



数据加载失败，请稍后重试！



数据加载失败，请稍后重试！

徐 兰 沅 操 琴 生 活

北京市戏曲编导委员会编

徐兰沅口述 唐吉记录整理

中 国 戏 剧 出 版 社

徐兰沅操琴生活

徐兰沅口述
唐吉记录整理

中国戏剧出版社出版

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码: 100086)

新华书店总店北京发行所经销

文字六〇三厂印刷

312 千字 850×1168 毫米 1/32 开本 15 印张 3 插图

1998 年 3 月新 1 版 1998 年 3 月第 1 次印刷

印数: 1—2 000 册

ISBN 7-104-00903-5/J·404 定价: 19.80 元

目 次

序 言	梅兰芳 1
一 家世与童年	1
二 拜戏曲音乐家方秉忠学文场	4
三 与譚鑫培操琴前后	13
一 最初为譚鑫培、陈德霖操琴	13
二 离富连成, 跟譚鑫培	19
三 譚鑫培怎样創譚派	20
四 略談譚鑫培之唱腔与表演	27
五 譚鑫培之死	32
四 跟梅兰芳操琴的二十八年	34
一 虚心勤学的艺术家	34
二 我是怎样創作新“过門”与“小垫头”	40
三 談談《貴妃醉酒》、《生死恨》等戏的 音乐設計	48
四 跟梅兰芳伴奏加二胡的起始	55
五 当年随梅兰芳出国演出簡記	57
五 漫談胡琴	61
一 早年胡琴四大名家	61
二 京剧胡琴的技巧与伴奏的特点	65
胡琴的构造	65

怎样挑选胡琴	66
怎样护理胡琴	66
胡琴的指法	67
胡琴的弓法	69
胡琴的把位探索	70
京剧音乐调式简说	71
小工调与定弦	74
伴奏老生与青衣的唱腔应注意什么	76
花字与单字的问题	79
关于“抓腔”	80
六 初学文武场者应注意的事	82
七 谈几个板的区别	84
八 胡琴过门的起头锣鼓杂谈	86
九 略谈吹打乐曲的分类	90
十 唢呐曲牌的实用谈	92
十一 回首当年老梨园	96
一 闲话南府	96
二 当年剧坛四怪	98
三 精忠庙与窝窝头会	100
四 剧场里容纳女观众的开始	103
五 三庆班主三让贤	104
六 当年舞台瑣談	105
后 記	108

一 家世与童年

一八九二年（清光緒十八年），我出生于北京的一个梨园世家內。祖籍原为江苏苏州，是远在清乾隆时，随着四大徽班进京而到北京的。

当年梨园界的老先生們，南方籍很多，有名的程长庚老先生为安徽籍，梅巧玲老先生为江苏籍，譚鑫培老先生为湖北籍。大部分都是在乾隆时定居于北京的。

我祖父徐承翰，工小生。曾搭三庆班演唱。因体格肥胖，故人皆呼之为徐胖子。跟武生泰斗楊小楼的父亲楊月楼老先生是莫逆交，所以当时北京的梨园界有“徐楊二家世代至交”之說。

父亲徐宝芳和祖父一样，也是唱小生的，和当年名小生朱素云老先生是同一时期，唱做都很不弱，可惜身材矮小，因此未享盛名，常自引为憾事。

我弟兄五人，我行大，除三弟斌寿学小生，四弟碧云学花衫外，其他皆是学文武場的。

我八岁开始学戏，遵循傳統学戏的步骤，沒有例外，开蒙学的是娃娃生。第一次学了《桑园寄子》、《硃砂痣》、《扫雪》三出戏。九岁登台，跟譚鑫培先生、汪桂芬先生、孙菊仙先生都配过戏，这三位老先生都是有名的老生。

前清时北京的劇場大部分都集中在前門外大柵栏、观音寺

一帶，在商業上來説，也是市井繁華、人煙稠密的市場。

在一九〇〇年間，帝國主義的八國聯軍，攻陷了北京城。昏庸腐朽的清朝皇帝棄城逃走了，北京的人民遭受了空前未有的災難。帝國主義的獸兵燒、殺、搶、劫，無所不為，真是尸橫遍野、十室九空！我們祖先遺留下豐富多采的歷史文物被盜走、搗毀；至今秀麗的萬壽山上，還有強盜們留下的罪惡的痕跡。當時商業繁盛的大柵欄也未能幸免，很多劇場被燒了；因此我第一次和譚鑫培先生配戲，不得不改在天和館（後來天和館更名為文明茶園，就是現在的華北劇場的前身。當年梅蘭芳先生在文明茶園演出的時間最多）。

跟譚鑫培配的第一個戲是《桑園寄子》，第二個戲是《硃砂痣》，我演《硃砂痣》里的小孩——天賜，記得演這戲時譚叫我把天賜的一句詞“大老爺在上，小人拜揖”改為“晚生拜揖”，譚鑫培先生當時的班子是同慶班。跟汪桂芬先生配這出戲時他又教我改念“小可拜揖”，跟汪的演出地點在平介館，班名寶勝和，平介館在珠市口南鷓鴣兒胡同內。跟孫菊仙先生配這出戲，他要求念原詞兒就行了，當時對我來說真是煞費腦筋了！每次都得重新背念，甚怕顛倒弄錯，因為這些老先生都是脾氣很怪的人。

過去京劇舞台上，每場戲的演出與現在不同，而是“梆子二黃兩插鍋”。就是梆子、皮黃一齊演。當時的直隸梆子的老板是赫赫有名的劉小銀、楊香翠二位老先生。

父親為了進一步培養我，又延請了當時很多的有名的老先生為師學戲，在生、旦、淨、丑各行上我都學過。學武生是拜的姚增祿老先生，姚老先生是文武昆亂不擋的前輩，是當年梨園界不可多得的全面人材，他在我岳父楊隆壽辦的小榮春科班任過教習。葉春善老先生，名武生楊小樓先生，名鬚生余叔岩先生，都

曾跟他学过戏。当时他还在李玉臣先生办的承平班教戏。他教了我武生戏《石秀探庄》，花臉戏《天水关》的姜維，《二进宫》的老生与花臉，《魚腸劍》里的伍員。学淨是拜的徐立棠先生，学的是《御果园》、《断密澗》、《鎖五龙》。又拜吳連奎先生为师学《空城計》，吳先生是余叔岩的开蒙老师，又跟吳順林、何薇香二位先生学了八出青衣戏，最后又跟今日健在的蕭长华老先生学了十一出丑戏和老旦戏《釣金龟》、《滑油山》、《望儿楼》。

虽然我学了很多戏，其中除了娃娃生以外，其余从未演出过。这有三点原因：一、我上舞台精神往往緊張，故而表演上很僵硬；二、未成年时童声犹可，及至年齡稍长，嗓音变化，唱时感到吃力，也时常不够調；三、对自己成为演員的志趣不大，我酷爱音乐，从小就喜听气派昂揚的胡琴和节奏强烈的鑼鼓。

我在很小的时候就能拉琴，遇到胡琴就爱不释手，未拜师学文場前，像“小开門”、“柳青娘”等小牌子我都能拉了。父亲見我志趣在音乐上，因此他也不强求我学演員，我們家可算是世代唱小生的，从我起便改了行。

虽然我学了那么多的戏丢下了，可是那些年的岁月並沒有白費，在以后我从事京剧音乐工作上都發揮了很大的作用。

作为一个京剧音乐工作者來說，無論是文場操琴的或是武場打鼓的，首要的条件就是要懂戏，对戏的理解既要广博还要深透；否則什么場面用什么鑼鼓，一个曲牌运用到戏里怎样就俏皮，如何掌握演員唱腔“气口”的抑揚頓挫，这些就不能准确。当然更談不到“用当充神，維妙維肖”了。

一个鼓点下得准确和一个曲牌用得恰当，是极其重要的，用得不好不仅是不能增强戏剧效果，适得其反的会对戏剧是个破坏。

二 拜戏曲音乐家方秉忠学文場

我是酷爱音乐的，当我在教戏的老师面前学一个身段或一句唱腔时，心里却念着胡琴。因此遇有空閑時間就一心一意的练琴，真是兴趣高、勁头足。誰能知道当时我幼稚的心灵里，早就下定了决心，要想做一个好琴师哩！

我练琴的方法除了自己练而外，主要的就是用耳朵和眼睛聚精会神的注意拉琴者的弓法和指法。真是心无二用，全力以赴。每記下一过門或一唱腔时，非练到熟悉决不休止。記得有的时候一个过門听一遍記不下，就再听第二遍，不厌其烦地听，假若长久的学不会，会懊恼得連飯都不想吃，一旦学会了，心情像得到了无限的慰藉一样。

从前識簡譜的人可以說是寥寥无几，特別是我們京剧界簡直可以說沒有，就是懂工尺譜的人也很少能把过門与唱腔完全記成譜。因此我要学会一个过門首先要用耳朵听熟，然后再在胡琴上摸音位，最后才能达到熟悉。

在帮助演員調嗓中使我在托腔上增长了不少知識，如大小嗓唱腔上的特点，每一过門它的进行的規律等等。当时經常是我帮助調嗓的有吳昆芳、刘宝云、俞小琴，只要他們找我，即使是百忙中也从不推脫，总是很认真的、始終如一的讓他們尽兴、滿足。虽然当时我拉的过門中尚有走板的地方，然而我在托腔的

气口上能使他們有順适之感，所以都很願意找我，有时整天的琴不离手也毫不感到疲竭，精力旺盛极了。正式拜师学文場是在一九〇八年。我十七岁时，老师为当年有名的戏曲音乐家方秉忠先生，他是有名的笛子大家，宮內南府的名音乐教习，他授艺非常严格认真。方老先生不仅是有名的音乐教习，同时是一个德高望重的长者，他对学生首先重品德的培养，一个学生即使才智聪慧而品德低下，宁可不教也决不迁就，这里我想附带谈一件事：

方秉忠先生年青时学艺于王进貴老先生，这位王老先生，是早年最享有盛名的笛师，当时流傳这样一句話，“鼓刘、笛王、喇叭張”，笛王即是指王老先生，为当时膾炙人口的艺术大师，他对学生特別注重品德。过去学生学艺是要每日在老师家里帮助做打扫庭院洗碗抹桌等杂事的。当方秉忠初拜王老先生时，王老先生故意把錢与貴重的物件放在花瓶里或是桌角旁边，以此来試探方秉忠先生的品格，誰知方为人甚为至誠，任何物件都不为所动，一經发现即原数交給王老先生，数度以后，王老先生即对方甚为器重了。王进貴老先生在教授方法上，能善于用一种竞争的方法鼓励学生們的学习热情。他每月发給学生一个瓦罐，学会一支曲牌，便放进一枚銅錢，到月終檢查学习进度时，将每人的瓦罐打开看誰的銅錢最多，就能知道誰的成績最好。往往最多的皆为方先生。由此看来，方先生对学生的注重品德，不是沒有来由的。

我是怎样拜方先生的呢？其中有这么段关系：楊小樓先生的父亲楊月樓老先生和我祖父是莫逆之交，楊小樓的拜桃增祿老先生，是我祖父做的介紹人，我拜方先生是經楊小樓先生的介紹，过去梨园界所謂“义气”，从它好的一方面來說就是一种互相

帮助，楊小樓之介紹我拜方先生是至交間的一種情尚往來的“還情”，由于我祖父曾經介紹他拜姚增祿，因而楊小樓就介紹我拜方秉忠，這就是所謂“還情”。

拜師儀式是在楊小樓的家里舉行的。當着楊小樓的面向方先生叩了頭，磕頭后就在取燈胡同里的同興堂飯莊吃飯。過去梨園界文武場拜師吃飯都在同興堂，這並不是梨園界規定，而是一種被形成的風氣，久而久之也就變成慣例了。

當時在場的有沈寶鈞老先生，還有宮內一太監，名字記不清了，是南府的內學太監，加上我和方先生、介紹人楊小樓先生共五人。從此以后我便專心一意的學文場，沒有開蒙學戲時的那種事與願違的心情了。

方先生專工是笛子，不善于胡琴，原因是在他們幼年時戲劇的唱腔伴奏是以笛子為主，不用胡琴伴奏的。

現在我來談談文場的教學的步驟：

第一步：練吹笛，第一支曲是“小開門”，曲譜與胡琴拉的“小開門”是同樣的工尺字，由于胡琴的把位關係，有些音翻高八度或是降低八度，再加上管與弦兩種樂器的性質的不同，也就形成幾個不同的“小開門”。比如胡琴拉奏加上些花音就形成了胡琴的“小開門”，再由于西皮二黃是兩個調門，又分成二黃“小開門”與西皮“小開門”，二黃定弦為 52（合尺），拉“小開門”時，為了能適合二黃調的定弦後音位關係就將原來的 56 降低八度變為 5̣6̣。西皮調定弦 63 沒有低音 5 的音位，故又翻高八度成 56。儘管它怎樣變化，然而基本曲調以及內部結構仍然是相同的。

無論京劇、昆曲，開蒙學文場，笛子的第一個練習曲即是“小開門”。

第二步：練吹嗩吶，以“急三槍”、“風入松”、“六么令”這些簡

单的曲牌起首，然后再学复杂的曲牌，如“一江風”、“泣顏回”等大字牌子。所謂大字牌子，是指的有曲有詞的牌子，因为工尺譜写的时候，都是挂在曲詞的每一个字的右上角，詞的字大而工尺小，故称为“大字牌子”。

梨园界对有曲有詞的大字牌子平时称“唱曲牌”，对有曲无詞的称为“念曲牌”，这种分别是由平常所謂“念工尺，唱大字”而起的。

学大字牌子是先跟老师学唱詞，唱会，詞譜也就熟悉了，然后再练吹。在这一阶段中除此而外还要学一些零碎小牌子。

第三步：学昆戏，首先是学《大賜福》。这出戏是当年的开鑼戏，全出戏皆用笛子伴唱。其次就是《富貴长春》、《財源福輻》、《上寿》等戏，这些戏都是文場用笛子，演員唱曲牌，《大賜福》是其中最简单的一出。故从它入手学起。总括的看，这些戏是包含着所謂福、祿、寿、喜、財。旧社会认为五福即是吉利的意思，因此都作为开場戏。

第四步：学武戏，如《挑滑車》、《雅观楼》、《艳阳楼》、《界牌关》、《乾元山》、《四杰村》、《蜈蚣岭》、《状元印》等。武戏較為困难，它是演唱与身段表演相互配合的，因此文場除伴唱外还要注意身段的尺寸与音乐节奏的配合关系。

第五步：学习曲牌复杂的戏，如《金山寺》、《回营打圍》、《十面埋伏》等戏。根据我个人在学习中的体会来看，这阶段有两出戏极其重要，《十面埋伏》与《回营打圍》。这两出戏里所用的曲牌包括了很多戏的曲牌，如《十面埋伏》里的曲牌“寄生草”、“鵲踏枝”，就可在各个戏的陷馬坑、絆馬索埋伏的場面用。《回营打圍》里的曲牌“醉太平”、“普天乐”、“朝天子”，同样可用在《連环套》里。学到这里，一般的說就可以登台为演員效力了（就是能

上台作伴奏的实习。关于胡琴的学习后面再谈)。

当我学习将近一年的时候，清帝光緒、清后慈禧相继逝世了。光緒在慈禧先一天，当时要“断国服”，就是要替皇帝戴孝两年。在“断国服”期間，北京人两月不能剃头刮面，各茶园的戏禁演一百天，說白清唱也得过七七四十九天之后方可。記得当时，过了四十九天的禁期以后，一般演員便云集于天桥，有名的演員便在园子里，以清唱来謀求生活。不管在天桥或是园子里，一律不准穿行头，不准开臉，不准打鑼鼓。后来漸漸地老生可以扎一条驚带，挎一口宝剑，挂髯口。青衣头上可扎一块藍綢子。花旦可用花手巾包头擦点白粉，但不許抹紅。花臉准抹一点白粉。文武場用嘴念，火彩用松香代替等。当时真是形形色色太可笑了，可是生活也是穷极窘透了！

生活重担压着梨園界的人，为了能多卖点錢，不得不冒險在舞台上今天私自添一双靴子，明天再添上一頂帽子和武場加一小鑼，就这样逐漸地也就添得差不多都全了，只是大鑼因为它太响，因此用大鏡代替了整两年，戏报要貼在人烟稠密的地方，因此用黃紙(往常戏报用紅紙)也延續了有两年之久。

“断国服”期間，对我的学习來說倒是不可多得的良机哩，方先生是內庭供奉，宮內的教學当然也停止了，因此他便能把很多時間用来教导我。在这期間，我学了很多昆曲小戏如《思凡》、《折柳》等。在胡琴上經過不断的自习与苦练，进步更显著了。記得当时怕琴响，用筷子当碼练习，整天是胡琴、笛子、噴呐，心无二用的不断的深钻，加上方先生誨人不倦的教导，我的收获是相当大的。回忆到这里，記得我当时曾以开玩笑的口吻說过：“皇帝一死，对我的学习还是不无有益哩！”

这一时期使我理解了一个問題，就是武場和文場是构成京

剧音乐的两大部分，两者是相联得最紧的。做一个琴师不仅要熟悉一般的应用鑼鼓，同样的要像理解胡琴那样深透才行。我对鑼鼓是有兴趣的，经过学习后，不光是停留在兴趣上，而是感到十分需要了，因此在我的一生中从未放棄过这一方面的学习和研究。

現在我来談談跟方先生学习期間以及我年青时是怎样学鑼鼓的。

当时北京清廷的刑部尙书赵光的儿子赵子衡先生，是昆曲的爱好者，对昆曲艺术有着相当的造詣，曾由他为首組織一个昆曲票房，聚集了很多对昆曲素有研究的人，内中还有一些清朝的京官。文場笛子聘請的是我师方先生。鼓师聘請的是沈宝鈞先生，沈先生是有名的鼓手，能打昆曲皮黃四百余出，是光緒皇帝的教师。光緒皇帝除了能演戏外，又很善于打鼓，技巧很高，当时梨园行的专业鼓手不及他的很多，显而易见教他的沈老先生的修养之高深了。光緒因密謀变法未成，被慈禧关在瀛台上，这个軟弱无能的帝君，不甘瀛台的寂寞生活，就以鑼鼓弦歌来消磨他的岁月，因此沈老先生是經常在瀛台上陪伴着这位“君王”的。

我早就羡慕沈先生的鼓，苦无机会接近，遇到这样的好机会当然不会放过。当方先生每次到票房去时，我必跟他一齐去，帮方先生吹小段昆曲，武場方面缺什么我便頂什么，专心听沈先生的鼓点，不懂即問，時間久了，老先生們很喜爱我，都认为这小孩很勤奮，故而方先生也很乐于教导我。最难得是能边問边练，由此我了解了不少鑼鼓的分門別类以及具体的用法。更大的一个收获是我实地領会了我們祖先遺留下的两句成語“天下无难事，但怕心不专”。这两句宝贵的珍言，对我是有着无限的鼓舞和鞭策的。通过方先生和沈先生孜孜不倦的教导，这时我对京剧音

乐的两大部分可以说在某种程度上具备了一定的根基。

一九一〇年我已能上台操琴了，跟吳彩霞先生操琴是我的操琴生活的起点。一年后吳組班南下，我也生平第一次来到东方著名的城市——祖国繁华的都市上海。同去的有名老生刘鴻声先生，跟刘操琴的是陈一斋先生。当时到沪演出的名演員还不很多，像楊小樓先生、余叔岩先生都是在吳彩霞先生之后到沪的。

跟吳彩霞打鼓的王景福先生是梨园界出名的鼓手，京剧舞台上所用的鑼鼓牌子，无一不精透烂熟。有这么一位大师同行，这是我感到的一大快事。王老先生一生无所好，唯独嗜酒，一杯在手話匣一打开，真是口似悬河滔滔不絕，因此每当休息的时候，我便沽酒买菜請王老先生給我說鑼鼓，他总是一面吃一面說，有时兴起，就用筷子做鼓籤敲桌面当鼓皮边打边說。王老先生有个最值得我敬佩的地方，他教一个鼓点必使学者熟悉为止，因此往往是从傍晚起直到人尽更殘的时候我們才就寝。

虽然我是初到所謂十里洋場的上海，休息时人們約我去蹓蹓馬路或者去观赏都市的夜色，我总是拒絕的。因为王景福先生犹如磁石般的吸引着我，因此后来也无人来約了。

在这一个时期使我懂得了平常的散碎鑼鼓在舞台上的用法，何謂鑼鼓經等，丰富了我不少的武場知識。时至今日轉瞬已四十多年了，每念及此，王老先生的言談笑貌犹历历在目，令人永不能忘怀！

談到王景福老先生，不得不使我想起名鼓手刘順老先生对我的教益。刘順先生名刘长順，刘順是小名，这位老先生也是一位非常飽学的名鼓师，为譚鑫培先生不可缺少的鼓师。他有个癖性，从不喜多說話，沉默寡言，在艺术上是比較保守的，偶尔碰

到他兴致高的时候还好，假如情绪不高时向他讨学点东西，他总是说：“不知道啊！”因此他的艺术很少传给别人。我非常尊敬他，可是当我抱着极大的热情去接近他时，他同样冷冰冰地说：“不知道啊！”面对这样一位老先生，我并没有灰心，我想：他和我同台演出，又是一个戏的文武场（跟谭鑫培时），只要留神听，不怕学不到东西。当时我下决心：“除非你不打鼓了，只要你能打出来我都能学会。”所以在那一段时间，我感到分外吃力，自己又要拉琴，同时又要学鼓，就这样在与他合作的几年中我又收获了不少的知识。而今回忆起来，使我不得不像感激沈宝钧先生和王景福先生一样，感激这位老先生。

我的胡琴也由于与他在一起，在板眼、尺寸的掌握上给了我很大锻炼与提高。他的鼓从来是格局严紧的。真是板眼严正，快慢有条，从没有丝毫马虎。因此跟他合作的胡琴在过门的尺寸上丝毫也不能有错板乱眼之误，这一方面给了我很大的锻炼。他掌握鼓点丰富，同是一个板他能打出好多种不同的起头锣鼓，并且都用得非常恰当而又吻合。这些都给予我莫大的教益。

我跟吴彩霞先生前后到过两次上海。以后我就进了杨小楼先生的四喜班拉中半工胡琴，所谓中半工胡琴就是拉中轴戏，舞台上开锣鼓、中轴戏、大轴戏，胡琴也分成前半工、中半工、后半工，就是技术程度上的差别。从此我不管文武昆乱、生旦净丑，轮到什么就拉什么。

一九一一、一九一二年間，我又进入俞振庭先生的春庆社拉后半工胡琴。当时春庆社在文明茶园演出，演员有名净何桂山（即何九，金秀山之师）、刘永春、俞振庭、李百岁等。

从春庆社出来又进入富连成，拉后半工胡琴，当时演员中有现在的名老生高百岁、馬連良，名花旦筱翠花，名净侯喜瑞，还有