

论文题目：晋剧旦脚唱腔流变及艺术特色研究

专 业：戏剧戏曲学

硕 士 生：芦柳源

指导教师：高 兴

摘 要

晋剧是山西省地方戏曲剧种之一。因兴起于晋中汾阳、孝义、祁县、太谷及太原一带，所以又称为“中路梆子”或“中路戏”。它和蒲州梆子、北路梆子和上党梆子合称“山西四大梆子”。流传外地后，被称为“山西梆子”，建国后改今称。晋剧在形成初期，仅流行于晋中盆地十县和西部八县以及东四处(平定、昔阳、孟县、寿阳)，主要观众是农民。后以太原为中心，逐步扩大到晋北、晋南与晋东南个别县份。随着晋中商人赴外经商，晋剧的活动范围又逐步扩大到张家口、北京、天津以及陕北、甘肃的部分地区。清末民初，中路梆子的班社还曾到上海演出。在张家口和冀西井陘一带，它已成为当地主要剧种，设有许多职业剧团，一些晋剧著名艺人在那里安家落户，为当地培养出许多演员。

晋剧中旦脚唱腔是晋剧艺术特色的亮点之一，晋剧旦脚唱腔的演变复杂而多元，与晋剧旦脚唱腔的特色息息相关，值得深究。人们常说，晋剧名伶们的万般深情，幽咽凄婉，直把个人间世态表演的酣畅淋漓。晋剧旦角的演唱风格高亢激越，又不失清新委婉。晋剧旦角在演唱时，所运用的唱腔和板式是十分丰富的，常常在塑造不同年龄、身份、性格的人物形象时，唱腔和板式都富于变化。晋剧旦角高亢、尖利、悠长、浓艳的演唱特点常常使得观众热耳酸心，心潮为之激荡。在唱工上，晋剧旦角强调字正腔圆，声情并茂，既要讲究唱腔的韵味，又要强调唱腔的感染力。因此音色，音量，音调差一点儿也不行，演唱时要表达的情感差一点儿更不行。只有如此，才能把外部表现与内心体验有机地结合在一起。晋剧旦脚唱腔的发展经历了由乾旦到坤旦的历程，之后逐渐成熟起来。

本文从晋剧旦脚唱腔成因、旦脚唱腔板式特色、晋剧旦脚唱腔特色等几方面，力求详尽的阐述晋剧旦脚唱腔的艺术特色。希望可以在论文结稿之于，为研究晋剧旦脚唱腔提供一些值得借鉴和参考的信息。

关键词：晋剧 旦脚 唱腔 板式 剧目 艺术特色

论文类型：基础型

Title: The evolution and The characteristic of dan of Jin opera

Major: Drama and traditional opera

Name: Lu Liuyuan

Supervisor: Gao Xing

Abstract

Jinju in Shanxi province is one of the local Chinese operas. Due to the rise in the central part of Fenyang, Xiaoyi, Qixian, Taiyuan and Taigu area, also known as the "zhonglu bangzi" or "zhonglu opera". It was called as "sida bangzi" together with puzhou bangzi, beilu bangzi and shangdang bangzi. When Spread from the field, it was known as the "Shanxi bangzi." . Jinju in the early stages, it was only prevalent in the ten counties in jinzhong basin and eight counties in West and four parts around East (Pingding, Xiyang, Meng County. Shouyang), the audience is mainly peasants. After center in Taiyuan, Jinju gradually expand to some individual counties in southeastern and southern Shanxi province. With Jinzhong businessman confronting a wealth of challenges in business, the scope of Jinju activities has gradually expanded to Zhangjiakou, Beijing, Tianjin, northern Shaanxi, and also Gansu area. The period of terminal qing dynasty and earlier in ming dynasty, zhonglu troupe have also performed in Shanghai. In Zhangjiakou in Hebei Province and the West Jingxing area, Jinju has become the major local operas, many professional troupes settled there. Some famous actors settled and trained up many local actors.

The Dan feet singing of Jinju is one of the brightest spots in the artistic features, Jinju Once the evolution of the Dan feet in Jinju is complex and multifaceted feet vocals. The evolution is closely related to the characteristics of singing with Jinju, It was worth studying deeply. If so, the people always said that the famous Dan feet in Jinju act the role as itself with good action and deep emotion. Dan feet singing style of Jinju resounds loud and with a fresh euphemism. Jinju Dan feet in concert use the plate by the rich vocals,

often in the shape of different age, identity, the character images, singing and plate are richly varied. Dan feet singing of Jinju has sharp, long, rich and gaudy feature of the concert that always makes the audience moved deeply. it emotionally stirring. When it talked about Singing skill, speaking fluent is much more important. It is necessary to pay attention to the beauty and vocals, and also the influence of stress and vocals. So timbre, volume, pitch should never be missed out, the emotion expressed when the moment Dan feet played must be perfect. Only in this way, it can combine the external manifestations with inner experience. The development Of Dan feet in Jinju has experienced the course from Qian Dan to Kun Dan, and then matured gradually.

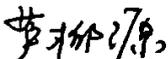
This article try to do the best to state the singing several characteristics of Dan feet in Jinju, from the causes of Dan feet singing, the plate features and so on. Hope to be able to draft papers unity them to study Jinju Dan feet singing and the reference should be to provide some information.

Key words: Jinju Dan feet singing repertoire Art Plate

The thesis type: foundation type

承 诺 书

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是在导师指导下独立完成的，学位论文的知识产权属于山西大学。如果今后以其他单位名义发表与在读期间学位论文相关的内容，将承担法律责任。除文中已经注明引用的文献资料外，本学位论文不包括任何其他个人或集体已经发表或撰写过的成果。

学位论文作者（签章）：

2007 年 6 月 1 日

前言

山西是我国的戏曲大省，其剧种多达五十四个，占全国的六分之一。山西的戏曲艺术，以其悠久的历史，丰富的剧种，居全国首位。山西地方剧种中的“大戏”，是人称“山西四大梆子”的蒲州梆子、中路梆子、北路梆子和上党梆子。其中蒲州梆子、中路梆子、北路梆子同根异枝，一脉相承，皆为梆子声腔的正宗。早先，无论元杂剧、南戏文还是昆、弋、海、余四大声腔，在唱腔曲体的结构上，都属于长短句式的“联曲体”剧种，唯独梆子戏的曲体结构是有史以来首创的“两句式”“板腔体”剧种，而且，由于在全国同类剧种中产生最早，梆子戏的问世，就成为中国板腔体剧种的一大创举。在山西四大梆子戏中，最具山西地方特色的戏曲艺术当属中路梆子，所以被当作了山西戏曲的代表称为“晋剧”。

在晋剧一百多年的发展过程中，晋剧旦脚唱腔完成了源于蒲剧旦脚唱腔，别于蒲剧旦脚唱腔到形成自身特色的蜕变。由于特殊的历史原因，旦脚唱腔经历了从乾旦到坤旦的演变，坤旦期经历了女伶初现期、名脚百花齐放期、声腔统一期、现当代唱腔雅化期等几个时期后才渐渐趋于成熟。其间由于大批女演员占领了舞台，激昂奔放之风渐失，清新婉约之韵遂成特色。因而涌现出不少蜚声剧坛的女名角，如：牛桂英、王爱爱等。近年来，山西省的晋剧名伶陈转英、宋转转等，也身手不凡，相继荣获戏剧“梅花奖”。

本文作者在前人调查、研究和有关成果的基础上，进行了进一步深入、系统的探究。重点是：一，晋剧旦脚唱腔由蒲剧而来，后形成自身特色的成因。二，晋剧旦脚唱腔的板式变化是在一定的规律上又富于变化的，这种板式的搭配除了遵循基本板式原则外，很重要的一点是要根据塑造人物的身份、性格，或是此时此刻所饱含的内心感受而定的，这一点完全符合一切为人物服务的原则。三，晋剧旦脚唱腔的发展经历了乾旦向坤旦的转型，坤旦唱腔在其发展中也历经了女伶初现期、名脚百花齐放期、声腔统一期、现当代唱腔雅化期等几个时期的发展才渐显成熟。

文中附有研究者感兴趣的大量谱例和珍贵的录音资料，时间跨度很大，希望能对读者了解晋剧旦脚唱腔以更加直观的感受。由于本人所学尚浅，知识有限，调查中难免有些问题认识不清，也会有遗漏之处，敬请专家指正。

一、晋剧旦脚唱腔形成初期

——从蒲剧旦脚唱腔到晋剧旦脚唱腔的流变及其原因

晋剧旦脚唱腔的形成必定与晋剧音乐的基本特点及旦角表演的特殊性相关联。

关于晋剧唱腔的渊源，老艺人中传说不一。有的说是蒲州梆子唱腔向北发展，降调逐渐形成中路梆子唱腔。还有的认为它的唱腔音乐是在晋中祁太秧歌等民间艺术的基础上，吸收蒲剧、北路梆子等唱腔元素而形成的。以上诸说，都有一定道理，但从晋中地区早期组班要约蒲州艺人，设科班教戏要请蒲州艺人当教师，以及学戏语音要以“蒲白”（晋南地方官话）为准等事实来看，一般认为中路梆子唱腔是由蒲州梆子演变而来。在演变过程中，艺人们吸收、融化了祁太秧歌的腔调和打击乐器等，唱腔、表演上均发生了变化，形成了自己清新委婉的风格。晋剧旦脚的唱腔也就是在这样的发展流程中形成最初的模式。晋剧在唱法上虽与其根源的蒲剧及北路梆子有很多梆子戏共通的地方。但就演员演唱时音的跨度可以看出，晋剧旦角演唱时的旋律运用一般运行平稳，少有大跳。不像蒲剧，起调高，音域宽。在传入晋中一带时多用二眼子调，即 $1=bB$ 。演唱到戏的后面，气氛要求更高，因而再升到所谓“梅花调”，即相当于 $1=C$ 。唱腔高亢激越，旋律跳跃幅度大。有时则在一拍内就直接有十四度的跳越。常用复音（假嗓）唱。一句唱腔，前半节用本音，中间用复音，末尾仍过渡到本音。因而给人以高亢激越之感。晋剧旦角的唱腔委婉，过渡平稳，唱腔中很少有连续的大跳音，定调最初乾旦期多定为 F 或 $\#F$ 调。到了坤旦真正走上舞台后，调值有所提高，一般为 G 或 $\#G$ 调。为什么当蒲剧传到晋中地区后，并没有按照它本身所具有的艺术演唱风格那样继续发展，而是在调值上整体降低约三度左右，唱腔中音的大跳现象也减少。而且从唱腔的板式上，蒲剧旦脚唱腔中，[四股眼]这样一板三眼的慢板唱腔运用很少，有也不会太长，少则一句，多则三句。而晋剧旦角大段的唱腔均以[四股眼]起，而且几乎重要唱段都要用到这种一板三眼的[慢板]，且在唱腔板式上形成了以[四股眼]+[夹板]+[二性]的基本套路程式（晋剧旦角唱腔的板式结构在后面有专门的叙述）。晋剧旦角唱腔在形成的过程中究竟为何发生了这样的变化，原因一定是复杂的。究其缘由可能有以下几方面原因：

（一）语音调值

山西的方言在地域上有着很大的差异，正所谓十里八乡不同音，蒲剧所产生的地区是山西的晋西南。人们常常用“风风火火”来形容晋南人说话的特色。而极富音韵美的太原话又成了晋中人个性最好的注释。这种差异在晋中方言和晋南方言的语音

调值对比上有所体现，晋南人说话的调值要明显的高于晋中，究其原因可能是多方面的，如：这种语音的差异多少与两地人的性格有关，晋南由于与陕西交接，所以当地人的个性与陕西人很相近，大多豪放、不拘。而晋中一带人们的个性则纯朴中透着几分细腻。人们常说“话如其人”，可能正是由于两地人民在个性上的差异，导致语音的不同。当这种差异融入到戏曲这一与语音息息相关的艺术时，则必然会发生变化，这也许是蒲剧这一发源于晋南的戏曲形式传入晋中地区后唱腔发生变化的原因之一。

（二）地区艺术形式个性化差异

晋剧唱腔与蒲剧唱腔现今所流行的区域分别在晋中和晋南。在山西流行着这样的说法，山西的梆子各占一方，谁也入不了谁的地。也就是说构成山西戏曲主体的四大梆子各自有各自繁衍和盛行的地域，如蒲州梆子（蒲剧）在晋西南地区、上党梆子在晋东南地区、中路梆子（晋剧）在晋中地区、北路梆子在晋北地区。既然同在山西，又同为梆子戏，为何四大梆子不能在整个全省的范围内不分区域的同时被认可，而会出现这一现象呢？本文对上党和北路梆子暂不做详论。单就蒲剧与晋剧进行比较，从蒲剧所产生的地域看，蒲剧生于蒲州（即今山西永济）地处山陕交界处，区域上由于人为的省或地区的划分，虽属山西南部，却由于紧临陕西，使得晋南这一地区的自然风貌、人文环境、生活习俗、特别是语言音调与陕西基本上相近，那里的戏曲文化深深的刻上了浓重的陕西地方色彩的烙印。在蒲剧的起源问题上，总会有与秦腔同源或自秦腔而来的说法。的确，把秦腔与蒲剧一同欣赏，会发现二者在唱腔风格上有着极其惊人的相似，同样的高亢有力。从这一点能够看出，蒲剧虽属山西四大梆子之一，但这一剧种的艺术风格已受到了地域性的影响，融合了邻近省份秦腔的许多唱腔风格。而晋中地区，特别是晋剧产生的祁县、太谷、榆次一带，深处山西中部的内陆，离周边的省份也比较远，所以当地所保留和盛行的是山西特有的、最本土化的艺术风格。所以晋剧旦脚的唱腔，虽然自蒲剧而来，沿袭了梆子板腔体的板式，但在表演的风格上，必须进行本土化的改造，与晋中地区本土化的艺术风格相一致。所以当这种与秦腔演唱风格相似的蒲剧唱腔传入晋中时，必然会发生腔随地改的变化。

（三）蒲剧与晋中地方艺术形式的融合

正是由于以上两点所谈到的差异，在蒲剧传到晋中地区之后，在旦脚唱腔从蒲剧旦脚唱腔到晋剧旦脚唱腔的演变过程当中，前两点只是客观因素的角度来分析的，

但晋剧旦角唱腔的形成必须以一种晋中地区更加本土化的艺术形式与蒲剧融合后，才能完成这一蜕变。余从先生在《戏曲声腔剧种研究》一书中有这样的论述：“产生于一定地域的一种声腔，流传外地，发生了音随地变的演变，吸收外地音乐的因素，在新的地域发生了声腔地方化的情况，它就成了既保持原来同一声腔的共性，又具有当地语言、音乐个性的新的当地戏曲。……因此，受当地语言及民间音乐影响而地方化了的腔调，成为人们辨别、区分同一声腔中各种地方戏的个性特征，也即分别剧种的主要标志”。^①从余从先生的这一论断中，有理由相信，晋剧旦角唱腔的形成，一定受到了晋中一带一种本土艺术形式的影响。这种所谓的当地的艺术形式就是我们所说的晋中秧歌。晋中秧歌的流行地就是晋剧真正形成的地区，即现今祁县、太谷一带，所以晋中秧歌又称“祁太秧歌”。由于晋中秧歌是由民间歌舞渐变而来的，所以其唱腔是一种小调风格的曲调。而且一个剧目只用一支曲调来演唱，所以晋中秧歌唱段的篇幅一般都很小，最短的有上下半句为一段，用一曲来演唱的。长的也至多有六句。由于曲调的篇幅大多短小，所以秧歌剧在剧情的上所能表达的内容就受到了限制。想要表现更激烈、复杂的戏剧冲突时，就需要有一种戏剧性更强的艺术形式与之结合，这是晋中秧歌发展过程当中自身的需求。这样也就为蒲剧这个完整而成熟的戏剧形式传入晋中一带时，能与当地的晋中秧歌结合形成晋剧提供了可能性。从晋中秧歌唱腔的特点中可以看出：

在调性上，大多运用 F 调和 D 调，这一特点的形成可能有两方面原因：一是晋中秧歌这种民间艺术形式在演唱时的调值运用上，可能经过民间艺人长期的摸索，发现运用这两个调式最能彰显其特色，也就是人们常说的味儿最正，所以就这样在演出的过程中渐渐的固定了下来。另外一点可能是由于晋中一带地方方言调值的影响。当运腔高亢的蒲剧流传到晋中，就很必然的入乡随俗降调而歌之了。

在调式上，蒲剧唱腔中所使用的基本音调是 5-4-2-b7-5，其中，4 和 b7 在其唱腔当中体现得十分突出，并突显其唱腔音乐的独特风格，是其音乐调式中的特色音。调式上开头和结尾都多用 5，显然是徵调式。由于在唱腔的音阶中出现了 b7，可以判断出，蒲剧唱腔运用的是民族调式中的燕乐徵调式。而在晋中地区，无论是晋中秧歌还是晋中的一些民歌，唱腔音调多用 5-3-2-1-5 这样的进行，如：晋中秧歌《不见面》。这种音调的运用形成了晋中地区唱腔的一种风格。所以蒲剧唱腔由晋南传入晋中时渐渐向晋中地区音乐风格转变到成熟的晋剧音乐时，已与晋中地区音乐的风格完全融合。从很多晋剧旦脚唱段中可以看出在调式上与晋中秧歌极其相似，也是 5

^① 转引自《太原戏剧史》太原市艺术研究所编写，山西古籍出版社，1999，156 页

做主音，唱腔的进行也是多用5-3-2-1-5。并且十分突出2、1两个音的运用。且调式已由蒲剧所运用的燕乐徵调式转为了与晋中秧歌相一致的清乐徵调式。如：晋剧《陈三两爬堂》中陈三两的唱段。

在旋律上，晋中秧歌由于是由民间歌舞发展而来的，其旋律就具有了民歌婉转、细腻的特点。曲调运行平缓，多用级进，很少有大跳。这也体现了晋中一带艺术风格的特色。所以，蒲剧传到晋中一带时，虽然其独特的艺术风格一时给当地的观众带来了不同的感受，但要在当地扎根发展，就必须在原有的基础上，进行改革。于是蒲剧唱腔中的大跳之间就被加入了许多过渡性的旋律，渐渐形成了一种新的艺术风格。

再有，“在晋中秧歌唱腔中虚词衬字的使用不仅多，而且成为晋中秧歌鲜明的特色之一”。^①这种衬词的使用可以使得戏曲演员特别是旦脚在表达感情上，显得更加生动。蒲剧由于其自身高亢的唱腔风格，以及慢板使用较少的特点，旦角在唱腔中衬词的运用很少。而最初的晋剧乾旦们在其唱腔中就加入了很多这样的衬词。可见，蒲剧在传入晋中一带后，在保持板腔体板式唱腔的基础上，与当地民间的晋中秧歌相结合，渐渐的形成了具有当地特色的梆子腔剧种晋剧。

（四）晋中商人的审美追求和支持及晋中艺人的艺术探索。

在梆子腔唱腔的形成和发展过程中，都受到了山西商人的影响。在清朝初期，蒲州一带商人的实力是最为强盛的，所以山西梆子戏最早期的蒲剧那时就开始从它的发源地蒲州向全省范围内扩张。到了清道光年间，晋中商人的势力突起，这些商人在经商的同时，特别热衷于家乡的文化，尤其是民间小戏。当时蒲剧已传入了晋中地区，晋中商人对这种戏剧元素十分丰满的戏曲剧种很感兴趣，但是由于从小生长在晋中地区，自然受到当地本土文化的影响，这些晋中商人对家乡小戏那种唱腔的风格有着特别的喜好，觉着蒲剧的唱腔过于高亢。家乡的秧歌戏虽委婉动听但由于篇幅有限都是一些民间小戏，演不了整本的大戏。于是晋中商人就开始想要得到一种既能够不失晋中特色又不受小戏限制的新型唱腔。恰逢这时有一群在声音条件上不适合唱蒲剧那样高亢音调的艺人正在与一些文人研制新腔，力求降调歌之。他们将原有的蒲州梆子唱腔融合进晋中秧歌中，并将为唱腔伴奏的乐器进行了大胆的改革，将在秦腔、蒲剧中使用的中音板胡（俗称胡呼、秦胡）改为次中音板胡（俗称梆子胡）。这种板胡的音箱比中音板胡稍大，定弦比中音板胡低小三度或纯四度。

^① 韩军《山西戏曲唱腔体式研究》山西教育出版社2006，38页

音色浑厚，音量宏大，宜于演奏缓慢、低沉的曲调。为唱腔伴奏的乐器经过这样的改革后，正好与这些艺人唱腔的调值相吻合，满足了他们的要求。这种改革后的新腔与原来的蒲剧唱腔相比，虽然少了一些慷慨激昂的色彩。但由于加入了秧歌小戏中的民间化唱腔风格，显得柔婉、舒展了许多。这种唱腔虽然刚开始还处于萌芽状态，没有完全固定的模式，很不成熟，无法称作一个剧种。但由于符合了晋中商人的口味，一经演出就立刻得到了晋中豪商大贾们的支持。他们常常邀这些艺人到家中去演出，渐渐的这种唱腔在晋中商人的大院中风靡开来，逐渐成熟，在民间也开始大力的流行。到了清朝同治年间，这种唱腔就渐渐的固定下来，就是我们今天所能听到的晋剧的前身了。所以民间有这样的说法“晋剧是在晋商的大院里形成的”所谓的晋商就是我们所说的晋中商人。当时在晋中商人的资助下晋中地区还成立了许多戏班，如祁县渠家资助的“双聚梨园”、太谷杨家资助的“锦梨园”和“二锦梨园”等等。晋中商人不仅仅是晋剧的忠实听众和强有力的支持者，他们当中的不少人还亲自粉墨登场，成为了晋剧艺术的实践者。前一阵热播的电视剧《乔家大院》中有一集水家两位当家的男扮女装，搽脂抹粉所演出的正是晋剧，剧中水二爷一句“甭管什么事，别耽误了大爷我演戏”的台词，可见当时晋中商人对晋剧的热衷和痴迷。晋中商人中从掌柜、账房先生到伙计，几乎人人都能唱晋剧，晚上打烊后，关起门来自组班子唱晋剧。有的甚至成立起了业余的剧团叫自乐班。由于晋中商人的不断壮大，生意遍及全省，甚至全国。但无论走到哪儿，他们的自乐班都要把家乡的晋剧唱腔带到那里。也正是如此，晋剧流传的地域才会如此的广阔。可见，晋剧唱腔的形成和发展与晋中商人对于家乡地方特色文化的喜爱和审美追求是分不开的。

二、晋剧旦脚唱腔板式类型及唱段板式组合特色

晋剧旦脚唱腔包括“乱弹”、“腔儿”和“曲子”（即昆曲、越调等）。其中“乱弹”是晋剧旦脚唱腔中的主体分七种板式：[平板]（亦称：“四股眼”）4/4 为拍；[夹板]为 2/4 拍；[二性]为 1/4 拍；[流水]为 1/4 拍；另外还有[介板]、[倒板]、[滚白]等。每种板式还有许多变化，如[二性]中有[二性垛板]简称[垛板]，[流水]板中分有[大流水]、[小流水]、[紧流水]、[慢流水]、[二流水]等。“腔儿”是指晋剧中的各种花腔，有“三花腔”、“五花腔”、“走马腔”、“三倒腔”、“倒板腔”、“十三咳”、“四不象”等，还有像“二音子”或鸣腔等许多花腔的变化。晋剧旦脚演唱时，除“二音子”外，一般都用真嗓，吐字清楚，行腔圆润。所以晋剧旦角在演唱时所运用的唱腔和板式是十分丰富的，常常在塑造不同年龄、身份、性格的人物形象时，唱腔和板式都富于变化。

下面就将“乱弹”板式做一简要地介绍，在目前比较成熟的晋剧旦脚“乱弹”唱腔板式中，大体上可以归纳出八种基本板式。[四股眼]、[夹板]、[二性]、[流水]、[介板]、[滚白]、[导板]、[引板]等。

[四股眼]也称[慢板]或[平板]，是晋剧唱腔中速度及节奏最慢的一种抒情慢板唱腔，板眼形式为一板三眼，即 4/4 拍，相当于京剧中的[慢三眼]。[四股眼]由于自身不能收板，所以在唱句之后必须转入一板一眼的[夹板]，或由[夹板]再转入[二性]后收板。[四股眼]在晋剧旦脚唱腔中十分常见，青衣与小旦都较常使用，主要用于人物叙事或平静的抒发内心情感的场面。

[夹板]也称[紧四股眼]，演唱速度比[四股眼]稍快，板眼形式为一板一眼，即 2/4 拍，相当于京剧中的[紧三眼]。[夹板]可独立使用也可，但常与其它板式连接使用。他前边常接[平板]，后边常转入[二性]。旦脚唱腔中的[夹板]曲调的感情色彩可悲可喜，一般用于较为平和或感情不太激烈的场合，少数情况下，也可用于较为紧张的场面或较激动的感情，但速度要比一般[夹板]快。

[二性]是晋剧旦脚板式中最为灵活，变化最多，适应性最强，使用最方便的一种板式。其速度快慢的变化幅度很大，在平静、优雅的局面可以唱得缓慢，而在紧张、激烈的场面又可以唱得急速。所以二性在表达人物情感上的使用是包容性极强的。此外，[二性]既可以单独使用，也可以很方便的与其它板式连接或转换，它前面常接[夹板]，后面常转入[流水]或[介板]。在[二性]中有一种叠句唱法，即句与句之间不要完整的过门，一句接一句地垛起来唱，就是我们常说的[垛板]。[垛板]演唱的速度一般依角色情绪而定，与[二性]大致相同，

只是更加口语化，适用于述说性的大段唱词，有时几十句连在一起使用，也不显得厌倦。

[流水]在晋剧旦脚板式中是速度最快、节奏最紧的板式。其唱腔的特点是慷慨激昂、热情奔放，多用于紧张、激烈的情绪中。[流水]板的速度伸缩性很大，可分为[大流水]、[二流水]、[小流水]和[紧流水]。所谓[大流水]是指用大家具（马锣、铙钹等）来伴奏而[小流水]是指用小家具（手锣、铙子等）来伴奏的。[二流水]是指速度较慢的唱法，[紧流水]是流水板中速度最快的板式。[流水]可以单独使用，也可以与其他板式连接。之前可以由[二性]或[介板]转来，它后面也可以转入[介板]、[二性]等，且通过[导板]可以转入任何板式，使用较为灵活。

[介板]是晋剧中的散板唱腔，类似京剧中的[摇板]。其节奏、速度及声腔的运用，都比较自由。歌剧腔调长短的伸缩性很大，可以很长也可以很短，一般视人物的具体感情需要而定。[介板]的过门不用弦索，而是用打击乐。这也是与它的散板特性相结合的。[介板]的使用方法分为两种：一种是独立使用，一种是与京剧中的“导板”一样，作为其它板式（如[四股眼]、[夹板]、[二性][流水]等）之前的引句来使用。

[滚白]是晋剧旦脚唱腔中表现极度悲痛的情感时使用的一种板式，也是晋剧中唯一的不用梆子击节奏的散板唱腔。它的节奏、速度、声腔等，各方面都要比[介板]更自由，是一种哭诉式的似说似唱的朗诵调，旦脚唱起来感情都十分的真挚、强烈、感人。[滚白]的唱腔无固定格式，长短及组合方式都极为自由。[滚白]可独立使用，但更多的是与其它板式连接使用的。既可以作为前缀板式放在唱段之首后接[四股眼]，也可以在唱段中使用，从[流水]或[介板]转来，之后再转入[四股眼]、[流水]中去等。

[导板]顾名思义是具有导入性质的板式，一般只有一句，有两种使用方式，一是用在[四股眼]、[夹板]、[二性]等板式之前，起引子的作用。这种用法叫做[硬安导板]。另外一种起桥梁的作用，由快节奏的[二性]或[流水]通过[导板]过渡到慢节奏的板式（如[四股眼]、[夹板]）去。这种用法称为[自咬导板]。

除了“乱弹”之外，晋剧旦脚唱腔中有很多依附于各种板式的“乱弹”中的花腔，即上面提到的“腔儿”。尽管它们都有一定的独立性，但由于大多只用“依”等衬字来演唱（少数也自行填配唱词），所以一般都不单独使用。在各种板式的唱段中，加用了花腔之后，更能增加其艺术情趣。“腔儿”的唱法有两种：一种是用本嗓唱，另一种是用“二音”唱。所谓“二音”是吸气的办法发出一种尖锐的假嗓，比本嗓高八度来演唱。“腔儿”在不同的板式中分为四股眼腔儿（如：三花腔、五花腔等）、夹板腔儿（如：

走马腔)、二性腔儿(如:三倒腔)等,其中五花腔和五花腔是小旦、青衣通用,导板腔青衣多用,四不象小旦多用,二指腔青衣多用,正旦腔青衣多用。

晋剧旦脚唱腔中的板式组合通过目前可以收集到的资料看,大体上可以分为两大类:即基本程式型和灵活程式型。

(一) 基本程式型唱腔板式

基本程式型的组合模式遵循了晋剧唱腔最基本的板式运用的规则,即以[四股眼]+[夹板]+[二性]的演唱模式为主。这种唱腔结构的运用在晋剧创腔及演唱中形成了较为固定的模式,[四股眼]之后通过[夹板]过渡到[二性],讲究板式从一板三眼、一板一眼到有板无眼的过渡。在实际运用中,由于塑造人物的需要,此程式又常常富于变化,例如在基本程式之前加入前缀板式,之后加入后缀板式,有时根据人物塑造的需要,在基本程式的两两板式之间也常加入一些灵活性较强的板式或者腔儿来使得整个唱段更加饱满。

1、基本程式

基本程式是晋剧唱腔中最核心的演唱模式,不加任何变化的基本程式由于板式过渡平稳,板眼变化较为简单,旦脚演唱所要表达的内容和演唱时的情绪一般都是以陈述为主,而且唱段较短,交待的内容也很简单。基本程式的运用在旦脚早期的一些剧目中比较常见。

如:在第一代晋剧旦脚——乾旦王云山演出的剧目《拣柴》中小旦姜秋莲的唱段<那君子在荒郊扬鞭走马>就是运用了[四股眼]+[夹板]+[二性]的简单基本程式,其唱词如下:[四股眼]那君子(喔哦哪依呀吭哼哼)在荒郊扬鞭走马(喔哦哪依呀吭哼哼),儿的乳娘啊——奴虽(喔喔)是(喔)农家女儿哪能有不答。(喔哦哪依呀吭哼哼)奴家住——转[夹板](喔哦哪依呀吭哼哼)罗琼庄(哪)魁星楼下,大门外有两棵槐柳交叉。(哪哇哇)我的父(哪喔呀)名姜上(哪)表字德化,每日里——转[二性]贩粟米海走天涯。(喔)在家中受不过继母拷打,因此上到荒郊拣柴搂花。从这段唱词中可以看出,姜秋莲这一角色在演唱这一唱段时的情绪是十分平稳的,陈述的内容也是简单的交代和描述。充分的体现了基本程式的特点。

2. 基本变化程式

1) 加后缀子

在基本演唱程式之后加一些延续性的板式变化如[垛板]、[流板]等,是最简单的一种变化板式。这种补充性的结尾的运用,一方面在板式结构上,使得唱腔富于变

化。另一方面，可以便于旦脚在诠释人物时，丰富人物情绪，表现情绪的不同变化。

如：《梵王宫》中刘雪梅（青衣）的唱段〈谁见俺养蚕的人儿换新装〉就是[四股眼]+[夹板]+[二性]+[流板]这种加了后缀[流板]的结构。

再如：《打神告庙》中敫桂英（小旦）——〈愿王郎展宏图笔下花放〉唱段中[四股眼]+[夹板]+[二性]+[垛板]+[流板]也是这一类型。其中[四股眼]西风起 黄叶落 孤雁哀唱，转瞬间 秋容淡 又降寒霜。自王郎 上京都 音信无望，敫桂英 依柴扉 辗转彷徨。日每间 懒梳妆 茶饭不想—转[夹板]走银针 飞红线 挂肚牵肠。愿王郎 在京都 身体无恙，有灾难 桂英愿 一身担当。愿王郎 展宏图 笔下花放，占春风 第一支 翰院生香。倘若是 王郎啊 不遂愿 名落金榜，也望你 ——转[二性]整行装 速回莱阳。——转[垛板]愿王郎 平安归 早把路上，手中线 织棉衣 待你换装。夫妻们 守田园 织耕随唱，——转[流板]效比翼 学昔日 梁鸿孟光。很明显在后缀中，敫桂英用稍快且无过门的[垛板]板式演唱，来表现她急盼君归的心情，与前面陈述性的语气形成了对比，且在结尾处转入了[流板]，以一种更加自由、尽兴的板式抒发了角色美好的愿望。可以看出[垛板]和[流板]的使用无论从结构还是人物诠释方面都是对[四股眼]+[夹板]+[二性]这一基本板式组合更加完整的补充。

2) 前后加缀子

在晋剧旦脚唱腔中，有很多唱段的构成模式是在基本板式的前面加入一些功能性的板式，如：[滚白]、[叫板]、[导板]，之后又加入一些后缀的延续性板式或是一些腔儿，后缀板式有上面所说的[流板]、[垛板]等，腔儿有（走马腔）、（二音）等，从而构成一种更加完整、独立的叙述性程式，这种板式组合的形式根据剧情和人物陈述的需要，富于变化。前缀板式中的[滚白]、[叫板]、[导板]之后都可以直接加[四股眼]，而[二性]之后也可直接流入[流板]、[垛板]及腔儿等。在基本板式的前后具体加入何种板式，完全取决于剧情和人物所诠释的内容，搭配是比较灵活的。

前缀板式中的[滚白]一般是在旦脚表现极度悲伤的情绪时使用的一种唱腔板式，可唱也可边说边唱，十分灵活。常用于[四股眼]之前，为[四股眼]唱腔的情绪作铺垫。也常常与后缀的唱腔板式如[流板]等形成呼应，使唱段更加完整。

如：《断桥》中白素贞（青衣）——〈苦命女多娇〉唱段就是[滚白]+[四股眼]+[夹板]+[二性]+[流板]的板式结构。[滚白]唱词是——杀人的天哪！苦命女多娇，点点珠泪抛。腹中如刀绞，泪眼望断桥。当

初在此地鸳鸯把项交。只说永偕老，不意起波涛。秃驴太霸道，拆散我鸾凤交。断桥未曾断，恩爱一旦抛。仰面把天叫，可说是天哪！老天害煞我女多娇。——转[四

股眼]恨法海 恨得我银牙紧咬……从这段唱词的衔接可以看出，如果没有[滚白]中大量渲染悲愤情绪，交待剧情的介绍，直接在[四股眼]中就开始 恨法海……的唱词，整个唱段就会显得很突兀。观众听的也会不明白。唱段的后缀[流板]中的唱词——薄命女 只落得 痛苦嚎啕。与[滚白]也形成了前后呼应。

[叫板]也是前缀中常用的一种，一般都很短，甚至构不成独立的板式，常常用在唱腔前，作为唱腔的一部分。晋剧旦脚唱腔中的[叫板]很富有女性独特的用腔特色，内容上大多以呼唤、惊叹为主。为之后基本板式起到了引子的作用。

如：在《重台》陈杏元（小旦）——〈陈杏元在重台泪流满面〉唱段中[叫板]中的一声“啊……”，叫的人心中好不凄惨。这是角色内心充满了苦痛、无奈和矛盾的一种宣泄，看似简单的一声“叫”，奠定了整个唱段悲惨的感情基调。整个唱段的结构为[叫板]+[滚白]+[四股眼]+[夹板]+[二性]+[紧流水]，[滚白]——我叫声二爹娘，卖国贼芦杞辈在朝专政，害儿我北国和番……好不凄惨。——转[四股眼]陈杏元 在重台 泪如雨点……见梅郎 站一边 起诉无言。只说是——转[夹板]咱夫妻 百年偕老……妹此去 到北国 归期无限，望兄长——转[二性]展雄才 报效君前……取金钗赠君当面，愿梅郎 插鬓边 权作留念——转[流水]见金钗 就如同 妹在面前。那时节 小妹我死而无怨，生为人 死为鬼 伴你身边。[流板]中以快速、有力的唱腔充分表现了陈杏元在无奈和反抗过后坚定的信念，这不正是那一声“啊……”中矛盾的最终答案吗？唱段前后设计得十分巧妙。前后呼应，十分完整。

从旦脚所演唱的内容上看，[导板]是与基本程式连接最为紧密的前缀板式，它用在基本程式的[四股眼]之前时，一般只有一句，且在内容上与[四股眼]形成了不可分割的整体。如：《打金枝》升平公主（小旦）——〈等驸马进宫来安排宴席〉唱段，整体的板式结构为[导板]+（二音）+[四股眼]+[夹板]+[二性]+（走马腔）+（二音）。其中[导板]的唱词是——头戴 翡翠 双凤齐，之后有一段没有唱词的二音子的拖腔，紧接着[四股眼]的唱词为——身穿 绫罗 锦绣衣……从这两句唱词中可以看出，一句是头戴一句是身穿，有着明显的承接性。这正是[导板]在旦脚唱腔中所起到的导入作用。

3) 基本程式综合变化板式组合

基本程式综合变化板式在外部结构上虽然与前后加缀子的基本程式相似，都要加前缀或者后缀，或前后都加缀子。但这种程式在外部加缀子的同时，程式内部也富于变化，所以在板式运用上比前后加缀子的基本板式更加复杂，综合性更强，如：在[四股眼]与[夹板]之间或是[夹板]与[二性]之间常常加入（二音）、（走马腔）等花腔、

或是[垛板]、[流板]等灵活性较强的板式来使整个程式更加丰满。这种唱腔程式是晋剧旦角唱腔中综合性最强的一种，板式类型的多样使得整个唱段多承载着感情色彩富于变化的唱词，唱段的篇幅也是各程式中最长的。这种程式的使用是随着晋剧旦角所饰演人物及剧情复杂性的加强而逐步完善成熟的。这种程式的使用十分广泛，如：《算粮》王宝钏（青衣）唱段〈儿纵然穷死也不占父的光〉中使用[导板]+（二音）+[导板]+（正旦腔）+（二音）+[四股眼]+[夹板]+（走马腔）+（二音）+[夹板]+[二性]+[垛板]+[流板]+[二性]+[流板]，《走雪山》曹玉莲（青衣）唱段〈曹福他浑身俱是胆〉中运用[四股眼]+[夹板]+[垛板]+[二性]+[流板]+[二性]+[垛板]+[二性]+[流板]，《三击掌》王宝钏（青衣）〈你怎能悔言失信昧婚姻〉唱段使用[导板]+[四股眼]+[夹板]+[二性]+[垛板]+[二性]+[流板]，《教子》王春娥（青衣）——〈立誓言勤纺织教养儿男〉唱段[四股眼]+（正旦腔）+（二音）+[夹板]+[垛板]+[二性]，《见皇姑》秦香莲（青衣）——〈秦香莲放大胆走出堂前〉唱段[导板]+[四股眼]+（十三咳）+[四股眼]+[夹板]+[二性]+[垛板]+[二性]+[垛板]+[二性]+[流板]，《教子》王春娥（青衣）——〈待三娘教训这无义的儿男〉唱段[四股眼]+（苦相思）+（十三咳）+[四股眼]+[夹板]+[二性]+[垛板]+[二性]+[流板]+[二性]+[流板]+[二流水]的板式组合等等。以《教子》中王春娥（青衣）〈立誓言勤纺织教养儿男〉唱段为例。整个唱段以[四股眼]起板王春娥在机房自思自叹，（正旦腔）思想起以往事我好心酸。想当年用速度快一倍的[夹板]回忆往事儿的父曾把书念，张为大[垛板]刘为二春娥为三。天不幸薛郎夫一命早断，老薛宝千里路搬尸回还。张刘妇见尸首把心改变，一个个翻穿罗裙另嫁夫男。撇下了小英哥周岁未满，又何况老薛宝风烛残年。闪得我好一似失群孤雁，老薛宝又好比浪里舟船。薛英哥好比那风筝断了线，老的老小的小实实可怜。王春娥跪灵堂对天盟愿，立誓言勤纺织教养儿男。送我儿到南学去把书念，用了不间断的垛板板式来诉说命运的悲苦儿勤学[二性]母纺织相依为安。但愿得我的儿攻读不倦，莫负我王春娥受苦一番。最后以[二性]结尾，节奏虽转缓育儿成人的决心却越显坚定。从这一番回忆和期望中充分体现了王春娥这位母亲的伟大。整个唱段板式运用得当，情节清楚，内容爆满，情感表达的到位准确。

3. 不完全基本程式

不完全基本程式是指旦脚在唱腔板式运用上不使用[四股眼]+[夹板]+[二性]的完整程式，一般根据剧情需要只用基本程式中的[四股眼]+[夹板]，而且在[四股眼]之前常加前缀板式导入，这种程式大多篇幅短小，并不单独使用，一般用在旦脚与其它角色对唱中或是做工之前作简短的陈述，如《洞房》卢凤英（小旦）——〈看

一看今夜晚是何下场)唱段用的是[导板]+(二音)+[四股眼]+[夹板]。这段唱段以[导板]起板,而听得谯楼上更鼓敲响,一段二音)后接[四股眼]下床来看一看奴的新郎。如不然转[夹板]上前去用目观看,女孩儿羞答答怎见新郎。假意儿我躺在牙床以上,看一看今夜晚是何下场。这一段不完整的唱腔给做工留下了余地,紧接着在简短的唱段后加了撮手绢等一系列的动作,二者衔接的紧凑自然,把卢凤英几分羞涩,几分焦盼的心情表现的恰到好处。

4、基本板式倒板程式

这种板式的运用模式是在旦脚基本唱腔程式中一种特殊的板式组合方式。所谓倒板程式,顾名思义,就是把基本程式的板式承接顺序倒过来使用,即头板不是[四股眼],先使用[夹板]、或[二性]+[夹板],之后加[四股眼]的模式。这一程式由于不是以慢板起板,所以唱段开始时情绪的基调往往是不平静的,常常在突出旦脚较为激动的心情时使用,如:在《算粮》中王宝钏(青衣)——〈武家坡昨日回来薛平郎〉唱段使用的是[夹板]+[四股眼]+[夹板]+[二性],同一剧目王宝钏——〈到相府一拜寿二为算粮〉唱段使用的是[二性]+[夹板]+[四股眼]+[夹板]+[二性]的倒板程式。在这一唱段中,王宝钏喜出望外的盼回了自己等待了十八年的丈夫,那种激动的心情是溢于言表的,所以她在唱段开始依旧使用固定的[四股眼]板式就有悖于情理,无法表达她当时真切的心情。于是开场就使用了[二性]板式王宝钏转[夹板]离寒窑自思自想,入[四股眼]开始回忆十八载真好似大梦一场。我只说夫妻们见面无指望,武家坡转[夹板]昨日回来薛平郎。今日里爹爹寿诞前往到相府转[二性]一拜寿二为算粮。快步进了敬老园,见了我老母问安康。通过倒板程式的使用,使得整个唱段中板式运用与人物情绪达到了一致统一,且相得益彰。

(二) 灵活板式

在晋剧旦脚所运用的唱腔模式中,除了传统的[四股眼]+[夹板]+[二性]这样的基本演唱板式组合外,还有一些不整体使用基本模式,灵活性很强的板式组合。灵活性的板式大多用于旦脚在饰演情绪波动较大的剧情之中,如生气、悲伤、烦躁、不安。或极度喜悦时。这些组合共同的特点是在板式运用当中,不使用[四股眼],即一板三眼的慢板陈述性的演唱板式,以[夹板]、[二性]、[垛板]、[流板]等节奏较快的的板式组合为主,有时还根据剧情和人物的需要,使用一些散板的板式,如:[叫板]、[介板]、[滚白]等。

这些组合大体上有两种情况:

1、片段型基本唱腔板式

这种旦脚唱腔的板式类型与前面不完全基本程式有所区别，它是以没有[四股眼]的基本板式，即[夹板]+[二性]为基本模式，这一板式模式由于没有一板三眼的[慢板]，演唱时板、眼交替的速度比基本板式快，角色的情绪也多为或悲或喜，充满着丰富的感情色彩。在唱段的实际运用过程中，旦脚常常以二种板式交替重复出现的方式来演唱，并根据演员演唱时对人物刻画及剧情的需要，在[夹板]与[二性]间也常加入一些垛板、介板等更加灵活的板式。运用这种板式类型的旦脚唱段有：《投县》田夫人（青衣）——〈我劝你把真情讲在当面〉唱段[夹板]+[二性]，《断桥》白素贞（青衣）——〈你走后为妻我肝肠寸断〉唱段[夹板]+[二性]+[垛板]+[二性]+[垛板]+[二性]，《陈三两爬堂》陈三两（青衣）——〈大堂上气坏我陈三两〉唱段 [夹板]+（夹板走马腔）+（二音）+[夹板]+（二性走马腔）+[二性]+[垛板]+[二性]+[流板]，《教子》王春娥（青衣）——〈王春娥两泪落〉唱段[紧夹板]+[二性]+[垛板]+[流板]，《风筝误》大丫头（丑旦）——〈在闺房打扮〉唱段[倒板]+[夹板]+[数板]+[二性]+（二性走马腔）等等。下面就以《断桥》中白素珍唱段〈你走后为妻我肝肠寸断〉来分析这一板式类型。剧中由于许仙听信法海之言，弃白娘子而去，住入金山。整个唱段以[夹板]起板就表明了白素珍在用自己的一片真情换来的却是许仙的背叛后内心的复杂与不平静。带着几分辛酸和委屈，又有几分埋怨唱道：自从你到金山降香走后，哪一晚妻不等你月上东楼。青儿妹妹莫动手，官人呀你狠心把我丢。自那日在西湖得识郎面，又谁知好姻缘呀变成孽缘。端午节吃醉酒你命有险，我为你去采药受尽颠连。谁知你病好后良心顿变，轻信那老法海你逃上金山。回忆过后转入速度稍快的[二性]后开始诉说自己对许仙的思念：你走后为妻我肝肠寸断，终朝每日把心担。妻怕你在外边无人照管，妻怕你好茶饭不得进餐。妻怕你在外边不知冷暖，妻怕你……此处一连用了六个“妻怕你…”的排比，把白素珍对许仙的担心和牵挂表现的到位贴切。之后唱段转入了无过门的[垛板]盼你回家不见转，哪一夜妻不等你鸡叫三遍，月落星散，银河偏转，谯楼上鼓打五更天。这种快而不间断的演唱板式把白娘子盼夫的急切心情表现的真切入微。转入[二性]后，感情稍作释缓，紧接着又再用[垛板]诉说了白娘子内心的怨：可怜我鸳鸯梦里把愁添。借来信忙赶奔金山寺院。只为寻夫再团圆。妻与神将来交战，只杀得覆地又翻天。若非青儿殊死战，腹中的娇儿命难全。最后结尾处转入[二性]，情绪由激烈转缓这正是白素珍的无奈所致。难怪青儿变了脸，谁的是谁的非自己开言。只问得官人无言辩，我又是气来又可怜。整个唱段中所使用的[二性]与[垛板]相互交替运用的唱腔把白娘子忆、盼、牵、怜、怨的复杂感情表

现的准确到位。

2、灵活应用型唱腔板式。

这种唱腔板式是晋剧旦脚唱腔所使用的板式中最为自由和灵活的板式类型。由于这种唱腔板式一般是在整个剧情中戏剧冲突最为紧张和激烈的场合所使用，人物所要表达的感情一般都是极度的焦急、烦躁、气愤，所以在表达感情时更加的自由，随意，尽兴。由于演唱时旦脚所表现的人物大多情绪激动，所以这种旦脚唱腔在演唱时不使用传统的[四股眼]慢板板式，也不运用[夹板]+[二性]的片断组合，而是灵活的应用速度快而自由的板式进行自由的组合，随唱词内容的变化转换板式。如：《打金枝》沈后（青衣）——〈上前去劝一劝驸马爱婿〉唱段运用的是[二性]+[垛板]+[二性]+[垛板]+[二性]的组合，沈后劝阻唐王的另一唱段——〈万岁莫要动真气〉运用的是[二性]+[垛板]+[二性]+[流板]。《算粮》王宝钏（青衣）——〈倒叫我王宝钏好不耐烦〉唱段使用[二性]+[流板]+[二性]+[垛板]+[二性]+[流板]，《三上轿》崔凤英（青衣）——〈张府的奴婢他说了真情〉唱段使用[叫板]+[介板]+[流水]+[散板]+[流水]等等。下面就来分析一下《打金枝》中沈后〈万岁莫要动真气〉唱段的板式。在剧中唐王听到郭暧打了升平公主又出言不逊后要斩驸马时，由于剧中沈后当时所处的情形是十分紧急的，人物当时的心情也焦急万分。整个唱段的内容都是在极力的规劝唐王。所以，唱段以速度较快的[二性]起唱——万岁莫要动真气，紧接转到[垛板]以同样的速度省去过门来为驸马开脱——妾妃有本对君提。汾阳王今辰寿诞期，七子八婿统到齐。一个个成双又配对，只有咱驸马独自己。哥嫂们一定会闲言碎语，难道说驸马就无有面皮。回宫去数说几句消消气，皇儿也不肯把头低。撒娇成性不说理，藐视尊亲把人欺。招惹的驸马火性起，夫妻们争吵几句是常有的。你休听皇儿一面理，进宫来谎言谎语搬是非。莫说驸马无有罪，纵然有罪也斩不得。沈后在这一部分说的是有理有据，使用了不容一丝停顿的[垛板]唱腔恰到好处的表现了她劝阻唐王斩婿的急切心情。稍整理情绪后又转入[二性]开始规劝唐王——为君的应有容人意，念只念老亲翁年迈苍苍白了须。消消火压压气，最后以自由的[流板]唱句——哪个岳丈大人斩女婿。一句看似有点喜剧效果的唱词，扭转了整个唱段紧张的气氛，结束了整个唱段。

三、晋剧旦脚唱腔发展及艺术特色

晋剧旦脚唱腔的产生即由蒲剧唱腔的转化及成因以上已有论述,之后晋剧旦脚唱腔的发展和成熟又经历了一个漫长的过程。在这一过程中,晋剧旦脚唱腔所发生的变化是复杂的,演员主体、演唱方法、唱腔板式、运腔技巧等都有了很大的发展。从演员主体看,这一过程经历了由乾旦到坤旦的转变。在演唱方法上,也随着坤伶的出现发生了发声位置的改变。唱腔板式随着剧情变化的复杂由简到繁,随着人物个性的丰满越来越富于变化。运腔技巧也渐渐的成熟和完善。总的来说,晋剧旦脚唱腔的发展经历了乾旦期和坤旦期两个不同的发展时期:

(一) 乾旦期成因及唱腔艺术特色

晋剧旦脚延续了中国许多大的剧种(如京剧)旦脚发展的传统,最初以乾旦示人。早在光绪元年,晋中商人和民间艺人就在榆次共同创办了中路梆子的第一批科班,也为中路梆子培养了第一批本地艺人。他们之中就有我们现有资料可知的最早的乾旦艺人王春元——艺名“天贵旦”,王云山——艺名“毛毛旦”等。当时之所以旦脚会由男演员来担任,一方面是由于清朝中央集权的加强和封建礼教的日益森严,朝廷对于女伶大为管制。到了清朝末期,女伶几乎不登台演出。这样就为男旦的发展提供了机会。况且早在乾隆年间,就出现了像魏长生那样出色的秦腔男旦。山陕在地理位置上交界,文化很容易交流,这就为晋剧乾旦的产生奠定了基础。另一方面,晋剧男旦之所以能够存在,并且在表演上得到观众的认可和喜爱,主要是由于中国戏曲的传统中允许夸张变形,写意和传神等艺术表现方式的存在,对于演员表演的要求力求神似所致的。在演唱方法上,乾旦一般自小就开始唱戏了,由于年龄小,最初是用童声来演唱的。音色与女性的差别不是很大。但由于男性生理发育的特征,一般到了十三、四岁,男旦的声带就开始进入了变声状态。由于男孩变声期的声音变化比女孩显著,常常变声前后的声音判若两人,而且保护不好嗓子就不能再唱了,所以这一时期对于男旦来说是至关重要的。男孩在这一时期,声带会充血和水肿。有些男孩甚至可能发出难听的破裂嘶哑的假声,但只要注意保护嗓子,避免长时间用嗓,这种现象待喉部发育完善后,声音一般会恢复正常。但当时很多男旦根本不懂这些常识,不懂得保护嗓子,在这个过程中不注重发声方法,嗓子不舒服、嗓音不干净就多练多喉,把嗓子都练出了毛病。到变声后,嗓子十有八九就保不住了,所以大部分的男旦都无法整场戏都用真声来演唱,再加上男旦变声后的音色会比原来的童声声调更加粗而低沉,完全用真声听起来就又粗又硬,与所扮演的角色在扮

相和人物性格上就很不答调。所以，这些乾旦就开始想办法，在发声方法上另创路子，避免完全用真声发声。渐渐的它们找到了另外一种在唱高音时避开声带，口腔上下颌张开，用小腹及腰背的力量同时送气直接发声的方法，也就是现在很多晋剧旦脚演员所说的“背股音”俗称“假声”。这样乾旦在演唱时就可以真假声混合使用，既可以让声带适时的休息得到保护，也使乾旦演唱的音色丰润起来。

最初乾旦的演唱不仅唱腔板式变化单调，演唱时旋律的运用也很简单，演唱十分质朴，很少加“花”。当时乾旦演唱的一大特色就是在唱词的字与字之间加入不等数的衬字，如：哼、嗨、哪啷呀嗨嗨哦等等。具体加入什么字，加入几个字，一方面受到板式和剧情的约束，此外，更多的是由演员演唱时的习惯和即兴发挥决定的。所以刚开始常常出现同一唱段同一个演员在不同场子中所用的唱词不完全一样的现象。到了后来，由于演唱的次数多了，也就慢慢的固定了下来。二音子是旦脚唱腔板式中腔儿的一种。乾旦在演唱“二音”时大多使用“吸二音子”的演唱方法，这也是其唱腔特色之一。乾旦时期“二音子”的演唱方法与现在大不相同，由于长期使用真噪发声，很多乾旦的声带都出现了这样那样的问题，为了保护嗓子，他们在唱二音子的时候不通过声带向往发声，而是从口腔倒着把气吸回小腹，让气息在通过胸腔时发声。据著名晋剧旦脚表演艺术家刘仙玲所述，她的老师乾旦王增山，艺名“北田旦”在传授弟子“二音子”的发声方法时使用的就是“吸二音子”。这一方法虽可以保护嗓子，但由于发出声音的音量很小，保持的时间也比较短，所以艺术效果不够明显，到后来出现坤旦后就被我们现在所听到的“二音子”的唱法所替代，没有人再使用了。

以上是对晋剧乾旦唱腔的综述，下面就晋剧早期著名的乾旦毛毛旦唱腔为代表，来具体分析晋剧乾旦的唱腔特色。毛毛旦本名王云山，山西汾阳人，九岁就拜平遥“九成旦”为师，是晋剧史上最出色的乾旦之一。他有一副清脆甜美的好嗓音，行腔时将真噪与假声勾连并用，且转换自如流畅，二音尤位出色。那刚柔兼备、婉转俏丽多变的声腔，特别是粗犷的哭腔，让人听了音不绝耳。他在唱腔中喷口有力的吐字以及深沉洒脱、充满激情的表演，给观众留下了深刻的影响。他所出演的《捡柴》、《六月雪》、《二度梅》、《火焰驹》等戏，在观众中享有盛名。毛毛旦在《捡柴》中小旦姜秋莲的唱段——〈那君子在荒郊扬鞭走马〉，就很能代表他的演唱特色。《捡柴》是明代传统戏《春秋配》中的一折。附录音见光盘曲一，谱例一见附录

单从谱例中唱词的内容看，这只是一段简短的陈述性唱段，没有大起大落的情绪变化，也没有很尖锐的矛盾冲突，这样的唱段一般很难给人留下深刻的印象。但听了毛毛旦对整个唱段的诠释后却让人回味无穷。首先他在陈述性内容的演唱上分别

大量的运用了上下滑音，如“那\”“君\”“子\”“在\”“荒\”“家\”等字，特别是“儿的娘”之后的一个“啊”字的滑音更是直入人心，让人心中一酸，这种唱词上的处理使看似平淡的唱腔却显得跌宕有致。再加上即兴且不重复的衬字的使用，如一个字的“喔”、“哪”、“哦”，不等字数的“哎嘿哦哼哦哼”、“喔喔哦哼哼”等，也大大增添了唱段的变化性。唱句中通过过门转板是晋剧旦脚唱腔的一个特点，但是不同速度的板式是否能平稳转换，过门的使用与唱词连贯性之间是否能达到一种统一，就要看旦脚演唱时如何处理了。毛毛旦在唱词“奴家住”之后[四股眼]转[夹板]时衬词的运用就十分巧妙的解决了这一问题。在唱句“奴家住罗琼庄魁星楼下”中，“奴家住”用[四股眼]即一板三眼的慢板板式来演唱，由于板式转换的需要，之后用了一段一板一眼的过门进入了“罗琼庄魁星楼下”的[夹板]唱腔。毛毛旦在[二性]过门时，用了哦啊，哟啊，哪哈呀哈哈，啊哟哟哟呀这样字数由少变多的一连串衬词来与节奏的由慢而快相呼应，使得板式的变化自然流畅，同时也保持了唱句的连贯。这样细微的处理，在听众的不知不觉中，就完成了板式的转换，这也正是毛毛旦唱腔的魅力所在。在整个唱段的演唱上，唱腔真假声结合的也很出色，如“奴家住”中“奴”与“家”的真假声自如转换。“家”字唱的喷口有力，激情四射。在结尾处“在家中受不过继母拷打，因此上到荒郊捡柴搂花。”的演唱上用了一种急且突强的[二性]唱腔，把姜秋莲不堪忍受继母虐待的内心表现的淋漓尽致。

毛毛旦的哭腔堪称一绝，在他的拿手戏《六月雪》中，那真切、粗犷的哭腔运用，颇有催人泪下的功力，使听众听了常有断肠的感受。在晋中一带就流传着“硬叫跑得吐了血，也不能误了毛毛旦的《六月雪》”的说法。《六月雪》又名《窦娥冤》是晋剧的传统剧目。毛毛旦在窦娥的唱段——〈止不住泪珠儿滚落胸前〉的滚白中就有一经典的哭腔。附录音见光盘曲二，谱例二见附录

在这一段滚白的开始唱句“我再叫一声爹爹”中，毛毛旦用首调的高音5 突出了一个“叫”字，“爹爹”二字亦用高音6、5 来演唱。这样的处理把窦娥对爹爹的不舍就表现得很到位。接着用了一连串描述性的滚白来述说窦娥丧母、被当作童养媳、及与父亲离别的不幸遭遇，而这些都是为最后那一声让人心碎的哭腔作铺垫的。这样的处理，让听众的感情随着剧情层层递进，最后与窦娥的悲痛一同达到了痛彻心肺的效果。这也正是毛毛旦将窦娥形象塑造的成功之处。所以至今民间仍流传着：“听了毛毛旦，三天不吃饭”的赞誉。

毛毛旦是晋剧史上最优秀的乾旦演员，他的唱腔当中所包含的元素，如大量的衬字、滑音等，都代表了晋剧最早期乾旦演唱的特色。当然，在他的演唱中，也存在

着很多问题，如唱词上咬字不清晰、土语化，这种只有当地听众能听懂的吐字发音自然会限制晋剧的传播。还有在字音的拖腔上，大多较为短促等等。这些都是由于当时演唱水平和方法的限制，时代和地域以及审美的局限性所致，有待于晋剧唱腔的进一步发展和提高。

（二）坤旦期及唱腔艺术特色

晋剧旦脚发展到了清光绪末年，就渐渐的出现了女伶的身影。之后由于乾旦无论从嗓音条件、还是身形扮相上都无法和坤旦相比，所以渐渐的淡出了晋剧旦脚的舞台。晋剧旦脚开始了真正的女人演女人的时代。晋剧旦脚唱腔在这一时期大致可以四个阶段。一）女伶初现期二）名脚百花齐放期 三）唱腔统一一支独秀期 四）现当代唱腔雅化期。

1、女伶初现期

清朝末年，封建礼教和中央集权的管制渐渐松动，由于长期的乾旦在表演中存在着不可逾越的障碍。观众对于女演员自身扮演女性角色的呼唤越来越强烈。到了清光绪末年，有一批女演员尝试着登台演出，打破了晋剧传统的“乾旦”体制，这些女伶们大多都是被买回来卖给戏班子的所以都只有艺名。为了让观众好记，她们的名字都十分通俗。其中有大女子、二女子、大牛牛、二牛牛等。这就是晋剧旦脚中的第一代坤脚。现在可知名的最早的坤旦有杨丹青——艺名“筱桂桃”、任玉珍、丁巧云（著名晋剧表演艺术家丁果仙的师姐）、刘芝兰等。由于当时坤旦的表演处于初探期，除了与男旦嗓音不同外，在演唱方法、唱腔风格及板式运用上，都沿袭了乾旦的表演方式。在现今成熟的旦脚表演分类上，以唱功见长的是青衣和小旦。但在晋剧女旦表演的初期，由于唱腔体系并不成熟，对旦脚唱腔并没有细致化分类，女性脚色大体上都使用一种唱腔来演唱。由于演出的剧目大多是一些小戏，旦脚角色以小旦型的女性人物居多如：《藏舟》中的胡凤莲、《二度梅》中的陈杏元、《杀院》中的阎惜姣、《七星庙》中的余赛花等等。偶有一些年龄接近中年女性的旦脚也只是在扮相和演唱速度上作了些变化而已，与小旦在演唱方法上区别并不大。所以当时旦脚唱腔仍旧较为统一，很多旦脚在演唱上都可以胜任各种角色，如丁巧云在《杀院》中扮演闫婆惜、在《拾玉镯》中扮演刘媒婆等。现在可以听到的最早的女旦唱腔是筱桂桃、任玉珍等这一代知名坤旦的唱腔录音。其中，较有代表性的是筱桂桃。筱桂桃是一个技艺十分全面的旦脚演员。她的嗓音清脆明亮、甜美圆润，从小拜张宝魁（筱吉仙）为师，且在唱腔风格上深受毛毛旦的影响，行腔婉转绮丽，吐字清爽

脆气，腔调变化多，传承了毛毛旦梆板贴切的优点，形成了自身声情并茂，刚柔相济的演唱方法和艺术风格。特别值得一提的是，在她的唱腔中吸收了其它剧种“字正腔圆”的优点，对晋剧唱腔字韵不统一的弊病进行了初步的改革，这些在她的经典唱段中都都有所体现。如她在《藏舟》中的唱段。附录音见光盘曲三，谱例三见附录

2、名脚百花齐放期

随着晋剧自身发展的逐渐成熟，在经历了乾旦期、女旦形成初期的过渡之后，到了二十世纪五十年代，晋剧史上出现了一批在唱腔上各具特色的旦脚。晋剧旦脚唱腔开始了真正的系统化发展，并呈现出百花齐放的盛况。在这一时期中，旦脚演出的剧目类型已不仅仅局限于最初的民间小戏，开始向多元化发展，把很多传统梆子戏的优秀剧目为己所用，并在与其它各剧种的交流过程中，借鉴和改编了许多外来剧目。这样晋剧旦脚所塑造的角色类型就越来越丰富，年龄身份都有了很大的差异。为了在演唱时能够通过唱腔的变化，准确的塑造不同的女性角色，晋剧旦脚唱腔开始由原来的统一声腔分化出青衣唱腔和小旦唱腔，并通过与其它剧种的交流使这两种旦脚唱腔渐渐成熟起来，形成了自身独特的风格。在这一时期，由于旦脚演员的不断涌现，出现了很多晋剧史上的名伶如：牛桂英、程玉英、梁小云、花艳君、刘仙玲、程玲仙、刘俊英、冀美莲、冀萍等等。正是由于这些名旦的出现，及她们对晋剧旦脚唱腔上的改进、创造和发展，使得晋剧旦脚唱腔走上了更加系统、成熟的发展道路。

戏曲唱腔是一种吐字与行腔紧密结合的声乐艺术。演员清楚的吐字发音才能够准确的表达唱词的内容，让听众更好的理解剧情。能让听众听清、听懂这是对演员唱腔最起码的要求，也是最终的目的。然而，做到这一点也并非是件轻而易举的事。在晋剧最初的发展中，演员们由于没有受到过很好的教育，大多文化水平不高，发音吐字都不规范，大多使用地方口语化方言，这种发音理解起来很困难，致使听众在听戏时很难听懂意思。晋剧既是地方戏，吐字发音具有地方的语音特色是必要的，但这种特色必须是基于听众可以听懂且能顺利理解剧情的基础之上的。再加上晋剧与蒲剧的渊源，在唱词的发音中使用了大量的蒲州语音。蒲语的特点是：发声重，带鼻音。有些字的发音因地方语音形成了特殊的念法，如：“国”字念成“归”，“何”念作“活”，“个”念作“过”，“六”念作“陆”，“脸”念作“碱”，“哥哥”念作“锅锅”等等。这些因素都限制了晋剧自身的发展。这种状况在当时是晋剧旦脚要想进一步发展必须解决的问题。演唱时吐字不归韵是当时晋剧旦脚唱腔需要解决的另一个问题，早期的旦脚在演唱时，一句末的拖音大多都用“哎嗨”来演唱，使得唱句的完整性和音

乐的美感都受到了影响，常常出现听众听了后半句忘了前半句的尴尬场面。而且这种唱腔的不规范与时代的距离也越来越大，甚至到了格格不入的地步。要想让晋剧唱腔得到更广的传播，得到更多观众的喜爱和认可，这些旦脚传统唱腔上所遗留下来的问题就必须得到解决。在晋剧旦脚唱腔改革中许多名旦都做出了突出的贡献，在她们中最有代表性的是著名的晋剧表演艺术家牛桂英。

牛桂英是山西榆次人，九岁就拜著名的二牛旦为师，在她的学艺过程中受到了毛毛旦等著名晋剧前辈艺人的教益。并和丁果仙等晋剧名家长期合作，一举成名。

牛桂英首先对晋剧唱腔吐字进行了改革，她把原来晋剧中的山西特色统一归入了太原话的发音。让晋剧唱腔吐字发音以太原口音为基础，用普通话的字音作标准，在发声咬字上通过对方言的矫正去完成。她所谓的以太原口音为基础是既要保持山西地方语言的特色，让观众一听就知道是山西梆子，也就是外省听众所说的“醋味儿”。但光有“醋味儿”还不行，因为晋剧虽是地方戏，但决不意味着仅仅是给山西人看的。因此，还必须用普通话的字音做标准去矫正口音，达到既是地方语言，又符合普通话的声韵要求，使观众都能听懂，这就是所谓的“山西普通话”，这一点是牛桂英在舞台实践中的一大创造。因此她唱腔中的字音就是遵循着这样的要求在艺术实践中摸索出来的。所以，不论外省或本省的观众，对她的唱念一般反映是比较好懂的。从舞台实践中牛桂英把学习汉语拼音和矫正地方口音当作完美晋剧唱念的两道关卡。所以在吐字发音上她特别强调克服地方口音，实现“山西普通话”的统一。且要运用汉语拼音的发声，实现和外省观众语言的统一。她所摸索出的这一发声规律至今已成为了晋剧唱腔吐字包括念白的准则。牛桂英在演唱时特别强调咬字的准确，讲究以字生腔，吐字讲究字头、字腹、字尾的发音，比如“想”字就要将其发音拆为“西—依—昂”，可见其细腻。戏曲中的唱是与念及表情、动作紧密结合的，它是塑造舞台艺术形象的重要手段。牛桂英在他的演唱过程中还得出“唱是说，说是唱”的总结。其中“唱是说”就是指吐字、行腔要口齿清利，字音准确，象是说话那样，能让人明白易懂。牛桂英在吐字时还特别注重字的‘喷口’。所谓‘喷口’，就是在发声吐字时底气要充足，嘴皮要收紧，把字音噙住，唱念时，有力地喷放出来，使吐出来的字音准确、清晰、有力，又能远达。这是发声吐字的基本功。比如：‘春’字，吐字时光吐‘吃’字音，然后落‘温’字音，用两个音出一个字，掌握了这一点，就明白了‘出字收音’的方法。再如：因为的‘为’字，发声时，不仅要运用发音的方法，同时还要注意韵母与口型的关系，这就是‘开、齐、合、撮’四种呼法，如果是半张口字，比如‘为’，口型张大了就成了‘外’字，就因变音而变义了。因此，‘喷口’是实现‘字正’的关

键。‘喷口’的训练，即包括‘五音’（牙、舌、唇、齿、喉）、‘四呼’、‘反切’、‘收声归韵’、慢吐、快吐等艺术技巧。在牛桂英的唱腔中，装饰音的使用不仅起到了润腔的作用，也是其唱腔中的一大特色。戏曲声腔艺术所要求的腔圆，并不是指行腔圆滑，没有棱角。恰恰相反，戏曲的行腔是充满棱角的，这种棱角多见于行腔转折处和腔尾的落音上。很多听众都评价牛桂英的唱腔清柔婉转，装饰音多，其实，它使用装饰音的目的更主要的是：(1)为了继承和保留前辈艺人唱腔中的韵味儿；(2)以腔托字，解决唱腔中字音的四声处理，这就是‘字为主，腔为宾’的一种实践。正是通过这些滑音、顿音、颤音……等烘托出来的字，在与喷口的结合中显露出了运腔中的棱角来。牛桂英在唱句的衔接上还特别注意解决‘气口’和‘交口’的问题。所谓‘气口’是指演唱时吸气的方法，因为唱腔长短不一，节奏快慢各异，要想唱出神采、力度，有时需要一气呵成，有时需顿挫有致，这样就需要演员有一种不动神色的‘偷气’、‘换气’的功夫，以保证从容不迫地演唱。这也是运腔的保证。所谓‘交口’，就是指演员在演唱时，在启承转合当中与演奏员及伴奏的默契配合。‘交口’清楚，顺其自然；‘交口’含糊，错落难合。正是由于牛桂英在声腔上严格的要求，使她的唱腔达到了发声清、吐字准、润腔实、行腔稳、拖腔入韵的艺术效果。

牛桂英在三四十年代一次参加全国戏曲演出交流后，发现晋剧旦角的演唱中常出现的“哪依呀哈咳”之类的衬字眼儿使晋剧在演唱的处理上显得粗，不够雅。于是她就借鉴了很多优秀剧种好的传统，将晋剧演唱中句尾吐字不归韵进行改革。她在唱腔中果断彻底地去掉了传统唱腔中句末尾音使用的衬字，改用根据字音加装装饰音，根据唱词句末字的韵母收音和拖腔的唱法，前后比较确实看到了文野、粗细的区别。她这种尝试将每一句的拖腔归韵于句尾的最后一字内的唱法，大大增强了旦角演唱的表现力。她对于吐字的这一要求直接影响着她的唱腔。说到唱腔，在牛桂英的唱腔中“字正腔圆”所体现的绝不仅仅是我们平常所理解的字音准确、行腔圆润而已，她把吐字行腔的韵味儿美，巧妙地融入到了唱腔当中。充分表现了戏曲人物的个性。而这个韵味正是产生于她的吐字艺术、运腔和用嗓技巧。牛桂英曾经在一次采访中被问道如何保持晋剧唱腔特色时回答说：“我常常琢磨这样一个问题：音乐工作者把我的唱腔，用谱记录下来，并依谱唱给我听，结果却相差甚远，为什么？我想主要是失去了韵味儿的缘故。”可见韵味对于唱腔的成功运用是十分重要的。

牛桂英也正是通过她对晋剧旦脚唱腔的改革，渐渐的形成了自身声腔艺术的特点。这种特点突出地表现在发声、咬字和行腔的艺术处理上。她的嗓音并不高亢，而以深沉厚实、婉转缠绵见胜。每逢遇到高腔她总是三回六转、抑扬相参，处理得

刚柔相济、舒展自如，别具一番韵味儿。北京的同行曾有人把她的嗓音比作“云遮月”，初听不甚清亮，越听越觉得字字有情，声声入耳，清亮之感便油然而生。这个比喻是十分贴切的。她的咬字“喷口”很有功力，在发声收韵上非常讲究。每演一出戏，凡是拿不准音调的字，都要认真地查字典读拼音，反复练习。她不仅按每个字拼音发声，而且要根据晋剧板式、音域反复切磋如何把字音远送。因此，她的演唱具有字字坚实，字音远达、清晰易懂的效果。创造了既保持山西口音特点，又能为省内外广大观众接受的发声、咬字、行腔方法。在行腔方面，她不拘于老腔老调，而是根据剧情和人物的特殊要求去改革创新。她曾创造性地吸收过京剧、川剧、豫剧、蒲剧、河北梆子、评剧、碗碗腔等兄弟剧种的声腔，借以丰富自己声腔的艺术表现力。她十分善于运用“颤音”、“升降音”、“装饰音”，并富有浓厚的感情色彩，显得声情并茂，充满活力。由于牛桂英先天大气浑厚的嗓音条件，及沉稳端庄的扮相，她塑造的人物多为中年女性形象，所以她也形成了自身独特的“牛派”青衣唱腔风格。特别是她那别具一格的多依音装饰性尾腔，不华不浮，沉稳质朴，婉转缠绵，形成了“牛派”的代表性声腔，更为广大观众所喜爱。牛桂英在大量的剧目中都成功地塑造了不同风格的青衣人物，并在唱腔上因人物个性而独具特色。他所饰演过的青衣角色有：《打金枝》中的沈后、《三击掌》及《算粮》中的王宝钏、《走雪山》中的曹玉莲、《投县》中的田夫人等等。下面就以她在《三击掌》中王宝钏的唱段来分析她独特的青衣唱腔。附录音见光盘曲四，谱例四见附录

《三击掌》是一出唱功戏，牛桂英在唱腔和道白上的艺术造诣是比较精深的。《三击掌》中宝钏向父亲陈述“你怎能悔言失情昧婚姻”的一段唱，就是牛桂英声腔艺术的代表性唱段。就以此为例来浅析一下她的声腔艺术特色。宝钏一听父亲要昧婚，又恼又气，却还得强压激情心平气和地辩理。牛桂英根据人物“视金钱如粪土”和“言而有信”这个特定的心理线索设计了平稳沉着而又内含的导板、平板、夹板和二性垛板等一整套唱腔。起板不华不浮，落落大方而又很有气势。头一句唱词是：“老爹爹休道儿愚蠢”，她抓住“休道”和“愚蠢”两个词眼来表现宝钏在陈述中辩驳的心理活动。在“道”字和“蠢”字的尾音上加了装饰音，特别在“蠢”字后面加了婉转的鼻音拖腔，大大加厚了沉着、自信的情感色彩，听起来大有“嗤之以鼻”的含义和韵味。接着有八句四股眼转夹板再转二性垛板的唱词，指出择婿是父亲允准的，应该言而有信。唱腔缓而不拖，怨而不怒。其中有四句夹板，不加过门垛起来唱，听来真是柔中见刚、落地有声，唱“儿有言对爹爹当面细陈”这一句时，在“当面”和“细陈”这两处进行了艺术处理。“当面”的唱法不按原调下滑而是上扬，表现了宝钏磊落性格的气势。特别

是细陈的“陈”字，巧妙地柔和了河北梆子的鼻音拖腔，显得潇洒，优美，一下子把宝钏有理由反驳父亲的内心情感倾泻出来。在转入二性时有一句“倘若是背信义何以服人”的词，按照普通话的声调“是”和“义”都是去声字，在这里牛桂英通过装饰音巧妙地处理成平声，这样既符合山西人的口音特点又能让外省观众听得懂，这就是她的装饰音的一个妙用。随后，用了十八句二性垛板，叙事说理，借古论今。当唱到苏秦“举家人不理睬难以存生，到后来六国拜相印，坐高车驾驷马谁人不尊”这几句，顿挫有致，铿锵有声，给人一种真理在手，十分爽快的感觉。特别是“到后来六国拜相印”一句，改变了一般二性垛板的唱法，有意在“印”字上延长了一拍，起到了唤起人的思索的作用。紧接着在唱叙韩信、萧何、朱买臣、刘备时，激情渐增，步步推进；最后一句“纵然他生不逢时遭厄运”中的“运”字是去声，她又巧妙地用装饰音处理成平声，充分表现了宝钏对择婿的态度和甘受贫穷的坚定情感。由此可见，她的行腔完全是根据人物感情设计，为刻画人物服务的。她的装饰音的运用绝不是为了华丽，而是一种正字润腔、传情达意的艺术手段。这个唱段比较难唱，在韵脚上除了一个“滨”字是中东辙外，其余的韵脚如“和润”、“允准”、“婚姻”、“龙门”等全是人辰辙，这对晋剧籍的演员来说，人辰、中东两辙分家是最头疼的班，牛桂英克服了地方口音弊病，遵循了普通话的音准，她咬字功力也是扬名晋剧界的。

另外，“要共鸣，重唱情”这是牛桂英演人物的一条准则。牛桂英在《算粮》“回府”的一段唱中为了能更好的表达人物情绪，在演唱时就将晋剧传统板式结构作了大胆的改革和创新。附录音见光盘曲五，谱例五见附录

按照传统的唱法，一般人多是由平板起转夹板二性，虽说与人物当时的心情不大吻合，但已是多年形成的定格了。而牛桂英根据特定情景和人物情感，把板式倒过来使用，由乐队先奏起二性起板，把王宝钏送上前台。“王宝钏”三个字用了快速的二性帽子唱腔，使观众从欢快活泼的音乐节奏中感到宝钏激动的心在跳，“离寒窑”三个字，不经过门碰板起唱，直接转入夹板，“自思自想”四个字逐渐减慢转入四股眼唱得平静自若，爽快自然，把宝钏苦守寒窑十八载而今苦尽甘来的无限喜悦表现得真切细腻。第二句“十八载真好似”的“似”字，唱得轻松、俊俏、情深，给人一种如梦初醒的感觉。第三句“我只说”的“说”字，一峰突起，情真意切，娓娓动听，一个字唱出了宝钏喜出望外的内在情感。第四句“武家坡昨日回来薛平郎”，“昨日回来”唱得明快爽朗，而平郎的“郎”字却悄然低转，使甜蜜之情溢于言表，把观众的情感紧系在宝钏的心弦上，喜怒哀乐齐发共鸣。难怪她得出“要共鸣，重唱情”的经验之谈。牛桂英对“回府”唱段的设计，使人感到耳目一新，内行人把她的这种艺术处理方法

称之为“江水倒流”。这样处理发展了晋剧的转板方法，丰富了晋剧的声腔表现力，又受到观众的好评。

此外，诸如《打金枝》“劝官”一段唱，《贺后骂殿》的成套唱腔，以及《重台》、《谭记儿》、《柳荫记》、《迷府》都是她对晋剧创腔的优秀唱段，这里就不一一赘述了。

在与牛桂英同一时期的晋剧旦角表演艺术家中，还有一位演唱风格独特的著名旦脚演员，即程派的创始人程玉英。程玉英是山西平遥人，拜晋剧老艺人高文翰（艺名说书红）为师，专攻青衣。她所独创的青衣唱腔，因其唱腔俏丽，流畅，通俗易懂，以演悲剧为长，深受民众的喜爱。特别是独有特色的“咳咳腔”更是久负盛名。在晋中一带民间广泛流传着这样的赞誉“宁肯跑得丢了鞋（hai山西方言发音），也不能误了程玉英的咳咳咳”。如果说牛桂英在青衣唱腔上追求的是一种雅致和大气，程玉英的青衣唱腔则更多的是追求一种晋剧最传统、最有特色、最本土化的唱腔。与牛桂英的唱腔改革不同，她在对传统晋剧旦脚唱腔进行改革时，并没有完全舍弃在唱句中使用衬字的传统，而是将这种传统进行了高度的艺术化加工。在改革的过程当中，为了不失晋剧的“味儿”及本土艺术特色，她很注重向晋剧民间艺人学习，观看了许多班社的演出，专门研究了晋中几十个青衣的艺术特色。其中寿阳一位叫做“洋冰糖”的青衣演员在唱“哪啣呀哈哈”时，不象一般人唱得那样呆板，他在拖腔中加了“嗨嗨”音，很好听。传统的晋剧旦脚演员在唱“哪啣呀哈哈”时最大的缺点是中间太空，千人一腔，平淡无味。于是程玉英便尝试用自己比较浑厚的嗓音，借助丹田音的气息，在那些空荡处再增加“嗨嗨嗨”，使得唱腔更加的婉转动听。改原来晋剧唱腔传统唱句中所使用的“哼哪哈”、“那啣呦哈哈”等杂乱的衬字为规范统一的“哎”“嗨”两字，根据剧情及人物情绪的变化，在唱句的拖腔中以不等字数的“嗨嗨嗨”为主，间插“哎”字作为衬字行腔。平遥人在吐字发音时怀来韵用的就十分普遍，所以程玉英在演唱“嗨嗨嗨”时就显得特别的自然，再加上她演唱时嗓子颤音使用的很多，这样她很得心应手的就可以利用这种拖腔唱出各种不同的情意来，比如气恨不过，愤情欲绝，欢天喜地，得意洋洋……”在师傅高文翰的指导下，程玉英练了很久后，唱《断桥》时就第一次把“嗨嗨嗨”运用到了唱腔中，一炮走红，得到了观众的喜爱和认可，台下的喝彩声此起彼伏，无不惊讶。后来程玉英在饰演大量剧目的不同青衣脚色中，将“嗨嗨嗨”的拖腔越用越活，形成了独具特色的“嗨嗨腔”。至今被人称道。程玉英的代表作有《教子》、《秦香莲》、《火焰驹》等。我们可以从《教子》中王春娥的唱段来具体欣赏其“嗨嗨腔”的演唱特色。附录音见光盘曲六，谱例六见

附录。

在当时旦脚唱腔的多元化发展更加成熟,在唱腔风格上开始根据人物形象和性格的不同清晰的划分出青衣和小旦两行唱腔体系。晋剧的旦角表演中,青衣和小旦均以唱功为主,由于所表现人物的年龄、个性和地位的不同,青衣多表现中年妇女,风格沉稳,所以演唱时,声音扎实,稍靠后演唱,节奏慢于小旦,用腔十分的规范和严格。而小旦由于做工和唱腔并重,在演唱时常常要伴随着活泼的动作,所以演唱轻巧,位置比青衣靠前。这一时期出色的小旦演员有刘仙玲、冀萍、程玲仙等等,下面就以刘仙玲在《打金枝》中升平公主的出色唱腔来欣赏当时小旦唱腔的特色。

附录音见光盘曲七,谱例七见附录

3、声腔统一期

晋剧旦脚唱腔在经历了百花齐放的发展之后,到了本世纪六七十年代在前辈旦脚表演艺术家的基础上,新一代著名旦脚表演艺术家将旦脚唱腔的方法和风格进行了系统化、科学化的融合,在这一过程中,晋剧旦脚唱腔在不断的完善中真正的走向了成熟,形成了自身拥有一套完整科学的吐字发音、演唱技法的成熟声腔。这一时期晋剧旦脚所演出剧目的类型也越来越丰富,除了传统剧目外,出现了大批的现代戏,为演员对戏曲人物的创造拓宽了空间。由于有了前人艺术家的栽培,晋剧史上英才辈出,为人们熟知和喜爱的一批表演艺术家有王爱爱、田桂兰、王万梅、侯玉兰、王桂兰、杜玉梅、桑桂香、高翠英等等。在她们之中,在唱腔的运用上最具特色,且成绩卓越的当数被誉为“晋剧皇后”的著名青衣演员王爱爱和著名小旦演员田桂兰。

王爱爱,一九四零年生,山西省榆次市南关路家巷人。七岁随祖母晋剧演员筱桂花学艺,九岁参加榆次市新生剧团,登台演出开门戏《拜月》,接着又演出折子戏《杀庙》、《祭江》等。专工青衣正旦,也演小旦、刀马旦,乃至老旦、反串过小生。十二岁随祖母入太原,观摩郭凤英、梁小云等名演员演出,开阔了眼界。一九五六年调入晋中青年剧团任演员,先后演出《樊梨花》、《游西湖》、《回龙阁》、《明公断》等十几出唱、念、做都很重的大型剧目,且誉满三晋,被观众惊呼为“金嗓子”;一九六零年调入山西省晋剧青年演出团,曾拜京剧演员尚小云和晋剧演员牛桂英为师,并向程玉英、丁果仙等晋剧前辈学艺,表演、声腔艺术日臻精熟。一九六一年赴北京演出,受到广大观众的称赞。几十年来,演出的角色主要有传统戏《明公断》中的秦香莲、《回龙阁·算粮》中的王宝钏、《打金枝》中的沈后、《红楼梦》中的林黛玉、《游西湖》中的李慧娘、《白蛇传》中的白素贞、《陈三两爬堂》中的陈三两,现代

戏《龙江颂》的江水英，《红灯记》中的李铁梅，《三上桃峰》中的青兰，《汾水长流》中的孙玉兰等。其中《打金枝》，《明公断·皇姑》，《回龙阁·算粮》均被中央电视台录象放映。还曾为电影《汾水长流》配唱。她功底深厚，技艺全面，戏路宽广，承传统而不泥古，遵师法而不守旧。既继承了“牛派”字正腔圆，行腔稳健，委婉缠绵、以柔为主的风格，又吸收了高亢激越，热情奔放，以刚为主的“程派”特点，继承程派“咳咳腔”的艺术精华。同时还借鉴了郭兰英的一些演唱方法，创立了独树一帜的晋剧唱腔的新流派“爱爱腔”，其特点是声情并茂，刚柔相济，千姿百态，表演真挚，细腻，鲜明，声腔清澈圆润，吐字传神，韵味醇厚，深受观众喜爱。首都观众风靡晋剧、海内外观众青睐晋剧，“爱爱腔”原为个中谜底；国内戏曲界瞩目晋剧、声乐界盛誉晋剧，“爱爱腔”可谓不竭动力；山西晋剧院之所以在短短数月内奇迹般连续九进九出中南海，令全国艺坛艳羨晋剧、刮目晋剧，“爱爱腔”本其“绝密武器”；毛泽东、周恩来、刘少奇、朱德、邓小平等两代中央领导集体之所以热爱晋剧、痴迷晋剧（毛泽东、周恩来尤甚），集体与晋剧结缘，成为典型晋剧戏迷，固与其十年陕北生涯有关，“爱爱腔”实属“功高无比”。由于王爱爱在晋剧声腔方面的独特创新和发展，逐步形成了晋剧青衣唱腔中一个崭新流派，即声震三晋、享誉华北的“爱爱腔”，从而确立了王爱爱“晋剧皇后”的不争地位。由于对晋剧的突出贡献，曾荣获中国唱片总公司颁发“金唱片”奖，为晋剧史上继丁果仙之后获此殊荣第一人；曾多次被评为全国劳模，全国“三八红旗手”和全国政协委员，并多次受到毛泽东、邓小平、江泽民等三代领导人的亲切接见和褒奖。下面就以王爱爱在晋剧传统剧目《算粮》中王宝钏的唱段〈倒叫我王宝钏好不耐烦〉和《打金枝》中沈后的唱段〈上前来劝劝驸马爱婿〉来具体分析“爱爱腔”的独特魅力。

《算粮》是晋剧传统剧目《回笼鸽》中的名折，是王爱爱的成名作之一。剧中的王宝钏是一个机智、勇敢，执著、专一，重情重义的女性形象。她不仅有中国传统女性忠夫、守节的优良品德，更可贵的是在她的性格中有不贪图权钱，敢于捍卫自己的感情并向封建权势挑战的气节。在剧中王爱爱通过几个不同场景中的唱段把王宝钏演绎的个性鲜明，活灵活现。其中，著名的唱段有〈武家坡昨日回来薛平郎〉、〈儿纵然穷死也不沾父的光〉、〈倒叫我王宝钏好不耐烦〉等。〈倒叫我王宝钏好不耐烦〉是王宝钏为了等待丈夫薛平贵从军归来，苦守寒窑十八年，父王允多次劝其改嫁未果后，姐姐王银钏和姐夫魏虎再次前去劝宝钏改嫁时王宝钏的一段唱段，附录音见光盘曲八，谱例八见附录

整个唱段以快速的[二性]起唱，一句“倒叫我王宝钏好不耐烦”中带强调语气的一

个“好”字滑音的运用就把王宝钏对二姐和姐夫几次劝其改嫁的厌倦和反感表现的准确到位。接下来的一句“暂去了怒容换笑脸”王爱爱唱的轻而慢，与之前形成了对比，宝钏在面对贪图富贵权势的二姐银钏时没有一味的使用斥责的强硬态度与之相对，而是一改常态，迂回式的与她们周旋，“暂”和“换”两个字足见王宝钏的有勇有谋。之后宝钏从外表的穿戴上来形容姐姐“花枝招展”，“多么好看”的“多”字听起来好似语重心长，却被王爱爱诠释的充满了讽刺的味道。“打扮”二字唱得大气中透着几许不屑。最后一句“我看来好比那露水落在草上边。”宝钏在结尾处用了一个“草”字来比喻二姐银钏，与之前对其穿戴的描写形成了鲜明的对比，王爱爱通过把握几个关键字语气上的处理把银钏塑造得滑稽可笑，从而彰显了宝钏视权钱为粪土的一骨傲气。在形容姐夫魏虎时，宝钏直言不讳且准确到位的描述充满了喜剧色彩，王爱爱在“你先看魏姐夫是哪一副容颜”一句中“你”和“哪”两字滑音的处理也很有特色，与之后的“炸炸”、“兀兀”两个形容词相呼应，整段的描写最后落在了一个“鬼判官”上，令人啼笑皆非，王爱爱通过唱词语气上的变化，成功地塑造了宝钏鲜明的个性，同时也痛快淋漓的揭露了魏虎的一副丑恶嘴脸。之后王宝钏用了“无德无才”、“心不善”、“阿谀奉承”、“欺上压下”等犀利的词语把魏虎的人品数落了一番。在演唱时，王爱爱通过无过门的垛板板式的运用，加强了语气，特别是一句“心不善”唱得坚定、果断，充分的体现了宝钏对魏虎人格的鄙视。整个唱段最后结束在快速的流板上，王爱爱通过结尾处“魏虎那个狗官”的“狗”字的一个干脆有力的六度滑音的处理，更凸显了宝钏的个性，使得听众对王宝钏留下了极深刻的印象，这也是王爱爱塑造人物的成功之处。

《打金枝》中的沈后是王爱爱成功塑造的另一青衣形象，其中〈万岁莫要动真气〉和〈上前去劝一劝驸马爱婿〉是剧中最著名的两个唱段。特别是〈上前去劝一劝驸马爱婿〉中王爱爱通过唱腔上的把握和处理将沈后这一形象演绎的端庄而大气。附录音见光盘曲九，谱例九见附录

同是青衣，《打金枝》中的沈后与《算粮》中的王宝钏有很大的不同，沈后的身份是一国之母，所以在演唱风格上，就不能像王宝钏那样的生活化，而是要体现宫廷后妃的大气和稳重。这一唱段是沈后劝说女婿女儿能从对方角度考虑，摒弃前嫌和好如初的一段，王爱爱在演唱时有点成功之处：一则很巧妙地将沈后既是国母同时又是母亲的双重身份统一起来，既不失皇家女人的端庄，又能随国母处理家务事这样的特殊情节来把握演唱的语气，不显生硬。其二，在规劝女儿和女婿时，王爱爱注意到了角度的转换，没有用同样的语气去演唱，在劝女婿郭暧时，她很好的

诠释出了一个国母识大体以大局为重的气度，同时，从侧面也表现了一个母亲对女儿的疼爱。而在教育女儿升平公主时，王爱爱的演唱就更多了一份平常人家母亲教育女儿的语气，句句严厉而动情。一句“手压胸膛想情理，你何不将人比自己。”更是唱得在情在理。在唱腔上，王爱爱注重把握了几个关键字的处理，如：“我的女不拜寿”的“寿”字和“驸马你担待这一回”的“待”字都使用了三度滑音，且在滑音中又细腻的加入了颤音，把沈后的形象塑造得更加生动、立体，且充分体现了王爱爱深厚的演唱功底。

田桂兰出生于晋剧乾旦“毛毛旦”的故乡山西汾阳，从小就对家乡“自乐班”演唱的晋剧痴迷不已。十二岁时，考入了太原市人民剧团培训班。在学艺的过程中，受到了老艺人郭双喜（艺名水仙花）、著名晋剧表演艺术家张宝魁、花艳君、刘仙玲等的精心培养。她嗓音甜美、扮相俊俏，专攻晋剧小旦。她所扮演的小旦脚色突破了以往小旦一门一路的局限，既能扮演雍容华贵的大家闺秀金枝玉叶女，如《打金枝》中的升平公主；又能扮演出身贫门的小家碧玉，如《打神告庙》中的敷桂英；既能塑造《杨门女将》中英姿飒爽的穆桂英；也能塑造当代的女中豪杰刘胡兰等等。她的唱腔传承了著名小旦表演艺术家刘仙玲清脆、细腻的演唱风格，且潇洒轻松、高昂宏亮、圆滑自如，是小旦唱腔的集大成者。《打金枝》是田桂兰经常演出的经典剧目之一，下面就以她在《打金枝》中升平公主的唱腔来分析她的演唱特色。附谱例十见附录

在田桂兰之前，很多著名的小旦都饰演过升平公主这一角色，而她所扮演升平公主，活灵活现，浑身是戏，被观众称为“活金枝”。《打金枝》第二场“闹宫”中有这样一段戏：升平公主挨了郭暖的打骂，进宫向父母哭诉。唐代宗夫妇尽力相劝，公主仍在哭闹，代宗无奈，假意大发雷霆，要上殿传旨将郭暖斩首。这一来，吓坏了天真幼稚的升平公主。她张惶失措，乱了手脚，急急忙忙上前拉住父王的袍襟，苦苦哀求不要杀了郭暖。这段戏是很富有喜剧色彩的。但如果演不深刻，很容易使人觉得烦琐、松垮。经过多年舞台实践的磨炼，田桂兰对这出戏理解得很深，演得非常精彩，她把升平公主在父母面前忽而撒娇、忽而哭闹的神态刻画得层次分明、细腻逼真，使人百看不厌。她在这段戏里，有三段（二性）唱腔，有三次〔二性叫板〕。一般演员演唱这三次（叫板）往往是一个腔调，一种情绪，毫无变化，使人觉得累赘、重复。而田桂兰根据升平公主在特定情境中的内心活动和思想脉络，对这三次（叫板）做了精细处理，使人感到这三次（叫板）的语气、声调、唱法不各个相同，很细腻地表达了升平公主的三种不同的思想活动。第一次（叫板），不上韵、语气较生

硬，表达的是升平公主对父母的劝解毫不服气的思想感情。第二次（叫板）不仅上韵、而且在唱完“父王”两个字后，将腔切断，接唱“国母”两个字后，又将腔切断，休止后用哭腔唱完。这里表达的是升平公主突然又想起郭暖打了她一个耳光，觉得非常委屈的情绪。第三次（叫板），只叫“父王”，不叫“国母”，语调中有一股火气、这里表达的是升平公主进一步向父王告状、希望父王严惩郭暖，为她出气的情绪。这三次（叫板）有区别，有变化，把升平公主的思想发展过程表达得很贴切，使人毫无繁腻之感。这场戏里，升平公主有一段哀求父王不要将郭暖斩首的唱段。田桂兰从刻画升平公主的性格出发，演唱得很有风趣。“走上前来扯龙衣，儿对父王有话提，你打他骂他全在理，千万莫要斩首级。”这四句唱词[紧二性垛板]演唱，节奏很快，上气不接下气，生动地刻画出升平公主看到父王真的要上殿斩郭暖时那种张惶失措、着急得缓不过气来的紧张心理。“千万不要斩首级”，这是升平公主此刻最关心的大事，田桂兰演唱这一句时，速度转慢，力度加强，收到加重语气的效果。“一来是驸马吃酒带醉生了气，二来是少年夫妻争吵几句，我们是玩耍哩。”这是刻画升平公主天真幼稚、有一股孩子气的重要唱词，田桂兰演唱这两句时，声调、运气控制得很有分寸，唱得妙趣横生、惹人失笑，再加上她用眼神和形体动作加以烘托，把升平公主腼腆、害羞，但又不得不说的心理活动刻画得入木三分，富有浓郁的生活情趣。

在声腔艺术方面，（二音）是晋剧中一种很有风味的特殊独唱方法，它是用吸气和呼气两种不同方法发出的一种比记谱高八度的极尖锐的声音，晋剧中小旦、花旦使用较多。这种方法比较难掌握，田桂兰却能熟练自如地用它来塑造各种不同的人物形象，表达不同的思想情绪。田桂兰对晋剧（花腔二音）的运用，也有许多创造。就以（倒板腔二音）和（二性花腔二音）来说，田桂兰在《打金枝》和《风筝误》这两出戏中都使用了两种（花腔二音），但是由于人物性格、感情不同，两种[花腔二音]的唱法也不同。附谱例十一

《打金枝》第一场升平公主出场时演唱的第一句“头戴翡翠双凤齐”，用的是（倒板腔二音），表达的是升平公主等驸马回宫时的欢快心情和以帝王女儿自居的情绪。这里采用的是清晰、圆润的满腔（二音），听来既欢快明朗，又威严稳重，与升平公主的身份、个性很吻合。《风筝误》中詹爱娟出场唱的第一句“在闺房俏打扮涂脂抹粉”，也用了（倒板腔二音），但音乐形象与《打金枝》迥然不同。詹爱娟是一个既丑又懒、爱打扮的丑姑娘，这里的（倒板腔二音），连续使用了几个前半拍休止的闪板，显得跳跃、华丽，尾音又来了一个富有浓郁色调的大跳上滑音，听来滑稽、花俏，叫人啼笑皆非。

4、现当代唱腔雅化期

本世纪七十年代以后，随着戏曲音乐多元化的发展，晋剧旦角唱腔走上了一条向雅化、规范化发展的道路。从作曲角度看，晋剧旦脚唱腔的板式比原来更富于变化，更加灵活。从伴奏乐器上看，为晋剧唱腔伴奏的已不仅仅局限于原来传统的四大件，西洋乐器的加入大大加强了晋剧旦角唱腔的表现力。再加上听众对声腔审美要求的提高，晋剧旦脚唱腔在处理上趋向于追求一种更加雅致的声腔效果，唱腔的规范性也越来越强。从八十年代至今一直活跃在晋剧舞台上的优秀旦脚演员有宋转转、栗桂莲、史桂花、陈转英、陈红、苗洁、王晓萍等。下面选取陈转英和宋转转两位著名旦脚的唱段进行分析。

陈转英，一九六二年生，毕业于山西省戏曲学校，主攻青衣，现为省晋剧院的优秀晋剧旦脚演员。她一直追随深受广大群众喜爱和欢迎的王爱爱的演唱艺术，从8岁起开始学唱爱爱腔，由于得到了王爱爱老师的悉心指点，陈转英更以一口醇正的“爱爱腔”倾倒了无数戏迷。《打金枝》、《算粮》、《金水桥》、《富贵图》等都是她出演的优秀剧目。其中《富贵图》中的倪母是陈转英在唱腔运用上成功塑造的人物形象之一。特别是倪母一出场的唱段〈三月里春光暖万物欣荣〉尽显其深厚的唱功和独特的运腔特色。附录音见光盘曲十，谱例十二见附录

这是倪母在得知儿子高中之后，喜出望外，赞许儿子往日言行的一段唱段。开唱之前，倪母以四句简短的念白作为铺垫：儿行千里母担忧，一衣一食挂心头，盼儿高中不忘本，我为我儿选佳俦。陈转英在道白时特别注意了“担”字和“挂”字的处理把晋剧念白中“担”字的平声念成了上声，把“挂”字的去声念成了阳平，且两个字后都加入了拖腔，这样把倪母对儿子的牵挂表达的自然而贴切。整个唱段以四股眼起板，通过倪母对景物的赞美来抒情，为了在平板唱段中既能把倪母迎接儿子高中归来的喜悦心情表达的到位又做到紧切板眼，陈转英在声腔的运用上下了一番功夫，如第一句“三月里”的“里”字用了一个俏皮的划音，紧随其后又用顿音唱了一连串“呀哈哈哎咳咳”等衬字来衬托喜悦之情。在“杨柳青青”之后同是几个连着的衬字“哎咳咳”处理的却与前面大不相同，唱的大气且舒展洒脱，唱段听起来富于变化。接下来的一段十三咳先以感情饱满的慢速抒情唱词作铺垫，唱到“我的儿金榜高中”时，通过“我”与“的”之间一个十六分休止符的瞬间停顿和3、6四度跳音的运用巧妙的转入了主题性的快速抒情中。在唱段中倪母用了四个排比式的“我的儿……”来分别从为人厚重、读书用功、尊母尽孝、不贪名利四方面对儿子褒加夸奖。陈转英在“儿”字的拖腔上唱出了自己独创的特色，她将依字尾韵母拖腔与哎咳咳的衬字拖腔相结合，如在第

一个“儿”字字尾处先依韵母拖腔，两小节后再利用“儿”和“哎”两字相同字头“e”的发音，顺畅自然的转入了“哎咳咳”的衬字拖腔中，达到了既让观众听懂词义又带着浓浓的晋剧传统风味的理想状态。并且将四个“我的儿”唱出了四种不同的风格。前两个以慢速渐入的语气来演唱，其中第二个“我的儿”语气轻重上明显与前一个有所对比。后两个的演唱速度转快，特别是在最后一个“我的儿”转入二性板式之后的唱词“性淡薄”的“薄”字收尾处唱得果断、坚定。“不贪花红”的“不”字吐字喷口有力。这些处理都使得整个唱段情绪饱满、跌宕有致。再加上陈转英在唱腔上高低音转换自如，声音通透，行腔流畅，咬字真切。形成了自身的特色。

宋转转，一九五八年生于山西交城，从小受父母影响酷爱晋剧艺术，十二岁进交城县晋剧团开始了她的艺术生涯，专攻小旦，她多次向晋剧名家王爱爱等求教，且博览名家之长，汲取各流派之营养，融会贯通，不拘泥于模仿，根据自身条件形成了自己风格独特、魅力无穷的“转转腔”。她的声音柔和婉转、甘美园甜、高低自如，并达到了声情并茂的境界，先后在山西省重大的专业评演中屡居榜首，并荣获第八届中国戏剧“梅花奖”。她在《珍珠塔》中扮演的彩萍；《玉婢泪》中扮演的曹芳儿；《游西湖》中的李慧娘；《杜十娘》中扮演的杜十娘等神形俱佳，唱腔生动感人，给观众都留下了深刻的印象。其中《珍珠塔》是山西梆子中仅存的抄本，已绝迹舞台，近年来交城晋剧团等移植演出，深受欢迎。下面就以剧中丫鬟彩萍的唱段〈是他，是他，就是他〉来分析转转腔的特色。附录音见光盘曲十一，谱例十三见附录

这段唱腔是宋转转的名唱段，系方卿为官后假扮乞讨卖艺之人，前来陈府试探时被丫鬟彩萍识破，彩萍催促小姐相会方卿时的一段唱段。整个唱段都使用有板无眼的[二性]板式，彩萍从“三年前老爷插寿花”时“千里迢迢来了他”起唱，“花”字后的一个长拖音巧妙地把听众带入了对往事的回忆之中，第二个“迢”字的顿音处理使彩萍这个活泼可爱的丫环形象生动地浮现在了听众眼前。在形容太太对方卿的态度时精炼的用了“冷言冷语”四个字，宋转转在唱第一个“冷”字时用了一个六度的滑音，准确的表现出了太太对方卿的不屑一顾。之后的“赶走他”中的“赶走”二字分别使用了四个顿音来演唱，唱得轻巧谐趣，尽显转转腔的特色。在一段回忆之后，演唱的速度突然加快，唱道“说起他，话起他，谁知今日就来了他。”这种速度的转换，一则把听众从回忆中带回到来现实中，同时也把彩萍的喜悦心情表现的直截了当，她的喜是为小姐而喜，这就把彩萍成功地树立成了一个忠仆的形象，并且也衬托出了她的善良和可爱。之后唱段中四个三字的排比“看看他，望望他，说说他，劝劝他。”唱得也很有特色，“看看”、“望望”等四个重叠的动词用了不同的音调，而“他”字都落在低

音7上，把几个具有承接性的动作唱的统一中彰显变化，唱词也处理得如说话般清楚。在唱段结尾处，一句“我的小姐呀，再赶走他。”宋转转处理的俏皮细腻，把彩萍这个十几岁的小丫头的调皮和试探小姐的心理表现的十分到位。最后以语气坚定的几个带滑音的“是他”、“是他”、“就是他”结束了整个唱段。这段[二性]唱腔虽然简短，宋转转却通过速度的变化，滑音、顿音的运用，语气的强弱对比等艺术处理把彩萍这个天真、善良、活泼而又忠心耿耿的丫头形象唱活了。

结 语

晋剧的旦角表演中，在演唱上常常以二人以上的对唱、或者是轮唱的手段发挥其唱腔的艺术特色。晋剧中的旦角常常在与生角对戏时，使用轮唱和对唱的演唱形式。如在《忠报国》，青衣通过与须生的轮唱，追述以往故事，交流当前感情。在轮唱中旦角多用适于叙事的二性板式进行演唱，旋律流畅、唱腔十分的舒展。再如《走雪山》中青衣是用与老生的对唱来表现曹府遭祸后，老家人保姑娘仓皇逃难的故事，及落难时复杂的心情。青衣先以介板与老生对唱，表现主仆脱离虎口时的狼狈状态；继以二性轮唱，追叙受迫害的经过，男声方落，女声又起，交替歌唱，别有韵味。

在晋剧中也有大段独唱。这种独唱，一般用慢垛板；如《见皇姑》、《打金枝》中的秦香莲和沈后的单独唱段，无锣鼓之响，有丝弦之音，行腔运调有如甘露细雨，点点入地。在晋剧唱腔中，还有用平板、夹板、二性、流水等组成的套唱腔。一般用于追叙、忏悔、思考问题等。

以唱功为主的旦角是青衣和小旦，由于所表现人物的年龄、个性和地位的不同，青衣多表现中年妇女，风格沉稳，以唱工为重。小旦由于做工和唱腔并重，在演唱时常常要伴随着活泼的动作。在晋剧中老旦的表演也和唱腔不可分割，但晋剧中老旦没有形成固定的唱腔体系，常常借用其它旦角的声腔，如在表现一些社会地位较高的老妇人时多使用须生腔，而表现社会地位比较低的老妇时，则沿用青衣腔。在所有晋剧旦角表演中，青衣在演唱时的戏份是最重的，且除了小旦外其它旦角的唱腔也大多沿袭青衣腔。

晋剧唱腔在经历了一百年的流变后，较有影响的唱腔风格大体上可以分为：

“牛派”——牛派的创始人是牛桂英，专攻青衣，其唱腔吸收了京剧、评剧、河北梆子之长，唱腔味浓音甘，吐字清晰准确，节奏运用自如，行腔变化婉转，做派沉稳大方，以扮演大家贵妇人见长。实为晋剧中的“雅”派。其唱腔最大的特点是“云遮月”，即含而不露，露而不过的演唱风格。牛桂英对晋剧最大的贡献在于对晋剧咬

字规范化的要求和唱腔每一句句尾由不归韵到沿句尾一字不变口型依字拖腔的改革。开晋剧演唱新模式之先河。

“程派”——程派的创始人是程玉英，她与牛桂应是一时期的晋剧旦角表演艺术家，专攻青衣。其唱腔俏丽，流畅，通俗易懂，以演悲剧为长，深受民众的喜爱。特别是独有特色的“咳咳腔”更是久负盛名。在晋中一带民间广泛流传着这样的赞誉“宁肯跑得丢了鞋，也不能误了程玉英的咳咳咳”。

“爱爱腔”——爱爱腔是晋剧旦角表演艺术家王爱爱在传承优秀的晋剧演唱传统的基础上，改进晋剧的发声方法，气声结合，真假声结合，形成的科学的晋剧旦角演唱声腔。其唱腔细腻，清晰，吐字圆润，在继承了程派唱腔的“通”、牛派唱腔的“雅”的基础上，结合创腔者的“新”，形成了独树一帜的新流派，形成了音色优美，音域宽广，字正腔圆，优雅流畅，庄重大方，声情并茂，韵味无穷的艺术风格。由于王爱爱在晋剧声腔方面的独特创新和发展，逐步形成了晋剧青衣唱腔中一个崭新流派。

“转转腔”——转转腔是晋剧名旦宋转转在继承了晋剧旦脚唱腔的优良传统的基础上，更加深度的刻画人物的细腻，在唱腔上更加委婉，运腔自如，音色甘甜，深得群众的好评。

晋剧旦脚演员在老一辈的艺术家的培养下，英才辈出，相信晋剧旦脚唱腔艺术会在一代代优秀的旦脚表演艺术家的努力下，不断前进，永放光芒！

参考文献

著作类

1. 张沛、郭少仙 晋剧音乐 山西人民出版社 1981, 8
2. 刘文峰 山陕商人与梆子戏 文化艺术出版社 1996
3. 徐竞存 戏曲声乐教程 湖南文艺出版社 2001
4. 韩军 山西戏曲唱腔体式研究 山西教育出版社 2006
5. 张林雨 山西戏剧图史 外编 山西人民出版社 2002
6. 张庚、郭汉城 中国戏曲通史 中国戏剧出版社 1981
7. 游汝杰 地方戏曲音韵研究 商务印书馆 2006
8. 中国大百科全书·戏曲曲艺卷 中国大百科全书出版社 1983
9. 徐培均、范民声 中国古典名剧鉴赏词典 上海古籍出版社 1990
10. 周贻白 中国戏剧史长编 上海书店出版社 2004
11. 中国戏曲志·山西卷 北京文化艺术出版社 1990
12. 中国戏曲音乐集成·山西卷 中国 ISBN 中心出版 1997
13. 廖奔、刘彦君 中国戏曲发展史 山西教育出版社 2003
14. 尚文编、王易风审定 三晋大戏考 中国戏剧出版社 1999
15. 鲁克义、郭士心 山西剧种概览 山西省地方志编撰委员会 1983
16. 太原戏剧史 太原市艺术研究所编写 山西古籍出版社 1999
17. 海震 戏曲音乐史 文化艺术出版社 2003
18. 傅谨 中国戏剧艺术论 山西教育出版社 2003
19. 中国戏曲剧种大词典 上海辞书出版社 1995
20. 叶长海 曲学与剧学 学林出版社 1999
21. 周维培 曲谱研究 江苏古籍出版社 1997
22. 李运启 艺谭文荟 中国戏剧出版社 2002
23. 蒋菁 中国戏曲音乐 人民音乐出版社 2002
24. 晋剧名家唱段集萃 北岳文艺出版社 1987
25. 方冰 晋剧优秀唱段选 山西内部图书文印
26. 梆子戏传统唱腔选 人民音乐出版社 1989
27. 郑传寅 传统文化与古典戏曲 湖南人民音乐出版社 2004

网络文章

1. 马首老农 牛桂英与晋剧艺术 <http://mashoulaonong.tianyaclub.com>
2. 马首老农 晋剧咳咳腔表演艺术家从艺史略
<http://mashoulaonong.tianyaclub.com>

附录:

附谱例（一）——（十三）

录音光盘一张

发表文章目录

[J] 《戏曲形成前期角色演变流程初探》，《中北大学学报》，2006，第 22 卷，6,69-70 页

个人简历及联系方式

姓名：芦柳源

性别：女

联系方式：13834661284，

Email:sxtywen@mail.china.com

致 谢

在此论文结稿之际，我心中满怀感激之情，这篇论文从选题到修改及最后定稿，前后大约花了一年的时间。在论文完成之际，我想感谢所有为论文提供资料和意见的老师、前辈及大力支持我的家人和朋友。

首先，感谢我的导师高兴教授。这篇论文是在高老师耐心细致的帮助下完成的。在这期间高老师对论文进行了精心严谨的指导以及多次批评指正，论文最终才得以圆满的完成。

感谢山西戏曲研究所谢玉辉副所长在论文过程中为我提出了很多宝贵的意见，并且还在定稿阶段给予了很大的帮助，为我提供了大量对论文极有帮助的专业书籍和权威资料，且帮我联系到了多位旦脚表演艺术家。

感谢晋剧旦脚表演艺术家刘仙玲老师在唱腔艺术方面所提供的口头的珍贵资料。

感谢晋剧旦脚表演艺术家苗洁及其母亲在唱腔艺术方面给予的指导。

感谢许并生老师所借予的大量书籍为我做论文提供了大量资料。

感谢姚宝宣老师给我提出的大量建议。

感谢我的妈妈一直以来对我的支持和帮助。

感谢我的舅妈藏金镜老师给予我的支持。

感谢好友韵晟给予论文格式和排版部分的帮助。

感谢好友刘琛、张巨鹏，在论文完成的最后阶段，帮助我在译谱和录音制作上给予我的帮助。

感谢山西大学音乐学院和文学院的领导、老师在三年中给予我的关怀和帮助。

在君子在荒郊扬鞭走马

《拣柴》姜秋连莲（小旦）唱段

王云山演唱
(艺名毛毛旦)
百代唱片

[四股眼]

4 那 君 子 (喔 外 那 吭 呀 吭

7 哪 喔 喔 安 安 吭 吭 吭 哼 哼)

10 在 荒

13 郊 扬 鞭 走

16 马, (依 哟 喔 哪 吭 呀 吭) 儿 的 乳 娘 啊

19 奴 虽 (喔 喔) 是 (喔)

22 农 家 女 儿 哪 能 有 不 答。

25 (哪 吭 呀 哇 哪 喔 喔 喔 哇 哇)

奴

28

[夹板]



34

家住 (哪安 哟哟安吭 吭吭)



40

罗琼庄 (哪) 魁星楼 下,



46

大门外有两棵



52

槐柳交 杈。(哪哇 外)



58

我的父 (哪哇呀哇 外)



64

名姜尚 (哪) 表字 德 化, [二性]



70

每日里 贩



76

粟米海走天涯。(歇)



82

在家中受不过继母



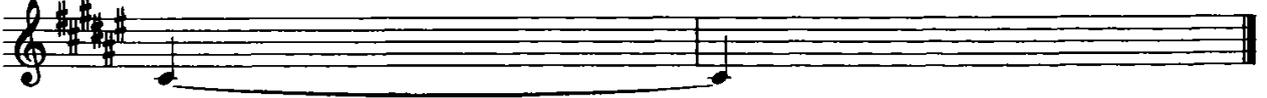
拷打, 因此上到荒郊

88



92

拣 柴 楼 花。



止不住泪珠儿滚落胸前

附谱例二

《六月雪》窦娥（小旦）唱

王云山演唱

方冰记谱

4

6

8 [滚白]
我 再 叫 一 声 爹 爹 爹 爹

11
老 爹 爹 爹 爹

16

19

21

23
自 从 那 大 比 之 年 皇 王 开 科，



爹爹要上京赶考。天遭不幸，



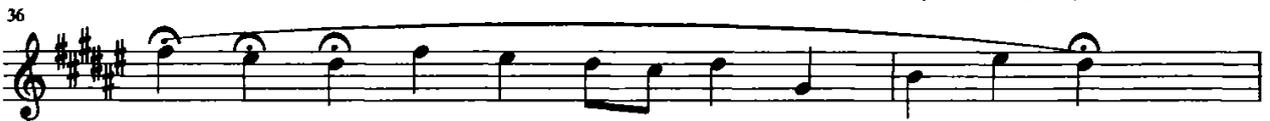
我家母亲去世，无有人教养孩儿成人，



爹爹将孩儿送到婆母家中，一年半载还才罢了，



若还长期父女不得相见，活活想死



儿我死了。想爹



爹（哪外哪呀哈 咳咳哪 外 安安哪 外外外 安 哪衣呀 哈外外外外外外



吭吭)



想得儿



肝肠寸断，（哪呀外 吭吭吭吭

53



哪衣哪呀哈 吭 吭 啊哈)

56



59



终 日 里 (哪衣呀哪呀外

62



安) 泪 珠 儿 滚 落 胸 前。

65



(哪衣哪呀哪呀外外 安)

69



大

71



比 (了 噢 啊) (了 噢 哎 啊 了 噢 哎

74



啊 了 噢 啊 呀 哪 呀 哈 啊)

79



之 年 京 城 里 皇 王 开

84



选,

老

89



爹爹上京去 前去求 官。 天

95



不幸 (哪呀哈 哪衣呀啊)

100



我的 娘 她把 命 (的)

105



断, 单留下 (哇哇 噢吭吭 哪哇哇 噢呀哇哇 哪衣呀哈

111



咳) 爽 娥 女

117



无人照 管。

122



耳听得江岸上二更二点

《藏舟》胡风莲（小旦）唱

杨丹卿演唱
方冰记谱

[导板]



耳 听



得（嗨嗨嗨嗨嗨）江 岸 上 二 更 二 点



（也 也 也 也 也 也）



船



舱（哪衣呀呀咳 咳）坐 不 住 胡 氏 凤 莲



（哪衣哪呀咳 咳 咳 咳 咳 咳）



月 光 下（呀）



（咳哪衣呀 那牙哈哎咳）



把 公 子 用 目 观 看，（太）



好 一 个



美男子 青春少年。 他的父



(哪呀哈咳咳咳咳)

[二性垛板]

官居



在那江夏知县，在府下学



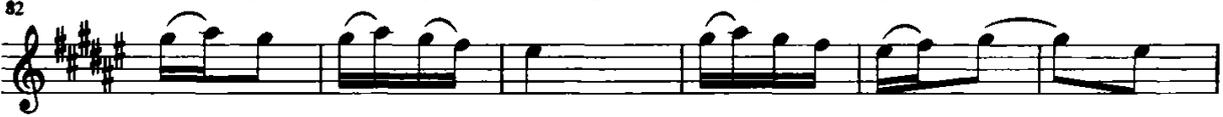
会了文武双全。 在龟山



为我父身遭大难，打死了



帅府公子命丧黄泉。 芦



大人派人役四下里呐喊，他



要拿田公子去把案完。



多亏我口儿巧心儿灵



便，只说得那官兵只得



回还。(呀哈那衣呀哈咳)

你怎能悔言失信昧婚姻

附

《击掌》王宝钏（青衣）唱段

牛桂英演唱
电台录音





与贵 贫与贱 无怨无嗔。

薛平贵

拣彩球 父不

承允。劝孩儿 悔绣球 昧却婚

姻。自古道 在人前

言而 有信，既背信 又弃义

何以为人。休道说薛平贵

身遭贫困，有志人他定能鱼跃

龙门。儿有辈古人

对父论，望爹爹一

在心。列国时苏秦遭困
 境，举家人不理睬难以存
 身。到后来六国拜相印，坐
 高车驾驷马谁人不尊。在
 西汉有一人名叫韩信，曾钓鱼
 流落在淮水之滨。到后来
 那肖何把他引进，为汉室创帝
 业四百余春。朱买臣打柴
 读经论，年五十官太守
 为汉名臣。汉刘备贩草鞋

身遭贫困，到后来与孙曹鼎足
三分。常言道海水量不
尽，薛平贵也能为人上人。
父当朝宰相官一品，你怎能
悔言失信昧婚姻。

[二性]

[流板]

到相府一拜寿二为算粮

《算粮》王宝钏（青衣）唱段

牛桂英演唱
电台录音



5 [二性]
王 宝 钏

10

15 [夹板]
离 寒 窑

20
自 思 自 想，

25 [四股眼]
十 八 载

29
真 好 似 大 梦 一 场。

32

35
我 只



说



夫 妻



们

见

面



[夹板]

无 指

望，

武

家 坡

昨 日

回 来



薛

平

郎。



今

日

里



爹 爹

69



寿 诞 前 往， 到 相 府

74

[二性]



一 拜 寿 二 为 算 粮。

80



快 步 进 了

86



敬 老 园， 见 了 我

92



母 问 安 康。

98



待三娘教训这无义的儿男

《教子》王春娥（青衣）唱段

程玉英 演唱
电台录音

[四股眼]

老 薛 宝

跪 机 房 苦 苦

相 劝，

倒

叫 我 王 春 娥

左 右 为 难。



叫 了 一 声 老 我 的 老



哥 哥 呀!



莫 要 跪 一 旁



立 站, 待 三 娘 教 训 这 无 义 的 儿



男。 老 哥 哥 ——



站 起 来 吧!



儿 的



父 年 过 三 十



半， 无 有 女 和 男。 二 娘 把 儿 来



添， 大 娘 她 红 了 眼， 每 日 里



争 吵 打 闹 举 家 不 安 然， 你 爹 爹



儿 的 父 左 右 为 难，



因 此



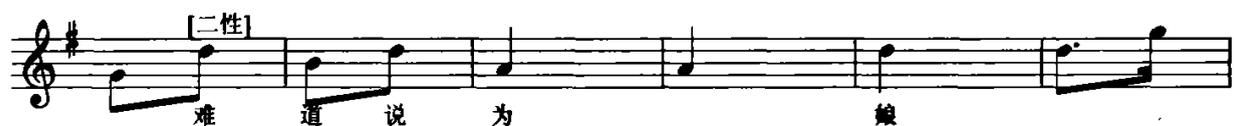
上 远 离 家 园。

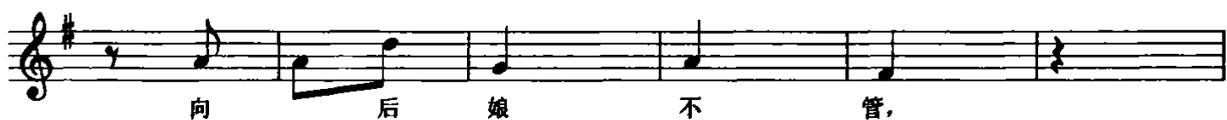
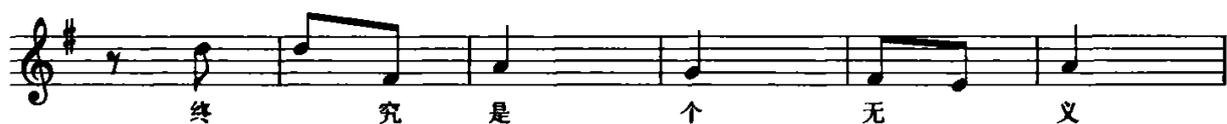
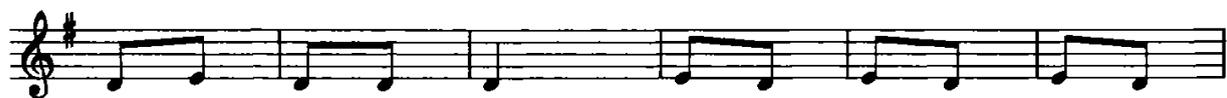














附谱例七

等驸马进宫来安排筵席

<<打金枝>>平公主(小旦)唱段

田桂兰演唱
电台录音

[导板]

头 戴 上

7
翡 翠 双 凤 齐, 也 也 也 也

12
也 也

18

21

23

25
[四股眼]

身 穿 上 绫 罗

28
锦 绣 衣。

30

33



我

36



公 爹

40



今 日 里 寿 诞

45



期，

50



众 哥 嫂 拜 寿 都 去

55



齐。 一 个 个

60



成 双

65



又 配 对， 单 留 下 驹 马

70



独 自 己。

75



我 的 父

81



86



本 是 当 今 皇

91



帝， 我 乃 是 金 枝 玉 叶 驸 马

97



妻。 本 想

104



过 府 拜 寿 去，

111



君 拜 臣 来

118



使 不 得。

125



宫 门 上 红 灯

132

高挂起，也

138

等

144

射马

151

158

进宫来安排筵席。

165

也 也 也 也 也 也

172

也 也 也 也 也 也 也 也

179

也 也 也 也 也 也 也 也 也 也 也

186

也 也 也 也 也 也 也 也 也

193



附谱例八

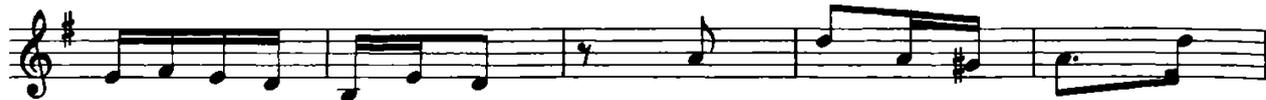
倒叫我王宝钏好不耐烦

《算粮》王宝钏（青衣）唱段

王艾艾演唱
电台录音

6 [二性]
他 夫 妻 三 番 五 次
11 五 次 三 番 把 我 劝， 倒
16 叫 我 王 宝 钏 好 不 耐 烦。
21 暂
26 去 了 怒 容 换 笑 脸，
32
37 三 妹 妹 把
42 话 说 心 间。

47



你 看 你 那 珍 珠

52



翡 翠 在 头 上 戴 有 多 么 好 看, 红

57



红 绿 绿 在 身 上 穿。 夸

62



富 贵 打 扮 得 花 枝 招

67



展, 我 看 来 好 比 那 露 水

72



落 在 草 上 边。

77



来 来

82



来

87



姐 姐 呀,

92 [流板]

随 妹 妹

97

咱们到那廊檐以下

102

看,

106

113

120

你 先 看 魏 姐 丈 是 哪 一 副 容 颜。

127

炸 炸 胡 子

134

甌 甌 眼。 活

141

象 个 那 深 山 古 庙 青 脸 红 发 锯 齿 镰

148



牙 那 一 个 鬼 判 官。

155



且 不 论 他 的 容 貌

161



好 看 不 好 看， 再 听 我

167



把 他 的 人 品 论 一 番。 无 德

174



无 才 心 不 善。 全 凭 着 阿 谀

181



奉 迎 欺 上 压 下 他 居 高 官。

188



尘 世 上 只 有 你

195



见 识 浅， 再 无 人

202



愿 嫁 魏 虎 那 个 狗 官。

206



上前劝一劝驸马爱婿

《打金枝》沈后（青衣）唱段

王艾艾演唱
电台录音

[二性]



[垛板]



吃酒带醉怒气冲冲进的宫去
打骂你妻。你的父官高
在王位，劳苦功
高不自居。你父皇
爱你聪明心欢喜，才
把我升平公主许你为妻。
公主自幼长宫里。
从小与我分
离。娇惯成性不明

理，我与你父皇说重了
 她还 不依。我养的女 儿
 不成器，驸马你担
 待这一回。常言道
 当面教训子，背
 地里无人再教妻。
 你欺她，她压你。
 谁也不肯把头低。你让
 她，她让你，知冷

165

知 热 好 大 妻。 互

171

相 恩 爱 有 情 意， 免 了

177

多 少 闲 是 非。 国

183

母 我 讲 话 全 为 你， 愿

189

你 们 相 亲 相 爱 和 和 气 气 白 头

195

到 老 永 不 分 离。

201

劝 罢

207

男 来 再 劝 女，

215

[掙板]

不 肖 的 蠢 才 听 仔

221



细。 假 如 你 父 皇 寿 诞

227



期， 駢 马 他 不 来 你 依

233



不 依。 手 压 胸 膛

239



想 情 理， 你 何 不 将 人

245



比 自 己 你 虽 是 皇 家

251



帝 王 女， 嫁 到 民 间

257



是 民 妻。 从 今 向 后

263



要 留 意， 赔 [二性] 情 认 错

269



不 为 低。 国 母 我 嘱 咐

275



你 牢 牢 谨 记, 从 今 后 夫 妻

281



二 人 和 和 美 美。 数 说

287



闺 女 劝 女 婿, 尘 世 上

293



家 家 户 户 一 样 的。

299



让 他 们 施

305



上 个 和 睦 礼, 君 妃

311



难 管 闲 是

317



非。

附谱例十

千万莫要斩首级

《打金枝》升平公主（小旦）唱段

田桂兰演唱
电台录音

走 上

7
前 来 扯 龙 衣， 儿 对 父

13
王 有 话 提。 你 打 他

19
骂 他 全 在 理， 千 万 莫

25
要 斩 首 级。

31
[垛板]
儿 本 是 金 枝

37
玉 叶 体， 从 小 不 曾

43
受 人 欺。 一 时 孩 儿

49



55



61



67



73



79



85



91



97



103
玩 耍 哩。
今

Musical notation for measures 103-108. The melody is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of eighth and quarter notes with some slurs.

109
日 将 射 马 首 级 斩 去，

Musical notation for measures 109-115. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a long slur.

116
单 留 下

Musical notation for measures 116-122. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a long slur.

123

Musical notation for measures 123-129. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a long slur.

130 [流板]
儿 我

Musical notation for measures 130-135. The tempo marking [流板] (Ad libitum) is present. The melody is slower and features a repeat sign at the end.

136

Musical notation for measures 136-141. The melody continues with eighth and quarter notes.

142

Musical notation for measures 142-146. The melody continues with eighth and quarter notes, including a repeat sign.

147
儿 就 是 少 年 的 寡

Musical notation for measures 147-149. The melody continues with eighth and quarter notes.

150
寡 居。

Musical notation for measures 150-155. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a long slur.

155



161







稳 呀，



只 觉 得 轻 飘 飘 的， 黄 油 油 的



亚 赛 过 亚 赛 过



九 天 玄 女， 脚 踏 着 祥



云。 (呼 儿 嗨 嗨，



呼 儿 嗨 嗨， 得 儿 嗨 嗨 得 儿



嗨 嗨 得 儿 嗨 嗨， 得 儿 嗨 得 儿 嗨 得 儿 嗨 都 儿



儿



人 都 说 二 丫 头 她 长 得

实在俊，依我看俺

比她还强着几

分。 [二性走马腔] 只盼那日落

黄昏静呀呼嗨 (也也也

也也也也也)

会一会 (呀 咳 哪 依 哪 依

哪 依 呀 呼 哪 呼 哪 呼 依 呼 哪 呀)

威相公有情

人 (呀 哪 哈 呀 哈 哪 哈 呀 哈 哪 哈 呀 哈

哪 哈 呀 哈 哪 哈 呀 哈 哪 哈 呀， 也 也 也 也 也



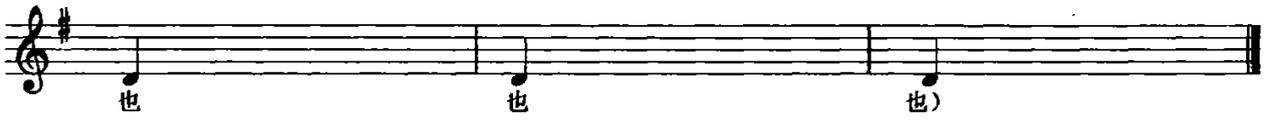
也 也 也 也 也 也 也 也 也 也 也 也 也 也



也 也 也 也 也 也 也 也 也 也 也 也 也



也 也 也 也 也 也 也 也 也 也 也



也 也 也)

附谱例十二

三月里春光暖万物欣荣

《富贵图》倪母（青衣）唱

陈转英演唱
方冰记谱

The musical score is written on ten staves in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melodic line with various ornaments and a '四股眼' (four-beat eye) section. The lyrics are: 三 月 里 呀 哈 哈 哎 咳 咳 咳 咳 春 光 暖 万 物 欣 荣, 梨 花 白 桃 花 红 杨 柳 青 青 哎 咳 咳 咳 咳 咳 咳 咳 咳 今 日

[四股眼]

三 月 里 呀 哈 哈 哎 咳 咳

咳 春 光

暖 万 物 欣

荣,

梨

花 白 桃 花 红

杨 柳 青 青 哎 咳 咳 咳

咳 咳 咳 咳 咳 咳 咳

今 日



[四股眼]







是他，是他，就是他

《珍珠塔》彩萍（小旦）唱段

宋转转演唱
电台录音

[叫板]

小 姐 呀

5

[二性]

三 年 前

12

老 爷 插 寿 花，

19

千 里 迢 迢

26

来 了 他。

33

谁 知 太 太 羞 辱 他， 冷

40

言 冷 语 赶 走 他。 小 姐 你 在

47

花 园 会 见 他， 把 那 珍 珠 宝 塔 赠 给

54



61



68



75



82



89



96



103



110





他。 免 得 太 太 得 罪 他， 我的



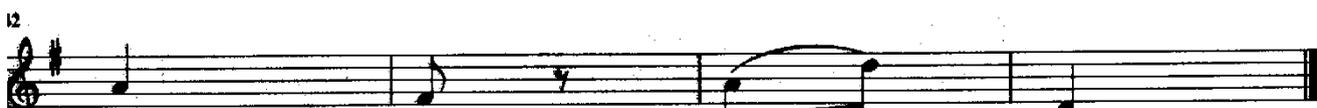
小 姐 呀 再 赶 走 他。



横 也 他 竖 也



他， 是 他 是



他 就 是 他。