

京剧三题

马明捷

2005年5月，我赴京参加由中国戏曲学院主办的“京剧的历史、现状与未来暨京剧学学科建设学术研讨会”，大长见识，学习了许多东西。今年这届研讨会换了“京剧与中国传统文化”的主题，让我犯难。因我对这个题目没做过多少研究，谈不出什么道理来。我只能在学习、读书的基础上，提出几点京剧艺术本身的多年没太弄清楚的基础性文化，向专家请教。

一、失于旦行的界限

多年来，京剧史论研究中，通行一种说法，是对京剧行当分的很细，很严格，特别是旦行、青衣、花旦之间不能逾越。如“旧时青衣、花旦在表演上是分别较严的，而且两者不得兼唱。”（苏移《京剧二百年概观》）。“又如京剧旦行，原来对青衣和花旦，分别得很是清楚，演青衣的演员不能演花旦，演花旦的不能演青衣”（董维贤《京剧流派》）。还有“在旦行中，有重唱的青衣，有重做的花旦，有重功架的刀马，有重扑跌的武旦，这样是不容混淆的，一般教戏也是如此，不能乱教”（郭永江《王瑶卿的舞台生涯》，载《京剧谈往录续编》）这种说法还见于其他著作中，不一一例举了。

我也认同这种观点，给人讲课，写文章也这么说，没想过有什么不对的。但是，这几年在学习、读书过程中却不断有新的发现，京剧历史和以上所谈及的那几部著作中的论述，不相符处甚多，觉得有必要提出来和专家共同研讨，求得对京剧发展准确、科学的认识。

京剧在1840年（清道光二十年）左右形成后，脚色行当沿袭徽、汉、昆、秦，生、旦、净、丑和各行的分支划分很细致、清楚，戏中各行角色和演员对应都有规矩、章法。但是，规矩中又有例外，章法也可变通，并不是壁垒森严，不许兼串的。比如，第一代老生代表人物程长庚，既唱正工老生（如《文昭关》），也唱做工老生（如《群英会》）、靠把老生（如《镇潭州》），连红生和花脸都唱。再比如稍晚的杨月楼，老生、武生兼唱，《同光十三绝》画的虽然是《四郎探母》的杨延辉，但《长坂坡》、《安天会》也是它的拿手戏。何桂山是和程长庚同台配戏的花脸，他铜锤花脸（如《二进宫》）、架子花脸（如《取洛阳》）都唱，丑行中的杨鸣玉，以昆丑搭皮黄班，文唱《孽海记·下山》，武唱《雁翎甲》，都有惊人之艺。

程长庚、杨月楼、何桂山、杨鸣玉的例子说明京剧早期生、净、丑三个行当

的演员都是既受着行当的制约又不完全被行当所限制的。只要自身具备条件，基本功扎实，是可以兼唱本行当之外的戏的。那么，旦行呢？何以生、净、丑都可以，唯独青衣、花旦“两者不得兼唱”、“演青衣的不能演花旦，演花旦的不能演青衣”，非但不能演，连教戏都“不能乱教”，这是什么道理呢？京剧史上果真如此吗？

胡喜禄，被梅兰芳称为京剧青衣行的“开山祖师”，他是和程长庚、余三胜同台唱戏的演员，自然是第一代青衣了。但是，胡喜禄只唱青衣，从来不唱花旦和旦行中其他分支的戏。史料记载，王芷章《中国京剧编年史》列胡喜禄经常唱的戏有《贵子图》、《血手印》、《赶三关》、《玉玲珑》、《玉堂春》、《女三战》、《昭君》。董维贤《京剧流派》中还列有《四郎探母》、《二进宫》；于质彬《南北皮黄史述》除上面九出外，还有《彩楼配·武家坡·大登殿》、《祭江》、《祭塔》、《琼林宴》、《铁弓缘》、《孝感天》（反串小生）、《盘丝洞》。青衣戏明显占多数。然而，花旦戏也有好几出。《玉玲珑》的梁红玉、《铁弓缘》的陈秀英、《盘丝洞》的蜘蛛精就都属花旦，《赶三关》的代战公主和《女三战》的扈三娘还是刀马旦应工。许多书里都提到胡喜禄还唱武戏，擅长打出手，不知都是什么戏。不过从以上的戏码看，胡喜禄称得上是一位以青衣为主，花旦、刀马旦、武旦都能唱的全能型旦行演员了。

京剧第一代花旦是谁呢？梅兰芳说“我祖父梅巧玲先生是早期演花旦的典范（梅兰芳《中国京剧的表演艺术》，载《梅兰芳文集》）。梅巧玲从艺时间略晚于胡喜禄，基本属同一时代，“花旦资格最老者，首推梅巧玲”（陈彦衡《旧剧丛谈》），因此，称梅巧玲为京剧第一代花旦当无不妥。梅巧玲经常唱的戏又有哪些呢？昆曲不计，京剧有《梅玉配》（韩翠珠）、《黄河阵》（云霄）、《赶三关·回龙鸽》（代战公主）、《打金枝》（正宫、升平公主）、《金水桥》（西宫）、《探母》（前饰公主，后饰萧太后）、《雁门关》（萧太后）、《二进宫》（李艳妃）、《芦花河》（樊梨花）、《汾河湾》（柳迎春）、《三进士》（王氏）、《玉堂春》（苏三）、《虹霓关》（东方夫人）、《翠屏山》（潘巧云）、《乌龙院》（阎婆惜）、《胭脂虎》（石中玉）、《玉玲珑》（梁红玉）、《浣花溪》（任荣卿）、《得意缘》（狄云鸾）、《闺房乐》（管夫人）、《德政坊》（穷不怕夫人）、《真富贵》（邵真真）、《红鸾喜》（金玉奴）、《延安关》（双阳公主）、《双沙河》（公主）、《破洪州》（穆桂英）、《摇会》（大娘）、《变羊》（柳夫人）、《探亲》（旗婆）、《贪欢报》（李湘兰）、《思志诚》（女老板）、《盘丝洞》（蜘蛛）、《乘龙会》（柳毅）。（邗江小

游仙客《菊部群英》)花旦戏明显占多数,然而青衣戏也有好几出。《二进宫》的李艳妃,《彩楼配》的王宝钏,《汾河湾》的柳迎春就都是正工青衣,《破洪州》的穆桂英,《芦花河》的樊梨花还是刀马旦应工。梅巧玲比胡喜禄少一样打出手,没有武旦戏。但是,从上述戏码看,他也称得上是以花旦为主,青衣、刀马旦都能唱的全能型旦行演员了。

被梅兰芳称为青衣“开山祖师”的,还有一位陈宝云,除他有一个玲珑圆润的好嗓子,就喜欢编新腔。别人的腔,他也采用,可是经他重新组织过以后,马上就变得悠扬曲折更好听了(梅兰芳《舞台生活四十年》)。之外,其他方面后人所知很少。大概“除青衣戏外,戏路子较窄”(董维贤《京剧流派》)之说符合实际。

和梅巧玲同时有名的青衣是时小福,花旦是方松林。时小福也是专唱青衣戏,花旦戏基本不动。在和春班中,他以班主身份演《四郎探母》四夫人而不演铁镜公主,因为当时四夫人是青衣应工而铁镜公主是花旦应工。可见时小福是恪守青衣、花旦界限的。方松林则只唱花旦戏,《翠屏山》、《拾玉镯》、《虹霓关》(头本)、《四郎探母》(萧太后)、《还朝珠》、《花田错》、《血手印》、《浣花溪》等都是他的拿手戏。

胡喜禄、梅巧玲、陈宝云、时小福、方松林五人都是早期旦行演员,艺术活动在京剧形成期与成熟期之间,够得上苏移说的“旧时”和董维贤说的“原来”了。五人中,陈宝云、时小福、方松林基本上青衣就青衣、花旦就花旦,两者不兼唱。而胡喜禄、梅巧玲却是青衣、花旦都唱并兼及刀马旦、武旦。因此、若说“演青衣的演员不能演花旦,演花旦的不能演青衣”、“青衣、花旦”两者不能兼唱”,“教戏也是如此,不能乱教”的规矩当时既使确实存在,我想也必不如通行说法那么严格,不可逾越,还在于个人的戏路子和演戏风格。胡喜禄、梅巧玲跨行当唱戏遇到过什么“保守派”的反对吗?不是照样成好角儿、当班主,门下传人及私淑者甚多么。

胡、陈、梅、时、方之后的旦行名角是余紫云、陈德霖,研究京剧的著作都把们划归青衣未见异议。然而,余紫云也不光唱《彩楼配》、《宇宙锋》、《祭江》、《祭塔》,他还踩跷唱《游龙戏凤》、《虹霓关》、《翠屏山》、《贫欢报》、《梅玉配》,也是青衣、花旦兼唱。陈德霖被称为正宗青衣,但他却不愿意接受这个美誉。他晚年对人说:“人家说我是正宗青衣,意思是恭维我,我能够不接受吗?可是我听这这句话比骂我还难受。他们说我不唱闺门旦的戏,不唱花旦戏,说我规矩;其实我年青扮相美的时候,我一样地唱《闹学》、《琴挑》、

《惊梦》、《乔醋》、《穆柯寨》、《活捉》等等。如今老了，50多岁的人了。扮相差了，不专唱青衣的戏怎么办呢？”（齐如山《谈四角》（载《京剧谈往录三编》）。《梨园外史》作者陈墨香也说：“三庆班的陈德霖，他也是不单唱青衣，并且能唱《杀四门》、《湘江会》、他那出《打花鼓》是朱洪福所教，最得真传，梅兰芳跟他学过”（陈墨香《说旦》）。

余紫云、陈德霖后，王瑶卿成名，他继承了胡喜禄、梅巧玲、余紫云、陈德霖一派演戏的传统，青衣、花旦、刀马旦兼唱。而且改革了青衣不重做工、花旦弱于唱工的表演方法，使青衣、花旦的表现领域、演唱艺术都比传统丰富、发展了，旦行艺术的观赏性空前提高，至于“花衫”这一旦行新的分支的创建，则是由梅兰芳完成的了。王瑶卿对京剧旦行艺术创新、发展贡献巨大，史有定评，但是非要说到是他“首先突破了这种多年来的陈规和严格界限（青衣演员不能兼演花旦、刀马旦；花旦不能兼演刀马旦、青衣。刀马旦也不能兼演青衣、花旦），把青衣、花旦、刀马旦的唱、念、做、打的特点融汇起来，使一个旦角演员可以扮演多种角色，给京剧中的旦行开辟了广阔道路（董维贤《京剧流派》）的程度，则不能算是实事求是的科学论断了。

二、关于废跷

四大徽班进京后融徽、汉、昆、梆、民歌小调而成京剧，自然把梆子旦角的跷功也融了进来，成为京剧诸项基本功之一。踩跷也成为京剧表演技巧之一。

然而，需要说明的是京剧形成后并非唱旦角的都踩跷，一般青衣、刀马旦是不踩跷的，花旦、武旦则要踩跷。但也不尽然。四喜班班主梅巧玲是花旦，却从不踩跷，而春台班首席旦角胡喜禄唱青衣，他却踩跷；除行当外，这里还有各艺术系统之分别；京剧早期旦角普遍出自两大系统，一是徽班系统，一是梆子系统。出身徽班系统的一般从昆曲开蒙，不练跷功，如名列《同光十三绝》的梅巧玲、朱莲芬、时小福唱戏都不踩跷。出身梆子系统的多是花旦，如方松龄、田桂凤、路三宝等唱戏是踩跷。胡喜禄虽属徽班系统，但是，从他能打出手唱武旦戏，还能唱梆子（如《血手印》）来看，很有可能他在原籍州学过梆子，练过跷功。

长时间里，两大系统的旦角各唱各的戏，各有各的传承，都出现了影响京剧旦行艺术发展走向的人物。徽班系统继梅巧玲、时小福、朱莲芬之后，从“梨园河汾”、陈德霖，经“通天教主”王瑶卿，到京剧大师梅兰芳，已经把旦行艺术发展到辉煌灿烂的高峰。梆子系统（或受梆子影响）的郭际湘（水仙花）、于连泉（小翠花）、荀慧生（白牡丹）、阎岚秋（九阵风）等人也把踩跷的花旦、武旦戏的表演推进到精美绝伦的境界。正是两大系统历代艺人共同创造，才完成了

京剧旦行艺术的建设、发展。不过，随着历史的变迁，新文化运动的发生，妇女缠足的废禁，国人审美观念的转变，不踩跷一派逐渐成为旦行的主流。

京剧舞台何时废除踩跷？首倡废跷者何人？说法不一，通行的是“王瑶卿废跷说”。如“王瑶卿是废除跷功第一人”（董维贤《京剧流派》）、“王瑶卿在旦角装扮上一举废除了踩跷”（苏移《京剧二百年概观》）等。对此种说法，似乎有探讨的必要。

首先，王瑶卿自幼入三庆班学戏，从田宝琳、谢双寿等学青衣，属徽班系统，没练过跷功，出师搭班唱戏应的也是青衣，不唱踩跷的戏。这是规矩、传统，它的前辈都这样，谈不到王瑶卿是“废除跷功第一人”。

其次，持“王瑶卿废跷说”的研究家所举例证都是一个，即王瑶卿之前，凡唱《十三妹》（《儿女英雄传》）饰何玉凤的全都踩跷（以余玉琴为代表）。王瑶卿唱《十三妹》则不踩跷而改穿靴子。由于表演精湛，新颖独特，观众认可，“内行”仿效，唱《十三妹》不踩跷的逐渐多起来，跷功从此“一举废除”。这里有两个情况需说一说，一是王派不踩跷的《十三妹》流行后，仍然还有踩跷唱《十三妹》的；上世纪40年代末期，我跟着家长上戏园子看戏期间。山海关外唱《十三妹》的（男女都有），好象还是踩跷的占多数。《能仁寺》一折一定要露一手踩跷上栏杆，一只木制小脚钩住栏杆，全身倒悬，打弹弓救人的绝活儿。二是除《十三妹》外，京剧踩跷的戏还有很多，即使唱《十三妹》的全都不踩跷了，其余那些花旦戏、武旦戏不是照旧还得踩跷唱吗？且不说王瑶卿在舞台唱《十三妹》之时，就说他上世纪20年代后嗓子“塌中”，彻底脱离舞台之后吧，京剧跷功也并没有废除，各地的花旦、武旦演员哪个不是踩着跷唱戏？荀慧生、小翠花、宋德珠、毛世来、陈永玲……哪个不是踩着跷唱红的？1957年8月，我在大连看毛世来唱《大英杰烈》、《活捉三郎》、《大劈棺》、《马思远》等戏时，它的脚下还踩着跷呢。

还有对旦角演员的培训，作为基本功的跷功也从没有被废止，私人教的手把徒弟必练跷功不说，富连成、荣春社、中华戏曲专科学校、上海戏剧学校等旧式科班也好，新式学校也罢，跷功都是学旦角的学生必修的功课，每日练习，未闻哪一家科班、学校从王瑶卿穿靴子唱《十三妹》之后取消跷功教学的。

王瑶卿改踩跷穿靴子唱《十三妹》是1909年的事，而且好象只此一举，不知道还有哪出踩跷的戏被他改了。1918年余叔岩搭喜群社给梅兰芳挎刀唱《游龙戏凤》，李凤姐是花旦应工，例应踩跷，但梅兰芳毅然改穿彩鞋，演出效果极好。王瑶卿后来对谭富英说：“当年，你祖父同春和班田桂凤唱过这出，后来我

搭你们家的同庆班时，田桂凤就离开了。我也会唱《戏凤》，是余紫云的路子，因为没有跷功，始终不敢贴出。现在兰芳的大脚片李凤姐唱红了，我很后悔，当初为什么不大胆试试。拿你祖父和我在台上的人缘来说，应该不会砸锅的”。（梅兰芳《舞台生活四十年》第三集）看看王瑶卿自己说的这一番话，还能再说他一举废除了踩跷、他是“废除跷功第一人”吗？倒是梅兰芳练过跷功却坚持不踩跷唱戏，并把《贵妃醉酒》、《虹霓关》、《游龙戏凤》等踩跷的戏改穿彩鞋。不过，王瑶卿也好，梅兰芳也好，都没有做到也不可能做到“一举废除了踩跷”，京剧在王瑶卿、梅兰芳时代还是踩跷与不踩跷并存的。然而，踩跷这一派已处退守之势，历史毕竟朝着文明与现代发展。

1949年新中国成立后，踩跷的戏在舞台上还可见到，到上世纪50年代后期中国大陆便少见其踪影了。踩跷到底怎么废除的？我没查到政府发布的关于戏曲改革工作的文件和领导人讲话中有禁止踩跷演戏、教学的明令；但是，被禁演和公开批评的“宣扬麻醉与恐吓人民的封建奴隶道德与迷信者、宣扬淫毒与奸杀者、丑化与侮辱劳动人民的语言和动作”（中央人民政府文化部成立戏曲改进局——《确定戏曲节目审定标准》）的一批戏，如《杀子报》、《海慧寺》、《双钉记》、《拾三郎》、《大劈棺》、《红梅阁》等全是旦角踩跷的，再加上报刊上对踩跷的批判，直指缠足“是我们中华民族历史上的一个污点，根本不应该通过艺术来表现，更不应该当作艺术来欣赏”（马少波《创造健康、美丽、正确的舞台形象》）。因此，不待政府下令，唱旦角的演员哪里有人再干这种吃苦、受罪又不讨好的事。1952年，荀慧生到大连演出已经不踩跷，梅兰芳、程砚秋、尚小云原本就不踩跷，四大名旦全都不踩跷了，除个别人（如毛世来等），谁还坚持踩跷？

其实，跷功并没有彻底被废除，台湾省京剧花旦从来都踩跷演戏，大陆这几年也出来了。所以王瑶卿废跷者应该是不成立的。

三、听戏与看戏

把听看戏叫听戏，是老一代京剧观众的习惯，很多人至今也没有改变。为什么会形成这个习惯？有的京剧研究家说京剧初期以唱为主，观众进戏园子主要为听唱，演员唱的好观众便满足了，并不在意做功和武功，此谓京剧的听戏时期。

“在程长庚之后，想要改变由程开创并划定了这一局面的，恰恰是程的义子谭鑫培”、“还在更大之处，企图改变听戏的审美习惯，他特别加强了做——表演和武打。但是谭鑫培固然从人物性格出发而加强了京剧表演的综合性，但毕竟没有根本上动摇听戏的格局；谭在实事上向看戏迈进了半步，但他没来的及完成

便去世了。”（均引自徐城北《梅兰芳百年祭》）

是谁完成了听戏向“看戏”的转化呢？徐城北说是梅兰芳。“是他紧接着谭鑫培，完成了他的未竟之志”。梅兰芳“在10年代中期至30年代初抗战爆发之前，此期的贡献是确立了梅派，确立了旦行的领衔位置，确立了听看戏取代以往听戏的审美习俗”。（均引自徐城北《梅兰芳百年祭》）

这个说法流行很长时间了，许多人也这么说。但是，它准确、科学、符合史实吗？好象有商讨的必要。

谭鑫培之前的京剧，无论生、旦、净、丑真的是单让观众听他们“音节慷慨，腔直声宏”的一口唱，“念、做、打三个单项都处在十分质朴、十月简陋的地步”（徐城北《梅兰芳百年祭》），没什么可看的吗？本文前面说了老生程长庚正工、做工、靠把全能，显然不单指着唱。再说他演戏盖于古人之性情、身份体察入微，一经登场，不现身说法。故为大臣则风度端疑，为正士则气象严肃，为隐者则其貌逸，为员外则其神恬，虽疾言厉色，而体自安详，虽快意娱情，而神殊静穆，能令观者如对古人，油然起敬恭之心。”（陈彦衡《旧剧丛谈》）这段话既说了程长庚的表演水准，也说了观者的反应，光是唱戏的在台上唱，听戏的在座中听，怎么也到不了这个境界吧。还有旦角胡喜禄，前面也说了，青衣为主，花旦、刀马旦、武旦全唱，和程长庚一样，“喜禄以态度作派胜，其所饰之人，必体真心思肖身份，而行腔又婉转抑扬，恰到好处”。（倦游逸叟《梨园旧话》）这分明是说胡喜禄唱的好，表演也好，可算是资格最老的唱做俱佳旦角了。再说刘赶三，唱丑的，《同光十三绝》中扮《探亲记》乡下妈妈那位，如果他也光指着唱，念、做、打都“十分质朴”、“十分简陋”，哪个戏班还会用他？他还会成为名丑？

再看和谭鑫培同时代的京剧演员吧，是不是只有谭鑫培除了唱还特别加强了——表演和武打，别人都还是光指着唱？汪桂芬、孙菊仙大体是这样。杨月楼呢？他绰号杨猴子，《四郎探母》之外还唱猴戏，他演孙悟空也指着唱，念、做、打三个单项都处在十分质朴、十分简陋的地步？这简直是不可想象的。还有梅巧玲，前面也说了他也是以花旦为主，青衣、刀马旦能型的演员，《同光十三绝》画的是他扮萧太后的戏像，因为他有“活萧太后”的美誉，演好萧太后顶要紧的是“样儿”，也就是做派“神气”，绝不能光靠唱。更不用说梅巧玲还以《双钉记》的赵玉儿和《盘丝洞》的蜘蛛精闻名。这两出戏流传下来了，我都见过，听唱是没什么听的，观众看的是风情派做功，《双钉记》中赵玉儿的念功也挺吃重。

晚于谭鑫培，早于梅兰芳的京剧舞台上，专指着唱的角儿固然不少，但以唱做兼优，或做打双绝而成各行当领军的也大有人在。如杨小楼和黄润甫，杨是武

生，黄唱架子花脸，都不是以唱为主的。然而，观众称杨为“活赵云”、“活天霸”，称黄为“活曹操”，又是根据什么呢？赵子龙、曹孟德这类角色光靠唱肯定是不“活”的。恐怕还是“活”在杨小楼、黄润甫的念功、做功、武功里。还有王瑶卿，即使在他嗓子“塌中”之前，也不是只让观众听他的唱，他是胡喜禄、梅巧玲、余紫云、陈德霖的继承者，青衣为主，花旦、刀马旦都能演的旦行演员。就是青衣戏，他也强化了表情、动作即做功，这是王瑶卿对京剧旦行表演艺术改革中最突出的一项。

“听”戏，是京剧观众的习惯说法，我从来没听过我的父母一代的人说过“看”戏的话。虽然照徐城北的说法京剧已经发展到了“看”戏的时期，他们却是照“听”不误。老一代戏迷上剧场不仅“听”《二进宫》、《四郎探母》、《空城计》……，也“听”《挑滑车》、《三岔口》、《连升店》……，1952年梅兰芳、荀慧生到大连演出，我的父亲、母亲天天去剧场“听”他们的戏，而且不光“听”出来他们唱的好，还能“听”出来他们做戏也做的好。不过，京剧观众第一注重的还是演员的演唱艺术，唱功毕竟是四功之首，所以才有演员唱戏，观众听戏的说法流行至今。然而，唱、念、做、打并重从来都是京剧表演艺术的传统，只有在不同时期、不同行当、不同剧目、不同演员中表现着不同情况罢了。京剧发展历程中，并不真的存在一个“听戏”时期，当然也没有一个梅兰芳继谭鑫培之后“开启”看戏的审美新风时期。