

中国戏曲唱段赏析

Zhong Guo Xi Qu
Chang Duan Shang Xi

连波 编著

上海教育出版社

J617

4

中国戏曲唱段赏析

Zhong Guo Xi Qu
Chang Duan Shang Xi

连波 编著

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲唱段赏析 / 连波编著. — 上海: 上海教育出版社, 2010. 8

ISBN 978-7-5444-3069-2

I. ①中… II. ①连… III. ①戏曲—唱腔—鉴赏—中国 IV. ①J617

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第146657号

责任编辑 朱艳林

封面设计 高 璨

中国戏曲唱段赏析

编 著 连 波

出版发行 上海世纪出版股份有限公司

上海教育出版社

地 址 上海市永福路123号

邮 编 200031

网 址 www.ewen.cc

经 销 各地新华书店

印 刷 上海颀辉印刷厂

开 本 787×1092 1/16

印 张 14.25

版 次 2010年8月第1版

印 次 2010年8月第1次印刷

印 数 1-3, 100册

书 号 ISBN 978-7-5444-3069-2/J·0210

定 价 29.00元

目 录

第一部分 综 述	1
一、戏曲剧种	3
二、戏曲文学	3
三、音乐体式	4
四、唱腔流派	4
五、常用乐器及配乐的作用	5
附：几点说明	6
第二部分 剧种简介及唱段赏析	9
一、京 剧	11
1. 梨花颂(选自《大唐贵妃》)	13
2. 海岛冰轮初转腾(选自《贵妃醉酒》杨玉环唱段)	14
3. 低头离了洪洞县(选自《苏三起解》苏三唱段)	16
4. 春秋亭外风雨暴(选自《锁麟囊》薛湘灵唱段)	17
5. 天堑上风云会虎跃龙骧(选自《借东风》诸葛亮唱段)	22
6. 我主爷起义在芒砀(选自《萧何月下追韩信》萧何唱段)	26
7. 忍孤愤山神庙暂避风寒(选自《野猪林》林冲唱段)	28
8. 包龙图打坐在开封府(选自《铡美案》包拯唱段)	33
9. 迎来春色换人间(选自《智取威虎山》杨子荣唱段)	36
10. 家住安源(选自《杜鹃山》柯湘唱段)	43
二、昆 剧	47
1. 《牡丹亭·游园》选段	49
(1) 梦回莺啭(杜丽娘、春香唱段)	49
(2) 袅晴丝吹来闲庭院(杜丽娘、春香唱段)	49
(3) 原来姹紫嫣红开遍(杜丽娘、春香唱段)	51
2. 深感丞相送来一盏明灯亮(选自《蔡文姬》蔡文姬唱段)	53
3. 《长生殿·絮阁》选段	56
(1) 一夜无寐乱愁搅(杨贵妃唱段)	56
(2) 只为勤政劳(高力士唱段)	57

(3) 休得把虚脾来掉(杨贵妃唱段)	57
(4) 何事语声高(唐明皇唱段)	58
三、越 剧	59
1. 路遇大姐得音讯(选自《何文秀》何文秀唱段)	61
2. 《红楼梦·金玉良缘》选段	64
(1) 我合不拢笑口将喜讯接(贾宝玉唱段)	64
(2) 花落花飞飞满天(林黛玉唱段)	67
3. 想当初遇知音喜诉衷肠(选自《沙漠王子》罗兰唱段)	69
4. 一针一线娘血泪(选自《龙凤花烛·四季衣》徐梅红唱段)	72
5. 相爷堂内把话传(选自《三笑·点秋香》唐伯虎唱段)	76
6. 莫不是步摇得宝髻玲珑(选自《西厢记》崔莺莺唱段)	82
四、沪 剧	85
1. 金丝鸟(选自《一个明星的遭遇》璇子唱段)	87
2. 为你打开一扇窗(选自《昨夜情》主题歌)	89
3. 金黄澄亮罗汉钱(选自《罗汉钱》艾艾、小晚唱段)	90
4. 繁漪受苦非一天(选自《雷雨》繁漪、周萍唱段)	92
5. 补衣裳(选自《为奴隶的母亲》春宝娘唱段)	99
6. 《星星之火》选段	102
(1) 过万水、走千山(杨桂英唱段)	102
(2) 隔垛高墙隔重山(杨桂英、珍子、双喜唱段)	103
五、锡 剧	107
1. 《双推磨》选段	109
(1) 爆竹声声(何宜度唱段)	109
(2) 黄昏敲过(苏小娥唱段)	110
(3) 我在张家长工做(何宜度、苏小娥唱段)	112
(4) 小娥领路前头走(苏小娥、何宜度唱段)	113
(5) 推呀拉呀轻又轻(苏小娥、何宜度唱段)	114
(6) 一人牵呀一人拗(何宜度、苏小娥唱段)	115
(7) 豆浆味道甜津津(何宜度唱段)	116
2. 窗外秋风吹落叶(选自《梁山伯与祝英台》祝英台唱段)	117
3. 锡山惠山紧相靠(选自《红花曲》黎玉贞唱段)	118
六、长沙花鼓戏	119
1. 川 调	121

2. 《刘海砍樵》选段	123
(1) 小刘海在茅棚别了娘亲(刘海唱段)	123
(2) 胡秀英在山林暗自思忖(胡秀英、刘海唱段)	124
(3) 古怪古怪真古怪(刘海唱段)	126
(4) 我这里将海哥好有一比(胡秀英、刘海唱段)	126
(5) 刘海胡秀英两夫妻(刘海、胡秀英唱段)	127
(6) 风和日暖好春光(刘海唱段)	128
七、梨园戏	129
1. 年久月深(长潮南曲)	131
2. 年久月深(选自梨园戏《陈三五娘》第八场《赏花·潮阳春》)	131
3. 共君断约(选自《陈三五娘》五娘、陈三唱段)	132
4. 好天时(选自《西厢记》崔莺莺唱段)	134
5. 画堂上卷起珍珠帘(选自《吕蒙正·抛球》)	136
八、粤 剧	137
1. 望群山[梆子·慢板]	139
2. 望群山[二黄·慢板]	139
3. 《昭君出塞》选曲	141
4. 《搜书院》选段	145
(1) 柴房自叹(翠莲唱段)	145
(2) 步月抒怀(谢宝唱段)	148
5. 初更夜已静(选自《山乡风云》刘琴唱段)	150
九、川 剧	153
1. 夜阑人静(选自《玉簪记·赠簪》陈妙常唱段)	155
2. 平地惊雷响一声(选自《江姐》江姐唱段)	158
3. 我家住在南山镇(选自《望妹》)	160
十、黄梅戏	161
1. 观灯调(选自《夫妻观灯》王妻、王小六唱段)	163
2. 小女子本姓陶(选自《打猪草》)	164
3. 《天仙配》选段	165
(1) 互表身世(七仙女、董永唱段)	165
(2) 满工对唱(七仙女、董永唱段)	168
4. 谁料皇榜中状元(选自《女驸马》冯素珍、春红唱段)	169
十一、评 剧	171

1. 但愿得马专员按公而断(选自《刘巧儿》刘巧儿唱段)	173
2. 鸟入林(选自《小女婿》杨香草唱段)	175
3. 报花名(选自《花为媒》张五可、阮妈唱段)	177
4. 高原风景极目望(选自《金沙江畔》谭文苏唱段)	180
5. 树老皮厚叶儿稀(选自《小二黑结婚》三仙姑唱段)	181
十二、豫 剧	183
1. 花木兰羞答答施礼拜上(选自《花木兰》花木兰唱段)	185
2. 上绣楼我要把小姐吓哄(选自《拷红》红娘唱段)	188
3. 谁料到我五十三岁又管三军(选自《穆桂英挂帅》穆桂英唱段)	191
4. 人也留来地也留(选自《朝阳沟》银环唱段)	194
5. 西门外放罢了催阵炮(选自《南阳关》伍云召唱段)	200
十三、吕 剧	203
1. 《李二嫂改嫁》选段	205
(1) 李二嫂眼含泪关上房门(李二嫂唱段)	205
(2) 心发跳气也喘(李二嫂、张小六唱段)	209
2. 铺地锦	210
3. 靠山调	211
十四、眉 户 剧	213
1. 绣荷包	215
2. 绣荷包	215
3. 十二月花	216
4. 阳春儿天(选自《梁秋燕》梁秋燕唱段)	217
结 语	220

第一部分 综述

一、戏曲剧种

中国戏曲具有悠久的历史，它的起源可追溯到原始时代的歌舞，经过汉、唐时期逐渐发展成带有简单故事情节的歌舞表演，到宋、金（12世纪）戏曲才算初步形成。

“戏曲”这一名词，曾在元末明初（14世纪）文学家陶宗仪的《南村辍耕录》中已有提及，其中明确提出“宋有戏曲”；近代学者、著名戏曲史家王国维又将多种舞台表演艺术概称为“戏曲”，于是这一名词约定俗成，被广泛使用。

戏曲是中国特有的一种艺术形式，它通过长期的演变有机地综合了文学、表演、音乐、美术等多种艺术，共同来表现戏剧主题思想、戏剧矛盾冲突及塑造各种人物形象。戏曲是一门综合艺术，它以高度概括、夸张、精美的艺术手段，并用写意为主、写实为辅、载歌载舞的表演方式，形象生动、爱憎分明地来展现故事情节，刻画人物性格。戏曲艺术集中地体现了中国的人文精神和艺术特征，深层地揭示出人们的心理活动、生活方式和情操理想。

从戏曲漫长的发展过程中我们可以看到：任何一个剧种，凡能积极反映社会生活、符合多数人审美要求，并能在艺术上不断创新，就必然兴旺昌盛，反之则渐趋消亡，这是被历史所证实的。

戏曲是个总称，剧种则是根据各自艺术风格的种类区分，例如京剧、越剧就是两个不同的剧种。中国在1949~1959年间曾有436个剧种，随着时代演变，有所收缩，1988年笔者为上海辞书出版社编审《中国戏曲剧种大辞典》时作过普查，当时经常演出的有335个剧种。可见中国戏曲剧种之丰富，在世界文艺史上是罕见的。

区分剧种的音乐格调，主要是唱腔，其次是乐队伴奏的不同风格。每个剧种都有各自独特色彩的主奏乐器，比如京剧是用音色明亮的京胡，越剧是用清脆悠扬的越胡，长沙花鼓戏是用大筒，粤剧是用高胡，昆曲是用曲笛等等。它们不仅音色有别，在演奏风格方面也各有特色，若加以细听，其区别是明显的。

无论音乐格调或表演方式，一般来说，北方的剧种较为粗犷豪放，南方的剧种较为细腻委婉。这可能与不同的地理环境、文化传统、生活习惯，尤其是语音声调有密切的关系。

二、戏曲文学

戏曲中的文学唱词，必须词格规范、平仄相间，这样唱起来顺畅好听，否则，拗口不顺，实难入耳。

一段好的唱腔，总是在一段好的唱词基础上产生的。

戏曲唱词，要精练生动，往往是通过写景来表达人物的思想感情，因而极富艺术感染力。比如越剧《红楼梦》“黛玉焚稿”唱段，用大篇抒情诗篇，揭示林黛玉的内心痛楚，最后唱出“只落得一弯冷月葬诗魂”。作者运用比喻、烘托的笔法，写出黛玉的悲惨情怀。这里用了“冷月”，是一弯凄寒的“冷月”，不是“明月”，更非“圆月”，因而景象显得凄冷萧瑟，将黛玉当时的心境揭示得如此深刻，听了使人动情。这就是通过以景写情、情景交融的手法来增强感染力。

戏曲唱词，因为唱的是词，所以要求有音乐性，唱词具有音乐性，唱起来就顺口流畅，悦耳好听。于是有人称之为“音乐性文学”。

戏曲唱词，最好能雅俗共赏，易懂易学，尽可能使听者“不劳耳鼓重思，即能贯心动

色”，这样便于普及推广，使博大精深的戏曲艺术插上文学唱词及优美唱腔的翅膀，传遍各地。

三、音乐体式

中国戏曲剧种有三百几十个，它们的音乐风格各不相同，但根据其音乐体式结构，可归纳为三种体式，即“曲牌联缀体”、“板腔变化体”和“曲牌板腔综合体”。

1. “曲牌联缀体”曲牌联缀体（简称“曲牌体”）是一种用若干曲牌联缀而成的戏曲唱腔体式。曲牌，是泛指宋、元、明以来的词曲，明、清俗曲及山歌小调等。

运用古老曲牌的唱腔有昆腔、高腔等。如昆剧（例2）《蔡文姬》的唱段就是用[滚绣球]——[脱布衫]——[小梁州]等曲牌联缀而成。这种按一定程序构成的曲式，称为套曲。一般说，大型套曲的组织形式是：引子——若干曲牌——尾声，其速度安排大多是：散——慢——渐快——散。

还有采用山歌小调作为唱腔的剧种，如眉户剧、云南花灯剧、赣南采茶戏及部分花鼓戏等。

2. “板腔变化体”板腔变化体（简称“板腔体”）是在上下句基础上，通过速度变化和节奏、旋律的扩充或缩减等变化来表现人物感情和剧情发展的戏曲唱腔体式。它的唱词以七字句（二、二、三）或十字句（三、三、四）为主，长短句为辅，偶句押韵。属“板腔体”的剧种有京剧、越剧、豫剧、评剧等。

“板腔体”还有个重要的音乐表现手段，就是运用主调和属调的转换方法（即正、反调）来丰富感情色彩。如《借东风》的唱腔是用正[二黄]，京胡定弦是5-2，《野猪林》的唱腔则用[反二黄]，京胡定弦是1-5。[反二黄]的曲调比较悲凉、激越。

3. “曲牌板腔综合体”，有不少地方剧种是采用这种体式的。我国江南有许多滩簧腔系的剧种如苏剧、锡剧、沪剧、甬剧、姚剧等，都不同程度地采用这种组合方式。譬如流行于上海等地的沪剧，有些剧目是以板腔变化的[长腔长板]为主，随时插用苏南民歌的方式；有些剧目则以民歌为主，[长腔长板]为辅的方式，如沪剧《罗汉钱》就用了许多苏南民歌[吴江歌]、[进花园]、[寄生草]、[紫竹调]等，同时吸收苏滩的曲调[阴阳血]、[绣腔]、[汪汪调]等，还用了[长腔长板]的多种板式贯穿其中。

四、唱腔流派

欣赏戏曲，人们总会情不自禁地陶醉于那风格迥异的流派唱腔。流派唱腔是怎么形成的呢？这就要说到它的继承性和独创性了。

任何一个流派唱腔，总是在继承前人的基础上，根据本人条件（如生理条件、美学观念等），充分发扬独创精神，在长期艺术实践中形成的。

京剧是清代道光年间在四大徽班（三庆、四喜、春台、和春）基础上与湖北汉调相融合，并吸收昆曲、梆子等戏曲综合而成的。最初的京剧老生唱腔，有的（如程长庚）近于徽调，有的（如余三胜）近于汉调，很不统一。到了谭鑫培，则将程、余的唱腔加以吸收发展，并博采众长，形成了别具风味的谭派唱腔，当时风靡一时，曾有“有书皆作埤（指山东王埤），无调不学谭”之说，可见其影响之深远。后来有许多出自谭门的演员，在某种程度上青出于蓝而胜于蓝，如较早的有余叔岩、言菊朋等，较晚的有被誉“四大须生”的马（连

良)、谭(富英)、杨(宝森)、奚(啸伯)。周信芳(麒麟童)早年也学过谭,但他的唱腔风格与谭迥然不同。如果说谭鑫培的唱腔风格是婉约(优美)派的话,那么周信芳的麒派唱腔则属于豪放(壮美)派了。

流派唱腔的继承和创新,不仅受着个人秉赋、素质的制约,而且具有明显的时代性。

京剧发展到清代末叶,艺术流派以老生为中心,代表性流派就是谭鑫培等。民国初到20年代前后,京剧在社会上逐步扩大影响,这一时期出现了以杨小楼的杨派为代表的武生流派,老生则以余叔岩的余派等为代表;同时以梅兰芳为首的“四大名旦”(即梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云)也开始兴起,从而各行当出现艺术上相互吸收、共同发展的鼎盛局面,特别是促进了旦角的艺术发展。由此,以老生为中心转变为以“四大名旦”为中心了。20年代末30年代初,在梅、程、荀、尚四大旦角带动影响下,又出现了老生行当中高庆奎的高派、言菊朋的言派、“麒麟童”的麒派、马连良的马派和花脸行当中金少山的金派、郝寿臣的郝派。新中国成立后,除“四大名旦”和“麒麟童”、马连良、谭富英等派继续流行及发展外,又形成了老生中杨宝森的杨派;旦角中张君秋和张派的赵燕侠的赵派;花脸中裘盛戎的裘派等。

不同的流派,在情绪表现上是有一定侧重面的,如有的善于表现昂扬,有的宜于体现柔美。京剧中程(砚秋)派唱腔柔中带刚,含有一种锋利之感,因而表现深受封建社会压迫、却带有反抗态度的古代妇女较为合适;梅(兰芳)派唱腔则柔润宽亮,朴实中见秀丽,于是表现“雍容华贵”这类人物较为擅长。当然,每个流派都有一定的局限性,在演出剧目(人物性格)中还有个“对工”与“不对工”的问题。比如京剧传统剧目《四进士》中舍己为人、不畏强权的宋士杰这个人物,不同流派所体现的思想内容基本相似,但麒派的宋士杰是“老而辣”,马派的则是“老而滑”。根据人物性格和所处情景分析,似乎麒派演的“老而辣”更能体现人物的精神风貌。马派唱腔潇洒华丽,刻画宋士杰这一人物不太合适,而在塑造《借东风》中诸葛亮的形象时,清秀洒脱的马派就比苍劲铿锵的麒派更为贴切了。

从京剧流派唱腔的形成和演变来看,说明以前形成的流派唱腔,都是过去历史的产物,因而总带有时代的局限性。我们今天师承流派,一定要根据现时代的需要加以新的创造,这样,才能有所发展,才能为人民群众所欢迎。

五、常用乐器及配乐的作用

戏曲乐队所用的乐器,按习惯归类分文场(管乐、弦乐)和武场(打击乐)两种。有时还选用一些西洋乐器,如大提琴、低音提琴以及长笛等。每个剧种都有代表其独特风格的主奏乐器,如京剧的京胡,越剧的越胡,昆剧的曲笛,川剧“高腔”中独特多变、音色丰富的打击乐等等。

戏曲乐队的演奏员少者六七人,多则二十人左右,他们大多能兼奏多种乐器,有一专多能的特长。

戏曲中的配乐,起着渲染戏剧气氛、衬托表演动作、调剂舞台节奏等作用。

配乐有两种:一种是曲牌化的配乐,一种是新创作的配乐。在京剧传统剧目中常采用曲牌音乐作为配乐。例如《借东风》前面有一段打扫祭坛的曲牌音乐;再如梅兰芳演出的《霸王别姬》中有一段著名的剑舞,采用[夜深沉]曲牌音乐作为舞蹈伴奏。这种曲牌化的配乐有

一套大致固定的程式，如皇帝登殿用[朝天子]；武将升帐用[水龙吟]；灵堂祭奠用[哭皇天]等。

新创作的配乐，是根据戏剧内容、舞台气氛、人物心情及形态动作而创作的具有一定形象的音乐，因而它是与戏剧紧密结合的。如黄梅戏《天仙配》“满工回家”前面的引奏，用悠扬明快的笛声，吹奏出一幅明媚秀丽、百鸟欢唱的景色，描绘出剧中人董永与七仙女“夫妻双双把家还”的愉快心情。又如川剧《江姐》唱段前面的引子，以强烈的散奏，加上打击乐的配合，把江姐当时惊愕、激动的心情有力地衬托出来。现在有许多剧种还根据剧本内容和人物性格，运用“主导动机”（或称“人物主调”）的变奏、发展来贯串全剧，并运用多声部的创作技法，使配乐的表现力更加丰富，如现代京剧《杜鹃山》、越剧《祥林嫂》等。

附：几点说明

1. 记谱说明：

（1）唱段赏析，是通过乐谱和音响来呈现给读者的，但常有这样的情况：由于演唱者在不同地点或不同时间的演出，常会有所变异，因而若干乐谱与实唱会有一定差异。如马连良演唱的名剧《借东风》就有两种版本，这里只能选用一种版本，以资参考。（2）有的乐谱不标明调号，是因演唱者在不同条件下嗓音常有差异，故调高可随意而定，如梅兰芳演唱的《贵妃醉酒》，在不同时期演出，调高就有不同定法。但该唱段的声腔、板式必须明确标明。（3）戏曲中颇有特色的唱腔与伴奏的关系，时分时合，简繁交叠，二者相互映衬，美妙动听，因篇幅有限，这里仅记主旋律乐谱。（4）记谱可有简细之分：简的记法，只记旋律骨架音，如昆剧《牡丹亭·游园》[皂罗袍]等，这种记法，以简驭繁，便于读谱；细的记法，则将演唱的表情及润腔都标记出来，如京剧《杜鹃山》“家住安源”等，这种记法，虽然较繁，但更准确规范。

2. 锣鼓谱说明：

戏曲中锣鼓经的传统习惯读法，是用汉字来标记的，也有的用与原来汉字读音相近的拉丁字母。现将乐器及传统习惯读法用拉丁字母读法加以对照，列表于下：

大锣	K	——	仓或匡（大锣独奏或大锣、小锣、钹齐奏）
	q	——	顷或空（大锣轻奏或大锣、小锣、钹轻奏）
小锣	t	——	台（小锣独奏）
	L	——	另（小锣轻奏）
钹	C	——	七（钹独奏或小锣、钹齐奏）
	P	——	扑（钹奏闷音或钹、小锣齐奏闷音）
板	I	——	扎或衣（板独奏）
单皮鼓	d	——	答（鼓单签击）
	ḋ	——	哆（鼓单签弱击）
	B	——	崩或八（鼓双签同时击）
	bd	——	八答（鼓左右签分击）
	d	——	都儿（鼓双签轮奏）
	Ld	——	龙冬（鼓单签轻两击）
	dL	——	嘟咯（鼓单签前轻后稍重连续两击）
	e	——	衣（休止）

有的剧种则根据各自的锣鼓音色，用相似的字音来标记，如长沙花鼓戏、粤剧等。

3. 润腔记法说明：

(1) “、、”上颤音，实际效果为：

$\underline{\underline{6}}$ 等于 $\underline{\underline{676}}$ 或 $\underline{\underline{6i6}}$ 。

$\underline{\underline{6}}$ 等于 $\underline{\underline{67676}}$ 或 $\underline{\underline{6i6i6}}$

$\underline{\underline{6}}$ 等于 $\underline{\underline{6\ 7\ 6767676}}$ 或 $\underline{\underline{67676767}}$ ……或等于 $\underline{\underline{6\ i\ 6i6i6i6}}$ 或 $\underline{\underline{6i6i6i6i}}$ ……

(2) “、、”下颤音，实际效果为：

$\underline{\underline{6}}$ 等于 $\underline{\underline{656}}$ 。

$\underline{\underline{6}}$ 等于 $\underline{\underline{65656}}$ 。

$\underline{\underline{6}}$ 等于 $\underline{\underline{6\ 5\ 6565656}}$ 或 $\underline{\underline{65656565}}$ ……

(颤音随符号长度之不同，声音颤动的长度亦不同。长的颤音有先慢后快的，有先快后慢的，还有全慢和全快的等等。)

(3) “”大颤音，实际效果为：

$\underline{\underline{5}}$ 等于 $\underline{\underline{56565656}}$ $\underline{\underline{56565656}}$

(此种大颤音只用于器乐部分)

(4) “”延迟音，表示字音比实音稍晚唱出。

4. 其他记号

◦ 假声演唱

∩ 延长号

∩ 滑音

∇ 跳音

∇ 顿音

↑ 变音记号，偏高

↓ 变音记号，偏低

> 重音

||: || 反复

┌°°┐ 自由反复或自由延长

)0(自由休止

≡ 渐强

≡ 渐弱

v 换气(气口)

ㄥ 震音

ppp 最弱

pp 很弱

p 弱

mp 中弱

mf 中强

f 强

ff 很强

sf 特强音

fp 强后弱

sfp 特强后突弱

散(サ) 速度、节拍自由处理

5. 关于词曲作者及演唱者的排序说明

为了全书体例统一,本书词曲作者及演唱者均按统一格式排列,顺序即:演唱者、词作者、曲作者,特此说明。

第二部分

剧种简介及唱段赏析

