

梨园文化雅俗谈

风之集

徐城北 著

生在台上看戏



中国书店

● 梨园文化雅俗谈

徐城北 著



风之集之坐在台上看戏

《坐在台上看戏》（梨园文化雅俗谈之三）

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：97 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：5.125

印数：00 001—10 000

书号：ISBN7—80568—799—4/G·61

定价：12.50 元

目 录

坐在台上看戏	(1)
程长庚“键户坐特室”之谜	(9)
王长林主动辞班之谜	(12)
王瑶卿“一字评”之谜	(15)
郝寿臣“卫生麻将”之谜	(18)
梅兰芳“静字诀”之谜	(21)
言菊朋“不走运”之谜	(25)
高庆奎“再现刘鸿声”之谜	(29)
程砚秋〔反二黄〕加价之谜	(31)
尚小云“打通堂”之谜	(34)
马连良“泡澡”之谜	(37)
金少山误场之谜	(40)
杨宝忠珍视“老胡琴”之谜	(43)
芙蓉草晚年思“反串”之谜	(47)
裘盛戎演“不好屠岸贾”之谜	(50)
袁世海想演韩琪之谜	(53)

许姬传吊嗓子之谜	(55)
翁偶虹“他中有我”之谜	(59)
孙毓敏“很难用荀派框住”之谜	(63)
李维康不拜名师之谜	(67)
于魁智“一帆风顺”之谜	(71)
万金锭与炸酱面	(76)
假古董与真本事	(78)
煞风景与假定性	(80)
看好人与看真人	(82)
找扮相与定动作	(85)
好材料与好制作	(86)
把手教与下场偷	(88)
睁眼做与闭眼默	(91)
三个曹操	(93)
三个关公	(95)
四个刘罗锅	(98)
余叔岩百年祭	(101)
青年京剧与京剧青年	(103)
目光·烛光·追光	(110)
票友·唱片·古典层次	(112)
“样板”和“戏”	(116)
谁来扮演梅兰芳	(121)

一波三折与事不过三	(127)
以十当一与以一当十	(129)
性格之纲与张弛之道	(132)
点上摔倒与线上爬起	(134)
咋做咋准与咋做咋认	(136)
南体北用与北体南用	(138)
本行继承与隔行启迎	(140)
大烟嗓子与梨园文化	(142)
京剧,谜的世界(代后记).....	(148)

坐在台上看戏

能坐在台上看戏吗？能够允许观众贸然上台去干扰正在进行的演出吗？舞台上的秩序还要不要？放大言之，这种上台看戏一旦走出剧场，安稳的社会秩序还要不要？

然而京剧界的怪事真多，看戏的人居然就有坐到了台上的。您不信？《许姬传七十年见闻录》一书，就讲到谭鑫培当年到上海演出，著名谭派票友罗亮生曾买票站在台上听《乌盆计》，并且讲站在台上看名演员演戏，可以看清人家脖子后面肌肉动的情况——这是平日花钱也学不来的。

居然有这么看戏的人！居然就允许这样的人这么看戏！大名鼎鼎的谭鑫培，脖子背后被人盯着就不觉得别扭？

刘曾复先生著文回忆当年听戏的经历，谈到1933年杨小楼经人烦演《铁笼山》，“当时舞台上除有检场人外，后台的人可以在台上听戏。《铁笼山》开始时，检场人在下场门边靠场面外侧，放了一把空椅子，等到‘起霸观星’时从下场门匆匆走出一位身材魁伟、面形瘦长的便衣人士，在椅子上一坐。一看，原来是孙毓堃。我当时精神为之一振，心想甭看

今天唱戏的‘姜维’，就看这个听戏的‘姜维’，也就够过瘾的了。原因是孙毓堃早就由于演《铁笼山》这类的戏而著名一时了。孙毓堃在台侧一坐就好像是由他来报幕，介绍今天的《铁笼山》不是一般的《铁笼山》。孙是俞振庭的外甥、杨小楼的义子，有扮相，有功夫，学杨有他的特殊条件。杨逝世后，孙邀请杨的配演人员，也在这个园子（吉祥戏院）演出，很受欢迎。”

袁世海先生也回忆说，不仅昔日戏台上可以站人看戏，还能坐人看戏。1937年他和李少春首次在天津同台，唱到第三天《水帘洞》带《闹地府》时，上场门边儿上竟然摆出三把椅子。等《水帘洞》即将开锣，由上场门先上来三位便装老者，台下一片掌声。三位老人也朝台下拱拱手，安然在椅子上坐下，随后才是演员次第登场。坐者谁耶？头两位台下都熟识，一是60多岁的尚和玉，一是七十开外的李吉瑞，陪同二位的也是天津人，少春的父亲李桂春——“小达子”是也。三位在台上一坐，那份儿从容、安泰！

这又是怎么回事儿？怎么戏台上也坐人，并且上了台还向台下打招呼？这样看戏的人，根本无须买票，还得由演戏的一方再三相求，说不定得先请了客、许了好处，人家才肯到这台上坐上一坐！但也真奇怪，一向苛刻的天津人，见了头两位还真捧场，连连给这二位喊好。弄得这两位也挺得意，不时朝认识的人递个眼神儿。等到这老三位坐稳当了，对面文武场面这才起家伙，这才开出人物上场的点子……演出过程中，都是老三位带头叫好喝彩，台下便立刻跟上。这场戏上座儿九成，次日就卖了“满堂”，到最后一天，连走

道里都加了凳子……

真是只有京剧才具备的独特景观。三个“小故事”到此结束，但内含的道理还需要展开来谈……

“台”的来历

“台”是哪儿来的？

据说，在戏曲的源头阶段——当还只是“歌”、“舞”兴盛而“戏”还远不发达的时候，君王坐于高处，俯瞰艺人载歌载舞。艺人的活动区域是一块正方形，当中或许还铺过毯子。艺人利用远离君王的那两个边角上场和下场。上场前的那一刹，艺人列队在毯子外边，尽管神情严肃，但自己的身分仍是艺人；只要一踏上毯子，立刻成了“非戏之戏”的“角色”。等到演出完毕，角色又从另一个边角退出场外，于是再度回复到艺人的身分。君王居高临下，俯瞰臣民们在自己的脚下“动作”。显然，这一切尊崇的乃是君王。

等到后来的“戏”日渐发达，开始与从前的“歌”、“舞”并肩齐眉了，艺人活动的天地广阔，不只为君王服务了。当在民间演出时，不可能准备“毯子”，同时为了更多人的观看，“（舞）台”必须升高。这一来影响到君王的观看，他的坐位也逐渐下沉，最后落到了平地。戏曲大约也就在这时形成，它已经能把“歌”、“舞”、“戏”结合成一个有机体。

“台”开始具备“高台教化”的职能。原来地毯远离君王的那两个边角，也就逐渐有了正式的名称——进场的叫做“出将”，退场的叫做“入相”。看戏的人（由君王、大臣直到平

民)都必须在“台”下“仰”着脖子。这一个“仰”的动作,便把“台”捧高了一——“台”上展现的人生(也包括鬼神)故事居于主要地位,是这故事牵着看戏者的情绪“走”。不仅故事的内容要影响到看戏的人,同时它展现的形式也愉悦着“台”下的每一个人。尽管旧时“台”下看戏的人具有较高的社会地位,但从审美角度讲,还是应以“台上”为主——因为“台上”是美的创造者和施与者,“台下”则是美的接受者和审核者。如果没有“台上”,就谈不到“台下”了。

“台上”的扩大

既然“台上”如此重要,那么到了“小达子”那会儿,观众在“台下”都打算看到什么?回答很现成——众目睽睽,首先是为看“演员的表演”呗。但这“演员的表演”也可以扩大。

比如,“台上”可以扩大到乐队。30年代以前的乐队多在舞台之上,就在演员的身后,位置贴近天幕。这样摆设,观众看着也“方便”,名琴师往往要半路儿才上场,观众不但不以为怪,反而报以掌声。

还比如,“台上”可以扩大到“把场”。够“把场”资格的都是名演员,像当年余叔岩为李少春把场,出场照样儿“得好儿”,自己照样儿得仔细装扮,当然不是戏装,得是当年的“时装”——讲究的长袍、马褂系列。尚小云为“荣春社”把场,有时观众的热情把自己“烧热”了,就索性站进乐队为《霸王别姬》的“剑舞”击鼓,或者在《四郎探母》中串演萧太后……

或许，还可以扩大到尚和玉、李吉瑞这些坐在台上看戏的名流。观众在看戏的同时，是否也在津津有味地品评他们？名流此际坐在台上看戏，便具有演员和观众的双重身分。名流首先是观众，但不同于普通观众，名流有自己独特的艺术观点或流派立场，有自己表示欣赏或反对的独特方式。换言之，名流看戏本身就是带着“戏”的，从这一点讲，他们在看戏的同时又是“演员”。于是这一来，观众不光看演员演戏，还要看这些坐在台上“看戏”的人，看他们看戏后如何反映，也就是一种特殊的“戏”。而演员则要同时面对两种观众——除了台下那些买票的人，还有这些专门请来的老前辈，演员需要通过老前辈的肯定和引导，去影响一般的观众。

包厢·又一种双重身分的人

尚和玉、李吉瑞坐的是“台上之台”，此外还有一种“台外之台”——包厢。另外一类未必是专心看戏、却同样具有双重身分的特殊看客，就坐在二楼前排的包厢里。

包厢——有着较高围栏、半开放的“小房间”，里面的座位较为宽大和舒适，又提供了不另收钱的茶水和零食，通常是政要或商贾才能坐在其中。他们进场时，普通观众会躲闪他们，同时又留意他们。等他们进入了包厢，尽管三面有隔板挡着，可普通观众依然留心隔板内的一举一动。之所以形成这样的“剧场效果”，是因为包厢主人拥有巨大的权势和财富。他们到剧场中来，既有参与审美的一面，更有炫耀的

另一面。后者虽未必是他们进入剧场的初衷，但客观效果却总是后者居上。据老一代顾曲家回忆，解放前梅兰芳、程砚秋每去上海演出，剧场包厢总被一些达官贵人和银行巨子所垄断，一包就是整整一期（30天当中演出36场）。其实，这些上海滩的“闻人”都忙碌异常，未必每天都有时间前来看戏。但最初的几场他们是“必到的”——进入包厢之后，总要站起来和左右的包厢主人相互寒暄，声音很大，故意让全场观众都能听到。他们对京剧未必是内行，但此际的寒暄却是有意在显示自己的“存在”。这种“剧场效果”才是他们所真正渴求的，至于艺人们在“台上”的演出究竟如何，他们反倒不会太在意。

类似的情况今天还有。粉碎“四人帮”后，大陆京剧团每去香港，也由当地财力雄厚的名流分包“包厢”和池座儿。谁出的钱多，谁占的座位也多，谁在有关的庆祝活动中就排名“靠前”，谁的脸面上也就有光彩。这就会在他们的社交圈内造成影响，在以后的商业竞争中就处在有利的地位。

包厢是特定时代的产物。自然，它也受到时代的局限。为什么今天重开包厢的剧场不多了呢？最重要的原因是，戏园子（剧场）在社会文化生活当中，已经不再具有昔日的显赫地位。原先借助包厢来显现自己的人，也感受到“包厢文化”的没落。或者，他们找到了比包厢更有利的表现形式。据说，近年香港的财力拥有者，很少再出资邀请大陆京剧院团赴港演出。这并不说明他们不喜欢京剧了，恰恰相反，他们开始接近真正的戏迷了。遇到国内演出好戏时，他们宁愿自己坐飞机到北京、上海来看戏，也不愿掏腰包负担剧团这么

多人南下。有时，他们自己要粉墨登场，他们可以采取“给红包”的办法，让大陆专业演员陪自己唱唱玩玩。只一回就“拜拜”，你们继续当你的专业演员，我回到香港，该干什么依然还干什么。但就在这一回中，自己可得是“唱当中的”，大陆名流得给自己跑龙套。这种演出形式，我要录像，甚至要求演出当时由电视台现场直播——这一来，我得到的岂不更多？这不更是一种远甚昔日的“戏外之戏”？

至于原来那种借助包厢炫耀自身财势的做法，早显得过于陈旧。不就是做广告吗？办法日新月异，比“包厢文化”强的办法有的是，何必抱残守缺呢？这从某种意义上，也不能不说是一种时代的“进步”。

给予现代生活的启示

第一，对于变更和完善目前领导与被领导间的机械格局不无启迪。试想，当时李少春如果没有尚和玉、李吉瑞在台上的引导，天津观众未必会“认”，他也就未必信心十足地进入北京，也就未必敢以“武学杨小楼，文学余叔岩”的姿态进入京派京剧的大本营。因此可以说，在天津时有了尚和玉、李吉瑞的上台看戏，就大大加速了李少春的成名过程。

回顾今天的社会大舞台，有不少人时常把“台上”和“台下”绝对化。位于领导位置，就吆东喝西，盛气凌人。位于被领导的位置，就机械执行领导的指示，表面上多一点也不做，实际上出工不出力。这种情况如果延续过久，对社会的进步就是一种阻碍。如果今天、今后也出现若干类似尚和

玉、李吉瑞这样的“第三种人”，他们就可以成为沟通“台上”和“台下”的恰当中介，就可以改善领导和被领导的关系，更可以改善我们的工作。当然，能够充当“坐在台上看戏”的人，对于其本身素质的要求是很高的。

第二，今天、今后坐在台上看戏的人，要注意克服昔日尚和玉、李吉瑞乃至包厢主人的局限性，把那两个交流和传达的过程都从单向变为双向。昔日坐上了台的人，大多只感到了自己的优越一面，于是认定这是一种单向的输出过程，只能是“我引导你”和“我提高你”，而不可能是相反。然而在今天广大的人际关系中，虽然表面上有一种“领导别人”或“被别人领导”的大致区分，但实际上仔细观看，绝大多数人也同样处在了“坐在台上看戏”的境地，都得既当观众也当“演员”。他所面对的，是在社会大舞台的上下两方的“同时开戏”——上边“唱”上边的，下边“做”下边的，上情需要下达，下情也需要上达。自己位于当中，不时会成为尴尬其中的一个“小角色”。看来要想同时理顺和上下级的关系，办法只有一条，把对两个方向的负责，都看成是双向交流的过程——我既要影响你，同时也承认并欢迎你影响我，大家都按照真理办事，谁对就听谁的。这样一来，两个方向都通畅了，并且连接到了一起，原来的尴尬也就不复存在了。

所以说，生活在今天社会大舞台中的人，与其消极在台下看戏，不如主动坐在台上看戏。敢于从“台下”坐到了“台上”，应该视为是一种积极的人生态度。早采取这个态度，就早一些获得行动和心态上的自如，也早为社会承担更重一些的责任。

程长庚“键户坐特室”之谜

京剧鼻祖程长庚年幼时，本来也没在演戏中显现天才。他被长辈拉到舞台上一试，结果大出其丑。戏没演完，观众就把他轰下了台。他感受到耻辱，回家后“键户坐特室”。三年之后再出台，顿时让从前笑话过他的观众瞠目结舌，大声惊呼“叫天”。程由此便成了名。我读到这段记载，一直不明白“键户坐特室”是什么回事儿。查阅字典，“键”者有一个意思是指插在门上的金属棍儿。“键户”，也就是用金属棍儿把门插上，不许外人打扰。“特”，应该是特别、特殊的意思。“特室”，应该是单另辟出的一个房间。最让人不解的是“坐”字。因为演员不会演戏，就要深入观察生活，如果有了生活，那就要向有本领的前辈请教演技。无论如何，也不能干呆在家里“坐”着。

实在想不明白。但史料就是如此简单，截然没有提到程长庚深入生活或者向前辈请教的事儿。最近，偶然翻阅徐元珊（徐兰沅之子）所写的《忆武生泰斗杨小楼》一文，顿时豁

然开朗。原来小楼年轻时，也有过一段相似的不得意的光阴。小楼是著名武生杨月楼之子，这“门第”应该说“可以”了，虽然父亲早亡，但临终前把他托付给谭鑫培，并拜谭为义父，有这样的背景，还愁没人照应么？十分可惜的是他自身条件不行：从小个子猛往上窜，站在“武行”中好像鹤立鸡群，一有动作总是撩手撩脚。再者，一张嘴就黄调，刚入科二年就倒了仓……正在这时，母亲听到外面的风言风语，让他当面唱一句赵云的“黑夜之间破曹阵”听听，结果小楼一张嘴，就把母亲唱得心灰意冷。老太太决定让他挂靴息影，并且给他娶妻请老师，让他改行习文，“坐吃”遗产。

面对这种情况，杨小楼居然来了个“禁声一百天”。他和妻子分房住，在自己房里遮挡门窗，独自研究艺术。外人由于听不见声响，都以为他变哑巴了。他和母亲、妻子之间，都是以手势代替交谈。想吃饺子，做一个捏圆的手势。想吃面条，双手一伸。表示练功，踢一踢腿。打算外出，就朝天划一个圈儿。他每天早晨，和两位唱武行的去大庙练功，天不亮就返回家中。下午必去剧场靠大墙（站在最后一排座位的后边），因为那时还只在白天唱戏。每天晚饭后，就把自己关在不见光亮的屋子里面壁自悟，揣摩杨隆寿老先生教戏所传的三昧真火，苦想父亲崇尚的“奎派”的唱法真髓。他连续禁声了一百天，最让自己得意的，是悟出了用一抬、二连、三趋、四颤的法儿，解决了他武生台步长步大脚的弊病；用掂、颤、晃、率奠定了杨派武生趋于尽美神韵的基础。

等到这一百天过去，他开始出声儿了。他忽地断喝一声：“得！马来——呀！”把隔壁的母亲吓了一跳，竟问别人

“是谁在喊嗓子呢？”还以为是外人来找他儿子。小楼去到义父谭鑫培家里，还是那一句“黑夜之间破曹阵”，就把老谭听得心花怒放。问他嗓子怎么突然变好了？小楼答以“养的”，老谭连连呼奇，因为自有梨园以来，只听说过喊嗓、练嗓、吊嗓，还从没听说过养嗓呢！以下的事儿就不必细说了，老谭给小楼请了俞菊笙、张淇林两位名师，传授了许多戏，小楼又自己做了揣摩，很快演出就风靡了北京、天津和上海。

我这儿要说的只有一条：小楼的“养嗓”到底得自谁的传授？他面壁悟得的那些功法，究竟来自何人？怎么连义父谭鑫培都不知道？老谭不知道也不足以否定它的存在，因为程长庚年轻时就有过“键户坐特室”的行为。杨小楼和程长庚之间，倒是一脉相传的。很有可能，是程长庚的那种悟戏之法，在“断”过了谭鑫培一辈儿之后，又隔代相传相续在杨小楼身上。当然，自杨小楼之后，这种方法大约又“断”了。一直到今天，还没听说哪位演员又“得”了此法。

还有，就是徐文中提到的“一抬、二连、三趋、四颤”，以及“掂、颤、晃、率”四法，不知道今天谁还会？不知道这位作者会不会？我这么估计，它们可能是前辈艺人的感性经验，很朴素，可能也孺了些杂质，用口传心授或许能明白，用文字则说不清楚。但它们本身属于客观存在，并且属于东方美学范畴。应该赶快抢救，再晚就来不及了。

还有一点也值得参考。就是在杨小楼幼年时期，杨隆寿老先生传了他一出《蜈蚣岭》，其中武松有一场用拂尘的“走边”。在拂尘的用法上，老先生把神、佛、道三家的用法汇集在一处，因而很受内行的称赞。三家用拂尘的方法不同，这