

京劇雜談

徐慕云著



1482

京 剧 杂 谈

徐 慕 云 著

北 京 宝 文 堂 書 店

一 九 六 〇 年 · 北 京

內 容 說 明

本書分兩部份：第一部份對京劇各行當的流派做了介紹，對老生的流派，着重地談到譚派、孫派、汪派的表演風格；第二部份談京劇的創始期，在樂器上“改笛為琴，以琴為主”對京劇器樂、唱腔的發展和豐富；名老藝人譚鑫培、王鴻壽、蓋叫天等在服裝、化粧以表演技巧方面的精心創造。作者在這本常識性的小冊子里，提出了自己對京劇藝術的看法，可供戲曲工作者和戲曲愛好者的研究和參考。

京 劇 雜 談

*

北 京 寶 文 堂 書 店 出 版

（北 京 王 府 大 街 64 號）

北京市書刊出版業營業許可證出字第064 號

北京崇文印刷廠印刷 新 華 書 店 發 行

*

統一書號 10070·549 字數30,000 開本787×1092 1/32 印張1 3/4

1960年3月北京第1版 第1次印刷

印數1—9,000冊

定價(7)0.17元

前 言

京剧自三庆班主程长庚起，以迄现在，其历史至多为一百二十年，这种统计是根据程的生死年月和他由皖入都，总领四大徽班，釐訂梨园章程等的一切事实来推算的。有些人往往顾名思义，以为“京剧”一定产生在北京，把它和汉剧、川剧、豫剧、湘剧等地方戏相提并论，那就根本错了，因为北京在距今约一百七十年前，四大徽班尚未入都，那时虽有高腔、昆弋、梆子等剧在京演唱，但那并不是“京剧”。

清高宗（乾隆）六次南巡，听到民间的各种戏曲，当他八十岁的那年（1790年——乾隆五十五年），就詔令四大徽班入京祝釐，当时著名演员多属于苏、皖省人，而所唱亦以徽调、昆腔为主。四大徽班（三庆、四喜、春台、和春）入都后，即供奉于南府，月给银米，专供内职，与外界绝少往还。迄1827年（道光七年），将乾嘉两朝的内廷供奉，悉行裁退，四大徽班中人乃组梨园馆于前门外粮食店，以私应堂会，从此外间才得时常看到他们卓越的艺术表演。

程长庚生于1811年（嘉庆十六年），约在1840年（道光二十年）后由皖入都，文宗（咸丰）特旨命他总领四大徽班时，程已年逾四旬，那时四大徽班的文场，刚刚改用胡琴，许多名艺人在演出中不断吸收昆曲、秦腔、以

及民歌中的优点，逐渐发展壮大起来，而成为一种具有独特艺术风格的“京剧”了。当程为三庆班主时，整顿会章，擘划周详，至其精通戏剧，治班严整，人均尊之曰大老板而不呼其名。后来他又久任精忠庙首（梨园公会会长）。其弟子杨月楼、汪桂芬、谭鑫培、孙菊仙等复承其衣钵，发扬而光大之，迨谭鑫培享盛名后，京剧益风靡于全国，谭后又育杨小楼、王瑶卿、余叔岩等，均属京剧的杰出艺人，现在的梅兰芳、周信芳等对于艺术上的创造和贡献，更能在京剧改革工作上起了很大的作用。

程长庚卒于1879年（光绪五年），时年六十九岁，他三十岁后入京（较高朗亭约迟五十年），四大徽班方在“废笛用琴”，改吹为拉，而在他总领四大徽班的三十年中，由于不断的吸收、改进，熔崑、秦、徽、汉于一爐而治之，为京剧打下良好的基础，遂博得京剧开山鼻祖的称号，我们今日谈到京剧的起源，不能不回顾一下它的形成和发展的历史过程，更不能不略述京剧的各种流派，以及它在一百二十年中从开始到现在有哪些巨大的变化，至其音乐、唱腔、音韵、服装、脸谱等的如何产生以及名艺人在唱、作、念、打上有哪些惊人的成就和创造，均应作些简单的介绍，以普及京剧知识。遵循着毛主席“百花齐放、推陈出新”的方针，在党的大力培养下，使普及全国的京剧这朵花，将会开得更加芬芳而馥郁，以便为工农兵更好地服务，这就是作者的主要目的。

CAF44/13

目 錄

前言	1
京剧流派杂谈	1
一 生行	1
二 旦行	11
三 淨行	18
四 丑行	20
京剧舞台艺术杂谈	22
一 箫笛用琴	22
二 唱腔和字韻	32
三 韻白	35
四 臉譜	39
五 行头与化粧	41
六 靠旗、翎子、髯口、水袖	49

京剧流派杂谈

一 生行

京剧生行中的流派最多，与程长庚同时的余三胜、张二奎、王九龄均能在唱、念、表、作方面，发挥个人的特长，儼然成为四大派之祖。譬如长庚兼擅皮簧、昆曲，以《文昭关》、《单刀会》等名重一时。余三胜以鄂人而搭入四大徽班，即将湖北之黄腔（亦称湖广腔或襄阳腔）带入京师，其傑作如《四郎探母》、《打棍出箱》等，即长庚弟子譚鑫培亦莫不宗法余之唱法。张二奎嗓音宏亮，軀干雄伟，最宜于王帽戏，其《打金枝》、《上天台》等，亦为人所推崇。王九龄除擅长唱工戏外，尤精于靠把老生剧，故其《定軍山》、《南陽关》等，虽戏剧渊博之程长庚亦自叹弗如。但因他离京甚早，其嫡传弟子只有王玉芳一人，且常在苏、鲁、豫各省演唱，故四大派中的王派，已渐为京人所忘。程、余、张三大派中，以奎派人材最盛，最著名的如許蔭棠、韦九峰、孙菊仙（孙虽为长庚弟子，但唱法近于奎派）、双閣亭等俱属当时有名的唱工老生。程长庚主持三庆班甚久，門墙桃李亦众，最著名的有汪桂芬、譚鑫培、孙菊仙諸人。长庚歿后，此三人遂分道揚鑣，各就自身具备的条

件，与固有的特长，一面繼承前輩遺產，一面苦心鑽研劇藝，所以在京劇第一代的四大派之后，不久又出現了汪、譚、孫三個派別。

(一) 汪派

汪桂芬，皖人，身短頭大，人均呼曰汪大頭。汪父連寶是著名武生俞菊笙的師兄。桂芬初隨程長庚操琴，對於程之行腔吐字，歸字收音，均能體會入微，加以天賦歌喉，吃齣絕高，雖乙字調以上，亦能應付裕如，故而他演的《成都》、《昭關》、《取帥印》諸劇，人均讚為長庚復生，當他和譚鑫培同時供奉內廷時，二人如合演《戰長沙》，則汪飾關羽，譚飾黃忠，當時西太后還加以評語道：“宮里有了桂芬，就顯得金福（譚在內廷時名）略遜一籌了。”論汪的唱法，全在“以字行腔，以腔就字”，有時在某句中緩唱，或末句最後一字收音時，還能象崑曲那樣唱出頭、腹、尾三音來。《取成都》的“皇兒奏本欠思慮”一段西皮原板的最末一句“孤倒作進退兩難人”，“人”字的行腔，一跌三蕩，真有余音繞梁，三日不絕于耳之感。後來見馬超時唱到“……有孤王我待你那些兒不好？一心的降劉備所為哪條？”把“好”字用力向上提，突出京劇四聲中，上聲字的妙用，下面的“所為哪條”四字，更為沉着有力，由上聲字的“哪”字，落到陽平字的“條”字，能把滿腹的憤慨用責問的口吻，在行腔與吐字里，完全表達出來，既不濫用花腔，

又不拖长尾音，专在四声尖团，归字收音方面唱出感情来。象这样的唱法，第一須天赋好，第二要精通音韻，所以汪、譚、孙三派，应以桂芬居首席的，就是因为他的唱法是以“韻”胜的緣故。

(二) 譚派

譚鑫培，鄂人，父名譚叫天，唱老旦，所以人均呼鑫培曰小叫天。鑫培初习开口跳（武丑），后改武生，中年后始以老生享名，当他未成名时，到处跑碼頭，搭班子，所見所聞亦甚广，他初进京时，老生行名角如林，且又个个嗓音宏亮，体格高大，譚則面部瘦削，不适于扮演当时盛行的王帽戏，但他能另辟蹊径，取人之长，补己之短，他是武生出身，武工根底极好，摒棄王帽戏不演，专在褶子、箭衣的老生戏里显示他的武工特长，最享盛名的拿手戏如《卖馬》、《打棍出箱》、《南天門》、《断臂說書》、《烏盆記》、《連营寨》等及靠把老生戏如《雄州关》、《定軍山》、《战太平》、《宁武关》等，有則表現双鎗、大刀舞法之玄妙，有則見其吊毛、搶背、翻轉之漂亮，他如甩发，靠旗以及腰腿等从头上到脚下，一切武的技术，无不尽量發揮他的所长，使观众在看的方面，先感到十分滿意。

譚在唱、唸上，能以中州韻接合湖广音，別創一种风格，对于韻白，更能字斟句酌，清晰流暢，《空城計》的三探，《断臂》的說書，无不耐人寻味，使人在聆其唱腔之

外，复领会到京剧唢白的婉轉动听。再如他的《青凤亭》、《失印救火》、《坐楼杀惜》等，尤以作工、唢白享名于当时。譚为长庚弟子，但又系余三胜同乡，其行腔吐字，亦因乡土关系，学余者居多。他的《探母》、《打棍出箱》即宗三胜唱法；而他的靠把戏如《定军山》、《南阳关》等则又以王九龄为师。总之，譚的成就，全在能博采众长，集大成而自成一家。除此之外，他在創造上，还有些惊人的表现。最突出的如《打漁杀家》剧中，当萧恩父女乘船过江杀丁时，桂英白：“孩儿捨不得爹爹”下，接生起“哭头”，“啊……桂英，我的儿吓……”“儿”字下的行腔，极似梆子常用的“不好了……”的哭腔，但最后的收音，仍归到京剧西皮的唱法，即胡琴与鑼鼓的伴奏，亦在此时随上，象这种先唱后拉的胡琴托腔，在京剧中还是首創，然而聪明絕頂的譚氏，就把梆子的唱法，吸收、运用到京剧中来，以增加悲哀的气氛，所以一般听众每聆譚氏此句的唱腔，淚珠几将夺眶而出。

《空城計》在馮謨失守街亭之后，老生原是唱上，唱詞是“叹炎汉四百年大数已尽，……”这一共要唱十二句西皮原板，譚氏觉得这样唱法既与坐帐时的“两国交鋒龙虎斗……”相雷同，（亦西皮原板）且又影响了后面城楼上的大段西皮慢板“我本是臥龙岗散淡人……”（听了一个大段，再来一个大段，就显得“貧”了），况且在失街亭的鑼鼓喧天之后，似乎应当使听众的耳目，略事清靜，然后再看剧情的发展，所以譚氏就大胆地刪去那

十二句不唱，改用小鑼上場，仅唸两句“兵紮祁山地，要擒司馬懿”然后坐下，专在唸、作上表現“三探”的韻白、表情。这出譚派名劇一直流传到現在，全是宗他的唱法，这都是他敢于大胆創造的奇蹟。此外如老派的《上天台》要唱一百单八句，《探母》原有十几个“我好比”，譚皆刪繁就簡，专在唱腔和韻味上，显示他的优点。

論汪、譚、孙三人的唱法，汪以韻胜，孙以气胜，譚則以腔胜。譚的歌喉，并非不佳，惟与汪、孙等人相較，則略有逊色。但他能在各种唱腔上，創造婉妙悅耳的新腔，譬如人辰韻的收音，汪派均以韻音收煞（人称脑后音）唱时极为吃力，而譚則在《汾河灣》的“薛仁貴好命苦无亲无邻”的“邻”字下垫一吟字虛音，非常俏拔动听。譚又往往在倒板、搖板或哭头后，加“呀”、“啊”等字虛音，但在当时的一般老艺人看来，均認為他是要花腔，不守繩墨，有些人还譏誚他道：“譚鑫培家里开鷄鴨行，滿嘴的鷄鴨鵝”。由此可見在旧社会，凡是想独创一派的，都要受到很多的艰难和阻碍的。但是譚派毕竟轰动全国，辛亥革命前后，学譚的人如貴俊卿、王又宸、余叔岩、言菊朋、罗小宝等皆曾以譚派头街名滿南北。其影响所及，即麒派之創始人周信芳亦曾私淑譚氏。他如貫大元、馬連良，譚富英及已故之楊宝森，勿論学賈（洪林）、学余（叔岩），然均不能离开譚之范畴，即今之青年演員如关玉明、迟世勣等亦均屬譚

派余緒，所以京劇自譚鑫培出，其流派竟延緒五六十年之久，可見他的創造與供獻是相當偉大的。

(三) 孫派

孫菊仙，天津人，身體魁梧，較汪、譚約高一頭，人均以孫大個呼之。後因其晚年常以義務戲出演於京、津、寧、滬各地，海報上只登“老鄉親”三字，人即知為孫菊仙也（我還保存一張老戲單，上寫九十一歲老人老鄉親演《浣紗記》）。菊仙本是票友出身，幼年曾習武，膂力過人，入京後遂拜長庚為師。他的傑作如《珠砂痣》、《逍遙津》、《浣紗記》、《魚藏劍》、《罵楊廣》、《三娘教子》等最為人所稱道。他的唱法，斬釘截鐵，忽收忽放，忽斷忽緒，細處如游絲，最後一放，則似長江大河一洩千里。他唱《珠砂痣》的二簧三眼，首句“借燈光暗地里觀看姣娘”的“娘”字行腔，几起几落，一氣呵成，象這樣長的气口，他人均弗能及。所以孫派以氣勝的評語，也是很得當的。他的性情很瀟灑，台上演戲，也不甚講究台步，唸白如同說白話，有時還夾雜些天津土音。至於板眼方面，亦不考究，當時一般聽戲的人，對他並不苛求，大家都覺得他那種黃鐘大呂之音，實足以震聾而發聵，尤其是《逍遙津》的十幾個“欺寡人”，及《浣紗記》的大段流水板，氣力充沛，嗓音宏亮，而《罵楊廣》一劇，台上罵得淋漓盡致，台下聽得痛快解恨。再如《珠砂痣》唸罷“銀子是好寶貝，好東西”之後，緊接頂板

唱“我救你急，救你难，救你的貧困……”唱完之后，又接着几声哈哈大笑，一切发乎自然，毫不牵强拘泥，这是孙派特具的风格。后来时慧宝亦能繼承孙派的唱法，享名于京沪。慧宝而后，孙派遂成絕响。昔年汪、譚、孙三大派，鼎峙一时。解放前，汪、孙两派已无承繼之人，某派絕緒之后，某派的名剧，亦随之淹沒无聞，遂致当时京剧的传统剧目日益貧乏。解放后，京剧得到蓬勃发展，相信汪、孙两派的名剧，刘鴻声、汪笑侬两派的傑作，亦可得到传人。如此一来，京剧的剧目才可以丰富，前輩艺人創造的苦心，亦不致埋沒。在党的大力支持与培养下，将看到各种流派又在复兴，同时新的流派亦在滋长出生。那时京剧的花朵就会开得更加芬芳而鮮艳了。

(四) 俞、黃两派武生

武生在京剧中至关重要。因剧目的取材多采自《三国》、《列国》、《水滸》、《岳传》等，故长靠武生多以扮演古代大將为主。加以早年慣例，每以大武戏充大軸，倘班中缺乏名武生，就压不住台。与汪、譚同时的著名武生，有俞菊笙、黃月山——即俞、黃两派的創始人。两人的戏路，各有不同。菊笙孔武有力，性情急躁，人均以“俞毛包”呼之。他的《长坂坡》、《挑滑車》、《青石山》、《鉄龙山》等最負盛名。月山，体稍肥，遂有“黃胖”之称。黃派的武生戏不甚偏重武工，多以唱唸見长，名剧如《劍

峯山》、《薛礼叹月》、《独木关》、《铜网阵》等，亦馳譽津滬。名武生馬德成、李吉瑞、瑞德宝等皆為黃派傳人。但自三人相繼逝世，黃派武生遂亦絕跡舞台。

俞派弟子最著名的即楊小樓、尚和玉及俞振廷三人。早年的武生戲并不如後來那般豐富。據云：當菊笙為春台班主時，有武淨某因增加包銀不遂，竟于貼演《鐵龍山》時借故請假，菊笙乃自扮姜維登場。他本系武旦根底，後來開打時略使幾樣出手，已博得滿堂喝彩。從此《鐵龍山》、《拿高登》等武淨戲乃均歸武生行兼演，及今如尚派武生傅德威，楊派武生高盛麟等，亦仍兼演以上諸劇，但當初創始時，尚有此一段曲折在內。

楊小樓為著名老生楊月樓之子，家學淵源聰明過人，嗓音、扮相、身材、武工，均臻上乘，他不僅能得菊笙真傳，並且藝成後又訪求崑曲名師，學習《安天會》、《夜奔》、《麒麟閣》等崑劇，以豐富自己的藝術。譚鑫培于成名後，選擇配角極嚴，惟甚愛小樓之美材，不但常期令其配演，且為其指點錯誤，改正字音，所以小樓在唱唸上，字字沉着有力，其《連環套》拜山一場唸白，如珠走玉盤，實令人有百聽不厭之感。从前內行人有句話叫“文武崑亂不擋”，但真能如此淵博的，亦未幾人。小樓在武生行中允稱能文能武，崑亂兼擅，楊派武生能普及南北，甚為人所稱道的，亦正因他的高深藝術修養，深印在觀眾腦海中的緣故。

(五) 短打武生

短打武生在盖老（盖叫天）以前尚有李春来驰名海上。与盖同时的则有何月山、王金元等人，号称勇猛武生。彼时海上方在创用真刀真枪，所以《铁公鸡》、《塔子沟》、《年羹尧》这些戏里，竟是刀光闪闪，红缨枪、三节棍、九节鞭等布满全台，所有江湖卖艺的武技统统搬上舞台，有些胆小的观众全不敢坐在台口。有一次某园演《塔子沟》，有个赤膊的矮胖子刚刚翻到台口，伏在地上，忽听噗哧一声，一把锋利的小刀子从肩上刺进，把这人钉在台板上，霎时鲜血飞溅，坐在台口的人都沾了一身血。除此以外，伤人的事，还屡见不鲜，所以这些真刀真枪的戏，虽然也是一种创造，但那不是高深的艺术，所以不久即绝迹舞台。

盖老的杰作不但在《三叉口》、《十字坡》、《恶虎村》、《谢虎》等剧中能显示他轻便、干净、边式、漂亮的娴熟武工，就是在《英雄义》的箭衣戏里，他那些耍髯口、舞枪、亮相的种种动作，也都能使观众看了心神愉快。不象从前那些短打武戏，使人有提心吊胆，为演员捏一把汗的感觉。杨小楼的长靠戏是武戏文唱，盖老的短打戏也是武戏文唱。两人的戏路虽不同，但实有异曲同工之妙。解放后张蕾华、张云溪及其他京剧演员常以盖派的《三叉口》出国演出，大受欢迎，真可谓“举世皆知三叉口，全国闻名十字坡”了。

蓋老虽已七旬以外的高年，但仍練工甚勤，对于培养青年一代，尤甚热心。他的《三叉口》、《武松》青年演員固然要繼承下来，就是他的《史文恭》、《恶虎村》等也应当普遍流传。現在中年的长靠武生有高盛麟、傅德威、王金璐等人。

（六）紅生

京剧的紅生，虽从程长庚、汪桂芬时即經常扮演，但所演的只是《战长沙》、《华容道》寥寥几出。后来三麻子（王鴻寿）到了上海，专以关剧号召观众，于是《过五关》、《古城会》、《白馬坡》、《水淹七軍》、《挑袍》、《汉津口》等竟大受沪人欢迎。他飾的关羽，相貌庄严，加以天生凤目，化粧时又改揉为沟，特別显示赤面、长髯、蚕眉、凤目的威严姿态。出場时綠袍、綠鎧，青龙偃月刀豎在背后，左周仓、右关平，分立两旁。黑、白、紅三种面容，三样服色，向台口一亮相，就是一幅很美的画面。加以两腿特长，趟馬、跑圓場更有精彩的表演，所以当时曾有“活关公”之称。至于他的唸白，則沉着有力，唱工亦蒼劲渾厚。因他系徽班出身，故而在唱、白中还保留着許多徽音（如德、麦、黑、賊等均不归梭波辙）。他的弟子林树森、李洪春、周聞天、小三麻子等，复繼承他的衣鉢，享名南北，就是現在的高盛麟、熊志云等也都是他的一脉相传，关剧直到現在，还是很受观众欢迎，所以称他为紅生山斗，也并非虛誉。

三麻子不但紅生戏好，而他的几出徽調高拔子戏如《徐策跑城》、《扫松下書》、《斬經堂》、《雪拥藍关》等，其唱、作更有独到之处。昔年周信芳与王同台，不但学会了他的关剧而且也繼承了他的几出徽剧，至今麒派的名剧《跑城》、《扫松》等仍是宗法三麻子的路子。京剧本脱胎于徽調，虽則四大徽班由皖入京后吸收了崑、秦等剧之长，逐漸改变其面目，但是原来的几出徽調名剧，如《跑城》、《扫松》等則仍有保存与发揚的必要，何况“高拔子”一种腔調，又系皮簧系統中最古老的唱腔之一。可惜京派的演員都不愿把它繼承下来，这未免是个遺憾。

二 旦行

京剧旦角的流派，形成甚晚，虽然当四大徽班极盛时，有三庆多生、四喜多旦的說法，但那时的旦角因为受了行当的限制，正工青衣专重唱，一点作工、表情都沒有。《祭江》、《祭塔》那些大段的反二簧戏，簡直能把听戏的人唱得打瞌睡。况且唱腔不唱字，台上一出戏唱完，观众听不出一个字来。他如着重作工、唸白的花旦与专重武工、出手的武旦，又往往在一整出戏里听不到几句唱。倘以此来比較生角的唱、唸、作、打的并重，文、武、崑、乱俱备，那未免就有相形見拙之感了。所以当时的名旦虽众，（有許多名旦如朱蓮芬等，还是以唱崑曲出名）但均未能如程长庚、余三胜等各成为一派之祖。昔年最著名的青衣为胡喜祿、罗巧福等，花旦則为程