

<<京剧的知性之旅>>

图书基本信息

书名：<<京剧的知性之旅>>

13位ISBN编号：9787801707277

10位ISBN编号：7801707273

出版时间：2009-6

出版时间：当代中国出版社

作者：徐城北 著 丁聪 漫画

页数：436

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

## <<京剧的知性之旅>>

### 前言

常读到艺术理论家的两句话：“越是民族的，就越是世界的。

”听说有人提出异议。

我对艺术理论不是内行里手，对这种异议不但没有什么同感，反而觉得这两句话是有道理的。

中国的京剧就是一个例证。

据说京剧原来并不姓京，是由地方戏徽剧逐渐演变成的。

徽剧进京以后，经过几代大师锤炼、改进，去粗取精，去土增京，终于形成了后来的京剧。

当我还是大学生的时候，京剧正处于辉煌的顶端，什么四大名旦，几大须生，满街听哼京剧声，京剧院经常爆满。

后来梅兰芳又赴美国和苏联演出，获得了成功，连苏联的戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基都加以赞赏，于是民族的一变而成为世界的了。

## <<京剧的知性之旅>>

### 内容概要

《京剧的知性之旅》有别于京剧研究的学院派，是京城文化名人徐城北先生一生听戏之感悟，常年与艺人交往之积累。

对老票友而言，京剧愉悦人生；对新戏迷来说，京剧点缀生活。

无论对谁，只要是京剧爱好者，这《京剧的知性之旅》都有不可替代的重要意义。

从感性到知性，它带领读者走入程长庚、谭鑫培、王瑶卿、梅兰芳等历代京剧名家的后台世界。

漫画大师丁聪的插图，形象生动传神、线条精细洗练，与《京剧的知性之旅》文字相得益彰。

## <<京剧的知性之旅>>

### 作者简介

徐城北，中国艺术研究院研究员，曾任中国京剧院研究部主任，北京大学兼职教授。  
主要著作有《梅兰芳三部曲》（《梅兰芳与20世纪》、《梅兰芳百年祭》、《梅兰芳与21世纪》）《老北京三部曲》（《帝都遗韵》、《巷陌民风》、《变奏前门》）等七十余部作品。  
编剧作品《则天女皇》由程派传人李世济主演，获得文化部文华奖。

## <<京剧的知性之旅>>

### 书籍目录

季羨林序自序第一章 京剧艺术特征中的文化因子第一节 生旦净丑第二节 唱念做打第三节 出将入相第四节 坤生男旦第五节 口传心授第六节 流派学派第七节 编导音美第八节 京派海派第九节 字声韵味第十节 歌舞戏功第二章 京剧原理法则的基本归纳第一节 有声必歌与无动不舞第二节 文戏武唱与武戏文唱第三节 虚实相悖与虚实相生第四节 心物交融与善出善入第五节 移步换形与秧歌步伐第六节 以一当十与以十当一第七节 森严阵法与变格缓出第八节 思接千载与视通万里第九节 百年幽暗与顷刻光明第十节 意在笔先与画尽意在第三章 京剧与其他古典艺术的规则对比第一节 静则合道与动必适变第二节 笔多于意与意多于笔第三节 墨受于天与笔操于人第四节 写石之法与写树之法第五节 泼墨如雨与无墨求染第六节 一画落纸与万画随之第七节 海有洪流与山有潜伏第八节 物无定味与适口必珍第九节 善烹小鲜与可治大国第十节 茶禅一味与戏曲同源第四章 京剧行进轨迹的文化探讨第一节 思新量旧：想到了橘枳之辨第二节 脸谱春秋：两步到位的塑造手法第三节 何物为“角儿”：成也萧何败也萧何第四节 幼而失学：没耽误成为经典之作第五节 逆锋行笔：在皴擦中求得“韵味儿”第六节 折子戏的生命状态：长把光芒照后贤第七节 “摸”着石头过河：改“跳”又当如何第八节 审美启蒙：完善民族素质第九节 整体思辨：纵谈三分天下第十节 振兴转型：风险与机遇同在

## &lt;&lt;京剧的知性之旅&gt;&gt;

## 章节摘录

插图：第一章 京剧艺术特征中的文化因子第一节 生旦净丑这是戏曲行当最粗略的区分，实际在各个剧种当中，都有自身更细致的划分。

在京剧里，行当大体区分如下——生：包含老生（又分为唱工老生、做工老生和靠把老生）包含武生（又分为长靠武生、短打武生、箭衣武生和勾脸武生）包含小生（又分为扇子生、雉尾生、穷生和武小生）包含红生旦：包含青衣包含花旦包含刀马旦包含武旦包含老旦净：包含铜锤花脸（又名黑头，重唱功）包含架子花脸（兼任“奸白脸”，重功架）包含武花脸丑：包含文丑（方巾丑、袍带丑、茶衣丑，兼演彩旦、丑婆子）包含武丑（开口跳）类型化与个性化京剧塑造人物的办法是“两步到位”——先达到人物的类型化，然后再进一步实现个性化。

遥想京剧萌生时节，这种“两步到位”或许更符合当时的认识论。

因为在当时的外部世界，阶级和阶层阵线分明，人在哪个层次中，就得遵守该层次的规范。

外界观察某人，第一步先探寻他的阶级和阶层，在阶级和阶层上将其“就位”之后，才谈得到对其个性做进一步的探查。

另外，“两步到位”的方法有利于创作的精细雕琢和审美上的逐步提高。

在一般情况下，戏班排戏排到“类型化”时即可上演；作为观众来说，表演到达“类型化”时就可“人目”。

以后，当戏能够演下去时，演员再不断加工，观众也通过一次次的欣赏，肯定了这些加工的存在价值。

把这个问题说到底，“两步到位”之生产方式成活率高，适合于作为通俗艺术的京剧的流传。

为什么曾以老生行当领衔从1790年（清乾隆五十五年）徽班进京开始，在京剧漫长的发展史中，前中期一直以老生行当领衔。

在程长庚时代，领衔的演员是“前三鼎甲”（程长庚、余三胜、张二奎）。

在谭鑫培时代，领衔的演员是“后三鼎甲”（谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙）。

生，一定得是男性。

老生，又一般是男性世界当中成熟、持重和有地位的人物。

大概就是这个道理，由生-老生扮演的人物，在戏剧故事中就自然得到人们的尊重。

早期京剧高台教化的作用很明显，于是老生就一直处在领衔地位。

戏台上如是，戏台下也如是。

京剧第一代班主中有老生程长庚，在程之后，继任者依然是老生张二奎。

在程长庚时代，至少在程长庚个人的精神世界中，老生-尤其是他所扮演的那些忠臣良将，都是古往今来各个朝代的脊梁骨，当然应该领衔。

他扮演了他们，渐渐把他们的精神、品格都融入心灵之中，于是渐渐也身体力行起来。

在后台，他严格监督每一场戏的进行。

遇到有人迟到，只要不是扮演旦角的，他都主动顶替。

在他的戏班中，收入是每人一份儿，他并不多取。

有人约请他“外串”（即今日“走穴”），他婉言谢绝，他说了如下意思的话：“三庆班是大家的，大家为了我一个人而聚集在这里，我又怎能违背大家，只一个人出去挣私钱？”他最满意和高兴的事，就是自己扮演的人物征服了观众。

这里的征服就包含高台教化之意。

他很看不惯帝国主义列强对中国的入侵，也为农民起义危害到时局担忧，为此他泪流满面，他看不起台下那些醉生梦死、浑浑噩噩的听客。

他不许自己演戏中有人给自己喝彩鼓掌，甚至当面叩头请听戏的皇上也不要鼓掌。

他认为喝彩鼓掌是对剧情的“隔离”，他希望自己的观众一直沉湎在剧情中，直到走出戏园子去付诸行动。

程长庚戏剧美学的核心是“真”，充满了慷慨激昂的“力”。

到了谭鑫培时代，世风大变，艺风随之变更。

## &lt;&lt;京剧的知性之旅&gt;&gt;

谭在戏台上扮演的人可能还是那些，但他们变得委婉和细腻了，开始有情致起来。

同是帝王将相，谭注重使“这一个”不同于“那一个”。

可能是时政的大局已定，一介伶人想干预也没用，于是便不再和时政抵触。

他结识了许多皇亲贵戚，也开始进入内廷当“供奉”。

钱虽然挣不很多，但觉得很荣耀。

他的艺术核心，开始由“力”转向“美”。

但他的内心还是朴实的，他灌制了最早的唱片，同伴拿来他应得的报酬，他却一再不安，认为得到的太多，对不起灌唱片和将来买唱片的人。

事实上，同伴在拿给他之前，早就私分了他的钱。

他还有一个自己未必了然的贡献，就是在自己的衰年，全力支持了晚辈梅兰芳的艺术改革。

他已经对程长庚时代改了不少，一改再改直至晚年。

但晚年又反而重视起“规矩”，其他的后辈再想改革都有些“怵”他，惟独梅兰芳没这种忧虑，偏偏他也时常愿意“跟”着年纪要晚两辈的梅兰芳“走”。

就是这种不无偶然的人际关系，后来极大改变了京剧的行进轨迹。

梅兰芳与旦行竞起梅兰芳的成名大体在上世纪的20年代。

这是一个既约略又准确的时间，它固然和梅个人的努力有关，但也不能不受到京剧审美风气转变的影响。

西方的诸多艺术开始进入中国，最大影响还不在艺术形式的外部区别，而在于西方艺术中对“人性”的重视，尤其是对女性人物的刻画，开始提到了与男性对等的位置。

像梅兰芳与谭鑫培合演的《汾河湾》（以及类似的《武家坡》和《桑园会》），以往都是站在“男性可以玩弄女性”的立场进行演出和欣赏的；但自梅兰芳始，他扮演的柳迎春开始变成一个有血有肉的人物。

一事当前，“她”要问一个为什么，“她”的思想要一点一滴顺着逻辑前进，任何人奈何“她”不得。

梅的这种改动，得到谭的首肯是不容易的。

谭对梅的默许，造成了后来梅从文化层面升华为京剧的巨大飞跃。

再一点，女性观众就在梅成名的过程中进入演出场所，这演出场所也由昔日的戏园子变成戏院（或剧场）。

这就是说，梅之成名不仅是他的个人行为，更有关乎时代背景的客观必然性。

梅的成名带起了一批旦行演员，1927年四大名旦的问世，是京剧奔赴未来的一个新的里程碑。

四大名旦引出了连锁反应-四小名旦、上海四大名旦、四大坤旦相继问世，旦行伶人和旦行剧目出足了风头。

但还没等这股风潮达到最高点，“四大须生”（分为前、中、后三期）像一条平行线般和旦行比较着“写”了下来，一直“写”了半个多世纪。

从行当角度总结梅兰芳成名后的这半个世纪，可以用“生旦持平”的评语做总结。

具体到每个戏班，就看生旦当中谁更“大”一些，谁就是领衔的了。

具体到生旦两行的每个优秀个人，年轻时总免不了为对方“挎刀”，一旦时机成熟就自己领衔，而让对方行当中的年轻者再于自己的戏班中“挎刀”。

风云一时的“净行三杰”净，又名花脸，专门扮演性格粗豪、勇猛的女性人物，与老生扮演的端庄、深沉的女性人物恰成对比。

同是女性人物，但在半个世纪以前，花脸在台上多是草草而过-虽然唱念做打，虽然暴跳粗犷，但只是作为生行的陪衬存在，其自身性格的发展线若断若续，无法给人一个明晰的印象。

原因是每出京剧的容量有限，故而只能集中优势兵力去刻画主要人物-生（或）旦。

如果方便顺手，就“扫”上净一两笔；如果没空儿，就只能以零星笔墨去点染了。

今天习惯把净行分成铜锤花脸、架子花脸和摔打花脸三个分支，事实上它们的地位在半个世纪前都很可怜，都属于惨淡经营的状态。

铜锤相对好一些，有一些“能唱者”可以在“前三出”中担任主演。

## &lt;&lt;京剧的知性之旅&gt;&gt;

20世纪30年代之后，也就是四大名旦和四大须生开始较量之时，由于竞排新戏的缘故，生、旦自然担任了其中一号二号人物，但同时只要是优秀的新戏，其中必然要糅杂一两位性格勇猛粗豪的男性-这一来，架子花脸就有了用武之地。

在这种大形势下，“净行三杰”就应运而生-金少山（1889-1948），1937年从上海来北京挑班，顿时声盖京华。

他是铜锤、架子“两门抱”，一时无两又空前绝后。

可惜晚节不保，后潦倒去世于北平。

连后事都是由梅兰芳、尚小云二位捐资操办的。

郝寿臣（1886-1961），专攻架子花一门，无论老戏还是新戏，都开辟了塑造人物的先河。

先后创造了与马连良、高庆奎、杨小楼三位生行大老板“并挂”的奇迹。

侯喜瑞（1892-1983），专攻架子花一门，尽管先天条件并不优越，但在艺术上非常用心，塑造人物的本领极大。

20世纪30年代涌现的“净行三杰”，乃是京剧发展史上的奇绝一景。

金之独力挑班有很大的偶然性，像他那样天赋条件的伶人，可算是“百年不遇”；郝之三度“并挂”，也是“强弩”着劲头儿才赢来的；惟独侯之安于“傍”人又善于“傍”人，才拥有更多的让后来人仿效的价值。

20世纪50年代北京的两大京剧剧院当中，裘盛戎和袁世海各踞一端，分别又使铜锤和架子两个分支有所前进。

古往今来，摔打花脸就没被重视过，而且是越来越不被重视。

但是钱金福、钱宝森父子创立的“钱氏身段谱”，却对京剧功法做了很高明的总结，内含的文化价值极高。

好难说的丑行丑行在京剧四个基本行当中排位最后，所扮演的人物最为卑微琐屑，所挣的戏份儿也最可怜；但这个行当所演的人物，却最为灵活多变，也最为靠近生活原形。

丑行极少有自己“独挑”的大戏，但在其他行当主演的大戏当中，却缺少不了此行。

它如同“味精”，极能调剂和转化戏剧气氛。

场上各个位置上都可能都有丑儿，他们能够也善于和郑重行当的人物发生联系，他们可以也善于从任何角度介入剧情。

因此扮演丑行的演员，也就得天独厚从各个角度“观察”了无数剧目。

所以，优秀的丑行演员，是特别能教戏的。

最典型的例子是“富连成”科班的总教习萧长华。

他一生演戏多多，先是“教”了不知多少其他行当的学生；当学生们成名之后，他又一再去“傍”他们。

“红花配绿叶”，是一条各主要行当之间可以交换使用的原则；但惟独对于丑行来说，却只有自己“傍”别人的一途，从不敢设想也有“反过来”的一天。

即使在上世纪30年代举行的“丑角大会”公演中，萧的《荡湖船》被同行弟子尊奉在大轴位置，萧拗不过众人好意，第一天公演过之后，等第二天再公演时，剧目虽然不变，但萧坚持把大轴让给自己唱武丑的弟子叶盛章，因为盛章一度以武丑挑班，“他有这个资格”。

在萧之后，文丑一门的天才演员非马富禄莫属。

他对苟慧生、马连良、筱翠花等形成本派艺术，都起过重要的辅佐作用。

到了20世纪80年代，湖北京剧团到北京大放“卫星”，也由之推出一位丑行后生朱世慧。

他先后主演了《徐九经升官记》、《药王庙传奇》等大戏，威名远震京华，朱也成为电视上经常露面的知名喜剧演员。

曾有研究丑行的专家指出，朱的丑行当中掺杂着麒派老生风格，准确言之，或可用“丑生”名之。

我亦思之，此说不是全无道理，但最基本的四大行当恐难取消，朱是“偶然冒出来的怪才”，很难重复出现。

况且，丑生的最后侧重（是生是丑）在哪里，也很难说。

无独有偶，台湾著名京剧武生吴兴国在其《欲望城国》当中扮演主角，但此人物的行当却说不清-开始



## <<京剧的知性之旅>>

像武生，随后像老生，再后则类似花脸。

台湾学者曾永义先生指出他这个“一赶三”的倾向，是耶非耶，好象一言难断。

事实是让人难料的：没过多少时候，吴彻底离开了京剧，奔进到影视行中讨生活——从承认行当到推翻行当（他很成功地扮演了蒋介石）啦。

## <<京剧的知性之旅>>

### 媒体关注与评论

他们给我聊艺坛往事，包括幼年如何练功的故事；我跟他们下基层演出，在后半夜又听名家叙述成长经历；我也参与过给他们写戏的实践，这才晓得舞台上的-字一腔全都得来不易……这些舞台后的玩意儿，充满了神奇与神秘。

我必须承认，老演员多是“人精”，尽管没多少文化，识字也有限，但他们深入自己周边的生活很用心，并把这种心得用进所演剧目之中，丰满生动了对戏中人物的塑造。

尽管他们手上有泥土，尽管他们语言有些粗，但嘴上、身上的人物却越来越鲜活，他们与他们扮演的人物一起生动起来，并长久占领着亿万观众的心头，而且还是一代传一代的。

——徐城北

## <<京剧的知性之旅>>

### 编辑推荐

《京剧的知性之旅》为季羨林作序隆重推荐，看戏、听戏、赏戏、唱戏国粹赏析经典著作。人生如戏，生旦净末丑，浓缩方寸舞台戏如人生，唱念做打舞，演尽人生百态。

<<京剧的知性之旅>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>