



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

第三集



数据加载失败，请稍后重试！

序 言

远在富連成科班时代，我与徐先生就在一起了，当时我們都非常年輕，演出皆由他操琴，大家都亲切的尊之为大哥。大哥对人的謙虛誠懇，对艺术的好学不倦，五十年来在我的印象里是始終如一。

今年我俩先后参加了北京市戏曲学校的工作，我心里很高兴。年輕时于富連成科班我們在一起，俟后分开了几十年，而今彼此鬢发皆霜，得到了党与人民的重視，担負起教育第二代的光荣任务，实在令人欣慰之至。

几十年来，徐先生虽然长期的为艺术大师梅兰芳先生操琴，然而我們之間在艺术上的磋商研究，却是一直不断的。我所演出的剧目不时的得到他的关心与协助，比如我所演出的《十老安刘》以及近年来所排的《赵氏孤儿》，在曲牌、鑼鼓等音乐問題的处理上，都得到徐先生的热情协助，特別是我团（北京京剧团）的乐队同志，經常向他請益，他总是誨人不倦的問一答十。

徐先生是全国著名的京剧音乐家，人們贊誉为“胡琴圣手”，有关这些方面，毋庸我介紹，大家是熟知的。徐先生不仅于京剧音乐上有淵深的艺术造詣，对京剧表演艺术同样也有深刻的研究，像本书中对前輩艺术家們的艺术介紹与分析，見解相当精辟，有些問題的論述，很值得我們学习。

通过閱讀徐先生的著作,使我联想到一个问题:艺术学习,博而不深,势必流于平庸短見,但是深而不博,却会使目光偏促于一隅,必須在深钻自己的本門艺术而外,要广覽博收,做到无一不学,培养自己多方面的爱好与兴趣,这一点是相当重要的。

謹于兰沅大哥操琴生活三集前,志数語,作为引玉之磚。

馮連良 1962年8月

目 次

序 言.....	馬連良 1
----------	-------

一 漫談梅兰芳的艺术.....	1
-----------------	---

一 前輩旦角演員簡述	1
------------------	---

二 关于做工	6
--------------	---

先謹內而后謹外	7
---------------	---

三道箍，五晃悠	8
---------------	---

眼神的表演	10
-------------	----

手势动作的运用	11
---------------	----

三 关于唱工	13
--------------	----

旦角嗓音的分类	13
---------------	----

小音法	17
-----------	----

咬字	23
----------	----

踩味儿不要踩板眼	24
----------------	----

以少概多	26
------------	----

二 再談老生的唱腔衍变	32
-------------------	----

——由程长庚到譚鑫培

一 昆乱并演的时代	32
-----------------	----

二 老生三鼎甲	35
---------------	----

三	譚鑫培的革旧創新·····	38
三	杂谈老旦·····	43
	——回忆龔云甫	
四	扯談淨与丑·····	55
五	略談单皮鼓的技巧·····	66
	——兼談清末民初名鼓師們的特点	
六	調淨腔繁·····	74
七	京剧三題·····	82
	一 簡單扼要，交待清楚·····	82
	二 視虛为实，視实为虛·····	84
	三 物必有用·····	85
八	改弦換調·····	86
九	“扫头”与“哭头”·····	88
十	有关鑼鼓的运用·····	101
十一	尋常的鑼鼓牌子·····	113
	——不尋常的用法	
十二	被时代拋棄的鑼鼓牌子·····	119
十三	喜遇·····	126
十四	笛子与噴呐·····	142
十五	談戏拾零·····	152
	一 擋袖·····	152
	二 祭旗·····	153
	三 三踊·····	154

一 漫談梅兰芳的艺术

我跟梅兰芳先生結識，可以說是从幼童时起。使我們結識的原因，首先是我們两家都是世代梨園，長輩之間，早就是过从甚密的好朋友，因此沿小兒我們就經常接触。后来我們又成了亲戚（我妻是梅之姨母）。当我二十多岁时又为他操琴，由此与他朝夕相处，直到他逝世。在我的操琴生活中有百分之九十的时间，是与他在一起，如今他已不在人世，思之令人惆悵之至。

梅先生淵如海洋的艺术造詣，一时不知从何談起，几十年来虽与他形影不离，由于自己的理解力淺薄，真正体会到的并不多，如今思之甚感內疚。現在仅凭自己对梅先生的艺术看法談談我的見解，作为我对这位杰出的艺术家深切的悼念！

要談梅先生的唱、念、做、打，让我从前輩的旦角演員說起。这里必須申明一下，所談的都是我个人亲眼所睹，亲耳所聞，一定是很不全面的。

一 前輩旦角演員簡述

京剧旦角演員，主要的分为三个方面：青衣、花旦、武旦。閨門旦与刀馬旦算为两小宗。为什么是两小宗哩？原因是閨門的路子与青衣是相通的，刀馬与武旦的路子基本上也是同样的。

很早以前还有一种路子名为“刺杀旦”，这是宗于昆腔的說法，所謂刺杀是从演出剧目而得出的名堂，《刺梁》、《刺湯》、《刺虎》为三刺，《杀惜》、《杀嫂》、《杀山》为三杀，在京剧里这些剧目已分别为青衣、花旦兩門的剧目了。

皮黃的旦角演員，追溯起来，人們能知道的有胡喜祿先生，他与程大老板（长庚）以及余三胜先生等是同一时代的名演員，出生于前清道光年間。据前輩們談他的原籍是江苏揚州，扮像秀丽，唱做艺术具有很高的造詣，当年常与程、余等配戏，后来的旦角如余紫云、时小福、龔翠兰、陈德霖、王瑞卿等的唱腔，受他的影响很深。

据云旦角的《五花洞》一戏，是他設腔安調，巧妙的运用了“十三咳”（腔名）挂在西皮慢板的后面作为結束，由于揉合有方，当时的观众頗为欢迎。在这以前皮黃戏中仅有“快板十三咳”，如老剧目《杀狗》、《铁弓緣》內都有“快板十三咳”的唱腔，用在慢板里是他首創。現在我将《铁弓緣》中的“快板十三咳”唱腔列于下，

2̣		1̣		<u>0 6</u>		<u>6 5</u>		3		<u>3 5</u>		6		<u>0 1̣</u>	
将		軍		莫		把		人		小		量		奴	

<u>3 5</u>		<u>6 3</u>		<u>0 1̣</u>		<u>5 6</u>		5		<u>0 5</u>		<u>5 6</u>		7	
本		是		閨		女		豪		强		我		把	

7		7		<u>7 6</u>		<u>5 6</u>		<u>7 2̣</u>		<u>2 3</u>		<u>5 3</u>		<u>1̣ 6</u>	
弓		拉		三		把		呀		哪		乎		咳	

<u>5 3</u>		<u>1̣ 6</u>		<u>5 3</u>		<u>0 3</u>		<u>2 7</u>		<u>5 6 1̣</u>		<u>6 5 3</u>		<u>0 6</u>	
呀		哈		嚶		啊		哈		依		呀		依	

5 6 | 5 6 | 5 6 | 0 $\dot{1}$ | 2 3 | 5 6 | 5 6 5 | 5 ||

哪哈 哪哈 哪哈 依 呀火 咳火 哪乎咳 咳

腔儿从“拉三把”以后，就是十三咳。如今我們还可以从荀慧生先生的《铁弓缘》中南梆子的唱腔里(唱片)听到南梆子十三咳：

$\overbrace{6 \dot{1} 6}^{\dot{1}}$ | $\overbrace{3 \dot{5} \quad 3 \dot{2} \quad \dot{1} 6 \quad \dot{1}}^{\dot{1}}$ | $\overbrace{\dot{1} (6 \dot{1}) \quad 3 \dot{2} \quad 3 \dot{5}}^{\dot{1}}$ |

細 听

$\overbrace{2 \cdot 5 \quad 2 \dot{1} \quad 6 \dot{3} \quad 7 6}^{\dot{1}}$ | $\overbrace{5 6 \quad 3 5 \quad 6 \dot{1} \quad 3 5}^{\dot{1}}$ | $\overbrace{5 6 \dot{1} \quad 3 (6)}^{\dot{1}}$ | (略)

哪依 呀乎 咳 孩 儿

“十三咳”经过剪裁，揉在南梆子中，听来真是独标新趣，不类寻常。总之京剧旦角唱腔，近三十年来经过諸名家們又逐渐的加密加細，就更形丰富多采了。

胡喜祿先生，三十岁左右，名滿京都，紅极一时，当年北京有这样两句提調歌“长庚到，提調笑；喜祿病，提調跳”。(提調是前清时一种名称，如一家庆寿，找一个干练的人为“提調”，总管一切，酒宴，接待，請戏班串戏，統由他負責，其下还有很多小提調，分头負責这些具体事务，提調下还有“知客”，他的任务，是专门接待来宾，这些人都是从亲友中选出的。)从这个歌謠看来，可以想像他当日的艺术威望了。

龔翠兰、王絢云、梅巧玲、时小福，都是先后負盛名的旦角演員，龔先生是青衣跨刀馬旦，他演《四郎探母》的蕭后，出場时不唱倒板，用大鑼“长鍾”上唱西皮慢板，大鑼“长鍾”的节奏較為緩慢，伴随着他的台步，穩練有神，很有一邦之主的味道，宗他演法的，現在有尙小云先生，記得有一个年輕演員見尙先生演蕭后，

感到奇怪，他怎么不唱倒板哩，这是他不知道尚是沿襲龔派的路子演的。梅巧玲（梅兰芳祖父）先生是花旦跨青衣，他演蕭后是先唱倒板而后唱慢板，后来的演員宗他这一种唱法的为最多。

时小福先生是继胡喜祿之后的一位名演員，擅演悲劇。演《四郎探母》时不演公主，专演四夫人，論理名演員應該演主角，但他认为不对工，犹如譚鑫培演《四进士》，有周长山在，他总演毛朋，让周演宋士杰。他的拿手杰作很多，像昆腔的《挑帘裁衣》、《小宴》等等，皮黃如《彩樓配》、《三击掌》、《迴龙閣》、《玉堂春》、《虹霓关》、《汾河灣》、《二进宫》、《宇宙鋒》、《桑园会》都是他的“看家”戏。唱腔是时而不俗、和婉嫺靜。除了他本門戏而外还能演很多小生戏，梅先生的开蒙老师吳菱仙就是他的徒弟，这一阶段旦角的唱腔若与現在比較是简单的，但在吐字发音这方面却非常严格，讲究五音四呼。拿五音來說，喉、齿、舌、唇、牙为五个发音部分，辨別其正声并不难，出于喉为喉音，出于舌为舌音……，然而在喉齿舌唇牙五部分当中，还有深淺不同，前后之别，在这些交接之处，是較难辨認的，比如說喉有深喉、中喉、淺喉等部位，必須要掌握其分寸，前輩名老先生們在这方面，都下过苦功，具有很深的造詣，老先生們还說“要想吐字真，先得知声形”，任何一个字都有声形，像大字就形大，小字就形小，弄清声形，就能免去說誤。老先生們常說的“五音不全”，意思就是发音的五个部位，該用喉的地方，反而用舌，或者全凭舌齿牙唇四部位，不知用喉，此名为五音不全。有人誤解为宫商角徵羽五音，这就錯了。一是发音的五个部位，一是音乐的五音律，两者不是一回事。老前輩們用宫商角徵羽五个字來說明其各个发声的部位，还有这么个口訣：

欲知宮，舌居中；

欲知商，口大張；

欲知角，舌后縮；

欲知徵，舌抵齒；

欲知羽，唇上取。

这就很清楚的說明了它是指字音的发声部位而不是指音的高度。

为什么过去腔儿都差不多，而有軒輊之分哩？就是在发音吐字上，感情处理上，功夫有深有淺，韵味有濃有淡。不仅是唱腔，表演技巧也如是：两个演員同样亮一个前弓后箭、上龙下虎的矮身段，虽然功架姿势相同，但在气韵神态上却有很大的差别。

京剧的表演有一套程式，如果不用它去表演、歌唱，那就不成其为京剧了，問題在于如何去运用，如何因人而异，什么人物应该如何抬手投足，大有分別。我以为程式是好的，主要的是看人运用，梅先生当年說过这样一句話：“有規律的自由运用”，这是很有道理的說法。

程式技巧是塑造人物的手段，演員自己的身軀是运用的材料，台上的人物是由演員控制的，但人物也控制着演員如何的去运用材料适当、准确的体现它，因此在运用程式的时候必須要从“剧中人”与“演員自己”两方面去考虑，如此方能恰当，“看我非我，我看我，我也非我；装誰像誰，誰装誰，誰就像誰。”这副对字就寓着这个意思。

旦角的表演及唱腔，到了陈德霖、王瑶卿的那个时代，有了很大的进展，新腔出現了不少。为陈老夫子研究新腔的是一位票界名人孙十爷，这位老先生的名字已記不清了，旦角的慢板唱腔，由于他們的努力，增添了不少的巧腔。

王瑤卿先生的藝術是接受了胡喜祿、時小福二位先生的路子，經過自己翻新變化，獨樹一幟。這位老先生是旦行中的全才，青衣、花旦、武旦戲，件件皆能，在唱腔上的革新，很有成績，比如《汾河灣》旦角唱的“兒的父……”那段西皮原板，過去是用慢板唱的，改原板是他創始。

梅先生的唱做念打跟這些老先生都是有關的，他的開蒙師吳菱仙先生是時小福的弟子，王瑤卿也教過他的戲。王先生雖與胡喜祿在時間上隔得遠些，然而基本路子却是宗他的。陳德霖老夫子也是他的老師，陳是沿着龔翠蘭的路子下來的，因此可以說梅先生的藝術是通大路，集大成，廣博精深。

二 關於做工

梅先生的藝術成就，決非偶然所得，也不是所謂有着得天獨厚的條件，確切的說，由於他具有虛心似竹的品質，好學不倦的精神，經過不斷的艱辛磨煉，達到了登峰造極的藝術境地，因此說他的成就是他畢生辛勤勞動的結晶，艱苦學習的成果。

通過梅先生的一生，很明確的說明了一個問題：業無幸成，功無虛耗，力之所及，效則至焉；單凭着條件，不刻苦努力，仍是虛話。

梅先生年輕時，向前輩們學習，最好的一點是嚴格、認真。在行當上既能深鑽一門，又不忘廣泛吸收，除了專工旦行的戲而外，對小生、武生等行，無一不學，昆腔也很精深，兼融並包，打下了堅實的基礎。在他晚年演《貴妃醉酒》，還能“臥雲”、“下腰”，嗓音依然那樣清亮柔美，這就是因為他的基礎雄厚，故而藝術上能永葆青春。

先謹內而后謹外

梅先生对一个京剧演員，从幼年学艺起到成熟时期，有这样
一个看法，就是要先“謹內”而后“謹外”。所謂“謹內”就是初学
艺时，一招一式决不馬虎从事，要求准、实、正。头、膀、腰、腿、足
各部分的功夫要练得磁实，达到老师滿意为止。在台上实习时，
無論自己演的是什么角色，都得認真严肃，力求在技巧上得到內
行的称贊，这是“謹內”。簡言之，就是自己的基本功练得磁实，
能够达到內行中沒有話說。

所謂“謹外”，就是在基本功上得到內行认可以后，还得使广
大观众对你的表演認可，这就为“謹外”。我們本行內就有只能
“謹內”而不能“謹外”的老先生，以全身的功夫上場演戏，观者不
認可，其主要的原由，我想就是如何去运用技巧以表达剧中人的
思想感情，这一問題未得到很好的解决。基本功的一招一式，一
个跨腿，一个云手等，犹如音乐上的工尺字一样，唱准了工尺字
是为了用它串連成曲去激发人的思想的，基本功的学习也同样
是要把它串連起来去塑造人物的。观众的欣賞在于此。质言之
就是要运用技巧把人物成功的体現在舞台上，得到观众的認可，
这就是“謹外”。达到这个程度以后，再不断的琢磨，提高自己的
思想修养，根据自己的条件、想法、爱好發揮自己艺术特点，在观
众心目中生了根，从而就能树立起自己的艺术流派。

京剧中無論哪一个行当，只要是艺术上有成就的人，大都經
过这样两个阶段。把它細分开來說，就是仿、熟、巧、精、化，初学
时摩“仿”老师，由摩“仿”而到熟練，进而至“巧”，在“巧”的阶段
再精研巧思，精挑細选而达到“精”，“精”中再求“化”，所謂化境
就是自然流暢，无棱无角，无刀砍斧凿的痕迹，这就是“由方入圓

圓又化；由簡入繁繁又簡”，用一个不恰当比喻，像似返老还童，这个童已不是初生不解事的儿童了。

梅先生自己的艺术成长，就是这样过来的。年幼时学戏以及初登台实习，当时观众中有些人反映他呆板，过份拘謹，但是本行中有識的老先生却暗暗称赞他有規矩。一时内外行中說法各異，尽管是众說紛云，然而他还是老老实实的学，勤勤恳恳的练，日复一日，年复一年，打下了牢固坚实的艺术基础。

三道箍，五晃悠

武生戏分长靠与短打兩門，在这两个行当中各有一种技巧难，长靠戏有“三道箍”难，就是头上的硬盔头、胸上靠绳、脚上的厚靴底，再加上长兵器、长髯口、长翎子，这些披挂穿戴，演員功夫不深，它們就会找别扭，不是长枪碰了靠旗，就是髯口繞在盔头上……。功夫好的演員既能使它們在亮相中，或是对把的时候不乱，还能使得它們摆动有方，自然美观，这是长靠武生非下苦功不可的一門技巧。

“五晃悠”，比如說《蜈蚣岭》里的武松，头上勒的簷头是一晃悠，僧背心前短后长是二晃悠，腰上的髯带是三晃悠，腰刀是四晃悠，手执云帚为五晃悠，所謂晃悠就是軟的，虽是軟的却要用硬勁去擒（掌握）着它，使它們不乱摆，这也不是一日之功，当然《蜈蚣岭》一戏，短打武生差不多都能演，然而在功夫上却能看出深淺。按說梅先生学习的是旦行，这两門功夫可以不必多练，甚至至于可以不练，但他从幼年起直到成年以后，經常还留出時間專門练习，不但熟练而且对其中的訣窍也摸得很透，他說长靠的身段动作要大而穩健，“过合”的步子要緊湊，上下身要适应，把子还要下下着。对于軟的披挂，要用腰上的巧勁去擒着它，不能

用僵勁，這些體會是非常精確的。

雖然他不演武生戲，然而他並沒有“白練”，我們看他演《槍挑穆天王》以及《抗金兵》等扎靠的戲，跑起圓場來，猶如人坐在車上，靠旗是紋風不動，操縱得猶如自己的四肢，這是他腳步的輕重與呼吸的節奏，凝成了一體，從而控制着靠旗，使它動靜咸宜。他演雍容華貴的古代婦女大都是珠翠滿頭，然而在動作中絲毫不顯得零亂，這就是從“五晃悠”的功夫中尋找的訣竅。演這種文戲不一定比武戲省力，頭上的鳳冠挑子等等必須要用巧勁去服貼它，巧勁不是不費力，而是要做到擒縱自如。擒的時候就得用力，縱的時候就得用順勁，如此方能達到輕盈美觀，整齊不亂。

梅先生早年演《梅龍鎮》，在“拾巾”的表演身段上也是一絕，李鳳姐唱到四平調後一句的重腔處“啊……綉房門”時，把巾疊好，在疊的時候，他把一頭拿死，轉身拋在肩上，等一頭墜地後，再把手中的一頭鬆開，巾隨着他的腳步，準確的成了一個斜一字形，明是鬆開了，實質在走動的時候，肩仍然是擒着它，否則它就不会隨人擺布，在這些極平常的表演里，寓含着深厚的功底。

梅先生的腳步，在台上演戲從來不亂（亂不是指多一步，少一步，而是步法），例如《貴妃醉酒》的“醉步”，首先他本着酒醉之人腳跟無力去設想，在步法上就把重心放在腳尖，向前行走時，前一腳着地，後腳跟立即提起，這樣有規律向前移步，即使是轉彎也不亂。假如往左時，先把右腳漫過左腳，在邁步的同時，左腳跟立即提起，不管是左轉右轉步法從不紊亂，這樣既表現出美人酒醉腳步不能自主之態，同時由於腳步有規律的重心移動，又能控制着頭上的鳳冠擺動得整齊自然，達到了藝術上的“美”、表演上的“真”。

他演《游園驚夢》，柳夢梅扯着她，她遮羞轉身的那個透步，