

漫谈京剧表演之创新

□ 刘 洋

众所周知,原本没有京剧。所谓京剧,是四大徽班进京演出期间,在诸腔杂陈的竞争环境中,为适应观众和票房需要,逐渐融“百戏之祖”昆曲,以及吹腔、罗罗腔、梆子腔等声腔于一体,形成“文武昆乱不挡”的演出格局。期间经过逐步规范而定型,最终形成了以“西皮”、“二簧”为主体,兼收其他声腔长处的“皮簧腔”,又称“皮簧剧”。后来称为京剧。

“皮簧腔”与古代戏曲的联曲体迥然有别。它是一种全新的板腔体形式。唱词分上下句,一般为七字句和十字句,节奏抑扬顿挫,铿锵有力,更能激发演员的演唱激情与形体律动。其唱腔尤为特色鲜明,成为京剧的品牌标志。“二簧”苍凉深邃,沉稳凝重,抒发悲愤抑郁之情调;“西皮”刚劲奔放,灵动活泼,表现激昂欢快之情致。京剧还吸收“南梆子”、“四平调”、“高拨子”、“吹腔”等声腔,弥补了“西皮”“二簧”的高亢有余婉约不足,使京剧的情感表现丰富多彩。

由此可见,京剧这个剧种,是在一定社会环境中,在宫廷与民众及艺人谋生需要的激励下,经过戏曲艺术家兼收并蓄的艺术创造,最后才从无到有自成一家。京剧本身便是创新的产物。

京剧经过创新诞生以后,形成了一整套高度规范的表演程式。首先是严格的行当程式,生旦净丑四大行当固然泾渭分明,每一行当里的具体行当亦各有规矩。其次是在行当基础上演变出来的流派,也是一派一宗,门户森严。至于“四功五法”之程式,更是一套高度规范的艺术范式。京剧艺术家们一方面苦练基本功,遵循程式规则娴熟地运用程式,以充分体现京剧本色与特色;另一方面根据自身生理条件与艺术修养,创造性地运用程式乃至创造新程式,在程式规范与艺术创造之间进行有规则的自由运动,不断创造京剧表演的新境界。

京剧表演最显著的创新是演唱风格的创新。正是讲究韵味审美的演唱创新,使京剧舞台一度呈现出姹紫嫣红的勃勃生机,使观众对京剧如醉如痴。正如京剧史家总结的那样:梅派端庄华贵;程派幽咽刚烈;荀派活泼妩媚;尚派刚健婀娜;余派精巧醇醪;言派灵俏婉约;高派激越高亢;马派飘逸洒脱;麒派老练苍劲;谭派朴实大方;杨派含蓄深沉;奚派隽永清新。如此等等。

在流派创新过程中,演员往往以个性为根基,广采博收熔铸个人风格。这是一个基本规律。仅以著名须生谭鑫培为例,他曾广学诸多老生名家。他曾向以花腔著称的余三胜学

唱《碰碑》,向唱腔激昂豪放的王九龄学唱《乌盆记》,向编创新腔的卢胜奎学唱《空城计》,向擅长做工的周长山学演《清风亭》。由于他博采众长,终于创立了刚柔相济优美大方的谭派老生唱腔。

行当创新是京剧创新的一个重要方面。京剧素有“宁穿破不穿错”的规矩,演员首先以工哪一行当定位。京剧的分生旦净丑有具体的行当区分。仅以旦行为例,就分为正旦(青衣)、花旦、老旦、刀马旦等;花旦又分为闺门旦、玩笑旦、泼辣旦等等。可见京剧的行当区分是很考究的。但京剧前辈艺术家,从演员个性与人物个性出发,大胆突破行当界限,创设新行当。王瑶卿打破青衣重唱,花旦重念与做,刀马旦重靠把和腰腿功夫的行当界限,根据人物性格跨行当表演。梅兰芳融青衣、花旦、刀马旦于一体,独创“花衫”行当,成为京剧行当之一绝。京剧老生有文武之别,但杨小楼武戏文唱,文武兼备。

唱做念打的创新在京剧舞台上更是屡见不鲜。京剧以唱为主;唱之创新是首要的。演唱之创新如前述各流派,如杨小楼武戏文唱等均是典型。又如著名旦角演员云燕铭,在1954年演出的《猎虎记》中饰演顾大嫂,她从刻画人物出发,大胆突破行当界限,用大嗓唱和念。梅兰芳曾为此担心,但看完戏肯定了她的创新。

其他创新不胜枚举。如:王瑶卿以“京白”改革旦角念白。他还加强青衣的做工与表演,一改传统青衣重唱轻做不善表演的缺失。他对武打也有所创新。他还废弃“跷功”而改穿“小蛮靴”。李少春在解放后,认为“昆曲的没落,是和语言脱离实际分不开的”。于是大胆改革京剧的湖广字、中州韵规范,极力倡导在“保持原有的曲调、韵味和感情”的前提下,“用北京语音来掌握唱腔和韵白”。他的京剧音韵革新主张,当时在学术界引起争议。但他在《野猪林》中实践他的京剧音韵革新,取得了空前的成功。后来的“样板戏”完全用“京韵”唱和念,这是王瑶卿、李少春京剧音韵改革之路的新发展。又如,“鹰展翅”是“盖派”的典型动作。这个动作过去没有,是善于从生活中汲取灵感的盖叫天,受到老鹰展翅之形态与神态的启发而独创的。该动作极具雕塑感和舞蹈性,且姿态相当优美。

综上所述,京剧因创新而诞生,因创新而辉煌。要发扬光大该国粹,关键在于创新。这是京剧历史的启示,更是新时代的要求。

责任编辑 李红梅