

谭余基础论

翁思再

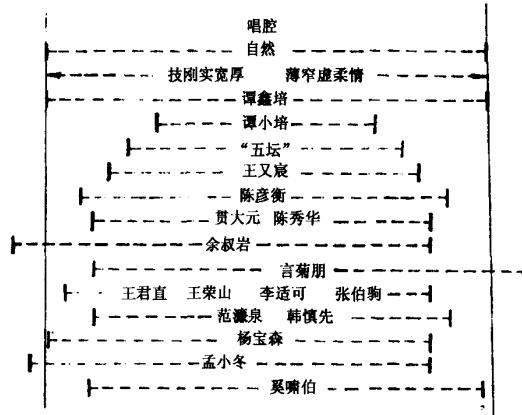
一、谭鑫培集老生大成

皮黄合奏、京剧草创之初，地方性很强。老生三鼎甲：程长庚、余三胜、张二奎，各以乡音入皮黄，分别是徽派、汉派和京派的代表，后人称之为程派、余派和奎派，即“老三派”。显然，这种划分的依据，主要在于各自的地方性。他们的下一代是汪桂芬、谭鑫培、孙菊仙、刘鸿升，后来谭鑫培脱颖而出，成为执牛耳者。谭鑫培是程长庚、余三胜的徒弟，又借鉴张二奎和王九龄。他以“湖广音”为主，综合徽汉，吸收京音，形成自己的演法，风靡一时，人称“谭派”。于是菊坛由“汪谭孙刘”而“无腔不学谭”。显然，谭派和老三派不同，它不是地域性的概念，而是整合经验，集其大成。谭鑫培结束了“时尚黄腔喊似雷”的时代，把京剧引向艺术化、韵味化道路。

在争相学谭的过程中，老生行当出现百花齐放的局面。无论是前四大须生余、言、高、马，还是后四大须生马、谭、杨、奚，甚至连在南方独树一帜的周信芳，都直接或间接、宗法或借鉴谭鑫培。刘曾复先生曾经把谭派称做“广谱型”，也就是说，它的艺术涵盖面比较广，是后起老生学习者的普遍适用的基础。曾复先生在《京剧新序》中，以一个形象的图示，表明在谭派系统唱工方面的情况或面貌：

（按：“五坛”为民国初年北京五位颇具影响的谭派名票，即天坛贵俊卿、日坛乔荩臣、月坛王雨田、地坛荣菊庄、社稷坛溥西园即红豆馆主。原图中未列谭富英，笔者撰此文时刘曾复先生嘱：谭富英在图中的位置应该在谭小培的下一行，其左右两条虚线的顶端位置，均与贯大元、陈秀华相仿。）

从这个图示可见众家学谭之短长。余叔岩提炼、优化谭鑫培的技术，在刚劲、坚实、宽厚方面有所过之，而感情的深度不足。言菊朋把谭派往飘渺、精细方向发展，在感情的深度方面有所过之，而技术、力度欠缺。图表虽未列入马连良和周信芳，但“南麒



北马”也应属于广义上的谭派系统（按：关于周信芳的话题下面还要谈到）。我们可以确认，谭派以后的老生流派，如一棵树上的枝桠，本是同根。

二、余叔岩对谭派的贡献

余叔岩是谭鑫培亲传弟子，与师傅比较：剧目上未予拓展而更显精致，风格上尚欠遒劲而韵味更佳。余叔岩并不承认已经形成流派，自称是“没有学好的谭派”。后来“余派”称呼之流行，可以认为是人们对他的感情的表现。余叔岩确实未出谭派大格，称之为谭派不仅是余叔岩的初衷，也应该是艺术的结论。然而“余派”之称既以约定俗成，不妨从之。余叔岩对谭派的美化和进化，除了人物塑造、剧词参酌和表演处理外，技术上主要表现在声乐、身段和字韵三个方面。

在声乐上，余叔岩更自觉地运用头腔共鸣，提高了用嗓的科学性和技术含量，总结出“中锋噪音”和“提溜劲”的原理，成为梨园后世歌唱发声的有效法则。在表演方面，通过钱金福的直接传道，余叔岩得到了昆曲前辈朱洪福传下来的肢体语言秘诀，即身段谱（也叫身段论），掌握了表演做派的传统精华及其合理方法，打下了坚实的武功基础，而且体现得尤

其边式——“圆”,后学奉为圭臬。在字韵方面,余叔岩在湖广音基础上提出“三级韵”的理论,克服腔字安排方面的机械论和形式主义。余叔岩在舞台语音流变过程中,因势利导,辩证处理腔词关系,从而更富音乐性。从京剧音韵研究的角度讲,湖广音是我国西南方音的集中代表。作为北方方言区的重要分支——西南官话,地域涵盖两湖、云贵川以及皖西南、赣西北、陕南、桂北等地区,群众基础广泛。它与北京话同在北方方言区,而四声音域的幅度更大,具备地方性和普适性两者兼得的优势,恰恰符合皮黄艺术健康发展的需要。我认为,在皮黄广为传播、成为国剧的进程中,湖广音功不可没。谭余师徒两代,发现、拓展湖广音的规律性作用,这对于老生乃至整个剧种声腔的美化和发展,具有关键性的意义。

可以说:在生行的通行大衢上,谭鑫培是确立者,余叔岩是完善者。

三、周信芳推崇谭余

周信芳是继谭余之后,为生行艺术启开新河的大艺术家,他的成才经验和主张,非常值得我们重视。他的启蒙老师是陈长兴和王玉芳。陈长兴以《黄金台》、《一捧雪》、《庆顶珠》为他开蒙,这些都是典型的京朝派,即京城“无腔不谭”时期的剧目。王玉芳有“白眉王九龄”和“九龄正宗”之称,王九龄演唱多取法汉派的余三胜,并对谭鑫培有所影响,这便是周信芳最早的“谭缘”。周信芳十三四岁时进京,有机会观摩谭艺,为之痴迷。后来,他不仅把谭派的原理和精神融入自己舞台艺术,还撰文推崇和评析谭艺。周少麟先生亲口对笔者说:“家父虽然向我授过他个人演戏的诀窍,但从未完整地说过一出麒派戏,说得比较多的倒是谭派戏,如《空城计》、《连营寨》、《清官册》等。我本人年轻时登台,则是基础戏老师所授的余派风格。”

据周信芳的弟子童祥苓介绍,周信芳平时吊嗓,喜欢唱汪桂芬《文昭关》,虽然他自己的嗓音是沙哑的,但内心所追求的是那种高亢激越的劲头和境界。周信芳为童祥苓排《义责王魁》时,童祥苓一句导板用了余派《战太平》的嘎调,大家通不过,原因是太高亢,不象麒派腔,然而周信芳却说很合适,如果我有噪也这么唱。后来周少麟学戏时,周信芳为之延聘的启蒙老师没有一个是麒派演员,而全是谭、余系统的教育家——产宝福、陈秀华、刘叔诒。

产宝福艺兼汪、谭、余,他在上海戏校教老生时,强调学生要多听余叔岩的“十八张半”。从产宝福的

学生梁一鸣、孙钧卿、李少春、厉慧良、徐荣奎、纪玉良、关正明、孙岳、王思及等人的艺术面貌,可知他在教学上比较注重谭、余风骨。陈秀华早年艺名“小鑫培”,后来以教戏为业。经他先期指教后,谭富英、杨宝森、李少春、孟小冬后来或得以拜在余叔岩门下,或成功地私淑了余叔岩,于是行内称陈秀华为“余派教师”。刘叔诒又名刘天红,他得授于余叔岩的琴师李佩卿,后来在台上演绎、台下教授余派戏,张少楼的余派戏就是向他学的。周信芳重视产宝福、陈秀华、刘叔诒,说明他认识到“谭、余一脉”,是学习老生的基础。

四、基础是普遍遵循的规范

谭、余之所以能够被认可为基础,在于比较大方、普通,行话叫做“官中”,如同刘曾复先生所说的“广谱型”。也就像作为旦行基础的梅派那样,艺术上工稳平整,乍一看(听)来,似乎抓不着特殊的地方。黄宗江先生说:“梅派乎没派”,此话颇具玩味。与此异曲同工的是,蒋锡武先生在《京剧精神》一书中把杨小楼、梅兰芳和余叔岩的艺术共性归结为“没特点”。其实,世上没有两片完全相同树叶,杨、梅、余也不是没有特点。我认为“没派”和“没特点”的真意为:这种特点不是那些脱离基础的自我表现,而共同呈现为不过火、不过头、简易平淡、通行大路的规格状态,这就是作为基础的必要条件。

学戏和学书画相类。好画家必有素描的基本功,是在扎实中显现个性。不练素描而顽强表现自我的所谓画家,即使再号称“现代派”,也迟早会被历史抛弃的。欲成书家者,打基础必定是横平竖直,讲究间架结构,从秦汉篆隶和魏晋以后的正楷入手,然后才可以进入行书、草书和各派书体。如果一上来就写狂草,那就只能是无根基的胡乱涂抹,永远不可能进入审美层面。即如古人所云:取法乎上,仅得乎中,取法乎中,仅得乎下。

五、初学者不要追求特色

这就不难理解,何以梅派可以派生程派、张派,反之却不能;何以余叔岩可以派生杨宝森、李少春,反之却不能。还可以理解,何以过去教戏先生一般不讲究流派特色,何以老生教学必按谭余大路范式打基础。如果需要进一步论证,那么去排一下文革之前京津沪诸戏校,包括以前科班所聘生行教师名单,便可不言而喻。

然而这一约定俗成的梨园传统和科班戏校规

矩,现在似乎被破除了。许多学生入戏校不久,基础未牢、功夫尚浅,就开始进入流派教学的课堂。于是嗓音不好者往往被派去学麒,结果越唱越沙哑。习杨(宝森)派者往往唱得有肉无骨、有松无紧,摹马(连良)派者往往发声都在口腔里而进不了头腔,仿言(菊朋)派者则专使“弯弯绕”而失却风骨。更令人扼腕的是,一些初入校门时实大声洪的花脸苗子,因盲目模仿裘(盛戎)派而练成了“妹妹花脸”。

再以旦行为例,仿程派(砚秋)者稍一不慎,就会出现“鬼音”。据蔡英莲、张学津告知,程砚秋曾经主动登门向张君秋授艺,并把布景无偿借给张君秋,希望他用好嗓子来表现程派腔。程砚秋反对别人死学自己,他与周信芳一样,并不以为自己的嗓子是优点。程砚秋还举例说自己个头大,做身段时蹲腿,谁知一些个子不高的“程派”如法炮制,实在不好看。

《周信芳文集》中有一篇《继承和发展流派我见》,内有这样几句话:“流派的创始者,哪一个不带着本人条件的特征呢?——你没有这个特征,是没有办法的事,又何必去生搬硬套这种特征呢?”“那些表演技艺,实际上不过是表达人物思想感情的工具,这些技艺只有在它确切地表达了人物的思想感情的时候,才能在观众的感情上起作用”“如果戏全演对了,仅仅因为自己的禀赋与某一个流派的代表人物不一样,嗓音、身段不完全相象,这又有什么关系呢?”周少麟也曾撰文说:“一些权威把周信芳捧成了神,要求模仿得惟妙惟肖,往往毛病就出在这里。”2003年,东方电视台就周信芳的《斩经堂》唱片配像人选请示周少麟,少麟先生出人意料地选定未曾学过麒派戏的武生演员奚中路。他透露了一个鲜为人知的信息:周信芳生前曾单独对周少麟说,一些麒门弟子和演员的表演,无意中为麒派做了反宣传。对此,我愿做一点分析。

周氏父子的本意,是反对盲目模仿,反对过火和过头,这并不是说流派不可学,不可提倡。恰恰相反,特色性流派的创始人扬长避短,在自己身上造就和谐的艺术,无疑是大好事。流派是智慧,是资源,是文化财富,理应继承、提倡和发扬。艺坛春色靠的是百花齐放。各种流派,非但为各种不同生理条件的从业者和爱好者提供了自适的天地,而且它还是一个技术的宝库,不同的舞台风格和音乐造型或可对应历史上或社会中各色人等,可以“拿来”为新剧目的人物塑造服务和借鉴。然而,要想学习和掌握好流派艺术,前提是打好基础。尤其像麒派这样渊源古远而兼收并蓄程度较高者,非常难学,没有

谭余的基础,是得不到真谛的。

基础和流派是对立的统一。诸流派中,老谭作为初始性、广谱性、基础性的流派,表现为方正平稳,外延大,其它除余叔岩外,多数是愈来愈具特色。这些特色往往是取上述主流之一端,扩大内涵,加以生发而得。因此对流派不能等量齐观,有主流,有支流。而支流之间,基础的坚实程度有所不同;它们同主流的距离,也有远近之分。其远者,亦奇葩也,亦可学也,但初学不宜。

六、要基础,不要习气

孟小冬于1930年代向言菊朋学习时,言派已经形成,但言菊朋所授并非自己的“游戏之作”,而都是自己早年的谭派基础戏如《捉放曹》、《南阳关》、《御碑亭》等。后来他还鼓励孟小冬去向余叔岩学。童祥苓先后拜师马连良、周信芳,他曾向笔者亲述:到马连良门下时,师傅先不教马派,而是要他听余叔岩的“十八张半”唱片,并说了一出余派的《盗宗卷》。可见,凡是大家都是明乎规律,尊重基础的。

王元化先生在其《文学风格论》的译跋中援引歌德的话:“如果作风不能作为中介把主观性和客观性统一起来,那么作风就将变得浅薄和空疏。”黑格尔《美学》则把艺术家的“作风”作为贬义词:“作风只是艺术家的个别的因而也是偶然的特点,这些特点并不是主题本身及其理想的表现所要求的。”引用了歌德、黑格尔两家的话后,元化先生加以引申:作风一词意义相当于我国书法、绘画、音乐表演中的那种“习气”。他说:“这种习气是不适宜于表现审美客体的,也不是作者创作个性合理的自然流露,而是脱离了艺术的内在要求。作者在表现手法上所形成的某种癖性,往往由于习惯成自然,不管场合,不问需要或适当不适当,总是顽强地在作品中冒出头来,成为令人生厌的赘疣。”

元化先生这里所说的“习气”,在京剧艺术中也是存在的,应当引以为戒。“流派纷呈”是自然形成的,并非脱离基础的刻意营造。如果直接以流派特色而不是它们的共同基础来训练学生,那就只能取悦于一时而缺乏后劲。

总而言之:大家风貌不同,万变不离其宗。我同意马名捷先生的意见:以特色为起点再追求特色,发展空间必然很小。反过来,在基础的大路上循序渐进,发展空间就比较大。我认为,现在戏校学生的学历越来越高,而成材率却不如上世纪中叶以前,究其原因,我认为与基础教育方面的随意性和功利性,大

以歌舞化精神演义当代社会生活

李 锋

8月28日至29日,在北京人艺小剧场参加2006大学生戏剧节展演的实验京剧《我们俩》根据马俪文同名电影(影片曾获金鸡导演奖和东京电影节最佳女演员奖)改编,由北京市演出公司和北京市对外文化交流公司出品,编剧、导演是毕业于中国戏曲学院的青年教师穆德。

《我们俩》讲述了当代生活中,一个孤独的老人和年少的女大学生之间的故事。忙忙碌碌的人群里一老一少在短暂的人生长河中留下了一抹淡淡的人生轨迹,很淡很熟悉,很亲切又似曾相识,平淡中见真情,平凡中揭露出了生活的无序与有序……剧中描写的生活是我们现实生活中司空见惯的两种群体的“社会现象”,在当代社会中既有普遍性又有特殊性,既有传统性(老人)又有当代性(青年),既有生活观念的冲撞,又有伦理价值的新认识。故事与“我们”无距离感,像身边发生的事,亲切、熟悉,又耐人寻味。

《我们俩》牢牢抓住的是生活现象(生活本身),力图从日常生活中反映出生活的“质”及社会状态。剧中的言语以简代繁,以求真中见“大理”,不在辞彩上下功夫,努力还原生活形态,着重突出表现上的歌舞化。用歌舞化的生活诠释深藏的“社会现状”,以不说之说,不讲之讲表现出一种观念与追求。张扬的是生活,表现的是歌舞化精神演义出的社会生活。

《我们俩》本着相对客观的原则,表述生活中每一个角色人物均以“自我”为轴心,对角色行为不做

总结式的结论。以人物所处的立场出发,以表现人的“真貌”为基础,强调客观认识角色,换位思考角色的心理行为。力争歌舞化的还原“生活真貌”——“歌舞化的生活原生态”。

俗话说“一戏一技”,没有技术的戏曲创作是不存在的,怎样使用技术,怎样用传承下来的技术文化结出新的“果实”,怎样使技术走下传统的模板,走进当代人的生活,是本剧创作中探索的核心。在演员的选择上,本剧突破了行当的限制,特意挑选了用大嗓唱戏的徐谨扮演小马,是对通常京剧表演中旦角张嘴就用小嗓演唱方法的一次另类示范。老太太的选择上也是走出了一条比较自我的路子,选择了一位丑行的演员来饰演老太太,但是本剧中丑行已不复存在,留下的只是创作人物时需要的技术技巧,以及为人物服务的控制技术技巧的男演员。他那为行当而练的技术技巧要完全消化在本剧的风格和角色特征之中。

《我们俩》着重探索“表演上的形式问题”,“表演的空间问题”及“现代戏创作中的歌舞化问题”。全剧的重点在表演上,本着一切为表演服务的原则,不人为的结构剧本,剧本创作以接近生活原生态的面貌出现,全方位的以表演文学为中心,从感官性上做文章,力图用感官的视听因素压倒文学因素,摒弃传统的戏剧结构,强调用表现生活的形态讲述一个记录生活的故事。

有关系。当前京剧滑坡,一些演员提前退下舞台后,作为人事安排的一条出路,就是到戏校当教师。在传统缺失,教学法则混乱的情况下,他们在传承所宗流派特点的同时,不知不觉地把前人和自己的习气,原封不动地传给了学生。久而久之,必然恶性循环,

越来越滑坡。所谓“五祖传六祖,越传越糊涂”。

我们崇尚谭、余,就是在呼唤传统的、符合规律的基础理念之回归。

(责任编辑:曲谨春)