

戲曲演員學習小叢書

談戲曲唱腔的創作與發展

中國戲曲研究院編

何 為著

上海文化出版社

851.7

178

基藏

內容提要

本书是1956年中央文化部举办的第二届戏曲演員講習会上的講稿之一。作者对傳統唱腔作出充分的估价,並分析傳統的发展唱腔的方法,指出了戏曲唱腔的革新发展的途徑。

封面設計·陈德潤

戏曲演員学习小丛书

談戏曲唱腔的創作与发展

中国戏曲研究院編

何 为著

*

上海文化出版社出版

上海衡山路58弄2号

上海市书刊出版业营业許可証出078号

中和印刷厂印刷 新华书店上海发行所总經售

*

开本: 787×1092 稿 1/32 印張: 2 4/16 字数: 44,000

1957年7月第1版

1957年7月第1次印刷 印数: 1—9,000

統一书号: 10077·601

定价(7)0.22元

談戲曲唱腔的創作與發展

戲曲唱腔的創作和發展，始終是豐富和改進戲曲音樂工作中一個主要的、基本的問題。

在戲曲中，刻劃人物性格，表達人物的思想感情，唱腔是一個很重要的表現手段。在我們各個劇種的許多優秀的、特別是以唱工為主的傳統劇目中，都有幾段優美動人的唱腔，這些唱腔深刻地表現了劇中人物的感情，表現了他們의思想和性格，表現了他們的命運和遭遇，因而感動了觀眾，使觀眾也同樣地感受著他們的喜悅和痛苦。正因為這些唱腔具有如此強烈的感染力，所以多少年來一直能在羣眾中廣泛流傳，受到羣眾熱烈的喜愛。這些唱腔，不僅在思想上有著深刻的意義，而且在藝術上有著高度的技巧和成就。

從每個劇種的發展史上也還可以看出，一個劇種在藝術上的興盛和繁榮，往往和它在唱腔上的創造和發展有密切的關係。昆曲的興起，就是由於魏良輔等這些傑出的音樂家，把昆曲的唱腔豐富和發展了。京劇藝術之所以有這樣蓬勃的發展，譚鑫培、王瑤卿、梅蘭芳、程硯秋等這些優秀的歌唱家在唱腔上的創造發展是一個很重要的原因。這在其它劇種里也可找到同樣的例子。

由此可見，唱腔的創作與發展，和一個劇目、一個劇種在藝術上的成就和繁榮是有著很密切的關係的。

但是，戲曲唱腔的創作和發展又不是憑空的，它總要繼承一

定的傳統。

創作和發展戲曲的唱腔，對於各個劇種說來，本來不是一個新的問題。因為各個劇種的唱腔，歷來就是經過無數優秀的藝人不斷地創造、提高而逐漸豐富發展起來的，在這豐富和發展的过程中，創造了很複雜的藝術技巧，也積累了很寶貴的藝術成就和創作經驗。這些方面，很值得我們繼承下來，並把它作為創作和發展戲曲唱腔的基礎。因此，深入地研究一下傳統的戲曲唱腔，研究它們在藝術上的成就，研究它們的創作方法和藝術技巧，對我們是很必要的。

一、對傳統必須充分估價

我國的戲曲音樂是有深厚的歷史傳統的。戲曲唱腔的創作與發展，必須繼承這個傳統。但這裡的問題是：傳統包含哪些內容呢？我們要向傳統學習和繼承些什麼呢？

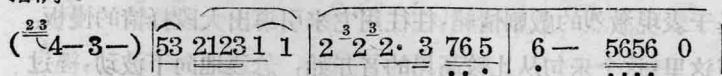
在談到這一點的時候，總不能不使我們想到這樣的問題：在一些傳統劇目里，有些精彩動人的唱腔，為什麼能夠引起觀眾極大的興趣，能夠對觀眾具有這樣巨大的感染力？為什麼這些唱腔流傳了很多年，始終受到廣大羣眾的歡迎？固然，這些唱腔在旋律上非常優美動聽，能夠給人享受到一種藝術上的美，這是一個很重要的原因，但更重要的是，這些優美動人的唱腔，往往能夠深刻地表現人民的思想感情，能夠深刻地表現劇中人物的各種不同的命運和遭遇，使我們的情感為這種歌唱所激動，而和劇中人物一同感受到歡樂和痛苦。

為了研究上的方便，這裡試舉一些例子：

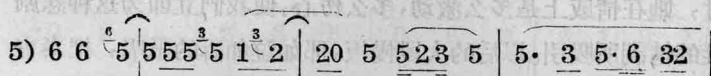
秦香蓮 (評劇)

小白玉霜演唱
楊 培記譜

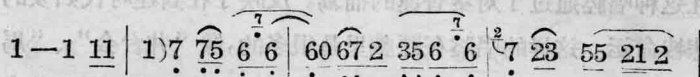
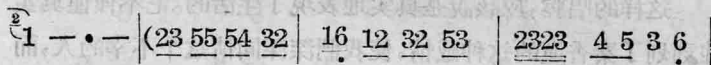
搭調



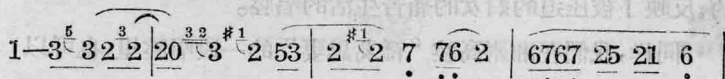
相 爺 呀



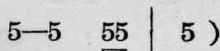
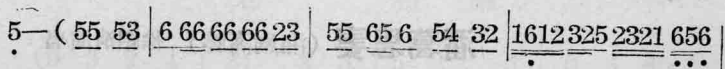
華堂上 夫君豪飲 妻賣 唱



尊相爺 与駙馬 細听 根哪



源 自幼兒 我 許配 陈世 美



(这是評戲“秦香蓮”中“寿堂”一場秦香蓮的独唱，秦香蓮在这段以“琵琶詞”为名的唱腔里，通过对自己悲惨身世的傾訴，对忘恩

負義的陈世美進行了控訴。)

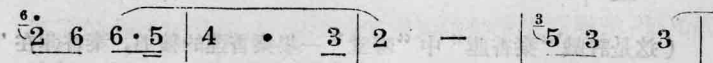
这段唱腔是以評戲的“搭調”开始的。搭調在評戲中很擅長于表現激烈的戲劇情緒，往往用它來引導出大段抒情的慢板。在这里，这个乐句从比較高昂的音开始，急速地向下波动，經過一个短促的停頓以后，接着又出現了兩個延長音。这种急速的波动和延長的对比，把这个曲調所表現的压抑、激动的情緒渲染得十分强烈。这使我們感到：当秦香蓮在开始述說她的不幸遭遇时，她在情感上是多么激动，多么伤心，使我們立即为这种悲剧性的情調所吸引。以后的大段慢板，那如泣如訴的歌唱，把秦香蓮內心的矛盾、痛苦表現得異常深刻。

这样的唱腔，應該說是真實地表現了生活的。它不僅僅真實地刻划了秦香蓮的这种感情，使我們深深同情这个不幸的人，而且这种唱腔通过对秦香蓮的描寫，反映了在封建时代妇女的悲惨命运。这样的唱腔在評戲里是很多的，像“井台会”、“馬寡妇开店”、“杜十娘”等等的剧目里，都有着这样深刻动人的、反映了被压迫的妇女的痛苦生活的唱腔。

同样，我們在湘剧高腔“潘葛思妻”的一段唱腔里，也可以听到对于人的感情的真挚的描寫：

潘葛思妻（湘剧高腔） 徐紹清演唱

散板(独唱)



那一晚

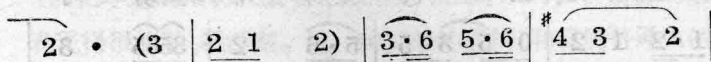
父得了

(幫腔)

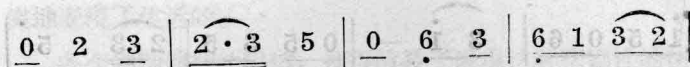


一个团圓夢

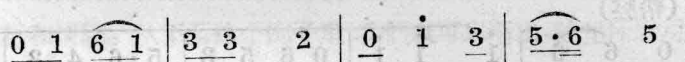
流水(独唱)



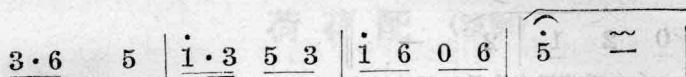
夢見了



兒的娘親頭項珠翡翠

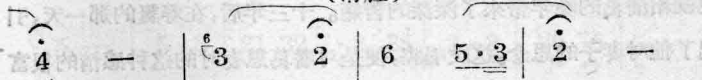


身穿兩節衣手捧金罇

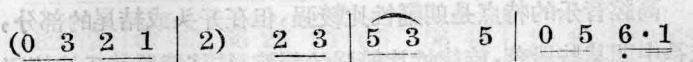


站至在父的跟前叫了一聲(哪)

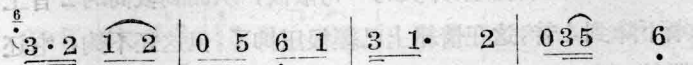
(幫腔)



老相爺



來日乃是相爺的



壽誕期恕妾身不能夠弄盞

012̣ 5 | 0 1 1 6̣ | 2̣·3̣ 6̣·6̣ | 1 6̣ 5̣ 3̣ |

傳 盃 夫 妻們 正 好把 衷腸 叙

0 3 3̣5̣1̣ | 6̣ 1̣ 3̣ | 1̣ 1̣ 6̣ | 5̣ 6̣ 3̣ |

忽 听 得 籠 內 金 鷄 啼 驚 動 了

1̣·2̣ 1̣ 2̣ | 0 5̣ 3̣ 5̣ | 5̣·6̣ 2̣ | 3̣5̣6̣5̣ 3̣ |

兒 的 娘 親 擺 動 金 蓮 下 丹 墀

1̣ 5̣ 0 6̣ | 3̣ 1̣ — | 0 5̣ 3̣ 5̣ | 2̣·3̣ 5̣ |

一 趺 閃 跌 醒 來 是 南 柯

(幫腔)

0 6̣ 6̣ | 1̣ 1̣ 1̣ | 0 6̣ 5̣ 3̣ | 5̣·6̣ 4̣ 3̣ |

一 夢

0 2̣ 1̣ | 2̣ — ||

(“潘葛思妻”是周朝的故事。周喜王时，國舅梅倫兄妹为了爭奪大权，要害死皇后苏妃，宰相潘葛以自己的妻子替死，救出了苏妃。但这也給潘葛的晚年帶來了深深的苦痛。十三年后，在寿誕的那一天，引起了他对妻子的思念。这段唱腔，便是对潘葛思妻时的这种感情的很富有人情的描寫。)

高腔音乐的特点是朗誦性比較强，但在开头或結尾的部分，或是中間某些段落，旋律性比較强的幫腔，往往能將音乐情緒引向高潮。在这段唱腔里，开头的一句散板，从曲調較高的2̣音上逐漸下降到4̣音，这在情緒上已經很压抑了，但这还不够，它还要繼續下降到2̣音，这首先就造成了一种低沉伤感的情調。以

后,关于夢境的叙述,朗诵体的唱腔使我們听來非常親切,好像身臨其境一样,到了“叫了一声老相爺”,“醒來是南柯一夢”,这些地方,旋律性較强的拖腔,以帮腔齐唱的形式出現,更加强了这种悲愴悵惘的情緒表現,使我們倍受感动。这一段唱腔,把年老的潘葛失去妻子以后这十三年來的孤苦淒涼的心境表現得很生动、很深刻。这一种真摯的感情,和我們普通人的感情是一致的,能够为我們所理解、所感动。因此,这种唱腔也是真实地表现了生活的。

各个剧种傳統的唱腔,是很擅長于表現这种悲剧性的情感和情調的。但这並不是說,傳統的戲曲音乐只能表現悲剧性的題材和情調。从下面这个例子里,我們就可以看出,这里所表現的生活情調与前两个例子又是多么不同:

荷花配 (滇剧)

襄陽二流

$\frac{2}{4}$ (0 5 | 1 2 | 3 5 | 65 32 | 1 61 | 56 5643 | 26 1) |

$\frac{3}{4}$ 5 — | 5 · 3 | 21 32 | 1 · 2 35 | 2 · 3 | 26 76 | 5 — |
 双 双

62 72 | 67 65 | 56 23 | 5 · (6 | 56 43 | 21 61 | 53 65 |

23 5 | 5) $\frac{1}{2}$ 6 3 | $\frac{5}{2}$ 3 5 | $\frac{3}{2}$ 5 · 3 | 2 3 5 | 2 3 5 5 | 2 3 $\frac{1}{2}$ 61 |

离了水晶宮 哪啞嘿 哪啞嘿 哪啞嘿 那依呀啞

2 5 $\widehat{321}$ | 2 — | 2 ($\underline{\underline{76}}$) | $\underline{23}$ 5 | $\underline{32}$ 5 | $\underline{532}$ $\underline{16}$ | $\underline{26}$ $\underline{52}$ |

嘿呀 啾 嘿

$\underline{1.23521}$ | $\underline{61}$ 2 | 2) 5 | $\overset{6}{\underset{\cdot}{1}}$ $\overset{1}{\underset{\cdot}{6}}$ | 5 — | $\overset{5}{\underset{\cdot}{4}}$ — | $\overset{5}{\underset{\cdot}{3}}$ — |

好 一 似 飛 鳥

$\overset{3}{\underset{\cdot}{6}}$ — | (0 5 | $\underline{35}$ $\underline{32}$ | $\underline{16}$ $\underline{12}$ | 3 6) | $\overset{1}{\underset{\cdot}{6}}$ $\overset{1}{\underset{\cdot}{6}}$ | $\overset{1}{\underset{\cdot}{6}}$ — | $\overset{1}{\underset{\cdot}{6}}$ $\overset{1}{\underset{\cdot}{6}}$ |

出 樊

$\underline{1.2}$ $\underline{35}$ | $2 \overset{3}{\underset{\cdot}{2}}$ | 2 · $\underline{7}$ | $\overset{1}{\underset{\cdot}{6}}$ 1 | $\underline{2.535}$ | $\underline{1.3236}$ | 1 — ||

籠

(故事是这样的:荷花仙姑不甘于水晶宫里單調枯燥的修道生活,思念凡間,就和丫环翠兒一同逃出了水晶宮,來到了人間。她們見到人間这样美丽可爱,就立即为这風景如画的景色所吸引了。)

这段襄陽二流的唱腔非常优美。在这个曲調里,一再出現的延長音(如像“双双”、“飛鳥”等处)和婉轉曲折的拖腔的交替出現,以及唱詞上一些襯字(如像“哪啾嘿”等等)的穿插,使得这个曲調具有很開闊、开朗,同时又很流暢,很嫵媚的情調,使得这个場面富有很濃厚的詩意。它不但描寫了人間的景色是如何地美丽动人,描寫了荷花仙姑和翠兒对这样的生活环境是如何地向往,而且也表現了她們离开水晶宮來到人間以后,情感是如何地开朗、奔放,无拘无束,表現了她們热爱生活,追求幸福的

熱情和性格。

這一類的唱腔也還可以舉出很多。如河南梆子“西廂記”中紅娘的一段唱腔，（常香玉演唱）就是非常富有風趣的，它表現了紅娘這個人物所特有的喜劇的善良的性格。像湖南花鼓戲“劉海砍樵”中胡秀英唱的“采蓮船”調，以及作為這出喜劇的尾聲的“望郎調”，這些優美抒情的富有詩意的唱腔就表現了勞動人民的開朗的胸懷，以及對於生活、對於幸福的熱愛和歌頌。

這樣的例子還可以舉出很多，而且，傳統的戲曲唱腔表現生活題材、表現人物情感也是多方面的，它除了很擅長於表現悲劇性的題材以及樂觀向上的生活情調（如像前面所列举的例子）之外，在表現能力上，它還有極為廣闊的余地。例如像京劇“盜御馬”湘劇“單刀會”等劇的唱腔，就表現了一種剛強、威武的英雄氣概；像贛劇高腔“張三借靴”這樣的諷刺喜劇，通過它那詼諧的唱腔，對舊社會那種自私、鄙俗的人物和事件給予了尖銳的嘲笑和諷刺。這樣的例子在傳統劇目中是很多的，而且在藝術上有相當高的成就，很值得去研究它。

除此之外，在許多傳統劇目里往往也有這樣的唱腔：從表面上看來，它們與戲劇內容、與人物情感似乎沒有直接的聯繫，但因為這種唱腔在藝術上很優美，因而也贏得了羣眾的喜愛，而長期流傳了下來。這一部分唱腔，可以看成是藝術上美化生活、美化人物的一種手法，是藝術家的一種智慧的創造。而這種抒情的唱腔能夠在觀眾的心靈上喚起一種美感，給觀眾深刻的藝術享受，所以它能夠為觀眾所理解，並且始終受到觀眾的歡迎。或者退一步說，至少這樣的唱腔在思想上沒有毒素，而另一方面它在

藝術技巧上的成就却值得珍貴。因為傳統的戲曲唱腔中這樣的例子是不不少的，我們也必須慎重地對待這部分遺產。

總的說來，通過以上的分析，我們至少可以這樣說：很多優秀的傳統劇目的唱腔之所以能這樣廣泛和長久的流傳，是因為這些唱腔能在各个方面表現生活的真實，表現了人民的或同情人民的思想和感情。它們或者反映了被壓迫的勞動人民的痛苦和反抗精神，激起我們对被壓迫人民的同情和對封建制度的痛恨；或者表現了勞動人民的樂觀、向上的生活情緒，鼓舞我們熱愛生活的熱情。同時，這些唱腔在藝術技巧上也達到了相當高的成就，它在思想內容上的意義和藝術技巧上的成就有着極密切的聯繫，這一點，是我國戲曲音樂中人民性與現實主義的一個重要的方面。我們在談到戲曲音樂遺產中的優良傳統時，首先應該肯定的便是這種忠實於生活，密切聯繫人民的傳統。

在這裡，我們需要談一談這樣一個問題：有人說，傳統的戲曲唱腔是程式化的，它就是那幾個固定的板眼和曲牌，張三也唱這個調子，李四也唱這個調子，公主、小姐唱它，妓女、乞丐也唱它，唱來唱去就是這幾句，根本談不上有什麼人物性格。他們因此得出了這樣一個結論，說我們的戲曲音樂是一種落后的原始的東西，這裡談不上有什麼現實主義的成分。對於這個問題，我們究竟如何看法？不錯，我們各個地方劇種的唱腔，差不多都是由一定的板眼或是曲牌所構成的，在很多不同的戲里，往往運用着名稱相同、曲調的結構也相同的板眼或曲牌。但能不能因此得出結論說，傳統的唱腔創作方法就是不科學的，非現實主義的呢？顯然是不能的。在這裡值得我們研究的是每一段具體的唱

腔。研究它們究竟是不是表現了人物的思想感情，以及如何表現這種思想感情，而不能籠統地論斷。試問：如果傳統的戲曲音樂，不能表現各種人物的不同的性格、不同的思想感情，那為什麼在我們許多優秀的傳統劇目中的唱腔，竟那樣地能夠感動人，使得人們這樣熱烈地喜愛呢？如果我們各個地方劇種的唱腔果真連一點現實主義的成分都沒有，各種板眼、曲牌在唱腔上都是千篇一律、平淡無味的話，那麼，我們的戲曲音樂早就應該不為廣大人民羣眾所歡迎了。但事實上我們人民羣眾對民族戲曲都感到異常的親切和熟悉，這些現象又如何解釋呢？

我國的戲曲音樂有個特點，它是從民間成長和發展起來的藝術。它不是哪一個人創造出來的，而是經過無數代藝人的創造而豐富發展起來的，是人民的集體創作。在長期的歷史發展過程中，它形成了自己獨特的藝術形式和藝術風格，並且也形成了它自己獨特的發展規律和創作方法，在研究戲曲音樂的時候，必須承認這種獨特性，並根據這些特點來實事求是地對它進行分析，而不能簡單化地以西洋歌劇作為衡量中國戲曲的標準。因為這兩者之間無論在藝術形式、藝術風格、創作方法、發展規律上都不相同，如果忽視戲曲及戲曲音樂的這些獨特性，認為凡是不符合於西洋歌劇的“標準”的便是原始，便是落后，那結果只有簡單粗暴地將遺產全盤否定。雖然到現在為止，我們還沒有人能將戲曲音樂的發展規律和創作方法加以系統的理論的歸納和總結，但不能因此就說戲曲音樂沒有它自己獨特的、不同於西洋歌劇的發展規律和創作方法。

不應該把戲曲音樂中所有的曲牌、板眼看成是一種僵硬的、

程式化或类型化的东西，而应该看成是一种在唱腔上表现人物、创造人物形象的一种表现手段，一种创作上的依据。因为这些曲牌、板眼，在不同的戏里或是在同一个戏而在不同的场面运用的时候，看起来好像就是这么简单的几句，但实际上它们的变化是很多的，运用起来是很灵活的。优秀的戏曲演员在运用这些曲牌、板眼的时候，并不是不加思考的生套硬搬，他总要在唱腔上进行若干具体的、细致的、富有创造性的加工和发展。

唱腔上的这种创造和发展的根据是什么呢？首先，也是最主要的，是根据演员对于人物、对于生活的理解，根据人物情感的要求来发挥唱腔。其次，戏曲中的唱腔是要表达语言的，语言的四声、语调、语气等等，又直接影响着唱腔的发展变化，艺人说的“腔随字走”，也正是指的这一点。同时，戏曲是综合的艺术，演员在舞台上创造人物的时候，既要通过歌唱，也要进行表演艺术的创造，而表演上的要求也启发和促进唱腔上的变化发展。此外，唱腔是要通过每一个演员来演唱的，而每个演员的声音条件如音域、音色、声乐技巧等方面，又各不相同，每个演员都要根据自己的条件来创造最适于发挥自己特长的唱腔。这些不同的因素，归根到底都统一在如何通过唱腔艺术的创造来刻画人物这一点上。也就是说，在刻画人物这一前提下，演员根据语言上、表演上、以及演员的声音条件上各方面的要求，来创造精采动人的唱腔。也正因为演员在唱腔上的创造要适应多方面的要求，所以戏曲唱腔的变化发展是丰富、多样的。

这里，可以举著名的京剧演员梅兰芳“贵妃醉酒”里的几段唱腔作例子。“醉酒”这出戏所有的唱腔都是用四平调处理

的。在这几段唱腔里，可以比較一下，同样是四平調，但它的变化是多大。

（“醉酒”的故事是說唐代的楊貴妃和唐明皇約好在百花亭相会，一同飲酒賞月，但唐明皇忽然又不來了，中途轉到西宮与另一个妃子相会去了，楊貴妃在失寵后想借酒澆愁，但酒醉了以后却更加感到苦悶和空虛。这在京剧及其他許多地方剧种，都是有名的傳統剧目，唱腔非常丰富。）

醉 酒（京剧） 梅蘭芳演唱 屠楚材記譜

（一）

四平調

<u>3· 5 23</u> <u>5653</u>	<u>2346</u> <u>3432</u>	<u>123</u> <u>03</u>	<u>2356</u> <u>3216</u>
----------------------------	-------------------------	----------------------	-------------------------

玉

石

桥

<u>15 6</u> <u>(61) 56</u>	<u>3523</u> <u>5</u>	<u>3 23</u> <u>5 (56)</u>	<u>3532</u> <u>1232 3</u>
----------------------------	----------------------	---------------------------	---------------------------

斜倚

把

欄

杆

<u>2 (2</u> <u>2 5)</u>	<u>2 2</u> <u>7657</u>	<u>6276</u> <u>5676 2</u>	<u>6· (5 7</u>
-------------------------	------------------------	---------------------------	----------------

靠

鴛鴦 來戲

水

<u>6713</u> <u>7657</u>	<u>6765</u> <u>3567</u>	<u>6 56)</u> <u>1256</u>	<u>1612</u> <u>76 5</u>
-------------------------	-------------------------	--------------------------	-------------------------

金色

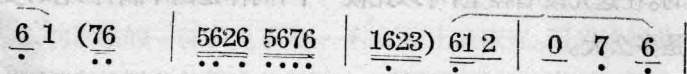
鯉

<u>0535</u> <u>6276</u>	<u>56 (7656)</u>	<u>1 6 12</u> <u>76 5</u>	<u>0 61</u> <u>2321</u>
-------------------------	------------------	---------------------------	-------------------------

魚

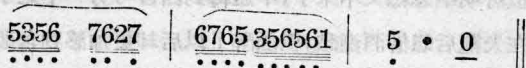
水

面



朝

啊



水

面

朝

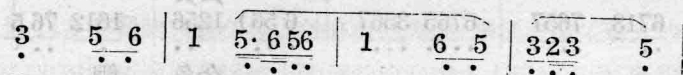
这段唱腔，由于运用了装饰的手法所构成的流畅圆滑的拖腔，使得这个曲调具有一种婉转华丽的性质，和温柔妩媚的情调。这时的杨玉环，正怀着极大的兴致去到百花亭和唐明皇相会，唱腔上通过流畅华丽的装饰，表现了杨玉环美丽的、雍容华贵的姿态，和她那为爱情和幸福所陶醉了的神情。

但是，当杨玉环在失去了唐明皇的宠爱以后，为了掩盖和冲淡她在情感上的苦闷，便借酒浇愁，一直到有了几分醉意。这时除了在表演上通过啣杯、闻花香等等的舞蹈动作表现这种醉态之外，在唱腔上也有了很大的变化。虽然仍旧唱四平调，但唱腔的处理与前一段就很不相同了：

醉 酒 (京剧) 梅兰芳演唱 屠楚材记谱

(二)

四平调

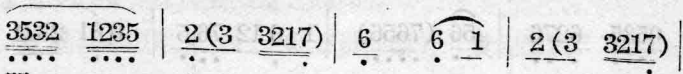


娘

娘有

话 兄

来



问

你

你

若

是



在这里，節奏上的变化和旋律上的流动都和前不同了，那种流暢華麗的裝飾沒有了，而一再重复使用的 $\underline{\underline{6 \quad 6 \quad 1}}$ 和 $\underline{\underline{1 \quad 6 \quad 1}}$ 这样的切分節奏的音型，以及曲調中的不穩定音2連續地在句逗中断的地方出現，这些不正常的因素在整个曲調中占有很重要的地位。这就使得楊玉环酒醉后的那种精神恍惚的状态在音乐上突出了。

最后，当楊玉环不得不独自回宮去时，她那种孤独、冷清的心境是可以想像的。为了着重刻划这一点，唱腔上虽然仍旧用的四平調，但曲調的变化更大了。

醉 酒 (京剧)

梅蘭芳演唱
屠楚材記譜

四平調

(三)

