

硕 士 学 位 论 文

论文题目：程砚秋旦角演唱艺术的特征与地位

作者姓名：陈 潇 潇

指导老师：刘 志

学科专业：音 乐 学

所在学院：音 乐 学 院

提交日期：2008 年 6 月 2 日

中文摘要

程砚秋开创了京剧旦行的一个著名的流派——程派艺术，他的艺术成就中最为突出的是其演唱艺术（独创性的唱腔与唱法），其产生的种种社会效应显示了它本身的存在价值和研究意义。首先，开辟了嗓音条件有困难的演员仍然能成为杰出的演唱家之路，真正体现了声乐教学中的避短扬长之理念。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，创造性的塑造了京剧旦角悲剧性人物形象。再者，在京剧旦角唱腔唱法趋向王派大一统的同时，创造性的丰富了菊坛艺术。

本文从四个方面进行了全面而详细的论述：（一）程砚秋成名前，旦行表演艺术的状况；（二）程砚秋的表演艺术经历及艺术成就；（三）程砚秋在旦行演唱艺术中取得的成就；（四）对继承、学习前人的艺术成就的思考。本人在前人研究的基础上，从声乐角度出发，主要从程砚秋的唱腔、唱法的成就入手来研究程砚秋的演唱艺术，希望能为京剧声乐艺术的建设发展做有效的积累工作。

关键词： 旦角 唱腔 唱法 继承 创新

ABSTRACT

Cheng Yanqiu has founded a new famous genre in the dan (female) role of Beijing opera. His most prominent artistic achievements is his singing art ----including original melodies and singing methods, and it produces all sorts of social effect which demonstrates its existence value and the research significance. First, how to make the actors with difficulty voice condition still to be able to become outstanding singers, which manifests avoiding the shortcoming and displaying strong point in the vocal music is feasible. Next, he has some unique classical plays which representatives his art of singing and artistic achievements, and especially, he has created the tragic character image in Peking opera . Furthermore, he has enriched the art of Peking opera , while the dan role actors tended to the Wang genre in singing melodies and singing methods.

This article carried on comprehensive and detailed discussion from four aspects:(1)The dan role of performing condition before Cheng Yanqiu becomes famous; (2) Cheng Yanqiu's performing art experiences and artistic achievements; (3) Cheng Yanqiu's achievements of singing art in the dan role ; (4) the ponder of how to inherit and development the predecessor's artistic achievements . I have studied some of the predecessor's achievements before I study Cheng Yanqiu's singing art mainly about the achievements of Cheng Yanqiu's melodies and singing methods from the vocal music angle , hoping to do some effective accumulation work for the arts of vocal music in Peking opera .

Keywords: dan (female) role, singing methods, melody, inherit, innovation

目 录

中文摘要	I
ABSTRACT	III
绪 论	1
1 程砚秋成名前，京剧旦行在京剧艺术中的地位及其表演艺术的存在状况	3
1.1 旦行表演艺术分工过细且僵化，处在老生行当的配角地位	3
1.2 王瑶卿打破旦行内部分工过细，创立更加综合的新行当——花衫	3
1.3 四大名旦的艺术可以被认作是对王（瑶卿）派艺术的继承和发展	4
2 程砚秋的表演艺术经历及创立程派艺术的准备和起步	6
2.1 程砚秋的艺术经历	6
2.2 程砚秋的表演艺术成就	9
3 程砚秋在旦行演唱艺术中取得的成就	11
3.1 独特的音色	11
3.2 程砚秋别具一格的唱法	12
3.3 创腔领域的成就是程砚秋艺术成就中另一高峰	14
4 对继承、学习前人的艺术成就的思考	23
4.1 后人对程派演唱艺术的继承与发展	23
4.2 对程砚秋先生强调咬字吐字的拼读时间和空间的思考	25
余论	27
参考文献	28
致谢	29

绪 论

程砚秋，是一位在中国京剧男旦表演艺术领域取得了突出成就的京剧表演艺术家。程砚秋本人被誉为著名的旦角演员，与梅兰芳、尚小云、荀慧生并称为“四大名旦”，他们每个人都代表着一个成功的艺术流派，都是该流派的创始人。“四大名旦”是在1927年由北京顺天时报发动的选举而产生¹。史学界认为，“从谭鑫培逝世到抗日战争爆发前后（1921—1937）是京剧史上的第三个时期，是京剧发展史上的鼎盛时期”²。这个时期在“五四”以来新文化思想的影响下，京剧从内容到形式发生了许多变革，表演艺术愈加丰富和完善，出现了各行当流派纷呈，争奇斗艳，新戏迭出的繁荣局面。“四大名旦”的流派艺术正是这个历史时期京剧表演艺术成就的一种展示。除此以外，旦行以及其他行当的演员也是人才济济，名家辈出：旦行之“通天教主”王瑶卿，“青衣泰斗”陈德霖、余玉琴（融花旦、武旦为刀马旦的第一人），老旦行中能是老生匹敌的龚云甫，李多奎，老生行的余叔岩、言菊朋、高庆奎，马连良、周信芳、谭富英等，净行之金少山，侯喜瑞、郝寿臣，小生行之姜妙香、叶盛兰等等。

“中国戏曲中，舞台表演（尤其是主演的高技艺含量的表演）具有至高无上的地位，与西方戏剧剧本写作形式支配表演的情况截然不同”³。这是由戏曲艺术的“以歌舞演故事”的宗旨决定的。于是，在戏曲中演员必然处在戏剧活动的中心位置，担任主演的行当的演员，尤其是创造流派的演员更是处在首要的位置。有学者称，西方的戏是剧作者的戏，如莎士比亚的《哈姆雷特》；西方的歌剧是作曲家的戏，如莫扎特的《费加罗的婚礼》；而京剧的戏可称为演员的戏：如梅兰芳的《贵妃醉酒》、程砚秋的《荒山泪》，此说符合事实，此中道理本文不涉及。

最要紧的是：中国戏曲艺术是靠演员的舞台表演来完成的。舞台表演靠的是演员的技艺：唱、念、做、打。其中，唱，又是首要的，处在领衔的位置。“唱”，包含着文与乐，包含着演员的唱功：咬字，吐字，呼吸，发声，情感表达；由于京剧的根本结构是“主角、龙套制”⁴，所以扮演剧目中主角者必得是唱工强、好的行当，剧团中的主要演员、首席演员必是以唱工为重的行当中的最优秀者。他（她）的拿手戏，就可能成为经典剧目，戏就可冠以他（她）之名为某某的某戏。他（她）同时也就是剧团的台柱、主角、挑大梁者、挂头牌者。这一切，都是因为唱。当然，除了唱，还要有念、做、打的配合。

在这个时期之前，一直挑大梁的是老生行的演员，只是到了王瑶卿才首开旦行演员挂头牌的先河，之后，旦行才渐渐与老生行平分秋色，并推头牌，四大名旦都称职地继承了

1石呈祥. 关于“四大名旦”称谓由来的两条重要史料[J]. 中国京剧, 2000年03期: 60-61

2马少波. 中国京剧史[M]. 中卷. 北京: 中国戏剧出版社, 1990. P. 3

3刘宗汉. 奕世流芳[J]. 中国京剧, 2008(2): P. 22

4洛地. 戏曲与浙江[M]. 浙江: 浙江人民出版社, 1991: P. 411

王老先生为旦行所捧回的接力棒，继续创造着旦行表演艺术的新高峰。

四大名旦所创立的旦行四大流派，从确立至今已有八十余年之久，他们各自均有杰出的成就，各自都有一批深得百姓喜爱、深得专家肯定的、艺术水平很高的经典剧目，各自的经典唱段在全社会各阶层中广为传唱，各有一代一代的优秀传人。可以说，四大名旦，包括他们的传人们共同取得艺术成就之总和，几乎构成了数十年来京剧旦行表演艺术成就的主体，同时也将旦角的唱、念、做、打技艺推向历史的高峰。

数十年来，京剧界对四大名旦、尤其是对梅、程两派的表演艺术进行了不断的研究，取得了很好的成果。但是，这种研究较多的囿于京剧界的内部，因此，使研究的本身所取得的理论性成果不够显著，有成就的研究家涌现的不够多，与这些年来音乐学界各种年会、各专业方向的理论专家层出不穷相比显得不够；音乐领域中，将音乐与其他相关学科相结合的研究又派生出诸多新的子学科相比，也稍嫌保守了些。为了京剧艺术的未来，也是为了中国戏曲艺术的未来，我们应更加努力学习、研究京剧已有的成就，争取能为京剧的振兴略尽绵薄之力。

本人是声乐专业的硕士生，喜欢京剧，总想从京剧的演唱中学些东西，来充实自己的演唱。故，本文试着从声乐的角度对程砚秋先生创立的程派演唱艺术进行一番研究，让自己能有的放矢的向我国优秀的民族演唱艺术学习。

1 程砚秋成名前，京剧旦行在京剧艺术中的地位及其表演艺术的存在状况

1.1 旦行表演艺术分工过细且僵化，处在老生行当的配角地位

京剧诞生于北京，它是在（安）徽戏班演唱基础上学习昆曲，借鉴梆子、京腔（高腔的一种）、又与汉调合流而成。当时，各剧种演员相互学习交流甚多，也有在同一出戏中担任剧中各角色的演员各唱自己剧种唱调之现象。“到京剧形成时，所演唱的都是比较统一、和谐的浑然一体的京剧唱腔了。”⁵京剧艺术顺理成章的继承了中国戏曲艺术的鲜明的特点——“以表演为中心的艺术”⁶。一个时期的表演艺术特点，总是从演员们身上体现出来的。因此，每个时期都有其代表性演员。在《中国京剧史》中，郑重的写着：“京剧艺术形成时期代表性演员是：余三胜、程长庚、张二奎，习称‘老生前三杰’。京剧艺术成熟时期的代表性演员是：谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬，习称‘老生后三杰’。”⁷“旦角，本时期（京剧成熟时期）代表人物是陈德霖、王瑶卿。”⁸以上引文说的很明白，老生演员前、后三杰是京剧艺术的前两个历史时期的代表性演员。而同一历史时期的陈德霖、王瑶卿仅仅是旦角的代表性人物，尚不能称为京剧艺术的代表性人物。其中的原因，是陈德霖以及早期的王瑶卿以及全旦行均处在老生之配角的地位，在当时的京剧舞台上，老生被称为挑大梁、挂头牌的行当。

当时的旦行，分为青衣、花旦、刀马旦三个具体行当，各行在表演要求上各有所偏，青衣被人称为“行不动裙，笑不露齿，抱着肚子傻唱”；花旦重说白和表演，并不着意演唱；刀马旦重身段、武打，唱、念均淡然。这种分工过细的情形渐渐使旦行的表演技艺趋向僵化，难以更全面的塑造剧中各式各样的女性角色。

直至王瑶卿趋于成熟，以他广撷博采的实力和敢于创新的胆识，循着谭鑫培革新老生表演艺术思路，着手对旦角的表演艺术进行改革。

1.2 王瑶卿打破旦行内部分工过细，创立更加综合的新行当——花衫

京剧在形成时期，各行当的表演艺术还处在演员们个人“各从其志”的钻研之状态中，分工过细虽然有偏狭之虞，但却便于专攻一面，形成所长。事实上，在王瑶卿之前的旦角

5马少波主编.中国京剧史[M].上卷.北京:中国戏剧出版社,1990.P.77

6马少波主编.中国京剧史[M].上卷.北京:中国戏剧出版社,1990.P.137

7马少波主编.中国京剧史[M].上卷.北京:中国戏剧出版社,1990.P.138

8马少波主编.中国京剧史[M].上卷.北京:中国戏剧出版社,1990.P.141

演员中的佼佼者的演唱，都各有主张，又颇有功力。如：胡喜禄唱得“不尚花巧，恰到好处”⁹；时小福唱法中的“嘹亮紧实，声调激亢，吐字真切”¹⁰；余紫云唱得“激越委婉，以典雅取胜”¹¹；陈德霖唱中兼存“余紫云的委婉流利及时小福的刚劲昂扬”¹²。以这些演员的专长而论，均能以自己的特点独步于京剧舞台，但若要塑造一个剧中的主要人物，他们的表演技艺都嫌不够全面。

王瑶卿从谭鑫培对改革老生表演艺术的实践中汲取了经验，将青衣的唱、花旦的白口、刀马旦的武功渐渐融于他一人之身，这种将三个分行当的技艺，有所取舍、有所综合的改革成为可能。经综合后的旦角，不用青衣、花旦、刀马旦之旧名，取新名为“花衫”行当。“花衫”确立后，后世的旦角演员（老旦除外）均按“花衫”行当的规范进行训练，人人都要接受唱、念、做、打四功的全面、严格训练。在实践中根据各人的内在、外在条件还可选择自己的侧重。业内将侧重唱、做的称为“青衣花衫”；花旦的本功加上青衣般的唱，仍称“花旦”；侧重于身手和做工武打的称“刀马花衫”。这种新称谓虽准确但却麻烦，故而“花衫”二字在业内也就很少提到了。久之，青衣、花旦、刀马旦旧名又重新使用了，但此青衣、花旦、刀马旦已非彼青衣、花旦、刀马旦了。“花衫”之名虽淡出了，但“花衫”之实，之魂已与后世旦角演员的表演不可分割了。史若虚先生给“花衫”行当的崛起以非常高的评价：“（它）标志着京剧旦角的发展开始了新的里程。”¹³

王瑶卿对旦角表演艺术的改革与创新，开创了旦行演员挑大梁挂头牌的之先河，此后，京剧开始了老生、旦角并挑大梁、并挂头牌的时代。

旦行内原有的流派，随着开创者年事渐高淡出舞台，其流派的传人也渐少。

王瑶卿中年后转入教学岗位，任教于中国戏曲学校，数十年间，经他指导的学生不下数百人，有突出成就者遍布全国。四大名旦是他的弟子中影响最大者。王瑶卿用自己的胆识、智慧、学养成功的创立了中国京剧史上旦行的大一统的艺术流派。他用出色的实践全面的诠释了自己的艺术思想；建立了王瑶卿表演艺术的系统规范；创编了一大批按照他的主张及规范表演的剧目。他的成就使他在京剧历史上获得了极高的评价，业内将他与谭鑫培相提并论，称他们为“梨园汤武”，称他为“通天教主”。

1.3 四大名旦的艺术可以被认作是对王（瑶卿）派艺术的继承和发 展

王瑶卿在中年时离开舞台，终止了他的舞台实践。他在教学岗位上耕耘的数十年，实

9马少波主编. 中国京剧史[M]. 上卷. 北京:中国戏剧出版社, 1999. P. 479

10马少波主编. 中国京剧史[M]. 上卷. 北京:中国戏剧出版社, 1999. P. 486

11马少波主编. 中国京剧史[M]. 上卷. 北京:中国戏剧出版社, 1999. P. 489

12马少波主编. 中国京剧史[M]. 上卷. 北京:中国戏剧出版社, 1999. P. 490

13史若虚. 革新精进的先驱，继往开来的宗师——纪念王瑶卿诞辰一百周年[A]. 史若虚、荀令香. 王瑶卿艺术评论集[C]. 北京:中国戏剧出版社, 1985:26-28

实际上是在继续传播着、完善着王派表演艺术，四大名旦都出自王老先生门下，四个人都是在王先生的指导下建立了各自的艺术基业。四大流派的成就鲜明地彰显着王瑶卿创立的“花衫”行的艺术特征。梅、程、尚、荀均是唱、念、做、打全面发展而又各有侧重。梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云均是“青衣花衫”、“花旦花衫”、“刀马花衫”的典范，是王瑶卿开创的“花衫”行当表演艺术的首批最成功者，是“花衫”表演艺术规范的实践者、完善者。四大名旦的艺术成就，其水准之高，影响之深远，是社会所公认的；他们对京剧艺术的发展所产生的推动作用也是历史的事实。四个人都经王瑶卿的悉心指导，他们都优秀，又各有不同。“王瑶卿曾对四大名旦作过‘一字评’——梅兰芳的‘像’、程砚秋的‘唱’、尚小云的‘棒’、荀慧生的‘浪’。”¹⁴这些不同是梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云他们各自的特长与特点，也是他们自己流派的特征。

程砚秋、梅兰芳均属“青衣花衫”，唱，是他们的表演艺术中最突出的技艺。程砚秋的唱工特点鲜明，低回悠扬、幽咽婉转、若断若续、起伏跌宕，音色、音响独特，表达唱腔之字情、声情呈多变风格；这一切都是有别于梅派演唱的总体风格。程砚秋的唱，得到过王瑶卿老先生格外的关切和嘉许。他在演唱领域的成就，对京剧旦行的演唱艺术留下了许多启迪，值得后学者认真学习，潜心研究。

14肖车. 王瑶卿一字评名旦[EB/OL].

<http://www.gmw.cn/01wzb/2003-12/07/05-1EA86705FE4F727A48256DF4004E3961.htm>, 2003. 11. 30

2 程砚秋的表演艺术经历及创立程派艺术的准备和起步

程砚秋（1904—1958），初名程菊农，继改艳秋，字玉霜；1932年起，更名砚秋，改字御霜。六岁拜荣蝶仙门下学武生，后改学花旦和青衣，11岁就开始登台。程砚秋的倒嗓几乎断送了他的艺术生命，幸遇诗人罗瘿公，不仅为他治好嗓疾，还指导他的文化学习，增强了程砚秋的艺术修养，并在1919年介绍他拜在梅兰芳门下，成为梅门开山弟子。程砚秋天赋不好，但在王瑶卿先生的辅导下，通过自己后天努力，创造了独树一帜的“程派”艺术。程砚秋的表演自成体系，具有革新创造的艺术精神，其水袖技法闻名遐迩、戏剧美学思想远见卓识，体现了真正意义上的“昆乱不挡”。他的演唱艺术成就是程派艺术的重要体现，其抑扬顿挫的唱法更是令人深深震撼。程砚秋将他一生，全部贡献给了京剧艺术事业，对京剧旦行同时也对整个京剧、戏曲的发展，影响深远。宗程派而有成就的演员，有：陈丽芳、章遏云、新艳秋、赵荣琛、侯玉兰、王吟秋、李世济、李蔷华、张火丁等。

2.1 程砚秋的艺术经历

2.1.1 从艺经历简表

以下简表，是笔者根据《中国京剧史》第六编“人物”之“程砚秋”条目进行分类整理¹⁵：

程砚秋幼年家道中落，6岁开始拜师学艺，习过武生；因扮相秀丽，后习花旦；因嗓音极佳，最后改学青衣。童年时的基本功训练异常艰苦，但他以惊人的毅力接受了这些训练，为后来的发展打下坚实的基础。

1915—1916年，参加浙慈会馆名票房“春阳友会”演出，后来正式参加营业演出。配演《辕门斩子》、《朱砂痣》、《桑园寄子》等戏。

1917—1919年，倒仓，获得罗瘿公帮助，继续延师深造，此间更向王瑶卿问业。

1919年，嗓子恢复，拜梅兰芳为师，在“梅欧阁”代梅兰芳演出《贵妃醉酒》。此后陪梅演出《天河配》、《上元夫人》等。

1920年，与余叔岩合演《打渔杀家》、《审头刺汤》、《御碑亭》等。

1921年，在华乐园挂二牌，演《双奇会》、《汾河湾》、《芦花河》等。

1922年，开始独立挑班。

1922年以前，程砚秋上演的都为传统剧目，此后，开始了程砚秋的革旧创新的新时

9 马少波主编. 中国京剧史[M]. 上卷. 北京: 中国戏剧出版社, 1999. 1258—1264

期，他继承传统而不拘囿于传统，独辟蹊径，另立流派，其艺术发展分三个时期：

（一）创始期（1922—1924）：在罗瘿公和王瑶卿指导下编演新戏，编创新腔，程派开始以独创性而闻名。但剧目多为大团圆结局的才子佳人戏，只在侧面对封建社会的种种问题进行披露。在这段时期，上演的新剧目有：《梨花记》、《孔雀屏》、《龙马姻缘》、《花舫缘》（1922）、《红拂传》、《玉镜台》（又名《花筵赚》）、《风流棒》、《鸳鸯冢》（1923）、《赚文娟》、《玉狮坠》、《青霜剑》及《金锁记》（1924）。

（二）成熟期（1925—1948）：这段时期，程砚秋集创腔、导演、演出三者于一身，思想上进步，主张戏剧必须要有思想意义和社会作用，编演了许多富于爱国主义和民主思想的剧目，成功塑造了悲剧形象。尤其是《锁麟囊》这个剧目，在艺术上尤其是唱腔上的特殊成就，代表程派艺术达到一个新的高峰。期间，赴欧考察戏剧音乐，对中国京剧进行多方改革和尝试。上演的剧目计有：《碧玉簪》（1924）、《聂隐娘》、《梅妃》、《沈云英》（1925）、《文姬归汉》、《斟情记》（1926）、《朱痕记》（1927）、《荒山泪》（1930）、《春闺梦》（1931）、《亡蜀鉴》（1933）、《费宫人》（1937）、《锁麟囊》（1941）、《女儿心》（1942）和《马昭仪》（1945）。

（三）晚期（1949—1957）：这一时期，是程砚秋艺术发展到炉火纯青的时期，先后赴祖国西北西南考察地方戏曲，编了最后一出新戏《英台抗婚》，并拍摄电影艺术片《荒山泪》，期间精选加工自己的剧目。晚年，致力于教学和总结舞台艺术经验工作。

2.1.2 学习与积累

京剧演员所承担的职责，是用“唱念做打”去体现剧情、剧中人物，其中“唱”是四功的核心。京剧演员要学的技能、技术实在太多，只有把各门技艺学的准确、透彻、纯熟，才能成为优秀的京剧演员。程砚秋唱工精湛、武功坚实、身段技艺纯熟，这与他多方拜师、刻苦学艺的品质是分不开的，他学习的刻苦勤奋奠定了他日后的良好根基，成功的塑造了红拂、何玉凤、聂隐娘等女中豪杰、巾帼英雄的形象。王瑶卿曾向程砚秋的弟子刘迎秋说起程砚秋早年在王家学戏的事，说“程砚秋的用功劲儿连王瑶卿都从没有见过第二份”¹⁶

（一）程砚秋的师承与所学

¹⁶胡马(徐晋如). 程砚秋与二十世纪[EB/OL]. 中国京剧网, 2006. 11

(1) 荣蝶仙：程砚秋 6 岁时写给刀马旦荣蝶仙为徒，做“手把徒弟”¹⁷，荣蝶仙成为程砚秋的第一位老师，指导程砚秋武功。荣对练功学艺的要求十分严格，程在荣门中受及其严格乃至严酷的训练，幼功扎实。

(2) 荣春亮：程砚秋 6 岁从荣习武生

(3) 丁永利：程砚秋 7 岁向丁学过《挑华车》。

(4) 陈桐云：随其习花旦，剧目有《打樱桃》、《打杠子》、《铁弓缘》。

(5) 陈啸云：随其习青衣，学《彩楼配》、《别宫祭江》、《祭塔》及《宇宙锋》。

(6) 九阵风(阎岚秋)、乔蕙兰(著名昆旦)、谢昆泉、张云卿(江南名笛师)：在程砚秋 13 岁倒仓期间三年，程向以上各位师傅学习京、昆各种技艺，期间同时观摩当时新兴的电影艺术，吸收多种艺术营养。

(7) 梅兰芳：1919 年，在罗瘿公帮助下，拜梅兰芳为师，梅亲授他《贵妃醉酒》，此后陪梅演出《天仙配》、《上元夫人》等戏，得到不少教益。

(8) 王瑶卿：程砚秋倒仓后，得到王瑶卿的指点和传授。他是对程砚秋程派艺术的形成起着至关重要作用的一位教师，一位颇具创造精神的艺术大家。王瑶卿关于演唱的艺术思想和具体技能深深影响着程砚秋，尤其是他善于创新善于改革的理念更是对程砚秋今后的发展做好了准备。在王瑶卿的帮助下，程砚秋嗓音逐渐恢复，开始登台演出，进入了革旧创新的新时期，为后来的辉煌事业铺平了道路。

(二) 学习的他途

(1) 借台学艺，向他角学习：在程砚秋 11 岁开始登台后，他经常以借台学艺的身份参加各种演出，这里得到不少舞台实践和观摩名家名票演出的机会。在浙慈会馆参加演出向余叔岩等大家学习；后又与余搭班，合演《打渔杀家》、《审头刺汤》等，深受余派艺术的启发和影响。他在丹桂园唱开场戏，边学边唱；为刘鸿升配演《辕门斩子》、为孙菊仙配演《朱砂痣》、《桑园寄子》等，在配戏中学习。不同行当的切磋观摩，与不同优秀演员的配戏和广采博学的积累，这样的学习机会为以后程的独具特色的唱腔唱法奠定了基础。

(2) 学习其他艺术：在程砚秋倒仓期间，他除了如饥似渴学习京、昆各种技艺，更是向各文艺大家问艺。罗瘿公亲授以诗词歌赋，研习音韵；并从名画家汤定之学画，从名武术家高紫云学习各种拳、剑。这样，大大提高了程的表演技能和文学艺术修养，更培养了他高尚的美学情趣，为日后的艺术创作作了充分的准备。

¹⁷所谓“手把徒弟”，就是学生学戏时，不付给老师束修(学费)；同时为了学生唱戏，师傅还要花点钱，象置头面、做彩鞋等等。事先要“写”一张“关书”(就是契约)，七年字据，前五年以内，如果学生能唱戏赚钱了，收入全归师傅所有。后二年算“效力”，唱戏收入，师生拆帐，四六、对分不等。七年出师以后，师生感情好的，老师仍时常教诲，徒弟也时常孝敬，但这是基于人情，没有契约关系了。师生感情不好的呢，就从此有如路人了。

2.2 程砚秋的表演艺术成就

2.2.1 在表演领域的作为及成就

在表演上，程砚秋无论在扮相、台风、表情、戏路、眼神、身段、步法、指法、水袖、剑术等各方面，都有一系列的创造和与众不同的特点。这些和程砚秋的唱腔唱法都具有一定的创造性，都是作为一个完整的艺术流派所不可缺少的组成部分。只有他们共同出现在舞台上，才是全面的程派艺术。

（一）程砚秋在做工表情方面，具有独创性。他的眼睛俊秀妩媚，面容清秀，善于挑眉蹙眉，敛目凝视，把女儿家的娇羞喜嗔脉脉含情之态表现的淋漓尽致，恰到好处，而又时刻不忘戏剧观中“美”的原则，感情发于内心，表情和声音显得自然真实，很容易引起观众共鸣。

（二）他在做工身段方面，更是造诣颇深。幼时由于学过武生戏，功底扎实，功力深厚，动作稳练大方。他又善于在生活中观察不同年龄的妇女在指法、步法上的区别，并把这些观察经验运用到不同年龄不同性格的人物身上。如《玉镜台》中，小丫环碧玉对谢鲲连说几个“使不得”时的身段、手势，都是独出心裁，既加强了人物性格的刻画，又使观众耳目一新。古书中“长袖善舞”的记载，启发了他对水袖的钻研，创造了“勾、挑、撑、冲、拔、扬、掸、甩、打、抖”等十种技法，并根据剧情做不同的组合和运用，使水袖千变万化、绚丽多彩而充分表现出人物不同的思想感情。他运用技巧，但不滥用技巧，而是在必要时把繁难而又举重若轻的技巧，作为深刻揭示人物在典型环境中的思想境界的有力手段而加以运用，从而他的表演更具有深度、更具有艺术魅力。如《荒山泪·抢子》中张慧珠追抢宝琰儿时的圆场、身段、水袖以及倒地时的“屁股坐子”；《青霜剑》“祭坟”一场的圆场、跪蹉；《窦娥冤》中“辞别了众高邻出门而往，急忙忙来上路我赶到公堂”的身段、水袖；《锁麟囊》中找球时的身段、水袖，发现锁麟囊时的卧鱼等，无一不与剧情相吻合，运用得既自然、熨帖而巧妙，又显现出超群的技艺。此外，他还吸收了武术、拳术的基本功，并使之旦角化、舞台化，如《红拂传》中红拂与李靖出奔时的对舞，末场红拂的双剑舞，对全剧起着画龙点睛的作用。

2.2.2 艺术主张

（一）对京剧功能的思考

程砚秋在《我之戏剧观》中主张戏剧对社会的发展要有“高尚的意义”¹⁸，引发观众的积极情感，他主张选择上演剧目必须考虑它的思想意义和社会作用，“要从影响于观众的思想 and 行动”去“分辨”观众对该剧的感情“良好与否”，“不能从叫好或叫倒好”上去区分¹⁹。他高度赞扬了罗瘿公的“写一个弱者以‘鱼死网破’的精神来反抗土豪劣绅”的《青霜剑》和“以‘人定胜天’的人生哲学来打破宿命论”的《金锁记》，他编演一些反映社会问题的戏剧，演出《春闺梦》、《荒山泪》，发泄个人胸中的不平愤懑，他认为戏剧创作必须做到“不与环境冲突，又能抒发高尚理想”、“不苦口又利于病的良药”²⁰。这里可见程砚秋既注重京剧剧目的思想性，也注意它的艺术性、观赏性和娱乐性。这种观念为以前的京剧演员所罕有，也主导了他大半生的艺术生涯。

（二）开始尝试对京剧的某些传统进行改革

程砚秋在平时学习和舞台表演的多年实践中，走着自己的道路，尤其在三十年代赴欧洲考察戏剧后，思想上有了重大转变，回国后提出了自己的艺术主张，进行了一系列的京剧改革，以下只是推出有代表性的建议举例说明：

（1）他在京剧戏班中最早推行舞台革新，取消了开锣戏，准时开场、散场，并创造出一种硬片大幕，净化了舞台。

（2）在新戏的编排与演出上，他尝试从舞台表演的各个方面进行创新和改良。

（3）引进了西方剧团的导演制，主张“导演者权力高于一切”²¹，要提高舞台演出水平，充分认识导演是创造舞台艺术的引导者、组织者和设计师的作用。

（4）提出“应用专门的舞台灯光学”，“用灯光把台上台下分为两个世界”。²²

在程砚秋的《程砚秋赴欧考察戏曲音乐报告书》里，有其许多赴欧考察的心得，最后列举的十九条建议，其中不乏真知灼见，值得后人思考借鉴，但他的一些革新措施，实际上不知不觉是把写实的欧洲戏剧体系放入了中国戏曲。程砚秋了解“中国戏剧是不用写实的布景的”²³，但他在引入导演制和舞台灯光的问题上还是没有系统地解决中国京剧导演与演员之间以及京剧写意性特征与舞台表演之间的矛盾。这些对于京剧改革的尝试可以看出程砚秋勇于挑战传统、善于学习借鉴西方戏剧的积极态度，更可以看出程砚秋继承革新京剧传统艺术的信心。在京剧发展的今天，程砚秋的探索精神值得我们发扬光大。

18程砚秋. 我之戏剧观[A]. 程永江. 程砚秋戏剧文集[C]. 北京：文化艺术出版社，2003. P. 13

19程砚秋. 我之戏剧观[A]. 程永江. 程砚秋戏剧文集[C]. 北京：文化艺术出版社，2003. P. 13

20程砚秋. 检阅我自己[A]. 程永江. 程砚秋戏剧文集[C]. 北京：文化艺术出版社，2003. P. 9

21程砚秋. 程砚秋赴欧考察戏曲音乐报告书[A]. 程永江. 程砚秋戏剧文集[C]. 北京：文化艺术出版社，2003. P. 82

16 程砚秋. 程砚秋赴欧考察戏曲音乐报告书[A]. 程永江. 程砚秋戏剧文集[C]. 北京：文化艺术出版社，2003. P. 77

17 程砚秋. 程砚秋赴欧考察戏曲音乐报告书[A]. 程永江. 程砚秋戏剧文集[C]. 北京：文化艺术出版社，2003. P. 81

3 程砚秋在旦行演唱艺术中取得的成就

3.1 独特的音色

程砚秋在少年时的学习，既刻苦又具灵气，凡所学之技艺均能让教师首肯。11岁登台，以其扮相秀丽，嗓音高亮，台上表演有光彩而惹人喜爱，引起业内外一些人士的关注。诸多细心的师长视程砚秋为旦行的一颗“好苗”。由于少年登台，频繁演出，使其嗓音过分疲劳，当其开始“倒仓”（变声）时，不能停下繁重的演出，反而加大了用嗓力度，使得程砚秋没有能平安渡过变声期，其变声后的音色，暗涩而无明亮之水音，缺少坚实之音质，难有鲜明的力度变化能力，总之，变声后的嗓音状况几乎陷他于放弃所学、另谋生路的境地。他当时的演唱音响，很难用明确的话语去称谓，业内人士给其一个含糊的泛称曰“鬼音”，后来也有人称其为“诡音”。究竟是“鬼”还是“诡”，本不重要，但后人不时还有人撰文推敲“鬼”矣？“诡”矣？笔者愿借此文，略表己意。

“鬼”或“诡”均是对程先生变声后演唱发声的音色及综合音响之描绘、形容。这种特有的音色，它既是程先生的事业上遭遇到的天大的困难，又是成就程先生一番大事业的极重要的导火索。程先生一生取得的成就可以说由这种特殊声音而起。其成就之主体与高峰，恰恰就因克服这个特殊的音色，巧妙智慧的运用这种音色而创造出的一套完整的唱法。也正是由于这一套成功的、独特的唱法，引发了程先生渐渐形成了与他人迥然不同的唱腔。

唱法、唱腔的特征及成就也必然地引发了程先生擅演悲剧，善于用唱来塑造悲剧性角色的成就。真可谓“败也‘鬼’音，成也‘鬼’音”。

补：说说“鬼”或“诡”

在程砚秋先生13岁，应是1917年，那是京剧还在形成时期，程先生变声后的声音与变声前的声音有天壤之别，其声音呈“能高能低，能屈能伸”，但就是不符合当时青衣唱工的规格。对这种声音怎么称呼它呢？当时的艺人文化水平普遍偏低，多用口头语，哪怕学术范围中的事，也常用生活中的口语词汇来表达。如：“字儿”、“味儿”、“劲儿”、“膛音儿”、“水音儿”……，虽说过于概括，但表义却明白，直截了当，因此用“鬼音儿”称谓的可能性极大。

至于“诡”字，百姓口语中用的少，此字偏文气，与当时京剧艺人的口语有距离。“诡字”在辞海里的解释有四：一为欺诈、虚伪，如诡计、诡辩；二为怪异，（举例）班固《西都赋》“殊性诡制，每各异观”；三为违反，（例）《吕氏春秋·淫辞》：“言行相诡，不祥莫大焉。”四为责成。这四种解释均含“有意为之”之嫌，这些解释，与少年时期的程砚秋发展的声音联系在一起，都显得不贴切，故使用“诡”字的可能性极小。业内为何还推敲“鬼”、“诡”二字？我揣测，后辈不愿将“鬼”字用在早已是大师，令人崇敬的程砚秋先生身上，故，有了对“鬼”、“诡”二字的推敲。

3.2 程砚秋别具一格的唱法

在京剧艺术中,各行当的唱法既有各自的不同规范,又能和谐地统一为京剧总体唱法。但是,各行当在剧种的艺术形成、发展的过程中所起的作用、所产生的影响、所处的地位是不同的。在京剧的形成时期及向成熟演进的时期(1883—1918),老生行是领衔的行当,他们的唱法及唱腔的构筑方法均影响着其他的行当。旦行,是老生行的第一合作行当,旦行的唱法建设,必然也必须接受老生行的直接影响。

在京剧形成到成熟的过程中,老生行经历了两代人,老生“前三杰”和“后三杰”,开创了京剧老生行的用声方法、唱法的诸种规范:老生的基本(通用的)音色、音域、常用的力度、唱腔旋律的基本形态、唱法……。这些艺术规范我们可以从廿年代的唱片音响中感受到,也可以从文人们的著作、文章中获得研究资料。京剧的形成时期,老生的唱腔呈“简练古朴”、“腔调简单、毫无曲折”²⁴故而,老生唱法存在着以高、响取胜的倾向,及追求声音的“实大声洪”,有人将那时的唱形容为“时尚黄腔喊似雷”²⁵。“喊”,乃缺少发声技巧,“雷”是“声调高响平直而缺乏韵味”²⁶。当时演员们演唱西皮二黄常用正宫调(1=G)、或(1=bA)。

后经程长庚、谭鑫培为首的两代老生努力才将老生的唱法从“喊”、从追求“实大声洪”中解脱出来,开始重视声音色彩,同时更注意感情的表达。谭鑫培的演唱开始使用六字调(1=F)。这使得演员的咽喉部及声带比以前的有所放松,负担有所减轻。程长庚作为老师曾批评过谭鑫培,嫌他唱得有“阴柔之气”。其实,这正是谭鑫培的过人之处。谭鑫培的嗓音若循“调高声洪”的老路唱,难有出路,正是他的降调唱,使他的嗓音获得了自如。他不用喊,能将唱腔唱得激越高亢,也能唱得曲折婉转,具有了一定的抒情色彩,这也是谭鑫培开创的谭派艺术能延续数代而不衰,同时,由谭派艺术又能派生出余(叔岩)、高(庆奎)、言(菊朋)等多种流派艺术的原因所在。也可以说,谭鑫培用自己的智慧、艺术主张和成功的实践,将老生唱法统一在谭派唱法的大框架中。演唱的音色,明亮集中,全音域声音统一;声音的宽窄适中,各辙口的字均粒粒如珠;演唱的表现力丰富,既能表现阳刚气质的英雄豪杰,又能表现英俊潇洒、充满书卷气的文人雅士。

与老生同时期的旦行唱法发展状况几乎与老生行同步:“旦行从胡喜禄、时小福、梅巧玲到陈德霖,均以嗓音高亢、字眼清楚取胜。”²⁷

王瑶卿的唱受谭鑫培对老生唱法改革的影响,对前人——胡喜禄等人的唱法进行了改革,朝着“明丽刚健,遒劲爽脆”的方向追求。王瑶卿关于演唱的主张直接影响着四大名旦以及整个旦行。他吸收了胡喜禄的“不尚花巧,务以冲淡取胜”以及陈德霖的“激越委

18 马少波主编. 中国京剧史[M]. 上卷. 北京:中国戏剧出版社, 1990. P. 179

25 马少波主编. 中国京剧史[M]. 上卷. 北京:中国戏剧出版社, 1990. P. 79

26 马少波主编. 中国京剧史[M]. 上卷. 北京:中国戏剧出版社, 1990. P. 79

27 马少波主编. 中国京剧史[M]. 中卷. 北京:中国戏剧出版社, 1990. P. 179

婉兼有”的唱法主张，为京剧“花衫”的演唱引向“不尚花巧，务以冲淡取胜”的朴实、真诚，且以抒情为主，兼有激越、委婉的审美取向。这一风格直接影响到四大名旦的唱法。

四大名旦的唱法之共同风格是以抒情为主，兼有激越、委婉。在唱法上，也显示了以连贯为主，抑扬顿挫辅之的技艺。在音色上崇尚甜、亮、脆的色彩。梅、尚、程、荀四人在实践这一总体风格中又各有不同面貌。

梅兰芳比较全面地体现了王瑶卿所创之“花衫”的唱法总体风格。

尚小云多了些激越，抒情中多些力度与高亢。

荀慧生在抒情与妩媚方面增色许多，使“花旦花衫”的演唱增添许多情趣，他在用声中虽重抑扬，但不太多用顿挫之法。

程砚秋在唱法上又有一番作为。

其一，在音色的追求上，因嗓音健康之原因，他不刻意于甜、亮、脆，而是将窄音字与宽音字的音色尽量靠近，唱窄音字不必太亮，宽字音色不能太暗，使所有的字的音色尽可能统一到明亮与圆润兼有的状态。从聆听程先生的音响资料中，笔者判断：程先生克服嗓音不适的主要手段是：用良好的呼吸支持，在不增加喉部负担的前提下，将声带闭合调整到最佳状态。这在演唱发声的领域是很有难度的，关键是帮助声带闭合的力量一定要恰如其分，力量稍过，喉部必然紧张而声音必然不会通畅，力量稍不足则不能解决声音发空的问题。但是程先生出色的解决了这一难题，成功的完成了他全声区的音色建设。这一成果，成了程派演唱艺术的显著特点，甚至引发了后学者对程先生的歌唱音色该如何继承的争议。这一点下文将涉及。

其二，在唱法上，程先生与另三大名旦一样，声音的建设也是以抒情音色为主体，故而程声多婉转而少激越。只有抒情不能成为完整的歌唱，程先生的歌声中也用“抑扬顿挫”，但用的却与他人有所不同，这种不同又成就了程派演唱艺术的一个显著特点。

梅、尚二人的唱，是在抒情、连贯的基础上辅以“顿挫”，操作上应是在连贯的歌声中将相关的字和音符在力度上给以短促的加强，以达到表达唱腔之中所含感情的目的。

程先生的唱是在抒情、连贯的基础上辅之的是“抑扬”而非“顿挫”。抑与扬既可运用力度变化来完成，也可使用音量变化来完成。程先生着重使用后者。抑者，音量朝着小的方向变化；扬者，向着音量大的方向变化。在舞台实践过程中，程先生行腔十分细腻，善于把字的轻重、缓急、连断都展现出来，尤其在重点字音上，更是将“抑扬”用到了出神入化的境界，成为表现人物情感变化的进发点。如《锁麟囊》中，在薛湘灵突逢变故后有几句连续重复的台词：“妈妈，你要来看我呀！”单是这几个字，抑扬变化各不同，并带有颤音，悲凉的感情一句更似一句强烈，推波助澜，观众不得不为之动容。

他的声音，有实有虚，王瑶卿先生指导他的演唱发声时，就“摸索出一种以气催声的唱法”²⁸。在演唱中，一般用声时基本用到是实音，此实音，若借用声乐界术语应该称为：以假声为主，真声为辅的真假声结合的混合声。说这声音实，是因为他唱这种声音是两侧

28陈培仲、胡世均.程砚秋传[M].石家庄：河北教育出版社，1998：P38

声带闭合俱佳，音色明亮、集中，显得结实。其虚音，可以看作是以假声为主、真声极少的混合声，甚至只用纯假声。这样发声方法势必使声音显得有些闷和柔弱，音量且小，但这种声音并不真虚，反而产生出一种“朦胧”的音响效果，增添了其行腔的阴柔美。真虚的声音难传远，也穿透不了为其伴奏的乐队音响。虚音在程先生的演唱中是用在当“抑”之处，故也是偶用之，并非常态。

程先生在王瑶卿先生的指导下，用两三年的时间将自己的嗓子练成有虚有实、虚实结合、既能抒情、连贯的唱，又能偶将“抑扬”穿插其间。史家称其演唱的结果是“内强而外弱、内刚而外柔，声虽闷但能达远，音虽幽而韵味厚的特点”²⁹。随时间推移，程砚秋先生将自己的唱法练得炉火纯青，将一个个唱段、一出出戏唱得忽而春光明媚，忽而雾里看花，独具风采，与众不同，既充分准确的表达了剧中人物的情感，又创造了令人神往着迷的美听效果。他的唱法有特点有成就，很难用一句话来概括；业内赞他的唱法为“迂回曲折，若断若续的特殊唱法”³⁰。“程派主要特点就是‘深’——深远、深厚、深刻……”

³¹。

总之，程砚秋因变声不顺，反而激发了他立志拼搏的决心，因此倒成就了他在演唱领域取得了难以预料的辉煌。

3.3 创腔领域的成就是程砚秋艺术成就中另一高峰

3.3.1 创新腔原因

程砚秋因克服嗓音困难而练成得心应手的功夫嗓，创造了一种“迂回曲折，若断若续”的特殊唱法。这是程先生艺术成就的第一高峰。

在京剧界，一个演员因为在唱、念、做、打方面有卓越的表现，同时又在塑造人物方面有显著成就并拥有大批高水准的剧目者，就会受到广大民众深深的热爱，受到业内人士的推崇。这样的优秀者常常就得担当起收徒、传艺的责任，渐渐的形成了“某艺术流派”。

但，一个演员因其创腔能力超强，成就斐然，其创造的唱腔成果能影响本行当乃至对全剧种产生重大影响者才有可能被业内人士称为“某某腔”。谭鑫培、程砚秋是获此殊荣者。

程砚秋从初创新腔到后来的大街小巷传唱程腔的过程，不仅仅是他个人努力的结果，还有许多社会因素和人文因素的促进，即他的努力顺应了艺术发展的客观需求。

29马少波主编. 中国京剧史[M]. 中卷. 北京:中国戏剧出版社, 1990. P. 108

30陈培仲、胡世均. 程砚秋传[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1998: P. 136

31徐城北. 京剧与中国文化[M]. 北京: 北京人民出版社, 1999: P. 106

(一) 时代呼唤“新腔”，当时的京剧旦角演唱艺术在形成王瑶卿、梅兰芳的统一风格后，业内似乎还企盼新的演唱现象出现。

在京剧艺术形成过程中，旦行一直多为生行的配角，到了 20 世纪初期，社会动荡，“五四”运动冲击中国封建文化，妇女解放思想深入人心，旦行地位日益上升，出现生、旦并重的局面，后来经王瑶卿创造“花衫”行当后，打破了各种束缚，旦行艺术得到了跨越式的发展，旦行甚至有过压倒生行、占据主导地位的趋势，旦角行当进入了一个全新的时代。而在梨园内，演员们为了争取观众，为了在激烈的竞争中站住脚跟，他们只有不断进行革新创造，在艺术上争奇斗胜、各显神通。程砚秋并非梨园出身，他献身京剧艺术，已有很多前辈大演员活跃在京剧舞台上，而且旦角里已有梅兰芳这样的大艺术家在前，程砚秋要在这样一块已经百花盛开的艺术园里成为鲜艳夺目的花朵，并非易事，然而他脱颖而出，独树一帜，使得这个园地因有了他的艺术而更加多姿多彩，靠的就是他的“创造性”。程砚秋的唱腔在熟谙传统程式规律的基础上，吸收其他行当、甚至地方戏曲、曲艺、乃至吸收歌曲中的某些音调，如在程砚秋的演唱艺术中，可以“听出”陈德霖的吐字和顿挫；“听出”梅兰芳的甜润；也可以“听出”西洋声乐的特点，如此种种都融会在程砚秋自己的声腔中加以揉合而不露痕迹，使其腔缜密绵延，在低回宛转中又起伏跌宕，节奏紧凑多变，旋律流畅优美而富有深度。他的唱腔，因而被誉为“新声”，万人争学。

(二) 是程砚秋本人的嗓音、唱法需求。

程砚秋在成年时，已经练成了“得心应手”的“功夫嗓”和“迂回曲折、若断若续的特殊唱法”。尽管如此，由于程砚秋本人的“鬼音”天赋问题，他面对青衣们通常都唱的唱段总会有所不便，于是自然会审时度势，通过努力钻研，创造适合自己的嗓音条件、自己特殊唱法的唱腔和剧目，从而逐步形成独树一帜的“程腔”。

(三) 继承王瑶卿先生创制新腔的传统。

王瑶卿先生在创造花衫行当以及为花衫行当设计新的表演技艺时，必然将创腔、创编新戏的唱腔放在重要的位置上。而程砚秋是在王瑶卿的指导下，一手培养成长起来的。他引导程砚秋顺应时代审美和艺术进步的趋势，合理合时地研创“程腔”与程砚秋一起将唱腔逐字逐句的推敲琢磨，程砚秋自然将王老先生创新腔时的基本原则、创作思路与技法悉数学到。

王老先生创腔的指导思想——“因戏、因人设腔”对程砚秋的影响可谓深矣！从程砚秋先生数十年的实践及其成果来看，他的创新腔始终没有离开王老先生的创腔指导思想。

3.3.2 程砚秋本人的创腔原则

程砚秋在学习和实践中，渐渐形成了自己的创腔原则，原则有四：“(1)符合剧情；(2)

了解字音；(3)吸收运用要适当；(4)支配得当”³²。

(一) 格外重视用唱词之字读调值作为谱写旋律的依据。

纵观程砚秋的创腔经历，可以看出，他对“了解字音”这一原则格外重视，运用最多。有关这项原则，程砚秋思考颇多，论述颇多；同时，也指出要不断的创新腔的必要性。

(1) 他认为“字是最根本的。腔是字音的延长，所以腔出于字。”³³；“在研究腔时，‘以腔就字’这一点非常重要，因为中国字有四声，讲平仄；……所以必须根据字音高低来创腔，……我觉得字的四声带来了曲调向上行或向下行的自然趋势，这给创腔提供了最好的根据和条件。”³⁴

(2) 他强调“很多人对这一点是重视不够的，因而产生了很多‘倒字’，使唱腔听起来不顺，不流畅；只要纠正了，就会感到悦耳。”³⁵

(3) 他又指出“老方法是‘以字就腔’，也就是以字来服从腔。这样，腔就永远不会变化，永远只有一个。……而‘以腔就字’，也就是以腔服从字；由于字音的变化，腔就跟着做必要的、适当的改变。……在原来腔板的基础上，也就产生了多种多样的腔调，使各种腔板都丰富、复杂起来。”³⁶

举一对谱例：（老腔）

4/4

天 地 泰

日 月 光

秋 高

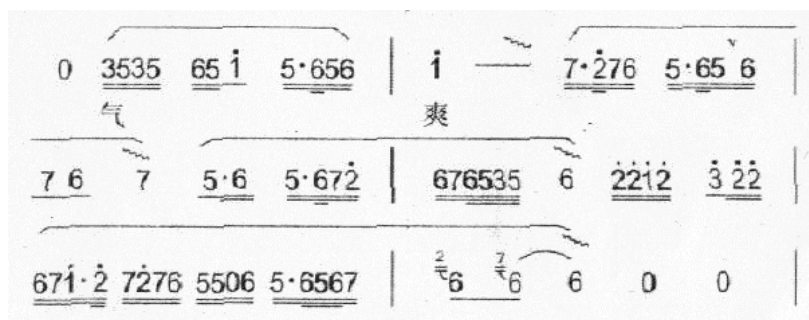
32程砚秋. 创腔经验随谈 [A]. 程永江. 程砚秋戏剧文集[C]. 北京：文化艺术出版社，2003. P. 465

33程砚秋. 创腔经验随谈 [A]. 程永江. 程砚秋戏剧文集[C]. 北京：文化艺术出版社，2003. P. 466

34程砚秋. 创腔经验随谈 [A]. 程永江. 程砚秋戏剧文集[C]. 北京：文化艺术出版社，2003. P. 435

35程砚秋. 创腔经验随谈 [A]. 程永江. 程砚秋戏剧文集[C]. 北京：文化艺术出版社，2003. P. 435

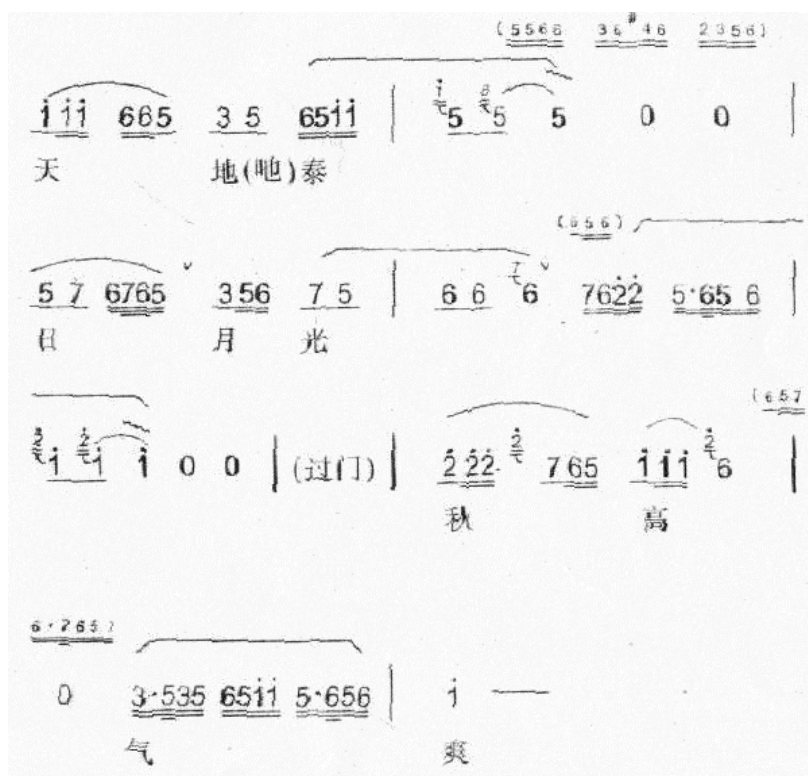
36程砚秋. 创腔经验随谈 [A]. 程永江. 程砚秋戏剧文集[C]. 北京：文化艺术出版社，2003. P. 435



谱例 3.1

程砚秋认为：“很显然，假如这样唱，就使这十个字里，产生了好几个倒字，像‘天’、‘光’、‘秋’、‘高’等字，本来该是高唱的（它们是阴平字），这里却唱低了；而‘低’字（去声），本应往低唱，这里却又将它唱高了。这种高低倒置的情况，使这个句子唱起来实际上成了‘田低泰，日月广，求高气爽’。”³⁷

（经程砚秋修改后的新腔）



谱例 3.2

“我感到这样改过来以后，不仅字音正了，而且唱腔也更顺畅了些。”³⁸

程砚秋在为新剧目创编新腔时，是如何想，如何做呢？在其本人所著的《程砚秋戏剧文集》中有过说明：“在排新剧目，为新剧目创新腔时，我总是先把唱词背好，高低字记住了（当然首先必须了解这一段腔是在什么环境、心情下唱的，唱的人是什么身份等），

37程砚秋. 创腔经验随谈 [A]. 程永江. 程砚秋戏剧文集[C]. 北京：文化艺术出版社，2003. P. 431 .

38程砚秋. 创腔经验随谈 [A]. 程永江. 程砚秋戏剧文集[C]. 北京：文化艺术出版社，2003. P. 431

再根据感情需要，随着字将腔装上去。”³⁹

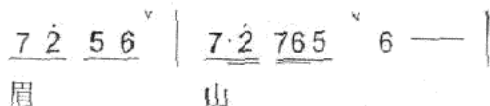
(二) 在“以腔随字”的前提下，合理地安排唱腔的板、眼与句式

程砚秋创腔对唱字的调值与唱腔旋律，在音高方面的关系既烂熟于心中又能在创腔时挥洒自如；那么，该如何处理唱词与板、眼、与不同句式的关系呢？

程砚秋如是说：“慢板都宜于十字，快板、二六宜于七字。”——“十字句的安排是三、三、四，因此唱腔（必）是按三、三、四来设计的。如果这个十字句的（唱）腔（音乐）改用七字句的（唱）词，唱词如何安排？……七字句的安排是二、二、三，因此就可以按二、二、三的词装到三、三、四的地位上去，缺少的字，用音给它补充起来。”⁴⁰

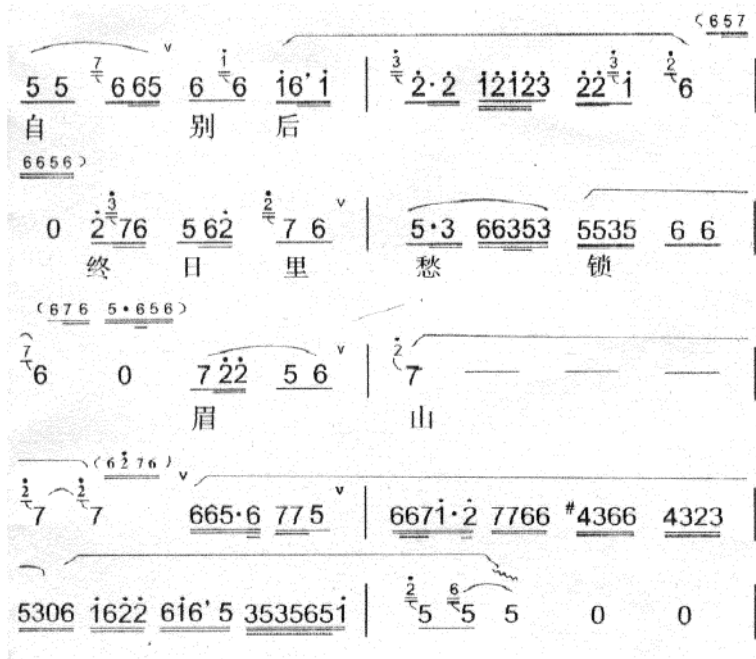
例如：（十字句）

“《梨花记》下句，‘自别后终日里愁锁眉山’的‘眉山’二字，如果按老腔唱，则‘山’字显然是不适当的。”⁴¹



谱例 3.3

“按老规矩，‘山’字的拉腔从中眼（第二小节第三拍）开始；但是因为这样唱，‘山’字就倒了，同时过多的音，对这里的感情来说也不合适，所以我在设计腔时做了如下处理：



谱例 3.4

“从这个例子中，就可以看出，这里已经不仅仅只限于曲调上的音的变化，而且就是

39程砚秋. 创腔经验随谈 [A]. 程永江. 程砚秋戏剧文集[C]. 北京：文化艺术出版社，2003. P. 436

40程砚秋. 创腔经验随谈 [A]. 程永江. 程砚秋戏剧文集[C]. 北京：文化艺术出版社，2003. P. 440

41程砚秋. 创腔经验随谈 [A]. 程永江. 程砚秋戏剧文集[C]. 北京：文化艺术出版社，2003. P. 438

在节拍形式上,也将原来的规律做了适当的突破。减去了那些不必要的花音,使‘山’字在‘7’音上(在板位上)延展,……这一个节拍形式上的突破,是因为要加强心中伤感的成分,为了很好的表现戏剧情节,才改变的。”

例如:(在十字句的唱腔音乐框架中改唱七字句的词)

“《鸳鸯冢》的唱词是:‘对镜容光惊瘦减,万恨千愁上眉心,’”程砚秋先生对这两句的唱腔和词的安排是这样的:

4/4

对 镜 容 光 惊 瘦 减, 万 恨 千 愁 上 眉 心

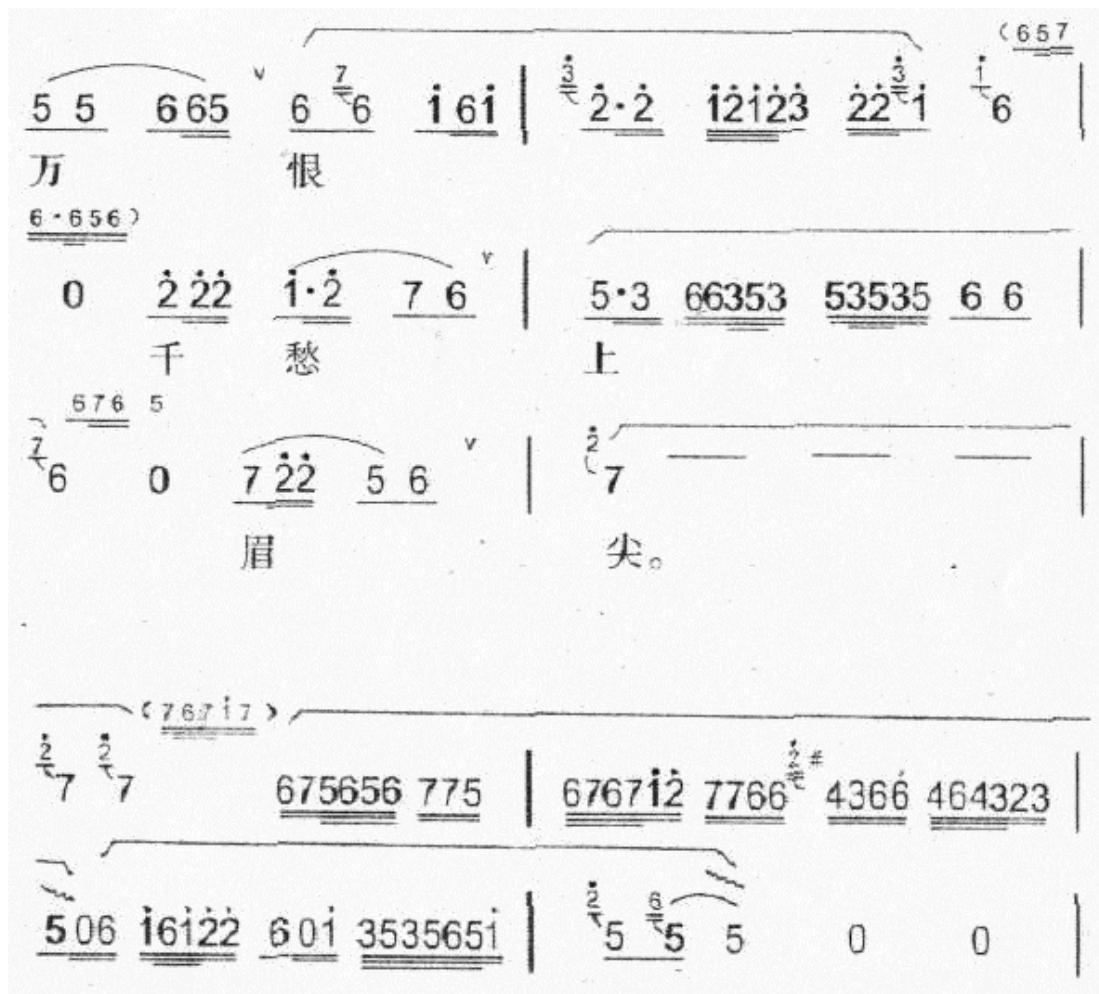
(过门)

(5 3 5 3 5 6 6 5 7 6 7 6 5)

2 2 2 7 2 6 5 5 3 5 3 0 0 3 5 3 5 6 5 1 5 6 5 6 7 2

惊 瘦 减, 万 恨 千 愁 上 眉 心

(过门)



谱例 3.5

(三) 唱腔要好，要能动人，往往不在多，主要是安的恰当。

这是一个很难说清楚的命题，既是一个理论问题，也是一个实践问题，或许是更多的依赖演员在安腔时的感觉和演唱时的信心、技艺。程砚秋是位技艺高超的表演艺术家，他自己创腔又自己亲自演唱，演唱结果总是能达到预期效果，唱腔又美又感人。

程砚秋在论及演唱《鸳鸯冢》、《碧玉簪》等戏时指出：“唱腔要好、要能动人，往往不在多，主要是要安得恰当，如果是唱悲剧，要叫观众听得鼻子酸！只要一点儿，搁对了就行了。《梨花记》中的‘心中悲惨’的‘悲惨’二字、《鸳鸯冢》的‘千愁万恨’的‘愁’字、《碧玉簪》的‘薄命自伤’的‘伤’字等，虽然它们有的少到只有五六个甚至两三个音，但如果搁对了，再用一种带悲的声音去表达它，往往就能产生期望的效果。”

⁴² 程砚秋的悲腔不是从头至尾的“如泣如诉”，而是在关键字上的“悲音”做文章，他让观众听着“鼻子发酸”，但不是一直不停的“酸”，无怪乎观众总能从程砚秋的“悲”中感受到美。

42程砚秋. 创腔经验随谈 [A]. 程永江. 程砚秋戏剧文集[C]. 北京: 文化艺术出版社, 2003. P. 444

（四）渐渐形成“一出戏有一出戏的唱腔安排”的艺术主张

在音乐界一提到“一出戏有一出戏的唱腔”这样的命题，人们就会联想到中国戏曲与欧洲歌剧中唱腔音乐作曲方式方面的种种区别。也常羡慕欧洲歌剧“一出戏有一出戏的音乐”这种创作模式，同时抱怨自己的祖先为何没有走入与欧洲相同的创作模式。抱怨虽无济于事，仍有一颗复兴民族文化之心。戏曲界为何不尝试着将欧洲的创作模式吸收到我们的模式中，让两者融合为一体呢？

这样的人是有的，程砚秋先生就是一位。他的创腔生涯持续了数十年，在艺术上经常做自我突破，自我超越，有了新构想，就会付诸于行动。《英台抗婚》这部剧，最具典型，他是程砚秋晚期的代表作，全剧处处充满悲伤、悲哀、悲苦、悲愤的情绪，基调就是一个“悲”字。程砚秋为了照顾音乐的完整性，全剧调性的一致性以及情节方面的连贯性，他大胆采用了用（西皮）代替（二黄）表现悲剧的设想。他的设想是高妙的，演出收到了预期效果。例如“哭坟”一场，采用正反（西皮）相结合的手法，唱腔高八度和低八度交叉变换，跌宕起伏，大起大落，将悲剧气氛推向高潮。从一定意义上说，这也刚好证实了京剧无固定的表达悲之情绪的腔调，要依赖作曲家及演员的灵活运用和大胆创造，京剧唱腔的潜力无限。

3.3.3 程的唱腔构成及行腔唱法中含有一定成份的悲剧色彩，填补了京剧演唱缺少演唱悲情唱腔的空白。

京剧属“定腔传辞”，又名“板腔体”一类的剧种，在这种艺术中，不同行当的演员都用若干种稳定的旋律——（西皮）、（二黄）、（南梆子）、（四平调）、（高拨子）等来演绎不同的剧目、人物，表达不同的情感。因此，京剧没有明确的为悲哀、悲愤所专有的腔调。由于京剧这种“定腔传辞”的属性，该剧种历来不设专门的作曲者，演员或者乐师往往承担了作曲者的任务，尤其以演员为主要承担者，他们对固存的唱调音乐进行的小幅度加工和处理，而这种再创作，往往和很多因素有关：剧情、人物性格、审美取向及个人的专业文化修养、嗓音特征等等。而在程砚秋身上，拥有太多悲剧因素：出身于没落的满清后裔，一生遭遇坎坷，尤其是“倒仓”事件奠定了他声音的悲情色彩。而对程砚秋影响最大的文人，早期是罗瘿公，后来是金仲荪和陈叔通，他们都是政坛失意而寄情骀旎的士大夫，对历史有沉重的忧患意识。程砚秋在与他们交往的过程中，不知不觉也渐渐生出了悲剧气质。当年，马叙伦先生看了《春闺梦》后，曾写诗表达自己的强烈感受：“何必当年无定河，且听一曲眼前歌；座中掩面知多少，检我青袍泪独多。”⁴³足见其悲剧的感人力

38 胡马(徐晋如). 程砚秋与二十世纪[EB/OL]. 中国京剧网, 2006. 11

量。在程派艺术中，悲剧居多，而他饰演的也多为遭遇坎坷的女性角色；在程腔中，不论是唱腔还是唱法，总是透着一丝“悲”，可见他的“悲剧”审美观已渗入骨髓，深入人心。

程的唱腔音乐为京剧增添了表达悲情音乐的因素：他认为歌以咏言，声以宣意。程砚秋深厚的文化底蕴和对人物灵敏的洞察力，促使他很大程度上从情感（尤其是悲情）的角度设计唱腔。例如在传统戏《二进宫》中，“恨太师”的“恨”字，旋律改为低三度的唱法，使“恨”在内心深处，这样显得更加深沉；然后在“欺幼主”的“欺”上挑高，更加符合人物当时的感情。再拿《梨花记》中的“心中悲”举例子，三个字都是阴平，都需要从高起音，程砚秋是这样处理的：“悲”字的腔从高音3起逐渐下行，“惨”字开始时出低音而后再上扬，与“悲”形成对比，这样“悲惨”二字从字音不倒，旋律流畅，更可贵是把感情的哀怨基调烘托出来了。

据笔者分析，最初阶段的创腔，应是自己使用为主；嗓音能力的好转使他获得了“祖师爷又给饭吃了”的信心，但是自己的声音在音色、音域、音量等诸方面仍不敌梅、尚、荀。若想用自己的嗓子唱出“人有我基本有，我有人又无”的结果，必得创造出适合自己嗓音和能力的唱腔来。

第二阶段的创腔是找到了创腔的努力方向和动手的突破口。这阶段对王瑶卿先生关于创腔的指导思想及操作技艺业已熟记心中，同时也有了一定的实践经验和理性思考。认识到从纠正老腔“倒字”入手创新腔是一条正确的途径，故而取得了丰硕的成果，得到了业内外人们的认可和嘉许，“程腔”已初显端倪。

第三阶段：通过前两阶段的努力，修改了一些传统的名剧目的老腔，如《玉堂春》等；又创演了一大批新编剧目并完成为这些剧目创立新腔的历史任务，如《春闺梦》、《梅妃》、《文姬归汉》、《荒山泪》等。大量的实践给他带来的不只是娴熟的创腔技艺和信心，同时也促使他对京剧中存在着的：“不同的戏，雷同的唱腔”之现象进一步的思考。思考的结果是：尽管一个人不可能从根本上实现“一出戏有一出戏的唱腔”的宏愿，但可以用自己创编唱腔的机会，在为一部一部新戏中的一段一段新唱词创编唱腔音乐的过程中，做一些力所能及的探索。当然，这需要有与程先生的学术观念一致、抱负相同的编剧人士的亲密合作才能付诸实施。

多年来，程先生身边的罗瘿公不但对他施以全方位的教育、培养，还亲手为其编写新戏，并与金仲荪二人在不到十年的时间里，编了二十多出新戏，后又有翁偶虹加盟为程写出《锁麟囊》等戏。这样，有人为其编写新戏，程自己创编新腔，自己饰演主角，程已有一身唱、念、做、打的硬功夫，使程派艺术走向系统化，走向全社会，轰动大江南北。以至程本人与名师梅兰芳和尚小云、荀慧生并列当选为京剧四大名旦。程创编的唱腔被冠以“程腔”的美名，而在“程腔”之前最受人推崇的是生行的“谭腔”，可见人们对程砚秋唱腔的厚爱。

4 对继承、学习前人的艺术成就的思考

在京剧界，关于如何继承和发展前人创造的艺术成果方面是有原则的，即先继承、后发展。这个原则无疑是合理的，但在实施时，还须具体的、细微的思考，否则会因一些细节上的误判、误导，对继承传统文化造成损害。

继承，即是学习，学习前人创造的知识和技艺。继承式的学习，是追求“原汁原味”的学，不走样的学，这是临摹式的学，用今天的话说叫“复印”般地学。这只是构想，在实践中碰到的具体问题和困难是多不胜举的，面对一个个的难题，必须一个个地去解决，才能使学习、继承能顺利进行下去。但有一类困难始终是令人困惑，那就是前人创造的艺术成就与创造者的个人条件缠绕在一起，难以分割，该怎样学？如对老生行中高庆奎派、周信芳麒派演唱艺术的学习；对净行金少山派的学习，对旦行程砚秋派演唱艺术的学习，都需面对艺术成就与前辈个人条件缠绕在一起的问题。从近几十年来的实践来看，业界对这一类问题总体上解决的还是妥当的，但也仍有不尽人意的现象。

对程砚秋先生演唱艺术的学习和继承就有值得研究的必要。

程砚秋先生的“迂回曲折、若断若续的唱法”，以及极具特色的“程腔”，均是程派艺术的重要组成部分。这两项成果几乎都与程先生的嗓音条件发生联系。程派传人，后学者在继承、学习过程中出现了两种倾向。

4.1 后人对程派演唱艺术的继承与发展

程的演唱音色与梅、尚、荀相比稍闷而欠明亮、欠宽厚、略嫌窄、音量亦欠宏亮。可是他运用自己的条件创造了“注重气口，吐字、口劲上下功夫，加上脑后音的巧妙配合、创造了字眼清晰，行腔圆润的特殊唱法”。⁴⁴

程的音量不大，但他却开创了那个时代旦行唱法强调音量的轻响对比、惯用弱音的先河，使得他的欠宏亮的音色反而不显得弱了。他的强弱对比是用在了旦行在演唱中必用的“顿挫”处了。梅、尚的“顿挫”用之较明显，但他们的“顿挫”，多体现在“力度”增强的变化上；程的“顿挫”体现在“音量”大小的变化上，我将之称为“抑扬”。

程的唱腔音乐，“迂回曲折、若断若续”，也与他的嗓音有关：用他的音色唱高腔、长音显然非所长，而多用迂回曲折、若断若续，则正巧发挥他嗓音的圆润、含蓄、深远之长。因他的嗓音，创造了独特的唱腔音乐；其唱腔音乐发挥了他的音色之表现力，创造了若断若续的演唱艺术。

以上提到强调演唱中的轻响对比和曲折、若断若续的唱腔及唱法都是为适应和发挥他

32 马少波主编. 中国京剧史[M]. 中卷. 北京:中国戏剧出版社, 1990. P. 108

的嗓音能力和特有的音色而创造，但并非意味这些演唱技法只能为程一人所用，后学者学其技法的同时，应该将技法与程本人的音色脱钩，运用自己的嗓音，集中学习其演唱技法。这样学，能在学到技法的同时，也“复制”了程本人演唱拥有的艺术效果。但，学习者运用的是自己的嗓子，唱出的是自己的本质音色。无疑，这样的学习方法是符合客观规律的。四大名旦向他们共同的老师学习的过程中都运用这种学习方法。他们都唱的正确，又都不相同，也都不像王瑶卿老先生的音色，这是科学的学习态度和学习方法。继承、学习前人的艺术成果应持这样的态度和方法。

4.1.1 张火丁用自己的嗓子学到了程砚秋先生的演唱主张和技法。

细听张火丁的演唱，自如、规矩，没有隐去自己的音色取模仿老师的音色，用的是自己的本质音色。她对程派演唱艺术的学习：技法、规范、风格无一缺少，其音色明亮、圆润有度；连贯、抒情与抑扬顿挫得当，咬字、吐字、口劲恰当，对唱腔的表达符合人物的情感、身份，又含程派唱法之神韵。这一切皆因张女士的继承、学习是学原则、学技法，而非模仿师长的具体音色而成。也可以说张的学习，是重“神似”兼顾“形似”，既是对程派艺术的继承，又在演唱音色、音响方面对程派演唱艺术有所发展。

4.1.2 李世济夸张地学习程砚秋的音色与技法。

李世济也是程派艺术传人中影响广大的名人。听过李世济的演唱后，再听程砚秋先生的录音，感到何其相似；再加比较后又觉不尽然。李世济的唱似乎将程的唱所有尺寸放大了许多，强烈了许多。是创新？是夸张？

程先生的音色为窄字亮，宽字暗一些；李世济之音色全都偏暗；程先生在唱腔和演唱中以连贯、抒情成分为主，抑扬顿挫为辅，音量变化幅度小；李世济的连贯、抒情成分相对较少，顿挫较多，力度变化的幅度大，可达到 mf-mp-p-pp 的程度。程先生行腔中无论运用什么演唱技法，总能融入对人物情感的表达之中。李女士在运用演唱技法时常常游离在剧中人抒发内心世界之外，因此，她的唱就带有炫耀程派演唱技法之嫌，更着重唱出流派的特点。这，可以通过欣赏李女士所演唱的《锁麟囊》“春秋亭外风雨暴”，可听出一些与笔者相近的感受。

通常，一种流派艺术，只要追随者众多，时间延续够长，就必然形成一套稳定的艺术规范和技法，后学者在学习这门艺术时，应该学习其规范和技法，不是学习创始人利用规范和技法而创作出的“结果”。尤其在表演艺术范畴，还有创始人的身体与工作器官（如噪音）的条件个性掺在其中，更要分清、认明。规范与技法是属于“形而上”，是原则，是可以脱离个人而存在的。后学者的学习应着眼于此，而模仿前人的创作结果，不是高明、智慧的选择。

所以，本人认为李女士的学习程派艺术中的一些变化，均是在程先生演唱艺术的框架内，加以强化或夸张，不能算创新发展。这样夸张式的继承，对程派演唱艺术规范的准确

及稳定有一定的负面影响，甚至危及到程派演唱艺术的青衣行当的属性。

4.2 对程砚秋先生强调咬字吐字的拼读时间和空间的思考

京剧界对程砚秋唱、念的咬字、吐字之评价很高，认为这是程派艺术成果的一个重要组成部分，也是显要的特征之一。史书称他的念白是“四声不倒，尖团不混，五音分明。吐字时，以气催声，重放紧收。喷口字，口劲充足。切音字，反切分明。听起来清晰纯正。”⁴⁵评价中几乎用尽了相关的褒扬之词语。但是，笔者乃一后生，却想对程先生的吐字技艺，提出不同意见：程先生吐字时，过分强调拼读的力度，又拖长了拼读的时间，我认为不妥。这样，既不符合汉语的“字”的发音规律，也影响了美听效果。

首先，弄清史书中的一段文字的含义：“切音字，反切分明”。何为“切音字”，辞海中无此词条，更无解释。“切”字有相关解释：在对“切”字解释第八条中说：是“反切”的简称。“反切”的解释为：我国传统的一种注音方法。选两个汉字，上字取其声母，下字取其韵母和声调，拼合起来即为所注字的读音。根据辞海的解释，可以明确一下两点：第一，每个汉字都要用“反切”之法读出字音，无一例外。只不过今日不用此法而改用拼音文字来注音、拼读。第二，因第一点能成立，就应明确每个字均要“反切”方能读出，也可以说每个字都可以叫切音字。那么，“切音字”三个字就没有任何意义了。

我理解，史书上的“反切分明”即是特别强调拼音过程。

程砚秋先生认为汉字有“一音”、“二音”、“三音”之分：“玉”是一字音；“堂”是两音字（是“特”“昂”两个字合成），“春”是三音字（是“尺”“乌”“恩”三字音合成）。程在演唱《锁麟囊》中的“春秋亭外风雨暴”时，“春”、“秋”二字时，反切可谓分明，也就是拼读过程十分明白，一个“春”字几乎能听成“出”、“温”两个汉字；而“秋”字，听到的似是“七”、“尤”两个汉字。这正是笔者提出的质疑之实例。

这样唱的结果，常会出现一个字变两个自甚至三个字的现象，如：“春”“秋”二字连起来听有如：“出温七尤”四个字。中国汉字有个显著特征是：一字一义。把两个字分解成了四个字，其字义又如何能正确领会？演唱者所创造的美听效果岂不打折扣？

这样吐字，也与语言学的相关规范有悖。

语言学告诉我们：“字是汉语的基本结构单位，它的基本特点是语音上一个音节，语义上能表达一种意义，形成‘1个字·1个音节·1个概念’的一一对应的结构格局，呈现出音节与意义的关联。”⁴⁶

又说道：“汉语的发音大体上都是以音节为单位——‘块’——‘块’地从嘴里‘迸’出

45马少波主编. 中国京剧史[M]. 上卷. 北京: 中国戏剧出版社, 1990. P. 108

46徐通锵. 基础语言学教程[M]. 北京: 北京大学出版社, 2001: P. 60

来的，音表之间缺乏连接拼合的痕迹，而英语等印欧语言的发音则是以音素为单位一个个地‘拼’出来的，有一个明显的拼合过程，人们可以听得出每个音素的‘个性’”⁴⁷。例：

表 4.1

字义	英语	读音	拼音文字	读音
我	I	{a:i}	{ai}	爱
为什么	why	{Hwa:i}	{uai}	外
躺	lie	{la:i}	{lai}	来

以上例表表明：音节的组成音素相同，但发音迥异，英语的每一个音素都占有它发音的时间和空间，而汉语的各音素已凝聚为一团，没有“拼”的痕迹。如果在演唱中，将“拼”的过程过分突显是不符合汉语的发音规律的。

程砚秋先生以这样的方式处理读字，虽然获同行们好评，但效仿者并不多，尤其是本流派之外的同行更少有人刻意学习此法。可见，这在京剧界也并非多数人的行为，因别人与程先生在吐字问题上存在着不同的认识。业内一些著名的前辈，在字、韵上颇有造诣者，如余叔岩等均不曾用此法。我的意见仅为一人之见，如有可取之处时，希望程派继承人对这个不同意见不妨思考一番。

经王瑶卿、梅兰芳的努力，京剧旦行的演唱艺术已趋向统一，又出现了一位大家——程砚秋，他的风格与大家不太统一，又给平静下来的旦行，增添了活力。张君秋或许是新活力的代表，我们期待着京剧艺术有更加美好、更充满活力的明天。

47徐通锵. 基础语言学教程[M]. 北京：北京大学出版社，2001： P. 60

余 论

与程砚秋刚正不阿、是非分明的气质类型相符，“抑扬顿挫”之美在程砚秋手中品位把玩了一生。我们的时代呼唤着“创新”，而程砚秋则奋力通过自己的德艺双馨极致发挥了“程派艺术”。他把自己一个人全部的生命和力量，都奉献给了有规则的虚拟，与同时代其他“王者”相比，他的演唱表演艺术中深藏着更为深重的民族忧患，从而沉淀成了他独具的“悲剧”色彩，正是由此，他的艺术才走向了永久。

继承传统，立足现在，放眼未来，是他不变的艺术法则，同其他表演艺术方面相言，程砚秋在演唱艺术上的贡献无疑是巨大的，他不仅为京剧旦角的演唱艺术而且为其他声乐艺术方向的学子和教师提供了更为科学合理的方法，更为广阔开明的新思路；他在唱法上的成功经验让我们更清楚的认识到，创新和继承的密切关系，自身嗓音条件和科学唱法规范之间的密切关系。他的成功带给学子们的不仅仅是专业领域内的微观思考，更多的则是对京剧旦角唱法和其他演唱方法一系列高屋建瓴式的宏观建设，这对我们声乐学习者、研究者和教育者队伍质量和素质的提高起着不可估量的作用。

参考文献

著作:

- [1] 马少波主编. 中国京剧史[M]. 北京:中国戏剧出版社, 1990
- [2] 骆正. 中国京剧二十讲[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2004
- [3] 洛地. 戏曲与浙江[M]. 浙江: 浙江人民出版社, 1991
- [4] 陈培仲、胡世均. 程砚秋传[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1998
- [5] 徐城北. 京剧与中国文化[M]. 北京: 北京人民出版社, 1999
- [6] 徐通锵. 基础语言学教程[M]. 北京: 北京大学出版社, 2001
- [7] 任明耀. 艺苑奇葩四大名旦. [M]. 南京: 东南大学出版社, 1994
- [8] 洛地. 词乐曲唱[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1995
- [9] 高新. 京剧欣赏[M]. 上海: 学林出版社, 2006
- [10] 傅学漪. 戏曲传统声乐艺术[M]. 上海: 人民音乐出版社, 1987
- [11] 吴桐宾、李光. 《乐府传声》译注[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1982
- [12] 周贻白. 中国戏剧史长编[M]. 上海: 上海书店出版社 2004
- [13] 王国维. 宋元戏曲史[M]. 天津: 百花文艺出版社, 2002
- [14] 齐如山. 国剧艺术汇考[M]. 辽宁: 辽宁教育出版社, 1998
- [15] 李心、武彬. 京剧名唱[M] 上海: 人民音乐出版社, 1997
- [16] 常立胜. 京剧经典剧目知识问答[M]. 上海: 人民音乐出版社, 2005
- [17]. 肖晴. 程砚秋唱腔选集[M]. 上海: 人民音乐出版社, 1999

刊物论文:

- [1] 刘宗汉. 奕世流芳[J]. 中国京剧, 2008 年 02 期:22-24
- [2] 石呈祥. 关于“四大名旦”称谓由来的两条重要史料[J]. 中国京剧, 2000 年 03 期: 60-61
- [3] 刘吉典. 略谈京剧音乐[J]. 戏曲艺术, 1979 年 01 期. 91-93
- [4] 冯牧. 和程砚秋谈“程派” [J]. 中国京剧, 1993 年 03 期; 26-27
- [5] 远山. 感悟程砚秋的创新 [J]. 领导之友, 2004 年 02 期; 51-54
- [6] 王炳元. 试论京剧程派继承人在唱法上的分流[J]. 中国京剧, 2001 年 02 期; 53-55
- [7] 孙焕英. 程派京剧艺术的美学原则[J]. 大舞台, 2005 年 04 期; 29-31
- [8] 石磊. “新程派”艺术论[J]. 中国戏剧, 1999 年 08 期; 35-38
- [9] 赵荣琛. 程派艺术漫话[J]. 中国京剧·程派完全手册, 2004 增刊:41-43
- [10] 胡芝凤. 论程砚秋声腔和念白的艺术美[J]. 中国京剧, 2004 年 04 期
- [11] 黄蜚秋. 京剧“男旦”与戏曲艺术的发展[J]. 戏曲艺术, 1996 年 02 期
- [12] 王硕. 程派唱腔知识与学习[J]. 中国京剧, 2004 年 07 期
- [13] 田传洋. 谈戏曲演员的嗓音训练[J]. 安徽新戏, 1997 年 02 期

[14]胡芝风. 论程砚秋声腔和念白的艺术美[J]. 中国京剧, 2004 年 04 期

[15]安志强. 京剧流派艺术[J]. 中国戏剧, 1999 年 03 期

论文集:

- [1]史若虚. 革新精进的先驱, 继往开来的宗师——纪念王瑶卿诞辰一百周年[A]. 史若虚、荀令香. 王瑶卿艺术评论集[C]. 北京:中国戏剧出版社, 1985
- [2]肖晴. 程砚秋的演唱艺术特色及其成就[A]. 秋声集[C]. 北京: 北京出版社, 1983
- [3]程砚秋. 我之戏剧观[A]. 程永江. 程砚秋戏剧文集[C]. 北京: 文化艺术出版社, 2003
- [4]解玉峰. 论角儿制[A]. 京剧的历史、现状与未来暨京剧学学科建设学术研讨会论文集[C]. 2005
- [5]张伯昭. 我们需要的是这样的创新[A]. 京剧的历史、现状与未来暨京剧学学科建设学术研讨会论文集[C]. 2005
- [6]翁偶虹. 我与程砚秋[A]. 京剧谈往录[C]. 北京: 北京出版社, 1985
- [7]李玉茹. 于细微之处见风格——学习程派艺术随笔[A]. 秋声集[C] 北京: 北京出版社, 1983

电子文献:

- [1]胡马(徐晋如). 程砚秋与二十世纪[EB/OL]. 中国京剧网, 2006
- [2]肖车. 王瑶卿一字评名旦[EB/OL].

<http://www.gmw.cn/01wzb/2003-12/07/05-1EA86705FE4F727A48256DF4004E3961.htm>,
2003. 11. 30

致 谢

本文尝试从声乐角度出发来研究程砚秋的演唱艺术, 以期在众前辈的思想成果的基础上在“声乐演唱”这个点上有所拓展有所深入。但在实际写作中, 由于本人的学识水平的限制, 在程砚秋的研究上还有很多地方流于描述, 而且在整体的把握和深入的论述中暴露出理论修养的不足。虽然如此, 我还是为这一论文感到由衷的欣慰, 在撰写过程中, 不仅锻炼了思维而且磨练了意志, 写作中还取得了一点进步。

感谢我的导师刘志副教授, 在文章的准备和撰写过程中, 给予我细心的指导和无私的帮助; 他身体不好, 平时又忙, 还要抽出大块时间指导和帮助我, 体现了一位学者刻苦钻研的精神和严谨治学的态度, 更展现了一位长辈对晚辈无限的关爱和成才的期盼, 在此, 再次表示我最诚挚的谢意。