

小生隽杰

人民音乐出版社

中华名伶传奇丛书

叶盛兰

周桓/著

一代小生隽杰，

叶胜于花，

映红梨园世家；

长翎宽甲，

威武雄姿，

气宇轩昂，

演绎多少英雄沧桑故事……



历史矣，故事矣；历史亦故事，故事亦历史。天地舞台，舞台天地；台下尝世间酸甜苦辣，台上演人生悲欢离合。叙述“舞台人生”的辉煌，映射“人生舞台”的沧桑……



《群英会》

叶盛兰饰周瑜

马连良饰孔明

谭富英饰鲁肃



▲ 叶盛兰青年时期



叶盛兰 ▶





▲ 《柳荫记》叶盛兰饰梁山伯
杜近芳饰祝英台



▲ 教儿子叶少兰练功



《水淹下邳》饰吕布▶

霜叶红于二月花

——代序

翁偶虹

在戏曲舞台上，言及配角与主角之关系，经过演员和观众的多年总结，“有花无叶，干而无味”，“有叶无花，一盘散沙”的格言，流传很广；归结到“红花虽好，还须绿叶扶持”，似乎成为一个毋庸置疑的真理。主角的表演艺术，必须是中流砥柱的铮铮者，才能恬受“众叶”的掩映与衬托。但是，也有突破这个规律的现象，那就是配角的表演艺术超越了主角，叶胜于花，喧宾夺主。这种现象的结果，往往是叶非取宠而喧，花则揖宾而让。京剧自有史以来，从配角而跻身于主角的，层出不穷。最引人注目的奇迹，莫过于发端 40 年代的“叶氏双绝”。

“叶氏双绝”之所以称绝，绝在他们是挨肩的同胞兄弟，一个演武丑，一个演小生。以武丑、小

生而堂而皇之的挑了大梁，得到观众公平的批准和热烈的拥护；更绝在他们都是在富连成科班坐科学艺，分别得到同行前辈中仅有的名宿倾囊赠艺，而在继往开来的过程中，循阶而上，不躐等、不躁进地发展了本行的艺术，终于创立了各自的门户，成为脍炙人口的叶派武丑和叶派小生。这就是叶盛章和叶盛兰。

叶盛章和叶盛兰去人未远，他们创造出来的叶派武丑与叶派小生，至今影响犹广，历有传人。叶盛兰的表演艺术，更引起普遍的影响和继承。一般演周瑜、吕布、罗成、周仁、杨宗保、许仙等角色的后起之秀的演员，都或多或少地受到叶派的熏陶；虽未以叶派标榜，而衷心期望为叶派继承者的，颇不乏人。盛兰的哲嗣叶少兰，在与中国京剧院一团合作演出了《群英会》和《谢瑶环》以后，深受观众赞誉，喜慰叶派得传，庆为剧坛幸事。一切优秀的表演艺术家，他的根基与成就，正如“石韞玉而山辉，水怀珠而川媚。”千缰万轡，不能控制着骅骝的千里之足；密雾浓云，不能掩盖着鸿鹄的九霄之翅。然而千里足、九霄翅之得以驰骋翱翔，又必定经过严峻的砥厉和磨练。

每逢深秋，我们看到西山红叶，都为其绚丽的颜色与挺秀的姿态而击节称美。但是，春枝夏叶，几经风雨；秋来烂缦，几度严霜；无风雨无以砺其资，无严霜无以煊其色。杜牧的诗句“霜叶红于二月花”，

就妙在一个“霜”字。以诗喻艺，盛兰的表演艺术，正可用此诗句形象地说明，他们是几经严霜，才由叶而花，而又红于花的。

叶盛兰是叶盛章的挨肩兄弟，盛章行三，盛兰行四。盛兰自幼天资聪颖，9岁届入科学艺之期，其父春善先生基于乃兄盛章在本社习艺的经验，不再叫他另投他社，即在本社练功。盛兰初学旦角，从开蒙的《二进宫》、《彩楼配》、《三娘教子》等，顺序而上，一直学到昆曲《金山寺》和富社独有的文武并重的本戏《南界关·战寿春》。所以，盛兰直到自己挑班的时候，仍常以反串的名义，演出《南界关·战寿春》和《木兰从军》。

盛兰演旦角戏的成绩，并不逊于同班的师兄弟，只是他不善做戏，虽角色常易，而给人的印象，总是一个叶盛兰，春善先生批评他“硬梆梆的像块铁板”。毕竟是知子者莫若父，从盛兰的性格上分析，发觉他由于个性刚强，台上台下都是男儿本色，不屑于扭扭捏捏地易弁而钗，必须改弦更张，因材施教。便毅然命他放弃旦角，改学小生。盛兰从萧长华先生的侄子萧连芳学文小生，从他的姐夫茹富兰学武小生，旧宝新钢，及锋而试，果然深入肯綮，得心应手。一出《黄鹤楼》的周瑜，博得班中教师和同学们的一致赞扬。殊不知这出戏是萧长华先生亲自教的。

萧先生不但精于丑角，老生、小生、老旦、花脸、花旦也无不兼通；尤其是他亲眼看过三庆班徐小香的“活周瑜”，那些出神入化的表演艺术，铭记在心，传之后学，头头是道。盛兰陆续演出的《群英会》、《临江会》、《取南郡》的周瑜，都是得自萧老亲传。在那广和楼天天演出的舞台上，盛兰的成绩已然出人头地，鹤立鸡群；与乃兄盛章，并称为不是正角的正角。

叶盛兰以优良的成绩，汇报于乃父之前。而春善先生仍不惬意，又批评他：“虽说铁板之硬硬，难望精金之铮铮。”这种评价，并不是单纯的出于望子成名之心，而是高瞻于整个京剧的艺术天地，对盛兰寄予更高的期望。春善先生为了深造盛兰，他以师兄弟的同科之谊，恳请程继仙收盛兰为徒，每日单出头的到程家学艺。

程继山是大老板程长庚的家孙，艺精文武小生。他不但唱、念、做、舞都好，武打尤为精湛。如《群英会》周瑜的“舞剑”、“抚琴”，就是他在山东某次堂会中，因某军阀之一时兴至，要看一看顾曲知剑、允文允武的周瑜，迫使他在一夜之间，与钱金福共同研究，创造出这套由程派传到叶派的“舞剑”。这套“舞剑”给与观众最深刻的印象，不只是舞技的繁难，功夫的吃力，而是形神兼备，从琴声剑影中加

重了周瑜性格的渲染。程继仙能够得到这种意境，是他在息影舞台的期间，从艺术的表现形式，领悟到艺术的心神并用。于是他掌握了以心神驱使技术的奥秘，总结了小生表演艺术的八字秘诀：“心与神会，五子登科。”盛兰从程继仙学过一两出戏之后，程先生就把这八字秘诀传授了他。盛兰初不知个中玄妙，及至听到老师解释之后，他才豁然开朗，深深地感觉到这是个深入浅出，易解难工的课题。

所谓“五子”，就是嗓子、翎子、扇子、褶子、把子。用此“五子”，概括了小生行中的翎子生、扇子生、穷生、武小生各个方面的技巧。五子之中，嗓子是总纲。不论演什么戏，都离不开好嗓子，所以位居首席。翎子是指翎子生的基本功，实则包括了“蟒”、“箭”、“厚底”。扇子是扇子生的基本功，实则包括了“硬褶子”的水袖功夫(拿扇子的小生，多穿“硬褶子”)。褶子则专指穷生的“软褶子”功夫，实则包括了“草鞋”功。把子是武小生的基本功，实则也包括了“翎子”功和“靠”功。演小生的，必须精通这些基本功，才能纵横恣肆地演出各个不同类型的人物。但是，仅仅掌握了这“五子”的皮毛上的功夫，还是刻画不出活生生的人物来。必须掌握了人物之神。而人物之神，又必须通过内心的渠道，才能传神。以心为师，以神为将。以心驱神，犹

如帅之遣将，而神必受命，才能百战不殆。也就是说：心指挥着神、神依凭着心。如此的心领神会，再表现在“五子”的技巧上，就能够叫翎子表态，扇子传情，褶子谈心，把子说话。

叶盛兰是最善于思索探讨的。他在边学戏边实践的过程中，首先对小生的“嗓子”，产生了问号。他总想：为什么小生扮演的是男性人物，而偏偏用女性的小嗓唱出来？虽然他从直觉上感到小生的唱与念不同于旦角，但为什么非用小嗓不可？他请训于父师，问难于同学，终没有得到满意的答案。在一个偶然的时机里，他看到了精忠庙的十二音神图，发现了“龙音”、“凤音”、“虎音”、“鬼音”、“山音”、“水音”等等图像，得到启发，他又结合父师们告诉他的生唱念的由来和发展，开始领悟到生之用小嗓，可能是从十二音中抉择结合而来。这个疑问，他探讨了十几年，后来，他与我结识了，我们从“五子登科”而谈到嗓音。他倾述了看过十二音神图后的领悟，我向他解释说：“中国古代的很多理论，总是用五行、阴阳、十二生肖等做为比喻，故作玄机地给人以不解之谜。其实这都是日常生活中的一般现象。生用以唱、念的小嗓，最早就有人说过是龙凤音的结合；又有人说过，生的唱、念必须有虎音。综合起来，生的嗓子就是龙、虎、凤三音的总合，龙音高

亢，虎音宽厚，凤音柔婉。具体说，龙音就是大嗓的立音，虎音就是小嗓的膛音，凤音就是小嗓的轻柔音。小生扮演的人物，是属于青年男子中面貌俊美的类型(这里指的是外貌，并不涉及内心)，在年轻貌俊的前提下，人们总希望他们的言谈也是清多浊少。京剧根据观众的普遍要求，创出小生用小嗓唱而用大小嗓结合着念白的方法，是经过一番衍变的。在徐小香以前，有位唱小生的龙德云，他就是用大嗓唱、念，时人谓之“龙调”。但是他也顾及到小生人物的独立性，所以他把唱与念的调门提得很高，似乎以后来的红生、娃娃生还要高些。这种“龙调”，迫使一般没有好嗓子的演员，实难胜任。有些小生演员为了适应这种高调门的“龙调”，便开始用小嗓来唱(与山西梆子用“二音子”唱高腔同一规律)。小嗓虽然够得上调门，但是愈高愈窄，窄得难听，几乎变成了“鬼音”。这就出现了两个不可调和的极端。于是，变而再变，有人索性用小嗓唱小生而降低了“龙调”的高调门。但仍保存了“龙调”的高亢之音，这样就创造出了小生唱念中的“龙音”。同时，又用渊厚宽亮的膛音衬托“龙音”，于是“虎音”就应运而生，以适合表现青年貌美的男子，音调清脆而又是男声。如此结合，粗具轮廓。而细婉之处，又付阙如。于是，又创用了轻柔的“凤音”，充当“龙音”与“虎音”之

间的纽带。这是因为高亢的龙音与宽厚的虎音，音调相距太远，没有一个联系的纽带，就显得抗坠之间枯涩而生硬。为了润此枯涩，必须以轻柔的“凤音”承上启下，做个过渡。同时，为了表现人物性格、思想、感情的需要，也必有轻柔的凤音，组织出婉转迂回的声腔。这个轻柔的凤音，也就是喉腔音。如此结合，就鲜明地得出一个公式：龙音——凤音——虎音。具体到生理条件上，就是；立音——喉腔音——膛音。一个小生演员，真正能够具备纯正的坚实的立音、喉腔音、膛音，唱起来就不会“唧嘹唧嘹”的刺耳；而具清脆圆润之美，与优美的念、做、表、舞诸合地统一起来，表现了男性之美，与其他行当的唱、念同时出现在一台戏里，更显得别具一格，异彩同辉。”

盛兰很同意我的解释，举一反三，他认为：小生念白的大小嗓相结合的运用和唱一样，也必须掌握好龙音——凤音——虎音相辅相成的规律，才能把大嗓与小嗓结合得水乳相融，不露棱角，泽然一体，妙造自然。再能把字音念准，气口用当，先磨去斧凿之痕，再发扬铿锵之致，自然使听者入耳为娱，绝不会招致“阴阳怪气”的讪笑。但是，怎样使用大小嗓，那又是始终有法，终于无法的，所谓“用兵之道，神乎一心”。

我与盛兰研究小生嗓音的时期，他已经锻炼出一条刚劲宽厚而清脆柔婉的好嗓子。《射戟》、《叫关》、《监酒令》等唱工戏、已然卓标令名。但他并不满足于嗓音的现状，仍然是日经月纬的在“龙”、“凤”、“虎”三音上继续砥砺，同时在字音上，勤问苦学。

他的翎子功夫，具体表现在《群英会》、《临江会》、《黄鹤楼》里的周瑜，《射戟》、《凤仪亭》、《白门楼》、《战濮阳》里的吕布，《八大锤》里的陆文龙，《镇澶州》的杨再兴。当他学艺时，牢牢记住了这些人物在翎子的使用上有“文翎子”和“武翎子”之分。但是他想：凡是戴翎子的，都是武将，而不是文弱书生，为什么翎子还分文武呢？他一再探讨，还是从“心与神会，五子登科”这句秘诀，悟彻了所谓文武之分，就是人物在典型环境中的思想、感情，借翎子而传达的具体表现。同样是吕布，在《凤仪亭》中，是由情场中的矛盾而导致政治上的斗争；在《战濮阳》中，则是由政治上的斗争而导致沙场上的决战。因此通过翎子而表达思想感情，必然是各殊其式，各异其法。从如何使用翎子，他又悟到与翎子有紧密关联的“袍带”功夫和“箭”“靠”功夫，“厚底”功夫，同样要用这些技巧表现人物不同的性格和思想感情。他更细致的分析出：穿

蟒袍的人物应当怎样端蟒、撩蟒、涮蟒、踢蟒；怎样抖袖、掠袖、掸袖、抽袖……；扎靠的人物与穿箭衣的人物，怎样的殊途同归，又怎样的同中有异。而辅助这些技巧的“厚底”功夫，在不同类型的人物身上，又怎样有抉择地使用劲头、尺寸的轻重疾徐。他把这些互为衬托的技巧，天衣无缝地联系起来，完整地塑造出各式各样的典型人物。

扇子是京剧各个行当中都要使用的道具。而小生行中偏偏突出了扇子生这一名称，说明扇子在小生戏的使用上的重要。程继仙传授盛兰这一技巧时，强调扇子的重要性，如同评书艺人离不开扇子一样。使用扇子，必须发轫于心灵深处，所以那把扇子，不只是一把普通的扇子，而它寄托着人物的心情。所以扇子在舞台上不能无原则的随便挥舞，因为它所担负的那些微妙的使命不仅带有音乐上的节奏，还有感情上的节奏。所以，扇子要使在“节骨眼”上。即以《拾玉镯》而论：傅朋与孙玉姣三次对面时的三次摊开扇子，在摊扇的幅度上要有分别，第一次略展，第二次半展，第三次全面展开，用这逐渐展开扇面的幅度，有层次地表现傅朋心里的爱苗逐渐茁长。同样，《玉堂春》里王金龙的三次挥扇，遮掩他那“当事人”的尴尬情态，也并不是前后雷同。第一次，在“……院中苟且之事也要问”的讪笑下，王金龙还是道貌岸然

地付之一笑，若无其事地轻轻挥扇，矜持着八府巡按的官仪。第二次，在“分明他王氏门中出了败家之子”的讽刺下，王金龙虽然怒火已炽，但又不能自我暴露，尴尬之情，只能泄忿于挥扇之间，这时他的挥扇，不但用力稍猛，而且尺寸略低，由“文胸”渐降而至“武肚”（“文胸武肚僧道领”是戏曲表演扇子的基本规律）。及至第三次，在“……我把他好有一比——望乡台上摘牡丹，临死还要贪花呢”的嘲弄下，王金龙虽然忍无可忍，却又不能反唇相讥，这种火山欲爆而不能爆的压抑心情，还是要泄爆于挥扇之顷；这时他的挥扇，必须打破“文胸武肚”的规律，直接向腹部大幅度的猛烈扇动，表现出气急败坏的压抑情绪。由于挥扇的程度不同，就能表明剧中人怨怼怒懣的累积。

程继仙授艺时还强调了硬褶子功夫。仅“水袖”一项，就讲了许多种用法。程先生还把硬褶子和软褶子的分野，详细地说与盛兰。原来硬褶子就是绣花褶子，属于扇子生的服装；软褶子就是素青褶子，它和“富贵衣”同属于穷生的服装。小生行有穷生的专题，穷生的表演完全借重于软褶子。所以，把褶子功夫单独的列为一项。在程继仙先生传艺于叶盛兰时，他发现盛兰举止端庄、虎质龙文，演翎子生、扇子生、武小生戏都能克展所长，惟有穷生戏似乎不太对

路。所以，在褶子功夫这一课中，只传授了基本动作，没有达到墨分五色、笔用三锋的意境。后来，盛兰又从萧长华和萧连芳叔侄，专学穷生戏，三人为缣，五人为缙，终于补上了这一课。

要成为全面的小生人才，把子功夫，不容轻视。程继仙了解盛兰在科习艺，武工的根底已深。驾轻就熟，所以他要求盛兰在“把子”方面再下功夫，更上层楼。他谆谆教导盛兰的，已不是“把子”的使用技巧，而是叫“把子说话”。所谓“说话”，就是在“把子”的运用中，把人物的心理和感情、情绪和态度，通过不能说话的刀枪表达出来。盛兰的武小生戏《八大锤》、《镇澶州》、《战濮阳》、《探庄》，都是在科班中学过的，程继仙先生给他改这出戏，深中肯綮地指教他在把子的使用上，如何把陆文龙、杨再兴、吕布、石秀在典型环境里的思想、感情传达给观众，叫观众看到一场有内容、有意义的战斗，而不是眼花缭乱、惊心动魄的火爆起打。他列举《八大锤》的陆文龙，以双枪轮战八锤的交错起打时，必须叫那对双枪，告诉观众：“凭你们四对锤？就是八对锤，十六对锤，我也不在乎！”《镇澶州》的杨再兴与岳飞对枪时的那杆枪，告诉观众：“凭我这支枪，就要叫眼前这位天下都招讨兵马大元帅输在我手里！”《战濮阳》的吕布，不但与典韦对戟的时候，

要叫那枝方天画戟，告诉观众：“我久仰你典韦的大名，今天也要叫你出丑！”尤其是他看见曹操，更要把“誓灭此獠”的愤懑激情，从戟尖上倾泻出来。至于《探庄》里石秀的那条扁担，更需要把石秀乔装改扮而探庄的隐情，从扁担的舞动上，清楚地告诉观众。这条扁担，在昆曲里很有讲究，它是有名的“三扁担”中的武扁担。“三扁担”是指《烂柯山》的朱买臣、《千钟禄》的程济和《探庄射灯》的石秀，都用扁担的道具而得名。朱买臣、程济是文人，他们的扁担技巧称为文扁担。石秀是武夫，从扁担的运用上叫武扁担。这条扁担在石秀手里，也等于是一个“把子”，一样地能“说话”、传达人物的思想感情。盛兰又博采旁收，先后学了《翠屏山》的六合刀，《雅观楼》的笔砚挝，攀登了把子功夫的尖端。

在程门立雪的数年里，先生苦心教导，学生殚力学习。终于把嗓子、翎子、扇子、褶子、把子这五种功夫，锻炼得锋芒照眼，只待脱颖而出。但是，他还不肯急弦射鹄，每天只演出于广和楼的台上。直到叶春善先生设宴谢师，程继仙先生才郑重地说明：“盛兰已然‘五子登科’，大可会猎于宿将之前。”春善先生看到了这张无形的“毕业证书”，幸慰盛兰改旦为生，克展其才。而盛兰所想到的却是：在追求京剧艺术的千里之行中，这只是自己的起点。