

(第二辑) ● 周信芳艺术研究会编

麒

艺

丛编

刘海粟：独具魅力的麒老牌

陈多：戏剧艺术的生命力在于从众随俗

小王桂卿：我看周院长的《四进士》

卫明：难忘的五年——周信芳在1959—1963年

槛外人（吴性栽）论麒艺两篇：聪明而浑身是戏的周信芳
谈周信芳的《四进士》



学林出版社



麒 艺 丛 编

第 二 辑

主 编 刘厚生 马博敏 汪 培
副主编 龚义江 应耐良

周信芳艺术研究会编

学 林 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

麒艺丛编 第2辑/刘厚生等主编;周信芳艺术研究会
编. —上海:学林出版社,1999.10
ISBN 7-80616-728-5

I. 麒… II. ①刘… ②周… III. 京剧—流派—艺术评论—文集 IV. J821-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 20121 号



麒艺丛编(第二辑)

编 者——周信芳艺术研究会

特约编辑——汪义良

封面设计——周剑峰

出 版——学林出版社(上海钦州南路 81 号 3 楼)

电话:64515005 传真:64515005

发 行——新华书店 上海发行所

学林图书发行部(文庙路 120 号)

电话:63779028 传真:63768540

印 刷——上海古籍印刷厂印刷

开 本——850×1168 1/32

印 张——8.75

字 数——20.1 万

版 次——1999 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

书 号——ISBN 7-80616-728-5/J·46

定 价——14.50 元

序

汪 培

《麒艺丛编》第一辑问世以后,受到了戏剧界多方面的关注。不少热心的朋友来信予以赞许,提供宝贵建议,希望《丛编》能够不断地出下去,为弘扬麒艺、振兴京剧作贡献。这些热忱的关心和鼓励,对编者是极好的鞭策;应该倍加努力,不辜负这种殷切的期望。

周信芳艺术研究会是一个社会学术团体,它的办会宗旨和主要任务就是探讨、研究在京剧领域里独树一帜的麒派艺术,以帮助当前的京剧创演实践获得学习与借鉴。因此,编辑反映麒艺研究成果的《丛编》是周研会的工作重点,我们是要细水长流地做下去的。现在,在多位专家学者的大力支持下,在他们不辞辛劳撰写出一批力作的情况下,我们怀着无比喜悦之情编完了第二辑;在付梓之际,要向作者们和支持我们工作的上海市文化局、上海京剧院表示由衷的感谢!

这几年随着周研会工作重心逐渐向学术研究转移,得

到了全国各地专家学者的重视和参与,麒艺研究的队伍日益扩大了。这一辑同第一辑一样,从所收入的文章来看即反映了这一可喜的现象。例如:陈多教授特为我们写了《戏剧艺术的生命力在于从众随俗——由周信芳先生想到的》一文。这位素以不拘成说、道人所未道而著称的戏剧史家,谈了他对麒艺的看法,我相信读者是会从中得到启发的。学术上的讨论、争鸣才能使麒艺研究更上一层楼,我们要加强这种气氛。《周信芳舞台艺术》记录整理者之一卫明同志在去年盛夏酷暑中挥汗奋笔完成了《难忘的五年——周信芳在1959—1963年》的长文,这是一份难得的记述艺术大师那五年艺术生活的第一手资料。周笑先同志为了撰写《周信芳在武汉》,下大功夫查阅了时间跨度长达半个多世纪的有关报刊,并且走访了现尚健在的老麒迷。武汉是周信芳艺术活动的重要基地之一,作者为我们周详地记述了已逝的历史陈迹,使我们了解到许多当时的情况。一个意外的收获是:周笑先同志在查找资料过程中,发现了龚啸岚同志于1962年5月24日发表在《湖北日报》上的《试谈〈澶渊之盟〉的寇准形象》一文,这是他当时看了周信芳率团赴武汉市首演该剧之后写的评论。龚老已在1996年谢世,在他生命垂危之时还念念不忘麒艺研究,现在我们读到他这篇写于三十七年前的旁征博引传统剧目中的寇准这一人物,以评述周信芳在《澶渊之盟》中所塑造的鲜明而丰满的寇准艺术形象的文章,感到分外的亲切。

槛外人,即吴性栽先生(1904—1979年),著名企业家和影剧事业家,他于六十年代初在香港《大公报》上发表了一系列观赏京剧的文章,后来集为《京剧见闻录》(宝文堂书店1987年版)出版。其中两篇论述麒艺的文章,记叙详实,文笔活泼,是不可多得的评论麒艺的佳作,本辑作为附录收入,以飨读者。

我们竭诚欢迎各方面人士为《丛编》撰写关于周信芳的回忆和对麒派艺术的研究文章,帮助我们把《丛编》办得更好。

1999 年 3 月

目 录

序.....	汪 培	1
独具魅力的麒老牌.....	刘海粟	1
戏剧艺术的生命力在于从众随俗		
——由周信芳先生想到的.....	陈 多	3
已发表 试谈《澶渊之盟》的寇准形象.....	啸 岚	22
从周信芳演《海瑞上疏》说起.....	吴石坚	28
从生活融铸程式.....	钱英郁	37
石库门文化——麒派艺术之性.....	侯硕平	42
已发表 我看周院长的《四进士》.....	小王桂卿口述 蒋健兰整理	54
读周信芳《〈打渔杀家〉表演艺术》漫笔.....		
.....	刘乃崇 蒋健兰	71
一本永远失去了的麒艺专著		
——悼念绳武.....	汪 培	98
麒艺杂谈.....	龚义江	105
一个记者眼里的周信芳.....	之 江	115

难忘的五年——周信芳在 1959—1963 年	卫 明	121
周信芳在武汉	周笑先	202
周信芳剧目考(二)	陈 琨	235

附 录

聪明而浑身是戏的周信芳	槛外人	244
-------------------	-----	-----

附录 谈周信芳的《四进士》	槛外人	265
----------------------------	-----	-----

独具魅力的麒老牌

刘海粟

周信芳艺术研究会邀我担任顾问，便欣然从命，因为从当年的友情和今天对他的艺术的缅怀，都是义不容辞的。

我对京剧颇感兴趣。虽讲不出什么道理，却知道它一点好处。至于对麒老牌的艺术，我觉得它好像石涛的山水，浑厚而质朴，并且雅俗共赏。所以我曾这样形容大涤子的画：看他的画，好像听麒麟童的戏，刚健遒劲，余味不尽。老少咸宜，各取所需。年青人爱他的强烈，中年人爱他的生动，老年人爱他的深沉。北方人说他唱得带劲，南方人说他演得过瘾，各得其所。

但是麒老牌的戏又并非仅是一种层次的观众所喜爱的。文化高的人爱看，没有文化的也爱看。艺术应该是多元的。听京剧老生戏，谭、马、周、杨四大宗匠，是近半个世纪来京剧界的代表人物和最具代表性的流派。当然从韵味气质上各有千秋，但从艺术的继承中求发展这一点来说，麒派更值得研究。在舞台程式上，它不泥古；在风格特点上，

它不守旧,因此有青春气息,有创造精神。

今天研究周信芳,探讨麒派艺术,并非仅仅为了研究他本人的品格和台上的风格,而是由此研究京剧甚至戏曲艺术如何在变化中保持自己不变的面目,以能适应时代需要,给人以新的影响,使京剧更健康地发展。

所以,我希望参加周信芳艺术研究会的朋友不要使这个组织流于形式,既不要形成一种门户,也不能筑起一道墙,开出一条沟,更不必为突出自己而以邻为壑。过去所以能形成周信芳的麒派艺术,正因为它不把风格特点混同于模式框架。因此,麒派艺术是常演常新常青的。

这也许正是我们研究它的目的。因为这也是当前研究民族传统艺术的要旨。用两句现成的话,就是推陈出新,继往开来。

(原载 1989 年 10 月 11 日《文汇报》)

戏剧艺术的生命力在于 从众随俗

——由周信芳先生想到的

陈 多

为了更好地学习、继承周信芳先生的戏剧创造经验,其前提之一是需要真正地、透彻地了解周先生。这一说法当会被人们所认同。然而我们是否已经基本上做到了这一点呢?由某些流传甚广的通行说法来看,窃以为似乎与此还有着一些距离。

不真正、透彻在何处?在于还没弄清楚周信芳之所以为周信芳的要领。

譬如加在周信芳头上的有些桂冠,虽然也说明了周先生的某一侧面,但却未必是点中了主要之点。例子之一可以举加给周先生最尊贵、而且是最具权威性的桂冠是“战斗的戏剧家”,从而强调的也是“向周信芳同志的战斗精神学习”。我由衷地相信周先生是具有战斗精神的,是战斗过

的;但却以为这顶桂冠对他来讲意义并不太大。原因在于周先生之所以为一代宗师,重点原不在于他是战士。江西舒同博物馆馆长、舒同先生的公子舒城关先生曾经在一篇题为《舒同将军与书法艺术》的文章中心平气和、实事求是地写道:“作为一名将军,作为一名参加过二万五千里长征并曾在国内革命战争、抗日战争和解放战争时期历任要职的我军高级将领的舒同,他的名字在年轻人心中已渐渐变得生疏。但是,作为一名书法家的舒同,他的名字却注定被深深地镌刻在中国书法发展史的里程碑上,永远无法磨灭。”就对革命战斗的贡献而言,无庸讳言,周信芳自难以和作为党、政高级干部和中国人民解放军高级将领的舒同相提并论——当然,也无需在这一点上比高下。而且在周信芳先生面前,我们也是年轻人了,所以我们成立的是“周信芳艺术研究会”,而不是“周信芳战史研究会”(我武断猜想:过去、现在、将来都不会有这样的组织);发表研究成果的主要阵地是由“周信芳艺术研究会”编的《麒艺丛编》,当也说明我们之对待周信芳先生,也和一般年轻人之合规律地看待舒同先生一样,着重的是作为京剧表演艺术家的周信芳。尽管在特定的历史时期人们曾经合乎当时时代要求地突出作为“战斗的表演戏剧家”的周信芳,强调要向他的“战斗精神学习”;但经过无情的历史的洗刷,这一点必然也要“渐渐变得生疏”。

又如人们每每用“现实主义的京剧表演艺术家”、“从生活出发而运用京剧程式”等一类话来推崇周先生。这些话都并不错,但如若止于此而没有进一步的挖掘、阐释,就很容易流为八股式的套话。因为这顶桂冠对许多京剧表演艺术家可以通用,只是道出了他们的共性,而没有触及周先生所独具的特点。像顾颉刚先生之所以认为“学谭鑫培最好的是麒麟童”,其立论的根本标准就在于“老谭之后,只有他唱戏能达到角色和演员浑然一体

的境界”。而这岂不就是说谭和周都是“现实主义的京剧表演艺术家”！

再如在周先生那一辈的戏曲演员中，他是特别强调要了解古代社会历史和人物，以便对剧中人进行分析及感情体验的。而何以周先生在艺术创作上有此特点呢？有的研究家以为这“显然是借鉴、吸收了斯坦尼体系中的部分理论以及话剧、电影表演艺术的某些长处”。我又要窃以为此言欠妥了。并不是说周先生没有“借鉴、吸收了斯坦尼体系中的部分理论以及话剧、电影表演艺术的某些长处”，善于博采众长、主张并身体力行“任何人我都学”、“任何戏剧我都学”的周先生会如此做，原是很正常的。然而把这作为周先生强调对角色进行分析、感情体验的认识根源，就经不起推敲了。

首先，由事实上看，斯坦尼体系的理论是约在1938年才通过《剧场艺术》杂志的介绍开始传入中国，至四十年代而逐渐为一些对表演理论有兴趣的话剧从业者所注目。它的影响之无限扩大，以至被尊为绝对权威、真理，甚至出现将批评斯坦尼体系和反苏、反共划等号，定性为“右派”的闹剧，则更是在“向苏联学习”、“一边倒”的政治形势中形成的。而有的研究家又认为“麒派的形成约在1928年左右”。假如以为两说都是对的并把它们放在一起来看，那就只能得出原汁原汤、开始“形成”的“麒派”艺术，并不具有强调对角色进行分析、感情体验的内容。而这一观点虽然在形式逻辑的推理上可以成立，但恐为麒派艺术研究者所难于苟同了。因为“力求情绪饱满，力求体现角色的性格和当时当地的思想感情”，正是“麒派”艺术的特征之一，是早在斯坦尼体系的理论传入之前就已存在并在实践中取得卓越的成果了。

其次，为使戏曲充分发挥歌舞以情动人的特长，掌握角色的

感情原也是题中应有之义;从古至今的杰出戏曲演员正多是如此做的。远在几百年前,如明代马锦为求演好奸相严嵩而深入体验生活三年^①等著名事例,如“不化身为曲中之人则不能为曲”^②等理论阐述,都是这方面的宝贵遗产。而周信芳在1928年写的《谈谭剧》一文中,既坦率指出谭有时“轻描淡写、敷衍终场”的缺点,也不满足于谭“唱得好听、大刀耍得好看”一类表演;而以为谭“独具的功夫”体现在《斩马谲》、《御碑亭》、《连营寨》等剧中对人物心理感情细致的分析和绝妙的表现。不正说明了这既是戏曲表演的优秀传统,也是周先生此时已深有体会、情有独钟之所在。而顾颉刚先生所说“学谭鑫培最好的是麒麟童……”也正指出了表演传统间的薪传继承关系。为什么舍谭鑫培不学而到外国和话剧、电影去为周信芳找老师呢!我看这不是理论研究问题,而反映的是某种相当根深蒂固的惯性思维在发挥作用!

更为重要的是,依浅见所及,周先生在对如何分析、体验角色感情的指导思想,另有一功,与斯坦尼体系以及话剧、电影表演艺术的某些理论并不一致(在下文将略有说明)。因而如若把周先生的“体验”纳入外国老师的“体系”,恐对真正理解周先生将起到不利的影响。

以上信手拈来的略举了三种未能“真正地、透彻地了解周先生”的实例,是否会被认为是鸡蛋里找骨头,苛求于人呢?起码在主观上我是绝无此意的;而所以要在进入正题之前不嫌费词地写下这些话,端在于以为这三个表面上似是互不想干的例子,却有其内在联系。那就是姑不论产生这些观点的时代原因,但

① 侯朝宗《马伶传》。

② 孟称舜《古今名剧合选序》。

今天它们之还有一定理论市场,说明着习惯势力确是相当顽强;而这是无利于“麒艺”研究的。语云“不破不立”,因而花些笔墨将它指出来,似乎还是有必要和值得的。

但是,“破字当头”,未必就“立在其中”;能“破”绝不等于就能“立”,绝不等于就能真正地、透彻地了解周先生,说清楚周信芳之所以为周信芳的要害。这是需要大家共同来研究的。然而既然说了上述一番横挑鼻子竖挑眼的令人扫兴的话,就也有义务谈一谈自己的正面的认识。但心中有数,这只是扣盘扣烛之见,姑妄言之而已。

对于戏剧家而言,指导他一切戏剧活动的是他的戏剧观。所以为了弄清楚周信芳之所以为周信芳,首先要探求周信芳的戏剧观。而戏剧观和人生观一样,主要是由人在和戏剧的接触中有着什么样的关系等制约、决定的。并且一个人的人生观、戏剧观(如果有的话)虽有其逐步发展、变化的积累过程,但它的开始萌生、形成时,也就是童年、少年时期和人生、戏剧的接触、影响下所形成的观点,是十分重要的。这是由于所谓“三岁看大、七岁看老”,它起着重要的奠基作用。此后虽然也会随着主、客观条件的影响而有所变化,但正是古话所说“江山好改,本性难移”,我们这一代经历过几十年“改造”生涯的人都会承认,一般来说,“本性”是不大会脱离原有基础的。

因而我们要探求周先生的戏剧观,也要把重点之一放在他童、少年时期和戏剧有着什么样的关系等,来了解他的戏剧观的基础。

在周先生开始和戏剧的接触中,我以为有几件事必然会对他戏剧观的萌发产生重要影响:

一、1900年,周先生年仅五岁时就由母亲教他试唱《文昭

关》老生的唱段。这一点和俞振飞先生跟随在父亲身边,三岁以《邯郸梦》当催眠曲、六岁学唱昆曲的经历,表面似有相似之处,实际上则绝不相同。俞先生是官宦世家,唱曲只是自己贴钱的业余玩票,直至近三十岁才拜师“下海”。而周先生的父亲则是搭班唱戏、收入菲薄的流浪艺人。所以周先生虚龄七岁就开始做职业演员;至十一岁时每月拿六十块包银,全家的生活担子已经主要是靠他来承担了。这种生活经历不能不在童年周先生的心灵上留下对戏剧的第一个深刻印象:戏剧是作为供人娱乐的商品来出售的,唱戏——生产这种商品——是可以养家糊口的谋生手段。在当时,这种印象也可能还不是十分明确,但作为戏剧观的基础,或曰如何为戏剧在社会生活和自己生活中定位,它对周先生必将影响深远的。

二、在周先生童年时,家庭经济为何较为拮据呢?原因之一是他父亲因嗓音失润而不为戏班所重,包银掉码。这和自己小小年纪就每月拿六十块大洋包银(当时这是很高的)形成强烈反差。也就自然要使周先生想到何以会如此?答案当然也不难找到,那即是在同行的激烈竞争中,戏班实行的是根据技艺高低按质论价;而对所谓技艺高低的评价,又主要是通过观众的喜爱、欢迎程度来体现的。这又使周先生在体会到戏剧商品是可以养家糊口的谋生手段的同时,又清楚地看到观众是上帝(用当前的话来讲),要能吃好这行饭,必须把戏演得“合乎观众心理”,博得观众的爱好。不能是我演啥观众看啥,而应当是体会观众的“指令”,他们喜欢看啥我演啥。用现代语言来讲,也就是说演的是“面向市场的商业剧”。

三、既然视戏剧为商品,那就必然要考虑上市问题,要为自己所生产的商品寻找最好的市场,按照市场的需要来生产商品。周先生最早(1906年来上海以前)接触的市场是水路戏班流动