

戏曲演员演唱及创腔经验

中国戏曲学院研究所編

音乐出版社

戏曲演員演唱及創腔經驗

中国戏曲学院研究所編

音乐出版社出版(北京和平門外西琉璃厂170号)

北京市书刊出版业营业許可証出字第063号

新华书店北京发行所发行

全国新华书店經售

*

787×1092毫米 32开 4¹/₄印张 文字90,000字

1962年3月北京第1版

1962年3月北京第1次印刷

統一书号: 8026·1541

印数: 00,001-3,475册 定价0.58元

目 次

談唱工和念工·····	程硯秋	1
對青年演員談學戲的問題·····	梅蘭芳	10
唱法上的“兩條腿”		
——談談“新小生”的唱法·····	姜妙香	13
談“唱、念”·····	俞振飛	15
我對京劇音樂表現現代生活的體會和看法·····	李少春	18
試談花臉的唱法問題·····	裘盛戎	24
會、通、精、化——我對京劇唱、念的體會·····	馬連良	29
談粵劇唱工·····	紅綫女	36
學習唱工，不斷提高		
——對川劇唱工的幾點認識和體會·····	陳書舫	43
談唱揚劇的一些體會·····	筱榮貴	49
創造性地運用傳統程式·····	梅蘭芳	52
談《拷紅》一劇唱腔的演變過程·····	常香玉	56
我怎樣處理唱腔·····	喜彩蓮	77
川劇音樂放談·····	陽友鶴	82
“堆字大陸板”的創作經過·····	高秀英	94
談談我在創腔中的一點體會·····	筱文艷	101

記梅兰芳先生蘇昆腔 朱家晋 107

优美动人的王彬彬唱腔

——談錫剧演員王彬彬同志的演唱 章德瑜 110

談中路梆子張生的演唱方法

——訪問丁果仙同志 潘仲甫 116

勤學苦練創新腔

——介紹豫剧名演員桑振君的創作活動

. 許昌专区豫剧团乐队 124

談唱工和念工

程 硯 秋

作为一个戏曲演員，必須刻苦鉅研、勤學苦練，不然就沒有法子精通全部技術。譬如說唱工，同樣的戲詞，看誰來唱；有功夫、有研究的人，就能唱得既好聽、又能感動人。過去京劇的開場戲《珠帘寨》經過譚鑫培老先生一唱，就把戲給唱活了，結果可以唱大軸子。所以說，演唱者不但要唱得“字正腔圓”，還要唱出個道理來。不能怎麼學的就一絲不變地照樣死唱，要有所創造。我們戲曲的唱腔，向來是不反對吸收的，不吸收，從哪里創造新腔呢？雖然講吸收，但是不能把人家的腔調搬過來硬套在我們的戲里，我們要溶化別人的腔調來豐富我們的唱法。在我這幾十年的演唱中，新腔很多，我聽見任何好的、優美的腔調，就全把它吸收過來，豐富自己的唱腔。梆子、越劇、大鼓、梅花調、西洋歌曲我全吸收過，但是使人聽不出來，這是我雖然在吸收其它劇種的東西，可是我把它化為我們京劇的東西來運用，使人听着既新穎，又不脫離京劇原來的基礎。

戲曲演員有這樣一句話：“男怕西皮，女怕二黃”。說明男女聲在西皮、二黃的唱法上有它需要刻苦鉅研的地方，值得我們研

究。

我体会到生、旦、淨、丑各行所唱的板头是一样的，腔調相同。这种論点，过去还没有人这样談过，因为前輩艺人們給我們留下的几套唱法，是浅而易懂的，就以青衣的西皮、二黃、反二黃等戏而論，只不过是那五个大腔。老生、老旦所唱的也是同青衣的腔調唱法一样；因为調門不同，唱出来高低就有一些小变化，只是花脸唱反二黃的时候还比較少。所以不論那一行的角色，会了自己的，慢慢把別的行的調子也会唱了，我的体会就是这样。过去譚鑫培老先生把腔調掌握得灵活了，所以他就創造出“閃板”，“耍着板唱”等新腔。之后，我也根据这些方法，研究出許多唱腔来。

在四工中，唱工居第一位。五法中的口法也居第一位。可见戏曲艺术中歌唱的重要性了。口法的运用，当然对念白也是相当重要的。过去演員們学戏，首重唱工，科班在培养学生們技艺时，也是对唱工特別注意的。

现在有些人，他們只認得做工戏可以表达情感，而不知唱工戏也能表达情感。比如有些唱工戏，象《三娘教子》、《二进宫》、《賀后罵殿》这类戏，也看誰来唱，虽然同一工譜，有修养的演員，在唱的时候，把人物当时喜怒哀乐的的情感，摻蘊在唱腔里面，使唱出来的音节随着人物的感情而变化，怎么能不感动人呢！

我們要研究唱腔，这里自然也有一套細致的学問。比如从技术方面来談，唱法之中，吐字自属重要，四声也很要紧，应当辨别字的阴阳，分別字的清浊，再掌握住发声吞吐的方法，然后探

討五音(唇舌齒牙喉),有時亦應用鼻音或半鼻音。懂得了這套規律,吐字的方法庶幾可以粗備了。

此外,行腔要和工尺配合起來。京戲、昆曲、地方戲雖各有不同,但行腔應按節度,又要在均勻之中含有漸趨緊湊之勢,以免呆滯。研究行腔,一定要學會換氣,換氣並不是偷氣,行腔而不善換氣,則其腔必飄忽無力,不然也會造成竭蹶笨拙,使人們不可卒聽了。但是,這裡還有一件事最重要,應當提醒注意,那就是我們一定要為劇情而唱,絕不可老記住某一句花腔在台上隨時突弄。

我們講唱腔應當為劇情服務,一個演員如果在台上干巴巴的唱戲詞,也會把觀眾唱跑了的。所以我們認為唱得好的人,他既表達了劇情,也掌握了“韻味”。怎樣才能使唱出來的詞句有韻味,使人聽着既好聽又容易懂呢?那就只有在唱腔的輕重緩急、抑揚頓挫上下功夫了。譬如,輕可以幫助聲音往上挑,重可以幫助聲音往下收。至於怎樣吸足了氣再吐出來放音,怎樣又用丹田發音,為什麼要用嘴唇收放,為什麼又需要舌音,哪個字應用腦後音,哪個字要用牙音等等的具體咬字發音問題,是一個專門性的課題,這裡不能詳談。總之,不論哪門學問只有憑着一邊學習,一邊實踐,不斷的練習,不斷的琢磨,下定決心象摘綫頭那樣耐心的去鉅研,才有可能逐見功效。

念工又叫念白(說白),如果一個演員掌握不好念白,也是無法把劇中人物的情緒傳達給觀眾的。

念也要念出個道理來,還要念出“韻味”來。“念白”等於我

們台下的說話，說話自然要講語氣，念白又何尝不是這樣呢！什麼情況下應當急急、慢念、氣憤的念、憂思的念、悲哀的念、抒情的念，當然要看劇本給人物規定的情景。但是在這幾種念法中，更主要的還要看具體的人物，他的具體遭遇，才能決定念時語氣的輕重緩急，這樣運用起來，就能結合人物當時的感情了。

余叔岩先生在京劇《打漁殺家》一劇中，有几句念白，清楚地表現了英雄人物蕭恩的感情活動與堅強的性格。那時我與他合作，我演劇中人蕭桂英，通過他幾句話白，把我念得深深感動，自然而然地進入了角色，引起劇中人的情感來了。劇情發展到這樣的階段：蕭恩準備連夜過江殺死仇人丁員外，他心裡知道這場事件鬧出後，在河下打漁的生活是不能繼續下去了，甚而自己的安危也不能預料。做父親的本來不想把殺家的後果事先告訴自己唯一的親女兒，但當他知道女兒決心跟他同去的時候，他就胸有成竹的替女兒安排好出路了。

蕭 恩 好，將你婆家的聘禮、頂珠、衣服、戒刀一齊收拾好了！

蕭桂英 是。

蕭 恩 （自言自語）嗯，一同前去么，也好！

這句自言自語的獨白，感情是多麼複雜，潛台詞是多麼豐富深刻呀！接着父女倆緩緩地走出了自己的家門。這樣天真、純潔的女孩子，哪里能夠理解到父親當時在思考什麼呢！當她看到他們走後和往常父女外出打漁去的情景不一樣，門忘了关了，她回頭了一眼叫道：“爹爹請轉！……這門還未曾關呢？”這一句話，給

萧恩老英雄是多么大的刺激呀！把一切后果预示给女儿吧，太伤孩子的心。不说吧，又为什么不关门呢？老英雄这时候的心情复杂极了，可是他那种英雄的性格强有力地遏制住了当时的悲哀情绪。

萧恩 这门么？（乍听桂英一问，一惊。念出来比较高而急）——关也罢，不关也罢。（压住悲哀的情感，随便的支吾她一下，语气由缓而微下一些。）

萧桂英 （还没完全了解父亲的意图，又追问起来）家中还有许多动用的家具呢？

萧恩 唉！门都不关，还要什么动用的家具呀！唉！不省事的冤家呀！（哭）。

“不省事的冤家呀！”一句结语，多么深刻动人，难怪说出后，老英雄的热泪已纵横满面了。这是多么动人的念白，如果一个演员不掌握剧中人当时的思想感情，平平白白念这几句台词，他能感染谁？戏又如何出得来呢？我每次同余先生合作这出戏，演到这里，就深受感动，心里不由地产生出角色的感情来了。

王瑶卿老先生是我们京剧界的艺术大师，他在《能仁寺》剧中，创造了活的十三妹（何玉凤）的典型人物形象。这出戏念白的地方很多，通过念白深刻的刻划了十三妹的人物性格。从说亲的一段话里，清楚地交代出爽朗直率、天真灵敏的个性。剧情发展到十三妹向张金凤的父母给张金凤、安驥二人提亲获得二位老人同意后，十三妹心情非常喜悦，自言自语地念出下面的独白：

没想到，三言两语的，这碗冬瓜汤就算喝上啦。老人家答

应了，还不知道我妹妹他愿意不愿意哪；姑娘大啦，得問問本人要紧。（这时走向張金凤的面前）妹妹，姐姐我做大媒，将你許配那安公子为婚，你愿意不愿意呀？（这时候張金凤把身子微微一扭，不回答她的話）……这有什么，男大当婚，女大当嫁，这是人間大道理，你害什么臊哇！快告訴姐姐我，愿意不愿意？（張金凤还是不語）……可也是呀，人家这么大的姑娘，哪儿好意思說愿意哪！（張金凤低落头还是不理她，十三妹心里稍微的一停，想出个办法来）你不是不說話嗎，我有不說話的主意，姐姐的高主意多着哪。这儿有碗水，我在桌上写一个“愿意”，写一个“不愿意”，你要是愿意就把“不愿意”擦去了；要是不愿意就把“愿意”擦去了。来，来呀！（随念随用手拉着張金凤擦字）哟！瞧你多坏呀，哪一样也沒依着我，单把个“不”字給擦去了，净剩下“愿意、愿意”啦。——我妹妹也愿意了，还得問問他（指安公子）愿意不愿意哪。哎，好难当的大媒呀。（这时安驥在一旁瞌睡）喝，好精神，这么熱鬧，他会睡着啦。——嗨醒醒啊！

这一段独白，完全是以“京白”的語气念出来的。由于“京白”在发声的輕重高低、抑扬頓挫的气口上，比韵白不受拘束，听起来生活气息更浓厚一些，对表现十三妹这一类型的人物更能突出的反映她的性格。这一成功的念法是王瑤卿先生毕生的創作。他为京剧旦行在念功上开辟了一条新的路径，丰富了戏曲念白的艺术。

周信芳先生在京剧生行里，是一位最讲究念法的艺术家，看过他演出《四进士》的人们，还可以回味宋士杰与顾读在公堂上那段分庭抗礼、侃侃而谈的大段话白。

信阳知州顾读，他早已闻知前任道台衙门中有一位退职的刑房书吏宋士杰，精明强干，好打抱不平，对他很有戒心。这次处理杨素贞越衙告状的案件，知道杨住在宋士杰家中，甚为惊怒，本想把宋传到公堂，给他个颜色看看，没设想宋士杰毫无畏惧，你有来言，我有去语，侃侃而谈，应答如流的把这位封疆大员逼得对他无可奈何。从下面几段对话我们可以看出宋士杰是如何的一个人物来了：

顾 读 宋士杰，你还不曾死啊？

宋士杰 哈哈！阎王不勾簿，小鬼不来缠，我是怎样得死啊！

（开始回话就对顾读提出反问的语气。）

顾 读 你为何包揽词讼？

宋士杰 怎见得小人包揽词讼？（又翻过来反问。）

顾 读 杨素贞越衙告状，住在你的家中，分明你挑唆而来，岂不是包揽词讼？

宋士杰 小人有下情回禀。（沉着应战。）

顾 读 讲！

宋士杰 咋！小人宋士杰，在前任道台衙门当过一名刑房书吏。只因我办事傲上，才将我的刑房革掉；在西门以外，开了一所小小店房，不过是遮闲而已。曾记得

那年去住河南上蔡县办差，住在楊素貞她父的家中；楊素貞那時間才这长这大，拜在我的名下，以为义女。数載以来，书不来，信不去，楊素貞她父已死。她长大成人，許配姚廷美为妻；她的亲夫被人害死，来到信陽州，越衙告状。常言道：是亲者不能不顾，不是亲者不能相顾。她是我的干女儿，我是她的干父；干女儿不住在干父家中，难道說，教她住在庵堂寺院！

多么有力的一段反駁呀！这一段詞令，虽然是宋士杰捏造出来的，但是在顧讀的面前，他能毫无畏惧的据理力辯，虽是强詞夺理，但讲起来有根有据，淋漓尽致，起承轉合一絲不紊，无怪逼得顧讀只能罵他：“嘿！你好一张利口！”对他无可奈何了。周先生念这段話白，用的是京剧中的“韵白”，語气抑扬頓挫，有收有纵，节奏非常鮮明，使人物的思想变化很有层次。把一个有正义感的老訟师刻划得有血有肉，使人一望而知他是个替人打抱不平的正面人物。

杨小楼先生在《鉄龙山》剧中飾演姜維，有一段連念带舞的动作。姜維的出场是起霸上，边念边舞：

小小一計非等閑，司馬被困鉄龙間，雁涓失入馬陵道，項羽重圍九里山。某姓姜名維字伯約，汉室为臣，奉幼主之命，帶領鉄甲雄兵进取中原，前日，司馬师被某一战，困在鉄龙山，昨日夜观天象，見劍光射入牛斗，必有一番恶战，为此全身披挂，整頓貔貅。馬岱、夏侯霸听令。……命你三人各帶三千人馬，埋伏鉄龙山后，司馬师来到接杀一陣。……天

吓！天，若助弟子三分力，管取中原一战成，喝！大小三軍，飽餐战飯，准备器械，听吾一令。

这一段連念带舞的話白，包括的内容很多，开始是介紹出敌我战斗的形势，司馬师被围困在鉄龙山間了，清楚的表示出战斗的地点。接着叙述了自己的任务和对未来战斗的估計。随即发布命令，調兵遣将，紧接着是祈請蒼天的相助，以期一战成功。連續性的話白，配以强烈的舞蹈动作，必須搭配整齐，相互倚重，才能见功。所謂口到，手到，眼到，身到，步到，不能絲毫的間断割裂，这样念起来才有神气。倘若身段不能很好地配合話白，念得多么“尖团分明”，“抑扬頓挫”，也是表现不出神气来的。所以說唱、做、念、打四工并不是截然分开的艺术。

当然，不論念白或唱腔要打算使观众听得清楚，并有韵味，就必须注意把每个字音念或唱的正确，这样才能听起来圓潤悅耳。就昆曲譜曲和各位名艺术家編制新腔的方法都莫不根据“阴阳平仄”和“尖团”的声音来规定宾白腔調高低的。尖团字并不见于过去的各种韵书，而各韵书却都有尖团字的理論。为了克服尖团字念不清，唱白不易悅耳的缺点，除了需要在技术方面的“气口”、“噴口”、“咬字归韵”等方面刻苦地鍛炼之外，我認为不断地翻翻古韵书中的“圓音正考”，对初学的人也有一定的帮助，再从我們国音字母上的切音方面下些功夫进行一番深的探求，也会得到有益的启发。

摘自《戏曲表演的四功五法》

原文发表于《戏曲研究》1958年第1期

对青年演員談学戏的問題

梅 兰 芳

保持和发揚傳統风格

一个演員的表演艺术成就，全靠本人幼年的基本工練得結实，首先要从传统的优秀节目学起，因为这些传统的好戏，都經過許多前輩們精心的創造和加工，能够替青年演員在表演技术方面打下良好的基础。还有，幼年学戏时期，虽然什么戏都应该学，所謂多多益善，但一开始不要“行当”学得太多；学得太多了，就怕每样都不能深，不能透，变成多而不精。等底子打結实了，再向“多面手”发展，那才有用呢。至于某人該先学什么戏，那要根据各人不同的条件作适当的选择，这是老师們的責任，他們有丰富的經驗，会給你們安排得很好的。

我从小就爱看戏，一直到现在对于看戏还是有很大兴趣。所以我常常把多看戏的好处介紹給青年演員，希望他們什么行当的戏都看，什么剧种的戏都看，看到演得好的戏，当然能够丰富自己的表演，看了演得坏的戏，也不要感到失望。好坏有个对比，就知道別人走錯了路，自己可以不再犯同样的毛病。做一个演員，就是要善于吸取別人的长处，避免別人的缺点，这样才能

不断地提高自己的演技。

河北梆子这个剧种，艺术的蕴藏是很丰富的，京戏里有很多东西是从梆子里吸收过来的。拿于連泉先生的表演来说，他就吸取了不少梆子的传统艺术而成为京剧花旦主要流派之一。目前戏曲界有一种风气：道白和锣鼓点向京戏学习，化装向越剧学习。“吸取兄弟剧种的好东西，这是对的，但如果因此丢掉了自己的特点，破坏了自己的风格，也就值得考虑了。我觉得河北梆子还是应该用自己传统的道白和原来的锣鼓点，这样，才符合“百花齐放”的精神。过去，河北梆子和京剧同台演出，观众都能够很清楚地看出这两个剧种的不同。例如，梆子的唱腔比较高亢，动作比较夸张，道白的语调也显然跟京剧不一样；而这两个不同的剧种，同样为观众所喜爱。今天，我赞成的是兄弟剧种在艺术上的交流，反对的是不经过融化而生搬硬套的模仿。还有，移植兄弟剧种的剧本，也应该根据本剧种的特点、风格加以变动。有些变动的地方，不一定是为了好坏问题，而是各剧种的风格问题。我最近演的《穆桂英挂帅》，就是从豫剧移植过来的。在豫剧的末一场里，穆桂英有几十句唱词，台下听得很痛快，可是放在京剧里，就不能这样安排了。所以，我只唱了八句原板，这并不是因为我年纪大了，怕多唱，即便是其他青年演员来演，也不可能唱几十句，这就是风格不同的关系。

注意保护嗓子

青年演员由于生理上的变化，必然要经过一个“倒仓”阶段，

这是大家都知道的。“倒仓”时间有长有短，是因为各人的体质不同的原故。在“倒仓”期内，有的主张要多唱，据说，唱得越多，嗓子出来的越快；有的主张不宜多唱，应该休息，对于饮食寒暖格外小心，让声带很自然地逐步恢复过来。我认为前一种的主张是不科学的，我同意后一种办法。

学生的吊嗓子，初期调门不宜太高，逐渐往上长，这对声带来说是有利的。如果嗓子上不去，硬要往上长，学老生的就逼成一条左嗓子。还有，武工练过头，会把嗓子练“横”的，除了有些基本工人人都要练之外，如“拿顶”、“翻大跟头”等等，都是以武工为主的武生、武旦的专修课目；以唱工为主的老生、青衣就可以不练。我今年已经六十多岁了，还能保持现在这点嗓子，大概是有两种原因：第一、在幼年没有把工练过头；第二、我用嗓子一贯是顺着自己的声带来发挥，不去违拗它，唱哑了，等恢复后再唱；在平时我还知道保护嗓子，尤其在演完戏以后，不吃冷的东西，不让脖子吹风，这两点我是一直注意到今天，没有敢忽视的。我看到有些地方戏的中年演员，身上功夫挺好，脸上也有戏，就是嗓子唱“劈”啦，这可能是因为过去要跑码头，演出场次过多，演员唱累了，得不到休息，还要继续唱，所以不容易恢复原状；也可能是某些唱法对声带有所损伤，为了奔高调门，就把假音逼得太厉害了，声带受着过多过强的刺激的原故，以上只是我个人的看法，不一定完全正确。

摘自《和河北跃进剧团学生谈学戏》一文
原文发表于1959年7月7日《人民日报》第7版

唱法上的“两条腿”

——談談“新小生”的唱法

姜 妙 香

最近，讀了《北京晚報》上關於“新小生唱法”的文章，我很感興趣。我演了五十多年的小生，對這問題也動過腦筋。目前，很多劇團紛紛上演現代戲，小生這一角色類型似乎更重要了，原因是在我們生活中確是“英雄出自少年。”工农兵學商哪界的先進人物中都是青年人占多數，反映在戲裡頭也就不足為奇了。

但是，目前的“新小生”確乎在表演上有矛盾，穿著西裝革履或干部服，一張口是尖噪，難怪觀眾覺得有點特別。本來，在我們生活中，青年人是聲音宏亮、氣度軒昂的，但一張口唱出尖噪，是和現實有距離的！

為此，我想談談我自己不成熟的一點看法。首先我想談一下為什麼在傳統戲曲中小生這一行當有特殊的唱法。

舊戲中，小生並不完全用假噪，而是真假（寬窄）參用，名叫陰陽噪。昆曲中小生又分幾種，其中的官生（帶胡鬚的小生，如《長生殿》中的唐明皇和《醉寫》中的李白）用寬音的地方還是較多的。過去京劇著名小生德珥如老先生嗓音也很寬，他用真噪