

袁世海 徐城北

京剧架子花 与中国文化

文化艺术出版社

京剧架子花与中国文化

袁世海 徐城北

文化艺术出版社

京剧架子花与中国文化

袁世海 徐城北

*

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

江西印刷公司印刷

*

开本850×1168毫米 1/32 印张6.75 字数166,000 插页2

1990年10月北京第1版 1990年10月北京第1次印刷

印数0,001—4,000册

ISBN 7-5039-0694-4/J·232

定 价：3.30 元

序

张 庚

城北这几年写了不少关于京剧的文章，很引起读者注意。最近又写成一本《京剧架子花与中国文化》，拿来给我看，要我做篇序。他这本书是在访问袁世海之后写成的，他说这是他与世海合作写的。

说起来，我和城北的父母都是朋友，城北自己也是我的学生。我平日看他的文章有一种偏爱的感情：觉得他肯独立思考，自辟蹊径，无论在见解上和文风上都不“随大溜”；照着这条路走下去，会创造出自己的天地来的。

他研究世海，我也很同意。世海是一个有创造性的艺术家，他的戏我喜欢看。他既有师承，又能不守一家，只要他认为好的就加以吸收溶化，因此，在舞台上创造了许多形象鲜明的人物，令人难忘。

这两位合作写成的书，一定是令人感兴趣的，因为有东西可写，有议论可发，而且一定能给人以许多启迪。我读了一部分之后，果然不出所料，很吸引人，很愿意看下去。里面有许多事情是台下的观众很乐于知道的；里面有许多议论是新鲜的，能引人思考的。总之，这是一本值得一读的书。

城北这本书有点像做“截搭题”。“截搭题”是八股文中的一种为难人的题目。它把“四书”中前后相接的两句，各取其一部分做为题目，叫人难于发现成议论。京剧架子花和中国文化当然不是没有联系，但要发起议论来却不是那么现成，这也许是城北要给

自己故意出个难题，好发些不一般的议论吧？这也表现他不愿意说些人所尽知的老话，而要力求富有新意，力求从一个新的角度去看问题、谈问题。我觉得这个意图也是很好的。

从微观出发再达到宏观，这种想法是正确的。王国维说：入乎其内，出乎其外。前者是微观，后者是宏观。没有入乎其内，怎么能做到出乎其外呢？但“入”了之后，要“出”也是不容易的，两者都是做学问的功夫。城北正是年轻有为之时，希望他深入得进去，又能跳得出来。

1990年3月9日

目 次

序.....张 庚 (1)

上编：架子花的漂流袁世海 徐城北 (1)

第一章 漫论架子花的三个阶段..... (1)

研究艺术本体的意义 (1) 头牌与架子花 (4)

郝寿臣的追求 (5) 侯喜瑞的做法 (6)

“诸侯”式的第一阶段 (7) “王霸”式的第二阶

段 (8) 以“人”为最高目标的第三阶段 (9)

第二章 漫论金少山、郝寿臣、侯喜瑞的鼎足三分

..... (13)

未必科学的命题 (13) 艺人偏爱着文化 (16)

骂不倒的梨园 (16) 话白比唱摇板还难 (18)

为大段独白画标点 (19) 普及《三国演义》也有“坏

处” (21) “架子需要梆锤唱” (22) 侯喜瑞源

出黄派 (24) “做”要通盘安排 (24) 吟诵与

唯美主义 (25) “泥缝儿”与托戏 (26) “满膛

满馅儿”的金少山 (27) 五音俱全的“大路活儿”

(29) 棚起于夹缝之中 (30) 锲而不舍的“山后

练鞭” (32) 流派名剧与深层文化心理 (35) 在

摇摆中前进 (37) 文化的升华与渗透 (39)

第三章 漫论尚小云(“斜向传递”之一)..... (42)

纵向继承与斜向传递 (42) “血热、好求”的尚先

生 (45) 《昆仑剑侠传》与《娟娟》 (46) 梨

园的两根“柱子” (48) 对毛延寿的两处指拨 (50)

“生不逢时”与“生逢其时” (50) 尚派崇武的原

因 (54)

第四章 漫论马连良 (“斜向传递”之二) …………… (55)

从“武二花”讲起 (55) “小伊立”偶识“马老板”
(57) “帐桌现象”和“帐房现象” (58) 《状元谱》和“右班丞相” (60) 实事求是与留有余地
(61) “人化的戏”与“戏化的人” (63) 从
《火牛阵》到《失街亭》 (65) 出奇制胜与钱行胡
来 (67) 翟家口马宅受“点拨” (68) 在天津
一起吃宵夜 (71) 亲自改动锣鼓点儿 (72)

第五章 漫论周信芳 (“斜向传递”之三) …………… (74)

“南体北用”与“北体南用” (74) 幼年的景仰
(77) 经济头脑和现代眼光 (78) 魅力要敢于出
“格” (79) 魅力又要回到“格”内 (81) 说
反馈,道触电 (86)

第六章 漫论盖叫天 (“斜向传递”之四) …………… (90)

“仗义”的盖老 (90) 盖老的成名途径 (92) 难
忘的《赵家楼》 (95) 盖老的“武戏文打” (96)
盖老的艺术癖 (97) 斜向传递到架子花 (99)

第七章 漫论李少春 (“对手品藻”之一) …………… (101)

谈“对手”话“品藻” (101) 最初的几度聚散
(103) 《连环套》与《打金砖》 (109) 从“起社”
到“新中国” (113) 《野猪林》和《将相和》 (114)
在国家剧院里 (120) 《白毛女》和《战渭南》
(123) 不断变革的“他自己” (126) 漫说“阴盛阳
衰” (127)

第八章 漫论裘盛戎 (“对手品藻”之二) …………… (129)

另一种意义上的对手 (129) 从“发小儿”到“出
科” (131) 从出科潦倒到“裘门本派” (134)
《将相和》的对话 (136) 《黑旋风》的前前后后

| | | |
|-------------------|----------------------|----------------------------------|
| | (138) “大合作戏”话利弊(140) | 总倾向是在上升 |
| | (142) 充分利用国家剧院的优势 | (144) 《林则徐》与《三请姚期》 |
| | (146) 不绝对的结论 | (149) |
| 下编：架子花的美学 | 徐城北 | (152) |
| 第九章 性格与符号 | | (152) |
| | 从“起霸”说起 (152) | 一直并行不悖 (155) 同时摇曳多姿 (158) |
| | “强化实力”和“把握时机” | (160) 天平仍在倾斜 (162) 寻觅和捕捉契机 (165) |
| 第十章 清晰与模糊 | | (168) |
| | 从“聚焦”说起 (168) | 在乎“戏”、“气”之间(169) |
| | 架子花的“戏”和“气” | (172) 清晰不等于单一 (174) |
| | 模糊也反对综合 (176) | 清晰排斥着审美 (179) |
| | 源流奖掖着模糊 (181) | 清晰的“入戏(园)”与模糊的“出戏(园)” (183) |
| 第十一章 大度与小气 | | (186) |
| | 大花脸与小角色 (186) | 第一种“大小观” (187) |
| | 第二种“大小观” (189) | 两种“大小观”在打架 (190) |
| | 大小仍可并行 (192) | “大青衣”、“大武生”的挑战 (193) |
| 第十二章 扮相与动作 | | (196) |
| | 扮相的意义 (196) | 动作的分类 (198) 三个层次上的平行线 (201) |
| | 套用与创造 (202) | 历史剧中的“返祖现象” (205) |
| 后记 | 徐城北 | (207) |

上编：架子花的源流

第一章 漫论架子花的三个阶段

研究艺术本体的意义

徐 任何一种文艺形式，当它在现实生活中发展到了极致的时候，就有必要研究一下它的本体。最近一篇文章介绍，相声艺术大师侯宝林从高级的单元楼房中，搬进一座不显山、不露水的平房小院，避免一切可能的干扰，以期加紧对于相声艺术本体的



黄润甫《打焦赞》

开山鼻祖忆黄三
唱法苍苍称简老
打将焦赞灵还俏
润甫有知忙摆手

架子同门兴未闲
炸音厉厉反溜圆
放却曹操雄且奸
穆何钱庆乃根源

研究。因为在现实生活中，相声似乎已经达到了极致——每逢年节的文艺晚会，不都是由相声、流行歌曲及戏曲选段清唱这三大部分组成？每逢在体育馆场举行的综合性文艺演出，在广告中居于“领衔”地位的，不也总是相声演员？这种盛况，已远远超过了五六十年代侯宝林、马三立等老一辈在京津演出时所受到的欢迎。但是，与获得大发展同时并存的，还有潜在的危机——格调低下，趣味庸俗，不能正确地反映社会，仅以学唱为能事……这样下去，相声的前途堪忧！

袁 我们京剧的前景也不容乐观，如果掉以轻心的话。

徐 就是。以京剧行当来讲，号称“生旦净丑”，事实上，只是旦行中的青衣和生行中的老生这两个分支比较发达。在净行中，明明分成铜锤、架子花及武二花几个分支，但净行“十净九裘”的局面却延续了多年。京剧的下一步，究竟从哪里迈出来？或



郝寿臣《闹江州》

二黑高擎四斧头
 远行侠义何慷慨
 做戏神情谁似郝
 一时奇绝称双壁

一遶一鬼闹江州
 鬼圆艰辛自计谋
 长身功架首推侯
 欢笑声中把场收

者说，通过对艺术本体的研究，就可以了解这下一步到底应该迈向何方？

袁 你这番话很能发人深思。我从二十年代初期开始进戏园子听“蹭戏”开始，到今天也有六七十年了。回顾京剧走过的路程，总是摇摇摆摆，因为政治上的不稳定，再加上艺人们无法抵御的战争，所以那许许多多的努力，总有很大一部分被社会外部条件所取消，这是一；还有二，就是昔日老前辈的努力，大多是从本人的行当、戏码等等具体情况出发的，并且也都是“铁路警察，各管一段”。有谁能高瞻远瞩，认真研究本行当的历史，以及与其他行当的关联呢？看来，只有在今天，在具有稳定的社会中，咱们才可能塌塌实实坐下来，细细研究一下这许多问题。

徐 这种研究，虽然是现实的需要，但毕竟首先是当作一门学问去做的，所以它具有学术性质。不能要求把研究成果直接用



侯喜瑞《战宛城》

底事乌髯绕马禁
青苗柔媚皆遭罪
几次仰天长举剑
阿瞒何日惜生命

晴霄霹雳降惊风
将令威严尽扫空
数番对众且捶胸
只惧无人取宛城

到某戏某人身上，但是从长远来看，它又具有指导的意义。我们现在先是“躲进小楼成一统”，把昔日和今天实践中的这些问题写成一本书，暂时地凝结起来，读者可以按“书”的规格来要求它；然后，不是“管他冬夏与春秋”，而恰恰是“要管冬夏与春秋”——拿它进入实践，将之具体化，把艺术原理结合新的时代条件和剧目情况，又变成活的东西。

头牌与架子花

徐 我在调查京剧在清末民初时期的情形时发现，京剧中究竟由谁挂头牌的问题，常常受到时代特点的制约。比如说，从“前三鼎甲”（程长庚，张二奎，余三胜）到“后三鼎甲”（谭鑫培，孙菊仙，汪桂芬），一直都是由老生挂头牌，时间大约从18世纪中叶延续到1917年谭鑫培逝世。而梅兰芳大体在民国10年（1921）



元戎要扮老渔翁
曾哭夕阳拦马去
槽摇激浪声声厉
只惜未擒华巧嘴

悲愤填膺救主公
又排奇阵隐江中
心耀千秋急急风
标名青史亦愚忠

袁世海《九江口》

成名，尚小云，程砚秋，荀慧生也相继崛起，就一改旧俗变为旦行挂头牌了。为什么会有这种转变？我以为主要是梅兰芳突破了以往青衣与花旦之间的严格界限，创造出花衫这样一种能够更加生动刻画人物的方法。梅开了先例，尚、程、荀紧跟，在塑造真实的人，多种性格的人物方面，确实取得了超过昔日老生的成就。我发现在这个大背景下，净行（包括架子花）在戏班中的位置也逐渐靠前的。您认为是这样的吗？

冀 是这样的。在老生挂头牌的时候，净行通常是在四五牌甚至更后的位置。在清末民初，一个戏班只讲头牌。下面虽不讲牌位，但大体是按旦、武生，然后其他的顺序排列的。到了旦行挂头牌的二十年代，老生、武生又成为当然的二三牌。记得在我九岁的时候，常到华乐园去听蹭戏，头牌旦角是朱琴心，二牌老生马连良，三牌老生王凤卿（那时习惯在以旦角为头牌的戏班中，安排唱工老生和做功老生各一），四牌武生有时是尚和玉，有时是周瑞安，五牌花脸才是我的老师郝寿臣。

郝寿臣的追求

徐 您说的是多少年来在梨园形成的惯例，虽然无形，却铁一般地结实凝重，任何人也奈何它不得。然而惯例总是会被突破的，敢于突破惯例的人，就格外值得纪念。

冀 郝先生就是一个敢于突破惯例的人。但他不是咋咋呼呼、大喊大叫，而是脚踏实地，一点一滴地进行准备。这“准备”二字，包括不断多方面地吸收别人的长处，也包括耐心等待那突然降临的机遇。这二者交错着伴随郝老师前进，一直等到1927年马连良自挑春福班时，郝老师才破天荒争取到了二牌地位，经常在大轴与马先生合演对儿戏，而且报酬很高。

徐 听说郝、马只合作了两年多？

冀 是的，郝后来又先后与高庆奎、杨小楼合作，一直是挂

二牌，仍然拿原来的酬劳。每当和杨老板合演全部《连环套》时，还要加价。郝老当时就是有这样一种心气儿：要么不演，要演，就得在合演的对手及包银上计较一番。这不仅是为个人，更是为架子花这一净行分支争一口气。

徐 郝这样唱一场的报酬，比起当时的四五牌架子花，就要多出好几倍了。当然，二牌不一定天天有戏，而四五牌一个晚上可以赶三包。我还有一个感觉，就是对于二三牌演员经常性地由某头牌转向去傍另一头牌的行为，昔日并不认作是不道德行为。甚至可以说，昔时的双向选择（更多的时候是头牌选择配角）在某种程度上，由于排列组合上的丰富性而提高了演员的适应性，增加了观众审美的愉悦性。当然，稳定的班社是艺术升华的决定因素，而稳定正来自于长期的不稳定，我们不能因为热衷稳定就忽视或低估了不稳定。

袁 对。经常变更合作关系，舞台艺术就不能“拿贼”。那时演员的聚散是常事，讲究好来好散。事前通过别人在私下把条件谈妥，双方见上一面或吃上一顿，是为“好来”；“好散”就是拱手而别，因为这样那样的原因“吵了”，“吵了”也无妨，不定哪天又聚到一块儿，前嫌彼此就不提了。可就在合作最好的时候，也存在吵的因素。当这边将吵未吵之际，那边的“角儿”或许就听到了，那边的“管事”或许就赶紧偷偷跑到这边的二三牌的家里：“您快过来吧，好些对儿戏等着您一过来就开锣啦……”过去有句俗话，“梨园”、“梨园”，就是“离”完了再给“圆”上。

徐 真有意思。咱们把话题再转回到老生、旦角的头牌位置的转换上面，架子花的位置随之显著提前，而郝先生又是这方面的杰出代表。但是当时还有区别于郝的一位杰出人物——

侯喜瑞的做法

袁 对，与郝先生成对照的是，侯喜瑞先生以搭散班的形式

同样提高了架子花自身的艺术表现力。侯先生是“富连成”一科的学生，先后傍过梅、程、尚、杨（小楼）、马诸家，甚至肯在梆子演员金刚钻的前面唱一出自己的单工戏。侯先生不仅能来《连环套》的窦尔墩、《战宛城》的曹操、《法门寺》的刘瑾，就是《群英会》的黄盖、《失街亭》的马谡、《红拂传》的虬髯公，也都轰动一时。至于边边沿沿的人物，像《朱痕记》的李仁、《打渔杀家》的倪荣，经侯爷一演就格外精采。这三类“活儿”在搭班时的价码当然不会一样，就按每场平均二十块计算，也架不住每天有戏，更架不住忙起来时一晚上赶三包呀！这样的收入积累到三十年代，侯爷在崇文区就有了不少房产！当然，郝爷也不差，不仅与杨老板合演《连环套》时名字得并挂，戏票每张加价四角，杨、郝各得两角。于是郝爷在崇文区一带也买下房子，又把儿子送到美国读书，到五十岁上就歇了。用他的话讲，叫做“我够了，谁也别气谁了”。这个“谁”指的是经励科，因为这一行中有一句话：“侯爷好办，郝爷不好办。”侯人缘好，即使唱开锣或傍个“羊毛”（外行）都无所谓；郝爷则不然，戏码、挂牌、包银全都得敲定了才成。

“诸侯”式的第一阶段

徐 您上面讲到郝、侯并世称雄，我认为只是架子花发展的第二阶段。第一阶段似乎应该从黄润甫一直上溯到何桂山。何长黄一辈，而且是铜锤、架子两门抱，所以第一阶段应以黄润甫为典型代表。据说黄曾傍过谭鑫培唱《捉放曹》——

袁 是的。黄1916年去世，我1916年生人。可听老先生讲，当年的《捉放曹》虽然还不是后来的“对儿戏”，但黄老先生的艺术却称得上是一路诸侯。

徐 这个比喻巧妙，让我把这个比喻再“发”一下。把黄的艺术比作诸侯，是说黄尽管有了《打焦赞》等小戏的“世袭领地”，但

黄毕竟还得在大戏中向头牌“天子”拱手称臣；等到了郝侯时代，二位就已经成王，进了一步。郝通过奋斗，争得了二牌地位；侯尽管还是“傍人”，但头牌们对他得礼貌相待，心悦诚服。等到1937年金少山来北京挑班，敢说是一时无两，称了霸啦！

“王霸”式的第二阶段

袁 他在未来北京之前，在上海傍梅兰芳唱《霸王别姬》时，就已经成了霸，被人称作“金霸王”啦！

徐 是的。不过，我这里说他“称霸”，主要指他是净行中第一个真正挑了班的这个事实。但是由于您和我的对话的主题是“漫论架子花的三个阶段”，而金却是铜锤、架子两门抱，尤其是他1937年来北京亮相时，首先是以铜锤的面目出现，补了二十年代以来北京没有好铜锤的缺，使一些迷他老爷子金秀山的戏迷感到解渴，所以金少山之能够挂头牌，主要在铜锤而非架子。

袁 对。以架子挑班尤其困难。郝老昔日对我说过，架子一挑班，全套配角都降格，因为架子能配的配角，绝不是旦角、老生头牌所配的配角。比如郝老为马先生挂二牌时，马有时双出，就肯于在前面由郝主演的《李七长亭》中配演第三号人物陈唐，当然，排名字时可还得是“马连良、郝寿臣”。当时郝老不能在乎这个，自己的李七毕竟是第一号人物，萧长华的大解是二号，再加上马先生给烘托一下，整个戏就上去了。要是你架子挂头牌，甭指望像张春彦，芙蓉草这样的好二路搭你的长班，陈唐至多是由三路来顶了。

徐 由此看来，像郝先生那样通过长期准备才登上二牌的例子，在那个时代已经是绝无仅有。换言之，架子由诸侯上升到王霸的阶段，到底下一步该怎么走，那个时代的演员恐怕未必能看清楚。

袁 真是这样。不要说饱经沧桑的郝老，就连亦步亦趋的如

我之辈，像我四十年代奔到能与李世芳或李少春并挂的时候，也同样不知道下一步该怎么走。四八年少春与我成立“起社”，到五〇年叶盛章加入到少春与我的当中而成立“新中国实验剧团”，再到与很大一批名演员共同组成中国京剧院，这时演员作为个人的“人位”虽然固定，但在具体剧目里的顺序则由角色分量大小重新安排。这只能体现出对于非生旦行当的主要演员在人格上的尊重，而非主要行当本身究竟怎样进一步发展，也还是个没解决、甚至是个连想都没想过的问题。以架子这行来说，就是如何在王霸的基础上再提高一步，而这一步又应该朝什么方向提高？五三年，我陪马先生在东北演出归来，一到北京就接到上海方面的一个本子——《黑旋风》，这是个以架子为主，挥洒得很充分、很有情致的整本大戏。我记得很清楚，郝老看过剧本后，见我的第一句话就是：“你赶上好时代了！”通过排练，终于使这个由元曲《李逵负荆》改编的大戏在京剧舞台上出现，情节虽然与传统戏《丁甲山》相似，但是由于郝老师的指导，以及对其他的李逵戏的综合，便使这出戏里的李逵达到了一个新的高度。

以“人”为最高目标的第三阶段

徐 您是开了架子独挑唱大戏的先河。所谓“独挑唱大戏”，就是无须名声相等或更大的演员采取并挂的形式。想做到这一点，需要几个条件：一是戏本身得分量够，二要演员本身得名声够，三是剧团体制和观众心理全都有了这种准备。郝老说的“你赶上好时代了”，起码就包含着这三重意思。时势造英雄，您是三样都具备，于是“独挑唱大戏”就一发而不可收，继《黑旋风》之后又有了《李逵探母》和《西门豹》，《九江口》一剧在叶盛兰不再担任华云龙之后，也可以列为您的独挑大戏。

袁 我更多的时候，是和少春演“对儿戏”，如《野猪林》、《将相和》、《响马传》等。