



京剧流派发展启示录（二）谭派艺术3

信息来源：网站管理 发布日期：2012-4-13 阅读次数：1181

京剧流派发展启示录（二）

——论谭派艺术的传承与发展

齐致翔

在北京京剧院，马、谭、张、裘、赵各具风采又珠联璧合的艺术风采，带动并红火了建国后的京剧盛景。早已是马派、谭派创始者的马连良、谭富英，又在张派、裘派、赵派的崛起和光大中起到推波助澜、鼎力帮衬的作用。在《秦香莲》、《赵氏孤儿》两出“全梁上坝”的大戏中，谭富英都接受组织分配出演配角。建国十周年大庆，北京京剧院与中国京剧院联合创演《赤壁之战》，马连良饰诸葛亮，谭富英却主动将他演了一辈子、人称“活鲁肃”的角色让给师弟李少春。

谭富英之子谭元寿是“富连成”的晚期学员，基础扎实，出科后先为荀慧生“挎刀”。上世纪五十年代，他驰骋南北舞台，又长期与父亲在北京京剧院同台，总是父亲在后面唱老生，他在前面演武生。一九六二年，谭富英退休后极少登台，仅几度应毛泽东主席之邀请，携儿子元寿、孙子孝曾到中南海清唱。于是，北京团的谭派老生戏，就由谭元寿承担。从此，谭元寿撑起谭派大树和谭派门楣。使谭元寿享誉全国的，是在京剧现代戏《沙家浜》里扮演郭建光。“文革”后，谭元寿在京、汉两地频频出演文武老生戏，宝刀不老，如鲁殿灵光。

谭元寿之子谭孝曾于上世纪四十年代末出生时，谭小培还健在。元寿为儿子取这个名字，是要他孝敬曾祖父。孝曾入北京戏校，照例是先打武生底子，又向余叔岩弟子王少楼学老生，如今已年过半百，是北京京剧院的当家老生之一，颇具前辈风范，也算难得。

谭鑫培的艺术相当一部分来自余三胜，他收余三胜的孙子余叔岩为徒，把艺术还给余家。而谭鑫培的孙子谭富英又拜余叔岩为师，谭余两家就是这样代代相帮，合起来形成京剧老生行的主流。因此，当谭孝曾和旦角阎桂祥生下儿子后，谭元寿为之取名谭正岩，意在学习“正统的余叔岩”，接继两家在艺术承递关系上的“循环之链”。谭正岩起先对京剧并不上心，直到十一岁随同学参加亚运会团体操后，才开始喜欢舞棍弄棒。谭元寿因势利导，让他人戏校。然此时谭孝曾和阎桂祥夫妇正酝酿出国定居。

原来，有位加拿大华裔一直尊仰谭派艺术，想把他们三口小家办到加拿大去。是到那里去享清福，还是留在国内的红毡氍上？孝曾和桂祥颇费踌躇。谭家门楼的风风雨雨，一幕幕地呈现在眼前。确实，艺术生涯给祖宗所带来的，并非全是光环和美酒，还有许多艰辛和苦痛。谭鑫培受军阀欺侮而惨死；谭富英晚年在北京京剧院，虽与马、谭、张、裘并列，但领导从未给他排过一出主角戏，一直让他为另三位主演当配角，致使他心中郁闷，提早离开舞台。即使谭元寿，也曾在“革命”年代被强制与谭家“划清界限”，搬出祖居——大外廊营谭家私宅“四十六间半”，后卖给房地产部门，只值三万元钱，且谭孝曾分文未分到。

如今京剧不景气，他们纵然学了满肚子的戏，但一年也演不上几场。梨园这口饭，吃得好是“戏饭”，吃得不好是“气饭”。何必呢？就在这全家人思想斗争过程中，谭元寿始终不吭一声，最后，父子间的这种“无声的较量”，以儿子的让步而告结束。谭孝曾写信谢绝了加拿大朋友的好心。他对桂祥和正岩说：“谁叫咱们姓谭呢！”

谭元寿终于把谭正岩送进北京戏校插班，他对领导说：“孩子交给你们，按照我们谭家的规矩，不干涉教学。请你们严格要求，任打任罚！”那时，其他同学已先进校两年甚至四年。于是谭正岩日夜加班补课，急起直追，后来被评为学校里的“苦练标兵”。正岩十五岁时首次登台，演的是武生戏《八大锤》。梨园界同人闻讯，纷纷来看，对这位谭门七代，投以关切的目光。剧场气氛十分热烈，台上一招一式，不管做得怎样，台下一律报以热烈掌声。演毕，谭元寿上台，抱住孙子，不由得老泪纵横；谭孝曾也哭了起来。

谭正岩从北京戏校毕业后入中国戏曲学院继续深造。在纪念谭鑫培诞辰一百五十一周年的汇演中，他主要演武生戏，同时也亮了几嗓子。十八岁的他已度过男生最危险的变声期，呈现出文武老生的前景，只是个子偏高，达到一米八六。就在人们为此而担忧时，谭元寿对谭正岩说：“不要信那个邪，杨小楼也是高个子，他善于弥补缺点，不是照样成了大角儿吗？”

“我劝天公重抖擞，不拘一格降人才”。文艺人才学是承认遗传规律的。京剧遗产要继承，京剧事业要发展，京剧不能在我们这辈人的手里毁掉，这就需要有一种固守阵地的信心和责任心。外面的世界很精彩，自家的天地何尝不美妙？有人说谭门六代仿如中国京剧的缩影，这话不为过，从“伶界大王”谭鑫培到风华正茂的谭正岩，每一代均有代表人物的谭派艺术成为戏曲界的一个奇迹，为了使这一奇迹得以延续，有着极佳外形条件的谭正岩抵住了影视、模特等领域的诱惑，成为谭派老生的忠实守望者，他表示不仅要让谭派艺术在自己这一代传下去，而且要再传200年。他要传承谭派，但首先要“正岩”。

“正岩”，可不像演一出戏那么容易。先要“读岩”、“懂岩”，“正”了才是真正继承了，而后才能谈到发展。谭正岩及当今与他般大的青年演员们果真都读懂余叔岩了吗？

再说造就和衍生谭派（包括老谭和新谭）的余叔岩。他在全面继承谭（鑫培）派艺术的基础上，以丰富的演唱技巧对京剧生行进行了较大的发展与创造，成为“新谭派”的代表人物，世称“余派”。

余叔岩幼从吴联奎学戏，辛亥革命后拜谭鑫培为师，谭授其《太平桥》中史敬思、《失街亭》中王平的表演。他认真钻研，多方求教。姚增禄、李顺亭、钱金福、王长林、田桐秋、陈德霖、鲍吉祥等人，都是他请益的良师。王荣山、贯大元等人，都是他交流艺术的益友。业余谭派老生研究家王君直和陈彦衡，在唱念方面对他帮助最大，王君直曾介绍李佩卿做他的琴师。注意，余叔岩从谭鑫培只是学了两折戏，《失街亭》学的是配角王平，还没学主角诸葛亮。余后来的成就，是广学、多学和自学。我们常听有人抱怨今天戏校学生学习太少，基础不厚，继承不够，创造力自然不强。比比余学谭，我们身在福中的学生又当如何？

余叔岩幼时用“小小余三胜”艺名出演于天津下天仙戏院，红极一时。后因病和倒仓回京，得其岳父陈德霖之助，向钱金福、王长林等学把子和武功，由姚增禄授其昆曲戏《石秀探庄》等，同时向陈彦衡、红豆馆主、王君直等人学谭派唱腔。期间他用心观摩谭鑫培演出，凡与谭合作过的鼓师、琴师乃至检场人、龙套，他都一一虚心请教，技艺大进，并参加春阳友会票社，多方学习，用功不懈。1918年后，嗓音恢复，以叔岩之名重返舞台。他充分发挥学谭心得和自身特长，上演大量老生剧目，文武昆乱不挡，一举成名，与杨小楼、梅兰芳在当时京剧界鼎立而三，并称“三大贤”，代表了20世纪20至30年代老生、武生、旦角的最高艺术水平。

余除不断演出于北京之外，曾多次去汉口、上海、天津各地演唱，誉满全国。

1928年后由于身体多病，除义务、堂会戏外，不再演营业戏。余舞台生活时间不长，但在京剧老生界留下深远影响。十年所演剧目很多都成为后学之典范。《琼林宴》、《八大锤》、《捉放旅店》、《盗宗卷》、《定军山》等谭派标准剧目，经他演唱，出神入化、才调秀出，最能见赏知音。他对每一剧目无不精益求精，普通一戏经其润色便能离世异俗。《搜孤救孤》等戏经他演出，石破天惊，成为传世之作。《法场换子》虽未在舞台演过，只是平时吊嗓时唱，但其反二黄唱腔极富创造，成为后学之典。

余叔岩公演期间，虽与杨、梅各树一帜，但合作从未间断。他们的合作对京剧艺术的发展起着重要的引领作用。1920年，余叔岩开始与杨小楼合组中兴社，合作剧目有《八大锤》、《定军山·阳平关》、《连营寨》等，皆为功力悉敌、珠联璧合之佳作。与梅合作之《游龙戏凤》、《打渔杀家》，与杨、梅合作之《摘缨会》均为旷代绝唱，后世法程。

余叔岩1928年后不再作营业演出，却未中断京剧事业——他一直重视的京剧理论研究、社会活动和授徒工作。1931年与梅兰芳作为发起人，在北平成立国剧学会。他以他与张伯驹合编的《乱弹音韵辑要》作为学会附设的传习所的音韵学课程教材，并写出京剧胡琴《老八板》的文章，发表在1932年《国剧画报》第13期上。1932年，余叔岩在国剧学会中公开作关于京剧老生演唱法则的讲演（1932年《国剧画报》28、29两期刊登过这次讲演的消息和部分内容），从多方面概括了他所主张的京剧老生的演唱法则，成为研究余叔岩演唱艺术理论的重要参考资料。

有实践、有理论、有法则，是余叔岩将京剧艺术提升到一个崭新时代和崭新境界的重要标志。从此，京剧不仅是一种艺术，还是一门学问。博大精深，实至名归。

余派剧目基本同于谭派。他全面继承了祖父余三胜（第一代“老生三杰”之一）、老师谭鑫培（第二代“老生三杰”之一）的丰厚传统，特别深入钻研了集前辈技艺精华之大成的谭派艺术。他向许多文人学者学习诗词书画，还比较系统地学习了四声、音韵方面的知识。凭着他的文化素养，在全方位掌握了谭派特点和规律的基础上，又从博雅精深处寻求发展，达到了“出蓝胜蓝”的再创境界，创出自己新的流派。

因体弱多病，余叔岩自成一家后，活跃在舞台上的时间并不长，只有1917年到1928年十多年，艺术影响却十分深远。他分别与杨小楼、梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云等合作，加工演出了大量优秀传统剧目，将京剧艺术推向了一个新的高峰。他是一位唱念做打全面发展的艺术大师，他的演唱尤其脍炙人口。京剧界常用“云遮月”的说法来赞誉余叔岩的声音美。就是说，他的嗓音主要不靠亮度取胜，而是靠厚度、靠挂“味儿”。他行腔曲折自如，顿挫有致，抑扬动听，善于运用“擞音”等装饰因素来点染唱腔色彩。在艺术处理上审慎精到，字斟句酌，于简洁、精炼中蕴藏深厚功力。

余派唱腔，多方面体现着我国戏曲传统的精神法则和审美理想，以字正腔圆、声情并茂、韵味清醇而著称于世。他塑造的音乐形象，端庄大方、深沉凝重，具有清健的风骨、儒雅的气质。

余派艺术形成于上世纪20年代，对于30年代以来出现的各个老生流派均有巨大影响。醇厚的韵味和典雅的风格是余派艺术的主要特色。余叔岩靠刻苦锻炼，克服了音量小，中气弱的弱点，使嗓音醇甜峭劲，清冽爽朗而无一毫凝滞，又结合出色的气息运用技巧，特别是提气的方法，做到高音清越，低音苍劲，立音峭拔，脑后音雄浑，擞音圆润，颤音摇曳多姿。最大限度地获得了用嗓的自由。在唱腔和唱法方面，发挥自己的长处，对谭鑫培的唱腔加以选择和调整，化谭的浑厚古朴为清刚细腻，寓儒雅于苍劲，于英武中蕴涵深沉俊秀的书卷气，对所扮演的人物有极好的刻画能力，尤擅演唱苍凉悲壮的剧目。

余派名唱如《搜孤救孤》中“白虎大堂领了命”的二黄导板接回龙，完全“提”起来唱。唱腔斩截简净，无刻意装点，而程婴紧张焦急及愤恨、痛惜的复杂感情自然流露。《王佐断臂》中的回龙也用“提”着唱的方法，没有急迫的成分而显得含蓄从容。《战太平》“头戴紫金盔齐眉盖顶”等唱则英气勃勃，表达了为大将者义无反顾的决心。他对大、小腔的尾音均多做上扬的处理，唱腔中多用“软擞”，声音清越而空灵，所用的“闪”、“垛”均极自然，不显雕琢痕迹，这些润腔的技巧都是余派特有的，成为“一代美声”。余叔岩精研音律，发声讲究，对于“三级韵”的规律运用纯熟，使他的唱增添了动人心旌的抑扬顿挫。念白的五音四声准确得当，注意语气和节奏；善用虚词，传神而有个性，于端重大方中显出洒脱优雅。《审头刺汤》、《清官册》、《王佐断臂》等剧的念白都是他的杰作。做工、身段洗炼精美，着重表现人物的内心活动，《问樵闹府·打棍出箱》、《盗宗卷》等剧中的表演均不逊于谭鑫培。他的武功根底厚实，早期曾大量上演武生戏，故靠把戏如《战太平》、《南阳关》、《宁武关》、《镇潭州》、《定军山》、《战宛城》等都很精彩，开打、亮相功夫独到，技艺高超而决不卖弄。他有较深的文化修养，对所演剧目的词句、辙韵多有润色，使之顺畅合理。余叔岩在流派发展方面与其它流派代表人物不同的是，他的剧目，唱、做、念、打甚至扮相都完全继承谭鑫培，但处处又都有新意，有自己的特色，并不靠另起炉灶重新设计表演，创造新腔，确又较谭派有很大变化，这反而有更大的难度，也正是余派在上世纪30年代后几乎取代谭派在生行领袖地位的原因。

余叔岩演戏之所以成功，除其本人有很高的艺术修养外，另一重要因素是他有许多出色的合作者为辅弼。李顺亭、钱金福、程继先、陈德霖、王长林、裘桂仙、鲍吉祥等对他的演出都起着很大的支持作用。余叔岩曾和王长林、钱金福、程继先在他北京的家中照过许多戏装相片，其中有余、王的《琼林宴》、《翠屏山》，余、钱的《宁武关》、《定军山》，余、程的《镇潭州》，余单人的《宁武关》、《定军山》、《洗浮山》等，这些相片照得气度典雅、神态生动，堪称京剧艺术珍品。从中不仅可以研究余本人的身段，还可以了解王、钱、程三位的身段、化妆以及各位之间的合作情况。余叔岩还有许多戏装和练功的照片，对研究他的身段也有参考价值。从这些照片中可以看到其身段、把子的要领，如子午像、腰、丁字步、弓箭步、前后手、山膀、眼神，以及刀、枪、马鞭的拿法和全身的劲头等的实际情况。

社会公认余叔岩是谭鑫培之后京剧老生的首席，称他的老生艺术为余派。但余本人从不自炫，一贯自称学谭，直到晚年。余叔岩的艺术在他的一生中是不断前进的，这从他历次所灌的唱片中可以清楚地反映出来。概括说来，百代公司的唱片是他在变声后刻苦钻研、力求达到谭派老生艺术最高水准时期的作品，他的努力使他获得谭派传人的社会公认。高亭公司的唱片一般被认为是余叔岩的巅峰作品，也是社会上颂言余派的重要依据，表现了他1918年重登舞台后对艺术进一步创造、发展取得的成就。长城公司的唱片是1932年余叔岩身体多病在家休养期间的作品，这时他嗓音虽不如以前，但唱功、韵味已达炉火纯青的境界。国乐公司的唱片是1938年李少春、孟小冬拜师后，余叔岩晚年专心授徒时期的一些随心所欲、超乎流俗的逸品。总之，梨园界都知道余叔岩的“十八张半”，应是我们认知余派和学习余派须臾不能离开的教材。

从1918年余叔岩重登舞台直到其晚年，潜心钻研学习余派艺术之人足踵相接，络绎不绝，包括祝荫亭、吴铁庵、杨宝忠、杨宝森、谭富英、王少楼、陈少霖、李适可、张伯驹、李少春、孟小冬、赵贯一、邹功甫、陈大濩、范石人和其他许多名演员和研究家。亲授弟子仅七人，即所谓“三小四少”：孟小冬、杨宝忠、谭富英、李少春、王少楼、吴彦衡，陈少霖，票友中则以张伯驹实得亲传。其中所获最多者，在演员中当首推其得意弟子孟小冬，研究家中以他的好友张伯驹为最。私淑余派艺术，亲身观摩余叔岩演出最多，并能在艺术上运用自然者，以李适可（止庵）最为著名。

成就最高的是孟小冬，她对继承、发扬和传授余派老生艺术，起了极其重要的作用，她曾正式收钱培荣、赵培鑫等人为徒，保存了许多余派老生的珍贵资料。孟小冬虽早已因人称“冬皇”名世，冠盖梨园，仍矢志拜师修炼，终成正果。其吐字行腔、举手投足，酷肖乃师，且形神兼备，于规矩中显功力，尤清醇雅淡，彻腹铭心。