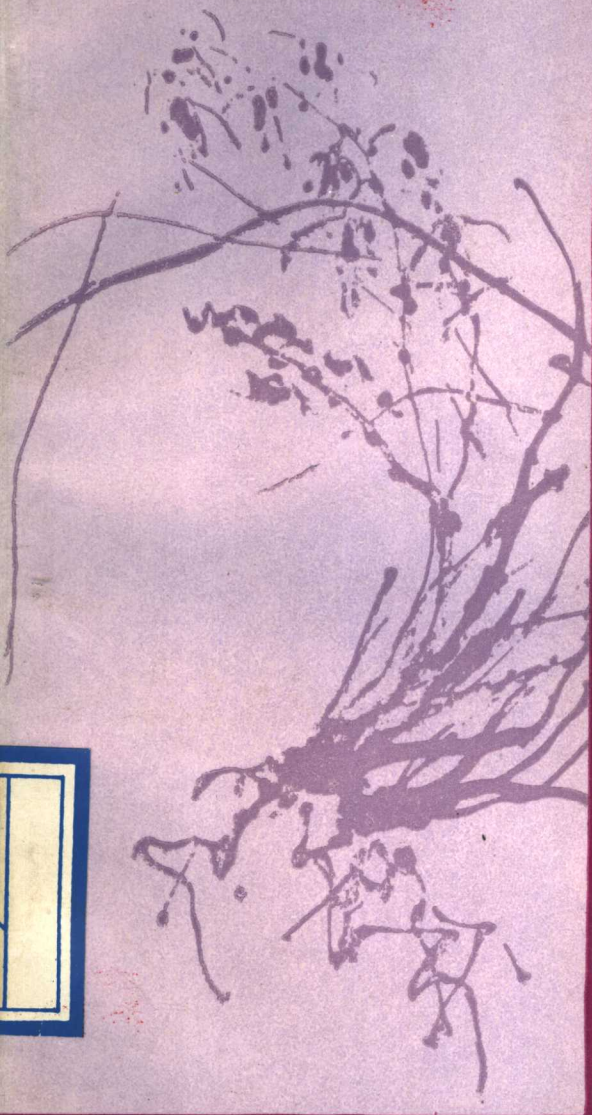


叶盛兰

李滨声 李 舒 朱文相
北京出版社

与叶派小生艺术



J821.2 24

李滨声

李

舒

朱文相

叶盛兰与叶派小生艺术

北京出版社

LT01001008630



京

《京》新登字200号

叶盛兰与叶派小生艺术

Yeshenglan Yu Yepai Xiaosheng Yishu

李滨声 李 舒 朱文相 著

•

北 京 出 版 社 出 版

(北京北三环中路6号)

新华书店北京发行所发行

香河县第二印刷厂印刷

•

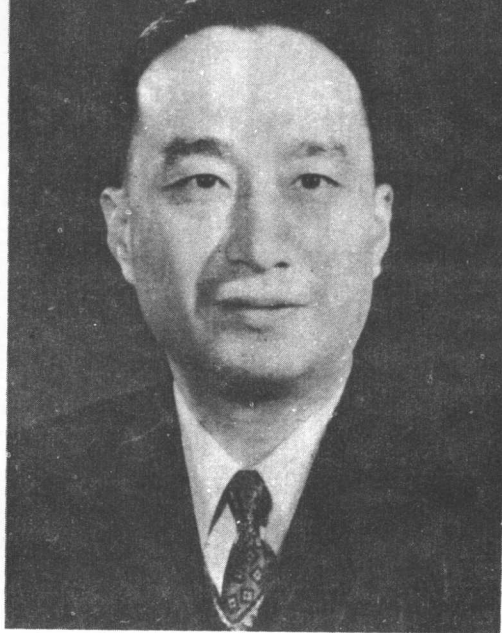
787×1092毫米 32开本 5.875印张 129000千字

1992年3月第1版 1992年3月第1次印刷

印数 1—1070

ISBN 7-200-01529-6/J·144

定价：3.20元



1. 叶盛兰便装照

2. 群英会 叶盛兰饰周瑜 马连良饰诸葛亮 谭富英饰鲁肃





3. 柳荫记 叶盛兰饰梁山伯
杜近芳饰祝英台



4. 桃花扇 叶盛兰饰侯朝宗

5. 罗成 叶盛兰饰罗成



6. 吕布与貂蝉 叶盛兰饰吕布
杜近芳饰貂蝉





7. 叶盛兰（前排左二）会见印度戏剧家 前排左一言慧珠 左四梅兰芳
 后排左二袁世海 左三马少波 左四许姬传 左五张云溪
 8. 在巴黎与卓别麟合影 左一卓别麟 左四叶盛兰





9. 叶盛兰（前排左）与姜妙香（前排右）及弟子合影

后排左起 叶少兰 张学济 夏永泉 马玉琪 郭自勤 萧润德

10. 全家合影 前排左一叶夫人 左三叶盛兰 后排左一叶蓬 左三叶少兰



目 录

霜叶红于二月花——代序.....	翁偶虹 (1)
------------------	-----------

生平纪实

梨园世家.....	(23)
严父慈母.....	(24)
慧眼识珠.....	(26)
萧长华说“三国”戏.....	(28)
叶盛兰与茹富兰.....	(31)
“盛”字辈的精英.....	(34)
拜师程继仙.....	(36)
搭扶风社.....	(39)
哈尔飞相亲.....	(46)
与章遏云合作.....	(50)
育化社小生挑班.....	(53)
海上遇险.....	(59)
参加革命 赴朝慰问.....	(62)
在巴黎.....	(66)
课徒授子 教戏育人.....	(69)
栉风沐雨 二次粉墨.....	(74)
旧地重游 情深似海.....	(77)
龙潭湖畔 千古绝唱.....	(79)
“为小生急死了”.....	(82)

艺术探微

传情神之真 显阳刚之美·····	(87)
三节六合法·····	(93)
小生各类脚步·····	(96)
沉扬柔落·····	(102)
小生指法二例·····	(109)
几出戏里的哭与笑·····	(113)

代表剧目

全部《罗成》·····	(121)
附注·····	(146)
关于全部《罗成》·····	(155)
《临江会》·····	(161)
关于《临江会》·····	(181)

后记·····	(184)
---------	-------

霜叶红于二月花

——代序

翁偶虹

在戏曲舞台上，配角之于主角，经过演员和观众的多年总结，公认为叶之于花。所以，“有花无叶，干而无味”，“有叶无花，一盘散沙”的格言式的戏谚，流传很广；归结到“红花虽好，还须绿叶扶持”，似乎成为一个毋庸置疑的真理。主角的表演艺术，必须是中流砥柱的铮铮者，才能恬受“众叶”的掩映与衬托。但是，也有突破这个规律的现象，那就是配角的表演艺术超越了主角，叶胜于花，喧宾夺主。这种现象的结果，往往是叶非取宠而喧，花则揖宾而让。最突出的例子是：谭鑫培当年演《搜孤救孤》，扮演主角程婴，贾洪林配演公孙杵臼，只一个公孙杵臼的出场，所得到的观众彩声，就超过了程婴的一大段“导、碰、原”唱腔，历试不爽。迫使老谭悻悻地说：“狗子（贾洪林的小名）！下回咱们换个过儿，你来黑胡子（指程婴），我来白胡子（指公孙杵臼）！”贾洪林回答说：“那也可以”。后来，贾洪林果以《打渔杀家》、《十道本》等剧，挑了大梁。京剧自有史以来，从配角而跻身于主角的，层出不穷。最引人注目的奇迹，莫过于四十年代的“叶氏双绝”。

“叶氏双绝”之所以称绝，绝在他们是挨肩的同胞兄弟，一个演武丑，一个演小生。以武丑、小生而堂而皇之的挑了大梁，得到观众公平的批准和热烈的拥护；更绝在他们都是在富连成科班坐科学艺，分别得到同行前辈中仅有的名宿倾囊赠

艺，而在继往开来的过程中，循阶而上，不躐等，不躁进地发展了本行的艺术，终于创立了各自的门户，成为脍炙人口的叶派武丑和叶派小生。这就是叶盛章和叶盛兰。

叶盛章与叶盛兰去人未远。他们创造出来的叶派武丑与叶派小生，至今影响犹广，历有传人。现在仍然活跃于舞台之上的著名武丑演员张春华，在解放以前，已拜在盛章门下，由于他的艺术酷似乃师，当时便博得“小拷贝”之称。同样活跃在今天舞台之上的谷春章，虽然是在解放以后拜盛章为师，而他那惊人的进步，已能独当一面。叶盛兰的表演艺术，更引起普遍的影响和继承。一般演周瑜、吕布、罗成、周仁、杨宗保、许仙等角色的后起之秀的演员，都或多或少地受到叶派的熏陶；虽未以叶派标榜，而衷心期望为叶派继承者的，颇不乏人。盛兰的哲嗣叶少兰，在与中国京剧院一团合作演出了《群英会》和《谢瑶环》以后，深受观众赞誉，喜慰叶派得传，庆为剧坛幸事。一切优秀的表演艺术家，他的根基与成就，正如“石韞玉而山辉，水怀珠而川媚。”千缰万轡，不能控制着骅骝的千里之足；密雾浓云，不能掩盖着鸿鹄的九霄之翅。然而千里足、九霄翅之得以驰骋翱翔，又必定经过严峻的砥砺和磨练。

每逢深秋，我们看到西山红叶，都为其绚丽的颜色与挺秀的姿态而击节称美。但是，春枝夏叶，几经风雨；秋来烂缦，几度严霜；无风雨无以砺其姿，无严霜无以焯其色。杜牧的诗句“霜叶红于二月花”，就妙在一个“霜”字。以诗喻艺，“叶氏双绝”的表演艺术，正可用此诗句形象地说明他们是几经严霜，才由叶而花，而又红于花的。

叶盛兰是叶盛章的挨肩兄弟，盛章行三，盛兰行四。盛兰自幼天资聪颖，届入科学艺之期，春善先生基于乃兄盛章

在本社习艺的经验，不再叫他另投他社，即在本社练功。盛兰初学旦角，从开蒙的《二进宫》、《彩楼配》、《三娘教子》等，顺序而上，一直学到昆曲《金山寺》和富社独有的文武并重的本戏《南界关·战寿春》。所以，盛兰直到自己挑班的时候，仍常以反串的名义，演出《南界关·战寿春》和《木兰从军》。

盛兰演旦角戏的成绩，并不逊于同班的师兄弟，只是他不善做戏，虽角色常易，而给人的印象，总是一个叶盛兰，春善先生批评他“硬梆梆的像块铁板”。毕竟是知子者莫如父，从盛兰的性格上分析，发觉他由于个性刚强，台上台下都是男儿本色，不屑于扭扭捏捏地易弁而钗，必须改弦更张，因材施教。便毅然命他放弃旦角，改学小生。盛兰从萧长华先生的侄子萧连芳学文小生，从他的姐夫茹富兰学武小生，旧宝新钢，及锋而试，果然深入肯綮，得心应手。一出《黄鹤楼》的周瑜，博得班中教师和同学们的一致赞扬。殊不知这出戏是萧长华先生亲自教的。萧先生不但精于丑角，老生、小生、老旦、花脸、花旦也无不兼通；尤其是他亲眼看过三庆班徐小香的“活周瑜”，那些出神入化的表演艺术，铭记在心，传之后学，头头是道。盛兰陆续演出的《群英会》、《临江会》、《取南郡》的周瑜，都是得自萧老亲传。在那广和楼天天演出的舞台上，盛兰的成绩已然出人头地，鹤立鸡群；与乃兄盛章，并称为不是正角的正角。

叶盛兰以优良的成绩，汇报于乃父之前。而春善先生仍不惬意，又批评他：“虽脱铁板之硬硬，难望精金之铮铮。”这种评价，并不是单纯的出于望子成名之心，而是高瞻于整个京剧的艺术天地，对盛兰寄予更高的期望。春善先生为了深造盛兰，他以师兄弟的同科之谊，恳请程继仙收盛兰为徒，每日单出头的到程家学艺。

程继仙是大老板程长庚的冢孙，艺精文武小生。他不但唱、念、做、舞都好，武打尤为精湛。如《群英会》周瑜的“舞剑”、“抚琴”，就是他在山东某次堂会中，因某军阀之一时兴至，要看一看顾曲知剑、允文允武的周瑜，迫使他在一夜之间，与钱金福共同研究，创造出这套由程派传到叶派的“舞剑”。这套“舞剑”给与观众最深刻的印象，不只是舞技的繁难，功夫的吃力，而是形神兼备，从琴声剑影中加重了周瑜性格的渲染。程继仙能够得到这种意境，是在他息影舞台的期间，从艺术的表演形式，领悟到艺术的心神并用。于是他掌握了以心神驱使技术的奥秘，总结了小生表演艺术的八字秘诀：“心与神会，五子登科。”盛兰从程继仙学过一两出戏之后，程先生就把这八字秘诀传授了他。盛兰初不知个中玄妙，及至听到老师解释之后，他才豁然开朗，深深地感觉到这是个深入浅出，易解难工的课题。

所谓“五子”，就是嗓子、翎子、扇子、褶子、把子。用此“五子”，概括了小生行中的翎子生、扇子生、穷生、武小生各个方面的技巧。五子之中，嗓子是总纲。不论演什么戏，都离不开好嗓子，所以位居首席。翎子是指翎子生的基本功，实则包括了“蟒”、“箭”、“厚底”。扇子是扇子生的基本功，实则包括了“硬褶子”的水袖功夫（拿扇子的小生，多穿“硬褶子”）。褶子则专指穷生的“软褶子”功夫，实则包括了“草鞋”功。把子是武小生的基本功，实则也包括了“翎子”功和“靠”功。演小生的，必须精通这些基本功，才能纵横恣肆地演出各个不同类型的人物。但是，仅仅掌握了这“五子”的皮毛上的功夫，还是刻画不出活生生的人物来。必须掌握了人物之神。而人物之神，又必须通过内心的渠道，才能传神。以心为帅，以神为将。以心驱神，犹如帅之遣将，而神

必受命，才能百战不殆。也就是说：心指挥着神、神依凭着心。如此的心与神会，再表现在“五子”的技巧上，就能够叫翎子表态，扇子传情，褶子谈心，把子说话。

叶盛兰是最善于思索探讨的。他在边学戏边实践的过程中，首先对小生的“嗓子”，产生了问号。他总想：为什么小生扮演的是男性人物，而偏偏用女性的小嗓唱出来？虽然他从直觉上感到小生的唱与念不同于旦角，但为什么非用小嗓不可？他请训于父师，问难于同学，终没有得到满意的答案。在一个偶然的场合里，他看到了精忠庙的十二音神图，发现了“龙音”、“凤音”、“虎音”、“鬼音”、“山音”、“水音”等等图像，得到启发，他又结合父师们告诉他的的小生唱念的由来和发展，开始领悟到小生之用小嗓，可能是从十二音中抉择结合而来。这个疑问，他探讨了十几年，后来，他与我结识了，我们从“五子登科”而谈到嗓音。他倾述了看过十二音神图后的领悟。我向他解释说：“中国古代的很多理论，总是用五行、阴阳、十二生肖等做为比喻，故作玄机地给人以不解之谜。其实这都是日常生活中的一般现象。小生用以唱、念的小嗓，最早就有人说过是龙凤音的结合；又有人说过，小生的唱、念必须有虎音。综合起来，小生的嗓子就是龙、虎、凤三音的总合，龙音高亢，虎音宽厚，凤音柔婉。具体说，龙音就是大嗓的立音，虎音就是小嗓的膛音，凤音就是小嗓的轻柔音。小生扮演的人物，是属于青年男子中面貌俊美的类型（这里指的是外貌，并不涉及内心），在年轻貌俊的前提下，人们总希望他们的言谈也是清多浊少。京剧根据观众的普遍要求，创出小生用小嗓唱而用大小嗓结合着念白的方法，是经过一番衍变的。在徐小香以前，有位唱小生的龙德云，他就是用大嗓唱、念，时人谓之‘龙调’。但是他也顾

及到小生人物的独立性，所以他把唱与念的调门提得很高，似乎比后来的红生、娃娃生还要高些。这种‘龙调’，迫使一般没有好嗓子的演员，实难胜任。有些小生演员为了适应这种高调门的‘龙调’，便开始用小嗓来唱（与山西梆子用‘二音子’唱高腔同一规律）。小嗓虽然够得上调门，但是愈高愈窄，窄得难听，几乎变成了‘鬼音’。这就出现了两个不可调和的极端。于是，变而再变，有人索性用小嗓唱小生而降低了‘龙调’的高调门，但仍保存了‘龙调’的高亢之音，这样就创造出了小生唱念中的‘龙音’。同时，又用渊厚宽亮的膛音衬托‘龙音’，于是‘虎音’就应运而生，以适合表现青年貌美的男子，音调清脆而又是男声。如此结合，粗具轮廓。而细婉之处，又付阙如。于是，又创用了轻柔的‘凤音’，充当‘龙音’与‘虎音’之间的纽带。这是因为高亢的龙音与宽厚的虎音，音调相距太远，没有一个联系的纽带，就显得抗坠之间枯涩而生硬。为了润此枯涩，必须以轻柔的‘凤音’承上启下，做个过渡。同时，为了表现人物性格、思想、感情的需要，也必须有轻柔的凤音，组织出婉转迂回的声腔。这个轻柔的凤音，也就是喉腔音。如此结合，就鲜明地得出一个公式：龙音——凤音——虎音。具体到生理条件上，就是：立音——喉腔音——膛音。一个小生演员，真正能够具备纯正的坚实的立音、喉腔音、膛音，唱起来就不会‘唧嘹唧嘹’的刺耳；而具清脆圆润之美，与优美的念、做、表、舞谐合地统一起来，表现了男性之美，与其他行当的唱、念同时出现在一台戏里，更显得别具一格，异彩同辉。”

盛兰很同意我的解释，举一反三，他认为：小生念白的大小嗓相结合的运用和唱一样，也必须掌握好龙音——凤音——虎音相辅相成的规律，才能把大嗓与小嗓结合得水乳

相融，不露棱角，浑然一体，妙造自然。再能把字音念准，气口用当，先磨去斧凿之痕，再发扬铿锵之致，自然使听者入耳为娱，绝不会招致“阴阳怪气”的讪笑。但是，怎样使用大小嗓，那又是始于有法，终于无法的，所谓“用兵之道，神乎一心”。

我与盛兰研究小生嗓音的时期，他已经锻炼出一条刚劲宽厚而清脆柔婉的好嗓子。《射戟》、《叫关》、《监酒令》等唱工戏，已然卓标令名。但他并不满足于嗓音的现状，仍然是日经月纬的在“龙”、“凤”、“虎”三音上继续砥砺，同时在字音上，勤问苦学。

他的翎子功夫，具体表现在《群英会》、《临江会》、《黄鹤楼》里的周瑜，《射戟》、《凤仪亭》、《白门楼》、《战濮阳》里的吕布，《八大锤》里的陆文龙，《镇潼州》的杨再兴。当他学艺时，牢牢记住了这些人物在翎子的使用上有“文翎子”和“武翎子”之分。但是他想：凡是戴翎子的，都是武将，而不是文弱书生，为什么翎子还分文武呢？他一再探讨，还是从“心与神会，五子登科”这句秘诀，悟彻了所谓文武之分，就是人物在典型环境中的思想、感情，借翎子而传达的具体表现。同样是吕布，在《凤仪亭》中，是由情场中的矛盾而导致政治上的斗争；在《战濮阳》中，则是由政治上的斗争而导致沙场上的决战。因此通过翎子而表达思想感情，必然是各殊其式，各异其法。从如何使用翎子，他又悟到与翎子有紧密关联的“袍带”功夫和“箭”“靠”功夫，“厚底”功夫，同样要用这些技巧表现人物不同的性格和思想感情。他更细致的分析出：穿蟒袍的人物应当怎样端蟒，撩蟒、涮蟒、踢蟒；怎样抖袖、掠袖、掸袖、抽袖……；扎靠的人物与穿箭衣的人物，怎样的殊途同归，又怎样的同中有异。而辅助这些技巧

的“厚底”功夫，在不同类型的人物身上，又怎样有抉择地使用劲头、尺寸的轻重疾徐。他把这些互为衬托的技巧，天衣无缝地联系起来，完整地塑造出各式各样的典型人物。

扇子是京剧各个行当中都要使用的道具。而小生行中偏偏突出了扇子生这一名称，说明扇子在小生戏的使用上的重要。程继仙传授盛兰这一技巧时，强调扇子的重要性，如同评书艺人离不开扇子一样。使用扇子，必须发韧于心灵深处，所以那把扇子，不只是一把普通的扇子，而它寄托着人物的心情。所以，扇子在舞台上不能无原则的随便挥舞，因为它所担负的那些微妙的使命不仅带有音乐上的节奏，还有感情上的节奏。所以，扇子要使在“节骨眼”上。即以《拾玉镯》而论：傅朋与孙玉姣三次面对时的三次摊开扇子，在摊扇的幅度上要有分别，第一次略展，第二次半展，第三次全面展开，用这逐渐展开扇面的幅度，有层次地表现傅朋心里的爱苗逐渐茁长。同样，《玉堂春》里王金龙的三次挥扇，遮掩他那“当事入”的尴尬情态，也并不是前后雷同。第一次，在“……院中苟且之事也要问”的讪笑下，王金龙还是道貌岸然地付之一笑，若无其事地轻轻挥扇，矜持着八府巡按的官仪。第二次，在“分明他王氏门中出了败家之子”的讽刺下，王金龙虽然怒火已炽，但又不能自我暴露，尴尬之情，只能泄忿于挥扇之间，这时他的挥扇，不但用力稍猛，而且尺寸略低，由“文胸”渐降而至“武肚”（“文胸武肚僧道领”是戏曲表演扇子的基本规律）。及至第三次，在“……我把他好有一比——望乡台上摘牡丹，临死还要贪花呢”的嘲弄下，王金龙虽然忍无可忍，却又不能反唇相讥，这种火山欲爆而不能爆的压抑心情，还是要泄爆于挥扇之顷；这时他的挥扇，必须打破“文胸武肚”的规律，直接向腹部大幅度的猛烈扇动，