

天津音乐学院

硕士学位论文

从《锁麟囊》看程砚秋唱腔的美学特征

姓名：李怡

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：杨雁行

20071125

中文摘要

程砚秋是中国京剧鼎盛时期的一位卓有成就的旦行青衣表演艺术家，尤以创立别具一格的程派唱腔为世人称道。程砚秋一生所取得的卓越成就是京剧艺术近百年来所达到的高峰之一。他一生的艺术实践不仅对京剧旦行，同时也对整个戏曲艺术的发展，产生着深远的影响。程砚秋在一系列的剧目中，塑造了一大批个性鲜明、优美动人的妇女形象，她们娴静善良而又坚韧顽强，在苦难的生活中从不屈服，虽然大多以悲剧命运告终，但那高尚的气节和情操，给观众留下的深刻的印象。

程砚秋是京剧艺术的革新家，无论是传统剧目还是新编剧目，他都不因循守旧，墨守成规，而是要根据自己对人物的理解，予以改造和加工，使人物形象丰满而有新意。

本文从程派代表剧目《锁麟囊》入手，分析唱腔和演唱中的特点，从而进行美学层面的归纳。第一部分是对程砚秋艺术经历的概述，归纳了他艺术发展的四个时期。第二部分是对程派剧目《锁麟囊》剧本和音乐形态的分析。第三部分是对程派美学特征的研究，着重运用美学的基本原理，对程派唱腔和演唱的美学基本特征提出在准确精炼、符合科学观念的新观点。

关键词：《锁麟囊》 唱腔分析 创腔 演唱 美学

Abstract

Cheng Yanqiu was one of the highly successful Dan Qing Yi performing artists of China Peking Opera in its peak, particularly known for the creation of “Cheng School” of singing. The outstanding achievements made by Cheng Yanqiu in his life had created great influence on not only on the practice art of Dan, but also on the development of the arts throughout the Peking Opera. In his life Cheng Yanqiu had played in a series of repertoire, shaping a large number of distinct personality, graceful and inspiring image of women, who possess good tenacity and perseverance in the life of misery; although most of them have ended in tragic fate, they have noble integrity and character, which has left the audience a deep impression.

Cheng Yanqiu had also made innovation in Peking Opera, whether traditional operas or New repertoire, and he was not conservative, legalistic, but shaped characters according to their own understanding, through transforming and processing, so that the images were of fullness and innovation.

This thesis starts with “Suo Lin Nang”, analyzing the singing characteristics, thereby further summarizing aesthetic dimensions. The first part of the thesis deals with life of Cheng Yanqiu according to existing historiography reference, and decides on the phases of Cheng Yanqiu’s arts activities and social activities. The second part of the article analyzes the scenario and music morphology of “Suo Lin Nang”. The third part, applying the basic principles of aesthetics, studies the aesthetic characteristics of Cheng School, comes to accurate, scientific conclusions on the aesthetic features of Chang-qiang and singing of Cheng School.

Key words: “Suo Lin Nang” Chang-qiang analysis singing aesthetics

天津音乐学院

学位论文原创性声明

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

学位论文作者签名：

签字日期： 年 月 日

学位论文使用授权书

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

（保密的学位论文在解密后使用本授权书）

学位论文作者签名：

导师签名：

签字日期： 年 月 日

签字日期： 年 月 日

第一章 引言

在我国戏曲艺术史上，京剧的流派繁多、丰富多彩，是一个鲜明的特点。京剧的流派是随着京剧艺术上的纯熟和影响上的扩大而逐步丰富起来的。京剧表演流派的发展过程，从各个行当看来，并不是很平衡的。有些行当的流派丰富一些，有些行当虽然也有不少杰出的表演艺术家，但并没有形成众多的艺术流派；有些行当的流派形成、繁荣得早一些，有些行当则比较晚一点。艺术史上出现流派不是偶然的事情，它在一定程度上反映某个艺术部门发展的客观要求，承前启后，从而对该部门艺术发展有比较深远的影响。

“四大名旦”之一的程砚秋是一位具有卓越成就的京剧艺术大师，他以自己辛勤刻苦的艺术实践和独具风格的艺术创造，丰富了京剧艺术，对京剧艺术能够在不断改革中进入一个辉煌时期，作出了重要贡献。

程派艺术是一个完整的艺术体系。程砚秋在京剧舞台上留下了具有深远影响的人物形象，并不只是通过程派幽怨而又刚劲流利的唱腔来表现，而且也通过同样具有色彩的其他表演手段，才使得这些人物被塑造得分外丰满、完美和独具风范。但是不可否认，表现出鲜明、深沉、动人思想感情的程派唱腔是程派艺术的突出代表。

中国京剧形成二百年，作为标志的四大名旦出现是在二十世纪二三十年代，这个形成是在市场行为下形成的，它并不是成熟的理论化的产物，在此之前并没有流派的理论划分，约定俗成的派别，是由代表人物和代表剧目而形成某派。对流派的真知灼见是建立在大量感性材料的基础上得出的印象，而没有准确的科学涵盖意义。现在对流派的评述，多是文学的描绘，没有范畴的界定，更没有美学层面的表述，本文以程派的唱腔特色为切入点，争取在此领域取得进展和突破。本文所选择的《锁麟囊》是程砚秋先生在艺术的全盛时期创作的一出专属剧目，是他倾注心血最多的一部戏，也是程派剧目中成就最大，最为观众喜爱、上演率最高的一出戏。

目前对程派研究的论著发展不平衡，大体表现在：曲集多、分析少；史料

多、见解少；一般评论多、涉及美学少。

本文运用史学、形态学、美学的方法，从程派代表剧目《锁麟囊》入手，分析其唱腔和演唱中的特点，从而进行美学层面的归纳。第一部分是对程砚秋艺术经历的概述，归纳了他艺术发展的四个时期。第二部分是对程派剧目《锁麟囊》剧本和音乐形态进行全面、系统地分析。第三部分是对程派美学特征的研究，着重运用美学的基本原理，在音乐形态分析的基础上，对程派唱腔和演唱的美学基本特征提出准确精炼、符合科学观念的理论新观点。

第二章 程砚秋的艺术经历

程砚秋（1904—1958年），中国杰出的京剧旦行表演艺术家，青衣程派创始人。

第一节 艺术的准备期

2.1.1 艺术活动

程砚秋 1904 年 1 月 1 日诞生于北京小凤翔胡同。1910 年开始学艺。

由于生活艰难，母亲托氏便托人介绍，将程砚秋写给荣蝶仙为徒程砚秋正式学艺后，先练武功，并从荣春亮习武生。一年后向名武生教师丁永利学《挑华车》。后因扮相秀丽，改从陈桐云习花旦，练跷工，学《打樱桃》、《打杠子》、《铁弓缘》。之后因嗓音极佳，又改学青衣，师从陈啸云，学《彩楼配》、《别宫祭江》、《祭塔》及《宇宙锋》。¹这些训练不仅练就了程砚秋过人的技艺，也开扩了他的艺术道路。程砚秋初次登台时，便以文武各功稳健而博得内外行家一致赞扬和关注。

1915—1916 年间，程砚秋先以借台学艺的身份，在浙慈会馆参加名票房“春阳友会”的演出。当时余叔岩因倒仓也常在此参与演出。因此程砚秋在这里得到不少舞台实践和观摩名家名票演出的机会。不久就正式参加营业演出，在丹桂茶园为赵桐珊（芙蓉草）唱开场戏，边学边演。因嗓音高亢如陈德霖，被刘鸿声邀请入鸿奎社，与之配演《辕门斩子》等；又应晚年的孙菊仙之约，为他配演《朱砂痣》、《桑园寄子》，颇受好评。程砚秋在学戏期间便开始参加舞台演出，目的虽然是为师父赚钱，但在客观上也为程砚秋积累了舞台经验，与演员和观众都有了接触的机会，在人们心目中留下了良好的印象。程砚秋的夫人果素瑛讲过她的父亲果湘林当时对程砚秋的评价：“……不知是谁家的男孩儿，唱《玉堂春》，听他嗓子还没变过来呢，可真不错，有出息！……”最重要的是，在这期间他结识了对他一生起了重要作用的恩师——罗瘿公²。

¹ 萧晴《程砚秋传略》，载《程砚秋艺术评论集》，中国戏剧出版社，1997年版。

² 罗瘿公（1872—1924），名惇勰，字揆东，号瘿公。广东顺德人。生于北京。早年就读于广雅学院，与陈千秋、梁启超等同为康有为弟子。光绪二十九年中副贡任邮传部郎中，辛亥革命后历任总统府秘书、国务院参议、礼制馆编纂等闲职。后不满官场黑暗，决意脱身政界寄情于声咏歌场，从戏曲、诗书中寻求精神寄托。先和王瑶卿、梅兰芳结为挚友，后与程砚秋交谊尤深。罗瘿公素负诗名、兼善书法。除创编多种剧本外，还有《瘿庵诗集》、《鞠部丛谭》、《庚子国变

2.1.2 恩人罗公

变声在梨园中称为“倒仓”。变声是男子身体发育的必经阶段，倒仓期间对男演员来说非常的关键，如果能顺利渡过这个关卡对以后的艺术道路不会有多在影响，但如果在这段时间嗓子得不到很好的保养，便有可能再也难登舞台。程砚秋在未出师门时就开始变声了。1917年，十三岁的程砚秋因进入发育期而倒仓。荣蝶仙给程砚秋安排了繁重的演出任务，并拿了上海戏院六百元一月的包银，要程砚秋去上海演出。如果这时程砚秋继续演出，那么这将对他的嗓子的毁灭性打击。

就在这千钧一发的危难关头，罗瘿公挺身而出，经过多方奔走交涉，最后以七百元的借款作为出师的赔偿费用，解救了正处在水火之中的程砚秋。随后把程砚秋接出荣家，安顿在北芦草园9号。

使程砚秋脱离荣蝶仙，只是罗瘿公给程砚秋的帮助之一，也是帮助的开始。从那以后，程砚秋从学艺到和生活中的日常事务都由罗瘿公负责。在随后的与罗瘿公交往的时间里，程砚秋不仅得到经济上的保障，更重要的是罗瘿公给程砚秋创造了一个绝佳的学习环境，并使他开阔了艺术视野，为程砚秋在重归舞台后能够跃然成家打下了坚实地艺术基础。

精学京剧

为保证让程砚秋安全渡过变声期，罗瘿公决计让他暂时脱离舞台生活，同时创造条件，使他能够继续延师深造。指定他拜王瑶卿、梅兰芳等人为师，从艺术上给程砚秋以熏陶。在随后的三年里，罗瘿公一边请中医给程砚秋调治嗓子，一边给他规定严格的课程表，“上午练声，阎岚秋先生（著名武旦、刀马旦，艺名“九阵风”）教刀马，打武把子。下午与乔惠兰（著名昆旦）、谢昆泉、张云卿先生（均为著名昆曲笛师）学习昆曲。夜间到王瑶卿先生家学京剧……”。³

1919年，程砚秋嗓音开始恢复，罗瘿公又命他拜梅兰芳为师。梅兰芳对程砚秋格外关照，除了日演常传授技艺之外，只要自己有戏上演，都留出一个固定的座位给程砚秋观摩。程砚秋陪梅兰芳演过《上元夫人》、《天仙配》、《大观园》、《打金枝》等戏，虽然因为条件所限只能扮演宫女、丫环等龙套角色。

博学其他艺术

记》等著述问世。

³ 引自《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社2003年版。

除了正常和京剧技艺的学习之外，罗瘿公还给程砚秋提供许多接触其他艺术形式的机会。如，他在给程砚秋制定的课程表中，就规定“每周一、三、五到平安电影院看电影”⁴。可见，让程砚秋每周看三次在当时还是新兴艺术的电影，说明罗瘿公在艺术上并不保守。

一个演员在专业知识和文化素养方面都应该做艰苦的努力。如王瑶卿、梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、周信芳等人都能书善画，随大师们学习过丹青，这种艺术熏陶对他们的表演艺术来说是极有裨益的。

程砚秋当时只在六岁那年读过半年的私塾，随后被迫辍学，所以他的文化功底并不深。旧社会许多京剧演员都没有文化，学戏主要是口传心授，自己看不懂剧本唱词，便不能深入地研究剧本和分析人物角色。罗瘿公深知文化对演员的重要性，便亲自给程砚秋讲诗词歌赋，教授书法。罗瘿公是民初的名士，本人是诗人和书法家，程砚秋在他的指导下自然进步很大。罗瘿公又介绍他从名画家汤定之学画，从名武术家高紫云学拳、剑等。与其他艺术门类的接触，大大地拓宽了程砚秋的艺术视野，提高了文学修养，更培养了高尚的美学情趣，为日后的艺术创造作了充分的准备。

罗瘿公对程砚秋的帮助是全方位的，不仅表现在遇难之时的无私援助、学艺阶段的悉心教导，更表现在复归舞台之后的倾力辅佐。在程砚秋演戏生涯的早期，除了上演的传统剧目之外，据不完全统计，从1922年二月到1924年六月，两年多的时间里，他为程砚秋写了十几个剧本，计为：《梨花记》、《孔雀屏》、《花舫缘》、《红拂传》、《玉镜台》、《风流棒》、《鸳鸯冢》、《赚文娟》、《玉狮坠》、《青霜剑》、《金锁记》、《龙马姻缘》等。

1919年，程砚秋嗓音开始恢复，罗瘿公命他拜于梅兰芳门下。在观摩梅兰芳的演出之外，还陪他演《天河配》、《上元夫人》等戏。

1920年，程砚秋搭入高庆奎先生的庆兴社，与郝寿臣、侯喜瑞、朱素云等名角同台，同时搭俞振庭的双庆社，与余叔岩同台演出《弓砚缘》、《六月雪》、《玉堂春》、《刺汤》等，还露演了昆曲《惊梦》、《闹学》。7月，梅兰芳为程砚秋编演《御碑亭》，演于华乐戏院。又在广德楼和庆乐戏院分别上演《樊江关》和昆曲《奇双会》。8月，程砚秋与谭小培于华乐戏院合演《汾河湾》。

1920年11月，南通张謇委托欧阳予倩成立戏曲学校，程砚秋代表梅兰芳前往祝贺。12月10日，程砚秋在南通更俗剧场上演梅兰芳亲授的《贵妃醉酒》一

⁴ 同上。

剧。

此后，各班社得知程砚秋嗓音已渐恢复，均纷纷约请。

第二节 艺术的初创期

这一时期是从 1922 年至 1932 年。从程砚秋排演新戏到去欧洲游学之前。

2.2.1 艺术成就

程砚秋在这一时期的代表剧目有：《红拂传》、《青霜剑》、《鸳鸯冢》、《金锁记》、《朱痕记》、《梅妃》、《文姬归汉》、《碧玉簪》和《荒山泪》、《春闺梦》等。这些剧目多是罗瘿公和金仲荪两位先生的作品。通过这些新编的剧目以及《玉堂春》、《贺后骂殿》、《汾河湾》、《审头刺汤》、《三娘教子》、《四郎探母》等传统剧目，树立了程派的艺术风格。他的声腔和表演，在这一阶段已经成形。

20 世纪 20 年代，京剧旦角在梅兰芳的影响下纷纷排演新戏，罗瘿公引导他要开辟自己的戏路，明确指出：一定要编演“情节戏”，要“有头有尾”地唱，并告诫程砚秋一定要钻研唱腔、唱法。这两点体现出罗瘿公的戏剧观点，并对程砚秋演戏的方向以及流派的形成来说，都在某种程度上有指导作用。

对程砚秋艺术发展起重大作用的另一位人物是著名京剧旦角演员、京剧教育家王瑶卿。程砚秋倒仓期间王瑶卿就鼓励他，指引他：要闯、要创才有出路。所谓“闯”、“创”，就是要在总结前人经验的基础上，“扬长避短”地发展自己。

于是从 1922 年起，在罗瘿公、王瑶卿的大力帮助下，程砚秋开始编演自己的新戏。从 1922—1924 年 4 月罗瘿公病逝的两年多时间里，他以平均两月一出的速度编著了共十二个新剧目，计有：《梨花记》、《孔雀屏》、《龙马姻缘》、《花舫缘》（1922 年）、《红拂传》、《玉镜台》（又名《花筵赚》）、《风流棒》、《鸳鸯冢》（1923 年）、《赚文娟》、《玉狮坠》、《青霜剑》及《金锁记》（1924 年）等。其中有正剧、喜剧，也有悲剧。其题材多为儿女恋情戏，并多以大团圆为结局，内容从各侧面写男女婚姻问题、社会问题，对封建婚姻进行针砭。《鸳鸯冢》是程砚秋上演的第一出悲剧，剧情通过一对恋人的死，控诉包办婚姻的罪恶，宣扬婚姻自主的进步思想。《青霜剑》和《金锁记》是继《鸳鸯冢》之后上演的第二、第三出悲剧。后来程砚秋以擅演悲剧著称，即发轫于此。但《青霜剑》和《金锁记》将矛头指向土豪劣绅和贪官污吏，从思想内容上比同期的其他剧目更具教育意义，更具感染力，从而被程砚秋誉为最能体现罗瘿公“高尚思想的”。

“最胜利”的作品。它们与《红拂传》同属于这一时期的代表剧目。

正当程砚秋以异军突起之势，开始在京剧舞台崛起时，罗瘿公却于 1924 年病逝，令程砚秋悲痛不已。

从 1924 年至 20 世纪三十年代初，程砚秋除继续上演一批传统剧目和已有的本戏之外，又排演了金仲荪为之编写的九个剧目，计有：《碧玉簪》（1924 年）、《聂隐娘》、《梅妃》、《沈云英》（1925 年）、《文姬归汉》、《斟情记》（1926 年）、《朱痕记》（1927 年）、《荒山泪》（1930 年）和《春闺梦》（1931 年）。

罗瘿公的逝世在艺术上对程砚秋是个沉重的打击，程砚秋曾在这段时间对夫人果素瑛说：“现在咱们要另起炉灶了。”⁵罗瘿公逝世后，嘱托金仲荪继续为程编剧。金仲荪过去从未写过剧本，他给程砚秋推荐的第一个剧目，便是他家乡的婺剧《碧玉簪》。但是王瑶卿并不看好这个剧本，于是程砚秋便自己创腔、安身段。这出戏上演后取得了很大的成功，从此，程砚秋便担负起了创作与表演双重任务，曾经导师王瑶卿只是在剧目成形之后负责鉴定和加以指点。

三十年代前后，程砚秋从思想认识到艺术表现都成熟起来。这一时期，一方面由于受进步思想的影响，另一方面也是受现实生活的教育，特别是二十年代末期，军阀连年混战，广大民众在沉重的税收和战祸中饱受艰辛，间接的思想和直接的现实都深深地刺激了程砚秋，他开始认识到作为一名演员对社会所应付的责任。这些都组成了程砚秋艺术观的一部分。艺术应该为现实服务。1931 年，程砚秋在《我的戏剧观》一文中谈到：“一切戏剧都要（有要）求提高人类生活目标的意义，绝不是用来开心取乐的，绝不是玩意儿”⁶。因而主张上演剧目必须考虑它的思想内容和社会作用，“要从影响于观众的思想 and 行动去分辨”，而不是从“叫好或叫倒好的上头去分辨”观众对这个剧的感情。基于这一认识，程砚秋在这一段时期，编演了许多富于爱国主义和民主主义思想的剧目。他的《文姬归汉》抨击了“软弱外交”和“和亲政策”。冯牧在《秋声漫记》中，曾这样写道：“在抗日战争爆发前夕，程砚秋同志的充满了悲愤激愤之情的歌唱，确实曾经感动过许多当时身居华北的深怀亡国之忧的观众的心。我记得有一次看他的《文姬归汉》，他把蔡文姬的故土之思和自己心中的爱国热情中那样深切地溶合在一起，唱得举座为之动容，许多观众都被他的充满着深情的歌唱所激

⁵ 果素瑛《追忆砚秋生平》，载《程砚秋艺术评论集》，中国戏剧出版社，1997 年版。

⁶ 程砚秋《我之戏剧观》，载《程砚秋戏剧文集》，第 12 页，文化艺术出版社，2003 年版。

动，眼中闪耀着泪光”。⁷

为反对军阀混战，他编演了《荒山泪》和《春闺梦》。《荒山泪》假托明末朱王朝为镇压起义农民，横收暴敛，鱼肉百姓，使张慧珠一家五口家破人亡的故事，表达了广大人民反对不义战争，企求安居乐业的强烈愿望。《春闺梦》则取材于唐代陈陶的诗句：“可怜无定河边骨，犹是春闺梦里人”，通过张氏对新婚丈夫的思念，描写战争“寡人妻、孤人子、独人父母”的罪恶。马叙伦在观看了《春闺梦》后，曾写过一首咏程的绝句：“何必当年无定河，且听一曲眼前歌，座中掩面人多少，检我青袍泪独多。”这首诗准确生动地描写了程砚秋悲剧产生的强烈艺术感染力。

正是由于程砚秋具有对社会强烈的责任感、对当时灾难深重的中国人民的同情，以及对广大妇女善良品性和不屈不挠的斗争精神的热爱，程砚秋在这一时期才着力于悲剧的编演。继《鸳鸯冢》、《青霜剑》、《金锁记》（后改名为《窦娥冤》）之后，又有《碧玉簪》、《梅妃》、《文姬归汉》、《荒山泪》、《春闺梦》以及其后的《亡蜀鉴》等一系列悲剧的剧目，成功地塑造了王五姐、申雪贞、窦娥、张玉贞、梅妃、蔡文姬、张慧珠、张氏、李夫人等众多悲剧人物形象；从而突出地体现了那一个时代的特点。从此，程砚秋便以擅演悲剧著称。

在大批悲剧剧目的艺术实践中，程砚秋的艺术风格便逐步形成、成熟起来，进入他舞台艺术的全盛期。

2.2.2 跃然成家

1922年10月，程砚秋应约首次赴上海，在亦舞台演出。这次演出主要以传统戏为主，除上演《思凡》、《玉堂春》、《女起解》、《能仁寺》、《虹霓关》、《奇双会》等二十几出京昆传统剧目外，还上演了罗瘿公编剧、王瑶卿设计唱腔、身段的新戏《梨花计》及《龙马姻缘》。这次演出以程砚秋文武昆乱不挡、技艺全面获得很大的成功。1923年，他第二次赴沪演出，这一次程砚秋不仅色艺俱佳，表情、做派细腻，更以其在艺术上的创新征服了观众，演出也更为轰动。这次上演的传统戏和新戏都引起了上海观众的强烈反响。传统戏如经王瑶卿加工、改革过的《玉堂春》、《六月雪》和《贺后骂殿》，新戏如《红拂传》、《玉镜台》（又名《花筵赚》）、《鸳鸯冢》、《风流棒》等。由于各剧中新腔叠出，脍炙

⁷ 冯牧《秋声漫记》，载《程砚秋艺术评论集》，第43页，中国戏剧出版社，1997年版。

人口，观众边听边学，纷纷索要唱词，开创了京剧节目单上附印唱词的先例。表演上，各剧也均有创新，各有精彩。至此，程派虽还未形成，但程砚秋的艺术已开始以他的独创性闻名。

两次赴沪演出的成功，证明年仅十九岁的程砚秋已确立了他在观众心中的影响和在京剧界中的地位，跻身于一流艺术家之列。

1927 年，北京《顺天时报》举办“五大名伶晋选新剧”的结果揭晓，刊登了梅兰芳的《太真外传》、尚小云的《摩登伽女》、程砚秋的《红拂传》、荀慧生的《丹青引》和徐碧云的《绿珠》一组照片，这也就是当时评选出来的“五大名伶”：梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生、徐碧云。后来，由于徐碧云的变故，演变成“四大名旦”。1931 年，上海的《戏剧月刊》发表了观众对“四大名旦”的分项评分表，按照评分，次序为梅、程、尚、荀。

这样的排位虽然只是约定俗成，但是从侧面反映出程砚秋独特的艺术追求和风格越来越鲜明，这种独树一帜的风格也越来越得到观众的认可。

第三节 艺术的全盛期

2.3.1 艺术成就

从 20 世纪三十年代初至 1949 年，特别是二十世纪三十年代前后，程砚秋步入他艺术生涯的黄金时期和程派艺术的成熟时期，这是他艺术发展的第二个时期。三十年代初，程砚秋曾去欧洲游学，回国之后，在艺术上又有发展，对自己演过的剧目不断加工整理，力求完美。

“九·一八”事变后，为反对国民党当局的不抵抗政策，他于 1934 年编演了《亡蜀鉴》，借江油关守将马邕惧敌不战而降，其妻李氏谏阻不听，自尽殉国的故事，针砭国民党政府的“退让政策”。这些剧目渲泄了广大人民群众对内忧外患的忧虑和对国内政治的愤懑。

1936 年，程砚秋应约，准备 1937 年 8 月赴巴黎在世界博览会上演出。可惜因七七事变，未能成行。七七事变，北平沦陷。不久，他编演了《费宫人》一剧，但只演数场便遭禁演。之后他便很少登台演出。直到 1940 年，他精心创制的《锁麟囊》首演于上海黄金大戏院。1942 年，为丰富戏路，他排演了《女儿心》，程砚秋饰百花公主，一反悲剧及正工青衣的面目，扎大靠，戴翎子，使双戟；表演上集闺门旦、花旦、刀马旦、武旦及青衣之功底于一身，文武并兼，

唱做并重。可是因为种种原因,《女儿心》只在上海黄金大剧院上演过。

1945 年抗战胜利,他怀着极其兴奋的心情重登舞台,先后为“东北人民还乡”及“赈济桂省灾民”等举行多次义演,力图为惨遭敌人践踏、蹂躏的祖国和人民,做出自己的贡献。1946 年,梅兰芳和程砚秋同时应宋庆龄之邀,在上海中国戏院为中国儿童福利会举行筹款义演;梅兰芳、程砚秋各唱三场。以后,他们又在沪分别举行营业演出,程砚秋在天蟾舞台,分前后两期,其演出六十六天,三十六出戏,几乎囊括了程派艺术的全部优秀剧目,还上演了一出新排的《马昭仪》(翁偶虹编剧)。经达抗战的洗礼、在阔别多年的上海,观众再一次掀起了对程派艺术的热潮,《锁麟囊》连演 20 场,观众仍要求续演。

2.3.2 游学欧洲

为了进一步改革戏曲,加强与世界学术界的交流,1932 年 1 月到 1933 年 4 月,程砚秋曾赴法、德、意及瑞士四国考察欧洲歌剧、戏剧和音乐。在法国世界著名物理学家、科学院院士保尔·郎之万、德国教育部兼艺术部长裴开尔的帮助下,他观摩过歌剧、话剧、舞剧、民间剧以及杂技、马戏等,也欣赏音乐,观摩电影,参观剧场及音乐院校。在参观和学术交流中,他结识并走访了一些国际上知名的艺术家和学者。如巴黎国立大剧场秘书长赖鲁雅、法国著名戏剧家兑勒、教育家班乐卫、表演艺术家都玛、德国著名戏剧家莱茵哈特、柏林大学教授裴开尔、国家剧院总经理休金和国立柏林音乐大学校长布利兹等。程砚秋和欧洲的艺术们,相互介绍了彼此的戏曲和歌剧。他的演讲和即席唱,引起了欧洲戏剧家们对中国戏曲的深厚兴趣,也博得了他们对他个人的赏识和崇敬。这次考察使程砚秋对中、西方戏剧进行了认真的比较,决心回国后,吸收欧洲歌剧之长,从音乐、歌唱、乐队、表演、导演、化妆、灯光、置景等全方位地大力改进中国戏曲并于回国后进行过多方面的尝试;但因限于当时的条件和 1937 年抗日战争爆发而放弃。他在旅欧期间陆续发回的调查报告中,写下了对改进戏曲工作的很多卓越见解,至今仍有重要的参考价值。此报告曾于 1933 年,由世界编译馆北平分馆汇集成册,以《程砚秋赴欧洲考察戏曲音乐报告》定名问世。北平沦陷后,他因屡次拒绝为日伪演出,拒绝参加为敌人做捐献飞机的义演,在北平前门火车站遭日伪寻衅、殴打,他奋力反抗。从此,便从此毅然弃绝舞台,在北平西郊青龙桥隐居务农。

第四节 艺术的深化期

2.4.1 艺术成就

从 1949 年起，程砚秋进入他艺术活动的第三个时期，也是他艺术发展到炉火纯青的晚期。这一阶段，程砚秋对自己上演的剧目，再一次进行了精选，基本上只保留了他得意而又仍有意义的剧目。1951 年，程砚秋编演了他的最后一出新剧《英台抗婚》。该剧侧重刻画祝英台的反抗性格，全剧重点集中在《惊聘》、《拒婚》和《祭坟》三场。1953 年以后，由于身体关系，他演出不多，仅选择适合他的年龄、性格和身体条件的传统折子戏如《三击掌》、《窦娥冤》、《贺后骂殿》、《汾河湾》、《武家坡》等，并一再进行精益求精的加工整理。

1949 年 1 月，北平和平解放，程砚秋当即登台献艺三天，以示庆祝。3 月，出席布拉格“世界和平拥护大会”，深受苏联和东欧各国继承、发展民族艺术的启发。为搞好戏曲工作，他决心赴祖国西北、西南考察地方戏曲，再次组团以流动边演出、边调查。以个人演出收入负担整个调查费用。1950 年，他率团先赴山东，一反过去在大城市演出的惯例，在各中、小城市演出。后因天气原因，只带四人同行去往西北。这次考察前后共历时七个月，跨越了山东、陕西、甘肃、宁夏、新疆和青海六个省区。这期间，程砚秋会见了各地方剧种、曲种的艺术家的演出，并深感中国戏曲和民间音乐的丰富多彩，值得学习、借鉴。在喀什，他发现将要失传的《十二木卡姆》的传人西哈木，并建议将这套珍贵的民族音乐保存、留传。这次调查，是中国戏曲史上第一次有组织、有计划、规模最大、范围最广的调查。调查结束后，程砚秋写了《西北戏曲访问小记》一文，与《关于地方戏曲的调查计划》一并辑入《程砚秋文集》。

1951 年 2 月，程砚秋率团经上海到武汉，溯江而上，赴重庆、昆明等地演出，以完成他的西南地方戏曲调查计划。这次旅行演出，除将所得购飞机一架，捐献给中国军队外沿途还在武汉、重庆等地，参与当地的献机义演。1953 年，程砚秋赴朝鲜参加中国人民赴朝慰问团演出，他的艺术给战斗中国人民军队和朝鲜人民以极大的鼓舞。

同年 1956 年，北京电影制片厂为他拍摄电影《荒山泪》时，影片增加了不少新唱段，记录下了他结合剧情创用的二百多种水袖。这是程砚秋留下的唯一一部影像资料。

1957 年，中央人民广播电台请他与杨宝森合录《武家坡》一剧，两人都在

原有的基础上有所创新。

晚期的程砚秋，致力于教学和总结舞台艺术经验。1955 至 1957 年在中央文化部举办的三届全国戏曲演员讲习会上，为全国各剧种著名演员传授戏曲表演经验和技艺。他所编演的代表剧目，已收入《程砚秋演出剧本选集》、理论著作编入《程砚秋文集》。

2.4.2 社会活动

1949 年，程砚秋作为特邀代表，参加中国人民政治协商会议第一届全体会议。1950 年当选为全国人民代表大会代表。同年。任中国文学艺术界联合会全国委员会委员；中国戏剧家协会理事会主席团委员。1952 年以重新加工整理的《三击掌》，参加第一届全国戏曲观摩演出大会，获荣誉奖。二十年代末期曾创办中华戏曲职业专科学校，并任南京戏曲学院北平分院院长。1953 年起任中国戏曲研究院副院长。1957 年，由周恩来、贺龙介绍，加入中国共产党。

1958 年 3 月 9 日，程砚秋因患心肌梗塞在北京逝世。

程砚秋一生所取得的卓越成就是京剧艺术近百年来所达到的高峰之一。他一生的艺术实践不仅对京剧旦行，同时也对整个戏曲艺术的发展，产生着深远的影响。

第三章《锁麟囊》的剧本分析和唱腔特点

第一节《锁麟囊》的剧本特点

3.1.1 文人编剧

中国戏曲剧本依作者的创作方式，大致可分为两类。一是出于文人之手的案头剧本，其有较强的文学性和可读性。缺点是舞台操作性差，不太宜于表演。如明清两代的传奇本，以用民国以来沿用传奇形式所编写的戏曲剧本。二是民间艺人口耳相传的舞台演出剧本，其动作性强，宜于表演，但文学性较差，词句欠通顺，念白唱词不稳定。如清代以来的梆子、皮黄剧本。

“五四”运动以来，随着戏曲逐渐为知识分子重视和欣赏，一些嗜好戏曲的文人加入京剧创作队伍。在这一条件下，由于文人和演员共同参与了京剧剧本的编改工作，不仅丰富了演出剧目，同时在京剧剧本的思想内容和艺术形式上，均有明显的提高。

《锁麟囊》的剧本作者翁偶虹就是这样一位嗜好京剧的文人。他具有较高的文化素养，同时精于京剧，因此他的戏曲作品具有文学性、表演性兼得的特点。翁偶虹从三十年代初开始从事京剧编剧工作，曾为金少山、李少春、程砚秋、袁世海、宋德珠、叶盛兰、童芷苓、黄玉华、吴素秋等演员以及中华戏曲专科学校、富连成科班编写剧本。翁偶虹共编写剧本（包括移植、整理、改编）100余出，是一位多产的作家。他的剧本创作，十分注重人物的塑造。他很少使用平铺直叙的方式，而是着力于在不同的事件和戏剧矛盾中去揭示人物内在的心理状态。

翁偶虹的剧作，立意深刻、结构严谨，注重人物塑造，宜于舞台演出。由于翁偶虹谙熟舞台、精通表演，他写的戏，唱念做打安排得十分得当。更难得的是，他能够根据演员的特点，在编剧时加以发挥。

3.1.2 因人设戏

在京剧发展的鼎盛时期，很多京剧表演艺术家上演的剧目，除了一些本行当的传统戏之外，还拥有一批自己专属的剧目。这些专属剧目一般体现表演者的艺术风格，是编剧和表演者共同创作的结晶。

专属剧目通常是剧本的创作和舞台的创作分开进行的，一般是在剧本完成之后再由演员填充唱腔和身段。而《锁麟囊》这部戏的特别之处在于，它不仅是

程砚秋的专属剧目，更重要的是它“因人设戏”，在创作之初就有表演者的介入，整部戏都体现了程砚秋的个人意志和艺术追求。

3.1.2.1 剧本是程砚秋的主动选择

据作者翁偶虹回忆，他第一次给程砚秋写的剧本并不是《锁麟囊》，而是一部叫做《瓮头春》的戏。内容是表现一个女招待为了全家的生活，受尽资本家的压榨和顾客的侮辱，而她的丈夫、婆婆、小姑等人却对她毫无同情之心，反而捕风捉影怀疑她的品行，女招待无路可走，只好以死抗争。程砚秋在看过剧本之后肯定了翁的创作才能以及对程派悲剧风格的把握，同时表示自己演的悲剧太多，提出想演一部适合他演唱的喜剧，并把焦循《剧说》里的故事《只尘谭》作为素材提供给翁偶虹。

选择这个故事既有偶然性也有必然性。偶然性：程砚秋 1939 年在山东演出时，正值胶东发大水，他亲眼看到凶猛的洪水使民众遭受的苦难，便萌发了要编演一个以洪水为背景的戏的想法。焦循《剧说》里的故事正提供了这样的创作基础。必然性：一是故事内容轻松，符合程砚秋要演出一部喜剧的要求；二是故事情节有醒世的作用，与程砚秋看重剧目的教化功能一致。《锁麟囊》曲折委婉地表达出了怜悯贫困、同情弱者的人道主义思想，讽刺嫌贫爱富的市侩小人。程砚秋自己就是由贫转富、富不忘贫，扶危济困的人。他曾说：“我就是（薛湘灵）这种人嘛！如果人家有什么困难，我帮助一下，不就过去了嘛！”当时社会贫富差距悬殊，为富不仁者骄奢淫逸，贫困者则衣食无着，这样的剧情也是对当时社会的反映。

3.1.2.2 程砚秋对剧本的加工和改造

因人设戏不仅体现在对《锁麟囊》故事内容的选择上，更重要这是在体现在程砚秋根据表演需要对剧本的加工和改造上。一是对剧情的改造。编剧翁偶虹最初在“寻球见囊”那一场后，安排了一个“回忆身世”的唱段。这个唱段是薛湘灵寻球上楼猛见锁麟囊后，睹物生情，止不住哭起来，卢夫人追问她的身世，薛在讲述中唱了一段〔西皮原板〕。程砚秋认为在这里大段的叙述如果处理不当，节奏拖沓，舞台场面容易沉闷，于是他想出了一个解决办法，他对翁偶虹说：“（把这一段〔西皮原板〕）分做三四节，在每一节是，穿插赵守贞‘三让座’的动作，表现薛湘灵的忆述证实了赵守贞的想像。先由旁座移到上座，再由上座移到客座，最后客位移位到正位。”⁸二是对唱词的改造。京剧中的唱词

⁸ ⁹ 翁偶虹《我与程砚秋》，载《京剧谈往录》，第 83 页，北京出版社，1985 年版。

多是七字句和十字句。程砚秋则希望在唱词格律上有所创造。他建议翁偶虹：“多写长短句。长短句似不规则，实有规则，有纵有收，有聚有散，最后归到旦角唱词的规格上，是完全可以因字生腔的。”⁹于是就有了以下这段新颖别致，文采斐然的唱词：

耳边厢，风声断，雨声喧，雷声乱，乐声阑珊，人声呐喊，都道是大雨倾天。

她泪自弹，声继断，似杜鹃，啼别院，巴峡哀猿，动人心弦，好不惨然。

《锁麟囊》一剧确实是程砚秋与翁偶虹共同努力的结晶。对此，他俩有一段有趣的对话：在演出成功后，翁祝贺程：“没有程腔，就没有《锁麟囊》。”程谦逊而又诚恳地说：“没有剧本，我怎能创出程腔来。”¹⁰

第二节 《锁麟囊》的剧情及主旨

《锁麟囊》的剧情并不复杂，全剧的情节是：登州富豪人家有一女名叫薛湘灵，在出嫁前，母亲赠一特制的锁麟囊，内藏珠宝，喻意早生贵子。大婚之日，花轿中途遇雨，一行人避雨在春秋亭内，另一顶简陋的花轿也来避雨，新娘赵守贞因家境贫困老父无人奉养而悲哀啼哭。薛湘灵了解情况后顿生恻隐之心，将锁麟囊赠与赵守贞，并未留下姓名。雨停后，两人离去，各自赶路。六年之后，登州发大水，薛湘灵一家失散，她独自流落到莱州，在富户卢家当佣人。一日为公子寻球，发现锁麟囊供奉在亭楼的几案上，原来卢夫人便是当年的贫女赵守贞。得知薛湘灵就是当年的赠囊人，卢夫人对薛敬如上宾。不久薛湘灵亲人寻来，一家团聚。

《锁麟囊》这出戏并没有触及深刻的社会问题，在组织戏剧情节时，主要通过人与自然环境，人与社会环境的冲突，揭示出劝人向善这一主题。它以“善恶相报”为主导，通过具体的表现手段鲜明而强烈地表达出了普通大众的人伦常情，并进而在这种世俗的人情味中透露出特定社会历史环境下的意识形态倾向。

当然，《锁麟囊》不是一个单一的道德教化的文本，而是京剧这种来自民间的通俗艺术的一个剧目，更重要的是它依靠其自身的形式魅力才得以体现出其审美价值的。翁偶虹写剧本不过十几天，程砚秋构思唱腔、身段却用了将近一年的时间。程砚秋把全剧分为四个重点：第一是“避雨赠囊”，唱西皮二六流水

¹⁰ 胡金兆《京剧大师程砚秋》，第38页，当代中国出版社，2007年版。

板；第二个重点是“寻球认囊”，有大段二黄慢板；第三重点是“重温往事”，以西皮原板唱长短句；第四重点是“灾后团圆”，西皮二六接“哭头”。

第三节《锁麟囊》的唱腔分析

唱腔是展开剧情、刻画人物形象、表达人物思想感情的重要手段。一般的唱腔根据功能的不同可以分为三种：一是叙述性唱腔，主要用于推进剧情发展，以中等速度的板式运用得较多；二是抒情性唱腔，用于表达人物的心境和内心情感，以慢速的板式运用得较多；三是戏剧性唱腔，适合表现冲突和人物内心激动的情绪，多用快板或散板类板式。同时，唱腔也打着流派的烙印。

3.3.1《锁麟囊》的唱腔布局

唱腔布局是戏曲唱腔的总体设计，它和戏曲文学结构有着密不可分的关系。
场次的介绍

第一场：是老宾相和少宾相的过场戏。无唱。

第二场：薛府上下为小姐的婚事忙碌，薛湘灵查看嫁妆。薛良有共有十句〔二黄散板〕交待自己准备嫁妆的辛劳，薛湘灵唱十句〔四平调〕，薛母有一句〔二黄散板〕。

第三场：赵家父女为家贫，明天出嫁太过寒酸发愁。赵守贞唱六句〔西皮摇板〕，不忍父亲为自己借钱乔筹备嫁妆奔忙，赵禄寒唱两句〔西皮摇板〕，对自己无力为女儿置办嫁妆而心伤。

第四场：表现世人的趋炎附势，并暗示天将下雨，为下一场作铺垫。无唱。

第五场：全剧的重点场次，薛女与赵女同在出嫁时避雨于春秋亭，富家千金的奢华与贫家女子的简陋形成鲜明的对比。贫女因家世而痛哭，惹富女不忍，出于同情，将宝物锁麟囊赠与贫女。后雨停，各自散去。薛湘灵唱七句〔西皮二六〕转五句〔西皮流水〕交待她听到有人在出嫁之日哭泣，心中不解，赵守贞唱四句〔西皮摇板〕交待自己怕被人嘲笑又担心父亲为此哀愁的心情，后薛湘灵又接唱三十二句〔西皮流水〕，逐渐表明赠囊的决心。

第六场：薛湘灵婚礼的过场。无唱。

第七场：众人评论赵家的贫，薛家的富，为以后薛家的败落埋下伏笔。薛良唱两句喧叙性的〔西皮散板〕。

第八场：大水将要来袭，众人慌乱。无唱。

第九场：薛湘灵婚后六年，美满幸福。某日风和日丽，携大器儿回娘家，路

遇洪水，亲人离散。薛湘灵唱三句〔西皮摇板〕，交待回娘家探望的打算和对大器儿的宠爱。唱三句〔西皮原板〕交待回家路上的轻松心情，接两句〔西皮摇板〕交待大水来袭时街上的慌乱情景，接两句〔西皮散板〕忙叫车夫调转回程。

第十场：大水之后，薛家人为与薛湘灵失散伤心。薛母唱两句〔西皮散板〕，表明为女儿的安危担心。

第十一场：周庭训为妻儿遇难哭泣，唱三句〔西皮散板〕，胡杰接唱一句〔西皮散板〕，安慰周庭训。

第十二场：全剧的核心场次。可分为“寻求见囊”、“重温旧事”、“灾后团圆”三部分，先后唱：〔哭头〕，接十四句〔西皮散板〕，交待自己孤身一人的悲惨处境和失去亲人悲痛心情；〔二黄慢板〕转〔二黄快三眼〕，感叹命运的不济；五句〔二黄散板〕，表明莽然见锁麟囊后的复杂心情；十六句〔西皮原板〕转六句〔西皮流水〕，回忆昔日赠囊的情景；穿插三句哭头的共十四句〔西皮二六〕，转〔西皮散板〕，交待与亲人重聚后的激动心情；八句〔西皮流水〕感叹命运的多舛，劝人向善。

3.3.2 《锁麟囊》的形态分析

《锁麟囊》中的主要唱段，用的多是叙述性唱腔，抒情性唱腔很少，严格说来，只有第五场的〔西皮二六〕“春秋亭外风雨暴”和第十二场的〔二黄慢板〕转〔二黄快三眼〕“一霎时把七情俱已昧尽”可算在内。

《锁麟囊》的唱腔根据剧情需要，采用了〔四平调〕、〔西皮原板〕、〔西皮二六〕、〔西皮流水〕、〔西皮散板〕、〔西皮摇板〕、〔二黄慢板〕、〔二黄快三眼〕、〔二黄散板〕等板式。基本每一场只使用一个腔系的板式。纵观全剧，板式的运用都是在传统的基本格式上，借用多种戏曲作曲法，并根据唱词不规整的上下句、排比句等在音乐上加以发挥，从而创作出风格独具的唱腔。

以下，本文将对《锁麟囊》中薛湘灵的唱段形态进行分析。为了能够更对直观、清晰地展现唱段的原貌，本文将采用统计学的方法，用图表将唱段的各方面加以量化，再配以文学的说明。具体地说，分析将分几方面进行：一，对剧情（规定情境）的分析；二，用图表形式对唱腔各腔句形态进行量化；三，对唱段进行文字分析；四，对整个唱段进行评价和总结。¹¹

本文收入的是主要人物薛湘灵的所有唱段，其他人物如薛良、薛母等人，他

¹¹ 参见钱国桢《板腔体戏曲唱腔的形态分析》，载《天津音乐学院学报》，2005年第1期。

们所唱的都是散板类的唱腔，简短且不足以突出人物性格，故舍弃。

本文采用的曲谱是《京剧曲谱集成·第五集》中收入的程派剧目《锁麟囊》，此版本较权威，由程砚秋的第子王吟秋整理，顾永湘记谱。

《锁麟囊》第二场，这一场有了第一场的铺垫，引入薛府上下都在为薛湘灵的婚事而忙碌，嫁妆齐全而丰富，但是小姐却娇奢任性，百般刁难，让仆人不得安宁。

表 3.1 薛湘灵唱〔四平调〕“怕年华春去渺”，徵调式

序号	板式	落音	句幅	句式	唱词
1	四平调 2/4	1	8	扩充腔	怕流水年华春去渺，
2		1	6	扩本腔	一样心情别样姣。
3		2	6	扩本腔	不是我苦苦寻烦恼，
4		5	10	扩充腔	如意珠儿手未操，啊手未操。

这是薛湘灵出场的第一段唱。情节是全府上下都在为了薛小姐准备嫁妆，而小姐百般挑剔，娇横十足。唱词无非就是表现闺中小姐的多愁善感，在唱腔的设计上还要体现出薛湘灵的高贵身份和端庄的情怀，要符合人物的身份，突出“贵”和“雅”字。于是选用了〔四平调〕这种曲调流畅，多级进进行的腔调，作为开场的第一段唱腔。这段〔四平调〕采用二黄过门，基本按照正格四平调的结构进行。这两个下句都用了缩进、移位，那前句句尾略去一小节，下句紧接在眼上起，这样做使唱腔更为紧凑、集中。

表 3.2 薛湘灵唱〔四平调〕“仔细观瞧仔细挑”，宫调式

序号	板式	落音	句幅	句式	唱词
1	四平调 2/4	2	4	紧缩腔	仔细观瞧仔细选挑，
2		2	5	基本腔	锁麟囊上彩云飘。
3		2	5	基本腔	似良骥不该多麟角，
4		2	5	基本腔	形同蛟龙四路蹄高。
5		2	7	扩充腔	是何人将囊来买到？
6		1	7	扩充腔	速唤薛良再去选挑。

这三句〔四平调〕是描述薛湘灵查看嫁妆的情景。这一段最有特色的唱句为第一、二句。这两句从音乐上看是“换头合尾”的关系，其中“仔细观瞧”、“仔细选挑”、“彩云飘”这三个腔节在节奏和音调上都极尽趋同，薛小姐第一次见到锁麟囊时是要细细端详的，所以只有“锁麟囊上”这个腔节扩充腔句，使用了“换腰”，从而整个这两句构成了“起、承、转、合”的结构。第三、四句“似

良骥不该多麟角，形同蛟龙四路蹄高”，和第五、六句“是何人将囊来买到？速唤薛良再去选挑。”用的〔四平调〕的正格进行，无特殊变化。

第五场，这一场是全剧的重点场次，为最终薛湘灵性情的转变和剧情的发展作了伏笔。富家千金与贫困女子在新婚之日同在春秋亭内避雨，贫女因家世而痛哭，薛湘灵命人上前询问，得知实情之后，薛同情贫女的不幸并赠象征吉祥的宝物锁麟囊给她，且不留姓名，体现出人与人之间互相帮助的美好情感。

表 3.3 薛湘灵唱〔西皮二六〕转〔西皮流水〕“春秋亭外风雨暴”，徵调式

序号	板式	落音	句幅	句式	唱词
1	西皮二六 2/4	5	7	扩充腔	春秋亭外风雨暴，
2		6	5	紧缩腔	何处悲声破寂寥。
3		5	5	紧缩腔	隔帘只见一花轿，
4		6	5	紧缩腔	想必是新婚渡鹊桥。
5		5	5	紧缩腔	吉日良辰当欢笑，
6		5	7	扩充腔	为什么鲛珠化泪抛。
7		5	5	紧缩腔	此时却又明白了，
8	西皮流水 1/4	5	5	紧缩腔	世上何尝尽富豪。
9		6	6	基本腔	也有饥寒悲怀抱，
10		5	6	基本腔	也有失意痛苦嚎啕。
11		6	5	紧缩腔	轿内人儿弹别调，
12		5	9	扩充腔	必有隐情在心潮。

轿内的薛湘灵听到外面的哭声不禁心生好奇、怜悯之心。这段唱腔揭示的就是此时这种生动而真切的内心活动。第两句唱的是薛湘灵在轿内最初听到悲泣之声时的反应。在第一至六句的〔西皮二六〕里，频繁地用到了程派唱腔中非常典型的“围绕一个中心音作上下（或同向）级进（有时也为小跳进）运动”的音型，节奏型则多为均分的十六分音符或三十二分音符，如“外”、“风”、“处”、“悲”、“寂”、“必”、“鹊”、“日”、“什”、“化”、“泪”等字的旋律。这样的设计使唱腔听起来委婉、细腻，好像薛湘灵正在心中猜测痛哭的原因，而且这样做也使得唱腔在乐思上更加统一、连贯。

从第八句起，板式由〔西皮二六〕转为〔西皮流水〕，节奏加快了一倍。这样的处理是与唱词内容、人物情绪的一致的。薛湘灵出身于富豪家庭，从未受过人间疾苦，听到有人在大喜之日哭泣自然不能理解，经过前面一段思索之后，忽然茅塞顿开，明白了“也有饥寒悲怀抱，也有失意痛哭嚎啕”。由慢至快的板式变化，将薛湘灵这时思想转变的人物形象刻画出来。

表 3.4 薛湘灵唱〔西皮流水〕“耳听得悲声惨心中如捣”，徵调式

序号	板式	落音	句幅	句式	唱词
1	西皮流水 1/4	5	8	扩充腔	耳听得悲声惨心中如捣，
2		5	8	扩充腔	同遇人为什么这样嚎啕。
3		6	8	扩充腔	莫不是夫郎丑难谐女貌，
4		3	10	扩充腔	莫不是强婚配鸦占桀巢。
5		5	8	扩充腔	叫梅香你把那好言相告，
6		3	11	扩充腔	问那厢因何痛哭无聊？
7		5	5	紧缩腔	梅香说话好颠倒，
8		5	5	紧缩腔	不该人前乱解嘲。
9		6	5	紧缩腔	怜贫济困是正道，
10		3	12	扩充腔	哪有个袖手旁观在壁上瞧。
11		5	7	扩充腔	蠢才问话太潦草，
12		5	5	紧缩腔	难免怀疑在心梢。
13		6	7	紧缩腔	你不该人前逞骄傲，
14		5	6	基本腔	不该词费又滔滔。
15		6	4	紧缩腔	休要噪且站了，
16		5	10	扩充腔	薛良与我去问一遭。
17		5	8	扩充腔	听薛良一语来相告，
18		5	5	紧缩腔	满腹骄矜顿雪消。
19		6	5	紧缩腔	人情冷暖凭空造，
20		3	6	基本腔	谁能移动它半分毫。
21		5	3	紧缩腔	我正不足她正少，
22		6	4	紧缩腔	她为饥寒我为娇。
23		5	4	紧缩腔	分我一枝珊瑚宝，
24		5	4	紧缩腔	安她半世凤凰巢。
25		2	20	扩充腔	忙把梅香低声叫，
26		5	9	扩充腔	莫把姓名你信口饶。
27		5	8	扩充腔	这都是神话凭空造，
28		5	5	紧缩腔	自把珠玉夸富豪。
29		5	5	紧缩腔	麟儿哪有神送到，
30		3	5	紧缩腔	积德才生玉树苗。
31		6	6	基本腔	小小囊儿何足道，
32		5	10	扩充腔	救她饥渴胜琼瑶。

这段流水的唱腔极有特色，流畅、叙述性强。这一段的主要内容是薛湘灵大体猜到哭声是因贫困而起之后的进一步猜测和追问，依据事件的进展，可以将这段流水分成五个部分。第一部分是一至六句，第二部分是七至十句，第三部

分是十一至十六句，第四部分是十七至二十六句，第二十七至三十二句。这五部分是“赠囊”过程的分解，第一是薛湘灵不忍“同遇人”痛哭难过，打发丫头梅香去宽慰她；第二是梅香不愿多事前去相问，薛湘灵晓以大义，说服梅香，表明她善良的心地；第三是梅香的问话引起了赵家父女的反感，并没有达到宽慰人心的效果，薛湘灵责备她，后又派老仆薛良前去问话；第四是薛湘灵听完薛良的禀告，要将自己的宝物锁麟囊相赠；第五是梅香不肯将锁麟囊赠与赵女，薛湘灵以同情之心表明赠囊的决心。这段唱腔堪称是〔西皮流水〕的典范，结构清晰，旋律流畅。最有特色之处是将这五部分与只间穿插的念白用伴奏衔接起来，使唱念浑然一体，既统一完整，又自然地推动情节发展。第十五、十六句“休要燥且站了，薛良与我去问一遭”，这两句长短相差较大，上四板，下十板，其中“薛良”二字为下行小三度，口语化很强，俏皮动人，耐人寻味。第二十五句“忙把梅香低声叫”的最后一个字拖腔共占十二板，使结构扩大，与前面紧凑的布局形成对比。

第九场

这一场交待薛湘灵在结婚几年后，已有了儿子，这一天薛湘灵准备携儿子回娘家探望。不曾想在中途遭遇洪水，从此与家人失散。

表 3.5 薛湘灵唱〔西皮摇板〕“幸逢这日晴和回家探望”，羽调式

序号	板式	落音	句幅	句式	唱词
1	西皮摇板	6	/	/	幸逢这日晴和回家探望

表 3.6 薛湘灵唱〔西皮摇板〕“哪有个青丝发任你摘玩”，羽调式

序号	板式	落音	句幅	句式	唱词
1	西皮摇板	5	/	/	哪有个青丝发任你摘玩，
2		6	/	/	我与你买竹马小试庭院。
3		5	/	/	这是我疼爱他骄纵千端。

表 3.7 薛湘灵唱〔西皮原板〕转〔西皮摇板〕“新婚后不觉得光阴似箭”，羽调式转宫调式

序号	板式	落音	句幅	句式	唱词
1	西皮原板 4/4	6	6	基本腔	新婚后不觉得光阴似箭，
2		5	6	基本腔	驻青春依旧上玉貌朱颜。
3		6	4+散	紧缩腔加散板	携姣儿坐车中长街游遍，
4	西皮摇板	5	/	/	又听得哭号声动地惊天，
5		1	/	/	却这何众百姓纷纷逃窜。
6	西皮散板	5	/	/	见此景倒叫我胆战心寒，
7		6	/	/	叫车夫改程途忙忙回转。

这一场几乎都采用摇板唱腔，但是从用法却不尽相同。第一段“幸逢这日晴和回家探望”是一句叙述性的摇板唱腔，第二段的“哪有个青丝发任你摘玩！我与你买竹马小试庭院”是与大器儿对话时所唱的摇板，而最后一段由〔西皮原板〕转〔西皮摇板〕则是情绪激动时所唱，开始的三句原板是叙述自己正与大器儿身处回娘家的路上，而忽然之间灾难来袭，车外乱作一团，这几句摇板是薛湘灵在慌乱中所唱。从中可以看出摇板在几种不同情况下的运用。这一场在〔西皮原板〕很舒缓、婉转，这不单是为了表现薛湘灵回娘家的喜悦心情，从戏剧矛盾的发展来看，这种平净的状态正好为突如其来的灾难做铺垫。

第十二场

这一场可分为“寻求见囊”、“重温旧事”、“灾后团圆”三部分，是全局的核心场次和最精彩的部分。

表 3.8 薛湘灵唱〔西皮哭头〕，徵调式

序号	板式	落音	句幅	句式	唱词
1	西皮哭头	5	/	/	啊，老娘亲，大器儿，官人哪！

表 3.9 薛湘灵唱〔西皮散板〕，徵调式

序号	板式	落音	句幅	句式	唱词
1	西皮散板	6	/	/	顷刻间又来到一个世界。
2		5	/	/	叫梅香唤相公为何不来？
3		6	/	/	腹内饥唤郎君他也不在，
4		5	/	/	却为何在荒郊不见亭台。
5		6	/	/	恍惚间与众人同把舟载，
6		5	/	/	莫不是应验了无情水灾。
7		6	/	/	老娘亲她必定波中遇害，
8		5	/	/	苦命的大器儿鱼腹葬埋。
9		6	/	/	见胡婆好一似空山闻簌，
10		5	/	/	你可曾见我夫与我萱台？
11		5	/	/	听她言把我的肝肠痛坏，
12		5	/	/	你随我回故乡寻找尸骸。
13		6	/	/	一席话听得我如梦方解，
14		5	/	/	个个男和女骨瘦如柴。

这一段〔西皮散板〕是薛湘灵在与家人失散之后所唱。在这段唱中她先是对外部环境感到困惑，对自己的处境感到不解，随后知道遇到了水灾，便猜想母亲和儿子已经在洪水中丧生。第九、十句是见到曾经的佣人胡婆所唱，十一、

十二句是听胡婆说登州被淹后的急切心情，最后两句是了解到了自己的处境已同难民一样了。

表 3.10 薛湘灵唱〔二黄慢板〕转〔快三眼〕“一霎时把七情俱已昧尽”，徵调式

序号	板式	落音	句幅	句式	唱词
1	二黄慢板 4/4	5	8	扩充腔	一霎时把七情俱已昧尽，
2		5	8	扩充腔	参透了酸辛处泪湿衣襟。
3	快三眼 4/4	1	8	扩充腔	我只知道铁富贵一生铸定，
4		4	3	紧缩腔	又谁知人生数顷刻分明。
5		1	4	紧缩腔	想当年我也曾撒娇使性，
6		4	4	紧缩腔	到如今那怕我不信前尘。
7		1	4	紧缩腔	这也是老天爷一番教训，
8		4	10	扩充腔	他教我收余恨免娇嗔且自新，改性情 休恋逝水苦海回身早悟兰因。
9		1	3	紧缩腔	可怜我平地里遭此贫困，
10	哭头	5	10		我的儿啊！
11	快三眼 4/4	5	6	基本腔	把麟儿误作了自己的宁馨。
12		1	7	扩充腔	忆当年出嫁时娘把囊赠，
13		3	3	紧缩腔	宜男梦在囊上绣个麒麟。
14		1	3	紧缩腔	到如今囊赠人娘又丧命，
15		5	8	扩充腔	亲娘丧命儿的亲娘啊！
16		7	10	扩充腔	公子醒我侍奉且莫高声。
17		6	16	扩充腔	公子命敢不遵把朱楼来进，
18		5	11	扩充腔	我只得放大胆四下找寻。

这一段唱腔是薛湘灵的内心独白，在这时，失去亲人的悲痛与生活的巨大落差给了薛湘灵很大的打击。她失去了自己的儿了，却还要以照顾别人的孩子为职业，而此时卢天麟的一句“要绿马”勾起了薛湘灵的思子之情，从而引发了她一连串的心里活动，唱出这一段唱腔，头两句的二黄慢板正是引领这种复杂的感情的开始。整段唱腔从布局来看，有逐渐加快的趋势，除了在板式上有所体现之外，在唱腔进行中也是如此。前三句带有大段的拖腔，之后转为〔二黄快三眼〕的正格进行，至最后的三句处又转为变格的形式。这样就使唱腔在快慢、疏密上有了对比。程砚秋经常在〔二黄快三眼〕的板式中穿插运用〔垛板〕，以求变化。

表 3.11 薛湘灵唱〔二黄散板〕“ 蓦地里见此囊依旧还认 ”，徵调式

序号	板式	落音	句幅	句式	唱词
1	二黄散板	1	/	/	蓦地里见此囊依旧还认，
2		5	/	/	分明是出阁日娘赠锁麟。
3		1	/	/	到如今见此囊犹如梦境，
4		5	/	/	我怎敢把此事细追寻从头至尾仔 细的说明。
5		5	/	/	手托囊思往事珠泪难忍！

这一段〔二黄原板〕唱的是薛湘灵在见到昔日的嫁妆锁麟囊时的复杂心情。本来的悲伤情绪在此时更加难忍。

表 3.12 薛湘灵唱〔西皮原板〕转〔流水〕“ 当日里好风光忽觉转变 ”，徵调式

序号	板式	落音	句幅	句式	唱词
1	西皮原板 4/4	6	6	基本腔	当日里好风光忽觉转变，
2		5	6	基本腔	霎时间天色淡似坠西山。
3		5	5	紧缩腔	在轿内只觉得天昏地暗，
4		5	11	扩充腔	耳听得，风声断，雨声喧，雷声乱，乐声 阑珊，人声呐喊，都说是大雨倾天。
5		5	5	紧缩腔	那花轿必定是因陋就简，
6		5	5	紧缩腔	隔帘儿我也曾侧目偷观。
7		5	5	紧缩腔	虽然是古青庐以朴为俭，
8		5	8	扩充腔	哪有这短花帘旧花幔参差流苏残破不全。
9		6	5	紧缩腔	轿中人必定有一腔幽怨，
10		3	9	扩充腔	她泪自弹，声续断，似杜鹃，啼别院，巴 峡哀猿，动人心弦，好不惨然。
11		5	5	紧缩腔	于归日理应当喜形于面，
12		5	6	基本腔	为什么悲切切哭得可怜。
13		5	5	紧缩腔	那时节奴妆奁不下百万，
14		5	6	基本腔	怎奈我在轿中赤手空拳。
15		5	5	紧缩腔	急切里我想起了锁麟囊一（呀）件，
16		5	5	紧缩腔	囊虽小却能作续命泉源。
17	西皮流水 1/4	5	8	扩充腔	有金珠和珍宝光华灿烂，
18		5	7	扩充腔	红珊瑚碧翡翠样样俱全。
19		5	5	紧缩腔	还有那夜明珠粒粒成串，
20		5	24	扩充腔	还有那赤金链紫瑛白玉环双凤簪八宝钗 钏一个个宝孕光含。
21		5	8	扩充腔	这囊儿虽非是千古罕见，
22		5	10	扩充腔	换衣食也够她生活几年。

这一段唱腔是薛湘灵为卢天麟寻球，在卢家的禁地看到锁麟囊，夫人看她满

腹悲情，耐心询问，于是她详细描述了新婚之日的情形。这一段主要以叙述为主，节奏明快、简洁紧凑，采用了〔西皮原板〕转〔西皮流水〕这两种节奏较轻快的板式，与前面大段的抒情唱段形成对比。这一段的唱词整散结合，在唱腔的设计上也有所突破。在唱腔是加入垛句的方法在二黄腔中用得较多，而在西皮腔是并不多见。在第四句“耳听得，风声断，雨声喧，雷声乱，乐声阑珊，人声呐喊，都说是大雨倾天”中程砚秋借鉴了二黄中垛句的用法用到〔西皮原板〕中来。又因为垛句以强拍为主，因此在这里垛句用于“耳听得”之后。第九场在〔西皮原板〕中用的是三、三、四的格律唱词，这种种结构的唱腔，听起来四平八稳。而同一种板式在这里用得却很不同，不同之处在于这段唱词是长短句，其中长句有十七字、二十五字，最长为二十八字，程砚秋依此设计的多变的唱腔与先前平稳的〔西皮原板〕形成对比，使观众耳目一新。

表 3.13 薛湘灵唱〔西皮二六〕“换珠衫依旧是富贵容样”，徵调式

序号	板式	落音	句幅	句式	唱词
1	西皮二六 2/4	5	6	基本腔	换珠衫依旧是富贵容样，
2		4	6	基本腔	莫不是心头幻我身在梦乡。
3		6	4	紧缩腔	猛台头见老娘亲笑脸相向，
4	哭头	5	3	/	儿的娘啊！
5	西皮二六 2/4	1	7	扩充腔	问一声老娘亲来自何方？
6		6	5	紧缩腔	这才是脱危难吉人天相。
7	哭头	5	3	/	我的儿啊！
8	西皮二六 2/4	1	7	扩充腔	见我儿不由我喜笑非常。
9		1	5	紧缩腔	老天爷他还我珠归掌上，
10		1	10	扩充腔	望官人休怪我作事慌张。
11		2	8	扩充腔	这几句衷肠话官人细想，
12		1	7	扩充腔	莽官人羞得我脸似海棠。
13		2	10	扩充腔	到此时倒叫我有话难讲，
14	哭头	5	/	/	啊，儿的娘啊！
15	西皮散板	5	/	/	儿不知因何故换了衣衫。
16		2	/	/	望母亲与孩子做个保障，
17		5	/	/	问一问卢夫人便知端详。

卢夫人得知薛湘灵说是当初那位慷慨的赠囊人时后，忙替她换上了新装，奉为上宾，并为她找到失散的母亲、丈夫和儿子。这个唱段就是薛湘灵换是华服后和家人重逢时所唱。这一段的板式是〔西皮二六〕，但出于表达人物感情的需要，在运用这一板式时又加以变化。前两句用的是〔西皮二六〕的基本曲调，表现薛湘灵由于身份的突变而感到疑惑不解，以为这是置身梦境。当她猛抬头看见了“笑脸相向”的母亲时，唱了一个有节奏的〔哭头〕表示惊喜，紧接着

又唱了一个疑问句“问一声老娘亲来自何方？”在“来自何方”中溶进了〔西皮原板〕的旋律。薛湘灵见到丈夫时唱道：“望官人休怪我做事慌张。”在这里由于她受到厚待的原因自己还未知晓，不能向丈夫解释清楚，于是在此为了表示思考并求得谅解的语气，程砚秋在这里加了〔西皮慢板〕的曲调，但仍用〔二六〕的节奏唱出。之后，薛湘灵的迟疑引起丈夫的误会，使她感到羞愧难当，但又坚信自己的清白，便在“莽官人羞得我脸似海棠”这句时吸收了〔南梆子〕的曲调，别具一格。另外一处〔哭头〕安排在薛湘灵见到儿子之后，这时她喜极而泣，用〔哭头〕正好可以表达这一细腻的情感。在“儿的娘啊”这个〔哭头〕中，程砚秋吸收了外国歌曲的旋律。这样的处理使整个唱段既熟悉又新鲜，新颖别致又流畅自然。

表 3.14 薛湘灵唱〔西皮流水〕“这才是人生难预料”，徵调式

序号	板式	落音	句幅	句式	唱词
1	西皮流水 1/4	5	6	基本腔	这才是人生难预料，
2		5	4	紧缩腔	不想团圆在今朝。
3		6	5	紧缩腔	回首繁华如梦渺，
4		5	6	基本腔	残生一线付惊涛。
5		5	4	紧缩腔	柳暗花明休啼笑，
6		5	4	紧缩腔	善果心花可自豪。
7		6	5	紧缩腔	种福得福如此报，
8		5	9	扩充腔	愧我当初赠木桃。

这一唱段在薛湘灵亲人团圆、恩人相认之后所唱，是在经过命运的起伏之后对人生的感叹，也可以看作是对全的总结。〔西皮流水〕的板式选择延续了这一场后半段唱腔的节奏紧凑的特点。

第四章 程砚秋唱腔的美学特征

第一节 程派形成的内外因素

“文艺学上所讲的流派，是指在一定的历史时期，具有大致相同或相近的美学思想、文艺见解、创作个性和艺术风格的作家或艺术家，自觉或不自觉地结合在一起，以其理论主张和创作实践，在文艺范围内，甚至在整个社会产生一定影响的艺术现象。简言之，文艺流派是指具有相同风格的作家群或艺术家群，其中以—一个或几个代表人物为核心，他们往往是流派有创始人，或者是支持、

发展流派的中坚力量。”¹²

京剧流派实际上主要是指不同的艺术风格，特别是唱腔，也就是指流派创始人在他们的唱腔和表演中，在他们所独创的剧目中，在他们所塑造的一系列人物中，所体现出来的不同的艺术个性和鲜明风格。后来者的师承、学习、模仿和发展，使得流派创始人的艺术得以流传下去。

“京剧流派的形成需要主观和客观的诸多条件。从客观上讲，如艺术发展的积累、时代的好尚、特定的人文环境、观众审美需求的牵引等等；从主观上讲，艺术家本人的天赋、才华、功力、修养，创作集体的密切合作，艺术传人的物色和培养等等，都不可或缺。”¹³流派是诸多因素合力的结果。

4.1.1 程砚秋所处的历史环境

程砚秋正式从艺时正值“五四”新文化运动之后。这一历史时期，中国社会的变革十分复杂，社会上各派政治势力的斗争非常频繁，代表不同政治集团利益的社会思潮争相左右意识形态。在思想文化领域，处于封建主义、资本主义、共产主义等新旧思想的激烈斗争时期。

随着中国民族资本主义的发展，无产阶级的队伍壮大，一些具有先进思想的知识分子，在各种进步刊物上发表文章，在提倡民主、科学的新文化、新道德的同时，向着封建专制、封建道德以及封建文化，展开了坚决的斗争。

在文化艺术方面，在“新文化运动”影响下，电影、话剧、油画、版画等艺术形式相继传入中国。这些“舶来”的艺术形式开扩了人们的眼界，丰富了人们的艺术生活，提高了人们的艺术鉴赏能力，而且对于各艺术形式之间相互影响、相互借鉴提供了条件。

京剧艺术处于这样一个在政治上无产阶级、资产阶级、封建主义和官僚买办阶级各种政治势力同时存生，在社会生活的各个方面，既有科学的先进思想，又有相当顽固的封建残余思想和盲目崇洋思想的社会环境里，其主题内容与艺术形式，不可能不受到各种社会思潮的影响。

在这样复杂的社会背景下，京剧自身也发生着与以往不同的变化。

4.1.1.1 剧目内容的变化

早在“五四”运动之前，一些进步的文人学者便提出了文艺应当反映社会现状的主张。在进步的文艺思想的影响下，许多艺术家在戏剧观上出现了变化，

¹² 陈培仲、胡适均《程砚秋传》，第132页，河北教育出版社，1996年版。

¹³ 陈培仲、胡适均《程砚秋传》，第133页，河北教育出版社，1996年版。

开始将舞台艺术与社会现实相联系。

在当时，一些进步的戏曲艺人，有的编演反映现实生活的戏剧，有的将社会现实问题，寓于传统剧目之中。如 1919 年“五四”运动刚刚发生几个月，著名京剧武生杨小楼在北京演出《五人义》，当戏演至周文元（杨小楼饰）率众造反的情节时，杨小楼加了“咱们走，去烧卖国贼的房子！”的台词，抒发了对卖国政府的憎恨。¹⁴

4.1.1.2 艺术表现手段的变化

在音乐伴奏方面，文场最早只有一把胡琴，之后逐渐加上了月琴、小三弦。1923 年，梅兰芳在排演新戏《西施》的过程中，与他的琴师徐兰沅尝试将二胡加进伴奏中。此后经过不断的研究创造，使二胡成为京剧乐队中一种必不可少的乐器。

武场的打击乐，过去只有大锣、小锣两件，在这一时期加进了铙钹，不仅锣鼓点丰富了，声音也更加谐调饱满。

在角色的妆扮、穿戴方面，通过跨地域的借鉴和个人的创造，也有了很大的提高并普及开来。如梅兰芳受到上海演员妆扮的影响，在角色化妆造型方面的改革；以及他根据历代仕女画像和敦煌壁画上“飞天”的艺术造型创造出的“古装头”。在角色穿戴方面，传统的盔头、髯口、靴鞋等在这一时期变化非常明显，出现了所谓“改良靠”、“改良官衣”、“改良髯口”、“改良厚底”等新式戏装。梅兰芳、马连良等都是在妆扮改革上有着重大成就的著名京剧表演艺术家。

在舞台美术方面，随着电影、话剧的传入，在京剧舞台上，根据戏剧内容的需要，开始使用灯光、布景，打破了原京剧“一桌二椅”的舞台设置，丰富了舞台的表现手段。

4.1.1.3 观众审美标准的变化

这一点突出地表现在戏曲演唱方面。“五四”之后，随着社会文化生活的丰富，广大戏曲观众对于戏曲演唱的欣赏趣味，也发生了变化。从强调演唱时的高调门，转向追求音质的完美。在演唱上讲究圆润且富于韵味，这与清末只求大声洪亮有了较大的变化。

对青衣身段表演的期待。以往的青衣行当，以唱为主，不要求动作表情，只要“行不动裙，笑不露齿”，“抱着肚子傻唱”就行。“五四”前后，一些思想开明的艺人根据新的审美标准，对这些陈旧的表演进行了改革。如王瑶卿在《汾

¹⁴ 见《京剧二百年概观》，第 187 页，北京燕山出版社，1989 年版。

河湾》中的表演便突破了这一表演模式。当他饰演的柳迎春听说薛仁贵有了音讯之后，便喜形于色；当薛仁贵恫吓柳迎春时，她（他）挽起双袖，拿起扫帚、簸箕，大步向前，奋力反抗。当时，他的这种突破性的表演受到了观众的好评，他的成功也影响了其他的京剧艺人的表演。

4.1.2 程砚秋的艺术态度

程砚秋作为一位清醒的艺术家，对于自己的艺术活动从来都能用“自觉的理性思考”来加以审视。他曾于1931年12月11日在《北平新报》上发表题为《检阅我自己》的文章，对自己演出过的剧目进行回顾和反思。

在文中，程砚秋列举从《梨花记》到《春闺梦》的十九出新戏逐一分析，指出《梨花记》、《花舫缘》、《玉镜台》、《风流棒》等剧，都跳不出才子佳人的窠臼。对于反对封建包办婚姻的《鸳鸯冢》、反对土豪劣绅的《青霜剑》以及以“人定胜天”的人生哲学来打破宿命论的《金锁记》，他作为充分的肯定，认为这是罗瘿公“最胜利的作品”。对于之后为他编写剧本的金仲荪写的《碧玉簪》、《聂隐娘》、《梅妃》、《沈云英》、《文姬归汉》等剧，程砚秋认为“都是现时中国社会的不苦口又利于病的良药”，¹⁵各有价值。从《斟情记》、《朱痕泪》到《荒山泪》、《春闺梦》，犹如从平阳路上突然转入于壁立千丈的山峰。程砚秋说：“我的个人剧本，历来只讨论的社会问题，到此则具体地提出政治主张来了，所以到此普形成一个思想急转势。”¹⁶程砚秋很清醒地认为“发现了以前的幼稚盲昧，才能决定今后的改弦更张，这是自己督促自己进步，所以很有必要”。¹⁷

程砚秋之所以能成为在京剧史上举足轻重的艺术家，与他严于律己、虚心求教、执着追求，不断超越的人生态度有着密切的关系。

4.1.3 程砚秋的戏剧观

4.1.3.1 剧目的取舍原则

在《检阅我自己》一文发表后不久，程砚秋又于1931年12月25日在中华戏曲专科学校作不题为《我之戏剧观》的讲演。他说：“我演一个剧，第一要自己懂得这个剧的意义，第二要明白观众对于这个剧的感情。”¹⁸这样就可以做到“一则从意义上去认识戏剧的可演可不演，二则从观众的感情上认识戏剧的宜

¹⁵ 程砚秋《检阅我自己》，载《程砚秋戏剧文集》，第9页，文化艺术出版社，2003年版。

¹⁶ 程砚秋《检阅我自己》，载《程砚秋戏剧文集》，第10页，文化艺术出版社，2003年版。

¹⁷ 程砚秋《检阅我自己》，载《程砚秋戏剧文集》，第6页，文化艺术出版社，2003年版。

¹⁸ 程砚秋《我之戏剧观》，载《程砚秋戏剧文集》，第11页，文化艺术出版社，2003年版。

演不宜演，守着这两个原则去演剧，演剧才不会倒坏。这就是我的戏剧观。”¹⁹他以《青霜剑》为例，具体阐述了主观认识和客观效果两相统一的观点，表述了演剧的社会意义。他既看到了艺术对人生的能动作用，也意识到艺术的社会效果因阶级、立场的不同而有不同的反应，因此对宜演不宜演应作具体分析，区别对待。

4.1.3.2 戏曲的社会作用

程砚秋在演讲中，特别强调戏剧对社会负有劝善惩恶的责任，反对仅看重它的娱乐作用。他说：“我们为什么要演剧给人家开心取乐呢？为什么要演些玩意儿给人开心取乐？……我们要和工人一样，要和农民一样，不否认靠职业吃饭穿衣，却也不能忘记自己对社会所负的责任。……我们除靠演戏换取生活维持费之外，还对社会负有劝善惩恶的责任。所以我们演一个剧就应当明了演这一个剧的意义；算起总账来，就是演任何剧都要含有要求提高人类生活目标的意义。如果我们演的剧没有这种高尚的意义，就宁可另找吃饭穿衣的路，也绝不靠演玩意儿给人家开心取乐。”²⁰

《检阅我自己》和《我之戏剧观》两文，标志着程砚秋已将丰富的实践经验上升到理性高度，进行深入思考，对戏剧与人生、戏剧与现实、思想与艺术、演员与观众等戏剧的主要问题有了相当清醒的认识。

4.1.3.3 正确对待学习与继承

在如何看待学习与继承的问题时，他曾说：“青年演员初学戏时要学一些简单的法则，这些法则就是规矩，必须遵守”，²¹“假如说成法是一个框子，演员入手时，必须把自己框在这个框子里，这叫‘守成法’，艺事进步以后，则要求加深一步”，²²并且随后强调在熟练地掌握成法之后，要不拘泥于成法，灵活运用。程砚秋用精练的语言归结为：“初学法则，遵守规矩，始求奇特；既得奇特，乃寻规矩。”“守成法，不泥于成法，也不背乎成法。”²³

第二节 内容中题材的现实性和人物的崇高性

当我们将程砚秋的剧目作为审美对象时，我们不难发现其中突出的一点就是有着真与美的内容。虽然美不等于真与善，但真与善无疑是构成美的重要因

¹⁹ 程砚秋《我之戏剧观》，载《程砚秋戏剧文集》，第13页，文化艺术出版社，2003年版。

²⁰ 程砚秋《我之戏剧观》，载《程砚秋戏剧文集》，第12页，文化艺术出版社，2003年版。

^{21 22 23} 程砚秋《谈如何学艺》，载《程砚秋戏剧文集》，第417页，文化艺术出版社，2003年版。

素，观众的审美难免要与真和善联系起来。程砚秋剧目中的真与善即体现为内容中时代的现实性和人物的崇高性。

4.2.1 题材的现实性

程砚秋艺术活动最频繁的时期是在二十世纪的二、三十年代。这一时期社会动荡、国内战火连连、人民生活在水深火热之中。同时各种新的社会思潮涌入中国，与旧的封建思想发生激烈的碰撞，种种的社会现象都影响着程砚秋，并体现在他编创的剧目中。从剧目题材与社会现实的联系入手，本文将题材具体划分为以下几类，每一类都举出一至两出代表剧目加以详解。

4.2.1.1 体现社会矛盾

1924 年上演的《青霜剑》和《金锁记》将矛头指向土豪劣绅和贪官污吏。

《青霜剑》写豪绅方世一觊觎董昌之妻申雪贞，诬陷董昌使其入狱身亡，后设计迎娶申雪贞；申识破阴谋，携家传的青霜剑上轿，洞房中刺杀仇人，又去丈夫坟前哭祭后自刎。《金锁记》是讲窦娥被冤斩，六月飞雪的故事。两剧表达了对封建昏聩的憎恨，控诉了封建官吏的昏庸和法制的黑暗、助纣为虐，触及从土豪劣绅到贪官污吏更深更广的社会矛盾。

反对封建婚姻。这一主题集中体现于《鸳鸯冢》一剧中。此剧上演于 1923 年，讲述王五姐同谢招郎相爱，私订终身，因谢母阻挠，王五姐恹恹病亡，谢招郎也殉情而死，两人合葬曰“鸳鸯冢”。《鸳鸯冢》是程砚秋上演的第一出悲剧，剧情通过一对恋人的死，控诉包办婚姻的罪恶，宣扬婚姻自主的进步思想。

控诉不义战争。二十世纪三十年代，程砚秋编演了《荒山泪》和《春闺梦》。

《荒山泪》假托明末朱王朝为镇压起义农民，横收暴敛，鱼肉百姓，使张慧珠一家五口家破人亡的故事，表达了广大人民反对不义战争，企求安居乐业的强烈愿望。《春闺梦》则取材于唐代陈陶的诗句：“可怜无定河边骨，犹是春闺梦里人”，通过张氏对新婚丈夫的思念，描写战争“寡人妻、孤人子、独人父母”的罪恶。马叙伦在观看了《春闺梦》后，曾写过一首咏程的绝句：“何必当年无定河，且听一曲眼前歌，座中掩面人多少，检我青袍泪独多。”这首诗准确生动地描写了程砚秋的悲剧产生的强烈艺术感染力。

4.2.1.2 倡导民族精神

这一题材最为典型的是上演于 1934 年的《亡蜀鉴》。这出戏编演的社会背景是，日军侵占我国东三省之后，又进逼热河，屯兵华北，南京政府中和社会上的一些人在这时宣扬媚日投降论，蛊惑人心。《亡蜀鉴》讲述三国末年，魏将邓

艾袭蜀，偷渡阴平，直攻江油，守将马邕见兵改国危，意欲投降；其妻李氏苦口相劝，马邕佯允，却暗地开城降魏。李氏宁死不屈，愤而自刎；马邕反被邓艾鄙视遭斩首。《亡蜀鉴》的借古喻今的倾向很鲜明，谴责了一些高官显贵在外敌入侵时不思抵抗的行为，试图用大义凛然的李夫人大义凛然的形象来号召国人面对外侮奋起反抗，唤起人民的“共保神州”的民族精神。

程砚秋剧目的时代性体现于以上两点，可是这并不意味着程砚秋的所有剧目都是与现实社会紧密相联的。在程砚秋众多的戏曲作品中，也有一些是表现才子佳人的戏，或者跟现实联系并不紧密的戏，这些戏中也直接或间接地表现出了旧中国的劳动妇女受剥削压迫的社会现象，以及她们具有的许多可贵的精神。

在西方美学中，悲剧主要指源自古希腊的一种戏剧。在中国，悲剧既可以广义地泛指在生活中发生的或文学作品中的各种不幸的事件，也可以狭义地专指在舞台上各种不幸事件的表演。有人说程砚秋的剧目以悲剧为主，这一点确实是事实，但这只是最表层的现象，这其中有更深层原因，即这是当时的社会现实与程砚秋的戏剧观共同作用的结果。程砚秋十分重视剧目的思想内容和社会意义，因而使剧目具有认识功能和教育功能，同时艺术上的精致完善和精益求精，又使剧目具有审美功能和娱乐功能。程砚秋剧目中的时代性因素并不是对现实社会的直接临摹，在他创编的剧目中并不包含有当时所谓的“时装新戏”（现在看来属于当时的“现代戏”），而只是“新编历史剧”，从这些剧目中，观众很容易从中领会到这部戏与现实社会的相通之处，所以说，程砚秋剧目内容中的时代性是通过主人公在特定背景下体现的与现实社会相契合的精神传达出来。

4.2.2 人物的崇高性

在社会生活中，崇高主要体现为先进的社会力量反抗旧制度、反对阶级压迫和民族压迫的革命斗争、人民群众改造自然和社会的壮观场面的过程，以及富于牺牲精神和道德高尚的英雄人物等。具体说来，“崇高总是表现为一种大公无私或舍己为公的集体主义精神、爱国主义精神、人道主义精神。”²⁴

崇高作为一种审美范畴，与优美、滑稽并列。它具有美的本质，即真与善的统一、合规律与合目的性的统一。在西方，人们一般把崇高作为悲剧的审美

²⁴ 陈望衡《当代美学原理》，第248页，人民出版社，2003年12月版。

特征，与喜剧的滑稽形成了鲜明的对照。我国传统悲剧的审美特征，尽管不能以崇高来包罗万象，但崇高也是其审美主调。悲剧的崇高具有不同的类型，苏国荣的《戏曲美学》中将其分为两类，一是“他律性崇高”，人物的行动指令是出于他人、集团、阶层、民族、国家的利益，个人淹没在整体中，自身价值在整体（或他人）中体现出来；二是“自律性崇高”，悲剧主人公的行为是为了追求个人的美好生活、理想和愿望，由此体现出来的崇高，是一种自律性崇高。程砚秋悲剧中的主人公多属于“自律性崇高”。崇高建立在悲的基础上，而结果又是从积极方面消灭了悲。

程砚秋剧目中人物的崇高性表现于：

4.2.2.1 悲剧的结局

悲剧结局所产生的美感效果也与一般的审美效果不同，它常常给人以强烈的情感震撼和道德的感召。悲剧中往往蕴含着崇高的因素。代表剧目：《鸳鸯冢》、《荒山泪》假托明末朱王朝为镇压起义农民，横收暴敛，鱼肉百姓，使张慧珠一家五口家破人亡的故事，表达了广大人民反对不义战争，企求安居乐业的强烈愿望。

《荒山泪》〔二黄快三眼〕转〔二黄散板〕“我不怪尔公差奉行命令”

4.2.2.2 抗争的意志

《青霜剑》、《金锁记》、《亡蜀鉴》、《费宫人》、《英台抗婚》中体现出了强烈的斗争意志和可贵的牺牲精神。

《青霜剑》的女主人公申雪贞为替亡夫报仇，在洞房中手刃仇人方世一及姚氏，割其头颅至亡夫坟前哭祭，后自刎。代表唱段：〔二黄导板〕→〔回龙〕→〔二黄快三眼〕→〔二黄原板〕“青霜剑报冤仇贼把命丧”。

4.2.2.3 奉献的精神

人物的奉献精神是程派剧目的主人公崇高性来源的又一方面。程砚秋剧目中多反映的是普通女性的纯良品质，而奉献精神正上她们普遍具有的一种品格。代表剧目：《朱痕记》、《柳迎春》、《锁麟囊》

《朱痕记》中的女主人公赵锦棠被恶人陷害，与婆婆在山中牧羊，饥寒难忍，为了婆婆能保全性命，放下尊严向他人乞。程砚秋在这里安排了一段二黄滚板形象地刻画出赵锦棠此时及切的救人心情。〔二黄滚板〕“有贫妇跪席棚泪流满面”。

《柳迎春》中柳迎春因见薛仁贵在雪天只穿单薄衣衫，顿生怜悯之心，不顾

男女之别，赠衣御寒，却因此被父亲下令自尽。因同情之心，改变了自己富家小姐的命运。

4.2.3 《锁麟囊》中体现的崇高因素

4.2.3.1 以富济贫，解人危难

道德的崇高表现在他人危难之时的无私援助，体现为一种本质的纯良。

剧中薛湘灵表现出来的崇高之一就在于“以富济贫，解人危难”，表现为三个层次。

1. 同情。在第五场“春秋亭”中，富家小姐薛湘灵与贫民女子赵守贞在出嫁之日因大雨倾盆被困于春秋亭避雨，薛湘灵因听到同遇人悲伤的哭泣而心中不忍，“耳听得悲声惨心中如捣”，内心纳闷在出嫁之日应当高兴才是，为什么会痛哭嚎啕，即而设身处地地为这个女子着想，设想着“莫不是夫郎丑难谐女貌，莫不是强婚配鸦占鹊巢”，薛湘灵从中体现的同情心还只是一种个人的心理活动。

2. 援助。薛湘灵命人去问询原由，当知道赵守贞是因为贫困而痛哭时，便将贴身携带的嫁妆锁麟囊慷慨相赠。“这囊儿虽非是千古罕见，换衣衫也够她生活几年”，锁麟囊中宝物甚多，是母亲在出嫁前为薛湘灵置办的最珍贵的，也是最有意义的嫁妆。只为了同情一个素不相识的路人，便将这么宝贵的物品相赠，正说明了她具有的人道主义品格。另外，薛湘灵出身自富人家庭，属于封建社会中的特权阶层，历来衣食无忧，佣人成群，在这样的环境下，很自然地会养成一种傲慢娇贵的心理优势，可是在薛湘灵在赠囊时却丝毫没有表现出这种与生俱来的优越感，只想“怜贫济困是正道，哪有个袖手旁观在壁上瞧”，于是很快地做出决定，“分我一枝珊瑚宝，安她半世凤凰巢”，在这第二个层次中，单纯的心理活动上升为具体的援助行动。

3. 无私。薛湘灵在赠囊时特别嘱咐侍女梅香“莫把姓名你信口饶”，从中可以看出她虽然赠予的是极其贵重的物品，她想的只是“救她饥渴胜琼瑶”，这是只愿助人，不图回报的高尚行为。

薛湘灵在第五场表现出的慷慨无私与在第二场准备嫁妆时的娇纵任性形成了鲜明的对比。原因是前者为长期深居闺中养成的一种行为惯式，后者是初识人间疾苦后一种本能的、发自内心的反应。平等、博爱的人道主义思想在薛湘灵的赠囊行为中得到体现和放大，平等在于薛湘灵只把痛哭的赵守贞看作是

自己一样的新娘，完全没有因为自己的富有而贬低平民阶层的赵女。博爱则体现在一种对于陌生的人与事的关注及体慰，而不是“袖手旁观在壁上瞧”。本剧的崇高因素之一就是在“以富济贫，解人危难”的行为中体现出的“平等、博爱的人道主义品格”。

4.2.3.2 知恩图报，感念于心

受囊之后的赵守贞在本剧中由先前的受恩者转变成一个施恩者。这样的转变主要得益于赵女经济地位的改变，从一个贫女转变为富足的员外夫人。当薛湘灵将锁麟囊赠与赵女的时候肯定没有想过这样做会对赵女产生什么样的影响，我们在剧中也无从得知这次受囊是否会引起赵女的心理变化。

1. 对难民的救助。登州发大水，城内的灾民都逃到莱州避难。卢员外在莱州办粥厂，救济灾民。从中我们可以看到，昔日的受恩者赵女在这时充当的是一个对灾民无私救助的施恩者，将这要样一种角色的转变意味深远。这是人道主义精神在本剧中的一种发扬、一次放大，由薛湘灵对赵守贞一个的帮助行为扩大为赵守贞对周围遭受困难人群的群体性救助。

2. 对恩人的感念。在赵守贞家中开粥厂救济灾民的时候，仍然念念不忘的是当日赠囊的那位不知名的恩人，所以剧中在赠囊后赵守贞第一次出场时就唱“终日感念赠囊人”。在对待锁麟囊的态度上，赵守贞也很容易让人感受到这样一种不忘旧恩的情感。从剧情中我们得知，赵守贞将薛湘灵赠与的锁麟囊安置在东角朱楼上，并不允许外人随意接近。对锁麟囊的特殊对待，是感念恩情的一种外化的表现。

赵守贞的“知恩图报，感念于心”是对薛湘灵赠囊的一种反应，报答的方式也由对赠囊人的感念扩大到对周围困难人群的救济，可以说这是人道主义精神在更大范围的发扬。

4.2.3.3 身居落魄，反扪自省

薛湘灵因为天灾，一时间由衣食无忧的富人变成了衣食无着的灾民，由前呼后拥的主人变成别人家的老妈子，这处境的变化在她的心里引起了巨大的波澜。当看到与自己孩子一般大的小东家卢天麟时更是触发了她隐含的情感，在随后接唱的那段〔二黄慢板〕转〔快三眼〕中可以感受到她的情感流露，从这段唱词中能够窥见她的心理活动。在感叹过世事无常后，薛湘灵反省到今天的处境也许是之前过于撒娇使性的后果，是“老天爷一番教训”，虽然其中有唯心主义的成分，可是我们更能感受到的是薛湘灵是以生活的转变为契机，重新反

思自己的行为，从而实现一种人性的回归。我们可以看到，薛湘灵并没有自暴自弃，放弃对生活的希望，只想“收余恨免娇嗔且自新，改性情休恋逝水苦海回身早悟兰因”。

《锁麟囊》的现实性与《荒山泪》、《春闺梦》比起来不是特别的强，它只是程砚秋 1939 年在山东演出，那时胶东正发大水，他亲眼看到凶猛的洪水使民众遭受的苦难，于是萌发了要编演一个以洪水为背景的戏的想法。焦循《剧说》里的故事正提供了这样的创作基础。再者，当时社会贫富差距悬殊，为富不仁者骄奢淫逸，贫困者则衣食无着，这样的剧情也是对当时社会的反映。

不可否认，在程砚秋的代表作中，悲剧占了很大的比重，这与当时程砚秋所处的社会环境有关，也与他艺术为现实服务的戏剧观有关。三十年代前后，程砚秋从思想认识到艺术表现都成熟起来。这一时期，一方面由于受进步思想的影响，另一方面也是受现实生活的教育，特别是二十年代末期，军阀连年混战，广大民众在沉重的税收和战祸中饱受艰辛，间接的思想和直接的现实都深深地刺激了程砚秋，他开始认识到作为一名演员对社会所应负的责任。这些都组成了程砚秋艺术观的一部分。1931 年，程砚秋在《我的戏剧观》一文中谈到：“一切戏剧都要（有要）求提高人类生活目标的意义，绝不是用来开心取乐的，绝不是玩意儿”²⁵。因而主张上演剧目必须考虑它的思想内容和社会作用，“要从影响于观众的思想 and 行动去分辨”，而不是从“叫好或叫倒好的上头去分辨”观众对这个剧的感情。正是由于程砚秋具有对社会强烈的责任感、对当时灾难深重的中国人民的同情，以及对广大妇女善良品性和不屈不挠的斗争精神的热爱，程砚秋在这一时期才着力于悲剧的编演。继《鸳鸯冢》、《青霜剑》、《金锁记》（后改名为《窦娥冤》）之后，又有《碧玉簪》、《梅妃》、《文姬归汉》、《荒山泪》、《春闺梦》以及其后的《亡蜀鉴》等一系列悲剧的剧目，成功地塑造了王五姐、申雪贞、窦娥、张玉贞、梅妃、蔡文姬、张慧珠、张氏、李夫人等众多悲剧人物形象，从而突出地体现了那一个时代的特点。

从本节可以看出程砚秋在众多的创编剧目中所表现出来的时代的现实性和人物的崇高性是剧目内容的最大特点，程砚秋剧目内容中的时代性是通过在剧目内容在特定背景下体现的与现实社会相契合的精神传达出来，人物的崇高性则是主人公在与他人的接触过程中表现出的奉献精神。

²⁵ 苏国荣《戏曲美学》，第 303—307 页，文化艺术出版社，1999 版。

第三节 创腔中手法的多样性和整体的统一性

音乐艺术需要两个创造过程，即作曲的过程和演唱的过程。但在历史上戏曲音乐的这两个过程是合二为一的。演唱者同时也是作曲者，他们在对传统曲调进行加工处理时，往往就包含着作曲的成分。因此，戏曲演唱中处理唱腔的方法与技巧，往往包含有朴素的作曲法在内。戏曲音乐的创作方法，不是抛开传统，而是在传统表现形式的基础上不断创新。毛泽东在《延安文艺座谈会上的讲话》中论述继承、借鉴文学艺术遗产的问题时说过：“我们决不可拒绝继承和借鉴古人和外国人，哪怕是封建阶级和资产阶级的东西，但是继承和借鉴决不可以变成替代自己的创造，这是决不能替代的。”这样的见解也适用于发展戏曲形式，对戏曲传统的借鉴和对姊妹艺术、外来艺术的借鉴。继承和借鉴决不可以替代创造。

4.3.1 手法的多样性：守成法，要不拘泥于成法

程砚秋创腔总的来说有两个出发点：一是尊重观众的审美习惯。程砚秋非常注意“了解到观众的心理，比较知道他们喜欢什么，不喜欢什么，怎样创腔才能被他们接受，并感动他们。”从观众的心理出发，程砚秋提出了“又新奇、又熟悉、又好听、又好学”这十二字箴言作为创腔的目标。二是程砚秋自身的艺术追求。程砚秋的唱腔从来没有哪一个是一成不变套用现有曲调的，他要求自己的唱腔要“有变化，并且好听”。程砚秋清醒地认识到京剧音乐的艺术价值和广泛的群众基础，因此值得重视、继承，同时他也看到它的艺术含量不足，因而又需要更好地丰富、发展。

程砚秋不仅是一位舞台经验丰富的演员，同时也是要位善于总结艺术经历的艺术家的。他在1957年所作的《创腔经验谈》中就将自己多年的创腔经验做了理论上的梳理，并总结出他在创腔时所遵循的四个原则，即：符合剧情、了解字音、吸收运用要适当和支配得当。

以这四点做为参考，本文将程砚秋创腔的特点做以下的归纳：

4.3.1.1 以腔就字

1. 以了解字音为前提。这一点是与程砚秋创腔的第二个原则“了解字音”相对应的，“了解字音”是“以腔就字”的前提条件。这应是创腔的第一步，因为

“腔是字音的延长，所以腔出于字”²⁶，也就是说，要把字音作为创腔的依据。程砚秋并在此提出依据字音创腔的规律，即：“阳平字由高起落低，阴平字由低往高，上声字平而往下滑，去声字宜直而远，稍往下带。”²⁷“了解字音”实际上就是“以腔就字（或称依字行腔）”。“以腔就字”是与“以字就腔”相对而言的，这是两种创腔的方法。“以字就腔”就是字音服从旋律，这样一来腔就成为固定的，永远不会有变化。“以腔就字”与之相反，是旋律服从字音，随着字音的变化，腔做必要的、适当的改变，因而会根据不同的词句、不同的感情，产生出多变的唱腔。

2. 以腔就字的好处。以腔就字的好处在于：一、有便于观众听清楚唱词，避免“倒字”的现象发生。二、使曲调的进行成为一种自然的趋势，为创腔提供根据和条件。因此，“在排新剧目，为新剧目创腔时，我（程砚秋）总是先把唱词背好，高低字记住了，根据感情需要，随着字将腔装上去”。²⁸

4.3.1.2 移植元素

善于吸收运用其它的音乐元素是自京剧诞生之初就具有的一个鲜明的特征。徽班进京的初期（约从1790—1797年）就注意广泛地吸收当时活跃在北京上的其它戏曲种类的特长，无论是演出剧目、声腔曲调、表演动作、音乐伴奏、服装化妆等方面，都有所借鉴。当时昆曲、京腔、秦腔的一些演员，由于所在剧种的衰落，为了生计也多搭入徽班演唱。这样，不仅使徽班能够争得更多的观众，立足于北京舞台，同时，徽班广泛地吸收其它戏曲艺术的特长，进一步丰富其表演艺术，为京剧的最终形成奠定了基础。

京剧的主体腔调有两个即西皮、二黄，同时又有昆曲、四平调、南梆子、高拨子、吹腔、银钮丝、南罗等杂腔小调，总共几十种。除西皮、二黄外，如昆曲、四平调、吹腔、南梆子等，虽然不是京剧的主要腔调，可它们在京剧里也占有相当重要的地位。这些腔调，在京剧中长期与皮黄腔共用，也多具有某种共同的因素，像南梆子，就和西皮原板、二六板结构相似；昆曲的某些音调，也有不少和皮黄腔调相通之处。所以在京剧中这些腔调一起使用，听起来仍然统一协和。总的来说，京剧中所用的腔调都是被京剧化了的腔调。由此可见，京剧音乐具有很强的包容性，并且善于吸收运用。

1. 借鉴京剧各行当的音乐元素。程砚秋在善于恰当地吸收运用其他音乐元

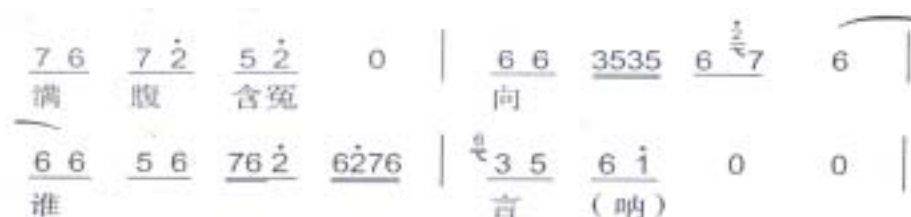
²⁶程砚秋《创腔经验随谈》，载《程砚秋戏剧文集》，第466页，文化艺术出版社，2003年版。

²⁷程砚秋《创腔经验随谈》，载《程砚秋戏剧文集》，第467页，文化艺术出版社，2003年版。

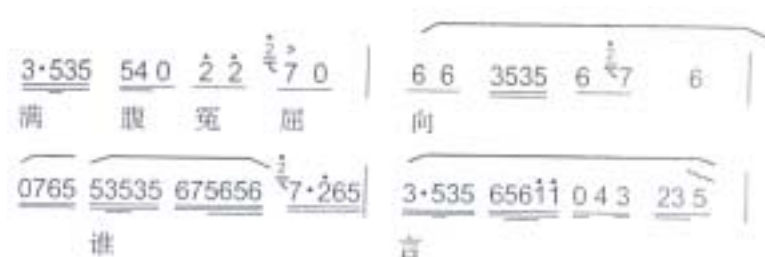
²⁸程砚秋《创腔经验随谈》，载《程砚秋戏剧文集》，第467页，文化艺术出版社，2003年版。

素。程砚秋在简短的论述这条原则时，主要谈及的是青衣与老生唱腔的互用问题。京剧中的几种基本腔是各种行当共有的、固定的，所以“本剧种（即京剧）各行的唱腔是可以互相吸收运用的”。²⁹这样做的益处很明显，吸收本剧种好的唱腔，“就使得创腔的源泉多了一方面”。³⁰程砚秋非常准确地掌握了京剧唱腔的艺术规律，指出“实际上老生的腔和青衣的腔在乐曲结构和唱腔进行上都有很多共同的因素”，³¹可以将此作为青衣和唱腔互相吸收的依据。在运用时，就进入了具体的技术层面，一是可以“在尺寸上，唱法上，唱腔的某些部分上改变，使它青衣化”，³²二是运用时多加变化“耍着板唱、抢着板或闪着板唱”，就可以衍生出更多的音乐表现手法，产生更多的新腔。可见，程砚秋在借鉴时并不是简单的“拿来主义”，而是以此为基础进行改造和加工，为我所用。例：程砚秋借鉴老生王凤卿《文昭关》中的一句二黄慢板（4/4）“满腹含冤向谁言”，改用在《碧玉簪》中

〔二黄慢板〕（4/4）



改为：



谱例 4.1 二黄慢板 4/4

从此例中看出，程砚秋借鉴的手法之一，是在老生腔调的基础上，利用同宫异调手法改变调式结构而派生出旦角腔调的。

程砚秋在这里谈及的青衣如何吸收运用老生唱腔的做法，仅仅是从吸收运

²⁹ 程砚秋《创腔经验随谈》，载《程砚秋戏剧文集》，第468页，文化艺术出版社，2003年版。

³⁰ 程砚秋《创腔经验随谈》，载《程砚秋戏剧文集》，第469页，文化艺术出版社，2003年版。

^{31 32} 程砚秋《创腔经验随谈》，载《程砚秋戏剧文集》，第469页，文化艺术出版社，2003年版。

用其它音乐元素的一小部分。众所周知，京剧不仅各行当分工明确，行当内部也是流派纷呈、风格各异，各流派都有非常鲜明的艺术特色，这一点明显地表现在它们的唱腔中。程砚秋在创腔时自觉地向其它旦角流派借鉴，适当地吸取其艺术精华。《春闺梦》〔南梆子〕“被纠缠募想起婚时情景”一段中，他就“吸收了一些荀派的唱法，同时再将声音收细，并掺用揉音、似断似连等唱法，用以表现新婚时的柔情”³³。

2. 借鉴其他音乐元素。程砚秋不仅在京剧行当内部转化运用，对于外界的音乐元素，只要能够对他的创腔有所帮助，都会触动他的灵感，从而采“他山之石”为我所用。这样的例子更是不胜枚举，他在唱腔中采用河北梆子的音调，在《锁麟囊》中用到美国电影插曲的旋律。

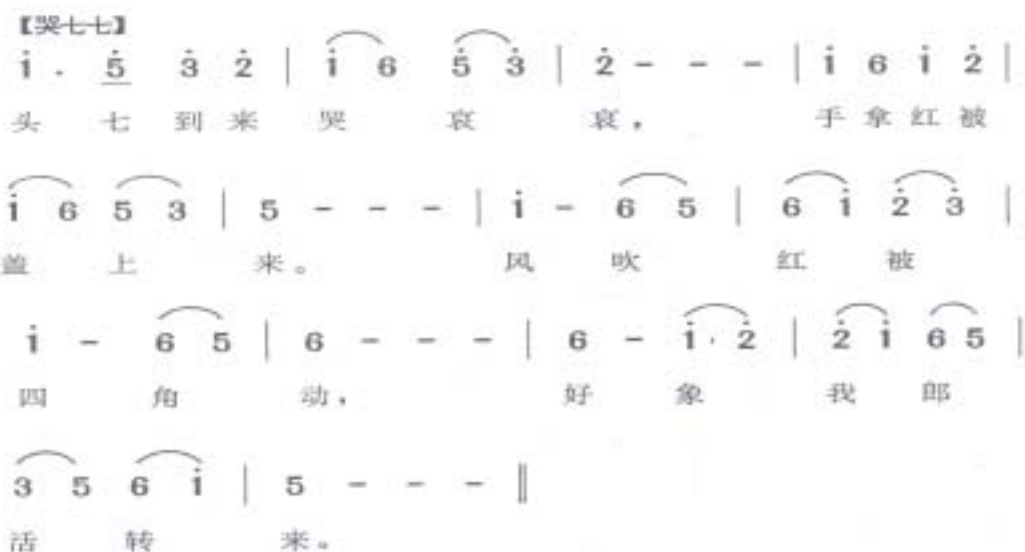
〔干哭腔〕这种形式就是程砚秋从梆子剧种中吸收、创用而来的。它的特点是不用乐器伴奏，是一种仅由演员清唱的散板。下例是《英台抗婚》中所使用的〔干哭腔〕：



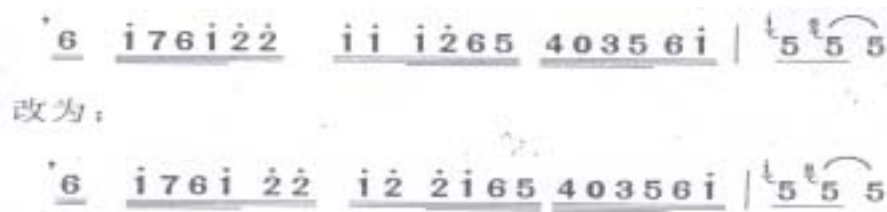
谱例 4.2 《英台抗婚》中的〔干哭腔〕

朱企新先生曾经讲到过一个程砚秋“向村姑学小曲”的故事。程砚秋 1952 去苏州演出，空闲时游览灵岩山，在山脚下听到一位唱苏州小曲〔哭七七〕，顿时觉得新奇有趣，便向她学来，随后改编用在了《锁麟囊》〔二黄慢板〕“一霎时把七情俱已昧尽，渗透了酸辛处泪湿衣襟”的尾腔处。我们由此可以看出，无论是地方戏曲、外国歌曲，还是民间俚曲，都可以成为程砚秋丰富的创腔源泉的组成部分，都可能被他适当地吸收运用。同时这也能够从侧面反映出程砚秋作为一位杰出的艺术家，具有敏锐的音乐听觉，善于从纷繁的乐音中，去捕捉对他有用的东西来改进、丰富的音乐创作。

³³ 李世济《继承、革新与振兴京剧》，载《程砚秋艺术评论集》，452 页，中国戏剧出版社 1997 年版。



应用中将原来的唱腔：



谱例 4.3 苏州小曲〔哭七七〕

4.3.1.3 置腔巧妙

这条原则是用来指导音乐布局的。音乐布局包括一段唱腔的音乐布局，也包括一出戏的音乐布局。安排一段腔或一出戏的音乐，一个根本的依据是“要随着剧情发展，有层次，同地注意头重脚轻，轻重倒置。”音乐布局是在具体的编创唱腔旋律之前，对唱腔进行一个总体上的音乐把握，如“大腔”安排的位置等，在一出戏里的音乐布局更类似“曲式”的作用，戏中何种板式将被采用，大段唱腔中各种板式如何连接，都属于音乐布局的范畴。

1. 对于一段唱腔的音乐布局，我们在总结他的艺术作品时可以判定，程砚秋在整体上有这样的几个认识：

(1) 行腔多对比。要有低才能显出高，同样有高才能显出低，这样才能相互衬托。如果一直都很平稳，就不容易有感情，也不容易有感染力。因此，程腔中音的高低变化很大，具体设计时根据唱词的内容编配。

(2) 在适当的地方加入色彩音，突出感情。程砚秋讲到，他在编创《梨花

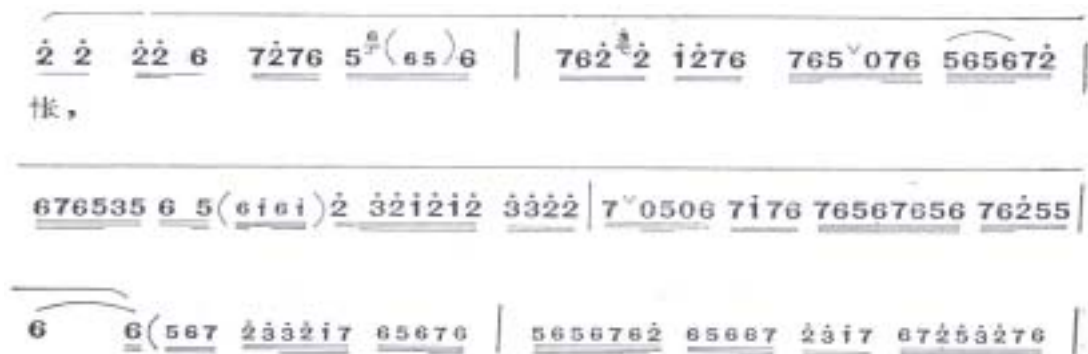
记》“提起了秋毫笔”时采用了《二进宫》中的老腔，只是将“起”字和“霜”字运用了“7”和“4”音，将原来“起”字位置上的“1̣ 6̣ 1̣”改为“7̣ 6̣ 1̣”，“笔”字上的“5̣ 3̣ 5̣ 3̣ 5̣”改为“4̣ 3̣ 5̣ 3̣ 5̣”，变化虽然小，但是“7”和“4”两个不稳定音级的加手却使得实际效果更加柔和，更带有悲哀的意味。《文姬归汉》中〔西皮慢板〕（4/4）“到如今行一步一步远足重难移”，“难”字“4”、“7”二音的使用。

行 一 (呀) 步 一 步 远
 足 重 难
 移

谱例 4.4 〔西皮慢板〕4/4

再如青衣剧目《窦娥冤》中，程砚秋的旋法特点就与梅派不同，他将“未开言思往事心中惆怅”中的“言”字由“1̣ 6̣ 1̣”改为“7̣ 6̣ 1̣”；将“事”由“5̣ 3̣ 5̣ 3̣ 5̣”改为“4̣ 3̣ 5̣ 3̣ 5̣”，仅一音之差，但其表现的感情更能够体现“心中惆怅”。

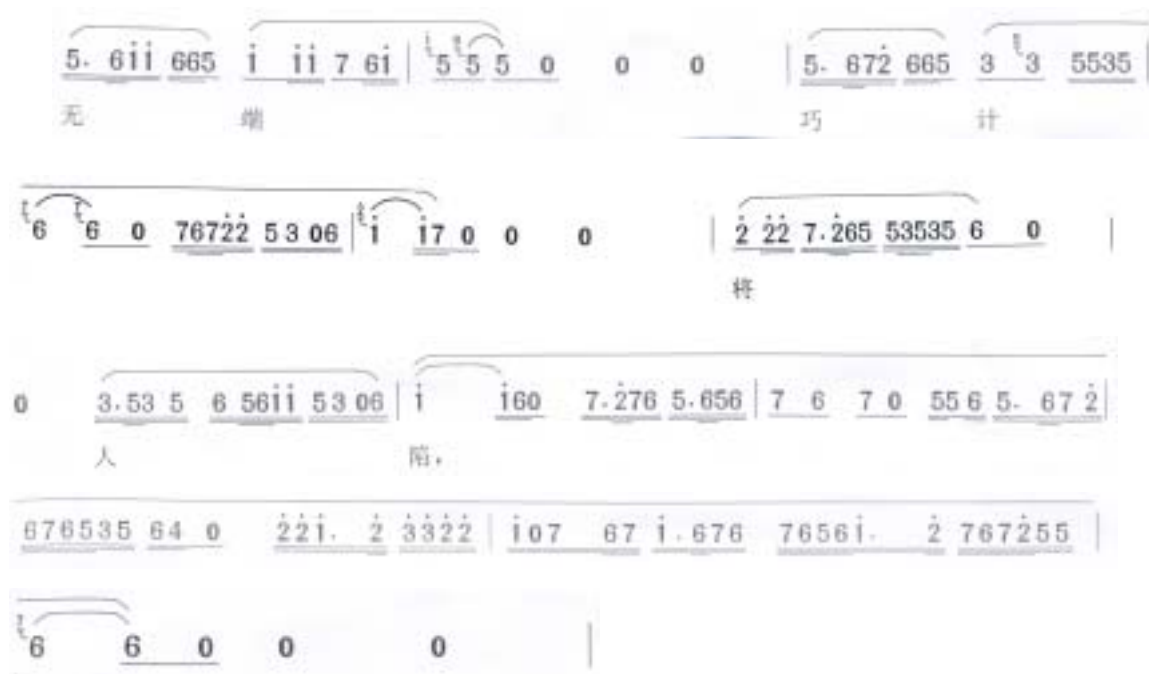
未 开 言
 思 往 事
 心 中 惆 怅



谱例 4.5 [西皮慢板] 4/4

(3) 调整字位。一般说来，慢板宜于十字句，快板、二六宜于七字句，散板没有板的限制，但是在创腔的过程中板式的使用并不上按唱词的字数来规定的，所以典型的做法是一般十字句的慢板设为七字句。十字句的安排是三、三、四，因此慢板的唱腔是按这个规律来设计的，如果原本十字句的腔要改用七字句的词，唱词的安排就是首要问题。最直接的做法，就是按七字句二、二、三的唱词安排替换到三、三、四的位置上去，缺少的字用乐乐音补充。程砚秋对这一点的认识是，“在以前是三个字（唱词）的地方，删掉第三字将音填上去，在以前是四个字（唱词）的地方，删掉它的第二个字，用音填补，变为三字。”

³⁴例：《碧玉簪》〔二黄慢板〕（4/4）“无端巧计把人陷”



³⁴程砚秋《创腔经验随谈》，载《程砚秋戏剧文集》，第441页，文化艺术出版社，2003年版。

(4) 调配大腔。长而大的腔谓大腔。在京剧唱腔中，大腔通常最有特色，且最富感染力。它在创腔中占有重要的地位，常成为整个唱段的核心。大腔在带有抒情性的慢板中用得最多。慢板一般说来，包括三个大腔。第一个大腔用在第一句，第二个大腔放在第二句，第三个大腔总是位于倒数第二句，这是慢板格式上的规律。这个规律的合理性生于，如果第三、四句也用大腔，就会把整段腔抻得太长，容易唱“温”，第三个大腔要比前两个长，这样才能统领唱段，而如果把第三个大腔搁在最后一句上，或者做其它的处理，都会显得头重脚轻。

程砚秋在对待大段唱腔的布局时，既有严格按照规律布局的，也有突破规律重新而布局的。如程砚秋谈到他在《鸳鸯冢》中对二黄慢板三个大腔的安排。这一段唱腔的唱词有八句：

王五姐：对镜容光惊瘦减，万恨千愁上眉尖。

盟山誓海防中变，薄命红颜只怨天。

盼尽音书如断线，兰闺独坐日如年。

才郎若是心肠变，孤身弱女有谁怜。

按一般的规律这段唱腔的三个大腔应该放在第一句、第二句和第七句。但程砚秋在这里却把三个大腔放在第一、第二、第三句唱词上，使它们连续地唱出。程设计这样的布局是以剧情的特定情境为根据的。这段腔是表现少女王五姐怀疑、忧郁的内心情感的。唱到第七句时，她感到身体不舒服，甚至吐了血，因此第七句不能按原来二黄慢板的规律设计第三个大腔，而必须将它转化为散板（在京剧中，如果生病或有急事都要唱散板）。此时，“剧情的变化，必须要用板和节奏的变化来表达它。”³⁵

2. 对于一出戏的音乐布局主要是指板式的应用和连接。安排一出戏的音乐布局也要根据“剧情发展，有层次，同时注意头重脚轻，轻重倒置。”³⁶程砚秋在《创腔经验随谈》中就曾详细地谈了《玉堂春》的音乐布局。苏三上场后，先是一个散板，下面接大段的念白，以后随着剧情的发展，依次是导板→回龙腔→西皮慢板→西皮原板→二六→快板→散板，之后又是二六转快板，最后以散板结束。

对于为何这样进行板式布局的原因，程砚秋是这样讲解的：“苏三来到都察

³⁵程砚秋《创腔经验随谈》，载《程砚秋戏剧文集》，第469页，文化艺术出版社，2003年版。

³⁶程砚秋《创腔经验随谈》，载《程砚秋戏剧文集》，第470页，文化艺术出版社，2003年版。

院，一上来担惊受怕，用一个散板，以后戏剧情节发展，从西皮慢板进入原板，再进入二六、快板，进入高潮，到‘这场官司未动刑’，就好像松了一口气，所以音乐也随着情绪转下来，这里前后虽然用了两个二六，但它表达的内心情感是不同的。‘自从公子南京去’的二六里是一种回忆、追求；而后面‘这场官司未动刑’的二六是一种‘如释重负’的轻松感情。从整个音乐来说，如果我们把后面的慢板、二六、快板倒到前面来，一上场就唱，前后倒置一下，那么这个以剧情发展为根据的音乐设计就算是完全失败了。再如果仅将西皮慢板和原板颠倒一下，那么先唱原板，再唱慢板，对于事件、情节的展开是不合适的；……”

37

由此看出，一出戏的音乐布局，既要遵循板式的规律，同时又更要以戏剧情节的发展、整个剧的布局为依据。

4.2.2 整体的统一性：脱离成法，又要不背乎成法

整体的统一性，是由京剧音乐自身的特性决定的。京剧音乐板式变化体的结构方式，决定了京剧音乐的创作是在诸多的严格限制下进行的，在调式、摆字、落音、旋法等方面都有规定的框架，使唱腔“又新鲜、又熟悉、又好听、又好学”³⁸。

4.2.2.1 统一于剧情发展

“符合剧情”³⁹是程砚秋创腔的首要原则，是创腔的出发点，同时也清楚地表明了程砚秋的戏剧观，即：表演是为剧情服务的，以刻画人物形象为目的。因此他说：“戏曲中一切部门都是为了表达剧情”，唱腔要把剧中人的心情表达出来，在这里唱腔只是表达剧情的一种手段，“合于剧情，合于人物性格、身份的就是好腔；不合于剧情、不合于人物性格、身份的，就是好听也只是花腔、是卖弄。”这样的评判标准始终是程砚秋在创腔中所贯彻的。“应刻按照词句的意思去创造，万不能“以‘新’腔为主，以词意、剧情为副（辅）”。⁴⁰

在程砚秋创腔之初就十分注意这一点，以他早期的本戏《青霜剑》和《金锁记》为例，就可以看出他的创腔与剧情、人物性格的关系。

《青霜剑》讲述的是烈妇为夫报仇的故事。这出戏揭露了土豪劣绅横行霸道，

³⁷ 程砚秋《创腔经验随谈》，载《程砚秋戏剧文集》，第470页，文化艺术出版社，2003年版。

³⁸ 程砚秋《创腔经验随谈》，载《程砚秋戏剧文集》，第428页，文化艺术出版社，2003年版。

³⁹ 程砚秋《创腔经验随谈》，载《程砚秋戏剧文集》，第465页，文化艺术出版社，2003年版。

⁴⁰ 程砚秋《创腔经验随谈》，载《程砚秋戏剧文集》，第466页，文化艺术出版社，2003年版。

鱼肉乡里的罪恶，同时将矛头直指封建官府。几年之后，程砚秋说：“大家看过《青霜剑》而生起打倒土豪劣绅的革命情绪，这就是引起了观众良好的感情，这个剧就可以再接再厉地演下去。”这说明程砚秋鲜明的文艺倾向和强烈的爱憎之情。

《金锁记》改编自元代关汉卿的杂剧《感天动地窦娥冤》和明代叶宪祖的传奇《金锁记》。关汉卿原作中的窦娥，倔强大胆，敢于质问天地鬼神，充满浪漫主义色彩。罗瘿公改编的《金锁记》则比较突出地刻画窦娥性格中善良、敦厚的一面。两者虽然各有侧重，但是她们由于切身遭遇而产生的对恶棍、昏官的憎恨和对黑暗世道的反抗精神是一致的。

这两出戏都体现了程砚秋“悲旦”的禀赋和才情，也体现了程砚秋在创腔上与人物心境相结合的特征。同是一段〔反二黄〕，《金锁记》与《青霜剑》就很不一样。

前者为十字句：

窦娥：没来由遭刑宪受此磨难， 看起来老天爷不辨愚贤；
良善家为什么遭此天谴？ 作恶的为什么反增寿年？
法场上一个个泪流满面， 都道说我窦娥死得可怜！
眼睁睁老严亲难得相见， 霎时间大炮响尸首不见。

后者为七字句：

申雪贞：家门不幸遭奇变， 手挽孤儿跪灵前。
夫郎阴灵当不远， 为妻定要雪沉冤。
石烂海枯心不转， 青霜宝剑是家传。
天涯海角来寻遍， 不杀仇人心不甘。
与夫郎地下重相见， 仇人首级血红鲜。
今日灵堂来祭奠， 并无别话对君言。

窦娥如怨如诉，采用节奏延缓的十字句；申雪贞激昂慷慨，采用节奏紧促的七字句。对此，程砚秋说：“在《金锁记》这一段〔反二黄〕的唱中，窦娥是悲愤极了。这一段〔反二黄〕的唱法是如怨如诉，腔调虽然高亢，但在高亢之中却又含蓄，如绵里藏针一样，用来表现窦娥的内心无处申诉的怨气、愤怒和不平。这一段〔反二黄〕就与《青霜剑》中申雪贞祭祀她丈夫哭灵时所唱的那一段〔反二黄〕是不同的，《青霜剑》中的〔反二黄〕上是表现申雪贞已经下了快心，一定要手刃仇人，非给丈夫报仇不可，心情激昂、悲愤，声调高亢、激

烈，锋锐外露地、明朗地诉说着自己的怀抱。”⁴¹

“符合剧情”也是程砚秋一切表演手段得以运用的立足点。他在舞台上的一举一动都是尽量做到贴合剧情、贴合人物心境的。

4.2.2.2 统一于戏曲程式

程式是对戏曲音乐美的规范，体现着美的本质，显示出艺术美的基本美学原则，以其自身的延续性和可塑性，成为戏曲音乐存在和发展的基础。

程式性是京剧的基本特征之一，它贯穿于京剧的各种表现手段之中，稳定性，可变性。

戏曲音乐的创作，是在戏曲音乐程式的基础上进行的。“中国的戏曲是一种程式性的艺

术，反映在音乐上则是声腔相对固定的大统一和运用多变化的小自由相结合的形式。”⁴²京剧具有本剧种的音乐规律，即京剧音乐中所包含的各种声腔板式的基本结构形式，各自的调式、旋律进行方式及各种表现手法。调式和旋律进行特征代表着剧种的音乐语言和乐汇，是形成该剧种特定的音乐风格的重要因素之一，正如语言一样，它们具有长期的稳定性。

京剧音乐的程式在具有稳定性的同时也具有可变性。程砚秋在创腔的过程中特别注意使变化与统一取得平衡，既在局部有突破，又在整体不脱离即有的模式，使变化处于一定限度之内。“守成法而不泥于成法，脱离成法又不背乎成法”的创腔原则，使程砚秋在“守”与“不守”、“变”与“不变”之间，使创腔时人物的感情因素、生活因素、唱词的字调因素与京剧音乐程式的逻辑因素之间的矛盾，通过多年的成效的革新互相协调，多而获得新的突破、发展，也获得新的统一。

4.2.2.3 统一于审美习惯

程砚秋在创腔时总是自觉地从当时观众对京剧音乐的欣赏习惯和心理要求出发，根据戏剧和生活的需要去灵活运用，当变则变，不当变则不变。通过多年的实践和演出的反馈，程砚秋对观众的欣赏习惯和心理需求了如指掌，从而提出“又新鲜、又熟悉、又好听、又好学”的创腔准则，以满足观众对京剧音乐不断出新和易于被观众把握的审美要求。

4.2.3 《锁麟囊》创腔的特点：

⁴¹ 程砚秋：《谈窦娥》，载《程砚秋戏剧文集》，第608页，文化艺术出版社，2003年版。

⁴² 冯宇光《河南地方戏的音乐审美特征》，载《南阳师范学院学报》，2006年第1期。

4.2.3.1 从唱词中寻求变化

从唱词中寻求变化是程砚秋创腔中常用的手法之一。程砚秋善于从唱词的变化入手创立新腔。对此，程砚秋曾说：“京剧唱词字数限制死板，在抒情上受到限制，唱腔上的发挥创造也受到限制，我想打破一下，一句可以五六个字，也可以十多个字，要服多内容和人物。长短句都要想办法唱出来。”⁴³在程派著名的唱工戏《文姬归汉》中，程砚秋将蔡文姬所作的《胡笳十八拍》中的十四拍，按原词谱词，突破了京剧唱词“五字句”、“七字句”、“十字句”的惯例。并依词创腔，在声腔上有许多创造，为以京剧旋律演唱古典诗词开了先河。在程砚秋的最后一出戏《英台抗婚》中，唱词多用长短句，有的长句唱词多达 21 个字。

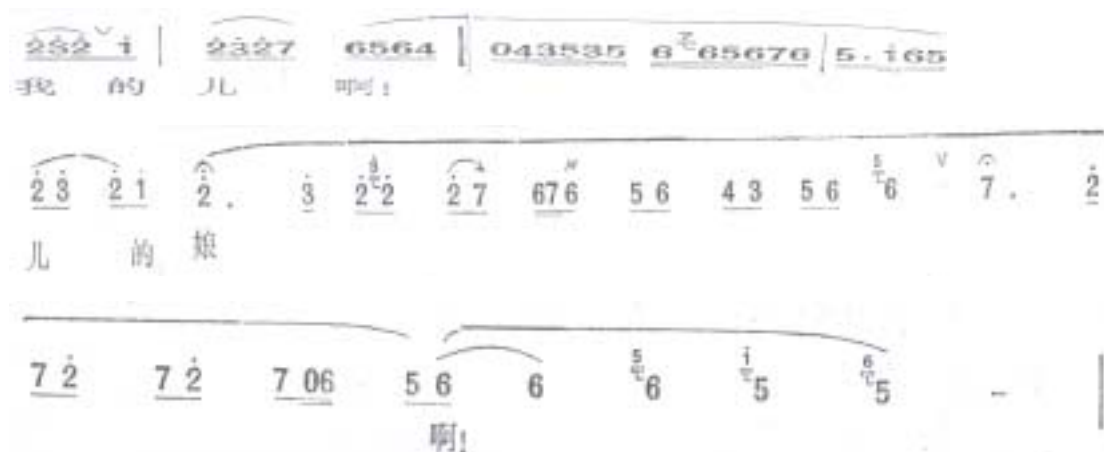
在《锁麟囊》一剧中，唱词中的长短句也频频出现。从小处来说，在第五场的〔西皮二六〕转〔西皮流水〕中，第三、四句的上下句字数是上七、下八，第九、十句的字数也是上七、下八，在三十二句〔西皮流水〕“耳听得悲声惨心中如捣”的第六句后由十字句转为七字句，细部在上，第六句是九字句、第十句是十字句，第十五句是六字句，第十三、十六、十七、二十、二十六、二十七句都是八字句。唱词字数在第十二场中的变化更典型。在〔二黄慢板〕转〔二黄快三眼〕中，整段唱腔以十字句为主，在第八句时扩充为二十七字；在〔二黄散板〕中，第四句由前句的十字句变为十八字句；在〔西皮原板〕转〔西皮流水〕中，十字句的唱词在第四句转为二十六字、第八句为十七字、第十句为二十五字、第十五句为十二字，第二十句为二十五字。这样的唱词安排，真接导致唱腔句幅的变化，其中最明显的是第二十句〔西皮流水〕“还有那赤金链紫瑛白玉环双凤鍐八宝钗钏一个个宝孕光含”，这一句的句幅是二十四小节，而第十九句只有五小节。

4.2.3.2 从句式中寻求变化

(1) 〔西皮二六〕“换珠衫依旧是富贵容样”中加入三个〔哭头〕，分别是“儿的娘啊”、“我的儿啊”、“儿的娘啊”，除了第三个属散板之外，另两个都上板。

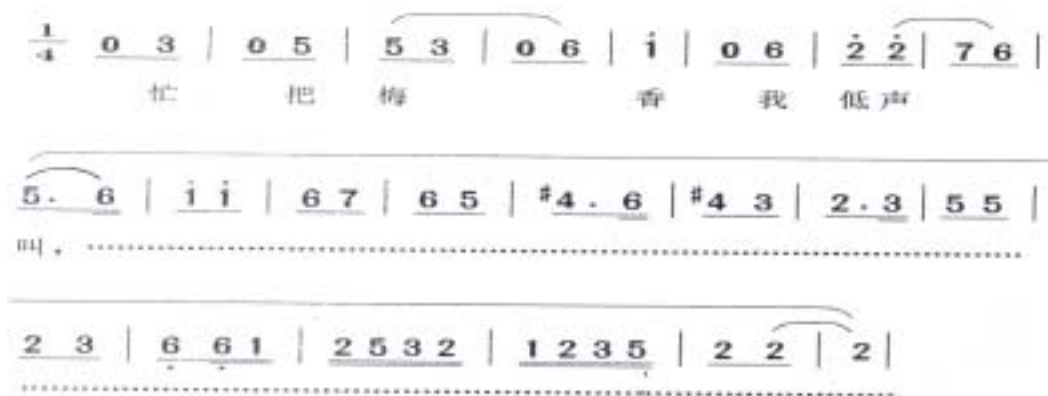


⁴³ 程砚秋《创腔经验随谈》，载《程砚秋戏剧文集》，第 430 页，文化艺术出版社，2003 年版。



谱例 4.7 〔哭头〕

(2) 扩充：第五场〔西皮流水〕中的“忙把梅香我低声叫”，在“叫”字上的拖腔



谱例 4.8 〔西皮流水〕1/4

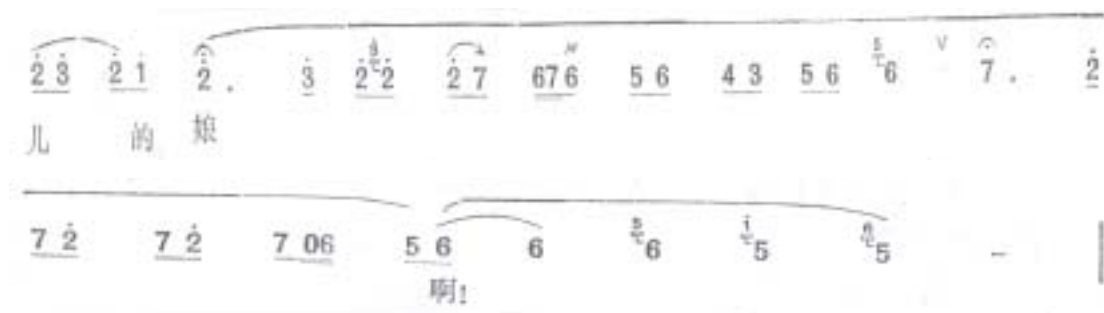
这样的安排出现在字多腔少的〔流水〕节奏中，正是为了刻画人物既慷慨解囊，又不图回报的心情，这样的艺术处理也便于观众留下深刻的印象，对剧情的发展有利。

4.2.3.3 广泛地吸收运用

在创作《锁麟囊》的唱腔时，他广纳博取，向梆子、大鼓、越剧等艺术形式学习，吸收京剧其他流派有唱腔，还借鉴了外国歌曲。他的弟子刘迎秋回忆，有一次在散步时，程砚秋忽然停下脚步，聚精会神地听蛐蛐叫，刘正不明就里，程说道：“这小小的虫子，叫起来也富有音乐感。”正是因为程砚秋善于积累，勤于思考，凭着敏锐的艺术感受能力，从现实生活中捕捉、领悟、提炼出美妙的旋律。

在第十二场中的〔西皮二六〕中穿插的最后一个哭头“儿的娘啊”，其音调

用的是美国影片《凤求凰》中插曲。



谱例 4.9 [哭头]

4.2.3.4 唱腔按场次布局

《锁麟囊》采用的是“重点场次重点加工的布局方式”⁴⁴。整部剧的舞台节奏较快，每一场都推动剧情向前发展。全剧的主要场次是第五场和第十二场，从故事情节上看这两场都与主题有着密切的关系，前者是赠囊，薛湘灵施恩，后者是认囊，赵守贞报恩；从唱腔的运用上来说，这两场中的唱腔最多，运用的板式也最丰富，而其他场次，一、四、六、八场无唱段，其余的几场，除了第二场薛湘灵刚出场时有一段交待人物性格的完整的〔四平调〕之外，别的基本都是零散的散板类唱腔；从场次的长度来说，这两场占用的时间是全剧最长的，特别是第十二场，长度基本是全剧的一半。全剧所用唱段中，以推动剧情发展的唱段居多，抒情性唱段很少。在第五场中，包括七句〔西皮二六〕转五句〔西皮流水〕和三十二句〔西皮流水〕，在第十二场中，因为剧情的推进、高潮和结果都在这一场中，所以安排的唱段也格外丰富，包括〔哭头〕，接十四句〔西皮散板〕，〔二黄慢板〕转〔二黄快三眼〕，五句〔二黄散板〕，十六句〔西皮原板〕转六句〔西皮流水〕，穿插三句哭头的共十四句〔西皮二六〕，转〔西皮散板〕，八句〔西皮流水〕。

本节基于对程砚秋一般剧目和对《锁麟囊》在创腔特点的归纳，我们可以看出，程砚秋在创腔的中，多以严格地以腔就字、丰富的移植元素和巧妙地置腔布局为手法，同时，在手法的多样性中又注意能够使所创新腔统一于剧情发展，统一于戏曲程式，统一于观众的审美习惯，从而形成创腔手法的多样性和整体的统一性这一美学特点。

⁴⁴ 武俊达《京剧唱腔研究》，第 273 页，人民音乐出版社 1998 年版。

第四节 演唱中技巧的丰富性和表现的感染性

中国传统音乐美学思想十分重视声乐艺术在情感表达上的功能，认为人声歌唱比器乐演奏更为亲切动人，更易唤起观众的理解与共鸣。其原因在于歌唱能通过语言表达明确的意念，情感的丰富性与思想明确性是联系在一起的。声乐的这种特长，决定了它在戏曲中的地位，因此，戏曲音乐刻画人物形象，主要依靠声乐，即优美的唱腔和动人的演唱。

戏曲演唱艺术，在长期发展中形成了自己独特的风格和专业技巧。戏曲演唱注重字与声、声与情之间的关系。演唱中对声音、气息的控制与运用，口形共鸣位置的掌握，以及特有的行腔方法与装饰唱法，都是在这一基础上形成的。演员作为声情的表现主体，除将唱腔转化为流动的音响之外，更要在此过程中准确生动地再现剧目的情感和内容，创造出符合演员主体个性、特征和风格的艺术形象和情感意象。

技巧性和表现性是演唱过程中不可缺少的两个方面，它们相辅相成，缺一不可。没有演唱技巧，艺术表现就无从谈起，脱离了艺术表现，技巧就会失身存在的价值。

4.4.1 技巧的丰富性

“唱”的特点，不仅是区分各剧种的主要标志，而且在同一个剧种中，它也是区别各艺术表演风格的主要标志，京剧的表演之所以有许多优秀的艺术流派，与独特的演唱风格有着密切的关系。技巧是演唱的基础条件，有“不通技，莫谈艺”的说法。程砚秋的演唱技巧是卓越而超群的，在行腔、吐字、用声等方面都有自己的特点和创新。

程砚秋的演唱，讲究表现旋律的美和韵味隽永，追求“声、情、美、永”的高度结合。

本文将从吐字、用声、行腔三方面加以论述。

4.4.1.1 吐字

中国传统唱法对吐字的要求是清晰准确，要注意汉字的四声阴阳、分辨字音的清浊、尖团、五音、四呼，讲究出字、归韵、收声。明代魏良辅《曲律》中说：“听曲不可喧哗，听其吐字、板眼、过腔得宜，方可辨其工拙。不可以喉音清亮，便为击节称赏。”⁴⁵程派唱法十分注重字音的准确和咬字的考究。程派

⁴⁵ 引自《中国音乐词典》，第396页，人民音乐出版社，2005年版。

的吐字，是在四声准确的基础上，通过运用唇、齿、喉、舌、牙五音部位，把字咬准，再加以吞吐收放，抑扬顿挫。

1. 字音的反切。程砚秋在吐字时注重切音的方法，将字头、字腹、字尾在整个行腔过程中逐次展开，每一部分都有清晰地交待，这种吐字方法在程派演唱中大量使用。如“春秋亭外风雨暴”一句中的“秋”、“外”两字用的就是切音的方法，“春”和“亭”按照上口字的规范读音来唱。

程派将字的演唱分头、腹、尾三个部分，“字未出之前，气领字音，放出字头。至字腹，则气放足而音全出。字尾则徐徐提气，归韵收声。”⁴⁶就是说，在字头没有出口之前，用气先把字头催出来，声音随后发出。在处理喷口字的时候，“要运用气阻的方法，把气先提上去，蕴含不放，到一定程度时，带着字音，冲口而出。”⁴⁷这样的吐字，既有劲头，又有气势。

2. 尾音的凝顿。程砚秋重视字尾的演唱，在字尾的交待、收声方面是独具特色的。他说：“唱腔能不能要下好来，往往在尾音上，必须全神贯注，有始有终，如果尾音松懈、无力，或不圆满美妙，就激不起听众的热情来”。程派的尾腔，包括唱词中停顿收音，都采用慢而沉的顿音法，气比较足，音较重，如《锁麟囊》中“叫梅香、好颠倒、壁上瞧、问一遭、信口饶”等尾音的处理，都显得凝重、饱满。另外，程派尾部的滑音大多是小二度落下，而梅派往往处理成小三度。

他在乐句或乐节结束时常要将字尾的韵母再现一下，这种情况不论在时值较长的腔和时值较短的腔中都存在。

在《锁麟囊》中的〔西皮摇板〕：

恍惚间与众人同把舟载，莫不是应验了无情水灾。

老娘亲她必定波中遇害，苦命的大器儿鱼腹葬埋。

其中的“载、灾、害、埋”都处于乐句的末尾，而且时值也都不长，可是都用到了再现字尾的唱法。

4.4.1.2 用声

1. 气息稳定。戏曲演唱中非常重视气息，要求以气拖腔，否则对音色、音量、力度都会产生消极的影响。气息是发声的动力，它涉及到呼吸系统、循环系统和中枢神经器官功能的调动。程砚秋在发声时，非常讲求声音的厚度，而

⁴⁶ 赵荣琛《程派艺术漫话》，载《中国京剧·程派完全手册》，2004年增刊。

⁴⁷ 同上。

声音有无厚度，关键在于用气。要用丹田气托着唱，“丹田气”是指腹肌、膈肌的扩张运动，用小腹的收缩力量支托住气息的发挥，使气息呼出能根据演唱用气的多少而变化。演唱的音质，全在于呼气时的力度控制，从而使以音共鸣、吐字行腔，都有气息的支持。气息充足，才能够作到发声自如。不宜用胸腔呼吸，声带放松，侧重头腔、口腔、胸腔的共鸣，发声的位置比较靠后，形成京剧中所谓的“脑后音”，这也是程派的音色听上去厚重，有凝重感的原因。同时在行唱过程中保持对气息的高度控制，无论是高腔还是低腔，对音量和音色都可以实现游刃有余的把握。这种用“气”的技巧，使程砚秋唱念的高低、强弱、轻重、吞吐、收放都显得连贯、自如。唱高音时，程砚秋以特有的虚音带动高音，用“脑后音”将音量收、放到极强或极弱的范围内，唱低音时，又以虚音带动低音，浑厚深沉，这些发声的技巧，都倚仗着气息的稳定。

2. 音色暗淡。音色是指音的色彩和特性。音色取决于发音体的质料、发音方法以及演奏（唱）习惯等多种因素。人声的音色是多种多样的，尽管人们无论是唱歌还是说话，都是通过振动声带产生声音的，但是每个人的声带长短、薄厚各不相同，这由先天因素决定。而发音的位置、共鸣的调节、气息的控制以及发声者本人的审美追求等，则是人们可以控制的因素。音色与发音的位置有关。青衣演唱时一般要求“音过脑海”，就是说发音位置要高。较明亮的音色不仅发音位置要高，而且位置要靠前或中前。程砚秋的嗓音在变声之后变得不再明亮，再加上发音位置很高，共鸣点较靠后，所以音色较暗淡。

4.4.1.3 行腔

行腔，指对唱腔的处理和唱法的运用。可以从速度、力度的变化和润腔的手法中展开。

1. 速度考究。速度，指在京剧音乐中常被称为尺寸，在基本速度的基础上，可以有“弹性速度”的发挥。它是在唱段速度基本不变的情况下，演员根据对唱腔的理解和体会，作出速度上细微的变化。“曲品之高下，大半在徐疾之分，唱者须自审之”。⁴⁸程砚秋的行腔尺寸考究，“一般在慢板拖腔的倒数第二小节中的第三拍，尺寸稍慢声音减弱，而在第四拍上劲头加强尺寸稍快一些”⁴⁹，另外，尺寸的灵活多变在程派的散板中体现得尤为突出。他常常打破常规的速度，根据唱词的内容，人物的情绪发展来控制散板的尺寸。

⁴⁸ 徐大椿《乐府传声》。

⁴⁹ 张丽民《试论程砚秋的行腔特色》，载《中央音乐学院学报》，1990年第四期，第61页。

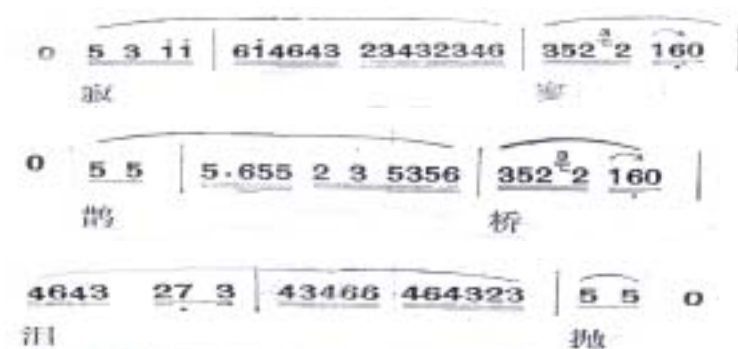
2. 力度多变。力度，在京剧音乐中常被称为劲头。清代徐大椿在《乐府》传声中曾论述：“唱曲之妙，全在顿挫。必一唱而形神毕出，隔垣听之，其人之装束形容，颜色气象及举止瞻顾，宛然如见，方是曲之境。”“顿挫”就是指的尺寸和劲头。它们是唱腔表现力的来源之一。

程砚秋曾多次写文章论述关于力度的问题。他认为：“无论唱或做，都要有刚有柔，有阴有阳，要顿挫适宜，缓急适当而不落于平庸。而这一切都要根据情理深入加工。”在《谈戏曲演唱》一文中说：“唱的抑扬顿挫与韵味也有很大关系，没有轻重，没有抑扬顿挫，平铺直叙一直响到底就不容易打动观众。”因此大量运用力度对比是程砚秋唱腔特色之一。无论是散板类还是上板类唱腔都是这样。

程砚秋力度变化最明显的，也是给人留下印象最深的是他在拖腔中的强弱处理。在观众欣赏程派唱腔的过程中，往往有这样的审美经验，在唱单个字的拖腔时，程砚秋常有的做法是在字头重唱，之后音量马上减小，在最后归韵时又将力度加强，音量加大；如果是一句的倒数第二个字用拖腔时，音量上照旧在字腹处减弱，在最后一个字时恢复。

以《锁麟囊》为例，第五场〔西皮流水〕中“忙把梅香你低声叫”中的“叫”字是按第一种手法处理的：

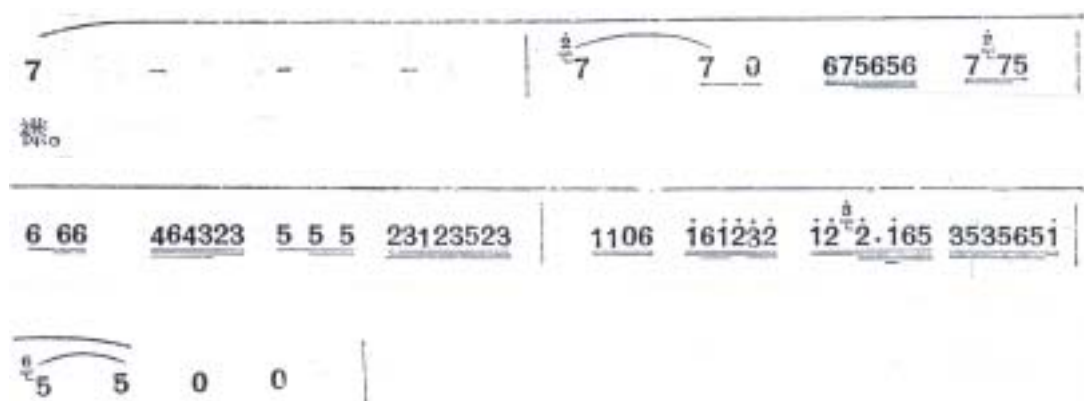
在第五场的〔西皮二六〕“春秋亭外风雨暴”中，寂寥、鹊桥、泪抛是按第二种方法处理的：



谱例 4.10 〔西皮二六〕 2/4

还有一种是在拖腔中强弱交替使用，这种力度变化的处理多用于大的拖腔中。

例如第十二场中〔二黄慢板〕转〔二黄快三眼〕“一霎时把七情俱已昧尽”，在第二句“参透了辛酸处泪湿衣襟”中“襟”字的拖腔：



谱例 4.11 〔二黄慢板〕转〔二黄快三眼〕4/4

有的程派戏迷这样说：“程派唱腔，听不见处最好听”。音量减小，小到观众甚至听不清楚音乐的进行，可是这种演唱方法却是程派最为人称道，也是程派最有特色的行腔手法之一，究其原因，我们可以做这样的推测。在拖腔中，内在的情感是连贯的，而音量的突然减弱，甚至常常减弱至听不见，这样的处理会加强观众对即将出现的声音和形态的热情期待。在字尾音量的再现，给予观众以满足。字腹音量的“中断”，却正是人物心境的显现之处。字腹虽然音量很小，却是低音音不断，在音乐进行中“听不清”时诱导观众屏气凝神，更造成一种审美期待，直到字尾音量再现时达到审美的满足。斯坦尼斯拉夫斯基说过：“大声并不是强”，程砚秋在“听不见”处所形成的审美效果，就是一个很好的例证。

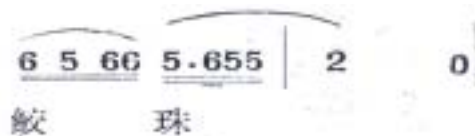
3. 润腔丰富。润腔，是在演唱时用种种装饰音对唱腔加以润色。润腔手法的运用，使行腔更为生动，情感更为细腻，也使人物为性格化和特征化。明代王骥德《曲律》上讲：“乐之筐格在曲，而色泽在唱”。润腔的作用，有的是为了调和与协调腔词关系，有的纯粹是丰富唱腔。

程派讲究“简腔繁唱”，旋律中小腔较多，装饰音的对比跌宕小，多级进，而速度慢。

程派常用的装饰手法有：

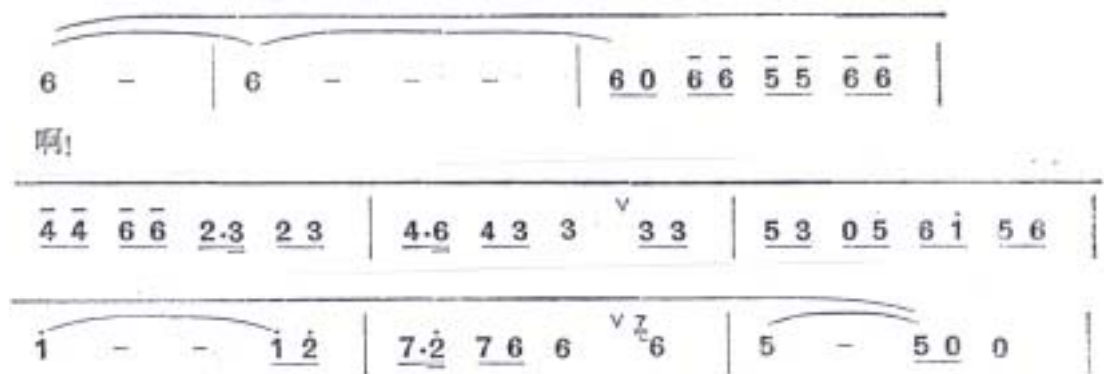
(1) 同音反复顿挫

例：《锁麟囊》第五场〔西皮二六〕中“为什么鲛珠化泪抛”的“鲛珠”二字



谱例 4.12 《西皮二六》 2/4

《锁麟囊》第十二场〔二黄快三眼〕中的哭头“我的儿啊”的“啊”字



谱例 4.13 〔哭头〕

(2) 级进和半音进行

67i2 i1i76 6i6543 67i276 7i76

(3) 休止与顿音相结合

765076 70506 55056 404566 0403

(4) 围绕一个中心音做上下运动

6765 7i76 23235535 56567656 535356 76567656

程砚秋的各种润腔手法是与演唱上的收放断连交织在一起的，共同为刻画人物形象服务，同时丰富唱腔的形式美感。

4.4.2 表现的感染性

程砚秋的唱腔包含有两方面的内容，一是唱腔的设计和布局，属一度创作；二是唱腔的演唱，属二度创作。任何音乐创作都只有通过表演，才能产生音乐的真正效果并直接感染观众。程砚秋既是唱腔的创作者，也是杰出的表演者。与他多样的创腔手法相比，程砚秋在唱腔演唱方面也有着丰富的技巧，但这些技巧在实际运用的过程中同样不是随意的。

4.4.2.1 突出个人风格

在艺术发展的历程中，无论是京剧还是其他的艺术形式，凡是杰出的艺术家都有自己鲜明独特的风格，这种风格体现在这位艺术家一贯的艺术表现中，体现在他作品的内容和形式等各个方面，使他具有独特的艺术魅力。

京剧艺术作为一种审美创造，必然会在作品中体现出音乐家的个性因素。

比如在演唱方面，程砚秋对唱词的音韵特别地讲究，有许多独到之处，对由复合韵母组成的字，强调它的“枣核形”，即将两个韵母分切得很长。这样的例子在程砚秋的唱词处理中非常多见，如《锁麟囊》中“春秋亭外风雨暴”中的“春”字，程砚秋在实际发音时唱做“初——恩”；《朱痕记》中“可怜我有八十岁的婆婆三餐未曾用饭”中的“未”字，唱做“Wu——ei”。（这种情况并非一概而论，主要根据字在唱腔中所占的时值及气口的安排而定。）这样的处理方法在观众的接受环节中并不具有明确的语义引导性，甚至会由于分切的时间过于长，致使听众不易听清唱词。但这样的处理体现了程砚秋作为一个表演主体，他的审美理想和个体的审美意识在表演再创造中的展现。

如果对程砚秋剧目中的唱词稍加留意，就会发现这样一种情况，就是唱词的韵脚多归在易发闭口的辙韵，最多见的是“言前”和“摇条”辙。在《锁麟囊》一剧中，多数的唱段都安排为这两个辙韵。这样的唱词安排是在与程砚秋的演唱风格息息相关的，因为程砚秋的发声过程中多用的是脑后音，强调的是声音的共鸣，“言前”和“摇条”辙能够更好地使程砚秋发挥自己的声音特点。

程砚秋的个人风格特征，不仅在他剧目的内容、创腔的过程中有所体现，更多地表现在程砚秋的演唱中，尤其是在那些与表达人物思想感情、刻画人物形象没有直接关系的艺术手段中表现出来。

4.4.2.2 表现剧中人物

戏曲唱段并不同于一首独立的歌曲，由于它隶属于一出剧目，它只是戏曲的众多表现手段中的一个，不能脱离“用歌舞演故事”的属性，所以在处理声乐表演局布技巧和作品整体表现方面就要格外注意技巧性和表现性的关系。程砚秋在谈自己的创腔经验时，第一点就谈到了“符合剧情”，程砚秋始终认为：表演是为剧情服务的，以刻画人物形象为目的。因此他说：“戏曲中一切部门都是为了表达剧情”，唱腔要把剧中人的心情表达出来，在这里唱腔只是表达剧情的一种手段，“合于剧情，合于人物性格、身份的就是好腔；不合于剧情、不合于人物性格、身份的，就是好听也只是花腔、是卖弄。”这样的戏剧观同样贯穿于程砚秋的演唱中。

“音乐表演的目的不是引起有音调的声觉的声波运动，而是在将乐谱符号转换为听觉音响的过程中，通过内在情感动态形式（情绪）的注入，引起深层心理体验，赋予无生命的形式以生命的活力，给人以人性的体验。”⁵⁰程砚秋在理论叙述和实际方法的运用上都要求演员要有感情地唱，唱出剧中人物的心理状态，要用抑扬顿挫、轻重缓急来唱出韵味，打动观众，推动剧情，刻画人物形象。

舞台上的一切声音，必须服从“表现”这一中心任务，因此，感情总是伴着声音同时出现的。程砚秋说：“正常的音要求圆润悦耳，变化自如”，同时它“要似一支箭波激动着观众的心弦。高呼的时候，要使人觉得如山崩海啸；平和的声音，有如春暖花开；悲哀的声音如秋风扫落叶；快乐的声音如仙音天外飘。”而何时高呼、何时平和、何时悲哀、何时快乐，这都取决于剧中人物的心境，都要剧中人物所处的特定情境。从这个意义上说，声音、技巧，只是演唱艺术的躯壳，而表现其内在的感情和含义，才是演唱艺术的生命。演员对人物思想感情的阐释越深刻、越具体，人物的音乐形象也就越生动、越鲜明。

如《春闺梦》中的〔南梆子〕“算当初曾经得几晌温存”

唱这一句时程砚秋用的是若断若续的行腔方法，这一句唱是在张氏梦中见到新婚不久的丈夫从战场归来，表现了她的愉悦欣喜和满腹柔情。

《英台抗婚》中第一句“老爹爹你好狠的心肠”，谱例同 4.2。

这一句运用清唱的形式，前面七个字较紧凑，“心肠”两字由“心”字的高音区下行迂回至“肠”字的低音位置，然后旋律逐渐上行。在唱法上断连结合，整个唱腔音区开阔，委婉深沉。祝英台此时对父亲的行为不能理解，可还是尽量地向他诉说与求情，希望能够得到父亲同情，这样一种怀有希望、失望、痛苦和哀求的复杂感情，通过程砚秋对唱腔的设计和演唱方法的恰当运用表现出来。

本节在论述了程砚秋的演唱，在行腔中以考究的速度、多变的力度和丰富的润腔为手法，在吐字中以字音的反切和尾音的凝顿为手段，在用声中以气息的稳定和音色的暗淡为特点，同时，从突出个人风格和表现剧中人物这两方面来实现表现的感染性，从而形成了程砚演唱中技巧的丰富性和表现的感染性这一美学特征。

⁵⁰修海林、罗小平《音乐美学通论》，第 350 页，上海音乐出版社，2002 年版。

第五章 结论

本文以程砚秋艺术经历的研究为铺垫，选择程派代表剧目《锁麟囊》为切入点，展开了对其剧本的两大特点归纳，即文人编剧和因人设戏，论述了《锁麟囊》的剧情和主旨，总结了其唱腔的布局特点以及分析了其唱腔的音乐形态，填补了对此剧进行全面、系统分析的空白。除此之外，结合程派形成的内外因素，归纳出程砚秋唱腔的三个美学特点：

一、内容中题材的现实性的人物的崇高性。程砚秋在众多的创编剧目中所表现出来的时代的现实性和人物的崇高性是剧目内容的最大特点，程砚秋剧目内容中的时代性是通过在剧目内容在特定背景下体现的与现实社会相契合的精神传达出来，人物的崇高性则是主人公在与他人的接触过程中表现出的奉献精神。

二、创腔中手法的多样性和整体的统一性。程砚秋在创腔中，多以严格地以腔就字、丰富的移植元素和巧妙地置腔布局为手法，同时，在手法的多样性中又注意能够使所创新腔统一于剧情发展，统一于戏曲程式，统一于观众的审美习惯，从而形成创腔手法的多样性和整体的统一性这一美学特点。

三、演唱中技巧的丰富性和表现的感染性。程砚秋的演唱，在行腔中以考究的速度、多变的力度和丰富的润腔为手法，在吐字中以字音的反切和尾音的凝顿为手段，在用声中以气息的稳定和音色的暗淡为特点，同时，从突出个人风格和表现剧中人物这两方面来实现表现的感染性，从而形成了程砚演唱中技巧的丰富性和表现的感染性这一美学特征。

针对对程砚秋的研究中过多的文学评论，本文用形态学、美学的观点和方法，通过对《锁麟囊》一剧的分析，提出程砚秋以上三方面的美学特征。现在对程派唱腔的研究，形态和美学研究都甚少，但更少的是两者的中介，本文只是在这个方向向前迈进了一步。

本文结论的问题在于，因为是较早在这个交叉角度进行尝试，所以本文提出的新见解在理论上有待升华、理论归纳的准确性还有待推敲，在形态学和美学的中介环节的概念思维还有待更深入地探索。

由于本人学术水平和时间有限，文章的不足恳请各位老师和同学批评指正！

致谢

首先向我的导师杨雁行教授表示衷心的感谢和敬意，感谢他在我研究生学习过程中对我的帮助。本文从选题、框架构思乃至成文、修改，都是在杨老师的全力支持和悉心指导下完成的。

同时，我要感谢作家、评论家刘连群老师在百忙之中对本文的指导，刘老师以其深厚广博的学识和科学严谨的态度对本文提出了许多颇有价值的建议。另外，钱国桢教授、黄石林老师、渠天凰老师和程派票友孙长军老师在我接触京剧的过程中给了我很多的帮助和指导，并从不同角度对本文提出了一些建设性的意见，在此向各位老师表示深深的谢意！

参考文献

论著类：

- [1] 胡金兆. 京剧大师程砚秋. 北京：当代中国出版社，2007
- [2] 程砚秋戏剧文集. 北京：文化艺术出版社，2003
- [3] 萧晴. 程砚秋唱腔选集. 北京：人民音乐出版社，1999
- [4] 陈培仲, 胡世均. 程砚秋传. 石家庄：河北教育出版社，1998
- [5] 庄永平、潘方圣. 京剧唱腔音乐研究. 北京：中国戏剧出版社，1994
- [6] 刘国杰著. 西皮二黄音乐概论. 上海：上海音乐出版社，1997
- [7] 费玉平. 京剧唱腔句法与作品分析. 北京：中国戏剧出版社，2004
- [8] 杨予野. 京剧唱腔研究. 长春：春风文艺出版社辽宁教育出版社，1990
- [9] 安禄兴. 中国戏曲音乐基本理论. 乌鲁木齐：新疆人民出版社，1998
- [10] 刘古典. 京剧音乐概论. 北京：人民音乐出版社，1981
- [11] 武俊达. 戏曲音乐概论. 北京：文化艺术出版社，1999
- [12] 卢文勤. 京剧声乐研究. 上海：上海文艺出版社，1984
- [13] 蒋锡武. 京剧精神. 武汉：湖北教育出版社，1997
- [14] 董维贤. 京剧流派. 北京：文化艺术出版社，1981
- [15] 陈幼韩. 戏曲表演美学探索. 北京：中国戏剧出版社，1985
- [16] 庄永平. 戏曲音乐史概述. 北京：上海音乐出版社，1990
- [17] 苏移. 京剧二百年概观. 北京：北京燕山出版社，1989
- [18] 傅雪漪. 戏曲传统声乐艺术. 北京：人民音乐出版社，1985
- [19] 刘景亮, 谭静波. 中国戏曲观众学. 中国戏剧出版社，2004
- [20] 刘琦. 京剧形式特征. 天津古籍出版社，2003
- [21] 陈多. 戏曲美学. 成都：四川人民出版社，2001
- [22] 苏国荣. 戏曲美学. 北京：文化艺术出版社，1999
- [23] 叶秀山. 古中国的歌. 北京：中国人民大学出版社，2007
- [24] 程派完全手册. 北京：《中国京剧》杂志社，2004
- [25] 骆正. 中国京剧二十讲. 桂林：广西师范大学出版社，2004
- [26] 余笃刚. 声乐艺术美学. 北京：人民音乐出版社，2005
- [27] 张前, 王次炤. 音乐美学基础. 北京：人民音乐出版社，2005
- [28] 陈望衡. 当代美学基础. 北京：人民出版社，2003
- [29] 修海林, 罗小平. 音乐美学通论. 上海：上海音乐出版社，2002
- [30] 曾遂今. 音乐社会学. 上海：上海音乐学院出版社，2004

词书类：

- [1] 黄钧, 徐希博. 京剧文化词典. 上海：汉语大词典出版社，2001
- [2] 缪天瑞, 吉联抗, 郭乃安. 中国音乐词典. 北京：人民音乐出版社，2005
- [3] 中国大百科全书·戏曲曲艺. 北京：中国大百科全书出版社，1983

论文类：

- [1] 钱国桢. 板腔体戏曲唱腔的形态分析. 天津音乐学院学报，2005，(1)：18~23
- [2] 张丽民. 试论程砚秋唱腔的美学特色. 中央音乐学院学报，1990，(4)：59~66
- [3] 胡芝风. 论程砚秋声腔和念白的艺术美. 中国京剧，2004，(4)：4~6
- [4] 洪阜. 浅谈京剧唱念的韵味美. 中国京剧，2004，(5)：28~29
- [5] 叶秀山. 程砚秋艺术的启示. 中国戏剧，2004，(1)：30~31
- [6] 陈培仲. 程砚秋与二十一世纪京剧之发展. 中国戏曲学院学报，2004，Vol. 25(1)：

6~10

- [7]赵荣琛.程腔《锁麟囊》中一段唱的艺术特色.中国戏剧,1980,(11):40~41
- [8]孙焕英.程派京剧艺术的美学原则.大舞台,2005,(4):27~29
- [9]张玄.京剧程派剧目《锁麟囊》音乐分析.中国戏曲学院学报,2006,Vol.27(1):91~94
- [10]冯宇光.河南地方戏的音乐审美特征.南阳师范学院学报,2006,Vol.5(1):105~106

个人简历

李怡，出生于 1983 年 4 月 24 日，2005 年毕业于天津音乐学院艺术管理系，并授予文学学士学位。