



表演艺术丛书

陳伯華舞台藝術

陳伯華口述
鄧家琪
黃靖整理

文艺出版社

5.7

K825.7
38
2

• 表演艺术丛书 •

陳伯華舞台藝術

陳伯華口述 邓家琪 黄靖整理



上海文艺出版社

责任编辑：陆稼林

封面题字：王梦石

封面设计：王志伟

陈伯华舞台艺术

陈伯华口述

邓家琪 黄 靖整理

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

新华书店经销 上海新华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 7 插页 平 7 精 9 字数 149,000

1988年 2月第1版 1988年 2月第1次印刷

印数：1—5,700册 (内软精850册)

书号：8078·3655 定价：平装 1.90元 软精 2.40元



(摄于一九八二年)

陳伯華



十一岁时的陈伯华(1930年)



《霸王别姬》中饰虞姬(1935年)



《大合银牌》中饰春桃(1933年)



与俄籍声乐教师在一起(1936年)



《打渔杀家》剧照(1953年)

陈伯华饰萧桂英

周天栋饰萧恩

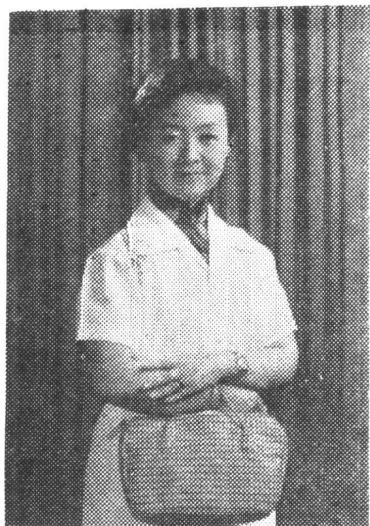


《宇宙锋》剧照(1954年)

陈伯华饰赵艳容

童金钟饰哑乳娘

张春堂饰赵高



年轻时便装照(1957年)



《拾玉镯》中饰孙玉姣(一九五四年)



《断桥》中饰白素贞(1955年)



《穆桂英智破天门阵》剧照
(1959年)



上：《二度梅》剧照(1959年)

陈伯华饰陈杏元

王晓楼饰梅良玉

中：《柜中缘》剧照(1957年)

陈伯华饰刘玉莲

李罗克饰淘气

童金钟饰刘母

王晓楼饰岳雷

下：《闹金阶》剧照(1961年)

陈伯华饰瑞莲

李春森饰皇帝





与梅兰芳先生切磋手式(1956年)



《贵妃醉酒》剧照(1982年)



与苏联戏剧专家列甫柯夫
斯卡娅在一起(1957年)



《太阳出山》中饰纯厚嫂
(一九六五年)



《梅龙镇》中饰李凤姐
(一九六一年)



《借牛》剧照(一九六五年)

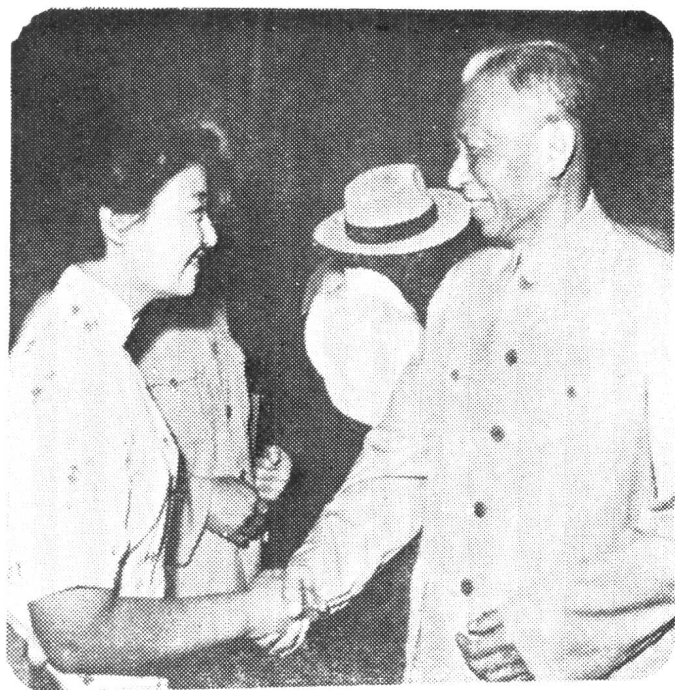
陈伯华饰春 花
李罗克饰牛大伯
童金钟饰春花妈



上：与俞振飞先生亲切交谈(1980年)

中：在中南区戏剧会演时与常香玉(右二)、红线女(右一)、尹羲(左一)合影(1965年)

下：与青年演员胡和颜说戏(1981年)



刘少奇同志接见陈伯华（一九五五年）



周恩来同志在后台与陈伯华亲切交谈
（一九五九年）

是里程碑不是终点线

(代序)

龚啸岚

星罗棋布的地方戏曲，使具有完美形式的中国戏曲得到了长足的发展。历代锐意进取的戏曲艺术家用他们的心血和勤劳为戏曲宝库积累了大量的财富，使戏曲艺术永葆青春，传之久远。按理他们在历史上应该留下光辉的记载，可是大多数湮没无闻，更不要说传记与文集了。

自从徽班进京，湖北汉剧的伶工相继北上以后，他们所创制的新声——西皮，不仅敢与雅部及花部诸腔一争雄长，而且还孕育了朝气蓬勃的新兴剧种——京剧，帮助她迅速上升。这段历史虽然受到戏曲史家的注目，但由于资料匮乏，还不能看到能够说清两者关系的令人满意的答复。

湖北汉剧虽然在北京产生过一定的影响，本世纪以来却渐趋衰竭，即令出现过象余洪元、吴天保等有代表性的名家，也未能打开停滞的局面。汉剧的历史是要写的，杰出艺术家的表演成就也是要研究的，既然象余洪元、吴天保等都没留下什么东西，对其余的前辈贤哲所知者更少，因此，记录并研究

当代最突出的汉剧表演艺术家陈伯华的艺术经验，我们就责无旁贷了。如今《陈伯华舞台艺术》的出版，应该说是一个良好的开端，重要的开端。

陈伯华自从一九二七年进入汉剧训幼女学社（即新化科班），在舞台上生活了将近六十年。从她的基础训练到演剧生活，从她的艺术创作到流派形成，如果有一份记录，无疑将是汉剧史志的重要资料；它的反映和折射，必然会对皮黄系统的研究工作十分有利。艺术记录是一项相当细致复杂的工作。正由于这个原因，也许本书所撷取的材料及归结的经验，就其广度、深度来说可能还不是很完满的，但我以为这也确是难能可贵的了。

陈伯华晚出余洪元近半个世纪，晚出吴天保亦近二十年。因为晚，她所得到的好处自然就多些。陈伯华住的也是科班，其业师同是吴天保那科班的教师，但由于时代的进步和风气的开通，教学方法较之旧式科班就大不一样。例如他教学时反对体罚，几乎没有打过学生，同时对她们又提出了严格的要求，并诱导学生刻苦自励，博采勤学。这种启发式的教学方法，对陈伯华就产生了积极的影响。她在科班里学的虽然是花旦，而业师考虑到其年龄幼小，几乎限制她只在闺门旦、娃娃旦这类剧目上下功夫。出科以后，陈伯华眼界大开，不仅仰慕八贴宗师董瑶阶（牡丹花）进入化境的表演，对四旦大匠李彩云那种精湛的唱做也心驰神往，很想一下子吸收过来；成名之后，她主动扩展了自己的戏路，不但演花旦戏，也演青衣戏，还排演了不少不受行当限制的新戏。这些宝贵的艺术实践，为陈伯华后来形成自己的艺术流派打下了坚实的基础。

董瑶阶、李彩云之所以从辛亥革命到三十年代一直饮誉

不衰，受到观众的欢迎，就因为他们舞台上塑造了许多令人难忘的剧中人物。李彩云自称是“变法”的“维新派”（慈禧太后杀谭嗣同的史实他记得很清楚），他要改变汉剧青衣（四旦）“在台上死唱，唱死在台上”的笨功夫；董瑶阶则认为花旦（八贴）不是专演供人逗笑取乐的角色，“演人要演心”，他善于从心理上去捕捉人物，为花旦当行刻划人物形象另辟了蹊径。然而由于历史的局限，董瑶阶、李彩云虽然在舞台上树立了众多栩栩如生的人物，但直到他们离开舞台时仍然恪守着四旦、八贴这条不可逾越的沟壑，不敢对当行的限制有所突破。

陈伯华似乎胆量大些，顾虑少些，她敢于多方借鉴，立志超越前人。虽然本世纪之初梅兰芳就创造了“青衣花衫”这个京剧的新行当，但在墨守成规的汉剧圈子里，要不计流言蜚语、敢于离经叛道，却是需要有一点勇气的。陈伯华在三十年代就作了这样的尝试，利用新排的剧目获得观众的承认；新中国成立后，从《宇宙锋》到《二度梅》以及《闹金阶》、《柜中缘》等剧目的整理和改编中，她就彻底地打破了这个局面。

《宇宙锋》一名《女装疯》，早年是李彩云的代表作，除了有繁重的〔反二黄〕唱腔之外，“装疯”也是戏核，李对此有过精心的创造。据梅兰芳先生在《舞台生活四十年》中回忆，他早年看到汉剧的赵艳容“仿佛是按照京剧《战太平》里面孙氏的模样扮的，似乎太强调了一点”。可见突破当行只是为了解除创造人物的束缚，而传统的继承，基本功的运用，尤其对人物的分析和设计，乃是一套完整的创作过程，只有通过剧本、唱腔、舞台美术以及导演和演员的合作，演员的表演风格等等一系列的二度创造，才有可能形成一个被群众所认可的流派，而决不是单凭主观愿望便能自我标榜、自我陶醉地随意取得的。

这本著作尽管还不够完备，但是从多方面叙述了作者创作欲望的兴趣，创作思想的形成，以及对创作方法的实践、继承与发展的认识，改革与创新的得失，大致可以说明一个流派是怎样诞生和形成的。

各剧种杰出表演艺术家所形成的艺术流派，是实际操作中得来的成品，不是凭空构想的蓝图。虽然流派的成就也标志着艺术家创作的高度和探索的深度，但流派只能是里程碑而不是终点线；同时，戏曲艺术又是综合性特强的集体创作，天才的艺术家离开了创作集体也是无所作为的。

京剧奠基人程长庚、余三胜、张二奎，他们事实上也代表三种不同的流派而影响了下一代的汪桂芬、谭鑫培、孙菊仙，完成了京剧的成长；谭鑫培的革新气魄，形成了谭派定于一尊的趋势，后来者都不得不打起“谭派须生”的旗帜。可是早年的“四大须生”除谭富英是“谭门本派”以外，他如余叔岩、马连良、言菊朋等，几乎都发展了谭鑫培的艺术特色，自张一军，自成一派，这才是正确对待流派的典范。梅派兴起之时，与他同时期的程砚秋、荀慧生、尚小云，又形成了各树一帜的流派。应该说，这“四大须生”的继承发展和“四大名旦”的百花齐放，正是百年来支持京剧执剧坛牛耳的实力之所在。流派的出现意味着继承与发展又出现了一个新的高度，取得了新的成果。流派要流，流水不腐，若是一旦停顿下来，不再进取了，那就会出现衰竭，甚至死亡！

近几十年来，虽然汉剧封闭得比较严实，但不满足于厮守旧章的艺术家，如余洪元、吴天保，他们毕竟还是冲杀出来了，终至诞生了余派和吴派；后来以陈伯华为代表的陈派的显露，又使汉剧在五十年代出现了黄金季节。“文革”期间，汉剧和

039355

其它许多兄弟剧种一样同遭厄运，自不必待说。但正由于这场浩劫，再加上中青年演员自身思想准备的不足，面临当前戏曲不景气的状况，他们当中有人就感到惶惑无措了。积弊已深，底子又薄，没有点改革的决心和开拓的闯劲，仍然循规蹈矩或抱残守缺，前景确是不容乐观的。陈伯华的这本书，试图向青年演员回顾她走过的艺术历程，讲说流派形成的因果和辛酸，并着重指出不要停留于临摹，应立足于开创。艺术大师齐白石有句名言：“学我则生，似我则死。”我想，她在书中所阐述的正是这一番道理，对大家是不无启迪的。