

京剧短打武生初探

■衣 麟

摘 要:京剧艺术中的“武生”行当是一个有特色的行当,分“长靠武生”和“短打武生”两大类,一代代京剧人为“武生”行当的创立和发展做出了自己的贡献,张云溪先生对短打武生技艺的丰富与发展有特殊的贡献。张云溪先生创作的剧目里的人物形象既生动又新颖,从人物出发,妙用程式,开打套路别具一格,创新意识极其强烈,给后人留下了一批极具时代感的经典剧目,是新一代京剧人应该继承与发扬的,它对京剧的振兴与发展具有启迪意义。

关键词:武生 张云溪 短打武生

京剧艺术中的“武生”行当是一个有特色的行当,是传统戏曲行当中生行的一支,大都扮演擅长武艺的青壮年男子,分“长靠武生”和“短打武生”两大类,在表演风格上截然不同,各有特点。“长靠武生”扎大靠,以武打和工架并重;“短打武生”着紧身短装,偏重武打特技动作及身段的敏捷性,在舞蹈过程中需做到干净利落。

一、京剧武生的形成

在京剧诞生的初期阶段,还没有“武生”这一行当,像《八大锤》中的陆文龙、《乾元山》中的哪吒、《探庄射灯》中的石秀等这类角色都由文武小生扮演;《长坂坡》中的赵云、《麒麟阁》的秦琼、《凤凰山》中的薛仁贵之类的角色则由文武老生扮演,由此可见那一代艺术家很多是文武昆乱不挡的。当时虽然还没有出现武生行当,而武生行当所需的技艺却随同京剧的兴起也在不断地丰富与发展,否则晚一代杰出的专职武生演员也不会随之脱颖而出。

从史料上看,有位很有名声的专职武生演员是“倒仓”之后的谭鑫培先生,这位后来的“伶界大王”进入中年才回北京重演文武老生。而沈蓉圃先生绘“同光十三绝”没给“活赵云”杨月楼绘武生像,却绘下了谭鑫培饰演《恶虎村》中黄天霸的像,这足以说明当时谭鑫培先生演此剧是公认的一绝,并且也是一位使人佩服的武生代表人物,直到他晚年演

《翠屏山》中的石秀,手持真刀舞动的那套“六合刀”,内三合“精、气、神”,外三合“手、眼、身”;无论是武术界还是武生行都莫不称赞。他有机地把武术和京剧表演艺术结合在一起,有了新的突破。

杨月楼先生在“同光十三绝”的画卷上被绘为《四郎探母》中杨延辉的形像,毫无疑问他演此剧也是当时的一绝,然而这位有“活赵云”之称的文武老生每年终只演一次《长坂坡》,有万千观众为之倾倒。他演《安天会》也驰名南北,广大观众昵称他为“杨猴子”,可见他还是一位善演不同人物的高手。

在与谭、杨的同时代,已有几位专职或基本专职的武生演员,开始崭露头角了。如任七、杨隆寿、姚增禄、王八十儿等一代武生精英。任七,小名任七十儿,他成名之后把京剧的武戏技艺带到江南各地传播,为扩大京剧演出阵地作出了巨大的贡献。杨隆寿、姚增禄这两位,演戏是艺术家,教戏是教育家,他们重视工架规范,讲究艺术韵味,形成一种良好的教学作风,是近百年来武生行当中的师表人物。王八十儿名声很响,原名王聚宝,号槐卿,1853年生,安徽潜山人,三庆班的学生。由于他武功技艺高超,广大观众喜爱称呼他的小名“王八十儿”,他的原名倒很少有人知道。他演《花蝴蝶》、《四杰村》、《蔡家庄》等武戏,翻得帅,武打紧凑,身段干净、利索,是当时短打武生的精英。他还多才多艺,演《战金山》等刀马旦戏也备受青睐。

在这时期的武生中,有三位久挑大梁、广受欢迎、长靠短打各有擅长、声誉极高,并且创立三大武生流派的人,他们是俞菊笙、黄月山和李春来。

与前二位相比,以短打武生著称的李春来,无论年龄和成名时间都略晚于俞、黄二位。对俞、黄两派艺术都颇有心得,他学艺在京,成名于北方,久留于上海。他擅演《花蝴蝶》、《伐子都》、《白水滩》、《界牌关》,以及武松类的剧目。他纵横南北,自成一派,独步菊坛。

1. 短打武生的表演风格及其代表人物

京剧短打武生,大都扮演擅长武艺的江湖侠士。短打武生顾名思义,身着短装,偏重武打,要求动作敏捷、干净、利索。短打武生注重造型美,身段的舒展,武打的火爆、紧凑。

如“走边”,是京剧艺术反映生活的特殊表现形式,也是短打武生善用的表现方法之一,很多是表现剧中人物在黑夜中急行,要通过演员的身段动作、神情,把人物内心紧张、警惕的情态表现出来。同时也能全面的展示演员的基本功。“走边”的内容丰富、形式多变,演员们多约定俗成地以伴奏乐器声响的不同给予分类。大体上可分为响边、哑边、边挂子和载歌载舞或边念边舞等多变又别致的混合边。各类走边,单人、双人,以及多人均可表演,双人以上的既可一人接连一人表演,也可同时多人一块表演。

在传统老戏中,有多数走边的动作大致同起霸一样,然而具有多种内容的走边与单一内容的起霸却泾渭分明,从不混淆,如哑边和混合边。

哑边有一最明显的特点,在人物出场以前,除堂鼓外其它乐器一律暂停伴奏,先由鼓师缓慢地打出“咚咚”鼓声给人以夜深人静之感,然后用滚奏手法使鼓声从轻缓到急骤,与人物疾步出场的亮相同时静止。然后,不论动作繁简,只要是黑夜潜行,基本是鼓声伴奏。如《四杰村》有余千、鲍金花、濮天鹏和冯洪每人单独表演后又合在一起的多人哑边,这一哑边的特点是动作简化,技巧突出,犹如各显不同行当身手的技巧汇演。这是一出由短打武生主演,武旦、武丑、二武生共同合作的武戏,技巧上不突出也就演不出《四杰村》的火爆特色。

混合边中有一种是用大锣等乐器伴奏的,它与《三岔口》的边挂子有区别。载歌载舞的走边是混合边,舞而不唱的走边是边挂子。

《大破铜网阵》是黄月山先生首创,后由张云溪先生改编的一出短打武生戏。剧中白玉堂有一场

极为精彩、最要功力的走边表演,常被呼作哑边,其实是混合边的一种。它的内容是黑夜独行去探“冲霄楼”铜网阵。在人物尚未出场时先响起单一的鼓声,当出场亮相时改为大锣等伴奏,亮相后一切乐器暂停,演员表演“飞天十响”(从摔跤中移植而来的一组拍打打响的动作)之后在大锣等乐器伴奏下再次亮相。这时鼓声响起由轻缓到急骤,演员到台中表演“圈旋子”。张云溪先生在谈到表演经验时曾这样总结:“我在表演连串旋子技巧之前,一方面要储足气力,一方面要借助于鼓声轻重缓急的变化,表现出夜晚细察地形及警惕被敌袭击的神情,多用两耳凝神静听的身段,便可两者兼顾。继而运用欲扬先抑的手法蹑足潜行,缓步到台中线时,一眼发现不远处有敌方巡逻人员迎面而来,惊觉下如脚踏弹簧,那旋子即刻腾空飞起,尽量做到速度快、姿势美、落地无声,这一连串的转圈旋子似闪转移动,远离原地。当末一个旋子落地亮相时要在下场门一边,仍以警惕神情回顾凝视。与发现巡逻人员时视点相同,这样才有前后呼应的艺术效果。”此后,边舞边唱一曲[折桂令]。这一场奇妙多变的特殊走边是张云溪先生改编这出戏后重新设计的,它既新颖又不脱离程式,对技巧的应用,对程式的妙用,是值得我们后辈人虚心学习的典范之作。

著名短打武生、三大武生艺术流派的创始人之一李春来先生的艺术特点是武打火爆、身手矫健、动作干净、造型规范,尤其敢于创新,他有许多超人绝技。如演《莲花湖》中的韩秀,头上长翎、足登厚底、背插双刀,从高桌上翻“台蛮”下来,人在空中两手便把背后双刀拔出,随着双刀舞动,人也同时落地,立即分刀静止亮相。他为短打武生的表演艺术风格树立了标准。影响久远,继承者遍及江南,最杰出者当数盖叫天先生。

盖叫天原名张英杰,尽管天赋条件差,但是他有坚韧不拔的毅力、出人头地的雄心,他在出色地继承了李派武生身轻如燕、开打利索等特点的基础上更注重造型美,讲究表现人物的气质,主张“武戏文唱”,创造出了短打武生的新天地,世称“盖派”。这位前辈苦练技艺、狠钻人物,勤奋无比,饭可以一天不吃,功不可少练一遍。他为了出奇制胜,每天几乎都生活在艺术境界中,看到香烟缭绕升腾的形状,便创作出袅娜旋舞的盖派“云手”及多种新颖精致的身段……稳、准、狠、美、新,是盖派艺术的特色。他的武松戏最为拿手,经他亲自编演的武松戏多达十余出,把武松一生中各阶段表现得惟妙惟

肖,人称“活武松”。

2. 程式化与生活的有机结合

生活是艺术创造的基础,盖老曾经说过:“我们研究戏,跟谁学?当然师傅的传授和指导很重要。请问师傅的师傅又是谁呢?那就是生活。”所以懂得向生活学习更重要。演员演戏,剧本上把台词都写下了,编剧写下这词儿,里面就包括了生活的意义在内,演员仔细揣摩台词里面生活的意义去表演,也就有了身段。譬如盖老创作的《七雄聚义》中朱全的“趟马”,这原先是《洗浮山》中贺天保的“趟马”,后来盖老把它移花接木地改用在朱全身上。早先这段“趟马”没有什么与众不同的地方,可后来盖老仔细琢磨这段“趟马”所唱的[石榴花]内容,发现里面的生活依据非常丰富,有情有景,似一幅北方农村的图画。第一句“俺只见红日西坠月无光”,写的是朱全在路上看到的自然景象。黄昏时分,风沙漫天,他骑着马在大道上奔驰,抬头见一轮红日已经西坠,再回头一看,月亮虽然已经升起了,但却被云遮盖着,有月无光。这里面的两看,要分别做不同的身段,看太阳是朝西,看月亮是朝东。西坠的红日和蒙蒙的月色舞台上没有,它的区别是靠演员面部用不同的表情表现出来,太阳是太阳的看法,月亮是月亮的看法。太阳还分什么时候的太阳,正午的太阳就不能正视;西坠的太阳光弱就可以正视。但月亮因有云遮着,虽看却要看不清楚的表情。看太阳朝西,可唱到“月无光”时还看着太阳就把太阳和月亮弄到一块了,应该掉过脸朝东。但怎么看也有讲究,如果就那么把脖子一歪,就不美了。应该把身子扭转来,改向后上方看、背向观众,但大半边脸却露在观众面前,这样背部的线条就显现出来了,而又不妨碍观众看清你的面部表情。这样,两看之间,便有了舞蹈身段,而且是合乎生活规律的。这段“趟马”就是踩着这些生活的轨迹创造出来的,再把服饰中的帽子、袍子、袖子、胡子、带子和手中的鞭子都给用上,这样,舞蹈的姿势就变化更多了,但这些也都要求演员用得干净利落,决不能拖泥带水。

所以,表演的身段应该是很丰富的,问题是去不去找,要踩着生活的足迹去找,要找就有,不找就没有。

光有生活是不够的,还要求美,要“真中有假,假中有真”。“真”是生活,“假”是艺术手段,是生活的提炼与加工。光“真”不“假”没有艺术,光“假”不“真”又脱离了生活。所以二者要有机地结合在

一起,缺一不可。用大画家齐白石老先生的一句话来说,就是“妙就妙在似与不似之间”。

3. 武打

武打是京剧的特色之一,也是一些剧目的组成部分,有的还是重点表演部分与精彩之处。它除了要求演员要有过硬的基本功外,更要打出情节,打出人物来。

京剧中的武打,同样也是一种舞蹈,因此要注意身段。打得要火爆,打得要紧凑,但如果因此而忽略了身段,就不会给人以美感。因为开打是表现人物在格斗,所以要打得狠、稳、准,如不这样而是像闹着玩似的,那就不像打仗了,没有真实感这就首先不美。但这毕竟是演戏,只强调真实不行,还要有艺术,这个艺术主要就表现在身段上。如果只讲究耍刀枪把子,耍得再溜,枪花转得像个风车一样,而身段不好看那只是技术而不是艺术。因为枪花虽然“活了”,戏中的人物却“死了”。京剧的武打与武术有着密切的关系。拿单刀来说,就有各种不同的刀法:剃、砍、剥、托、劈、削、拉、刺、分等等,每一种刀法都有不同的用处与运用方法。结合这些刀法,又有许多身法、步法,如闪、展、腾、挪、纵、跳、翻、飞、绕等等,这些刀法、身法、步法结合起来,形成不同的姿势,化成舞蹈,配上音乐,方成艺术。

戏,看的是演员的表演,看你演的像不像戏中的人物,要每时每刻都在戏中,决不能脱离人物。但,不同人物,要有不同的演法。譬如《三岔口》中的任堂惠和《大破铜网阵》中的白玉堂,两人同是由短打武生扮演的角色,但人物性格却大不相同,开打时的劲头、状态,也就不能一样了。《三岔口》中的任堂惠是三关上将,奉命保护焦赞,夜宿在刘利华的店中,两人产生了误会,在黑夜中进行搏斗。在这出戏的开打中,任堂惠的目的多是试探对方,并不想杀掉他,而更迫切的是想把他抓住,问清焦赞的下落。这就要求演员注意“轻”的表现,多用判断和警惕的神情,打出黑夜之中紧张而惊险的气氛。而《大破铜网阵》中的白玉堂就不同了,他的性格孤傲而且暴躁。在闯阵的开打中,要求演员把白玉堂此时的“狠”劲表现出来。此时的白玉堂已经像一头暴跳如雷的雄狮一样,异常凶猛。对待敌人毫不留情,已经杀红了眼。演员如果能掌握这些人物的感情,那么这戏演出来就更有深度、更有看头了。武打也就不仅火爆,而且更有意思了。每个具体人物各有自己的特色,单说战将就有小将、老将之别,男将、女将之别,以及性格的差异,情绪

的高低,处境的顺逆和对手的强弱等等不同。因而在武打中每个人的气质、神情、动作、劲头、造型、打法等,也各有不同,表演者既然在表演武打,就应力争打出这具体人物的特色。

二、张云溪先生对短打武生的发展所作出的杰出贡献

著名京剧表演艺术家张云溪先生,家学渊博,并拜过多位名师,如陈秀华、鲍吉祥、姚喜成、丁永利、李兰亭、盖叫天,以及武术名师的亲授真传。张云溪先生对待艺术一丝不苟,他武功深厚、技艺超群、善演人物、身段漂亮、贵于传神。对短打武生技艺的丰富与发展有特殊的贡献。张先生在表演中善于结合人物化用程式,开打套路各具新意、从不雷同,极具创新意识。代表剧目有《三岔口》、《武松打虎》、《三盗令》、《猎虎记》、《三打祝家庄》等。

1. 继承与发展

张云溪先生曾经说过:“青年一代的演员在继承前辈留下来看得见的宝贵艺术同时,万不可忽视学习他们那勇于创业的开拓精神和忠于职责的高尚品德,具有这种精神和品德的演员们能使京剧事业转衰为盛。没有这种精神和品德的演员,虽然只想守业也很难办到,更何论其它。”张先生自己就是这方面的榜样。他就是在很好地继承了前辈艺术的基础上,随着时代的发展和人们不断提高的审美要求,进一步发展了短打武生的技艺,以及加深了对人物的刻画,符合了当今人们对艺术的欣赏水准。

享誉世界的名剧《三岔口》就是一例。它就是通过张云溪、张春华二位先生对剧情和武打进行整理改编后,重新上演的。现国内外的演出,都以他们二位艺术家的表演作为范本。老的《三岔口》刘利华是坏人,任堂惠把“流漓滑”杀死后救出焦赞。通过改编后,把人物关系变了,剧情也变成了一场误会,剧中的武打也进行了重新设计,“摸黑开打”成了这出戏的特色,更充分的利用了京剧特有的形体语言,极具趣味性,成为国内外非常受欢迎的经典剧目,是京剧继承与发展的杰出代表作之一。

在五十年代,张云溪先生以其矫健、敏捷的演技以及革新成果,大有超越前人之势。新中国成立后,他在进行国际间的文化交流,在扩大京剧艺术影响方面,起到了重要的开拓作用,是将京剧艺术推向世界、并享誉国际的艺术家之一。

建国之初,张云溪先生参加了新《三打祝家庄》的排练,以此来迎接新中国的第一个新年。力争通

过革新京剧的演出,来推动戏曲事业的改进与发展。张先生也抛开了演了二十多年的“旧”石秀,重新创作了流传至今的“新”石秀的形象。

《三打》中的“一打”这段戏,在情节处理、人物描绘,尤其是思想性方面,都远远高于老的《探庄》。拿石秀的“走边”来说,老的“走边”中,石秀乔装为卖柴的汉子,却拿条光秃秃的扁担,未挑柴就去侦察敌情,如此粗心草率,根本不是石秀的性格本色,他临进庄门才惊觉自己未挑柴薪,急切间忽见“有户人家门儿半开里面有柴”便矮身而进,偷了百姓家的柴,方才混进庄内。这样处理虽然便于舞蹈动作,却伤害了人物的品质。张先生想到了这一点。改编后,新的“走边”中是改了装的石秀,担柴出场。这就从根本上推翻了强加给人物干蠢事的错误处理,也为石秀不曾偷柴恢复了名誉。在“走边”这场戏里还有杨林、石秀两人间一段对比鲜明、含义深刻的对话,这是老《探庄》里所没有的,通过这段对话,描述了杨林骄傲自负凭主观臆断办事的错误思想,给予了善意的讽刺;而对石秀机警谨慎、遇事调查研究的正确方法则进行了热情的讴歌。

张云溪先生熟演老《探庄》,选其有益部分或移植或变化,运用于“一打”中,加强了石秀载歌载舞的表演。并还革新了“盘陀路”的武打风貌,之后又革新了“盗白翎”的情节和技艺,均收到了事半功倍的艺术效果。

2. 人物的刻画

演戏,要演出感情,要力求打动观众。首先要把握角色内在的精神、气质和外在风貌特色。然后从丰富的传统技巧中去选取恰当的表演手段,因戏而异、因人而别,不哗众取宠单纯的买弄技巧。这样,人物刻画出来才能有血有肉,耐人寻味。

张云溪先生把握人物的分寸十分恰当,对人物形象的刻画也十分细腻。在《三岔口》中对任堂惠的刻画是这样的:“任堂惠是一员武将,他奉杨元帅之命改装武士,暗中保护发配的焦赞,但沿途并未见到,心情十分焦急。因而演员在出场亮相中,必须要有靠把武生的状态,将军的气质。情绪是焦急的,但还要保持稳健、大方的人物风度。”

表演上是这样处理的:气沉下去、神提上来、贯于头顶、目光炯炯,面带焦急神情,以稳健的步伐,用中快速度走弧线出场。在边行边望中配合腰部揉晃,带动右臂平伸左手抓袖,虚靠肋侧,通过扇面般地巡视,一个有节奏的“丁字步”长身远望的姿势便很自如地转化为人物的亮相。这个亮相似静止,

但人物的神与形并没有完全静止,利用打击乐[回头]的节奏、气氛,两眼凝神远望,身形配合小幅度的长身晃动,平伸的右臂也随之渐渐地延续伸展。本来这是一个很一般的出场,但由于把握住了人物出场的规定情境,经过精心的处理后,内容充实了,便给人耳目一新之感,艺术效果极好。既做到了带戏出场,又没有破坏传统亮相的表现形式。

张先生创作的《三盗令》中,对燕青这个人物的把握也是相当到位的。《三盗令》中的燕青是个英武、机智,而又非常潇洒的人物,他满怀豪情、扬鞭策马出场。这样一个特殊人物,在诸多传统武戏中并没有现成的模式可以借用,而且一出场就要让观众一眼便能联想到这是“浪子”燕青,而不是石秀、林冲或武松等人物。把握人物这种武中带秀的特点,就显得十分重要了。张先生谈及创作体会时这样描述:首先选用了明快流畅的锣鼓点烘托气氛,燕青头戴硬罗帽,足登厚底靴,身穿浅蓝色绣花的英雄衣裤,外罩敞怀长袍,以轻灵的步伐走弧线出场到“九龙口”处,左手执袍襟向外“喇”地一甩,右手马鞭随即上扬,形成一个紧凑而自如的亮相。

这一骑马出场的亮相,左手执袍襟按在腰侧,而不在胸前提控马缰;右手马鞭不直臂斜伸,而垂肘、扣腕、上扬鞭梢;面部不拧眉、不瞪眼,而舒眉展目露笑容;身形似麻花扭拧,两脚“丁字步”紧贴,在静止的亮相中寓有动感。气,持续上提;神,不停地从眼睛里向外射出;全身上下似乎都在“闪闪发亮”。两眼机警地远近观察,身形自如地配合椭圆形小晃动,然后潇洒地迈步摇摆前行,左手仍执袍襟,但垂下手臂,配合同步摆动;右手马鞭相应上扬轻摇,那长袍的后襟也就随之左右飘摆起来。两步之后稍一停顿,两眼大亮,其潜台词为“啊,前面道路宽而平坦,可以纵马奔驰了!”于是回手轻打马一鞭,两臂分张,纵马而行,似燕飞般弧线滑翔到左台口处,紧接着一个敞怀、背掖马鞭的远望造型,要“目中有物”,并扇面般地巡视,似把景象尽收眼底。继而又转抑为扬,身躯突然一摆,急步弧线再飘逸地走到了舞台中心,连续做几个矫健驰骋的身段后,在翩翩的鸽子翻身中一个纵身金鸡独立亮相,神采飞扬,犹如玉树临风。此后引同伴杨林上场,两人对称地做几个走马盘旋身段,归中,各自勒缰起唱……

张先生在表演中就是抓住了一个“俏”字做文章,运用了许多艺术手段,如身形摇晃,腰部拧转,

弧线盘旋,动静有致,以及收得拢放得开、有层次、有韵味,运技于艺和欲扬先抑等等。我们表演时如果从里及表都能表现出来,这人物特色之“俏”字也就脱颖而出了。

以上两例足以证明张云溪先生对人物形象的创作及刻画的细腻巧妙,是我们现代京剧人最值得继承与发展的。

3. 技巧的合理运用

演员创作角色形象的艺术是构成演剧的基本因素。按照剧本提供的规定情境和人物的思想感情,运用语言和动作,创造角色形象,体现剧本的内容和主题。同时更要求合理的运用艺术技巧,也就是说,艺术家塑造艺术形象、反映生活、表现主题的技能和方法,是一种创造性地把握和描写自然与社会生活,塑造艺术形象的特殊本领,是由艺术家的生活经历、艺术素养、立场观点和创作经验等所形成的,是决定作品艺术性高低的重要因素。但技巧要与人物和情节挂钩,决不能单纯的买弄技巧,否则画蛇添足,不但有损人物形象,而且还会影响整个剧目的演出效果。

张先生在创作《三盗令》“走边”下场时,曾创造性地把两片大带先用左脚踢起一片从后背斜上落在右肩上,再用右脚踢起另一片从胸前斜上落在左肩上,然后两手分抓前后两片大带同向右侧甩出,接连三个“扫腿”挂个“旋子”便收式亮相。对这样的设计他信心十足,估计准得获一个满堂彩。没想到经过多次演出,每每只有五成左右效果,这使他深感失望。后来得到了老搭档张春华先生的具体帮助,在分踢两片大带后,用了个伸展两臂一望,再分抓前后两片大带涮花扔下去、脚踢上来、右手反抄加个小涮花倒交左手,就此右臂平伸,背向观众把相亮稳。正是这样处理,使繁简交替得当了,从此每次表演都十拿十稳地博得满堂喝彩。通过这一实例,也使我深刻认识到这繁简交替的艺术规律和合理运用艺术技巧的重要性。

我们还要在不断的艺术实践中去正确的认识短打武生,更多的了解短打武生与长靠武生表演风格上的区别,更要将短打武生与“筋斗虫”严格区分开。今后的发展,不能长靠、短打不分,更不能发展成只剩下“筋斗虫”,而忽略了真正意义上的“短打武生”行当。

(责任编辑 曲谨春)