

人物速写： 关 明

董维贤 著

450×1168毫米 32开本 10印张 26插页 241,000字
1981年10月北京第一版 1981年10月北京第一次印刷
印数：0,001—7,300册
统一书号：8228·16 定价：1.60元

序

董维贤同志用了多年的心血写出了一本二十余万字的著作——《京剧流派》，要我给他写一篇序。这件事使我很为难，因为我对于京剧流派知道得太少，而维贤同志却是研究多年，要一个没有入门的人给一个专家的书来写序，这不是班门弄斧，贻笑大方吗？

读了维贤同志的著作以后，我从中学习到很多的知识；不仅如此，我对于他的治学态度之认真也很佩服。维贤同志是一个对于京剧有实践经验的人，他曾经是一个演员，和许多有名的演员同台演过戏。他在书里，对于许多演员的表演风格、师承关系、拿手剧目、以至于艺术上的长短得失都说得十分具体而且扼要。据他告诉我，这些都是据他多年的见闻，加上自己对艺术的评断所得来的成果。尤其难得的是他唯恐这些叙述和评断还有不准确的地方，凡谈到某位演员的，只要本人还健在，都请本人看过，认为妥贴无误，才算完稿；就是对那些前辈已故的演员的文字，也是尽量请一些熟悉掌故的人多方斟酌，决不草草从事。用这种认真的精神来写书，使我们读起来感到放心，因为书中告诉读者的是可靠的资料，是有用的知识，是经过再三考虑的见解。凭着这一点，作为一个读者，我觉得是可以把这本有价值的书介绍给对京剧有兴趣的读者的。

还有点读后感也可以说一说。这书所叙的是流派，而根据大量的事实，本书的作者证明了一条非常重要的道理，即流派的继承总是与向前发展革新分不开的，正因为后继者根据自己的条件发

展革新了老师的艺术，才使得一百数十年京剧艺术越来越走向生生不已的兴旺局面。如果我们京剧演员的前辈都是抱残守缺，不肯越老师的藩篱一步，那么从程长庚以下，怎么能发展得出今天这种百花齐放、万紫千红的局面来呢？我有时听到有些倚老卖老的人，看见有些演员稍微有点革新的意图时，就立刻给扣上一顶“欺师灭祖”的帽子，似乎只有永远原地不动才是好的。对这样的人，我看倒可以请他好好读一下《京剧流派》这本书，让他知道知道京剧是怎么发展到今天来的，免得老是发一些万古不能变的荒唐议论，阻碍别人的创造性。凭着这一点，我更觉得这本书是有益于京剧发展革新的好书，所以更乐于向读者推荐。

张 庚

一九八一年七月十七日

目 次

序	1
绪 论	1
一 流派的形成	1
二 流派的作用	6
三 流派的局限性	8
第一章 生 行	11
老 生	13
程长庚	13
余三胜	16
张二奎	18
王九龄 卢胜奎 杨月楼	20
谭鑫培	24
汪桂芬	31
孙菊仙	32
刘鸿昇	35
汪笑侬	38
贾洪林	42
余叔岩	45

高庆奎.....	52
马连良.....	54
言菊朋.....	58
周信芳.....	61
杨宝森.....	66
红 生.....	71
王鸿寿.....	71
李洪春.....	74
武 生.....	80
俞菊笙 黄月山 李春来.....	80
杨小楼.....	83
尚和玉.....	94
俞振庭.....	96
盖叫天.....	97
郑长泰 郑法祥.....	100
小 生.....	102
曹凤志 曹眉仙 龙德云.....	102
徐小香.....	104
王楞仙.....	107
德珺如.....	111
朱素云.....	113
程继仙.....	114
金仲仁.....	117
姜妙香.....	121
茹富兰.....	124
俞振飞.....	126

白云生	128
叶盛兰	129

第二章 旦 行

青衣 花旦	137
胡喜禄 梅巧玲 时小福 余紫云 陈德霖	137
王瑞卿	143
梅兰芳	149
尚小云	160
程砚秋	165
荀慧生	173
张君秋	180
路三宝 于连泉	182
武 旦	187
朱文英 朱桂芳 阎岚秋	187
老 旦	194
龚云甫	194
谢宝云 孙甫亭	197

第三章 净 行

铜锤 架子花脸	203
何桂山	203
穆凤山	206
金秀山	208
黄润甫	211
金少山	220

郝寿臣	226
侯喜瑞	233
裴桂仙 裴盛戎	240
武 淨	245
钱金福	245
许德义	248
范宝亭	250

第四章 丑 行

文 丑	257
刘赶三	257
罗寿山	263
萧长华	267
郭春山	280
慈瑞泉	283
张文斌	287
武 丑	291
刘子云	291
王长林	293
张占福	299
傅小山	302
叶盛章	305

后 记	309
-----------	-----

绪 论

一 流派的形成

流派，是艺术发展的一种必然产物。流派的多样化，是艺术繁荣昌盛的标志之一。无论在哪一门艺术中，流派的形成都需要有一定的创作基础和社会条件，京剧艺术自不例外。京剧艺术中诸多流派的形成，大致都具备了下列几项条件：一、师承有自；二、后续有人；三、同业赞许；四、专家肯定；五、观众支持。否则或有派不流、或有流不派，终难成其流派。

师承有自，并不是说每个艺术流派均来自本师传授。流派当然是它的创始人首创出来的。但任何首创都需要一定的基础，这个基础就是对艺术遗产的继承。尽人皆知，一切艺术家都是先当学生后当先生的。禀赋优异的学生师事前辈，悉心研习，有幸进入了艺术创作的“自由王国”之后，才可能扬己之长，避己之短，博采群尖，为我所用，创造出独树一帜的艺术成果来。就戏曲艺术而论，上述创造也不会是一个白手起家的过程，而往往是对旧有成果的再次创造。再创造的根据是他们对生活和艺术的独到的理解；过程是提炼；而手段则必然是利用他们学生时代的基本功（即表演程式和方法、演唱技巧和方法等），并对其加以个性化的发扬。可见对任何流派来说，“师承”总是必要的。

同是具有一定师承的演员却不一定都能成为新艺术流派的创始人，其中原因固属多样，然而对于遗产之是否善于继承正是不可忽视的原因之一。所谓善于继承，是说有因有创，而不是死守前人遗法。善于继承者总须把遗产学得精、深、透、彻，并达至“化”境。只有这“化”出来的东西，才是新流派的特点。这过程虽似“得鱼忘筌”，实则是“生生不已”。

设若有一个新流派创始人并非师承有自，而系“无师自通”，好不好呢？我觉得这不是好不好的问题，而只能是一种假设。有人不禁要问：你说“生生不已”，那么京剧开头第一个创始人，他又是谁的学生呢？我说他也有先生，他的先生是老徽调、或许是汉调、昆曲、梆子的名艺人。掀开剧种演变这层外衣一看，流派创始人先当学生后当先生的历史还是昭然若揭的。因此我认为：流派的产生是“青出于蓝而胜于蓝、冰生于水而寒于水”的过程，任何流派都不会是“无蓝之青、无水之冰”。

流派，贵乎流。假若一个表演技巧尚不成熟的人也要“无佛自尊”，自居一派，行不行呢？当然他有这个自由，别人无权禁止。但是既无人向他学习，他这一“派”只好自己关起门来“无山无水充大王”。有派无流者是不能成为“流派创始人”的。社会上有一种看法，似乎凡名演员必然有派，这是一种误会。有些名演员只继承了前人的艺术成就，却没有破门而出，独步一时，留下个性化的艺术成果，他们仍然只是名演员而已。因此可以说：流派创始人必定是优秀的或杰出的演员，而优秀的或杰出的演员却未必都是某种流派的创始人。对于后来的学习者来说，前者之所以具有更大的艺术魅力，正是由于它拥有独到的个性化的艺术成果。

流，可以理解为后人对前者的承续和发展。这个过程既不是

毫无曲折的笔直一线，也不是只有量变没有质变的简单运动。在京剧的发展历史中，过去很少有理论专著，作为记录的技术性文献也不多。那时，后来的学习者所能得到的只是老师口传面授的“活资料”。学生在“活资料”面前，当然是要讲究“象”的，老师也往往是根据学生能否学得“象”来取人，倘你学得“走了样”，他是不会称赞嘉许的。这是继承流派的第一阶段的基本情况。然而，一旦活资料被据为己有，情况就必然发生变化，这是由不得主观意愿的。因为一个人学一个人，总会有生理上的差距：假定老师身高五尺，学生身長四尺九寸九——这该说是很象了吧？——严格说来也还是差着一分。所以说完全都象，那是不可能的。退一步讲，如果真是百分之百地象了，也不能使人们从这个“象”中分析出什么艺术创造的价值来。艺术创作不是模拟，再精湛、再巧妙的模拟物也不能算是真正的艺术品，至多不过是同一艺术品在具体内容方面有些关联的“艺匠”。新流派是旧流派的蜕变物。新流派的艺术成就往往是从两三种乃至四五种旧流派中博取精萃、冶于一炉而提炼出来的。新流派诞生后若欲存在长久，也必须不停地革新、演变下去。整个世界就是这样地运动着，艺术流派的发展岂能抗拒这一根本规律？从“象”的必然王国中走出来，踏着再创造的阶梯，步入“不象”的自由王国，这是继承流派的第二阶段（同时又是发展流派的第一阶段）。京剧史证明，这一阶段确属客观存在。尔后，再从“不象”的自由王国中走出来（即完成了一次认识过程），置身于新的境界，创造出“既象又不象”的本流派第二代艺术成果，这样就完成了发展流派的第二阶段。纵观各艺术流派的自身运动，基本上都是这样一个“三段式”的过程。上文说形成流派的条件之二是“后续有人”，就是说每一流派都需有后来者完成这一继承与发展的过程。

戏曲艺术是由文学、戏剧、音乐、舞蹈、美术几种艺术因素综合而成的，各部门的可靠协作是演出的基本保证。仅就演唱来说，不光演员要依靠乐队（文场、武场），而且有时还需采用齐唱、伴唱、对唱等集体演唱形式。正如老话所说：“一个人唱不了《八仙庆寿》”。因此，一个演员要创出一个流派，没有同业者的赞成是难于如愿以偿的。尤其在旧日的剧团——戏班或科班里，演员基本上是自由组合的。一个演员想搞点不同凡响的东西，并非轻而易举。倘你的创新别人不理解、不称赏、不买账，那也只好被束之高阁。又由于人们对新生事物的认识普遍需要一个时间过程，而在这一过程中人们又不能不受到旧有事物的习惯影响，所以往往有许多确属香花的艺术创造在开始时却被视为杂草。一种艺术流派，只有当它在广大观众面前，经得起严重的考验，并得到了相当的拥护，才可能为同业所赞成。甚至在获得赞成以后，还需要同保守派中的极端人物作长期的斗争。过去有些流派创始人，在为自己编排的新戏中总是以他个人的角色为主，其余配角的台词动作都力求其少。这不是他想独擅胜场，实在是出于忧谗畏讥的心理。旧时的同业往往对别人的革新创造有所排斥，流派创始人自然心存戒虑。为便于充分实现个人的创作意图，发挥个人的艺术理想，迫而出此、不得不然。当年艺术流派形成之艰难困苦，于此可见一斑。另一方面，新艺术流派创始人也有自己征服同业的武器。他们的武器不外两件：一是情理（即书文戏理），二是艺术创造。总的说来，皆不外是对历史生活的精辟入微的认识和对艺术手段的炉火纯青的提炼。这场斗争倒也不坏，古人说，“不遇盘根错节无以别利器”。同业者的保守态度从反面促使流派创始者深自淬砺、苦心孤诣，结果反把坏事变成了好事。但是话又说回来了，如果一个艺术流派始终得不到同

业赞成，那也就“派而不流”了。

除同业者外，旧社会还有一种专家。一种新艺术流派的发展，不经过他们的肯定，也是行不通的。这一批人在艺术评论界里有实力，在社会上也有一定的影响。他们懂历史、通文学、谙音律，不但能帮助以唱为主的演员改编唱词、创设新腔；而且有能力使一种新兴的艺术流派得以提高，使其由粗入细、由浅入深、由低到高。不过在这些人中间，还有些极端的保守派，深具偏爱偏憎的积习。因而，一种新的艺术流派的形成既可能得到他们的支持，也可能遭到他们的反对。倘遭反对，则冷讥热嘲，抨击谩骂，不为鲜见。然而艺术的发展不是以个人的主观好恶为转移的，广大的人民群众才是艺术流派的最有权威的评论者。当一个新兴流派得到了公众的钟爱，它就不会被某种社会势力所禁扼。而且有时候，它的艺术成就所发出的魅力还可能折服保守派专家们的偏见。倘一个新兴流派得到了他们的肯定和支持，那么顺水推舟，这一流派就能更迅速地向前发展。

同业赞许、专家肯定都是斗争的果实。在我国历史上，凡属革新创造无一不曾尝受过保守势力的压仰、打击乃至摧残、破坏。然而，人民是历史的主人，推动艺术发展的根本动力在于人民。人民要娱乐，要知识，也需要潜移默化的感染教育，这一切才是戏曲艺术流派得以形成的根本社会条件。没有广大观众，任何流派都失去了服务对象，自然就无流可盼了。人民是艺术成就的鉴定者，即令是在旧社会，艺术家也没有“捐班”出身的，舞台上走不了“后门”，徇私舞弊者在此无径可寻。尽管某些演员可以凭借不正当的手段赚取一个“名演员”的称号，但是对于流派创始人这一桂冠，却毕竟是无法攫取得到的。这些“名演员”的盛誉会梦幻般地消散，而真正表演艺术家的艺术创造却余韵

久长。在一个流派的极盛时期，它的代表作往往在街头巷尾不胫而走，传唱于各阶层人士的中间。这说明，群众是艺术流派的根基。这个根基正是艺术流派形成的社会基础。没有这块铜浇铁铸的基石，任何“同业赞许”、“专家肯定”也不过是空中楼阁。所以应该指出：“观众支持”乃是戏曲艺术流派形成的关键条件。

二 流派的作用

今天我们研究流派，目的在于推陈出新，古为今用，繁荣和发展新时期里的京剧艺术。具体地说，它有这样三种意义：

一、研究流派是革新京剧艺术的一项前提条件。列宁说：“只有确切通晓人类全部发展过程所创造的文化，只有改造这种已往的文化，才能建设无产阶级的文化。”建设和发展无产阶级的文学艺术是应该以上述“改造”和“通晓”为基础的。而这种通晓正是改造旧艺术、建设新艺术的一个先决条件，做不到“通晓”，便谈不到“改造”。在改革旧京剧的过程中，艺术家首先必须通晓这门艺术的历史和现状；正如一位机械师在胜任自己的修理或革新工作之前必然要谙熟于机械设备的原理和构造一样。

二、研究流派是继承和借鉴京剧艺术遗产的一条重要途径。在京剧艺术中，一个流派就是一套艺术经验的总结，众多的流派组成了一座雄伟的艺术经验宝库。这宝库为当代艺术家提供着足资借鉴的艺术材料。戏曲表演是一种具有鲜明的程式化特点的艺术。同一个程式(其中包括艺术形式和艺术内容)可被用来表达种种不同的思想内容。比如某个历史人物，闻其主人罹难时急遽

地倒下（“硬僵尸”），这多半是在表现奴隶道德、封建道德；某个近代（几十年前的）人物，悔恨自己在卖女儿的文契上捺印，一看手指，急痛交加，也急速地倒下（“硬僵尸”），这就是在表现阶级仇恨。各艺术流派在表演方面的经验，说到底，就是各自那一批创造性的表演程式和方法，以及他们对那些程式和方法的独具匠心的综合运用。它们不但可以作为当代艺术创作的借鉴，而且还为这一借鉴提供了求索与抉择的广袤天地。当然，为着有益的求索和恰当的抉择，研究流派就是十分必要的了。

三、研究流派是繁荣和发展京剧艺术的一种必要措施。由于流派的多样化本身即是艺术繁荣发展的标志，所以研究流派，研究流派的多样性及造成流派多样化的原因，可以使我们在推动京剧艺术的繁荣发展时就有更大的主动性。京剧艺术的繁荣发展必然要建立在对传统艺术改革、继承和借鉴的基础之上，前文说过，研究流派是改革京剧艺术的前提条件、是继承和借鉴艺术遗产的重要途径，因此可以说，研究流派无异于为京剧艺术的繁荣发展奠定了一块稳固的基石。有了这块基石，我们更可以兴建起各种瑰丽多姿的艺术建筑物。试以传统剧目《打渔杀家》为例，戏末下场一段就有两种属于不同表演艺术流派。一种是父女持刀屹立在舞台中央，摆成一副不屈不挠的英武的姿态；另一种是父亲拉着女儿，用退步，女儿屈着一膝用“跪步”下场。由于这两种流派分别揭示了特定历史人物在特定历史生活环境中的精神状态的两个侧面，以至高下优劣，难于分属，不妨供人自由议论。但是，这截然不同的两种表现方式却同时为我们提供了极好的创作上的借鉴，如果嫌后者仓惶逃走的形象接近屈辱，也可以再创造更好的形象。研究流派对发展艺术的莫大好处，于此可见端倪。此外还有一

点：研究流派是发展旧流派，催生新流派的先天条件。只有彻底地理解和消化了旧流派的艺术成就，才可能更上一层楼，演出新的艺术流派来。这其中的关系相当明显，也就不需要加以论述了。

三 流派的局限性

尊重流派、倡导流派绝不意味着对流派采取不加分析的态度，应该指出，一切流派都具有一定的局限性。而且，无论在思想价值和艺术成就方面，这种局限性都是普遍存在的。

流派的价值与成就最终是通过一定数量的剧目来表现的。所谓一个流派在思想价值方面的局限性首先就是指它所拥有的那部分剧目在思想内容方面的局限性。剧目研究是一个复杂的专门性问题，这里似乎不必过多地讨论。但在研究流派的同时，对属于各流派代表作品和主要作品的剧目也应该有一个较为确当的估计。

流派是时代的产物，它应时代机运而生发衰灭。本书中所列举的各个流派基本上都是在建国以前的半殖民地半封建社会时期里形成的，因此它们所拥有的剧目当然具有各自的时代特征。这个时代特征见于思想内容方面，集中表现在剧目的阶级内容和社会内容上。研究流派的目的既是为了继承和借鉴，则这个研究也不得不顾及到流派的时代特征、剧目的思想意义方面，以使我们的继承成为有所批判的继承，借鉴成为有所裨益的借鉴。本书各篇涉及了一些思想内容复杂的作品，如需深入讨论的剧目《四郎探母》、《八大拿》，以及部分社会效果不好的鬼戏等，就是各流派时代与阶级局限的一种体现。不过本书旨在传技，而不在传戏，故未予详论。

各流派在艺术成就方面的局限性同样是不可避免的。艺术创作从本质上说来毕竟是一种主观世界的活动，任何艺术创作都是特定的创作者在特定的社会环境中，运用特定的艺术材料创造出来的特定产物。前三个“特定”条件决定着后一个“特定”面目。戏曲是高度综合性的艺术品种，即使对那些天资豪富、才智过人的流派创始人来说，要他们人人做到“唱、念、做、打”等“十八般武艺样样皆精”，也是不可能的。更不宜在戏曲文学、戏曲音乐、戏曲美术诸多方面向他们提出更多的要求了。因此，他们的艺术成果，充其量只不过是各自艺术修养和劳动成果的结晶，绝不会是什么无与伦比、空前绝后的顶峰。观众的爱好是多样化的。在同行当中，各种流派如同过海八仙，各显其能，这是有目共睹的事实。唯其如此，社会上最流行的总是“四大名旦”、“四大须生”一类相提并论的说法。人们精神世界上的需要是百花竞放，而不是一枝独秀。

流派创始人总是在各自时代的社会环境中进行创作的。他的流派成长在那个社会环境的土壤之中。所以，一定社会环境中的社会观念，必然会通过专家褒贬，观众好恶，同业抑扬等方式渗透到各流派的艺术成果中来。这就是社会的意识形态背景所造成的艺术流派的局限性。除此之外，还有一个社会物质条件对流派发展的局限问题。社会物质生产在一般情况下，是以逐步的、渐进的方式向前发展的，作为表演艺术所借助的物质基础如灯光、布景、服装、道具、效果、化妆、乐器乃至舞台等方面，也始终处于一个逐渐改革和提高的过程之中。戏曲表演艺术家不可能超越所处时代的物质条件限制，去搞徒具艺术理想而无物质凭借的创造。所以流派的艺术成就还反映着创作所需的物质条件的一定水平。近年来，舞台的扩展、电声的运用使表演艺术又发生了微妙

的变化，便是物质条件足以影响艺术面貌的一项明证。

鉴于艺术流派毫无例外地在思想性和艺术性方面具有一定的局限性。对于一位普通观众来说，他对某一艺术流派有所偏爱，这是正常的。但希望热爱某一艺术流派的同志也还是要采取分析的态度。我们不可忘却的任务是对它的分析与研究，借鉴与继承。