

# 奚啸伯艺术纵横谈

■欧阳中石

著名京剧艺术家奚啸伯先生,是以 20 世纪 30 年代末、20 世纪 40 年代、20 世纪 50 年代初为鼎盛期的所谓“四大须生”之一,是在京剧须生行当中卓有成就的艺术家。他的唱、念、表演以及有关艺术的理论,都有深湛的造诣,取得了相当高的成就。他那“委婉细腻,清新雅致”的奚派艺术,是京剧艺苑中一株清雅而又瑰丽的奇葩。

奚啸伯先生生于 1910 年,11 岁拜严菊朋先生为师,19 岁正式“下海”,以京剧演员当作了终身职业。先搭名武生尚和玉先生的班,而后又搭了武生宗师杨小楼先生的班,23 岁陪尚小云先生唱“二牌”。24 岁,一个偶然的机会,梅兰芳先生在南京看了他的演出。梅先生当场就给了极高的评价,并相约将来一定同台合作。在当代名家的鼓励和奖掖下,他对艺术更是细心揣摩、精益求精,扶摇而直上。25 岁,便以“二牌须生”陪着梅兰芳先生去武汉、上海、香港等地演出了。在艺术大师的亲自携带与陶冶之下,艺术自然大进,博得了全国各地广大观众的赞誉,27 岁时,开始自己挑班,挂了头牌。1940 年前后,社会上有了马(连良)、谭(富英)、奚“三大须生”的说法,被称为“马跳槽(谭)溪(奚)”;继而,杨宝森先生嗓音逐渐恢复,于是形成了所谓的“四大须生”。“委婉细腻,清新雅致”是他独特的艺术风格,与马连良先生的“华丽圆润,潇洒风流”,谭富英先生的“朴实铿锵,神采清良”,杨宝森先生的“韵味醇厚,古拙大方”相互辉映,各有千秋,各自在艺术上取得了出色成就,对于京剧艺术做出了应有的贡献。

奚啸伯先生 40 多年的艺术实践,赢得了社会上内、外行的公认,尽管他自己始终谦逊地不肯承认他是一个“流派”,但以他的艺术成就、艺术特色,以及在广大群众中形成的影响,“奚派”的盛名已不容他过分地辞谢了。

大家知道,奚啸伯先生既不是梨园世家,又不是科班出身,而是一位下海的票

友。用以前旧戏班开心的话说,是一个“丸(玩)子”。然而,他以一个票友,在当时名角如云、竞争者济济一堂的时代背景下,怎么就能取得了这么高的成就,得到了这样的推崇呢?

就条件而论,不论是客观方面,或主观方面,奚啸伯先生的条件都不很好。从主观方面看:他个头矮,身子单,扮相苦,嗓子窄,音量小,腰腿缺乏幼功,体质差,经不起折腾摔打。从客观方面来看:旗人没落之家出身,家庭生计窘迫,没有为他的学戏、“玩票”、社交提供方便;旧家子弟礼教束缚,不但不给方便,而且还有种种阻碍。然而,他却冲破了重重障碍,克服了先天的不足,夺得了胜利,取得了成功。

他六七岁的时候,由于看了一次堂会戏,便一下子爱上了京剧。又从亲戚家弄到了一个破留声机,数张唱片,这就使他着了迷。不多日子,他就学会了《卖马》、《战太平》、《探母》、《斩黄袍》、《洪羊洞》、《完璧归赵》等戏的一些唱段。这时,他立下了志向:长大了也去唱戏。然而,严厉的父亲却认为这简直是大逆不道,辱及先人,绝对不能允许。

由于坚定的志趣,他丝毫不考虑所谓“黄带子”的身份,他也不认为唱戏就会辱及先人。他一方面准备唱戏的条件,想尽各种办法去看戏、去学戏;一方面随时再向父亲提出请求,不达目的决不罢休。最后,他的决心战胜了家中以至于亲族间的阻挠,拜了严菊朋先生为师。

虽然拜了师,但知近亲族之间仍有一些舆论上的非难,说什么丢人,什么没出息之类的海漫之词。而他完全不放在心上,反而更加勤奋不辍,刻苦用功了。

奚啸伯先生之所以拜严菊朋先生,其中有个缘故。既因为他们都是旗人,门第相

清  
新  
奚  
啸  
伯  
長  
演  
艺

当;又因为言菊朋先生的哥哥跟奚啸伯先生的父亲学画画,这样交换着学,可以省些花费。奚啸伯先生知道要学玩意儿,钱花不到不行,而他家的经济条件不允许,只好在其他方面进行弥补。于是在老师家什么活儿都干,恪尽了“有事弟子服其劳”,务求能博得老师的欢心,而自己却吃了不少的苦。

言菊朋先生有时出外演戏,于是他又跟吕正一先生、王荣山先生学戏。吕先生家住太平湖,奚家住安定门二条,来回一趟二十多里,无力乘车,只能徒步往返。从家出门,带着窝头,中午不能在老师家吃饭,只得出来找个僻静地方去啃凉窝头。往返的路上,去时是背词,回来时熟腔,如此这般,经过了几个酷热的炎夏,凛冽的隆冬。

由于坚定的志趣,他甚至连“族议”都不在乎,庆王府的九奶奶是他的九婶(即溥仪《我的前半生》中谈到的四格格),在慈禧跟前非常得宠,一时一刻都离不开,在慈禧死后四格格才得出宫。听说奚啸伯先生当了“唱戏”的,便要进行“族议”。奚啸伯先生知道这件事后,说:“我一个月不唱戏,专等着她来族议。清朝都打倒了,还来这一套呢!我不怕。”结果,四格格无可奈何,“族议”也没有开起来,奚啸伯先生唱戏的决心

胜利了，唱戏的理想实现了。

所以说，奚啸伯先生要唱戏的志趣，给了他无穷无尽的力量，使他从贫苦艰难的困顿中，从沉重的封建束缚下冲了出来。

由于坚定的志趣，使他为克服自身先天的不足狠狠地用了一番坚实的苦功。

嗓音窄，音量小，是他先天的第一个不足。而坚定的志趣，坚实的苦功，反而使他把缺点变成了特色。嗓音窄，音量小，在当时没有扩音器的情况下，音量灌不满园子，你唱得再好，观众听不见就一切全完。为此，奚啸伯先生把嗓子当作了自己一项首要的课题。他喊嗓子的地点是安定门外，向东第 13 个城垛子底下。好几年如一日，天天不落。无论是严寒酷暑，风雨冰霜，都无一日间断。积雪没膝的时候，他就带着一把扫帚，扫着雪走去，扫着雪回来。他挂了头牌之后，在北京流传起来一个说法：“奚啸伯能不红吗？安定门外往东第 13 个城垛子那里的一块砖，都被他喊得凹进去了一块。”说砖凹下去当然有点夸张，但他喊嗓用功用得极苦，是大家都知道的。

他知道把嗓子往宽处喊，不会一点效果都没有，但天赋所限，恐怕宽不了许多。经过了一番苦思冥想，他想到要从喷口吐字上找出路，于是就着重练口劲。他研究了字头的吐字，字尾的收音，字腹的放音。他把各种辙口的字全都练了过来。为此他读了许多有关音韵的书，请教过许多有成就的老先生，听了许多名演员场上的演唱，着重地研究人家的发音吐字。

他知道“衣齐”辙是唱老生的一个难点，也是唱老生最宝贵的音儿。谭鑫培先生、余叔岩先生、言菊朋先生等诸位在这方面都是很了不起的，于是他自己也加意地用起功来。他从言菊朋那里学来了脑后音的找法，知道了真假音结合的办法；他从余叔岩先生那里知道了要用鼻芯子唱的方法。他对这些方法都亲自作了实践，都用了极深的苦功，终于取得了卓越的成就，“衣齐”辙几乎成了他专擅的辙口。他对“衣齐”辙的发音，发挥成了完整、系统的一整套方法。应当承认这一点是他理论方面的重大建树。

著名的戏曲韵学家徐慕云先生对奚啸伯先生的嗓音有一个极为贴切的比喻，他说：“奚啸伯的嗓音如同洞箫之美。”我们知道，洞箫的声音，音量不大，但深沉而醇厚，幽暗而邃远，典雅而悠扬，娓娓而入情。用这些话来形容奚先生的嗓音，的确可谓“惟妙惟肖”。

奚啸伯先生的嗓音，说也奇怪：如果在一般住的屋子里唱，似乎他的嗓音比谁都小；可是一到台上，谁的大嗓门也不能把他

的嗓音盖下去。上了年纪的老观众一定还记得，早前，他曾和素以嗓大声洪著称的金少山先生，声音清扬嘹亮的张君秋先生，三人合作演出《二进宫》。金少山先生则声震屋瓦，张君秋先生则响遏行云，比较起来，奚啸伯先生的嗓音最差。然而，他们在他们之间，交错唱来，不但不显得弱，反而别具一种风格，另有一种音响境界。三人真是各显其能，各极其妙。他们合作过多次，观众赞为：“珠联璧合，相得益彰。”

奚啸伯先生这种“音窄、量小、色暗，但有力度（与横相对的力度，并非有力量的力度），能打远，优美而能慑人”的嗓音，不能说与天赋条件无关，然而，主要是由苦心探求，刻苦喊练而来。如果说杨宝森先生为宽而低的嗓音开出了一条路子来，那么奚啸伯先生为窄而小的嗓音也走出了一条道儿来。诚然，艺术家们总是克服自己的缺点，而把它变成一种特有的优点。后来人在这些地方应该得到借鉴，受到启发呀！

一些致力声乐唱歌的朋友们，对奚啸伯先生有关嗓音方面的贡献，很是推崇。他们认为奚啸伯先生对于“衣齐”辙的研究，即使在唱歌界，无论在理论研究上，或从唱歌实践上，都是一个高峰。可见他的艺术理论，不止在京剧界是可贵的，而且在对其他兄弟剧种，甚或只要与“唱”有关的范围内，都很有参考价值。

奚啸伯先生的口齿清楚，唱、念的字眼都能使人听得明白真切，这是大家公认的。但这里却有他的一番苦衷。大家可能没有注意，他的舌头是有毛病的，厚而齐，前头不够尖，小时候说起话来不太利落，是他先天第二个不足。这对他唱戏来说是一个困难。

于是他在喊噪的同时，特别练“咬字”，练舌头的灵活性。因而他形成了一个习惯，即在将唱之前总是不断地活动舌头，甚至一出台，亮过相后，他还不住地在活动舌头。台下观众可以在薄薄的髯口底下，隐隐约约地看到，他的舌头在一伸一伸地左右活动。

舌头厚而齐的缺点，主要是表现在尖、团字念不清楚上，团字问题不大，易犯的毛病是把尖字念成了团字。他遇到尖字时总是加心加意地去念，因而尖字念得倒很突出了。团字本来就不成问题，相形之下，也变得非常讲究起来。这就是说，由于多年的苦练，使他克服了这一先天的缺点；相反，咬字清楚竟成了他的一大优点。像《十道本》、《四进士》一类的戏，从念白的角度看，都很能显示他在这方面的成就。

腰腿缺乏幼功，武打方面差，身上羊毛，是票友出身的演员的必然亏欠，这

是他先天的第三个不足。奚啸伯先生为了弥补这一缺点，他曾用了常人所不及的苦功。他 16 岁时，言菊朋先生教导他说：“咱们票友出身，可忌讳身上羊毛啊！”奚啸伯先生这才在这方面开始注意。但已经是 16 岁了，再踢腿、耗腿、练腰、拉山膀云手、练趟马起霸、打把子，当然要比从小就练困难得多。但不练不行，只得咬着牙练。他特别结识了当时的名宿胡子均先生学“身上”，向冷华先生特别学打把子。在家里经常扎上靠，要起大刀来，对着镜子练功。在 35 岁以前，《定军山》、《打登州》一类武生戏，他都唱过了。

奚啸伯先生在舞台上身段表演极为自然，简直好像台下的生活一样，这是因为：他 20 来岁时，每天在家里穿上褶子、靴子，勒上头，戴上髯口，无论做什么事都不卸下来。慢慢练得与字时水袖都不碍事，甚至吃饭，也只不过把髯口退到嘴边就行了。就这样，他练了有一两年的时间。

在身上这个问题，他的最大成就是：把一些舞台程式，赋予人物性格的特色，因而把缺乏幼功的缺点来了个藏拙，反而显得更符合剧情人物，把缺点变成了优点。如他在《珠帘寨》中演李克用的起霸，他的腰腿功底没法亮出来，却去突出了李克用的老态衰派，反而赢得了观众的承认与赞赏。

虽然，他尽量去藏拙，但他从来没有放弃用功，直到晚年，抽不出较长的时间去练功了，但他还利用刷牙的机会把腿搁在桌子上压腿。可见他一直不辍地用着苦功。

奚啸伯先生脸上有戏，深刻动人，是观众们共同的感受，然而大家却不一定想象得出来是怎么才有这种效果的。原来，他有一个严重的缺点。就是脸上哭、笑不分。这是他先天的第四个不足。他虽然有一双大而有神的眼睛，但下边戴上髯口之后，光凭眼睛的表现，对哭和笑的不同却区分不出来。于是，他每天像着了魔一样，对着镜子，有哭有笑地进行琢磨，终于他发现了嘴的作用。虽然有髯口挡着，观众看不见嘴，但嘴的活动依然可以控制面部表情，分清了哭、笑，丰富了作戏的效果，也丰富了他的面部表情，提高了他“脸上”有戏，深刻感人的艺术能力。

出色的表演艺术家筱翠花先生不止一次称赞奚啸伯先生的《坐楼杀惜》，说：“我最喜欢和他演这出戏，他脸上的戏足，他一足，我的劲头也来了，不然，我有劲也发挥不出来。”20 世纪 40 年代后期，他俩合作演出这出戏的时候很多，大家都叹为观止。可见奚啸伯先生的神情表演确实有他独到的成就。

奚啸伯先生个矮人小，是先天的第五

个不足。他从唐朝刘禹锡的《陋室铭》“山不在高，有仙则名”的话中得到启示，想到：人不在高，有神有气度，则有威严。于是他开始有意识地培养自己的风神气度，仔细地观察过许多德高望重的大人物，仔细地琢磨过他们的范儿。他想到了《论语》中“君子不重则不威”，于是便在重字上狠下了一番功夫，终于形成了自己的“台风”。所以我们看他演戏，总觉得同台的演员不管有多么高大，也欺不下他去。总觉得他站在台上非常有分量，压得住台。人们早已忘记了他的个矮人小。

以上都是奚啸伯先生通过坚实的苦功把他的先天不足改为优点的一些事例。

为了把戏演好，深入生活实际，认真读书，也是他用功的一个重要项目。为了演《白帝城》、《空城计》等戏，他通读《三国演义》多少遍；为了演《范进中举》，他仔细地研究过《儒林外史》；为了弄清诸葛亮弹琴的指法，他几次亲身走访了古琴专家，登门求教。诸如此类，都是一个演员要想有所成就就所不可缺少的功夫。他之所以能把戏演得深刻，这是一个相当重要的原因。

奚啸伯先生常说：“是不是想比人家唱得好一点？如果不想，那是可以自高自大、骄傲狂妄的；但如果真想唱过人家，那就非真诚、谦虚不可。否则，不肯真诚地向人家去学，怎么能够超过人家呢？”我们从他这些话来分析，他之所以谦虚是以想“胜过别人”为基础的，所以，他的谦虚是真诚的，是可信的。

他还常说：“我的老师多极了，向磕了头的老师学，那不必说了。此外要向同行的演员学，要向不同行当的演员学，要向外行朋友学，要向观众学，甚至自己的学生也要向他们学。只有把别人的长处都学过来，你才能真正地了不起。”

现在，仅将他常常道及的，他向人家学过东西的前辈们说一说，看他有过多少位老师：

言菊朋先生是他的启蒙老师，他从言菊朋先生学了《捉放曹》、《洪羊洞》、《击鼓骂曹》、《奇冤报》、《失空斩》、《托兆碰碑》等谭派戏及有关音韵学的知识；跟吕正一先生、王荣山先生学过许多余派戏，如《战北原》、《二进宫》、《审头刺汤》等戏；又跟胡子均先生学了许多身上戏，如《捉放宿店》、《盗宗卷》等戏；同时还跟冷华先生学过把子；以后为了演《三国》戏，更拜了李洪春先生，学了不少戏。

余叔岩先生对他很是喜欢，把他找来吊嗓，给了他不少指点。如果不是有他已经拜了言先生的门户问题，余先生早把他纳入了门墙。

万方数据

凡他看着好的、喜欢的地方，他都学过来，吸收到自己的艺术之中。他喜欢王凤卿先生的雄浑醇厚，叹服邓远方先生的高亢嘹亮，欣赏时慧宝先生的儒雅斯文，赞誉刘景然先生的人情入理，尊崇王又宸先生的天然光华，景慕高庆奎先生的剧烈激昂，艳美马连良先生的潇洒风流，也看到了周信芳先生的铿锵有力。

奚啸伯先生非常尊重票友，认为他们都是研究家，见得多，研究得深，有机会便找着去学习。他的好多戏都受过红豆馆主的指点，特别是红豆馆主的雍容、夏山楼主的古朴、张伯驹先生的纯正、钟岳森先生的典雅，无不作为珍贵的营养吸收到自己的身上。尤其是刘曾复教授的嗓音水净沙明，他更是倾折之甚，总说相见恨晚，每以未能尽多的学习为憾。

凡和他同过台的名演员，他都不放过学习的机会。他从尚和玉先生那里学得了“气势”，从杨小楼先生那里学得了“神韵”。他常以和杨小楼先生合演的《八大锤》未成事实为憾，因杨已给他说过这戏。他总说，后来每演这戏，心里便想着杨小楼先生，于是自己的格调就随之升华了。

他陪梅先生演戏最多，最成熟、最被誉为世人所赞许的是《二堂舍子》，认为每次演，都受到熏陶。他跟尚小云先生合演的机会也很多，最常演的是《御碑亭》。跟程砚秋先生合演最多的是《法门寺》，跟荀慧生先生常合演《胭脂虎》。因而，梅的雍容华贵，尚的剧烈挺拔，程的沉郁缠绵，荀的娟秀明媚，赵桐珊先生的细腻，筱翠花先生的深刻，他都有所汲取。

名净裘桂仙先生总陪同菊朋先生合演，奚啸伯先生看他戏的机会相当多，因而裘桂仙先生那种花脸所特有的“黏”，在奚啸伯先生的“唱”中，也有明显的影子。老旦龚云甫先生的文静不迫，也被他称为一种十分好的台风，认为应当学习。

在梅先生的班里，尽是名角：萧长华先生、姜妙香先生、金少山先生，都是一行之尊。和他们同台演戏，舞台的气氛就是一种威严，使你必须全力以赴才行，否则就要当场出丑。在这样熏陶之下，他怎能不得到启发呢？怎么能不长能耐呢？

他还非常尊重琴师。尚小云先生的琴师赵砚奎先生，原来也唱老生，后改了胡琴，他曾多次请教。梅先生的琴师徐兰沅先生对他很不见外，常常把一些谭派秘腔教授给他。早期他的琴师陈鸿寿先生，原来唱余派，是杨小楼先生的老师，他对奚啸伯先生极力按余派的意思去要求，希望他多吸收些余派的内容，以使自己丰富起来。奚啸伯先生对陈鸿寿先生是毕恭毕敬，言听计

从的。别人觉得他太过了，而他则解释说：不是陈先生“拿”着我，而是我认为对待先生应当“一日为师，终身为父”。像他这样一种态度对待老师，老师怎能不悉心教授？而他怎么能不广受教益呢？

在艺术上，大凡能够成为一种流派，必须有他自己的风格，有它独具的特色，有它的指导思想，理论体系；还须拥有相当的爱好者、追随者，否则，便不能成为派，更谈不到所谓流派了。

京剧艺术家奚啸伯先生，在京剧老生行当中，无论在念、唱、表演以及艺术理论上，都有极深的造诣，取得了卓越的成就，赢得了广大观众的欢迎喜爱与推崇，因而，所谓“奚派”艺术，便博得了社会的称颂，在京剧艺术史上必然有了他应有的一页。

“婉转细腻，清新雅致”的风格，是奚啸伯先生艺术的特色，这是早为大家所熟知的。他这种艺术特色都表现在哪里呢？

如果以为“委婉细腻，清新雅致”的特色只是他的唱腔，那是太片面了。应该说，他的这一特色，表现在他的舞台艺术的全部表演形式之中。从他登场，在场上念、唱、表演，以致下场，无一不显示着他的这一特色。至于他专擅独有的戏不必说，就以一些大家都唱的普通大路戏来说，剧情故事，原本都在观众心里，而观众却愿意看他的这一出戏，为什么呢？就因为他有他不同于别人的特色。一个演员的艺术魅力，大概就在于此，否则，看谁都行，何必非看他不可呢？使人首先感到的是他那“清新雅致”的“台风”。

奚啸伯先生，个子不高，身量也不大，扮相也并不那么漂亮，不能一下子就把观众镇住。但他却以一种特有的神采风度，使观众坐得稳，沉得住气，而且要仔细看下去听下去。

一般说，他的亮相并不威严，然而神态典雅凝重，使观众一见，不禁为之肃然起敬，从心里觉得他脱俗而雅致，俨然而清新。

他的投袖、整冠、捋髯，虽已程式，但又都与剧中人物性格、戏剧要求紧紧联系着，使人觉得这不是戏，而是生活的自然，但在自然中却又颇有法度。

他向台前走时，步履端庄持重，每向前迈进一步，都似乎将有若干戏文逐渐展开，他走到台口，不必张嘴，剧中人物的形象就已经在观众的意识中形成了。清新雅致的风度，已把观众完全吸引住，再也不能离去，眼神都不敢再错一错，甚至连大气都不敢再喘一喘。似乎大家已经预感到他的声音绝不会震耳欲聋，你必须屏住气，小心仔细地倾听他的念、唱才行。

这种舞台风度的艺术力量是很强的，他在未出声之前便创造出来了剧情气氛，而且把观众也组织起来。用句行内话说，他有份儿，他的份儿大。现在回想一下当年他每一次登场的情景，感人之情记忆犹新。

例如他饰演的《空城计》诸葛亮的上场，前边四将上霸，龙套站门，唢呐牌子吹完，他才缓步登场，虽是羽扇纶巾，但满脸肃穆，俨然上来一位爱国爱民的武乡侯。再如他饰演的《哭灵牌》刘备的上场，于眉攒处聚成一个疙瘩，一腔哀戚与仇恨的感情都在脸色眼神上表现出来。再如他饰演的《四进士》宋世杰的上场，他眉心上举，一看便知，正表明了恬然闲散的心情。再如他《珠帘寨》李克用的上场，他则眼神下瞥，鼻翼纹耸起，那种倨傲得意的神态不言而喻，凡此等等，都显示了他那种不同一般的细致入微的独特风格。

他的嗓音音量不大，但清晰而味醇，音色如洞箫之幽邃，让人听来，只觉得深沉感人。尤其他对字的四声音韵，吞吐收放，都能准确、适度地进行艺术处理，使人听了，觉得他每个字都是经过深思熟虑，仔细斟酌之后才吐出来的，他对于“吐字”的“喷”、“擦”、“弹”、“切”皆各有法度，真是既细致又讲究。

他对念白着实下过一番功夫，尤其是在理论上又有很深的研究，因而不是念得清楚明晰、字字入耳，而且铿锵成节，入情人微。《白帝城》情深意切，托孤于孔明、赵云的临终遗嘱，字字珍重。《空城计》“三报”的感情迭变，由舒缓而重视，由重视而急迫，层次井然。《十道本》褚遂良逐道条陈的诤谏，声调委婉，愈说愈激动，愈说愈深刻，理直辞恳，哪容得唐王不赦世民。《草船借箭》鲁肃代孔明交令的大段白口，《四进士》宋世杰的回答顾读，都由慢而快，条理清晰，层层催快，急如爆豆，明快而清楚，急勿而不乱，嘴皮子干净利落。《清宫册》寇准审问潘洪的大段析理析辩的审讯，轻重错落，层层剥笋，逻辑分析，步步有据，口气感情俱能动人，直逼得潘洪无言以对，哪容潘洪争辩？他念得长而不冗，多而不乱。听者至此，既弄明白了故事前因，又必然同情杨家。台上演员全在戏里，台下观众鸦雀无声。多么镇得住台啊！《审头刺汤》与汤勤的明理暗兵，舌剑唇枪，何等犀利！观众常称赞他说得痛快淋漓。

就以上例子来看，他念得不管是快，是慢，是沉郁，还是激昂，无不精细入微，体现出了他那种委婉细腻、清新雅致的特色。

“唱”，应是体现他艺术风格的重点所在。诚然，他在这里花费了一生的心血，积累起来了一整套相当完备的有关唱的系统

法则，如以字定腔，以情行腔，错骨不离骨，唱胡琴，让胡琴，赶板夺字，唱戏唱气口等等。所以说，不是信口率意而唱出来的，而是法度严谨，很有系统的一套学问。

正是由于他有一整套的唱法，因而比较理想地把他的艺术风格完美地体现了出来。有多少出戏，多少唱段，成了他的杰作，甚至有一些唱段被他唱定了型。即使是大家都唱的唱段，他也以他的特色而与诸名家相媲美。从 20 世纪 30 年代末，他的唱法就在茶园歌楼、票房、街头巷尾，被争相模仿了。

关于他唱的理论法则，容当做出系统的专论。为了大家的欣赏，先把他过去常演而为观众所欢迎的一些戏，做个简单的介绍：

《空城计》中的“二六”“我正在城楼观山景”一段，他唱得起伏跌宕，与司马懿揖让之间谐趣横生，听来婉转有致。《斩谡》的“快板”，口齿清脆明快，听来字字入耳。《二堂舍子》中“二黄快三眼”“昔日里有个孤竹君”一段，讲古比今，层次清晰，剖析详明。说到沉香、秋儿，则感情深刻真挚。全段听来如行云流水，一气相贯，很是感人。《哭灵牌》“反西皮”两段“二六”，他唱得如泣如诉，历数二、三两弟的生平业绩，句句是戏，字字是泪。《白帝城》托孤的“二黄三眼”、“原版”，情随字出，腔随情转；“散板”也极尽缠绵之妙，这是他的生平杰作。《碰碑》的“反二黄”，他唱得苍凉悲壮，遍数八个儿子，委婉情长，听来既觉气概英雄而又情自衷来。他对戏词有一些改动，使之更加合理尽情；以字走腔，腔也相应地有了些变化，他处理得很妥帖。《范进中举》一戏，是他后期的代表作，更足以显示他唱法的成熟。“四十余年功用尽”一段，他唱得疯癫可笑；“我定下了文体叫八十股”一段，更是他极得意的精品，字斟句酌，委婉细腻，流动尽致，真是神来之笔。《法门寺》“郿县在马上心神不定”一段，他唱得委屈不胜，既有程派青衣的抑郁深沉，但又明爽剔透，不似悲剧的气息，更显得虽苦而有趣。以上这些，幸还有录音或唱片可寻，尚不至使大家有欲购而无福之憾。

但是，有大量的戏的录音或唱片，恐怕不易寻找了。仅就留在广大观众记忆中的一些唱段各述如下：

《上天台》，从言菊朋先生学来，但又出“言”入“余”，可见其源流之所从来。《击鼓骂曹》，段段都好，慢得悠扬回荡，快得如连珠击玉，狂傲之情蕴在字里行间。《甘露寺》“劝千岁”一段，他唱得字正腔圆，委婉劝说，听来娓娓动人。《南天门》“二六”一段，唱得细腻之极，数八仙的唱段则唱得飘飘

渺渺，听来缠绵悱恻。《取帅印》与一般不同，将一段“西皮”改为“二黄三眼”，很是特别。《十道本》的褚遂良，快板清新明亮，“想当年”及“好一个聪明李世民”两段都称精彩，无论是摆字还是用腔，都非常讲究。《洪羊洞》是他的精品，每逢名演员在一起联欢，谭富英先生总点他的这一出，尤其“叹杨家”一段“人辰”辙的“二黄三眼”，唱得更是细致深沉。《珠帘寨》的对口、数太保，他都唱得别具风格，玲珑而结实。《白蟒台》也是他中年常演出的一出戏。“云台观”一场的唱段，每段他都精心地研究、设计。《马鞍山》老头的“老眼昏花”，是他吊嗓常唱的一段，他唱得明暗错落，起伏抑扬，精致极了。《捉放曹》是他早年总用来打炮的戏，大段的“西皮三眼”、“二黄三眼”自不必说，即如“休到我言语多必有奸诈”的“二六”，也唱得柔肠百转，分析如缕，层层深入。《将相和》一戏，自与其他名家不同，尤其加了一段说服虞卿的“二黄碰板”，真是短小而精湛，观众每听至此，必报以热烈的掌声。《三娘教子》他后来不大唱了，当初是常常露演的，而且很受欢迎。《搜孤救孤》，他唱得更是感人，法场的唱让观众感到无限压抑。《探母》对口的尺寸快而不乱，急而字清味厚，见娘的“二六”、“别家”，他唱得令人鼻酸眼涩。《大探二》的三人咬着唱极其突出，紧凑处密不容针。20 世纪 40 年代初，他与金少山先生、张君秋先生三人合作这出戏，珠联璧合，一时传为菊坛佳话。

《乌龙院》、《梅龙镇》、《清风亭》、《闹府出箱》都是“四平调”的戏，他唱得各有特色，有的闲散，有的放荡，有的凄苦，有的疯癫，不拘一格。“反二黄”的戏，除《碰碑》外，《朱痕记》、《苏武放羊》、《法场换子》、《奇冤报》等，他也唱得各自不同，有的显示其恩挚，有的显示其艰难，有的显示其哀怨，有的显示其冤屈。总之各有各的创造，绝无雷同。

还有一些明场不演而只作研究的戏，如《战北原》、《七星灯》等，他都研究极细。听见过他台下唱过的朋友都知道，他要唱一下自己私房的唱段，那真是委婉细腻极了。

如果这些唱段都保留了下来，该多么有价值啊！

奚啸伯先生的表演，与他的台风、念唱是完全一致的，都以委婉细腻、清新雅致为特色，因而他的每一次舞台演出，都给人以极深的印象。如《哭灵牌》祭奠时，他用手轻抚幔帐，摸摸拈拈，从鼻子里透出一丝唏嘘的声息，再加上面部的哀戚，自然表现出了刘备对二弟的深切悼念。《碰碑》“叹杨家”一段的上场，掸髯、叉手抱肩，哈手取暖，左

# 奚啸伯先生的书法艺术

■欧阳中石

大家都知道我师傅奚啸伯先生是一个文人艺术家。就“艺术家”而论，自然指的是京剧艺术，以“家”字冠之，当然世所公允。因为他在京剧艺术上的确取得了一般演员所不能及的高度。他的舞台实践是一个方面，能戏多，红得早，熔铸广，成就高，不断前进，不断升华，四十多年的舞台生涯，被社会、被历史确定了他的确是一位自树一帜的立派成宗的艺术大家。另一方面，他有自己改编、创作的剧本，有自己系统的理论，表明了他更是一位有学术建树的、有研究成果的大师级的方家。只凭一个方面便足称之为“家”，何况他兼而有之，更表明他

右捂耳，步履颤颤巍巍，刹那间便展现在观众眼前一番感人的情景：数九隆冬，塞北天寒，古战场上老英雄在急切地望子盼兵。《坐楼杀惜》，二次回院找信，上场的忽噪，上楼下楼的眼神高低，进屋后的一通乱找，“四击头”坐下，忽的一个想法，猛的一个转念，一瞬间思想急剧变化，右一投袖，左一投袖，以手频频击额，把一个焦急寻物的急迫的内心活动，完全表露出来。《范进中举》“琼林宴饮罢了恩赐御酒”一段，观众从他两眼中一会儿好像看见了皇帝在右，一会儿宛似看见了院公在侧，简直被他闹得满台是戏……

他在场上，从来一丝不苟，即使是下场，也绝不马虎。他每次下场，总给人留下余味不尽的感觉，总让人觉得幕后好像还有许多戏在等他去完成。然而，到那边的戏将怎样演呢？在观众的心目中，总是一直惦挂着，久久不能放下。

《碰碑》，“寻一个避风所再作计较”之后，大刀花下场，最后截刀，颤抖……简直精细极了。《打渔杀家》打完大教师，要去公堂抢个头告的扫头下场，多么能表明一位老英雄突遭变故而只好挺身周旋的心情！《骂曹》，“明日自有我的巧妙高”的下场，轻挥水袖，两眼稍显神色，鼻翼纹微耸，把一个狂傲的称衡表现得如见其人。

用笔墨来描述表演形象，是难以尽述的，不过，对于熟悉他的老观众来说，我略略一提，大家在心目中一定会泛起当年的回忆，奚啸伯先生的音容必会再现于脑际，

的确是一位艺术的“大家”。

说他是个“文人艺术家”，是因为他有高层次的文化。他受过严格的塾师的面命，受过正字、背诵、开讲的训教，因此，他的古文基础极厚，《左传》、《史记》、《资治通鉴》的文章他读过许多，直到晚年还能背得过不少整篇文章。至于公文呈式、尺牍函札，他都信手立待，这的确是一般表演艺术家所不能及的。

单就书法而言，称他是位书法家，也绝不是以“名人”而“名字”的。他从小受过临池日课的严克，甚至到老亦未尝荒废，而且也取得了常人所不可企及的成就。他初学

得到无限的温慰。

奚啸伯先生对于表演，特别注意发展过程。他认为：一个演员想在某一点突出地表现一下，如果突然就来，那是徒劳的，不会得到想要的效果；必须在这之前，做好充分的准备才行。这个准备不只是说演员，而是说让观众在思想上先要有充分的准备，预期的效果才能水到渠成——这是多么高明、深刻的关于表演的艺术理论呀。正因为有这样完整的艺术思想，才形成了这样一整套的表演。以他独特的艺术风格，吸引住了广大的爱好者与追随者。对于他这一套表演的理论，不以具体的戏为例没法说得清楚。如果一出一出地详细说明他的设计，那对青年演员的学习进修，将是非常有意义的。

奚啸伯先生的艺术，在京剧艺苑中是一株瑰丽的奇葩，做出了一定的贡献。为什么他能取得如此的成就呢？固然与他的志趣、苦功和博学分不开；然而更重要的是，他创造了委婉细腻、清新雅致的艺术风格。否则，志趣苦功与博学便无所适从，无从依托，只能成为不结实的辛劳。奚啸伯先生所走过的艺术道路，和他那些成功的舞台艺术创作，多么值得后学者参考与借鉴啊！

奚啸伯先生对于他自己的艺术，既珍视，又不吝惜。之所以说珍视，因为他对戏中的任何一点细微之处都尽可能地有所研究，甚至无一字不无来历。之所以说不吝惜，是在别人请教他时，他总是倾囊以出，但却常常不谈自己的特点，总是说老的怎

欧阳询的《九成宫》，虽是幼功，但到老他还能写得出惟妙惟肖的欧体字，于此可见他基本功的扎实。

而后，他又用了多年写唐钟绍京的《灵飞经》。众所周知，《灵飞经》的字是竖有行而横不为列，——其实这是传统小楷的规矩写法。这个基础自然为他出任“司书”的工作提供了足够的条件。这种薪俸甚微，但上班时间很死的差使，对他来说是一种限制，耽误了学戏是其一，而为斗米折腰，养家不能的困窘是其二，不能不使他另谋他途。经人介绍有了给石印书局抄书的自由工作，时间全由自己掌握，学戏的时间学

样怎样，直到别人追问奚派的独特之处时，他才道出自己的艺术处理。他不轻易地收徒弟，总说自己不够，总是视弟子如兄弟。教徒弟，诲人不倦，有问必答。但是管教不管会。他不厌其烦地说，但却不提严格要求。他说自己绝不强加于人。马连良先生曾有一次跟他说：“老四，你得好好教学生，得有传人啊！你的徒弟尽是些大学生，不行啊！”他深知马先生这是知心体己的金玉良言，但只是心谢而不能接受，他以为一些大学生徒弟虽不能在舞台上再现他的艺术，却是他真正的知音。这一点是事实，没有一定的文化素养就不易理解他的艺术真谛。一出一出的戏易学，而内心气质却难得的很啊！所以继承他的艺术是很不容易的。

不是他不传，是承之不易。然而他的艺术却是不会被泯灭的。全面继承不易，但点点滴滴，仅从某一个侧面上着手是可能的。所以他的弟子们都以自己的条件基础从他的艺术宝库中汲取自己可能吸收的营养。我固太不成材，而其他师兄弟则都取得了较好的成就。

回顾奚派艺术，当初奚啸伯先生唱红梨园的时候，充其量也是他一个人，一个人怎能称一个流派呢？奚啸伯先生是这一门派的开山人物，对于整个奚派艺术讲，他只意味着“兴”。如今，奚派的嫡传与再传弟子已达到三四十人，加上不记名的追随者，奚啸伯先生后继有人！奚派艺术后继有人！奚派艺术的规模将更加宏大、体系将更丰满。