

PEKING
OPERA

京剧 狮虎兽

徐城北 著



南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

京剧
狮虎兽

徐城北 著



南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

京剧狮虎兽 / 徐城北著. — 南京: 南京师范大学出版社,
2007.4

ISBN 978-7-81101-574-4/J·64

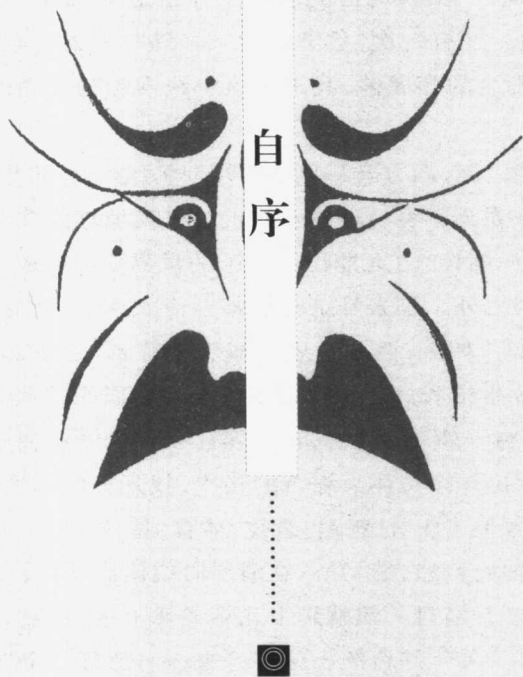
I. 京... II. 徐... III. 京剧 — 艺术评论 IV. J821

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 050224 号

书 名 京剧狮虎兽
作 者 徐城北
责任编辑 王欲祥
出版发行 南京师范大学出版社
地 址 江苏省南京市宁海路 122 号(邮编 210097)
电 话 (025)83598612, 83598412, 83598312, 83598059(传真)
网 址 <http://press.njnu.edu.cn>
E - mail nspzbb@njnu.edu.cn
印 刷 丹阳教育印刷厂
开 本 787×1092 1/16
印 张 9
字 数 174 千
版 次 2007 年 4 月第 1 版 2007 年 4 月第 1 次印刷
印 数 1—5100 册
书 号 ISBN 978-7-81101-574-4/J·64
定 价 23.00 元

出 版 人 闻玉银

南京师大版图书若有印装问题请与销售商调换
版权所有 侵犯必究



这是个很奇怪的书名。京剧不用解释,狮虎兽又是什么?它如何能与京剧搭上钩?

狮子生活在非洲,而老虎只在亚洲活动,双方在大自然中根本碰不到面,更何谈“恋爱”和养育后代?是今天的现代人,是当今在动物园工作的人,在二十世纪忽然萌生出这个意念——一种,是因为饲养房间有限,自幼就把它们混养在一起,另一种,是觉得如果能够“出新”,就很好玩儿并且很有经济效益了。然而狮虎兽的成活率极低,这种跨种族的杂交品,其生理器官先天发育不全。再者,它们是不能传代的,就像驴和马杂交而成骡子。骡子生来是干苦累活儿的,而狮虎兽的价值,无非供人瞧个稀罕。二者都不能享受到生命自身应有的欢乐。人,在制作它们的时候,只考虑了人类审美和猎奇的需求,而丝毫没有考虑到被制造者自身的命运。人,至少在这个过程中暴露出恣意与自私。生物界至今还在讨论:应不应该研究狮虎兽的繁育?一种观点说,应该把动物也看作“人”,要尊重它自己的“感情”。如果人类高高在上上去瞧个稀罕,这行为就是不人道的了。





一次,我应邀在深圳做讲演,主人招待我到深圳动物园去玩。那儿有一个凶猛动物的活动场所,四周都是高墙围绕。我与主人坐上了高架的缆车,从空中掠过。忽然低头一看,有一头狮虎兽的幼仔正在索道下玩耍,它仰面躺着,把小肚皮晾着,面对着天空。还有一次,是湖南的一个马戏团去上海演出,《新民晚报》报道了其中有个刚出生的狮虎兽。我根据这个线索给马戏团去信,要来了小狮虎兽的照片。

就在我心思萌动之际,西方音乐剧《猫》风靡了上海,部分观众一边学着猫叫一边退场。上海观众先天就容易理解《猫》,这是其地理和文化的背景所决定的。《猫》在上海的成功说明什么?无非说明今天的世界已经变成一个大舞台,它横跨在北京和上海之上与之外。过去是京剧与其名伶太有名,他们可以选择北京或上海的这个或那个“台”;如今,西方音乐剧似乎更有名,于是它就可以选择西方甚至东方的台了。《猫》带给我们还不仅仅是一个舞台成品的演出成功,它背后的那种“把创作和营销结合一体”的理念,也着实让我们大开眼界——在西方,近年总是先有专业人员萌生出一个文体大综合的构思,找几方面创作的高手集中起来想点子编故事,从各个领域(音乐、舞蹈、杂技、体育、特技……)去找最好的演员,甚至再为这个演出修建最合适它的场所;在演出时或演出前,设计诸多副产品,其销量也大得吓人,往往一台节目一演就是十几年或几十年。最后,仅凭一个剧组是远远不够了,可以把“这一个”综合演出分解开来——把每一个局部全都标准化,顿时就能衍生出十几个乃至几十个标准化的剧组及产品。这种生产方式真让人想到了麦当劳。不久后,上海创造并排演了京剧交响诗《大唐贵妃》,它的产生及演出,就有些《猫》的“意思”。仔细一打听,原创人员还真是受到西方音乐剧的启发。

我本是严格意义上的北派京剧人,但时常又被邀请来南方走走。我在北与南之间游走,也不时犹疑与矛盾着。究竟是按照原来的规格持续进化,还是打破规格进行异化?我思索过很久,最后萌生出这样的意念:坚持进化,也不排斥适当的异化。狮虎兽给我们的启迪,远远地超出了文艺界。在陌生的生物界,我也听到这样的评论:面对华南虎面临灭绝的危险,动物园应该着重改善华南虎的生存环境,至于是否注重狮虎兽的喂养,无须下太大力气。

作者

2006年9月





目 录

自序 001

第一章 钢琴伴唱与钢琴王子▶001

1

都是用钢琴▶001

惊讶卡拉扬▶003

梅兰芳死得其时▶005

关键在于配套▶006

第二章 胡伟民是谁▶007

2

石破天惊的钦佩▶007

又想起了阿甲▶009

从体系上认识▶011

关键在于导演▶013

第三章 迪斯科+《苏三起解》▶016

3

突发的震怒▶016

各有各的道理▶017

究竟谁迁就谁▶018

话剧《魔方》的启迪▶020

第四章 马金凤与《挂帅》▶021

4

河南人怎么了▶021

“一辈子一出戏”▶022

豫剧惟“土”才美▶023

艺术上的保守“并不错”▶024

目
录

peking opera
1001





第五章

5

袁雪芬一席话 ▶ 026

“我是尊敬梅先生的” ▶ 026

确有独特之处 ▶ 027

“三大贤”的核心 ▶ 028

“天哪——天”：旦行的本色 ▶ 031

第六章

6

红线女的声音 ▶ 033

人类声音的骄傲 ▶ 033

“我就没‘做功’了？” ▶ 036

“两栖”的奥秘 ▶ 037

读不懂的岭南文化 ▶ 038

第七章

7

日本鼓童 ▶ 040

巧遇王金璐 ▶ 040

家在荒岛 ▶ 042

自我流放 ▶ 044

路不拾遗 ▶ 047

第八章

8

男旦悲歌 ▶ 050

“老一辈都没的说” ▶ 050

温如华的遭遇 ▶ 052

胡文阁与吴汝俊 ▶ 054

承认假定性 ▶ 057

第九章

9

宜兰与歌仔戏 ▶ 059

台湾有个宜兰县 ▶ 059

庙会的现代化 ▶ 062

歌仔戏演员学昆曲 ▶ 064

功归学者的首先倡导 ▶ 066





第十章

10

《红灯记》登陆台北▶068

咱们这边是“大新闻”▶068

“红剧场”这样说▶069

真到台湾以后▶070

人家那边不算新闻▶071

第十一章

11

上海京剧院两度“西部行”▶072

勇气可嘉▶072

西部需要西部的戏▶073

从大形势的“东西南北”回望梅兰芳▶075

和“大杭州”争夺越剧吧▶077

第十二章

12

《欲望城国》传授北京▶080

这个决心下得好▶080

两个“入口”哪个高▶082

从大形势说到梅兰芳▶083

“文化球”与“文化京剧”▶084

第十三章

13

刘曾复“下”上海▶087

对“大世界”作大揖▶087

王元化很推崇他▶090

余叔岩艺术的权威诠释者▶092

还有一位吴小如▶093

第十四章

14

音配像为什么出自天津▶094

天津与京剧▶094

走出京剧的困难时期▶095

自制“音配像”▶097

天津话与天津味▶098



第十五章

15

振兴昆曲：上海、苏州各有“一元”▶ 101

各打各的牌▶ 101

各走各的路▶ 103

各有各的道理▶ 104

赞成“双赢”▶ 106

第十六章

16

《大唐贵妃》▶ 110

量体裁衣▶ 110

最妙主题曲▶ 113

关于李杨爱情▶ 114

再说“大制作”▶ 115

第十七章

17

关于“京昆合演”▶ 117

最早的炒作▶ 117

舒服与不舒服▶ 119

剧种的“分”与“合”▶ 122

“海派”是非谈▶ 123

第十八章

18

京剧电视剧怎么制作▶ 126

我曾冒傻气▶ 126

新拍《将相和》▶ 128

创新也有方向问题▶ 130

京剧人也要走出梨园▶ 131

王元化先生访谈录(代后记)▶ 133



第一章 钢琴伴唱与钢琴王子



都是用钢琴

还记得“文革”中钢琴伴唱《红灯记》刚出来的时候么？新奇，怪异，惊讶，或许也有些紧张……文艺上的审美与非文艺的各种感受，在政治的高压下，凝结成一片掌声。不能不鼓掌，只许大鼓掌，因为那是个只许大鼓掌的年代。

伴唱中谁是主角？京剧舞台上那三代人的原班人马，难道不是主角？不是了，如今不是了。如今，旁边放着那大而黑的三角钢琴，熟悉京剧的人不禁心里要问：京剧向来用京胡伴奏，如今怎么用起这个洋家伙了？京剧演员从小听惯了京胡的声音，现在一“革命”，居然听钢琴也能“起唱”——这，难道不是进步吗？当然，京剧舞台的演员要听命令，钢琴家也是一样，大家都得服从政治需要，当好革命的螺丝钉。那么，是谁来“拧”咱们这些螺丝钉呢？当然是她“旗手”了……那时，讲究的是服从和紧跟，要遇事都问一个“为什么”，那就真是自己跟自己过不去了。钢琴家本来安安静静做着自己的事，也不料被抽调出来弄京剧。他肯定问过自己：西





○不是“原版”的《红灯记》演出

皮二黄，算音乐吗？值得用钢琴来伴唱么？往昔的钢琴伴唱，是衬托男高音或女高音，最高级的当然还是独奏，西方那么多钢琴的独奏曲——比如D小调F长调，外国名家弹了几辈子也没弹完，自己如今却要“西皮慢板转原板”——真是驴唇不对马嘴啊！还有，以往钢琴家穿西服，现在不行了，得穿毛制服，或者绿军装；过去头发越长越好，吹得高高的，一甩一甩，风格和性格也就从中显现，现在又不行了，只许剃个平头——平头还甩什么，长发没了，也就无从甩了。其实，要是赌气，干脆剃个“光葫芦”！这么想过，一是怕引起反作用，二也舍不得，古往今来谁见过“光葫芦”当钢琴家的呢？

只能服从，服从也值。接着就改编演出了《黄河》，迎来的又是掌声。但不久形势突变，“旗手”倒台了，“四人帮”被粉碎了，相关的人要把一切“说清楚”……最后钢琴家走了，出国了，最终在国外也站住了。又等了一段时间，他又应邀回国了，是回来演出了，演的还是那些钢琴应该演奏的曲目，得到的掌声也是正常的掌声。

一切复归平静。好难得的平静啊。

也就在这个时期，大陆来了洋客人——使用钢琴或者依据钢琴演唱的洋客人。唱歌还好办，只要嗓子好，就能赢得掌声。后来才发现，“嗓子好”还是一种传统观念，那应该叫美声；此外，还有很大很有影响的一种，叫通俗唱法，这在中国也





流行起来,势头可大了。当然,咱们过去的民歌,现在叫民族唱法了。最近国内的歌咏比赛,又添上原生态与组合两种——这样大致就是五大类了。还说那些使用或依据钢琴演奏的洋人,其中有一位被誉为“钢琴王子”的西方人,真名字叫克莱德曼,习惯在体育馆这样的大场地演出,年轻人去得极多。他是很有市场的,但又为西方“正经钢琴家”所不齿。电视上看到对“正统钢琴家”的采访,问到克莱德曼时,被采访人总是鄙夷的一句:他根本不能算是钢琴家,至多属于弹钢琴的人。仔细深究,这话自然也有道理。但不管怎么样,在市场经济的大环境下,“有市场”总要比“没市场”的日子好过,其他的话总得“摆到后边”再说。时间再往后推移,西方许多大音乐家纷纷来华,中国音乐人和中国观众的视野宽了,欣赏趣味也高了,于是一个多元的音乐市场就此形成。到这时,克莱德曼仍然有市场,但不像最初来时那样受到疯狂的欢迎了。

在我的面前,于是就有了两种使用钢琴的人和方式:一种是钢琴独奏,另一种是钢琴伴唱,都用钢琴,在这一点上没区别,但二者艺术的性质,却有不小的差异。在中国,艺术不能脱离政治,如果遇到一个“政治非常”的时期,那么在结束这个非常的“政治”之后,被牵连的艺术家也往往要为那段“非常日子”的“非常表现”一再“说清楚”。尽管其进入“非常政治”是被动的,但他们为了通过这个“说清楚”,就又非常被动。当然,最终还是能说清楚的,但真到了那时,他们感到身心怠倦,已经没力气没心思再搞艺术了。

惊讶卡拉扬

我一向以“京剧人”自居,而且是“北京的京剧人”,乃至是“中国京剧院的京剧人”。这当中有很深的内涵,不解释了。但年纪渐大,离京剧也渐远。晚间每每愿意看一些西方音乐的电视节目。第一个对我有影响的指挥家是日本的小征泽尔,他来中国的时间也早。那还在中美建交初期,美国的一个总统来北京,他率领美国一个交响乐团随同前来,在一个很大的体育馆演出。曲目当然都是事先再三商量好了的。在最后的加演时,报幕人没有报告加演的曲目名字,演奏就开始了。小征很努力地指挥着,他拼命调动着观众的情绪,于是,果然把观众“弄”得疯狂了,许多人站立起来,不时挥舞着手臂,几乎要跟着歌唱了。这种情绪,在当时看是不正常的,尤其是在外交场合,有中美双方的领导人在场。终于,节目演出完毕,这才报出曲目名称,竟然是“美国国歌”。这真有“耍弄”人的味道,中美建交与中美和好,完全建立在自愿基础上,谁也不要“耍弄”谁嘛。但小征能够这么做,是否还



能说明一些别的问题？比如，音乐往往有独立性的一面？由于报幕人事先没说，我们这么多“有政治觉悟”的听众，竟然这么容易地“受骗上当”？这，是否又和音乐本身具有的魅力有关呢？

随后，我就跟着每年的维也纳新年音乐会的步伐，每年增加一点关于西方音乐的常识积累。当然，很肤浅也很有限；但，毕竟是真诚的，并且是没有功利目的的。于是，我遇到一个又一个的著名指挥家，最后“定格”在卡拉扬的身上。我说不清楚迷恋他的原因，只是喜欢看老年的他现场指挥的画面。他已经是老人了，电视有时也回放一些他年轻时的录像，但我觉得年轻时的雄姿英发却不如他的老年，远远不如。就比如咱们的梅兰芳和张君秋，我都以为他俩是老来更好看。我发现，卡拉扬经常是闭着眼睛指挥，他不屑于看，因为整个乐曲与整个乐队全都了然于胸，每个成员坐在什么位置，以及他们每个人的长与短，也同样熟悉得不能再熟悉了。于是，他就闭着眼，沉醉在自己心中的音乐世界中，他用他的心去指挥。只有遇到某个声部悄悄又突然地出了毛病，卡拉扬的眼睛就突然睁开了——像老鹰那么严厉地一瞥，不怒而威，但又是充满和善之情的。他不想吓着那个乐手，只是希望他下次准确些又振作些，再不要出现这样的事。他在艺术之外，也是个有性格的人，他与同行，他与家人，他与大自然，都有着值得再三咀嚼的精彩关系。甚至包括他生命的最后几日，以至他最后的死，都同样出彩儿。可就在前些天半夜的一次节目中，电视主持人无心说出这样一个事实：在德国纳粹最疯狂的年代，他曾两次投降纳粹。对此，多年以来他只承认投降了一次。其实，投降就是投降，一次和两次没有原则区别。

我震惊！甚至我愤怒！心中偶像彻底破碎了。随后，又是久久的不解：当年的你，怎么就不能再坚持一下呢？记得卡拉扬自己有所辩解：投降是为了保存艺术（指自己所在的乐团）。但似乎在同时，意大利法西斯头子墨索里尼曾要求他卡拉扬在正式演奏一场音乐会之前，加演一首法西斯的军歌。电视主持人没有说卡拉扬最后指挥了没有，我估计还是演奏了。演奏不就是为了保存这个乐团么？如果你硬是不演，他也许并不杀你，但把乐团解散了，不就把你连根刨了吗？卡拉扬怕的就是这个！于是，他只能代表整个乐团投降，甚至是代表整个传统音乐投降。他没有别的选择，只能如此。

就在这一刻，我想起许多著名的文学家和艺术家。一般而言，艺术家的骨头没有文学家的硬。首先艺术家有包袱，他要搞艺术，往往不是自己一个人，而是相当大的一群人。他可以让己挨饿，但不能让全体同业的人挨饿。再，就是他个人为艺术的法则与规程付出太多，他不能有太多时间深入民众，不能直接从民众那里汲取力量。我不举例，举例就难免残忍，我不忍去残忍。





梅兰芳死得其时

说完卡拉扬,又想起梅兰芳。后者实在是太幸福了,1961年就去世了,这年他才六十七岁。用今天的医学保健照顾好梅先生,让他活到八九十岁,应该是没问题的。但换一个角度看问题,名家(尤其是大名家)及早“谢幕”不一定是坏事。1961年,正处在三年灾害时期,当时对文化(尤其是传统文化)“很松”。所以后来陈毅副总理代表党中央致悼词,说梅先生是“一代完人”,最后让梅先生睡上了一副从国库调拨出来的金丝楠木棺材,埋葬在西郊百花山。“文革”中对家属和坟墓略有冲击,“文革”后郑重平反,给予很高的评价。现在人们提起梅兰芳,就骄傲地称他是中国京剧的化身,是传统文化的优秀代表。

不能设想,梅兰芳如果活着进入了“文革”——那时有七十(多)岁了,他不能再演戏了,上边也不会再让他演了。但是,首先的一个关键问题是:梅兰芳怎么看待“样板戏”?他能一味地说“好”么?他抗日中能躲避开日本人,此际未必能躲开江青一伙。只要开口说了一个“好”字,以后的日子就“不好办”了,很可能跟着“四人帮”走下去。真做了这些事,梅兰芳先生还是咱们的梅先生么?

再一种,梅先生毅然绝然说“不”,以后的日子就不敢再设想。我们的开国元勋多是铮铮铁汉,在“文革”中受到残酷的虐待,许多人死在牢房,包括国家前主席刘少奇。那么梅兰芳呢?他能经受得起老虎凳和辣椒水么?能像李玉和那样“赴



○梅兰芳追悼会后,把棺材放上灵车





宴斗鸪山”么？文化人和工农干部，毕竟在体质和文化素质上不一样啊。一个练就了兰花指的人，你要他用这纤细细指去指斥凶险的敌人么？

不久前读到 1957 年毛泽东主席回答关于“鲁迅如果活到 1957 年会怎么样”的谈话。毛说，（鲁迅）不外是两种可能——“一是人在监狱里还要写，二是识大体，不吭声”。那么以鲁迅对照梅兰芳，梅先生能够比鲁迅处理得更好么？凭心而论，梅兰芳在处理政治问题上，未必有鲁迅那样坚定的主见。

所以综观全局，梅兰芳逝世于 1961 年，实在是再准确甚至完美不过的事情。偶然的逝世保护了一代名人。

关键在于配套

钢琴还是钢琴，但东西两边对它的态度不一样。在西方，钢琴是自己的东西，连同演奏和曲目，都成为彼此配套的体系。谁轻一些，谁更有分量一些，不必争论，只要承认各有位置和市场，大约就可以摆平。东方呢？钢琴属于“舶来品”，尽管现在小学生学钢琴的人很多，不断忙着考级，但问题就出在这里。要是不能考级，要是不能在升学中算成绩，请问让小孩儿学钢琴的还有多少呢？尽管有不少家长解释说，“我们让孩子学钢琴，不打算让他成为音乐家，只是希望增加孩子的一些修养”，但我们的居住条件，和厦门鼓浪屿的“几乎没有汽车，却家家都有钢琴”，恐怕相差得就不是一星半点。在东方，在民族和传统的艺术中，挑大梁的还得是民族乐器。唱京剧，主乐器还得是京胡。演唱内蒙古民歌，依旧离不开马头琴。梅兰芳初演《西施》，实验当中搁进去了二胡，但半个世纪一发展，二胡变成京二胡了。这，就是最卓绝也最雄辩的例子。

关键在于配套。现在面临世界性的挑战，想借配套把功效做“大”，这种心情是可以理解的。但具体操作中，时常会出现两种曲解：一是主次颠倒，二是容积过大。关于一，比如乐队编制，究竟谁是主谁是次，一定不能混淆。钢琴伴唱就是一种失误，京剧乐队本来好好的，你强行扩大干什么？钢琴伴唱已不是简单的扩大，它把一个完全陌生的钢琴，硬性摆到主导的地位上。要不是在“文革”的垄断年代，这件事根本就行不通。关于二，现在也有京胡独奏会的形式，搞好了是好的，但时常乐器太多太杂，这个多和杂，往往就把京胡“吃（淹没）”了。

真的很希望，东方努力发展东方的优势，西方也努力发展西方的优势，切不要胡乱吸收和借鉴，把东西方的精华胡乱杂交成不伦不类的玩意儿。那样一来，既毁了东方也毁了西方，最后把世界弄得不可收拾。





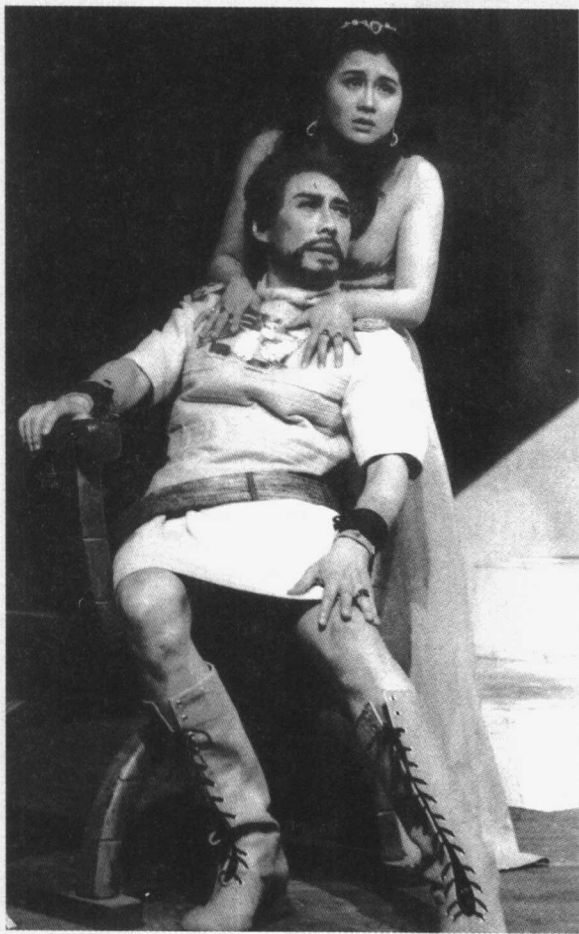
第二章 胡伟民是谁



石破天惊的钦佩

已是很久之前的事，似是八十年代前期。

那年，广西桂剧团进京，演出桂剧《泥马泪》。我从没看过桂剧，其语言也听不甚懂。但觉得剧情还算跌宕，就半闭着眼“远看”了。这样省力，也有味儿。忽然，我的眼睛睁开，并且睁得很大——舞台上是一场在芦荡里的戏，女主人公在台口唱，许多“不男不女”的配演穿上“半红半蓝”的衣服，充当起“芦苇”来，天地无情而芦苇有情，主人公唱到伤心处，芦苇替她哀伤和流泪。芦苇怎么哀伤和流泪呢？用舞蹈着的手臂，用扭动着的腰肢……这些身穿半红半蓝的龙套，有男有女，或者说一队男一对女，是穿插、出入于全剧的。另外一些时候，他们或她们是次要角色，如宫廷军士，如家中侍女。甚至就在一些需要抒情的场次，给主演伴舞伴唱，或者临时充当起类似“芦苇”这样的无情物，面对大自然的风雨雷电，反而烘托起主人公的情绪来……我这次看完戏，很例外地没记住主演名字，倒记住了导演叫



○胡伟民执导的戏剧场面

胡伟民。以后一两年中，又连续看到几个戏曲剧种的新戏，都是拿到北京来争取奖项的，导演也都是胡伟民。

胡伟民是谁？最初真不晓得。后来，慢慢知道了，他是上海青年话剧团的导演，应邀到戏曲圈子里一试身手，结果大放光芒。这几个戏都因为他的导演而成名，奖项拿到了，主演也相应出了些名，这些地方戏剧团都很高兴。但北京的京剧院团的演员并不高兴：“演了半天，主演没出名，导演倒大出风头。早知道这样，主演还不如不排呢，替别人白忙活了！”这话对么？也有人说，“要是这么排戏，也就没梅兰芳了”云云。我没往下深想，但我赞成舆论把这些戏称为“胡剧”的提法，至少，它够得上是一种文化现象。

岂只是“胡剧”呢，简直就是“胡旋风”么——在随后两三年间，许多话剧导演挺进梨

园，分头执导各种戏曲剧种的戏来。成就大小不一，但总的来说，凡是新兴剧种，请话剧导演的比较多；古老剧种背上的包袱比较沉，也因为比较穷，请话剧导演的时候就少了。即使话剧导演来了，也发现古老剧种不好弄。这大约又生发出两重意思：一是技巧程式相对凝滞，碰不得；二是剧团中人的思想也相对“稳定”，不太能接受新的理念。甚至连古典剧种的观众，也不太关注西方又有什么新的东西。于是，进入古典剧种的话剧导演，往往要求剧团另派一两名“技导”协助工作。这种“技导”必须有两个熟悉：一是熟悉自己这个剧种的种种程式，二是熟悉团里的种种人际关系，有时真遇到矛盾时，有“技导”在话剧“导演”和本团“主演”之间转圜，可以免得把事情弄僵。

