

评剧唱腔讲座

张士魁 著



戏剧知识丛书

评剧唱腔讲座



张士魁 著

中国戏剧出版社

内 容 提 要

本书原为中央台“戏曲专题讲座”节目的播讲稿。采用问答形式，生动活泼、深入浅出地对评剧唱腔的板式结构形态按照〔主体板〕与〔附属板〕的主、属关系进行了分类和分析。并选入不少评剧名家精彩唱段作为例证。对评剧唱腔的源流、行当以及声腔分类等作了系统的概述。本书可供戏曲专业工作者研究参考、评剧爱好者学习欣赏，也可为广大农村俱乐部排演评剧提供学习资料。

责任编辑：杨清华

评 剧 唱 腔 讲 座

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

北京彩虹印刷厂印刷

字数180,000 开本787×1092毫米¹/₃₂ 印张8 插页2

1988年6月北京第1版 1988年6月北京第1次印刷

印数1—860册

ISBN7—104—00061—5/J.33 (压膜本) 定价2.50元

目次

第一讲 评剧唱腔概述·····	1
第一章 唱腔的形成·····	1
唱腔的来源 唱腔的曲体	
行当与流派	
第二章 声腔的分类·····	2
正调唱腔 反调唱腔 越调唱腔	
反越调唱腔 民歌小调与西路调	
第二讲 五大主体板·····	6
第三章 〔慢板〕类·····	6
〔慢板〕(即传统慢板) 〔慢三眼〕	
〔大慢板〕 〔快三眼〕	
第四章 〔二六板〕类·····	13
〔原板二六〕 〔二六板〕	
第五章 〔垛板〕类·····	19
〔垛板〕 〔慢垛板〕 〔快垛板〕	
第六章 〔流水板〕类·····	67
〔中流水板〕 〔慢流水板〕	
〔快流水板〕 〔流水行板〕	

第七章	〔散板〕类	105
	〔散板〕类剖析 〔散板〕	
	〔紧打慢唱〕类型	
第三讲	附属板	137
第八章	起板类	138
	〔尖板〕 〔尖板·回龙〕	
	〔搭调〕 〔导板〕	
第九章	中性板类	155
	〔带板〕 〔干起板〕	
	〔哭头〕板类	
第十章	落板类	173
	甩腔落板类 〔扣板〕与〔留板〕	
	与〔叮板〕 〔锁板〕与〔顿板〕	
	〔迷子〕落板类	
后记		253

第一讲 评剧唱腔概述

第一章 唱腔的形成

问：什么是评剧唱腔？它的来源是什么？

答：这要从评剧的历史谈起。评剧起源于河北省唐山一带的“莲花落”。据滦县《县志》（民国初年修志）中一段记载：“‘莲花乐’俗称之‘蹦蹦戏’，昔时丐者沿街乞讨之歌曲也，嗣后，日益发展，居然登台，惟曲作态”（引自时光、韩长存《评剧渊源形成与发展概述》一文）。这段记载说明了莲花落是冀东地区的一种民间歌舞形式。辛亥革命前后，以著名剧作家成兆才为首的“警世戏社”为评剧的形成和发展做出了卓越的贡献，使之成为北方的地方戏曲剧种之一。评剧唱腔先后经历了“对口莲花落”、“唐山落子”、“平腔梆子戏”、“奉天落子”（大口落子）、上海时期的评剧以及解放后的评剧等不同的发展时期。

问：中国戏曲音乐不同于外国的歌剧，据说有以昆曲和高腔为代表的曲牌联套体，有以京剧和梆子系统为代表的板

式变化体，不知评剧唱腔属于什么体系？

答：评剧唱腔属于板式变化体。这种特点是：各腔系的基本曲调通过旋律、节奏、调式、调性、伴奏型等不同变化，以及不同的板眼结构形式，可分为主体板式和附属板式。各腔系间的板式是相通的。

问：评剧有行当唱腔吗？

答：评剧唱腔早年只有男、女腔之分，现在则有行当之分，如青衣、小旦、彩旦、老旦、小生、老生、花脸、小花脸等。

问：评剧有流派唱腔吗？

答：唱腔流派可分为解放前后两个不同阶段。解放前具有流派代表性的女演员有李金顺、刘翠霞、白玉霜、爱莲君、喜彩莲、筱桂花、王金香、筱麻红等，男演员有倪俊声、安冠英、刘小楼等；解放后具有流派代表性的女演员有小白玉霜、新风霞、鲜灵霞、喜彩苓、韩少云、花淑兰、筱俊亭等，男演员有魏荣元、马泰、张德福等。这些不同流派唱腔构成了评剧艺术的特色和精华。

第二章 声腔的分类

问：评剧唱腔有哪些种类？

答：现在的声腔有正调唱腔、反调唱腔、越调唱腔、反越调唱腔等四大类，此外兼有民歌小调以及西路调。

问：请介绍一下正调唱腔。

答：正调在各类声腔中居于主体位置，是评剧的基本

腔。正调调高（以 1 音为宫）一般在 F 宫至^bB 宫之间（因人而异），主奏乐器板胡定弦 5 2。正调唱腔曲调明快、粗犷、清越、高亢，板式齐全（五大主体板与三类附属板）。这类声腔能适应各种戏剧情绪的需要，并具有生动、自然、朴实、流畅以及语言真切等特点，听来明白如述，生活气息浓郁。此外，凡字大慢板即是正调下五度宫系统的派生唱腔。

问：什么是反调唱腔？

答：反调是与正调相对相反的一种声腔，两者之间是一种异腔异调的关系。反调的曲调深沉、细腻、委婉、凄楚。反调调高的演唱音域低于正调四度音程，属于上五度宫系统，如正调为 G 宫，反调则为 D 宫。主奏乐器板胡定弦 1 5。传统反调不如正调丰富，仅有〔慢板〕、〔垛板〕以及〔迷子〕、〔搭调〕等板式，但是解放后却有很大的发展变化，不仅板式齐全，并可配套组合，常用于一出戏中主要角色的重点唱段。六十年代初，在《无双传》一剧中第一次出现了〔反调大慢板〕。

问：什么是越调唱腔？

答：越调一词尚有待考证，但它既不同于河南、湖北的地方戏曲“越调”，又与江浙的越剧曲调无任何亲缘关系。评剧的越调是正调上五度宫系统的派生声腔，如正调为 G 宫，越调即为 D 宫。从实践中来理解，越调的“越”似借用“翻越”之意，亦即翻越正调的一种声腔。越调演唱音域低于正调四度音程，两者曲调基本相同，是一种同腔异调的关系。主奏乐器大板胡定弦 5 2。越调又可分为男腔越调与女腔越调。

问：请先介绍男腔越调。

答：男腔越调——这种声腔是在五十年代发展起来的，通过《秦香莲》、《金沙江畔》、《夺印》、《钟离剑》等剧目逐步丰富、发展和形成，板式亦日趋齐全。越调的出现，打破了男女同腔同调的局限性，解放了男腔音域偏高的束缚，也打开了中、低音区，开辟了花脸、老生等行当唱腔；同时，又增强和丰富了男腔在现代戏中的音乐功能。所以，越调的出现不能不认为是评剧声腔发展史上的一个里程碑。

问：女腔越调与男腔越调有什么区别？

答：女腔越调——这种声腔始于著名作曲家马可在为评剧《志愿军的未婚妻》作曲中的〔锄草调〕，是在〔喇叭牌子〕基础上发展起来的。它在越调系统中与男腔越调是一种同调异腔的关系，两者调高相同，但曲调结构不同。其乐句与过门相互呼应、对称，曲调欢快、喜悦而又抒情，多为〔二六板〕结构形式。

问：什么是反越调？

答：反越调是借鉴了女腔反调形成的。它是与越调相对相反的一种声腔（相当于正调与反调之间的关系），多为男腔。反越调是越调上五度宫系统的声腔，故两者之间是一种异调异腔的关系，如越调调高为D宫，反越调则为A宫，后者的演唱音域低于前者四度音程。主奏乐器大板胡定弦1 5。由于反越调的功能与女腔反调相同，所以又叫男腔反调。

问：请介绍一下民歌小调。

答：民歌小调出现在“对口莲花落”时期，它伴随着评剧声腔发展的各个不同时期而生存下来，并发挥了其作为人物的特定唱段或是插曲的功能。这些小调主要有〔喇叭牌

子〕、〔锯缸调〕、〔太平调〕、〔茨儿山调〕以及新编的〔蜻蜓调〕、〔船夫调〕、〔降香调〕等。

问：什么叫西路调？

答：西路调系由西路评剧中吸收过来的一种声腔，多为〔二六板〕结构形式，曲调奔放、热情、粗犷、活跃，常常用以增强曲调的表现力和气氛，或作为小花脸、彩旦等行当的唱腔，以突出喜剧色彩。主奏乐器板胡定弦5 2，同时常以唢呐演奏过门进行烘托与陪衬。调高多以正调或越调为据。

第二讲 五大主体板

问：评剧都有哪些板式？

答：评剧板式类别比较多，累计有几十种，概括起来可分为两大类：即主体板与附属板。

问：主体板都包括哪些板式？

答：主体板又称谓五大主体板，即：〔慢板〕、〔二六板〕、〔垛板〕、〔流水板〕、〔散板〕等五种类别。

第三章 〔慢板〕类

问：请介绍〔慢板〕类。

答：评剧的〔慢板〕有三种类型：即〔慢板〕、〔慢三眼〕、〔快三眼〕。此外，还有一种〔大慢板〕，是六十年代初开始发展起来的一种新板式。

问：这几种不同类型的〔慢板〕，它们之间的区别是什么？

答：这四种板式既有共性，又各自有不同的个性。共性表现在两个方面：一是板眼关系都属于一板三眼结构，另是

乐句结构又都是建立在以三个分句为基本格式这一基础上的。个性则表现在诸多方面，如速度、曲调的繁简、乐幅长短、节奏型、起腔落音以及音乐功能等各自不同之处。下面分别来介绍这几种不同类型的慢板。

一 〔慢 板〕

〔慢板〕（亦即传统慢板）是一板三眼（即 $\frac{4}{4}$ 节拍）的板式。这种板式具有抒情性和叙事的功能；曲调粗犷、奔放、朴实；乐句格式灵活多变；节奏有紧有弛，素有“大口落子”之称。〔慢板〕是评剧板式中最富有特点并具有浓郁的乡土气息的一种唱腔。

下面介绍一段由天津评剧院著名演员鲜灵霞演唱的〔慢板〕唱腔：

《包公三勘蝴蝶梦》

正调 1=A

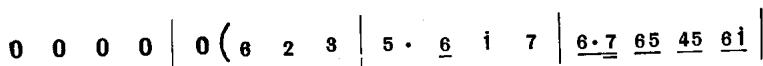
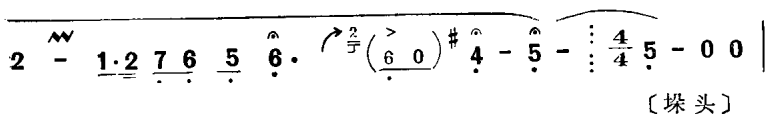
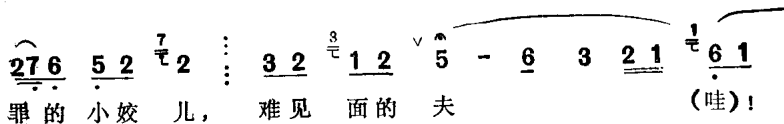
（王孟氏唱腔）

鲜灵霞 演唱
赵玉兴 记谱

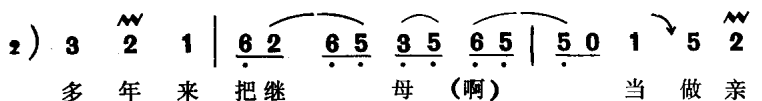
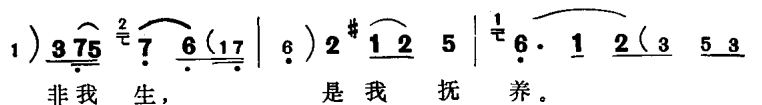
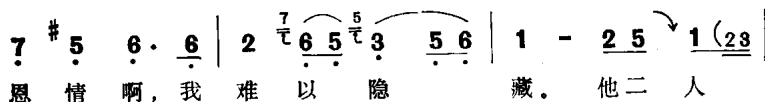
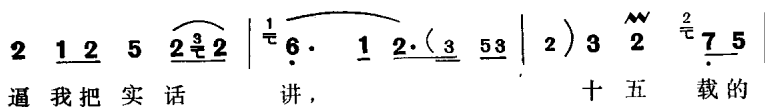
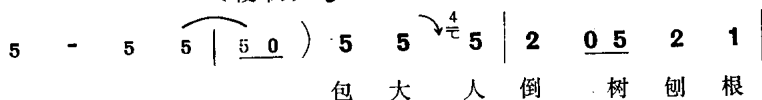
〔搭调〕

$\text{升} \left(\overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{2}} - \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{6}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{5}} - \right) \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{6}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{5}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{3}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{25}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{3}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{3232}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{2.1}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{6}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{1}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{6}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{6}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{0}} \dots$
 $\left(\overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{0}} \text{ hdt } \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{Q}} \text{ k } - \right)$ 可说是儿啊， 儿啊！

$\overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{5}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{3}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{5}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{3}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{3}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{2}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{1}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{2}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{3}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{123}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{3}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{5}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{2}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{2}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{2}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{5}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{6}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{7}} \overset{\text{^}}{\underset{\text{^}}{6}}$
 事到如今，为娘我是不得不 说，不 得不 讲，我那受了

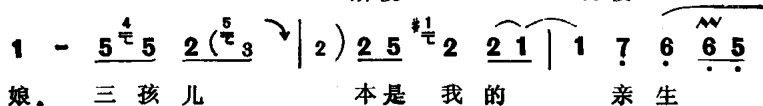


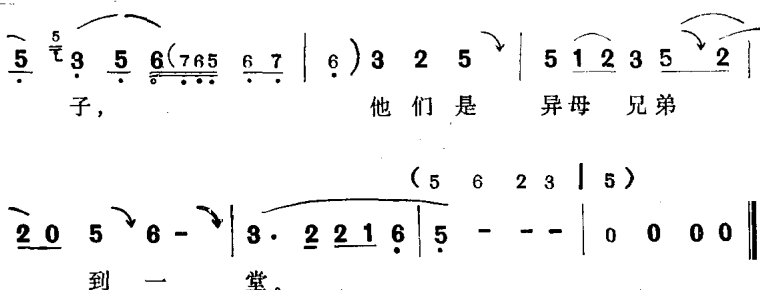
[慢板] $\text{♩} = 64$



渐慢

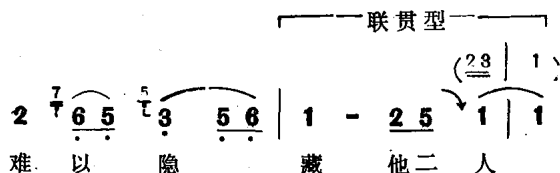
再慢





上例唱腔是由〔搭调〕和六句〔慢板〕唱腔构成的。
〔搭调〕在评剧唱腔中不在主体板范畴内而属于附属板范围内的，所以这里从略。留在后面的第三讲中再做介绍。通过这段唱腔，我们可以发现它具有如下一些特点：

1、句幅结构以联贯型为特征，如第二句的下半句和第三句的第一分句：



上例的句尾“藏”字和第三句的首字“他”共同占用一板时值（即 $\frac{4}{4}$ 的一小节），这就是一板之内的联贯型结构。这种结构大致有两种主要形式：一是上、下句之间很少用过门来衔接，而是以下句的抢板（中眼或头眼）来衔接，如上例的情形；另一是上、下句之间以上句的腔尾拖腔与下句起腔相衔接。如白玉霜在《珍珠汗衫》中的唱腔：

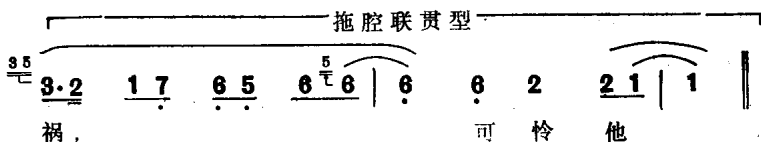
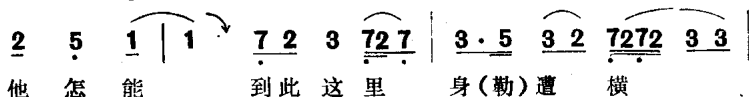
《珍珠汗衫》

(王三巧唱腔)

1 = F

白 玉 霜 唱
乔东君根据百代唱片记谱

[慢板] ♩ = 82

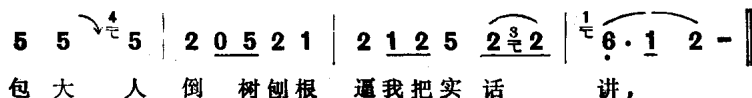


上例的第四板“祸”字拖腔由板上拖到下一板上(即五拍), 下句的“可怜他”紧接由头眼起腔, 这种结构即是腔尾拖腔与起腔的联贯型。

2、乐句格式

[慢板] 乐句格式可分为两种类型: 一是由四板腔结构的正格; 另是紧缩句或扩展句变格。两种格式以正格为主, 变格为副并相互交替运用, 以求取变化。

乐句正格结构:



这就是由四板腔构成的乐句结构正格。

乐句变格结构：

$\underline{2} \ \underline{5} \ \overset{\curvearrowright}{1} \mid \underline{1} \ \overset{\curvearrowright}{\underline{3} \ \underline{7} \ \underline{5}} \overset{2}{7} \ \underline{6} \mid \underline{6} \ 0 \ 2 \ \overset{\#}{1} \ \underline{2} \ 5 \mid \overset{1}{6} \cdot \underline{1} \ 2 - \parallel$
 他 二 人 非 我 生， 是 我 抚 养。

上例的乐句由于从中眼抢板起腔（抢占前一句两眼时值），不仅是前句唱腔变成不完整的乐句变格，本身结构也变成少了两眼时值（三板零两眼时值）的紧缩句变格了。

此外，变格中还有扩展句变格，如《杜十娘》中的〔慢板〕唱腔：

$\underline{2} \ \underline{3} \ \underline{2} \ \underline{7} \ \underline{2} \ 5 \mid \overset{2}{7} - - - \mid 7 - - \underline{7} \ \underline{2} \parallel$
 心 似 刀 扎 我 这

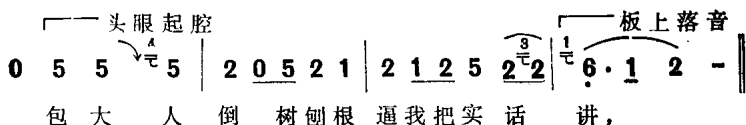
$\underline{5} \ \underline{5} \ \underline{3} \ \underline{2} \ \underline{7} \cdot \underline{2} \ \underline{3} \ \underline{3} \mid \underline{5} \ \underline{3} \ \underline{2} \ \underline{7} \ \underline{6} \ \underline{5} \ \underline{6} \mid \underline{6} \parallel$
 混 身 抖 颤，

上例的乐句由五板腔构成，由于它的乐句长度超过了四板腔正格乐句，所以是扩展句变格。〔慢板〕的乐句变格很丰富，如乐句中的附加句引起的扩展变格形式、扩展变格的对称结构等等，这里就从略了。

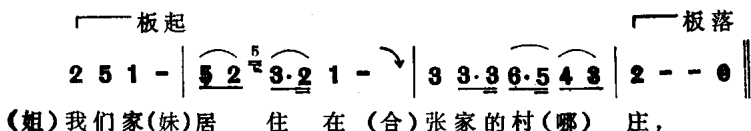
3、乐句的起腔与落音

〔慢板〕乐句的起腔与落音，可分为“眼起板落”、“板起板落”两种格式，前者是基本格式，后者是变化格式。

眼起板落的正格：



板起板落的变格:



上例是李金顺、喜彩春演唱的《三节烈》唱段。这段〔慢板〕唱腔由二十一句构成，乐句格式多以板起板落为特点。

4、〔慢板〕速度

根据评剧的早期唱片资料来统计，〔慢板〕唱腔速度在 $\text{♩} = 74-123$ 之间，其中多数在 $\text{♩} = 80-110$ 这个范围。这里须指出的是，鲜灵霞的《包公三勘蝴蝶梦》王孟氏的〔慢板〕速度是 $\text{♩} = 64$ ，甚至在《杜十娘》中的〔慢板〕速度是 $\text{♩} = 85-72$ ，这两种速度属于〔慢三眼〕和〔大慢板〕的速度；但是，演唱速度虽然慢下来仍构不成〔慢板〕或〔大慢板〕，这是因为句幅结构和乐句格式没有改变。所以，〔慢板〕的慢速演唱属于艺术处理范畴并没有改变它的特性。因此，〔慢板〕的旋律速度——普遍是在 $\text{♩} = 80-110$ 之间。

5、乐句的紧字句格式（即〔顶板快三眼〕）

这种格式是〔慢板〕的一种派生板式，它自己并不具备独立地起板、落板和转板等一套变化规律。紧字句的词格为“七字句”和“五字句”。七字句中可减字，五字句中也可加字，如“从小也未见过，阿爹的长刀影”的两句唱词都是