



COMPLETE COLLECTION
OF CHINESE OPERA
中国戏曲艺术大系

中国戏剧出版社



中国戏剧出版社编

京剧卷

说马连良



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION



说

马连良

图书在版编目 (CIP) 数据

说马连良 / 中国戏剧出版社编. --北京: 中国戏剧出版社, 2010. 12

(中国戏曲艺术大系. 京剧卷)

ISBN 978-7-104-03365-3

I. ①说… II. ①中… III. ①马连良 (1901~1966)
—表演艺术—艺术评论—文集 IV. ①J821.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第244188号

说 马连良

策 划: 李鸣春

责任编辑: 吴淑苓

书籍设计: 正是设计

责任校对: 周宝顺

责任印刷: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

出 版 人: 樊国宾

社 址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层

网 址: www.theatrebook.cn

电 话: 010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 010-58930242 (发行部)

读者服务: 010-58930221

邮购地址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层 (100097)

印 刷: 北京博海升彩色印刷有限公司

装 订: 北京今日风景印刷有限公司

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 16.5

字 数: 252千

版 次: 2010年12月 北京第1版第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-03365-3

定 价: 32.00元 (软精装)

版权所有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系。

出版前言

【说】
马连良
Talk About Ma Lianliang

1990年，为了弘扬民族文化、振兴京剧艺术，文化部举行了纪念徽班进京二百周年盛大演出活动。各地京剧院团纷纷进京献艺，一时间你方唱罢我登场，首都戏曲舞台上可谓名角荟萃、流派纷呈、争奇斗艳、蔚为大观。值此之际，中国戏剧出版社也出版了一套“戏曲流派艺术研究丛书”，旨在对京剧流派表演艺术进行评价和总结。正如丛书的出版前言所说：“我国戏曲艺术的发展历史培育了艺术流派，反之，艺术流派的竞芳争妍和春华秋实，又丰富和充实了戏曲艺术的宝库。因此，从各种各类艺术流派的研究入手，将会是继承戏曲的传统艺术经验，总结表演艺术体系，探索戏曲美学的有效途径之一。”

正基于以上宗旨，中国戏剧出版社推出了谭鑫培、杨小楼、马连良、余叔岩、周信芳、王瑶卿、梅兰芳、程砚秋、侯喜瑞、裴盛荣、萧长华等人的艺术评论集。今天看来，这套评论集的价值在于：
1.选择的评论对象都是彪炳史册、开宗立派的一代宗师，具有流派代表性。2.评论者均为表演艺术家或评论大家。对于评论对象，他们或亲眼目睹其表演，或亲身参与过合作，或亲耳聆听过其艺术教诲。所以，书中所涉事实均为第一手资料。述，能使人有身临其境之感；评，能抓住对象之神韵；论，则行家里手、语中肯綮。因而其史料与学术价值得到了业内人士与戏曲爱好者的认可。

二十年过去了，该套丛书早已在市场上脱销，却仍有很多人询问、查找。为满足读者的需要，我

们决定将这套丛书再行出版，并纳入我社“十一五”国家重点图书出版规划项目——“中国戏曲艺术大系”中。但此次出版，绝非简单的照抄、重印，而是在“中国戏曲艺术大系”整体编辑思路的观照下，对原有丛书做重新的修订与设计：1.在体例上，以“说”为新版丛书的风格、定位，以生平事迹、艺术评价、逸闻轶事等板块对文章重新分类、组合；2.在内容上，顺应当下读者的接受需求，删去原丛书带有明显时代局限性的文章，补充了一些具有新材料、新观点的评论文章；3.在形式上，对开本、封面、版式做重新设计，使其更富现代感，力争给读者带来赏心悦目的阅读体验。

这套丛书，只是我们“中国戏曲艺术大系·剧人部·评论篇”的首批出版计划，今后还会陆续推出其他表演艺术家的评论专集。在此，诚恳地希望这套以全新面貌以飨读者的系列丛书，继续得到专家和广大读者的指教与喜爱。

中国戏曲艺术大系编委会

中国戏剧出版社编辑部

2010年10月

说 马连良

壹

艺术评价

出版前言

马(连良)派——京剧杰出的表演艺术

——兼谈戏曲表演的创作

马连良语言艺术初探

——剧考零札之十一

马连良先生的八个「最」

——在纪念马连良先生八十五周年诞辰座谈会上的讲话

面面俱到的马连良

说马派

把不利的条件化为成功的动力

——从马连良的艺术道路汲取成功的经验

继承、革新、创造

——马连良先生对京剧艺术的贡献

马派艺术三题

马派艺术管窥



001

阿甲

003

吴晓铃

010

范钧宏

013

翁偶虹

017

吴小如

028

欧阳中石

043

张梦庚

047

钮骠
朱文相

050

陈绍武

054

马派艺术浅谈

马派

精于唱情 严于声韵

《清风亭》学习散记

贰

回忆缅怀

识才、爱才、扶才

——怀念马连良先生

讲究质量、勇于革新的马连良先生

育我成才的恩师

回忆父亲在艺术上对我的教诲

忆马连良先生

忆马连良先生

怀念京剧巨星马连良

痛忆兮！痛恨兮！

——忆《文革》中见到的马连良先生

王雁

071

李慕良

076

李慕良

080

迟金声

083

袁世海

121

李玉茹

125

李万春

130

马崇仁

135

朱家溍

139

马盛龙

143

侧帽生

148

王吟秋

152

说 马连良

叁

遗闻逸事

马连良少年时

一本未完成的年谱

马连良爱如珍宝的一张剧照

——剧考零札之十一

155

包缉庭

157

苇窗

160

许姬传

165

肆

古历轩谈艺录 马连良

京剧漫谈

《海瑞罢官》演出杂感

《春秋笔》编排经过

编排《十老安刘》的自白

我演程婴

疑义相与析

——向传陶、闰水两君致谢

撒火彩

171

173

182

186

188

190

210

212

跑龙套

论师徒

——收冯志孝、张学津有感

心情舒畅话传艺

就任戏曲学校校长有感

述志〔双调·新时令〕

记名伶十三绝图

《郝寿臣铜锤唱腔集》序

阔别香岛十二年

忆刘宝全先生

出版后记

217

220

223

226

229

231

233

235

237

壹

艺术评价



《群英会》马连良饰诸葛亮



中国戏曲艺术大系
COMPLETE COLLECTION OF CHINESE OPERA



《四郎探母》马连良饰四郎

马(连良)派——京剧杰出的 表演艺术

——兼谈戏曲表演的创作

阿 甲

在京剧须生行的表演艺术的流派里，马连良的影响是很大的。他对京剧艺术的发展和丰富有很多贡献。他8岁入喜连成（后改为富连成）科班，叶春善、蔡荣贵、萧长华等老先生曾经是他的老师；之后，受谭鑫培的影响很深。至于琢磨人物心理和揣摩表演技巧则得力于贾洪林的传授。贾洪林是谭鑫培的舞台伙伴，谭承认贾洪林仅仅是嗓音稍差，在做派上超过自己。这里便看到马连良对戏曲艺术的追求不是单重唱工，对人物神态的揣摩和刻画也养成一种研究的兴味。30岁，他组班叫扶风社，在天津拜孙菊仙为师，学习《浣池会》、《胡迪骂阎罗》等戏，在唱法上得到指点。此时，能和马连良合作的真是名角如林。马好学习，能博采众长，熔于一炉。如不能熔于一炉，便不能铸成自己独特的风格。

这里，不拟从具体的戏、具体的人物来谈他的具体艺术。概念性的文字语言，对感性的形象叙述是说不清楚的。只能把我的感受，概括地从他的流派特点上谈一点儿看法。这些看法和大家的认识不会有什么基本的差别。

说

马
连
良

京剧
卷

【剧人部】——评论篇
Peking Opera Volume



马连良唱的特点

洒脱、飘逸、圆润中不失苍劲，行腔换气讲究顿着。这种顿着，如高峰坠石，却又着地无声；又如腊冬冰柱，虽消融犹在凝冻之间。这是一种含蓄的功夫。他也讲俏丽，但忌浮滑。他的音色，像一种不刺眼的毛玻璃灯光，又有一种松轻纯厚的毛质衣料的感觉。这种唱腔，似乎巧胜于朴，但并无浮纤之嫌。特别是在晚年，时有一种苍老的声音在喉头运转，虽枯而秀。有人认为，马连良的唱举重若轻，我也有这种感觉，并且认为他的唱可谓字劲而腔调松弛。大家知道，唱腔要讲抑、扬、顿、挫，这是歌唱艺术上一般的美学规律。对此，马连良又有自己特殊的处理。所谓“抑”，他不是简单的压低声音，而是用气流控制音量，使得声响纤细有力，收敛不放。他对“扬”，也不是简单地把气鼓足，放声高唱，而是自觉地使气的运转受字韵的制约，使高腔悠扬流畅，却无粗犷重浊之弊。他是学过孙菊仙的唱法的，但学了孙腔的激扬回荡之势，却避免了粗野犷悍之气。声音洪亮是生理上的优越条件，这方面他似乎不足，而激扬回荡是技巧上的问题，只要下工夫是可以做到的。我认为马连良在他的实践经验中对这些道理是能体会得到的。他对“顿”的唱法也不是只强调音节的短促有力，而是以气制音，使声腔的顿断重落轻放；使字与字之间、腔与腔之间似断非断，若即若离。至于“挫”，也并非把音压低，或者把音节塞在喉头做摩擦挤轧之声，而是在荡回曲折之间，带有一点儿“擞”音（也叫“疙瘩腔”），这种“擞”音在书法中如运笔之飞白，好像是带沙丝的笔锋。古人论书法运笔讲究“疾”、“涩”二字。“疾”大概是流利的意思，“涩”似乎是一种枯笔的笔锋。在流畅的行腔中偶尔有一点儿枯涩，是有韵味的。马连良唱〔流水〕、〔快板〕也特有风味，在一定的尺寸里，唱得稳练而有变化。有些演员唱〔流水〕、〔快板〕虽字字入板，节奏鲜明，总觉得像竹筒倒豆，干脆无味。马连良唱来，虽是同样板式，唱来舒展写意，字与字之间，不是光滑溜溜的，而是清脆又带有黏性。



马连良念白的特点

马连良的道白，也是读“湖广音”、“中州韵”的。“湖广音”即是湖南湖北的音调。所谓“中州韵”实际上是指河南省的尖团音。直到现在，河南口语的尖团音

是分得清清楚楚的。还有河北的辛集市一带，尖团音也是清楚的（不过尖团音是声母上的问题，与韵母无关，京剧称“中州韵”不知何指）。据说马连良原来口齿不算清楚，这是生理上的问题。经过他刻苦的训练，吐字明晰有味。有些演员为了吐字着力有劲儿，声浪打远，苦练嘴皮功夫。由于矫枉过正，虽嘴皮有劲儿，但口腔不空，念出字来像数石头子那样，僵硬不美。马连良双唇有劲儿，但口腔却是松弛的。开、齐、合、撮运用自然。使唇、齿、喉、舌包括鼻腔在内组成一套口腔器乐，弹出一腔丰富多彩的语调音律。马连良念白在音调上的运用，现在还没有人比得过他的。关于“湖广音”的四声问题，有人指责他四声不准，京音太多。其实京剧的“湖广音”中原也吸收了某些北京音以至吴音。比如戏词中常用的“岂有此理”，这四个字都是上声字，按“湖广音”上声字的念法好像是挑起滑下，如果每个字都这样念，就很难听了；因而往往要夹京音的上声字、甚至去声字在内。又如“就是那样”这四个字都是去声字，按“湖广音”的去声字，似有低压向上转动之意，如果每个字都这样机械地念，那也很不顺耳，因而往往夹以京音的去声在内作为调整。“心中担忧”这四个字是阴平字，“前来提防”是四个阳平字，只知道阳平低，阴平高，如果当方块字来单读那是应该的，当做语调唱、念来读，字何升何降就要有变化。但也不能说不要纠正“倒”字，如阳平一般都低念，也有阳平高念的，但阴平低念就“倒”了，这也是相对说的。随着腔调的升降而升降的，如一句腔分三节：第一节音阶高，落字是阳平，第二节音阶低，起字是阴平，那么阴平就比阳平低了，这当然不能算“倒”字。马连良念词，在一句词中有两组去声的字，常把一组去声字念成京音的去声，有他俏皮的地方，并不是“倒”字。因情念字，还是为念字而念字应有区别。演戏，情感浓淡有变，则字音的升降有变，字音随语调变化，语调随情感变化，这种变，并不违反四声的规范原则。那种不管心绪和情感的变化，把“湖广音”当做方块字去念不是办法。京剧中“以字行腔”的说法，应当是字和情感相互制约的。为了表达思想情感，不论是以字就腔或是以腔就字，这两种方法都可以用，不能割断内在联系。不是案头看词而是在舞台念词，声情比词情更为重要。看词知其象，亦赏其情，但不闻其声，只能想象得之，这是案头看书。然而在舞台上，声情是词情、词象的外化，所以声音的形式美对内容表达是非常重要的。马连



良在长期的舞台实践中深深地理解了这一点。

我们也看到好些演员读“湖广音”的韵白，很强调它的规范化，规规矩矩，字正腔圆，但总要有感情，并且要看扮演什么角色。有的角色神态庄严，应循规蹈矩；有的角色性格诙谐，念词不妨俏皮灵活，马连良大体属于后者。这样说，念词和性格、身份、地位又是很有关系的。



马连良的身段表演

戏曲演员揣摩人物性格和话剧不同，它不仅仅是进入人物的内心体验，再以外部的形体动作体现之。戏曲体验人物要绞缠着严格的程式技术，使之熟练生巧，变成自己的风格，然后表现出来。这种风格要为大家所欣赏，所认识，而且有很多人去学它，才能成为流派。一般地说，嗓音不好而善于做派的演员，便格外注意表情——面部的和全身的表现力。为了突出表情往往重显露而缺乏含蓄；使奔放失之粗浊，细腻流于繁琐，在身段动作上贵多贱少，重繁轻简。马连良不是如此，他讲究恰当和自然。他长于水袖上的表情，不以踢袍为胜。离情耍袖，悖意抖髯，这种情况少有。忌粗俗而尚雅致，追求形式美不悖乎情理，这是他的作风。戏曲程式，有一种形式对内容反作用的功能，有时虽不一定潜入体验，由于长期养成内外结合的表演习惯，能使程式的一举一动反作用于情感的传达。我这样说，绝不是不要讲体验，只是说，经过长期的艺术实践，会养成一种敏感的心理反应，使印在程式技术里的动作不自觉地显现出来。京剧演员，一听锣鼓之声，身段动作就来了，便是这个道理。

马连良讲究刻画个性。不讲个性，便无所谓从人物出发。艺术上讲创作人物，时常讲到“这一个”的问题。现实的人，何止亿万，常说“人心不同”各如其面，艺术反映生活怎么可能做到人人“这一个”呢？只能是结合典型的“这一个”。戏曲又如何去创造典型呢？如何使它成为“这一个”呢？这就不能排除程式。凡以唱、念、做、打的艺术形态来反映生活的，便必有程式，这是艺术的规律。戏曲程式是对众多的人物性格、地位、身份的抽象和概括，这种概括既有比较分析，而且是感性形象的。戏曲里的“这一个”，是在体验人物个性的同时结合程式表现的结果。程式里的“这一个”，是离不开戏曲歌舞的格律的。戏曲歌舞的格律必有反复和类同的层次，比如以“西皮”、“二黄”表现唱的情感，腔调上有变化，板式上是相同的。成套的

锣鼓谱子，也是在同一个格套里灵活运用的，所以它所创造的人物个性，便不能没有格律的限制。因此，戏曲的“这一个”，它的真实性和模仿性便不能和话剧相比，不能没有戏曲程式、格律的限制。但是它的审美价值，特别是形式美的价值，话剧是不如它的。其实，世界上没有纯粹不同的东西。人面皆有五官，这是相同的，可是长相有异，故有美丑之分。人的语调都有四声，但调类相同而调值又不同。所以不要拿戏曲的“这一个”和话剧的“这一个”相比，也不能拿话剧的“这一个”和小说的“这一个”相比。程式是一种类型，这种类型中的个别，必须使深刻的体验和鲜明的表现相结合，使人物形象深刻的内涵和富有神韵的表现形式相结合。要求这个人物的具体性很能够体现主题，这便是戏曲舞台的“这一个”。既成流派，又要表现人物里的“这一个”，这是流派高度的发展。

马连良演戏，很注意人物与人物之间的关系。三十年前我和他有过度艺术上的合作，那就是将《群英会》改成《赤壁之战》。改作者有任桂林、李纶、马少波、翁偶虹和我，由我导演，集合了中国京剧院和北京京剧团的著名演员，马连良、谭富英、裘盛戎、李少春、李和曾、叶盛兰、袁世海等都参加了，马仍扮演孔明。我认为这次演出演员虽好，剧本改编并不算成功。观众爱看的仍然是原来的《群英会》。改编者的原意，认为《群英会》虽是传统名戏，但还有提高发挥的余地。这叫做啃硬骨头。《群英会》这出戏采《三国演义》的题材，写孙、刘联盟共同抗曹，而孙、刘内部又有尖锐的矛盾。改编者认为人物之间的关系和性格似乎还得政治化一些，特别是鲁肃这个人物要重新塑造，认为鲁肃太愚昧无知了，不像晋人陈寿所撰《三国志》里的鲁肃那么有政治远见，是一个出色的政治家，于是在《赤壁之战》里把他提高了。剧本完成后，马连良和我说：“鲁肃如果不傻了，我的戏便不好演了。”我是同意他的看法的。原来《群英会》这样来写鲁肃，是为了突出孔明机警敏感、多谋善断的政治才能，与周瑜的诡谲多诈、嫉贤妒能的气度相对比。鲁肃是两个对比人物的中介。可是马连良凭他的舞台实践经验，不只关心自己演戏，而且能注意到人物间的戏剧冲突是否合理。如果鲁肃写的高明了，正如马所说：“我的戏就不好演了。”诚然，《群英会》的剧本和表演颇有夸张之处，这是为了人物间对比鲜明，戏剧性突出，如果演得过火，也会使人感到庸俗。

马连良的表演，无论唱、念、做（他的靠把戏我没见过）都是统一的，和谐的，



完美的。技术性很强的综合艺术，既要谨严又要自由，和谐统一最重要，失去和谐统一也就做不到谨严自由，也不能形成自己完整的风格特点。有些流派演员，在他的特点中有偏重，或重唱，或重做派，并非全面，而马是全面的。这里所说的全面，也有相对的意义，它不能概括生行所有的角色。因此，马派的戏也有对工和不对工的区别，这种区别又不是绝对的，而且也不是缺点。

婉约、圆润、洒脱、飘逸是马连良的基本特点。曾有评戏者以“举重若轻”来概括他的特点，这个评语是比较恰当的。所谓“举重若轻”，并不是从他的素质来说，而是功力的表现。别看马的行腔那么飘逸，嗓音那么松弛，换气那么自然，好像都不费劲儿；据马连良对我说，他是很费劲儿的，“开口之先就要储存底气，底气不足，一泄无余，下句要唱就更吃力了。气足还要善于控制，如不能控制，虽能扬而不能抑，能放而不能收。”这是可贵的经验之谈。要知道，运喉和行腔如书法运笔，收和放、松和紧、刚和柔、方和圆、枯和秀、隐和显、藏和露……都是对立统一的。如果不以下工夫作为条件便不能统一。因此“举重若轻”并不是事物原来是轻的，而是在技术上经过长期的刻苦磨炼，使重转化为轻而已。但也不能说马腔风格上的婉约、圆润、洒脱、飘逸之外就没一点儿壮丽、峻拔、谨严、浑厚、沉雄的地方。我们只能说，行云流水是他主要的特点，而剑拔弩张不是说一点儿也没有。避重就轻而不浮，避浊就清而不浅，避方就圆而不软，避直就巧而不靡。这大体是马派的风格特征。

马连良在舞台美术上、音乐上都有改革，他不主张以写实的布景去充塞舞台，只用原来的“守旧”、“门帘”、“大帐”，在样式上、色调上使之对称、均衡、和谐、统一。对服饰、容装，他并不主张那种去掉挂的髯口，换上粘贴的胡子，去掉宽大玉带改成捆紧的腰股，抹掉脸谱改成油擦的脸膛。他要求龙套整齐，并且化装。这些改革，大都是注意舞台形式美的需要。

马连良晚年，在现代戏《杜鹃山》中扮过角色，在《年年有余》中扮过角色。在山西太原，又在《南方来信》中扮过角色。大家认为，这是很可贵的。至于现代戏是否要有派，这有待于新的程式的形成。以马派演现代戏，应当注意和他的流派相适应的题材，并选择和他的流派相适应的人物性格。流派的产生是戏曲艺术特征在推陈出新中多样化的表现，它是继承与发展的成熟的结果。马派是谭派体系中极有创造性的。