

荀慧生与河北梆子渊源

甄光俊

自京剧形成为独立剧种以来,有许多位杰出的艺术家都是先经过河北梆子启蒙,有了一定的基础后改工或兼工京剧的。单说旦行,就有田际云、万盏灯、金月梅、芙蓉草、荀慧生、筱翠花、雪艳琴等一大批佼佼者。他们把河北梆子的许多剧目连同艺术表现方面的优长,巧妙自然地融汇到京剧肌体上,这些新的艺术成份对于京剧的剧目建设,舞台面貌的更新,特别是对于旦角艺术的日臻完美,发挥了重要作用。当他们的艺术实践取得成功之后,又反过来对河北梆子产生重大影响,成为河北梆子学习的楷模。

本文仅就荀慧生先生在创建荀派旦角艺术过程中,与河北梆子千丝万缕的联系,探讨不同剧种之间互相借鉴、共同发展的一般规律。

荀慧生从 1907 年起在天津小桃红班学演河北梆子,不久即改作河北梆子名旦庞启发的手把徒弟。此后多年,他在老师严厉训教下,不仅学会大量特色鲜明的旦行剧目,而且熟练地掌握了梆子剧种旦行特有的繁难技巧。这些学戏经历和深厚的艺术积累,为他后来改工京剧创建个人风格的旦角流派奠定了坚实的基础。1960 年 2 月 7 日,他在接受河北梆子剧种史编写组采访时谈到:“梆子旦角功夫深,讲究表演技巧,而且梆子是写实的,二黄比起梆子来显得浮。我讲喜剧花旦,观众承认了,说我丰富了花旦表演。其实那是由梆子来的,这就是因为我有一些梆子底子。”

荀先生的话是实事求是的。不同剧种的舞台艺术,除独有的个性特征外,还在许多方面存在共性特征,存在互为借鉴的基础。但这种借鉴必须经过认

真的化合,使之与本剧种的风格保持一致,而非贴补式的生搬硬套。唯此才能从会而通进而化之境。荀慧生就是纵向继承与横向吸收相结合的典范。他改工京剧之初,出于扬长避短考虑,并不以演京剧传统戏为主。譬如他与马连良合演《南天门》等戏,就仍按照河北梆子的路数表演。后来又尝试等一批河北梆子的剧目翻改成京剧,如《花田错》(1918)、《金玉奴》(1926)、《赵五娘》(1925)、《元宵谜》(1926)、《辛安驿》(1926)、《三疑记》(1927)、《庚娘》(1929)等等,这些剧目后来成为荀派的代表性剧目。他每翻改一出戏,从不原样照搬,而是用两分法看待河北梆子母体的优势和局限,既注意保持梆子的原有特色,又注意思想内容与对代合拍,艺术形式与京剧风格相一致。而且不厌其烦地拆洗翻改,使之常演常新。譬如,他把早年所演河北梆子《红鸾禧》翻改成京剧《金玉奴》,几十年间做过反复推敲。先是意识到削减原本里宣扬鸿鸾照命、婚姻无定等带有封建迷信色彩的情节,剧名改为《棒打无情郎》。上演了一段时间后,他又想到改戏应当尊重历史的真实,不能用后人的道德观念去规范古人。金玉奴是封建时代的女性,按照三从四德的标准,她与莫稽最终团圆才为合理,而且符合观众喜看大团圆结局的习惯。于是,他把已经删节去了的金玉奴捐弃前嫌与莫稽重归于好的情节重新恢复过来。1959 年,北京市举办直属戏曲院团观摩演出,荀先生以该剧参演。此时的他,艺术观已随时代变化有了空前的飞跃,他认识到,戏曲演出对于社会道德的培养负有潜移默化的重任。舞台上演的虽然是古代故事,宣传的人生观、道德观却是当代的。安排金玉奴与见利忘义、富贵忘本、得新弃旧、残忍杀妻的莫稽再

⑤ 许慎《说文解字》第 586—587 页,上海古籍出版社 1981 年版。

⑥ 《辞源》第 3231 页,商务印书馆 1981 年修订版。

⑦ 金圣叹《第六才子书西厢记》第 164 页,郑州,中州古籍出版社 1987 年版。

次团圆，属于爱憎含混、是非不分。据此，他毅然舍弃了大团圆的结尾，加强了棒打莫稽的份量，让金玉奴义正辞严地痛斥莫稽的种种恶行劣迹，以此引导观众更加痛恨人世间的假恶丑和制造人间悲剧的封建社会。这出从河北梆子移植的传统戏，经过荀先生精益求精的改造，思想意义更加积极，人物个性也得到升华。从《红鸾禧》到《金玉奴》的演变过程，给梆子界同仁以深刻的启示：历史悠久的河北梆子，剧目丰富，艺术蕴藏深厚，但缺少像荀先生这样勇于开拓的艺术大家。剧种越古老，越需要随时代的发展和群众审美情趣的变化不断加以锤炼、改造，否则，生命力是难于长久的。

荀慧生在翻改河北梆子剧目的时候，一方面尽多地继承原有精华，一方面对不尽合理或不甚完美之处进行补充和增益。把京梆两个剧种的优长集中到一起，使之非京非梆、亦京亦梆，面貌却焕然一新。以《辛安驿》为例，这是一出做工繁重的河北梆子花旦戏，由早期名旦侯俊山亲传，到他独立演出时，只演落店和洞房这两折。1926年，已经成名的荀慧生决定把这出戏改为京剧演出。他认为这出戏有情趣、有特点，能发挥演员的个人技巧。但故事不够完整，周凤英母女开黑店也不够合理。于是，他把赵氏一家被奸臣陷害，周凤英母女在辛安驿开店的来龙去脉摆到明场交代，“洞房”之后增添庐山聚义、周凤英与赵景龙结亲等情节。这样改造，较之旧本河北梆子，故事更为曲折，色彩也别具一格，但梆子界的老艺人却认为内容太满，重点不如原来突出。荀慧生听了这些意见，很长一段时间不动这出戏。1959年，荀先生兼任河北省河北梆子剧院院长后，他征求了一些梆子界专家的意见，决定在剧院恢复这出传统戏。他自己提出，学演这出戏已时隔多年，剧中情节有必要重新审定。他在虚心听取老艺人意见的同时，又参考了上海李玉茹和南京京剧团的改本，最后确定压缩赵氏遇害、庐山聚义等场次和情节，基本上恢复了河北梆子的原貌，演出后，由于情趣更浓，剧情紧凑而受到观众好评。荀先生深有感触地说，我对河北梆子情有独钟，并不单因为从河北梆子启蒙的缘故，实在是因为河北梆子有许多值得借鉴的精华。如果吸收得法，对于丰富京剧艺术是完全可能的。

荀先生的这番话，是多年来通过自己的艺术实践总结出来的。1926年，荀先生在陈墨香帮助下，整理改编了《玉堂春》。此前京剧前辈演员所演这出戏，也是从梆子演出本翻改过来的。但多数人只演

“起解”、“会审”这两折。荀先生此次翻改，把早年间天津籍河北梆子名演员崔德荣（灵芝草）在这出戏里的“关帝庙”一折移植过来。一折地地道道的河北梆子经过荀先生改造揉合，成了京剧全本《玉堂春》的组成部分。

荀先生所演京剧《香罗带》，是根据河北梆子《三疑记》翻改的，虽然故事依旧，个别情节的处理却更有层次，脉络更加清晰。他的改编一经演出，像小蜜蜂、李连升等著名梆子演员，纷纷按照《香罗带》的路子演出《三疑记》。他一人花心血，两个剧种同受益。

二

如果从京剧形成为独立剧种时算起，它的历史远不及梆子、昆曲等一些地方剧种那样悠久。然而，它却在不长的时间里一跃而成为全国数百个地方剧种的总代表，取得了国剧的位置。何故？笔者以为，最关键的原因是京剧艺术家们善于多方涉猎，广泛吸收。无论西皮、二黄、拨子、吹腔，也无论昆曲、梆子、民歌、曲艺，只要有益于京剧的表现力，一概拿来，为我所用。从而，京剧艺术日益丰富，很快在各地壮大起来。

荀慧生改工京剧的时候，京剧还处在由纷繁发展走向成熟的阶段，艺术格律尚不像后来那样严格。自田际云（响九霄）率先实行梆黄两下锅之后，两个剧种得到更多的直接交流的机会。在互相吸收、借鉴中逐渐形成你中有我、我中有你的格局。艺术家们有自由施展个人天赋和技能的用武之地，并在充分展示、友好竞争中形成风格多样的艺术流派。在这样的时机下，荀慧生实践着自己的抱负，勇敢地走自己的艺术之路。经过观众的严格检验，一支以梆子传统演技为特色的荀派旦角艺术形成了。

荀派所包含的内容相当丰富，尤以河北梆子成分最突出。荀先生的表演，把当初梆子老师庞启发和师爷十三旦传授的各种技巧，如以跷功为基础的多种花梆子台步、抖肩（俗称耍骨头）、跑圆场、涮眼珠以及腰功、腿功、毯子功、把子功等花旦技巧，一起利用起来（早年间京剧旦角是不踩跷的）。同时把青衣、花旦、刀马旦等不同行当的演技共治于一炉。所有这一切，成为荀派艺术的基本特色和有别于其他流派的明显标志。

荀先生的表演，传统功法深厚却不受成规束缚；有浓郁的生活化成分，技术性强，但强调技术为表演服务，表演为塑造人物形象服务；表演注重节奏感，与文武场面配合严谨。而这些风格特点无不与梆子

的传统密切相关。京剧在发展过程中有很长一段时间是重唱轻做的,观众也是重听轻看,荀先生改演京剧以后,则大胆实行唱念做舞综合发挥,调动一切艺术手段深刻表现剧情戏理和塑造个性化的人物形象。1919年他第一次赴上海,头天打炮与尚小云合演从梆子翻改而成的《花田错》、扮演丫环春兰,他扎实的跷功底子得到充分施展,走出台步来行如水、轻如燕、婀娜多姿,具有古代女性的风彩,京剧舞台艺术的新形式,令上海观众耳目一新,白牡丹(荀慧生)随之风靡江南。

作为荀派艺术重要组成部分的荀派声腔,也是既讲究规范又变化灵活,包容广阔又不失京剧味道。他在编腔造曲时,常对旧有的板式和腔调作突破性改造,或者移彼于此,化旧为新。其中不少新腔的旋律得之于河北梆子。如《玉堂春》会审一折,苏三所唱“来至在都察院用目往上观,两旁的刀斧手吓得我胆战心又寒”,这两句行腔旋律就是沿袭了河北梆子的传统唱法,几乎没作改动。之所以如此借鉴,荀先生曾经解释说,这样唱能比较准确地表达剧中人此时此刻的心情。“会审”里二黄原板中有一句唱词“在神案之下叙一叙旧情”,河北梆子的原词为“在周仓足下叙一叙交情”。荀先生为了表现苏三对男女情爱的具体细节难于启齿,就在“旧情”两个字行腔中借用了梆子的旋律,把“旧”字用滑音处理,“情”字也唱得很轻。这一艺术处理虽然细小,却体现着荀先生对艺术创作的认真精神。荀先生在翻改《辛安驿》时,周凤英见罗雁少年英俊,心生爱慕,此处设置的南梆子唱段,从过门到唱腔,河北梆子特性音调随处可见。第二句“不由我笑盈盈脸泛红霞”和第三句“适才间性鲁莽你休要惊诧”等句,河北梆子旋律尤其明显,情绪细腻、行腔委婉,与此情此景的周凤英少女身份自然吻合。在荀先生的创作实践中,常见京剧与其他剧种的几种声腔揉合在一板唱中的实例,听来却不觉硌生。此种效果,概因荀先生艺术修养全面使然。假如他对其他地方剧种不曾有过苦心钻研。创作起来怎么能如此得心应手?

创作新的流派,需要广博的艺术经验和厚积薄发的修养。光有独创一派的良好愿望却没有深厚的根基,是绝难成为大家的。荀先生在回顾自己成长之路时,曾经谈到少年时代学梆子所经历的艰辛,他是一纸卖身契写给人家作徒弟的,在接受传艺的岁月里忍受住了鞭抽棍打,以一个时期内的皮肉之苦换来舞台表演的各种功夫,却是终生受用。荀先生以切身的体会告诫后学者们:“若想学到功夫,对艺

术有造诣,那就必须进行长期的、艰苦的勤学苦练,别无捷径可走。”也许人们以为这是老生常谈,然而,这是一位老艺术家得之于长期具体实践的经验之谈。

三

任何新生事物,诞生之初由于尚不为人们所了解,总难免遇到挫折和阻力,戏曲艺术的变革,历来如此。君不见当年麒派创始人周信芳、武生泰斗盖叫天、言派创始人言菊朋、杨派创始人杨宝森等等诸位大师,在创立个人流派之初,哪位没有经过风吹雨打?每前进一步,首先受到的是来自梨园同行的攻击、诋毁。荀慧生创建荀派从开始就为人们所喜爱,却仍逃不脱被曲解、受排挤的厄运。荀派艺术被说成是“难登大雅之堂的野狐禅”,“没有脱去梆子外壳的小家子气”。杨小楼打算邀请荀先生随同南下献艺,一些人闻讯后赶紧向杨小楼进言,说“唱梆子的白牡丹(荀慧生)不够份。”1957年4月,荀慧生在沈阳与当地戏曲界座谈时曾经说过:“我学黄之后,当时戏曲界有京朝派、外江派的门户派别,那种顽固闭塞、排挤倾轧的作风,不是现在的青年人所能想象的。我勉强地支撑了几年,终于敌不过反对势力的包围,只得远走于沪、甬、嘉等地。回旋了七年之久,我才重返北京故乡。”

有幸的是,戏曲是人民大众的艺术,有权评判艺术成品真伪优劣者是广大的人民群众。真正的上乘艺术品是经得住历史检验的。荀慧生所创建的荀派艺术形成不久即被世人所接受,它的创始人荀慧生很快红紫于时,使那些曾经贬损荀派艺术的同行,也不得不转而向荀派请益。几十年来,荀派艺术在南北各地盛行不衰;而今荀派又有新人涌现,并且在某些方面有所发展,这是对荀派艺术最有说服力的历史鉴定。

而今我们缅怀荀先生对京剧艺术的历史功绩,其意义在于提倡前辈艺术家为繁荣京剧事业勇于开拓的精神,在当前改革开放的形势下,京剧界尤其需要弘扬这种精神。当前,京剧受到多种新兴艺术形式的冲击。面对越来越多的竞争和挑战对手,一切有识之士都应该象前辈艺术家那样,在继续前人创作成果的基础上,继续探索新路。紧跟时代步伐,结合自身条件去丰富、完善和发展艺术流派。流派、流派,如果派生不出新的分支,流派就停滞了,而停滞的艺术是没有生命力的。前人的艺术创作,把京剧带到在当时历史条件下的新高度,而今中国社会向

生活化·写意化·典型化

——从舞蹈角度看中国戏曲表演的程式化特点

高字民

摘要:程式化,被公认为是中国戏曲表演体系最突出的特征。但对于程式化的内涵,理论界却说法不一,没有定论。本文以戏曲表演中的舞蹈为切入点。在中西比较的基础上,从动态的历史考察和艺术的逻辑辩证角度剖析了程式化中“取材生活化、技法写意化、范例典型化”的三层内涵,并认为这三个层面正是艺术对象——生活素材经过艺术地加工提炼,辩证否定地转化为艺术形象的过程。

关键词:程式化;戏曲;舞蹈;表演

中国戏曲博大精深、源远流长。在世界戏剧之林,它以其强烈的东方神韵和鲜明的民族特色独树一帜,焕放出迷人的光彩。兼容并蓄,包罗万象的综合性是中国戏曲最为显要的特征。以被称为国粹且在戏曲中最具代表性的京剧为例,其表演,以“唱、念、做、打”四项基本功为基础,广泛吸收中国传统艺术中诗词、音乐、舞蹈、美术、武术、曲艺、杂技、服饰等多个门类的构成元素,并使之有机融和,形成了独树一帜的梅兰芳体系,从而与前苏联的斯坦尼拉夫斯基体系、德国的布莱希特体系被并称为世界戏剧表演的三大体系。

关于中国戏曲表演体系的特征,理论界专家学者各有不同见解。焦菊隐先生说:“中国戏曲,从艺术形式表现手法讲,它有三个特点,第一程式化,第

前发展了,人民群众的审美需求变化了,京剧如果仍是沿袭已久的旧面貌,就不可能与时代合拍。京剧有史以来的实践证明,它之所以历久不衰,与艺术流派纷呈多样有直接关系。试想,如果一出戏谁演都是同一模式、同一种腔调、同一种风格,怎么可能造成百花齐放的局面?

无庸讳言,近年来京剧界存在对流派强调过分的现象,把流派神化得不允许有丝毫的改动、更新。一些有抱负、有理想的中青年演员,即使有自己的艺术追求,也只能在流派面前徘徊,却不敢越雷池半步。这种现象,导致流派越来越封闭、凝固,新的风格流派难以产生。这于京剧事业的发展是极为不利

二虚拟化,第三节奏化”;王元化先生概括京剧艺术的基本特征时,则改为“虚拟化、程式化、写意型”;陈培仲先生在《戏曲艺术的特征》中,将戏曲艺术基本特征归纳为“极大的综合性,写意的戏剧观和高度的形式美”。著名戏曲家阿甲先生则将戏曲艺术称为“有严格程式的写意戏剧”,并将其手法概括为“以虚写实,以简代繁,以神传真,以少胜多”四句话。^①

以上概括,各有创见,观点和侧重却不尽相同。但在“程式化”这一点却异口同声,高度统一。因此,“程式化”这一概念作为戏曲表演艺术体系最根本的特征得到了戏曲理论界、表演界最广泛的认可。

从语义学的角度分析,程式即“固定的法式,成规”。然而,“法式、成规”对于一切艺术来说,都是必须的前提条件。正所谓“没有规矩,不成方圆。没有

的。

到现在我们之所以仍然缅怀荀慧生等前辈艺术家,是因为他们在艰苦的年代坚持走自己的路,往京剧的艺术长河中注入了新鲜血液,成为后学们的楷模。他们的实践经验证明,无论时代列车驶进哪个历史阶段,社会需要的是像荀慧生这样勇于破除门户之见,披荆斩棘闯新路的艺术家。墨守成规、抱残守缺,恪守传统不敢迈步的艺人,总难免被甩下时代的列车。

愿荀派艺术有更多的分支涌现,愿京剧队伍中产生更多荀慧生式的艺术家。