



我怎样演“刀窗”

重慶人民出版社

我怎样演“刁窗”

(附剧本“刁窗”)

周慕莲 讲述

“刁窗”是川剧舞台上常演的折子戲，多年來为观众喜爱。我初学戲时，就常常看到演出，特别是蔡月秋、譚芸仙兩位老师的表演，給我的印象最深，現在我閉着眼睛就能想起他們的杰出的藝術形象。后來学演这个戲，老师們細心的教我，慢慢摸索到一些門路，更引起我爱它、学它、鑽研它的兴趣。我在學習和演出时，会联想起我在十四歲那年的一段生活經歷，母親剛死，在家中受不了大母的虐待，有天晚上，夜半三更了，悄悄的从苏坡桥的老家中偷跑出來，到成都城里去謀求生活。当时我年紀小，半夜里一个人在鄉間的路上走，剛下过大雨，路上是些稀泥，很不好走，越走心里越难过，又有些害怕，那种复雜的思想情緒，始終都記得很清楚。这一段親身經歷，对我体会和表演“刁窗”來說，有很大的帮助，我的这种遭遇，和剧中錢玉蓮的遭遇有一些相似，也使我更喜欢去表演錢玉蓮这个受苦的角色。

这折戲的情節簡單，敘述錢玉蓮不順从繼母逼她改嫁的主張，遭受打罵后，被关在小房中，玉蓮为了保持自己的清白名声，决定投江自殺；但門戶緊閉，只好刁窗出去，行过荒郊

曠野，去至江邊投河。這折戲的情節簡單，劇中人只有一個，但它多年來就為廣大觀眾喜愛，說明了它的思想性和藝術性都很高，真實的刻畫了錢玉蓮這個人物，通過具體情節，表達了強烈的反封建社會婚姻制度的主題思想。我認為這是劇中人民性的精華所在。作者把錢玉蓮的思想情感，在緊湊簡短的情節中，表現得又生動，又具體，把玉蓮的性格，當時複雜矛盾的心情全部刻畫出來了。這種刻畫人物的藝術成就，值得我們佩服和學習，也是我喜愛的原因。

這折戲從演出來說，我認為也是很完整的。有能表現人物思想情感的唱腔曲牌，如“棉搭絮”、“桂坡羊”、“駐雲飛”等等，還有一些為了適合人物思想感情變化，就在曲牌中運用了犯腔，如“桂坡羊”中就有“山坡不禁羊”、“北清水令”、“老紅衲襖”等犯腔。戲中的鑼鼓曲牌（打擊樂器），也能密切配合表演的需要，和演員的舞蹈、身段、動作相聯系。這是先輩老師們，長期辛勤勞動，不斷的一點一滴的改進，才使這折戲的藝術性更完整。我看，這也是它為什麼受觀眾喜歡的原因。

我就是從以上的這些認識來着手研究這折戲的表演。我是一個戲曲演員，重要的是使劇中人物活在舞台上，這裡我先談談是怎樣來理解錢玉蓮的性格，以及她在刁窗投江的過程中的思想情感。

錢玉蓮是生活在封建社會家庭中的婦女，但她具有善良德性和美好的願望，也是一個聰明、堅強的普通婦女。她很愛丈夫王十朋，夫妻間的感情很好，相信丈夫決不會因為高中就要拋開她，所以当丈夫上京趕考去後，她在家中為了迎接她來

來的美好生活，用千針萬線做好一雙漂亮的綉鞋，等丈夫成名歸來，穿在腳上以增光彩。繼母拿着假休書來逼她改嫁孫家，她並沒有相信，而且看出了‘書中字，筆跡虛’（‘逼嫁’中玉蓮的唱詞），更清楚的知道是繼母為了貪戀孫家富豪，故意用的圈套，所以她堅決不答應，用說道理的方法來拆穿了繼母的奸計。繼母已經是被她說得來不能開口了，卻又倚仗着做家長的封建權力，用打罵來逼迫玉蓮要順從‘母命’，玉蓮知道一時沒有辦法使繼母改變主張，可是她也始終反抗繼母的主張，‘任她棒打鞭笞，難移古井不波之心！’這就是玉蓮反抗改嫁所堅持的基本態度。繼母最後把她鎖禁小房，佔逼改嫁，玉蓮當時陷在‘窮若囚籠，險如騎虎’的環境中，有理說不清，又沒有別的援助，只得選擇了投江而死，以保全清白名聲的辦法，作為她最堅決徹底的反抗。

錢玉蓮的這些行動，就很具體的表現出她的可貴品德和堅強性格，這是我認識和表演錢玉蓮這個人物的基本依據。正是玉蓮的這種美德和性格，始終反對繼母逼她改嫁，最後不惜用死來抗爭，構成了‘刁閨’這折戲的主要矛盾。我作為一個演員來說，很喜歡錢玉蓮這個人物，首先就是劇作者把她寫得很‘活’，有玉蓮自己的思想情感，有非常合理的行動，演起來很有點‘啃頭’，並不是那種干巴巴的人物，使人不感到可愛。

玉蓮並不是心甘情願去死的，相反，她正是願意很好的活着，她很年輕，有恩愛的丈夫——已中狀元，不久就要愉快的和丈夫團聚，同過美滿生活；可是眼前繼母佔逼改嫁，使她不得不去死！就是這求生而生不可得，要死又不願死的思想，在

她的行动中，展开了激烈的斗争，作者非常巧妙的刻画了玉莲的这种思想矛盾，并通过一些动作表现出来，如玉莲临死换新衣和穿绣鞋的怨恨，见月亮的感嘆，直至最后到了江边，跪着祷告河伯水官的一段词句等等，無一处不是在表现她的这种思想上生与死的冲突，入情入理，使人为玉莲的不幸遭遇表示同情。

前面提到我自己一段幼年的生活遭遇，对我理解和表演钱玉莲这个人物，有些帮助，这里再细谈一下，也是我向现实生活学习的一点体会。

我是庶母所生的孩子，在封建家庭里，要遭受到嫡母（大母）的虐待，我当时的命运和玉莲的遭遇是很相似的。因而从家里偷跑出来的那种感情，也和玉莲有很多相同之处，我在这些地方来体会玉莲的当时思想感情，有些方便，也使我在这些共同之处热爱玉莲，同情她的不幸，为我表演这个人物，奠定了一些生活基础。钱玉莲是个女人，她虽然有和普通妇女共通之处，但也有她性格独特的地方，因之她在遭遇到不幸时，所表现出来的思想情感，心理活动也就有她独特的地方，不是任何人都一样的。当然我和她的遭遇、思想情感也就不可能完全相同。我们有相同的遭遇，但是具体所处的时代不同，环境不同，偷跑出来的目的不同，只有经过具体的分析，才可能把自己的经验变得有用，为表现玉莲的思想感情出一分力量。

钱玉莲和我相同之处，表现在：一、同样在封建式的家庭

中，受到繼母或嫡母的打罵虐待，抬不起頭，心緒很沉郁。二、玉蓮偷跑出來丟下了親生的父親和婆婆娘，我丟下年幼的親妹妹，都是自己最親的人。三、同樣是在人靜的夜晚時候偷跑。我們不相同的地方，表現在：1、我是男子，她是女子，在封建社會里，婦女所受的迫害，一般都比男子更悲慘。2、我偷跑出來是為謀求職業，要活下去，而玉蓮刁窗偷跑出來是為了去尋死。3、玉蓮偷跑出來是顧慮重重，怕繼母知道了來追趕她回去；夜半三更，一個單身女子私自出外，如果被人發現，那閒話是很多的；最主要的是她願意活下去而不可能，決定去死又不是心甘情願的思想矛盾。我偷跑離家，思想上當時顧慮較少，只是年紀小，在黑夜里走路有些害怕鬼，走在路上，看見有些人家的窗戶上還透出燈光影子，心里很羨慕那種家庭溫暖，更覺得自己孤單可憐。

我的這種比方，可能是有些機械或不恰當，但這只是想說明我在創造這個人物時，自己的一點體會而已。最重要的還是要具體分析劇中人物所處的時代，和她（他）所遭受的不同事情，因而產生的思想感情及其處理的方法，那就不是任何人都一樣。我們戲曲演員表演歷史故事中的人物或傳說中的人物，這種研究工作就顯得特別重要。我用這種自己親身經歷來和錢玉蓮的情況相類比的方法，就不一定能用到創造其他人物上去。

我曾在舊社會，見過婦女出嫁後被丈夫家里“休”了，回到娘家來，那種在人面前抬不起頭，話都不敢多說一句的痛苦，

看着实在令人难过。因为她被休了，全家人都觉得脸上不光彩，左鄰右舍也有很多人，斜着眼睛看她，还在背后悄悄的或公开的議論她，就象这个被休的女人，把她家祖宗八代的霉都倒尽了一样的。可見在封建社会中，对待妇女是多么残酷无情啊。我从这些情况來理解錢玉蓮的痛苦心情，也有一定的帮助。何况錢玉蓮当时所受到的压迫，比起一般妇女被休回娘家來的痛苦还要深些，还要复雜些呢！

前面談的这些，是我对“刁窗”这折戲和錢玉蓮这个人物的一些零碎認識，其中有些东西是在早年时研究过一下的，如通过我自己親身經歷來揣想玉蓮的思想情感等。我不断的演出这折戲，差不多每演一次，对戲和玉蓮的認識体会总要增加一兩分，也越漸喜欢这折戲和玉蓮这个人物。解放后，曾演过好几次，平常和同志們閒談过关于表演这折戲的一些体会，交換过一些意見，也补充和丰富了我的認識。这样的交談，我覺得很有益，使我在進一步理解和創造玉蓮这个人物，有很大好处。

二

說起我表演“刁窗”，总是不能忘記老师們表演这折戲的精湛藝術，和他們对我的教導，如果說我演錢玉蓮这个人物，有一点微末的成就，那是和老师們的諄諄教誨分不开的。其中以蔡月秋(原名蔡六六)和譚芸仙(当时渾名猴婆)兩位老师对我的帮助最多，我表演的很多东西都是向他們學習的，可惜

我至今还没有把他們好的东西学到家，这是深深感觉歉然的事。

趁这个机会，就我記憶所及，來介紹一些关于这两位老前輩在表演“刁窗”中的藝術成就，对于我的同行們說來，也許有些好处。

蔡月秋老师在清朝末年，就已經是个名演員了。听人說，他还是学徒的时候，已經常扮演主要角色，我們行話說的：唱“当家人”了。他的表演藝術，以唱腔工穩見長，舞蹈、身法細緻，而且有閩秀气，加上他天賦的嗓音寬而亮，身材匀称。这些只是使他具有成为好演員的条件，而更重要的是他在藝術上的鑽研，刻苦學習，使这些天赋条件能更好的运用出來。他擅長的戲很多，以青衣旦和閩門旦一类的角色最为出色，当时流行一些歌句，如“蔡六六海神庙活捉王魁”，就是內外行的人士对他的贊揚。“刁窗”也是他的杰作之一。这折戲中的唱腔，可以說他是有独到的創造的，整个的唱腔，在表現玉蓮的那种哀怨而沉痛的情緒，真是令人叫絕。例如他唱到“桂坡羊”一段中的“……打一下來恨一声，打一下來怨一声。……”把玉蓮受到繼母的打罵逼迫后，哀怨無告的悽苦怨恨情緒，通过这两句中的“恨”字和“怨”字的行腔，完全表达出來了。他的这种唱法，至今都还流傳在舞台上，演員和观众都極為喜爱。“刁窗”中的錢玉蓮是由青衣旦扮演，蔡老师是演青衣旦的能手，可以說是他的本行，但是他演这个人物，并不拘泥于青衣旦的章法，唱腔和身法，却帶有几分閩門旦的味道，唱腔主要

是悲苦情緒，可是有些甜潤，動作也有些閨中女兒態，這樣的創造，就使玉蓮在舞台上的形象，不僅是令觀眾同情，而且覺得可愛。可見我們的老前輩們對表演劇中人，並不是完全受了所謂分行的限制，為了創造劇中人的需要，往往是綜合運用的。

蔡老師除了唱腔拿手，他甩水發的功夫，也是極高明的，堪稱一絕。他常演青衣戲，這類戲中用到水發功夫的地方很多，“刁窗”中的水發功夫也是很重要的，他甩起來說得上是得心應手，既好看，又能合乎劇情的要求，內行人都很恭維他的這套表演技巧。他告訴我們，他甩水發的功夫是經過長時期的鍛鍊的，記得我初年唱戲，和他在成都永遇樂班社同班演唱時，我問他：“為啥你的水發甩起來好看，又不亂，很聽使喚，是個什麼道理呢？”他當時沒有直接回答我，一把手就拉我到化裝的地方去，拿出他的水發給我看，一面又給我講解，我才算懂得這個道理。他的水發是特制的，大約一尺八寸長，淨重約五兩多，他說水發的長短要和演員的身材合度，不必固定長短。扎水發的頭髮，盡量能做到每根都是同樣的長，這樣甩起來才不致於亂，他叫我倒提着他的水發來抖動，居然一根亂發也沒有，這樣在舞台上用的時候，就能稱力。我從蔡老師對水發制作的考究上，可以看出他對甩水發功夫是極有研究的，“工欲善其事，必先利其器”，是很有道理的話。凡是演的戲需要水發的，他總是先到後台去，自己整理水發，根據戲的長短和劇情需要，在水發上適當的加水和油，使能在舞台上表演時看起來光亮，用起來也不至於頭髮散開。早年，他和康芷林

老师合演“活捉王魁”，他和康老师同甩水发的表演，使这折戏生色不少。他演錢玉蓮这个人物也是运用了水发的，“逼嫁”一折中，繼母用竹杆來打玉蓮，这时他跪在地上，头部成圓圈形轉动，水发就可以随着竹杆而飛舞起來。蔡老师说，这就是合乎常說的：“打得披头散发”了。后来他又細心的告訴我，怎么样逐步的練習甩发。我照着他的办法練習，最初用短白布結在头上來練，稍为自如了，再用真的水发結好練，慢慢的循序漸進。練時無論前后动和轉圓圈，都要靠后頸窩（后脖子）与下巴的兩股勁，千万不能靠上身擺动來使水发轉动，那样看起來很不好看。結水发的部位，应在腦后稍靠上的地方，就是过去妇女結发髻的地方，才合乎生活習慣。但是現在很多演員为了省力和方便，已經不講究这些小事了，甩水发的功夫，已經沒有多少人去注意，而今談起这些藝術來，都令人有些感嘆。

我扯得太远了，还是回到本題來吧。

除了學習蔡老师的藝術外，其次就是學習譚芸仙老师的東西了。譚老师的舞蹈、身段特別好，動作極為干淨利落，矯健而有力。楊素蘭老师就極推崇他的身段，認為是很难見到的功夫，楊老师说，他的身段好，主要是他勤學苦練躑功，才奠好的基礎。據說譚老师在初學躑功時，是吃了些苦的，为了使躑功穩當而有規矩，經常在家里練習，先在平地上划好墨綫，綁好躑，沿着墨綫走，要做到上身穩當，又要走直，一点不象搖擺的樣子，才算达到要求。譚老师的躑功和他的身法，就是这

样練出來的。記得我幼年在成都蜀舞台（那是民國初年的事，在成都下東大街，原來是個會館改修的，現在這個劇場已經沒有了）和譚老師同班演唱，當時同班中如我這樣的娃娃旦很多，都聽說譚老師的蹺功好，攀翎子的功夫好，想見識一下。有一次，特意請他唱“金串珠”的宮主，我們這些娃娃旦都演侍女，在上船的那場，我們悄悄把撓板放到台口的左邊，當時他踩着蹺在台口表演，原來的舞台台口只有五、六寸寬，演唱這戲的主角必需在台口上走過。譚老師回頭見撓板不在，知道我們有意要看看他的功夫，他不慌不忙，手攀着翎子，彎下腰做了一個姿勢，回頭用了“溜子”（很快的碎步）步法，極為滑利的從台口上跑了一丈多遠來拿撓板。這種蹺功和舞蹈的表演，當時都看得我們吐出了舌頭，實在令人心服口服。還有一次在錦新舞台（也是個老劇場，早都沒有了），看譚老師唱“宮人井”的白蟪仙姑（在皇宮前偷看兩個妃子飲酒那場戲，是專以身段、舞蹈為主的），其中有幾個身段動作，一直都記在我的腦中，念念不忘。當白蟪仙姑看到葵妃被打下井後，為了要看清楚，從平地上一步跳上公馬棹子（是踩着蹺的），回頭站一個“金鷄獨立”姿勢，定住不動，兩眼注視着井內，這樣，他可以站數分鐘之久，場面上（音樂人員）打二鼓的人，要打“登亮子”鑼鼓，手都打軟勁了，他還穩穩的站着。這個動作既能顯出他很深的蹺功和身段的健美，又可以表現白蟪仙姑當時對被打下井中的人的關懷。戲完了，譚老師進內場來，笑嘻嘻的向我們說：“我的腳勁，要他們（指打鑼鼓的人）的手勁比呢！”

譚老師表演“刁窗”，身段、舞蹈是很見長的，在干淨和快

的当中，看得出他是很灵活而且穩当，絲毫不乱，他很注意动作与动作之間的联系，每个动作要交待清楚，决不拖泥帶水。我的表演，基本上是学他。

他的嗓子不好，不長于唱功，并且只会唱高腔，可是他根据自己的条件，在唱高腔的快二流板（我們称为鋒头板），却有他独到之处。他唱“刁窗”中“家書一到喜洋洋……”一段快二流，吐詞干淨，又清脆流利，不倒字，不吞字，把每个字音都能准确的送到观众的耳朵里，这全得靠平常練習，把喉、舌、唇、齒都运用得極灵活，听他唱快板，簡直不覺得他的嗓子不好，观众听到这种唱腔，总是情不自禁的要拍手叫好。譚老师常说，我們沒有錢（指沒有嗓子）的人，更要学习会用錢。他的这种比喻是很好的，要我們認真去鑽，去克服困难，就会找得出竅門來的。我唱快板，就是学他的这手絕技，但要到他的程度，那还差了一長截的。

我演唱“刁窗”，在藝術上主要是师承这两位老师，唱腔和水发功夫是学蔡老师为主，舞蹈、身段、步法和唱腔中的快板是学譚老师为主。但由于我的生理条件受到一些不同的限制，就不能完全死学他們的乐曲（也可以說是我学的还不到家的原因）。例如我唱腔中的有些腔，限制于我的嗓子条件和蔡老师不同，如果硬要去学他，那不但不見好，反而会弄糟的。后面我还要具体的分析，就不在这里多說了。

我在廿几歲开始演唱“刁窗”，有一次刘子美老师看我唱完了这折戲，在后場很親热的对我說：“我們唱戲，有本之学

容易，学無本之学就难了！”他詳細的解釋，所謂有本之学，就是指演員照着剧本上規定的唱詞，講白和馬口來唸戲，把这些東西背出來，做到照本宣科；無本之学呢，就要靠演員根据剧本的詞句，和深入了解剧本人物的性格、思想情感以后，丰富原來剧本上沒有的東西，也正是我們今天常說的，是演員的創造。如果沒有這步功夫，那麼，最好的剧本也會在台上把它唱成“死戲”。

任何較好的剧本，詞句中總有些是言到意不到的，或者是意到言不到的。例如“刁窗”中，玉蓮在中途，聽見風聲，回顧見月影，疑是繼母追趕，定神細看才知道是自己的影子，這時她說：“我當繼母趕來，却原是月影隨身！”這樣一句話，如果只照字面上的意義說出來，那就大大的沒有味道，表現不出話里面的深刻意思，這就要演員去深鑽体会，在此小動作和簡單一句話中，能刻画出玉蓮當時心情的緊張，處處都感到繼母對他的逼迫，同時也要表現玉蓮當時的淒涼、悲慘，由見月亮的影子，引起自己滿腹的冤苦，對明月感嘆身世的不幸。我体会刘老师所說的無本之学，正是指演員的表演藝術，教我們作演員的要能“死戲活唱”，即是說要把劇中人物演得活起來，否則，一折好的戲，演員不去下功夫，那也完全可能把“活劇唱死”，那還談得上什麼表演藝術呢？

刘老师的這番教誨，對我從事演員工作來說，給了我很大的好處，使我知道唱戲不是背剧本和單純賣弄一兩套技術，要去鑽戲，要懂得表演，那才是真正的叫做演戲。刘老师本人就是這樣的一個名演員，以演戲入情入理著稱，如他和康芷林老

师合演“情探”，那真算得是双絕。

老师們演“刁窗”中的錢玉蓮，都有很高的藝術成就，在我向老师們學習的过程中，我感觉到任何一个演員，因为他天賦的条件不同，要受到一些不同的限制，但是怎样根据自己的条件來取長补短，發揮自己的优点，成为自己的特長，这是个很重要的問題。很多的老前輩是懂得这个道理的，蔡月秋老师的蹄功是有根底的，但是在身段的矯健、利落上，他自己覺得要略遜譚芸仙老师，他在閒談时对我說：唱“活捉王魁”，动作、身段的干淨，來得快，那我不如譚芸仙；在“陽告打神”的唱腔上，譚芸仙就要略遜一等。由于蔡老师的天賦嗓音不好，但他会利用喉、舌、唇、齒的灵活合作，能在唱快板上，練成了别人所不及的功夫。

我們學老师們的藝術，要先能全部学過來，無論是一句唱腔，一个眉眼，都不要輕輕放过去。还要懂得老师們为什么这样唱，这样做，所謂：不但知其然，还要知其所以然。把这些东西学实在了，才根据你的天賦条件——优缺点，再來溶解消化，这样就能把老师的藝術，变成你自己的东西了，也才不是硬搬硬抬，弄巧反拙。我自己學習老师的藝術的經驗中，还有一点是重要的，千万不要以为我已經学到了老师的某一手，或者有点象，就自以为是学够了，那不过是“半瓶醋”而已，事实上你並沒有把老师的東西学会。我們常說的要勤學苦練，我認為就是指向老师認真學習，只有真正掌握了先輩的藝術遺產以后，才是自己來進一步的运用和創造的問題。不能硬搬

頓拾，要從這裡來理解才好。

三

這是一個演員在台上從頭到尾表演的單折戲，我覺得在演唱上要特別注意音樂的配合，和一些基本表演技術——唱、講、做的綜合運用。

我們常說：這是一折重“打頭”的戲（意思是強調音樂在整個戲演唱中的重要作用）。無論是唱腔曲牌和鑼鼓曲牌都較為複雜，變化很多，這些曲牌的運用，又是緊密的要配合演員的表演。自然，我們的傳統戲曲，都是很注意歌、舞、表演的配合，音樂在演出中占着重要地位；但其中有些劇目，音樂配合的作用更是突出。如“刁窗”這折戲有複雜的唱腔，精煉的講白，還有很多舞蹈、身段的綜合運用。這些又都是處處和音樂的配合關係要密切，才能完成演員的表演任務。

戲很精煉短小，劇中人的感情變化又複雜細緻，表演舞蹈、身段、唱腔等也很豐富，因此對整個戲的音樂配合要求更嚴格，特別是鼓師不但要完全熟悉這折戲，還要能熟悉和掌握演員的表演，使節奏合拍，分得清強弱快慢，發展的層次，才能打得“味道”來，要使一個單錘，或者是墊一下鼓籤，都是合乎情感的需要。只有這樣才抓得住觀眾的情緒，才能使演員進入到戲裡面去。另一方面，也要求演員懂得鑼鼓的變化，幫腔的內容，至少要有“耳風”（做個演員，這是最起碼的必備條件之一），才會使你的表演能主動的和音樂配合，把每個動作和眉眼，放進鑼鼓點子裡面，才能夠把動作表現得更有力，又

能顯出身段動作的美，戲中的曲牌為了適合表現劇中人的情緒轉變，使用了較多的“犯腔”（都是音樂上幫腔的變化），演員就要懂得這些曲牌的幫法和曲牌的感情，並把它和劇中人的感情結合起來。過去我們有很多老前輩，如康芷林、曹俊臣、肖楷成等，他們不但熟悉川劇音樂，而且還能坐上音樂台去掌握樂器，甚至還可坐上鼓師的方位，指揮全局，他們的這種音樂修養，至今還在藝人中傳為美談。

這折戲有唱、有講、有做，而這三者並重，就需要演員在這三方面都要具備功夫，弱了那一點，都不能很好的完成演唱任務。

唱腔占着重要地位，全劇中主要唱腔曲牌有“桂坡羊”、“棉搭絮”（包括一些“犯腔”），大部分是唱一字，也有唱快二流的，其他還有“駐雲飛”和兩段搖板等曲牌。這些唱腔的安排，適合劇中人感情的起伏變化，要演員根據對劇中人思想感情的理解，把整個唱腔做一個全盤的組織安排。組織唱腔，我認為先要注意兩個問題：首先要弄清楚曲牌的性態，通過這些唱腔要表達什麼感情；還不能把感情限制在一個狹小的框子里，要隨着劇中人的感情變化，使唱腔的本身能多樣化的表現。例如劇中“桂坡羊”的一大段唱腔，表現玉蓮刁窗偷跑出來，思前想後，情緒就很複雜：舍不得父親和婆婆，埋怨丈夫高中後不馬上繞道還鄉，憤恨繼母佔逼她改嫁和姑母花言巧語的刁唆，感嘆自己的命苦等等。演員不是用一種情感來唱到底（當然這段唱腔中，有它主要的情緒），而毫無轉變；否則，就要把戲和劇中人都唱死了。其次，組織唱腔，要充分估