

从前不一样了,改得相当合理,相当好。那时候我就在北京京剧团了。回来后我就照着玉茹同志那个演法,给小王玉蓉排了,照着玉茹的本子演。

就说我们这师妹啊,在文化程度上也好,也自个能够改戏啊写戏啊,另外也能够写书,文化程度也够。比我高,我在学校文化程度也不高。有一次听说她去世,死在手术台上了,我这心里真是难受啊!后来听说没这回事,回来我们同学汇一块儿给她祝贺请她吃饭,那事都有相片。现在相片在哪儿我也查不见了,我眼睛有毛病。再有一次,她求我们大伙儿同学一块儿聚会,那次我们是最后一次见面。就在华东医院她住院的时候,我们还通过一次电话,她说大哥哥您放心,我在这住院呢,跟家里一样,挺好的,您放心得了。后来我听说她在医院写了一本书——《李玉茹谈戏说艺》。这本书我现在

是看不见了,我什么都看不见了,我连电视都看不着了。希望咱们青年人啊,好好看看李老师的书,怎么样表演,怎么样演戏,对他们的发展前途有用。

李玉茹李老师的跷功特别好。她小时候在学校,《辛安驿》这些戏都踩跷呢,她和马先生唱《乌龙院》那会儿都踩跷,都有照片啊。现在都不提踩跷了。她演人物,不是演某一派,她演花旦也好,演青衣也好,都是演人物。在唱上是程,但是不过分;演花旦学荀也不过,所以说那些青年演员,好好看看她这本书。

谈到她,我心里头很不平静,太怀念她了!她演的这些形象都在我脑海里头。尤其是我们这私底下,她要回到北京我们肯定通电话,我们老忘不了,老想着。希望大伙儿好好看看她这本书吧。(根据录像整理)

李玉茹戏曲编演论浅识

贯 涌

京剧大家李玉茹,十岁从艺,十四岁崭露头角,十七岁即自组剧团挑班演出,红遍大江南北;晚年告别舞台,课徒讲学垂范梨园。其璀璨一生,享誉剧坛七十余载,积累下无比丰富的学识和经验。她在耄耋之年,扶病笔耕著书立说,透过代表性的个案谈戏说艺,对于戏曲表演、导演以及编剧等方方面面提出一个个命题,并且做了理论与实例密切结合的阐述。我们试做扒梳,可以看到一个核心、三个基本点构成了李玉茹的戏曲编演论。

论说核心:戏曲艺术的中心是表演

研究戏曲演剧与编剧诸问题,李玉茹拎出一个核心命题:“京剧是一门以表演为主的艺术。”^①并以此作为理论的基础,研讨的前提。

就研究戏曲编演而言,确认“以表演为主”,具有先于一切、重于一切的分量和意义。

焦菊隐曾经指出:“我国传统表演和西洋演剧最大区别之一,是在舞台艺术整体中,我们把表演提到至高无上的地位。西方虽然也有表演中心论,而且是主要学派,但不能像中国学派这样把表演看作是唯一的。”^②梅兰芳也讲过,中国戏曲“不仅是一般地综合了音乐、舞蹈、美术、文学等因素的戏剧

形式,而且是把歌唱、舞蹈、诗文、念白、武打、音乐伴奏以及人物造型(如扮相、穿着等)、砌末道具等紧密地、巧妙地综合在一起的特殊戏剧形式。这种综合性的特点主要是通过演员体现出来的,因而京剧舞台艺术中以演员为中心的特点,更加突出。”^③但是,人们却也不无遗憾地看到,“按话剧观念对传统戏曲进行改造,不切实际地强调其文学内涵,而忽视了唱念做打的重要性”,结果造成“对戏曲的严重伤害”。^④显然,这个至高无上的“以表演为主”,是中国戏曲与西方演剧“最大区别之一”,确认它还是否认它,遵循它还是背道而行,必然对中国戏曲产生不可低估的影响。绝非无的放矢的李玉茹戏曲编演论,设置“以表演为主”为核心命题,高调突出,大力维护中国戏曲的特点特色,也为问题探讨确立了不可偏离的坐标。

既然讲表演为主,这个“为主”的“表演”便成为优先的理论关注点。其看法是:

“京剧的实质就是用演员鲜活、生动的歌舞来表现人物的关系和心境。”^⑤——从“质”的深度来解析、来认知戏曲的“以表演为主”。

“演员成功地塑造一个角色,离了艺术技巧那是难以想象的。”^⑥——明确提出戏曲表演离不开艺

作者简介:贯涌,中国戏曲学院教授。

术(唱念做打)技巧。

“演员能够把角色的灵魂通过技巧体现出来,那才称得上是艺术技巧。”^⑦——对于单纯卖弄技巧决然否定,给予艺术技巧订立下真正的“合格”的标准。

“真心实意地去体会这个人此时此地的心情,这就是我们戏曲,既得心里有,也得有技术把心里明白的东西为观众表演出来,”^⑧“传情写意是戏曲表演的目的”。^⑨——如此去“体验”,如此去“用技术”,如此“内外结合”地去表演而达到“传情写意”之目的,这就是李玉茹主张遵循的中国学派之戏曲表演论。

基本点之一:剧目和表演相辅相成

李玉茹戏曲编演论指出:“表演必须靠剧目支撑,而剧目靠演员上演”,形成以表演为中心的相互依存,在以表演为中心的基础上“剧目——表演相辅相成。”

她认为这个为表演所必须依靠的“剧目”,既包括传统剧目,也包括新的创作。传统剧目为展现古典主义表演艺术的依托,新剧目是开发新表演艺术的基础。因此主张演员必须最大量地掌握传统剧目,最积极地创造新剧目。在她看来,丢掉剧目便丢掉了表演赖以存货的技能,丢掉技能自然丢掉表演,便也丢掉了本体。可以说,剧目立则戏曲表演立。

她明确主张“为演员写戏”,^⑩为表演而写。

记得焦菊隐就曾讲到:“欧洲戏剧发展规律是:时代的美学观点支配着剧本写作形式,剧本写作形式,又在主要地支配着表演形式。戏曲却是时代美学观点支配着表演形式,表演形式主要地支配着剧本写作形式。我们的传统戏剧文学,为表演效劳,但描写决不表演代庖。我们的传统表演艺术尊重作为基础的文学剧本,但表演绝不止步于基础,而要在基础上建起堂皇的宫殿。”^⑪如此说来,表演支配着剧本文学——剧本文学“为表演效劳”——表演“要在(剧本文学)基础上建起堂皇的宫殿”,这便是“为演员写戏”的思想理由和精神内涵。

如何实现“为表演写戏”?李玉茹戏曲编演论提出一种打本子的理想模式:

写本子时,脑子里看见的不是文字,而是唱念做打的场面……^⑫

写本子之初,未来演出的大致情况已经在编剧的头脑形成了……^⑬

弄本子时,想得很透,写词的同时,地位、动作也都浮现在脑海里。因此,把平面剧本立

到舞台上并不难。^⑭

当然,李玉茹戏曲编演论也没有产生极端演员主义的偏颇,她恳切地要求:“既要为演员写戏,同时又得兼顾全剧中人物性格,二者相辅相成。前者使剧本为演员二度创作提供了极大的空间,而后者又使前者有了一定的规范。”^⑮她以辩证思维解决了“为演员写戏”中的剧本文学相对独立性。

她甚至注意到戏曲编剧向话剧编剧的学习借鉴。她认为:“话剧和戏曲当然是两种戏剧艺术,表演上的区分显而易见。也体现在‘编’和‘导’上边,但是,不等于说我们不能吸收话剧的某些手法,关键在于如何融会贯通,用他人之器,为我服务。”^⑯值得注意,这种吸收式“某些手法”,决然不是全部照搬,是他为我用而不是化我为他!

基本点之二:程式变化

表演程式是戏曲中运用歌舞手段表现生活的一种独特表演技术格式,程式性事众所公认的戏曲艺术特征之一。关于程式与程式性,李玉茹戏曲编演论不乏精辟见解。

她论说:“我们戏曲的程式就像音乐的音符,每一个程式都由无数的小单元(即我说的音符)组成,这些小单元可以另外组合,因此变化无穷。”^⑰这里,强调的是程式的可变性。

她申明:“我提倡传统程式,着眼于创新,戏剧必须发展才有生命。”^⑱这里,强调的是程式发展的可能性。

她提醒:“由程式创造出更新的程式,从传统出发去创新。”“程式的突破……又是建立在程式之上的,程式与创新缺一不可”,“这一辩证概念是我们青年同行一定要记住的。”^⑲这里,强调运用辩证法而做到——守成法,不泥于成法;脱离成法,不背乎成法。

总括上述意见,提炼出一个命题,叫做“程式变化”。

很有趣!戏曲的程式化被人们议论了八九十年,大多按照“革命化”、“理性化”、“年轻化”之“化”做解,即毛泽东所说“彻头彻尾彻里彻外之谓也。”李玉茹戏曲编演论把“程式化”称作“程式变化”,套用一句诗话,可谓:着一“变”字,境界全出。

讲求程式变化,意义有三。其一,强化表演程式适应性,彰显扮演人物的个性,防止千人一面“一道汤”的表演。其二,提高程式运用的灵活性,亦即塑造形象的鲜活性,防止死板搬用而造成人物表演“失魂落魄”了无生气。其三,程式变化则戏曲变化。绝对一点说,戏曲艺术之发展变化,要依赖于

戏曲表演程式之发展变化。故此,讲求程式变化,目的意义就在于促进戏曲艺术的发展。

基本点之三:保证戏曲本质,重在传承

关于“传承”问题,李玉茹戏曲编演论做了极其恳切的交代:“近年来我的思考一直集中在‘传承’这个问题上,是因为我感到对这一点有深刻的认识真是太重要了,这既是理论问题,也是实践。”“我用‘传承’二字,是因为喜欢这个词所表达的动作性,同时它又不像‘发展’,只说了事物本身进行的一面,却忽略了京剧艺术中‘承上启下’的本质。‘传承’告诉我们,每一个京剧工作者都担负着把我们热爱的戏剧艺术从前辈演员手中‘承’过来,再‘传’下去的重任。承和传,考的是无数演员个体。在我看来,如果演员个体不对承过来的内容进行新的创造,这个原本活生生的内容就会僵死,那么也就传不下去了。”²⁰她期望大家明白,“传承”乃是戏曲(京剧)的本质,只有很好的解决了“承上启下”才能寻求“发展”;“承上启下”存在一个变革的过程,承其旧有、传其新颖,才能保持京剧——戏曲生生不息的艺术活力。

至于具体到传承什么?她主张传承剧目,透过剧目传承程式与技巧,传承戏曲独有的艺术特点,创造规律与创作方法。她更主张传承那种立足于传统、着手于创新的革新精神。这是一种充满“动作性”的重大实践活动。

李玉茹把京剧艺术大师、卓越的革新家程砚秋奉为“传承的楷模”,期望并鼓励晚生后辈走程砚秋

之路,推动戏曲发展,当时李玉茹戏曲编演论所追求的终极目的与理想境界。

李玉茹戏曲编演论的形成与特色

导致李玉茹戏曲编演论形成的诸因素中,最为重要者有三个:

第一,她学艺投师追随梅、程、荀、于、赵、尚诸大家,受亲炙、得真谛,对戏曲艺术获得真切、深刻的理解,受到他们(尤其是程、荀、梅)大胆求新的熏陶。

第二,她受教于以改良著称的中华戏曲专科学校,在观念上与实践上受到“继承与创新”的完整培训。

第三,落户上海,长期依傍麒麟童——周信芳,革新应变得风气之先,“创造”二字已经成为她的自觉行动。

察其特点,李玉茹戏曲编演论体现着立足于“移步”的守成观,着眼于革新的传承观,更包含着讲求角色体验的传情写意表演观。

注释:

- ①⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳《李玉茹谈戏说艺》,上海文艺出版社,2008年版1、243、244、69、187、229、7-8、96-97页。
- ②①①《焦菊隐戏剧文集》,上海文艺出版社,1979年版147、148页。
- ③《梅兰芳文集》,中国戏剧出版社,1962年版14页。
- ④傅瑾:《薪火相传》,中国社会科学出版社,2008年版367页。
- ⑤⑩⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳《李玉茹演出剧本选集》,上海文艺出版社,2010年版193、137、355、137、7、138、135、97页。

与李玉茹老师的最后谈话

和宝堂

2007年,我与孙毓敏、王家熙在编纂大型画册《荀慧生》时,邀请李玉茹老师担任艺术顾问。为此,我经陈一鸣先生联系,前往华东医院当面向李老教师请教,与李老师进行了一次比较系统的交谈。使我对李玉茹老师那坦诚、老实的艺术态度与高度尊重传统,极度强调艺术传承的思想有了全新的认识,钦佩不已。

在此之前,我与李老师也有过多次接触,特别是“文革”后她自编自导的,由李占华、黄正勤主演

的《青丝恨》到北京演出,在北京欧美同学会召开座谈会时,我似乎在她当时的话语中还感到一些“京剧向话剧学习”的思想。后来在纪念荀慧生、尚小云百年诞辰的时候,从开幕式到最后荀家的答谢宴会,我们也都见过,但是总感到在京剧“话剧化”的问题上有些隔阂,所以只是寒暄而已。以至在我到华东医院去请教的时候,我怕李老师受海派京剧影响比较大,动辄拿“斯坦尼”来诠释我们的艺术传统,惟恐话不投机。

作者简介:和宝堂,北京戏曲职业学校督学。