

程长庚剧目新考

李楠

(中国艺术研究院戏曲研究所 北京 100029)

摘要:京剧史上的创始人程长庚,对于京剧艺术的创立所做出的杰出贡献是无与伦比的,所以他一直以来成为历史、文学、戏曲等学术上的重点研究对象。他出生于安徽省安庆市潜山县的程家井,因此,研究他的艺术成就以及对后世的影响,是研究“徽学”及“徽文化”的重要组成部分。程长庚当年擅演的22出剧目,传承至今,究竟有多少出得以留传下来了?事实证明,这其中至少有19出剧目都真正保留了下来。在此将逐一对其每出保留下来的剧目进行分析,因为这些剧目既然能够得以留传,必然有其自身高度的艺术价值,也说明一代又一代的观众对这些剧目确实喜闻乐见。并且,每一出戏背后的故事也是具有哲理性和启发意义的。故此,分析这些剧目具有很大的现实意义。面对着前辈大师如此惊人的、浩如烟海的剧目,后辈虽然难免惭愧,难免自责,但是最重要的还是充分挖掘整理传统剧目,再进行新的剧目创作。

关键词:程长庚 京剧 传统剧目 老生

中图分类号: I232 & 821

文献标识码: A

New Investigation on Cheng Changgeng's Master Pieces

LI Nan

(Chinese National Academy of Arts Beijing 100029)

Abstract: Mr. Cheng Changgeng, the founder of Peking opera, made impeccable contribution to the art of Peking opera nearly two centuries ago, enabling him the important target of research on the history, literature, Chinese drama and theatre. He was born in Cheng Jiajing Village, Qianshan Count of Anqing City, Anhui Province. So, the research on his achievements and influences on the successors was an important component of that on the culture of Anhui Province. The representative master pieces of his performance would include 22 dramas which have been carried on ever since. However, of the 22 dramas, how much of his stage performance have successfully been imitated and developed, remains a question to be studied? Through careful observation, we have noticed that at least 19 of them have vividly been reserved and modified. This paper deals with the study on every master piece of Mr. Cheng's under the thinking of its internal nature and value of arts. The fact shows that the audience of different generations would accept and appreciate his dramas without any hesitation. More over, in every drama that he played, there existed deep philosophical and instructive senses. Hence, analytically exploration of these dramas will provide practical and realistic meanings. Facing the astonishing achievements and numerous numbers of dramas of our predecessor Mr. Cheng, as his disciple and student, I feel more than humble, bashful and inevitably self-critical that the current generation of our time not making enough quantity of dramas that would carry his think vision and tanks. We want to devote ourselves to the invention of new dramas under thorough investigation and modification of the traditional dramas.

Key words: Cheng Changgeng; Peking opera; Traditional drama; Laosheng-role

京剧史上的创始人程长庚,集“京剧鼻祖”“开山祖师”“刮弹巨擘”“徽班领袖”“老生泰斗”“至圣先师”“伶圣”“剧神”等等美誉于一身。因为程长庚对于京剧艺术的创立所做出的杰出贡献是无与伦比的,所以他一直以来成为历史、文学、戏曲等学术上的重点研究对象。他出生于安徽省安庆市潜山县的程家井,因此研究他的艺术成就以及对后世的影响是研究“徽学”及“徽文化”的重要组成部分。

一、徽戏概述

安徽省由于历史悠久,文化底蕴丰厚,所以在中国的艺术史上也闪烁着耀眼的光芒。安徽省是戏剧大省,在这里盛行的

剧种就有:徽剧、黄梅戏、庐剧、凤阳花鼓、皖南花鼓戏、泗州戏、含弓戏、坠子戏、文南戏、青阳腔、嗨子戏、安徽大鼓、安徽滩戏、洪山戏、亳州梆剧、门歌、淮剧、淮北花鼓戏、二夹弦、沙河调、安徽琴书、安徽端公戏、安徽目连戏、推剧、芜湖梨簧戏、淮北梆子等等。除了这些安徽本土的地方戏,由徽班进京以后形成的京剧艺术,早已成为中华民族的国剧艺术,被称为“三大国粹”(即京剧、国画、中医)之一。京剧艺术的不朽魅力和巨大影响力无需饶舌,是炎黄子孙有口皆碑的。

二、程剧管窥

“京剧演员的艺术水平,表现在他的演出质量,质就是戏

作者简介:李楠(1985.5—),男,汉族,北京人,原安徽安庆人,中国艺术研究院研究生院戏剧戏曲学博士,研究方向:戏曲社会学。

演得好坏,量就是戏会得多少。”^[15]单就视程长庚为一名京剧老生演员来看,他的艺术水平,亦即他的演出质量均属上乘,并且无人能比,这一点是举世公认的。根据《中国京剧史》所记载:“程长庚戏路很宽,能戏很多,凡扎靠、箭衣、袍带、褶子各类老生戏,演来均富特色。现就史料所记,长庚擅演剧目,汰其重复,计22出,即《群英会》《战樊城》《鱼肠剑》《举鼎观画》《让成都》《镇潭州》《捉放曹》《击鼓骂曹》《风云会》《战太平》《法门寺》《长亭会》《文昭关》《状元谱》《庆唐虞》《钗钏大审》《八大锤》《战长沙》《临江会》《华容道》《安居平五路》《天水关》。”^[2]文中提到的“扎靠、箭衣、袍带、褶子”等不同门类的老生,分别代表了老生行当中的靠把老生、武老生、安工老生、做派老生四种。这几种门类的老生,囊括了老生行当中各种细分的行当,并且也涉及到了老生行当表演中的全部唱、念、做、打等技术元素。需要指出的是,程长庚本人所会的戏,所演过的戏,剧目数量远远不止这些,这22出戏只是程长庚最为杰出的拿手剧目。而其它剧目在程长庚演来,水平也并不逊色于这些戏,“他能演穿‘红靠’的《战太平》中的华云,穿‘黄靠’的《龙虎斗》中的赵匡胤,穿‘绿靠’的《战长沙》的关羽,穿‘白靠’的《九龙山》的岳飞,穿‘黑靠’的《白良关》的尉迟恭(反串‘铜锤花脸’)。”^[3]随着京剧艺术的不断发展,也随着社会时代的逐步变迁,以上列举的程长庚当年擅演的这22出剧目,传承至今,究竟有多少出得以留传下来了呢?事实证明,这其中至少有19出剧目都真正保留了下来。在此将逐一对其每出保留下来的剧目进行分析,因为这些剧目既然能够得以留传,必然有其自身高度的艺术价值,也说明一代又一代的观众对这些剧目确实喜闻乐见。并且每一出戏背后的故事也具有哲理性的启发意义。故此,分析这些剧目具有很大的现实意义。京剧的传统剧目留传至今,经过无数艺人的反复加工与提炼,在表演技法上日趋完善,在艺术效果上日臻完美。每一出经典的传统剧目诞生之初,都犹如一块璞玉,经过无数前辈的反复雕琢和研磨,最终形成一块美玉。而上面提到的这些剧目,大多为戏班自己创作,文词简单,通俗易懂。正如《中国戏剧史长编》所述:“文人编剧,大抵不为舞台上演时打算,一部分原因,自然是和舞台情形隔膜,或对戏剧排场并不熟谙。……甚至不如伶工们自作编排,在剧本上看来,似乎情节空疏,文词俚俗,而一经扮演,居然有声有色,观听咸宜。”^[4]研究这些传统剧目为何如此之经典,可以在探寻京剧艺术乃至整个戏曲艺术的内在规律的过程中有新的认识,更可以给今后的戏曲创作者和表演者以及理论研究者都提供学习、借鉴的经验。

京剧界人士广泛使用的一本查找京剧剧目唱段唱词的工具书——《新编京剧大观》中写道:“旧传京剧有‘三千八百出’之说,还有人说已搜集到五千多剧目,可见新编本中所选入的四百出戏,在京剧宝库中还只是一小部分。不过,有的戏早已失传,有的戏久已不演。在近几十年中能看到和听到的戏,也不过是几百出。”^[5]由此可见,京剧传统剧目浩如烟海,不胜枚举,而不同的剧目得以传承和保留的情况又不尽相同。在这本工具书里,收录了上述的22出剧目中的19出戏的唱段唱词。没有收录到书中的剧目是:《风云会》《庆唐虞》《钗钏大审》,这三出戏也是至今京剧舞台上一般不作演出的剧目,可称“绝迹舞台”的失传剧目。

由于京剧艺术在程长庚所处的时代尚处于萌芽状态,诸多方面的艺术元素都尚未成熟。故此,程长庚在当时所演出的这些剧目,自然不能称作传统剧目,而应算作艺术上的新生事物。我们通过分析今天京剧舞台上的这些剧目的演出风貌,来研究程长庚的这些代表剧目,居今思古,借古比今,一方面可以充分挖掘其中的艺术价值,另一方面也可以遥想当年万人空巷追看程长庚的盛况。那么,在研究这些经典剧目今昔演出风貌的对比过程中,我们首先必须牢牢地抓住京剧老生行当的发展主线,即:程长庚—谭鑫培—余叔岩—杨宝森。这四位艺术家,分别代表了京剧老生行当的4个时代,算作四块里程碑。这条主线构成了京剧老生行当的发展脉络,也是整个京剧老生发展史的一个缩影。同样的剧目,随着这四代艺术家不同的演绎,体现出京剧艺术不断继承与改革,发展与创新。

三、剧目分析

《群英会》是一出“栓角儿”的“群戏”,剧中出现了“三国”中的众多人物,如:鲁肃、诸葛亮、周瑜、黄盖、蒋干、曹操等等,把京剧各个行当中的男性成分几乎包含到了这出戏中。之所以把这出戏当作程长庚最具代表性的拿手剧目,是因为程长庚素有“活鲁肃”的美誉。在《同光十三绝》这幅举世闻名的名伶戏曲人物画中,程长庚居中,而他的扮相依然是《群英会》中的鲁肃的形象。画中另有一位居中的人物是小生徐小香,他的扮相是《群英会》中的周瑜的形象。程长庚之后的一代艺人中,影响力首屈一指者的当属谭鑫培。谭鑫培演出此戏亦是得心应手。据载:“谭氏中年与王楞仙合演《群英会》《取南郡》,均扮鲁肃,有时与汪桂芬合演则扮孔明。”^[6]《群英会》这出戏自从京剧诞生以来,久演不衰,至今每逢时令各大剧场均贴此戏,上座率依然高居不下。往往,京剧传统戏的舞台表演主要是展现演员的唱、念、做、打等技术手段,给观众以审美情趣的享受,所以一般剧情过于简单,美在表现形式。而这出戏的剧情可以算是京剧传统戏中最复杂的,体现了各种复杂关系的人物之间的勾心斗角。特别是1957年由富连成的几代师生,如:谭富英、马连良、叶盛兰、裘盛戎、萧长华、袁世海等共同协作拍摄的彩色电影《群英会·借东风》,更是风靡了半个多世纪。这出戏现在的演法一般是与《借东风》和《华容道》连演,合称《群·借·华》。在京剧中,这种约定俗成的合称的大戏还有很多,都是久演不衰的剧目,例如:《失(街亭)·空(城计)·斩(马谡)》《大(保国)·探(皇陵)·二(进宫)》《金(山寺)·断(桥)·雷(峰塔)》等。

《战樊城》是一出文武并重的老生戏,也是全本《鼎盛春秋》(或《伍子胥》)中的第一折。在全部的《鼎盛春秋》中,包括了《战樊城》《长亭会》《文昭关》《浣纱记》《鱼肠剑》《刺王僚》等折子,并且每个折子既可以单独作为折子戏上演,也可以与前后的折子连演。同时,另有一出《武昭关》(或《禅让寺》)也是说的伍子胥的故事,但是为另外独立的剧情,不与这些折子连演。人们为了分辨两个“昭关”的戏之区别,故而一个称文,一个称武。翻阅一些关于程长庚当年演出记载的史料,可知这几个折子他都演出过。时至今日,《战樊城》这出戏的出名,在很大程度上是由于余叔岩的“十八张半”唱片中有两段剧中的核心唱段,即:“兄长说话欠思虑”和“一封书信到樊城”

两段。据记载,“余叔岩为百代录的第一张唱片是两段《战樊城》的西皮原板转二六,这两段戏是叔岩根据自己听老谭戏的印象,按谭派法则和四声规律照词设的腔,得到过陈彦衡的首肯,是他精心研究的得意之作,呈现出青年余叔岩蓬勃向上的精神状态。”^[7]而对于嗓音条件不太理想的杨宝森,他每演《伍子胥》时,总演《战樊城》的目的是给后面的重头戏《文昭关》“预热”。正如杨宝森自己所:“我唱《武家坡》,先上《赶三关》;唱《伍子胥》,先上《战樊城》;千方百计先把嗓子唱热。把嗓子唱热的目的,是为了爬上余(叔岩)先生创下的高峰。”^[8]

《鱼肠剑》一剧,与《战樊城》一样,属于全本《伍子胥》中的一折。但是不一样的是,这折戏单独的演出和连演时候的情况不同。如果这出戏单独出现,那么伍子胥上场应该从“行路”一场开始,在这一场里,伍子胥需要唱一大段自报家门的唱段,也就是著名的那段“一事无成两鬓斑”。通过这段唱腔表明了自己的身份和家事,并且表达了自己急于为家难报仇的心情。如果这出戏与前后折子连演,则不需要再出现“行路”一场,因为嫌其重复。其实,全本的《伍子胥》演出时,观众难免感觉剧中有重复的地方,即伍子胥在《长亭会》中向申包胥唱一遍家难,在《文昭关》中向东皋公唱一遍家难,在《浣纱记》中向浣纱女唱一遍家难,在《鱼肠剑》中向姬光唱一遍家难。其间又分别向皇甫讷、渔丈人、专诸等叙述家难。这样一来,伍子胥变成了“祥林嫂”,逢人就说。但是京剧毕竟是美在形式的,观众也不会由于嫌其重复而不听唱腔,所以听伍子胥苦诉家难,其实是在满足观众自己的审美需求。另外,这出戏的剧名经常写成“鱼藏剑”,其实两种写法各有道理。写成“鱼肠剑”,是认为因为剑身上的花纹犹如鱼肠。这种鱼肠倒不是指生鱼的内脏,而是要将一只鱼烤熟,剥去两肋,然后再看鱼肠,则有点像古剑剑身上的纹路,曲折婉转,凹凸不平,因此而得名。写成“鱼藏剑”,则认为此剑之得名,就是由于它小巧得能够藏身于鱼腹之中,一种可能是此剑的剑身细长柔韧,能够沿鱼口插入,在鱼的胃肠中曲折弯转,而抽出时则恢复原形,钢韧无比,熠熠生光;另一种可能是此剑为诸多名剑中十分小巧的一枚,如短刃,如匕首。

《举鼎观画》是一出唱腔和念白并重的老生戏,在剧中徐策通过展示一幅薛家历史的家谱图,对薛蛟叙述了他的家门不幸,从而激发薛蛟的报仇之心。与之类似地,京剧还有一出《断臂说书》,戏的格局也差不多。在《断臂说书》中,王佐通过自己砍断自己的胳膊,来装作说书的残废人,从而有机会跟陆文龙叙述他家的血泪史,激发陆文龙的报仇之心。在这出戏里,对于演员的表演来说,难度在于把握王佐这个人的“说书”时候的语气和语速。因为扮演王佐的演员必须弄清楚一条,就是王佐本人毕竟不是说书的艺人,而是在假装着说书,实为开导陆文龙。《举鼎观画》和《断臂说书》的这种人物大段的念白的表现手段,被成功地运用到京剧现代戏《红灯记》的“痛说革命家史”一场,剧中李奶奶通过叙述革命家史,也激起了李铁梅的革命斗志。这一做法成为了京剧现代戏“古为今用”的一大典范。由于《举鼎观画》这出戏的故事情节和《法场换子》以及《徐策跑城》的故事情节是连贯的,所以有时京剧演出全本的《徐策》,就是把这三出戏连演,并且增加“闹花灯”“寒山发兵”等场次,使得剧情更加丰满。并且《法场换子》和《举

鼎观画》都是“京朝派”的剧目,为谭(鑫培)派、余(叔岩)派、杨(宝森)派的代表剧目;《徐策跑城》是“海派”的剧目,为麒(麟童)派的代表剧目。合演的话,也体现了“京海”合流。

《让成都》是一出唱功繁重的老生戏,也是一出“王帽戏”。这出戏不仅唱腔特别多,而且唱腔设计中有很多翻高之处,对演员的嗓音条件确实是一个极大的考验。如今这出戏在京剧中,由汪(桂芬)派演员演唱较多,而谭(鑫培)派演员一般都不唱这出戏。这是因为程长庚之后的一代演员中,最杰出的三位代表人物,即“三鼎甲”(谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙)中,相传汪桂芬唱这出戏太精彩了,故而谭鑫培则不唱这出戏了。这也体现了旧时的艺人虚怀若谷的“艺德”,在艺术上相互谦让。

《镇潭州》是一出看似平淡无奇,实则非常难演的老生戏。因为这出戏的唱腔很少,念白也不吃重,身段和武打也展示不多,因此惊奇的看点不多。其实这类戏非常考验演员的气质,因为这类老生戏为“身份戏”,观众的看点就是欣赏演员是否能够演出人物身份。而这出戏的核心人物是岳飞,岳飞又是家喻户晓、妇孺皆知的民族英雄形象,所以表现大英雄的气质非常重要。经验不足的演员演这出戏,很难有出彩之处。由于这出戏的旧本里,涉及到“托梦”的情节,所以解放后经过加工整理,对情节进行了一定程度的改编。原本剧中出现杨璟的鬼魂,在半夜向岳飞托梦传授武艺,后经改编变成岳飞自己回忆当年与恩师曾经学过“撒手锏”,故而重新拾起这项武艺。在这出戏里,唯一一段核心唱段,就是岳飞一段[二黄原板],原本也只有四句。但在晚清时候,某位王爷喜好京戏,则亲手改戏词儿,增加唱词至十几句,于是后世留传的唱法往往都是按照“烦琐”的版本演唱。可见,上层权贵对于京剧艺术的涉足也是颇具影响力的。近年来,天津京剧团又将此剧进行重新加工,把剧中的岳飞和杨再兴都设计成武老生的形象,戏份都很重,重新取名为《岳飞与杨再兴》。由于这样一来,增加了唱、念、做、打等表现手段,看点增多不少,赋予了新的内涵,更加符合了现代观众的审美需求,演出后颇受观众的欢迎。这种做法是值得今天的戏曲工作者借鉴的。

《捉放曹》是一出老生与花脸的合作戏,一直出现在京剧舞台上,许多流派都有上演。早先这出戏的完整演法包括“出关”“公堂”“过庄”“杀家”“行路”“宿店”几个折子。后来这出戏,随着不同流派的演绎,有些场次就逐渐省去了。省去部分场次,在内容上和形式上都有欠缺,但是更加突出了不同流派的扬长避短。其中最典型的演法有两种,一种是不带“宿店”,一种是不带“公堂”。不带“宿店”的演法始自谭鑫培。曾经谭鑫培与裘桂仙合作此戏,由于时间太晚,裘桂仙唱到“紧加鞭催动了能行战马”一句后,就下场了。此时原本应该再唱一句“黑黯暗沉沉有人人家”,这样谭鑫培再进行接唱。可是临时出现这种情况,谭鑫培也只能是随机应变,接着裘桂仙后面唱了一句“大不该随此贼海走天涯”,就匆匆收场散戏。没想到,这种演法居然让后世保留了下来,视作经典。可见,前辈艺术大师的神来之笔,也往往“无心插柳成荫”。并且由于“大不该”的“该”字是阴平字,在京剧里适合拔高演唱,所以一般演员唱到此处使用[嘎调],使得最后一句更加有气势,对全剧起到画龙点睛的作用。不带“公堂”的演法始自余叔岩。余叔岩

由于不带“公堂”，则把这出戏完全当成了“褶子戏”，即老生只需要穿蓝色的“褶子”，不需要在公堂上穿蓝色的“官衣”。这样一来，学习余派的传人自然都不唱“公堂”了，但是后人也有为了演出的需要，自行创作“公堂”的唱腔，满足了观众的欣赏需求。因为在“公堂”里，老生有一大段[二六]的唱腔颇为动听，旋律上非常优美，也体现了陈宫劝说曹操的这种耐心。而在京剧《摘缨会》中，也有一大段“[三眼]转[二六]”的唱腔是楚庄王劝说妃子时所唱，同样需要唱出耐心，余叔岩则把《捉放曹》“公堂”的这段[二六]唱腔巧妙地融入了《摘缨会》的唱腔当中，给原本的平淡无奇的《摘缨会》唱腔注入了新鲜活力，风靡至今。

《击鼓骂曹》是一出唱工繁重的老生折子戏，剧中还需要演员亲手击鼓。这出戏的故事情节在史料中有记载，并在演义体的小说中也有记载。这些记载各不相同，但是京剧的版本则最符合戏曲演出本身的需要。“据《后汉书·祢衡传》载，祢衡曾手持三尺说杖，坐大营门，以杖捶地大骂曹操；另据《三国志·魏书·荀彧传》裴松之注引张衡《文士传》云，曹操为羞辱祢衡，命其做鼓吏，祢衡于八月大宴上裸体击鼓，于十月时坐营门外以杖捶地，数骂曹操，曹操遂把他送给刘表。《三国演义》则将‘击鼓’与‘骂曹’二事合而为一，编创了第二十三回‘祢正平裸衣骂贼’一节。”^[9]我们发现，在京剧中经常出现一件事情分作两天处理的情况，这无非是为了适应舞台演出的需要。这与西方戏剧的“三一律”形成了鲜明的对比，因为京剧中展示的时间、地点、人物等戏剧元素，与西方戏剧的这些元素的使用目的不同。比如《辕门射戟》中，吕布劝说纪灵和刘备两家和解，本是一天的事情，但是在京剧舞台上，则是吕布头一天分别给纪灵和刘备下书，等第二天再进行劝说。这就牵涉到传统剧目的编排方法问题，因为仅仅是展示一段故事情节，那不是真正的京剧艺术。京剧艺术为的是在展示故事情节的同时，给观众更多的“戏”看。所以类似《击鼓骂曹》这种情况，就是很好的例证。由于京剧的老生行当中，还有一类是“女老生”，即女演员来扮演老生，对于女老生来说，这出戏一般不作传授。换句话说，女老生一般不演此戏。因为在旧时代，去戏园子听戏的人鱼龙混杂，孟小冬等女老生在上演此剧时，每当唱到“我把这槛衫来脱掉”时，台下总有低俗的观众高喊：“脱呀，脱呀！”这显然是旧社会的黑暗现实造成观众对演员的不尊重。另外，由于《击鼓骂曹》不仅在京剧里有，在地方戏里有，在曲艺类的节目里也有，并且都是传统的经典节目。京韵大鼓表演艺术家骆玉笙先生在处理这个传统作品时，就首创“双手击鼓”，完全照搬京剧中的击鼓方式，改变了原先京韵大鼓中的“单手击鼓”。这种改革创新很快就被观众接受，并且保留下来，至今骆派演员一直延用这种击鼓方式。

《战太平》是一出唱、念、做、打都十分繁重的靠把老生戏，自京剧形成以来，无数老生都曾学演过此剧，但是能称得上上品者，鲜有其人。而以“程长庚—谭鑫培—余叔岩”这条主线来说，《战太平》一直都是他们的代表剧目。并且杨宝森在年轻时也曾多次演出此剧，还留下了剧照。这出戏仅是需要翻高的[嘎调]就有十处左右，对演员嗓音条件的考验确实巨大。这出戏虽然不易演好，但是作为老生演员文武两方面打基础的戏，一直受到重视。在研究余叔岩表演艺术体系中，“刘曾复先生在

1994年10月来天津的一次研讨会上，为我们归纳出应重点掌握的七出戏。即《失空斩》（西皮戏）《洪羊洞》（二黄戏）《碰碑》（反调戏）《打棍出箱》（褶子戏）《卖马》（箭衣戏）《定军山》（靠、刀戏）《战太平》（蟒、枪把戏）。”^{[1]367}作为文武老生才敢于接手的靠把戏，发展到谭鑫培的时代，又将《定军山》《珠帘寨》《南阳关》等戏唱红了，所以，至今这些剧目都是考验文武老生的重头戏。另外，《战太平》这出戏对于配演的旦角要求很高，“旦扮孙氏装疯急上，戴草帽圈、素裙子、素褶子、白腰包，手持蒲扇或羽毛扇，怀着喜神。唱至‘……舍死忘生将他认’，被生踢一足，且一个屁股坐子，非常火爆，颇具精彩。”^{[10]313}京剧里，还有一些老生戏，如《桑园寄子》《朱砂痣》等，虽然以老生为主，但是对于配演的旦角都有很高的要求。如果旦角不能充分发挥，则使得整出戏显得乏味。

《法门寺》是一出大合作的群戏，生、旦、净、末、丑都有，剧中还有很多抓哏、逗乐儿的情节。但是这出戏以老生为主，而老生在戏中出场又相对很晚。对于老生来说，这是一出文戏，并且唱段也不太多。剧中，老生赵廉本是一个县官，但是他由于审理人命案时颠倒是非，逼得蒙冤受苦的民女去向皇太后告状。最后皇家又命赵廉重新审理此案，才查个水落石出。在赵廉上交公文时，也不忘在公文包里夹带贿赂，希望管事的太监能在上头替他美言几句。正是有了这些接近封建社会黑暗历史的情节，才使得观众对于此戏百看不厌，因为这出戏揭露了官场的一些腐败局面。本身安排赵廉这个人物，就是当作反面人物来设计的，这在京剧老生行当里，是不多见的。正如《中国戏曲表演史论》中谈到行当的安排时，说：“昏愦无能、糊涂愚蠢的官僚，本为暴露对象，也用须生（即老生）扮演；如《法门寺》中的赵廉，听断不明，是非颠倒，这不仅是糊涂而已，演员也用须生。”^{[11]154}

《长亭会》是一出短小的折子戏，演足也不过半个小时。这出戏一般是接在《战樊城》之后上演，并不单独上演。据著名戏曲研究家吴藕汀先生回忆：“（《长亭会》）只有一段西皮二六‘未曾开言泪双流……’与净扮申包胥，对唱几段快板后，就此而下，场子颇短，故演出不多。除非老生一角双出才有之。我看过王凤卿演此，因后有与梅兰芳演《打渔杀家》故也。”^{[10]60}这出戏至今成为言（菊朋）派的代表剧目，因为言派的[二六]很有特色，这大段的唱腔可以充分展示其特点。在与《战樊城》连演时，有时为了避免充分，又将[二六]的唱法省去，改为几句[快板]，匆匆带过。

《文昭关》是一出越唱越成为经典的老生唱功戏，程长庚演出此剧早已享誉剧坛，后世传唱至今，更是杨（宝森）派最经典的代表剧目。而剧中的“昭关”位于安徽省含山县城以北7.5公里处，东有马山，西有城山，整个山脉呈东西走向，连绵几十里，相传古时山四周均为湖泽，唯有昭关一途可越。难怪当年伍子胥闻知“必须打此经过，并无别路”，一夜急白了须发。现在此处已经发展成为安徽省著名的风景旅游区，闻名全国。《文昭关》一剧的核心唱段就是“一轮明月照窗前”，而这一句里面就蕴含着很多京剧流派的学问。由于这出戏在程长庚演来，是按照“徽派”的路数，所以在“轮”字上是走高音，这种唱法一直到今天的杨派仍然如此。而对于尊重“湖广音”四声的“汉派”体系来说，即“余三胜—谭鑫培—余叔岩”这一路数，

他们唱到如“轮”字这样的阳平字，必然走低音。另外，这一句的起唱，有两种路数，一是按照现在的唱法将“一”字短唱，则唱2拍就过渡到“轮”字；二是按照古老的唱法将“一”字唱成13个小腔儿，称作“十三一”。这种唱法不仅在《文昭关》里出现，在《捉放曹》的“宿店”中也有，据说余三胜和余叔岩都曾用过此唱法。而用“十三一”的唱法来起唱，无论怎么行腔，最后过渡到“轮”字，必然是低音。一句话，今天的演员一般唱这段时，“一”字唱短腔儿，“轮”字走高音。

《状元谱》是一出老生与小生合作的戏，也是一出清明时令总要上演的戏。这出戏的完整演法，前后还有一些折子，本是叙述一个状元成长经历的故事。类似的剧情，在戏曲里还有《逼侄赴科》等等。但是随着时代的发展，观众欣赏这出戏的核心部分仅是“打侄”和“上坟”两折。于是在现在贴演时改写成“打侄上坟”，不可以写成“状元谱”，因为跟状元没有关系了。余叔岩的老唱片中，也灌制有此剧的三段唱腔，即“张公道三十五六子有靠”“提起了儿爹娘要掌儿的嘴”“老来无子甚悲惨”，风靡至今，被广为学唱。当然，这出戏里面含有一些封建时代的糟粕思想，例如：“朝山拜庙、补路修桥”被看作是“积德行善”的义举，“乏嗣无后”被看作是“祖上阴功不够”。但是，戏中也有积极的教育意义，“劝学”的思想是值得提倡的。从表演上来看，这出戏的难点是老生与小生之间的配合，因为叔叔打侄子，并不是往死里狠狠打，而是家庭教育的手段。所以表演时，老生的板子一挥，小生需要借助“脆劲儿”跌坐。

《八大锤》是一出文武并重的大戏，包括“车轮大战”“王佐断臂”“诈降说书”“刺金归宋”等折子。作为老生的表演来说，演的是王佐这个人物，关于王佐的戏份，则是“断臂说书”的部分。前文在分析《举鼎观画》时曾提到这出戏与之格局类似，故此不作详述。而《断臂说书》中，余叔岩曾经对此进行了认真的研究，他提到王佐面对不同人物时的态度应当不同。例如：见到岳飞应该是内心愧疚，指望报恩；见到金兀术应该是内心仇恨，表面称臣；见到乳娘应该是内心感激，寻求帮助引荐；见到陆文龙应该是内心关爱，急于说明原委。而京剧的表演所展示人物内心，无外乎是通过唱、念、做、打等技术手段，而这出戏则通过念白的语气来体现，所以演员要想演得出神入化，必须反复琢磨。

《战长沙》是一出红生与老生合作的戏，在剧中关羽和黄忠两个人物并重，有文有武。前文提到程长庚擅演穿“绿靠”的《战长沙》的关羽，则表明程长庚在这出戏里扮演的是红生角色。本身红生在京剧中的表演难度就很大，何况是饰演关羽这一被千古尊为“关圣人”形象。正如《中国戏曲表演史论》中所述，“京剧中的关羽，有时属于红生，也有时属于红净。如《华容道》《战长沙》以唱为主，都是属于红生的戏。”^[11]¹⁵⁵《战长沙》这出戏在过去一直是王凤卿的代表剧目，他演出此剧，理所当然，可以从师承关系得知。因为从“程长庚—汪桂芬—王凤卿”这一条传承脉络来看，这出戏一直是他们的代表剧目。如今这出戏，已经成为麒（麟童）派的代表剧目，因为麒派的创始人周信芳本身就擅演红生戏，形成独特的表演风格，至今麒派的传人也都上演这类红生剧目。

《临江会》是一出以小生，即周瑜为主的戏，但是剧中的老生，即刘备仍然很重要。而程长庚在剧中扮演的角色既不是

小生的周瑜，也不是老生的刘备，而是红生的关羽。“此剧过去因尊关羽为神，以张飞代替，后来遂有红演、黑演之分。”^[12]可见，程长庚的演出版本为红演版本。其实，关羽和张飞都是刘备的结拜兄弟，所以无论是谁都应该保护刘备。而旧时的戏班有自己的规矩，包括对“关老爷”的敬畏，这些都算是京剧的演出习俗，可供研究民俗的专家挖掘其历史意义。至于这出戏的表演特色，也主要是红生行当的特色。上文既已解释，此处则不必再述。随着时代的发展，如今人们也不再尊关羽为神，这出戏红演也罢，黑演也罢，都是以小生为主，配角反而不作精挑细选。

《华容道》是一出红生与花脸的合作戏，有趣的是这出戏里，同时出现了两种脸谱，即红脸的关羽和白脸的曹操。“京剧的部分脸谱是含有象征性的。这种象征性有的见之色彩，有的见之图形。如关羽的脸谱为红色，以之象征关羽作为热血男儿和非凡武将的阳刚和正气。曹操是勾画白色的脸谱，以之象征其异常奸诈、诡计多端。”^[13]¹⁹¹如今《华容道》这出戏的关羽，已经不再特别讲究，成为文武老生的一种“大路货”的剧目，与早先很讲究的演法不同。并且这出戏已经很少单独出现，只是在《群英会·借东风·华容道》这样的大戏中最后出现。也正式因为这个原因，原本《华容道》中关羽的第一场也被删去，现在演出时一般只出现“挡曹”一场。

《安居平五路》是一出老生的唱功戏，很多流派都曾演过这出戏。而这出戏之所以出名，是由于剧中有几段非常适合老生演员吊嗓儿的唱段，故而一直传唱不衰。杨宝森于1929年在蓓开唱片公司灌制2面这出戏的唱段“汉高皇创业业治平天下”，非常受欢迎。但不知为何此唱片发行时却在唱片上写着“七星灯”。因为很多研究京剧的专家又将这段唱腔当作“七星灯”，还为此写道：“这出戏又名《孔明求寿》，很少单演，常与《胭粉记》连演。纵观杨宝森先生舞台所演剧目，也未发现有这出戏。”^[14]其实，写错剧名也许是过去唱片公司吸引顾客购买的一种营销手段，而唱段的内容又相当精彩，故此也成为老唱片中的一个经典。

《天水关》是一出老生与花脸的合作戏，同时也是学老生的开蒙戏。因为这出戏里既有最普通的大段的二黄唱腔，也有最普通的大段的西皮唱腔，所以作为开蒙的学生，学习这出戏非常有益处。而在程长庚演出的时代，京剧唱词多为冗长，特别是这出戏更为出名。相传这出戏经程长庚演唱时，唱词多达上百句。而如今的演唱版本，则只有十几句。可见，京剧艺术正是随着时代的不断发展而不断改革，满足不同时代的观众的审美品味。

四、程剧启发

京剧大师程长庚早已离我们远去，但是他所留下的宝贵艺术财产是中华民族的瑰宝。我们今天重新翻开京剧史，重新认识程长庚所演过的剧目，仿佛感到肩头的重任更加压身。面对着前辈大师演出如此惊人的、浩如烟海的剧目，后辈虽然难免惭愧，难免自责，但是最重要的还是充分挖掘整理传统剧目，再进行新的剧目创作。“京剧艺术的发展史表明：要想使京剧不

（下转第20页）

有继承传统的一面，而且它和《三国演义》有相近之处。《三国演义》是一部权谋小说，作品中有大量的权谋之道、策士之论。曹操一方面能够赏贤用能，另一方面又能嫉贤妒能；刘备既可以假慈悲假哭泣，又懂得争取民心；孙权更是在这二人之上，他之所以避居江东多年无祸，正是其老谋深算的好处。《尘埃落定》中的“尘埃”具有多种象征意义，如：人、人性、战争、情欲等等。在“尘埃”中，统治者如何战胜别人，如何取信于民，如何获得有利地位都是值得理性的思考。傻子是一个傻与智的结合体，“傻”身受中国传统避祸全身的中庸之道的影。中庸之道不但是儒家经典训语，而且是《孙子兵法》“知己知彼，百战不殆”的体现，也是老子“有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾”，“福兮祸之所依，祸兮福之所伏”这种无为而治思想的再现。因此，它是修身之法，也是权宜之策，更是权谋之道。从傻子身上体现出的“贵雌守柔”“以阴抱阳”式中国智慧，便是一种全宜之策，也是一种权谋之道。“是的，上天叫我看见，叫我听见，叫我置身其中，又叫我超然物外，上天是为了这个目的才让我看起来像个傻子的”。正因为傻他才能在权力争夺中全身避祸，也正因为“置身其中”他才得预知未来，得以感受到土司制度的罪恶，正因为“超然物外”他才能超越一己得失，给人以生命意蕴的启示。在混沌的生活中，傻子每天早上起来总是要对个体本真作个追求：“我是谁？我在那里？”莫可名状的“置身其中”与悲天悯人的“超然物外”也正是中国智慧的结晶所在，傻子在不断地认识自己，在人生价值的重构中很难找到自己的位置，很难把握自己的命运，这是为生命找寻寄托和归宿的哲学沉思。傻子的这种沉思不但是个体本真的生与死思考，而且也代表了一个时代、一个民族对其生命意蕴的思考。而通过“傻”与“智”相结合形成的独特叙事视角叙述的土司故事，尤其通过大少爷旦真贡布的好色爱权特性，告诉人们：权力与财富的贪欲会导致毁灭，“欲”是人的本能，但不能放纵，因为“贪”是万恶之源，所以绝对权力必然导致绝对灭亡。

最后，《尘埃落定》的生命意蕴也非常鲜明地以命运轮回观念表现了出来。命运的轮回观念更使生与死之间成了一个循环系统，生是什么，死又是什么？傻子既可以站在现实的一面，是一个活生生的人，故事的主人公、见证人；又可以超越现实

的一面，是一个死去人的自述，是一个旁观者、移情者。在阿来的笔下，生与死之间的界限是模糊的、混沌的，也就是人生存的普遍性中既包括生者，也包括死者。生与死只是一个意念，一个过程。生可以预知死，死也可以体验生的过程，如作品最后有一段话：“上天啊，如果灵魂真有轮回，叫我下一次在回到这个地方，我爱这个美丽的地方！神灵啊，我的灵魂终于挣脱了流血的躯体，飞升起来了，直到阳光一晃，灵魂也飘散，一片白光，就什么也没有了。”“血滴在地板上，是好大一汪，我在床上变冷时，血也慢慢地地板上变成黑夜的颜色。”^{③407}如是多地充满哲理与智慧的话语里，尽是生与死的轮回体验。割了舌头的人能够说话，傻子穿上紫衣恰似受刑人复活等许多事例都是命运轮回观念的体现，而且这种观念最终成为尘埃得以暂且落定的一个相对终极模式。傻子生活在“一种形态的过度时期，社会总是显得很卑俗，从一种文明过度到另一种文明，人心委琐而混沌”。在这样的一个世界，介于其身的“大智若愚”与“大巧若拙”，也是傻子长期相对安全生存的根本理由。而这种理由也最终只能被不断轮回的“我是谁？我在那里？我们生活在一个怎样的世界？”等哲学问题所缠绕。在这种命运轮回的寓言模式中，人生虚空，天道有行，土司的兴旺发达与灭亡都是有规律可寻的，尘埃能够暂且落定。这不但是一个从生到死的过程，而且也是一个由死复生的过程，这与凤凰集香木以自焚，在涅槃中复生有异曲同工之处。也正是这种命运的轮回观使人生的终点又成为新的起点。

总之，《尘埃落定》反映的哲学意蕴也是现代人深受生命困惑，但并不甘心失落，且努力向上寻求一种解脱生存意识困境的方式。阿来对藏族土司历史的追问，也给现代人的生命意识困境之出路提出了不尽的追问。

注释：

- ① 阿来.落不定的尘埃[J].小说选刊(增刊):第2辑,1998.
- ② 佛斯特.小说面面观[M].广州:花城出版社,1983.
- ③ 阿来.尘埃落定[M].北京:人民出版社,1998.

(上接第16页)

断得到发展，就要防止两种倾向：一方面要防止一味因袭前人，不求进取，僵化陈旧，脱离时代；另一方面就要防止疏离传统精华，抛开京剧特有的韵律美，以泡沫化的艺术新潮代替真正的艺术创新。”^{[1]259}

在此针对程长庚的这些拿手剧目，把京剧艺术的台前幕后的一些梨园行的旧事进行重提，再结合今天的时代特色作为对照，就是希望京剧艺术也能够在今后的将来再创下类似当年程长庚带领“徽班进京”时的辉煌。并且呼吁研究“徽学”的专家学者和研究中国民族传统文化的仁人志士一起来为国粹艺术添一把力。

参考文献：

- [1] 张业才.余叔岩孟小冬暨余派艺术[M].北京:中国戏剧出版社,1998.
- [2] 北京市艺术研究所,上海艺术研究所.中国京剧史[M].北京:中国戏剧出版社,1993.1:393.

- [3] 周简段.梨园往事[M].北京:新星出版社,2008.2.
- [4] 周贻白.中国戏剧史长编[M].上海:世纪出版集团,上海书店出版社,2004.560.
- [5] 北京出版社全社.新编京剧大观[M].北京:北京出版社,1989.1.2.
- [6] 中国戏曲学院研究所.谭鑫培唱腔集[M].北京:人民音乐出版社,1962.49.
- [7] 翁思再.余叔岩传[M].石家庄:河北教育出版社,2002.427.
- [8] 黄正勤.听杨宝森议流派[J].中国戏剧.北京:中国戏剧杂志社,1998(5):17.
- [9] 许祥麟.京剧剧目概览[M].天津:天津古籍出版社,2003.62.63.
- [10] 吴藕汀.戏文内外[M].北京:中华书局,2008.
- [11] 涂沛.中国戏曲表演史论[M].北京:文化艺术出版社,2002.
- [12] 吴同宾.京剧知识手册[M].天津:天津教育出版社,1995.421.
- [13] 刘琦.京剧形式特征[M].天津:天津古籍出版社,2003.
- [14] 许锦文.杨宝森唱腔集[M].上海:同济大学出版社,2008.474.

责任编辑：琰 桢