

民族音樂問題研究資料

(三)

关于戏曲音乐問題的討論

第 2 輯

中国音乐家协会上海分会編印

1957.3.

前 記

一九五六年十二月十一日中国戏剧家协会上海分会和中国音乐家协会上海分会联合召开了第一次戏曲音乐問題的座談会，到会代表八十余位，座談会連續举行了四天，在会上發言的有丁善德、袁雪芬、馬可、刘厚生、何为、刘如曾、董源、惲懿、周宝才、顧振遐、范瑞娟、傅全香、石筱英、邵滨蓀、丁国斌、周云瑞、宗海南、馬駿之、朱介生等十九位。座談会始終在愉快的气氛中进行的。首先肯定了七年以来的戏曲音乐工作的成績，認為目前存在的某些缺点是戏曲音乐向前發展的道路上所产生的，是可以逐步克服的。并認為戏曲發展的方向不是“新歌剧”，戏曲仍然是戏曲，因此戏曲音乐不能脫离戏曲的傳統，戏曲原有的基础和特点，戏曲音乐工作者今后还要很好的學習傳統。在座談会上爭論較多的是“定譜定調”，“乐器改革和乐队伴奏”，“指揮”等。有的已取得比較一致的認識，有些問題尚待今后結合实践繼續探討研究。参加會議討論的代表（包括作曲，演員，乐师等人）并建議剧协与音协建立一个經常性的戏曲音乐研究組，以便今后繼續机动向戏曲音乐傳統學習。大家提出今后戏曲音乐工作者和艺人在工作上必須互相取得足够的信任諒解才能充分合作。相互學習，才能促进戏曲艺术事業的更好的繁荣。現將座談会上有發言稿者先行分別發表：这次座談会稿件的組織得到剧协的帮助，同时选編了一些外地戏曲有关的文章，提供参考。必須說明的，还有一些代表的發言稿尚未收到，这一輯只好暫缺。

目 录

前 記

一、上海戏曲音乐座谈会發言：

- 在戏曲音乐座谈会上的發言（摘要）……………丁善德（1）
在戏曲音乐座谈会上的發言（摘要）……………袁雪芬（3）
对戏曲音乐傳統的一点体会（在戏曲音乐座谈会上的
發言）……………何 为（4）
試論与戏曲音乐工作有关的几个問題（根据在戏曲音
乐座谈会的發言稿重写）……………刘厚生（20）
小組代表發言（一部份代表發言稿）范瑞娟、丁国斌、
周宝才、朱介生、顧振遐、宗海南、馬駿之、……………（29）

二、川剧与晋剧的討論：

- 最好再用事实來說明一对川剧高腔加伴奏的意見……………沙 梅（52）
根本問題是什么？——对沙梅同志的一文意見……………于叔村（54）
川剧問題在那里？……………李康生（59）
从川剧源流談到高腔伴奏問題……………老 蔗（65）
“事实”是最能說明問題的……………研 楓（70）
川剧音乐改革門外談……………黎本初（72）
“川剧高腔曲牌”第一集……………教学祺（77）
晋剧音乐和唱腔改革的我見……………韓子謙（80）

三、評論杂感：

- 实事求是地評價戏曲音乐工作……………穆 克（83）
我对戏曲与新歌的理解……………林 綠（87）

我对戏曲音乐問題發表几点意見·····	方 冰(91)
关于乐队的指揮問題·····	何 为(95)
談談戏曲的定譜定調問題·····	大 風(97)
評彈音乐中存在的主要問題·····	徐丽仙(101)
戏曲工作不需要新文艺工作者嗎? ·····	田 因(104)
关于民間职业剧团的几个問題(在政协第二届三次全 会發言) ·····	李再雯(106)
在“風”当中·····	陈 嬰(109)
更多地重視民間文学, 更好地关心說唱艺人·····	赵亦吾(112)

在戏曲音乐座談会上的發言(摘要)

(根据座談会發言参考記录)

丁善德

討論戏曲音乐問題，这是一个很早就該討論的問題，現在虽然迟了一点，但終究还是开始討論了。解放以来，通过对戏曲彙演，看到許多优秀的遺產，發現戏曲音乐。是非常丰富，引起大家喜爱，也引起大家重視，要求进行改革。从事音乐工作者在这方面作了一些工作，但因任务艰巨，几年来虽获得成績：不可否認，由于缺乏經驗，在工作上發生了困难，未得到群众欢迎。因此戏曲音乐到底需不需要改，它的方向應該是什么？就成了問題。中央文化部在53年指示音乐学院进行培养这方面的人才，投入戏曲改革工作中去，于是我們在学校里面又增設了戏曲作曲專業，但無經驗，又缺乏老师，开展工作很困难，因为体会到領導的要求，体会到提高戏曲音乐对戏曲起着很大的作用，因此特地从本校四、五年級学生中选择7位从事这项研究工作。首先在講課問題上我們請了上海戏曲方面的專家講課，請老师作專題报告，以后有兩位同学为“打猪草”及“玉簪記”（京剧）进行改編“大猪草”已正式演出，由于作者作了一些新的嘗試引起不同的看法，對我們帮助很大。由我們的体会戏曲音乐改革，如接受到具体的戏，越具体越困难，因为搞得不好就不为观众接受，像滬剧“金黛萊”翠崗紅旗”等有的观众認為不像滬剧。所以对待这项工作要采取慎重的态度，如果大刀闊斧容易出乱子。現在我們一些搞戏曲音乐的同志常常听到人家指責就有情緒，其实是不必要的，因為我們搞戏曲音乐的就必須关心这项工作，應該为这项工作是自己的义务，是責無旁貸的事，即使失败了，也还要吸取經驗再接再励工作下去。

我們現在工作上常叫作改革戏曲音乐，實在是太大胆了一些，在名称上还不如說是學習戏曲音乐从事戏曲音乐的，整理、加工，使之丰富。尤其是青年对戏曲音乐不了介，以不了介而要去改它那也太大胆了。我們現在好像是在学医生，应先做助理医生，凡事謹慎不要乱下藥，要虛心地向演員同志，常期从事戏曲音乐的同志學習。但現在各地戏曲音乐者胆子都

特別大，不但亂改，有時還批評演員不尊敬他，這是不正確的。

我們作戏曲音乐工作不但要具体的，全部的了介戏曲特点，一方面也应有相当的音乐基础，有些人学会了和声，專学西洋技术，但不熟悉自己民族的东西这样困难还很多，所以我們必須要学习戏曲的唱腔学习它的特点，真正深入下去，才能体会到民族的优点，另外有些同志想把戏曲搞成新歌剧的类型，先有这想法，然后接触到戏曲，就主观把它帶到新歌剧的方面去了。放弃原来戏曲的基础，进行改革，是不对的我們應該与演員合作，希望演員貢獻唱腔方面的特点，在戏曲音乐原有的基础上进行加工，丰富。从事戏曲音乐工作責任很大，如果工作有成就，对人民的貢獻很大，应不怕批評，不要覺得委曲，对批評要采取“有則改之，無則加勉”的精神。

另外我們对戏曲音乐工作者要本着爱护的精神，从帮助出發，即使音乐工作者有些嘗試失敗了，也要多加鼓勵，这样他們胆子可以更大一些，可以吸取經驗再提高，不要一下子就指責批評，但同时作为戏曲音乐工作者如对观众公开演出的戏必要仔細慎重，如屬內部觀摩，那为了嘗試不妨可以大胆一些。

在戏曲音乐座谈会上的發言(摘要)

(根据座谈会發言参考记录)

袁雪芬

丁善德同志站在音乐工作的立場，是那样地謙虛，希望剧协的同志們也能怀着同样的原望使我們的座谈会能够达到共同的要求。这次会是非常难得的，这是第一次音乐工作者和戏曲演員开会討論戏曲音乐 方面的問題，上海大概有 8 个剧种，全国有 200 多个剧种，無論从数字方面和地区的广泛性，显示出每个剧种存在因素，具有各种特点特色地方戏，充分說明我們祖国戏曲遺產是很丰富的。根据“百花齐放，推陈出新”的方針，每个剧种本身都要求前进，但是，向前發展就涉及到音乐問題，每个剧种有其簡單易懂十分亲切地地方語言，这是它的优点。同时也帶來了曲調簡單缺乏表現力的共同缺点，因此凡是戏曲改革上就集中在音乐問題上面。几年来对戏曲音乐改革上产生了两种思想情况；即以戏曲改为新歌剧呢？还是在原有基础上加以發展这两种想法在具体工作中引起紊乱，記得戏改方針有过这样的指示；要求在原有戏曲基础上發展新戏曲。但在实际工作中往往把这一条忘了，現在有些改革上是脱离傳統的，（我們越剧院下工厂演“借罗衣”观众曾問这是什么剧种）如果观众不熟悉演員的話，就很难分辨是那一个剧种了。我个人認為歌剧与地方戏是有很大的区别，一切舞台艺术都以表演为中心。那歌剧里音乐作曲者是很重要的地位。戏曲不單有歌唱，还有舞蹈表演，我們把戏曲叫作歌舞剧三者合而为一的特有的戏剧形式。他不受任何束縛，表演者在舞台上很自在的活动，演員以自己的特点来表演許多共有的节目可以不同的唱和做，戏曲演員在舞台上等于总指揮，戏曲与歌剧显然是不同的。

再有器乐問題，还是首先發掘民族的呢还是以現成的西洋乐器来代替，我想光采用代替总不是好办法。以上在工作中遇到的問題与个人的看法，提出与大家研究。

希望大家以研究探討的精神来开好这次会，不要互相指責埋怨，目的是为了今后工作的开展，相信这一次會議是良好的开端。

对戏曲音乐傳統的一点体会

(在上海戏曲音乐座談会上的發言摘要)

何 为

对戏曲音乐，我懂得的实在很少。因为对戏曲音乐是这样地丰富，它的傳統又是如此深厚，相形之下，我所知道的有限的关于戏曲音乐的常識，实在只是一点皮毛。而在座的許多演員、乐师，他們对戏曲音乐的理解，要比我广博和深刻得多。我只是一个小学生。这并非出于客气，实际情况是这样。过去，我从这些演員，乐师的艺术創造中获得了一些戏曲艺术的知識，这几天，在他們的發言里，又听到了一些从来不知道的东西，我想，像我这样的音乐工作者，如果要想真正懂得、熟悉戏曲音乐就需要拜这些演員，乐师作老师，虚心向他們學習。

这里，我想談一談对傳統的戏曲音乐的一点認識。

一、对傳統越熟悉，越能發揮創造

談到“戏曲改革”这个口号时，人們很容易把它与“土地改革”这类口号混淆起来。其实，“改革”二字在字面上虽然相同，但含义却不一样。“土地改革”，这是經濟制度上的革命，它要改变封建地主的土地所有制，因此这种改革越徹底越好，把这种剝削制度消灭得越干淨越好，但“戏曲改革”却不是这样一回事。我們不能認為傳統的戏曲艺术都是不合理的，不科学的，要把它丢得干干淨淨，任何艺术的創造，發展，都不能不繼承一定的傳統。戏曲改革，决不是意味着要將戏曲艺术的傳統成就予以廢弃，而是要將这种有高度成就的傳統艺术加以發展，革新，使它达到更高的水平。

我們面对着这样一个现实情况：我国戏曲音乐的傳統是很深厚的，而我們从事这一工作的音乐工作者却都很年青，根底很薄，不但对于傳統的戏曲音乐懂得很少，就是对于西洋音乐，也还不能說懂得很多。因此，在我們的艺术实践中有过一些錯誤和缺点，走过一些弯路，这并不奇怪，問題在于我們今后如何學習和研究戏曲音乐的傳統，研究它的發展規律和艺术成就，研究今后應該沿着什么道路和用什么方法給予革新和發展，在这一点上，我們不能割断历史，以为只有在解放以后，只有在我們这些文艺

工作者参加戏曲改革以后，戏曲艺术才有革新和发展。因为事实不是这样，事实上，每个剧种存在的历史，就是在艺术上不断地革新和发展的历史。石筱英同志在会上说过：“拿滬剧十几年前头的唱腔和现在我们唱的比一比，真是天差地远，”这话很有道理。滬剧、越剧以及其它剧种若干年来在唱腔上、音乐上是有很大发展的。这里值得我们注意的是：第一、经过这种发展，这些剧种的唱腔是变得更丰富、更复杂、更细致了；第二、尽管有这样巨大的变化，但它们在艺术上却仍然保存了各个剧种自己的风格、特点。因此，假如我们能仔细地研究一下各个剧种在各个时期所有的唱腔、伴奏，研究它们前后的发展规律，研究它们在曲调上的发展方法和创作技巧，这不但能帮助我们理解戏曲音乐的傳統，而且对今后的艺术实践也有着非常重要的意义。

几年来的实践证明：对戏曲音乐傳統理解得越深的人，他在艺术革新上的实践越能为艺人所接受，为观众所理解，而他在艺术创作上的才能越能得到充分的发展。这里有兩個例子可以对比。1952年，北京曾排演过京剧“宋景诗”，当时有人想在这个戏里加入多声部的合唱，于是就利用昆曲曲牌“黄龙滚”写了一个三部合唱，滿以为这样就算改革、就算提高了，可是艺人却不接受这种改革。当时我们怎样想呢？我们只以为艺人的文化水平不高，思想保守，却没有想到用昆曲曲牌，机械地搬用西洋的和声方法在艺术风格上是否协调，这样的曲调、唱腔能够容纳、接受和声的可能性有多少，它又能接纳什么样的和声。但另一个例子，1953年北京又排演过京剧“柳荫记”，唱腔全部是由著名的京剧老艺人王瑶卿创作设计的，这个戏的唱腔在很大的程度上突破了京剧傳統唱腔的规则、格式，并且有許多唱腔很难唱，結果，这种突破不但被艺人接受了，被观众接受了，而且在演出上很受欢迎。

为什么像京剧“柳荫记”这样，革新对艺人和观众說来就是可以接受的呢？为了說明問題，不妨略作一些帶有技术性的分析研究。京剧“柳荫记”的剧本是根据川剧本改編的，为了保持川剧本在文学結構上的特色，改編本尽量保持了川剧本的原詞，原有的結構形式。但这也使京剧唱腔的处理遇到了很大的困难。因为京剧唱腔的格式一般是七字句或十字句，很少有自由体的長短句。这就要求新創的唱腔能突破京剧原有的二、二、三，或三、三、四，的格式。此外，唱詞所表达的感情也要求唱腔上避免一般化，而要有更突出的創造發揮。这个任务本来是很艰巨的，但由于王瑶卿

老先生对京剧唱腔的规律非常熟悉，在这种规律的基础上，他很顺利地完成了这些唱腔的设计创作。

王瑶卿是怎样处理这些唱腔的呢？首先，他是将人物情感上的发挥同不规则的长短句结合起来处理的。例如在“思兄”一场，当祝英台听到马家提亲的事以后，她非常气愤，所唱的二黄散板中有这样一句：

$\dot{1} \quad \dot{1} \cdot \underline{\underline{65}} \mid \underline{\underline{3 \cdot 6}} \quad 5 \mid \underline{\underline{636}} \quad 5 \mid \underline{\underline{61}} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \mid 6 \quad \underline{\underline{62}} \quad \dot{1} \mid \underline{\underline{25}} \quad \underline{\underline{32}} \mid$
 無 論 你 馬 家 叔 勢 有 多 大 要 成 亲 除 非
 $\underline{\underline{1 \cdot 2}} \quad 3 \text{ — } \mid \underline{\underline{6 \cdot 2}} \quad \underline{\underline{12}} \mid 4 \text{ — } \mid \underline{\underline{4}} \quad 3 \text{ — } \mid 2 \quad \underline{\underline{35}} \mid \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{3 \cdot 5}} \quad \underline{\underline{21}} \mid$
 是 日 出 西 山 鐵 樹 開
 $\underline{\underline{3}} \quad 2 \text{ — } \parallel$

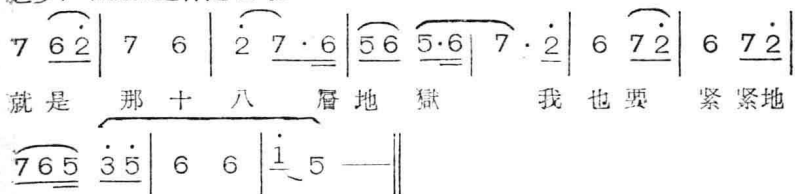
花

为了作比较研究，我们不妨假定它是十字句，下句是“要成亲除非是铁树开花”，也假定它在唱腔上不作任何发展或突破，只按一般的二黄散板处理：

$\dot{1} \quad \dot{1} \cdot \underline{\underline{65}} \mid \underline{\underline{3 \cdot 6}} \quad 5 \mid \underline{\underline{636}} \quad 5 \mid \underline{\underline{61}} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \mid 7 \quad \underline{\underline{62}} \quad 7 \mid \underline{\underline{62}} \quad \underline{\underline{76}} \mid$
 無 論 你 馬 家 叔 勢 有 多 大 要 成 亲 除 非
 $\underline{\underline{5 \cdot 6}} \quad 7 \text{ — } \mid 6 \quad \underline{\underline{72}} \mid 7 \quad \underline{\underline{65}} \mid 6 \quad 6 \mid \underline{\underline{1}} \quad 5 \text{ — } \parallel$
 是 鐵 樹 開 花

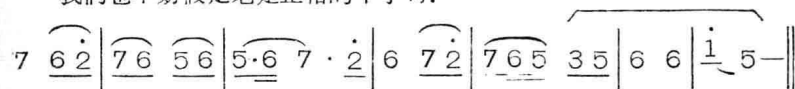
两例相比，上句没有区别。下句的变化很大。这种变化表现在两方面。一是句法。后例是正格的十字句（三、三、四），而前例一句则有十四字（三、三、四、四，）从曲调上可以看出，前例基本上是采用了乐句扩展的方法，句中的“日出西山”的三个小节，是由乐句中间扩展的部分。二是旋律上的发展。前例是后例的上方四度移位，从某种意义上讲，这带有转调的意味。但有了这种变文发展以后，前例在情绪的表现上更激昂，更强烈了，而后例则得低沉压抑。

但还有比这字数更多，在句法結構上更复杂、更不規則的句子。例如“逼婚”一場，祝英台听到梁山伯的噩耗以后，有一句二黃散板：“虽然是空作了陽台夢，就是那十八層地獄我也要紧紧地跟从。”下句有十六字之多，唱腔是这样处理的：



跟 从

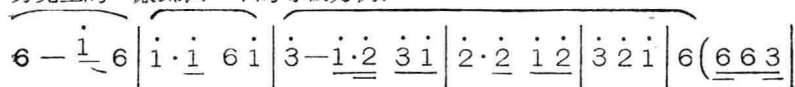
我們也不妨假定它是正格的十字句：



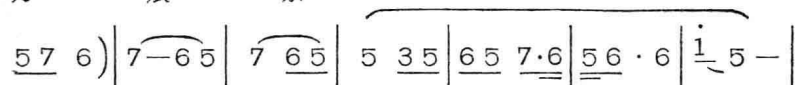
就是 那 地 獄 (我) 也 要 跟 从

对比一下，也可以看出，前例是在后例的基础上以乐句扩展的方法处理的。像“十八層”、“紧紧地”这样的地方，都是乐句中間扩展的部分。而这些扩展的部分是运用了某种音型重复的手法。

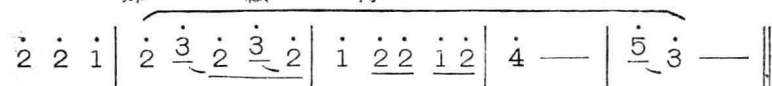
这是字数較多的例子。也有一种字数很少的短句。例如“哭坟”一場，祝英台出場以前要唱一句反二黃导板，而这句导板只有六个字：“悲切切，惨凄凄。”但一般正格的导板，总是七字句或十字句，可以拿梅蘭芳先生的“廉錦楓”中的导板为例：



为 娘 亲

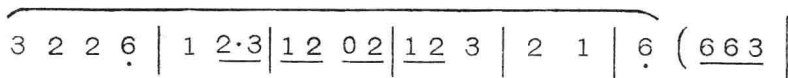


那 願 得

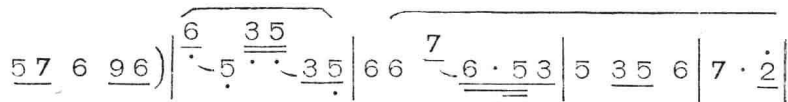


微 軀 薄 命

但“悲切切，惨凄凄”这样的六字句又该怎样处理呢？照“廉锦枫”的曲调格式硬套是怎么也套不上去的。王瑶卿在这个曲调上作了大胆的突破：

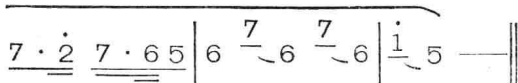


悲 切 切



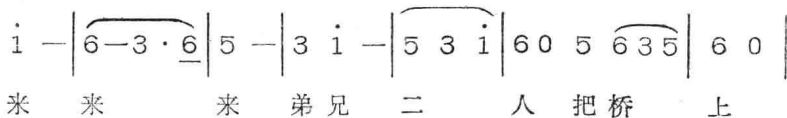
惨

凄 凄

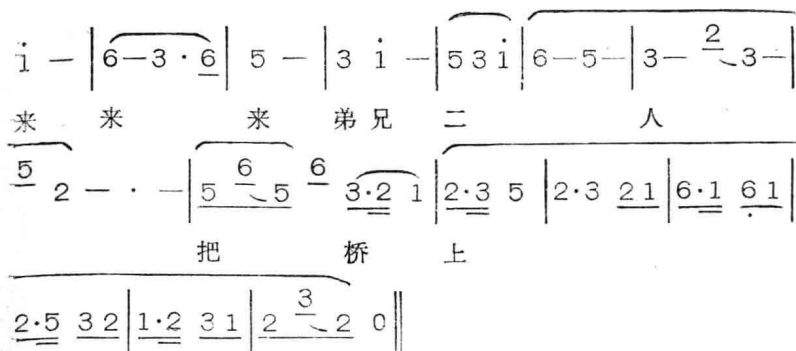


在这里，反二黄导板原有的曲调形式被大大地突破和发展了，第一。在句法结构上，它将三乐节结构的乐句改变成为两个乐节构成的乐句，而且由于旋律进行上的变化使得本来没有终止感觉的音成为了乐句的结束音。这里是很值得研究的。第二、“惨凄凄”这一乐节的曲调很高亢，如与“廉锦枫”的第二乐节对照，就可以看出，它们在曲调的进行上基本相似，只是后例的曲调较前例在实际演唱上移高八度，在旋律的起伏上跳躍得更大，特别是 $1 \rightarrow 6$ 这样的九度大跳在京戏中还不曾见到过。正是由于这种变化，使得祝英台在哭坟时那种悲痛，激愤的情绪得到多强热的發揮。

此外，还有由于表演上的需要而将唱腔突破原有形式加以发展的例子。“十八相送”一场，梁山伯招唤祝英台过独木小桥时，有“来来来，弟兄二人把桥上”这一句唱腔。假如这一句唱腔不考虑表演上的要求，很可以如下处理：



但表演上这时有一段舞蹈性的动作，要求唱腔上也有一种相对固定的而且是比較鮮明的节奏来配合它。于是，在这一句唱腔里，大段的拖腔以流水板的节奏形式出现了：



这里不可能將京剧“柳蔭記”的唱腔創作作全面的介紹。舉了這幾個例子，無非是想說明這一點：越是熟悉和掌握傳統藝術特點的人，在革新實踐上就越能發揮他的創造才能。值得我們研究的是這樣一個問題：為什麼“柳蔭記”的唱腔對京剧傳統的唱腔格式作了這樣巨大的突破和發展，而听起来仍然是京戲，仍然能為熟悉京戲的觀眾所接受、所歡迎？為什麼有許多難學難唱的新腔，年青的藝人一學就上口，而且很快就能學會？我想，這正是由於王瑤卿這樣的老藝人對於傳統的京剧唱腔的規律、對於它的曲調結構方法、對於它的旋律進行上的特征，對於的曲調發展方法和技巧等非常熟悉，對它有着非常透測的了解，而且具有非常廣博的戲曲知識和豐富的艺术實踐經驗。從他處理、發展，創作唱腔的方法上看，他並不簡單地廢除和拋棄傳統唱腔的規律，而是掌握和利用這些規律把京剧唱腔加以創造性的發展。而這正是值得我們學習的地方。

——我要說明，這並不是給我們從事戲曲音樂工作的同志出難題，要求大家一定要等到像王瑤卿那樣熟悉戲曲音樂以後才能從事藝術實踐。但是，長期地、耐心地學習遺產，並且要像王瑤卿這一類老藝人那樣熟悉和掌握戲曲音樂遺產，這却是我們所應該努力達到的，只要我們肯進行長期的，堅持不懈的努力，達到這樣水平也不是十分困難的。如果我們能在這個基礎上，並且善於利用我們所具有的專業知識，把傳統的創作經驗和技巧加以系統的理論的分析研究，具體地運用在我們的藝術實踐里，並且適當地吸取西洋音樂中某些有用的方法，技巧，那麼，我們就完全有可能把我國的戲曲音樂發展得遠遠超過前代藝人所已達到的水平。

（附帶聲明一下：這裡所談的長短句，僅限於“柳蔭記”這個具體

作品。至于其它剧本中的長短句問題，我沒有具体研究过，沒有資格發言。）

二、对傳統應該有充分的估价

要學習和研究戏曲音乐的傳統，这是肯定的。但这里有一个問題：傳統的戏曲音乐究竟有些什么东西可学？很多从事戏曲音乐工作的同志总有这样的苦惱：記了不少的譜子，听了不少的唱腔，但总是那几种板眼，总是反来复去的上下句，戏曲音乐的傳統是不是仅仅如此呢？

我覺得，对于傳統艺术的估价，还應該更进一步，更充分一些。

拿戏曲音乐中的板眼、曲牌來說，就不能簡單地把它們看成是程式化的东西，而應該把它們看成是在音乐上表現各种不同的戏剧情节、戏剧矛盾的手段。每个剧种，当它最初形成的时候，总是只有几个像民歌、小調这样簡單的調子，但以后剧种發展了，剧目丰富了，演出形式扩大了，戏剧情节复杂了，人物性格也多样化了，原有的簡單的調子已不能滿足戏剧性的要求，于是各种节奏形式的板眼、曲牌，如三眼板、一眼板、流水板、紧打慢唱、散板等等的节奏形式就發展起来了。这样，就使得唱腔的变化發展复杂起来，更能适应戏剧化的要求。可以說，戏曲中各种板眼、曲牌的形成，乃是經過戏剧化的加工、丰富的結果。

为什么这样說呢？因为戏剧情緒的發展总是有起伏的，它有抒情的場面，也有尖銳的戏剧冲突。戏曲音乐中不同的节奏形式的板眼、曲牌，便是与这种戏剧性的变化相适应的，例如說：在戏剧中要把人物內心的感情大大抒發一下的时候，一般总是用三眼板（慢板或中板、快三眼）的曲調。这种曲調不仅速度較慢，而且在唱腔上可以作更多的發揮，适用于抒情的場面，在敘述或对答的場面，則多用一眼板或流水板，因为这种节拍的曲調比較更适于直接表現語言。当戏剧情节比較緊張，矛盾比較尖銳的时候，則往往用快板或紧打慢唱。当人物感情非常激动，戏剧情緒最緊張的时候則往往用节拍完全自由的散板，因为这种节拍自由的曲調可以使人物感情尽情地奔放。像这样运用节奏形式上的变化，对比来表現各种不同的戏剧矛盾，是傳統的戏曲音乐的一个主要的方法，并且在这方面有很高的技巧，不但在运用手法上异常巧妙，而且在艺术結構上也往往是很謹严完整的。

可惜我們不可能專門去分析某一出戏的音乐結構。但是可以拿某一段

唱来作例子。像京戏“四郎探母”中“坐宫”一场楊延輝的独唱，虽然只有二十句，但板眼的变化就很丰富，而每一次的变化都和人物感情的变化發展密切关联的，开头是“楊延輝坐宮院自思自嘆，想起了当年事，好不惨然”，用的是西皮慢板，来表现他对于自己身落异国的感慨，他思念家乡的情怀。这段唱腔速度較慢，拖腔也用得較多，特别是“我好比南来雁失群飞散”这样長的拖腔，把他們的这种纏綿的情緒發抒得很尽致。但唱到“想当年，沙灘会一場血战”以后，他的情緒就比以前激动了，这时再也不能一板一眼地慢慢地唱下去了，于是唱腔就轉入了节奏比較急促，朗誦性較强的二六板。到了“眼睁睁老娘亲难得見”这样的地方，他的情緒更为激动了，一板一眼的二六板已足以表现这种激动的戏剧情緒。唱腔就轉入了节拍完全自由的散板，中間并抽用了“哭头”的腔，更加强了这种悲剧气氛。这段唱腔并不算長，但由于几种板眼上的变化，使得起伏的戏剧情緒表现得非常有層次，一步紧一步，直到这种悲剧性的情緒充分抒發了以后，才結束这段歌唱，这种很富有表現力的艺术手法，是很值得我們研究的。

因此，談到戏曲音乐中的各种板眼、曲牌的时候，我以为这是中国戏曲音乐在長期历史發展过程所形成的一种独特的表現方法，它在艺术技巧上有着很大的成就。我們在談到發展戏曲音乐的时候，首先應該对这部分遗产很好地研究和學習。

說到上下句的問題。这是我国戏曲音乐最基本的結構形式，年青的剧种如此，就是历史悠久的，在艺术上相当成熟的在唱腔上很丰富的大剧种（如像京剧）基本上也是由上下句構成。老是上下句反复，这不是很單調貧乏么？其实問題并不这样簡單。當我們在分析某个剧种的唱腔的基本結構形式的时候，可以化繁为簡，把許多复杂的唱腔分析归納成为簡單的基本結構形式；但當我們接触到这种上下句的結構为什么竟能表現喜怒哀乐等各种各样的感情的时候，就不能再簡單地把它看成是千篇一律的东西，而應該仔細地研究每一段唱腔。因为每一个演員的演唱总是具体的，不但是各个演員之間在唱腔的处理上有很大的差別，就是同一个演員在演不同的戏，不同的角色时，在演唱上也有不同的發揮。艺人有一句話，叫做“死腔活唱”。就是說，簡單的上下句形式，但經過演員在演唱上的創造，發揮之后，它們就千變萬化，豐富多采来了。而有了这些变化，之后唱腔所表現的情感，情緒也不相同了。

可以举常香玉在河南梆子“西游記”与“断桥”里的兩段唱腔为例。这两段唱腔，都是河南梆子的慢板，在上下句的結構形式上是相同的，但唱腔的处理就不一样，所表現出来的情緒当然也就很不相同了。

西廂記（紅娘）

$\overbrace{6}^7 \underbrace{6} \overbrace{65} \mid 6 - \underline{3 \cdot 5} \underline{3 \cdot 5} \mid \dot{1} - \overbrace{6 \dot{1} 6 5} \underline{5 6} \mid 1 - \underline{3 \cdot 6} \underline{3 2} \mid$

尊 姑 娘 哪 哈 啊 哈 啊 哪 呀 哈 嚶 呀 哈 哪 哈 呀 哈

$\underline{3 \cdot 6} \underline{3 2} \underline{3 \cdot 5} \overbrace{2 6}^7 \mid 5 - \text{（下略）}$

哪 哈 啊 哈 哪 哈 嚶 啊 哈

断 桥（白娘子）

$\dot{1} - \mid \overbrace{6}^7 \underbrace{6 5} 5 \overbrace{3}^6 \underbrace{3}^6 \cdot \mid 2 - \underline{2 \cdot 3} 2 3 \mid 5 - \underline{3 \cdot 4} \underline{3 2} \mid$

小 青 兒

$1 - \underline{3 \cdot 2} 3 5 \mid \underline{2 3} \underline{2 1} \underline{7 2} \underline{7 6} \mid 5 - \text{（下略）}$

“西廂記”这样的唱腔，一听就能感到它的喜剧性的格調。它表現了紅娘从西廂探望張生回来，有意作弄鶯鶯的那种聪明、俏皮的性格。而“断桥”的唱腔一开始就造成了一种悲剧性的气氛，它把白素貞的悲憤、沉痛的心情，表現得很强烈。像这样的例子在其它剧种里可以找到很多。聪明的戏曲演員，总是善于在上下句的基础上，根据自己对人物，对生活的理解，来創造人的唱腔，来表現各种不同的人物的感情。在这个意义上說，作为演唱家的演員，同时也是作曲家。这里值得我們研究的是：演員究竟是怎样發展这些唱腔的，运用了一些什么样的作曲方法和技术？（这些方法和技术与西洋的作曲方法和技术是有不同之处的）这些發展了的唱腔，与老的唱腔又有什么联系？这些唱腔的發展、創作又是如何与各剧种的語言相結合，如何与演員自己的条件（如音域、音色、演唱技巧等等）相适应的？如果我們能从这些方面去細致地研究每一段唱腔，研究每个演員在

唱腔上的創造，不但能幫助我們進一步理解戲曲音樂的傳統，而且也能幫助我們掌握：戲曲音樂的藝術規律和曲調發展方法。

在傳統的戲曲音樂里還有一些很富有藝術性的表現手法是值得研究的。單說角色上場，在音樂上如何介紹這個人物，这里面就有很多學問。這個人物是怎樣的，具有什麼樣的性格，他上場時思想、情緒怎樣，上場後將要作什麼，等等，在傳統的戲曲音樂里是很講究的，它總不肯讓人物（特別是主要人物）無聲無嗅地走出來，總要用各種方法在音樂上加以介紹，加以渲染，使得角色從幕後一走出來就能將戲帶出來，將氣氛帶出來。

這也可以舉幾個例子。京劇“空城計”諸葛亮上場，先用嗩吶吹奏“發點”的曲牌，造成一種威武的氣勢。然後鑼鼓打“一錘鑼”，諸葛亮在這節奏緩慢、莊嚴的鑼鼓聲中緩步出場。出場後並不立即入座，而是走至台口，念了一段“虎頭引子”，（這種引子在形式上比一般引子大，在氣氛上也更隆重）然後嗩吶又吹奏曲牌“水龍吟”，諸葛亮在嗩吶聲中升帳，就坐。音樂上這樣大事渲染，把諸葛亮的丞相身份，他那足智多謀，沉着不亂的性格，以及軍中的威武森嚴的氣概，向觀眾交代得清清楚楚。但“轅門斬子”中楊延昭上場就不一樣。楊延昭因為在山東被穆桂英打下馬來，心里已很惱怒，加上楊宗保陣前私下招親，使他更為氣憤，這出戲就是以楊延昭要斬楊宗保的糾葛為中心的。戲一開始，先用嗩吶吹奏了曲牌“發點”，先造成一種殺氣騰騰的氣氛，緊接着鑼鼓打“急急風”，楊延昭就在這急促的鑼鼓節奏中匆匆上場，念了“山東敗了陣，要斬楊宗保”的引子，隨着就是：“焦孟二將，宗保到此叫他報門而進！”一下子就單刀直入地把尖銳的戲劇衝突挑開。而在“二堂舍子”這出戲里，王桂英的出場又不一樣。她是因為劉彥昌斷不了沉香還是秋兒打死人命一案才被請出堂來的，而在她出來時並不知道前堂發生了什麼事。當沉香、秋兒同念：“孩兒有請母親”時，王桂英並不立即出場，卻先在幕後唱了一句二黃導板：“忽听得二姣兒一聲請。”然後接打小鑼“奪頭，”王桂英在小鑼聲中緩步出現。出來以後，也還不立即上前詢問“老爺何事，”而是站在屏風後面大段地唱着“後堂內來了我王氏桂英”這樣的慢板，對前堂所發生的事情左猜右猜。音樂上用這樣大量的篇幅來突出地描繪這個人，把她那“天官之女、狀元之妻”的穩重端莊的風度，她那賢慧善良的性格，以及她在舞台上的思想活動，表現得非常細膩。像這樣的例子實在很多。