

余叔岩

艺术评论

集

YU SHU YAN
YISHU
PING LUN JI

戏曲流派艺术研究丛书

吾群力 主编

余叔岩艺术评论集

中国戏剧出版社

余叔岩艺术评论集

吾群力 主编

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

北京彩虹印刷厂印刷

850×1168毫米 1/32开本

311千字 13.875印张 4插页

1990年10月第1版 1990年10月第1次印刷

印数: 1—510册

ISBN 7-104-00144-1/J·82

定价: 5.90元



余叔岩先生
一九三八年留影
(陈志明供稿)

譚鑫培大師名震中國但
京劇先生藝術並沒有被現
時窮大余叔岩一出身又繼
續前進發展出一個新境界
祝賀余叔岩藝術新詩集出版
一九六七年 張庚

戏剧家张庚同志为本集题词

余叔岩在《洗浮山》
中饰贺天宝

(中国艺术研究院 戏曲
研究所陈列室供稿)



余叔岩在《问樵
闹府》中饰范仲禹、
王长林饰樵夫

(中国艺术研究院
戏曲研究所陈列室供稿)





余叔岩在《镇潭州》中饰岳飞（右）、程继先饰杨再兴（左）

（中国艺术研究院戏曲研究所陈列室供稿）

梅兰芳（左）、余叔岩合乐演奏〔夜深沉〕曲牌摄影留念

（中国艺术研究院戏曲研究所陈列室供稿）



出版前言

戏曲流派，是戏曲艺术发展到一定阶段的产物，也是戏曲表演艺术趋向成熟的重要标志。艺术流派的众彩纷呈，争奇斗妍，是我国戏曲艺术在长期发展过程中的鲜明特色。它不但体现在以演员为中心的表演体系里，而且融会于传统戏曲美学之中。

艺术流派的产生与衍发，符合剧种艺术、行当艺术从简单到复杂、从低级到高级的发展规律。各种流派的相比较而存在、相竞争而发展，对促进整个戏曲艺术的繁荣，在当前对建设社会主义精神文明，都具有不可忽视的作用和意义。京剧固然有众多流派，许多大型地方剧种的艺术流派亦繁花似锦，各逞妍丽。这诸多流派既有作为本剧种艺术的特征，更有以不同行当艺术家的表演风格为基础衍发出来，并进而体现在艺术家群的表演之中的特征。它们首先通过唱念做打等艺术手段，同时也在特有剧目、舞台美术乃至文武场面的配置与伴奏风格方面，显示出独具的特色。

我国戏曲艺术的发展历史培育了艺术流派，反之，艺术流派的竞芳争妍和春华秋实，又丰富和充实了戏曲艺术的宝库。因此，从各种各类艺术流派的研究入手，将会是继承戏曲的传统艺术经验、总结表演艺术体系，探索戏曲美学的有效途径之一。

为此目的，我们决定编辑出版一套“戏曲流派艺术研究丛书”，希望它能对社会主义戏曲事业的繁荣有所贡献。这套丛书将分别成册，陆续出版发行。由于我国的戏曲剧种繁多，而每一传统深厚、影响较大的地方剧种又都拥有自己的一些代表性流派，所以我们期待各省、市有关文化主管部门、戏曲研究单位给予大力支持。我们将陆续约请有关部门、兄弟单位或专家分别担任编选工作。这本《余叔岩艺术评论集》就是由中国艺术研究院吾群力同志负责编选的。在这套丛书的出版过程中，我们还期望及时得到专家们和广大戏剧爱好者的关怀和指教

中国戏剧出版社编辑部

1989年12月

京剧老生的第二个里程碑

——谈余叔岩

(代序)

· 翁偶虹

京剧老生，自前三鼎甲程长庚、余三胜、张二奎发展到后三鼎甲谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙，经过百余年的考验与评论，谭鑫培以梨园汤武的革命精神，拔帜独尊，博得“四海一人谭鑫培”的桂冠，造成“无生不学谭”的声势，实至名归地树立了老生行的第一座里程碑。在他未逝世前，即有自创“贾派”的贾洪林、后来自创“余派”的余叔岩、自创“言派”的言菊朋、自创“刘派”的刘鸿升、自创“高派”的高庆奎和萧规曹随亦步亦趋的刘春喜、谭小培、王又宸、贵俊卿、孟小茹、罗小宝、李鑫甫、陈子田、贯大元以及票友陈彦衡、溥西园、范濂泉、程君谋、王君直、王雨田、孟朴斋、乔荇臣、莫敬一、王庚生、韩慎先、顾赞臣、秦暇庵、吴铁庵、王文源（后下海）等，追踪强记，殚心苦摹。谭谢世后，除王凤卿以“汪派”传人一度执生行牛耳，汪笑侬悖于“笑侬”而自成“汪派”，时慧宝以“孙派”传人小露锋芒之外，生行天下，尽属“谭”畴。于是，“旧谭”、“新谭”、“五大坛”（当年

曾以天坛、地坛、日坛、月坛、社稷坛为学谭者之谐音而自行标榜)的旗帜,纷然选举,互论短长。但是,殊途同归的反响,却造成殊途发展的趋势。观于贾、余、刘、高、言等的各自成派,可以看出流派之流,是江河湖海同源而异派,也可以看出一个里程碑的树立,不仅仅铭镌着一个阶段的标志,而且,还象指路牌一样,指出从这里起步,各奔各的前程。所以,旧谭派之未能发展成派,是他们紧抱着老谭这座里程碑,固步自封;而“新谭派”则鼓楫飞航,顺流衍派。在这些流派的汨汨长流中,余叔岩的“余派”,承前启后,逐渐风靡,造成众望所归的氛围,直接学余与间接学余者,在近代的老生行中,更仆难数。约略计之:直接师承者如孟小冬、李少春、谭富英、王少楼、陈少霖、杨宝忠等;摹其艺术,精心钻研,间接地受其熏陶者如马连良、贯大元、杨宝森、奚啸伯等。可以说,自“余派”风靡剧坛,除沪滨之“麒派”(周信芳)自成独立王国外,其它各地的老生演员都是在不同程度上受到“余派”的影响。就是那些仍以“谭派”自居的演员,也在潜移默化中吸收了“余派”(也就是“新谭派”)的精华。当然,其间还有余叔岩之弟余胜荪曾以程长庚“程派”自炫于世,汪笑依“汪派”的一传再传;可是他们的影响,或如昙花一现,或如曙后星孤,终不能掩“余派”之光芒,拔“余派”之旗帜。直到现在,虽然马、谭、杨、奚芳馨交溢,各有千秋,可是形成这些流派的创始人,他们都不讳言自己曾受熏陶于余叔岩;曾撷风韵于余叔岩。这与当年“谭派”形成后之“无生不学谭”,并无二致。客观的存在,事实的雄辩,似乎有理由在老生艺术的程途上,把余叔岩“余派”的成就,视为谭鑫培以后的第二个里程碑。

二

里程碑的树立，既不是神明所赐，也不是天才浑成，更不是“时来风送滕王阁”的偶然机会，而是主观能动的几经砥砺、几经锻炼与客观存在的大量吸收、大量掇掇的结晶。谭鑫培由武行而武杂、而武生、而跑乡野“粥班”、而为家门护院、而拜长庚门下、而转益多师、而露老生头角、而红遍南北、而称伶界大王、而踞老生泰岱，这一连串的坎坷之路转化为锦绣康庄，蕴藏着多少辛酸，倾注了多少心血。余叔岩虽没有走过象谭鑫培那样的“人情阅尽秋云厚，世路经多蜀道平”的艰险历程，但是他的嗓音天赋，远不及谭；武功条件，也非象谭鑫培那样地不练自练、不武自武。他从短暂走红的“小小余三胜”时代以后，嗓音“倒”得既苦，艺术更感空虚。剧艺的宫殿，虽没有把他拒之门外，而他那徘徊徬徨的苦恼与艰苦奋斗的雄心，始终是互为消长地搏斗于蛰居津门与试技“春阳友会”的一段漫长时间里。他在童年时期锻炼的基础上，重新喊嗓、练功，硬要把看不见摸不着的嗓子，抻练得尽如己意；硬要把虽具根底而不裕如的武功，砥砺得信手拈来。他开始不循常规地只喊“啞”“啊”“唔”“儿”几个音，扩而展之，每天把“十三道辙”的字与音都喊一遍。酷寒之季，笤帚扫雪，柳棍凿冰，行十余里，淌一身汗，以苦为乐，习以为常。同时还广交翰墨文士，知名票友，学书、学画、学音韵、学谭腔，充实艺术素养。他从书画里陶冶气质，从音韵里揣摩腔调。余派戏之所以演得有性格、有感情、有血有肉；余派腔之所以音醇、韵厚、气爽、调圆、字正而巧、声刚而柔，学谭而青

胜于蓝，宗谭而补其所略，都是他以宏观的艺术观点，大量吸收掇拾与京剧有关的其它艺术精髓，有为而无形地化为己用的苦心孤诣。他所立论的“中锋嗓子”、“提溜劲儿”、“三级韵”、“大三才”、“小三才”以及“上去互易”、“阴阳间离”、湖广音、中州韵、北京音，相辅相成的种种歌唱手段，都是在喊嗓、吊嗓之际，探讨音韵学的规律而悟解出来的。他的调嗓方法，从倒仓以至形成余派，照例是由小宫调循阶而至正宫调；从旦角、花脸的小段调起，再调老生的西皮、二黄。同时以他那六场通透的艺能，与鼓师研究尺寸点子，为琴师补充托腔弓法。听他的一出戏，只觉得在舒服平稳之中耐人寻味，焉知他在这出戏的背后下了多大的功夫。所谓余叔岩的“功夫嗓子”，确实是从苦练的功夫中得来。得来的主要因素，不只是劳役形体，消磨岁月，而是艺术修养的春华滋润了丰腴硕果的秋实。在这一成就上，他不但弥补了没有谭鑫培天赋“云遮月”嗓子的欠缺条件，反而从功夫中补充了谭鑫培字舛腔简之不足。概括地说，他是用艰苦的功夫，发展了谭派的唱腔而自成余派的。

余叔岩之学谭，不仅仅限于唱腔。他全面地懂得了谭鑫培艺术的真谛。他认为谭腔之外，谭的武功与念、做，都是谭派艺术整体中的重要组成部分。所以他在恢复嗓音的阶段，把武功的锻炼也提到日程上来。在津时期，他与杨小楼、王庚生等一同练功，曾得到杨小楼的指点。回京以后，他又虔诚地从钱金福学习把子，从王长林学习谭派身段。他曾以客串的身分，参加“春阳友会”的彩排，在浙慈会馆的舞台上专演《恶虎村》、《落马湖》、《翠屏山》一类的武生戏。有人诋议他：有意跬步谭鑫培之先武生而后老生，预为异日传谭衣钵而标

榜。实则他这样安排艺术的进程，是领悟了谭艺的经文纬武，掌握了谭鑫培之所以在《探母回令》中显示“吊毛”、显示“甩发”、显示两个屁股座子的“十字腿”，在《战太平》中显示“虎跳”，在《奇冤报》中显示“过桌抢背”，在《问樵闹府》中显示“踢鞋”，在《战宛城》中显示“甩盔”，在《断臂说书》中显示“粘桌吊毛”……并非故意炫耀武功，为后来学谭者埋伏下繁难的“拦路虎”，而是根据剧中人在特定环境中必须通过这些艺术手段，饱满地表现出生活真实与艺术真实互相结合的艺术形象。而塑造这些形象的艺术手段，又必须通过武生的扎实功夫，才能信手拈来，运用自如。他从领悟而接受了这些精确性的创造，为异日上演这些剧目，做好扎实的准备。所以在嗓音尚未完全恢复的一段时期，大量地实践武生。嗓音稍有起色之后，间演《阳平关》、《太平桥》、《锤换带》等唱工少而把子多的武老生剧目。从短打转向靠背，他在刀枪把子上所下的苦功，与磨练他的嗓子一样，硬要把有形的肢体，控制在无形的化境中，直练到能在椅子背后与衣柜之间的狭窄距离里，顺顺溜溜地耍大刀花与背面花，以“拳打卧牛之地”要求自己。他常说：精通武术的拳师，能在一头牛卧着的地方打一套兔起鹘落的拳脚。达到这样境地，必须是心、身、手、眼，合而为一，随心所欲而不逾矩以此功施诸剧中，岂止艺术形象稳、率、捷净，还能得到手挥五弦，目送飞鸿之趣，好整以暇地表现剧中人的思想感情。他以这样的见解，锻炼武功，正是他能精演《定军山》、《战太平》、《战宛城》、《珠帘寨》等戏的准备工作。

与此同时，余叔岩观摩谭艺，更是锲而不舍，不遗余力。谭鑫培一生靳于收徒，除以骨肉关系，传艺于五子谭小培、爱

媚王又宸，因特殊供应及懿旨严命不敢抗拒，授艺于溥西园（即红豆馆主，曾以将军地位而厚馈谭氏）、陈子田（太后宫的得宠太监，西太后曾指令谭氏亲授子田）外，一般渴望求艺者，都在绛帐不开，杏坛不启的冷遇中，饱尝闭门羹而却步。余叔岩虽因解决谭氏一时侘傺的偶然机会，得以身列门墙，然亲承其教者，只是指拨了《失街亭》的王平，《太平桥》的史敬思而已，其它谭剧，都是他在台下观摩，潜心默记的。为学谭剧，余叔岩与言菊朋、王庚生等人结为观摩小组，每观谭氏演出，各自分工，或记唱腔，或记身段，或记念、做、表情，或记舞台调度，观后互相印证，合为一龙。一次不成，再看二次。直到兰亭拓本，不辨楮叶，才算功德圆满。余叔岩更下功夫，把他认为堪称全璧的谭剧艺术，通过自己掌握的“熏、默、筛、搭、斡”的大五法，一字一句，一腔一音，一举一动，一瞥一欸的细节，都用自己的默记方法，不厌其烦地写在总讲之中。所以他逝世以后，检出许多天书似的剧本，明知是他的保密珍品，却无人能钩沉出个中奥秘。余叔岩如此苦心孤诣地学谭、摹谭、继谭、传谭，诚非一般学谭者能望其项背，何况他在专心致志地学谭之前，已做了大量的艰苦准备工作，下了全面的音容形体的锻炼功夫。

三

功夫不负苦心人。余叔岩以这样的魄力与韧性，暗学谭艺，明学谭艺，探讨研究谭艺，终于在掌握了谭艺全豹的进境中，以他自己的艺术素养，又补充了谭艺，发展了谭艺，创造出源谭而流异的余派，从“无生不学谭”渐趋于“无派不熏

余”，树立了谭鑫培以后的第二个老生行的里程碑。

谭、余艺术的特点，首先是突出音乐形象，也就是谭腔和余腔。余腔之所以青出于蓝，后来居上，固然由于他艺术素养的渊厚，而起主导作用的，更在于他认识到唱腔是为剧中人服务的关键。余腔之悦耳动听，吴小如君曾概括为“清、刚、醇、厚”四字，诚属卓论。悦耳动听之余，虽不及汪派、孙派之石破天惊，惊心动魄，而在和风细雨的意境里，也能沁人肺腑，动人心弦，形象之塑于音乐者在此，余腔之耐人寻味者亦在此。如前所谈，他以“中锋嗓子”、“提溜劲儿”、“三级韵”……等驾驭唱腔，腔从唱出，唱必有法，从而归纳出“立音”、“亢音”、“厚音”、“苍音”、“溜音”、“滑音”、“空音”、“诡音”、“脑后音”、大、小“水波浪音”（见王庚生君的《一把钥匙开一把锁的余派唱腔》），这些音中，包括了一般常谈的“遏、颤、滑、擞”。余叔岩运用这些唱法，不只是为了腔调之美，字音之正，韵味之厚，音色之醇，而是在表达人物思想感情上，做到分寸适宜，浓淡得体。例如他唱《坐宫》的对唱快板，一般在“快马加鞭一夜还”的“加鞭”两字上加重音量，突出口劲，鼓师也相应地重击两箭，表示杨延辉的坚定诺言，余叔岩则在开唱的“快”字上，即已突出口劲，意在笔先。又如他唱《武家坡》的接唱“他倒好”、“倒也安宁”，一般都是轻轻带过，意在表示潇洒。余叔岩则在两个“倒”字上加重音量，珍重地暗示王宝钏：她所惦念的薛平贵“托底粗安”。又如他唱《捉放曹》的“听他言吓得我心惊胆怕”的“他”字，用立音突起，而“怕”字用平音婉唱，正是由于曹操发出“宁愿我负天下人，不叫天下人来负我”的狭狠心声，使陈宫由震惊而痛悔，用“他”字点睛，

用“怕”字荡波，这与双处《双阙亭》所唱的“怕”字嘎起高腔，唯恐听众听不出陈宫之惊怕，含蓄得多，委婉得多。又如他唱《闹府》的三段〔四平调〕，尺寸上，一段紧似一段，腔调上，一段高似一段，以“怎不叫人泪两行”陡起惊涛，而以“我的妻儿啊”倾泻骇浪。又如他唱《探母》，见娘后的末句：

“儿到后面看一看受苦的女裙钗。儿的娘啊，儿去去就来”在第二个“去”字上，使了个委婉迂回的小腔，顿觉秋风飒至，天地凄凉，酸楚之情，从声腔中塑出形象。又如他唱《战太平》的“头戴着紫金盔齐眉盖顶”的“顶”字，用嘎调嘎出鹤唳高寒的激昂之情，有口皆碑，视为神品。其实他的嗓音气力，并不能象天马行空那样地荡出“赤鲤腾出如有神”的意境，可是他会控制音量，善于用音乐与声音上的对比，开口松弛，逐渐加重，以“悠”着的劲儿，驾驭着“齐眉盖”三字，为“顶”字蓄足气势，再把“顶”字喷薄而出。同剧中“扫荡烟尘”的“荡”字与“尘”字，虽非大起大落，却也是掌握了对比的唱法，从音乐中塑造出华云决心御敌而又预感不测的形象。余叔岩对于一出戏中的所有唱段，视为一个整体，精力不只施诸上板，散板摇板亦无不全力以赴。例如他唱《桑园寄子》的“此时间顾不得父子恩爱”一段，音腔何等悲凉，形象何等凄楚；《连营寨》里两次上场的两段〔摇板〕，“孤与那孙仲谋结下仇扣，只杀得兵将们尸积山丘，但愿得二贤弟阴灵保佑，灭却了东吴贼方肯罢休”里的“保”字和“罢休”两字，不饰以腔，而感情跃然。“想当年在桃园对天发咒，愿同年同月日共同罢休，到如今一旦间死别分手，只剩下孤一人好没来由”的“手”字，用缀音“哇啊”表现悲愤，“没来由”三字，由重入轻，反衬“人”字的揉腔，表现凄楚，都是以腔传情，塑造出