

京剧流派欣赏

秋文



查
1962

京·剧·流·派·欣·賞

秋 文 著

上海文艺出版社

1962

目 次

戏曲与美学	1
論京剧流派	8
继承京剧流派的一些問題	33
“偏爱”和“偏見”	43

——談京剧流派的欣賞和評價

中国傳統戏曲舞台形象之美	50
--------------	----

——梅兰芳《舞台生活四十年》的一些美学問題

略談梅派艺术的特点	72
-----------	----

——兼談典型的美

从余派談京剧演唱的“韵味”	78
---------------	----

談余派韵味的豪壯风格	85
------------	----

程派唱工韵味研究	91
----------	----

言菊朋演唱艺术欣賞	106
-----------	-----

从言派談表演艺术之雅俗	114
-------------	-----

麒派表演的特殊风格	121
-----------	-----

——談表演艺术的眞和美

戏曲与美学

中国戏曲艺术比起西方戏剧艺术说来，历史虽然比較短，但是在艺术上却有极高的成就，無論从編剧到表演都积累了丰富的、可貴的經驗。就編剧來說，短短几百年中，在历史上我們出現了象王实甫、关汉卿、高文秀、白朴、馬致远、湯显祖、孔尚任、洪昇等一系列杰出的剧作家；就表演艺术來說，京剧只有近二百年的历史，却出現过程长庚、余三胜、譚鑫培、汪桂芬、余叔岩、楊小樓、王瑤卿、梅兰芳等一系列的表演艺术大师。在这样短的时期內，出現这許多对戏剧艺术极有影响的艺术天才，这在艺术史上是少見的。因此，我們可以认为，近代是我国京剧艺术突飞猛进的时代。

可是有一件很遺憾的事，就是我国近代的戏剧理論沒有能赶上戏剧艺术实践的发展，理論研究工作远远落后于舞台实际。就傳統戏曲方面來說，从理論上来总结、概括戏剧艺术本身的規律(包括編剧、表演等各个方面)的著作，寥寥可数。其中尤以表演艺术，更少理論上的研究。这可能主要有两个原因，一是戏曲实践发展得太快，而理論研究則需要多方面的准备工作，所以有一个时期的脱节現象；另一方面，也是最重要的方面，是因为封建统治阶层的文人重

視也沒有能力对戏曲艺术(特别是表演艺术)进行系統的研究,因为在他們看来,戏曲不过是消閑散心的事,而在封建社会,演員(包括剧作家)又都是些沒有地位的人,岂能登封建統治文人的“艺术宮殿”?历史上也有过一些有远見的戏剧家,曾經在理論上作过一些工作,如清代的大戏剧家李漁在他的《閑情偶寄》中就有一部分是关于戏曲編剧、表演的經驗总结。可是,也許主要就是因为李漁重視了表演艺术,并主張要从舞台艺术实践效果来对待編剧艺术,才被一班封建文人百般詆毀。

戏曲艺术的客观发展,舞台艺术实践的发展的客观趋势,向戏剧理論提出了迫切的要求,必須提高我国戏曲艺术的理論水平,把我国戏曲艺术的优美之处,从理論上加以闡发、評价。

在从理論上研究戏曲艺术这个工作中,必然地会涉及到戏曲艺术中一些特殊的美学問題,于是就出現了“戏剧美学”和“戏曲美学”。

美学是一門古老而又年輕的科学,虽然从古代希腊的一些大哲学家起,已經研究了很多美学問題,但“美学”这个概念,却一直要到十八世紀沃尔夫学派的鮑姆加登才提了出来,此后經過康德、黑格尔这样一些古典哲学家,才把它系統化了;然而美学对于艺术來說,从它未曾形成系統的科学起,就显示了它的巨大的意义。許多艺术問題,研究到它的最基础的理論时,沒有不直接涉及美学問題的。因此,要提高我国戏剧艺术的理論水平,要对我國戏曲艺术作理論的

总结，就必然要从美学角度来对戏曲艺术作一番研究；反过来说，美学也脱离不开对具体艺术的研究，对具体艺术部门进行美学研究，也有助于美学本身的丰富和发展。

从美学角度来研究戏剧艺术在美学史上是有传统的。我們都知道，古代希腊大哲学家亚里士多德的《诗学》，就主要是总结了古希腊戏剧艺术的实践，这本著作中的主要问题就是讨论了悲剧和喜剧问题（可惜关于喜剧问题，保存得很少）；从此，“悲剧”、“喜剧”、“雄偉”、“滑稽”这些概念，就成为传统的美学范畴。显然，这些范畴是和戏剧艺术直接相联系的。到了十八世纪，德国古典哲学家、资产阶级哲学的最高峰黑格尔在他的《美学》中，也以大量的篇幅讨论了戏剧问题，黑格尔关于悲剧，关于历史剧等问题的见解，是很有影响的，而且有许多合理的部分。后来俄国革命民主主义者车尔尼雪夫斯基对于悲剧、喜剧、崇高、滑稽等戏剧美学问题，也作过许多重要的研究。他批判了黑格尔美学中的客观唯心主义体系，以现实主义精神探讨了悲剧和喜剧问题，对戏剧美学有重大的贡献。

历史上许多美学家都很重视戏剧艺术的基本美学问题，甚至我们现在争论的一些问题，历史上杰出的美学家已经涉及到了，象黑格尔论历史题材的处理问题，就涉及到历史真实与艺术真实的关系问题，涉及到历史剧的创作态度问题；十八世纪德国杰出美学家莱辛和法国哲学家狄德罗，对于戏剧真实和历史真实的关系，也都有明确的看法；狄德罗还涉及到表演艺术的基本美学问题：演员和角色的关系

問題，演員的理智和感情問題。在狄德羅的表現理論中的確存在着過分強調理性，忽視感情的傾向，而在這個問題上，萊辛的《漢堡劇評》，比狄德羅又進了一步，萊辛從感情與理智統一的觀點，論述了演員藝術，提出了不少精辟的見解。其他如黑格爾第一次系統論述戲劇沖突問題，應該說，在戲劇美學上，也是有重要意義的。

由此可見，歷史上的美學家，從來就是重視從美學上總結當時戲劇藝術的實踐的，他們有些研究成果，現在還值得我們借鑒。

過去的美學體系中，不僅直接涉及戲劇藝術的部分，值得我們重視；即使他們一般的美學理論，有一些也對戲曲藝術有一定的啟發作用。象黑格爾對象征、古典、浪漫三種藝術的分析，對於確定我國戲曲藝術的實質，有着重要的參考作用；即使象康德的美學，他對趣味判斷與理智、意志關係的區別，對於我們研究演員創造過程和觀眾欣賞的心理特點，也有不少啟發。

中國戲劇美學，有自己特殊的問題，它主要研究戲曲美學，是從美學的角度來研究戲曲藝術。中國戲曲藝術當然也遵循戲劇藝術的一般規律，但它也有自己的特殊的規律，不研究這些規律，就不能很好地認識戲曲藝術，明確這一點是很重要的。

戲曲藝術是歌唱與舞蹈的綜合，這本來是一個極明顯和極表面的現象，但在這個現象後面，卻隱藏着戲曲和話劇的極深刻的理論上的區別。正是這種美學上的區別，我國

戏曲艺术在自己的发展过程中，形成了一系列的特殊的艺术规律；形成戏曲艺术在内容和形式上的一系列的特点，戏曲美学的主要任务就是要研究这些特点。当然，如果认为戏曲艺术只是音乐和舞蹈两种艺术的简单的拼凑，也显然是不正确的。戏曲艺术固然要遵循歌唱、舞蹈等一般的艺术规律，但又有自己的特殊的艺术规律。譬如歌唱，作为一种音乐艺术，主要是听觉艺术，其目的是引起听觉的美感，因此即使在西洋的歌剧中，对于歌唱者口形是不太注意的，它只要求发音准确悦耳；然而中国戏曲表演，就不仅要注意把字咬准，而且要注意口形的美观，这就是说，中国戏曲表演，即使在歌唱时，也不仅要注意听觉之美，还要注意视觉之美。

我国传统戏曲表演艺术，在这方面是很有经验的。京剧里的小生、青衣等行当是没有胡子的，因此他们都要注意口形的美观，他们绝不能象老生、花脸挂胡子的那种唱法。老生为了把字咬准，下颚口形左右晃动，同时，这又可以增加脸部表情的变化，可是青衣、小生就不能这样唱。应当把字排排队，看哪些字应该怎样念才既不倒字又不破坏面部的美。同时，这还要结合着每个演员的生理特点，如口形较大的遇到“发花”、“遶条”等辙的字就要特别注意，不要使嘴过分大了；嘴形太小的演员，就要注意口形的变化，不要让观众觉得演员的嘴老是不动。

看起来这些都是技术问题、形式问题，然而这些问题对艺术形象的美化是很重要的。注意形象之美，这从来是美

学家和艺术家非常注意的一个问题。莱辛在《拉奥孔》里曾经谈到造型艺术的形象美的问题，他认为，在诗歌里的拉奥孔被蛇绞住时，可以描写他嚎啕大哭、呲牙裂嘴，但在雕塑里就不容许外形过分的丑^①。莱辛这个观点有着深刻的意义。从这个观点来看，应该说，戏剧艺术很重要的一个方面是舞台造型艺术，它不容许在舞台上出现过于丑恶的形象，在舞台上应该处处照顾到美的条件。这就是说，戏曲艺术，既服从听觉艺术的规律，又服从视觉艺术的规律，而且这两种规律的交互作用又会产生特殊的、新的规律。

戏曲美学的领域是非常广泛的，它可以涉及编剧、导演、表演、欣赏等各个方面的问题。编剧里的冲突、情节、性格、穿插、词藻等，表演艺术里唱做念打的“气势”、“韵味”、“边式”以及表演艺术的各种不同的美的风格，演员与角色和观众这三者之间的关系，等等，在每个问题中都包含着极丰富的内容，象演唱艺术的“韵味”中涉及到声与情的统一、内容与形式的统一等问题。由此可见，戏曲美学是大可研究的。

研究戏曲美学，当然也不是没有困难，譬如美学对象本身还有争论，这自然就影响到戏曲美学的范围和对象问题，有些问题也很难截然划分界限。然而，并不能认为，必须等一般美学问题完全得到解决了，再来研究戏曲美学。分歧意见总是会有，而对戏曲（以及各具体艺术部门）进行美

① 见《拉奥孔》，《世界文学》一九六〇年十二月号。

学研究，也会有助于一般美学问题的解决，美学这门科学需要从各个方面（包括美学史、心理学、哲学等）来研究，通过一个具体艺术部门（如戏曲）来研究美学问题，何以就不是一条路子呢？

因此，无论从戏曲艺术本身，或美学本身来说，都需要把戏曲研究和美学研究结合起来，把具体的艺术理论研究，和美学理论的研究结合起来。

論 京 劇 流 派

在我国戏曲艺术史上，京剧的流派繁多，丰富多采，是一个鲜明的特点。清代道光年間，在四大徽班（“三庆”、“四喜”、“和春”、“春台”）的基础上，与湖北汉調相融合，并在吸取昆曲、梆子等古典剧种的表演艺术的基础上，形成了京剧，从而代替了曾經独霸剧坛、但当时已逐渐雕零的昆曲。此后，京剧的影响日益扩大，剧目、角色逐渐丰富，剧团組織也逐渐完备，京剧的表演艺术也就大大发展起来，于是在京剧发展史上出现了各种表演流派。

一 历史 的 回 溯

京剧表演流派的发展过程，从各个行当看来，并不是很平衡的。有些行当的流派丰富一些，有些行当虽然也有不少杰出的表演艺术家，但并没有形成众多的艺术流派；有些行当的流派形成、繁荣得早一些，有些行当則比較晚一点。我們知道，光有一个人是形成不了艺术流派的，艺术史上出現流派不是偶然的事，它應該在一定程度上反映某个艺术部門发展的客观要求，承前启后，从而对该部門艺术发展有比

較深远的影響。因而应运而生的艺术流派，必然有許多繼承者和追隨者，从这些追隨者中，又将出現一些具有獨創性的藝術家，在艺术上青出于藍而胜于藍，于是又會出現更新的流派，这样也就推进了艺术流派的发展，这似乎是艺术流派发展的一个客觀規律。

下面我們从流派比較丰富的老生、青衣、花旦和武生三个行当来看看京剧流派发展的大概綫索。

老生的表演流派

京剧艺术发展的最初阶段，以老生最为活跃，因此流派也最多、最丰富。作为京剧的奠基者，有所謂老三派，即程长庚、余三胜、張二奎。他們在表演艺术上都有自己的独特风格。程长庚近于徽調，余三胜近于汉調，这是因为最初京剧是由徽調、汉調发展而来，这种傾向在所不免。到了譚鑫培，則在把程（长庚）派和余（三胜）派結合起来的基础上，博采众长（如王九齡、卢台子等），成为京剧一代宗匠，被看成是京剧历史上最有权威的人物。

譚鑫培在京剧流派发展史上具有非常重要的地位，他在表演艺术上是一位勤學苦练、全面发展的艺术天才。譚鑫培的基本功夫非常实在，他不但精于老生，而且能演老旦、武生、小生等行当。在老生行当中，他更是相当全面的艺术家，唱、做、念无一沒有独到之处，因此譚派的影响非常深远，当时固然風靡一时，曾有“有书皆作序（山东王序），无調不学譚”之說，从以后的发展来看，譚派的影响也最深，声势也最为壮大。

但是，就是在譚鑫培同時的京劇舞台上，也不是譚派一花獨放。和譚鑫培同時的，尚有汪桂芬和孫菊仙兩大派，合稱後三派。

應該指出，汪桂芬在京劇史上應該給予足夠的評價。他是程長庚的琴師，模仿程腔可以亂真，但他不以模仿為滿足，他結合自己的體會和條件，進一步發展了程的藝術。如果說，譚鑫培主要是結合了程、余二派而側重於余，那末汪桂芬則可以說主要是結合了程、張（二奎）二派而以程派為主。程長庚為京劇創始之音，樸實無華，高亢激厲，張二奎的嗓音高亢，不以花巧取勝，而汪桂芬的唱腔更是大氣磅礴，渾厚剛勁，他的《文昭關》，至今仍有應該吸取的地方，而在當時也應該說是在譚鑫培之上。

後三派的孫（菊仙）派在京劇史上也很重要，他的風格直追張二奎，和汪派也比較接近，但尤注重氣勢，不大講究咬字行腔，孫派的用氣，有很多足以借鑑的地方。在風格上說，孫派比汪派更粗獷一些，程長庚曾說過孫菊仙的嗓子不如譚鑫培的甜潤，恐怕就是因為孫派不大講究含蓄的緣故。

京劇藝術史上，在老生行當中，我們不能忘掉賈洪林的名字，他雖然沒有象後三派那樣形成一個旗幟鮮明、大家公認的獨立的派別，但無論就他本人的藝術修養來說或者就以後的影響來說，賈洪林都是一個重要的人物。

賈洪林與譚鑫培同時，學於譚，嗓音失潤，但仍被當時劇評家贊為“有韻味”；賈的做工，在譚鑫培之上，尤擅衰派老生戲，這也是當時劇評家所公認的。我們之所以重視他

在京劇老生流派上的地位，原因正在於此。可以說，賈洪林是唱做念都有相當成就的藝術家，他在嗓音失潤的條件下，尚能與譚鑫培抗衡，可見功力之深。後來許多有成就的演員都直接或間接地受過他的影響，如高慶奎、雷喜福、馬連良、張春彥等，而我們從馬派藝術中，特別是在做工方面，能看出賈洪林的影響，這是很明顯的事。

在京劇的老生行當中，劉鴻昇（或作“聲”）也是一個重要人物，他以京劇業余愛好者曾入花臉常二莊門下，與譚鑫培配《李陵碑》的楊七郎受到譚的稱贊。劉鴻昇最初曾以“上海第一花面”著名，他的花面嗓音清剛有力（曾灌唱片），與金秀山相比，又別具風格。跛腿後，改為老生。

劉鴻昇有一條公認的好嗓子，當時曾被譽為“虎音”（不是指胸腔共鳴那種“虎音”），改演老生後，初宗譚，後研習汪桂芬。劉的嗓音雖好，但在演唱藝術上缺乏含蓄，有剛無柔，嗓音有高無低，所以被批評為缺乏神韻。

此後，京劇老生藝術的發展，以譚派最為興盛，有許多出自譚鑫培之門但又在某個方面或某種程度上超出了譚鑫培的有成就的演員，也都逐漸形成自己的獨立的派別。早一點的有余叔岩、言菊朋，後一點的有馬（連良）、譚（富英）、楊（寶森）、奚（嘯伯），被譽為“四大須生”。

在京劇史上，余叔岩的影響很大，特別在咬字、行腔、用氣方面，有其特殊的風格。京劇咬字，從譚鑫培起，湖廣音和中州韻的關係就逐漸定型了，余叔岩因祖父余三勝（近漢調）的關係，更側重於湖廣音，形成一種獨具風格的韻味。他

在音韵方面特别下工夫，极注意“字正腔圆”，而嗓音也柔中有刚，虽非“五音俱全”，但音色很美，甜而有味。余的唱腔并不太花，虽注意咬字而比较分别轻重、首尾，咬字、行腔、用气比较含蓄，这是和言菊朋不相同的地方。

言菊朋在京剧史上也是独创一格，有些戏（如《让徐州》、《卧龙吊孝》等）演来颇能传神；但腔较花，咬字太死，形式主义倾向比较明显。

从谭鑫培这个系统下来的，还有就是所谓“四大须生”：马、谭、杨、奚，他们或直接继承谭鑫培的艺术加以创造发展，或受余叔岩、言菊朋等人的影响，但都有自己独特的表演风格，如马连良之潇洒华丽，谭富英之朴实清脆，杨宝森之悲凉醇厚，奚啸伯之严谨工整，都各有一定的特点。

但不能认为，京剧自谭鑫培后就只有谭派这个系统了，因为事实上孙菊仙、特别是汪桂芬都有传人，虽不象谭派那样人数占优势，但一点也不能低估他们在京剧史上的作用。例如，京剧改革家汪笑侬就是接近于汪派，“他的特点是腔调苍老遒劲，最适于慷慨悲歌。”^①汪派传人还有王凤卿等，孙派传人有时慧宝等，以及后来的刘（鸿昇）派传人也有高庆奎等人。

与上述各主要流派都有相当关系而在京剧史上有极大贡献的是周信芳。周信芳以顽强的毅力，不顾当时保守势力的反对，在京剧艺术上作出了许多大胆的革新。周信芳早

① 周信芳：《忆汪笑侬》，见《周信芳戏剧散论》第102页。

年虽也宗过譚，十分欽佩譚鑫培的艺术，但他的表演风格和譚鑫培是很不同的。一般來說，周信芳的表演特点是潑辣豪放，最适合于表演忠义之士。

从譚鑫培开始，京剧老生表演艺术大致可以分成两大派别，一是以譚鑫培为首的婉約(优美)派，一是以汪桂芬为首的豪放(壮美)派。当然，这只是就表演风格所作的大致的分别，因为譚派阵营中也有能演豪放的剧目的，汪派阵营中也有能演优美的剧目的，而这两大派别中，如前所說的，有成就的演員又都有自己独特的表演风格，自成一家，互相区别。

青衣、花旦的表演流派

京剧旦角表演流派的繁荣，比老生要晚一些，当然，后来流派的繁荣，是和前辈艺术家的功績分不开的。京剧旦角以青衣为正工，原来青衣和花旦这两种行当在早期分工是很严格的，演青衣的不演花旦，演花旦的不演青衣，这种惯例直到余紫云、王瑤卿、梅兰芳以后才打破。

京剧旦角表演艺术，从胡喜祿、梅巧玲到王瑤卿經過了一个积累經驗的历史时期，旦角流派的繁荣是王瑤卿以后的事情。

在王瑤卿以前，著名的旦角演員也很不少，清同治、光緒年間，有所謂“同光十三絕”^①，其中旦角演員有梅巧玲、余紫云、时小福、朱蓮芬四人。梅巧玲是梅兰芳的祖父，工花旦；余紫云和时小福、花旦田桂凤同时，而余紫云青衣兼演花旦，兼有时小福之典雅和田桂凤的流利，在京剧旦角表

演史上占有重要的地位。

随着旦角表演艺术的发展，京剧史上出现了陈德霖和王瑶卿两位表演艺术家。陈德霖嗓音清脆坚实，吐字做工典雅稳重，造诣极高，以后的旦角演员大都受过他的影响。王瑶卿是陈德霖的弟子，但他在旦角表演艺术的创造上，却超过了陈德霖。

王瑶卿初工青衣，兼有余紫云、陈德霖之长，嗓音清脆圆润，后改为花旦，做工及念白都有独到的功夫。京剧青衣，从来不注重做工和道白，只讲唱工，余紫云虽兼演花旦，但并未把这两种表演方法结合起来，而王瑶卿则用花旦丰富了青衣的做、念，用青衣丰富了花旦的唱，应该说，王瑶卿是比较全面的、唱做念俱佳的旦角演员。

陈德霖、王瑶卿为京剧旦角表演的繁荣准备了条件，王瑶卿直接促进了京剧旦角的极盛时期，出现了“四大名旦”梅兰芳、程砚秋、荀慧生和尚小云，他们都或多或少受过

-
- ① 因清末画家沈蓉圃绘过一幅《同光十三绝象》而得名。在这幅画上，画了清同治、光緒間有代表性的京剧演员十三人扮演的各人最擅长剧目中的戏曲人物，即：郝兰田《行路训子》中的康氏、张胜奎《一捧雪》中的莫成、梅巧玲《雁门关》中的萧太后、刘赶三《探亲家》中的乡下媽媽、余紫云《彩楼配》中的王宝钏、程长庚《群英会》中的鲁肃、徐小香《群英会》中的周瑜、时小福《桑园会》中的罗敷、杨鸣玉《思志诚》中的閔天亮、卢胜奎《战北原》中的諸葛亮、朱莲芬《琴挑》中的陈妙常、譚鑫培《恶虎村》中的黃天霸、楊月樓《探母》中的楊廷輝。