

越
剧
流
派
唱
腔



越 剧 流 派 唱 腔

周 大 风 编 著

浙 江 人 民 出 版 社

特约编辑 朱秋枫

责任编辑 胡学彦

封面设计 杨 光

越剧流派唱腔

周大风编著

浙江人民出版社出版

浙江新华印刷厂印刷

(杭州武林路196号)

(杭州环城北路天水桥堍)

浙江省新华书店发行

开本787×1092 1/32 印张9.5 字数219,000 印数00,001—50,000

1981年10月第1版

1981年10月第1次印刷

统一书号：10103·233

定 价：0.70元

目 录

浅谈戏曲流派唱腔(代序)	1
袁雪芬的唱腔	7
袁雪芬唱腔选曲: 断桥(一)(二)、 祥林嫂(一)(二)、十相思、楼台会	30
范瑞娟的唱腔	45
范瑞娟唱腔选曲: 单恋、十八相送、楼 台会(一)(二)(三)、回十八、思 祝、祥林嫂、洛神	68
傅全香的唱腔	88
傅全香唱腔选曲: 楼台会(一)、哭灵、 楼台会(二)、阳告(行路)	120
徐玉兰的唱腔	137
徐玉兰唱腔选曲: 是我错、红楼梦(读 西厢)、春香传(农夫歌·读信)、北 地王(杀官)、北地王(哭庙之一、之 二)	180

尹桂芳的唱腔	195
尹桂芳唱腔选曲：盘妻索妻（洞房一、二）、屈原（诬谄）、宝玉哭灵、浪荡子、庵堂认母	218
戚雅仙的唱腔	245
戚雅仙唱腔选曲：玉堂春（庙会）、王千金祭夫（法场二、四段）、婚姻曲（上、下段）、王千金祭夫（花园相会二段）、王堂春（起解）	274
后记	299

浅谈戏曲流派唱腔

（代序）

艺术是反映生活的。艺术在反映生活时，不是现象罗列，而是通过典型化的手法，来反映事物的本质。典型的形象具有显明的个性特征，没有个性的作品，是不能感动人的。假如戏曲舞台上的祝英台、莺莺、林黛玉、白素贞等等，都是一个样子，一个性格，那还有什么意义，也用不着数以千百计的各类剧本了。

艺术品因为有个性，才能以它独特的魅力，使人们在心灵中萌起同情或鄙视、羡慕或摒弃、崇敬或厌恶的思想感情，在头脑中区别正与邪、善与恶、良与莠、是与非等等观念，提高人们的精神境界。艺术对于人们的感化力量，是通过艺术形象，以潜移默化的手段来达到的。艺术工作者本身也能从艺术实践中受到教益。

艺术形象必须有个性，作为艺术表现手段，如表演艺术，演唱艺术，造型艺术等等，也必须具有强烈的个性。即每位艺术家在艺术风格上要有独到之处。如扮演某个角色，每个演员在表演方式上不一定全然相同，而应该有各自的路子，演技各有特色。如此才能互相媲美，互相竞赛，互相取长补短。一出《失空斩》，尽管内容、情节、人物完全相同，但观众却愿意在

欣赏了甲演员之后，再去欣赏乙、丙演员的演出，就是因为他们各有艺术特色。

因为有了上述两种个性，这就使艺术达到了千变万化的境地，不断地得到了发展。我们提倡百花齐放，也包含这种意义。在戏曲、曲艺音乐上的唱腔流派，本身就是艺术表现手法和风格上的个性，这种流派越多越好。假如说在一个剧种或曲种中，缺少流派，各个演员唱的都差不多，这说明它尚处于艺术发展的初级阶段。

流派唱腔不能自封，也不能由别人瞎吹捧，它有着自己发展、形成的道路，形成后就具有一定的风格、特色。怎样才算形成了流派呢？它有什么标准呢？从京、越、弹词等剧曲种流派形成的历史和现状来看，大致有以下几点：

1. 某一演员，在唱腔的曲调组织、唱法润腔、吐字特色、表现手法、声音运用等方面，已形成了非常明显的、与众不同的独特风格。

2. 这种风格，已为广大观众所熟悉、所承认。

3. 这种风格，已为本剧种其他演员所仿唱或运用，甚至在此基础上又有新的发展。

4. 这种风格，特别是它的表现形式、表现手法，不同程度地丰富和推动了本剧种的发展。

下面用实例来说明。如京剧，以西皮、二黄两个声腔为基础（实际上每个声腔只有两个基本乐句），从纵的方向形成了许多板式变化，如原板、慢板、二六、流水、快板、散板、导板、摇板、滚板等等，又发展了与它平行的各种板式的反调（如反西皮、反二黄）。在横的方面，又发展了不同行当的老生调、小生调、花旦调、老旦调、小丑调、净角调等等（称作行当唱腔）。以行当唱腔为基础又发展了派生性流派唱腔。如老生

中有谭鑫培、余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良等，青衣花旦中有梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云等等。群众很熟悉，称之为谭派、余派、言派、高派……或梅腔、程腔、荀腔、尚腔等等。这些流派在京剧界，有很多同辈或后辈演员仿唱，有所突破的，也大有其人，群众称之为谭派老生、高派老生、余派老生……或梅派花旦、程派青衣、荀派花旦……。

越剧也一样，小生中有范瑞娟、徐玉兰、尹桂芳等流派，花旦中有袁雪芬、傅全香、戚雅仙等流派。她们的唱腔、唱法，各有特点，但听起来又都是越剧。今在各自流派的基础上又蜕化演变成新的支流，如毕春芳之与范瑞娟，吕瑞英之与傅全香等等。这些流派唱腔，使越剧音乐更丰富了，个人创造已成为整个剧种的共同财产。范瑞娟首创的“弦下调”，袁雪芬首创的“南调”等，已成为越剧常用的新的板式，对越剧的发展，起了推动作用。

苏州弹词从清代中叶的俞秀山、马如飞、陈遇乾三大流派起，代代相传又代代演变，至今已发展成蒋月泉、杨振雄、徐丽仙、朱雪琴、侯莉君……十几种流派，各有各的特色。

有些剧种，不以演员分流派，却有地方流变。如昆曲，苏州有“苏昆”，温州有“永昆”，四川有“川昆”，湖南有“湘昆”（原来有二十几种之多），不但语音不同，唱法不同，在曲调上也稍有不同。山东琴书，也有南路、北路、东路之分。

流派唱腔是在长期艺术实践中逐步形成的。剧种流派，一般说有如下几个特点：

1. 师法诸家，自成一家。流派唱腔的形成，是在学习、继承前辈艺人的基础上，加以发挥、创造而形成的。学习时，既可师承一家，也可师承诸家；或者以一家为主，与其他诸家相结合。假如只继承不发展，只模仿不创新，则永远成不了自己

的流派，更谈不上“青出于蓝，而胜于蓝”了。

2. 先混后化，由零渐整。流派唱腔形成过程中，必定有吸收和溶化。吸收范围可以很广泛，手法也多样，可吸收一句旋律或片断旋律，也可吸收一个用腔或表现手法。但吸收必须与溶化相结合，生搬硬套，只会弄得支离破碎。在吸收溶化过程中，开始时，难免出现新旧相混的痕迹，但以后须使它们逐步与原来的曲调融为一体而形成一个新的整体。流派的形成又与演员的性格、感情，剧本的内容等等有关，并非光有技术上的因素就成。

3. 熟而生巧，巧而成格。流派唱腔在形成过程中，内容是起着主导作用的。唱腔不能脱离剧情、人物性格、感情而独立存在，一个演员常演某一类角色，久而久之，找到了此类角色的共性——典型性格特征（如悲旦、花旦、娃娃旦等），就会在唱腔中体现出来，化为音乐上的某些因素（如乐汇、用腔、落调等等）。它是“长期积累，偶尔得之”的。要做到这一点，关键是必须熟悉角色，摸透它的性格。只有这样才能在艺术上有所创造，形成一种独特的风格，即所谓“流派特征”。

4. 抒己之长，藏己之拙。每一个人都有自己的优点和缺点。如某些人擅长于曲调的组织，某些人擅长于唱法润腔，某些人声音条件特别优越等等。每个演员应尽量发挥自己的长处，避免不足的或力所不及的地方。取精拔萃，把自己最擅长的方面作为流派特点体现出来，就能使观众动情。

5. 曲、腔、声、字，特点鲜明。要能成为一种唱腔流派，在艺术上必须有区别于其他流派的显明特点。这种特点，可以表露在曲调组织上，也可以反映在唱法润腔上，也可以在发声的方法上，也可以在吐字方法上，也可以在表现手法上，或者包

含大部。作为一个流派，“特点鲜明”四个字十分重要，决非一般的稍具有某个特点就可以了。

6. 推敲琢磨，反复实践。形成一个流派决非易事，平时应作一个艺术探索的“有心人”，在思想境界、艺术造诣上，作全面的探求。要有勤学苦练、精益求精的精神，对一曲一腔、一字一声进行细致的推敲、琢磨。艺术创造要通过反复的艺术实践，敢于突破旧的框框，作进一步的提高。

7. 一人创腔，众人帮助。一个流派唱腔的形成，除了需靠演员个人的艺术实践外，还要依仗编导、作曲、乐师、同台演员以及教师等的密切合作。正确地说，这是一种以个人创腔为主的集体创作活动。历史上任何流派唱腔的形成，都是如此。

8. 非恒而变，因戏制宜。流派唱腔不是凝固不变的，而是在不断变化着的。已形成了流派，也只是在相对的意义上讲。事实上，过去许多形成了流派的人，他们的唱腔在运用于不同的题材、体裁、人物、性格、感情时，也是在不断地变化的，而且也只有这样，自己的流派才能更为丰富、提高。假如形成流派以后，墨守成规，不求发展，那就意味着这个流派已成为历史的东西了。流派唱腔既要有人仿唱、运用，还要求他人再去发展、创造。假如这种因素增多，且加积累，又会导致产生新的流派。如此，后浪逐前浪，就永远不会停留在原有的水平上。

今后，在反映现代生活中是否需要流派？这个问题是值得讨论的。但从艺术的发展规律来看，过去的经验总还是有一定的参考价值，我们总不能割断历史来谈创新。表现现代生活，是否需要流派呢？我们认为，今后的生活更为丰富，艺术的形式必然更加丰富多彩，艺术流派还会更加增多。马克思曾说：“你

们赞美大自然悦人心目的千变万化和无穷无尽的丰富宝藏，你们并不要求玫瑰花和紫罗兰散发出同样的芳香。但你们为什么却要求世界上最丰富的东西——精神只能有一种存在的形式呢？”“我只有构成我的精神个体性的形式，风格就是人。”毛主席也说：“艺术上不同的形式和风格可以自由发展，科学上不同的学派可以自由争论。”人民不会喜欢千篇一律、共性多于个性的艺术品，因此，表现现代生活，仍然需要流派。

探索一个剧种几种主要流派的创造经验，把它整理出来，供青年演员学习、继承，有助于这个剧种的发扬光大，同时，也可帮助观众提高艺术欣赏水平，这就是我编写本书的目的。

周大风

.....

袁雪芬的唱腔



袁雪芬是越剧界威望很高的旦角，擅长青衣。她从艺较早，十五岁时（1935年）就已录制了女子正调第一张唱片《方玉娘哭塔》，为越剧爱好者所传颂。

她于1943年创建了“雪声剧团”，并创造了“新越剧”。这是越剧发展史上的重要一页。从那时起，越剧音乐就从“女子四工时期”进入到“女子尺调时期”，越剧的特色，不论在编剧、导演、表演、音乐、舞台美术各方面都比以前更完善了。在表现方法上特别讲究刻画人物的内心世界；同时学习继承古典戏曲中的演技，编剧上分幕、分场方法，使人物在特定的时间、环境中进行活动，从此时、此地、此人、此情出发，更富生活气息。从此，越剧得到更多的观众，走上了蓬勃发展的道路，解放时，已成为全国第二大剧种。越剧音乐进入“女子尺调时期”，也有了极大的发展，不论在唱腔的表现方法上，曲调的组织上，调性的变换上，乐汇的丰富上，唱法的丰富上，插曲的运用上，描写性音乐的处理上，乐队的组合上等等，比过去更有

特色，也更丰富。越剧唱腔从四工转入尺调后，演员表现方法更细腻，挖掘人物内在感情更深刻，对人物性格的刻画更细致生动，因而反映生活也更真实了。在唱腔上，不仅从粗线条的“女子四工”转入到细腻丰富的“女子尺调”，并且增加了许多板式变化，形成唱腔上的流派。这就使演员在尽量发挥个人特长的基础上，为刻画不同人物类型和塑造典型性格方面，有了更多的回旋余地。

袁雪芬在建立尺调时期唱腔的风格，丰富尺调的板式变化，形成越剧流派唱腔方面，起着先导的作用。她继承了四工调时期王杏花的唱腔，在唱腔、结构、调式、节奏形态、音乐语言等方面都有所发展，自成一家。因为她不断地唱出了新的格调，其他演员也接踵而来；又在她的唱腔上进一步丰富和发展。

在调式的发展上，原来四工调绝大多数是建立在五声音阶的DO宫上的，很少运用传统手法中的移宫犯调，自袁雪芬唱出了有很多 7 7 7 7 的唱腔后（虽然，以前也有，但不是大量的），不但有了DO宫，并且发展了SOI宫，或DO宫与SOI宫的交替，使五声音阶的品种更丰富。这是南方五声音阶的特点，兼有徵调及宫调式的因素。即有五声徵调式的性质。但实际上仍是宫调式的移低四度的五声音阶。如12356的do宫移低四度后成为 5 6 7 2 3 的五声音阶宫调式。因为她大量应用移宫，调性上也有了发展，曲调音域的上下扩展也更大了，于是，不同音域的演员，都能够扬己之长，避己之短。

在板式上，过去女子四工时期，只有慢、中、快、嚣、十字调、清板六种，尺调时期，除提高原有板式并使之尺调化外，还增加了弦下调的各种板式变化，以及由袁雪芬首创的

“南调”（又名二凡板）连板、快板慢唱等，并在转板形式和方法上有所突破。以二凡板为例，袁雪芬在《相思树》中唱出了第一个“南调”以后，又发展而有了戚雅仙的《婚姻曲》。目前它已成为越剧的一种新板式。

袁雪芬的唱腔，在目前还保存着叠句穿插应用这种形式（它继承了越剧前期曲调“断工调”的节奏，使之溶化于尺调曲调中），形成她的独特风格，其他演员还极少应用。

曲调的尾腔，四工时期比较简短而单调。袁雪芬通过艺术实践，对它作了些改进，再加上其他演员的发挥，越剧的尾句拖腔，就达到了更为完善的境地。

拿曲调的表现手法讲，转板形式多种多样了，板式速度种类分得更细致了，清板掣调也有了宫商角徵羽五种，节奏形式也有宽实相间、平叠相对的变化。这些促使曲调的过门，也有了一套较为完整的规格。

所有这些，就发展而形成了越剧的第一个流派——袁派。

下面介绍袁雪芬流派唱腔的特点。

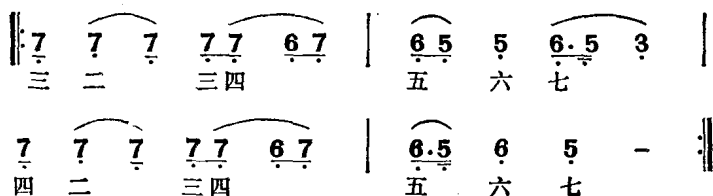
〔甲〕温和、善良、涵蓄的性格特征反映在曲调之中。

袁雪芬的唱腔，有她自己一定的风格和特点，并且很明显地留有四工后期名演员王杏花唱腔痕迹。她的常用曲调，大致有儿方面：

〈一〉混板上、下句。

1	<u>2.1</u>	5	3		<u>2.1</u>	<u>2 3</u>	2	-		<u>2.1</u>	<u>2 5</u>	3	<u>2 32</u>					
一	二	三	四		五	六	七			二	二	三	四					
<u>1.2</u> 6 <u>3.1</u> <u>2 32</u>														1	-	-	0	
五				六				七										

〈二〉清板上、下句基本格，具体用时有变化。



从上面两行曲谱看来，混板上、下句基本上是蜕化于四工调，且留有王杏花唱腔的痕迹。后面清板上、下句，则接受了四工后期的影响，加上袁雪芬自己的创造，就有着宫调转换到下四度的尺调的特点。

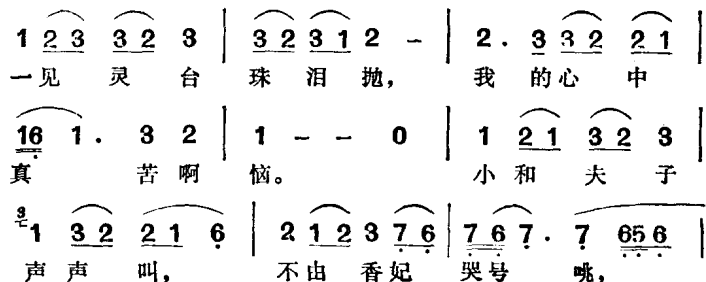
袁雪芬解放前常演的角色，是温和、善良、涵蓄的中国古代女性。上面所举的两则谱例，就蕴着这种性格特征。

下面介绍她在这两种上句唱腔中的应用和变化。





从上例看，其中 7 7 7 7 特别多(或变化的应用)。这是她的唱腔构成的主要因素。但在一般情况下，清板中每一乐句只用“7”音，不用“1”音，最多只连续三四句，如不再出现“1”音(即宫音)则会造成调性向弦下调转的倾向(即转入属调)。她常常运用“1”音，作为稳定性的关键音，使之全曲贯穿。如下例：





(《香妃哭夫》)

从上例可以看到，编剧者在唱词的词格安排上，应用了好几处加冠七字句（即三、四、三），这是四工后期常见的词格特点，也是袁调的特点。其中有一小节词位和节奏紧，一小节词位和节奏松，有了对比，听众印象更深刻。

袁雪芬善于运用叫头来描写人物内心感情，表达某一曲调的基本情绪。袁雪芬的叫头与四工时期不同，其特点是：一、感情强烈，气氛浓郁，有开门见山之势。二、用音一般不高（四工时期一般用音较高）。三、具有尺调时期的移宫特色。某些曲一开始不出 do 音，而用 Si 音，在民间称作“首移”。四、有时运用同音连续的水平型旋法。如下例：