

戏曲艺术讲座

北京市戏曲编导委员会编

第三集

北京宝文堂书店

戏曲艺术講座

(三)

北京宝文堂書店出版

(北京王府大街64号)

北京市書刊出版業營業許可証出字第064号

北京崇文印刷厂印刷 新华書店发行

★

統一書号：10070·320 字數12,000 開本787×1092 1/32 印張11/16

1960年3月北京第1版 1960年12月第2次印刷

印數 8,501—13,500 冊

定价(7)0.08元

F063

編者的話

这本小册子，編选了几篇我會举办的“戲曲表演藝術講座”的整理稿。主講人是几位全國知名的戲曲藝術家。

在戲曲表演藝術理論方面，我們還貧乏得很。我們急需繼承、研究和總結傳統的表演藝術；并在这基础上进一步創造反映現代生活的表演藝術。

講座主講的老先生們，在戲曲表演藝術方面有着丰富的經驗、深刻的体会、精湛的見解。这些講座曾經吸引和振奋了北京的戲曲界。

今后我們還將繼續举办戲曲表演藝術及戲曲音乐方面的講座，并将繼續整理出版。希望戲劇界及讀者給我們提出寶貴的意見，以改進我們的工作。

北京市戲曲編導委員會

1959.5

目 录

京剧音乐中的文武场..... 1

谈两个鑼鼓牌子的用法和打法
以及引子音乐的分析..... 10

京剧音乐中的文武场

徐兰沅讲 唐吉整理

京剧胡琴得讲究三准：哪三准哩？一是耳音准，二是定弦准，三是摠字准。这三方面最主要的是耳音准。两弦的純五度关系，把位是否正确，指音是否准，都是要靠耳朵来鑒别的。

定弦通常用笛子，因为它有固定音位；不过有时由于吹笛时用的口形不同和用气的不匀，往往一个音会升高一点或是降低一点。稍不注意，就会差半个調門。就是用“哨子”来定，也許到临拉的那刻兒，弦会回一点，这时就全憑耳音了。

甭管你和哪个角兒拉，他尋常用的調門你要用耳朵把它記住了。上出戏調門不管是多高或是多矮，到了这出戏时决瞞不过自己的耳音。輕輕地“当当”听下就成了！

在舞台上怎样定弦哩？有些人是在后台“丁丁当当”的定，到前台也还定。試問到場以后，角兒从念白至开唱，鑼鼓起了“帽兒头”：这时你还是不会放心的吧？如果再来一下“丁当”，你又会感觉到前面定的弦完全无用了。肯定說这样定弦是不好的，原因是这里面有很

多值得提的：文場定弦切忌在台前后台“丁丁当当”，因为这样会破坏演员的情绪，同时观众也会觉得厌烦。講究的是定弦不讓台上台下听到你琴声，如果讓人首先听到“丁丁当当”的声音，除了会产生上述的两个不良效果而外，通过清亮的琴音抓住观众的心情这一功效也会因此而失去了！

拿《探母》來說：当演員念白到“好不伤感人也”起鑼时，这时你輕輕地校一下音，等到“哆囉 65...56 | 112

55 216 11 | ”喝！这琴挺响，多清亮啊！观众就被抓住了——就是因为他們沒有听到你的調門高矮，也不知胡琴是否响，才能产生这样好效果。

再說《捉放宿店》，“梦里阳台到敌家”，“得弄、冬、冬、冬……”，在起鼓时你輕輕地动一下弦，等到“陈宮好悔也”，忽的 03 235 | 126 5 ……台下是鴉雀无声，琴音显得分外好听。观众对你的琴音爱听，也就是音乐对整个戏起了烘托作用。文場也和演員一样也得会利用特点，抓住时机，把戏剧这一綜合艺术的特性完美的表达出来。

文場还得講究会“抓”

这是我們本行的話。为什么要講究“抓”哩？拿过

去來說：拉开場戏和中半工戏，誰也不“对戏”。到了后台方知道今天演什么，那就全憑“抓”了。“抓”就是抓腔兒。不管你是西皮、二黃、慢板、快板。腔兒朝哪里去，我都能替你把握腔兒不显山不露水的包裹圓了。过去跟梅先生合作时，拉到老生我就是抓腔兒。因为拉青衣和拉老生不是一回事，用拉青衣的方法拉老生显得小气，不好听。有的人說：“我在台下面先問好什么腔兒然后再拉”，这当然也可以，不过你倘若不能抓，仍然会出錯。否則为什么业余爱好者在台下拉得挺好，上台就不行了？就是你連譜子都記下了，拉出来又会显得呆板，不活气。再就是碰到生戏你还敢拉不敢拉？因此文場还得具备着能“抓腔兒”的本領。

下面我再談几个具体問題：

啞笛和行弦

京剧音乐的过門名目太少了！在过去連“快三眼”这名目都沒有，后来有人創造出了快三眼。現在的名目也还多了些，有的是把榔子的名目插在皮黃里，或把皮黃的名目又插在榔子里，这样就混乱了。还有的自立名目，連本行也不懂。既有曲就應該有它的名称和来历。

經常听到“这里来一点啞笛。”究竟怎么叫“啞笛”哩？有人就答不出了。“啞笛”原是榔子里的一个名目，是用胡胡拉、笛子伴着吹，吹时将高字吹低音随着胡胡，有

时不吹，因为演員念白怕給笛子攪乱故要哑点，因此称“哑笛”。皮黄里不是用笛子吹的，叫“哑笛”就不相宜。皮黄里应称为“小过門”。

小牌子除了“小过門”还有“小拉头”，“小拉打”。“小拉打”就是“小开門”，小拉头就是 $\underline{0\ 6} \mid \underline{7\ 2}\ \underline{6723} \mid \dots\dots$

《桑园寄子》里背小孩就是用的它。談到“哑笛”又想到一件事：就是舞台上常見的“这兒来点吹打吹打”。它是叫“吹打吹打”嗎？显然不是。这是被人叫俗了。有人說叫“工尺上”，那还不对。“工尺上”是里面的几个工尺，正确的名称是“傍妆台”在《群英会里》訂席用的叫“揚州傍妆台”。

拉“小拉头”“小拉打”的尺寸在哪里哩？記得过去我跟譚鑫培先生拉琴时，他唱《捉放宿店》唱到“放虎归山要把人……抓”的时候，鼓点是扎、扎、扎，我总觉得这兒嫌空。有一次我便加上了“小拉头”，我的6 7 刚下到第二音时，打鼓的刘順也赶上了，尺寸就被他抓住了，配合得很整齐，現在是凡演《捉放曹》时都是这么拉了。

凡是南梆子的小导板“小拉头”的起头，要和鼓合尺寸。第一下是取齐，第二下是尺寸，否則尺寸就不合。尺寸好比人穿衣服，如果不合身，穿起来就不舒服，不好看。

过去沒有“行弦”这名称。为什么哩？打拉开場戏弹月琴起，前半工，后半工，連个“ $\frac{7}{4} 6\ 2\ 1 \dots$ ”还要人教嗎？另外在戏里是可有可无，打鼓又不管，因此也

就没有个名字。“行弦”还是近些年来叫开的。名目还是借用于梆子。

在戏里我也加过行弦。在《斩子》里旦角唱“穆柯寨来了我女将姣娃”，鼓起哆囉，冬当冬当冬、当冬、当，然后“呀！……”我便在“冬当冬当”的同时加上

“0 6 | 5 1 | 6 5 | 4 3 5 | 2 1 6 | 5 —”现在也

有人加，可是加变了味，为什么哩？试看“3 5 | 3 5 |

6 5 3 5 |”照这样发展下去，大可发展到“0 5 | 0 2 |

3 2 3 | 0 4 | 3 2 | 1 2 | 1 |”“夜深沉”里去。不

合适，这是上了板啦！无须要上板，因为这是搖板。“冬当”是表示什么哩？是因为穆桂英下山时带了五百名家丁，三千担粮草，到辕门时看看来了没有。当她回头看时，已经到了。正在卸车，人喊马叫的，“呀！”是表示她听到了。

顶板与碰板散板与搖板的区别

现在有人把这些都分不清，或者是混为一谈了！其实它是有区别的。

怎么叫顶板哩？就是前面有过门的有 哆囉 3 5 | 或是哆囉 6 5 6 这都叫顶板。

怎么叫碰板哩？凡是唱的前面没有过门，胡琴和唱

一齐下，都叫碰板。咱們北京愛用頂板，覺得前面有點交代，感到從容些；南派愛用碰板，它也有長處，顯得緊湊。這樣分法也不是絕對的，主要的還是根據劇情的需要來選擇。過去譚老板他們唱《天雷報》，老旦念白“今日磨！明日磨！磨也要把它磨光了噢！”這下面一段唱詞就是用碰板起。不久前譚富英先生唱《朱砂痣》也是碰板起。

什麼叫散板哩？常稱緊打慢唱，這意思是說：“唱是散板，鑼鼓要有板。”如鳳點頭起“另丁昌令當 衣个昌 6 | 6 | 3 5 | 5 5 | ……”過門是快板的尺寸唱散板，這就是叫散板。緊打慢唱就是說明它的尺寸。

什麼叫搖板哩？如散長錘起的（常稱“反長錘”，應叫“散長錘”）扎……打台匡七七……台七匡七台七，或者起“柳絲”、“鳳點頭”，後面拉 6 6 6 5 1 3 1 2 …… 6 2 1 …… 每一句唱後有一鑼，鑼鼓起散了，唱也不要板叫搖板。

下面再談談鑼鼓：平常的散碎鑼鼓有八九十餘種，有人說打“長錘”叫鑼經，那不對。長錘仍然是散碎鑼鼓中的一種，噴吶牌子里的鑼鼓方稱鑼經，舉以下幾個具體問題來談談：

鉤 錘

在皮黃里叫“鉤錘”梆子里叫作“散錘”。現在打

鉤錘，有些人把鑼鼓打得快，板位打得慢兩不相合。現在的打法我不想說了，把過去老先生們的打法再拿出來看看：

龍冬 龍冬 衣才 衣令 昌 衣才 衣令 昌 衣才
衣令 昌 啣嘴 衣令 昌（加·的地方是“板位”。）

看這趟板是多清楚而整齊啊！它和琴的尺寸一貫聯到底，這板並不容易加，現在很少聽到這樣打法了。

關門點

西皮二黃、上句下句、原板慢板全都有“關門點”。問題是有人不敢下，因為怕“火候小”，下了會遭到指責。我年青時跟譚老板拉戲，他是有“火候”的。那時他七十多歲，我二十三歲，打鼓的劉先生也是有年歲的。我就因為沒“火候”上台就耽驚受怕。

有一次馬連良先生演《莫成替死》唱到“冀州堂闕壞了小啊……莫——成”。打鼓的是喬三，他在“小啊……”加了两下達！達！我听了感到不够味。因他不敢下鑼鼓，我就告訴他，應該在闕壞了三个字上打一个關門點、在“小啊”加“冬打”来个收头，收头后面要漏底音。第二次喬三便按照我的說法，試了一次，結果确实是比以前好多了。

用“關門點”是有道理的，它是表示一般唱的收板。要記住“大收头”兩板半，“小收头”一板半無論

是皮黃或曲牌均是如此。

二 六

現在的二六是这样起头：

“龙冬、达达、达达、才，来歹、衣令、才、达、
歹、才、哆囉、6 2”或者“6 2 | 1 6 2 | 1 6 1 2 | ……

2 3 5 6 | 1 哆囉 | 不应有这哆囉、胡琴在这里也不，
應該切住，如果切住，前面的長过門和后面的 6 2 就脫，
了节。同时一个二六板內不能用两个哆囉，过去老先生
們拉就是和“哆囉”一齐下。

曾記得譚老板唱《洪羊洞》时，上魂子念白“天波府
去者”起“帽兒头”，“昌打、昌打、来昌、昌，”哆囉在
这里我便和“哆囉”一齐下。当时刘順兒叨在嘴里的一
根烟袋兒被吓得掉在地上，但我并不怕，因为这是“迎
头板”，这样起会更紧一些，不是錯。

最后談談“哭头”与“扫头”：

打扫头務必不要少打一下。何必把它缺胳膊短腿哩？
紧慢的尺寸并不在多一下或少一下。什么叫“扫头”哩？
就是“昌、七 0、昌当、来台、昌当、令达、昌当、衣七、衣个
昌”不要把两鑼一收头硬要少打一鑼。可以挂“柳絲”，
也可以挂“鳳点头”，無論如何不能少去一鑼。

用“哭头”有一个要注意的：假如只有一个哭头，必须打哭头；有两个为了怕犯重，第二个可以用“硬五锤”比如《宝莲灯》唱“我本当带沉香……”这用哭头，到“带秋儿……”就应用硬五锤：“昌、昌、昌、孔匡，”现在有人把硬五锤少去了一锤，“昌、昌、孔匡、”硬五锤本身就已少了一板，还能再少一板吗？不能。因此希望能把它加上，应该让我们的鼓点都健全起来才好。

談兩個鑼鼓牌子的用法和打法 以及引子音樂的分析

徐蘭沅講 唐吉整理

京劇武場是京劇音樂的重要的構成部份；一出戲里運用些什麼鑼鼓應該是非常考究的事。運用得當便能和表演取得和諧進而使戲劇得到美滿的效果；用之不當，就會顯得突出刺耳，當然也談不到對劇情有所烘托了。過去譚鑫培老先生曾這樣說過“糟（念邹）戲多鑼鼓”，這個“多”字大概就是指的亂用鑼鼓的意思。不研究劇情，毫無目的硬插些鑼鼓牌子，結果戲給搞得亂七八糟。我們運用一個鑼鼓牌子非但要吻合劇情而且還須要根據劇中人物情緒的變化，劇情進展的快與慢、緩與急要有創造性的來運用它。所謂創造性的運用傳統的東西，不生搬硬套，這是非常正確的。我想根據我歷年來在午台上的實身感受以及幼年間跟老先生學藝時的點點滴滴加上我的看法，提出來和各位同志研究，有不對處希同志們批評指正。

關於“一錘鑼”：

“一錘鑼”是一個非常普通的鑼鼓牌子，在梆子劇中

称其为“一錘鐸”，皮黃戏称“圓場”，也有人称其为“打上”，其实都是一錘鐸。

“一錘鐸”的鐸經，凡是武場的同志都很熟悉，因为它的用途最多，但是如何用的得当，就很复杂了，下面我举几个不同用法的例子来談談。

一、上朝官龙套时，一錘鐸的打法是“嚙拉、达、达、匡七七……”，武場称这样的一錘鐸名为“打上”，因为这些群众演員都是頂場上，鐸鼓主要的是造成一种严整的气势，故而打“嚙拉、达……”，这是一种用法。

二、在《审头刺湯》一戏里，陆炳念的两句对子也是用的一錘鐸，可是打法就和上朝官不能一样了。假如我們在陆炳念“清官暫把脏官做，明白人暫作懵懂人”这两句后面打“嚙拉、达、达……”，这样一来就会显得非常呆板拖沓，对陆炳当时那种复杂的内心情緒，是不能烘托出来的。过去老名鼓师刘順先生就打得相当好，它能与演員的内心感情的节拍协调統一，为什么这样说哩，可以先来分析一下陆炳当时的心理状态：当陆炳审問人头后，在断案时对莫妾雪艳的处理是“留在府中”，因为他是主持正义的清官，将雪艳断給湯勤，当然他是不願那样做的，然而湯勤的处心积虑整个害人的目的就是想取得雪艳，他听了陆炳的“留在府中”，就气愤的說“啊？雪艳留在老大人的衙內呀，人头是假，还要背审背审！”說完拂袖而去，跪在堂前的雪艳見湯勤走去，

便对陆炳说“好一个不明白的陆大人！”陆炳一听领悟到雪艳要想顺水推舟的替夫报仇了。其实湯勤之故意找麻烦是为了雪艳不能到手，陆炳是很清楚的，可是在雪艳未念“好一个不明白的陆大人”之前，并不知雪艳的态度，因此在断案时决不願再将一个平白无故的女人送进虎口，听了雪艳的“好一个不明白的陆大人”之后，知道雪艳有替夫报仇的志願，故而他便念出了“清官暫把脏官做、明白人暫作懵懂人”，即是装作糊塗把雪艳断給湯勤，讓雪艳来杀死这个忘恩負义的恶贼，这些就是当时陆炳复杂的内心情緒；因此刘順先生在这兒打“一錘鑼”时是这样：

清官暫把脏官做，

明白人暫作懵懂人

冬冬达匡七……

懵懂人三字演員用强頓音念出，鑼鼓用强烈的节奏突出这三个字，如果我們單从字面上去理解“懵懂”是不應該強調的，因为懵懂即是糊塗呀！这样体会就錯了，因为陆炳内心的真正的含意是“湯勤你这个忘恩負义的恶贼这就是你害人的下場”，内心里又痛惜着莫怀古平白遭难等等复杂的情緒交杂在一起，故而这里用这种打法颇为恰当，这是刘順老先生的一种創造性的运用法。

三、《失街亭》中的諸葛亮上場也用“一錘鑼”，但是就与以上都不同了，为什么哩？因为他是統領三軍的主帥有深智远謀，全軍上下人皆尊敬，是一个很有威望

的元帅，他上场前有四大将起霸用唢呐吹“水龙吟”，随后就是他上场，场上空气是非常威严的，为了要突出他伴着他上场的鑼鼓就要有气魄，因此这里就需用“一锤鑼”，但是打法又不同了，要这样打：“达台、匡七七……”，尺寸要慢；当“达台”打出后，好像是要用的“四击头”但是到“匡七七……”，便听出这是“一锤鑼”了，諸葛亮随着鑼鼓上场，人物也突出了，气氛也庄严了。这里为什么不用“四击头”哩？因为前四将上场是用的“四击头”，再用会显得重复，人物也不能突出了。

“达台、匡七”开头的“达台”这两下看起来很簡單，可是尺寸要好好的掌握，有很多打小鑼的同志，不是下快了就是下慢了，不要小視了这問題，小鑼下快或下慢了鑼鼓的节奏就会散乱。小鑼在这里下得最适合，要这样：“达台”决不能达台也不能“达台”。以上都是“一锤鑼”，可是根据各种不同的情景有各种不同的打法，这就說明了运用一个牌子必須要灵活的創造性的去用，不能生搬硬套。

附带談一下曹操这一人物在戏里升帳时、上场都用“四击头”，我想如果改用“一锤鑼”要比“四击头”好，希望剧团的同志試試看。我們尊重前人的用法是对的，但是不能为前人的用法束縛着我們，因为时代不同，是發展的，艺术也要跟着时代前进而前进，过去的譚鑫培老先生，現在的梅兰芳先生以及其他的名京剧艺