

中国文化新论丛书



京剧
与中国文化

徐城北 著

人民
民族
出版社

京剧与中国文化

徐城北

博 库

中国·美国·台湾

版权所有 翻印必究

权 利 声 明

对从博库网(www.BOOK00.com.cn 和/或 www.BOOK00.com) 下载的作品,仅限于家庭内自己私人阅读,博库公司(BOOK00, Inc.)保留一切的版权权利,包括但不限于:出版、复制、传输、发行、出租、播放、传播、展示、制作为磁盘或光盘等现在已有的及将来技术发展所产生的电子和/或数字载体、印制、镜像、设立网站、上载、下载。未经博库公司(BOOK00, Inc.)许可,任何人不得擅自使用作品,无论是出于商业目的还是非商业目的。

未经博库网的许可,任何人不得修改、删除博库网的权利声明和权利管理信息。

博库网自行开发或采用的技术措施、技术手段受法律保护,任何人不得侵害、破坏。

“BOOK00”,“博库”及相关图形等为BOOK00, Inc.的商标。

中国文化新论丛书·京剧与中国文化

三年前，人民出版社的一位青年编辑向我约写这部书稿，他娓娓劝说，我静静谛听。在我的感觉中，他正“忽忽悠悠”扇着一把小扇子——

“组织撰写这部四、五十万字的书稿，是考虑到作者要具有以下的综合优势：1、在京剧门里的某个环节上要真干过，同时熟悉京剧生产流程的各个环节；2、要真诚地关注中国的传统文化，要极力捕捉京剧艺术与传统文 化之间的渊源；3、写书要举重若轻，要力求将学术性与知识性、趣味性结合一体；4、要选精力旺盛的作者，写作要有速度也有激情；5、还要有一定的知名度……”他停了片刻，又说，“如果接受约请，请于两个月内拿出写作提纲，以便出版社进行论证。通过之后，希望在两年内写完……”

无言。默默注视面前这位青年，感受到他和他背后的国家级出版社的犀利眼光。开门见山又知己知彼，就使双方的距离缩短，更给未来的合作奠定了良好基础。

坦然回答：“感谢相知，我接受。此题凝聚在心有年，

我将在一个月中拿出提纲。但真正动笔要在两年之后。原因之一是‘急活儿’尚多，很难抽出‘大时间’；之二是此书提纲不可能一蹴而就，‘笔墨’上也需琢磨；之三是我得让灵魂跳上云空回望一下京剧的来路，然后再尽可能看一下去路——等有了这两番掂量，我就用四个月写出初稿，并用两个月打磨。这样安排，不知贵社能否接受？”

编辑点头：“请先拟目录和立意，我拿回去向社里汇报。”

我在心里也扇起小扇子。

写书重在“袖手于前”，拟准和拟好目录，在一定意义上关乎书的成败。三思之后，我列出以下四个大的层面——

第一章京剧艺术特征中的文化因子

第二章京剧原理法则的基本归纳

第三章京剧与其他古典艺术的规则对比

第四章京剧行进轨迹的文化探讨

应该说，这是我对京剧文化内容组成的基本认识。

四者既存递进也相辅相成。然后，我在每一层面之下又开列十题。它们是平行的，可增多也可减少，我尽量挑自己认为重要的写，同时也挑熟悉的写。

小扇子还在扇动——

本书第一章，内容是前人多次涉及过的，如今我力求写出新意。

后边的三章，是我看戏多年的感悟，积郁心中很久了，如今写就争取一步到位。

小扇子换了个方向又扇起来——

决定不介绍基本常识，读者应是五十岁(以上)人，希望能有些生活阅历，“观龄”最好能从“文革”前开始。如今，他们一方面以京剧愉悦生活，同时又真诚思考着“京剧是什么”、“京剧已经做了什么”以及“京剧还能完成什么”这样三个问题。如果这样的朋友阅读此书，那么作者之心一定与之息息相通。

小扇子又扇出了新的“花样儿”——

既要遵循“起承转合”的四步规范，但每一节却都分割为六小块文章。这里的“六”，乃是“四”的一种变

格。纯粹是为了行文的便利与好看，才把四步规范中的某个“一”扩展为“三”。这显然是在卖弄“扇子功”了，好处是可以把从老伶工肚子里“掏”出的故事点染其间，也力求使行文线索摇曳多姿，让散文笔法有用武之地。

我总是不时想起“扇子功”。您见过评书演员手中的折扇么？它折起时，可以是蜡烛是烟枪，也可以是刀枪是棍棒是马鞭；抛洒开来，就可以生发出千般迷幻与万种沉醉。京剧功法深厚，其中这门“扇子功”就大有讲究。我准备以“扇子功”的精神去写这部书。

我由衷感谢在正文中插图的两位前辈画家。叶先生的作品画于 50 年代中期到 60 年代中期，他善于在剧场实地写生，他的线条特别有味道。丁先生的作品是在 80 年代应我的请求而画，他的笔墨精细，不但能看出剧目和人物，更能看出扮演者是谁。我为这些画配写了若干七律，并且不加标点。这一尝试明显受到聂绀弩先生的影响。我只是想通过这种既严格同时又“通大路”的古代诗体，去抒发我对于这些京剧画图的忠实感受。两位画家都没有画他们没见过的名伶，我呢，同样也不打算为没“见”（也包括“听”）过的名伶配诗。从这个意义讲，

我这本书不能不受到时间(时代)上的限制。再者，我是在北京长大的，因此也就只能集中谈“北京的京剧”，这当然又是一种局限。配诗的原因还有一条：那就是当年我开始迷戏时，同样也在迷恋旧体诗词(以及国画)，京剧与它们是成龙配套的。所以我想，现在提供给读者的这本书，当是我对京剧感情的一种全方位的展现。如果开展今天的振兴活动也尽量力求广阔厚实，其结果肯定比“单打一”要强。

自序就此搁笔，前面的目录，实际上是“合”着的一柄扇骨。好的扇骨不在雕刻技巧的高低，而在其本身的质地和光泽，要沉甸甸，要庄重，要大度。就请您先从这“大处”端详。如果确认了“大处”确实非“小”，然后我便从容打开扇子，您再评量扇面上都画了什么以及技法如何。

作者

1998年1月20日四稿，于京华“品戏斋”

第一章 京剧艺术特征中的文化因子

第一节 生旦净丑

这是戏曲行当最粗略的区分，实际在各个剧种当中，都有自身更细致的划分。在京剧里，行当大体区分如下

生：包含老生（又分为唱工老生、做工老生和靠把老生）

包含武生（又分为长靠武生、短打武生、箭衣武生和勾脸武生）

包含小生（又分为扇子生、雉尾生、穷生和武小生）

包含红生

旦：包含青衣

包含花旦

包含刀马旦

包含武旦

包含老旦

净：包含铜锤花脸（又名黑头，重唱功）

包含架子花脸（兼任“好白脸”，重功架）

包含武花脸

丑：包含文丑（立巾丑、袍带丑、茶衣丑，兼演彩旦、丑婆子）

包含武丑（开口跳）

类型化与个性化

京剧塑造人物的办法是“两步到位”——先达到人物的类型化，然后再进一步实现个性化。

遥想京剧萌生时节，这种“两步到位”或许更符合当时的认识论。因为在当时的外部世界，阶级和阶层阵线分明，人在哪个层次中，就得遵守该层次的规范。外界观察某人，第一步先探寻他的阶级和阶层，在阶级和阶层上将其“就位”之后，才谈得到对其个性做进一步的探查。

另外，“两步到位”的方法有利于创作的精细雕琢和审美上的逐步提高。在一般情况下，戏班排戏排到“类型化”时即可上演；作为观众来说，表演到达“类型化”

时就可“入目”。以后，当戏已经演下去时，演员再不断加工，观众也通过一次次的欣赏，肯定了这些加工的存在价值。把这个问题说到底，“两步到位”之生产方式成活率高，适合于作为通俗艺术的京剧的流传。

为什么曾以老生行当领衔

在京剧漫长的发展史中，前半期一直以老生行当领衔。在程长庚时代，领衔的演员是“前三鼎甲”（程长庚、余三胜、张二奎）。在谭鑫培时代，领衔的演员是“后三鼎甲”（谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙）。

生，一定得是男性。老生，又一般是男性世界当中成熟、持重和有地位的人物。大概就是这个道理，由生——老生扮演的人物，在戏剧故事中就自然得到人们的尊重。早期京剧高台教化的作用很明显，于是老生就一直处在领衔地位。戏台上如是，戏台下也如是。京剧第一代班主中有老生程长庚，在程之后，继任者依然是老生张二奎。

在程长庚时代，至少在程长庚个人的精神世界中，老生——尤其是他所扮演的那些忠臣良将，都是古往今来各个朝代的脊梁骨，当然应该领衔。他扮演了他们，

渐渐把他们的精神、品格都融化进心灵之中，于是渐渐也身体力行起来。在后台，他严格监督每一场戏的进行。遇到有人迟到，只要不是扮演旦角的，他都主动顶替。在他的戏班中，收入是每人一份儿，他并不多取。有人约请他“外串”（即今日“走穴”），他婉言谢绝，他说了如下意思的话：“三庆班是大家的，大家为了我一个人而聚集在这里，我又怎能违背大家，只一个人出去挣私钱？”他最满意和高兴的事，就是自己扮演的人物征服了观众。这里的征服就包含高台教化之意。他很看不惯帝国主义列强对中国的侵人，也为农民起义危害到时局担忧，为此他泪流满面，他看不起台下那些醉生梦死、浑浑噩噩的听客。他不许自己演戏中有人给自己喝彩鼓掌，甚至当面叩头请听戏的皇上也不许鼓掌。他认为喝彩鼓掌是对剧情的“隔离”，他希望自己的观众一直沉湎在剧情中，直到走出戏园子去付诸行动。程长庚戏剧美学的核心是“真”，充满了慷慨激昂的“力”。

到了谭鑫培时代，世风大变，艺风随之变更。谭戏台上扮演的人可能还是那些，但他们变得委婉和细腻了，开始有情致起来。同是帝王将相，谭注重使“这一个”

不同于“那一个”。可能是时政的大局已定，一介伶人想干预也没用，于是便不再和时政抵触。他结识了许多皇亲贵戚，也开始进到内廷当了“供奉”。钱虽然挣不很多，但觉得很荣耀。他的艺术核心，开始由“力”转向“美”。但他的内心还是朴实的，他灌制了最早的唱片，同伴拿来他应得的报酬，他却一再不安，认为得到的太多，对不起灌唱片和将来买唱片的人。事实上，同伴在拿给他之前，早就私分了他的钱。他还有一个自己未必了然的贡献，就是在自己的衰年，全力支持了晚辈梅兰芳的艺术改革。他已经对程长庚时代改了不少，一改再改直至晚年。但晚年又反而重视起“规矩”，其他的后辈再想改革都有些“怵”他，惟独梅兰芳没这种忧虑，偏偏他也时常愿意“跟”着年纪，要晚两辈的梅兰芳“走”。就是这种不无偶然的人际关系，后来极大改变了京剧的行进轨迹。

梅兰芳与旦行竞起

梅兰芳的成名大体在本世纪的20年代。这是一个既约略又准确的时间，它固然和梅个人的努力有关，但也不能不受到京剧审美风气转变的影响。西方的诸多艺术

开始进入中国，最大影响还不在艺术形式的外部区别，则在于西方艺术中对“人性”的重视，尤其是对女性人物的刻画，开始提到了与男性对等的位置。像梅兰芳与谭鑫培合演《汾河湾》（以及类似的《武家坡》和《桑园会》），以往都是站在“男性可以玩弄女性”的立场进行演出和欣赏的；但自梅兰芳始，他扮演的柳迎春开始变成一个有血有肉的人物。一事当前，“她”要问一个为什么，“她”的思想要一点一滴顺着逻辑前进，任何人奈何“她”不得。梅的这种改动，得到谭的首肯是不容易的。谭对梅的默许，造成了后来梅从文化层面升华京剧的巨大飞跃。

再一点，女性观众就在梅成名的过程中进入演出场所，这演出场所也由昔日的戏园子变成戏院（或剧场）。这就是说，梅之成名不仅是他的个人行为，更有关乎时代背景的客观必然性。

梅的成名带起了一批旦行演员，1927年四大名旦的问世，是京剧奔赴未来的一个新的里程碑。四大名旦引出了连锁反应：四小名旦、上海四大名旦、四大坤旦相继问世，旦行传人和旦行剧目出足了风头。但还没等这

股风潮达到最高点，“四大须生”（分为前、中、后三期）像一条平行线般和旦行比较着“写”了下来，一直“写”了半个多世纪。从行当角度总结梅兰芳成名后的这半个世纪，可以用“生旦持平”的评语做总结。具体到每个戏班，就看生旦当中谁更“大”一些，谁就是领衔的了。具体到生旦两行的每个优秀个人，年轻时总免不了为对方“挎刀”，一旦时机成熟就自己领衔，而让对方行当中的年轻者再于自己戏班中“挎刀”。

风云一时的“净行三杰”

净，又名花脸，专门扮演性格粗豪、勇猛的男性人物，与老生扮演的端庄、深沉的男性人物恰成对比。同是男性人物，但在半个世纪以远，花脸在台上多是草草而过——虽然唱念做打，虽然暴跳粗犷，但只是作为生行的陪衬存在，其自身性格的发展线若断若续，无法给人一个明晰的印象。原因是每出京剧的容量有限，故而只能集中优势兵力去刻画主要人物——生（或）旦。如果方便顺手，就“扫”上净一两笔；如果没空儿，就只能以零星笔墨去点染了。

今天习惯把净行分成铜锤花脸、架子花脸和摔打花

脸三个分支，事实上它们的地位在半个世纪前都很可怜，都属于惨淡经营的状态。铜锤相对好一些，有一些“能唱者”可以在“前三出”中担任主演。进入30年代之后，也就是四大名旦和四大须牛开始较量之时，由于竞排新戏的缘故，牛旦自然担任其中中第一、二号人物，但同时只要是优秀的新戏，其中必然要糅杂一两位性格勇猛粗豪的男性——这一来，架子花脸就有了用武之地。在这种大形势下，“净行三杰”就应运而生——

金少山（1889 - 1948），1937年从上海来北京挑班，顿时声盖京华。他是铜锤、架子“两门炮”，一时无两又空前绝后。可惜小节不保，后潦倒去世在北平。连后事都是由梅兰芳、尚小云二位捐资操办的。

郝寿臣（1886 - 1961），专攻架子一门，无论老戏还是新戏，都悉心开辟了塑造人物的先河。先后创造了与马连良、高庆奎、杨小楼三位生行大老板“并挂”的奇迹。

侯喜瑞（189—1983），专攻架子一门，尽管先天条件并不优越，但艺术上极端用心，以造诣塑造人物的本领极大。

30年代涌现的“净行三来”，乃是京剧发展史上的奇绝一景。金之独力挑班有很大的偶然性，像他那样的天赋条件。的伶人，可算是“百年不遇”；郝之三度“并挂”，也是“强努”着劲头儿才赢来的；惟独侯之安于“傍”人又善于“傍”人，才拥有更多的让后来人仿效的价值。

50年代北京的两大京剧剧院当中，裘盛戎和袁世海各踞一端，分别又使铜锤和架子两个分支有所前进。

古往今来，摔打花脸就没被重视过，而且是越来越不被重视。但是钱金福、钱宝森父子创立的“钱氏身段谱”，却对京剧功法做了很高明的总结，内涵的文化价值极其浓厚。

好难说的丑行

丑行在京剧四个基本行当中排位最后，所扮演的人物最为卑微琐屑，所挣的戏份儿也最可怜；但这个行当所演的人物，乃是最为灵活多变，也最为靠近生活原形。

丑行极少有自己“独挑”的大戏，但在其他行当主演的大戏当中，却缺少不了此行。它如同“味精”，极能调剂和转化戏剧气氛。场上各个位置上都可能有丑儿，