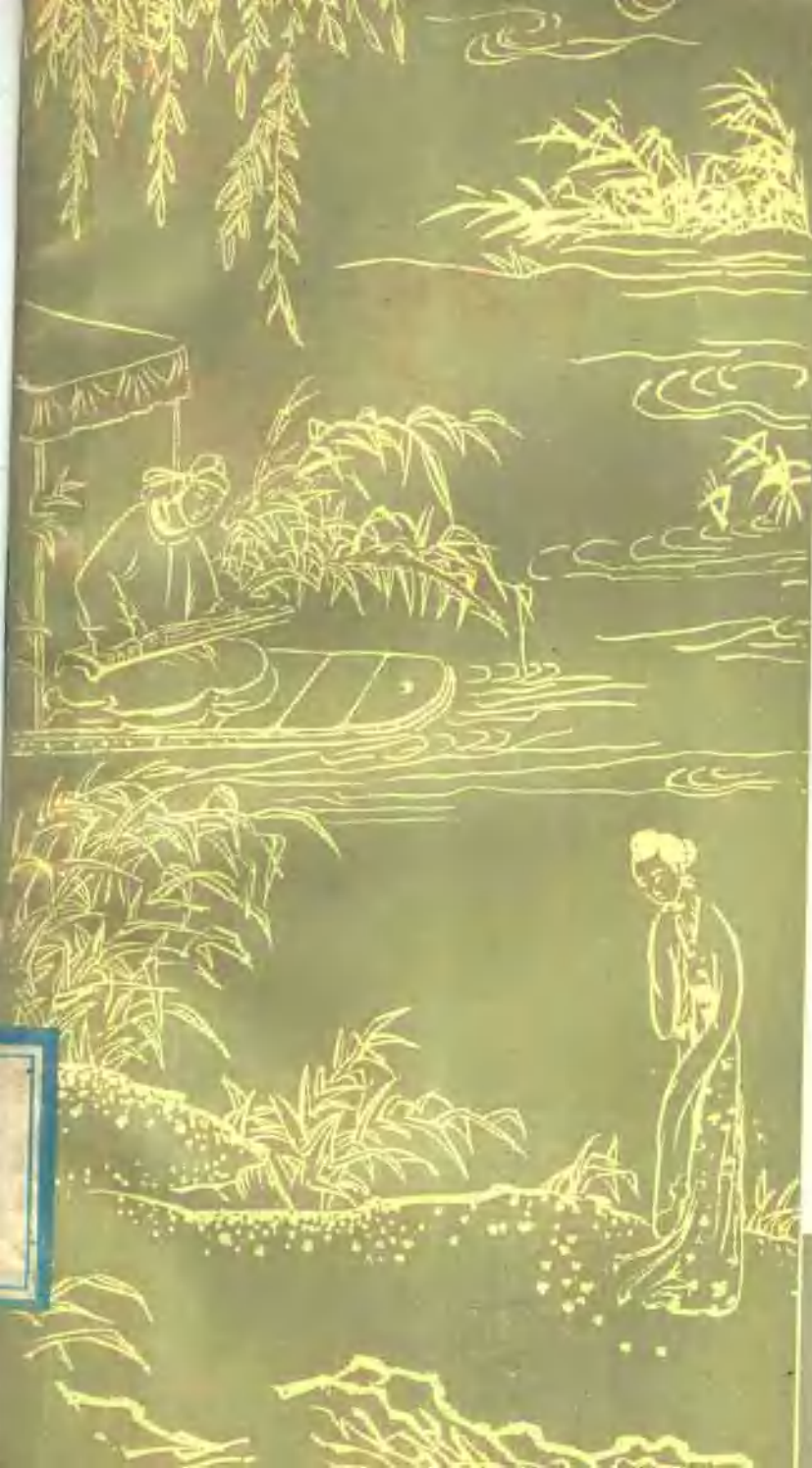


藝術研究資料



艺术研究资料

(浙江昆剧“传”字辈表演艺术家
艺术经验专辑)

第 四 辑



浙江省艺术研究所编

目 录

前 言	史 行	(1)
-----	-----	-------

昆剧表演艺术家周传瑛简介		(5)
--------------	--	-------

诗仙倚醉写清狂	周传瑛口述 池文吉整理	(7)
——关于演《醉写》中李白的体会		

金冠凤簪连环扣	周传瑛口述 池文吉整理	(21)
——关于《小宴》中雉尾生吕布的表演		

弄琴寄意问知音	周传瑛口述 池文吉整理	(45)
——关于《琴挑》的表演		

昆剧表演艺术家王传淞简介		(85)
--------------	--	--------

《议剑·献剑》中的曹操	王传淞口述柳河整理并注释	(89)
——《议剑·献剑》表演艺术初探		

《双下山》中的本无	王传淞口述 陈金葵整理	(137)
-----------	-------------	---------

昆剧表演艺术家沈传锑简介		(177)
--------------	--	---------

“赤条条来去无牵挂”	沈传锑口述 杜 钦整理	(183)
——略谈《醉打山门》的表演艺术		

昆剧表演艺术家姚传芾简介		(231)
--------------	--	---------

“一生爱好是天然”	姚传芾口述 杜钦整理	(235)
-----------	------------	---------

附录:

继承在舞台上 保存在群众中

.....周传瑛 池文吉执笔 (259)

“传”字辈师兄弟.....周传瑛 池文吉整理编写 (265)

关于世字辈.....柳 河 (283)

差得多和差不多.....柳河等记录整理 (291)

——王传淞和王朝闻谈艺录之一

异曲同工 脉络相通.....柳 河 田 夫 (309)

——王传淞和潘天寿畅谈艺术创造

出“丑”与出戏.....陈 朗 (319)

——谈王传淞所饰演的几个角色

恰如其分实似其人.....王传淞 柳河整理 (335)

杂谈王传淞的昆曲折子《写状》.....沈祖安 (343)

编者说明..... (352)

序 言

史 行

《浙江昆剧“传”字辈表演艺术家艺术经验专辑》（原名《南昆一脉》）今天终于和读者见面了。这是周传瑛、王传淞、沈传钢、姚传芳四位昆剧老艺术家有代表性的几出戏的口述记录。这项工作开始于1961年，其中的主要部分，浙江人民出版社已排出校样准备与读者见面时，正遇上十年浩劫，它差一点作为“封建糟粕”而遭到毁灭，幸亏出版社的同志加以保护，始免于难。但遗憾的是其中许多珍贵的照片已遍查无存了。这次补拍了一些，艺术家们虽已年逾古稀，但这些照片仍不减当年风貌，对照艺术记录，更可以使我们感到老艺术家扎实的功底，深厚的造诣。

昆曲源于昆山，兴于吴中明清之际，风行南北，曾被称为“雅乐”，现流传在全国各地的昆曲，如苏昆、湘昆、川昆、永昆，虽然由于受语言和其他因素的影响已各具特色，但都是昆曲一脉。“南昆”中的一支。

每个剧种的成长和发展，以及形成自己的风格，首先要看它继承什么传统。即使在同一剧种，因为活动地区的不同，它必然要受不同地区观众欣赏习惯和民间艺术的影响。如湘

昆，长期在劳动人民中演出，就形成了它自己的明快粗犷的独特风格，而浙昆成长发展在苏州一带，早期又多在知识份子和社会中上层人士中流传，因此唱腔表演就走典雅精细的道路，同时从事于这一艺术活动的艺术家们的才能，也是形成艺术风格的重要因素。当然以上这些，无不打上时代的烙印。

这里记录的几出精彩折子戏。包括生、旦、净、丑四个家门（一般称为行当）。这四位艺术家是1921年“苏州昆剧传习所”的传人，他们几十年的艺术实践，形成了各自的风格。更值得赞赏的是他们不仅详尽的讲解了怎样塑造人物，而重要的是首先讲了为什么要这样塑造人物。他们对每出戏，都首先作了时代背景的分析，然后通过矛盾冲突的阐述，挖掘人物思想性格的形成、发展的线索，以及如何通过精心设计的外部形体动作、鲜明的唱腔，把人物性格展示出来，这确是难能可贵的。我们还可以从记录中看到几位艺术家勇于革新的精神，对过去演出中黄色、低级以及不符合人物性格的部分，都坚决予以摒弃，确实做到了“去芜存菁，推陈出新”。如《醉打山门》中的鲁智深，不能演成无赖；《双下山》中的小和尚不能演得色情等等。为着说明人物性格的具体性，还用对比的办法，解释演员如何掌握创造角色的分寸。如《琴挑》中的潘必正，不同于《西厢记》中的张生和《卓文君》中的司马相如；《醉打山门》中鲁智深的醉，不同于《太白醉酒》中太白的醉、《贵妃醉酒》中贵妃的醉、《醉皂》中皂隶的醉。这些解释，是非常精辟的，它具备着细、深、美、新的特色。因此，这确是一部值得青年演员学习的好教材。

全国解放以后，在党的文艺方针指导下，在省委和文化部门的直接组织下，和新文艺工作者的通力合作，1956年改编演

出了《十五贯》，受到中央领导同志和全国的赞赏，“一出戏救活一个剧种”传为佳话，但它确使昆剧再次焕发了艺术青春，也给全国许多剧种，在“推陈出新”方面，提供了宝贵的经验。

优秀的古老剧种之所以能流传，重要的在于优秀。而这个优秀实际上是历代很多艺术家智慧的积累。由于时代在前进，演出必须和群众的欣赏水平和审美要求相适应，若脱离群众，脱离时代，任何剧种都必然会走上自我消亡的道路。我们希望这本记录不仅在研究南昆表演艺术规律方面成为很好的资料，还希望在探索中国戏曲表演艺术的形成和发展方面，也能起到一定的作用。我们希望不久的将来能有一部或者几部科学的、系统的阐述中国表演艺术的书籍出版。老一辈的艺术家大都年高体弱，而戏剧艺术传统的财富有许多尚保留在他们身上。因此，我们当前一个迫切的任务，是在他们有生之年，多记录汇集一些他们的经验，即使是零碎的经验，也是非常宝贵的。

周传瑛等几位老艺术家，他们现在还在继续工作。他们在培养第四代昆剧学员外，同时还辅导培养了一些剧种的青年演员，并且常到外省传艺，我们在这里祝他们健康长寿，为建设社会主义精神文明作出更大的成绩。

这是一部专业的书，当然它是戏剧工作者的学习和借鉴的资料，同时也可作为昆剧爱好者和戏剧欣赏者的参考资料。提高欣赏者的兴趣，是昆剧发展的第一步，更希望这部作品能有更多的读者，为争取更多的昆剧观众起一点作用。

最后要感谢这部书的记录者：柳河、池文吉、杜钦、陈金葵、汪世瑜等同志。用文字形式来表达表演艺术的内容难度是

很大的，因此，编著者为此付出了艰巨的劳动。特别是这部资料能够出版，首先应感谢浙江人民出版社文艺编辑部的同志。

——周传瑛简介——

著名昆剧表演艺术家，昆剧教育家、活动家，我国昆剧界代表人物之一。

周传瑛，原名周根荣，江苏省苏州市人，男，一九二二年六月三十日生。七岁上小学，两年后休学习艺；后又曾从著名学者张宗祥（冷僧）习文。于一九三一年八月，入苏州昆剧（曲）传习所，师承“全福班”台柱、著名昆剧生角沈月泉，习大、小冠生，巾生，翎子生，鞋皮生，嫡传姑苏正宗昆生家门一支。出师后，以“传瑛”艺名面世，是以“传”字辈为班底的新乐府、仙霓社全昆班的主要成员之一，兼做昆曲教师。抗日战争爆发后，“传”字辈星散，被迫纷纷改行，昆剧濒临湮没。他于一九四〇年参加国风苏剧团，在异常困苦的情况下，坚持昆剧演出；为剧团的主要演员，并兼编剧、导演。新中国成立后，任国风苏昆剧团副团长、团长，积极领导剧团进行昆剧的“推陈出新”。一九五六年，国风苏昆剧团改为国营浙江昆苏剧团，后又改为浙江昆剧团；他任团长，是该团的主要演员和主要教师，并对昆剧的编剧、导演、音乐、唱腔、表演等，进行全面的艺术指导至今。

周传瑛擅演昆剧生行（后亦兼末，即老生），演过的剧目极多，塑造了一系列生动的艺术形象。其中主要的有：《长生

殿》中的唐明皇、《牡丹亭》中的柳梦梅、《西厢记》中的张君瑞、《玉簪记》中的潘必正、《西楼记》中的于叔夜、《白罗衫》中的徐继祖、《连环记》中的吕布、《白兔记》中的咬脐郎、《彩楼记》中的吕蒙正、《绣襦记》中的郑元和等，都生动传神、细致深刻、性格鲜明、功夫扎实，深得昆剧真传。其技艺之精湛，堪称独步昆坛，有“‘三子（褶子、翎子、扇子）’唯传瑛”之说。在解放前已享名江南，解放后多次在北京、杭州等地为国家庆典、重要集会演出。其中，他排演并主演的《长生殿》，为一九五四年纪念世界文化名人、我国著名剧作家洪升逝世二百五十周年活动的主要内容之一。特别是一九五六年，他领导浙江昆剧团，与王传淞和周传铮、包传铎、朱国梁等演出了著名昆剧《十五贯》，轰动艺坛，在国内外获得了很高的声誉。他参加剧本改编，在导演和演出中起了很重要的作用，并扮演了剧中主角况钟，成功地塑造了一个为民请命、刚毅正直又足智多谋的历史上的清官形象。《十五贯》的演出，使古老的昆剧走上为人民服务、为社会主义服务的道路。

周传瑛，于一九五六年五月参加中国共产党；一九五五年评为全国先进工作者；一九五七年在浙江省戏曲会演中获一等奖，一九五九年获浙江省戏曲会演荣誉奖，一九八二年获江浙、沪昆剧会演荣誉奖；历任第二、三、四届中国文联委员，中国剧协理事，浙江剧协副主席、名誉主席；浙江省第二届政协委员，浙江省第三、四届政协常务委员；浙江省第三届党代会代表等。

周传瑛，他六十年如一日，忘我地献身子昆剧事业，为昆剧艺术的继承、改革和发展作出了重大的贡献。

诗仙倚醉写清狂

——关于演《醉写》中李白的体会

周传瑛

《太白醉写》是昆曲《彩毫记》中的一折。

这折戏是我在十五、六岁（1927—1928年）间开始向沈月泉先生学的。早先在“昆曲传习所”时，月泉先生没有把它教给我们，原因是在传习所那时我们年纪都太小，知识浮浅，他怕我们领会不了，唱不好，做不进，弄得不好，把李白形象演歪了，所以一直到出科之后，已有三、四年舞台实践经验之后才教我们。沈老先生才华横溢，各个家门都精通，特别擅长“生”，最拿手的是“三醉”。这《醉写》就是他的拿手戏“三醉”之一，有很多创造，在演技上有其独到之处。他多次对我说：“这出戏容易讨好观众，但要真正演好它，要演得像，是很不容易的。你必须要认真琢磨，不断研究”。“仔细琢磨，不断研究”这两句话，我开头听到时体会不深，其后不断演这出戏，经过了六十年的舞台实践，自身也经历了曲折的生活，到现在才领悟了些。

我是怎样演《醉写》中的李白这个人物的呢？这个戏的表

演与其他戏不同，不仅要有扎实的功底，更重要的是要掌握表演李白的独特的身段。我的经验是把握住“六个方面的‘三’”：

三态，三醉，三咏；

三呼，三辱，三笑。

所谓“三态”，就是演员扮演李白时所要掌握的三方面特有的形态：一是身，二是步，三是眼。

身，李白一出场便要给观众一个狂傲的酒仙诗才印象。我是这样演的：头重颈松，神含气蕴；肩臂弛放，凸肚挺胸；腰肢撑劲，身背后倾；双足外蹬，两腿微弓，脚筋弹韧。这样一付样子，弄得不好很难看，演得好是极美的，“像”个自负高才、放浪不羁的李白的样子。

步，且不说舞台艺术美要求演员在台上需要“行如蓬”了，就是在生活中，任何人走路总是右手左足，左手右足，次第运动，方得平衡均匀。哪有人在生活中，更哪有演员在舞台上走路“一顺边”的呢？偏偏就是这出戏里的李白，他的步子是起左脚动左手，起右脚动右手，同起同落“一顺边”的。再者，人走路总是向前走，偶而也有向后退的，哪有人在生活中，或演员在台上象螃蟹那样横爬的呢？偏偏是这出戏里的李白，他行步是侧步横行，欲进又止的。“碎步”在别的戏里也有（如《探庄》中的祝小三等），但李白和别的戏不同，他的步子不是耸棱出角，而是松软圆柔，一付清疏狂放、豪迈飘逸的样子。这和上面讲的李白的“身”态同样，是表现李白的醉。但不仅是表现醉，更重要的是从摇摇晃晃、歪歪斜斜、踉踉跄跄、行行止止的醉态中表现出李白这样一位孤标傲世、

“飞扬跋扈”的神态来。

眼，我们做演员的最讲究一双眼睛，是所谓“目为传神”。你扮演的角色是怎样的一个人物，其家门、身份、感情，或威猛英俊，或柔弱含情，其喜怒哀乐，真善美、假恶丑，“尽在阿睹中”。演员有一双炯炯有神的眼睛，九龙口一站，足以令观众追魂摄魄，哪有演员闭着眼睛做戏的？偏偏又是这个李白，他的出场不但是其立出众，其行超群，而且他的眼睛也是“半开半闭”地迷迷蒙蒙，“醉眼惺忪”。整出戏约四十分钟，难得有睁眼亮睛的几瞬，而且越往后越醉越蒙，斜眼睥睨，直到最后，完全合目、沉醉如泥了。这同样也不单是表现他的醉，而且通过醉眼乜斜表现他对世俗炎凉的蔑视，表现他“众人皆醉我独醒”的清狂气质来。

李白的“身、步、眼”，三鑫都和一般程式表演很不同，可称为“出格”。要掌握这些“出格”的表演，除了首先要把握剧本主题、人物性格之外，在具体表演艺术方面，必须切实做到以下两点：一，表演“出格”的动作，必须首先具有非常扎实的规范、严格的合格的动作作根底。“出神入化”，你要掌握“出格”表演的神韵，必须首先“入格”，才能从中变化得来，“入乎内方能化于外”。这一点极其要紧，不然，你一“出格”，就必定是轻浮浅陋，难看得很来。京剧李白的出格而三态，都是极其松弛狂放，但实际上演员是非常提劲持韧的，用白话通俗的话是“外松内紧”，特别吃筋节。这样，才能在狂放的外形中透出李白清逸的神韵来，也才能使观众注目凝神。如果只顾外形上松弛而没有内在的蕴气含神，提劲持韧，那你的“松”就成了“散”，“弛”就成了“垮”，散散垮垮，不用说当然不“象”李白，而且你演任何角色，只要演

员一散垮，观众也必定跟着散了神，你这出戏也就垮了台了。这两点至为重要。因此我专门列了“李白三态”一节，把这两个重点组织在这里放到最前面来讲。

“三醉”，《太白醉写》，李白醉着出场到醉着完戏，从头醉到脚。上面讲的“三态”的直接意义就是表现他的醉，但只是说他醉的基本身、步、眼法；在戏进行的过程中，其醉又有三个层次。

初醉，李白一上场便带酒意，上面讲的“三态”主要就是讲他的出场。那是昨夜滥醉的行迹，也就是史籍上写的李白“承诏旨，犹苦宿醒未解”。

在表演上是眼迷蒙而不沉，身松而腰韧，步交叉而不浮，手指颤而不纷；在和高力士碰撞时，一个踉跄而不倾跌。

浓醉，玄宗赐西凉佳酿，李白放怀畅饮。于是宿酒又加新醉，醉意转浓，是为“浓醉”。在玄宗面前，李白还要强自控制，目光闪耀而眼皮渐沉，心中明白而身肢渐疲，语言清晰而举止渐钝，转而两腿呆滞，举足不知轻重，抬得比“初醉”时要高些；身子摇晃，行步错杂浮飘，双手开始不规则的弹动。相比之下，动作的幅度比“初醉”时反要大些。

大醉，醉意越来越浓，李白却还“酒渴思吞海”，在得到玄宗让他“益发尽醉”之后，又连饮三大斗。这一来，酒劲涌上，终于酩酊大醉了。这时李白酣然尽欢，两眼憩然自合，口唇微翕，好象酒从嘴里满溢出来似的；双手不自主地洒然挥斥，什么皇帝、贵妃都在眼前消失了。这时的李白是酒醉而性狂的酒中他。在这位狂放的酒仙诗才面前，竟使玄宗有点自惭勿如起来，也就是文籍中讲的“不觉忘万乘之尊”了，遂忙命

“高力士，扶了学士，送归翰院”。当高力士扶持时，李白双眼是闭合的，身躯是软的，脚步是拖曳的，好象全身都瘫在高力士身上了，直到最后“烂醉如泥”。

李白“三醉”表演时必须层次分明，跌宕起伏，把握分寸。

“三咏”，咏是咏诗，是表现李白怎样写作《清平调词三章》，也就是《太白醉写》的“写”。这可以说是这出戏的中心情节。但恰恰在这里，最少表演动作，极不易演。

李白的《清平调词》是歌颂宫廷生活的诗，格律严整，词藻细腻，可谓典型的御用文人侍从奉诏的帮闲之作。在李白全部诗作中，这类诗不能说属于上乘。李白一生，这类诗也写得不多，留下来的更少，都不大出名，而这《清平调》则脍炙人口，广泛流传。在旧社会，凡读过几句书的，都会背诵。为什么那么有名呢？我想大约李白为了它而受谗被逐是个重要原因。了解这一点，对表演大有好处。

看到有些青年同行演这出戏，演到这里，李太白呆在下场台口桌旁一角，想一想，写一章，念四句七言，节奏平平；接着又想一想，写一章，念四句七言，节奏平平；然后再想，再写，还是四句七言，平平。内容无非是说牡丹杨妃、国色天香，这样，戏就瘟了。我也有过一个过程。当年月泉先生对我说，这三章词，表现上不可雷同，但我觉得不大好捉摸。后来，读了一些李白的诗和有关的文籍，才有所认识，加深了对《醉写》的理解。虽然李白写此三章时并不一定有讽刺杨妃和玄宗的意思，他的被谗是冤枉的，但既然后来有被谗的事，而且李白的人品诗品就是刚正不阿、愤世疾俗的，在《醉酒》作

为一个单折戏演出时，何不把这层意思组织进去呢？于是，我对“三咏”的表演作了设计：

首章，是应景文字，这种东西在李白是唾手可得的。所以，先一捻须，抬头俯视亭下的牡丹，斜目一瞥亭边的杨妃，脱口便出：“云想衣裳花想容……”，左手反折袖，按左上方，右手潇洒地惬意命笔，一挥而就。整个第一章速度较快，前两句较稳，第三句时酒意一涌，在“山头见”处拉腔；第四句末接“月下逢”出口便收，仿佛酒味翻腾似的，顺势后退两步。定神，思索第二章。

次章，首章是“旁观”地写景，次章着重写人。谁？当然是眼前这个与牡丹并色的杨玉环。李白用笔轻轻笃敲左掌心，以示略作沉吟，推敲如何由花及人，惺忪的双眼环视四下，斜扫杨妃，见她那付珠光宝气的妖媚相，巫山神女自荐于楚王和赵飞燕盛衰汉成帝的故事，顿时浮上心头。左手撩起髻口，左脚略为离地，随着右脚的挪动，左足荡脚，头微晃动，学士盔的挑翅扇忽，迷眼瞟着杨妃，心想：你杨玉环为了向明皇邀宠面求我赞你，好吧，你等着我送你几句“好话”罢。于是从容落笔。写毕，吟哦：“……云雨巫山枉断肠。借问汉宫谁得似？”行腔上扬，紧接在这里加上一声“喔呵！可——可怜飞燕”，少停，睁眼（难得的睁眼）斜看杨玉环，正好和她的目光接住，心中一转，露出一丝似有若无的讥笑，一字一顿地“倚、新、妆”。接着，放声笑起来，表现李白得意于自己用笔的奇妙——颈中带刺，赋《清平》而讥弄、调侃这种“清平”，侍奉宸词而不失我李白之清操——多么逞情的狂放。

末章，首、次两章既竟，诗才勃发不可辄止。李白想到、见到唐明皇全不顾朝政日弛，痼患日深，而只是一味纵情声

色，恣意逸乐，把眼前这个杨玉环宠幸得不象样子。在他的醉眼里仿佛看到了古代夏桀之与妹喜、商纣之与妲己、周幽之与褒姒的景象，预感到此时的盛世清平是长久不了了，痛上心来。他抬起右手在帽沿略转，左手外折袖，挥袖，反背：“名花倾国……”脱颖而出。这时，李白向左笃脚，一边写，一边双脚向左边挪动。“带笑看”时，一点笑容都没有，反而感触地摇起头来；看不下眼前这种靡费景象，日后将出现“沦替”必不堪设想。到“沉香亭北倚栏杆”时，拉长嗓，“干”字拖音袅袅，若似转叹息之声，暗示他在这蒙受“隆恩”之际，已有隐归云林的思想了。

在醉态之下，次章对杨妃以颂寓讥，所发的笑声，固然是李白保自身的滑稽，发诗酒的狂态；在末章则又深一层，在诗兴文狂之中，对唐明皇当面暗示谏策了。

把握这三层，方始不致把这“三咏”演瘟了。

下面讲另外三个“三”，是对付高力士的。《醉写》的中心情节是“写”，而李白藐视权贵，粪土王侯的品格是通过贬辱高力士来表现的，这才是《醉写》这出戏的特笔着意处。这里也有三层：一是先杀下高力士这势利小人的威风；二是硬把这炙手可热的权贵内宦作为奴才挥斥使唤；最后是李白大胜、高力士大辱。表现这三层的脉绪就是：“呼、辱、笑”。

“三呼”，其中第一点“呼”是在李白初出场。当他在眼角里眇见高力士时，好象随随便便地一声：“高力士”。其中的意思是：喂，我道是谁？原来是你这个太监奴才啊！这一声算不得呼。等于是寒噤。但同高力士（在这出戏中）的矛盾全部从这轻轻一声起。高力士这个太监在开元元年以诛萧岑等功