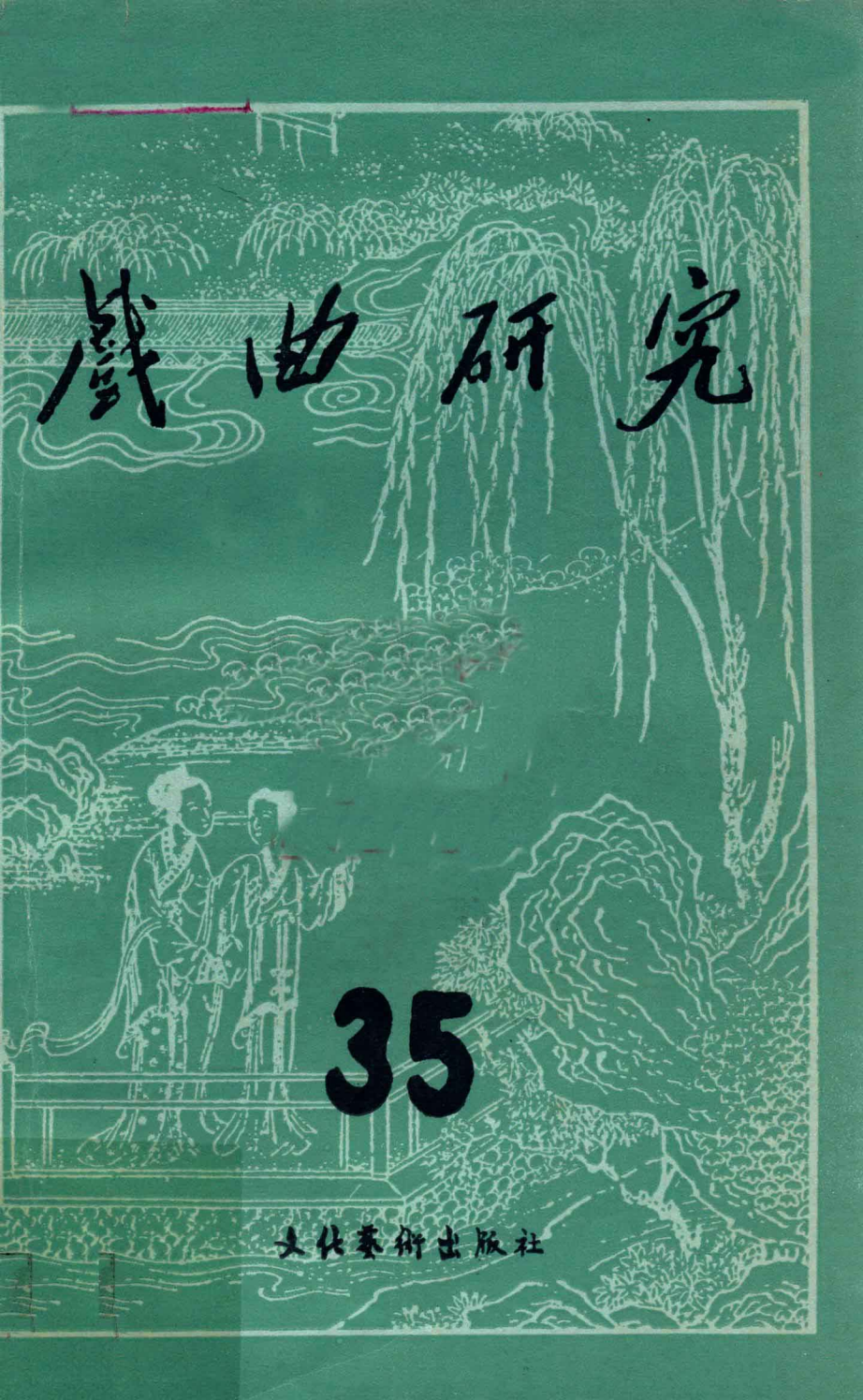


戲曲研究



35

文化藝術出版社

戏曲研究

第三十五辑

中国艺术研究院戏曲研究所
《戏曲研究》编辑部 编

文化艺术出版社

主 编 颜长珂
副 主 编 安 葵

责任编辑 孙永和

戏 曲 研 究

第三十五辑

•

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京顺义兴华印刷厂印刷

•

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 7 字数160,000

1990年12月北京第1版 1990年12月北京第1次印刷

ISBN 7—5039—0691—X/J·229

定价 3.00 元

目 录

舞台艺术

- 婺剧《米烂敲窗》表演谈……………徐汝英 (1)
- 豫剧表演艺术的传统与创新……………谭静波 (22)
- 戏曲唱腔的时代感……………张 民 (41)
- 当今戏曲音乐改革问题之一
- 砚边粉墨笺上戏……………王希平 (54)
- 汪鑫福的京剧脸谱绘制与研究

理论探索

- 戏剧的发展：功能与本体的辩证运动……………马 也 (68)
- 作为现代艺术的大众戏曲……………蔡宛柳 (95)
- 为笑一辩……………马建华 (109)
- 郑怀兴喜剧简论
- 土野美的发现……………安葵 (121)
- 读王肯《土野的美学》

声腔剧种

- 地方戏中的民间小戏……………余 从 (125)
- 有关滩簧的几个问题……………陆小秋 王锦琦 (145)

古代戏曲

- 《西厢记》笺注解证本.....傅晓航（155）
卜世臣家世、生平和作品.....吴书荫（172）
《迎天榜》传奇作者考.....陆萼庭（187）

近代戏曲

晚清广西地方戏的发展及民族戏曲文学

-郭秀芝 顾乐真（195）
空前高涨的戏曲改良论.....王卫民（207）
民国初年刘艺舟的革命和演剧活动.....沈 骏（213）

婺剧《米栏敲窗》表演谈

徐汝英

西安高腔的种子

《米栏敲窗》(以下简称《米》剧)是一出婺剧折子戏。它的曲调叫西安高腔。西安高腔是婺剧所纳六大曲种(徽戏、乱弹、高腔、滩簧、时调与昆曲)中的一下声腔(其中又分西安、西吴、侯阳、松阳四种)。婺剧这个名字是解放后定下的。解放前只有班社的名称,如唱徽戏为主的叫徽班或金华戏;唱乱弹为主的叫乱弹班;唱高、昆、乱为主的叫三合班等。但为主并非惟主,如徽班就五腔皆唱,但没有高腔。我从小唱徽戏,那时只听前辈说起巨州有过一个高腔班,在当地很活跃,也出了许多好演员,如江和义就是其中的一位。但因高腔过去只在农村演出,因唱词典雅,农民观众接受不了,加上那时不象现在有政府重视,这个剧种也就慢慢地被淘汰了。好多演员因度生无路,流落在农村里讨饭,直到躺在古庙、凉亭里眼睁睁死去。解放前夕只剩下江和义在兰溪县乡下教教戏,混碗饭吃。1953年浙江婺剧实验剧团在金华成立,江和义成为团里的高腔老师。因团刚成立,团领

导尚未正式派人去向他学习，他就发了牢骚：“把我叫到金华来，一个人也不来学，怎么搞的？”我以前脑子里只知徽戏，不识高腔，听到他发牢骚，也出于好奇，便主动去接近他。他正巴不得有人来向他学，就哼了一段《槐荫树》给我听，我觉得很悦耳，就一句一句向他学起来。越学越有兴趣，连整个七仙女的曲子都学下来了。后来排了这出戏，演出后得到观众好评。我尝了高腔的味道，觉得它有肉头，向江和义学习的兴趣也就更浓了。

江和义的本行是老生，可他生旦净丑末行行都会。西安高腔共十八本，他本本连唱词、曲调、科介，还有曲牌名称都熟记在脑子里，这真是个奇迹。如果政府没有访知和请他出来，所谓六大曲种俱全的婺剧就会少胳膊缺腿了。称江和义是婺剧史上一大功臣，实不为过。

“早不生，迟不生……”

江和义向我们传授高腔时已八旬左右了，还总是那么不知疲乏、反反复复地唱给你听，做给你看。有一天我因开会没有到他那儿去，他见着我就板起脸孔批评我，等我把原因说了，他才有了高兴。1953年，我团为了准备参加华东戏曲会演，重排了《槐荫树》仍叫我演七仙女，料不到戏排好后我有孕了，只好让给别人演。江和义发了我很大脾气，拍着桌子骂我。平时他对我很和蔼，从未发过脾气，这次他发了火，我简直给他吓呆了。他甚至说出小孩子脾气的话：“早不生，迟不生，偏偏要在这个关键时刻生小孩。”我当然很伤心，但后来想想，反正谁去也一样，只是对不起江老先生，向他道歉，《米》剧就是在怀着内咎的心情下向他学下来的。西安高腔有个特点：曲牌很多，而且听去差不

多，但若细细品味，又都不同，而且每出戏的曲牌和腔调也各异。例如《槐荫树》中七仙女唱的就有〔锁南枝〕、〔水中纱〕、〔浪淘沙〕、〔驻马听〕、〔雁儿落〕、〔一枝花〕、〔赏宫花〕、〔玉多娇〕、〔小上楼〕、〔掌灯台〕等许多曲牌。《米》剧中王金贞唱的曲牌也有不少，如〔驻云飞〕、〔江头金桂〕、〔玉娇枝〕、〔四状元〕等。当我学过《槐荫树》再来学《米糕敲窗》时，并不感到轻松。虽然团里已经记录他一些高腔谱子，但他一看到你拿起曲谱就不高兴，说谱只能记下他的音符，记不下他的味道，非得老老实实跟着他唱不可。他要求又很严格，连一个滑音也不放过。他不但耐心教唱，还帮我分析人物性格。他说唱是容易的，但唱好就比较困难，演员要从人物性格出发来把握唱腔，而不是从唱腔出发来把握人物；只有真正理解人物的性格，唱腔才会唱得出光彩。

“你算什么，要改我的剧本”

国庆十周年前夕，我团（时已改名为浙江婺剧团）选定了十几个折子戏，作为献礼节目，其中就有《米》剧。领导上要求献礼节目都要经过加工。《米》剧戏组中有徐勤纳（饰高文举）、徐仙芝（演老杜娘）和我（演王金贞），由戏组负责加工。一般地说，凡未经过整理加工的传统戏大都存在结构松散的弊病。《米》剧也不例外，例如有段在台上做米糕的过程：王金贞调好水，搓好粉，搓成一个一个小团，再把馅子放进去。老杜娘在旁看了一回，恍然大悟说：“啊！这就叫米糕呀！这就是我们叫汤团的嘛！早不说，我也会做的，我来帮忙你做。”于是她向手掌心吐了两口唾沫。王金贞问：“你这是为何？”老杜娘说：“这样搓得圆润一点。”王金贞忙拦阻说：“这太脏了。”老杜娘

说：“那我去洗洗手来。”她下去洗了手上来夸自己说：“我的手洗得很干净呢！”下面是两人共做米粿。我觉得这段戏太噜嗦，而且向手掌心吐唾沫也嫌演得脏，就主张删去。徐仙芝也有同感。但我们怕江和义有意见。他曾说过，他的戏一句台词也不能改。当然，我们既然是奉命加工，也可不管他同意不同意。但我们觉得还是应该尊重他老人家。我们商量了一下，由我去和他打交道。但要趁他高兴的时候去，和他聊着聊着再乘便提出。他老人家有点喜欢奉承，我就奉承他几句。我说老先生，你的剧本很有特色，人物也很集中，我们三个很喜欢演，但为了让戏更集中一点，我们想请你把做米粿这一段修改一下，把它放在幕后处理，这样戏就会更紧凑一些。尽管我十分注意提出的方式，话说得十分婉转，可他听了我们要修改他的剧本，脸就变色了：“我这戏是经过多少演员千锤百炼，才会有今天的面目，你算什么？要改我的本子，凭你这点水平，你能改好！”我见他发了脾气，更加小心，但决不退让。我解释说：“不是我老三老四要改，我是来征求你的意见的。你不愿改，我们连半个细节、半个动作都不会改的。”听了我的解释，空气缓和下来了。我趁机又进言，说：“这样好了，请你下午来看看，我们把改的路子和原来路子都做给你看看，你说该怎么办就怎么办？”他听了觉得还有点道理，便同意了。下午他果然来看了，他自己也觉得还是改的好。我和徐大姐（仙芝）两人一边一个，搀扶他老人家回房去，边走边继续征求他的意见，他说，把米粿放到幕后去做好是好，但似乎又嫌空了一点，最好加上两句台词，补上这个空。我们就问他加什么台词合适？他说他也想不出，还是你们想想吧！后来我们请一位编剧写了两句下场诗，即王金贞先念：“正是，米粿里面藏珍珠，”老杜娘接念：“但愿珠会庆团圆。”江和义听

后点点头说：“加了这两句，既突出了米糴，戏也紧凑，好好好！”

还有演到王金贞与高文举相会之后，高定计要越墙逃出温府花园，去包大人那儿告状。这一节原来也很拖：两人走出书房后，走大圆场表示来到花园墙边，然后高文举回去搬把椅子，王金贞登上椅子，再从椅子上跳下，表示跳过了墙。高文举问：

“可还不妨？”（跌伤没有）王答：“还不妨。”高文举再把椅子拿回去，重新回到书房，起叫头：“娘子，我妻！”这一高叫又怕四下听到，便假装正经地喊：“安伾！下去。”（意思是在叫仆人下去，而非叫唤妻子）。对这一节，我和徐勤纳商议，改成当高文举定计后便与王金贞合唱：“温相做事理不端，苦苦逼人拆良缘，插翅飞出牢笼地，人逢珠合庆团圆。”边唱边两人走之字路、圆场接双进水后，高文举耸头攒纱帽并用手接往（王配以甩发）、双亮相，两人手拉手快步下场。我们把这样的改法做给江和义看后，他很高兴，很爽快地同意了。

二

《米》剧一共经过两次重大加工，第一次（如上述）时，江和义还和我们在一起；第二次（61年，为了上北京演出）时，他已无法见着我们了。经过几十年风风雨雨，我现在年纪也老了。有些同志要我趁晚年把我在《米》剧中的表演写下来。这使我更加想念起江老先生来，一提起笔，不由地先写下了对江和义的一些回忆。不过，不写下这些，我也实在无法心安理得地写自己的表演的。

下面就专门谈谈我是怎样表演王金贞——准确地说，是在江

和义传授的基础上怎样进行加工的。但限于水平，所谈也只能是叙述性的过程性的。况且，年长日久，哪些是江和义教的，哪些是我加工的，已经无法完全分得清楚了。为此，索性从头到尾把我在《米》剧中的表演摆一摆，从中把记忆所及的我的加工部分凑合进去。

细致地体现人物的心理状态

《米》剧搬演的是《合珠记》中“藏珠”、“扫廊”、“敲窗”这最后几段戏。戏从王金贞在柴房里熬煎受苦，好不容易挨到中秋晚上这个时刻开始的。这时老杜娘给她带来了好消息，说是见着状元爷了。王金贞忙问：“人在哪里？”“现在书房。”王金贞一听，激动得忘了自己的危险处境，竟然往门外冲去。老杜娘忙拦阻说：“去不得的，倘若状元爷真的变了心，你匆匆而去，岂不遭了毒手。”王金贞这一往门外冲的举动，便是我加工的。因为感到高文举是王金贞急着要见而又见不着的丈夫，王金贞好不容易知道他正在书房了，她自然巴不得马上就去到丈夫身旁”。因而给她一点冲动，显然是合情合理的。下面，经老杜娘一提醒，王金贞恍悟到自己处境危险，确是不可冒失。但由于丈夫近在咫尺，就是不能去见，不免伤心得痛哭起来。老杜娘见她痛哭不已，心中十分难受和焦急，猛然想起状元爷今晚要对她说家乡米粿味道好，要她做给他吃，便把此事说与王金贞听。王金贞听了又是悲来又是喜，悲的是无法去和丈夫相见，喜的是冤家想起米粿，可见他还记挂着我的。为此她问老杜娘：“今日莫非中秋到了？”“正是中秋佳节。”……果然是中秋到了，难怪冤家想起米粿。”她此刻也就得到了自从看到休书后从未得到的宽慰感。这种宽慰感促使她叫了一声：“高文举！”我

把原先只叫一声改为叫了三声。第一声是有动无声，是心里在叫，口则轻轻抖动。因为她心情过分激动，激动得只有一个“高”字叫的出，而且是无声的。二声是轻轻地叫出了声：“高——文——举！”这是她激动过后产生了自我控制的力量，因而能叫出声来了。第三声则是高声激呼：“高文举！”这是感情的回升，但不象第一声那样是下意识的，而是带有强烈意识的，因为这第三声实际上是王金贞对高文举的埋怨和诉苦的“信号弹”。用了这三种不同层次不同方式的叫，下面的白口才是顺势而来，水到渠成的了：“往年中秋之夜，我和你相依团圆，今日中秋，我夫妻近在咫尺，你你你、你可知为妻在此受苦了。”这段白口中我加了两个“你”字，在语气上强调了“妻”字，念时带哭腔和伸手抖指。这样一些小小的加工，似乎微不足道，但我觉得有助于更为圆满更为真实地体现出王金贞这时的心态：同是中秋之夜，去年夫妻共食米糲，其乐融融，今年却是为妻横遭陷害，身禁柴房，孑身对月，何等凄怆。我王金贞为何落到如此可悲、可怜的境地呀！因而她虽然有了宽慰感，但实际上冤家并没有来宽慰她。寸心夫不知。这样一想，又不免要埋怨起冤家来了。所以应让她多念几个“你”字，因为这段白是念给“你”听的呀；强调一下“妻”字，因为“你”的妻子正在人间的地狱里，而正享受着荣华富贵的冤家，“你”可知道吗？

《米》剧是《合珠记》全剧的戏剧矛盾冲突发展到激烈阶段直至最后得到解决的一折戏。但处于矛盾的对立一方并没有在这折里出场；对立的双方之间的冲突与斗争是假借对立的一方的陷害而产生了误会的双方之间，由非当面到当面的冲突而折射出来的。这，正是《米》剧的一大艺术特点，根据这样的特点，我觉得我的表演应着重于如何无微不至地体现出王金贞的一系列的心

理动态，因为戏的中心环节是误会，即戏剧性是由剧中人因受蒙蔽而和自己人发生了冲突而形成和发展的。这被蒙蔽的剧中人的内心实体得不到玲珑剔透地表露，以致模糊了例如王金贞对高文举的埋怨性质——既是埋怨，又是怨中有爱，更且怨源于恨（恨真正的对立面——温氏父女）。这种复杂而微妙的性质，势必影响到人物形象的真实性和感染力。因此在加工中，我尽力深深地挖掘人物的内心世界，一有所得，哪怕是毫厘之处也不放过。所以如原来的表演上虽伸出了手指，但没有抖动，后来觉得还是抖动一下更能体现王金贞的内心动态，尽管抖动不抖动，似乎干系不大，可我坚定不移地把它用上了。

既要细致 又要美妙

由于对月伤怀，情绪激动，王金贞这时把积郁在心头的怨（冤家）、恨（温氏父女）、悲（如此处境）和苦（有夫难见、有冤难伸）等交织在一起的感情一股脑儿倾泻无遗（内心独白——唱）直到泣不成声，悲痛欲绝。至此，剧情进入转折——王金贞由绝望转入有希望。怎样转折？我找了一点生活依据，生活中常常有这样的情况，有的人悲痛到无法控制时，要末想不通，干脆自杀；要末反而冷静下来，绝处逢生，自己想出了办法。我认为王金贞就是属于后一种情况，因为她是个刚毅、坚强的女子，即便九死一生，见不着丈夫弄明真相，她是不会罢休的。所以在表演上，我让她哭泣一阵之后，人也就哭呆了。这一呆，心反而定下来。心一定，便忽然想起了珍珠。以前我演到这里，是在唱完独唱的最后一句“深情一片付东流”和掩面哭泣之后，当着观众的面从身上取出来半颗珍珠一亮。加工中我改为随着唱完，来了个转身，用背影哭，然后一抬头，表示一想，想着了，

取出珍珠，再回转身来，眼珠左右一闪溜，表示一盘算，这才自言自语：“是呀！冤家要吃米粿，我何不把这半颗珍珠夹在米粿里面，他若见到珍珠，必是知道我已到此，若他还是有情，夫妻定能相会，也未可知。”再一凝思说：“此事还得靠老杜娘帮忙才行。”——改动不太大，但比前细腻了。

取珠之后，以前的演法是：当王金贞想到要靠老杜娘帮忙时，刚好老杜娘从厨房里捧起做米粿的物件上来了。王金贞对她说：“老杜娘，你来看，这是何物？”“这是半颗珍珠，要它何用？”“这是我与高文举湖桥分别留念之物。”“拿来何用？”

“我想把这半颗珍珠夹在米粿里面，他若见珠思情，夫妻便可相会。”老杜娘反问：“若是不相认？”王金贞悲哀地说：“我只有死在相府。”老杜娘说：“这、这、这怎么使得？”——但还是因畏惧而不肯应允。王金贞跪下相求说：“生生死死在此一遭。”老杜娘只好答应。加工中我让王金贞在老杜娘反问之后，不忙着说话，先略一停顿——表示她觉得她刚才只往好处想。然后来了个水袖花接一甩——表示若果不测，我只有去死，这才说：“我就死在相府！”这句原词也改了两个字，“只有”改为“就”。虽然只改了两个字，我觉得原来显得有点软弱，改后显得坚强起来了、敢于以死来反抗，而不是无路可走只好去死的了。此外，当王金贞下跪相求时，徐仙芝也给老杜娘加了工，不是马上应允，而是先来回急走了几步，下了个决心，这才一把拉起王金贞说：“好好好，我给你端去。”这一段表演也作了一些细小的改动，但效果却较为明显。改前老杜娘和王金贞的表情，动作太太平平，改后有了起伏，有了波澜，也就有了戏味了。的确，戏是愈细磨愈精致的呢！

当然，所谓把人物的表情、动作改得细腻一些，不等于按生

活原样细加模仿，还要有戏曲的美，或者说还要有戏曲化。例如，让剧中人当着观众的面哭鼻子多难看，戏曲除非不得已或非如此不可才这样做。我为什么要把当面哭改为用背影哭，因为能使剧中人的哭相来得美妙一些，这样还便于从身上取出珍珠，而且使这个取珠动作能让观众出其不意，感到有看头。既要细致，又要美妙。我想应该尽可能达到这一双重要求。

向姚传芾求教

下面谈谈“扫廊”的加工：

王金贞按照老杜娘的办法，扮成扫廊婆子，由老杜娘带进花园，给她指明前面第四座房子就是状元爷的书房：“你，你，你赶快去吧！”至此，王金贞又有一段独唱：“忆昔爹娘娇养，爱惜我掌珠一样，如今身禁相府，含悲忍泪，举目凄凉。高文举呀！你那里贪恋富贵，招婿东床，朝朝饮宴，夜夜笙歌，稳坐那高堂上。哎呀！我那爹娘啊！你那里日日倚门，思念儿郎。儿在京都，思念爹娘，身居两地，天各一方，阻隔云山，两下里一样望断肠。恨只恨豺狼温丞相，怨只怨你这个薄幸郎，害得我远离故土，流落异乡，惨遭不幸受祸殃。乔妆改扮，舍生冒死扫迴廊，为你这个薄幸郎（帮腔重句）！”这段唱词感情丰富，悲愤激昂，唱时要配以相应的水泼火燎般的动作，载歌载舞，务求把唱词内涵和人物感情倾入观众的心房。可我以前表演时，总感到有什么东西把我身子捆住似的，难以尽情尽致地舞，以致影响了对唱腔内容的充分表达和人物感情的充分流露。1960年第二次加工时，我们去向昆曲老前辈姚传芾求教，排演到这里，我就向他提出这个问题。他不假思索地回答说：“你不要总是把扫帚拿在手里。”这真是一语中的，原来我的身子给这把扫帚管住了。可我

以前为什么没有想到呢？我真太笨拙太拘谨了。经他这一指点，不但解放了我的身子，更打开了我的思路，使我对“扫廊”这段表演整个地重新构思和设计过，从而有了不少发展。现把加工后的表演简述如下：

……当唱到“爱惜珍珠一样”时，王金贞想到自己原是父母掌上明珠，如今明珠竟然变成了奴才（扫廊婆子），真是从何说起！随着这一想，她的眼光自然而然地落到手中握着的扫帚上，顿时更加生气，把扫帚当作温氏父女甩在地上了。下面便是空着双手，又唱又舞了。不过，老让扫帚丢在地上也不行，因为扫帚终究是掩护她去见高文举的得力之物，怎好在一气之下便把它损了，所以当唱到“两下里”并配以双手一分的动作时，她猛然想到怎么两手空空的呢？扫帚给我希里糊涂地损到哪里去了？这一想可急了。这时，月亮也早已躲到云层里去了，地上一片乌黑，这使得王金贞连忙蹲身左摸右摸，可越摸越摸不着，越摸不着心里越急，干脆走起矮子步来，四下摸找，还是没有找到，只好极力定定心，好好回想一下。啊！是往右边甩的，赶紧到右边细细一摸，这下可摸着了，不禁高兴了一下：“总算给我找到了，得马上就走。”（潜台词），于是边佯扫边走了一个圆场，然后冷不防地往前一冲。因为她心急，急得她鼓起勇气冲过去。可这一冲过去，突然发现前边有个人影在晃来晃去，吓得她赶紧往后一闪退，一蹲身，躲起来了，并用双手捂着脸，以免被人发现——其实光捂脸是没有用的，但她此时惊慌失措，还以为把脸捂住，人家就不会发觉到她呢！这样躲过片刻，听听，没有什么响动，大着胆子偷偷去前面一看，原来错把树木枝桠的摇晃当成人影了。这才接唱：“一样望断肠”，边唱边拍拍腿、摇摇头，还嘘了一口气：“吓死我了，原来是虚惊一场。”（潜台词）再

揩揩额上的汗，因为连汗都吓出来了，再接唱：“恨只恨豺狼温丞相。”这里想说明一下的是：为什么我要把“两下里一样望断肠”拆开来唱呢？因为唱到“两下里”三字时正是使王金贞回想起扫帚的最佳时机，其次唱“望断肠”时，扫帚已找到了，刚好可以在下面唱“恨只恨……”时，把扫帚也舞起来，因为唱时可以配上右手持帚，帚端朝上，左手向前指出（指问王金贞意念中的温丞相）。这身段样式有着我王金贞要一扫帚下去把你温丞相扫除掉的象征意义。

“恨只恨……”下面几句唱词的身段就不细说了，只把最后一句唱腔着重说一说，即唱到“为你这个薄幸郎”时，因为王金贞越唱越恨温丞相，越怒薄幸郎，情绪也就越激动，以致激动得不止是身抖足顿，仓仓仓——激动得猛甩发，用口一咬，咬住甩发，以示不顾刀山火海，也要闯进龙潭虎穴，非得见到我那高文举究明真相，否则誓不罢休。

罗阿寿给了艺术资料

我为什么要把甩发、咬发这一技巧用于王金贞呢，这技巧又是怎样来的呢？说来未免话长。婺剧的王金贞是由正旦（青衣）应工的，我是青衣、花旦兼行的，青衣在表演上讲究柔和稳重，而忌粗犷强烈，但我偏想让归青衣行当应工的王金贞也要有点粗犷强烈的味道，即一定要保持与发展本剧种的特色。婺剧植根于农村，是靠农民的感情培养起来的，靠草台、庙会锻炼长大的，因而比较起长期演出于大城市的兄弟剧种来，显得土气，粗气，但这并不完全是坏事。只要把土气转化为浓郁的生活气息，把粗气升华为粗犷强烈的表演风格，就有了自己的特色和优势。所以我们的《断桥》中文弱的许仙会翻十三种斤斗；《米》剧里的高