

全國民族音樂學第三屆年會論文

戲曲板腔體唱腔設計 常用處理手法

張富岩

瀋陽音樂學院《樂府新聲》編輯部

一九八四年七月

戏曲板腔体唱腔设计常用处理手法

张富岩

在进行戏曲唱腔设计时，创作者不仅充分应用本剧种所特有的传统创腔处理技巧和手法加以创造和革新，还常常借鉴其他剧种的创腔经验。这些技法和经验掌握得越多，越熟练，创作思路就越广泛，工作起来就更加得心应手。戏曲创腔技法对于歌曲和歌剧的理论与实践方面也都具有比较重要的参考价值，尤其是后者。在学习板腔体剧种优秀唱腔过程中，试做以下诸项扼要归纳研究。

甲、变通处理法

在基本结构唱句之内或者兼用局部变化结构形式，将某些片断腔调予以变化通融处理，是板腔体唱腔最为常用并且区别于曲牌体唱腔特点的重要手法之一。这种变通处理主要包括旋律和节奏两个方面。

一、变化旋律处理

戏曲演员谓“板是骨头腔是肉”，河南豫剧老艺人有将旋律称做“腔弯儿”者；为使其“弯”有血有肉，终不脱唱腔旋律（或称律动）及调式、调性等表现手段。

1、旋律凸凹变化对比。在唱句中的某一个唱字或词语，以一个音或几个音做显著拔高或压低，处理得当时都能使它得到生动突出表现。例如评剧《野火春风斗古城》中的两个慢板唱句（《评剧现代剧唱腔选》，北京出版社1964年版，31页）：

唱

~ 1 ~

例 1

1. 2 76 56 | 35 27 67 576 | 5] 33 13 21 | 61 61 23 43 |
承 你们 好意 要我 把话 讲,

2) 76 56 7 | 7 6 5 36 5 | 5 53 21 56 | 1. (43 245 32 | 1)
共产党 员 决不 掩盖 政治 主张。

这是一段男声唱腔，但其中的“好意”两字处理都比较更多接近女腔旋法，其后由于采用较低音区的短小拖腔，音调似乎绵软柔和，特别具有含蓄的讽刺味道。巧妙的是，“好”字处理为最低音而“意”字又急转较高音再顺字下滑，结果两个字都很突出，塑造一种鲜明的精神意境，颇有反唇相讥之感。下句中的“政治”一语则由于骤然拔高，也得到强调突出表现。

好的唱腔常常从表面上看似乎极为一般，但仔细琢磨起来却又发人深思，耐人寻味，从而看出它的设计匠心，这就是既平凡而又不平凡的表现。

2、句尾落音变化对比。当在唱句结尾处理为某一个习惯落音时，常常具有从属于其原调的上属调或下属调系统某种调式的可能，而在必要时更可以采用不同落音方式。下面进行比较的两段评剧慢板片断选自《于公案》（胜利唱片）和《茶瓶计》（人民唱片）：

例 2 :

$\left[\begin{array}{c} \underline{323} \underline{323} \underline{434} \underline{32} \mid \mid \underline{257} \underline{65} \underline{6^{*}56} \mid 0 \underline{16} \underline{60} \underline{73} \mid \\ \text{八 月 中 (啊) 秋} \qquad \qquad \qquad \text{雁 南} \\ \underline{33} \underline{33} 4 \underline{32} \mid \mid \underline{257} \underline{65} 6 \mid \underline{60} 4 \underline{32} \underline{12} \mid \\ \text{气 人 的 燕 子 (啊)} \qquad \qquad \qquad \text{檐 头} \end{array} \right]$

$\left[\begin{array}{c} 2 \cdot 0 \underline{7} \underline{66} \mid 0 \underline{2^{\vee}} \underline{2^{\vee}} \underline{67} \mid \underline{227} \underline{7276} \underline{56} \mid \\ \text{飞 跑 腿 在 外 总 有 三 (啊)} \\ 3 - \underline{575} 6 \mid \underline{6023} \underline{65} 6 \mid \underline{237} \underline{7276} \underline{56} \mid \\ \text{叫, 讨 天 的 黄 鹂 树 上} \end{array} \right]$

$\left[\begin{array}{c} \underline{1.2} \underline{76} \underline{57} 6^{\vee} \mid \\ \text{归: (啊 这个) 头 不 归} \\ \underline{6} \mid - \underline{57} 6 \mid \underline{60} \\ \text{鸣, 我 终 身} \end{array} \right]$

评剧慢板基本结构上句唱腔结尾落音于2商调式，而这里的“雁南飞”在极短瞬间由于以变宫代角却略有2徵调式之感，但重要的是获得情绪连贯、韵味饱满的效果。倘若在“南”字上的变宫部位仅以宫音处理则当即会显然逊色。另外，从对比中看出，两个唱腔片断的主要差别就在于上句后半部两板式终止型部位的不同变化落音处理。其中的“檐头叫”同开头第一小节“气人的燕子”音调相呼应，为3角调式。如果说“雁南飞”处比较暗淡柔和，那么“檐头叫”则相对的比较明朗刚劲，各自成功的表达了情绪内容。

某些剧种唱腔，例如京剧、评剧、豫剧等，可以在某种板类中适当搭配正调和反调唱句，或者是上五音调（豫东调）和下五音调

(豫西调)唱句等等,更为句尾落音变化处理提供了广泛选择的便利条件。

3、临时调性变化对比。在一个唱句的局部或整体,为保留某种惯用调式特点,可以临时改变调性高度,而倘若不保留原来所用调式,那么这种调性更换便使唱句变化更加丰富了。例如下面的评剧《珍珠衫》(高亭唱片)和《井台会》(根据天津第一届戏曲会演录音)片断:

例3

0 $\frac{5}{\flat}$ 3 5 $\frac{5}{\flat}$ 3	$\frac{1}{\flat}6$ — 6 5 3	$\frac{1}{\flat}6$ 5 5 6 5 3	
欠身下床		整整(了)衣	
0 6 5 5 $\frac{5}{\flat}$ 3	6 — $\frac{6}{\flat}$ 5	3 1 6 5 3	
下离井台		用目(哇)	
$\frac{1}{\flat}2$ $\frac{3}{\flat}2$ 6 $\frac{1}{\flat}6$	0 2 1 $\frac{1}{\flat}6$	$\frac{1}{\flat}2$ 5 2 $\frac{5}{\flat}2$ $\frac{1}{\flat}6$	
衫	轻移	莲步	
2 — 1 —	4 — 2 —	5 6 5 3	
瞧,	人 马	跨 跨	
$\frac{3}{\flat}2$ $\frac{5}{\flat}3$ 5 3 2 2 2	1 — 2 1 1	6 0	
倚窗	行。但只	见	
5 2 3 5 2	1 — 3 0 3 0		
杀 气	当 中		

这两段慢板唱腔中的两个下句前半部变化很大。一种是“1 $\frac{6}{\flat}$ →2”的旋律音型,另一种是“4 2→5”的旋律音型,都具有商调式特点,但后者的调性高度却是前者上四度即下属调关系的暂短离调。从表现内容来看,“轻移莲步”为较静态,采用豫板起唱很

是恰当，而“人马跨跨”为较动态，采用顶板处理更为合适，但更重要的则是调性方面的瞬间变化，大大地帮助渲染了那种场合的强烈气氛。

戏曲唱腔中调性高度的改变总是伴随着某种调式的显露，即使有时似乎不甚完整，但仍可以看出大致眉目，否则所出现的特性音便只好归于偏音或某种色彩音了。从效益观点看来，充分注意调性改变后瞬间出现的调式特点，这也同判断整个唱句乃至分句结尾落音于某种调式一样，一般都是带有临时性质，对于帮助了解和掌握唱腔旋法特点以及旋律运动发展等等方面都大有裨益。

二、通融节奏处理

板腔体唱腔不仅在较大板类之间经常做基本板眼变化，而且在每个唱句中的具体唱字所处节拍部位有时也可以脱出它的原有基本规格，在节奏上适当予以左右移串通融，表现出高度的灵活性。

1、通融个别唱字节奏。把原居强拍部位的一、两个唱字移为弱拍，或者相反改弱拍为强拍。从传统创腔经验中看出，一些做法久而久之成为广泛接受和应用的习惯，最后被肯定下来。例如秦腔《二进宫》（人民唱片）和《火焰驹》（根据电影录音）中的两个二六板上、下句唱腔：

例 4

(上句)

0	3	3	i	i.	3	i	—	6	—	6.	3	
	太		平	年		间		把		荣		
0	5	5	6	6	5	3	3	—	3	5	2	6
	满		园	花	儿			齐		开		

~5~

(下句)

$\left[\begin{array}{c} 6- | 6- | (过门略) | 0 \quad 3 | 3 \quad 5 | 3- | 6 \cdot 3 | \\ \text{亭} \quad \quad \quad \text{国} \quad \quad \text{太} \quad \text{为} \quad \text{何} \end{array} \right.$
 $\left[\begin{array}{c} 1- | 1- | (过门略) | 0 \quad 3 | 3 \quad 6 | 6 \quad 6 \quad 3 | 3- | \\ \text{放,} \quad \quad \quad \text{绿} \quad \quad \text{树} \quad \text{浓荫} \end{array} \right.$
 $\left[\begin{array}{c} 6 \quad 3 | 3 \quad 6 | 5 (32 | (下略) \\ \text{加} \quad \text{愁} \quad \quad \text{肠?} \end{array} \right.$
 $\left[\begin{array}{c} 3 \quad 36 | 5(1 \quad 61 | 5) 6 | (下略) \\ \text{细} \quad \text{草} \quad \text{长,} \quad \quad \text{你} \end{array} \right.$

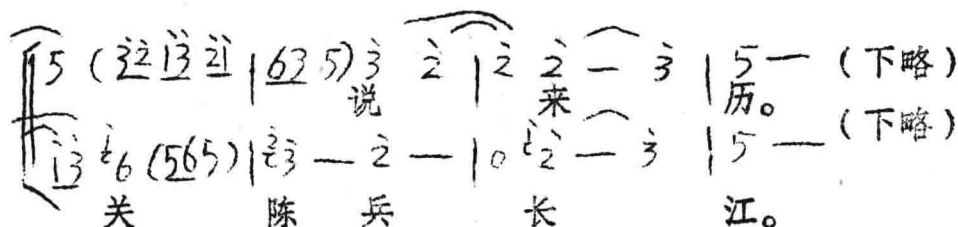
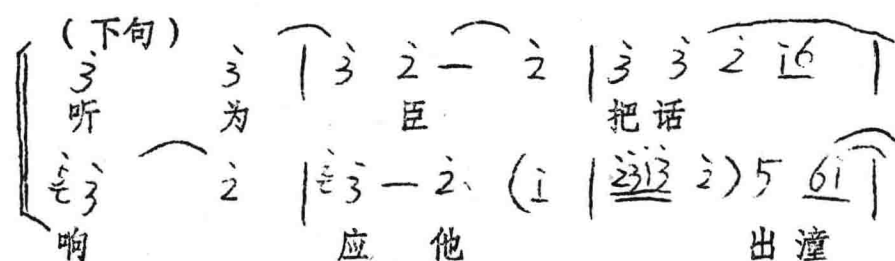
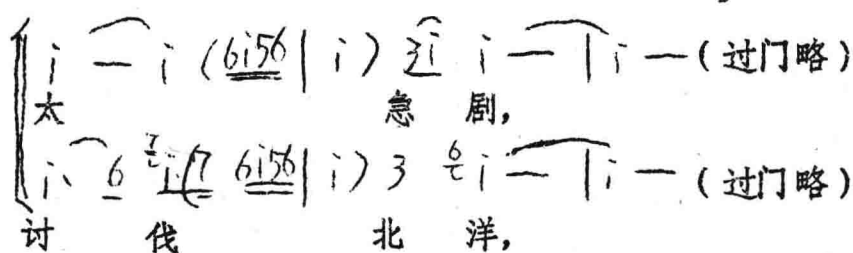
这其中的“儿”和“荫”字比起“间”和“何”字来，皆做前移至弱拍部位处理；下句中的“愁肠”二字和上句中的“荣亭”二字相比，也都是分别由强拍移作弱拍，当采用十字句唱词时，此处一般总是把最后四字处理为均匀摆开的“× × | × × |”节奏。至于“细草长”则是紧缩为两小节。所有这些排字形式在秦腔二六板唱腔里最为多用。

2、通融一组唱字节奏。在唱句的某个唱词语节或其相互之间部位可以整个前后移动，或者做较多的节奏变化。例如秦腔《铡美案》（人民唱片）和《西安事变》（根据录音）中的两段花音慢板唱腔：

例 5

(上句)

$\left[\begin{array}{c} \widehat{2 \cdot 5} \quad | \quad \widehat{22 \quad 16} 5- | (过门略) \quad \widehat{3 \quad 3} \quad | \quad \widehat{3 \quad 1} - - | \\ \text{陈} \quad \text{千} \quad \text{岁} \quad \quad \quad \text{不} \quad \text{必} \quad \text{(衣)} \end{array} \right.$
 $\left[\begin{array}{c} \widehat{63} \quad \widehat{17} \quad | \quad \widehat{6 \quad 3} 5- | (过门略) \quad \widehat{5 \quad 3} \quad | \quad \widehat{22 \quad 13} 6 5- | \\ \text{孙} \quad \text{中} \quad \text{山} \quad \quad \quad \text{扶} \quad \text{工} \quad \text{农} \end{array} \right.$



在下句开头语节中的“应他”二字都较“为臣”二字后移一拍，结果强调突出了“响应”二字；第三语节中的“陈兵”二字分别置于板（强拍）和中眼（次强拍）部位，也颇有气势。但是，这些皆属通融个别唱字节奏处理；而第二语节中的“出潼关”则是把整个一组唱字后移，假如在“把话”二字之后增加一字唱词可以置于中眼部位上，两相比较便是更加清楚的了。

乙、扩大处理法

此类处理手法的主要特点是，把原有基本结构唱句在局部和整体方面予以扩展拉长，或者填充增大，以充分表达思想感情。

一、伸展排字处理

板腔体唱腔所用七字句和第一、二种十字句唱词各自都包括三

个语节，其中每个语节的唱字排列间距均可放宽，结果具有以下七种可能：

- 1、伸展第一语节，其余基本结构不动；
- 2、伸展第二语节，其余基本结构不动；
- 3、伸展第三语节，其余基本结构不动；
- 4、伸展第一、二语节，第三语节不动；
- 5、伸展第一、三语节，第二语节不动；
- 6、伸展第二、三语节，第一语节不动；
- 7、三个唱词语节皆做伸展处理。

所有这些情况均可在不同剧种的实际唱腔中找到例证。如秦腔《火焰驹》（根据电影录音）中的几句欢音摇板唱腔：

例 6

$\overset{6}{\underset{c}{3}}$ 3 | 3 $\overset{5}{\frown}$ | 3 — | 5 $\overset{1}{\frown}$ | $\overset{6}{\underset{c}{5}}$ 3 | 3 $\overset{5}{\frown}$ |
 (芳香) 紫 藤 开 花 在 架 上, 牵 牛

$\overset{3}{\underset{c}{5}}$ $\overset{5}{\frown}$ | $\overset{5}{\underset{c}{3}}$ $\overset{5}{\frown}$ | 3 $\overset{3}{\underset{c}{6}}$ | 5 — | $\overset{6}{\underset{c}{3}}$ 6 | $\overset{6}{\underset{c}{3}}$ 6 |
 花 开 靠 粉 墙。(桂英) 凌 宵 花 开

~~35~~ $\overset{3}{\underset{c}{5}}$ $\overset{3}{\underset{c}{2}}$ | 3 — | 3 $\overset{3}{\underset{c}{5}}$ | 5 $\overset{6}{\underset{c}{1}}$ | 6 — | 6 $\overset{1}{\underset{c}{1}}$ |
 (芳香) 高 千 丈, (桂英) 薔 薇 花

$\overset{6}{\underset{c}{3}}$ — | 3 — | 5 $\overset{3}{\underset{c}{5}}$ | $\overset{2}{\underset{c}{1}}$ 6 | 5 $\overset{3}{\underset{c}{2}}$ |
 开 (芳香) 散 霞 光,

这段唱腔的前三个唱句如果认做是在原有七板式摇板唱腔里夹用四板式唱句的话那么开头两个唱句里的“开花”和“花开”皆属伸展第二语节处理，而最后唱句里的“花开”则系七板式基本唱句中的伸展第二语节处理。这种具体的传统手法在其他许多剧种的同类板式唱腔中也经常采用。

一般做伸展排字部位都是为了对其有关词语做细致刻画，加强音乐表现。评剧《金沙江畔》中有男腔慢板“高原风景极目望”句（中国唱片），其中“高原”二字为伸展第一语节处理。在四板式唱句（如评剧慢板、原板和垛板）中，如果句尾借鉴皮黄腔唱句的“ $\times - \times - | \times - \times - | \times - - - ||$ ”或“ $\times \times | \times \times | \times - ||$ ”等排字节奏，当属伸展第三语节处理。评剧慢板唱腔的传统锁板唱句实际上是伸展第二、三语节唱字排列的特殊形式。

二、重叠唱句处理

为了对某一唱句或短小分句唱词加强表现，或者使音乐具有特殊的推动力，从而一反常态的在唱词和句尾落音等方面予以重复叠置，突破一般唱句之间的循环反复规律。

1、局部重叠分句唱腔。较大唱句的前方或中间短小分句重置时多为重复唱词之下进行，而最后分句叠置时则除此还见有改变唱词者。例如京剧《罗成叫关》中的一段二黄原板唱腔（《京剧传统唱腔选集》，人民音乐出版社版，第247页）：

例 7

$$\begin{array}{ccccccc} \widehat{25} & | \widehat{321} & \widehat{2} | \widehat{2} & (032 & | 13 & 216 & | 565 & 561) & | \widehat{25} & \widehat{321} & | 2 \cdot (35 & | \\ \text{耳} & \text{边} & & & & & & & & \text{耳} & \text{边} & \text{崩} \end{array}$$

$\underline{2321} \underline{612} | \underline{25} \underline{5.6} | \underline{3.2} \underline{1235} | \underline{12} | (23 | \underline{126} \underline{5676} | \underline{123} \underline{7.6} |$
 又听得

$\underline{565} \underline{5161} | 5 \underline{26} \underline{53} | (\underline{35}) \underline{23} | 5 - | 5 \underline{67} \underline{6.5} | \underline{4.3} \underline{2346} |$
 金 锣 响 亮，

$3 \underline{3.2} | \underline{32} \underline{23} | 5 - | 5 (\underline{032} | \underline{1.3} \underline{216} | \underline{565} \underline{5161} |$
 想 必 是
 $\underline{33} \underline{235} | 0 \underline{3} \underline{1} | \underline{21} \underline{53} | \underline{30} \underline{2.1} | 2. (\underline{32} | \dots \dots$
 想必是 苏烈 收 了 兵。

这里上句开头的分句唱腔“耳边（厢）”和下句开头的“想必是”皆为重复唱词的叠置唱句。

2、整体重叠全句唱腔。在上、下两个基本唱句循环反复过程中，以下句叠置并且重复唱词者较为多见。例如京剧《红灯照》中的一段二黄原板唱腔（《京剧〈红灯照〉唱腔选集》，人民音乐出版社1980年版，第37页）：

例8

$\underline{27} \underline{6.767} | \underline{25} (\underline{0656}) | \underline{3.2} \underline{2.321} | (\underline{561}) \underline{321} | (\underline{235} \underline{2765}) |$
 战死 沙场 平 生 愿，

$\underline{305} \underline{672} | \underline{6276} \underline{5.676} | \underline{57} \underline{72} | \underline{323} \underline{5} | (\underline{663} \underline{232354}) |$
 壮志未酬 愤难平， 壮 志 未 酬

$\underline{3.2} \underline{22} \underline{7} | \underline{75} \underline{6272} | \underline{1/4} \underline{6.3} | \underline{57} |$
 愤 难 平。 盼

~ 10 ~

京剧《红灯照》（中国唱片）中有李玉和唱“赴刑场气昂昂抬头远看”的二黄原板上句，其后衔接“我看到革命的红旗高举^已起”句，近似紧缩后半部为两小节的上句唱腔，以下有“抗日的烽火燎^已原”也极近似紧缩结构上句，有为一般所忌“三条腿”之嫌，但其音乐发展的推动力却为正常基本结构唱句反复所不及。当然，把它们皆归于下句的组成部分也无不可。

三、补充唱腔处理

板腔体唱腔不同板类唱句所用唱词都限制在一定字数和格式之内，倘若唱句字数增多超过格式所能容纳范围，则可灵活的运用临时增补填充唱腔处理加以解决。例如豫剧《小二黑结婚》（中国唱片）中的一段二八连板：

例 9

$\underline{3} \quad \underline{\dot{2}^{\frac{3}{4}}} \quad \underline{3} \mid \underline{6} \quad \underline{\dot{2}^{\frac{3}{4}}} \mid \underline{\times \times} \mid \underline{\times \times} \mid \underline{\dot{2}^{\frac{3}{4}}} \quad \underline{\dot{3}^{\frac{5}{4}}} \mid$
 (小芹) 小 芹 我 赶 牛 得 儿 打 打 头 前

$6 - \mid \underline{3} \quad \underline{6} \quad \underline{5} \mid \underline{3} \quad \underline{5} \mid \underline{\dot{2}^{\frac{3}{4}}} - \mid \underline{\dot{2}^{\frac{3}{4}}} \quad \underline{06} \mid$
 走, (仁黑) 二 黑 我 后 边 摇 摇 我

$\underline{\dot{2}^{\frac{3}{4}}} \quad \underline{\dot{2}^{\frac{3}{4}}} \mid \underline{\dot{2}^{\frac{3}{4}}} \quad \underline{\dot{2}^{\frac{3}{4}}} \mid \underline{\dot{1}^{\frac{3}{4}}} \quad \underline{\dot{3}^{\frac{5}{4}}} \mid \underline{\dot{6}} \quad \underline{5} - \mid$
 滴 答 滴 答 滴 答 滴 答 摇 着 楼。

为了在这两个四板式唱句中做绘声绘色描写，于上句腰部补充劳动吆喝声两小节，而下句腰部更是补充了四小节唱腔，结果使音乐形象活灵活现，突出刻画了人物的质朴性格。如果把这些补充部分统统去掉，仍可紧相衔接构成基本唱句，但却显得很是一般了。

补充唱腔是一种重要的处理手法。在四板式唱句前方临时补充两小节唱腔是常有的事。

四、附加嵌字处理

在基本唱句的开头、中间或结尾临时附带加用三字、四字等不同嵌字唱词，是许多剧种唱腔广泛采用的扩大唱句形式之一。其特点是不仅能较细致的表达更多、更复杂的唱词内容，而且由于临时破格处理使音乐唱腔造成丰富的节奏变化，特别具有推动性。

这种附加嵌字形式多系在原用唱词格式基础上顺水推舟而来。例如在余叔岩的《八大锤》（高亭唱片）中有“为国家、秉忠心、食君禄、报王恩昼夜奔忙”的京剧二黄回龙唱句，其前方六字实为第一种十字句开头的“三、三”格式，而以下的“食君禄、报王恩”则是借势予以模仿；又如周信芳的《追韩信》（中国唱片）中有“他说你出身微贱不（肯）重用，那时节怒恼将军、跨下战马、身背宝剑出（了）东门”的二黄慢板唱句，其间“跨下战马、身背宝剑”则实为于第二种十字句开头的“三四”格式后顺四字沿袭的结果。

常见附加嵌字唱腔的基本幅度，亦即它的本身格式主要有下面几种情况。

1、两板安排单位嵌字。在一板（小节）中安排两字唱词，每个单位恰好应用两板；三字嵌字则最常用两字和一字先后结合搭配。这些做法在较快速的板类唱腔中多用。例如晋剧《打金枝》（根

据录音)中的一段垛板唱腔:

例 10

$\overset{2}{0} \overset{2}{5} \overset{2}{2} \mid \overset{1}{1} \overset{7}{7} \overset{6}{6} \overset{5}{5} \mid \overset{2}{2} \overset{5}{5} \overset{1}{1} \overset{7}{7} \mid \overset{5}{5} \overset{2}{2} \mid \overset{5}{5} \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{7}{7} \overset{6}{6} \mid$
 我 的 女 不 拜 寿 是 她
 $\overset{2}{2} \overset{2}{2} \overset{5}{5} \mid \overset{1}{1} \overset{3}{3} \overset{2}{2} \mid \overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{2}{2} \mid \overset{1}{1} \overset{7}{7} \overset{6}{6} \overset{5}{5} \mid \overset{2}{2} \overset{5}{5} \overset{3}{3} \overset{2}{2} \mid$
 无 有 理, 你 不 该 吃 酒
 $\overset{1}{1} \overset{7}{7} \overset{1}{1} \overset{2}{2} \mid \overset{5}{5} \overset{2}{2} \overset{5}{5} \mid \overset{1}{1} \overset{7}{7} \overset{6}{6} \overset{5}{5} \mid \overset{2}{2} \overset{5}{5} \overset{2}{2} \mid \overset{7}{7} \overset{1}{1} \overset{2}{2} \mid$
 带 醉 怒 气 冲 冲 进 得 官 去
 $\overset{5}{5} \overset{7}{7} \overset{3}{3} \overset{5}{5} \mid \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{7}{7} \overset{6}{6} \mid \overset{5}{5} \overset{5}{5} \overset{6}{6} \overset{1}{1} \mid \overset{5}{5} \mid$
 打 骂 你 妻。

这其中作为附加成分的四字嵌字主要是下句里“怒气冲冲”和“进得官去”两处。

2、一板安排单位嵌字。如果把上述两板安排单位嵌字形式从中减少一板,那么只用极简练的一板唱腔便可以解决问题,以在较慢或中庸速度板类唱腔中多用。例如评剧《打金枝》中的一段由慢板转垛板唱腔:(中国唱片)

例 11

转垛板

$\overset{2}{2} \overset{7}{7} \overset{6}{6} \overset{5}{5} \overset{6}{6} \overset{1}{1} \overset{7}{7} \mid \overset{6}{6} \overset{2}{2} \overset{7}{7} \overset{2}{2} \overset{2}{2} \overset{6}{6} \overset{7}{7} \mid \overset{2}{2} \overset{7}{7} \overset{6}{6} \overset{5}{5} \mid \overset{4}{4} \overset{6}{6} \overset{5}{5} \mid$
 我的 女 不去拜寿 怪她无有 理,
 $\overset{0}{0} \overset{7}{7} \overset{5}{5} \overset{6}{6} \mid \overset{7}{7} \overset{2}{2} \overset{5}{5} \mid \overset{7}{7} \overset{6}{6} \overset{7}{7} \overset{0}{0} \overset{6}{6} \mid \overset{7}{7} \overset{5}{5} \overset{7}{7} \overset{6}{6} \overset{7}{7} \mid \overset{7}{7} \overset{5}{5} \overset{6}{6} \overset{7}{7} \overset{6}{6} \overset{7}{7} \mid$
 你 也 不 该 吃 酒 带 醉 你 怒 气 冲 冲 闯 进 了 官 去
 $\overset{6}{6} \overset{6}{6} \overset{6}{6} \overset{6}{6} \mid \overset{7}{7} \overset{6}{6} \overset{0}{0} \overset{5}{5} \overset{3}{3} \overset{5}{5} \overset{6}{6} \mid 1 \text{ (下略)}$
 上 用 拳 打 下 用 脚 踢。

比例除和前述例 10 基本情况相同外，又多一处“上用拳打”的四字嵌字单位。

3、综合安排单位嵌字。一个唱句中嵌字单位数量甚多时，可用前述两板安排和一板安排两种手法处理。例如河北梆子《打堂》（人民唱片）中的一段二六板唱腔：

例 12

0 $\underline{25}$ | $\overset{23}{5}$ $\overset{23}{2}$ | $\overset{6}{i}$ $\underline{02}$ | $\overset{6}{i}$ $\underline{5}$ | $\underline{22}$ $\underline{05}$ | $\overset{6}{i}$ $\underline{5}$ | $\underline{22}$ $\underline{05}$ | $\overset{6}{i}$ $\underline{5}$ |
你 把 这 父 母 高 堂 妻 室 儿 女 全 家 大 小

$\overset{2}{i}$ $\underline{05}$ | $\overset{2}{i}$ $\overset{54}{\underline{65}}$ | $\underline{65}$ $\underline{65}$ | $\underline{605}$ $\underline{66}$ | $\underline{4323}$ $\underline{55}$ | $\overset{6}{5}$ $\underline{5}$ $\underline{45}$ |
一 个 一 个 一 个 一 个 全 都 抛 弃 呀 看

$\underline{06}$ $\underline{65}$ | $\underline{65}$ $\underline{43}$ | $\underline{33}$ $\underline{23}$ | $\overset{4}{4}$ $\underline{43}$ | $\underline{55}$ $\overset{6}{i}$ | $\underline{65}$ $\underline{32}$ | 1 — | 1 — |
起 来 你 是 个 呀 杀 人 的 贼 呀

这其中有两处紧相连接的“一个一个”词语，先做两板安排再做一板安排。

4、复杂安排单位嵌字。当唱句中采用不同嵌字形式时，四字嵌字和三字嵌字两相结合可能临时构成七字句紧缩唱句，而倘若再兼以其他多种手法处理，便往往造成变化多端的复杂扩大唱句。例如余叔岩在《搜孤救孤》（高亭唱片）中的一句二黄回龙唱腔：

例 13

$\widehat{453} | \widehat{2.1} | \widehat{2345} \cancel{3(6)} | \widehat{234} \cancel{3(6)} | \widehat{2315} \widehat{3532} | \widehat{1212} \widehat{323} |$

都 只 为 救 孤 儿 舍 亲 生， 连 累 了 年 迈 苍 苍

$\widehat{252} \widehat{1234} | \cancel{3}2 \cancel{1}3 | \cancel{2}1 \cancel{6}6 | (\cancel{665}) \cancel{2}3 | \cancel{4}6 \cancel{3}3 |$

受 苦 情， 眼 见 得 两 离 分。

$\overbrace{3^2 \cancel{25} \cancel{2} | 1 \cancel{2} \cancel{3} | 2 - |}$

这其中的“救孤儿、舍亲生、连累了”可视为沿袭“都只为”格式发展而来；以下“年迈苍苍受苦情”为并用四字和三字嵌字所形成的七字句紧缩唱句，或者连同前方的“连累了”一起视为第二种十字句式的紧缩唱句。

丙、缩小处理法

此类处理手法的主要特点是，把原有基本结构唱段、唱句在局部和整体方面予以缩短收拢，或者删节减少，以紧凑结构处理造成前后对比。

一、抢先介入处理

在唱句与唱句或分句之间省略过门，使整段唱腔幅度缩小，有时造成“抢板”，它常常不仅缩短前后间隔，而且带有通融节奏处

理特点。例如前述例2中的“跑腿”和“讨厌的”皆为上句过后抢板，最后的“头不归”和“我终身”皆为下句过后抢板；又如例7中在“金锣响亮”过后的“想必是”也为抢先介入处理。

当抢先介入处理不居于带有过门的唱腔部位时，便常常仅只具有变通处理的通融节奏性质。例如京剧《贺后骂殿》中有一个二黄原板下句，它的前方具有附加嵌字（《京剧选编》第三集，中国戏剧出版社版，第100页）：

例 14

32 | ⁺6 | 63 6 | 112 6 | 33 6 | 112 6 ⁵3 | 216 | ⁺6 | 112 6 |

加封 你 一钦王、二良王、三忠王、四正王五 德王、六贤王、

这其中在“四正王”之后紧相连接的“五”字，便是带有抢先介入特点。

无论是慢速、中速或较快速唱腔，以相当于一板三眼的头眼和中眼部位抢板比较多用。有些剧种或曲种唱腔也可见有于末眼部位抢板的，例如东北二人转的武嗨嗨唱腔：

例 15

(上句)	(下句)	(上句)
066 53 013 27 6	016 3 5 063 2 ^v 33	032 57 6
一二三四 五六七，	一二三四 五六七；	一二三四五六七，

(下句)	(上句)	(下句)
016 3 5 063 2 ^v 6	0676 53 013 27 6	16 35 63 2
一二三四 五六七；	二 三四 五六七，	一二三四五六七。