

京
剧
生
行
藝
術
家

王庚生

讲述

吴同宾

整理

李相心

三
論

185773

京剧生行艺术家浅论

王庚生 讲述

吴同宾 李相心 整理

中国戏剧出版社

责任编辑：董恒山

京剧生行艺术家浅论

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

戏剧印刷厂印刷

字数 190,000 开本 787×1092 毫米 1/32 印张 9 3/4 插页 2
1981 年 10 月第 1 版 1981 年 10 月第 1 次印刷

书号：8069·112

定价：0.95 元

谭鑫培饰杨延辉



金叔岩 程继仙《镇潭州》合影



汪桂芬便装像



孙菊仙便装像

汪笑侬便装像



余叔岩饰黄忠



尚和玉饰关铃



目 录

开场白.....	1
第一讲 谭鑫培.....	3
(一) 善于学习,勇于创造.....	3
(二) 一分刺激,一分反应,动于中才能形于外	8
(三) 《南阳关》的要令旗	12
(四) 《坐楼杀惜》的扇子	14
(五) 《定军山》和靠架戏	18
(六) 《问樵闹府》和基本功	21
(七) 眼神、指法、步法	23
(八) 什么样的人,说什么样的话.....	29
(九) 字是骨头腔是肉	38
(十) 一鳞半爪	53
第二讲 余叔岩	59
(一) 勤学苦练,精益求精.....	59
(二) “新谭”派的主将	62
(三) “一把钥匙开一把锁”的余派唱腔	67
第三讲 杨小楼	99
(一) 京剧历史上的三个武生流派	99
(二) 武戏文唱和《长坂坡》.....	103

(三) 丑功夫,俊把式	117
(四) 猛巧兼备,长短咸宜	121
(五) 关于黄天霸形象的塑造	144
第四讲 尚和玉	150
(一) 讲究戏德是学艺之本	150
(二) 铜浇铁铸的尚派武功	153
第五讲 汪桂芬	168
(一) 一辈子受凌辱的京剧艺术家	168
(二) 汪派演唱艺术的特点	175
第六讲 孙菊仙	196
第七讲 汪笑侬	204
(一) 一出《哭祖庙》,订交十几年	205
(二) 才思敏捷的多产作家	211
(三) 大胆的京剧改革家	217
第八讲 一得之愚	249
(一) 从最基本的动作谈起	249
(二) “叠膝”和动作的目的性	255
(三) 架子、行当与尺寸	257
(四) 舞台调度之一例	259
(五) 拉下和“作势”	263
(六) 关于扇子	265
(七) 拐杖的用法	268
(八) 《乌龙院》的三次“推磨”	270
(九) 《乌龙院》中的无声表演	277

(十) 《审头刺汤》的写扇子.....	280
(十一) 水袖琐谈.....	283
(十二) 几种特殊的“相儿”.....	287
(十三) 《阳平关》的调度和演唱.....	295

开 场 白

京剧的历史悠久,如果从清朝中叶以前,乾隆五十五年(一七九〇年)四大徽班入京,融合徽调、汉调、昆曲、弋腔、秦腔以至民间小调等于一炉,开始逐步形成现在的京剧样式的时候算起,已经将近二百年了。经过数以百计的京剧艺术家的辛勤劳动、舞台实践和不断创造,积累了丰富的艺术经验,形成了深厚的艺术传统。各个行当在各个历史时期都出现不同的艺术流派,每个流派都有自己独具特色的艺术风格。

由于京剧的表现手段绚丽多采,技术性强,作为一个京剧演员,必须唱、念、做、打(歌、舞、朗诵、表演、武功)全面发展,既要能够丰富熟练地掌握京剧的表现程式,加以融会贯通,更要能够结合剧情、角色灵活运用,进行艺术上的再创造,才可能有发展前途,才可能为广大群众欢迎喜爱。在荆棘塞途、迫害重重的旧社会里,这些老一辈的艺术家能够取得那样丰硕的艺术成果,能够持久地受到广大群众的欢迎喜爱,都是经过艰苦卓绝的奋斗,走过了极其坎坷曲折的道路的。现在的青年一代,对于这些曾经为京剧发展披荆斩棘、开辟蹊径作过贡献的前辈艺术家的情况,已经都不大了解了。

为了更好地贯彻党的百花齐放、推陈出新的文艺方针,

使京剧这朵古老的艺术之花能够焕发出新鲜的青春气息，我不揣鄙陋，写出了这本小书。内容是根据我个人的记忆所及，介绍几个我所熟悉的京剧著名老生和武生演员，介绍一下他们的艺术成就和他们所创造的艺术流派的风格特色。目的：一方面为研究京剧艺术流派的发展和演变提供一些史料，一方面给青年一代继承这份艺术遗产时，当作借鉴和参考的资料。由于年深月久，记忆容或有误，同时囿于所见，限于水平，所说可能有许多不当之处，统希读者不吝指教。

第一讲 谭鑫培

(一) 善于学习,勇于创造

清代乾隆五十五年(一七九〇年),四大徽班之一的“三庆班”开始入京,为京剧(皮黄剧)的形成奠定了基础。京剧的历史从那个时候算起,到现在已经一百八、九十年。据前辈的传说和文人的记载,在京剧历史上,程长庚是一位划时代的演员。而从程长庚以后,在辛亥革命以前,当时京剧生行中艺术成就最高,对后来的影响最广泛的表演艺术家,还应该说是谭鑫培。

没有说谭鑫培的艺术以前,应该先简单地说一说他的生活经历和艺术上的师承渊源。

谭鑫培(一八四七——一九一七)是湖北江夏(武昌)人,从小在“四喜班”坐科,最初学须生(唱工老生)。出科以后,很不得意,只在天津和北京的几个小型剧团搭班演戏。因为嗓子不好,改唱武老生,后来有一个时期又改演武生。在天津搭班最久的是“义顺合班”。这个戏班的人数不多,行当不齐,谭鑫培连“家将”、“龙套”都演。由于劳累过度,嗓子越来越坏,最后被迫离开了“义顺合班”。

发愤图强,好学不倦,不在困难面前低头,是谭鑫培获得成功的主要原因。他的基本功非常磁实,一生坚持锻炼武功。年轻的时候,每天晚上在月亮地里练功,打把子。他

会戏也极多，一面演戏，一面学戏，文武行当都演，路子越演越宽。当然他最感苦恼的还是自己的嗓子问题。戏班的话：嗓子是“本钱”，没有“本钱”，多好的本事也站不住脚。谭鑫培的嗓子，从音暗气弱到宽亮甜润（后来被人称为“云遮月”），是经过一段艰苦锻炼的过程的。

他从“义顺合班”出来以后，仗着自己有武术底子，在通州一带给人家“看宅护院”，借以糊口。省吃俭用，存了点钱，就到保定府一带投师访友。后来一面随一位艺名“盖旋风”的邓天红老师学习更精湛的武术把子，一面象其它刻苦锻炼的老前辈一样，坚持苦练嗓子。他每天在距离城墙根一尺左右的地方，面对城墙作深呼吸，在冬天，一直到墙面结成薄冰的时候，再按照唇、舌、牙、鼻、喉五个发声部位，反复练习发声。无论冬夏寒暑，谭鑫培都坚持锻炼，这样练了很久。“功夫不亏人”，谭鑫培的嗓子终于逐渐好转。

为了加强舞台实践，开扩眼界，他又恢复了演员生活，加入了专门赶庙会、跑码头的“粥班”，担任武生主要演员。所谓“粥班”，是由少数班主用几十担小米做本钱，吸收一些落魄的艺人替他们赚钱的戏班。“粥班”没有固定待遇，一律是“活份儿”，收入少得可怜。至于伙食，业务好时就吃窝头，业务不好就光喝粥。“粥班”的流动性很大，经常到处搬家，生活很苦。尽管如此，在“粥班”的这一段时期，对谭鑫培的艺术发展，仍有很大的影响。

他在“粥班”，不仅担任武生角色，有时也串演老生或武丑戏。后来他的艺术能够唱、念、做、打全面发展，而且在老生戏的表演方法里，把很多武生功架和小花脸的身段也加以变化、融合进去，都和他善于博采众长有密切关系。“粥

班”的演出地点，大都是中小县城、乡镇农村，这样就使得他和劳动人民接触的机会较多，积累了比较丰富的社会生活经验。谭鑫培能够比较深刻地体验角色，创造了很多生动的人物形象，对京剧表演艺术起了很大的推动作用，这一时期的生活经历对他有很大影响。

在“粥班”演出期间，谭鑫培一直坚持练嗓和锻炼武功，土台破庙，野店荒村，都是他练功的地方。经过两年多，他的嗓音完全恢复到六字半调。横竖宽窄，运用自如，抑扬高低，变化得法，从此练就了一条清润甜脆的“圆筒”嗓子。

同治末年，谭鑫培又回到北京，加入了“三庆班”，受到当时“三庆班”的负责人程长庚的重视。谭鑫培的脸庞瘦削，演武生不带髯口，扮相不够丰满。就接受了程长庚的建议，又改演文武老生（由于扮相的关系，谭鑫培连“王帽”戏都很少演。因为那些养尊处优的皇帝和诸侯的扮相，应该显得“雍容华贵”，“富态丰满”，谭鑫培的扮相是不大适宜的）。

“三庆班”是四大徽班之一。四大徽班是“三庆”、“四喜”、“和春”、“春台”。主要的演员都是老生。当时著名的演员有：程长庚、余三胜、张二奎、王九龄、卢胜奎等。彼时京剧还处在没有完善成熟的发展初期，正是大量吸收其它各剧种的长处来丰富自己的阶段，所以每个著名演员都具有自己独特的风格，形成了许多不同流派。程长庚是安徽潜山人，唱腔以徽调、昆腔为基础，特点是豪迈朴实，高亢爽朗，讲究字正腔圆，字音以中州韵为主，当时人称为“徽派”。余三胜是湖北罗田人，唱腔以汉调为主，特点是柔婉细腻，变化多端，又善用花腔，字音以湖广音为主（“湖广”指的是湖南、湖北，这里主要指湖北），当时人称为“汉派”。“徽派”

和“汉派”是当时最主要的艺术流派，也是形成“谭派”的主要渊源。此外还有张二奎，唱腔和念白在湖广音中掺有北京语音，形成了一种特殊风格的艺术流派，当时人叫做“京调皮黄”，也叫做“奎派”。

谭鑫培回到北京以后，就把这些艺术流派的精华，兼收并蓄，集其大成。不管是什么流派，只要有长处，谭鑫培就下功夫学习、吸取。从唱腔到表演，博采众长，又融汇以自己的创造，开始形成了在京剧历史上影响最为深远的生行艺术流派——谭派。

谭鑫培从三十岁到四十岁，是艺术上博取广采，突飞猛进的时期。四十岁以后，就发展到成熟的阶段了。他的唱腔，根据不同剧目、不同角色，分别吸取了“徽派”、“汉派”、“奎派”的特点，同时又经过融合变化，具有自己独特的风格。字音也以湖北音的四声、中州韵的尖团、辙口为主，有时也掺用一些京音。这种字音的读法，基本上奠定了后来京剧唱白的读音标准。在剧目方面，他不但继承了程长庚、余三胜、王九龄等的一些拿手戏，还通过自己的创造，给京剧剧目开辟了宽广的道路。例如：《南阳关》、《山海关》、《御林郡》等剧，原来都是不受重视的“开场戏”，经过谭鑫培演唱，丰富了表演和唱腔，就成为“大轴”戏了。《搜孤救孤》原来是以公孙杵臼为主角的戏，从谭鑫培开始，才改动了剧情、唱词，丰富了表演、唱腔，把程婴作为主角。象这样的例子还有很多。在表演和功架方面，谭鑫培的创造性更大。用细致的表情、手势、眼神，丰富优美的舞蹈动作，来刻画人物的性格、身份，表现人物的精神状态，更可以说是前所未有的。有些老前辈，象王长林、钱金福等人，说谭鑫培“浑

身都是戏”，并非过誉。现在人们研究谭鑫培，都着重研究他的唱腔，其实应该指出：谭鑫培还是一位杰出的表演艺术家。

谭鑫培成为京剧历史上的一位杰出演员，原因很多。其中包括很多客观原因。清朝末年，京剧本身已经发展到一定阶段，各种艺术流派，纷呈异彩，具备了更加发扬光大的客观条件。当时京剧是“雅俗共赏”的新兴剧种，在城市里（尤其是京津一带）拥有广大的群众基础，为了适应各阶层的文化要求，必须提高表演和演唱艺术，谭鑫培就是适应这种形势需要而出现的著名演员之一。另外，清朝宫廷喜欢京剧，也造成了京剧在北京城的各个剧种中的特殊地位。很多所谓“内廷供奉”演员（包括谭鑫培在内），也不得不提高自己的表演技巧，来满足宫廷的需要。不过在说到这一因素的时候，同时也得说一下谭鑫培的缺点和艺术上的局限性。为了符合宫廷贵族、王公士大夫的口味，在谭鑫培的唱腔和表演中也有过不少消极的东西。例如《碰碑》的唱腔，尤其是脍炙人口的“反二黄”，就显得哀伤悱恻有余，壮烈激越不足，把杨令公穷途末路的一面刻划得很生动，可是刻划杨令公宁死不屈，壮烈殉国以前的精神状态，就失之不足了。《洪羊洞》中杨六郎临死前的大段二黄散板唱腔，也显得过分颓丧悲惨，损伤了威镇三关的爱国统帅杨六郎的性格。表演也一样。《碰碑》在唱反二黄以前，在大段过门里，谭鑫培创造了很多身段、表情（如呵手、暖耳、侧面避风等），来表现杨令公在朔风凛冽、饥寒交迫中的惨状。从单纯表现一个老人少衣无食、畏寒怕冷的角度来看，这些表情非常细腻、真实。可是用在杨令公的身上，就不一定恰当了。由