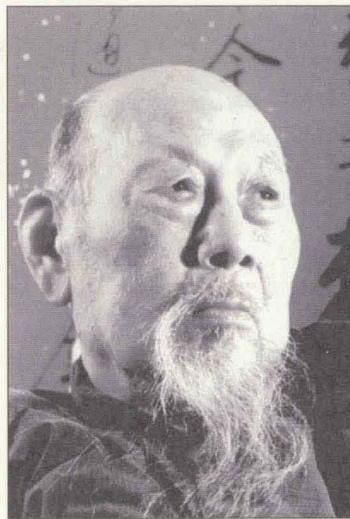




国家出版基金资助项目

翁
偶
虹

论文卷



文集



天津出版传媒集团
百花文艺出版社



国家出版基金资助项目

论文卷



文集



天津出版传媒集团
百花文艺出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

翁偶虹文集. 论文卷 / 翁偶虹著. -- 天津: 百花文艺出版社, 2013.6

ISBN 978-7-5306-6308-0

I. ①翁… II. ①翁… III. ①翁偶虹(1908~1994)-文集②京剧-艺术-文集 IV. ①C53②J821-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 135744 号

责任编辑: 魏志强 刘 勇 封面设计: 刁子勇
版式设计: 张振洪 责任校对: 张亚丽 魏红玲

出版人: 李华敏

出版发行: 百花文艺出版社

地址: 天津市和平区西康路 35 号 邮编: 300051

电话传真: +86-22-23332651 (发行部)

+86-22-23332656 (总编室)

+86-22-23332478 (邮购部)

主页: <http://www.bhpubl.com.cn>

印刷: 天津市豪迈印务有限公司

开本: 880 × 1230 毫米 1/32

插页: 5

印张: 17.875

版次: 2013 年 6 月第 1 版

印次: 2013 年 6 月第 1 次印刷

定价: 65.00 元

1	前 言
4	杨小楼的念白
17	杨小楼的唱工
42	杨小楼的做、表
80	杨小楼的武工
116	杨小楼的塑型及其他
140	谈高庆奎的激情唱腔
148	谈龚派老旦唱腔
156	从《钓金龟》谈李多奎的“多派”
164	谈马派
172	我与程砚秋
186	叶盛章和叶盛兰的艺术成就
218	“活周瑜”叶盛兰
227	李少春表演艺术的成功之路
241	文武双全的李少春
250	辅弼之中有奇才
266	谈京剧花脸流派
323	十全大净金少山

- 334 谈金少山的唱腔艺术
- 343 郝寿臣的唱念艺术及其他
- 351 郝寿臣的表演艺术及其传人
- 364 谈侯喜瑞的唱念艺术
- 376 谈侯喜瑞的表演艺术
- 386 裘盛戎论
- 398 春雨潺潺话李七
- 454 漫谈《赵氏孤儿》
- 459 漫谈《赤桑镇》
- 466 谈武戏
- 474 曲牌在京剧艺术中的微妙作用
- 490 脸谱艺术
- 506 漫谈五法
- 510 “走边”探源
——兼谈“起霸”
- 513 正名
- 515 从表演中看戏曲语言
- 519 戏曲中戴一根翎子的人
- 521 舞蹈化的“做”
——京剧现代戏观摩学习笔记之一
- 525 从《棋盘会》谈北昆艺术的特色
- 527 演员重艺不重金
- 534 杨小楼诚意当配角
- 536 “韩信曲子霸王靠”

- 538 别小看了龙套
- 540 从“打春脚”说起
- 542 丑而不丑
- 544 两代《野猪林》
- 547 虚心谦让 各展所长
——二十四年前的《赤壁之战》
- 549 何厚驴而薄狗
- 551 春节看戏
- 553 同光十三绝

前 言

“青春辞我堂堂去，白发欺人故故生。”我以逾耄望耄之年，得见我写的不成文章的文章，汇而成集，抚今忆昔，百感丛生。

我从七岁起，即与戏曲结下不解之缘，听戏、学戏与攻读古典文学，如布帛菽粟之不可须臾离。直到踏入社会，仍然是笔墨耕耘，粉墨登场，交织地占据了我青年时代的生活。在演戏的实践中，偶有所得，笔之为文，陆续发表在北京的《民言报》、《北平日报》、《晨报》、《全民报》、《实事白话报》、《新民报》、《北平新报》、《立言画刊》、《三六九画刊》，天津的《庸报》、《大公报》，上海的《时事新报》、《戏剧月刊》、《剧学月刊》。在我略有见解的基础上，写过《偶虹谈剧》、《偶虹室脸谱撷萃》、《点子通论》、《菊海钩奇》、《脸谱论释》等较有系统的作品。当时，我制定了一个生活前景的蓝图：“听戏、学戏、编戏、排戏、谈戏、画戏”，名陋室为“六戏斋”。直到我任职于中华戏曲专科学校以及组织“如意社剧团”、“颖光社剧团”、“校友剧团”、“新中国实验京剧团”的各个阶段，在编戏、排戏之余，以笔谈戏，从未间断。这些只供覆瓿的东西，在“十年动乱”中一扫无余，我并不留恋。可惜的是：春梦婆娑，未留鸿爪，暮年回首，感到有些空虚而已。

新中国成立之后，在党的文艺方针指导下，提高了戏曲工作者的地位。我虽然日无暇晷地编写剧本，而在《戏剧报》、《北京日报》、《北京晚报》、《新建设》、《大公报》、《天津晚报》等报刊和中央人民广播电台、北京人民广播电台、天津人民广播电台、中央电视台的盛情约稿下，也还挤出些时间写了不少短文。文虽短，但有些心得和见解，明显地看出是受到党的教育而寸有所长。然而这些聊堪寓目的东西，也在“十年动乱”中灰飞烟灭。

幸而残躯顽健，重逢盛世，眼见戏曲事业再焕青春。可是“十年浩劫”的践踏伤痕，宛然在目。老成典范，凋零殆尽；新枝虽秀，青黄不接。许多优秀的剧目与精湛的表演，学者欲学而无门，授者欲授而无本，谈者欲谈而无据，询者欲询而无从。本来是戏以人传，人才能立，无人才怎能扬戏曲之精华，而无精华的营养又怎能促人才之成长。怎样把“十年浩劫”中摧残毁灭的戏曲精华化为艺术营养，灌输到有前途、有希望的新一代青年人才的艺术修养里，使他们茁壮成长，担负起戏曲事业欣欣向荣的重担，似乎是一个应当提到日程上来的重要课题。

事实也是如此，我经常接待青年演员，他们冲寒冒暑、不辞辛苦地不耻下问，或录音，或笔记，欣慰之意，溢于言表。审时度势，觉得像我这样痴长几岁的人，有理由、有责任地不揣简陋，知一谈一，知二谈二，笔而记之，形成文字，说不上是艺术营养，而能起到调和营养剂的水的作用，也不负一生“六戏”之志。

幸我一生并未“不务正业”，在戏班、剧社、剧团和许多戏曲表演艺术家的行列里，厮混了五十余年，有的结为知交，有的谊成至友，有的尊以师礼，有的仰如前哲，在时相过从中，习以为常地看到他们的艺术实践，听到他们的艺术见解，更信而有征地从他们口中听到比他们更长一辈的艺术成就、隽闻佳话。又幸脑健，至

今犹能记忆。从这些见闻中，融合我自己的分析、探讨、阐释、研究，骤觉许多晶光闪烁的瑰宝，堆积目前。趁我手脑未蔽的有限光阴，顺序写来，从一九七九年到现在，发表与未发表的约数十篇，又得朱复同志和我的儿子翁武昌钩沉、整理了一九五三年至一九六五年的散佚之作，凡是能阐述唱念艺术、表演艺术、艺术作用、艺术性能以及考证释疑、表彰前哲，足资参考借鉴的，尽量搜罗在内。这些不成文章的文章，只有四个标准可以告慰读者：一、亲身经历者录之；二、自己实践者录之；三、目睹眼见者录之；四、亲耳所闻而言者可信者录之。我虽然这样地律己，究竟是前尘渺渺，强记匆匆，漏误之疵，终不可免。

敬掬赤诚，就正读者，他山攻玉，期全璧于异日。

翁偶虹

一九八二年十二月

杨小楼的念白

现在谈起杨小楼的表演艺术,很容易引起一种奇“超”玄“妙”的感觉。他的唱、念、做、打,既不能严格要求于条件不同的继承者,也不能严格责实于各异其趣的追述者。因为条件各有短长,记忆各有取舍。既不能把杨小楼的艺术“全豹”在一个人身上表演出来,更不能东鳞西爪拼凑出一个生龙活虎的杨小楼来。优秀的表演艺术,演在台上是一个劲头,说在口上又是一个劲头。很清楚的一个例子:杨小楼的勾脸扮相,的确威武峥嵘,神采奕奕,说起来就不免玄忽。其实,是同样的脸谱、同样的勾画技巧、同样的笔触运用,只不过杨小楼是杨小楼的脑袋,勾在他的脸上是一副气象;勾在旁人的脸上,可能就削弱了某种气象,而展示出别种气象。脸谱如此,唱、念、做、打,活动性更大,说起来更容易产生一种使人不能相信的奇“超”玄“妙”。但是,杨小楼毕竟是个勤勤恳恳的艺术实践者、兢兢业业的流派创造者。他不是天上掉下来的神话人物。他的艺术成就,超不出继承、发展、创造的规律。虽然他的形体条件优于侪辈,可是不能忘记,他乍出台的时候,曾博得“象牙饭桶”的称号(只是扮相好看,艺术并不高明)。由于他自己不断的努力,和当时武戏同业所谓“三十六友”的帮助鼓励,他

利用了条件,发展了条件,深入地钻研、体会,发扬传统,才创造出自己的杨派艺术来。假若我们按着杨派艺术的创造规律来讲,杨小楼或可称之为“空前”,绝不能称之为“绝后”。因为杨小楼既然能在继承传统的基础上,发展成自己的流派,我们今天,又何尝不能在杨派的基础上,发展为我们今天的各个流派。发展是肯定的,创造也是肯定的。但是,由继承,而发展,而创造的过程,必须弄清楚,才能给创造的里程,铺开阳关大道。认清了这个大道,再回过头来看杨小楼的艺术,就不但不疑惑他的奇“超”玄“妙”,而且会相信他的超妙,也相信我们将来的超妙。

如众周知,杨小楼表演艺术的特点之一是“武戏文唱”。“文”当然不是“瘟”。所以不瘟,唯一诀窍,就是他把文戏必须具备的唱、念、做,和武戏必须具备的舞蹈、武打,做到水乳交融,形成统一的表演风格。所以他的唱,他的念,他的做、表,与其说是杨派的风格特点,毋宁说是武戏的风格特点。有些戏传到现在,似乎是不按杨派的路子,就不够味儿。这并不标志着杨派艺术的神秘,反而是一般的欣赏要求,一般的武戏道理。因为杨小楼当年创造这些念、唱、做、表的风格时,他并没有炫奇到标榜自己,而是结合武戏中的人物,觉得这样念、唱,这样做、表似乎比传统的表演艺术更合适。观众最初接受他的艺术风格时,也没有理由把杨小楼当作宠儿,而是觉得他的念、唱、做、表,确是体现了剧中人的性格、思想、感情。我欲言者,君言之;我欲做者,君做之。一个演员,能够满足观众的“欲言”、“欲做”,而“言之”、“做之”,自然会获得观众的欣赏与拥护,成为喜闻乐见的表演艺术。与此同时,观众也没有理由否认他这种表演艺术的形成,而冠以“杨派”的称号。

杨派艺术的形成,曾经过一段艰难奋斗的道路。可是,他懂得如何继承传统,掌握传统,发展传统;如何利用条件,锻炼条件,发

展条件。终于在日经月纬的舞台实践中,突破了他师承的俞派风格,蜕化出自己的风格。为了具体地说明这一点,我把杨派艺术的范围缩小一些,先谈一谈杨小楼念白的特点与方法。

谈起杨小楼的念白,不能不远溯一下武生行当的形成。

京剧最早是没有武生这一行的。现在流行于舞台上的武生戏,从前是归武老生、武小生、武花脸分担独演。挂白髯口的如《战滁州》的脱脱,《虬蜡庙》的褚彪;挂黑髯口的如《连营寨》的赵云,《铁笼山》的姜维,《战宛城》的张绣;光嘴巴的如《连环套》、《落马湖》的黄天霸,《龙门阵》、《定天山》的薛仁贵,都归武老生演。年事稍轻的像《长坂坡》的赵云、《八大锤》的陆文龙、《探庄》的石秀,都归武小生演。剽悍粗犷的像《艳阳楼》的高登、《晋阳宫》的李元霸、《红梅山》的金钱豹,都归武花脸演。当时既没有武生这一行当,武生的念白当然是个空白。自从杨小楼的老师俞菊笙(润仙)和与他同时的黄月山,把武老生、武小生、武花脸的戏,兼收并蓄地归到一个行当,才明确地树立了武生行。同时也就创造了武生的表演风格,而出现了俞、黄两派。俞、黄两派的表演艺术,风格各异,唱、念上有显著的不同。这种显著不同的风格之所以形成,绝大原因是受了他们基本行当的影响。黄月山本来是唱老生的,改唱武生之后,不但代表黄派的二黄唱法,很像当时的老生腔调,而且黄派的做、表,也近于老生表演的安稳风格。俞菊笙最初是唱武旦的,改唱武生之后,不能因为他在《铁笼山》里所用的七星刀和偶尔流露出武旦身段,就认为是武旦的痕迹。最主要的是他在凛凛威武的风度中,有一股清秀之气;气魄雄伟的武打中,有一种夭矫灵脱之姿。至于唱、念,他当然不可能再用武旦的小嗓来念武生的白,唱武生的唱。按一般嗓音的使用规律

来讲,凡是用惯小嗓的,再改念大嗓,很容易出现“横宽”之音。俞菊笙由小嗓改大嗓,就出现了这种音色。他为了适应这个条件,往沉着粗犷上发展,不能说是他的缺点。这种念法,一直传到他的儿子俞振庭和他的弟子尚和玉,始终奉为圭臬。对不对呢?武生表演的是武夫,基本上应当肯定是对的。所以当时有人称赞俞菊笙的念法是“沉雷喻起,四壁回声;壮语豪情,如闻其人”。而粗壮沉着之中,有没有“立音”呢?自然是有的。不过,基于俞菊笙嗓音的条件,“立音”是近于“边音”的假嗓,与真嗓能够做到劲头上的协调,而做不到音色上的统一。如此真假并用,不但当时奉为圭臬,直到现在仍然承认是武生念法之一种。杨小楼是俞菊笙的徒弟,最初也是这样运用嗓音,如实地模仿俞派。可是杨小楼经过不断的舞台实践,对于角色性格的挖掘和体会,日深日透;对于自己的嗓音,久用久熟;对于其他行当的表演艺术,旁研博采;对于各个流派的艺术特点,融会咀嚼,使他逐渐认识到武生人物的念白,要达到更为完整的艺术风格,不能墨守成规地囿于俞派。他所以能够认识到这个规律,正因为有一股力量在督促他,鼓励他,使他不能不跃跃一试,改变了俞派的发音方法,以至蜕化了俞派的念白风格。

这股力量之由来,一方面是他本身的嗓音条件,另一方面是受到奎派老生唱念风格的熏陶。他是杨月楼的儿子,周春奎的侄女婿。杨月楼以清冽洪亮的嗓子,唱老生兼唱武生。继程长庚之后,执掌过后期的“三庆班”。由于这一血统关系,杨小楼的嗓子原是清冽洪亮的。周春奎是奎派(张二奎)老生的继承者,曾把许多奎派戏教授过杨小楼,可见杨小楼的嗓音,不但是杨家的嗓音,而且有能唱奎派老生的条件。但他拜俞菊笙为师之后,屏“奎”音而不用,亦步亦趋地模拟俞派的念白。在当时师生授受的关系上,

尊师重“道”，无可非议。而拗折所长，终是舍己之田而耘人之田。一旦发现了自己大有发挥的境地，自然会感到有一股力量，督促他克展所长。所以杨小楼在中年时期，就蜕化了俞派念白的方法，利用他那高亮浑圆、激越清韧的音色，锻炼出一条所谓“响忪”的嗓子。

“响忪”是嗓音的一种。“忪”字念“刚”字的阳平声，是逆锋、抗劲的意思，不是刚强的意思。因为他的嗓音洪亮而有回锋，激越而有抗劲，仿佛一股洪流，汹涌向前，触到岩石，抗流逆进，两力相激，喷薄跌宕，立刻旋起浪花，回声奇响，所以用“响”字说明“忪”音的音色，用“忪”字说明“响”音的劲头。这种“响忪”的嗓子，表现武生人物最为适宜。根据人物感情，结合念白技术，要高有高，要低有低，要宽有宽，要立有立；而无一不响，无一不圆，无一不砰訇激越。

杨小楼所以锻炼出这条“响忪”的嗓子，主要是他以天赋的优越条件，结合他的本工——武生。也可以说他把能唱奎派老生的嗓子，变而为适合武生的嗓子。他的唱工，有时仿佛近“左”，并非天赋使然，反而是他制约天赋使然。他得力于天赋，而又要制约天赋，正是他认识到武生的唱念，绝不能惑于天赋而与老生的唱念等同起来。他忠实于武生表演艺术的创造，利用天赋而又制约天赋，正是他掌握了艺术发展的规律。

是不是杨小楼锻炼出这条“响忪”的嗓子，就能把出色当行的杨派念白脱口而出呢？肯定地说：嗓子“响忪”，只是客观条件。没有方法，没有诀窍，纵然“响忪”，有等于无。我从杨小楼生前的谈话中，从惯教杨派戏的老师丁永利的谈话中，以及我个人的体会，综合杨派念白的特色与方法，归结为八个字：

格、变、肘、眼、疾、徐、宽、立。

不惮烦琐，缕例谈之：

(一)格

有一次我听完了《霸王别姬》，和杨小楼谈起话来，问他用什么诀窍琢磨出霸王这个人物？他很谦逊地说：“没有什么诀窍。按戏唱戏就是了。”我又问他：“有人说，您和梅兰芳合演这出戏，把主力放在末一场‘别姬’；和别人合演，把主力放在前面霸王的主场。是不是怕功力不称，‘别姬’一场‘斗’不起来？”他哈哈大笑说：“这可冤枉了我。我唱这出戏，意味到一个‘别’字。没有这个‘别’字，我的唱念就不是那个味儿了。所以我不论和谁唱，都是把劲头放在‘别姬’一场。不过畹华艺术高，我们俩演起来，更透着精神。”我继续问：“别的戏呢？”他说：“别的戏也是如此。这是老前辈传授我们的一个方法，叫做‘一字诀’。不论唱什么戏，先要把戏里最主要的感情抓住。我演《长坂坡》的赵云，就抓着一个‘热’字。这个戏里的赵云，不但耿耿忠心是‘热’的，他的行动也是‘热’的，他的感情也是‘热’的。我演《冀州城》的马超，就抓住一个‘恨’字。他一出场，坐帐的表白就是‘恨’，后来遇到的突变，还是‘恨’，一直到刺梁宽，搦赵衢，大战夏侯渊，还是‘恨’。所以我在这两出戏里的唱与念，都是各有不同。‘别姬’也是如此。要发挥‘别姬’里‘一字诀’的‘别’字，主要在末场。不论谁唱虞姬，我都得全力以赴地唱这一场，才能演出霸王的精神来。”我听了这段话，恍然大悟。怪不得杨派唱念，在每个戏的特定环境中，在每个特定人物的性格上，都能表现得恰到好处。既在杨派艺术风格中，表现了不同的人物；又在不同的人物上，体现了杨派表演艺术的风格。原来他用“一字诀”的方法，先决定了每个人物的基本性格特征、每个戏的基本格调。有了“格”，一切唱念就有所依据而恰如其分地发挥了。因而悟到杨派好戏，无不各有

其“格”：《野猪林》以“抑”字为“格”，《连环套》以“探”字为“格”，《恶虎村》以“疑”字为“格”，《状元印》以“冷”字为“格”，《铁笼山》以“威”字为“格”，《艳阳楼》以“悍”字为“格”，《挑滑车》以“愤”字为“格”，《晋阳宫》以“稚”字为“格”，《安天会》以“嬉”字为“格”，《五人义》以“朴”字为“格”。“格”之重要，总纲全剧，可以说是杨派念白的基本法则。

（二）变

要表现出剧中人丰富的精神世界、复杂的内心活动，必须在细致的艺术构思的基础上，掌握表演艺术的灵活性。杨小楼的念白，在每个戏立“格”之后，并不是画地自限，胶柱鼓瑟。他能在“格”中有“变”。而“变”不离“格”。变化为用，用当通神。最常见的：像演《长坂坡》、《挑滑车》、《冀州城》、《连环套》、《恶虎村》等，是一种嗓音；演勾脸戏像《铁笼山》的姜维、《状元印》的常遇春，则采取昆曲大净的“铜钟音”，又是一种嗓音；而演《艳阳楼》的高登、《红梅山》的金钱豹，则采取架子花的“沙炸音”，又是一种嗓音；甚至他演《五人义》的周文元，更多地采用麻德子的劲脆武丑音。但这些不同的音色，却又在他那条“响杠”的嗓子的基础上变而用之。至于表现性格、渲染感情的地方，“格”中有“变”，尤为显著。像《别姬》的“别”中有“怒”，《长坂坡》的“热”中有“冷”，《铁笼山》的“威”中有“恨”，《晋阳宫》的“稚”中有“威”，《艳阳楼》的“悍”中有“骄”，《恶虎村》的“疑”中有“狠”，《挑滑车》的“愤”中有“热”，都是根据人物的思想起伏、感情展示，变化为用，用则通神。但基本性格、主导感情，仍然处处抓得紧，扣得严。整个戏的风格，还是完整统一的。人物的思想行动线，还是贯穿一致的。其变化为用的迹象，细至一哼一哈、一呀一喏，他也要根据人物的思想感情不同，灵活使用。像

《别姬》里“此乃天亡我楚，咳！非战之罪也”的“咳”字，就和《战宛城》里“咳！好糊涂！你再去打探”的“咳”字，劲头不同，口吻不同。表现了英雄末路的霸王与俯首事人的张绣，在特定环境中的思想感情各有不同。又如《野猪林》中，爽朗的鲁智深，快人快语地揭穿了林冲的抑郁之情，而忍气吞声、一心留恋禁军教头的林冲，以英雄之质，不敢作英雄之语，一连串的念白中：“这个？这几日，小弟稍有事故，故而未曾探望师兄。”“这个？并非为了此事。”“这个？哦，也好，也好。”三个同样的“这个”，却念得轻重不同，抑扬不同，顿挫不同，把林冲当时的复杂心情，细致地刻画出来。一般地说：“啊”、“哼”、“哦”、“这”……都属于念白中的“话作料”，运用不妥，少用为宜。而杨小楼的念白，“话作料”是比较多的。多而不厌其烦，反能增光生色。此无他，“变”之一字，实揆其机。此外如不同感情的“打哇呀”，不同感情的“笑”，不同感情的“哽”、“啊”、“哦”、“是”，在杨派念白里，变化更大。仅揭其纲，不再琐述。

（三）肘与眼

我曾问过丁永利先生：“杨小楼的念白，为什么那么生动、跳脱、传神、带劲，给人以强烈的感染力？”他说：“事无规矩，不能成方圆。杨爷的念白，是有规矩的。他在一句之中有‘肘’有‘眼’，一段之中也有‘肘’有‘眼’。‘眼’就是要说明什么，‘肘’就是怎样来体现要说明的什么。他在一段念白之中，最明显的是一句为‘肘’，一句为‘眼’；而在一句之中，又以一字为‘肘’，一字为‘眼’。像他念《连环套》‘寨主哪里知晓，此马的主人，乃是个大户人家。每日有二百名教习、三百名家丁，不分昼夜，轮流看守此马。我想绿林之人，焉能进入；不能进入，焉能到手，岂不是枉然而已’那一段，主要说明的是‘枉然而已’，这一句就是全段之