

# 传统的底线

■ 刘福民

**摘要:**在中国文化语境中,传统二字是什么时候也离不开的主题词。面对多元文化的冲击与挑战,京剧艺术的振兴与弘扬,不论有什么新思维、新举措,也不论怎样的与时俱进迎合时尚,对传统的继承与守望,始终是成功与否成效如何最首要也是最重要的评定标准,作为民族历史文化结晶载体的京剧艺术,她当然是从传统中来,在继承基础上创造发展,在创造发展中又形成新的传统,然而,这传统的底线到底该划在哪里?本文以《戏文内外》一书为一典型案例,试对“底线”进行辨析。

**关键词:**传统底线 非传统 新流派 谬读

在中国文化语境中,传统二字是什么时候也离不开的主题词,对于国粹京剧来说就更是这样了。面对多元文化的冲击与挑战,京剧艺术的振兴与弘扬,不论有什么新思维、新举措,也不论怎样的与时俱进迎合时尚,对传统的继承与守望,始终是成功与否、成效如何最首要、也是最重要的评定标准。当然,这也是京剧新生代从业者,特别是个中翘楚当红名角的不二选择。在舞台上演一出戏,扮演一个角色,显一份才情,扬一番个性,首先要看你宗的是哪门哪派,是不是学有所本传承正统,够不够风格特色“原汁原味”,这不但是观众口碑的审美取向,也是内行眼光的评判标准,更是演员本身的自觉追求。骨子老戏流派经典自不待言,即使是创新新作,也往往特别要把对传统本体的激活、流派底蕴的再现作为宣传造势的亮点与“卖点”凸显出来,这也成了当今京剧舞台上的一道流行风景线。“文革”一场十年之久的历史文化浩劫,造成了京剧传统的断裂,浩劫过后“待从头收拾旧山河”,一方面,多少流派艺术得以薪火相传后继有人,多少经典老戏恢复上演重光舞台,另一方面,“传统”二字成为一种仰之弥高的京剧艺术殿堂神符被供奉起来。十年(甚至于不止十年)的断裂带,使人们很容易就划分出传统与“现代”的分野界限。凡是断裂带彼岸的,往近了说,二十世纪五十年代、六十年代也罢,往远了论,三十年代、四十年代乃至更往前的清末民初一、二十年代也好,总之,都是京剧传统的恪守所在、承继所宗、尊崇所本。而凡是断裂带此岸

的,虽说打自上个世纪八十年代初算起也经过了三十多年时光,在这期间京剧舞台,走红的一拨儿又一拨儿,崛起的一代又一代,全划归在“现代”的范畴里,他(她)们的所有艺术成就,都是在对传统的继承中得来,都是缘于传统的泽被所致。遥望断裂带的彼岸,遥想当年的辉煌一片,除了对“传统”心驰神往顶礼膜拜诚惶诚恐自愧弗如外,还能有什么“大不敬”的僭越之思非分之念么?这从大道理上来说一点也无懈可击,然而,若往断裂带彼岸的纵深处探寻,触摸到历史的细部,就会发现,我们遥遥在望中光环笼罩下的“传统”还有不可一概而论,难以一言以蔽之的另一面。

在中华书局2008年度的出版排行榜上,有本叫做《戏文内外》的小书,书中所写的,是对上百出京剧音配像剧目的观剧随笔,内容以剧目题材渊源、演出版本流变的稽考钩沉为主,其间也夹杂着不少对音配像剧目原声演员的点评,字里行间涉及到我们所尊崇的一位位流派艺术大师,“大不敬”的臧否之言比比皆是,而与当今京剧语境同步同调的“高度评价”却几近于无。读罢真是让人一方面“大跌眼镜”,另一方面又不得不深长思之,进而生发出对京剧“传统”这一概念的一连串随想与联想,开启了观照京剧历史传统的另一扇窗口。

裘盛戎先生创立的裘派,真可谓是京剧花脸表演艺术的巅峰绝顶,舞台上“十净九裘”的局面已经形成了数十年,而且一直方兴未艾,这是裘派艺术价值存在的历史证明,也是京剧传统弥足珍贵的鲜

**作者简介:**刘福民,北京京剧院演员;主要研究方向:戏曲表演、戏曲评论。

明写照。这,还有什么可以质疑的么?但是,在《戏文内外》的点评文字中,裘盛戎先生却被描绘成这样:

十全正净金少山,天赋佳喉,既高又亮,同时代无出其右,独占红氍之上,架子宏伟。后来裘盛戎不能望其项背,未免有大巫小巫之别,不过一个尉迟宝林而已,谈不上黑头角色,演包公非常勉强,连廖化也不够。

昆剧正净角色有“七红、八黑、三和尚”十八人,而京剧则不及此数,只有姜子牙、闻仲、姚期、尉迟恭、李克用、高旺、杨五郎、包拯、徐延昭等人而已。而裘盛戎常演只有《铡美案》中之包拯、及《二进宫》中之徐延昭。其他成名之后,不大多演,勿能当起铜锤正净之誉,如何能传其父裘桂仙有克绍箕裘之名。我所见不多,不过是孙权、马谡、刘瑾等副净脚色。近来竟有“十净九裘”之说,令人不解。

裘盛戎虽家学渊源,但先天不足,身材矮小,嗓音尖狭,距铜锤去之太远,就是花脸也难胜任,全赖耍花腔小动作来取悦于人,为行家之大忌,唱腔喜用鼻音,以取巧争胜,一反其父裘桂仙。三十年代有人谓裘桂仙“初为何桂山之琴师,故对于何之腔调,俱能领略神会。行腔吐字,老练平正,绝无时下喜走鼻音之弊”。可见裘盛戎的唱腔,不是老父遗传,学的倒是金秀山。

“南麒北马”是世所公认的两座京剧老生流派艺术发展史上的“泰山级”双峰,周信芳先生和马连良先生独家创造的流派代表剧目,是京剧宝库经典中的经典,全盘继承的范本,这,还有什么好说的呢?然而,在《戏文内外》作者的笔下,两位大师的舞台风貌艺术品位竟被“酷评”成如此的“不入流”。

《清官册》:

寇准所着官衣,先兰后红,胸有补子。马连良则改革加以美化,不用补子,而已圆形绣花代之,有失古服形式,当不可取。所谓学马,不知其基本何在,但一从奇装异服,就算马派,梨园怪象,迄今未已。

《甘露寺》:

虽是老戏,但冷落已久。以前以老生刘备为主,自马连良将贾洪林的本子改动了一些,才把二路老生的乔玄,喧宾夺主,成了主角。把旧脚本乔国老“想那皇叔,姓刘名备字玄德……”三百六七十字的念白,改为“劝千岁杀字休出口……”,西皮原板转流水二十六句,由于容易学唱,故有“脍炙人口”之誉,说他“吐字

仿佛大舌头,唱工太浮,念白一顺边”并不为过。

马派戏存心去旧,故意革新,不由自然增长,积累经验,难免有哗众取宠之讥。流向小道,非大块也。

周氏(周信芳)对于京剧的损害,就是他把话剧艺术搬到京剧里来,有碍了基本程式的认识,难免受到一些爱护京剧的人“文字上的讽刺和言语中的嘲笑”。平心而论,对周氏拍手叫好者确有两种人,一是引诱他入邪途的政客,一是喜欢他洒狗血的人。其他看戏的人,不会说他一句好话。

《萧何月下追韩信》:

全剧唱做,并无可取之处。“追信”一段,起初不异《徐策跑城》,至将及韩信时,萧何竟然一个“吊毛”,跌滚下马,实属无谓未免太嫌做作。听说当年谭鑫培在上海演《四郎探母》唱段毫不得彩,及至出关被擒,故意一个吊毛,台下大声喝彩叫好。谭氏愤而暗骂一声“他妈的”,此之所谓海派之为海也。

从当下继承传统唯其诚的角度看,以上这些“劳什子”点评臧否,不都是“满纸荒唐言”么?是什么人?从什么样的视角出发?才说出如此这般话呢?从《戏文内外》序言中得知,这本书的作者吴藕汀(1913—2005)老先生是位江浙一带的文墨人,平生以读史、填词、作画、刻印负有才名,而看戏、吃酒、打牌、养猫、猜谜这些“世家子”的闲情逸致则伴其一生直到终老。也许因社会境遇变化使然,抑或由“性格即命运”际遇流转所致,这位吴老先生的看戏经历也有个不小的“断裂带”,他对京剧舞台好角好戏“一手的”、直观的、感性的体会体验,都发生在年轻时,即上世纪三四十年代。而到了解放以后,老先生就流落到江南某小城的一隅安身立命,长期过着相当窘迫的生活,看戏这码子人生乐事就基本与他绝缘了,直到数十年后时来运转,他被聘为浙江省文史研究馆馆员,以“文化老人”的身份行名于世,这“雪藏”半个世纪之久的戏缘情愫才又得以接续,也才有了这以音配像为参照系——发思古之幽情、抒胸中之块垒的《戏文内外》。作为一名弱冠时即负才名,老年后得享词坛画界名宿、版本目录学家清誉的吴藕汀先生,狷介孤傲、特立独行是他性情中的天然本色,而“故作惊人语”不肯就流俗的刻意为之,也不能不说这是这本《戏文内外》臧否文字的原旨之一。但还有另一面,那就是不管怎么说,老先生的所有点评都不仅仅是他个人的独家发现,而更大程度上反映出那个时代京剧演艺舞台来

自某一方面“顾曲者”剧评家的“通识”。说长论短语多微词,是要有把尺子做标准来衡定的,而这把尺子就是“传统”。姑且不论谈到谁谁哪个人、评到某某哪出戏,究竟是否言之成理,不可否认的存在现实是,我们今天尊崇的流派艺术大师,在粉墨春秋艺海生涯中都曾有过被置喙、被誉为“非传统”的经历。于是,接下来就有了一个文化命题的设问,即作为民族历史文化结晶载体的京剧艺术,她当然是从传统中来,在传统继承的基础上创造发展,在创造发展中又形成新的传统,然而,这传统的底线到底该划在哪里?辨析起来就真成了一个难以量化确定不好“时间段”的问题。传统这把尺子就像是一个“金钵”罩住京剧演艺舞台的古往今来,多少“好角儿”从初露头角到声名鹊起,观众所津津乐道的、行家所认可称许的,都离不开传统底蕴的扎实丰厚,对传统规则的恪守遵从和传统承继的宗有所本这样的“关键词”,而在这“好角儿”之中的出类拔萃者,当他们向着表演个性艺术造诣的高层面高境界求索攀升进程中,就必然要面对如何既要挣脱“传统”束缚,又须“从心所欲不逾矩”于传统制约的两难抉择。所谓两难,当然,对那些大师级的流派艺术家来说,更应该是一种“难——并快乐着”的创造激情的迸发与闪现、才情个性的张扬与展示、独家特色的累积与定格、经典杰作的打造与形成的渐变进程。“老戏老演,老演老戏”,绝不是京剧舞台鼎盛繁荣艺苑风景线的主色调,更不是流派艺术家得以功成名就的必由之路,求新求变革创新独树一帜“走自己的路”,这种“非传统”作为,本身就是京剧传统的一部分。京剧雅俗共赏的艺术特性,决定了她始终是在演出舞台的市场化运作中、在票房号召力的流行趋势中来体现“角儿”的价值的,哪个艺术流派的形成确立也要由广大观众普遍认可了才能算数,然而不同年代、不同年龄段、不同人生经历的“顾曲者”,把传统的底线定位在哪儿,是因时而异的。吾土吾民惯有的思维模式,历来就有“于旧状况那么心平气和,于较新的机运就这么疾首蹙额,于已成之局那么委曲求全,于初兴之事就这么求全责备”(鲁迅语)的特征,这在看戏品戏的流行语境中体现得尤为充分,在对“名角儿”乃至流派艺术家的评价评定中更是“此情可待成追忆,只是当时已惘然”的多有吊诡令人兴叹。

再引两段《戏文内外》一书中的臧否文字做例子。一是说梅兰芳的,梅大师的艺术成就,在中国文化史、京剧发展史乃至世界文化之林的地位,那还不是煌煌然巍峨哉世所公认的么?但在吴藕汀老先生笔下却不乏这样的微词:

梅兰芳少年得志,而俗语所说“初学三年,天下去得,再学三年,寸步难行”,造成他排演新戏的企图,走了很多的弯路,错以为“戏剧前途的趋势,是跟着观众的需要和时代而变化的。我不愿意还是站在这个旧的圈子里面不动,再受它的拘束。我要走向新的道路上去寻求发展。”毕竟他年幼唱戏,少受文化教育,思想简单,自在意中。演出新戏,不论是古装戏、现代戏,有一时期,确实能够赢得一些好奇观众的青睐,得到了很好的评论。但这种好奇现象,未免是“貌美”二字,对戏剧本身没有多大的关系,否则那么多的新戏,目前又在何处呢?不必说杨小楼、余叔岩要瞠乎其后,就是谭鑫培晚年也自愧弗如了。

齐氏引梅氏去美国演出,除了梅氏得了一个空头的博士头衔以外,还给美国自电影有声以来,其前途正在无所适从的时候,送去了一种既非话剧又非歌剧和舞剧的中国戏剧,他们起了很大的作用,由此好莱坞赚了不少美金。但对于中国戏剧,却丝毫没有利益可沾。何况梅氏所带去的所谓中国戏剧,只不过是一些鸡零狗碎的歌舞杂技,而谈来是京剧老辈视为不必要的累赘,还扬言“以传统为主”,真是令人尴尬。美国人不懂戏,权当他看看马戏团,一味隔靴搔痒,说不出一句切中要害的话,他们哪里有斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特一类的人物,不过是一般的凑趣而已。

这种对梅兰芳的负面评说,到底有几分言之成理不好妄加评判,特别是不能做出非黑即白非此即彼的简单判断,但有一点可以肯定,即这是历史上曾经有过的流行语境的“另一面”,而立论的尺度就是把传统的底线拉得更远。所谓杨小楼、余叔岩瞠乎其后,谭鑫培晚年自愧弗如的说法,显然是含有讥讽的意思,然而我们不妨设想,如果梅兰芳始终站在这条传统底线的这一边,循规守距“不越雷池一步”,既没有让杨小楼、余叔岩感到瞠乎其后,也没有令谭鑫培晚年觉得自愧弗如,那么,还有我们今人眼里的梅大师么?我们还可以假设,如果梅兰芳先生访美演出,带去的不是吴老先生所说的“一些鸡零狗碎的歌舞杂技”,而是原封不动“以传统为主”的整出整折戏,该怎样具体运作呀?既使真的这样运作成了,到了大洋彼岸登坛亮相还会取得那样的轰动效应和具有文化意义的历史性成果让我们今天还引以自豪么?

二是说李少春的。平心而论,关于“李(少春)派”的说法与提法,在其生前并不大流行,是一部

拍摄得实在精美绝伦的电影《野猪林》，使人们得以直观感受全方位领略到这位京剧表演艺术家文武全才的神乎其技和档次品位的超凡入圣，他的盛年早逝，更是定格住了这位梨园豪雄绝世俊杰生前同行无人堪与比肩、身后晚生难以望其项背的演艺生涯春秋鼎盛的无尽辉煌。“李派”之说、大师之誉在他谢世之后几十年间，才成为内外行众口一词的公论与定论。如若有人说李少春称不得流派大家，而且只能算是个“未入流”的演员吗，这岂不是“帽子大，竟差出了一尺”的荒谬之言么？然而戴了“有色眼镜”的吴藕汀老先生就是这么看的，他在《戏文内外》里说：

李少春的戏，我初见于民国三十一年（1942年），此时李可算得文武全能，在老生行中，是不可多得的人才。所以我一向对他印象很好。不过我从此以后没了看戏的条件……七十年代末，我才得见《野猪林》电影。林冲饰演者，算是李少春，我实在不敢相信。唱做出格，不过是个未入流的演员而已，看了倒尽胃口并不为过。近有人说：“他本来天分很高，而个头嗓子扮相及武功底子都够标准。”一块好料，因何成就有限，后来竟是一败涂地，辜负了余叔岩的一番苦心？原因有二，一是“家累太重，不能安心学艺”，师门渐疏，所学不多；二是“他的拜师，或者根本没有存着尽弃所学而学余的心理。只想磕个头，学的一点大概，列名弟子，也就满足”。虽然入了余门“可惜他不能领略此中奥妙，而成就也不过如此。简直如入宝山而空回，真是非常可叹又可惜的”。（李少春）一生为“思变”的心理所笼罩，岂肯为余叔岩坚持旧规所束缚。余氏劝他不要去演违背历史太远的《打金砖》，但李少春连这一点都没听老师的话，其他可想而知。师门疏远，在所难免。李少春幼年受教于丁永利，根底还算不错。老生戏谋求深造，拜上了余叔岩，不过他的鉴赏力，较之孟小冬远之又远，故而成就不多……又与靠吃戏饭的无聊文痞、蹩脚话剧演员相处，逐渐走入了异途，缠上了恶习。

本着“反面文章正面看”的理性思维仔细考量，这位吴老先生之所以这么说这么看，就因为他起碼是从五十年代起至少直到七十年代“没了看戏的条件”，造成了几十年之久的空白期与断裂带，形成了一种“隔”，而一个人对艺术的赏析眼光审美取向年轻时栽植下“种子”，无不受到时代流俗的影响与局限，且一旦形成就容易“固化”，时过境迁之后再又生发出来就不能不是一棵“奇异的花朵”了。这种

“隔”作为参照系，可以使我们不用神坛供奉的仰观视角，观察解读到前辈京剧人在传统继承中的别一层与另一面。艺人是要在舞台上讨生活的，为了尊师命，入其门、正其宗、传其艺而收敛起自己腾飞的翅膀，即便有“程门立雪”的虔诚之心，也绝难有循规蹈矩的践行之力，这就叫做“存在决定意识”。就李少春之于余叔岩而言，是情出无奈的选择，也是天纵之才的运命。我们又还可以设想，假定李少春当年真的谨遵师命，非“从新下卦”过的余派正宗戏一概不演，凡余师不入眼的“叫座戏”一律尽弃，今天的京剧舞台上还会有《打金砖》等传统经典的“艺术之树长青”么？再假定，那时的李少春如果惮于社会浮论，和所谓的“靠戏吃饭的无聊文痞、蹩脚话剧演员”断绝往来，就守定在“传统底线”之内“大门不出，二门不迈”，这就是“正途”么？真要如此的话，恐怕就没有《野猪林》等一系列“李派”艺术杰作京剧史册瑰宝流行于世光耀舞台了。

“传统”这把尺子、这个“金钵”在京剧传承中的作用与效应，不能说就都是正面的、积极的，但也不能认为就都是负面的、消极的。问题是这把尺子、这个“金钵”横在谁面前、罩在谁头上，当时起到什么作用，后来造成什么结果，实在是因势而异因人而别大不一样的。我们听裘盛戎早期的录音，和“十全大净”金少山一起唱《白良关》中的“小黑”尉迟宝林，很显然他是竭尽全力“够着唱”与“黄钟大吕”试比肩，这就是“传统”这把尺子牵制的结果；而他成为“裘派”以后正值盛年的一出《李七长亭》的现场演出录音，那恣意铿锵的“炸音”、那咤咤雄浑的“卖派”，分明能从中感受到有刻意尽脱“全赖要花腔小动作来取悦于人……以取巧争胜”诟病所指的成分，当然，首先是因为他实在是有这个“量”、有这个“份儿”，十分了得的功力与“本钱”在那儿摆着呢。但从某种角度看还有另一面，那就是，裘盛戎从演唱特色表演风格初见端倪到终成大器创立“裘派”，“传统”的“金钵”所罩一直如影相随。

五十年代以降，裘腔裘韵风靡于世倾倒一片，使多少观众如醉如痴“爱你没商量”，裘派风格特色的拿手戏代表作又被多少专业大花脸奉为传统经典亦步亦趋模仿学演潜心研习务求酷肖，然而，在“十净九裘”的舞台格局下，裘派本身也在嬗变中。八十年代以来，方荣翔先生继承弘扬了裘派艺术，但囿于天赋条件身体状况所限，方先生的“裘派”与裘先生的“裘派”还是在许多方面不可等量齐观有着不少差异的。就唱腔而言，方荣翔在韵味醇厚的考究化、精致化、细腻化方面可以说是对裘派传统有所发展，就表演而论，他在气度的恣意纵横、神韵

的苍劲古朴、张弛的灵动率性与挥洒的浑然天成等方面就稍显逊色,起码是,像裘盛戎先生在《李七长亭》中表现出的“裘派”艺术另一面,经过方荣翔先生为代表的一代继承者掌门人的“新陈代谢”,被相当程度的滤化弱化乃至消解掉了。进而到九十年代以来,“十净九裘”依然是京剧舞台的靓丽风景,方荣翔先生的入室弟子、裘派门下的传人再传人代有才人出引领菊坛秀。但随着时移境迁,裘派艺术的“传统”底线在自觉不自觉的“嬗变”中前移。方荣翔先生生前留下的大量录音录像,成了不少京剧新生代有志宗裘一心学裘者的描摹范本,在众多“裘迷”票友中则更是流播广远深入人心。还有更耐人寻味的,在不久前央视举办的全国京剧青年演员大赛中,进入决赛圈的花脸组选手,其中不止一位,他们演唱的“裘派”,无论是行腔韵味的拿捏,还是吐字劲头的把握,用行家眼光度量之,不但与裘盛戎先生的录音老版本有所游离,就是与方荣翔先生的新版录音规矩方圆也不尽相仿,很明显他们都是以当今最走红的孟广禄为“裘腔裘韵”的摹本。这说明,在一些80、90后的京剧“隔辈人”心里,“传统”的底线早已非复30年前那样按“文革”十年形成的断裂带为界泾渭分明的来划分了。而这也就连带出一个“大胆的假设”,即当今京剧舞台还会生成出“传统”么?本着“小心求证”的原则,若是持“深刻的保守”立场自然是否定的理由多多,但如果用开阔的视角放开眼光来看肯定的论点也不能说全无道理。早在20多年前,就有京剧新流派能不能形成会不会产生的议论与争论,这话题在理论层面讲很难形成共识,可在现实中,改革开放新时期以来崛起当红的京剧名角中,确有不以专宗传统流派羸昭著,而凭才情过人个性鲜明的演唱特色与表演风格载厚誉的佼佼者,非但获得广大戏迷观众的追捧与拥趸,也被梨园小字辈的晚学后进崇拜为心中偶像引为习艺楷模。李维康就是这样一位典型,年轻一代“小旦角”心仪她、痴迷她、“私淑”她、模仿她、跟进她的着实不乏其人。李维康到底够不够究竟能不能堪称一旦角“新流派”,也许从名义上论尚未分明,但她在旦角表演艺术造诣上的木秀于林,风格特色的独具其美,效仿跟进的拥之者众等等诸方面,都具备了“自成一派”的构成要素,这恐怕也是客观存在。只不过当今京剧舞台远没有“遥想当年”那样的占据社会时尚文化“主流”,再不复现“你登场罢我登场”的熙熙攘攘,情愿不情愿的,我们也就很难以“流派”衡得失“论英雄”了。

近十多年来,以中国戏曲学院研究生班为代表的京剧新生代“明星”群体,已经成为京剧演出舞

台的顶梁柱,如果说,第一届毕业生在世纪之交被冠以“青年新秀”是大体名实相符的话,那么到了今天,他们大多都早已年届不惑、临近或跨入了“知天命”的门槛,说他们艺术上有待进一步提高这当然永远没错,但再说他们在台上似嫌“稚嫩”尚欠成熟就实在显得牵强了。对京剧演员而言,四五十岁该是舞台风华演艺风采表现力最强、精美度最高、品位性最佳的“黄金期”,唱戏唱到这时段,还没有自己的特色风韵独家优长,那就说不过去了。当然,他们几乎无一例外的都是以流派传人的身份与面目高张艺帜走红于舞台的,然而在全面继承虔诚守望的基础上,在老戏迷的期许与新知音的激赏双重交织下,他们娴熟的演技、充沛的精力、横溢的才华、难抑的个性,总会要突破点什么、创造些什么,而且这突破、这创造,往往是在自觉与不自觉、有意与无意之间进行,起决定作用的,不仅是演员的自主意识所致,更有京剧文化的现代存在和京剧舞台的时尚需求召唤使然。于魁智可以说是当今京剧舞台声名最显赫的新一代名角了,他不仅在京剧圈内堪称首屈一指的“超级大腕”,就是在多元文化的演艺圈也属尽人皆知的“社会名流”,“余派”是他不离不弃的根基所在,“扶摇直上”的底蕴倚持,这一点不假,然而,在他不惑之年之后,无论从演出的新老剧目还是在录制的演唱专辑中都可以品味出越来越凸现的个性特色韵致和独具其美的华彩。这自然会在业内“资深人士”或业外“老派戏迷”中招致微词,但是不能不承认,在广大观众中、特别是在青年一代京剧爱好者社会族群中,还是普遍认同热烈拥趸的多。在他们看来,于魁智这一代人在舞台上呈现、展现、凸显、张扬出的,就是民族文化京剧艺术的“真本色”,“传统”的底线,在他们看来不是在遥远的以往,而就在视听感受击节赞赏美哉妙哉的当下。对流派传统的继承,孟广禄的一番话很有代表性,也很值得玩味,他说我们这一代对前辈艺术大师,当然是打心里尊崇敬仰至极,甚至可以说是崇拜的五体投地也不为过,但这并不意味着在继承学习的过程中,就老是得“跪着”,诚惶诚恐不敢越雷池一步,休休志志深怕遭旁人“挑眼”,如果一辈子老这样,那就不是搞艺术的人应该具有的心态,也是没出息的表现。真正的继承得是“站着”学,得有自己的理解体悟见识眼光,得结合本身的条件,那才行。孟广禄不但有这种自觉意识,也有艺术创作实践的自觉行动,他演的《铡判官》对“裘派”经典老版本进行了整理改编,尤其引人注目的是,在《探阴山》成套二黄唱腔之后,又根据剧情发展高潮的需要和自己嗓音条件的优(下转第44页)

曲和民间美术结缘深厚,一方面是传统戏曲丰富了民间美术题材,一方面是民间美术扩大了戏曲传播空间,彼此促进,共同发展。正是在民间美术与传统戏曲携手中,我们得以更深切地感受到深厚博大的中国文化的动人魅力。

注释:

- ① 冯骥才:《中国木版年画集成·绵竹卷序》,北京:中华书局,2008年版。
- ② 金梅:《戏曲与年画》,载《文艺报》2005年11月3日。
- ③ 《中国木版年画集成·绵竹卷》,北京:中华书局,2008年版19页。
- ④ 《明清时期的戏曲年画》,据 [http://www.showchina.org/nianhua/nhyxj/20070629\\_263750.htm](http://www.showchina.org/nianhua/nhyxj/20070629_263750.htm)。
- ⑤ 《重庆戏曲志》,北京:文化艺术出版社,1991年版346—347页。
- ⑥ 关于羌族民间戏剧,请参阅李祥林《羌族戏剧文化遗产亟待抢救保护》(收入《羌去何处——紧急保护羌族文化遗产专家建言录》,冯骥才主编,北京:中国文联出版社,2008)、《羌族释比戏:当下审视和学术反思》(载《民族文学研究》2009年第1期)、《川西北羌族地区的唱灯跳灯及其多元观照》(载《民族艺术研究》2010年第6期),等等。
- ⑦ 羌人尊奉大禹,有其深层的族群意识在焉,笔者在《民间叙事和身份表达——羌区大禹传说的文学人类学探视》(载《西南民族大学学报》人文社科版,2010年第10期)中对此有探讨,可供读者参考。
- ⑧ 《明清时期的戏曲剪纸》,据 [http://www.liantianhong.comhtml-chuantong/jianzhi/201008/26\\_31801.html](http://www.liantianhong.comhtml-chuantong/jianzhi/201008/26_31801.html)。
- ⑨ ⑩ 倪宝诚:《河南民间美术的历史和现状》,见《美的源泉——中国民间工艺美术学术论文集》,中国工艺美术学会民间工艺美术委员会编,北京:中国旅游出版社,1993年版311,313页。
- ⑪ 李祥林:《写形·传神·体道——中国古典美学形神论述要》,载《学术论坛》1997年第2期。
- ⑫ 二幅剪纸作品见《中国乡土艺术》,杨先让、杨阳编著,北京:新世界出版社,2000年版59,66页。

(责任编辑 郑锦燕)

(上接第38页)长,增添了大段的“反二黄”和“西皮”唱段,这大胆的新突破步子迈的真是不小,用恪守“传统”的尺度衡量,到底当不当、该不该这样做?褒贬之间其说不一自在情理之中,但从演出现场的实际效果看,那一浪高过一浪的热烈掌声和叫好声,应该是最具说服力的“标准”答案了吧。不无遗憾的是,像孟广禄这样将流派经典全面“刷新”上演于舞台的举动还很少见,这一是由于他的艺术实力特别是嗓音天赋演唱功力实在是骄人,二是恐怕还的说当下京剧语境还缺少这样的“动感地带”与催生氛围。

还得把话题往传统的底线这上拉,这京剧的传统底线到底应该划在哪儿?还真有不好说的一面。假如,现在有人唱《四郎探母》的杨延辉,演到“过关”那一场不走“吊毛”,说这是按“老传统”来,观众会买账么?再假如,现在的旦角扮相“回归”到“四大名旦”之前,就像老剧照中见到的那样,说是传统本色就该如此,那不成“八成儿你有病”了么?再举《戏文内外》的例子,这位吴藕汀老先生说:“我看张君秋尚早,很少注意,但至中年以后,对‘四大名旦’之唱腔,有所偏向,一味追求新腔,要想成就‘张派’,以至于接近歌曲唱法,故不为内行所许。而近年来青衫,大有‘十旦九张’之势,实在所谓‘张派’

就是容易学习,功力不到,也可敷衍。”其言也谬乎?也未必然,前些日子有位北京资深老戏迷,在网上连续发文纵谈数十年来看过的好角好戏,其中说到在五十年代他为张君秋先生“新戏新腔”所倾倒,追着看,而他的也是京戏迷的长辈却对“张腔张韵”的风靡很不以为然,认为他痴迷张君秋,是年纪轻见识短的缘故。现在回过头来看,张派声腔艺术怎一个“接近歌曲唱法,故不为内行所许”就能“了断”的呢?但这就是当年曾有过、曾被“传统”底线制约、羁绊而终被历史证明不无短视的“误判”之词与不经之论。

问题是,现在还会有这样的“误判”么?或换个角度说,而今在舞台上挑起大梁成为主体的京剧新生代,会在继承传统的同时也生成打造出新的“传统”么?“后之视今,亦犹今之视昔。”也许今天看有多少个理由摆在那里说这不可能,但再过十年二十年倒也说不定,在社会公众的普遍认知中他们就是名副其实当之无愧的国粹艺术京剧传统的一代风流。

(责任编辑 郑锦燕)