

前 言

在文学艺术发展史上，流派作为一种文化现象，其孕育形成和嬗变是一个连续渐进过程。这一过程受制于特定的客观环境和主观条件，因而有其客观规律可寻。弄清流派的来龙去脉，探索其成长之规律性，有助于深刻理解某一艺术流派的本质特征及与之相关的诸多问题。

中国戏曲是流派繁多的一种艺术，与西方戏剧相比较，它的技艺性和表演性更强，演员是各种美学信息的载体和工具。这决定了各种艺术追求最终要靠演员来实现，各种流派的形成要靠演员表演风格来完成，尤其要靠比较有成就的演员来体现。由此看来，要了解中国传统文化精华之一的中国京剧艺术，要探索中国戏曲艺术的流派现象，必须深入研究演员名家。如果不对他们进行深入细致的个案分析，不研究他们的具体艺术成就和风格，不对他们在舞台实践中积累下的丰富感性经验进行认真梳理，加以规范化、条理化和系统化，使之上升到一定理性高度，廓清他们在艺术创作实践和观念发展演变上的轨迹脉络，就很难真正理解中国戏曲艺术的本质特征，很难真正把握中国戏曲艺术的传承规律。

一、选题缘由及研究意义

（一）问题的提出

本课题选取宋长荣京剧表演艺术作为研究对象，这是因为在荀派众多的传承人当中，宋长荣与荀慧生有着相似的学艺经历，经恩师的指点加上自身的不懈追求，学得荀派之精髓，原样传承荀派的表演艺术，为荀派的发展与振兴，做出了不可替代的重要贡献。宋长荣京剧表演艺术取得了令人瞩目的成就，其贡献已远远溢出某个流派的范畴，对京剧界甚至整个艺术领域都是一个难得的活生生的案例。由于宋长荣在当今中国戏曲中所具有的代表性的意义，对宋长荣的京剧表演艺术的探讨研究便具有了相当重要的价值。

（二）研究意义

概言之，本文在博大精深的中国传统戏曲领域中，在当今加强非物质文化遗产的保护与传承的大背景下，选取宋长荣表演艺术作为研究对象，是具有典型性意义的。本课题通过对宋长荣京剧表演艺术的研究，探寻荀派京剧的兴衰规律，从而为当今戏曲艺术流派的发展提供理论借鉴。“流派蜂起，争艳竞秀是一个民族、国家文艺繁荣的重要标志。”^①繁荣戏曲艺术流派，能够在很大程度上挽救戏曲艺术的衰落颓势，有益于中国传统文化的复兴与发展。

^① 王向峰：《文艺美学辞典》，沈阳，辽宁大学出版社1987年版，第292页。

二、前期准备工作

（一）实地调查

宋长荣老家沭阳，与我出生地“宋集”，仅数十里之遥，同饮六塘河水，文化之源相通，因而偏僻之地，也能有机会聆听《皮秀英四告》《智取威虎山》，宋长荣的大名如雷贯耳，“活红娘”的美誉更是妇孺皆知。作为同乡，笔者自幼喜爱宋长荣的京剧表演艺术，看他那精美的舞台剧照，听他那纯正的荀派唱腔，揣摩其成功的秘笈。互联网上下载反复细听《红娘》《花田错》《红楼二尤》《玉堂春》《金玉奴》《坐楼杀惜》《桃花酒店》《战宛城》《霍小玉》等视频唱段，借阅了《宋长荣——荀艺长荣》等多个专辑资料。作为宋长荣先生的秘书，有了充裕的时间与机会，无论是寓所厅堂，还是彩排现场，或餐前饭后，或电话联络，时间、地点不受所限，可以更多地去熟悉宋长荣，了解荀派艺术，亲耳聆听大师的心灵，探秘博大的内心，求证大师对艺术理解的真谛，探寻戏曲的未来。

（二）文献阅读

研读了《活红娘——宋长荣自述》《荀艺长荣——宋长荣“荀”梦人生》等专著，阅读了《荀慧生传》，比较性地鉴听了荀慧生《红娘》《花田错》《红楼二尤》《勘玉钏》《春香闹学》《盘丝洞》《杜十娘》《小放牛》等经典唱段，购买了《荀慧生演出剧本选集》（上、下），品读了《荀慧生演剧散论》（1963年版、1983年版）。另外，阅读了《中国京剧史》（北京市艺术研究所，上海

艺术研究所组织编著）、《京剧发展史略》（苏移著）、《清朝京剧文学史》（颜全毅著）等史学著作，宏观审视京剧艺术的发展历程，仔细品味京剧表演的美学神韵，注重钩沉男旦的艺术变迁。对于梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生京剧“四大名旦”以及刘长瑜、孙毓敏等荀派传承人的视频唱段、艺术访谈、研究成果，等等，也都尽量广泛研读。

三、研究方法

（一）文化脉络中的京剧研究

本课题基于“将京剧放置在文化脉络中进行研究”的方法和观念，不仅研究京剧本身，也研究产生京剧表演艺术家的文化脉络。任何戏曲现象，都与特定的社会文化背景密切相关。存在于不同社会文化背景中的戏曲，也一定会表现出不同的社会文化属性。戏曲流派的生成，同样也与孕育其生长的社会文化背景关系密切。不同的社会历史和社会文化，不同时代人们的审美观，会造就流派迥然相异的艺术特质；反之，特定的流派又可以反映出特定时代的社会文化内涵。

（二）立体比较法

当前，戏曲表演艺术的研究大多局限于某个个体，采取线性方法，不够立体，本文采取比较鉴听的方法，力求甄别宋长荣与荀门弟子、荀派与其他流派的异同，无论是表演形体，还是唱腔韵律，皆细细鉴别，在此基础上研究探讨。

（三）个案例释法

宋长荣是当今京剧舞台上璀璨的明珠，是戏曲流派发展史上的典型事件。本文运用戏剧戏曲学相关知识，采取文献资料与访问调查相印证的方法，通过对这一典型案例进行描述、阐释和理论分析，揭示戏曲流派发展变化的内在规律，反思其艺术经历与成就对当下京剧界的价值与启示。

第一章 宋长荣的艺术历程

宋长荣继承发展的京剧荀派艺术在中国京剧史上占有举足轻重的地位。宋长荣，上承“四大名旦”之一荀慧生，发展弘扬荀派艺术，是当今京剧男旦舞台上为数不多的一颗亮丽的璀璨明珠，推动了花旦表演艺术的发展，为京剧艺术的传承与发展树立了典范。

第一节 宋长荣的兴起背景

一、男旦艺术的历史沿革

从戏曲发展史上来看，“男旦”由来已久。男性饰演旦角的演员，常被简称为男旦，亦称乾旦；相应地，女性旦角，简称女旦，常被称为坤旦。汉初叔孙通定郊祀，制伪女伎，此为旦角滥觞之始。古代宫廷宴乐女子（歌姬）歌舞，直到唐代有梨园戏时，女子也仅仅是参加歌舞，从不粉墨登场参加演戏。宋代以后，元曲、明代杂剧、传奇剧等，粉墨登场者，皆由男演员扮演女角色。此后产生出来的各种地方戏，亦皆由男演员扮演旦角。直至清末，我国舞台上“女旦”才出现。清末著名男旦田际云首办科班培育女弟子，组班演唱时称之为“髦儿班”，剧中生旦净丑角色皆由女演员扮演。当时男女不能同台演戏，直到民国初年才有男女同台合演之例。到了解放后，女旦也得到了充分的发扬，在戏曲里占有了一定的地位。

京剧旦角艺术地位的上升，除了社会文化环境因素外，旦角艺术经过半个多世纪的积累而逐渐走向成熟也是重要的原因。京剧旦角艺术发展到成熟大致经历了三个时期。早期是以胡喜禄（1827—1890）、梅巧玲（1842—1882）、时小福（1846—1890）为代表的旦角艺术积累期，中期是以陈德霖、王瑶卿为代表的旦角艺术奠基期，之后是以梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生“四大名旦”为代表的旦角艺术繁荣期。

在京剧的早期，虽然旦角艺术在京剧舞台上只占据次要的、附属的地位，但是也涌现了一批优秀的旦角演员，除胡喜禄、梅巧玲、时小福外，还有余紫云（1855—1899）、罗巧福（生卒年不详）、方松林（？—1862）等名角，他们在长期的艺术实践中不断摸索和创造，为旦角艺术的发展积累着经验。胡喜禄是京剧形成期的一位著名青衣演员，青年时期为余三胜配戏，成为这位极其挑剔的主角的较固定的配角演员。胡喜禄的唱腔不尚花巧，追求质朴清新的唱腔风格。胡喜禄还是早期的一位青衣唱腔革新者，对《三堂会审》唱腔进行了革新，为其后诸多艺术家对《三堂会审》唱腔的革新奠定了基础。胡喜禄还改革了当时旦角演唱口紧导致的吐字不清的弊病，采用轻松的唱法，吐字清晰度有所改善。胡喜禄创造的“十三咳”的唱法也沿用至今。梅巧玲也是京剧形成期的一位著名旦角演员，他唱做俱佳，念白也很有特色。梅巧玲兼工青衣和花旦，他初步地将花旦的做功融入青衣的表演中，为王瑶卿、梅兰芳创造融青衣花旦于一炉的“花衫”奠定了基

础。时小福是清代同治、光绪年间的著名青衣演员，在演唱上他兼取胡喜禄与梅巧玲之长，并吸收昆曲的唱法，创造了吐字真切、声调激昂、情韵兼深的演唱风格，擅演众多的正工青衣戏，被称为“第一青衣”。

旦角艺术发展的第二个时期即奠基期，是旦角艺术发展承上启下的阶段。这一时期旦角艺术家陈德霖（1862—1930）和王瑶卿（1881—1954），积极改革旦角艺术，为京剧旦角艺术的繁荣奠定了基础。陈德霖是早期青衣一行的重要代表人物，他的唱腔以清越嘹亮、高亢刚劲为特色。他深厚的昆曲演唱功底，使其京剧唱腔在字音声韵、发音咬字上非常准确、考究，成为青衣行当演唱的典范，对梅兰芳等后来的青衣演员唱腔风格的形成产生了影响。另外，陈德霖在唱腔设计上已经注意到与剧情和人物性格的结合，使唱腔较好地达到烘托剧情、刻画人物性格的目的，如他对《三击掌》中王宝钏唱腔的设计。陈德霖，因为对京剧青衣艺术的贡献，而被人们尊称为“青衣泰斗”。

京剧艺术家王瑶卿是奠基期中一个至关重要的人物，他对京剧旦角艺术的诸多革新，开辟了京剧旦角艺术的新时代。王瑶卿在京剧唱腔方面一改早期质朴、粗犷的唱腔风格，创造了婉转流畅的唱腔新风格，对梅兰芳的唱腔艺术产生了深远影响。王瑶卿还改革了传统的“抱肚子”青衣的表演模式。梅兰芳在《舞台生活四十年》中谈到早期京剧花旦与青衣的艺术时，界限分明地说：“花旦的重点在表情、身段、科浑。服装色彩也趋向于夸张、绚烂。这

种角色在旧戏里代表着活泼、浪漫的女性。花旦的台步、动作与青衣是有显著区别的，同时在嗓音、唱腔方面的要求倒并不太高”，又说，“青衣专重唱功，对于表情、身段，是不甚讲究的。面部表情，大多是冷若冰霜。出场时必须采取抱肚子身段，一手下垂，一手置于腹部，稳步前行，不许倾斜。这种角色在旧剧里代表着严肃、稳重，是典型的正派女性。王瑶卿创造了“花衫”这一新的旦角表演模式，打破了两个行当之间的藩篱，将青衣的唱功之长，同花旦、刀马旦的做功之长结合在一起，开辟了京剧旦角艺术发展的新天地。

王瑶卿除了是一位京剧艺术改革家之外，还是一位京剧艺术教育家。他因中年“塌中”而退出舞台，之后长期从事京剧艺术的教育工作。他本着“不拘一格”的教育方针，指导四大名旦创制新腔，根据个人嗓音条件研究新的发声方法，指导他们创编新剧目，继续为京剧旦角艺术的发展做出贡献。由于王瑶卿深厚的京剧艺术造诣，和对京剧旦角艺术的重大贡献，他被尊称为“通天教主”，在整个京剧史上都占有举足轻重的地位。

“四大名旦”时代旦角艺术的蓬勃发展，很大程度上是在继承王瑶卿的艺术革新基础上进行不断完善，进而创新发展而逐渐形成的。京剧在1917年至1937年进入了鼎盛时期，这一时期最引人注目的现象是旦行艺术的勃兴。这时期京剧旦角艺术流派纷呈、新作不断涌现的局面，造就了京剧艺术史上的一次重大变革——旦角艺术地位的上升所形成的“生旦并重”的新局面，旦角艺术一

改过去的附属地位，成为京剧舞台上最耀眼的明星。旦角艺术在二十世纪二十年代中后期开始进入了高潮阶段的标志，是1927年“四大名旦”的评选活动。

1927年，《顺天时报》在北京举行了一次读者投票的旦角名伶评选活动，结果梅兰芳高居榜首，程砚秋、尚小云和荀慧生紧随其后，“四大名旦”诞生了。“四大名旦”的脱颖而出是京剧走向兴盛期的重要标志。梅、尚、程、荀这四位旦角艺术家都有自己的“智囊团”，为他们编剧、创腔。四大名旦不断在舞台上推出自己的新编剧目，使京剧舞台呈现出异彩纷呈的局面。其中，他们的一些较重要的代表作被合称为“四红”“四剑”“四妃”。

“四红”即梅兰芳的《红线盗盒》、程砚秋的《红拂传》、尚小云的《红绢》、荀慧生的《红娘》；“四剑”是梅兰芳的《一口剑》（《宇宙锋》）、程砚秋的《青霜剑》、尚小云的《峨眉剑》、荀慧生的《鸳鸯剑》（《红楼二尤》）；“四妃”即梅兰芳的《杨贵妃》（《太真外传》）、程砚秋的《梅妃》、尚小云的《汉明妃》、荀慧生的《斩戚妃》（《鱼藻宫》）。这些代表作，都是在二十年代中后期开始，逐渐创作完成的。除了“四大名旦”之外，这一时期涌现的较有影响力的旦角艺术家，还有徐碧云、筱翠花、欧阳予倩等。

荀慧生二三十年代中后期的多部代表作，正是在这样的背景下创作完成的。除了上面提到的《红娘》《红楼二尤》《鱼藻宫》外，荀慧生还创作排演了《元宵谜》《香罗带》《钗头凤》《丹青引》《荀灌娘》《十三妹》《大

英杰烈》《玉堂春》《战宛城》等三百出剧目。

二、宋长荣的出现：时代的应运而生

宋长荣，自二十世纪四十年代末步入戏曲领域，五十年代至八十年代是宋长荣艺术活动的集中期。这一时期，以四大名旦为代表的男旦艺术家都已青春不再，京剧界急需一批男旦表演艺术家承担起艺术复兴的重任。

在这一重要历史阶段，中国共产党领导全国人民推翻了压在人民头上的三座大山。新中国建设经历了旧民主主义时期、新民主主义时期、社会主义革命时期，土地改革完成，消灭了旧社会人剥削人的旧制度，社会主义建设全面展开，其间也经历了令人心痛的“文革”十年，改革开放掀开了中国社会崭新的一页。社会关系发生了翻天覆地的急剧变化，随之而来的不仅仅是社会政治方面的震荡、生产方式的质变，延续几千年的中国传统文化也面临着新的挑战，如何才能在新时期发挥其应有的社会功能，也摆在了现实的面前。

京剧，作为社会文化的组成部分，不可能不受整个社会政治、经济、文化变革的影响。旧的思想文化制度被推翻，新的思想文化正在建设之中。社会进入了阵痛的社会转型期，这一系列变化必然对京剧艺术产生了重大影响。作为国粹的京剧，面临着影视、网络、多媒体等当代艺术形式的多重压力，观众的流失、市场的萎靡，一时间戏曲能否振兴，甚至戏曲还能存在多久等，也成了人们街谈巷议的话题。以“四大名旦”为代表的京剧艺术家都已进入

中老年之际，京剧艺术迫切需要一大批青年优秀人才茁壮成长，扛起京剧继承弘扬的顶天大梁。

宋长荣登上京剧舞台，适逢其时，乃京剧之幸事也。

第二节 宋长荣的艺术实践

宋长荣，1935年生，十二三岁登上戏曲舞台，至今已逾六十五周年。在这漫长的岁月中，其艺术历程可分为初始期（从艺伊始至1950年）、继承期（1950年—1960年）、定型期（1961年—1966年）、成熟期（1966年至今）四个阶段。

宋长荣出生于江苏省沭阳县，世代菜农，家境贫寒。沭阳地处苏皖鲁交界，南北过渡地带，京剧、昆曲、黄梅、梆子、淮剧、丁丁腔、柳琴等剧种汇集于此，戏曲氛围浓厚，男女老幼皆爱看戏、哼唱戏曲。受虞姬传说的影响，当地人特别爱看和哼唱京剧《霸王别姬》。宋长荣自幼酷爱戏曲，天赋高，领悟力强，民歌小调、狗吠、鸟鸣等一学就会，进而入迷，获得“脖子拐”的赞誉：“好你个黑小五子，唱得还蛮有味儿呢！”

宋长荣因家贫读书不多，1947年入沭阳西关泰山街公庙小学学习，两年后因贫辍学。依靠在街前巷后卖些瓜子零食谋生，因戏院的热闹、精彩激发了宋长荣的先天禀赋，小小的宋长荣常常钻裤裆、爬墙头“溜”进戏院学戏，很快学有所成。浑身是戏的“女角”宋长荣，越来越引人注目，吸引了县长的注意，也获得戏园查票大爷的

“通行证”，免费进入戏园看戏学戏。至1949年前后，宋长荣进入陈家会馆戏园子不断学戏，先后“偷”学了《女起解》《汾河湾》《别姬》等剧目。

岁数不大的宋长荣，因擅长表演而被乡人知晓，也为自己赢得了大量上台演出的机会。尤为称道的是其十三岁时首扮女角演出。沭阳县城1945年以后，当地每年逢年过节都会举办相应的庆祝活动。1948年，宋长荣应邀参加当地举办的高跷、旱船、跑驴表演活动，宋长荣首次扮演女角演出，擦白粉、抹胭脂、画眉眼、戴上女角头套，梳着两根粗粗的发辫垂在胸前，身着红花绿叶粗布女衫，套花鼓、乘旱船、绑高跷，从村前到街头，从乡镇入县城，轰动一时，成为宋长荣人生的转折点。

宋长荣，与其他名家最大的区别在于：长荣起初不是科班出身，既不出生梨园世家，也非来自戏曲名校。转益多师、虚心好学是其成功的法宝。1950年春，沭阳“升平舞台”，废墟旧址新建；热心戏曲的县农会主席李宝传等人办起了“长”字科班，招收一批孩子学习京剧。在好心邻居的推荐下，宋宝光考入沭阳县“长”字科班学习京剧。按照戏班规矩，给宋宝光改艺名为宋长荣。

宋长荣在“长”字班里，师从潘兰田、苗福祥和琴师潘洪才学戏。因身材纤细瘦小、嗓音宽高甜脆，宋长荣不但学文戏、武戏，还执意学青衣花旦行，小生、武生亦颇应工。还受到管教甚严的武功师傅钱聚宝、陆少银的悉心传授，刻苦学戏，喊嗓、练唱、练功、踢腿、下腰，跑圆场，练就了“昔有淮阴侯，今有淮阴腰”的扎实基本功。