

杭州师范学院

硕士学位论文

张君秋在京剧旦角唱法中的地位及贡献

姓名：吕一津

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：刘志

20050501

论文摘要

张君秋是 20 世纪继四大名旦之后最成功的京剧旦角演员，他的艺术成就中最为突出的是其演唱艺术。张君秋继承京剧前辈对于京剧发展所持的艺术思想和成果、取各家之长、结合自身条件，加以创造形成的唱法及唱腔，优美流畅、充满魅力，对专业界乃至对社会有深远的影响。

在本篇论文中，主要从几个方面对张君秋在京剧旦角唱法中的地位及贡献进行论述：通过对京剧旦角唱法发展的回顾，理清京剧旦角唱法的发展脉络；通过对优秀京剧旦角前辈演唱成就的介绍、分析，引出对张君秋博采众长，在唱法、唱腔方面的艺术成就的具体论述。本文的前言，简要阐述了唱法建设在戏曲艺术发展中的重要性，以及对张君秋的演唱艺术进行研究的重要意义。最后的结语，进一步明确了张君秋的演唱艺术的成就对于京剧旦角唱法建设的深远的意义。

关键词：京剧 旦角 青衣 演唱 唱法 唱腔

ABSTRACT

Zhang Junqiu was one of the most famous Beijing opera performers after four Female Leading Roles in 20th century in china. One of the shining achievements in his art career is his way of singing Operas. Zhang inherited his predecessors' artistic thoughts and achievements and absorbed the advantages widely from other art forms, facilitating his own singing style. His fluent and attractive singing intonation has great, profound impact in and out of the professional circle.

The thesis demonstrates Zhang' s status and historical contributions in the fields of female leading roles in Beijing Opera as following: first of all, through pondering on the development of the singing methods of the female leading roles in Beijing Opera, Zhang identified a clear forming and developing tracks of the female leading roles in Beijing Opera; secondly, after analyzing and introducing some female leading predecessors in Beijing Opera, the writer attempts to clarify Zhang' s detailed artistic achievements in renewing Beijing Opera. In the preface of the thesis, briefs in the importance of singing methods in the development of the opera and the significance of studying the Zhang' s singing art are cautiously highlighted, while the conclusion of the thesis focuses on far-reaching influences which Zhang' s singing art has brought to the development of the female leading roles in Beijing Opera further.

Keywords: Beijing Opera, female leading roles, roles of young demue, sing, singing methods, singing intonation

前 言

在中国的戏曲艺术中，任何一个成熟的剧种，在其表演艺术的演唱部分，必然有一套属于该剧种的演唱风格及技术规范。

任何一个剧种的演唱艺术，总有一个产生、形成、推敲、定型及发展的过程。在中国戏曲中，每一个剧种的总的演唱方法及规范，都是各个行当各具特色的唱法规范的总汇。多数剧种的唱法形成常由一、两个主要行当率先成型，然后渐渐影响其他行当唱法的成型。

京剧的总体唱法，及各行当的唱法及规范的形成即是如同以上所述的程序而发生、成型和发展的。在京剧某些行当的表演艺术的发展过程中，产生了许多各具特色的表演流派，而唱腔及唱法特征则是流派艺术特征的主要组成部分。

从京剧的萌芽始、一直到它发展成为中国戏曲各剧种中影响最大的“国剧”，旦角的演唱艺术成就是这个剧种声乐成就中一个重要的组成部分。各个时期均有其代表人物，如早期的时小福、胡喜禄、陈德霖、高郎亭、王瑶卿等，尤以成功时间较晚的四大名旦——梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生，以及他们分别代表的梅派、程派、尚派、荀派表演艺术，社会影响更为广泛。

而本文所要论述的张君秋的演唱艺术，它是继四大名旦之后，最成功、对专业界乃至对整个社会影响最大的流派艺术。她的成就概括地说，体现以下几个方面：

首先，在塑造人物的创作思想上，在唱腔音乐的架构上，在演唱的发声吐字，及用歌声表达情感上均有自己的创造和成绩。

其次，有代表其演唱艺术主张和成就的一批特有的经典剧目。

再次，是四大名旦之后，唯一建门立派的旦角演员，其传人众多，使中国现代京剧旦角流派形成了 4+1 的局面。

因此，对张君秋的演唱艺术进行研究，对弄清他的演唱技术构思和创新有十分重要的意义；同时也对理清自四大名旦以来，京剧旦角的声乐追求、技术演变的脉络有积极的意义，并可以通过这样的研究对京剧旦角演唱方法的趋向做一个展望。

第一章 京剧旦角唱法发展的简单回顾

戏曲行当中的旦角是指扮演剧中女性角色的行当，按照身份和年龄不同细分为青衣、花旦、老旦、武旦、刀马旦、彩旦等。而按京剧界的惯例，提到旦角通常是指青衣、花旦等以表演年轻女性为主的行当，在提及旦角唱法时，又更侧重于指青衣的唱法，这是因为青衣这一行当以唱功见长，青衣的演唱艺术可以视为京剧旦角演唱艺术的集中反映。因此在本文中，将比较集中地围绕青衣、花旦，尤其是青衣这个行当进行阐述。

应该说明的是，本文所提及的“唱法”一词主要针对演唱艺术中的咬字、吐字、呼吸、发音、共鸣等技术部分，当然，也会触及到与唱法紧密相关的唱腔（唱调）部分以及感情表达部分。这是因为演员本人在摸索更适合自己的嗓音、更有表现力的唱法的同时，往往也在琢磨更能打动观众而且适合自己演唱的唱腔；而在唱腔的设计上也会自觉不自觉地考虑如何展示自己的演唱能力。由于戏曲艺术的这一特殊性，在各个剧种唱法的发展中，唱腔与唱法总是在发展中互动、

互补、互相促进的。因此在任何剧种唱法的演变、发展中，唱腔设计不仅是对剧种音乐、同时还对唱法产生着积极的影响，是我们在本文中必须提及的。

从 1860 左右京剧形成前后¹，到京剧艺术达到成熟鼎盛时期的重要标志——四大名旦的出现，京剧旦角唱法的成型，是众多的旦角演员经过长达数十年的摸索和创造而渐渐形成的。

第一节 京剧旦角唱法形成过程中，曾对其产生过影响的主要剧种

在京剧孕育、成长的过程中，当时的政治文化中心——北京盛行过多个剧种。中国戏曲四大声腔系统之昆腔、高腔、梆子腔、皮簧腔系统的剧种均在北京存在、发展过（“四大声腔”一词始见于明代，是指当时影响较大戏曲声腔——昆山腔、弋阳腔、余姚腔、海盐腔，后余姚腔、海盐腔渐渐衰微，昆山腔、弋阳腔得以继续流传、发展。到了清代，戏曲声腔发展为昆腔、高腔、梆子腔、皮簧腔四个系统，即清以后的“四大声腔”。新的四大声腔系统中除昆腔即昆山腔的传承之外，高腔、皮簧腔皆源出弋阳腔）。正是在广泛吸收各剧种的优长的基础上才有了京剧的繁盛。京剧各行当的唱腔及唱法的形成自然也受到了这些兄弟剧种的影响。

一、京腔

京腔（高腔）是明代四大声腔之一的弋阳腔流传至北京后的名称。弋阳腔源出江西弋阳，早在明嘉靖年间（约 16 世纪 20 年代）早于昆腔流传至北京。到北京后与北京语音结合，吸收了北京的民间曲调，渐次形成带有北京地方特点的弋阳腔，因此有京腔之称。京腔唱腔高亢，无管弦伴奏，但有帮腔，属戏曲声腔系统中的高腔系统。

昆腔传入北京后，以其戏曲文学的完美以及唱腔音乐的多姿多彩、舞台表演艺术的丰厚积淀、严格的法度，深得民众，尤其是文人雅士以及官员、宫廷的赏识，因此逐渐取代了京腔的领先地位。但京腔并未就此退出北京的戏曲舞台，而是一直在对其它剧种的吸取中完善自己。“在北京，京腔是与昆腔一起并列的，两者曾经互相争胜，各有消长。”¹⁸ 世纪末梆子腔与徽班的皮簧腔传入北京后，京腔渐渐退出历史舞台，但“其演唱艺术还是渐渐渗透到随后发展的声腔、剧种之中。”² 按照艺术发展的常规，后来的同类艺术总会在先有的艺术中汲取营养并接受其影响，京腔的唱法对京剧唱法包括旦角唱法的形成产生一定的影响，应是顺理成章的。

二、昆腔，百剧种之母

昆腔被称为“百戏之祖”，在中国戏曲艺术中的地位十分重要。做为中国戏曲四大声腔系统之一，从 16 世纪到 18 世纪的一个相当长的历史时期内，昆腔都是毋庸置疑的全国第一大剧种，艺术积累极为深厚，有很强的艺术生命力。其所拥有的表演艺术发展的高度及全面的艺术成就，是当时其它剧种难以比拟的，故在众多剧种的发展过程中无不受其哺育，是名符其实的“百戏之祖”。昆腔的音乐优美细腻、词藻考究、演唱的吐字发音有严格的法度、且歌且舞，舞台艺术形式发展得十分完美，自成体系。因此，京剧旦角演唱艺术中存在着昆腔对它的大量影响是必然的，许多京剧表演艺术家以自己的演与唱能达到“昆乱不挡”的水准为荣为能。

三、梆子腔

梆子腔亦属清代我国戏曲四大声腔系统之一，约在清康熙年间传到北京，到乾隆末叶才真正在北京盛行起来。梆子腔所采用的“板腔体”音乐体系，突破了以曲牌联套为主的“套曲体”的音乐体系，使我国戏曲音乐摆脱了完全依据文

学体裁而构曲的局面，创造了音乐自身的构曲模式。

当时在北京舞台上，梆子腔中影响较大人物是旦角演员魏长生，他于乾隆四十四年（1779）第二次进京演出大获成功，其受欢迎的程度甚至使其他剧种戏班“‘几无人过问’。……纷纷学唱梆子，向魏长生学艺。”³ 今人可以推论魏长生携带的应是秦腔剧种在当时取得的全面成就，包括旦角演员的唱、念、做等。这些成就对京剧成型时期的全面艺术建设产生较大影响是必然的，也是事实。《中国京剧史》正式用文字记载秦腔在历史上对戏曲艺术发展的重要影响，并评价魏长生“他的成就，对于中国戏曲有很大贡献”⁴。那么，京剧旦角的唱腔、唱法建设，塑造人物的方法等方面在历史上受秦腔影响应是肯定的。

四、徽戏、汉戏的影响

徽、汉二戏种，在京剧出现之前各有本身的面貌。徽戏原本是流行于安庆一带的地方戏，以二簧腔为主，乾隆 55 年（1790），旦角艺人高郎亭率三庆班进京，开启了“四大徽班进京”的序幕。“徽戏首先有着丰富优美的声腔曲调，……在表演上有较高水平。”⁵ 其声腔除为主的二簧腔外，亦“兼唱昆腔、吹腔、四平调、拨子以及罗罗、梆子等曲调……”⁶。汉戏，旧称楚调，后称汉调，唱腔以西皮、二簧为主。汉戏首先将皮簧合流，它“无论在唱念上、表演上，对徽班都有着重要影响。或者说，京剧在从徽班脱胎而生的过程中，汉戏是起了作用的。”⁷

徽戏、汉戏融合，形成京剧。京剧声腔及行当的划分、行当的唱法首先是直接地继承徽戏及汉戏的成就和各种规范，在继承的同时又不断地求发展、求创新，京剧早期的唱法与徽戏、汉戏的唱法应该处于你中有我、我中有你的局面。

第二节 在京剧本剧种内，对旦角唱法发展 颇具影响的是老生的唱腔、唱法

一、京剧唱法形成过程中老生行当的重要地位

关于京剧形成的时间，虽然说法并不完全统一（高新所著的《中国京剧述要》中认为时间大约在 1851——1861 年，马少波等主编的《中国京剧史》认为大约是在 1840 年——1860 年之间），但是基本可以将 1860 年前一二十年做为京剧形成的年代，1860 之后约 20 年是京剧形成后的初期发展阶段。

“在汉戏进京之前，无论是称为雅部的昆班，还是属于花部的京、秦、徽班，无一不是以演旦角戏为主。……然而，汉戏进京之后，形势发生了变化。演男性角色剧目日多，尤以老生为主之剧目数量最大。”⁸ 于是，汉戏进京后，当时北京剧坛上由以旦角为主，渐向生行为主迅速演变。这种演变表现在声腔方面，一改徽班曲调的平直简寡的不足，渐渐创造出既有原徽、汉的皮簧腔特点，又不同于原来的新型皮簧腔。曲调悠扬圆美，既有高昂激越，又有浓郁、深沉，加上板式的更加完备，用韵、审音的规范，使生行的唱腔及唱法发展到一个新的高度。这种结果对后来旦角唱腔、唱法的发展产生了巨大的影响。

（一）京剧老生唱法发展之回顾

“在京剧形成之前，北京所唱之皮簧，以实大声洪为特点，当时有所谓‘时尚黄腔喊似雷’之形容。‘喊’者，即少演唱技巧；‘雷’者，即指声调高响平直而缺乏韵味。”

9

徽汉合流后，老生渐成主要行当，唱法上出现新变化，在讲究实大声宏、高宽脆亮的基础上，开始重视声音色彩与感情的表达，演唱者的音域也更宽。但在京剧形成初期，京

剧老生唱法还未能摆脱原先高亢而失之直白粗陋的特点，经过二三十年的时间，到 1880 年前后，京剧老生唱法的逐渐成型、确立，前后相比，有了很大的发展，其过程可以分成两个阶段讲述。

第一阶段：“老生前三杰”时期

在京剧形成时期的代表性人物是三位老生演员：余三胜（1802~1866）、程长庚（1812~1882）、张二奎（1814~1864），习称“老生前三杰”。此时老生在唱法上尚不够统一，此三人就分别代表三种不同的唱法，余三胜在演唱中使用湖广音，为“汉派”代表；程长庚与张二奎则分别在演唱中使用徽音和京音，为“徽派”和“京派”代表。随着湖广音、中州韵在京剧演唱中地位的确立，徽派与京派在程长庚与张二奎去世后即渐渐式微。“‘汉派’在徽班中则占有统治地位。

‘湖广音’的使用，……一直成为京剧老生演唱中的一个主要派别，成为京剧演唱所遵循的准则。”¹⁰ 本阶段的演唱总的来说，还是比较强调实大声宏，高宽脆亮、字眼清楚、音调平直，曲折变化不多，旋律性不强。由于调门高亢，对艺人的嗓音条件要求颇高，演唱技巧与唱腔设计都比较拙朴。

第二阶段：“老生后三杰”时期

在京剧艺术成熟时期的代表性老生演员是谭鑫培（1847~1917）、孙菊仙（1841~1931）、汪桂芬（1860~1909），史称他们为“后三杰”。“后三杰”在继承“前三杰”的基础上各有发展，这一点在谭鑫培身上更为显著。“‘前三杰’中以程长庚对后世影响最大，也最为普遍。‘后三杰’中以谭鑫培受‘前三杰’影响最为广博。”¹¹ 经谭鑫培努力，将京剧艺术推到了一个新的境界，成为京剧成熟时期的老生唱法的代表。

由于胡琴这一主奏乐器的被采用，“……冲破了笛子的

诸多限制，可以拉出很快的节奏，也可以拉出曲折华丽的曲调。”¹²老生的唱腔随之增加了高低快慢的变化空间。唱法亦随之有了较大的发展，更讲究韵味与嗓音的灵活性。

谭鑫培的演唱早期与中、后期有所不同。他早期的演唱风格与“前三杰”相近，经过不断的艺术实践，自谭艺术生涯中期以后，其演唱风格逐步发生变化。他在演唱时适当降调（降至 F 或 E 调），降调使其发声器官负担减轻，音色也随之较前辈更为圆润，听来更为流畅潇洒；在唱腔的设计方面追求较多的曲折顿挫，这样使得旋律进行有了更大变化的空间。“……在谭鑫培演唱中对虚、实喉阻音（俗称‘呃’‘嗽’）的运用，可视为这种情况的代表。……给人以俏丽洒脱之感。齐如山《京剧之变迁》说：‘腔调也是一时有一时的风尚，光绪初年最时兴宏亮，……后来时兴拉长腔，再后时兴拨高，现在时兴垛字转弯，只要连垛几句词，或连拐几个弯，就必能得好，俗叫疙瘩腔。’张弢子《京戏发展略史》：‘唱工上的腔调，就老生而论，在老谭以前，都是简炼古朴，和谭腔大异。……老谭唱工，虽说学于程，但据谭调专家陈彦衡生前对我说，老谭的唱腔，……差不多都是他自己发明。由此可见唱腔演变之一斑。’”¹³

（二）老生唱法规范特点简述

到谭鑫培艺术生涯的晚期，京剧老生的唱法基本确立，集中体现在以下几点：用声以真声（亦称大嗓）为主，高音时掺入假声，尤以唱嘎调时的用声为典型；音色明亮中有圆润、刚劲而不失柔和含蓄；在字音上普遍采用湖广音、中州韵，演唱不同韵的字，音色亦小有区别；演唱中讲究四声、重视润腔技巧，追求苍劲而不失洒脱的韵味。

到了谭鑫培的艺术生涯晚期，京剧舞台老生几乎是谭鑫培一支独秀，因此随后发展起来的行当的演唱艺术皆受其很

深的影响。

二、老生唱法对旦角的影响

自京剧形成直至成熟，老生演唱艺术的影响首先波及和促进的是旦角、尤其是青衣的演唱艺术。

旦角行当通常是老生挑大梁的剧目中第一合作行当，故而旦角演唱的审美取向势必要与老生的演唱艺术协调一致，在唱腔与唱法的建设上也必然朝着同一方向去探索、做为。

京剧青衣主要使用“小嗓”演唱，“小嗓”也称“假声”。受老生唱法发展的影响，旦角在演唱中亦开始采用湖广音、中州韵；由于生旦同台演出时胡琴须定在主要演员的调高上，随着老生定调的下移，旦角演唱的调高也随之下调；在唱腔音乐方面旦角也受到老生所引领的新风气的影响，开始尝试阴柔婉转、妩媚俏丽的唱腔旋律。

第三节 京剧旦行唱法定型之前的唱法存在状况 ——众人努力，争奇斗艳

前文已提到，京剧形成之前，旦角唱法上与老生的实大声宏、高宽脆亮，缺少抒情及变化的风格相辉映。因此当时旦角行当的唱法状况为后来唱法的创新和发展留下了较大的探索空间。当时的一批著名旦行演员各自从多方面探索、创新，在旦行唱腔和唱法建设方面形成了一个时期的多姿多彩、争奇斗艳的局面。

一、旦角唱法定型之前，著名的旦角演员

胡喜禄、梅巧玲、罗巧福、时小福、余紫云、陈德霖、王瑶卿等，是在旦角唱法定型之前，著名的旦角演员。他们的演唱各有特长，对后世的旦角演员影响较大。

胡喜禄（1827-1890）：前三杰时期的著名旦角演员，本工青衣，文武兼擅。当时的旦角，多用徽音唱法，而他以湖

广音为主，是很难得的改革。创“十三咳”唱腔和《玉堂春》的新腔。演唱“开创阴柔一路唱法”¹⁴、“不尚花巧，务以‘冲淡取胜’……‘清越激楚，珠圆玉润’，‘婉转抑扬，恰到好处’。”¹⁵他革新的成果和精神对后来的京剧青衣角色的艺术发展有很大、很深远的影响，其阴柔、淡雅的风格逐渐成为旦角演唱的主流。

梅巧玲（1842-1882）：师从胡喜禄，念白文雅脱俗、京昆俱佳。在京剧早期，青衣、花旦界限很严，但梅巧玲戏路很宽，为王瑶卿、梅兰芳熔青衣、花旦为一炉打下基础。

时小福（1846-1900）：胡喜禄私淑弟子，吸收胡、梅之长，并吸收昆曲唱法、情韵兼深。其演唱吐字真切、讲究字音；声调激亢、喷口有力，唱法刚劲。

余紫云（1855-1899）：师从梅巧玲、胡喜禄，继承梅巧玲熔花旦、青衣为一体的思路，戏路宽，为花衫¹⁶鼻祖。文武昆乱不挡。其唱工以典雅取胜，《梨园旧话》载他“嗓音柔脆、玉润珠圆”。

陈德霖（1862~1930）：上承时小福，基本遵循传统刚劲唱法，兼取胡喜禄所设计的新腔，唱腔刚中有柔，改变了旧式直腔直调的唱法。他是谭鑫培在光绪年间的主要配角，以唱功最著名，主张从剧情出发，以剧中人物的性格为依据，将行腔的高低、快巧，韵味的醇厚，与剧中人物感情的表达结合起来，将青衣一行的演唱，推到了一个新境界，被人称为“青衣泰斗”，他的舞台生命很长，直至晚年仍保持着优美的音色和充沛的气力。唱法兼有刚劲和委婉流利，嗓音高亢激越、圆润清脆。

王瑶卿（1881-1954）：京剧走向成熟的时期最负盛名的旦角演员，为京剧界以旦角挑台柱的第一人。“继胡喜禄、罗巧福、梅巧玲、余紫云、时小福、陈德霖之后，京剧旦行

中最著名的演员，有‘新派青衣领袖’之美誉。是这一时期旦行最享盛名者。。。有‘青衣叫天’之称。”^[1]王瑶卿集前辈旦行艺术之大成，进行革新创造，是京剧花衫行当的创始人。唱工方面，打破老派青衣的传统程式，改革和重新设计唱腔，使之优美富于变化，“唱功明丽刚健，遒劲爽脆，并善创新腔，能恰如其分地表现人物思想感情的变化。”

王瑶卿的舞台生涯并不长，在其艺术生涯中更有深远影响的作为是他在戏曲教育方面的成就。他主张博采众长，因材施教，发挥各类演员不同素质、风格及特长，在指导弟子的唱腔设计和唱法的运用中，主张因人设腔，因戏设腔。门徒极众，在随后成长起来的一大批旦角演员中，包括四大名旦及张君秋等，皆曾师承于他，曾被人们尊为“通天教主”和“剧坛盟主”。为旦角发展成为与生角并驾齐驱的京剧主要行当，做出了重要的贡献。

除上述演员外，旦角唱法定型之前的著名旦角演员还有罗巧福、余玉琴、冯子和、毛韵珂、路三宝、田桂凤等人，对京剧发展的影响虽不及前面提及的旦角演员，但也对旦角表演艺术的发展做出过自己的贡献。

京剧旦角唱法是到了四大名旦时期基本定型的，这也是京剧发展到成熟期的一个重要标志。四大名旦与上述旦角前辈多有明确的师承关系（如梅巧玲师从罗巧福；余紫云师从梅巧玲和胡喜禄，分别学习花旦和青衣；陈德霖门人甚众，王瑶卿、梅兰芳等皆为其门下；王瑶卿与陈德霖有师承关系，而四大名旦又皆是他的弟子），因此梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生四位京剧旦角表演艺术家的成长均受到他们的直接或间接的影响。

这段时期的旦角演员们的探索、革新，加上以谭鑫培为代

表的京剧老生演唱艺术的成熟，以及伴随着旦角行当舞台地位的提高，在客观上促进着旦角唱法的发展。这些因素互相影响，逐渐形成一股合力，到了四大名旦时期，终于迎来了京剧旦角唱法的成熟。

第二章 四大名旦对旦角唱腔、唱法建设的贡献之简论

第一节 旦角唱法的确立

至四大名旦时期，旦角唱法已确立，青衣、花旦、武旦各有代表性人物。花衫这一新行当在事实上虽已形成，但在称谓上人们仍习惯使用旧称。

从十九世纪末开始，尤其是 1900 年以后，随着社会风气日趋开放，越来越多的女性观众开始能够进入公共场所（如戏院）观看演出。随着这批观众群体的壮大，客观上促进了旦角舞台地位的提高，“辛亥革命前后，由于妇女观众的大量加入，对于审美客体——演员的表演，在审美品评的尺度上发生了变化：‘五四’运动前后，京剧旦角地位超过老生，一跃而居京剧行当里的重要地位，青衣、花旦拥有了大量的观众，……”¹⁸ 越来越多的观众喜爱旦角尤其是青衣、花旦的表演，自 1909 年王瑶卿成为京剧界以旦角挑台柱的第一人后，老生在京剧舞台上的领导地位渐渐被旦角取代。

旦角舞台地位的提高过程是和前面所述的旦角前辈艺人对旦角行当的唱法和表演艺术其它方面的钻研、改进紧密相关的。这个过程历经数十年，到了二十世纪二十年代末，随着梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生（即“四大名旦”）相继成名，旦角唱法日趋完美，旦角亦确立了在京剧舞台的主演地位，京剧进入鼎盛时期。

一、四大名旦在旦角艺术中的成就及特长

（一）“四大名旦”称谓的由来

“四大名旦”称谓的由来，与梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生四位京剧艺术大师独特的艺术风格和流派的形成，以及影响巨大的艺术成就有密切的关系，但更直接的缘由是 20 世纪 20 年代的一次评选活动。

1927 年春，北京的《顺天时报》发起了评选“中国首届旦角名伶”的活动，响应者众，掀起了一场社会各界广为关注的京剧热。当时，旦角人才已济济一堂，群芳争妍，青衣、花旦、武旦行各有杰出演员。20 年代末期，要想在剧坛夺魁，实在并不容易。经过仔细的评选，在众多的参选旦角名伶中，梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生等四人以出色的表演、精湛的技艺，脱颖而出。从此后，中国就有了“四大名旦”之说。

在当时的京剧舞台上，除四大名旦外，享名者在北方有徐碧云、黄咏霓、于连泉、王惠芳、朱琴心等人；南方有欧阳予倩、赵君玉、刘筱衡、黄玉麟、小杨月楼、黄桂秋等人，不过无论是当时受欢迎程度还是对后世之影响，都不及梅、尚、程、荀四位表演艺术家。

（二）四人成就简述

四人的共同特征——梅、程、尚、荀四人在唱腔及演唱中皆重视从剧中人物出发。梅兰芳“一切旨在服从于剧中人物性格”；程砚秋善于细致深入地描绘人物的感情：“演员就应该仔细去想这个角色在该剧中的地位”¹⁹；荀慧生“所创造的新腔，既注意花哨、柔美的特点，更遵循着切合剧中人的身分、性格和感情这一前提”²⁰；尚小云擅长演出具有反抗性格的古代妇女形象，表演结合人物的思想，感情丰富而逼真。也就是说，他们皆沿袭了其师王瑶卿的艺术观，以

塑造剧中人物的艺术形象为自己的创作追求，在提高自身技艺的基础上，一切艺术手段皆围绕人物感情、命运出发，塑造了一系列生动感人的艺术形象，从而获得成功。

四大名旦各自的主要艺术成就——梅、尚、程、荀四位艺术家虽然在旦角表演艺术方面都有着很高造诣，但他们的成就延着各自原来的行当分工，各显特征，在原有的行当方向上展示出的各自的特长和贡献。

1、荀慧生(1900-1958) 初学行当为花旦，后虽经努力，亦擅长青衣、花衫、刀马等行当，但其嗓音欠佳，尤其是中年以后嗓音略带沙音，因此在唱、念、做、打中，更引人注目的是独树一帜的念白和表情、身段等传神的做功。所排新戏和保留剧目相应的有多出为花旦戏，如《红娘》、《金玉奴》等。

2、尚小云(1899-1976) 拥有天赋的嗓音，“嗓音宽甜脆亮，调门高亢，中气充沛，有铁嗓钢喉之誉”²¹。由于京剧艺术的发展，到了四大名旦时期，无论是生行还是旦行，演唱的调门都较京剧早期有了明显的下降，因而唱腔亦较从前婉约、曲折、柔媚。而由于尚小云嗓音宽亮、久唱不衰，在演唱上比较多地继承了陈德霖等前辈艺人的传统，调门高亢、对比鲜明、注重气势、以刚劲取胜。

每一种艺术形态都要经历由质朴刚健到雕琢细腻的过程，京剧亦不例外。自胡喜禄开创阴柔之路以后，旦角行当演唱的日渐趋向柔靡，由王瑶卿开创、梅兰芳集成的“花衫”行当，到“四大名旦”定名时已经渐趋成熟，成为旦角的第一大行当，当时世风流俗，咸以花衫为旦角正宗，传统青衣唱法，渐渐少人效仿，加上尚小云的嗓音天赋少有人及，旁人亦难以效仿，因此尚小云的唱法影响小于他的念、做、打的影响。他更为人所提及的成就是“文戏武唱”。借助身段

动作和舞蹈，反映人物内心，把戏演得生动、活泼，在每出戏里都尽量调动唱、念、做、打各种手段，以此表现人物，丰富技巧、渲染气氛。尚小云初习武生，有很好的武功底子，特别适于演出带有武技、舞蹈的戏和表现巾帼英雄人物，因此尚小云成为同辈旦角中，以演女中豪杰为特色的佼佼者。

在四大名旦中，在唱、念、做、打方面全面发展的前提下，在演唱方面成就超人、又有鲜明的艺术特征的，则是梅兰芳与程砚秋。

3、梅兰芳——青衣唱法规范的集大成者，代表者、捍卫者

梅兰芳(1894-1961) 可谓是中国京剧史上影响最大的一位表演艺术家。他能够继承前人的革新成果，创立“花衫”这一京剧旦角的新行当，其表演艺术集中了京剧艺术、特别是旦角艺术的精华，将京剧旦角的表演艺术提高到一个新的水平，成为一种美的典范，是民族戏曲表演体系的杰出代表，“为形成京剧艺术的鼎盛局面奠定了决定性的基础”²²。有关“四大名旦”的排名顺序，无论在哪个时期、依据何种原则，梅兰芳总是在第一位。他的表演艺术受到了西方戏剧界的充分肯定，将其表演中展示出的中国戏曲中所含中国传统文化的哲学、审美理念、戏剧观、塑造人物、表达人类情感的创作方法等相关内容的总合称为“梅兰芳体系”，与前苏联的斯坦尼斯拉夫体系和德国的布莱希特体系并列为世界三大戏剧表演体系之一。

(1) 梅兰芳的唱法：“梅派唱腔是梅派艺术的精髓”²³。而梅兰芳的唱腔成就是通过梅派的演唱方法来体现的。所以，可以说梅派唱法是梅派艺术的精髓的一个重要组成部分。梅兰芳演唱艺术有大胆的革新，也有许多守成的成分，青衣一行是以演唱为主要表演手段的，梅兰芳幼学青衣，后

又多方求教、通过努力而完成花衫行当的创立，这使他的演唱艺术，包括其唱法对后世旦角的影响极其深远，成为后世京剧旦角学习演唱时公认的唱法“正途”。

(2) 梅兰芳数十年的艺术探索、创新的指导思想，是他的“‘移步’而‘不换形’”观念。关于京剧的“步”和“形”，前者是指京剧表演的技术层面的因素；后者则是指京剧这一和谐、写意的表演体系。因此我们可以将“步”理解成为京剧表演手段这一外在形式，是“京剧特有的一套严格、规范的唱念做打的技术”²⁴；而将“形”理解成为京剧具有相对稳定的审美标准的内在要求与精神，是“体现了中国传统美学精神和文化精神的艺术表现原则和戏剧表演体系”²⁵。由此可以分析得出，“移步不换形”，意指在调动各项艺术手段加强表演的表现力的同时，必须不影响、不干扰京剧艺术的内在要求与精神。简而言之，就是不管怎样改，改了之后还要像京剧。

梅兰芳曾经说过：“因为京剧是一种古典艺术，有它千百年的传统，因此我们修改起来也就更得慎重，改要改得天衣无缝，让大家看不出一点痕迹来，不然的话，就一定会生硬、勉强，这样，它所得到的效果也就变小了。”²⁶ 梅兰芳的这段话，说明了他在对待前人的唱腔、唱法的成就和规范的继承（守）与创新（变）的关系上，是朝着“‘变’为了更好地‘守’”的方向思考和实践的。这使得梅兰芳在艺术创作的道路上能够既对新的艺术手段孜孜以求，又时刻不忘对京剧艺术的风格特色与审美原则的坚持。做为梅兰芳艺术成就中的精华之一，他的演唱充分地体现了这一特点。结果，他的唱腔、唱法的成就被业内人士称为“学不会的大路活”。将梅兰芳的唱法、唱腔喻为“大路活”起码有两重含义：一是最有京剧特征，其个人特征与京剧的所有特征几乎完全融

为一体；二是与同行人人都必学的基本技能相似。说“学不会”是形容其内含比普通的“大路活”丰富，所包含的技艺更全面、更高超，并非轻而易举就能学会的，正所谓“易学难工”也。这就说明梅兰芳的唱腔及唱法将原本所谓的“大路活”提高到了一个新的境界。

（3）梅兰芳唱法的主要特点：发声的音色甜美、脆亮而柔和，音响效果圆润流畅、韵味醇厚，不一味追求高亢，很注意起唱时发音要自然、松弛，结尾时要收得委婉；在呼吸上讲究气息的贯通，坚持使用所谓气沉丹田以气托腔的传统法则。吐字清晰，注意各种母音的准确和完美，既遵循京剧“以字行腔”的原则，也能注意在音乐进行时不“以字害腔”。听来雍容大方、典雅清新。

梅兰芳的演唱方法的显著特征，是在发声方面比旦角前辈有了明显的改变。其一是梅兰芳的音色明亮纯净。业内人士都懂得字与声的纯净不是一个简单的技术带来的结果，它应该是呼吸、发声、吐字、共鸣多方面都正确而共同造成的发音结果。梅兰芳的音色构成中包含了多少看似简单，实际上高水平的技能，是可想而知的。其二是他减轻了歌声中的抑扬顿挫的幅度对比，使旦角唱法中出现了“连贯”的风格。因此其发声方法亦更为符合嗓音的健康。唱得“连贯”（Legato）在美声界是歌手们必学的技能，也是人类各种高水准的演唱所共有的歌唱技能。在梅兰芳之前的旦角唱法顿、挫用得重而多，缺少连贯的成分，自梅开始“连贯”的唱法成了旦角唱法中的主体。在这一点上，梅的唱腔、唱法是高于前人的，把京剧旦角唱法带入一个前所未有的境界。同时，对后人的影响是深远的。自梅兰芳以后的旦角大多都开始重视“连贯”，追求声音的美，其中以张君秋、杜近芳等为佼佼者。

4、程砚秋——前人的继承者，更是较强个性的创新者

程砚秋的艺术成就中最为突出的即其演唱部分，其唱法独特、迥异于之前和同时期的旦角演员；并以善编创新腔闻名于世。“他根据自己的嗓音条件，决心闯开一条新路子，经过拜师问艺和自己强烈的创新意识，积极进行艺术实践，终于创造了京剧历史上从未有过的‘程腔’，赢得了广大观众的赞赏”。²⁷他在京剧基本功的唱、念、做各个方面，都有着扎实的功夫和极高的水准，但观众和京剧界的同仁们更为注目和推崇的还是他风格独特的“程腔”。

程砚秋成名于 20 世纪 10 年代末，初在四大名旦中居第三位，时称“梅尚程荀”，后位序变化为“梅程尚荀”，仅位于梅兰芳之后，在舞台上受欢迎程度与梅兰芳不相上下。“程砚秋与梅兰芳在艺术成就上各有千秋，同是非常杰出的京剧表演艺术家。程派声腔深邃精密，对传统声乐艺术有极深的造诣。”²⁸程砚秋的演唱艺术，时人称为“程腔”，认为可以与梅兰芳并称。“他应该可以算是“独创一派”的代表人物。”²⁹程砚秋传人众多，他的创新和突破，对京剧旦角产生了深远的影响。

（1）程的创新思想的来源

①听取行内前辈意见——程砚秋所学十分广博，幼从荣蝶仙学武旦，后曾向陈湘云学花旦，又向陈啸云学青衣，向乔蕙兰等学昆曲，从阎岚秋学刀马旦，继又拜梅兰芳、王瑶卿为师。他的学习守规蹈矩，循序渐进，传统唱腔的一般唱法规范皆能认知端正，领悟准确。这是程砚秋的艺术之初，也是他的“根底”所在。前面所提到的老师多为富于学养，执教有方的名师，而终其一生尤以王瑶卿对他教益最深。

程砚秋幼时嗓音极佳，“程在 14 岁变声之前，唱法仍沿

袭着所谓‘满宫满调’的老规矩，并曾被人夸奖：唱得很像“陈石头”(青衣泰斗陈德霖)”，后因变声期过度用嗓而使嗓音受损，所发声音不合旦角音色规格，行内人称“鬼音”，这对他的艺术生涯无疑是一个致命的打击。梅兰芳、王瑶卿和诗人罗瘿公等前辈同行给予了他及时的指点。尤其是王瑶卿，在如何运用他本人的嗓音进行演唱及如何进行唱腔音乐设计方面给予了正确的指导，鼓励和支持他要有所创新。明确指出他的出路就是独辟蹊径，通过苦练，练出适合自己嗓音特点的唱法。王瑶卿亲自为其练声、调嗓，并帮助其创作适合自身条件的唱腔，程砚秋的代表作之一《贺后骂殿》的唱腔就是王瑶卿花费大量心血帮助修定的。结果一经上演，独特的演唱音响和唱腔旋律使观众耳目一新，加之程砚秋其它方面扎实的表演功底，演出大获成功，程砚秋终于一扫“倒仓”之后的阴霾，迅速被广大观众和同行认可。

②吸收欧洲戏剧理论的某些观点——1932-1933年，程砚秋赴法、德、意及瑞士四国考察欧洲歌剧、戏剧和音乐，其中，以在法国和布莱希特体系的故乡——德国逗留的时间最长。此次欧洲之行，使程砚秋对中、西方戏剧进行了认真的比较，产生欲将京剧的音乐和表演均向欧洲歌剧借鉴的想法，亦做了有益的探索。其想法可以在《关于改良戏剧的十九项建议》、《程砚秋赴欧考察戏曲音乐报告书》、《话剧导演管窥》等文章中看到。

如：对于西洋音乐的吸收和借鉴的思索。他认为中国的音乐“旋律尚不十分健全……不如欧洲的柔和、复合、伟大而完全”。³⁰ 主张在保有自身固有的长处的前提下研究、应用西洋音乐的优长之处。在他的表演中，就有许多唱腔中的音乐的成分加强、比重加大的实践。

又如：对于西洋发声方法的借鉴，如呼吸的重要性、共

鸣的运用等。程砚秋在访欧之后所作的《关于改良戏剧的十九项建议》的第五条即是“习用科学方法的发音术”；在《程砚秋赴欧考察戏曲音乐报告书》中，程砚秋说到：“欧洲演剧术为我们所必须效法者便是发音术。发音之必须倚仗肺力，这是生理学所肯定的，我们发音固然也是由于肺部使力，但过去我们不曾留意到蓄养肺力和伸缩肺力的科学方法，……因而用嗓子时并不依物理学的定理，因而除天赋独厚者外，嗓子便每天都不能保险。欧洲的戏剧演者便和我们两样，他们每个人的肺部都有大力膨胀着，用之不尽，取之不竭，一直到老还不衰，这的确是我们所极应效法的。”³¹

③克服噪音的困难，不得不做大胆的探索——这一点应该是程砚秋在唱法上创新的最初动力和根本原因所在。由于噪音受损，程砚秋缺少明亮而坚实的小嗓，音色因而偏暗并稍虚，极易露出男子真声，与梅氏所代表的京剧旦角尤其是青衣的音色规范相去甚远。通常的艺人若是遇到这种情况，或改行当、或告别舞台，而程砚秋要继续在京剧舞台上成功扮演青衣、花衫的角色，就必须闯出一条与众不同的而又能被观众承认的道路。

（1）程砚秋演唱艺术之成就

程砚秋在唱腔和唱法方面的继承与创新均有成果，在坚实的传统规范基础上，“守着老规矩向前演变”（程砚秋语）——“守”而求“变”，创新成果更显著。

①程砚秋的唱法主要特点

程砚秋的唱法特点主要在于他别具一格的声音造型和吐字方式。他的嗓音在假声状态时不具备明亮、甜润的优势，“到了十六岁，……程先生当时的嗓子又闷又窄，……就像有一块东西挡着，既不能拔高，也不能降低，不然就会冒调、荒调。”³² 程砚秋在嗓音受损的情况下，通过苦练，形成自

成一格的发声方法：

A、声音造型——发声时，在中音区，他将自己的假声音色控制的柔和中不失假声纤细的特色；在发较高及较低的音时，为避免发声的不稳定，他以一种声带略欠闭合的状态来引领高音和较低的音；在高音状态稳定后，以较好的呼吸支持，获得音量控制能力，既可使高音细若游丝，亦可以发出挺拔、有力的高音（行内人称“立音”）。在共鸣方面，由于程砚秋容易发出脑后音，这是一种较多使用口咽腔后部及头腔的共鸣时所发的音，他有效地利用了自己的这一“弱点”，以良好的呼吸支持，在演唱中适当运用共鸣位置的调整来取得音色的变化，而这种变化是其他京剧旦角演员极为少有的。这样就形成了程砚秋迂回幽婉而不失刚骨的独特声音造型。

B、吐字方式——程砚秋重视吐字的出字、归韵、收声诸法。

首先，他对于字音的正确把握十分严格，常为一个字的读音查考古人典籍，力求保证演唱时唱词读音的正确性，如“春”字，砚程秋在考证后从古音，读 chun，阴平，在《锁麟囊》一剧中，“春秋亭外风雨暴”一句即可听到此字不同于其他演员的读音。

其次，他严格地遵循“以字行腔”的演唱原则，即“以腔就字”，较之其他旦角演员，他对于字头、字腹、字尾明显交待的要清晰得多，不因旋律的进行而影响字音的正确表达。“我们应该承认这样一个事实，那就是迄今为止，在京剧表演中真正能够认真、严格地实践以字行腔的科学法则，使唱字的四声符合一个基本的字韵规范且做到准确、适宜，臻于字正腔圆者，在生行的谭、余之外，只有旦行之程砚秋。”

³³ 从《窦娥冤》“没来由遭刑宪受此大难”唱段的第一句和

第三句的分析可以看出，这两句唱词的句尾都是落在 6 上，但随着唱词的含义、尤其最后一字的字音不同，在旋律的设计上就有许多不同：“受此大难”的“难”字为去声字，故其旋律走向一直保持着低降，尾音上提的字音趋势。“反遭天谴”的“谴”字为上声字，故其旋律一直沿着从高到低的字音调值而进行。这段唱腔为程砚秋的代表作之一，可以从一个侧面反映程砚秋唱法的这一特点（附谱例如下³⁴）。

(76761)
 $\overset{v}{76} \quad 1 \quad 2.531 \quad | \quad \overset{3}{2} \quad 21 \quad 3 \quad 2 \overset{v}{21} \quad 6. (212) \quad |$
 没 来 由

$\overset{6}{5} \overset{6}{5} \quad 3 (2123) \quad 4.532 \quad 21 \overset{v}{2} \quad | \quad 3 \quad \overset{5}{3} \overset{5}{3} 232 \quad 1 \overset{v}{3} 23 \quad 727656 \quad |$
 遭 刑 陷

$\overset{2}{1} \overset{2}{1} \quad 1 (561 \quad 5.632 \quad 56156 \quad | \quad 7776 \quad 5616 \quad 5632 \quad 5627656 \quad |$

151653212123252328123535656155328561567656128523516535

2.213 21 2 2.356 45 3) 2.344 3.51.2 212 3. (212

受 此

3532 1.216 2.321 65 6 161661 21233 7.276 5(356)

大

准,

76722 67276 55 6 56567672 67535 6.(213) 231.2 32 2

渐慢

同原速

276(76)7 2827 676722 35353535 1 6 (6.656 7672 6561)

2.213 2123 2.356 45 3 | 2 21 3.521 76 1 53532 |
良 善 的 家

2 (2.532 1612 4321) | 2.355 3 2(3) 4.532 21 2 |
为 什 么

3 3 2 1 1 2 121233 | 1 1 (1243 2351 6532 |

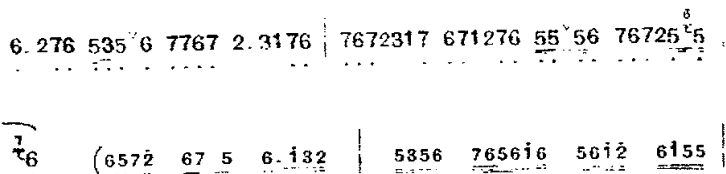
1562 121235 232312 35356561 55323 56156 76561235 23516535

2.213 2123 2.356 45 3 | 2.34 3316 5 5 32(12 |
反 遭

3523 5.653 2.35 5 23532 1. 2 3.532 1.216 535 6 |
天 谁?

1.216 535356 726722 72735 6 1321 616123 1 -

1 116123 66 7 6155 3 (523) 5.611 3.535



再次，程砚秋在演唱字中的辅音和元音时，随着旋律的进行，发声时咽喉部肌肉适当加减力量，在力量的收放之间，形成一种吞吐之态，带有一定夸张的成分，在吞吐中音色虽有虚有实但却不失连贯。这也是程砚秋唱法中较为突出的一个特点。《锁麟囊》一剧中“春秋亭外风雨暴”一句是个典型的例子（附谱例如下³⁵），此句7个字几乎每个字的演唱时都随着音高的变化有着发声时的吞吐抑扬，此亦程砚秋演唱中的独特韵味的重要因素。

锁 麟 囊

二六 流水

程 砚 秋 唱
吴春礼记谱

【小锣夺头】(0 6. 126) | 1 01 612. 2 | 1 61 553 (6 | 5356) 3 1 |

(罗多. 0) 春 秋 亭

1335 65 (35) | 6566 54 (36 | 5635) 61 5 | 6. 765 343 2 |

外 风 雨 暴， 何

3. 535 65 (35) | 6. 566 5 53 | 2. 32. 3 5311 | 614. 643 2332346 |

处 悲 声 破 寂

3322 17 (62 | 1612) 3 1 | 1335 65 (65) | 3 5 5432 |

寥。 在 隔 帘 只 见 这

程砚秋唱法特点的形成原因，受生理方面实际情况的影

响很大，虽然程砚秋的嗓音与梅氏所代表的京剧青衣的音色规范相去甚远，但是他通过努力，用已有的音色寻求到了一种内行、外行都接受的演唱结果。

②程砚秋在演唱上创造性的工作是从两个方面同时进行的

一方面在唱腔的进行中，演唱上少用长音，而多用抑扬顿挫、吞吐的方法，使其歌唱用声充满变化、拥有千姿百态的艺术魅力。

另一方面，唱腔音乐与用声方法相协调一致：程在师长及乐师们的帮助下完成了适合他的嗓音及演唱方法的唱腔风格建设。程砚秋的唱腔比传统的唱腔的节奏密集些，旋律变化多，显出较多的抑扬顿挫，这对传统的京剧旦角唱腔亦是一个突破。

程的演唱之所以被称为与众不同的“程腔”，除了独特的演唱方法外，在唱腔的设计上的别具匠心也是很重要的一个方面。吴祖光先生曾在回忆中提及：“解放后，他(程)在北京的几年当中与(音乐家)盛家伦过从甚密，他多次提出希望盛在音乐方面和他合作。……事后(盛)家伦对我说，从作曲家的角度看，程也具有罕见的才能。”程砚秋唱腔的成功设计，除了他自己在此方面的才能外，王瑶卿等前辈同行也起到了很重要的作用，使程砚秋的唱腔能与他的唱法相辅相成、水乳交融，成为一个极具创新性的艺术整体。

概括地说，程无论是在唱腔音乐构成还是在演唱方法方面所做的努力首先是对传统与规范的突破，“程砚秋……根据自己的嗓音条件，决心闯开一条新路子，经过拜师问艺和自己强烈的创新意识，……终于创造了京剧历史上从未有过的‘程腔’，赢得了广大观众的赞赏。”³⁶ 他的成就中，“破”字当头，离传统比梅兰芳乃至张君秋要远一些。他的成功也

带动和影响了 20 世纪 50 年代以后的京剧旦角唱腔的革新创作，在他身后，又出现了诸多新颖且富于个性化的流派新腔，不断地影响着京剧艺术的向前发展。

第三章 张君秋的成就、贡献

张君秋（1920—1997），北京人，京剧张派旦角艺术的创始人。出生于梨园世家，其母曾是知名的河北梆子演员。幼从李凌枫学戏，专攻青衣，后拜尚小云、梅兰芳为师，王瑶卿、程砚秋诸人对其亦多有教诲指点。15 岁首次登台即获成功，1936 年，与李世芳、毛世来、宋德珠一起被北京报界推选为“四大童伶”，（后世称“四小名旦”）。后超越李、毛、宋三人，成为继四大名旦之后最受欢迎的京剧旦角演员。张君秋的舞台形象美丽雍容、嗓音宽亮甜润，能吸收各家之长，不断探索创新，创立的张派艺术风靡海内外，在张君秋的表演艺术中，演唱艺术是其最重要的成就。建国后对京剧的教育事业和现代戏的探索亦多有贡献，传人众多、对京剧旦角艺术影响极大。

第一节 张在青年时代所面对的京剧青衣 演唱艺术的发展状况

一、京剧旦角唱法的发展过程中，胡喜禄等前辈艺人起到了 重要而持久的作用

胡喜禄等前辈所做的探索与革新，从不同的方面提供了京剧旦角唱法的早期规范，是唱法最终得以成熟的不可或缺的积累。

青衣唱法作为京剧旦角唱法的代表，如同一头待画的大象，而胡喜禄、时小福、余紫云、陈德霖、王瑶卿等人是向

同一幅画先后挥笔而渐渐完成大象形象的画家们，他们都为青衣唱法和唱腔的构造做过必要的建树，对行当唱法规范的形成有个人的见解与成功的实践，到了陈德霖、王瑶卿为代表的年代，他们的艺术主张和实践更是直接参与了青衣唱法的完善、定型的过程，并且在京剧旦角唱法成熟之后仍旧对它的进一步发展产生直接或间接的影响。

二、四大名旦梅、程、尚、荀几乎成了京剧旦角唱法的集大成者

20 世纪 30 年代开始，旦角唱法进入了稳定时期，基本规范已明、已定。“从旦行来说，在张君秋出道的三四十年代，已有梅程荀尚四大流派如群峰并峙，似乎看不出还留有多少新的艺术空间。”³⁷ 因为四大名旦分别在自己的学习与实践中直接或间接地得到了胡喜禄、时小福、余紫云、陈德霖、王瑶卿等前辈名家的教诲、指点。四大名旦对前辈大师们在旦角表演艺术领域中的艺术思想、创作理念、审美原则均有很细致的分辨与继承。在对前人的唱腔设计与演唱方法上首先全面继承，进而引发自己的创造，形成个人的风格。总之，四大名旦几乎继承了前辈大部分的优秀的艺术成就。但是，四大名旦之所以成名，还在于他们均有自己的创新。在旦角唱法上，以王瑶卿及其后来的梅兰芳代表的是中和平易而严谨的正统；程砚秋则是独树一帜的同道殊途。虽然同时期还有如黄桂秋等颇有造诣、影响的著名艺人，但在京剧旦角中，四大名旦中的梅兰芳与程砚秋几乎成了京剧青衣唱法的集大成者，旦角唱法尤其是青衣唱法如何进一步发展似有停滞之象。

青衣唱法的两位代表人物梅兰芳、程砚秋，二人虽均为青衣，但演唱方法、音响结果却并不相同。梅兰芳在唱法上是将传统旦角在发声、呼吸、共鸣、吐字方面的优点加以融

合、规范的同时又不露痕迹地加入自己的创新，他的演唱被业内称为“易学难工”、“没有特点、学不会的大路活”；而程砚秋的演唱在发声、共鸣、吐字等方面都有着与传统旦角明显的不同之处，出字、行腔无时无刻不在散发着个性特征。两者在自己建立的领域都达到了极高的境界，旁人难以超越；又由于两人在演唱方面的迥异之处，对于二者的唱法融合也有很大的难度。

第二节 张君秋在唱腔及唱法上对前辈的学习

张要面对的前人的演唱艺术财富，是极为丰厚的，胡喜禄、时小福、余紫云、陈德霖、王瑶卿的成就，由他们的传人，甚至本人供张君秋耳闻目睹乃至学习、继承。同时，充分吸收了前人艺术营养的四大名旦连同他们创新的成就还在当时的京剧舞台上充分地展示着，张君秋通过各种途径向他们问艺、求教。尤其对青衣行当的演唱艺术学习最为上心，钻研最深。当时代表京剧青衣演唱成就的首推梅兰芳、程砚秋（梅与程的艺术中又融合着陈德霖、王瑶卿等人的艺术精髓。）

一、向王瑶卿的演唱艺术学习

王瑶卿是京剧史上旦角行当中影响深远的一位演员及教师，曾是“京剧界以旦角挑台柱的第一人。”³⁸ 做为教师，其“入室弟子数以百计”，其门人中有“四大名旦”，还有李凌风（张君秋的第一位老师）、张君秋、杜近芳、刘秀荣等，人称“通天教主”。

王瑶卿的唱功继承了胡喜禄的优点（关于胡喜禄的演唱艺术特点，前文已有介绍），创立了自己的“明丽刚健、遒劲爽脆”的演唱风格。王瑶卿还是善创新腔者。他的这些艺术主张和技艺都在教学中直接地传授给他的弟子们，张君秋

可称是王瑶卿的隔辈弟子，但却直接接受王的指点和传授，张君秋说：“我以后学的戏，大部分都是王瑶卿先生教给我的。”³⁹无疑，王瑶卿关于演唱的艺术思想和具体的技能都曾直接地影响过张君秋。

二、向梅兰芳的演唱艺术学习

（一）梅兰芳的声音甜润、细腻，音质纯净。前文曾提及梅兰芳的歌唱中元音及音色的纯净是其演唱艺术中的第一大优点。这个优点使他的演唱优美、细致，为他塑造人物提供了声音的造型基础。梅的这种唱法成就，张君秋继承得十分彻底，张的演唱字正、腔纯（声音纯净），无论在长音保持方面，还是在旋律音型密集、充满变化的唱腔中，张君秋的字正、音质的纯净始终保持得十分稳定，不带瑕疵。

（二）梅兰芳声音秀丽，演唱十分优美、连贯。这是梅兰芳唱法的第二大优点，唱得“连贯”这一技术规范 and 相应的审美倾向在梅兰芳以前并不显著，自梅以后，“连贯”在青衣唱法中得到彰显，后辈中尤以张君秋、杜近芳等为突出者。自梅、张、杜后直至今日，青衣唱法普遍拥有这一特征，这种特征在革命现代京剧中取得了骄人的艺术效果。这一演唱技术及审美追求将京剧青衣唱法的声乐水准推进到了一个新的境界，为青衣行当塑造人物，表达人物情感提供了有效的技术支持。张君秋唱法中出色的连贯特征应是主要向梅兰芳学习的结果。

（三）梅兰芳的唱法有严格的规范，唱得准确、娴熟，效果完美。这是梅兰芳在演唱方面的第三大优点，也是张向梅学习的主要内容之一。张君秋的唱，法度严谨，又比梅兰芳稍加灵活；准确、娴熟、完整，但又比梅兰芳少些细致。

（四）梅兰芳在自己的唱腔及唱法建设中将个人特点与京剧青衣唱腔、唱法的共性几乎融为一体。梅兰芳的“移步不

换形”思想决定了他对前辈创造的艺术成就和规范采取了继承多于改变、创新不离传统的创作方式。他的继承是将前人的规矩和法度朝着明确、精准、完整、系统化的方向去磨练。他的创新，始终与京剧旦角行当唱法的共性要求保持较近的距离，使其创新、改变不露明显痕迹。在这种创作法则指导下的实践结果是梅兰芳的个人特点与行当的共性特征几乎融为一体。张君秋演唱艺术形成了自己的流派——张派，细推敲，张君秋的个人特点也不象其他名家那么明显。业内人士对其歌声中的浑圆、宽厚的个人特征，常常归功于他得天独厚的嗓音条件，可见张在向梅学习过程中对梅的这一艺术主张是有所借鉴的。

三、对程砚秋演唱艺术的学习

程砚秋的唱法个性极强，与青衣传统的音响规范有所不同。程砚秋的演唱音色较暗，力度多变化，弱音时声音可达细如游丝，颇具呜咽幽婉之效果；行腔中多吞吐及顿挫变化；连贯的成分少于他人。程砚秋在倒仓之前的唱法属于京剧旦角的传统唱法，声调清脆高亢，资料上记载其演唱与陈德霖相近。后来摸索和形成的程派唱法，在很大程度上是因嗓音受损，无法按照旦角正常的唱法进行演唱的情况下的创造之举。其唱法个性特征异常明显，别具魅力。

程砚秋的唱腔音乐亦是别具一格，弱化了旦角唱腔音乐常有的连贯特征，强调了旋律的曲折婉转、音符偏密集；也强调了抑扬顿挫的特征，使其唱腔拥有一种传统唱腔音乐所少有的表现力和艺术魅力。

概括地说，张君秋吸收程的成就时，侧重点在唱腔音乐的构曲思想和具体的构曲方法方面，对程砚秋的唱法，尤其在发声技巧方面，张君秋借鉴得很少。

四、向尚小云、荀慧生学习

张君秋向尚小云的学习始于尚的主动赐教。张君秋与尚小云同样有一个得天独厚的嗓子，在向尚小云学习时自然就接受了尚的唱法影响。张君秋自述道：“将尚的刚劲挺拔吸收融化到我的演唱之中。”⁴⁰

资料上虽少有张君秋直接向荀慧生问艺的记载，但张的唱法中的娇柔妩媚、流利清新的特征也时有显现。

第三节 张君秋获得成功的原因

一、广学博取的积累

张的演唱成就首先来自对前人成就的广收博取式的继承。在张君秋的艺术道路上，王瑶卿起到的作用是十分重要的，张君秋拜李凌枫为师后不久就开始接受王瑶卿的指导，王瑶卿给张君秋指的路就是是搭班唱戏、广采博学。在师长的指导下，张君秋认真地学过王、梅、尚、程各派代表作，如梅兰芳的《凤还巢》、《霸王别姬》；尚小云的《福寿镜》、《汉明妃》；程派的《朱痕记》、《红拂传》等。他以青衣应工，也演花旦、刀马旦的戏，戏路也较同时期的旦角演员宽。

由于戏路宽，张君秋与其他优秀演员配戏的机会也多，自然耳濡目染得也多。“由于见得多了些，自然就会感到艺术是一个无边的海洋，。。。。这就敦促着我始终要保持着谦虚谨慎的态度，永不自满地去不断努力。”⁴¹但是张君秋的学习不是被动的，而是有明确的指导思想。张的广收博取式的学习遇到的均是艺术上很有作为、又很有思想的师长，故而他在向前辈学习技艺的同时，也牢记前辈的“另类”的教诲，张君秋曾说：“在我深入学习过程中，无论是学哪一位名家，他们都是要求我不要固守他们的规范，而当我努力向各种不同名家请益求教时……他们都热情地鼓励我这样做。”⁴²

长期的严格训练和丰富的艺术积累，才能将技艺及创造才能在高水准的层次上充分地发挥出来，在正确思想指导下的广学博取是张取得巨大成功的不可缺少的因素之一。

二、得天独厚的嗓音和足够的智慧

张君秋的嗓音天赋很高，假声宽厚甜润，且高中低音区通畅统一，“他的嗓音具有旦行少见的‘娇、媚、脆、水’的优异天赋，高、低、宽、亮具备”，⁴³王瑶卿和程砚秋就曾经称赞过他优秀的嗓音条件，梅兰芳收张君秋为徒，也出于对其得天独厚的嗓音天赋的欣赏。优秀的声音条件为张君秋在演唱方面的学习、积累、探索、创新提供了必要的生理条件。

张君秋具有聪慧的天资，少年时代正式拜师学习后就令老师对其天分深感欣慰。非但如此，在其早期演出期间他演唱中所透出的灵气、对表演和演唱的分寸的拿捏已经引起师长们的关注和欣赏。他在舞台上表现出的智慧，竟然引得当时京剧界的名家尚小云主动地提出要指导他的艺术；“通天教主”王瑶卿也是主动地对张做包括艺术思想、塑造人物、演唱、创腔（唱腔音乐设计）在内的全方位的，历时多年的指导。这一系列的事例皆因师长们看到他具备成才的智慧，是可造之材。

三、时代给张君秋提供的发展、创新的空间

20世纪三、四十年代，旦角与老生在舞台上均得到充分发展的机会，其他行当亦具备了相当的艺术水准，京剧正处于鼎盛时期，业界的艺术思想和实践都十分活跃，这便给了张君秋的创作提供了相当开明的艺术环境。

（一）四大名旦的艺术在高峰水平上的稳定，呼唤着后来的创新。

四大名旦在京剧的鼎盛时期（1917年左右-1937年左右）

已先后成名，他们的艺术水准不断提高，并日趋成熟。同时期的其他名家如徐碧云、于连泉、黄桂秋等人也都取得了骄人的成就，他们的艺术成就就应与四大名旦的成就算做同一大类，都应是在胡喜禄、时小福、余紫云等人开创的，又经陈德霖、王瑶卿消化后传承给他们，又经他们发展而成的旦角艺术成就的集成。

1937年后直到解放前夕，国家处于战争时期，京剧发展的正常秩序被破坏了。当时京剧在全国各地发展很不平衡，四大名旦及同时代的其他名家虽然还有登台演出的机会，但也只能继承和重复、传承已有的技艺，而难以开展超越前人、超越自己的工作。直到解放初期，四大名旦的任务繁忙，仍不能抽暇去探索如何超越自己这一课题。年龄较青的张君秋正值创作的最佳时期，客观与主观条件皆具备，这对他创作高峰的到来提供了良好的条件。

（二）张君秋拥有全面继承和创新的实力

综上所述，如张君秋这般得到王瑶卿及四大名旦悉心指导的演员并不多见；如张这等善于学习者亦不多见；如张一般在舞台上实践长久的同代人也不算多。与他当时水平相近、同被选为“四小名旦”的李世芳、毛世来、宋德珠三人，成就均不如他。因此，可以说对前辈的演唱艺术继承得最多、最全面、最深入的旦角演员是张君秋。而创新又是京剧从早期到鼎盛时期形成的一种传统，张君秋在旦角演唱领域成为承前启后之人也就顺理成章了。

第四节 张君秋的创新工作分析

一、张君秋的创新思想简述

张君秋的艺术创作及创新的前提是在广取博收的基础上，对京剧旦角前辈及其他剧种、曲种演唱艺术的继承、取

舍与综合。

前文已经提到过张君秋的博学之路是全面学习又不宗定某派、死学一人。这是王瑶卿从一开始就给张君秋指明的艺术道路，也是梅兰芳等师长的真切期许。关于对名家们的学习，王瑶卿有明确说法：“学人家的艺术不能死学，你学得再象，人家总是真的，你总是假的。”⁴⁴ 老师们指出的广采博学并不是张君秋追求的最终结果，而是为日后的创新与成功奠定了必要基础，当艺术营养的积累到了一定程度时，创新也就成为可能了。

艺术上的创新思想早在张君秋成名之后不久即已萌发。张君秋对此有过明确的表述：“总是亦步亦趋模仿老师，毕竟不是最好的学生。我总想……有自己的剧目，自己的表演，自己的唱腔，自己的人物，虽然不敢妄想自成一派，也应向这个方向努力。”⁴⁵ 对于自成一家的前辈同行们，他最终追求的是不仅要学习其艺术成果，更要学习其艺术创造的思路。

关于如何广采众家之长，在《张君秋戏剧散论中》有文字的表述：“例如，梅先生的唱做表演，处处表现出一种大家风范，他的唱腔不事花哨，充分发挥了天赋歌喉的甜润所长，……我就努力去体会内中的奥妙，在我演唱他的代表剧目时，我就尽力使自己的演唱行腔自然，杜绝造作。……尚小云先生的嗓音条件也是有着极好的天赋特长的，最引入倾慕的是他的嗓音逢高无挡，有刚劲挺拔之势，这种独特的演唱风格，在他的代表剧目《祭塔》中展现得尤为充分……当我演出此剧时，我又将尚的刚劲挺拔吸收融化到我的演唱之中。……通过《汉明妃》的演出实践，对尚派矫健婀娜的表演风格，有了亲身的感受，……程先生的演唱是以幽咽婉转的独特风格取胜的，且又在四声上加以研究，独具匠心，另

创新声，……程先生的教诲，鼓舞了我更加努力去体会他的演唱精华所在。”“荀先生的艺术也是我所崇敬的，虽然他没能将他的代表剧目直接教给我，但他经常观看我的演出，每次演完，当我请他指教时，他总是认真地向我指出哪点不足，应该怎样改正，为此我也颇我收益。”⁴⁶

张君秋对于梅尚程荀等京剧名家的学习成果，遍布他所有的演唱曲目，消化融合后无迹可寻的应占相当比例。

梅兰芳演唱的甜美圆润、自然而不矫饰的大家风度是张君秋一贯学习、遵循的原则，在张君秋成名的早期就曾经有评论认为他将是继承梅兰芳衣钵的上佳人选。应该说在张君秋的演唱中对梅兰芳在演唱方面的审美原则和具体方法是融合消化得最多的。对于尚小云演唱艺术的吸收，较多地体现在快板的演唱中，张君秋的快板具有尚派明利清晰、刚劲灵活的特点。程砚秋独特的唱腔旋律，在张君秋的演唱中亦有明显的体现，有评论家就曾评价张君秋的演唱是“程腔梅唱”。如《楚宫恨》中“怀抱着年幼儿好不伤情”这一唱段就是吸收程派婉转迂回特点明显的一例。荀慧生在念白、演唱中的柔媚娇憨也是张君秋的学习内容，在他所演唱的四平调、二黄原板中，有的就是吸收了荀慧生的演唱方法，如《西厢记》中“斟美酒不由我离情百倍”这一唱段。

张君秋在艺术创作方面取材的范围很广，尤其是他在演唱方面的创作，除了本剧种外，亦包括了其它戏曲、曲种的音乐素材。如在《西厢记》中“听红娘一声请”一句的唱腔中，就采用了梆子腔的音乐；又如在《诗文会》中将一段“南梆子”的唱调中一句“忽然间”四小节的音乐中揉进了歌剧《刘三姐》的旋律片断。⁴⁷随着张君秋艺术学养的加深，在博学基础上根据自身特点而进行的取舍、综合的创新工作渐渐结出果实，才有了张君秋 20 世纪 50 年代有着鲜明个性特

征的《西厢记》、《望江亭》、《状元媒》、《楚宫恨》、《诗文会》、《珍妃》等代表剧目的编演成功，“张派”一词亦不径而走。

二、张君秋在演唱艺术方面的作为

张君秋被誉为京剧名家中的“演唱家”（此语转自张派传人王小军），其在演唱方面的成就是他的表演艺术中最重要的部分。在演唱方面，张君秋承袭的是由王瑶卿、梅兰芳发展而来的旦角青衣演唱审美的主流原则，又保持了本人的本质音色。这种学习方法是与京剧教学中通常采用的口传心授、着重模仿指导者演唱具体音响，越象越好的教学方法很不同，应该说张的学习方法是科学的，学到了正确的歌唱原则和规范的同时也无需将自己的本质音色扭曲。京剧界成功者中也有人采用这种较为科学的学习方法，但张君秋这样有意识地、自觉地采用此法学习，无疑是他成功的一种重要保证。

（一）在唱法方面：

张君秋有很高的嗓音天赋、深厚的演唱功底。他的声音“脆亮高亢近于尚，甜润宽厚则接近梅。”⁴⁸在演唱上“有效地运用了科学的发声方法”。⁴⁹“对气息、音量的控制，气口的使用，吐字润腔，都有独得之秘，出神入化，才使京剧旦角的声乐技巧进入一个新的境界。”⁵⁰

由于张君秋的嗓音条件是传统京剧旦角上乘之选，他在唱法方面钻研更多的是承袭王瑶卿至梅兰芳一向所遵循的柔婉平和的青衣唱法的正途，同时加入适合自身条件的演唱技巧，以提高自己的演唱的表现力。要达到此目的，只凭天赋是不够的。一名高水准的演唱者应拥有全面的技术能力，才能拥有全面的表达能力。下面从几方面具体阐述张君秋的唱法成就：

1、发声：科学的演唱方法对发声时声带的工作状态

有着严格明确的要求，包括真假声的比例和声带闭合的力度恰当与否等。由于男声的真假声的音色区别很大，男旦在演唱时对于假声状态的保持应该是自觉的，而张君秋对自己的发声状态的要求更为精确。他全音域音色均匀、统一，从未在任何音高上或任何字上露出男声的真声。为了克服男旦演员在低音区容易声音发虚或暴露出男子的真声这一弱点，据资料记载，张君秋几乎每天都要练的唱段就是“未开言不由娘珠泪双流”选自《雷峰塔》，此唱段音程跨度较大，更有较多在中低音区进行的旋律。这使他有能力对低音区的声音驾驭得心应手。

京剧青衣（不包括刀马旦）的演唱，用声倾向于秀气、纤细，崇尚柔婉、平和的审美倾向。张君秋的声音宽厚，他并没有捏着喉咙去盲目地模仿他人的音响，而是充分地发挥了自己的嗓音，唱出了比他人宽宏而又圆润的音响。这一点成了成了张君秋唱法的显著特征。

2、呼吸：在演唱中，虽然每个人都需掌握深呼吸的基本功，但是不同类型的嗓音的深呼吸均略有差异。张君秋的嗓音比别人的嗓音宽厚，他的呼吸自然应比嗓音比他纤细的演员还要深些、饱满些。也正是由于他深而饱满的呼吸支持，才能使他的演唱高低、强弱自如，力度、音色变化层次丰富，也保证了他的嗓音健康和歌唱寿命。

3、共鸣：在顾及青衣传统音色的前提下，重视共鸣的运用，是张君秋演唱方法中一大特征。从张演唱的总体效果分析，他的确在声音的宏大、音色圆润又不失细腻方面超越了前辈，这种能力全凭嗓子用力是绝对办不到的，必须运用充分的、全身的混合共鸣才能达到他的演唱效果。张君秋描述自己的共鸣运用时说：“发音部位起自丹田而多在胸腔、脑腔、鼻腔共鸣，……能放宽音色而不凡腔必宽，……。”⁵¹ 由

此可见，张君秋是属于通过自学的、有意的运用共鸣、控制共鸣变化进行演唱的人，这在京剧旦角演员中并不多见。

4、咬字、吐字：可以说在京剧界，凡是唱得好的演员没有一个人的咬字、吐字不好、不讲究的。

首先，因为中国戏曲艺术的唱腔旋律的构成总体上是由唱词中每个汉字的字读调值引发出，再经加工而完成的。演员若咬字不好，就难以把旋律唱准。明朝魏良辅说“五音以四声为主，四声不得其宜，则五音废矣。”（笔者按：此处的“五音”应作1、2、3、5、6五个乐音解。）

其次，中国戏曲演唱的传承，尤其是发声技术的传承，总是由正确咬字、吐字入手的。戏曲演员都明白“以字带声”、“以字带腔、腔随字走、字领腔行”、“千斤道白四两唱”等古训，是讲吐字准确能引出正确的发声，也有助于唱好旋律这一道理。

在咬字、吐字方面张君秋的为首先是遵古训，将京剧咬字、吐字的全部功夫，学好学扎实。其次要做的，也是他在咬字、吐字方面的创造性的工作，即是：必须要将他的咬字、吐字的动作与他的歌唱音响协调一致。也就是因为他的嗓子宽，呼吸更深，共鸣更整体、更充分，他的咬字也应比他人更贴近口腔的后部与咽壁处。这一点应该是他的唱法中与他人不同之处，也是对旦角唱法建设的贡献。

（二）在唱腔方面：张君秋在唱腔设计上的过人能力也是他演唱艺术成就的重要组成部分。

关于唱腔设计，张君秋亲身经历了王瑶卿与程砚秋对《锁麟囊》的唱腔设计过程，张君秋将这段经历视为“是我一生中学习到的一项重要京剧唱腔设计课程”。张君秋一生在设计唱腔这一领域做过大量的工作，成果丰厚、特点显著。张的这些作为并非是仅凭感性而引发的即兴创作，而是深思

熟虑、有明确指导思想、有创作原则和审美追求的正式创作。张在这一领域的贡献虽不敢说超越王、程，但在同时代人中应是首屈一指的。业内将张君秋的唱腔推崇为“张腔”，即是对其独特而优美的唱腔的赞誉之言。

张君秋在唱腔设计上所遵循的创作原则有以下几点：首先是从人物塑造出发。张君秋延续了自胡喜禄至王瑶卿、四大名旦所主张的：从人物出发，力求唱腔能够体现人物个性和思想感情的创腔原则及传统。他认为：“京剧唱腔……不是一种孤立存在的艺术形式，它们总是因情而生，都是为了表现某个具体剧目的情节和人物思想感情的。……由于京剧唱腔的演唱形式问题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、人物的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，剧目不同，人物的思想感情不同，唱腔的形式就能够做出各种复杂、机巧的变化。”⁵² 他提出的“让板式的转换顺着感情走”即是这一原则的具体表现。张君秋不仅长于新戏的唱腔设计，其为解决传统戏偏重声调而轻视人物感情这一弱点，对传统戏唱腔进行再度创作的成绩亦十分显著。张君秋的演唱之所以能声情并茂，唱法和唱腔这两方面的完美结合是重要的原因所在。其次是体现时代脉搏。“促成京剧唱腔起变化的，除了它所表现的剧情及人物思想感情这个重要因素外，还有一个重要因素，这就是时代的影响。”⁵³ 社会生活的变化会影响到观众的欣赏需求，张君秋敏锐地意识到了这一点，若不改变思路紧跟时代，观众（尤其是刚开始接触京剧的观众）会越来越觉得京剧的演唱冗长无趣。若要与时代的进步、社会的生活步调的加快相适应，唱腔节奏应有朝紧凑方向的变化。他通过对板式的衔接、转换以及京剧的新旧曲调素材的灵活使用、编排，使唱腔的进行更为细腻、

紧凑、合理，旋律进行当长则长，当短时则短，绝不拘泥于旧时的套路，使得唱腔更具有抑扬顿挫、跌宕起伏的旋律美。再次是保持本剧种音乐风格。“在传统的京剧唱腔中，它在曲调运行、结构布局上，有着足以显示自己特征的清晰面貌，这些就是我们所说的京剧唱腔的特色。抛开这些体现特征的音乐形式，独出心裁去做别的音乐构思来设计唱腔，就势必表现不出京剧唱腔本身的特色。所谓是不是京剧，它们的区别主要表现在这个地方。”⁵⁴ 剧种音乐风格的保持应该是唱腔创作的首要原则，切不能因为创新就忽视了本剧种的音乐特色，张君秋对此有着清醒的认识。他在唱腔的编写、革新时，把握住京剧曲调运行、结构布局上大体相似这一前提，很好地利用京剧音乐在曲调发展、结构布局上本身具有的创作空间。使得创作出的唱腔既有京剧特色，又密切地配合剧情、人物的表演，饱含新意、富有时代气息。

第五节 张君秋演唱艺术的地位及对中国京剧

旦角唱法的影响

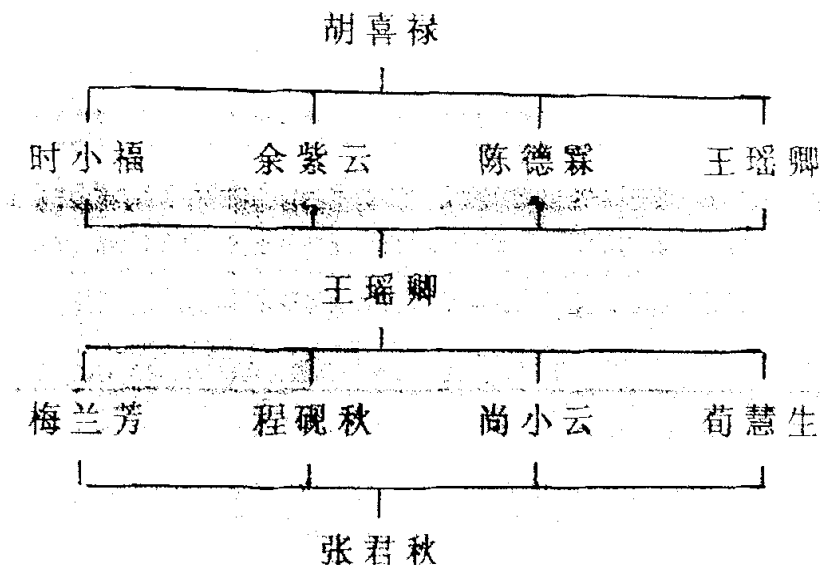
“张是继梅程之后，最负盛誉的旦角名家。他的音质清脆、嘹亮、厚实、匀净，唱腔新颖、华美，结合不同人物的思想感情，在传统唱腔和唱法的基础上，有很大的突破和创造，……是一位很有成就的革新家。”⁵⁵ 京剧界一向对张君秋的演唱艺术评价极高。笔者通过列表对张君秋与梅兰芳、程砚秋演唱艺术特点的异同进行比较，从而可以更清楚地看出张君秋的演唱艺术，尤其是唱法，对京剧旦角行当的贡献。

梅兰芳、程砚秋、张君秋演唱艺术特点之比较

	梅兰芳	程砚秋	张君秋
发声	使用假声为主的混声，状态稳定、音色清晰、纯净，发声自然、连贯、一音色甜美秀丽、华贵大方	使用音色偏暗的假声为主的混声，声带闭合状态不稳定、发声时有时需要声带周围肌肉的协助音色幽咽婉转、吞吐有致	使用假声为主的混声，状态稳定、声带闭合适度、发声自然统一音色宽亮丰润、灵活细腻
呼吸	呼吸支持合理、始终稳定	注重呼吸支持，但呼吸支点随着唱腔变化而多有变化	呼吸支持稳定，支点较深
共鸣	共鸣适中，主要运用口咽腔及头部共鸣	着重利用口咽腔后部及头腔共鸣，共鸣运用中的变化多于统一	不刻意追求某一部位的共鸣，对于胸腔、口腔、头腔等处的共鸣皆利用得较为充分而又整体
吐字	吐字清晰、纯净、严谨，遵循以字行腔的原则，字与腔结合得完美、恰当	吐字力度变化多，常将咬字过程明确展示	吐字自然，圆润、统一

京剧界较为一致的看法是：张君秋的演唱是对以四大名旦为代表的前辈旦角演员演唱成就的进一步发展。京剧旦角

唱法自胡喜禄开创阴柔婉转之风后，此风气渐成京剧演唱的主流，经过数十年几代旦角艺人的探索，不断完善、渐成体系。其中王瑶卿对旦角唱法的成熟居功至伟，他将胡喜禄等京剧早期旦角艺人的唱法成就加以吸纳总结，引领了以四大名旦为代表的京剧旦行唱法走向成熟；而张君秋在王瑶卿和四大名旦的直接教导下，又将已经较为成熟的京剧旦角唱法加以发展，使之在唱法的科学性和戏剧表现力方面都有了长足的进步。（附京剧旦角唱法发展的简图如下：）



结 语

经过几代艺人的积累和努力，京剧旦角行当继老生之后成长为京剧舞台上的主要行当，直至今日，它的舞台地位仍不曾动摇。京剧旦角在一个多世纪的艺术实践中，表演艺术

达到了很高的水平，其中的唱法建设亦在不断的发展中取得了丰硕的成果，其独特的声音造型、演唱技术与优美的唱腔一起成为京剧声乐的重要组成部分。

张君秋是京剧进入鼎盛时期后成名的旦角演员，是京剧“张派”艺术的创始人。他的演唱自成体系，传人众多，业界及观众对其评价极高。

在张君秋成名之前，京剧旦角演唱艺术已发展得十分成熟，名家辈出、难以超越。而张君秋秉承了前辈优秀旦角演员的创新精神，坚持本剧种特色，发扬自身特点，通过长期的艺术实践，将京剧旦角自胡喜禄至王瑶卿、四大名旦创造出的演唱艺术之优长进行了具有个性特色的综合。其演唱音色宽亮丰润、灵活细腻；创作、修改的唱腔优美动人，极大地体现了其在唱法上的优点，使得张君秋的演唱极具艺术表现力。

张君秋在唱法上的探索使京剧旦角的演唱向更为科学、合理这一方向迈出了扎实的一步，他在唱法上的成功经验应该使京剧界更清楚地认识到，京剧旦角演唱教学及唱法发展应该是在充分发挥自己的嗓音条件的前提下去学习旦角行当唱法的规范。王瑶卿、梅兰芳等杰出的京剧前辈是这条道路的实践者，张君秋又以自己的成功证明了这条道路的科学性。他的成功除使得更多旦角演员开始学习他这一较为完善、科学的演唱方法和优美的唱腔之外，应该也会给京剧界带来更为理性、科学的演唱要求，这对京剧旦角的唱法建设、演唱艺术的健康发展无疑有很大的促进作用。

注释：

- ¹ 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷，P17
- ² 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷，P34、38
- ³ 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷，P40
- ⁴ 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷，P41
- ⁵ 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷，P49
- ⁶ 蒋中峰：《中国戏曲演进与变革史》，中国戏剧出版社，1999年12月第一版，P364
- ⁷ 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷，P61
- ⁸ 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷，P65
- ⁹ 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷，P79
- ¹⁰ 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷，P70
- ¹¹ 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷，P138
- ¹² 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷，P87
- ¹³ 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷，P179
- ¹⁴ 杨忠 张伟品：《尚小云与尚派艺术》，《文汇报》，2003年10月
- ¹⁵ 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷，P477
- ¹⁶ 注：“花衫”为旦角发展过程中产生的一个新行当，其表演融青衣、花旦乃至武旦的特长于一身。
- ¹⁷ 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷，P142
- ¹⁸ 马少波等主编：《中国京剧史》上卷，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷，P187
- ¹⁹ 程砚秋：《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社，2003年12月第一版，P125
- ²⁰ 马少波等主编：《中国京剧史》中卷，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷，P109
- ²¹ 马少波等主编：《中国京剧史》中卷，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷，P111
- ²² 马少波等主编：《中国京剧史》中卷，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷，P104
- ²³ 任明耀：《艺苑奇葩四大名旦》，东南大学出版社，1994年第一版，P15
- ²⁴ 李伟：《“‘移步’而不‘换形’”——论京剧改革的梅兰芳模式》，《北京社会科学》，2003年04期
- ²⁵ 李伟：《“‘移步’而不‘换形’”——论京剧改革的梅兰芳模式》，《北京社会科学》，2003年04期
- ²⁶ 刘彦君：《梅兰芳传》，河北教育出版社，1996年第一版，P248

- ²⁷ 任明耀:《艺苑奇葩四人名旦》,东南大学出版社,1994年第一版,P61
- ²⁸ 刘吉典:《京剧音乐概论》,人民音乐出版社,1981年第一次印刷,P236
- ²⁹ 任明耀:《艺苑奇葩四大名旦》,东南大学出版社,1994年第一版,P60
- ³⁰ 程砚秋:《程砚秋戏剧文集》,文化艺术出版社,2003年12月第一版,P75
- ³¹ 程砚秋:《程砚秋戏剧文集》,文化艺术出版社,2003年12月第一版,P74
- ³² 王硕:《程(砚秋)派唱腔知识与学习》(二),《中国京剧》,200402期
- ³³ 王硕:《程(砚秋)派唱腔知识与学习》(三),《中国京剧》,200403期
- ³⁴ 谱例选自刘吉典:《京剧音乐概论》,人民音乐出版社,1981年第一次印刷,P295
- ³⁵ 谱例选自刘吉典:《京剧音乐概论》,人民音乐出版社,1981年第一次印刷,P396
- ³⁶ 任明耀:《艺苑奇葩四大名旦》,东南大学出版社,1994年第一版,P61
- ³⁷ 龚和德:《京剧男旦的最后辉煌——纪念张君秋先生诞辰80周年》,《中国戏剧》,2001年03期
- ³⁸ 马少波等主编:《中国京剧史》中卷,中国戏剧出版社,1990年第一版第二次印刷,P494
- ³⁹ 谢虹雯 安志强 整理:《张君秋戏剧散论》,中国戏剧出版社,1983年6月第一版,P53
- ⁴⁰ 谢虹雯 安志强 整理:《张君秋戏剧散论》,中国戏剧出版社,1983年6月第一版,P26
- ⁴¹ 谢虹雯 安志强 整理:《张君秋戏剧散论》,中国戏剧出版社,1983年6月第一版,P24
- ⁴² 谢虹雯 安志强 整理:《张君秋戏剧散论》,中国戏剧出版社,1983年6月第一版,P25
- ⁴³ 安志强:《京剧流派唱腔(续)——“李袁叶杜”与“马谭张裘”》(一),《中国戏剧》,2000年03期
- ⁴⁴ 谢虹雯 安志强 整理:《张君秋戏剧散论》,中国戏剧出版社,1983年6月第一版,P25
- ⁴⁵ 龚和德:《京剧男旦的最后辉煌——纪念张君秋先生诞辰80周年》,《中国戏剧》,2001年03期
- ⁴⁶ 谢虹雯 安志强 整理:《张君秋戏剧散论》,中国戏剧出版社,1983年6月第一版,P25-26
- ⁴⁷ 谢虹雯 安志强 整理:《张君秋戏剧散论》,中国戏剧出版社,1983年6月第一版,P94、95
- ⁴⁸ 谢虹雯 安志强:《张君秋》,湖南人民出版社,1985年9月第1版,P139
- ⁴⁹ 安志强:《京剧流派唱腔(续)——“李袁叶杜”与“马谭张裘”》(一),《中国戏剧》,2000年03期
- ⁵⁰ 龚和德:《京剧男旦的最后辉煌——纪念张君秋先生诞辰80周年》,《中国戏剧》,2001年03期
- ⁵¹ 谢虹雯 安志强 整理:《张君秋戏剧散论》,中国戏剧出版社,1983年6月第一版,P27
- ⁵² 谢虹雯 安志强 整理:《张君秋戏剧散论》,中国戏剧出版社,1983年6月第一版,P72
- ⁵³ 谢虹雯 安志强 整理:《张君秋戏剧散论》,中国戏剧出版社,1983年6月第一版,P77
- ⁵⁴ 谢虹雯 安志强 整理:《张君秋戏剧散论》,中国戏剧出版社,1983年6月第一版,P108

“刘吉典：《京剧音乐概论》，人民音乐出版社，1981年第一次印刷，P198

主要参考文献

著作：

- 1、马少波 等 主编：《中国京剧史》，中国戏剧出版社，1990年第一版第二次印刷。
- 2、谢虹雯 安志强 整理：《张君秋戏剧散论》，中国戏剧出版社，1983年6月第一版。
- 3、张建民 编：《张君秋唱腔选集》，人民音乐出版社，1980年第一版
- 4、刘吉典 编著：《京剧音乐概论》，人民音乐出版社，1981年第一版
- 5、卢文勤：《京剧声乐概论》，上海文艺出版社，1984年3月第一版
- 6、任明耀：《艺苑奇葩四大名旦》，东南大学出版社，1994年第一版
- 7、徐城北：《京剧与中国文化》，人民音乐出版社，1999年第一次印刷
- 8、谢虹雯 安志强：《张君秋》，湖南人民出版社，1985年9月第1版
- 9、刘彦君：《梅兰芳传》，河北教育出版社，1996年第一版
- 10、陈培仲 胡世均：《程砚秋传》，河北教育出版社，1998年第一版第二次印刷
- 11、程砚秋：《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社，2003年第一版
- 12、卢文勤 等 记谱：《梅兰芳唱腔集》，上海文艺出版社，1983年第一版
- 13、[美]威廉·文纳：《歌唱——机理与技巧》李维渤译，世界图书出版公司，2000年9月第一版

学术文章：

- 1、苏英杰：《“下行腔”浅谈——张(君秋)派声腔艺术一得》，《中国戏剧》，2002年11期
- 2、王家熙：《旦角声腔发展史上新高峰——论张派演唱艺术》，《中国戏剧》，2001年01期
- 3、龚和德：《京剧男旦的最后辉煌——纪念张君秋先生诞辰80周年》，《中国戏剧》，2001年03期
- 4、黄凯良：《略论张派唱腔的动感美》，《艺术百家》，1998年03期
- 5、陆继英：《虚怀若谷 兼收并蓄——张君秋先生周年祭》，《中国戏剧》，1998年05期
- 6、刘乃崇 蒋键兰：《张君秋的艺术积累与创造》，《戏曲艺术》，2000年03
- 7、胡芝凤：《张派声腔艺术的美学特征》，《中国京剧》，2003年08期
- 8、常静之：《唱腔艺术与美的境界——评介《梅兰芳唱腔选集》，《中国戏剧》，1995年06期
- 9、俞立华：《从梅兰芳先生演出剧目看京剧艺术的发展轨迹》，《中国京剧》，1998年05期

- 10、李伟：《“‘移步’而不‘换形’”——论京剧改革的梅兰芳模式》，《北京社会科学》，

2003 年 04 期

- 11、石磊：《论“移步不换形”——梅兰芳的京剧改革观》，《中国京剧》，1997 年 02 期
12、张民：《梅兰芳唱腔的成就》，《上海艺术家》，1995 年 04 期
13、张庚：《梅兰芳的美学风格》，《中国京剧》，1994 年 06 期
14、宁殿弼：《梅兰芳改革京剧的艺术理论概观》，《戏曲艺术》，1996 年 02 期
15、刘彦君：《梅兰芳历史地位的确立》，《艺术百家》，1996 年 02 期
16、王硕：《程(砚秋)派唱腔知识与学习》，《中国京剧》，2004 年 01-08 期
17、陈培仲：《程砚秋与 21 世纪京剧之发展》，《戏曲艺术》，2004 年 01 期
18、远山：《感悟程砚秋的创新》，《领导之友》，2004 年 02 期
19、蒋锡武：《固守其本的改革观——两难中之程砚秋创新探析》，《中国戏剧》，2004 年 01

期

- 20、胡芝风：《论程砚秋声腔和念白的艺术美》，《中国京剧》，2004 年 04 期
21、刘志 沈悦：《中国京剧唱法与欧洲歌剧唱法之比较》，杭州师范学院硕士学位论文，2003

年

- 22、李崇祥：《京剧流派功过说》，《戏曲艺术》，2000 年 03 期
23、安志强：《京剧流派艺术》(续)，《中国戏剧》，1999 年 09 期
24、安志强：《京剧流派唱腔(续)——“李袁叶杜”与“马谭张裘”》(一)，《中国戏剧》，

2000 年 03 期

- 25、安志强：《京剧流派唱腔(续)——“李袁叶杜”与“马谭张裘”》(二)，《中国戏剧》，

2000 年 04 期

- 26、安志强：《京剧流派唱腔》(续)，《中国戏剧》，2000 年 01 期
27、周传家：《略论戏曲艺术的听觉之美》，《中国戏曲学院学报》，2003 年 8 月
28、李小琴：《论京剧男旦的艺术贡献》，《戏曲艺术》，1999 年 04
29、杨忠 张伟品：《尚小云与尚派艺术》，《文汇报》，2003 年 10 月

致 谢

京剧做为一个集多个剧种、曲种于一身的新兴剧种，在它发展过程中，演唱艺术方面取得的成就十分突出，值得深入研究。本文主要从声乐角度出发，对著名京剧表演艺术家张君秋的演唱艺术在京剧旦角唱法中的地位及贡献进行分析研究，并进行论述。由于时间和能力所限，所述难免浅薄，惟望能给京剧声乐乃至民族声乐研究工作起到抛砖引玉的作用。

感谢我的导师刘志老师，在文章的准备和撰写过程中，他给予我细致的指导和帮助，是他给了我克服写作过程中各种困难的勇气和能力，他的教导将使我终生受用。也感谢王同、杨九华、李琳等各位老师对我的关心和帮助，感谢浙江省京剧团王小军老师对我的热心指点，在此表示我最真挚的谢意。