

边缘·主流·强音

——京剧老旦表演艺术脉络探析

郭跃进 (中央戏剧学院 北京 100710)

摘要: 由于特定的历史环境和京剧表演艺术自身发展的规律,京剧老旦表演艺术在舞台上经历了一个从无到有,从边缘到主流,从脚色地位初步确立到开启“她世纪”时代强音的转变,京剧老旦表演艺术体系完善与成熟为京剧行当完善及流派艺术的发展起到的重大作用。

关键词: 京剧表演;老旦行当;流派艺术

基金项目:

中央戏剧学院理论研究系列《京剧表演教程》(编号YN1314)的阶段性成果

京剧老旦表演艺术,从诞生到成熟历经近二百年的历史,在历代老旦表演艺术前辈的不懈努力下,经过不断的艺术实践、传承创新和发展,终于凭借对所饰演人物形象的经典塑造和卓著不息的创新精神在京剧表演艺术中建立起不可替代的地位。纵观京剧艺术的发展历史,老旦表演艺术在舞台上经历了一个从无到有,从边缘到主流的转变,在内容上也从“属性杂陈”逐渐形成代表“宣说大义、弘扬主旋律”的正面舞台脚色,其孕育形成和嬗变经历一个持续渐进的过程。在这个过程中,众位老旦表演艺术前辈凭借个人的艺术修养,对这门艺术的发展起到决定性作用。探索中国老旦表演艺术的历史发展,必须深入研究各时期代表性的老旦名家,深入细致的进行人物个案分析,对他们在舞台实践中积累下的经验进行归纳总结,对其个人的艺术成就和风格

加以规范化、条理化和系统化的梳理,从而廓清他们在艺术创作实践和观念发展演变上的轨迹脉络,探寻京剧老旦表演艺术的本质特征,把握京剧老旦表演艺术的发展规律。

本文将从京剧老旦表演艺术历史形成入手,对京剧老旦表演艺术发展脉络的各时期重要代表人物进行研究,植入中国古典戏剧理论的背景和史料,对现存的相关文献资料进一步整合,弥补老旦表演艺术研究不足的现状,试图通过老旦表演艺术的历史渊源和发展的梳理对整个京剧表演艺术形成更为深刻的认识和理解。

一、京剧老旦塑造的“教子有方的贤母风范”善良母亲形象,使得老旦行当的正面形象放大并得到延伸,初步确立了老旦表演艺术在京剧表演艺术中的地位

“戏曲,既是一种文化,它的未来将如何发展,也就同文化发展的趋向有不可分的关系。”¹老旦作为旦行的一个分支,在戏曲剧目中饰演老年妇女(含中年妇女)。一般意义上来讲,在戏曲表演中扮演老年妇女脚色的人物均可归入这一行当,但这一行当并非戏曲诞生以来就有。中国戏曲成熟于宋元时期,从那时起便以生、旦为舞台中坚力量,老旦始见于宋元南戏,元杂剧也仅见于元刊本少数几种刊本中,明嘉靖年间,徐渭《南词叙录》记载南戏脚色名录中还没有老旦,但李开先的《宝剑记》(嘉靖年刻本)中已出现了老旦的名称——“林冲之母”(与贴互用)。万历年间,王骥德《曲律》“论部色”中将该脚色正式列入十二色:“今之南戏,则有正生、贴生(或小生)、正旦、贴旦、老旦、小

《清风亭上》是一出表现两位被动受难孤苦无依的古稀老人的人伦悲剧。将落脚点放在了一个贫苦家庭之中,重在人物情节体现的合理性和戏剧冲突进一步强化方面。表现老两口在面对强权时的无奈和无助,死得那么无助,死得那么的让人起悲悯之心,将官场的腐蚀性表现的淋漓尽致,将人性的弱点披露无遗,哀莫大于心死,在生理和心理完全没有退路的情况下,张元秀夫妇只有一死才是最合理的结局,才是对于这个无奈世界的最合理的背影。

电影荧幕把演员的表演放大了,演员细微的情绪流露,都使观众看得十分清楚。唱词中,大量使用闪回画面,减少了一些过场戏,删掉了一些唱腔用对白来表现,用来突出影片节奏。《清风亭》的主题歌“风雨沧桑亭一座,见证了多少善与恶,善有因果有果,清风亭上一曲悲歌”,反映的老百姓中的讲善言、修善行,结善果的美好期盼。

三、人物语言幽默直白,极富生活化,生动表现人物性格

张元秀夫妇不识字,但在生活中不失幽默和智慧,这也是与其他两个人物经历最大的不同,通过这些生动幽默和直白生活化的人物语言,契合主人公的实际身份,符合主人公的人物性格。

如:在“得子”中,夫妻二人在元宵佳节相携回家的路上,张元秀建议两人在清风亭上歇息一会,贺氏说赶快回家,张元秀说:“哎呀!这家里是比这儿老暖和?”。在看到婴儿性别时,贺氏说“还是个带茶壶嘴儿的”;在第三场“失子”中,张元秀

与周桂英对话,周桂英问贺氏年龄,张说:“二牛拉犁,与我同庚”,张元秀在回答周桂英的疑问时说:“岂不闻这五十七八还能生朵花,这六十出头还生个孙猴!”巧妙作答;在最后一场“认子”戏中,当得知儿子继保中了状元后,怕儿子看见二人形象有失官体,二人颤颤巍巍去“那边有个小河沟,洗洗手,洗洗脸,再认儿子”,当张元秀准备去见张继保时,安慰老伴“土地爷啥时候敢忘了土地奶奶”,当老伴让他把讨饭要来的肉包子给儿子时,他更是说了一句“你爬一边儿去吧”的乡间俚语。这些生动幽默直白生活化的语言,就是老百姓生活中常说的大白话,也更为其最后的悲惨境遇使人产生“悲悯”的情感。

参考文献:

- [1]清风亭上一曲悲歌——戏曲电影《清风亭》拍摄有感.《魅力中国》.2011年5月.闫丽
- [2]荆桦.清风亭悲歌一曲感动天地.中国文化报.2009年9月11日
- [3]龙驷.看《清风亭》说李树建.中国文化报.2000年10月21日,
- [4]电影《清风亭》音像资料

作者简介:

任增吉,工作单位:河南理工大学万方科技学院,职称:讲师;学位:硕士。主要研究方向:戏曲理论、民间音乐、艺术教育等。

旦、外、末、净、丑(即中净)、小丑(即小净),共十二人,或十一人。”²从而确认了老旦在行当中的地位,与此同时在陈继儒(眉公)批《琵琶记》中的蔡婆,稍后毛晋刊刻《西厢记》中的崔夫人,都将其脚色称谓改为老旦。臧懋循编刻的《元曲选》出现大量“老旦”,不少即是将前人版本中的卜儿、夫人、外旦等称谓改造而来。在《六十种曲》本中的《鸣凤记》、《精忠记》等剧中,老旦的称谓也开始频频出现。明中叶后,老旦随着昆腔的发达与弋阳诸腔的繁衍和发展得到进一步壮大,这一切都为老旦表演艺术的价值和地位打下了坚实基础。

直至清朝初期,文人创作的杂剧、传奇中的老旦形象开始广泛出场,虽比起“正旦、四旦、五旦、六旦、作旦”分量较次,但已经不再是原来舞台上可有可无的行当。清中叶后,昆剧折子戏出现了以老旦担纲的剧目,也就是老旦的骨子戏(重头戏)。代表剧目有《倒精忠·刺字》岳老夫人(后为京剧《岳母刺字》),《铁冠图·别母》周老夫人,《荆钗记·见娘》王老夫人,合称“三母戏”。除“三母戏”,老旦脚色也扮演其他性格及身份的老年妇女,如《义侠记》中的王婆,《水浒传》中的阎婆,《双封诰》(又名《双官诰》)中的大娘等。这些人物代表着某一特定的阶层或类型,通过她们反映了封建社会各个层面的老年妇女的社会生活及心灵世界。《义侠记》中的老姬王婆,引诱潘金莲与西门庆通奸害命,为后世唾弃;《水浒传》中矫情吝啬的阎婆,其贪得无厌也成为众矢之的;《双封诰》中大娘为人贞烈却晚年失节,令人扼腕叹息。此时老旦饰演的老年妇女类型多样,既有劣迹斑斑的反面人物,也有诙谐热忱的市井老姬,并不局限于“教子有方的贤母风范”,呈现“忠奸两级”。随着时代发展,人们的审美发生了新的变化,“要显出旧时所谓教子有方的贤母风范”³成为时代的强音。那些庄重干练而又心地善良的母亲形象正迎合这种审美思潮,自然受到观众青睐。如杂剧中的寇母、周遇吉母、王十朋母、岳母、崔夫人等越来越受到主流的欢迎和认可。此后的老旦也多塑造善良母亲的形象,使得老旦行当的正面形象放大并得到延伸,进一步确立了老旦表演艺术在京剧艺术中的地位。

1790年后,随着四大徽班陆续进京,各班社之间才艺交汇,各剧种之间互相借鉴、融合、吸收,经过约五六十年的光景,一门新的艺术——京剧诞生。京剧在自身形成过程中不断借鉴昆剧和其他剧中的唱腔和表演,慢慢诞生了一些由老旦担纲的京剧剧目,如《吊金龟》《滑油山》等。清朝同治、光绪年间,从沈蓉圃的“同光十三绝”画像中左数第一人郝兰田扮演的剧目《行路训子》中康氏身上服饰可以看出,晚清时期老旦扮相已经形成定式。郝兰田在表演过程中的“清水脸”“抓髻”“老斗衣”等已基本等同于今日舞台传统戏老旦扮相,这一切都促进了老旦表演艺术进一步发展。

二、受颇具造诣艺术前辈(谭志道、郝兰田)的影响,老旦脚色在特定剧目演出中慢慢摆脱“绿叶”和“捞杂儿”地位,演出过程中逐渐得到观众的欢迎和认可,为京剧老旦表演艺术的确立奠定良好的艺术氛围

京剧老旦,指的是在剧中扮演中老年妇女,舞台上行一种沉稳的鹤行步,服装色调为色彩偏暗的秋香色、墨绿色,演唱用真嗓表现,一切技法和表演刻画中老年妇女生活特点的行当。京剧中的老旦脚色,在京剧诞生后并没有专职的演员,一直都是由其他脚色(老生、净)兼扮,在表演上也没有独立的地位。“中国传统文化中的阴阳乾坤观从宇宙生成、二元秩序论引向性别关系历经了一个扩展的历史过程。”⁴京剧艺术属于中国传统文化,自然在这一嬗变过程中确立了性别规范的人伦范畴,遵从阴阳分位、男尊女卑的性别规范,这种宗法意义的天命论让京剧艺术在诞生之初就面临着舞台上女性角色定位的尴尬。这种观念下的舞

台艺术禁止女伶登临舞台,因此形成了舞台上的老年妇人形象由男性扮演的传统,本身“戏份”就少的老旦表演艺术似乎更是可有可无,无足轻重。

直到谭志道、郝兰田两位老旦艺术前辈出现并经过多年的舞台打拼,老旦表演艺术才慢慢开始为戏曲界重视。谭志道是京剧老生演员谭鑫培(小叫天)的父亲。他本人虽非科班出身,但由于爱好汉戏而转为职业演员,他在演出过程中将汉剧中老旦的颇多技艺带到北京,为京剧老旦行当的形成奠定了基础;郝兰田原为徽戏演员,徽班进京后由演唱徽调、昆腔衍变为京剧的十三位奠基人之一。他在长期演出中融徽剧、汉剧老旦及京剧生、旦的唱法于一身,努力创造老旦新腔。由于他在京剧老旦表演艺术方面的突出成就,清末画家沈蓉圃将其绘入《同光十三绝》画谱。

由于谭志道(兼扮)、郝兰田(兼扮)两位艺术前辈的本身艺术造诣和影响,使得老旦脚色在特定剧目,如《钓金龟》《行路哭灵》《滑油山》《目连救母》《游六殿》《徐母骂曹》《断太后》《打龙袍》等剧目的演出慢慢摆脱“绿叶”和“捞杂儿”地位,在演出过程中逐渐得到观众的欢迎和认可,为京剧老旦表演艺术的确立奠定了良好的艺术氛围。

三、打破京剧老旦表演老生、净(小花脸)兼演的规定,规范老旦唱腔、念白和身段,进入老旦由专职演员扮演角色的历史,形成流派风格,使得京剧老旦表演艺术最终确立并繁荣壮大

在京剧艺术近200百年的发展史中,老旦作为独立行当,其发展、成熟到确立都要比老生、青衣、花脸等行当要晚,而且在早期的京剧中,没有专职的老旦演员,老旦脚色多是由老生或净(小花脸)兼演,而且多为配角,即使是谭志道、郝兰田担纲的老旦主戏,也多演于开场,舞台地位不能与老生、青衣相比。龚云甫、谢宝云、罗福山等著名艺术前辈,作为第二代老旦表演艺术代表,凭借自身深厚的文化底蕴和长期的舞台实践,对老旦唱腔、表演、身段进行改革并获得成功,打破郝兰田、谭志道时期老生和净(小花脸)兼演老旦的规定,使老旦开始步入由专职演员扮演角色的历史,唱腔、念白和身段在专业化的基础上逐渐规范化,呈现出具有独特韵味的行当风范。

作为第二代老旦表演艺术前辈,谢宝云早年与谭鑫培配戏并为谭所倚重,如谭鑫培演《状元谱》《盗宗卷》《坐楼杀惜》《探母》《八大锤》等剧必由谢宝云陪侍。谢宝云凭借技艺曾于光绪三十三年左右与龚云甫一时瑜亮。不幸的是他中年嗓音失润而闷涩,加之扮相寒苦,后半生多担当配角。罗福山与龚云甫是同期老旦演员,曾为谭鑫培、田桂凤、王瑶卿、梅兰芳、余叔岩等名家配戏。民国以来,罗福山长期与梅兰芳、余叔岩合作,深受倚重。罗派是做工老旦的主要流派,凡老旦剧目均能演出。其传人有文亮臣、孙甫亭、陈文启、松介眉、李多奎等,其中李多奎兼学龚云甫而转以唱工为主,文亮臣亦唱做并重,继承罗福山做工、技巧最多者为孙甫亭。龚云甫票友出身,师从熊连喜改唱老旦。作为老旦演员,龚氏从大局出发,抓住时代审美,将老旦表演艺术从老生行当中分离出来,创造老旦独立的行当,成为同时期老旦艺术家当中影响最大、成就最高的一人。在他之后,唱老旦者几乎无不宗之,弟子知名者如赵静臣(卧云居士)、文亮臣、李多奎等诸人。其常演剧目有《钓金龟》《行路训子》《徐母骂曹》《断太后》《打龙袍》《滑油山》《沙桥饯别》(饰唐僧)等。龚云甫作为老旦唱腔表演艺术中承上启下、继往开来之一代宗师,成为京剧史上老旦行当划时代的人物之一。继龚云甫、罗福山之后,赵静臣(卧云居士)、文亮臣、李多奎、孙甫亭等作为第三代京剧老旦演员,在继承了罗福山、龚云甫等上一代名家的精华后,大胆创新,尤其体现在对“龚”派艺术的借鉴和发扬上。

作为第三代京剧老旦演员,文亮臣、孙甫亭、李多奎都是罗

福山的徒弟。文亮臣的老旦表演艺术，在继承罗福山先生纯朴大方的特点上充分体现女性化的“雌音”和表演，在塑造人物的真实感与生动性上做出突破。他扮相端庄华贵、嗓音高亮清越，成功地塑造了各种不同性格的中、老年妇女形象。他后来在中华戏曲专科学校教授老旦，李金泉、王玉敏、孙玉祥等演员都曾得其传授。孙甫亭是罗福山的“手把徒弟”，并得到谢宝云的指授，他会戏多，戏路宽，中年后得到梅兰芳、程砚秋、荀慧生所倚重，在梅兰芳的《春秋配》中饰乳娘、《生死恨》中饰李氏，程砚秋的《朱痕记》中饰朱母，荀慧生的《钗头凤》中饰陆母，王梦云、王晶华、王晓临、王树芳、赵葆秀等均得其教益。此时期的传奇人物卧云居士，原为满族正黄旗爱新觉罗子孙，卧云居士是他的名号，赵静臣是他在民国后的另一个名字，因其艺术造诣非凡，《京剧二百年之历史》一书中称赞其演唱为“嗓音绝佳，为票友老旦之第一人”。中国戏曲表演艺术重视实践性，要求演员在舞台艺术实践中总结经验，形成风格。而评判一个演员能否成为大师的标准之一，也是要看他们在艺术实践方面是否取得了一定成就，创立了派别。李多奎是罗福山的入室弟子，又得到龚云甫及其琴师陆彦庭的教授和辅佐，尽得龚氏真传。作为第三代老旦表演艺术家最突出的人物之一，李多奎凭借几十年的艺术实践和唱腔、身段的不断研究改进，在龚派艺术的基础上，终于形成了个人的演唱风格，创出了一个影响很大的派别——“李派”（“多派”），为后世老旦学习者提供理论依据。李多奎先生一生收徒甚多，私塾者更众，较有成就者为李盛泉、李金泉、王晓临、王梦云等，时世宝、赵鸣华、李鸣岩、林丽娟等。

京剧老旦艺术进入第四代，人才辈出。这一时期，演员除了在声腔、表演、做工等方面完善老旦表演艺术，还在创作和改编方面加大力度，对传统老旦剧目重新演绎和整理，发扬上一代的京剧老旦表演艺术特色，在继承中探索求变、求创新，是这一阶段的老旦演员的主要任务。这一阶段老旦演员中影响最大、成就最高的应为李金泉。李金泉根据时代特点，丰富和完善人物唱腔，在表演上博采众长，吸收卧云居士等前辈的优秀表演艺术，在塑造“女性”人物和自身表演上进行更加深度发掘，使得塑造的人物更加真实生动。李金泉还为建国后京剧剧目的整理、改编尤其是老旦表演艺术唱腔设计及艺术指导作出了不可磨灭的历史贡献。他远学龚派，近学李派，又吸收卧云居士等前辈的艺术优势，博采众长，从形式和内容上使得京剧老旦表演艺术达到空前的高度，在老旦表演艺术的传承上形成了自己风格，被称为“新李派”（金泉）（区别李多奎的“李派”），为“李派”艺术的繁荣发展作出突出贡献。李盛泉作为同时期的代表人物，早年师从萧长华，会戏五十多出，被“富社”立为台柱子，后拜李多奎先生为师，深得真传。高玉倩则不负时代厚望，凭借自身的才华和素养，在现代京剧《红灯记》中扮演李奶奶，高亮的嗓音和富有激情创造使得女性老旦艺术形象一炮打响，被人称为“改造老旦气质的功臣”，因在剧目中所诠释的老旦不再是“龚派”，也不再是“李派”，而是崭新的老旦新风，为京剧女性老旦表演艺术的发展做出卓越的贡献。王玉敏深研龚派，先师从刘俊峰、时青山、文亮臣等，后得孙甫亭、李多奎的指点，1955年赴波兰参加第五届青联节演出，他因个人精湛的技艺，把京剧老旦行当传播到海外，受到欢迎。

四、经过大批“女老旦”的集体创造（第五代），京剧传统剧目、新编历史人物形象、身份、性格不再是一味的苍老暮气，而是充满智慧活力展示新时代女性气质的自强不息，老旦表演艺术“她世纪”时代强音就此开启

就京剧老旦表演艺术发展历史而言，“新李派”艺术由20世纪50年代始逐渐形成期间，恰逢老旦行当由男演员主宰舞台逐渐过渡到女演员这一重要的历史变化阶段，代表人物李金泉及其“新李派”的艺术风格起到了不可替代的承前启后的作用。随着

京剧艺术的成熟和观众的审美变化，上世纪50年代始学习京剧老旦演员，一改传统京剧老旦表演艺术“男演女”的习俗，演员几乎以女性为主，本色表演构成此时期一大亮点。京剧发展到这一代，成功老旦演员代表者几乎全部为女性，京剧老旦表演艺术的“她世纪”正扛着时代的大旗阔步走来。

京剧老旦，虽然行当名称中有“老”，但性别仍然是“旦”，众多女性艺术家通过对新剧目、新编历史人物形象的阐释，在塑造人物的身份、性格中呈现出新时代自强不息的女性气质与神韵。经过大批“女老旦”的集体创造，老旦艺术形象不再是以往的苍老和暮气为基调，而是充满了智慧和活力。“她世纪”的京剧老旦演员，在舞台上不仅要创作符合时代要求的人物形象，更要体现出“女性”当代意识在今天的觉醒，而以女性审美为基准对京剧老旦传统剧目传承和改革成了本时期的主要任务。这一时期的京剧老旦演员，从京剧的现代戏和传统剧目改造入手，力求促进剧目革新、发展，在对老旦表演艺术的整合和拓展方面做出了巨大贡献，如文革时期现代京剧《红灯记》中李奶奶的扮演者高玉倩，《沙家浜》中沙奶奶的扮演者万一英，《杜鹃山》中杜妈妈扮演者刘桂欣，《龙江颂》中盼水妈扮演者孙美华，《智取威虎山》中李母扮演者王梦云等老旦演员，为创新京剧舞台表演艺术样式，构建老旦艺术的“她世纪”作出不可替代的历史贡献。传统剧目的改编和创新，老旦杰出代表人物有王晶华、赵葆秀、郭跃进、郑子茹、袁慧琴等（按年龄长幼为序）。王晶华作为“女性老旦”第一人，排演具有新时期女老旦舞台风范的新戏《杨门女将》《四郎探母》《强项令》《锦车使节》《余太君抗婚》《金龟传奇》等，好评如潮，深受观众欢迎；赵葆秀创排、改编了《三关宴》《八珍汤》《风雨同仁堂》等多出老旦挑梁剧目，为丰富老旦行当的剧目及拓宽老旦行当表演领域做出了突出的贡献；郭跃进制片并领衔主演的京剧电视剧《余赛花》，凭借戏曲与影视表演的高度融合、唱腔设计和板式创新大胆尝试以及对影视视听的完美调度，树立起一个崭新的、富有时代气息的女性和“母亲”形象，开创了本时期演员个人跨越旦角、老旦两个行当声腔的先河；袁慧琴创演《契丹英后》、《走西口》、《慈禧》等多部新编剧，树立起多个不同类型的老旦人物形象，深受观众喜爱。经过这个时期女性老旦艺术家们的共同努力，老旦表演艺术“她世纪”就此开启。

五、小结

由于特定的历史环境和京剧表演艺术自身发展的规律，京剧老旦表演艺术也在其自身的发展规律中慢慢丰满、成熟。本文以京剧老旦表演艺术不同时期的代表性人物梳理和归纳为线索，阐释京剧老旦孕育发展的独特艺术历程——脚色地位初步确立到开启“她世纪”时代强音的意义，体现出京剧老旦表演艺术体系完善与成熟为京剧表演艺术行当完善及流派艺术的发展起到的重大作用。同时归纳和探索老旦表演艺术成长发展脉络的本质，有助以后的研究者更加深刻的理解京剧老旦表演艺术的特征，为表演艺术相近领域的研究提供借鉴和方法。

注释：

- 1.张庚、郭汉城.《中国戏曲通论》.上海文艺出版社，1989年.
- 2.《中国古典戏曲论著集成》(四).中国戏剧出版社，1959年.
- 3.顾笃璜.《昆剧史补论》.江苏古籍出版社，1987年
- 4.闵家胤.《阳刚与阴柔的变奏——两性关系和社会模式》，中国社会科学出版社，1995年9月.

作者简介：

郭跃进，中央戏剧学院教授，京剧系主任。研究方向：京剧表演理论与实践。