

戏曲演員学习小丛书

戏曲音乐论文选

中国戏曲研究院編

上海文化出版社

戲曲演員學習小叢書

戲曲音樂論文選

中國戲曲研究院編

上海文化出版社

內 容 提 要

本书包括三篇戏曲音乐論文，这三篇論文都是文化部第二、三届戏曲演員講習会上的报告，之后并經作者們再次修改和补充。其中董源同志的文章，对戏曲唱腔和戏曲形式的关系，作了精湛的分析，初步探索了戏曲中运用歌唱的規律性。何为同志的文章，对戏曲唱腔的发展和創作，吸收等問題作了較系統、全面的分析。舒模、蕭晴两同志的文章对戏曲演員的发声及嗓子的保护，作了科学的說明。

戏曲演員学习小丛书

戏曲音乐論文选

中国戏曲研究院編

★

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

★

开本：787×1092 1/32 印张：5 5/16 字数：110,000

1958年7月第1版

1958年7月第1次印刷 印数：1—2,000

統一书号：8077·156

定价(7)4角8分

目 次

戲曲唱腔和戲曲形式的关系.....	董 源(1)
戲曲唱腔創作研究.....	何 为(45)
怎样保护嗓子.....	舒模、蕭晴(146)

戲曲唱腔和戲曲形式的关系

董 源

戲曲音乐是構成整个戲曲藝術的一个重要的部分。我國有很多不同風格、不同形式的地方劇种。这些劇种固然在表演形式上有些差別，但更主要的差別还在于因不同的地方語言、自然环境、人民的社会生活等等因素所產生的不同風格的音乐而形成的。比方越劇大量學習了昆曲的身段，它还是越劇而不是昆曲，可是昆曲如果大量的用越劇的唱腔，人們就会認為那是越劇而不是昆曲了。同样，同一个“柳蔭記”的剧本，有人要看川劇演的，有人要看京劇演的。并不是兩個劇种演出的故事不一样，而是唱腔風格不一样。人們要欣賞以他自己熟悉和喜欢的音乐所表演的那个戲。

此外，一个劇种擅長表演甚么样的戲，或者表演甚么内容更適合，身段动作固然是一个重要的决定因素，但如果全面的來看，就会感到更多的还是决定于音乐。音乐的發展，总是影响着一个劇种的發展。所以，在整个戲曲工作中，應該注意戲劇的主題思想和表演上的問題，同时也决不應忽視音乐的問題。

在戲曲音乐中，唱腔是一个主要的部分。除了部分武打、做工戲外，大部分的戲（無論是重唱或唱做并重的戲），唱还是主要的。这还不僅是从一个戲里运用唱腔的多少而言，而是許多戲里人物的思想情緒，乃至于戲劇情節發展等等，大都用唱來表現，用唱來感動觀眾。每一个劇种都得有动人的唱。可以說，沒

有唱就沒有戲曲藝術。往往一个角色的唱腔选择不当甚至唱得不得当,就达不到所要表现的目的,就会削弱甚至歪曲了人物的形象。

因之,唱腔的問題,又是戲曲音乐中最主要的問題。

近年來,我們看到許多在思想上和藝術上都很成功的戲,但也看到了一些較差的戲。这些較差的剧目,特别是新編的以現代生活为題材的較差的剧目,有的就是在唱的問題上沒有很好的解决。比方有的戲無法多方面的發揮原剧种的唱腔;或者把唱安排得不是地方,該唱的地方沒有唱,不該唱的地方倒唱了。这样,就会因表演上的缺陷而影响了戲劇主題的表現。

但我們却不能完全孤立的从唱腔本身來解决这个缺陷。因为唱腔只是構成戲曲藝術的一个有机的組成部分,它本身不能孤立的存在和發展。因之要解决唱的問題,就必須联系戲曲藝術的各个方面。特别是戲曲的戲劇結構和整个表演方面。

这里,我僅就這個問題來作初步的探索。

一、戲曲藝術的特征

(一)戲曲是綜合藝術

戲曲的剧本文学、戲曲的身段动作、包括歌唱和器乐演奏的戲曲音乐,三者密切統一的結合,構成了特殊的中國民族形式的戲曲藝術。

戲曲中角色的动作要依靠音乐的節奏和旋律來配合,許多表演場面需要音乐來制造气氛,剧中人物的思想感情常常又要

通过唱來表达；反過來，無論演員的唱腔或樂隊的音乐，又依据一定的戲劇内容和表演形式的要求而適當的安排，并且为了適應表演形式的要求而逐漸發展形成自己的形式。同样，戲曲剧本的文学結構，要与表演和音乐的特点相适应；反過來，一定的剧本文学結構，又决定了整个戲的音乐布局 and 音乐可能起的作用。此外，舞台美術工作如化裝、服裝及这几年来有些剧种应用的布景、灯光等等，也是根据一定的戲劇情節、人物身份、性格等等創造的。由于剧本、表演、音乐以及舞台美術这些方面的密切、統一的結合，我們說戲曲是綜合性的藝術。但必須明确所謂“綜合”，并不是上述那些藝術因素的拼湊。戲曲藝術的綜合性是这些藝術因素相互关联着，揉合成为一个整体，并通过表演來体现的。構成戲曲藝術的任何一种因素薄弱，或者这种因素和其他的因素不調和，就必然不能达到一个完整的藝術表現。

(二) 戲曲的戲劇結構和表演藝術的特征

为了了解“唱”和構成戲曲藝術的其他因素的关系，就必须首先了解戲曲剧本的文学結構及戲曲表演藝術的特征。

戲曲藝術的基本的表現形式是歌舞形式。戲曲綜合了各种藝術因素，通过歌(演員的唱)和舞(演員的身段动作)來刻划人物，表达人物的思想。而要構成歌和舞，必須要有情感的条件和時間的条件才行。就是說，不具有一定情感的内容是唱不起來、舞不起來的；同时，唱或舞也要有一定的時間才能表演和發揮。所以，在戲里就把要表現的重点都放在歌和舞的表演上，使之盡量發揮；而那些次要的部分就力求簡潔，使歌和舞的表演能突

出。这样，就使得戲曲藝術在結構上需要高度的集中和簡煉。虽然其他的任何一种藝術形式如詩歌、話劇、电影等等都具有集中和簡煉的特点，但戲曲和其他藝術形式不同，就是因为形成戲曲高度的集中和簡煉的特性，是在于戲曲主要是通过歌和舞來表演的緣故。

那么戲曲是通过什么样的戲劇結構和表演形式突出地發揮歌和舞的表演來表現复雜的戲劇情節和刻划人物呢？

我們單从“唱”这个角度來看看戲曲表演上的一些特征。

(一)傳統戲曲的舞台上，关于戲劇情節的安排、布局，人物的上下場，是用分場的形式來处理的。舞台上沒有固定的時間和空間的存在，具体的环境和時間，因演員的表演而轉換。和这种分場的舞台形式相适应，在表演上应用了美化和夸大的虚拟、假設的动作和各种形式的唱來塑造人物形象，表达人物的思想。一出戲里人物是处于甚么境况中，在室內还是在室外，是平地还是在高山，是陸地还是水上，都通过演員虚拟动作、通过唱在同一場上表現出來。同样，在時間的处理上也是很自由的。需要發揮的地方（也就是常說的最有戲的地方）就淋漓尽致的發揮，不需要發揮的地方很簡單的交代一下就可以了。比如，桥上有戲，那怕僅僅过一个小桥也要表演很長時間；相反，要几天才能走完的路程，一个圓場也就过去了。由于戲曲舞台藝術的这种特殊手法，就給戲劇結構、布局以極大的自由，戲劇的表演就能够突破了空間和時間的限制，集中地处理戲劇的主要冲突。虽然人物是在不同的地点、不同的時間活动着，但却可以簡潔地追隨着故事的發展，把事件及人物的中心思想貫穿、集中、突出地

表現出來。這些表現，如果以“唱”來表現是適合的話，那末唱就得到了充分發揮。如“蘇三起解”這一出戲，蘇三被從監牢中提出，走過大街，走過荒郊，從洪洞縣一直走到太原府。蘇三在獄中辭別獄神，跪在大街前求人帶信，在路上又拜崇公道為干爹，一路上向崇公道傾訴憤恨悲苦之情。這出戲中蘇三動人的唱，正是由於分場形式突破了時間地點的限制，能把蘇三從洪洞縣到太原府的旅途上的種種情節及蘇三的情緒集中的以唱在同一場上表現出來。

又如泗州戲“思盼”。王二英三年來苦苦思念着她出門未歸的丈夫。為了表現她時時刻刻的思念，你看她一個人從樓上到樓下，從閨房到花園，從家到廟，後來又困倦上床，夢見丈夫回來，及至被小猫吵醒，才知是南柯一夢。最後又表現她聽見丈夫回來了，急忙梳妝打扮，下樓迎接丈夫。這是多么複雜的過程。戲曲以它特殊的表演手段——虛擬的身段動作和自我表白的唱，通過一個角色的表演，把王二英在不同環境中的那些複雜的心情連貫起來，也在同一場上集中的表現了。

(二)在演唱的形式上，更多的應用了具有獨白、旁白意味的唱。戲曲以這種自我表白的形式直接的表達人物的思想，就比通過彼此間或者與第三者之間的對話來讓觀眾了解人物的思想就更方便得多。一個人可以赤裸裸地把自己的思想深處的東西毫無顧忌的吐露出來，因而人物就能更自由的訴說自己的衷情，深刻而又直接地表露自己的內心世界。這種把人的內心活動、人與人的糾葛、環境的描寫等等，用獨唱的形式來表現的方法，又是戲曲表演藝術的一個特征。結合着分場形式自由處理時間和

空間的手法，应用这种自我表白的形式的独唱來表演，在戲劇的布局上就能够將重要的戲劇冲突的場面（往往是最有戲劇性，最感人的場面）在舞台上直接地表現。自我表白这种特殊的表演形式，和虚拟动作的表演是一致的、統一的。由于戲曲更多的用这种形式的唱來刻划人物，表現主题，所以在一出戲里面，角色大段的独唱，常常成为这个戲中最感人的精華部分。

比如“庵堂相会”開場，金秀英通过一段很長的抒情的独唱，把她和她的未婚夫陈阿兴在九年前就“兩小無猜情义深”，終于兩家許了親事，后來如何因陈家貧窮，父親想賴婚而自己不肯，托人打听到了陈阿兴安身之处，特在清明節前去尋找，及至到了小桥边無法过去，在那里着急等等，从往事的追述到当时的情景描寫都介紹給观众了。

又如“捉放曹”宿店那一場，陈宮在曹操睡后的一段很長的唱：“一輪明月照窗下，陈宮心中乱如麻……”把陈宮誤認曹操为英雄，丢官棄印追隨曹操，后來發現曹操不过是一个人心獸心的奸雄后那一晚上悔恨交加的心情，極其感人的描繪出來。

又如“逍遙津”中曹操逼宮殺后以后，漢献帝心里真是悲伤憤恨，但又無可奈何。献帝扶着兩個皇兒自我感嘆的那一段唱，“漢献帝在宫中伤心落泪，思想起叫孤皇好不伤情，欺寡人文武忠良告退，欺寡人……”，把献帝全部的心情和他的精神面貌都表达了出來。

我們从以上的例子來看，“庵堂相会”中金秀英从幼年到成年家庭的变迁和婚姻的糾葛是复雜的；陈宮極其悔恨的心情，在当时那个处境下是不可告人的；献帝的悲哀也是沒有人可以訴

說的。這些情節，雖然在舞台上除了現在我們看到的戲曲的表演方法外，並不是不可能以別的方法來表現。但是我們試試看用另一種方法，比如以話劇的編劇方法，讓金秀英、陳宮、漢獻帝這些人把他們的心情及唱的那些內容不用那種獨白形式的唱，而是用他們通過和別人的對話來表現，該是多麼困難。但在戲曲的舞台上，只要讓這些角色本人唱一段就直截了當的表現了。而“宿店”中陳宮在曹操旁邊那樣激動的表白自己的悔恨心情並不要擔憂把睡着了曹操驚醒；漢獻帝的自思自嘆也不必顧慮被曹操的人聽見。戲曲的這種表演方法還不僅只是一個簡便的問題，更重要的是：這種自我表白的大段的唱，把人物的思想情緒在文學上提煉集中了；在音樂的結構上就更能發揮音樂的感染力。

至於像王二英如何思念丈夫（思盼）；小尼姑如何厭倦出家生活而勇敢的追求人生的幸福（思凡），這些故事，干脆就以一個角色的獨唱、獨白，結合着虛擬的動作來完滿的表現的。

此外，有些戲還以兩個角色同時（或一先一後）的獨唱來表達各自的內心活動，因而極其簡潔地表現了兩個角色之間微妙的糾葛，構成了很富有戲劇性的場面。

例如越劇“盤夫”中的一場，曾榮和曾家仇人嚴嵩的孫女蘭貞成婚後，抑郁不樂。蘭貞無法了解其中的緣由。在一次沒有得到結果的盤問後，她躲在曾榮書房門外偷听曾榮在房內自思自嘆，每听曾榮說一段，她在門外也心里對答一段。曾榮感嘆自己“蛟龍竟被淺水困，滿腹含冤何日伸”，蘭貞知道了曾榮有冤仇，暗自安慰曾榮“休悲愁，莫傷心，但不知奸臣哪一個，說出來蘭貞

替你把冤伸”。以后曾荣一段一段的数罵起来，从嚴嵩、嚴世蕃一直罵到鄢茂卿，最后还要把嚴蘭貞休回娘家。曾荣罵一段，蘭貞心里都有一次反应，里面的罵，外面的反应，都是由两个角色的独唱表现的。这是一场非常生动的戲。

又如“庵堂相会”中，金秀英和陈阿兴在桥头相見，互相覺得面熟，但又不敢立刻相認，互相都在心中猜測：

（金、陈仔細对看）

金：我在哪里见过他？不由秀英起疑心。

陈：我在哪里见过她？不由阿兴費思忖。

金：愈看使我愈疑心，好像当年陈阿兴，倒不如退下几步去問一問……羞人答答难为情。

陈：越看使我越疑心，好像当年金秀英，倒不如走上前去問一問……唉，即便是她，只怕她父女一条心。……

两个人同时的猜疑、盤算，就是以两个角色的独唱表达給观众的。

又如呂戲“李二嫂改嫁”中，也有一段戲是用两个人的旁唱來同时表現两个人物的内心思想的。

寡婦李二嫂和青年農民張小六互相都有了情感，但一直都沒有明确吐露。突然有一天張小六报名参加支援前綫的担架隊，第二天一早就要出發。李二嫂心里很着急，担心張小六这一走，攔久了事情会有变化，但当天晚上張小六來取她替他做的鞋子的时候，却又难于开口。張小六也知道李二嫂对自己的情感，本來想趁机問她，又怕太冒失，怕問出錯來。当时，兩人的心情非常复雜。兩人的旁唱生动的表現了兩人心里的話。我們看这一段戲：

張小六向李二嫂拿了鞋子以后，要走又故意不肯走。

六：(站起)嫂子，你不是還有句話要說嗎？

嫂：(稍停，唱“慢二板”)

心發跳，氣也喘，前思後想好幾番，……

他明日就要上前綫，再若不談何時談，壯壯胆說了
吧。如今還害什麼羞慚！……

(旁唱)

嫂子我打譜要……要改嫁……(對張小六唱)

六：嫂子你(接唱)

不由我一人打算盤。

二嫂今晚說的話，句句打在我心間。

我小六心中早有意，就是當面開口難。

(旁唱)

趁此機會將她問(夾白)不、不行！

還是不能當面談。

他們兩人心里都在劇烈的鬥爭着，要想講出心里的話，但又講不出口。兩人的這種同時矛盾心情繼續用旁唱表達出來：

嫂：(唱)二嫂守寡孤單單，就怕他另把對象找，

六：(唱)就怕她改嫁另打算。

嫂：(唱)就怕將來有變故，

六：(唱)就怕是一個北來一個南。

嫂：(唱)倘若走了兩條路，

六：(唱)那叫我雙手攢空拳。

(旁唱)

說了罷！

嫂：(唱)講了罷！

嫂：(齊唱)倒不如打開窗子明着談。

六：六兄弟？

六：嫂子？

嫂：我……

六：你……

這時才鼓起勇氣要向對方講出來，
但終於還是說不出口。

“李二嫂改嫁”這個戲在這裏的處理，還不僅因為旁唱的方法可以很容易的表現人物的內心思想；而且這段旁唱同時揭示了兩人當時的內心矛盾，就更富於戲劇性。這一段表演，是緊緊的抓住了觀眾。

当然，戲曲的唱，還有其他的形式（像對唱、齊唱等等），但“獨唱”這種形式，確是戲曲表演藝術的一個主要特征。

二、唱腔的發展及唱腔的形式和体裁

（一）關於唱腔的發展

中國的戲曲藝術，最初都是從說唱、民間歌舞這些民間藝術形式的基礎上發展起來的。戲曲的唱腔大都來源於民歌小曲和說唱音樂。最初，表演的情節簡單，人物亦少。後來逐漸發展成為更完整的戲曲形式，不僅反映各階層社會生活中悲歡離合的糾葛，也反映巨大的歷史事件，出現在舞台上的人物，不僅有庶民百姓，也有帝王將相，英雄豪傑。這樣，原來的唱腔曲調，不僅要適應和完滿的表現戲曲發展過程中逐漸跨進戲曲舞台上來的各色各樣的人物以及越來越廣闊的戲劇題材的需要而變化和發展；而且還由於傳統戲曲的戲劇結構和舞台表演適當的安排，唱，充分的運用了唱，因而給予“唱”很好的條件促成唱腔的發展。許多年來，經過歷代藝人在長期的舞台實踐中通過吸收（吸取別的劇種的唱腔或民間曲調），改編（由原來的一種曲調演變成幾種曲調），創作等等方法，創造了各種不同形式、不同体裁，並且具有豐富的表現力的戲劇性的唱腔。

當然，由於各個劇種形成戲曲這個形式的歷史各有遠近，發展的年代、過程各有長短，所以每個劇種的唱腔的發展變化也不是一樣的。有的劇種的唱腔，更多的以優美朴實的民歌為主，更長於表演農村生活及歌舞小戲；有的劇種則長時期來從民歌說

唱的基礎上發展了多種多樣的戲劇性的唱腔，所以它就能更多的表演反映複雜的社會生活的劇目。有的劇種本身就包括了不同風格、不同形式、不同體裁的各種類型的唱腔，而這些各類型的唱腔在一個劇種中自成一個系統，都各有自己的劇目。比如京劇有皮黃戲、昆腔戲，也有應用民歌的像“小放牛”這樣的戲。川劇就包含了昆、高、胡、彈、燈五種形式的戲。不管怎麼樣，各個劇種的唱腔總是根據戲曲的戲劇內容和戲劇形式這兩個方面的要求而豐富發展的。

我們在下面舉一些例子來說明：

（一）任何一個劇種，在劇目中出現了過去劇目中沒有的人物，就必須產生新的唱腔來表現他。比如評劇原來多是生旦戲，後來演出了“秦香蓮”這樣的戲，于是就創造了表現包公這樣人物的唱腔來了。有的劇種演出現代戲，舞台上出現了過去歷史上所沒有的人物，像工人、志願軍、革命志士、勞動英雄，甚至還有外國人，這樣就迫使這些劇種不能不產生一些新的、適當的表現這些人物精神面貌的唱腔來。現在有些劇種在演出現代戲方面已經創造了一些成功的新的唱腔。（這裡必須說明，並不是一旦演出現代題材的戲，過去的任何唱腔便完全不可以用，只是說在某些應用原有唱腔不能完滿的表現人物性格、思想的時候，才創作或改編新的唱腔。）

（二）在新編的劇目中，舞台上出現了新的場面，于是也就產生了新的形式的唱。比如錫劇原來是沒有合唱的。“走上新路”的第三場為了渲染合作社愉快的集體勞動的氣氛，所以創作了這場戲一開幕時由遠遠的田間傳來的群眾合唱。如果不是舞台

上需要这样的場面，便不会有这段合唱了。滬劇改編的“白毛女”，运用了原來歌劇的一些場面，所以也就產生了“葬歌”、“太陽出來了”这些合唱的創作。

(三)有些劇種(像京劇)根据不同角色的性格、年齡和生理狀態，采取了演員分行的辦法。分行以後不僅在聲音的應用上有老生、黑頭、小生、旦角等等不同的發聲方法。而且在應用曲調上各行也有不同。比方京戲的小生因為是應用假聲，因之不能用老生的唱腔而用近于旦角的唱腔，但小生究竟不是女的，雖然應用近于旦角的腔，但和旦角的唱已不一樣了。

(四)由於戲曲的表演常常從主要角色長段的唱來刻劃人物和表現主題，而長段的唱所表現的常常不僅只是一種情緒或一個內容。因此就要表現不同感情的曲調來構成長段的唱，比方京戲“三堂會審”。這是一出重唱工的戲。這一出戲，整個就是由堂上問一句，跪在堂下的蘇三唱一句的形式表演的。王金龍唱得不多，可以說蘇三幾乎整整唱了一出戲。由於審問情況的發展，由於回答問題引起蘇三內心情緒的不同變化，蘇三的唱，應用了西皮腔的搖板、導板、慢板、快三眼、二六、流水板等等節奏快慢情緒都不同的唱腔。這裡，如果只用一個調子反復不斷的唱那麼多內容，是不會好的。從這個例子，我們看到優秀的傳統劇目，在戲劇結構上是怎樣集中的安排了唱來構成一場極動人的表演。反過來說，這樣一場反映角色複雜情緒的戲集中的用唱來表現，因之唱腔就不能不有變化。

以上這樣的例子是很多的，我們只要分析一下每個劇種的發展歷史，看看過去和現在唱腔不同之處，就能更清楚的了解

這個問題。

(二) 关于唱腔的形式和体裁

戲曲的唱腔，从其表演形式來說，最主要的、应用得最多的是演員的独唱。独唱因所表达的性質不同又分为独白形式的唱和旁白形式的唱。此外，还有对唱、齐唱和襯托演員演唱的齐唱帮腔，以及近年來在新編劇目中創造的伴唱等等。从音乐的体裁上來看，可以分做民歌小調和从民歌、說唱音乐發展起來的各种戲劇性很强的唱腔這兩类。

各种戲曲唱腔由于应用音乐的組成要素——旋律和節奏不同，而形成了各种不同的表現形式。

(一) 只用音乐要素中的節奏因素，構成了“数板”。因为沒有旋律，所以“数板”只是根据節奏念而不是唱。“数板”是个总的名称，它的形式很多，由于字数不同、念的節奏不同及穿插在字当中的鑼鼓打法不同，就变化出很多表現不同情緒的数板來。像川戲常用的就有飛梆子、占占子、字字双、析析錦、駐馬厂等十多种牌子。京戲也有水底月、金錢花、鮑老催、扑灯蛾、四邊靜等牌子。

“数板”在戲里沒有其他唱腔用得很多，但在特殊的情况下，它也能表現多方面人物的情緒。由于“数板”沒有旋律，只是根据情緒隨着拍子，配合着乐器的伴奏來念詞，有时表現輕松談諧的情感；有时当戲劇的矛盾發展到了最尖銳、人物的情感处于異常激动的状态的时候，往往也以“数板”來表現的，这时的“数板”在与唱的对比下，比唱还有力地表現人物激动的心情。