

# 王瑶卿与京剧“柳荫记”

中国戏曲研究院編

黄克保著



上海文化出版社

# 王瑤卿与京剧“柳蔭記”

中國戲曲研究院編

黃克保著

## 內 容 提 要

王瑤卿先生是我国著名的戏曲艺术家，毕生精力贡献于京剧艺术，他不但忠实于继承京剧传统艺术，并对京剧的改革也作了很多努力。本书介绍他一生中最后一次的创作活动，详细的叙述了他如何在继承传统、发扬传统的基础上出色地设计了京剧“柳荫记”唱腔，为创造京剧新唱腔树立了榜样。

### 王瑤卿与京剧“柳蔭記”

中国戏曲研究院編

黃克保 著

上海文化出版社出版

上海衡山路 58 弄 2 号

上海市书刊出版业营业许可证出 078 号

蔚文印刷厂印刷 新华书店上海发行所

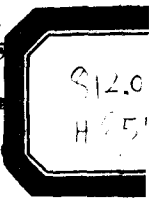
开本：787×1092 耗 1/32 印张：4 5/16 字數

1957 年 10 月第 1 版

1957 年 10 月第 1 次印刷 印数：1—3,000

統一書號：10077·650

定價(7) 0.14 元



## 前 記

1953年秋，中國戲曲研究院中國京劇團（中國京劇院的前身）排演“柳蔭記”，由馬彥祥同志擔任導演；藝術顧問是王瑤卿先生。領導上分配我參加該劇的導演團；後來又參加了由王瑤卿先生直接指導的創腔組。這對我來說，是一次可貴的學習機會。之後，我就把自己在學習中的點滴體會加以整理，寫成了這篇東西。它曾以“王瑤卿先生怎樣設計京劇‘柳蔭記’的唱腔”為題，發表在1955年4、5、6月號“戲劇報”上。

在本文寫作過程中，曾得到前藝術處表演組和音樂組的同志們的具体幫助；音樂組的同志們還為我校正了曲譜。可是，限於我自己的水平，我還不能把瑤卿先生的創作經驗加以系統的總結，提高到科學理論的水平上來；甚至還可能有體會得不正確的地方。印成這本小冊子時，雖曾作了一些修改，但錯誤仍所難免。我懇切地希望得到專家和同志們的批評和指正！

還有，在排演工作完成後不久，瑤卿先生就一病不起，這篇東西寫成後已無法給他本人看了。因此，如有記憶得不確切的地方，應該由我負責。

京劇“柳蔭記”的全部曲譜已由上海文化出版社出版，讀者可參閱，以能更全面的了解王瑤卿先生的創腔。

作 者 1956年5月

## 戲曲演員學習小叢書

- 有关傳統剧目教育意义的  
几个問題 郭漢城著 0.12 元
- 談神話戲与鬼戲 李 剛著 0.10 元
- 談三个戏剧人物：陈世美、  
王十朋、蔡伯嚙 李嘯倉著 0.10 元
- 关于“話副加唱”的問題 罗合如著 0.10 元
- 生活的真实和戏曲表演藝  
術的真实 阿 甲著 0.10 元
- 演員的生活經驗和創造角  
色的关系 胡 沙著 0.12 元
- 談戏曲表現手法 黃克保著 0.10 元
- 談戏曲唱腔的創作与發展 何 为著 0.22 元
- 戏曲乐队發展中的几个問題 屠楚材著 0.14 元
- 怎 样 練 嗓 舒 模·肖 晴著 0.15 元
- 演員經驗談(1—3) 中國戲曲研究院編 0.17—0.20 元

上海文化出版社出版

各地新華書店均有出售

## 王瑤卿與京劇“柳蔭記”

中國戲曲研究院老藝人訪問記

中國京劇團演出的“柳蔭記”，它的唱腔是由已故戲曲藝術家王瑤卿先生負責指導創作的。這是他一生中最後一次的創作活動。我曾和演員同志們在一起參加了這個創作活動（我們組織了一個創腔組）。這對我來說，是一次可貴的學習機會。在學習中，深深感到：瑤卿先生在創作上所遵循的原則、創作的方方法、以及他的革新的見解，對京劇藝術的改革是有巨大的指導意義的。現在，瑤卿先生不幸已經逝世，他這些經驗就更值得我們寶貴了。因此，雖然我的思想水平和藝術修養都不夠，又缺乏足夠的音樂理論知識，不能系統地總結這位藝術巨匠的創作經驗，但還是嘗試着從表演的角度把學習中的一點膚淺體會寫出來，目的是希望引起同志們進一步的討論和研究，同時也表示對瑤卿先生的哀悼和紀念。體會得不正確的地方，希望得到同志們的指正。

京劇“柳蔭記”是根據川劇本排演的。包括“英台別家”、“柳蔭結拜”、“書館談心”、“山伯送行”、“說媒許親”、“英台思兄”、“祝莊訪友”、“四九求方”、“馬家逼婚”、“祭墳化蝶”等十場戲。它描寫了梁山伯和祝英台的愛情的發生和成長、他們對愛情的

忠誠，以及對封建婚姻制度的反抗，塑造了一對青年男女的美麗堅強的性格，從而集中地反映了古代人民與封建社會制度之間的不可調和的矛盾以及他們熱烈追求自由幸福的堅強意志。

要收到有力地表現這一主題的藝術效果，首要的任務是在於正確地創造梁、祝這兩個中心人物的藝術形象，要能正確、細致地刻劃出他們在各種不同情境中的思想、感情和精神狀態。而在這個戲里，人物的心理活動，絕大部分要通過“唱”來表現，因此，在形象的塑造上，重要的是要能創造出足以傳達人物在規定情境中的思想感情的唱腔。可是，現有的京劇曲調的表現力，是有一定的局限性的。這個戲的“唱工”多，感情又很豐富複雜，如果要求每一句唱都能形象而深刻地表現人物的思想感情，就必然要求豐富曲調（唱腔）的表現力。這是“柳蔭記”的唱腔創作所要解決的第一個問題。

第二個問題是：這戲是根據川劇本排演的，而川劇原本却是“高腔”，它的唱詞格律是與京劇不同的：京劇的唱詞，多半是七字格或十字格（即所謂“二二三”、“三三四”的格式），而“高腔”的唱詞中卻有許多長短不一的詞句，它們不同於京劇唱詞的節奏形式，因而不能完全按照京劇現有的曲調格律來處理。為了不損害原詞的文學特色，同時也有意識地想在突破京劇現有的曲調形式上做一次嘗試，導演馬彥祥同志不主張過多地修改原詞，而要求尽可能用京劇的曲調來唱原詞。這樣就產生了問題：京劇的曲調格律，原是與它的唱詞格律嚴謹地相結合的。現在要在京劇曲調格律的基礎上來表現川劇語言的特色，即是說，要做到用“西皮”“二黃”來表現不多改變的川劇“高腔”唱詞的節奏。

很顯然，这里存在着一定的困难。

王瑤卿先生以革新的精神和卓越的才能，比較完滿地解决了上述兩個問題，基本上达到了这个戲的藝術要求。

下面，分三部分來介紹瑤卿先生的創作經過。第一部分，主要談他怎样根据人物的感情來設計唱腔；第二部分，談他怎样处理一些長短不一、不合京剧曲調格律的詞句；第三部分，談他对于演唱的表現方法等問題所發表的一些見解。

这里要說明的是：全部唱腔的創作時間，只有半个月。在創作的过程中，瑤卿先生曾經表示：这些腔里有些地方他自己還不夠滿意，本來打算在演出的过程中再繼續加工的。可是不幸得很，在創作工作基本上完成后不久，瑤卿先生就一病不起，不能再進行仔細的推敲了。究竟是哪些地方他还感到不夠滿意，他沒有詳細指出來，我們現在也無从猜測。因此这里所舉的例子，仍舊保留他設計时的原樣。但我們相信：如果瑤卿先生依然健在，他一定要把这些唱腔加工得更好、更完美的。

## 一 怎样根据人物的思想感情來設計唱腔

瑤卿先生創作唱腔的步驟是：了解了人物的性格、他們当时的心情、以及某場戲的情調等等后，先确定采用哪种曲調，比如：用“西皮”、“二黃”或“反二黃”，“流水”、“原板”或什么“板”。而且他在确定曲調的时候，並不只是一般地确定这些“板”的种类，还往往具体地加以說明：这一段，要唱成什么“味兒”●。他常說：一种曲調，可以有几种不同的唱法，可以唱成这种“味兒”，也可



以唱成那种“味兒”，不同的“味兒”就表现了不同的感情。如果只籠統地說明：唱“西皮”什么“板”、“二黃”什么“板”，那么，演員就很难理解你的真正意思，結果把所有的“西皮”或“二黃”都唱成一样的“味兒”，那怎么能表现出复雜的感情呢？

曲調确定后，再根据唱詞的內容來設計每一句具体的唱腔，比如：哪兒可以行腔、哪兒要用短腔、哪兒該高、該低、强、弱、婉轉、間歇等等。

下面，我按照場次順序举例加以說明：

第一場“英台別家”中，祝英台要改装出外求学，父親不允。在这里，第一次在观众面前展开了父女二人思想性格上的冲突，父親的理由是：女兒家應該謹守“三从四德”、“女子無才便是德”，不肯答应女兒的請求；英台用这样的話來回答：

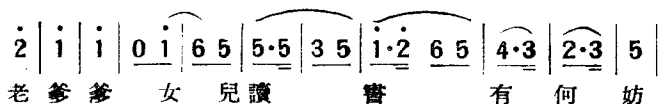
女兒虽然是紅妝，胸中志气非尋常，班昭为兄把書上，老爹爹！女兒讀書有何妨？

爹爹說話欠思量，重男輕女不应当。……孩兒要学古人样，祝九娘要变成一个祝九郎。

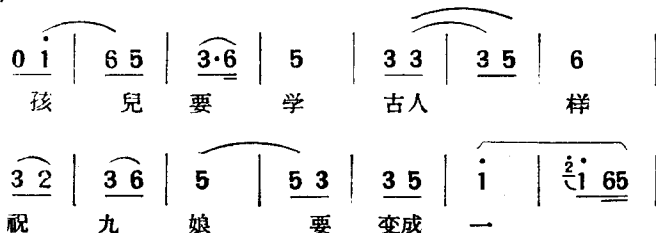
- “味兒”两字，通常有几种不同的含义：有时是指意味深長的意思，所謂“有味兒”，即指藝術上的深刻、雋永；有时又把它当作“風格”、“情調”的代用詞；也有些人往往把它孤立地当作咬字行腔等形式上的美妙与否來欣賞……但瑤卿先生却在这里用“味兒”这一術語，來夸獎演員。这是因为：京剧（其他地方戲曲同样）中，有时同一曲調經過不同的处理（包括情調的不同、由于唱詞不同而引起的个别乐句或乐音的变化，以至演唱时的尺寸、口气、咬字、行腔的不同等），就可以表现不同的感情。所以瑤卿先生就用“味兒”这个術語來帮助說明他的創作意圖，它有时是指曲調的情調，有时又像是指演唱的表现方法……，很难对它下什么定义。但通过具体例子的对比以及瑤卿先生对唱腔的解釋，它却可以帮助我们更好地体会唱腔的精神。

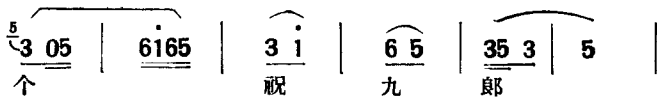
在这一斗争中，英台采取的态度是“好言来商量”：她一方面针锋相对地举出班昭等古人的事迹来反驳父亲的“古训”；同时也仗着父母平时的钟爱，想以撒娇的态度来争取他们的同情，特别是争取母亲的支持。她力求能和平、顺利地实现自己的理想，不愿马上与父亲决裂；可是在这些表面上很和婉的争辩中，却表现了理直气壮和绝不妥协的倔强意志。

英台这两段唱，瑤卿先生是这样处理的：争论之类的情境，适宜于用“流水”来表现；但这里的“尺寸”不能太快——这是女儿在与父亲“好言商量”，语气不能太激烈。不过她说的话是理直气壮的，意志也是坚决的，所以不宜多用“花”腔，而要唱“数字”的“味儿”——这里所谓“数字”的“味儿”，就是要把每一个字都很肯定地“数”出来，表现一种干脆、坚决的语气；如果多用花腔，语气就显得软弱，不够表现理直气壮的神情了；在演唱的时候，要用吐字发音的轻重强弱、抑扬顿挫来获得声调上的美。而在表现小儿女撒娇的顽皮情态时，又要用和缓、轻快的声调，如：



2 如：



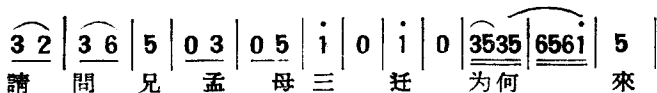


這兩段“流水”，簡潔而有層次地表現了英台的思想活動。●

第三場“書館談心”中，英台讀書至“唯女子与小人为难养也”一章而廢書慨嘆，这本是她对重男輕女观念的一种不滿和抗議的表示，山伯却誤以为她是因“不解書中之意”而煩惱，热心地歷举妹喜、妲己、褒姒等“誤國”的“典故”來为之講解。英台这样來回答：

女媧煉石把天盤，嫫祖養蚕把桑栽，慈母教子有記載，請問兄孟母三迁为何來？……是非不分你是書獃。

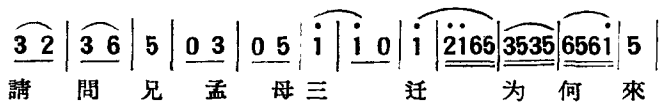
我們知道，梁、祝在書館談心这一情節，不只是介紹了他們在性格上的差別，主要的是要表現他們兩人在情感上的逐漸加深。英台这一段話，正是一种从深厚感情出發，善意的而又略帶教育意味的反駁。这段唱，瑤卿先生以明快、流暢的“流水”來表現。其中“請問兄孟母三迁为何來”一句的腔，第一次是这样設計的：



瑤卿先生不滿意这样的唱法。他的意圖原是要強調孟母教子的

- 瑤卿先生在設計唱腔時，一方面對我們簡單地說明他的設計意圖；同時又把這些腔唱給我們聽，我們把這稱之謂“范唱”。本文中所有關於唱腔的解釋，就是根據他在“范唱”時的聲調、神態，再結合他自己的說明綜合寫成的。

賢德，拿這來作為英台說服山伯的有力理由，英台對山伯的態度又不是那種正言厲色的斥責，因此要求這句腔既莊重、又婉轉。但上面的唱法，語氣太生硬，口吻有些近乎責問了，因此，他後來把它修改成這樣：



二者一比，可以看出：後者的語氣比較溫和、親切，旋律也更優美，在表現英台與山伯的關係上，比前者要恰當得多。

從以上的例子中可以看出：瑤卿先生並不單純追求形式上的美妙或片面追求唱腔的“新奇”而不適當地用上許多“花”腔或“新”腔。他要求唱腔能合乎人物的感情和語調，並在這一基礎上賦予它完美的形式。

第四場“山伯送行”中，有這樣兩個例子：

山伯送英台下山，英台被重重的心事折磨着：既為眼前的分別傷感，又為找不到恰當的機會和話語來向山伯表白自己的愛情而苦惱。當她用“為何不娶一妻房”的話來試探山伯，而山伯反問她“想必早已訂妻房”的時候，有這樣一段唱詞描寫了她的心理活動：

一句話問得我無言講，他怎知我是女紅妝！本待把終身事兒對他講，猛想起臨行時父命有三樁。……話到舌尖暫隱藏。

山伯的醇厚、樸實，增加了她的勇氣和決心，她決定要“把終身事兒對他講”了。可是，要在同窗三年的好友面前一旦說出自己是女扮男裝、而且還直接談出許托終身的願望，她是不能不感到有

些羞怯和犹豫的；而且，臨行时的“父命三椿”，也在嚴重地威脅着她，她感到不能鹵莽行事，只得“話到舌尖暫隱藏”。追求幸福的願望、少女的羞澀、对“父命”的顧忌，在她內心激烈地斗争着；这些內心的矛盾，正是后面用种种比喻來向山伯暗示的根据。因此，突出地表現英台此时的心理活动，是有助于人物性格的刻划和后面富于戲劇性的情節的發展的。最集中地表現英台的心理矛盾的，是在唱“本待把終身事兒对他講”这一句的时候。

这句唱的曲調是“二六”。一般可以有兩種处理办法：一种是用“二六”的原腔：

$\widehat{3 \dot{1}}$	$\widehat{\dot{1} 3 \dot{5}}$	$\widehat{6(\dot{1}56)}$	$\dot{1}$	$\widehat{6 \dot{5}}$	$\widehat{3 \cdot 6}$	$\widehat{5 \ 32}$
本	待	把	終	身	事	兒
$\widehat{3 \ 53}$	$\widehat{5(36)}$	$\widehat{5635}$	$\widehat{\dot{1} \ 5}$	$\widehat{6 \ 6}$	$\dot{1}$	
对			他		講	

可是，这样唱，“講”字的腔太短促，不足表現躊躇不前和欲言又止的神态。但如果要求“講”字有一个較長的腔可以做“身段”的話，通常用得最多的办法是轉“散板”：

$\widehat{3 \dot{1}}$	$\widehat{\dot{1} 3 \dot{5}}$	$\widehat{6(\dot{1}56)}$	$\dot{1}$	$\widehat{7 \ 6}$	$\widehat{5 \cdot 6 \ 76 \ \dot{2}}$	$\widehat{6 \ 4 \ 35 \ 2}$
本	待	把	終	身	事	
$\widehat{3535}$	$\widehat{65 \ \dot{1}}$	$\widehat{6(\dot{1}52)}$	$\widehat{35 \ 6}$	$5 \ 6$	$\widehat{3 \overset{5}{\curvearrowright} 35}$	$6$
兒				对	他	講

但这样唱，曲調的進行不能緊密地結合人物的內心和动作的節奏。

琺卿先生是这样处理的:

$\overset{\cdot}{3}$ $\overset{\cdot}{1}$	$\overset{\cdot}{13}$ $\overset{\cdot}{5}$ $\overset{\cdot}{6}$ $\overset{\cdot}{156}$	$\overset{\cdot}{1}$ $\overset{\cdot}{i}$	$\overset{\cdot}{6}$ $\overset{\cdot}{5}$	$\overset{\cdot}{3}$ $\overset{\cdot}{05}$ $\overset{\cdot}{5}$ $\overset{\cdot}{632}$	$\overset{\cdot}{3}$ $\overset{\cdot}{3}$ $\overset{\cdot}{5}$ $\overset{\cdot}{(35)}$		
本	待	把	終	身	事	兒 对	
$\overset{\cdot}{6}$ · $\overset{\cdot}{566}$	$\overset{\cdot}{5}$ · $\overset{\cdot}{653}$	$\overset{\cdot}{2}$ · $\overset{\cdot}{321}$	$\overset{\cdot}{16}$ $\overset{\cdot}{1}$	$\overset{\cdot}{2}$ · $\overset{\cdot}{532}$	$\overset{\cdot}{1}$ · $\overset{\cdot}{2123}$	$\overset{\cdot}{2}$	
他	講					(小編)	

注：“講”字的腔，吸收自“西皮慢板”（或“原板”“兩榔子”）。

在“講”字行腔的时候，英台帶着羞澀、迟疑的神情，一步步向山伯走去。她正要鼓起勇气开口說話，猛然想起父親的約法三章，不觉一怔，这个欲言又止的停頓，配合着一下小鑼，節奏就更为鮮明；然后，她才帶着滿腔的懊喪和怨恨慢慢地向后退去。

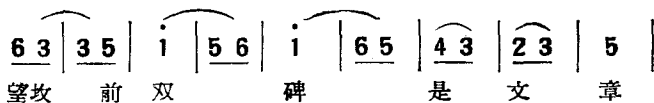
在这里，唱腔的旋律和節奏，与人物的内心和动作的節奏緊密地結合着，把英台在这一过程中的心理动态，細致、明确地表現了出來。

在这以后，英台开始說出了种种的比喻和暗示。当这些比喻始終不能为老实的山伯所理解时，英台着急了：

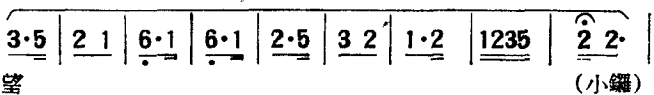
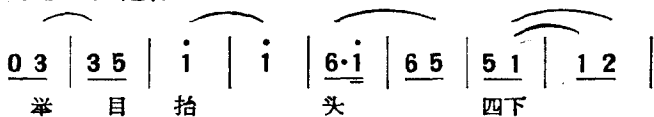
隱語他不仔細想，再無妙語打比方。举目抬头四下望，坟前双碑是文章。

这一段，第一次是这样設計的：

$\overset{\cdot}{3}$	$\overset{\cdot}{5}$	$\overset{\cdot}{0}$ $\overset{\cdot}{1}$	$\overset{\cdot}{6}$ $\overset{\cdot}{5}$	$\overset{\cdot}{3}$ $\overset{\cdot}{3}$	$\overset{\cdot}{3}$ $\overset{\cdot}{5}$	$\overset{\cdot}{6}$ $\overset{\cdot}{(5)}$	$\overset{\cdot}{3}$ · $\overset{\cdot}{5}$	$\overset{\cdot}{3}$ $\overset{\cdot}{5}$	
隱	語	他	不	仔	細	想	再	無	妙語
$\overset{\cdot}{0}$ $\overset{\cdot}{1}$	$\overset{\cdot}{5}$ $\overset{\cdot}{6}$	$\overset{\cdot}{5}$	$\overset{\cdot}{0}$ $\overset{\cdot}{3}$	$\overset{\cdot}{3}$ $\overset{\cdot}{5}$	$\overset{\cdot}{1}$	$\overset{\cdot}{6}$ $\overset{\cdot}{5}$	$\overset{\cdot}{3}$ $\overset{\cdot}{3}$	$\overset{\cdot}{3}$ $\overset{\cdot}{5}$	
打	比	方	举	目	抬	头	四	下	



同前例一样：“四下望”的腔太短促，不足表现四下眺望和思索、寻找比喻对象的神态，必须有个较长的腔；转“散板”也不能符合表演意图。瑶卿先生说：“这没有问题，‘望’字上加一个腔就成了。”就修改成这样：



从“下”字起，声调突然降低，旋律的进行犹如荡漾着的微波逐渐向前推移；发现了“坟前双碑”可做“文章”后的欣喜情绪，也配合着一下小锣，获得了鲜明的节奏感。这在表现英台由于着急而引起的内心波动、在沉思中四下眺望以及找到了比喻对象后的喜悦等神情上，获得了突出的效果。

我之所以举出以上这两个例子，不仅是为了要介绍瑶卿先生怎样使唱腔与唱词内容、舞台动作、以及配合动作的打击乐结合起来，从而更鲜明地表现了人物的心理活动；而且也是因为：瑶卿先生不愿用陈旧而简便的手法如转“散板”，却追求着更富于表现力的、富有独创性的表现手法。这种严肃的创作态度，可以说，为我们树立了学习的榜样。

在第六场“英台思兄”中，英台有这样一段唱：

自从別兄轉家鄉，朝朝暮暮思梁郎。梁兄啊！我白日望到日西降，我晚來盼到月兒照紗窗。一听黃犬叫汪汪，疑是梁兄到我庄。思梁兄懶把妝台上，想梁兄从夜到天光。八月桂花香，九月菊花黃，十月寒霜降，不見我梁郎。莫非有阻擋？病倒在榻床？悔当初未把真情講，到如今害得我望穿眼一双。

这段独唱，細致地描寫了英台对山伯的怀念、盼望和期待，由于盼之过切而產生了种种担心和猜疑，由于焦急而引到了对自己的埋怨等等复雜的心情。在这里，剧作者为我們揭示了人物的內心世界。如果我們能尋找到这样一种能丰富地傳達出英台这时的心情的唱腔，这在完成祝英台的形象塑造上該是有很大的作用的。

这段唱詞，曾經有同志企圖用“西皮慢板”轉“原板”、“垛板”來表現。“西皮慢板”，在不同的戲里有着不同的表現，例如：在“鳳还巢”中，它是嬌媚、流暢的，在“荒山泪”中，它是憂伤、哀婉的……。主張这段独唱用“西皮慢板”的同志，就是因为：“鳳还巢”的主人公程雪娥，性格与祝英台有相似的地方；“荒山泪”中所表現的，也是“期待”和“盼望”。这些，与这里所要求的都有些接近，因此企圖吸取这两个戲的唱腔、並在这一基礎上加以發展运用；唱詞中的五字句則准备处理成“垛板”。應該說，無論在曲調的运用上以及詞句的处理上，都有相当的理由，能收到一定的效果。

可是，瑤卿先生却主張用“四平調”。

必須把这两种处理办法比較一下，才能更深刻地理解瑤卿先生的創作意圖：



祝英台的性格基調是活潑、明朗的，她熱情、勇敢、聰明、倔強。假如說，因為她是個封建時代的“大家閨秀”，她這些性格上的特色，在平時，也許不能不或多或少地受到禮教規範的約束而比較內蘊、含蓄的話，那麼，她在深閨獨處的時候，卻往往最容易流露出自己的性格本色和真實感情。這段獨唱所表現的，正是她在深閨獨處時的真實感情面貌。我們所要求的，正是那種足以充分表現她的性格本色和真實感情的唱腔。

“西皮慢板”，在“鳳還巢”中，以它的嬌媚和流暢，表現了程雪娥在偷窺了“如意郎君”後所感到的滿意和幸福的心情。可是以程與祝的性格來比較：程的“閨秀”氣息却要更濃厚些，比較沉靜、拘謹，不像祝那樣活潑、明朗；而且兩人的心情也不相同。“荒山汨”以憂傷和哀婉的情調，表現了一個飽經坎坷的少婦，為了丈夫入山採藥、深夜未歸，怕他為猛虎傷害的憂慮、焦急和悲哀。它所表現的雖然也是“期待”和“盼望”，但兩個人物的性格和心情卻有着多么顯著的不同！

這個曲調，在上述兩個戲中雖然表現不同，卻還有一個共同的特點：溫靜、穩重。

因此，吸取上述兩種“西皮慢板”來加以發展，雖然可以在一定程度上表現祝英台這一特定人物的特定心情，但與我們所要求的，卻還有一定的距離：溫靜有餘，活潑不足；憂傷有餘，纏綿不足。

“四平”在不同的戲里也有不同的表現，例如：有喜悅的（如“梅龍鎮”），有柔媚的（如“醉酒”），有哀婉的（如“還珠吟”）……。那麼，這裡應該怎樣處理呢？瑤卿先生曾經這樣來解釋他的意