

# 袁雪芬

上海越剧名家唱腔精选系列

## 越剧唱腔

# 精选

上海越剧艺术研究中心 编  
李梅云 主 编



附 CD 三张

**SMPH**  
上海音乐出版社  
WWW.SMPH.CN

**SLAU**  
上海文艺音像电子出版社  
WWW.SLAU.CN

4J1192

# 袁雪芬

上海越剧名家唱腔精选系列

# 越剧唱腔

# 精选

上海越剧艺术研究中心 编

李梅云 主 编



上海音乐出版社  
WWW.SMPH.CN



上海文艺音像电子出版社  
WWW.SLAV.CN

**图书在版编目 (CIP) 数据**

袁雪芬越剧唱腔精选 / 上海越剧艺术研究中心编; 李梅云主编 - 上海:

上海音乐出版社, 2017.9

ISBN 978-7-5523-1291-1

I. 袁… II. ①上… ②李… III. 越剧 - 唱腔 - 选集 IV. J643.555

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 038402 号

袁雪芬越剧唱腔精选

上海越剧艺术研究中心 编

李梅云 主编

---

出品人: 费维耀

责任编辑: 张静星

音像编辑: 陶天 陈泳龙 (助理编辑)

资料整理: 张勇

封面设计: 徐思娇

印务总监: 李霄云

---

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020

网址: [www.ewen.co](http://www.ewen.co)

[www.smph.cn](http://www.smph.cn)

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海昌鑫龙印务有限公司

开本: 889×1194 1/16 印张: 10.25 插页: 4 谱、文: 164 面

2017 年 9 月第 1 版 2017 年 9 月第 1 次印刷

印数: 1-2,000 册

ISBN 978-7-5523-1291-1/J·1192

定价: 78.00 元 (附 CD 三张)

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究



袁雪芬便照 1954年



《方玉娘哭塔》袁雪芬饰方玉娘 1936年11月



《断肠人》袁雪芬饰方雪影 1942年11月



《香妃》袁雪芬饰香妃 1943年11月



《绝代艳后》袁雪芬饰戚姬 1945年5月



《新梁祝哀史》袁雪芬饰祝英台  
1945年5月

《一缕麻》袁雪芬饰陈慧芬  
1946年2月



《山河恋》左起：尹桂芳、傅全香、徐玉兰、竺水招、吴小楼、筱丹桂、徐惠琴、袁雪芬、范瑞娟  
1947年8月



《白蛇传》袁雪芬饰白素贞 1952年



《西厢记》袁雪芬饰崔莺莺 1955年



戏曲电影《梁山伯与祝英台》袁雪芬饰祝英台 1953年



《梅花魂》袁雪芬饰陈杏元 1958年6月



《火椰村》袁雪芬饰竹嫂 1965年



《双烈记》袁雪芬饰梁红玉 1959年

《秋瑾》袁雪芬饰秋瑾 1959年







《祥林嫂》袁雪芬饰祥林嫂 1977年

## 总 序

越剧的音乐唱腔委婉抒情，飘逸清丽。自越剧诞生后，经过一代又一代越剧艺人的艰辛耕耘，不断创新、不断变革、不断发展，创造了众多的流派唱腔和脍炙人口的唱段。为记录保存这些珍贵的唱段，上海越剧艺术研究中心在越剧诞生百年之际编辑出版了《百年越剧名家名段唱腔精选》，该书主要是对百年越剧的唱腔音乐，按各个历史时期编辑而成。此次“上海越剧名家唱腔精选系列”是按各行当的唱腔特点（包括流派唱腔）较系统地进行编辑，这对今后传承和研究具有相当的学术价值和深远的意义。

越剧音乐源自浙江嵊县农村的民间小调、山歌，农民在劳动之余自娱自乐的“田头歌唱”中创造了〔四工合调〕，后又吸收〔湖调〕形成〔吟哦调〕，成为落地唱书的主要曲调。1906年从曲艺形态的唱书衍化为戏曲形态之初，唱腔沿用的就是唱书的曲调。那时，唱腔单纯、质朴，也显得简单，甚至连丝弦伴奏都没有。自1917年越剧进入上海后，环境起了巨大的变化，同时也受到上海城市文化的熏陶和影响，表现的内容逐渐丰富，唱腔的局限性也更明显。1921年在上海成立了越剧第一个专职乐队，确立了定弦，唱腔为〔丝弦正调〕，越剧唱腔音乐才初步确立了板式变化体的框架。1925年施银花和琴师创造的〔四工腔〕，由于适合女性音域和嗓音条件，也为后来女子越剧的发展提供了条件。

戏曲的“曲”是区别不同剧种的重要标志，是塑造人物、抒发感情的主要艺术手段；唱、做、念、打，戏曲的四功中，“唱”居首，作为一个戏曲演员，“曲不离口”将相伴其终身。戏曲在观众中流传的主要是那些精彩的唱段，它可以跨越时空流传久远。剧目的生命力、剧种的生命力，在很大程度上靠优秀的唱段来延绵。越剧为广大观众所喜爱，很大程度是因为有一批脍炙人口的唱段拨动了大家的心弦，使人如醉如痴。

1943年，袁雪芬与周宝财合作，在《香妃》一剧中创造的〔尺调腔〕，对形成和丰富剧种的主要声腔音乐起到了极其重要的作用。不久，又产生了〔尺调腔〕的反调〔弦下调〕，由于〔尺调腔〕及其反调〔弦下调〕的创造和推广，并不断丰富，越剧的主腔发展到新的阶段，音乐具有了更为浓郁的抒情色彩和更为丰富的表现力。在这些主腔之后，又创造了〔男调〕〔六字调〕〔降B调〕，同时还相继形成被观众和专家公认的十三个越剧流派唱腔。作为既是越剧剧种的又是中国戏剧的经典剧目《梁山伯与祝英台》和《红楼梦》等，就得益于越剧改革后所创造的声腔音乐，成为上海文化标志性的代表之一，并具有世界性。越剧被称之为上海的地方剧种并不为过，因它已经融入上海的文化之中，成为其不可分割的一个组成部分。当然它也是浙江的地方剧种，更是中国的越剧。

“上海越剧名家唱腔精选系列”由早期越剧唱腔、女班时期唱腔、新越剧时期唱腔、老生和老旦唱腔、大面和丑角唱腔、男女合演唱腔（包括现代戏唱腔）等，以及被观众公认的流派唱腔组成。这是第一套较系统、完整地体现越剧唱腔音乐的系列书，是越剧理论体系的重要组成部分；对传承者和越剧唱腔音乐研究者，是一份极好的资料；对越剧爱好者，是一部内容极其丰富的唱腔选集。

文化是需要积淀的，越剧也需要自身文化的积淀。我们将团结越剧界同仁，完成“上海越剧名家唱腔精选系列”的编撰，为剧种文化积淀和非物质文化遗产保护工作作出贡献，同时也为上海文化和中国戏曲文化的积淀添砖加瓦。

黄德君

2012年7月

## 序

越剧是新兴的地方戏曲剧种，至今不过七八十年的历史。它屡经改革，不断吸收新的艺术因素，而真正使越剧进行全面改革则是从1942年以来为袁雪芬所倡导。

袁雪芬1922年出生于浙江嵊县，1933年开始学戏，工青衣正旦，兼演武小生。满师后，一度与越剧早期名旦王杏花合作，唱腔和表演受到王杏花的影响。1936年秋初到上海演出，1938年与越剧著名小生马樟花合演。马樟花于1942年夏，为旧社会恶势力迫害致死，使袁雪芬对邪恶当道的旧上海深感痛恨。她洁身自励，持斋茹素。同年，袁雪芬在一些具有爱国热情的话剧艺术的启发和鼓舞下，同新文艺工作者一起倡导越剧革新，以剧本代替原来幕表制，以导演排演代替原来的说戏，在舞台美术部门亦应用成套设计，演出许多具有爱国主义思想、歌颂民族气节、反对封建礼教的戏。在表演上，除学习话剧的从人物出发和内心体验外，还吸收了昆曲载歌载舞、形体动作身段美，并把两者有机地结合起来，成为越剧独特的表演方法。

1943年11月袁雪芬演出《香妃》时，在越剧传统〔四工腔〕的基础上，与琴师周宝才合作，创立了〔尺调腔〕，并由此开始，使〔尺调腔〕形成若干板类，有整有散，有快有慢，以后又发展了各类板腔的反调腔。这使越剧唱腔不仅在板式结构上得到完善，在唱腔曲调上亦增强了抒情性和戏剧性，并且扩大了表现力和可塑性。越剧〔尺调腔〕的产生，可以说是越剧音乐唱腔发展的里程碑，其中袁雪芬起了很大作用。

1949年下半年，袁雪芬在她演出的《相思树》中，又在传统唱腔的基础上，创立了〔男调〕。这是她继承过去男班紫金相老师傅所唱的腔调而加以发展的，经她发展的腔调，抑扬相间、顿挫有致、曲调多变、节奏匀称，并以〔联板〕

夹唱，伴以疏密相间的过门，演唱起来，犹如银河泻地，一气呵成。这种新颖的曲调，当时无以为名，由于这是继承越剧男班师傅的唱腔，因此就以〔男调〕称谓，现在已成为越剧中常用的板腔了。

一位优秀的艺术家，从来不满足于已有的成就，而总是在不断改革中精益求精。1959年袁雪芬在演出《双烈记》“夸夫”一段唱腔中，创造了〔六字调〕的新腔。〔六字调〕的胡琴定弦比〔弦下调〕低一调。有人说，这是由于演员嗓音低，唱不上去，所以只能“落”下一个调门来演唱了。其实，应用〔六字调〕并不是调门高低问题，而是唱腔情绪的表现问题。由于胡琴定弦不同，腔调也有所变易，随之曲趣也产生了变化，而具有淳厚深沉之感。在胡琴演奏方面，则吸收了浙东“四明文戏”中揉弦的手法，显得柔和圆润。因此，“夸夫”的唱腔和伴奏能融为一体，如唇齿相依，无从分割。

袁雪芬对越剧传统极为熟稔，对浙东语言、音韵也富有研究，演唱时剧种风格浓郁，地方特色鲜明，因此早在20世纪40年代中期，她的演唱就被广大越剧观众及越剧工作者公认为“袁派”。袁派唱腔朴实细腻，柔和甜润，既善于叙事，又有极大的抒情性，并且在激情处，应用不同润腔方法，使用不同转腔和拖腔，达到感人至深的艺术效果。越剧腔调原为五声徵宫交替调式，袁雪芬的演唱，根据感情的需要，往往加入变徵（Fa音）和变宫（Si音）两个偏音，并运用离调、调式转换等手法，使原来单纯平直的曲调变化无穷，韵味盎然。袁雪芬的嗓音条件并不十分好，但她却以演唱服从内容，致力于人物形象的塑造和音乐形象的刻画，以情带声、以情取胜。为了使演唱与戏剧矛盾相结合，并能在戏剧进展中产生作用，她对每一段唱词都经过深入研究，并结合表演动作一起深思熟虑地组织唱腔、设计唱腔。她经常运用曲调的对称和对比，在音调、节奏、力度、调性以及润腔方法上做相应的变化，演唱时表情细致、音调流畅、层次分明、结构完整，具有强烈的艺术感染力。因此袁派唱腔为人们所熟悉并成为传唱最广、影响最深的越剧流派唱腔，亦为越剧中青年演员学习、演唱、继承最为普遍的一个流派唱腔。

袁雪芬的唱腔，是越剧艺术宝贵财富的一部分。对袁派唱腔的研究，尚待进一步深入。上海艺术研究所李梅云同志整理编写的这本《袁雪芬越剧唱腔精选》，收录了袁雪芬各个时期有代表性的唱腔，并各作了分析，这是有意义的工作。它不但使广大越剧爱好者可以对袁派唱腔艺术有更具体的了解，而且对越剧音乐工作者和越剧理论研究者亦是宝贵的资料。

注：该序是刘如曾先生 1987 年为《袁雪芬唱腔选集》所作。

刘如曾

## 袁雪芬的唱腔艺术

袁雪芬是杰出的越剧表演艺术家。在长期的艺术实践中，她善于吸收、勇于革新，创立了独树一帜的“袁派”艺术。

唱腔艺术是体现流派特征的重要标志。研究袁雪芬唱腔的成就、特色及其风格的形成与演变，从中找出一些带有规律性的东西，对提高我们的鉴赏力，对继承越剧优良传统和进一步发展、繁荣越剧唱腔艺术，是有益处的。

“袁派”唱腔的鲜明特色是质朴平易、委婉细腻、深沉含蓄、韵味醇厚。袁雪芬的嗓音条件并不特别好，但她擅长于依照人物特定的性格和感情来创腔，她不单纯追求曲调的花哨，而注重以情带声，以真情实感和丰富的润腔韵味扣人心弦。

一定时代的社会生活和人民群众的思想感情，总要通过各种方式反映到艺术家的唱腔中去，这是决定唱腔发展的根本因素。当然，这种反映是曲折的、复杂的，究竟形成什么特色，取得多大成就，还要决定于艺术家的经历、世界观、师承、素养、美学思想和创造能力。袁雪芬一直追求光明，追求真、善、美，与广大人民群众同呼吸共命运，因而，她的唱腔艺术能及时地反映时代的面貌和人民的心声。

袁雪芬是位富有革新精神的艺术家，她从不满足于自己已经取得的成绩，数十年来刻苦钻研，孜孜以求，不停顿地探索、革新和创造，执著地追求内容和形式的统一。袁雪芬十分珍视前人留下的宝贵遗产，重视继承传统，但又不被传统所束缚，而是根据新的内容的要求，对传统的东西进行再创造，使老调焕发出新的艺术光彩，同时，她又广泛地接触其他剧种和文艺形式、博采众长，为我所用，积累了丰富的音乐语言。袁雪芬又善于与琴师共同研究、密切合作，在唱腔上不断地突破旧格，创造新腔，为越剧唱腔音乐的丰富和发展作出了卓越的贡献。如，1943年她和琴师周宝财一起创造了〔尺调腔〕，初步建设了〔尺调〕过门和托腔方式，1949年在《相思树》一剧中首创了结构新颖的〔男调〕，又经过作曲家刘如曾在音乐伴奏上的丰富创造，使之更富有激情；以后，又在《双烈记》一剧

中，创造性地运用了2-6定弦的〔六字调〕，并在刘如曾和琴师周柏龄的协助下，大胆创新，使原来低沉、单一情绪的传统曲调变得起伏跌宕，从而扩大和丰富了越剧唱腔音乐的色彩性和表现功能。如果说，她在20世纪40年代以著名的“三哭”（《香妃·哭头》《一缕麻·哭夫》《梁祝哀史·英台哭灵》）为代表的〔尺调腔〕，反映了当时沦陷区、国统区黑暗社会人民群众悲愤、压抑的情绪，那么，新中国成立后她首创的〔男调〕以及创造性地运用的〔六字调〕，则是表现了新的时代精神、新的内容和新的艺术观。

“袁派”唱腔具有深厚的传统基础，富有浓郁的乡土气息。唱腔音调有相对稳定的基本特点，但决不是单一、僵化的，而是生气勃勃、不断发展的。

袁雪芬11岁进入科班，初学的是男班的丝弦〔正调腔〕（以1-5定弦），出科以后，袁雪芬的唱腔受王杏花影响较大。王杏花是女子越剧〔四工腔〕时期的代表人物之一，与施银花、赵瑞花并称为越剧“三花”。王杏花唱腔质朴委婉、韵味浓厚，袁雪芬早期唱腔中明显地留有王杏花的唱腔痕迹。20世纪40年代，越剧演出的多是反映妇女悲惨命运的剧目，原来女子越剧唱腔的主腔〔四工腔〕，显然与剧本内容和人物感情的表达需要不相适应了。内容的变化必然要求唱腔进行相应的变化。为了能真切地体现中国妇女善良、温顺的性格和遭受摧残的痛苦，袁雪芬在传统唱腔音调的进行中，频繁地、重复地运用变宫（7）音，形成了一种悲哀哭诉的唱腔音调，初步奠定了她独特的唱腔基调。然而广泛的7音运用又促使唱腔旋律自然地向下四度宫音系统转换，逐渐形成了一种级进下行的旋律特点，呈现出哀怨深沉的唱腔格调，这就为〔尺调腔〕的创造打下了基础。如在本书中《断肠人》1943年1月的唱腔中就已经孕育着〔尺调腔〕的唱腔因素。经过一段时间的艺术实践，终于在《香妃》一剧中取得重大突破，初步形成了〔尺调腔〕的雏形。〔尺调腔〕以5-2定弦，音域宽广，表现力强。后又经过同行们的不断丰富和完善，很快便成为越剧唱腔音乐的主腔，并且一直沿用到现在。〔尺调腔〕为越剧音乐开辟了一个新的时期，越剧各流派都是在这个时期先后形成的，同时，袁派唱腔深沉哀怨的艺术风格，得到了广大观众的承认。

20世纪40年代的袁派唱腔音调一般较为低沉哀怨，叙述性、倾诉性较强，但袁雪芬很注意唱腔层次的变化，善于根据表达人物感情的需要，打破越剧严格的上下句对仗格式，通过“三上一下”四句体的唱腔结构或连用几个转句的形式，使唱腔音调平中出奇、柔中有刚，表达了人物悲中含愤的激情。

新中国成立后，随着剧目题材的扩大，袁派唱腔得到更大的丰富和发展。在唱腔音调上，



袁雪芬不是机械地套用原有的腔调，而是在保留原来特征音调的基础上，根据塑造人物性格和表达人物感情的需要，不断地糅入一些新的唱腔音调，使之有机地贯穿一起，既保持了原有腔调相对的稳定性，又在稳定中有所变化与突破。如随着剧目内容的变化，她改变了原来唱腔中较多平稳级进的旋律进行和低沉哀怨的唱腔情调，而增加了上扬、跳进的旋律因素，甚至采用六度、七度、八度等大跳音程，使曲调显得激越昂扬，增加了唱腔音乐的戏剧性和表现力。因此，20世纪50年代以后的袁派唱腔，曲调更为丰富，音调悦耳动听，既善于叙事，更长于抒情，如《梁山伯与祝英台·楼台会》《西厢记·琴心》《白蛇传·断桥》的大段〔尺调腔〕，旋律柔和流畅，感情真切动人，不但富有强烈的艺术感染力，并且充分展示了“袁派”〔尺调腔〕的独特韵味。

除了唱腔音调的丰富发展外，袁雪芬为了细腻、确切、生动地体现人物内心感情，使唱腔音乐更好地表现文学语言，在唱腔结构上有所探索和突破。如在《西厢记》中，根据原作中长短句较多的特点，突破了越剧“二、二、三”或“三、四、三”的固有格律，通过疏密相间的字位节奏，使唱腔音乐变化更为丰富，较为生动地表达了崔莺莺的高雅气质。

又如，在《祥林嫂》“听她一番心酸话”这段〔尺调腔〕中，袁雪芬为了充分表现祥林嫂内心的复杂矛盾，又打破了传统唱腔中比较平稳的唱腔节奏形式，采用扩展——紧缩——扩展这种前后呼应的结构形式，并通过节奏的快慢、节拍的变化、曲调的抑扬、力度的强弱、气息的收放，使整个唱段层次分明、对比强烈、情深味浓、回肠荡气，揭示了祥林嫂犹豫不决、进退两难的复杂内心活动，具有感人至深的艺术魅力。这在越剧唱腔结构中是一个重要的创造。

艺术贵在独创，最忌刻板、雷同。袁雪芬十分重视塑造人物的音乐形象，注意音乐形象的鲜明性和性格化。在长期的艺术实践中，她在舞台上塑造了一系列性格迥异的艺术形象，无论是古代的、近代的、现代的妇女，她都能力求根据人物在不同时期的不同性格、不同感情，适当地选取音乐素材，赋予各不相同的音乐语言，使人物形象富有个性。如《梁山伯与祝英台》中的祝英台和《西厢记》中的崔莺莺，都是封建礼教的叛逆女性。袁雪芬在设计这两个人物的唱腔时，根据人物不同的出身、环境、性格和感情，选择了不同的素材。在祝英台的唱腔中，她吸收了朴实秀丽的浙东山歌的因素，以表达祝英台热情奔放、忠于爱情的性格特点；而在设计崔莺莺的唱腔音乐时，则运用富有诗情画意的吟诵性唱腔，吸收了典雅的昆曲曲调，表达了相国千金端庄稳重的仪态和内心充满矛盾的情感。