

谈京剧流派艺术

■ 常立胜

流派艺术是一种个性化的艺术,京剧形成二百年以来,从数十万业者中脱颖而出有造诣且已形成个人艺术风格的演员总有数百名之多,但被公认为形成一派的约有八十几位。流派不是个人自封的,也不是别人硬加上去的,更不是偶然出现的,它是艺术家在艺术创造过程中的不断总结,不断完善,几经积累沉淀,是一种有规律的艺术现象。对于流派的作用,董维贤在《京剧流派》中说:“一个流派就是一套艺术经验的总结,众多的流派组成了一座雄伟的艺术经验宝库。这宝库为当代艺术家提供着足资借鉴的艺术材料。”^①

然而一切流派都是有一定的局限性的,因为任何人都有局限性,任何人都不是万能者。但局限又不是绝对的,而是相对的。不利的条件(指演员本身的个头、嗓子)经过努力是可以转变的,如不然又怎能产生程(砚秋)派和裘(盛戎)派呢?因此,可以说任何流派都是扬长避短的产物。

流派的特点、价值都体现在流派的代表剧目中。流派是时代的产物,一切流派的行成、壮大、衰亡都是顺应时代机运而为。

当前京剧流派的状况

那么当前流派是一种什么状况呢?我以为对今日之流派现状要有忧患意识,这个问题要从如下几个方面来看:

1. 京剧被联合国科教文组织列为“人类非物质文化遗产代表作名录”,这是令人值得庆贺的事。据说,联合国科教文组织的文件中有这样的意思,非物质文化遗产是一种文化标志,是一种原汁原味的东西。对“原汁原味”如何继承,是值得认真对待深入研究的。

无可否认流派就是京剧表演艺术的特征之一,也无可否认这个“原汁原味”已经被丢弃或束之高阁了。在某些热衷新创编的特别是获奖戏中,哪里

去找流派的影子?我以为对京剧的改革、创新,不管出于怎样良好的动机,都不应以丧失京剧的本体特征为代价。一旦失去了它的本体特征,京剧也就不存在了。文艺评论家谢玺章在他的博客中写道:“……而近百年来,来自外部的各种势力,更在京剧身上留下了不断创新的烙印;尤其是近几十年,求新求变几乎成为京剧的‘基本国策’,深刻影响到京剧的现状和未来。是不是真像有些人所说,变则生,不变则死呢?后半句说得也许不错,但前半句却未必,因为,变并不是活的必然保证,只是给活下去增加了一些概率。以前我们不敢说,实际上,作为一种文化遗产,都是有质的规定性的,苹果和梨嫁接,叫苹果梨,既非苹果,也非梨。任何事物都经历着从量变到质变的过程,都有一个由量到质的临界点,越过这个点,此物就变成了彼物。京剧也是如此,有时我们会觉得它已面目全非,就是这个道理。”^②应该承认在这种一味“求新求变”的大环境中,“继承”只是一个符号。

2. 流派发展极不平衡,有的流派门可罗雀,有的流派踏破门槛,有的流派奄奄一息,传人越来越少已成不争的事实。我们不必去说前“三鼎甲”的程长庚、余三胜和张二奎,也不说后“三鼎甲”的汪桂芬、孙菊仙和谭鑫培,就说红及一时的高庆奎,真正能继承高派艺术者有几人?汪笑侬、唐韵笙的继承者又何在?当今舞台上还能见到姜(妙香)派小生吗,“青衣首席”黄(桂秋)派几成绝响;就是占据舞台多年的马(连良)派、谭(富英)派、麒(麟童)派也沦落成少数流派了!

这种现象的存在有流派本身因素,也不能推卸各级掌门人的责任,如果决策者有一个宏观的不存在个人喜好的远景规划,这种现象是不难避免的。

3. 流派特征在无限夸大:个别流派传人和继承者很愿意在夸大流派特征上下功夫,其表现为节奏僵硬、形态紧张、已经突破了行当本体的共识特征,

作者简介:常立胜,中国艺术研究院特聘研究员;主要研究方向:京剧学。

其不知“真理跨过一步就是谬误”这一哲理。在他(她)们的表演和承传过程中看不到花旦的俏丽姣美,而是矫揉造作;看不到小生的潇洒俊雅,而是粗犷狰狞;看不到花脸的雄浑豪迈,而是妩媚娴静。这是因为有的承传者本身艺术修养不高,有的继承者条件不够造成的。例如:言(菊朋)派的特点是“四声”准确,腔由字生、字正而腔圆,是“腔儿花,味儿厚”。而现今有些学言者把言腔唱得怪腔怪调几成靡靡之音,真是难以入耳。

马(连良)派的特点是“唱腔俏丽新颖,做工潇洒飘逸,念白抑扬顿挫、字字清晰”。而现今有的学马者唱腔如同白开水,念白只求舌头大、满嘴葡萄拌豆腐,台步折腰又拉胯何来潇洒飘逸,观之令人蹙额。

裘(盛戎)派的特点是唱腔韵味醇厚(善用鼻腔、头腔、额腔、胸腔共鸣),身上干净漂亮。紧紧把握雄浑、豪迈的花脸本体特征,又能刚柔相济,善于刻画人物精神世界。而现今许多自诩为裘派的演员只学裘的唱不学裘的做,在学唱时又只突出鼻腔而不及其它。对这种只学皮毛而不学根本的做法真替他们汗颜。

还有某些学程(砚秋)的演员在唱时大喘气、大张嘴;有的学荀(慧生)的演员把花旦应工角色演成了彩旦等等不一而论,近年来业内流传的一句话叫“除X害”,不无道理。

其实学习流派是有规律可寻的,在流派传承过承中有三个阶段:

①模仿期:就是对老师的艺术一招一式不走样的模仿,这是学习的初级阶段。

②理解期:把老师对人物的理解、对艺术处理的方法悟透。

③提高期:把悟透的方法运用到自己身上,从而去塑造新的人物。

学习流派要广,不能只学一个流派,同样学习剧目更要广,要从一行当的基础剧目学起。张君秋先生曾强调:“我们学习一个流派艺术,不能仅看到它的结果,而应该看到它的形成过程,不能只限于学习他的代表剧目,而应该从演出的传统剧目开始,扎扎实实地一步一步地向前迈进。特别是初学的同志,不能一开始就演大型的流派剧目,譬如,你要学马派,一上来就学《赵氏孤儿》,恐怕不容易学到家。要想学好马连良的《赵氏孤儿》,就得有《问樵闹府》、《打棍出箱》、《甘露寺》等许多剧目的底子。俗话说:‘不能一口吃个胖子’,这是一个比喻,用在艺术上,就是要求我们先把自己的基础打结实了,不能忌小求大,只学名剧。流派的代表同他们

演出的众多传统剧目相比,数量总是相对少一些,如果我们只学他们的代表作,一代一代传下去,剧目就愈来愈窄,本领就愈来愈小,这就谈不到发展新的流派了”。^③张君秋先生的至理名言实在值得有志于继承流派的青年演员铭记,当然,只求挂名者则另当别论!

当今京剧流派流传优秀的承传人还大有人在

承传人中,学裘派的李长春和学马派的张学津、冯至孝,是同代人中的佼佼者,他们三人有个共同点——与流派创始人有渊源。

李长春(1939—),1959年毕业于中国戏曲学校,“1961年10月经孙盛文老师推荐,萧长华校长决定,由孙盛文操办,在东来顺拜裘盛戎为师,从此立雪裘门。裘盛戎先把长春在戏校学过的《铡美案》、《坐寨盗马》等戏进行‘下挂’,然后又一招式、一字一句地把《锁五龙》、《铡判官》、《牧虎关》、《白良关》和他的经典剧目《姚期》教给了李长春。那时,裘盛戎与李多奎正在排《赤桑镇》,合乐那天,北京京剧院排练厅内,人头攒动。琴师汪本贞、周文贵和全体乐队人员待命引发。这时,裘盛戎突然宣布,‘合乐由长春来唱’。一语落地,四座皆惊。只有汪本贞理解裘师的心思,他向长春说:‘多好的机会,铆上劲来吧!’李长春兴奋又紧张地走到台中,一句‘恨包勉他初为官贪赃罔上’,跟随而来的是一句炸窝的‘好’声,裘盛戎脸上露出了喜色。”^④

李长春学裘除天赋条件优越外,很重要的一点是艺术上血脉同根。何为艺术血脉同根?因为裘派是裘氏父子两代接力创立的,它是始于裘桂仙而完善于裘盛戎的一个花脸流派。李长春在戏校时虽经多师,但最受益于孙盛文,而孙盛文在富连成坐科时曾向裘桂仙学艺而后教授裘盛戎,所以李长春拜裘学裘是一袭相承。

张学津(1941—),出身梨园世家,11岁入私立艺培戏曲学校(1953年改为北京市戏曲学校),师从余(叔岩)派嫡传王少楼,1959年毕业,1961年拜马连良为师,由此专攻马派。他主演的《赵氏孤儿》、《甘露寺》、《春秋笔》、《四进士》、《苏武牧羊》、《淮河营》等剧,马派艺术风格鲜明。他为马连良的大批实况录音配了像,神形兼备,颇得好评。“1985年参加中国京剧艺术家演出团赴香港做商业演出,《台北民生报》的评介文章说,张学津‘台风潇洒,做表传神,其念白唱工无一不像马连良,而他的‘舌不大而腔花’,韵味醇厚,更为受听。’”^⑤

张学津学马除天赋条件优越外,最重要的是余派基础打的好。马连良在艺术上升期得力于贾洪

林(谭鑫培的得意学生,早于余叔岩),因此,也可以说马派是在谭派基础上发展而成的。余叔岩是谭派弟子中被世人公认的“新谭派”,这个“新”是指学习方法。张学津由学余而转学马实际上是走了一条坚实的“捷径”。

冯至孝(1938—),出身梨园世家,1951年入戏曲实验学校(后名中国戏曲学校),工老生,受教于鲍吉祥、雷喜福、贯大元、宋继亭等谭派名师,打下了坚实的基础。1954年后,又跟善长马派的邢威名学习了马派名剧《群英会·借东风》、《苏武牧羊》、《浔阳楼》并得以演出。1959年毕业前与李长春汇报演出《将相和》深得师生好评,后分配到中国京剧院四团,在新编古代故事剧《杨门女将》中饰寇准。1961年2月由剧院推荐拜马连良为师,专攻马派。

马连良对他十分喜爱,不仅从唱、念的吐字、气口到身段的一招一式都进行雕琢,就连如何与同台演员的配合、锣鼓的运用直到服装改革都一一指点。有时马连良到外地巡回演出,还把至孝带在身边。正是经过师父的精心培养,冯至孝调入一团与李少春、袁世海、杜近芳、孙盛武等艺术家同台演出相得益彰。冯至孝学马继马的成功之处同张学津一样,都是基础牢、根子正,与所承之师有艺术血脉关系。

产生新的流派是历史的必然

随着社会在不断发展进步,也就应该产生新的流派。那么今日之中国京剧会不会产生新的流派呢?我的回答是肯定的。一种新流派的产生首先要形成一种新的艺术风格,问题是对这种新产生的艺术风格应如何对待。

我以为这个问题应该从两方面来看:

一、反对那种根基不深、继承不牢或仍未脱离师辈创造的艺术风格就称某派的新派。20世纪四、五十年代以来,被称为流派的有裘(盛戎)派、杨(宝森)派、张(君秋)派,后又相继出现赵(燕侠)派、李(少春)派、袁(世海)派、关(肃霜)派、厉(慧良)派的称谓。其中有的派并不被世所公认,但有一点是必须要承认的,即他们上有师承,下有传人,他们的个人艺术风格已经形成。

二、保守势力不承认会产生新的流派。刘厚生先生在《我们已经走了多远》一文中指出:“‘文革’之后,由于种种原因,保守复旧情绪有所上升,我们在这方面下的力量远不如五十年代。”(原载《中国戏剧》,1997)他虽然指的是“传统老戏的几个问题”,但我以为对整个京剧界有普遍意义。保守势力总是对“新生事物”横挑鼻子竖挑眼,不管对与否

一律采取不承认的态度。

其实,在京剧演员中新的艺术风格已经形成或大胆的说新的流派业已产生。这就是尚长荣和李维康,这二位创立的就是京剧界中的新生流派。

在论证尚长荣、李维康的新艺术风格之前,先引证一段电影艺术家石挥在《与李少春谈戏》中李少春说的一段话,少春说:“不然,话剧无论怎么说总得有点学问才能干得来,不然他绝演不出好戏来;京戏总是那些死套子,唱一辈子跑不出那个圈儿去,许多前辈老先生都是谨守规矩一丝不苟的,其实细想起来,程大老板,谭老板,余先生这几位之所以能在京剧界占那么高的地位还不是自己独创出一条路子来吗?这条路子程大老板唱着合适,可是不见得人人都合适,谭老板并没有死守程大老板的路子,可是也能成名,余先生又何尝不是自创一路,可是一般人都反对在台上背着规矩唱。”^⑥我想这段话是有警世作用的,因为他这种“师古不泥古”的思路是开拓性的。

尚长荣(1940—),当代杰出的花脸艺术家。1985年一出《曹操与杨修》使尚长荣蜚声大江南北。在这出戏中,他充分展示了侯派“发于内,形与外”的美学原则,以内心体验与外部表演技法相结合,创造了一个新型的具有多重性格的曹操,他的这个曹操既有雄才大略,又奸诈猜疑,既爱才惜才,又妒才害才。在艺术上运用唱、念、做、表手法,将铜锤与架子的不同表演形式融合为一体,确立了自己“架子花脸铜锤唱,铜锤花脸架子演”的符合现代审美需求的艺术风格。当然,尚长荣艺术风格的形成不是无根之木无源之水,是经过多年积累而成的。

尚长荣五岁便在其父创办的荣椿社学花脸,先后受教于陈富瑞、苏连汉、宋富亭、孙盛文等名师,铜锤架子兼而学之,《草桥关》、《御果园》、《芦花荡》、《丁甲山》等戏边学边演。1960年拜侯派创始人侯喜瑞为师,学习了侯派经典名剧《盗御马》、《取洛阳》等戏。1964年主演现代京剧《延安军民》,成功的塑造了一位红军连长,一段成套的〔二黄〕唱段“老班长把命陨”,经电台播出后,在行业内外产生广泛影响。

尚长荣的艺术风格形成后,相继又排演了《贞观盛事》和《清官于成龙》,再获成功。尚长荣的表演特点是激情饱满,善于以声腔来塑造人物,他在唱腔中学金(少山)不是金,学裘(盛戎)不是裘,在激情奔放中又富有韵味,打上了尚氏的烙印。他已收陈麟苍、顾谦等为人室弟子。

李维康(1947—),当代杰出的旦角表演艺术家。1958年考入中国戏曲学校学青衣,由瑶卿的弟

子于玉衡以《二进宫》开蒙,首登舞台一句“先王啊”的叫板便满坐皆惊,一个不到12岁的孩子竟有如此甜润清脆的嗓子!一出戏满宫满调异常完美。继而又学了《三击掌》、《桑园会》、《玉堂春》并演出。由于她天资聪慧又刻苦用功成为学校的“尖子”学生。及长,又先后得赵桐珊、程玉菁、华慧麟、李香匀、荀令香、谢锐青等老师教授,除学习了一些优秀传统剧目如《孔雀东南飞》、《铁弓缘》《汾河湾》、《武家坡》、《穆柯寨》、《十三妹》、《万里缘》等和昆曲《春香闹学》、《金山寺》外,还学习了梅派的《宇宙锋》、《霸王别姬》、《凤还巢》、《贵妃醉酒》《四郎探母》、《刺蚌》,荀派的《鱼藻宫》、《荀灌娘》、《红楼二尤》和张派的《望江亭》、《春秋配》,绝大多数都得以演出,经过观众的检验。为加强她的表演功,学校特安排赵桐珊教了一出鲜见的《胭脂虎》,1964年6月又给她排了一出《杨门女将》。1964年冬始又先后给她排了《革命自有后来人》、《红灯记》、《琼花》和《黛诺》四出现代戏,《黛诺》的演出引起强烈反响,文化部曾调该戏为全国文化厅局长会议专门演出。1966年她以优异的成绩毕业,分配到了中国京剧院。

有幸的是“文革”十年,她没有离开观众的视线,她参加了《红灯记》的排演,饰李铁梅的B角,此后还在《平原作战》中饰演小英。

1976年后,李维康接连排演了几出新编戏《蝶恋花》、《恩仇恋》、《李清照》、《宝莲灯》,并对《秦香莲》、《谢瑶环》、《四郎探母》《武家坡》、《霸王别姬》等戏进行了加工整理,用新的思维在继王、梅的基础上又融入程(砚秋)、张(君秋)的元素。在排演《武家坡》、《汾河湾》时,她去请教过京城梅派名票顾森柏,向程派传人江新蓉学过程派水袖功,向李玉茹老师请教过《贵妃醉酒》,学回来再对自己的戏进行“微调”。凡是她演的传统戏无一不进行过“微调”,就象当年的余叔岩对老谭的戏一样,她就在边演边“微调”的过程中,逐渐形成了以传统为基础但决不墨守成规的创作方向,新颖而不失京剧本体的艺术风格。

《蝶恋花》歌颂的是革命先烈杨开慧,也是革命先烈在京剧舞台上呈现的第一个艺术形象。李维康把人物的感情与唱腔自然的融合在一起,取得了强烈的艺术效果。特别是“古道别”一场中的〔四平调〕“风飒飒雨潇潇青山苍翠”和〔二黄清板〕“绵绵古道连天上,不及乡亲情意长。洞庭湖水深千丈,化作泪雨洒潇湘”唱段,真真透出了一种古典美。《武家坡》中的王宝钏是个带有悲剧色彩的典型人

物,李维康在唱到“这锭银子我不要,与你娘做一个安家钱,买白布做白衫,买白纸糊白幡,落一个孝子的名儿在天下传”,就巧妙的揉进了程腔。

李维康对艺术的追求永不满足,1978年她在访问美国演出时,对电声有了一定的了解,回国后在参加“南腔北调大汇唱”晚会时就用电声伴奏演唱了“苏三离了洪洞县”和“我家的表叔数不清”,后广为传唱。她第一个用MTV拍了《醉美人》,用视觉传媒工具,把杨贵妃的“海岛冰轮初转腾”在编钟的环佩叮当伴奏下的流动优美身段,展示给观众,使观众在聆听京腔京调同时欣赏到美轮美奂的画面。尽管这种艺术实践是带有实验性的。

李维康广采博收却没有拜师,走的是一条“宗王师梅崇程学张”的大路,她学梅、程、张的腔却不学他们的味,所以能独树一帜,她的特点是清新亮丽台风大气,嗓音脆亮甜润宽圆具备,唱腔委婉细腻玲珑流畅,富有个性。中国京剧院总导演阿甲说过一句话:“有的花腔玲珑流畅,俏丽挺拔,在快速中有静的感觉,李维康就是如此。”^⑦

如今,很有几位青年才俊愿立雪李门,但都被维康婉言谢绝,她不希望孩子们单纯的只学她一人,博采众家之长才是人才的未来。

尚长荣与李维康虽为一净一旦,但能形成一派走的是一条共同之路:传统厚实、转益多师、广采博收、善于思考、勇于革新、紧跟时代,最重要的是排演新剧目都亲身参与创作(唱腔、造型),极大的体现了艺术的个性化。

人有所长,尺有所短,每一种艺术流派都有它的局限性,新的流派代替旧的流派是历史发展的必然,在新的时期呼唤产生新的流派是众望所归。

注释:

- ① 董维贤:《京剧流派》,文化艺术出版社,1981年版6页。
- ② 谢玺章的博客文章《回归传统》。
- ③ 选自安志强整理《张君秋艺术散记》,中国戏剧出版社,1983年版。
- ④ 见《净之韵·京剧花脸》,学苑出版社,2007年版。
- ⑤ 见《中国京剧史》,1202页。
- ⑥ 见《石挥谈艺录》,上海文艺出版社,1982年版,原文写于1947年。
- ⑦ 见《戏曲表演规律再探》一书中《戏曲艺术最高的美学原则》一文,中国戏曲出版社。

(责任编辑 郑锦燕)