

风格与宗派

——京剧表演流派属性批判

■ 张伟品

摘要:对京剧流派属性的认知,多有偏颇。官方语境下的权威认定,亦不严谨。综合而言,京剧流派可界定为:演员个人表演风格与习惯的系统化和群体化。其特殊性更在于其社会属性。京剧流派的社会属性即体现为宗派性。此种属性与京剧形成的社会历史背景一脉相承,是中国本土文化的折射。进入近现代以后,此种社会构成形态存在土壤渐失。京剧流派在本质上失去再生能力,新流派的不可形成可以预计。

关键词:京剧流派 社会属性 系统化 群体化 宗派

文艺理论对文艺现象的关注,因时代局限而有不同的理论视角和批评维度,是可以理解的现象。然而,因某种风气使然而导致理论上有意或无意的漠视,便多少是一种遗憾。比如,京剧流派是京剧理论与批评经常的焦点;然而,对京剧流派本身的界定在1949年以后相当一个时期内,虽不断在理论与批评中被提及,却并未获得相对的共识,反而在其属性认知上,多有偏颇。

京剧研究,在相当一段时间内,都未取得理论上的独立而仅被视为实践的附庸。以总结经验、为实践提供理由为基本职能。这种情形,在1949年以后的京剧研究中尤为突出,京剧流派认知亦概莫能外。

1959年,马少波撰文称:“在艺术领域内,只要有各种不同的见解,各种不同的创造,各种不同的风格,就必然有各种不同的学派”。“党的‘百花齐放、百家争鸣’的方针的提出,正是反映了学术界、艺术节这一客观的规律,它给我国学术界、艺术界带来了空前的繁荣。流派要提倡,要大胆的提倡;要发展,要蓬勃的发展”。并提出构成流派的条件,“一、必须奠定师承艺术的基础”,“二、形成流派还必须在稳固的传统基础上结合自己的条件,从剧目、唱法、表演艺术各方面进行创造性的提高和发展”,“三、形成一派必须培养本派的后继者,这是作为流派的重要条件”^①。显然,上述说法并非对艺术

现象本身的认知,而是一种政策的解读,实质是为“政策”所下的一个实践注脚。因此,这一看法仅以一般文艺流派概念替代对京剧流派本身的认知,就不难理解了。

上世纪六、七十年代“文革”期间,因众所周知的原因京剧流派不再被言及。八十年代后,随着传统戏复苏,京剧流派重又进入研究视线。董维贤《京剧流派》是第一部专论。然而其言流派,亦仅提出流派构成条件:“一、师承有自;二、后续有人;三、同业赞许;四、专家肯定;五、观众支持”^②。而未对流派本身作出界定。

1983年,由《戏剧报》发起,对京剧流派问题进行了一次较为持久的讨论。时任《戏剧报》主编的刘厚生在开场白中提出“任何流派能否一分为二”的问题,并明确给出答案:“不仅能,而且必须一分为二”^③。显然,其关注的重点在于京剧流派的实践价值,对于流派本身的界定,则未予重视。

对京剧流派提出较为明确定义的,是陈培仲。1983年,陈氏撰文,首先对一般文艺流派和京剧流派进行了区分:

“文艺学上所讲的流派,是指在一定的历史时期内,具有大致相同或相近的美学思想、文艺见解、创作个性和艺术风格的作家或艺术家,自觉或不自觉地结合在一起,以其理论主张和创作实践,在文艺范围内、甚至在整个社

基金项目:本文受“上海市教育委员会科研(创新)项目”资助。

作者简介:张伟品,上海戏剧学院副教授;主要研究方向:戏曲史论。

会上产生一定影响的艺术现象。简而言之,文艺流派是指具有相同的艺术风格的作家群或艺术家群”。

进而对京剧流派作了界定:

“京剧艺术领域内所讲的流派,往往是指流派创始人在他们所演出的一系列的剧目中,在他们的唱腔和表演中,所表现出来的不同的创作个性和独特的风格。……都以其独有的音调和色彩,给观众以不同的审美享受,而得到观众的承认、同行的赞许和后学的模仿。其中特别是由于后学者的师承、学习和模仿,使得流派创始人的艺术,得以推广开来、流传下去,从而形成流派艺术”^④。

这一界定,注意到了京剧流派不同于一般文艺流派的特殊性,并试图对京剧流派性质加以规定,对京剧流派艺术各方面均有所兼顾。1990年的《中国京剧史》基本沿用了陈氏这一定义:“京剧艺术领域内所讲的流派,实际上是指流派创始人在他们的唱腔和表演中,在他们所独创的剧目中,在他们所塑造的一系列人物形象中,所体现出来的不同的艺术个性和和鲜明风格……都以其独特的音调和色彩,给观众以不同的审美享受,而得到观众的承认、同行的赞许和后学的模仿”^⑤。从而成为官方语境下的权威认定。然而就定义而言,显而易见,无论其内涵、外延均不够明晰、严谨。

此种情形,自然引发了质疑:“流派在戏曲界大盛,当今可以说达到了高峰。然而,何谓流派,其本质、内涵、外延、范围的规定性,至今都没有一个明确的、合乎理性的界定”^⑥。

进入二十一世纪以后,理论与批评对于京剧流派的兴趣未减。且由于京剧本身境况日益逼仄,而“一部戏剧史告诉我们,流派迭出,精彩纷呈,是一个剧种生机盎然,欣欣向荣的表征”^⑦,更有学者提出“一部京剧史实际上就是京剧流派孕育、形成、流传的发展史”^⑧的命题。于是,流派兴盛因其可能成为京剧生存状态改善途径之一而形成一种期待。更因“流派的存在、发展与京剧今后的命运息息相关,因此,对京剧新流派诸多问题的思考是一项很值得给予重视的课题”^⑨,而重新成为理论与批评的热点。

近来京剧研究,其独立品格逐步确立。学者对于京剧流派的关注,渐从实践运用转向现象解释。对京剧流派本身进行界定,自然成为相关研究起点。具有代表性的如台湾曾永义认为:“如果给‘京剧流派艺术’下个定义,可以这么说:它是先由京剧演员开创,被观众所喜爱认可的独特表演风格,后来被共鸣模拟,终于薪传有人而成群体风格,流行

于剧坛的一种京剧表演艺术。它是随着开创者的成熟而建立,随着徒众的薪传而完成”^⑩。傅谨则认为:“在某种意义上,我更愿意将戏曲中的‘派’,解释成优秀的表演艺术家突出鲜明的个人风格,将它看成是对演员的艺术个性的确认”^⑪。

实际上,随着理论不断深入,对京剧流派的一些基本认识也在逐步趋于一致。至少在如下几个方面,争议较少:

其一,京剧流派的确指,应为京剧表演流派。就其实际意义而言,强调实践性,而与一般“学派”有别。同时,与一般文学艺术批评所指之文艺流派概念亦非同一。

其二,京剧流派核心为流派创始人个人表演风格。

其三,有实践的追随者。

其四,有相对固定的受众群体——即为观众所认可。

上述共识的达成,多由现象描述着手,而非由逻辑证明。因此,对京剧流派的界定,仍有进一步探讨的必要。综合而言,大致可将京剧流派界定为:演员个人表演风格与习惯的系统化和群体化。

进一步的讨论可知,京剧流派中,因艺术风格而具有的艺术属性和因群体化而具有的社会属性共存。艺术属性和社会属性同为京剧流派不可忽视的基本属性。而历来理论与批评,多注重于京剧流派的艺术属性,对于其社会属性则不免有所回避。

就京剧流派的艺术属性考察,流派创始人的个人风格无疑是其核心。傅谨以为:“戏曲中的‘派’与一般的文学艺术领域的‘流派’相同之处在于都需要有清晰的、可以指认的特殊风格,相异之处在于‘流派’一定是指一个在风格上非常接近的群体,因此关键在于它要由多位文学艺术家共同创造;而戏曲中的‘派’,只需要有自成风格的个人”^⑫。这一判断,在艺术范围内无疑是正确的。

文艺学一般认为,任何鲜明而成熟的风格,必然是稳定性与变动性、一致性与独特性的统一。而所谓稳定性、一致性,即风格的系统化。亦即要求演员个人风格在其所有作品中普遍存在,并在一定时期内保持不变。可见,风格特点不能施之于所有作品或风格变异过快,均不利于形成一个流派。

笔者尝亲闻前不久去世的著名京剧表演艺术家小王桂卿先生谈其父王桂卿创演《雅观楼》一剧过程:“这个戏当时起步的时候,我先父和张翼朋同时起步的,但是我先父就落后了,他先演,我们是后演。他一演了以后,整个从上海一直到天津,最后

到东北,基本上都是他的路线。他们那是成派的。我们家这些戏不能算一派,但是我们这几个戏,有我们的风格和特色”。可见,彼时艺人心目中,对流派与个别风格分野自有其清晰认识。

另一个典型例子是李少春。李少春1949年以后成派呼声甚高,然则对于其成派,争议亦始终存在。按诸实际,李少春的表演风格不可谓不鲜明;相比较于同时代其他演员,其拥有的个人剧目也并不算少;其后,在相当一个时期内,几乎所有活跃在台上的文武老生演员,无不受其影响,追随者甚众。同时,在观众中也具有相当的影响力。然而每当有人提出“李派”或“少派”的概念,便立即会引发异议。抛开“保守”、“僵化”等观念性判断,细究异议的原因,不难发现,其关键在于李少春本人风格中的不一致和不稳定,亦即总体上不成系统。其标榜的“文宗余、武学杨”本身,在一定程度上就是其个人风格为混合物而非化合物的体现。与之对应的,可以尚小云为例:文武兼擅是尚派的流派特征。但无论文武,尚小云在风格上都高度一致,亦即具备了系统性。

与风格同时存在的,是流派创始人的个人习惯。习惯与风格并不完全同一。虽然有时习惯对风格的形成有着相当的作用甚至是决定作用,但两者毕竟有所区别。其关键,在于风格为艺术自觉,而习惯多少是自然。典型的例子,如杨小楼晚年的闭眼,原是因年老惜力,在台上偷空休息。而一旦轮到他的戏,则二目睁开,立时精光四射。此种情形,可以说无意间运用了对比手法。久而久之,也成为其风格的一部分,为后人所模仿。此类因习惯而形成的手法、形态,当然也可能成为个人风格之一部,但与论及流派时所谓“扬长避短、化短为长”等并不相同,因为就本质而言,这多少属于习惯成自然,而非艺术自觉。

京剧表演流派的特殊性不仅表现在其艺术属性上,更在于其社会属性。这也是京剧表演流派区别于一般文艺流派的根本特点。

就一般文艺流派而言,我们关注的是该流派成员间思想上的联系。而对于流派成员实际生活中的关系,仅在文艺批评和文学史背景意义下加以考察。虽然一般文艺流派形成,有自觉或不自觉之别,但流派成员间的关系,除思想外,并不依赖某种行为规范加以维系。西方文学、艺术史上同一流派成员,无论其为同道、学生或追随者,一旦形成自己的思想,立时对原先的盟友、师长、偶像大张挞伐,从而摇身一变而为原来思想的批判者。这种“我爱我师、但更爱真理”的情形,几成西方思想、文化史

常态。但在京剧流派中却不可想象。

考察京剧流派,不可能脱离人际关系。换言之,京剧流派成员间的关系是京剧流派构成不可或缺的重要因素。京剧流派的构建,不是以流派创始人代表的一个群体的共同行为过程。而是由个人创始以后,追随者自觉或不自觉的归附过程。即前述曾永义所谓:“随着开创者的成熟而建立,随着徒众的薪传而完成”。无论京剧流派或一般文艺流派,都具有群体性。只是在其群体化过程中,京剧流派创始人风格的形成,具有逻辑优先性。一个典型的例子:奚啸伯是言菊朋早年弟子。在其拜言菊朋为师时,言菊朋尚未形成自己的风格。三十年代,奚啸伯下海挑班,其时,言菊朋已然形成个人风格。奚啸伯一度打出“言派”旗号。成为第一个“言派老生”。这里,先不论对奚啸伯本人的艺术评价,就这一事件而言,奚啸伯拜师在前,言菊朋形成风格在后。但奚啸伯自称言派弟子,却必须在言菊朋形成风格之后。这就显示了个人风格群体化过程中创始人风格形成的逻辑优先。

事实上,从社会属性考察,京剧流派内部成员的构成,有着严格的固定模式。此种模式具有强烈的宗法意味。换言之,京剧流派的社会属性即体现为宗派性。具体表现为:

首先,任何流派的精神内核,只属于流派创始人,形成精神上的一统性。

其次,京剧流派内部人员均遵循固定模式形成等差关系。“所谓流派,是由一个创始者及其门前桃李(包括私淑和再传弟子等)共同组成的宝塔形结构。每个流派冠以这位演员的姓氏”^④。此种宝塔形结构,即以流派创始人作为塔尖,其他人则以与创始人的距离确定关系亲疏。从弟子(入室弟子、嫡传弟子、一般弟子)到私淑者、普通爱好者,乃至有兴趣的观众都能在这一宝塔结构中找到对应位置。不难看出,所谓宝塔形结构,正是一种拟制的宗法结构。

再次,流派内部关系对流派成员行为具有制约力。成员间权利义务关系依流派成员在流派内部结构中位置有其等差。同时,这种亲疏关系,也决定了流派成员中每一个人的话语权和权威度。距创始人关系越近,如掌门大弟子、嫡传弟子等等,在流派内部所拥有的话语权远大于其他成员。同时,他们负担的义务,也远较其他成员来得重。这种亲疏关系,不仅限于流派成员,经常的情形,是把流派成员的亲属也包含在内,且不问其是否为同一领域的从业者。

在一般文艺流派中,哪怕是流派创始人的家庭

成员,如果不从事相关专业,自然就不具有对这一流派的专业解释权。然而在京剧流派中,此种情形并不存在。流派创始人的家庭成员无论是否从事这一专业(或职业、或行当),其对流派创始人的专业领域所拥有的解释权,可能远大于普通弟子。更惶论不存在师徒关系的一般研究者了。

一方面是在流派内部权威上,亲属关系超越了师徒关系。另一方面,则是从业者整个生活层面上,流派制约超越了亲属关系。一个典型的例子,“1959年5月,作为青岛市京剧团业务副团长的言少朋率团进京演出。当时确定的主要演出剧目有言少朋主演马派的《群英会·借东风》、张少楼演余派的《搜孤救孤》等戏。时任中国戏曲研究院副院长的马少波,深夜来到剧团驻地看望,当他得知这次进京的主演剧目后,就非常率直地对言少朋说:‘你是言菊朋的儿子,言派艺术是有很高成就的。现在言派已经中断了,连他的儿子都不唱了,却唱马派,你们是不孝之子!’言少朋答道:‘其实,我也想唱我们言门本派,只是怕老师马连良先生不高兴。’马少波当即表示由他出面与马连良联系。他对马连良说:‘你的马派艺术传人很多,非常兴旺。可现今言派后继无人,连他的儿子也唱马派,这是不公平的。这一次少朋来,我建议他和少楼唱言派戏,这样比较好。’马连良很是通情达理,表示非常赞成,并要亲自去‘把场’”^④。这里,父子、师徒之关系,颇耐人寻味。

最后,也是最重要的一点,流派内部成员关系,具有强烈的伦理性质。这已是京剧业界共识。流派以流派创始人与追随者之间关系为构建形式,而此种关系又通过技艺传承为主要纽带。流派成员对流派创始人的任何质疑,在道德上必然要冒极大风险。很可能招致“欺师灭祖”的罪名而为流派内外鸣鼓而攻。

京剧流派的宗派属性,有其深刻的文化根源。

中国本土文化传统,自汉代以来形成了思想上以经学为统治学说、制度上以宗法制为基础的适合于农耕文明的大一统格局。在此种格局下,任何组织构成,都难逃宗法制模式。旧时戏班作为民间组织,其组织方式,自不能例外。从某种意义上说,京剧表演流派是京剧在进入现代社会以后,由主脚挑班制所催生的业内亚社会群落构建形态。“流派的形成与发展正值封建宗法制度的世俗化时代。流派的传人虽非完全以宗族关系为纽带,但是从组织结构到艺术结构都受到封建宗法的影响”^⑤。可见,宗派性是京剧流派与生俱来的社会属性,具有必然意义,与其艺术属性同样不可分割。

长久以来,京剧理论对京剧流派的这种宗派性并非视而不见。但通常采取一种或贬斥、或搁置的态度,使这一属性在实际上被漠视。如马少波以为“过去京剧界曾经存在过某些宗派现象,这当然不好,应该反对;可是我们提倡的‘派’,是艺术流派之‘派’,不是宗派之‘派’”^⑥。这种直接以一个政治价值判断替代理性思考的方式,多少显得有些粗暴。另如周信芳称:“我们应该首先不讳言,在京剧界曾经存在过严重的宗派观念。其次是我们仍应该认识到虽然这种观念今天已经被破除,但仍然不能不使我们产生戒心。因为这是一个和流派不相容的东西,只要它还有一点点根子存在,它就自然要对流派的发展起阻碍作用。宗派不破,流派不兴,要兴的茂盛,必须破的彻底。我们的思想上,必须有这样一个明确的认识”^⑦。这种同样基于政治要求而作的表态,也似乎过于简单。

有些学者对京剧流派的宗派属性有着相当深刻的认识,并进行了较为细致的批判,但结论却把这种宗派性归结为京剧流派误区。如李崇祥以为:“流派的世袭相承,造成明显的家族遗传基因和形态上的家族相似性。传宗接代是流派宗法观念的突出表现。从与众不同的收徒礼仪到古老传统的梨园称谓,都还残存着一点点宗派的味道。在舞台上或在生活中,也都要序齿排辈,敬祖尊宗,极富浓厚的宗族色彩”^⑧。但并未认识到这种宗派性与京剧流派间的不可分割性,最终认为“流派的传承走入‘拜我为师、入我家门、宗我技艺、传我宗嗣’的宗派误区”^⑨。

也有学者认为,“表演流派构成了戏曲舞台艺术形态中的一个基本的谱系化的结构层面”,“中国戏曲艺术的谱系化成为其重要的文化标志和审美定势的体现。这里的所谓‘谱系’本质上既代表着一种宗族化的民族生活方式,也是一种定型化的文化色彩形式规则的体现”^⑩。回避了“宗派”的概念,实际则对戏曲的宗派属性给予了解释。

在众多论者当中,也有人看到“早期的京剧流派和宗派密不可分的”。然而“宗派因素,与当代的科学精神形成对立,也就根本上妨碍了艺术流派的解析、澄清与提高的任务之完成。所以说,目前潜藏在流派中的宗派,只能促使已经步履维艰的京剧流派进退失据。宗派,实是今天研究、巩固、发展流派之大敌”。并提出解决之道“向学派去”^⑪。所见不谬,判断则殊为失当。盖宗派本为流派之属性,并不能因其作用上的负面性而截然割弃。其解决之道,更无疑缘木求鱼——戏曲流派本为实践群体,虽然某些流派也进行过一些理论建构,但理论

并非其必要条件。使流派进入学术领域而成为学派,无疑自速其死。

京剧表演流派并非简单的艺术流派,更涉及人的存在方式,具有社会属性。流派在其社会属性上具有宗派性或就是宗派。此种属性与京剧形成的社会历史背景一脉相承,具有强烈的历史色彩,是宗法社会的产物,是中国本土文化的折射。进入近现代以后,在多元文化格局中,随着京剧内部文化格局中本土传统文化衰弱,此种社会构成形态存在的土壤渐失。由此,京剧流派在本质上失去再生能力,新流派的不可形成自然可以预计。

对京剧流派现状的考量,固然可以有不同的视角,然而归纳言之,不外乎时间、空间两个维度。一方面,京剧新流派形成已然止步,同时旧有流派亦在渐次衰弱乃至消失。另一方面,流派空间占有率急剧提升。现役京剧演员几无不归附于某一流派。同时,几乎所有传统剧目的舞台呈现,均出现流派化倾向,传统骨子老戏如《三击掌》,近年来亦已归入程派名下,类似情况并不在少数。要之,京剧流派在时间维度上的颓势与空间维度上的强势互见,已成京剧文化发展重要现象之一。

旧流派衰退,新流派不出,表明京剧流派生成动力缺失。而现有流派的空间膨胀,相对京剧整体而言,则表明京剧本身空间的萎缩——即流派以外的空间日渐消失。反过来,京剧整体环境下没有流派以外的空间,也就意味着新流派的不能形成。

有学者看到京剧个人流派的发展颓势,提出发展地域流派作为替代。“戏曲表演流派的发展,要有宽泛的概念,允许多方面的探索。在强调整体艺术的新条件下,表演流派不一定非以某个表演艺术家的演出特色为主要标志,用他们的姓氏命名。如今地方性表演艺术流派有一种发展的趋势,地域差异凝结于历史、文化传统与社会生活特点,转而体现在艺术形式与表演特点方面。某一地域表演流派,强化了本土地域性戏曲特征,取得了突破性的进展,引起了人们的注意”^②。且不论其方法的合理与否,就京剧流派本质而言,所谓“地域流派”与一般理解的京剧个人表演流派并非同一范畴。从其形成模式看,“地域流派”倒是更接近于一般文艺流派。当然,其艺术价值的评判是另一回事,不属本文的讨论范围。

一般以为,京剧流派繁盛,是京剧繁荣标志。然而,京剧流派的创立,止步于上世纪五十年代。因此,除“文革”期间众所周知的原因外,对京剧新流派的期待恒未止歇。然而,此种期待之恒未实现,亦为事实。

1959年,马少波即认为“老的流派正在不断发展,不少的新流派也正在孕育形成当中”^③。1990年底举行的纪念徽班进京二百周年、振兴京剧观摩研讨大会上,有专家认定“京剧表演流派在转换观念、统一认识的基础上,辩证施治、克服弊端,必能抗老防衰,繁荣复苏……新的表演艺术流派将会在新陈代谢中不拘一格地源源产生。京剧流派若能振兴,将会起全面的示范作用,推动戏曲全局出现大的改变。未来是乐观的”^④。2007年,同一专家再次撰文认为:“戏曲表演流派在转换观念、统一认识的基础上辩证施治,抗老防衰,力求自身的复苏。个别表演流派的衰亡是正常的现象,并不是一切历史上存留过的表演流派都会万世长存。而新的表演流派有可能在新陈代谢中改变生存状态,展现新的艺术面貌。未来并不悲观”^⑤。办法依旧,期望值则不断降低。事实上,京剧实践已然表明,“新流派出现”的判断并无实现的征兆——现实并不乐观。

注释:

- ①⑥② 马少波:《流派千秋》,《戏剧报》1959年第13期。
- ② 董维贤:《京剧流派》,文化艺术出版社,1981年10月第1版1页。
- ③ 刘厚生:《推陈出新发展流派》,《戏剧报》1983年第1期。
- ④ 陈培仲:《试论京剧流派的含义、形成和发展》,《戏剧艺术》1983年第3期。
- ⑤ 北京艺术研究所、上海艺术研究所编著《中国京剧史》(中卷),中国戏剧出版社,1990年11月第1版71页。
- ⑥ 张泽伦:《戏曲流派质疑》,《当代戏剧》1990年5月。
- ⑦ 冯颖钦:《京剧流派随笔二章》,《中国京剧》2004年第4期。
- ⑧⑨⑩⑪ 李崇祥:《京剧流派功过说》,《戏曲艺术》2000年第3期。
- ⑫ 张晓晨:《关于京剧新流派的思考》,《京剧流派艺术论》,京华出版社,2001年10月版53页。
- ⑬ 曾永义:《论说“京剧流派艺术”之构建》,《中华戏曲》2009年第1期。
- ⑭⑮ 傅瑾:《戏曲流派是什么和怎么是》,《福建艺术》2009年第3期。
- ⑯ 颜长珂:《对新流派的期待》,《戏剧报》1983年第4期。
- ⑰ 吕铭康:《“言归正传”在青岛》,《青岛与京剧》,青岛出版社,2009年1月第1版184页。
- ⑱ 周信芳:《继承和发展戏曲流派我见》,《戏剧报》1962年第5期。
- ⑲ 施旭升:《中国戏曲审美文化论》,北京广播学院出版社,2002年10月第1版182、213页。
- ⑳ 徐城北:《京剧与中国文化》,人民出版社,1999年1月第1版110页。
- ㉑㉒ 吴乾浩:《“戏曲表演流派”三议》,《当代戏剧》2007年第1期。
- ㉓ 吴乾浩:《京剧流派的发展态势》,《争取京剧艺术的新繁荣——纪念徽班进京二百周年振兴京剧研讨会论文集》,中国戏剧出版社,1992年9月第1版143页。

(责任编辑 曲谨春)