

对比，

程派京剧艺术的美学原则

● 孙焕英

一

对比，是文学艺术创作和表演当中并不陌生的表现手法。可以说，任何一个文艺家，任何一个艺术品种，都可能有对比手法的运用。在文学创作中，在语言运用上，有对比的修辞手法；在人物塑造上，有正面人物和反面人物的对比；在故事情节、叙事方式上，有详细和简略的对比。在绘画中特别在国画中，在构图上，有虚与实的对比；在具象显示上，有工笔和写意的对比——齐白石笔下的虾，就是典型这种对比。在摄影上，有明暗对比、色调对比。在建筑上，有参差错落、勾心斗角对比；苏州园林还讲究水与陆的对比、流动与静止的对比，等等。

但是，至少是在中国，没有任何一种艺术流派、没有任何一个文艺家，像程派京剧艺术那样，在创作和表演当中，对比是那样的普遍，那样的强烈，那样的鲜明，那样的张扬。我们甚至可以这样来表述：没有了对比，就没有了程派京剧艺术。因此，我们说，对比，在程派京剧艺术当中，已经不是可用可不用的表现手法，而成了须臾不能离、始终要遵循的美学原则。

二

为什么程派京剧艺术要以对比来作为美学原则呢？或者说，为什么程派京剧艺术在其实践当中造就了对比这一美学原则呢？

首先，以对比作为美学原则，是程派京剧艺术的剧目、剧情和人物塑造的需要。或者说，是剧目、剧情和人物塑造的需要造就了程派京剧艺术的对比这一美学原则。

人们常说，程派善于表演悲剧。其实，这个说法并不确切。程派的代表剧目，应该说是些悲喜剧。程派剧目当中的人物，也多是有喜有悲、有悲有喜。像《锁麟囊》的薛湘灵，她原来家境殷实、环境优越，是一个无忧无虑的千金小姐。后来，因天灾家道败落、家人离散而沦为奴仆，由人上人变为人下人。但因她曾经积善，又获得大恩人的高规

格待遇，最后是大团圆的喜剧结局。像《窦娥冤》的窦娥，虽然遭受奇冤，但最终还是昭雪了。像《文姬归汉》的蔡文姬，原来也是大家闺秀，后来在战乱当中被外国掠者抢走，沦落异邦。根据《胡笳十八拍》等可靠史料的记述，蔡文姬在匈奴虽然身居王室，但精神上和肉体上是备受折磨、极端痛苦的，决不像今天某些文姬戏那样所说的，蔡文姬和左贤王居然有了浪漫而甜蜜的爱情！虽然蔡文姬在匈奴度日如年，但最终还是回到了故国。像《武家坡》的王宝钏，也是苦尽甘来。至于《英台抗婚》，则是以另一种形式即神话的形式，让梁山伯和祝英台以化蝶来完成了有情人终成眷属的喜剧结局。这些共性的剧目，这些跌宕的剧情，这些坎坷的人物，其本身就颇具对比色彩。这些剧目、剧情和人物，就决定了程派京剧艺术需要以对比作为美学原则。而以对比来作为美学原则，则能更好地完成剧情的表现和人物的塑造。

第二，程派京剧艺术确立对比为美学原则，还有程砚秋本人素质条件的因素。程砚秋很早就倒了嗓子，声音很黯。应该说，这本身是一个不利因素，是一种劣势。如果程砚秋不以对比为美学原则，那么，程砚秋的演唱，将是一片低沉且黯淡无光。而这样的结局，就会使他丧失艺术生命，也会使他丧失观众。但是，程砚秋这个人很有艺术细胞，头脑特别聪明，他面对这个不利条件，不仅是扬长避短，而且是在化短为长。也就是说，他把自己嗓音的黯淡转化为对比的一个方面，一个条件，一个因素，一个组成部分。这样一来，嗓音的黯淡这种劣势，这种不利因素，就成了立美的材料，成了审美的对象，成了别的艺术家所不具备的、甚至是无法企及的优势。甚至可以说，没有了程砚秋的黯淡嗓音参与立美，就没有了脍炙人口的程派艺术。有人说，程派京剧艺术，是“朦胧美”。这个评价非常准确，也非常文雅。但是，一些人的理解，却出现了偏差。他们认为，程砚秋的嗓音黯淡就是朦胧美。这是一个误区。什么是朦胧？朦胧就

是对比，它是光明和黑暗对比的结果。只有光明，就没有朦胧；只有黑暗，也就没有朦胧。只有在光明和黑暗产生对比的情况下，并且恰到好处的情况下，才会出现朦胧，才会具有朦胧美。所谓朦胧美，是艺术对物质世界自然现象的借贷，是艺术上对比原则实践的结果。还有人称赞，程砚秋的演唱是“云遮月”。这个比喻也很中肯，也很有诗意。但是，也有一些人的理解出现了偏差，他们也认为程砚秋的嗓音黯淡就是云遮月。这也是一个误区。云遮月所以受到称赞，就在于它也是一种对比。月是光明的载体，云是黑暗的载体。只有在这两个条件都具备的情况下，才会产生云和月即黑暗和光明的对比，才会产生云遮月的美。如果只有云，或者只有月，也就是说，如果只有黑暗，或者只有光明，都不能构成云遮月。程砚秋唱腔的云遮月，不是先天嗓音存在的，是后天对比形成的。像程砚秋这样化劣势为优势的现象，在艺术中，时有所见。例如在器乐当中，一些打击乐器，所发出的声响，性质是噪音。噪音本来是刺耳的。但是，当它们融入了乐队、和其他乐器构成了对比之时，这些打击乐器，便成了美的材料，变成了审美的对象。谈到了程派京剧艺术，我联想起了当前的一种现象。现在，有些人天然嗓音很亮，不具备程砚秋式的天然黯淡嗓音，他们也来宗程派。我认为，这很难。因为，他们缺少一个对比的条件。缺少了对比的条件，就难以形成对比；没有了对比，怎么能够成为程派京剧艺术呢？

再有，程派京剧艺术所以确立对比为其美学原则，也有当时艺术大环境大气候的原因。程砚秋时代，是京剧流派纷呈的时代，也是京剧观众欣赏、痴迷、崇尚、要求流派的时代。而成为一个流派，首要的条件，就是要有自己的美学原则。梅兰芳继承了中国儒家的传统，形成了中正和平即中庸之道的美学原则。言菊朋则吸收了道家艺术的仙气，以潇洒飘逸为其美学原则，所以，饰演“牛鼻子老道”诸葛亮这个人物，很有优势。马连良的流派基于故都，所以，带有宫廷艺术的大气基因。而周信芳的流派基于上海，所以，它也汇入了海派艺术大海，夸张成了美学原则……处在这个时代的程砚秋，要想在舞台上有一席之地，就必须自立于流派之林，创造自己的流派。而创造自己的流派，首先就要有自己的美学原则。对比这一美学原则，正是与其他流派的美学原则大不一致之所在。

还有一点就是，程砚秋在以对比作为美学原则来创造自己新流派的道路上，已经是过河的卒子，没有了退路。我们所以这样说，是因为程砚秋已经不可能宗承其他的流派。他虽然学过梅派，但是，因为他的自身条件所限制，程砚秋不可能成为梅派传人。

由以上几点可以看出，对比这一美学原则在程派京剧艺术上的确立，或者说程派京剧艺术把对比确立为美学原则，是艺术规律的必然。

三

在上两节中，对于程派京剧艺术的对比美学原则，大体是从理论上抽象谈论的。

现在，我们再来具体地看一看，程派京剧艺术对比美学原则的实践。

一，程派京剧艺术唱腔中对比美学原则的实践。

唱腔是京剧文戏的灵魂。而程派的剧目，又多是文戏。因此，程派京剧艺术在唱腔中对比美学原则，体现得最充分。在唱腔中，对比的表现是非常丰富的。如：起和落、放和收、高和低、扬和抑、急和缓、续和断、舒和顿、粗和细、强和弱、散和整、快和慢等等。本来，这些都是作曲上的手法。但是，我们前面已经说过，程派已经不是把对比作为可用可不用的手法，而是作为了美学原则。所以，程派在这些方面，就特别地强烈和普遍，鲜明和张扬。为了贯彻其对比这一美学原则，程派唱腔，对传统的板式，做了非常大的拓展。也就是说，对于原来简单的板式，做出了丰富的演唱。

我们以《文姬归汉》当中的《整归鞭行不尽天山万里》为例。这个唱段，板式非常简单，就是西皮导板——西皮慢板——西皮散板三板式。由于唱词太多，所以，慢板就需要多次反复。本来，在这种情况下，最容易出现单调、枯燥和重复、拖沓之感。但是，由于程派对这个唱段作了多种对比处理，使人听起来不仅没有枯燥重复之感，而是越听越感到丰富多彩，越反复越感到有新意。仅第一句“整归鞭行不尽天山万里”，仅一种舒和顿的对比，就出现了6种！这个西皮导板，和传统的西皮导板《武家坡·八月十五月光明》相比较，在对比的运用上，简直不可相提并论。由于唱腔是以对比为其美学原则，使得蔡文姬这个人物在归途当中的复杂、矛盾的心情，得到了充分的表现。对比这一美学原则，出色地完成了表现剧情、塑造人物的使命。

二，程派京剧艺术念白中对比美学原则的实践。

京剧的念白，传统上是讲究抑扬顿挫。至于其他更多方面的对比，相比之下并不刻意。这个结论，也是由京剧艺术的实践而得出的。京剧的念白艺术，到了程派阶段，有了飞跃发展。根据人物的身份、情感，程派京剧艺术设计出了很多颇具特色的脍炙人口的念白，有的已经成为经典。比如，“某某容稟”这个叫板句式，在京剧的念白当中是常见的。在传统上，大同小异。但到了程派那里，则别有洞天。在程派代表剧目《窦娥冤》当中，窦娥一句“妈妈容稟”这一仅只四个字的叫板念白，

其多种多样的对比，使得窦娥有冤无处申、一旦得倾诉时的复杂心情，表现得淋漓尽致。我们可以拿程派这一句念白和其他任何流派的这一句念白比较，便明显地看出：程派的念白艺术也是以对比作为美学原则的。

三，程派京剧艺术乐队中对比美学原则的实践。

传统上的京剧乐队，除了锣鼓之外，其他的几大件京胡、月琴、三弦以及后来增加的京二胡，都是弦乐器。到了程派那里，才添加上了笙这种管乐器。对此，有论者说，这是程砚秋想让乐队能够奏出和声。我以为，这种说法，与事实不符，很难成立。其一，京剧传统上的乐队，并不是不能演奏和声，并不是只有添加了笙才能够奏出和声。京胡、京二胡、三弦、月琴这四大件，完全能够胜任三和弦乃至七和弦的演奏，完全能够胜任西洋和声学上的四声部演奏。所谓传统的京剧乐队不能演奏和声、只有加上笙才能演奏和声，恐怕是一种臆想，恐怕也是一种缺乏和声知识的话语。其二，从程派京剧艺术的实践上来看，事实上，笙在乐队中的作用，也主要的是演奏主旋律，而并不看重和声功能。由此来看，程派京剧艺术在乐队中添加笙这一管乐器，主要是使它和传统京剧乐队清一色的弦乐器形成对比，在乐队当中也来实践对比这一美学原则。

四，程派京剧艺术演唱和间奏之间对比美学原则的实践。

京剧的间奏，俗称过门。为什么叫过门呢？这是个很形象的比喻。两个院落，从这一个到另一个，需要穿过一个墙门。这个墙门就是过门。京剧艺术，从一个音乐单元到另一个音乐单元，也要经过一个连接处，这个连接处，就像两个院落之间的墙门，所以也叫过门了。

传统上的京剧音乐的过门，恰如其名，是很短的。但到了程派京剧艺术当中，很多的间奏都成了独立的音乐单元，过门成了走廊甚至成了院落。程派这样做的目的，就是为了使间奏和演唱形成平分秋色、分庭抗礼的对比之势，让间奏也成为完整的音乐形象，和演唱一样独立塑造人物，而不仅仅是作为过场音乐。

关于这个问题，我们还可以拿《文姬归汉·整归鞭行不尽天山万里》作为例证。这段唱腔，共有136小节。而不演唱的间奏，就有78小节，占总量的一半还多！

五，程派京剧艺术演唱和伴奏之间对比美学原则的实践。

京剧伴奏，传统上是要求托腔保调，即伴奏和演唱要保持高度的统一。然而，到了程派京剧艺术领域里，则出现了演唱和伴奏对比的态势。其表现

形式有：演唱舒缓，伴奏顿挫；演唱简约，伴奏繁密；二律游离；等等。

程派京剧艺术的这种演唱和伴奏的对比，已经有了音乐意义上的复调的萌芽。程派京剧艺术进行演唱和伴奏的对比，更有利于表现人物性格的多重性和剧情内容的复杂性。

六，程派京剧艺术做舞中对比美学原则的实践。

程派京剧艺术的剧目，主要是青衣戏。青衣，自然是一些稳重的角色。稳重的角色，在做舞上，自然是缓节奏的。但在以对比为美学原则的程派中，则不然。程派的做舞，时而如溪流，时而如海啸，大起大落。这与梅派区别甚为明显。举个例子。程派剧目《锁麟囊·朱楼》一折，有一段寻球的做舞。梅派剧目《霸王别姬》中，有一段以曲牌《夜深沉》伴奏的剑舞。按照常理来说，舞剑要比寻球，在做舞上要激烈得多。但实际上却正好相反。为什么会出现这种情况呢？因为他们都有自己的美学原则。程派的美学原是对比，自然是在寻球做舞上也有激烈也有舒缓。而梅派的美学原则是中庸，虽然战场舞剑也是不温不火。那么，为什么在寻球时出现了时游时风的做舞呢？归根结底，还是为了塑造人物和表现剧情的需要，并不是为了对比而对比。在寻球的做舞之后，薛湘灵就要上朱楼见到锁麟囊了。而见到锁麟囊，薛湘灵将是心潮起伏、感慨万千。而在此之前，这段如游如风的做舞，则是为人物见到锁麟囊时的心情做预示和铺垫。

五

京剧程派的诞生，颇具启示意义。

一，戏曲流派的诞生，是戏曲发展的标志之一；

二，戏曲流派，也有马太效应。马太效应，本来是指经济学和社会学上的一种现象，即穷者越来越穷，富者越来越富。戏曲流派上的马太效应，就是流派越多，越容易产生新流派；流派越缺，越难产生新流派。因为，只有流派多了，流派竞争才会激烈，才会促生新流派。当今的京剧界，正处于后一种状况。这种状况，就是古人所说的“述而不作、信而好古”；

三，戏曲流派的诞生，是戏曲艺术市场化的结果，是戏曲艺术大竞争的结果，是戏曲艺术循规律的结果。戏曲艺术在新中国建立以后相当长的时间里，之所以没有出现新的流派，是上述的三个条件基本上都不具备了；

四，戏曲界正在开展的体制改革，开启了戏曲流派创新之门。只要是这个改革不夭折，戏曲界争创新流派的局面，还会到来。