

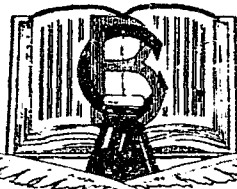
藍皮小書

迷指戲黃皮

呂仙呂著

上海現代書局發行

福木廬





藍皮小書

王夫凡編

# 迷指戲黃皮

★

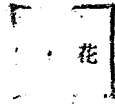
呂仙呂著

上海

現代書局



3 2169 6069 4



1—2000 册

民國十八年三月二十日出版

編著之部——4

每册實價大洋二角  
上海四馬路現代書局發行

## 藍皮小書發刊緣起

誰都知道，中國人是缺少娛樂的。有人說，中國是禮教之邦，這般黃帝神明之胄裔，大都是規規矩矩，‘肉不正不食’的；所以缺少娛樂，乃是當然的結果，並不奇怪。

然而事實上却並不如這般人所說的那麼簡單。我們說缺少娛樂，絕不是說沒有娛樂。要知娛樂有正當與不正當的兩種——不，這未免帶點頭巾氣了，我們的意思是：有適合於身心發展的娛樂和有礙身心發展的娛樂兩種。

中國人的娛樂委實是太少了，單說一般男人吧，上茶樓吃茶，到浴堂睡覺，這是兩件最好的消遣了。然而這未免太單調了，單調是苦悶的。於是黃帝神明之胄裔，也不慣老在規規矩矩中討生活，單調的苦悶終於按捺不住，而逼着他們走到新的方面去。這新的方面，是三岔路，是十字街，我們一概不得而知，然而路不止一條，這是很明顯的。不幸得很，他們竟走入歧途上去了。素樓楚館變成安身托命的場所，呼盧

鳴雄變成消磨歲月的辦法。以禮教之邦的規規矩矩的人物，幹出這種不規規矩矩的勾當，說來未免滑稽。

適合於身心發展的娛樂，於是有所提倡的必要；這便是發刊藍皮小書的一點小意思了。然而這也不過是一點小意思而已，並無‘天下英雄盡入我彀中’的雄心。我們決不敢說除此而外便沒有適合於身心發展的娛樂，更不是說這種小書的發刊便一定能了此心願。

藍皮小書的內容怎樣，這是很難以回答的。大體講來，這小書可分為三個部分：

- 一：編著之部——編著幽默的小品，小說，隨筆之類；
- 二：輯錄之部——輯錄名人軼事，名人小品，標點舊作等；
- 三：翻譯之部——翻譯名家小品，小說，隨筆，各國諺語，各國民間趣話等。

夫 凡 識

# 迷指戲黃皮

# 目 錄

第一章	源流	1
第二章	派別	5
第三章	脚色	33
第四章	結構	40
第五章	聲韻	53
	切音 尖團字 十三職 四聲 四呼 上口字	
第六章	音律	75
第七章	技術	74
	唱工 念白 做工 武工 扮相 砌末	



樂記：“夫樂者，樂也，人情之所不能免也。

樂必發於聲意，形於動靜，人之道也。”

# 第一章

## 源 流

中國藝術自古不重客觀的描寫。自唐朝西域傳來‘合生’，纔有扮演人物的舞戲。直到元朝雜劇，纔有完全代言體的戲劇。

皮黃的義意 ‘京調’這名稱太泛，因為包括‘西皮’‘二黃’兩調，近來書報多稱爲‘皮黃戲’，可是自來只叫做‘二黃戲’。

伶工傳說：“二黃本用兩笛和音，所以叫

二簧，簡作黃字。——灘簧雙簧都從竹——西皮是由秦腔變成，所以叫西皮”——湖北人叫唱一段唱叫唱一段皮——都極有根據。有人說西皮出自黃陂，古稱西陵，故名西皮；二黃出於黃岡，黃梅二地，故名二黃；都出附會。

皮黃和弋腔 有人以爲皮黃出於弋陽腔。據記載裏，弋陽和崑曲同源異派，和皮黃缺乏樂律的不合。現在京班所演唱牌子的武戲確是弋而非崑。至於‘探親相罵’一類嚨咚調，是一種小調，却不是弋腔。因爲一笛和音，都叫吹腔。都和皮黃腔調大異，沒有關係。

皮黃和亂彈披子 綴白裘所收亂彈腔‘斬貂’‘淤泥河’‘戲鳳’‘查關’，披子‘趕子’‘擋馬’等折，詞句和現行皮黃極相類。可惜聲音失傳，就結構看來，確是皮黃的初步。

亂彈的起源却無從攷究。既和南曲支流

的崑弋無關，又和發於天籟的小調不同。當初只是民間一種野製。或者發源於七字唱彈詞一類的敘事歌曲，或竟是自來傀儡戲和影戲用的腔調漸次變化而成。

據樂府傳聲所載，亂彈是北曲支流。如果發源南方的民間，就那簡陋的程度看來，絕不會用中州音。皮黃用七音調，也和南曲用五音調不同。

徽調漢調 亂彈在乾隆時或者就是‘高撥子’。高撥子相傳出在桐城，也許就是明朝的桐城歌變成。高撥子變成平調二黃，平二黃一轉成二黃，這都根據音調的推測。後來和秦腔融合而成西皮，大約在湖北，地方接近山陝，當然是南北混合的地點。我們可以假定二黃出在安徽，傳到湖北，受秦腔影響而產生西皮。可以說完全的皮黃戲是完成在湖北，然後又傳

人安徽，傳偏了南幾省。在漢班裏二黃叫南路，西皮叫北路，可見這種推測不至十分錯誤。京調 皮黃在何時流入北京，沒有確據。或說在乾隆二十五年。就是可信，當時也沒有什麼勢力。以皮黃在北京得名第一人是程長庚，他死在光緒五年，約七十歲上下，最早生在嘉慶中葉，得名縱早，也在道光中年。由徽漢調沾染北方氣味而成京調，在首都佔了主要位置而傳播四方，不過近百年內的事。

## 第二章

### 派別

名伶產生的地點 皮黃所以傳播全國而佔有戲劇中主要地位，實由於流入北京，後來又由北京傳到上海。那哼哼唧唧囿於吳聲的昆曲，不能投大多數人們的好尚。這好殺好砍大敲大搗的京戲，既沒有特殊地方的色彩，却又合於時代的精神，於是乎極盛。北方有北京，南方有上海，都是一時人文會粹的中心。皮黃在

這兩個地方既有非常的勢力，其餘的自不必說。然而構成京戲的發源地究竟是北京。又因為供奉內廷，得貴人們的獎掖，流風所被，下及市井裏走卒販夫都能了解。那靠着顧曲者吃飯的伶工，若沒有真實技能，必不能在大眾環視着的戲臺上詐取聲譽。所以北京的伶人的聲價往往視臺下的喝彩聲而高下，對於技術也就不能不竭力講求。北京便成了皮黃戲名伶的集中點。上海雖然也很盛行，然而顧曲者了解的很少。鉅商富賈知識既出王公貴人之下，操奇計贏的餘暇，到戲館裏去坐坐，不過是消遣罷了；一般的人們因為言語的隔閡，只不過覺得洋洋盈耳，并詞句也聽不出，那裏還能辨別技術的優劣？皮黃戲在上海的盛行，與其說是愛好藝術，不如說是喜歡熱鬧。那些有真實技藝的伶工也都是從北京聘了來，所

以名伶產生的地點要以北京爲主。

派別的複雜 不論何種技術，傳流既久，因爲時代和人材的不同而發生變化，就有了派別。大凡具有嚴密的規律者必沒有複雜的派別。音樂的學理極精微，高尙的樂曲絕對不是尋常才質所能胡亂構成。樂工，伶人只要具有天賦和技能，按着音樂家所製的譜，就可以傳出高妙的歌曲。嚴密的規律足以保守藝術久遠的存在而不易敗壞。

皮黃戲出自民間野製，本來沒有學理上的根據，所以唱沒有定譜，戲沒有定本，腔調詞白都可由伶人隨意更改。要在皮黃戲裏尋出兩個腔調相同的名脚，可以說絕對沒有；這皮黃是沒有嚴密規律的自由歌曲。——可是和自然合拍的民歌不同，這自由兩個字是說隨意造作的意思。——精密的分析起來，差不



多是一個成名的伶人便是一派，專純屬於一派的很少，所以分派大半是不十分正確。大略分析起來，起初因為地方色彩成爲幾派，後來因為各人天賦的材質的不同，互相摹倣，又分了許多派別。

因為派別統系的複雜，欲求一比較正確的記錄，實不易得。本篇於某人領袖某派之外，只就時代先後分脚敘述。

宗派的必要 皮黃的脚本情節的種類很多。既然沒有音樂的規律範圍着，尋常伶人演唱起來，往往不能表現戲劇裏的情景，或竟適得其反；悲慘的戲唱口却淫伏，激昂的事歌聲倒委靡，當然不能教聽者受什麼感覺。自來成名的伶工，都是因為他的材質相近的一路戲得了顧曲者的稱賞，就成了他的拿手戲。傳流的時候既久，某派以某戲爲長，某戲須某派爲

貴，便成了一定不可移的習慣。用非所長，只足以惹人厭惡。所以伶人必須就自己材質相近而以某派爲宗，然後發揮自己的特長。以一人兼有衆技，不是博而不精，也就是一長之外，其餘的不過對付罷了，或者竟是拿淵博來欺人，實在却一無所能而已。

最初老生的派別 在道光以前，皮黃戲還沒有盛行，當然也沒有什麼名脚。道光咸豐之間，最初在北京博得盛名而使皮黃戲的地位固定的，是老生程長庚，他是安徽潛山人。他唱的是徽調，聲音沉抑，腔調頑強，嗓子既好，氣魄又很深厚，最宜於正直忠烈的戲，伍子胥，岳武穆都是他的絕唱。後來稱做程派。

同時余三勝是湖北羅田人，他唱的却多漢調，聲音平汎，腔調圓滑。腔調全以花巧取勝，是後來花腔的祖師。‘探母’‘碰碑’等戲，把

纏綿的音調，寫淒涼的情況，頗擅勝場。又長於罵曹一路的名士戲。後來稱爲余派。

在這時候，北方人唱皮黃享了大名，與程余兩人鼎峙的，有個張二奎。他唱的近於徽調，却染上濃厚的地方色彩。他是直隸順天人，聲音發揚，腔調抗爽，雖然做工較拙，却以高朗的嗓音，堂皇的扮相，成了王帽戲——扮君主的戲——的唯一宗匠。‘上天臺’‘迴龍鶴’傳爲獨步。後來稱做奎派。

這三派都因爲地方色彩加以個人的材質而成。後來各派，大概都就這三派各用已長，爭奇鬪異，日趨複雜。與這三派同時而勢力較差的，又有個王九齡。他也是安徽人，他的腔調略近程長庚而較花巧。‘選元戎’‘定軍山’等戲都稱拿手。因爲沒有顯著和這三派不同的特徵，除了特有的腔被後人採用外竟沒有傳

人。

老生繼起的派別 繼程長庚而起的唯一的傳人汪桂芬是直隸順天人，以天賦獨絕的歌喉，盡傳程氏深沉的腔調。因為加上了地方色彩和個人的天才，變更程氏本來面目而成了汪派的祖師。

師法程氏而自成一派的，同時又有個孫菊仙，他是直隸天津人。雖說學程，却近於奎派。把極洪亮的嗓音任意直來直往，一洩他那傲慢粗獷的氣概。並沒有什麼規矩，不過聽個痛快。做工，臺步都不講究。滿口土音，所以不見重於北京。晚年更入魔道，在天津，上海最享盛名，是孫派的祖師。‘逍遙津’‘教子’等戲號稱拿手。

在這時候，又有馮柱和盧台子，也各自成立一派。他們兩人嗓音都不大好，所以全以花

巧取勝。馮柱是江蘇人，他是‘多囉腔’——一種連續不斷的西皮流水板——的創造者。‘宮門帶’‘天水關’‘焚綿山’‘罵閻羅’都曾享名。盧台子是江西一個落第的舉子，唱工僅能平正，他却用力於做工念白。‘盜宗卷’‘打嚴嵩’最爲傑作，三國戲如‘舌戰羣儒’等相傳都是他編的。

李三也是一派，嗓音充實，長於靠把，紅生尤其擅場。‘斬黃袍’‘洒金橋’‘龍虎鬪’‘灑池會’最得美譽。他的兄弟李五盡傳其技，也享盛名。

龍長勝以極尖銳的左嗓，能高拔不能低運，却巧於耍花腔，因此不能唱大段的曲詞。‘九更天’‘慶頂珠’是他有名的好戲。這幾個人都因爲享名不震，雖然各成一派，沒有什麼勢力。

在汪孫兩派全盛的時候，異軍突起，與他們鼎足峙立的，便是那風靡一時的譚派。譚鑫培是湖北黃陂人，嗓音和氣魄都不及汪孫，所以不尙高調，却巧走低音。把余三勝的鄂調參合程長庚的徽派，如王九齡盧台子等的腔，甚至大鼓詞的巧處，都雜採兼收，鎔化了一鑪。用那圓滑的嗓子，使運花巧的腔調，做工也全以流利見長。因爲他那委靡流蕩的精神適合了清朝末年的風氣，上自慈禧太后，王公貴人，下至走卒販夫，天橋的混混兒，一個個趨之若狂。幾乎把舊有各派盡都壓倒。後來汪死孫老，他就獨霸了戲劇界。勢力極大，沒有人能與他對敵。低音花腔，容易討好，所以他這一派傳流最廣。

當譚氏極盛的威勢裏，能自成一派，和他立於對敵地位的，出了個劉鴻聲。他是直隸順

義人，嗓音粘厚，極其高亮，運轉抑揚，所向如意，天賦特厚。博採衆腔，龍長勝和譚鑫培所取尤多。把那響脆的嗓子，使運這些花腔，大得聽衆的稱賞，一時好尚幾駕譚氏之上。因爲跛一足的緣故，也就沒有什麼做工。‘斬黃袍’‘斬馬謖’‘斬子’‘探母’享名最盛，稱爲‘三斬一探’。在低音盛行的時候，劉氏忽以高唱引起衆人的興味，因爲他不甚講求聲韻，往往夾有土音，當時一般自命風雅號稱文人的人們却有雅俗之歎。

各派的傳人 奎派的傳人有楊月樓，周春奎，許蔭棠，德建堂，都能保守張氏的遺規。楊氏的‘探母’‘迴龍鴿’周氏的‘天水關’‘除三害’許氏的‘打金枝’‘摘纓會’都是一時有名的好戲。德氏享名頗微。劉景然也稱奎派，實以做白見長，‘審頭刺湯’很有佳譽。

王九齡派，在長江一帶有個王玉芳，號稱能傳九齡衣鉢，却也未曾享名。

汪派非天賦的好歌喉絕不能勝任，加以規矩也比較謹嚴，後起的人幾於沒有。王鳳卿爲天賦所限，念字不能真切，雖然工夫很深，雖嫌費力，却也頗傳汪氏的遺意。鄧遠芳天賦也差，却很善運用，避免了尖銳的高音，行腔使調，精謹緊湊，可稱汪氏一個繼響。

孫派有時慧寶，白文奎。白氏嗓音濁厚，非常高大，得孫氏直來直往之致，有驢鳴的稱譽。時氏嗓音也很亮，唱、念、做、扮都得孫氏沒有規矩的正傳。‘上天臺’‘馬鞍山’等戲稱爲拿手。雙處本學孫派，晚年漸歸奎調，自出己意，居然成家，而粗野可厭。

馮柱盧台子之後，有個吳良奎，融合兩家，也把低嗓巧使，用力在做工念白上。‘開山



府‘清官册’等戲和譚鑫培不相上下。

譚派既然盛行，能由他這派出來，和譚氏對抗的，只有票友下海——非伶人而串演的叫做票友，由票友而正式爲伶人叫做下海。——的王雨田，和譚氏的門徒賈洪林。王氏嗓音寬亮，雖然採取譚氏的形式，意趣却大不相同。腔調反於譚氏的抑而爲揚，異乎譚氏的圓滑而爲頓挫。悠揚婉轉，頗饒韻味。‘奇冤報’‘失街亭’名震一時。賈氏唱工做白直逼譚氏，有青出於藍之概。後來一旦失音，他却能把那低悶的嗓子使轉得自在，力趨穩靜。‘打棍出箱’‘斷臂說書’都不讓譚氏。

賁俊卿也是譚派名脚，也因嗓音敗壞，以做分譚氏一席。‘御碑亭’‘盜宗卷’等戲都是拿手。其餘張毓庭，孟樸齋，李鑫甫等，都以譚調享名。大都瑕瑜互見，沒有十分驚人的所在。

當劉鴻聲極盛的時期，一般伶人羣起倣效，多半天賦不足。或只童時勝任，成年以後，終久沒有成就。要求劉氏的傳人，只有淪為配角的陳福壽，庶幾可稱遺響，他的嗓音倒還寬亮。王斌芬雖是劉派名脚，因為左嗓狹窄，不能運轉如意，沒有可稱。

後起的名伶 後來伶人，因為生活的狀況，惡習日深，受種種嗜慾的戕賊，嗓音氣魄沒有不是薄弱不勝的，也就都以譚派為歸。如王又宸，貫大元，余叔岩，羅小寶，譚小培，譚富英，馬連良，言菊朋，都是標榜譚調獲得盛名。

王又宸是譚氏的女婿，嗓音圓潤而輕飄，沒有口勁，腔調油滑，沒有着落。

譚小培是譚氏第五子，天賦極惡，幾乎唱不成聲，雖稱能守家法，終沒有長處。富英是小培的兒子，嗓音低濁，行腔縱有好處也不能

動聽，做工本稱不錯，後來日就衰敗，沒有足觀。

貫大元，羅小寶也都是譚派的嫡系。貫氏是左嗓，運轉不靈；羅氏嗓音薄弱，口齒生硬，都不足傳譚調的花巧。做工都同一呆笨。

言菊朋嗓音枯窄近左。腔調聲韻，極力講求，咬字太過，使轉生硬。刻意造作，不但沒有譚調意味，亦且極不悅耳。做工也不免木強。

繼譚氏而起，據有老生行第一把交椅的，終讓了余叔岩。他的嗓音低弱浮泛，唱、念、做、打、色色都以圓滑討好，極盡譚氏花巧之致，而變本加厲。他那委靡流蕩的精神也較譚氏更甚，這是投了時世的好尚，享名最盛的唯一主因。凡是譚氏拿手戲他也都稱拿手。後起的人號稱宗譚的，不過只是學余，一時余調也就傳徧了各地。

大抵舊時學譚調的都是把老調做根基，再參加譚調的技巧，不是一字一腔的摹擬，所以可聽的多。後來學譚的既不解舊法，却只是一味臨做，一味花巧，不問自己嗓音的性質，只以時尚爲皈依，可聽的當然日少。

在這時候出了個馬連良。他的嗓音低泛粗濁，很難悅耳，腔調浮躁散漫，口齒鬆軟，咬字不真，唱、念都是拖泥帶水，沒有頓挫。做工輕飄而不灑脫，渾身搖擺，好像站立不定。可算得一個材質不入選的伶工。他却融合賈洪林和余叔岩的低巧的花腔，創作了一種斷斷續續，結里結巴的怪調，博得聽衆熱烈的讚賞，名聲直駕余氏之上。一時學余的多轉過來學馬，這怪腔怪調居然大盛，譚調至此也就嗚呼哀哉了。

同時又有個高慶奎，他本來因劉調享名，

後來雜腔怪調無所不收，却不能融合，只不過是一件百家衣。他是條左嗓，腔調貧厭，因為氣力較足，能使長腔，加以做工油滑，勢力不讓馬余。他既沒有特徵，也就不能成立一派，也不能專純屬於某派。

同時如張榮奎，王少芳，張春彥，雷喜福，都沒有何等勢力，却因為各有可觀的技藝，頗得一般顧曲者的稱譽。前二人尤長於靠把。

坤角老生 女伶唱老生的，譚調有小翠喜，孟小冬，劉調最多，只李桂芬稱最。嗓子沒有一個不好，只是女子放寬喉嚨傲男子聲口，固然不如裝旦那般刺耳，却也沒有韻味。

紅生的宗派 從前程長庚汪桂芬等都演關羽戲。因為不敢冒犯神聖，又有禁令，在臺上不敢亂動，只能唱上幾句罷了。到後來三麻子在清朝將亡時竟敢大胆演唱。依着俗傳的老爺

——關羽的名諱不能衝犯——畫像創出種種身段，工架，成了‘老爺戲’唯一宗匠。他是江蘇江都人，在徽班裏出身，中年以後方纔進了京班。嗓音雖沙，却抑揚有致，做白狠有神理。曾排演‘走麥城’等戲，當世有活關公的榮譽。其他徽調戲如‘跑城’‘掃松’也都是一時獨步。

後來不論南北，唱老爺戲都學三麻子，却沒有一個得其真傳，李桂芳狠不錯，因為敬奉關帝不敢演唱，也沒人知道他會。其餘的多屬外江，都不足道。

武生的派別 從前皮黃最重武戲，凡是伶人沒有不會武工。老生程長庚譚鑫培等也都就是武生。專門武生享得盛名的有俞菊笙和黃月山。至今武生分爲俞、黃兩派，除了外江並沒有複雜的派別。這也由於武戲出於崑弋的多，規矩較嚴的緣故。

俞菊笙軀幹魁梧，身手精悍，是武生唯一宗匠，後來諸伶大半都屬俞派。他兒子振庭工力不足，變亂舊規，因為名父之子，也虛得時譽。

繼俞氏而起，領袖武行而光大俞派的，是楊小樓。他的功力很深，嗓音宏亮，念唱都有精彩。‘盜御馬’‘長板坡’‘挑華車’‘狀元印’等戲最有名。

于德芳也是俞派的較好腳色。後起的小振庭，茹富蘭等，都規摹小樓，能具典型。

尚和玉因為嗓音沙闌，念唱不及小樓。學力精到，武工卓絕，‘四平山’‘神亭嶺’等戲獨步一時。他的徒弟韓長寶狠能謹守師範，而氣魄過差，然終不愧俞派的傳人。

黃月山武工狠好，嗓音響脆，念唱都有聲色，長於悲歌慷慨的戲。‘獨木關’‘銅網陣’‘劍

峯山’‘請宋靈’都是黃派特長的好戲。後來馬德成，瑞德寶都能恪守軌範，然勢力極為微弱。

奎派老生楊月樓是小樓之父，兼演武戲，工夫精到。‘長板坡’‘連環套’之外，‘西遊記’中孫行者尤有盛名，有‘楊猴子’的稱號。

張長保身手矯捷，善唱牌子，也因‘猴子戲’享名。‘安天會’最有盛譽，楊小樓曾經他指授。都是俞黃同輩的名腳。

小生的派別 小生最初也有徽鄂兩派。曹眉仙是徽人，龍德雲是鄂人，都有名而曹較盛。後來有個蘇州人徐小香，本長崑腔，師法曹氏，參取崑班的身段規矩，大得勝利，做了皮黃戲小生的祖師。後來都不能出他的範圍。

繼起的王桂官名聲最振，程繼仙，李桂芳前後相映，都是小生的正宗。



其餘有鮑福山，陸杏林，馮惠林。鮑氏長於雉尾，陸馮長於窮酸。德珺如，張寶崑都長於唱工。鮑氏弟子朱素雲，馮氏弟子姜妙香也狠有名。大抵各有所長，其餘絕少可觀。

正旦的派別 莊嶽委談云：“元雜劇多用妓樂，時旦色直以婦人爲之。”自古聲色都屬婦人。明清士風卑污無恥，淫惡達乎極點，至於色情倒錯。至如明世說所載：“劉燾家男作婦裝，婦作男裝。”及“楚中有篤於男色者，見一美姬，姿態絕倫，乃嘆曰：‘可惜是一婦人耳。’”等奇事怪談，不一而足。所以最貴裝旦，女伶却厭棄不欲觀。乾隆時至有崑旦胡么四纏足如女子。清末花旦秦五九從張氏，終日女服，稱做‘少奶奶’。清虜毒惡，致有所謂‘私窩’——男子應徵被狎如妓女，一名‘相公堂子’。——的盛行都會，淫邪醜穢，難以挂齒。這不但是

梨園子弟洗不淨的玷辱，也是中國文化裏最可痛心的一大汙點。偽朝傾覆以後，十餘年來，一般人因為幾百年的積習難除，裝旦的風氣轉盛，內容的汙穢當然不必說了。時代漸漸的革新，人們的真性靈也漸漸的發現，如今女伶勃興，這裝旦的怪習也要隨着黑暗的舊時代敗走了。

裝旦既然是假嗓窄喉，勉強造作出來的聲音，也就不能有什麼字眼，且調反比生脚強硬，不過是掙出來的掙場罷了，並沒有什麼派別。大約可分作新舊兩種。

最早的有胡喜祿，羅巧福，時小福，繼起的有孫怡雲，張子仙，陳德林，都是專講唱工的正旦。還有個兼演花旦的余紫雲，都是當年最有名的脚色。後起的有尙小雲，王幼卿。這些都可稱為舊派。

新派創始於王瑤卿。他本來學余紫雲，後來因爲那條假嗓不濟事，改用低音，僂了許多老生腔，講究些字眼，大變舊調。後來完全失音，兼演花旦，專以說白見長。梅蘭芳，程豔秋，徐碧雲，荀慧生，等都受他的指授，競尙新腔，新戲，正旦和花旦的界限就混亂起來。

花旦的派別 花旦專重做白，不講唱工。早年有田桂鳳，梅巧玲，楊桂雲，繼起的有楊小朵，秦五九，路三寶。後來又有什麼王蕙芳，小翠花等，都有盛名。不過是無恥之尤，各盡淫褻的醜狀罷了，所以也沒有派別可言。

武旦的派別 武旦專重武工，也沒有什麼派別。前有朱文英，余玉琴，後有九陣風，朱慧芳，都是名腳。

老旦的派別 老旦的地位在皮黃戲裏狠不見重，沒有高銳的嗓音，却不能勝任，所以人材

既少，派別也無幾。舊時老生如汪桂芬，劉鴻聲等都兼演老旦，汪的‘六殿’，劉的‘斷后’，都有名當時。專門老旦最有名的有譚叫天，高老旦，姜老旦，周老旦都各有一二長處。後來龔雲甫把脆尖的嗓音，花巧縣長的腔調，一變舊規，享名最盛。後起的多宗龔調，幾於別沒有他派。

坤角的興盛 女伶的初興，只在天津，上海。因為男伶的嫉視與把持，在清亡以後方出現於北京。現在漸漸興盛，脚色產生的日多，就中可觀的已狠不少。花旦昔有劉喜奎，王克琴，頗負盛名。正旦如蘇蘭舫，任絳仙，李慧琴，小蘭芬，汪碧雲，兼演花旦的如潘雪豔，新豔秋，雪豔琴，容麗娟等，都是一時之選。武旦如小金鈴，傅蘭英，粉菊花，小菊鈴，都有可觀的武技。老旦昔有尙俊卿以龔派得名，其餘老

生多兼演老旦，不乏良材。

淨腳的派別 淨腳的派別狠複雜而不鮮明，大別也可分做新舊兩派。大花臉中何桂山最有名，直喉寬嗓，不尙花巧，是舊派的領袖。繼起如劉永春，裘桂仙雖宗何調，都不能純粹。

李牧子兼用鼻音，行腔花巧，聲調峭拔，一變舊唱，是新派的祖師。劉鴻聲頗傳李氏響脆的遺音。

自金秀山，兼師何李，却用低音以沉厚見長，名震一時，後來唱淨都以金氏爲歸。劉壽峯同他兒子金少山都是他這派的名腳，少山嗓音洪亮，氣魄狠大，一時無比，然和壽峯同一缺乏深沉之致。

二花臉——架子花臉——慶春圃錢寶峯最有名。黃潤甫集合兩家的長處，尤重說白，做了架子花臉唯一的宗師，李連仲也有名於

當年。後來郝壽臣侯喜瑞都宗黃氏，名聲極盛，郝過火，侯不及，都沒有充實的氣魄。

武淨以錢金福爲宗主。繼起的范寶亭，許德義也各有長處。

丑脚的派別 丑脚以插科打諢爲能，本沒派別可言。昔日有名的有劉趕三，羅百歲，後來有李百歲，張文斌，都以滑稽見重一時。王長林以武丑兼演文丑，沒有長處可稱，却享了盛名。蕭長華以方巾丑見長，也有時譽。後輩如馬富祿宗王，茹富蕙師蕭，丑脚也有了派別。曹二庚也差強人意。皮黃戲的脚本粗惡，丑脚打諢尤其粗俗沒有趣味，只要不惹人厭，已然難得，那里還說到什麼‘滑稽之雄。’

武丑以武工爲重，近於賣藝。前有麻德子，張黑，玉長林，後有傅小山，都有可觀。

外江派 皮黃戲以北京爲根據地而具有完全

的規模，舉凡各處之演皮黃戲而不合正當軌範者，都叫做‘外江派。’這是個貶詞，在外江派的本身未必肯自承。他們既不守規則，又以一人兼演各種腳色爲貴，派別的複雜，技術的怪誕，也就不能盡記。

就中老生最名震的汪笑儂，他是滿洲旗籍人，也和別的旗人一樣，冒稱漢姓。嗓音乾枯，腔調生硬，雜取汪譚孫調，晚年又加上許多劉調，自撰了一種奇腔怪調。在上海等地名聲籍籍，在北京絕不能立足。他曾念過書，會謔兩句詩，喜歡咬文嚼字，所以一般好弄文墨的人們驚爲高雅。自編的脚本很多，大都從舊本翻出來，‘黨人碑’‘馬前潑水’‘馬嵬坡’‘哭祖廟’都是自鳴得意之作。他唱的舊戲如‘罵閻羅’‘柴桑口’等也都把詞句改過，不但沒有文學意味，幾於完全離去皮黃戲的面目。又好發

揮他那半通不通的思想‘尤足令人肉麻。只是揣兩句文欺駭淺人罷了。死後除了少數童伶坤角沒有人宗他這派。

楊四立是外江一位祖師，通行的極長的怪腔都由他始創。潘月樵，麒麟童代表所謂‘做工老生。’

武生以粗暴爲貴。李吉瑞的黃派，楊瑞亭的俞派，都是有名的外江武生。短打以李春來和他徒弟蓋叫天爲領袖。

旦行裏趙君玉，小楊月樓，劉小衡名聲最盛。

淨脚以純用鼻音爲重。文淨李長勝，增長勝，武淨馮志奎足爲代表。

海派，上海流行的外江派本和別處沒有什麼分別，自從‘宏碧緣’‘狸貓換太子’出現，然後離開外江而特立一派，只好就叫他做‘海派。’這



一派簡直是任意胡鬧，把皮黃戲的規則，甚至於面目，完全破壞。唱口只以狂喊爲貴，做工却把亂跳爲能。文武生淨都由一人包辦。小達子常春恆和坤角露蘭春張文艷都是領袖人物。音樂戲劇的退化，到此可算到了極端，勢力日盛，已經傳入北京，或竟要代替了皮黃戲的地位。

## 第三章

### 脚 色

名稱源流 古舞裏有舞頭、引舞、又有舞末、之稱。宋朝有末泥、引戲、副淨、副末、等名。到了元朝雜劇裏，主唱的叫做正末、正旦、——元曲每折裏止限一人唱，其餘脚色都有白無唱。——其餘脚色很多。末有冲末、副末、小末、二末、外末、旦有大旦、小旦、貼旦、色旦、老旦、搵旦、外旦、旦兒、還有淨、丑等色。

南戲改正末叫做生，別有末、副末二色。白鬚的叫做外，年少的叫做小生。正旦之外有貼旦，——一稱小旦——老旦。搽旦一色直用淨、丑扮演。丑、付以打諢爲主。淨有正淨、副淨的分別，副淨也以滑稽爲重。統分做生、丑、淨、旦四類。

崑曲就是南戲，所以脚色名稱也是一樣。俗稱淨爲大花面，付爲二花面，丑爲三花面或小花面；因爲淨用粉墨把臉塗滿，付只塗臉的中段，丑却只塗個白鼻子。

皮黃戲的脚色也分生、旦、淨、丑四類。每類各分幾種，性質界限不十分清楚。大概某種人物由某種脚色扮演，也都有個定例，有些還是由南北曲相沿下來的舊習。

生行 生行分爲老生、小生、武生、紅生四種。

老生就是元劇的末和外，南戲的生、外和

末。因爲皮黃戲的生沒有不掛鬚的，並不分什麼外、末，只通稱爲老生，也叫做鬚生。

老生的性質和範圍很廣，除了奸狡凶惡，或十分威猛的以外，凡是帝王、文臣、儒將、賢良、隱逸、士商、奴僕、一切人物都由老生扮演。——如雲臺觀中的王莽等却是例外。

自伶人專長的技藝分別之，長於唱的叫唱工老生，長於做的叫做工老生，長於武將的叫靠把老生。

關羽和宋太祖因爲俗傳是紅臉，從前南北戲都由淨扮。清虜提倡武聖，乾隆時進了協天大帝的尊號，一般愚民非常崇奉，伶人敬事尤虔，戲詞裏只用關公、關某，不敢觸犯神諱。皮黃戲中改用生扮也是由於恭敬。趙太祖大約因爲開國帝王，所以也附入生行。扮相却仍和淨一般，所以稱做紅生，其實與老生並沒有

大分別。

小生扮演少年和童子。凡認爲少年儒雅的武將如周瑜呂布都叫雉尾生，因爲他們冠上插着兩根雉尾。凡是風流或善良的年少，因爲時常手拿便面，通稱做扇子生。形容寒酸無賴的叫窮生。都因性質而各有專長。雉尾就好比老生的靠把。

戲中小兒如‘教子’中的薛倚哥等，往往直用小孩扮演，用本嗓唱老生腔調，叫做娃娃生。就是元曲中的傑兒。

凡老生、小生一流人物的長於戰鬥，富有剛強俠烈，勇武英俊的性質，如綠林豪俠，軍中名將，都由武生扮演。分爲靠把、短打兩種。靠把是披甲跨馬，短打是輕身徒步，所以工架全然不同。唱工以牌子居多，西皮、二黃都和老生腔調略異。年長的掛鬚。年少的不掛鬚，

亦稱武小生，性質和小生不同，唱白也大異。

旦行 旦行分爲正旦、花旦、老旦、刀馬旦、武旦、彩旦、六種。

正旦一名青衣，又稱青衫，通常呼爲衫子，——因爲扮相以素樸爲主——與老生處在相對地位，扮演真正的婦女。因爲婦女貴端莊，所以偏重唱白。

花旦就是南北曲的貼旦，扮演無知少女與蕩婦淫娃。重在做工白口，與小生處在相對地位。就性質分爲閨門旦、玩笑旦兩種。花旦本又稱花衫，——因爲打扮濃豔——近來一般人別謂新編旦色戲中不旦不貼者爲花衫。

刀馬旦好比靠把武生，扮演戲劇中理想的善戰的婦女，很重念白。武旦就如短打武生，全以武技爲重，近於江湖上賣解一流，扮演女盜、女妖和理想的女將，專講格鬪的脚

色。

老旦扮演年老婦人，猶如昔日生行的外。彩旦扮演醜惡婦人，在皮黃戲中也沒有專行，只由丑角兼演，用淨扮的却是沒有。

淨行 淨脚通稱花臉，分爲銅錘、架子、武花臉三種。

大花臉就是從前的正淨。所以叫做‘銅錘花臉’，是因‘大保國’‘二進宮’中徐延昭抱着銅錘得名。又因爲‘包公案’的包拯塗個黑臉，又稱做‘黑頭’——這兩人在淨脚戲中最習見——凡是氣魄雄厚的人，嚴肅凶暴，很戾粗豪之流，都由淨行扮演。而大花臉偏重唱工。

二花臉就是副淨，因爲偏重做工念白，所以叫做架子花臉。不似銅錘的沉重，往往少近滑稽，還有古劇的遺意。

武花臉也叫武二花，專以武工爲主。皮黃

班中的武生多兼演一部分武淨戲，如‘拿高登’‘金錢豹’之屬。

丑行 丑脚一名小花臉，分爲小丑、方巾丑、武丑三種。

凡是輕佻滑稽一流人物，上自昏王，下至市井小人，都是丑脚扮演。就中斯文一流，因爲性質不同，別稱方巾。——近於崑曲的付——醜惡婦人也由小丑兼演，稱爲彩旦，實歸丑行。

武丑一名開口跳，專以武工見長，有如江湖賣藝的人，却須兼重談諧。

脚色的分配 皮黃戲中只須顧及賓主。脚色的數目並沒有限制，沒有一定分配的方法可言。



## 第 四 章

### 結 構

皮黃戲的脚本多出自舊戲曲或小說，全以故事爲主，情節都是明白直敘，沒有文學的興趣。排場和結構雖很雜亂，却大略也有些規則。

體例 自劇中脚色上場至全數下場的一個段落叫做一場。連合若干場在全戲情節中告一段落叫做一齣。總括若干齣，將一故事首尾敘

述完全，叫做一本。若故事過長，可分作若干本而統稱為全部。戲劇的搬演和腳本的結構都以一齣為單位。一齣由若干場構成，必須具有引子、定場、念白、及若干段唱詞。只有一齣的叫做小戲。大本的叫做正戲。

引子 引子為每齣上場首一脚色所必念。引子的構造由兩句或四句長短相同或不同的有韻語句而成。也有填用南北曲引子的，不過點絳脣，——因為將帥升帳半多用此，以致伶人訛為點將，其實神仙上場如‘孝義節’正旦‘紅鸞禧’喜神也都用之。——粉蝶兒，泣顏回，等數種。

引子各種格式舉例如後。

四言二句 鳳閣龍樓韻 萬古千秋韻

五言二句 奉命審人頭韻 王法誰不愁韻

六言二句 莊外青山綠水韻 黃花百草風

吹韻

七言二句 不參奸賊反爲仇韻 十載空白

豆 少年頭韻

好漢英雄豆 困天堂韻 何日裏

豆 轉回故鄉韻

做清官豆 民之父母句 與黎民

豆 判斷冤情凡無韻都是變例

四言七言二句 威風飄蕩韻 統雄師豆 鎮

守南陽韻  
這一格最多

五言七言二句 金井鎖梧桐韻 長歎身隨

豆 一陣風韻

兄弟喪了命韻 倒教我豆

好不傷情韻

五言四句 隻手獨擎天韻 奇功已早建韻

虛名吊漢祚句 實是魏將遷韻

四言一句七言三句 羽扇綸巾韻 四輪車

豆 快似風雲韻 陰陽  
反掌定乾坤韻 保  
漢家兩代賢臣 韻

引子不外這幾個格式。如長短相同的二句式也可以不押韻。平仄全都不論，惟下句末字須用平聲。

定場詩 引子之後例有定場詩句，五言或七言四句的最多，四言或六言的較少。都沒有詩的格律，不過隨便湊成四句，第一，二句及末句尾字押韻，第三句不押。也有借用古人絕句詩的。長短句如‘寶善莊’念的：“行善那見報應？作惡子孫偏多。奸惡強盜不敬佛，看經念佛受餓。我將此事問彌陀，佛祖不肯說破。兩傍羅漢笑哈哈，且看他收成結果。”極少見。或又念作七言六句。

定場白 定場詩後例有定場白，自敘姓氏情

由以引起下文。白後即起唱，或待他色上場經過一番念做再唱都可。在引子定場之後，必於本場有一段唱工，方爲正格。

上場詩下場對<sup>1</sup> 例於上場第一色念引子，繼續上場各色都念詩二句，或對或不對，也可不押韻。五七言的居多，也間有用四句的。每齣自第二場起，上場第一色不必再念引子，若不是唱上，也用上場詩。如‘寶蓮燈’生念“烏鴉喜鵲同噪，吉凶事全然不曉”。是六七言各一的上場句，是一變格，不可誤爲引子。——這種變格尚有幾種——各色下場，若不是唱下，也都要念兩句詩，稱爲下場對，其實並不必要對。於全場終了，或各色同下，都可不用。專重做白的小戲或玩笑小戲都不用引子，只須念上場句。

唱上或上唱 自第二場起，可不用引子，在場

後唱倒板，上場後接唱元板散板等。在場後唱半句，同時上場唱半句，如‘罵曹’的很少。

或上場後便唱慢板、元板、搖板，閒也有唱西皮二六的，唱快板的如‘昭關’‘過了一天……’的實是例外。

引子定場都出自南北曲，却從古時舞曲的勾隊詞來。就如說書，彈詞也須先念一首詩，這都是漸漸引起下文，免得突然而來的作用。上下場念句子也是引觀者注意的一個交代。現行戲中凡無引子都是刪去頭場。

唱詞的結構 唱詞的結構，不論西皮二黃及何種板式，都是一上一下的雙句。每句分做三節，首二節用二字或三字，末節用三字或四字，構成七言以至十言的句子，這是正格。西皮快板多十字或七字句，不容變化。

二黃元板有中節四字，末節五字句。平板

二黃有上句六字——分兩節——句。西皮有末節五字句，元板也有中節四字句。都是變格。

西皮散板有五言句，用處很少，如‘斬子’‘怒惱楊延昭……’及‘浣沙記’‘一見女投河……’也是變格。搖板、散板句可以任意加減，中節可用四字，末節可用五字，或竟加一節作四節一句。——大約末二句多此例

倒板是上句，迴龍是下句，都只限一句。慢、元等板至少須四句。散板、搖板都可用二句。二黃倒板下接迴龍，再接元板；或倒板下接元板散板。西皮倒板下接元板或散板、二六、流水等下句。凡倒板——二黃迴龍也不能脫離倒板——都不能獨用。伶人於詞句可隨意加減數聯，——減詞叫做‘放水’——然不得違反定格。

韻脚 上句下句都要押韻，——皮黃戲稱作合轍——除每段第一句可用平聲外，上句必須仄，下句一定平。上句也間可不押。句中各字都不論平仄。

垛句 二黃三眼如‘二進宮’“怕只怕，辜負了，十年寒窗，九載遨遊，八月科場，七篇文章。”元板如‘教子’“望三娘，念東人，下世早，留下了，一條根苗，必須要，輕打輕責，饒恕他一遭，下次不饒。”都叫做垛句。由三字或四字以至五字一節，每節或隔一節押韻，重疊而成。凡垛句只可用在下句。迴龍多用垛句。在西皮只二六有之，如‘失街亭’“爲甚麼在城外，遊移不定，進退兩難，爲的是何情？”之類。

疊句 疊句多用在哭叫中間。二黃慢板未見其例。三眼如‘寄子’“料不想，身得病，一旦喪命，一旦喪命，兄弟吓。”元板如‘昭關’“哭一



聲，爹娘，難得見，難得見，爹娘吓。”反二黃如‘碰碑’“可憐我，八個子，四子喪了，四子喪了，我的兒吓。”西皮很少，如‘哭靈牌’“還望二弟神威保，神威保，孤的好兄弟呀。”只限作上句。

疊尾 二黃平板末句例多疊尾。如‘戲鳳’“擺罷了茶盤回繡房，啊啊回繡房。”必須夾有啊啊的襯音。

梁頭 梁頭只於旦脚唱口有之，如‘虹霓關’西皮元板“似韋馱，似韋馱，缺少個降魔杵杖；養呂布，養呂布，缺少了畫桿戟槍。”二黃未見。雙下句 如‘跑坡’“代戰公主好威嚴，他把我擒下馬雕鞍。”用兩個下句，別處幾於未見他例。

白唱合爲一句 ‘滑油山’“(白)老身今年(唱三眼二黃)五十歲，這纔知四十九做事荒唐。”

白唱合作一上句，也未有他例。

襯字 襯字夾在兩節的中間，或一節中空隙處。凡正格和變格的句子外再多出來的字，都是襯字。如西皮‘空城計’“獨一人，扶瑤琴缺少個知音的人。”二黃‘昭關’“思來，想去，我的肝腸斷”“缺少個‘的’和‘我的’都是襯字。只要不妨礙腔調之處，可以隨意夾用，若不關文義，也可隨意唱不唱。

重唱 ‘探母’生唱至“我本是楊”頓住，身段完再唱“我本是楊延輝將姓名改變，將楊字拆木易匹配良緣。”兩句，也是一變格。

白口 白口須半文半俗的語句，依念說的音節、段落，有一定習慣的結構。大略和崑曲本子相類，不可和尋常語言一樣，不然不能上口。——這是指中州白，京白等只如平日說話。

**夾念詩句** 念白中遇警策的地方，往往夾念詩句，自二句、四句至六句不等，以五言、七言爲主。如‘定軍山’“兩膀千斤力，能開鐵胎弓，……”“寶蓮燈”“伯夷叔齊二賢人，推位不肯掌龍庭。”之類。

**乾念** 丑淨上場或說白間，往往有一種歌謠式的乾念，以五言、七言爲基本，加減合成長短不一的韻語。首句往往是三字一節的六字句。只要順口，可以隨意編製，沒有嚴格的方式。生、淨在情節急切如發怒時，有一種乾念牌子‘撲燈蛾’，如‘鬪府’“賊子理不端，理不端，擅把民妻佔。我今與你不分辯。有司衙門去喊冤。”

**排場** 當初在西皮二黃未合以前，二黃戲只唱二黃調，西皮戲只唱西皮調。不論喜、怒、哀、樂、只是一個聲調，所以排場極簡單。如

‘戲鳳’和‘鬧府’悲歡異趣，同一用二黃平板。西皮二黃更不論哀樂。只有反二黃音節淒惻，只可用於吊祭哭訴。——各種板式的作用載音律篇。

場子的編製也並無限制，只依戲情，兼須顧及脚色紮扮休息的時間而定。巧妙本在編者，不過皮黃脚本多從直敘，很少暗關節。

脚本 皮黃戲脚本的文字，自有一種習慣，不可太文，也不能同俗語一樣。慣用的成語也很多。只須略看幾本，便可知其大概。

情節大半荒誕，沒有意識。尤其是歷史戲，不但威震天下的魏武帝成了個蠢夫俗子，功蓋一世的諸葛亮成了個測字先生；甚至有伍雲召和薛平貴一類的怪戲。不但把賢、愚、忠奸、是非顛倒，那對於古人的理想簡直奇奇怪怪；就是描寫尋常人事，也往往出情背理。

文字既簡陋，又沒有條理。不但一本戲沒有敘述的方法，就是一段唱詞也沒有說話的能力。近來一般人編的旦脚戲又多翻用明清人曲子舊文，晦澀貧俗，情節尤多不堪。

## 第 五 章

### 聲 韻

樂記云：“歌之爲言也，長言之也。說之，故言之，言之不足，故長言之。”歌唱雖以人聲作樂器，音律之外，全以字音爲本。所以晉朝桓溫問孟嘉曰：‘聽伎絲不如竹，竹不如肉，何謂也？’答曰：‘漸近自然’一語爲之咨嗟。悅耳的聲音傳達動人的言語，自非器樂所能。一個人說話，若是，口齒不清，就有許多話教人聽

不懂；歌唱較說話更有長短轉折的腔調，不能不把字音念得準確。若要字音念正，須明白切韻、分韻、四聲、和四呼。

等韻云：“鄉談豈但分南北，每郡相鄰便不同。”中國自古以來，因為地理，人事和自然的趨勢，聲韻發生多次變化，到了現在，很是複雜。幅員既大，各地方音不能盡同，加上一般放古家各狃於所聞，各是其所習，聲韻裏起了許多糾紛。

雖然如此，自古以來，語言聲韻都以中原為主；至今官話——普通話，即今所謂國語——通行的地方，佔廿二省裏十八省半之多。我們生在今世，人是今人，說的是今話，唱的是今歌，聽的也是今人；沒有說古話，唱古歌的古人來聽。當然只要就現用的標準語言，依韻書為根據，加以相當的研究，不可拘泥方隅

之見。

### 一 切音

陳澧切韻考云：“切語之法；以二字爲一字之音，上字與所切之字雙聲，下字與所切之字疊韻。”雙聲就是字頭——聲母——相同，疊韻就是腹尾——歸韻部——無異。古人所謂何不爲盍，不可爲叵，便是二字急念而成一字。

漢朝孫炎始創反切之法，後來隋人陸厥有切韻五卷。到唐代中葉僧徒守溫依梵書拈音之法，分析中國字音，造定三十六聲母；共分腭音、舌頭音、舌上音、重脣音、輕脣音、齒頭音、正齒音、喉音、捲舌音、九類；每類又各分清、濁。切韻考云：“上字定其清濁，下字定其平上去入。”清濁是字頭的分別，平上去入是歸韻的不同。只要明白了切音的方法，按之



字書，就可知一字的頭尾而讀音正確。

字母 守溫三十六母至今字書沿用，年代久遠，語音多變，按之今日，大都不合。反今爲古，理所不能，讀書，識字，已尙通行，況在歌唱，豈可泥古？讀音統一會製定注音字母，以官音爲準，國音字典印本很多，頗足據爲準則。

清濁 守溫聲母分爲全清、次清、全濁、清濁、四類。大半已與今音不合。非精究古音，博解方言，不能知其究竟，且與皮黃無甚相干，所以略而不談。

字頭字腹字尾 唱曲家把一個字分作字頭、字腹、字尾三段。沈龍綏度曲須知云：“凡敷演一字，各有字頭、字腹、字尾之音。頭尾姑未蓋指，而字腹則出字後勢難遽收，尾音中間另有一音爲之過氣接脉。如東鐘之腹，厥音爲翁

紅；原註陰腹爲翁，陽腹爲紅，下傲此。先天之腹，厥音爲煙言；皆來之腹，厥音爲哀孩；尤候之腹，厥音歐候；寒山、桓歡之腹爲安寒；餘卽有音無字，未便描寫，皆所謂字腹也。由腹轉尾，方有歸束。”

字頭就是聲母，——注音字母叫做輔音——是一個字吐出來最初的聲音。念時口法清濁最要正確。如薄不是潑，德不是特，納不是蠟，格不是克，基不是欺，資不是私，不可混淆。

在能說中州語、北京語、國語的這字頭大半自然正確。——除北京語有一部分舌葉音念捲舌音之類，要得改正。——只須查照國音字書，自能無誤。現在有般人唱戲，把百念作潑。作俑者大約是余叔岩，如‘年半百’念成‘年判拍’，這實由於口勁鬆軟的緣故，當他氣力

完足時却也不然。一般學步的人變本加厲，滿口劈劈拍拍。甚至有些研究聲母清濁錯誤的人以爲合古，切不可盲從。

字腹是字頭後歸韻的部分，就是韻母的——注音字母叫做元音——前半段。字尾是把一個字煞住的音。字腹、字尾念不真切，歸韻，就不穩貼。

收音 崑曲講求字音太過，唱時聲音延長全用字腹，必待全字唱完，方知是某字。若唱口不妙，就成了許多疊字。皮黃唱時聲音延長用字腹連着字尾的前半，所以一吐便知是某字。但是切不能把尾音完全煞住，因爲熬住了尾音便難行腔。這一來，大半把煞尾交代不清，成了大病。現在把皮黃的收音法按轍列後：

中東籠口，收入鼻中。

人成抵膠，微微入鼻。

江陽開口，收入鼻中。

發花開口，直放無收。不能變換口形。

梭波籠口，直出微收。切不可如崑曲的收  
鳴。

皮黃一七，本是二類，

支思直出，齊微收噫。皮黃將支思齊微合爲  
一韻，收音仍不相同。

懷來灰堆，直出收噫。

苗條、由求，皆須收鳴。

言前抵膠，都當收鼻。言前由五部合成，歡  
桓先閉後開，干寒，先天都是開口，監咸廉纖古  
爲閉口，今已不然，只如先天。

姑蘇收音，或于或鳴。姑蘇一轍由兩類並  
成，居魚撮口收于，姑模滿口收鳴。

斜乜無尾，直出不收。

不論行腔長短，都須把字尾交代清楚，却

不可用力。——皮黃戲多加‘哪’‘啊’等虛音，須用在收音之後。

## 二 尖團字

字音以中州爲準，有一部字頭分別狼嚴，不容混淆。如欺不能念妻，師不可讀司之類，在別種方音多半不合。因此皮黃戲有尖團字的分別。

尖字指姿、雌、思、三種字頭，卽守溫精、清、心、三聲母，注音字母ㄐ、ㄑ、ㄒ、三輔音。團字指基、欺、希、之、癡、師、六種字頭，卽守溫見、溪、曉、照、穿、審、六聲母，注音字母ㄐ、ㄑ、ㄒ、ㄓ、ㄔ、ㄕ、六輔音。除此以外，其餘字頭無所謂尖團。

姿、雌、思、三聲是把舌尖抵在牙齒上面，上腭之間，上下齒作勢，透出的音。在發音學稱爲齒頭聲，又叫平葉聲。

基、欺、希、三聲是把舌的前部接近上腭發出的音。稱爲舌前聲。

之、癡、師、三聲是把舌葉向上捲起，貼近上腭，發出的音。稱爲舌葉聲。又叫翹葉聲。

這些字頭的字，除中州以外，其餘地方不是尖少團多，就是團少尖多。從來唱曲都依中州，分別至嚴，不容錯誤。到皮黃戲始立尖團之名，本爲便利教說。流傳既久，本意不明，竟有把天田一類抵腭音也附會做尖字。還有等教師自己掩飾，創出一種從古未有的‘毛音’來欺人，成了談聲韻的笑話。

### 三 分韻——十三韻

文心雕龍云：“異音相從謂之和，同聲相應謂之韻。”鳥鳴是幾個相同的音或長或短的反覆重疊；初開化的人的歌，和民間的謠，只要由於感情的激發，每句末一個音也都相同。

這同樣聲音的反覆再作，使人聽了受和諧的愉快。詩歌用韻，本出自然，並非造作。韻腳實是歌聲和諧的要素。

古今各代的韻書分部不同。現在傳世最古的是唐的廣韻，本於隋陸法言的切韻，分爲二百零六部；實際並不能遵守，各部通用，實只一百十四部。到宋朝劉淵併做了一百零七部，後來稱爲平水韻。——俗稱詩韻——元朝陰時夫又併了上聲一部，成了一百零六部，元明以來都遵用，清朝佩文韻府也依時夫；做詩都要謹守。宋詞沒有韻書流傳，後人按宋人所押分爲四十一部。元曲的韻書有周德清中原音韻作準，共分十九部，而於各部中分別四聲。詩不能四聲通押，詞不能平仄通押，到元曲平上去三聲通押，因爲北音沒有入聲，都派入三聲；凡作北曲都應遵守。明洪武時纂正

韻，三聲各爲廿二部，入聲十部，合七十六部，是後來南曲所宗。崑曲韻書作者很多，大都分爲廿一部。皮黃共分十三部，不叫做韻，却稱爲轍，大約因方言等影響合併而成。

- 一 中東——曲韻的東同
- 二 人成——真文 庚亨 侵尋
- 三 江陽——江陽
- 四 發花——家麻
- 五 梭波——歌羅
- 六 一七一作衣齊——齊微 支時
- 七 懷來——皆來
- 八 灰堆——歸回中原韻齊微之中。
- 九 苗條——蕭豪
- 十 由求——鳩由
- 十一 言前——干寒 歡桓 天田  
監咸 纖廉



十二 姑蘇——居魚 蘇模

十三 斜也或作疊雪——車蛇 中原韻的車

遮部，舊家麻韻的一部分。

南北曲入聲有一部分歸韻不同。如‘澀瑟  
譚’中原韻入支思部，‘北德得國黑肋勒’入齊  
微部，‘白宅拍策客色麥窄’入皆來部，‘學博薄  
鐸鶴着角脚覺剝削閣岳藥落略’入蕭豪部，‘熟  
粥肉六’等入尤候部，都因北地方音派入三  
聲。南曲却都念純粹的入聲。皮黃戲除‘熟六’  
等字入姑蘇轍外，其餘概入梭波轍，自皮黃化  
成京調後，受北音影響大都變成乜邪轍。因為  
歌羅韻在黃河流域都是張口音，——不過張  
口的程度不及家麻韻——蘇浙一帶都念閉口  
和魚模相似，只有長江一帶如湖北安徽等處  
是籠口音。皮黃本出徽鄂，概屬籠口。既成京  
調，伶人多半北人，不慣如此，就變成先籠後

張口的音，都不能純粹籠口。至於入聲的這一部分字，籠口的程度更差，大半成了邪七轍——北曲車遮部，就是歸註音字母的亡，不是已。

至如尤候部的‘粥六’等入姑蘇，和‘祿綠等’字念‘路’不念‘慮’也都由於南音的影響。若遇唱北曲牌子仍須從北音。

真文是抵膠音，庚亭是透鼻音，分別很嚴；侵尋古稱閉口，今音已混入真文。徽鄂人這三部都念抵膠，沒有分別，如‘庚’念‘根’，所以皮黃只作一部。如齊微支時合併，都因分別不精。凡皮黃詞句中韻脚都守這十三轍。限制雖寬，時時不免出韻，如“我本是楚國功臣住建里，姓伍名員字子胥。”和“都只爲小奴才下學甚早，叫他來拿書背一字不曉。——此處誤用上聲——手執家法未曾打下，他道我不是

他的親娘。”之類。譚鑫培改的‘賣馬’詞：“罵聲秦瓊瞎了眼，將嚮馬當作好賓朋。拉住店家撒個賴。如此說來我就與你兩丟開。”——老詞本押懷來——都是作無韻詩的老前輩。

#### 四 四聲

歌唱和語言，都由長短、抗墜，呼吸伸縮不同的聲音組成。這些聲音分起來約得四種。這四聲的分析，始於梁朝沈約。梁書云：“約撰四聲譜，以爲在昔詞人累千載而不悟。時高祖雅不好其說，以問周捨曰：‘何謂四聲？’捨曰：“天子聖哲是也。”天是平，子是上，聖是去，哲是入。唐宋以來韻書都分作這四聲。

宋司馬光切韻有明四聲訣云：

平聲平道莫低昂。 上聲高呼猛烈強。

去聲分明哀遠道。 入聲短促急收藏。

自來詩詞分平仄，用以調和音節。平聲是

平，餘三聲是仄；因爲平聲舒伸，上去入都緊縮。在宋詞上去可以通押，也因上去兩聲在唱口中不須過泥。入聲除單押外，可借作平，因入聲延長可成平聲。

陰陽平 到周德清作中原音韻，把平聲分爲陰陽兩聲。本來平聲顯然有兩種不同的狀態，陽平曲，陰平直，周氏本依語言爲準。直到明末清初，一般文人秉着瑣碎的性情，把上去入也各分作陰陽兩部。這般人大半吳人，他們念平聲的清濁和周氏所分的陰陽偶合，就把清母作陰，濁母作陽，依字頭分四聲各爲兩部。要知清濁是字的性質，陰陽是字的形狀。——陰陽的命名也是引起誤會的緣因——分別四聲，是接着字腹起伏的狀態而定，與字頭沒有干係。要說是因受字頭輕重而發生影響，然則北音的陰陽平分別極爲明顯，而陰陽平兩

部裏的字頭却各有清濁，並非陰平都清，陽平都濁，足證沒有影響。崑曲的衰微半由字音不能普遍，既遵洪武韻，又全用吳音，成了一種奇怪的聲口，還要吹毛求疵，拘拘小節，遂致樂律日就淪亡。

四聲辨別 皮黃本出民間，不講究什麼聲韻，製曲時並不曾管到字音的調和，唱起來必不能不念倒字。——音不正叫倒——雖然，歌唱以字爲基礎，差誤過多，難以了解，非腔調不和時自不可隨意亂念。研究皮黃也不能不辨四聲。

四聲的分別本極顯明，但一般人往往不易了解，所以詳細加以解釋。

平聲吐字始終沒有高低的變化。陰平直出，沒有彎轉。陽平中間有一彎曲。陰爲呼，陽爲吸。

上聲前低後高，音向上翻，氣向內吸。

去聲前高後降，音向上拔，勢若外呼。

入聲一吐便止，有頭無尾，聲音短促。

陰平可算一個基本音，吐字直出，用氣平勻，前後高低一樣，不須用力。任延長至若干時間，中間沒有變化。例如‘烏’字，念時顯覺氣有外呼之勢，收音微沉。

陽平和陰平一樣的平伸，不同只在中間有一彎曲，稍覺揚起，實仍平勻。例如‘吳’字，念時顯覺氣有內吸之勢，中間經一轉折而向平走。

上聲由陰平向上用力一挑，把一個字音由下翻了上去，其勢不能延長過久。例如‘五’字，初吐時是烏字，在中間用力一挑，經過一個轉折，音向上直起，氣有內吸之勢，一個字先低而後高。

去聲由陰平直拔起來，用力送出，自高而下，有愈去愈遠之概，也不能延長過久。例如‘務’字，一吐便高拔，氣略有呼出之勢，漸漸消滅，一個字先高而後低

入聲只是一個字的前段，一吐就收住，不能停留，若一延長，就成其餘三聲。

(陰平)通因生央鴉坡衣詩

(陽平)同銀繩陽牙婆疑時

(上聲)桶引省養啞頗椅史

(去聲)痛印盛樣姪破意試

(入聲)禿一失岳鴨潑一失

(陰平)胎灰叨幽煙烏迂奢

(陽平)臺回桃油言喜于蛇

(上聲)嚙悔討有演五兩捨

(去聲)太諱套又硯誤遇社

(入聲)場活脫欲葉物欲舌

把上列各字，按行一一順念，咬準字音，細細玩味，反覆多次，自然領悟。

平聲切不可用力，上去不可無力。陰平用力易誤成去聲，陽平用力易誤成上聲，不可不留意。

入聲派入三聲 中原音韻爲北曲的準則，入聲派入三聲和現在北地方言相合。在南人做北語——官話——多半歸入陽平。皮黃在徽鄂除唱腔中不能保持入聲外，念白中都仍促音。化爲京調後，由北人自然派入三聲，惟押韻處多作平聲，所以皮黃的入聲幾沒有準則。大都只依北音分派三聲，若遇下句韻腳和行腔平緩時，都可作陽平。在念白中往往不妨仍帶入聲的意味。

皮黃不可拘泥四聲 皮黃文詞簡陋，音節未



嘗調和，若字字念正，反不悅耳。必依腔調作主，不可拘泥字面。在一字吐出之後，行腔時抑揚高下，任其起伏，不必嚴守本字的原聲。念白中却要字字正確方好。

### 五 四呼

禽獸也能發聲，却没有字眼。只有人類的器官極其發達，因為口的形狀，舌的位置，喉鼻氣息的出入，發生種種的字音。每字都有一定的口形，口形不正確，字音就難辨。前人把字音分作喉、舌、脣、齒、牙五處，叫做五音。把口形分作開、齊、撮、合、四勢，名叫四呼。按着五音四呼念字，方得真切。傳世古代的韻書如等韻、等書中的四呼和現行的字音很多不合，是由於古今各地方言漸趨雜亂而生的變化。當以五音四呼作發音的方法，而字音仍用現行為準，切不可妄念古音。

## 六 上口字

在普通今音有很多和古音不同，如齊微韻中舊照、穿、審、日、母——卽𠄎𠄎𠄎𠄎四輔音——的字都變成支時韻，收音直出不歸噫，敷、微、母——卽𠄎𠄎兩輔音——的字都念作歸回韻。皮黃有一部分應念古音，叫做‘上口念’，却不能全數從古。

齊微中如‘知遲墀池喫日’今訛支時，‘非扉妃飛微惟肥匪尾費廢肺臂未味吠陞’今訛歸回，都要改從齊微本韻。——‘威爲’等字本屬歸回，或誤齊微，也算上口，却不可從。

居魚中照、穿、審、日、母的字如‘諸豬朱珠殊誅樞書舒輸如儒殊除廚儲處褚汝乳恕庶戍注鑄柱住駐孺入辱竹祝囑出畜觸叔束贖蜀淑屬熟逐濁術述朮主煮暑鼠杵’今訛蘇模，都要改歸居魚本韻。

歡桓中幫、滂、明、毋——即ㄅㄆㄇ三輔音——的字如‘潘盤般滿瞞漫幔判伴叛半’今訛干寒，都要改從歡桓本韻。

‘埃’‘挨’今讀哀音，皮黃作‘移哀切’‘移孩切’也名上口。引伸之，凡念字着力和分析頭腹尾太過，都是上口。如‘戰’念轉去聲，‘扇’善’念捨去聲，‘戀’念閩暗切之類。

因爲歸入梭波轍的入聲字改歸ㄉ 斜 轍，——說見前——連帶把‘坡波婆’等字也念成ㄉ 邪 轍，並‘博’念‘補厄切’，‘說’念‘詩厄切’，也都叫上口念。

新派老生如譚鑫培等把‘戰扇’等字不上口念，却改得是，把‘潘滿’等字也不上口，實因不明歡桓干寒不同。又如‘威爲’等字上口，都是講究音韻半吊子的毛病。

## 第六章

### 音 律

說文：“音、聲也。生於心，有節於外，謂之音。從言含一。”又：“律、均布也。”古時史家傳說，黃帝命伶倫把竹子截作長短不同的十二個管子，各吹出一個聲音來；分爲陰陽各六，陽者叫做律，黃鐘、太簇、姑洗、蕤賓、夷則、無射、是六律，陰者叫做呂，大呂、夾鐘、中呂、林鐘、南呂、應鐘、是六呂，合起來稱爲十二律，

用來定各種樂音。就是把一組高低循序上下的音來作一切音樂的標準，和西樂的音階，現在的工尺，一樣的作用。樂記云：“感於物而動，故形於聲，聲相應，故生變，變成方謂之音。比音而樂之，及于戚羽旄謂之樂。”後來大都指一切有規則組合的聲音爲音樂，構成音樂的規則和元素稱爲音律。

中國樂律的退化 古來樂律，按着歷代記載，漸次發達，到了唐宋，很是美備。當時的樂器種類很多，構造都比近世的精密。琴是一個極美備的樂器，雖還存在，鼓奏早已失傳，被一般俗子看做了一件神秘不可思議的怪物。琵琶雖然還有彈的，製作已失舊觀。崑曲用的笛子是個極簡單不完全的樂器。皮黃用的胡琴，製作也狠夠粗簡。樂器退化就是音樂退化。

古樂以七聲旋轉於十二律之中，共得八

十四調，叫做宮調。各調因爲音的長短強弱發生變化，影響及於情感的不同，製曲都要依着宮調，理極精微。——與西樂的旋律Melody差不多——後來日漸減少，宋朝通行燕樂不過二十八調，元朝的北曲只有十七調，南曲只有十三調，到了明朝樂理竟至失傳，南北曲流傳雖各有十二調，因爲樂器的簡陋，早已有名無實，所以崑曲諸宮調不甚覺有感情的異趣。至於唐宋的法曲大樂，因爲元曲盛行，盡都失傳。中國樂律可以說一毀於腐儒的固陋，二壞於胡虜的猾夏，三亡於明朝俗士的荒妄。

皮黃戲起於樂律淪亡之後，又是民間野製，樂理的簡陋自不必說；畢竟也是一種樂歌爲主的戲劇，所以也得一究其樂律的構造。

唱調的分類 皮黃戲是西皮、二黃、合組而成，大別分爲兩調。西皮又有南梆子，二黃又

有反調與平調的不同；各調又因板式的變化而有種種名稱。

二黃——慢板 快三眼 元板 垛板  
倒板 迴龍 搖板 散板

反二黃——慢板 元板 搖板

平二黃一名四平調或平調——只有一眼一板式

西皮——慢板 快三眼 元板 二  
六 流水 快板 倒板 散板 搖  
板

南梆子——慢板 元板

板眼 板眼就是古樂的按拍，西樂的拍子，Time 用以指示音節的時間和限制樂曲的形式。板眼因時間長短而分快慢：快的用板連拍，較慢則在兩板中間用鼓點一眼，——一種響脆的小鼓——為一眼一板，再慢則點三眼，為三眼一板。若用手按拍，可把食指當頭眼，

中指當中眼，名指當末眼，三指全下當板，爲三眼一板；食指或曲三指當眼，全下當板，爲一眼一板。

這三種板眼又各有時間長短的——術語叫做尺寸——不同，如三眼一板有慢板和快三眼之別，一字一板有流水和快板之分。

皮黃的板眼尺寸很不一致，各戲有習慣的快慢不同。如‘昭關’“一輪明月”一段和‘寄子’“嘆兄弟”一段同是二黃慢板，‘失街亭’“兩國交鋒”和‘探母’“弟南兄北”同是西皮元板，‘捉放’“曹孟德休得要毀謗董卓”和“休道我言語多必有奸詐”同是二六，尺寸全都不同。照例每段先慢，漸次加快。王帽例須慢尺寸。生淨合唱的‘雙帶箭’恐怕是最快的一齣，裏面的快板比尋常的快約一倍。旦角比生淨等唱幾乎慢至一倍，每段間若遇花腔，尤其延宕，忽



快忽慢，一句之中尺寸時時變化。

過門 在歌曲未唱之前與每一段落中間奏一段器樂，各種歌曲都有，獨這皮黃和秦腔等却每句間一段器樂，每句中又間以一二段短的器樂。實在因為這些歌曲和民歌小曲的自然協和的不同，作曲者並不解樂律，勉強把一句詞唱起來，不能接續了，就夾上一段器樂。這段器樂就叫‘過門’。起初也不過短短的一段，後來漸漸加長，拉胡琴的琴師把來當作藝術，大拉特拉，幾至分去歌唱的一半地位。

工尺 皮黃戲所用的是七音調，胡琴上的音位

二黃是  $\begin{array}{c} \text{尺} | \text{工凡六五} \\ \text{合} | \text{四乙上} \end{array}$  與徽調合。

西皮是  $\begin{array}{c} \text{工} | \text{凡六五乙上尺} \\ \text{合} | \text{四乙上尺} \end{array}$  與秦腔合。



共是三種把式，不再變換，和徽班胡琴用換頭法的不同。——換頭就如笛子把七孔各當工字翻成七調的法子——西皮比二黃高一音階，反二黃和二黃相等。——若按笛子的調名，二黃是小工，則反二黃是正宮，但不大正確。

吃調 歌唱是把人聲當樂器，奏出一種音樂來。歌劇以人聲為主，其餘器樂不過是陪襯，所以人聲常比器樂較高。皮黃的歌聲既不能連貫，沒有胡琴襯着不能成曲，胡琴獨奏，只覺短促繁複的聲音刺耳，人聲和胡琴不能分賓主，所以胡琴的音須和人聲高度相等。人聲高出琴聲叫做‘冒調’，低了叫做‘不夠調’，人聲琴聲比高叫做‘吃調’。

各人的聲音高度不同，因此胡琴要依人聲定絃。法當由人聲發一張口音‘啊’，和胡琴的最低音——如二黃的‘合’——調定，兩音高度相等，唱時便能合調。每人聲音不能常變，所以定下一種吃調的名稱，依笛子爲准，因胡琴最低音和笛子某字相等而定。其名稱如下：

凡	工	尺	上	乙	四合	笛色小工調
○	○	○	○	○	○	
凡	上	乙	正	六	扒	
字	字	字	宮	字	字	
調	調	調	調	調	調	

這樣是把音階全部提高或降低一均，歌曲和樂譜內容的配合並沒有變化，和古樂的宮調不同。

女子和小兒通常吃乙字至上字，最低正宮；男音正宮或六字，最高乙字。凡不及六字都叫扒字，是不夠調的意思。從前皮黃班以正

宮爲准調，六字以下便認爲不能唱，其實高音和低音的歌唱各有妙處，Soprano和Bass不能偏廢。

各調板式與過門相間之式 過門的板眼和唱句一致。茲將各調板式的不同，和夾過門之式，舉例如下：

二黃慢板 三眼一板 未開口前例有過門。

(過門) 一... 輪... (小過門) 明... 月...  
 ..... (過門) 照... 窗... 前...  
 ..... (過門) 愁...  
 ... 人... 心中... 似... 箭...  
 穿... (過門) 實... 指... 望...  
 (小過門) 到... 吳國... (過門) 借...  
 ... 兵... 回... 轉... (小過門) 又... 誰... 知...  
 昭... 關... 又... 有... 阻... 攔... (小過門) 幸...  
 遇... 着... 東... 泉... 公... 他... 施... 行... 方... 便...

(小過門) 他將我... 隱藏在後... 花  
 ... 園... (中略) 思... 來... 想去我的肝...  
 ... 腸... 斷...  
 (過門) 今... 夜晚... (小過門) 怎能夠  
 等... 待... 明... 天...

虛線示腔的延長，無虛線處示人聲的中止，由胡琴補之。

在兩字中間的板眼叫做腰板、腰眼，讓過板去開口唱，叫做閃板，不合拍叫做走板。

二黃快三眼板式和慢板一樣只是尺寸較快，界於慢板元板之間。

二黃元板 一眼一板 未開口前有過門，間有不用的叫做頂板唱。

(過門) 爲國家... (小過門) 何曾有...  
 (過門) 半點 閒空... (過門)  
 我也曾... 征過了塞北 西東... (過門) 官

封我… (小過門) 節度使……(過門) 三關  
 總鎮。常言道。食君祿當報。皇恩… 譙樓上。  
 鼓琴琴人煙。寂靜……(過門) 霎  
 時間……身不爽瞌睡。膏……騰……  
 ……  
 。×

又於第一句下不用過門：

(過門) 聽譙樓……(小過門) 打罷了……  
 (過門) 二更鼓發。越思越想。把事來。做差  
 ……  
 。×

頂板唱前不用過門，如‘八義圖’“躬身施禮把話論”“硃砂痣”“我救你急救你難救你的貧困”等，尺寸須較尋常元板略快。

垛板就是三眼或元板裏的一部。——就是垛句。

三眼垛板如‘二進宮’“怕只怕…辜負了…十年  
 寒窗九載遨遊八月科場七…篇…文…

章”

元板梁板如‘教子’“望三娘念東人下世早留下了這一條根苗必須要輕打輕責饒恕他一遭下次不饒……”

又如‘二進宮’三人對口一段，也叫做梁板，是二黃裏最快的尺寸。

(淨)這都是前朝的忠臣良將(生)那個忠良又有下場(旦)有下場來無…下場…細聽哀家說…比方…昔日裏有一個潘老丞相…李氏夫人替了皇娘……

這段有一變格；生淨將末字、首字、同時唱在板上，如淨唱‘將’字時生便唱‘那’字，叫做滄板唱，本由錯誤，遂成一例。

小生戲‘叫關’又有一格，將過門夾在每句上一節下。

(下句)想必是…賊營中鳴鑼收兵…賊蘇烈

(過門)他倒有……(過門)愛將 之意…三賢  
王 並無有惜臣 之心……

二黃調凡有板的，每句首字和末字都落在板上，是一定的規則。

二黃倒板只有未唱前拉一過門，句中沒有夾着的。倒板有慢、快兩種，慢的如“見 延長後一頓墳臺一頓不由人使一長腔一頓珠淚滾一頓滾用一長腔送起”，快的腔都較短，如“聽說是 三字連唱一頓二姣兒一頓打傷一頓人使一簡勁的腔送起”，都沒有尺寸板眼的限制。

迴龍須接在倒板之下，在冒兒頭鑼鼓後，胡琴緊接‘尺工六’，沒有過門就緊連着在板上開口。迴龍都是三眼一板，如“叫一聲… 同  
胸弟細…聽…… 兄…云……”及“盼…  
姣兒…… 不由人珠…淚…… 雙…流  
……我的兒吓……”若遇垛  
。 。 。 × 。 。 × 。 。 ×



句，則中間每節填入一板。

搖板、散板都沒有板眼，只在首句前拉一過門。搖板用板連拍，緩緩而唱；散板沒有什麼腔，要唱得乾淨簡切。每句之下都節以一籀。

反二黃和二黃的板式大略相似，只有慢板、元板、搖板、三種。

平二黃也叫平板，都是一眼一板，首句前就用二黃元板第一過門，以下只夾小過門，板式和元板不同：

(過門)好花兒… (小過門) 出在…窮… 鄉  
鎮亞似天……仙…降… 凡塵  
又首句六字如“思嬌娘我想……嬌娘嬌  
娘…想… 嬌娘”

若遇末句重疊句尾時，板式如“鳳姐帶…  
……上了兩… 扇門… (小過門) 啊…啊兩

…扇…門…”  
。×。×。

醉酒也是二黃平板，却是三眼一板起。結構板式和別的全不相同，上下句既不明，字句長短也不拘定，實在是從一種牌子變成。

(過門)海……………島……………(過門)  
×。○。○。×。○。○。×  
冰……輪……自……轉……騰……見  
。×。×。○。×。○。×。×。○。×  
……………玉…兔…(過門)玉…兔……………又  
。○。×。○。×。○。×。○。×。○。×  
…轉…東…升…冰輪…離…  
。×。×。○。×。○。×。×。○。×。○。×  
海……島……乾坤……分……外…  
×。○。○。×。○。○。×。○。○。×。○。○。×  
…明……皓…月…當……空……恰…  
。×。○。○。×。○。○。×。○。○。×。○。○。×  
……………便…似…(小過門)嫦…娥…  
。×。○。○。×。○。○。×。○。○。×。○。○。×  
…下……………九……重…奴好似嫦……………娥  
。×。○。○。×。○。○。×。○。○。×。○。○。×  
……………離……月……宮……………  
。○。○。×。○。○。×。○。○。×。○。○。×

以上所舉二黃板式大略都備，其餘變格還不少，然都不能離此大體。有名稱的，如‘昭關’“一輪明月”慢板，可把‘一輪’兩字各延長

至兩板時間，和‘明月’兩字相連，這樣唱法叫做‘滿江紅’；‘寄子’搖板“勝似活佛如來”的佛字可耍一長腔，有許多轉折，叫做‘滾綉球’之類。又有把末句末字落在板前的，如‘硃砂痣’“難配鸞鳳”的‘鳳’字可唱末眼上，——其下便轉元板——‘洪羊洞’“怕只怕熬不過尺寸光陰”的‘陰’字可唱在眼後板前，都是變例。

西皮慢板 三眼一板 未開口前例有過門。

(過門) 楊延輝... 坐宮院... (小過門) 自...  
 思... 自... 歎... (過門) 想起...  
 ...了... 當年事... (小過門) 好... 不... 慘...  
 ...然... (過門)

西皮快三眼即慢元板，是三眼一板，和慢板形式相同，不過尺寸較快，界於慢板元板之間。如‘慶頂珠’“昨夜吃酒醉和衣而臥...”之

類。

西皮元板舊時也稱做平板西皮，是一眼一板。——若點作三眼也和慢板形式相同，不過時間只當慢板的一半。——末唱前例有過門。

(過門)勸。犬。王。且。把。(小過門)寬。寬。寬。寬。  
心。放。……(過門)咱。家。……言。來。(小過門)  
細。聽。……端。詳。……

上句又可如下式，但下句不可。

(過門)一。事。……無。成。哪。……(小過門)兩。  
鬢。斑。……  
(過門)弟。兄。……們。……徐。州。(小過門)曾。失。散。  
……

西皮調凡有板的，每句首字——除二六之外——都一定在中眼上，末字除上句有變例外，都一定落在板上。

西皮上句末字例可落在中眼。—— 出自

### 秦腔

(過門) 兩國……交鋒 (小過門) 龍虎鬪……

(過門) 左右……先鋒 (小過門) 把帥保……

…

×  
下句或末句有末字落在眼後板前——當  
三眼的末眼——的變例：

(過門) 歎雙…親… 不由人 (小過門) 珠淚

…雙拋……

×  
×。×。×。×

(過門) 此一…番…領兵……街

…亭守靠山……近水 (小過門) 繫……營

頭……

×。×。×。×

又有下句中節夾在眼中如襯字之例，如

“宋王…爺御駕親……自征”此例很少，且不

必如此唱其他變格尚有，但大都不能離此大

體。

[ 92 ]

二六例在冒兒頭或梁頭鑼鼓下起唱。——除由元板轉爲二六之外——通常於鑼鼓後胡琴拉‘嚨的咚’三個音，便在板上起唱，也有時用一較長的過門在未唱前的，唱句中不夾過門，也有在鑼鼓後在眼上開口的，較前者爲少。

丞。相。委。用。恩。非。小。區。區。鼓。  
 吏。怎。敢。辭。勞。出。得。帳。來。微。微。笑。  
 孔。大。夫。作。事。也。不。高。  
 我。正。在。城。樓。觀。山。哪。景。耳。聽。得。城。外。  
 亂。紛。紛。旗。旗。招。展。空。翻。影。却。原。  
 來。是。司。馬。發。來。的。兵。

除首句或下旬在一段二六起唱第一字之外，每句第一字照例在眼上。偶然也有例外，如‘南天門’生唱“似這等數九寒天大雪紛飛閃得你甚是可憐”也在板上起。

凡十言句的二六板應如下式：

只…殺得… 楊家將東逃 西散… 只…殺  
。×。×。×。×。×。×。×。×。×。×。  
得… 衆兒郎滾下…馬鞍  
×。×。×。×。×。×。×

流水和快板只有板沒有眼。較慢的叫流水，最急的叫快板，前者如‘斬黃袍’“天作保來  
地作保陳橋扶起龍一條 ……” 後者如‘罵曹’  
“相府門前殺氣高密密層層擺鎗刀……”大約  
一字一板每句中或因腔調自然頓挫之勢而有  
一字佔兩板，或兩字在一板間者。都沒有過  
門，胡琴發音後隨處可開口。

西皮倒板只有未唱前拉一過門，句中不  
再夾入，也有快慢之別。慢的如“恨楊廣一頓  
斬忠良 使一長腔一頓 讒臣略頓當道 用一長腔揭起”  
快的如“王有道提筆使一腔一頓淚難忍漸漸直揭  
而上”及“這一陣殺得使小腔一頓昏迷了用力揭高”  
之類，都沒有板眼的限制。

‘探母’裏“老娘親請上受兒拜”句，是一變格，前半是慢倒板前段，後半是上句煞尾腔；自拜字上板，凡一眼一板約延長至八板，與‘南天門’“沒奈何脫下了衣一件”的‘件’字的腔相同。——‘南天門’二六末“我那小姑娘吓”‘連營寨：’“狐的好兄弟”‘玉堂春：’“啊：大人哪”是夾在上下句中間的一種悲哭的叫頭，和這‘拜’字‘件’字的腔不可相混。

搖板、散板都沒有板眼，只在句前拉一過門或不用過門，每句下以一鑼節之。

南梆子都是一眼一板，有快慢兩種；慢的過門在眼起，出於秦腔的安板，快的過門在板起，出於箭板。唱句首字落眼，末字落板。未唱前例有過門。

(過門) 思公主……(小過門) 不由人珠淚…雙  
 零(過門) 想公主 不由我淚洒…衣襟……



轉板 二黃由三眼轉爲一眼，都在胡琴過門或鑼鼓裏變換。也間有在上句尾聲行腔裏變換；如‘洪羊洞’“病房來進”句，在‘進’字延長一板後即轉一眼一板行腔，再接元板過門唱末句。

一段中逐句加快者，如‘碰碑’“命七郎回大營盼兵求救”是快三眼，第二句便改元板，以下也漸漸加快。又如‘寄子’“走青山看白雲家鄉何在”合唱一段，第一聯是慢板，第二聯是快三眼，第三聯是元板；用三個頭二句相連而成，逐聯加快，下接元板二句又轉接搖板，一段之間，板式逐聯順序而變。

二黃有由快轉慢之例，如‘逍遙津’“恨奸賊把孤王牙齦咬碎”由元板唱至‘齧’字，待板一下即轉唱三眼‘咬碎’二字，以下即全屬三眼。

由元板轉爲搖板、散板、叫做唱散。上句在末一字轉，下句由末二字轉。平板二黃也間有末句末二字尾聲唱散者。

反二黃由三眼轉爲一眼也在過門裏變換，却沒有唱散之例。

西皮慢板轉爲元板，都在場面裏變換；慢板或元板轉爲二六，或元板轉爲二六及快板，或二六轉爲快板，都在唱句中變換，不論上句下句都由末二字轉。如‘探母：“想當年沙灘會一場血戰”是慢板轉二六，‘汾河灣：’“夫妻們雙雙無投奔”是元板轉二六，只把‘血’字‘投’字微揭，略一延宕即變爲二六腔調。在下句轉的較少，如‘打魚殺家：’“飛過來叫過去却是爲何”由‘爲’字轉爲二六。由元板轉快板，上句如‘斬子：“娘道他年紀小孩童氣概”，下句如‘探母：“我弟兄八員將赴會在沙灘’，也是把‘氣’

字‘沙’字拔起或延宕，以下即改快板。由二六轉快板，上句如‘沙陀國：’“城樓上助你三通鼓”，下句如‘罵曹！’“有志不能上青霄”，都是把‘三’字‘上’字提起煞住，以下即改快板。

一段中逐句加快者，如‘罵曹：’“平生志氣運未通”一段第一句是快三眼，以下三句元板一句比一句加快。

西皮慢板多轉爲二六，元板多轉爲二六或快板。除旦行往往唱一段慢板四句至八句不轉外，生脚唱一段慢板到底的很少。流水常是獨立，既不由慢板或元板二六轉成，也不轉爲快板。

西皮不論元板、二六、快板、流水，或上句、或下句，都是把中節末一字頓住，自末節第一字唱散。

各種板式的選定 皮黃的排場本沒有定律。

不過依大略的規則，每場中唱詞的板式須由慢而快而至於散。大約先二黃而後西皮，是因爲漸漸唱高的緣故，雖有例外，終屬少數。

大約感情激發或着力處用倒板。鋪敘用慢板或元板。訴說或敘事等在二黃用元板，西皮用二六、流水。情況急切時在二黃用搖板、散板；西皮用快板、散板。因爲搖板沒有板眼容易唱，凡配角或不緊要時多用之。反二黃只能用於悲哀的哭訴或怨歎。

上下句 皮黃唱詞由雙句組成，唱時上下句分別最嚴，不可顛倒錯誤。或有下句不明，似兩上句，或上句不清，似兩下句，都叫做‘一順邊’，是唱的大忌。

二黃：上句先向上翻，然後平走，漸漸下沉；下句由平走而上翻。下句尾聲收音常比上句高一音階。倒板和搖板首句却當把尾聲向

上翻起，所以有感情興奮的表示。若遇情節悲苦時，則下句尾音須漸漸沉抑，常比上句收音低一音階。在旦角唱中，下句常比上句低一至三音階，音節高下和生淨不同；上句先向下沉，繼向上提，尾音在首句或一段將完時都向下沉，在一段中間大都微微揭起；下句由平走而下抑，在次句和一段的末句須沉抑至最低度。

反二黃的音階比二黃多三個高音，抑揚的差度比二黃大，全段的結構也比較有變化。第一句，首二節平平低唱，末節逐次揭高，經幾度起伏而歸於低微，第二句於平走之間作幾度上揭，第三句全部逐節高揭，第四句歸於平靜，以下則上句上行而末尾下抑，下句下降而末尾微揭，至末句多用逐節拔高而煞住。除旦行往往只唱反二黃慢板六句或八句

外，生脚所唱都接連一段元板，——反二黃元板未見獨用之例——比慢板較為平靜，尾音尤其沉抑。搖板大都上句揭高，下句微抑，有類於高撥子。

平板二黃：上句微向上揭，下句平平唱出，格式有定，不易錯誤。

西皮：上句先由平走微揭，然後再由平走上拔；下句由平處揭起，再歸於平。下句尾聲收音常比上句低一音階。倒板都由平走高拔。旦角唱來比生角沉抑，上下句尾音相差不及半音階，稍覺哀怨，在生角戲中如‘魚腸劍’“子胥闕闕門楣第……”一段散板，‘連營寨’和‘南天門’‘浣紗記’等的二六和散板——別不見他種板式——都用旦調，因覺別緻，稱為‘反西皮’。實在這名稱不能成立，若生唱旦調為反西皮，旦角沒有西皮正調。——這種唱調和二

黃搖板的尾音沉抑者，從前都稱哭板，較爲妥確。——所以本書不舉此調。

南梆子：上句上行，下句下行，下句收音比上句低一音階。

不論西皮二黃裏，都有一種拔高的唱法，名叫戛調；就是把一個字音拔到最高度。——大半是用假嗓——在老調都由三個字漸次提高，新調變作前二字平平唱出，然後將末一字突然怪叫，狠覺刺耳。如二黃‘硃砂痣’“遇兵荒”西皮‘定軍山’“管教他”等都是戛調，上下句都可用。

各種唱調的性質 二黃的音節由沉抑而上翻，一字一腔都不可直揭而起。其性質由悶鬱而微趨興奮，有發慨歎於失望中的感情。

反二黃由低微的弱音漸趨高拔的強音，終歸於下降，悲哀的情感極爲顯著。其性質由

激昂而趨於沉悶，有失望的表示，也就是精神委頓的結果。

平板和二黃的沉抑不同，既沒有過門的阻撓，平平唱去，却有抑揚婉轉之致，在皮黃中比較爲和諧，不過終有流蕩不返的情感。

西皮的音節平流而高揚，一字一腔都要直拔而起。不似二黃的沉鬱，而有流蕩懈弛的情感。

西皮出自秦腔，體式大變，南梆子却較多秦腔的舊規。異於秦聲的悲號哭訴而爲柔靡流蕩，是一種極邪僻的淫聲。在一切調情小戲或涉及北番的戲中多用之。只有小生和旦角丑角唱之。

皮黃的腔調不如別種樂歌的抑揚頓挫，而有勉強拖延之勢。二黃較沉，使人有懶慢委頓之感；西皮少抗，教人受流蕩浮靡之化。數



百年來民族精神的衰敗，在在可見，不過音樂尤其顯露罷了。

聲樂和器樂的關係 皮黃的聲樂既不能獨立，必須胡琴幫忙，起初的過門當然狠短，後來愈拉愈長，弄得歌曲上氣不接下氣，貫串的精神愈覺鬆懈。晚近一般琴師好弄花巧，音節更受極大的阻礙，結果能把歌曲的韻味完全破壞。——過門本由兩個段落組成，從前伶工有不待拉完，在半中腰前一段落下開口便唱者。——這夾過門和吃調，都是樂律不協發生的惡果。

胡琴要和唱口一致，唱的腔調如何彎轉，胡琴也須如何襯托，叫做‘包音’。包音不合，便和唱口相左。胡琴拉得不好，不但包音有拗折嗓子之概，就是過門也能教唱者開口不如意，或竟至耳音錯亂而走板。

二黃戲用噴吶和音的只存‘龍虎鬪’等幾齣，因為音高，號稱難唱。關公戲中有許多徽調用笛子和音，唱調和尋常二黃不同。

唱句中往往夾有鑼鼓，唱者都得熟習，不可相碰，略見後場面條。

打引子 引子是一種半念半唱的腔調，前半平平念出，後段漸漸揭起，再緩緩送下，斷落句讀要分明。

乾念 淨丑上場或夾在白口中的乾念，是依語句自然調和的強弱順念。念時用拍板輔助音的強度，在板上的字重念，不在板上的字只須輕輕帶過。生角也有這類的乾念，仙佛說傷或數說時偶然夾用。急切發怒時所用的‘撲燈蛾’也是這樣念法，却用鑼鉞助音而夾以鑼鼓。

定場詩 定場詩大都前二句平平念出，第三

句末字須頓住，末句平平念至末二字用一揚一抑而止。上場句，下場對，都是順口直念。白口中夾詩，念法略如定場，却須視當時情況而異其頓挫，方見神理。

白口 白口依說話自然的語氣加以音節的調和，要抑揚有致，警策動聽；不可和平常語言相似。因為用中原字音，所以稱爲‘中州白’。——略與西劇的 Recitative 性質相類——花旦和丑脚及生淨飾太監時例用北京語。花旦戲如‘梅龍鎮’，因和老生對工，也須用中州白，不可說京話。丑淨有時因戲中人的籍貫做做各種方言，如淨的‘審李七’丑扮各戲中紹興師爺之屬，都是用以引人入勝。

叫板 白口至起唱時，須將末幾字提起警策的節奏，經一二度抑揚而和場面或唱句相接，稱爲‘叫板’。其作用是把白口移接於樂歌，——

和西劇中的Arioso作用相類——一方面也是知照場面的記號。

場面 皮黃戲雖以唱白爲主腦，貫串全部，實以場面爲骨幹。場面包括胡琴、噴吶、海笛、三絃、月琴、等器；其由鼓、板、大鑼、小鑼、鐃鈸、堂鼓、——卽大鼓——所組成的亦稱鑼鼓。有人說鑼鼓是噪音，實則音樂裏所謂噪音 Noise 和樂音 Tone 的分別就在有組織和沒有組織。就是盆子、罐子，輕重急徐，打得好聽，也是樂音。鑼鼓是有組織的音樂，不過因爲樂器太粗，所以喧闐濁耳。然而還不至如歐洲的未來派 Futurism 用打字機鐵罐子奏出來的‘騷擾音樂’ Bruitismus 那般熱鬧。

吹牌子拉牌子 胡琴和噴吶除襯托唱口之外，在做工身段時，往往奏一種有聲無詞的牌子。胡琴所拉如‘哭皇天’用於祭祀，‘小開門’用

於上場，‘大開門’用於對陣，‘罵曹’打鼓時所拉的叫‘夜深沉’‘梅龍鎮’‘瓊林宴’等戲做工身段時所拉是‘八叉’，還有‘柳青娘’、‘柳搖金’、‘山坡羊’、‘望妝臺’、等都是身段時所用。

噴吶吹的如‘水龍吟’用於升帳升堂，‘工尺上’用於升座送迎，‘失街亭’馬謖寫狀和王平畫圖時所吹是‘三鎗’，有急切的意思，會陣下場多吹‘風入松’，‘園林好’用於飲宴，大規模的下場往往吹‘尾聲’。

鑼鼓的作用 鼓板是全場面的指揮。鑼鼓的作用是提起唱做的精采，有警醒觀聽和添加唱做的力量的效果。在崑曲裏，除武場外，都用小鑼，已覺惹厭；皮黃戲除小戲或十分文雅的情景外，都用大鑼大鐃，更是不堪。這種可厭的音樂却是皮黃戲的命脉。

大街上耍猴兒的，賣藝的站定了，先把那

面鑼鑼的打個不住，閒人就愈聚愈多。舊戲在從前並沒有戲館子，後來有了茶園，也沒有什麼廣告，不過只靠大街上黏幾張海報——牆上的戲館廣告名叫海報——招徠些顧客。這未開場先打一陣鬧臺，本是通知大眾，招集觀客的作用，也就成了開戲的一個引子。

這鬧臺鑼鼓打破了寂靜，便引起往後一齣一齣的戲演了出來，從上場直到下場，一舉一動，唱念做白裏，處處夾有鑼鼓。名色很不少，各有各的用處，不能亂敲胡打。唱戲不解場面，就不能舉措自如。

各種鑼鼓名色和用處列舉如下：

四記頭 上場及亮相用

冲頭 急遽上場下場用

水底魚 急事上場用

急急風 武戲過場及非常緊急情況時

上場用有快慢兩種

長絲頭 有快慢兩種都是上場用

長鎚 上場用

小鑼——二三鑼 文靜情景及小戲上  
場用

慢扭絲 上場用

扭絲 行路時及夾在道白中間如念  
‘你且聽道’下所用

原場 轉場用——演者不下場而變換  
處所

跳判 判官舞蹈時用

陰鑼 更換服裝和表示陰暗中的動作  
時用

走馬鑼鼓 備馬及對刀對鎗用

九鎚半 武戲做身段時用

一封書 武戲起打用

水聲 象水中波浪的聲音  
冒兒頭 起迴龍及慢板過門  
慢長鎚 起慢板元板或西皮流水過門  
長鎚梁頭 起二六板及元板過門  
鳳點頭 起搖板散板  
望家鄉——閃鎚 起散板或快板  
搖板長鎚 起搖板  
反長鎚 起搖板或流水板  
倒板頭 起倒板過門  
哭頭 夾在哀哭的唱句中間如“哭一  
聲×高堂母×難得×見×”之類  
收頭 煞住唱腔末尾用  
叫頭 夾在念白中間輔助警策的呼叫  
如念‘且住’或‘哎呀某某吓’之類  
雙叫頭 兩聲呼叫時用如念‘陳大官  
×小奴才’之類



三叫頭 三聲呼叫如念‘伯儉×兄弟  
×兄弟吓’及三聲大笑時用

絲邊 急事中夾在念白間用

拘鎚 夾在白口中用

亂鎚 情急時夾在做工中用

冷鎚 哭泣或調笑夾在唱白中用

一鑼 二鑼 三鑼 五鎚鑼 都是夾  
在白口中用

撲燈蛾 與前載乾念牌子並奏

掃頭 一闕音樂或歌曲，到了末尾，總  
得有個交代。皮黃是上下雙句所組  
成，末尾減去下句，當然不成一完全  
的歌曲。缺了下旬，俗人叫做‘三隻  
腿’，是個最大的毛病。從前老規矩，  
偶然在急亂的情況如逃走等時，只  
唱完了上句就下場，例由場面打一

套鑼鼓，叫做‘掃頭’；這掃頭的音節有收煞的意味，所以用來代替下句，其實也不能有何等效果。自從譚鑫培一出，三隻腿大盛，一齣戲裏往往就有好幾個，教人聽了覺得浮躁可厭。

牌子和吹腔 牌子出自崑弋腔，只有武戲裏夾用，都有一定的唱腔，不容隨意改變。並須分清北曲南曲，字音唱念不可混淆。還有一種吹腔，都是上下雙句，腔調很簡單。京班雖也演唱，究竟不屬皮黃範圍，並都從略。

# 第七章

## 技 術

皮黃戲的脚本既沒有文學的趣味，歌曲又闕少樂律的理性，所以能動人視聽而與人以愉樂，全由於技術的講求。約分唱、念、做打、四門。

### 一 唱工

嗓子 唱以喉音爲主，所以嗓子是伶人的本錢。魏良輔曲律云：“擇具最難，聲色豈能兼

{ 114 }

備。但得沙喉響潤，發於丹田者，自能耐久。若啓口拘劣，尖麤沉鬱，自非質料，勿枉費力。”尋常嗓子可由鍛鍊而成好歌喉，好歌喉更要善加保養。從來伶人不明生理的構造，鍛鍊保養的方法多半錯誤，良好歌喉往往敗壞。本篇不惜詳細指說，幸習歌者三致意。

發音器官 我們喉嚨裏有兩片有彈性的薄膜，生理學家叫做聲帶。這聲帶當平常呼吸時候，寬鬆分開，好像兩扇門開着一樣。等到喉部的肌肉一縮，這兩根聲帶就緊了，這兩扇門好像關上了，由肺裏的氣吹了出來，氣壓加高，聲帶受了振動，就發出聲音來了。

男女聲音高低不同 聲音的高低 —— 高低 Pitch和強弱(嗓子大小) Loudness 不同——是因爲振動次數的多少。聲帶愈短，愈窄，愈緊，振動次數也愈多，發音也愈高。不到十三

四歲的小兒聲帶最短，婦女比小孩略長不及七厘，男子比婦女長三分之一。所以男子音低，婦女和小孩音高。小孩到十五六歲，身體發育時，聲帶加長，聲音變低。這變音期間，最要加意保護，——女孩子大半不受變音的影響——一過此期，嗓音方纔着實。

鍊嗓 聲帶愈用愈發達，不用就退化。尋常人們語音清亮，却不能放聲高唱，都由不曾鍛鍊。鍊嗓子的方法，只要把‘啊’‘衣’‘呢’‘也’——不帶字頭‘也’‘木’——只念字頭閉口音‘啊’‘衣’‘呢’‘也’——幾個音依陰陽平上去聲各個高喊，教那發音部分漸漸發達。最好清晨起來臨窗或在曠野喊鍊，因為新鮮空氣可由深呼吸而助肺部的發展，肺部氣量充足，聲音自然洪大。要注意身體溫暖，空氣不可太寒，否則有損無益。

這種鍛鍊雖使聲帶加強，究嫌單純，所以還得大聲歌唱。皮黃人聲要和樂音高度相等，須注意腔調和板眼的正確。切不可吃調過高，也不可過低；過低不見功效，過高嗓音受傷，要以天賦爲準，不可勉強。寧可每日多鍊幾次，不可一次鍊至喉音沙破。在變音期內，切不可大聲喊叫，稍一不慎，聲帶毀壞，終身不能復原。

伶人教徒弟，大早起來，趕到曠野荒郊去喊叫，稱做‘喊嗓子’，也不問天寒氣冷，尤其是北京，小孩子肺部被冷氣侵入，早已受傷。拉起胡琴來叫徒弟練唱，叫做‘吊嗓子’，——這吊子很夠滑稽——拚命教吃高調。唱得力竭聲嘶。到了變音期，還是照樣不能斷工，結果不要說唱，並說話也沙啞難聽。嗓子壞了叫做倒倉，——忌諱多，不肯說嗓子。——大約十

九是鍊出來的。

保嗓 色慾過度和失眠及過熱過冷的食物，都是敗壞嗓音的利器。唱做都要氣力，氣力充足要肺部發達，煙酒傷肺最烈，必須切戒。

嗓音名稱 伶人說嗓音有‘膛音’‘腦後音’‘雲遮月’‘丹田音’等名色。‘膛音’是寬大洪亮的嗓音，‘丹田音’是氣力深厚的嗓音，都是由於肺部的發達。‘腦後音’是高銳的聲音，半走口腔，半透鼻孔出來的音；因為透鼻的緣故，用力時似覺後腦有點影響。‘雲遮月’是形容嗓音不十分好，却能高低自在，好似月被雲遮，時時露出光明，就是曲律所謂沙喉響潤。

用嗓 嗓音雖由天賦和鍛鍊，也有運用的巧妙。高亮的嗓子，不善運用，不能動聽，低微的歌喉，巧於使轉，自足悅耳。大約我們發音的時候，低音最深，喉部肌肉寬弛，着力處彷彿

在喉內；中音較淺，肌肉也較緊，彷彿口腔着力；高音最淺，肌肉縮緊，音愈高氣阻似乎愈向口前移出。所以要用中音爲基本，然後高低自在。總得略走一些鼻音，却不能太過；純任口腔，發音薄弱，全由透鼻，出聲粘濁。運用的方法，神而明之，存乎一心，言語不能傳說。

各脚的嗓音 老生以本嗓爲貴，不須造作，平平唱出。若故作高音，便成假嗓。——一名左嗓——要預留抑揚地步，若一味走高，遇着高揭處就不能勝任，一味走低，遇着沉抑處也難得婉轉。左嗓行腔生硬，運轉不靈，吃調愈高，愈不能遠聞，是嗓音的下品。

武生嗓音不妨少粗，寧可沙闌，切忌尖窄。

小生是半真半假的嗓音，要能寬亮爲貴，切不可用裝旦的純假嗓。小生受崑腔的影響



最深，對於字面講求最甚，字頭字尾要交代得極明，稱爲‘棗核音’，若純用窄喉假嗓，就一個字念不真。

淨腳的嗓音要寬大洪亮，愈深厚愈好。要狠厲剛勁，沉着痛快，以直喉噴口爲貴。純用鼻音，最爲下品。因爲力求寬大，所以念字往往和老生有異，如由求近於苗條，最爲顯著。

丑腳也用本嗓，要得響脆，沙闌便不足道。唱時本沒規定，說白最須擅場，不妨真假互用，口法的巧妙，非筆墨所能形容。

老旦的嗓音，在男子裝假，要近於左嗓，要窄不可寬，切不可和老生一樣，要以脆亮爲貴。在女子用女恆音——卽上中音 Alto 當然便宜多多。

旦腳在裝旦強作高音，全用假嗓，喉部肌肉逼得極緊，不但聲若怪鴟，連一個字也念不

出，就聽得一片‘的咕的咕’的聲音。崑腔趨重字面，那些裝旦把一條假嗓捏不住了，結果仍舊還是聽男人說話。新派皮黃旦脚也是如此，並且一嘴的尖字。現在坤角漸興，我們耳朵裏恐怕不至再受這個罪過了罷？

腔 皮黃的歌曲既沒有結構的巧妙，所賴以悅耳的，嗓音之外，全憑使腔。各脚有各脚的腔，各派有各派的腔。各種脚色性質不同，不能混用。各派的腔不妨廣收博採，却要融合得沒有痕蹟，不然好比一鍋雜會菜，材料縱多，只不是味。

皮黃的腔，抑揚頓挫沒有嚴格限制，不像唱牌子，長短高低都有一定。却可由唱者自做主張，所以名伶各出新意，派別紛紜。話雖如此，不以規矩，不成方圓，不依皮黃的律調格式，也不能成皮黃戲。若是一味任意胡來，滿

口二黃西皮，不但人家受不了，自己也警扭。  
大路腔 皮黃要胡琴襯托，聲樂和器樂要一致，若唱腔過奇，或不合音律，胡琴當然伺候不了。要以大路腔為主，大路腔就是共同以爲準則有一定成規的腔。無論如何變化，都要依大路腔加減而成，自不至於離奇。

腔的分配 牌子結構各各不同，妙趣自多，皮黃不過幾種板式，唱來唱去，只是如此。既爲格律許可，所以名伶不得不自翻新意，以求腔調不十分重複。只須就某腔或全用，或用一半，或變化其首尾，或把幾種參合爲一。若非精熟大路，切不可妄作。一齣及一段中間，求其腔不重複，還不大難，在大段唱詞或一齣中同樣板式過多時，只得把重腔隔遠了用，教人聽着不覺而已。腔的分配，略有成規，變化之妙，在乎其人。

行腔 行腔時抑揚婉轉全在送氣的伸縮，念字時各音不同全在口形的變換。行腔遇送氣劇烈時，脣齒發生振動，並非口形的變換。行腔切忌以口作勢，上下左右亂動，腔調生硬，全由於此。

音樂的強音都在拍子上，所以腔的頓挫都在板眼上。大約舊規矩，凡是大轉折起落，多以中眼及板爲主。

換氣 唱是把字音延長，氣力不加，就要竭蹶。將要開口時，不早不遲，吸足一口氣，慢慢唱出來，隨着聲音的起伏，一伸一縮，利用頓挫的時間換氣。每一聲音始吐，都是呼氣，收尾却自然吸入，只須平心靜氣，借着這音的起落，舊氣一出，新氣即入，雖久唱不敗。若呼吸急切，便長短不一，足致走板。

凡唱時忽然氣竭，必致人聲低於胡琴，在

腔應高處反降，伶人叫做‘黃腔’，是唱中大病，都由不善用氣。

欲揚先抑，欲低先高；若不先低，就高不起，若不先揚，就抑不得。譬如‘珠簾寨’三聲‘嘩啦啦’第一個平出，第二個微揚，第三個在前面‘人有精神馬撒歡’的‘馬’字使一小腔沉了下去，就歡字吸一口氣，則嘩啦啦三字自然高拔。至如上下句尤依聲音高下而別，一有不合就成‘一順邊’。

噴口 凡遇着力字面，有時須吐字飽滿，氣力充足，突然而出，叫做‘噴口’。只可偶一用之，切不可用力太過，像放機關砲一般。

各脚的腔 老生腔不論新舊派都以大方乾淨爲貴。要有剛有柔，和平中正，抑不可過低，揚不可太高，悠揚流利，轉折自然。直簡不似淨腳，花巧不類老旦。

武生腔以簡勁抗爽爲主。既不可如老生的流利，又不可如淨行的粗兇。

小生腔略近老生，因爲用小嗓，其勢拔起，不如老生的悠揚，花巧有餘，流利不足。要剛柔相濟，抑揚有致，峻峭清利，切不可混入旦腔。——只有‘孝感天’和旦合唱，多從旦腔。

淨脚腔略近老生，簡勁抗直，不尙花巧。要剛強峭拔，沉雄粗悍，力求狠戾。嗓音粗大，足以使其脫離老生而爲痛快。

丑脚通常多用老生腔，可以隨意胡鬧，引人笑樂。又可雜擬各家唱法鬪趣。

老旦腔切不可類似老生，却有些青衣的意味。要繁雜花巧，柔軟委頓，有老嫗絮絮叨叨之致。寧可貧厭，不要爽利。

旦脚行腔最繁，舊派不甚花巧，新派多儂老生腔，稍覺靈活。然流利婉轉終不如老生，

這是因爲裝旦的假嗓窄喉，不能圓活，一字一腔，都是使勁掙了出來，自然生硬木強。——初學拉胡琴，拉慣旦腔，再拉老生便格格不相合。——既是轉折不靈，還狠震厲，再若故作嬌嫩，更教人受不了，和烏龜要飛一樣，何苦捨其本真？

女子女子本屬高音，Soprano 在女伶歌喉大都嬌膩，哀音入雲，遺囀繞梁，清新婉妙，出於天賦。悅耳愉情，固非女郎莫屬。從來歌曲，發乎天籟，基於樂律，倚聲度曲，只得佳質，自能盡妙窮奇。皮黃旦腔，出於勉強造作，本難動聽。教授女伶仍按舊法，本來歌喉已高，再捨婉轉而力掙，自多不妙。若能不從裝旦行腔生硬之勢，而力趨流利，變更從前板眼拖延之苦，而求其自然，雖在巴人下里，不難一曲消魂。

襯音 皮黃唱句沒有樂律的配合，唱時遇音調當強時，往往字音不響，或聲調簡單不動聽時，都用一種有聲無字的音來補救襯托，如‘啊’‘哪’‘呀’之類。非不得已或真能悅耳時不可妄用。這種虛音加在字後，因轍而異。如中東江陽用‘呃’連上收鼻音作字頭的音，人成言前用‘哪’，一七懷來用‘呀’，苗條由求姑蘇用‘嗚—呃’，梭拔用‘呃’或‘嗚—呃’，都是一‘呃’音加上前頭字的收音作字頭相切而成的音。言前人成用‘哪’，却因字尾太弱，加上泥母以求音強。發花乜邪和一七中支時一部直出無收的字，只要順口，可以任用何音。如劉鴻聲‘斬子’倒板‘來到帳外’下用哪音，‘外’字字尾未念出，都是病。

虛音代字 唱戲本當精熟，然近時伶人往往臨場忘詞，強把有聲無詞的哼哼渾過去。這種



錯誤，情無可原，然非熟於此者却也不易發覺。這種哼哼本是說腔時用以代字的聲音，老生等本嗓用‘當的’或‘篩荒’二音，淨用‘篩高’，且用‘的咕’。

水音 行腔最須注意柔軟的彎轉。唱口的高揭和直拔都不難，這柔軟靈活的小腔却最動聽，最不易使，伶人叫做水音，因為和流水一般的靈妙。這是氣阻的妙用，和崑曲水磨調用口法的不同。

學唱次第 學唱先二黃，後西皮，最後反二黃。更須視各戲技術的繁簡難易而定先後。老生通常開工用‘黃金台’‘天水關’，淨旦用‘二進宮’‘探陰山’‘教子’等戲。二黃元板是學唱的開基。

## 二 念白

引子和乾念已見音律篇。引子要悠揚婉

轉，有唱牌子的意味。乾念要字字咬真，如斬釘截鐵一般，輕重疾徐，吞吐自然。

白口要咬字真切，氣息舒徐，慢不至斷，急不至亂，要明白戲中人身分情景，了解詞句的用意，方有神理。不可如學童背書，全無生氣。句讀段落，更得分明。

依音律的抑揚頓挫，輕重疾徐，表現一種神氣，教人受情景的感想，雖沒有板眼腔調，却能聲節清新，使人覺音樂的興味。運用之妙在於其人，最足見一個人的藝能。

各脚色念白因嗓音性質的不同而各有方法。大抵老生貴流利清勁；武生重剛烈痛快；小生真假嗓並用，大約着力處和強窄字音用尖聲，反之用粗音，要尖不刺耳，粗不重濁，兩相調和；文淨要深沉厚重，武淨要悍戾峻爽；丑脚須清脆雋利；老旦當得和緩委頓；青衣固

必溫柔哀婉，花旦更須嬌膩動人。

不可鬆懈，却不能過於用力，不可呆板，却不能刻意描摹。一頓挫便見神理，一收放自生情趣，可以意會，難把言傳。

### 三 做工

人類都有同情，不但己身的遭遇足以引起快樂和悲傷，就是對於別人的事蹟的經過，也狠受感動。所以戲劇把一種人事表現出來，足以引發觀衆感情的興趣。悲歡離合，賢愚忠奸，種種人情世故的變態，或尋常所有，或出意想之外，都能教人起深切的慨歎和玩味。這雖關於脚本和場子的結構，然表現技能的優劣，足以使情趣動人，或竟全失其興味。所以歌曲念白之外，做工關係狠重。

做工的性質 做工是伶工描寫劇中人物的生活和唱白聯合以表現其舉止行動和感情的技

術。這種技術要捨去自己的身性而模倣客觀的人格。‘真’是文藝裏最高尙的要求，模倣最失天真，近於造作。——修飾是文明，造作是虛偽，不可相混。——婢學夫人，舉止羞澀，是作偽者的通病。伶人所扮社會戲裏的人物，還不難有相當的觀念，若在歷史戲中的英雄俊傑，當然無從得着正確的模擬。所以描摹愈深刻，造作的程度也愈高，結果把伶人自己的神理完全流露出來，這是最不堪的現象，所以有‘過火’的譏諷。

做工的要義 描摹猴兒狗兒的動作，是滑稽的性質，描寫人類悲歡的情意却不能教人看着可笑。最好的方法，是利用人類同情的感覺，因唱念帶出做工，唱念和做工相輔而傳神。最要緊是適可而止，見仁見智，一任觀客各人的心理。如喜笑、恨怒、驚愕、悲歎等情，

只不過面部和扼腕頓足等動作微微表示，教人覺得就止。淋瀝盡致，足以令人厭惡而引起惡感。

身段都有定式 中國戲劇是表現派的藝術，什麼時間、地方、和動作必須一致的希臘古典劇的三一律，是完全沒有，也絕對不是寫實的，也不是浪漫的。各種身段都有一定的格式，一方面要使坐客明白他的動作，一方面顧及觀眾視覺的美感。這些做工種類很繁，大半不是文字所能記載，本書又為篇幅所限，只就各色分別略說其性質。

各脚的做工 老生的做工要端方穩重，瀟灑自然。台步以八字形為主，掛白鬚穿鞋的老頭須用兩足並行的前踏步；前者要舉止大方，後者要老態龍鍾。站立時兩足概成了字形。譚派用了字形的台步，致令身體擺動，很不雅觀。

老生特殊的做工有用髮和耍髯口等。甩髮是摘去冠帽頭上的散髮，如‘瓊林宴’等戲要作出種種的盤旋來。髯口是嘴上掛的假鬚，有吹浪、搖擺各種玩意，如‘慶頂珠’上場搖槳時，把髯口擺個不住，都是毫無意識，沒有趣味的動作。至於發怒驚駭時把雙睛一對，把頭連搖，把髯口又吹又擺，有個好名兒，叫‘洒狗血’。伶人說外行叫‘羊氣’，這種無聊的做工却倒有些狗氣。必要的武工有吊毛搶背之類。

武生的做工要沉着痛快，氣度軒昂。台步也是八字形，要抬腿勾足，教台下看見靴底，有趾高氣揚之概。特殊技能如起霸及各種兵器的使用，如刀花，鎗花，各種架式，亮相，和下場花等，大半略有舞蹈的遺意。要身上邊式，——美觀——不可野蠻粗俗。其餘動作都和老生有文武的分界。

小生的做工各因性質而異，身段最繁。武的雉尾，文的扇子，以至水袖——兩袖下垂的袖子——和靴底，都有種種的把戲。

淨行的做工都比老生沉重粗大，要有威嚴或兇悍的氣概。切忌舉止浮躁。眼神和氣度最要緊。身段不多，而重在工架和亮相。

丑色的做工只要滑稽，沒有一定規矩。却要適可而止，不可過於討好，反致惹厭。武丑專重武工，規矩較多。

老旦拄杖的時候多，總要顧及老態。步度宜小，腰背宜曲，要委弱端穩，不可妄動。

青衣的做工要端莊雜流利，舉止安詳，儀容沉靜。步履輕穩，體態婀娜，如風前垂柳，嬌欲人扶，却沒佻健的意思。一切動作都趨於收斂，以柔弱爲歸。哭只掩面，笑但微軀，表情都要幽靜有含蓄。肢體不可輕動，身段也不甚多。

花旦偏重做工，耍眉目含情，意態嬌羞，以柔媚爲貴。動作表情至於動人而止，此自關乎天質，不能造作。若天生俗物，醫治不得。至於裝旦徒令人一見三日嘔，還有什麼趣味。總以含蓄爲上，切不可滌冶刺眼，刻意形容，教人不堪。花旦多半短袖，手裏常持手帕，身段極多，如‘醉酒’等戲，幾於全是舞蹈。

女子纏足，已經千年。南宋以來，不論名門閨秀，小家碧玉，都把三寸金蓮作裝飾的主點。青衣、花旦都要顧及步履的嬌弱。花旦多不穿裙子，有蹣跚的法子，把木質假作弓足，行步時須摹擬小脚難行，體態輕盈的風致。因爲這蹣工而生出走浪等種種身段來；反過來說，花旦的身段動作，大半都和蹣工有直接的關係。

武旦專重武工蹣工。有打出手等種種特殊的技能。打出手是把兵器用手足拋擲空中，



盤旋上下的把戲。本只妖怪戲用，有小說裏祭法寶的表示，後來只要武旦戲都要賣上一套。

凡武脚色例有一身段，把膀子自胸前伸掌向外推出，叫做‘雲手山膀’。這拉山膀各色不同；淨行膀須拉直，五指叉開，手比肩高；武生指開和手的高度較淨都略差；老生指只略開，膀子拉成弧形而止，手和肩平；小生只拇指伸開，餘指合攏，拉至圓形而止，手略低於肩；旦色五指並斂，微微拉開而止。

凡王帽可以正身端坐，餘色只可側身傍坐。淨和武生椅上疊幾層厚墊叉腿竝立，就算坐下，以顯其魁梧。老生小生都實坐叉腿。老旦青衣並足側坐，腿向後微伸，使足被裙遮。花旦並腿兩足相交而坐。

這都可見各色做工氣概程度的差別。餘如昏蹶叫‘氣椅’，和坐、立、扯四門、挖門、上

馬、下轎、跪拜、上樓、開窗、掩門、一切動作，都有一定的身段式樣。

不論何種腳色，何等戲劇，都要做工穩重，不可浮躁。一轉身，一舉手，若是輕飄，就不好看。却須知穩不是遲緩。重不是用力；遲緩就鬆懈，用力就過火。材質所關，不能人人佳妙，總得顧及台前視線中的美感，要如一幅結構巧妙的圖畫一般，方是高妙的做工。

做工和場面 在做工身段裏一切動作都要和鑼鼓相應；却是鑼鼓隨着做工，聽演者的指揮。如抖袖、甩袖等都有知照場面的作用，只須熟習各種鑼鼓的作用，和叫起止的暗號，自能舉措自如。

#### 四 武工

武戲頗有象舞的遺意，全以工架亮相爲貴，一切身段把式和技擊都講求身體動作的

美觀。長靠要工架穩練，氣魄深厚；短打要身手矯捷乾淨，較重賣藝式的武術，狠多驚人的技藝，如各種翻提，都要自幼練習，有極深的工夫。各種兵器對打，或單要，也都出自技擊，規矩狠嚴。第一要身上邊式，舉止穩健，不可浮躁亂躡，不可沒命廝打。外江的蠻打和真刀真鎗，都是全無價值的舉動。

### 五 扮相 砌末

皮黃戲的服裝和崑曲相同，大半是明朝舊制，偶有不合，也由於有所表現。後來漸漸變更，如帽子週圍的絨球，花旦的短衣窄袖，大失舊觀，沒有根據。自海派加以改良二字以來，一切古衣冠，都是新發明。至於淨的勾臉，在從前本只粉墨等單純的色彩和條紋，狠有表示兇猛的能力，到皮黃秦腔，人臉上的顏色比剝了皮還好看，甚至壽字、龍、虎、各種法

寶，長得滿臉。却有人把臉譜也當藝術來研究，真是能保存舊文化了，哈哈！

戲中用的一切假物叫砌末——今訛切——又叫彩頭，只要能表示其物已足，切不可求其和真的一樣。不但殺人流血等不雅的形狀引起觀衆的厭惡，砌末像真實違反中國戲的藝術精神。至如似有若無的新式佈景，不但不好看，也沒有道理，在舊戲裏可說完全用不着，還是妨礙視覺的趣味。

