梨园文化雅俗谈

风之集

一对石狮子

徐城北 著

中国青年

梨园文化雅俗谈

徐城北 著

风之集之一 对石狮子

中国青年出版社

《一对石狮子》（梨园文化雅俗谈之四）

徐城北 著

出版：中国书店

地址：北京市宣武区琉璃厂西街57号

邮编：100052　　电话：63017857

发行：全国新华书店经销

印刷：北京冠中印刷厂

开本：787×1092毫米　1/32

字数：113千字　插图：6幅

版次：1997年7月第1版　　1997年7月第1次印刷

印张：5.875

印数：00 001—10 000

书号：ISBN7-80568—800—1/G·62

定价：14.50元

目　录

一对石狮子 …… (1)

说一道二 …… (10)
说二道三 …… (13)
说三道四 …… (17)
说万道一 …… (20)
五条白蛇谜第一 …… (23)
无数《断桥》谜第一 …… (26)
四大名旦谜最后 …… (29)

建立戏曲三角学刍议 …… (32)
三角与即兴表演 …… (35)
三角与动物园 …… (39)
三角与“世界之窗” …… (41)
三角与烤鸭 …… (44)
“三角意识”与两极判断 …… (47)

《白蛇传》中的加法 …… (50)

《拾玉镯》中的加法 …… (52)
《逍遥津》中的减法 …… (56)
《打金砖》中的乘法 …… (61)
《欲望城国》中的除法 …… (67)
“枪下场”中的“加”和“减” …… (76)
《龙凤呈祥》中的两次减法 …… (78)
“三级跳”中有“乘方” …… (80)
抻椅子属于“微积分” …… (83)
“干部团结”成了“除数” …… (85)
1+1=1 又>2 …… (88)
变性，最基本的“除数”…… (91)
搭架子·改架子·“得数” …… (94)
《阿Q外传》的先“乘”后“除” …… (96)

说“脚步” …… (99)
说“抓挠” …… (101)
说“谢幕” …… (104)
说“造魔” …… (108)
说“点拨” …… (110)
说“准谱” …… (112)
说“辈分” …… (114)
说“度” …… (117)

大陆京剧 40 年…… (121)

试读结束，需要全本PDF请购买 www.ertongbook.com

袁世海的海 …… （127）
张君秋的秋 …… （133）
梨园大喘气 …… （136）
为新戏号脉 …… （139）
京剧民工潮 …… （142）
呼唤制片人 …… （144）
梨园居士多 …… （148）
就“京剧名角”答客问 …… （154）
初唐、盛唐和晚唐…… （159）
大使·京剧 …… （161）
下海·出海 …… （163）
研究老字号的收益 …… （166）
中国工程院拉京剧一把 …… （168）
京剧的终极：全看老年文化…… （172）
远看梅兰芳 …… （175）

数字·数学·哲学(代后记) …… （179）

一对石狮子

京剧传统戏的舞台上，一般除了一桌一椅，就再不需要其他道具。这桌椅除了“就是桌子和椅子”之外，还可以是山，是桥，是床铺，是房子，是云头，直到“需要是什么，就能是什么”。但是不久前，我在欣赏京剧早期名剧《举鼎观画》的舞台演出时，却发现了一个意外——戏一开场，舞台上除了一桌二椅，还在台口各摆了一个小石头狮子。

十分别扭，怎么看怎么别扭。因为这样的舞台设置虚实相悖——戏迷对一桌二椅已经司空见惯，人物坐在那里，桌椅就代表着房间；一旦离开那里，桌椅就可以视而不见，整个舞台就能延伸到无穷无尽。转一个圆场，既可以是荒郊野外，也可以是千里之外。现在，这一对狮子摆在台口，整个虚拟的舞台空间就被破坏。此一刻的观众，肯定闹不清这对石头狮子的准确位置。我更有一种忧虑，开场时狮子已然摆放台口，等到剧情不再需要它们时，用什么方法将之搬走呢？因其位置在二道幕之前，总不能用关大幕的办法吧？也不能用检场人把它们搬下场吧？

戏开始了，上来一个小生扮演的公子，落座。又上来一个小丑扮演的奴仆，二人对话。看到这里，观众明白此际的地点，是在府院深处的某个房间之内。稍后出府，他俩在桌椅和狮子之间的空间里"穿插"走了一阵儿，足以说明府邸之深。再后，用小丑的嘴说明"出了府门"，观众这时才知道狮子摆放的位置——是在府门之外。下面的戏，是公子凭借两膀之力，把两个石头狮子举了起来，小丑高声喝采。正在这时，幕后传来"老爷回府"之呼，公子匆忙把狮子并排向台口一摆就匆忙下场，小丑也慌忙跟下。

看到这里，下面的戏我就完全明晓了。我以前听过前辈演员《举鼎观画》的唱片，知道这是一出类似《赵氏孤儿》的戏。戏中的老爷名叫徐策，当年为救忠良，忍心用自己的孩子顶替忠良的儿子，结果自己的儿子被腰斩三截，忠良之子却当作自己的儿子养护至今。下面的戏，显然是徐策回府，看到狮子挪位，问明原由，才得知忠良之子武艺超群，已经有了报仇的能力，可以向他说明往事了……果然，下面的戏就按照我的猜想一点点地进行。但我的注意力，反倒全都集中在这一对狮子身上：倒要看你怎么搬下去！这里的"你"，指的就是一百多年以来指挥京剧如何进行场面调度的那位无名的导演。

下面，徐策果然如我猜测的那样，他问明了情由，把公子带到祖先堂（显然是个隐秘的场所）去叙说往事，二人一同下场。此际，场上仅有小丑一人和狮子两个——我紧张又兴奋，就等着看石头狮子如何下场。关闭大幕？不行，因为这出戏看来只有两场，其间只能关一次二道幕，大幕决然是

不能关的。上检场？也不行，因为上检场已然不符合今天观众的审美习惯。就在我寻思之际，不料小丑走到台口，直接对观众说道："不就是两个石头狮子吗？刚才那个小生为了举它，又是运气，又是做准备动作，费那么大的劲头才举了起来！要是我，不费吹灰之力，随手一提，就起来了——"说着，小丑伸开双手，一手一个，轻轻地就把狮子"提"了起来，然后大摇大摆走下。

观众一片哄笑，然而又极开心。一开幕时，他们肯定知道这狮子是纸浆做的道具，分量一定很轻。稍后小生举狮子时，动作越是认真，他们的感受也就越美。此际，小丑一语道破，他们更是高兴——这，戏曲本来就可以时而跳进，时而跳出的嘛！

用狮子　用椅子

戏散了，我思想中的"戏"却迟迟未散。我在想，戏台上非得要那一对石狮子么？难道不能用两把椅子代替么？

今人大约早就不会承认——用椅子去替代那石狮子了。但是，怎么就能承认椅子是上山、上房时的台阶呢？戏曲舞台上不是早就可以"指鹿为马"了么？如果早期的京剧演员，曾经一板正经"盯"着这把椅子，硬是把它看成了"石头狮子"并且努力做戏的话，那么早期的京剧观众难道就不认可么？

不再猜想，回到现实。像《举鼎观画》这样的早期剧目，

硬是从一桌二椅的基础上，“生发”出一对实实在在、漂漂亮亮的石狮子。这样的“生发”是好是坏？如果此例一开，如果演到什么东西都必须制作一个几乎能够乱真的原大道具，那么演出完毕，剧场的库房就会塞得满而又满。库房拥挤是小事儿，导致舞台动作程式的混乱，从而引起戏曲观众在虚实观上的动摇，才是最麻烦的结局。

以前是有以前的解决办法的。比如《艳阳楼》，大坏蛋高登手中的大折扇，必须超过一般的“大”。首先是“大”了，再经过性格化的“耍”，便和高登耳旁的红花就“呼应”上了，说明他一方面是淫乱的采花蜂，同时又武艺高强。记得钱浩梁在“文革”后首次在京登台，演的就是这折《艳阳楼》。当时他已经没有这出戏的行头，于是就现做。临到登台前几天，才发现这把扇子没地方定做，因为他的个头儿远远超过常人，折扇的号码也须要“特大”。消息一传开，居然就有些戏迷到处给他“搜寻”特大号的扇子，后来可能是从工艺美术工厂找来了一把“特特特大”的，打开来可以占半面墙。钱浩梁好像把扇子头儿锯掉了半尺，才拿上了舞台。我猜想，第一个因为演《艳阳楼》而把扇子尺寸放大的演员，一定没有遇到什么麻烦，因为他依靠这把“大”扇子（以及随之而来的演技），肯定把高登演得十分出色，后台的管箱师傅也一定拍手叫好。等戏散了，这把“大”扇子不会随着演高登的演员回家，而管箱师傅必然顺手从高登手里接过来，和其他扇子放在一块，收进应该放的戏箱里。以后别人再演高登时，说不定管箱的师傅就会主动将“大”扇子递过去。而前一次看过用“大”扇子演出《拿高登》的观众，如果以后再看时发现扇

子的尺寸"小"了，也肯定会摇头的。这样一来，新的"大"扇子就进了戏箱，虽然戏箱因此稍有扩大，但扩大在规律上，没出"格儿"。

这一对石狮子则不同，它们是写实基础上的道具。半大不小的，除了这出戏之外，别的戏用不上。《举鼎观画》早已是一折冷戏，很少有唱工老生"动"它。所以从某种意义上说，剧团得先有了愿意演它的演员，然后再专门备上这一对小道具。如果这位演员不在了，石狮子也就失去了存在的价值。然而这只能作为特例存在，任何京剧剧团的库房都应该（首先）是"通大路"的，特例道具越"少"越好。京剧提倡以"少"胜多。

说说所"观"的那幅"画"

徐策为忠良之后叙说家史时，打开了一幅"古画"——上面画了三排人物，第一排是听者的祖父祖母，第二排是听者的父母，第三排是其兄弟。画到被斩首的人物，头和身子分离开，画的是结果，不是过程。我说是"古画"，就"古"在这个地方。画有今天的挂历那么大，如果是过去的小戏园子，坐在后排也可以看清。其实不用看，那时的观众进剧场前就明了这折戏的故事。但今天不行了，剧场宽大得太多了，后排观众肯定看不清。更重要的是，今天的观众也一定不知道这折戏的故事，即使是看画，也习惯看那种现代"连环画"的格局，并且只能是一幅——事情正进行在一个"节骨眼儿"

试读结束，需要全本PDF请购买 www.ertongbook.com

上，画家就把它画下来，从而形成一个瞬间的永恒。所以我觉得“挂画”讲家史在今天并不是好办法，不如出示一个能拿能舞的小道具（对比之下，石狮子就显得笨重了），让讲的人利用它调动起听讲人的情绪，二人载歌载舞一段，远比一个讲、另一个听的形式要活泼得多。不单《举鼎观画》有这个不足，就连《赵氏孤儿》也是一样。

说了这许多，由道具的简与繁，联想到戏曲舞台美术向何处去的问题。我是主张尽量删繁就简的，却也不是一味反对繁。但无论是繁是简，都应该服从表演上的运动规律。目前许多新戏在服装、道具和布景上花了许多钱，我觉得大可以喊一声“冤枉”。因为许多新的舞台美术设计和表演毫无关系，有的更妨碍了表演。这样的钱，还是以不花为好。

要不要打破“明代改良装”

前面说了石狮子、椅子和小道具“古画”，几乎都没有受到朝代的制约。的确，京剧在这上面是很“马虎”的，像一桌二椅上面的铺陈——桌子的桌围、椅子的椅帔，虽然都有图案，但说不清是什么朝代的。其实，这是京剧在故意“马虎”，它不愿意把自己的精力花在这上头，更不愿意“花钱不讨好”，反而受到朝代特定图饰的限制。京剧的人物造型就更是如此——不论其所处什么朝代，几乎都穿着明代的改良服装，其中只有清代剧目例外，他们穿的是清代的改良服装。这大约是因为萌生于清代的京剧，明代就是他们心目中

最迫近也最清晰的古代。当然，他们知道明之前还有元，那又是个少数民族居统治地位的王朝，如果搬演元朝的故事，服装上必然多少得加点变化。至于元之前，比如宋，比如唐，比如隋……又如何去考察？又何必费那个劲儿？算了吧，还是用明代服装去替代吧。早期的京剧演员大概在想：不管你当时是什么服装，我京剧表现时"就这一身儿"（就是这一份儿戏箱）了。但就在用"这一身儿"的过程中，发现服装的某些部位不适合表演，于是便"改良"了其中的"不良（于表演的）部分"，最后就一劳永逸地成为今天的戏装。应该承认，明代的改良装现已"根深蒂固"，它决定了现时京剧一整套的表演程式，也决定了现时京剧观众一整套的审美观。

能不能改变呢？这可以有两种答案，它们又分别由京剧的社会功能所确定。

一种是"不必变"，或者是"不必急于去变"。因为在这些人的眼光中，京剧的社会功能主要在审美，它的一整套唱、念、做、打的形式都已经很精萃了，通过讲述一个什么故事，让一些男女老少都动作起来——这些动作就形成一种很大的美感，人们借此既得到消遣，也做出一些不受"朝代和地域真实"限制的人生感叹，于是看戏的最终目的也就达到了。如果是这样要求过去和现时的京剧，那么，以明代改良装为核心的京剧服饰，就不必急于做大刀阔斧的改革。

另一种是"真得变"，"赶快变"。在这些人的眼光中，京剧第一位的社会功能就是认识和教育，尤其是到了今后的某一天，全民族的文化素质都有了极大的提高，其他反映历史题材的文艺作品，其中的朝代感都十分鲜明了，那么，我

们的京剧又有什么理由去拖整个文艺的后腿？京剧描写上古商代的戏，又怎能在服饰上混同于明代的呢？描写北方少数民族的戏，又怎能混同于南方少数民族呢？如果真到了这一天，我想所有的人都会积极拥护京剧的服饰美学来一番大变革。

显然，目前就处在上述两种情况的当中，正确的态度是以渐变的方法，从第一种向第二种过渡。但是，过渡是一个长时期，更应该用一个系统工程去完成这一过渡。比如，京剧到底应该在什么时候，出一个反映什么朝代的新戏；以后又应该在什么时候，再出一个反映另一个朝代的新戏……这些似乎都应该纳入计划，政府的主管部门也应该有个轻重缓急。等到这样的新戏出现之后，也似乎应该就其新的服饰对于突破以往京剧动作程式的意义，做一些实际的探讨，研究一下京剧是否因为它的出现而增添了新的“笔墨”（动作式样和动作规范）。等到这样连续做过几次之后，再把京剧的原有“笔墨”，与业已形成的新“笔墨”之间，寻找有了哪些必然联系……到了这时，我会为京剧获得新生而感慨兴奋。

现时世界中有无“石狮子”呢

在本文开头一段的结尾，我说到小丑拿走舞台中间那两个石狮子的做法，我曾为这一做法而兴奋，因为从这一“随手拿走”的动作中，就包含了整个中国京剧的审美观。

但是，在今人的现实生活和工作中，有没有随意摆放“石狮子”的情况呢？我们不是经常可以看到在城市光滑的街面上，不断挖沟埋设管道，没多久又第二次挖沟去埋设第二条管道的事情么？

我们经常只顾一时方便，就把有甚于石狮子的“麻烦东西”随手一摆，让后来的人在收拾残局时，又遇到了多少麻烦？因为在现时生活中，很难像戏台上的小丑那么“随手一提”，就能消除生活中的麻烦！

当然，这是题外的话；京剧戏迷大多习惯在题内做文章，既然这样，我也不多说了。相信有一天——等“题外话”同样能唤起戏迷的兴趣时，再做变革京剧的工作就会容易得多。

说一道二

这可以从《碰碑》的一题两做说起。

老戏《碰碑》几乎是家喻户晓的了，老令公杨继业悲惨地碰死在两狼山下。没想到新编历史故事剧《承天太后》当中，居然包含着另一出《碰碑》，但老令公碰的不再是李陵的墓碑，而是辽、宋两国之间的界碑。《承》剧写杨继业被俘之后，被押到辽主萧太后跟前，依旧巍然屹立；甚至他和辽邦大将为了界碑的位置，还展开一场耐人寻味的争吵　杨唱道："休看你一时逞凶悍，杨家将定将它北移到大漠边！"辽将耶律休哥恼了，奋起两膀千钧之力，按住界碑，一摇、两摇，大吼一声，双臂托起界碑，向南走到杨的面前，就重重地一放，引得在场辽将齐声喝采。杨继业感到莫大侮辱，抖动捆绑自己的铁链，做出种种身段，然后由西皮小导板引出一段快板，最后落在"一腔血洒石碑，不许它丝毫移南方"之上。随即跃身一头撞向界碑，一撞，两撞，界碑朝北倒去，悲壮音乐陡起，几道红光映照着倾倒的界碑和缓缓倒下的老令公……

我向这出戏的编剧请教："你们是怎么想起在写萧太后的戏当中，把杨继业也'拉'了进来，最后写成如此精巧、脆快的另一出《碰碑》？"编剧之一、前中国京剧院院长吕瑞明回答："史料记载，杨继业在交战里'中流矢落马被俘，三日不食'，饿死于狼牙村。我们想，既然他和萧太后是同时代人，又被俘虏，为什么不可以见上一面？为什么不把他的死搬到萧太后的眼前进行？如果是这样，就有可能做到'一石两鸟'——不仅直接写了杨的壮烈，还写了萧太后对杨的惺惺相惜……"

戏曲向来有一题两做的传统，但是能伴随审美观的发展刻意求新者却不太多。就说老《碰碑》，从谭鑫培直到后来的余叔岩、杨宝森，其唱腔都已自成规范，尤其史料还记载了谭的表演——"第三场仍穿靠（一般演员是披靠）上，念到'令公来到此，卸甲——'双手往上一扬，靠向后飞去，检场人则于九龙口不动地方双手托住；谭往下念'又丢盔'时，头又向后一扬，盔头也恰巧落在检场人所捧靠上，不偏不斜，万无一失。"老《碰碑》表演技巧上的积淀如此丰厚，但是不能掩盖艺术思想上的浅薄，更不要说于史不合了。当然，要把老令公"中流矢被俘"另"做"成一本大戏，说不定会自讨苦吃，因为今天哪儿去找那么适合的流派演员去扮演呢？说来也巧，《承》剧起用的是青年老生李文林，不敢说他宗高派已经多么成熟，但在这出戏里"用"高派，就是"用"对了，所以短短的一段戏，获得掌声居然有四、五处之多。仔细思考一下《承》剧的经验，就是能以新的审美观为依托，先寻求整体上的统一浑然，只要情况许可，也绝不排斥把当年最有影

试读结束，需要全本PDF请购买 www.ertongbook.com