

我深爱的京剧杨派艺术

杨双赫

(河南省京剧院, 河南 郑州 450000)

中图分类号: J803 文献标识码: A 文章编号: 1003-2738 (2012) 09-0161-01

摘要: 京剧依靠生、旦、净、丑、等诸多的行当在舞台上演出一个个精彩的故事。本文以笔者最爱的“杨派”为例, 展现京剧杨派的艺术表演形式。

关键词: 京剧; 杨派

在中国的戏曲表演中, 有很多行当和流派, 比较广为人知的是: 旦角中的四大流派: 梅、尚、程、荀, 和生行中四大流派: 马、谭、杨、奚。还有余叔岩先生的“余派”, 周信芳先生的“麒派”, 汪正华先生的“汪派”等等流派, 这些都京剧艺术的精华。它在中国古老的民族文化的基础上不断综合、融化、丰富、提高, 形成了一个博大精深艺术体系, 被尊称为“国粹”。京剧依靠生、旦、净、丑、等诸多的行当在舞台上演出一个个精彩的故事。京剧的生行, 在所有行当中位居第一。可以说在京剧绝大部分的戏中都能看到生行的身影, 无论是以前还是当代, 老生演员的人才辈出, 流派纷呈。但是要说我最喜欢哪个“门派”? 那我首先要说: 我最爱的就是杨宝森先生创立的“杨派”。

杨宝森先生在创建流派艺术上可以说作了一个典范, 只有继承好了, 才能发展。杨宝森先生最开始学习的是“谭派”后学习了“余派”艺术的基础上, 他根据本人倒仓后的嗓音条件, 并结合他多年的艺术实践、创出一种崭新的唱法, 自成一家, 成为杨派艺术的创始人。在30年代末, 他与马连良、谭富英、奚啸伯一起并称为“四大须生”。1939年, 他曾组织宝华社挑班演出。杨派艺术在50年代初就形成了, 只是没有广泛的流传, 其艺术造诣日臻完美, 杨派艺术渐渐流行。杨派之所以能够兴起, 是有一定的历史背景的。

在20世纪30年代, 风靡全国的是余、言、高、马四派的唱腔, 他们的共同特点是纤巧、华采。听众们已经需要有一种新的唱法来满足他们的要求, “杨派”便应运而生了。京剧兴旺地的北方迅速沦陷, 民众的悲凉苦闷也需要宣泄, 因此在40年代以表演悲剧见长的“杨派”便崛起了。

通过本人多年来学习杨派, 在我看来, 杨派的唱腔特点大致可以分为以下几种: 低回、婉转、深沉、悲凉、凝重, 加之富有杨派的独特的苍劲, 演唱兼有韵味和气势, 而这二者间的平衡是比较难把握的。从杨先生的各种资料和实况录音中, 可以听出他在这二者之间作出了最大限度的协调。毕竟在剧场中表演要考虑到演出收益问题, 所以不能只追求韵味。这也是由于他的演唱属于深沉的风格, 不比马派谭派更直接地吸引观众。也许杨派的演唱, 更像老谭、余叔岩, 乍听起来并无太多特色, 但随着演出进行, 观众会越陷越深, 直至完全沉浸其中, 甚至达到“戏我两忘”的欣赏状态。

杨派对于琴师的要求比较严格, 杨先生的琴师, 也是他的堂兄, 著名京胡大师, “杨宝忠”先生, 他们在配合方面, 可以说是珠联璧合。杨派“紧拉慢唱”的旋律优美富有苍劲。这一特点在《空城计》“西皮慢板”的一段唱中得到了突出的表现。“我本是卧龙岗散淡的人”一句后, 胡琴有一大段过门, 杨宝忠先生拉得有如暴风骤雨一般。听众听完了这一段奇紧的过门后听到的却是悠闲自在的慢唱, 在强烈的对比气氛中获得了极大的艺术享受。

杨派的代表作有很多, 比如, 《洪洋洞》、《失、空、斩》、《伍子胥》、《碰碑》、《大、探、二、》等等都是杨派的经典唱段。其中《失、空、斩》斩马谲一折, “火在心头难消恨”的一段“西皮快板”, 场面上起“乱锤”, 鼓点密得很, “杨派”的唱也毫不松懈, 一口气就唱了下来, 将紧张的气氛和紧张的心情表露无遗。《文昭关》里“二黄慢板”“俺伍员好一似丧家犬”的“犬”字, 以叹气的形式吐出, 力道越来越轻, 语气自然下降, 恰如其分地表现了伍员悲凉凄惨的心情, 达到了丰富人物形象的目的。“杨派”独创了《洪洋洞》里“又谁知焦克明私自后跟”的“克”字的唱法。在谭富英先生的这出剧里的“克”字念本来音, 和杨先生则把它给改变发音为“ko”, 在唱高腔时先压低嗓音, 再放高, 巧妙地掩饰了他高音不足的缺点。杨先生的演唱, 不仅有一种深藏其中的“悲”, 更有一种力量。以《洪洋洞》为例, 就有一种就死而不甘的气势, 并不是衰弱到底。尤其是“自那日”一段, 快而稳, 跌宕起伏的唱腔, 堪称绝响。

刚十分钟的[散板], 把重病将死的杨六郎心中复杂的情感以及各种心事都作了充分交待。全剧最末一句“大限到万事休去见先人”, 听来更有一种灵空、悠远、的超然之感。

总的说, “杨派”的特色有很多。如果用书法艺术来比喻“杨派”的话, 那么, 深沉低回的杨派唱腔, 就象古朴的魏碑一样, 韵味浓厚而清醇, 令人百听不厌。

说起杨宝森先生的艺术, 很遗憾地, 留给我们后人的只有一些剧照和一些宝贵的录音, 好像并未留下更多影像资料。而由于杨派成熟较晚, 有不少宝森先生的录音资料传世。我们只能从现在舞台上杨派演员的表演、和老师的教学中了解到一些关于杨派艺术故事, 同时在老先生的讲述中, 也能窥视到杨先生的表演; 比较万幸的是, 在为数不多的录音中, 杨先生的演唱风格都比较完整地保留了下来。为我们学习杨派的后人留下了很珍贵的资料。杨派的演唱, 不仅有一种深藏其中的“悲”, 更有一种力量。其实在杨派的传承中, 对韵味的追求已很充分, 众所周知, 杨宝森以《伍子胥》为其代表作。从创作主体角度说, 他在自己的艺术道路上, 从未间断过对《伍子胥》这出戏的雕琢。刚推出此剧时, 上海的观众听不惯他的低调门、沉郁的嗓音, 但后来他得到了孟小冬的肯定: “杨宝森的嗓子与余先生相反, 只有宽没有高。他还是按余的唱法, 但把发声部位向前推了, 改变了共鸣区, 扩大了音域, 避免了咽腔、鼻腔和额窦腔之间的‘提’与‘拔’的发音技巧。而利用口腔共鸣将高音一滑而过, 另有一番韵味儿。”说起这出戏, 必须提到其中两个唱腔(亦有人称“鬼音”)。一是“爹娘啊”, 一是“我冷冷清清向谁言哪”。杨氏的哭腔是极富感染力的, 字尾转闭口音并拔高音, 与平常高音的效果截然不同。而这两个腔, 由于后面有接唱, 并未拖很长。后面“子胥闯闯门楣第”一段末, 同样的词“爹娘啊”, 由于后面没有接唱, “爹”字行腔从容完整, 整个哭腔堪称华彩, 并与前面[反西皮散板]融为一体, 成为全剧核心唱段之一。

在堂兄杨宝忠和鼓师杭子和的帮助下, 杨宝森在对唱段的整体把握上, 也很有建树。典型的一例就是《李陵碑》中的核心唱段。杨氏以外的各家, 大都沿袭老谭唱法, 即[反二黄慢板]转[快三眼], 使整个唱段在节奏上有一个“小跳跃”。而杨氏适当加快了前面的[慢板], 使之与[快三眼]更流畅地衔接起来, 从而整个唱段就有了没落将军哭诉、心中越来越悲愤的面貌。发音、气口等技巧, 最终就得到了有韵味的演唱。但气势从何而来? 也许这植根于一个更深刻的美学问题: 看似矛盾的艺术特征, 统一于形式。而这种“统一”, 具体是怎样的结构, 各要素间的关系如何等等, 是需要更深入研究的。具体到杨派的传承问题, 就是要把握好韵味和气势之平衡。这也许起初很难, 可以更侧重韵味, 但最终必须回归到寻求平衡上来, 因为这才是杨派的完整的特征。

杨宝森先生可以说是去世之后才火起来, 他创立的他的艺术流派, 是超前的, 所以说当时还显现不出来, 人们得有一个认识过程, 他英年早逝, 后人慢慢的悟出来, 杨派真是高超, 记得上学时老师给我看了《在余叔岩与周信芳之间》一文, 在老生行的历史发展层面上对杨派演唱作了一番分析。我自然没有这种高度, 但喜爱、敬仰是有的。杨派在当今的老生行当中处于中坚位置, 在此届青京赛之中老生组最多的流派就是杨派, 可见杨派艺术的魅力, 和感染力, 跟我同时代的青年京剧人人为之着迷, 为之疯狂, 这足以证明杨派的魅力。他的鼎盛自然有其深刻的原因。作为一名京剧人, 我希望我更多的青年演员, 能把杨派艺术更好的继承与发展。现代人需要在纷杂的环境中, 工作的压力中解放出来, 那不妨去剧院里听听京剧吧, 听听先人们为我们留下的那美好和动人的故事, “杨派”艺术要在深沉婉转的唱腔中去欣赏, 去沉淀我们的心灵。