

京剧艺术漫论

孙以昭 著



中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

京剧艺术漫论

孙以昭 著

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

图书在版编目(CIP)数据

京剧艺术漫论 / 孙以昭著. — 北京 : 中国戏剧出版社, 2016. 12
ISBN 978-7-104-04451-2

I. ①京… II. ①孙… III. ①京剧—艺术—文集
IV. ①J821-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第282628号

京剧艺术漫论

责任编辑: 王松林

责任印制: 冯志强

责任校对: 杨晨叶 智 涵

出版发行: 中国戏剧出版社

出 版 人: 樊国宾

社 址: 北京市西城区天宁寺前街2号国家音乐产业基地L座

邮 编: 100055

网 址: www.theatrebook.cn

电 话: 010—63381560(发行部) 010—63385980(总编室)

传 真: 010—63383910(发行部)

读者服务: 010—63387610

邮购地址: 北京市西城区天宁寺前街2号国家音乐产业基地L座

印 刷: 三河市灵山红旗印刷厂

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 15.75

字 数: 200千字

版 次: 2016年12月 北京第1版第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-04451-2

定 价: 45.00元

版权专有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

序

孙以昭先生，是安徽大学中文系资深教授，他的学术著作很多，此外生平有两大爱好，一是打太极拳（师承杨式太极田兆麟大师）；一是唱京剧（宗法京剧姜派小生创始者姜妙香先生）。

二十年前我和孙教授在合肥市老年活动中心，共同组织《京剧艺术研习社》。研习社规定，社友唱过之后，实行集体点评，相互促进，交流提高。而且每月举办一次京剧唱法讲座，目的在于提高社友演唱技艺和鉴赏能力。当轮到孙教授主讲时，他毫无保留地把自己多年唱戏与打拳的经验，倾囊奉献，以自己的演唱实践和心得体会讲说京剧的调气，用气与太极拳的养气、沉气有相通之处。因为京剧在唱念中非常讲究“气口、劲头”的作用。吐字行腔气要顺，不能横，一横气嗓音必吡花，这和拳术中“气宜直养而无害，劲以曲蓄而有余”是同一个道理。

孙教授新著《京剧艺术漫论》，此书内容丰富，见解独到，大小文章相错，宏观把握与微观分析有机结合，雅俗共赏，可读性很强。在对京剧大家梅兰芳、谭富英、姜妙香先生的评论中，充溢着作者丰厚的文化修养与艺术情怀，且分析细致，持论公允，颇有启迪价值。诗作部分，又以五十首七言绝句分别赞颂五十位京剧名家，每首写一位，并配有一段介绍与评论的文字，评价得体，前后关联，具见作者对京剧名家的赞叹之情和对于传统艺术的宏扬之意。书中有两篇文章，尤其令我感动和心仪。一篇是写我的老师谭富英先生的文章，孙教授不但对谭先生的表演艺术，分析得细致、深刻，评价很高，而且还对谭师的人品道德作了全面深入的介绍与评论，这样的文章

我还未曾见过，读之令我感动不已！另一篇是《京剧与太极拳关系散论》以太极拳与京剧艺契合的有关方面来评论京剧堪称首屈一指，绝无仅有之作。

文中把京剧与太极拳相通之处，归纳为四个方面。

其一，太极拳关于静心、松弛、圆顺等理论和实践，结合京剧欲扬先抑之“擒纵”规律，可增强京剧动作的美感，提高唱念水平，且暗合、相通。

其二，太极拳刚柔相济的原则与练法对京剧唱念与身段，多有借鉴作用。

其三，太极拳关于腰为主宰以及养气、用气的原则与练法和京剧的身段与唱念亦有相通与暗合之处。

其四，周易的“阴阳”观念和中庸的“中和”学说是太极拳和京剧的理论基础。

以上四项，有考证、有范例、读后令人茅塞顿开。

打拳是武术，唱戏是艺术，二术能相合，可谓“术”有灵犀一点通也。

薛浩伟

二〇一六年九月十三日，时年九十

目 录

Contents

01 序

论 丛

003 京剧艺术三题

024 略论京剧的艺术特征

033 梅兰芳与中国文化

062 文武俱精 德艺双馨 ——老生名家谭富英的艺术与品德

075 小生宗师姜妙香其艺其人

098 杜近芳的艺术特色与成就

109 论小生的声腔特点及其代表人物

117 京剧与太极拳关系散论

126 我的京剧观

胜说小议

- 135 关于京剧的感想与回忆
- 138 振兴京剧 先兴剧目
- 140 京剧的唱调
- 147 京剧的念白
- 154 《四郎探母》谭、奚换序之原因
- 156 演系列剧应按时代先后
——《辕门射戟》《战濮阳》观后
- 158 两位伶界大王义演纪要
- 162 小议京剧的特技
- 165 看戏漫笔

诗 作

- 177 京剧名家赞
- 228 咏“姜八出”
- 231 赠业内外名家友朋十五首
- 239 附：名票孙以昭举办纪念姜妙香诞辰120周年独唱音乐会
- 241 后 记

论 丛

京剧艺术三题

京剧何时形成

京剧源远流长，从它的产生以来曾经有过许多名称，计有：乱弹、簧调、京簧、京二簧、皮簧（皮黄）、二簧（二黄）、大戏（对地方小戏而言）、平剧（北京旧称北平）、旧剧（对新剧即话剧而言）、国剧（解放前京剧有国剧之称，现台湾亦称国剧）、京戏、京剧等12种名称。其中“乱弹”为戏曲名称，用法很广，使用上亦不统一，含义很多：可指昆腔、梆子以外的或昆腔、高腔以外的所有剧种；也有人单把京剧称“乱弹”；至今还有一些剧种直接以“乱弹”命名，如“温州乱弹”“河北乱弹”。但它主要是梆子腔的别称，因而也兼指梆子腔以外的主要剧种“秦腔”和其他受梆子影响较大的剧种，如“绍兴乱弹”。至于“京剧”一词，有人查检资料，早在1876年（清光绪2年），上海《申报》上即已出现“京剧”这一名称。

京剧是我国最为优秀的堪称“国剧”的剧种，形成至今，源远流长，它的远源是元杂剧和明传奇，其近绪则是清初地方戏曲，形成的契机则是徽班进京和徽汉合流。元杂剧和明传奇的出现，是中国古代戏曲艺术发展成熟和繁荣的标志，为中国戏曲提供了富有文学性的剧本和新的音乐体系。而清初地方戏曲则为中国戏曲提供了不同的音乐声腔，其中以昆山腔、弋阳腔流传最广。明清两代，杂剧与传奇并存，也互相影响并有所改革发展。到了清初康熙、乾隆年间，许多新兴地方戏曲普遍滋生。连同原有昆、弋诸腔，出现

了五大声腔，即昆腔、高腔（弋腔、京腔）、弦索腔、梆子腔以及皮簧腔。乾隆年间，戏曲出现了“雅部”（专指昆曲）和“花部”（泛指地方戏曲）的区分和前者衰微后者勃兴的现象。这些地方戏曲诸剧种，上继元杂剧和明传奇，下开京剧，尤其是梆子腔和皮簧腔，改变了曲牌体制，创制出板腔体制，形成以板式变化为特征的声腔形式，使中国戏曲进入到更为广阔更为自由的艺术境界，为京剧的产生提供了声腔基础。

京剧形成的契机，则是徽班进京和徽汉合流。1790年来自江南的安徽“三庆班”为乾隆皇帝祝八十大寿，使得京都舞台焕然一新。“三庆班”进京后，其他徽班也接踵而来。由于徽班进京时已具有相当规模，艺术水平也比较高，并且虽以二簧调（即前面所说之板腔体）为主，也兼唱昆曲、梆子、四平调、罗罗腔（即“南锣”）等，诸腔并奏，逐渐取代昆曲和弋阳腔在京城舞台上的位置，日益受到京城观众的欢迎。1828年以后，一批汉戏演员又陆续进京，投身徽班，带来了以西皮为主的腔调，于是徽汉合作，二簧、西皮合流，经过了一个时期的互相吸收、融合，又从昆曲、弋腔、秦腔吸取营养，终于形成一个划时代的新剧种——京剧。

这里，我认为有两个问题需要加以说明和澄清。一是1990年文化艺术界提出的两个口号：“四大徽班进京二百周年”与“纪念京剧形成二百周年”，都不够准确，似是而非。首先，1790年为乾隆祝寿进京的，只有一个“三庆徽班”，并无“四”大徽班。第二，进京演出的徽班实在不止一个，如1791年就有“四庆徽班”进京，接着还有“五庆徽班”进京（其他徽班进京者还有不少，而除“三庆”外，都不在“四大徽班”（即三庆、四喜、春台、和春）之内。第三，四大徽班同时在北京演出已是道光年间的事。所以，讲三庆徽班进京二百周年时可以的，而说“四大徽班”进京二百周年是绝对不行的。至于京剧究竟在何时形成，也值得研究，根据前面所说徽汉合流之后才形成真正意义上的京剧，约在1840年左右，大致与近代史同步。因

此准确点说，1990年只能说纪念京剧流传一百五十周年，而不能说纪念京剧形成二百周年。

二是把“徽班”与“徽剧”混同了起来，提起“徽班进京”，很多人都认为就是徽州戏班进京，这实在是个误会。其主要原因是解放后挖掘“徽班”传统剧目时，有关负责人不知“徽班”乃是由安庆（安庆石牌）艺人组成的以唱安庆二簧为主的戏班，因而阴错阳差地到盛行高腔戏的徽州地区去挖掘“徽剧”。虽然徽州戏中也有部分二簧，但那是徽班进京八年以后于嘉庆三年（1798年）才传入的。其实“徽”字指的是安徽，而不是徽州。当时徽剧团就是在这种情况下诞生的。前些年纪念徽班进京二百周年时，安徽省徽剧团为了争取观众，也打着“徽班”旗号到北京演出，越发使很多人把今天的“徽剧”错当成当年的“徽班”了，广播里、报纸上、舞台上都出现过不少笑话，以讹传讹，影响甚广，这是需要加以纠正的。更有甚者，几年前上海京剧院竟让很多著名表演艺术家学唱徽剧，甚是热闹，真是“匪夷所思”，可叹也夫！

京剧“四功”“五法”略论

“四功、五法”，是京剧演员的基本修养，也是京剧演员必知必备的根本大法。此说由来已久，但迄今未能统一认识。现提出讨论，并略抒管见。

先论“四功”。“四功”，是指京剧表演艺术中的唱、念、做、打四项基本功夫，也是京剧表演的四种艺术手段。“唱”指歌唱，“念”指具有音乐性的念白，这二者相辅相成，构成了歌舞化的京剧表演艺术的两大要素之一的“歌”。京剧前辈艺术家有很多精辟的见解，指出了唱念的关键与要领，也指出了唱念易犯的毛病以及如何防止的方法。

戏班老师常说“子弟无音客无本”，是说嗓子乃是唱戏的本钱，有了

它，不仅能将曲调唱得响彻全场，还可以运用其它发声器官，通过字腔自如地表达角色的各种感情。因此嗓子好坏是演员尤其是专重唱功演员有无发展前途的重要条件。同时，有了好嗓子还要进行锻炼，才能适应大段唱腔及翻高的唱段。嗓子（这里主要指声带）固然是先天生成的，它的厚薄大小人工无法改变，但好嗓子也要进行锻炼，才能达到唱时开合随心，收放运转自如。嗓子条件差的，经过认真琢磨，刻苦锻炼，也能练得比原先大不一样，甚至能另辟蹊径，自成一派。所以才有某些艺术家既是天赋嗓又是功夫嗓，而某些艺术家则纯是功夫嗓之说。

嗓子锻炼方法虽不少，总不外乎喊、念、吊三种。“喊”，是喊嗓子，主要练“咿”音和“啊”音。喊“咿”是练高音功能（脑腔共鸣音）；喊“啊”是练中、低音的功能（鼻腔和胸腔共鸣音）。也就是“立音”和“膛音”。念，是念“白口”，主要练习“打引子”和大段台词的功夫，尤其是快速念法的嘴皮子功夫。吊，则是吊嗓。它的一般规定和要求是：“喊”是练气儿；“念”是练劲儿；“吊”是吊味儿。唱念的口法功夫很多，但是最重要的是音量与节奏。因为一个演员的口齿功夫是否到家，内行才能听得出来，而音量的大小与节奏的快慢则是一般观众也是能分辨出来的。另外，老艺人还把歌唱艺术分为喊、唱、说三个阶段，意思是说初学戏时还不会唱，只是喊叫而已，然后慢慢才会唱，懂得如何唱好它，到了第三阶段“说”的程度与境界，已使歌唱充分口语化，顺畅自然，符合特定情境了。

还有许多前辈艺术家指出了唱念的关键与要领，也指出了唱念中易犯的毛病和如何防止的方法。这里略举数则，并加以说明。雷喜福先生说：“一字二劲三气四味儿。”这是讲唱念艺术的四点要求：即吐字要清楚，要准确，中州韵和湖广音要结合得好，要有喷口，有力度，要会用气，气口运用要得当，要讲究发声归韵，使唱念圆润，挂味儿。雷先生还说过：“千转百转，本音始终不衰。”这是说明演唱中字音与旋律的关系问题。京剧演唱中

有一类属于长腔或花腔的，其腔甚长，有的旋律且丰富多变，演唱时一定要把握好那拖长的腔调之字的音不能改变，如《空城计》那句“叫老军扫街道把宽心拿稳”中的“道”字在拖长行腔时一定不能离开“噢”音，否则就唱错了。但遇到梭波、乜斜和发花三辙中的字又有一些特殊的情况，因为它们的韵母都没有尾音，因而这类字基本上直出无收，只能用减弱音量或停止声音的办法来收束，如：说、和；诀、别；哑、巴等字，所以叫做“直喉收音”。其中极个别的唱句，则更为复杂，需加垫字才好听，这不但不算错，反而成为“名句”和特例。如谭鑫培老先生在《卖马》一剧中所唱“店主东带过了黄骠马”的“马”字后面昂加垫了“呦呃呃”，当年风靡京城，连黄包车夫也学者甚众。谭老先生之哲孙谭富英先生唱此字时，与其祖略有不同，唱成“呃呃呃”，由于气足味厚，每唱准有满堂彩！雷先生还指出：

“声音要灌台，字音要吐真。理解词中意，阴阳顿挫准。快中需要慢，慢中反应紧。气口用得当，语气有区分。平时勤习练，台上自传神。”这里讲得很全面，对于音量、字音、阴阳顿挫都提到了，而且指出了唱念中快与慢的要领与诀窍，应快中有慢，稳而不匆忙，慢中有紧，慢而不松散，还要气口得当，语气有别。功夫到家，则自然能使台上的唱念传神，从而吸引住观众。郝寿臣先生所讲，“拿气唱字儿，拿字找味儿”，则简明地讲出了演唱时气息、字音、韵味三者之间的关系。把气息用在吐字发音上，吐字才能清晰有力；掌握好字词的含义并准确掌握吐字的技巧，才能使唱念富有韵味和色彩。

至于易犯的毛病，老艺人常说：“一忌倒音切韵，二忌吐字不真，三忌慌腔走板，四忌板眼欠劲。”这四种毛病是京剧演唱中常见的，一定要引起业内外的重视，票友更要下苦功，努力克服与避免此四病，从而逐渐做到四声韵脚不错位，严格按照中州韵与湖广音的结合运用，咬字发音准确清晰，腔调合于调门音准，不冒不慌，板眼的轻重缓急安排得当。

“做”，指舞蹈化的形体动作，“打”，指武打和翻跌的技艺，这两者相结合，就构成了歌舞化的京剧表演艺术中两大要素之一的“舞”。关于“做”“打”，前辈艺术家也有许多重要言论。这里也略举数例，予以说明。先谈“做”，如“未曾动身先动神”，这是说演员表演时内心感受与形体动作的相互关系。演员在舞台上形体动作受内在精神的支配，是心灵活动与感受的外现。演员在表演时只有调动起心灵，身段动作才能做到贴切传神。另外，还有“神动形随”“动于衷形于外”“神似为上品，形似为下品”各种说法，讲的都是神形关系，道理与上述相同相近。又如，“心里有事，脸上有戏”，是说表演中面部表情与心灵感受的关系，把喜怒哀乐等感情的变化通过面部表情表达出来，内行称做“脸上有戏”。而“心里有事”是“脸上有戏”的根据，而这首先要从眼睛表现出来，所谓“上台凭双眼，喜怒哀乐全”。还有，说“拉山膀”“拉云手”的身段动作时，各个行当按其性格特征、动作位置高下，都应有所不同。有“花脸过顶，武生齐眉，小生齐口，武丑齐腰，旦角齐胸”之说。讲到“打”，如“前把指人鼻，后把对肚脐”，这是指舞台上使用枪的动作要领，还有“刀使一面刃，剑用两边锋，枪扎一条线，棍打一大片”，则是说在使用刀、剑、枪、棍四样兵器时，要根据兵器的不同特点有所区别，要突出各种兵器的性能与有效部位等等。这与武术的要求相同。

近年来又有演员主张在唱念做打“四功”之外，再加上“舞”一功之说，认为“舞”与“做”“打”有别，“舞”必须手舞足蹈与“打”不同，“打”必须是两个人或两人以上的打斗行为，“舞”则是个人的舞蹈表演，即使有二人或多人舞蹈，但也没有打斗行为，而且京剧中舞蹈很多，许多艺术大师又都创编了不少舞蹈。我认为，此说虽也讲得通，但是从京剧的基本构成来看，“做”与“打”的相互结合本来就是歌舞化的京剧艺术中构成“舞”的部分的两种技艺功夫，“舞”不单列为一功，也就是完全对的。我

以为，在讲京剧的艺术特征时可以介绍一些“舞”的技艺，而在讲京剧的“四功”时，则可不必把“舞”单辟为一功，更不必把“四功”增改为“五功”，京剧中之“舞”显然是从“做”“打”中化出来的。

下面简单谈谈“五法”，它有五种说法。“五法”，按传统的提法，是指“手眼身法步”。“手”，指手势，“眼”，指眼神，“身”，指身法，“步”，指台步，“法”指以上几种技术的规格和方法。第二种说法是指“手眼身发步”。“发”指甩发的技艺。此说认为“法”为“发”字的误写。第三种说法是“口手眼身步”，“口”，指发声的口法。此说是程砚秋先生提出来的。第四说乃武生名家张云溪提出的，他以“腰”代“法”，为“手眼身腰步”。前几年，红生名家李洪春先生之子李玉声又提出“手眼身心步”的第五种说法。其中，第二说和第四法是显然不妥的，因为京剧的基本功和特技很多，为何特别重视甩发，把它列为五种大法之一呢？第四说的“腰”代“法”也不妥贴，因为“腰”可包含在“身”之内，如要列入，那么可列入者还有不少。而第一说、第三说、第五说，都有相当的道理。第一说源自武术，第三说突出了“口法”的重要，第五说强调了“心”为一切之本，这在京剧口传的谚语中很多，如尚小云先生说：“手眼通心，心到，眼到，手到。”钱宝森先生在《京剧表演艺术谈》一书中说：“三形六劲，心意八，无意者十”。他还特别强调演员表演的内在根据和演员所达到的化境功夫。因此，一、三、五说可并存，而一般所说的“手眼身法步”传统的“五功”说法，并无不妥之处，而且流传极广，已深入人心，当然无需更改。著名男高音歌唱家李光羲先生曾编出了“手眼身法步，声情字韵行”的“十字箴言”，并且指出“好的演唱就是把这十个方面融在一起，都做到。”这应该是很有说服力的明证。

此外，必须简单提一下戏曲演员和京剧演员的基本训练。这些基本训练共分三大块，即毯功、腿功和把子功，项目非常多，仅把子就有一百三四十

个套路，其中有的难度极大，需要刻苦锻炼，才能使得基本功扎实，才算是比较全面的演员，才能应付各种文戏、武戏的演出。由此可见，做一个戏曲演员、京剧演员是相当不容易的。

京剧与中国文化关系略论

京剧是一种唱念做打有机结合的综合艺术，也是一门博大精深的高端艺术，它的文化底蕴极其丰厚，与史学、文学、音韵学、语言学、音乐、绘画、舞蹈、武术等均有相当深的关系。正因为京剧如此博大精深，编剧就显得非常主要，只有具备高度的文化素养才能编出好的一剧之本——剧本；但是，演员则更加重要，如果演员缺乏较高的文化素养，没有扎实的基本功，未能用心刻苦钻研剧本，演出就不可能精彩和深刻，不可能做到左右逢源，风格高雅，气度不凡，塑造出打动人心的舞台艺术形象。

先谈与史学、文学的关系。京剧的剧本如《将相和》《霸王别姬》《十老安刘》《玉门关》《群英会》《失空斩》《孔雀东南飞》《洛神》《太真外传》《钗头凤》《桃花扇》等等，都有史料上的根据或来自文学名著。

《将相和》，出自《史记·廉颇蔺相如列传》，原是翁偶虹为李少春、袁世海所编的剧本，后因李、袁一度失和，未能按时演出；谭富英找到翁氏要这个剧本，于是翁又根据谭富英，裘盛戎善唱的特点和其他要求，对该剧加了唱段，并做必要的调整，又写了另一版本的《将相和》。后来李、袁和好，先演出了《将相和》，紧接着谭、裘也演出了另一种不同风格的《将相和》，盛况更胜于李、袁。现在两种版本，两种演法并行于世，都有演员效仿，而学谭、裘者为多。《霸王别姬》，主要出自《史记·项羽本纪》，是梅兰芳的代表作之一，剧中项羽兵败，营中饮酒慷慨悲歌之诗，“力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝。骓不逝兮可奈何，虞兮虞兮奈若何”，以及虞姬