



袁雪芬唱腔选集

中国戏剧出版社

哀雪芬唱腔选集

李梅云 编著

中国戏剧出版社

责任编辑：安志强

袁雪芬唱腔选集

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

北京市彩虹印刷厂印刷

字数 6,500 乐谱 190 开本 850×1168 毫米 1/32 印张 6.375 插页 5

1987年5月 第1版

1987年5月 第1次印刷

印数：1—930册

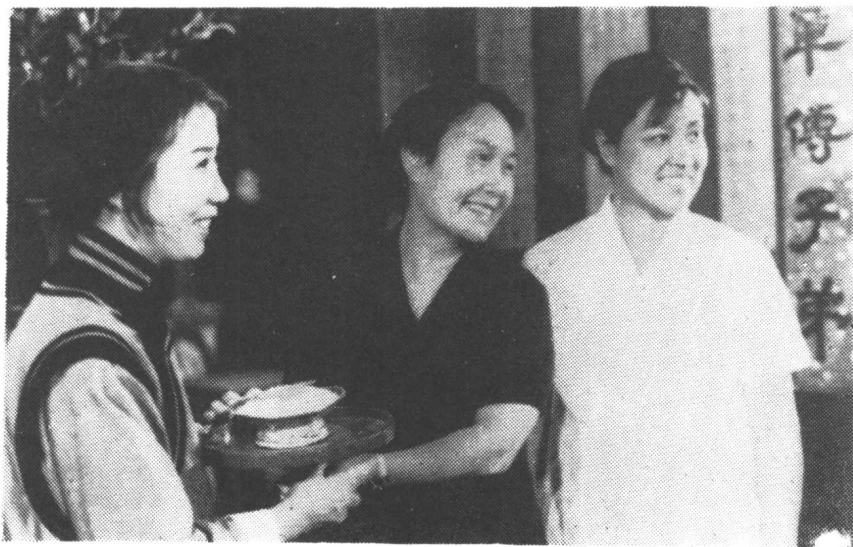
书 号：8069·1048

定 价： 1.45 元



袁 雪 芬

《祥林嫂》中饰
祥林嫂（1962年）



1978年拍摄戏曲艺术片《祥林嫂》时，白杨来访



《白蛇传·断桥》中饰白素贞（右，1956年）



《西厢记·惊艳》中饰崔莺莺（1955年）

《香妃》中饰香妃
(1943年)



《梁山伯与祝英台》中饰祝英台(左，
右为范瑞娟饰梁山伯，1953年)





在浙江天台山（1985年）

出版说明

唱腔艺术是戏曲舞台艺术的重要组成部分。几百年来，无数表演艺术家、戏曲音乐家在戏曲的唱腔旋律和演唱技巧上反复琢磨、千锤百炼，创造了各个剧种、各个流派不可胜计的精彩唱段，长期活跃在舞台上、流传在群众中。昆腔曾有“家家‘收拾起’，户户‘不提防’”的盛况；京剧中谭鑫培的“店主东”和“叫小番”，梅兰芳的“看大王”，马连良的“劝千岁”，裘盛戎的“我魏绛”，李多奎的“小张义”……等等，也都不胫而走，到处传唱。解放初期，街头巷尾又时时传来评剧的“巧儿我”，越剧的“梁兄啊”，黄梅戏的“树上的鸟儿成双对”的旋律……可以说，戏曲艺术的生命就是这样延续在广大群众的口边的。

十年动乱，一花独放百花残，戏曲的生命濒于危境，所以近年才有“戏曲危机”之说。要战胜“危机”，振兴戏曲，除了要在戏曲艺术本身的发展与提高上下功夫之外，也必须大力加强戏曲艺术的普及，特别是戏曲唱腔艺术的普及工作。重新建立戏曲演唱与广大群众之间的紧密联系，让优秀的戏曲唱腔继续活在群众的口边，是很重要的一环。

这是戏曲艺术发展的需要，同时也是广大群众的迫切要求。近年来，我们出版社和许多戏曲团体都不断接到读者和

观众的来信，要求出版精彩唱段的曲谱和带有曲谱的剧本。为了满足这些要求，我们一方面在本社出版的《京剧选编》、《评剧大观》和一些优秀戏曲剧本的选集或单行本中尽可能附录精彩唱段的曲谱，另一方面，又陆续出版了“戏曲唱腔剧本”、“折子戏谱”（活页歌篇儿）等套书和这套“戏曲名家唱腔丛书”。

本丛书将选辑各个戏曲剧种中著名的表演艺术家、戏曲演唱家的唱腔精华，以单人或多人集的形式出版。既可供戏曲爱好者学习、欣赏，又可为有关专业人员提供一批各具特色的珍贵戏曲唱腔资料，以供创作参考或研究分析之用。根据不同情况，有的附有创腔、演唱者的创作经验，有的附有别人对其唱腔艺术的研究或评介，有的还对每出戏或每个唱段的艺术特点进行一些分析讲解。在条件具备时，我们还准备将有关唱段制成盒式录音磁带，随书发行。

我们希望广大的戏曲音乐工作者、爱好者和广大读者共同关心这套书的出版工作，多为我们提供资料、稿源和各种宝贵的意见与建议。

中国戏剧出版社

1986年1月

序

刘如曾

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，演出了许多具有爱国主义思想、歌颂民族气节、反封建礼教的戏。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。

1948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。因此越剧〔尺调腔〕的产生,应视为越剧音乐唱腔发展的里程碑,袁雪芬是起了很大作用的。

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,而具有醇厚深沉之感,而且在胡琴演奏方面,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”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,因此早在四十年代中期,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（F a 音）和变宫（S i 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《袁雪芬唱腔选集》，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。

袁雪芬的唱腔艺术

李梅云

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，她又广泛地接触其它剧种和其它文艺形式，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。如：1943年她和琴师周宝才一起创造了〔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伯林的协助下，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，她在四十年代以著名的“三哭”（《香妃·哭头》《一缕麻·哭夫》《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，解放后她首创的〔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。

袁雪芬十一岁进入科班，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。四十年代，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的需要不相适应了。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》1948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，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。

四十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（见21页《梁祝哀史》及34页《忠魂鹃血》谱例）。

解放后，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，五十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