

麒艺

丛编

(第五辑)

周信芳艺术研究会编



上海文化出版社

麒艺 丛编

(第五辑)

周信芳艺术研究会编

顾 问 刘厚生 马博敏 黎中城

主 编 汪 培

副主编 应耐良 蔡世成

上海文化出版社

图书在版编目(CIP)数据

麒艺丛编. 第5辑/周信芳艺术研究会编. - 上海: 上海文化出版社, 2005

ISBN 7-80646-871-4

I. 麒… II. 周… III. 周信芳(1895~1975)-京剧-表演艺术-文集
IV. J821.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 108319 号

责任编辑 李国强

装帧设计 周艳梅

书 名 麒艺丛编. 第5辑
出版发行 上海文化出版社
地 址 上海市绍兴路74号
邮 编 200020
电子信箱 csllcm@public1.sta.net.cn
网 址 www.shwenyi.com
经 销 新华书店
印 刷 苏州文艺印刷厂印刷
开 本 850×1168 1/32
印 张 8
插 页 2 页
字 数 206,000
版 次 2005年10月第1版 2005年10月第1次印刷
印 数 1—1,500册
国际书号 ISBN 7-80646-871-4/J·162
定 价 18.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T: 0512-66063782

目 录



旧戏中的海派…………… 张 庚[1]

《周信芳演出剧本唱腔集》序言三篇

序一…………… 冯 牧[6]

序二…………… 俞振飞[8]

序三 …………… 刘厚生[11]

说不尽的麒派 读不完的大书

——周信芳诞辰一百十周年纪念 … 陈燮君[14]

麒学九思

——纪念梅兰芳、周信芳诞辰 110 周年

…………… 汪 培[21]

“既然为老百姓演戏,就要老百姓愿意看”

——纪念周信芳先生诞辰 110 周年

…………… 沈祖安[29]

周信芳的三句话的十二个字 …………… 卫 明[42]

周信芳谈流派 …………… 龚义江[50]

通俗——麒派艺术的一大民族特性 …… 侯硕平[54]

试述周信芳的戏剧三论 …………… 蔡世成[65]

周信芳的政治热情与艺术创造 …………… 安 葵[76]

张庚先生论梅兰芳周信芳 …………… 曲润海[88]

袁派、裘派与麒派…………… 马明捷[95]

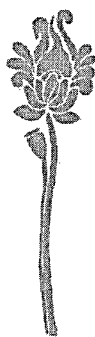
梅、周戏曲艺术与话剧教育

——纪念梅兰芳、周信芳诞辰 110 周年

…………… 曹树钧[104]

试谈麒派艺术的现代价值…………… 朱 麟[111]

目 录



京剧与上海	龚和德[117]
周信芳与华东戏曲研究院	蒋星煜[128]
学麒派关公戏	刘泽民[139]
忆周大师给我的两封信	杨友卫[143]
麒派艺术在东北的发扬光大	徐冬冰[151]
随周院长出访原苏联演出追忆	齐英才[159]
漫忆周大师	王熙春述 朱永康文[164]
周信芳演出剧目一览(修订稿)	陈 琨[201]

旧戏中的海派

张 庚

一 海派的特点

顾名思义，所谓海派是上海味儿的京戏。这名词多半创自剧评家也说不定。创制的情形，我因对旧戏的关系很浅，不大明了，不过当日从剧评家笔下创出这个新名词，用来和正统的京戏对立的时候，带着多量的轻蔑，却是可以断定的。

上海最初的京戏和北平的京戏是并没有什么区别的。后来连台戏盛行，戏院都自排新戏，才造成了特殊的派别。像《宏碧缘》、《狸猫换太子》等戏，小达子、小杨月楼、麒麟童等人，都是海派中的纪念碑。这京戏的特殊派别，的确确足以称为一个派别，它不仅仅是注意到布景，而且也编了不少新戏，破坏了正统派的规则，大胆而且胡乱地向旧戏的舞台输入了多量新鲜的，为正统批评家所摇头的东西。

尽管正统批评家如何轻蔑它不承认它的地位，它却获得了多量的观众，造成了势力，与京派形成分庭抗礼的局面。这点正是正统派的伶人、观众和剧评家所最疾恨而没有办法的地方。的确，从京派的眼光中看来，海派是“不学无术”的：他们在唱工上既不讲究“韵味”，在咬字上尤其错误多端；在身段上不依照严格的规矩，而自行加上一些“不伦不类”的东西；最主要的，他们只知卖好观众，而不怕识者耻笑，与他们所自来的渊源态度完全相反。

但京派的人们不知道，这些地方正是海派之所以成立、扩大，把京派挤成偏安局势的原因。京戏，本来老早要死灭的了，如果不是海派从

第五辑

京戏以外输入新鲜的血液，而仍抱持着它宁为“阳春白雪”的态度，恐怕老早成了昆曲第二。精致是精致了，然而观众却不能不从客座中走得只剩下一些——不，恐怕只有出现在“陈府堂会”这种场合的唯一可能了。这些客观的事实，剧评家一辈子也不会了解，因此，那拥有洗练技巧的正统派，永远不会而且也不能转换方向；因为否则就得破坏传统，跳出京戏本质的圈子之外。

这工作却到底被执行了。那是因了环境，因了技术的条件，最大的，还是由观众的批判而给予决心的。事情既然在上海，谁都会知道，已经去掉正统的一个重要支柱——贵族地主的有闲的眼睛和耳朵。在上海，这儿除了暴发户的市民层，就是没有优雅根底的买办阶级，还有左右娱乐路线最有力量的小市民，同样都是无法懂得“艺术三昧”的人类。但他们也跟一切的人类一样，需要一种事务生活之外的游息生活。京戏既然以一种固有艺术的姿态出现在上海，人们也就自然地去接近它。可是，小的偶然前提绝不是事件的真实原因。我们切不可就此说，偶然上海有京戏出现，京戏就成了上海的艺术之一。相反地，这种偶然的接触，马上引起了绝大的矛盾。市民更不满意于他们所不了解的“韵味”，也没有工夫去研究那些功力深刻的咬字身段的问题。在他们看来，孙菊仙和别一个不相干的伶人差不多，因为他们两个在他们的心目中并没有引起绝大的兴趣。市民进戏园的目的不是为了欣赏，而是为了愉快。如果是一段曲折的故事，对于他们的效果，要比技巧更符合他们的口味。他们宁愿得到不通过思索即可感受的刺激，也不愿再在不得已的疲劳之外，加上寻来的疲劳。海派的基础，就不能不建筑在这上面；他们就不能不抛弃了需要根底才能认识的技术，而从外表的刺激、情节、机关布景、演作的夸张、噱头等等上面去用功去了。举例说，比如小达子的唱之所以被一般观众赞成，唯一的理由是花腔多、气势长，但京派对于他所最诋毁的“没味儿”说他是“汽笛”，上海的观众绝不感到是他的短处。

因之,从戏剧的传统说,海派对于京戏并没有功绩。技巧上,海派并没有发展它,反而破坏了它,但从另一方面看,它否定了京戏,发展了一种新的、市民的戏剧,展开了自己的特性,在整个戏剧史上,是一个演变。

二 麒麟童

这演变的文化价值差不多会成为不足道的,如果没有麒麟童(周信芳先生)出现的话。但我们也得说,不是在海派中,也不能孕育麒麟童。从各方面说,海派对于戏剧艺术虽然没有成就,但它最伟大的功绩却在解放了伶人的戏剧观念,而且也解放了他们封建的世界观。京派中间不会产生《明末遗恨》和《韩信》这样的脚本,而海派中可以产生,这正是海派可以自豪的地方。海派中有人敢于在报纸上公开发表文字暴露旧戏的封建性(最近周信芳先生在南京报纸上发表了一篇文章,可惜未曾拜读);敢于热心地友谊地来扶助话剧运动(也是周先生的事)。而在京派中,却只有让观众借说明书来了解他的戏剧的梅兰芳先生。就在这戏剧的中心,建筑在观众和自足的两个不同观点上,使海派和京派成功了两个阵营,而在前者中,产生了周信芳先生。

周先生的确是有意识在走着脱离封建性的道路。《明末遗恨》中的明显的民族思想,《韩信》中的个人主义,都是极尖锐地与封建观念对立的东西,也恰是正统地为小市民代言的东西。《韩信》一剧中,英雄韩信倔强的性格,固执地、坚决地向上爬的理想——总之,一个典型小市民英雄的人格完成过程,是充分现实地被表现了。

要表现这种露骨的人性,封建京戏对于人格脸谱化的理解是不够的,因此,封建京戏的技巧也是不够的。在这里,产生了周先生的新技巧,在旧戏中算是新,而实际在各地花鼓戏中偶然存在,而在新兴话剧却是基础的,心理的技巧。韩信在母亲死后的仰天长叹,在漂母激励时的惭愧愤发,都是这种新技巧的一斑。然而我们要说,周先生的天才

被戏剧的形式限制了,他还不能干脆抛掉那些“技术白”,虽然京派认为他的道白是野狐禅;他还得走那仅仅只能表现身份而不能表现性格的台步;他还是不能不在唱之前,打断了心理的连带而等候胡琴过门的完结。虽然他自己在出场时很少“亮架子”,但是在他的戏中,和他配戏的人却免不了这个。这些都是京戏的技巧和形式僵死的铁证。周先生花了这么许多功夫在改革它的上面,实在是浪费的。以周先生的才能,运用了旧戏的遗产,很可以创造中国崭新的歌剧。

三 海派的卑俗化

这旧戏中的海派,也和所有的中国市民艺术一样,跟着市民经济这营养不良的躯体,而发生了病态的结果。中国市民经济始终没有发展成健全的工业资本,却一脚跨上了先天不足的买办性金融资本。市民艺术自然没有充分的营养,来完成它的风格。一种艺术的风格,是一个阶层和一个社会阶段的世界观的形象化,向形象的洗练。正如一个时代的哲学是那时代世界观的理论化一样。如果这一阶层还有低阶段,它的艺术和哲学是不会发展到具有一定标准程度的。海派在艺术上的悲剧就从这地方发生。它的历史过程并不是向上发展,而是随着市民层的穷困化而走向了艺术的粗劣化、卑俗化。市民的要求是以最小的代价换取最多的娱乐。上海和各地游戏场的发达,和“游戏场艺术”的形成,即是立基在这个病态之上。同样,最近的海派戏也立基在这病态之上。我们对于《火烧红莲寺》、《唐僧取经》等戏,一点也不应当从京戏的观点去看,倒应当从逛游戏场的观点去看。其中所包括的,我们来算一算,本来的戏不用说,魔术、黎派歌舞、电影、蹦蹦戏、滑稽戏、申曲……凡是可以放下去的,不,凡是存在的游艺,都可以随时编进剧中去。这不过是将一个游戏场中的各种游艺编排一下子,放进一个故事体系中去了。

自然,这里所注重的不是一个统一的戏剧,也不是演员的演技,也

不提供一种风格,引导观众到一个一定的情绪或思想的目的。它唯一的目的是给与观众杂多的项目,使他们看到见所未见的项目,使他们感到见所未见的满足。

海派发展到这个程度,也是到了没落的地步了。市民的世界观正在进步和转向,而海派的卑俗化却有如瀑布从光滑的岩石上下泻,永远没有回头的日子。将来等新的戏剧、电影从它那里争取了最后一个观众的时候,就是它灭亡的时候了。

附白:看了《社会日报》李培林先生《旧戏往何处去》一文,心里十分高兴。能用这样认真的态度来讨论旧戏的人,现在实在太少。我对于李先生的意见,本有几点解释和异议的地方,想在本文中连带写出。但一则因了文章的范围限制,二则李先生的文章到现在为止还没有刊完。我的一些意见只好另找机会来说它了。

(摘自《张庚文录》七卷本第1卷)

《周信芳演出剧本唱腔集》序言三篇^{*}

序一

冯 牧

周信芳同志离开我们已经 10 年了。这位在京剧舞台上享誉六十多年,对京剧艺术做出了巨大贡献的戏剧表演艺术家,虽然在一种使我们极其痛心的情况下不幸逝世,但他的艺术成就以及他在广大观众中所造成的广泛而深刻的影响,将如同一座丰碑,永远耸立在中国戏曲发展史上。1985 年,是周信芳同志的 90 岁生日。在这样的时刻,不但引起我们对他的无限怀念,而且深深感到我们还应当做一些有益和切实的工作来纪念这位杰出艺术家的光辉而坎坷的一生。现在,《周信芳演出剧本唱腔集》的出版,我以为正是我们应该迫切地进行的许多工作当中的一个使人高兴的成果。

在中国京剧史上,曾经出现过许多杰出和优秀的演员,但只有不多的几位富有天才和创造性的艺术家,创立了具有独特而又完美艺术风格的京剧流派,从而大大地促进了京剧艺术表演体系的发展,并且成为众多后学者广泛学习的楷模。周信芳同志就是这些为数不多的艺术家

^{*} 三篇序言摘自《周信芳演出剧本唱腔集》,许锦文编选记谱,上海文艺出版社 1986 年版。

其中的一个。在他的舞台艺术生涯中,对京剧艺术做出了多方面的贡献;其中特别突出的一点是在“老生”这个行当中,很少有人能像他这样,通过“唱、念、做、舞”的独创和全面的发挥,把所扮演的人物形象的性格和感情表现得如此鲜明、完整和富有节奏感。通常认为,他在表演和念白上所达到的成就更为出色和突出;但是,他在唱腔上所取得的造诣也是绝不可低估的。他的唱腔,不尚雕饰和花哨,却是有一种浑厚、苍劲、淳朴和感情充沛的特色。在推陈出新,广纳博采,根据自己的条件广泛吸取前人的长处方面,他为我们留下的遗产,是极其可贵的和值得深入研讨的。

周信芳同志是一位戏曲革新家。他的一生,可以说是不断创造、不断革新、不断通过实践来开拓新的艺术境界的一生。他的艺术成就,是我国民族文化的一份宝贵财富。

我希望,对于周信芳同志艺术经验和艺术成果的整理、研究、继承和发展,能够为更多的戏剧工作者和艺术理论家所关怀和重视。我也希望,在不远的将来,能够有更加全面、更加丰富地反映这位杰出艺术家的生活和艺术道路的著作问世。

序二

俞振飞

周信芳同志离开我们已九个年头了。在此前的血雨腥风的十年中,我和信芳同志一样,经历着空前的人间浩劫。实际上从他的《海瑞上疏》被批判起,我们之间就被迫失去联系,因而我们的诀别,不是九年,而该是十九个年头。我有幸重睹光明,沐浴着四化中的阳光雨露,而信芳同志,则没有能够见到这一天。每当我为自己及所有从迫害中煎熬过来的同志们庆幸的时候,总是要忆及信芳同志,默默地为着戏剧界失去这样一位杰出的表演艺术家而感伤不尽。他的一生,是为京剧艺术奋斗的一生,是把京剧艺术向着新的领域不断开拓的一生。他为京剧表演艺术,创造了许多财富,直接滋养着今天的以及未来的为戏曲艺术而工作的人们。这一本《唱腔集》的问世,既是对于一代杰出的表演艺术家的纪念,更是对于一代杰出的表演艺术家在声腔方面的非凡成就和独特风格的记录和发扬。这对死去的信芳同志是一个最大的安慰,也是今天振兴祖国戏曲事业工作中一个重要内容。从我个人来说,看到这本《唱腔集》,也就好像听到信芳同志的歌声,并因歌声而忆及他的笑貌,整个信芳同志也就重现在我的眼前,这对我,也便成了一种莫大的安慰。

信芳同志的唱腔,和他整个表演风格,融为一体,成为“麒派”艺术的一个核心部分。他的唱腔风格,具有强烈的鲜明度。从吐字到运腔,只要一张嘴,人们就知道它是“麒派”,绝不会混淆于别的流派。他的吐字沉实有力,运腔朴质无华。每一个字,每一个腔,都好像从人物内心深处迸发出来。刚劲中有柔韧感,苍凉中又饶韵致。有时斩钉截铁,真

是字字千斤。他的唱,可以说无一字不是紧扣着人物的心弦,无一腔不是从人物的感情流出。他扫除了一切哗众的花腔之类的形式主义的東西,直抒胸臆,动人心魄。这种着意从人物感情出发的唱腔,是我国戏曲的优良传统,而信芳同志在这方面做了最好的继承和发展,并形成独特的“麒派”唱腔。

信芳同志在声腔上所以有这种巨大的创造力,是和他根底厚,学戏多,文武昆乱集于一身分不开的。他七岁就登台演出了,开蒙学戏,就得到一位颇为不凡的老生邵寄舟先生的指导。年稍长,搭班唱戏于北京“富连成”;从潘月樵学做工老生戏,从王鸿寿(老三麻子)学红生戏。四十年代嗓音由沙哑而恢复得好一些的时候,还照样唱全本《四郎探母》。他也唱武生戏、花脸戏,尤其喜欢唱大嗓小生。在许多他自己编排的本戏中,我就常常看到他大嗓小生的演出。昆曲戏,梆子腔,都兼收并蓄,用以丰富自己的艺术创造,从而形成了大江以南的一个最大的流派。

我于1920年来沪,当时才19岁。记得第一次接触信芳同志是在雅观集票房排《临江驿》,他为我說小生,谆谆不倦;其后数十年同台演出,得益尤多。在一次大义务戏《连营寨》接三本《走麦城》的演出中,他前饰刘备,后饰关羽。为着使演出生色,他临时教了我加演陆逊误闯八卦图,用整套昆曲牌子唱,于此可见信芳同志的渊博程度。我们最后一次合作,是1961年在劳动剧场的《打侄上坟》,这出戏我和马连良、杨宝森、贯大元等同志都演过,但总觉得和信芳同志演最有劲。当老生与小生见面时,他低头看书,口中念道:“几载未见,不知儿的光景如何?”我接念:“儿的光景么?”在【撕边】中他猛一抬头,看小生,扔书本,抓小生,念:“你是陈大官,你是陈明生……”他那震撼人心的声调和愤怒严厉的脸色,使小生自然会浑身颤抖起来。这种强烈的内在力量,在我的舞台经历中,除此没有另外感受过。

这些往事是难忘的。特别是经过十年劫难,京剧遭到了极大的摧

残。目前舞台上,多么需要有像信芳同志那样博大精深的演员,多么需要有像信芳同志那样充满着革新创造精神的演员,多么需要有像信芳同志那样动人心魄的表现力量的演员。作为一代杰出的表演艺术家,一个巨大流派的创造者,是应该永远活在舞台上的。这部《唱腔集》的出版,将有助于“麒派”艺术的继承和发展;特别是它的独特的风格,将启迪着京剧界今天的、以后的研究声腔的人们大胆地追求探索,创造出与时代精神相合拍的新声。倘然如此,那将是这一《唱腔集》发挥了最大的力量,也是我写这篇短文最大的希望了。

1984年7月

〈第五辑〉

序三

刘厚生

上海文艺出版社将要出版《周信芳演出剧本唱腔集》，这是一件很有意义的大好事，我得知消息后感到十分高兴。

在此之先，中国戏剧出版社于1982年出版了近三十万字的《周信芳文集》，1983年出版了四十多万字的《周信芳艺术评论集》。前者是周信芳自己的文章结集，后者是解放后文艺界戏剧界人士对周信芳表演艺术的评论文章汇编。加上这本《周信芳演出剧本唱腔集》，三年之间，连续出版了三种有关麒派创始人的重要书籍，这种情况是不多见的。可以看到文艺界戏剧界对于周信芳表演艺术的高度重视。

解放前的京剧评论者大都把周信芳称为“做功老生”，这并不公正。且不说“做功”、“唱功”这种分法本身的不够科学，就周信芳的表演艺术而论，他实际上是唱念做打的全才。他的唱同他的做紧密相联，如影随形。他的唱，在感情的表达和韵味的醇厚上，绝不弱于他的做。任何时候也不可能把他的唱从他的精彩表演中划分出去。观众是最好的裁判者，我曾在另一篇文章中说过：“我很多次看他的《四进士》，唱到‘公堂之上上了刑……’，或者《追韩信》，唱到‘……三生有幸……’，整个剧场里都会响起嗡嗡之声，许多观众都随着他一起哼唱起来，一起沉浸在戏剧情境之中，那真是非常动人的景象。”* 诗人高唐说周信芳“……唱得沉郁苍凉，……又那么高昂激越，既好听，也耐人寻味。”* 评论家陶雄说他的唱和念“最重要的特点是：感情真挚、充沛、饱满，字字真切，语语传神。他的唱，接近语言，富有生活气息；嗓音苍劲、浑厚，中气足，功力深……有后劲，有余韵，不轻飘，不干枯”*。这都是如实写照，毫

无夸张之处。

周信芳一向以塑造不同性格的人物形象作为自己表演的最高任务。他的做功是为性格形象的塑造服务的，他的唱功和念白同样是为性格形象的塑造服务的。他的表演朴实无华而力重千钧。《打渔杀家》中萧恩走投无路的悲愤，《四进士》中宋士杰坚持斗争的激昂，《徐策跑城》中徐策满心喜悦的感慨，《描容上路》中张广才古道热肠的亲切，等等，都是通过表演的每一动作、也通过唱腔的每一乐句表达出来。《追韩信》中如果没有萧何一系列心情急迫、“大事不好了”、追出东门的动作，也就很难唱出那有名的“三思而行”和“三生有幸”；反过来说，如果不是如此爱才若渴、情真意切地唱出“三思而行”和“三生有幸”，也就体现不了前面连夜匆匆追赶的一系列强烈动作所形成的情感冲击力。这里的唱功做功浑然一体地体现着剧中人的性格和此时此地的心情。只偏重做或只会干唱，顶多是个偏才，算不上是表演艺术家的创造。

然而，这样的创造对许多努力的戏曲表演艺术家来说还是可以达到的。使周信芳在第一流的大演员中更为突出、成为极少数最优秀的伟大表演艺术家之一的他个人特有的艺术风格，我以为还应该是同他的为人真诚有着内在联系的艺术上的真诚。这种真诚表现在艺术创造上就是对角色的忠实和对观众的忠实。角色需要激昂慷慨，我就激昂慷慨，角色需要平淡无奇我就平淡无奇。决不跳出角色性格和环境情况之外去做任何卖弄，哪怕是看起来相当合理的、舞台习惯上可以允许的、观众不反对的一点点卖弄也不做。这也就是说他是严格遵循现实主义的艺术创造的原则和方法。他在做功方面如此，在唱腔运用方面也是如此。京剧演员随便“出戏”的现象相当普遍。能够真正做到这一点很不容易。在南方京剧界中，就我所看过的前辈名家中，也就是我们亲爱的“麒老牌”和盖叫天盖老等二三人而已。

我对戏曲音乐是纯粹的外行，不可能对周信芳的唱腔做出什么有分量的分析。我只是觉得，这几年中连续出版的有关周信芳和他的艺