

分 类 号: J62

密 级: 无

学校代码: 10414

学 号: 2012010823



**江西师范大学**

# 硕士研究生学位论文

**宜黄戏《二进宫》与京剧《二进宫》中  
的二黄腔演唱比较研究**

**A comparative study of er huang cavity between  
Yihuang local drama 《Second Visit to the Empress》  
and Beijing Opera singing**

**学生姓名: 何苗苗**

院 所: 音乐学院

导师姓名: 刘明健

学科专业: 学术型硕士

研究方向: 声乐演唱与教学研究

二〇一五年六月



## 独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名: 签字日期: 年 月 日

## 学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解江西师范大学研究生院有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权江西师范大学研究生院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

学位论文作者签名： 导师签名：

签字日期： 年 月 日 签字日期： 年 月 日



## 摘 要

对江西宜黄戏二黄腔这一地方戏曲研究是一个不太大众化的题目，虽然古往今来有着众多学者对江西宜黄戏二黄腔的历史来源、声腔特征、板式特点等方面进行了探讨与研究。但对于把江西宜黄戏二黄腔与京剧二黄腔以二者都有的经典剧目《二进宫》为例比较研究并不多，这是因为对国家非物质文化遗产江西宜黄戏二黄腔这一地方剧种濒于灭绝，目前处于拯救宜黄戏状态。

本文以前人的研究成果为基础，以本人家族世家唱宜黄戏的家庭背景为优势，研究古老的地方剧种宜黄戏二凡即宜黄腔与京剧二黄的关系，探寻宜黄腔与京剧二黄的渊源、选取全部是唱二黄声腔、并且是唱功戏的《二进宫》为例，从分析宜黄腔与京剧二黄的关联，为京剧戏曲的源流考开创了一条新的道路。主要从二黄腔源流考、二黄腔探源、二黄腔异说考、宜黄腔与京剧“二黄”的关系、宜黄腔与京剧《二进宫》中的二黄腔创作特点比较分析、宜黄戏与京剧《二进宫》中的二黄腔演唱特点比较方面研究。

本文通过对宜黄腔与京剧《二进宫》中二黄腔唱腔分析、演唱特点比较，对京剧二黄腔来源于江西宜黄县的说法得到了再次证明。这对宜黄腔这个古老的戏曲剧种的发展与研究有深刻认识。

**关键词：** 京剧；宜黄腔；二黄；二进宫；演唱特色；

## Abstract

It's a more popular topic to Studies of Peking Opera er huang cavity, although has the numerous scholar the creation characteristics of Beijing Opera erhuang cavity, the respect such as singing analysis provides a rich research But for the Peking Opera erhuang cavity is derived from yihuang county in jiangxi province yihuang cavity, the Peking Opera erhuang with yihuang cavity both comparative research is a few people.

Himself to family sing yihuang play family background as a foundation, studies of ancient local operas yihuang play 2: the relationship of yihuang cavity with Peking Opera erhuang, exploring origins in Peking Opera erhuang yihuang cavity, select all sing erhuang spoke, and the singing of the play "similar" as an example, through the analysis of yihuang cavity with erhuang association, Beijing Opera for the origin of Beijing Opera drama opened a new road test. Mainly from the development of erhuang cavity, erhuang cavity retraces, erhuang cavity different said tests, the relationship between yihuang cavity with the Peking Opera "erhuang", yihuang cavity with erhuang cavity creation characteristics of Beijing Opera "similar" comparative analysis, yichang-huangshi erhuang cavity in "similar" with Beijing Opera singing characteristics of comparative research. Finally, to expound the current situation of the development of yihuang cavity ancient Chinese operas flourishing.

This article through to yihuang cavity and Peking Opera singing, singing "similar" erhuang cavity characteristic comparison of erhuang cavity about Beijing Opera from yihuang county of jiangxi province got prove again. The yihuang cavity of the ancient Chinese operas flourishing development and research to get deep understanding.

**Key words:** Peking Opera; Yihuang cavity; Erhuang; Singing characteristic

## 目 录

中文摘要.....	I
英文摘要.....	II
目 录.....	III
引 言.....	1
一、二黄腔源流考.....	3
(一)二黄腔探源.....	3
1 宜黄腔与二黄探源.....	3
2 二黄腔异说考.....	4
2.1 二黄出自湖北说.....	4
2.2 二黄出自安徽说.....	6
2.3 二黄出自陕西说.....	7
二、宜黄戏与京剧《二进宫》中的二黄腔艺术特点比较分析.....	10
(一)《二进宫》简介.....	10
(二)《二进宫》艺术特点.....	11
1.曲调结构.....	11
1.1 第一部分(人物的上场): .....	11
1.2 第二部分(明辨忠奸): .....	12
1.3 第三部分(三人同心): .....	14
1.4 结尾: .....	14
2.唱段形式.....	14
3.唱腔运用.....	15
(三)宜黄戏与京剧二黄腔在《二进宫》的艺术特点比较.....	17
1.在板式上进行比较.....	17
1.1 二黄原板.....	17
1.2 二黄简板.....	18
1.3 二黄摇板.....	19
2.在旋律、调式、曲式结构上进行比较.....	20
三、宜黄戏与京剧《二进宫》中的二黄腔演唱特点比较.....	21
(一)宜黄戏二黄腔的演唱特点.....	21
1.演唱技巧.....	21
1.1 发音技巧.....	21
1.2 真假声自如运用.....	22
1.3 气息运用.....	22
2.演唱时语言特点.....	23
2.1 受地方方言影响.....	23
2.2 吐字咬字.....	23
2.3 虚字、衬词.....	24
(二)京剧二黄腔的演唱特点.....	24
1.演唱特点.....	24
1.1 发音技巧.....	24
1.2 演唱气息.....	26

2.演唱语言特点.....	27
2.1 吐字咬字.....	27
3.润腔特点.....	27
3.1 擞音.....	27
3.2 滑音.....	28
(三) 宜黄戏与京剧《二进宫》中的二黄腔演唱特点比较总结 .....	28
结    论.....	30
参考文献.....	31
致    谢.....	32



## 引言

日前,宜黄戏作为江西省 19 个项目之一正式入选国家级非物质文化遗产名录,江西宜黄戏在中国戏曲史上再次显示出耀眼的光芒,这标志着宜黄戏从此进入全新的保护、抢救、利用、继承发展阶段。宜黄戏发源于江西省宜黄县,至今有数百余年历史,是地方大型古典剧种之一。江西宜黄戏二黄腔是指与江西宜黄县有密切关系的一种地方声腔。早在十六世纪,各种戏曲艺术源源不断传到宜黄,宜黄县被称为戏曲之乡,以唱二黄腔而闻名。人们把江西宜黄戏二黄腔也称为宜黄腔。清代宜黄腔源自西秦腔,宜黄腔作为独立的声腔,唱腔以“二凡”为主,用唢呐伴奏,另外有“平板吹腔”与“二凡”混合使用。到乾隆初期,宜黄腔废除了管乐,改用胡琴。“二凡”分作倒板,回龙,原板和滚板。“吹腔”变成了四平调,这就形成了现在的“宜黄腔”的基本形式。据确切考证,京剧二黄腔就是发源于江西宜黄戏二黄腔(宜黄腔)。

笔者通过多次的田野调查,在 2014 年 2 月跟随唯一演出宜黄戏的农民剧团—宜黄县桥坑农民剧团下乡演出宜黄戏,调查研究农民剧团的生活状况与宜黄戏的演唱形式,采访宜黄戏老艺人以及查阅相关文献资料,笔者对宜黄腔(二黄腔)与京剧二黄的演唱特点比较分析,探寻二者的异同。以二者都有演唱二黄声腔的唱功戏《二进宫》剧目为例,从创作特点、唱腔运用、演唱特点等方面来分析宜黄腔与京剧二黄的渊源。

目前研究宜黄戏的文献、书籍并不多,经过对各类书籍、期刊、杂志等刊登的学术型文献的详细阅读,笔者发现目前我国对于宜黄戏及其京剧二黄《二进宫》的研究大多有侧重于以下几个方面:

1. 关于文人在宜黄戏中的作用,及其明、清宜黄腔概念的探讨,如《宜黄戏》编委会出版的《宜黄文史资料专辑—宜黄戏》的研究中,对非物质文化遗产宜黄戏及其戏曲活动,同时宜黄戏与京剧“二黄”的关系,清代宜黄戏剧目及舞台艺术特点、宜黄戏的现状与发展进行研究。·宜黄戏中二凡源流的研究。此类研究文章包括:流沙的《两种秦腔及陕西二黄的历史真相》、黄振林的《宜黄腔与秦腔的千里亲缘》以及聂蔚的《浅探海盐腔在江西的渊源—宜黄戏与孟戏的海盐遗音》。文人在宜黄当地戏曲中的作用。包括:徐海燕的《士绅与戏曲——试论宜黄戏发展过程中文人所起的作用》、邹自振的《汤显祖与采茶戏、宜黄腔及故乡临川》及《汤显祖与〈宜黄县戏神清源师庙记〉》、万作义的《临川才子宜黄戏》。此类文章从地方士绅文人与地方文化的角度,探讨二者与当地戏曲的关系,并主要集中于汤显祖在当中发挥的作用和影响。·对明、清不同时期“宜黄腔”概念的探讨有李雪萍的《明、清两代“宜黄腔”的概念内涵与赣东民间演剧》以及由此

衍伸的张文德《试论〈玉合记〉不为“宜黄腔”而作》一文是明、清时期的“宜黄腔”并非一个概念,且在学术界,明代宜黄腔的存在与否目前尚无定论,涉及的相关研究。

2. 关于宜黄腔流变、声腔特点研究方面,《宜黄腔流变史》黄振林、曾琦、杨菁著,书中对宜黄戏曲的源流与声腔概貌、明代“宜黄腔”的概念和声腔流变、明代“宜黄腔”在“孟戏”中的封闭性遗存、清代宜黄腔的形成与变革、宜黄腔剧目类别和剧情简况、角色行当与舞台技巧、宜黄戏艺人及戏班、戏台、音乐的形成与发展简述,其中有把宜黄腔与京剧二黄在板式上、旋律曲调声腔上做了分析比较。中央音乐学院邱瑶瑶音乐学系硕士毕业论文《蒲苇韧如丝,磐石无转移——江西省宜黄县桥坑农民剧团研究》中对目前唯一演出宜黄戏的团体宜黄县桥坑农民剧团的结构与运作、表演过程、音乐形态做了研究等文献资料。

3. 关于京剧二黄腔及其京剧《二进宫》的研究资料丰富,主要是对京剧二黄腔《二进宫》的唱腔简析,创作特点、结构特点等如丁冬《二进宫》唱腔简析、王震亚“京剧《二进宫》的启示”、苏育生“《二进宫》独具艺术特色的唱功戏”、卢爱华 季银凤“京剧《二进宫》《沙家浜》三人对唱唱段的音乐分析”、胡金兆“诠释《二进宫》”、谢国祥“听唱最过瘾的《大·探·二》”、中国音乐学(季刊)1991年第1期张筠青《两个半月句的乐段——二黄唱腔的核心结构》、陈建忠《浅谈京剧现代戏二黄声腔的创新板式》。

目前的研究现状是关于宜黄腔的研究文献为数不多,关于京剧二黄腔《二进宫》的研究文献丰富。本文把宜黄腔与京剧二黄以《二进宫》为例来分析研究比较二者在演唱特点上的异同作为研究是新颖的。

本次对宜黄腔、京剧二黄、京剧《二进宫》的梳理,通过对宜黄腔探源考、宜黄腔与京剧“二黄”关系、《二进宫》艺术特色、宜黄腔与京剧《二进宫》中的二黄腔的创作特点、演唱特点这几个方面的梳理,探寻宜黄腔是京剧二黄腔的始祖说法的合理性、研究宜黄腔(二黄腔)与现在发展完善的京剧二黄之间的关联。这对宜黄腔及其京剧二黄的历史渊源与发展的探讨有着积极的影响作用。

## 一、二黄腔源流考

### （一）二黄腔探源

#### 1 宜黄腔与二黄探源

明清两代在江西形成的戏曲声腔，除了最早的弋阳腔，宜黄腔也是极负盛名。宜黄腔因来源于江西省宜黄县而得名。根据枕月居士的《金陵忆旧集》<sup>1</sup>所载，早在明末清初，宜黄腔就砸江浙等地称雄一时。清代乾隆年间，其流行甚至到首都北京。如戚震《京华白六竹枝词》<sup>2</sup>诗中“宛转珠喉服靓装，弋阳秦调杂宜黄。银官去后湘云老，断肠词曹粉署郎。”这能显示宜黄腔，在北京都能与著名的弋阳腔、秦腔并肩比美，并征引于文献中。证明宜黄腔在当时是炙手可热的。但在有关的戏曲史料中提及宜黄腔之名却很少，这是为什么呢？因为出现了戏曲中常见的同腔异名的现象。由于像宜黄戏这种地方戏曲只有通过老艺人的口传心授流传，由于地域流行的方言不同，极有可能出现这种现象。产生这种讹传的地点，很有可能是江西上饶地区的玉山县。江、浙地区的方言中，“宜”、“二”发音是相同的。“宜黄”“二黄”“宜王”“二王”等，其实是当地方言读音相同。二黄腔是宜黄腔的讹传因为同腔异名这种说法是有确凿证据，在《新旧门神》<sup>3</sup>的剧本中一是乾隆十九年（1754）金胜元的钞本，一是乾隆、嘉庆年间耕心堂的本子。这两种本子的工尺曲谱，仅有小异。其中有一段唱腔却很特别，金胜元的钞本标明唱“宜王”，而耕心堂的本子却写作“二王”。如果再把这两本曲谱同嘉庆、道光年间徽调“二黄”的曲谱相对照，可以发现彼此之间居然相似。这就是我国戏曲中常见的同腔异名现象。因为江、浙方言发音，传到其它的地区，人们按照字面上的一种写法，则以地方方言写作“二黄”这是完全可能的。浙江金华徽班的二黄以前就写成“二王”。因此这种宜黄腔在流传过程中，由于受到外地方言的影响，相沿成习，才改名为“二黄腔”了。

宜黄腔在这里讹传为二黄腔以后，由玉山班向外传播，从江西到安徽的安庆一带，徽班吸收了这种新腔，于是“安庆二黄调”便盛行于世了。清乾隆年间李调元《雨村剧话》<sup>4</sup>说：胡琴腔起于江右。今世盛传其音，专以胡琴为伴奏，淫冶妖邪，如怨如诉，盖声之最淫者，又名二黄者。“江右”即江西。李调元已经

<sup>1</sup>宜黄戏编委会：《宜黄文史资料专辑—宜黄戏》[M]，江西宜黄，2010年。第3页

<sup>2</sup>宜黄戏编委会：《宜黄文史资料专辑—宜黄戏》[M]，江西宜黄，2010年。第3页

<sup>3</sup>宜黄戏编委会：《宜黄文史资料专辑—宜黄戏》[M]，江西宜黄，2010年。第4页

<sup>4</sup>宜黄戏编委会：《宜黄文史资料专辑—宜黄戏》[M]，江西宜黄，2010年。第5页

明确指出，二黄原是江西的产物，这是证明宜黄腔就是二黄讹传的确实证据。到了乾隆五十五年（1790），由安徽戏班带至北京的二黄，最初仍然有人知道它的本名是叫宜黄腔的。如《啸亭杂录》<sup>1</sup>论述的北京戏曲，不提二黄而直接称为宜黄腔，足以说明二黄是乾隆末年进京的新腔。原来徽班在京唱红的二黄腔，是先在宜黄腔的老家江西，很多老艺人是称为“宜黄”而不是“二黄”如赣剧老艺人由江西传至安徽，再通过徽班把它带到北京的。由于二黄腔刚误传不久，徽班艺人还能知道宜黄就是二黄，才使《啸亭杂录》的作者记下了宜黄腔，为这种新腔误传的名称更正过来。

在宜黄腔的老家江西，很多老艺人是称为“宜黄”而不是“二黄”如赣剧老艺人陈茂林说，他在民国十六年学戏时，就听到了前辈艺人杨福州谈过，赣剧贵溪班所唱的这种腔调，是从宜黄县传来，又叫作“宜黄调”；在赣南地区流传的东河戏，据老艺人世代相传的说法，早年也把二黄称为“宜黄调”。而在赣北九江地区的宁河戏中，最早就有“宜黄调子乱弹腔”的说法。说明这个剧种的“二黄”也是出于宜黄腔，在宜黄的周围各县有种所谓的“老二黄戏”（与京剧相对而言），当地人都说它从宜黄县传来，有的地方就叫“宜黄调”。以上这些事实证明一点，所谓“二黄”由宜黄腔讹传这一论断，是无可辩驳的。

由于明清时期徽班势力强大，红遍全国各地，产生于江西的宜黄腔一经讹传为“安庆二黄”之后，二黄腔就取代了宜黄腔，便无法恢复它的本名。因此，除《啸亭杂录》，我们再也没有发现二黄与宜黄相关的记载。两百年来流传的二黄腔，之因为一字之讹，竟使后人煞费苦心，到现在是应该还原历史事实，还其本来面目一二黄即使宜黄腔。

## 2 二黄腔异说考

在我国戏曲史上，戏曲声腔二黄的源流问题众说纷纭，名称问题上就已经相当复杂。有关二黄腔探源问题的争论还在继续，究竟怎样才能使这个问题完全解决呢？首先，对二黄源流的各种异说，须逐个进行研究，辨明真伪。关于宜黄腔的源流，已有专文考证，现就二黄的各种异说来考辨。

### 2.1 二黄出自湖北说

清朝道光年间，正当在京徽班日益鼎盛之时，湖北的汉剧艺人纷纷北上入京。他们不仅携带了汉调二黄，而且被为“新声”的西皮腔也随之而来。这就使北京的徽调二黄，因为增加了新的成分，逐步过渡到皮黄两腔合奏的剧种。由于

<sup>1</sup>宜黄戏编委会：《宜黄文史资料专辑—宜黄戏》[M]，江西宜黄，2010年。第6页

这种情况发生在汉剧进京以后，人们便把注意力转到湖北方面。此时，有人根据汉剧的皮黄腔，提出了二黄出自湖北之说。张祥柯《偶忆编》说：‘戏曲二黄调，始自湖北黄陂、黄冈。’杨静亭《都门纪略》<sup>1</sup>说：‘今日又唱黄腔。黄腔始于湖北黄陂县，一始黄冈县，故曰二黄腔。’这种说法的唯一依据，是湖北有黄陂、黄冈两县。这两县市汉剧成长的地方，当年进京的汉剧艺人以此两县居多。张、杨二人取两黄之县名，便把二黄腔的发源地肯定在湖北的黄陂，黄冈之间。然而，在汉剧之前，北京的徽班早就以二黄腔闻名。嘉庆年间，王京掌管‘三庆徽班’的高朗亭，就是‘安庆二黄’的著名演员。如果确认二黄出自湖北爱，那徽班的情况又如何解释？天柱外史《皖优谱》<sup>2</sup>说：‘二黄产于黄州，黄州距安庆一二百里，同在大江北岸，其腔调故无差异。唯徽调与汉调所以大剧者，则以汉调唱腔。至盛清，安庆所取二黄腔，创制秒声，由石牌腔、枞阳腔之高拨子腔，成为徽调。又王梦生《梨园佳话》<sup>3</sup>说：‘徽调者，皮黄是也，皮为黄陂。黄为黄冈，皆鄂地名。此调创兴于此，亦曰汉调。介两黄之间故曰二黄。令人求其解不得，乃于黄上加竹，作为簧字。失其本矣。照这两个说法，则徽调二黄是由湖北传去的。但有人并不完全赞同，认为“二簧”与“二黄”原是两种不同的腔调，一是出于安徽，一是出于湖北。如华连圃《戏曲丛谈》<sup>4</sup>说：‘是二簧者，安徽、安庆之土戏也。安庆旧有枞阳腔、后名石牌腔、即所谓吹腔也。吹腔之曲，必用双笛托腔，故名二簧。后分徽汉两派，繁衍于襄阳、汉口为汉调。流传于石门、相城、休宁者为徽调。’其实，这种解释仍能是二黄出自湖北，不同的地方，仅仅是加上竹字头的‘二簧’则应属于安徽的吹腔而已。

自从二黄确立湖北之说后，在国内外一些戏曲史和音乐史的学者中间，引起了极大的反响。于是赞同这种说法的人们便越来越多。在一个相当长的时期内，几乎变成了一种定论。如徐慕云《中国戏剧史》，卢前《中国戏剧概论》，董每勘《中国戏剧简史》，黄光祈《中国音乐史》以及日本学者青木正儿《中国近戏曲史》等书，都完全肯定了二黄出自湖北黄陂、黄冈这一说法。另外，散见于其它文籍中的同样说法，也为数不少。

按我国戏曲的腔调，凡以地名命名的不外是这样两种情况：一是以其发源地所在县(镇)名，作为腔调之名，如弋阳腔、海盐腔、余姚腔、昆山腔、青阳腔、襄阳腔、枞阳腔等等；二是以整个地域为名的，如西秦腔、秦腔、楚调等，但取两个县名为一种腔调之名的，在历史上还没有出现过。若二簧出自黄陂、黄冈之间的地区，则可能以这二县之间的镇、村来命名，岂不更确切一点。若二黄果为两县所共有之产物，以整个地域来命名，岂不更响亮一些。可见，这种说法本身

<sup>1</sup>流沙：《宜黄腔源流考》手抄本

<sup>2</sup>流沙：《宜黄腔源流考》手抄本

<sup>3</sup>宜黄戏编委会：《宜黄文史资料专辑—宜黄戏》[M]，江西宜黄，2010年

<sup>4</sup>流沙：《宜黄腔源流考》手抄本

就有些牵强附会，不足为据。因此，像二黄腔这样跨入两个黄县的情况。除非是人们的主观臆断，在客观上是不存在的。况且连湖北汉剧艺人都说汉调二黄是传自安徽，而不是出自湖北。难道艺人中间这种传说都错了吗？不是的。事实上完全如此，如乾隆年间出现的安庆二黄，早已在长江流域颇为著名。而初随“安庆二黄”入鄂的徽调吹腔，在鄂北陕南等地的汉调二黄班中，迄今仍名“安庆梆子腔”。这也证明，二黄腔并非出于湖北。

此外，还有什么根据可以确定二黄出自湖北呢？有人还是相信它是四平腔发展而成的说法，由弋阳腔同安徽的某种曲调相结合而成的四平腔，可能和湖北黄州（包括黄陂、黄冈等县）一带的民歌相结合，经过湖北艺人加工成了二黄。其实，这一论断本身即已认定二黄的基本腔调不是出自湖北。单位了照顾黄陂、黄冈之说，只好想到黄州一带的民歌小调了。即使按照这种逻辑，二黄腔也不能为湖北的产物。难道仅仅是吸收了某个地方的民歌小调，就能使一种声腔变为一种新腔吗？更何况初期的二黄腔中，有无民歌小调的参合，也还是个需要探讨的问题。

## 2.2 二黄出自安徽说

二黄腔出自湖北之说，令人难以信服。于是又有人提出了安徽之说。病鹤在《皮簧历史及沿革》一文中说：‘徽调发源于安徽徽州东乡镇。徽调以昆曲为主，间唱吹腔，唱时以笛伴奏，因用二笛相佐，故曰二簧。盖簧字合笛之意（传二簧发源于湖北黄陂、黄冈。误也。）这是从伴奏乐器上肯定二簧是出自安徽。这种说法虽指吹腔而言，但徽调二黄到北京以后，曾一度改为双笛伴奏，的确也是个不可否认的事实。所以后来的京剧在黄字上面加了个竹字。写作“二簧”。后人不了解其中原委，又将“二簧”之名称加在吹腔的头上，并由此造成了“二簧”与“二黄”的分野，这是完全错误的。欧阳予倩《谈二黄戏》说：‘有人认为二黄本于徽调的高拨子。因为高拨子只有二黄弦、没有西皮弦....由高拨子到二黄，当时平板二黄为之过渡。....所以，我以为二黄是由平二黄改作的。平板二黄虽脱胎弋阳腔，在当时无不受高拨子的影响。....由此我们可以推向平板是弋阳腔和高拨子的产儿。’按高拨子源于安徽的枞阳腔（一名石碑腔），它和吹腔构成了徽调的基本唱腔。在“安庆二黄”兴起的时候，仍然作为徽调的唱腔。现在浙江的徽班（名为婺源），就是吹腔、拨子和西皮，二黄等腔并用的剧种。吹腔高拨子与二黄的关系如此密切，使人们更加坚信二黄出自安徽之说了。

洪非 《谈青阳腔与徽剧的源流》说：‘万历之后，北曲变体的弦索。外来声腔互相掺杂，又受当地歌者语言影响，不会不起新的变化，因此就产生了新的曲调，而且在不断发展着。以后吹腔变成了高拨子，高拨子受到高腔的影响而成为四平调（又称平板二黄）。四平调经过安徽，湖北艺人的加工就成了二黄腔....

因此可以说：‘二黄腔是吹腔（枞阳腔）经过高拨子、四平调产生的新腔。’

刘静源《徽剧的成长和现状》说：‘二黄主要是从高拨子演变而成的。二黄中所比较老的调子唢呐二黄，婺剧中称为老二黄。有此唱唢呐二黄的剧目为《大回潮》《淤泥河》等，徽班的老路子都唱拨子，可见最早的唢呐二黄，都是由唢呐二黄演变出来的。至于二黄倒板、剁板、摇板和拨子的倒板，剁板、散板也很相近。二黄的产生除去一部分是由吹腔演变而成，大都是由拨子演变而来的。’

这些说法是值得我们重视的，因为他是从声腔变化入手研究戏曲源流问题，这是探讨戏曲演变的可靠办法之一。比如二黄与高拨子，四平调与吹腔，的确是有其内在联系的。假如没有宜黄腔这个因素，那么上述说法基本上就可以确立了。均宁《古老而年轻的徽剧》一文写道“不论吹腔或是平板，大都属于过度形态的东西，这些声腔明末清初正式形成于石碑一带，据说流至江西宜黄，产生了宜黄腔，宜黄腔再回安徽，产生了二黄，就有了完整的曲调形式，于是二黄就很快代替了宜黄腔。显然宜黄腔生命是非常短促的，这可能因为二黄升起太快的缘故。”

我们认为均宁同志这种看法，较为接近二黄腔的实际。因为二黄的原始曲调，虽与石碑腔有关，但是由石碑腔发展为二黄则是在江西宜黄县完成的。这不仅是名称上的缘故，而更主要是是声腔上的变化。比如说二黄四平调（平板二黄），大家一致公认是吹腔改为胡琴伴奏后变成的。而戏曲伴奏采用了胡琴的主乐的，事实证明是宜黄腔的创举。高拨子后来用胡琴，也是受了宜黄腔的影响。由此，我们可以认为，石碑腔在安徽变作高拨子和吹腔，在江西宜黄则变作二黄与四平调。它们之间有很多类似之处，这是不足为奇的。再者宜黄腔传到安徽之前，其曲调就已经相当完整，后来徽班吸收了这种腔调，除了名称上的传说，主要是引起了高拨子和吹腔的一些新变化。由于宜黄腔采用胡琴伴奏，比起用唢呐，笛子伴奏的高拨子与吹腔等确实是前进了一步。从此，以石碑为中心的徽班便以二黄腔为其骨干唱腔，把原有的吹腔戏大都改唱四平调，高拨子戏大都改唱二黄。后来在广东粤剧中出现的二黄“霸腔”也是由高拨子改造而成的。正因为这样，乾隆年间进京的徽班只唱二黄，而不见高拨子。

综上可知，徽调对于二黄腔的形成与传播，虽然有其特殊的贡献，但要肯定二黄出自安徽之说是不够中肯的。

### 2.3 二黄出自陕西说

陕西自乾隆年间就盛行汉调二黄戏，遍及陕南所居各县，在西安，有时就连本地的秦腔也还不能与之争胜。可见二黄腔在陕西早已扎了根。根据陕鄂两地汉剧艺人所说，这种汉调二黄原来是由湖北传去的，这种说法当然不错。可是不知什么原因，促使人们创造一种新的说法，这就是二黄出自陕西之说。

范紫东《谈秦腔，二黄之源流》说：“（重）梨园法曲.....第二派以黄潘绰为首，其次则东昆侖....潘绰雅善诙谐，其腔调和平，宛然有致。.....人见其姓黄，故称为二黄腔。”李静慈《略谈汉调二黄戏》说：“蒲城张东白先生（光绪甲午—1894 年举人）说：二黄戏起自陕西、甘肃、是由古代的黄潘绰善唱黄冠体调，古调翻转歌之曰：二黄腔。”

这两位学者的说法，基本上是相同的，前者把清朝创兴的二黄腔说成是唐朝梨园法曲的一派；后者虽然加上“古调翻新”一语，但仍旧肯定二黄与唐朝的黄潘绰有关。这就未免扯得太远了吧。唐朝就否真的有戏曲，姑且不论；但是像二黄腔这样的戏曲声腔，起源再早，也决不可能在唐朝就成形。尤其是黄潘绰这一人物。原本是唐朝开元间参军戏的著名演员，即使他会唱黄体调，也不能由此唱出一个二黄腔来，换句话说，一个姓黄的艺人，唱一种黄调，就会被人传为二黄腔，天下哪有这种一蹴而就的事情！假如这样说法见诸记载较早，那倒情有可原。封建社会里帮闲文人，囿于一孔之见，常常无事生非，凭空杜撰，捏造出一些耸人听闻的事情来。然而，在今天，二黄源流诸说并行的情况下，居然会冒出这种荒谬的论说，得就令人百思不得其解了。

根据确凿的证据证明，从二黄腔往上追溯，最早是以明朝万历年间的西秦腔二犯为限。但从西秦腔到二黄的形成，中间又经历了几个不同的发展阶段。而这些阶段又辗转于几个不同的地区。因此，我们不知道，唐朝黄潘绰所唱的黄冠体调，究竟还能有几个音符保留下来。所以，任凭有旋天缩地之力，亦难把黄潘绰与二黄腔一线穿成。

## （二）宜黄腔与京剧“二黄”的关系

“宜黄腔”在不断的发展变化中，渐渐从以唢呐伴奏为主奏乐器到后来发展到主奏乐器为胡琴，经过胡琴替代唢呐以后，这种以胡琴为主奏乐器的宜黄腔渐渐传播更广泛，最初使用在赣东地区戏曲班子。随着宜黄腔的广泛扩展，当流传到靠近浙江和上饶这一块地区时，特别是玉山、铅山，由于受当地方言的影响，因为在玉山、铅山“宜”“二”不分，“黄”和“王”不分，均发同一个音。因此随着玉山、铅山当地老艺人的口传心授，“宜黄”渐渐念成“二黄”“二王”“宜王”，宜黄腔就这样受当地方言的影响，同腔异名的从玉山、铅山流传的更广，到浙、鄂、皖甚至到陕、鲁、晋、湘。随着徽班进京，宜黄腔扩展到北京，由于随着宜黄腔到达各地，也会得到改善或丰富，所以宜黄腔流行到安徽安庆是添加了中州音韵，由于宜黄腔采用了中州音韵后，使得宜黄腔更加的丰满，获得了中原地区的很多戏曲爱好者的欢迎，逐渐成为了中原地区众多剧种中的主要声腔之一。乾隆嘉庆年间（1795 年），由于宜黄腔在当时很受欢迎，可以同当时著名的秦腔、弋阳腔媲美，徽班就把宜黄腔同秦腔、弋阳腔等一同带到北京。据礼亲王昭裱《啸亭杂录》记载：“近日有秦腔、宜黄腔、乱弹诸曲名。”清戚震《京华白



六竹枝词》：“宛转珠喉服靓装，弋阳秦调杂宜黄”有这些历史文献可以说明宜黄腔是当时备受广大戏曲爱好者喜爱的唱腔。

宜黄腔由于扩展到江、浙一带，受江浙一带方言的影响，宜黄腔被当地方言叫成“二王”“二黄”，随着“二黄”以讹传讹，慢慢的人们把“二黄”取代了“宜黄”这个名称。乾隆五十五年（1790）徽班进京，把“二黄”腔即宜黄腔带到北京，在徽班的戏曲表演后，“二黄”腔在北京瞬间传唱开，获得了皇宫贵族的好评与喜爱，这样“二黄”在北京就越来越强大与有影响力。那时由于“二黄”腔在北京传唱的时间不是很久，徽班老艺人还记得“二黄”腔其实就是宜黄腔，是来源于宜黄县的地方戏曲。这个历史证明可以在《啸亭杂录》中所见。不仅《啸亭杂录》中有，当时很有名的戏曲研究家名为杜颖陶，他的著名论著《二黄来源考》中也有说明清代乾隆年间徽班从南方传唱过来的二黄腔其实就是来源于宜黄县的宜黄腔。宜黄腔其实就是受地方方言而传唱成二黄腔的。二黄腔其实就是宜黄腔，这个说法是由考证的，在两本《新旧门神》中，一本是金胜元的钞本处于乾隆十九年（1754），在这本工尺谱中，有一出是皮黄唱腔后到新旧门神相争的时候改了唱腔，把此唱腔在谱中标注的是“宜王”，在另外一本耕心堂的本子出于乾隆、嘉庆年间。在这本工尺谱中，有标注写着“二王”。可见“二黄”其实就是同腔异名，是宜黄腔讹传成二黄的。是受到江、浙一带方言的影响，江、浙一带由于地方方言宜、王不分，所以宜黄腔讹传为二黄腔。枕月居士的《金陵怀旧集》有记载在明末清初，江浙一带流行宜黄腔的记录。把金胜元《新旧门神》的工尺谱同耕心堂的工尺谱相对比，发现两个谱中非常相似。所以《二黄来源考》杜颖陶断定宜黄腔就是二黄腔。<sup>1</sup>

宜黄腔随着安徽安庆班以“二黄”的名称流传后，人们将徽班演唱的宜黄腔为“安庆二黄”。由于宜黄腔在北京越唱越火，出现了专门演唱“安庆二班”的三庆徽班。在清乾隆嘉庆年间，为了给皇帝贺寿，徽班进京为皇帝祝寿，这时候发展出了著名的“四大徽班”也就是四个戏班活跃在戏剧的舞台上。当时人们对于“四大徽班”赞不绝口，其二黄腔人人传唱。进京以后的“四大徽班”，在其所具有的二黄、西皮的基础上还吸收了乱弹、昆腔等唱腔，在京剧艺人的努力实践与传扬下，徽班的演唱与表演越加的精湛。最后京剧发展成为了以“二黄”为主要唱腔，诸腔杂陈、昆、乱兼备的戏曲团体。这比当时为了给皇上贺寿而进京时的徽班，不论在表演和演唱上更加丰富了。同时京剧也把西皮吸收到京剧不断的完善发展。“二黄”腔是京剧其中最重要的一个部分。因此，从很多的文献著作可以证明，二黄与宜黄腔是因为受江、浙当地方言的影响，产生了戏曲中所谓的同腔异名的现象。京剧二黄腔现在是一个完善的唱腔，而宜黄腔是宜黄县最原始的、单一平直的唱腔。

<sup>1</sup>徐禹谟：《宜黄县志》[M]，北京：新华出版社，1993.10。

## 二、宜黄戏与京剧《二进宫》中的二黄腔艺术特点比较分析

### （一）《二进宫》简介

戏曲《二进宫》是《大·探·二》中最受欢迎的生、旦、净行的唱功名戏。《大·探·二》又叫《龙凤阁》，它包括《大保国》、《探黄陵》、《二进宫》三出折子戏。《二进宫》是以二黄腔为主，生、旦、净行打基础的唱功戏。对于各行当的唱都功力突显，是生、旦、净基础的唱功戏。《二进宫》的每一角都有着同样重要的唱段、分别突显其唱功。

《大·探·二》分别从《大保国》、《探皇陵》、《二进宫》进行故事简介。《大保国》的内容是明朝一位皇帝（明穆宗）驾崩，太子年幼，其母李艳妃（正旦）误信其父将江山让给她的作为太师的父亲李良执掌三年五载待太子长大再归还，其父李良图谋篡位的奸计遭到文武大臣徐延昭（花脸）和杨波（老生）的极力识破与反对，可李艳妃当时被骗其中，误将徐杨当奸臣。《探皇陵》的内容是徐延昭得到李艳妃不信任而感觉失落，于是到黄陵前倾诉，正巧碰上“忠心保国”的手中有兵的杨波，于是徐延昭与杨波做出临时联盟，商议二次进宫劝说李艳妃。接下来就是《二进宫》李艳妃在宫中被其父亲李良软禁，其才醒悟其父李良图谋篡位的奸计而徐延昭、杨波是之前所错怪的忠臣。当徐延昭、杨波拿着铜锤破门而进宫门时，李艳妃抱着年幼的太子，请求徐延昭、杨波这两位忠臣找回江山，当时徐延昭借保太子之名对李艳妃提出升官要求，当时李艳妃一心想儿子的江山，故破格加封徐延昭。在这场权利争夺中，徐、杨两位忠臣以实力与谋略取得了胜利，李良被其二人扣押，李艳妃因为缺少政治斗争经验而做出让位的错误决定。这就是《二进宫》徐延昭、杨波二次进宫获得胜利，这就是一场权利相争，徐、杨商量保卫家邦的事，这是一出传统戏中奸臣篡权、忠良保国的剧目。

在人物内心活动中三个主要角色其实各怀心机。《二进宫》中的三个人物-李艳妃、徐延昭、杨波。李艳妃是一个爱子心切的受骗者。她只是一个疼爱儿子的普通妃子，非常柔弱，她想依靠自己父亲家庭的势力使自己的权利得到稳定。可却不知其父意图谋权篡位。李艳妃最后无奈被困于昭阳。需要徐延昭与杨波的帮助。而作为开国功臣的徐延昭，内心明白若李良上位自己不会有好下场，故需要李艳妃的帮助封自己更高官位而使自身地位得到巩固。最后杨波这个人物内心的想法是虽然杨波很有军事实力，但是在朝中却无地位，杨波认为把握好这次机会可以提高杨家在朝廷中的地位。带着这三个人物内心的真实想法去欣赏这出《二进宫》也许更有一番精彩。

《二进宫》是重唱功的二黄腔的剧目，是《大·探·二》的最著名的唱功折子戏。其基本特点就是唱词多，主要是以展现各名角的唱功为主，各角的唱段都是非常精彩。很少有念白和过场。生、旦、净三个行当，都有精彩的大唱段。还有对口唱、其中生、旦、净那段三人对唱“咬”着唱更是极为精彩。演员角色行当：李艳妃（正旦）、徐延昭（净）、杨波（老生）、徐小姐（旦）。对于演唱京剧《二进宫》这一折子戏最有名的生、旦、净三行当的名家当属 20 世纪 30 年代，最具影响的名家谭小培、王芸芳、金少山三人一同演唱的。现今最常见的是孟广禄、于魁智、李胜。对于宜黄腔《二进宫》的演员是大约 1956 年，宜黄老艺人到江西省里汇报演出，正演出这出《二进宫》，下面群众有 27 人，徐延昭角色是由宜黄老艺人余忠明扮演、杨波由宜黄老艺人吴松龄扮演、李艳妃是由宜黄艺人黎春兰扮演。据江西宜黄戏老艺人吴松龄回忆当时在省里演出《二进宫》时，所唱的旋律都是非常的单一、平淡的，没有过多的装饰音，由于宜黄戏老艺人吴松龄是饰演杨波，演唱都是运用大嗓的发声技巧演唱，但由于宜黄戏地方戏曲的老艺人未经过正规训练在方法技巧上并不是十分规范。

## （二）《二进宫》艺术特点

《二进宫》重在演员的唱功，由一系列唱段一唱到底，全部是演唱二黄声腔。唱段形式与唱腔运用有其独特之处，唱词与曲调结构也很分明，还有一系列精彩的唱腔引人入胜。下面一一做分析。

### 1.曲调结构

《二进宫》这一出折子戏，曲调结构非常分明。可分为三个主要部分分别是呈示部分、展开部分、统一部分、尾声。呈示部分是李艳妃忧愁、徐延昭杨波结成临时同盟气势磅礴破门而入宫中。明辨忠奸(矛盾的展开)、三人同心(矛盾的统一)三个主要部分和一个篇幅不大的尾声。

#### 1.1 第一部分（人物的上场）：

第一部分结构总结就是：

开场.锣鼓运用：大锣冲头、撤锣。

段落 1.李艳妃述忧（未完），唱词句数是 8 八句、慢板、结束形式为散结（结构完整）。

段落 2.徐、杨等上场、唱词句数是 8 句、散板、大锣摇板、结束形式是转说白（散结构）

段落 3.杨波述惧、唱词句数 16 句，快三眼、结束形式是剁下句结（结束音转为原板过门）

段落 4.徐延昭表忠心、唱词句数 8 句、原板、结束形式为剁下句结

段落 5.徐杨临时同盟、唱词句数 8 句、原板、结束形式为剁下句结（唱词由十字变成以七字句）

在开场部分、先是一阵《冲头》《撤锣》的开场撤锣，李艳妃的一声“先皇啊”三个字饱含忧愁的过门是二黄慢板。伴随着八句二黄慢板李艳妃从幕内若有所思的徐徐上场叙述其父李良谋权串位、把自己软禁、徐延昭、杨波被自己当奸贼而赶走，她想为太子找回江山、却内心无人帮助之苦闷。唱腔沉重、缓慢。在声腔中运用了很多的装饰音，气息悠长以表现李艳妃内心的苦闷心情。这段唱腔结束形式是散结，在不完全终止上结束、让人感觉此事需要解决。这是开场的第一段。<sup>1</sup>

伴随着徐延昭、杨波的一声“大人请、千岁请”有种胸有成竹的带有不稳定情绪的“摇板长锤”。在锣鼓的气氛烘托声中徐延昭、杨波命令李艳妃侍女杨玉砸开被李良软禁而封锁的宫门。这是开场的第二段。锣鼓声中显示出徐延昭、杨波在危机时刻的气势进入皇宫里。第二段中伴有八句二黄散板与对话。同样也是以不完全终止而结束，具有延续性。而后便是杨波唱“学韩信命丧未央无有下场···”的十六句二黄快三眼，剁下句结束、具有完整的休止在第三段上，到此形成完整的唱段。接下来的第四段是徐延昭接唱的八句二黄原板。第四段结束在剁句，具有完整的终止。最后第五段是徐延昭和杨波商议临时联盟，互相做出保证，出现少有的二人唱的很紧凑、咬着唱，像现在的二重唱。二黄原板词为“（杨波）学一个文站东，（徐延昭）武立西，（杨波）各自分班，站立两厢”。

唱腔由极慢的慢三眼起唱,发展至快三眼及原板,由慢至快的发展线索,但发展幅度不大,且未出现更快的有板无眼唱腔,为以后做更大发展留有余地。若以李艳妃述忧为主部,徐、杨上场为连接部,杨波述惧及徐延昭述忠为双主题的副部,徐、杨同心保国为结束部,则俨然是奏鸣曲式的呈示部。这似是偶合,实则说明中外戏剧性音乐结构中本来就存在共通的东西,而音乐风格和运用的表现手段则大不相同。.

## 1.2 第二部分（明辨忠奸）：

第二部分结构总结是：

段落 1.李艳妃述忧、唱词句数是 6 句，板式为慢板，结束形式是剁下句结，重新叫起，胡琴慢板过门。结束音上转原板过门。

段落 2 是三人对话，唱词句数是 14 句，板式是原板，结束形式是剁下句结，

<sup>1</sup>王震亚：《京剧《二进宫》的启示》.[J]，北京：音乐研究，1989 年 01 期

全用长上句、长托腔、长过门多、音乐性强。

段落 3 是徐、杨推托，唱词句数是 20 句，原板，结束形式刹下句结，五个长上句、五个紧上句向叙述性过渡。

段落 4 是辨明忠奸，唱词句数是 28 句，原板，结束形式是散结，全用紧上句、七字句为主，可用鱼咬尾形式唱。到达高潮。

在第二部分中李艳妃又以一句念白“先王啊”展开，接着运用二黄慢板表达内心复杂无助的心情。李艳妃深知自己曾经把徐延昭、杨波错认为是奸臣，现在又需要依靠徐延昭、杨波二人的力量来为太子夺回江山，想起曾经误会他二人而感到不知如何表示自己真实的想法，如何请求徐延昭、杨波的帮助。

#### 谱例 2-1<sup>1</sup>



这种复杂的情绪李艳妃运用六句二黄慢板、长托腔最后落在刹下句并转入二黄原板表达内心的惆怅。这为矛盾展开部分的第一段。李艳妃碍于脸面而不知如何表示错怪，徐延昭快人快语，刹下句直言李艳妃当时认不清善恶导致李良有可谱例 1 笔者将其转译为五线谱，同下。

承之机谋权篡位。此时杨波内心也是侧面提醒李艳妃运用带有附加句的刹下句。此时徐延昭、杨波保国心切。在第二部分的第二段中三人七个长上句全用腔多字少。徐延昭唱词京剧见下谱例。

#### 谱例 2-2:



<sup>1</sup>谱例来自宜黄县文化馆邓序祥 2015 年 2 月提供京剧《二进宫》简谱谱例

杨波推辞故意说他来宫中并无别的，只是来告辞回家。这第三段落，运用二黄原板，出现精彩的三人对唱，分别用五次长上句与五个紧上句。节奏比之前欢快。此句结束在十字句的下句。接下来最后一个二十八句唱词的段落。最后一段落以七字句为主的紧上句，此时出现三人对唱，“咬着唱”速度急快，徐延昭唱出最后一个字时，杨波咬着徐延昭的最后一个字紧接着唱，李艳妃又咬着杨波的最后一个字唱环环相扣，煞是精彩。直到最后李艳妃唱出“不看哀家看先王”时，徐延昭、杨波、李艳妃三人的内心心结终于揭开，李艳妃的二黄散板让展开部带上高潮，最后结束在刹下句。展开部分这四个小段是连为一起的表现故事的发展又慢到快最后矛盾解开到高潮。

### 1.3 第三部分（三人同心）：

第三部分结构总结：表现内容是杨波讨封号，唱词句数是 31 句，摇板，锣鼓是小锣凤，结束形式是徐、杨齐唱散结，音乐转入明快，散结构，中有夹白和上场的齐唱相呼应。

通过第二部分的情绪是二黄慢板，在此部分由于三人的心结解开，商量三人同心保国的事情，李艳妃感觉保国有望，整个气氛较之前欢快，由原来的慢板至较欢快的摇板，更在小锣鼓的气氛烘托下引出二黄摇板。李艳妃二黄摇板唱：“听说杨波领兵到，不由哀家喜眉梢”。此时杨波借机向唱出二黄摇板“趁此机会讨封号”。这之间也有些念白但不多，最后以徐延昭、杨波的齐唱二黄摇板二进宫取得成功而结束。

### 1.4 结尾：

结尾部分结构总结：表现内容徐、杨出宫，唱词句数是 3 句，散板，锣鼓是大锣摇板、长锤。结束形式是散结。有气势的结尾。与上场摇板长锤呼应。表现内容徐、杨下场，锣鼓原场，与开场锣鼓呼应。

最后庆祝徐延昭、杨波《二进宫》取得胜利，结尾运用大锣的摇板长锤托气氛，徐延昭、杨波唱三句二黄散板，最后结束《二进宫》全折是徐延昭用二黄散板。

## 2.唱段形式

《二进宫》是生、旦、净三个行当，每一个行当都有名段。熟话“唱念做打、唱为首功”就是这道理。《二进宫》与很多戏不同的是它是剧中三个行当并重，生、旦、净都主要以唱腔来表现人物的情感与思想行为。而在很多戏中无论哪个行当，有很多以唱为主的剧目，如旦行《雷峰塔》、净行《探阴山》、生行《碰

碑》等等这些戏的唱段形式是以成套的板式和大段的唱腔来抒发人物感情。它是单纯以某一个或两个行当为主展示不同行当演员的演唱技巧和水平，所以很少有《二进宫》三个行当唱腔并重以推动剧情发展的戏。像老一辈艺术家合作演出《二进宫》的张君秋、谭富英、裘盛荣，或杨宝森、张君秋，不都是生、旦、净行的大师么？

《二进宫》另外一个特色，是生、旦、净三个行当之间的对唱。京剧各个行当的唱功戏不少，即使两个行当角色的对唱也非个别戏。如《坐宫》《武家坡》中青衣与老生的对唱等。当像《二进宫》中老生与花脸的对唱，特别是青衣、老生与花脸的对唱，以至于成为这个戏最显著的特色，却是其他戏所没有的。《二进宫》的对唱，贯穿于整个戏的始终，并有着十分重要的作用。《二进宫》中有一句中的分唱、合唱，特别是花脸、老生合唱“各自分班站立两厢”，其嗓音之洪亮，气势之磅礴，有一种震撼人心的力量，这是在戏曲剧目中绝无仅有的。最有特色的还是青衣、老生与花脸之间的对唱，其中行当之间接唱的转换，节奏快慢的变化，都体现了唱腔上的精益求精。如徐延昭唱二黄原板“怀抱着幼主爷江山执掌”，杨波接唱“为什么恨天怨地带惆怅所为哪桩”，李艳妃接唱“并非是哀家带惆怅，都只为我朝中不得安康”……一大段对唱，徐延昭与杨波各人一句，李艳妃一人两句，这样既显示三个人处于独立的两个阵营，又能在艺术上取得从变化中求均衡的效果。对唱的顺序大体形成“徐、杨、李—杨、徐、李”式的轮回对唱。

### 3.唱腔运用

在人物入场部分，在唱腔运用上可以分为两段，第一段是李艳妃入场为国忧愁，第二段是徐延昭、杨波入场试探李艳妃是否已被其父李良收买。第一段的节奏上是由二黄慢板到中三眼逐渐到二黄散板；第二段以二黄散板经过略快的双击板、最后以减慢的长托腔结束。由于故事的叙事性，呈现由慢到快再回到慢的节奏。整部折子戏都是唱二黄腔，通过节奏速度的变化使唱段不再乏然无味，在以叙事性的二黄原板为主线的唱段中间还夹杂着六个长托腔，使戏曲波澜起伏、精彩万分。这六个长托腔在这整段唱段中起着至关重要的作用，这是其特点。李艳妃（正旦）的第二句“凄凉”的“凉”字的唱腔运用中是新颖的，“凉”字虽然在二黄慢板中拖了22拍半，但因为旋律上节奏的快慢变化，前两小节与后三小节，在音列的运用上采用四分和八分音符给人宽松舒展。在宽松舒展中又有起伏感体现在中间的第三个小节采用接连四个十六分音符非常紧凑。这就形成了慢-快-慢的旋律音列，这样使整个旋律更具有戏剧性。杨波唱“莫有下场”的“场”字与徐延昭唱“赶进昭阳”的“阳”字这段在托腔上又是其绝妙之处，两个托腔

都在快要终止的下句落在终止音时却不终止,而是在其音上再度旋律往上走最后落到终止音 2 上,这种音型重复、乐汇叠起的手法给人一种过山车的感觉。很多时候休止音也是具有很强的推动力,它给人一种欲说还休的感觉,而不是因为是气口,休止音运用恰到好处会让整个唱段更具有故事表达真实性。

在第二部分,是李艳妃请求徐延昭、杨波帮助太子夺回皇位,徐延昭、杨波以退为进,找理由推脱,知道李艳妃说明徐延昭、杨波不是奸臣,其父李良想谋权篡位的说法后,徐延昭、杨波、李艳妃三人心结终于解开。唱腔有几处运用的绝妙,首先是徐延昭、杨波在二黄慢板或剁板中运用了“狗咬狗”的京剧唱腔手法,即使徐延昭唱到最后一句的最后一个字上接着杨波就接着徐延昭的最后一个字衔接上继续唱)这种“咬着唱”煞是精彩。其次此整段在二黄原板板式不变的基础山,通过节奏速度的变化使声腔变化非常灵活,这就是此段运用了大量的速度对比变化,使二黄慢板更加丰富。此唱段运用了大量的速度变化,通过速度突变的处理,使人物的感情更加丰富细腻,如杨波的“亏了忠良”这四个字突慢的处理,给人一种压抑在内心无法倾诉的保国哀愁。几个单音的拖长运用在长托腔中,如拖三拍的 1。这几个单音的拖长表现了李艳妃内心苦闷的心情。徐延昭的“莫有下场”在“场”字处作突慢处理,充分表现了徐延昭内心无奈忧愁的思想情感。在杨波所唱“张良月下辞高皇”到“望娘娘”,由开始二黄慢板到“望娘娘”三个字杨波运用高亢的情绪唱出,仿佛在说希望娘娘快点醒悟,我们一同保国吧。

在第三部分,商量三人同心保国的事情,李艳妃感觉保国有望,整个气氛较之前欢快,由原来的慢板至较欢快的摇板,更在小锣鼓的气氛烘托下引出二黄摇板。李艳妃二黄摇板唱:“听说杨波领兵到,不由哀家喜眉梢”。此时杨波借机向唱出二黄摇板“趁此机会讨封号”。这之间也有些念白但不多,最后以徐延昭、杨波的齐唱二黄摇板二进宫取得成功而结束。

在《二进宫》中,生、旦、净均有重要的名段出现。虽然全都是二黄唱腔,然而并没有给人一恒不变的感觉,而是多彩变化。《二进宫》唱腔新腔迭出,让人的听觉时时处于新鲜状态,老生与花脸分别有几处甩高腔,如老生唱的“我好比鱼儿闯过了千层落网”的“我好比”,“吓得臣低头不敢望”的“吓得臣”;花脸唱的“你就该选太师妇女们商量”的“你就该”“保国家还需你杨家父子兵”的“保国家”等等,都要翻高八度,用夸张的手法加重语气,使这个音其实洪亮,直冲云霄。最突出的就是老生的唱腔,由于唱词字数的变化,在【慢板】中巧妙地运用【碰板】,从而使这一句及其拖腔在跌宕起伏中结束。



### （三）宜黄戏与京剧二黄腔在《二进宫》的艺术特点比较

#### 1. 在板式上进行比较

宜黄腔与京剧在板式上节奏性质是相同，只是叫的名称会有所不同，比如宜黄腔二黄正板也就是京剧二黄原板。京剧二黄的慢板、回龙、快三眼是宜黄腔的发展，在宜黄腔中是没有的，宜黄腔（二黄）有原板、慢板、简板、紧中缓、摇板、散板、平板、十八板，下面我们在《二进宫》中以原板、简板、摇板三个板式为例来看看宜黄腔（二黄）与京剧二黄的区别与相似之处。

##### 1.1 二黄原板

宜黄腔的二黄正板（原板）：2/4 拍，一板一眼，常用于戏曲的叙述部分，节奏平缓、语气平直，旋律起伏不大，在中声区演唱为主。京胡弹奏定调  $\dot{5}2$ 。一般唱腔结束都落在  $\dot{5}$  或  $2$  音上面。

谱例 2-3<sup>1</sup>

**二黄正板**

卢桂英演唱  
何苗苗记谱

在以上谱例中可以看出宜黄腔（二黄）在板式方面，一板一眼。是原始的板式结构，上半句落音在  $\dot{5}$ ，下半句结束在  $2$ 。

京剧二黄腔的二黄原板，不仅有一板一眼，也常见一板三眼，2/4 拍，常用于抒情、叙事、事物描述中。语言平直。京剧二黄原板见下谱例。

谱例 2-4

<sup>1</sup>谱例根据江西宜黄大剧院建成晚会视频，手记成五线谱。



在《二进宫》的这句二黄原板中，宜黄腔（二黄）与京剧二黄都是 2/4 拍，一板一眼，歌词有细微的变化但是意思相同。不同之处是京剧二黄是宜黄腔的发展变化，京剧《二进宫》从上谱例中可以看出，有很多的装饰音的加入。

## 1.2 二黄简板

宜黄腔（二黄）的二黄简板：一板一眼、2/4 拍，一般是较多唱词、具有叙述性，上句落在 1 上，下句常落于 5 或 2 音上面。二黄简板可用于二黄正板中，也可单独成段。一般在唱二黄简板都会伴随有锣鼓“嗒嗒嗒”而进入。谱例根据江西宜黄大剧院建成晚会视频，手记成五线谱。同下宜黄腔《二进宫》二黄简板见下谱例。

谱例 2-5

### 二黄简板

《二进宫》正生



从正生所唱宜黄腔《二进宫》二黄简板可看出，上句“昏王有学生”最后音落在首调 1 上，接着唱下句“放大胆”，最后音落在首调的 2 上，一板一眼，整句处于叙述当中，讲述昔日里有一个高祖皇上，他本是懦弱君无道昏王，有学生放大胆把本奏上，怕只怕学韩信无有下场。

京剧的二黄简板：也称为剁板，可是一板一眼或一板三眼，2/4 节拍。简板

与原板有共同的地方，但是一般唱出来比原板节奏要快，要更急促一些。京剧的二黄筒板与宜黄腔（二黄）相比多了一板三眼，这是对宜黄腔（二黄）的发展。

### 1.3 二黄摇板

宜黄腔（二黄）的二黄摇板：紧拉慢唱、唱时节奏感要腔些。比较自由。宜黄腔《二进宫》二黄摇板见下谱例

谱例 2-6

**二黄摇板**

卢桂英演唱  
何苗苗记谱

快 速度自由

听 说 大 人 领 兵 到  
大 明 江 山 有 救 星

京剧二黄的二黄摇板：唱腔大体和散板相同，紧打慢唱。伴奏有板无眼。

京剧《二进宫》二黄摇板见下谱例。

谱例 2-7

快 自由速度

听 说 杨 波  
领 兵 到 不 由  
家 喜 眉  
梢

从京剧《二进宫》摇板上谱例可以看出，速度是自由的，节奏是欢快的，这就是摇板的特点，“听说杨波领兵到”运用了波音、倚音的装饰音，使旋律更丰富。而宜黄腔整个板式速度也是很自由的。

## 2. 在旋律、调式、曲式结构上进行比较

宜黄腔曲调旋律比较简单，如宜黄腔（二黄）《二进宫》简板。

谱例 2-8



这种旋律的四句唱腔，是宜黄腔二黄常用的旋律，曲调平直单一。旋律并没有过多的修饰，不像京剧一样有丰富的装饰音和旋律起伏。宜黄腔的长拖腔也是很简单的，而京剧的拖腔却可以蜿蜒曲折，丰富。宜黄腔不像京剧可以随着角色的状态风格而故事情节的需要，可以尽情伸展。

在调式方面，男女常唱徵调式，男女同宫同调。徵调式特点是下句落音在 5，一般定调  $\flat E$  调上。现在京剧二黄，女腔一般定调为徵调式而男腔则唱落在 2 上即是商调式。宜黄腔（二黄）与京剧二黄也有相似之处，例如上面《二进宫》二黄原板的谱例可以看出，1、调式相同，宜黄腔与二黄都运用的徵调式。2、从曲式结构上看都是上下两句的形式。京剧的二黄散板见下谱例。

谱例 2-9



宜黄腔的摇板见下谱例

谱例 2-10



上面两谱例唱腔都是节奏自由的、京剧《二进宫》散板与宜黄腔的摇板都有一个共同点，就是可以根据人物的情感表达的需要可以在运用长托腔，自由的大声自由延长，唱以上既可以扩展也可缩短，完全根据剧情表达的需要。在调式上下句都是落在徵上。

总的来说，京剧二黄比宜黄腔（二黄）要更加丰富、更加蜿蜒婉转，宜黄腔由于地方戏曲，受到当地的方言口音、口气的影响，多采用衬词、虚字。京剧是在宜黄腔这一最古老的戏曲的基础上，在旋律、唱腔、节奏、装饰、声腔、板式上都得到了极大的发展和丰满。

### 三、宜黄戏与京剧《二进宫》中的二黄腔演唱特点比较

#### （一）宜黄戏二黄腔的演唱特点

##### 1.演唱技巧

###### 1.1 发音技巧

宜黄艺人演唱宜黄腔一般都是根据自身的嗓音条件来演唱。宜黄戏老艺人净行、丑行、生行、老旦等一般用真嗓发声。旦角、小生多用假嗓发声。宜黄腔《二进宫》没有曲谱，都是老艺人口传心授。所以现在记谱根据现在的艺人演唱出来而记成谱，由于老艺人的发音未经过专业的训练，音准也有些偏。现在的艺人都是以前的老艺人教唱、口传而习得的，现在已没有专门唱宜黄戏的人了，很多唱宜黄戏平时都是做别的工作，业余时间唱宜黄戏。所以在发音技巧方面很欠缺，但也有老艺人留下的发音技巧方法。把宜黄腔的演唱分为唱与念两部分，唱的要求是需要字正腔圆、富于感情。要把装饰音唱好。善歌者字中有声、声中无字。讲究自然流畅，圆润大方，不能过于雕刻，也不能矫揉造作和见棱见角。话白即念白要有调门、尺寸、气口腔调，要有轻、重、缓、急、抑扬顿挫才能感情充沛，悦耳动听。在宜黄腔《二进宫》中，调门的把握是根据演唱艺人的嗓音条件和当时演唱状态而定的，旦角一般嗓音脆亮，懂得演唱的尺寸，在演唱中注重与伴奏乐器京胡的配合，懂得把握分寸。“说白要像唱一样，唱要像说话一样”其意思是唱要像说话一样自然，而说白又要像唱一样富于音乐性。唱念清楚不在于声高嗓门大，而要练发声，口、齿、唇、舌、鼻，要找准发音的部位，要搭上气。在《二进宫》的呈示部分，李艳妃入场所表现的内心辛酸，发音的音色是深沉、压抑的。在《二进宫》的矛盾展开部分，李艳妃向徐延昭、杨波倾诉苦衷时，所唱出的音色则使激越、奔洒的。“字正腔圆”是唱得好的标准之一，所谓“腔圆”就是字与字之间的过渡和转换要没有棱角，不露痕迹，运用立着的声音和合理的共鸣使人听起来如贯珠般直接连下去。念白是唱的延伸，振奋的感情铿锵有力，欣喜时音不抵嘴，怨恨时愤音切齿。在发声上，练习高音用“同远处说悄悄

话”的方式去练，用少量的气和最轻最小的音量和“高腔轻过”的原则，练习软腭和小舌头往上提，使得声音更容易进入头腔共鸣。在练唱时需要气息吸入胸肺后，声带随声音的高低强弱而变更更有厚度和张力。发声时，口适度张开，舌根下颚及脸部不紧张，喉头稳定，但不用力，尽量做到使声音拉长，这必须要在好的气息基础上才能达到。现在宜黄桥坑农民剧团的艺人都很少扯嗓子，所以在演唱《二进宫》时很多时候是用本嗓。声音的发声需要三要素振动体、共鸣腔、动力。

## 1.2 真假声自如运用

宜黄腔作为古老的戏曲剧种，在发声用嗓方面也是最原始的，目前还在仍在唱宜黄腔的演出团体桥坑农民剧团是唯一一个还在唱宜黄戏的农民剧团和现在仍然宜黄县剧团也在开始演唱宜黄戏。一般演唱宜黄腔的艺人并未接受专业的戏曲发声方法的训练，所以演唱宜黄腔的艺人一般都是根据自身的嗓音条件而演唱。一般老生、老旦用本嗓，正旦、小旦用小嗓，小生大小嗓结合，有时尾音翻高八度。当艺人当时嗓音状态好时，选的调门就高，嗓音洪亮。宜黄腔作为最原始的腔调，调门都是根据演唱者自身的嗓音条件和当时演唱状态而定。<sup>1</sup>

## 1.3 气息运用

江西宜黄戏二黄腔要求喷口要有力、行腔要托气。在气息的运用上合理处理轻、重、缓、急、抑、扬、顿、挫。气息是声音的元帅，是唱歌的前提，有个好嗓子还得有足够的气息。在练气息上，鼻孔和口腔同时吸气，吸气时胸腔和肺部全部扩大，两肋往上撑着作为支点，气息吸入后，微微保持着，片刻再平稳地、慢慢地呼出，呼出的时间越长越好，这样可以节省用气和逐步培养控制气息的能力。<sup>2</sup>气息吸入胸肺后，声门闭合，声带随声音的高低强弱而变更其厚度和张力。发声时，口适度张开，舌根、下颚及脸部放松，喉头稳定，气息保持住，声音在气息的支撑下流动唱出来。吸气时轻轻扩张腹肌在腹式呼吸感觉舒服的前提下，尽量吸得越深越好；呼气时再将肌肉放松。总的说就是吸气时腹部膨胀，发声时喉部放松，胸腔、喉部充分震动。要把握好气口，偷换气等一些细节。在气口处须换气的地方，根据剧情的需要、演唱处理可以偷换气、也可随着唱段语气的需要处理气口。偷换气也就是在给人旋律连贯不停顿感觉运用腹部的迅速换气来达到连贯的状态。在宜黄戏《二进宫》中唱会运用到偷换气来保持旋律的连贯性。

<sup>1</sup> 《宜黄戏一唱腔选编》,[M], 江西: 江西省戏曲研究所印, 1983 年 9 月

<sup>2</sup> 江西宜黄县文化馆邓春辉提供她早年在宜黄戏老艺人学唱宜黄戏时的手抄笔记。

## 2.演唱时语言特点

### 2.1 受地方方言影响

宜黄腔作为当地古老的地方剧种，因产生于宜黄县而得名宜黄腔。唱宜黄腔的语言虽然是普通话，但是由于演唱艺人多为当地的老百姓，所以具有很强的地方方言口音，所以在演唱宜黄戏《二进宫》时，语言常是带有宜黄当地方言的普通话。具有很强的随意性。在宜黄桥坑农民剧团的宜黄戏艺人在台上，唱词较随意，根据老艺人口传心授学得，靠记忆演唱，若忘记其中一句，艺人会随意的变成长托腔，京胡仍然伴奏，直到记起下一句歌词而跟着胡琴伴奏唱下去。

### 2.2 吐字咬字

吐字收音要口型准确，发音部分要正确，突出字头、字腹、字尾。《二进宫》念白部分需要字字铿锵，所谓“千斤话白两唱”也指的是念白比唱要难以演唱的意思。根据剧情的发展人物的需要来运用吐字咬字的强弱，在《二进宫》中有在某一个字着重腔调，如杨波“君跪臣来不敢当”在“当”运用长托腔，这时要把“当”字咬准，不能含糊。在中国戏曲传统声乐训练当中有一个很大的特点，就是练“白口”使声音和语言结合在一起训练。正因“白口”有一定的调门，和所唱的调门差不多，所以戏曲的“白口”要像唱一样念，而“唱”却要像念一样流畅。前者使白口带有强烈的音乐性，节奏感，后者则使“唱”更加口语化。“字正腔圆”是唱的好的标准之一，所谓“字正”并不是指把每一个字像石子一样打出来，而是要用曲调的声音，把字烘托着。使之能清晰圆润地发出来，但又不能只着重声音的一面而把字忘掉了。古人说“善歌者，要字中有声，声中无字”大概就是这个意思。说白的要诀即说白病数字、佳者四声全、长短高低语、官私紧慢言，有如家常语、还同事样般、听者有兴趣、能泣亦能欢。韵白需要更加夸张、更加富有韵律性。在念白部分的咬字，要区分上韵白和不上韵白，上韵白具有音乐性、歌唱性、朗诵性、速度较慢、用音宽厚。不上韵白是速度较快、接近与生活，用音较窄。念白的咬字吐字，要同唱一样的调门，不可唱高念低。提高吐字咬字方面的一个方法是要练嘴皮子功，多练“绕口令”，切记一道汤。在《二进宫》也有少许念白的戏中，需要嘴皮子灵活，嘴型正确才行。要多练引子、坐场诗、以及特殊表现手法的语言。如：哭、笑、叫头、哭头等，如《二进宫》呈现部分李艳妃入场前的那句“先王啊”，这种念白，哀怨情绪要表现出来需要着重练习。

## 2.3 虚字、衬词

由于非物质文化遗产的宜黄戏是最原始的古老剧种，在各方面并未得到完善，所以宜黄腔的演唱更多的是具有艺人的语气在当中，所以衬字虚字会较多。而京剧因为经过几十年的发展得到完善规范，所以很少有多余的衬字虚字，每一个字都是经过精心考量出来的。而宜黄腔唱时信口开唱，其中唱有呀、哪、呃、啊等许多衬字虚字。如宜黄腔《二进宫》中的见下谱例：

谱例 3-1



在这句宜黄腔《二进宫》中就有衬字“啊”。

## (二) 京剧二黄腔的演唱特点

### 1. 演唱特点

#### 1.1 发音技巧

起唱位置，“二黄”的起唱位置在强拍，不管什么节拍都是起唱在强拍。强弱关系比较明确，节奏扎实、稳定，使旋律的力度感与凝重感增强。二黄唱腔带给人沉静、悲凉感受。由于《二进宫》的唱段，囊括了生、旦、净大部分唱段的所有二黄板式，气口、喷口、接口在《二进宫》的演唱中有要求极高。在演唱当中喉咙是作为人发声器官的首要发声部位，平时说话时，我们的喉头位置容易往上提，这就是我们所谓的发声状态，可是要在这个发声状态上运用上丹田，让丹田气推上去冲击喉咙声带，且光丹田推着唱还不够，有了下面、头腔共鸣也需要有位置，我们要贴着咽壁往上走到达头腔产生头腔共鸣这样才是真正到达良好的发声状态和发声位置。对于发音状态需要有控制的保持，当高音时需要更多的头腔共鸣，低音时丹田要稳住。在《二进宫》这出以唱为主的折子戏中，有一处非常精彩的片段，就是李艳妃所唱‘你到他无有那篡位的心肠’中“无有”二字的演唱从高位置然后稍微缓慢下来，这一点位置的控制能做到，底下观众的鼓掌叫绝，因为这对于声音的控制和发声位置的把握要求很高。<sup>1</sup>

<sup>1</sup>程海云：《论京剧唱腔的演唱艺术》.[J]，戏剧文学，2005 年 10 期



老生这个行当在京剧《二进宫》中是杨波这一角色，老生在发声上尤其独特的发声技巧，老生的发声在声乐演唱中叫压喉，但是在京剧的发声方法是多用于口腔和鼻腔的共鸣器官的内部调节即被命名为提喉。<sup>1</sup>真正唱的好的老生名家是横竖音都很棒，出色的横音给人一种具有穿透力宽广的感觉，出色的竖音给人坚韧挺拔的感受，光有横音或者光有竖音都不能成为一名出色的老生。在很多剧种都腔调真假嗓音的结合，但在京剧中更强调横竖音的结合。京剧的演唱当中主要是需要演员竖着嗓子唱。在《二进宫》中有多处展示老生唱功的唱段，如在三人对唱中，杨波唱“吓得臣低头不敢看”中“吓得臣”高八度演唱，这对于以真嗓为主的老生是一个极富挑战性的，在此时老生应该运用横竖音相结合的发声方法，主要以竖着唱为主再结合个人的嗓音条件才能使“吓得臣”高八度唱的妙。京剧老生在调门这一问题上，强调念白与演唱是在同样的音高状态上，也就是使用同一个调门，有很多唱段为了迎合唱段的需要有时候老生是要提高调门的，如《二进宫》中的三人对唱部分生、旦、净都是站在同等重要的唱段，若这三人的调门差距较大，那么就需要三个人协调好调门，在能够发挥各自演唱水平的基础上使这段三人对唱的“咬着唱”的部分更加精彩协和。在京剧演唱中，要念似唱、唱似念，意思就是说要求演唱京剧念白须如同唱一样富有感情，而唱须如同念一般流畅。当伴奏京胡拉起时演唱就是带有京胡的念白，而念就如同不带有京胡伴奏声的演唱。除此之外对于发音技巧来说最重要的当属共鸣，共鸣即是物体的振动产生共鸣。我们歌唱发声的共鸣就是腔体发声器官的振动。我们说共鸣腔包括头腔共鸣、鼻咽腔共鸣、胸腔共鸣，这三个共鸣腔体一般演唱时都会同时运用，但是根据演唱的高声区、中声区、低声区的不同而各使用的多少不同。唱高音是以头腔为主、以鼻咽腔共鸣、胸腔共鸣为辅。若是唱中声区就要以鼻咽腔共鸣为主，头腔共鸣、胸腔共鸣为辅。不同的共鸣腔使用让音色也有很大不同，高声区就是明亮清脆、中声区抒情柔美、低声区宽厚深沉。共鸣腔体的运用不论是演唱京剧或任何唱法都需要。但是在京剧中共鸣的运用是根据各流派唱法不同而对共鸣腔的使用不同。京剧的演唱一般部分那么多的声部，一般都是需要高音位置，所以更需要共鸣腔的运用。所以好的演唱时需要把头腔共鸣、鼻咽腔共鸣、胸腔共鸣整体都使用上，只是根据所演唱音区不同而调整共鸣位置，只有这样音色才会圆润不会单薄。在京剧的演唱中，在音高、音长、音势上不切记不要用力过度，使发出来的声音给人一种喊出来的感觉。随着音越高反而越不能用力，越需要柔和的找到那个高音的位置，这样使人听起来就不会那么的刺耳，达到一个高音不高、高音柔和的状态。

<sup>1</sup>李楠：《京剧老生行当发声方法分析》.[D]，中国艺术研究院，2010

## 1.2 演唱气息

好的气息运用对演唱技巧至关重要。演员在演唱京剧《二进宫》时能够合理掌控自己的气息运用是最为关键的。运用气息恰到好处的话不论唱高音或者低音都是不成问题，这是由于气沉丹田，声音就可以搭在气上走，然后使得声带振动发声。在气息的运用方面，在演唱时要去找高音时，气息要往里收着唱，唱低音时要注意气息要沉稳、有种向外推的感觉。在《二进宫》二黄原板中叙述性的旋律时因为多为中声区或者低音，所以演唱时气息要沉稳，要感觉有种往外推的状态。良好的气息运用不但可以保持高音的持续，同时对低音也有很好的帮助。在京剧《二进宫》中唱出现音在很高的位置是突然之间变慢、或者突然从高音落到低音，这大跨度的音域，对于气息的把握是非常高的，丹田需要一直支撑着气息，使气息推着声音才能使由高突变低的发声得到声音的统一。在气息的运用上也会碰到这样情况，就是在演唱低音区时气息沉在丹田，可是声音却弱了，要解决音量的方法就是气下沉，保持住的同时运用横竖音的发声方法，切记不能横竖音中放弃横音或者竖音，要横竖音相结合才能保持音低音量不至于变小的情况。<sup>1</sup>在气沉丹田的同时，声音不能横着走，应该竖着“挂起来”唱，以竖音为主、以横音为辅这样的发声运用方法才是正确的。在老生杨波的演唱方法上，横竖音的运用再加上正确的气息使用，所唱出的音色会给人坚固稳定的感觉。演唱和念白是同样重要的，若想演唱似念白、念白如同演唱，那就要在发声上结合横竖音的基础上合理的运用气息，在气息的运用控制下音色会更完美。在气息运用上，特别是在“气口”换气的地方要特别把握好，要学会偷换气，学会把握好换气的尺寸，不可换气过急也不可过慢。偷换气是要在不露声色的情况下快速换气仿佛没有换气一样，但是接下一句又是如此的自然顺畅。在分寸的把握上，其实也就是节奏的把握即不能因为换气而破坏了原有的节奏，所以此分寸的把握要注意板头之外，还有抑扬顿挫、轻重缓急都要顾及到，以整个旋律节奏的大局，掌握好恰当的换气尺寸。在戏曲中每一种板式的节奏、速度都不一样，有自由的、有缓慢的、有急促的，在不能的节奏速度规定下，换气的快慢尺寸都是不一样的。所以要掌握好恰当的换气，一定需要通过不同板式的唱段，熟练训练如何换气这是有必要的。<sup>2</sup>

<sup>1</sup>徐芳：《浅析京剧演唱艺术的气息运用》.[J]，剧影月报，2005 年

<sup>2</sup>李亚芝：《浅谈京剧声腔艺术》.[J]辽宁教育学院学报，2006 年 11 期

## 2.演唱语言特点

### 2.1 吐字咬字

在孟广禄、于魁智、李胜三人所演唱的《二进宫》这个版本中三人在每个字的字头、字腹、字尾上都做的非常到位，甚至在字与字的接口处，在辙韵的落音上都做得恰到好处。在各行当唱腔平直粗矿，托腔少，在演唱中以字就腔。孟广禄、于魁智、李胜这三位名家在咬字发音这方面干净利落，决不随意托腔，表达词义简洁明了，话语清晰。在吐字咬字中，常有要求发出标准的四声，如凄、其、起、气这四声需要每一声都发音准确。在四声方面容易出现一个问题就是“倒字”比如《二进宫》中的“无下场”若唱成“无下昌”这就犯了倒字的问题，导致吐字不准确。除了四声要咬清楚外，还有一个就是咬字定要清楚，不拖泥带水，词的意思表达要明确，把词的意思表达清晰这也是演唱与演奏器乐所不同的地方。在咬字吐字方面还需要有一个归韵的问题，字吐出来最后要使听众清楚的听到你唱的是什么词，演唱必须要注意归韵。京剧具有其特有的字音发声，京剧中有尖字（如 z、s、c、i 等声母齿音或者与韵母在最开始的字联系在一起）、团字、上口字。这些字的发音一定要分清晰。在做好咬字吐字方面，京剧上需要有“四呼”即是开口、合口、撮口、齐齿呼这四种。意思也就是说平舌、翘舌要分清楚如“知、吃、识”不能念成“姿、次、思”，“牛”不能念成“刘”。<sup>1</sup>

## 3.润腔特点<sup>2</sup>

### 3.1 擞音

擞音是京剧与其它戏曲剧种不同的一大特点，在演唱技巧上，擞音在京剧演唱上的作用是使京剧更具有独特的旋律感觉。擞音的掌握可不是一日两日就能熟练自如的，它需要不断的练习与实践才能掌握。擞音常是京剧老生的一种演唱技巧装饰。擞音其实就是恰到好处的颤音，它有可能运用在 3 个音符中，也可能在 5 个音符中甚至更多。如果京剧当中缺少了擞音，那就京剧的韵味就会缺少很多，则会变成直嗓子。擞音的发声就如同一个绸缎有两人拉在两头不停的抖动，在抖动的过程中绸缎有规律的上下起伏，很有规律不含任何的杂质。擞音运用的好能给京剧演唱带来独特的享受，若运用不好，就很可能打破板眼，使得破坏了京剧的旋律规律。气口合理运用是擞音能够发音完美的重要一点，不同大小的气口会影响擞音的把握。《二进宫》也有用到擞音之处。擞音用的绝妙需要长期不

<sup>1</sup>张东东：《浅谈京剧艺术中唱念的声韵》.[J]戏剧文学，2010 年 05 期

<sup>2</sup>汪人元：《京剧润腔研究》.[J]戏曲艺术，2011 年 03 期

断的练习与实践才能掌握的。擞音的运用在有些地方适合用擞音与腔的混合，有些地方适合用擞音，而有些地方则适合只用腔。如果本该用擞音的地方用腔，就会失去其中的韵味，改变旋律的感觉。如果本该用腔的地方却用擞音去演唱，那么会显得做作而不恰当。擞音的运用，体现京剧的细节处理上，用的恰当是点睛之处。

### 3.2 滑音

滑音是一种装饰音，是京剧中常用的润腔技巧。滑音作为装饰音，它的解释是一个音向上或者向下走向另一个音。很多时候滑音会与转音混淆了，滑音在演唱中的要去是“演唱流畅、音量大、音色清新干净，有合理的头腔、鼻咽腔、胸腔共鸣，恰到好处的滑音，平稳的持续音及装饰音等等。”与滑音不同的是，转音不像滑音平稳的过渡到另一个音，而是很快的到另一个音，转音较颗粒性，滑音就是音与音之间更加连贯。滑音在老生的唱段中并不多见。在《二进宫》中也很少见滑音。滑音的作用就是具有润腔作用，滑音装饰音起到装饰的作用。滑音运用的恰到好处会成为观众喜爱的一大亮点。在演唱滑音这一装饰音时，口型很重要，怎样的口型关系到吐字咬字，所以唱滑音口型是关键。滑音的演唱同所有京剧训练必须离不开的一样就是气息。

### （三）宜黄戏与京剧《二进宫》中的二黄腔演唱特点比较总结

以上分别从宜黄腔的演唱特点、京剧二黄腔的演唱特点、演唱技巧、气息运用、咬字吐字、歌唱语言特点方面做了分析，并且以《二进宫》这出二黄腔折子戏为例来说明，以上的分析得出，江西宜黄戏二黄腔是具有最原始形态的唱腔形式，宜黄戏是一个古老的戏曲剧种。笔者在2014年2月1日到6日跟随宜黄桥坑农民剧团下乡演出了解到江西宜黄戏二黄腔在所有的艺人演出组织团体、艺人唱腔技巧方面不够规范、并没有成为一个专业的演出训练团体，现如今演出团体宜黄桥坑农民剧团中的艺人都是平时有各自的工作，艺人从事各行各业，如农民、工人、出外打工，只是在过年正月里由剧团团长老林组织起来到各村演出宜黄戏。正月里演出宜黄戏实际是进行一种迷信行为，各村请桥坑农民剧团在庙内演出宜黄戏，艺人们演出一台宜黄戏给神看，是为了通过表演这种方式保佑村里农民风调雨顺，表现人们的一种期盼。在旋律曲调方面，如宜黄戏《二进宫》的曲调平直、单一、并未有丰富的装饰音。各板式的演唱也不分男女。多衬字虚字。在定调方面，宜黄戏艺人一般根据自身嗓音条件与当时嗓音状态来定调，状态好音定高些，状态欠佳可以定低些唱，具有随意性。在发声技巧方面与京剧发声方法相似，但没有京剧发声方法规范细致。

相比宜黄戏,京剧二黄发展的更加丰富规范,不同的流派具有不同的演唱技巧、气息运用、唱腔方式。在演唱技巧上,在演唱当中喉咙是作为人发声器官的首要发声部位,平时说话时,我们的喉头位置容易往上提,这就是我们所谓的发声状态,可是要在这个发声状态上运用上丹田,让丹田气推上去冲击喉咙声带,但光丹田推着唱还不够,有了下面、头腔共鸣也需要有位置,我们要贴着咽壁往上走到达头腔产生头腔共鸣这样才是真正到达良好的发声状态和发声位置。<sup>1</sup>强调横竖音相结合具有正规的发声训练方法。在气息运用上,在气口、换气、喷口、合理运用气息训练都有了强调与考究。在咬字吐字上,强调字正腔圆,在咬音吐字方面也有了明确的规范与要求、强调归韵、字头字腹字尾。京剧在润腔上很有特色,比如擞音即是唱段需要而发出的颤音技巧。滑音作为装饰音,使旋律更加丰富,这些润腔都是在细节上使京剧唱段更加丰富。京剧《二进宫》以唱为主的折子戏,旋律丰富,装饰音频繁使用,板式多样。

宜黄腔《二进宫》与京剧《二进宫》二黄的演唱特点上也有相同的地方。<sup>2</sup>

- 1.在演唱技巧上,都强调“立着唱”,字中有声、声中有字。要做到抑扬顿挫、轻重缓急。唱讲究自然流畅、圆润大方。都是一般人物老生多用真嗓的发声技巧,而旦角、小生多用假嗓。唱都需要字正腔圆、富于感情。善歌者字中有声、声中无字。话白即念白需有调门、尺寸、气口腔调,要有轻、重、缓、急、抑扬顿挫使感情充沛,讲究自然流畅,圆润大方,不能过于雕刻,不能矫揉造作和见棱见角。练高音时用“同远处说悄悄话”的方式练习,用少量的气和最轻最小的音量和“高腔轻过”的原则。练时都讲究软腭与小舌积极上提。宜黄戏与京剧都讲究吊嗓,就是戏曲演员的练声方法,训练唱功方法。艺人们每天都需要吊嗓,吊嗓的作用是通过大声练唱使声音的音量、音色、发声技巧更加熟练,经过长期的吊嗓,可使声音演唱更持久、技巧更娴熟,口齿清楚。唱都讲究自然流畅。
- 2.在气息运用上,都讲究行腔须气沉丹田、行腔托气丹田,当唱由高突变低的发声时要气息保持住,气息推着声音使由高突变低的发声得到声音的统一。宜黄戏对于气息的运用也非常讲究。在宜黄戏中也提到过偷换气。都强调气息需要吸的深、而且吐气要均匀自然,而不能过猛。气息的运用两肋和丹田需要合理的使用。
- 3.在咬字吐字上,都要求咬清字头、字腹、字尾。四声清晰准确。说要像唱一样富有音乐性,唱要像说一样富有流畅性。宜黄戏虽然没有京剧对于吐字咬字方面研究的那么细致,但是宜黄戏大致的吐字咬字方法是和京剧一样,强调抑扬顿挫有力。强调通过练嘴皮子功,如绕口令等训练方式,切忌一道汤。都强调吐字收音要口型准确,发音部位要正确。宜黄戏《二进宫》与京剧《二进宫》中吐字咬字方面都很强调字头、字腹、字尾。注重字正腔圆。字中有声,声中无字。

笔者在 2009 年观看江西宜黄大剧院建成晚会其中一个节目《二进宫》,桥坑

<sup>1</sup>范永亮:《京剧传统发声方法的艺术效果》.[J],上海:上海戏剧,2006年10期

<sup>2</sup>黄振林、曾琪、杨菁:《宜黄腔流变史》,[M]中国戏剧出版社,2007.

农民剧团卢桂英、林爱云、林爱民三位演员的精彩表演，笔者的听觉感受是比起京剧《二进宫》，宜黄戏《二进宫》更加原始，旋律更加单一，平直，演唱技巧多根据嗓音条件决定调门。不论演唱江西宜黄戏二黄腔或者京剧二黄，演唱者都须对气息和共鸣，运气与发声、咬字吐字、声腔与感情、节奏和板式的掌握上下苦功夫训练，否则是难以唱好的。《二进宫》这出折子戏完全是二黄腔唱段。很多唱段都是尽显各角色名家的演唱功底的，每一唱段都可以拿出来单独演唱都是非常精彩的。在以《二进宫》这出二黄唱功戏来作为江西宜黄戏二黄腔与京剧二黄的比较是可行的。京剧《二进宫》演唱比江西宜黄戏二黄腔《二进宫》更加曲折婉转，江西宜黄戏二黄腔比京剧二黄腔多衬字虚字，因为江西宜黄戏二黄腔是一种古老的地方声腔。从上述的笔者对二者的比较分析可以得出，江西宜黄戏二黄腔的整个不论从曲调旋律、板式、结构等方面都可以看出具有京剧二黄的原始形态。京剧二黄在宜黄腔的基础上继承发展变得丰富、为全国广大观众喜爱。

## 结 论

江西省宜黄县是以宜黄戏二黄为其特点的戏曲之乡。清代宜黄腔源自西秦腔，宜黄腔作为独立的声腔，唱腔以“二凡”为主，用唢呐伴奏，另外有“平板吹腔”与“二凡”混合使用。到乾隆初期，宜黄腔废除了管乐，改用胡琴。“二凡”分作倒板，回龙，原板和滚板。“吹腔”变成了四平调，这就形成了现在的江西宜黄戏二黄腔的基本形式。据确切考证，京剧二黄腔就是发源于江西宜黄戏黄腔。

本文从二黄腔的发展概况、宜黄腔与京剧《二进宫》中的二黄腔创作特点和演唱特点比较。二黄腔的发展概况包括二黄腔探源、宜黄腔与京剧“二黄”之间的关系研究，二黄腔探源从宜黄腔与二黄的渊源、二黄腔来源考。在《二进宫》创作特点上，对《二进宫》的故事做了简介、从唱段形式、曲调结构、唱腔运用上来分析。把宜黄腔与京剧二黄腔在《二进宫》中的创作特点分别是不同的板式、旋律、调式、曲式结构上截取《二进宫》的谱例来分析二者的异同。最后一章是把宜黄戏与京剧《二进宫》中的二黄腔演唱特点作比较。分别分析宜黄腔、与京剧各自的演唱特点主要从演唱技巧、气息运用、咬字吐字等方面来分析宜黄腔与京剧的异同。通过对上述的分析，更加证实了宜黄腔（二黄）与京剧二黄之间有着紧密的关系，宜黄腔（二黄）是京剧二黄的源始。从《二进宫》的谱例中可得出，宜黄腔与京剧二黄不论在创作特点与演唱特点都有很多相似之处，但由于宜黄腔作为古老的戏曲剧种它是戏曲的最原始形态、不论在旋律、曲调结构、演唱上都是很单一、平直的，并不像京剧如此规范、旋律、曲调结构、演唱技巧上都自称一派风格。从本文把宜黄腔（二黄）与京剧二黄在《二进宫》在演唱特点上做比较，可以得出宜黄腔是京剧二黄最原始的状态，二者有着必然的关联。

## 参考文献

- [1]流沙:《宜黄腔源流考》.[M],北京:人民音乐出版社,1993年版
- [2]杨菁、曾琪:《江西宜黄戏曲音乐特点分析与研究》.[J],江西:东华理工学院学报,2006年第4期
- [3]杨菁、曾琪:《清代宜黄戏的剧目及舞台艺术特点》.[J],江西:戏剧文学,2007年第6期
- [4]徐禹谟:《宜黄县志》.[M],北京:新华出版社,1993.10。
- [5]朱建宜:《宜黄腔与宜黄戏一兼谈戏曲音乐与剧种特色的关系》,[J]江西:抚州社会科学,2006年第3期。
- [6]章军华:《宜黄戏神清源祖师庙的遗存与发见》,[J]四川:四川戏剧,2011年第1期
- [7]宜黄戏编委会:《宜黄文史资料专辑一宜黄戏》[M],江西宜黄,2010年。
- [8]《宜黄戏一唱腔选编》,[M],江西:江西省戏曲研究所印,1983年9月。
- [9]黄振林、曾琪、杨菁:《宜黄腔流变史》,[M]中国戏剧出版社,2007.
- [10]邱瑶瑶:《蒲苇韧如丝磐石无转移一江西省宜黄县桥坑农民剧团研究》.[D],北京:中央音乐学院,2011年
- [11]《中国戏曲志·江西卷》,[M],中国ISBN中心,1998年版
- [12]苏育生:《<二进宫>独具艺术特色的唱功戏》.[J],金秋,2013年02期
- [13]董维松:《京剧二黄腔腔句的基本句型与变格句型一戏曲唱腔程式结构分析法实证》[J]北京:中国音乐,1992年第2期。
- [14]郑燕:《浅谈京剧二黄腔的特点》.[J],北京:剧艺文论。
- [15]陈竹青:《京剧二黄、反二黄唱腔的调式》.[J],北京:音乐研究,1983年01期
- [16]王震亚:《京剧《二进宫》的启示》.[J],北京:音乐研究,1989年01期
- [17]胡金兆:《诠释<二进宫>》.[J],北京,中国京剧,1992年04期
- [18]兰侠:《<二进宫>“李氏夫人”小考》[J],北京,中国京剧,2009年05期
- [19]李文绶:《二黄·国剧·京剧》,[J],北京:北京政协,1995年第7期。
- [20]杨忠:《二进宫唱词小考》,[J],北京:中国京剧,2010年03期。
- [21]苏英杰:《亦说“四季花”一京剧<二进宫>“四季花”的声腔特征》,[J],北京:中国京剧,2008年08期。
- [22]关迪:《浅析京剧演唱与歌曲演唱的关系》,[J],艺术研究,2004年04期
- [23]范永亮:《京剧传统发声方法的艺术效果》.[J],上海:上海戏剧,2006年10期
- [24]李楠:《京剧老生行当发声方法分析》.[D],中国艺术研究院,2010
- [25]程海云:《论京剧唱腔的演唱艺术》.[J],戏剧文学,2005年10期
- [26]徐芳:《浅析京剧演唱艺术的气息运用》.[J],剧影月报,2005年
- [27]苏移:《京剧演唱十忌》.[J],戏曲艺术,1979年01期
- [28]汪人元:《京剧润腔研究》.[J].戏曲艺术,2011年03期
- [29]叶秀山:《京剧“韵味”及其它》.[J],中国戏剧,1995年09期
- [30]李亚芝:《浅谈京剧声腔艺术》.[J]辽宁教育学院学报,2006年11期
- [31]张东东:《浅谈京剧艺术中唱念的声韵》.[J]戏剧文学,2010年05期



## 致 谢

时光飞逝，马上研究生三年就要结束了，在江西师范大学研究生的三年中学到了很多，特别是遇到我的导师刘明健老师，他是一位对待学生特别认真负责，细心教导的好老师，在专业上刘老师给了我大量的作品去演唱，使得我三年在作品上积累了较多。在刘老师的带领下我们刘老师的学生们经常进行艺术观摩，跟着刘老师去广州大剧院看巴托丽音乐会、去上海东方艺术中心看乔治乌音乐会。三年在导师刘明健老师的教导下学习到了很多。同时在学校遇到了很多好的老师，可爱可亲的同学们，还有很多热情的师弟师妹们。

由于这篇论文的硕士题目是研究宜黄戏这一古老的戏曲剧种，这一题目需要大量的进行田野调查，走访宜黄老艺人。感谢宜黄剧团的姨母邓春晖和外祖父邓序祥给予我了解与提高宜黄戏资料的帮助与指导、感谢导师刘明健老师对于题目选择上给的指导、感谢宜黄老艺人吴松龄热情的帮助。我的师弟陈天龙在论文上给予我的帮助。

特别要感谢养育我的父母，辛苦无私的对于我的培养、教育。感谢我这三年班上的同学黄罗珺雅、龚玲朝、陈茜、刘淼、梁文超、曾珏、俞卫娜等同学、让我这三年在学校的生活因为有你们而快乐，很开心能认识 2012 级音乐与舞蹈学班上的每一位同学，相遇就是缘分。最后在论文完成的时刻，我想对所有帮助过我的同学与老师，对你们说一声，谢谢你们！