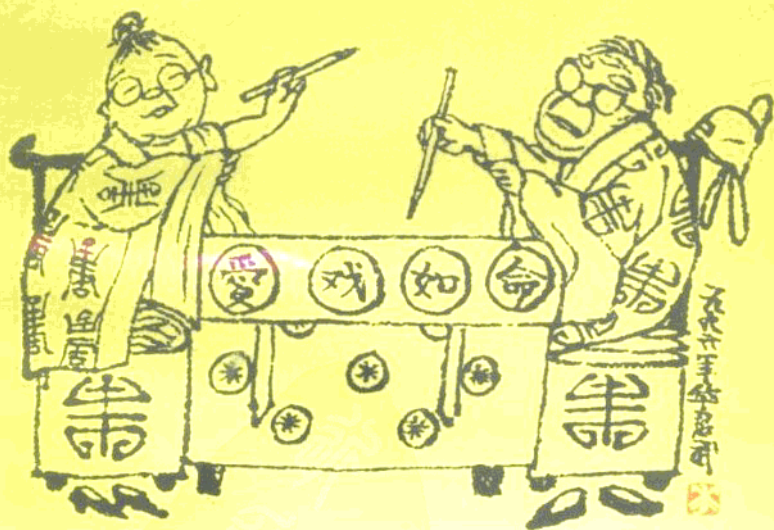


刘乃崇 蒋健兰 著

戏谈两口子

——梆子及其它



中国戏剧出版社



529428

笑两口谈戏

——椰子及其它

刘乃崇 蒋健兰 著



中国戏剧出版社

老两口谈戏

刘乃崇 蒋健兰 著

中 国 戏 剧 出 版 社 出 版

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所 经销

通 县 向 阳 印 刷 厂 印刷

410 千字 850×1168 毫米 1/32 开本 18.25 印张 4 插页

1999 年 10 月第 1 版 1999 年 10 月第 1 次印刷

印数:1-1000 册

ISBN 7-104-01091-2/J·505

定价:28.00 元



刘乃崇 蒋健兰

北京郭沫若故居
一九九七年



刘乃崇、蒋健兰与
曲润海在座谈会上。



在忻州。刘乃崇、蒋健兰与山西四大梆子艺术家在一起。前排坐沙发的（左起）：张庆奎、郭凤英、贾桂林、刘乃崇；后排：王秀兰、牛桂英、王世荣（山西《戏友》负责人）、花艳君、亢翠玲（内蒙古的中路梆子演员，水上漂的弟子）、吴婉芝、蒋健兰、郝聘之。（1982年） 崔守胜摄



在忻州。刘乃崇、蒋健兰与程玉英（左二）、贾桂林（右二）谈艺。（1982年） 李惠普摄



在临汾。
刘乃崇、蒋健
兰在赵乙（左
一）、石瑛（右
二）夫妇家中。
（1987年）

在临汾。刘
乃崇、蒋健兰与
任跟心（左二）、
郭泽民（右一）、
崔彩彩（右二）在
一起。（1981年）



在临
汾。蒋健兰
在给临汾蒲
剧院青年团
讲文化课。
（1986年）
刘乃崇摄



在定襄。刘乃崇、蒋健兰、孙秀芳在随山西北路梆子剧院下乡看戏时，与李万林（右一）谈艺。（1985年）

刘宗群摄



在石家庄。刘乃崇访贾桂兰谈艺。（1993年）

蒋健兰摄

在石家庄。刘乃崇与丝弦演员王永春（左一）、刘砚芳（左二）、河北省河北梆子剧院编剧王昌言（右二）、导演尚溪智（右一）在一起。（1993年）蒋健兰摄





在北京。刘乃崇在“杨兰春编导艺术研讨会”期间，
与杨兰春谈艺。(1992年) 蒋健兰摄



在洛阳。刘
乃崇、蒋健兰在
“马金凤舞台生
活六十年纪念
会”期间，向马金
凤(左一)祝贺。
(1990年)



在沈阳。刘乃崇在“庆祝金开芳艺术生活七十年大会”期间，与金开芳(右二)谈艺。后坐的是金开芳的大弟子李岱(李小舫)。(1982年) 蒋健兰摄



在鞍山。刘乃崇、蒋健兰在“梨花节”上，观赏了张晖(左一)等演出的金(开芳)派名剧《花为媒》后，上台祝贺演出成功。(1992年)

夜读《老两口谈戏》杂记(代序)

曲润海

在首都的剧场里,每当有外地的戏曲剧团特别是古老剧种剧团演出,总可以见到两位老观众相伴相扶来观看,如痴如醉,从头到尾,从不中途退席。他俩是谁呢?一位叫刘乃崇,一位叫蒋健兰,是一对老鸳鸯。

看了戏的第二三天,在中国剧协会议室,又可见到他俩。这是来参加评论会。来的专家多,发言要限时间,每人不得超过十五分钟。他俩总是一起报名,以一位为主发言,别一位插话或补充,就像文艺晚会上的节目主持人一样,不紧不慢,潇潇洒洒,发完言,大约占了二十分钟,按一人计算,多了五分钟,按两人计算,还省下十分钟。

会后应约,把发言整理成一篇文章,发表在报刊上。《戏剧电影报》还专为他俩辟了个专栏,叫做《爱戏如命》。

刘乃崇、蒋健兰先生确实是爱戏如命,爱戏如子。他俩看戏,评戏,既不是啦啦队员,又不是铁面判官,而是行内知音,慈善长者。他俩的发言总是实事求是,言无不尽。他俩的文章也便因戏而著,随时问世。集腋成裘,综为三部。一部谈京昆,一

01102 BS

部谈川剧，而这本《老两口谈戏》则是专门谈梆子戏和其他地方戏的。

—

大约是由于北方人的缘故或年轻时工作的关系，老两口对梆子戏和评剧情有独钟。书中以极大的热情直接或间接地评价了梆子和评剧的许多剧目、演员。演员既有著名的老艺术家、中年台柱子，也有新秀。如：蒲剧的王存才、孙广盛、筱兰香、五大名演员（阎逢春、王秀兰、张庆奎、杨虎山、筱月来）、田迎春、任跟心、郭泽民、崔彩彩、武俊英；北路梆子（雁剧）的贾桂林、高玉贵、董福、安丙其、李万林、成凤英、贾粉桃；晋剧（中路梆子）的盖天红、说书红、“四大名旦”（李子健、刘明山、王玉山、张宝魁）、程玉英、郭兰英、王万梅、山西省晋剧院的丁、牛、郭、冀、宋转转、杨爱莲、张家口市的筱桂桃；上党梆子的段二森、吴婉芝、郝聘之、郝同生；河北梆子的刘喜奎、贾桂兰、李桂云；豫剧的常香玉、马金凤；评剧的小白玉霜、魏荣元、新凤霞、赵丽蓉、金开芳、喜彩莲、张晖、韩少云，等等，等等。在评介演员的同时，也就评介了他们的代表剧目，有的剧目是现在已经见不到了的绝唱。

乃崇健兰先生评论演员，不是一般地介绍他们的成绩，而是重在评论他们的艺术个性。书中写蒲剧著名男旦王存才，说他有一个特点，就是从他上场时起，就进入戏中，守住这个人物，总在做戏，他的动作瞬间千变万化。他以一个六十多岁的老头子演一个十几岁的小姑娘含嫣，不露男气、老气。他的跷工是一绝，养成了他刚健泼辣的演出风格。在分析任跟心的特点时，说她演人物，感情贯穿始终，脉络分明，层次分明，最善于把握人物感情变化的极细微处。而这种把握在于运用眼睛揭示心灵，一

笑，一颦，一怨，一怒，都有着完全不同的眼神。还在于她运用各种艺术表演手段，塑造出使得千万人与之同惊、同喜、同悲、同恨的活生生的人物形象。郭泽民的须生戏继承了蒲剧前辈阎逢春、张庆奎的表演，以强烈、火爆、深沉、丰富的感情，震撼观众，“真可谓墨饱笔酣，淋漓泼洒”。对于崔彩彩的评介，则极简约地概括为：脸上有戏，手上有戏，脚上也有戏，浑身都是戏，特别说她圆场优美、轻盈、自然，很见功力。

北路梆子(雁剧)的主要特点在优美的唱腔上，因此在评论贾桂林、李万林时便侧重分析他们在唱腔上的创造。贾桂林是北路梆子唱腔的集大成者，她的甩腔是一绝。这种甩腔又是因人物和剧情而异，有的悠扬，有的曲折，有的跳跃，有的缓慢，有的如诉说，有的如抽泣。李万林唱戏时极为注意唱情绪，每一句唱词都尽量唱出情绪来，总是保持应有的激情来感染观众。

晋剧(中路梆子)的剧团多，演员多，然而个性也都极为鲜明。丁果仙是晋剧“须生大王”，她在唱腔、表演上融汇了前辈艺人盖天红、说书红的优长，并且向京剧、秦腔、河北梆子学习，形成了自己的风格，创造了一批晋剧独特的剧目和艺术形象。牛桂英做派庄重、典雅，唱腔低回、醇厚、宛转、流畅。郭凤英腿功最好，擅耍翎子。王玉山圆场功是一绝，既快又稳，得艺名“水上漂”。张宝魁工刀马旦，圆场功、靠架功、把子功都具功力，表现人物的一团正气，无限激情，令人肃然起敬。这些艺术个性都在书中恰当地作了评述。

书中虽然评述豫剧和评剧的演员不多，但评述他们的创造和贡献，极有分量。如概括金开芳的艺术特点有三：一是生活气息浓厚，“看来并不是在做戏，就是人物在场上生活，但每一个动作又都不是生活的原样，而是经过艺术加工的，都是有所夸张的。”二是人物性格鲜明，感情充沛。三是唱念与做互相紧密结

合。金开芳的这些艺术特点,较充分地体现在他的学生张晖的表演上。张晖演下楼的动作,既有鲜明的节奏感,又能做到“行不动裙”。张晖的唱念不用字幕,一字一句都能送到观众的耳朵里。乃崇先生感叹道:“在今天,这个特点在舞台上已经非常罕见了!”这正是金开芳嘴皮子上的特别功夫。对于小白玉霜、魏荣元的评价是极高的,称他们思想新、基础厚,是“评剧艺术革新的急先锋”。魏荣元最大的功绩是男声唱腔的创新,其中特别是花脸唱腔的创造。我们只要看看今天评剧舞台上的发展,就会感到乃崇健兰先生的评价是十分恰当的。我特别对书中评述马金凤创造的“帅旦”艺术兴奋不已。如果不是看《老两口谈戏》,我只能感觉到《穆桂英挂帅》好,却不知道好在“帅旦”艺术的创造上。

二

我国处在一个改革发展的新时代,经济建设是中心。围绕这个中心,文化艺术也应该有所作为。文化艺术重在建设。那么,戏曲艺术的建设应该如何进行呢?书中所收的文章,虽不是回答这个问题的,然而对戏曲艺术改革的一些真知灼见,却无疑具有宝贵的参考价值。

戏曲艺术的改革要坚持“百花齐放,推陈出新”的方针。这是个为人民服务的方针。乃崇先生引述了田汉关于山西北路梆子的一段话:“‘百花齐放’就是为了满足各地广大群众不同的口味,不同的爱好,不同的要求。各地方剧种是各地观众所喜闻乐见的,北路梆子就是晋北人民自己的剧种。群众喜欢的,我们就要扶持、发展。”乃崇健兰先生凡说到戏曲艺术的改革,都遵循这个方针,并且谆谆地告诫:“我们是一个幅员广大、民族众多的国

家,由于各地区、各民族的人民生活、风土人情、风俗习惯、艺术传统不同,因而产生了各个地区和各族人民所喜爱的不同戏曲剧种。……就其风格而言,有的细腻,有的粗犷,有的柔纤,有的刚硬,这其间并不简单地划分成高低精粗。也不能总觉得自己粗、自己土,而把自己的丢掉,硬改成别的艺术的样子。你丢掉的常常是你那个地方群众所喜爱的东西,而且是别的地方所没有的东西,丢之容易,再寻则难矣!慎之!慎之!”这就是说,戏曲艺术要有中国的、民族的、地方的、剧种的、剧目的,乃至艺术家个人的特色。“应该努力挖掘、继承自己特有的优秀表演、歌唱技巧和表现人物的方法。”

从这样的观点出发,乃崇健兰先生总是特别注重评价各个剧种剧目和演员的特色,并且给予充分的肯定。晋剧表演艺术家程玉英在《火焰驹》“逃府、打路”中扮演黄桂英,她被未见过面的婆婆误解,遭了毒打。当她诉说完真情后,拔出一把短刀,要自刎,婆婆在急切之中举起拐杖将刀打落,把人物感情推向高潮,乃崇先生评论道:“千言万语,敌不过拔刀、打刀的形象更能表现人物的思想感情,更能感动观众”,“真是感人至深!”“我从五十年代初看过程玉英演的这个戏以后,曾多次看过各个剧种的全部《火焰驹》或《打路》一折,从未再见到过这样的演法。”看了张晖演的评剧《朱买臣休妻》,称赞说:“这个崔氏,既不同于江南的昆曲舞台上的这一人物,又不同于两湖的楚、赣等剧种中的这一人物。人物是一个,然而各个不同的剧种的艺术们各自发挥他们对人物的理解、对艺术的运用,竟自创造出那么不同的、丰富多彩的、绚丽多姿的艺术典型!”河北老调《巨徐州》中文官出身的徐达参加义军时跳城的表演,河北武安平调《天仙配》中七仙女抗董永的膀子,都是由于剧种对人物的理解不同,因而艺术处理也不同,各有千秋,不禁感慨道:“十步之内,必有芳

草!”从而提出,每个剧种都不应该妄自菲薄,放弃自己优秀的传统特点去模仿别人的东西。

但是,乃崇健兰先生并不是是古非今、固步自封者。他们主张戏曲艺术随着时代的发展、人民的需要,从生活出发,在保持剧种特色的前提下,同其他剧种互相交流,吸收其艺术的优长,不断改进自己,不断创造和发展。一出蒲剧和秦腔的《柜中缘》,经过河北梆子的名演员李桂云和女大学生汤雪溪,把李都堂之子改为岳飞之子岳雷,改变反清复明的主题为爱国主义的主题,普及到了全国各剧种,而且在表演上又各有创造。二位先生对于各剧种移植改革此剧的艺术家们都给予充分的肯定。

对于剧种的形成和发展,二位先生更为关注。评剧的母体是说唱艺术。经过成兆才、月明珠、金开芳等的身体力行,吸收京剧、梆子、莲花落、二人转、大鼓等多种艺术的养料,创造了这个剧种。新中国成立后,又经过中国评剧院和东北华北几大剧院艺术家的努力,终于成了全国几个大剧种之一。先生总结了他们的经验,并且十分珍惜评剧所独有的艺术特色,真像爱护孩子一样,生怕有一点闪失。

三

戏曲艺术建设中,剧目建设是至关重要的。那么,什么是剧目呢?刘蒋二位说:“我们的戏曲,有一个共同的特点,就是只有文学剧本,并不能看出艺术的所在”。也就是说,只有文学剧本还不是剧目的全部,只有立在舞台上,有了唱、念、做、打(舞)并且存留在艺术家的身上,才是剧目的完整的含义。但是我们过去和现在,往往把剧本创作说成是剧目生产,甚至以为有了剧本就有了一切。其实这是大大的误解。我当了十几年文化官,写

了十几个戏曲剧本,并且侥幸有几个上了舞台,得过奖。我深深体会到,剧本不是剧目,剧本离不开导演、表演、音乐、舞台美术。剧目是编、导、演、音、美综合实践的成果。

刘蒋两位先生的文章中几乎没有撇开表演、唱腔而单独谈论剧本的,他们总是从集中体现在演员身上的综合表演谈起。他们说:“戏剧是个集体创作,主要角色、次要角色、舞美、音乐是一个完整的整体,互相依赖,缺一不可。”“一切为了舞台上艺术的完整。”

那么,怎样创造艺术上完整的剧目呢?首先是继承传统。尤其是演员要有较深厚的功底,掌握较多的表演手段,这样“才能在塑造人物时运用自如。”照杨兰春的话说,就是要“钻进去,顶出来”,钻进戏曲的传统中去,掌握戏曲的规律,然后再出来,运用这些手段为表现现代人物服务。豫剧《朝阳沟》就是“钻进去,顶出来”的成功实例;同时也是深入生活,从生活中积累素材,激发灵感,进行创作的成功实例。

还有一个实例,就是金开芳演评剧《小女婿》中婆婆罗寡妇的成功。乃崇先生说她“刻画入微”。金开芳说:“这样的人,我在过去的农村可见多了,我为演这人物,把过去、当时见过的农村中像罗寡妇那样的老年妇女想了又想,哪一点适合于这个人物,就选了来做为创造这个艺术形象的基础。”金开芳说:“生活就是基础,没这个基础,就创造不出人物来。”但是这个人物又不是生活的照搬,而是“把生活里看来的,按着评剧的要求,加以适当的夸张,把那最有代表性的动作集中夸张,让人一眼就看出你演的是个什么人。”我由衷地崇敬这位评剧的元老,也由衷地感谢乃崇先生忠实的评介。

但是,在戏曲舞台上大量演出的是古代戏,那么演古代戏要不要体察生活呢?两位举了马金凤演《穆桂英挂帅》“阅兵”的实

例，颇有说服力。阅兵时，“她的眼神先从左到右是近观，看到的是眼前的战士，然后又从右到左看到远处，山上山下，千军万马，威风凛凛，都在这个圆场之中用眼神交代清楚，观众似乎看见了那壮观的行列。”马金凤是怎么想到要这样表演呢？原来她参加过陈毅元帅为团长的春节慰问团慰问解放军，海、陆、空三军就是一排排列队欢迎他们的，是那威风凛凛的阵势，启发了她。马金凤的经验告诉我们，戏曲演员也必须体验生活，向生活学习，从生活中提炼，不断创造新的表演手段，艺术才能不断地发展。这样言之有据的总结和概括，对戏曲剧团和戏曲创作者具有广泛的指导意义。

“演戏就要演人，就要演情。”书中常常这样说，尤其是对青年演员，更是不厌其烦地说。他俩高度赞扬任跟心、郭泽民演出的成功，认为成功的原因是“把人物演活了，把戏演出了新意。”而“要人物演活，必须对这一人物有较深的理解。”理解的办法是“体验这个人物”，使自己心里有戏。在现代戏里，要表现新人物的思想性格，更要体验新人物的生活，理解新人物的感情。这是杨兰春的经验。

然而，光有对人物和人物感情的理解，还不是戏，还要围绕塑造人物运用唱、念、做、打（舞）。因为“一个演员扮演的人物上了台，送到观众面前，观众所要欣赏的还是演员的唱、念、做、打，没有艺术就不可能使人物在观众面前站起来。关键在于用艺术手段演好人物。”乃崇健兰先生文章的特点，就是谈戏又谈艺，不做空洞的说教。尤其经常谈唱腔，但也不是谈如何设计，而是谈如何唱情。他们引用山西北路梆子演员李万林的话说，“要唱得有情，首先是要了解自己所扮演的角色。演员自己被角色所感动，他才能通过自己的演唱去感动观众。”诚哉斯言！这是剧目生产、艺术建设的要害。