

(第一辑)

● 周信芳艺术研究会编



丛编

艺术生命的链条

顾颉刚说：“学谭鑫培最好的是麒麟童”。

周信芳怎样评论谭鑫培

周信芳论谭鑫培二篇：谈谭剧

怎样理解和学习谭派



学林出版社



麒 艺 丛 编

第 一 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

责任编辑：汪义良

封面设计：周剑峰

麒艺丛编(第一辑)

周信芳艺术研究会编

学林出版社出版

上海钦州南路81号

新华书店上海发行所发行

上海天华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 8 插页 4 字数 180,000

1998年5月第1版 1998年5月第1次印刷 印数 1—2000册

ISBN 7-80616-440-5/J·35 定价 14.00 元

序

刘厚生 马博敏

周信芳艺术研究会编的《麒艺丛编》第一辑即将出版，这是一件我们很高兴、相信也会使麒艺的爱好者研究者高兴的事。

周信芳(麒麟童)像一株百年的乔木，在风刀霜剑的磨难中成长，也受到阳光雨露的煦照滋润，最终又在残暴惨烈的雷轰电击下殒折。大树飘零，但是不仅粗壮的主干，即是一枝一叶，也都成为久经风雨锤炼的丰饶遗产，留惠后学。作为京剧表演大师，他实实在在做到了既充分地学习继承，又大胆积极地创造革新，既一个戏一个戏地精雕细刻，又对京剧艺术整体做全面的概括剖析。我们可以不夸张地说，他留传给后人的艺术财富，只要经营得当，到了二十一世纪之末也是用不完的。谭鑫培创造的艺术花果的形香色味，主要是在十九世纪末和二十世纪初形成，不是到现在还被人津津乐道、谈之不尽吗。因此，在已往的基础上，运用新观念、新方法，继续回忆、探讨、研究以至论辩周信芳的麒派

艺术和演剧思想,细水长流,集腋成裘,我们以为是京剧振兴所必不可少的工作,正如同我们对梅兰芳,对程砚秋,对谭鑫培,对盖叫天……对所有的艺术大师都应继续研讨一样。

近年来,说不上从什么时候开始,我们戏剧界形成一种风气或习惯:好像对一个重大历史事件或一个著名艺术家、学者的成就的议论探讨,总是要在逢五逢十逢百的诞辰或忌辰或什么关口才想了起来,给以注意,于是匆匆写文章,忙忙开研讨会,草草编印纪念文集等等。正日子一过,又复烟消云散,回到遗忘之乡。自然,在纪念节日热闹一阵,引起广泛注意有其必要,未可厚非;但是从根本上说,艺术学术的研讨,最怕的就是临阵磨枪,一窝蜂,一阵风。没有多处源头,没有涓涓细流,汇聚不成湖海长河。梅兰芳、周信芳百年诞辰纪念活动出现理论探讨高潮,岂不是由于有其长期积累的基础才形成的么。有价值的研究成果,是需要充裕的时间、从容的氛围和反复斟酌修订的。“周研会”正是从这样的认识出发,才确定编辑出版《麒艺丛编》,作为经常性探讨研究麒派艺术的阵地的。读者可以看到,这一辑的主要内容,都不是散见各报刊的文章结集,也不是赶热闹的急就章,而是首次发表的潜心研究的果实。水平或有不同,观点会有歧异,可贵的是认真做学问的精神。

对于麒派艺术的爱好、探讨、研究,早已突破了上海乃至南方的樊篱,成为一种全国性现象,而且也不仅仅局限在专业的戏曲评论界之内。这是麒派艺术几十年来在京剧领域中以其既“俗”又雅,既“浅”又深,既单纯又复杂的艺术风貌八方奋斗的自然结果。《麒艺丛编》第一辑中的文章,作者有南方的也有北方的,有圈内的也有圈外的,正是反映了麒派艺术南北流传、内外重视的情况。特别像马明捷同志的文章中记述的大学者顾颉刚先生几十年前对周信芳表演艺术的分析和大画家吴冠中先生最

近发表的短文中对周的印象很值得注意。他们的看法使我们想起五十年代著名话剧演员金山、赵丹等对麒派艺术的酷爱与服膺。他们都是圈外人,但没有任何地域观念、派系成见,更不自以为内行;只是以他们深厚的文化艺术素养,触类旁通的感受,无顾忌,有什么说什么。我们以为这些高级观众的敏锐的艺术触角所触发的艺术评论的火花,是今后研究麒派艺术应予以高度重视、广泛深入搜集的方面。《麒艺丛编》今后也将在这方面做更大的努力。当然,不论谁的观点、理论,都可以讨论、争鸣。争论——学术性的和冷静的争论在我们这里是远远不够的。

《麒艺丛编》是由汪培、龚义江、应耐良等同志具体负责编辑的。没有他们埋头苦干的努力,就不可能有这本书的出世。同时,我们也竭诚向上海市文化局、上海京剧院对这本书的关心、支持,表示真心的感谢。

编辑出版《麒艺丛编》缘起

随着岁月的推移,我们愈来愈感到京剧表演艺术大师周信芳创立的麒派艺术的宏博与精深。它上承千百年民族戏曲传统,下创二十世纪京剧艺术新局面,其创造与革新涉及京剧艺术的各个方面,而且均有杰出成就,实为京剧史上一座划时代的丰碑。

周信芳毕生的艺术实践为我们留下宝贵的艺术财富,如何格外珍视这笔遗产,认真加以继承与发展,是放在我们面前的一项艰巨而又光荣的任务。继承与发展的工作有赖于对麒派艺术作深入的理论研究。我们必须对麒派艺术有一个完整的、系统的、科学的认识,才能更好地继承与发展它。我们认为,完成这一任务,乃是宏扬民族文化、振奋民族精神的大事。

关于麒派艺术的研究,过去曾经发表与出版过不少文章与论集,特别是在数次纪念周信芳舞台生活与诞辰活动中,许多专家学者从各个角度论述过麒派的成就与特点。这些评论为今后的理论研究奠定了一个很好的基础。但是,时代在前进,我们的认识在发展,如果将麒派作为一种

作为一种艺术来审视,那末,值得进一步深入探讨的麒派艺术问题依然很多。例如:

1. 关于周信芳的艺术生活与道路的研究。哪些需要补充、纠误与考证的;他的艺术道路与中国现代社会发展的关系;他的艺术生活可分哪些阶段,每个阶段的思想观点与艺术实践又是怎样的。

2. 关于周信芳的戏剧观与美学思想的研究。他的戏剧观;他的创新与改革、继承与发展的主张;他的戏剧观与国外诸种学派的比较;建国前后他对戏曲改革观点的发展。

3. 关于麒派表演艺术的研究。他在生行表演上的突破与创造;他与余叔岩、马连良等生行流派的比较;麒派表演艺术的规律与规范;麒派与海派。

4. 关于麒派剧目的研究。六百余出麒派演出剧目的补充、修订和注释;剧目分类;具体剧目的艺术分析。

5. 他的传记。

6. 继续征集有关周信芳一生的资料,出资料汇编。

以上几个方面只是一个初步的、不成熟的设想。总之,希望通过这些方面的研究,能对麒派艺术有一个比较完整的、系统的、科学的认识,能为探索、建立周信芳表演艺术体系的宏伟工程打下基础。

要完成这一任务,需要有充足的人力、物力和财力。在现阶段,在不具备充分条件的情况下,我们用编辑出版《麒艺丛编》的办法来开展工作。《麒艺丛编》是一种不定期的出版物,每收集一定字数的文章,即可出一辑。可以是个人专著,也可以是几个人不同专题的合集。

我们向全国的专家学者和有志于麒派艺术研究者约稿。以上提到的探讨问题只是选题的参考,撰稿者可以自定选题。

我们希望通过编辑出版《麒艺丛编》，逐渐发现、团结一批有理论、写作水平的中、青年作者，从而为进一步开展麒派艺术研究形成一支强有力的理论队伍，共向“麒派艺术”的深层研究进军。

周信芳艺术研究会

1995年9月

目 录

序	刘厚生 马博敏
编辑出版《麒艺丛编》缘起	(1)

艺术生命的链条

——周信芳唱腔艺术的构成基因	安志强 (1)
试论周信芳的声腔艺术	叶舫瑞 (20)
论“麒派”与“海派”的文化追求	张泽纲 (27)
麒艺二题	侯硕平 (47)
麒门桃李多芳菲	孙善康 (74)
杂忆与遐思	

——周信芳先生导演《澶渊之盟》回顾	陈西汀 (82)
-------------------------	------------

周信芳戏曲悲剧艺术风格论	桂荣华 (92)
京剧现代化的一代宗师——周信芳	蔡世成 (106)

麒艺文摘

顾颉刚说：“学谭鑫培最好的是麒麟童”	马明捷 (124)
--------------------------	-------------

周信芳怎样评论谭鑫培	刘厚生 (127)
麒麟童一席谈	吴石坚 (131)
赵燕侠与海派	吴冠中 (135)
周信芳的大嗓儿小生	李紫贵 (138)
海派与京派	曹受烈 (143)
周信芳在天津	王承运 (151)
周信芳在天津编年史料	杨秀玲 (162)
周信芳剧目考	陈 琨 (180)

附录一

谈谭剧	周信芳 (215)
怎样理解和学习谭派	周信芳 (226)

附录二

周信芳年谱	胡梯维 (237)
-------------	-----------

艺术生命的链条

——周信芳唱腔艺术的构成基因

安志强

—

就一般意义上讲,嗓音天赋的好坏,决定一个戏曲演员是否要在唱工上下功夫。嗓音条件不好,这个演员就可能考虑往做工或武打方面上去发展;嗓音条件好,才可能往演唱艺术上去发展。但周信芳是个例外。在戏曲演员中,他的嗓音条件不好,然而,嗓音条件不好的周信芳却为后人留下了丰富的唱腔艺术,《萧何月下追韩信》里的“三生有幸”、“我主爷起义在芒砀”,《徐策跑城》里的“湛湛青天不可欺”、“忽听得家院一声禀”,《四进士》里的“上写田伦顿首拜”,等等,都是观众耳熟能详的精彩唱段,谁说周信芳仅仅是个做工老生?

顾颉刚有句话,说是学谭鑫培学得最好的是周信芳。这句话很让人费解。人们可能会往做工方面去想,认为顾颉刚指的是周信芳的做派同谭比较相近。如果仅就做派

来讲,我们还是很难从周信芳的做工中找出谭派艺术的蛛丝马迹。那么,顾颉刚指的是唱工?我们更难以想象周的唱腔是从谭腔那里演化过来的。所以,仅就目前某些人通常诠释流派学习的意义(像不像,或者说地道不地道)上讲,说周信芳学谭鑫培学得最好,这句话简直有点像天方夜谭。如果从流派学习的本质意义上去理解,我们就应该承认,学谭鑫培学得最好的是周信芳,这里面指的是做工,也包括唱腔。顾颉刚的话说到了点子上。

提到唱腔,人们很容易便想到唱腔的曲调。的确,没有曲调,哪里来的唱腔?而仅从曲调上讲,周信芳的唱腔曲调可以说在所有京剧流派唱腔的曲调中是最简单不过的了。恕我不恭,我想用数字(简谱音符)来形容周信芳的唱腔曲调。周信芳所唱的西皮唱腔,通常是“1、2、3(多、来、咪)为主,4、5、6、7(发、唆、拉、唏)为辅”。他的西皮唱腔很少有三眼,因为三眼曲调的上下起伏的幅度比较大。他的[西皮散板]比较多,散唱的曲调当然也要有较大的起伏,但也可以起伏不大。周的[散板]多在中音区行进,譬如他的《四进士》,末一场“三公堂”有段[西皮散板]“公堂之上上了刑,好似鲇鱼把钩吞……”一共有十二句,唱得有声有色。然而,我们把这段唱用简谱记下来,就会发现,周的行腔多是在“多、来、咪”这些音上,骨干音就是这三个音,“发、唆、拉、唏”四个音是辅助的,而且多是在低音位置上行进。当然,也有例外,如《义责王魁》中的[导板]“晴天霹雳一声震”,主干音是“唆”,间以“拉”音过渡。“拉”音在老生西皮唱腔中算是高音了,这对周信芳来讲,唱起来虽不是声嘶力竭,但也要倾其全力,让人有点担心。只是因为这个[导板]放在王中极度气愤的情况下演唱的,情绪恰当,也就减少了人们的担心。周信芳所唱的二黄唱腔,通常是“5、6、7为主,1、2、3、4为辅”。譬如他的《萧何月下

追韩信》，有一段〔二黄碰板〕“三生有幸”，这是一个脍炙人口的唱段。同样，我们把这段唱腔用简谱记下来，也会发现，“唆、拉、唏”是经常出现的三个音，“多、来、咪、发”则是围绕着“唆、拉、唏”这三个音行进，而且所有的音大多是在低音区行进。他唱二黄最舒服，但也不尽然。我在一个偶然的会里，曾经听到过周信芳所录制的《逍遥津》中“父子们在宫院伤心落泪”那段唱，那是无法同高庆奎鹤唳九天的艺术效果相媲美的。至于周信芳所唱的高拨子唱腔，则多是以“咪、唆、拉”为主干音。高拨子的胡琴定弦要比西皮、二黄的胡琴定弦低，因此，周信芳在高拨子唱腔中所唱的“咪、唆、拉”这三个音，实际上相当于西皮唱腔中的“唏、来、咪”，如周信芳的《徐策跑城》。

所有这些例子，都说明一个问题，即周信芳的发音音域实在是太有限了，最多他只有八个音程的音域，而在这八个音程的音域中，周信芳唱得最舒服的也仅仅在三五个音程之中。他不可能唱出像谭鑫培在《洪羊洞》中所唱的“又谁知焦克明他私自后跟”那样跌宕起伏（谭的这句唱有十个音程的音域）的行腔，更不擅长于唱谭鑫培在《四郎探母》中所唱的“叫小番”那样的〔嘎调〕。周信芳似乎没有唱过反二黄的唱腔，反二黄唱腔的音域就更宽了，如《乌盆记》里的“披头盖脸”最高音高到高音“来”，而“太平街”三字的行腔最低音则在低音“咪”，它的音域有十四个音程。《鞠部丛刊》（周剑云主编，1918年上海交通印书馆出版）有一篇燕山小隐写的《近世伶工事略》，不无嘲弄地写道，周信芳的嗓音“竭力发声，仅及调底，天不与以唱戏本钱，亦徒唤奈何耳”。周信芳的嗓音，对于演唱来讲，本钱实在是太少太少了。

然而，在演唱艺术上本钱太少太少的周信芳却十分痴迷于在老生唱腔艺术创作上具有开拓意义而独树一帜的谭派艺术的学习上，而且给我们留下了影响广泛的麒派唱腔。

二

周信芳有两篇专门谈谭派艺术的文章,一篇为《谈谭剧》,一篇为《怎样理解和学习谭派》。还有一篇文章叫做《唱腔在戏曲中的地位》,是同谭派唱腔有关的一篇专门谈唱腔的文章。这三篇文章都收在《周信芳文集》(中国戏剧出版社,1982年版)里。我认为,这几篇文章,对于我们研究京剧流派唱腔,认识流派唱腔在继承、发展京剧传统艺术上所应起到的作用,具有现实的指导意义。

在《谈谭剧》一文中,我们得知,周信芳看谭鑫培有一个过程。他十三岁到北京演出,已经知道谭鑫培的大名,“羡慕得不得了”,只是由于时间的限制,没能看到谭鑫培的戏;来年到北京,只赶上看一回谭鑫培,看的是谭鑫培的《铁莲花》,可事不凑巧,谭鑫培没“卯”上,“轻描淡写,敷衍终场”,周信芳颇感失望。周信芳得见谭鑫培“庐山真面目”是在1910年,那年他已经是十五岁了。他看了老谭的两出戏《打棍出箱》和《李陵碑》,《打棍出箱》给他留下最突出的印象就是老谭的“踢鞋”绝活;《李陵碑》给他留下的印象是“唱得好听,大刀耍得好看”。这两次看老谭的戏,周信芳还是停留在表层的印象中。到了1913年,周信芳看了一系列的谭鑫培的戏,《失、空、斩》、《战太平》、《打鼓骂曹》、《御碑亭》、《连营寨》、《失印救火》、《定军山》、《盗宗卷》、《辕门斩子》、《珠帘寨》,等等。

在《谈谭剧》这篇文章中,周信芳特别详细地回顾了他对《失、空、斩》、《御碑亭》、《连营寨》、《珠帘寨》这几出戏的印象。看他对这几出戏的回顾,我们从字里行间的确可以看出周信芳对老谭的戏开始有了“深切的研究”。

周信芳看谭鑫培的戏，爱琢磨事儿。探子上报，马谡、王平回营请罪。诸葛亮念“升帐”两字。谭鑫培为什么念得那么快？由此周信芳就联想到诸葛亮与马谡的关系——马谡是诸葛亮的参谋，是他手下的一名爱将，当初平定孟获，诸葛亮就是听了马谡“攻城为下，攻心为上”的主张而取得了胜利。恰恰就是这名爱将，不听他的话，小视敌人，终于失掉了街亭；而马谡是先帝临终时再三嘱咐诸葛亮不可重用的言过其实的人物，诸葛亮又恰恰没有听先帝的话。诸葛亮是又悔又恨，他的心里“有一股无法说出来的闷气”，“还能够把升帐两个字慢慢地说吗”？诸葛亮归里座，手擎惊堂木，刚要往下拍，探子报赵云回营。诸葛亮（谭鑫培）的脸上“现出一种转念的神气”。语气缓慢了，慢慢地念出了“有请”两字。为什么有这个神气？为什么语气缓慢了？周信芳由此又联想到诸葛亮同赵云的关系——街亭失守，牵动全局的失败，唯独赵云吓退了司马懿的大兵，未损一兵一卒。“有这么大的功劳，随便有什么气恼，有什么要紧事，他也只好暂时搁下”。仅仅是不起眼的“升帐”、“有请”四个字，周信芳就为谭鑫培找到了这么多的心理根据。

吹打之中，赵云上场，诸葛亮敬酒，拦阻赵云进帐。周信芳看出了谭鑫培的表演与众不同。他把谭鑫培的表演同一般的演法做了十分细致的比较，写得很生动，很到位。不妨我们将周信芳的原文引述如下：

“普通的演法：赵云上场，接完酒，转过下场门（左边）朝里一望，武侯一拱手，赵云亦拱手，就下场了。老谭的不同在哪里呢？就是把赵云和武侯没有词句的地方，和心里要说的话，喜怒的神情，生动地表演出来。赵云上念：丞相。武侯拱拱手，脸上现出含着怒的一种敷衍假笑，转身接文堂