

天津音乐学院

硕士学位论文

张君秋京剧艺术风格研究

姓名：孙婕

申请学位级别：硕士

专业：艺术学；音乐学

指导教师：钱国桢

2010-12-12

中文摘要

张君秋根据自身得天独厚的嗓音条件,吸收了四大名旦及各流派之长,通过长期的舞台实践,创立了具有独特唱腔风格的张派艺术。他善于运用“点唱法”“擞音”等修饰技巧来表现剧中人物的内心情感。他以传统京剧唱腔为基础,勇于创新,创作唱腔时吸收借鉴了京剧其它行当及其它音乐的优点,运用对比手法,创作出了体现人物内心情感的张派唱腔。

本文分为三章:第一章分为两部分,第一部分是京剧旦角和其发展的历史回顾,交代张派形成的历史背景;第二部分是张君秋成长经历的介绍,讲述他艺术风格形成的生活来源。第二章对张君秋代表作《望江亭》和《西厢记》中的十二个重点唱段做了较为详细的图表程式和文字分析,深入细致地分析了音乐本体形态特征。第三章分为两部分,第一部分写京剧名家对张君秋的影响;第二部分写对张君秋京剧唱腔特点。

研究张君秋张派京剧艺术有助于张派艺术爱好者们更准确地理解张派艺术的内涵、掌握张派艺术特点,有助于张派艺术得到更好的继承和发展。

关键词:张君秋 京剧 唱腔分析 望江亭 西厢记

Abstract

According to own advantageous voice condition and absorbing strong points of four big actresses and various schools, through the long-term stage practice, Zhang Junqiu had established unique melody style of Zhang's. He is good at utilizing “singing in a skimming way” “vibrato” and so on beautification skills to display in the play character's innermost feelings emotion. He take the traditional Peking opera melody as the foundation, dared to innovate, absorbing merits from Peking opera and other music, using the contrast technique, created the aria of Zhang's style which manifested the character innermost feelings emotion .

This article divides into three chapters: The first chapter divides into two parts, the first part is the Peking opera actor and its development historical review, confessed the history of the aria of Zhang's style; The second part is to introduce the experience of Zhang Junqiu, which forms his artistic style. In the second chapter, the 12 key arias of "the Wangjiang Pavilion" and "Western Chamber",the Zhang Junqiu's representative works,has been made the more detailed graph program and the writing analysis to, and the music's main body shape characteristic has been analyzed carefully and thoroughly. The third chapter divides into two parts, first writes separately the influence of the Peking opera famous experts to Zhang Junqiu ; Second writes separately to the Zhang Junqiu's Peking opera melody characteristic.

Studies on Zhang Junqiu's arial is to be helpful to understand accurately the connotation of the aria of Zhang's style,to grasp art characteristic, and is helpful to better inheritance and to develop of the aria of Zhang's style.

Key word: Zhang Junqiu Peking opera Melody analysis Wangjiang pavilion
Western Chamber

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。

学位论文作者签名：

签字日期： 年 月 日

导师签名：

签字日期： 年 月 日

绪 论

京剧被誉为我国的“国剧”，它的诞生一般上溯到 1790 年清代乾隆皇帝八十大寿的“四大徽班进京”，距今已有二百多年的历史。京剧主要是以徽戏和汉戏为基础，又吸收了当时的昆曲、秦腔等戏曲，在北京经过了长时间的文化融合而形成的。京剧一度在全国各地颇为盛行，然而当今喜欢京剧的人变少了，看京剧听京剧的爱好者也大多只是些老辈的人，这种严峻的形式告诉我们一定要重视京剧艺术的继承和发展。

张君秋是京剧界自“四大名旦”之后最有影响力的一位京剧旦角表演艺术家。张君秋善于吸收众家之长并巧妙地融于其自身，他厚积薄发、勇于创新，创立了独具特色的张派京剧艺术。新中国后，张派艺术广为流传，曾一度形成了“十旦九张”的局面，掀起了一股学习京剧的热潮。笔者希望对张君秋张派京剧艺术的研究能给京剧艺术的继承和发展有所贡献。

目前对张君秋及张派艺术的研究情况是：1983 年，由张先生的夫人谢虹雯和安志强同志整理了《张君秋戏剧散论》一书，书中收集了张君秋先生本人著作的三十一篇文章，其中有其艺术经历、实践体会和对张派部分京剧唱段的分析等，也有他的关于京剧表演创作和京剧流派问题的文章。这对我们学习京剧和张派艺术方面有着至关重要的指导作用；1996 年底，河北教育出版社出版了《张君秋传》一书，作者安志强协助张君秋先生总结了的艺术生涯和艺术经验；2000 年，张君秋先生的儿子张学浩主编的《张君秋艺术大师纪念集》收集了百余篇由海内外专家学者、名家艺友、儿女亲朋、及众多弟子的缅怀文章及学术论文，对张派艺术的声腔演唱艺术、对京剧艺术发展产生的影响及在京剧发展史上的作用和地位作了中肯的分析与诠释；同时还有很多学者对张君秋及张派艺术写了很多文章进行对张派唱腔的研究（如王家熙：《旦角声腔发展史上新高峰——论张君秋的演唱艺术》；张瑞华：《浅谈张君秋先生的唱腔艺术》；苏英杰：《“下行腔”浅谈——张(君秋)派声腔艺术一得》等等），对张君秋及张派艺术有了新的探讨。

对张君秋及张派艺术的研究多是一些对张先生艺术经历的传记性质的研究和对张派艺术表演和创作的研究，这些分析和研究还较为散碎。本文在以上研究的基础上，从张君秋的成长经历入手，对张君秋的代表作的唱段做了较为详细的

图表分析和文字分析，然后全面的概括了张派艺术的特点。

本文全文共分为三大章。

第一章“京剧旦角与张君秋”分为两节：第一节是对京剧旦角和其发展的简介，这是对历史的回顾，交代张派形成的历史背景；第二部分是对张君秋成长经历的介绍，这是在讲述他艺术风格形成的生活来源，讲述他是怎样一步一步发展成为德艺双馨的京剧表演艺术家的。

第二章“张君秋的代表作分析”分为两节：第一节是对其代表作《望江亭》的分析，包括对其剧本的分析和对其中代表唱段的分析；第二节是对代表作《西厢记》的分析，方法同第一节。对代表作中的唱段的艺术分析是全文的重点部分，笔者采用先简要介绍剧情，然后列表程式对其音乐形态加以量化，最后对唱段的旋律、板式、唱腔、表演等进行具体详细的分析。

第三章“张派艺术”分为二节：第一节是写张君秋继承传统、博采众长，分别继承了梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生等京剧艺术前辈的一些优点。第二节总结了张派唱腔的特点，其中又分三部分，一是写张君秋有一副天生的好嗓子，这是张派形成的前提条件；二是具体分析张派的演唱技巧，对他科学的发音、点唱法和擞音的运用、咬字归韵、和以声带情进行了分析；三是分析张君秋创腔的技巧，对他的“唱腔的创作活力”、对传统京剧唱腔进行创新、对他创腔中的吸收借用和善于使用对比的手法进行了分析。

第一章 京剧旦行与张君秋

第一节 京剧旦行

一、京剧旦行简述

“在传统京剧角色行当中，专门饰演女性人物的演员称为旦行。”¹旦行根据不同人物的年龄和性格等又分为正旦（青衣）、花旦、刀马旦、花衫²、武旦、老旦等。

其中正旦又叫青衣（因在戏中扮演的角色常穿着青色的裙子而得名）。主要扮演一些大家闺秀、仪表庄重的小姐、夫人或贫苦人家的姑娘等，表演上唱重于做、念韵白。如《三击掌》中的王宝钏，《二进宫》中的李艳妃，《玉堂春》中的苏三等。

二、张君秋前的京剧旦行发展

在传统京剧的舞台上，旦角与生角相比发展较晚。但经过老一辈艺术家不断的努力，不断为京剧旦行丰富了表演艺术经验，使得旦角的发展突飞猛进，出现了生旦并重和旦角挂头牌的局面。

1、以“陈德霖”为代表的京剧旦角时期

早期的（约清光绪年间）京剧著名旦角演员主要有胡喜禄、梅巧玲、时小福、余紫云、陈德霖、田际云、田桂凤等。这一时期旦角的演唱风格主要以高亢、激越为显著特点。其中以陈德霖为代表人物，人称其“老夫子”，也有人奉他为京剧旦角的鼻祖，又称“青衣泰斗”。他继承了早期老派青衣演唱的传统，而在唱腔、唱法上又有新的变化。他的唱腔风格古朴典雅、嗓音嘹亮刚强，吐字发音醇正、节拍准确。“陈派”是京剧青衣中的重要流派之一。

2、第二个阶段的代表人物是王瑶卿。

王瑶卿人称京剧旦角中的“通天教主”。王瑶卿认识到前一辈旦角过于强调声调的高锐，而忽略了腔调的细腻优美，字音也含糊不清。于是他对唱腔进行了

¹ 冯宏来《京剧百家谱》第82页

² 本世纪20年代以后，王瑶卿又综合青衣、花旦、刀马旦等的艺术特点，发展出一种唱、念、做、打并重的旦角行当“花衫”。

大胆的创新，勇于打破老规矩，根据自己的嗓音高低来定调门，使唱腔由过去追求的“纵向”发展为“横向”。他还融青衣、花旦、刀马旦的表演艺术为一身，给传统京剧青衣表演一成不变的形象带来了活力。这些都对后来旦角艺术的发展都有着十分重要的影响。下面要讲的被誉为“四大名旦”的梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生及张君秋都是受过王瑶卿的悉心指导，后来又各创一派的。

3、“四大名旦”时期

第三个阶段的代表人物是“四大名旦”，即梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生。“四大名旦”根据各自的嗓音条件和其喜好的戏路，创作出各具特点的京剧旦角流派。

梅兰芳生于京剧世家，京剧功底扎实。他继承了其师父王瑶卿兼演青衣和花旦的特点。同时他吸收了昆曲中载歌载舞等艺术特点，善于用唱腔加身段、舞蹈等来细致地刻画人物感情，对京剧表演中的扮相、服饰画面等都很讲究。他“不使花腔”、“不卖绝技”。梅兰芳的音色宽亮柔美、韵味醇厚，整体风格雍容华贵、沉稳大方、雅俗共赏，具有大家风范。梅兰芳最善于扮演京剧里一些雍容华贵、端庄大方的女性角色，如《贵妃醉酒》中的杨贵妃、《霸王别姬》中的虞姬等等。

程砚秋根据自己独特的嗓音，创作出一套独特的演唱方法。他的唱腔低回幽咽、曲回婉转，含蓄委婉，外柔内刚，唱腔有一股内藏的力量，令人闻声动情。“程砚秋讲究京剧的五功四法，对唱、念、做、打和口、手、眼、身、步各方面都强调表演的完整性。”³程砚秋最擅长扮演一些较为命运悲苦的悲剧人物，如《荒山泪》中的张慧珠、《锁麟囊》的薛湘灵等等。

尚小云文武都擅长，有着深厚的武功基础，尤其是在其刀马旦的戏中融入了些武生的表演。尚小云在“四大名旦”中属于继承传统较多的一位艺术家。他的唱腔以刚为主，刚柔并济，节奏明快，他的声音刚劲脆亮、铿锵有力，念白以京白最为特点。他强调武技表演化，富有强烈的节奏感和高难度的舞蹈技巧。他最善于扮演一些狭义英武的女性角色，如《昭君出塞》中的王昭君、《战金山》中的梁红玉等等。

荀慧生早期学习过河北梆子，后来又改学京剧，他善于将河北梆子的表演融于京剧表演之中。荀慧生的嗓音娇甜带沙、低宽柔美、韵美声和。荀慧生擅长表

³ 冯宏来《京剧百家谱》第117页

演，长于刻画人物的突出特点。他的戏路宽广，是位全才人物。他的表演细腻，塑造了很多栩栩如生的少女角色，如《红娘》中的红娘、《花田错》中的丫鬟春兰等等。

“四大名旦”之后，京剧旦角中艺术成就最高的就数张君秋张派了。下面笔者就从张君秋的成长谈起，研究张派艺术的魅力所在。

第二节 张君秋的成长

一、张君秋儿时的生活

20 世纪初京剧在中国处于非常兴盛的时期，老百姓们都爱看京剧、听京剧。这一时期出现了众多京剧流派，“四大名旦”群星涌现，从而改变了传统京戏中老生垄断剧坛的局面，使京剧旦角的地位逐渐上升。

张君秋出生于 1920 年的北京，原名滕家鸿，后随母姓，改为张君秋，字玉隐，祖籍江苏丹徒。其母亲张秀琴是一位优秀的河北梆子旦角演员，而父亲腾联芳是母亲的戏迷，后来带着张君秋哥哥去南方谋生了。张君秋小时候家里非常贫困，父亲去南方谋生以后，张君秋只好与母亲相依为命。那个时期的北京，河北梆子已经逐渐衰落，老百姓们都爱看京剧。因此张君秋经常随母亲去外地演出，偶尔也在其中客串个角色，这使得他从小就耳濡目染，非常爱好戏曲艺术。张君秋小时候常在家里用手摇留声机听京剧，也经常去戏园子门口或铺面门口听戏，听多了，自己便能唱上几个段子。后来因家境贫苦，他无奈只好失学在家。这一时期他没事便无师自通地拿起胡琴，虽然没经过系统的学习，但是只要脑子里有个曲调他就能随手奏出些简单的旋律来。张君秋曾在文章中写到“学会了拉胡琴，对我以后的艺术实践很有好处，特别是排新戏编个腔，因为熟悉了音律，便时刻考虑到自己的演唱如何能够同胡琴的伴奏结合的更好一些，同时也能想出一些点子来，对伴奏提出适当的要求。”⁴张君秋儿时的生活艰苦贫穷，但他从小就很懂事，知道母亲的辛苦，主动分担母亲的重担。他从小与母亲相依为命，更能了解女性的内心感情，生活的经历对他后来一生的表演和创作都起着至关重要的影响。

二、拜师学京剧

⁴ 张君秋《张君秋戏剧散论》中的《我的少年时代》第 45 页

张君秋十二岁的时候，为了分担母亲一个人沉重的负担，也是出于对京剧强烈的兴趣，他主动向母亲提出了要学习京剧。张君秋的母亲本想让他在京剧中学个“老生”行当，而后来经“李老先生”⁵建议，决定学习“青衣”。于是母亲先是为张君秋找了位先生⁶，在他家一边帮忙干活一边学习京剧。但是这位师父在戏里总是扮个边边沿沿的角色，在台上也没几句台词，张君秋在师父家里干活受尽委屈，却没学到多少真本事。一年以后，在张君秋 13 岁时，经李多奎介绍拜李凌锋为师，专攻青衣，正式开始了京剧的学习。张君秋清晨天还没亮就随师傅去窑台喊嗓，回家吃几口早点后，就开始一天的功课，练功、吊嗓子，困了就跑圆场。张君秋天生嗓子条件好，扮相和个头也都很合适青衣角色，再加上他的聪明好学，肯下功夫勤学苦练，师傅李凌锋很是看好他，一心要把他培养成京剧的优秀人才。除了教张君秋唱、念外，师傅还请了武功老师姜玉佩来家里专门教授其武功。李凌锋是王瑶卿的学生，经他介绍，张君秋有幸去王家学习。当时王瑶卿居住的大马神庙是京剧界各个流派聚会交流的艺术圣堂，在这里张君秋结识了很多当时的京剧名流。张君秋经常跟着师父去师爷王瑶卿家里听前辈们谈戏，在那里他开阔了眼界，受益颇多。两年后，张君秋学会了很多传统京剧青衣戏，如《红鬃烈马》、《苏三起解》、《二进宫》、《三堂会审》、《祭塔》等等。

三、早期登台演戏

1935 年年底，15 岁的张君秋在北京王府井内的吉祥戏院里第一次登台演出，以一出《女起解》唱红。俊美的扮相和优美的嗓音给北京的观众们留下了深刻的印象，这也使得张君秋有了自己的观众，使得他对自己的表演有了很大的信心。

1936 年春，尚小云观看了张君秋的演出，非常喜爱，便叫张君秋到他家来学戏，在尚小云那里学了《霓虹关》、《刺红蟒》、《琵琶缘》、《福寿镜》、《春秋配》、《汉明妃》等戏。不久张君秋随尚小云一起在“长庆社”搭班演出。

1937 年张君秋在天津演出，同王又宸、谭富英、孟小冬等京剧名角合作，演出了《四郎探母》、《红鬃烈马》等剧目，均非常成功。后来，张君秋放弃了挑班唱头牌的机会，加入了马连良的“扶风社”。这年 5 月他随扶风社第一次去上海演出，同京剧名家马连良合作了《龙凤呈祥》、《清风亭》、《审头》、《三娘教子》等剧目。在上海，梅兰芳观看了张君秋演戏，张君秋拜梅兰芳为师，并举行了简

⁵这里的李老先生是李多奎的父亲

⁶这里的先生叫律佩芳

单的拜师仪式。张君秋演出之余常到梅家请教问题，梅兰芳向他传授了《宇宙锋》、《霸王别姬》、《奇双会》、《生死恨》等剧目，还亲自为其示范了《霸王别姬》中虞姬的舞剑表演。1938年，张君秋在上海歇夏期间曾向时慧宝学习国画，张君秋绘画、书法技艺大增，这些姊妹艺术的学习对张君秋日后的艺术造诣都有着密切的联系。在上海期间，张君秋还与叶盛兰等合作演出了《玉堂春》、《十三妹》、《奇双会》、《虹霓关》等剧目。1940年《立信报》效仿“四大名旦”竞选的方式，广泛征求读者及戏曲界知名人士意见，选出李世芳、毛世来、张君秋、宋德珠为“四小名旦”。

1942年张君秋挂头牌成立了“谦和社”。强大阵容中有老生演员贯盛习，花脸侯喜瑞、刘连荣、袁世海，小生演员姜妙香、叶盛兰，武生孙毓堃，刀马旦阎世善，丑行萧长华，老旦李多奎等。谦和社经常演出的剧目是《四郎探母》、《红鬃烈马》、《玉堂春》、《孙尚香》、《金山寺、断桥、雷峰塔》、《大保国、探皇陵、二进宫》，还有梅派的《凤还巢》、《霸王别姬》、《宇宙锋》，尚派的《汉明妃》，还有程派的《红拂传》、《朱痕记》、《金锁记》等等。

张君秋早在扶春社同谭富英唱《红鬃烈马》时心中就有改腔的想法。他在王瑶卿家的时候非常注意前辈们的编腔手段，留意平日里说的编腔的技巧。张君秋试着把《红鬃烈马》最后一场《大登殿》的二六板改了新腔，得到了观众和王瑶卿的认可。“谦和社”成立后，张君秋又尝试着把《玉堂春》、《二进宫》等戏稍加创新。琴师李德山走后，何顺信接班京胡伴奏，与张君秋创作的新腔合作十分默契。

1948年，张君秋应邀去香港演出。1949年，张君秋同马连良拍了《打渔杀家》、《梅龙阵》，同俞振飞拍了《玉堂春》，等等。拍完片后，由于战争原因，张君秋被迫留在了香港。

四、表演和创作的黄金时期

1951年10月，张君秋终于离开了香港，经深圳、广州、到了湖北武汉，在此参加了联谊京剧团。张君秋回到祖国大陆后，他的演出和创作进入了黄金时期。1952年张君秋北上受到了周总理的接见，受总理的鼓励，由他牵头成立了北京京剧三团。张君秋任团长，主要演员有陈少霖、刘雪涛、李四广、耿世华等，剧团的演出很多，很成功。从五十年代开始，张君秋陆续整理加工了大量的传统剧

目，有《玉堂春》、《春秋配》、《大保国、探皇陵、二进宫》、《金山寺、断桥、祭塔》、《四郎探母》、《红鬃烈马》等。

1956年，张君秋对川剧《望江亭》产生兴趣，请来编剧王雁，陈少霖、李四广、和耿世华等移植剧本。《望江亭》在上海的第一次演出取得了圆满成功。新戏的创立，确立了张派艺术在京剧艺术中的地位。1956年，张君秋在北京京剧三团和马连良京剧团，谭富英、裘盛戎的北京京剧二团合并，成立了拥有强大阵容的北京京剧团。在剧目设置、唱腔创作、表演技巧、舞台美术以及服装道具等各个方面做了较为全面的革新创造。1963年4月，北京京剧团赴港澳演出，张君秋再次返港，张派艺术给香港观众留下了深刻的印象。五十年代初到六十年代初，张君秋的创作达了颠峰阶段，创作演出了大量众多具有张派特色的剧目，如《彩楼记》、《望江亭》、《秋瑾》、《珍妃》、《诗文会》、《西厢记》、《楚宫恨》、《赵氏孤儿》、《状元媒》等，同时加工整理了许多传统剧目。

五、教学与工作

文革中，张君秋也遭受到了残酷的迫害，停止了一切创作和演出。文革后张君秋终于可以复出，他把主要的精力放在了京剧的教学方面，收了很多全国各地以至海外的弟子。他的学生有：顾正秋（台湾）、吴吟秋（北京）、王婉华（湖北）、薛亚萍（山东）、杨淑蕊（北京）、王蓉蓉（北京）、赵秀君（天津）、刘美娟（云南）、蔡英莲（北京）、杨秋玲、季小兰（天津）、李炳淑（上海）、杨春霞（上海）、雷英（天津）、张静琳（北京）、张萍（山东）、李忆萍（台湾）、郑丽波（美国）、吴爱理（美国）等等。

1986年，应天津市政府领导之邀张君秋主持天津市青年京剧团“百日集训”，担任“艺术总顾问”。张君秋晚年接受全国政协主席李瑞环的委托，担任了《中国京剧音配像精粹》的艺术总顾问，共完成了京剧音配像120部，为保留传统剧目，再现老艺术家舞台形象做出了巨大贡献。

“张君秋历任中国人民政治协商会议全国委员会委员、中国文学艺术界联合会副主席、中国戏曲学院副院长、中国戏剧家协会副主席等职位。1990年被美国林肯艺术中心和纽约美华艺术协会授予“终身艺术成就奖”和“林肯大学人文学荣誉博士学位”。

第二章 代表作分析

第一节 《望江亭》

一、创作简介：

《望江亭》是剧作家王雁根据元代关汉卿著杂剧《望江亭中秋切绘旦》和川剧《谭记儿》改编而成的。京剧《望江亭》是张君秋在二十世纪 50 年代创作的新戏。1956 年川剧同名剧目在京大红，张君秋这时便萌生了改编成京剧之意。于是张君秋和他的艺术伙伴们一起布局，由熟悉京剧的编导落稿实施完成。新戏《望江亭》经张君秋演出后很快便风靡全国，成为张派著名的代表作之一。一般来说京剧新戏的寿命总是不太长，而且不少人认为新戏在京剧本体的欣赏方面缺少看点和吸引力。而张君秋的新戏《望江亭》剧情的开展则不像传统戏那样缓慢，戏剧矛盾能够迅速地在舞台上展开，在较短的时间里演出更丰富的内容，更曲折的情节。人物思想感情的变化也更加鲜明突出。这使其至今仍广为流传，是所有张派传人的常演剧目。《望江亭》具有强烈的现实性，有着鲜明的战斗精神，反映了当时人们对黑暗统治的愤怒和反抗。剧中成功塑造的女主角谭记儿具有鲜明的个性特征，她的机智与勇敢，她的斗争精神和乐观主义，令人们兴奋与赞叹。

二、剧本分析

1、剧情介绍：

年轻貌美的寡妇谭记儿被权贵杨衙内纠缠，只好躲避在清安观帮白道姑抄写经卷。白道姑的侄儿白士中往潭州上任途中来观中探访姑母，白道姑得知白士中丧偶后，主动撮合、介绍白士中与谭记儿相识，俩人互有好感，成婚赴任。杨衙内得知此事后对白士中怀恨在心，与其父杨太尉狼狈为奸，取得圣旨和上方宝剑，假造罪名，欲陷害白士中。白士中得到密报得知此事后，一时愁眉不展、不知所措。谭记儿不愿让丈夫受自己连累，便想出巧妙对策。谭记儿巧扮渔姐张二嫂，于中秋之夜，驾舟至望江亭卖鱼。好色的杨衙内叫渔姐上亭陪酒，谭记儿与恶贼周旋，利用其好色贪杯等弱点将杨衙内灌醉，弄清了真相并成功盗去了重要的圣旨与尚方宝剑，随后离船而去。第二天杨衙内酒醒后到太守府拿问白士中，却因圣旨和上方宝剑丢失而狼狈不堪，当场被白士中以假冒钦差、调戏民女的罪名收监问罪。见到谭记儿，杨衙内方知中计。最终，白士中、谭记儿夫妇化险为夷，渡过了难关。

2、场次结构：

第一场“观中相亲”、第二场“接密信谋计”、第三场“望江亭卖鱼”、第四场“审恶贼”

场次	事件	主要人物	情节
第一场	观中相亲	谭记儿、白士中、白道、杨衙内	白士中上任途中来到观中探望姑母，与在此避难的谭记儿相遇，两人一见钟情，成婚赴任。一直纠缠谭记儿的杨衙内得知后，对白士中怀恨在心，欲加害与他。
第二场	接密信谋计	白士中、谭记儿、	白士中得到密信后，知道大事不妙便愁眉不展，这被聪明的谭记儿发现，谭记儿不愿让丈夫受自己连累，想出妙计
第三场	望江亭卖鱼	谭记儿、杨衙内、随从	中秋之夜，谭记儿巧扮渔姐驾舟至望江亭卖鱼。谭记儿上亭陪酒并与恶贼周旋，利用其好色贪杯等弱点将杨衙内灌醉，弄清了真相并成功盗去了重要的圣旨与尚方宝剑，随后离船而去。
第四场	审恶贼	谭记儿、白士中、杨衙内	杨衙内本想到太守府拿问白士中，却因自己丢失了圣旨和上方宝剑而狼狈不堪，当场被白士中以假冒钦差、调戏民女的罪名收监问罪，在大堂之上受到谭记儿的怒斥。

三、唱腔结构分析

《望江亭》中人物的唱腔并不算多，然而唱腔应用很丰富，旋律的变化与人物的内心活动准确到位。全剧使用了四平调、二黄腔、南梆子、西皮腔等声腔。下面选取了其中的六个经典唱段进行分析。

唱段一“独守空帏暗长叹”

1、情节背景：

这段唱腔是在女主角谭记儿刚出场的时候演唱的。谭记儿的丈夫三年前不幸离世，孤身一人的她最近又受到恶贼杨衙内的骚扰，所以只好来清安观避难，帮好心的白道姑抄写经书。此时的她心中充满了无限的寂寞与愁苦。

2、图表程式：

谭记儿唱 四平调 1=C

序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
1	四平调	2	8	扩充腔	2+2(1)+3	独守空帏暗长叹

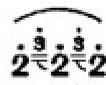
2	四平调	1	7	扩充腔	1+3+3	芳心寂寞又谁怜
3	四平调	6	2	紧缩腔	1+1	孀居愁苦泪洗面
4	四平调	1	2	紧缩腔	1+1	为避狂徒到此间

3、唱段分析：

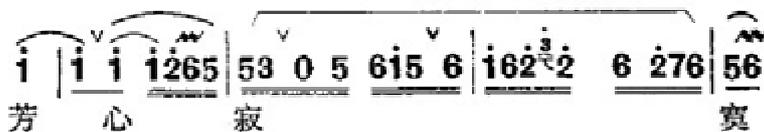
四平调，又叫平板二黄或平调二黄。四平调是当年徽班的主要声腔之一，在京剧里生角和旦角经常使用。传统戏的唱腔以其为主体有《贵妃醉酒》《游龙戏凤》《乌龙院》等。它兼有二黄和西皮二者的性格。它的定弦与二黄相同，是“5”“2”，过门与二黄相似。四平调的落音规律则与西皮相同，上句落“2”，下句落“1”。它的唱腔没有行当的差别，男女同调同腔。它只有原板和慢板两种板式。唱词结构既有规整的七字、十字上下句结构，也有长短不等的长短句式，有着曲牌体的痕迹。



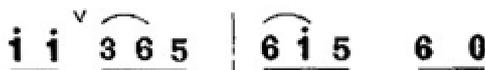
这段四平调共四句。第一句 独 守 “独守”两个字的旋律没有按照四平调旋律通常的“5 3 1”，而是降低三度“3 1 6”轻缓地中低音，这样的旋律更适合表现出谭记儿此时愁苦惆怅的心情。张君秋



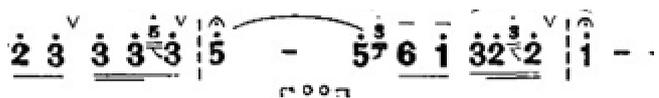
“空”字的唱法运用了胸腔、鼻腔、头腔的共鸣。“叹”字的旋律叹， “32 32”模仿是人叹气时的声音，随着音乐自然地叹出，表达了主人公谭记儿对自己悲苦命运的真情感叹。第二句中的



芳 心 寂 寞 “寂寞”二字低回婉转，体现四平调的鲜明色彩，让观众加深了对四平调的印象，映衬了主人公“寂寞有



谁怜”的悲凉处境。第三句孀居愁苦泪洗面，“孀居愁苦泪洗面”继续走低腔，人物感情逐渐发展并为后面的发展做铺垫。最后一句



为避狂徒 (大大 大大台)到此间。 感情随之爆发达到极致。“为避”两字要干净利落地收住，然后偷一口气，“狂徒”二字走高腔，舒展亮堂，一气贯通。在高音“5”上拖长腔，有些像是嘎调⁷的感觉，好像是主人公对苦闷心情的一种发泄，也表现出女主角对狂徒的愤怒和不惧怕压迫的性格。最后落音回到四平调的结束音在“1”平稳收回，也表现出女主角机智沉稳的性格。这虽然只有短短的四句四平调，但是却渲染了浓重的色调，把观众也带入女主角谭记儿的愁苦、愤恨和寂寞的心境中。

唱段二“蒙师父发恻隐把我怜念”

1、情节背景：

谭记儿在观中向白道姑倾诉满腔的痛苦心声，这段唱腔表达了她对师父的感谢之情，同时抒发了她对自己悲苦命运的感慨。

2、图表程式：

谭记儿唱 二黄 1=B

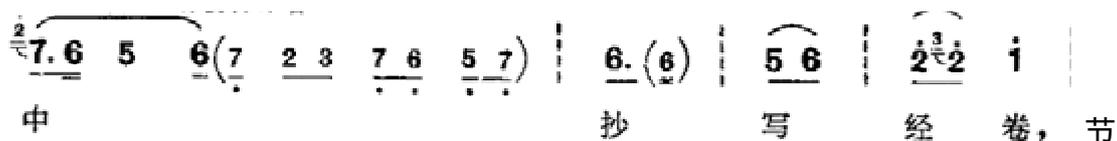
序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
1	二黄摇板	1	廿	廿	廿	蒙师父发恻隐把我怜念
2	二黄摇板	5	廿	廿	廿	才免得我一人形影孤单
3	二黄摇板	1	廿	廿	廿	每日里在观中抄写经卷
4	二黄慢板	5	廿	廿	廿	为的遣愁闷排解忧烦
5	二黄原板	1	12	扩充强	2+4(3)+3	深羨你出家人一尘不染
6	二黄原板	6	5	基本腔	1+1+3	诵经卷参神佛何等清闲
7	二黄原板	7	5	基本腔	1+1+3	我今日只落得飞鸿失伴
8	二黄原板	3	6	扩充腔	2+1+3	孤零零惨凄凄夜版愁眠
9	二黄原板	1	5	基本腔	1+1+3	倒不如出家断绝尘念
10	二黄原板	7	4	紧缩腔	2+2	随师父同修道
11	二黄原板	7	4	紧缩腔	2+2	也免得狂徒摧残
12	二黄原板	7	10	扩充腔	1+1+8	到来生身列仙班
13	二黄原板	6	15	扩充腔	2+5+8	婚姻事恐难天随人愿
14	二黄原板	5	6	扩充腔	2+1+3	不如意岂不是反把愁添

3、唱段分析：

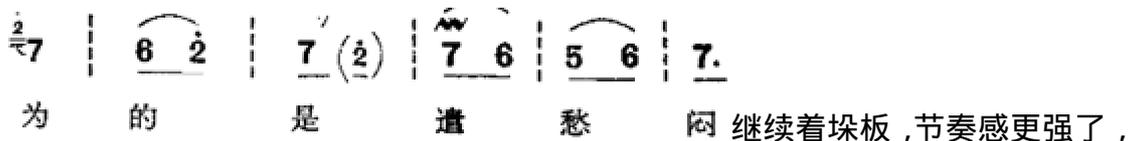
⁷ 嘎调：为了强化剧种人物的情感，使用翻高的旋律和激昂的长腔。

二黄，来源于南方地区，具有南方音乐抒情、深沉的风格。板式有原板、慢板、垛板、摇板、散板五种。定调一般为E调。胡琴定弦“2”“5”。一般板起板落，节奏平稳。音调多在定弦的“2”“5”两音基础上环绕，旋律婉转曲折多级进，常表现抒情、思索、深沉的情绪。

这段唱腔前四句是二黄摇板，前两句旋律简单自然，表达了谭记儿对白道姑真诚的谢意，也是在对师父诉说这内心的知心话。第三句

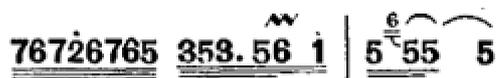
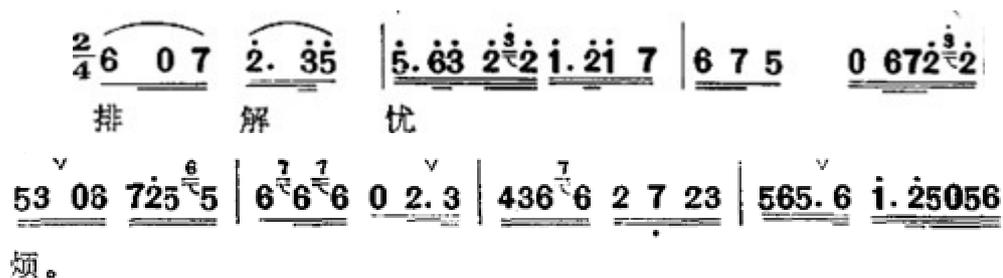


奏开始变化，“中”字后开始渐慢，“抄写经卷”四个字转为有板无眼的垛板，衬托着谭记儿内心感情的波动和发展。第四句，



表现谭记儿的内心感情越来越激动。“为的是遣愁闷”六个字一字一板，后四字上板，很自然地转入〔快三眼〕，每个字都有腔，用字距的疏密和速度的变化形成了一种对比。旋律“7 6 7 6 5 6 7”三度的小迂回，为其后面的拖腔做了铺

垫。 $(\underline{6} \quad \underline{7623})$ 通过小过门后，



自然地延伸到字少腔多、曲折婉转的旋律里，“忧烦”拖腔中由慢渐快，速度上也形成了对比。“排解忧烦”四个字先用高腔，后走低腔，旋律就形成了高低的对比。这样起伏多变的唱腔充分表现了谭记儿要发泄内心的愁闷和对封建社会的愤怒。

唱段三 “只说是杨衙内又来扰乱”

1、情节背景：

谭记儿本以为白道姑刚才提起的是可恶的杨衙内，见到才貌双全的白士中后才知道错怪了白道姑。她对白士中很有好感但却又羞于表白，而同时又怕错过了这美好的姻缘，在心中左右徘徊，非常的矛盾。

2、图表程式：

谭记儿唱 南梆子 1=D

序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
1	南梆子	6	8	扩充腔	闪 3+2+3	只说是杨衙内又来扰乱
2	南梆子	5	6	基本腔	闪 2+1+3	却原来竟是这翩翩的少年
3	南梆子	6	9	扩充腔	闪 3+2+4	观此人容貌像似曾相见
4	南梆子	5	8	扩充腔	闪 3+1+4	好一似我儿夫死后生还
5	南梆子	5	9	扩充腔	闪 4+2+3	到此时不由我心绪撩乱
6	南梆子	1	7	扩充腔	闪 1+2+4	羞得我低下头手弄罗衫
7	南梆子	6	8	扩充腔	闪 3+2+3	见此情不由我心中思念
8	南梆子	5	7	扩充腔	闪 3+1+3	这君子可算得才貌双全
9	南梆子	6	7	扩充腔	闪 3+1+3	三年来我不曾动过此念
10	南梆子	5	6	基本腔	闪 2+1+3	却为何今日里意惹情牵
11	南梆子	6	20	扩充腔	闪 1(1)+3(1)+13(1) 甩尾 7 板	我本当允婚事穿红举案
12	南梆子	5	6	基本腔	闪 2+1+3	羞答答我怎好当面交谈
13	南梆子	6	11	扩充腔	闪 3+2+5(1)	今日里若将这红绳断
14	南梆子	5	6	基本腔	闪 2+1+3	岂不是错过了美满的良缘
15	南梆子	6	8	扩充腔	闪 3+2+3	我何不用诗词表白心愿
16	南梆子	5	7	扩充腔	闪 2+1+4	且看他可领会这诗内的隐言

3、唱段分析：

京剧中的南梆子，来源于梆子腔，胡琴定弦与西皮相同。梆子腔有原板和导板两种板式。它曲调细致柔美、节奏徐缓从容，和四平调同属京剧唱腔中旋律性较强的声腔。音乐风格没有四平调雍容华丽，却比四平调明快清新。

这段唱腔在南梆子的基础上进行了大胆的创新和突破。京剧中的南梆子常见四句唱完即收或转，通常不在大唱段中使用。而张君秋这段南梆子足有十六句，是本戏的重点唱段之一。在这里他借鉴了小生〔南梆子〕和老生“反二黄”的一些腔调，吸收后巧妙地融合在一起。开唱之前的前奏与原来的传统南梆子相比，节奏和旋律上都有变化，恰到好处地衬托了当时谭记儿对白士中一见钟情，又惊又喜的心情，并和后面的唱腔联系紧密。

只 说 是 第一句唱腔的开头是南梆子的

常用格式。后面又 来 扰 乱, “又
来”两字稍做迟疑,“扰乱”两字加强力度,表达出对杨衙内的愤恨。后面顺着

旋律的发展,霎时间惊喜地发现竟是这“翩翩的少年”。翩翩的“翩翩的”三个高音,第一个“翩”处理成一个落音“3 6”,第二个“翩”字音更高

更亮了,表现出谭记儿对这少年的称赞和好感。接着的少 年。

“少年”二字稍加放开,仿佛唱出了谭记儿内心的喜悦与她对白士中的爱慕。后

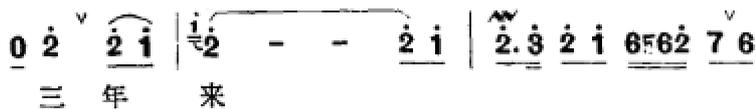
面观 此 人 “观此人”三个字唱的含蓄深沉,好像谭记儿的内心在细细地思考。“观”字拖腔后,有个符点再唱“此人”,表现出她既想仔细观看这个少年,又害羞的心里。

似 曾 相 见, “似曾相见”四个字细腻地轻轻送出,为下一句做好铺垫。

死 后 生 还。 “死后生还”中“生”字稍作一顿,然后后面的高腔势不可挡,达到高潮,充分表现出谭记儿当时喜悦

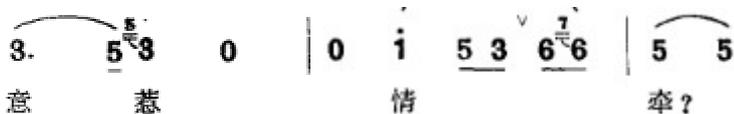
激动的心情。到 此 时 “到此时”这句又转为轻柔的低腔,这样一轻一重、一高一低的对比,充分刻画出谭记儿当时对白士中喜欢又羞于表达,而又怕错过好姻缘的复杂起伏的心里。

君 子 可 算 “这君子可算得才貌双全”,“君子”两字的旋律在高音区,“子”字耍了一个小腔,感觉情意绵绵,表现了谭记儿对眼前这位君子的暧昧之情。

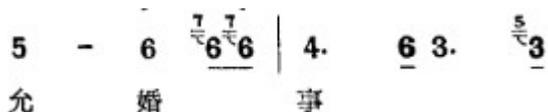


“三年来”的甩腔，

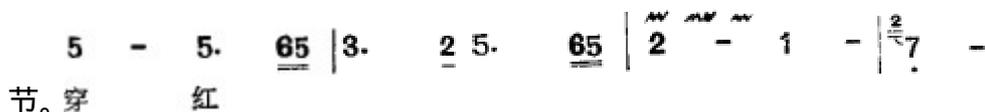
表现出谭记儿对这漫长三年曲折经历的感叹。



“意惹情牵”的拖腔表现了谭记儿此刻心有所动，却又拿不定主意，心神也慌乱起来。后面节奏和旋律开始变化，“我本当”三个字一出口便瞬间收住，经过后面的小过门后，

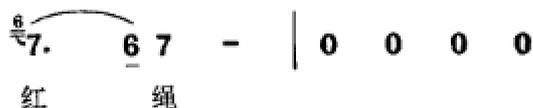


“允婚事”三个字将原来南梆子两小节的旋律扩展为四小节。“穿红举案”几个字，把南梆子通常三个小节发展为十四个小



“穿红”两字的音程变化大，从中音“5”起，下降到“2”，升回到“5”再次降到“2”，最后落到低音“7”上，旋律的这种上下起伏很好的表现了谭记儿矛盾的心情。

“案”字胡琴伴奏裹着唱腔紧拉慢唱，托腔迂回婉转。这都表现出谭记儿激动喜悦而又摇摆不定的内心。后面“羞答答”回到原速，旋律变得平稳，这是在描写谭记儿心情渐渐地平稳下来，想到自己不能这样当面直白的表白。



“红绳”后面的空拍，仿佛谭记儿静下心了仔细思考。“剪断”中的“剪”字逐渐渐强，这个高腔再次随着人物的感情一起紧张起来。后面的唱腔趋于平稳，描写了谭记儿平静下来想到不能错过良缘，想出用诗词表白心意的办法。

唱段四 “只见他一封书信握在手里”

1、情节背景：

谭记儿看到丈夫手里拿着一封信愁眉不展，想到一定是发生了有什么不妙的事情。此时谭记儿见丈夫白士中不愿将实情相告，于是便在门外徘徊，心里想着要想办法让丈夫说出事情的真相，好一起想办法解决问题。

2、图表程式：

谭记儿唱 西皮 1=D

序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
1	西皮二六	5	9	扩充腔	2+3+4	只见他一封书信握在手里
2	西皮二六	3	6	基本腔	闪 1+1+4	长吁短叹语声低
3	西皮二六	5	4	紧缩腔	闪 1+1+2	何人来把书信寄
4	西皮二六	5	5	紧缩腔	闪 1+1+3	害的儿夫犯焦急
5	西皮二六	5	4	紧缩腔	闪 1+1+2	莫不是平地风波起
6	西皮二六	1	7	扩充腔	闪 1+2+4	隐情不敢实告妻
7	西皮二六	5	4	紧缩强	闪 1+ (1)2	低下头，心生计
8	西皮二六	5	4	紧缩腔	闪+1+3	何必独自就暗猜疑
9	西皮二六	5	4	紧缩腔	闪 1+ (1) 2	出二堂深施礼
10	西皮二六	5	10	扩充腔	闪 1+3+ (1) 5	相公你为何不歇息

3、唱段分析：

西皮腔，源于梆子腔，是清代由秦腔传播到湖北的襄阳而形成的。音乐风格和节奏、字位、腔节等基本与梆子腔一致，只是伴奏用京胡，京胡用 6—3 定弦。以七字句为例，唱词可分为三个词组：即 2+2+3=7，在一句唱腔中组成三个腔节，西皮腔的“基本腔”结构是：1+2+3=6 小节。梆子和西皮中的“二六板”即上句六小节，下句六小节，有基本腔结构规模之意。根据唱词内容、情绪和表演，可运用各种变奏手法扩充各腔节，形成结构数量不等的“扩充腔”。也可通过紧缩各腔节形成“紧缩腔”。西皮腔发展了行当分腔。旦腔：包括青衣、花旦、小生等唱腔是征调式（下句落 5）。生腔：包括老生、老旦、净（花脸）等唱腔是宫调式（下句落 1）。

这段描写谭记儿内心的西皮二六唱段，前四句唱腔一板一眼，速度平缓。

3. 52^v 3 5 3 0 65 | 53^v 35 6. 15 | 543 35 6. 15 | 6 505

握 手 里，“握手里”其中的托腔迂回辗转，表达出谭记儿此时疑惑猜疑的心情。

2 0 3 505⁶ 5 | 4. 6 34 3. 5 | 6. 65 6 7 6 27 | 6⁷ 6 3⁵ 3 0

语 声 低。“语声”两字旋律中的空拍和“声”字的托腔，是描写谭记儿思考问题的过程。“儿夫”两字旋律低回，仿佛表达出谭记儿心疼丈夫焦急的心情。“焦急”两字的高音，唱出了谭记儿此时也同丈夫一样担心着急。“风波起”中的高音唱出了谭记儿的不安，“告妻”两字中的拖腔时断时连、若隐若现，突出了张派拖腔的风格，这表现了谭记儿感叹丈夫不应该不把实情相告。接下来“低下头，心生计”旋律

变的平稳，表现了谭记儿在遇到问题时的沉着机智的性格。

$\underline{3^{\#}46} \underline{6.764} | \underline{0 \ 3^{\#}46} \underline{6} \underline{03432} \underline{3} | 5$

暗 猜

疑？“暗猜疑”的“猜”字行腔中要断开，中

间偷气唱到与“疑”字的相接处，抖出一个擞音，就好像发出的笑叹，这是张君秋张派唱腔中常用的“抖音”的修饰手法。

唱段五“将渔船隐藏在望江亭外”

1、情节背景：

谭记儿扮作渔姐模样隐藏在望江亭附近。为救自己的丈夫，面对这仗势欺人、贪婪好色的杨衙内，她只好强掩着怒容。

2、图表程式：

谭记儿唱 西皮 1=D

序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
1	西皮导板	2	廿	廿	廿	将渔船隐藏在望江亭外
2	西皮快板	5	9	扩充腔	3+3+3==9	见狂徒不由我怒满胸怀
3	西皮快板	6	8	扩充腔	闪 2+3+3==8	仗权势他要将儿夫陷害
4	西皮快板	5	7	扩充腔	3+2+2==7	为救夫我亲到亭台
5	西皮快板	6	9	扩充腔	3+3+3=9	临行时将钢刀身边携带
6	西皮快板	5	6	基本腔	1+2+3==6	扮作渔夫去会钦差
7	西皮快板	6	8	扩充腔	闪 2+3+3=8	用笑脸把我的怒容掩盖
8	西皮快板	5	13	扩充腔	3+4+6=13	定叫那狗贼子自投网来

3、唱段分析：

$\underline{2} \underline{1} \underline{1} \underline{2} - \underline{2} \underline{2} \underline{7} \underline{6}$

这段先是一句导板后加西皮快板，整散结合。将 渔船

$3 \underline{3} \underline{1} \underline{6} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{3} \underline{3} \underline{2} \underline{2} \underline{5} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{2} \underline{1} \underline{1} \underline{1}$

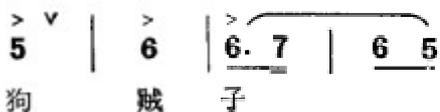
隐 藏 在

望 江 亭 外！

第一句的导板，

是主角谭记儿没有出场在后台演唱的，交代了谭记儿早已在江上隐藏好，这句的散板仿佛谭记儿已扮作渔姐模样划着船由远及近向望江亭方向过来。紧接着谭记儿扮渔姐上场，后面几句是刚劲有力非常上口的西皮快板。“见狂徒”这一句唱出了谭记儿对杨衙内的愤恨。“用笑脸把我的怒容掩盖，定叫那狗贼子自投网来。”

前一句说明了谭记儿强忍着对杨衙内的愤怒,后一句则表达了她战胜杨衙内的坚定决心。唱这段的时候要表现出谭记儿对杨衙内的憎恶与愤怒的内心活动。“扮作渔妇去会钦差”这句则要弱些唱,悄悄地好似怕被旁人听见。



“狗贼子”三个字都是重音,“狗”字后面一顿,这是谭记儿用辱骂来发泄自己心中对杨衙内的愤恨,“自投网来”的“自”字稍一顿,速度变慢,唱的时候要沉稳坚定、充满信心。这一唱段有一句是基本腔,其它多用扩充腔,速度较快,正是为表达谭记儿激动愤怒的心情。

唱段六“见贼子不由我怒容满面”

1、情节背景：

杨衙内本想到太守府拿问白士中,却因自己丢失了圣旨和上方宝剑而狼狈不堪,当场被白士中以假冒钦差、调戏民女的罪名收监问罪。谭记儿在大堂之上见到杨衙内,历数他的丑恶罪行。

2、图表程式：

谭记儿唱 西皮 1=D

序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
1	西皮二六	1	8	扩充腔	3+2+3	见贼子不由我怒容满面
2	西皮二六	3	8	扩充腔	闪 2+2+4	在大堂骂一声无耻的儿男
3	西皮二六	5	7	扩充腔	闪 2+2+3	纵然是你的父官高爵显
4	西皮二六	1	8	扩充腔	闪 2+2+4	今日里也难逃法令森严
5	西皮二六	6	7	扩充腔	闪 2+2+3	谁叫你乌鸦想把凤巢占
6	西皮二六	5	6	扩充腔	闪 1+1+(1) 3	谁叫你步步追逼计多端谁
7	西皮二六	6	8	扩充腔	闪 2+3+3	谁叫你抢夺人妻违律典
8	西皮二六	5	8	扩充腔	闪 3+2+3	谁叫你诳本害清官
9	西皮流水	5	10	扩充腔	3+4+3	这是你自作自受遭孽怨
10	西皮流水	5	5	紧缩腔	2+3	罪如深海恶如山
11	西皮流水	6	6	基本腔	闪 1+2+3	钦差今朝成囚犯
12	西皮流水	1	廿	廿	廿	铁窗之内你去把花贪

3、唱段分析：

这段西皮二六既刚劲又柔美,和前面的南梆子形成了鲜明的对比。这段唱腔是青衣西皮二六板的唱腔,其中吸收了小生的西皮〔二六〕不快不慢、刚健挺拔的唱法,在这里正适合表现对杨衙内的怒斥。其中的四个排比句唱的各有韵味,

谁能打退孙贼便将莺莺许婚给谁。这时多亏张珙请来好友白马将军帮忙打退了孙兵。张珙和崔莺莺本想能成眷属，谁知崔夫人却失信赖婚，让张珙与莺莺以兄妹相称。张珙通过婢女红娘传递诗简，跳墙夜会莺莺。莺莺虽对其爱慕却因红娘在场羞于表达，只得赖简斥责。张生因相思一病不起，红娘引莺莺来问候，两人订情。崔夫人知道后拷问红娘，红娘只好如实相告并责怪了老夫人的言而无信。崔夫人无奈，只好让张生先去应试，要求中了状元才许成婚。后因官府舞弊，张生落地而归，崔夫人不认亲并赶他出门。最后莺莺为了追求自由的爱情，不畏母亲的反对，毅然离家出走，与张生团圆。

2、场次结构：

场次	事件	人物	情节
第一场	渡河	张珙、琴童	张珙在赶考行路途中，路过黄河，抒发了心中的敬仰。
第二场	教弟	崔夫人、崔忠、红娘、崔莺莺、法本	莺莺和张生在寺院相遇，张生对莺莺一见倾心，留在西厢以图再次相见。
第三场	酬韵	崔莺莺、红娘、张珙	莺莺在园中许愿上香，张生在隔壁西厢对诗。
第四场	附斋	法本、崔夫人、崔莺莺	崔夫人在普救寺上斋，张生附带一分斋
第五场	寺警	法本、崔夫人、崔莺莺、张珙、红娘、孙飞虎、惠明	孙飞虎突袭寺院，要取莺莺做压寨夫人，情急之下，崔夫人声称把莺莺许给能击退孙贼之人，张生请好友白马将军帮忙击退了孙贼。
第六场	赖婚	张珙、崔莺莺、红娘、崔夫人	崔夫人命莺莺与张生兄妹相称，莺莺和张生一场欢喜一场空。红娘帮助张生，约其晚上墙外弹琴。
第七场	琴心	崔莺莺、红娘、张珙	崔莺莺和红娘晚上赏月，听见墙外张珙的琴声。
第八场	探病	张珙、红娘	张珙一病不起，红娘前去探望，张生托其捎去诗简。
第九场	闹简	红娘、崔莺莺、张珙、	红娘把诗笺传给莺莺，莺莺因害羞故意责怪红娘，并传去书信一封。红娘信以为真，没想到张生收到信后说是今晚到花园相会，张生跳墙夜会莺莺。
第十场	赖简	红娘、崔莺莺、张珙、	莺莺虽对其爱慕却因红娘在场羞于表达，只得赖简斥责。
第十一场	寄方	崔夫人、红娘、崔莺莺、张珙、	张生病重，崔夫人叫红娘去探望，莺莺又叫其捎去信笺，称其是好药方。张生

			看后，果然病好了。
第十二场	拷红	崔夫人、红娘、张珙、	崔夫人拷问红娘，说出真相，并责怪崔夫人失信于人。崔夫人无奈之下，只好答应张生考中状元便许婚事。
第十三场	哭宴	崔莺莺、崔夫人、红娘、张珙	秋风萧瑟，崔莺莺泪送张生赶考，叮嘱他早归还。
第十四场	逐婿	崔夫人、红娘、张珙、崔忠、	因官府舞弊，张生不幸落地而归，崔夫人不认亲并赶他出门。
第十五场	抗命	崔莺莺、红娘、法聪、崔夫人	莺莺执意要与张生一起，崔夫人坚决反对。
第十六场	并骑	张珙、崔莺莺、琴童、红娘	莺莺为了追求自由的爱情，不畏母亲的反对，毅然离家出走，与张生团圆

3、唱腔分析：

西厢记的唱腔和板式运用非常丰富，几乎京剧所有常用的声腔都用上了，西皮、反西皮，二黄、反二黄、四平调、南梆子，板式也是有散板、摇板、原板、快板、慢板、流水板、二六板、滚板等。

唱段一“凄凉萧寺春将晚”

1、情节背景：

崔莺莺和红娘到院子里焚香祝福，莺莺为离世的父亲祈祷，为在世的母亲祈福，心中也为至今仍单身的自己许愿，只是封建社会大家闺秀的她在红娘面前还是羞于出口。

2、图表程式：

崔莺莺唱 西皮腔 1=bE

序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
1	西皮原板	6	7	扩充腔	闪 1+1+5	凄凉萧寺春将晚
2	西皮原板	5	8	扩充腔	闪 2+1+5	罗带轻飘月影寒
3	西皮原板	6	10	扩充腔	闪 2+1+7	红儿扶我花径转
4	西皮原板	5	7	扩充腔	闪 2+1+4	宝香三瓣祝平安
5	西皮原板	6	2	紧缩腔	2	一炷香
6	西皮原板	1	5	紧缩腔	闪+1+(1)2	愿亡故的爹爹早升天界
7	西皮原板	1	3	紧缩腔	3	二炷香
8	西皮原板	5	3	紧缩腔	闪+1+2	愿老母康宁永无灾
9	西皮原板	2	5	紧缩腔	1+(1)3	三 三炷香
10	西皮原板	6	8	扩充腔	闪 1+4+3	三炷香愿姐夫和姐姐天生一对
11	西皮原板	6	8	扩充腔	4+4	人物又风流 性情又和蔼
12	西皮原板	5	11	扩充腔	2+2+2+2+3	他他他是个盖世的英才

3、唱段分析：

这段西皮原板唱的是西皮慢板的唱腔，这样一来原板的速度加上慢板的唱腔，明快简捷之中又蕴含着委婉温柔，正适合表现女主人公崔莺莺此时心里的悲凉、寂寞、害羞与矛盾的复杂心理感受。第一句

$$\begin{array}{c}
 \underline{\underline{2^{\frac{3}{2}}2^{\frac{3}{2}}i}} \quad | \quad \underline{\underline{i^{\frac{6}{6}}}} \quad \overset{\wedge}{7} \quad \overset{\wedge}{6} \quad 0 \quad | \quad \underline{\underline{i}} \quad \underline{\underline{3.}} \quad \underline{\underline{65}} \quad \underline{\underline{30}} \quad | \quad \underline{\underline{7.}} \quad \underline{\underline{0}} \quad \underline{\underline{7}} \quad \underline{\underline{7}} \\
 \text{凄 凉} \qquad \qquad \qquad \text{萧 寺} \qquad \qquad \qquad \text{春 将 晚,} \\
 \underline{\underline{7}} \quad \overset{\wedge}{7} \quad \underline{\underline{7}} \quad \underline{\underline{7}} \quad \underline{\underline{6.}} \quad \underline{\underline{7}} \quad \underline{\underline{2.}} \quad \underline{\underline{7}} \quad | \quad \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{5635}} \quad \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{65}} \quad \underline{\underline{3.5}} \quad | \\
 \\
 \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{07}} \quad \underline{\underline{2^{\frac{3}{2}}2^{\frac{3}{2}}}} \quad \underline{\underline{7}} \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{5}} \quad | \quad \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{6}}
 \end{array}$$

“凄凉”两个字“2 32 21 16 7 76”下行的旋律唱出了一种非常凄凉萧瑟的感觉。“春将晚”三个字的旋律开始一直在“7”这个音上，最后的长托腔经过三小节的迂回婉转结束在“6”上，唱出了多情的莺莺对春天快要结束深切的感叹。这样情景交融，触景伤情，更映衬出莺莺当时凄凉寂寞的心境。其后第二句中前两个小节的旋律与第一句的旋律非常的相似，继续使用下行腔，渲染凄凉的处境，后面

$$\underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{4}} \quad \underline{\underline{3434}} \quad \underline{\underline{3435}} \quad | \quad \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{5435}} \quad \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{565}} \quad | \quad \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{4}} \quad \overset{\wedge}{35} \quad \underline{\underline{653}} \quad \underline{\underline{i^{\frac{3}{2}}i}} \quad | \quad \underline{\underline{i^{\frac{6}{6}}}} \quad \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{5}}$$

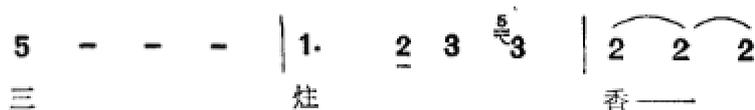
寒。“寒”字四个小节的托腔，旋律中有很多的“4”音，渲染了一种悲哀的气氛，唱出了此时莺莺悲伤哀怨的感情。后面一句“花径转”的“转”字托腔六个小节，旋律曲折迂回、从低到高再回到开始时的“6”，接着内容也跟着转变，开始了焚香祝

$$\underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{7}} \quad \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{05}} \quad | \quad \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{6}}$$

福的内容。后面一炷香，“一炷香”旋律在中低音，行腔简捷，

$$\underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{i^{\frac{6}{6}}}} \quad \underline{\underline{i^{\frac{6}{6}}}} \quad 0 \quad | \quad \underline{\underline{3.}} \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{2^{\frac{3}{2}}2^{\frac{3}{2}}}} \quad | \quad \underline{\underline{i^{\frac{3}{2}}}} \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{i}} \quad \underline{\underline{i}}$$

二炷香，“二炷香”旋律升到了高音“3”，还用了托腔，映衬着感情的发展，让人感觉后面应该步入高潮，是更高的旋律。而后面“三”字却轻轻地吐出，欲说欲止，给人悬念，让人们猜想这第三炷香到底是要说什么。其后的



字在中低音区走低腔让人出乎意料。这儿要控制好气息，轻起轻收，恰到好处地表现出莺莺心里的话不好意思直接说出，表达出她此时害羞的心情。此处的唱腔设计非常巧妙，与剧情和人物感情结合贴切。

唱段二“第一来，母亲免受惊”

1、情节背景：

孙飞虎兵围普救寺，崔家全家面对着突然地袭击顿时慌了神，不知怎么办才好。情急之下，崔莺莺毅然决定准备牺牲自己，保护全家上下和僧人。

2、图表程式

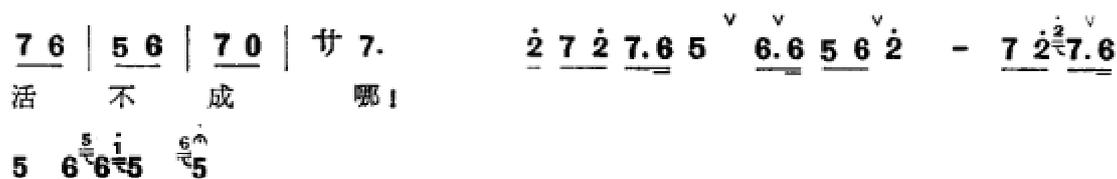
崔莺莺唱 西皮腔 1=bE

序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
1	西皮滚板	1	廿	廿	廿	第一来，母亲免受惊
2	西皮滚板	5	廿	廿	廿	第二来，保护了蒲州旧禅林
3	西皮滚板	5	廿	廿	廿	第三来，三百僧人得安稳
4	西皮流水	3	13	扩充腔	3+5+5	第四来，老爹爹旅亲安然返博林
5	西皮流水	6	11	扩充腔	3+4+4	第五来，次郎弟弟年纪小
6	西皮流水	5	6	基本腔	1+2+3	也留下崔家的后代根
7	西皮流水	6	7	扩充腔	2+2+3	倘若莺莺惜性命
8	西皮流水	3	17	扩充腔	10+4+3	眼见的伽蓝火内焚
9	西皮流水	6	8	扩充腔	4+4	诸僧血垢痕
10	西皮流水	1	6	基本腔	2+4	先灵化细尘
11	西皮流水	5	12	扩充腔	5+7	可怜爱弟亲 痛哉慈母恩
12	西皮流水	5	廿	廿	廿	我一家老小就活不成哪

3、唱段分析：

这一唱段前三句是用西皮滚板演唱的，表现出了事态的严重性紧迫性和莺莺焦急的心情。〔滚板〕是散板的另一种格式，多用于激动悲伤的时候。特点是一个字追一个字唱，很像是在数落着哭述的样子，也叫“哭板”。滚板越唱越快，“第四来”后面就发展成了流水板。下面的“眼见得”中的“见”字弱唱，好像莺莺在想像可怕的后果，后面“伽蓝”、“诸僧徒”、“先灵”这些高音重音，力度强旋律高，和前面形成对比，这一句反映了莺莺感觉后果的严重性。“可怜爱弟

亲，痛哉慈母恩”旋律转低，表达了对母亲和弟弟的怜爱之情。



“活不成哪”这里渐慢，“哪”字的托腔由弱渐强，旋律中多个“7 2”唱出了莺莺对命运的感叹和担忧。这一段唱腔节奏紧凑、唱腔坚定有力，突出了形式的紧迫性和莺莺坚定保护家人的信念。莺莺用坚定的语气，表现出了莺莺宁愿牺牲自己而求保护家人的孝敬善良和舍己为人的品质。

唱段三“听红娘一声请梦儿警觉”

1、情节背景：

崔夫人请来张生，又命红娘去请莺莺来见张生。莺莺以为老夫人要遵守承诺，成就莺莺和张生的百年好合，所以此时莺莺心中甚是喜悦，期待着即将到来的美好姻缘。

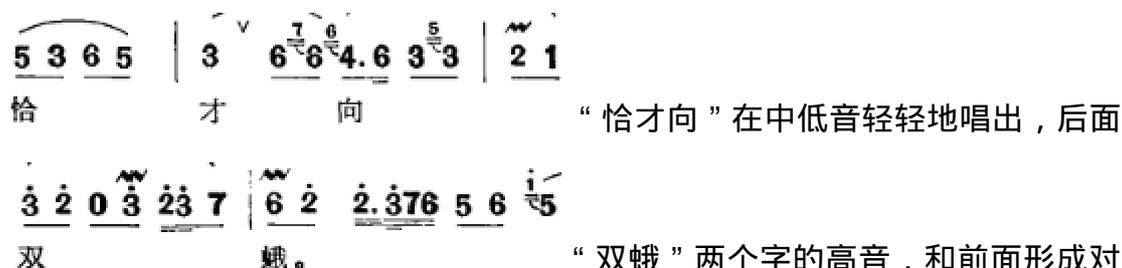
2、图表程式：

崔莺莺唱 南梆子 1=bE

序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
1	南梆子	5	6	基本腔	2+1+3	听红娘一声请梦儿警觉
2	南梆子	5	7	扩充腔	2+1+4	恰才向碧纱窗下画了双蛾
3	南梆子	5	8	扩充腔	3+(1) 1+3	你道我俊脸儿吹弹得破
4	南梆子	5	6	基本腔	1+2+3	知道他读书人福命如何

3、唱段分析：

“听红娘一声请梦儿警觉”这句的唱腔是从京剧《算粮》中净角魏虎的一段欢快的“南梆子”的旋律改编而来的，这段唱腔节奏欢快、旋律明朗，形象表达出莺莺此时对即将和张生在一起结为美好姻缘的愉快心情。



形成了强烈的对比。

唱段四“月底西厢变南柯”

1、情节背景：

莺莺怀着喜悦的心情随红娘来见张生，本以为母亲会给自己做主，将和张生喜结良缘，谁想到母亲的一声“哥哥”，让张生和莺莺空欢喜一场，张生听后大为悲伤，软瘫瘫的做到了椅子上，莺莺看出了张生表面强装笑脸而内心却痛楚万分。

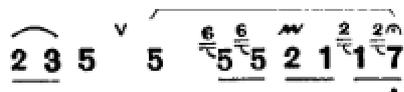
2、图表程式：

崔莺莺唱 西皮腔 1=bD

序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
1	西皮散板	6	廿	廿	廿	只见他软瘫瘫颓然就座
2	西皮散板	1	廿	廿	廿	只见他闷恹恹懒把身挪
3	西皮散板	3	廿	廿	廿	恰好似水淹了蓝桥一座
4	西皮散板	5	廿	廿	廿	恰好似弹打开鱼儿比目
5	西皮散板	6	廿	廿	廿	休看他筵前笑呵呵
6	反西皮二六	5	5	紧缩腔	1+1+3	他泪珠行行肚里搁
7	反西皮二六	6	3	紧缩腔	1+1+1	不是他一封书信把贼破
8	反西皮二六	5	5	紧缩腔	闪 1+1+3	我一家性命怎得活
9	反西皮二六	7	7	扩充腔	闪 3+(1) 2+1	“倒赔妆”你也曾说过
10	反西皮二六	5	4	紧缩腔	1+1+2	他不想姻缘想什么
11	反西皮二六	6	2	紧缩腔	1+1	当时仰望如饥渴
12	反西皮二六	5	7	扩充腔	2+2+3	今日把同心结儿狠狠地割
13	反西皮二六	1	4	紧缩腔	1+3	如今烦恼犹自可
14	反西皮二六	5	5	紧缩强	2+1+2	这酒后相思可奈何
15	反西皮二六	7	5	紧缩强	1+1+3	若不是母亲旁边坐
16	反西皮二六	5	6	基本腔	1+1+4	我待把知心话儿对你说
17	西皮摇板	1	廿	廿	廿	兄妹虚名误了我
18	西皮摇板	1	廿	廿	廿	月底西厢变南柯

3、唱段分析：

这段唱腔是反西皮散板转反西皮二六再转反西皮摇板。这段唱腔节奏变得缓慢，整个旋律色彩压抑，和前面的南梆子形成了鲜明对比。其唱腔难度非常大，音域相当宽，最低音达到低音“7”，最高音达到了高音“5”，足足有十三度之宽。

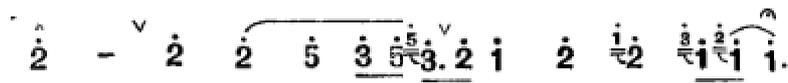


这都表现出莺莺面对突变，心中落差特别大。软 瘫 瘫 “软

瘫瘫”的“瘫”字托腔“5 2 1 1 7”旋律下行至低音“7”，唱出了莺莺的悲伤失望，一落千丈的心情。“7”这个音渲染了一种凄惨的意境。

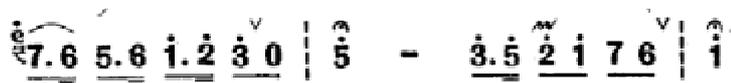


恰 好 似 “恰好似”三个字两次高八度行腔，表达了莺莺心情激动，难以接收母亲赖婚的现实。



恰 好 似 第二个“恰”后面

运用偷气，随后“好似”两字的托腔唱到最高音“5”，好像是尖声的嘶喊，表现出莺莺心中的痛苦难忍。后面的旋律下行，表现出莺莺失落哀怨的心情。接着后面转西皮二六，这里的西皮二六多紧缩强，“泪珠”“肚里搁”表现出莺莺看透了张生心中的失落与痛苦，唱出了对张生的怜爱。“怎得活”这句表达出莺莺对张生心存不尽的感激之情。后面“倒赔妆”的高音，唱出了对母亲出尔反尔的羞耻和讽刺。“狠狠”两个字的拖腔拖腔，表达出莺莺对母亲不守承诺和狠心赖婚的不满。后面转西皮摇板，“兄妹”两个字在高音上的拖腔，表达了莺莺谈到“兄妹”二字的颇为心痛和无法接受。最后的



变 南 柯，其中“南”字又唱出

了高音“5”再次抒发了莺莺当时心中无尽的痛楚。

唱段五“先只说迎张郎娘把诺言来践”

1、情节背景：

催夫人赖婚以后，莺莺怀着沉重的心情与红娘来到院中赏明月，忽然听到了墙外张生的琴声，听出了音乐中的“一腔哀怨”，后又听到张生错怪自己，更是委屈难过，感慨万千。

2、图表程式：

崔莺莺唱 四平调 1=C

序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
1	四平调	2	9	扩充腔	3+(1)2+3	先只说迎张郎娘把诺言来践
2	四平调	1	7	扩充腔	闪 1+3+3	又谁知兄妹二字断送了良缘
3	四平调	2	8	扩充腔	2+(1)2+3	空对着月儿圆清光一片
4	四平调	5	8	扩充腔	闪 1+3+4	好叫人闲愁万种离恨千端
5	四平调	6	10	扩充腔	闪 3+(1)3+3	抬泪眼仰天看月阑
6	四平调	7	4	紧缩腔	1+3	天上人间总一般
7	四平调	6	12	扩充腔	4+(2)1+5	那嫦娥孤单寂寞谁怜念
8	四平调	1	7	扩充腔	3+1+3	罗幙重重围住了广寒
9	四平调	2	8	扩充腔	2+(1)2+3	莫不是步摇动钗头凤凰
10	四平调	1	6	扩充腔	闪+3+3	莫不是裙拖得环佩玲琅
11	四平调	2	12	扩充腔	4+(2)2+4	这声音似在东墙来自西厢
12	四平调	1	5	基本腔	闪 1+1+3	分明是动人一曲凤求凰
13	四平调	2	8	扩充腔	2+(1)3+2	这萧寺何时来巨匠
14	四平调	2	8	扩充腔	1+3+4	把一腔哀怨入宫商
15	四平调	2	5	基本腔	2+1+2	哪里是莺莺肯说谎
16	四平调	1	7	扩充腔	3+1+3	怨只怨我那少诚无信的白发娘
17	四平调	6	2	紧缩腔	1+1	将我锁在红楼上
18	四平调	1	6	扩充腔	1+2+3	外隔着高高白粉墙
19	四平调	5	8	扩充腔	2+(1)2+1+3	张生啊即便是十二巫峰高万丈
20	四平调	1	8	扩充腔	闪 1+3+4	也有个云雨梦高唐

3、唱段分析：

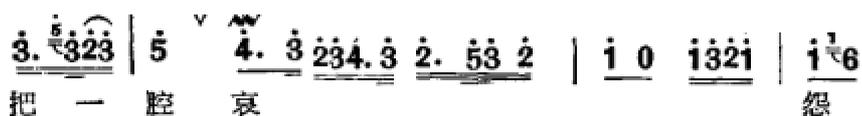
这一段四平调开始的几句字少腔多、节奏舒展，感觉幽怨凄凉，仿佛秋风吹

来的无尽的悲凉。 良 缘。 “良缘”二字旋律的转音，唱出了崔莺

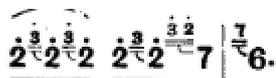
莺对自己无法成就美好良缘无限的惋惜。抬 泪 眼

仰 天 看 月 “抬泪眼仰天看月阑”

一句中“抬泪眼”三个字用了二黄原板的低行腔，“仰天”两个字从“6”到“低音5”，用了七度的大跳，仿佛莺莺从低头到仰头看天抬头的动作。“那嫦娥孤单寂寞谁怜念”中的“那嫦娥”三个字扩展到六板，而后面“孤单寂寞”只用一板，做了较紧的压缩。这此时一句中时紧时宽的变化，是四平调的特点，也表现出莺莺此时波动的心里。“谁怜念”三个字旋律低回婉转，“念”字的托腔音如蜻蜓点水，断气不断，气断意不断。“把一腔哀怨入宫商”这句



了四度来唱，“哀”字使用了“4”这个音，下行的旋律好像在哭泣，表达了莺莺此时内心无比的悲伤。“哪里是莺莺肯说谎”一句字多腔少，节奏感强。



“张生哪”三个字，落音是比前面高音“2”低四度的“6”，轻轻的唱出，轻声的呼唤带着叹息，这是当莺莺听到张生在怨她时，她又伤心又委屈。“十二巫峰高万丈”一句旋律逐渐走高上行到高音“5”唱出此唱段的高潮。最后“也有个云雨”是改编了吹腔的行腔。

唱段六“远望那十里亭痛断人肠”

1、剧情：

崔莺莺送张生去远方赶考的路上，看到秋天萧瑟荒凉的景色，想起即将与爱人分离，情景交融，莺莺十分伤感。

2、图表程式：

崔莺莺唱 反二黄腔 1=G

序号	板式	落音	板数	句式	结构	唱词
1	反二黄散板	2	廿	廿	廿	碧云天
2	反二黄散板	3	廿	廿	廿	黄花地
3	反二黄散板	5	廿	廿	廿	西风紧
4	反二黄垛板	1	3	紧缩腔	2+1	北雁飞南翎
5	反二黄垛板	4	7	扩充腔	2+2+3	问晓来谁染得霜林绛
6	反二黄垛板	6	9	扩充腔	1+1+7	总是离人泪千行
7	反二黄垛板	2	2	紧缩腔	2	成就迟
8	反二黄垛板	1	4	紧缩腔	4	分别早
9	反二黄垛板	5	3	紧缩腔	1+2	叫人惆怅
10	反二黄垛板	2	8	扩充腔	1+3+4	系不住骏马儿空有这柳丝长
11	反二黄垛板	2	18	扩充腔	6+(1)3+8	七香车快与我把马儿赶上
12	反二黄垛板	1	9	扩充腔	3+3+3	那疏林也与我挂住了斜阳
13	反二黄垛板	5	廿	廿	1+1+廿	好让我与张郎把知心话讲
14	反二黄垛板	2	廿	廿	廿	远望那十里亭痛断人肠

3、唱腔分析：

反二黄基本是把正二黄的曲调，升高五度或降低四度来唱的腔调，胡琴定弦“1 5”。反二黄的调门降低了，唱腔活动的音区就加宽了。反二黄唱腔起伏大、

曲调性更强，表现力强，长用来表现慷慨、悲凉、苍劲、凄楚的情绪。

这段唱段的前六句是昆曲的曲格，而把它放到京剧的反二黄里，散起再上板，有种导板转回龙的味道。“碧云天，黄花地，西风紧”这句的反二黄散板，旋律低，声音轻，对萧瑟景色的描写营造了一种悲凉的气氛。其中

5 5 - $\overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \overset{3}{\underset{\cdot}{5}} \overset{3}{\underset{\cdot}{2}}$.

西 风

紧：“风”字“65 65 65”的旋律生动形象地描绘出

$\overset{2}{\underset{\cdot}{2}} \overset{3}{\underset{\cdot}{2}} \overset{1}{\underset{\cdot}{2}} \overset{2}{\underset{\cdot}{2}} \mid \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \overset{3}{\underset{\cdot}{2}}$

此时秋风瑟瑟的声音。接着转反二黄垛板，北 雁 飞 “北雁飞”的

“飞”字旋律的下行，仿佛莺莺从雁飞想到了人散，唱出了无限的感叹。后面“离人”的高音唱出了莺莺心中的痛楚，“泪千行”的“行”字的托腔，抒发了莺莺无限的哀愁与感伤。后面转反二黄原板，莺莺细想他们“成就迟，分别早”，这一句旋律较平稳，突出了后面“惆怅”两个字的高音，表达了莺莺此时无比惆怅的心情。

$\overset{6}{\underset{\cdot}{6}} \overset{7}{\underset{\cdot}{7}} \overset{7}{\underset{\cdot}{7}} - \mid \overset{6}{\underset{\cdot}{6}} \overset{7}{\underset{\cdot}{7}} \overset{6}{\underset{\cdot}{6}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \mid \overset{4}{\underset{\cdot}{4}} \overset{3}{\underset{\cdot}{3}} \overset{2}{\underset{\cdot}{2}} \overset{1}{\underset{\cdot}{1}} \overset{7}{\underset{\cdot}{7}} \mid \overset{6}{\underset{\cdot}{6}} \overset{7}{\underset{\cdot}{7}} \overset{6}{\underset{\cdot}{6}} \overset{4}{\underset{\cdot}{4}} \overset{3}{\underset{\cdot}{3}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \overset{6}{\underset{\cdot}{6}} \overset{1}{\underset{\cdot}{1}} \mid \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \overset{6}{\underset{\cdot}{6}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}}$

七 星 车

“七香

车”一句中的“7”音和“车”五个小节的托腔，表现出莺莺想急切想见到张生的心情。“把知心话讲”的“讲”字托腔的后半部分翻高腔演唱，唱出了莺莺此时悲伤至极激动的心情。到了高音区，张君秋仍然唱得饱满、充沛，字音仍然润饰得很美。这一段多运用下行的旋律，描绘出了一副莺莺为张生送行时一路萧瑟的景象和离别的人悲伤留念的心情。

第三章 张派艺术风格

第一节 继承传统 博采众长

张君秋一生受过很多京剧名家的指导，从师爷王瑶卿到四大名旦中的梅兰芳、尚小云、程砚秋都给他说过戏、讲过课。荀慧生先生虽然没有直接教过张君秋荀派剧目，但其二人交往密切，荀派唱腔对他后来的创腔影响很大。

一、王瑶卿对张君秋的影响

王瑶卿对张君秋用心良苦、对他的影响很大。第一，王瑶卿为张君秋说了许多戏，王瑶卿说戏是从头到尾，每个角色的唱念做表都给张君秋分析，让张君秋对剧情有一个鲜活的呈现，这样才能更好的把真情实感融汇到唱腔里，唱出的不单单是唱腔，更重要的是表达出人物的情感。王瑶卿看中张君秋的声音天赋，对其唱功更是要求精雕细琢，强调京白的口语化，重视吐字和语调，这对日后形成的张君秋的唱腔风格有着很大的影响。王瑶卿还教给他与不同老生流派合作演出的戏路，如余派、谭派、马派、等各种路子，使后来的张君秋和谁合作起来都驾轻就熟、配合的很好。他还要求张君秋学习不同戏路的刀马旦和武旦的武戏，如《霓虹关》、《十三妹》、《樊江关》等，这使得张君秋开阔了视野，为他打下了牢固的基础，积累了众多传统戏。王瑶卿教诲张君秋“要成好角儿，不要当好角儿”。“成角”，就是经过自己的坚持不懈地努力学习，脚踏实地、有真本事成为好演员；而“当好角”是被捧上去的角儿，可能并没有真正的实力。第二，王瑶卿对讲他“千万不能死学一派，你要注意发挥自己的长处，不能光学人家。你即使学别人学得再象，人家是真的，你的还是假的。”张君秋谨记教诲，在学习前人的长处的同时，不忘发挥自己的所长，勇于创新，演出唱出自己的风格特点。当王瑶卿得知张君秋也尝试着改腔时，告诫他“不是改了就好，而是要往好了改。”张君秋心里深记这句话，创腔改腔的时候都是为更好的体现人物的思想感情，使音乐更富有感染力，这些对后来张君秋的唱腔创新有着深远的影响。第三，王瑶卿重视学生快板的训练，经常用快板吊嗓。因为青衣的唱腔旋律曲折，转腔较多，所以和其他行腔简单的角色对唱时，容易跟不上节奏，所以王瑶卿在平时的训练中就加快速度、加大难度，这使得张君秋在后来与后来老生老旦的快板对唱中，总是能跟上节拍，合作的很好。快板的深厚功底，也使得张君秋吐字清晰，气息

控制好，唱起来轻松自如。

二、梅兰芳对张君秋的影响

张君秋在上海演出期间，梅兰芳观看了张君秋演戏。不久举行了简单的拜师仪式，张君秋拜梅兰芳为师。张君秋演出之余常到梅兰芳家里请教问题，梅兰芳给他传授了《宇宙锋》、《霸王别姬》、《奇双会》、《生死恨》等戏，并亲自为其示范了《霸王别姬》中的虞姬舞剑的表演。梅兰芳对张君秋的教学点到为止，只把基本的东西交给他，让张君秋自己琢磨，加以发展、加以变化。在张君秋的表演中，鲜明的继承了梅派的富贵华丽、舒展大方等风格，在其唱腔中有梅派甜美自然的特点。很多专家认为张君秋的艺术风格总体上宗梅。

三、尚小云对张君秋的影响

在张君秋十六岁的时候，尚小云看了他演戏很是喜欢，并主动提出要给张君秋说戏。于是张君秋去尚小云家学戏。张君秋在尚小云那里学了《春秋配》、《祭塔》，后来又学了《汉明妃》《乾坤富寿镜》《御碑亭》等戏。张君秋十分钦佩尚小云的为人，在其说戏过程中，受到不少启发，感受到了尚派艺术的艺术魅力，明白了天赋再好也需要刻苦勤奋、执着追求，也明白了演戏是给观众看的，一定要满足观众的需要和期待。尚小云的艺术风格在他的表演中也有所吸收，他的唱腔中有尚派的刚劲，他所演唱的快板，具有尚派的那种流利顺畅、明快清晰、节奏灵活的特征。

四、程砚秋对张君秋的影响

张君秋在王瑶卿家结识了常在王家谈戏的程砚秋。程砚秋是王瑶卿家的常客，张君秋在那里结陪王瑶卿、程砚秋切磋新腔，是程派《锁麟囊》的第一个观众，和程砚秋一起经历过创新腔的过程，从中对张君秋以后创新腔有了很大的影响。程砚秋曾说“守成法而不拘于成法”⁸张君秋谨记在心。程砚秋对张君秋说过：“我把我的唱腔、唱法、劲头教给你，你要发挥自己的嗓音特点去演唱，我的唱法是根据我自己的条件去演唱的，我还希望能有你那样的嗓音条件呢。”⁹程砚秋还教诲他要“多听、多记”，多吸收、积累各种不同音乐的精彩曲调，好在需要时派上用场。程砚秋向张君秋传授了《红拂传》《牧羊券》《贺后骂殿》《六

⁸ 张君秋《张君秋戏曲散论》中《程砚秋先生像我传艺》第158页

⁹ 张君秋《张君秋戏曲散论》中《我的艺术道路》第26页

月雪》等戏。在二黄的绵长的唱段中，张君秋常常运用程派唱腔的方法，用程派的换气方法和钢韧的唱腔来体现人物感情。张君秋的唱腔中继承了程派唱腔的婉转迂回、细腻深刻的特点。张君秋的《楚江恨》里，就有明显的“程派”唱腔的风格。也有人说，“张君秋是用自己的好嗓子演唱了程派风格的唱腔”。

五、荀慧生及其他名家对张君秋的影响

荀慧生和张君秋的关系很好，曾给张君秋加工了《十三妹》等剧目，还把自己演出的《秦香莲》剧本赠送给他。建国后张君秋主演的张派名剧《秦香莲》就是根据荀本加以改编的。张君秋在声腔艺术上颇受荀的熏陶，在唱腔中借鉴了不少荀派的唱法，比如张派的尾腔里，《望江亭》中“杨衙内”

i $\overset{2}{\underset{4}{7}}$ ——— | 7 $\overset{1}{\underset{6}{6}}$ $\overset{5}{\underset{3}{3}}$
 杨 衙 内 “6 7 6 3 5 3”

这个小摆腔，就是从荀派里借鉴来的。

另外，“张君秋还向阎岚秋、朱桂芳学习刀马旦戏，向张彩林、冯子和学习花旦戏，向朱传茗、郑传鉴学昆曲戏等”。张君秋还经常欣赏各种形式的音乐，像大鼓、评弹、越剧以及京剧的花脸铜锤唱腔。他喜欢结交朋友，从而相互学习、借鉴，从中汲取创作元素。

张君秋曾写到：“只有把传统的唱法学对了，唱好了，基础才能扎实，这样才能够谈到创作，否则，只能学得创腔的皮毛，进行卖弄，结果是华而不实。”“学习流派艺术，一味死学，是假真不了；而侥幸取巧，欲走捷径，到头来会发现是死路一条。忽略任何一面都是要吃苦头的。”¹⁰张君秋能够得到那么多名家的指导，他自然从中受益匪浅。而他的京剧艺术并不是王、梅、尚、程等的集锦式的简单拼凑，他把众家之所长融合在一起，变成自己的东西，做了新时代的升华，创立了具有独特风格的张派京剧艺术。

第二节 张君秋的唱腔特点

一、有一条天生的好嗓子

张君秋天生有一副甜美、圆润、宽厚、清脆嘹亮、高低不挡、经久耐用的好

¹⁰ 张君秋《张君秋戏剧散论》中《我得艺术道路》第29页

嗓音。第一，他的嗓音音色好。他的嗓音兼备“娇、媚、脆、水”，低音区饱满清晰，中音区甜美柔和，高音区清脆明亮。他的演唱吐字清楚、收放自如、韵味深长。第二，他的嗓子音域非常宽广，从小字组的 a 到小字组的 c3，能唱两个半八度，足足有十七度。在很多戏里，唱腔旋律高低起伏跌宕，他总是能处理的很好、高低不挡。第三，他的嗓子经久耐用、运用自如。演出多的时候他一天唱两场京剧，连续几十天，他也能很好的完成演出。无论难度多么大、多么吃功夫的戏，从未见他声嘶力竭，他都可以应付得来。演唱中总是能应用自如、留有余地，始终让观众在美好的旋律中享受着京剧带来的感动。当然这也他刻苦的训练和下面要讲的他科学的演唱方法是相辅相成的。

二、演唱技巧

1、科学的发音

张君秋的发音，在继承传统京剧的基础上，进行了适当的创新。他的唱法，不光是京剧演唱界的同行们和戏迷们有口皆碑，就连声乐界甚至是研究西洋声乐演唱的专家们也对此大加赞赏。认为他的发声方法科学，气息运用畅通，声音自然优美、不做作。张君秋科学的发音，确实是和声乐演唱有很多共同之处，这也使得有更多领域的人接收了并喜爱上张派京剧艺术的演唱。然而，他更多的是得到了喜欢传统京剧的戏迷们的追捧。这说明张君秋能把这“科学方法”与传统京剧唱法相结合，而且结合的很好，这使得京剧演唱艺术有了进一步的发展。下面本文分别从口型、喉头、用气、吐字、共鸣、假声等方面进行总结张派科学发音的特点：

口型：嘴要笼小，基本上呈圆形。开口音是圆形带到长圆形，闭口音是圆形带到扁圆形。口腔里面要有大空间，这样气息才能畅通，共鸣才能顺畅。软腭向上提，下颚和下巴保持放松状态。这样唱声音自然饱满，共鸣。嘴张的过大或者下巴过度紧张，声音就会刺耳、干瘪，还容易把嗓子练出毛病，而且旦角表演的时候脸部一般没有遮挡，所以旦角有正确的嘴型是至关重要的。

喉头：喉头要求保持稳定的状态，要往下放，不要上提。

用气：用胸腹联合呼吸，吸气时打开胸腔和横膈膜，呼气时气息慢慢向下走。唱高音时，气息下沉、不要冲击声带。他腔调“不能用嗓喊，要用气托着出来”。用气的方法是匀、深、稳。平稳时气息是歌唱的前提，学习张派唱腔，一定要重

视气息的控制。

吐字：用吐字把声音带出来，要求字清韵准。追求咬字清晰，但不“咬牙切齿”，字头一出，便松开牙关。张君秋吐字轻巧，自然清新。

共鸣：张君秋的声音浑厚有立体感，这一点是得利于他的共鸣腔。他的共鸣部位多变，他把“头腔、鼻腔、咽腔、胸腔、腹腔”五大共鸣区充分调动起来，用不同位置的共鸣来演唱不同的音色。

假声：京剧中旦角在演唱高音时，常运用假声，也常叫做小嗓。假声唱不好，有时会让人觉得声音尖细、造作不自然、感情也不真切。张君秋在唱假声的时候，软腭提起，喉头下降，下巴放松，控制好气息，使用头腔共鸣唱出。张君秋的假声，真假结合，让人感觉自然嘹亮。他假声过渡地非常平稳顺畅、不露痕迹。

放松：这里的放松，包括下巴的放松、面部表情的放松和身体的放松。在放松的状态下，才能把最好的声音展现给观众们。

2、“点唱法”的运用

张君秋以装饰唱腔、运用气口的丰富技巧和伴奏相结合，创造了张派的“点唱法”。他的“点唱法”在行腔过程中虚实结合，不唱实、不唱满，像是“藕断丝连”，又若“蜻蜓点水”。这里要注意气息的控制要求轻轻地吸气，轻轻的呼气。运用“偷气”的换气方法，他说“唱长腔要换气，不能一口气唱下来，在休止符的地方可以换气，在附点的地方可以偷气，一定要学会偷气，这叫做气口。”¹¹在胡琴的“包、托、垫、衬”的作用下，把腔唱得缠绵，回味无穷。这要求“音断意不断”，音断了气息不能断，所以就给人似断非断、似连非连的感觉。如《刘兰芝》这部戏里的一段二黄慢板“只叫人”的“人”字就是用这种唱法，轻放轻收，加上伴奏音乐的衬托，如泣如诉。《诗文会》中车静芳的西皮原板一段中有一句“怎奈我惊弓鸟心胆俱寒”，“心胆俱寒”的旋律之后，运用了迂回婉转的低音拖腔，并运用了“偷气”的方法，从人物感情需要出发，处理得恰到好处。这段唱腔表现了车静芳在上次婚姻问题上受骗之后，当别人再谈及此事时仍心里仍然放不下。又如在《楚宫恨》一段二黄慢板中“伍太师打谗臣把礼义来论”这一句后面的长拖腔，还有《春秋配》中秋莲的一段二黄慢板中“泪如雨下”和“难

¹¹ 张学浩《张君秋艺术大师纪念集》中莫宣的《一丝不苟 循循善诱》第141页

以挣扎”的托腔等也是使用了“点唱法”。这里要拿气息控制着声音往里收，而不是在挤着嗓子唱。这种唱法让观众感觉缠绵优美、如泣如诉，让人着迷。

3、“擞”音的运用

“擞音”是一种轻微抖动声带发出来的声音。常用在京剧老生行当中的“擞”音，也被张君秋巧妙地吸收到自己的唱腔中，用“擞音”来装饰他的唱腔。不论表现情绪激动的或是表现哀怨伤感的，都很形象动人。如《女起解》中西皮“老伯不走你为何情”的“情”字“1——21 21 65”其来自小生的唱法；《春秋配》中二黄“风吹雨打”的“风”字“2726765”。又如《西厢记》那段反二黄唱腔“总是离人泪千行”中的“行”字的拖腔，还有后面“成就迟分别早”中的“早”字的拖腔中都用了“擞音”，这更生动得表现出崔莺莺当时对离别的伤感和痛楚；《望江亭》中“芳心寂寞”的“心”和“有谁怜”也连续使用了“擞音”，充分表现出谭记儿当时寂寞惆怅的感情。《望江亭》中“暗猜疑”的“猜”字行腔中要断开，中间偷气唱到与“疑”字的相接处，抖出一个擞音，就好像是谭记儿发出的笑叹。这都体现出张派嗓音的灵活性和其唱腔的华丽与丰富，成为张派唱腔中的代表性的独特技巧。

4、咬字归韵

唱京剧尤其都讲究“字正腔圆”，把“字正”放在前头，也是因为只有先做到“字正”才能再说“腔圆”，这也充分说明了吐字咬字的重要性。京剧咬字吐字时要求“咬字要归韵，发音要归位”。每个字吐出的时候都要有其出处与归韵，要把字头、字腹、字尾过程都吐出来。张君秋吐字的特点是一个字“快”。就是他吐字头、字腹、字尾时都完成地非常快。他的“灰堆”辙和“人臣”辙的唱法很特别。“灰堆”辙，如“没”、“肥”等用“f、m”为声母的字，不是普通的双唇一碰就同时张开，而是在张口唱时上下双唇先轻抵一下，然后从唇中间的地方用力张开。而他嘴中的“人辰”辙特点是膛音较突出。

5、“以声带情”

张君秋不光嗓子天赋好、发音方法科学、唱腔优美，他更重视用优美的唱腔发自内心地演唱出人物的内心感情。张君秋充分认识到的一切声腔的技巧都是为表现剧中人物的感情服务的。他在指导其弟子吴吟秋¹²时曾说：“演戏要演人

¹² 吴吟秋：1931年生于苏州。著名京剧表演艺术家，是张派艺术的优秀继承人。

物……人物的性格可以引起声腔的变异，唱念中要体现一种伤心的感觉，要用真情诉说，用口去唱。”“要把人物演活，光凭嗓子喊、傻卖力气那不叫艺术，那是苦力……”¹³相同的声腔经他一唱也能表现不同的人物情绪。如同是西皮慢板，《龙凤呈祥》里“洞房”一场中表现孙尚香嫁给刘皇叔欣喜害羞的感情的“昔日梁鸿配孟光”的“昔日”两字，一上来音色甜美、敞亮，带着喜气，烘托了主人公愉悦的心情；而《赵氏孤儿》里的庄姬蒙冤在宫中凄苦的生活中演唱的，“宫廷寂静”一句同前面的皮西慢板过门一样、板式一样，“宫廷”二字一出来情绪却完全不一样了，表现出了一种寂寞哀怨的感情。

三、创腔技巧

1、唱腔具有创作活力

张君秋在创腔时依据不同剧情、人物的需要，创作出各种不同变化形式的唱腔，即根据剧情和人物的思想感情的需要创作唱腔形式，使其创作的唱腔具有创作活力。他曾写到“正是由于京剧唱腔的演唱形式总是存在于某个具体剧目中，总要同它所表现的某个具体剧目的情节、人物思想感情密切结合在一起，这就决定了京剧唱腔的创造活力，即它不是一成不变的演唱形式。”¹⁴比如同是南梆子的唱腔，在《西厢记》和《望江亭》中，虽然在旋律、板式、落音等都有明显的南梆子的特点，但是根据剧情和人物思想感情的需要，也做了很多不同的变化。《望江亭》中的唱腔为了表现谭记儿当时内心的思考与矛盾，整体感觉平稳、迂回；《西厢记》中的唱腔为了表现崔莺莺当时喜悦、期待的心情，所以这里的结构较紧凑、整体感觉欢快活跃。

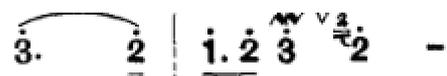
2、善于吸收借用

张君秋平时喜欢欣赏各种类型的音乐，并从中吸收好的旋律，把它们巧妙地用在唱腔创作上。在他的唱腔里，有京剧老生、小生的旋律，也有民歌、曲艺或其他地方剧种的音乐，甚至是对歌剧、交响乐的吸收借用。他的这些吸收与借用能与所要描写的人物感情紧密的结合，用得恰如其分，不会让人一下就想到这里是哪借用过来的。他说：“无论是兄弟剧种、曲艺、民歌以至一般歌曲都可以吸收。吸收这些同样也是为了表达人物感情的需要，即为了表达某种感情，觉得

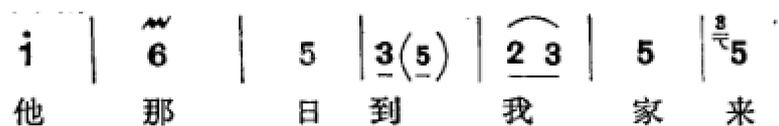
¹³ 张学浩《张君秋艺术大师纪念集》中的《难忘师恩》第132页

¹⁴ 张学浩《张君秋戏剧散论》中的《我的唱腔创作》第73页

原有的京剧曲调中没有太合适的素材,而在其他音乐素材中找到同京剧曲调有着相类似旋律特点的曲调,可以符合这种感情表达的需要,那么,我们就可以把这种素材吸收进来,融化到京剧的声腔中去。”¹⁵他把这些旋律巧妙地融汇到自己的唱腔中,加以变通和丰富,变成他自己的唱腔更好地表现他剧种的人物感情。比如,《诗文会》中南梆子中“忽然间听兄长醉中言论”一句,



忽 然 间 “忽然间”的旋律,就是吸收借用了歌剧《刘三姐》对歌中的部分旋律,而最后的延长音“2”很好地与后面的南梆子又自然地衔接在一起。《车文会》中西皮散板



这句唱腔的旋律是根据山东五音戏的主要旋律改编的。又如,前面分析过的《西厢记》中的南梆子“听红娘一声请梦儿警觉”这句的唱腔是从京剧《算粮》中净角魏虎的一段欢快的“南梆子”的旋律改编而来的,形象表达出莺莺此时对即将和张生在一起结为美好姻缘的愉快心情。《状元媒》中的二黄踩板的长拖腔中也多少借鉴了汉剧的旋律,表现出了磅礴的气势。

3、善于运用对比的手法

张君秋在设计唱腔时,经常运用各种对比的手法。唱腔中有强有弱、有快有慢、疏密结合、旋律高低变化多起伏大,这使得他的唱腔具有丰富华丽多彩的显著特点。比如《望江亭》中谭记儿的一段南梆子中的“好一似我儿夫死后生还”旋律高、力度强、情绪激动;而后面的一句“到此时不由我心绪撩乱”旋律转低、力度轻、情绪平静,这两句形成了强烈的对比,表现了谭记儿见到才貌双全的白士中后又喜又惊又害羞复杂矛盾的心情。又如,《望江亭》中谭记儿一出场时唱的那段四平调最后一句“为避狂徒到此间”。“为避狂徒”四个字的旋律上行,唱这句的时候力度很强;而接着后面的“到此间”,旋律转为下行,平稳收住。这也是一处对比的运用。

¹⁵ 张君秋《张君秋戏曲散论》中的《我的唱腔创作》第94页

4、跟上时代的需求 勇于创新

张君秋跟上时代的需求，对传统京剧中的部分唱腔、板式和过门都进行了大胆地创新和突破。他曾说过“我体会，促成京剧唱腔起变化的，除了它所表现的剧情及人物思想感情这个重要因素外，还有一个重要的因素，这就是时代的影响。这个因素不仅在不断地促成京剧唱腔内部结构的更大变化，而且不断地促成京剧唱腔曲调的更新，使它逐渐增添新意。”¹⁶新时期的社会，人们的生活节奏加快了，同时审美观念肯定有变化。一个时代的音乐当然是要紧随时代的生活的。所以很多年轻人都不爱听传统京剧中一些冗长繁琐的过门和唱段。张君秋把传统京戏中一些冗长的锣鼓过门、反复数小节的拖腔等都根据剧情人物感情的需要加以改编和创新，使得新唱腔简洁明了、听起来让人们感觉酣畅淋漓。这使得张君秋的京剧表演不光得到了众多老戏迷的喜欢，也得到了很多年轻人的迷恋，使更多的人加入到听张派和学张派的热潮中来。他一方面保留的传统京剧的精髓，另一方面在京剧中注入了时代的特征，符合新时期人们的审美。

比如《二进宫》一剧中，他根据剧情的发展，把第二段二黄慢板前面的过门缩短成了四小节，里面反复重复的唱腔也适当的做了省略。在《望江亭》中谭记儿刚出场时的四平调，就没有按照传统老戏女主角上场打“引子”的惯例，他把传统戏的唱腔唱词根据剧中人物感情的需要加以改变，如《三堂会审》中一段回龙，他把一段曲调过长又过于重复的唱腔进行了压缩，对唱腔的细节也进行了适当的改动。又如《玉堂春》中《苏三起解》中的西皮流水“低头离了洪洞县”，张君秋把原来的“苏三”换成了“低头”两个字，更形象地表现出苏三当时含冤的心情。后面“当身来在大街儿前”这句旋律和节奏，都有所改变。“大街儿前”去掉原来的空拍而走低腔，表现出了苏三悲伤的心情。他的唱腔中板式的转变处理十分灵活，如《状元媒》中“天波府忠良将宫中久仰”一句，先是用[西皮导板]至“宫中”二字，用了“5”的延长音，然后过渡到南梆子。《西厢记》中，“休见他筵前笑呵呵”，前半句“休见他”是西皮散板，后面经过胡琴伴奏，“筵前笑呵呵”转成了反西皮二六。

¹⁶ 张君秋 《张君秋戏剧散论》中《我的唱腔艺术》第 77 页

结 论

京剧的旦角表演在“四大名旦”时期进入了空前的鼎盛阶段。张君秋师从“王”、“梅”、“尚”、“程”等名家，却并没只是刻意模仿，他学习“四大名旦”的腔，但不学“四大名旦”的味儿。张君秋充分发挥自己嗓音的特点和创作能力，创立出独具特色的“张派”京剧艺术。

张君秋天赋一条清脆嘹亮、高低兼备的好嗓子，在此基础上他善于吸取各家之长，运用了一套科学的发音方法。他演唱时善于运用“点唱法”“擞音”等修饰技巧，根据剧情表现人物的内心感情，使得唱腔缠绵优美，如痴如醉，柔美中带着壮美。他以传统京剧唱腔为基础，勇于创新，创腔时吸收借用京剧其他行当及其他各种音乐的好处，善于运用对比手法、创作出最能体现人物内心感情的唱腔，其唱腔的旋律丰富华丽，伴奏也是繁复多变。他成功塑造了《望江亭》中的谭记儿、《西厢记》中的崔莺莺等反封建、有斗争精神的女性形象。

张君秋创立的“张派”艺术，在继承传统京剧精华的基础上，勇于创新，紧跟时代的发展，他的唱腔拥有了许多海内外年轻的爱好者们，一度出现了“十旦九张”的局面。张君秋对后来的京剧表演者和爱好者帮助很大，他对自己的艺术成就不保守，他说过：“不管你学什么派，凡是我知道的，只要你愿意，我都可以给你说说；我的学生如果愿意学其他的流派，我知道的，也可以说给你听，咱们一起研究研究。”他不光培养了很多优秀的张派继承人，也无私为京剧其他流派的学习者指导讲课。张君秋对京剧的创新对后来的京剧发展影响很大，《平原作战》、《红色娘子军》等现代戏里都学习了不少张派的唱腔。这对我们京剧的发展和继承有着至关重要的影响。

通过本文对张君秋张派京剧艺术的研究，希望有助于张派艺术爱好者们更准确到位的掌握张派艺术特点和理解张派艺术的内涵，有助于张派艺术进一步更好地发扬和发展。同时希望对京剧艺术的新发展有一定的帮助。

参考文献

一、书籍

- 1、安志强：《张君秋传》 河北教育出版社，1996年12月
- 2、谢虹雯，安志强：《张君秋戏剧散论》 中国戏剧出版社，1983年6月
- 3、张学浩：《张君秋艺术大师纪念集》 中国文联出版公司，2000年
- 4、《京剧曲目集成》（第五集）上海文艺出版社，1992年
- 5、田汉改编：《西厢记》京剧 中国戏剧出版社，1959年
- 6、张建民：《张君秋唱腔选集》 人民音乐出版社，1980年
- 7、刘吉典：《京剧音乐概论》 人民音乐出版社，1981年
- 8、董维贤：《京剧流派》 文化艺术出版社，1981年
- 9、冯宏来：《京剧百家谱》 中国戏剧出版社，1992年
- 10、周青青：《中国民间音乐概论》 人民音乐出版社，2003年
- 11、袁静芳：《中国传统音乐概论》 上海音乐出版社，2000年
- 12、《中国音乐辞典》，缪天瑞、吉联抗、郭乃安主编，人民音乐出版社，1985年6月第一版。
- 13、刘国杰：《西皮二黄音乐概论》 上海音乐出版社，1997年
- 14、费玉平：《京剧唱腔句法与作品分析》 中国戏剧出版社，2004年
- 15、杨予野：《京剧唱腔研究》 春风文艺出版社辽宁教育出版社，1990年
- 16、安禄兴：《中国戏曲音乐基本理论》 新疆人民出版社，1998年
- 17、武俊达：《戏曲音乐概论》 文化艺术出版社，1999年
- 18、卢文勤：《京剧声乐研究》 上海文艺出版社，1984年
- 19、蒋锡武：《京剧精神》 湖北教育出版社，1997年
- 20、陈幼韩：《戏曲表演美学探索》 中国戏剧出版社，1985年
- 21、庄永平：《戏曲音乐史概述》 上海音乐出版社，1990年
- 22、苏移：《京剧二百年概观》 北京燕山出版社，1989年
- 23、傅雪漪：《戏曲传统声乐艺术》 人民音乐出版社，1985年

二、期刊

- 1、谢虹雯，安志强：谈张(君秋)派唱腔的艺术成就[J]，戏曲艺术，1982，(04)
- 2、唐吉：张君秋在望江亭中的几段唱，戏剧报 1963，(03)

- 3、安志强：张君秋及其旦角艺术[J]，中外文化交流，1992，(02)
- 4、崔伟：《望江亭》是这样炼成的[J]，中国京剧，2007，(07)
- 5、张君秋错在哪里?[J]，中国京剧，2005，(08)
- 6、杨明：回顾张君秋亲授《望江亭》[J]，中国京剧，1996，(05)
- 7、黄凯良：略论张派唱腔的动感美
- 8、宋玉珍：张(君秋)老师给我上了深刻的第一课[J]，戏剧报，1984，(10)
- 9、蔡英莲：张(君秋)派唱腔的发声方法[J]，人民戏剧，1982，(10)
- 10、白鹭：听杨淑蕊的《望江亭》[南梆子]唱腔[J]，人民戏剧，1981，(06)
- 11、安志强：创新就是生命——记著名京剧表演艺术家张君秋[J]，人民戏剧，1980，(01)
- 12、王家熙：旦角声腔发展史上新高峰——论张君秋的演唱艺术[J]，上海艺术家，2000，(01)
- 13、张瑞华：浅谈张君秋先生的唱腔艺术[J]，中国京剧，2006，(06)
- 14、刘乃崇,蒋健兰：张君秋的艺术积累与创造[J]，戏曲艺术,2000，(03)
- 15、苏英杰：“下行腔”浅谈——张(君秋)派声腔艺术一得[J]，中国戏剧，2002，(11)
- 16、甄光俊：张君秋从河北梆子起步[J]，文化交流，2005，(06)
- 17、安志强：张君秋一生所做的三件大事[J]，中国戏剧，2006，(03)
- 18、甄光俊：张君秋的河北梆子情缘[J]，大舞台，2006，(03)
- 19、张学浩：缅怀父亲张君秋[J]，中国戏剧，2000，(10)
- 20、陆继英：以声传情 声情并茂——献给张君秋大师八十寿辰[J]，中国戏剧，2000，(08)
- 21、宁凌：张君秋创腔成就浅谈[J] 人民戏剧，1929，(03)
- 22、安志强：“月来满地水,云起一天山”——张君秋的感情世界[J]，中国戏剧，1992，(04)
- 23、何顺信：谈张(君秋)派唱腔的伴奏[J] 戏曲艺术，1982(04)
- 24、胡芝凤：张派声腔艺术的美学特征[J] 中国京剧，2003(08)
- 25、李崇祥：艺术功过说[J] 戏曲艺术，2000(08)
- 26、安志强：京剧流派唱腔[J] 中国戏剧，1999(08)

- 27、李时钊：四大名旦之后京剧旦角之宏观[J] 上海戏剧，1992（04）
- 28、Nettl, Bruno 1985: The Western Impact on World Music: Change, Adaptation, and Survival [M].New York: Schirmer Books.

致 谢

本论文是在我的导师钱国桢教授的亲切关怀和悉心指导下完成的,在此首先对亲爱的钱老师表示最衷心的感谢和敬意。感谢您指导我选题并向我提供了大量的相关资料;感谢您帮助我组织论文的大体框架和陪我一起修改论文的不足;感谢您在交给我专业知识的同时还让我明白了许多待人接物、为人处世的道理。

感谢方建军教授、王建新教授对本文开题提出的建议和意见。同时感谢李元同、鞠美玲、宋少哲、戴雨桐、王琳娜等同学对我在写作论文时所给予得热情关心与帮助。

两年半的研究生时光已接近尾声,在此我想对我的母校、默默关心我的家人、朋友、亲爱的老师和同学们表达由衷的谢意。