

『戏曲表演流派』三议

□ 吴乾浩

在近一百多年的戏曲长足发展中,“戏曲表演流派”的消长无疑是值得探究的问题之一。继承前代创造,此阶段前期戏曲表演流派勃兴,诸美纷呈,尽展姿容,戏曲艺术步入繁荣鼎盛的可喜阶段;可是,曾几何时,表演流派又出现萎缩状态;流派艺术发展比较充分的京剧、越剧、豫剧界人士感喟:成也流派,衰也流派!如无根本改观,作出必要策应,前景并不乐观。为此笔者聊发三议,与同好切磋。

“戏曲表演流派”往昔由个人表演艺术特色 高度发展形成过竞美繁盛局面

戏曲表演流派的兴起最初出现在博采众长、名家辈出的京剧艺术是水到渠成,并非偶然的事情。戏曲表演程式的渐趋成熟,戏曲表演审美体系的逐步完美,为戏曲表演艺术大师的出现奠定了良好的基础。中国戏曲舞台上以某个表演大师个人的姓名为标志的表演艺术流派雨后春笋般产生,在世界戏剧史上也是罕见的美学现象。京剧表演流派的勃兴来势迅猛,上继老三鼎甲(程长庚、张二奎、余三胜)的传统,新三鼎甲(谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙)继往开来,在生行表演中崛起了余叔岩、马连良、言菊朋、高庆奎等四大须生。谭富英、杨宝森、奚啸伯、周信芳、唐韵笙等也各自形成独特的流派特色,共领风骚。旦行之中继承梅巧玲、陈德霖、王瑶卿的传统,梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云均独树一帜。四小名旦中的宋德珠、毛世来、李世芳等各擅胜场。其余净行中的金少山、郝寿臣、侯喜瑞;小生行中的姜妙香、程继先、俞振飞;武生行中的尚和玉、李春来、黄月山、盖叫天;老旦行中的龚云甫、李多奎;丑行中的肖长华、叶盛章等均可称为表演流派创始人,作出了各自的杰出贡献。这个阶段群星璀璨,争奇斗艳,把京剧表演艺术推进到一个空前的繁荣局面。有一本书叫《京剧流派》,里面著录了这一阶段各行流派代表人物共80多人,选择虽有部分宽泛之处,但也确实反映出京剧舞台的一时盛况。有机会聆听观摩这些京剧流派创始人表演艺术的老观众,回忆当时胜景尚自眉飞色舞、赞叹不已。

豫剧表演流派形成较晚,局限于旦角艺术,出现了常香玉、陈素贞、崔兰田、马金凤、阎立品等五大名旦,各具特色。越剧则在排演新戏的过

程中,形成了以姚水娟、筱旦桂、竺水招、尹桂芳、袁雪芬、徐玉兰、张桂凤、傅全香、王文娟、戚雅仙等流派艺术。越剧流派的形成时间均在二十世纪三十年代末到四十年代。

其他像秦腔、川剧、评剧、河北梆子等也在表演风格日趋成熟、名家辈出的过程中,迎来了表演流派的萌发苗长。秦腔表演流派中如演生行的刘毓中,演小生的苏育民,旦行中的李正敏、孟遏云、宋上华、萧若兰等也都可以称为表演流派的创始人,其贡献有目共睹。川剧可以排出一长串的表演流派代表人物如康子林、萧楷成、贾培之、张德成、刘成基、周慕莲、彭海清、周裕祥、周企何、阳友鹤、曾荣华、袁玉堃、陈书舫、许倩云等。

不同一般的艺术风格特色,是个人表演艺术流派得以产生的首要标志;而独特的风格来源于表演艺术家的个性、思想和艺术。个体表演艺术家的气质与认识;在生活素养、艺术水平、技术规范都达到相当水平之后,通过长期的积累与努力,体现到流派代表剧目中的人物创造中,达到戏曲审美特征与自由创造的和谐统一。经过若干次的成功探索,逐渐征服了行内行外观众的审美趣味,就初步具备了个体表演艺术流派萌生的基础。

试以“麒派”艺术创始人周信芳为例,周信芳的唱腔气魄宏大,酣畅质朴,戒虚假,忌做作,重感情,塑性格,美在本色;周信芳的念白强调心理节奏,对锣鼓的运用细致考虑,全盘统筹,把戏推向高潮;周信芳的身段,功架出色,动作洗炼,目的性很强。分中有合,合中有分,构成轮廓鲜明的身段组合。周信芳竭一生之力追求整体完美性,使真实与优美两个要素齐备,得自由于规律。周信芳排演许多流派剧目,使艺术真实性与艺术倾向性高度结合,促使一整批栩栩如生的艺术形象产生。“麒派”风格的产生是角色与技巧相统一的结晶,是顺应一定历史时期观众需要的产物,带有一定时代、民族的特色。

当个体表演艺术家呈现出独特而鲜明的艺术个性,音乐形象实现个性处理,视觉形象神韵别具,一以贯之在许多作品中时,我们就可以称之为形成了风格。“戏如其人”“风格就是人”正科学地概括了某些真谛。反复的社会艺术实践的考验,赢得了普遍的认可,由创始人扩展到

更多的表演艺术家,由个体延伸到群体,让有相同追求者集合到一起,相互切磋,师道传承,共同扶植,后继有人,这样就形成某个戏曲表演流派。当多种戏曲表演流派构成艺术竞争的条件下,便可以各自弘扬创作主张,以风格迥异的作品抗衡,形成对峙的局面。戏曲表演流派的兴衰消长,一浪推一浪,其发展态势是复杂而多变的。

“戏曲表演流派”如今的催生、克隆与难产

新中国的成立为戏曲艺术提供了良好的生态环境,“戏曲表演流派”在建国初期以恢复以往繁盛为目标,效果是不错的。流派创始人,诸如京剧的“四大名旦”、“四大须生”等,不少尚健在,活跃于舞台上,新的环境促发了热情,恢复了他们的艺术青春。经过整理改编的流派剧目,以认真严肃态度重排,立即备受赞叹。“由博返约”重新处理的人物形象,栩栩如生,光华耀人。

党和政府极为关怀戏曲表演流派的师承传授问题,精心组织流派技巧的继承学习和流派剧目的挖掘整理,让濒于断裂的精湛艺术后继有人。在旧有的表演艺术流派老树开新枝,更上一层楼的同时,也有限度地产生了一些新的艺术流派。裘盛戎善用鼻音,并能以高音来强化感情,其新腔融合多种行当特长,发挥含蓄细腻的抒情特色,在形式美上达到新的高度。裘派唱腔为观众所折服,知音日增。张君秋的演唱集“甜”“婉”“坚”“绵”于一身,学先辈之腔,而不学先辈唱法之味,在甜润委婉中形成自己特色。李少春文武兼备,猴戏亦佳,学“余(叔岩)”、宗“杨(小楼)”而有很大的创造。像京剧的关肃霸、赵燕侠、李世济、袁世海,越剧的吕瑞英、金采风等各具有别人不能替代的特色,载誉艺坛。这些表演艺术家大多学艺于旧社会,成名于青年时代,只是艺术特色的形成与代表剧目的创立在建国以后。他们所开创的表演艺术流派还带有前一阶段艺术派别补遗的性质。

纯粹建国后培养成长的戏曲演员往往各有所宗,门户森严,以所师法的某一表演流派为号召,少有超越。他们中的有些人以为某些表演流派已臻艺术顶峰,掌握流派艺术就万事齐备,可坐享其成。在学演流派剧目与进行人物塑造时,不能说他们无所增删更易,但步子不是很大。特

别是在十年动乱后,老艺术家谢世或不能登台的条件下,更把所宗表演流派看为神圣,奉为楷模;而亦步亦趋,不敢越雷池一步的结果,往往每经一次传授,就缺少一点,久而久之,但见躯壳,少见神采。在掌握表演流派方面,更多着眼于一字一腔、一举一动上的肖似,而不能从整体上加以继承,较少从艺术手段和创造方法上进行“举一反三”的努力。对于某些后学者表演上的增益与删除,常会受到规劝与非难:“当年老一辈可不是这么唱,这么演的!”由此堵塞了革新者的移步换形。这种思想状况与“五四”前后有人把京剧看成“前辈古人研究到家的东西”,对革新称之为“忘了祖宗”、“离了谱儿”,说改革旧剧者“有什么德能,擅改移动前人的故辙”,在出发点上是不同的,但具体态度又有相似之处。京剧表演流派只见打了折扣的老戏老演,模式翻版,很难看到新鲜的创造。聚集到京剧流派大旗下的继承者,只剩下亲传弟子、再传弟子,再再传弟子,成为一支畸形的再造群体。这与艺术流传健康、茁壮发展的本意相去甚远。

戏曲表演流派发展中的诸种积弊,使它的生存状态与时代、观众产生强烈的不适应性。其中的京剧本来是一种有生命力的新兴戏曲剧种,由于兼收并蓄、博采众长、融合提炼、锐意创造才后来居上,成为民族戏曲中的集大成者。按常理京剧是最不应该因袭守旧,最不容易失去生机,可是片面强调继承表演流派,对以往的成就抬得越高,人为的克隆翻版,突出流派的不可更易性,所失落的恰恰是原先赖以生存、发展的创新突破精神。

当年戏曲表演流派创始人的成功经验之一是在严酷的艺术竞争氛围中勇闯新路。荀派创始人荀慧生总结自己的创造规律时说:新而不知是陈的变,变而不离京剧风格;以有限的腔调抒千变万化之情;传统的“特色”是可以搬用的,但忌乱搬,到处套用。讲得是十分精辟的。马连良曾说过“流派流派,有‘流’才有‘派’”。流派艺术中的“流”是相对于现实生活中的“源”而存在的,某种程度代表艺术发展本身中的继承性。许多流派创始人学习上不拘一格,发挥所长,还顺应时代潮流,满足观众合理的欣赏要求。他们是传统艺术最好的继承者。对于“流”更广义的理解还表示流动、创造和发展。

拥有独到的、为广大观众所承认的个性化的艺术成果是形成新的流派表演艺术的关键。

戏曲表演流派曾经高度发展的京剧,呈现出较成熟的形态,自豪感便由此产生。以后的发展比较迅速,积累了更多资本,便觉不可一世。其艺术上的包罗万象,积累了更多资本,更增加了以老大自居的倾向,认为自己达到艺术的巅峰,单纯吃老本也可以维持下去。讲究韵味,崇尚规范,迷恋旧有流派,墨守成规的毛病便在日趋成熟中同时孕育发生。当观众在流派艺术陈陈相袭得不到欣赏满足,产生兴趣转移时,有人不是探求自己的原因,反而责怪观众的无情与无知。单纯在旧有表演流派的少数代表剧目中讨生活,无法改变单调、贫乏的局面。更由于所效法的往往为流派艺术大师晚年的演法,不能传达全盛风采,使原有表演艺术流派,抱残守缺、日臻萎缩。推崇流派,片面强调继承,不能从整体特点上加以领会,单纯“刻模子”,不能根据学习者的条件得到新的发挥,也难以别开新路。主观上想“催生”新的戏曲表演流派,愿望可嘉,却只能以“难产”收场。许多表演艺术大师强调扬长避短,反对盲目效法自己,防止重蹈画家齐白石谆谆告诫的“似我者死”的覆辙。目前较多出现某表演流派的第几代传人,而罕见新的戏曲表演流派,便是个证明。

“戏曲表演流派”新时期可持续发展之我见

“戏曲表演流派”是个发展着的概念,各个阶段可以有相似或相异的存在形态与发展态势,呈现出不同的特点;但发展没有尽头,旧有的流派有兴衰存亡,而新的流派在孕育生长,后浪推动前浪,继承中有创新,遗传中有变异,可以开辟出一个新舞台新天地。

历史上的“戏曲表演流派”勃兴产生于一个特殊强化个体表演艺术,把它凌驾于综合到戏曲艺术中其他成分之上的特殊时代。而剧团组织体制中也适应“主要演员中心制”的需要,以一个或几个著名演员挑班,以他们的表演技艺招揽吸引观众。编剧为演员写戏,道具、服装为演员添彩,音乐为演员编曲烘托。各个戏曲表演流派创始人有充分的特殊的用武之地。同演官中老戏,不同演员注意发挥个性特长,各有让人叫好之处。梅、程、荀、尚等四大名旦演出相同的《玉堂春》,有的嗓音圆亮,有的行腔低回婉

转,有的气度生机盎然,有的风格英气逼人,让观众都能得到观赏上的满足。分别排演新戏,则一切为了表演流派创始人有施展过人的表演水平、绝技绝活的机会。

中华人民共和国成立之后,虽也存在以某个著名演员挑班,或成立以某个演员为中心的“工作室”,但演员的绝对中心已被不同程度削弱;一个戏曲剧团往往同时突出几个演员,罕有达到众星拱月独一无二的境地。注重原创上演新戏的目的已不完全为了推出戏曲表演流派。上演新戏的速率与数量也达不到过去的程度。在戏曲剧团的上演剧目中,改变了对表演艺术技巧、手段的特殊关注,不同程度把内容的精进,人物塑造的鲜活放到创作的首位;在同一剧目中注意众多人物的配合,共同体现主题,平衡表、导、演、音、美等多种艺术部门的职能与发挥,追求整体完美性。由此剧团的“主要演员中心制”也逐步向体现主题的编导中心制转化。以上情况的出现,作为总体的戏曲综合艺术来讲不失是一种进步与发展。

上述情况说明,再要想回转到“主要演员中心制”却是很难的事情,为发展“戏曲表演流派”的需要,有必要改弦易辙有必要的策应。各个剧团根据自身演员的组成,如果确实存在产生新的表演流派创始人的因素,对这个演员的培养与使用要有通盘的长远规划。继承发扬戏曲优秀文化传统,在剧目上,导演扶助指导上,其他部门的配合上都要有相应的倾斜,如果措施得力,方法对头,产生新的“戏曲表演流派”也不是奇迹。如今在京剧中,上海净行的尚长荣,湖北丑行的朱世慧,北京旦行的李维康,安徽黄梅戏的韩再芬等都已出现了可喜的苗头,假以时日,再接再厉,流派风格日益成熟与突出,新形势下的戏曲表演流派也有可能破土而出。

以往多种多样的戏曲表演流派凝聚着特殊的规定性与规律性,造成了特定时期主客观的审美心理倾向。建国后实现了舞台艺术的净化与美化,还从“角儿制”到追求演出的整体完美性,这方面的改进提高了流派艺术的质量,要充分肯定。表演艺术的突破,包括很多方面,如何让流派艺术合乎审美心理定势的通变规律,展示出新时期的审美情趣、审美感受的任务,已历

史地放到今天戏曲工作者的身上。

戏曲表演流派的发展,要有宽泛的概念,允许多方面的探索。在强调整体艺术的新条件下,表演流派不一定非以某个表演艺术家的演出特色为主要标志,用他们的姓氏命名。如今地方性表演艺术流派有一种发展的趋势,地域差异凝结于历史、文化传统与社会生活特点,转而体现在艺术形式与表演特点方面。某一地域表演流派,强化了本土地域性戏曲特征,取得了突破性的进展,引起了人们的注意。上海的“海派”京剧素以标新立异、炫奇涉怪、广泛吸收、不循陈规为特色,今天的新“海派”京剧重新审视传统,不囿于僵死规范,加强娱乐性能,求奇求新,部分改变了旧貌。新“海派京剧”尝试把时代气息与表演者的丰富阅历,深邃的艺术功能相结合,以情感为中介,激发观众的共鸣。新“海派京剧”适应大城市环境不排斥通俗与流行的性质,题材需要广泛,内容可以新奇,创作天地比较广阔。新“海派京剧”不回避商业属性,有选择地采用多样吸引观众的表现手段。新“海派京剧”志在求得内容与形式新的统一,形成富于独创性的新旧交糅的统一面貌。新“海派京剧”今天批判继承传统,要重新站住脚,在健康、文明的审美要求中发挥作用,可以搞出精品,《盘丝洞》《狸猫换太子》《扈三娘与王英》等剧目已做出了先例。新海派京剧不独于一尊,发扬广采博收的精髓,在新条件下通过多种配比的试验,有可能完善形式,形成独立风格。湖北若干年来在京剧上也开始探索“鄂派”的表演风格,通过《一包蜜》《膏药章》《徐九经升官记》《药王庙传奇》《曾侯乙》等剧目扩大了影响,鄂派表演风格在形成中。当某一地区戏曲表演水平提高,出现领军人物,地方性的群体意识得到加强,集中优势攻关攻坚,把有限的力量用在刀刃上,表演精品次第出现时,地方性表演流派可能会有新的改观,由此可能进入一个新的繁荣阶段。

戏曲表演流派在转换观念、统一认识的基础上辩证施治,抗老防衰,力求自身的复苏。个别表演流派的衰亡是正常的现象,并不是一切历史上存留过的表演流派都会万世长存。而新的表演流派有可能在新陈代谢中改变生存状态,展现新的艺术面貌。未来并不悲观。■