

余叔岩

『十八张半』唱腔浅析

舒同林 编著

YU SHU YAN
SHI BA ZHANG BAN
CHANG QIANG QIAN XI

SHU TONG LIN
BIAN ZHU



余叔岩

『十八张半』唱腔浅析

舒同林 编著

YU SHU YAN
SHI BA ZHANG BAN
CHANG QIANG QIAN XI

SHU TONG LIN
BIAN ZHU



天津古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

余叔岩“十八张半”唱腔浅析/舒同林编著. — 天津:
天津古籍出版社, 2011.2
ISBN 978-7-80696-892-5

I. ①余… II. ①舒… III. ①京剧 — 唱腔 — 研究
IV. ①J617.13

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第007552号

余叔岩“十八张半”唱腔浅析

舒同林 / 编著
出版人 / 刘文君

*

天津古籍出版社出版
(天津市西康路35号 邮编300051)

<http://www.tjabc.net>
E-mail: tjgj@tjabc.net

河北省欣航测绘院印刷厂印刷

全国新华书店发行

开本 880 × 1230 毫米 1/32 印张 6.25 插页 4 字数 150千字
2011年2月第1版 2011年2月第1次印刷

ISBN 978-7-80696-892-5

定 价: 19.00 元

此書

文清俱高

劉曾復



虎年
暑天

京剧是舒同林先生理工研究之余的挚爱，他尤其酷爱余叔岩大师的演唱，当作一门学问来研究。他写作的余叔岩唱腔研究数篇，可称用心之作，使我们这些专业演员看了既感动又敬佩，舒先生认真细致的钻研精神是专业青年演员学习的榜样。他将余先生十八张半的唱段分条缕析地加以总结和归纳，整理出一些规律性的东西，对于普及和提高京剧的演唱水平，有着一定的作用。我认为他的文章，无论是对专业演员还是业余爱好者，都是有着参考价值的。

王 刚 题
2010.9.6.

序

谭鑫培对京剧的发展做出了划时代的贡献，他把京剧艺术由初创推向成熟，由俭朴引向完美。其标志是用唱念做打诸方面的表演技巧，创造了众多活灵活现的人物，成为名副其实的京剧大王。

余叔岩是谭派艺术最优秀的继承者。由于他有更为深厚的文化艺术修养和掌握多方面的基本功，因此至少在演唱和塑造人物音乐形象方面对谭派艺术实现了新的飞跃，达到了新的高峰，成为上世纪二三十年代京剧全盛时期最突出的艺术家之一，与杨小楼，梅兰芳一起称为三大贤。他们代表着京剧艺术的最高水平。

余氏演唱的特点，随着其艺术的实践，不断有所变化。由侧重展现过人的基本功逐渐演化为侧重展现深厚的艺术修养。

余氏早期的演唱特色（主要体现在1921年录制的《上天台》、《卖马耍铜》、《探母》、《捉放曹》、《桑园寄子》等唱段中），其风格于规矩严谨中显得挺拔、刚劲，虽极富棱角，但绝无哗众取宠、卖弄技巧之嫌，更无乱拉长腔，乱出怪调之处。其基本功臻于白璧无瑕的境地，其风格颇似柳体楷书。

余氏中期的演唱特色主要体现于1925年录制的《空城计》、《李陵碑》、《洪羊洞》、《状元谱》等唱段中。其风格趋于沉稳、平和、安详、不矜才、不使气。演唱的调门似有所降低，但却能更准确深入地展现不同人物的地位、感情、气质和风貌。这是他艺术修养更加精深的表现。至于此期录制的《战太平》、《鱼肠剑》等



唱段，因顾及特定剧中人的身份和情感，唱来气势逼人，仍保持着早期的演唱特色。

余氏中后期的演唱中，基本功的展示趋于含蓄。而由于艺术修养的加深，重点展示不同人物在不同情况下的多种情感和他们的修养风度，绝无千人一面之嫌。如《战樊城》中表现的是精明强悍、意志坚定的大将。《鱼肠剑》是满腔悲愤的急于复仇的英雄，《战太平》是决心慷慨赴死的忠臣，而《打侄上坟》则是野鹤闲云中的员外，这是非常不易做到的。后面还会再举出一些其他例证。此外，余氏的演唱艺术外在表现极为朴素、规范，而内涵极深，后学者很难抓住其特点来模仿（这和梅兰芳的艺术“没有特点”，因而很难学精是一样的）。

余氏晚期的演唱，则似陈年佳酿，极耐品尝，回味无穷。但又无法说清其好在何处，只觉得其风格苍劲，沉郁，意境深远。

余氏晚期的嗓音沙哑间有破裂之感，调门也被迫降低。由于他此时的文化修养更加精深，若用心聆听其演唱，我们可以得到难以名状的艺术享受。余氏的思想情感已完全深入到他所表现的忠臣、清官等人物的精神世界的深处，故其演唱不仅限于表现人物的喜怒哀乐，而能感人至深，摄人魂魄。听来能令人抛开剧情和人物，而与之产生思想、感情乃至世界观的共鸣。甚至联想到当时社会风貌和人们的精神状态，因而得到深刻的艺术享受，这就是所谓的韵味醇厚。余氏在这一时期录制的《沙桥饯别》是一个极好的例证：他以缓和而亲切的语气在对唐三藏的嘱托恩赐和对藩王的命令的演唱中，我们感受到的却是君临天下、威望崇高的明君气质，完全符合唐太宗的身份，真是叹为“听”止。他在《失街亭》中所唱的短短几句摇板，就把诸葛亮力不从心，鞠躬尽瘁，明知不可为而为之的内心世界展露无遗，使人听后为之心碎，而得到的却是高层次的艺术享受。《摘缨会》中楚王对爱姬的演唱，

表现了对她的安慰、规劝，语气诚恳而亲切，流露出发自内心的真情，颇为感人。限于篇幅，仅举出以上唱段为例作为说明。

在京剧的各种技艺中，从塑造人物、吸引观众来说，演唱往往处于更加重要的地位，而掌握其中种种繁难的基本功也更加不易。过去多年来其传承主要靠口传心授，并未能总结出一套科学的方法，甚至种种术语均无统一的说法。近年余氏弟子及余派艺术的沿袭者多已去世。教授余派演唱基本功的老师甚少，这是我们当前不得不面对的现实。

京剧老生行当从清末民初的“无调不学谭”到上世纪30年代的“无腔不薰余”，是人所共知的事实。谭—余派艺术从基本功来说，大方、规范、无任何偏向，适合作为初学者的范本。窃以为打好演唱的基本功，更应主要学习余氏早期的演唱，此时其基本功的展现极为充分。不仅唱句、唱段，就是每一个字都极为考究，充满韧性。可单独欣赏，技巧上无懈可击。这和柳体字一样，每个笔画都能道劲挺立，不需和其他笔画搭配支撑。有了此种基础，再组成唱句、唱段，自会更加工整受听。

至于前面提到的余氏演唱能展现人物的精神世界和时代风貌，从而引起人们的深层次的共鸣，这就要求演员对中国传统文化艺术有深厚修养与感受并将其化入演唱中，这只能靠演员多年锲而不舍、持之以恒地追求。由于近百年来中国社会面貌的巨大变化，在现今要求有人再具备此种修养已是不可能的了。我们也从未听说过哪位演员仅因受益于口传心授而成为京剧大师的，何况现在。

南开大学京剧沙龙资深成员、天津科技大学舒同林教授多年潜心研究余派演唱艺术，由于对中国传统文化有深刻的理解和感受，因而极有心得。他所著《余叔岩“十八张半”唱腔浅析》一书中，对演唱的吐字发音、劲头、各种装饰音的运用等等，结合余氏唱段作了详细的说明，阐明了其中的道理。诸如擞音、嗽音、立



音以及唱念中的垫字等，作者结合汉语语音学及乐理，做出了进一步的解释和归纳。对演唱基本功的学习，除了口传心授之外，提供了新的途径，澄清了一些含混不清的概念。这对广大余派演唱艺术的研究者是值得认真钻研和很有帮助的。

尤为难能可贵的是，《余叔岩“十八张半”唱腔浅析》一书，对余氏的十五个唱段逐句进行了分析，并对每个唱段做出了较为详细的文字说明。阐述了应带着何种的心理状态和情感以及用何种的技巧去演唱，才能成功地塑造出不同剧中人的音乐形象。这样就说明了余氏的演唱是如何深入到剧中人中去，也就是说，作者已深入到余氏的精神世界中去。余氏若无高度的艺术修养，其演唱也只能是音符的堆积和技巧的拼凑，断无如此高度的艺术成就。而作者能说出余氏唱腔的设计和诸多技巧运用的所以然，说明作者已相当程度地深入到余氏的艺术世界中去并在其中遨游。这在京剧尚待研究的今天，能写出这样著作的人确是凤毛麟角。

当年京剧名家的成功之路是先在科班打下坚实的基本功（也学到一些艺术）。出科后再多方面向前辈请教（内行名之曰：下挂），与文人学者相过从和学习书法、绘画等以提高自己的文化、艺术修养，并将这种修养融入表演中，逐渐形成自己独特的艺术风格与成就，这样逐步得到观众的认可，最后成名。

如前所述，上述这条道路现已难以走通。舒先生的研究则从名家的艺术成果入手，再用心体会其基本功、人物塑造和文化内涵，以期从根本上学透名家的艺术成就，找出规律并试图追本溯源地继承他们的艺术，再图发展。这在当前或许是一种可行之路。我们可名之曰：“逆向研究法”。此种研究方法也适用于研究其他名家的演唱艺术。

舒先生用此种方法对余派演唱艺术进行了全面、细致的分析，使人们对之有较为深入的了解，便于学习和掌握并可能达到举一

反三的目的。当然，照此方法研究并付诸实践，还难于达到当年名家的水平，但至少可以制止目前京剧传承中“五祖传六祖，愈传愈糊涂”的状况，加之演员敬业精神不够，而导致京剧水平迅速下滑的局面，可能使其艺术水平有所提高。

现在，在舞台上演出的谭、余派剧目还不少，但演员仅能得到其仿佛，有形无神，越演越走样。如果有人耐得住寂寞，从舒先生的著作中得到启发，继续钻研下去，搞出几出有“余味”的剧目（包括余氏未留下唱段的剧目），则于继承余派幸甚，于振兴京剧幸甚。

若干年来，各个行当京剧名家唱腔集出版过不少（包括上世纪50年代出版的三册《谭鑫培唱腔集》），但多为唱谱之记录，其中有的记谱过于简单，而多数未注明演唱的种种技巧，也缺少详细地说明每句、每段应如何演唱才能塑造人物，让听众听出韵味，因此很难从这些唱腔集中真正学到名家的演唱艺术。有鉴于此，笔者以为舒先生的这部著作很有价值，值得向广大读者推荐。

南开大学京剧沙龙主持人

吴月徽

庚寅年初冬

前言

梨园界尊杨（小楼）、余（叔岩）、梅（兰芳）为三大贤。著名剧作家翁偶虹先生称余叔岩先生的艺术成就和影响为京剧老生的第二个里程碑。

京剧形成的早期，歌唱、念白、化装、服饰等等是古朴的甚至是古拙的、简略的（从梅兰芳先生和路三宝先生的《贵妃醉酒》中杨玉环的扮相、服饰等等便显而易见）。仅就唱而言，谭鑫培先生是在京剧发展史上一位重要的革新家，他的功绩之一是广泛吸收、兼容并蓄前辈各流派老生之长，将过去讲究嗓大声洪，音乐性不强的平直唱腔，经过细心揣摩和艺术实践，形成并确立了老生以湖广音为主、悠扬婉转而富于韵味、音色优美、抑扬动听、具有较强艺术感染力的旋律。然而，一个历史发展阶段的初期总是带有古朴、初级、粗豪的格调。而余叔岩，则弃古朴而刻意求精，粗豪处细腻化，质朴处典雅化。在吐字发音、韵律行腔等方面，将京剧老生唱腔经过深入研究和从论理上将音韵法则（如三级韵）、唱念技法（如脑后音、立音、嗽音、擞音等的运用）、演唱的呼吸方法以及共鸣音的运用等，推向了一个新的高层次的水平。可以说，谭鑫培先生开创了“韵味派”的先河，而余叔岩先生则为韵味派发展的高峰。后来的四大须生和一些名老生（除直接师承者外），都不讳言自己曾受熏陶于余叔岩。故此余派艺术广为流传，影响深远。

余叔岩另一独到之处是将前辈艺术家的一些经验之说，经过



学习和探究，上升为论理（还未形成理论）以至形成某些法规。

早年间，京剧的学习方法是口传心授。由于念（唱）字受徽、汉、京、昆音的影响，老师的念音也不统一；又，各种韵书的说法也不尽相同，再加上文化水平不高，老师怎么教，学生就怎么学，有时也不敢争辩，故在较长时间内，其吐字发音等，多为经验之说，对有关京剧音韵的问题探究很少。

余叔岩先生除向老师学习和与梨园界的演员接触、相互学习借鉴外，还向社会上的文化名人、戏剧研究家等学习音韵学、戏剧表演、国画、书法以及历史等。因此，余叔岩对表演艺术原则、京剧的写意性有较深理解。他的讲演和著作中，对于表演身段的论述是说理性的，对于唱念的音韵包括十三辙、四声、三级韵、尖团字、上口字等的论述，认为是一种“梨园家法”。所谓“家法”，按现在的理解，就是“规范”。当时，有些艺术家如王荣山先生便表示赞成“梨园家法”的说法。早年间，在梨园界，通晓和讲究音韵学的人很少，故人们说，余叔岩是梨园行把演戏当作学术研究的第一人。

余派的声腔和演唱技法是紧密结合剧情和人物的，并不是仅显示技巧。例如擞音，有的研究者说余派唱腔有“无腔不擞”之称。余氏擞音的运用是有它的含意的。如《乌盆记》中“老丈不必胆怕惊”的“老”字为擞音，有此擞音，是在告慰张别古不必惊慌；又如《法场换子》中“闯下了滔天祸一人逃走”的“走”字，是一擞音，有此擞音，其效果是在责怨薛刚闯下祸却只身逃走而不顾全家性命。

使用脑后音（主要是头腔共鸣兼鼻腔共鸣）并非始自余叔岩，但是余先生所用的脑后音的功夫非常深和纯正，为他人所不及。对一七辙以及带有韵母“i”的字音发闷，难以响亮。为了让听者感受到这些字在唱句中所占有的情感分量以及听得清晰，余氏用脑

后音演唱。如《打棍出箱》中“冒犯了老太师府门庭”的“庭”(tin)，这个用喷口吐出的脑后音，听来犹如穿入脑髓，描述了由于葛登云假意款待，误使范仲禹所表现出的自责又愧悔的心情。又如《上天台》中“你我是布(哇)衣的君臣”的“衣”字，表达了刘秀对姚期所展示的曾患难与共的君臣之情。

又如，立音也是余腔的特征之一。《搜孤救孤》中《舍子》一折所唱“来年必定降麒麟”的“麟”字的行腔中所起的立音（兼有加重的干嗽音），是如此的自如，犹如驾轻就熟的飞行员，能随心所欲地将飞机突然向上垂直地拉起耸入云端。在《法场》一折中“躬身下拜礼恭敬”的“恭”字，“满怀心腹事向谁云”的“云”字的行腔中均有立音。可以说，余叔岩先生确立了这出《搜孤救孤》的演唱风格。在演唱中，如果在上面所述的地方，未用立音，演这出戏就大为逊色。

余叔岩对艺术态度严谨、尊重观众、虚心求教。余先生登台唱戏，不留意台下上座多少。告知弟子，上台就要进入角色，不管台下观众多少。就是仅几位观众，说明都是你的知音，要认真地把戏演好。余先生反对拖长腔，对有的演员拉长腔以至观众不叫好不罢休的作风，余氏厌而耻之。余氏灌唱片，认为不满意的片子，欲用重金收回，说明他惜音如金、惜艺如金。余氏对老一辈的艺术家尊恭备至，对为谭鑫培先生做配角的演员、龙套以及检场的师傅等皆恭敬，虚心求教，与很多演员、业外人士共同切磋艺术，相互学习；对限于自身条件的不足之处，缜密思考，刻苦实践，以做到扬长避短。这种严肃认真、谦虚求教和高尚的戏德，亦是余氏成功的重要因素。

余先生所留唱片（称之为“十八张半”）是传世之作。很多业内和资深业余人士，皆以此为范本。数十年来，有关赞评、赏析的文章不少。本书试从意境、板式与辙口、收音归韵、音韵法则，

吐字发音、劲头、演唱技法以及虚字的运用等方面，结合乐理、语言学知识对其做出具体的分析，以作为初步学唱、体会、理解余先生的演唱艺术起着“解读”作用的书。

余先生的艺术不是一个人或一代人所能总结的，更不可能是本书作者——一个外行所及的。然而，丰富京剧艺术宝库人人有责，鉴于此，根据所参阅的资料、向师友请教以及学习体会，激发本人动笔撰写此拙作。书中的个人见解、体会很肤浅，谬误之处敬请赐教。本书仅作为抛砖引玉，以引发对余叔岩先生艺术的更深层次的研究。

天津科技大学 舒同林

2010.7



目 录

第一部分 有关唱腔的基础知识	1
一 唱腔板式及其有关问题	1
二 上口字	18
三 尖团字	20
四 字音的头、腹、尾	23
五 四呼	25
六 辙口与归韵收音	27
七 撮音与嗽音	35
八 立音	41
九 脑后音	43
十 提溜音	45
十一 京剧唱、念中的垫字	46
十二 耍板	52
十三 四声与三级韵	54
第二部分 余氏唱腔浅析	59
一 乌盆记	59
二 摘缨会	68
三 搜孤救孤	79
四 捉放曹	88
五 八大锤	98
六 珠帘寨	105

七 桑园寄子	113
八 战樊城	119
九 战太平	129
十 状元谱	135
十一 探母	141
十二 上天台	149
十三 卖马耍铜	155
十四 法场换子	161
十五 捉放旅店	169
附录：曲谱符号说明	177
参考文献	181
后记	183



第一部分

有关唱腔的基础知识

一、唱腔板式及其有关问题

余氏所留“十八张半”唱片中，其唱腔所涉及的板式共16种。即二黄板式（包括四平调）7种、西皮板式9种。计：

二黄板式：二黄原板、二黄三眼（包括二黄慢三眼、二黄中三眼）、二黄导板、二黄回龙、二黄摇板、二黄散板、四平调；

西皮板式：西皮原板、西皮三眼（包括西皮慢三眼、西皮快三眼）、西皮二六、西皮流水、西皮快板、西皮导板、西皮回龙、西皮散板、西皮摇板。

下面对余氏唱片中所涉及的唱腔板式及其有关问题做一诠释。

1.二黄原板（2/4） 凡二黄腔，胡琴定弦均为（5 2）。二黄原板的结构为一小节两拍（以2/4表示，亦称四二拍。即是以四分音符为一拍，每小节有两拍）。音乐、歌曲中第一拍称强拍，第二拍称弱拍。京剧唱腔中，一小节的第一拍称“板”，第二拍称“眼”。

二黄原板，其演唱的一般规则为“板起板落”。即是说，在演唱一个唱句中，在板（第一拍）上张口（起唱）；这句的最后一个字和腔（尾）落在板上。如余氏唱片《乌盆记》中“老丈不必胆怕惊”（见《乌盆记》的唱腔记谱），“老”字在板上[唱腔记谱中标有符号（*1）处]起唱，最后一个字“惊”落在板上[标有符号（*2）处]（一小节的第一拍）。“惊”的拖腔的腔尾[标有符号（*3）处]亦落在板上。如此，称为板起板落。