

京剧表演艺术的守格与创格

■安 蕤

摘要:本文是对前辈表演艺术家的理论遗产的一篇学习心得。由于京剧表演艺术有很强的规范性,所以它要求学习表演的人要“守格”;然而艺术又必须不断创新,要能够“创格”。这二者关系是怎样的?从王瑶卿、谭鑫培、梅兰芳等艺术大师的表演经验和前辈专家的论述中可见,“守格”与“创格”既具有阶段性,又不能截然划分。守格是为创格做准备;为了能够很好地创格,又必须从认真守格做起。今天的演员应该借鉴前辈经验,为传承、发展京剧表演艺术刻苦学习并发挥更大的创造性。

关键词:京剧表演艺术 守格 创格

京剧艺术要在继承传统的基础上创新发展,这几乎是大家都同意的观点,但具体到表演艺术怎样继承,继承什么,以及怎样创新,却是需要仔细讨论的问题。笔者对京剧表演懂得很少;前辈的表演艺术大师给我们留下了宝贵的艺术遗产,但梅兰芳之前的各位大师的舞台表演我都没有看过,梅兰芳先生的演出我也只看过他晚年的几出。现在只能通过阅读前辈的表演经验和专家的论述来进行学习,这里记下一些粗浅的学习心得,就教于方家和师友。

一、京剧表演艺术的规范性

焦菊隐先生谈继承创新问题时用了“守格、破格、创格”的说法,梅兰芳先生在谈创作经验时也用过“创格”的术语。格,指一定的标准和式样。各类文艺创作,如诗词有格律,音乐、书法也都有一定的格律,即规范。京剧艺术因为历史比较悠久,已经发展到比较成熟的形态,因此在表演上就形成了比较严格的规范。京剧自形成以来,出现了许多优秀的表演艺术家,留下了许多脍炙人口的、长期流传的剧目,这些艺术家在这些剧目中的表演就成为艺术的典范。这些规范和典范是重要的艺术积累,也成为传承者必须尊重和遵守的“格”。

京剧表演的规范包括哪些内容呢?我想至少应该包括:四功五法,程式,行当,流派。此外还应该包括“戏谚”。戏谚是对表演经验和规则的简洁的总结,有些戏谚体现了京剧表演的美学原则,它也是京剧表演走向规范的一种标志。

四功——唱、念、做、打,是表演的基本功,这是必须按规范的要求做的。每一种功又包括许多具体内容,如唱就包括四声、尖团、声调、板眼等。五法——手、眼、身、法(发)、步,对此,有不同的解释,但总的说来,是指表演的方法、法则,需要表演者去领会、领悟,其中包含更多的创造性,但也属于不能脱离的“格”。

程式性是戏曲的主要特点之一,也是各种表演的统领。戏曲是综合艺术,从编剧到表演以及音乐、舞美,都要在程式性的统领之中。因此张庚先生说,程式是“音乐、舞蹈跟戏剧性的矛盾统一”。^①每一种表演都要体现出戏曲的程式性,都要受程式性的约束。程式既是指一种具体的表演动作,又是总的表演法则,所以程式也是“格”。

行当是由于塑造人物的需要而产生的,也是表演艺术发展和规范的结果。剧中人物因性别、年龄、身份、气质、性格等不同而分为不同的行当。唱念做打等表演都因行当不同而不同。生、旦、净、丑是大的行当划分,每一大行当中又有小的行当划分。如生行中又分老生、小生、武生等,老生中又再分安工、靠把、衰派三门。每一种行当对唱念做打都有不同的要求,有不同的“格”。

流派是戏曲表演创造性发展的产物,它首先体现了高水平演员的个性和独创性,但因其征服了相当数量的观众,影响大,学习者多,流传广,所以形成为流派,因而又成为典范和标杆。如同学书法学柳公权,学颜真卿,要照着样子写,才算“正宗正派”,因此流派也成为戏曲表演必须守的“格”。

作者简介:安蕤,本名王安奎,中国艺术研究院戏曲研究所研究员,博士生导师;主要研究方向:戏曲史论。

前面讲到，戏谚体现了戏曲表演的规则以及美学原则，因此它也具有规范戏曲表演的意义。比如有一句戏谚叫“宁穿破，不穿错”，就为行家所重视。它表示戏曲服装首先是对不对，其次才是美不美。对错是高于好看不好看的原则，这当然也是需要遵守的“格”。

这样看来，戏曲，特别是京剧的规范性包括各个方面，而且又都很严格，所以学习京剧表演是很不容易的，需要下很多功夫。要做一个好演员，就更不容易。正如戏谚所说：三年可以出一个新状元，三年出不了一个好演员。

二、守格与破格、创格的关系

京剧表演的规范是必须遵守的，亦即行家所强调的要守格。然而从另一方面说，规范又是创造的手段和途径。表演艺术与所有艺术创造一样，必须有艺术家的独特创造，而不能是对别人的重复和模仿。所以有作为的艺术家和理论家都强调要能破格和创格。守格与破格、创格的关系是怎样的？可以分为不同的阶段吗？从前辈艺术家的经验叙述和专家论述中可见，二者是又可分又不可分的。前辈艺术家都强调基本功要学好，基础要打好，要学到“正宗正派”，这当然是要“守格”；但有成就的艺术家在“守格”时就酝酿着和准备着破格和创格。

我们可以看一下王瑶卿、谭鑫培、梅兰芳等艺术大师的学艺和创造的过程。

史若虚说王瑶卿学戏阶段，通过青衣、刀马旦的各种基本剧目掌握京剧表演的各种基本功，“大体上囊括了京剧旦角表演程式的各种基本技艺，‘文武昆乱’兼容并有了。”^②学一个剧目，一种技艺，是守格；但守格又不是说只能学一种技艺，一个流派，而要兼容并有，各种技艺“兼容并有”就是破格了。

史若虚说王瑶卿在演剧艺术上建树大致可分为三个步骤，“第一步，首先是把固有的本行传统老戏演好。”“第二步，就是从剧情戏理出发，经过仔细推敲，对存在疵漏的戏从剧本内容和艺术处理上加以修改，芟除误漏，使之合情合理，臻于完美。”“第三步则是排演本戏、编创新戏，通过新剧目进行艺术革新探索和实践；同时对那些精芜并存、瑕瑜互见的戏，敢于做‘脱胎换骨’的‘变革’，好比‘作大手术’。”^③从具体例子中可以看到，他的这三个步骤是互相联系的，他在排传统老戏时也在进行变革。比如在演《悦来店》的何玉凤时，他就根据人物性格去掉了前人表演时用的躑躅功。在唱腔上他创造了非京白、非韵白的京韵白等等。所以笔歌墨舞斋主说王瑶卿“做功革唱功的命，唱功又革做功的

命”^④，称他与谭鑫培为“京剧生旦两革命家”。

谭鑫培确实也如此。他的业师是程长庚，同时也向王九龄、余三胜等学习。前人评论说：“在沪演戏，益以其亲炙程、王、余三老之所得，锻炼而出之，专以须生一色称派别矣。”^⑤须生分三门，陈彦衡说“谭（鑫培）能兼三者之长”。^⑥谭的曾孙谭元寿说，谭鑫培“把武戏的东西揉进文戏里去，加工整理出后来成为谭派代表剧目的《战太平》、《定军山》、《打棍出箱》、《珠帘寨》等戏。”^⑦当时的评论者也说：“武生之武，用之于文戏，故有良好之成绩，身段台步，亦异常飘洒、漂亮好看。”^⑧——这是打破行当的结果。

学习前辈，单学一人，也不能完全模仿，如果向多位前辈学习，转宜多师，就一定要打破流派的“格”了。

萧长华说：“他（谭鑫培）深知自身的条件，没有拘囿于他原宗的余（三胜）派之内，而博撷诸家，唯长是取，比如他演《镇潭州》是学程长庚，《空城计》就学卢胜奎，《寄子》是学余三胜，《探母》又学张二奎，说得上是‘逮着谁学谁’。然而，他并非生吞活剥，死学死仿，而是善于继承诸家之优点，融会贯通，加以改革创新，自谱新声，凡是是他所演的戏，总要添上点新东西，做到学于彼而异于彼，教人看了有‘又像又不像’的感觉，在唱、念、做、打舞上无不有所丰富复杂，将京剧老生的表演艺术大大推进了一步，遂自树一帜。”^⑨即如前人所说：“谭鑫培亲炙程、余诸名宿，兼采众美粹于一身。譬之诗文大家，无一字无来历，又如书画妙手，无一笔落恒蹊。”^⑩

学习谭的人如何呢？学谭最成功的有余叔言和言菊朋。吴小如说：“余（叔言）的学谭，首先是毫无保留、毫无遗漏地全盘接收。然后心潜神玩，入而能出，逐步摸出自己一条新路，创立了与谭氏唱法大同而情不同，小异而神不异的余派唱腔，从而既成为谭氏衣钵传人，又成为发展、变化了的谭氏的一个新艺术流派的创始者。”^⑪这就是说余的学谭，可以分为两个阶段，但在前一阶段中肯定孕育着第二阶段。

言菊朋因醉心于谭鑫培的表演艺术而由票友“下海”，其学谭的虔诚是不言而喻的。但他在学习中也有自己的创造。“谭派老生所有的剧目，言氏都能唱（在剧目上全面继承——引者注），而且唱得有特点（即有创造——引者注）。”“很多不属于谭派范畴的老生戏，……言氏都以自己的风格和特长把唱腔和表演方法重新设计而搬上舞台。”^⑫

梅兰芳讲：“在我们学戏以前，青衣、花旦两工，界限是划分得相当严格的。”^⑬青衣必须是“抱着肚子唱”，“青衣这样的表演形式保持的相当长久，一直到前清末年，才起了变化。首先突破这一藩篱的

是王瑶卿先生,他注意到表情与动作,演技方面,才有了新的发展。”^⑩梅兰芳开始时跟吴菱仙学青衣戏,“十八岁以前,我专唱这一类青衣戏,宗的是时小福老先生的一派。”^⑪后来就青衣、花旦一起学,并创造了花衫的新行当。而在具体剧目中,如《宇宙锋》、《贵妃醉酒》等戏中,则发挥了更大、更多的创造。“从前把《宇宙锋》当作一出纯粹的唱功戏,总是排在中轴演唱。除了听几句唱之外,没有什么做工,更说不到表情上去。我看陈老夫子和其他许多为前辈的《宇宙锋》,大都是谨守成法,按部就班地唱。”“我早年学会了它,也是这样的唱法。等我对演技有了新的理解以后,……就选择这一出戏,认真体会做我改革的对象。”^⑫由守格到破格、创格的轨迹也是很明显的。

由以上艺术家的实践经验可以看出,所谓守格,主要指打基础。你要创造,先要知道规范是什么。如同写律诗,先要懂得律诗的格律。所谓破格,不是破坏、破除,而是打破藩篱,融汇吸收,从而进行新的创造。因此破格不是目的,它只是为创格做准备。焦菊隐先生的一个观点我认为是十分重要的:

古人说,“不破不立。”在艺术工作中,破格的目的是为了创格,因此,我们说,“不立不破。”首先是勇于创新,才能把那些妨碍着塑造新人物的旧程式破除。^⑬

在艺术创作中,“不立不破”是对的,如果没有创格,破格就毫无意义。

人们在评论这些表演艺术大师时,常说他们是在京剧表演史上承前启后的人物,由此也证明必须是既能承前又能启后的人物才可能成为大师。他们继承了前人的成就并破了前人的“格”而把表演艺术向前推进了一步,而他们的成就又成为新的标杆,新的“格”。后人必须攀登他们的高度,达到他们的“格”,然后又发挥创造,打破他们的“格”才能继续前进。

三、当前京剧表演艺术的守格与创格

从上述艺术家的经验可以看出,虽然他们的行当不同,流派不同,所走的具体道路不同,但他们学习和创造的规律是共同的。这就是首先重视对前辈艺术创造的继承,打下坚实的基础,即守格;同时又都不满足于对前辈的亦步亦趋,而是努力进行发展创造,即破格和创格。这些经验应该说是具有普遍性,因此今天已不需要再讨论先做什么后做什么了。同时,也不必责备今天的演员在那些方面不如前辈,因为今天的情况与谭鑫培、王瑶卿和梅兰芳的时代都是不同的,我们应该讨论在今天的条件下如何使演员在艺术上更好地成长。

今天的条件与前辈比起来有许多优越之处。如社会的重视,演员地位的提高,演员文化水平的提高等。但也有不利的条件。从谭鑫培到梅兰芳的时代,戏曲,特别是京剧,在娱乐界是占主要地位的,有广大的市场。而今天,戏曲、京剧的市场大大地缩小了。艺术需要在竞争中发展,前辈表演艺术家是在京剧的平台上竞争,这种竞争有利于发展京剧自身的艺术;而今天京剧要与其他姊妹艺术包括各种流行艺术竞争,如果一味“适应”观众,则可能放弃或削弱京剧自身的特点。因此,在今天需要加强对京剧本身特点和价值的认识,需要加强发挥自身优势的自觉性。

新的条件提出了一些新的问题。比如要不要为演员写戏?前些年争论过戏曲创作以谁为主体的问题。传奇时代是以剧作家为主体,到了京剧鼎盛时代是以演员为主体。梅、尚、程、荀周围都有一批文人为他写戏。有的作家强调今天应该“恢复”剧作家主将制,实际上这并不现实。因为任何一个剧作家都不可能组织起围绕他、以他为中心的演剧实体。现在只能是以剧院为主体。剧院组织艺术生产,安排剧目和演员。在这种情况下,我想即使不能专为演员写戏,起码安排剧目时要更多地考虑发挥演员的特长,这样京剧表演艺术才有可能得到更好的发展。

在“非遗”保护语境下应该更重视传统戏的传承和演出。非遗保护彰显了戏剧的社会功能转化。以前大家主要重视戏曲的教育功能和娱乐功能,现在更重视的是戏曲的文化功能。在这种语境下,人们对传统戏会有更多的需要。所以,应该从传承传统文化的角度,来判断传统戏的价值。京剧演员需要多学习能体现京剧艺术价值的各种传统戏,才有可能把这类戏更多地推向市场。

现在的演员还要不要拜师学艺流派?在电视上我听到一位老演员说他们不收徒,理由是怕束缚学生的学习。这可能有他们的切身体会。但也有一些艺术家热心收徒。前辈艺术家都很重视一句话:“师傅领进门,修行在个人。”^⑭我想这句话对京剧表演艺术传承是有深刻含义的。师傅的“领”是必要的,就是要学生认“格”。但领进门之后,就有强调学生自己的修行了。老师不要把他束缚在固定的“格”内,要启发学生由“守格”到“破格”、“创格”。

对于已经掌握了一定表演技巧的演员,应该更大地发挥创造的主动性。四大名旦时期,是演员自己策划编写剧本,自己设计唱腔和身段等,他们表演的特点能得到充分发挥。现在地方戏中已有一些艺术家在创作上有自己的想法,邀请剧作家根据本剧种的特点和自己表演的特点进行创作;应该有

更多的京剧演员也这样做。是不是叫新的流派，能不能产生新的流派，问题比较复杂，可以另作讨论；但如果能有更多有自己代表性剧目、有自己有特色的唱腔和表演的京剧演员，我们的京剧表演艺术就一定会有新的提高。

注释：

- 更多的京剧演员也这样做。是不是叫新的流派,能不能产生新的流派,问题比较复杂,可以另作讨论;但如果能有更多有自己代表性剧目、都有自己特色的唱腔和表演的京剧演员,我们的京剧表演艺术就一定会有新的提高。

注释:

① 张庚:《漫谈戏曲的表演体系问题》,《张庚文录》第四卷,湖南文艺出版社,2003年版 224 页。

②③ 史若虚:《革新精进的先驱 继往开来的宗师》,《王瑶卿艺术评论集》,中国戏剧出版社,1985 年版 16、20—23 页。

④ 笔歌墨舞斋主:《京剧生旦两革命家》,《王瑶卿艺术评论集》,375 页。

⑤ 朱书坤编:《谭鑫培——“十三绝”传略之二》,《谭鑫培艺术评论集》,中国戏剧出版社,1990 年版 27 页。

⑥ 陈彦衡:《说谭》,《谭鑫培艺术评论集》,148 页。

⑦ 谭元寿口述,刘连群整理:《谭派艺术溯源》,《谭鑫培艺术评论集》,106 页。

⑧ 于冷华:《谭鑫培内廷供奉追忆》,《谭鑫培艺术评论集》,111 页。

⑨ 萧长华:《沿之,革之,创之,进之》,《萧长华戏曲谈丛》,中国戏曲出版社,1980 年版 28—29 页。

⑩ 陈彦衡:《谭鑫培表演艺术概说》,《谭鑫培艺术评论集》,63 页。

⑪ 吴小如:《说余派》,《吴小如戏曲文录》,北京大学出版社,1995 年版 236—237 页。

⑫ 吴小如:《说言派》,《吴小如戏曲文录》,264—265 页。

⑬⑭⑮⑯ 梅兰芳:《舞台生活四十年》,中国戏剧出版社,1987 年版 27、28、25、155—156 页。

⑰ 焦菊隐:《守格·破格·创格》,《焦菊隐戏剧论文集》,上海文艺出版社,1979 年版 269 页。

⑱ “师傅领进门,修行在个人”,多位艺术家都说过,如见梅兰芳《舞台生活四十年》161 页,《萧长华戏曲谈丛》147 页。

(上接第 25 页)

- ⑪⑫⑬ 弗里德利希·席勒:《秀美与尊严》,文化艺术出版社,1996年版6、6、12页。

⑭⑮⑯⑰ 雷纳·韦勒克:《近代文学批评史》第1卷,上海译文出版社,1987年版283、283、334、331页。

⑱ 参见《西方名导演论导演与表演》,中国戏剧出版社,1992年版51页。

⑲ 《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》,中国大百科全书出版社,1983年版3页。

⑳ 参阅孟昭毅:《东方戏剧美学》,经济日报出版社,1997年版75页。

㉑㉒ 李颖:《日本歌舞伎艺术》,大众文艺出版社,1998年版164、170页。

㉓ 阿尔托:《残酷戏剧——戏剧及其重影》,中国戏剧出版社1993年版52—53页。

㉔ 格洛托夫斯基:《迈向质朴戏剧》,中国戏剧出版社,1984年版14页。

㉕ 《中国京剧史》上卷,中国戏剧出版社,1990年版100页。

㉖ 么书仪:《晚清戏曲的变革》,人民文学出版社,2006年版14页。

㉗ 廉奔、刘彦君:《中国戏曲发展史》第四卷,山西教育出版社,2000年版114页。

㉘㉙㉚㉛㉜ 齐如山:《京剧之变迁》,辽宁教育出版社,2008年版46、48、27、29、103页。

㉝ 齐如山:《京剧之变迁》,辽宁教育出版社,2008年版103页。齐

如山说他见过四个双目失明照样上台演出的京剧演员，参见该书第 118 页。

- ④(法)高宣扬:《从文学作品到文本间的穿梭》,《后现代主义哲学讲演录》,商务印书馆,2003年版403-404页。

⑤梅兰芳:《舞台生活四十年》第2册,中国戏剧出版社,1957年版69页。

⑥程砚秋:《戏曲表演艺术的基础——“四功五法”》,《程砚秋文集》,中国戏剧出版社,1959年版63页。

⑦秋文:《中国戏曲艺术的美学问题》,《戏剧美学问题》,上海文艺出版社,1983年版34页。

⑧⑨⑩黄庸绰:《梨园原》,《中国古典戏曲论著集成》第九卷,中国戏剧出版社,1959年版21、21、24页。

⑪⑫⑬谢洛娃:《黄庸绰的〈梨园原〉与中国古典戏曲美学》,莫斯科,1979年版88、86、87页。

⑭《舞论》中译本至少有两种,一是金克木的《古代印度文艺理论文选》,人民文学出版社1980年版,二是《戏剧艺术》2002年第5期刊载的黄宝生的《舞论选译》。本文所引均为黄宝生的选译。

⑮季羡林主编《印度古代文学史》,北京大学出版社,1991年版165页。

⑯⑰黄宝生:《印度古典诗学》,北京大学出版社,1999年版56、37页。

(责任编辑 郑锦燕)