

学校代码: 10072
学 号: 200902019

天津音乐学院
TIANJIN CONSERVATORY OF MUSIC
硕士学位论文
MASTER' S DISSERTATION

余叔岩唱腔美学研究
——以《搜孤救孤》为例

培养院系: 音 乐 学
一级学科: 艺 术 学
二级学科: 音 乐 学
论文作者: 张 一 帆
指导教师: 杨 雁 行

天津音乐学院科研与研究生处
2011 年 12 月 6 日

天津音乐学院

学位论文原创性声明

本人郑重声明： 所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：

签字日期： 年 月 日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解天津音乐学院有关保留、使用学位论文的规定，即天津音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权天津音乐学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

学位论文作者签名：

导师签名：

签字日期： 年 月 日

签字日期： 年 月 日

摘要

“余派”艺术经久不衰，作为京剧老生界里的一朵奇葩，余叔岩的唱腔艺术不仅有着规范的系统可依，更是后起之秀们进行时代性创新的起点。学者们对于其唱腔艺术的研究更多的着眼于个别唱段的形态分析，即便有美学角度的探讨也多是抽象和笼统的，不便于理解。在本文的研究中，笔者从微观入手，以他的成名作《搜孤救孤》为例，在吐字、发声、行腔三个演唱技巧方面进行全面而深刻地分析，总结出唱腔技巧形式美的一般特征，进而反映出演唱者以声传情的传神美的内涵。

本文运用音乐史学、形态学、音乐美学和比较研究的方法，从三个方面对余叔岩的唱腔艺术进行分析。首先，笔者将余叔岩的从艺生涯分为四个时期，展现出他对艺术孜孜不倦的追求，对其艺术流派的形成有着很大的影响，其中《搜孤救孤》这出戏就处于余叔岩创作的鼎盛时期，足以体现其唱腔艺术的精华。其次，对余叔岩《搜孤救孤》进行音乐形态分析，由于不同的派别有着不同的版本，在情节的发展和情感的冲击中，都会出现旋律、节奏、板式布局上的些微差异。最后，笔者将进行形神内涵的美学层面概括，其一是“大巧若拙”的创作之形，是演唱技巧方面形式美的论述，其二是“气韵生动”的表演之神，余叔岩擅于表演正面的悲情人物，但他更擅于使用有限技巧去表现不同的人物形象，足以体现出他那精湛的表现力，以及所达到的形神合一的境界。

关键词

余叔岩 《搜孤救孤》 形神内涵

Abstract

As a brilliant work of old male role with beard, the enduring art form, Yu Shuyan's vocal music of opera not only has a standard vocal system , but also makes a good start for the promising younger generation for innovation. Scholars for his singing art research, however, put more emphasis on the morphology analysis of his individual arias. With few discussions from the aesthetic aspect , it is too vague and is not easy for us to understand. So in this paper, with his masterpiece" search orphan and save orphan " for example, the author from the micro aspect, tries to makes an conclusion of the common aesthetic characteristics of the singing art form with the decent articulation and phonating with words of Yu's singing skills. And then reflect his affective connotation from his singing.

In this article, with the Methodology of music historiography, music morphology, music aesthetics and comparative analysis, the author makes an analysis of Yu Shuyan's vocal music of opera from three aspects. Firstly, Yu 's diligently pursuit for art has a great influence on his art style. So in this paper the author divided his art period into four parts, among which the play "search orphan and save orphan" ,created during Yu's heyday, represents the essence and primary characteristic of Yu's vocal music of opera. Secondly, due to the difference of styles and versions, there are some subtle differences in melody, rhythm, and meters layout of the epitasis and emotion conflict. so it is necessary to analyses the music morphology of this work. Finally, the author makes a conclusion of the connotation of "From" and "Spirit" from the aesthetics aspect. first is the creation form of "natural beauty". It's discussed from the aspect of the formal beauty in singing skills, the second is the performances spirit of "vivid ". Yu is good at performing positive tragic characters, but he prefers to show different characters with limited skills. So in this case, we can see his superb performance and the state of the combination of "Spirit" and "Form".

Key Words: Yu Shuyan "Search Orphan and Save Orphan" The Connotation of "From" and "Spirit"

目录

第一章 绪论.....	1
第一节 研究余叔岩唱腔美学的意义.....	1
第二节 探索余叔岩唱腔美学的起点.....	1
一、目前国内外的研究状况.....	1
二、研究起点.....	2
第三节 研究的内容和方法.....	3
第二章 余叔岩唱腔风格沿革.....	5
第一节 概述余叔岩艺术历程.....	5
一、艺术萌芽阶段（1899 学艺——1907 倒仓）.....	6
二、第一次蛰伏期（1908 年前后—1918 年前后）.....	7
三、艺术鼎盛阶段（1918 年—1925 年前后）.....	8
四、第二次蛰伏期（1925 年前后—1931 年前后）.....	10
五、艺术纯青阶段（1931 年前后—1940 年前后）.....	10
第二节 余叔岩主要时期的演唱风格特征.....	11
一、萌芽期.....	11
二、鼎盛期.....	11
三、纯青期.....	12
第三章 余叔岩《搜孤救孤》音乐形态分析.....	13
第一节 京剧《搜孤救孤》艺术分析.....	13
一、剧本历史沿革.....	13
二、剧本出处探寻.....	14
三、剧情结构分析.....	14
第二节 余叔岩《搜孤救孤》唱腔分析.....	16
一、定计.....	16
二、舍子.....	18
三、公堂.....	22
四、法场.....	25
第四章 余叔岩唱腔的形神内涵.....	30
第一节 “大巧若拙”的创作之形.....	30
一、发声有方自然美.....	31
二、吐字考究精巧美.....	35
三、行腔自如圆润美.....	37
第二节 “气韵生动”的表演之神.....	42
一、人物内涵的悲剧美.....	43
二、技同情异的造型美.....	45
三、雅豪并举的风骨美.....	47
第五章 结论.....	51
参考文献.....	53
致谢.....	55

第一章 绪论

第一节 研究余叔岩唱腔美学的意义

余叔岩在中国京剧老生史上称得上是泰斗级的人物了，虽没能创作更多的新腔，但他仍将老生唱腔艺术推向了一个更加高雅的层次，为京剧老生唱腔的表演立下了典范和准绳。因此对余派唱腔艺术进行美学研究拥有更多的合理性。

本文选取余叔岩中年时期的成名作作为唱腔研究的对象，这是他潜心修炼的成就，能再次一炮走红，并以“新谭派”自居足以说明其艺术造诣之高。这时的余叔岩已经在老生演唱技巧上达到了一个全面的高峰，在作品风格和人物类型的塑造中形成了一定的模型，加之对诗词、声韵、戏曲文本的全盘吸收，使其在行腔情感的表达上显得贴切又细腻，深沉又耐听。

因此，从理论意义上讲，以美学的审美角度对余叔岩的唱腔进行研究分析，从而可以丰富余氏唱腔研究的理论视角。对声腔的形式美做出归纳和概括，并渗透出表现性的内涵美，使美学原理在传统经典唱腔的研究中得到推广与应用。从现实意义上讲，因唱腔中的唱词、旋律、演唱技法环环相扣，对这些形态进行分类归纳，可以形成层次性的分析套路，从而更清晰了对余叔岩唱腔美学研究的阅读和理解。从应用价值上讲，从历史背景出发，以美学的角度进行抽象，得出余派京剧美学所属的美学范畴，探寻传统经典流派——余叔岩唱腔的美学规律，增补余派研究的新视角，产生新的内心体验。本文中所体现的唱腔美学规律希望能对今后其他流派的相关研究提供一定的参考。

第二节 探索余叔岩唱腔美学的起点

一、目前国内外的研究状况

从搜集的资料可看出，对余叔岩艺术的研究总体上呈笼统宽泛的特征而缺乏

课题性，并且还存在着仁者见仁、智者见智的片面理解，包括以下几个方面：

1、多侧重艺术历程的历史学研究，其中穿插只言片语的艺术创作内容，内涵不够深刻。

2、唱腔艺术的研究少且浅，对于唱段的整体研究多是带有主观情感体验的文字描述，难以理解其音响效果。

3、美学研究文学化，多从人格品质、唱腔艺术、社会价值等文化角度进行审美概括，其中部分可用以规整性的借鉴。

二、研究起点

笔者在广泛收集资料的过程中发现，国外多是很小一部分的华侨对余派创始人或是传人进行了较为基础的研究。

如[美]黄金懋的《我对余派的体会》中基本上都是对某一句唱词该如何演唱而进行的文字性解说及发声技巧的巧用来如何体现人物情感的起伏，并多次提到了孟小冬的演唱教说。在《谈余派唱念的优点》中对余派的吐字进行了粗略的归纳，同样是以具体的实例进行的解说。

在国内对余派的研究分为三个方面：

1、生平传记：从家庭背景开始谈及余叔岩的整个艺术求学生涯，或是余叔岩的艺术散事，如翁偶虹《京剧老生的第二个里程碑》、陈维麟《余叔岩生平回忆片段》；陈志朋《陈德霖与余叔岩》、许姬传《余叔岩与梅兰芳、杨小楼艺事散述》；李体扬《余叔岩先生的艺术道路》；

2、演唱艺术：这部分是余派研究的主体，涉及到余派的吐字归音、发声技巧、气息运用等声腔方面的问题。

（1）综合概述：如刘曾复《从余叔岩的声、像、文字资料研究余派的艺术原则》中涉及到余叔岩的演讲、论著，主要论及了余叔岩的“三才韵”问题；卢文勤《余派声乐艺术浅析》在余氏运气和共鸣的基础上，谈及余氏的咬字、行腔、擞音问题；吴小如的《谈余派》涉及到余叔岩的功夫嗓、提溜音、三级韵；李宗白《余叔岩艺术生活传略》细致的讲到了余派对谭派的改进，包括风格上或是创腔上等等；王庚生《余叔岩》更是系统的归纳了余氏的演唱技巧和部分创板式新，另有做工方面的概述；吴春礼《略谈余叔岩唱腔的发展及其特点》对余叔岩的唱

腔艺术进行分时期概括；范石人《余派声腔艺术研究》讲到了余氏的嗓音条件和各种演唱技巧（如脑后音、提溜劲）。

（2）专题研究：有从流派的形成与流变上总结的，如吴大徵的《余派的形成与流变》、于世文《学习余派艺术的体会》；从单一的声腔技巧上概述的，如薛观澜的《余叔岩怎样研究字音》、范石人的《试论余叔岩的“三才韵”及出字定声》、邱维琴《京剧艺术大师余叔岩先生的创造》、欧阳中石的《浅谈余叔岩的用嗓》；结合具体实例详细的论述的艺术发声技巧，如孙养农《余剧鳞爪》，大多是对余叔岩上演过的戏目的文字描述。

（3）美学方面：这一部分的内容多是从文学内涵的角度做的主观见解，文章不多又很笼统。如陶雄的《我所知道的余叔岩》从“和谐性”简述了余氏唱腔的美学内涵；李圣华的《余叔岩继承发展谭鑫培的唱法——兼谈京剧艺术》借余氏谈到了京剧的写意传神，重神轻实，还讲到了“中和”的含糊中透着清晰，清晰中又含着含糊；陈大濩的《余叔岩的唱工艺术》中谈到余叔岩的艺术风格问题；张文娟的《学余识小录》讲到余氏追求的艺术是一种辩证统一的艺术效果，即唱腔质朴却内涵丰富；秋文的《从余派谈京剧唱腔的韵味》提到两个美学词汇“韵味”和“含蓄”，通过余氏的演唱技巧进行实地的解说；陈云君的《论余派艺术的审美价值及继承》从四个方面总结了余派艺术境界之高的，即素质的端庄凝重、整齐严肃；勘破知性时空；黄昏情结；有我和无我之境；这些都是形容词式的比喻，观点不清晰有抽象含糊理解不便；叶秀山（秋文）的《余叔岩艺术的启示》从“质”和“技巧”两个方面，讲到余氏的艺术在“涵盖性”上达到了质量并存，在演唱上以技巧为自然服务，使得余氏的演唱经久不衰。蒋锡武在《京剧精神》这本书中，更加侧重的是余叔岩人生的“道”在艺术之“道”中的体现，文笔过于虚无缥缈，不易于理解。

第三节 研究的内容和方法

笔者计划首先从社会背景出发，结合余氏艺术学习生涯的道路进行风格特征转变的探讨，以有助于分析余派艺术最终形成的唱腔特色。然后对《搜孤救孤》做音乐剧本结构和唱腔旋律的分析，归纳作品题材的情感类型。最后从行腔特征

和演唱技巧方面探讨余叔岩唱腔的形神美，以行腔技巧为依托，更多的通过传神和风骨两方面突出余氏唱腔之形而上的美学特征。

本文属于音乐学写作范畴，在整体的行文过程中，将采用美学的方法，比较的方法，实证的方法，形态学的分析方法，历史与逻辑相结合的思辨方法等研究方式。从中不仅获取到京剧程式性的基础知识，还可以通过对比凸显出各派别的特征差异，以提升出固守旧习和发展创新的辩证关系。再通过访谈相关人员，京剧院学习考察，查阅历史资料，案头分析工作等手段获得对余氏唱腔更直观的感性认知。

综上所述，笔者对余叔岩唱腔的美学研究对象和研究方法进行界定和思路的理顺，从音乐形式美学的角度对所选唱段的唱词、行腔、发声进行分析，归纳出形态布局美的特征；又从横向的音乐形式表现性角度和纵向的欣赏接受角度，对唱腔在技巧支撑上的表现内涵美做出特征总结。另外在所作的这些归纳中掺入与余氏后人的声腔比较，以便突出余氏的唱腔特征。

第二章 余叔岩唱腔风格沿革

余叔岩（1890—1943）京剧工老生，名第祺，原籍湖北罗田，祖父余三胜是京剧早期老生行当中的前三鼎甲之一，与程长庚、张二奎齐名，属于汉派（也即楚调）代表。其父亲余紫云是梅巧玲的弟子，擅长青衣、花旦，对余叔岩来说真可谓是家学渊源。他从初露头角的“小小余三胜”到宗谭后潜心修炼而自立门户，为此付出的精力和心血令人敬佩不已。

从京剧老生的发展史来看，得知前三鼎甲的声腔艺术大都以“直腔直调”见长，强调实大声宏的真实性，以唱词传情感人，形式要求质朴纯真，属于豪放（壮美）派。直到谭鑫培的出现才为老生唱腔艺术开辟了一条新的道路，他在咬字、行腔、用气上都进行了规范，加强了演唱技术的做工，最终特立独行的树立了婉约（优美）派，是京剧老生行当里的第一座里程碑，造成“无生不学谭”的声势。余叔岩根据自身的嗓音条件，在修养期间刻苦钻研、扬长避短，还广泛结交文人雅士学习诗词音韵，以提高自身的儒雅气质，增添在人物创作上的美感，最后在综合家传和全面继承谭派艺术的基础上，以丰富的演唱技巧进行了较大的发展与创造，所达到的细腻婉约的韵味成为“新谭派”的代表人物，世称“余派”，被翁偶虹称为京剧老生里的第二个里程碑，达到了“无派不熏余”的境界。余派承前启后，风靡逐成，人人争相摹其神貌，不能不说是影响深远！

第一节 概述余叔岩艺术历程

通过对《中国文化大百科戏曲曲艺卷》、《京剧知识辞典》、《中国京剧史》的查阅，发现对余叔岩的艺术历程都没有进行明确的分期，只是按主要事件的顺序加以简单的描述。其中在所收集的文献资料中也仅有两篇文章有所涉及，一篇是吴春礼的《略谈余叔岩唱腔的发展及其特点》分为三个时期，早期（1890—1907）从开始学艺到获得“小小余三胜”的艺名，也即承袭其祖父余三胜汉调唱法的阶段；中期（1908—1926）从倒仓后潜心研究谭派艺术、继承和发展谭派艺术到赫然响亮于舞台的余派，也即余叔岩从低谷走向鼎盛的时期，形成自身独立风格的

核心阶段；晚期（1927—1943）从病后息影休养到不断地艺术钻研和教学传艺，是“余派”说法得到公认的阶段。另一篇是刘曾复的《从余叔岩的声、像、文字资料研究余派的艺术原则》也分为三个时期，但是以余叔岩的艺术成就为依据，他认为“小小余三胜”阶段充其量只能算是余叔岩艺术生涯的开始，应从余叔岩的表演成果和表演原则出发归纳为：归派阶段（1910—1920）；创造阶段（1920—1930）；成熟阶段（1930 以后）。他在上海戏剧频道《绝版赏析》的采访中，刘老又一次强调了余叔岩艺术发展的历程应从正式拜谭鑫培为师之后算起，并且分别对应余叔岩唱片资料中的《一捧雪》、《状元普》、《打侄上坟》三个唱段。按如此说法，笔者所研究的《搜孤救孤》正属于第二个时期。

以上两位作者的分歧在于余叔岩青少年时期的那段艺术学习，并且二者在时间的分期上也存在着交织不清的地方。笔者通过对余叔岩生平记事和艺事散记的综合整理，认为余叔岩的艺术历程是以学习为纬线、风格为经线穿插进行，不断纯青的艺术历程，可以分为：艺术萌芽阶段，第一次艺术蛰伏期，艺术鼎盛阶段，第二次艺术蛰伏期，艺术纯青阶段。

一、艺术萌芽阶段（1899 学艺——1907 倒仓）

承袭家祖，小有名气

余叔岩九岁开始在家学艺，由其兄余伯卿教唱汉调老生唱腔，十一岁（1901 年）向老艺人吴连奎学开蒙戏，向著名武生姚曾禄学武生戏，文武双开全面发展。也许是生于梨园世家的缘故，嗓音响亮且极富表演天赋，十三岁（1903 年）时就获得了“小小余三胜”艺名。曾在谭鑫培与余紫云合演的《三娘教子》中扮演了薛倚哥，表演的相当出色，谭鑫培都称赞他是“余家里的千里驹”¹1905 年来天津下天仙茶馆演出，和著名京剧演员孙菊仙、李吉瑞、薛凤池等同台，风头尽展一唱即红，博得“小神童”的美称。此时余叔岩演唱的剧目和戏路宗的都是祖传家法，例如汉派“十三一”（《文昭关》《捉放曹 宿店》）的“一”有十三个迂回婉转的唱腔，很为天津观众称道。1906 年在百代公司的前身“牟德利”灌录了《空城计》和《托兆碰碑》两张唱片，可以说是早露头角、享誉盛名了。尽管如此，余叔岩依旧的勤学苦练，不分严寒酷暑每天一早起来就到郊外练功、喊嗓，

¹ 李宗白《余叔岩艺术生活传略》，吾群力主编《余叔岩艺术评论集》中国戏剧出版社，1990 年 10 月，P48。

并有幸得到过杨小楼的指点，还向对声韵学有研究的老票友王品一进行发声指导，深入钻研每一个字的口型和位置，咬字细致讲究为今后的学习和发展奠定坚实的基础。

1906—1907 年之间谭鑫培去天津演唱，轰动津门，余叔岩观后感触颇深，领悟到谭氏形象美、意境深、腔调圆一改之前老生唱腔的拙腔直调、以气势压人的不足，于是决心学谭，精修潜练。正赶上由疲劳过度 and 倒仓带来的嗓音变故，短期不能恢复，所以在彷徨中需另辟蹊径，于是谭氏的婉约新唱腔犹如一场及时雨灌注了后来新生笋苗的成长。

二、第一次蛰伏期（1908 年前后—1918 年前后）

精修苦练，全盘吸收

余叔岩对谭氏的艺术是心驰向往的，他一方面在岳父陈德霖的帮助下适当的练嗓发声，在舞台上只演《独木桥》、《连环套》之类的武生戏，一方面苦心孤诣的向精研谭派的票友请教，他与王庚生互换戏路，王传他谭派路子的《南阳关》和《八大锤》，他教余三胜的唱腔，后著名武生薛凤池也教给他一出谭派路子的《举鼎观画》。另外还结识了翰文墨士窦砚峰、魏匏公、王君直、李采繁等人，他都敬之以师，“从他们学诗词、读文章、习声韵、绘书画、论戏曲，文化素养不断的提高，”¹不仅加强对剧本人物和情节的理解以情感人，也深刻的领会到谭派艺术的精髓。

辛亥革命以后余叔岩返京修养，由于病情加重只好暂时脱离舞台，但他仍抓紧广泛的搜集谭派艺术，秉着“三人行必有我师”的精神谦虚请教，向内行、票友、谭谜，还有同谭配戏的各行角色的演员，甚至是给谭老检场、跟包的人他都视为老师。重要的是 1914 年他以票友的身份加入樊杏初的“春阳友会”，这是一个京剧爱好者们在一起排练学习，以丰富生活、提高雅兴和相互交流经验的业余京剧组织，里面齐聚了内外行的各种票友和著名行当演员，余叔岩经常将客串私下里所学、所练的戏拿来演练，这对于嗓音未恢复阶段的他来说是一个极为有利的锻炼平台。

拜入谭门，厚积薄发

¹ 李体扬《余叔岩先生的艺术道路》，吾群力主编《余叔岩艺术评论集》P206。

1914 年春，余叔岩经王锦章、陈德霖的介绍，正式拜谭鑫培为师，初期谭鑫培根据他的嗓音和武功条件，只传授了《太平桥》的史敬思，《失空斩》的王平。实际上余叔岩当时的造诣已经很高了，他并不满足所得到的这些，于是就更加勤奋，只要老师有演出就风雨无阻的到戏院里去观摩，他和几个朋友分别坐在舞台的不同角度，分工合作记谱、记腔、记身段，散场后互相交流讨论，不明白的就去请教老师的陪演，点点滴滴都记在心。在这一期间谭鑫培的琴师陈彦衡也给了他很大的指教，并天天给他吊嗓子，不但掌握了谭腔的要诀，而且嗓子也渐有起色。

1914 年冬余叔岩以票友身份在广德楼演出《琼林宴》，已经“做工老练，超凡不俗，其歌亦袅袅有余韵”¹。1915 年 2 月正式在广德楼重返舞台演出《打棍出箱》，1916 年再次赴津演出，同行的还有谭鑫培的配戏钱金福、贾福堂（花脸）、诸茹香（花旦）等助演。同年 2 月在浙慈会馆彩唱《连营寨》也是好评不断。这十年期间余叔岩一边进行演出锻炼，一边细致的学习谭腔，在实践中不断的提升和规范演唱技巧，丰富行腔的韵味。“磨刀不误砍柴工”余叔岩不气馁、不放弃的精神，及文化素养的丰厚沉淀为他艺术的腾飞架起了一座桥梁。

三、艺术鼎盛阶段（1918 年—1925 年前后）

宗谭换面，东山再起

经过近十年的卧薪尝胆，1918 年冬末，余叔岩终于在天津的中舞台和观众见面，这是他第一次以“谭派老生”的姿态正式演出，且一鸣惊人。他的嗓音和扮相与谭氏并不相像，但他并不拘于所学，善于移貌取神，不仅掌握了谭派的精髓还在变化中求得了发展。他将音韵、诗词应用于咬字吐字上，使行腔更加婉约，将所练的把式应用于表演上，依据自身嗓音条件选择发声共鸣和发展演唱技巧，可以说是京剧艺术的集大成者，为谭派艺术注入一股新的血液，再配以李佩卿之琴、杭子和之鼓就更加相得益彰。这一时期上演了大量老生剧目，文武昆乱不挡，与杨小楼、梅兰芳在当时京剧界三足鼎立，并称“三大贤”，是他艺术生涯的第二次登台演唱的灿烂时期。

各处搭班，名流同台

¹ 李宗白《余叔岩艺术生活传略》，吾群力主编《余叔岩艺术评论集》P51。

1918 年秋正式搭入裕群社，与梅兰芳、王凤卿等同台演出，10 月 17 日公演《盗宗卷》，19 日始与梅兰芳合作演出大轴戏《梅龙镇》。同年冬随梅兰芳等人同时改搭喜群社，他和梅兰芳精心研编的《打渔杀家》和《游龙戏凤》上演次数最多也最受欢迎，为再次驰骋舞台增强了信心。他的《问樵闹府》、《八大锤》、《九更天》、《下河东》、《锤换带》、《打登州》等剧目也常列中轴。

1919 年 3 月 8 日在新明大戏院首演《太平桥》自饰主角史敬思，全剧表演异常精彩，观众叹为观止。5 月，余叔岩与孙菊仙同台公演《珠帘寨》好评如潮，这是谭鑫培去世后几乎断了桩的一出文武兼备的老生戏，在北京舞台上近乎绝迹。此后凡堂会戏中“非叔岩演《珠帘寨》，似不足娱嘉宾”。

1920 年 2 月，与杨小楼合组中兴社。合演《八大锤》、《定军山》、《阳平关》《五截山》、《连营寨》、《战宛城》等，二人互演大轴无分轩輊，合作脍炙人口被誉为千古绝唱。

1921 年加入俞振庭的双庆社充任台柱，《四郎探母》和《珠帘寨》最为受欢迎，这是他攀登艺术高峰，夺取生行领袖地位的重要发展阶段。余叔岩以钱金福、王长林、裘桂仙、侯喜瑞、鲍吉祥、尚小云等为配角，摩拳擦掌博空直上，声誉之隆为谭鑫培之后仅有。

红遍各地，灌碟传唱

1920 年秋季应上海丹桂的邀请，携王长林、琴师李佩卿，鼓师杭子和第一次去上海演出，他与王灵珠、鲍吉祥合演的《珠帘寨》极为轰动，与周信芳合演的《八大锤》、《莫成替死》、《审头刺汤》也尤为上海人称道，北余南周的口号从此打开。上海演出结束后又辗转南通、汉口演出了一个时期，受到南北广大观众的热烈欢迎。

1922 年 12 月又一次赴上海，上演的《打棍出箱》、《打渔杀家》、《打鼓骂曹》，获得“三打”的美称。后邀欧阳予倩的加入，重整阵容吸引宾客。

1923 年回京自组同庆社（次年改云胜社）邀陈德霖、王长林、钱金福、裘桂仙等的佐助，在最新式的开明、真光两戏院交替演出。

正当余叔岩的艺术如火如荼之时，唱片公司也紧随其后加紧宣传，百代（1921 年）、高亭（1925 年）两公司抓住这个黄金时段录制了《战樊城》、《捉放行路》、《一捧雪》、《上天台》、《桑园寄子》、《法场换子》等十二张半唱片，本文研究的

《搜孤救孤》就在其中。

四、第二次蛰伏期（1925 年前后—1931 年前后）

嗓子再败，休养生息

1925 年之后，由于病情时常发作无法独立组班，再度与杨小楼合作双生社，除了义演和无法推辞的堂会戏，营业戏只是偶尔一演，1928 年 11 月 27 日，在开明戏院最后演出一场《失空斩》，即正式脱离营业舞台生活，居家养病。这一期间的余叔岩心平气和，时常练练书法、念念音韵，还习惯于晚上练声吊嗓，经过沉静细腻的反思和钻研总结了不少的表演经验和演唱方法。尤其是音韵学方面，形成了自身的风格特色。

五、艺术纯青阶段（1931 年前后—1940 年前后）

辗转理论，精湛升华

余叔岩虽不再做营业演出，却一直重视京剧的理论研究、社会活动及教授工作。1931 年与梅兰芳作为发起人，在北平成立了国剧学会。他以他与张伯驹合编的《乱弹音韵辑要》作为学会附设的传习所的音韵学课程教材，并写出了京剧胡琴《老八板》文章，发表在 1932 年《国剧画报》第 13 期上。1932 年，余叔岩在国剧学会中公开作了关于京剧老生演唱法则的讲演（1932 年《国剧画报》28、29 两期），给更多的京剧爱好者提供借鉴。1938 年收孟小冬、李少春等为徒，使其毕生的心血得以传承。

黄昏暮晚，弥留珍贵

余叔岩为了治病曾动过三次大型手术，然而痼疾却无法根治，身体也日渐虚弱，病情的反反复复让人们一方面对他的嗓音担忧，一方面又对他的声腔渴望至极。1932 年，长城公司马上给大病初愈的他录制了《捉放旅店》、《摘缨会》、《乌龙院》、《失街亭》等四张唱片。1934 年秋天，余叔岩为赈济湖北水灾，在开明戏院义演了《问樵闹府·打棍出箱》。最后一次演出是 1937 年在张伯驹先生四十大寿时陪演《失空斩》的王平，1940 年在国乐公司（后改为太平公司）灌录了《沙桥饯别》、《伐东吴》和《打侄上坟》两张唱片。晚期的余叔岩嗓音虽不及从前高亢，可火候更加到位，整个行腔的韵味也愈加炉火纯青、更加富有内力。

第二节 余叔岩主要时期的演唱风格特征

纵观余叔岩的一生，在舞台上演出的时间前后不足二十年，艺术历程坎坷不平的他是在不时的与病魔做着斗争、在反反复复的停歇和登台中获得的更高台阶上的提升。可以说他演唱风格的成熟都是在蛰伏期做好了充分的准备，在登台演唱中得以完美的发挥和展现。

一、萌芽期

声音音色：高洁清亮。演唱风格：唱腔刚劲，刚多于柔。

生于梨园世家余叔岩理应荫承家祖汉调，但是由于嗓音条件较好，也并不能完全领悟其祖父发展的“楚调新声”——行腔圆润流利，抑扬婉转，节奏鲜明的京剧唱腔。他不以技术的花巧取胜而是以声音的清亮夺魁，对于年仅十来岁的余叔岩来说嗓音宽厚有余，吐字发音清晰，技巧运用得体，行腔干练稳固，气势有声有色已实属不易。所以行腔直多曲少，清澈明亮动听，情感较朴实简单。

二、鼎盛期

声音音色：苍劲细腻。演唱风格：刚柔相济，儒雅粗豪

倒仓后的余叔岩经过近十年的卧薪尝胆，又以一鸣惊人的姿态立于舞台之上，当他获得“谭腔”这块儿宝后经过充分的补充和琢磨，运用“三才韵”使念白和唱词更清晰立体，兼用京音一改之前倒字的蹩脚，听来美感俱佳；完善发展各种演唱技巧，精巧自然且不程式呆板，将唱腔发挥的神貌并举淋漓尽致；依据“功夫嗓”的有限条件扬长避短，巧用声音的对比克服嗓音变故后音量小中气弱的缺点；加强气息的配合——以“提溜劲”为指导，加之真假声的使用，“做到高音清越，低音苍劲，立音峭拔，脑后音雄浑，擞音圆润，颤音摇曳多姿，最大限度地获得了用嗓的自由”，¹使行腔刚柔相济、行云流水。这些都是在浓厚的文化氛围中浸染和磨练出来的结果，俨然已将老生艺术推向典雅化。

¹ 费玉平《余叔岩唱腔艺术剖析》中国戏曲学院学报，2008年8月第3期

此时唱腔的特点用余叔岩自己的话，名曰“水磨调”，曲折自如，抑扬顿挫，音域宽广平和中正，不以亮度取胜而以厚度入味，多方面体现着我国戏曲传统的精神法则和审美理想，以字正腔圆、神貌并举、韵清味醇而著称于世。

三、纯青期

声音音色：沙哑沧桑。 演唱风格：韵味醇厚，深沉精湛。

晚期嗓音败坏不及中年时的苍劲有力，声音略带沙咧，演唱色彩愈加苍凉悲切，但演唱技法愈发精湛，张口闭口严谨到位，口型变化熟练自如，在嗓音状态好的情况下依然跌宕有致，如在国乐公司灌录的唱片吃弦竟比长城公司所录各片要高出一个调门。这一时期的行腔婉约无棱角，气息流畅不砸夯，高音相对减少，中音、低音中空有力，如《打侄上坟》中第一句“提起了儿爹娘要掌儿的嘴”，老的唱法是要翻高腔的，显得陈伯愚很生气。余叔岩认为没必要这样，用不着使这么大劲，唱腔只要符合剧情氛围就行¹。所以整体上内力深厚，火候极佳，耐人回味无穷至极。

纵观余叔岩的艺术生涯，他能有如此高的成就，一方面是占取了京剧世家的优势，从小耳濡目染又善学、好学所以很早就小有名气；另一方面也是最关键的原因，他在倒仓期间特别注重文化修养，将琴、书、画的学习“学以致用”于京剧表演，努力摆脱俗之形加深雅之意，因此更偏好于对儒将、忠臣等正派人物的刻画。加强音韵研究、融合嗓音声色及发声技巧而形成完整的声腔系统，即便是对同种声腔，同一人物典型的情感表达上也不会千篇一律，都会在共性中提炼出个性的风格神貌。

另外，还有一点需要注意，余叔岩善演悲戏，声腔也较细腻委婉，但并不否定其缺乏气势之美，像《战太平》、《捉放曹》、《李陵碑》也唱得气势冲天，直上云霄，这些戏都着眼于“愤”和“怒”，而《搜孤救孤》、《洪洋洞》、《鱼藏剑》较侧重于“苦”和“愁”，因此余叔岩是一个比较全面的艺术家，在婉约中不失骨筋，他的艺术才能经得起时间的考验。

¹ 刘曾复《余叔岩唱腔三种》上海戏剧 2004 年第 3 期

第三章 余叔岩《搜孤救孤》音乐形态分析

通过对《搜孤救孤》在唱词、旋律和唱腔布局上的分析，概括出剧情的起承转合，人物情感的变化起伏，总结出作品的悲剧色彩。本章以音乐学的分析方法、用以小见大的形式对这一出戏进行总结，不仅可以掌握余叔岩角色选择的偏重类型，而且更重要的是为唱腔美学的研究提供有力的依据和奠定坚实的基础。

第一节 京剧《搜孤救孤》艺术分析

一、剧本历史沿革

《搜孤救孤》的故事来源于《八义图》，但在内容稍有删减，讲的是春秋战国时期，晋灵公荒淫骄纵，听信佞臣屠岸贾的怂恿，大兴土木建桃园、绛霄楼，劳民伤财无休无止，赵盾多次进谏都无济于事，到晋景公时，屠岸贾仍旧气不过赵家，散布谗言说灵公时桃园弑君为赵盾所做，遂下旨要将赵家满门抄斩。当时只有赵朔之妻庄姬一人逃进宫中，得成夫人保护，并在宫中生一男儿。屠岸贾探得后便带领校尉进宫搜寻，但并未有所获。赵朔的门客程婴也得知庄姬生一子，恐其在宫中遇害，便同韩厥设计将孤儿抱至家中抚养。歹毒的屠岸贾疑孤儿在宫外，下令全国三日内，若无人献出孤儿，便将国中与孤儿同庚者斩尽杀绝。程婴见孤儿难保，乃与朔之另一个门客公孙杵臼计议保孤。将己子抱往公孙杵臼家中，换掉孤儿前去揭发，谎言公孙匿孤不报。屠岸贾为验证虚实，让程婴在白虎大堂审问公孙杵臼，虽不忍但仍坚持住了考验，最终假孤与公孙杵臼同被斩于市曹。

此剧本来是以公孙杵臼为主角的，但从谭鑫培开始改以程婴为主，并加强其唱腔，后经余叔岩发展成为余派的代表作。其精华部分就在于这一‘搜’一‘救’之中，里面包含着黑白势力的较量、舍小为大的权衡，包含着忠奸分明的愤慨、舍救难定的矛盾，这些都是通过“定计”、“舍子”、“公堂”、“法场”四场戏的连接得以圆满的诠释。全剧以二黄唱腔构成，旋律流畅平稳、叙述性强，既抒发了

对孤儿存活未定的忧叹之情，也表达了对恶人极端手段的愤懑不满，以及在说服程妻时的据理力争和跪拜哀求的恳请之切，刻画出程婴、公孙杵臼保护忠良、舍生取义的光辉形象。

另外，需要补充的是，现在很多人或是网页上对《搜孤救孤》和《赵氏孤儿》有着模糊的理解，认为二者只是同剧不同名而已。其实《赵氏孤儿》这本戏是在20世纪60年代以《八义图》为蓝本，“并大量吸取《搜孤救孤》的精华部分，同时参照杂剧、传奇的本子而改编的，”¹不仅包含了《搜孤救孤》这出传统折子戏的内容，而且更精彩的部分则侧重于十五年过后孤儿赵武长大成人，程婴以图画连环画的形式讲述了赵氏灭门冤情的全过程，孤儿得知真相后亲手杀死屠岸贾报仇雪恨，并最终和母亲庄姬团聚的内容。所以相对来讲《搜孤救孤》作为古典剧目，在表现“搜”和“救”的情节上显得更细微，在人物内心冲突的对抗上也更深刻。

二、剧本出处探寻

《搜孤救孤》这出戏是“余叔岩成名代表作之一，经余叔岩先生精雕细琢、反复锤炼，唱腔上有许多创造”²，1924年在高亭公司只灌录了“劝妻”和“公堂”两唱段，然而欠缺“法场”的大段唱腔及许多[散板]部分，就从他的得意门生孟小冬那里进行填充³。孟小冬是最能传达余派精神的重要传人，她一字一句、一招一式从头学起，凡未经余先生亲授绝不出演，经过严谨细致的斟酌和练习最终得其衣钵为后人所称赞，正如吴小如所说她是“人们研究余派艺术的一个活标本，一条活渠道”。⁴她的《搜孤救孤》是1947年在上海大戏院义演时所录，也是她的息影之作，虽如此可“余味”十足，她所唱声腔甚至能达到鱼目混珠的境界，其技巧运用的精湛纯熟，足以从侧面反映余叔岩唱腔的艺术水准。

三、剧情结构分析

冲突是戏剧得以发展的灵魂，没有冲突就没有推动力，故事的发展也就显得

¹ 许祥麟 《京剧剧目概览》天津古籍出版社，2003年1月，P11。

² 《京剧余派老生唱腔集》，上海文艺出版社，P44。

³ 注：曲谱收录于《京剧余派老生唱腔集》，上海文艺出版社。

⁴ 《京剧老生流派综说》中华书局，1986年5月版，P150。

索然无味。冲突中往往掺和着事件的矛盾本身和人物内心世界的主观矛盾，而事件本身的矛盾是主要矛盾，人物主观情感的矛盾是次要矛盾，二者在交织并行中是以不断的解决层层相关的次要矛盾为量变的基础，飞跃到攻破主要矛盾铜墙铁壁的质变，从而达到事件的解决和人物内心情感升华的双重目的。戏曲的精彩部分就在于对次要矛盾的精雕细琢上，以人物内心矛盾冲突的“小”见整个故事冲突的“大”，也许这个“大”只是一个概念形式，但它仍是立于整出戏的主脑地位。此剧的“大”就是孤儿得救，“小”即孤儿得救的曲折的过程。

1、剧容围绕两中心

《搜孤救孤》这出戏的两个关键字眼就是本身含有着矛盾意味的“搜”和“救”，其中“搜”并没有进行正面的表演，而是通过“定计”和“舍子”两场戏反衬出势态的紧迫、揭露出屠岸贾气急败坏的烈性和时代黑白颠倒的不正常。所以此剧的主要矛盾就表现在了孤儿如何解救的问题上，围绕着这个难题展开了程婴、公孙杵臼商讨舍生救孤的坚定决心（定计）、对程妻难舍亲生矛盾情愫的思想交锋（舍子），以及与屠岸贾赶尽杀绝急迫心情的假意配合（公堂），还有程婴和公孙杵臼互相隐晦道别时的痛心之举（法场），最终通过这些次要矛盾的解决使孤儿重获新生，使得在情节安排上集中紧凑没有拖沓感，语言精练不矫情。

2、剧情推动节节高

这出戏在布局上也可称得上是起承转合的结构，其一，虽然内容不够全面，相比《赵氏孤儿》而言也只能算是其中的一个片段，但也能提供相对完满的结局；其二，这出戏整体上由两个部分组成，可以笼统的称为“正”、“反”两方的对抗，但每一部分都是以程婴和公孙杵臼为线索，以这二人的行为活动做为情节发展的线条，层层递进将情绪推向高峰，并在此辉煌中结束。

第一场：定计——矛盾初现，以公孙杵臼的演唱开始用以交代故事的源头，其后在程婴和公孙的对话中点出舍生救义的主题，以及程婴自作主张的舍子决议为后面程妻的反对埋下伏笔。

第二场：舍子——矛盾起伏，程妻执意不肯献子让程婴很尴尬而无法直面公孙杵臼，此时矛盾有了较大的波动，甚至出现了程婴以死要挟的极端场面，万般无奈之下公孙杵臼和程婴齐下跪苦苦哀求舍亲生，最后程妻怀着悲痛难舍的心情献出亲生。这一场不仅丰富刻画了程婴、公孙二人的性格，使得“搜”的危急化

解，更甚的是在劝说中充分的发展了矛盾冲突的起伏。

第三场：公堂——矛盾激化，当万事俱备之时，为了对付屠岸贾的狡猾，程、公孙二人还要上演一场苦肉计——程婴鞭打公孙杵臼打消恶人的怀疑，此时“东风”便是屠岸贾的信以为真。这一场是故事的转折点，是孤儿能否被救下来的关键，也使得观众那颗刚刚平静不久的心再次揪了起来，同时将冲突推到高潮的爆发点。

第四场：法场——矛盾解决，舍生取义的主题再次被照亮，达到首尾呼应的效果。程婴和公孙杵臼的凄凉对话体现着一种慷慨仗义，包含着一种对黑暗势力以退制胜的智慧。最后程婴抱着孤儿上台亮相，释怀了观众那颗掀起的心，也给观众留下了广阔的想象空白。故事最终解决的不单单是孤儿的被解救，更多的是一种对“忠义”精神内涵的传达。

综上所述，整出戏的感情基调是悲情的，饱含着生命力之间对抗的深刻意志，一人舍子、一人舍命的大义凛然，不禁让人为之动容。程婴作为其中的线索性人物，表现为一个忠义之臣，不畏权势、机智抗敌，是一种正义对奸佞的抗衡；但对于舍亲生也有难忍之情，是一种义情对亲情的取舍。

第二节 余叔岩《搜孤救孤》唱腔分析

针对余派所参考曲谱的局限性，本节只能对程婴的唱腔做详细的结构分析，为了情节的完整性其他角色的唱腔就以陈大馥版本的曲谱进行填充。在这一部分中主要侧重于唱词和板式旋律方面的分析，突出情节的发展和人物内心情感的变化，展现剧本布局安排的合理性。

一、定计

情节：公孙杵臼对救孤之事手足无措，程婴前往商量计策。

唱腔形态分析：

图表分析（一）公孙杵臼唱 [二黄原板]

表 3-1（唱段 1）

序号	板式	落音	板数	句式	结构	情节	唱词
1	原板	6	23	扩充腔 (起句)	2+ (1) +3+ (3) +6+ (8) =23	为 孤 儿 担 心	我心中只把屠贼恨，
2		2	7	扩充腔 (平句)	2+1+4=7		苦害赵家一满门。
3		2	12	扩充句 (起句)	2+ (1) +3+ (3) +3=12		眼见得忠良无有救应，
4		2	サ	尾散	1+3+サ		大事还要问程婴。

图表分析（二）1=升F 程婴[散板]

表 3-2（唱段 2）

序号	板式	落音	板数	句式	结构	情节	唱词
1	サ	1	サ	サ	サ	去公	屠贼做事心太狠，
2		2				孙家	三百余口赴幽冥。
念白对话：商讨救孤计策							
3	サ	3	サ	サ	サ	离开	你我二人把计定，
4		2				回家	救孤的事儿我承担。

文本分析

唱词：程婴所唱的散板唱词属于“程式型唱词”¹，其两组上下句都为七字句，一般划分为三个逗²为 2+2+3，除最后一句添加了衬字“的”。在散板中没有固定的押韵。

旋律：散板唱腔划分为两个腔节³，上句是前松后紧，下句为前紧后松。音域起伏较大，旋律高亢有力。在第二组的上句落音 3 上增添了情绪上的不稳定感，包含着一种对计策能否顺利实施的期待。散板唱腔中句逗的疏密与节奏的张弛有度相配合，使散板不散而富有弹性。

唱腔布局：此段散板为小唱句⁴，第一组上下句是事件缘由的程式性介绍；第二组上下句有着提示下场戏内容的作用，没有情感变化。

¹ “程式性”唱词通常比较简短，不反映人物在演唱中表现出来的情感，而只是表现人物的社会地位或强调剧情的某些重要内容。这类唱词一般在人物刚刚上场或即将下场时演唱，借此完成剧目的过渡。出自[美]伊莉莎白·魏莉莎《听戏——京剧的声音天地》P36，湖北教育出版社，1997年5月版。

² 每个句子内部又可以进一步划分为三个语义和韵律单位，称之为逗。出自同上，P38。

³ 演唱一个逗所需的两个或更多的腔称为腔节。出自同上，P62。

⁴ 小唱适用于程式型唱词和问答型唱词。为程式型唱词创作的小唱只使用一种板式，常用快板类板式，反映人物在该过渡点处的心境状态。出自同上

二、舍子

情节：程婴跟妻子娓娓讲述势态的紧迫，并向实施“舍子”方案引导。当遭到妻子的强烈反对时，程婴便开始动武以死相逼，最后公孙拉程婴一同跪下，以扭转这一尴尬局面，程妻不禁动容最终同意献出亲生。

唱腔形态分析：

图表分析（一）程婴唱〔二黄原板〕（10句）

表 3-3（唱段 3）

序号	板式	落音	板数	句式	结构	情节	唱词
1	原板	2	12	扩充句 (起句)	$2+(1)+3+(3)+3=12$	劝妻舍子	娘子不必太烈性，
2		2	6	扩尾（平句）	$1+1+4=6$		卑人言来你是听。
3		2	12	扩充腔 (起句)	$2+(1)+3+(3)+3=12$		赵屠二家有仇恨，
4		3	4	紧缩腔（平句）	$\frac{1}{2}+\frac{1}{2}+3=4$		三百余口赴幽冥。
5		2	5	基本腔（平句）	$1+1+3=5$		我与那公孙杵臼把计定，
6		2	5	基本腔（平句）	$1+1+3=5$		他舍命来你我舍亲生。
7		2	5	基本腔（平句）	$1+1+3=5$		舍子搭救忠良的后，
8		5	5	基本腔（平句）	$1+1+3=5$		老天爷不绝我的后代跟。
9		6	5	基本腔（平句）	$1+1+3=5$		你今舍了亲生子，
10		2	7	扩尾（平句）	$1+1+5=7$		来年必定降麒麟。

图表分析（二）程妻唱〔二黄原板〕

表 3-4（唱段 4）

序号	板式	落音	板数	句式	结构	情节	唱词
1	二黄原板	6	15	扩充腔	$2+(1)+4+(2)+3=15$	不愿献亲生	官人说话欠思论，
2		3	4	紧缩腔	$\frac{1}{2}+\frac{1}{2}+3=4$		为妻言来听分明；
3		6	5	基本腔	$1+1+3=5$		你今已有五十五，
4		5	4	紧缩腔	$\frac{1}{2}+\frac{1}{2}+3=4$		妾身也有四十春。
5		6	5	基本腔	$1+1+3=5$		夫妻只生一个子，
6		5	4	紧缩腔	$\frac{1}{2}+\frac{1}{2}+3=4$		岂能舍子救他人。

文本分析

二黄原板分起句和平句两种，起句一般常分为三个腔节，除一、二词组各配一个腔节外，第三词组常分为两个乐逗（即 $2+3+3=8$ 的结构），且各腔节都从板上唱起，第一腔节跟第二腔节间有小垫头，第二腔节和第三腔节之间的过门较长。平句也分为三个腔节（即 $1+1+3=5$ 的结构），只有第二个腔节从过板上起，各腔节间没有过门而显得短小紧凑。二黄唱腔中上句常落 1 音，下句常落 2 音，属于商调式，善于表现委婉抒情、感叹悲伤的情绪。

唱词：此段为“争辩型唱词”¹，第 5、8 句为适合情绪的表达加有衬字，为不改变腔节规律，在摆字结构上相对紧缩，增添戏剧性张力。此段押中东韵，使唱腔显得坚定厚实、挺拔有力。

旋律：前四句为起句段式结构²，旋律舒缓平稳，第 3 句中“有仇恨”是从偏音“4”上唱起的，意在凸显出仇恨的情绪。从第 5 句开始都由平句段式³，旋律起伏跌宕，音域宽广，节奏紧凑稳定且少有过门，旨在表现势态的急迫和对妻子的急切劝说，尤其是第 8 句落音“**5**”和第 9 句落音“**6**”分别作为下一句的起始音，这种类似“顶针”的结构有着更能推动情绪的作用，最后在末字上加有拖腔以稳固收尾。另外，需要指出的是二黄上句本应落在 1 音上，而此唱段中大都落在了 2 音，不是余叔岩不明白，而是跟他的“高归”的演唱方法有关。

唱腔布局：此段原板为小段⁴，程婴劝妻舍亲生，但又深知此时不能直截了当的告之，所以就循序渐进的——先以公孙兄愿舍命为铺垫引出“一人舍命”，再强调赵家的恩惠引出“一人舍命”作为报答，配以沉稳的原板和心平气和的语气将劝说表达的更加诚恳。

图表分析（三）程婴唱 [原板]转[散板]

表 3-5（唱段 5）

序号	板式	落音	板数	句式	结构	情节	唱词
----	----	----	----	----	----	----	----

¹ 注“争辩型唱词是直述相反观点的唱词，是人物直截了当、有目的地表述自己的看法和观点。可以用在正规的辩论场合，也可用于家庭成员之间或朋友之间的争执。出自[美] 伊莉莎白·魏莉莎《听戏——京剧的声音天地》湖北教育出版社，1997 年 5 月版，P33。

² 注：二黄唱腔中有三种段式——扩充起句段式、起句段式和平句段式。其中起句段式就是上句为起句基本腔，下句为平句基本腔，但可以有拖腔。

³ 注：平句段式结构即上下句均为平句，且下句可以拖腔。

⁴ 注：小段由一种板式和一种唱词类型组成，通常用慢板、快三眼、原板或者散板。每个小段只表达一种情感状态。出自[美] 伊莉莎白·魏莉莎《听戏——京剧的声音天地》，湖北教育出版社，1997 年 5 月版，P149。

1	二黄 原板	6	12	扩充腔（起句）	2+（1）+3+ （3）+3=12	程婴 再劝 妻舍 子	千言万语她不肯，
2		2	4	紧缩腔（平句）	½+½+3=4		不舍姣儿难救孤生。
3		6	5 サ	尾散 （平句）	1+1+3 サ		无奈何我只得双膝跪，
4	二黄 散板	2	サ	サ	サ		哀求娘子舍亲生。

文本分析

唱词:此处为“叙述型唱词”¹，第3句的唱词在摆字上均匀密集排列，把无奈的情绪刻画到极致。

旋律:整个唱腔的音区较低，第三句的紧缩腔字多腔少将程婴的无奈之情表现的尤为真实，其末字旋律级进下行唱散并结束在“6”上更是充满着绝望的神态。

唱腔布局:此处为小段。这几句是程婴对妻子劝说后仍执意不肯献子，才做出的哀求悲唱，板式上由整到散，有扩充有减缩，说明程婴已经有些急迫，因此将劝说表达的更加情真意切。

图表分析（四）程婴与妻子对唱〔散板〕

表 3-6（唱段 6）

序号	板式	落音	板数	句式	结构	情节	唱词
1	散 板	1	サ	サ	サ	程婴 与妻 争执	你要跪来只管跪，
2		5					叫我舍子是万不能。
3		1					人道妇人心肠狠，
4		2					狠毒毒不过你妇人心。
5		2					虎毒不食亲生子，
6		5					你比那虎狼还狠十分。
7		1					不如程婴死了罢！
8		5					或生活死任你行。
9		3					手执钢刀我要你的命。
10		5					用手关上小房门。
白：							嘿，岂有此理

文本分析

¹ 注：叙述型唱词是人物借描述和说明当前情况，直述自己的相应情感。出自[美] 伊莉莎白·魏莉莎《听戏——京剧的声音天地》，湖北教育出版社，1997年5月版，P32。

唱词：此为**争辩型唱词**，其中多超过七字句形式，且为口语化语气，加强了争吵情绪的起伏变化。

旋律：音区较高，声势紧迫。第2句中“毒不过你”带有滚唱的形式，叠着字演唱，反衬出程婴的气愤；第4句结尾从 $\sharp 4$ 到3音体现出程婴愤怒点的爆发。

唱腔布局：此处为**小段**，由于程婴的“好言相劝”未起作用，所以也有点耐不住性子的争执起来，气氛立刻变得僵硬。所以用散板表达出程婴的不稳定情绪和气愤。

图表分析（五）公孙杵臼和程妻唱[原板]

表 3-7（唱段 7）

序号	板式	落音	板数	句式	结构	情节	唱词
1	¼	1				公孙 程婴 齐努 力劝 妻舍 亲生	我与程婴把计定，
2		2					未必他妻肯应承。
白：							
3	原板	2	12	扩充腔	2+（1）+3 +（3）+3=12		我与你夫把计定，
4		2	4	紧缩腔	½+½+3=4		我老舍命你舍亲生。
5		6	5	基本腔	1+1+3=5		你今舍了亲生子，
6		5	11	扩尾	1+1+9=11		赵家代代不忘你的恩。
7		6	12	扩充腔	2+（1）+3 +（3）+3=12		公孙兄你不必把话来论，
8		3	5	基本腔	1+1+3=5		为孤儿我也会日夜焦心。
9		6	5	基本腔	1+1+3=5		旁的事儿我应允，
10		5	5+サ	尾叫散	½+½+5+サ		要我舍子万不能。
11	散板	1	サ	サ	サ		老汉我苦相劝你要应允。
12		5				谁能舍子救他人。	

图表分析（六）程婴、程妻与公孙杵臼对唱[散板]

表 3-8（唱段 8）

序号	板式	落音	板数	句式	结构	情节	唱词
1	二黄 散板 サ	1	サ	サ	サ		看起来你是个不贤的妇！
2		5					（妻）难道舍子是贤妇人？
3		1					手执钢刀项上刎，
4		2					（公孙）贤弟息怒暂消停，
5		2					回头再与弟妹论，（白）弟妹啊！

6	サ	2	サ	サ	サ	公孙 和程 婴同 相劝	死了丈夫你靠何人？（妻白：多口！）
7		1					无奈何向前双膝跪。（程白：使不得！）
8		2					尊声弟妹听分明，
9		1					十日期限已将近，
10		2					（妻）你不救孤儿也难保亲生。
11		6					一言将奴来提醒，
12		5					眼见得姣儿的性命就保不成，
13		6					公孙兄请起夫莫跪，
14		5					情愿舍子救孤生。
15		6					（公孙）弟妹舍得亲生子，
16		2					万古千秋标美名。
17		1					多谢娘子开了恩，
18		2					母子快快两离分。
19		1					（妻）一句话儿出了唇，
20		5					把娇儿送到了枉死城。
21		1					怀抱姣儿泪难忍！

文本分析

唱词：程婴前两句为**争辩型唱词**，分别为十字句、七字句，后两句为程式型唱词，穿插于和程妻、公孙兄的对话中。

旋律：旋律激荡不平，氛围紧张冲突，在“母子快快两离分”中一字一音，加快节奏有着一种害怕妻子反悔的急迫。

唱腔布局：此处为**小段**，整一段的散板对话将事态的急迫推到了浪尖之处，程婴的失去耐心到如愿的庆幸，妻子的强硬不肯到应允的动容，公孙兄的苦苦相劝到苦苦相求的调和，是整个事件的转折也是突破。

三、公堂

情节：程婴假意去报案，泄露孤儿隐匿在公孙杵臼家，狡诈的屠岸贾将公孙抓来和程婴对簿公堂，以示真假。

唱腔形态分析：

图表分析（一）屠岸贾和公孙杵臼对唱[散板]

表 3-9（唱段 9）

序号	板式	落音	板数	句式	结构	情节	唱词
----	----	----	----	----	----	----	----

1	二黄 散板	3	サ	サ	サ	屠岸 贾公 堂审 讯	(屠)老狗做事太欺心,
2		2					知法犯法为何情,
3		1					隐藏孤儿你不报,
4		2					论王法就该问斩刑。
5		3					(公孙)白虎大堂一声禀,
6		2					尊声青天老大人,
7		1					这是程婴诬告我,
8		2					拿什么孤儿献大人。
9		3					(屠)老狗不肯吐真情,
10		2					不由老夫动无名,
11		1					人来与爷乱棍打。
12		2					(公孙)纵然打死也难招承。
13		3					(屠)老狗执意不招认,
14		2					倒叫老夫无计行。
15		6					回头便对程婴论,
16		2					老夫赐你鞭一根。
17		6					一边打来一边问,
18		2					看他招承不招承。

图表分析(二) 程婴演唱 [二黄导板][回龙][原板]

表 3-10 (唱段 10)

序号	板式	落音	板数	句式	结构	情节	唱词
1	二黄 导板	2	サ	サ	サ	程婴 揭发	白虎大唐奉了命,
2	垛板	3	6				都只为救孤儿舍亲生,
3	回龙	3	6				连累了年迈苍苍受苦刑,
4	¼	2	7	扩尾			眼见得两分离,
5	二黄 原板	1	8	基本腔 (起句)	2+3+3	公孙 受打	我与他人定巧计,
6		2	5	基本腔 (平句)	1+1+3		到如今连累他受苦刑。
7		1	5	基本腔	1+1+3		开言便把公孙兄问,
8		2	4	紧缩腔 (平句)	½+½+3		小弟言来你是听,
9		6	5	基本腔 (平句)	1+1+3		你若是再三的不肯招认,
10		2	5	基本腔 (平句)	1+1+3		大人的王法不徇情。
11		6	5 サ	叫散 (平句)	1+1+3 サ		手执皮鞭将你打!

12	散板	2	サ	サ	サ		你切莫要胡言攀扯我好人。
----	----	---	---	---	---	--	--------------

文本分析

唱词：此唱段为叙述型唱词，押人辰辙，垛板唱词结构打破了一般的七字句或十字句结构，增添新的结构形式，更利于情感的表演。

旋律：二黄导板是由二黄散板派生的自由节奏的唱腔，有“散拉散唱”的特点，与散板相比，导板的唱腔更加复杂、开阔。导板是上句形式，落音与散板的落音不完全相同，有着“上句唱、落下句音”之说，并在整个唱段中起先导作用，率先出现，再与其他板式接唱，最常见的是和回龙衔接。

此唱腔导板分为四个腔节，在每一逗的末字上拖腔，垛板旋律级进较多，每腔节以 3 为中心音，显得规整有力。原板为平句段式结构。旋律高亢跌宕、情绪饱满，第 9 句达到最低音为“**3**”，整句音区偏低饱含着不忍和对公孙的暗示，希望他能经得住皮肉之苦；在第 11 句中末字上拖腔叫散，音区迅速下行滑三度表示出程婴的痛心；散板中唱词的绝情和真实内心的不忍相矛盾，再加上偏音 7 音的多次出现更是增添了一股内心的煎熬。

板式布局：此段为交替型大段¹，先由导板的激昂唱腔开始，表达程婴被突如其来的试探所震惊，且身不由己的无奈心境，后接垛板回龙显得愈加悲恸无奈，接着原板时程婴努力克制情绪，故作镇定以免屠岸贾识破，打完公孙后接散板程婴不觉情绪激动，内心充满了内疚之感。

图表分析（三）程婴、公孙杵臼和屠岸贾对簿公堂〔散板〕

表 3-11（图表 11）

序号	板式	落音	板数	句式	结构	情节	唱词
1	二黄 散板	3	サ	サ	サ	公孙 程婴 公堂 大骂	（公孙）开言大骂小程婴，
2		2					苦苦害我为何情，
3		1					我今一死不要紧，（贼啊！贼）
4		2					阴曹地府勾尔的魂。
5		1					公孙杵臼不肯认，
6		2					大人首阳去搜寻。

¹ 注：大段由两种或两种以上的板式组成，其中至少有一种是上板的。交替型大段是指自由板式唱腔（散板、导板或摇板）与上板的板式唱腔（慢板、快三眼等）的交替。可从任意板式开始，交替一次或几次，也可以任意板式结束。出自〔美〕伊莉莎白·魏莉莎《听戏——京剧的声音天地》，湖北教育出版社，1997 年 5 月版，P146。

搜出孤儿							
7	散板	3	サ	サ	サ	搜出 假孤 打到 法场	（公孙）大骂奸贼心太狠，
8		2					苦害忠良为何情，
9		1					拼着老命把孤儿抢。
10		2					（屠）一足踏你在埃尘，
11		1					人来与爷忙上捆
12		2					飞蛾投火自烧身。
程婴讨祭							
13	散板	3	サ	サ	サ	程婴 讨祭	虽然杯酒寻常饮，
14		2					叙叙当年故旧情。

文本分析

唱词：五句散板为**程式型唱词**，以引导着屠贼一步步中计：搜出孤儿、定罪、死前送行，起到推动剧情的作用。

旋律：5、6 句的旋律平稳如诉说，因而没有腔节的划分和末字的拖腔；12 句的旋律较低沉，表现出不忍公孙挨板子的痛心；13、14 句旋律平直，以“2”为中心，用以稳定主音。

板式布局：此处为**小唱句**。在三人的对唱和对说中展现人物心境的过渡，也说明救孤的事已尘埃落定。

四、法场

情节：公孙杵臼和孤儿被押进法场，程婴借祭酒送行之意做最后的道别，并互诉衷肠之言，悲悲戚戚痛心不已。在处决后程婴抱着自己的“婴儿”上场，求得奸人屠岸贾的照看，使得“巧计” 成功实施，也求得“君子报仇”的足够时间。

唱腔形态分析：

图表分析（一）公孙杵臼唱[散板]转[原板]

表 3-12（图表 12）

序号	板式	落音	板数	句式	结构	情节	唱词
1	二黄	2	サ	サ	サ	公孙 杵臼	一路上忍不住心头愤恨。
2	散板	2					为忠良又何惜老命残生。
3	原板	6	12	扩充腔	2+（1）+3+（3）+3=12		赵丞相报晋国忠心耿耿，
4		2	5	基本腔	1+1+3=5		狗奸贼害得他老少无存。

5		1	12	扩充腔	2+ (1) +3+ (3) +3=12	前往 刑场	我与程婴把计定，
6		6	9	扩充腔	1+3+1+1+3=9		保全忠良后代跟 含悲忍泪法场进，
7		2	サ	尾散	2+1+3 サ		咬定牙关等时辰。

图表分析（二）程婴唱[散板]转[碰板三眼]转[原板]

表 3-13（图表 13）

序号	板式	落音	板数	句式	结构	情节	唱词
1	二黄	3	サ	サ	サ	送行 前诉 隐情	迈步儿来在法场中，
2	散板	2					只见孤儿与公孙。
3	碰板 三眼	6	5	基本腔	1+1+3		躬身下拜礼恭敬，
4		2	4	紧缩句 (平句)	½+½+3		眼望孤儿泪淋淋。
5	碰板 三眼	6	5	基本腔 (平句)	1+1+3		法场上看的人都来叫骂，
6		2	13	扩腰扩尾	1+3+3+6		一个个骂的是我程婴 是一个无义的人。
7	二黄 原板	2	8	基本腔 (起句)	2+2+3		贪享荣华受富贵，
8		5	5	基本腔 (平句)	1+1+3		断送了忠良后代跟。
9		2	5	基本腔 (平句)	1+1+3		这是我好意反成恶意，
10		2	9	扩腰扩尾	1+3+5		满怀心腹事向谁云？

文本分析

唱词：此段为叙述型唱词，押人辰辙，第 5、6 句为唱词内容的高潮，并加有多个衬字，尤其是第 6 句是一个很长的句子，很难进行常规的划分，起到强调戏剧性的作用。

旋律：散板在 123 的环绕级进中展开，表现了程婴内心的悲戚，第 2 句将结构拉宽抒情，偏音“**7**”多次出现孕育出悲痛欲绝的情愫。在碰板三眼中，程婴的情绪较为低落，所以旋律进行方向都环绕向下，第 5 句虽不是七字句，但按照腔节安排的也很合理，尤其是第 6 句远远超出七字句，其中“骂的是”中“骂”字在强拍上且有拖腔，表现出程婴内心的悲凉。还有“是一个无义的人”可以看做是“我程婴”在旋律上的重复，是一种补充发展。从三眼过渡到原板，说明程

婴此时情绪比较激动，隐情的不能轻易透露成为了他的心理负担，此段旋律的起伏也较大，尤其是最后一句出现了“**5̣**”到“5”的八度大跳，且“心”字出现在强拍且有拖腔，表现出程婴的压抑之感。

板式布局：**复杂型大段¹**。从散板中的程婴百感交集的，拖着沉重的步伐和二人永别，接着以稍快的碰板三眼说出所处的艰难境地，又以在快些的原板唱出心中的被误解的苦闷。

图表分析（三）公孙杵臼接唱[原板]

表 3-14（图表 14）

序号	板式	落音	板数	句式	结构	情节	唱词
1	二黄 原板	1	12	扩充腔	2+（1）+3 +3+3=12	公孙 假意 大骂 程婴	法场上绑得我昏迷不醒，
2		2	5	基本腔	1+1+3=5		抬头睁眼是程婴，
3		1	5	基本腔	1+1+3=5		假意儿开言高声骂，
4		2	5	基本腔	1+1+3=5		你不该卖主丧良心，
5		6̣	11	扩尾	1+1+9=11		你不该断送我老命，
6		5̣	9	扩充腔	2+1+6=9		扶孤大事你要小心。

图表分析（四）程婴唱

表 3-15（图表 15）

序号	板式	落音	板数	句式	结构	情节	唱词
1	二黄 原板	6̣	10	扩头扩腰	3+4+3	程婴 送行 话凄 凉	公孙兄说话须谨慎，
2		6̣	5	基本腔 （平句）	1+1+3		泄露了机关大事难成。
3		2	5	基本腔 （平句）	1+1+3		先前扶孤是你我，
4		2	5	基本腔 （平句）	1+1+3		到如今知心又有谁人？
5		1	5	基本腔 （平句）	1+1+3		你为忠良舍了性命，

¹ 注： 复杂型大段，由交替型和加速型大段融合在一起。其中加速型大段由两种以上的上板板式组成，一般从速度较慢的板式开始，而后转向较快的板式。复杂型大段开头用自由板式，其后是一系列速度加快的上板板式，最后用“唱散了”的自由板式结束。出自[美] 伊莉莎白·魏莉莎《听戏——京剧的声音天地》，湖北教育出版社，1997 年 5 月版，P147。

6		2	5	基本腔 (平句)	1+1+3		可叹我程婴绝了后跟。
7		6	9	扩尾 (平句)	1+1+7		无奈何烧纸把酒敬，
8		5	1 サ	搭尾	サ		我那亲 我我的儿！
9	散板	2	サ	サ	サ		但愿你灵魂早超生。

文本分析

唱词：这段为**指责型唱词**，警示公孙要谨慎，以防隔墙耳，同时也透露出对公孙的不舍和对儿子的愧疚。

旋律：旋律起伏平稳，唱腔婉转深情，起句为扩充腔（扩头、扩腰），音区偏低以示警惕。以下为平句段式，结构紧凑规律，传达出长话短说的紧迫的势态，但情感依旧深沉有力，最后的拖腔加哭板是悲痛的倾泻点，音区低沉、偏音“7”的多次出现及拖腔的长短起伏将程婴的悲恸欲绝表达的淋漓尽致。

板式布局：**交替型大段**，程婴听到公孙对扶孤的嘱咐虽紧张警惕，但也不能有过急的语气，以原板体现沉稳。但在这生死关头难免悲情流露，所以以散板表达出悲恸的哭泣。

图表分析（五）程婴和屠岸贾对唱[散板]

表 3-16（图表 16）

序号	板式	落音	板数	句式	结构	情节	唱词
程婴、屠岸贾对白							
1	二黄 散板	3	サ	サ	上板	救孤 成功	背转身来笑盈盈，
2		2					奸贼中了我的巧计生。
3		3					（屠）赵氏满门俱杀尽，
4		2					这才是斩草除了根。
5		1					怀抱孤儿法场进，
6		2					日后长大要杀仇人。
7	散板	3	サ	サ	サ	帮孤 儿认 义父	天庭饱满地阁正，
8		2					两耳垂肩是贵人，
9		1					老人膝下无有后， （白：儿啊，哈哈）
10		2					你就是我养老送终人。
白：							

文本分析

唱词：**程式型唱词**，用以揭示结局。

旋律：旋律以 2 为中心音，加强结束感。其中第 1、2 句上板唱，一字一音均匀对称，没有过门间隔，句末速度减慢配合唱词“我的巧计生”以示程婴的信心满满。最后两句节奏由紧拉宽，稳固结尾。旋律平稳顿挫有致，在坚定报仇的信念中结束。

板式布局：程婴看到计划成功，心中也充满了希望，以上板的散板唱出内心的窃喜。将孤儿报来那一刻心中怒火燃烧，可也不能大声宣泄，于是就以散板在节奏上变宽唱出仇恨感。

第四章 余叔岩唱腔的形神内涵

笔者发现对于余叔岩唱腔美学的研究，主要集中在风格和精神两个方面。如秋文在风格方面，从声音和情感的关系入手，概括其韵味特点，进而论述其唱腔风格中“优美派”和“壮美派”的兼顾问题。同时，在其他文章中又从历史的角度、以赏析的眼光，论述京剧唱腔中流派形成、咬字、行腔等方面发展的必然趋势，从整体上把握余叔岩唱腔艺术形成的因素氛围。而蒋锡武则从精神层面，直接将余叔岩的京剧艺术升华于“澄怀得道”的境界，以他的人品气质、人生阅历和严承师古为依托，从完善人格修养、树立极高的艺术标杆来说明“道”的实现和超越，以强调这是一种非功利性的、空明虚静的艺术，为余叔岩的艺术披上了一层“玄之又玄”的神秘色彩。还有一些文章也多从传神、“有我”“忘我”的境界、演唱技法等方面涉及一些文化学的内容。虽然在表演和审美层面上都有宽泛的涉及，但对于美学概念的运用却较为笼统，在本章节中，笔者以形、神为核心，由表及里的、从具体到抽象的递进式论证，将余叔岩唱腔艺术提升到一个范畴领域中的多个概念的内涵概述。

第一节 “大巧若拙”的创作之形

“大巧若拙”是老子提出的美学命题。“指高度灵巧之美，犹若未加修饰的自然。《老子·第四十五章》：‘大直若屈，大巧若拙，大辩如讷。’认为最正直的犹若枉屈，最灵巧的犹若笨拙，最好的口才犹若不会辩说。”¹其主张概括了“巧”与“拙”之间的辩证关系，是“无为而无不为”的思想在艺术上的延伸，他认为真正的巧是要顺应自然，以高度的艺术技巧去展现艺术创作中所追求的朴素、自然的审美境界，“任何杰出的艺术作品都是合目的与合规律的高度统一。”²因此，加强对唱腔中“字、声、腔”³三大要素之技巧的提炼，去追求合音韵、利发音的字正腔圆，当三者达到高度的融合，并形成完整的系统时，演唱者

¹ 林同华主编《中华美学大词典》安徽：安徽教育出版社，2005年

² [春秋]李耳《老子》中国古典文化精华系列

³ 注：声，指一整套的发声方法；字，指每个字的念法（即京剧音韵学）；腔，则是指京剧曲调的旋律——包括各种板式。范石人《试论余叔岩的“三才韵”及出字定声》，吾群力主编《余叔岩艺术评论集》P259。

在塑造人物和表达情感上才能做到“移步不换形”，既贴切又不过火。笔者把这些演唱特点提升到美学层面，将余叔岩在形式创作方面的规律囿于其中。

一、发声有方自然美

“艺术流派的形成是一个历史问题，但更多的取决于表演艺术家们的丰富创造和发展影响，他们对于戏剧本身的贡献，最主要的是表现于唱腔方面：（a）演唱技巧上的不同特点，这里包括：音色、咬字、归音、气息运用、发声共鸣部位。润腔、力度对比等方面的特点在内。（b）唱腔旋律的不同特点，这里面包括：音域音区、四声调值的不同处理，同词格不同旋法、新的腔格旋律和拖、加腔旋律等等，还有摆字、结构、旋法上的很多特点在内。”¹不管是较大的革新还是细节上的添减，每一流派的形成与发展不仅突出了自身艺术的风格特点，提供了多层次的立美标准和审美体验，还代表着整个艺术发展水平的完善程度。

余派艺术由余叔岩创立，他的唱腔常被誉为“有味儿”，这和他本人孜孜不倦的钻研精神是分不开的。从他把“祖师爷不赏饭”的嗓子硬是练成了功夫嗓，并巧用“提溜劲”控制气息和声音；到苦练十三辙口型、吐字归韵和寻找最佳发音位置，达到“字正”的目的；再到行腔中装饰技巧的处理应用、板眼节奏的紧凑不拖沓和共鸣腔体的转换运用，以达到“腔圆”的目的，最终在声、字、腔上形成全面而完整的系统，达到以声唱情，因此，他的唱腔艺术能经得起时间的考验和推敲的原因也就在于此。

1、风箱循环的呼吸

“气息的运用主要指的是呼吸的吞吐，呼吸作为发声的一个重要因素，它直接决定着发声的好坏，音量的大小，音色的变化，共鸣的位置，润腔的灵活，感情的表达能力”²，所以控制好呼吸对于唱腔处理的是否自如和情感表达的真挚与否至关重要。**风箱循环的呼吸**，不是简单的指气息通过呼吸器官在胸部或是腹部的吞吐，而是强调对呼吸量的控制，也即对吸与呼相关器官肌肉的对抗控制，保持这一准备状态并对演唱中吸气的深浅和呼气的快慢进行再控制，相应的做出胸式呼吸和腹式呼吸的转换，形成良好的气息循环。就像是对拉风箱手劲的控制一样，余叔岩在开始演唱时，先把气息吸足，吸到足以演唱一个腔节或是一个唱

¹ 庄永平 潘方圣《京剧唱腔音乐研究》，中国戏剧出版社，1994年。

² 卢文勤《京剧声乐研究》，上海文艺出版社，1984年3月版，P11。

句，同时保持好呼吸对抗的平衡，为后面的演唱在强弱和长短上提供底气，使得气息收放自如，行腔连贯且饱满有力。如“老天爷不绝我的后代跟”中“后代跟”的演唱圆滑连贯，而有些派别的演唱有着明显的停顿。再如“白虎大唐”中“白虎”的高腔演唱，气势饱满一气呵成，而一些派别在处理上有明显的换气。特别是“舍子搭救忠良的后”的“忠”字的拖腔上做到“音断气不断”，就是很好的处理了气息相关器官肌肉的平衡。

对于余叔岩在呼吸特点的归纳，源于老生行当里所约定成俗的“提溜劲”，“所谓‘提溜劲’就是要把气息永远保持在一个积极的状态上，要能往下沉，但不能松懈；要能往上提，但不能僵硬；要一沉到底，但随时一提即起；要一提到底，但是一放即落。”¹对于这种只可意会不可言传的概说，对“积极状态”的理解上显得模棱两可，相对来说用以形象的比喻会使理解上更加客观和容易。值得注意的是，这种“提溜劲”不单是对气息的控制，而需结合节奏、力度、口腔用劲等方面的配合，是一种综合状态。对于余叔岩唱腔特点的研究，就必须先要体会循环吞吐的呼吸方法，在此方法的支撑之下，他的吐字、共鸣、行腔才更具余派的标签。

2、预备下压的口劲

京剧中讲究“字正腔圆”，“字正”说的就是要咬字到位、吐字清晰，也即“通过唇、齿、舌、牙、喉等发声器官做出字的不同姿态，以便在气息通过时发出清晰的合乎预想的“字”的声音。”²口劲处理的就是咬字和吐字之间力度的问题，咬字时是要把口腔打开，而不是张嘴，吐字时就要口腔器官紧缩结合气息推力出音。如果咬的太紧发出的字就会很瘪，且声音晦涩；如果吐的气息过大，字音有时会出不来，要不就仅仅是泻一口气。预备是指在发音之前已经将字头的口型摆好，这一点是所有行当最基本的要求，余叔岩也不例外。下压是指余叔岩在咬字与吐字的反作用力里偏重于下压，然后慢慢将气息从字头到字腹再到字尾吐出来，声音成放射性状。

余叔岩在每一吐字上都遵循了这一口劲原则，尤其在韵母的拖腔上随着音符的旋转，口腔较收紧下压使声音有一唱三叹之感。如：“后代根”这三个字，在快速耍腔的基础上还能保持吐字的清晰；“双膝跪”的“跪”字的拖腔在渐快处

¹ 陈大濩《余叔岩的唱工艺术》，吾群力主编《余叔岩艺术评论集》，中国戏剧出版社，1990年10月，P236。

² 卢文勤《京剧声乐研究》，上海文艺出版社，1984年3月版，P69。

理时，保持口型，每个音上给予口劲，使行腔有韧劲；导板“白虎大堂奉了命”，“两离分”的“分”，“将你打”的“打”，还有散板部分的拖腔上都少不了使用口劲，使得行腔有力度又有弹性。

3、模糊高归的收音

收音，京剧唱法术语，“演唱中字音的收尾。根据字的韵母不同，曲韵中有八种收音方法：即穿鼻、抵颚、闭口、直喉、从声、展辅、敛唇、撮口。演唱中每个字的发声，不仅要出字清晰，母音正确不变讹，而且也要收音得法，这样才算完整圆满。”¹然而在此不作归韵上收音方法的研究，而是侧重于对尾声气息的控制。

模糊是说京剧唱腔在收音时不像声乐有确切的音高控制，谱子上的音符只是表示近似值的概念，代表着旋律倾向的进行，而不是绝对的音高位置，所以时常有“走调”的错觉。**高归**是指余叔岩的收音有向上扬的趋势，这是因为他充分发挥鼻腔的运用，在收音时将渐渐减弱的气息集中于鼻腔，再加上口劲向上拔，使得声音听起来有向上扬的感觉，就像书法中书写“一”字时最后的回笔一样。

在“娘子”和“白虎”的唱段中，很大部分的腔节和句末都采用了这种高归的收音方法。试举几例如“太烈性”的“性”，“赵屠二家有仇恨”中“屠”、“恨”，“忠良的后”的“后”，“我与他人定巧计”中“与”、“定”、“计”，“公孙兄问”的“问”等等。而一些派别在尾字收音上多为下行，如“贪享荣华受富贵”的“贵”，“公孙兄说话须谨慎”的“慎”等。

另外，笔者发现在余叔岩的唱腔中，句末的收音高归的程度不一，一般上句的高归都是收音力度纤细声弱，位置偏高；下句在末字的旋律上有耍腔，收音力度顿挫声大，所以位置听起来偏向外，但最后还是处理为向鼻内吸。这样一扬一抑，在行腔上对应规整使得唱腔一起一伏，跌宕有致，体现了对称均衡的美学原则。

4、拔高内吸的脑后音

京剧中不同的行当共鸣位置也不同，老生行当中常用鼻腔和头腔，在余叔岩的发声共鸣上当属脑后音最佳。“**脑后音**京剧发音的一种，又名背工音。一般发音，气从丹田而出，经过喉腔共鸣，直接发出声来。脑后音虽然同样气出丹田，

¹ 黄钧、徐希博主编《京剧文化词典》P136，2001年版。

但发音时，喉腔稍加压缩，打开后咽壁，提高软腭，将声音送入头腔，与鼻音相聚，使声音迂回在脑后，通过头腔共鸣，发出一种含蓄浑厚的音调。脑后音发音苍劲有力，能达远闻，而近听又不觉其尖厉。老生和净角唱腔中，凡遇闭口音（如一七辙）的高音，多用此种唱法。”¹在戏曲界中常以音素中含有介母“i”的字使用脑后音唱。所谓拔高内吸脑后音，是指余叔岩在脑后音中特别强调介母“i”的发声，并使气息在呼吸器官肌肉的对抗中尽量拔高，最后收音时稍加鼻音，使得声音听起来有种内吸的感觉。

与其他派别比较，可以明显的听出在唱“一七辙”或是带有“i”音的“中东辙”、“人辰辙”、“言前辙”或是“江阳辙”时旋律是向下的，如“娘子”唱段中“不必”的“必”，“太烈性”的“性”，“你是听”的“听”，“舍亲生”的“亲”，特别是在最后一句“降麒麟”的“麟”字上尤为突出。“白虎”唱段中“奉了命”的“命”，“受苦刑”的“刑”，及“两离分”的“两”，“定巧计”的“计”，“到如今”的“今”，“不殉情”的“情”字。有些派别演唱的调门没有余叔岩的高，并且在韵尾“n”的收音上，突出使用了鼻腔和胸腔的共鸣，所以头腔共鸣就用的相对少些，使得声音亮堂扎实，这种发声方法就有着平铺外推的效果。余叔岩的脑后音听起来是立着的，因为有向里吞的感觉，所以音色上显得较暗淡却不失力道，当与那些向外吐的、较洪亮的音相结合时，使得行腔跌宕起伏，有声有色。

5、气息依托的喷口

喷口，“京剧声韵名词，发声方法之一。演员在演唱或念白时，在字的开头（生母），发音较重，使字音有力的喷放，称为喷口。主要依靠锻炼唇、齿、鄂、舌等器官的劲头，并结合气息恰当运用，因而使字音刚劲有力，清晰达远。”²因此以唇音 b、p、m、f 开头的字最为常见，这些字是由唇间与气息的阻碍而形成的爆破，像是把字喷出来一样，另外像 z、c、sh 的齿音，g、k 的喉音也会用到喷口。喷口音持续时间较短，也不适合在长拖腔中运用。**气息依托的喷口**，指余叔岩的喷口不只是靠的口劲和气息的短暂爆发，而是要有气息的依托，不仅字头饱满有力，还使行腔充实有劲。

在“娘子”的唱段中，“娘子”的“子”，“有仇恨”的“恨”，“三百余口”的“口”，“他舍命来”的“舍”，“你今舍了亲生子”的“子”（这里的“舍”没

¹ 吴同宾 周亚勋主编《京剧知识词典》，天津人民出版社，1990年10月版，P32。

² 吴同宾 周亚勋主编《京剧知识辞典》，天津人民出版社，1990年10月版，P61。

有喷口)及“她不肯”的“肯”;在“白虎”唱段中,“白虎”的“白”,“年迈苍苍”的“苍苍”,“两离分”的“分”,“受苦刑”的“苦”,最后的“将你打”的“打”。每个使用喷口的字都清晰饱满,行腔有力。这些喷口字起到的是突出强调的作用,像“有仇恨”的“恨”字就是对恶贼手段残忍的愤懑,“年迈苍苍”的“苍苍”就是对公孙杵臼年迈体弱的强调,更是对计策结果的无奈。

同一些派别比较,在“娘子”的唱段中,只在“你是听”的“听”,“三百余口”的“口”,“你今舍了亲生子”的“子”,“她不肯”的“肯”字上使用;在“白虎”的唱段中,只在“两离分”的“分”和“将你打”的“打”字上使用。通过视听比较得知,余叔岩的咬字有力,字头不够干脆。尤其是在“你今舍了亲生子”的“子”上差别很大,有些演唱者在喷出后就戛然而止,余叔岩不仅喷的有力且还用了小腔,这就是因为气息依托的原因,像写书法一样有力道。

二、吐字考究精巧美

吐字属于京剧唱腔的“音韵学”,是京剧唱腔的基础之基础,对唱词的表达和声腔的抒情都有着铺垫的作用。“指演唱或念白中,准确运用口腔的各个发音部位,将字的声母和韵母清晰读出。”¹余叔岩在倒仓期间对声韵学有相当的研究,特别强调对四声调值和吐字归韵的提炼,因为在京剧形成之前,昆、弋、徽、汉皆以中州音韵为吐字发音的依据,也常常融入各地方言便于传唱,加之当时京剧地位不高,唱腔也较杂乱,音韵也难谈规整,直到谭鑫培的出现,“京剧使用湖广音逐渐先在老生行当中占了绝对优势,于是京剧有了自己特色的‘音韵学’,即以‘中州韵’²为经,湖广音为纬的一套音韵上的使用方法和道理”³

1、加京音之巧

余叔岩吐字之巧主要表现在使用“京音”,“因为他一直定居在北京,擅于研究音韵学的他必然会在保持京剧原汁原味的基础上,使用京音以调整在使用中州韵、湖广音时容易产生倒字谐音的误导问题,不仅在字音的发声上注入新鲜血液,

¹ 吴同宾 周亚勋主编《京剧知识辞典》,天津人民出版社,1990年,P61

² 注:京剧界所谓的中州韵,实际上指的是中原地区的尖团字。中州韵与湖广音,简言之就是:河南语音中的尖团字与湖北语音中的四声调值。吴同宾 周亚勋主编《京剧知识辞典》天津人民出版社,1990年,P56。

³ 范石人《试论余叔岩的“三才韵”及出字定声》,吾群力主编《余叔岩艺术评论集》,中国戏剧出版社,1990年,P261。

也使得在唱词语义的表达上更精准，亦能增加声腔旋律的起伏感。在京剧音韵的四声（即阴、阳、上、去）中有“阴平高呼”、“逢上必滑”、“逢去必挑”的口诀，如若框定在其中，必会出现风马牛不相及之滑稽场面。余叔岩跳出其中的约束，严格恪守“因字声腔，腔随字走”的原则，以追求自然美为核心，只要符合四声调值，符合京剧曲式的旋法特点，只要能用来为剧情服务，又不失京剧韵味，都可以拿来使用，因此余叔岩在使用京音的这一创新上，更符合大部分听众的心理听觉习惯，也便于学唱。如“屠贼做事心太狠”的“屠”；“多谢娘子开了恩”的“谢”“娘子”，“白虎大堂奉了命”的“大”；“到如今连累他受苦刑”的“到如今”；“迈步儿来在法场中”的“法”；“一个个骂的是我程婴”的“我”字，有着很强的时代感。

2、三级韵之巧

“所谓‘三级韵’是指在京剧的唱段或念白中，每一个字的读音应与它上一字和下一字既照应又区别，让听众听到后立即分辨出它们的音阶不同，从而产生了抑扬顿挫的感觉。”¹通俗的讲，京剧唱念中的每个字都可以根据不同音韵发音，尤其是在两个或着两个以上音调相同的字并列时，该如何安排才能使唱腔旋律错落有致，在这个问题上，直到余叔岩才有了规律可循。如若用在两个字之间，便会形成一高一低的起伏，因此称为两级；如若三个相同音调的字连用，就要把其中一个字的音高低于其他两个字，使听众能更好的辨别，解决了“一边倒”的现象，这便产生了三级。

如“娘子不必太烈性”中“太烈性”三字都是去声字，但“太”字先将去声的音调咬准后又上扬，是京、湖音韵的结合，“烈”字比“太”起音低，旋律呈上抛物线状，与“性”的湖广音相衔接，旋律的音域虽没大的起伏跳跃，却字字清晰，有深沉平稳之势。

如“他舍命来你我舍亲生”中“你我舍”三字都为上声字，“我”字在行腔中处于低洼处，符合京音上声的音调，一改湖广音的阳平音调，而“你”和“舍”字都行湖广音，且旋律走向稍高，使得唱腔有所呼应，轻重疾徐兼备。

如“开言便把公孙兄问”中“公孙兄”为阴平字，在京剧中阴平字本该走高腔，因此在这一句的处理上“开言便把”四字呈下行趋势，尤其“言”字上是六

¹ 吴小如《说余派》，吾群力主编《余叔岩艺术评论集》，中国戏剧出版社，1990年，P180。

度的下行大跳，从“公孙兄”三字起逐渐上行，尤其是“兄”字前有一空拍，又高五度跳进，将整句唱词的气势加强，符合公堂的威严形势。

3、虚字妙用之巧

虚字最主要的作用就是帮助发音，尤其是合口呼的字不利于拖腔，为了把嘴型张开，垫入虚字后才能有声音洪亮、行腔流畅的效果。另外在“换字和节奏转折时，垫入虚字使转折自然醒目。”¹余氏遵循着有利于行腔吐字的原则，进行逐字逐句的分析，在保证唱词本意的基础上巧加虚字，在行腔的力度上给以有力的推动。

如“屠贼做事心太狠”中余氏在“做”字后面有一衬字“哇”，因为“做事”二字都是去声字，且都用齿音发声，用开口音的衬字将其隔开，以辅助“事”字的发声。

如“迈步儿赖在法场中”中余氏在“场”字后比其他派别多加一衬字“呃”，因为“场”字归为“江阳辙”，其“ang”音不利于拖腔所以用衬字协助。而有些演唱者因“法场”二字处理的较紧凑，故在“场”字不用衬字。这说明余叔岩对唱词的音韵处理上很严格。

如“奸贼中了我的巧计生”中，余氏在“奸”字后比其他演唱者多加一衬字“呐”，为的是将发音共鸣及时的归入鼻腔，由于“奸”字用喉音不利于拖腔，归入鼻韵后使行腔产生立体感。

更甚的是，在“娘子”一段中，有些派别的虚字要比余氏多近一倍，稍有花哨。如“我与那公孙杵臼把计定”中“计”后，“你今舍了亲生子”中“你”后，以及“来年必定降麒麟”中“来”、“麒”字后都垫一“呀”字；“我程婴是一个无义的人”中“程”字后垫一“呐”、“是”字后垫一“呃”，“但愿你灵魂早超生”中“超”字后垫一“哇”，在气息紧凑处频繁的使用虚字，会产生不沉稳的感觉。

三、行腔自如圆润美

余叔岩的唱腔“早期可用‘清刚’二字概括之；‘清’者一尘不染，嗓音凝滞之谓；‘刚’者峭劲挺拔，爽脆悦耳之谓。晚年由‘清’转‘醇’，摧‘刚’入

¹ 庄永平 潘方圣 《京剧唱腔音乐研究》中国戏剧出版社，1994年。

‘厚’，当得起‘醇厚’二字。”¹这都不外乎其已将字、声、腔中相应的腔体器官，既相互独立又相互联系的协调起来，使得唱腔形如流水，光润甘泽，没有炫耀的噱头，也不过分低沉悲切，使形象跃然纸上之逼真，情感沁入心脾之真切。

1、字腔贴切之圆润

京剧唱腔中讲究“字正腔圆”，即在字和声都正的基础下配以旋律基本要素的配合，才得以唱出婉转圆润的唱腔。余叔岩字字较真，又善于运气之道，使得行腔声情并茂，馥郁深沉。

如“只见孤儿与公孙”中“与”字的旋律，有些派别的（谱例 4-2）处理要比余氏（谱例 4-1）高出四度，并且也不太符合上声字的音势走向。在情感处理中余氏也更贴切，程婴在法场去送行的心情是悲痛交加的，固然唱腔也要低沉委婉，不适合有大的跳进。

谱例 4-1



谱例 4-2



如“一个个骂的是我程婴”中“我”字上，余氏（谱例 4-3）的旋律起伏较大，且比有些演唱者的处理（谱例 4-4）多两拍，起到加强语气的作用，道出了程婴心中的委屈却不能反驳的苦闷之情。

谱例 4-3



谱例 4-4



如“飞蛾投火自烧身”中有些派别（谱例 4-6）的旋律音域较余氏（谱例 4-5）

¹ 吴小如《说余派》，吾群力主编《余叔岩艺术评论集》，中国戏剧出版社，1990年10月，P173.

高五度，声腔较为高亢，笔者认为此时程婴虽是口是心非，但内心却是无比的心痛，因此低婉的音调较为合适。

谱例 4-5



谱例 4-6



如“贪享荣华受富贵”中有些派别在（谱例 4-8）旋律上不仅音域较高，且唱腔也较为简朴，余氏（谱例 4-7）在“受富贵”的处理上更加细腻，这一句道出了程婴被冤枉的委屈，心情极度的低迷和无奈，因此处理上要较为细腻委婉，表现出内心的波动连连。

谱例 4-7



谱例 4-8



2、散板断句之圆润

通过对曲谱版本的比较分析，笔者发现凡是余氏的【散板】唱腔，有些派别都用【摇板】演唱。在京剧的板式中“散板与摇板其区别主要在伴奏。散板的伴奏与唱腔基本一致，散拉散唱，双签轮奏；摇板的伴奏与唱腔，或离或合，唱腔自由节奏，伴奏有板无眼，用板击节。”¹因此【摇板】有着一隐形的节奏。另外，【散板】称为“散拉散唱”，是演唱者根据唱词内容和情感需要做出节奏的自由处理，在换气和断句处需琴师和唱者的默契配合，乐队起到托腔保调、增加气氛的作用；而【摇板】称为“紧拉慢唱”，唱腔舒展流畅，而伴奏在速度上快近一倍，给人紧凑急迫之感，使得唱腔和伴奏形成你追我赶，“似合非合，似分非分，外紧内松，张弛兼备”²的局势。在情感表达上【摇板】不如【散板】丰富，由于特殊的伴奏形式，其音响效果多为摇曳，所以在唱腔的配合上有些许的古板，而【散板】完全是随情感自然而发，不受节奏的限制，表达的效果也更多面。

在《搜孤救孤》这出戏中余氏散板部分的行腔，常根据词组的划分做出相应的律动起伏，有断有续、有紧有松地对唱词情感和人物处境做出贴切的处理，在情感表达上显得迭绵有致；而不是框在相对平均的伴奏中，使得在速度较为急促，情感表达上显得不够充分，不易达到余音绕梁的效果。

如“屠贼做事心太狠”中，有些派别（谱例 4-10）“屠贼”二字不似余氏（谱例 4-9）在一板之内，而是各占一板且在“贼”字上有小腔，取消了小垫头，

¹ 刘国杰《西皮二黄音乐概论》上海音乐出版社，1989年。

² 刘国杰《西皮二黄音乐概论》上海音乐出版社，1989年。

仅以半拍的空拍为气口，在“太”字上也较余氏拉长，使得这一句在节奏上整体加宽，起伏顿挫感也较差，对故事悲剧基调的交代上显得平平。

谱例 4-9



谱例 4-10



如“公孙杵臼不肯认，大人首阳去搜寻”有些派别（谱例 4-12）节奏紧凑，旋律简单两字一拍，而余氏（谱例 4-11）一字一音且有小腔，节奏平稳分句清晰。笔者认为余氏的处理沉着冷静，没有心虚不安感，能经得住考验骗取屠贼的信任。

谱例 4-11



谱例 4-12



如“虽然杯酒寻常饮，叙叙当年故旧情”一句，有些派别在处理上（谱例 4-14）比余氏（谱例 4-13）少一间奏，仅以一气口隔开，作为陈述的语气，余氏处理的较为有起有落，有停有顿，更能表达永别的情境。

谱例 4-13



谱例 4-14



3、调性暂转之圆润

转调，在京剧唱腔中多为五度关系的转调，往往用在情绪或情节的突变处，丰富音乐内容的感情起伏。但一般都是句中暂转在余氏的版本中暂转调用在矛盾冲突处，将人物波动的情绪推向高潮。

如“手执钢刀我要你的命”在“命”的拖腔上采用 $\#4$ 到 3 的大二度下行，将气急败坏的程婴刻画的淋漓尽致，也说明此时的争执到了僵持不堪的局面，比起多数派别从 4 到 3 的小二度的级进，在气势上更具冲击力。

如“一个个骂的是我程婴”的“是”落在“ 7 ”音，起到加强语气的作用，程婴被骂成是“无义的人”，强调出人们对忠良被害的愤怒和程婴无以言表的难隐之情。

如“我那亲我我的儿”中三个“我”，余氏都在“ 7 ”音上演唱，而多数派别则在“ 6 ”音上，因此偏音的反复出现起到加强悲情色彩的作用，更能表现出程婴失友丧子的悲痛欲绝之情，比陈氏更有感染力。

如“迈步儿来在法场中”一句，多数派别结束在“ 3 ”音上，而余氏则有“ 4 ”音拖向“ 3 ”音，表现出程婴与亲人离别的悲痛不忍之情。

综上所述，“字、声、腔”是一个互相融合的整体，不能有所偏重，余叔岩在平时的基本功练习中相当的严格，恪守“字正腔圆”的规则，不管是在音韵上还是在创腔上都展现出非凡的功力。将技巧发挥的淋漓尽致，巧若天工般自然，成为后世学习的模板。余氏还擅于揣摩人物心理，在表现人物时绝不会出现忽起忽落的颠簸感，是一位追求艺术和真实、巧拙并举的伟大艺术家。

第二节 “气韵生动”的表演之神

“气韵生动”是南齐谢赫提出的美学命题,“意谓艺术作品体现宇宙万物的气势和人的精神气质、风致韵度,达到自然生动,充分显示其生命力和感染力的美学境界。”¹它是艺术作品所能达到的天然境界,有着“巧”与“拙”之间的“拙”之功,如陶宗仪《辍耕录·叙画》中所说“气韵生动,出于天成,人莫窥其巧者,谓之神品。”;它能从中传达出一种精神风貌,是审美体验般的、委婉含蓄而又意犹未尽的意境,同时,它又给人一种想象思维,从反复体验中得出意象的轮廓,是不受时空的局限,无休无止的超然美。在京剧唱腔中,对故事的梗概、人物的塑造都是通过演唱来完成,以声传意、传情、传神、传韵。这“意”是一种带有历史文化的客观评定,这“情”是一种典型人物的社会道义,这“神”却是一种主观界定的形貌之表,这“韵”是一种沁入心脾的心神品味。

在余叔岩所有的唱段中,他刻画的人物仿佛都跃然纸上,以其通透的技巧为支撑,以贴切的见解表达出人物的形貌。他能悲能喜,能怒能愤,刻画的多为儒将、忠臣,行腔不仅可以婉转细腻,也可以高亢有力,因此气韵具备、生动有加。在这一部分中,笔者将对余叔岩唱腔的整个艺术之神韵做出概述,以总结出共性的神之美。

一、人物内涵的悲剧美

悲剧性“是具有正面素质或是英雄性格的人物,在具有必然性的社会矛盾剧烈冲突中,遭到不应有的、但又是具有必然性的失败、死亡或痛苦,从而引起人悲痛、同情、奋发的一种审美特性”²悲剧美便产生于矛盾性的冲突和悲剧性的品性中,通过一种洗礼的方式,感染人的心智,给人们以崇高的审美体验。戏曲艺术的悲剧美也是这样产生的,它是历史的也是人为的,揭示“彼一时”的不公来给出“此一时”的反思。在《搜孤救孤》这出戏中,作为主角的程婴在重重矛盾的包围中,为了正义、忠心不得不舍出好友和亲生的性命,将悲剧情氛渲染到极致,从中体味出母子分离的悲苦、失去好友的悲戚和对恶人的痛心疾首,在激起听众的愤懑中升华出自我情操的提高和对社会正义的期待,是一出关乎道义论理的悲剧。

在余叔岩所唱的剧目中悲剧体裁为多,由于对文化素养的注重,偏好于正面

¹ 林同华主编《中华美学大词典》P354 安徽教育出版社,

² 王世德主编《美学词典》P56 知识出版社,1986年版

人物的塑造，这为他的艺术创作平添了一份儒雅气质，也加深了沉沉的悲韵。他刻画的人物无不是铁铮铮的骁勇善战的大将，或是遵守道义伦理的忠义之臣，还有一部分带有悲情色彩的市民生活。笔者依据他十八张半的唱片遗唱做出人物类型的分类归纳，以突出其悲剧性人物色彩的特点，加深这一点的了解，才能在余叔岩刻画人物的技巧表现上找到切合点，当与切合点达到共鸣时，才得以展现形貌之神。

1、忠义烈士悲剧

忠义烈士悲剧多发生在动荡四起的年代，所谓的“时势造英雄”都将国家的、人民的利益放在首位，他们都有着极高的人性品质，在职责面前不惜牺牲生命。余叔岩选择的人物都有一股内在的精神力量，其中有勇战杀场的爱国将士，如《战太平》里的花云，虽有着一股豪气和视死如归的气概，但他牺牲时的屹立不倒不禁令人敬佩不已，是一种壮烈的悲剧美；有为战事献身的良将忠士，如《洪洋洞》里的杨延昭，在两名得力之将误伤致死的悲痛中诀别而去，虽没有正面的战争场面却足以展现义之神圣，令人叹为观止，如《李陵碑》中的杨继业，在边境大乱之际，奸人为排除异己不给杨家将增援，还因私仇杀害杨七郎，致使杨继业碰碑而亡，是对忠良的惋惜，也传达着对朝野中奸佞势力的抨击，有着一种惨烈的悲剧美。

2、道义伦理悲剧

道义伦理悲剧多体现在正义和邪恶的终极较量之中，虽然事件都不太大，不关乎国家，也不关乎民族，但却需从人物内心矛盾情感的碰撞中得以升华，是一场几经波折后最终选择正义的精神洗礼。余叔岩善于抓住这类人物的情绪，他的《搜孤救孤》、《法场换子》和《一捧雪》都是同一类题材，都是为了保护忠良而舍去亲生，甚至自己的性命，在实现自身的价值的同时，也以渺小之躯展现出伟大的正义光芒。再如《桑园寄子》中的邓伯道为了保住弟弟的孩子，不禁狠心舍弃亲生，虽没有生命的付出，结局也是团圆的，却也反映出这样的道义之理，渗透着一种无私的伟大。

3、善意结局悲剧

在这一部分中介绍的剧目结尾虽都是较好的，但事情的经历却充满着波折，仍带有着极浓的悲情色彩，从中也传达着深刻的内涵。如《打棍出箱》的范仲

禹，在向恶霸讨要妻子时被打的奄奄一息，但在得救时虽得知中了状元也因惊吓而变得疯疯颠颠，充满着怜悯之情和对社会黑暗的鄙夷。如《乌盆记》中的刘世昌，在投宿时被店主陷害致死，肉体又被残忍的烧制成乌盆，数年间都无破绽，直到贪心的店主以抵债的名义送与他人时，冤情才得以澄清，这里充满着委屈和忍耐，令人不禁揪心。

另外，还有一部分剧目无法进行细致的归类，但也都称不上是喜剧，如《卖马耍锏》中的秦琼、《四郎探母》中的杨延辉等。余叔岩之所以选择较多的悲剧色彩的剧目，也是由于悲剧能更充分的体现情感力量的对抗，正如鲁迅所说，悲剧将人生有价值的东西毁灭给人看，从而激起观众的悲愤及崇敬，达到提高思想情操的目的。

二、技同情异的造型美

造型美是“人按照形式规律创造出来的产品（包括艺术品）直观形式美。”¹这个概念虽更适用于造型艺术，强调的是对作品外形体态美的要求，并从其表现力中品味出形式之外的意味，但对以声音为载体的音乐（包括戏曲）艺术来说，根据其基本要素和组织手段的创作法则以声传情，并从情中塑造出主观臆想的境状，实质上是对神似的体现，也即将形式和内容有机的结合，是审美对象的内在属性和外在神态的综合体现，给人一个审美体验的过程。

在余叔岩的唱腔中，以他扎实的唱腔基本功，对表现不同事件中较为定型人物的情绪变化有着貌合神亦合的贴切，他从不以大起大落的冲击给人以惊奇，也不会温吞乏味的固定一个形象，既是对千奇百怪杂乱化的摒弃，也是对千人一面公式化的淘汰，他以“大巧若拙”的有限技巧释放出恰到好处的人物形象。他的唱腔技巧得到了历史的肯定和赞誉，对于初学老生者来说，也常以余氏唱腔为模具，并且他将所饰演的人物也都刻画的活灵活现，无不为人所称赞，王庚生称赞余叔岩的唱腔为“一把钥匙开一把锁”²主要在于他对古代历史文化的理解更为深刻，对人物情感分析也更为透彻，因此能灵活的将各种演唱技巧囿于一个具体的框架中，通过精湛的表现力得以丰富的展现。

在这一部分中，笔者将另选取《洪洋洞》、《战太平》、《鱼藏剑》、《捉放曹》

¹ 王世德主编《美学词典》P46 知识出版社，1986 年版

² 吾群力主编《余叔岩艺术评论集》P1 王庚生《余叔岩》

四段余派代表作，这里面的主人公个性鲜明，通过在技巧的造型方面的比较，特别是要结合旋律的配合，以突出余叔岩演唱的依情塑型的精气韵度。

1、虚字渲情

虚字不仅有助于发音和拖腔，在旋律的辅佐下更能渲染人物的情绪，如《战太平》中“头戴着紫金盔齐眉盖顶”句中有三个虚字，其中“戴”和“金”字后的虚字起到一个辅助性发声的作用，但“顶”后垫一“哪”字在节节高的唱腔设计上用嘎调¹，翻高五度直上云霄，将花云激昂奔放的大将风范发挥的淋漓尽致。如《捉放曹》中“贼是个无义的人”中“无”和“义”字后分别垫一“哇”和“呀”的虚字，余叔岩不是为了耍花腔，而是突出陈宫在看清曹操的本来面目后，对自己选择的悔恨和无可奈何。

2、字腔贴情

唱词和旋律的结合程度在塑造人物形象的问题上是根本之所在，因为人们往往是从声中带情的腔中构造出意境的。如《捉放曹》中“吓得我心惊胆怕”中各个字的四声调值很有讲究，余叔岩对韩慎先是这样说的“我对‘吓’字这个去声字未重读，而是突出了‘得’这个入声字，又在‘我’字上小滑。还有‘心惊’二字都是阴平，因此我把惊略提高一点，从这句唱表达的内心震惊的心情也无矛盾。”²余叔岩的改造将陈宫的后悔和害怕的纠结之情刻画的真实贴切。还有“马行在夹道内我难以回马”的“道内”都为去声字，“道”行湖广音“内”行京音，运用三级韵原则，尤其是“内”和“马”字的一唱三叹的拖腔上，表现出陈宫骑虎难下的踌躇心境，充满了悲愁与苦闷。

如《鱼藏剑》“他害我满门真悲惨”的“惨”虽有拖腔，但尾音收的干脆直接，刻画出伍子胥是一种痛彻的绝望和悲戚的切齿，更是一种内心的坚强和复仇的决心。如《战太平》“但愿此去扫荡烟尘”的“荡”字虽为去声字，一般情况下去声字音域偏低，但在此处余叔岩却采用三度大跳把字喷出来，给以适当的拖腔，表现出花云豪气冲天的气概和大义凛然的勇士精神。

3、脑后音蓄情

脑后音作为一种发声共鸣的方法，其音色较为含蓄，它没有嘎调的豪放直白，

¹ 注：嘎调：在京剧唱腔中，凡是用突出拔高的音唱某一字时，习称嘎调。出自吴同宾 周亚勋主编《京剧知识词典》，天津人民出版社，1990年10月，P33。

² 于世文《学习余派艺术的体会》，吾群力主编《余叔岩艺术评论集》中国戏剧出版社，1990年10月，P326。

却又不失内在的劲头，在抒发情感上也是重墨浓彩的一笔。如《洪洋洞》中叹杨家投宋主心血用尽”中的“尽”字上，随着旋律委婉的下行，这个字在行腔上有一种内吸的感觉，仿佛确实是“心血用尽”一样，将杨延昭在受到迫害又损失良将的悲愤中，加之自身疾病的加重，就更是委屈心酸还有那么一些的不满，仿佛他已进入奄奄一息的弥留之际。又如《战太平》“撩铠甲且把二堂进”的“进”便是另一番的境状，花云明知此一去必是凶多吉少，在跟夫人道别时不失大将的风范之外，随着旋律的起伏下行也平添了诀别的色调。

4、喷口凸情

喷口作为一种吐字技巧，在加强语气力度的同时，有时在凸显人物情感上也常起到画龙点睛的作用。但喷口不能乱用，它只能用在情感迸发的爆破点上。如《搜孤救孤》中“你今舍了亲生子”的“字”和“白虎大堂”的“虎”字上的喷口，有力清晰表现出舍子的决心和对便打公孙的痛心；特别是在《鱼藏剑》这出戏中多处用到喷口，其“一事无成两鬓斑”的“斑”字一喷便把伍子胥大仇未报，又前途不定的愤慨之情发泄的一览无余，又包含着一丝的愁苦和急躁。特别是在【快板】中，高难度的频繁使用喷口，如“避”、“险”、“船”、“父”、“投”等字，是对这一路逃难经历的回顾——文昭关脱险、浣纱女投江——不仅感慨万分，这也更增强了他即刻需要报仇的决心。又如《战太平》中“有劳夫人点雄兵”的“兵”字，既用到了喷口也用上了脑后音，使得悲苦的离别思绪。

总之，余叔岩同样的技巧的使用并没令人感到形象的生硬，技巧对他来说不只是工具，更是抒情的桥梁，他善于根据剧情在行腔上做出起伏的变化，依景、依人、依情是他进行造型创作的原则。

三、雅豪并举的风骨美

风骨，“古代美学范畴，风指能感染人的‘情’的抒发和表现。又指受‘气’所主宰而产生的生命和气势的感染力量。骨指坚强的自然生命力量，又指人的伦理、道德、智慧、才能、个性的刚强和刚健”¹风骨用在人物品论中，常表示人格的品质、情操和爽朗豪放的性格，若用在艺术作品中，则更强调作品内在的感染力量，这种力量来源于艺术家的感触、意念，是一种将灵感渗透于形式骨架中

¹ 林同华主编《中华美学大词典》安徽教育出版社，2000年，P159。

的丰腴，因此“风骨概括了艺术家由对现实生活的深刻体验所获得的理性认识和自身真实、充沛的情感，以及这两方面内容的合乎艺术规律的表现。”¹在这里艺术家的品性和艺术的风格相融合，是一种将主体的内在心感和客体外在力量的凝结。“风骨又指不同的两种风格美。长于骨的作品，在表现作家对生活的审美认识上更趋直接性，具有雄劲、沉着、浑朴、峻切的特色。偏胜于风的作品则更富于抒情性，表现出骏爽、清新、飘逸的特色。”²

余叔岩的唱腔富有韵味，塑造的人物也多为悲情色彩，所以后人多把他的演唱归为“优美派”，尤其是因他长于揣摩技巧的精湛纯熟，深入学习古典艺术、历史文化，并将二者有机的结合创出一种涵盖前之精华又开启后世仿效之风的美感艺术。但并不能片面的认为他的唱过于儒雅，而缺少豪壮的品质，甚至把他的唱腔称为“靡靡之音”，实属不公，不然余叔岩的唱腔能流传长久的原因何在？接下来笔者就儒雅和豪壮两方面对余叔岩的唱腔艺术风骨美进行陈述。

1、儒雅之风

儒雅是一种内在的品性，有一些的平淡和与世无争，却也能给人以深刻的反思。余叔岩艺术真正的辉煌时期不过七八年，在他从艺的近四十年中，是何等的孤寂、压抑，但他从不在乎一心只为京剧，“艺术是人生重要修养手段之一；而艺术最高境界的达到，却又有待于人格自身不断的完成。”³因此他自身人格情操的修养也影响到了他艺术修养的造化，即便是在沉寂期也是如饥似渴般的虚心请教，从不张扬也从不唱没有把握的戏，懂得用心去看、去听、去记。

余叔岩的技巧是宗谭的，但他用的比谭鑫培更为细腻，在字、声、腔技巧的处理上也是面面俱到，没有大肆的炫耀，而在神韵上却有自己的独到之处，“他唱的是平常的腔，但唱出来，哪一句也比常人唱得规矩，且比任何人唱得都好听这便是叔言特别的长处。”⁴也如儒雅之士般的“淡泊以明志，宁静以致远”，所以我们常说他表现的人物更为贴切、真实，是一种用类似生活式的平淡来展现戏曲人物的传奇。

余叔岩善于抒情，更善于表现人物的气质和修养，他所扮演的角色大都是在封建伦理束缚下，对“忠”、“仁”、“义”恪尽职守的儒雅之士、忠臣、武将，哪

¹ 王世德主编《美学词典》知识出版社出版，1986年，P233。

² 王世德主编《美学词典》知识出版社出版，1986年，P234。

³ 徐复观《中国艺术精神》春风文艺出版社，1987年6月版，P25、26。

⁴ 齐如山《谈余叔岩》见《余叔岩研究》上海文艺出版社，1994年5月，P61。

怕是平民百姓的生活也无不渗透着儒家思想，如《打棍出箱》中的范仲禹、《打侄上坟》的陈伯愚、《桑园寄子》的邓伯道，他所表演的剧中人物都饱含着背负民族的重大使命、维护正义的肝胆相照和紧扣道德礼数的精神枷锁，在这些思想控制下人物的儒雅气质也较为典型。在他十八张半的唱片中，西皮、二黄各占一半，二黄唱腔的戏偏重于“哀”，强调的是一种“舍小家为大家”的气魄，使观众在催人泪下的情节中得以心灵上的升华，受之道义上的教育，如《李陵碑》、《桑园寄子》等；而西皮唱腔的戏偏重于“愁”，强调较多的是个人情感的纠结对抗，不牵扯生死而只是在内心愁苦活动中体现人物形象和品质，如《鱼藏剑》、《卖马耍铜》等。

2、豪壮之骨

豪壮代表着一种气势、一种力量，如果说儒雅是清风细雨般的内功，那豪壮就是大刀阔斧式的外力，带给人的是一种形象上的感染，它比儒雅之风来的直接，有着直腔直调的豪爽。余叔岩的嗓音条件欠佳，音色稍带沙哑而且宽度不够，所以在表现豪壮风格时会有限制，但他凭借坚韧不舍的毅力练就了一条“云遮月”¹的功夫嗓，同时对技巧运用的游刃有余，也利于他在气势上的创作。只是他塑造的豪壮不似谭鑫培之前的实大声宏、激越昂扬，而是有着儒雅内涵的雄劲震慑，由于情感起伏因素的加入也使得整个唱腔风格不再空洞直白，真正做到风骨兼备的生动性。

余叔岩虽擅长悲戏，但悲戏中不都是悲悯哀痛的懦弱神态，字里腔间无不渗透着一股“气”，是一种由悲到愤、到惊、到恨的起伏，但是在需要怒气呐喊时，这“气”却并不是横冲直闯的发泄，而是一种受制于内心的较为内敛的豪迈。

在豪壮的表现中，人们普遍认为他的《战太平》第一句“头戴着紫金盔齐眉盖顶”尤为突出，“开口松弛，逐渐加重，以‘悠’着的劲儿，在驾驭着‘齐眉盖’三字，为‘顶’字蓄足气势，再把‘顶’字喷薄而出。”²这是他善于运用音量的对比和气息的控制，听上去毫不费力又情真意实，将花云剑拔弩张的豪壮之势刻画的惟妙惟肖。又如《搜孤救孤》中“公堂”上程婴导板的第一句“白虎大堂奉了命”中“白虎”二字发音饱满高亢，接着“大堂”二字迅速下滑，后又在

¹ 注“云遮月”即初唱时仿佛力不从心，嗓音存在着层层翳障，宛如月被云遮；但唱着唱着顿如云破月来精光四射，使人听了有豁然开朗的感受。

² 翁偶虹《京剧老生的第二个里程碑——谈余叔岩》见吾群力主编《余叔岩评论集》，中国戏剧出版社，1990年，P8。

“了”上扶摇直上，是程婴为了保护孤儿不得以才“大义灭亲”，表现了他小不忍则乱大谋的豪情。

另外，还有脑后音发力的豪壮，如《搜孤救孤》中程婴劝妻“来年必定降麒麟”的“麟”字，带有着一份凛然和跟邪恶战胜到底的豪气。还有喷口发出的豪壮，如《鱼藏剑》中快板中的多个喷口，在表现伍子胥愤慨的同时也传达了誓死复仇的豪迈。

总之，余叔岩的唱腔艺术是风骨兼备的整体，如果说在“形”上没有太多的差别的话，也即作品的情感基调不会改变，但在韵味上余叔岩还是有自己的独到见解，他是京剧界里的文人墨客，虽更偏好于人物的“风”但在“骨”上也毫不逊色。

小结：在形神范畴的涵盖下，予“形”笔者只对《搜孤救孤》进行版本的比较，将其创作方法提升到形式美层面，用以说明余叔岩字、声、腔技巧的系统性和运用的普遍性，有着固定性；予“神”是对以声传情的美学概括，笔者不局限于《搜孤救孤》一出戏，而是统观余叔岩唱腔的整体神韵，因为一出戏凸显的神不具有共性，从中探寻余氏唱腔的神韵的悲剧美、造型美、风骨美的共性。

第五章 结论

本文主要从史学、形态学、音乐美学三个角度对余叔岩的《搜孤救孤》进行了系统的研究，并且在唱腔方面还采用了比较研究的方法，旨在突出余叔岩唱腔的形态特征，在美学神韵分析中又综合了整个余派艺术，“以小见大”的做出共性总结。

一、音乐史学角度

余叔岩作为京剧泰斗级的人物，可惜的是前人并没有对他的艺术生涯进行过确切的整理，笔者立足于历史，大量参考文献将余叔岩的从艺生涯概括为五个时期，即“艺术萌芽阶段（1899 学艺——1907 倒仓）承袭家祖，小有名气；第一次蛰伏期（1908 年前后—1918 年前后）精修苦练，全盘吸收、拜入谭门，厚积薄发两个发展层面；艺术鼎盛阶段（1918 年—1925 年前后）宗谭换面，东山再起、红遍各地，灌碟传唱两个发展层面；第二次蛰伏期（1925 年前后—1931 年前后）嗓子再败，休养生息；艺术纯青阶段（1931 年前后—1940 年前后）辗转理论，精湛升华、黄昏暮晚，弥留珍贵两个发展层面。”并进而归纳出不同艺术期唱腔风格特征，即“萌芽期的唱腔刚劲，刚多于柔；鼎盛期的刚柔相济，儒雅粗豪；纯青期的韵味醇厚，深沉精湛。”

二、音乐形态角度

以《搜孤救孤》为例，采用音乐形态结构图式分析，从唱词、旋律、唱腔布局三个方面进行文本分析，并融合[美]伊莉莎白·魏莉莎对京剧唱腔研究中的理论概念，这对理解故事情节的发展和人物心理的变化，及对板式如何的布局，还有对版本的比较，都是归纳余叔岩演唱技巧特征的前提，同时为其唱腔美学分析中的“形”打下坚实的基础。

三、音乐美学角度

紧扣“形神观”内涵，以审美视角对余叔岩的唱腔在创作之形和欣赏之神两个层次做出整理分析，一是通过与其他派别演唱版本的比较分析，突出介绍余叔岩演唱方法的特点，即“风箱循环的呼吸”、“预备下压的口劲”、“模糊高归的收音”、“拔高内吸的脑后音”、“气息依托的喷口”，这些特点是流派得以形

成的关键因素。并以《搜孤救孤》为例，在比较中分别对应京剧唱腔基础的“字”、“声”、“腔”体系，得出“吐字考究精巧美、发声有方自然美、行腔自如圆润美”的“大巧若拙”的形式美特征。二是从“气韵生动”的欣赏之神出发，笔者并不局限于某一出戏，而是扩展到余叔岩多个代表作，得出“人物定型的悲剧美”、“技同情异的造型美”、“雅豪并举的风骨美”的共性神韵美。

本文旨在突出余叔岩的唱腔美学特征，第一部分的历史因素分析，根植于其人生经历的变化得知艺术气质的修炼过程，对演唱风格的形成有着客观性的决定的影响。第二部分对《搜孤救孤》的形态学分析，是对余叔岩唱腔方法的规律性分析，并着重与对演唱方法的归纳概括，前两部分的概括都是为美学层面的研究提供素材。第三部分的美学分析，通过技巧之形来展示气韵之神，在这里探究了技巧的“巧”“拙”之用，以及结合艺术素养的熏陶对人物类型、技巧造型、风骨气韵的“神”做出总结。

参考文献

论文文献:

- 1、王灵均. 余叔岩声腔艺术的社会意义与美学价值[J]. 上海戏剧, 2009 (11)
- 2、王灵均. 试论余叔岩表演艺术的意蕴[J]. 中国戏剧, 2007 (7)
- 3、费玉平. 余叔岩唱腔艺术剖析[J]. 戏曲艺术, 2008 (3)
- 4、王安祈. 生命风格的复制——以余、孟师徒关系为例论京剧流派的人文意蕴[J]. 福建艺术, 2010 (1)
- 5、刘曾复. 余叔岩唱片三种[J]. 上海戏剧, 2004 (3)
- 6、朱云鹏. 余叔岩琴师朱家夔谈余氏十八张半唱片[J]. 中国京剧, 2003 (5)
- 7、陈云君. 谈余派艺术的审美价值[J]. 中国京剧, 1997 (5)
- 8、何开侗. 试析余叔岩的导板唱腔[J]. 中国京剧, 1997 (6)
- 9、金倚萍. “武戏文唱”“文戏武唱”——略谈杨小楼、余叔岩的艺术风格及其它[J]. 上海戏剧, 1983 (6)
- 10、万啸莆. “心有人, 眼有神”——余叔岩二三事[J]. 中国戏剧, 1982 (6)
- 11、侯喜瑞. 余叔岩吊嗓子[J]. 中国戏剧, 1962 (1)
- 12、翁思再. 谭余基础论[J]. 戏曲艺术, 2006 (3)

论著文献:

- 1、北京市艺术研究所 上海艺术研究所. 中国京剧史[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1995
- 2、何佩森. 京剧声韵学[M]. 天津: 天津古籍出版社, 2004
- 3、武俊达. 京剧唱腔研究[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1995
- 4、叶秀山. 古中国的歌[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2009
- 5、吾群力. 余叔岩艺术评论集[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1995
- 6、张业才. 余叔岩 孟小冬暨余派艺术[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1998
- 7、庄永平 潘方圣. 京剧唱腔音乐研究[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1994
- 8、陈小田. 京剧音韵概说[M]. 上海: 学林出版社
- 9、卢文勤. 京剧声乐研究[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1984
- 10、朱恒夫. 中国戏曲美学[M]. 南京: 南京大学出版社, 2008
- 11、[美]伊莉莎白·魏莉莎. 听戏——京剧的声音天地[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2008

- 12、翁思再. 余叔岩传, 京剧泰斗传记书丛[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2002
- 13、吴同宾. 周亚勋《京剧知识词典》[M]. 天津: 天津人民出版社, 1990
- 14、王世德. 《美学词典》[M]. 北京: 知识出版社, 1986
- 15、林同华. 《中华美学大词典》[M]. 安徽: 安徽教育出版社, 2000
- 16、许祥麟. 《京剧剧目概览》[M]. 天津: 天津古籍出版社, 2003

谱例:

- 1、余叔岩唱片曲谱集 编辑者 中国唱片厂 记谱者: 范石人 上海文艺出版社 1960 年 3 月
- 2、京剧曲谱《搜孤救孤》陈大濩演出本 记谱者: 范石人 上海文艺出版社, 1958 年 10 月
- 3、许锦文编著记谱《杨宝森唱腔选集》[M]. 北京: 人民出版社, 1995 年 11 月

致谢

衷心感谢我的导师杨雁行教授，从我研究生一入学起，他就在我毕业论文的选题上提供了参考，一直以来不管从搜集资料、成文修改和实践演练上都给予我极大的帮助和指导。

感谢钱国桢教授的帮助和指导，使我对京剧《搜孤救孤》的音乐形态有了深入的分析，也加深了我对传统音乐的兴趣。

感谢黄石林老师的提拔，不管是在论文修改上还是京剧唱腔上都给予我耐心指导。

感谢开题时给予我中肯建议的明言教授、靳学东教授、王建新教授，这对我的论文写作有很大的帮助。

感谢在我论文写作过程中给予帮助的翟静婉、陆涓、宋少君、康文静等同学。

感谢科研与研究生处的各位老师两年半学习期间给予我的关心指导。

感谢我的家人对我学业的支持和鼓励。