

南京师范大学

硕士学位论文

京剧《贵妃醉酒》唱腔研究

姓名：唐瑭

申请学位级别：硕士

专业：艺术学；音乐学

指导教师：徐元勇

20110517



摘 要

京剧在长期的历史发展过程中,通过艺术融合积淀出自己独具特色的声腔特征与风格,也曾一度是全国戏曲品种的中心,因此京剧可以说是极具代表性的剧种(特别是在板腔体戏曲音乐中)。《贵妃醉酒》,在京剧的发展史中占据着特殊的地位,尤其是对于梅派唱腔来说,更具里程碑意义。该剧不仅展现了梅派唱腔独特的艺术魅力,也从中反映出对京剧唱腔艺术的重要影响。

本文主要运用分析比较、举例论证等方法,选取京剧梅派经典剧目之一——《贵妃醉酒》唱腔为研究对象,以梅兰芳先生的唱腔为参照,对其唱腔音乐特征进行分析,又与同流派(梅派)、异流派(尚派、张派等)的代表性艺术家的唱腔特点进行比对。并试图梳理《贵妃醉酒》唱腔在时代文化发展中的运用以及创新,期以探索该剧在音乐文化中的借鉴价值以及发展前景。

第一章以梅兰芳先生演绎《贵妃醉酒》的唱腔为分析对象,对该剧的唱腔设计、结构以及音乐特征的梳理与分析。

第二章在第一章的研究基础上先将梅派代表艺术家和其他流派的代表艺术家的唱腔进行记谱,然后对各艺术家的唱腔特色进行分析。

第三章按照时代发展的过程,在新兴音乐艺术形式的变化、发展中,对《贵妃醉酒》的具体应用作出多元分析。

通过对《贵妃醉酒》唱腔的各方面分析研究,不仅总结出该剧在传统京剧发展历史过程中占有重要的地位,同时也从它随时代的变迁而展现的演变形式,看到京剧这种传统的艺术品种,要在多元文化中求得适时的拓展,不仅要继承传统的精髓,更应该时刻秉承开放和创新的思维。

关键词: 贵妃醉酒, 唱腔, 四平调, 戏曲

Abstract

During its long time development, Peking Opera has accumulated its unique systematic tunes and styles through combining various types of arts, and has once been the centre of all genres of dramas in China. So it is safe to say that Peking Opera is a most typical example of Chinese traditional dramas (especially of the *Banqiang*-style traditional opera). *The Drunken Beauty*, occupies an extraordinary position in the development of Peking Opera and is of milestone significance especially to the melody of the Mei Lanfang School. This opera presents the distinctive artistic charm of the Mei Lanfang School melody and also reflects its remarkable influence on the art of Peking Opera and its melodies.

Through various methods, such as making analyses and comparisons, this article selects one of the classic opera pieces of the Mei Lanfang School—*the Drunken Beauty* as its object of study and takes the melody of Mei Lanfang as its reference. On the analysis of the feature of Mei Lanfang's melody, this article compares the Mei Lanfang School with other schools (the Shang Xiaoyun School and the Cheng Yanqian School, etc), and try to sort out the application and innovation of *the Drunken Beauty*'s melody in the process of cultural development, hoping to explore its reference value in musical culture as well as its prospects.

In Chapter 1, by taking *the Drunken Beauty* performed by Mei Lanfang as our object, we sort out and analyze the melody designation and structures, as well as its musical features.

In Chapter 2, on the basis of the research in chapter 1, we take notes of the respective melodies of some representative artists both from the Mei Lanfang School and other schools.

In Chapter3, according to the development of the times as well as the change and development of the artistic form of the burgeoning music, we analyze the application of *the Drunken Beauty* from different perspectives.

Through the comprehensive analyses and research of *the Drunken Beauty*, we draw the conclusion that it has been occupying a crucial position in the development of Chinese traditional Peking Opera; seeing from the transformation it has presented with the changes of the times, we also understand that not only through inheriting the pith and marrow of tradition, but also by holding an open and innovative spirit, can Peking Opera, as one of the most typical Chinese traditional artistic forms, develop and expand itself against the multicultural backdrop.

Key word: *The Drunken Royal*, Aria, Sipingdiao , Traditional opera

综 述

京剧艺术是我国传统戏曲中的一朵奇葩,京剧在长期的历史发展过程中,通过对多种声腔、剧种的融合,积淀出自己独具特色的声腔特征与风格,也曾一度是全国戏曲品种的中心,因此京剧可以说是极具代表性的剧种(特别是在板腔体戏曲音乐中)。《贵妃醉酒》,在京剧的发展历史中占据着一个特殊的地位,尤其是对于梅派唱腔来说,更是具有里程碑的意义。在该剧中展现了梅派唱腔独特的艺术魅力,直至今今还为人津津乐道,其中的唱腔唱段无论是在人们的生活中还是各种戏曲音乐盛会中都是必唱之经典。

随着人类文明的发展与进步,各种音乐艺术形式层出不穷,现今以传统京剧剧目元素为基础而改编、再创造的新京剧样式,令中国传统戏曲艺术以百花齐放的姿态而在国内外的艺术土壤上摇曳生姿。《贵妃醉酒》也在这种音乐环境下通过各种手段让传统戏曲美和现代音乐的活力紧密的结合在一起,呈现出新的面貌。另一方面,《贵妃醉酒》在其自身的发展过程中体现出的规律和价值,也为我们现今的京剧发展道路提供了经验和指导。本文以梅兰芳(梅派)先生演绎的《贵妃醉酒》唱腔分析为基础和参照,对同一和不同流派对该剧的诠释进行对比,并试图探索其在京剧唱腔、表演艺术的继承、改革和发展道路上折射出来的价值。

本文是对京剧梅派经典剧目《贵妃醉酒》进行的唱腔研究,首先对文献的梳理从《贵妃醉酒》相关的戏曲唱腔本体研究方面开始,其次对梅派唱腔艺术的相关文献进行筛选,其中包括梅兰芳相关的一些资料,如生平传记,后人对梅兰芳的评论及其本人撰写的文章。最后,参考其他专业或研究方向对梅兰芳唱腔艺术的相关文献文章。

(一)《贵妃醉酒》相关戏曲唱腔本体研究

经过文献资料的收集后发现,直接对《贵妃醉酒》这个剧目的唱腔音乐进行系统分析的文章实属少见,以何为先生在1957年出版的《京剧“贵妃醉酒”唱腔分析》(上、续、续完)是与本文研究对象最为契合。他在文章中,将《贵妃醉酒》的唱腔音乐分为“唱腔的艺术结构”、“如何吸收外来音调”、“四平调曲式结构在‘醉酒’中的变化发展”三个部分。在第一部分中提出《贵妃醉酒》“它不像一般的戏剧音乐结构那样,通常总是运用各种不同的板眼(节奏)的变化对比来推进、展开戏剧性的冲突,而是从头到尾只运用了一个抒情性很强的四平调。……这些四平调并不是简单的重复,而是在每一次运用时,曲调都有新的变化,新的发展。”并认为“曲调的特点则主要表现为节奏作用的突出,和曲调结构上的变格。”^①在“如何吸收外来音调中”这个部分的里又分为“唱腔处理与现实生活感受”“外来曲调的吸收运用”两个方面来讨论,认为曲调上的变化主要

^① 何为.《京剧“贵妃醉酒”唱腔分析(上)》.北京:中国戏曲研究院戏曲音乐研究室 1975年版,第41页。

来自于这两个方面。第三部分主要讨论单一的四平调曲式结构如何在剧中进行发展变化。指出《贵妃醉酒》里曲调结构的变化主要由四种方式即“乐句内部扩充”、“重叠的乐句结构”、“连环乐句”、“独立乐句”构成。通过三个方面的分析，何为先生最后指出“凡是在艺术上具有相当高度成就的戏曲剧目（特别是重唱工的戏），在唱腔上总能创造出富有戏剧性的、个性鲜明的音乐形象。这种典型化的方法，正是民间艺术创作的一个重要特点。……”^①并在此基础上提出了在戏曲音乐研究和创作上，都要重视现在已经达到的成果，应在此基础上继续发展戏曲艺术。

除此之外，对于《贵妃醉酒》唱腔的本体研究，大都是散见于各梅兰芳或梅派唱腔音乐研究的相关论著和文章的某个部分或章节，并没有单独成篇。如安禄兴先生在1982年由山东人民出版社出版的《京剧音乐初探》一书中讨论四平调的转板问题时，曾把此剧的某些腔句片断用来举例说明。

（二）梅派唱腔艺术相关文献

对梅派唱腔艺术研究论述的文献中，大致可以分为三种类型：一是从梅派唱腔音乐本体出发进行的系统研究。如福建师范大学2009年仲立斌的博士学位论文《京剧梅派唱腔艺术研究》是最近的相关研究。仲立斌博士的这篇论文以京剧梅派唱腔艺术为研究对象，主要探讨梅兰芳唱腔艺术的历史沿革、特点及传承情况。该文在梳理梅兰芳京剧唱腔艺术沿革的五个时期和总结每个时期的代表作后，对梅派唱腔音乐中的[西皮]、[二黄]和[反二黄]各种板式的代表唱腔分别进行分析，其中还包括归入[西皮]类的[南梆子]和归入[二黄]的[四平调]。在专门讲述梅派[四平调]唱腔分析中，选取《海岛冰轮初转腾》唱段为例，从“腔音”、“腔音列”和“腔韵”这三个结构层次上概括了梅兰芳《贵妃醉酒》的唱腔特点。最后提出梅派唱腔的传承方式“主要表现为三种方式，即原样传承、变化传承和因素传承。”^②二是针对梅兰芳唱腔上的特点进行的论述。如徐兰沅先生作为梅兰芳合作多年的胡琴艺术家，于1962年第8期的《戏剧报》（第11到14页）上发表的《略谈梅兰芳的声腔艺术》中论述了梅兰芳在身段动作、曲调、发声唱法等方面做出的改革和持有的观念，并在同年在第4期《人民音乐》上发表的《谈梅兰芳的创腔》中主要针对梅兰芳先生对创腔上提出的“腔要不出人所想的新”和“唱腔要声情并茂”两个观点分别进行阐述，指出在梅兰芳创腔中，对旋律的创新追求细微的变化，以致创造出新腔的同时，也能保有京剧唱腔固有的特点。并且强调了字词字调与旋律的关系，要求能在创腔时准确的表达唱词的内容。总结出梅兰芳先生在唱腔创新上保持、追求纯净、细致、深刻的审美观点。相似的还有刊登在1962年第9期《人民音乐》上何为先生的《梅兰芳的唱腔创作——为梅兰

^① 何为.《京剧“贵妃醉酒”唱腔分析（上）》.北京.中国戏曲研究院戏曲音乐研究室 1975年版，第120页。

^② 仲立斌.《京剧梅派唱腔艺术研究》.福建师范大学博士学位论文 2009年5月，第166页。

芳逝世一周年而写》一文，虽然是为纪念而写的文章，但举例说明了梅兰芳在唱腔艺术构思、创造特点以及演唱特点。此种类型中也包括从梅兰芳的唱腔风格中体现出来的人物塑造、美学等特点的文章专著，汪人立先生撰写的《梅派唱腔音乐的美学品格》一文（该文发表在《艺术百家》1996年第一期，也收录在《梅兰芳·周信芳诞辰100周年纪念委员会学术部主编·梅韵麒凤——梅兰芳周信芳百年单程纪念文集·北京：中国戏剧出版社，1996年版中。）就是这种类型研究成果的例子。作者从准确地把握形象、合规律的美、美的自然境界三个方面探讨梅兰芳唱腔中所具有的美学品格。

第三种类型是在关于梅兰芳的一些叙述性文章、传记、早期的评论性文章。这类的文章多以描写的方式居多，提出的观点不占主要部分，且对于唱腔音乐部分的探讨也不甚细致。在齐崧先生于1988年12月由宝文堂书店出版的《谈梅兰芳》一书中，就把梅兰芳的一些代表性剧目一一作出描述，其中就有《贵妃醉酒》的部分。然而除去作者在章节末提出三点建议外，其余部分均为描述梅兰芳如何表演该剧，以身段动作为主，唱腔部分很少论及。还有以文化现象角度研究梅兰芳京剧艺术的文献：徐城北先生的系列丛书《梅兰芳三部曲》，其中包括《梅兰芳与二十世纪》、《梅兰芳百年祭》、《梅兰芳与二十一世纪》三本书，在记述梅兰芳先生生平的基础上，讨论在各个时代文化潮流下的发展、流传的状态。值得一提的是由梅兰芳先生口述，徐姬传等整理出来的《舞台生活四十年》三册书，记录了很多梅先生从事京剧事业历程中的经历经验，对京剧艺术的看法感想等等。这些文献有益于笔者站在事实和现实社会的角度去思考和求证《贵妃醉酒》这个剧目在当今的发展流变。

（三）参考其他专业或方向对梅兰芳唱腔艺术的相关研究

中国传统戏曲是综合性的艺术形式，又因梅兰芳“他和杨小楼、余叔岩曾被称为‘三大贤’；又和尚小云、程砚秋、荀慧生被称为‘四大名旦’，梅列为首席。”^①各种研究成果自然丰富。然而，《贵妃醉酒》一剧是“梅兰芳在改革传统剧目上最重要的贡献^②”，能够反映梅派在创腔上的特点以及持有的观点，因此它体现出的价值自然是多方面的。如从王芳的《〈贵妃醉酒〉看中国古典舞的“古典美”》（《北京舞蹈学院学报》，2010年第2期）；彭兆荣的《“一花一世界”——梅派〈贵妃醉酒〉意境浅识》（《中国戏剧》2001年第3期）等等都是这方面的研究成果。李想发表在2009年《当代戏剧》第2期的《移步与换形——从〈贵妃醉酒〉在京剧中的传播流变说起》就是具有传播学意义上的文章。作者站在《贵妃醉酒》这个剧目流变、发展的角度进行概要性的论述，按照起源、改变和流变中体现出的特点行文。在梳理清了该剧的发展脉络的前提下，提出京剧应在不断

^① 董维贤.京剧流派.北京：文化艺术出版社.1981年：第149页。

^② 仲立斌.《京剧梅派唱腔艺术研究》.福建师范大学博士学位论文 2009年5月，第47页。

适应时代的发展和观众审美需求变化,做出既保有传统特点、忠于原著又适应时代文化需求的改革。

另外,从美学角度研究《贵妃醉酒》的文章也有不少,例如河北师范大学王立宁 2009 年的硕士论文《由〈贵妃醉酒〉来看梅兰芳表演艺术的美学特征》,由于作者的研究方向为声乐艺术教育与研究,故作者主要从梅兰芳在该剧中的表演、演唱技巧特点方面来阐述梅兰芳表演艺术的美学特征。与之相仿的还有张正贵的《京剧梅派表演艺术的美学内涵》,这篇发表在 2009 年第 1 期《戏剧文学》上的文章“具体论述其‘线性的艺术规范’和‘圆融的意味形式’两个美学观点,并以具体剧目的表演为例来作证和说明以上观点。”^①

(四)《贵妃醉酒》唱腔乐谱文献以及音像资料

根据各种录音录像所记录的《贵妃醉酒》的谱例也有不少,由于笔者需要研究的是《贵妃醉酒》中的所有唱段,所以选取载有全部唱腔乐谱的文献资料,其中包括中国戏曲研究院编的《梅兰芳唱腔选集之一‘贵妃醉酒’——总谱》由音乐出版社出版于 1956 年,这本总谱对《贵妃醉酒》唱腔音乐记录最详尽的,作者以这本乐谱作为最基础的谱例文献。还有为纪念梅兰芳单程百十五周年,由人民音乐出版社出版,储晓梅编著,梅葆玖和吴迎担任顾问的《梅派唱腔琴谱集》(卷上卷下),其中也有《贵妃醉酒》全剧的唱腔乐谱,简谱记谱。梅兰芳先生演出也录制了很多音响、影像资料,笔者主要采用 1956 年录制的《贵妃醉酒》戏曲电影,并根据其中的唱腔记谱,同时对比上述的乐谱,作为本文的原始资料。

综上所述,多少年来已经累积的有关梅兰芳唱腔艺术的研究成果汗牛充栋,其中也不乏研究梅兰芳唱腔音乐本体的文章,但是对于具体剧目的唱腔音乐分析除了何为先生所作的《京剧“贵妃醉酒”唱腔分析》之外,甚少见到再有类似的本体分析文章,且此篇文章是在 1957 年发表的,50 多年以来,《贵妃醉酒》这个剧目依然经久不衰,其中与梅派的诸位艺术家跟随时代的步伐做出恰当的唱腔、舞台艺术等方面的改变是分不开,再者,在改编此剧的同时期,“梅兰芳唱腔所表现出的质朴单纯的特色,表面上仿佛是对传统的回归,但是这种回归并不是简单的重复传统,其实质依然是一种创新。”^②所以分析总结《贵妃醉酒》的唱腔特点,不仅能够探究梅兰芳先生在后期成熟精湛的创腔特点,也能为对比同异流派代表性艺术家唱腔音乐特征打下坚实基础,进而结合当代《贵妃醉酒》的变化形式展望以该剧为代表的梅派京剧的发展前景。

^① 张正贵.《京剧梅派表演艺术的美学内涵》.《戏剧文学》.2009 年第 1 期,第 81 页。

^② 仲立斌.《京剧梅派唱腔艺术研究》.福建师范大学博士学位论文 2009 年 5 月,第 58 页。

第一章 唱腔分析

第一节 唱段音乐设计与剧情内容

《贵妃醉酒》一剧,自梅兰芳先生多年修改和整理以来,传唱至今已近数十载。1956年已出版了根据1953年4月26日梅先生演出的实况录音所记谱的《贵妃醉酒》总谱,笔者观看影像资料后,结合总谱,对这个剧目的唱腔进行了一番研究。全剧可分为五个部分,概括为:百花亭等待、听闻转驾西宫、醉酒、诓驾和贵妃回宫。正如笔者在综述中提及,作为梅派京剧歌舞并重的代表剧目,不仅梅先生精准的身段成就了它的精妙绝伦,且唱腔更能呈现它的艺术特色。

京剧多用曲牌连缀成套的曲牌体,或是通过板式变化的板腔体来演绎剧情跌宕起伏,而《贵妃醉酒》唱腔中,除了插用一个[二黄导板]外,其余唱腔全部仅用[四平调]一个曲调,也就是说,仅仅使用一个腔调来表现完整的故事,需要的是非常细腻和复杂的音乐处理手段。德国著名音乐理论家马泰松(J. Mattheson, 1681-1764)早已提出音乐是将人的“心情波动”作为其表现对象,所以音乐才能在尽力表达情绪基础上,使之打动人心。^①因此,在作音乐本体分析之前,就有必要先明确剧情发展过程,才能从宏观的情感去把握和透视音乐本体。

1、“贵妃百花亭等待”的唱段与内容

《海岛冰轮初转腾》、《好似嫦娥下九重》、《玉石桥斜倚把阑干靠》以及《长空雁》四个唱段共同表达的剧情内容,简单来说,统归于“等待”两个字。这四个唱段需要交代杨玉环因日前受命于唐明皇,设宴百花亭,并翘首期待唐明皇到来时。在等待过程中她所表现出来的“丽质天生难自捐”,同时顾及贵妃身份,端正含蓄高雅姿态的内心活动,杨玉环不将期待之情流于言表,而是重在自诩美貌堪比天上明月,地上鱼儿也因她的美丽和尊贵而来朝拜。对自己美貌如此自信的杨玉环,此时只当“三千宠爱一身专”,并无想到事情并非如其所愿。通过唱词来看,情感上应该是显得步步递进,表面一再强调由景色所喻之人美,但实际内心却是越发着急,盼着唐明皇的到来。作为一代贵妃,杨玉环只能在内心中保留这份焦急,而在表面上仍热要端正与身份相符的姿态,时刻谨记勿失礼于人前。此乃为后面情绪的转折铺垫下了一个具有强烈反差的前提,才能使剧情急转直下,引人入胜。通过影像我们可以看到,在舞台上,并没有花草虫鱼之类的场景布置。梅先生的身段动作准确的演绎出看到明月、鸳鸯、鲤鱼时的状态,仿佛这些景物真实存在于舞台上。梅兰芳先生向来提倡“武场不应有废锣鼓,胡琴不应

^① 修海林、罗小平.《音乐美学通论》,上海音乐出版社.1999年版 第225页。

有废过门，演员不应有废动作。”^①对唱腔来说，声音的变化本可直接表现人的想法，加以每一句在舞蹈动作的烘托，就更能体现人物的情绪。

2、“听闻唐明皇转驾西宫”的唱段与内容

如果说“醉酒”是全剧的最高潮，那么从这段“听闻转驾西宫”开始，已逐渐推动戏剧性的转折。有了之前杨玉环自诩貌若天仙沾沾自喜之情，与高裴二人通报之后，杨玉环闻讯十分失落，但在短暂的时间内，因顾及贵妃之身份，立即克制情绪，佯装洒脱状饮起酒来。此时的杨玉环虽已开始饮酒，尚还保持清醒、理智，未为有失身份之举，只是感叹锦衣玉食却仍然不如意。这个部分所包含的唱腔是最少的一个部分，即只有《同进酒》一个唱段。说起来这个剧情一目了然，但其中所包含的细微的情感、内心活动变化，要在这一个唱段上充分的体现出来，却并非易事。

3、“诓驾”的唱段与内容

“诓驾”是裴力士和高力士见杨玉环酒入愁肠，欲罢不能，恐继续下去贵妃有所闪失，因此想出这个办法来，暂时阻止杨玉环继续饮酒。这个部分由两个唱段组成，其中[二黄导板]的插入，使得风格上发生了变化。至于这个[二黄导板]在这里起到了怎样的作用，容后再说。在此中也有一个情绪的转换，在裴高二人，不得不说出两人是诓驾之后，杨玉环从战战兢兢，慌乱中起身欲见驾，到失望至极，与众人跌倒在地，埋怨“诓驾为何情”，这也是杨玉环彻底陷入“醉酒”的前提。情绪的跳度在此处是很大的，丝毫不亚于前段的落差。

4、“贵妃沉醉”的唱段与内容

此段如题为杨玉环饮酒之醉态体现。在原来的时剧表演中，这个部分以表现杨玉环酩酊大醉之后，与高裴二人嬉闹淫乱之场面，全为博取观戏人的噱头。如前所述，梅兰芳先生将这一段的唱词、动作都作出了改变，使得该剧的“歌舞并重”的艺术佳品。改编之后它主要表现杨玉环醉意十足，一边趁着酒意，要求再多加酒，一边要求到梅妃处请得唐明皇过来百花亭，与其一起饮酒，侍人受其戏弄而无所适从。最后杨玉环终于饮酒作罢，终于发出失宠嫔妃般抱怨唐明皇喜新厌旧，置自己于不顾的幽怨之情。笔者将她与高裴二人酒后嬉闹调侃的两个唱段划入这个部分中，这两个唱段初听即可感到与之前的唱段有所不同。在这个情景的规划下，杨玉环酒态尽现不止在身段动作上，在唱腔上也必须反映她一反常态。

5、“回宫”的唱段与内容

这是全剧的最后一部分，从唱词和影像资料上，笔者理解此乃杨玉环稍醒过酒来，陷于身旁失去唐明皇陪伴而显得凄凉的深夜，再次感叹身处今非昔比，落得冷冷清清黯然回宫。因此符合这个情感基调的是最后两个唱段。这个部分的主

^① 徐兰沅.《略谈梅兰芳的声腔艺术》，戏剧报.1962年第8期第11页。

要作用,在于说明杨玉环深幽宫中戚戚然的表现,同时也再次展现了以她为典型的宫廷妇女的幽怨。

《贵妃醉酒》这出戏,按场次来看分为两场。第一场到杨玉环微醺,嫌酒不够,命人换大杯饮酒,此时由两宫女搀扶暗下更衣。在《贵妃醉酒》戏曲电影中,省略了中间杨玉环下场,高裴二人相互调侃、将花盆搬来便于杨玉环赏花,过程中的谈话,表达出了三宫六院妃嫔宫娥,表面光鲜,实际上并非世人所想象般优渥舒心。两场之间的分隔作用,在笔者看来除了供杨玉环这个角色退下更衣外,实际上也作为真正的“贵妃醉酒”之态,作好了充分的准备。通过对5个层次的剧情分段了解,我们已经对全剧的基调和剧情走向,有了一个较为概括性的了解,这对唱腔音乐的分析能够起到一个情感限定和比照的作用,而唱腔音乐并非凭空创造,而且根据剧情发展、情感冲突变化等要素来进行创作。对于熟知京剧的人来说,“听戏”多于“看戏”,“听”的是唱腔音乐和渗透出来的韵味,唱腔之所以能够广为流传,皆因这些唱腔的音乐特征让人“曲不离口”。当然,如梅兰芳先生的艺术家通过他们的典型唱腔流派特点的演唱,更使剧目中的音乐值得让人细细品味。

第二节 唱段音乐的结构与曲体分析

音乐语言如同人类的任何一种语言,都是表达人喜怒哀乐情绪的工具。但音乐又不同于如文学、美术等表现形式是具象的、可触摸的,它是通过音响材料构建、借由听觉感知,进而实现其价值的一种“语言”。音乐之所以能够引起人类情感的共鸣,并非完全随机的组织起来的音声,而是透过一定的次序安排的。因文化背景、语言、民族的不同,人类拥有千百万种不同的音乐组织方式和习惯,因而也形成了具有不同特点的语言。“音乐的意识(观念)可以借助于音乐的物化形态(如文本)这一载体,以符号化(或者以某种科技手段对相关信息以记录)的方式,经必要的解读、播放等手段而外现出来。从外化的角度讲,音乐的观念意识的存在离不开音乐的传通符号。”^①所以,我们要深入全面的分析、研究音乐的意识存在,探究具体的音乐如何传达所需要展现的内容,就要从分析其形态存在以及行为存在两方面着手(尤其是形态存在),乃是必经之路。而形态存在的分析,又必须以文本(本文主要指谱例)、音响音像资料为对象,即视觉与听觉上同时进行感知和科学的分析总结,才能得出较为真切的结论。

然而,就像前面一再提到的那样,仅由四平调女声平板唱腔这一个腔调组建成了完整的剧目,可见其中包含的内容和隐在的变化形式是多种多样的,足以撑

^① 修海林 罗小平.《音乐美学通论》,上海音乐出版社.1999年版,第186页。

起整体的构架。“腔调”指的是，在中国传统音乐结构层次中，表达完整乐思的音乐结构单位。戏曲中的单个曲牌、单—板式个体皆在此范围之内。四平调这样的腔调，同[西皮]、[二黄]之类的腔调一样，同样具有它自身独特的规式性和可变性。四平调经过细致巧妙的音乐变化之后，得以创造出丰富饱满的《贵妃醉酒》。因此，在梳理清楚了全剧的剧情发展和杨玉环内心的心理变化及冲突的情况下，秉着音乐形态分析的方法，必须客观的按照总谱和音像资料所展示的音乐现象逐段分析。

1、“贵妃百花亭等待”的结构与分析

如前所述，符合这个部分内容的唱段有《海岛冰轮初转腾》、《好似嫦娥下九重》、《玉石桥斜倚把阑干靠》以及《长空雁》四段。其中《海岛冰轮初转腾》（以下简称《海》）可以说在整部《贵妃醉酒》戏里面最常被众人们吟唱。

从《海》唱段的长度上来看，它明显比后三个唱段要长，佐以唱词意义，易见出这是一个四句体的腔段（“腔段”指的是乐意完整或相对完整的结构单位。一般由两个或两个以上的腔句组成。）该剧没有板式上的变化，以平板贯穿到底，《海》唱段属于平板唱腔结构，即“四句一合”结构。“四句一合”：由两个对偶并遵循起、承、转、合之规律的上句和下句构成的基本乐段，是平板唱腔结构（四句起腔）中常见的表现形式。”^①据谱例来看，和一般地方性戏曲剧种的女声平板四平调不一样，虽然它也是在上下句的结构上建立起来的，但是无论在句幅上，还是腔句结构上，都有所不同。

第一腔句有 10 个小节，第二腔句长度相仿，为 9 小节；第三腔句较前两句稍短由 7 小节构成，第四腔句最长，总共有 21 个小节。在第二腔句和第四腔句中，存在一个同样的部分——将唱词中的一部分作短暂的分割，使一个大腔句里面包含了几个小分句。然而第二腔句和第四腔句又不相同：第二腔句是把场次的前半部分即“见玉兔”进行重复；第四腔句则是将唱词的后半句“嫦娥离月宫”重复。仅从腔句句幅上来看，第一、二腔句和第三、四腔句形成具有对应性的两组上下句结构，即它们具有相同的基本格式，但又不是单纯的相同。首先来看第一组上下句（第一、二腔句），第一腔句可分为两个腔节，第一腔节含 4 个小节；第二腔节含 5 个小节。而第二腔句则分为两个腔节，分别由 4 和 4.5 个小节组成。第二组上下句（第三、四腔句）整体在句幅上明显长于前一组上下句。第三腔句中，分为两个腔节，所占小节依次为 3.5 小节和 4 小节。第四腔句含腔节四个，所占小节数分别为 6、4、4.5 和 6。列表如下：

表一：

^① 牛冬阳.《四平调平板唱腔音乐初探》 中央戏剧学院学报 2006 年第 1 期，第 47 页。

腔句和 小节数（个） 腔节	第一腔节	第二腔节	第三腔节	第四腔节
第一腔句 10	4	5		
第二腔句 9	4	4.5		
第三腔句 7	3.5	4		
第四腔句 21	6	4	4.5	6

如表所示，我们很容易就能看出之中包含有一种规律——对称性。暂时撇开第二三腔句不说，第一、四腔句中，头一个腔节与末一腔节的小节数几乎呈现出对等的关系。这种对等性，不仅使得每一个腔句都具有完整的感觉，且担当唱段头尾句也有这个特点，加之中间的两句长度也相差不大，整个唱段就有了均衡感。就好比包饺子，用对称的外延包围均匀的内容。作为全剧开场唱段，《海》唱段以一个完整平衡的结构展现于前。

相较于《海》唱段，接下来的《好一似嫦娥下九重》、《玉石桥斜倚把阑干靠》、《长空雁》唱段就要稍显短小。《好一似嫦娥下九重》唱段由一目了然的规整上下句结构构成。每一句都包含了三个腔节，与《海》唱段相同的一点是，对最末一句唱词，也进行了重复的设计。结合唱词来看，这一唱段是《海》唱段的延续，也可以说是上一唱段的浓缩，即把具有起承转合四句体，缩短为典型四平调平板唱腔结构的上下两句体，并在此基础上作出细致变化。

通过两个唱段的铺陈交待，完美的将杨玉环这个具有典型的贵妃形象鲜明的亮相于观众面前。如小说具有的三个基本要素：人物、故事情节和环境一样^①，戏曲这样的综合性艺术载体，也需要展现这些要素。其中，人物这个首要要素的展现，已经通过《海岛冰轮处转腾》和《好一似嫦娥下九重》两个唱段完成。那么亮相完毕，根据剧情的发展，就需要明确故事发生的环境。环境这个要素中包括自然环境和社会环境两个方面，但是，戏曲毕竟不是小说，在舞台上，自然环境的表现易于社会环境的表现，它可以通过舞台设计布置来创造一个物质环境，也可以像《贵妃醉酒》这样，通过唱腔来展示。虽然“一般来说，戏曲的唱侧重用于表现抒情性内容。用唱来抒发感情、交待情节、揭示人物的内心矛盾，刻画人物的性格和精神世界。”但是“唱既可以把人物瞬间的思想活动的来龙去脉，梳理放大，也可以把人物的思想时空和行为时空压缩在短距离内，这是戏曲的唱的独特审美功能。”^②所以接下来，《贵妃醉酒》以杨玉环行走为媒介，交待了她去到与唐明皇约定的地点——百花亭途中的景色，这样就有了《玉石桥斜倚把阑干靠》和《长空雁》两个唱段。

^① 参考百度词条，小说的三要素 <http://baike.baidu.com/view/720078.html>。

^② 胡芝风：《谈戏曲剧本创作技巧要素》，艺术百家.2004年第5期，第10页。

《玉石桥斜倚把阑干靠》(以下简称《玉》)和《长空雁》两个唱段从结构上较之前两个唱段有所不同。《玉》和《长空雁》唱段所展现的都是杨玉环陈述她途中所见之景、物,按照一般的逻辑,这两段在结构上应该相仿,我们从谱例上却看到的《玉》唱段和之前的《好一似嫦娥下九重》形同——分为上下两句的结构,将最后一句末三字进行重复变化,但又不是完全复制。单看唱词,《玉》唱段中共有三句,而在《好一似嫦娥下九重》唱段中只有两句唱词,《玉》唱段的第一腔句句分为两个腔节,分别占4.5个小节;第二腔句占3个小节,第三腔句分为三个腔节,分别占小节3.5个3.5个和4.5个,第三腔节是第二腔节的变化形式。把《好》、《玉》唱段的腔句进行排列比较,就会发现《玉》唱段较前一唱段作出的细部变化:《玉》唱段中将《好》唱段上句原有的第二腔节进行收缩合入第一腔节中,前后腔节幅度与结构保持;增添一句唱词作为第二腔句,打破上个唱段中仅有下列句的结构,最后一个腔节继续保持固有的句尾重复,让下句的幅度拉长。这样一来,同中有异的结构似乎就预示着唱段将随着情节的推移进行发展变化。

《长空雁》这个唱段,与此部分中任何一个唱段都不相同,是一个相对独立的唱段。粗略地看这个唱段,最引人注意的地方就是该唱段分为两部分,即由散板和四平调平板两种板式构成。“散板”在《中国音乐词典》中的解释为:“……戏曲唱腔的一种板式。是一种慢打(拉)慢唱的唱腔,宜于表现悲痛的感情,有时也用以表现一般的叙述。……”^①散板的部份唱词只有三个字,却配以相当于11个小节的唱腔,由6小节和5小节两个腔节构成一个长腔句,还没构成腔段的形式,也就是既未形成[散板]或[二黄导板]腔段,因此只具备引子的形式与作用。散板腔句的插入,表示该段在承接上个唱段写景的基础上,引出《长空雁》这个唱段所要表达的基本情绪——杨玉环“等待”这个环节情绪的最高点,衔接上用以表达它的另一个四平调唱段。而接下来的这个四平调结构又具有独特的结构特征,它进行重复变化的乐句乃唱段唱词的第一句与其余四个腔句,共同构成这个唱段的主体部分。从谱例中我们看出,除第二腔句的两个腔节见有小过门分割,其他腔句中都没有较长的停顿分割腔节,结构明显密集紧凑起来。明确的句式结构就体现出该唱段节奏加快,表现出的人物情绪自然就比较激动和高昂。

通过以上四个唱段的铺陈和叙述,基本展现杨玉环这个人物的性格,也为唐明皇失约百花亭后的剧情冲突埋下了对比性的伏笔。总体上来说,“贵妃百花亭等待”这个部分,结构还是比较规整,大体上以对偶性上下句为基础构成唱段,平衡稳定的结构符合“贵妃”这个端庄、典雅的形象。但其中穿插散板性腔句的结构设计,基于唱词的变化性重复构成的腔句,又使得唱段虽主旨统一,但唱段

^① 中国艺术研究院音乐研究所编:《中国音乐词典》,人民音乐出版社2007年6月版,第333页。

结构形态各异,唱腔就不会给听众带来重复累赘之感,起了推动剧情发展的作用。

2、“听闻唐明皇转驾西宫”的结构与分析

《同进酒》是唯一表现杨玉环听到唐明皇转驾西宫梅妃处的唱段,这是贵妃为何醉酒的原因解释,并不是需要过多描述的地方,因此只需安排一个唱段。一方面可以体现《贵妃醉酒》该剧创作的精确与考究,一方面也可以说明,这是一个“承上启下”的段落,主要体现在两个方面:一是唱词上,明确的写出了杨玉环已经和宫女力士同进酒的场景,也通过唱词表达了她此时只能把酒独酌的萧条气氛。于前,杨玉环独白、与宫女高裴二人的对白与此唱段唱词相接,交待清楚此时的情景,于后,“人生在世如春梦,且自开怀饮几盅。”也体现出杨玉环此时还是维持贵妃应有的洒脱姿,但解酒浇愁的举动说明她并非如此超然,流露出满腔愁情。二在结构上,承袭了《长空雁》唱段的结构,即第一腔句分为三个腔节,前两个腔节与《长空雁》中第一腔句的结构相仿:

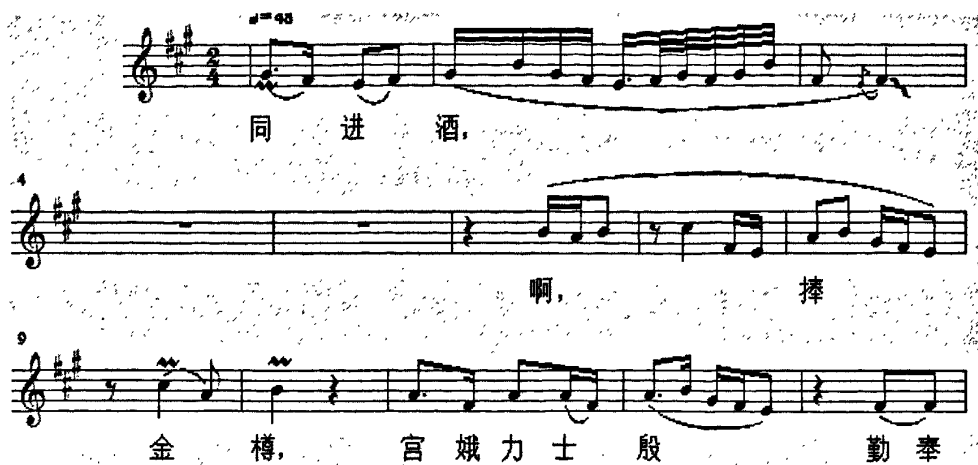
第一腔节	第二腔节
雁儿飞,	哎呀,雁儿啊!
同进酒,	啊,捧金樽,

这是从词格上看,已是十分相似,同时从谱例上看:

例 1:



例 2:



由此可见《同进酒》唱段结构的基础来自于前面的《长空雁》唱段，只是做出少许扩展的变化。同样的相似的腔句还出现在最后一个腔句，如下两个谱例：

例 3:



例 4:



看“不觉来到百花亭”一句和“且自开怀饮几盅”一句。这两句的结构几乎逐字逐小节照搬的。这两个例子充分说明了这两个唱段在腔句结构上的相互关系是承接关系。

既然给与《同进酒》唱段的定位是承上启下性质的唱段，那么它的作用不仅在于承接“等待”剧情的结构，还应具有引入下个剧情即“诤驾”这个部分的作用。所以，我们就要带着这个想法去分析《耳边厢又听得驾到百花亭》这个唱段。

3、“诤驾”的结构与分析

用以表现“诓驾”剧情的唱段是《耳边厢又听得驾到百花亭》和《这才是酒入愁肠人易醉》。(这里的“易”在中国戏曲研究所编《贵妃醉酒总谱》中为“已”，笔者认为《梅派唱腔琴谱集》中用“易”字更符合剧中涵义，故以此为准。)前段在论及《同进酒》唱段的承上启下作用时，曾提到它与《耳边厢又听得驾到百花亭》唱段的联结关系。与分析《同进酒》和《长空雁》同理，这里我们也要从唱词和腔段结构两方面来看待：唱词上，《同进酒》的最后一句唱词意味着杨玉环已经开始借酒浇愁，但还是维持在清醒状态，通过梅兰芳先生一系列的舞蹈身段表演，可以明确的看出此时的杨玉环已经喝得不少。因此，当听到高裴二人传出唐明皇驾到的讯息，顿时慌乱不知所措，这时[二黄导板]的引入充分的体现出杨玉环的方寸大乱；唱腔音乐结构上，导板“曲调高亢，节奏伸展……用以表现激昂奔放的情绪。”^①表面上看，似乎与《同进酒》没什么关系，但从剧情的冲突上来看，正因为有之前四平调平稳的铺垫，节奏的平稳和松散的对比，才能让[二黄导板]的运用显得更为突出。这里的冲突就像胡芝风先生说的“所以，要在矛盾冲突中刻画人物，细节也要围绕着矛盾设置，细节把矛盾挖得深，表现得尖锐，人物的内心世界揭示得也深刻，对事物的评价也更透彻。”^②它的细致不仅表现在前后两个唱段所用板式的不同，更在于通过不同板式的穿插去表达杨玉环方寸大乱，以及高裴二人诓驾行为与杨玉环贵妃身份的冲突。而这样的穿插只用了一个腔句的长度，并未作出过多的发展，因此并在一个唱段里面。作不是随意的安排，而是为了在保持四平调的基出上，运用板式的变化增加冲突和反差的程度。短短的一个[二黄导板]就可以表达这么多细微的内容，可见创作者的用心良苦。冲突越多，反差越大，就意味着唱段的动力越大。之后四平调的两句虽然上了板，但第一腔句以一个“啊”字构成长大的拖腔，似散非散的腔句让四平调和[二黄导板]自然的结合在了一起。

为补充说明诓驾对杨玉环的打击，《这才是酒入愁肠人易醉》唱段应运而生，相对于《同进酒》，这个唱段的结构就要显得规整许多。此段的唱词为上下两句，共分三个腔句，第一个腔句的最后三个字用散板的节奏来唱，配合杨玉环叹息、委屈的心情。与之呼应的最后一个腔句是重复第二腔句唱词的最后三个字，不难发现这个腔句的十分舒展，也就是上一句末三字的扩展变化。经过伸展的第三腔句，虽然没有散板的节奏，但在强调此刻杨玉环的郁闷、委屈的心情上却有异曲同工之妙。

如果说第一部分“等待”的结构较为统一和规整，那么经过“诓驾”这个部分的戏剧性转折，接下来的“贵妃沉醉”部分，在结构上就显得比较独立、特别。

4、“贵妃沉醉”的结构与分析

^①中国艺术研究院音乐研究所编.《中国音乐词典》人民音乐出版社 2007 年 6 月版，第 73 页。

^②胡芝风.《谈戏曲剧本创作技巧要素》，艺术百家.2004 年第 5 期，第 12 页。

这一部分旨在表现杨玉环酒醉后，兴奋不已的调侃高裴二人，在此展现的不仅是她酒醉后的失控状态，还暴露了之前清醒时压抑的那份因唐明皇失约而产生的恼怒，这些情绪在此刻尽现。由于《裴力士卿家在哪里》和《高力士卿家在哪里》两个唱段在结构上基本相同，故只作分析一次分析。

以《裴力士卿家在哪里》唱段为例。唱段的唱词，与四平调的基本格式不同，中间用了一句对白和一段[二黄鹧鸪天]曲牌将唱段分成了三个部分，所以在《裴》唱段中给人一种有三个唱段的感觉，但应统属一个唱段内，理由有三：其一，根据唱词上下文的词义，同是杨玉环向裴力士问话的内容，情节上是统一的；其二，对白前的部分只是一个腔句，在音乐结构上不能形成腔段结构；其三，第一腔句落音为“2”，不是四平调平板唱腔终止式常用落音，要到第二腔句落音为“5”才产生终止感，加之第三腔句和第二腔句结构几乎完全一样，因此这三个腔句统属在一个唱段里面。

多次提到四平调的基本腔格是对偶性上下两句构成唱段，而在这里不仅腔句分为三个，且每个腔句内部均由三个腔节构成，再次说明这两个唱段的不同寻常。尤其是四平调以“四平八稳”、“流畅婉转”为名的特点，在第二腔句中，连续使用短句分割，让本应该连绵不断的结构增添了紧张的气氛，传达出杨玉环沉醉之时烦躁不安，无所顾忌的夸张形象。

5、“回宫”的结构与分析

经过第四部分“醉酒”的高潮与结构特殊性的对比，“回宫”这个主题内容下的两个唱段——《杨玉环今宵如梦里》和《去也，去也，回宫去也》结构，就显得平缓了许多。

《杨玉环今宵如梦里》唱段回到了典型上下两个腔句的基本结构，第一腔句囊括的16个小节里面，又分为四个腔节，唱词有29字；第二腔句较第一句腔句稍短，9个小节由两个腔节组成，唱词有20字。这样一来，第一腔句的每个腔节明显比第二腔句短促，在这一点上让我们想起了第四部份唱段的紧凑结构，说明这个唱段虽然比较松缓，但并非立即完全回到平缓婉转如《海岛冰轮初转腾》唱段那样音多字少的结构，这一点在《去也，去也，回宫去也》唱段中同样能体现出来。

这一部分是全剧的最后一个部分，加之需要表达的是杨玉环幽怨，神色黯然的回宫的凄冷气氛，因此在唱段结构设计上，既要与“贵妃沉醉”时的张狂、夸张形成鲜明的对比，又要与第一部分中明朗的展现杨玉环贵妃的华丽气质区别开来。此时，这两个唱段在较之前唱段稍显疏松的基础上，最末一小节都运用了散板的节奏模式，起到了配合剧情发展收束和凸现杨玉环此刻心理活动的双重作用。

第三节 唱段音乐的综合性分析

经过对五个剧情部分的分别讨论,从中可以发现在《贵妃醉酒》的唱段结构中表现出了以下几个方面特点:第一,简洁同一。最能够说明“简洁统一”特点的例证是,全剧只使用[四平调]平板唱腔一个腔调,即在一个腔调上完成了一个故事情节的发展,它流畅婉转、细腻优美的曲调风格,与该剧的唱腔只有杨玉环一个角色的需要相符合;腔句结构上,全剧大部分以对偶性上下句为基础,构成“起承转合”四句体唱段。不光在曲调、板式上一致,且在每个唱段腔句结构上也形成统。这样简单的结构组合方式,是剧目呈现出清晰的面貌。

第二,同中存异。在简洁统一的四平调平板唱腔框架下,若要恰如其分的表达不同的剧情环节,就必须在此基础上进行符合情节需要的变化发展。在同一的腔调中,采用多变得手段,变化的表现故事情节的音乐结构,即“同中存异”。《贵妃醉酒》主要采用的结构变化包括同一唱段的腔句腔节重复;打破对偶性上下句结构,采用三个腔句或三个腔节的奇数段式;插入如散板、[二黄导板]的片段增加全剧的丰富样式,体现出人物情绪起伏和矛盾冲突;利用人物对白、器乐曲牌分割唱段内腔句,以明确不同的内容表达。

综上所述,《贵妃醉酒》在唱段结构上的巧妙布局与安排,都是为表达剧情和人物服务的,构成自然连贯的系统,在规整统一的基础上做出能够增添戏剧冲突色彩的变化。

中国传统音乐作品的创作,常常在一定的音乐框架上进行填词,同时也根据唱词适当调整音乐,使得唱词的音调和乐音的组织更加紧密契合,以达到正确表达内在涵义的目的,如京剧一样的戏曲音乐也是如此。然而,无论是曲牌体还是板腔体的戏曲音乐,大都运用现成的曲调,再加以改编,成为新的音乐形式。同一个曲牌或同一个板式的音乐,必须要经过各种变化,才能去适应千变万化的表现内容,这也是“创腔”的涵义之一。

根据王耀华教授提出“一般说来,腔句往往与一句唱词相对应,包含一个或一个以上的腔节,按照一定的宫调、旋法(腔音列、腔韵)、板眼、节奏关系组合而成。腔句的规式主要表现在句式、句幅、板式、板位和腔音列、腔韵在腔句中的具体运用情况等。”^①的观点,以上这些要素,既具有程式性和规式性,又在《贵妃醉酒》这个剧目中同样能够得到印证。这样的规式性不仅为创作某种曲牌、板式的腔调提供的框架,也是艺术家、创作者们在固有的形式上进行合理变化创造的依据。

^① 王耀华,《中国传统音乐结构学》,海峡出版发行集团 福建教育出版社,第180页。

多次提及《贵妃醉酒》的板式比较单一，除引子性质的散板和[二黄导板]外，其余都是四平调平板板式。虽说板式相同，但之中的具体板位、节奏是不一样的。

(一) 起落板

1、“贵妃百花亭等待”

在这个部分中，腔句的板位基本上是一致的，即除去第三腔句是从眼位起唱外，其余腔句皆为板位起唱。以《海岛冰轮初转腾》唱段为例：

例 5

海岛冰轮初转腾

注解

The musical score is written on a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 38. The lyrics are written below the staff, with some characters in parentheses indicating breath or tone. The score is divided into measures by vertical bar lines. Annotations 'A' and 'B' are placed below the staff at various points, likely indicating specific rhythmic or melodic patterns. The lyrics are: 海 岛 冰 轮 初 转 腾 见 玉 兔 (哇) 玉 兔 又 早 东 升 那 冰 轮 离 海 岛 乾 坤 分 外 明 皓 月 当 空 恰



如谱例, 1-10 小节为第一腔句, 11-14 小节为第二腔句, 14 小节眼位后半拍起至 26 小节为第三腔句, 27 至最末为第四腔句。很明显的, 只有第 14 小节被二、三腔句分割, 这样的情况同样存在于《玉石桥斜倚把阑干靠》中, 谱例中的第 15 小节, 为该唱段第三腔句眼位的起唱处:

例 6:

玉石桥斜倚把阑干



但是,有两个唱段例外:《好一似嫦娥下九重》只有两个腔句,第二腔句眼上起唱;《长空雁》唱段因散板腔句的加入,眼上起唱的腔句为第五腔句。虽然这两个唱段眼位起唱的腔句位置和上述两段不同,但这四个唱段基本都形成板眼交替起唱的结构,而收腔基本都在眼上落音,腔节的起落板基本上也是这个规律,具体的规式为:两个腔节构成的腔句,第一腔节和第二腔节起唱为板眼交替,即为“板眼”或“眼板”格式;三个腔节构成的腔句为“眼眼眼”的格式;四个腔节的腔句为“板板眼眼”格式。

这里要特别提到《长空雁》唱段中的第三、四、五腔句,这三个腔句唱词比较紧凑,如第三腔句几乎是一字一音,但此三句皆用半拍的短暂停顿将每句词的末两字分开来,然后落在板位上。如图 A、B、C 三处:

例 7

Example 7 shows three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are: 闻 奴 的 声 音 落 花 阴 这 景 色 (Staff 1), 撩 人 欲 (呀) 醉 不 觉 来 到 (Staff 2), 百 花 亭 (Staff 3). Box A highlights the phrase '花 阴' on the first staff. Box B highlights the phrase '欲 (呀) 醉' on the second staff. Box C highlights the phrase '花 亭' on the third staff. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

2、“听闻唐明皇转驾西宫”

为表现此部分内容的唱段——《同进酒》四个腔句的起落板大致和前几个唱段相同:以板起为主,只有第四腔句为眼起,前三个腔句都是从板上起唱。但细看每个腔句中腔节就会发现这个唱段并非第一部分中诸唱段那么规则,尤其是第三腔句中,虽然和其他腔句一样,每个仍分为两个腔节,但没有明显的标志(如休止符、过门等)来分隔腔节,即是“连贯性腔句”^①。腔节的起落板承袭了第一部分的“板眼”交替性形式,只有第三腔句的两个腔节都是从板起。这样多从板起的腔句结构,在听觉上增加了肯定感,加上唱词从一字多音到一字一音,紧凑的腔节让音乐的动力越来越大,为唱腔的变化积蓄了力量。

3、“诤驾”

这个部分在上个唱段的推动下,《耳边厢又听得驾到百花亭》唱段的结构出现明显的变化:首先,唱段的篇幅并无明显缩减,但三个腔句中,第一个腔句为

^① 王耀华.《中国传统音乐结构学》,海峡出版发行集团 福建教育出版社,第185页。

[二黄导板]，自由的节奏让原本看上去规整的“板板板眼”四腔节起唱位置变得时紧时松；第二腔句是有两个腔节组成的拖腔，两个腔节都从板起，却由于字少音多，且中间没有较长的停顿，也体现出自由性；第三腔句末两字的渐慢和自由延长，使得节奏更加松散。所以，在此段并不能见出什么规式性。

经过《耳边厢》唱段的跌宕，《这才是酒入愁肠人已醉》唱段相对回归平衡。唱段的三个腔句都分为两个腔节，其起唱位置为“板眼、眼板、眼眼”。但与《耳边厢》相同的是，该唱段也运用了“渐慢”和长拖腔，置于一头一尾两个腔句中，这样的效果和前一唱段是一样的。

4、“贵妃沉醉”

这个部分主要表现杨玉环大醉之后戏弄高裴二人的场景，两个唱段的结构相仿。就《裴力士卿家在哪里》唱段来说，共有五个腔句。第一腔句分为三个腔节，第一腔节的唱词只有“裴力士”三个字，板起；第二腔节眼起，以一个叹字“啊”形成四板的长拖腔；第三腔节同样是眼起，1.5板以后渐慢形成节拍自由的散板。有长拖腔和散板节奏的整个腔句节奏比较松散。中间用对白分割之后，节奏明显加快紧凑起来。

第二腔句至第五腔句的唱腔又可分为两个部分，二、三腔句和四、五腔句的结构相仿，中间由器乐曲牌[二黄鹧鸪天]串联。第二腔句分为三个腔节：一二腔节板起，第三腔节眼起。第三腔节也分为三个腔节：第一腔节板起，二三腔节眼起。第四腔句分两个腔节，第一腔节板起，第二腔节眼起，与第二腔句的二、三腔节相同；第五腔句结构与第三腔句相同，起唱板位也为“板眼眼”三截式。

虽如前面所说的那样，《高力士卿家在哪里》唱段的结构与上段结构基本一致，但并非是毫无变化的单纯重复。比如，第一腔句中，将上段的三个腔节调整至两个腔节，但起落板仍然不变。如图所示：

《裴》唱段第一腔句

例 8

《高》唱段第一腔句

例 9

5、“回宫”

作为全剧的最后部分,《杨玉环今宵如梦里》和《去也,去也,回宫去也》两个唱段都由三个腔句构成。《杨》唱段中,第一腔句为“连贯式腔句”,第二腔句分为三个腔节,第三腔句分为两个腔节。这个唱段的起落板比较特别,即所有腔句及其腔节的起唱全部从板位开始,落音位置也几乎在板位。而《去也》唱段,基本上也延续这种结构,只有第三腔句稍有不同:它也是“连贯式”腔句。为体现最后剧终式的结构,两个唱段的第三腔句都运用减慢、散板的节奏,形成曲终人散的效果。

从起落板的梳理上,我们可以看到,根据情节的发展、变化,用以适应各种表述的需要。从板位起的腔句体现出平稳、大方、肯定的语气,用于体现杨玉环贵妃身份的端庄,或为表现较为激动的情绪,而连续的使用板位起的腔句;从眼起的腔句或闪板起的腔节,具有的动力能够自然的推动音乐的发展,用于表现杨玉环雀跃的心情、酒后与宫女力士嬉闹等场景。但在整个剧目中,并非板位、眼位的单独使用,而是以各种组合方式出现,所以松紧不一、强弱交替的节奏关系大大增强了戏剧的表现能力。

(二) 腔句变化、发展手法

由于《贵妃醉酒》剧目所用之腔调全为四平调,单一的板式不足以体现丰富的剧情需要,因此对原本规式性的腔句进行发展、变化的处理就显得极其重要。《贵妃醉酒》一剧中腔句的发展、变化手法不只一种,下面就分别作出阐述。

1、重复手法

四平调的基本结构乃对偶性上下句对称结构,在用于构成长大的戏曲音乐时,对腔句音乐材料的重复运用,是音乐得以连贯、延续和发展的基础。例如同

属“贵妃百花亭等待”情节的《海岛冰轮初转腾》唱段中的第一腔句和《好一似嫦娥下九重》唱段的第一腔句几乎是一模一样的；《好》唱段中的第二腔句和《玉石桥斜倚把阑干靠》唱段的第三腔句，也基本上相同，特别是后面两个腔节，可以说是重复的。

仔细看来，上述举例的重复运用的腔句中，其实很难找出完全相同的两个腔句，准确的说，重复方法的使用并非以腔句为单位，而是以腔节为单位。这样的情况不管在唱段内部还是唱段之间都随处可见。综合之前所提到的腔句重复，这里举出“贵妃百花亭等待”情节中，几组腔节之重复方法的使用情况：

表二

(1)	《海》：1A=《好》1A；
(2)	《海》：1B=2B=4C=《好》：1B=《长》：2C；
(3)	《海》：2A=4B；
(4)	《海》：3A=《玉》2；
(5)	《好》：2B.2C=《玉》3B.3C；

从上表中，我们可以看到《海》唱段的贯穿作用十分明显，首先表现在该唱段内部的腔节重复上：该唱段虽然分为四句，但在各个腔句中，我们都能看到有重复性的腔节，以第一、第二腔句最为明显，后两个腔句的重复之处就相对比少。所以，从这个结构上，我们同样可以印证该唱段是对偶性上下句结构的四句体唱段；其次是对后面三个唱段起到的牵引作用，在后三个唱段中，都能找到与之相同或相似的腔句、腔节；第三，腔句、腔节的重复并非是随机的，毫无规律可言的。除了《海》唱段和《好》唱段只在第一腔句上是一致的，其余腔句都是间隔进行重复的；第四，《好》唱段和《玉》唱段中，重复的只是两段的最后一句，

《长》唱段中重复性的腔句就更加少，可见随着剧情的慢慢发展，直接进行重复的腔句也渐渐减少。即便如此，《海》唱段中的腔句仍在《长》唱段中得以借鉴。以上四点足以说明《海》唱段在这四个唱段，甚至在全剧的唱段中，具有基础和稳定的地位。而《海》唱段的音乐是在一般的“四平调基础上，运用了装饰的手法，使去掉更富于华彩，更具有婉转柔美的性质。”^①从上述五组运用重复的处理手法的腔节的比对中，可见在《贵妃醉酒》这个剧目中，腔节的重复运用是构成重复手法腔句的基础，而重复性的腔句使同情节内的唱腔具有整体感、统一感，这对于表达完整的情节具有系统、连贯的作用。将这个起始唱段的腔句重复的融加于其他唱段中，能够将杨玉环贵妃的端庄、美丽的人物形象，深深的刻印在观众的脑海中。

^① 何为.《京剧“贵妃醉酒”唱腔分析（上）》中国戏曲研究院戏曲音乐研究室.1957年版 第42页。

在其他几部分情节的唱段中,我们同样可以找到这种变化手法的运用——在上下衔接的情节唱段中也有重复的腔句,如前面提到的《海》唱段第一腔句不仅重复运用在《好》唱段,且所包含的腔节还用于《长》唱段的腔节(2C)中。在“唐明皇转驾西宫”情节中的《同进酒》唱段的第一腔句,同样出现了重复的腔节,对比谱例如下:

《海》唱段第一腔句:

例 10

海 岛

冰 轮 初

转 腾, 见

《长》唱段第二腔句:

例 11

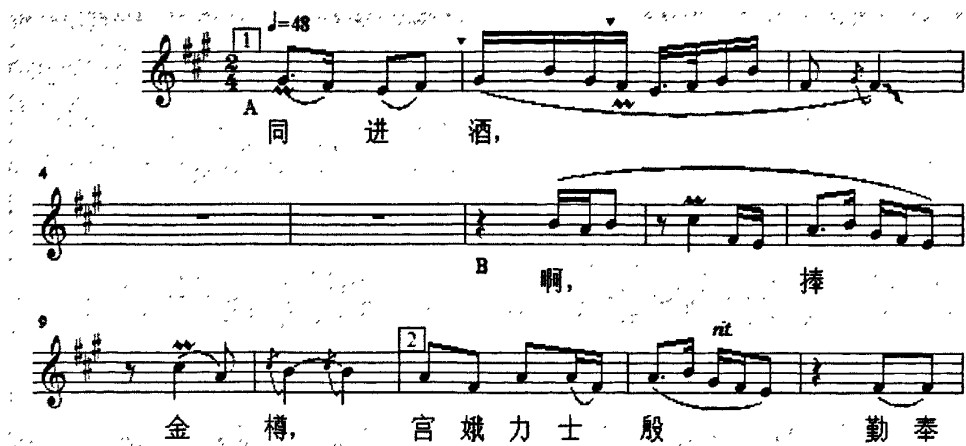
雁 儿 飞

哎 呀, 雁 儿 啊!

雁 儿 并 飞 腾,

《同》唱段第一腔句:

例 12



对比后两个腔句，我们可以看出它们几近原样重复，这点告诉我们，即便是不同的剧情部分，不同的人物情感，也要通过音乐的关联将其统一在一个框架里面，音乐始终牵制着整个基调。然后，再将它们与《海》唱段的这个腔句比较，共同重复的是第二腔节（1B）。而随着剧情的发展，在第一部分情节中能够完整重复腔句的情况已不复存在，其方式衍变成对原腔句中部分腔节的重复。所以《同》唱段的第一腔句，分别融合了《长》和《海》的两个唱段中不同的腔节，重复手段具有拼凑和综合的特点，这是从“唐明皇驾转西宫”开始及以后，重复手法的主要运用方式。

可见第一种变化手法——重复腔句分为两种方式：腔句重复和腔节重复。然而腔节重复的方式又可以被称作变化重复，即“以腔句重复的方式为基础，腔句之间所使用的音乐素材基本相同，只有结束音或部分音乐素材不同。”^①其中最典型的用法当属中国传统音乐常用的“合头、换尾”、“换头、合尾”。上例中，《海》唱段和《好》唱段的第一腔句就是“合头、换尾”的情况：

《好》唱段第一腔句：

例 13

^① 王耀华，《中国传统音乐结构学》海峡出版发行集团 福建教育出版社 第213页。

好一似嫦娥下九重

♩=50

1
A 好 一 似

5
B 嫦 娥 下

9
2
A 九 重, 清 清 冷

13
B 落 在 广 寒 宫. 啊,

18
广 寒 宫

而“换头、合尾”的情况在表二的第五组重复腔节中得到体现,即《好》唱段与《玉》唱段的最后一腔句使用了这种重复方式,将例 13 的第二腔句与《玉》唱段最末一腔句进行对比。

《玉》唱段最末一句

例 14

13
3
A 金 色 鲤

18
B 鱼 在 水 面 朝.

23
C 啊, 水 面 朝.

我们可以看到,只有例 13 中的 2A 腔节前三小节和例 14 中的 3A 腔节前 2.5 小

节不同，确是“换头、合尾”。

以上分析说明了三点：其一，变化重复方式是以腔句重复方式作为基础的。第一种方式较多运用在第一部分剧情的四个唱段和它与第二部分剧情衔接的唱段中；第二种方式的运用，主要在体现第二部分剧情及以后。这种方法对于固定音乐基调，刻画人物形象的轮廓，具有重要作用。其二，变化重复的方式是唱段之间联系的另一种方法，又以“换头、合尾”、“合头、换尾”为典型。其三，从《好》唱段的例子来看，腔句重复方式和变化重复方式不是孤立的，既可在同一唱段中交替使用，也可以单独使用。在《贵妃醉酒》的唱腔音乐中，两种重复方式多以混合使用为主，使得音乐形态、样式得以丰富。

2、移位手法

移位手法是指将某腔句的曲调旋律，通过向上或向下的移动方式产生新旋律的音乐处理方法。这种手法同重复手法一样，也是中国传统音乐中十分常用的方法，在《贵妃醉酒》一剧中也随处可见这种方法的运用。我们来看《海》唱段中第三腔句的第一腔节（3A）和第四腔句的第一腔节（4A）：

例 15

a

东 升 那 冰 轮 离 海 岛

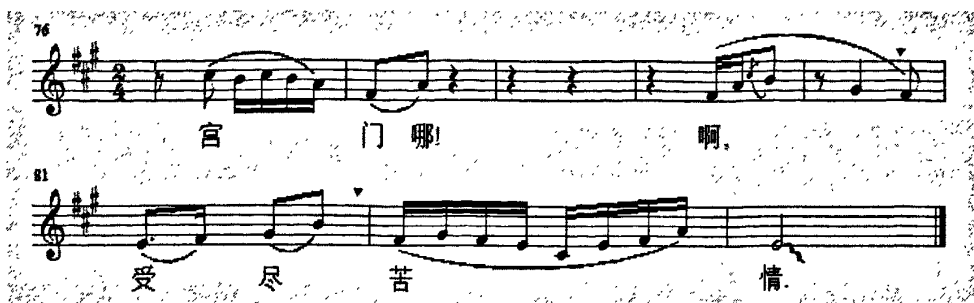
b

皓 月 当 空

以上两个腔节乍看之下，并没有太大的共同之处，貌似两个完全独立的句子。但我们对比最后两个小节，就可以发现其中的联系——4A 腔节的这个小节是通过对 3A 小节的上四度移位而形成的。这样的例子同样在《海》唱段和《好》唱段中可以找到——将上例中 b 例句进行下五度的平行移位，就变成了《好》唱段（例 13）中第二腔句的第二腔节（2B）。

不仅如此，移位的方法还始终贯穿在各剧情部分中。比如《裴》唱段最后一个腔节，和以上所举的例子，属于同种音型的移位方法。

例 16



相似的音型移位在全剧的唱段中还有很多,这里就不再赘述。仅于此分析,可以



发现,这样的节奏型: 多产生上下四五度的移位变化,并用于重复补充句或拖腔中。

该剧的唱腔音乐中,还存在着另外一种移位,即八度的移位,比如:《裴》唱段中,第二腔句的第一腔节“问你”二字的旋律和《玉》唱段第一腔句的第二腔节“干靠”二字的旋律是平行八度移位的关系:(如下图)

例 17



例 18



通过移位手法的作用,规式性的四平调平板唱腔旋律好像万花筒一般千变万化,且不易察觉原来运用的旋律竟是相同的。唱腔旋律有了高音区的高亢嘹亮,或表达出杨玉环自视甚高的高傲姿态,或展现被高裴二人诓驾之时的心惊肉跳,忐忑不安;转到低音的迂回来传达诓驾之后失望的低沉语气,以及醉酒之时的轻佻,曲调所能够表现的情节越来越多样,适用范围广阔和自由。

诚然,在该剧的唱腔中,不仅仅只有这两种幅度的移位方式,还有诸如二度、三度等等。尽管在这里,移位这种方式基本上选取的是腔节或腔音列类型的原样移位,事实上本剧中的移位方式并非如此单纯。就像我们上述例子中,也很难看到一尘不变的移位手法。所以,当戏曲音乐使用该手法的时候,还需要结合其他手段来扩展音乐内容。

3、扩充与压缩

有了上面两种处理的手法,四平调平板唱腔音乐的表现力得到了大大的提高,但仅用这两种手法,也只是停留在不断的重复正格的上下句曲调上,久而久之就会让听者觉得索然无味。因此,若要达到充分的运用简单的旋律表达起伏变化的剧情和人物情绪,就必须再填充音乐的内容,以密切贴合戏剧需要,扩充与压缩的手法在这一点上起到了重要的作用。

(1) 扩充

扩充手法在《贵妃醉酒》一剧中应用很广，其中也分了一下几种主要的方式进行扩充。下面就对它们进行分别讨论：

第一种为重复性扩充。此种扩充形式建立在重复手法的基础上，即通过重复某些唱词，将原本对应的旋律进行添加扩充，例如《海》唱段中的“见玉兔(哇)”就属于这样的扩充方式。

例 19



我们比较 A 和 B 两个腔节就会发现，A 腔节是对 B 腔节的一个变化重复：先将 B 腔节的前两个小节围绕“re”这个音添加级进迂回式旋法，再将后两个小节作反向进行的变化，就形成了 A 腔节。从表面上看，似乎是两段不相干的旋律，其实是将第二腔句的旋律作了两次形态不同的重复而已。

还有一种重复性的扩充方式，就像“奴似嫦娥离月宫”这样的例子。（见例 5 中 4D 腔节）这个腔节和“见玉兔”的例子，都是对唱词中的某几个字作重复。从音乐旋律上是 3B 腔节的旋律进行变化重复而加以运用。在此例中，其特别之处在于它用于唱段结束之处，也就是说它的作用是终止的作用。试将这句省略，直接结束在 4C 腔节上，落在“re”音上也不会有什么太大的问题，但这样的唱段就显得不是那么完满、舒畅。通过这个腔节在“si”音上的转调，将结束音改在“la”上，不仅使得曲调样式和旋律得到了与第二腔句一样的扩充，也重复性的将杨玉环自诩嫦娥的骄傲心情展现得淋漓尽致。与之相同的例子还有《好》唱段、《玉》唱段最后一个腔节等等。

扩充作为“原唱词字数不变，根据戏剧内容需要而采用的一种曲调变化手法。”^①，第二种扩充“拖腔”，是之中常见的变化方式之一。拖腔通常使用在一句或一段唱词的最后一个字上，在词逗的末尾上使用的情况也不鲜见。例如《同》唱段的这一个腔句：

例 20

^① 孙从音.《中国戏曲创腔思维原则(三.中)》天津音乐学院学报 1988 年第四期 第 9 页。



在“梦”字上赋予了三个小节的拖腔，若是将它唱成：

例 21



这样缩减之后，原本的腔句的完整性并没有受到很大的影响，但是这样一来，这个字的旋律显得生硬了许多。这一句是要表现杨玉环得知唐明皇驾转西宫，借酒消愁之际，吐露出心中的不满和委屈却故作洒脱，但以例 21 的唱法，所传递的是一种较为肯定的语气。将该唱字加以在低音处迂回缠绕式的级进旋法，突出了感叹般的内心纠结状态，是一种剧情、人物情感潜在的表达方式。而像例 9《高》唱段第一句中“高力士”那样的拖腔，就属于词逗上的拖腔。这个腔节总共持续了 5 个小节，音程的跨度有 7 度之大，且级进与跳进的旋律进行方式都运用在了这个拖腔里面，正好匹配杨玉环此时已经酩酊大醉，不顾身份形象的第二次与侍从嬉笑打闹的场面。该腔节旋律的起起伏伏，仿佛她用敦促声音使唤高力士，但因酒醉而不稳之态。在表达人物情绪跳度极大的拖腔运用上，《耳》唱段中间的这个拖腔较上面两个例子，可以说是有过之而无不及。

例 22



这个长达 9 小节的拖腔分为两个腔节，分别占 5 个小节和 4 个小节，A 腔节游走在高音区而 B 腔节徘徊于低音区，相去近八度之远，高低闪赚的旋律加上敦促的唱法，完美的描绘出杨玉环酒意渐浓时忽然听闻唐明皇驾到，慌乱中踉跄接驾的情景，可以说是全剧中表现最激烈的一个拖腔。

由此可见，拖腔在表达矛盾冲突的剧情，或人物情绪的较大转换，或表现复杂状态和情境方面，具有显著的效果。此种扩充手法在本剧的腔节、腔句末尾，

甚至可以根据表达的需要以较短的形式用于词逗中非末尾以外的任何字位,如“见玉兔”的“见”,“金色鲤鱼”的“鲤”,“吓得奴战兢兢……”的“战”。值得注意的是,它形成的独立的腔句(如例22),在强调语气、补充情感表达的基础上甚至可以改变原有的腔句结构,使四平调的腔句结构不再拘泥于简单的对偶性上下两句的格式。所以,拖腔不仅扩充了原有的腔句样式,且婉转了曲调,延展了乐意,可同时丰富、扩大音乐内涵与外延。

在本剧所运用的扩充手法不止上述两种,“加垛”式的扩充手法是笔者归为第三种的曲调扩充方式。此种扩充手法是指,以若干完整腔节形式和不完整的音乐片段形式添加于原样的上下腔句句式中,打破了原来的腔句结构,形成非常规的音乐结构形式,表达具有特殊语气、情感个性的剧情情节,在何为先生的研究中,将这种结构称作“连环乐句”^①。以完整的腔节形式运用此方法的典型唱段为《杨玉环今宵如梦里》:

例 23

杨玉环今宵如梦里

♩ = 62

1 杨 玉 环 今 宵

5 如 梦 (啊) 里。 想 当 初 你 进 宫

10 之 呀 时, C 万 岁 是 何 等 的 待 (呀)

15 你, D 何 等 的 爱 你。 A 到 如 今

20 一 旦 无 情 明 夸 暗 弃, B 难 道 说,

25 从 今 后, 两 分 离!

节拍自由

在这个分为两个腔句的唱段中,第一腔句分为四个腔节,除1A腔节占5个小节之外,其余腔节均占4小节,可见腔节之间是一个均匀的结构。再对比1A和2A

^① 何为.《京剧“贵妃醉酒”唱腔分析(续完)》中国戏曲研究院戏曲音乐研究室.1957年版 第116页.

两个腔节后就能看出 2A 腔节中除第 20 小节是第 4 小节的节奏改变,第 21 小节与第 5 小节之间是六度移位变化之外,其余是相同的。这 5 个腔节(第 1 腔句和 2A 腔节)所用的音乐材料是完全相同的,形式上也只是改变个别音而形成的,就如同“加垛”那样不断重复某个短小句式,唱词上也形成排比的句式,只是这里重复的是完整的腔节。这样,上句本来应该与下相当的句幅就被扩展成了 4 个腔节。就如同排比句的作用那样,杨玉环那种满腹埋怨的情绪和一再唠叨的形象就集中的表现了出来。

以不完整的音乐片段形式进行这种扩充方式的典型乐段为《裴力士卿家在哪里》和《高力士卿家在哪里》。因两段的结构相同,在这里截选取前者部分为例:

例 24

21 ♩=60

26

31

36

41

娘 娘 有 话 儿 来

问 你 你 若 是 顺 了 娘 娘

心, 遂 了 娘 娘 意, 我 便 来 来

朝 把 本 奏 当 今, 哎 呀, 卿 家

呀! 管

46 教你官上加官,

51 啊, 职上加职.

56 $J=60$ 4 A你若是不合娘娘意, 不合娘娘

61 心, B我便来, 来朝把本

66 奏当今, (哇), A奴才啊!

71 B管教你赶出了

76 宫门哪! C啊,

81 受尽苦情

谱例中显示,第2腔句和第4腔句同样由三个腔节组成,且每个腔节内部的旋律几乎都以一个小节作为单位进行着,尤其以2B、2C和4B、4C最为明显。在这四个腔节中我们发现,和唱词搭配的旋律总是短促的进行重复,如与“顺了(或‘不合’)娘娘心,遂了(或‘不合’)娘娘意”和“来、来”搭配的旋律。这样的旋律可以说是中国传统音乐中“垛句”的形式,但这样的片断太短,它们只由“la-dol-re”和“dol-la-dol”的“窄腔音列”^①构成,不能构成足以表达完整乐意的腔节,所以只能称之为短小的音乐片段。将此片断扩充的次数为两次,刚好与唱词的词格、四平调平板音乐上下句对偶应答的形式搭配得十分契合。这种片断的重复,着力的强调语气,进而在《贵妃醉酒》中准确而深刻的描绘了杨玉环大醉之后那种轻佻、任性的人物形象与性格。

以上阐述的三种扩充方式虽说在戏曲唱腔音乐中并不算生僻的方法,但是它们在《贵妃醉酒》中的具体运用技巧却显得独树一帜、极其精妙的处理手段,恰

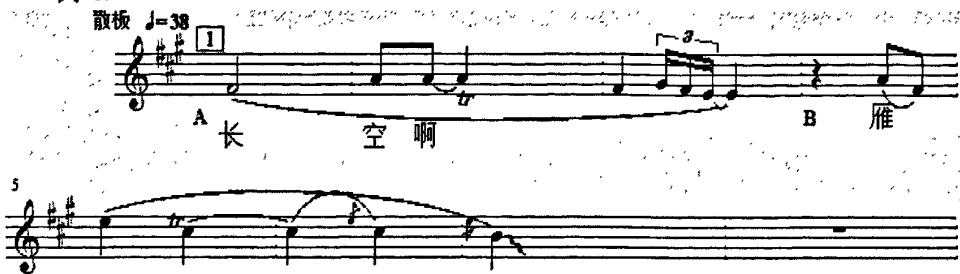
^① 王耀华.《中国传统音乐结构学》海峡出版发行集团 福建教育出版社 第45页。

如其分的丰满了音乐的羽翼。

(2) 压缩手法

总是伴随着扩充而并行使用的曲调处理手法——压缩手法，在本剧中起到的作用也是不容小觑的。这种手法的使用不如扩充那样易于被人察觉，但这并不影响它在戏曲音乐（尤其是唱腔音乐）中的地位。

例 25



这是《长空雁》唱段中的第一腔句——散板腔句，它由很简单的两个腔音列构成。但此腔句的音乐材料并不是凭空生出或属于独立的腔句，将它与例 10《海》唱段的第一腔句相对比，来源自然一目了然：将《海》唱段的 1A 腔节的每个音原本的节奏型打散开来，再比照《海》唱段这个腔节，在省略低音“si”、中音“sol”的基础上，分两小节一组进行自由式的模仿。这样就形成了这个具有高瞻远瞩般意境的散板腔句。这种压缩的方式与节奏性融合在一起，用法比较隐蔽，不易提炼出来。使用压缩手法的地方，都是唱腔音乐中较为微观、细小之处。这样的用处还有很多，像之前例 1 例 2 中《长》唱段和的比较中，我们可以发现这两个腔节所用音乐材料完全一样，只是《同》唱段第二个小节中省略了迂回式的一串音符。这样一个简单细腻的变化，带给听觉的却是仿似不同曲调旋律的差异，可见虽然压缩手法并不如扩充手法复杂繁琐，在充分的运用和发展[四平调]平板唱腔音乐基本格式上同样具有关键的作用。

通过对《贵妃醉酒》腔句的特征分析，可见该剧的唱腔音乐具有极高的艺术价值。首先起落板的安排建立在[四平调]平板唱腔的板眼基本框架上，使音乐结构具有一个比较规范的框架，再结合剧情起伏跌宕、人物情绪的转换的需要，适度的进行调整便与剧情配合在一起。其次，在该剧中所运用的腔句变化手法十分多样，主要包括重复、移位、扩充以及压缩四种。这四种曲调变化、处理手法各自又分为不同的八重变化方式，而这么多的变化形式虽然都能够独立使用，而在《贵妃醉酒》的唱腔音乐具体运用中，基本上都不是单独使用的。比如在扩充手法中就有建立在重复手法基础上形成的变化方式；在拖腔的距离中我们也同时能看到移位手法在之中起的作用，诸如此类的例子不胜枚举。由此想来，如《贵妃醉酒》一剧的戏曲音乐的审美理念中，你中有我我中有你的特征。

第二章 《贵妃醉酒》唱腔风格对比

第一节 同流派唱腔风格对比

笔者在第一章中所作的研究，都是以梅兰芳先生录制的音像资料为对象的，《贵妃醉酒》经过半个多世纪的口耳相传，有众多的艺术家对该剧的唱腔音乐、杨玉环人物形象等方面的巩固和再创造付出了无以估量的努力。自梅先生演绎《贵妃醉酒》伊始，以梅派独特的唱腔风格独树一帜，将其造就成梅派唱腔代名词之一。在笔者研究的这个音像资料中，着实惊叹于梅先生的唱腔婉转动人、细腻丰富，将他提出的“移步不换形”的观念运用到极致。对此，笔者将梳理梅先生在《贵妃醉酒》中主要的唱腔特点。

提及梅先生的作品，尤其是晚期的诸部剧目，无不用“精练醇厚”类的词语形容他的表演。能冠以这样的评价，除了梅先生多年沉淀的唱、念、做、打功夫之外，笔者以为他独树一帜的润腔、节奏等方面的处理方法才是唱腔别具一格的来源。

无论是分析谱例还是聆听音像资料，都会注意到梅先生的唱腔中有一些装饰性的旋律、腔音或节奏非常具有“韵味”，这种“韵味”也就是我们所说的个人或流派的“唱腔风格”。笔者将分腔音和节奏两类进行讨论：第一方面是装饰性腔音，包括颤音、波音、倚音和下滑音；第二方面节奏性腔音，意为产生节奏性变化的腔音，包括延长音和停顿腔音。仲立斌博士认为停顿腔音主要体现为“‘压音’，在乐曲中分布非常广，压音使唱腔产生短暂停顿，增加唱腔的韵味。”^①

1、装饰性腔音

在梅兰芳先生演绎的《贵妃醉酒》中是随处可见的。第一种颤音主要用于唱腔音乐暂时保持在较长时值或切分节奏的长音符，如例5中标记 $\underline{\cdot}$ 之处那样。多使用颤音的音为“‘dol(3)’、‘si(2)’、fa(6)和sol(7)’”^②，且以前两个音为常用音。在本剧的所用唱段中，颤音多出现在一、二、三部分剧情中，后面两部分剧情则不常使用颤音。颤音的使用使得演唱时值较长的音时，音色更加稳定，体现出一种柔美、娇媚的姿态，如同一个女子叙述故事时那种平静婉转的声音。因第四、五部分剧情的节奏越发紧凑，在某个音上停留的时间很短暂，颤音在这两部分中不宜使用。即便是在“回宫”部分腔句腔节之间不那么紧迫，但是需要体现杨玉环已精疲力竭、失望至极的状态，颤音这种能够使音乐保持在一种神采奕奕，甚至有点雀跃的用法，在这里就显得不太合适。

^① 仲立斌.《京剧梅派唱腔艺术研究》，福建师范大学2009年博士学位论文。

^② 括号内为简谱记首调唱名，括号外为固定唱名。

第二种装饰性腔音为波音，它遍布全剧的所有唱段，可以说是适用度最高的一种装饰性腔音。经常加以波音的音级主要有：si(2)；fa(6)；dol(3)；mi(5)；la(1)，其中以 si(2)；fa(6)为基础在所有唱段使用，使用频率依次递减，特别是后两个音级随着剧情变化，需要产生音乐上的冲突效果时才投入使用。波音仿似片断性的颤音，它是腔音产生短暂的波动，同样能够带来婉转、优美的效果，由于它占时很短，所以无论在速度快慢、节奏紧松，都能运用于其中，在谱例中标记为 。波音使用的位置，基本上都在弱拍或弱位上面，让旋律线条自然、柔和的进行连接，仿佛在暗示杨玉环贵妃般的美艳且不失端庄的容貌举止；也有极少数是在强拍强位，如例 12 的第一个小节，就在强拍强位使用波音。这样看来，波音的功能不仅仅能够使每个音都带着娇贵之气，且能体现着重强调的语气。

倚音从使用的频率上来，当排在装饰性腔音的第三种，标识如：



附以倚音的主要音级有 la(1)；si(2)；dol(3)；fa(6)；mi(5)；sol(7)，它主要用于腔节尾或句尾且以 la(1)；si(2)为主。需要说明的是，由于中国传统音乐的乐音中，有些音属于“偏音”，无法用五线谱或简谱准确的记录音高，所以在本剧中，倚音的音高乃笔者记谱时大致记录的，不当之处还请指正。倚音是常用的润腔手法，在梅先生的唱腔中，用于腔节或腔句尾的时候主要形成：



这样或类似且具有同样效果的节奏类型，听上去有种语气肯定的感觉。这样的例子很多，如例 2 的第三小节，例 5 的第三、九、三十一小节等等。倚音用在旋律音较少且进行中有大跳的地方，如笔者在例 7 中框选出来的 A、B、C 三个片段，例 22 的第二十八小节均属此种情况，倚音的添用柔润了大跳容易出现的生硬感觉，营造出自然的高低音转换。除此作用以外，倚音也强调了它所属的音级，所以当它在腔节、腔句尾使用时，自然也与落音紧密结合起来，明确了调性。在旋律的级进行中，我们也可以发现倚音的踪迹，这种用法以在例 6 的第 23 小节，以此例位代表的唱段中，有这种重复补充腔节中“啊”的唱字，基本都有这种音型的用法。总体来说，倚音在《贵妃醉酒》中起到的作用有二：一是自然衔接旋律音，以求自然、柔软的进行，表现剧中杨玉环的娇美、富贵端庄姿态；二是有助于时值较长的音稳定下来，形成肯定的语气，但又不显呆板。

第四种下滑音（笔者标记为 ），在中国传统音乐的各个音乐品种中皆可常见，尤其是在戏曲唱腔中，几乎是“韵味”代表的一种。《贵妃醉酒》一剧中，

下滑音也可说是尾音，和倚音的其中一种用法一样——用于腔句、腔节末尾，因落音相对固定，所以下滑音的使用音级亦相应固定。但倚音在有些时候虽然也呈现出下滑形态的唱法，但它是为了滑动到它所依附的那个腔音上，是稳定的；而下滑音如同一种口气，滑动的具体音高是不确定的，乃收束的时唱腔的处理手段。下滑音所用之处相对比较单一和固定，即在腔节腔句末和词逗有休止的地方使用。在例 5 中，第 3、26 小节属于在腔节、腔句尾的下滑音情况；而第 6、15 小节就属于某个词逗处，且后有短暂停顿时使用的情况。

2、节奏性腔音

节奏性的腔音《贵妃醉酒》的唱腔音乐没有大体上的板式变化，平板板式的音乐节奏若重复使用，难免平淡无味。梅兰芳先生在唱腔中所适度安插的节奏性腔音，把原来“四平八稳”的节奏变得姿态万千，却又能将其约束在一定的“规矩”范围内，让笔者在研究时有规律可寻，进而发现节奏性腔音主要分为两种：第一种压音；第二种延长音，在本文中指的是同音连线所造成的延长节奏效果的腔音（笔者将其简称为‘同音延长’）。

第一类“压音”（标记为 ▽）可以在原本连贯的音乐进行中，造成独特的停顿感，此种停顿感区别于休止符的中断，虽然音符不时连绵不断的，但乐意的运动被保持住。不仅如此，有时反倒有推动音乐进行、发展的效果。既然压音属于节奏性腔音，那么它运用之处的节奏自然也有所讲究。

从谱例中我们可看到，凡是节奏如下图，在附点位置、连续十六分音符



我们在《海》唱段（例 5）中看到有标记 ▽ 的，大多数都属于这种节奏形式。这个唱段的第 1-4 小节中的压音，仿佛制造出杨玉环一出场的那种骄傲的神情；在《玉》（例 6）唱段中的最后一个腔节，压音的使用好像又让我们感受到杨玉环俯身观鱼，美景佳人相互映照的光景。

第二类“同音延长”，意为两个相同的音符用连线加以联结后，后一个音符不用发声，且该音的时值延长形成的一种节奏。这种节奏在本剧的句尾或腔节尾常有的（如图：



而如同在倚音的分析中讲到的那样，这种节奏性通常与倚音搭配使用，是音乐中词逗、腔节以及腔句之间有肯定与稳定感。

综上所述,梅兰芳先生在《贵妃醉酒》唱腔音乐中,恰如其分的使用各种装饰性、节奏性的腔音处理,都是围绕在同一个主题下,根据不同情节部分的表现需要而去调整使用这些形式腔音的多少。所有对音级处理,并非随意添配的,无一不是建立在调式的确定基础上的。上诉分析表明了一点,不管是装饰性还是节奏性的腔音处理,能够产生的效果和表达的情节情感都不只一种,就像倚音那样,时而用于表达肯定语气,明确腔句腔节;时而用于旋律的连续级进中,顿生柔顺婉转之意;又能用在《耳边又听得驾到百花亭》这样情绪波动极大,频频的倚音,形象的勾勒出杨玉环那种慌张失措的样子。如果说音乐旋律骨干是内容,那么这些腔音就是颜色,他们共同描绘出一幅丰满的画卷,耐人寻味,这也是为什么通常将其称为“润腔”的理由。

梅兰芳先生开创梅派经典唱腔以来,众多艺术家前仆后继的承袭、发展梅派艺术。著名的传人有言慧珠、杜近芳、梅葆玖、李胜素等等,还有不少青年艺术家也勤于钻研梅派艺术,如史敏(史依弘)等等,他们在继承的过程中,虽同属一派却各有独特风格。笔者选取以下几位艺术家,将其演绎的《贵妃醉酒》唱腔与梅先生的对比,即可见出各自的唱腔特征。

1、言慧珠与梅兰芳唱腔风格对比

言慧珠(1919—1966)是著名的梅派京剧艺术家,言菊朋之女,于1943年正式成为梅兰芳女弟子,成绩显著。笔者根据言慧珠《贵妃醉酒》录音,董圆圆配像的音像资料^①,选取第一部分情节“贵妃百花亭等待”记谱,并将其与梅兰芳先生的唱腔记谱进行对比,笔者将分唱腔音乐的旋律、节奏和腔音三个方面来分析。

在旋律方面,言慧珠先生在梅兰芳先生的唱腔基础上作出了很多细致的改变,总体来说可分添加与减少两种方法。添加旋律的这种方法,反映在具体的唱段中如“那冰轮离海岛”一句中的“岛”字,梅先生只用一个 fa(6)音。言却使用 $\underline{676} \overset{\frown}{60}$ 这样的旋律,且演唱中旋律极其的连贯柔美,这样的添加在尾音处更显姣美;与之相仿的还有唱词“玉兔又早东升”一句中“兔”字上进行音的适度添加,目的同样是竭力的体现杨玉环在月色下的不俗美貌,梅言二人的唱腔旋律对比如图:

例 26

^①视频来源: http://v.youku.com/v_show/id_XMTgyOTYxMDI4.html



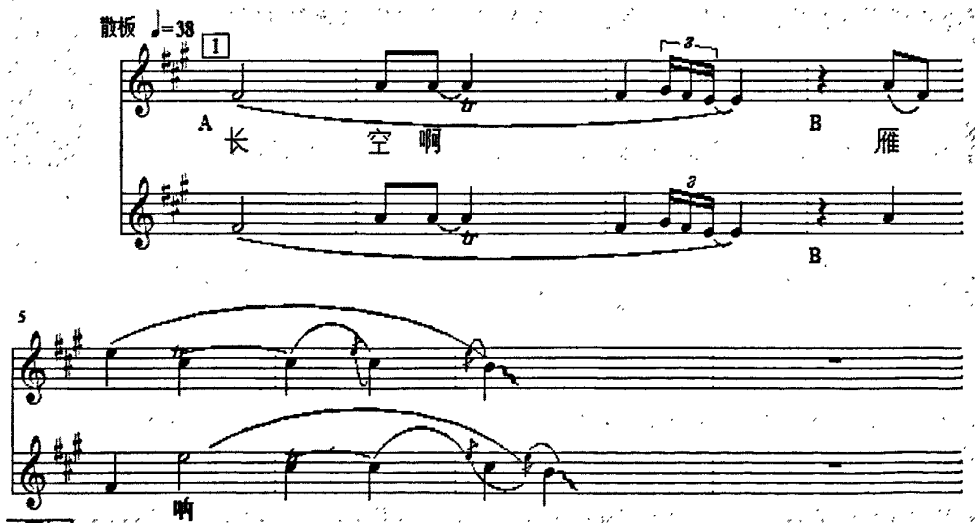
除了加音之外，言慧珠还在原唱词的基础上添加了一些衬字，如《玉》唱段中，言将“鸳鸯来戏水”一句前加了一个“那”字，形成如下图的唱腔旋律：

例 27



又如《长》唱段中“长空雁”散板的这个腔句，也加入一个“呐”的衬字：

例 28



虽说都是散板腔句，但从谱例上我们可以看到，言在这句上的拖腔比梅的拉伸了很多，因此听起来更有那种高空远景的眺望感，显得更加苍劲。

比较二人这部分情节的唱段后，其实言先生精简的旋律远比增加的多，意即较梅的唱腔而言，言慧珠省略了很多婉转、迂回的旋法，选择简洁直接的旋法。这样的例子在这四个唱段中可信手拈来，选取《玉石桥斜倚把阑干靠》唱段音乐对比来说明：

例 29

玉石桥斜倚把阑干

四声调 J=92

梅兰芳

言慧珠

1 玉 石 桥

斜 倚 把 阑 干

靠 窗 来 戏 水

3 A 金 色 鲤

18 B 鱼 在 水 面 朝

23 C 啊, 水 面 朝

上图中，直角矩形框选出来的即为言慧珠的精简唱腔旋律与梅的对比部分。言将原本梅唱腔中有些婉转徘徊的旋律简化，音乐更显清晰，比如上图中第四小节、第十小节和第十一小节就是这样的例证。

诚然，言慧珠的唱腔并不仅仅压缩原来梅先生的唱腔，上例中我们也看到如圆角矩形标示出的部分，梅在唱腔不仅在旋律上喜用迂回级进的旋法（前已论及），且常配以连续的附点节奏，这样的唱腔旋律就显得俏皮生动，是梅先生在节奏设计上别具风格的特点，言却将这些附点节奏省去，采用单纯的十六分音符进行，使旋律平滑很多。但她的唱腔也并非单调平顺，上例中第二十六小节中，言唱腔中的板眼节奏几乎是梅板眼两拍节奏的对调，第十七小节也属于此种情况。所以，不能单纯的说言唱腔音乐的旋律和节奏是梅的压缩，而是在梅的基础上进行适度的调整。

言慧珠唱腔中运用腔音的种类与梅先生差不多，但经过她创造性的运用这些腔音，使之具有强烈的个人唱腔风格。同样是运用波音、倚音等装饰性腔音，两位艺术家运用的地方却相去甚远：上例中的第一个小节“玉”字一开口，言便添加了波音，与梅先生只用常态的音级相比，言运用这个波音就让人为之一振——波音的添加带来的是一种华丽、婉转的感受，加上此后有短暂的休止符，让这个装饰音颇具强调的效果。仿佛言演绎的杨玉环走到玉石桥，看着此等佳境容光焕发、神清气爽的样子。而梅先生的这种唱法，更多的展现的是主人公那种大家闺秀端庄、沉稳之态。与之相当的第五小节，言省略了梅先生在此添加的波音，之后在第六小节中紧跟采用非连音的唱法，与梅的顺滑唱腔有鲜明的对比，体现出较为明亮肯定的乐感。笔者在分析过程中最容易注意言慧珠先生腔音的，是节奏性腔音——“压音”的使用方法：在《玉》（上图）唱段中，可清楚的看到，言使用压音的地方比梅更多，即在梅先生使用的基础上，增加如连续、迂回的拖腔中间，附点后或节奏两个十六分音符之间。这样的压音使用带来的效果是音乐节奏的变化，这种节奏变化是比较自由的，改变的并非是时值，而是唱者的气息，和通过再三理解后的乐意处理。

总的来说，言慧珠先生的唱腔风格比较清脆、嘹亮，虽较梅少了些许柔软，但依然能够演绎出杨玉环那种雍容华贵、美貌脱俗的人物特点。“言慧珠素有‘女梅兰芳’之称，凡看过她的戏的人都说：‘学梅兰芳，言慧珠最像。’对于这一点，连梅兰芳本人都欣然认可。可是、真“像”也得要有真功夫。言慧珠的‘像’，便是在遵循梅师的基础上，揉入了女性特有的思维与天然的妩媚。”^①

2、梅葆玖

梅派发展至今，“梅葆玖”这个名字不仅作为梅兰芳之子，更作为活跃至今

^① 何真，言慧谈珠.纪念言慧珠表演艺术 with 教育成果研讨展演活动. 上海戏剧,2008,(1).第 26 页。

天的著名梅派京剧表演艺术家而享誉各地。梅葆玖先生承父志发展弘扬京剧艺术，也以其个人的风格而常青于梨园。他在《贵妃醉酒》中的唱腔也别有韵味，同样可以从旋律、节奏、润腔上来分析。

笔者选取《海岛冰轮初转腾》唱段，将梅兰芳、梅葆玖的唱腔分别记谱对比，谱例如下：

例 30

海岛冰轮初转腾

1-38

梅兰芳

梅葆玖

海

岛

冰 轮

初

特别连

转 腾

见

玉 兔 (哇)

玉 兔 又 早

18 东 升 那 冰 轮 离 海 岛

22 乾 坤 分 外

25 明 皓 月 当 空

31 此处用叠音连接

36 便 似 啊 C 嫦 娥 离

41 月 宫 D 奴 似 嫦 娥 离

46 月 宫

和之前分析言慧珠的唱腔一样,笔者也用不同的记号标出梅葆玖先生具有个人特色唱腔片断。直角矩形标记出来的片断是梅葆玖先生作出变化的旋律,这些旋律都是压缩为仅有骨干音,十分简洁清爽。从这个谱例中最能够体现梅葆玖先生个人风格的是用圆角矩形框标示出来的片断,这些都是因节奏而引起旋律细微的变化。如上例中第8小节,第一个mi(5)是前一个小节最后一个音的延续,而形成



的切分节奏类型,此种节奏类型给予音乐强劲的推动力。并且我们看到这种音型运用之处有两个相对固定的地方:一个地方是1B、2B、4C这三个腔节中间。在之前的重复手法分析中我们曾提到这三个腔节实际上是同样的旋律,因此它其实用于固定的腔节中;另外就是用于腔节尾,即第三小节(2A尾)、第二十二小节(3A尾)、第26小节(3B尾)、第47小节(4D尾)。梅葆玖先生运用的这种唱腔,让旋律出乎人意的往后推迟一步,给人强烈的期待感,大有“千呼万唤始出来,犹抱琵琶半遮面”之意味。与之相仿的,还有一种节奏同样具有期待性:途中第十、二十八、三十六小节都采用“闪板或闪眼”类只唱后半拍的节奏。上述的节奏变化,必然会引起听觉上旋律的变化,实际上和梅兰芳先生的唱腔音乐并无本质上的区别,但细微的变化却能够增添新鲜感、塑造个人唱腔特色。《贵妃醉酒》的唱腔音乐听上去多添一分总体看起来好像这种节奏的运用随处可见,但通过分析后就会发现,艺术家是有意识、有规式性的运用自我创造的唱腔特色,并非一时兴起。

而由椭圆标示出的部分则是梅葆玖先生润腔的运用,从谱例中就容易看出,梅葆玖先生在使用倚音、波音方面比梅兰芳先生少了很多,可是在欣赏时并无平淡无味的感觉。他喜围绕 si(2)、dol(3)和 fa(6)运用节奏性腔音“压音”。总体来说,梅葆玖先生的唱腔很连贯、柔美,有些地方的处理甚至比梅兰芳先生更加连绵蜿蜒,比如第六小节就是一个具体体现。在此基础上,压音在他的唱腔中就显现出一种带有装饰性意味,使绵长的旋线偶尔也活泼的跳跃起来。

梅葆玖先生极其忠实于梅兰芳先生的唱腔,但仍热在融会贯通其父的精髓后,作出标志性的唱腔改革。

3、李胜素

李胜素(1967—),国家一级演员,是梅葆玖先生的弟子,现仍活跃在舞台上,并任中国国家京剧院一团团长,她完全可以称得上是当代梅派京剧的代表人物之一。在她所演绎的《贵妃醉酒》唱腔中,也有根据个人的理解、积累和多年研究

下所作出的改变旋律之处,比如李胜素先生也喜用比较简洁的旋律,比如像下例这样的短拖腔,她都作出了细微的缩减:

例 31



几乎所用同样的旋律片断,李都作出了这样的调整。从整体上来看,李的唱腔旋律基本都是按照梅兰芳先生的版本进行的,甚至可以说比上述两个艺术家更为忠于梅兰芳先生的唱腔。在其中我们也可以发现李胜素和言慧珠两位先生在某些共同的细节,比如例 29 的第 9 小节,言慧珠先生在“鸳鸯”二字前加上了一个“那”字,李的唱腔中同样也运用了这样的唱字。又如例 31 所用的词中音型,梅葆玖先生的唱腔中也有所运用,这在例 29 中就能体现。笔者经过分析,认为李胜素先生唱腔音乐中,数倚音最独具韵味。

例 32

海岛冰轮初转腾

$\text{♩} = 38$

梅兰芳

李胜素

海 岛

冰 轮 初

转 腾 见

玉 兔 (哇) 玉 兔 又 早

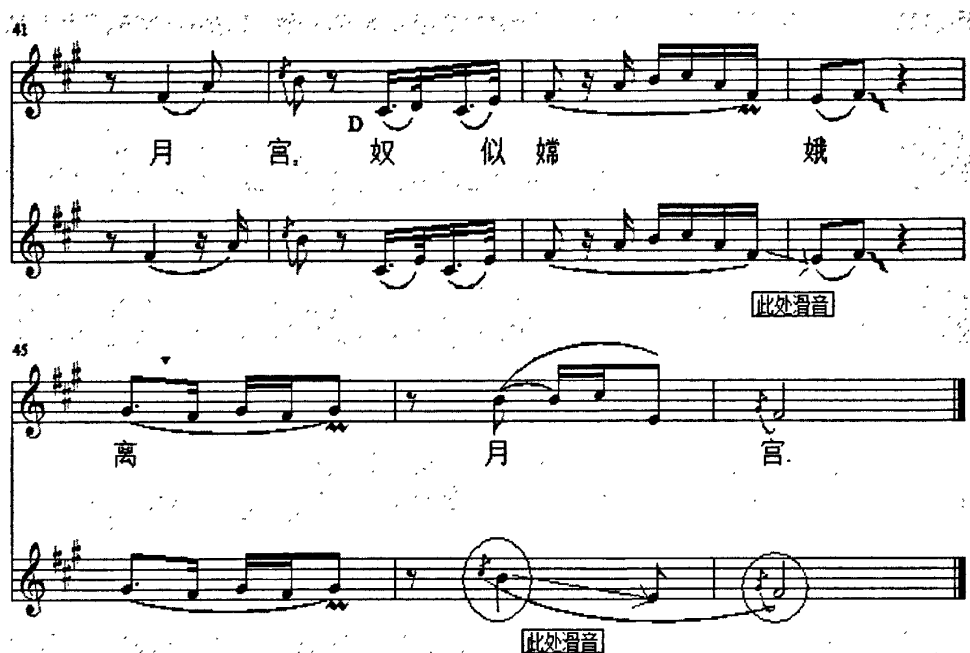
18 东 升 那 冰 轮 离 海 岛

22 乾 坤 分 外 明

27 皓 月 当 空

32 此处用滑音连接

36 便 似 啊 C 嫦 娥 离



笔者在图中用圆圈标示出来之处皆为李胜素先生颇具特色的倚音。在演唱这些倚音的时候，她故意延长了倚音的时值，稍稍滞后的唱法听上去不太像倚音，却又不占时值，拿捏得十分准确而造成流连的效果，增添杨玉环那份娇媚的气质。李胜素先生的唱腔可以说，是在聚集了众家所长之后，通过自身的融合而形成的浓厚个人特色。

4、胡文阁

胡文阁（1967—），是近半个世纪以来梅派唯一的男旦传人^①，师从梅葆玖先生，且常年活跃于国内外的各种演出中。

笔者将梅兰芳、李胜素和胡文阁三位先生《海》唱段的唱腔记谱并列在一起进行对比，谱例^②如下：

例 33

^① 资料来源：<http://baike.baidu.com/view/1022081.htm>

^② 胡文阁唱腔根据北京电视台 2010 年 10 月 25 日《前门历史文化节》晚会上的资料记谱。

海岛冰轮初转腾

The musical score is written for three vocalists: Mei Lanfang (梅兰芳), Li Shengsu (李胜素), and Hu Wentu (胡文图). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each with three staves. The lyrics are in Chinese characters. The first system includes a bracketed section labeled 'B' and a circled section. The second system includes a bracketed section labeled 'A' and a circled section. The third system includes a bracketed section labeled 'B'.

梅兰芳
李胜素
胡文图

2

B 玉兔又早东

3

A 升那冰轮离海岛

B 乾坤分外明

4

A 皓 月 当 空,

此处用滑音连接

B 恰

C 便 似 啊 嫦 娥 离

D 月 宫, 奴 似 嫦 娥

此处滑音

离 月 宫

此处滑音

在上例中，用直角矩形框选的为三位艺术家各自不同的处理之处。通过这个谱例我们可以发现：第一，李胜素和胡文阁两位的唱腔旋律几乎一模一样；第二，他们两位和梅葆玖先生的唱腔也十分相似；第三，李、胡二位的唱腔区别仅在于润腔上，包括波音、倚音、压音运用的位置。如前所述，李的唱腔中倚音的唱法耐人寻味，而胡多用压音的唱法同样可以凸现个人风格。当然了，两位艺术家一为坤旦，一为乾旦，这本身就决定了两者的演绎有不同的特色。

从以上四人和梅兰芳先生的唱腔音乐对比来看，同为梅派唱腔自然一脉相承，但又有各自的风格特征。而这些风格特征来自于对前人的研究、承袭，以及自身对《贵妃醉酒》剧目的经验体会的综合积累方形成具有强烈个人特色的唱腔，就如同早年何为先生在其文集《戏曲音乐研究》中所说的那样：“……我们每个演员在进行演唱创造的时候，总不是千篇一律地唱着四平八稳的调子，他总是要根据他对人物的体会在场强上进行不同的发挥和创造。另一方面，这种创造又不是凭空的，他总是把前辈一人所已达到的成就作为自己演唱创造的根据，并把它加以发展。”^①然而，这些个人的唱腔风格落实到《贵妃醉酒》这个剧目，经上述分析来看主要是从调整旋律、节奏和润腔等细微的地方体现出来，并非作整体的改头换面。

经过对这四位不同时期的梅派艺术家代表唱腔的音像研究，不仅能够体现各自唱腔上的特色，并能发现不同的时期京剧通过其他因素所呈现出来的效果也姿态万千。伴奏、舞美设计、音响配置、服装，都为更好的呈现《贵妃醉酒》表现有不容小觑的帮助。从梅兰芳先生《贵妃醉酒》戏曲电影中很传统布景，到李胜素演绎的《贵妃醉酒》中，已经没有高裴二力士的角色，色彩鲜艳的布景；从梅兰芳先生从身段动作来展示赏花、卧鱼等情景，到李胜素先生在 CCTV 播出时，场外音像效果制造《长空雁》唱段前的大雁鸣啼声；以及在前门历史文化节上梅兰芳先生的音像资料与胡文阁先生现场演绎《海》唱段的历史性同台对比；从传统京剧伴奏班底到加入合唱、交响乐队伴奏的成分。诸如此类的辅助因素，使《贵妃醉酒》在艺术家精湛的唱腔演绎基础上更添光辉。

^① 何为：《戏曲音乐研究》 中国戏剧出版社 1985 年版，第 61—62 页。

第二节 异流派唱腔风格对比

在本文中提到的“流派”主要是指艺术家流派，即以某艺术家的艺术风格为创始且以此为基础继承发展，通常以艺术家的姓为名。《贵妃醉酒》这个经典剧目，不仅在于梅派艺术家前仆后继的传承演绎，其他各个流派也对这个剧目做出了带有各自强烈的流派风格。虽然这些流派在《贵妃醉酒》这个剧目上的成就不如梅派那样举世瞩目，但仍对该剧的发展有着历史性的作用，为此，本文中主要选取程派、张派、尚派代表人物的唱腔作为对比对象，且选取传唱度最高的《海岛冰轮初转腾》唱段记谱并作例。

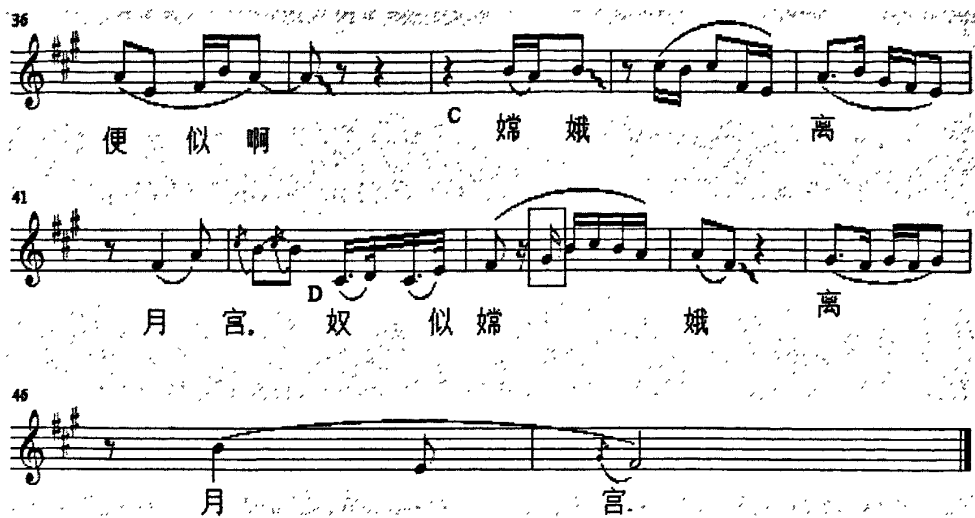
一、程派：以李丹林先生为例

李丹林先生，程砚秋亲传弟子，著名京剧表演艺术家、教育家，他生于1912年，卒于2007年。笔者根据1947年李丹林先生在胜利灌制的唱片《贵妃醉酒》中的唱段记谱，谱例如下：

例 34

海岛冰轮初转腾

海 岛 冰 轮 初 转 腾 见 玉 兔 (哇) 玉 兔 又 早 东 升 那 冰 轮 离 海 岛 乾 坤 分 (外) 明 皓 月 当 空 恰



从谱例上我们可以看到,相较于梅派诸位艺术家,李丹林先生的唱腔显得十分简洁。旋律上与梅派唱腔大致一样,但在其他方面就呈现出不同:第一,在节奏上,较少运用附点,如:



这样的节奏型,而改为连续的十六分音符的节奏;第二,同样是运用波音、倚音、滑音等装饰性腔音,但李先生的使用的频率大大低于梅派各个艺术家;第三,在他的唱腔中,并未使用节奏性腔音“压音”,取而代之的是一种似断未断的腔音,笔者在谱例中用 V 记号标示出来。这种腔音的运用让人以为演唱者要在此断开换气,但却出乎意料的继续进行着。而它运用的地方,是如上例中第二十一小节那样的腔节尾小拖腔,可见这是艺术家特有的音乐处理手法。第四,例中“转”、“外”两个字的发音比较特别,这两个字的韵母分别为“an”和“ai”,发音上有相近之处,且为开口音。李丹林先生在演唱这两个字的时候,不是一次完成的,而是将字的发音过程方面,占据了整个小节的旋律。第五,在上例的第四十三小节中,有一个很特别的音,笔者以直角矩形方框表示,这个音在梅派唱腔中皆作 la(1),而李丹林却用了 sol(7)音。这个音的使用改变了原来的调式,后面的一拍的旋律也因此作出了细小的改变,从而使得听众精神为之一振。这样的唱法使《贵妃醉酒》的唱腔音乐注入新鲜的活力,特别引人注目。以上五个特点共同铸造了以李丹林先生为代表的程派《贵妃醉酒》的唱腔特点。

总体来说,李丹林先生的唱腔简洁,节奏严谨,纳气吐字有条不紊,唱腔风格中透露出一种深刻、沉稳之态,说“程派独具神韵的艺术创造就是严格地凭依着“规范”——这一艺术的共性原则建构起来的。它在诸如吐字发音、收声归韵、

四声运用、气息、节奏(传统术语作“尺寸”)、力度(传统术语作“劲头儿”)乃至韵味、抒情等方面所展示出的精良、卓越的演唱技法、技能,无不是承袭和实践民族传统戏曲优良的科学规范的体现。”^①所言非虚。程派唱腔以表现幽怨、深沉的旦角、青衣角色为名,所以在表现本剧时,不同于梅派那种清亮、甜润的唱腔风格而独具特色。

二、张派:张君秋

张君秋(1920—1997),男,京剧表演艺术家,四小名旦之一,且旦角张派创始人。本文中选取的是根据张君秋先生1963年录音的《贵妃醉酒》资料,由其门下弟子王蓉蓉先生配像,谱例如下:

例 35:

海岛冰轮初转腾

海 岛 冰 轮 初 转 腾 见 玉 兔 (哇) 玉 兔 又 早 东 升 那 冰 轮 离 海 岛 乾 坤 分 岛 外 明 皓 月 在 当 空

散板 此处滑音 原板

^① 王硕. 程(硯秋)派唱腔知识与学习(一). 中国京剧, 2004, 第1期, 第41页。



初初听毕张君秋先生演唱的《贵妃醉酒》，或许会误以为是梅派艺术家的演唱，这是因为张君秋先生的嗓音十分清亮高亢，所以有种梅派唱腔的影子，正如张瑞华的文章中论及“张派艺术以唱功见长，张君秋先生天赋一条甜润脆亮的好嗓子，以他的嗓音条件，学梅、尚、王派都会很出色，但他选择了走自己的路。他的嗓子没有梅、尚二位先生那么宽，于是大胆改革，吸收西洋美声唱法的特点，在保持高位置声音焦点的基础上，充分调动口腔和胸腔共鸣，使声音显得更为宽厚。唱法上也较前更偏重于韵味，多用膛音，甜、脆音略有收敛，发音部位灵活多变。……”^①的这样。

在上例中，所有用直角矩形标示之处都是张君秋先生与梅派艺术家唱腔不同的地方，通过它们，让张（君秋）派和梅（兰芳）派呈现出不同的风貌，主要从旋律、板式变化和节奏三个方面：第一，在张君秋先生唱腔记谱中看到的旋律进行，已和梅兰芳先生的唱腔旋律完全不一样。以第二十三小节至第二十六小节为例，其旋法采用迂回盘旋的级进和跳进结合的方式；而梅兰芳先生的唱腔以波浪式级进旋法进行。第二，板式变化这一点在上例中十分突出。原本梅兰芳先生针对“皓月当空”唱词的处理，是经过向下六度大跳然后再向上跳进、级进，最后以三个小节的拖腔完成该腔节的唱腔旋律。张君秋先生却出乎意料的在这一腔节突然打散了原来一板一眼的板式，将其化作散板，也取消了唱字“空”的三小节拖腔，反而是“皓”唱字因散板的节奏和连续 si(2) 音重复使用，让人有一种短暂拖腔之感。对比《长空雁》唱段，似乎有些二黄散板的味道。在一个唱段内作出板式的变化（特别是首个唱段），显得唱腔音乐特别的华丽丰富。与此相应的，张先生在该唱段末，作出了渐慢的处理。《海》唱段后本来接的是〔万年欢〕曲

^① 张瑞华, 浅谈张君秋先生的唱腔艺术, 中国京剧, 2006, 年第 6 期。

牌，速度应该以衔接这个曲牌而加快，就如梅兰芳先生的唱腔那样。第三，在张君秋先生的特性腔音上，听上去有点仿似梅先生的“压音”，但梅先生的“压音”是一音一顿，每个音单纯清楚。而张君秋先生虽然处理的位置与梅相同，但他的特性腔音中带着一种颤音的意味，更显婉媚。即使在剧中，我们也能清楚的知道，作为旦角“张派”创始人，张君秋先生以其唱腔绵延甜美、华丽婉转的特点而著称。

三、尚派：孙明珠

尚派创始人尚小云，以其铿锵有力，饱含激情的唱腔风格，与梅兰芳、荀慧生、程砚秋并称“四大名旦”。前述张君秋先生也得以尚先生之真传，进而创立出张派唱腔的。

孙明珠（1944—），女，国家一级演员。1960年因得尚小云先生欣赏而拜其门下。孙先生无论在身段、扮相还是唱功方面都是尚派艺术家杰出的代表。《贵妃醉酒》虽说并非尚派唱腔之代表作，但孙明珠先生确在剧中展示出精湛的表演艺术。笔者对孙先生的唱腔进行了记谱，举例如下：

例 36

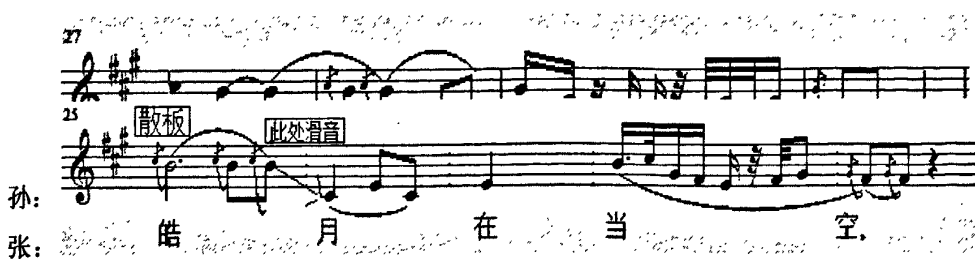
海岛冰轮初转腾

海 岛 冰 轮 初 转 腾 见 玉 兔 (哇) 玉 兔 又 早 东 升 那 冰 轮 离 海 岛



笔者在谱例中同样用直角矩形方框、圆圈、圆角矩形方框和标示出孙明珠先生在《贵妃醉酒》中，《海岛冰轮初转腾》唱段中，唱腔音乐的特别之处。听孙的录音，不出两句便发现所唱之唱腔旋律与梅派有明显的区别：首先，从《海》唱段的谱例上看，与梅派唱腔对比，孙先生的音区普遍偏高。谱中直角矩形框选的旋律都是孙先生唱腔音乐与梅派唱腔音乐相异之处。在第六小节中，孙先生把原本梅派的波音取消，用二度音程两次反复替代之，同样取得波音带来的泛音式的效果，但节奏已和原梅派唱腔区别开来。与梅派相比，这样十六分音符的均匀波动，会稍显开阔，又同样符合“冰”唱字阴平字调，腔词契合。在前章分析腔句结构的时候我们曾提到“冰轮”、“玉兔”、“嫦娥”三个唱词的唱腔旋律是相同的，但从上例中我们看出，在“玉兔”这个唱词的旋律上，孙明珠先生作出的不同的处理，即在二度级进的基础上加入三度音程，并取消八分休止符，用同音反复加强语气，前后两处保持相同。似乎有意构造这样前后呼应的结构。在“皓月当空”这一腔节旋律中，特别能让人忆起张君秋先生在这一句上的散板唱腔。现将张君秋和孙明珠两位先生此句的旋律作对比，如下例：

例 37



由此例可见，孙张两位的在此句唱腔的中所运用音乐材料几乎是一模一样，旋法也采用跳进为主，级进为辅的方式，凸现在该唱段中这一舒展情绪，表现杨玉环贵妃之大气的腔句。然而，两位在板式节奏的处理上有展示了两派不同的风格：孙明珠先生在该句中依然保持四平调的平板节奏，在此基础上对唱字“皓”设计了短暂的拖腔，营造一种似乎要进入散板的意象，但实际上全数在规整的板眼节奏上；而张君秋先生却在此以散板的形式，将此腔节的节奏放慢拉长，仿佛看见圆月在苍空中投射出明亮光线，让人诗兴大发之状。在情绪上，两者在前两字上都使用舒展、明亮的唱腔，而孙先生在“当”字上突然放轻力度，娇媚温柔的唱出来，让听者就像看见明媚月光下映照出杨玉环那沉鱼落雁般的美貌；张却在此一直保持高亢嘹亮的嗓音，较孙先生在此处处理的柔美，这样的唱法意图表现的是贵妃之高贵不拘泥。可见，两位的唱腔音乐材料虽基本相同，通过不同的诠释、处理，就带上了强烈的各人（派）的风格。另外，之所以孙张二人在旋律上如此相似，笔者推想，这也许与张君秋先生曾得到尚小云先生指导有关。

尚派(尚小云)的唱腔素来有“铁嗓钢喉”之称。“……音色，音量响，中气足。……尚派行腔的收音比较短，有戛然而止的明丽爽朗之美。唱腔旋律不专纤巧，一唱三折，千折百转，无论高、低音，也无论慢板、流水、散板，都能唱得满腔满调，丰满遒劲。行腔顿挫分明，强调顿音的力度。”^①这样的特征在孙明珠先生的唱腔里也能充分的体现，笔者在例 38 中用圆圈标示的腔音，孙先生在唱这些音的时候，收音都十分的快，一音一顿，浑圆有力，运用的地方都是在腔韵



的眼位中，并非随意设计的。这是孙先生或说是尚派特有的腔音，同梅兰芳先生在同样的腔韵中所使用的压音一样，是个人风格的重要组成因子。

孙明珠先生也在唱词上作出了一些调整，这点从上例中的圆角矩形方框中可以看出。诸多的个人特色，说明尚派在演绎《贵妃醉酒》时，在准确把握剧中人物情绪、韵味基调的前提下，也善于运用自身刚劲浑厚的唱腔特长去塑造、彰显不一样的“杨贵妃”。通过对以上三派的代表艺术家的《贵妃醉酒》唱腔音乐、演唱风格分析，让我们越发深入的了解到，不仅梅派将其演绎成经典，通过其他众多流派、艺术家悉心的钻研更让该剧更添光彩。

^① 胡芝凤，尚小云和他的“尚派艺术”[J]. 上海戏剧, 2005 年第 9 期.

第三章 看《贵妃醉酒》在现代音乐发展中的创新

京剧作为中国戏曲极其重要的组成部分，是中华民族文化积淀的精髓，自梅兰芳先生伊始的梅派唱腔更是京剧旦角唱腔的旗帜之一，多少京剧艺术爱好者、表演艺术家呕心沥血钻研，使得该剧千姿百态，而又能集中的体现中国传统艺术文化的精神。

通过上述分析，我们看到《贵妃醉酒》这个传统的京剧剧目在历史的过程中，根据不同的理解、不同的演绎成现出的不同的面貌。于此同时，在时代的脚步下，京剧随着人民文化素质的提高，审美品位的变化也作出了切合时代变化的调整与改变。如今，光是各种流派已经不能再满足人们的审美趣味，运用此剧唱腔创作的其他音乐体裁、艺术形式应运而生，极大发展和扩大了《贵妃醉酒》的形式与内涵，以此昭示着中国戏曲并非封闭守旧，而是不断的发展创新，使京剧艺术之树常青。

第一节 在传统的基础上继承发展

如前所述，《贵妃醉酒》一剧从最初的时剧《醉杨妃》，到梅兰芳先生的演绎将它渗入人民内心，期间梅对此剧作出了重大的改变。梅兰芳先生的悉心改革，在实质上真正达到了“唱念做打”一并全重的目标，而《贵妃醉酒》也是梅兰芳先生在中国解放初期最具代表性的改编剧目之一。《贵妃醉酒》能够达到这样的高度，笔者能够找到的原因有以下几点：

一、对《贵妃醉酒》历史地位的正确认识

《贵妃醉酒》的剧本材料取自于唐代玄宗时期之史实，是中国传统戏曲编剧选题的主要角度和方向。这些题材是当时广大人民群众所熟知的，由此创作的京剧自然会拉近创作者与观众的距离。唐明皇和杨贵妃的故事在中国传统文化中被选取出来，以文学、音乐、舞蹈、美术等等形：与此史实相关的文学作品有唐代诗人白居易的《长恨歌》；音乐形式有清代著名的传奇《长生殿》；以及前面提到过的时剧、汉剧《醉杨妃》，也有昆曲作品；也有音乐与舞蹈形式兼有的《霓裳羽衣曲》；美术形式有著名书画家黄东雷于近期完成的工笔画作品“杨贵妃十大美图”等等。《贵妃醉酒》这一传统的京剧剧目，与古代的诗歌、剧本有非常密切的联系，比如传奇剧《长生殿》实为该剧的直接改编来源之一。

事实上，《贵妃醉酒》一剧起初是重舞蹈的，梅兰芳先生也提到过“……但这

一出典型的舞蹈名剧，在旧戏里还是一个创格，当然有保存的必要的。”^①这说明此剧在早期就已经被奉为佳作，只是当初所偏重的并非唱腔。对传统经典剧目的改编，是一直以来戏曲艺术上比较常用的方式。就以杨贵妃为角色的作品就有包括《太外真传》、《长生殿》等耳熟能详的剧目，而《贵妃醉酒》经梅兰芳先生之手，不仅舞蹈做功令人美不暇接，唱腔的地位在其中得到了极大的提升。转移重心的改编，并未改变历史故事的基础，相反地更令杨贵妃这一历史人物得到了升华。

二、与实际切合的细致改编

基于对历史地位的准确认识，梅兰芳先生在这个时期选取了一些传统剧进行改编，其中包括《贵妃醉酒》、《宇宙锋》、《奇双会》、《霸王别姬》、《洛神》、《凤还巢》、《抗金兵》、《生死恨》在内的八部传统剧目，这些剧目全部取材于经典的历史故事和人物，是梅兰芳先生晚期最重要的作品^②，其中又以《贵妃醉酒》为最。在这个时期，新中国倡导将传统剧目进行改造，深化艺术内涵，去掉旧社会残留的一些封建思想与观念。就在1951年4月梅兰芳先生就任中国戏曲研究院院长的当下，毛泽东、周恩来等领导人提出“在尊重传统戏曲艺术的基本规律、保持各剧种的独有特色、鼓励各种风格和样式的戏曲艺术并存共荣的基础上，根据新时代、新生活和劳动人民的审美需要、对传统戏曲艺术中不适应时代要求和当代生活的一些旧思想和旧形式进行必要的改革和创新。”^③梅先生在这个大的社会环境、前提下，对《贵妃醉酒》作出了符合当时的社会文化发展需要的改编。

对《贵妃醉酒》的改编，在唱腔和做功表情两个方面都有极其细致表现。唱腔音乐部分的特征在前面章节中已经详细的分析过，这里主要指的是在做功唱词上所作出的改变。此剧主要的内容并非像其他剧目那样有丰富，情节曲折转换，诸多人物之间的矛盾重叠，而杨贵妃（杨玉环）的情绪转换才是主线，主角也只有她一个。如此一来要展现这个人物，就必须在唱腔（唱词）、表情做工的各个方面的细致表现上来体现，因此这个人物是十分适合成合乎唱念做打全重的改编标准。与原来不同的是，这样的改编要透过杨贵妃的内心纠结变化来昭示宫廷女子那般无奈的情景，就要剔出那些原本哗众取宠的不雅因素，将剧目品味提升。通过改编的《贵妃醉酒》借唱腔音乐与唱词的绝妙配合，确能“……用音乐以描写辞句意义，将剧情一一烘托出来；使人一闻音乐，已如身入其境；悲欢离合，情不自胜……”^④身段做功方面，梅兰芳先生在谈到《贵妃醉酒》时已经说得十分详细，这里不再赘述^⑤。通过这些精雕细琢的改编与演绎，使得该剧呈现出区

^① 梅兰芳口述·许姬传记，《舞台生活四十年》（第二集）1961年12月版，中国戏剧出版社第19页。

^② 仲立斌，《京剧梅派唱腔艺术研究》，福建师范大学博士学位论文 2009年5月，第47页。

^③ 居其宏，《新中国音乐史：1949—2000》，湖南美术出版社2002年版，第26页。

^④ 王光祈编，《中国音乐史》，广西师范大学出版社2005年版，第180页。

^⑤ 梅兰芳口述·许姬传记，《舞台生活四十年》（第二集）1961年12月版，中国戏剧出版社第20至35页。

别于以往的艺术气息,展现以杨玉环为代表的古代宫廷女子的喜怒哀乐,并借以流传。

三、传统京剧及其他戏曲基础的积累与沉淀

京剧自从形成一个剧种以来,就一直有着兼收并蓄其他剧种的传统,“京剧中的皮黄声腔因其发展高、应用广而处于主导地位,但同时又能与其他声腔长期共处、互相影响、互相吸收,通过不端的艺术实践亲密地共存、共融于同一剧种风格之中。”^①在《贵妃醉酒》的通篇四平调之间,不易察觉的穿插着昆曲的曲调,可见该剧的唱腔音乐除了变化发展的手法十分灵活之外,也显示出该剧吸收其他剧种的能力很强。梅兰芳先生不仅在京剧上功力深厚,且在昆曲等方面亦是造诣很高,这些戏曲能力的积淀是他能够在诸如《贵妃醉酒》的传统剧改编上登峰造极的重要原因。本文曾多次提及梅改编此剧,是在其艺术生涯的晚期。梅兰芳先生通过多年的舞台经验和努力钻研,在这个时期沉淀下来,加上他对“新戏”创作的揣摩,让该剧呈现出了不同于以往的面貌。

另一个方面,梅先生的唱腔特征在改编时期体现出返朴归真的特点。这一点从上文分析中可知,在《贵妃醉酒》中梅先生的唱腔虽然婉转柔美,也运用了诸多装饰音,四平调也进行了多次的变化发展,但从整体上看依然是简洁明朗、一气呵成的。所以梅的《贵妃醉酒》唱腔中体现出的是一种“归一”的理念,即将所有复杂多样甚至花俏的唱腔技巧技术,巧妙的散步在唱腔里,是诸多因素融合在一起,最终形成统一、完整,貌似简朴实则丰富的唱腔音乐。

《贵妃醉酒》这个剧目的发展是建立在坚实的戏曲传统基础上,而梅兰芳先生将自身努力倾注于此剧,通过一再精心的改编,使得它从以前重舞或重唱,带有情色色彩的的传统剧,蜕变成了反映封建宫廷女子心态的代表性剧目的过程中,传统和历史、学习和积累以及切合人物特点、时代环境的细致改编,三个方面的条件缺一不可,才能将杨贵妃这个人物醉酒之美态展现得钜细靡遗,使该剧在京剧史上攀登到了新的高度。

第二节 在开放的视角下相互交融

《贵妃醉酒》自成为梅派之经典剧目以来,京剧各流派也多次进行尝试(笔者在第二章中着重分析过),且每一派都将自己的唱腔风格带入这部经典之中,这样交叉吸收、影响的趋势带动了该剧的变革与发展。从我国改革开放以来,大力的推崇艺术创造的开放,大面积的吸收各民族各信仰,乃至世界各国的音乐形式、观念,丰富了我国的音乐艺术样式。笔者在前面第二章第二节介绍张君秋先

^① 蒋菁.《中国戏曲音乐》.人民音乐出版社,1995年版,第218页。

生的唱腔特点,引用张瑞华先生的文章来提到张君秋先生大胆的将西洋美声的唱法融入了他自己的戏曲唱腔中。然而,借用和掺入国外的经验和方法并不是 21 世纪才有的想法。在 1952 年中共中央宣传部副部长周扬作的《改革和发展民族戏曲艺术》的报告中就提到,在戏曲的发展道路上要“适当参照欧洲古典音乐,特别是现代苏联音乐的先进经验,在乐器、乐曲、唱法个方面加以改进。”^①这就说明,在中国传统戏曲的发展中,唱腔唱法并非固守陈规、食古不化的,而是善于将各种形式、因素,由恰当的角度进行融合,从而演变成新的、更加科学的唱腔。

显然,在当音乐多元化形势的洪流中,中国传统戏曲也受到了相当大的影响,近年来诸多相关的学术研究有颇多关于京剧(或其他剧种)与外国歌剧进行比较的项目,这些研究也取得了傲人的成果,为探索京剧的发展与传播有不容小觑的作用。京剧这种承载着中华传统音乐艺术千百年来精华的戏剧样式,在独一无二的中华文化土壤中蕴生,几经起伏,音乐样式众生的现状与这种历史悠久的戏剧之间的碰撞,让京剧透露出新兴的气息。如同京剧“样板戏”在 20 世纪的中国特殊环境下产生那样,近年来提出的新的京剧形式也充斥着时代的气息,为《贵妃醉酒》的发展道路增添了新的活力。

在新的京剧形式中,近年来最引人注目的非《大唐贵妃》这部交响京剧莫属。这部交响京剧将梅兰芳先生作品中有关“杨贵妃”这个人物的一些要素和片断进行重新拼凑和组合,并以《太真外传》为主线,将包括《贵妃醉酒》等剧目中的 12 段梅派著名唱段穿插在其中,并创作了 30 余段新的唱腔。《大唐贵妃》采用的是西方歌剧的样式与结构,融入精美的舞蹈,以交响乐、合唱等西方音乐形式、艺术手法为烘托,加上绚丽的现代化舞美设计与技术,使整部剧呈现出前所未有的艺术魅力。

这部交响京主要分为七场:第一场“安杨交恶”;第二场“华清赐浴”;第三场“梨园知音”;第四场“被逐杨府”;第五场“长生殿上”;第六场“魂断马嵬”;第七场“梦乡续缘”,讲述了李隆基与杨玉环的爱情故事。与《贵妃醉酒》不同,剧中包括了安禄山等等多个人物角色,矛盾冲突也不再单是“唐明皇与杨贵妃”,在描写复杂的人物关系的写实能力上,表现得更加酣畅淋漓。这样的现代京剧形式,在塑造人物形象上,不单明确只流于明确人物性格上,而是透过人物形象来体现某种情感、反映某种理念。《大唐贵妃》中表现的杨玉环对唐明皇感情的纯粹与真挚,同时也一反传统中对帝王威严重笔墨的习惯,将唐明皇在君主高高在上和政治成就以外的柔情万种、儿女情长的另一面成功的塑造出来。可见,在京

^① 居其宏.《新中国音乐史:1949—2000》.湖南美术出版社 2002 年版,第 28 页。

剧的发展道路上,不仅是形式的改变,更重要的是对社会、人性等人文价值、社会现实的写照。新时期的京剧表演“更多地从剑拔弩张的外部冲突转向复杂深邃的内心矛盾,从外在的戏剧性转向内在的戏剧性。这是新时期中不少剧作家的一种审美趋向。”^①这部交响京剧体现出了我国传统戏曲音乐正随着时代的发展、民众审美趣味的转变而作出的成绩,在体制上,西体中用的做法,使得原来的《贵妃醉酒》显露出更加大气、宏伟的气势,让听惯看惯了“一张桌子在中间,两张凳子在旁边”的京剧欣赏者,受到了视觉与听觉上的冲击。

交响乐的编配,实际上是使西方乐器迁就中国戏曲音乐的五声性旋律。在现代的音乐欣赏和审美中,大众已经逐渐接受了中西乐队结合的方式。以高音旋律见长的中国乐器乐队在与西方乐队相融之后,弥补了低音区较为空洞的缺点,使音响效果得到了极大的丰富。当西方乐器也开始注重音色的运用与变化之际,就注定了中西音乐形式和特征就要相互借鉴、融合正是如同李吉提教授书中所说的那样:“西方管弦乐队的乐器加盟中国现代戏的演奏,这种中西乐器音色大融合的做法,也已经为广大听众所接受。这些新的做法一方面表现为西式管弦乐器为中国戏曲唱腔和传统戏曲的伴奏乐器‘助阵’,另一方面其自身也在戏剧苗顿冲突的表现和民族化的过程中发挥特长,同时也为中西混合乐队与戏曲音乐的融合积累了经验。”^②

《大唐贵妃》的公演意味着像《贵妃醉酒》这样的传统剧目迈入了一个新的阶段,当新的京剧形态产生的时候,与之伴随的固然就是对其的一些思考,最直观的应该就是西洋音乐的纵向思维模式和中国传统戏曲(音乐)的线性思维模式之间,需要找到一个十分契合的点进行糅合,这一点上,《大唐贵妃》的尝试为我们证明了“中西合璧”的方法是可行的。当然,这样的尝试并非所有的人能够接受,毕竟“……在不同的音乐文化习得背景下,在不同的音乐听觉审美感知力的形成中,对某一种乐音形态在听觉感知上的适应程度或者说美的判断,并不是一致的。只是在一定的音乐文化背景中,在对一定的音体系及其乐制律制体系的适应中,才可谈及其必然性或完美的意义,一旦考虑到不同音乐文化心理的特殊背景,这些只具有相对的意义了。”^③那么,京剧这种历史悠久的传统戏剧,其受众的年龄层次跨度是相当大的,在当今音乐文化如此多样的环境下,京剧剧目衍生出来的各种形式也就有了各种的受众群体。笔者在针对《大唐贵妃》和《贵妃醉酒》这两部京剧作品随机访问了两个群体的个别人,一是70岁以上,长期欣赏传统京剧的老年群体;一是25至35岁的青年群体。以《海岛冰轮初转腾》

^① 北京市艺术研究所、上海艺术研究所 组织编著,《中国京剧史》(下卷第二分册) 中国戏剧出版社 1999 年版第 2118 页。

^② 李吉提 《中国音乐结构分析概论》 中央音乐学院出版社 2007 年版第 292 页;

^③ 修海林 罗小平 《音乐美学通论》 上海音乐出版社 1999 年 4 月版 第 294 页。

这个唱段在两部剧中的演绎,这两个群体对于这两种戏曲形式有着明显的区别。老年群体因为长期接触传统戏曲结构样式的《贵妃醉酒》,不仅熟知其中的唱腔做工,且重视其中“韵味”也就是写意的传达,认为现代音乐手法下的《大唐贵妃》虽说唱腔亦是精致优美,但始终认为其不能像传统戏曲那样连贯流畅,举手投足间无一分多无一分少;而青年群体则比老年群体呈现出更多样的看法:一种对两者皆不可接受,觉得与现代生活中的青年人脱离太久,有些无法接受;一种是比较偏向于传统戏曲,认为中国传统戏曲本来就是中华民族独有的音乐品种,无论是其中的唱腔、伴奏、做工、舞蹈、对白皆带有鲜明的中国色彩,应予以保护和继承,轻易改变会打破已经匹配完好的模式,变得不伦不类。第三种,是对《大唐贵妃》这样的交响京剧,对于当代青年人广泛接受西洋音乐、流行音乐的这种氛围,能够将它们与传统戏曲的《贵妃醉酒》相关联,使之在熟悉与不熟悉的音乐元素间进行调和,增加青年一代人对中国国粹的兴趣与认识。在青年群体的三种认知中,第一种占的比例最大,为60%,第三种占的比例最小,为10%,以第二种比例30%为中庸。这样的访谈结果当然不能成为定论,但至少反映出一个事实,即青年群体对于京剧的接触实在是少。所以,在不同的文化背景下,对同一音乐现象的认知可以是截然不同的。然而,我们并不能认为《大唐贵妃》——交响京剧的尝试是无意义的,相反,对于京剧更好的贴合大众审美、心理需求,将其真正落到与时俱进的脚步上,作出了重要的贡献,也揭示了京剧的发展需要在开放的眼光和视角下,进行合理的创新。这部作品的面世,象征着以《贵妃醉酒》为素材的京剧形式不仅增添了京剧娱乐性、通俗性,更扩展了人们的视野,打开了京剧发展改革的道路。

第三节 在创新的思维下不断进步

在交响京剧等新形式逐渐兴起的氛围中,《贵妃醉酒》的唱腔应用的方式越来越多,范围也越来越广。诸多的应用体现出一个共同的特点:《贵妃醉酒》的变化发展善于与各种音乐艺术元素结合。这样的开放和创新思维,充分的体现出了京剧这样的戏曲音乐具有相当的包容力,能够在各音乐风格、品种,甚至是各种艺术样式之间进行吸收和再创造。

诚然,《贵妃醉酒》的经典唱腔,被融合成一种元素,穿插于其他的音乐形式中。近年来颇具代表性的应该是与民族新唱法,以及流行音乐相结合的形式。民族新唱法是指在继承我国传统民族唱法的基础上,将美声唱法参加进来,形成的一种科学的唱腔方法。以此种唱法演绎的声乐作品——《梅兰芳》,是为了纪念梅兰芳先生诞辰110周年而作,由刘鹏春作词,吴小平作曲。歌中第一句巧妙的将《贵妃醉酒》中《海岛冰轮处转腾》的第一句唱腔旋律经过变化,填以新词,

让人不易察觉的运用在其中。这首歌曲将京剧的唱腔的演唱技巧恰当的运用在民族新唱法中,使两种唱法紧密的贴合,让本来京腔韵味浓厚的曲调旋律显得更加有京剧的抑扬顿挫,具有独特的感染力。在流行音乐的创作上,以李玉刚《新贵妃醉酒》一曲为代表而广为流传。李玉刚作为有京剧唱功基础的歌手,对于新编《新贵妃醉酒》这首歌曲拿捏京腔的味道具有一定的优势,并且在这首歌中穿插了著名的《海岛冰轮初转腾》唱段,运用流行音乐的编曲配器手法,将传统的《贵妃醉酒》以时尚的包装重新展示出来,使京剧的唱腔和当代审美习惯进行匹配。

梅兰芳先生在多年的戏曲发展研究中提出著名的“移步不换形”原则,这个思想不仅仅影响和指导了梅派京剧的发展,通过上述所有的《贵妃醉酒》的创新可以见出,在这个剧目上也贯彻了这一理念。从“四大名旦”的名号在京剧旦角艺术的道路上竖立旗帜以来,《贵妃醉酒》的唱腔素来以梅兰芳先生马首是瞻。梅先生打下的基础为后辈学习、研究以及创新唱腔提供了肥沃的土壤,由此而做出改革创新的尝试不胜枚举,这些调整和尝试正是对“移步不换形”的具体实践。又因新时代中各种手段和方式让京剧唱腔有了各种创新的可能,就不能只为一味创新而丢了《贵妃醉酒》原来的味道,不仅是这个剧目,所有的京剧剧目创作或改编都应坚持这样的原则。正如李维康先生说:“艺术讲究独特。即使大家演的都是梅派戏,而且都是同一剧目,也应该各有自己的独特之处,也许观众所喜欢的、津津乐道的还正是你那独特之处。当然,演梅派戏就不能用你的所谓‘独特’破坏梅派风格,这是不可动摇的前提。”^①戏曲音乐是十分讲究个人风格的,这也正是笔者在前面分析各流派在《贵妃醉酒》这同一剧目中不同唱腔风格的目的。但不论各派风格为何,始终都不会脱离体现杨贵妃的美态和内心苦闷的主线。上一节笔者曾提及老年群体不易接受由该剧为蓝本,以西洋或新兴的艺术手段加工而成的新作品。最主要的原因也就是京剧票友们恐新的手段会破坏传统京剧的韵味。那么要使该剧的创新符合传统的意象,就要拿捏好“移步”之分寸,正所谓“差以毫厘,谬以千里”。若是盲目的套用其他艺术手段,而不去细究与传统京剧的结合点也是不科学的,这就要求我们在改革发展《贵妃醉酒》的道理上,既要以开放的眼光和创新的思想去看待、研究,并且又要尊重历史传统所积累而成的精华,才能创造出具有中国传统意志的新《贵妃醉酒》。

时代的脚步从未停下,戏曲唱腔艺术的发展也不会滞留,《贵妃醉酒》这部经典的发展仍会随着人类文明和大众审美需求的变化,需要广大的戏曲爱好者、研究者不断探究再创造的角度和方法。“移步不换形”的理念可随着具体情况的变化而灵活运用,《贵妃醉酒》唱腔中蕴含的巨大潜能还有待我们去进一步开拓。

^① 李维康 《京剧发展要走大路——我演梅派戏的点滴认识与体会》 转载于《京剧与中国文化传统(下)——第二届京剧学国际学术研讨会论文集》 文化艺术出版社 2008 年版第 417 页。

结 语

京剧作为我国国粹之一，在数年的发展与变迁中融合各种戏曲声腔艺术的交融，形成了独具中华戏曲文化特色的代表性剧种，是中华民族智慧的结晶，文化的积淀升华。其中所蕴含的丰富内涵，不但珍藏着我国传统戏曲音乐的文化审美价值，也为中国传统音乐的继承与发展提供了肥沃的土壤和创新的空间。而本文分析研究的对象——《贵妃醉酒》这一剧目，是梅派京剧的最具代表的剧目之一，它是梅派京剧发展到一定历史阶段的产物，同时也体现出众多梅派京剧艺术家在唱腔音乐方面作出的长期努力和贡献，通过如该剧目这样的作品而展现出了多年累积出的独特唱腔艺术风格与特征。《贵妃醉酒》唱腔发展的道路上，不仅仅是梅派的诸位艺术家所作出的贡献，其他流派也为该剧唱腔的多样化诠释、发展作出的不懈努力。正因如此，《贵妃醉酒》才能从最初的地方戏曲形式走到了唱腔演唱、演绎成熟丰富的今天。

本文通过分析以梅兰芳先生为主要代表的梅派《贵妃醉酒》唱腔音乐，发现梅派唱腔在该剧中具有以“朴素在外，丰富于内”的特征，即其唱腔变化方式表面听起来朴素平淡，但其中所包含的变化手法相生相依，确实反映出“移步不换形”的梅派戏曲审美理念。又通过对程派、张派以及尚派唱腔风格的分析，发现不同流派虽擅长的唱腔技巧不同，但都能运用自身唱腔优势，塑造出具有不同样式的“贵妃之美”。这些不同京剧流派、不同唱腔特征的《贵妃醉酒》，正为多元化音乐形式背景下的现代戏曲音乐的发展，打下了深厚的传统戏曲元素基础，开拓了良好的创新环境。

由此，笔者作为一个京剧艺术的爱好者，同时也是一个学习者，通过对《贵妃醉酒》一剧的学习与研究，抱着将这个传统的经典剧目以更好的传承发展下去的美好愿望，提出该剧可以以传统的戏曲经验为基础，恰当的运用多元化的音乐手法、样式作为改革发展手段，结合时代中人们对音乐、艺术审美文化的需求，用开放、创新的思维，让《贵妃醉酒》在中国的文化艺术土壤中成为一棵常青之树，进而让独一无二的京剧戏曲艺术向更高更远的方向迈进。

参考文献

- [1]何为.《京剧“贵妃醉酒”唱腔分析(上)》[M].北京:中国戏曲研究院戏曲音乐研究室,1975.
- [2]仲立斌.《京剧梅派唱腔艺术研究》[M].福建:福建师范大学博士学位论文2009.
- [3]董维贤.《京剧流派》[M].北京:文化艺术出版社,1981.
- [4]张正贵.《京剧梅派表演艺术的美学内涵》[J].戏剧文学,2009(1).
- [5]修海林 罗小平.《音乐美学通论》[M].上海:上海音乐出版社,1999.
- [6]徐兰沅.《略谈梅兰芳的声腔艺术》[J].戏剧报,1962(8).
- [7]王耀华.《中国传统音乐结构学》[M].福建:海峡出版发行集团 福建教育出版社.
- [8]牛冬阳.《四平调平板唱腔音乐初探》[J].中央戏剧学院学报,2006年(1).
- [9]百度词条[EB/CD],小说的三要素 <http://baike.baidu.com/view/720078.html>.
- [10]胡芝风.《谈戏曲剧本创作技巧要素》[J]艺术百家,2004(5).
- [11]中国艺术研究院音乐研究所.《中国音乐词典》[M].北京:人民音乐出版社,2007.
- [12]胡芝风.《谈戏曲剧本创作技巧要素》[J].艺术百家.2004(5).
- [13]孙从音.《中国戏曲创腔思维原则(三.中)》[J].天津音乐学院学报,1988(4).
- [14]何为.《京剧“贵妃醉酒”唱腔分析(续完)》[M].北京:中国戏曲研究院戏曲音乐研究室,1975.
- [15]何真,言慧谈珠.《记纪念言慧珠表演艺术与教育成果研讨展演活动》[J].上海戏剧,2008,(1).
- [16]何为.《戏曲音乐研究》[M]北京:中国戏剧出版社,1985.
- [17]王硕.《程(砚秋)派唱腔知识与学习(一)》[J].中国京剧,2004,第(1).
- [18]张瑞华.《浅谈张君秋先生的唱腔艺术》[J].中国京剧,2006,(6).
- [19]胡芝风.《尚小云和他的“尚派艺术”》[J].上海戏剧,2005,(9).
- [20]梅兰芳口述.许姬传记.《舞台生活四十年(第二集)》[M].北京:中国戏剧出版社1961.
- [21]居其宏.《新中国音乐史:1949—2000》[M].湖南:湖南美术出版社2002年版,第26页.
- [22]王光祈.《中国音乐史》[M].广西:广西师范大学出版社2005.
- [23]梅兰芳口述.许姬传记.《舞台生活四十年(第二集)》[M]:北京,中国戏剧出

版社 1961.

[24]蒋菁.《中国戏曲音乐》[M].北京:人民音乐出版社,1995.

[25]北京市艺术研究所、上海艺术研究所.《中国京剧史(下卷第二分册)》[M]北京:中国戏剧出版社 1999.

[26]李吉提.《中国音乐结构分析概论》[M]北京:中央音乐学院出版社 2007.

[27]李维康.《京剧发展要走大路——我演梅派戏的点滴认识与体会》[A].《京剧与中国文化传统(下)——第二届京剧学国际学术研讨会论文集》[C].北京:文化艺术出版社 2008.

致 谢

三年前，我带着对音乐的热爱与憧憬，踏进了南京师范大学音乐学院这个全新的世界。三年后回首，对于从未接受过音乐学系统学习的我，一路上的点点滴滴，并非仅是学位论文所能囊括的。这幅斑斓的图画里面充盈着相伴的老师、同学和朋友的色彩，若没有他们，我的生活将索然无味。

首先要感谢的是徐元勇老师。他的教导与提点，使我对中国传统音乐理论这一研究方向有了全新的认识。恩师严谨的治学态度，灵活、别具一格的逻辑思维方式，将学术研究以生动的面貌呈现在我的面前。从基础知识的积累，结合我个人知识结构特点的选题，到几经修改调整而后成型的论文写作过程，徐老师无不费心引导。除了学习研究上的帮助与指导，他还教给我许多人生的道理，包容我的种种缺点过失，亦是生活上的挚友。

蒲亨强老师也是我必须要感谢的人。虽然蒲老师只陪伴我走过一年的学习时间，期间我在他处所得之收获仍是颇丰。还要感谢覃江梅老师，从研一时期作为我们的教务秘书到后来成为真诚的朋友；每每遇到挫折与困扰，她总是无私的给予劝慰与鼓励。师兄刘玉林也对我的论文写作耐心的将自己的经验传授给我。

我的父母和家人是我一生中永远坚守在我身边的人，事无巨细皆与他们息息相关。他们对我的支持不仅是我三年研究生学习中源源不绝的动力，养育之恩铭记于心。

最后，那些所有参与过我生命的人，都是需要感谢的。于此，无法将其一一列出，我只能将他们的身影收藏在记忆之中。

唐璜

辛卯年三月廿九