

# 论谭鑫培京剧表演艺术的古典美

刘 佳

(广西大学 文学院, 广西南宁 530004)

**摘 要:**谭鑫培的京剧表演艺术深具中国古典美的特征,主要体现在三个方面:首先是合和之美,即吸收了其他老生、青衣、花脸等行当以及其他剧种之长,并融和创新出“武戏文唱”“文戏武唱”的表演追求;其次是传神之美,即他的表演注重表现人物内在的性格、情感情绪与精神;其三是韵味之美,即通过高音的灵活运用、四声的合理搭配、花腔与滑腔等的演唱,让唱腔在一唱三叹中淋漓尽致地抒发角色之情感,因而韵味十足。所以说,谭鑫培的京剧表演深具古典美特征的表演艺术特征,堪称中国京剧艺术审美特征的集中显现。

**关键词:**谭鑫培;京剧表演;古典美

**中图分类号:** J821

**文献标识码:** A

**文章编号:** 2095-7726(2015)10-0065-04

曾被梁启超赞誉为“四海一人谭鑫培,声名廿载轰如雷”的京剧“伶界大王”谭鑫培,开创了京剧生行艺术的重要流派——“谭派”,并影响着其他行当和流派的京剧表演,即所谓的“无腔不学谭”。如果从审美角度看,谭鑫培之所以受到国人如此之追捧、受到京剧从业者如此之尊崇,当与“古典美”息息相关。他的表演艺术集中体现为:合和,传神,有韵味。

## 一、合和之美

“合”是中国古典美的一个很重要特征,尤其是中国的古典艺术,更讲究“合”。中国绘画讲究“绘画”“书法”“篆刻”的融合,中国的古典诗讲究“诗中有画”,也就是说中国古典艺术追求多种类型和技巧的融合,从而使其呈现出一种交叉融合的“合”之美。同样,谭鑫培京剧表演艺术之美也体现为“合”之美,即谭鑫培秉持着创新融通之精神,将不同剧种的表演技艺、京剧其他剧目、京剧其他行当、京剧老生行的其他流派的表演技艺,都融入到自己的京剧老生表演中,因而呈现出“采百家之长为己所用”的合之美。

首先,谭鑫培在与梆子演员郭宝臣和十二红、汉剧演员余洪元、大鼓书艺人刘宝全的交往中,将梆子腔、汉剧和大鼓书的一些唱腔、唱法融入到自己的表演中。例如,谭鑫培擅演的《哭灵牌》中的反西皮唱段、《打渔杀家》中“桂英我的儿吓”唱段、《碰碑》中“六郎,延昭我的儿吓”唱段中的哭头、叫头,都是吸收梆子腔唱法后演变而成的,这种吸收使他表演的“哭”也深具唱腔之美<sup>[1]</sup>。

其次,谭鑫培在立足生行规范的同时,善于将青衣、老旦、花脸等行当的表演融入自己的表演中,还善于将不同剧目的生行表演融入到自己的表演中。梅兰芳曾经谈及这个现象,说谭鑫培将《珠帘寨》中花脸李克用的“千里迢迢路远来”的唱腔移植到了《辕门斩子》“叫焦赞和孟良急忙招架”的唱腔之中,又将二路老生冯瑞祥的唱腔融合到《武家坡》“后影儿好像王宝钏”唱腔之中,还将青衣腔融入《桑园寄子》“山又高水又深难以忍耐”的唱腔之中,甚至将老旦腔糅进了《洪洋洞》“又谁知焦克明他私自后跟”的“后跟”两字的唱法中<sup>[2]</sup>。

最后,对谭鑫培表演艺术影响最大的是程长庚、余三胜等京剧艺人。谭鑫培本是程长庚的弟子,自然学习了程长庚腔随字走、四声运用和咬字准确的特点,他的拿手戏《镇潭州》《状元谱》便主要得自程长庚。又因为谭鑫培同余三胜是同乡,所以他曾拜在余三胜门下,深受其行腔吐字之影响,故谭鑫培唱白中“湖北音”较多、花腔较多,其拿手戏《碰碑》《打棍出箱》《桑园寄子》等剧也学余三胜居多。谭鑫培还间接地吸收了张二奎“高唱低回”的运气方法,比如其《探母》一剧就运用了这种运气方法。除了老生“前三鼎甲”程、余、张三人之外,对谭鑫培的唱腔影响较大的是孙春恒。谭鑫培倒仓后嗓子有所恢复,但已经不能与同时期的王桂芬、刘鸿生、孙菊仙相媲美,也不能再简单地沿着程长庚“实大声宏”的路子发展了,于是,谭鑫培便积极地向以低柔圆润见长的孙春恒学习。难能可贵的是,谭鑫培以

收稿日期:2015-04-13

作者简介:刘佳(1986—),女,湖南冷水江人,硕士研究生,研究方向:文艺学。

程长庚的唱腔为基础,将余三胜行腔吐字的纾徐婉转、孙春恒的低柔圆润、张二奎高唱低回的运气方法有机地融合在一起,形成了清喉苍润、韵味无穷的谭派唱腔,一改程长庚时代形成的高音大嗓、以雄壮为美的唱腔。京剧唱腔也从之前的“时尚黄腔似喊雷”的审美阶段逐渐转化为抑扬婉转、流畅动听的审美阶段。

除了在唱腔艺术上多方面吸收融合外,谭鑫培在“做打”艺术上也善于吸收他人之长。谭鑫培本就长于做打,但并不故步自封,而是积极地向当时知名的靠把老生学习,比如他的靠把戏《定军山》《南阳关》即以王九龄为师。谭鑫培的京剧表演之所以受到观众欢迎,与他广“合”诸多剧种、行当、艺人的表演特长于己身密切相关。

然而,谭鑫培并非停留在单纯的“合”众家之长的阶段,而是充分发挥自身唱念做打、扮相等特点之长,武戏文唱、文戏武唱,从而形成一种“和”之美。作为中国古典美的重要范畴,“和”集中体现为“中和”观念,即事物的两极、矛盾的双方相互作用、相互制衡,达到一个“中庸”“平衡”的状态,恰如《左传·昭公二十年》中论“声”所云:“清浊、大小、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏,以相济也。”而谭鑫培发展出的“武戏文唱”“文戏武唱”,恰恰是将处于“两极”的武戏、文戏相互融合,使得武戏、文戏均达到一种更为“中庸”、更为“平衡”的审美状态。

谭鑫培的“武戏文唱”,即是将文戏注重唱、注重表现人物内心、儒雅等特点融合到注重做打、注重架式、雄壮勇猛的武戏中,从而适度地削弱武戏做打、架式的成分,使其雄壮勇猛之美因融入儒雅而显出一种雄浑之美。《挑滑车》是谭鑫培“武戏文唱”的典型剧目。谭鑫培一改俞菊笙以开打中的绝活取胜而形成的“气概雄壮,武功勇猛”<sup>[3]</sup>的表演风格,将刻画高宠的内心活动、急求头功的心态和争强好胜的性格作为表演的重心,注重通过念白、动作、表情来表现高宠儒雅的神情气度。《打棍出箱》则是谭鑫培“文戏武唱”的典型剧目,之前的《打棍出箱》,主要通过“唱”来表现人物,谭鑫培则减少唱的比重而加大做的比重,通过准确的做来完成人物塑造。如,为了塑造范仲禹妻离子散后疯癫的状态,谭鑫培运用武戏中常用的高难度动作技巧来刻画他,尤其是在范仲禹(谭鑫培饰)出箱时,“当公差打开箱子盖时,他双手一按箱底,全身腾空一跳,挺得笔直,横落在箱口上,公差的棍子拦腰打下去,他一松气,棍子打在箱口上,人陷了下去,头脚不动,棍子抽调,人又弹起,全部过程,几秒钟内做毕”<sup>[4]</sup>。谭鑫培这段演出中的颈、腰、腿的表演,以及“踢鞋子到帽子上”和“屁股坐子”,都将范仲禹的疯癫刻画得淋漓尽致。

可以说,谭鑫培通过“武戏文唱”和“文戏武唱”,将文戏和武戏的长处和谐地融合起来,让武戏呈现出“威而不猛”的审美特征,让文戏呈现出“雅而不弱”的审美特征,显现出一种“中和”之美。

## 二、传神之美

谭鑫培京剧表演艺术之美,还体现在“传神”上。“传神”是中国古典艺术非常重要的审美追求,中国的绘画、书法、抒情文学更是如此。中国绘画,如泼墨山水、工笔花鸟,都讲究以形传神、形神兼备,甚至“变”形以传神。同中国古典艺术一样,谭鑫培的京剧表演艺术亦是如此。尽管谭鑫培有扎实的做功和出神入化的绝技,但他在表演时则不以“炫自身之技”为目的,而是处处以细腻、逼真、准确的“做打”来“传人物之神”为旨归,即以表现人物的内在情感、情绪、性格特征为旨归,正如梅兰芳在《谭鑫培唱腔集·序》中所说:“他(谭鑫培)总是仔细体会剧情,分析人物性格,从唱腔中表达出剧中人当时的思想情感,深入地刻画人物。”<sup>[5]</sup>

谭鑫培出演拿手戏《秦琼卖马》时,就非常注重以细腻、准确的表情和动作来表现秦琼的身份和心绪。谭鑫培扮演的秦琼,被店主人请出来,刚一落座,就听到店主人说:“我有两句话给您说。”秦琼脸微微向右侧一偏,眼珠一转,看透了店主要住宿的钱的目的,慢慢抄起大带,左腿往右腿上一搭,也不正眼看店主人,慢条斯理地说:“请讲。”这里的眼神、动作、台词将秦琼落魄却又保持身份的心绪表现得极为准确。再下来,秦琼在和店主人对话一段之后,就微闭双目,不言不发,以示对有眼不识泰山的店主人的蔑视。待到生气的店主人说:“您是要死在我店里呢?”秦琼瞬间被激怒了,他双眼猛地睁开,寒光四射,左脚也向左方跨出,本来朝右侧的身子也慢慢转向左侧,面对店主人。这一串表演将秦琼绿林好汉的身份和自尊表现得淋漓尽致。但秦琼转向店主人后却压下火,只跟店主人开了一个玩笑。这个表演将秦琼所处的窘境——“一分钱难倒英雄汉”给表现了出来。谭鑫培在《秦琼卖马》中通过眼法、步法、表情和对话的配合,演出了秦琼作为英雄好汉应有的身份和自尊,也演出了秦琼虎落平原被犬欺时的愤懑与无奈。其表演可谓“传神”。

在“手眼身法步”五种技法中,谭鑫培的“眼法”尤为独特,特别能够表现人物。如,谭鑫培饰演《翠屏山》中的石秀,在《酒楼》一场中,石秀得知潘巧云挑唆杨雄和自己绝交后大喊“好恼”,同时两眼圆睁,神光四射,以表现石秀心中无比愤怒。而谭鑫培在饰演《连营寨》中的刘备时,则通过眼神的变化来表现角色的情绪和心态。七百里连营被一把大火烧毁,全军覆灭的刘备从大火中逃出来后,目光呆滞,眼神暗淡,以示其疲惫

的状态和悲戚、懊恼的情绪。但当他突然看到赵云时,谭鑫培如此来表现刘备:眼睛猛然睁大,以示刘备大劫后再遇亲人,内心无比感慨、激动,但眼神却依然朦胧恍惚,凝视着赵云,以示刘备依然未能摆脱全军覆灭的刺激。此外,谭鑫培饰演《清风亭》中的张元秀时的眼神也非常到位。张元秀是一个又老又穷,又被失子折磨的愁肠百结的老人,因此谭鑫培的眼神以目光微弱、毫无光彩为主,以符合张元秀的年龄和生活状态,但同时在特殊的戏剧情境中又有所变化。《盼子》一场中,当张元秀听到老伴儿的悲呼时,由于想到悲痛的往事,眼神倏忽一亮,然后重归于暗淡。《望子》一场中,当张元秀望着清风亭外的大道而忆及儿子张继保离去的情形时,眼神又倏忽一亮,然后又重归于暗淡;在戏的结尾,面对张继保的冷酷无情,张元秀当众控诉其罪行,眼神也忽然大亮,以示内心的悲愤与倔强。所以说,谭鑫培非常善于通过眼法来表现人物内在的情感、情绪和性格特征。

除了手、眼、身、步外,谭鑫培还擅长利用道具来表现人物的内在精神。无论是刀、枪、鞭、铜,还是弓、箭、鼓、旗都可以用来表现人物的内在精神。如《击鼓骂曹》祢衡的击鼓,《秦琼卖马》的要铜,《翠屏山》石秀耍的四门刀夹六合刀,《李陵碑》杨令公的阮刀花,《问樵闹府》范仲禹的甩鞭,《盗卷宗》张苍的耍展(纱帽翅)拾卷宗,《状元谱》陈伯愚打侄的抡板子,《战太平》的枪花,《定军山》《珠帘寨》的刀花和弓、箭,《战宛城》《南阳关》的耍令旗等<sup>[6]</sup>。当然,谭鑫培利用这些道具不是为了向观众卖弄绝技,而是为了通过道具辅助表演,加深对人物内在性格和精神的刻画,如在《乌龙院》中,谭鑫培饰演的宋江四次用到扇子,而每次扇子的使用都紧贴其内心情绪的波动。第一次,宋江闲暇无事来到了乌龙院,宋江右手轻轻抖开闭拢的扇子,然后向左迈出半步,身子里转,把扇子慢慢地向后一背,这一连串潇洒的开扇、迈步、转身、背扇动作,充分表现出宋江闲适的心绪。第二次,宋江来到大街上,听到众街坊说闲话,他举扇子到脸右侧,再用左手轻轻拉开,然后对着观众“打背躬”,这里用“轻轻”拉开扇子表示宋江仍然内心轻松,并未对闲话起任何疑心。第三次,宋江再次听到众街坊的议论,他感觉与自己关系重大,于是,还是举扇子到脸右侧,再次向观众“打背躬”,不过却快速“唰”地打开扇子,这显示出宋江内心开始紧张起来。第四次,有些疑虑担忧的宋江走向乌龙院,忽然发现院门紧闭,不见动静,宋江右手将扇子遮住左脸,又向观众“打背躬”,喊了一声“啊——”,然后闭拢扇子,唱“青天白日把门关”,这显示出宋江内心加重的疑虑与紧张。在剧中,谭鑫培利用扇子来“打背躬”,而且通过

“背扇”“开扇”的辅助来表现人物内心的情绪,可谓“传神”之“做”。

### 三、韵味之美

有“韵味”,也是中国古典艺术审美的重要追求,大概是指审美对象要有绕梁三日、令人回味无穷的审美效果。中国的绘画讲究“气韵生动”,即是说画中万物的神态,要能够达到活泼而灵动的程度。同样,谭鑫培的京剧表演艺术也是深具“韵味”。民国时的剧评人就多次论及此点,“其声调能以韵胜,苍凉恳挚、奇正相生,令人如读汉魏六朝文字”<sup>[7]</sup>,又有评论“(谭鑫培)所演《空城计》《桑园寄子》《三国志》《九更天》等戏……其声音之静穆清朗、气度之从容不迫,令人如读汉魏六朝文字,气味醇厚”<sup>[8]</sup>。

谭鑫培的表演有韵味,一方面是他注重以准确、细腻、逼真的表演来传人物之神,来表现人物的内在情绪、情感与精神,另一方面则是他特别注重“行腔”,形成了灵巧多变、一唱三叹的唱腔特征。

首先,谭鑫培合理运用自己的高音之嗓。谭鑫培之唱,虽师门程长庚,但又法以韵味见长的余三胜,故其虽有“叫天”之嗓,但并非只会憨直地飙高音,而是该高处高、不该高处则收,这与当时处处以高音演唱的刘鸿声形成了鲜明对比。比如同样是演《碰碑》,刘鸿声就总以实大声宏之唱来表现碰碑前悲愤难当的杨令公,谭鑫培则考虑到杨令公虽然悲愤难当,但毕竟是年迈苍苍、精疲力竭,故以苍凉悲慨之调演唱之,并不追求实大声宏的高音。可以说,谭鑫培处处考虑戏剧情境、人物身份和状态,从而灵活地安排唱腔,因此顾颉生在《论谭鑫培之音调》中认为,音不在高而在巧,“顾曲而仅取声大音洪,则何若听驴鸣马嘶,为足震耳惊心乎”<sup>[9]</sup>?

其次,谭鑫培在演唱时能把四声灵活运用,尤其是灵活运用“上声字”的两种不同调性,把北京的降声调与湖广的滑音同时并用,使演唱显得灵动而不死板。如,《打棍出箱》中有唱句“吾往日饮酒酒不醉,到今日饮酒酒能够醉人”,四个“酒”如果全用北京音的降声调,则显刻板,谭鑫培把前三个“酒”字用升降调唱,只把最后一个“酒”字唱成湖广音的滑音,因而整句中有变化<sup>①</sup>。正是这种四声的灵活运用,保证了谭鑫培的唱腔绝不会因过于规整而乏味,而是更加曲折灵动有风韵。

再次,“改词”以追求更和谐的声韵。谭鑫培常在不影响句意的情况下,对老句子略加改动,以形成更流畅和谐的声韵。《秦琼卖马》一剧中有唱词:“二骑马走的扣连环,叫声店家回头看,他人还你店房钱。”因为“房钱”两字都是阳平字,演唱时没有“俏头”,因此谭鑫

培将其改为“二骑马走的似雪花,叫声店家忙追下,还你店钱就是他。”修改后,不但平仄错开,而且以阴平的“他”收尾,声音高亮有力,同“追赶喊人”的情境配合紧密。在《碰碑》中,谭鑫培将“见姣儿上了马能行,好似开弓放雕翎”改为“见姣儿上了马能行,手指潘洪发恨声”,也是这个道理。

最后,谭鑫培将老生腔“多样化”,这也使得其唱腔韵味十足。事实上,谭鑫培嗓虽好,但高亢峭拔不如老三派,也不如当时的王桂芬、孙菊仙,因此他另辟蹊径,从提高唱腔韵味来塑造自己的演唱。他根据自己的嗓音条件,将老生唱腔花腔化,在唱腔的曲折婉转、回荡抑扬上下工夫,从而创造了老生唱腔中的闪板和耍板技巧,以及深刻揭示人物内心世界的花腔与巧腔。

此外,京剧表演讲究唱念做打结合,因此谭鑫培的表演不但追求唱上的韵味,而且念白也追求韵味。“谭往往在念白中垫用‘哪、呢、吆、哇、呵、呀’等虚字,不但省力好听,而且更能传神、更有韵味”<sup>[10]</sup>。谭鑫培在《失空斩》中“三探”的念白韵味醇厚,深受观众欢迎,其他诸如《清风亭》《失印救火》《问樵闹府》等剧的说白也是极为人称道的。

#### 四、结语

周贻白曾借用《梨园佳话》的评论赞叹:“谭鑫培……由于余派而变通之,融会之,苦心孤诣,加之以揣摩,数年之间,声誉鹊起。其唱以神韵胜……”<sup>[11]</sup>谭鑫培对京剧表演的影响极其巨大,“无腔不学谭”绝非夸饰之言,即使京剧最具代表性的大师梅兰芳也深受谭鑫培的影响,梅兰芳曾说:“我和谭先生合作过《汾河湾》《四郎探母》等剧,体会到他晚期的唱腔完全表现出了炉火纯青的高度艺术修养,……我通过和他合作、观摩,得到很大的益处。”<sup>[12]</sup>所以说,谭鑫培京剧表演的

合和之美、传神之美、韵味之美,让他的表演深合中国古典美的精神,堪称中国京剧艺术审美特征的集中显现。

#### 注释:

①因为京剧声韵是在“湖广音、中州韵”基础上形成的,字音中常有湖广音,故而这里的“酒”用湖广的“滑音”是可以被接受的。

#### 参考文献:

- [1]徐慕云.谭鑫培对唱腔的革新[J].中国戏剧,1962(2):55.
- [2]梅兰芳.舞台生活四十年[M].北京:中国戏剧出版社,1987:592.
- [3]马清福.梨园趣闻轶事[M].北京:中国戏剧出版社,1985:465.
- [4]刘斌昆.回忆谭鑫培[J].中国京剧,1993(1):34.
- [5]梅兰芳.谭鑫培唱腔集·序[C]//文明国.梅兰芳自述.合肥:安徽文艺出版社,2014:186.
- [6]吴同宾.谭鑫培表演艺术探微[J].中国戏剧,1998(3):35.
- [7]傅瑾.京剧历史文献汇编(清代卷·貳)[M].南京:凤凰出版社,2011:513.
- [8]茗水狂生.海上梨园新历史[C]//傅瑾.京剧历史文献汇编(清代卷·貳).南京:凤凰出版社,2011:665.
- [9]顾误生.论谭鑫培之音调[N].亚细亚日报,1915-11-06(8).
- [10]徐慕云.谭鑫培对唱腔的革新[J].中国戏剧,1962(2):55.
- [11]周贻白.中国戏剧史长编[M].上海:上海书店出版社,2007:541.
- [12]梅兰芳.谭鑫培唱腔集(序)[C]//梅绍武.梅兰芳全集(三).石家庄:河北教育出版社,2001:321.

【责任编辑 张慧娟】