】唱腔中表现得不明显。以下是《宇宙锋》【西皮慢板】唱腔中“撤”的腔音的使用：

谱例 2-8:



谱例是这段慢板唱腔的第一句，在第六小节器乐垫头之后，速度开始逐渐放慢，这一节奏性腔音是中国传统音乐“弹性”节拍的体现。

3、力度性腔音

力度性腔音是指音过程中所发生的力度的变化。力度性腔音使音乐产生强弱的渐变或突变，避免音乐总是保持单一力度而流于平淡。力度性腔音在京剧唱腔中较常见，梅兰芳唱腔也不例外。虽然，在梅兰芳 1935 年录音的《三堂会审》【西皮慢板】中，力度性腔音表现得不明显，但是，它广泛的存在于其他【西皮慢板】唱腔中。仍以梅兰芳《宇宙锋》【西皮慢板】唱腔为例：

谱例 2-9:



谱例是这段唱腔下句的前两个分句。在第二分句的拖腔中，标有“顿音”记号的两个音力度是较强的。唱腔中这两个音的伴奏还要打板，以使其更加突出。这里的力度性腔音，在拖腔结尾处起到“点睛”的作用。

梅兰芳【西皮慢板】常常会在句尾加强力度。慢板唱腔有长大的句幅，其中包含结构较长的拖腔。拖腔是一个字音演唱较长的时值，如果不在结尾处加强力度，唱腔往往会显得较平淡。

(二) 腔音列

梅兰芳【西皮慢板】腔音列分析，首先要说明两个问题，一是梅兰芳不同时期的唱腔表现出不同的风格特点，1924年之后新编剧目以及传统改编剧的唱腔，较之一般传统剧目以及1924年之前新编剧目的唱腔发生了变化，所以要分别对这两种唱腔进行分析，以便获得对梅兰芳唱腔腔音列特点较全面的认识。其中，传统剧目和早期新编剧目唱腔腔音列分析，依然以《三堂会审》【西皮慢板】为例；1925年之后新编或改编剧目唱腔的分析，以《宇宙锋》【西皮慢板】唱腔为例。二是将梅兰芳和程砚秋唱腔腔音列进行比较，以便能够更加清晰的认知梅兰芳唱腔腔音列的特点。

1、《三堂会审》【西皮慢板】腔音列分析

(1) 梅兰芳《三堂会审》【西皮慢板】腔音列分析

选取梅兰芳《三堂会审》【西皮慢板】中一对上下句进行腔音列的分析。

谱例 2-10^[1]：

三堂会审
上句

梅 儿 头 奴 七 岁 整 在 院 中 住 了 整 九 春

下句

整 九 春

[1] 根据梅兰芳 1935 年百代唱片《玉堂春》录音记谱。



例中, ①号处为窄腔音列(sol-la-高音 do^[1]), ②号处为近腔音列(sol-la-si), ③号处为窄腔音列(la-si-高音 re), ④号处为窄腔音列(mi-sol-la), ⑤号处为近腔音列(do-re-mi), ⑥号处为大腔音列(do-mi-sol), ⑦号处为窄腔音列(re-mi-sol), ⑧号处为窄腔音列(mi-升 fa-la), ⑨号处为近腔音列(re-mi-升 fa), ⑩号处为小近腔音列(mi-fa-sol), ⑪号处为小近腔音列(la-si-高音 do), ⑫号处为窄腔音列(la-高音 do-re^[2])。

由于京剧音乐是以七声清乐音阶为主, 有时还会使用变徵, 旋律进行中有小二度音程, 所以常常会出现包含小二度音程的腔音列。这段【西皮慢板】中有“mi-fa-sol”的包含小二度音程的腔音列, 本文将这种由小二度音程和大二度音程构成的腔音列称为小近腔音列。

以上腔音列共有四大类: ①③④⑦⑧⑫为窄腔音列, ②⑤⑨为近腔音列, ⑥为大腔音列, ⑩⑪为小近腔音列。

①③④⑦⑧⑫六种类型的窄腔音列为十六处, ②⑤⑨四种近腔音列为十二处, 这些腔音列中, ②号处“sol-la-si”的近腔音列类型最多, 为九处, 其次, 是①号处的“sol-la-高音 do”和④号处“mi-sol-la”的窄腔音列, 分别是四处和五处, 其中①号处“sol-la-高音 do”的窄腔音列出现在第一和第二句开始的重要位置。

根据以上分析可将梅派【西皮慢板】的典型性腔音列总结为: 以“sol-la-高音 do”和“mi-sol-la”的窄腔音列以及“sol-la-si”的近腔音为主, 结合其他窄腔音列、近腔音列、小近腔音列和大腔音列。

(2) 程砚秋《三堂会审》【西皮慢板】腔音列分析

谱例 2-11^[3]:

程砚秋《三堂会审》



[1] 对腔音列的标注, 一般特别将“高音”或者“低音”标注出来, 而“中音”的标注一般省略。如, 这个腔音列完整的标注是“中音 do-中音 la-高音 do”——笔者。

[2] 在标注腔音列时, 如果前一个音标注了“高音”、“中音”或者“低音”, 后一音如果相同, 那么省去。如, 此处的腔音列完整的标注是“la-高音 do-高音 re”——笔者。

[3] 谱例根据“中国京剧音像”程砚秋配音《玉堂春》



例中，①号处为窄腔音列（la-高音 do-高音 re），②号处为近腔音列（sol-la-si），③号处为小近腔音列（la-si-高音 do），④号处为宽腔音列（mi-la-si），⑤号处为窄腔音列（mi-sol-la），⑥号处为窄腔音列（la-si-高音 re），⑦号处为大腔音列（do-mi-sol），⑧号处为窄腔音列（re-mi-sol），⑨号处为窄腔音列（sol-la-高音 do），⑩号处为小近腔音列（升 fa-sol-la），⑪号处为近腔音列（re-mi-升 fa），⑫号处为近腔音列（dol-re-mi），⑬号处为窄腔音列（mi-升 fa-la）。

这些腔音列总共有五种类型，①⑤⑥⑧⑨⑬为窄腔音列，②⑪⑫为近腔音列，⑦为大腔音列类型，④为宽腔音列，③⑩为小近腔音列。其中，窄腔音列种类最丰富，在这段唱腔中的分布也最广。

在这些腔音列中，“高音 re-do-中音 la”的窄腔音列出现在两个乐句开始以及下句结尾的重要位置，是重要的腔音列类型。除此之外，②号处的“sol-la-si”的近腔音列在全曲中出现的次数最多，是主要的腔音列类型；⑤号处“mi-sol-la”的窄腔音列使用也较多。另外，③号处“高音 do-中音 si-la”的小近腔音列虽然在这个乐段的唱腔中只出现一次，但是却形成了唱腔独特的音乐色彩。

根据以上分析,可将程派【西皮慢板】唱腔的典型性腔音列总结为:以“高音 re-do-中音 la”、“mi-sol-la”的窄腔音列以及“sol-la-si”的近腔音列为主,并结合其他窄腔音列、近腔音列以及大腔音列、小近腔音列和宽腔音列。其中,“sol-la-si”的近腔音列与“la-si-高音 do”小近腔音列的结合,是程派唱腔的特色。

(3) 梅派与程派【西皮慢板】腔音列比较

将梅派与程派【西皮慢板】的腔音列列表比较如下:

图表: 梅兰芳与程砚秋《三堂会审》腔音列比较^[1]

	梅兰芳	程砚秋
窄腔音列	sol-la-高音 do	sol-la-高音 do
	la-si-高音 re	la-si-高音 re
	mi-sol-la	mi-sol-la
	re-mi-sol	re-mi-sol
	la-高音 do-re	la-高音 do-re
	mi-升 fa-la	mi-升 fa-la
近腔音列	sol-la-si	sol-la-si
	do-re-mi	do-re-mi
	re-mi-升 fa	re-mi-升 fa
小近腔音列	升 fa-sol-la	升 fa-sol-la
	la-si-高音 do	la-si-高音 do
大腔音列	do-mi-sol	do-mi-sol
宽腔音列		※mi-la-si

通过上表的比较可以看出,梅派唱腔缺乏程派唱腔的宽腔音列。

将两种唱腔的典型性腔音列进行比较,相同之处都是以窄腔音列和近腔音列为主,“mi-sol-la”的窄腔音列以及“sol-la-si”的近腔音列是唱腔都是主要的腔音列类型。但是,两种唱腔也存在明显的区别,即程派唱腔“sol-la-si”的近腔音列与“la-si-高音 do”的小近腔音列的结合是其所独有。

^[1] 表格中的“※”记号表示唱腔特有的腔音列类型。

2、梅兰芳《宇宙锋》【西皮慢板】腔音列分析

谱例 2-12^[1]:

宇宙锋

初 嫁 匡 门

心 好 惨

爹 爹 行 事

太 不 端

例中, ①号处为窄腔音列 (la-高音 do-re, 高音 re-do-中音 la), ②号处为近腔音列 (si-la, si-la-sol), ③号处为大腔音列 (高音 do-中音 mi-sol), ④号处为窄腔音列 (高音 do-中音 la-sol, 高音 do-中音 sol-la, sol-la-高音 do), ⑤号

^[1] 根据梅兰芳 1953 年实况录音记谱整理。

处为窄腔音列 (la-si-高音 re, si-la-高音 re), ⑥号处为窄腔音列 (la-mi-sol, la-sol-mi), ⑦号处为小近腔音列 (si-re-高 do), ⑧号处为宽腔音列 (高音 re-中音 sol-la), ⑨号处为近腔音列 (la-sol-fa), ⑩号处为宽腔音列 (sol-do-re), ⑪号处为小近腔音列 (re-mi-fa), ⑫号处为窄腔音列 (re-mi-sol), ⑬号处为超宽腔音列 (do-低音 la-中音 sol), ⑭号处为近腔音列 (do-re-mi), ⑮号处为变体窄腔音列 (mi-fa-la)。

这里将⑮号处“mi-fa-la”这种包含小二度和大三度音程的三音列命名为变体窄腔音列, 因为这种腔音列是将窄腔音列中间音降低小二度而形成的。另外, 这段唱腔还出现了“do-低音 la-中音 sol”的腔音列类型, 其中包含着七度大跳音程, 将这种腔音列命名为“超宽腔音列”。

以上共计有十五种类型的腔音列, 较之《三堂会审》【西皮慢板】的腔音列类型大大丰富了。这些腔音列分别归属七大类腔音列, 即窄腔音列 (①④⑤⑥⑫)、变体窄腔音列 (⑮)、近腔音列 (②⑨⑭)、小近腔音列 (⑦⑪)、宽腔音列 (⑧⑩)、超宽腔音列 (⑬)、大腔音列 (③)。

在这些腔音列中, “高音 re-do-中音 la”的窄腔音列位于两句唱腔开始的重要位置, 是较重要的腔音列类型, 除此之外, “sol-la-si”的近腔音列以及“sol-la-高音 do”和“mi-sol-la”的窄腔音列分布也较广, 是唱腔主要的腔音列类型。

根据以上分析, 可将梅兰芳《宇宙锋》【西皮慢板】的典型性腔音列总结为: 以“高音 re-do-中音 la”、“sol-la-高音 do”、“mi-sol-la”的窄腔音列以及“sol-la-si”的近腔音列为主, 结合其他窄腔音列、近腔音列以及小近腔音列、宽腔音列、超宽腔音列和大腔音列。

将《宇宙锋》【西皮慢板】腔音列与《三堂会审》【西皮慢板】腔音列进行比较, 可以发现变体窄腔音列、宽腔音列、超宽腔音列是《三堂会审》【西皮慢板】中所没有的, 但是唱腔以窄腔音列和近腔音列为主的特征没有变化。

(三) 拖腔 (腔韵)

京剧中的【西皮慢板】等慢板唱腔, 在结构方面较为突出的是其长大的拖腔, “‘拖腔’是一逗或一句唱词唱完以后, 旋律仍然继续的那一部分音乐^[1]”。拖腔可以看作是一种腔韵, 这种腔韵由于其长大的结构, 可以称为“长韵”。拖腔 (长韵)

^[1] 刘正维. 戏曲音乐三绝. 中央音乐学院学报, 2002 年, 第 1 期: 第 30-38 页

的作用，一是延续唱腔的未尽之意，二是强化唱腔所表达的情感，总之，它可以使情感得到充分的宣泄，是戏曲音乐之戏剧性的集中体现。拖腔（长韵）使唱腔的句式结构大大扩展了，超越了西方乐理中“乐句”概念的范畴。拖腔还可以集中体现表演艺术家唱腔特点，这是因为拖腔部分音乐的反规定性程度较高，艺术家可以充分发挥自己的个性特点去创造独具特色的拖腔旋律，不同流派唱腔的拖腔一般有很大的差别。艺术家对拖腔的创造常常带有炫技性，使拖腔成为华彩部分，所以剧场实况时观众常常因为艺术家精彩的拖腔演唱而喝彩。

【西皮慢板】的拖腔有第二分句拖腔和第三分句拖腔两种，以下对梅兰芳唱腔中的这两种拖腔进行分析，总结归纳其类型，并分析其特点。

1、第二分句拖腔

在梅、尚、程、荀“四大名旦”的时代，【西皮慢板】第二分句的拖腔比较常见，而且大多数传统剧目【西皮慢板】第二分句拖腔几乎都采用一个大致相同的音调。谱例 2-13 是梅兰芳《玉堂春》【西皮慢板】的第二分句拖腔，与其他传统剧目的第二分句拖腔相比较，这个拖腔音调较为简单、质朴，可以作为传统类型的第二分句拖腔的基本音调：

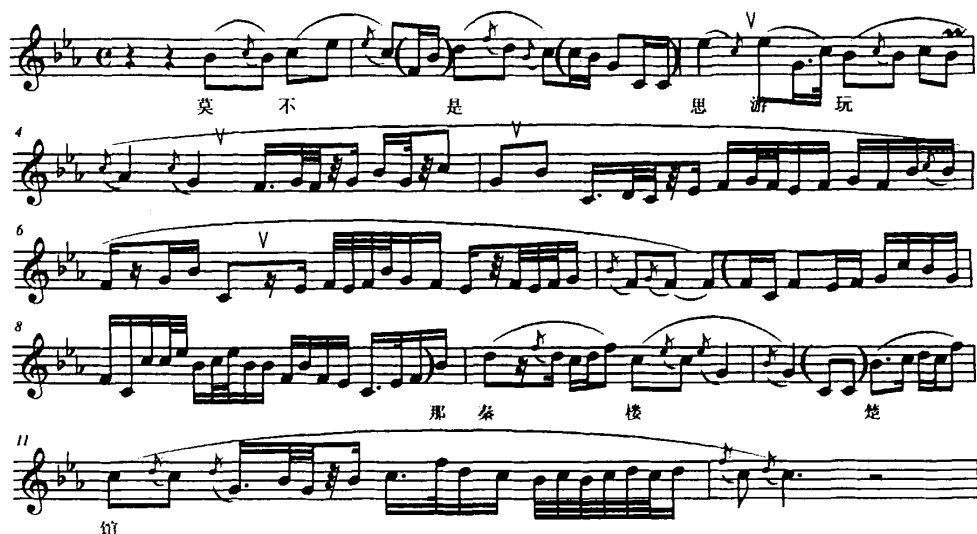
谱例 2-13^{〔1〕}：



拖腔中方括号部分的音调被重复了两次，是第二分句拖腔的特性音调。这个特性音调的旋律由商音曲折上行至羽，再通过三度或者四度的上行音调到徵音、曲折下行至低羽再折回宫音，其中较为突出的音调特征是 sol-低音 la 的七度大跳下行。这个特性音调的重复，音乐有徘徊和停留的意味，使这个拖腔具有了较特殊的表情意义。第二分句拖腔最后结束于不稳定的商音上，推动音乐继续向前发展。梅兰芳唱腔中，第二分句拖腔所表现的典型情绪有如下两种：

〔1〕 根据梅兰芳 1935 年百代唱片录音校正。

(1) 表现思考、猜测。

谱例 2-14^[1]:

这是《四郎探母》【西皮慢板】的第二分句拖腔。流落辽邦被招为驸马并且隐姓埋名的杨四郎，因想去探望久别的母亲，整日愁眉不展。这日，他和妻子铁镜公主打坐在皇宫院，公主试图猜测驸马的心事，唱了这段【西皮慢板】，其中的第二分句拖腔表现了铁镜公主对杨延辉心事的猜测，塑造了一个聪慧机智的女性形象。

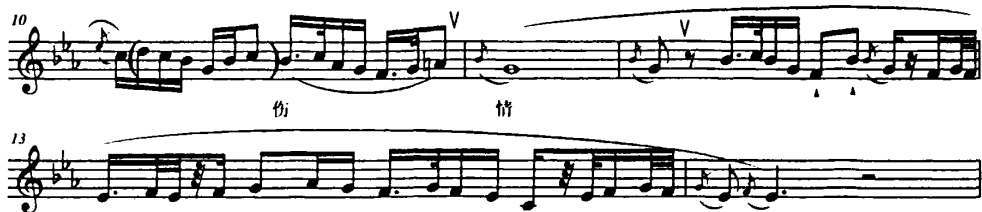
(2) 表现感伤之情。

《女起解》中苏三的一段【西皮慢板】唱腔，在第一句中使用了第二分句的拖腔，唱词为“想起了当年事”。表现了苏三回忆起往日在院中“缠头似锦”，如今却是“罪衣罪裙”的无比感伤之情。

谱例 2-15^[2]:

[1] 根据梅兰芳 1935 年高亭唱片录音记谱

[2] 根据梅兰芳 1954 年剧场实况录音记谱，录音来自《梅兰芳唱片大全》，九州音像出版公司出版。



第二分句拖腔的音调也用在京剧旦角的【南梆子】和【反二黄】中，其典型涵义也是徘徊、思索和担忧，可见这个拖腔音调在京剧唱腔中所具有的比较固定的音乐内涵。

谱例 2-16^[1]:



《春灯谜》中的这句【南梆子】唱腔，在拖腔中使用了【西皮慢板】第二分句拖腔的音调，表现女主人公的思索。

谱例 2-17^[2]:

黛玉葬花【反二黄慢三眼】



《黛玉葬花》中的这段【反二黄慢板】唱腔的上句拖腔中，方括号部分的音调为【西皮慢板】第二分句拖腔的音调。《黛玉葬花》中的这句唱腔表现了黛玉的愁思，拖腔强化了主人公满怀愁情的抒发。

【西皮慢板】的第二分句拖腔，在早期的青衣唱腔中可能并不存在。1925 年高

[1] 根据梅兰芳 1932 年长城公司录音记谱整理。

[2] 根据梅兰芳 1920 年白代公司唱片录音记谱整理。

高亭唱片所录制的陈德霖（1962-1930）《虹霓关》的【西皮慢板】分为四段，总共有八句，唱片上有这样的说明文字：“这 8 句慢板，是早期青衣慢板的 8 个唱腔，几乎所有的青衣戏，只要有慢板，其唱腔就一定是这 8 句中的一种”。这八句唱腔都没有使用第二分句拖腔。但是在其中两句的句尾拖腔中发现了第二分句拖腔的特性音调，其中的一句谱例如下：

谱例 2-18^[1]：

陈德霖（虹霓关）【西皮慢板】



谱例中方括号的部分是第二分句拖腔的特性音调。这段唱腔的情节是，女主人公东方氏与杀父仇人王伯当在两军阵前相遇，王伯当的俊雅倜傥，使东方氏一见钟情，她竟然将为夫报仇之事抛在脑后，心中暗自盘算，想与王伯当缔结姻缘。这句唱腔句尾的拖腔表现的是思索、迟疑的情绪，与【西皮慢板】第二分句拖腔的典型表情意义相一致。

同样是 1925 年高亭唱片所录制的陈德霖的《彩楼配》【西皮慢板】唱腔中，第五句“手扶着栏杆看端详”唱腔的第二分句使用了拖腔，这个拖腔在结构上的作用是【西皮慢板】向【西皮二六】转板的过渡音调：

谱例 2-19^[2]：



[1] 根据 1935 年高亭唱片陈德霖《虹霓关》【西皮慢板】唱腔记谱。

[2] 谱例可参见《中国戏曲音乐集成》（北京卷）第 482 页。

这个第二分句拖腔的音调与谱例 2-13 的第二分句拖腔基本音调基本相同,这是不是说明早期青衣【西皮慢板】唱腔中存在第二分句拖腔呢?似乎不能。因为分析陈德霖的 1925 年高亭唱片的《彩楼配》【西皮慢板】唱腔旋律,明显可以看出较他同年录制的《虹霓关》【西皮慢板】唱腔复杂,这段唱腔已经在早期【西皮慢板】唱腔基础上有所发展。在二十世纪二十年代,京剧青衣唱腔在王瑶卿、陈德霖、梅兰芳等人的努力下已经发展成熟。《中国戏曲音乐集成》(北京卷)对这段唱腔的注释中说:“比起早期旦角唱腔,陈德霖的唱腔已有所丰富^[1]。”所以,陈德霖《彩楼配》【西皮慢板】唱腔不能证明早期京剧青衣【西皮慢板】使用第二分句拖腔。但是可以肯定的是,在早期【西皮慢板】中已经存在后来第二分句拖腔的特性音调了。

梅兰芳【西皮慢板】第二分句拖腔并非一成不变的,新编古装戏《西施》、《廉锦枫》、《宇宙锋》三剧的【西皮慢板】第二分句拖腔,是原型拖腔的紧缩,而且还加入了创新的成分:

谱例 2-20^[2]:



谱例中方括号部分即为特性音调,虽然有所简化,但是“sol-低音 la”的七度大跳没有改变。

另外,梅兰芳在他的多部新编剧目,都使用了不同于传统的第二分句拖腔,如《霸王别姬》、《凤还巢》、《穆桂英挂帅》中的【西皮慢板】唱腔第二分句拖腔:

谱例 2-21^[3]:



谱例 2-22^[4]:

[1] 卢肃主编.中国戏曲音乐集成(北京卷).北京:ISBN 中心出版,第 484 页

[2] 《西施》、《廉锦枫》、《宇宙锋》的第二分句拖腔谱例分别根据 1923 年百代唱片、1924 年日本蓄音器公司唱片、1928 年胜利公司唱片录音记谱。

[3] 根据梅兰芳 1929 年蓓开公司录音记谱整理。

[4] 根据梅兰芳 1953 年剧场实况录音记谱整理。

谱例 2-23^[1]:

在这个拖腔中,出现了新的特性音调,在谱例中用方括号表示出来。这个新的特性音调没有了传统第二分句拖腔所特有的七度大跳音程,而代之以五声音阶的级进进行,旋律平稳流畅。

综上所述,梅兰芳【西皮慢板】唱腔第二分句拖腔有两种,可以分别称作传统型拖腔和创新型拖腔,拖腔的特性音调应用于【南梆子】、【反二黄慢板】等多种唱腔中,并且具有较固定的表情内涵。

2、第三分句拖腔

——分析梅兰芳的【西皮慢板】唱腔,明显可以看出从 1925 年及 1925 年之后新编剧目【西皮慢板】第三分句拖腔有较多的创新,与传统剧目和 1924 年之前新编剧目的【西皮慢板】第三分句拖腔有所区别。梅兰芳从 1931 年之后新编剧目的【西皮慢板】唱腔中,却表现出对传统的回归、对简单质朴唱腔风格的追求。

(1) 传统剧目以及 1924 年之前的新编剧目【西皮慢板】第三分句拖腔

梅兰芳传统剧目以及 1924 年之前的新编剧目【西皮慢板】上句第三分句拖腔有以下几种:

谱例 2-24:



[1] 根据梅兰芳 1959 年剧场实况录音记谱整理。



谱例中，方括号的音调是各种拖腔的特性音调。

拖腔一的特性音调以“曲折级进”为其特点，是最常用的上句拖腔类型。

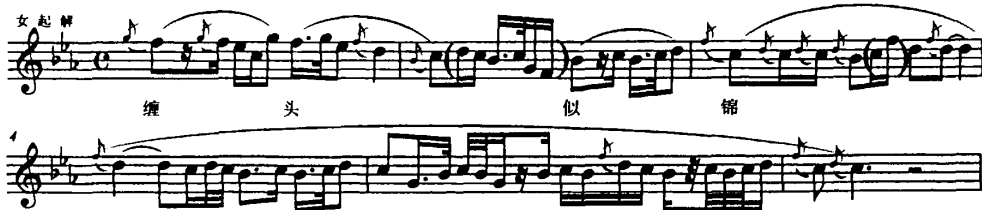
拖腔二的特性音调以“节奏对比和四度跳进”为其特点，音调跳跃跌宕、富于动感，如《洛神》中使用这一拖腔来表现洛水神女“翩若惊鸿、宛若游龙”的轻盈的体态：

谱例 2-25^[1]：



这个特性音调也用于上句的高拉腔，如《女起解》中的【西皮慢板】第三分句拖腔：

谱例 2-26^[2]：



“高拉腔”是【西皮慢板】上句的一种拖腔形式，其显著的标志是拖腔开始处出现的“变宫”的持续长音，有时这个持续长音会加上倚音的装饰。高拉腔其实是在一般上句拖腔基础上做不严格的上五度移位，所以又叫“上五音腔”。高拉腔在不稳定变宫音上的持续长音，增加了音乐的紧张感，一般用于表达极端焦虑、激动，或者悲愤的情绪。《女起解》的这个分句唱腔表现了苏三回忆当年在院中“缠头似锦”，而今却落得“罪衣罪裙”时的悲愤心情，人物的这种思想情感在拖腔中得到进一步

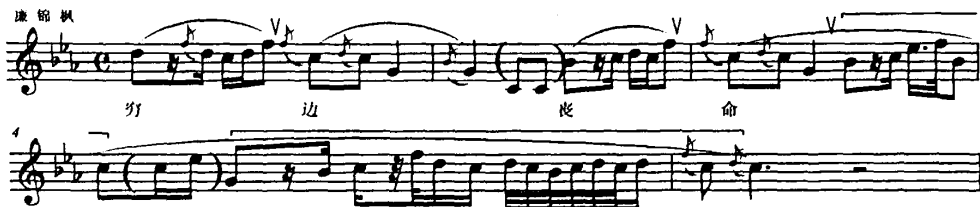
[1] 根据梅兰芳 1953 年剧场实况录音记谱整理。

[2] 根据梅兰芳 1954 年剧场实况录音记谱整理。

宣泄。拖腔二的特性音调，在这里用于刻画苏三激动的心情，与《洛神》中这一特性音调具有截然不同的表情涵义。

拖腔三的特性音调以“结构分为两截、第二截低起”为其特点。这一类型拖腔结构简短紧凑，其长度只有两小节半。拖腔音调包含较多的大跳音程，旋律起伏较大，适合表现人物悲伤或者焦急的心情，如下例：

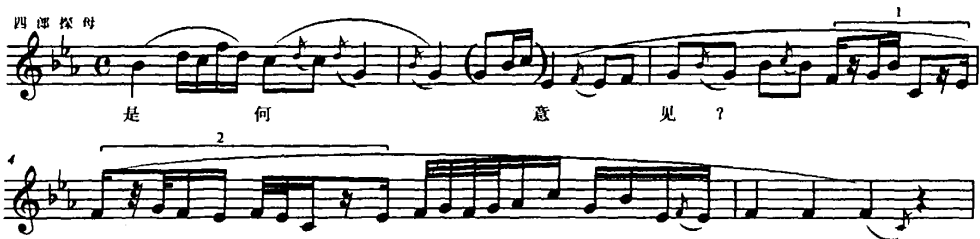
谱例 2-27^[1]：



这是《廉锦枫》【西皮慢板】的第三分句拖腔，拖腔分为两部分（见谱例中的方括号），由器乐垫头隔开。拖腔表现了女主人公廉锦枫叙述去世的老父亲时悲痛的心情。

拖腔四的特性音调与【西皮慢板】第二分句拖腔特性音调相同，如前所述，这一特性音调具有较固定的表情内涵，即表现人物的疑惑、猜测、思考、犹豫等情绪。这一特性音调以“音型重复、包含七度大跳音程”为其特点，如下例：

谱例 2-28^[2]：



这是《四郎探母》中铁镜公主的【西皮慢板】唱腔的第三分句拖腔（方括号部分是其特性音调）。这个分句拖腔表现了铁镜公主对终日郁郁寡欢的驸马心事的猜测。

拖腔五是“高拉腔”的拖腔类型，（这一拖腔类型在谱例 2-26《女起解》一例中出现）。下例是《廉锦枫》【西皮慢板】中的高拉腔：

谱例 2-29^[3]：

[1] 根据梅兰芳 1925 年百代公司录音记谱。

[2] 根据梅兰芳 1935 年高亭公司录音记谱。

[3] 根据梅兰芳 1925 年百代公司录音记谱。

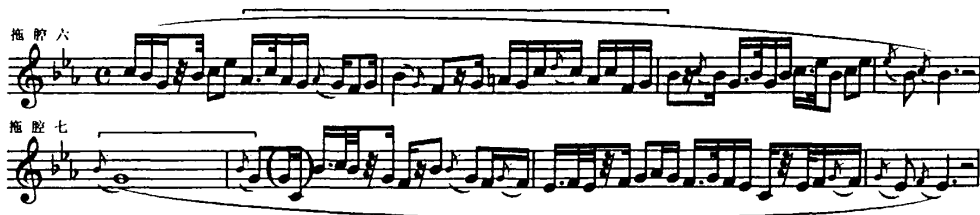


这个高拉腔表现了廉锦枫对母亲病情的极度担忧之情。

这些上句拖腔，除了拖腔四之外，其他拖腔都强调变宫的作用，旋律向上方五度移宫。如果按照“变宫为角”，将原谱中的徵音作为宫音来读谱，拖腔便是由宫、商、角、徵、羽的五声音阶构成的旋律。旋律最后结束于商音，可以看作是商调式。这五个拖腔，拖腔四可以看作是其余四个拖腔的“下五音腔”，其余拖腔围绕“羽”展开，而拖腔四的音调则是围绕“商音”进行。拖腔四的音调低沉，具有固定的表现意义，一般表现疑惑、思考的情绪。

梅兰芳传统剧目以及1924年之前的新编剧目【西皮慢板】下句第三分句拖腔可概括为如下两种类型：

谱例 2-30:



下句拖腔中，拖腔六是较常见的拖腔类型，这个拖腔对变徵音的强调，使旋律短暂的接触了原宫调的上方二度宫音系统，之后又转回原宫音系统。

拖腔七是“矮拉腔”的拖腔类型，其明显的标志是角音 mi 上的长音。这个拖腔婉转下行，先是围绕徵音进行，之后下行围绕宫音进行，最后结束于宫音。旋律大部分围绕宫音进行，比拖腔六的中心音徵音低五度，是拖腔六的“下五音腔”。这个拖腔也是具有比较固定的表现意义的，因其较低音区角音上的长音，使旋律显得低沉压抑，所以多用于表现抑郁、哀怨的情感，如下例：

谱例 2-31^[1]:



这是《汾河湾》【西皮慢板】的矮拉腔。这个拖腔在这里表现了母亲柳迎春对外出打雁迟迟未归的儿子的担忧之情。

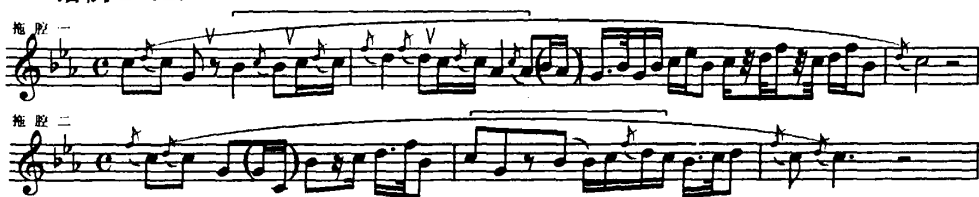
从以上拖腔类型的总结可以看出,【西皮慢板】唱腔的上句拖腔多达五种类型,而下句拖腔只有两种类型,相比之下,上句拖腔比较丰富。

(2) 1925 年之后的新编剧目【西皮慢板】拖腔

梅兰芳 1925 年之后新编剧目的拖腔可以概括出以下五种类型:

首先第三分句上句拖腔有以下两种:

谱例 2-32:



第三分句下句拖腔有以下两种:

谱例 2-33:



谱例中的方括号部分依然是拖腔的特性音调。

拖腔一是梅兰芳这一时期较常用的拖腔类型。梅兰芳 1925 年之后新编的《凤还巢》、《太真外传》、《俊袭人》等剧中的【西皮慢板】都使用了这种拖腔。拖腔特性

[1] 根据梅兰芳 1931 年百代公司录音记谱。

音调中偏音变宫和清角长音的不稳定音调,使这个拖腔较适宜表现伤感的情绪。

谱例 2-34^[1]:

谱例将《太真外传》中的这一类型的拖腔同《西施》中的传统拖腔进行了比较,两者较明显的不同是:《太真外传》拖腔的音阶是带清角和变宫的下徵调音阶,而《西施》拖腔的音阶中缺少清角音。《太真外传》中的这个拖腔所在的整个乐句的唱词是“二爹娘撇奴家丧了性命”,拖腔音调表现了杨玉环诉说自己不幸身世时的悲痛心情。

在《俊袭人》【西皮慢板】唱腔中有与谱例 2-34《太真外传》【西皮慢板】同类型的拖腔,与之不同的是,《俊袭人》的拖腔在倒数第二小节,旋律强调变徵音,接触了上方二度宫调系统之后,又转回原宫音系统。

谱例 2-35^[2]:

拖腔二是紧缩的拖腔类型,长度仅为两小节半,是传统剧目以及 1924 年之前新编剧目【西皮慢板】拖腔三的变体,以下将《俊袭人》中的这一拖腔与传统剧目《汾

[1] 《太真外传》根据梅兰芳 1931 年百代公司录音记谱;《西施》根据梅兰芳 1953 年剧场实况录音记谱。

[2] 根据梅兰芳 1929 年高亭公司录音记谱整理。

《河湾》的拖腔进行比较:

谱例 2-36^[1]:

两者相比较,《俊袭人》的拖腔在节奏方面变化较大。《俊袭人》第四小节第二拍强位置上的休止,徵音由第二拍的弱位置开始延续至下一拍(谱例中方括号部分),形成切分节奏。

拖腔三是在传统下句拖腔基础上的发展。下面将《太真外传》中的这个拖腔类型同《玉堂春》中的传统下句拖腔进行比较:

这个拖腔在传统拖腔基础上进行加花处理,旋律更加繁复;另外整个拖腔音乐更加流畅,有“一气呵成”之感。

谱例 2-37^[2]:

[1] 《俊袭人》根据梅兰芳 1929 年高亭公司录音记谱整理;《汾河湾》根据梅兰芳 1931 年百代公司录音记谱整理。

[2] 《太真外传》根据梅兰芳 1931 年百代公司录音记谱;《玉堂春》根据梅兰芳 1935 年百代公司录音记谱整理。

通过比较,《太真外传》拖腔的创新是:首先,第二小节旋律做加花处理,特别是后两拍。加花处理后密集的音型使得旋律更加紧张而富于戏剧性。其次,《玉堂春》拖腔旋律在 sol (徵) 音上有两次停顿(《玉堂春》谱例记号①和②处),而《太真外传》拖腔则在谱例记号①的 sol (徵) 上停顿了一次,在记号②的 sol (徵) 上旋律没有停顿,而是继续连绵不断的向前发展。较之《玉堂春》的拖腔,《太真外传》的拖腔更加流畅,气息更加悠长。另外,这个拖腔所属乐句的完整唱词是“一家人各分散无限伤情”,是杨玉环对自己不幸身世的诉说,拖腔开始处出现的 mi-高音 do 的六度大跳上行音调,有助于表达杨玉环此刻的悲痛心情。

拖腔四是矮拉腔, mi (角) 上的长音依然是其明显标志。拖腔四第二个特性音调中(第二个方括号),第一拍的音型与拖腔三第一拍的音型相似(la-do-re),都包含一个大六度的下行跳进音程,这是梅兰芳 1925 年之后新编剧目唱腔中较常见的音型。这个矮拉腔的音调较传统剧目以及 1925 年之前新编剧目的矮拉腔音调更加繁复。

以下将《太真外传》中的这一矮拉腔与《汾河湾》中传统的矮拉腔进行比较来观察其发展。

谱例 2-38^[1]:

The image shows a musical score for two pieces: 'Tai Zhen Wai Zhuan' (太真外传) and 'Fen He Wan' (汾河湾). The score is written in Western staff notation with lyrics in Chinese. The 'Tai Zhen Wai Zhuan' part has lyrics '身 似 浮 萍' (shēn sì fú píng) and the 'Fen He Wan' part has lyrics '坐 卧 不 宁' (zuò wò bù níng). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (V, VV, VVV). There are also some numbers (1, 2) and brackets indicating specific musical phrases or measures.

如前所述,矮拉腔一般可以用来表现忧伤、抑郁的情绪,《太真外传》的矮拉腔表现的是杨玉环诉说自己悲惨身世时悲伤的心情。比较两种矮拉腔,明显的可以看出《太真外传》矮拉腔的创新。首先,进入矮拉腔的准备音调有所变化(见谱例方

[1] 《太真外传》根据梅兰芳 1931 年百代公司录音记谱;《汾河湾》根据梅兰芳 1931 年百代公司录音记谱整理。

括号 1),《太真外传》这个音调的第一拍将旋律中色彩暗淡的清角音代之以色彩明亮的徵音,再加装饰音的润饰,使其较传统音调色彩明亮,而且显得灵活自由;其次,旋律中出现了六度大跳音程(见谱例方括号 2);再次,旋律中较多的使用了偏音变宫(见谱例第五小节),有助于对主人公杨玉环悲伤心情的刻画;第四,旋律中运用了较多的倚音,这个变化较集中的体现在第五小节,这使音调显得俏丽而灵活;最后,第四小节的第一个音角音延续到下一拍,而使拖腔的第二截开始形成弱起的节奏。

梅兰芳《凤还巢》【西皮慢板】中的矮拉腔与《太真外传》相似的。这一矮拉腔形式是梅兰芳这一时期常用的矮拉腔形式:

谱例 2-39^[1]:



另外,梅兰芳 1928 年改编的传统剧目《宇宙锋》中,【西皮慢板】唱腔中的矮拉腔音调设计也较新颖:

谱例 2-40^[2]:

[1] 根据梅兰芳 1952 年剧场实况录音记谱整理。

[2] 《宇宙锋》根据梅兰芳 1953 年剧场实况录音记谱整理;《四郎探母》根据梅兰芳 1935 年高亭公司录音记谱整理;《汾河湾》根据梅兰芳 1931 年百代公司录音记谱整理。



《宇宙锋》中这个矮拉腔是由传统的一般下句拖腔音调与矮拉腔音调组合而成的，谱例中，《宇宙锋》方括号 1 的音调，是《四郎探母》一般下句拖腔方括号 1 音调的发展变化；《宇宙锋》方括号 2 的音调与《汾河湾》矮拉腔方括号 2 音调的大部分材料基本相同。

通过以上分析可以总结，梅兰芳 1925 年之后新编剧目的【西皮慢板】唱腔较传统剧目以及 1925 年之前新编剧目的唱腔有这样一些变化：1. 在节奏方面，较多使用弱起节奏和切分节奏；2. 旋律更加繁复，一些唱腔在传统唱腔的基础上进行了加花处理；3. 一些拖腔中使用了七声音阶，突破了传统拖腔六声音阶的惯例；4. 旋律更加追求流畅的进行和一气呵成的效果。

(3) 1931 年之后新编剧目唱腔的回归传统

梅兰芳 1959 年创编的古装新戏《穆桂英挂帅》的【西皮慢板】唱腔是第二场“接印”中的一段唱。这段唱腔表现了穆桂英对前去打探军情的一双儿女的担忧之情，她深恐儿女们在外遭到奸臣的暗算，盼望他们早日归家。这段唱腔的拖腔有一个高拉腔、一个矮拉腔。高拉腔同样是表现人物激动的情感，而矮拉腔则是描述穆桂英在暗暗思索，表现了她对时局的担忧。

以下是《穆桂英挂帅》【西皮慢板】的高拉腔，将其与谱例 2-26《女起解》的高拉腔相比较，会发现两者非常接近：

谱例 2-41^[1]：



以下是《穆桂英挂帅》【西皮慢板】的矮拉腔，将其与谱例 2-31《汾河湾》矮拉腔进行比较，也会发现两者极其接近。而且《穆》中矮拉腔的准备音调与传统唱腔无二。

谱例 2-42^[2]：



梅兰芳《穆桂英挂帅》【西皮慢板】虽然接近于传统唱腔，但是与传统唱腔相比较，旋律更加流畅，并且拖腔中摒弃器乐垫头对唱腔的分割，追求一气呵成的艺术效果。

3、梅兰芳【西皮慢板】拖腔的特点

京剧慢板拖腔可以较集中的体现流派唱腔的风格特点，梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生四大旦角流派【西皮慢板】的拖腔有着较大的差异，以下试通过比较探究梅兰芳【西皮慢板】拖腔的特点。

(1) 第二分句拖腔比较

首先将梅兰芳【西皮慢板】第二分句拖腔同程砚秋、尚小云的相比较：

^[1] 根据梅兰芳 1959 年剧场实况录音记谱整理。

^[2] 根据梅兰芳 1959 年剧场实况录音记谱整理。

谱例 2-43:

通过比较明显可以看出梅兰芳唱腔音调简洁质朴,程砚秋的唱腔相对于梅做了加花处理,音调较梅兰芳的繁复。除此之外,程砚秋唱腔中包含一些程派特有的“下行尾音”音型的音调(见谱例方括号部分)也是其与众不同的特点;最后,在第一小节中,程砚秋唱腔的清角偏音(见谱例“+”记号处)的出现形成旋律中的半音进行,而梅兰芳的唱腔中不存在半音音程。

尚小云的唱腔中,方括号的部分是其特有的第二分句拖腔的特性音调。这一特性音调开始时的三个同音采用顿音唱法;特性音调的最后一拍是切分节奏,这一节奏型在尚小云的唱腔中较典型。顿音唱法和切分节奏在尚小云的唱腔中较普遍的存在,使尚小云唱腔具有了铿锵刚健的特色。

(2) 第三分句上句一般拖腔比较

将梅兰芳【西皮慢板】上句一般拖腔同尚小云的同类型拖腔比较如下:

谱例 2-44:



以上的拖腔相比较,尚小云的唱腔明显在润腔方面突出旋律的棱角,这与梅兰芳唱腔所追求的圆润委婉不同。除此之外,尚小云唱腔在第二小节的旋律最低点 re 后逐渐上行,到旋律在达到高音 re 之后,“+”号处的倚音润腔突然拔高,造成旋律“奇峰突兀”的感觉,这是尚小云唱腔中的惯用手法。但是梅兰芳的唱腔一般追求柔美,不使用这种用法。

尚小云拖腔第三小节的切分节奏型(方括号部分),是尚小云唱腔节奏的突出特点。这种节奏型在梅兰芳唱腔也有出现,但一般只出现在谱例 2-24 的拖腔二中。

(3) 第三分句上句高拉腔比较

谱例 2-45^[1]:



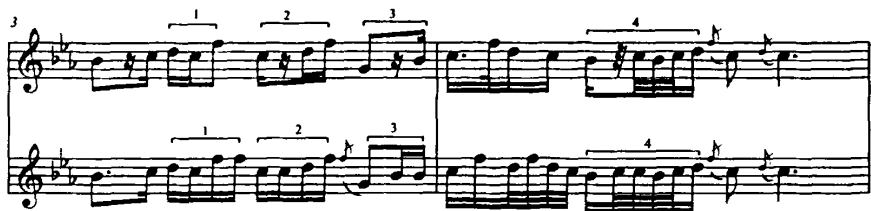
谱例是尚小云《汉明妃》【西皮慢板】的高拉腔,这个拖腔长达五小节半,而梅兰芳的高拉腔一般长度是三小节半。尚小云高拉腔变宫的长音长达六拍半,而梅兰芳唱腔的这个长音一般只有两拍半,这个长音将尚小云高拉腔的规模大大扩展了。尚小云高拉腔的第四小节中出现了拔高的倚音型腔音(第四小节“+”号处);谱例的方括号部分是尚小云高拉腔的特有音调,较为突出的特点是其中所包含的切分节奏。

将程砚秋的高拉腔同梅兰芳的高拉腔进行比较:

谱例 2-46:



^[1] 根据尚小云唱腔录音记谱整理,录音来自 www.jingjuok.com。



两种拖腔相比较，程砚秋是在梅兰芳唱腔基础上的加花，而梅兰芳唱腔是在程砚秋唱腔基础上的简化。对照梅、程两种唱腔的方括号 1、2、3、4 可以发现，程砚秋的唱腔多采用“同音重复”手法将旋律复杂化，如方括号 1，梅兰芳唱腔的 si-la-高音 re，程砚秋将其加花为“si-la-高音 re-高音 re”；方括号 2，梅兰芳的唱腔是 la-si-高音 re，程砚秋的唱腔加花为“la-la-si-高音 re”。

(4) 第三分句下句一般拖腔比较

谱例 2-47:

三种下句拖腔相比较，主要的不同在于三种唱腔谱例的方括号 1 和方括号 2 处。

方括号 1 处，程砚秋有两个重复的音型（方括号 3、4），尚小云也有两个重复的音型（方括号 5、6），但是梅兰芳唱腔无此音型。另外，程砚秋这部分唱腔连续级进的下行音调 la-fa-mi-re-do 较特殊，形成程砚秋暗淡抑郁的唱腔风格。

方括号 2 处是三种唱腔的结束音调，梅兰芳唱腔的结束音调较简洁，程砚秋仍然是在梅兰芳唱腔基础上做了加花，所以唱腔较繁复，尚小云唱腔结束音调的特殊之处是顿音润腔方法的应用。

(5) 第三分句矮拉腔的比较比较

谱例 2-48:

以上谱例将梅兰芳和程砚秋同类型的矮拉腔进行了比较，依然可以明显的看出，梅兰芳唱腔的简单质朴，而程砚秋唱腔是在梅兰芳唱腔基础上进行了加花处理。另外，方括号 1、2、3 的部分，程砚秋的唱腔中出现了同音进行，这是梅兰芳唱腔中一般不会出现的。

尚小云的矮拉腔与梅、程的又有很大区别：

谱例 2-49:

尚小云的这个拖腔，长度为四小节半，较梅程扩充一个小节。另外，尚小云唱腔顿音的力度性腔音使尚小云具有铿锵刚健的特点。

另外，梅派唱腔与程派唱腔相比，较多的运用了高拉腔，试比较谱例 2-10 梅派《三堂会审》【西皮慢板】与谱例 2-11 程派《三堂会审》的同一段唱腔，梅派的上句唱腔使用了高拉腔，而程派唱腔则将其低唱。

二、梅派【西皮原板】唱腔分析

【西皮原板】是京剧西皮唱腔中的基本板式。【西皮原板】主要用于叙事，唱腔可长可短，较短的一般有四句，如《汾河湾》《宇宙锋》中的【西皮原板】；较长的，如《玉堂春》的【西皮原板】有二十四句；《女起解》中的【西皮原板】有十六句。梅兰芳在《洛神》【西皮原板】中还使用了唱腔与器乐曲牌相间的曲式，以配合优美的身段表演。

对梅兰芳【西皮原板】的分析仍然以《三堂会审》一剧为例。剧中的【西皮原板】是主人公苏三叙述自己与公子王金龙之间往事的一段唱腔。这段唱腔不仅叙事，也有抒情，表达了苏三对王公子的深深爱恋之情。

（一）腔音

【西皮原板】由于较快的速度，腔音不如精雕细琢的慢板唱腔丰富，但是腔音的种类多少与慢板唱腔相差无几。

梅兰芳《三堂会审》【西皮原板】的腔音，主要有音高性腔音、节奏性腔音和力度性腔音三种腔音类型。

1、音高性腔音

（1）倚音

倚音依然是【西皮原板】唱腔中重要的音高性腔音。但是【西皮原板】唱腔的倚音远远没有【西皮慢板】丰富。梅兰芳【西皮原板】唱腔中的倚音多是前倚音，大多是所修饰主音的上方四度音，其次为小三度和大二度级进的。

谱例 2-50^[1]：



从谱例中可以看出，梅兰芳【西皮原板】唱腔的倚音多位于乐逗的结尾处，起到加强尾腔音调的作用。另外，“盞”字的倚音起到正字的作用。

^[1] 根据梅兰芳 1935 年百代唱片录音记谱整理。

(2) 颤音

梅兰芳【西皮原板】唱腔中的颤音依然是在较长的音符上噪音的自然颤动形成的腔音，与【西皮慢板】唱腔相同如谱例 2-55 第八小节的颤音。

(3) 上波音和下波音

梅兰芳这段【西皮原板】唱腔中有丰富的下波音，如谱例 2-50 中的下波音，其实际演唱效果如下：

谱例 2-51:

梅兰芳《玉堂会审》



除此之外，这段唱腔中依然存在着为数不多的上波音，如下例的“瓶”字处的顺波音。

谱例 2-52:

梅兰芳《玉堂会审》



(4) 尾音

梅兰芳【西皮原板】唱腔的尾音一般位于乐句的结尾，同样也是一个由基音出发先上行再下行的音过程（谱例中尾音用下滑音记号表示）：

谱例 2-53:

梅兰芳《玉堂会审》



2、节奏性腔音

【西皮原板】唱腔的句式变化不大，大段的【西皮原板】如何避免唱腔重复所造成的单调效果，成为【西皮原板】唱腔设计中的难点，使唱腔产生速度变化的节奏性腔音成为这一问题主要的解决途径。一般在较长大的【西皮原板】唱段中，较靠前的乐段速度较慢，到后面速度逐渐加快，也就是京剧行话中所说的唱腔“尺寸”的变化。随着唱腔速度的加快，往往所叙述的故事情节也渐趋紧张，使变化不大的音乐段落之间产生对比，避免其陷入平淡和乏味。比如梅兰芳《玉堂春》的【西皮原板】唱腔，从第三段“在院中未到一年整，三万六千银一旦化了灰尘”时速度开始加快，到第五段和第六段“先买金盆和玉盃，又买翠盘与翠瓶；南楼北楼公子造，

又造一座百花亭”时，唱腔速度变得急促，形成唱腔的第一个高潮。从第七段开始速度又放慢，唱腔中出现了抒情的因素，特别是唱到“不顾腌脏怀中报，在神案底下叙叙旧情”时，抒发了苏三对公子强烈的爱恋与疼惜之情。

3、力度性腔音

这段【西皮原板】唱腔，在倚音以三、四度音程跳进至主音的同时，往往伴随着力度的加强，起到强调尾腔的目的，形成力度性腔音：

谱例 2-54：



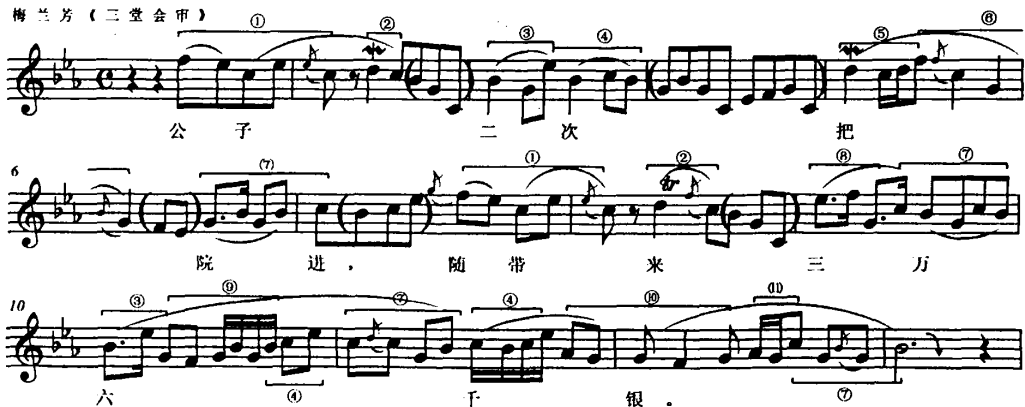
(二) 腔音列

梅兰芳【西皮原板】腔音列的分析，传统剧目以及 1925 年之前新编剧目的唱腔仍然以《三堂会审》【西皮原板】唱腔为例进行分析，1925 年之后新编剧目则以《宇宙锋》【西皮原板】为例进行分析，并且选取程砚秋《三堂会审》【西皮原板】唱腔进行腔音列分析，以便与梅兰芳唱腔进行比较。

1、《三堂会审》【西皮原板】腔音列分析

(1) 梅兰芳《三堂会审》【西皮原板】腔音列分析

谱例 2-55^[1]：



例中，①号处为窄腔音列（la-do-高音 re），②号处为近腔音列（si-la），③号处为大腔音列（do-mi-sol），④号处为窄腔音列（sol-la-高音 do），⑤号处为窄腔音列

^[1] 根据梅兰芳 1935 年百代唱片录音记谱整理。

(la-si-高音 re), ⑥号处为宽腔音列(re-mi-la), ⑦号处为窄腔音列(mi-sol-la), ⑧号处为超宽腔音列(高音 do-re-中音 mi), ⑨号处为窄腔音列(re-mi-sol), ⑩号处为小近腔音列(re-mi-fa), ⑪号处为变体窄腔音列(mi-fa-la)。

这些腔音列分属于七大类, ①④⑤⑦⑨是窄腔音列, ②是近腔音列, ③是大腔音列, ⑥是宽腔音列, ⑧是超宽腔音列, ⑩是小近腔音列, ⑪是变体窄腔音列。

唱腔中窄腔音列的种类最丰富, 分布也最广。其中, “高音 re-do-中音 la-do” 的窄腔音列位于两句唱腔开始的较重要位置, 是重要的腔音列类型; “mi-sol-la” 的窄腔音列在唱腔中出现最多, 而且是两句唱腔结束时的腔韵, 也是重要的腔音列类型。③号处 “sol-mi-高音 do” 和 “sol-高音 do-中音 mi” 的大腔音列在唱腔中出现的次数不多, 但是都位于唱腔分句开始处的重要位置, 所以也是重要的腔音列类型。

根据以上分析, 可将梅派【西皮原板】唱腔的典型性腔音列总结为: 以 “高音 re-do-中音 la-do”、“mi-sol-la” 的窄腔音列以及 “sol-mi-高音 do” 的大腔音列为主, 结合其他窄腔音列, 以及近腔音列、大腔音列、宽腔音列、超宽腔音列、小近腔音列和变体窄腔音列。

(2) 程砚秋《三堂会审》【西皮原板】腔音列分析

谱例 2-56^[1]:

程砚秋《三堂会审》

例中, ①号处为近腔音列(do-re-mi), ②号处为窄腔音列(la-高音 do-re), ③号处为近腔音列(si-la), ④号处为窄腔音列(mi-sol-la), ⑤号处为窄腔音列(la-si-高音 re), ⑥号处为小腔音列(la-高音 do-mi), ⑦号处为窄腔音列(sol-la-高音 do), ⑧号处为大腔音列(do-mi-sol), ⑨号处为窄腔音列(re-mi-sol), ⑩号处为宽腔音列

^[1] 根据程砚秋配音京剧音配像《三堂会审》记谱整理。

(re-sol-la), ⑪号处为宽腔音列(re-mi-la), ⑫号处为小近腔音列(re-mi-fa), ⑬号处为变体窄腔音列(mi-fa-la)。

这些腔音列分属于六大类: ②④⑤⑦⑨为窄腔音列, ⑬为变体窄腔音列, ①③为近腔音列, ⑫为小近腔音列, ⑧为大腔音列, ⑩⑪为宽腔音列, ⑥为小腔音列(la-高音 do-mi), 其中窄腔音列的种类最为丰富, 是唱腔的主要腔音列类型。

唱腔中, “mi-sol-la” 的窄腔音列是最主要的腔音列类型, 不仅在唱腔中出现的次数较多, 而且是上下两个乐句的结束腔音列。

根据以上分析, 可以将程派【西皮原板】的典型性腔音列总结为: 以 “mi-sol-la” 的窄腔音列为主, 并结合其他窄腔音列以及变体窄腔音列、近腔音列、小近腔音列、小腔音列、大腔音列、宽腔音列。

(3) 梅派与程派《三堂会审》【西皮原板】腔音列比较

将梅派与程派《三堂会审》【西皮原板】腔音列列如下表进行比较:

图表: 梅派与程派《三堂会审》【西皮原板】腔音列比较

	梅兰芳	程砚秋
窄腔音列	la-高音 do-re	la-高音 do-re
	sol-la-高音 do	sol-la-高音 do
	la-si-高音 re	la-si-高音 re
	mi-sol-la	mi-sol-la
	re-mi-sol	re-mi-sol
近腔音列	si-la	si-la
		※do-re-mi
小近腔音列	re-mi-fa	re-mi-fa
变体窄腔音列	mi-fa-la	mi-fa-la
小腔音列		la-高音 do-mi
大腔音列	do-mi-sol	do-mi-sol
宽腔音列	re-mi-la	re-mi-la
		※sol-la-高音 re
超宽腔音列	※高音 do-re-中音 mi	

从上表的比较,再结合比较两种唱腔的典型性腔音列,可将这两种唱腔腔音列的区别总结为:1、梅派唱腔“sol-mi-高音 do”的大腔音列是主要的腔音列类型,而程派唱腔的这一腔音列类型不占重要地位;2、梅派唱腔缺乏程派唱腔的“la-高音 do-mi”的小腔音列;3、程派唱腔“sol-la-高音 re”的宽腔音列梅派唱腔没有,所以程派唱腔在宽腔音列方面较梅派唱腔丰富;4、“高音 do-re-中音 mi”的超宽腔音列是梅派唱腔所独有的。

3、《宇宙锋》【西皮原板】腔音列分析

谱例 2-57^[1]:

宇宙锋

老爹爹发恩德

将本修上

明朝

上金殿面奏吾皇

例中,①号处为超宽腔音列(sol-mi-高音 re),②号处为窄腔音列(la-高音 do-re),③号处为近腔音列(sol-la-si),④号处为窄腔音列(si-高音 re-mi),⑤号处为窄腔音列(la-si-高音 re),⑥号处为宽腔音列(re-mi-la),⑦号处为窄腔音列(mi-sol-la),⑧号处为大腔音列(do-mi-sol),⑨号处为窄腔音列(sol-la-高音 do),⑩号处为窄腔音列(mi-升 fa-la),⑪号处为小近腔音列(升 fa-sol-la),⑫号处为小近腔音列(re-mi-fa),⑬号处为变体窄腔音列(mi-fa-la)。

这段唱腔中总共出现了六大类腔音列,②④⑤⑦⑨⑩为窄腔音列,⑪⑫为小近腔音列,③近腔音列,①为超宽腔音列,⑥为宽腔音列,⑧为大腔音列,⑬为变体

^[1] 根据梅兰芳 1929 年蓓开公司录音记谱。

窄腔音列。所以，梅兰芳这段唱腔的腔音列是以窄腔音列为主，辅以近腔音列、小近腔音列、超宽腔音列、宽腔音列、变体窄腔音列以及大腔音列。

与梅兰芳《三堂会审》【西皮原板】腔音列相比，窄腔音列中增加了“si-高音 re-mi”、“mi-升 fa-la”的类型，宽腔音列和小近腔音列的类型都更加丰富。

（三）腔韵

梅兰芳【西皮原板】唱腔的腔韵包括句头韵和句尾韵两种。句头韵位于每句唱腔的开始的第一分句，句尾韵位于每个下句唱腔的结束，他们共同构成唱腔的回环往复之美。

谱例 2-58:

梅兰芳《三堂会审》

第一句 句头韵
初 见 面 银 子

第二句 句头韵 句尾韵
三 三 两 两
吃 一 杯 香 茶 就 动 身

第三句 句头韵
公 子 二 次
把 院 进

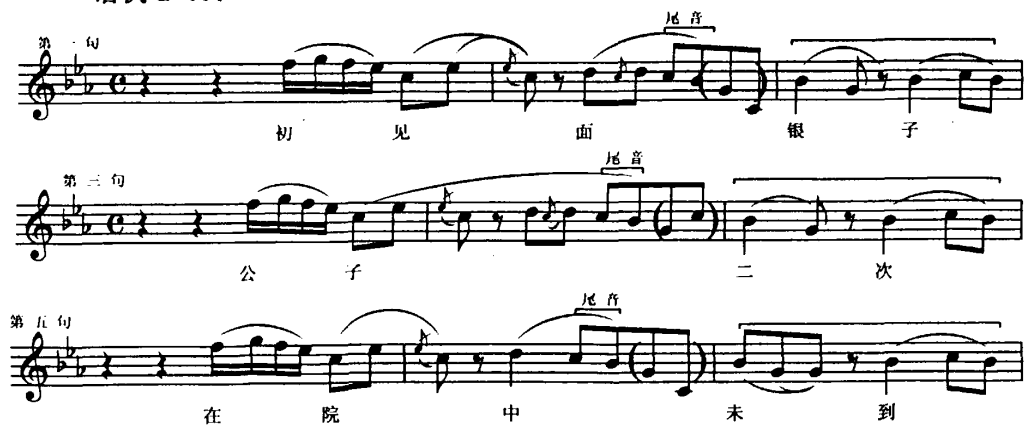
第四句 句头韵 句尾韵
随 带 来 三 万 六
千 银



梅兰芳《三堂会审》【西皮原板】每句开始的第一、第二分句，唱腔音乐是相同材料的重复或者变化重复，是句头韵的结构。在第二、第四、第六句，即唱腔的下句的结束部分，也出现了相同材料的变化重复，是句尾韵。其中，第六句的句尾韵是将句尾韵原型移低五度，并且做变形处理。

程派唱腔【西皮原板】的腔韵，与梅派唱腔相比显得音调较为平直：

谱例 2-59:



将例中程派唱腔方括号的音调与梅派唱腔相比较，这个音调没有梅派唱腔“mi-高音do”之间的大跳，使音调显得较为平直。另外，程派唱腔腔韵的第一分句结尾都出现了其特有的下行尾音，与梅派唱腔不同。

三、梅派【西皮二六】唱腔分析

【西皮二六】是【西皮原板】通过紧缩、简化派生出的板式，是京剧字多腔少

的板式之一。旦角的【二六】唱腔旋律优美动听，有不少脍炙人口的唱段深受戏迷票友的喜爱。京剧【二六】唱腔即可单独构成单板式腔套，也可与其他西皮唱腔一同，构成多板式腔套。

在梅兰芳《红线盗盒》、《俊袭人》、《春灯谜》、《穆桂英挂帅》、《霸王别姬》等众多代表剧目中都使用了【二六】唱腔，其中，流传最为广泛的是《霸王别姬》中的【二六】。《霸王别姬》是齐如山等人于1921年根据明代沈采的《千金记》传奇，并且在传统剧目《楚汉争》的基础上改编而成的，梅兰芳在多年的艺术实践中，不断对这出剧目进行改革和完善，使其成为梅派重要的经典剧目之一。《霸王别姬》中的【二六】唱腔出现在全剧故事的高潮部分：楚汉相争，霸王项羽被困于垓下，妃子虞姬在十面埋伏、四面楚歌之时，为解君忧闷而表演剑舞，此时她吟唱了这段【二六】唱腔。唱腔与“剑舞”的身段表演和谐而严密的结合在一起，成为梅兰芳“歌舞乐”三位一体表演形式的杰出代表。

《霸王别姬》中的这段【二六】唱腔，可以代表梅兰芳【二六】唱腔的典型风格，下文主要以这段唱腔为例进行分析。

（一）腔音

【二六】唱腔优美动听，腔音对旋律的装饰起了较大的作用。梅兰芳《霸王别姬》【二六】中的腔音主要是音高性腔音，其次还有节奏性腔音。

1、音高性腔音

（1）倚音

【二六】唱腔的倚音根据其作用可以分为装饰旋律的倚音、正字的倚音（谱例中的方括号 4）两种，其中装饰旋律的倚音有句中装饰旋律的倚音和装饰结构尾音的倚音（谱例中的方括号 3）两种，句中装饰旋律的倚音又可以分为同音之间的倚音（谱例中的方括号 1）和不同音之间的倚音（谱例中的方括号 2）两种。

谱例 2-60^[1]：



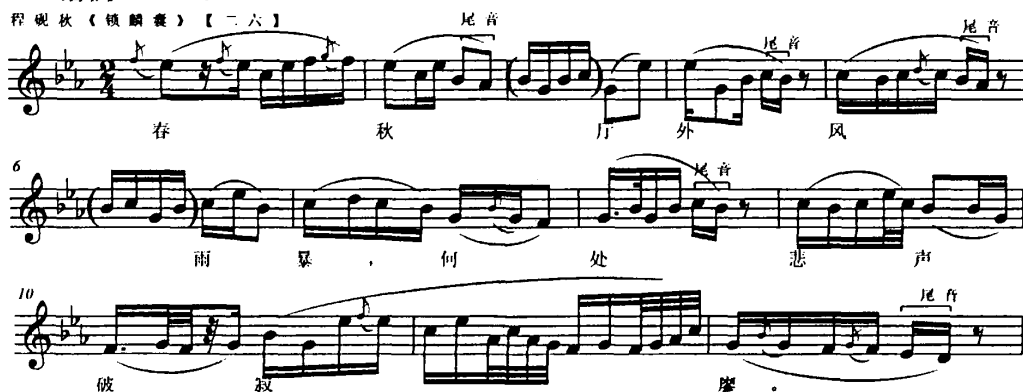
[1] 根据梅兰芳1953年《霸王别姬》剧场实况演出录音记谱整理。



(2) 尾音

谱例 2-60 梅兰芳唱腔第一句的结尾使用了其特有的尾音腔音，起到美化唱腔的作用。与程派【二六】唱腔相比较，梅派唱腔的尾音运用得较少，而程派的尾音则常常在唱腔中分布非常广泛，如下例：

谱例 2-61^[1]：



程派的这段【二六】唱腔中，几乎在每一个分句都有尾音的使用，

2、节奏性腔音

在梅兰芳【二六】唱腔中出现了少量的压音，如谱例 2-62 的第 13 和第 14 小节。

(二) 腔音列

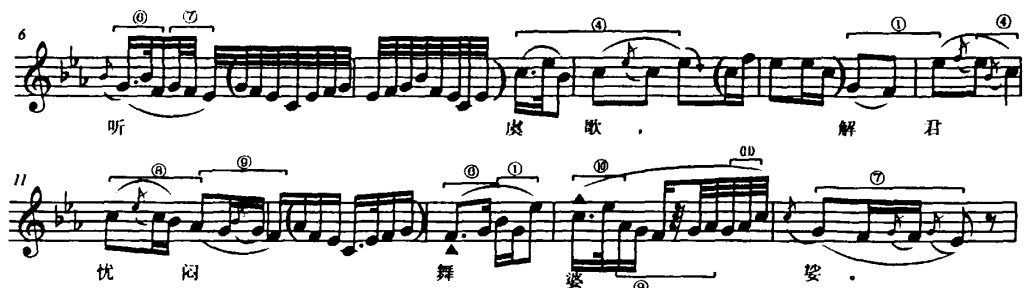
选取梅兰芳《霸王别姬》【二六】唱腔进行腔音列分析：

谱例 2-62^[2]：



[1] 根据程砚秋录音、张火丁配像《锁麟囊》记谱。

[2] 根据梅兰芳 1953 年《霸王别姬》剧场实况演出录音记谱整理。



例中, ①号处为大腔音列 (do-mi-sol), ②号处是窄腔音列 (la-高音 do-re), ③号处是小近腔音列 (la-si-高音 do), ④号处是窄腔音列 (sol-la-高音 do), ⑤号处是窄腔音列 (mi-sol-la), ⑥号处是宽腔音列 (re-mi-sol), ⑦号处是近腔音列 (do-re-mi), ⑧号处是近腔音列 (fa-sol-la), ⑨号处是小近腔音列 (re-mi-fa), ⑩号处是大腔音列 (fa-la-高音 do), ⑪号处是变体窄腔音列 (mi-fa-la)。

以上这些腔音列总共有七大类: ①⑩为大腔音列, ②④⑤为窄腔音列, ③⑨为小近腔音列, ⑥为宽腔音列, ⑦⑧为近腔音列, ⑪为变体窄腔音列。

这段唱腔中, ①号处“mi-高音 do”和“mi-高音 do-do-中音 mi-sol”的大腔音列是最主要的腔音列类型, 它位于两个乐句以及第一句第二分句开始的重要位置 (“解君”唱词处将中音 re 看作是下方助音, 所以此处可以认为是大腔音列), 在全曲中出现的次数也较多。其次, ④号处“sol-la-高音 do”的窄腔音列位于分句和整个乐句的结尾, 也是较重要的腔音列类型; 最后, ⑦号处“mi-re-do”的近腔音列位于分句和整个乐句的结尾, 是较重要的腔音列类型。

综合以上分析, 可将梅派【二六】唱腔的典型性腔音列总结为: 以“mi-高音 do”和“mi-高音 do-中音 mi-sol”等的大腔音列为基础, 结合“sol-la-高音 do”的窄腔音列和“mi-re-do”的近腔音列, 并且辅以小近腔音列、宽腔音列和变体窄腔音列。

(三) 腔韵

梅兰芳【二六】唱腔的腔韵也分为句头韵和句尾韵两种:

谱例 2-63^[1]:

新 1 别 韵

句 头 韵

1 劝 君 上 饮 酒

6 听 虞 歌 , 解 君

句 尾 韵

11 忧 闷 舞 疲 疲

句 头 韵

16 嬴 秦 无 道 把 江 山 破 , 英 雄

句 头 韵

23 四 路 起 干 戈 .

句 尾 韵

这里节选了这段唱腔的前四句。唱腔中存在的句头韵和句尾韵结构在谱例中用方括号标出来。句头韵在第一次、第二次出现时,都有由中音 mi 向高音 do 的六度跳进,但是后面的句头韵在进行变化重复的时候,省略了中音 mi 的低起,直接从高音 do 开始,唱腔句式趋于简洁、紧凑。两个下句唱腔的句尾韵,基本上保持了原样不变。

四、梅派【西皮流水】唱腔分析

【西皮流水】是快板类唱腔,突出的特点是有板无眼。这类唱腔叙事性强,但也有一定程度的表达情感、展示戏剧矛盾冲突的力量。唱腔音乐以闪板和切分节奏所造成的特殊艺术效果为其特色。

【西皮流水】唱腔很少构成单板式腔套,一般多与其他西皮类板式构成多板式腔套。【西皮流水】唱腔在多板式腔套中多是紧接于【二六】之后,构成【二六】到【流水】的渐快的过渡,如梅兰芳《洛神》【导板】、【慢板】、【原板】、【二六】、【流水】、【散板】的套式;《天女散花》【二六】、【流水】、【散板】的套式;《春灯谜》中

^[1] 根据梅兰芳 1953 年剧场实况录音记谱整理。

【二六】、【流水】的套式等。其次,【西皮流水】也可位于【西皮原板】之后,如梅兰芳《红线盗盒》中【导板】、【原板】、【流水】、【散板】的套式。【西皮流水】唱腔也较多的与【散板】、【摇板】这些不上板类唱腔组成套式,如梅兰芳《凤还巢》中【流水】、【散板】的套式;《御碑亭》中的【导板】、【散板】、【流水】的套式。另外,【流水】与【南梆子】组成多板式腔套,如《太真外传》中的【南梆子】、【西皮流水】、【散板】的套式。

下文对梅兰芳【西皮流水】唱腔的分析,依然以《三堂会审》【西皮流水】唱腔为例。

(一) 腔音

西皮的快板类唱腔,由于速度较快使唱腔缺乏雕琢而极少使用腔音,梅兰芳的这类唱腔仅仅有少量的倚音和波音。与荀慧生西皮快板类唱腔的语气化所引起的速度变化相比,梅兰芳的这类唱腔所具有的均匀、规整的节奏,是其唱腔在节奏性腔音方面的特点。

(二) 腔音列

依然将梅兰芳《三堂会审》【西皮流水】的腔音列与程砚秋同一段唱腔的腔音列进行比较,以探寻梅兰芳这类唱腔腔音列的特点。

1、梅兰芳《三堂会审》【西皮流水】腔音列分析

谱例 2-64^[1]:

梅兰芳《三堂会审》【西皮流水】

那 一 日 梳 头 来 照 镜, 在 楼 下 来 了

11 沈 燕 林, 他 在 楼 下 夸 豪 富, 胜 比 那

22 公 子 强 十 分。 奴 在 北 楼 高 声 骂, 只

^[1] 根据梅兰芳 1924 年胜利公司录音记谱。



例中，①为大腔音列 (do-mi-sol)，②为窄腔音列 (sol-la-高音 do)，③为窄腔音列 (mi-sol-la)，④为变体窄腔音列 (高音 do-mi-升 fa)，⑤号处为近腔音列 (re-mi-升 fa)，⑥号处为窄腔音列 (mi-升 fa-la)，⑦号处为窄腔音列 (re-mi-sol)。

以上包含四大类型腔音列：②③⑥⑦为窄腔音列，④为变体窄腔音列，⑤号处为近腔音列，①号处为大腔音列。

在这些腔音列中，“mi-高音 do”、“高音 do-中音 mi-sol”的大腔音列分别位于第一句、第二句、第四句的开始，以及第五句的结束这些重要的位置。另外，唱腔的第一句、第三句，以及第五、六、七、八句都是以“mi-sol-la”的窄腔音列结束；“高音 do-中音 sol-高音 do-中音 la-sol”的窄腔音列位于第三句和第七句的开始，“高音 do-中音 sol-la-sol”是第二句和第四句的结尾，“高音 do-中音 la-sol”的窄腔音列是第八句的开始。

综合以上分析，梅兰芳【西皮流水】唱腔的典型性腔音列是以“mi-高音 do”和“高音 do-中音 mi-sol”的大腔音列、“mi-sol-la”的窄腔音列、“高音 do-中音 sol-高音 do-中音 la-sol”的窄腔音列、“高音 do-中音 sol-la-sol”、“高音 do-中音 la-sol”的窄腔音列为主要腔音列，并结合了近腔音列和变体窄腔音列。

2、程砚秋《三堂会审》【西皮流水】腔音列分析

谱例 2-65:

程砚秋《三堂会审》【西皮流水】





例中, ①号处为窄腔音列 (la-do-高音 re), ②号处为窄腔音列 (sol-la-高音 do), ③号处为窄腔音列 (mi-sol-la), ④号处为“高音 do-中音 sol”四度大跳与 si-la-sol 的近腔音列连接, ⑤号处为大腔音列 (do-mi-sol), ⑥号处为变体窄腔音列 (mi-升 fa-la), ⑦号处为近腔音列 (re-mi-升 fa), ⑧号处为窄腔音列 (mi-升 fa-la), ⑨号处为窄腔音列 (re-mi-sol)。

程砚秋这段唱腔, 第一句以“高音 re-do-中音 la”的窄腔音列开始, 第二、第四句则以“mi-sol-la”的窄腔音列开始, 与梅兰芳唱腔开始的大腔音列不同。

这段唱腔中, “mi-sol-la”的窄腔音列在全曲中出现在多个乐句的开始和结尾, 是最主要的腔音列类型; 其次, “高音 do-中音 la-sol”和“高音 do-中音 sol-la”的窄腔音列也在多个乐句结尾出现; 另外, “高音 do-中音 sol-si-la-sol”四度大跳与近腔音列结合的音型在全曲中两次出现在乐句开始的重要位置, 较为典型; 最后, “re-mi-sol”的窄腔音列也较为重要。

所以可以将程砚秋【西皮流水】唱腔的典型性腔音列总结为: “mi-sol-la”、“高音 do-中音 la-sol”、“高音 do-中音 sol-la”、“re-mi-sol”的窄腔音列为主, “高音 do-中音 sol-si-la-sol”四度大跳与近腔音结合的音型也较为重要, 另外还结合了大腔音列、变体窄腔音列以及近腔音列。

3、梅派与程派【西皮流水】典型性腔音列比较

将梅派与程派【西皮流水】典型性腔音列比较, 梅派唱腔中有以“mi-高音 do”和“高音 do-中音 mi-sol”的大腔音列为主的特点, 而程派唱腔则不具备此特点; 另外, “高音 do-中音 sol-si-la-sol”四度大跳与近腔音结合的音型是其与梅派唱腔腔音列之间重要的区别。

(三) 腔韵

梅兰芳的【西皮流水】唱腔有句尾韵的结构，仍然以《三堂会审》【西皮流水】为例进行分析：

谱例 2-66^[1]：

梅兰芳《三堂会审》【西皮流水】

那 一 日 梳 头 来 照 镜, 在 楼 下 来 了

11 句尾韵

沈 燕 林, 他 在 楼 下 夸 豪 富, 胜 比 那

22 句尾韵

公 子 强 十 分。 奴 在 北 楼 高 声 骂, 只

33 句尾韵

骂 得 燕 林 脸 含 嗔, 羞 愧 难 当 回 店

43 句尾韵

去, 主 仆 二 人 又 把 巧 计 生。

句尾韵位于每个下句的结束，其中后两句的句尾韵较第一句有所变化。

五、梅派【南梆子】唱腔分析

京剧唱腔中的【南梆子】同【西皮】唱腔接近，胡琴定弦也相同，可以将其归入西皮唱腔一类。其板式较少，只有导板和原板两种，所以不能担当整出戏的主要唱腔，常常在以【西皮】唱腔为主的剧目中穿插使用。【南梆子】唱腔秀丽婉转，长于抒情，适用于生角和旦角两个行当，老旦行当也尝试性的使用过，收到了良好效果。

【南梆子】是京剧的独有唱腔，研究者发现，它的来源是借用河北梆子的【导板】和【小安板】，并且融化了京剧旦角唱腔的【西皮原板】、【二六】、【流水】而形成的^[2]。【南梆子】大约是在光绪十年起，在京剧逐渐走向成熟过程中的梆子、皮簧

^[1] 根据梅兰芳 1924 年胜利公司录音记谱整理。

^[2] 张正治. 京剧腔调【南梆子】来源研究. 戏曲艺术, 2004 年, 第 4 期: 75-80 页

“两下锅”的状况下，由引入京剧的梆子腔逐渐演变而成的，而【南梆子】的完全京剧化，则是由梅兰芳完成的。1915年梅兰芳排演《嫦娥奔月》时，将原始的【南梆子】唱腔同京剧【西皮原板】等旦角唱腔结合，形成了京剧化的【南梆子】唱腔，用于剧中人嫦娥的唱腔。之后，梅兰芳的《霸王别姬》、《廉锦枫》、《西施》、《凤还巢》、《太真外传》、《红线盗盒》、《俊袭人》、《生死恨》、《穆桂英挂帅》等多部剧目中都使用了【南梆子】唱腔，【南梆子】经过不断的创造与革新也逐渐完善起来，同时，其他旦角流派也创造了具有各自独特风格的【南梆子】。上世纪六十年代创作的大量现代京剧中，也广泛应用了【南梆子】唱腔，将【南梆子】唱腔大大发展了。梅兰芳创造的【南梆子】唱腔丰富了京剧旦角的唱腔，对京剧唱腔发展做出了贡献。

在梅兰芳的代表剧目中，【南梆子】唱腔即可单独构成单板式腔套，也可与其他西皮板式一同组成多板式腔套，其中，单板式腔套较常见，如《嫦娥奔月》、《俊袭人》、《红线盗盒》、《廉锦枫》、《西施》、《霸王别姬》、《春灯谜》、《凤还巢》、《生死恨》中的【南梆子】都是单板式腔套。这些【南梆子】唱腔较长的是《嫦娥奔月》中长达十句^[1]，也有稍短的长度为八句的，如《廉锦枫》、《俊袭人》、《西施》、《红线盗盒》中的【南梆子】唱腔，还有六句的，如《春灯谜》中的【南梆子】，最短的是四句的，如《霸王别姬》、《凤还巢》、《生死恨》中的【南梆子】。另外，还有与“西皮”其他板式的唱腔组成多板式腔套的，如《太真外传》中“万岁爷把羯鼓一声来唤”的【南梆子】、【流水】、【散板】的套式，《穆桂英挂帅》中的【导板】、【原板】、【南梆子】、【原板】、【散板】的套式^[2]。多板式腔套中的【南梆子】有四句的，如《太真外传》中的【南梆子】，在《穆桂英挂帅》较大型套式中的【南梆子】唱腔较短，只有两句。

另外，梅兰芳在《太真外传》中的另一段【南梆子】唱腔“唐天子你须要洗耳敬听”创造了声乐器乐相间的曲式结构。

梅兰芳【南梆子】唱腔的特点，依然是按照腔音、腔音列、腔韵三个层次的分析来探寻，并选取《霸王别姬》【南梆子】唱腔为例进行分析。这段唱腔是流传最广的【南梆子】唱段，是《霸王别姬》一剧中的重要唱段，唱腔不但刻画了女主人公虞姬理性与克制的个性，还勾画了一副“美人与月下沙场”的悲凉画卷。

^[1] 梅兰芳 1926 年高亭唱片录音的《嫦娥奔月》【南梆子】唱腔只有四段，这是因为当时灌制唱片时间所限的原因。

^[2] 梅兰芳的这一套式结构将【南梆子】唱腔创造性的插入【西皮原板】唱腔中，是梅兰芳独有的革新创造。关于此套式的详细说明参见第一章。

（一）腔音

梅兰芳【南梆子】的腔音有音高性腔音、节奏性腔音两种。

1、音高性腔音

（1）倚音

倚音依然是唱腔中的主要腔音类型，这些倚音依其作用可以分为装饰旋律的倚音和正字的倚音（谱例 2-67 中方括号 4）。装饰旋律的倚音有在句中对旋律进行装饰的，这种倚音分为同音之间的倚音（谱例 2-67 中方括号 1）和非同音之间的倚音（谱例 2-67 中方括号 2），也有装饰唱腔结构尾音的倚音（谱例 2-67 中方括号 3）。

谱例 2-67^[1]：



（2）颤音

梅兰芳【南梆子】在演唱较长音时使用颤音的腔音，使唱腔更加优美，如谱例 2-67 第八、九、十一小节中的颤音腔音。

（3）尾音

在【南梆子】唱腔的句尾，梅兰芳使用了其特有的尾音腔音，如谱例 2-68 的第十一、二十一、四十二小节（尾音以下滑音记号标记）。

2、节奏性腔音

《霸王别姬》【南梆子】第二句的第三分句有拖腔的结构，这个拖腔的音调悠扬婉转，梅兰芳在演唱时使用了节奏性腔音，适当将唱腔速度放慢，既在唱腔高亢之处展示了自己的歌唱技巧，同时也表达了主人公虞姬压抑已久的激动心情。

[1] 根据梅兰芳 1953 年剧场实况录音记谱整理。

(二) 腔音列

将梅派《霸王别姬》【南梆子】的腔音列分析如下：

谱例 2-68^[1]：

霸王别姬

看 大 王

在 帐 中

和 衣 睡 稳

我 这 里

出 帐 外 且 散 愁 情

轻

移 步

走 向 前 荒 郊

站 定 ， 猛 抬 头 见 碧

落 月 色 清 明

[1] 根据梅兰芳 1953 年剧场实况录音记谱。

例中, ①号处为窄腔音列 (re-mi-sol), ②号处为变体窄腔音列 (si-高音 do-mi), ③号处为窄腔音列 (mi-sol-la), ④号处为小腔音列 (mi-sol-si), ⑤号处为近腔音列 (sol-la-si), ⑥号处为近腔音列 (fa-sol-la), ⑦号处为宽腔音列 (re-mi-la), ⑧号处为近腔音列 (do-re-mi), ⑨号处为小腔音列 (la-高音 do-mi), ⑩号处为宽腔音列 (sol-la-高音 re), ⑪号处为窄腔音列 (sol-la-高音 do), ⑫号处为窄腔音列 (la-si-高音 re), ⑬号处为小近腔音列 (mi-fa-sol)。

以上共有六大类腔音列: ①③⑪⑫为窄腔音列、②为变体窄腔音列、⑤⑥⑧为近腔音列、④⑨为小腔音列、⑦⑩为宽腔音列。⑬号处为小近腔音列。

其中, ③号处“mi-sol-la”的窄腔音列类型, 在整段唱腔中多次出现, 是最主要的腔音列类型, 其次为⑤号处“sol-la-si”的近腔音列类型。另外, 虽然“mi-高音 do-si”的变体窄腔音列虽然在全曲中出现的不多, 但是却是位于两句唱腔开始处的重要位置, 所以也是重要的腔音列类型。

综合以上分析, 梅派【南梆子】的典型性腔音列可以概括为: 以“mi-高音 do-si”的变体窄腔音列、mi-sol-la 的窄腔音以及“sol-la-si”的近腔音列为主, 结合其他窄腔音列、近腔音类、小近腔音列、小腔音列和宽腔音列。

(三) 腔韵

梅派【南梆子】有句尾韵的结构:

谱例 2-69:

霸王别姬

第二句
我 这 里 出 帐 外
且 散 愁 情
第四句
猛 抬 头 见 碧 落
月 色 清 明
句尾韵

这是梅兰芳《霸王别姬》【南梆子】的两个下句, 谱例中句尾的方括号部分是句尾韵,

其中,第四句的句尾韵是对第二句句尾韵的变化重复。

第二节 梅派【二黄】唱腔分析

“二黄”是京剧中的主要声腔之一,其唱腔旋律以级进为主,并且强调变宫音的作用,所以形成与西皮“高亢激越”较大反差的唱腔风格。中国京剧有“急是西皮缓二黄^[1]”的说法,刘吉典先生将二黄唱腔的特点描述为“平和、稳重、深沉、抒情^[2]”,刘正维先生则将二黄唱腔的特点描述为“细腻、柔美、恬静、深情^[3]”,这样的风格特点较适于刻画正面人物的形象,而且较多的运用于悲剧题材的剧目中。

京剧二黄唱腔的板式不如西皮唱腔丰富,包括散板、摇板、原板、慢板等。另外还有导板、回龙、哭板等的附属性唱腔。

对梅兰芳二黄唱腔的分析,选择【二黄慢板】和【四平调】两种板式。其中,【四平调】因其唱腔旋律接近“二黄”,定弦与定调也都与“二黄”相同,又被称作“平板二黄”,可以将其归入二黄唱腔一类。

一、梅派【二黄慢板】唱腔分析

【二黄慢板】是京剧较重要的唱腔类别,旦角的这类唱腔柔美典雅、极尽雕琢。在音乐结构上【二黄慢板】拥有比【西皮慢板】唱腔更长大的句幅,拖腔的规模也较【西皮慢板】的庞大。由于【二黄慢板】长于抒情,所以是具有较强戏剧表现力的唱腔种类,往往是全剧的核心唱腔。

下文将选取梅兰芳传统剧目《刺汤》的【二黄慢板】为例进行分析,必要时也兼及其他代表剧目,来探寻梅兰芳【二黄慢板】唱腔的特点。《刺汤》是一个悲剧故事,讲述了因争夺宝杯“一捧雪”,汤勤将宝杯的主人莫怀谷一家害得远走他乡、妻离子散,后汤勤又看上了莫怀谷美貌的小妾雪雁,当他在与雪雁洞房花烛、以为美梦成真之际,雪雁将其刺死,并自刎身亡。剧中的【二黄慢板】唱腔即是故事结尾高潮“洞房行刺”一场中的唱腔,抒发了雪雁对汤勤的仇恨和勇于复仇的决心。

[1] 苏移.中国京剧剧谚选注.北京:中国戏剧出版社,1999年:第32页

[2] 刘吉典.京剧音乐概论.北京:人民音乐出版社,1981年:第166页

[3] 刘正维.皮黄腔的个性.黄钟.武汉音乐学院学报,2004年,第4期:45-53页

（一）腔音

1、音高性腔音

（1）倚音

倚音依然是梅兰芳【二黄慢板】唱腔中的主要腔音，所不同的是，【二黄慢板】中除了前倚音之外，也有不少后倚音。这些倚音依据其在旋律中所起的作用，依然可以分为装饰性倚音、正字的倚音和表达情感的倚音三种。

第一种是装饰性倚音。

如上文所述，倚音的装饰使唱腔更加委婉细腻、柔美动听。装饰性倚音根据其在旋律中所装饰的音的类型及其前后音的音程关系，又可以分为同音之间的倚音（谱例中①号处）、非同音之间的倚音（谱例中②号处）、装饰尾音的倚音（谱例中③号处）、装饰长音的倚音（谱例中④号处）四种，其中，装饰尾音的倚音不仅美化唱腔，而且起到强调尾音的“点睛”的作用。

谱例 2-70^[1]：



第二种是用于正字的腔音。

梅兰芳《刺汤》【二黄慢板】的第一句“我心中只把那汤贼来恨”中的“恨”字，倚音下行二度修饰主音 la，避免了旋律中这个去声字的倒字。

第三种是有助于情感表达的腔音。

另外，在梅兰芳《祭江》【二黄慢板】唱腔中，倚音的运用也起到了表达情感的目的：

^[1] 根据梅兰芳 1929 年蓓开公司唱片录音记谱。

谱例 2-71^[1]:

《祭江》的这段【二黄慢三眼】是身在吴国的孙尚香惊闻刘备已于白帝城丧命，遂到江边哭祭刘备时所唱，最后，孙尚香悲痛欲绝、投江自尽。唱腔是孙尚香面对着滚滚江水的哭诉，表达了她极度悲痛和悔恨的心情。谱例的第五小节中倚音突然拔高达到“高音 sol”，有助于表现主人公此刻的心情。

(2) 波音

波音使唱腔更加委婉动人。谱例 2-72 梅兰芳《刺汤》【二黄慢板】的第八、第九、第十一、第二十一小节中都使用了波音的腔音。

(3) 颤音

梅兰芳【二黄慢板】的长音依然多采用颤音的腔音，以避免长音的单调、僵直，如谱例 2-72 第三、第八小节中的颤音。

(4) 尾音

谱例 2-72 梅兰芳【二黄慢板】中有三处出现了尾音，分别是第五小节、第八小节、第十五小节。其中，第五小节的是第二分句结尾的尾音，第八小节的是在第三分句第一截唱腔的结尾，第十五小节是在上句整个乐句的结尾。尾音美化了唱腔多个结构层次的结束音。

2、节奏性腔音

(1) 压音

梅兰芳【二黄慢板】唱腔中的长拖腔，除了利用休止符使唱腔得到短暂停顿外，压音的腔音也可以使唱腔得到短暂休止。长拖腔的短暂停顿可以使唱腔达到声断情不断的艺术效果，增加唱腔的韵味。梅兰芳《刺汤》【二黄慢板】中压音的腔音如谱例的第十四小节中“▲”标记的音。

(2) 撤

梅兰芳《刺汤》【二黄慢板】唱腔在“我心中只把那汤贼来恨”一句拖腔的尾部

[1] 根据梅兰芳 1929 年蓓开公司录音记谱。

速度有所放慢,使用“撤”的节奏性腔音。

3、力度性腔音

在梅兰芳《刺汤》【二黄慢板】“我心中只把那汤贼来恨”一句拖腔的尾部,唱腔力度逐渐加强,最后结束。这句拖腔的长度达到将近五个小节,拖腔句尾力度的加强使唱腔避免流于平淡。

(二) 腔音列

1、梅兰芳《刺汤》【二黄慢板】腔音列分析

以梅兰芳此段唱腔的一对上下句为例分析其【二黄慢板】腔音列的特点。

谱例 2-72^[1]:

梅兰芳《刺汤》

上句

我 心 中 只 把 那

汤 贼 来

恨 ，

下句

害 得 我 一 家 人

两 下 里 离 分 。

^[1] 根据梅兰芳 1929 年蓓开公司唱片录音记谱。

例中, ①号处为窄腔音列 (sol-la-高音 do), ②号处为宽腔音列 (sol-高音 do-re), ③号处为近腔音列 (sol-la-si), ④号处为窄腔音列 (la-si-高音 re), ⑤号处为窄腔音列 (mi-sol-la), ⑥号处为大腔音列 (sol-si-高音 re), ⑦号处为宽腔音列 (sol-la-高音 re), ⑧号处为窄腔音列 (la-高音 do-re), ⑨号处为近腔音列 (do-re-mi), ⑩号处为小腔音列 (la-高音 do-mi), ⑪号处为宽腔音列 (mi-la-si), ⑫号处为小近腔音列 (la-si-高音 do)。

以上腔音列共计有六大类: ①④⑤⑧为窄腔音列、③⑨为近腔音列、②⑦⑪为宽腔音列、⑫为小近腔音列、⑩为小腔音列、⑥为大腔音列。

在这些腔音列中, ①号处“sol-la-高音 do”的窄腔音列位于第一乐句、第二乐句开始的重要位置, 是重要的腔音列类型, 除此之外, 全曲大部分旋律是③号处“sol-la-si”的近腔音列、④号处“la-si-高音 re”的窄腔音列和⑤号处“mi-sol-la”的窄腔音列的结合。

综合以上分析, 梅兰芳【二黄慢板】的典型性腔音列是以“sol-la-高音 do”的、“la-si-高音 re”、“mi-sol-la”的窄腔音列和“sol-la-si”的近腔音列, 并结合其他窄腔音列、近腔音列, 以及宽腔音列、小近腔音列、小腔音列和大腔音列。

2、程砚秋《刺汤》腔音列分析

谱例 2-73^①:

程砚秋《刺汤》

上句

我 心 中 只 把 那 汤 贼 来。

^① 根据程砚秋配音、李世济配像《刺汤》记谱整理。



例中，①号处为窄腔音列（sol-la-高音 do），②号处为宽腔音列（sol-高音 do-re），③号处为近腔音列（sol-la-si），④号处为宽腔音列（sol-la 高音-re），⑤号处为窄腔音列（la-si-高音 re），⑥号处为小近腔音列（mi -升 fa-sol），⑦号处为窄腔音列（mi-sol-la），⑧号处为窄腔音列（la-高音 do-re），⑨号处为近腔音列（do-re-mi），⑩号处为大腔音列（sol-si-高音 re），⑪号处为窄腔音列（mi-升 fa-la），⑫号处为近腔音列（re-mi-升 fa）。

以上共有五大类腔音列：①⑤⑦⑧⑪为窄腔音列、③⑨⑫为近腔音列、⑥为小近腔音列、⑩为大腔音、②④为宽腔音列。

程砚秋这段唱腔中，也在第一句和第二句开始处使用了“sol-la-高音 do”的窄腔音列，这个腔音列也是第一句第一分句、第二分句以及下句结束的腔音列，是较重要的腔音列类型。另外，⑤号处“la-si-高音 re”的窄腔音列在全曲中的分布非常广，其次是④号处“sol-la 高音-re”的宽腔音列、③号处“sol-la-si”的近腔音列以及⑥号处“mi-升 fa-sol”的小近腔音列也较为重要，⑩号处“sol-si-高音 re”的大腔音列在下句中也有多处出现。

根据以上分析可以将程砚秋【二黄慢板】唱腔的典型性腔音列总结为：以“sol-la-高音 do”和“la-si-高音 re”的窄腔音列为主，结合“sol-la 高音-re”的宽腔音列、“sol-la-si”的近腔音列、“mi-升 fa-sol”的小近腔音列以及“sol-si-高音 re”的大腔

音列，并辅以其他窄腔音列、宽腔音列、近腔音列、小近腔音列以及大腔音列。

3、梅派与程派【二黄慢板】腔音列比较

将梅兰芳与程砚秋《刺汤》【二黄慢板】的腔音列列表比较：

梅兰芳与程砚秋《刺汤》【二黄慢板】腔音列比较

	梅兰芳	程砚秋
窄腔音列	sol-la-高音 do	sol-la-高音 do
	la-si-高音 re	la-si-高音 re
	mi-sol-la	mi-sol-la
	la-高音 do-re	la-高音 do-re
		※mi-升 fa-la
近腔音列	sol-la-si	sol-la-si
	do-re-mi	do-re-mi
宽腔音列	re-sol-la	re-sol-la
	do-re-sol	do-re-sol
	mi-la-si	
小近腔音列	※la-si-高音 do	mi-升 fa-sol
大腔音列	sol-si-高音 re	sol-si-高音 re
小腔音列	la-高音 do-mi	la-高音 do-mi

比较两种唱腔的典型性腔音列，梅派唱腔中较重要的腔音列类型是窄腔音列和近腔音列，而程派唱腔中的重要腔音列类型除了这两种之外，还包括宽腔音列、小近腔音列和大腔音列。另外，“mi-升 fa-sol”的小近腔音列在程派唱腔中较为重要，而梅派唱腔中不存在这种腔音列。

（三）腔韵

将梅兰芳和程砚秋《刺汤》【二黄慢板】的腔韵在如下谱例中进行比较：

谱例 2-74^[1]:

梅兰芳
程砚秋

蓟州堂 替老爷

蓟州堂 替老爷

3 丧了 性

丧了 性

5 命, 多亏那

命, 多亏那

7 忠义仆 小

忠义仆 小

9 莫 成

莫 成

句尾韵

句尾韵

^[1] 梅兰芳唱腔根据 1929 年蓓开公司录音记谱; 程砚秋唱腔根据 1957 年录音记谱。

11 今夜晚 杀贼子 我要

13 报 仇 雪

15 恨 , 落 得 个

17 青 史 名 标 在 万

19 古 存 。 句尾韵

谱例中是梅兰芳与程砚秋《刺汤》【二黄慢板】中的四句唱腔，两种唱腔下句结尾都存在句尾韵的结构，而且句尾韵中的一个切分节奏的动机（谱例中的方括号部分）贯穿全曲。将梅兰芳与程砚秋的句尾韵以及这个动机进行比较可以发现，梅兰芳唱腔是上行的，而程砚秋唱腔是下行的。

二、梅派【四平调】唱腔分析

【四平调】板式不多，但是由于【四平调】的句式自由，即可配置七字、十字的齐言句式，也可配置长短句及各种不规则的句式，所以，一些剧目只用【四平调】一种唱腔即可，如梅兰芳的传统剧目《贵妃醉酒》，全剧使用【四平调】贯穿到底，只一个【四平调】就将剧中的女主人公杨玉环由骄傲到失落，甚至激动的情绪变化表达得淋漓尽致，表现出【四平调】唱腔在题材内容上较强的概括性。另外传统剧目《游龙戏凤》中李凤姐的唱腔也是只用了【四平调】一种唱腔。

梅派【四平调】唱腔分析选取其最有代表性的《贵妃醉酒》“海岛冰轮初转腾”。这段唱腔是杨玉环前去赴唐明皇“摆宴百花亭”之约时演唱的，表现了杨玉环这个“三千宠爱一身专”的贵妃的骄傲心情。

（一）腔音

梅兰芳【四平调】的腔音主要有音高性腔音和节奏性腔音两种，以下分类进行论述。

1、音高性腔音

（1）波音

波音是梅兰芳【四平调】唱腔中最主要的腔音，起着装饰旋律的作用，使唱腔显得更加圆润、柔美，如下方谱例的第1、6、8、20小节。

（2）倚音

梅兰芳【四平调】唱腔的倚音也较为丰富，在旋律中有着多种功能。

首先是用于装饰旋律的倚音，这种倚音多位于整句或者分句的句尾，起着美化和加强唱腔结构结束音的作用，如下方谱例的第3小节、第31小节的倚音，是位于分句结尾的倚音；第10、第19小节的倚音则是位于整个乐句结尾的倚音。另外，还有少量倚音是位于句中，起到装饰旋律、使唱腔更加婉转动听的作用，如下方谱例第33小节的第二个倚音。

（3）颤音

梅兰芳【四平调】唱腔的颤音是梅兰芳唱腔中常见的自然颤音，依然是装饰唱腔中较长的音，如下方谱例的第16、30、39、41、45小节

（4）尾音

谱例 2-75 中梅兰芳《贵妃醉酒》【四平调】的尾音分别出现在第 3 小节、第 31 小节、第 37 小节、第 47 小节。第 3 小节的尾音用于第一分句的结束音，第 31 小节的尾音用于乐句结束音，第 37 小节的尾音用于第一分句的结束音，第 37 小节的尾音用于乐句的结束音。所以，梅兰芳【四平调】唱腔的尾音分别用于分句的结束音和整个乐句的结束音。

2、节奏性腔音

梅兰芳【四平调】的节奏性腔音主要是“压音”，在乐曲中分布非常广，压音使唱腔产生短暂停顿，增加唱腔的韵味。谱例 2-75 中用“▲”的标记表示唱腔中的压音腔音。

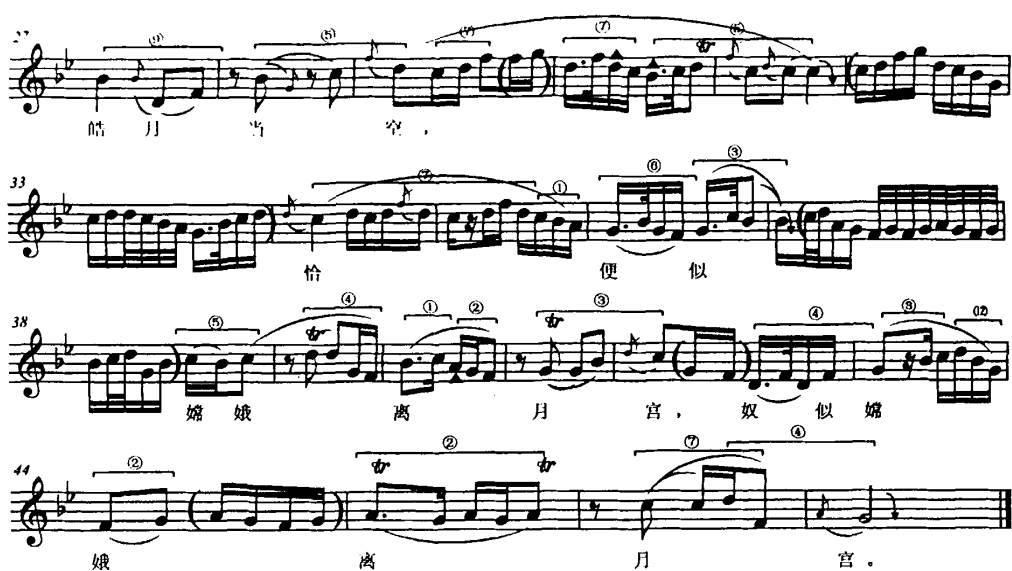
(二) 腔音列

选取梅派《贵妃醉酒》【四平调】唱腔进行腔音列分析：

谱例 2-75^[1]：

谱例 2-75 展示了梅兰芳《贵妃醉酒》【四平调】唱腔的腔音列分析。乐谱为五线谱，调号为一个降号（F大调或d小调），拍号为4/4。歌词为：“贵妃醉酒 海 岛 冰 轮 初 转 腾 见 玉 兔 (哇) 玉 兔 又 早 东 升 那 冰 轮 离 海 乾 坤 分 外 明”。乐谱上方标有数字1-10，表示不同的腔音列。乐谱中使用了“▲”标记表示压音腔音。

^[1] 根据梅兰芳电影《贵妃醉酒》唱腔记谱。



例中，①号处为小近腔音列（si-高音 do-re），②号处为近腔音列（sol-la-si），③号处为窄腔音列（低音 la-中音 do-re），④号处为窄腔音列（mi-sol-la），⑤号处为近腔音列（do-re-mi），⑥号处为窄腔音列（sol-la-高音 do），⑦号处为窄腔音列（re-mi-sol），⑧号处为宽腔音列（re-sol-la），⑨号处为大腔音列（do-mi-sol），⑩号处为大腔音列（sol-si-re），⑪号处为窄腔音列（la-si-高音 re），⑫号处为小腔音列（la-高音 do-mi）。

这里共有六类腔音列：③④⑥⑦⑩为窄腔音列，②⑤为近腔音列，①为小近腔音列，⑨⑩为大腔音列，⑧为宽腔音列，⑫为小腔音列。

这些腔音列中，①号处“高音 do-re-中音 si”的小近腔音列、②号处“si-la-sol”的近腔音列、③号处为“低音 la-中音 do-re”的窄腔音列，④号处“高音 mi-la-sol”的窄腔音列贯穿全曲，是主要的腔音列类型。其中，①②两种腔音列常常连接使用，④号处“高音 mi-la-sol”的窄腔音列非常活跃，有时与③号处“低音 la-中音 do-re”的窄腔音列连接，有时也单独出现。

根据以上分析，梅派【四平调】唱腔的典型性腔音列是：以“低音 la-中音 do-re”和“高音 mi-la-sol”的窄腔音列为主，以及“高音 do-re-中音 si”的小近腔音列和“si-la-sol”的近腔音列为主，并结合其他窄腔音列、近腔音列、小近腔音列，以及小腔音列、大腔音列和宽腔音列。

(三) 腔韵

梅兰芳的【四平调】唱腔中存在着句头韵的结构：

谱例 2-76：

贵妃醉酒

海 岛

冰轮 初转 腾 见

玉兔 (哇) 玉兔

又 早 东 升 那 冰轮 离海

岛 乾坤 分外 明

皓月 当空

恰 便似

嫦娥 离月宫 奴似嫦娥

嫦娥 离月宫

这段【四平调】的句头韵可以分解出两个部分，即谱例中的方括号 1 和方括号 2，这两个短小旋律片段在全曲中非常活跃，不仅可以互换位置，而且有时候会在乐句中间出现。其中第七小节、第十六小节的方括号 2 是原型的省略变形。

第三节 梅派【反二黄】唱腔分析

京剧的“反调”唱腔是通过转换宫调系统而派生出的新唱腔，是“正调”唱腔的下四度移位。反调唱腔调高降低、音域加宽、音乐起伏较大，具有较强的戏曲表现力。

京剧“反二黄”唱腔常常用于表现悲壮、苍凉、凄楚、慷慨的情感，其板式包括【导板】、【回龙】、【慢板】、【原板】、【散板】等，现代戏中还创造了【反二黄二六】、【反二黄快板】等板式。【反二黄】唱腔的句式、段式和【二黄】唱腔相同，是不对称的上下句腔式结构所组成的方整或者非方整的乐段，产生较特殊的艺术效果。

京剧【反二黄】唱腔的音阶是综合调式性七声音阶，唱腔在基本宫音系统的基础上，多在上句接触上五度宫音系统，形成综合调式。唱腔的上句落 do、下句落 re；或者上句落 la、下句落 sol；另外，也有下句落 mi 的。【反二黄】整个唱段多结束于 re，但是，旋律中对 do（宫）的强调，使宫调式成为其主调。

梅兰芳的代表剧目中运用【反二黄】唱腔的主要有：传统剧目《六月雪》、《祭塔》、《女起解》、《三娘教子》；新编剧目《黛玉葬花》（1915 年）、《太真外传》（1925 年）；传统剧目改编剧《宇宙锋》（1928 年）。

梅兰芳“反二黄”唱腔特点的分析选取传统剧目《六月雪》中的【反二黄慢板】唱腔“没来由遭刑宪受此大难”为例。《六月雪》又名《窦娥冤》，是中国最著名的古典悲剧名作之一，是京剧的一出经典传统剧目。由于程砚秋京剧艺术所创造的深刻的悲剧风格和对《六月雪》的出色演绎，《六月雪》向来被认为是程派的代表剧目，而梅派的《六月雪》几乎被人遗忘，但是，梅兰芳的《六月雪》也达到了较高的艺术水平，特别是剧中的唱腔，是梅兰芳在长期的艺术实践中与琴师共同改编创作的，可以代表梅兰芳典型的唱腔风格。梅兰芳在 1934 年于胜利公司录制了剧中的【反二黄慢板】唱腔，此时他的唱腔已经达到了炉火纯青的成熟度。

《六月雪》中的【反二黄慢板】唱腔“没来由遭刑宪受此大难”，是剧中窦娥被押赴刑场时演唱的一段唱腔，是窦娥对黑暗社会的血泪控诉，唱腔营造了全剧的戏剧高潮。下文依据梅兰芳 1934 年的录音对这段唱腔进行分析，并与程砚秋《六月雪》的这段唱腔相比较，以探寻梅兰芳“反二黄”唱腔的特点。

一、腔音

【反二黄慢板】的旋律极尽雕琢、细腻委婉，有着丰富的腔音。梅兰芳【反二黄慢板】腔音主要有音高性腔音、节奏性腔音两种。

1、音高性腔音

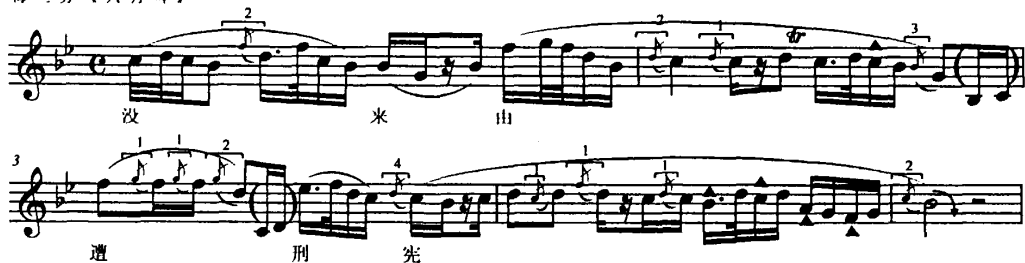
(1) 倚音

梅兰芳【反二黄慢板】唱腔的倚音非常丰富，根据其在旋律中的作用可以分为装饰旋律的倚音、正字的倚音（谱例中的方括号 4）两种。

装饰旋律的倚音根据其所处位置可以分为两种，一是在句中起装饰作用的倚音，这种倚音有同音之间起装饰作用的倚音（谱例中的方括号 1），也有非同音之间的（谱例中方括号 2），其中介于同音之间的倚音是最常见的；二是装饰结构结束音的倚音（谱例中的方括号 3），这种倚音又强调尾音的作用。

谱例 2-77^[1]：

梅兰芳《六月雪》



(2) 尾音

谱例 2-78 的梅兰芳唱腔中，分别在第 10 小节、第 35 小节、第 42 小节、第 53 小节、第 60 小节、第 82 小节中出现了尾音（见谱例中的下滑音记号），这些尾音是由基音开始先上行在下行的音过程。其中，10 小节、第 42 小节、第 60 小节的尾音是第二分句结束音的尾音；第 35 小节、第 53 小节、第 82 小节的尾音修饰的是整个乐句的结束音。

(3) 波音

梅兰芳【反二黄慢板】中有少许的波音，谱例 2-78 的第一个字“没”字实际上是波音的腔音，谱例中记出了它的实际演唱效果。谱例 2-78 第 67 小节也出现了一个波音。

(4) 颤音

^[1] 根据梅兰芳 1934 年胜利公司录音记谱整理。

在【反二黄慢板】唱腔中，依然是在较长的音上使用颤音的腔音，以避免拉长音是呆板的，起到美化唱腔的作用，如谱例 2-78 的第 7、13、17、27 小节等。

2、节奏性腔音

(1) 压音

梅兰芳【反二黄慢板】唱腔中有较多的压音腔音，这使唱腔显得断续有致。谱例 2-78 中压音以“▲”记号标示。

(2) 撤

梅兰芳谱例 2-78 的唱腔在第九小节后半开始速度渐慢至分句结束，运用了撤的节奏性腔音。

二、腔音列

1、梅兰芳《六月雪》【反二黄慢板】腔音列分析

将梅兰芳《六月雪》【反二黄慢板】腔音列在谱例中一一标出：

谱例 2-78^[1]：

梅兰芳《六月雪》

没 来 由 遭 刑 究 受 此 大

^[1] 根据梅兰芳 1934 年胜利公司录音记谱整理。谱例的第 36 小节（※号处）处是另一张唱片的开始。当时由于录音时间的限制，一段较长的唱腔只能分成几张唱片录制。

15 难 .

17

19

21

23

25

27 看 起 来 老 天 爷

30 顺 水 推 船 .

33

36 ※接唱 行 善 的

39 为 什 么

42 惨 遭

Detailed description: The image shows a musical score for a Peking Opera Mei-pai song. It consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written in Chinese characters below the notes. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also numbered annotations (1 through 10) above the notes, likely indicating specific melodic or rhythmic features. The lyrics are: 难 ., 看 起 来 老 天 爷, 顺 水 推 船 ., 行 善 的, 为 什 么, 惨 遭.

45 命 短

47 做 恶 的 为 什 么 反 增

50 寿 年

53 法 场 上

56 一 个 个

59

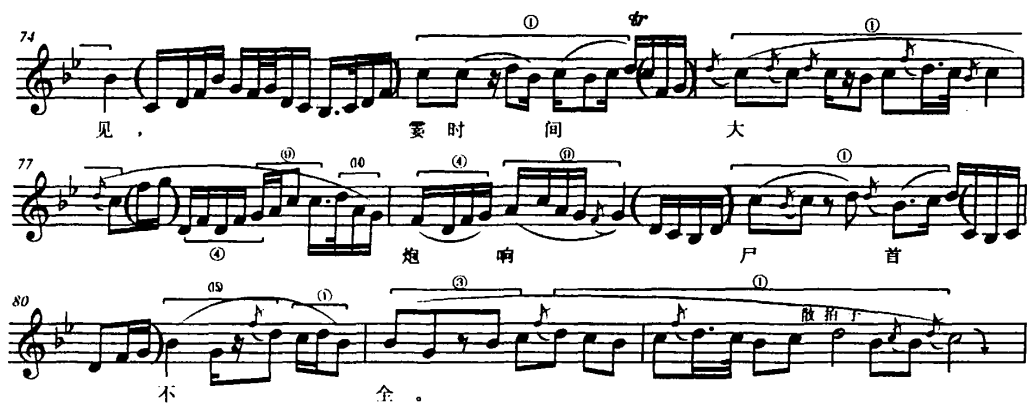
62 泪 流 满

64 面 , 都 道 说

66 我 寡 娥 死 得 可

69 怜 眼 睁 睁 老 严 亲

72 难 得 相



例中, ①号处为近腔音列 (do-re-mi), ②号处为窄腔音列 (re-mi-sol), ③号处为窄腔音列 (低音 la-中音 do-re), ④号处为窄腔音列 (mi-sol-la), ⑤号处为小近腔音列 (mi-fa-sol), ⑥号处为近腔音列 (sol-la-si), ⑦号处为窄腔音列 (sol-la-高音 do), ⑧号处为小近腔音列 (re-mi-fa), ⑨号处为窄腔音列 (la-si-高音 re), ⑩号处为宽腔音列 (re-mi-la), ⑪号处为窄腔音列 (si-高音 re-mi), ⑫号处为大腔音列 (do-mi-sol), ⑬号处为宽腔音列 (do-re-sol), ⑭号处为宽腔音列 (la-si-高音 mi), ⑮号处为小腔音列 (la-高音 do-mi)。

这些腔音列总共有五大类: ②③④⑦⑨⑪窄腔音列、①⑥近腔音列、⑤⑧小近腔音列、⑮小腔音列、⑩⑬⑭宽腔音列、⑫为大腔音列。可见窄腔音列的种类最丰富。

在这些腔音列中, ①号处“do-re-mi”的近腔音列在全曲中出现多达 37 处, 是最主要的腔音列类型。其次是②号处“re-mi-sol”的窄腔音列、③号处“la-高音 do-re”的窄腔音列、⑨号处“la-si-高音 re”的窄腔音列, 出现的次数也较多; 再次是⑧号处“re-mi-fa”的小近腔音列和⑥号处“sol-la-si”的近腔音列。

根据以上分析, 梅派【反二黄慢板】的典型性腔音列为: 以“do-re-mi”的近腔音列为主, 结合“re-mi-sol”、“la-高音 do-re”、“la-si-高音 re”的窄腔音列, 以及“re-mi-fa”的小近腔音列和“sol-la-si”的近腔音列, 并辅以其他种类的窄腔音列、小近腔音列以及宽腔音列、大腔音列和小腔音列。

2、程砚秋《六月雪》【反二黄慢板】腔音列分析

程砚秋《六月雪》【反二黄慢板】腔音列的分析如下:

谱例 2-79^[1]:

程砚秋《六月雪》⁽¹⁾

没 米 由

遭 刑 究

受 此 大

难 ,

行 起 来

世 间 人

[1] 根据程砚秋配音、李世济配像《六月雪》记谱整理。

27 不 辨 愚 贤 .

30

33

35

37 良 莠 家

39 为 什 么

42

44 反 遭

46 天 谴 ?

48

50

53

56

58

60

62 (1) (10) (12) (1) (1) (10) (1)

作 恶 的 为 什 么

65 (10) (1) (1) (1) (5) (5) (1)

反 增 水 年 ?

68 (1) (10) (1) (10) (5) (1)

71

73

75 (1) (2) (3) (5) (1)

法 场 上

77 (10) (2) (3) (9) (10)

79 (10) (4) (10)

81

83 (9) (2)

泪 流

85 (10) (1)

满 面

87 都 道 说 我 赛 娘
 89 死 得 可 伶。
 92 眼 睁 睁 老 严 亲
 94 难 得 相 见，
 97 霎 时 间 大
 100 炮 响 了 一 声 不
 103 全。

例中，①号处为近腔音列（do-re-mi），②号处为宽腔音列（re-do-sol），③号处为小近腔音列（la-si-高音 do），④号处为窄腔音列（低音 la-中音 do-re），⑤号处为窄腔音列（re-mi-sol），⑥号处为小近腔音列（mi-fa-sol），⑦号处为近腔音列（sol-la-si），⑧号处为窄腔音列（sol-la-高音 do），⑨号处为小近腔音列（re-mi-fa），⑩号处为大腔音列（do-mi-sol），⑪号处为窄腔音列（la-si-高音 re），⑫号处为窄腔音列（mi-sol-la），⑬号处为窄腔音列（si-高音 re-mi），⑭号处为宽腔音列（mi-la-si），⑮号处为变体窄腔音列（mi-fa-la），⑯号处为宽腔音列（高音 re-sol-la），⑰号处为小腔音列（la-高音 do-mi）。

以上有七大类腔音列：④⑤⑧⑪⑫⑬为窄腔音列、⑮为变体窄腔音列、①⑦为近腔音列、③⑥⑨为小近腔音列、⑰为小腔音列、②⑭⑯为宽腔音列、⑩为大腔音列。其中，窄腔音列的种类最丰富，是全曲中的主要腔音列类型。

这些腔音列中，①号处“do-re-mi”的近腔音列在全曲出现多达 38 处，是最主

要的腔音列类型。其次是⑤号处“re-mi-sol”的窄腔音列、⑩号处“la-si-高音 re”的窄腔音列、④号处“la-高音 do-re”的窄腔音列，再次是③号处“la-si-高音 do”的小近腔音列、②号处“do-re-sol”的宽腔音列、⑩号处“do-mi-sol”的大腔音列以及⑦号处“sol-la-si”的近腔音列以及⑨号处“re-mi-fa”的小近腔音列。

根据以上分析，可将程派【反二黄慢板】的典型性腔音列总结为：以“do-re-mi”的近腔音列为主，结合“re-mi-sol”、“la-si-高音 re”、“la-高音 do-re”的窄腔音列，以及“la-si-高音 do”、“re-mi-fa”的小近腔音列、“do-re-sol”的宽腔音列、“do-mi-sol”的大腔音列、“sol-la-si”的近腔音列，并辅以其他窄腔音列、小近腔音列、变体窄腔音列、小腔音列和宽腔音列。

3、梅派与程派【反二黄慢板】典型性腔音列比较

梅派与程派【反二黄慢板】唱腔都是以“do-re-mi”的近腔音列为主，re-mi-sol”、“la-高音 do-re”、“la-si-高音 re”的窄腔音列，以及“re-mi-fa”的小近腔音列和“sol-la-si”的近腔音列都是较重要的腔音列类型。但是两种流派唱腔的不同之处在于，程派唱腔中，“do-re-sol”的宽腔音列和“do-mi-sol”的大腔音列也运用得较多，而梅派唱腔中这两种腔音列都只在个别地方出现。程派唱腔中，“la-si-高音 do”的小近腔音列运用得也较多，而梅派唱腔中不存在这种腔音列类型。

三、腔韵

1、梅派《六月雪》【反二黄慢板】腔韵

梅兰芳【反二黄慢板】的腔韵如下方谱例中的方括号部分：

谱例 2-80：

梅兰芳《六月雪》

没 来 由 遭 刑 宪

9

11

13 受 此 大 难 ,

16

18

20

22

26 看 起 来

29 老 天 爷 顺 水 推

32 船

35

38 行 舟 的

40 为 什 么

句尾韵

43 惨 遭 命

46 短 , 做 恶 的 为 什 么

49 反 增 寿

52 句 尾 韵

55 年 .

58 法 场 上 一 个 个

60 泪 流

63 满 面 ,

65 都 道 说 我 实 娘 死 得

68 可 怜 . 眼 睁 睁

71 老 严 亲 难 得 相

74 见 , 霎 时 间 大



谱例中的三个下句存在句尾韵的结构,其中,第二个句尾韵是第一个句尾韵的下五度移位。

除了句尾韵之外,其他方括号部分也是腔韵的结构。这一腔韵在全曲中非常活跃,分别位于句头、第二分句、第三分句、句尾等位置,不仅构成唱腔的回环之美,而且起到统一全曲风格的作用。

2、梅派与程派《六月雪》【反二黄慢板】腔韵比较

将梅派与程派两种唱腔流派《六月雪》【反二黄慢板】腔韵比较如下

谱例 2-81:

《六月雪》【反二黄慢板】

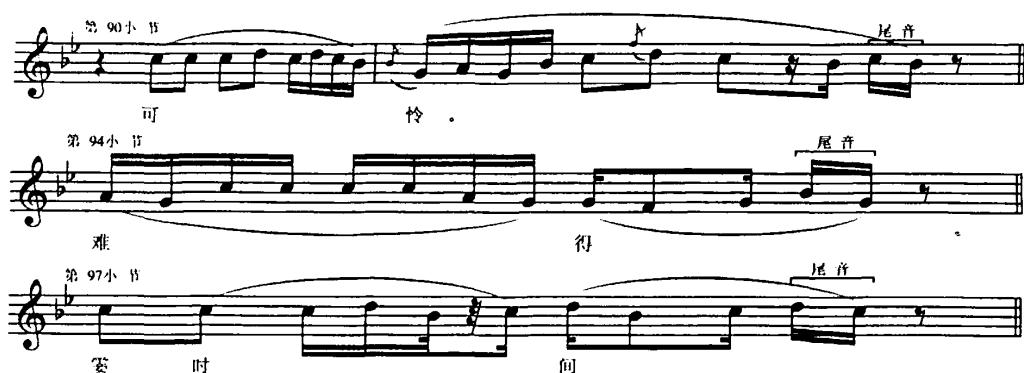


例中,程派唱腔在方括号①的结尾处使用了尾音,形成下行的结尾音调,而梅派唱腔是上行的音调。

再如下例的程派唱腔腔韵:

谱例 2-82:





例中，每一个腔韵结尾都有程派唱腔特有的尾音，这形成唱腔下行的结尾音调。

另外，两种唱腔的腔韵相比较不难发现，梅派唱腔较程派简洁。程派唱腔相对于梅派，运用经过音加花、颤音加花、同音重复加花等手法，使唱腔旋律复杂化。

本章小结

本章对梅兰芳唱腔的西皮、二黄、反二黄的多种唱腔板式，按照腔音、腔音列、腔韵三个层次进行了分析，并且在必要时选取程砚秋等旦角流派的唱腔与梅派唱腔进行比较，以便清楚的认知梅兰芳唱腔的特点。将本章分析的结果总结如下。

一、腔音

梅兰芳唱腔的腔音有音高性腔音、节奏性腔音、力度性腔音三大类。

1、音高性腔音

(1) 倚音

音高性腔音是梅兰芳唱腔中最丰富的腔音类型，这类腔音依其作用可分为装饰旋律的倚音、表达情感的倚音、正字的倚音三种，其中装饰旋律的倚音有在句中装饰旋律的，有在句尾装饰尾音的。句中的倚音根据其所装饰音的形态又可以分为同音之间的倚音、非同音之间的倚音、装饰长音的倚音。倚音的装饰使唱腔更加婉转动听。

(2) 波音

波音是梅兰芳唱腔中的另一种重要的音高性腔音，广泛存在于西皮、二黄和反二黄的多种唱腔板式中，尤其在【四平调】中用得较多，使唱腔更加婉转动听。

(3) 颤音

颤音是梅兰芳唱腔中广泛存在的腔音形式。梅兰芳唱腔中较长音的演唱常常使用颤音，避免拉唱腔的僵直和呆板。梅兰芳唱腔的颤音与荀慧生的有较大不同，梅

兰芳的颤音基本是嗓音的自然颤音，而荀慧生的颤音则是在二度或者三度的两音之间做快速交替。

(4) 尾音

梅兰芳唱腔的尾音多位于分句的结束音或者整个乐句的结束音上，起着美化唱腔的作用。梅兰芳唱腔的尾音是一个由基音出发，先上行再下行的音过程，这种尾音为梅派唱腔所独有，与程砚秋、尚小云、荀慧生等其他旦角流派唱腔的尾音不同。

2、节奏性腔音

梅兰芳唱腔中的节奏性腔音主要有迟出和撤两种。迟出在【西皮慢板】矮拉腔中运用的较为突出；撤多在【西皮慢板】、【反二黄慢板】等唱腔拖腔的尾部使用，使唱腔的速度发生变化、产生对比，增加唱腔的韵味。

3、力度性腔音

力度性腔音在【西皮慢板】中较为突出，演唱中多在拖腔的结尾部分加强力度，以使其得到强调，而不至于使唱腔不至于流于平淡。

二、腔音列

本章对梅派唱腔腔音列进行分析，必要时选取程派唱腔腔音列分析进行比较。将分析的结果列举如下：

1、【西皮慢板】腔音列分析

以《三堂会审》【西皮慢板】为例，将梅派传统风格【西皮慢板】的典型性腔音列总结为：以“sol-la-高音 do”和“mi-sol-la”的窄腔音列以及“sol-la-si”的近腔音为主，结合其他窄腔音列、近腔音列、小近腔音列和大腔音列。以《宇宙锋》【西皮慢板】为例，将梅派创新风格【西皮慢板】的典型性腔音列总结为：以“高音 re-do-中音 la”、“sol-la-高音 do”、“mi-sol-la”的窄腔音列以及“sol-la-si”的近腔音列为主，结合其他窄腔音列、近腔音列以及小近腔音列、宽腔音列、超宽腔音列和大腔音列。

两种典型性腔音列相比较，可以后者较前者增加了变体窄腔音列、宽腔音列、超宽腔音列，但是唱腔以窄腔音列和近腔音列为主的特征没有变化。

2、【西皮原板】腔音列分析

以梅派《三堂会审》【西皮原板】为例进行分析，将梅派【西皮原板】唱腔的典型性腔音列总结为：以“高音 re-do-中音 la-do”、“mi-sol-la”的窄腔音列以及“sol-mi-高音 do”的大腔音列为主，结合其他窄腔音列，以及近腔音列、大腔音列、宽腔音

列、超宽腔音列、小近腔音列和变体窄腔音列。

以程派《三堂会审》【西皮原板】唱腔为例进行分析,将程派【西皮原板】的典型性腔音列总结为:以“mi-sol-la”的窄腔音列为主,并结合其他窄腔音列以及变体窄腔音列、近腔音列、小近腔音列、小腔音列、大腔音列、宽腔音列。

梅派与程派【西皮原板】典型性腔音列进行比较可知,梅派唱腔“sol-mi-高音 do”的大腔音列是主要的腔音列类型,而程派唱腔的这一腔音列类型不占重要地位;梅派唱腔缺乏程派唱腔的“la-高音 do-mi”的小腔音列;程派唱腔“sol-la-高音 re”的宽腔音列梅派唱腔没有。

通过梅兰芳 1928 年创编的《宇宙锋》【西皮原板】的分析可知,较《三堂会审》【西皮原板】腔音列类型更加丰富,窄腔音列中增加了“si-高音 re-mi”、“mi-升 fa-la”的类型,宽腔音列和小近腔音列的类型也都有所增加。

3、【西皮二六】腔音列分析

以《霸王别姬》【西皮二六】唱腔为例进行分析,将梅派【西皮二六】唱腔的典型性腔音列总结为:以“mi-高音 do”和“mi-高音 do-中音 mi-sol”等的大腔音列为基础,结合“sol-la-高音 do”的窄腔音列和“mi-re-do”的近腔音列,并且辅以小近腔音列、宽腔音列和变体窄腔音列。

4、【西皮流水】腔音列分析

以《三堂会审》【西皮流水】为例进行分析,将梅兰芳【西皮流水】唱腔的典型性腔音列总结为:以“mi-高音 do”和“高音 do-中音 mi-sol”的大腔音列、“mi-sol-la”的窄腔音列、“高音 do-中音 sol-高音 do-中音 la-sol”的窄腔音列、“高音 do-中音 sol-la-sol”、“高音 do-中音 la-sol”的窄腔音列为主要腔音列,并结合了近腔音列和变体窄腔音列。

以程派《三堂会审》【西皮流水】腔音列为例,将程派【西皮流水】唱腔的典型性腔音列总结为:“mi-sol-la”、“高音 do-中音 la-sol”、“高音 do-中音 sol-la”、“re-mi-sol”的窄腔音列为主,“高音 do-中音 sol-si-la-sol”四度大跳与近腔音结合的音型也较为重要,另外还结合了大腔音列、变体窄腔音列以及近腔音列。

将梅派与程派【西皮流水】典型性腔音列比较,梅派唱腔中有以“mi-高音 do”和“高音 do-中音 mi-sol”的大腔音列为主的特点,而程派唱腔则不具备此特点;另外,“高音 do-中音 sol-si-la-sol”四度大跳与近腔音结合的音型是其与梅派唱腔腔音列之间重要的区别。

5、【二黄慢板】腔音列分析

以梅派《刺汤》【二黄慢板】唱腔为例进行分析,将梅派【二黄慢板】的典型性腔音列总结为:以“sol-la-高音 do”的、“la-si-高音 re”、“mi-sol-la”的窄腔音列和“sol-la-si”的近腔音列,并结合其他窄腔音列、近腔音列,以及宽腔音列、小近腔音列、小腔音列和大腔音列。

以程派《刺汤》【二黄慢板】唱腔为例进行分析,将程砚秋【二黄慢板】唱腔的典型性腔音列总结为:以“sol-la-高音 do”和“la-si-高音 re”的窄腔音列为主,结合“sol-la 高音-re”的宽腔音列、“sol-la-si”的近腔音列、“mi-升 fa-sol”的小近腔音列以及“sol-si-高音 re”的大腔音列,并辅以其他窄腔音列、宽腔音列、近腔音列、小近腔音列以及大腔音列。

比较两种流派唱腔的典型性腔音列,梅派唱腔中较重要的腔音列类型是窄腔音列和近腔音列,而程派唱腔中的重要腔音列类型除了这两种之外,还包括宽腔音列、小近腔音列和大腔音列。另外,“mi-升 fa-sol”的小近腔音列在程派唱腔中较为重要,而梅派唱腔中不存在这种腔音列。

6、【四平调】腔音列分析

以梅派《贵妃醉酒》【四平调】唱腔为例进行分析,将梅派【四平调】唱腔的典型性腔音列总结为:以“低音 la-中音 do-re”和“高音 mi-la -sol”的窄腔音列为主,以及“高音 do-re-中音 si”的小近腔音列和“si-la-sol”的近腔音列为主,并结合其他窄腔音列、近腔音列、小近腔音列,以及小腔音列、大腔音列和宽腔音列。

7、【反二黄慢板】腔音列分析

以梅派《六月雪》【反二黄慢板】为例进行分析,将梅派【反二黄慢板】的典型性腔音列总结为:以“do-re-mi”的近腔音列为主,结合“re-mi-sol”、“la-高音 do-re”、“la-si-高音 re”的窄腔音列,以及“re-mi-fa”的小近腔音列和“sol-la-si”的近腔音列,并辅以其他种类的窄腔音列、小近腔音列以及宽腔音列、大腔音列和小腔音列。

以程派《六月雪》【反二黄慢板】唱腔为例进行分析,将梅派【反二黄慢板】的典型性腔音列总结为:以“do-re-mi”的近腔音列为主,结合“re-mi-sol”、“la-si-高音 re”、“la-高音 do-re”的窄腔音列,以及“la-si-高音 do”、“re-mi-fa”的小近腔音列、“do-re-sol”的宽腔音列、“do-mi-sol”的大腔音列、“sol-la-si”的近腔音列,并辅以其他窄腔音列、小近腔音列、变体窄腔音列、小腔音列和宽腔

音列。

将两种流派【反二黄慢板】典型性腔音列进行比较：程派唱腔中，“do-re-sol”的宽腔音列和“do-mi-sol”的大腔音列运用得较多，而梅派唱腔中这两种腔音列都只在个别地方出现。程派唱腔中，“la-si-高音 do”的小近腔音列运用得也较多，而梅派唱腔中不存在这种腔音列类型。

最后，将梅兰芳唱腔中的所有腔音列列表如下：

图表：梅派唱腔腔音列

窄腔音列	sol-la- 高 音 do	la-si-高音 re	mi-sol-la	re-mi-sol
	la-高音 do-re	mi-升 fa-la	si-高音 re-mi	
近腔音列	sol-la-si	do-re-mi	re-mi-升 fa	fa-sol-la
小近腔音列	升 fa-sol-la	la-si-高音 do	mi-fa-sol	re-mi-fa
	si-高音 do-re			
小腔音列	la-高音 do-mi	mi-sol-si		
大腔音列	do-mi-sol	fa-la-高音 do	sol-si-高音 re	
宽腔音列	mi-la-si	re-mi-la	sol-la-高音 re	do-re-sol
变体窄腔音列	si-do-mi	mi-fa-la		
超宽腔音列	高音 do-re- 中音 mi	mi-re-高音 do	do-低音 la-中 音 sol	sol-mi- 高音 re

三、腔韵

梅兰芳唱腔中主要有句头韵和句尾韵两种腔韵结构，他们在唱腔中不变或者基本不变，构成唱腔的回环往复之美。在【西皮原板】、【二黄慢板】和【反二黄慢板】三种板式唱腔中，将梅派与程派唱腔的腔韵进行比较，可以发现梅派唱腔腔韵多上行结束，而程派唱腔腔韵多下行结束。

第三章 京剧梅派唱腔艺术特点

第一节 唱腔流派的标志

要探究梅派唱腔艺术的特点,首先要明确的一个问题是唱腔流派的标志是什么,戏曲艺术家流派在哪些方面表现出独到之处。笔者试图将戏曲唱腔流派的标志归纳为如下几个方面:

一、独特的音乐美学观

不同戏曲艺术流派,其艺术风格特色也是截然不同的。做为戏曲艺术家流派,戏曲艺术家个人艺术风格的成熟,是流派形成的关键,所以戏曲艺术家流派的艺术风格特色,也就是创派艺术家的个人艺术风格特色。

音乐具有“非自然性——创造性”的特征,任何一部音乐作品中所发出的声音都是经过作曲者精心思考创作出来的,中国早在汉代的《乐记》就提出了“凡音之起,由人心生也^[1]”的观点,所以,不同流派的创派艺术家,个人气质的不同、对音乐美认识的不同,会创造出不同风格特色的唱腔音乐。艺术家独特的音乐美学观是艺术家流派艺术风格形成的关键,这一独特的音乐美学观也成为戏曲艺术家流派的显著标志。

中国戏曲艺术流派的创派艺术家,由于生活经历、个人性格等原因,往往会在世界观方面有所差异,从而形成不同的音乐美学观。例如,程砚秋所创立的京剧程派艺术,以其深刻的悲剧性而独具特色,其流派唱腔低沉抑郁、哀怨缠绵。程派艺术悲剧特色的形成与程砚秋“尚悲”的音乐美学观密切相关。程砚秋这一音乐美学观的形成,与其少年时的不幸遭遇所造就的“愤世嫉俗”的性格有关。程砚秋习惯于以冷峻的眼光和批评的态度去看待社会,他认为音乐作品应该反映和揭露社会的黑暗,在这一思想指导下,程砚秋艺术流派创编了众多悲剧题材的作品,创制了大量悲剧风格的唱腔音乐。

二、独特的唱腔旋律形态特征

不同旋律形态特征是戏曲唱腔流派另外一个显著标志。戏曲唱腔旋律形态特征可以在“腔音、腔音列、腔韵、腔句、腔调、腔套”等不同结构层次上得到体现。

戏曲唱腔流派不同音乐旋律特征的形成,有如下三方面的因素:一是戏曲艺术

^[1] 蔡仲德.中国音乐美学史资料注释.北京:人民音乐出版社.1990年:第225页。

家的独特个性。文艺美学认为“风格即人”，不同性格、气质的人，其独创的艺术也会是其独特个性的体现，而这种个性在唱腔方面则体现为具有独特风格特色的旋律音调。二是戏曲艺术家的客观条件。这里的“客观条件”主要指的是嗓音条件。戏曲艺术家不同的嗓音条件，使其努力寻找适合自己的唱腔曲调，比如嗓音宽亮的艺术家，其所创流派唱腔往往具有音域宽广的特点，在唱腔的高、中、低音域中游刃有余；嗓音条件有局限性的艺术家，其所创流派的唱腔常常会注意扬长避短。三是时代的因素。存在于社会文化中的艺术不可能不受特定社会文化背景的影响，戏曲也不例外。不同时代所形成的戏曲流派，其唱腔往往也会被“打上”时代的烙印，从而体现出不同的旋律形态特征。例如谭鑫培所创立的谭派艺术，唱腔音区较低、音调婉转低回，与传统老生唱腔“直嗓直调”、“高音大嗓”的特点形成截然的区分。谭鑫培这一流派唱腔旋律形态特征的形成，究其原因是受当时特定历史文化背景的影响。谭鑫培生角艺术流派形成的时期，正是清王朝风雨飘摇、面临崩溃的时代，悲观厌世的生活态度在当时非常普遍，谭鑫培唱腔流派不可能不受这一社会文化的影响，而在唱腔旋律形态上表现出相适应的特点。

除此之外，京剧艺术领域中唱腔由简单质朴到细腻婉转的演变规律，也会使不同时代形成的艺术流派表现出不同的唱腔旋律形态特征。京剧较早期形成的艺术流派，其唱腔音调往往相对简单质朴；而京剧较后时期形成的艺术流派，其唱腔多表现出华丽委婉的特点。

三、独特的伴奏风格

中国戏曲的唱腔艺术中，伴奏是其中重要的、不可分割的组成部分，它不仅担负着托腔的职责，而且还在演唱中间演奏过门和间奏，从而与唱腔形成水乳交融。试想戏曲唱腔如果离开伴奏，其艺术表现力一定会大打折扣。由于唱腔与伴奏之间密不可分的关系，所以两者必然是具有统一的艺术风格。

唱腔与伴奏两者之间，伴奏是处于“伴”的地位，是烘托和陪衬唱腔的，所以伴奏对唱腔具有依附性，唱腔的风格特色决定了伴奏的风格特色。因此，不同的戏曲唱腔艺术流派，因为不同的唱腔艺术风格，其伴奏艺术也表现出不同的艺术特点，从而成为唱腔艺术流派的标志之一。

四、独特的唱腔艺术风格

戏曲是一种综合的艺术形式，戏曲的唱腔是曲调与戏剧文学唱词的有机结合，是戏曲中最主要的艺术组成部分之一。“戏曲音乐本身首先应该是戏曲化的音乐，它

不同于一般专业或民间音乐作品,它必须具有戏剧性^[1]”,所以戏曲唱腔也必定具有戏剧性的,并且受戏剧情节的制约。

戏剧化的唱腔是戏曲中表现人物性格、反映戏剧矛盾冲突的重要手段,唱腔不可能与剧中所要表现的人物性格、所反映的戏剧题材脱离,两者是息息相关、不可分割的。一定的戏剧主调与人物性格塑造,必定会催生与之相适应的唱腔音乐风格。

不同的戏曲唱腔艺术流派,其重要的代表剧目往往是具有某种统一主调的戏剧情节,某种戏曲流派唱腔也必然有其擅长塑造的某种基调的人物性格,这决定了戏曲艺术流派唱腔艺术风格的形成。

以上所归纳出的唱腔流派的四个标志之间并非是割裂的,其中的音乐美学观是唱腔流派形成的基础,因为特定的音乐美学观,形成了特殊的唱腔旋律形态和唱腔艺术风格,从而也产生了独特的伴奏风格。反之,特殊的唱腔旋律形态、唱腔艺术风格以及伴奏风格,也反映出艺术流派独特的音乐美学观。

第二节 梅派唱腔“中和”的音乐美学观

“中和”是中国古代美的创造与欣赏的一大追求目标和重要指导原则,是汉民族审美心理结构中一种重要而稳定的有机构成。“中”是无过无不及的思想,也是矛盾双方的相互依存;“和”不仅指杂多的统一,其深层的意义是相异或对立因素的相成。“中和”的典型表述为“乐而不淫、哀而不伤”、“文质彬彬”,体现出中正不偏、恰到好处、圆融和谐等意义。“中和之美”广泛体现在中国传统音乐、舞蹈、绘画、书法、建筑等诸艺术领域。

梅兰芳崇尚“中和”的音乐美学观,说“戏是唱给别人听的,要让他们听得舒服,就要懂得‘和为贵’的道理……^[2]”。在京剧众多的旦角艺术流派中,梅兰芳所创立的梅派唱腔艺术是最贴切体现“中和之美”的。

一、自然之美——梅派与没派

梅兰芳唱腔设计追求清新自然的唱腔风格,民国初年的琴师、唱腔革新家陈彦衡(1968-1933)反对唱腔设计“怪、乱、俗”的观点一直是梅兰芳所提倡的,所以

^[1] 武俊达.戏曲音乐概论.北京:文化艺术出版社,1999年:第54页。

^[2] 梅兰芳.梅兰芳谈唱腔.梅葆琛.林映霞.梅兰芳全集(五).第二版.石家庄:河北教育出版社,2001年:第3页。

梅派唱腔“专走正路，不尚偏锋，无歪腔，无斜调^①”，形成唱腔的“自然之美”。其感情表达含蓄节制、不外露、不卖弄，清新自然的唱腔风格是“发乎情，止乎礼”，“乐而不淫、哀而不伤”的最佳体现。

清新质朴的风格特点使梅派的唱腔显得较为平淡、不“煽情”，而与其同时代的其他旦角唱腔流派都有各自突出的风格特点，如程派的唱腔幽咽婉转、悲伤低回，荀派的唱腔俏丽动听、活泼风趣，尚派的唱腔高亢挺拔、铿锵刚健，与这些流派唱腔相比，梅派唱腔被称为“没派”也就不足为奇了。

“梅派”作为一个非常有代表性的戏曲艺术流派，唱腔必然有其突出的特点，而这一突出特点即是所谓的“没派”、“没特点”，这是一种“自然之美”的体现，是“梅派”与“没派”的对立统一，是唱腔艺术“中和”音乐美学观使然。

梅兰芳在《廉锦枫》中塑造了一个为救母而不惜牺牲自己生命的孝女廉锦枫的形象，她潜入海底取海参时英勇敏捷，表现了一个女子坚韧刚毅的性格。尚小云在《梁红玉》中塑造的梁红玉是一个深明大义、英勇抵抗侵略的女英雄。两个流派所塑造的两位同样具有刚强性格的女性，她们在剧中各有一段【西皮慢板】，这段唱腔所表现的内容也非常相似，都表达了主人公诉说父亲遭不幸去世时的悲痛心情，但是梅兰芳和尚小云的唱腔却有各自不同的处理。尚小云的唱腔（参见谱例 2-45）由中音区逐渐推至较高音区时，借助倚音使唱腔突然拔高，唱腔的情绪激动、张力十足。而梅兰芳唱腔（参见谱例 2-28）与之相比，表现出平稳、舒缓的特点，将激动的情感深深的埋藏在质朴的唱腔之中。

二、寓浓于淡——易唱与难精

梅派唱腔在简单质朴中蕴含着丰富的情感表达，体现出“运密入疏、寓浓于淡”的特点。梅派唱腔“密”与“疏”、“浓”与“淡”的对立统一，是梅派唱腔中和的音乐美学观的体现。正是由于梅兰芳的唱腔较简单质朴，也没有复杂的润腔，因此一般人认为梅派的唱腔易学易唱，但是，这种看似容易的唱腔却是“难精”的，如果没有扎实的基本功和长期的磨练，很难表达出其精妙之处的。这就是为什么京剧界的人会说梅派唱腔易唱而难精的原因。

梅兰芳 1959 年编演的《穆桂英挂帅》中有“捧印”的一段唱腔，这段唱腔是由【西皮散板】、【西皮流水】和【西皮散板】三种板式组合而成，是梅兰芳回归期的

^① 齐如山.梅兰芳艺术之一斑.台北：联经出版社，1979 年：第 21 页

典型代表，音乐简单质朴，唱腔设计基本不“使腔”和“耍腔”。但是这段看似简单的唱腔，却表达了穆桂英复杂的情绪变化过程，梅兰芳曾对这段唱腔做过详细说明：

余太君下场后，穆桂英一个人在场上考虑问题。这时是想到强大的敌人来势凶猛，如何才能操必胜之券把敌人打败，所以用三句散板来说明穆桂英在出征前的通盘筹划：“一家人闻边报群情振奋，穆桂英为报国再度出征。”这两句不使腔，尺寸要紧，如同说话一样。下面“二十年抛甲冑未临战阵”一句的气口和感情要唱出心问口、口问心的意思，所以要做一停顿，紧接着场面上打击乐起“九锤半”的锣鼓点子，这个点子往往用在考虑问题的时候，大锣的轻重缓急、抑扬顿挫，能够起着很大的辅助作用。我这里用哑剧的手势、身段、脚步，配合着眼神和面部表情，先想到自己年纪大了，二十年没打仗，精力不如当年，是否能担当这样的艰巨任务，又想到三关上将大半凋零，做出辅助无人的身段。经过这些考虑后，思想突然变过来，用一个“哎”字来表达她不能向苦难低头，同时也和前面的“一家人闻边报群情振奋”呼应起来。紧接着唱到：“难道我竟无有为国为民一片忠心”。这句唱是自己答复“二十年抛甲冑未临战阵”那句唱词的，还是不使腔，把前面积蓄在身上的感情尽情地发泄出来。“一片忠心”四个字要提高来唱……唱完快板后，穆桂英得意洋洋的捧起帅印，唱出“我不挂帅谁挂帅，我不领兵谁领兵”的豪语。这两句要唱的直截了当，斩钉截铁，表示她的决心^[1]。

从这段解说中可以看出这段唱腔表现出的人物复杂的内心心理活动。穆桂英决定挂帅之后，起初是踌躇顾虑的，但是逐渐坚定了必胜的信心。这些人物细致的内心心理变化过程，都包含在了简洁的唱腔中，可见梅派唱腔是“平淡中显精彩、平和中见深邃”的。

梅兰芳唱腔与诸多旦角流派唱腔相比是简单质朴的。笔者在北京调查期间接触过不少京剧票友，其中推崇梅派唱腔的票友数量有限，很多是认为梅派唱腔简单朴素，容易学唱但是缺乏“韵味”，那么兴盛于上世纪二、三十年代的梅派唱腔是不是过时了呢？著名京剧演员、梅派青衣李胜素在她的文章中回答了这个问题：“这三年中我曾很冷静很客观地思考过，是否我们梅派的唱腔太旧太平实了，不够刺激了。答案是否也。曾几何时，我们三位研究生班的同学在湖广会馆演出的《大、探、二》（笔者注：即《大保国》、《探皇陵》、《二进宫》），青衣唱的正是正宗梅派，

^[1] 中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编.京剧谈往录续编.第二版.北京：北京出版社，1991年：第72-73页

不是火红得把嗓子都唱炸了?!那是为什么呢?还是功力的问题,会不会唱、懂不懂唱的问题。真所谓‘平稳之中蕴藏着深厚的功力,简洁之中包含着丰富的感情’^[1]”。

要做到李胜素所说的“会唱”与“懂唱”,需有深厚的艺术修养才能达到,可见简单质朴的梅派唱腔,如果要将其进行完美的诠释是有相当的难度的。

三、渐变之美——移步与不换形

梅兰芳唱腔革新和创造崇尚渐变之美,主张唱腔应该在遵循传统的基础上,进行适度的、缓慢的革新,这就是梅兰芳“移步不换形”的戏剧改革观在创腔方面的体现。这一改革观使唱腔在“移步”的同时做到“不换形”,实现了“移步”与“不换形”的对立统一,体现了梅派唱腔“中和”的音乐美学观。

梅兰芳认为“京剧的改革应该按照京剧艺术基本规律来发扬、创新、完善而向前推进。他强调首先必须考虑到戏曲的传统风格,二是要尊重戏曲自身规律,三是适应观众的审美习惯,因此戏曲革新应当吸收前辈的艺术精华,反对没有根据的凭空臆造,主张采取逐步修改的方法,循序渐进,让观众在‘无形’中接受改革^[2]”。

梅兰芳的戏曲改革绝不会把一个流传很久而观众已经熟悉的老戏,一下子就大刀阔斧的改得面目全非,让观众看了不像那出戏,这样做观众不容易接受,而是采取逐步修改的方法;梅兰芳反对创腔中的“以怪为新”,他对琴师徐兰沅创新腔的要求是“听起来既新鲜又耳熟”;另外,梅兰芳唱腔改革中,不会轻易将观众认为好的唱腔轻易改掉,这样做也是不容易被观众接受的。所有这些都体现了梅兰芳对渐变之美的崇尚。梅兰芳戏曲唱腔的渐变革新,与一些一味追求新奇而抛弃传统的做法相对立。

梅兰芳1925年、1926年的新编剧目中创制的大量唱腔是“无腔不新”的,这些唱腔较传统唱腔有较多创新,但是这些唱腔又是“无腔不似旧”,是渐变之美的体现,是“移步不换形”。那么,为什么这些新颖的唱腔却是“无腔不似旧”呢?以下试从传统剧目唱腔的革新和新编剧目唱腔的创制两方面来论述。

(一) 唱腔音乐程式规范内的创新

梅兰芳1925年之后的新编剧目,在唱腔的创造与革新方面实现了较大的突破,新颖的唱腔不断被创制出来。这些唱腔是新鲜的、陌生的,但是同时这些新腔也是

^[1] 李胜素文章由梅葆玖代言人吴迎提供。

^[2] 梅兰芳,移步不换形,天津:百花文艺出版社,2000年:第374页

“似旧”的、熟悉的，因为这种创新是在传统程式规范内的创新，即有变化和突破的成分，是“移步”，但是同时又保持了旧有的“音乐程式”，又是“不换形”，“移步”与“不换形”的对立统一，体现了唱腔的中和之美。

众所周知，中国戏曲唱腔音乐具有严格的程式规范，这些程式是戏曲漫长的发展史上众多艺术家智慧的汇合，它经过观众的筛选和认可，是“华夏审美经验的浓缩与结晶^[1]”。同时，戏曲唱腔又不可能一成不变，必须发生变易，这种变易来自于两方面的因素：一是不同剧目的唱腔为了表达不同的情感和题材而发生了变化。戏曲唱腔是与剧情紧密结合的，不同的剧情、不同人物形象和性格的表达会引起唱腔的变化。正如梅兰芳所说的：“体贴剧情来按腔，有的悲壮淋漓，有的缠绵含蓄，有的富丽堂皇，有的爽脆流利^[2]”。二是，新剧目必然使用新唱词，新的唱词音韵必然使与之结合的唱腔发生相应的变化，这是戏曲唱腔“腔出于字”的规律使然。再者，戏曲艺术家不同的音乐美学观和个人的客观嗓音条件，会创造出不同的唱腔音乐。最后，任何艺术都具有求新、求变的特点，戏曲唱腔音乐也不例外，梅兰芳说过“舞台上的玩意儿最忌雷同，好腔不宜重唱^[3]”，就是这个道理。所以不断的创新和突破，是戏曲艺术家艺术生涯中所不断追求的。

由于戏曲唱腔音乐同时具有程式的规范性和音乐的变易性，如何处理创腔中规范与变易之间关系的问题，是非常重要的。如果过于遵循程式的规范，唱腔因循守旧、不易出新；如果过分追求变易，唱腔就会“面目全非”，甚至不象是本剧种的音乐了，这种现象在现代戏曲改革中并不少见。另外，过分追求变易，必然会违背群众长期以来形成的对程式的审美取向，使观众不接受、不认可。

梅兰芳唱腔创新将规范性与变易性恰到好处的结合起来，他的新腔既做到了对传统程式的完整继承，也不乏创新与突破，使唱腔音乐在“熟悉”中蕴含着“新鲜”。虽然梅兰芳在其艺术道路上不断实施着对唱腔的创新与突破，但是梅派唱腔依然是被群众追捧和认可，表现出梅兰芳唱腔创造中对程式的规范性与戏曲音乐变易性两者之间关系的最佳处理。

（二）传统剧目唱腔的渐进革新

京剧传统剧目中的老唱腔在长期的流传过程中，为了顺应人们不断变化的审美要求，经过众多演员的革新而得到不断地发展和变化。梅派的代表剧目中有相当数

^[1] 钱茸.浅谈戏曲音乐程式与程式化概念及其本体.黄钟(武汉音乐学院学报).1992年,第2期:49页。

^[2] 梅兰芳口述.许姬传记录.舞台生活四十年.第二版.石家庄:河北教育出版社,2001年:第565页。

^[3] 梅兰芳口述.许姬传记录.舞台生活四十年.第二版.石家庄:河北教育出版社,2001年:第575页。

量的传统剧目，在长期的艺术实践中，梅兰芳不断的对这些剧目中的老唱腔进行革新，而使其逐渐臻于完善。梅兰芳对这部分唱腔的革新也是本着渐变的原则，对这些唱腔的修改往往是一个缓慢的、逐渐完善的过程，这充分体现了梅兰芳唱腔革新的“移步不换形”原则，体现了渐变之美。

第一章中谱例 1-10 至谱例 1-14，分别记录了梅兰芳对《六月雪》和《宇宙锋》【反二黄慢板】唱腔逐渐修改和完善的过程。如果将例中最后定型的唱腔与最早的唱腔相比，其变化是较大的，但是这是在一个逐渐变化的过程中缓慢达到的，绝非是突兀的。梅兰芳唱腔的这种历时性的革新，是在继承传统唱腔基础上的革新，而非是将传统推倒重来。

（三）整合旧腔创制新腔

梅派新腔的创制中，使用将两种或者两种以上同板式唱腔的音乐成分组织在一起的方法，如谱例 2-36 中，将梅派《宇宙锋》、《四郎探母》和《汾河湾》三种【西皮慢板】的矮拉腔进行比较，发现 1928 年所创制的这个《宇宙锋》【西皮慢板】拖腔，是对后两者的音乐成分进行组合而成的。这种创腔方法，即保存了传统，又作出了革新，使听众觉得既“熟悉”又“新鲜”，是移步不换形的体现。

（四）借用其他行当唱腔创制新腔

在第一章谱例 1-7 和谱例 1-8 中，记录了梅兰芳创制旦角【反二黄回龙】新腔时对老生【反二黄】唱腔的借用。借用其他行当的唱腔来创制新腔，因为毕竟是新腔，所以听众有新鲜感，但是这种新腔是采用化用老腔的方法创制而来的，“新腔”之中蕴含着“旧腔”，听众又会觉得“似曾相识”，这样形成了“新”与“旧”、“熟悉”与“新鲜”的对立统一，是“移步不换形”的体现。

四、刚柔相济——高亢明亮与甜美圆润

在诸多与梅兰芳相关的文献中，都提到了梅兰芳嗓音宽、亮、响的特点，进而会谈到梅兰芳唱腔旋律音调高亢。同时，梅兰芳唱腔甜美圆润的特色也是早被听众所认可的，梅兰芳在上世纪二、三十年代时即以这种独特的唱腔风格而在竞争激烈的旦行艺术中独树一帜。在 1929 年上海发行的刘豁公主编的《戏剧月刊》第四期中有《现代四大名旦之比较》一文，在“四大名旦腔调之比较”部分中，作者对梅兰芳唱腔有这样的评价：“梅之行腔声调中别具一种情绪的表现，令听者不禁擎节称赏，

即其行腔中,由声带发出娇媚柔婉而富于情感之唱声,足以感动万人而有余^[1]”。梅兰芳在当时一改早期京剧旦角唱腔“笔直”的音调所造成的“尖锐”和“棱角分明”特点,创造出这样一种“娇媚柔婉”的唱腔艺术风格,令人耳目一新。

梅兰芳唱腔是高亢明亮的,但又是甜美圆润的,实现了这两种对立因素的相成,表现出刚柔相济的特色,是唱腔音乐“中和之美”的体现。

中国汉民族的审美倾向表现出对“亮”的偏爱,高亢的音调、明亮的音色常常是人们对音乐美的评价标准,具备这种特点的音乐才是好的、优秀的。同时,中国汉民族的音乐审美中也表现出对“圆”的偏爱,唱腔乐音之间级进的连接、弧线的音型所形成的婉转流畅的音乐,常常是绝大多数人的审美取向,梅兰芳唱腔实现了“亮”与“圆”两种风格特点的对立统一。

第三节 梅派唱腔音乐形态特征

一、梅派唱腔特性旋法

特性旋法是音乐中特殊的旋律运动形式和写作方法,戏曲不同的唱腔流派有其独特的特性旋法。在第二章梅派唱腔音乐分析的基础上,归纳出梅派唱腔的如下几种特性旋法。

1、六度、四度跳进及五声性邻音级进

梅派【西皮】唱腔基本上都具有“六度、四度跳进及五声性邻音级进”的特性旋法。这种特性旋法的六度跳进多出现在“mi-高音 do”之间,四度跳进多是在“sol-高音 do”、“mi-la”和“la-高音 re”之间。除此之外,旋律中由窄腔音列和近腔音列所构成的五声性邻音级进也较为突出。“五声性邻音级进”的特性旋法是指以五声音阶的各邻音的级进音程构成音乐旋律的旋法,即由旋律音调是由大二度与小三度音程构成。

2、五声性邻音级进

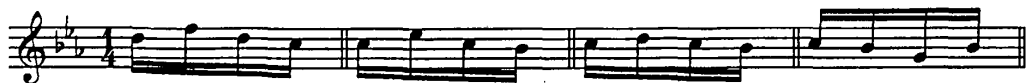
梅派【反二黄慢板】和部分【西皮慢板】唱腔具有“五声性邻音级进”的特性音调。这种旋法指主要由大二度和小三度音程构成的旋律音调。梅派【反二黄慢板】和部分【西皮慢板】唱腔,其旋律主要由窄腔音列与近腔音列构成,这两种腔音列中所包含的大二度和小三度音程,是组成唱腔旋律的主要音程。

^[1] 刘豁公主编,戏剧月刊,上海:1929年

以谱例 2-10 为例,梅派唱腔五声性邻音级进的特性旋法中所包含的音型主要有如下几种:

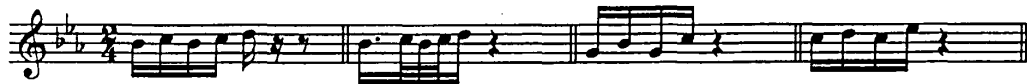
(1) 弧线性

谱例 3-1:



(2) 折线形

谱例 3-2:



(3) 环绕型

谱例 3-3:



(4) 直线型

直线型在这段唱腔中只有第九小节“sol-fa-mi”一种,显然这种音型不是唱腔的主要音型。

3、四度跳进与五声性邻音级进

梅派【二黄慢板】唱腔具有“四度跳进与五声性邻音级进”的特性音调。这种唱腔常常以“sol-高音 do-中音 la-sol”的包含“sol-高音 do”之间四度跳进的窄腔音列开始。除此之外,旋律则多是由窄腔音列与近腔音列所包含的大二度与小三度音程所构成的旋律。

4、“高音 mi-中音 la”的五度跳进与五声性邻音级进

梅派【四平调】唱腔多具有“高音 mi-中音 la”五度跳进与五声性邻音级进的特性旋法。【四平调】唱腔“高音 mi-中音 la”之间的五度跳进贯穿全曲,是非常重要的旋法。除此之外,大二度和小三度音程是唱腔的主要旋律音程。

二、梅派唱腔旋律形态特征

一、独特的“上行-下滑”尾音

京剧旦角流派的唱腔是极尽雕琢的,腔音在旋律中所起的装饰作用非常突出。腔音不仅在旋律中间装饰唱腔,在唱腔各级结构的结尾音上,也常常有腔音的装饰。

装饰唱腔结构结尾音的腔音主要有倚音和尾音两种。这两种腔音所处的位置不同，倚音常常位于结束音之前，而尾音则是位于结束音之后，是唱腔结构的收束音。

梅派唱腔有着独特的“上行-下滑”尾音，这种尾音是一个由基音出发，先上行后自然下滑的音过程。“上行-下滑”的尾音是梅派唱腔在旋律形态方面突出的特征，也是其唱腔流派最明显的标志。四大旦角流派唱腔的尾音各不相同，程派的尾音“虚音上提”、荀派的“尾音腔化”、尚派的“尾音干掷”，都是各自唱腔流派最“显性”的标志。

有人形象的将京剧唱腔的“尾音”比作书法的“顿笔回锋”，其实尾音不仅是作为一个唱腔结构结束的腔音，而且是流派唱腔艺术特征的构成要素之一。梅派的“上行-下滑”尾音使唱腔优美而自然，有助于其清新质朴风格的形成，而程派抑郁幽咽的下行尾音，体现其唱腔的悲剧色彩；荀派旋律化的尾音，体现其唱腔俏丽婉转的特色；尚派棱角分明的尾音，体现了铿锵刚烈的尚派艺术特色。

二、倚音是主要的腔音类型

腔音虽然是中国传统音乐结构层次中最小的单位，但是，却在传达音乐韵味方面起着重要作用，不同的唱腔流派在腔音的运用上各具特色。

梅派唱腔腔音以倚音为主。除此之外，音高性腔音还有波音、颤音、尾音。节奏性腔音主要有“撤”和“迟出”两种，力度性腔音主要是【西皮慢板】唱腔对句尾力度的强调。

梅派唱腔中的倚音在旋律中主要有三方面的作用，即装饰旋律、正字和表达感情，其中，装饰性倚音是唱腔主要的倚音类型。

程派和荀派唱腔，虽然倚音也是主要腔音类型，但是他们唱腔还有其他主要的腔音。程砚秋唱腔中的阻音腔音非常有特色，也是程派唱腔的主要腔音类型。这种阻音腔音常常使用在同音进行中，使唱腔形成“顿挫”的特殊艺术效果。荀派唱腔有一种特别的颤音常常在唱腔中出现，这种颤音是在相距大二度的两音之间做快速交替，与梅兰芳的自然颤音有所不同。

三、唱腔旋律简洁

试比较梅派与程派的【二黄慢板】、【反二黄慢板】、【西皮慢板】等唱腔，都可以明显发现梅派唱腔旋律简洁的特点。梅派唱腔相对于程派唱腔进行了简化，程派唱腔则相对于梅派唱腔做了加花处理。

另外，梅派唱腔腔音的种类较少，在唱腔中的运用也是非常有节制的，例如尾

音在梅派唱腔旋律中使用频率远远没有程派唱腔高，这些也使得唱腔具有了简洁大方的特征。

四、唱腔音区较高、音调多上行、多大跳连接

梅派唱腔的旋律音区较高，与程派唱腔相比较，梅派唱腔的这一特点可以较清楚的表现出来。例如，《三堂会审》【西皮慢板】中“鸩儿买奴七岁整”一句（参见谱例 2-10 与谱例 2-11），梅派唱腔将这一句的拖腔处理成高拉腔，表现主人公诉说自己不幸身世时悲伤的心情。而同样的一句唱腔，程派不使用高拉腔而将其低唱，使唱腔显得抑郁暗淡。

梅派唱腔音调多上行。在第二章梅派唱腔分析中发现，梅派【二黄慢板】、【反二黄慢板】腔韵多以上扬的音调结尾，这与程派唱腔多下行结束的音调形成明显区别。上行的音调使唱腔较为明朗，而下行的音调则显得低沉抑郁。

梅派唱腔乐音之间多大跳连接。梅派【西皮】唱腔特性旋法中大多包含六度和四度大跳的旋法，其中，六度大跳多出现在“mi-高音 do”之间，四度大跳多出现在“sol-高音 do”、“la-高音 re”、“mi-la”之间。在这些唱腔中，六度和四度大跳多上行，还有一部分唱腔在开始处就出现“mi-高音 do”之间的六度大跳，使唱腔显得高亢明亮，如【西皮二六】、【西皮流水】、【南梆子】。

程派与梅派唱腔相比，在这一特性旋法上有所区别。程派的一些【西皮】唱腔避免“mi-高音 do”之间的大跳在重要的位置使用，如程派【西皮流水】唱腔第一句以“高音 re-do-中音 la”的窄腔音列开始，第二、第四句则以“mi-sol-la”的窄腔音列开始，与梅兰芳【西皮流水】唱腔同样句次开始处“mi-高音 do”的大腔音列不同。两种唱腔相比较，梅派唱腔明显表现出多大跳连接的特点，而程派唱腔局部较平直的特点较为突出。

五、音乐色彩明亮

梅派唱腔音乐色彩明亮，其唱腔以窄腔音列、近腔音列和大腔音列为主，唱腔特性音调中，除了六度、四度跳进之外，大二度和小三度的五声性级进音程是旋律的主要音程。程派唱腔的典型性腔音列与梅派唱腔有着明显的区别，如程派【西皮流水】的典型性腔音列包括“高音 do-中音 sol-si-la-sol”的四度跳进与近腔音列的类型，【二黄慢板】的典型性腔音列包括“mi-升 fa-sol”的小近腔音列，【反二黄慢板】的典型性腔音列包括“la-si-do”的小近腔音列，这些腔音列中都包含小二度音程，这在程派唱腔中非常普遍，形成与梅派唱腔明显的区别。

梅派与程派在腔音列和特性音调方面的这一区别,形成两种流派唱腔音乐色彩的明显差异。梅派唱腔与程派唱腔相比音乐色彩明亮,而程派唱腔则显得抑郁暗淡。程派唱腔这一音乐色彩的成因有两方面因素,一是唱腔中出现了小二度音程而使音乐色彩显得暗淡;二是偏音变宫使唱腔向上五度转宫而引起唱腔音乐色彩的变化,也就是程硯秋唱腔出现的“屈调”使音乐色彩暗淡。

五、旋律婉转流畅

梅派唱腔旋律婉转流畅的特色也较为突出。梅兰芳在谈到唱腔设计时,明显表现了对唱腔婉转流畅的追求,他说:“歌唱音乐结构第一,如同作文、作诗、写字、绘画,讲究布局章法。所以繁简、单双要安排得当,工尺高低的衔接,好比上下楼梯,必须拾级而登,顺流而下,才能和谐酣畅……^[1]”。在这一音乐审美观指导下,梅派唱腔表现出较为突出的婉转流畅的特点。

首先,梅派唱腔四种特性音调中都包含“五声性邻音级进”的特性音调。梅派唱腔的这一特性音调,再加上曲折婉转的旋律进行,使唱腔显得柔美婉转。

其次,梅派唱腔旋律以倚音腔音为主,倚音大多是以大二度或者小三度的五声性级进音程进行至所修饰的主音。在梅派【西皮慢板】唱腔中,倚音甚至还具有“柔化”唱腔的作用,使唱腔表现出婉转流畅的特点。

最后,梅派不追求唱腔较高的极限音域,这使唱腔音乐显得和缓而柔美,表现出婉转流畅的特点。梅派唱腔的这一特点与尚小云唱腔相比形成鲜明对比。尚小云唱腔常常会唱腔突然拔高至较高的极限音域来展示她的铁嗓钢喉,形成尚派唱腔铿锵刚健的特色,如谱例 2-49 尚小云唱腔。

第四节 梅派唱腔伴奏特征

京剧进入成熟期之后,形成了众多的艺术流派,唱腔的不同的风格特点是流派之间最根本的区别,不同的流派在唱腔上各具特色。依附于唱腔流派的伴奏与唱腔组成一个风格统一的整体,体现出与流派唱腔相一致的特点。

一、梅派京胡伴奏特点

京剧唱腔的伴奏乐队是由京胡、京二胡、月琴、弦子(小三弦)组成的弦乐器

^[1] 梅兰芳.梅兰芳谈唱腔.梅葆琛.林映霞.梅兰芳全集(五).第二版.石家庄:河北教育出版社,2001年,第3页。

组合。其中，京胡是主奏乐器。京胡的伴奏不仅担负为唱腔伴奏的“托腔”的作用，而且演奏唱腔之间的过门音乐。托腔伴奏的部分是为了烘托唱腔，过门分为起首过门、大过门、小过门和垫头，作用是担负着唱腔“起”“接”“收”的任务。京胡的伴奏与唱腔是一个不可分割的整体，它们水乳交融、互为补充。

梅派京胡的伴奏艺术所体现出的简洁、朴实，与梅派唱腔浑然一体。首先，梅派唱腔托腔伴奏的旋律基本上是随腔的，其手法简洁、自然，垫、托得当，与唱腔风格特点保持一致；其次，梅派伴奏过门部分的旋律简洁质朴、自然流畅。比较梅兰芳与程砚秋《汾河湾》【西皮慢板】唱腔中的同一个过门旋律，梅兰芳唱腔的过门明显表现出简洁流畅的特点，其在音乐形态方面，十六分音符的均分节奏、前八后十六节奏，以及前十六后八节奏是主要的节奏型；而程砚秋唱腔过门的旋律则较繁复，出现了不少三十二分音符组成的较密集的节奏。这些特点是与他们各自唱腔的风格特点相一致。

在演奏手法上，梅派伴奏也有其突出的特点。梅派唱腔伴奏右手弓法较常用“大拉扯”的手法，即多用长弓、弓子完整、力度均衡，左手演奏发音扎实圆润，指法运用简洁、平实，所以梅派的京胡伴奏在琴师界有“路子正”和“规矩”之说，而这一特点是与唱腔保持一致。

总之，梅派唱腔与伴奏是一个水乳交融、不可分割的整体，伴奏简洁朴实的旋律特点、规范平实的演奏技法，与梅派唱腔风格特点相一致。

二、梅派京二胡伴奏特点

梅派京剧伴奏艺术最重大的贡献是加用二胡来伴奏唱腔。1923年梅兰芳排演《西施》时，同琴师王少卿、徐兰沅一同，经过反复的试验，决定将二胡加入唱腔的伴奏。梅派京剧伴奏艺术的这一革新，改变了京剧旦角唱腔伴奏京胡与月琴响亮、尖细的音色相雷同的局面，伴奏中对音色较为浑厚的二胡的引入，使京剧唱腔的伴奏更加丰满和沉稳，获得了理想的效果。梅派京剧伴奏选择加用二胡为主奏乐器，也是与梅派唱腔的艺术风格相适应的。梅派唱腔朴素清新、优雅大方的唱腔风格，使用音色柔美、宽厚的二胡为伴奏乐器正是梅派唱腔的最佳选择。京胡后来被改制成京二胡，与普通的二胡形成区别。

为梅兰芳担任京二胡伴奏的是王少卿（1900-1958），他出身于梨园世家，其父王凤卿是京剧名老生，伯父王瑶卿为京剧青衣宗师。王少卿初学京剧老生，后由于

酷爱京剧文场而转为琴师，一生中先后为王凤卿和梅兰芳操琴。王少卿在创腔、京胡以及京二胡伴奏方面都为梅兰芳旦角艺术的发展做出了贡献。由于他在改制京二胡乐器和对京二胡伴奏技巧发展方面的杰出贡献，被称为“京二胡之父”。

京二胡在京剧文场乐队伴奏中，常常处于仅次于京胡的地位，协同京胡为唱腔进行伴奏。王少卿在发展二胡的伴奏技巧方面做出了较大的贡献，对京二胡本身演奏技法和弓法的革新，也贡献颇大。

梅派京二胡的伴奏风格也是与梅派唱腔艺术特点相适应的，通过为梅兰芳《太真外传》等多部新剧目伴奏的实践，王少卿创造了梅派京二胡伴奏平整、大方、丰满、开阔的特点，蕴含着梅派艺术风格的精髓。

第五节 梅派唱腔艺术风格

梅派唱腔具有较为突出的优雅、大方、明朗的艺术风格，梅派唱腔以这一独特的艺术风格而与其他众多的唱腔艺术流派形成截然的区别，流传至今的梅派唱腔艺术仍然以这一风格特色而被人们所称道。

梅派唱腔这种优雅、大方、明朗的艺术风格特点的形成，与梅派代表剧目的题材风格密切相关。

梅派代表剧目可以分为三大类，即传统剧目、传统剧目改编剧和新编剧目，而这三类剧目中，影响梅派唱腔艺术风格特征形成的当是梅派的新编剧目。梅兰芳从民国初年开始编演新戏，新腔也源源不断的创制出来，梅派所编演的这些新剧目也决定了其唱腔独特艺术风格的形成。

梅派的新编剧目大多出自齐如山之手。齐如山（1877-1962）这位曾经远赴重洋学习戏剧的进步知识分子，在民国初年以其独特的慧眼，认定了当时只是初具影响力的梅兰芳的不凡，决定助其成名。在梅兰芳的艺术生涯中，齐如山为其编创了大量的新剧。齐如山与梅兰芳的合作，造就了梅兰芳京剧艺术的辉煌时期。

梁燕在博士论文《齐如山剧学初探》中将齐如山为梅兰芳所创编的剧目，按照题材分为时装戏、神话戏、红楼戏、历史戏和社会风情戏五大类^[1]。“‘时装戏’主要是针砭社会的种种弊端，反映当时的现实生活^[2]”的剧目，如《一缕麻》、《童女斩蛇》、《孽海波澜》等；“‘神话戏’主要取材于古代神话、传说故事^[3]”，如《嫦娥

^[1] 梁燕.齐如山剧学初探.【中国艺术研究院研究生部博士论文】.1996年：第36页。

^[2] 梁燕.齐如山剧学初探.【中国艺术研究院研究生部博士论文】.1996年：第36页。

^[3] 梁燕.齐如山剧学初探.【中国艺术研究院研究生部博士论文】.1996年：第36页。

奔月》、《天女散花》、《红线盗盒》、《麻姑献寿》、《廉锦枫》、《洛神》、《太真外传》、《上元夫人》等；“红楼戏”是取材于文学名著《红楼梦》的剧目，有《黛玉葬花》、《俊袭人》、《千金一笑》三出；“历史戏”是指《霸王别姬》、《西施》等历史题材的剧目；“社会风情戏”包括《半狱鸳鸯》、《凤还巢》、《宇宙锋》、《生死恨》、《穆桂英挂帅》等。

在这五大类剧目中，时装戏、历史戏、社会风情戏中的不少剧目很大程度上是特定时代和社会文化的产物，如时装戏是梅兰芳受民国初年“新剧”之风以及启蒙主义思想的影响而编演的；社会风情戏中，《生死恨》这一悲剧创编于日本侵华时期，梅派以此来表达对祖国的热爱和对侵略者的愤恨；《穆桂英挂帅》则是为新中国成立十周年献礼而做，此剧以对五十多岁为保国又披上战衣的穆桂英的歌颂，来表达梅兰芳对新中国的热爱，而神话剧才是梅兰芳及其创作群体自然选择的题材，是他们内在气质的自然流露。因此，“神话剧”是对梅兰芳唱腔艺术风格形成起决定性作用的剧目种类。

梅兰芳京剧艺术流派的神话剧创编，也几乎贯穿梅兰芳艺术生涯高峰的始终。自1914年第一出神话剧《嫦娥奔月》的编演，至1925年、1926年最后一出神话剧《太真外传》（共四本）的编演，在此十多年的时间中所编演的众多神话剧，构成了梅兰芳京剧艺术黄金时代新编剧目的主流。

齐如山编演神话剧的初衷，是想改变民国初年京剧剧目中多“专事宗教迷信”或者“猥亵不堪”题材的状况，以“神话剧”的“高雅清静”来完成艺术娱人和教育社会的双重功能。齐如山的神话剧中，创造了众多高雅圣洁的神女形象，而梅兰芳对这些神女形象的完美塑造，使他获得了“美的使者”和“美的化身”的美誉。

《天女散花》是梅派神话剧中较有代表性的一部。这部剧目编演于1917年，题材取自佛经《维摩诘经》：“维摩居士染病，佛祖如来遣文殊菩萨前去问疾，又降佛旨命天女到病室散花，以验结习^[1]”。这出剧目故事情节非常简单，但是剧中以优美的歌舞表演的形式所演绎的美丽的神女形象却深入人心，直至今日，它仍是梅派广受欢迎的剧目之一。故事中的天女下凡来免除人间的灾难，是吉祥的使者。神女的形象是圣洁而崇高的。

《洛神》是1923年根据曹子建的名作《洛神赋》改编而成的，讲述了一个浪漫的爱情故事。拥有美丽的容貌和轻盈的身姿的洛水神女，是男主人公曹子建所深爱

^[1] 梅绍武、屠珍等编撰《梅兰芳全集（第四卷）》，第二版，石家庄：河北教育出版社，2001年：第466页。

的宓妃的化身，洛神托梦约曹子建在洛水河畔相会，二人互赠信物传达爱慕之情后相互告别分手。剧中的洛神虽然是爱情故事中的女主人公，但是她不同于可以卿卿我我的民间女子，洛神是圣洁的、令人崇拜的，她与曹子建之间感情的传达也只是点到为止。

除以上两剧之外，梅兰芳在众多神话剧中都塑造了令人崇拜的女神形象，如《嫦娥奔月》中清高的嫦娥，《廉锦枫》中的孝女廉锦枫，《红线盗盒》中飞檐走壁、侠义心肠的红线，《上元夫人》中王母派遣的翩翩从天而降的上元夫人，《麻姑献寿》中前来为王母祝寿的仙女麻姑等等。

除“神话剧”外，梅兰芳在其他种类的代表剧目中也塑造了不少令人崇拜的、高洁的女性形象，如《黛玉葬花》中敏感而柔弱的黛玉；《西施》中为复国而不惜牺牲自己的美丽的西施女；《凤还巢》中的纯情少女程雪娥；《贵妃醉酒》中尊贵的贵妃杨玉环；《霸王别姬》中深明大义的虞姬等等。

梅兰芳代表剧目中一系列圣洁、高尚、尊贵的女性形象，决定了梅兰芳优雅、大方、明朗的唱腔艺术风格的形成。

不同的艺术流派在唱腔艺术风格方面也是有所区别的，与梅兰芳同时代的程、尚、荀三大旦角流派，其唱腔表现出不同的艺术风格。程派唱腔艺术风格是悲伤抑郁的，荀派唱腔艺术风格是俏丽、活泼的，尚派唱腔艺术风格则是铿锵刚烈的。由于不同的艺术风格，四大名旦在搬演相同剧目、塑造相同人物形象时，却传达出他们各自不同的艺术风格特色。

《汾河湾》是一部经典传统剧目，讲述了富家女柳迎春下嫁薛仁贵，后夫去投军，她在寒窑中生下一子名薛丁山，母子二人相依为命苦度时光。终于薛仁贵还乡，但是不想却误伤在外打雁的亲生儿子丁山致死，夫妻二人相聚时的短暂欢乐很快就被丧子之痛所笼罩。

剧中的女主人公柳迎春是一个具有悲剧色彩的人物形象，她谨遵封建礼教，在寒窑苦度时光，盼望丈夫还乡，却在丈夫归来时遭遇了丧子之痛。这一悲剧性的人物形象，不同流派对其诠释则表现出不同的艺术风格特色。梅兰芳所扮演的柳迎春贤淑优雅；程砚秋所扮演的柳迎春，则较偏重于表现女主人压抑的个性；荀慧生所扮演的柳迎春，无论做工和唱腔都透着几分机敏和灵巧。

《游龙戏凤》这部传统剧目是一部花旦的本工戏，剧中的李凤姐是一个性格活泼的民间女，梅兰芳和荀慧生都曾经搬演过这部剧目，他们对剧中女主人公的塑造，

却表现出两种流派不同的艺术风格特色。梅兰芳塑造的李凤姐,通过梅派圆润甜美、优雅大方的【四平调】唱腔,在较大的程度上赋予了李凤姐大家闺秀的含蓄内敛,而荀慧生扮演的李凤姐,却充分的表现出这个“小家碧玉”活泼天真的个性。

不同唱腔艺术流派,其代表剧目表现出不同的特征。程派以悲剧性题材为主,如《鸳鸯冢》、《青霜剑》、《荒山泪》等;尚派长于塑造女英雄的形象,如《梁红玉》中的梁红玉,《汉明妃》中的汉明妃(王昭君)的唱腔,《双阳公主》中的双阳公主等;荀派则擅长于刻画具有活泼外向性格的女性人物形象,如《红娘》中的红娘,《荀灌娘》中的荀灌娘,《金玉奴》中的金玉奴等,这些流派的唱腔艺术也会表现出与之相适应的风格特点。

梅兰芳唱腔艺术流派所具有的优雅、大方、明朗的艺术风格,使梅派京剧艺术在人们心目中具有了“王者风范”,这是中国汉民族审美心理崇尚中正典雅艺术风格的原因所致。

本章小结

戏曲唱腔流派的标志是独特的音乐美学观、独特的唱腔旋律形态特征、独特的伴奏风格和独特的唱腔艺术风格。

京剧梅派唱腔艺术以“中和”的音乐美学观为基础,这体现在“自然之美”、“寓浓于淡”、“渐变之美”和“刚柔相济”四个方面。因为“中和”深层的意义是相异或对立因素的相成,所以这四个方面又各自对应两种对立的因素,即“梅派”与“没派”;“易唱”与“难精”、“移步”与“不换形”、“高亢明亮与圆润甜美”。

梅派唱腔也具有独特的旋律形态特征,其特性旋法可以概括为四种:“六度、四度跳进及五声性邻音级进”、“五声性邻音级进”、“四度跳进与五声性邻音级进”和“高音 mi-中音 la 的五度跳进与五声性邻音级进”。梅派唱腔的旋律音调特征为:1、独特的“上行-下滑”型尾音;2、倚音是主要的腔音类型;3、唱腔旋律简洁;4、唱腔音区较高、音调上行、多大跳连接;5、音乐色彩明亮;6、旋律婉转流畅。

梅派唱腔的伴奏表现出与唱腔相一致的特点。梅派京胡伴奏音乐的旋律形态简洁、质朴,右手弓法较常用“大拉扯”的手法,即多用长弓、弓子完整、力度均衡,左手演奏发音扎实圆润,指法运用简洁、平实。总之,梅派伴奏艺术所体现的朴实自然的特点,与唱腔艺术保持一致。另外,梅派伴奏艺术最突出的贡献是选用二胡伴奏唱腔,琴师王少卿创造了梅派京二胡伴奏平整、大方、丰满、开阔的特点,蕴

含着梅派艺术风格的精髓。

梅派唱腔具有较为突出的优雅、大方、明朗的艺术风格，这一风格特点的形成与梅派代表剧目的题材风格密切相关。梅兰芳代表剧目中，特别是神话剧中，一系列圣洁、高尚、尊贵的女性形象，决定了梅兰芳优雅、大方、明朗的唱腔艺术风格的形成。由于不同的唱腔艺术风格，四大名旦在搬演相同剧目、塑造相同人物形象时，也传达出他们各自不同的艺术风格特色。梅兰芳所扮演的《汾河湾》中的柳迎春贤淑优雅，梅兰芳塑造的《游龙戏凤》的李凤姐，也相对来说赋予了人物大家闺秀的含蓄内敛。总之，梅兰芳唱腔艺术流派所具有的优雅、大方、明朗的艺术风格，使梅派京剧艺术在人们心目中具有了“王者风范”。

第四章 京剧梅派唱腔艺术传承

梅兰芳在上世纪的二、三十年代开创了京剧史上一个旦角艺术高度繁荣的时代。他所创立的梅派京剧艺术,经历了时代的更迭、社会的变迁,走进了新中国。在梅兰芳身后将近半个世纪的时间中,京剧又经历了曲折的发展道路。

上世纪六十年代,“文化大革命”运动轰轰烈烈地展开了。八大样板戏独霸京剧舞台,传统剧目遭禁演。虽然仅就样板戏来说,对京剧的发展是有贡献的,但是,只是一味的崇“样”,而禁止传统戏,对京剧艺术又造成了极大的摧残。

文革结束后迎来了改革开放,这既是中国文化振兴的机遇,又使中国文化面临了诸多挑战和冲击。八十年代流行音乐由开放的国门进入,并随着飞速发展的传媒业而普及开来,小剧院中质朴唯美的戏曲显然不能与给人们带来强烈听觉和视觉冲击的流行音乐相抗衡,在这种背景下,中国传统京剧在刚刚复苏之后,立即又开始表现出了不景气。

二十世纪八十年代全球化已经成为时代的特征,二十一世纪的今天,网络更加密切了人们的交流,便利的交通也拉近了人们的距离,整个世界紧缩为一个“村落”,在这样的社会背景下,多元文化的并存与碰撞成为了必然。

全球化背景中,为避免文化大一统、提倡文化多样性,联合国在上世纪末开始逐步展开了世界范围的“非物质文化遗产申报”工作,并于1997年通过《人类口头与非物质文化遗产代表作宣言》,2001年发布《世界文化多样化宣言》。中国迅速对这一工作作出响应,2001年首批世界级非物质文化遗产名录中,中国昆曲榜上有名,2003年中国的古琴艺术成为第二批联合国人类口头与非物质文化遗产代表作,2005年,中国新疆维吾尔木卡姆和蒙古长调民歌再次入选。

伴随世界范围的“申遗”工作,中国拥有话语权的社会主义主流人士也越来越意识到中国传统文化的重要性,温家宝总理指出:“非物质文化遗产是民族文化的精华、民族智慧的结晶。非物质文化遗产也是有物质性的,物质就是‘文象’,非物质就是‘文脉’,人之文明,无文象不胜,无文脉不存,无文象无体、无文脉无魂^[1]。”传统文化是一个民族的记忆,是民族的精神财富,是一个民族存在之本。一个民族物质层面的文化或许可以消失,但是精神层面的文化却是绝对不可丢失的。所以,中

^[1] 引自《温家宝、李长春参观中国非物质文化遗产专题展》,文章来源:中国新闻网,网址 www.chinanews.com, 发表日期:2007年6月9日。

国积极响应了联合国教科文组织的“人类口头与非物质文化遗产申报工作”，全国各级的“申遗”工作轰轰烈烈开展起来。

作为中国戏曲重要代表剧种之一的京剧艺术，它承载着厚重的中国传统文化，在“非遗”保护中受到极大的重视，2006年它被列入首批国家级非物质文化遗产名录。2008年，中华人民共和国教育部在修订的《义务教育音乐课程标准》中增加了有关京剧教学的内容，确定了15首京剧经典唱段作为中小学音乐课的教学内容，并在北京、天津、黑龙江、上海、江苏等十省市开展试点，自此京剧走进了中小学课堂，体现了传承中国传统文化从少年儿童抓起的观念。

在京剧艺术备受重视的同时，关于京剧未来发展和京剧理论方面的研究也轰轰烈烈展开，众多学者的研究成果源源不断的问世，京剧显然成为中国戏曲研究的一门“显学”。在2005年中国戏曲学院主办的“京剧的历史、现状与未来暨京剧学学科建设学术研讨会”上，正式提出了建立“京剧学”学科的建议。

随着中国社会文化变迁，梅派京剧艺术在梅兰芳之后也曾经历了二十世纪六、七十年代的低谷，一度遭到禁演。上世纪八十年代梅派京剧艺术开始逐渐复苏，但很快它与中国其他传统音乐文化一同都受到了流行音乐的强烈冲击。二十世纪末开始，国家对传统文化的重视，再加上梅派京剧在京剧史上的杰出贡献和重要地位，一直保持着它在北京剧众多流派中的领军性地位。

在梅兰芳之后，梅派京剧艺术的传承方式呈现出多极化的状况，主要表现为三种方式，即原样传承、变化传承和因素传承。

第一节 原样传承

原样传承一直是梅派京剧的主要传承方式，以下首先对这种传承方式的概念进行界定，总结原样传承的途径，并对这种传承方式的文化内涵进行分析。

一、梅派京剧唱腔“原样传承”的概念界定

梅派京剧唱腔的“原样传承”是指对梅派唱腔的继承是保持基本不变的，梅派的新编剧目或者传统剧目的改编剧（《贵妃醉酒》、《凤还巢》、《霸王别姬》、《宇宙锋》等）一般都会在传承中尽量做到保持原作基本不变，唱腔也会保持基本不变。所谓唱腔的基本不变，虽然会尽量保持唱腔的本来面目，但是由于多种复杂的因素，唱腔的这种原样传承很难做到绝对准确的复制或“克隆”，其中难免有发生变化的成分：

(一) 唱腔旋律的微小变化

梅派唱腔的原样传承并不是严格的按照梅兰芳原本的唱腔一成不变的, 其中也包含着变化的因素, 但是这些变化是微小的、局部的, 不会导致唱腔风格的改变, 如唱腔的润腔、旋律的微小变动等等。

梅葆玖是梅派京剧最忠诚的继承者, 但是他的唱腔同梅兰芳的唱腔相比也会稍稍有所差异, 以下将梅葆玖《贵妃醉酒》【四平调】唱腔同梅兰芳进行比较:

谱例 3-1^[1]:

梅 兰 芳

梅 葆 玖

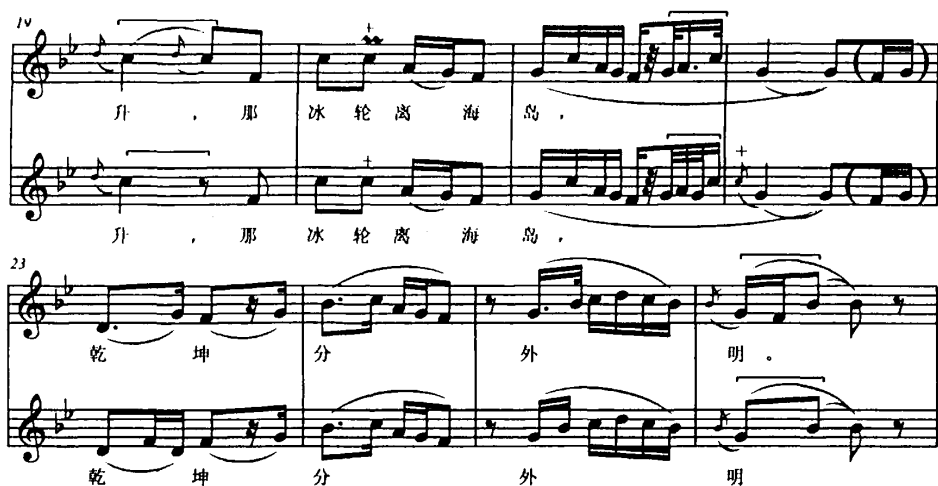
海 岛

冰 轮 初 转 腾

见 玉 兔 (哇)

见 玉 兔 又 早 东

^[1] 梅兰芳唱腔根据 1953 年《贵妃醉酒》剧场实况录音记谱; 梅葆玖唱腔根据 2007 年重阳节老艺术家京剧演唱会《贵妃醉酒》唱段记谱。



两种唱腔相比较是基本相同的, 只在润腔和个别短小的旋律上有所差异, 这些不同在谱例中分别以“+”和“方括号”标出。“+”表示润腔的不同; “方括号”则表示旋律片段的差异。显然, 这些微小的差异不会影响唱腔的风格。这些唱腔局部微小的变动很大程度上是中国民间音乐变易性的特质引起的, 同一位艺术家在不同的时间演唱同一段唱腔也会出现这样微小的差异。

(二) 坤旦替代乾旦产生唱腔音色的变化

梅兰芳唱腔原样传承的另外一个变化的因素是乾旦^[1]和坤旦^[2]之间音色的差异。

中国京剧旦角艺术近代的变迁中, 一个引人注目的现象是乾旦在京剧舞台上的淡出, 以及坤旦对京剧旦角艺术近乎全盘的垄断。梅兰芳时代特殊的社会历史文化背景, 造就了男旦艺术的高度发展和繁荣。建国之后社会主义制度提倡男女平等, 封建秩序被彻底打破, 大量的女性京剧演员登上舞台, 社会对男旦艺术也不再予以提倡。梅兰芳名副其实的徒弟中, 除了“四小名旦”之一的李世芳(1921-1947)和梅门艺术的传人梅葆玖先生(1934-)是男旦外, 其他的徒弟几乎都是坤旦。男旦的歌唱采用特殊的发声方法形成纤细柔美的女性音色, 而坤旦采用自然的女声发声, 乾旦和坤旦存在着音色的差异。

其实就男旦艺术本身来说, 有着一些坤旦不可比拟的优势, 比如男旦的音色较丰满; 男旦演员在体力方面有较大优势; 男旦演员可以从旁观者的角度观察和发现女性的美, 从而实现在舞台上对女性美的再现等, 所以坤旦出现之后, 男旦艺术并不是毫无存在的价值。中国京剧目前没有对男旦艺术持“封杀”态度, 中国京剧院

[1] 京剧习称男性旦角演员为乾旦。

[2] 京剧习称女性旦角演员为坤旦。

和北京市京剧院现有为数不多的几个男旦演员,而且他们都非常优秀,其中,梅葆玖的徒弟梅兰芳京剧团的京剧演员胡文阁是目前继梅葆玖之后的梅派第三代男旦传人。但是,在当今的社会背景中,男旦艺术注定是京剧的边缘艺术,毕竟使男旦艺术辉煌的时代已经一去不复返了。虽然在主流京剧舞台上男旦艺术成为了稀缺的弱势群体,但是笔者在北京实地调查期间,发现在京剧戏迷中有不少男旦票友,这可能就是所谓的“礼失求诸野”现象的体现。

另外,同一流派传承人由于气质、性格等方面的差异,在唱腔艺术上也会表现出不同的个性,是同一流派内部所产生的变化。

上述几方面的变化,并没有使流派艺术的风格发生根本的变化,而且这种传承仍然是本着尽量保存原作原样不变的原则,所以可以认为是原样传承的范畴。

二、原样传承的状况

(一) 原样传承的途径

京剧艺术原样传承的途径是多种多样的,主要有如下三个方面:

1. 京剧专业团体

中国京剧的专业团体遍及全国,其中北京的京剧院团是京剧传承最重要和最核心的阵地。北京的京剧专业团体有中国国家京剧院和北京市京剧院。其中,梅兰芳京剧团目前隶属于北京市京剧院,其前身即为梅兰芳挑班的“承华社”。这些京剧专业团体的演员,既有刚刚走出戏曲学院的戏坛新秀,也有经过多年艺术实践的成熟艺术家。这些剧团的梅派戏一般是搬演原剧,特别是唱腔方面,会尽量遵循梅兰芳的原创。

2. 戏曲院校

如今传承京剧的戏曲院校主要有中国戏曲学院和北京职业戏曲学校。这些学校中,对梅派戏的教授多是遵循原剧尽量不做改动,其中的唱腔更是尽量保存原样不变。笔者在北京调查期间,接触过几个中国戏曲学院的学生,了解到她们的学习经历:在戏曲学院,低年级是打基础的阶段,学习不分派别,注重全面的基本功训练。到了高年级,教师会根据学生的条件建议其主要学习某一个流派。京剧院校的学生在艺术上还较稚嫩,在流派艺术上他们多是原样的学习,一般不会形成突破。

3. 票友

京剧历史上,票友一直是京剧最忠实的戏迷和支持者,现在全国范围内有众多

的票友，他们所组成的票房组织也在积极的活动着。如在北京市较活跃的票房主要有老舍茶馆、湖广会馆、瑞府戏苑等。但是如今的票友同历史上的票友有所区别。历史上的票友，很多在京剧艺术上有较深的造诣，他们中不乏京剧唱腔的革新者，如光绪年间的著名票友孙春山，他对京剧旦角的唱腔颇有研究，并对京剧唱腔进行革新，对早期京剧唱腔的发展做出了贡献。票友中也不乏最后下海成为京剧名伶者，如京剧早期的著名演员孙菊仙、刘赶三等。但是，如今的京剧票友大多仅仅是一些京剧爱好者，对京剧的了解多数仅仅是表层的，很多票友甚至不懂唱腔是什么板式，京剧的票房活动与当下流行的卡拉 ok 几乎相同，成为一种大众休闲娱乐活动。票房中，票友们对梅派京剧唱腔的习唱仅仅是对梅兰芳或者梅派传人的模仿。

（二）原样传承中梅派代表剧目的散失与重新搬演

据相关统计，从民国初年到现在，京剧的传统剧目已经大量散失^[1]。梅兰芳一生所上演的京剧剧目有数百部，但是如今也是大量的散失。那么如今有多少梅派代表剧目被保存下来，又有多少散失，以下试分析之。

首先要了解目前保存下来的梅派代表剧目有哪些，这可以从京剧演出所上演的梅派代表剧目中来体现。以下对北京主要京剧演出剧场长安大戏院，以及梅兰芳纪念活动等重要演出中上演的梅派剧目分别进行统计^[2]。

1、北京长安大戏院 2007 年 10 月、11 月上演的梅派京剧剧目如下：

- 10 月 1 日，《洛神赋》。
- 10 月 7 日，《游龙戏凤》。
- 10 月 24 日，《霸王别姬》、《天女散花》。
- 10 月 25 日后，《龙凤呈祥》。
- 11 月 6 日，《霸王别姬》、《天女散花》。
- 11 月 12 日，《生死恨》。
- 11 月 24 日，《穆桂英挂帅·捧印》。
- 11 月 25 日后，《龙凤呈祥》。

（2）梅兰芳纪念馆和梅兰芳基金会于 2008 年 7 月 18 日至 7 月 23 日在长安大戏院举办了“梅派经典剧目展演周”，全部节目由梅兰芳京剧团演出，演出的剧目

^[1] 谷曙光发表于《戏曲艺术》2009 年第 1 期的《民国五年北京剧坛演出状况分析》一文中，根据《演出戏日次数调查表》谈到：1916 年 3-12 月北京剧坛共计演出不同戏目 481 个，而今天的剧坛一年演出的戏目只有寥寥数十部，可知大量传统剧目的散失。

^[2] 文中所列节目单，一部分来源于笔者实地调查期间所获得的节目单，一部分来自于剧院网站所公布的节目单。

如下:

7月18日,《风还巢》。

7月19日,《宇宙锋》。

7月20日,《梅华香韵》(天女散花、黛玉葬花、抗金兵、霸王别姬、贵妃醉酒)。

7月21日,《穆桂英挂帅》。

7月22日,《女起解》、《玉堂春》。

(3) 梅兰芳大剧院“梅派折子戏专场”演出的剧目:

《天女散花》、《廉锦枫》、《黛玉葬花》、《洛神》、《霸王别姬》、《贵妃醉酒》

(4) 梅兰芳大剧院2008年11月29日开始的“开业庆典演出”中所演出的梅派剧目:

《龙凤呈祥》、《穆桂英挂帅》

根据以上所列出的四项统计梅派京剧目前演出的剧目有:《洛神》、《游龙戏凤》、《天女散花》、《霸王别姬》、《龙凤呈祥》、《生死恨》、《抗金兵》、《黛玉葬花》、《贵妃醉酒》、《穆桂英挂帅》、《廉锦枫》、《风还巢》、《宇宙锋》、《女起解》、《玉堂春》,共15部。在这些剧目中,演出频率较高的仅有《龙凤呈祥》、《霸王别姬》、《天女散花》、《贵妃醉酒》、《穆桂英挂帅》五部。

显而易见,目前保存下来的这十五部梅派剧目,只是梅兰芳代表剧目有限的一部分。在吴迎、卢文勤记谱整理的《梅兰芳四十三个剧目唱腔片段集》^[1]一书中所记录的四十三出剧目是梅兰芳较重要的代表性剧目,除《贩马记》是“吹腔戏”,《断桥》《游园惊梦》是“昆曲”之外,京剧剧目共有四十部,兹将其分类列举如下:

传统剧目:《彩楼配》、《祭江》、《三娘教子》、《六月雪》、《祭塔》、《武昭关》、《战浦关》、《刺汤》、《武家坡》、《大登殿》、《汾河湾》、《二堂舍子》、《御碑亭》、《女起解》、《玉堂春》、《坐宫》、《春秋配》、《虹霓关》、《打渔杀家》。

传统剧目改编剧:《宇宙锋》、《龙凤呈祥》、《贵妃醉酒》、《风还巢》、《霸王别姬》、《木兰从军》。

^[1] 本文所依据的《梅兰芳四十三个剧目的唱腔片段集》的版本是收入《梅兰芳全集》中的版本,为河北教育出版社2000年版。

新编剧目:《黛玉葬花》、《天女散花》、《嫦娥奔月》、《俊袭人》、《红线盗盒》、《麻姑献寿》、《廉锦枫》、《西施》、《洛神》、《牢狱鸳鸯》、《春灯谜》、《太真外传》、《抗金兵》、《生死恨》、《穆桂英挂帅》。

以上的这些剧目中的大多数唱段,梅兰芳在二三十年代都留下了录音^[1],其中《贵妃醉酒》、《生死恨》、《洛神》等剧目还被拍成电影,留下了梅兰芳音像俱全的珍贵资料。一般被录音、录像的唱段和剧目,基本上都是在当时深受欢迎的,演出频率也是较高的,据此我们可以判断梅兰芳艺术道路中这些剧目几乎都曾盛极一时,或者是常演不衰的。

其实梅兰芳在其晚期常演的剧目已远远没有达到四十部,如梅兰芳在1947年之后留下剧场实况录音的剧目有:

1947年,《四郎探母》、《大登殿》。

1952年,《凤还巢》。

1953年,《霸王别姬》、《宇宙锋》、《洛神》、《西施》。

1954年,《女起解》、《贵妃醉酒》。

1955年,《二堂舍子》、《宝莲灯》。

1956年,《甘露寺》、《宇宙锋》、《抗金兵》、《穆柯寨》、《穆天王》。

1957年,《打渔杀家》、《汾河湾》、《御碑亭》。

1959年,《穆桂英挂帅》、《龙凤呈祥》。

以上总计有21部,只是吴迎书中记录的四十部剧目的半数,这说明梅兰芳晚期的半数重要代表剧目已经流失。

这另外半数剧目不演或者不常演的原因有三种情况:一是由于建国后社会政治因素而暂时停演的;二是有些剧目在编演后不久,由于没有达到理想的效果而早已停演的,如梅兰芳1916年编演了《黛玉葬花》,但是不久就由于“场子太瘟”而停演;三是,一部分剧目由于梅兰芳晚期体力不能胜任而停演的,如《玉堂春》这部戏从头到尾演员要跪着演唱,对体力的要求极高,梅兰芳晚年就不再演出了。

但是无论如何,目前常演的梅派代表剧目数量还是非常有限。另外,现代人们生活节奏加快,由于整本或者整折戏的演出需要较长的时间,所以很多梅派剧目常常只演出其中的重要场次,只有在重要节日或特殊的庆典纪念活动中才会有完整的剧

^[1] 飞乐音像出版社的《梅兰芳唱片大全》将梅兰芳生前的大部分录音集结出版,文中对梅兰芳生平所留下录音的数量和剧目的判断主要以此唱片集为依据。

目上演,如《霸王别姬》常常只演“别姬”一场;《天女散花》常常只演“云路”一场;《洛神》常常只演“洛水相会”一场;《生死恨》只演“机房夜诉”一场,等等。

但是,也有一些梅兰芳晚期不再演出,或者在早期由于种种原因而停演的剧目,目前又恢复了演出,如《廉锦枫》、《红线盗盒》、《黛玉葬花》、《天女散花》等等,这在梅派京剧的传承方面是令人可喜的现象。

(三) 原样传承的梅派剧目的市场演出状况

梅派京剧作为整个京剧艺术的一部分,其市场演出状况与整个京剧演出市场的状况息息相关。如今的京剧作为中国戏曲的重要代表剧种之一是备受社会重视的,但是其演出市场的境况并不景气。

2007年“十一”长假期间,长安大戏院上演了著名梅派京剧艺术家董圆圆演出的《洛神赋》,票房取得了很好的成绩,剧场中座无虚席;同时,北京展览馆剧场中程派青衣张火丁的《锁麟囊》、《江姐》的演出场面也相当火爆,甚至达到了一票难求的状况。

但是,笔者通过长期的调查发现,京剧演出市场这种短期的火爆并不能掩盖其实际的不景气状况。北京京剧的演出剧场除了上文提到的长安大戏院、北京展览中心剧场,还有中国京剧院实验剧场,另外还有主要面向国内外游客的位于前门建国饭店的北京梨园剧场。2007年底,梅兰芳大剧院建成开业,成为京剧的另一处重要演出场所。这些剧院除了“五·一”、“十·一”这样的重要节日比较热闹外,平时大部分时间是比较冷清,若有名角登台献艺则另当别论。一般情况下,平时的京剧演出都是针对外国旅游者的,若非是旅游的旺季,一场演出也只有聊聊几名外国观众观看。

相对于一般商业化的剧院演出的冷清与不景气,笔者发现中国戏曲学院小剧场的演出有较多的观赏者。这里每周在固定时间演出,是戏曲学院以学生的舞台实践为目的而组织的,演出是面向广大观众开放的非盈利性质的。这里的观众多是京剧的戏迷票友,他们都由于对京剧的痴迷而在每周固定的时间云集在这里观赏和学习。这里参加演出的学生演员态度非常认真,令人感动。

笔者在北京调查期间的2007年10月12日,八十多岁高龄的梅派著名艺术家张春秋在北京大学百年讲堂演出了梅派经典剧目《贵妃醉酒》,笔者到场观看了演出。当时,偌大的讲堂内座无虚席,北大学子们怀着崇敬的心情观看着老艺术家的表演,现场可以明显感觉到优秀学子对京剧这一传统艺术的尊重。

三、原样传承的文化内涵分析

梅派京剧的原样传承秉承的是“保存经典”的理念。在当今广泛开展的保护中国传统文化活动的社会语境下，梅派京剧作为京剧艺术的经典之一，是中国传统音乐文化的重要代表之一，保存经典的本来面目进行忠实的传承，成为梅派京剧传承的重要原则。

笔者曾电话采访当今梅派京剧的“掌门人”梅葆玖先生，当问起“梅派京剧唱腔如今有没有发展”这个问题，梅先生的回答是：梅派唱腔首先要做的是继承，只有将继承做好，才谈得上创新。很显然，梅先生是主张对梅派京剧进行原样继承的。

肇始于1986年，由时任天津市长的李瑞环提议，前后历时长达20多年的“京剧音配像精粹工程”也体现了京剧艺术原样传承的理念。

“京剧音配像精粹工程”将老一辈京剧艺术家所留下的唱腔录音配以其流派优秀传人的录像，制作成声像俱备的完整音像制品。这项工作规模之庞大、工作量之巨大是难以想象的，至今制作完成的300多出剧目，对于抢救和传承京剧经典传统剧目具有相当重大的意义，所以整个工作冠以“工程”之名是不为过的。

当今的京剧演出，为适应人们快节奏的生活，舞台上上演的都只是一些经典传统剧目的片段，完整剧目的搬演很少见。另外，还有相当一部分传统剧目已经失传。

“音配像精粹工程”将老一辈京剧艺术家的唱腔录音与该流派优秀传人的录像组合在一起，复原了一些已经失传的剧目，并将众多经典剧目整折、整本保存下来，对于京剧艺术的传承和保护意义重大。

“京剧音配像精粹”工程体现出原样传承的理念在于：首先，在配像中要求演员“克己复旧”，尽可能忠实于原演，体现出原样传承的理念；另外，“京剧音配像精粹”工程在京剧艺术传承方面的作用，不仅是将传统剧目呈现给观众，更重要的是为青年演员学习经典提供方便，这也同样体现出原样传承的理念。“京剧音配像精粹工程”目前录制完成的梅兰芳的代表剧目有：《西施》、《贵妃醉酒》、《宇宙锋》、《抗金兵》、《洛神》、《凤还巢》、《霸王别姬》、《穆桂英挂帅》等梅派新编剧目和改编传统剧目，以及《女起解》、《汾河湾》、《打渔杀家》、《二堂舍子》等传统剧目，分为上下两集，总数共有二十五出，为梅派京剧艺术的传承和保护提供了条件。

原样保存经典的思想在京剧最忠诚的支持群体票友和戏迷中也普遍存在。票友们在评价流派传人优秀与否时，常常将“象”或者“不象”流派创始人作为标准。

如果传承人酷肖流派创始人，则一般都会对传人持肯定的态度，可见在他们的理念中也是倾向于原样继承的。另外，他们对一些当下的新编京剧持排斥和非议的态度，这足见“经典”的力量是多么巨大。

第二节 变化传承

梅派唱腔的变化传承目前主要有三种类型：一是梅派唱腔部分旋律发生了变化；二是器乐作品对梅兰芳唱腔的借用；三是交响京剧中保存了梅兰芳原唱腔基本不变。其中，第一种类型仅限于梅兰芳传统剧目唱腔的变化传承。这种传承方式是在梅兰芳原唱腔的基础上融入了其他唱腔，使唱腔出现多元化的风格特点；第二类型是梅兰芳唱腔借用器乐为载体进行传承；第三种类型虽然唱腔基本不变，但是艺术形式发生了变化，如交响京剧中的交响乐伴奏、主题贯穿手法等。

一、唱腔部分旋律的变化

李维康（1947- ）的《武家坡》和《游龙戏凤》唱腔，在原梅派唱腔的基础上吸收了新的音乐成分，使原唱腔的部分旋律发生了变化。李维康是一位非常优秀的京剧艺术家，她没有拜师和入派，没有流派艺术对她的限制，这就使她有较大创新的自由。

（一）《武家坡》——吸收程派唱腔

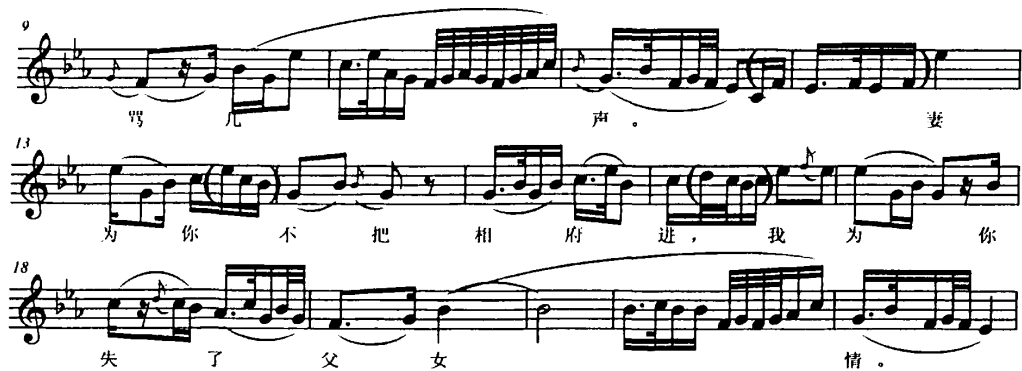
京剧传统剧目《武家坡》中，女主人公王宝钏的命运具有悲剧色彩，李维康在梅派王宝钏唱腔的基础上注入了程派唱腔的因素，使婉转悠扬的梅派唱腔中出现了新的因素：

谱例 3-2^[1]：

李维康《武家坡》【二六】



^[1] 根据李维康“2006年建设之春春节戏曲晚会”录像唱腔记谱。

谱例 3-3^[1]：

梅葆玖《武家坡》【二六】

指 着 西 凉 高 声
7
骂， 无 义 的 强 盗 骂 儿
12
声。 我 为 你 不 把
17
相 府 进， 我 为 你 失 了
22
父 女 情。

比较以上两种唱腔，李维康唱腔明显是在继承梅派唱腔的基础上所进行的革新。两种唱腔相比，李维康的唱腔明显较紧凑，以上谱例的两种唱腔句数相同，梅葆玖的唱腔为 25 小节，李维康的唱腔为 22 小节。李维康的唱腔之所以显得紧凑，是因为将乐句中间的器乐垫头或者省略、或者进行了压缩，从而减少了唱腔中间的停顿的缘故。唱腔这种变化有时代的因素。张君秋曾说：“促成京剧唱腔起变化的，除了它所表现的剧情及人物思想感情这个重要因素外，还有一个重要因素在起作用，这就是时代的影响，这个因素不仅在不断的促成京剧唱腔内部的更大变化，而且不断的促成京剧唱腔曲调的更新，使它逐渐增添新意²。”当今人们生活速度越来越加快，

^[1] 根据梅葆玖录音、李胜素配像《武家坡》【二六】唱腔记谱。

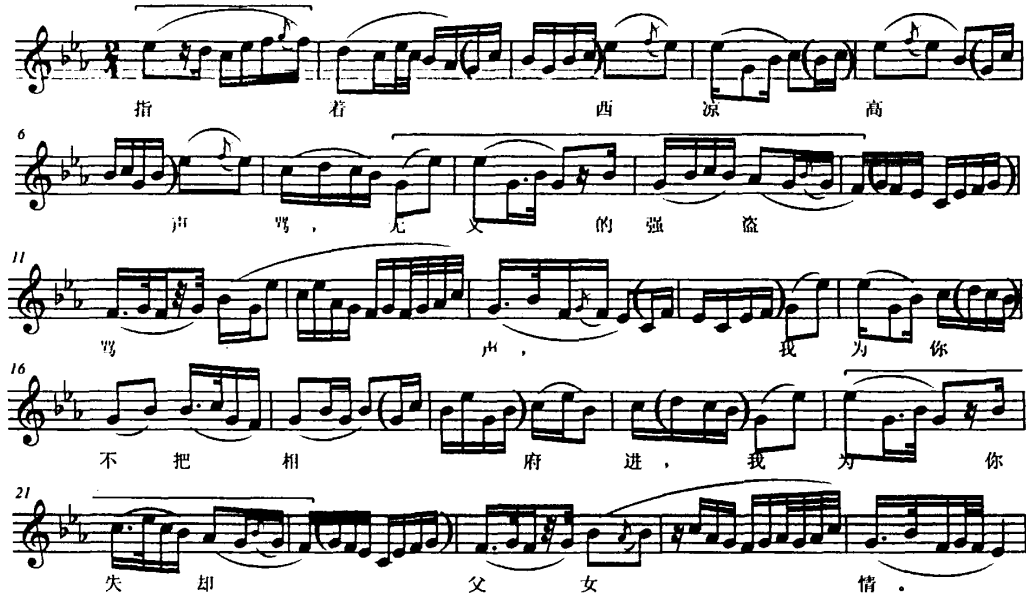
^[2] 中国艺术研究院戏曲研究所，《戏曲研究》编辑部编《戏曲研究》（第九辑），北京：文化艺术出版社，第 101 页

“一唱三叹”的戏曲唱腔显然不能适应当今相当一部分人群的审美潮流，所以京剧唱腔逐渐趋于紧凑、简洁，以适应新时代的要求。其实，在梅兰芳唱腔的发展历程中，以及梅兰芳之后旦角唱腔的发展历程中，都会发现唱腔逐渐趋于紧凑的变化趋势。

李维康《武家坡》唱腔更为重要的变化是吸收了程砚秋《武家坡》唱腔的因素：

谱例 3-4^[1]：

程砚秋《武家坡》【二六】



将以上谱例中的方括号部分同李维康唱腔相比较，可以明显看出李维康唱腔对程砚秋唱腔的吸收。其中，开始“指着”的唱腔，李维康虽然吸收了程砚秋唱腔，但是，李维康唱腔没有使用程砚秋唱腔的色彩音“变宫”，这说明李维康借用其他流派唱腔时，不是原样不动的照搬，而是本着“化用”的原则来吸收新唱腔的。

（二）《梅龙镇》——吸收荀派唱腔

李维康在梅派传统剧目《梅龙镇》（又名《游龙戏凤》）中吸收了荀派唱腔的成分。《梅龙镇》中的李凤姐是一个活泼可爱的女子形象，所以这出戏本是花旦的本工。李维康将荀派唱腔成分融入梅派唱腔，为端庄大方的梅派唱腔增加了新的因素：

^[1] 根据程砚秋录音音配像《武家坡》唱腔记谱。

谱例 3-5^[1]:

李维康《梅龙镇》【四平调】

白 幼 儿 生 长 在 梅
 7 龙 镇， 兄 妹 卖 酒 度
 13 光 阴。 我 兄 长 巡
 19 更 去 守 夜， 他 言 道 前 殿
 25 有 一 位 军 人， 我 这 里
 32 捧 茶 把 客 堂 进。

谱例 3-6^[2]:

梅兰芳《梅龙镇》四平调

白 幼 儿 生 长 在
 7 梅 龙 镇， 兄 妹 卖 酒 度
 14 光 阴， 我 大 哥 奉 命
 21 去 巡 更， 他 说 前 店
 27 有 一 位 军 人， 进 门 来

[1] 根据李维康《梅龙镇》唱腔记谱。

[2] 根据梅兰芳 1935 年高亭唱片录音记谱。



以上分别是梅兰芳和李维康在《梅龙镇》中的同一段【四平调】唱腔，将两者进行比较，李维康的唱腔明显是在继承梅兰芳唱腔的基础上进行了发展变化，其中的变化主要有如下几个方面：1. 李维康的唱腔较梅兰芳唱腔更加紧凑，乐句中间的器乐垫头或者省略，或者压缩，追求一气呵成的效果；2. 唱腔局部有一些变化，比如第一句第一分句的唱腔旋律发生了变化（参见梅兰芳和李维康《梅龙镇》【四平调】的第1-3小节）；最后一句两种唱腔的歌词也有所变化，梅兰芳的唱腔歌词是“进门来且把茶放定”，李维康的唱词为“我这里捧茶把客堂进”，唱腔的曲调也不同（比较梅兰芳唱腔的30-32小节和李维康唱腔的30-31小节）；3. 李维康的唱腔中吸收了荀派《梅龙镇》唱腔的因素：

谱例 3-7^[1]：

刘长瑜《梅龙镇》【四平调】

[1] 根据刘长瑜“2007年重阳节老艺术家演唱会”《梅龙镇》唱腔记谱。



将刘长瑜这段荀派唱腔的方括号部分同李维康唱腔的相同部分相比较,明显可以看出李维康的唱腔是将这里的素材基本保持不变的移植进梅派唱腔中去了。

李维康是一个非常富于独创精神的演员,他在尊重传统、继承传统的基础上,积极发挥自己的创造性。李维康在搬演梅派戏时,因为其“宗王师梅崇程学张”的基础,在梅派唱腔中融入了其他流派唱腔的因素,她认为,搬演传统戏“不可能是也不应该是依葫芦画瓢,丝毫无差。要活演而不是死演。最理想的是达到在基本保持原貌的前提下,能适度地增添新色彩,闪出新亮点,赋予新生命^[1]”,这也就是她所谓的演梅派戏要“通大路”的做法。李维康在梅派唱腔中借用其他流派唱腔,不是简单的“拼贴”,首先他根据题材内容选用其他唱腔,如蕴含悲剧性的《武家坡》中,王宝钏的唱腔借用以幽咽哀怨为特色的程砚秋唱腔,而颇有几分喜剧性的《梅龙镇》中,李凤姐的唱腔则借用活泼俏丽的荀派唱腔的因素;另外,李维康注意对其他唱腔的“化用”,尽量做到使唱腔有新意,但是保持梅派唱腔的风格基本不变。

二、器乐作品对梅兰芳唱腔的借用

刘念劬创作的二胡协奏曲《夜深沉》中使用了梅兰芳《霸王别姬》中【南梆子】唱腔的音调,从而使梅兰芳唱腔以器乐作品为载体进行传承,是梅兰芳唱腔变化传承的一种方式。这一传承方式表现了梅兰芳唱腔对器乐作品的辐射性影响。

刘念劬的二胡协奏曲《夜深沉》描写的是楚汉相争背景下,楚霸王项羽与虞姬的爱情悲剧。楚汉相争项羽败北的故事,由于融入了项羽和虞姬的爱情悲剧,从而使其具有了震撼人心的力量,因此中国传统音乐中有多部以“楚汉相争”为题材的作品,其中,戏曲如梅兰芳的《霸王别姬》,器乐作品如琵琶曲《十面埋伏》、《霸王卸甲》。刘念劬所创作的二胡协奏曲《夜深沉》,借用梅兰芳《霸王别姬》的【南梆子】唱腔,而且融合了琵琶曲《霸王卸甲》的音乐材料,用崭新的形式重新诠释了这一缠绵凄美的爱情故事,成为又一部表现项羽与虞姬爱情悲剧的力作。

全曲共分为三个乐章:第一乐章“夜深沉”,第二乐章“南梆子”,第三乐章“乌江赋”。其中,梅兰芳《霸王别姬》中的【南梆子】唱腔贯穿第二和第三乐章。在第

^[1] 李维康.京剧发展要走大路——我演梅派戏的点滴与认识.中国戏曲学院学报,2007年,第8期:第15页

二乐章中,二胡主奏的梅兰芳《霸王别姬》【南梆子】旋律如泣如诉,代表着虞姬这一美好的女性形象,也是楚霸王项羽与虞姬的爱情主题。

第二乐章开始时,首先出现的是来自京剧【南梆子】过门的一段旋律,由单簧管演奏。悠扬柔美的单簧管演奏,营造了第二乐章开始的静谧安详的气氛,与描写激烈战争场面的第一乐章结尾形成对比:

谱例 3-8^[1]:



接下来,引出了二胡独奏的梅兰芳《霸王别姬》【南梆子】旋律:

谱例 3-9:



这段二胡独奏的旋律同梅兰芳《霸王别姬》【南梆子】唱腔几乎完全相同。在这段主旋律之后,乐队与二胡采用对答、模仿等形式对主旋律进行了重复,最后乐章进入展开部之前,是一个二胡主奏的过渡性旋律:

^[1] 根据“闵惠芬二胡协奏曲专场音乐会”录像记谱。

谱例 3-10:



这个过度旋律的第六小节、第七小节出现了【南梆子】的动机。

主题呈示之后开始了极富律动感的打击乐演奏，形成与委婉抒情的呈示部的对比。紧接着，二胡独奏了【南梆子】变形发展的旋律，乐队重复了这一变形旋律，并与二胡形成对答。之后是二胡的华彩乐段与重复演奏的【南梆子】变形旋律。音乐进入再现部，二胡独奏的【南梆子】原型旋律再次出现。在第三乐章“乌江赋”中依然运用了【南梆子】唱腔的旋律，似是表现了项羽自刎乌江前对虞姬的怀念与眷恋。

梅兰芳《霸王别姬》【南梆子】是广为流传、脍炙人口的一段唱腔，由于这段唱腔在原剧中成功的刻画了虞姬这个人物的性格和心理活动，所以将其用于器乐作品就具有了“符号化”的意义，听众很容易从这段旋律中联想到故事中的虞姬的形象。同时，这段优美婉转的唱腔由二胡来演奏又增添了几分凄美与悲凉，用于刻画项羽与虞姬之间的爱情悲剧再合适不过了。

三、保存梅兰芳唱腔基本不变的交响京剧

戏曲是综合的艺术形式，除了唱腔之外，还有器乐、戏剧文学、舞台美术等，它们都是戏曲艺术整体中不可分割的组成部分。梅派京剧在传承中发生了唱腔不变而其他艺术形式变化的情况，这即是交响京剧《大唐贵妃》对梅兰芳《太真外传》、《贵妃醉酒》唱腔的变化传承。

“交响京剧”是一种新近出现的新型京剧形式，它有着华丽的舞台装饰、庞大的演员阵容，营造出大歌剧般恢弘的气势。在音乐方面，管弦乐的加入、主题贯穿手法的运用等成为其突出的特征。

2003 年首演于上海的交响京剧《大唐贵妃》，由上海新民联合报业集团翁思再编剧、上海话剧院中心郭小男导演，中央音乐学院作曲系教授杨乃林担任作曲，将梅兰芳的原作《太真外传》和《贵妃醉酒》两剧糅合在一起，同时也进行了压缩创编

而成。这部交响京剧除序幕之外，总共有七场：第一场“安杨交恶”；第二场“华清赐浴”；第三场“梨园知音”；第四场“被逐杨府”；第五场“长生殿上”；第六场“魂断马嵬”；第七场“梦乡续缘”，讲述了李隆基与杨玉环的爱情故事。

交响京剧《大唐贵妃》的创作是本着“旧中见新，新中有根^[1]”的原则，在保持梅兰芳原剧主唱腔基本不变的基础上，融合了交响乐、舞蹈、合唱等新艺术形式，再加上加上现代高科技的升降舞台，华丽的舞台灯光、布景。

这部交响京剧在传统京剧唱腔和场面伴奏的基础上，出现了如下三种新的音乐形式：一是管弦乐的加入。剧中管弦乐不仅与传统京剧文武场一同为唱腔伴奏，而且贯穿于全剧的始终。二是，每一场的开始和结尾处雄伟合唱的穿插；三是音乐主题贯穿手法的运用。剧中贯穿始终的音乐主题是戏歌《梨花颂》。这首歌曲是对杨玉环的赞美和对李、杨二人爱情的歌颂。戏歌将梅兰芳戏曲唱腔的因素融化在其中：

谱例 3-11^[2]：

梨花颂

作曲 林乃熙
作词 翁思再
演唱 梅兰芳

梨 花 开 春 带 雨 ， 梨 花 落
 存 入 泥 ， 此 生 只 为 一 人 去 ，
 道 他 君 王 情 也
 痴 ， 情 也 痴 。 天 生 丽 质 难 自
 弃 ， 天 生 丽 质 难 自
 弃 。 长 恨 一 曲 千 古 谜 ，

[1] 钮骠、翁思再. 关于《大唐贵妃》的通信. 上海戏剧, 2003 年, 第 8 期: 第 25-26 页

[2] 根据上海音像出版社发行的《大唐贵妃》VCD 中《梨花颂》记谱。



第三节 因素传承

“因素”这一名词也可以为“成分”所代替，所以梅兰芳唱腔的因素传承指的是多种艺术形式对梅兰芳某种唱腔成分的吸收和运用，这一成分多是梅兰芳唱腔中的某个短小旋律片段或者特性音调，有时也表现为梅兰芳唱腔的音乐结构因素。而这些艺术形式可以是戏曲、曲艺、歌曲等等。目前梅兰芳唱腔的这种传承方式主要表现在歌曲创作中。这些歌曲由于吸收和运用了戏曲元素，所以一般被称为戏歌。

较早的戏歌出现在上世纪的八十年代末和九十年代初，当时风靡一时的代表作是《故乡是北京》、《前门情思大碗茶》等。戏歌常常在“歌”前冠以其所吸收的戏曲剧种的名称，如吸收京剧元素的歌曲被称为“京歌”，吸收昆曲元素的歌曲被称为“昆歌”，吸收越剧元素的歌曲被称为“越歌”等等。戏歌因其优美的旋律、熟悉的戏曲韵味而深受中国大众的喜爱。

相对于《故乡是北京》这样偏“民族”的戏歌，新潮、前卫的流行音乐对“戏曲元素”的吸收形成了时尚的“戏歌”品种。二十世纪八十年代末、九十年代初开始，流行歌曲中出现了吸收戏曲音乐元素的“戏歌”，如当时广泛流行的《涛声依旧》是吸收了越剧音乐元素创作而成的。到二十一世纪，流行音乐对戏曲元素的吸收与融合呈愈演愈烈之势，不仅是吸收戏曲的唱腔，还广泛吸收戏曲的题材、韵白、表演等。不少流行乐坛最前沿的歌手纷纷推出自己含有戏曲元素的歌曲，如刘欢的《情歌》，周杰伦的《霍元甲》，王力宏的《在梅边》、《花田错》，李宇春的《n+1》，马天宇的《青衣》等。流行歌曲界对戏曲元素的“青睐”蔚然成风，这成为现代中国大众文化中一个引人瞩目的现象。流行音乐与社会文化存在互动关系，“在整个社会文化环境对流行音乐发展产生影响的同时，流行音乐作为一种文化存在也对整个社会文化环境具有反作用^[1]”。流行音乐借鉴戏曲元素之风尚，一方面表明了现代中国社会对传统文化的重视和提倡，国力的强盛使人们的民族自尊心增强等原因，使一向对传统音乐持排斥态度的青少年开始认同中国传统戏曲文化；另一方面，流行音乐中的戏曲元素会反作用于社会，迷人的戏曲艺术会通过流行音乐来引导年轻一代

^[1] 王思琦.中国当代流行音乐与社会文化环境互动关系研究.音乐研究, 2008年, 第1期: 第81-86页

的审美观,有利于戏曲艺术的传承。

在“戏歌”中,吸收京剧音乐元素的京歌占有较大的比重。京歌对京剧音乐元素的吸收主要有两种方式:“融化”和“拼贴”。

“融化”原是戏曲创腔的技法之一,是指“吸收本剧种、本行当、本段或者本唱腔以外的音乐素材来进行加工,使之与本段、本句唱腔融为一体,从而达到塑造新的人物形象、表现新的戏剧内容的目的^[1]。”其实融化是音乐创作中普遍使用的一种方法,是借用已存在的音乐素材进行加工来创作新音乐作品的一种方法。

“拼贴”原是美术领域中现代造型艺术的一种方法。“‘拼贴’一词源于法文colley,意思是托裱粘贴。拼贴的具体方法是在画布或其他类绘画载体上,全部或部分的用物质材料碎片(如色纸、点车票、照片、织物纤维、帆布、木屑等)拼合、粘贴托裱而成为一幅画^[2]。”早在1914年,美术家毕加索就用画室、工作室和咖啡馆的杂物碎片来构造三维静物。20世纪60年代,拼贴成为美术领域中波普艺术(pupular art)的重要艺术手段。“拼贴”这一技术术语后来在音乐、电影等多个艺术门类中推广开来。音乐的拼贴艺术一般认为较早期是在二十世纪初,是将“出乎意料的不协调的成分结合在一起,而这些成分通常引自其他作品^[3]”。“拼贴”的艺术手法体现了“多元主义”的取向和“复合风格”的后现代音乐思潮。中国较有代表性的使用“拼贴”技法的作曲家是谭盾(1958-)、唐建平(1955-)。其中,谭盾的交响乐《天·地·人》以及唐建平的民族管弦乐《厚土》中都成功的运用了拼贴的技法。但是在中国音乐的发展历程中,若要追溯“拼贴”的历史源流,那么中国民间音乐“集曲”的创作方法、曲牌体音乐中不同曲牌的组合,何尝不是一种“拼贴”的手法。“戏歌”的“拼贴”技法,是指在歌曲中引入一段结构相对完整、旋律基本不变的戏曲音乐的技法,是戏歌创作中较常见的一种技法。戏歌的“拼贴”切忌的是引入的戏曲音乐与其他创作的部分“格格不入”,造成过度不自然。正如现代作曲家阿奥·帕特(1935-)所说,他的拼贴技术“是将花重新移种于陌生环境的一种尝试。问题是相互的适应性;如果它们能够融合为一体,那么移植就是成功的^[4]”。

[1] 孙从音.中国戏曲创腔导论.上海:上海音乐出版社,2007年:第93页

[2] 鲍昌主编.文学艺术新术语词典.天津:百花文艺出版社,1987年:第640页

[3] 陆海.拼贴——鲜为人知的音乐创作手法.歌剧,2008年,第1期。

[4] 转引自郭元.阿奥·帕特的拼贴艺术——<信条>为钢琴,合唱和伴奏.音乐探索,2005年,第3期:第65页

一、戏歌《梅兰芳》中的梅派唱腔因素传承

歌曲《梅兰芳》是作曲家吴小平^[1]利用京剧音乐素材而创作的一首“京歌”，是为纪念梅兰芳诞辰 100 周年所作。歌曲以深沉、内在的感情表达，歌颂了梅兰芳高洁的品格。作曲家吴小平受家庭的熏陶^[2]，自幼喜爱戏曲，在泰州京剧院、扬州京剧院工作的经历，更为其日后的戏曲音乐创作积累了丰富的经验。在南京艺术学院学习的经历，又使他掌握了现代作曲的技法。吴小平主要致力于戏曲音乐创作，创作涉及京剧、扬剧、锡剧、淮剧等多个剧种。吴小平的戏歌《梅兰芳》是采用传统戏曲音乐素材运用现代作曲技法进行创作的一首成功的作品。这首歌曲摘得了多个奖项，并在 2005 年第十二届 CCTV 全国青年歌手大奖赛中，随着参赛选手张其萍在决赛中的演唱，而迅速传播开来。

谱例 3-12^[3]：

梅 兰 芳

刘 鹏 春 作 词
吴 小 平 作 曲
张 其 萍 演 唱



那 一 轮 女 儿 的 如 水 明 月 ，
源 自 于 男 儿 的 心 火 刚 烈 。
千 种 风 情 集 于 身 ， 柔 媚 娇 艳
皆 是 心 血 劫 ， 半 是 崇 公 道 半 是 苏 三 ， 迢

^[1] 吴小平，江苏泰州籍著名作曲家，曾任南京艺术学院音乐系主任、教授，现为江苏省文化艺术处副处长、国家一级作曲、南京艺术学院音乐系客座教授。

^[2] 吴小平的父亲是一位京剧名票。

^[3] 根据第十二届 CCTV 全国电视歌手大赛决赛参赛选手张其萍演唱记谱。

14 2
迢 迢 求 索 路 自 押 解 .

17 2
飘 飘 须 髯 心 的 牵 挂 , 柔 媚 娇 艳

20
何 仿 古 道 别 , 半 是 楚 霸 王 半 是 虞 姬 , 魂

22 2
似 魂 似 乌 骓 马 泣 泪 泣 血 .

25

28 紧拉慢唱
梅 也 似 雪 , 兰 也 似 雪 .

30 稍快铿锵的
段 芬 芳 倚 绝 壁 颠 峰 飘 做 大 旗 烈 ,

32
颠 峰 飘 做 大 旗 烈 . 梅 也 是 铁 ,

34
兰 也 是 铁 , 一 颗 丹 心 染 峰 火 ,

36 慢速抒情的
留 予 江 山 看 城 堞 , 留 予 江 山 看 城 堞 ,

39 *p*
留 予 江 山 看 城 堞 .

歌曲对京剧素材的处理主要采用了“融化”的手法。歌曲所吸收的京剧音乐因素主要体现为以下几个方面：首先，“慢速-中速-快速-慢速”的结构布局，体现出了京剧成套唱腔的结构特点；其次，第一乐段下句因强调变宫而暂时转向上方五度宫音系统，这一调性布局与京剧唱腔相同。最后，京剧音乐的元素在整首歌中贯穿

始终。歌曲在开始的前奏中就运用了京剧“二黄”的音调；【四平调】和【西皮二六】的特性音调贯穿整首歌曲（谱例中方括号 1 为【四平调】特定音调，方括号 2 为【西皮二六】特性音调）。

这首歌曲中，梅兰芳唱腔的“因素传承”主要体现在对梅兰芳唱腔特性音调的吸收运用上：



谱例将歌曲《梅兰芳》同梅兰芳代表剧目《贵妃醉酒》【四平调】中的唱腔进行比较，两句唱腔的方括号部分几乎完全相同，这一音调是梅兰芳【四平调】的特性音调。

《贵妃醉酒》“海岛冰轮初转腾”的【四平调】唱腔几乎是家喻户晓的梅兰芳唱腔，这段【四平调】华美婉转的旋律成为梅兰芳唱腔的典型代表，同时也具有了符号化的意义，唱腔中的特性音调几乎成为梅兰芳的“代名词”。歌曲《梅兰芳》开始的第一句就引用了梅兰芳【四平调】中柔美动听的特性音调，表现了梅兰芳所塑造的众多如“明月”般美好的女性形象。

二、陶喆《苏三说》中的因素传承

台湾歌手陶喆（1969- ）是一名以 R&B^[1]风格闻名的创作型歌手。陶喆出生在一个艺术家庭，父亲是一名摇滚歌手，母亲是一名出身于京剧世家的梅派京剧演员，他自幼在家庭中受到了“现代音乐”与“传统音乐”的双重熏陶。陶喆的代表作《苏三说》，在 R&B 风格中融入了京剧的元素，体现了家庭对他的影响。《苏三说》随着陶喆的走红而迅速传播开来，深受歌迷喜爱，是陶喆的著名代表作之一。

^[1] R&B 的全写是 rhythm and blues，通常译作“节奏蓝调”或“节奏布鲁斯”，是融合了爵士乐、福音音乐和蓝调音乐的一种音乐形式——笔者。

谱例 3-14^[1]:

苏 三 说

陶喆 词曲
陶喆 演唱

耶 耶 哟 耶

啦 苏 三 说

苏 三, 在 那 命 运 月 台 前 面, 在
思 念, 常 常 思 念 不 常 见 面 她

上 车 春 天 开 始 落 叶, 转
怀 疑 sam 是 虚 拟 的 脸, 但

接 回 话 断 了 线 离 台 北 南 京 是 多 么 远
爱 情 还 在 上 演 那 是 谁 在 放 古 老 唱 片

oh, 那 诺 言 还 会 不 会 兑 现, yeah.
oh, 那 片 段 象 对 未 来 留 言, yeah

不 在 乎 爱 情 里 伤 痛 再 所 难 免, 一 个 人 去 一 个 世
不 在 乎 爱 情 里 伤 痛 再 所 难 免, 一 个 人 去 一 个 世

界 oh, 你 是 否 也 象 我 动 摇 过 几 遍, 爱
界 oh, 你 是 否 也 象 我 动 摇 过 几 遍, 爱

只 是 个 错 觉, oh 嘿!
会 不 会 实

[1] 根据陶喆专辑《太平盛世》中歌曲《苏三说》记谱。

28 耶！ 苏三说。

31 2. 现， oh 苏三离了洪桐县将身来在大街

35 前， 未曾开言心儿淡， 过往的君子

38 听我言。 不在乎爱情里伤痛再所难免，

42 一个人却一个世界， oh 我怀疑你是否

45 动摇过几遍， 是否爱本来善变 oh

48 (伴唱) 苏三说我的苏三说， 苏三说我的苏三说， 苏三说我的苏三说。

这首《苏三说》是一首爱情主题的歌曲。歌曲带有典型的 R&B 的风格（第 39 小节之后有一段 Rap 的说唱，谱例中省去），同时还吸收了经典京剧唱腔的音调及元素。陶喆的《苏三说》在运用京剧音乐元素的手法上采取了“融化”和“拼贴”的双重手法：

1. 融化

歌曲开始的两句与《苏三起解》【西皮快板】第一句的结构相似，句尾的音调也与梅兰芳《苏三起解》唱腔相同。以下将两者进行比较：

谱例 3-15:

苏三说

苏三， 在那命运月台前面。

苏三起解

苏三离了洪桐县

例中的两句旋律，结构上都可以明显的划分为前后两部分，两句的“苏三”唱词部

分为第一部分,都由休止符与下面的旋律分割开来。另外,比较谱例中两种旋律句尾的方括号部分,是完全相同的。两种唱腔的联系体现出歌曲《苏三说》对梅兰芳京剧唱腔的融化。

2. 拼贴

除此之外,《苏三说》谱例的32至39小节是京剧《女起解》【西皮快板】唱腔的变化,这部分旋律与歌曲其他部分音乐组织在一起并无牵强之处,是较好的使用“拼贴”手法的例子。

这首《苏三说》让很多不懂京剧为何物的青少年了解了《苏三起解》中的这个唱段,体现出流行音乐对其选择主体的“反向影响”。

本章小结

梅兰芳所创立的梅派京剧艺术在其身后的半个世纪内,经历了二十世纪六、七十年代文化革命时期的低谷、八十年代的复苏及随之而来的流行音乐和多元文化的冲击、二十一世纪世界范围对非物质文化遗产保护与继承语境下的重视和提倡,一直传承至今。这半个世纪梅派京剧所走过的道路是一条曲折的传承之路。

在这半个世纪的历程中,梅派京剧唱腔艺术主要以三种方式进行传承,即原样传承、变化传承和因素传承。其中,原样传承是指对梅兰芳唱腔基本保持不变的传承,但是其中也允许一些变化因素的存在,如唱腔旋律的微小变化、坤旦替代乾旦所产生的唱腔音色的变化等。原样传承的途径主要有京剧专业团体的传承、戏曲院校的传承和京剧票房中的传承三种。原样传承中所继承下来的梅派代表剧目数量有限,但是令人可喜的是一些梅兰芳晚期不再上演的剧目又被重新搬上舞台。梅派京剧的原样传承体现出了“保存经典”的理念。

梅派京剧的变化传承主要表现为三种方式:一是在梅派唱腔基础上融入新的音乐元素,使唱腔出现了多元化的风格特征。这种变化传承的代表人物是李维康,她在梅派《武家坡》唱腔的基础上融入了程砚秋唱腔的成分,在梅派《游龙戏凤》唱腔的基础上融入了荀派唱腔的成分;二是梅派唱腔以器乐为载体的传承。这种传承方式的代表作是刘念劬的二胡协奏曲《夜深沉》。这部作品将梅兰芳《霸王别姬》【南梆子】引入其中;三是,唱腔基本不变,但是唱腔之外的其他艺术形式发生了变化。这种变化传承的代表作是交响京剧《大唐贵妃》。这部交响京剧将梅兰芳《太真外传》和《贵妃醉酒》两部代表剧目整合在一起,保存原剧梅兰芳的主要唱腔基本不变,

加入了交响乐、舞蹈、合唱等新的艺术成分，配合现代高科技的升降舞台，华丽的舞台灯光、布景，营造出西洋大歌剧般的恢弘气势。

梅派唱腔的因素传承主要是戏歌创作中吸收了梅兰芳戏曲唱腔的某种因素。这类传承方式的代表作，一是作曲家吴小平的戏歌《梅兰芳》，这首歌曲的创作吸收了梅兰芳【四平调】等音乐材料；一是陶喆所创作的 R&B 风的歌曲《苏三说》，在这首歌曲的创作中采用融化和拼贴两种方式对梅兰芳《苏三起解》【西皮流水】唱腔因素进行了吸收。

梅兰芳唱腔的三种传承方式，无论是本着保存经典原则的原样传承，还是变化传承和因素传承，其实质都是被动的“承”，而对于梅派唱腔本身来说，并没有得到发展和创新。

结 论

梅兰芳京剧唱腔艺术流派的出现是一定历史时期艺术发展的产物，它集中体现了优秀艺术家艺术创造的成就，也是该艺术品种成熟的重要标志。

梅兰芳京剧旦角艺术流派崛起于上世纪初，辛亥革命前后资产阶级启蒙思想的传播，对中国几千年男尊女卑的封建文化形成猛烈的冲击，在中国京剧艺术领域里则表现为梅兰芳等旦角艺术流派的纷纷涌现，以至于形成了京剧历史上的大变革，即生旦艺术地位上升所形成的“生旦艺术并重”的新局面。

梅兰芳旦角艺术流派也是京剧旦角艺术积累到一定历史阶段的必然产物。在梅兰芳旦角艺术兴盛的时代之前，京剧旦角艺术的发展经过了以胡喜禄、时小福、梅巧玲等为代表的京剧旦角艺术的积累期，到以陈德霖、王瑶卿等为代笔的京剧旦角艺术的奠基期，使京剧旦角艺术的积累达到一定的深厚程度，从而使梅兰芳京剧旦角艺术流派的诞生成为必然。

以梅兰芳为中心的创作群体共同创造了具有独特艺术风格的梅派唱腔艺术。梅派唱腔在腔音、腔音列、腔韵方面都表现出独特的艺术特点。梅派唱腔的腔音主要有音高性腔音、节奏性腔音、力度性腔音三种；梅派唱腔的腔音列以窄腔音列和近腔音列为主，其他的还有变体窄腔音列、小近腔音列、小腔音列、大腔音列、宽腔音列、超宽腔音列。梅派唱腔还拥有其独特的腔韵，主要有句头韵和句尾韵两种。

梅派唱腔具有中和的音乐美学观，这主要表现在自然之美、寓浓于淡、渐变之美和刚柔并济四个方面。梅派唱腔的特性旋法可以概括为四种，即“六度、四度跳进及五声性邻音级进”、“五声性邻音级进”、“四度跳进与五声性邻音级进”和“高音 mi-中音 la 的五度跳进与五声性邻音级进”。梅兰芳唱腔旋律的音调特征可以总结为：1、独特的“上行-下滑”型尾音；2、倚音是主要的腔音类型；3、唱腔旋律简洁；4、唱腔音区较高、音调上行、多大跳连接；5、音乐色彩明亮；6、旋律婉转流畅。梅派唱腔的伴奏简洁朴实，与唱腔形成不可分割的整体；梅派唱腔具有优雅、大方、明亮的艺术风格。

总之，梅派唱腔艺术质朴清新的特点，使得梅派唱腔与程砚秋唱腔的悲戚抑郁、尚小云唱腔的铿锵刚健、荀慧生唱腔的俏丽活泼相比，显得较为平淡，所以常常被人称为是“没派”，认为其没有特点，其实“没”特点也正是其突出的特点，只不过

因为梅派唱腔典范性的意义，其特点才被人们所忽视。

梅兰芳唱腔艺术所取得的成就将京剧旦角艺术推向新的艺术高峰，他开创了一个旦角艺术流派兴旺发展的新时代，继梅兰芳之后的程砚秋、尚小云、荀慧生等旦角艺术流派相继产生，他们共同营造了京剧发展的鼎盛时代。

梅兰芳唱腔艺术流派在历史上曾经新作辈出，新腔也源源不断的被创制出来，其所获得的较高成就，将京剧旦角唱腔艺术推进到一个崭新的高度。如今梅派京剧唱腔艺术虽然以原样传承、变化传承、因素传承三种传承方式得到延续和传播，但是这些传承方式都只是对唱腔被动的继承，而唱腔本身没有得到发展。而在原样传承中只有数量有限的代表剧目被保存下来，有不少代表剧目已经失传，因此梅派京剧艺术的现状是萎缩的，发展是停滞。

从梅兰芳唱腔艺术流派的兴盛与衰落历程可以得到启示：梅兰芳唱腔艺术流派是以梅兰芳为中心的唱作群体综合性一元化创作方式的产物。梅兰芳的琴师徐兰沅、王少卿等，是唱腔的伴奏者，同时也担负着创腔的职责，他们与梅兰芳一同完成了其独特唱腔风格的创造，还创制了【南梆子】、【反二黄原板】、【反二黄导板】、【反西皮二六】等新腔，丰富了京剧旦角唱腔的种类。梅兰芳在齐如山等人的帮助下，创造了“歌舞并重、唱做合一”的艺术形式，使歌唱与舞蹈严密而和谐的结合成为梅派京剧艺术的特色。

新中国成立之后的上世纪 50 年代开始，戏曲导演制代替了梅兰芳时代的“明星制”，演员的中心地位逐渐被彻底颠覆，实现了当时所主张的“旧时代戏曲看人不看戏，于今要大家看戏不看人”的戏剧改革指导思想。新的创作体制是一种多元分裂的创作模式，这种制度下戏曲的创作表现出分工的高度细致化，出现了编剧、作曲家、舞美、服装师、灯光师等等多种创作分工，他们各司其职、各美其美。

这种新的创作机制中，创作主体的多元分化，与传统戏曲艺术流派生成所必需的综合性一元化创作机制相违背，戏曲艺术流派的生成也就成了几乎不可能实现的“奢望”了。所以，为了挽救衰落的戏曲艺术，必须继承传统的综合性一元化的创作体制。

参考文献

论著:

- 1 于会泳.腔词关系研究.据上海音乐学院民族音乐理论系 1963 年油印教材翻印本。
- 2 齐如山.国剧漫谈.台北:联经出版社,1979 年
- 3 齐如山.京剧之变迁.台北:联经出版社,1979 年
- 4 齐如山.梅兰芳艺术之一班.台北:联经出版社,1979 年
- 5 徐兰沅口述.唐吉记录整理.徐兰沅操琴生活.北京:中国戏剧出版社,1980 年
- 6 刘吉典.京剧音乐概论.北京:人民音乐出版社,1981 年
- 7 缪天瑞等主编.中国音乐词典.北京:人民音乐出版社,1985 年
- 8 何为.戏曲音乐散论.北京:人民音乐出版社,1986 年
- 9 鲍昌主编.文学艺术新术语词典.天津:百花文艺出版社,1987 年
- 10 王向峰主编.文艺美学辞典.沈阳:辽宁大学出版社,1987 年
- 11 王耀华.福建南音初探.福州:福建教育出版社,1989 年
- 12 许姬传.许国航.胡金兆.赵荣琛.徐凌云.宋长荣.张静榕.向家炳.中国四大名旦.石家庄:河北人民出版社,1990 年
- 13 杨予野.京剧唱腔研究.沈阳:春风文艺出版社.辽宁教育出版社,1990 年
- 14 中国人民政治协商会议北京委员会编.京剧谈往录(续编).北京:北京出版社,1991 年
- 15 庄永平.潘方圣.京剧唱腔音乐研究.北京:中国戏剧出版社,1994 年
- 16 梅兰芳.周信芳诞辰 100 周年纪念委员会学术部主编.梅韵麒风——梅兰芳周信芳百年诞辰纪念文集.北京:中国戏剧出版社,1996 年
- 17 王耀华.中国传统音乐概论.第四版.福州:福建教育出版社,2003 年
- 18 黄育馥.京剧·跷和中国的性别关系.北京:生活读书新知三联书店,1998 年
- 19 齐如山.国剧汇考.沈阳:辽宁教育出版社,1998 年
- 20 齐如山.齐如山全集.北京:中国戏剧出版社,1998 年
- 21 安志强撰文.许俊德编选记谱.尚小云唱腔选集.第二版.北京:中国戏剧出版社,1998 年
- 22 张庚主编.中国京剧史(上、中、下卷).北京:中国戏剧出版社,1999 年

- 23 武俊达.戏曲音乐概论.北京:文化艺术出版社,1999年
- 24 苏移.中国京剧剧谚选注.北京:中国戏剧出版社,1999年
- 25 梅兰芳.移步不换形.天津:百花文艺出版社,2000年
- 26 梅兰芳口述.徐姬传等整理.舞台生活四十年.梅绍武.屠珍等编撰.梅兰芳全集(第一卷).第二版.石家庄:河北教育出版社,2001年
- 27 梅兰芳演出剧本选.梅绍武.屠珍等编撰.梅兰芳全集(第二卷).第二版.石家庄:河北教育出版社,2001年
- 28 梅兰芳.梅兰芳戏剧散论.梅绍武.屠珍等编撰.梅兰芳全集(第三卷).第二版.石家庄:河北教育出版社,2001年
- 29 梅兰芳.东游记.我的电影生活.梅绍武.屠珍等编撰.梅兰芳全集(第四卷).第二版.石家庄:河北教育出版社,2001年
- 30 赵志安.京胡伴奏艺术研究.[福建师范大学博士论文].2002年
- 31 王芷章.中国京剧编年史(上).北京:中国戏剧出版社,2003年
- 32 费玉平.京剧唱腔句法与作品分析.北京:中国戏剧出版社,2004年
- 33 徐城北.梅兰芳艺术谭.南京:江苏教育出版社,2005年
- 34 逯兴才主编.戏曲导演教程.北京:文化艺术出版社,2005年
- 35 王耀华等著.中国传统乐谱学.福州:福建教育出版社,2006年:第690页
- 36 孙从音.中国戏曲创腔导论.上海:上海音乐出版社,2007年
- 37 叶秀山.古中国的歌.北京:中国人民大学出版社,2007年
- 38 吴国钦.论中国戏曲及其他.长沙:岳麓出版社,2007年
- 39 谱例选自卢肃主编.中国戏曲音乐集成·北京卷(上).北京:北京出版社
- 40 中国艺术研究所《戏曲研究》编辑部.戏曲研究(第九辑).北京:文化艺术出版社

乐谱文献

- 41 荀令香编.万如泉.万凤姝记谱.荀慧生唱腔选集.北京:中国戏剧出版社,1998年
- 42 梅兰芳四十三个剧目唱腔片段集.梅葆琛.林映霞等编撰.梅兰芳全集(第五卷).第二版.石家庄:河北教育出版社,2001年
- 43 梅兰芳流派剧目荟萃.梅兰芳十出代表剧目曲谱.梅葆琛.林映霞等编撰.梅兰芳全集(第六卷).第二版.石家庄:河北教育出版社,2001年

- 44 梅兰芳《穆桂英挂帅》曲谱演出本.梅兰芳《生死恨》曲谱演出本.梅兰芳唱腔选集音响整理本.梅葆琛.林映霞等编撰.梅兰芳全集(第七卷).第二版.石家庄:河北教育出版社,2001年
- 45 刘天华.梅兰芳歌曲谱.梅葆琛.林映霞等编撰.梅兰芳全集(第八卷).第二版.石家庄:河北教育出版社,2001年

论文:

- 46 沈洽.音腔论.中央音乐学院学报,1982年,第4期:13-21页
- 47 刘富琳.中国传统音乐“口传心授”的传承特征.音乐研究,1999年,第2期:第71-77页
- 48 吴乾浩.流派千秋与流派积弊——中国戏曲世纪回顾与展望.福建艺术,2001年,第1期
- 49 刘正维.戏曲音乐三绝.中央音乐学院学报,2002年,第一期:第30-38页
- 50 钮鏢.翁思再.关于<大唐贵妃>的通信.上海戏剧,2003年,第8期:第25-26页
- 51 刘正维.皮黄腔的个性.黄钟-武汉音乐学院学报,2004年,第4期:45-53页
- 52 杨敏.评剧流派成因浅析.戏剧文学,2004年,第2期
- 53 董维松.论润腔.中国音乐,2004年,第4期:第62-74页
- 54 郭元.阿奥·帕特的拼贴艺术——<信条>为钢琴,合唱和伴奏.音乐探索,2005年,第3期:第65页
- 55 傅谨.东方艺术的身份确认——梅兰芳1930年访美的文化阐释.中国京剧,2007年,第10期
- 56 李维康.京剧发展要走大路——我演梅派戏的点滴与认识.中国戏曲学院学报,2007年,第8期:11-15页
- 57 王耀华.中华文化为‘母语’的音乐教育的意义及其展望.王耀华.王耀华文集,上海:上海音乐出版社,2007年
- 58 王思琦.中国当代流行音乐与社会文化环境互动关系研究.音乐研究,2008年,第1期:第81-86页
- 59 陆海.拼贴——鲜为人知的音乐创作手法.歌剧,2008年,第1期
- 60 王耀华.论“腔音列”(上).音乐研究,2009年,第1期:5-14页
- 61 吴迎.梅兰芳演唱艺术的形成与发展.中国唱片上海分公司出版《梅兰芳老唱片全

集》所附图书第 38-51 页。

- 62 王耀华.戏曲艺术流派的形成、现状与启示.当代戏剧, 2009 年, 第 1 期: 第 34-35 页

音响资料:

- 63 1923 年梅兰芳百代公司录音《西施》“西施女生长在苎萝村”(【西皮慢板】)
- 64 1924 年梅兰芳日本蓄音器公司录音《天女散花》“祥云冉冉波罗天”(【西皮导板】、【西皮慢板】)
- 65 1925 年梅兰芳百代公司录音《廉锦枫》“遭不幸老严亲穷边丧命”(【西皮慢板】)
- 66 1928 年梅兰芳胜利公司录音《宇宙锋》“初嫁匡门心好惨”(【西皮慢板】)
- 67 1929 年梅兰芳高亭公司录音《俊袭人》“没奈何且把这女红来整”(【西皮慢板】)
- 68 1931 年梅兰芳百代公司录音《丁山打雁》“娇儿打雁无音信”(【西皮导板】【西皮慢板】)
- 69 1935 年梅兰芳百代公司录音《玉堂春》“玉堂春跪至在督察院”(【西皮导板】【回龙】【西皮慢板】【西皮原板】)
- 70 1920 年梅兰芳百代公司录音《汾河湾》“儿的父投军无音信”(【西皮原板】)
- 71 1924 年梅兰芳胜利公司录音《洛神》“我这里拾翠羽斜插云鬓”(【西皮原板】【西皮二六】【西皮流水】【西皮散板】)
- 72 1928 年梅兰芳胜利公司录音《玉堂春》“公子二次把院进”(【西皮原板】)
- 73 1929 年梅兰芳高亭公司录音《凤还巢》“本应当随母亲镐京避难”(【西皮原板】)
- 74 1929 年梅兰芳蓓开公司录音《宇宙锋》“老爹爹发恩德将本修上”(【西皮原板】)
- 75 1920 年梅兰芳百代公司录音《虹霓关》“见此情不由人心中暗想”(【西皮二六】)
- 76 1923 年梅兰芳百代公司录音《霸王别姬》“劝君王饮酒听虞歌”(【西皮二六】)
- 77 1926 年梅兰芳高亭公司录音《天女散花》“云外的须弥山色空四显”(【西皮二六】)
- 78 1929 年梅兰芳大中华公司录音《春灯谜》“尊声夫人听奴禀”(【西皮二六】)
- 79 1929 年梅兰芳大中华公司录音《红线盗盒》“红线女近前来一言告禀”(【西皮二六】)
- 80 1929 年梅兰芳蓓开公司录音《太真外传》“挽翠袖近前来金盆扶定”(【西皮二六】)
- 81 1931 年梅兰芳百代公司录音《霸王别姬》“劝君王饮酒听虞歌”(【西皮二六】)
- 82 1931 年梅兰芳新乐风公司录音《西施》“提起了吴宫心惆怅”(【西皮二六】)

- 83 1932 年梅兰芳长城公司录音《俊袭人》“好男儿在青春竟无志气”(【西皮二六】)
- 84 1929 年梅兰芳蓓开公司录音《苏三起解》“苏三离了洪洞县”(【西皮流水】)
- 85 1929 年梅兰芳高亭公司录音《凤还巢》“母亲不可心太偏”(【西皮流水】)
- 86 1935 年梅兰芳百代公司录音《三堂会审》“在洪洞住了一年整”(【西皮流水】)
- 87 1923 年梅兰芳百代公司录音《霸王别姬》“看大王在帐中和衣睡稳”(【南梆子】)
- 88 1924 年梅兰芳胜利公司录音《西施》“想当年苕萝村春风吹遍”(【南梆子】)
- 89 1926 年梅兰芳高亭唱片录音《黛玉葬花》“碧玉阶前莲步移”(【南梆子】)
- 90 1928 年梅兰芳胜利公司录音《春秋配》“问君子因甚是荒郊站定”(【南梆子】)
- 91 1929 年梅兰芳大中华公司录音《俊袭人》“见此人不由人自思自忖”(【南梆子】)
- 92 1929 年梅兰芳大中华公司录音《太真外传》“万岁爷把羯鼓一声来响”(【南梆子】)
- 93 1930 年梅兰芳胜利公司录音《三娘教子》“王春娥听一言喜从天降”(【南梆子】)
- 94 1931 年梅兰芳百代公司录音《霸王别姬》“看大王在帐中和衣睡稳”(【南梆子】)
- 95 1931 年梅兰芳新乐风公司录音《春灯谜》“说无缘又何必庙中相遇”(【南梆子】)
- 96 1932 年梅兰芳长城公司录音《红线盗盒》“看承嗣在帐中和衣睡稳”(【南梆子】)
- 97 1920 年梅兰芳百代公司录音《天女散花》“悟妙道好一似春梦乍醒”(【二黄慢板】)
- 98 1923 年梅兰芳百代公司录音《洛神》“云鬓罢梳慵对镜”(【二黄慢板】)
- 99 1924 年梅兰芳日本蓄音器公司录音《西施》“水殿风来秋气紧”(【二黄导板】【二黄回龙】【二黄慢板】)
- 100 1925 年梅兰芳百代公司录音《牢狱鸳鸯》“自那日烧香后身体困倦”(【二黄慢板】)
- 101 1926 年梅兰芳高亭公司录音《西施》“水殿风来秋气紧”(【二黄导板】【二黄回龙】【二黄慢板】)
- 102 1928 年梅兰芳胜利公司录音《西施》“坐春闺只觉得光阴似箭”(【二黄慢板】)
- 103 1929 年梅兰芳大中华公司录音《六月雪》“未开言不由人泪如雨下”(【二黄慢板】)
- 104 1929 年梅兰芳蓓开公司录音《刺汤》“桥楼上打罢了初更尽”(【二黄导板】【二黄回龙】【二黄慢板】)
- 105 1929 年梅兰芳蓓开公司录音《祭江》“想当年截江事心中悔恨”(【二黄慢板】)
- 106 1934 年梅兰芳胜利公司录音《三娘教子》“我哭，哭一声老薛保”(【二黄散板】【二黄碰板】【二黄慢板】)
- 107 梅兰芳电影《贵妃醉酒》“海岛冰轮初转腾”(【四平调】)
- 108 1935 年梅兰芳高亭公司录音《游龙戏凤》“自幼儿生长在梅龙镇”(【四平调】)

- 109 1920 年梅兰芳百代唱片录音《黛玉葬花》“若说是没奇缘偏偏遇他”(【反二黄慢板】)
- 110 梅兰芳录音、梅葆玖配像《女起解》“崇老伯他说是冤枉能辨”(【反二黄慢板】)
- 111 1925 年梅兰芳百代公司唱片录音《祭塔》“未开言不由娘珠泪双流”(【反二黄慢板】)
- 112 1934 年梅兰芳胜利公司录音《六月雪》“没来由遭刑宪受此大难”(【反二黄慢板】)
- 113 梅兰芳电影《宇宙锋》“我这里假意儿懒睁杏眼”(【反二黄慢板】)
- 114 1931 年梅兰芳新乐风公司录音《太真外传》“九华帐拥绣衾方才睡稳”(【反二黄慢板】)
- 115 1952 年梅兰芳《凤还巢》剧场实况录音梅兰芳唱腔
- 116 1953 年梅兰芳《霸王别姬》剧场实况录音梅兰芳唱腔
- 117 1953 年梅兰芳《宇宙锋》剧场实况录音梅兰芳唱腔
- 118 1953 年梅兰芳《洛神》剧场实况录音梅兰芳唱腔
- 119 1953 年梅兰芳《西施》剧场实况录音梅兰芳唱腔
- 120 1954 年梅兰芳《贵妃醉酒》剧场实况录音梅兰芳唱腔
- 121 1959 年梅兰芳《穆桂英挂帅》剧场实况录音梅兰芳唱腔
- 122 上海音像出版社发行 VCD《大唐贵妃》梅葆玖唱腔
- 123 李维康《游龙戏凤》“自幼儿生长在梅龙镇”
- 124 李维康“2006 年建设之春春节戏曲晚会”录像《武家坡》“指着西凉高声骂”(【西皮二六】)
- 125 陈其萍 2005 年第十二届 CCTV 全国青年歌手大奖赛录像歌曲《梅兰芳》

攻读学位期间承担的科研任务与主要成果

一、论文

- 1、《大调曲子【码头调】与〈借云馆曲谱·马头调〉之比较》，发表于《黄钟》2008 年第 3 期。
- 2、《大调曲子社会性别研究》，发表于《信阳师范学院学报》2008 年第 3 期。
- 3、《琴曲〈广陵散〉与汉代大复仇精神》，发表于《南都学坛》2008 年第 4 期。
- 4、《北京京剧票房票友活动调查报告》，发表于《福建论坛》2008 年社科教育版。
- 5、《多元文化语境下的中国传统音乐》，发表于《南阳师范学院学报》2009 年第 1 期。

二、译著

合作翻译《实证音乐学》，埃里克·克拉克、尼古拉斯·库克等著，英国牛津大学出版社 2004 年出版。中国戏剧出版社即将出版。本人翻译六万字以上。

三、著作

王耀华主编、仲立斌副主编《中国传统艺术论》，中国戏剧出版社即将出版。

致谢

三年前我冒然闯入了一个崭新的世界——福建师范大学，在这里我开始了也许是今生最后一段学生生涯。这里有许多可敬的师长，他们渊博的知识给我以滋养；这里也有不少可亲的同学，他们分享我的欢乐，同时也在论文写作最艰苦的时候给我以鼓励和支持。

首先要感谢我的导师王耀华教授。由于他的教导，才使我的专业知识在这三年的时间中获得较大的长进。在我论文的选题、写作和修改过程中，他给我极大帮助，才使我的论文得以顺利完成。尊师严谨的治学态度、勤奋的钻研精神、高尚的品格，将是我人生永远的楷模。

还要感谢蓝雪霏教授，在她的田野调查与记谱、中国少数民族音乐等课程中，我收获了很多，并且获得了很大启发。感谢北京 85 岁高龄的京剧老艺术家李毓芳老师，她总是给我以无私的帮助，虽然她长期受到病痛困扰，但是对我却是有求必应，无论何时登门，她都热情接待；无论何时打电话向她请教，她都有问必答。也要感谢梅葆玖先生和吴迎老师，在论文写作过程中，他们也给予了我帮助。

感谢我的父母和家人，三年来我的一切欢乐和忧愁始终都紧紧连接着他们的牵挂，他们的关爱也是我三年来坚持不懈的动力。

最后还要感谢可亲的明霞老师，以及福建师范大学音乐学院任何一位给与过我帮助的老师、同学，你们的教导和关心，将成为我今后前进的动力。

个人简历

仲立斌，女，汉族，出生于1972年4月7日，籍贯河南南阳方城县。1993年毕业于河南大学音乐系音乐教育专业，获得学士学位；1999年至2002年进入河南大学音乐学院学习，并获得文学硕士学位，专业方向为音乐史论，导师赵为民、朱敬修。



本人于1993年至2006年一直任教于河南南阳师范学院音乐系，担任中国音乐史、西方音乐史、音乐作品分析等课程的教学。教学之余的科研工作中，曾主持河南省教育厅、河南省社科联、南阳师范学院的科研或者调研课题，对河南说唱、民歌等传统音乐进行调查和研究，为博士阶段的学习奠定了基础。