

□陈培仲

京剧流派断想

京剧流派是京剧走向成熟和繁荣的重要标志,是京剧艺术的共性和艺术家本人的艺术个性相结合的产物,是流派创始人和传承人积淀下来的宝贵文化遗产,是京剧艺术宝库中的重要财富。保护、传承和发展京剧流派,具有紧迫的现实意义和深远的历史意义。中国戏曲学院继中国京剧优秀青年演员研究生班之后,于2010年4月又开办了中国京剧流派研习班,这是根据现实需要和长远目标而采取的又一战略措施,引起了社会各方面的广泛关注。流派传承问题,又一次成为业界的热门话题。

—

如果从谭鑫培创立的谭派算起,京剧流派已有上百年历史。在众多的流派中,有的影响大,有的影响小,相互间发展并不平衡,有兴有衰,有起有落。以老生行当的流派而论,继谭派之后,又出现了四位代表性的人物,即余叔岩、马连良、高庆奎、言菊朋,并称“四大须生”,他们都各自创立了流派。其中除马连良外,其余三位于20世纪30年代末逐渐脱离舞台,以后的四大须生则为马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯。马连良始终名列其中。同时戏曲界又广泛流传“南麒北马关外唐”之说,即南方的麒麟童(周信芳)、北方的马连良、东北的唐韵笙,均为老生中出类拔萃的人物。由此,不难看出,马连良和马派艺术成就之高、名声之大、影响之广。范钧宏先生曾在《马连良先生八个“最”》一文中,概括了马先生的成就和特点:第一,成名早,享名时间最长;第二,观众面最广;第三,演出和创作的剧目最多;第四,灌的唱片最多;第五,最讲究服装、扮相;第六,最善于发挥传统戏曲音乐的优势;第七,最重视整体性;第八,最重视形式美。^①对于这八个“最”,范先生均提出了大量事实作为依据,很有说服力,而不是无原则的溢美之辞。当然,由于范先生曾私淑马派,其中难免有马派迷的偏爱之情,但大体上是客观公允的。

而如今马派艺术的状况却令人担忧:一是马派剧目演出大大减少,不仅许多马派剧目已绝响舞台,而且像《四进士》《清风亭》《淮河营》《借东风》等也难得一见。二是马派艺术传人不多,马先生的亲传弟子,如张克

让、马长礼、张学津、冯志孝、安云武等已基本上退出舞台,很少露演;再传弟子如朱宝光、朱强、高彤、穆宇等屈指可数。在历届“青京赛”、“青研班”的老生中,宗杨、宗余、宗奚者比重较多,宗马者少。三是戏曲院校中马派教师奇缺,甚至没有,这直接影响马派传人的遴选和培养。

马派艺术之所以在今天显得冷落,其原因固然很多,如受大环境影响,戏曲普遍呈现不景气状况。但面对同样的环境,为何杨派、奚派乃至言派呈兴旺之势,其规模和影响,大大超过其创始之初,而长期在观众中有巨大影响的马派,反而呈式微之势呢?其中显然还有深层的原因值得探讨。我认为从主观方面讲,至少有以下几点:

首先,马派艺术全面、精深,自成体系,难学难演。马连良是罕见的全能的老生演员,唱、念、做、舞、打样样皆精,安工老生、衰派老生、武老生应工的戏,无一不能,戏路十分宽广。他8岁入喜连成科班学戏,受到名师叶春善、萧长华、蔡荣贵、茹莱卿、郭春山等人的亲授,在文、武两方面都打下了扎实的基础。在坐科期间,已颇有名气,被称为神童。27岁时即挑班演出,正式挂头牌,但并不自满,仍虚心向王瑶卿、王长林、钱金福等前辈求教。在30岁已大红大紫,还专程赴天津拜名宿孙菊仙为师,难能可贵,传为美谈。他转益多师,在广泛学习谭鑫培、孙菊仙、贾洪林、刘景然等人的基础上,结合自身的天赋条件,融会贯通,经过艰苦的探索和不断的实践,逐渐形成鲜明的艺术风格。他的嗓音柔润甜净,唱腔俏丽流畅、舒展明爽,念白掺入京音,富于生活气息。做工飘逸潇洒、讲究传神。他认为要把人物演好、演活,必须通过“会、通、精、化”四步程序,并用“美”来一以贯之。因此,马连良演起戏来举重若轻,挥洒自如,其实是他深厚功夫的表现。他有满身真本领、真功夫,才能化重为轻,随心所欲而不逾矩。

可见,学习马派对演员要求相当严格,甚至苛刻,唱、念、做、打四功必须面面俱到,缺一不可。相对而言,有的流派有所偏重,或重唱,或重做派,并非全面,后学者只要能在唱工或做派上狠下功夫,也可以偏锋取胜。

这正是马派难学难演的重要原因。如果没有全面深厚的功夫,仅从外表上模仿,只能学点皮毛;如果再加夸张,哗众取宠,那更是在糟蹋马派艺术。

其次,马连良先生非常重视舞台演出的整体性,重视整体美。他对编、导、音、舞美各部门同样面面俱到,务使舞台成为“一棵菜”,前台、后台、演员、乐队成为统一的整体。他对任何影响演出整体美的细节从不放过,例如他要求演员上场必须做到“三白”——护领白、小袖白、靴底白,让人一看即醒目提神。他对合作者的挑选也十分严格,绝不会凑合。他挑班的“扶风社”,演员阵容相当硬整,正如他所说:“一出戏好比一座厅堂、四梁四柱,必须结实整齐,略有倾圯,就会走样。”翁偶虹先生曾说:“他的‘扶风社’,旦角虽然迭易过王幼卿、陈丽芳、张君秋、李玉茹等;花脸迭易过侯喜瑞、马连昆、刘连荣、袁世海等;小生迭易过茹富兰、叶盛兰等;丑角迭易过萧长华、马富禄等,而‘扶风社’的‘华丽大夏’始终保持着结实整齐的‘四梁四柱’”。^②20世纪50年代,他所在的北京京剧团,荟萃了马连良、谭富英、裘盛戎、张君秋、赵燕侠等大腕名家,互相配戏,红花绿叶,相映生辉。试看今日之院团,哪个能够企及?有的连行当都不齐全,更谈不到硬整,即使主演再好,也是光杆牡丹,难以再现马派艺术整体美的风貌。

再者,马连良先生从孩提时代坐科起,直到65岁之时被迫离开舞台(一年之后即含冤病逝),一生从未离开舞台实践,他创排和演出了数以百计的剧目,即使是晚年还首演了《赤壁之战》《赵氏孤儿》《青霞丹雪》《官渡之战》《海瑞罢官》等新编古装戏,并在《杜鹃山》《南方来信》《年年有余》等现代戏中担任重要角色,紧跟时代,堪称求索不懈、精进不止。“衣带渐宽终不悔,为伊消得人憔悴”,马连良为了心中的艺术,费尽了毕生的心血。有人说“他对舞台上的上场门和下场门比自己的家门还熟悉”,而今的马派传人,会的戏已经比马先生少了许多,演出的机会也少得可怜,又怎么能高水平的传承马派艺术呢?

相对而言,旦行中的程(砚秋)派艺术的传承情况较为让人欣慰。不仅传人众多,如得到程先生本人亲传的第二代传人中,李世济、江新蓉、李蔷华等人宝刀不老,仍在传道授业;第三代传人吕东明、张曼玲、李文敏、钟荣、陈吟秋、张志云、陈琪、孙爱珍、刘秀杰等仍在为传播程派艺术尽心尽力;第三、第四代传人迟小秋、李海燕、张火丁、刘桂娟、李佩红、赵冬红、范金秋、李海青、张巨萍、鲁彤、王晓燕、张丽丽、郭伟、杨磊(男)、江汁、吕洋、王冠、赵欢、隋晓庆、蒲雪晴、周婧、李丽、张茜、张白……不断涌现,成为京剧舞台的一道靓丽风景。李文敏、陈琪等专教程派的教授,在培育新人上花费了大量心血,功不可没。这几位程派传人,不仅演出了不少程派经典剧目,而且创排了一批程派新戏,如李世济主演的《陈三两爬堂》《武则天轶事》,张曼玲主演

的《大明魂》《甘棠夫人》,李海燕主演的《白娘子出塔》《宝马圆情》《杜十娘》,迟小秋主演的《胡茄》《梁山伯与祝英台》《法官妈妈》,张火丁主演的《秋江》《白蛇传》《绝路问苍天》《江姐》《梁山伯与祝英台》,李佩红主演的《穆桂英挂帅》等,均在弘扬和发展程派艺术上作了不同的探索,难能可贵。但即使如此,从总体上看,如今的程派传人能演出程派戏还不够多,常见的不过《锁麟囊》《春闺梦》《荒山泪》《青霜剑》《六月雪》《碧玉簪》《英台抗婚》《文姬归汉》等十来出,而程先生本身创演的本门戏约30出,演出过的大小传统戏近百出,其中包括了不少对武工要求很高的花衫、刀马旦乃至武旦戏。而如今的程派传人,除个别人外,大都有文少武,或重文轻武。因此如何全面而完整地传承程派艺术,仍然是需要研究的课题。

无论是传承较好的流派(如程派),还是传承薄弱的流派(如马派),总体上看要达到流派创始人的艺术水准,实现高水平的传承,都还要作艰苦的、甚至是长期的努力,还要补大量的功课。因为如今戏曲院校的学生,专业学习时间少,学的戏少,演出实践少。中国人民大学国学研究中心负责人、京剧演员孙萍说:“据我所知,目前戏曲院校表演专业从中专到研究生毕业的总课时量只和‘文革’前中专的总课时量相等。”^③基础就不扎实、深厚,想要盖起艺术大厦,只能是自欺欺人。因此,借鉴过去科班培养人才的优良传统和办学模式,改革现行的戏曲教育体制,抓好中专教育,使学生从小打下牢固的基础,而不是一味追求高学历,扩大办学规模,眼睛只盯着大学生、研究生,而无视最基础的实实在在的育苗工程,是亟待解决的关于戏曲教育的百年大计。

如今的剧团体制和创作机制,很不利于演员发挥自己的创作才能,形成自己的艺术个性和风格。有领导选戏,有导演排戏,有作曲创腔,一切安排好了,演员基本上没有什么主动权,慢慢地也就削弱了自己的艺术创造能力。例如唱腔,过去大多是流派创始人及其琴师亲自设计,以充分发挥其特长和优势;如今基本上由作曲包揽一切,演员有了依赖,也不再费心思去琢磨锤炼。如今创作的新剧目,即使是优秀剧目、精品剧目,也很难有一两段唱腔流行。这不能不说有很大的缺陷和遗憾。如不改革教育模式,转换创作机制,不用说创立新的流派,就是高水平传承原有的流派,也相当困难,至少会大打折扣。

现在举办的流派研习班要求每位学员首先要选择本流派的10出最具代表性的剧目、50段经典唱段,在课前学习研究音像和文字资料,再到课堂上由指导老师精雕细刻,并由所在院团组织排练演出,最后由专家验收。在一年半左右的时间内完成上述任务,已颇不容易。这是带有抢救性的措施,非常必要。但如果要全面地、完整地继承各种流派,特别是继承流派创始人的美

学思想、艺术观念和创新精神,还有很长的路要走。

二

流派的形成,对于反映无限广阔、复杂的历史和现实生活,对于充分发挥艺术家的主观能动性和创造性,对于满足群众多样化的审美需求,对于丰富和发展京剧的表演艺术、提高其表现能力,对于推动整个京剧艺术向前发展,都起了巨大的作用,自有不可磨灭的历史功绩,必须充分肯定。但流派又是一把双刃剑,它可以使你站在前人的肩膀上去攀登新的艺术高峰,更好地彰显自我;它也可以使你跟在前人的背后亦步亦趋,泯灭个性,丧失自我。针对当前流派艺术大量流失、甚至后继无人的实际状况,强调以挖掘、保护继承为主,尽可能保持原汤原汁原味的演出,以实现高水平的继承,自然是很必要的。因为要模仿得“像”,得到观众的认可,也绝非易事,不下十年八年的功夫,恐难以办到。但即使达到或接近流派创始人的水平,也是“克隆”前辈的艺术,最多成为以假乱真的赝品,难以展示艺术创造的生命和活力,也难以体现演员自身独特的艺术个性和风格。因此,有的艺术家,并不标举自己属于何种流派,但并不妨碍他的成为杰出的大师级的人物,如李少春、袁世海、关肃霜、厉慧良等人生前均未称派,但谁能忽视他们对京剧的贡献?如今有人私下或公开称之为某派,这是实至名归、水到渠成。新中国培养的京剧演员中,这样的例子也不少,如李维康、陈霖苍、朱世慧等,都是各行当中的佼佼者,都在舞台上塑造了不少鲜明的人物形象,而且都是能古能今的高手。如李维康在《李清照》中饰演的李清照,在《宝莲灯》中饰演的王桂英,在《李凤姐》中饰演的李凤姐,在《平原作战》中饰演的小英,在《蝶恋花》中饰演的李开慧,在《恩仇恋》中饰演的凤妹子;陈霖苍在《夏王悲歌》中饰演的西夏王,在《原野》中饰演的仇虎,在《南天柱》中饰演的陈毅,在《骆驼祥子》中饰演的祥子;朱世慧在《徐九经升官记》中饰演的徐九经,在《膏药章》中饰演的膏药章,在《法门众生相》中饰演的贾桂,在《药王庙传奇》中饰演的高小明……都给观众留下了美好的回忆。他们在唱腔、表演、身段乃至绝活上,均有独特的创造,为京剧增添了不少光彩和财富。试想,如果他们专攻某派,成为某派传人,势必会受到各种有形无形的约束,难以充分发挥自身的创造能力,未必会取得今天令人瞩目的成就。

这里我想举出一个不归派而成为京剧大家的特例——沈福存。沈先生于1948年13岁时入著名的“厉家班”学戏。他本人钟爱旦角艺术,本想学旦角,但他入科第二年,全国已经解放,当时除早已成名的“四大名旦”以及于连泉、张君秋、黄桂秋等少数男旦仍活跃于舞台之外,已不再培养和提倡男旦。沈先生只好学小生、老生,跑跑龙套,或者扮演群众角色。但他并不灰心,私下里通过唱片、剧照、影片等有限资料,通过大量观摩或私下请教,广泛寻师访友,以水滴石穿的精神和毅力,

数十年如一日,刻苦自学、钻研,反复琢磨、实践,乐此不疲地沉醉在心目中的艺术世界,诚如他自己所说:“这辈子,我没什么爱好,就一件,唱戏。粗略说来是唱了65年戏,精确地算一算,共有23725天,假定每天12个小时是白天,而每个白天我有10个小时的时间干着与戏沾边的事,那么我这一辈子应该有237250个小时在做戏——背词、吊嗓、练功、排演、登台、思考与总结。”^④正是凭着这种执著追求和锲而不舍的努力,他经受各种挫折,闯过道道难关,跨越行当和流派,使戏路越走越宽。这从他常演的剧目中可见一斑。他擅演梅派的《凤还巢》《生死恨》《王宝钏》,程派的《锁麟囊》《六月雪》,尚派的《御碑亭》,荀派的《红娘》,张派的《春秋配》《望江亭》《状元媒》,同时擅演小生,如《叫关》中的罗成,《白蛇传》中的许仙,《情探》中的王魁等,“文革”时期,封杀男旦,沈先生早年学过老生,又成功地在《智取威虎山》中扮演少剑波,在《红灯记》中扮演李玉和,在《龙江颂》中扮演阿坚伯,还在《闯王旗》中扮演李自成,均达到很高水准,深受观众欢迎。“文革”之后,他专攻旦角,由博返约,精心锤炼,将《玉堂春》《凤还巢》《王宝钏》《春秋配·检柴》精雕细刻,熔铸鲜明的艺术个性,成为自己的代表作,人称“三出半”。

沈福存的天赋条件极佳,艺术悟性又很高,是天生的好“角儿”。他的扮相俊秀,气度大方,台风庄重;嗓音高低自如,明亮如水;念白清晰爽朗,富于韵味;做派细腻传神,善于捕捉人物细微的内心活动,以鲜明的动作、准确的节奏,生动地展示在舞台上,绘声绘色、神情毕肖地塑造出一个个人物形象。他学梅、学张,但又不拘泥某一流派,而是广采博收,将梅派的中正平和、程派的婉转幽咽、尚派的刚健稳重、荀派的柔和妩媚、张派的华丽甜美、筱派的泼辣奔放兼收并蓄,为我所用,结合自身的条件,融化为有机整体,创造出不少优美动听的新腔,形成自己刚健柔美、俏丽清新的艺术风格,独树一帜,自成一家。他还广泛地向川剧、话剧、电影等姐妹艺术学习借鉴,例如吸收川剧注重生活气息、注重幽默机趣的特长,吸收话剧、影视注重刻画人物心理的手法,使自己的表演,更加富于现代感,更加贴近生活、贴近观众。他在“三出半”代表作中,将《玉堂春》(苏三)、《王宝钏》、《程雪娥》、《姜秋莲》等观众耳熟能详的人物,演得别具风采,观众既熟悉又新鲜,倍感亲切。例如《玉堂春》几乎是京剧旦角演员的必演剧目,“四大名旦”演来各有千秋,要在这种经典剧目中演出自己的特色和风格,必须有胆有识、有学有术。沈先生以极大的勇气和自信,知难而进。他深谙观众心理,在大的套路遵循规蹈矩,不作改动,尊重观众早已形成的审美定式,而在小节骨眼上,在细枝末节上,下足功夫,进行深化和丰富。所谓“戏者,细也”,“细节决定成败”,用在沈先生的演出上,十分恰当。他在遵循京剧程式规范的同时,用生活去激活程式,使高度的程式技巧和浓郁的生活气

息结合得天衣无缝。例如在表现苏三在大堂之上欲言又止的羞涩之情时,根据不同的特定情境,沈先生设计出低头不语、双手掩面、搓扭辫梢、以袖遮面、背转身去等各种不同的身段动作,形象化地将苏三此时此地的内心世界纤毫毕露地呈现出来,让人仿佛感受到人物内心的律动,真是把人物演活了,称得上是“活苏三”。沈先生的表情和动作,完全是从观察、提炼生活中得来,又比生活更美、更夸张,充满情趣,每每获得观众的掌声。他演出的《玉堂春》,不仅美听,而且美视,为这出唱工戏平添了情趣盎然的喜剧元素,产生了良好的剧场效果。正如他在《艺语春秋》中所说:“生活是一切艺术的源泉,京剧艺术同样需要生活的营养。戏者,细也。演戏演的就是小地方,演对了,观众一下就有反应。因此,我十分注重把丰富的生活现象融合在所塑造的人物念白和动作中,做到了有血有肉、有声有色。我平时最爱观察各种各样的人,小孩、女人、夫妻……然后琢磨他(她)们的动作、眼神,运用到戏中。巴山蜀地,民间语言诙谐幽默,对事物的表达往往极为生动传神。把平时生活中所发现好的语言和动作,化入所演的戏中,往往带来意想不到的效果。”这平朴的语言中包含着深刻的道理,是沈先生艺术和智慧的结晶,值得珍视。

沈福存一辈子扎根重庆,尽管在当地享有盛名,但在全国范围内为人所知,还是在改革开放之后。1983年他第一次进京演出,已年近半百,尽管已经错过了青春年华的大好季节,但其舞台风采依然迷人,魅力四射。见多识广的北京戏迷,面对这位“横空出世”的京剧大家,惊喜异常,奔走相告,真是相见恨晚。随后沈先生在全国巡演,包括应邀赴港演出,所到之处,反响强烈。沈先生因天时不利(逢上不培养、不提倡男旦的年代),地利不佳(地处远离京剧中心的西南),大半生被“埋没”,这是他的不幸。但从另一方面看又是他的“幸运”,试想,如果他学艺、生活在北京,过早他拜在某位名家门下,专攻某门某派,恐怕最多增加一位出色的流派传人,而失去自己的独特的光彩。他生活在远离京剧中心的西南地区,又没有条件拜在某派名下,反而给了他极大的创作空间和自由。正如他说:“我是自由派”,在表演上“没有紧箍咒”,不拘一格,不宗一派,广采博收,似乎很“杂”。但他的体会是“不成杂家、难成大家”。他生活在川剧重镇重庆,长期受到地域文化的熏陶,又使他的表演融入山城人乐观幽默的天性,在严谨的程式之中注入了清新的生活气息,将阳春白雪和下里巴人熔于一炉,做到了雅俗共赏。人们赞誉他是“四川梅兰芳”、“山城张君秋”,我也曾随声附和。但仔细想来,并不确切。沈福存就是沈福存,他不需要罩在别人的光环之下,他有自身的光环和魅力。京剧名家茹元俊在谈沈福存的旦角艺术时曾激动地说:“要我说,他出世晚了。他要是生在梅兰芳、生在四大名旦那个时候,那就不是四大名旦而是五大名旦了。我说这话,是对沈福存先生

舞台表演的客观评论。……沈先生在旦行里,我可以这样讲,是仅存的人物。要好好地重视他,把他的表演研究研究、发扬光大,使得后人继承。”^⑤沈福存虽未称派,但在观众心目中的份量不轻,可与大家、名家媲美。

今天,继承原有流派已经不易,要创立新的流派更是近乎梦想。十年前,我曾在《个人流派和地域流派》一文中写道。“人们对新的流派呼唤和期待已久,但迟迟未见端倪,可见这是不以个人的主观愿望为转移的,是客观环境和条件使然。不妨大胆设想,今后如某位或某几位有实力、有叫座力的演员出面挑班,在剧目生产、用人制度、经济分配等各个方面有自主权,又有一定的经济力量和人才群体作后盾,能够排演出一批能充分体现自己的艺术个性和独特风格的剧目,受到观众的欢迎和同行的效仿,也许就会出现新的流派。但要做到这些,谈何容易,这也许只能是纸上谈兵空发议论。不过,即使今后不再有新的流派,也无须过于悲观,影视界、话剧界乃至某些戏曲剧种(如川剧、黄梅戏等),并不强调流派,但谁也不能否认其中出现了多少杰出的艺术家和大师,为观众所厚爱,被后学所推崇。更何况,进入新世纪,各艺术门类的竞争必然更加激烈,而彼此之间的渗透和交融也必将超过以往的时代,这又会引起各艺术门类内部结构和生态的变化,我们又何必抱着不变的态度和固有眼光,为新流派的难产而忧虑呢?我甚至认为如果一味固守流派,顶礼膜拜,对演员的创新和个性发展,未必是好事。当今有才华、有志气、有追求的演员,最要紧是珍惜难得的演出机会,提高演出质量,尽可能赶上并超越前辈名家的演出水平,并通过继承与创新,用精美的技艺和独特的风格,塑造个性鲜明、感人至深的艺术形象,为京剧艺术增添活力和财富。至于是否能成派,不必过多考虑,顺其自然为好。”^⑥十年过去了,我仍然坚持原来观点,照抄于此,作为这篇断想的结束。

注释:

①② 吴晓铃、马崇仁编:《马连良艺术评论集》,中国戏曲出版社,1990年版。

③ 孙萍:《京剧申遗成功九思》,《中国京剧》,2011年第4期。

④⑤ 安志强:《水滴石穿——沈福存的艺术人生》,新星出版社,2009年版。

⑥ 陈培仲:《个人流派与地域流派》,《艺术百家》,2000年第3期。

(作者单位:中国戏曲学院)

责任编辑:严文钱