

陕西省重大文化精品项目

「中国秦腔文化丛书」

主编 刘斌

C H I N E S E Q I N O P E R A

秦腔表演艺术家

杨文颖◎编著



CHINESE
QIN OPERA
CIVILIZATION SERIES

陕西出版集团
太白文艺出版社





陕西省重大文化精品项目 [中国秦腔文化丛书]



CHINESE
QIN OPERA
CIVILIZATION SERIES



秦腔 表演艺术家

杨文颖 编著

陕西出版集团
太白文艺出版社



图书在版编目(CIP)数据

秦腔表演艺术家/杨文颖编著. —西安:太白文艺出版社, 2010.8
(中国秦腔文化丛书/刘斌主编)
ISBN 978-7-80680-874-0

I. ①秦… II. ①杨… III. ①秦腔-艺术家-生平事迹-中国 IV. ①K825.78

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 163109 号

秦腔表演艺术家

作 者 杨文颖
责任编辑 党晓绒 陈润国
整体设计 风 雪
出版发行 陕西出版集团
太白文艺出版社
(西安北大街 147 号 710003)
E-mail: taibaisyb@126.com
tbwyzbb@163.com

经 销 新华书店
印 刷 西安煤航信息产业有限公司
开 本 787 毫米×1092 毫米 1/16
插 页 2
字 数 337 千字
印 张 16.75
版 次 2010 年 8 月第 1 版第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-80680-874-0
定 价 30.00 元

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题,可寄印刷厂质量科对换

邮政编码 710064

陕西省重大文化精品项目·中国秦腔文化丛书

编辑委员会

顾问：胡悦 郑小明

主任：刘斌 薛保勤 余华青 陈建国

副主任：刘宽忍 吴丰宽 张炜 齐雅丽 党靖
陈彦 甄亮

编辑部主任：党晓绒

编委：刘斌 薛保勤 余华青 陈建国 刘宽忍
吴丰宽 张炜 齐雅丽 陈彦 甄亮
刘志彬 丁科民 高彦平 党靖 刘向阳
党晓绒 杨长春 傅晋青 章志明 周仕华
罗顺庆 李明璵 陈幼韩 杨文颖 谢艳春
许德宝 孙见喜 冀福记 何桑 陈昆峰
卢恺 王治国

主编：刘斌

执行主编：甄亮 党靖

副主编：党晓绒 丁科民

编辑：程明 李明璵



前言

秦腔以其特有的地域风格和“古调独弹”的艺术魅力，卓立于中华民族文化之林，为广大人民群众所喜爱。

从地域上讲，秦腔发源、形成于陕甘（古秦地）一带，生长在陕西、甘肃、宁夏、青海、新疆的广大地区。秦腔的“娘家”在古长安。正因为陕西西安（古长安）曾是周、秦、汉、唐等13个王朝都城所在地，并且中国戏曲之完备得力于唐代“梨园”的兴盛，所以，以秦腔艺术为代表的陕西戏曲又具有全国的意义。

明末清初，秦腔一度成为戏坛盟主。清乾隆年间，秦腔艺人魏长生先后几次进京演出，轰动京城，“使京腔旧本置之高阁。一时歌楼，观者如堵”。（清人吴太初《燕兰小谱》）秦腔在京城扎了根，与当时的“徽班”长期同台献艺。秦腔“婆家”遍天下，流播于四川、江苏、浙江、内蒙古、山西、河北、河南、山东、西藏、云南、贵州、福建等地。

新中国成立后，秦腔作为一种要继承发展的传统艺术形式，被纳入党和国家文化事业和文化建设的工作内容。古老的秦腔焕发了青春。陕西秦腔院团多次进京演出，并在全国部分地区巡回演出，曾受到毛泽东、周恩来、刘少奇、朱德、陈云、贺龙、彭真、陈毅、李先念、习仲勋、邓颖超、王震、薄一波、杨成武、罗瑞卿等党和国家领导人的亲切接见和鼓励。中国文艺界的领导、专家田汉、欧阳予倩、曹禺、马少波和梅兰芳、程砚秋、尚小云等纷纷发表文章，赞誉秦腔为“老树红花”，给予秦腔艺术高度评价。巡回演出所到之处，备受广大民众欢迎。秦腔在全国各地因此而产生了广泛而深远的影响。

秦腔上演的剧目数以千计，其中经久不衰的传统经典剧目题材广泛、内容纷繁，特别是反映中华民族优秀传统美德的剧目，为一代一代的秦腔观众所称道。改革开放

大大促进了文化生产力的发展。秦腔艺术在创新和出人才、出精品上取得了更加辉煌的成就，有不少秦腔作品获得中宣部全国精神文明建设“五个一工程”奖，文化部“文华”奖、国家舞台艺术精品工程“精品剧目”奖和“中国戏剧奖”等全国大奖；有不少优秀演员获得“文华表演奖”和“中国戏剧梅花表演奖”等中国戏剧表演最高奖。陕西省戏曲研究院、西安易俗社等秦腔院团多次出国演出，成为传播中华民族文化的光荣使者。

如今，在大西北的城市、乡村、公园、田间地头到处都能看到、听到秦腔戏曲，秦腔艺术与生活在这块热土上的人们息息相连，成为一道亮丽的民俗文化风景线。

2006年，秦腔被列入文化部首批国家非物质文化遗产保护名录。继承和发展秦腔艺术的历史责任使我们强烈地意识到，出版一套系统完整地介绍中国秦腔艺术形态和中国秦腔艺术发展历史的图书迫在眉睫。为此，我们精心策划编辑出版了以“弘扬中华民族文化，维护本土文化安全，建设文化强省”为宗旨，集社会效益与经济效益于一体，突出思想文化性、民俗艺术性、大众可读性，文图并茂，雅俗共赏的大型典籍《中国秦腔文化丛书》。

编辑出版《中国秦腔文化丛书》，实际上是一项对中国非物质文化遗产——秦腔文化进一步发掘保护的最有价值 and 现实意义的文化奠基工程。选题方案提出后，先后经过太白文艺出版社、陕西出版集团、陕西省新闻出版局逐级遴选和论证，上报中共陕西省委宣传部。省委宣传部经过专家评审，将其列入“2009年陕西省重大文化精品项目”。

《中国秦腔文化丛书》计划在两年内出版《秦腔音乐》《秦腔剧作家》《秦腔传统经典剧目选》《秦腔流播》《秦腔百年》《百年易俗社》《秦腔学府——陕西省戏曲研究院》《戏曲表演美学》《秦腔表演艺术家》《中国西北“梅花奖”演员》《秦腔舞台美术》《秦腔习俗》《秦腔与传媒》《品评秦腔》《陕西地方剧种》《阿宫腔——最后的玉兰花》《秦腔走进校园》《陕西戏剧60年》《京剧声腔源于陕西》《秦腔戏班》等20卷秦腔艺术类专著。

我们力求在编纂过程中融文化艺术性、民俗趣味性和文图并茂鉴赏性于一体，让广大读者在快乐轻松的阅读中获取秦腔文化知识，感知中国优秀传统文化的博大精深。我们期望这套丛书不仅是中国非物质文化遗产——秦腔文化的重要典藏图书，不仅是史学家、戏剧家、文化学者研究秦腔文化的秦腔知识智库全书，还是一部供秦腔艺术工作者、秦腔艺术爱好者和广大读者了解、认知秦腔艺术形态和秦腔文化内涵的大型工具书。由于我们学识所限，加之时间紧迫，书中难免错漏和不足，恳望专家和广大读者谅解，并不吝赐教。

“中国秦腔文化丛书”编辑委员会
2010年7月18日



目录

生 行

“衰派一绝”的刘毓中 /2

刘易平《辕门》全始终 /16

“红生泰斗”王秉中 /19

附：“红净泰斗” /21

赵氏父女概观 /22

耿善民杨天易回眸 /26

难忘的袁克勤 /32

西安剧坛的“须生头牌” /36

苏育民表演艺术印象 /43

简说张新华与李爱云 /54

女生角耀眼双星 /58

八旬寿星演关公 /62

——记青海秦腔耆宿张新棠

漫话任哲中 /65

大器晚成的卫赞成 /72

创新铸辉煌 /75

——回忆我的艺术人生

附：浅评任哲中、李爱琴《周仁回府》 /80

可堪回首忆当年 /83

丑 行

“滑稽大王”晋福长 /88

“丑行大师”马平民 /93

“丑角奇才”阎振俗 /98

我演〔丑角〕的回忆 /101

王辅生拿手的《看女》 /105

净 行

跨世纪名净张寿全 /112

各显声威的“十大花脸” /114

别具神韵的汤秉钟 /124

忆及名净刘茂森 /127

净角翘楚李买刚 /130



旦 行

名震陕甘的何振中 /134

附：何振中的唱艺及〔吹火〕 /137

王天民的真善美 /139

附：“展演综述” /145

“秦腔正宗”玄览 /147

难得联袂六十年 /153

——宋上华杨令俗浅白

何韵琴轶闻 /159

悲苦而辉煌的孟遏云 /162

溢香展秀七十春 /168

——秦腔名家杨金凤

朴实醇厚刚健激昂 /172

——谈名旦王玉琴的表演

余巧云访谈追述 /176

宁秀云“麻缠”即兴 /182

艺术生涯五十年 /186

肖若兰的《藏舟》及其他 /190

附：腊娃，你可以含笑九泉了 /195

辛勤耕耘稻谷丰 /198

——记著名演员李夕岚

附：李夕岚欣赏 /201

我的搭档——李瑞芳 /202

附：秦腔名家印象 /204

马蓝鱼与《游西湖》 /205

映日荷花别样红 /210

——记秦腔名伶全巧民

肖玉玲评点 /213

秦腔名优满族女——李剑佟 /217

“天山奇葩”——熊月玲 /220

附：喜见新英著锋芒 /221

张咏华表演艺术管窥 /222

秦腔花衫马桂芬 /226

宁夏名旦王志杰 /230

边疆艺坛一枝花——杨新莲 /233

曲中自有声情美 /235

——马友仙演唱艺术随想

特 录

谈润润子的表演艺术 /242

“麻子红”——李云亭 /246

记“木匠红”——刘立杰 /248

“秦腔王瑶卿”——介绍陈雨农先生 /250

党甘亭——胎里红 /254

王文鹏 /256

后 记

■ 生 行



刘毓中 (1896—1982)

刘毓中，陕西临潼人，出科于西安易俗社，工须生，功深艺美，1952年以《卖画·劈门》获全国汇演一等奖，形成以“精气神”领先的做功特色，韵致幽逸。

“衰派一绝”的刘毓中

“衰派老生一绝”是京剧大师马连良先生对秦腔表演艺术家刘毓中的评价。刘老字秀山，1896年生，16足岁入科学艺，工须生，艺兼文武，唱做俱佳，乃西安易俗社早期演员中的佼佼者。



刘毓中先生

(一)

秦腔历来重唱，自当从唱说起。

长期以来，我总认为刘老是“以做功见长”的。可是到了刘老晚年，我方才悟到，刘老的唱同样深具功力。八九十岁的老人竟还能唱，这本身就很能说明问题。

首先他唱得“巧”，巧在用“暗劲”而不使蛮力，这暗劲就是所谓“丹田之气”。他凭借着几十年如一日“内练一口气”的深功，为演唱奠定了“物质基础”，达到了举重若轻、游刃有余的妙境。使“喊戏”者相形见绌。可见戏谚“眼为心之苗，气为唱之根”确是经验之谈。在秦腔中，这个问题，有人有所认识，有人则不以为然，所以常见所谓“吼”秦腔的现象及相关舆论导引。当然作为一般观众或爱好者，于田间地头深山旷野，随意一“吼”而放松宣泄，自无不可。但作为专业演员，作为一种艺



术，如果不讲方法，不按规范，一味蛮喊，则大不足取。

其次，刘老重于唱“情”，和那种片面追求“慷慨激昂”或单纯卖弄技巧者大相径庭。比如《三滴血·路遇》中“五台县官太懵懂”一段，可说是声情并茂，韵味十足。尤其“年迈苍苍到老境”一句，每唱必获彩声，堪称名句绝唱。其奥妙正在“情”上。为了传情，他在句尾加唱了一个“啊”字，并没有依照常例在“境”字上收声归韵而唱成鼻腔哼鸣。虽然哼鸣技巧容易取悦于观众，但他舍“哼”而唱“啊”，却突出了人物的感慨万千之情。为了传情，他这一句有意减慢了速度，却没有过分加强力度，因而渲染出人物心情的沉重沮丧，并不像有些演员为了“要好儿”而一味给劲加力，结果“感慨万千”成了“呼天喊地”，“年迈苍苍”成了“火气十足的老小伙子”，从而失去了特有的韵致和感染力。为了传情，他的“润腔”技巧运用也特别讲究：在音色性润腔上，多用“闷噪”和“哭音”；在节奏性润腔上，多用“连”而慎用“断”；在装饰性润腔上，多用“喉阻音”，俗名也叫“喉花子”，以增强苍凉凄切的情味意境。显然，这种以“情”为取舍的唱法，没有故意卖噪和乱耍花腔之弊，显得深沉醇厚，值得推崇。

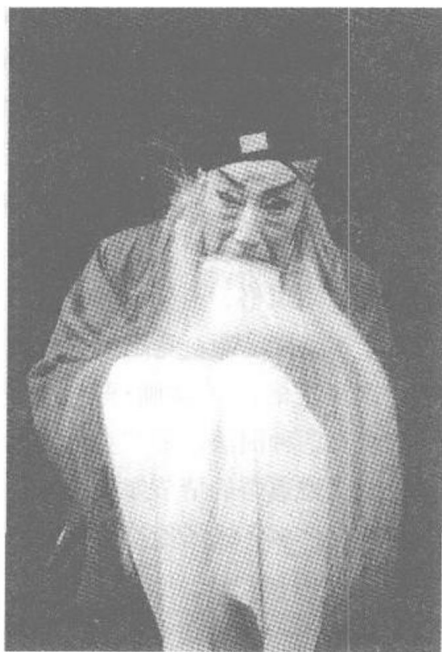
另外，刘老的唱由于继承和融注了许多秦腔老辈的流风余韵，因而有一种古朴的美。像《祭灵》中前后两个〔苦音慢板〕的拖腔就截然不同。前一个〔慢板〕——“满营中三军齐挂孝”，是刘备哭祭关、张之前噙着眼泪唱的，节奏徐缓，旋律跌宕，显得哀怨悲凉；后一个〔慢板〕——“在黄龙宝帐排宴场”，是哭祭之后为关兴、张苞两员小将贺功时的唱，苦中作乐，兴奋之余不免感伤，节奏和旋律亢奋而悠长。这是刘老当年向以演《祭灵》著称的陆顺子学习的收获。像《悔路》和《挂画》中的两个〔齐板〕，也因人物的气质处境不同而互异。前者是乃师“麻子红”的风范；后者是乃父“木匠红”的韵味。《悔路》的〔齐板〕——“我周仁这时候何必做官”，斩钉截铁，大义凛然；《挂画》的〔齐板〕——“可怜把众义士一命皆亡”，深沉凝重，悲壮愤激。值得指出的是，刘老把这些唱腔接收下来，不是死学硬背，东拼西凑，而是结合自己的嗓音条件和对人物的理解，消化融汇，扬长避短，从而形成自己独立的演唱风格，流畅自如，古色古香。尤其值得注意的是，其味虽醞，却极含蓄，以至于不特别品咂，竟难发觉，愈见妙造自然，平实淡远，意趣深幽。某些唱腔的处理，别具一格，《卖画·劈门》开场的〔欢音慢板〕就与一般所唱迥然相异。这出戏历来有两种演法，带“卖画”或只演“劈门”。前者将白茂林被管家胡正诱入胡府、胡公子强硬逼婚的情节如实演出；后者则是通过白茂林的大段唱词回叙虚写。刘老的演出遵循前例，这是他接手乃父“木匠红”（刘立杰）的家传，可谓得天独厚，自出机杼。这两种演法，虽互有长短，但“实演”较之“虚写”，人物和情节都更真切，也更曲折动人。从剧本剪裁，可知刘氏父子蓄意独辟蹊径，名下无虚。当年刘毓中荣获全国会演一等奖，为秦腔争了光，乃这出戏当之无愧的“全国纪录保持者”。这一

段〔欢音慢板〕的要诀在于，虽标明“欢音”，却不仅仅着眼于“欢”，而是透露出人物安贫乐道、恬淡宁静的情怀和清冷凄寂、苦度生涯的心境。刘老的声腔体现，好就好在饱含着人物的身世之感——清耿而善良的一介寒儒，不似有的演员所存在的盲目性和随意性：或悠然自得，或一味伤感。由于意旨明确，所以唱来轻松自如，清幽流畅，素淡中含着凝重，超脱中伴着苦涩，显出通过声腔欢苦结合的特殊处理揭示人物精神世界的妙谛。对唱工而言，进入这种境界，着实难得。

(二)

刘老“以做工见长”是识家公认的。但如果要问：他到底水袖功好还是髯口功好？翅子功好还是梢子功好？我倒敢大胆地回答：这些都未见有啥特别之处。既然如此，那么所谓“以做工见长”到底“长”在哪里呢？这正是需要我们加以琢磨的。我以为，刘老的“以做工见长”不是表现在某个局部技巧上，而是表现在表演的艺术总体上，这就是许多戏曲前辈所特别强调的，我自己认为称得起“表演灵魂”的“精、气、神”。

这方面的例子，在刘老所演的戏中，俯拾即是。我们不妨再说说《三滴血》的《路遇》。周仁瑞这一场出现，是与爱子失散之后，四处寻找不见踪迹，只身孤影，颠沛流离。失子之痛的打击，使老头儿一下子衰老了许多，和前次出场相比，简直是判若两人。神色恍惚，反应迟钝；失形落魄，穷愁潦倒。刘老所表演的正是这副神态。只见他面色苍白，目光呆滞，须发蓬松，衣帽不整，走起路来脚步笨拙了，两只手蜷缩在袖筒里一动不动，就连擦眼泪也都懒得探出来，而是袖子胡子不分，随便抬起一抹了事。其整个身心，陷于极度怆痛之中，显然已是神不守舍，哪还顾得了许多呀！这一段表演，如果从单项分解来看，那是既未耍水袖，也未耍髯口，既未耍眼睛，也未耍表情。表面上似乎未作任何表演，实际却充满了表演；充满了表演，却不显露刀痕斧迹。使一切表演细部都十分自然妥帖地融于“精、气、神”的总体之中，从而获得浑然一体，含而不露，神韵天成，耐人寻味的艺术效果。其中某些细节刻画，更具有“画龙点睛”的艺术魅力。



刘毓中之《三滴血·路遇》

一是“帽子歪戴”。这本是〔贫生〕的技



法，他移植到〔老生〕造型中来，用于《路遇》之周仁瑞尤见匠心，对表现剧中人的常态顿失，十分传神。

一是“胡须抹泪”。这大概在〔老生〕表演中也是绝无仅有。当周仁瑞唱出“年迈苍苍到老境”时，不禁泪水夺眶，这时，他的胡须恰恰就搭在双手蜷缩的袖筒上，双臂一抬，正好用上，如果囿于常规，专门探出手来一本正经擦泪，倒觉情味索然。

一是“猛一趔趄”。这是在〔板头〕的一记重锣中顺势而来的，既有效地使用了锣鼓，调节着一直处于木然状态的表演节奏，又暗示出生活颠沛，世途坎坷，可谓见机生情，一石三鸟。

一是“东呼西望”。当时不期而遇的王大嫂分明在右方唤他，他却向左方看去，再次呼唤，方才转来。这小小一动，把周仁瑞有冤难伸，处于逆境，遭受重大打击的心情神态，活画而出。

以上细节，看似信手拈来，却各有寓意，紧扣剧中人物的特定际遇，因而生动得体。

这使我联想到 80 年代初，昆曲名家俞振飞来西安献演《李白醉写》，其中几个颇为独到的细节处理。

一是“反戴乌纱帽”。这与《路遇》的“歪戴”有异曲同工之妙。此种应属〔丑角〕的技法，竟破格用于诗人李白，一下突出了李白的“醉”意，并顺势点出李白对这顶乌纱帽的极不在乎，果然“狂放”。

一是“屁股对皇上”。因为“醉”了，上殿参驾时竟不辨方位朝着殿外一揖，这就使所谓“面圣”适得其反，把李白对皇帝老儿的不敬表现得异常大胆，却又十分巧妙自然。

一是“醉卧金銮殿”。在金殿这个神圣不可侵犯的地方，王公大臣无不战战兢兢，诚惶诚恐，唯独李白，竟敢乘“醉”横躺于地，这比之一般的“醉坐”，不知要鲜明泼辣多少倍，真是神来之笔，令人叫绝。

这几个细节都紧紧连着“醉”，但又似醉非醉，借酒抒怀，既合理而又见性格，飘飘诗仙的傲岸之气无处不在。

可见，精当真切的表演艺术细节，不但能够赋予剧中人以丰满的血肉，还能起到以一当十、深化思想内涵的重要作用，给人以美感享受和启迪联想，珍贵至极。这也是作为成熟的表演艺术家，所惯常使用的精妙技法，刘、俞皆然。

戏谚云：“一身的戏在脸上，一脸的戏在眼上。”刘老的表演，是符合这个要求的。但重要的是，他所突出的是脸和眼的“神”，而并非貌合神离地做表情和耍眼睛。同时，他也不只是注意脸和眼的戏，他还注意“一身的戏”这个前提。因为所谓“一身的戏在脸上，一脸的戏在眼上”，乃是一种“浓缩法”，如果离开“一身的戏”这个前提，脸和眼或者无戏，或者无真戏，而假戏乃是毫无价值的，越多越惹人生厌，只

能使“做功”流为“造作”。而为要产生“一身的戏”，就须首先捕捉“精、气、神”，是不是可以这样说，没有“精、气、神”，一切技巧都是没有生命力的。刘老正是抓住了这个“表演的灵魂”，把人物置于“精、气、神”的笼罩之中，这就不仅脸和眼有戏，而且手脚、衣帽、袖筒、髯口，处处出戏，招招见彩，进而勾画出一个栩栩如生的人物形象，给人以鲜活的感染。

从而看出，在戏曲表演中，如果捕捉准了“精、气、神”，则无论一笑一颦，一顾一盼，一举手，一投足，便皆能如鱼得水，生机盎然。表演已不再是表演，程式已不再是程式，而是剧中人物肌体上的血肉。这似乎可以说是“艺匠”与艺术家的严格分野。

诗人陆游说得好，“汝果欲学诗，工夫在诗外”，这对演戏同样具有指导意义。刘老正是历数十年之艰辛，广征博采，积累实践，终于形成了以“精气神”领先的“做功”特色。如同“唱功”中的以情带声，以声传情，声情并茂一样；他的“做功”则是以神带技，以技传神，神形兼备。

(三)

刘老的“念”，亦当一提。

念即〔念白〕，秦腔则习惯叫〔白口〕，秦腔观众一向对演员有“白口好”的赞语。所谓“白口好”，一般是指口齿伶俐，吐字清晰，干散截脆，紧凑火炽。著名花脸张健民和著名须生康正绪合演的《草坡面理》即属此类。这似乎可以称之为“凌厉”型。

除此而外，我以为“白口好”还应有另外的类型，例如比较侧重于〔潜台词〕〔动作性〕〔口语化〕等等。这似乎可以称之为“蕴藉”型。

戏曲素有“千斤话白四两唱”之说，可见念白的重要。但如果以“蕴藉”和“凌厉”相比，前者似乎更为重要些。因为如《草坡面理》类型的戏，毕竟占戏中之少数，而〔潜台词〕和〔动作性〕等，则是每戏必有的。而且，正由于它“蕴藉”，因而极易忽略轻视。殊不知，剧中人物的思想性格和感情活动，往往寓于这种“蕴藉”之中。秦腔舞台上，有些演员的道白，单纯追求粗犷犷（chan）剿（huo），以致不求甚解，囫囵吞枣，或者只闻其声不辨其字的现象，至今并未绝迹。这反映了对“凌厉”的误解，更说明对“蕴藉”的忽视。刘老的念白，显然不属“凌厉”型，而属“蕴藉”型，所以值得一提。

在《韩宝英》一剧中，石达开接读曾国藩的一封长信，就有不同凡响之处。一则这封信词句比较艰深，多系文言，演员首先得有自己的理解，否则，读出来生硬平板，观众就更难于听懂了。再则这封信作为道白来看，的确不短，大约 60 句左右，

近400字，一气读来，颇不轻松。据说，当年刘老在西安东关初演此剧，剧作家李约祉先生闻讯，定要亲去一听，他把能否读好这封信，看作是对石达开扮演者的一种“考核”，可见分量之重。刘老读信的处理，显然对舞台上固有的读法，如宣读圣旨状子之类，有所突破。他的语气声调，不是“宣读”，而是“自读”；他不是背书一样快读死读，而是从容读来，让人觉得石达开在边读边作分析思考，反映出石对曾这封突然来信的重视和警惕；信中有些话本来是“句号”他却杂以“惊叹”或“反问”的语气读出，表示了石达开对这封“劝降书”的反感与义愤，阵线清楚，旗帜鲜明；由于此，李约祉先生听后，对演员功力表示赞赏，从此“读信”也成为刘老的“得意之作”。很明显，这封信实际上就是这段戏的台词，这段台词的表面行为就是“读信”，石达开对信的审视判断就是这段台词的〔动作性〕，石达开语气中所表露的反感与义愤则是这段台词的〔潜台词〕。为要读出〔动作性〕和〔潜台词〕，就必须突破〔舞台腔〕的局限，而注入人物的思想感情活动，相对趋向〔口语化〕。刘老的处理，显然兼顾到了这些因素，反映出他对“信”的深刻理解和体现能力，“意蕴”充实，〔白口〕不“白”，当属难能可贵。

在《游龟山》一剧中，江夏知县田云山的〔念白〕，也有令人回味之处。这集中表现在《搜衙》和《会审》两场，互有异同。《搜衙》一场，因事出突然，田云山一不了解来龙去脉，二无任何精神准备，所以显得惶恐震惊，因而语气节奏不免吃重急促。虽然如此，但田云山毕竟是位精明的七品县官，所以又能临危不乱，以攻为守，稳住阵脚，来言去语仍不失其“两榜进士”的风度，显示出机警和干练。《会审》一场，田云山对事实真相已有所掌握，同时场合变了，有“布按三司”在座，卢总督纵然权势显赫，谅他也难于一手遮天，任意妄为。因而，语气节奏显然是外柔内刚，唇枪舌剑，以守为攻，体现出田云山的从容镇定，胸有成竹和“小官”面对“大官”敢于斗争又善于斗争的精神风貌。

刘老的〔白口〕，对这些异同的掌握，火候是适当的。既是田云山的口吻，又是田云山在不同情况下的应对。〔动作性〕〔潜台词〕〔口语化〕兼而有之。我见过有的演员演田云山，却盲目地在“能言善辩”上显本领，结果，“白口好”沦为“耍白口”，“书卷气”成了“讼师味”，“正义性”变作“饶舌者”。正如“物极必反”一样，这里就引出了“反效果”，对正确地揭示戏剧主题和塑造人物自然有损无益。可见〔白口〕是不能不讲究“蕴藉”的，有“蕴藉”，方能显出韵味浓郁而又妥当熨帖。这正是刘老〔念白〕的所长。

有时，极普通的一句台词，由于刘老的独特处理和表现，也足以使人热耳酸心。如《路遇》中对王大嫂的一声招呼：“哎呀，我的王大嫂！”“哎呀”声调高些，哭音重些，其“潜台词”似乎是：“我总算见到你了！”一片渴望，感慨万端。但紧接着“我的王大嫂”，却声调降低，哭音减弱，尤其“嫂”字，半吞半吐，痛切内衔，

其“潜台词”似乎是“我的冤苦，只有你最知情啊”！满腹委屈，哽噎难言……显然，刘老这里仍是发挥了“蕴藉”的独特作用。

(四)

按刘老的戏路，相当于京剧的〔文武老生〕，只不过秦腔不这样称呼就是了。当然〔文武老生〕的“武”，并不等同于〔武生〕的“武”，充其量“半文半武”而已。京剧《定军山》《秦琼卖马》，秦腔《金沙滩》《双背鞭》等，即属此类。刘老演这类戏，我有耳闻而未目睹，不敢妄说，所以，无法谈他“唱、做、念、打”的“打”，只能舍“打”而言“舞”，即秦腔观众所谓的“摆扎”。

这方面的好例子，举不胜举，像《祭灵》的“碎步穿花”，《劈门》的“情急挥刀”，《烙碗计》的“雪中奔突”，《走雪山》的“过独木桥”等等。从这些例子中，可以看出刘老的“舞”，总是从剧情气氛和人物处境出发，描绘渲染，推敲剪裁。心里依据充分，感情波澜清晰，因而精当合理，有较强的逻辑性。

刘老在《悔路》中的“舞”，以开场一段最引人注目，收到了开宗明义、提神醒目的效果。刘老明显是在继承传统的基础上，根据剧情需要，做过一番精思妙裁，突出了“舞”的目的性。他在幕后先有一声〔叫头〕，随着锣鼓气氛的转折，如箭离弦般猛扑出场，显出事态的急迫，并伴随以表示生气的〔魔锤子〕；略一沉吟，突然审视奸人权贵强加的“官袍玉带”，满腔愤懑有增无减，情不能已，焦急踱步；因事在燃眉，又苦无良策，于是倍感揪心棘手，不禁捶胸顿足而〔踏三锤〕；由于失足闪身，纱帽落地，面对纱帽，更是气愤填膺，于是摆动甩发，抖动手臂，频频指着纱帽，似乎叫屈道：“乌纱帽呀乌纱帽，你可真是我周仁的一道紧箍咒啊！”接着顺手拾起，余忿未息，亮相起唱。我觉得，这种演法的优点是：一、简洁明快，出场即见情态，“舞”得紧凑而有气势；二、发挥了戏曲表演的所长，用“舞”渲染和强化了情绪气氛，从“舞”中看到了人物的思想感情活动；三、有的放矢，“舞”得有逻辑性，尤其着重点染出“官衣纱帽”，形象而简明地介绍了剧情的要害。

《祭灵》的“舞”，主要表现在哭祭关、张时的连续“碎步穿花”。这要求表演者必须脚步均匀，身架工稳，手、眼、身、法、步密切配合，而又协调统一于音乐唱腔的铿锵节奏之中，边唱边舞，层层递进，浪峰迭起，形成高潮，借以表现刘备越哭越伤心，越祭越悲愤的哀思激情。刘老演来，举重若轻，挥洒自如，激情洋溢，翩若惊鸿。缨花、孝结、髯口、水袖如雪迎风，飘飘飞动；哀音、泪眼、碎步、凄容浑然一体，如醉如痴。分寸恰切，神情逼真，给人以享受和感染。

《烙碗计》的“舞”则在追赶定生时风雪途中的“滑、闪、扑、跌”。既要表现雪深路滑，行步艰难，又要表现心情焦急，刻不容缓。动作太快，有失老人和雪天的



特点；动作太慢，又影响急迫感情的发挥。刘老的表演，则巧妙地解决了这个矛盾。一方面，他给所有的动作减了速，使滑闪乃是雪中的滑闪，扑跌乃是老人的扑跌；一方面，又在动作的完成和衔接处，增加了余波和反复，以加强吃力感和急迫感。比如“闪”，不是一闪即收，而是连锁反应，余波不尽。比如“跌”，不是一跌即倒或一倒即起，而是几经周折，跌跌爬爬。并时而张目寻径，时而抬脚探路。这就把一个垂老之人，为情势所逼，低一脚高一脚地奔突于风雪之中的凄情险境，表现得倍加动人。也有演者，在奔突中翻以〔吊毛〕，虽见功夫，却与人物的年龄体态距离甚远，颇感突兀，似不足取。

《卖画·劈门》的“舞”，则集中在临近劈门时，一系列心理活动和形体动作的有机组合上。这里约有惊恐、激愤、焦急、沮丧、突然触刀、决计除贼、定神壮胆、奋力拼搏等几个主要环节。既须交割清楚，层次分明；又要环环紧扣，一气呵成。刘老是这样表演的：随着一阵打门声，白茂林猛扑出场，双臂扑簌簌瘫软抖落，继而双脚连连重跺，步步进逼，接一个急催步，向大门方向冲去，表现了人物的惊而又愤，难以自制；连续的急骤打门声，使人物从惊恐激愤中略为清醒，意识到面对强徒，必须冷静从事，准备好应变之策。于是，一面隔门应声稳住对方，虚与周旋，一面死死紧握着双拳，辗转顾盼，力图保持镇定，更希望想出个办法来，表现出人物的焦急与紧张；打门声越来越紧，老头儿眼巴巴苦无良方，女儿眼睁睁要落贼手，不禁全身震颤，悲从中来，踉跄倒退几步，颓然跌坐椅上，表现出心情的沮丧；突然，他的手触到了什么，定睛一看，原来是刀，怒从心上起，恶向胆边生，揎拳捋袖，决计除贼；接着，连续几个干脆利落的提鞋、紧带、挽须、握刀的形体动作，借以定神壮胆，以期奋力与歹徒拼搏；随即大门开处，一刀劈下，全身着力，势猛情急，老头儿改颜失色，神智失控，战栗不已，然而被劈者，却并非抢亲的恶棍而是他的外甥汤子彦，一场虚惊，引出观众的慨叹哄笑。这是一段非常精彩的表演，复杂急骤的感情变化，一个接一个的身段动作，刘老演得跌宕有致，有声有色，痛快淋漓地表现了人物不畏强暴，疾恶如仇，关键时舍命一搏的精神风貌，给人以感动和振奋。

众所周知，中国戏曲区别于其他艺术品种的重要标志之一，就是它拥有一整套表演程式。把程式中的身段动作加以一定的组合，就成为戏中的“舞”。然而，如何用舞为塑造人物服务，却不是所有表演者都注意到了的，因而常有所谓“刻板化”表演的出现。所以，不少有造诣的艺术家都强调要“活用程式”。所谓“活用”，除了灵活恰当地进行组合外，最核心的就是要和所表现的特定生活和特定人物挂起钩，使其成为揭示剧中人物内心世界的艺术手段，而不仅仅是纯形式的程式展览。刘老于这方面，显示出作为表演艺术家的修养和见地，严谨凝练，自有章法。