

錫 劇 流 派 唱 腔 研 究

吳 岫 明

南 京 艺 术 学 院
音 乐 系 音 乐 理 论 教 研 室
一 九 八 四 年 七 月

锡剧流派唱腔研究

一、流派概述

戏曲的艺术流派，一般以唱、做内特点和风格来区分，但又以唱腔为主。流派唱腔是体现一个剧种发展的标志，也可以说是一个剧种的精华。我国戏曲剧种甚多，根据1962年文化部艺术局一处所编《全国戏曲剧种名录及流行情况》一表所载共有499个不同剧种，其中汉族474个，少数民族25个。（尚不包括皮影、木偶戏剧种在内。）不管是历史悠久的昆曲、高腔、梆子、皮黄四大腔系，还是近百年兴起的地方戏剧种，都产生了很多出类拔萃的艺术流派，这些流派创始人，他（她）们以毕生的精力，对我国戏曲艺术事业的发展，作出了卓越的贡献，人民永远怀念和尊敬他们，在戏曲发展史上或在各剧种发展史上，他（她）将占有重要地位，他（她）们的名字，将放射出耀眼的光芒。例如昆剧中的俞派（是指俞粟庐和当代昆剧艺术大师俞振飞父子两代）的唱曲艺术，通过继承发展，实践总结，精益求精，其唱曲韵味和表演风格，融为一体，书卷气浓郁，幽兰雅致，从而形成独树一帜的艺术流派，驰名于江南。四川高腔著名演员陈书舫、许倩云、袁玉望等，唱腔各具特色，风格迥异，蜀人尽知，有口皆碑。河南梆子著名演员陈素贞、司凤英、常香玉、马金凤和桑振君等，唱腔各成一派，风格各异，脍炙人口。在皮黄腔系中的京剧，其艺术流派，繁花似锦，尤以生行居多。程长庚、余三胜、张二奎、王九龄，可说是四大流派之祖。程长庚门下桃李出众，以汪桂芬、谭鑫培、孙菊仙为杰出，又形成三个不同流派。谭后又有杨小楼、王瑶卿、余叔

岩等师承相传。继有周、马、裘、杨四大名生，各成一家。京剧旦角流派形成较晚。与程长庚、余三胜同代的旦行前辈最著名的青衣为胡喜禄、罗巧福，花旦则为梅巧玲（梅兰芳的祖父）、张云亭等。后有时小福、杨桂云、田桂凤和张藏荃等人。王瑶卿、梅兰芳等复继其后，形成梅、程、荀、尚国人皆知、蜚声海外的四大名旦的艺术流派。

此外，新兴的地方剧种越剧，它发源于浙江嵊县。一九二三年才正式成立女子科班，历史可谓不长。是建国后迅速发展起来具有全国影响的剧种，其艺术流派，犹如雨后春笋，争芳斗艳，赢得广大观众。著名演员有袁雪芬、付全香、范瑞娟、王文娟、尹桂芳、戚雅仙、徐玉兰、金彩凤、竺水招、商芳臣等。由于唱腔不同，从而形成韵味各异的艺术流派。

二、锡剧流派

发源于太湖之滨的锡剧，是个年轻的地方剧种，它是在“滩簧”基础上发展起来的。大约在太平天国年间才正式形成。流行在江南广大地区，它那抒情优美、委婉动听的音乐，深受群众所喜爱。同由于各地语言音调的浸润，而形成各具特色的多种风格。解放前群众中流传着所谓“无锡急”、“常州糯”、“江阴刚”、“苏州嗲”、“宜兴和”的说法。虽然风格各异，但就其音乐表现色彩来说，可归纳为“锡邦”和“常邦”两支流派。

锡邦唱腔，节奏鲜明，爽朗轻快，乡土味颇浓。常邦唱腔，委婉流畅，抒情优美，书卷气较多。在锡邦和常邦的前辈小生中，曾出现过著名的“四祥”，即风雅小生李如祥，急煞小生杨云祥，唱煞小生金德祥，哭煞小生周葆祥。此外，还有由花旦行转唱小生，有

名的哭煞小生匡耀良。他们分别代表常锡两邦的不同特色，开始显露出锡剧唱腔流派的萌芽状态。尤其是李如祥当时被誉为“小生大王”和“活方卿”之称。与此同时，花旦行的唱腔，正处于男旦三鼎甲（沈阿焕、郑桂芬、匡跃良）向女旦三鼎甲（白玉秀、周菊英、徐林美）迅速发展和过渡中。由于男女生理自然嗓音的差异，因此，女腔产生了许多不同的新腔。例如著名杨企雯虽拜沈阿焕为师，但她的唱腔却受周菊英、徐林美的影响较深，著名演员姚澄情况也是这样。在当时历史条件下，旦角声腔的师承关系，处于错综的情况中，不及小生声腔承袭脉络那样清楚。

锡剧在一百多年的历史中，大致可分为十代。约从第四代开始才有收徒学艺的师承关系。锡剧名演员较多，这里仅介绍当代（第八、九代）在群众中有影响已形成流派的王彬彬、吴雅童、梅兰珍、姚澄几位。下面先就生行唱腔流派的形成和特征，作一初步探索。

（一） 彬 彬 腔

彬彬腔就是当代著名小生王彬彬创造的锡剧唱腔。他们演唱节奏鲜明而稳重，吐字清晰，字字入耳，嗓音明亮，气息控制自如，强弱处理得当，润腔丰富多采，韵味浓郁，悦耳动听，个性鲜明，且广为流传。可以说是锡剧小生唱腔中出色的艺术流派。

王彬彬是锡剧第八代艺人。他自幼学艺，先送帖前辈艺人何荣官，后拜朱仲明为师。并先后向吴永官、韩元生、李如祥、张君发、姚梅凤和郑永德等老艺人和名演员学习，博采众长，结合自己本身的条件，通过数十年的舞台艺术实践，逐步形成了个人的独特风格。在唱腔的创造发展和润腔上，具有感人的艺术魅力。他的音色甜美，声音清脆

明亮，而且很集中，送河远，具有一定的穿透力和持久力。他继承了老艺人韩元生演唱“簧调”豪放、爽朗、挺拔的风格。彬彬腔的特点有如下几个方面

第一、华采流畅。

传统的“簧调”开篇： $1 = {}^b B$ ($\frac{2}{4}$) (散板) $\underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \dots \dots) \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{3}}$
 自从盘

$\hat{5} \cdot \underline{\underline{32}} | \dots \dots 0 \overset{\frac{4}{4}}{\underline{\underline{35}}} \cdot \underline{\underline{212}} | \underline{\underline{25}} (\underline{\underline{5156}} \underline{\underline{1276}} \underline{\underline{5635}} |$

古 立乾 坤。

$\underline{\underline{612}} \underline{\underline{3212}} \underline{\underline{1 \cdot 2}} \underline{\underline{6156}} | 5 \underline{\underline{35}} \underline{\underline{23}} \underline{\underline{36}} | 1 \underline{\underline{231}} \underline{\underline{1 \cdot (56 \cdot 5)}} |$

三皇 五帝 到如 今。

$\underline{\underline{1261}} \underline{\underline{2532}} \underline{\underline{1 \cdot 2}} \underline{\underline{553}} | \underline{\underline{223}} \underline{\underline{112}} \underline{\underline{3 \cdot 5}} \underline{\underline{2312}}) \underline{\underline{222}} \underline{\underline{2351}}$

盘古皇起世

$\underline{\underline{3 \cdot 5}} \underline{\underline{56}} 1 - | (\underline{\underline{561}} \underline{\underline{6532}} 1 -) | \underline{\underline{3 \cdot 5}} \underline{\underline{2161}} \underline{\underline{2 \cdot 1}} |$

分 天 哎

下

$(\underline{\underline{21}} \underline{\underline{2123}} \underline{\underline{51}} \underline{\underline{5152}} | \underline{\underline{1 \cdot 5}} \underline{\underline{6 \cdot 5}} \underline{\underline{1261}} \underline{\underline{2532}}) | 1 \cdot (\underline{\underline{53}}$

啊

$\underline{\underline{235}} \underline{\underline{321}} | \underline{\underline{1276}} \underline{\underline{5235}} \underline{\underline{612}} \underline{\underline{5321}} | \underline{\underline{1 \cdot 2}} \underline{\underline{6156}}) \underline{\underline{5 \cdot 2}} \underline{\underline{35}} |$

分出来

$\underline{\underline{535}} \underline{\underline{2336}} 1 \underline{\underline{231}} | 10 (\text{过门略}) ||$

三山 六水 田一 分。

这段唱腔是老艺人杨云祥所唱，比较朴素平稳，而王彬彬在《拔兰花》出场时唱的开篇，与前者截然不同。

$1 = {}^b B \frac{4}{4}$

($\underline{5 \cdot \underline{3} \underline{2}} \quad \underline{1 \cdot \underline{2}} \quad \underline{3 \underline{5}} \mid \underline{2 \cdot \underline{3} \underline{2} \underline{1}} \quad \underline{7 \underline{1} \underline{2}} \quad \overset{2}{\underset{2}{1}} -) \mid \underline{1} \quad \underline{1 \underline{5}} \quad \overset{1}{\underset{1}{6}} \underline{6 \cdot \underline{1}} \mid$

春二 三月

$\overset{5}{\underline{5 \underline{6}}} \quad 5 - - - \mid 5 \quad \overset{5}{\curvearrowright} \mid \overset{6}{\underline{5 \cdot \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{5}}} \quad 5 - \cdot) \mid$

$\underline{1 \cdot \underline{3}} \quad 5 \quad \underline{6 \underline{1}} \quad \underline{5 \overset{1}{\underline{6}}} \mid \overset{5}{\underline{3 \cdot \underline{5}}} \quad \underline{2 \overset{1}{\underline{6}}} \quad \underline{1 \cdot \underline{2}} \mid \overset{2}{\underline{7 \cdot \underline{6}}} \quad \underline{5 \cdot (6 \quad 5 \underline{3} \quad 5 \underline{6} \underline{1} \underline{7} \mid$

草 回 芽

$\underline{6 \cdot \underline{5}} \quad \underline{6 \underline{1}} \quad \underline{5 \underline{4}} \quad \underline{3 \underline{2}}) \mid \underline{5 \cdot \underline{3}} \cdot \underline{6 \cdot \underline{1}} \mid \underline{5 \cdot \underline{3}} \quad \underline{2 \underline{1}} \quad \underline{6 \underline{5}} \mid \underline{1} \quad \underline{5} \quad \underline{3 \cdot \underline{5}} \quad \underline{2 \cdot \underline{1}} \mid$

风 吹 杨 柳 条 条

$\underline{1 \cdot (5 \quad 6 \cdot \underline{1}} \mid \underline{3 \cdot \underline{5}} \quad \underline{6 \underline{1}} \quad \underline{5 \underline{4}} \quad \underline{3 \underline{5}}) \mid \underline{2} \quad \underline{2 \underline{1}} \quad \underline{2 \underline{3}} \quad \underline{5 \underline{6}} \mid \underline{5 \cdot \underline{4}} \quad \underline{3 \cdot \underline{5} \underline{2}} \mid$

斜 良 辰 美 景 无 心

$\underline{1} \quad (\underline{6 \underline{1}} \quad \underline{2 \underline{1}} \quad \underline{2 \underline{3}}) \mid \underline{5 \cdot \underline{6}} \quad \underline{5 \underline{2}} \quad \underline{3 \underline{5}} \mid \underline{2 \cdot \underline{5}} \quad \underline{3 \cdot \underline{2}} \quad \overset{1}{\underline{6 \underline{1}}} \mid \underline{2 \underline{3}} \quad 2 - \cdot \mid$

赏

$\underline{2} \quad \underline{1} (\underline{3} \quad \underline{2 \underline{1}} \quad \underline{2 \underline{3}} \mid \underline{5} \quad \underline{1 \underline{6}} \quad \underline{5 \underline{1}} \quad \underline{5 \underline{2}} \mid \underline{1 \cdot \underline{3}} \quad \underline{2 \underline{7}} \quad \underline{6 \cdot \underline{1}} \mid \underline{3 \cdot \underline{5} \underline{6} \underline{1}} \quad \underline{5 \underline{4}} \quad \underline{3 \underline{2}})$

$\underline{6} \quad \overset{1}{\underline{6 \underline{5}}} \quad 5 - \mid \underline{5} \quad \underline{5 \underline{2}} \quad \underline{5} \quad \underline{6 \underline{3}} \mid \underline{2 \underline{6}} \quad \underline{1 \cdot} \quad \underline{2 \underline{3}} \quad \underline{2 \underline{6}} \mid \underline{1 \cdot 0 \underline{0} \underline{0}} \mid$

走 出 我 归 心 如 箭 的 蔡 旭 斋

(过门略) ||

这段唱腔节奏舒展，旋律性很强，优美动听，感情处理跌宕有致，体切入微。

又如往《赠塔》一场中唱的“簧调” $1 = \flat B \frac{4}{4}$

$0 \dot{1} \mid \dot{1} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \mid \underline{2 \cdot 3} \underline{26} \underline{1 \cdot 2} \mid \underline{7 \cdot 6} \underline{5(6)} \underline{53} \underline{5 \dot{1}} \mid$
 我 代 替 母 亲 谢 谢 你
 $6 \cdot \dot{1} \underline{54} \underline{32} \mid (\text{清板}) \dot{1} \underline{5 \dot{1}} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{5} \underline{25} \underline{3 \cdot 2} \underline{1 \dot{1}} \mid$
 多 谢 表 姐 赠 点

$\frac{2}{4}$ 1000 ||

心

这两句唱腔的音域很宽，旋律起伏较大，开头的第一个音就是小字二组的 $\flat b^2$ ，乐句结尾音是小字一组的 f^1 ，包括十一度音程，旋律流畅，特别是“清板”“多谢表姐赠点心”的外腔，把方卿当时被姑母奚落后的不悦心情，充分表现出来。

第二、润腔丰富

所谓“润腔”，是指运用演唱技术，对唱腔旋律所作的种种不同的润饰处理，它与旋律乐汇关系密切。润腔依存于旋律乐汇，旋律又须藉润腔来增添光彩、活力和表现力。润腔中音高装饰变化（主要是各种倚音、滑音、上、下波音等）的扩大和固定，必然会引起旋律乐汇的变化。润腔中音色、音量和速度的变化以及吐字方法等，对唱腔流派风格的形成，起着很重要的作用。

彬彬腔“大陆调”的润腔特点，尤为显著。他善于运用嗓音好，运气足的长处，他的高声区音色甜美明亮，因而在唱腔旋律的处理上，他惯用上滑音和附点的润腔方法。如“大陆调”一般的落调则是：

$$1 = \flat E \frac{2}{4} \circ$$

$\underline{1\cdot6} \underline{12} \mid \underline{3\cdot5} \underline{21} \mid \underline{12} \underline{65} \mid 3 - \parallel$ 而彬彬腔的落调则是

× × ×

$\underline{1\cdot6} \underline{12} \mid \underline{3\cdot5} \underline{21} \mid \underline{2\cdot1} \underline{65} \mid \underset{\cdot}{3} - \parallel$ 他把 $\underline{12} \underline{65} \mid 3 - \parallel$

× × ×

的“ $\underline{12}$ ”倒置并加附点。“3”用下波音，成为 $\underline{2\cdot1} \underline{65} \mid \underset{\cdot}{3} - \parallel$ 五声音阶级进下行，与众不同，风格别致。

又如在《小刀会》中唱的“大陆调”落调。

$1 \underline{35} \mid \underline{21} \underline{6} \mid 2 \underline{26} \mid \underline{7\cdot2} \underline{65} \mid 3 - \parallel$ “ $\underline{7\cdot2} \underline{65} \mid$

重振 锦绣 好河 山 山

$\underset{\cdot}{3} - \parallel$

“山”字则采用“变宫”音，使“山”阴平字调准确。

在《赠塔》一场中唱的“大陆调”：

$\underline{55} \overset{5}{\underline{\quad}} 3 \mid \underline{23} \cdot \overset{1}{\underline{\quad}} 2 \mid (\underline{2321} \underline{612}) \mid \underline{53} \underline{5} \overset{6}{\underline{\quad}} 3 \mid$

姑母 贡备 份内

$\underline{2\cdot1} \overset{6}{\underline{\quad}} \underline{126} \mid 5 - \parallel$

事。

对切分的处理和结尾运用倚音的润腔手法，真是别有一番韵味。

在《拔兰花》中唱的“大陆调”：

5 $\frac{5}{c}$ 35 | 57 26 | (6·7 65 | 35 6) 52 35 |

既 然 大 姐 这 样

$\frac{5}{c}$ 2·1 1·6 | 5 — || 则采用下、上滑音的润腔装饰，形

说

成彬彬腔“大陆调”鲜明的个性和艺术特征。

第三、挺拔豪放

锡剧虽是男女同调异腔，但男演员仍需要很好的嗓音才能胜任。彬彬腔一般起调很高，而且唱得很煞（即很有力度），节奏铿锵有力，犹如珠落玉盘那样干净利索，如在《小刀会》中饰刘丽川所唱的“高拨子”。

1 = $bB \frac{1}{4}$

īī· | ī | 3 | 7² | 6 | 6(7 | 65 | 35 | 6) |

杀 出 重 围

ī | ī | 23 | 26 | ī | 2¹ | 2³ | ī | ī | ī ||

联 天 国

这句唱腔的最高音已到小字三组的 a^3 。

又如在《小刀会》里唱的“大陆调”。1 = bE 散板

(2·3 45) 5 $\frac{5}{c}$ 3·2 1 $\frac{5}{c}$ 3·1 2 (22 22)

晏 玛 太

$\frac{6}{c}$ 2 —) 66ī 65 5· 2· 3 5 \hat{v} 3 5 ||

狗 豺 狼

这句唱腔真是气壮山河，光彩照人，充分激发了对敌人的无比仇恨。它的最高音已是小字三组的 b_3 奇峰突起，气宇轩昂。他这种挺拔豪放的风格，都是在继承前辈艺人韩元生、李如祥的优良传统的基础上，结合本身的条件，而逐步发展形成的独特的艺术个性。

第四、声情并茂

一切声音技巧的训练（包括发声方法），以及旋律的创造和润腔手法，其最终目的是要达到声情并茂。任何唱腔都是某一种感情的流露。王彬彬很善于根据不同的剧情、剧中人的内心活动和典型环境，来处理唱腔的高低强弱和轻响的变化对比，以表达出人物的内心感情，塑造生动的人物形象。他是有感情的演唱，也是富有激情的演唱。例如他在旁唱（即内心独白时），往往采用强弱对比的手法，层次分明。特别是气息的控制，弱声的处理，均能取得特殊优异的艺术效果。他对旋律乐汇能作多种不同的润腔处理，不但说明他掌握了高反的演唱技巧，同时也就形成彬彬腔艺术流派的又一特色，因而深受广大观众的喜爱。

（二）吴雅童的丑行流派唱腔

吴雅童是锡剧的名丑。他不但长于表演，同时也擅于演唱。他早年拜高和甫为师，并寄帖王嘉六。他初学百搭（包括丑和彩旦），后改小生。中年时因声带病变，才重点专攻丑行。由于他接触的行当较多，并结合自己的嗓音条件与人物的需要，创造了一套艺术特征显著、与众不同、别具一格的丑行唱腔，因而逐步形成一种被观众所公认的一个艺术流派。

我们认为一个流派唱腔的形成，虽然有多方面因素，但与他在很

多剧目中，经常饰演的某一类型的角色行当，关系甚为密切。因为，这样他惯用的行腔韵味和润腔方法，得以经常变化出现，从而形成独特的在锡剧舞台上成功的塑造了不少丑角形象。如《打面缸》剧中的油滑师爷，《五姑娘》剧中的恶少，《描金凤》剧中的老江湖，《红楼夜审》剧中的瘟脏官（这个戏不久前已被上影厂拍摄成舞台艺术片）以及现代戏《江姐》剧中的沈养斋等。从这些众多的、各不相同的反面人物的唱腔里，已形成他丑行唱腔的三个明显的特征。

第一、真假声并用。男女腔揉合。

早期锡剧没有女演员（据说在第三代才有一个叫青宝姑娘的女演员），旦角都由男子扮演，故在一些传统老调旦角腔里，经常出现真假声并用的演唱方法，特别在五度、六度和七度八度大跳音程，尤为突出。后来随着女演员的增加，逐步形成男女分腔，原有的女腔，只在老旦和彩旦中保留。吴雅童继承了早期唱法这一传统，采用男女腔揉合的方法，来创造一种丑行的唱腔基调，时真（柔）时假（噪），有时高到极处，能见其伪，有时低到极处，方显其阴，且能丑中见美，刻划人物形象鲜明，栩栩如生，真是入木三分。

如在《红楼夜审》剧中饰瘟脏官（江梦升）唱的《大陆调》。

$$1 = \text{bE} \frac{2}{4}$$

3 3 | 2·1 65 | 1 65 | 53 $\frac{1}{2}$ 2 | (2·3 25 | 61 2) |

江 梦 升 在 马 上

2 32 | 1·6 5 | 5·6 53 | 212 76 | 5· (6 | 35 76 |

神 魂 飘 荡

5 53 | 25 32) | 1 25 | 3·2 1 | 53 26 | $\frac{2}{2}$ 7·6 5 |
 我 亲 自 把 女 儿
(5·6 76 | 5356) | 13 56 | 16 21 | 6·1 65 | 3—||
 送 上 法 场。

这段唱腔的词格是三三四的十字句。上句的“在马上”的“在”字，采用下滑音的润腔；“马”字属上声字调，为了便字调准确，采用七度大跳。“飘荡”两个字之间，吸收了女腔的旋律，采用八度大跳，表示忐忑不安的心情。下句“把女儿”的“把”字，又采用下滑音的润腔。“送上法场”则又跌宕为低腔的落句。这两句唱腔旋律起伏较大，包括十一度音程，将卖女求荣的江梦升误点斩条后，又急又怨又痛的复杂心情，淋漓尽致的刻划出来。

第二、说说唱唱，说唱相连。

锡剧在民间称“滩簧”，原是一种说唱艺术。锡剧就是在这种说唱基础上，逐步发展起来的。比如它现在唱腔的“清板”部分，就明显的保留着说唱艺术的痕迹。那时拜师学艺时，名为生，实是丑（锡剧则称滑稽或小花脸），首先要会唱“簧调”的“连环板”。一唱就是几十句，多则上百句。所谓“连环板”就是清板（不用管弦伴奏）的连环句。这种形式追溯其源，是来自江南民间的急口山歌。现在一般叫“滚清板”。如在锡剧传统对子戏《拔兰花》中蔡旭斋唱“大姐哎，你若问我三年之前为舍勿来取大姐，我好有一比，好比犯仔旱灾，久旱不雨，架起了长车短车，千车（错）万车（错），错天错地，错尽错绝错到底……”就是这种形式的唱腔。“滚清板”不是靠音乐感人，全凭演员口齿咀皮的功夫，一口气能说唱十几句的即兴才能取胜。往往一段说唱以后，观众总是报以热烈的掌声。开始时，有唱

赋子或唱新闻，也有陈述剧情的，吴雅童凭着自幼学过滑稽的深厚功底并以擅长来刻划和塑造人物，说说唱唱，相益得彰，灵活多变，疏密得体，发展和创造了一种丑行的唱腔。节奏十分丰富，既有锡剧传统的韵味，又有一定的艺术夸张，形成了独特的风格。如他在清装戏《五姑娘》中饰地主恶少杨金元唱的一段“簧调”。

$$1 = {}^b B \quad \frac{2}{4}$$

6 | 56 535 | 5(165 365) | 0 $\frac{5}{2}$ 3 5 | $\frac{6}{2}$ 1 32 |

我 相金元 运不 好运

5 3532 | 1 01 | 01 2 | 3·1 6 | 53 2· |

不 好，运不好，

(21 2123 | 55 6123 | 1 11) | xx x | xxx x |

赌钱场 输的多

xx x | xx xx | xxx x | xxx xx | xx xx |

赢的少 输掉良田 三百亩 又输掉 念只 砖瓦 窑到

xx x | x0 xxx | xx x | x0 xxx |

现在住 照旧是 大墙门。穿 照旧是

xx x | xx x | 36 5325 | 3 56 | 535 $\frac{5}{2}$ 6 |

好衣料， 苦则苦 铜钱不凑 手，要想反梢 难

1 1·1 | 3561 5432 | (略) ||

反梢。

这一段唱腔中的“干板”，也不同于一般的说板，它具有一定的

音高，是一种富于戏剧性的改板，随着可以与唱腔连结。第一句“运不好”。作了三次反复，节奏和旋律都作了不同的变化处理。第三个“运不好”的旋律，是吸收苏剧“雁诉调”的乐汇加以融汇而成。又如“簧调” $1 = \flat B \frac{2}{4}$

565 5 | 5323 5 | 5 565 | 1 — | (3561 6532) |

老 虎 虽 瘦 成 风

53 1 | 6 53 | 2 — | (21 2123 | 51 5152 |

在，

127 661 | 3·561 5432) | 1·53 | 22 765 | 6 — |

恩

6276 5235 | 6·1 2165 | 1 11) | 33 216 |

(我) 三大相公是

226 1 | ×·××× ××× | 2·535 12 $\frac{2}{2}$ 6 | ×·×× |

那个不晓 那会里厢 朋友多，衙门里厢有依靠，敲竹杠

××× | 553 253 | 12 $\frac{2}{2}$ 60 | ×× ×× | ×·×× |

本领大 贩卖妇女 有门道，包打官司 赚大洋

12 335 | 12 $\frac{2}{2}$ 60 | ×× ×× | ××·× | ×× ×× |

坐地分脏 油水好。乡邻说我 不正道 纷纷议论

××·× | 565 35· | 352 5 | 5·655 6535 15 3·52 |

实好笑。人为财死 鸟为食亡 人不为己天诛地灭 雷打火

$\frac{3}{2}$ 1 — ||

烧。

这段唱腔开始采用旋律性较强的长三腔，后面基本上是唱一句说一句，衔接自如，灵活生动，对比性很强，适于丑行运用。

第三、藉助语势，以情传神。

吴雅童经常饰演丑行角色，并结合自己的嗓音条件，精心专研，另创一法。在演唱时，他往往将唱词中的感情重音，采用上挑下滑的行腔，似说似唱，有时藉助语调的夸张，使关键字句突出而传神，刻划各种丑角人物，形象生动，而不平庸。例如在《红楼夜审》中饰江梦升唱的“簧调”：

$$1 = \text{b} B \frac{2}{4}$$

5 6 6³ | 3·526 1 | 6 1 (5351 | 6·1 5432 |

好好好 好 极 了。

5 5 · 61 | 65 32 | 25 32 | 6 3 0 || (下略)

这件 案子 办得 好。

其中“好极了”的“了”和“办得好”的“好”字，都是作了精心处理的。将语言重音“好极了”应强调“极”字，由于它的字调是入声字，不易发音，且与逻辑重音“好”字相连，故而夸大了助词“了”字，音势由下而上，也符合“了”字上声的字调。下句的“好”字，按照字调和曲调进行规律，应落在“1”音上，他却把“好”字处理成似说似唱，可谓匠心独运表现出江梦升得意忘形，自我陶醉的心里神态，可谓匠心独运。

吴雅童善于创腔，他在饰演众多的丑行戏里，总是从不同的人物性格出发，一曲多变而不杂乱，但其基本规律和特征，仍然可见，因而形成一种富有个性的丑行流派唱腔。他说：“反派也要自我肯定不能用自我丑化的方法，否则就把自己当狐狸耍，这样的丑角也就没

有深度，更缺乏感人的艺术魅力，特别是戏曲要“丑中见美”。

吴雅童对丑行唱腔的创造，除根据剧本的题材、风格以及剧中人的年龄、身份、性格特征和要求，并结合本身原有行腔风格的基础上，不断进行新的探索和创造。塑造了一个个完全殊异的丑角音乐形象，而被广大观众所赞赏和承认，这确实是难能可贵的。

（二）旦角流派唱腔——姚澄

姚澄出生在民间艺人之家，她父亲是农村一个出色的民歌手，会拉胡琴，也会唱“滩簧”，姚澄从小就跟父亲学会大量的江南民歌，并且也能哼唱“滩簧”的曲调。她十二岁虽拜顾加琛为师，但却主要学习当时著名花旦冯美珍、范爱英、陈宝凤和杨企雯等人的唱腔，继承和发展了她们亲切感人、纯朴大方、吐字清晰、用气均匀等演唱技巧、特点和风格。十三岁就开始登台崭露头角。四十多年来，她塑造过多种不同的人物形象，如《梁祝》中的祝英台、《玲龙女》中的李翠英、《红楼梦》中的贾宝玉、《拔兰花》中的王凤霞、《庵堂认母》中的王志贞、现代戏《罗汉钱》中的小飞娥、《红色种子》中的华小风以及《红岩》中的江姐等等，都是比较成功，深受广大观众所赞赏。她的演唱着重角色内心世界的表现。在长期的艺术实践中，逐渐形成了旋律流畅、感情深厚、质朴无华的艺术风格。这种演唱风格，有时近似民歌那样的爽朗，情深意长，真挚动人。听她演唱，好象和知友谈心一样亲切。低腔迴转时，犹如潺潺流水，感情激动时，好似风卷狂澜。她除了保留某些自己惯用的、具有特性的行腔方法外，还根据不同时代、不同人物的性格，作种种变化和发展。但其风格和韵味却始终浓郁。

我们认为一个演员唱腔艺术流派的形成，这与她的师承关系、生理条件、艺术修养和爱好，以及经常饰演的角色行当等，都有一定的关系。久而久之，就展现出显著的艺术特征。例如她在《楼台会》中饰祝英台唱的《簧调》清板

$$1 = \flat B \quad \frac{4}{4}$$

123 1·6 12 65 | 615 6156 32·0 | 5·3 21 6 13 |

我叫你 井中双双来 照影 观音堂上

26 1 1 0 | 123 ²/₄ 1 12 5·653 | 23532 1 ⁶/₄

把堂拜 我也曾留下聘物 玉扇坠

⁴/₄ 3 5 653 | 2326 1 10 ||

拜托师母 做大媒

这段清板，可以隐约的听出，是受沪剧名演员石筱英等人行腔的影响，委婉流畅，亲切感人丰富了“簧调”清板的表现力。

又如在《拔兰花》中饰王凤霞唱的“大陆调”清板：

$$1 = \flat E \quad \frac{2}{4}$$

56 5 | 6·1 61 | 2·5 32 | ²/₄ 1·2 | ⁴/₄ - |

有一日日 风霞

3·5 35 | 5656 72 | 6·7 25 | 32 127 | 6·7 65 |

一死土里埋。