

绚丽多彩的京剧艺术流派

○谭 建

戏曲艺术具有悠久的历史和深厚的传统。“中国戏曲的起源是很早的，在原始时代的歌舞中已经萌芽了。但它发育成长的过程却很长，是经过汉唐直到宋金即12世纪的末期才算形成。”中国戏曲的渊源可以追溯到秦、汉时期的乐舞、俳优、百戏。唐代更有了较大的发展，出现了歌舞戏和参军戏，“戏”和“曲”进一步融会，表演形式也更为多样。宋、金时期，戏曲艺术真正趋于成熟。元代戏曲创作和演出空前繁荣，涌现出一批杰出的剧作家和作品，元杂剧在中国戏曲史上占有重要的地位，不少作品在思想性和艺术性上都取得了较高的成就，其中尤以关汉卿的《窦娥冤》和王实甫的《西厢记》最为著名，堪称世界戏曲艺术的不朽作品。明、清时期是中国戏曲史上又一繁荣时期，特别是传奇作品大量涌现，包括中国戏曲史上划时代的浪漫主义杰作汤显祖的《牡丹亭》等。这个时期，大量戏曲理论论著的出现，更加促进了戏曲艺术的繁荣发展。最引人注目的是这个时期内，不但出现了昆剧、京剧等全国性的大剧种，而且涌现出几百个地方剧种，呈现出百花齐放的局面。京剧是流行全国的大剧种，自200年前“四大徽班”进京演出后逐渐形成，并得到了迅速的发展。京剧流派很多，其中，最著名的有“谭派”（谭鑫培）、“麒派”（周信芳）、“盖派”（盖叫天）以及“四大名旦”（梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云）和“四大须生”（马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯）等。什么是京剧流派艺术？流派是一种风格，风格有一般的，也有独特的，艺术流派必定是独特的风格，不是一般的风格，而独特的风格必然是个人所独有的，是根据个人的条件创造出来的独有风格。流派艺术是京剧艺术的繁荣兴盛的重要标志，是京剧艺术的宝贵财产，它的宝贵是在于因为有了京剧流派，才使京剧更具魅力，绚丽多彩，才使京剧财富万千，令人称赞。

一、流派的形成

周信芳先生曾经说过：“一个流派的形成，大都有它一批常演的剧目，也就是所谓流派的代表作

品。这些代表作品，不光是表演上有一套与人不同的技术，更重要的是那些剧中的思想感情被刻画得淋漓尽致，细腻入微，有他人所没有的特色。那些表演技艺，实际上不过是表达人物思想感情的工具。这些技艺只有在它确切地表达了人物的思想感情的时候，才能在观众的感情上起作用。人物的思想感情是根本，技艺是手段。我们不妨拿任何一个流派的代表作品来看一看，没有一个是里面没有被塑造成功的活生生的人物的。所以，当我们学习流派的时候，固然要注意腔调、身段等外在的东西，但首先应该揣摩研究的还是根本的一面——人物性格。”（周信芳《继承和发展戏曲流派之我见》）。戏曲舞台的假定性决定了戏曲欣赏所要扮演的角色必须用一种特殊的语言，去同台下的观众进行感情交流。这种特殊“语言”就是程式化了的动作，即我们通常所说的唱、念、做、打（舞）等综合艺术表现形式。唱、念、做、打（舞）等各方面在各个行当之中都有规范化的形式，如同我们写大字，横平竖直，规规矩矩，在戏曲来讲，就是所谓的基本功，如毯子功、长靠功、短打功、把子功、台步、甩发、水袖、圆场、吐字、归韵、收声，各种形式概念。它们的各种组合便是所谓的程式。这些都是演员最基本的表演手段，戏曲界叫做基本功。戏曲演员所扮演的角色就是通过这些特殊的“语言”同台下观众进行感情交流的。基本功是规范化的，但演员运用起它来就把它们化在自己的身上，如何化？“只有在它确切地表达了人物的思想感情的时候，才能在观众的感情上起作用”，让程式成为他（她）们所扮演的角色身上不可或缺的生命机体。这是一个艺术创造的过程，在这个过程中，艺术家不仅让程式化的表演技巧活在了自己的身上，而且依据他所要表现的人物的需要，根据自己的天赋条件，创造出富有新意的艺术表演技巧和程式、流派艺术的个性化就是在这种无限的创造过程中逐渐形成的。

二、各领风骚，自成一家

这里我们不妨回顾一下京剧流派艺术的来龙

去脉。譬如谭派，他的创始人是谭鑫培，30年代，有个王又宸，是以谭派正宗为号召的，如今这个名字知道的不多了，人们记住的是余叔岩、周信芳、马连良、言菊朋、谭富英、杨宝森、奚啸伯等等，他们的艺术都和谭派有着千丝万缕的联系，他们之间的艺术也都有着互相影响的关系，但他们都不以谭派子弟为标榜，而是各领风骚，自成一家。再说谭鑫培，谭鑫培拜过程长庚、余三胜，可他既不是程派也不是余派，“听说老谭学的是冯润祥、孙春恒，见的是程长庚、王九龄诸前辈；又有同时竞争的龙(长胜)、汪(桂芬)、孙(菊仙)诸位名角。老谭生在这个时代，他就把各家的好处，聚于一炉，再添上他的好处，使腔、韵调、念白、酌句、把子、姿势、做派、身段，给它一个大变化，果然自成一派”。(周信芳《怎样理解学习谭派》。

由此我们想到与京剧、昆剧有着不解之缘的俞振飞先生，他与其父创立了昆曲的“俞派唱法”，其父俞粟庐是“俞派唱法”的创始人，而使之形成为完整的艺术体系的则是俞振飞先生。俞先生家学渊博，但他并不墨守成规，而是随着时代的发展把唱曲技巧与舞台演出结合起来，不断地有所创新，从而使“俞派唱法”得以发扬光大。戏曲中的各个戏种，均以各自独具风貌的演唱，成为其戏种的种性标志。后又因剧目中角色的增多和程式化需要而行当化。但是，由于艺术最必须的“这一个”——恩格斯语“(个性化)追求、演员生存发展的需要，以及其自身条件的优劣和变化，又必然要在各种行当中出现因人而异的流派。流派的丰富还得数京剧，因其真正是得天独厚，更是“江山代有人才出”。尽管戏曲演唱也有门有派，但也是“一师带九徒、九徒九种声”的。同是程派弟子，王吟秋纤细；赵荣琛凝重；出身大学生的李世济更富个性——大开大阖，腔在厅崛中求自然；张火丁清纯妖媚，十分重“度”的喉声运用，使程派返老还童；沈阳京剧院的迟小秋，学“程沙”而不显沙，与张火丁的“淙淙清泉”比，迟显得大气冷傲——有望其突破程派只演悲剧的路子。在无腔不学的谭中出了余叔岩、杨宝森等新派。特别是高庆奎，因为其除主攻须生外，还擅长黑、红二净和挺拔高亮的老旦唱法，故而其须生唱腔是三行腔风的有机混融。裘派花脸传人中的男男女女，有人浑然天成，有人巧夺天工。

周信芳有一句话：“继承流派”，从字面上看，很可以理解为原封原样，一丝不走，照模脱模，被流派

传下来。只要模子大小尺寸都对了，继承流派的任务就算完成了。如果真的有人照这样做，将得到什么结果呢？那恐怕就不是什么继承流派，而是对于流派的一种伤害了。即使能脱出一些和原样差不多的模子，纵然外表很相像，但精神气骨一无是处，叫人看了以后，不但不感觉舒服愉快，反而感觉难过、矫揉造作。流派艺术的风格特点总是同他本身条件的缺陷发生着一定的联系。“从艺术修养上看，我们倒不妨先看看‘一味之美’。元人燕南芝庵在他的《唱论》中，从唱的方面数说过这种‘一味之美’，所谓有‘唱得雄壮的，失之村沙。唱得蕴拭的，失之乜斜。唱得轻巧的，失之闲贱。唱得本分的，失之老实。唱得用意的，失之穿凿’等等。雄壮、蕴拭、轻巧、本分、用意，都不能不说美，而且是一种特定的美，一种无可取代的美，而具有独特的价值。然而，唯其特定，唯其无可取代，才造成了某种缺失，某种局限。我们细想京剧某演唱风格，以至某种流派的演唱风格，是可以体味出这种缺失，这种局限的。周信芳先生学的是谭派，在学谭派的同时依据他自身的条件，创出了麒派，这可谓是真正的继承流派。演花脸，按过去的要求应该是身材魁梧，嗓音洪亮，宽肩膀，大脑门，要显出威风来，按这个标准裘盛戎先生是有较大距离的，然而在观看裘先生演出时，觉不出体形矮小，原来他穿的靴底要厚许多，他的第一个亮相，很注重身儿、靴尖着地，两只眼睛炯炯有神，首先给观众一个高大魁梧，精神抖擞的印象，这是裘派的亮相。在流派创始人身上，他们的艺术风格特点都与他们比较明显的缺失和局限或者不很明显的缺失和局限有着或多或少的联系。

要使流派艺术生生不已，就是要在继承的基础上，依据演员的自身特点，不断的加以完善，才能使流派艺术更好的传承下去，发扬光大。正如周信芳先生所说：如果剧中人物的思想感情都对头了，那些外在的一切表演技艺，就很容易学。不但容易学，而且一学就会全部活起来，绝不会是一堆凝固不化的技术，索然寡味，毫无灵魂。如果戏全演对了，仅仅因为自己的秉赋与某一流派的代表人物不一样，嗓音、身段不完全相像，这又有什么关系呢？我们相信，流派艺术将会更以其独特的艺术魅力显现在戏曲舞台上。

作者单位 宁夏银川京剧团