

206

怎样编写越剧唱词

朱秋楓編寫

浙江人民出版社

1053.6

怎样编写越剧唱词

朱秋楓編寫

浙江人民出版社

內 容 介 紹

本書就唱詞的組織、押韻、寫台白以及唱白的結合等幾個問題作了深入淺出的講述，對初學寫作者在掌握唱詞的編寫規律方面有所幫助。

怎樣編寫越劇唱詞

朱秋楓編寫

※

浙江人民出版社出版

杭州武林路萬石里1號

浙江省書刊出版營業許可証出字第001號

地方國營杭州印刷廠印刷 新華書店浙江分店發行

※

開本787×1092 紙1/88 印張5/6 字數20,000

1956年3月第一版

1956年5月第二次印刷

印數：3,001—7,312

農村劇團的編導和初學寫越劇的同志曾這樣反映說：
“我們手頭有很好的材料，講故事有故事，講人物有人物，就是苦於寫不出來；特別是一寫到唱的地方，筆頭就呆住了。寫幾句唱詞，好像婦女碰上難產一樣；”也有不少農村劇團演員（甚至包括專業演員）這樣說：“古裝戲的台詞優美深奧，但很好記，台上背起來蠻順口；可是有些時裝戲的台詞，看看蠻淺，却很不容易記牢，念起來疙里疙瘩；”

以上所反映的情況是確實的，農村劇團自編劇本和初學寫戲曲的同志，需要解決這樣一個技巧性的問題；不過，孤立地談技巧問題，乃是“撿了芝麻，丟了西瓜”。台詞能否寫好，與劇作者的生活感受和戲劇經驗是有很大關係的；特別是對生活的熟悉、理解 and 對人物性格的掌握，是決定性的。我談不出關於怎樣從生活中、從人物的性格上去創造優美、生動的台詞，而只能談一些零碎的、普通的、偏重於技巧性的小體會，希望得到大家的糾正和補充。

一、關於編唱詞

開頭，我們來談談唱詞的用義：唱詞是用來歌唱的語言，用來表達複雜的、細膩的思想情感和抒發內心的喜、怒、哀、樂的。它不同於普通對話，而是語言的錘鍊、誇張和藝術的美化。它往往把一種難以形容和難以表露的苦衷或歡樂，形象地、強烈地表達出來；特別在許多優美生動的民間歌謠里，表現得格外明顯，比如各地流行的一首民歌“小白菜”，就是用這樣的詩句來表達在晚娘威逼、歧視下的幼

孩的命运：

小白菜呀地里黃，
三兩歲呀沒了娘；
娶了后娘淚汪汪，
弟弟吃麵我喝湯！

它用“小白菜呀地里黃”來比喻自己得不到母愛的悲慘的境地；用“弟弟吃麵我喝湯”來控訴晚娘的偏愛和虐待。听了之后，在我們面前似乎出現了一个活生生的、可憐的女孩子的形象，令人悲痛；它的打動人心的力量就在这里。

我們寫越劇唱詞（任何戲曲都一樣），虽然有具体情況和風格的不同——比如戲曲里一般無關緊要的敘說、交代也有用唱詞來表達的；但是對唱詞的要求和理解是應該嚴格和深刻一些的。

从學習民間歌謠、學習好的歌劇和戲曲本子中，我們曉得這一點：要寫好唱詞，必須从生活出發，从人物性格、遭遇、地位、環境等具体情況出發；也就是說，唱詞需要有濃厚的生活氣息和強烈的性格化。別的不說，就拿本省近年來劇本創作中比較成功的“兩兄弟”來說吧，作者在第一場里刻劃落后、自私的馬寶鳳是這樣描寫的：

馬寶鳳，四十五，
嫁到了家做媳婦，
柳條衫、士林褲，
小日脚啞啞蠻好過。
田里生活男人做，
我在屋里养猪、养羊……管家務。
說起管家務，
寶鳳我第一個，
算進勿算出，

黃鱔籠一個，
拔根汗毛比腰粗，
銅錢看得鱗樣大……

到第六場馬寶鳳在春香面前懺悔時，作者又這樣寫了：

你待我情義真，
爛泥菩薩也動心，
思前想后付一付，
叫我滿臉羞慚難做人！
二嬸呀，你待我有情又有義，
我待你，好比寒冬臘月雪上冰，
你待我，……如山重，
我寶鳳待你要比鵝毛輕三分！

這兩段唱詞是相當形象而生動的，雖是作者從生活中提煉出來的，從人物的性格、遭遇、變化等具體情況出發的；作者運用了豐富的羣眾語彙，妥貼地表現了人物。我們離開這些條件來編寫唱詞，那是會遭到失敗的。

在具體談如何編唱詞前，還有一個問題得提一下。上面談到唱詞應該如何詩意、美化，但地方戲的唱詞卻有個共同的特點，就是口語化，如越劇“賣婆記”里有一段：

日出東方紅火火，
籬旁走出我李阿大，
清早起來撮狗屎，
夜拂腳跟拾田螺，
積得銀子五十多，
心想討個家主婆。

這段唱詞明白易懂，與平常人講話沒有兩樣，這不是與前面談的對唱詞的要求有矛盾了嗎？其實並不矛盾。總的來說，戲曲唱詞應該口語化，並且口語化是一般地方戲的一個

重要優點；但口語化並不是照搬我們日常生活中的語言，它是經過組織和加工的，所謂更詩意、更美化一些，也是建立在口語化的基礎之上的。比如越劇“賴婚記”中有一段唱詞是既口語化而又是較詩意、較生動的。那段唱詞是这样的：

豪門財主良心狠，
隔底斗來調大秤，
六叶風車得得震，
盤三盤四盤窮人。

把以上兩段唱詞比較研究一下，我們可以得出這樣的意見：唱詞需要口語化，但口語化不等於粗俗，不等於不要詩意和不要繼續提高，問題在於我們如何把人物性格和思想情感，在口語化中充分地、形象地表達出來，而不要脫離口語化去孤立地追求“美”和“詩意”，那結果是怪詞連篇、拘句百出。

現在我們開始談具體的技巧問題。

首先是關於唱詞的組織。唱詞是需要依靠曲調和唱腔來表達的，而曲調和唱腔是有音樂節奏的（普通叫做“拍子”），因此，組織唱詞的主要問題是掌握節奏。要想把音樂節奏掌握好，那必須學會對語言的“音節”的運用。所謂“音節”是指由幾個單字組織起來的代表一定意義的一個小單位，例如由兩個字組成的“風捲”“雪花”，三個字組成的“在門外”等，我們都稱它們為一個個的“音節”。把剛才舉例的三個音節連貫起來，就成“風捲雪花在門外”這樣一句完善好唱的唱句了。這種“音節”的組合法反過來說，也叫“分切法”，就是把散文式的句子分切、集中成幾個小單位，目的是為了使句子合於唱的規律。如“白毛女”的一段唱詞：

風捲 雪花 在門外
鏡子 里头 鮮花開
鮮花 開在 心頭上
年年 月月 開不敗

每句唱詞，都是“音節”的串連，这样順口念起來，就產生了音樂節奏，就能適應演唱者的腔調了。

越劇唱句組織的道理，同上面舉的例子一樣，如“梁祝”里“送兄”一場：

送兄 送到 藕池東
荷花 開來 滿池紅
荷花 老來 結蓮子
梁兄 訪我 一場空

以上的道理看起來似乎很簡單，但編得自然、妥貼是很不容易的，如果我們對“音節”的運用掌握不好，那末，寫出來的句子一定不大好唱。比如有這樣兩句未經組織的話句：

李三娘今朝一早起來，去趕縣城，
半路上剛巧碰上張家莊的張四嬌。

這是拖拖拉拉不合唱腔的，因此必須把它安排一下，劃清幾個主要“音節”，也就是把它們用分切法分切開來，使它合於唱的規律。

這兩句話中，有這樣幾個音節：“李三娘”“今朝”“一早起來”“去趕縣城”，“半路上”“剛巧”“碰上”“張家莊”“張四嬌”。照這些未經組織的音節來看，有許多是不必要或者可以合併的。稍加分切、組織，就成這個樣子了：

李三娘 清早起 去趕縣城
半路上 碰見了 張家四嬌

这样，把九个音節分切、合併成为六个音節而意义不变，也合於唱的規律了。但这当中總还觉得有些多余的东西存在，也就是說还可以作進一步的分切和精簡。繼續分切、精簡的結果是这样：

三娘 一早 進縣城

路上 碰見 張四婿

比較一下，最后兩句緊湊、簡鍊、好唱得多。我們構思唱詞時，要善於把中心思想歸納到几个形象的、富於表現力的音節里去，分切到恰到好处而又能充分說明問題為止。唱詞組織得好坏，与傳達剧情的關係很大，編劇者三番四次的琢磨工夫，是應該尽到的。

越劇唱詞的組成形式，基本上分为兩種，一种是七字句，一种是十字句（目前進行的越劇音樂改革中，有用四字、五字唱的，但还不曾普遍应用，因此这里暫且不談）。七字句的組織是“二二三”，唱的時候把“二二”合为“四”即成“上四下三”的慣例了。这就是七字句的基本格式。唱句里的字數可以增多，但必須符合於“上四下三”的基本格式，例如：

有人^錢結親講穿戴（“白毛女”）

好比^{牛郎織女}渡鵲橋（“梁祝”）

真好^{月里嫦娥}比下凡來（“梁祝”）

父母^{媒妁}逼上^{吹吹}糊里^{嫁出門}（“美滿姻緣”）
之命^{之言}之花^{打打}糊塗

这些字數不等的唱句你去試唱几遍，都不外乎七字句“上四下三”的風味。編劇者懂得了这个基本格式，那末当編寫唱詞的時候，就不会感到吃力，並且可以灵活应用，也

可以告訴演員照这样的基本格式去唱、去發揮。

越劇十字句的組織格式是“三三四”。如：

祝英台 一心要 求學杭城

爹不肯 她只好 假裝生病

十字句的格式比七字句呆板，情感的变化也不太大，多一兩個字唱起來就很彆扭，一般不多用。

上面從音節談到唱句的組織，這問題還比較簡單；如果要把一段故事寫成唱詞，那就不容易了，我們往往為了寫一段唱詞而絞盡腦汁。比如某農村劇團編寫一個童養媳翻身的劇本，里面有這樣一段情節準備寫成唱詞，大意是這樣的：童養媳陸小妹在十二冷月里，只穿一件破棉襖，餓着肚子，公公婆婆還叫她到河邊去撈豬草，她腳後跟開裂了，流着血，也得去。這段情節照例是能夠寫生動的，但寫的人感到為難，他摸不着門路，不知道從什麼地方寫起好。於是就拚命去找婦女翻身的口號，揀現成的句子。結果寫出來的是：

“童養媳，真苦惱，一日三餐吃不飽，朝朝罵，夜夜打，一生幸福全無保，婆婆兇狠像惡狼，公公惡毒似虎豹，落雪天公要我撈豬草，我想想實在受不了。……”回過頭來一看，遠沒有原來的材料生動，似乎是主要的東西還沒有講出來。

後來有人提出不要老是籠統地寫“朝朝罵，夜夜打”，着重寫她在雪地里受苦的情況就行了。同時，大家提供了許多生動的羣眾語彙（普通叫民間成語），如“窮人見雪是鋼刀”

“三斤油渣當棉襖”“手指凍得像紅棗”等等。於是，執筆者重新進行了修改，經再三琢磨，結果寫成這樣：

數九寒天北風叫，

鵝毛大雪刷刷飄，

雪呀雪，人家當你是鵝毛，

我小妹見你是鋼刀：

三斤油渣當棉襖，

十指凍得似紅棗，

腳跟開裂血滴滴，

還要逼我到河邊撈豬草！

費了很大的勁，才把這幾句唱詞寫出來。這當中，首先研究了這段唱詞中所要表現的是什麼？研究了人物的具體思想情況和處境；研究了用怎樣的語彙去生動地、恰當地表現這個人物的性格；研究了怎樣使句子簡練有力。從這個例子裏可以說明：把故事編成唱詞時，首先要從劇情出發，使劇中人的思想情感通過唱詞活生生地表現出來；同時，句子要盡量流利干淨一些。

我們平時編的一些空洞的政治口號和陳詞濫調，主要原因是沒有從人物的具體思想感情出發，而是憑自己的概念和主觀想像，甚至搬弄現成的句子，這樣，唱句自然不生動了。

把故事編成唱詞的另一困難，是句子上上下下安排不好，“上四下三”的格式湊不起來，如：

你心如毒蛇口是鋼刀，

我今朝方才明了，

從此咱一刀兩斷，

這一生，不同你再打交道。

唱句的字數並不缺少，也算整齊，但唱起來却很彆扭，因為它們都變成“上三下四”的格式了。這種情況寫唱詞的時候是常碰到的。其實，我們只要把句子上下重新安排一下，就合唱腔了。如：

你心如毒蛇口是刀，
我到今天才明了，
一刀兩斷從此散，
这一生，不再与你打交道！

這樣看來，劇作者要善於安排唱句，必要的時候可以顛倒、重寫，不要一寫就算數。

再一點，編寫唱詞時，不要呆板地排列七個字或十個字（如果七個字、十個字是恰到好處的話，那是最好沒有），強求一致，這樣容易造成「削足適履」的現象，使得唱句不完整，意思模糊。只要合於唱的規律，字的多少可以伸縮。

總的說來，要把唱詞編好，主要的是熟悉生活，熟悉人物性格，掌握豐富的羣眾語彙，技巧問題，無非是一些普通的道理吧了。

二、關於押韻腳

編寫唱詞時，押韻腳也是一件費腦筋的事；目前新編的一些現代劇中，韻押得恰當、自然的還不多；經過較仔細地整理過的古典劇目，韻腳就比較正確和自然了。如越劇“梁祝”的本子就是一個學習的榜樣，其中“樓台會”一場是“來彩”韻到底的，但一點也不覺得突出和勉強，好像高山流水，十分順暢。原因是我們老一輩的戲曲作者和演員有豐富的經驗，那些好劇本是經過他們許多年辛勤勞動創造出來的。而我們經驗還很少，需要從頭學起。

越劇的韻腳，普通常用的有“臨清”“堂皇”“銅鐘”“腰曉”“流求”“衣欺”“來彩”“翻闌”“拉柴”“天仙”“團圓”“嗚呼”“六托”“思子”等十四大類。另外像“鐵錫”“蛙花”“柯羅”等很少應用。這些韻轍是根據

越劇的產地——嵊縣土音分類的，各地字音有很大的出入的話，可以根據地方音來押韻。一般來說，嵊縣話在浙江是都可以聽懂的，因為越劇流行多年來，羣眾已經熟悉了。

唱句押韻的目的是為了唱起來順口、好聽、有音律；同時為了便於聽眾辨別唱詞的段落，和增加觀眾對內容的記憶力。

越劇唱詞普通以四句為一小節，開頭一句的末一字叫做“起韻”，第二句末一字叫做“轍”（“轍”就是車輪上軌道的意思），第四句末一字叫做“合轍”，一段唱詞的最後一句的末一字叫做“煞韻”。如果唱句連續八句、十二句的話，那末第五、七、九、十一句都不必要合轍，因為它們的性質都同於第三句。簡單說來，除掉“起韻”和“煞韻”外，其餘上句都不必要押韻。例如：

山高不能遮太“陽”，（起韻）
筷子那有扁担“長”，（合轍）
手臂不能比大“腿”，（不必要合轍）
情形你要看清“爽”。（合轍）
不是二孀為難“你”，（不必要合轍）
是你做事不思“量”，（合轍）
阿貴那有敬文“好”，（不必要合轍）
真是烏鴉比鳳“凰”。（煞韻）

以上所舉的例子，是越劇韻轍的規矩（我想其他戲曲也一樣），跳出這個規矩就成了問題。我們通常犯的毛病有這樣幾種：

第一種是出轍和亂轍，就是不押韻或者是斷斷續續地押上幾個韻，不合於越劇韻轍的規矩，唱起來也非常彆扭。如越劇“聚寶盆”第四段開頭的八句中有兩句押錯，原文是：

財（上唱）

背着鋤頭提荇簍。（翻關起韻）

餓着肚皮去生產；（合轍）

走起路來踉踉跄，

三天不吃人發軟。（不合轍）

眼看走到自家田，

禾稻發黃野草長；（不合轍）

各位叔伯听清爽，

沒飯吃怎么能生產；（合得呆板一些）

.....

這當中第四句末一字不屬“翻關”韻，而是“團圓”韻。第六句末一字既不屬“翻關”韻又不屬“團圓”韻，而轉到“堂皇”韻去了。最后才勉強拉回來，这就使得唱的人遇到很大困難。

第二種是偏轍，也就是押韻押得勉強，不妥貼，模糊一些唱過去也听不大出，但仔細辨別起來是感到不舒服的。如“丰收那里來”中的一段：

……（台白）

大興他，春上退出互助組，（起韻不對）

真好比，獼猴腳踏紅火炭，（第二句才起韻）

只見他，一天到晚忙不歇，

終究是，單槍匹馬多困難。（合轍）

想不到，屋漏偏逢連夜雨，

大興他，四月病到五月半，（偏轍）

要不是，你們組里來幫助，

田地早就荒一半。（偏轍）

整段看來，作者押的是“翻關”韻，但沒有“起韻”。兩個“半”字是屬於“團圓”韻的，與“翻關”韻是有區別

的，硬把“半”字念成“班”，也是不順耳的。这种偏轍的情况一般剧本里很多，能避免總是尽量避免好，因为也是給演唱者造成困难和影响剧情的表達的。

这里附帶提一下，有人認為寫越剧不需要“起韻”，我想这是不对的。

第三种毛病是轉轍（即轉韻）生硬、不自然，比如由同名話剧改編的越剧“黃花嶺”（見“浙江文藝”一九五六年一月号）第七場里，就有一段轉韻比較生硬的唱詞：

……（台白）

嫂（痛苦地自語）我这还做啥人呢？（唱）

我把大伯当親人看，（团圆起韻）

哪知他的心腸多陰險；（天仙韻）

为了吞沒我黃花嶺，

軟軟硬硬他都幹。（团圆韻）

我一無男來二無子，

孤苦零仃好孤單；（翻關韻）

不靠大伯想靠社，

誰知社里又嫌我家貧寒。（团圆韻）

前是大水后是山，

左是荆棘右是牆，（陽羌韻）

到底叫我走哪边？

到底叫我投何方？（陽羌煞韻）

.....

这段唱詞是“团圆”起韻的；但第二、六兩句不合“团圆”韻，第八句又合“团圆”韻了。第十、十二兩句是轉“陽羌”韻的，但轉的關係不很明確，念起來唱起來不够順口。照理，这地方最好是不轉韻，要轉韻的話，最好把前面的語气告一段落，第九句重新起韻，那样的話，听起來定然要舒

服些。为了使唱詞流利順口，編劇者在編好一段唱詞后，再作一番認真的推敲是必要的，最好能多征求演唱者的意見。

其实，轉韻是必要的，一韻到底不可能的時候，可以根据劇情和用韻的方便靈活轉韻。韻轉得恰當的話，反而能增強音樂性和造成不同的舞台氣氛；不过最好不要二句轉一韻，因为它的爽口的程度不及四句轉一韻。

每隔四句轉一韻的形式叫“滿天星”，比如“梁祝”里“送兄”一場，就轉了“送兄送到藕池东……；送兄送到小樓南……；送兄送到曲欄西……；送兄送到画堂北……；”这样东、南、西、北四个韻。这段唱詞，我們听起來感到非常舒服，因为东、南、西、北这四个韻，都是在不同的情況下运用的。那時候祝英台的思想情緒是隨着东、南、西、北的轉移而逐漸高漲、激動的；同時，表演的時候不是一口气唱到底的，中間有停頓的時間，所以轉韻並不突出，並且把具体环境都融合在人物的思想感情中了。这样的例子在“十八相送”一場中尤其表現得突出。

从上面这个例子里，我們可以歸納出几个安排轉韻的注意點來：第一、一小節以上轉韻比較恰當，轉韻的一小節必須重新起韻，否則段落不清；第二、在人物的思想情緒有所變動的情況下可考慮轉韻；第三、环境在變動，表演時中間有停頓，需要分清段落的情況下可以考慮轉韻。

另外，在連片的唱詞中間，如果有簡短的“夾白”，那就不必重新起韻，因为在短短的時間內，音韻的音樂氣氛仍然是連貫着的。运用这种在唱詞中夾白的手段是非常必要的，它能幫助說明問題和增強對話性。

以上談的是一般押韻的常識。下面我們來談談把一段故事情節寫成唱詞時，怎樣來預先掌握音韻，不致於寫了一兩

句就寫不下去。這個問題與經驗的多少有很大關係，有些民間藝人他把故事大概一想，就能順利地寫出一篇韻腳正確的詞來。所以主要問題還在多練習編寫簡短的唱詞，熟能生巧。

一般的經驗，在編寫唱詞前，必須熟悉劇本的故事內容和具體情節。落筆寫的時候，先把這一段故事中的人物的想活動和對話，在腦子里轉几轉，摸索一下整段唱詞中用一個韻比較方便，比較討好。比如有這樣一個故事：一個年輕的姑娘剛從縣里開衛生工作會議回來，她的名字叫王英，家住本鄉和平村，回村傳達的是開展愛國衛生，具體內容是殺蛆捕鼠滅蚊蠅，陰溝、垃圾掃干淨，積極的要上大評一評，縣里還要表揚提名……。從這段故事里看，我們可以掌握許多同韻的字眼，如英、村、生、蠅、淨、評、……這樣一來，我們就可以放手大胆地在這段唱詞中押“清”韻，寫起來的時候自然也省力了。

從整段故事情節着眼是首要的，但還需要照顧到各個物的個性、外貌、動作，甚至時令、氣候、環境等。舉例說：

某人濃眉大眼，寬寬的腰板，能挑三百斤重擔，一餐要吃三碗大米飯，做起活來勿怕難。（翻關韻）

某人性子像大砲，平常講話聲浪高，脾氣交關暴躁，態度又驕傲，眼睛往上跳，專門發牢騷。（腰膀韻）

某人骨瘦如柴，手不能提籃，肩不能挑担，走起路來要用翻。（翻關韻）

遼闊的海洋，白浪高萬丈，船兒行在海中央，順着風浪在飄蕩。（堂皇韻）

高山峻嶺，岩石奇生，羊腸小道路難行，古松不見頂。（臨清韻）

夏天南風吹，日頭紅炎炎，田稻晒枯萎，農民組織起來，