

天津音乐学院

硕士学位论文

梅兰芳《穆桂英挂帅》及晚年音乐表演美学研究

姓名：罗凌

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：杨雁行

20071101

摘要

梅兰芳作为四大名旦之首，他本人在一定时期可以说代表了中国京剧。他的表演有着自己鲜明的特点，从研究梅兰芳音乐表演的现状上来看，以前的研究多停留在文学描述层面和音乐审美层面。史学层面的研究中，目前较多的是对梅兰芳生平、传记等方面的关联性研究；音乐审美层面则是对梅兰芳音乐唱腔作了评论性质的描述。相比之下，从音乐形态和音乐美学方面等音乐理论的研究就显得较为薄弱。笔者试图从此方面入手，希望能对梅兰芳音乐表演美学研究提供一个新的维度与视角。在研究方法上，本文试图从中国音乐美学中的“简洁”（本质论）、“传神”（表现论）、“韵味”（审美论）等核心范畴和命题，从中和性的“多样统一”、“适度”、“神情气和”三个角度进行论述。并以西方罗杰·斯克鲁顿的《音乐美学》中的观点为基础，探讨梅兰芳音乐表演美学中中和性特点。

本文的创造性成果是三个学科角度的五点新见解。

一、从音乐史学角度，对梅兰芳晚期音乐表演美学特征提出划分梅兰芳艺术转折的四个时期从而归纳出不同时期的风格特征；而前人将其分为三个时期（参见《中国文化大百科戏曲曲艺卷》）。

二、音乐形态角度的成果有三。

其一、使用音乐形态结构图式分析（“图表式音乐结构布局分析”、“图表式唱腔结构分析”）其目的是概括出梅兰芳音乐唱腔形态特征。为研究梅兰芳晚期音乐表演美学特征提供坚实的前提和条件；

其二、首次提出唱段价值分类法。即唱段分为：核心唱段，重要唱段，一般唱段的三种分类法。以往的唱段分类只能按板式分类，按腔分类，笔者提出按价值分类。按板式分类是节奏，按腔分类是色彩，笔者按价值分类是重要性。

其三、在润腔手法的装饰音上首次提出“气息支撑抛物式的落音”、“少撒短频装饰式的颤音”、“自然弹性爆发式的镇音”的音乐形态特征理论式表述。并指出这三大特点为以后梅兰芳晚年音乐表演美学的风格特点和美学特点铺垫了技术基础。通过这一技术的中介，完成了风格与内容的统一。

三、从音乐美学的角度，对梅兰芳晚年音乐表演中和性从音乐本质论、表现论、审美论三个角度进行作了重新归纳整理。其中对中和性深入三个子范畴，即“多样统一”、“适度”、“神情气和”。完成了理论与实践的中介理论多层次的明确阐述。从而深入论述梅兰芳简洁、传神、韵味中的中和性特征。

关键词：梅兰芳；中和性；简洁；传神；韵味；多样统一；适度；神情气和

Abstract

As one of the four most famous Dans, Mr. Mei Lanfang was the representative personage in the China Beijing Opera in certain period. He has distinct characteristics in his performance. The previous study mostly focuses on the aspect of the literary description and the musical aesthetics according to the study of the present status of Mr. Mei's histrionics. The study of the historiography aspect shows that at present the major research are concerned about Mr. Mei's life, biography, etc; the aspect of musical aesthetics makes a critical description of the music for voices of Mr. Mei. By comparison, it appears a little weaker that the study about the music theory of music form and musical aesthetics. The author intended to start with this sector and hope to provide a new dimensionality and visual angle for the study of the histrionics aesthetics of Mr. Mei. For the research methods, the author discussed the core category and the thesis of "succinctness" (Essence theory), "vivid" (Performance theory) and "lasting appeal" (Aesthetics theory) at three neutrality aspects which are "variety and unity", "moderate" and "Friendly voice and expression". The neutrality characteristics of the histrionics aesthetics of Mr. Mei are discussed on the basis of the viewpoints in Musical aesthetics written by Roger Scruton in the west.

The creative achievements of the text are five new viewpoints obtained on the basis of the three-subject view.

1. In the view of music history, Mr. Mei Lanfang's theatrical career was divided into four periods according to the aesthetic characteristics of the late histrionics of Mr. Mei to conclude his style characteristic in different periods; whereas it was divided into three periods by former people (Refer to Chinese Culture Series (Vol. Drama Quyi)).

2. There are three achievements in the view of music form.

(1) Use the analysis of structure drawing of music form ("Analysis on chart-type musical structure & layout", "Analysis on chart-type structure for Music for Voices") to conclude the form characteristics of the music for voices of Mr. Mei Lanfang. Firm precondition and conditions are provided for the aesthetics characteristics of the late histrionics of Mr. Mei.

(2) The aria value classification method was put forward firstly. It divides the aria into three classes which are core aria, important aria and general aria. The aria can be classified by the bygone classification only in accordance with either plate type or voice, while the author brought up with value. The method to classify in term of plate type focuses on rhythm, voice on color as well as value on importance.

(3) The theoretical expression of music form characteristics of "breath-supporting parabolic down-sound", "few short-frequency decorative tremolo" and "natural elastic explosive vibrato" are put forward for the embellishment of chamber moistening technique firstly. And the text indicates that the three main characteristics reach a basis of technical base for the style and aesthetics characteristics of the late histrionics of Mr. Mei in his old age. The style and content are unified by this technique.

3. In the view of musical aesthetics, the neutrality of Mei Lanfang's histrionics in his old age is reconcluded and readjusted at the aspects of music essence theory, performance theory and aesthetics theory. The part about neutrality includes three subcategories which are "Variety and unity", "moderate" and "Friendly voice and expression". The theory of combining theory with practice has been illustrated definitely. In consequence, the neutrality characteristics of the succinctness, vividness and lasting appeal of Mr. Mei's performance are discussed in depth.

KEYWORDS: Mei Lanfang; Neutrality; Succinctness; Vivid; Lasting appeal; Variety and unity; Moderate; Friendly voice and expression

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： 2007 年 11 月 26 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： 2007年 11月26日

签字日期： 2007年 11月26日

第一章 引言

第一节 研究梅兰芳音乐表演美学的意义

梅兰芳在中国京剧的历史中处于一个举足轻重的地位，他将京剧表演艺术推到了顶峰。从二百年的京剧发展史来看，梅兰芳处于19世纪20年代的京剧发展鼎盛期，他的出现完成了京剧以旦角艺术为主的格局的形成。随着梅派表演实践与理论的发展与沉淀，此时，为我们再次研究梅兰芳带来了便利，因为在把梅派的实践与理论都当作过去的东西来研究时，拥有了更多的合理性。

1.1.1 论题的现实意义：

目前京剧的发展处于一个交叉路口上，在此时对梅兰芳的音乐表演美学研究产生成果，会对京剧发展起一定的理论指导作用。论题的应用价值：对京剧音乐审美起推广作用。

1.1.2 论题的理论意义：

对的研究采取多角度，多方法上的开拓。本论文将使用音乐美学与民族音乐学、音乐形态学的方法在梅兰芳唱腔伴奏方面（音乐本体）、历史背景方面、京剧总体风格体系方面归纳出在京剧审美共性基础上的梅兰芳的个性特征，即梅兰芳晚年音乐表演美学特征。

在交叉学科上产生的结果。

1.1.3 产生学科新范畴

□ 新归纳：演唱的音乐美学特征目前没有人归纳，有的只是在史学、文学和评论层面。笔者将梅兰芳在历史中的时期划分作了重新的整合，由原来的三个时期改分为四个时期。

□ 新材料：通过采访姚宝莲、宋培育、高淑芳、孙元木等人获得新的历史材料。如孙元木提供梅兰芳谈《穆桂英挂帅》讲话录音。

对以往的梅兰芳观点上的偏差进行修正。如对于落音问题的分析。落音（字、腔旋律的结束的音）针对孙毓敏提出：梅派是沓啦着唱。笔者在研讨会上通过探讨得知，梅派落音看似沓啦，实际上是提上去的。真的沓了就是哑吭得音了气息是在上面的。

第一节 探索梅兰芳音乐表演美学的起点

1.2.1 目前国内的研究状况

有以下几点：1.形态学历史学的研究 2.关于对梅兰芳表演审美的研究 3.唱腔程式化的审美 4.其它：梅兰芳美的神韵；儒家学说“和”审美观，也可以作为梅兰芳音乐审美特征的概括。还有一些文章在谈论板腔体、散节拍等问题的过程中，涉及到一些文化学的内容。但这些文章似乎没有把京剧和戏曲的关系加以区别，也不对京剧的特性进行说明。就京剧问题来说着墨寥寥，另有文章在论及诸如音韵美、人民性、现实性、象征性等问题时涉及到京剧音乐审美特征。

1.2.2 研究起点

对梅兰芳的研究建国以来一直是备受关注的课题,但大部分书籍与文章是从文学层面描述,或传记居多。目前的论文从音乐美学角度分析梅兰芳的还没有。

通过查询中国期刊网 CNKI (<http://www.cnki.net/>) 的结果,(只搜索核心期刊)发现从 1980 年到 2007 年关于梅兰芳的论文有 36 条。其中艺术类有 5 条,重复 2 条,这样剩下 3 条,他们是:马少波的戏曲改革漫记 关于所谓梅兰芳提出“移步而不换形”的真相中国京剧 2006/12(本篇是纪实性文章,马少波以时间顺序记述梅兰芳提出“移步而不换形”的前后过程并引录梅兰芳 1949 年 11 月 27 日下午,在天津市剧协举行了一个旧剧改革座谈会原话:“关于剧本的内容与形式的问题,我在来天津之初,曾发表过‘移步而不换形’的意见,后来和田汉、阿英、阿甲、马少波诸先生研究的结果,觉得我那意见是不对的。我现在对这问题的理解,是形式与内容的不可分割,内容决定形式,‘移步必然换形’。譬如唱腔、身段和内心感情的一致,内心感情和人物性格的一致,人物性格和阶级关系的一致,这样才能准确地表现出戏剧的主题思想。我所讲的‘一致’是合理的意思,并不是说一种内容只许一种形式、一种手法来表现。这是我最近学习的一个进步。”)葛献挺的“四大名旦”产生的经过和历史背景(一) 中国京剧 2007/01(从史学的角度叙述四大名旦诞生始末,其中提到第一部比较系统地谈中国京剧的巨著《支那剧及其名优》就是日本学者波多野乾一的作品,1925 年由中国学者鹿原学人译成中文,书名易为《京剧二百年之历史》。此外,《中国近世戏曲史》,也是日本学者青木正儿创作,日文书名《支那近世戏曲史》,内容讲述昆曲及花部兴衰变革的历史,1936 年经商务印书馆翻译出版,吴梅作序。1919 年,梅兰芳第一次把京剧送出国门访问日本时,听花的专著《中国剧》一书,同时用中文、日文、英文出版,以配合梅兰芳赴日本的公演。)张晶的浅析梅兰芳先生的三出“红楼戏”戏曲艺术 2006/04

与穆桂英挂帅有关音乐类文章有 2 条,他们是袁韵宜的京剧《穆桂英挂帅》诞生始末中国京剧 2000/05(袁韵宜年近暮年,此篇文章重点介绍京剧《穆桂英挂帅》诞生始末经过,以时间顺序记述,供研究者参考。文章中提出为梅写戏,宜稳不宜俏,宜紧不宜拖——翁偶虹)穆欣欣的“神情合一”的一出戏 京剧《穆桂英挂帅》中国京剧 1998/03(“神情合一”的一出戏 京剧《穆桂英挂帅》穆欣欣如果说中国戏曲表现的是一种含蓄美,那么梅派艺术便是这种含蓄美的集大成者。《穆桂英挂帅》里的穆桂英是梅兰芳创造的最后一个角色,这个人物可以说是梅派艺术“含蓄美”含金量最多的,因而显得有些特别。)

在梅兰芳与美学中搜索有 3 条,他们是:黄克保的形神兼备——戏曲创造舞台形象的美学追求(上、下) 戏曲艺 1988/04(形与神的关系,是造型艺术的一对互为对象的基本范畴。推重形似呢?还是崇尚神似?历来是在理论界引起广泛兴趣的命题。对这个命题,我国古代美学理论中有着丰富的遗产,各家论述的对象不同,侧重点也就不尽一致。比如经常被人们引用的苏东坡的“作画以形似,见与儿童邻”这两句话,清人邹一桂就对之有不同的看法)梁冰的《一生追求美与新的梅兰芳》中国戏剧 1985/01(“伟大的演员,美的化身。”这是欧阳予倩同志对梅兰芳同志的高度评价。美,是中国戏曲艺术的重要特征。这里所说的美,当然是同中国戏曲的传统美学观点分不开的,也是同中国人民长期形成的审美习惯和审美标准相一致的。梅兰芳同志为追求中国戏曲所特有的艺术美,付出了毕生的精力。梅兰芳同志深知,戏曲作为一种综合性的舞台艺术,离不开它的欣赏对象——观众。而观众的欣赏趣味是随着时代的前进而发展,随着时间的推移而转变的。所以,他在追求艺术美的同时,不断致力于戏曲的改革和创新。他早就说过:“演员是

永远离不开观众的。观众的需要,随时代而变迁。演员在戏剧上的改革,一定要配合观众的需要来做,否则就是闭门造车。”这里,他正确解释和处理了演员与观众、继承与革新、师法与独创的辩证关系)张啸虎的试论旦角艺术的美学意义——梅、程、尚、荀旦角艺术理论初探之 戏曲艺术 1980/03 (一代风流的京剧“四大名旦”——梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生,在舞台上活跃半个世纪,驰誉世界艺坛,虽然都已经去世多年了,但他们的艺术传统是长存的,后继有人,余音犹在。)

通过查阅天津音乐学院图书馆,发现有关梅兰芳的书籍有45本。其中,乐谱类(不包括《穆桂英挂帅》)13本,重复1本梅兰芳演出剧本选集曲谱 乐谱 中国戏曲研究院编 熊有容记谱整理 中国戏曲研究院 编;书画类1本,生活类1本,传记回忆录类14本,重复5本。这样查到传记回忆录类书籍9本分别是:许姬传,许源末著《忆艺术大师梅兰芳》、刘心化(1931~)著《戏迷陶醉录》、齐如山口述,齐香整理的《梅兰芳游美记》、王慧著《梅兰芳画传》、梅葆琛著《怀念父亲梅兰芳》2005、刘彦君著《梅兰芳传》1996、梅绍武著《我的父亲梅兰芳》1981、梅绍武著《我的父亲梅兰芳》续集2004、梅兰芳述 许姬传记《舞台生活四十年》第一集、第二集1952;音乐类书籍12本,其中 英文版:1本1929 Mei Lan-fang, foremost actor of China Liang, Shekan.)这样共查到11本与梅兰芳有关的音乐类书籍,他们是:姜凤山 传录《京剧流派剧目荟萃》第七辑1994、许姬传,朱家溍著《梅兰芳的舞台艺术》上集 断桥、宇宙锋1956、梅兰芳著 中国戏剧协会编《梅兰芳文集》1962、梅兰芳著《梅兰芳戏剧散论》1959、中国梅兰芳研究会,梅兰芳纪念馆编的《梅兰芳艺术评论集》1990、徐城北著《梅兰芳艺术谭》和《梅兰芳与二十世纪》1990、沈鸿鑫著的《梅兰芳周信芳和京剧世界》1939-2004、梅绍武,梅卫东编《梅兰芳自述》2005、梅兰芳周信芳诞辰100周年纪念委员会学术部主编的《梅韵麒风》梅兰芳周信芳百年诞辰纪念文集1996、刘枋(台湾)著的《“梅兰芳”顾正秋》2002

有关《穆桂英挂帅》的乐谱4本,其中2本是豫剧剧本与曲谱,剩下2本分别是:(1964 陆静岩,袁韵宜改编的《穆桂英挂帅》)(1981 姜凤山口述 黄宝光,魏贵德记谱整理的《穆桂英挂帅 乐谱》京剧梅兰芳演出曲谱本)

2007-3-13 日通过万方中国学位论文全文数据库查阅没有关于穆桂英挂帅的论文。通过万方中国学位论文全文数据库查阅关于京剧的论文有2篇,他们是:传统京剧音乐的审美特征(此文从美学和文化学的角度对传统京剧音乐的审美特征及其相关问题进行初步的探讨。其中涉及四个问题:第一,关于京剧音乐总体的审美特征。主要包括京剧音乐的审美起源,即它与中国传统文化的审美观念之间的联系;京剧音乐的审美依据;以及形成京剧音乐审美特征的内在和外在条件等内容。第二,关于京剧锣鼓的审美特征。主要包括锣鼓对戏剧舞台所形成的审美关系;锣鼓所营造的气氛中所包含的审美情趣;锣鼓经,即锣鼓的语言所包含的审美意味等内容。第三,关于京胡艺术的审美特征。主要包括京胡艺术中所包含的中国传统文化精神;京胡音质的审美品格;京胡与声腔形成的特殊的审美关系等内容。第四,关于“西皮”与“二簧”的审美特征。主要包括皮簧腔中的雅俗关系;皮簧腔独特的审美形态以及“甩腔”的妙用和“含蓄”的...);传统京剧京胡伴奏艺术规律的考察(该文运用民族音乐学的研究方法,首次对传统京剧时期京胡伴奏艺术规律作一次多层、全面的揭示:首先,对京胡自身形制构造发展、成熟的过程,以及京胡在京剧皮黄腔伴奏乐队中“主奏地位”确立的历程作了系统的概述和梳理;在对京胡历史沿革的考察过程中,初步解答了京胡具有“清脆、明亮”的音色、独特的形制构造、以及能够成为京剧剧种风格代表的“主奏乐器”的原

因.其次,深入分析了京胡伴奏音乐的宫调、技法、一般形态特征以及个性流派风格等京胡伴奏音乐形态层面艺术规律的构成;在此基础上,进一步研究了这些艺术规律形成的过程和产生的原因.并且联系京胡伴奏的艺术实践,探讨了京胡伴奏音乐形态规律的运用与艺术表现需要之间的密切联系.再次,作者在传统已有的琴师传记资料的基础上,以较大的篇幅对传统京剧中琴师的职能、以及琴师自身进行了多维分析.最后,透过现象看本质,从美学高度来揭示京胡伴奏艺术最为突出的"主奏性"和"程式性"等审美特征.进而推绎出:京胡伴奏艺术中"主奏性"和"程式性"这一对共生的审美特性,在传统戏曲伴奏艺术中具有普遍的意义)

通过万方中国学位论文全文数据库查阅关于梅兰芳的论文音乐类有3篇,他们是:戏剧翻译:语言与文化——京剧翻译初探;论市场语境下戏剧的生存;跨越性别的艺术创造——男旦艺术及其文化心理阐释。

第三节 本文的目标与结构

1.3.1 本文目标

本论文计划在第一章中从社会背景和艺术学习道路两个密切相关的层面简单探讨一下梅兰芳艺术发展转折点及其原因,将梅兰芳历史时期做一个新的归纳整理,进而得出他的不同时期的风格特征,以有助于分析梅兰芳晚年的风格.在第二章中对梅兰芳《穆桂英挂帅》做音乐剧本结构和唱腔结构分析.以此为基础,在第三章中从本质论、表现论、审美论三个方面探讨梅兰芳晚期音乐表演中和美特征。

1.3.2 本论文结构

第二章：梅兰芳表演风格沿革（分两个平行子课题研究）

第一节、概述梅兰芳艺术历程

第二节、分析梅兰芳早期，中期，黄金期，晚期的表演美学风格（分四个平行子课题研究）

（以上四点突出梅兰芳音色特点和表演风格）

第三章、梅兰芳《穆桂英挂帅》音乐形态分析

第一节、京剧《穆桂英挂帅》全剧音乐结构布局分析（全场以事件为转折点划分唱段，并将唱段按价值划分为核心唱段、重要唱段、一般唱段）

第二节、京剧《穆桂英挂帅》第五场“接印”艺术分析

3.2.1 关于《穆桂英挂帅》

3.2.2 剧情结构分析

第三节 《穆桂英挂帅》第五场“接印”唱腔结构分析

3.3.1 盼儿早归

3.3.2 拒收帅印

3.3.3 太君规劝

3.3.4 决意出征(分别从情节、唱腔形态分析、文字分析、演唱与表演分析四个角度进行)

3.3.5 小结

第四节、京剧《穆桂英挂帅》音乐表现手段分析

3.4.1 气息支撑抛物式落音。

3.4.2 少撒短频装饰式颤音。

3.4.3 自然弹性有力式镇音。

第四章、从《穆桂英挂帅》中看梅兰芳晚期音乐表演中和美

第一节、“简洁”的中和性——本质论

第二节、“传神”的中和性——表现论

第三节、“韵味”的中和性——审美论

第五章 结论

致谢

参考文献

附录 A 梅兰芳《穆桂英挂帅》及晚年音乐表演美学研讨会

附录 B 梅兰芳年谱

附录 C

第二章 梅兰芳表演风格沿革

梅兰芳（1894——1961）是我国近代杰出的戏曲艺术家之一。名澜，又名鹤鸣，字畹华、浣华，别署缀玉轩主人，艺名兰芳。江苏泰州人，祖籍江苏泰州。1894年10月22日出生在北京的一个梨园世家。他通过独创性的艺术实践使京剧旦角表演艺术水平发展到一个新的艺术高峰，他的表演曾一度超过谭鑫培，使京剧的受重群由老生行转向旦行。将旦角跃居于各行当之首，推动京剧艺术发展到新的里程碑。

梅兰芳将京剧最华丽的一面展现给观众。他的表演改变了当时中国人只听戏不看戏的习惯，也改变了外国人对中国人的认识。这种纯粹的中国之美和上个世纪初中国连绵不断的战争灾难一样让世人动容。它形成了一种流派，一种审美，甚至成了一种国宝。他的艺术风格的形成孕育着中国人千年不变的对美的追求，同时这近百年前所产生的号召力，迄今为止无人能超越。梅兰芳把毕生精力献给了京剧艺术事业，在半个多世纪的舞台实践中，他继承传统、勇于创新、一丝不苟、精益求精，将我国戏曲艺术的精华集于一身，创作了众多优美而令人难忘的艺术形象，积累了大量的优秀剧目，发展并提高了京剧旦角的演唱和表演艺术，形成了具有独特风格、大家风范的表演艺术流派——梅派。他对现代中国戏曲艺术的发展起了承前启后的作用。

第一节、概述梅兰芳艺术历程

《中国文化大百科戏曲曲艺卷》将梅兰芳的一生划分为三个时期，即：“从他从事舞台活动开始到1915年前后是他艺术活动的早期。自1915年起至抗日战争前夕，是他艺术活动的中期。从抗日战争结束恢复舞台生活起，直至逝世，是梅兰芳艺术活动的晚期”。¹在此基础上参照《舞台生活四十年》，认为梅兰芳一生划分为四个时期更为合宜。

2.1.1 早期（1920年从事京剧活动开始——1913年前后）

继承传统为主，融汇百家戏。“此时期演出剧目多为传统唱功戏。这一时期虽然不曾有自己独特创造，但却是一个很重要的准备阶段”。²

师从名旦吴菱仙主攻青衣，昆曲基本功，兼学花旦（秦稚芬）京剧基本功小

¹ 《中国文化大百科戏曲曲艺卷》第246页

² 《中国文化大百科戏曲曲艺卷》第246页

五套、快枪、对枪（茹莱卿所教），刀马旦（路三宝）。这种学习为梅兰芳以后走创新到路打下基础。

8岁（1902年）就开始学戏，9岁（1903年）师从名旦吴菱仙学唱青衣。10岁（1904年七夕节）登台在北京广和楼（现广和剧场）演出昆曲《长生殿·鹊桥密誓》中的织女，工花旦，“1908年搭班喜连成，一面就教于吴菱仙，一面又像名旦秦稚芬和丑角胡二庚学花旦戏，并刻苦学习昆曲，练武功和跷功，广泛观摩旦脚本工戏及其他各行脚色的演出，为日后的艺术创造打下坚实的基础。”³17岁（1911年）北京各界举行京剧演员评选活动，张贴菊榜，梅兰芳名列第三名探花。

2.1.2 成熟期（1913年前后——1918年前后）

传统基础创新，吸收文明戏。

第一阶段：改革创新成名《玉堂春》，创编时装新戏

1913年10月梅兰芳在上海的演出是他京剧生涯的第一个转折点。体现在《玉堂春》的创新上。他19岁首次到上海演出，在四马路大新路口丹桂第一台演出了《彩楼配》、《玉堂春》（梅雨田拉琴）、《武家坡》等戏，并唱刀马旦戏《穆柯寨》大轴，初来上海就风靡了整个上海。“1913年冬，梅兰芳初次赴沪演戏。农历十月初七，在丹桂第一台，头天登台，演《彩楼配》，共演四十五日。”⁴他吸收了上海文明戏、新式舞台、灯光、化妆、服装设计等改良成分，返京后创演时装新戏《孽海波澜》，1914第二年再次来沪，演了《五花洞》、《真假潘金莲》、《贵妃醉酒》等拿手好戏，一连唱了34天。回京后，梅兰芳继续排演新戏《嫦娥奔月》、《春香闹学》、《黛玉葬花》等。1914-1918创编时装新戏《一缕麻》《登霞姑》，是梅兰芳对传统京剧从内容到形式的改革的开始。《天女散花》中的绸舞为京剧旦角表演开创了新的道路。

第二阶段：艺术创新积累，舞台中心转变。

戏剧评论家蒋锡武曾说“这时老生行当逐渐褪下来了，而以旦行为主，而这旦行主要就是梅兰芳。”⁵“梅兰芳崛起的时期正好是京剧发展的第二个高峰期即二十年代到三十年代。总是有一种历史机遇提供了一种土壤，或者叫这么一种精神的气候，才可能使这些艺人们的潜在艺术素质充分的挖掘、调动、发挥起来了。”

1916年梨园之王谭鑫培复出在丹桂戏园演出，同时观众因酷爱梅兰芳，在梅演出的吉祥戏园外观众如潮。而谭鑫培演出的戏园外则冷落了许多。由此标志了梅兰芳时代的到来。1918年后，移居上海，这是他戏剧艺术炉火纯青的顶峰时代，多次在天蟾舞台演出。综合了青衣、花旦、刀马旦的表演方式，创造了醇厚流丽的唱腔，形成独具一格的梅派。1915年，梅兰芳大量排演新剧目，在京剧唱腔、念白、舞蹈、音乐、服装上均进行了独树一帜的艺术创新。主要表现在：唱腔方面除继承传统外，一方面编制大量在艺术上具有独特个性唱腔。另一方面，在生死恨中创新使用传统唱腔板式中罕用的[反四平]使之在舞台上广为流行。剧目创新方面：排演大量新剧目。如：1922年2月15日在北京第一舞台首演创编新戏《霸王别姬》。将虞姬“自从我随大王”原来的西皮慢板，改成西皮摇板，表现出军情的紧急，和虞姬此时忧郁心情。表演艺术方面：完善花衫这一行当。伴奏方面：1923年首创在京剧伴奏乐器中增加上二胡，使京剧音乐更加丰富。

³ 《中国文化大百科戏曲曲艺卷》第244页

⁴ 《中国京剧编年史》下 王芷章 第815页

⁵ 戏剧评论家 蒋锡武

第三阶段：于1919年、1924年访问日本。

梅兰芳曾于1919年、1924年和1956年三次访问日本，1930年访问美国，1935年和1952年两次访问苏联进行演出，获得盛誉，并结识了众多国际著名的艺术家、戏剧家、歌唱家、舞蹈家、作家和画家，同他们建立了诚挚的友谊。他的这些活动不仅增进了各国人民对中国文化的了解，也使我国京剧艺术跃入了世界戏剧之林。) 1919年4月，梅兰芳应日本东京帝国剧场之邀赴日本演出，演出了《天女散花》、《玉簪记》等戏。一个月后回国。1921年编演新戏《霸王别姬》。1922年主持承华社。

2.1.3 黄金期（1927年前后——1945年前后）。

完善自我风格，采纳西方审美。1927年7月23日，北京《顺天时报》评选出“五大名伶”。1931年，《戏剧月刊》根据观众对四大名旦艺术分项评分得出梅兰芳位居四大名旦之首。此时期不仅是梅兰芳艺术生涯的黄金期，同时也是京剧发展的黄金时期。各派名角、各个戏园（广德楼、广和楼、三庆园等）竞相发展。

第一阶段：四大名旦的形成。

1927年北京《顺天时报》举办中国首届旦角名伶评选，梅兰芳因功底深厚、嗓音圆润、扮相秀美，与程砚秋、尚小云等被举为京剧四大名旦。1931年8月《戏剧月刊》举行活动“现代四大名旦之比较”梅兰芳以总分565分跃居第一。

第二阶段：访美，苏联、欧洲演出考察。

1930年春，梅兰芳率团赴美，在纽约、芝加哥、旧金山、洛杉矶等市献演京剧，获得巨大的成功，报纸评论称，中国戏不是写实的真，而是艺术的真，是一种有规矩的表演法，比生活的真更深切。在此期间，他被美国波莫纳大学和南加利福尼亚大学授予文学博士学位。1931年“九·一八”事变后，梅兰芳迁居上海，先暂住沧洲饭店，后迁马斯南路121号。他排演《抗金兵》、《生死恨》等剧，宣扬爱国主义。1935年他曾率团赴苏联及欧洲演出并考察国外戏剧。在京剧艺术家中，出访最多和在国内接待外国艺术家最多的当属梅兰芳，他把中国京剧表演艺术和艺术家谦逊、朴实的优良品质介绍给了各国人民，因此人们称他为本世纪二十年代至五十年代中国京剧艺术的文化使节。

第三阶段：蓄须明志。

1937抗战爆发后，日伪想借梅兰芳收买人心，几次要他出场均遭拒绝。梅兰芳考虑到在上海不能久留，遂于1938年赴香港。他在香港演出《梁红玉》等剧，激励人们的抗战斗志。1941年香港沦陷后，他安排两个孩子到大后方读书，自己于1942年返沪。为了拒绝为日伪演剧，他蓄须明志，深居简出，表现了崇高的民族气节。抗战胜利后，梅兰芳在上海复出，常演昆曲，1948年拍摄了彩色片《生死恨》，是中国拍摄成的第一部彩色戏曲片。

2.1.4 晚期（1949年前后——1961年前后）

绚烂归于平淡，整理传统戏。上海解放后，于1949年6月应邀至北平参加第一次全国文学艺术工作者代表大会，当选为政协全国委员会常委。1950年回北京定居，任文化部京剧研究院院长，1951年任中国戏曲研究院院长，1952年任中国京剧院院长，并先后当选为全国人大代表。1955年，他拍摄了《梅兰芳的舞台艺术》，收入他各个时期的代表作《宇宙锋》、《断桥》等及他生活片断和在工厂、舞台演出的《春香闹学》等戏的片断。1956年他率中国京剧代表团到

日本演出。1959年，他加入中国共产党，同年5月，以65岁高龄排练并演出了新戏《穆桂英挂帅》，作为国庆十周年献礼节目。这是他的最后一出戏。这出戏没有新腔，更没有炫耀新奇的地方，就像梅兰芳的话一样，绚烂而归于平淡，深入欣赏就很容易发现内在丰富的蕴藏。“梅兰芳曾说过：新中国成立之后，我把我演过的300多出传统戏，和自己编的30出新戏，重新加工整理，拿出了20出戏，作为我重点加工的对象。（从此看出梅先生的基础）同时我也很注意学习，尤其是向地方戏学习。汲取地方戏的营养。（向豫剧马金凤的学习）最后我演了一出穆桂英挂帅。”⁶

1961年8月8日在北京去世。生前著有《梅兰芳文集》、《梅兰芳演出剧本选》、《舞台生活四十年》等。代表剧目有《贵妃醉酒》、《天女散花》、《宇宙锋》、《打渔杀家》等，先后培养、教授学生100多人。

第二节 梅兰芳四个时期表演风格特征

2.2.1 早期（1920年从事京剧活动开始——1913年前后）

声音音色：流利甜美。演唱风格：唱腔钢劲，刚多于柔。

早期，继承吴菱仙，专演纯粹青衣戏。演出最多的是《落花园》，《彩楼配》。梅兰芳开蒙老师是吴菱仙，同时吸取了陈德霖老先生的唱法，也就是京戏青衣里老生唱法。这种唱法的特点是：常发细高的声音，唱腔直线多于曲线，比较动听。但美中不足的事，这种发音所包含的感情不够复杂多样。后来是从王瑶卿，力求字音的清楚。这几位老先生的唱腔是刚多于柔。所以梅先生早年唱腔比较钢劲一点。例如：早年新编：《嫦娥奔月》、《天女散花》、《黛玉葬花》。等戏的唱腔，还是刚多于柔。

2.2.2 成熟期（1913年前后——1927年前后）

声音音色：“咬字清晰，音色明朗圆润。”⁷，日趋圆润富于水音。演唱风格：色彩浓艳梅兰芳自身感到自己的唱腔钢筋有余而柔婉不足，于是在柔婉上下了一番功夫。从此刚柔相济。例如：《华清赐浴》的〔反四平〕，《太真梦会》的〔反二簧〕

2.2.3 黄金期（1927年前后——1945年前后）

声音音色：甜润、宽圆、脆亮，音色优美纯净。演唱风格：端庄艳丽，雍容华贵。

“梅兰芳的嗓音圆润，甜脆，音色极为纯净饱满。梅派唱腔平易无奇，自然流畅，从容大方。梅兰芳的演唱艺术体现了中国传统的美学原则，平和重症，恰到好处。”⁸

2.2.4 晚期（1949年前后——1961年前后）

《穆桂英挂帅》是梅兰芳晚期的唯一的一部新戏。此剧目表演风格清淡含蓄。他的艺术风格不似中期的色彩绚烂。而趋于清淡含蓄，更赋予内在的魅力。

总结：梅派艺术与其他流派艺术的明显不同突出地表现在唱腔特色上，“梅兰芳的演唱风格，咬字清晰，音色明朗圆润与婉转妩媚的唱腔相互辉映，更显得流利甜美。”梅派唱腔有单纯朴素、大方自然、音色明朗圆满、干净利落、吐字清楚、虚实分明的特点。

⁶ 附录A：刘连群

⁷ 《中国文化大百科戏曲曲艺卷》

⁸ 石呈祥《京剧艺术·中国文化的一朵奇葩》（第七章“异彩纷呈的京剧流派”）第175页 河北大学出版社 2003年5月第一版

第三章 京剧梅兰芳《穆桂英挂帅》音乐形态分析

在本章里笔者试图从“音乐结构布局”、“图表式唱腔结构分析”和“润腔手段”三部分进行，目的是概括出梅兰芳音乐唱腔形态特征。从音乐学角度以音乐形态分析的方法为研究梅兰芳晚期音乐表演美学特征提供坚实的前提和条件。

第一节 京剧《穆桂英挂帅》全剧音乐结构布局分析

此章节中的一个重要贡献是提出唱段价值分类法。此分类法将唱段的重要性进行了首次归纳，将唱段归纳为核心唱段，重要唱段，一般唱段。其中三种唱段分析的依据是：**核心唱段**：唱腔大段完整，塑造主要或重要形象，抒发内心感受，具有很强的音乐审美感染力，是该剧的代表唱腔之一，并作为经典唱段，或折子戏单独表演。**重要唱段**：具有较长大完整结构，塑造人物形象，抒发内心感受，曲调流畅优美，代表流派特征。展示流派技巧。可以在良好的音乐抒情表现中同时兼有叙事性。**一般唱段**：能塑造人物形象，起连接过度或表现音乐形式作用，一般的表现叙事抒情。说明：在具体作音乐上的分析时，将重点分析核心唱段和重要唱段。

表3.1第一场 报警

| 事 件 | 主 要 人 物 | 矛盾纠葛 (概括) | 唱段板式 和句数 | 唱词 | 唱段 价值 |
|-------------------|----------------|-----------------------------|-------------------------|--|-----------|
| 1, 边关危急 | 寇准 | 寇准金殿击景阳钟, 报奏西夏番王造反兵犯中原。 | 1, 宋王唱 〔西皮散板〕(两句) | 飞觞醉月方遣兴, 景阳钟断管弦声。 | 一 般 唱段 |
| 2, 何人挂帅 (校场比武) | 寇准 宋王 王强 | 何人挂帅 | 2, 寇准唱 〔西皮原板〕(六句) | 休忘杨家干城将, 精忠报国血战沙场。 汗马功劳他人享, 余太君这才辞朝返故乡。 只要是万岁真诚颁诏往, 金鼓声定唤起她的报国心肠。 | 一 般 唱段 |
| 3, 争夺帅印 | 寇准 宋王 王强 | 王强推荐自己儿子王伦, 寇准提出校场比武, 宋王同意。 | 3, 王强宋王对唱 〔西皮摇板〕(六句) | 圣天子比日月倍显光亮, 论恩德并不曾亏待忠良。 今日不用杨家将, 难道说就无人定国安邦? 百灵相助孤的洪福广, 自有贤臣作栋梁。 | 一 般 唱段 |

| | | | | | |
|--------------|----------|------------|-----------------|--------------------------------------|------|
| 4,王强父子定计通敌谋权 | 王强 王伦 | 王强父子定计夺取印。 | 4,王强唱〔西皮摇板〕(四句) | 校场比试多谨慎,施展武艺显奇能。我儿若能夺帅印,那时节我父子要坐坐龙庭! | 一般唱段 |
|--------------|----------|------------|-----------------|--------------------------------------|------|

一般唱段有4个。

表3.2第二场 乡居

| 事件 | 主要人物 | 矛盾纠葛 | 唱段板式和句数 | 唱词 | 唱段分析 |
|-----------------------------|---------------------------------|------------------|------------------|---|------|
| 1, 余太君白虎堂回忆往事 | 余太君 | 余太君内心纠葛 | 1, 余太君唱西皮摇板)(1句) | 我杨家保宋朝曾经百战, | 重要唱段 |
| | | | 余太君唱(西皮流水板)(5句) | 血战疆场把敌歼。老令公两狼山前身遭难,最可叹,众孩儿,一个一个血战沙场把身捐,才保得了大宋锦江山。 | |
| | | | 余太君唱西皮摇板2句 | 到如今清冷冷金鼓声断,白虎堂静悄悄剑锈刀残。 | |
| 2, 杨金花、杨文广问安 | 杨金花 杨文广 余太君 | 杨金花、杨文广兴致勃勃同上问早安 | 杨金花、杨文广唱西皮摇板 | 游猎归来收羽箭,姐弟同去问早安。 | 一般唱段 |
| 3, 西夏进犯边关告急(宗保禀太君) | 杨宗保 杨金花 杨文广 余太君 | 边关告急,余太君差人进京打探 | 杨宗保唱(西皮散板) | 惊闻番王造反事,急忙报与太君知。 | 一般唱段 |
| 4, 姜文广、金花进京打探, 桂英由阻拦到同意进经打探 | 穆桂英 杨宗保 余太君 杨金花 杨文广 | 穆桂英阻拦进京 | 穆桂英唱(西皮原板)(4句) | 自那年一家人辞朝归隐,卸重担在林下野鹤闲云。汴京中有奸佞是非混沌,儿女们年幼小怕受欺凌。 | 重要唱段 |
| | | | 余太君唱(西皮原板)(4句) | 想起了当年感慨生,景阳钟不闻二十春。他二人同把汴梁进,显一显杨家四代一个个武艺超群。 | |
| | | | 宗保唱〔西皮摇板两句〕 | 两儿武艺可防身,夫人何必苦担心! | |
| | 穆桂英 杨宗保 余太君 杨金花 | 穆桂英同意进京 | 穆桂英唱(西皮摇板)(四句) | 太君、老爷主意定,儿女扯衣恳娘亲。低头无语暗思忖——探罢军情早回程。 | |

| | | |
|-----|-----------------------|--------------|
| 杨文广 | 杨金花 西皮散板 (1句) | 金花闻言笑盈盈， |
| | 杨文广 西皮散板 (1句) | 恨不能展双翅飞往汴京。 |
| | 杨金花 西皮散板 1句) | 拜别堂上出府门..... |
| | 杨文广 西皮散板 (1句) | 此一去尽情玩耍好不欢欣！ |
| | 余太君 西皮散板 (1句) | 目送孙孙欢跃往， |
| | 穆桂英 (西皮散板) (1句) | 飞尘起处母牵肠。 |

重要唱段有 2 个，一般唱段有 1 个

表3.3第三场 进京

| 事件 | 主要人物 | 矛盾纠葛 | 唱段板式和句数 | 唱词 | 唱段分析 |
|----------|------------|------------------------------------|--------------------------------|------------------------|------|
| 1. 瞻望天波府 | 杨金花 杨文广 | 姐弟二人与天波府王大人门官发生口缴，得知比武夺帅之事。决定去校场比武 | 1, 杨文广 (西皮摇板) 杨金花 (西皮摇板) | 兄弟们奉祖命进京打探，跨骏马展霜蹄一路加鞭。 | 一般唱段 |

| | | | | |
|--|--|------|-----------------------|--|
| | | 校场比武 | 文广、金花对唱〔西皮摇板〕(两段共10句) | <p>兄弟们在门前仔细瞻望，天波府果然是威武堂皇。</p> <p>杨文广（西皮摇板） 飞虎旗插至在百尺楼上，画阁上一排排上阵刀枪。</p> <p>杨金花（西皮摇板） 杨金花虽女儿豪情倜傥，执霜矛舞雪剑驰骋沙场。</p> <p>杨文广（西皮摇板） 我杨家上三代是保国上将， 小文广定做个四代的栋梁。</p> |
|--|--|------|-----------------------|--|

一般唱段有 1 个

表3.4第四场 比武

| 事件 | 人物 | 矛盾纠葛 | 唱段板式和句数 | 唱词 | 唱段分析 |
|--------|------------------------------------|----------------------------|-----------------|---|----------------------------|
| 1,校场比武 | 宋王 王强 王伦 杨文广 杨金花 寇准 | 校 场 比 武， 杀 死 王 伦， 夺 得 帅 印。 | 1,金花唱〔西皮流水〕(3句) | 弓如满月人似燕， 低飞斜舞射金钱； 这一箭要射金钱眼， | 重 要 唱 段 |
| | | | (西皮流水板)(2句) | 金花一见喜心间。 二箭离弦红线断—— | |
| | | | (西皮摇板)(1句) | 杨金花射落金钱把驾参。 | |
| | | | 文广唱(西皮快板)(5句) | 要擒猛虎入深山， 欲揽明月上青天。 比武场，身手显， 文广今日夺魁元。 开弓要射南来雁—— | |
| | | | 文广唱(西皮散板)(1句) | 成竹在胸不怕难。 | |
| | | | 文广唱(西皮散板)(1句) | 一箭射下双雁来。 | |

| | | | | |
|--|--|--|----------------|--|
| | | | 寇准唱（西皮摇板）（4句） | 见顽童开宝弓暗吃一惊，好似令公又重生。莫非他是杨门后，急忙上前问一声。 |
| | | | 寇准唱（西皮流水板）（8句） | 长江大河波浪滚，淘不尽忠良一片心。二十年来身退隐，犹把安危念朝廷。更可喜绳武有人多英俊，四代又现那龙虎身。王伦本领何足论，这才是安邦保国人。 |
| | | | 杨金花唱（西皮散板）（1句） | 我名金花弟文广， |
| | | | 杨文广（西皮散板）（1句） | 穆桂英就是儿的娘。 |
| | | | 宋王唱（西皮散板）（4句） | 正苦无人去挂帅，天遣小将到此来。你刀劈王伦……孤不怪！怎奈他年纪小难把兵排。 |

重要唱段：1个

表3.5第五场 接印

| 事件 | 人物 | 矛盾纠葛 | 唱段板式和句数 | 唱词 | 唱段分析 |
|---------------------------------|--------------------------|---|---|--|------|
| 1.盼儿早归（内心企盼尽快回还） | 杨文广 杨金花 穆桂英 余太君 | 穆桂英的内心动作表白。此段[西皮慢板]唱腔是穆桂英在全剧中唯一的一段慢板抒情唱腔。 | 1.穆桂英唱〔西皮慢板〕（四句）4/4拍 | 小儿女探军情尚无音信，画堂内独自个暗地沉吟。怕只怕众奸臣又来寻衅，损折我杨家将累代英名。 | 核心唱段 |
| 2.拒收帅印 文广、金花回禀母亲校场比武刀劈王伦夺得帅印 | 杨文广 穆桂英 | 穆桂英本不愿出征，见文广夺得帅印又杀了王伦，恐生事端，一气之下绑了文广要上殿交印。 | 2.文广金花唱〔西皮摇板〕（两句） 3.穆桂英唱〔西皮散板〕（5句）[扫头] | 汴京夺来招讨印，回家催母早发兵。 比武场劈王伦行为不慎，谁叫你帅印抱转杨门？问奴才哪一个去征西挂印大胆胡为你累娘亲。手执绳索将儿捆—— | 核心唱段 |

| | | | | | |
|--------------------------------|-----------|---|-------------------------------|--|-------------|
| <p>之事；穆桂英惊怒，欲绑子上殿交印；余太君阻拦。</p> | | <p>余太君阻拦绑文广上殿。太君见帅印激动不已，“睹物伤情我心生恨”（欲郑帅印）转念一想“为国家尽忠何必问功”</p> | <p>4,余太君唱〔西皮导板〕〔流水〕（共10句）</p> | <p>见帅印一阵阵心酸难忍，是悲是喜两难分。只道是杨家与你缘已尽，却不想，君在朝堂我归林，二十年后一旦又逢君。杨家代代掌帅印，到如今见印不见人。触物伤情心生恨——</p> | |
| | | | <p>〔散板〕</p> | <p>我怎能够袖手旁观不顾乾坤！为国家说什么夫亡子殒，尽忠何必问功勋。</p> | |
| <p>事件</p> | <p>人物</p> | <p>矛盾纠葛</p> | <p>唱段板式和句数</p> | <p>唱词</p> | <p>唱段分析</p> |
| | | <p>余太君劝桂英要以黎民百姓为重，劝其挂帅出征。</p> | <p>6,余太君唱〔西皮摇板〕（13句）</p> | <p>（西皮摇板）孙媳妇对朝廷心存怨恨，只怪那宋天子忠奸不分。番王造反来犯境，杨家不出靠何人？退敌不求加恩宠，但愿百姓得安宁。年未半百怎言老？老身我九旬已过志不减青春。三关上将虽丧尽，那文广、金花已成人。来来来，快与我传将令——为什么三番两次不出征？罢罢罢，你不挂帅我挂帅</p> | |
| | | | <p>桂英接唱西皮摇板1句</p> | <p>老太君一片忠诚感人心</p> | |

| | | | | | |
|------------|------------|---------------------------------------|------------------------------|---|----------|
| 4、决意 出征 | 穆桂英 余太君 | 桂英精神振奋 愿挂帅出征。 (九锤半。穆 桂英作身段。) | 7、穆桂 英唱〔西 皮散板〕 (4句) | 一家人闻边报雄心振奋， 穆桂英为保国再度出征。 二十年抛甲冑未临战阵难道 我就无有为国为民一片忠心！ | 核心 唱段 |
| | | 表现穆桂英的 内心动作和克 敌制胜的决 心。 | 8、接唱 〔西皮 快板〕(8 句) | 猛听得金鼓响画角声震， 唤起我破天门壮志凌云。 想当年桃花马上威风凛凛， 敌血飞溅石榴裙。 有生之日责当尽， 寸土怎能属于他人！ 番王小丑何足论， 一剑能当百万兵。 | |
| | | | 9、接唱 〔西皮散 板〕(4句) | 我不挂帅谁挂帅， 我不领兵谁领兵。 叫侍儿快与我把戎装端整， 抱帅印到校场指挥三军 | |

本场次核心唱段 4 个

表3.6第六场 述旧

| 事件 | 人物 | 矛盾纠葛 | 唱段板式和句数 | 唱词 | 唱段分析 |
|--------------------|-------------------|---------------|---------------------------------|--|------|
| 1, 杨宗保讲述当年大破天门阵的威风 | 杨金花 杨文广 杨宗保 | 讲述穆桂英大破天门阵的威风 | 1, 杨宗保唱〔西皮散板、摇板、原板、二六、快板〕(共16句) | 他二人易戎装令人振奋， (西皮散板) 喜的是杨家四代已成人。 (西皮摇板) 九龙峪摆下了天门大阵， 你的母投宋营奋勇请缨。 她在那点将台前挂了帅印， (西皮原板) 为父我前站杀敌做了先行。 纵然敌阵摆得狠， 你的母统雄兵显才能； 打一阵来破一阵， (西皮二六板) 七十二阵阵阵平。 只杀得飞鸟亡群人不見影， 只杀得马蹄血染战袍腥。 弓折箭断风沙滚， (西皮快板) 只杀得敌兵溃败不成军。 举家人二十年不问朝政， 今日里你姐弟做了先行。 | 一般唱段 |
| | | | 2, 文广、宗保对唱〔西皮摇板〕(共6句) | 若非我劈王伦夺来帅印， 慢说姐弟列先行，就是那兵符也早属他人！ | |

本场次一般唱段 1 个

表3.7第七场 听点(过场)

| 事件 | 人物 | 矛盾纠葛 | 唱段板式和句数 | 唱词 | 唱段分析 |
|--------|----|------|---------|----|------|
| 点将辕门侯令 | 众将 | 无 | 无 | 无 | 无 |

表3.8第八场 发兵

| 事件 | 人物 | 矛盾纠葛 | 唱段板式和句数 | 唱词 | 唱段分析 |
|------|------------------|------------------------------|-----------------------------------|--|-------------|
| 1,点将 | 穆桂英 杨宗保 寇准 | | 1,穆桂英唱 〔西皮导板〕(1句) 〔原板〕(11句) | 大炮三声如雷震, 摆绣甲跨征鞍整顿乾坤。 辕门外层层甲士列成阵, 虎帐前片片鱼鳞耀眼明; (穆桂英走圆场。杨宗保、杨金花、杨文广自上场门同上。) 穆桂英(西皮原板)见夫君气轩昂军前站定, | 核心唱段 |
| | | | (南梆子) (三句) | 全不减少少年时勇冠三军。 金花女换戎装婀娜刚劲, 好一似当年的穆桂英。 | |
| | | | (西皮原板)(3句) | 小文广雄赳赳执戈待命, 此儿任性忒娇生。 擂鼓三通宝帐进—— | |
| | | | (西皮摇板)(一句) | 众将士听我把令行。 | |
| 2,训子 | 杨金花 杨文广 | 文广夸口,激怒桂英,施军令欲斩文广,寇准求情,饶恕文广。 | 2、穆桂英唱〔西皮散板〕(共4句) | 营中只有将军令, 本帅言语谁敢不遵? 怒气不息宝帐进, 定斩奴才不徇情。 | 一般唱段 |
| | | | 杨宗保唱(西皮散板) | 元帅不必发雷霆, 你莫忘他、他是我杨家接代之人。 | |
| | | | 寇准唱(西皮摇板) | 穆桂英借机要把儿训, 她那里六分假来四分真。 要救文广容易得很—— 老朽我自有妙手回春。 | |
| | | | 穆桂英唱(西皮摇板)(共四句) | 寇天官讲情饶儿的命, 行军不比在家门。 阵前迎敌须谨慎, 军法无情你莫怪娘亲。 | |
| 3,送行 | 余太君 | 余太君罢酒送行 | 无 | 无 | 无 |

本场次核心唱段1个,一般唱段1个

小结：

由以上表格分析可以看出《穆桂英挂帅》全剧唱段皆西皮，无二黄。

在板式方面，原板、摇板、散板居多。散板 13 句和摇板 9 句因为不上板，将此除去来看，程式化的板式有二六 10 句，导板 1 句，原板 18 句，南梆子 4 句；值得注意的是：西皮慢板只有一段是四句，导板一句。

穆桂英全场中唱段共有五十七句。分别是：〔西皮原板〕“自那年一家人辞朝归隐”（共四句）；〔西皮摇板〕“太君、老爷主意定”（共四句）；〔西皮慢板〕4/4 拍“小儿女探军情尚无音信”（共四句）；〔西皮散板〕〔扫头〕“比武场劈王伦行为不慎”（共五句）；〔西皮二六〕“非是我临国难袖手不问”（共十句）；〔西皮散板〕“一家人闻边报雄心振奋”（共四句）；〔西皮导板〕“大炮三声如雷震，”（共一句）；〔原板〕“摆绣甲跨征鞍整顿乾坤”（共十一句）；〔南梆子〕“全不减少少年时勇冠三军”（共两句）；〔西皮原板〕“小文广雄赳赳执戈待命”（共三句）；〔西皮摇板〕“众将士听我把令行。”（共一句）；〔西皮散板〕“营中只有将军令，”（共四句）；〔西皮摇板〕“寇天官讲情饶儿的命，”（共四句）

在唱腔价值方面，第五场核心唱段较多，是全局的矛盾纠葛中心。核心唱段有 5 个、重要唱段有 3 个、一般唱段有 8 个。因为全剧篇幅过长，所以对全局在一般性分析的基础上重点对第五场进行较详尽的音乐形态上分析。

第二节 京剧《穆桂英挂帅》第五场“接印”艺术分析

3.2.1 关于《穆桂英挂帅》

（剧本选自《京剧曲谱集成》第八集）上海文艺出版社

《穆桂英挂帅》是梅兰芳大师最后排演的一个代表性剧目，剧本参考了同名豫剧传统戏，经加工改革于 1959 年首次在北京上演，剧本在情节上改动不大，只是人物略有改动（去掉豫剧本中杨思乡这个人物）增加了第一场“报警”把原豫剧的五场戏扩充成京剧八场戏，突出了第五场戏“接印”这个重点场次，刻划了穆桂英从不愿挂帅出征到勇于承担重任的思想转变过程，并着重歌颂了老当义壮勇于为国分忧的佘太君。

全剧主脑清晰，人物形象鲜明、生动。为了表现人物高昂、激越的情绪，所有唱腔由〔西皮〕腔构成，发挥〔西皮腔〕高昂、激越的特点，通过剧中人物形象生动的表演，成功的塑造了古代群体英雄形象，歌颂了宋代杨家将“一门忠良、保家卫国”的英雄事迹。

剧中主要英雄人物穆桂英由京剧著名表演艺术家梅兰芳饰演，他的表演不温不火、恰到好处，生动地塑造了穆桂英的光辉形象。

3.2.2 剧情结构分析

戏剧是通过舞台上的人物行为活动来展开故事情节的。故王国维在《宋元戏曲考》中说：“戏曲者，谓以歌舞演故事也”。故事的发生、发展、高潮、结局是由事物的矛盾运动规律所决定的，因此，把矛盾运动的各个不同发展阶段，按时间或地点分成若干不同的段落就是戏剧的不同“场次”。每场戏中再分成几个故事发展的段落，那就是“事件”，事件是故事发展的最小单元，人物形象的塑造、思想感情的表达、故事情节的展开等都是通过一个个“事件”的贯串发展来完成的。

第五场“接印”是《穆桂英挂帅》全剧的重点场次，在“挂帅与不挂帅”、“出征与不出征”这个中心事件中，佘太君与穆桂英展开激烈的思想交锋，最后还是说服了穆桂英，唤起桂英以保国大事为重，并决意挂帅出征。

整场戏可分成四个“事件”即：1、盼儿早归。2、拒收帅印。3、太君规劝。4、决意出征。四个事件的戏剧结构功能是“起、承、转、合”。这场戏是体现杨金花、杨文广、穆桂英、佘太君主要人物性格的场次。杨金花、杨文广虽年纪小具有天真、活泼的性格，但在她们身上也体现出杨家将“保家卫国、为国尽忠”一脉相承的精神，穆桂英为保大宋立下汗马功劳，杨家将损兵折将作出重大牺牲，但杨家却遭到朝廷的冷落，为此穆桂英“多年来早已寒心。誓不为宋天子领兵上阵”。这种思想与杨金花、杨文广和佘太君愿为保大宋出兵征讨的思想形成针锋相对的矛盾；佘太君虽然对朝廷“宠信奸佞、忠奸不分”心怀不满，但她想到的是：黎民百姓的生计、国家的安危，依然表明自己“退敌不求加恩宠，但愿百姓得安宁”高尚的思想境界，并用实际行动“你不挂帅我来挂帅”来激励穆桂英。穆桂英终于被佘太君的行为所感动，欣然同意挂帅出征，矛盾得以解决，体现了穆桂英以国家安危为重和忠、孝、节、义的思想品格。

第三节 《穆桂英挂帅》第五场“接印”唱腔结构分析

3.3.1 盼儿早归

3.3.1.1 情节 文广、金花进京打探军情未归，穆桂英十分担心儿女受到奸臣的伤害。

3.3.1.2 唱腔形态分析 1=E(徵调式)穆桂英(青衣)唱:[西皮慢板](四句)
3.9(唱段)1

| 序号 | 板式 | 落音 | 板数 | 句式 | 结构 | 情节 | 唱词 |
|----|-----|----|--------|---------|-----------------|-------------------|-------------|
| 7 | 扩充腔 | 6 | 7 | 扩尾三载腔 | 闪1+1+(1)+4=7(5) | 内心思 存 (不安地) | 小儿女探军情尚无音信， |
| 2 | | 1 | 12 | 扩腰、尾三载腔 | 闪1+4(1)+6=12(6) | | 画堂内独自个暗地沉吟。 |
| 3 | | 6 | 9 | 扩尾两载腔 | 闪(1+2)+6=9(5) | | 怕的是奸佞臣又来寻衅， |
| 4 | | 5 | 4 廿 | 紧缩腔 | 闪1+1+2廿=4廿 | | 损折我杨家将累代英名。 |

3.3.1.3 文字分析四句[西皮慢板]唱腔是梅兰芳先生精心思考加上去的，是全剧中唯一的一段慢板唱腔。从刻画人物形象和戏剧情节的发展上都是非常合理的。在本剧第二场“乡居”中穆桂英第一次出场亮相时念了两句对子“只为朝廷信奸佞，解甲归田二十春”，两句对子道出了穆桂英二十年前朝廷对待杨家将的作法非常不满，至今耿耿于怀。此唱段是穆桂英忐忑不安的等待儿女回来，用四句慢板表达不安的心情。四句慢板有两层含意，前两句不但是在焦急的盼望而且陷入“暗地沉吟”。后两句是她历经沧桑对朝廷与杨家关系的内心活动的表述，她最担心的事情，“怕的是奸佞臣又来寻衅。损折我杨家将累代英名”。这两句暗示杨家将已遭奸佞臣的寻衅，并且已损折杨家将累代英名。因此，为后面的情节

发展打下了伏笔，当文广捧回帅印，刀劈王伦，并说朝廷让其挂帅出征时，顿时激怒了穆桂英对朝廷的不满情绪，并要绑子上殿交印。

[西皮]上、下句基本腔各为六板，分三个腔节，即(1+2+3=6)，此段唱腔前三句都进行了扩充。其中第一句用甩尾进行扩充，以事加重对“尚无音信”唱词的词意。第二句的第2、3腔节都进行了扩充，并运用低回婉转的唱腔来表现穆桂英此时此刻极为不安的内心活动。旦角的唱腔下句本应落到徵音，而此句唱腔为表现穆桂英的“暗地沉吟”，唱腔落到下五度的宫音上，这是吸收了老生宫调式唱腔的特点，是调式上的转换。第三句也用甩尾进行扩充，强调第三个词组“又来寻衅”的词意内含，唱腔在变宫音(7)上长时值持续进行，以表示对奸佞臣的痛恨。第四句用了紧缩腔并在第3个腔节结尾处打散进行收束。整段唱腔共有4句。表现了穆桂英此时的心情是不安和沉重的。

3.3.1.4 演唱与表演分析此时此刻穆桂英虽担心一双儿女进京怕出现意外的心情，但并没有慌乱，而是沉稳，表演要注意图解唱词的内涵。为了表现内心思想而没有过大的动作。

表现出慢板行腔的迟、急、顿、挫。此处梅兰芳使用气息沉稳，充分发挥了小腔弯的韵味。

3.3.2 拒收帅印

3.3.2.1 情节 杨金花与杨文广从汴京回府，自豪地向母亲告知校场比武夺得帅印经过，穆桂英见帅印又听说打死王伦，并让她挂帅出征，顿时恼怒，绑了文广去金殿交印。余太君见帅印激动不已唤起一片为国尽忠之心。

3.3.2.2 唱腔形态分析文广、金花各唱一句[西皮摇板]

3.10 (唱段) 2

| 序号 | 板式 | 落音 | 板数 | 句式 | 结构 | 情节 | 唱词 |
|----|---------|----|----|----|----|------|---------|
| 1 | 摇板 ㄅ | 6 | ㄅ | ㄅ | ㄅ | 回府禀告 | 汴京夺来招讨印 |
| 2 | 摇板 ㄅ | 5 | ㄅ | ㄅ | ㄅ | | 回家催母早发兵 |

图表分析(二) 1=E 穆桂英唱；[西皮散板] 5句

3.11 (唱段) 3

| 序号 | 板式 | 落音 | 板数 | 句式 | 结构 | 情节 | 唱词 |
|----|------|----|----|-----|----|---------|--------------|
| 1 | 西皮散板 | 6 | 3 | 三截ㄅ | ㄅ | 绳索将儿困 | 比武场劈王伦行为不慎 |
| 2 | | 5 | 7 | | ㄅ | | 谁叫你帅印抱转家门 |
| 3 | | 6 | 7 | | ㄅ | | 问奴才哪一个出征挂帅印 |
| 白： | | | | | | | 杨洪，将这奴才与我绑了。 |
| | | | | | | | 大胆 |
| 4 | 西皮散板 | 5 | 6 | 三截ㄅ | ㄅ | | 大胆胡为累你娘亲 |
| 5 | 西皮散板 | 6 | 15 | | ㄅ | 手持绳索将儿捆 | |

图表分析(三) 1=E 余太君唱；[西皮导板] 1句、[西皮流水] 5句、[西皮散板] 4句

3.12 (唱段) 4

| 序号 | 板式 | 落音 | 板数 | 句式 | 结构 | 情节 | 唱词 |
|----|----------------|----|----|--------|---------------------------|-----------------------------|----------------------|
| 1 | 西皮 导板 | 5 | サ | サ | サ | 见帅 印 激 动 不 己 | 见帅印一阵阵辛酸难忍 |
| 2 | 流水 1/4 拍 | 1 | 7 | 扩头三截腔 | 2+2+3=7 | | 是悲是喜两难分。 |
| 3 | | 2 | 8 | 扩尾三截腔 | 1+2+5=8 | | 只道是杨家与你缘已尽， |
| 4 | | 1 | 11 | 加词双句式 | (1+1+3=5) (1+2+3+6)=11 | | 君在朝堂我归林 二十年一旦又逢君。 |
| 5 | | 2 | 6 | 基本腔 | 1+2+3=6 | | 杨家代代掌帅印， |
| 6 | | 1 | 8 | 扩头三截腔 | 3+2+3=8 | | 到如今见印不见人。 |
| 7 | | 散板 | 2 | 5 サ | 三截腔 | | 2+3+サ |
| 8 | 1 | | サ | サ | サ | 决 意 出 征 | 怎能够袖手旁观不顾乾坤！ |
| 9 | 2 | | サ | サ | サ | | 为国家说什么夫亡子殒， |
| 10 | 1 | | サ | サ | サ | | 尽忠何必问功勋。 |

3.3.2.3 文字分析 “拒收帅印”是第五场的核心事件，是戏剧矛盾的发展，图表（一）文广、金花比武获胜，得意洋洋的回到家中，要催促母亲挂帅出征。

图表（二）穆桂英听说“文广拉开五百石铁胎弓；金花箭射金钱落地”时心中十分欣慰的说：“真不愧我杨门之后”当听说刀劈王伦，并让她挂帅出征，再则回想多年被朝廷冷落随即激起心中的愤怒，当即绑子上殿交印。用西皮散板演唱，中间加表演和对白。第五句“手持绳索将儿捆”用了一个高腔以表现愤怒之情，以此反映人物复杂激动的心境

图表（三）余太君二十年不见帅印，一见帅印又唤起爱国之情。用西皮快板、散板演唱表达余太君的一片爱国之情“怎能够袖手旁欢不顾乾坤！”。余太君是老旦行当，唱腔与老生相同，下句落(1)是宫调式。

3.3.2.4 演唱与表演分析

图表（一）文广、金花从汴京夺印回府，情绪兴奋，唱腔高昂激越，激奋之情溢欲言表。表演出天真活泼的孩童气。

图表（二）穆桂英听文广、金花夺得帅印经过，思想有个急巨转变过程，先是十分赏识和欣喜，又听说刀劈王伦并让自己亲自挂帅出征，转而从震惊到气愤的复杂情绪变化，通过5句西皮散板的演唱，把人物的内心活动表现的淋漓尽致。

图表（三）余太君见帅印十分激动，表现出又惊又喜的心情，“为国家说什么夫亡子殒，尽忠何必问功勋”是情绪的最高潮，也是唱腔的最高潮。

3.3.3 太君规劝

3.3.3.1 情节余太君劝穆桂英挂帅出征。是本场的高潮段落，“挂帅不挂帅”“出征不出征”是穆桂英与余太君之间的主要矛盾，穆桂英因“杨家将舍身忘家把

社稷定”而“宋王爷平日里宠信奸佞”使扬家“凯歌还 人受恩宠 我添新坟”因此“桂英我多年来早已寒心”“誓不为宋天子领兵上阵”。佘太君以国家、百姓利益为重，愿亲自挂帅出征，以此激励桂英，桂英被太君行为所感动，欣然挂帅出征。

3.3.3.2 唱腔形态分析图表分析(一)穆桂英唱 :1=E 徵调式 [西皮二六板]2/4 拍 慢中速 9 句 [西皮摇板]1 句

3.13 (唱段 5)

| 序号 | 板式 | 落音 | 板数 | 句式 | 结构 | 情节 | 唱词 |
|----|---------|----|--------|--------|--------------|------------|---------------|
| 1 | 西皮二六2/4 | 1 | 8 | 扩头尾三截腔 | 顶 3+2+3=8 | 早已寒心 | 非是我临国难袖手不问 |
| 2 | | 5 | 6 | 基本腔 | 闪 1+1(1)+3=6 | | 见帅印又勾起多少前情 |
| 3 | | 6 | 8 | 扩头腰三截腔 | 闪 2+3+3=8 | | 杨家将舍身忘家把社稷定 |
| 4 | | 1 | 6 | 基本腔 | 1+2+3=6 | | 凯歌还 人受恩宠 我添新坟 |
| 5 | | 6 | 6 | 扩头三截腔 | 2+2+3=6 | | 庆升平朝堂内群小并进 |
| 6 | | 1 | 8 | 扩头尾三截腔 | 2+3+3=8 | | 烽烟起却又把元帅印送到杨门 |
| 7 | | 6 | 6 | 基本腔 | 1+2+3=6 | 宋王爷平日里宠信奸佞 | |
| 8 | | 5 | 7 | 扩尾三截腔 | 1+2+4=7 | 不予出征 | 桂英我多年来早已寒心 |
| 9 | | 6 | 6 サ | 三截腔尾散 | 2+2+2 サ=6 サ | | 誓不为宋天子领兵上阵 |
| 10 | 西皮摇板サ | 5 | サ | | サ | | 今日里挂帅出征叫他另选能人 |

图表分析(二)佘太君唱 :1=E [西皮摇板、散板] サ拍 慢中速 13 句 桂英接唱 [西皮摇板]1 句

3.14 (唱段 6)

| 序号 | 板式 | 落音 | 板数 | 句式 | 结构 | 情节 | 唱词 | |
|----|------|----|----|----|----|------|-------------|--------------|
| 1 | 西皮摇板 | 6 | サ | サ | サ | 雄心振奋 | 桂英她对朝廷心怀怨恨， | |
| 2 | | 5 | サ | | サ | | サ | 只怪那宋天子他忠奸不分。 |
| 3 | | 6 | サ | | サ | | サ | 番王造反来犯境， |
| 4 | | 1 | サ | サ | サ | | 杨家不出靠何人？ | |
| 5 | | 2 | サ | サ | サ | | 退敌不求加恩宠， | |
| 6 | | 1 | サ | サ | サ | | 但愿百姓就得安宁。 | |

| 序号 | 板式 | 落音 | 板数 | 句式 | 结构 | 情节 | 唱词 |
|----|----------|----|----|----|----|----|----------------|
| 7 | 西皮 摇板 | 2 | サ | サ | サ | 激动 | 三关上将虽丧尽， |
| 8 | | 1 | サ | サ | サ | | 文广、金花以长成。 |
| 9 | | 2 | サ | サ | サ | | 年未半百你怎言老， |
| 10 | | 1 | サ | サ | サ | | 老身我九旬已过志也不减青春。 |
| 11 | | 2 | サ | サ | サ | | 来来来块与我传将（呃）令！ |
| 12 | 西皮 | 1 | サ | サ | サ | 欲怒 | 为什么三番两次不出征？ |
| 13 | 散板 | 5 | サ | サ | サ | | 你不挂帅我来挂帅， |
| 14 | 桂英 接唱 | 5 | サ | サ | サ | 感动 | 老太君一片忠诚感人心！ |

3.3.3.3 文字分析

图表(一)唱腔用不太快的二六板演唱共九句,最后一句用散板,此唱段是穆桂英耐心的向佘太君解释为什么不挂帅、不出征,并劝慰太君让朝廷另选能人。

图表(二)佘太君心情十分激动,她用十三句摇板和散板唱出了保家卫国的决心,并表示愿亲自挂帅出征,这种决心与行动感动了穆桂英,唱段最后一句由穆桂英接唱”老太君一片忠诚感人心!”并决意挂帅出征。

3.3.3.4 演唱与表演分析

这是两段对“挂帅不挂帅；出征不出征”各自阐述主张的唱段，穆桂英心平气和用不快不慢的[西皮二六板]讲述不出征的道理，言语和态度谦和。佘太君唱[西皮摇板、散板]共十三句，先是对桂英不愿出征的理解，近而说明“番王造反来犯境，杨家不出靠何人？”的道理，最后激昂的唱出“你不挂帅我来挂帅”表现出杨家将保家卫国的英雄性格和高大形象。穆桂英深受感动，急忙搀扶佘太君，并当即答应出征。

3.3.4 决意出征

3.3.4.1 情节 穆桂英决意出征，但她想来已经二十年未临战阵，未免有些畏难情绪，但一想到一家老小都愿为国出力“难道说我无有为国为民一片忠心吗？”

3.3.4.2 唱腔形态分析图表分析(一)穆桂英：1=E 徵调式 [西皮散板] サ拍 四句

3.15 (唱段 7)

| 序号 | 板式 | 落音 | 板数 | 句式 | 结构 | 情节 | 唱词 |
|-----|----------|----|----|----|----|----------|----------------|
| 1 | 西皮散 板 | 6 | サ | サ | サ | 雄心 振奋 | 一家人闻边报雄心振奋 |
| 2 | | 5 | サ | | サ | | 穆桂英为报国再度出征。 |
| 3 | | 6 | サ | | サ | | 二十年抛甲冑未临战阵 |
| 九锤半 | | | | | | | |
| 4 | 西皮散 板 | 5 | サ | サ | サ | | 难道说我无有为国为民一片忠心 |

第三句后有一大段表演，含意有三层意思 1、想当年提刀骑马在战场上厮杀，而如今事已高还能不能上阵杀敌呢？；2、如今身边已无强将靠我一人上阵打仗

能行吗? 3、 喂! 一声经过思考得出结论(含意是我能行)亮像后接唱第四句“难道说我无有为国为民一片忠心”?

图表分析(二) 穆桂英唱: 1=E [西皮快板] 1/4 拍 8 句

3.16 (唱段 8)

| 序号 | 板式 | 落音 | 板数 | 句式 | 结构 | 情节 | 唱词 |
|----|------|----|----|-----|-------------------------------|-----------------------|-------------|
| 1 | 西皮快板 | 6 | 9 | 扩充腔 | 3+3+3=9 | 精神抖擞 3 决心 挂帅 | 猛听的金鼓响画角声震 |
| 2 | | 5 | 8 | | 闪 2+3+3=8 | | 唤起我破天门壮志凌云 |
| 3 | | 6 | 9 | | 3(1)+2+3=9 | | 想当年桃花马上威风凛凛 |
| 4 | | 5 | 5 | 紧缩腔 | 1+2+2=5 | | 敌血飞溅石榴裙 |
| 5 | | 6 | 5 | 腔 | 闪 1+2+2=5 | | 有生之日责当尽 |
| 6 | | 6 | 6 | 基本腔 | 顶 1+2+3=6 典型主句 | | 寸土怎能属他人 |
| 7 | | 6 | 4 | 紧缩腔 | 1+1+2=4 | | 番王小丑何足论 |
| 8 | | 5 | 4 | 腔 | 1+3+ ㄗ =4 ㄗ | | 我一剑能挡百万兵 |

图表分析(三) 穆桂英唱[西皮散板]稍慢

3.17 (唱段 9)

| 序号 | 板式 | 落音 | 板数 | 句式 | 结构 | 情节 | 唱词 |
|----|----------|----|----|----|----|----|-------------|
| 1 | 西皮散板(4句) | 6 | ㄗ | ㄗ | ㄗ | 挂帅 | 我不挂帅谁挂帅, |
| 2 | | 5 | ㄗ | | ㄗ | | 我不领兵谁领兵 |
| 3 | | 1 | ㄗ | | ㄗ | | 叫侍儿快与我把戎装端整 |
| 4 | | 5 | ㄗ | | ㄗ | | 抱帅印到校场指挥三军 |

3.3.4.3 文字分析

图表(一) 用西皮散板演唱四句唱腔。穆桂英在佘太君的感召下十分激动,决心挂帅出征,但静下心来一想还有许多实际问题;如年事已高;左右缺少了部将,但最后还是打消了顾虑以保国大事为重决定出征。

图表(二) 当穆桂英听到校场上的号角与战鼓声后,顿时精神振奋,演唱八句西皮快板,节奏铿锵有力,曲调高昂激越,唱出了穆桂英当年的威风以及战胜敌人的决心。

图表(三) 手提帅印亮像唱四句西皮散板,进一步坚定了挂帅出征的信念“叫侍儿快与我把戎装端整,抱帅印到校场指挥三军”

3.3.4.4 演唱与表演分析

图表(一) 穆桂英已决意挂帅出征,心情顿时开朗,但想到必竟不如当年,用哑剧形式表现内心动作,最后一句唱腔唱出坚定的信念。

图表(二) 八句[西皮快板]要唱出穆桂英的英雄气概和杀敌取胜的决心。

图表(三) 用四句[西皮散板]进行点题收尾,穆桂英经佘太君的开导最后接收了帅印,挂帅出征,带领三军奔赴战场卫国杀敌。

3.3.5 小结

“接印”一场戏由四个环节构成,围绕“挂帅不挂帅,出征不出征”展开戏剧矛盾,佘太君耐心规劝并以亲自挂帅出征感动了穆桂英,为国为民穆桂英欣然挂帅出征。伴随矛盾的发生发展,戏剧节奏也由慢渐快,最后矛盾解决,穆桂英以明

朗的基调展示了当年的威风。

第四节 京剧《穆桂英挂帅》音乐表现手段中装饰音分析

辨别京剧流派的因素有很多，如音色、音高、音质、共鸣、装饰音。京剧韵味形成包括很多方面因素，余叔岩曾说过韵味就是劲头，劲头包括尺寸，轻重缓急，阴阳顿挫等各种度的把握。在这些因素当中，装饰音的表现是一个主要因素。是构成京剧润腔手段的必要条件。也是产生京剧音乐声韵美的关键性因素。装饰音起到一种与人的语调相协调，加重音乐的语气与强调情感力度的作用。

在旋律进行过程中，将声乐及器乐的装饰音贯穿其中，不仅增加特色。同时也加强了音乐句法的连贯性，极大地丰富了旋律的美感。这些多样变化并不断发展的特殊表现手法，一方面从声音技巧上进行自我完善。另一方面拓宽了旋律横向发展的方向。正是由于这些多样变化的装饰音和滑音，才形成后来多种风格、多种流派的发展。对流派的分辨因素之一，也正在于这些音乐细微部分的不同处理。这些细微部分的不同处理体现在小音法的运用上，它包括：“颤音、颠音、挑音、滑音、压音、落音、刚音、柔音”⁹其中刚音尚派用得较多。柔音荀派用得较多。程派使用滑音较具特点。在梅兰芳的《穆桂英挂帅》落音、颤音、刚音最具典型，抽出具体分析。

3.4.1 气息支撑抛物式落音。

所谓落音，既是西方音乐所说调式的主音。调式的主音是最稳定的音，其他的音都围绕、倾向于它，绝大部分情况下，它都是乐曲的结音，也就是乐曲的最后一音。而在京剧中俗称为“落音”。在京剧唱腔中，上下两句构成对置乐段，落音一般指下句的结束音。梅兰芳的落音是他演唱韵味的重要体现，是由徐兰沅提出的。落音的特点，笔者概括为气息支撑抛物式。所谓气息支撑抛物式，是指梅兰芳的落音是气息支撑之下，产生共鸣，尾音成抛物线式向上抛出的落音。此处的气息是收放自如的，尾音由下向上抛出，而后落下形成抛物线式。

对于梅兰芳落音特点的归纳，笔者源于两位专家的看法。其一是孙毓敏曾说：梅派是沓啦着唱。即指落音沓啦着唱。其二观点为梅派落音看似沓啦，实际上是提上去的。真的沓了就是哑吭得音了——孙元木。从气息上来说，“小儿女……”“儿”字气息是上去的。旋律线是下去的。气息是在上面的。而不是真正的沓拉下来的。¹⁰以上两种观点都有偏颇，孙毓敏是从外部形态来看，而孙元木是从内在气息位置的角度来说的。笔者认为梅兰芳的落音是以气息自如提上去，多用口腔音共鸣而形成向上抛物线式的落音。他的形态特点是向上抛物线式共鸣。本质特点是气息稳定的支撑下的，收放自如的抛物线式落音。

笔者认为梅兰芳的落音在演唱方法上是声音靠后，气息提上去的。相对来说，程派则是归在鼻音上多一些气息是平着向上推出来的。平声推着走。气口有爆发力。“信”去声扬着唱。气息不是很重要，重点在咬字归音上。如梅兰芳归韵落音呈抛物线状，由气息托上去向下甩。而程砚秋则向上归为鼻音。因为程砚秋音域处于中低音区，再向下的话音质，力度就没有了。所以，相对来说程派落音特点则是：脑后共鸣平推式。如：

⁹ 徐兰沅 略谈梅派艺术的“神”“味”“美”《梅兰芳艺术评论集》第416页

¹⁰ 附录1：由天津音乐学院 艺管系主办 梅兰芳《穆桂英挂帅》及晚年音乐表演美学研讨会 第3页

谱例 3.18

谱例 3.18 展示了京剧《穆桂英挂帅》第五场“小女儿探军情尚无音信”的唱段。乐谱包含四行唱词及其对应的工尺谱和二胡伴奏谱。第一行唱词为“小女儿”，第二行为“探军情”，第三行为“尚无”，第四行为“音信”。乐谱中使用了大量的装饰音和颤音，体现了梅兰芳唱腔的特点。二胡伴奏谱在唱词下方，标注了“二胡”字样。

1 第五场“小女儿探军情尚无音信”落音就是指“信”落在6上。此处梅兰芳对落音的处理是简洁平淡的，像说话一样，气息正中冲上。

3.4.2 少数短频装饰式颤音。

所谓颤音，“唱法术语。歌声或声乐像波浪似的震动谓颤音。”¹¹在京剧中旧称“擞音”。表现为由本音向上下邻音做急速交替。包括“波音、震音、揉音、打音、滚奏等”其幅度为大二度、小二度、小三度三种音程。

与西洋歌剧美声唱法的重要区别就是京剧普遍使用擞音。记谱非常困难，但是这一区别却构成了京剧的韵味特征，也构成了流派的决定特点。美声最都是在叹声上使用力度加强以表现情绪的激昂，不会外加装饰音去修饰，而在京剧中特别是老生唱法中明显加入擞音，上下二度、三度音程装饰音，风格的体现就在于此。

所谓少数短频装饰式是指梅兰芳的颤音频率较短，擞音较少，是一种装饰性的颤音。梅兰芳的擞音为了表现它自身风格清新平淡，所以擞音的幅度多为大二度，小二度音程，音色圆润。因为其强调适度，不过分的声音要求，唱腔简洁自然，所以梅兰芳的颤音使用很少，相比之下，因为荀派风格妩媚，其颤音较多。而梅兰芳自然，落落大方的总体风格来看，颤音除了在必要的情况下要表现人物内心情绪特征时，都用的较少。如

谱例 3.19

¹¹ 《京剧文化辞典》第 137 页

“我不挂帅谁挂帅，我不领兵谁领兵。”兵字用擞音进行装饰，表现当时穆桂英内心思考。为表现自问，擞音此处使用不夸张，体现自言自语，自问的心理状态。

风格上程派夸张，归韵江杨折，多变。梅派落落大方，平铺直叙。不需要太多装饰音，灿烂之级归于平淡，他虽有这些装饰音但他不突出。如果太突出，用过多的力度就形成另外一种风格流派--尚派。

谱例“太君、老爷主意定，儿女扯衣恳娘亲。低头无语暗思忖——探罢军情早回程”。肯娘亲的肯字使用擞音。

3.4.3 自然弹性有力式刚音。

关于刚音的解释，徐兰沅并没有作出，笔者认为所谓镇音是指在某一个音声发音强烈，短促有力，具有弹性。镇音说法笔者引自徐兰沅的归纳，镇音区别于刚音的最显著特征是它是具有弹性的。

所谓自然弹性有力式是指梅兰芳的刚音是具有自然发力的一种有弹性的刚音。自然说明梅兰芳在发生时气息适度而不过分。有力与自然的恰当结合形成刚音的弹性。这是梅兰芳所特有的刚音特点。

梅兰芳的刚音并不像尚派那样刚健有力，在外部形态特征上的表现是有弹性的，短促有力的。从本质上说气息直接送出，产生头腔共鸣。气息运用自如。

如**谱例 4**

“猛听得金鼓响画角声震”猛字使用刚音。

小结：装饰音在运用上都是一位表现人物性格和当时情景来调整的。为人物与剧情的需要而运用。“从发音特点上看，程砚秋是用鼻腔音找脑后音的共鸣。而梅兰芳声带发音后通过口腔直接送出”没有鼻腔和脑后音共鸣。梅兰芳音色上特点是水音，甜美。在此基础上，他用这种发声方法产生梅派。总体风格是自然简洁，不夸张。所以装饰音的使用并不多。落音收着唱，要字清晰，颤音较少。

在京剧中普遍使用落音、颤音、镇音的情况下，梅兰芳以其“气息支撑抛物式的落音”、“少数短频装饰式的颤音”、“自然弹性爆发式的刚音”的三大特点为以后梅兰芳晚年音乐表演美学的风格特点和美学特点铺垫了技术基础。通过这一技术的中介，完成了风格与内容的统一。

第四章 梅兰芳晚期音乐表演美学中和性特征

关于梅兰芳晚期音乐表演美学的研究，目前国内的相关研究状况有以下几点：形态学历史学的研究、关于对梅兰芳表演审美的研究、唱腔程式化的审美、其它：梅兰芳美的神韵，儒家学说“和”审美观，也可以作为梅兰芳音乐审美特征的概括。还有一些文章在谈论板腔体、散节拍等问题的过程中，涉及到一些文化学的内容。但这些文章似乎没有把京剧和戏曲的关系加以区别，也不对京剧的特性进行说明。就京剧问题来说者寥寥，另有文章在论及诸如音韵美、人民性、现实性、象征性等问题时。涉及到京剧音乐审美特征。笔者将从中和性入手，分三个层次“因为中国哲学思维的整体性，像“和”这一类概念，既可以在音乐的审美经验层存在，也可以在音乐的哲学思辨层存在”¹²。“简洁”（本质论）、“传神”（表现论）、“韵味”（审美论）对中和性这一核心范畴进行论证。

第一节 中和性的概念的理论界说

“中和”是中国音乐美学一个十分重要的概念，据《美学小辞典》查证，“中和为美”最早是由西汉董仲舒提出。而在这之前春秋时期产生以和为美的思想。儒家更以“中和”为天下之“大本”，《礼记·中庸》中“致中和，天地位焉，万物育焉。”把中和视为理想的完美境界，“喜怒哀乐之未发，谓之中”，“发而皆中节，谓之和”。西汉董仲舒从天人合一出发，认为社会中的一切美都建立在与天地自然的美的“类之相应”基础上，因而提出“天地之美恶，在两和之处”，而“夫德莫大于和，而道莫正于中。中者，天地之美达理也，和者天之功也，举天地之道而美于和”《春秋繁露·循天之道》东汉《白虎通德论》把美视为神和上帝意志的体现，认为天地万物之美都是“中和”的“天德”的体现，因此社会生活也显示出中和之美。¹³

《乐记》中涉及到的中和，指出：其一、接近孔子的乐而不淫，哀而不伤。“和乐”和“淫乐”的最主要区别，就在于是否具有“中和”的情感特征。和乐情感上要“乐而不乱”、“乐而不流”气质上要“刚而不怒”、“柔而不摄”。其二、和的表现并非单一，而是丰富多样的。它包括“康乐”、“肃静”的“简洁之音”，“庄诚之音”，“粗厉猛起”的“刚毅”之音。

在嵇康的《声无哀乐论》中提到音声之“自然之和”“和”即是音声的自然

¹² 修海林，罗小平. 音乐美学理论新构 美学研究 第一页

¹³ 邱正明，朱立元. 音乐美学小辞典[M]第 110 页. 上海辞书出版社, 2004 年 5 月第一版。

本质属性，又具有自身的运动形式。

在徐上瀛的《溪山琴况》中 24 况之首即为“和”，而在《琴况》中有多重含义，其一、从陶冶性情的角度上说，琴乐实施的目的在于使人心归于和。其二、从音乐听觉心理的角度谈到琴音之和，即对琴定弦提出在音准上以和感应。其三、在和况中也是论证最多的是：从弦、指、音、意相互关系中谈和。“和也，然必弦与指合，指与意合，音与意合，而和乃得也。和也者，天下之达道也。”¹⁴“和”就是要使人与琴、主体与音乐之间连成一体，指与弦化，音与意合，物我浑化，由乐返天，进入超然和谐的审美境界。音乐表达的天地之和，正如徐上瀛所描述的：“其有得之弦外者，与山相映发，而巍巍影现；与水相涵濡，而洋洋徜恍。暑可变也，虚堂疑雪；寒可回也，草阁流春。”（《溪山琴况》）人乐不分，物我合一，人在音乐世界的时间（四季）和空间（山水）中流连忘返，臻于胜境。和况中除了以上对“和”内涵的阐述之外还包括在音乐审美中提出的“中和”音乐观，包括：其一、从技艺角度讲，弦上取音时，要求适度，适中。体现一种节有度，守有序的审美意识。其二、强调和的存在并不只在于技艺，如果不与性情中和相遇，将失去“和”之美的存在真谛。“大音希声，古道难复。不以性情中和相遇，而以为是技也。斯愈久而愈失其传矣。”

综上所述，中国音乐美学中的“中和”，实际上存在着三种既有联系又相区别的含义：

一是多样统一。广义的客观事物范畴的中和，指多样统一。即认为和是由不同的事物经过适当的配合而组成一个新的整体，在这个整体中，组成它的各个部分已转换成整体的有机组成部分。春秋时晏婴即区分过“和”与“同”，认为“同”只是单一事物的聚合，缺乏有机性，故不同于“和”。他以味为例说明这个道理：“和如羹焉，水火醯醢盐梅以烹鱼肉，燂之以薪。宰夫和之，齐之以味，济其不及，以泄其过。君子食之，以平其心。……声亦如味，一气，二体，三类，四物，五声，六律，七音，八风，九歌，以相成也；清浊，小大，短长，疾徐，哀乐，刚柔，迟速，高下，出入，周疏，以相济也。君子听之，以平其心。”（《左传》昭公二十年）

二是适度，不过分，中庸，有节制。此处是在思维方法论范畴的中和指适度。这个意义上的“和”也是在春秋时即已出现，其代表人物是吴国的季札。他在观看《颂》乐时所作的评论：“直而不倨，曲而不屈；迥而不逼，远而不携；迂而不淫，复而不厌；哀而不愁，乐而不荒；用而不匮，广而不宣；施而不费，取而不贪；处而不底，行而不流。五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也”（《左传》襄公二十九年），是一种典型的表述。在这段话的前面七个分句中，每个分句的前后两个半句各是两个相反的取向，但当它一被说出时便即刻用一个否定词加以限定，使其不至于走上这一取向的极端。这就是适度，就是节制，就是中道。这一原则后来普遍地运用到音乐当中，形成对音乐创作和表演的基本要求。如孔子就曾批评“郑声淫”，这“淫”就是过分，没有节制。《吕氏春秋》亦提出“适音”说：“夫音亦有适：太钜则志荡，以荡听钜，则耳不容，不容则横塞，横塞则振；太小则志嫌，以嫌听小，则耳不充，不充则不詹，不詹则窳；太清则志危，以危听清，则耳谿极，谿极则不鉴，不鉴则竭；太浊则志下，以下听浊，则耳不收，不收则不抟（专），不抟则怒。故太钜、太小、太清、太浊，皆非适也。何谓‘适’？衷，音之适也。……以适听适，则和矣。”（《吕氏春秋·适音》）“衷”，即“中”，适度而中行，才会有“和”。这个“和”，是行为性的，

¹⁴ 蔡仲德．中国音乐美学史资料注译[M]北京：人民音乐出版社，1990年版。

因而是主体的。¹⁵

三是神情气和统一。是艺术修养范畴的中和。所谓神指精神，气是指气韵，心是指感情投入。和况末端写道“要之，神闲气静，蔼然醉心，太和鼓畅，心手自知，未可一二而为言也。太音希声，古道难复，不以性情中和相遇，而以为是技也，斯愈久而愈失其传矣。”可解释为：总之，弹琴要神态安详，气息平静，投入感情，忘怀一切，心感太和，手鼓琴曲，便能做到心手相应，但这却只能靠自己去体会，而很难一一加以说明。“太音希声”的传统思想已难以恢复，如果不靠中正平和的性情去力求实现这一理想，而只把弹琴当作一种技艺，那就会时间越久而越丧失这一传统了。

第二节 简洁的中和性——本质论

梅兰芳的《穆桂英挂帅》这出戏是他建国后唯一的一出新戏，也是唯一的一出新编历史剧。周恩来在看过《穆桂英挂帅》后曾这样评价：“这出戏很好，看得出是你舞台生活四十年的集中体现，也是你老年的代表作。”由此，笔者将以这出戏作为研究梅兰芳晚年音乐美学特征的经典代表作。而中和性的“多样统一”、“适度”、“神情气和统一”在《穆桂英挂帅》中是如何表现得，笔者将在以下三节中具体论述。

梅兰芳晚年的表演达到了炉火纯青的地步，他的美究竟是怎样的？为什么这种孕育百年的美到梅兰芳时期达到了顶峰，迄今为止无人能及？在此引用康德关于“审美观念”的说法是：“审美概念是对某种想象的感性呈现，这种呈现引起了许多思想，但没有哪一种思想或概念是完全合适的”¹⁶但是梅兰芳的风格恰恰留给审美主体以想象的余地。而不会一味的迎合观众。国学大师钱穆说过：“最中庸处乃是最艺术处，一观中国平剧（京剧）斯可得其趣旨矣。一听平剧中之歌哭，斯可得其玄妙矣。”¹⁷钱穆的这句话已经将京剧的中和性质作了总的概括。梅兰芳的舞台表演艺术一直在强调中和观，也可以说中和性是梅兰芳晚年表演美学的重要特征。梅兰芳先生曾经这么说：“我对于舞台上的艺术，一向是采取平衡发展的方式，从不主张强调出某一部分的特点来的。这是我几十年来一贯的作风。”¹⁸

梅兰芳晚年音乐表演的简洁性主要体现在唱腔的内容和形式上。这二者达到了一个“空前绝后、独一无二的综合境界”¹⁹，谓之中和。由于第二节是从音乐本体上研究，不涉及到梅兰芳的性情修养上的中和性，如果联系则太过牵强，所以，本文只从音乐内容范畴的多样统一中讨论简洁的多样统一；从音乐形式范畴的多样统一中讨论简洁的适度。在第二、三节的传神和韵味中重点探讨性情中和。

4.2.1 简洁内容中多样统一的中和

4.2.1.1 自身条件和选题角色的统一。

梅兰芳在为庆祝建国十周年排演剧目的选题过程中有一段波折，“中国京剧院院领导马少波、阿甲等为国庆十周年献礼剧目，议决和北京京剧团联袂排演《赤壁之战》等戏，因梅兰芳当时任剧院院长，由党委书记兼副院长马少波主持，还

¹⁵ 刘承华：《中国音乐美学的主体间性——中国传统音乐中人与对象的关系》美学研究

¹⁶ 加拿大约克大学哲学系杰耐特·毕克耐尔（Jeanette Bicknell）《音乐能够传达语义内容吗？》

¹⁷ 《现代中国学术论衡》第284页、第285页。岳麓书社，1986年5月版

¹⁸ 许姬传《舞台生活四十年》（第一集）第179页。平明出版社，1955年7月版。

¹⁹ 蔡仲德语

专门为梅院长的献礼剧目召开了院务会议(后听说马少波同志事先已和梅先生商谈妥才开会的)。在此之前,剧院已由文学组组长范钧宏和吕瑞明写成《龙女牧羊》。剧中柳毅已安排由李少春扮演,导演郑亦秋。但在院务会议上梅兰芳先生正式提出因自己年龄、体态等原因,不适合演龙女、当即拿出个豫剧油印本《穆桂英挂帅》,表示看过豫剧后动过心思,“愿以豫剧改为京剧。”还表示:“感觉这个戏表现了穆桂英晚年生活,适合自己演:”还说:“因这个人物大义凛然的民族气节和自己产生了共鸣,况自己早年常演穆桂英青年时代的戏,对这个人物熟悉、有感情,”还一再表示说:“‘挂帅’、‘出征’能发挥京剧特点……”显然,梅先生看过豫剧后,已经深思熟虑过。”²⁰梅兰芳在看过马金凤的豫剧版《穆桂英挂帅》后深受启发,他六十高龄已不适合演龙女,决定将《穆桂英挂帅》移植为京剧。这不经意中的选择,看似是一个现象,而实际上透露出的本质是梅兰芳美学追求。他在偶然之中选择《穆桂英挂帅》剧目充分体现了大师非凡的理论悟性和艺术直感,它虽不是理性选择,但这一选择深刻地反映了他一生追求的价值观。直扑梅兰芳美学追求。真实自然。完成了塑造角色和自身条件的一致性。

4.2.1.2 青衣韵味和武戏内容的统一

将武戏里的声音效果运用到青衣戏之中,达到多样统一中和。如谱例在《接印》一折里,梅兰芳借用《铁笼山》的姜维观星,《一箭仇》的史文恭战罢回营,低着头揉肚子的身段,大胆地采取了[九锤半]的锣鼓套子,变换强弱以表达思潮的起落,并在其中加入鼓角声音烘托出穆桂英当年在战场飒爽英姿场景。“[九锤半]的打法,锣声有时强烈,有时阴沉,一般是在武戏里将领们出战以前,个人在估计敌情,作种种打算时用的,锣声有强有弱,是为了表达思潮的起落,文戏里向来少用,青衣采用则更是初次尝试。下面,我背着手,脸朝里,听到鼓角齐鸣的声音,先向后退两步,然后冲到上场门口,把双袖一齐扔出去,转过身来,脸上顿时换了一种振奋的神情,仿佛回到了当年大破天门阵百战百胜的境地,走半个圆场到了下场门口,转身搭袖,朝里亮住,这时场面上又加了战马声嘶的效果,更增强了气氛,转身接唱[快板]后,跨进门,得意扬扬地捧着帅印唱出“我不挂帅谁挂帅,我不领兵谁领兵”的豪语。末两句:“叫侍儿快与我把戎装端整,抱帅印到校场指挥三军”,从军字行腔里走一个圆场,回到台的正中,再对着上场门台口上一步,亮住了相,威风凛凛地转身捧印进场。”²¹

4.2.1.3 自身风格和其他行当剧种的融合

《穆桂英挂帅》代表了梅兰芳几十年演出精华,梅兰芳将豫剧《穆桂英挂帅》移植到京剧中。角色扮演中融合了刀马旦,青衣两种不同的角色,但是多样统一的融合是在形式的简洁基础上达到了内容上的丰富。这种简洁是丰富之后的更高层面上的简洁,而不单指音乐形式上的简洁。所以内涵就更加厚重。所以说简洁并不单指数量的减少,而是丰富,创新,发展之后的简洁。梅兰芳将豫剧《穆桂英挂帅》移植,充分发挥了京剧多种手段融合。在梅兰芳自身简洁自然风格基础上融入了新鲜因素,让新鲜因素与自己原有的风格融为一体。

4.2.2 简洁形式中适度的中和

梅兰芳的风格到了晚期就显得清淡含蓄。作为简洁、清淡的表演风格,可以

²⁰ 袁韵宜 京剧《穆桂英挂帅》诞生始末. 舞台艺术

²¹ 梅兰芳 我怎样排演《穆桂英挂帅》

说是“节乐”²²的。孔子很早就将“礼”、“乐”并称，“礼之用，和为贵”，“不以礼节之，亦不可行也。”（《论语·学而》）真正的音乐是以“礼”为根本的，也就是说要达到适度的标准，超过了这个度，就是“淫乐”了。所以说，梅兰芳的这种简洁含蓄的“节乐”自然也就和与中和之道。在这里的“节乐”有节制的意思。引用梅兰芳本人的话来说，就是宁可不及，也不可以过。这种适度的特点表现在音乐本体的“板腔体”、“旋法”和“伴奏”上。

4.2.2.1 板腔体简洁适度

板的简洁适度：即节奏的简洁。从《穆桂英挂帅》的唱段板式来看，整出戏中只是用一个慢板，如“小儿女探军情尚无音信”是全场最慢的。全场导板一句，以原板、摇板、散板居多。说明节奏的紧凑和简洁。再有，一般来说，西皮慢板通常是六句，但只有此处慢板是四句。此处用简短的四句恰到好处的表现，既把穆桂英当时焦虑的心情传达给观众，又把梅派简洁、自然的风韵展现出来。

腔的简洁适度：在《穆桂英挂帅》一剧中，全局皆西皮，无二黄。西皮唱腔音程跨度较大，旋律激昂跳跃，更能表现挂帅的矛盾张力。梅兰芳在全局中只采用西皮唱腔的做法，使全剧音乐结构形式达到简洁。（具体分析见第二章，第一节 京剧《穆桂英挂帅》全剧音乐结构布局分析）

4.2.2.2 旋法的快捷适度

板式逐快带动唱腔速度。如谱例“大炮三声如雷震，摆绣甲跨征鞍整顿乾坤。辕门外层层甲士列成阵，虎帐前片片鱼鳞耀眼明”大炮三声导板后接原板、南梆子、西皮原板、西皮摇板。出现四种板式，这是在其他的剧目中不曾出现的。全不减少少年时勇冠三军。金花女换戎装婀娜刚劲，好一似当年的穆桂英。（比原板快了一步）小文广雄赳赳执戈待命，（梅兰芳高明之处就在于他不露任何痕迹，自然而然的将板式转换。而且合乎与剧情。剧情紧凑，同时节奏越来越快）此儿任性忒娇生。擂鼓三通宝帐进——众将士听我把令行。

较少使用装饰音。为了不破坏唱腔的整体气韵，梅兰芳很少使用装饰音（具体分析见第二章第四节）

4.2.3 乐队伴奏的简洁适度

配器效果简化。如谱例 第五场开场一般慢板开场伴奏使用大锣，但此处使用小锣充分体现出将伴奏效果简化以小锣特有的音色效果表现出画堂内气氛。

不加任何一样新的乐器，而是使用他的原班乐队。

小结：在京剧程式化板腔体形式中，梅兰芳以其简洁的形式内容形成梅兰芳晚

²² 蒋锡武 《京剧精神》第 124 页。湖北教育出版社，1996 年版。

年音乐表演美学的风格特点和美学特点，通过少量使用装饰音，旋法、板腔的简洁适度，虽然在数量上减少，却丰富了内容上的多样统一，《穆桂英挂帅》代表了梅兰芳几十年演出精华，梅兰芳将豫剧《穆桂英挂帅》移植到京剧中，武生戏中的[九锤半]的锣鼓套子融入到青衣中。角色扮演中融合了刀马旦，青衣两种不同的角色，但是多样统一的融合是在形式的简洁基础上达到了内容上的丰富。这种简洁是丰富之后的更高层面上的简洁。所以内涵就更加厚重。所以说简洁并不单指数量的减少，而是丰富，创新，发展之后的简洁。简中有繁。梅兰芳将豫剧《穆桂英挂帅》移植，充分发挥了京剧多种手段融合。形成了梅派艺术风格上的自然、含蓄，在本质论上为审美层面表现层面上的中和观打下基础。

第三节 传神的中和性——表现论

在表现论中，梅兰芳表演艺术的中和性是以传神作为载体表现出来。中国音乐中表现、传神的思想自魏时阮籍起便有，并且一开始传的就是“万物之神”：“昔先王制乐，非以纵耳目之观，崇曲房之嫵也；必通天地之气，静万物之神也；固上下之位，定性命之真也。”（《乐论》）这里虽然是从音乐功能的角度来说的，但其中无疑已经包含了音乐表现中的传神思想，“通天地之气，静万物之神”中的“通”和“静”，都有体现和表现的意思。梅兰芳传神中和性是从传神中多样统一、传神中的适度、传神中的神情气和这三个角度进行论述。

4.3.1 传神中多样统一的中和性

4.3.1.1 声音与神韵的多样统一

由于音乐自身的特殊性，表现对象的神韵更多的是通过音色、旋律、节奏和强弱变化来表现对象的精神气质。

如梅兰芳《穆桂英挂帅 捧印》第一段：盼儿早归四句[西皮慢板]唱腔是梅兰芳精心思考加上去的，是全剧中唯一的一段慢板唱腔。此时剧情为表现穆桂英担心一双儿女，独自在画堂内的情景，虽然心潮起伏，但配以慢板。行腔、台步极为平缓。“小儿女探军情尚无音信，画堂内独自个暗地沉吟。怕的是奸佞臣又来寻衅，损折我杨家将累代英名。”如

谱例 4.2

0(

0 0 5̣ 5̣ 6̣ 1̣
咽 堂

7̣.772 6̣165 3̣.22 12 6̣ | 1̣ 1̣ 6̣0 6̣6 5̣6535 6̣11

6̣ 0 7̣ 7̣ 6̣ 0 | 3̣ 32 3̣ 1̣ 5̣ 5̣ 6̣ 5̣ 5̣ |
内 独 自 个

6̣625 7̣ 72 6̣.765 3̣.66 | 3̣.332 3̣.612 5̣ 5̣.3 6̣6565 |
(右手托胸)

4 4 3. 3 2. 3 56 .53 | 2.321 1 601 2. 532 102123 |
4 4.6 3.33 2.123 56563 | 2.321 21661 212532 1021235 |
或 4.44.6

2 2 2 2 0 | 0(

2 2 22.6 2.2112 365.3 | 2.66561 5.0616535 25.21 6.612.6 |
或 35 616535

5.036 5.632 3 65 6 51 | 6 0 5.64 3 2 3 4 |
暗 地 沉

5.036 5.632 3635 6 517 | 6 765 3356.3 56 4035 2122446 |
或 65135 (左搭袖)

3 3 3 3 3 3 3 3 | 0 5.653 2 102 3.02 2 |
吟。

3.33 3.33 3.33 3.33 | 3 33 5.653 2.11.2 3.02 2 |

10 2. 3 56 563 2.321 6.12 2 | 1. 1 1 0 0 |
11 2. 3 556563 2.321 6.12 2 | 1.1 1125 1.062 1.122 |
或 11 2123

此处音乐无法摹其形，但可以传其气韵；此时慢板是带有焦虑不安的心境的“怕的是奸佞臣又来寻衅，损折我杨家将累代英名”此处梅兰芳设计得慢板是稳，缓，而且要表现出穆桂英的大家风范。“暗地沉吟”的“吟”字和“又来寻衅”的“衅”字以颤音手法烘托出矛盾的紧张不安。其余部分字字缓缓唱出表现出虽解甲归田，但人是名将的穆桂英气韵与气势。“定将一段情绪，缓缓拈出，字字

摹神”(徐上瀛《溪山琴况》),达到“其声和平而沉厚,其神勾陈螭蛇”(徐祺《五知斋琴谱》)的效果。

“小儿女探军情尚无音信,画堂内独自个暗地沉吟。怕的是奸佞臣又来寻衅,损折我杨家将累代英名。”“暗地沉吟”在西皮慢板中唱腔是独创的,“沉吟”两字的腔传神的表现出“画堂内独自个暗地沉吟”的意境。“怕的是奸佞臣又来寻衅”后伴奏将气氛托出。这四句代表了四种不同的心境进而表现出四种不同的情绪。由担心到沉吟到忧虑国家达到情绪高超,而又句句联系,浑然一体,完成了多样统一的中和性。

4.3.1.2 身段与唱腔的多样统一

身段动作是为唱腔内容服务的,同时也可以表达内心活动。“中国艺术家是把所表现的对象世界看成有生命的主体,是将对象进行设身处地的体验和把握、以“视物如己”态度待之的产物。中国音乐美学的重传神,道理也在于此。”²³如

谱例 4.3

“二十年抛甲冑未临战阵”后九锤半用身段动作表现回忆中我没有左右大将,直接用手动作表现大刀。以京剧特有的虚拟性手法将此时回忆当年戎马生涯的心情淋漓尽致的表达出来。

谱例 4.4

²³ 刘承华. 中国音乐美学的主体间性——中国传统音乐中人与对象的关系 第 10 页. 美学研究 2007 年版

一家人闻边报雄心振奋，穆桂英为报国再度出征。中的伴奏行弦，表现人物内心情感。二十年抛甲冑未临战阵，难道说我无有为国为民一片忠心。

4.3.2 传神中适度的中和性。

4.3.2.1 表演唱念方面结构严谨适度。

梅兰芳对表演演唱的整体结构要求严谨，表演的层次分明，因此他能启发同台演员的激情和高度责任感。

如当年曾和梅兰芳先生一同登台演出的省京剧团原团长、著名京剧表演艺术家王琴生老先生说，自己和梅先生合作演出12年，大师的表演结构严谨，铺垫有序，层次分明，节奏准确，“看他的戏特别舒服”。“梅兰芳在表演和演唱方面结构特别严谨。有人认为梅先生在台上慢，其实他一点也不慢。我跟他同台演出才知道他的结构尺寸准确的不得了，层次分明十分清楚。由于层次清楚，他才能把同台演员的感情激发出来。他的结构和谐，表演念唱都有铺垫；如果下面应高，前面就应该低，低不等于没有激情。现在有的演员唱起来一个劲的拔高，认为这是激情，这是绝对错误的……梅先生自己给自己铺垫的十分有序。”²⁴

“梅先生主张：歌唱音乐，结构第一，如同作文、做诗、写字绘画、研究布局、章法，因而繁简、单双安排得当，工尺高低衔接好比上下楼梯必须拾级而登，顺流而下，才能和谐酣畅，要避免几个字：怪、乱、俗等”。²⁵

4.3.2.2 表演节奏方面的结构严谨适度

梅兰芳的表演节奏与表演使人物的感情结合恰如其分。表现在唱腔收尾处和间隙的地方留的尺寸非常合适。王琴生曾说过“节奏是唱念做打的灵魂。梅先生的节奏，一呼一息的频率都是和谐的。他的一颦一笑，一个细微的动作，都掌握着任务的感情内涵，唱念有内在的韵味，动作内行于外，不急不温不火。”²⁶

4.3.2.3 表演情绪方面的抒发感情适度

动静结合，以静寓动。

梅兰芳在表演时对情感的抒发是内敛的，不张扬的。采取置情动于形静之中。动与静，以静为动、以静寓动的表现手法。

“置情动于形静之中。动与静，以静为动、以静寓动是梅派突出的表演手法。《太真外传》中人物被皇帝逐出宫门，一曲“二黄”怨而不怒；马嵬之缢，成了屈死的冤魂，一曲“反二黄”平静而出。并未像别的剧种或别的流派表演的此类人物，大幅度翻滚、甩袖、疾步，高强度的念白、行腔。《生死恨》中大段“二黄”唱腔在夜纺中进行，如诉如泣、悲之不极、愤之不火、痛之不绝、冤之不憾，真乃绝唱！”²⁷

平淡自然，中正平和。

梅兰芳在表演中讲求平淡自然，不故意卖弄。例如：梅兰芳在《舞台生活四十年》中曾说过：我记得四年前（1950年12月），有一天在上海贴演宇宙锋。正赶嗓子不大痛快，连带作工业有了一些变动。第二天令弟马上告诉我，又一位朋友对我那天唱得有了这样的批评：“梅先生这出戏我最爱听，听过的次数也最多。对于他的神化的演技，十分钦佩。可是昨天看的宇宙锋，觉得他在身段上，有些作过了头。没有往常那么中和平衡，恰到好处。希望梅先生注意到过于不及，

²⁴ 梅绍武. 我的父亲梅兰芳续 第149页. [M]天津: 百花文艺出版社发行 2004年版

²⁵ 梅一辉. 京剧梅派唱腔及行腔要领初探 第2页. 京剧知识 2006年版

²⁶ 梅绍武. 我的父亲梅兰芳续 第148页. [M]天津: 百花文艺出版社发行 2004年版

²⁷ 梅一辉. 京剧梅派唱腔及行腔要领初探 第2页. 京剧知识 2006年版

在艺术上的偏差是相等的。”我听了这几句话，非常警惕……我很感谢朋友们指出了我的偏差，因为我对舞台上的艺术，一向是采取平衡发展的方式，不主张强调出某一部分的特点来的。这是我几十年来一贯的作风。”

4.3.3 传神中的神情气和的中和性。

这里的神清气和取自“和”况中的“神闲气静，蔼然醉心，太和鼓畅，心手自知”京剧艺术具有虚拟性美学特征，“所谓‘虚拟性’源于玄学‘贵无’的思想。老子有谓：‘玄之又玄，众妙之门’”。²⁸京剧的传神之处蕴藏着这无比之“妙”。这种“无”之境是以深厚的艺术修养为基础的，此处将神情气和做重点说明，是为了突出梅兰芳在表现范畴之中是将传神重于技艺的。他一生的艺术追求用梅兰芳自己的一句话来概括是“宁可让它亏一点，也不要让它过火。”这里的“亏一点”指的是唱念做打的度的把握，“不要让它过火”则是怕因炫技破坏了音乐内容的神韵。也正是因为梅兰芳重视不断提高自身的艺术修养和底蕴，使他演出剧目独具神韵和意境。

梅兰芳在表达感情时，将抒激情于往往深沉，而不是强调感情的外露，表达的强烈。“如《霸王别姬》中人物面临楚军败局已定忧心如焚，《凤还巢》中人物面对继母露骨偏心而敢怒而不敢言，《西施》中人物身陷吴宫，报国无期。这里各有一段“南梆子”翻高行腔，但均不显得声嘶力竭、歇斯底里，而是表露得体，无火爆之感。《穆桂英挂帅》中责文广、《生死恨》中骂胡儿、《宇宙锋》中斥昏王，均没有出现连珠炮式的行腔。《宇宙锋》中赵女对父亲寡廉鲜耻行为的对抗，以“反二黄慢板”行腔表达之，这是其它剧种和流派中难见的。”²⁹

小结：梅尚程荀以他们各自不同的风韵通过唱念做打来表现出京剧的神韵。梅兰芳通过他“身段与唱腔”、“声音与神韵”的多样统一；“表演唱念”、“表演节奏”的结构严谨适度；传神中的神情气和的中和性这三大特点形成梅兰芳晚年音乐表演美学的风格特点。

第四节 韵味的中和性——审美论

“在音乐中，我们品到的韵味可能有许多种，但它一定是属于生命、情感、个性、文化等方面，也就是说，是属于人的韵味。这种不管以什么为音乐的表现对象，最终都是以体现人的韵味为归宿的现象，就正是出于人们在表现中将对象作为主体对待的结果，是将它们视为有生命、有个性、有情感、有意念、有灵性、有内蕴、有魅力，一句话，与我们人相类相通的独立个体的结果。”³⁰美学意义上的“味”出现于南朝，钟嵘在《诗品序》中提出“滋味”为诗的极致，认为“使味之者无极，闻之者动心，是诗之至也。”唐司空图也明确地推崇“味”为最高的美，认为“辨于味，而后可以言诗也。”音乐中更是常常谈到“味”，如白居易《废琴诗》：“丝桐合为琴，中有太古声。古声淡无味，不称今人情。”朱长文《琴史》：“激之而愈清，味之而无厌”。成玉磻《琴论》：“盖调子，贵淡而有味，如食橄榄。”“味”本来的意思是指意，但不是直接的意，而是由感官把握的意。因是感官把握，故不可能一览无余，而是余意不尽，味之不竭，一如司空图所说的不是“止于咸酸”，而是在“咸酸之外”，是“韵外之致”（《与李生论诗书》），也就是琴家们常讲的“琴音中有无限滋味，玩之不竭”（徐上瀛）和“如

²⁸ 蒋锡武《京剧精神》第25页。湖北教育出版社，1996年版。

²⁹ 梅一辉。京剧梅派唱腔及行腔要领初探 第2页。京剧知识2006年版

³⁰ 刘承华。中国音乐美学的主体间性——中国传统音乐中人与对象的关系 第11页。美学研究2007年版

食橄榄”，回味无穷(成玉磬)。但就其内涵而言，味实际上也是一种人的状态和特性，指的是人的情味、趣味、风味等主体品格。白居易之于琴声，虽“入耳淡无味”，却“惬意潜有情”(白居易《夜琴》)，祝凤喈强调弹琴要能“领会其声之所发为喜乐悲愤等情，而得其趣味”，都是人生的情味和趣味；徐上瀛认为“琴声淡则益有味。味者何？恬是已。味从气出，故恬也”，这“气”和“恬”也实为人的一种生命状态。

4.4.1 韵味中多样统一的中和性

4.4.1.1 “优美韵味”与“壮美气势”的多样统一

李泽厚、刘纲纪说：“能够使对立的因素和谐地统一起来，达到恰到好处的理想状态，这是一切伟大的古典艺术普遍具有的特点。”³¹京剧的两大腔系中，西皮腔激越昂扬，抒情。二黄幽婉低回、凄凉悲壮。梅兰芳在整个《穆桂英挂帅》这一出戏中从头到尾皆用西皮，以展现大青衣的气势，梅兰芳以自身“优美”(韵味)加上西皮腔“壮美”(气势)使这二者对立的因素和谐地统一起来，达到恰到好处中和。

4.4.1.2 “青衣声韵”与“二胡琴韵”的多样统一

梅兰芳首创将二胡运用到京剧伴奏之中，(见第一章)“1923年梅兰芳排新戏《西施》时，与琴师徐兰沅、王少卿一起商量，增加了二胡，由王少卿伴奏。后来又与乐器制作者切磋，改制成京二胡，逐成为文场中重要乐器。”³²青衣的假嗓高音加上京胡的高音撞击出现的音并不和谐，梅兰芳在伴奏中加入二胡，起调和音色作用，中音区的加入完成了伴奏与演唱的和谐。从而体现出表现的中和性。京胡音色过高，并且噪音、狼音过多，月琴的颗粒性较强，仍然声音效果不和谐，音色偏干，好的一面是尖锐刺激性较强，但表现青衣韵味反面较差。而加入二胡就弥补了这一缺陷。二胡音色柔和，起到蕴声的作用，音域宽广，富于歌唱性。尤其是二胡的颤音。能够细腻的表达出人物的内心情感。“梅派京二胡平整、大方、丰满、开扩，蕴含着梅派丰富的神情与深厚的味道。创造了京二胡的掸、滑、打、压、揉各种指法，妥善运用长、短、碎、拌、顿诸多弓法，伴奏时根据梅派唱腔的格局，气口随腔垫字，托腔托得严谨，垫字垫得准确，做到运用自如，浑然一体，使演唱者感到舒适流畅。至此，王少卿先生一直与梅兰芳先生共同为梅派唱腔的发展和使京二胡演奏艺术达到一定的高度，奉献终生(后为梅先生操京胡)。”³³

4.4.1.3 “崇高精神”与“柔美形象”的多样统一

“在西方美学中，崇高(sublime)和美是对立的。美是内容与形式的和谐统一，崇高则是理性内容压倒和冲破感性形式。中国古典美学的壮美，却并不破坏感性形式的和谐。他仍然是美的一种，是阳刚之美。它和优美(阴柔之美)并不那么绝对对立，也并不相互隔绝。相反，他们常常相互连接，相互渗透，融合成统一的艺术形象。在中国古典美学系统中，壮美的形象不仅要雄伟、劲健，而且要同时表现出内在的韵味；优美的形象不仅要秀丽、柔婉，而且也要同时表现内在的骨力。”³⁴

梅兰芳将自身优美的韵味与崇高的精神完美的结合在《穆桂英挂帅》之中。

³¹ 李泽厚，刘纲纪《中国美学史》(第一卷)第149页。中社会科学出版社，1984年7月版。

³² 黄钧，徐希博《京剧文化辞典》第847页 汉语大词典出版社2001年12月版。

³³ 张丽辉。剧作家 2006年06期

³⁴ 《中国美学大纲》第80页。上海人民出版社，1985年11月版。

《穆桂英挂帅》一剧歌颂的是英雄的崇高精神，这一精神在“出征”场得到充分的体现，但梅兰芳并没有过多使用激昂的唱腔，相反的他扎靠披蟒插翎子出场表露出豪迈威武的英姿，结合唱做均端庄娴静、，沉稳凝重。充分体现了“崇高精神”与“柔美形象”的统一。

谱例 4.2

如谱例出征那场体现壮美头戴……柔美唱词“见儿父 小文广雄赳赳执戈待命，此儿任性忒娇生。擂鼓三通宝帐进——”既有壮美又有柔美。台步形式都有所变化。壮美与柔美并不孤立存在，他们相互渗透。

4.4.2 韵味中适度的中和性

4.4.2.1 古雅中的适度平和

所谓“古雅”这一概念是王国维提出，界于优美与壮美之间，兼有优美与壮美两者的性质。“指古朴雅致。”³⁵梅兰芳唱腔的古雅的韵味是通过“气息的收放自如”和“嗓音韵味的适度平和”这两大特点作为技术中介，表现具有典雅、端庄的古典美的人物形象。

气息的收放自如——古雅美中的气息支持

“梅兰芳在运用气息上讲求收放自如，要有放有收，这样才能表现出梅韵来。”³⁶如谱例 4.3

“非是我”梅先生每个字唱得都很清楚。中每个字有放有收，收归韵学的美，而不是白白的出来的。“为什么说来是包着，找不到筋骨，但是劲头真难唱。”³⁷这里说的劲头的难唱，即指气息的收放自如的适度把握。用徐兰沅的话说：“明缓暗偷气，内中皆有骨”。再如梅兰芳的吐字发音很清楚，有放有收，收放有度。

嗓音的适度平和——古雅美中的嗓音支持

徐兰沅先生说：“按京剧旦角的嗓子分类：一是宽亮嗓子；二是立音嗓子；三是闷音嗓子……，立音嗓子像当年的陈老夫子德霖先生，现在的尚小云先生。闷音嗓子如程砚秋先生”梅兰芳的嗓音是宽亮嗓。笔者采访天津著名票友孙元木先生，他说梅兰芳音色可以用十六个字概括，其中包括“水、亮、甜、脆、美、亮、厚”。“甜”“儿啊，回来了”厚“小儿女”的女字。梅兰芳的嗓音条件是居于“立音嗓子”和“闷音嗓子”之间。据有“水、亮、甜、脆、美、亮、厚”的特点充分体现了嗓音韵味的适度平和。

塑造人物的典雅端庄——古雅美中的题材支持

“梅派所表演的人物，不乏爱情专诸、一往深情、矢志不移者，领略其境不可谓不刻骨铭心、感天动地，梅兰芳在表演此类人物时都崇尚典雅、避免失态。如《俊袭人》中人物对“呆公子”多情意浓、《洛神》中人物对雍邱王旧情难忘、《西施》中人物对“眼中人”日夜思念，梅大师在表演时均以含蓄深沉的唱腔和自重端庄的身段来表达。即使是《贵妃醉酒》中的杨贵妃，先是应皇帝之命，侍宴百花亭，充满期待，后是皇帝不守信用，驾转西宫，从而充满怨恨。梅在表演剧中人经历的这个变化过程中，既未显得起先时的得意轻佻、望眼欲穿，也未出

³⁵ 邱正明，朱立元．音乐美学小辞典[M]第 168 页．上海辞书出版社，2004 年 5 月第一版。

³⁶ 孙元木口诉

³⁷ 孙元木口诉

现失宠后的妒恨失态、怨言连篇。”³⁸是寓意于典雅之中。

刻画形象美于端庄之中。梅派剧目中人物多美貌女子。在梅先生的表演下，均美而不俗、丽而不艳、俏而不妖、娇而不佻。《贵妃醉酒》中杨贵妃有“沉鱼落雁”之美、“闭月羞花”之丽，“回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色”，故“三千宠爱一身专”，可谓春风得意。然而梅先生饰演的杨贵妃决无妖媚、挑逗、狎邪之感。以端庄表美，崇尚心灵美、行为美、语言美、仪表美是梅派表演艺术的一大特色。再如《洛神》中甄妃化为洛水之神后，在洛水之畔与雍邱王相会，深沉含蓄，意味深长，令人美感非常。

4.4.2.2 清丽含蓄中的适度平和

梅兰芳唱腔自然，不尚浮华轻巧。具体表现为清丽、自然；深沉、内敛、质朴。

唱腔的自然、质朴——清丽含蓄韵味的唱腔支持

用与梅先生合作几十年的著名琴师徐兰沅先生的一句话概括为“脱尽模仿处，现出真面目”。不加任何修饰，自然流露。如**谱例**捧印一场“比武场劈王伦行为不慎，谁叫你将帅印抱转杨门？问奴才哪一个去征西挂印——大胆胡为你累娘亲。手执绳索将儿捆——”同样也没有经过雕琢，但是分量就与不同。同样寥寥几笔，“哪一个”简单的腔，透出不寻常的韵味。

表现情绪的深沉、内敛。——清丽含蓄韵味的表现手法支持

作为风格的洗炼、深沉、内敛，大旨在于：洗尽铅华，精炼简洁。显得凝重、稳妥。如

谱例 4.5

“太君老爷主意定”要是一般演员去唱很容易卖弄，但是梅兰芳像说话一样让人感到一个慈母虽见“太君、老爷主意定，儿女扯衣恳娘亲。”但是内心还是不舍得儿女去，“低头无语暗思忖”，不卖弄，很简单就过去了，但这里包含着真情。梅兰芳在这里是将深厚的感情内敛。“探罢军情早回程。”罢稍微有一点小腔，没有一点渲染，很平铺真切，但看上去却是非常的感人。寥寥几笔，但气势之大，让人震撼。

³⁸ 梅一辉. 京剧梅派唱腔及行腔要领初探 第2页. 京剧知识 2006年版

4.4.3 韵味中的神情气和的中和性

4.4.3.1 神形兼备的韵味之和

形似与神似是中国美学史一对对立范畴。所谓形似，指艺术形象逼真地反映出客观事物的外部形貌；所谓神似，指艺术形象生动的传达出事物的内在精神。关于形似与神似，中国美学界有两种相对立的主张。其一以形写神，形神兼备；主张形似的基础上追求神似，以神似为更高追求。”其二超越形似，注重神似。主张摆脱形似的束缚，反而可以达到深思的境界。唐司空图提出“离形得似”。

梅兰芳取神形兼备的韵味之和，最重要的是神韵的表达。和况将神闲气韵视为艺术作品能够就为流传的关键性因素，如果一味强调形似，则失去了京剧特有的虚拟性，写意性的韵味。如“许多剧种包括京剧的其它一些流派，在表演人物情感时，往往形神并重、同步，甚至形重于神。设计了大量火爆、惊险、怪异以及挑逗的动作，以取得轰动或刺激效应。例如，在表演人物的怨恨时，大幅度的舞蹈动作，疾速的水袖甩动，配以发泄式的行腔、念白，把舞台气氛推向白热化，观众也随之进入紧张、压抑的情感之中。”⁴⁰这虽然起到烘托情感，渲染气氛的作用，但神韵就少了很多。借用北宋苏轼的话“论画以形似，见于儿童邻。赋诗即此诗，定非知诗人。”³⁹“梅派则不然，情感表演的形、神两个方面，重在“神似”。比如，《西施》中人物在表达“青春易损”、“红颜空有亡国恨”的心境时，《穆桂英挂帅》中人物在表达“小儿女探军情尚无音信”的担心时，虽然心潮起伏，但行腔、台步却极为平缓。再如《抗金兵》中人物数度表达“恨金兵”的心情，《生死恨》中人物历尽磨难、屡遭迫害，可谓刻骨铭心，但在行腔或身段中并未有大幅度的起伏。”⁴⁰

如谱例“小儿女探军情尚无音信”

4.4.3.2 气韵生动的韵味之和

所谓气韵，指艺术家的品格、个性和艺术作品的风格，艺术作品所表现的美感力量，优质超越艺术形象的主观审美体验。这里指艺术是演员气质、个性、风韵、才情的表现”。⁴¹

所谓气韵生动，指艺术作品体现人的精神气质、格调、风韵，又指艺术作品超越有限形象所表达艺术家的生命力和创造力的境界。梅兰芳的品格、个性可以在他所塑造和形象中找到影子。“温、良、恭、俭、让”明显的体现在他唱腔风格的简洁、自然、含蓄上。

³⁹ 苏轼.《书焉陵王主簿所画折枝二首》

⁴⁰ 梅一辉. 京剧梅派唱腔及行腔要领初探 第2页. 京剧知识 2006年版

⁴¹ 邱正明, 朱立元. 音乐美学小辞典[M]第116页. 上海辞书出版社, 2004年5月第一版。

第五章 结论

本文的理论贡献是三个学科角度的五点新见解。其中音乐形态上见解有三点在论文中最多，这是因为音乐美学必须以音乐形态为支撑才形成它自身的特点，而音乐美学决不能离开音乐形态，否则就变成了纯哲学（离开音乐形态支撑的伪哲学）

一、音乐史学角度见解

对梅兰芳晚期音乐表演美学特征提出划分梅兰芳艺术转折的四个时期“早期（1920年从事京剧活动开始——1913年前后）继承传统为主，融汇百家戏；成熟期（1913年前后——1918年前后）传统基础创新，吸收文明戏；黄金期（1927年前后——1945年前后）。完善自我风格，采纳西方审美；晚期（1949年前后——1961年前后）绚烂归于平淡，整理传统戏。”从而归纳出不同时期的风格特征；前人将其分为三个时期（参见《中国文化大百科戏曲曲艺卷》）。

二、音乐形态的角度理论见解

其一、音乐形态结构图式分析（“图表式音乐结构布局分析”、“图表式唱腔结构分析”）其目的是概括出梅兰芳音乐唱腔形态特征。为研究梅兰芳晚期音乐表演美学特征提供坚实的前提和条件。

其二、首次提出唱段价值分类法。即唱段分为：核心唱段，重要唱段，一般唱段的三种分类法。以往的唱段分类只能按板式分类，按腔分类，笔者提出按价值分类。按板式分类是节奏，按腔分类是色彩，笔者按价值分类是重要性。

其三、在润腔手法的装饰音上首次提出“气息支撑抛物式的落音”、“少撒短频装饰式的颤音”、“自然弹性爆发式的镇音”的音乐形态特征理论式表述。并指出这三大特点为以后梅兰芳晚年音乐表演美学的风格特点和美学特点铺垫了技术基础。通过这一技术的中介，完成了风格与内容的统一。

三、音乐美学的角度的理论见解

对梅兰芳晚年音乐表演中和性从音乐本质论、表现论、审美论三个角度进行作了重新归纳整理。其中对中和性深入三个子范畴，即“多样统一”、“适度”、“神行气和”。完成了理论与实践的中介理论多层次的明确阐述。从而深入论述梅兰芳简洁、传神、韵味中的中和性特征。

讨论的问题和建议：“神情气和”是中国美学的重要范畴之一。目前对它的理论研究的科学程度和抽象的准确程度还有待提高。也正是由于中国美学基础理论建设比较薄弱，导致了“神情气和”中“神”、“气”、“韵”三方面的“只能意会不能言传”，“神”和“气”字典中理论概念和实际演奏过程完全不同，它有很大的想象空间和发挥空间，但是空间确实存在，我们能够从中感受到“神”和“气”，只是没有办法准确具体表现出来，这也是其他论文需要解决的问题。

“神情气和”没有现代科学意义上的解释。这正是中国文化和西方文化的重大区别，西方文化讲科学，中国文化讲人文、空间、悟道。传神的中和性与韵味的中和性中会有“神情气和”的运用，正是因为首次发出一点上的理论攀登和本身题目的艰难，对于笔者刚刚步入音乐美学和对京剧也不甚了了的情况下，不能不说是一个重大的考验。

这正是基础理论的研究不严谨，导致京剧评论不能具有美学意义，也在于此。它是诗化的评论而不是科学化的评论。

致谢

首先，向我的导师杨雁行教授表示衷心的感谢和敬意！本文从选题、立意、成文至修改，自始至终都是在杨老师的悉心指导和全力支持下完成的。特别是在搜集材料过程中，由于我初涉京剧领域，对这方面了解寥寥，杨老师就投入经费聘请各个方面京剧专家召开“梅兰芳晚年音乐表演美学研讨会”，专门就我这一论题进行讨论。为我的论文提供大量的感性材料，使我受益匪浅。在最后论文完成过程中，杨老师在百忙之中抽出时间，几乎天天为我修改论文。使我深受感动。我还要特别感激的是天津音乐学院的钱国祯教授，如果没有钱老师的帮助和指导，我不可能如此深入的完成《穆桂英挂帅》音乐形态分析。钱老师独创图表式京剧音乐形态分析方法，帮助我完成了论文第二章的写作。我还要感谢的是：天津艺术研究所的刘连群所所长、天津音乐学院的靳学东教授、陈乐昌教授、毛慧教授。他们对本选题提出了中肯的意见和建议，对我论文写作有很大的帮助。同时我还要感激孙元木会长、黄德懿主任、姚宝莲、宋培予夫妇、渠天凰老师、黄石林老师、唐寅春老师、高淑芳老师的支持和帮助。没有他们在艺术实践上的鲜活例子，也就没有我在理论上的概括升华。

由于本人水平有限，文中不足之处在所难免，敬请各位老师及同行批评指正。

参考文献

- [1] 蒋锡武. 京剧精神 [M]. 湖北: 武汉教育出版社, 1996-5-1.
- [2] 梅兰芳研究会. 梅兰芳艺术评论集 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1990-10.
- [3] 梅绍武. 我的父亲梅兰芳续集. [M].天津: 百花文艺出版社, 2003.
- [4] 梅兰芳周信芳诞辰 100 周年纪念委员会学术部. 梅韵麒风 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1996. 10.
- [5] 王芷章. 中国京剧编年史上、下 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2002-8.
- [6] 梅兰芳. 梅兰芳文集 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 196-2.
- [7] 梅兰芳. 许姬传. 舞台生活四十年 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1987-1.
- [8] 黄钧, 徐希博. 京剧文化辞典 [M]. 上海: 汉语大词典出版社, 2001-12-1.
- [9] 胡芝风. 戏曲艺术二度创作论 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2000-12-1.
- [10] 刘小枫. 德语美学文选 上卷 下卷 [M]. 上海: 华东师范出版社, 2006-9.
- [11] 石呈祥. 京剧艺术-中国文化的一朵奇葩 [M]. 河北: 河北大学出版社 2003-5.
- [12] 董维贤. 《京剧流派》[M]. 北京: 文化艺术出版社 1981-10.
- [13] 苏国荣. 戏曲美学 [M]. 北京: 文化艺术出版社 1999-1.
- [14] 史若虚, 荀令香, 俞振飞. 王瑶卿艺术评论集[M]. 北京: 中国戏剧出版社 1985-01.
- [15] 张前, 王次昭. 音乐美学基础 [M].北京: 人民音乐出版社 1992.
- [16] 曾白融. 京剧剧目辞典 [M]. 北京: 中国戏剧出版社 1989-6.
- [17] 吴同宾,周亚勋. 京剧知识词典 [M]. 天津: 人民出版社 1990-10.
- [18] 吉联抗. 嵇康·声无哀乐论. [M]. 北京: 音乐出版社 1982.
- [19] 汉斯立克(E.Hanslick),杨业治.论音乐的美 音乐美学的修改新议. [M]. 北京:人民音乐出版社 1978.
- [20] 何乾三. 西方音乐美学史稿. [M]. 北京: 中央音乐学院出版社 2004.
- [21] 路应昆. 戏曲艺术论. [M]. 北京:广播学院出版社 2003.
- [22] 蒋孔阳. 先秦音乐美学思想论稿. [M]. 北京: 人民文学出版社 1986.
- [23] 张前. 音乐表演艺术论稿著. [M]. 北京: 中央民族大学出版社 2004.
- [24] (美)迈 尔(Meyer,L.B.), 何乾三. 音乐的情感与意义著. [M]. 北京: 北京大学出版社.
- [25] (日)渡边护, 张前. 音乐美的构成. [M]. 北京: 人民音乐出版社 1991.8.
- [26] 何乾三. 音乐美学 外国音乐辞书中的九个条目. [M]. 北京: 中国文联出版公司 1984.
- [27] 于润洋. 音乐美学史学论稿著. [M].北京: 人民音乐出版社 1986.
- [28] 修海林, 罗小平. 音乐美学通论著. [M].上海: 上海音乐出版社 1999.
- [29] (波)(Z.)丽莎(Lissa,Z.), 廖尚果等.音乐美学问题. [M].北京 音乐出版社 1962.
- [30] 王次昭. 音乐美学新论. [M]. 北京:中央音乐学院出版社 2003.
- [31] 赵宋光. 赵宋光文集. [M]. 广州: 花城出版社 2001.
- [32] 蔡仲德. 音乐之道的探求 论中国音乐美学史及其他. [M]. 上海: 上海音乐出版社 2003.
- [33] 蔡仲德. 中国音乐美学史资料注译. [M]. 北京: 人民音乐出版社 1990.12.
- [34] 于润洋. 卓菲娅·丽莎音乐美学译著新编译. [M].北京: 中央音乐学研出版社 2003.
- [35] 陈幼韩. 戏曲表演美学探索. [M]. 北京: 中国戏剧出版社 1986.
- [36] 沈达人. 戏曲的美学品格. [M]. 北京: 中国戏剧出版社 1996.
- [37] 苏国荣. 戏曲美学. [M]. 北京: 文化艺术出版社 1999.

- [38] 隗芾. 戏曲美学论文集. [M]. 北京: 中国戏剧出版社 1984.
- [39] 胡芝风. 戏曲演员创造角色论. [M]. 上海: 上海文艺出版社 2000.
- [40] 罗小平. 音乐与文学. [M]. 北京: 人民音乐出版社 2000.
- [41] 何为, 王琴. 简明戏曲音乐词典. [M]. 北京: 中国戏剧出版社 1990.
- [42] (苏)多尔然斯基(А.Н.Должанский), 上海音乐学院编译室. 简明音乐辞典. [M]. 上海: 上海音乐出版社 1957.
- [43] 许姬传, 许源末. 忆艺术大师梅兰芳. [M]. 北京: 中国戏剧出版社 1986.
- [44] 钱久元. 海派京剧的奥秘 钱久元博士论文及剧作选. [M]. 合肥: 合肥工业大学出版社 2006.
- [45] 梅葆琛. 怀念父亲梅兰芳. [M]. 北京: 中国社会出版社 2005.
- [46] 柴俊为. 京剧大戏考. [M]. 上海: 学林出版社 2004.
- [47] 钮骠, 梁燕, 于建刚. 中国戏曲史教程. [M]. 北京: 文化艺术出版社 2004.
- [48] 骆正. 中国京剧二十讲. [M]. 天津: 天津古籍出版社 2003.
- [49] 石呈祥. 京剧艺术 中国文化的一朵奇葩. [M]. 保定: 河北大学出版社 2003.
- [50] 许祥麟, 天津市中华民族文化促进会. 京剧剧目概览. [M]. 天津: 天津古籍出版社 2003.
- [51] 秦华生. 京剧流派艺术论. [M]. 北京: 京华出版社 2001.
- [52] 庄永平. 京剧唱腔欣赏. [M]. 上海: 上海音乐出版社 2001.
- [53] 蒋锡武. 京剧精神 [M]. 湖北: 武汉教育出版社, 1996-5-1.
- [54] 刘彦君. 梅兰芳传著. [M]. 石家庄: 河北教育出版社 1996.
崔长武, 北京市艺术研究所. 京剧现状研究. [M]. 北京: 中国戏剧出版社 1996.
- [55] 马少波, 李慧中. 马少波近作选. [M]. 北京: 中国戏剧出版社 1996
- [56] 武俊达. 京剧唱腔研究. [M]. 北京: 人民音乐出版社 1995
- [57] 庄永平, 潘方圣. 京剧唱腔音乐研究. [M]. 北京: 中国戏剧 1994
- [58] 苏移. 京剧二百年概观. [M]. 北京: 北京燕山出版社 1989-6.
- [59] (苏)罗森塔尔(М.Розенталь),(苏)尤金(П.Юдина). 简明哲学辞典. [M]. 北京: 人民出版社 1955.
- [60] 布鲁格, 项退结. 西洋哲学辞典. [M]. 台北: 国立编译馆出版 1976.10
- [61] 韦政通. 中国哲学辞典. [M]. 台北: 大林出版社 1971.
- [62] Scruton, Roger The Aesthetics of Music [M]. Oxford University Press, USA 1999-07-29.

附录

附录A：由天津音乐学院 艺管系主办梅兰芳《穆桂英挂帅》及晚年音乐表演美学研讨会
会议规模：聘请 10 人。

刘连群（原艺术研究所所长）
黄德懿（电台文艺部副主任）
姚宝莲 宋培予 夫妇（电台退休老主持人 编辑）
渠天凰（戏校老师）
孙元木（梅兰芳研究会会长）
唐寅春（京剧基金会）
张芝兰（演员）
高淑芳（演员）

会议时间：2007 年 1 月 10 日 下午 2：00——6：00

会议地点：天津音乐学院第一会议室

会议安排：2：00 开始请各位就问题做主题陈述。每人参考时间 20 分钟。

3：30 请各位就不同意见进行讨论

5：30 刘连群、扬雁行教授作总结性发言

会议讨论内容概括为：

- 1、梅兰芳演唱特点以及与其他三位（程砚秋、尚小云、荀慧生）最重要的区别。
- 2、梅兰芳分别在早期、中期、晚期不同角色的特点。其他哪方面的特点
- 3、梅兰芳《穆桂英挂帅》与其它演员所唱有什么不同？梅兰芳的特点是什么？
- 4、从音色、节奏、力度、速度、装饰音等方面对梅派唱腔美的自然性进行分析。

会议概要：

姚宝莲：

《一缕麻》、《牢狱鸳鸯》没看过剩下的都看过。1923 年生人。梅兰芳早年新戏比较多《金针刺蟒》《天女散花》《牢狱鸳鸯》历史题材改变或创造的。（新编历史戏）。《一缕麻》是时装戏。梅先生的特点是不断在改。陈德林、吴菱仙教他们的戏没有花哨，在规矩中出新。没有花腔。吸纳每个人的优点甚至是他的学生，他也会学习。我看见他讲两出戏：《宇宙峰》《霸王别姬》（舞剑）（1942 年左右）梅兰芳刚从香港回来，在上海蓄须明志，他很谦虚对学生的表演也会吸取营养，不会我教你，你的一次一般一举动都要按我这个。他说：你这个好，比我得可好，你再来，我看看。舞剑时，年轻人比较活跃，会容易些。他说：你这个好，可我老了，我来不了了。（涅槃探海）现在大家都学梅兰芳的晚期较多。唱腔上，与王少卿，徐兰沅（梅兰芳的伴奏）商量唱腔时每个人都参与。尚小云有梆子的味道。李世芳，张君秋都是由这个味道。老四（程砚秋）来说戏。创作锁麟囊表姐（王铁英）王姚卿的女儿，说红娘与荀慧生。张君秋李先生开蒙。最后拜梅兰芳为师。

总结：梅兰芳的特点中规中矩，没有更多的装饰音，基本是老的唱腔，哪他的创新在那呢？几乎每句都创新。如武彩霞捂着肚子唱。很呆板，不敢突出人物。

唱腔总在研究，包括徐兰沅，王少卿。班子总演新戏，新编历史剧等。唱腔在继承基础上总有新的突破。但不注重旋律的花了唢哨。没有更多的装饰音。很平和。

- 1、 创新。
- 2、 曲调质朴，不加更多的装饰音。
- 3、 突出人物。把人物立起来突出人物的动作和内心感受。梅先生在讲戏时就这么说：这个人现在想什么。如《霸王别姬》有人理解舞剑，应该是舞，一定很高兴，其实

不是，他心情很压抑。有几次弹泪的表情，脸上的表情，都不是高兴的。梅兰芳在教戏时是注重内心感受的，表演演唱都为人物内心服务。在戏剧理论中教体验派。

宋培育：

梅先生对戏剧改革的学说：移步不换形。1949年梅先生到天津演出。进步日报采访时梅兰芳提出。是四十年实践总结。移步就是创新，改革。醉酒各路全包学的。演了一辈子，改了一辈子。每次都在改。但是不换形。形：京剧传统艺术规律。穆桂英挂帅几十年经验的总结。穆桂应是全新的。传统中是年轻的。受豫剧马金凤影响。全新的穆桂英是每场典型的大青衣。青衣的表现。大青衣对应小花旦。青衣端庄对比花旦的活泼。花衫戏有：贵妃醉酒。凤还巢。王姚卿贡献。过去行当严格。青衣捂着肚子唱。花旦在唱上不讲。刀马将工架子。王表演上突坡行当。梅先生继承。完善了花衫。

穆桂英挂帅是青衣，但它不是传统上的青衣。他是青衣的规格，掺了刀马。前段不仅青衣的端庄稳中，还有刀马的英气，豪气。音乐上的特点：正规青衣唱法，规规矩矩。青衣不管是西皮、二黄都讲究唱慢板。三眼。而梅先生每一段都有三眼。除了霸王别姬随大王，原来是四句慢板，杨荣环先生唱。现在改成四句摇板。根据那场戏的环境、情节唱慢板不是很合适。所以霸王别姬没有慢板了。而这出戏当时出来时候一号人物不是虞姬，而是霸王。当时演出与杨小楼合作，结果二号人物压倒一号。变成了旦角戏。

梅兰芳主要戏都是慢板，抒情性比较强。梅兰芳的慢板中是西皮为主还是二黄为主？梅先生西皮多，程砚秋二黄多。凤还巢、穆桂英挂帅西皮。戏的题材决定。《捧印》核心唱段。武生化为穿披的青衣。锣鼓：九锤半表现青衣的观点。音乐的感染力很强。流水之前。形从传统中全找得到。

孙元木

1942年生，65岁。京剧票友。师从言慧珠、魏连芳、包幼蝶。最大益处。看梅先生60多场演出。穆7场。重庆道4号给丁志云说戏，给杨荣环说戏。梅先生没有特点的特点。四句慢板四个感情融入。唱像说。谁叫你把帅印抱转家门。非是我，非特殊唱法。梅兰芳谦和，抱印跑圆场。出征一场中导板、原板、转二六、南梆子其他人没有。

提供：梅兰芳谈《穆桂英挂帅》讲话录音

高淑芳

66届天津戏校毕业。广泛学青衣、刀马、花旦。毕业后和刘忠时老先生学戏。刚接触到梅派。恢复传统戏以后，自身很喜欢梅派。50年代末，60年代初梅兰芳到天津演出《穆桂英挂帅》亲自看到梅兰芳演出。超出昆角。俨然是一代大师的风采。梅大师的唱像念，念像唱。念白有韵味，唱像说话。摇板散板容易唱散了。把每个音符唱的呆板了。唱平均了。例如：霸王别姬“自从我随代王”能够唱得很连贯，句头有轻有重。即力度的运用。把抑扬顿挫唱出来——刘连群。“我不挂帅谁挂帅”“梅派利用口腔发出自然的力度变化。”程派脑后音——孙元木。梅兰芳唱、表演看似简单，但真正能贴近很难。落音“字、腔旋律的结束的落音”孙毓敏：梅派是沓啦着。“现在学流派，都是夸张了的。但是一旦夸张就不准确了，就不是他了境界就不是他了”——刘连群：“学流派必然是夸张的学，一强化、一夸张就不是原来的了学程派，程砚秋并不是那样唱，学荀派，荀慧生也并不是那样唱的。他不夸张了就显得不像，非得夸张了才像。可是那境界就不是那个境界了。”梅派落音看似沓啦，实际上是提上去的。真的沓了就是啞吭得音了——孙元木。从气息上来说，“小儿女……儿字气息是上去的。旋律线是下去的。气息是在上面的。孙元木——发娇音。脆过了。焦里有刚柔相济。他要求不过分。过了就嗲。难的是分寸。大度里的娇媚。梅派的声音确实是很甜。梅

先生不以嘎调为美 不玩命去喊。用唱像说，更见功力。节奏：霸王别姬的舞剑 等节奏很鲜明。唱念做打 内在的劲头。现在年轻人缺乏内尽。

唐寅春：

梅兰芳支持唱腔改革 工资连升三级。梅先生在唱的时候穆桂英有一种身份的变化。天然的清高的美，学她的神，大方，由他的身份，自从进入杨府后由身份的变化，刘皖云（梅葆玖的学生）：“梅先生身上有一种神上的清高。”大气的美。很直，不要求加其它的装饰音。不管是京剧或是其他剧种都是声音的表现力。目前，我们的工作就是作一些转换的工作，将评论京剧唱腔的美以音乐形式转化。从演唱的气息，声音，旋律变化，上讲京剧，否则是无法理解的。程砚秋生短气连，发生靠后。用气息，节奏。演唱力度变化很大表现。梅派讲究音色：不是一道汤，穆桂英挂帅里的音色与其他戏的是不同的。改革上口音“也枉然”中的枉字声音居中

总结：

1. 梅派发声位置与程派和荀派的区别，音色与发声方法是一致的。发声是在气息、位置、共鸣三个方面。目前只提到位置，没有说气息和共鸣。刚刚说到梅派与程派发声位置的区别：梅兰芳发声位置正中冲上，共鸣点冲上。接近于中国的民歌唱法，而程派是发声位置朝后，接近于美声唱法。而荀派是更加向前一些，接近于流行唱法。发声位置不同所以音色不同。
2. 美学观点：神。神这个字是中国美学重要范畴。神在中国文学中，艺术中无处不在。指出的唱出神了。其实质的就是神韵。其一，大方是梅兰芳神韵的一个方面，指他不是一一个小女人。其二，是贵，这是指典雅。作为理论的界定概念要弄准确了。目前我们要做的工作就是：神是什么具体要解释出来。程砚秋也有神，他们的区别是什么？这区别是如何通过最典型剧目中最典型唱段的数个例子来表现出来。而且需要神下的几个层次。

黄德臆

目前说了很长时间梅兰芳，迄今为止，没有具体说透。其一、彻底研究梅兰芳的书目比较少。其二、有难度。

梅兰芳最大的艺术成就就是把艺和术在更高的美学层面上完美的结合。简单的来讲，因为艺和术在京剧中很特别，京剧的术可以抽出来单独的去表现。所谓术就是技巧。如一个朝天灯就可以单独在剧场上演，就可以叫上好。其实所有的京剧大师不只是梅兰芳都把艺和术结合得非常完美。他不是原地的把它抽到一起，而是把它提升到了一个美学的高度上。所以老先生经常讲的讲理就是指的“艺”。技巧就是指的“术”。将技巧用于表现这个戏。这在其他方面可能很容易，但在京剧方面就不是。因为京剧是在剧场演出，剧场讲究剧场效果。它可以通过一个绝技就让剧场中掌声四起。但是在艺术家那就是一个很庸的东西。刚才很多人都提到梅兰芳没有刻意的东西。梅派的特点在于没有特点，它形成了一个很圆的东西。从唱腔到形式上都是讲求的戏曲美学中的圆。他让你没有抓手。他不像尚、程、荀这些都好学。现在有一种说法“程派男性化，颜派女性化”这就是现在学流派成了相声的说学逗唱了。只把他们的特点学出来。梅派就不行了，他没有讨巧的东西，他最大的特点就是没有特点。可是他一唱大家就知道这是梅兰芳。可梅兰芳那个音不一样呢？很难找到。梅做到了圆、和谐 不是学皮毛就能做出来的。

艺和术结合得很完美，将他们提高到美学的层面。将技巧的东西运用到表现上。余先生也说过不要单纯去炫耀术，那是在洒狗血。需要的是一种和谐。

梅的性格：谦和、温文尔雅、落落大方。也是一个方面。这需要全方位的研究。字如其人。梅兰芳的现象如何成功的，需要大家深入地研究。现在的现象是把梅兰芳神秘化，目

前抓紧时间作一些从建国梅兰芳的人身上搜索一些信息。杨宝森自己也没有承认自己是杨派总结：

- [1] 书和艺技巧与表现的高度统一
- [2] 充分肯定了研究梅兰芳的价值与意义
- [3] 流派的形成和个人性格统一。即：戏如其人，最终完成了客体与主体的统一。程砚秋性格上的多愁伤感，就形成程派。

刘连群

这个活动很好，

中国音乐学府做重视传统戏曲

《穆桂英挂帅》集中体现了梅兰芳晚年的美学追求，也是他一生的艺术道路走到最后一个极大成的体现，可能梅先生在理论上、在文字上、口头上没有讲出的东西，在这出戏里都体现出来了。

梅兰芳在他去世的前一年曾经讲过，我的艺术道路上有三次飞跃。

第一次飞跃是辛亥革命后，到上海接受了一些新思想，受到了启发，回到北京后，举起革新的大旗，排练了一些时装戏、古装戏。这也是他艺术道路上很大的变化。因为它冲小学的就是传统戏，又尤其是在北京的环境下，显得更传统了一些。

第二次飞跃是在 1930 年我访问美国，当时考虑到外国人如何看京剧，做了一些研究。加强了做工，是我的艺术发生了一些变化。

第三次飞跃是在 50 年代后，即新中国成立之后，我把我演过的 300 多出传统戏，和自己编的 30 出新戏，重新加工整理，拿出了 20 出戏，作为我重点加工的对象。（从此看出梅先生的基础）同时我也很注意学习，尤其是注意向地方戏学习，汲取地方戏的营养。（这里就包括向豫剧马金凤的学习）最后我演了一出穆桂英挂帅。那么说这三次飞跃最后归结到《穆桂英挂帅》。以此证实研究《穆桂英挂帅》这出戏归纳梅兰芳晚年表演美学特征是正确的。

1953 年梅兰芳在上海看过马金凤演出后，第二天就把马金凤请到寓所里，梅兰芳说我演了一辈子的小穆桂英，今后我还要演。老穆桂英我只在你们豫剧中看过。但是京剧我可唱不了你的 108 句了。

1959 年为了向建国十周年献礼，各个剧种都在排新戏，有的是历史戏，有的是新戏。梅先生经过选择认为《龙女牧羊》不适合自己的年龄，于是选择了《穆桂英挂帅》。如果要了解梅兰芳晚年的审美追求，就应该了解他的这一过程。他对他艺术道路的回顾。梅兰芳一生经验教训总结就集中在这出戏上。在这一点上周总理也是一个对艺术比较有灵气的一个人，他在看过《穆桂英挂帅》后说：这部戏很好，使你舞台生活 40 年的集中表演。

具体到这出戏的美学追求，我感觉到，刚才说的梅派特点是“没特点的特点”，实际上梅派这样，余派也是这样，都是没特点的特点。梅兰芳的特点我认为首先体现了一种中国传统文化的美学，不是说梅兰芳自己又发明了一种美学。它包括了戏曲艺术的美学。他追求的是一种中和之美即“中正平和之美”。刚才大家说没特点，没特点实际上就是在这圆里面，各种艺术因素的辩证统一，达到了高度的平衡。从手段来说唱念做打是平衡，从强弱、顿挫、力度又是均衡的。他各种艺术因素在他的边沿中达到了一种高度的均衡。这种均衡就形成了一种中和的美。我也爱举一个刚才元木爱举的例子。就是学别的派别比较好学，因为它特点比较突出。就好像你要画漫画画马三立好画。画瘦了，两只大耳朵，鼻子在突出一些，就是马三立，如果这个人长的五官特别端正，特别匀称，几乎你无可挑剔，这是你画就不好画了，因为它没有特征。所以梅派就是中国传统文化所讲的这种“中正平和之美”。是一种各种艺术因素的高度的统一。就是刚才淑芳也说的没有过火的。过了就不均衡了。就不是平

衡了，不足就弱了。

当然还有中国艺术的写意性。我曾经写过一篇东西，就是谈新剧目时写的现在看，新编戏如果就这样走下去，50年前的《穆桂英挂帅》放在今天评奖准评不上。准说你不是新戏，说你陈旧、落后、没有创新。你看现在的金奖的有一个出这样的戏吗？没有。但是恰恰是这出戏留下了，包括将相和，包括赵氏孤儿。梅兰芳晚年在创作思想上坚持了移步不换形的思想。首先坚持从戏曲的本体特征出发，坚持自己的艺术风格，吸取戏曲的写意和含蓄。就写意性来说，穆桂英挂帅要是放在今天来排，作为一个新本子肯定不会写成这样。这是第一，第二，穆桂应在捧印那场，那就得用大屏幕。不用大屏幕也得用士兵作为符号在那里走来走去，来描绘当时怎么破的天门阵。然后穆桂应在那不知要唱多少高腔，唱多少嘎调。然后大屏幕打出千军万马……这就是写实。而梅兰芳重的是写意性。但他也不是没有用过布景，在创新改革中都有两方面的经验，实际上梅兰芳是总结了教训。“我用了二十多年的布景，结果我现在不用，只有一出戏我还保留即洛神，因为它是神话剧需要一个比较好的氛围，除此以外我基本上不会用。”我认为这些景再好跟你这出戏没有关系。跟你演员也没有关系，反而会限制你的表演。所以说梅先生在捧印这场就一个人代替了现在的灯光、布景、大屏幕。坚持了戏曲以表演为中心，是写意的。梅先生在50年代说的有一些话也要放到那个时代去考虑。梅先生也谈到了对戏曲这一概念用歌剧一词。实际上这是很不准确的，在解放初期有一些改造戏曲的人将吸取定格为格局，这是一种西化的东西。可是梅先生处在当时的环境里也要说一些那样的话，而且为什么他在49年以后他再也不提，他后来说了很多委婉的话，代表他的态度。也最终体现在《穆桂英挂帅》里。

首先坚持了从戏曲的本体出发坚持中和之美。是一种写意性，一个人在台上代替了千军万马。意到理不到。调动你的想象力。第二，坚持了从剧种出发。梅先生曾说很多现代戏，地方戏取得了很大成就，但是中国有那么多，那么丰富多彩剧种，有那么多优势，我想剧种还是要取长补短。还要发挥自己的优势。这也是话背后有话。京剧是有手段的，是唱念做打全面发展，他不能光指唱。

附录 B：梅兰芳年谱

梅兰芳先生 1894年10月22日出生在北京前门外李铁拐斜街一座梨园世家的旧居。

1899年梅兰芳在北京百顺胡同附近一家私塾读书。

1902年正式拜吴菱仙为师，学习青衣戏，学的第一出戏是《战蒲关》，后又学习了《二进宫》、《三娘教子》等共约三十余出戏。

1904年8月17日（农历7月7日），在北京“广和楼”戏馆第一次登台，在《长生殿·鹊桥密誓》里演织女。

1907年梅兰芳家从百顺胡同移居卢草园。正式搭班“喜连成”演出。

1908年8月14日母亲杨长玉病逝。后全家移居鞭子巷头条。

1910年梅兰芳与王明华结婚。本年起，开始养鸽子的业余爱好。

1912年

第一次与谭鑫培同台演出，演出剧目《桑园寄子》。

1913年10月31日接受上海许少卿邀请首次赴上海演出（是梅兰芳第一次离开北京）。11月16日第一次贴演扎靠戏《穆柯寨》也是他第一次唱大轴戏。本年，开始研究新腔并学习昆曲。全家移居北京鞭子巷三条。

1914年1月，在庆丰堂与王蕙芳同拜陈德霖为师。本年，又先后从师乔蕙兰、李寿山、陈嘉梁学习昆曲。又从路三宝、王瑶卿学戏。7月至10月，在“翊文社”最初尝试创编了时装新戏《孽海波澜》。本年，梅兰芳对化装、头饰方面进行了改革。

1915年4月10日，在北京吉祥园上演创编时装新戏《宦海潮》。4月16日，在北京吉祥园上演创编时装新戏《邓霞姑》。10月31日，在北京吉祥园首演创编古装新戏《嫦娥奔月》。第一次在京剧舞台上使用追

光，梅兰芳则把灯光的作用向前推进了一步。本年，梅兰芳开始学习绘画，绘画老师画家王萝白。此后，又结识了画家陈师曾、金拱北、姚茫父、陈半丁、齐白石等。同时并与收藏家朱翼庵订交，广泛观赏书画和古器物。

1916年1月14日，在北京吉祥园上演创编的新戏《黛玉葬花》。4月19日--21日在北京吉祥上演创编时装新戏《一缕麻》。

1917年梅兰芳创编了神话歌舞剧《天女散花》。

1918年梅兰芳演出《游园惊梦》。梅派《游园惊梦》堪称中国戏曲艺苑中的奇葩。同年创编演出了《麻姑献寿》、《红线盗盒》。

1919年4月21--5月27日应日本帝国剧场邀请，携同“喜群社”访问日本进行演出。先后在东京、大阪、神户等地演出。12月应近代实业家张謇邀请，第一次到江苏南通演出。

1920年第一次拍摄无声电影《春香闹学》。

1921年年初，与杨小楼合作组织“崇林社”剧团。年末，与福芝芳结婚。

1922年2月15日在北京第一舞台首演创编新戏《霸王别姬》。夏季，梅兰芳独自组建“承华社”剧团。10月15日--11月22日应香港太平戏院邀请，率“承华社”剧团140余人赴港演出。

1923年首创在京剧伴奏乐器中增加二胡，使京剧音乐更加丰富。11月在北京开明戏院上演创编新戏《洛神》。11月在北京真光剧场上演创编新戏《廉锦枫》。

1924年5月，在北京寓所接待印度著名学者、诗人、作家泰戈尔。10月9日--11月22日梅兰芳应日本帝国剧场社长邀请，第二次访问日本。先后在东京、大阪、京都等地演出。

1925年本年，创编新戏头本、二本《太真外传》。

1926年本年，创编新戏三本、四本《太真外传》。在北京东城无量大人胡同梅宅接待来访问的瑞典王储夫妇。

1927年本年，被评为京剧“四大名旦”之首。创编新戏《俊袭人》。

1928年4月6日在北京中和戏院首演创编新戏《凤还巢》。夏季，在北京编演了新戏全本《宇宙锋》。

本年，第二次赴香港演出。

1930年1月18日--7月率“承华社”剧团部分演员经日本横滨、加拿大维多利亚赴美国演出。先后在西亚图、芝加哥、华盛顿、纽约、旧金山、洛杉矶、圣地亚哥、檀香山等地演出72天。

美国波摩拿学院、南加利福尼亚大学分别授予梅兰芳文学荣誉博士学位。

1931年5月，与余叔岩、齐如山、张伯驹等人创办“国剧学会”。本年，第三次率团赴香港演出。

1932年梅兰芳从北京迁居上海。

1933年在上海天蟾舞台上演了创编新戏《抗金兵》。

1935年2月21日--4月21日率剧团赴苏联演出访问。在苏联先后与戏剧大师斯坦尼拉夫斯基、布莱希特会面。4月--8月赴波兰、德国、法国、比利时、意大利、英国等国进行戏剧考察。后经埃及、印度回国。

1936年2月26日在上海天蟾舞台上演了创编新戏《生死恨》。

1938年年初，携家眷和剧团演职员再次赴香港演出。全家留居香港。

1941年本年，蓄须明志，息影舞台。

1942年本年夏，由香港返回上海。从此，杜门谢客。

1945年10月，重新登台，在上海美琪大戏院与俞振飞合作演出了昆曲《断桥》、《游园惊梦》等剧目。

1948年6月--11月在上海联华三厂拍摄彩色片《生死恨》。

1949年7月，出席中华全国第一次文学艺术工作者代表大会。9月30日，当选全国政协常务委员。10月1日，参加中华人民共和国和中央人民政府成立典礼活动。

1951年4月，任命梅兰芳为中国戏曲研究院院长。7月，全家从上海迁回北京，定居护国寺街1号。（现梅兰芳纪念馆）

1952年12月出席在奥地利首都维也纳举行的世界人民和平大会。本年，与苏联著名舞蹈大师乌兰诺娃在北京会面。

1953年10月，梅兰芳当选中国戏剧家协会副主席。

1954年9月，梅兰芳当选中华人民共和国第一届全国人民代表。

1955年1月，任命梅兰芳为中国京剧院院长。4月，文化部、中国文联、中国戏剧家协会联合为梅兰芳周信芳举办了舞台生活50周年纪念活动。2月--8月拍摄《梅兰芳舞台艺术》戏曲片，12月制作完成。

1956年5月26日--7月16日，应日本朝日新闻社等团体邀请，在周恩来总理直接关心和帮助下，组建了阵容最强大的访日京剧代表团，梅兰芳任团长。这也是梅兰芳第三次访问日本。先后在东京、九州、大阪、京都、名古屋等地演出。

1957年6月7日，国际舞蹈协会主席海尔格来到北京授予梅兰芳荣誉奖章。

1959年5月25日，在北京人民剧场上演创编新戏《穆桂英挂帅》。

1960年1月21日，《游园惊梦》彩色电影片拍摄完成。4月15日，北京市人民委员会任命梅兰芳为梅剧团团长。

1961年5月31日，在中国科学院为科学家们演出《穆桂英挂帅》，这是梅兰芳在舞台生涯中的最后一次演出。7月9日，任命梅兰芳为中国戏曲学院院长。8月8日凌晨5时，梅兰芳在北京病逝。

附录 c

《穆桂英挂帅》介绍

《穆桂英挂帅》是梅兰芳一生中排演的最后一出新戏，于1959年在北京首演。此剧原为豫剧。剧情是：西夏侵宋，佘太君虽已辞朝，但仍关心国事，派遣曾孙杨文广、曾孙女杨金花往汴梁探听军情。当时，兵部尚书王强保荐其子王伦为帅，想乘机窃取兵权，寇准保荐杨家将，并献策在校场比武夺帅。王伦连胜数人后，杨文广兄妹闯入校场，与王比武，刀劈了王伦。宋王知系杨家后代，命二人携印归家，请穆桂英挂帅。桂英因宋王刻薄寡恩，不愿再为朝廷出力，反责文广不该取帅印。佘太君劝她以外侮为重，穆桂英挂帅出征。

此剧中梅兰芳饰演的角色，是京剧舞台上从未有过的老年穆桂英。融青衣和刀马旦为一体，极需功力。

个人简历

罗凌 (1980-), 女(汉族), 天津音乐学院音乐美学硕士研究生, 硕士, 2000年攻读天津音乐学院音乐教育系学士学位, 主修钢琴专业。2005年攻读天津音乐学院艺术管理系音乐美学专业。2004年1月主持了由天津音乐学院艺管系主办“梅兰芳《穆桂英挂帅》及晚年音乐表演美学学术研讨会”2005年10月评为优秀研究生干部。2007年11月翻译副论文罗杰·斯克鲁顿 (Roger Scruton) 的《音乐美学》评为优秀论文。