

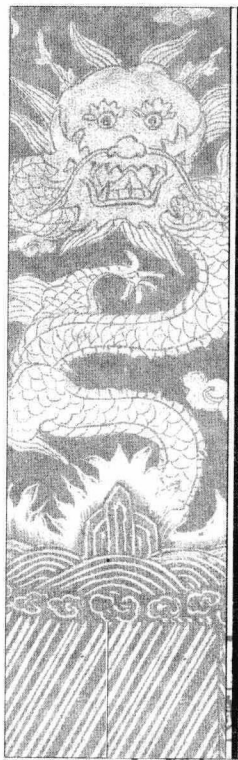
杜长胜 主编

京剧与中国 文化传统 (下)

JINGJUYUZHONGGUO
WENHUACHUANTONG

第二届京剧学国际学术研讨会论文集

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



杜长胜 主编

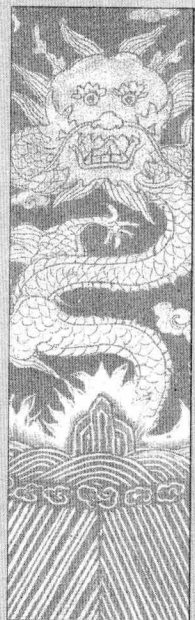
京剧与中国文化传统

第二届京剧学国际学术研讨会论文集

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

第三辑

京剧创作规律



花旦刍议

李玉茹

从《中国京剧》杂志的负责人王晓峰先生那里得知今年举办中国京剧学研讨会。作为一个在京剧界滚了一辈子的老演员，我打心眼里高兴，能有这样一次机会，使做学问的人和舞台上的实践者，包括演员、场面、舞美和导演，一起讨论京剧的实质与特点，这一定会推动京剧研究的深入，也使京剧演出得以更大地发展。我真希望自己有机会参加这次盛会，苦于年老、疾病，只能作一个书面发言，谈谈我所熟悉的花旦以及我对于今天这一行当所存在的问题的看法，就教于各位行家，希望大家给予我一些回应，一定会对我正在进行的京剧其他方面的研究有很大帮助。这篇发言建立在我的一篇五万多字论文《论花旦表演艺术》的“总论”基础之上（《中国戏剧》通知我，该文将于今年第六期开始连载）。

我感到目前京剧花旦行当的状况不能令人满意。首先，上演传统剧目很少，除了荀派的几部作品以外，就只剩下《拾玉镯》、《铁弓缘》（即《开茶馆》）和《柜中缘》之类的戏了，而这些戏演来往往缺少特色，效果非常一般。^① 其次是缺乏掌握花旦行当中的规范并具有全面基本功的人才。这实际上是一个问题的两个方面。正如很多研究京剧的专家们所指出的，京剧是一门以表演为主的艺术。但是很少有人明确指出表演艺术必须靠剧目支撑，而剧目靠演员上演，也就是说京剧艺术依靠演员得以流传下去，没有能够掌握特定技巧的演员，很

^①近一二年，电视上大奖赛中有时有《小上坟》、《战宛城》和《翠屏山》的片段演出，对于原本改动比较多。由于不是整出戏的上演，很难判断其对于传统继承与发展的程度，故不在本文讨论范畴之内。

多表现这些特定技巧的戏就失传了；同时，演员的技巧又是通过上演剧目才能获得的。剧目没有了，技巧就丢失了，这种恶性循环导致的结果很可能是一个行当的消亡。这就是我们面临的一个怪圈。为此，我在这篇文章中提出一个通过自己艺术实践而得来的观念：“剧目——表演，相辅相成”。

剧目，既包括传统，也包括新创作。我提出的“剧目——表演，相辅相成”，同样包含着戏曲中传统与创新剧目的辩证关系。大家都知道，京剧是一门以表演为主的艺术，因此，新剧目是开发新的表演艺术的基础。四大名旦的出现就是最好的实例。20世纪20年代前后，可能出于传统剧目无法满足他们的创作欲望，可能他们各自想要实现的崭新的表演形式无法在传统剧中体现，也有可能出于他们之间的竞争，他们开始了对于传统剧本的改编以及“量体裁衣”式的专门为他们个人表演而创作的剧目^①，这些新剧目为他们提供了各种从唱腔、身段到舞蹈大规模创新的可能性。正是这些梅、程、尚、荀各自久演不衰的本戏使他们创立的流派得以代代相传。京剧建立在程式之上，传统的程式越多，新的变化也就越多，为创新提供的空间也就越大。我说“传统”，着眼于创新，戏剧必须发展才有生命。京剧的诞生本身就是对于当年统治剧坛的老剧种的突破、综合与创新，20世纪一开始的20年京剧突飞猛进，是因为一群艺术家为京剧作出了种种令人信服的变革。然而，如若没有丰富多彩的徽调、昆曲、汉（楚）调、梆子和其它更古老的戏剧形式，京剧就不可能出现；如果没有学透各位前辈的传统，如果对于时代变革不闻不问，那么，无论四大名旦还是四大须生都不可能诞生。因此，在我看来，“先破后立”是错误的。传统与创新不应该是对立的，新的艺术必然丰富了传统，而过去的旧东西要想生存下去，就得迎头赶上，产生变化（也就新式起来），如若不然，便被时代抛弃。中国戏曲几百种地方戏就是以一种规律而形成的。如果人为地破坏事物发展的自然规律，我们就会受到惩罚。为了发展京剧，把传统掌握得越透彻，创新的手段才能越丰富，“立字当头”可以帮助我们摆正创新与传统的关系。

鉴于我提出的“剧目——表演，相辅相成”这一观念，在谈小（翠花）派与荀派花旦戏之前，我先要谈谈自己对于花旦的看法。

我用小翠花，而没有用“筱”，可能应该说明一下理由。小翠花是于连泉先

^①很多前辈艺术家在他们的著作中都明确指出，京剧剧目在名家的“小本戏”出现之前是戏班“公有的”，大家可以自由上演。详见程砚秋：《检阅我自己》，《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社2003年版，第6页。

生的艺名。关于“小”和“筱”究竟哪个为准,我认为应该是大小的小。我把小翠花先生自己一段话摘录如下:“我的艺名‘小翠花’,……那是在入了‘富连成’以后,叶老师(叶春善)要萧老师(萧长华)给我取名时,萧老师就想起了我头次扮演的《三疑计》的丫环叫翠花,因此他就给我取名叫‘小翠花’。这个名字,倒也很有纪念意义的。”^①我和几位作京剧演出史的专家讨论过这个问题。确实,1949年以前,大部分戏单广告用的是“筱”字,但也有用“小”的。然而,当时谈论先生表演的文章用的仍然是小翠花。^②我估计,当时广告喜欢用“筱”字有以下两个原因:一、先生成名、年长以后,人们认为“小”字对于一个名演员不够尊重;二、从广告的字体来看,“筱”比“小”花哨、好看。讨论一下先生的艺名,为的是若干年之后,人们可以了解当时的情况,以免误传。

花旦的类别

花旦只是一个总称,下边有更细的分法也有很多名目,怎么分以及怎么称呼这些细类,我们旦角行当自己也十分模糊。为了写这篇文章,我查阅了《中国戏曲曲艺词典》^③,也和小时候的同学交换了意见,现在把自己的一些心得体会写出来供青年同行参考。我认为花旦中包括大花旦、小花旦和泼辣旦。

大花旦:《拾玉镯》的孙玉姣、红娘,《鸿鸾禧》里的金玉奴,《花田八错》的春兰,二本《虹霓关》的东方氏以及《翠屏山》里的潘巧云等都是大花旦应工。我不用“闺门旦”这个名称,因为它容易和昆剧的行当名称相混淆(在昆剧中五旦是“闺门旦”,演杜丽娘这样的人物),我也不用“花衫”这个名称,因为花衫是20年代以后才逐渐开始运用的。根据我对人物的理解,我把《坐楼杀惜》里的阎惜姣、《挑帘裁衣》里的潘金莲、《战宛城》中的邹氏、《大劈棺》里的田氏都归在大花旦的类别里,但是也有很多人认为她们属于泼辣旦。

小花旦:这类花旦也叫作玩笑旦,演《背娃入府》、《打面缸》、《双摇会》、《打樱桃》等剧目。

泼辣旦:应工的戏有《马思远》中的赵玉、《双钉记》中的白金莲以及《刺巴

^①《京剧花旦表演艺术》,小翠花口述,柳以真整理,北京市戏曲编导委员会编辑,北京出版社1962年5月版,第151页。

^②比如说,在《半月戏剧》上,广告是筱翠花与杨宝森在上海黄金大戏院演出,然而张肖伦、微醺以及其他人的文章用的都是“小翠花”。

^③《中国戏曲曲艺词典》,上海艺术研究所、中国戏剧家协会上海分会编,上海辞书出版社1981年版。

杰》中的马金定等等。《中国戏曲曲艺词典》列有刺杀旦与泼辣旦之分,认为前者扮演淫荡的女人,而后者不一定是坏人。由于有人把《审头刺汤》等戏中的青衣雪艳娘叫作刺杀旦,为避免混淆,我就不把它另列了。^①

我对于花旦的讨论就界定在我讲的大花旦、小花旦和泼辣旦上。

然而,这三项分类远不能包括花旦剧目中所有的人物。比如说《梅龙镇》的李凤姐,用上述的哪一种旦去演都是演不好的,李凤姐必须大花旦青衣两门抱。这个角色和老生对唱的地方很多,而且四平调调门很高,没嗓子或者唱不好的人就演不了这个角色,然而一个只学青衣的人又缺乏李凤姐所需要的活泼与天真之气,也无法演好这出戏。再比如《辛安驿》这出戏,一般的花旦走不了打脚尖、地蹦等高难度的动作;《大英杰烈》前面的“铁弓缘”是大花旦,到后面扎靠、开打就得有刀马旦的功夫。这类人物必须花旦、刀马旦两门抱。可见演花旦要练多方面的基本功,包括毯子功,如《战宛城》最后的“刺婢”邹氏要扑跌翻滚,有“扑虎”、“乌龙搅柱”等动作,《翠屏山》“杀山”中潘巧云也有扑跌和“五龙搅柱”等大动作,《大劈棺》里的田氏,劈棺时必须从椅子上走抢背落地,或者从桌子上屁股坐子落地。

基本功和分寸感

讲到花旦的基本功,我们就得谈一下跷的问题。^② 1949年以来,我们接受的教育使我们认为小脚与男人的辫子同是中国文化中落后、残忍的表现,不应该再提倡,因此废止了跷功。但是从技术上来讲,跷又是一门极有用的功夫。回想起来,如果不是我小时候在戏校练绑跷练得瓷实,我到快40岁时是无法唱《小放牛》的,虽然只有二三十分钟的戏,但从上场就不停地边唱边舞边跑圆场,没有喘息的空隙。我们回忆一下,凡是脚底下好的、走台步漂亮的旦角都是练过跷功的人。大家都认为程砚秋先生《武家坡》中的“跑坡”、“进窑”是一绝,这是建立在他幼年跟荣蝶仙先生练就的跷功之上的,再加上武生的扫堂腿。“进

^①在这里需要说明的是,昆剧确实明确有刺杀旦这一行当,然而京剧没有。

^②为写文章,最近读了一些书,了解到关于跷的辩论早在30年代就开始了。一些人认为绑跷太残忍,也有人,如齐如山,认为京剧是抽象的艺术,不应该是生活的翻版,因此不主张模仿小脚女人。

窑”整个身段如下：王宝钏左手提篮^①，人向观众席半侧，抬右手，向左涮右手水袖，边涮边把水袖绕背在身后。同时，迈左腿、蹲身、右腿扫堂、进窑。扫堂腿的同时，背在身后的右手放下，向右涮水袖表示关窑门。整个身段敏捷、干净，由于速度快，手、腿、步、身同时行动，裙子随之带着转了起来，像一把撑起来的白伞，真是美极了。我要强调的是，固然这一组动作具有舞蹈化的美，然而更重要的是她们极准确地表现了王宝钏在此时此地急于逃脱、躲避的心情与行动，这就是我们戏曲舞台上最高级的艺术境界。后来我才知道程先生年轻时候向丁永力老先生学过武生。没有跷功与武功的底子是走不好这个身段的。当然绑跷也是一门极苦的功夫，我小时候练跷时，因为偷懒不肯多走多动，生了冻疮直到夏天还在化脓，但还得继续练。我那时候常常想，要是抓到坏人就给他绑上跷，勒上头，他就会彻底坦白自己干的坏事！

自从废跷以后，我就一直考虑能否把跷加以改造使它成为一般的脚，而不是小脚呢？并没有人批评芭蕾是封建落后，芭蕾其实和跷功近似，也是用脚尖着地。由于脚尖着地，就把女人上身缩短、下身的腿拉长了，这样可以凸显女人的身材，窈窕多姿。我年轻的时候绑上跷，个头长出来六七寸，与马连良先生同台站在一起，比马先生还略高一些；与周信芳先生演对儿戏，比周先生高出半个头，确实显得亭亭玉立，很好看。我的同学白玉薇为台湾培养了不少旦角，她坚持要她们练跷功，现在台湾的戏校依然如此。最近在电视大奖赛中看到一些青年演员开始用软跷了，外形变得好看了，只是功夫不深，又是软跷，不能运用自如，当然这比丝毫不练跷功已经是很大的进步了。

花旦的基本功很多，我会在讨论具体剧目时详细讨论。在这里仅想指出京剧演员掌握技术的重要性。只有掌握了最根本的技术，即基本功，我们才能在舞台上展现艺术。我们演戏就是表演人物和生活，然而戏曲舞台上的人物和生活必须通过演员的技术来表现，那就是我们的表演艺术。没有基本功的手段，仅凭内心体验或个人经验，根本上不了戏曲舞台。基本功从哪里来？很简单，通过严格的、持久的锻炼与提高。

然而，基本功或技术并不是一切。我们希望给予观众的是艺术而不是杂

^①我现在已经不记得当年先生演戏时如何处理那把剃野菜的刀的。我演程派《武家坡》时，跑坡下场以后，故意不再带刀上场，原因是我感觉自己的注意力全部在右手水袖和脚底下，万一刀从篮子里掉出来，就太煞风景了。我为不带刀上场所寻找的理由是王宝钏奔跑时，刀掉了，顾不上捡。自己感觉于情于理还说得通。

技、基本功或者身段展览,这就是我要谈的分寸感。首先我们演员要明白,哪种人物用哪种手段去表现她/他才合适,其次在选择手段以后,还得要能够恰到好处。手段包括基本功、身段、舞蹈或者武打,这一切在京剧里都是靠程式来表现。程式是死的,但是到了演员手里,通过对于人物的理解,演员把人物表演出来,这些死程式就活了,有生命了。

因此,演花旦(或者说无论演哪一个行当都是如此)除了要掌握基本功以外,更重要的是要有分寸感。分寸感首先是建立在对于每一个剧中人物的理解上。这不是老师可以教出来的,也不是花死功夫可以练出来的,而在于我们每个演员的文化修养,并且要用心琢磨。我拿《坐楼杀惜》的阎惜姣来作一个例子。怎么理解这个人物直接关系到怎么表演阎惜姣。我理解的阎惜姣,是个20岁不到的年轻女子,被迫卖与宋江为妾,她不喜欢宋江,有道理。私通张文远,是错,但又可以理解,同时她还有许多小市民的坏毛病,但不能把她演成泼妇。这样我素来以“大花旦”的规范来演她,但是在后边与宋江争执到高潮时也糅入了一些泼辣旦的表演。而现在有人把她完全演成了泼辣旦,甚至用了一些彩旦的动作。在我看来,这样做,不仅伤害阎惜姣,也损害了宋江这个人物,因为如果把阎婆惜完全演成了个泼辣货,讨厌之极,宋江又为什么要喜欢她呢!我对于阎惜姣的理解,使我的表演比较含蓄,极少“洒狗血”的成分,与很多人心目中的阎惜姣大相径庭,而舞台上的阎惜姣愈演愈过火,于是我渐渐就不再演这出戏了。自然,每个人可以不同的对于人物的诠释去表演,但是我们一定要记住花旦中的泼辣旦绝不是彩旦,极为夸张的东西,如龇牙咧嘴、摇肩摆胯、满脸跑眉毛、扬脸挺胸、窜椅子等等不美的动作,花旦是忌讳用的。花旦要给人一种天真活泼少女的美感。分寸感还在于不追求噱头,不媚俗。《梅龙镇》重新上演之后有人把李凤姐演得十分过分,把这个单纯的乡镇少女演歪了,不像龙戏凤,倒像凤戏龙了。我最近读了荀慧生先生在1927年出版的一本书,在别人称赞他的李凤姐“无半点轻薄态度,恰合小女儿娇憨神情”后,荀先生在日记里这样写道:“夫戏凤之凤姐,虽为酒家女儿,观其与军爷对答之言语以及一切举动,固一天真烂漫之女子。故表演者必须从‘娇憨’两字去做,万不可与《乌龙院》阎惜姣同一作派。予演剧,一无可取,惟尚知以剧情与剧中人身份为表演之标准。虽以此不为一般人所喜,但求吾心之所安。”^①当时的荀先生不过是个二十几岁

^①《白牡丹》,京华印书局1927年版,第6—7页。标点为我自己所加,后同。

的青年,就有这样的见识!而我们今天不少学荀派的演员却没有学习其根本,几乎可以说没有领会荀派真髓,甚至是在糟蹋这个流派。很多人不去研究为什么荀先生会为某一个角色安排了抖肩膀的动作,而是为抖而抖,以为抖得越大发越像,或者说一抖肩膀,观众鼓掌了,于是就存心去讨好观众,结果是差之毫厘,谬之千里。

“程式化”还是程式变化?

演戏,要苦练,但是也要琢磨其中的道理。我们现在大家已经习惯于说京剧或者说戏曲是程式化的艺术,说顺了嘴,也就不去究其所以然了。我想提出的是:我们京剧是有很多程式,但是不是“化”了,即完全被程式框住了而没有变通呢?如果真是如此,我们怎么看待我在前边谈的花旦、青衣/花旦刀、马旦两门抱的问题呢?我以为传统中的“两门抱”就是对于程式的突破,但是这种突破又是建立在程式之上的,即我在前边提出的,是“立字当头”的产物。这一辩证的概念是我们青年同行一定要记住的。程式是京剧的灵魂,然而创造才可能赋京剧以生命;要让京剧生存于21世纪,而不像日本的能剧那样只被当作是一种活化石的话,程式与创造缺一不可。

现在很难说“两门抱”究竟缘何而起,可能是演员为了竞争,显示自己多才多艺,也可能是新本子来了,要创造一个特殊的人物,而某一种行当的玩意儿不够用,演员就开始借用其他行当的手段了。这个特点在花旦中表现得尤为突出,也就使花旦成为京剧中最难的一个行当,因为如果一个演员希望能够上演全面的花旦的剧目的话,就需要掌握其他行当的技巧,要能够两门抱,甚至于三门抱。根据我所看到的材料,似乎余紫云老先生(1855—1899年)首开此风。他是梅巧玲的徒弟,显然开始学习的是花旦,但是他也唱昆旦与青衫(当年对于青衣的叫法)。王芷章先生在《中国京剧编年史》中引用当时的评论,认为象时小福(1846—1900年,当时的青衫名角)等人“专心致志,不兼演他项戏剧故也”。然而余紫云不一样:“余伶先演花旦剧,后演青衫,嗓音柔脆,玉润珠圆,其唱工固臻妙境,至不专属青衫之剧如《戏凤》之李凤姐,《虹霓关》之丫鬟,姿态横生,惟妙惟肖,虽双跷弓样,而身材决不嫌高,台步之工,一时无两。”^①显然,余紫云

^①《中国京剧编年史》两卷,中国戏剧出版社2003年版,下卷,第1002—1003页。

既会唱又有花旦的功底，他把青衣、花旦的程式糅入了李凤姐的表演之中，取得了大成就。日本人波多野乾一《京剧二百年之历史》说余紫云“实为今日王瑶卿、梅兰芳之先驱者”^①是很有道理的。

剧目——表演，相辅相成

上边通过讨论基本功、对于唱做念打的全面掌握、分寸感以及对于人物的理解与表现，我谈了为什么花旦是京剧中比较难的行当。在本文之首，我提出了“剧目——表演，相辅相成”这一观念，因此，下边我想通过探讨剧目这一问题，审视为什么花旦行当走到了当今不尽如人意的局面。

我回忆了一下，我的年龄使我不能够赶上前辈如田桂凤、余玉琴（余庄儿）、路三宝（路玉珊）、水仙花（郭际湘）等刀马旦、花旦大家的演出。根据当年陈彦衡的记载，田桂凤“常与谭鑫培演《乌龙院》、《翠屏山》等剧，当时称为双绝。谭或因故不到，桂凤独演末剧，虽至天晚坐客无一去者。其魔力可知”^②。我曾看见过余玉琴老先生的一张“悦来店”（《十三妹》中一折）的照片，他绑着跷右手举石墩，左手指着由王楞仙扮的小生安骥。这张照片使我明白那时的十三妹是绑跷演的，后来由王瑶卿先生改成大脚片的。看着不着戏而看照片也是一种学习，因为可以对照自己的身段，明白很多道理。侥幸的是我总算赶上看了不少小（翠花）派和荀派的演出，也得到郭际湘、王蕙芳和诸如香等前辈的教诲，使我受益很多。我在学校里学的和毕业以后由芙蓉草先生（赵桐珊）为我指点过的，以及通过观摩小翠花先生（于连泉）和荀慧生先生的演出而学习的大约共有三四十出花旦戏，又向其他地方戏剧种如梆子等大约学了六七出花旦戏。我并不能算是一个肚子宽的演员，看得也不算多，然而细想一下，我不由得吓出一身冷汗，因为就在我学过的以及我看过的有限的这些剧目中我自己在30岁以后上演的大约就只有十分之一二，很多戏由于六十年不演，已经完全忘记了，也就是说很多戏是在我们这一代人手里失传的！正如我在文章一开始时指出的，京剧艺术与剧目紧密相连，剧目的失传意味着很多京剧独特的艺术以及技巧已经都被老先生们带走了。这里边有很多互相关联的原因。

^①转录自《中国戏曲曲艺词典》，第319页。

^②陈彦衡：《旧剧丛谈》，《清代燕都梨园史料》第三册，原编者张次溪，香港：传记文学出版社，第1614页。

首先是剧目的内容。花旦剧目中有很大大一部分是“三小戏”，即小花旦、小生、小花脸为主的戏，表现有趣的生活琐事，没有什么重大历史题材，如《背娃入府》、《打灶分家》、《打杠子》、《荷珠配》等等，这些戏的特点建立在演员的话白与逗趣的技术之上，说的是纯粹的北京俏皮话，由于受到方言的局限，我的经验是很多戏中的笑话、逗哏在北京以外的地区演出时观众反应冷淡。只有《打花鼓》、《小放牛》、《红鸾禧》这类有舞蹈、有剧情的花旦戏，还能被接受。这就解释了为什么上海前辈如冯子和先生等人经常上演的是这类剧目。

1949年以后，京剧很快进入了“戏改”，“三小戏”往往就被列入没有重大思想意义的剧目之中。尽管逃脱了遭禁的命运，却使很多人，包括我们演员自己在当时“思想觉悟”的指导之下，感觉不知道能演还是不能演，于是也就不去碰它了。《辛安驿》就是一个很好的说明这种状况的例子。这是一出花旦、刀马两门抱的剧目，我在学校以及毕业以后经常上演。《辛安驿》这出戏在我们戏校原来由武旦行当扮演，是阎岚秋老师（九阵风）教的，我们戏校的版本中有许多高难度的动作，如走矮子、打脚尖（荀先生早年也用这个身段，但是后来拿掉了）、地蹦和朝天蹬等。在戏校，宋德珠师兄演这出戏，我扮演小姐赵美容，陪宋师兄演出我也就学会了这出戏的主角周凤英。他毕业后，在校学花旦的女生中（我们学的大多是玩笑旦的戏）只有我会这出戏，于是就由我演了。当然，我的武功远比不了宋师兄，但必须走那些高难度的功夫，因为这些技艺是戏校版《辛安驿》不可缺少的一部分，只能下功夫死练。我们解放后我很长时间不演这出戏有两个原因：一是废了跷功，扮相上就差多了，原来的扮相是穿红色抱衣、抱裤，背绦子，系大带，插朴刀，头戴青椒帽，戴红扎（红胡子），红耳毛子，下面踩跷，确实别致，好看。不绑跷，人就矮了许多，再加上穿着抱衣，抱衣下面有“走水”，把腿盖上了很大一部分，腿就显得更短了，仿佛头重脚轻，整个人体变得不匀称，不美观。二是戏的内容不清楚，人物很模糊，说不上这出戏是好还是不好。花旦戏难演，很重要的一个原因就是既可以演得正，也可以演得歪。北京人常说，“一句话十样说法”，演戏也如此，一个眼神，一个动作，一句台词，可以这样理解，也可以那样理解，表演出来就能大不相同；《辛安驿》的洞房能演得健康有趣，也可以演得黄色下流，完全在于演员的理解和趣味以及演员的欣赏水平，演员的表演与戏的内容紧密相关。50年代“戏改”，《辛安驿》并不在禁戏之中，但是该怎么演才能符合当时文艺政策的要求，我感到分寸难掌握，大约很多人都与我有同感，于是这出戏就被搁置一边了。直到50年代末，政府再次号召挖掘

传统,上海京剧院才重新整理传统戏《辛安驿》。

更糟糕的是,花旦中还有不少剧目被列入色情、凶杀范畴。从史料来看,20年代至30年代,很多花旦戏由于内容过“粉”遭禁,陈彦衡在那时候已经大声呼吁花旦剧目的流失了。^①他并没有提及具体的剧目,我只知道50年代小翠花先生很多戏如《马思远》、《双钉记》、《活捉》、《翠屏山》以及《挑帘裁衣》和《战宛城》等都不能上演。如何对待传统戏中的色情部分,能否去芜存精,以及怎样改革,是另外一个题目,我在这里无法多涉及。我在《贵妃醉酒》的文章中谈到梅兰芳先生对于最后一段唱词的更动给我们提供了一个很好的处理京剧中色情内容的实例(2006年《中国戏剧》5、6、7三期连载)。

其次是传统花旦表演的局限。老传统中花旦不讲究唱,靠念白,口齿清晰,做工细腻,有的老先生没有好嗓子,照样演花旦,观众并不在意。小翠花先生就是一例。当然,京剧避免不了唱,我看过的小(翠花)派《醉酒》、《坐楼杀惜》、《拾玉镯》、《翠屏山》和《战宛城》等都有不少唱段。观众对小派的唱并不挑剔,他们是去看小派的表演和功夫的。然而这一花旦特点在京剧旦角大力发展时就受到了极大的挑战与冲击。

我认为京剧旦角对于20世纪舞台艺术最大的贡献是创立了花衫。花衫的出现并非一蹴而就,正如前文引用的史书记载所指出的,早在19世纪末,余紫云就开始尝试了,然而他的实践并没有形成风气,真正使花衫成为旦角中的一个主要行当的是王瑶卿先生与四大名旦的功劳。我认为20年代四大名旦的崛起,除了各自有特色的唱腔与唱法以外,还在于他们突破了京剧传统中青衣、花旦与刀马旦之间的界限,以青衣为主的人演了很多老年间青衣不演的戏,梅先生不再抱着肚子唱青衣了,重新排演了《穆柯寨》、《穆天王》、《虹霓关》等刀马旦的戏,又编演了很多新剧目,如《花木兰》、《抗金兵》等。他创造了古装头,排演了唱、舞兼重的古装戏,甚至还包括时装戏,令人耳目一新。在梅先生的带动下,四大名旦都争先恐后以自己的特点重新整理排演老剧目,比如说,《贵妃醉酒》原是刀马旦或花旦应工的戏,而我看过梅、程、荀三大名旦都演此戏,但在演技上各有特色。程先生不仅演了《穆天王》、《金山寺》等以刀马旦应工的戏,他

^①“晚近当局整饬风纪,禁剧甚多,花旦一门几已失传。”引文出处同上。我无法查询出陈《旧剧丛谈》最初写作的时间,因此无法判断他所指的“晚近”究竟是什么年间。根据陈彦衡的生卒(1868—1933年),张次溪编辑的《清代燕都梨园史料》出版年代(1934年,其中收录了《旧剧丛谈》)以及该文在1931年的《戏剧月刊》上发表过,我在正文中用了20年代至30年代。中国历代王朝禁戏很多。

的新戏也都唱、舞兼重,如《红拂传》和《女儿心》。荀先生打破了花旦唱不好没有关系的标准,非常重视唱,创立了荀派独特的唱腔与唱法,甚至他的念白也是自成一格,介乎韵白与京白之间。我认为荀派的花旦戏都打破了老传统花旦的格,而更加接近我们所说的花衫了。尚小云先生创作了很多载歌载舞的新戏,如《秦良玉》、《汉明妃》等。可能是为了竞争而标新立异,也可能是受到当时许多新型娱乐手段如话剧与电影的影响,总之,从我们今天所继承的剧目来看,四大名旦在整理传统剧目与创作新戏时不再单纯地为行当所限制,这些创新的女性人物都无法只用传统旦角的某一个行当的技巧来演,他们把青衣、花旦和刀马旦有机地糅合在一起,于是新的行当出现了,那就是花衫。四大名旦号称文武昆乱不挡,他们的戏也就非常好看;他们把很多老传统中专由花旦应工的戏囊括进去了;同时他们在音乐、化妆、服装以及布景上都下了很大功夫。花衫就是“立字当头”的产物。最近看到陈彦衡和王瑶卿的文章,印证了我对于花衫与花旦两个行当的看法。王瑶卿先生在30年代写的一篇关于旦角的文章认为从1900年以后:“看戏的眼光,对青衣花旦的分类不甚分清了,看青衣戏也得有做工与念白,还得有扮相,对于花旦一门,也得有嗓子能唱几句,才欢迎。在这数年内,青衣花旦可以混合着唱,抱定一门唱的人,就有些吃亏了。”^①

王先生在30年代为这些抱定一门唱的人所下的断语不过是“吃亏”而已,七十年以后再来看这一史实,我们就发现结果要严峻得多。今天京剧花旦的处境和当年花旦行当没有向如此重大的挑战做出积极应战有关。小翠花先生在《京剧花旦表演艺术》中记载了这样一个故事。田桂凤老先生一次唱堂会,一出场身段仍是那么窈窕那么妩媚。当他走到台口时观众就笑了,因为化妆仍是搽的老粉老扮相,年纪又大了,仍用老的方法化妆,穿老式行头,引起观众的笑声,但一转身,几步走,仍是那么美,那么真实,观众又报以热烈的掌声。我是一个老演员,我可以想象观众的笑声一定使曾经和谭鑫培较量的田老先生大伤其心,然而,这个故事又从另一个角度验证了我在文章一开始所提出的论点,告诉了我们一个非常朴素的真理,那就是任何一门艺术都必须不断发展,不发展就会死亡。

四大名旦的戏路子非常宽,又对音乐和扮相进行了改革,几乎每一出戏都能够极大程度地展现演员多方面的才能,这样留给专演传统花旦的人的戏路就

^①王瑶卿(瑶青):《论历年旦角成败的原因》,《剧学月刊》,第一卷第3期,1932年,第1—4页。

越来越窄了,只剩下一些小戏,以及《拾玉镯》、《挑帘裁衣》、《翠屏山》、《双钉记》、《马思远》和《活捉》之类的剧目了。

以上这些情况包括花衫的出现,四大名旦的贡献,花旦戏中的北京方言,有关思想意义等等问题的综合,导致了今天的状况:花旦剧目越演越少。这些剩余不多的传统花旦剧目又往往都是被一些演员认为吃力不讨好的戏。我们可以《小放牛》为例。要把这出戏学会到可以上演的程度,必须花极大的功夫,整出戏三四十分钟,载歌载舞,非常吃力,没有扎实的跑圆场或没有能在剧烈运动中开唱的基本功,就无法演这出戏。然而全剧中却完全没有给观众一个可以叫好的地方。于是很多人不屑一演,而愿意找那些明星效应快的剧目。久而久之,花旦行当变得越来越弱。

小(翠花)派和荀派

从目前来说花旦有两大流派,一个是小派:于连泉先生的花旦戏,他的表演中保留了许多前辈花旦传统的形式。另一派是荀派,荀先生是唱梆子出身,他的非京剧正统背景使他无论在唱、念、表演、身段,包括化妆、台步等方面都敢对于传统进行大胆突破,更接近现实生活。荀先生在上海演出多年,受到前辈夏月珊、夏月润兄弟及冯子和先生等前辈改革家的影响,锐意创新,据说荀先生还与戏剧家兼革命家的王钟声先生演过新剧。因此,荀、于虽然同是花旦,走的却是两条迥然不同的路子。据说荀派的小本戏有三百多出,包括把传统折子戏串成一个晚上的大戏,如全本《玉堂春》、全本《十三妹》、全部《金玉奴》等,后来荀先生就专门演自己的小本戏了。

讨论表演,必须建立在剧目之上。还是拿花旦戏为例,有很多“哑巴身段”,《拾玉镯》中无实物的“做针线活儿”、“轰鸡”,以及拾玉镯时的孙玉姣内心活动;《辛安驿》洞房那场戏里新娘与女扮男装的新郎之间的打闹争吵都是这类在曲牌的伴奏下,靠演员表演出来的哑巴身段。这些段落在剧本里不过是几行字,但是舞台上的成品若没有这些丰富的表演与技巧,《拾玉镯》将不复存在,《辛安驿》也就串了味儿了。我的已经在《中国戏剧》上连载的《贵妃醉酒》一文以及今年连载的《论花旦表演艺术》(以小[翠花]派《拾玉镯》与荀派《辛安驿》和《杜十娘》[兼谈《红娘》]为主题,用我自己向不同的老师学习这些剧目,融汇各家所长,继承与发展花旦戏的经验为例,详细探讨两大花旦流派的独到之

处),都努力用文字记录表演这类哑巴身段,但是否写清楚了,并使读者看了能够实用,那就很难判断了。京剧虽然已经有了文字和曲谱,但是很多艺术确实要靠口传心授,用文字记录哑巴身段十分困难,但是我想,还得努力去做,有总比没有好,做总比不做好。如果大家觉得这样写还有用,我会继续做下去,还要呼吁硕果仅存的老演员,把我们看见过的、学习过的、实践过的都记录下来。同时,在我开始酝酿这项工作之际,我和中国戏曲学院戏文系的一位学生有一些联系,她想钻研京剧表演,苦于找不到既讨论一些理论问题又有具体实例的资料,当她知道我的打算以后,就要求我写得越具体越好,便于学习。她的要求使我联想到我为中央电视台作“晚霞工程”时关于《贵妃醉酒》的讨论,内、外行似乎对于我所谈的表演心得都能够接受,这样,我在写作这一类文章时就尽量专业些,具体些,希望能够对于青年京剧同行以及搞戏剧研究的人(但并不一定熟悉京剧)有点用。

我已经进入耄耋之年,备感师长、同行对于自己几十年来的呵护,也就更想为从事了七十多年的京剧作一些事。但是,确有力不从心之感,只能做一点是一点,杯水车薪,尽自己心力而已。谢谢大家。

京剧发展要走大路

——我演梅派戏的点滴认识与体会

李维康

我回母校任教不久,中国戏曲学院推动京剧学学科建设的努力引起我对京剧研究的兴趣,开始进行相关的学习和思考。我从事京剧表演,应该掌握一些这方面的学识。感谢举办者和专家们的谦让,给我这个机会,向大家汇报我在京剧声腔艺术方面的一些认识和体会。

京剧承袭中国文化传统、哲学思想及美学精神,是一门“无体不备”、“无艺不容”的民族化综合性戏剧艺术。它以表演为中心,由表演来呈现,唱、念、做、打是京剧表演艺术的四大要素。

唱,历来被视为是京剧的“四功”之首。京剧的唱常常是观众欣赏京剧的第一审美取向,也往往是让人痴迷京剧的第一吸引力。难怪人们习惯于把看(京)戏说成是听戏,把演戏说成是唱戏。人们将京剧表演中唱的艺术称为声腔艺术,对好听的唱腔津津乐道,并将其艺术家形成的独具个性艺术风格的唱腔以其姓氏冠名称赞为某腔,诸如:老生中的“谭腔”、“余腔”、“马腔”、“言腔”、“高腔”、“麒腔”,旦角中的“王腔”、“梅腔”、“程腔”、“荀腔”、“尚腔”、“张腔”。由此可见,唱腔是京剧中最受抬爱的艺术宠儿。

唱在京剧表演中的重要地位,源于戏曲的传统。京剧之所以能在已经拥有诸多地方剧种的艺术环境里发育成长并后来居上,甚至在与“正声”昆曲的竞争中获胜,取代昆曲的戏曲霸主地位,其根本原因也在于它继承了昆曲重视和改进声腔的艺术传统。众所周知,最先对京剧声腔进行大胆革新并取得成功的是谭鑫培和王瑶卿。这两位大师忠于师承,博采众长,各自创立了“谭派”、“王