

文章编号:1003-9104(2002)01-0029-04

## 谈京剧程式的可塑性

刘 琦

(天津市文联,天津 300040)

**摘 要:**京剧程式是一套既定的表演格式,它是根据前人的体验总结而成(笔者称之为“冷体验”);这种格式,必须和每个演员自身的体验(笔者称之为“热体验”)相结合,才能达到创造的目的。结合的好与坏,则体现为演员在表演中的“尺寸”的把握,也直接体现了一个演员的表演水平。可见,程式并不僵固,而是具有一定的可塑性。

**关 键 词:**京剧程式;可塑性;艺术创造

**中图分类号:**J821.2

**文献标识码:**B

### On the Plasticity of Beijing Opera's Stylized Movements

LIU Qi

作为一个京剧演员只有掌握了一套唱、念、做、打的表演程式才能上台演戏。程式为演员提供了进入艺术殿堂的台阶。然而如果一味按照程式规范来表演并不能创造出真正有血有肉的角色形象,也不能使京剧的写意美得到充分的显现。这也就是说,一个成功的京剧角色形象的诞生,必须是遵循程式规范与独立艺术创造的统一。京剧演员既不能以天马行空式的创造脱离程式规范的轨道,也不能以单纯的表演程式代替必要的艺术创造。这是因为京剧的程式和程式化表演是有可塑性的。程式的通用性使运用程式的表演者在刻画人物形象的个性特征时具有进行独立艺术创造的必要性。而与此同时程式的可塑性又使表演者具有进行这种独立艺术创造的可能性。正确认识京剧程式的可塑性是正确运用程式以演好京剧、也是正确评价京剧程式化表演的一个关键问题。有的论者认为“……中国京剧舞台的哑剧表演,却是一径地抄袭与模仿前人所整理流传下来的那一套,从西方看来,中国哑剧是毫无创作可言,而且被认为是一种最末流的艺术。”(见《西方人看中国戏剧》第104页)这里所说的“哑剧”是指京剧演员的形体表演,所谓的“前人所整理流传下来的那一套”也就是指的京剧表演程式。事实上:在中国京剧舞台上的程式化表演不仅在不同演员之间不是“一径地抄袭与模仿”,在不同的历史时期也不是“一径地抄袭与模仿”,而是产生了多如繁星的不同风格流派,充满了丰富多彩的艺术创造。譬如谭富英和杨宝森是著名的京剧“四大须生”中的两位,《空城计》、《洪羊洞》、《碰碑》、《卖马》等一系列剧目是他们经常上演的共有剧目,他们所运用的表演和演唱程式显然也基本上是一致的,然而他们在表演中的艺术尺度与风格韵味却各有千秋,谭派爽朗而杨派沉郁,其风格特色判然有别,这正是他们领悟并利用了程式的可塑性,通过不同的艺术创造使自己的艺术个性得以体现的结果。这样的例子,我们还可以举出很多很多,如梅兰芳与程砚秋相比、马连良与周信芳相比、裘盛戎与袁世海相比、杨小楼与尚和玉相比、余叔岩与言菊朋相比……等等。如果他们都是对老一套的程式加以“抄袭与模仿”,那么在京剧历史上出现的流派纷呈的盛况则无法解释。纵观历史的发展,京剧的表演艺术也是与世推移,随时尚的变化而常变常新的。譬如京剧旦行的梅巧玲——陈德霖——王瑶卿——梅兰芳——张君秋,这些处于不同时期的旦行翘楚,他们虽然都沿用了京剧固有的演唱程式规范,然而与此同时他们在唱腔的节奏、旋律、韵味等方面却有其各自的时代感,陈德霖式的老腔老调不大可能被今天的观众所接受,张君秋所创造的张派唱腔也不可能在昔年出现。这样的变化也是程式可塑性的表现。不同时代有不同的审美需求,于是有才能的艺术家利用程式的可塑性大显身手,不断创造出新的程式或程式的新型号。这种在京剧史上普遍存在的艺术现象。用所谓“一径地抄袭与模仿”的观点也是无法解释的。由此看来,如果对京剧程式的因人而异、因戏而异、因时而异的可塑性缺乏认识,那么就会像部分论者那样对京剧

艺术产生某种误解。

京剧舞台上的程式化表演实际上是同与异的两种因素的结合。程式规范普遍使用,从京剧大师到戏校的学员概莫能外。这是“同”的因素,而各个表演者艺术尺度的把握与独立的艺术创造各有不同则属“异”的因素。程式的可塑性就是联接这同与异两种因素的桥梁与枢纽。

当相同的程式在不同的京剧中出现时,当相同的程式被不同的演员所运用时,粗略观之,它们似乎并无二致,而如果认真体察,就会发现它们其实是存在着某些差别的,甚至是存在着重要差别的。程式在规范着表演,而表演又在塑造程式。在这里,程式好像是毛胚,而要达到精加工的目的,就需要表演者在运用程式时去找寻那最精确的艺术尺度。在京剧界把艺术尺度称为“尺寸”,这是一个很重要的概念。程式和演法基本上是现成的,而“尺寸”却要在实践中思索、探索和创造。譬如名净裘盛戎在《将相和》中饰廉颇,他在演唱“蔺相如他不曾身经百战”这段(西皮快板)时采取“耍”着板唱的唱法,使演唱的速度“耍”出了明显的变化,他先以一般的“快板”速度来唱,唱到“似这等不平事某气破肝胆”一句时把速度明显“扳”慢,然后再把速度“催”上去。这样唱不但把重点唱句的意思突出出来,而且在听觉上给人以险峻、俏势的美感,因而每次唱到这段时必获满堂采声。后来出现“十净九裘”的局面,每逢裘派花脸演《将相和》的廉颇时也无不按照裘盛戎的唱法来唱,但却几乎没有一位能把那种裘盛戎式的节奏感体现得真正到位,有的是快慢反差而不明显而不够“俏”,有的是快慢反差过大而产生“折”的感觉,于是也就不能取得这段唱应有的舞台效果。同样,杨宝森在《空城计》中饰诸葛亮,他在唱那句“问老军因何故纷纷议论”的“纷纷议论”时,由于对速度与力度的变化的尺寸掌握得妙到毫末,也常常能激起掌声雷动的剧场效果。而后起的杨派老生虽多,也往往唱不到杨宝森那样恰到好处的境界。戏谚云:“有理的大一点,没理的小一点”。这就是说同一个程式动作在不同的规定情景中运用时,在动作幅度上也不相同,也就是要有不同的尺寸。譬如人物在一般情况下“理髯”动作幅度不必加大,如果为了刻画人物或思考、或焦虑等情感的“理”由而理髯时,动作幅度就要加大一些。至于每个动作程式何时大,何时小,大、小的程度又如何,就都看表演者的匠心如何了。古人云:“微妙在抑扬抗坠之间”。京剧中一招一式、一字一腔的精妙与否就是经常体现在这类“抑扬抗坠”的细微之处。这也就是说,程式相同,尺寸有别,效果则大异。

对于京剧的程式化表演来说,整个演出的水平如何,除去表演者的天赋条件以外,其关键就在于能否把艺术尺度把握好。然而,要找到每个表演程式的最佳尺寸,又不仅仅是个外在的技术技巧性问题,而是与表演者的内在体验的心理状态密不可分。我们不是常常有这样的经验吗?在一台京剧的传统戏中,前面的戏由一般演员来演,最后面的“大轴”戏由杰出的表演艺术家来演。那么最后一出戏与前面的戏就形成了鲜明的对比,前面的戏像是看化妆清唱,又像是在看一张普通的年画,缺乏真正的艺术魅力;而在大轴戏中,当杰出的表演艺术家一上场,整个台上的气氛马上为之为一变,立刻使台上出现了一种可信的古典味,而且随着演出的进程这种真实感和古色古香的味道越来越浓,就像是看到了古人古事,就像是看一幅真实可信而又意境深邃的油画。如当代名净袁世海在《霸王别姬》中扮演项羽时的表演就有这样的效果。让我们看一看他如下这段精彩的表演吧,当项羽知道自己已然日暮途穷、大势已去时,他想起了他的乌骓马,他要再来看看这匹跟随他转战多年的宝马,而在观马中则流露出感慨万端、悲伤无限的情感。袁世海先生以悲壮的声音起“叫头”,呼唤着“乌骓呀乌骓!”然后右臂撑开,以“颤手”动作微微颤抖着轻拍马背。唱两句后,马童开始往下带马,这时项羽又由轻拍马背改为用手抚摸马背,随着马向下场门方向运动。这时乌骓马突然发出了一声悲凉的嘶鸣,于是项羽为之为一震,立即吸右腿,用左腿由下场门往台口方向走“横颠步”,生动地刻画人与马之间互相感应的情状。然后马童再度往下带马,而项羽则再次以右手轻抚马背。最妙的是,当马童已下场,马已被带走,而项羽却仍在出神地做着抚摸马背的动作。极好地表现出项羽的心灵已沉漫到抚今追昔的往事回忆中去了,他想到了多少与这匹马相关的战斗业绩啊!他似乎是在回忆,又像是在问自己:“我难道是在作梦吗?”直到虞姬念“大王呀大王!”时,项羽才发现乌骓马早已被带下去了,他才又从这短暂的梦境中猛醒。袁世海先生在这段表演中不仅展示出手、眼、身、步互相配合得极其和谐美观的功力,而且自然地流露出内心情感的投入,使人感到那悲壮的工架造型都是内心情感的外化,因而显得内外一体,动人心魄。也许这些程式动作的难度并不很大,但要达到袁世海在表演中所显示的在艺术尺度上的很高的精

度则不易,其关键就在于他的内心不空,那精确的尺度正是由内心体验加以调控而得到的。真正的精彩演出效果,即使对于杰出的表演艺术家来说也不是轻易就能得到的,也不是每次演出都能取得的。梅兰芳有一次讲到了“走脚步”这个动作程式。他说:

观众有没有专看脚步的时候?有。例如:1920年3月(庚申年正月十五日),我在新明大戏院演出了应节令的新戏《上元夫人》。有一场,众仙童、仙女扯“斜胡同”,一对一对的下场。场面上拉“小开门”,上元夫人最后进场。我记得头几次演到这里,台下并没有什么反映,这一次演出,我扬起了拂尘,走了两三步,那天场面上的堂鼓点子也长了调门,自己感到很高兴地走得非常舒服,立刻台下来个满堂好。(见《舞台生活四十年》第三集第167页)

同样的程式,演出了不同的效果。这里所谓“走得非常舒服”显然是指在“走脚步”时找到了应有的精确的尺寸,而所以能如此又是由于表演者情绪高涨,内心状态对头的结果。否则,如无内心感情的注入,即使是像梅兰芳这样的好演员,也很难真正寻找到使表演者自身与观众都感到“舒服”的最佳艺术尺度,而只能落个台下“没有什么反映”的结果。

京剧的程式是一种艺术符号。不过,这种艺术符号不论诉诸听觉的唱、念和伴奏方面的程式也好,也不论诉诸视觉的动作、造型也好,都不是凭空地任意设计,而是积淀着对形形色色的生活的体验。譬如“哭头”的程式就是对人的哭泣这一生活内容加以提炼和加工而来,其中当然是含着前人对哭的体验。因而,在京剧里在仅仅使用程式规范的意义上看,也已包含了体验的因素,只不过这种程式中所固有的体验的因素对于表演者个人来说则是不自觉的,因而在表演中就有可能使程式中的体验性内涵淡化或丧失。我们似可把保存在程式中的体验性因素称为冷体验,而把表演者在程式表演中的生活情感体验称为热体验。只有实现表演者的热体验与程式本身固有的冷体验的对接,或者说只有用表演者的热体验去激活、矫正和微调程式的冷体验,才能把戏演活,把戏演好。恩格斯说过:“由于现代自然科学承认了获得性的遗传,它便把经验的主体从个体扩大到类;每一个体都必须亲自去经验,这不再是必要的了;个体的个别的经验,在某种程度上能够由它的历代祖先的经验的结果来代替。”(见《自然辩证法》第158页)恩格斯讲的是自然科学,但用这里所讲的道理解释京剧的程式也很贴切。对于京剧的程式实际上也可视作某种“历代祖先的经验的结果”,因而其中包含着前人的体验因素。而程式作为一种对生活与情感的自然形态中的通用性成分的把握,对于特殊的戏剧情景和人物的性格特征来说,程式中所包含的体验因素又必然是不够完全、不够充分、不够具体的。因而,在具体的戏中加以运用时,就必须用表演者的活生生的情感体验来加以补充。质言之,由于在程式中包含了历代祖先的经验,因而使表演者用自身的体验对它进一步加以塑造成为可能;而程式中所含历代祖先的经验只能某种程度地而不能完全地代替个体的特殊经验,又使表演者对固有程式进一步加以塑造,使之个性化成为必须。这就是京剧程式之可塑性的实质。

事实上,京剧是一种即时性很强的艺术。同一位演员在不同时间演的同一出戏、扮演的同一个角色往往在艺术水平和剧场效果方面表现出明显的差别,有时甚至是很大的差别。人们看京剧时往往以演员的名气的大小来判断演出水平的高低,以为同一个演员在历次表演中所显示的艺术水平也必然是相同的。其实这是一种误解,事实上并不尽然。你看了一次某位名演员演的戏,就以为领略到了这位演员的真正水平与火候,其实是未必的。记得50年代笔者曾在天津新华戏院看奚啸伯先生主演的《碰碑》(饰杨继业)。当时剧场条件不太理想,台下人声嘈杂,奚先生的演出情绪想必也受到一定影响,大段〔反二黄〕唱腔虽唱得平稳无疵,但却略感平淡。而近年来在电视台播放的京剧“音配像”中,其中也包括奚啸伯先生的《碰碑》,所采用的录音是奚先生当年在上海演出此剧时的录音,则效果甚佳。他把那大段〔反二黄〕唱腔唱得不仅具有鲜明的奚派特色,而且唱得感情充沛,淋漓尽致,既有苍凉之情致,又呈激昂之气概,真是精彩极了。当他唱到〔反二黄慢板〕接〔原板〕的最后的“有老夫二次里也闯贼道……内无粮,外无草,盼兵不到,眼见得我老残生就难以还朝,我的儿啊!”这个长垛句时,整个剧场则为之沸腾,观众报以热烈掌声。可能是由于奚先生也注意到了观众的这种极其热烈的反响,一时高兴,却把下面一句(散板)的词“身寒冷就该把帐篷焚烧”给“嚼”了。不过除了这点小疵以外,这次在上海唱的的确是非常精彩,整体效果远远超出在天津的那次演出。另外,笔者曾看过裘盛戎先生主演的《姚期》(饰姚期)至少有3次。有一次在天津中国大戏院看这出戏自始

至终都特别精彩,尤其是在“绑子”一场演得更具感染力,在姚期念那句:“尔是……姚刚”,“儿近前来,为父有话我对儿言讲”时,坐满两千多人的剧场静如空谷,而裘盛戎念到“言讲”二字时则以一种不绝如缕的很细的音念出,活画出剧中人热到发冷的情绪。而在姚期唱起“小奴才做事真胆大。压死了国丈犯王法……”这个著名唱段时,观众则又静极而动,大鼓其掌。这次裘盛戎先生的表演堪称不温不火,高度精美。其它两次看这出戏,以及后来听到过的裘盛戎在香港演出此剧时的录音,虽然单独地看也都演得好,但相对来说则与上述的那次演出相比有些相形见绌,有时情绪似不够饱满,在香港的那次演出从录音听来又似乎稍欠沉静。又如裘盛戎演出的《白良关》(饰尉迟恭)的录音现在流传于市的也不是一种,相对来说则以电视中京剧“音配像”所采用的录音为最佳,虽然演法与台词都是一致的,但演唱的实际效果则有所差别。这种现象其实并不是什么个别现象,而是一个普遍现象。有些单纯凭借嗓子好或武功好而赢得名声的演员,其历次演出的水平差别往往并不明显;而越是那些注重情感体验,注意人物刻画,注重唱、念、做、舞等艺术手段的全面运用,注重与配角的配合,注重与观众的交流的演员,则往往更容易受到种种即时性的主客观条件的制约而使历次演出的水平呈现出明显的差别。大书法家王羲之所书《黄庭经》是书法杰作,而他日复书反不如前。当代著名书法家黄绮先生曾深刻指出,这种现象的产生是由于“无向之神情之所聚、兴会之所致”造成的,而不是由于没有所谓的“神助”。(见《黄绮书法篆刻集》)书法艺术的创作带有个性,尚且如此,那么像京剧这样的在剧场条件下当众进行的综合的集体的艺术创作当然就更难于保持整个艺术效果的恒定不变。在著名演员中,即使是梅兰芳这样的大家也在所难免。许姬传先生有一篇文章记述了梅兰芳在50年代初在一次政协晚会上演出《宇宙锋》的情况。他说那天共演出5出戏,压轴戏是谭富英演的《定军山》,梅兰芳演的大轴戏《宇宙锋》上场时已是晚12点钟了。那天梅兰芳嗓音甜润,做功表演深刻,“台下一点声音没有,镇静极了”。许姬传写道:“我觉得近三五年来听梅剧,以这次为最舒服。阿英同志常说:‘优美的戏剧,能够净化观众心灵,使之升华。’那天晚上真到了那种境界……”(梅先生)告诉我们,这一晚的戏,因为环境与心情的和谐,演得非常舒适。与我们看戏的人有着同样的感觉。”(见《许姬传七十年见闻录》第258—259页)这说明梅兰芳先生的演出效果在不同的条件下也会有一定的波动,并不是每次演出都能达到极致。正因如此,所以有些懂戏的观众对同一演员演的同一出戏也总是反复地欣赏,也只有这样才能幸运地欣赏到能代表这位演员真正艺术水平的最佳展示。京剧演出的这种即时性和演出效果变动不居的现象即从实践的角度充分印证了程式的可塑性。同样的演员、同样的剧目、同样的程式,似乎应该取得同样的效果,其实则不然,这不正是程式的可塑性在起作用是什么呢?

在京剧舞台上经常出现可贵的即兴表演正是程式化表演为表演者留有充分的艺术创造空间的生动体现。杰出的生行艺术家李少春在他写的那篇题为《新》的文章中,对京剧舞台上的即兴表演谈得很透,他指出:“因为(对同一出戏的)每次演出,主客观条件都可能和上次演出时有所不同,演员对角色的认识、体验也可能有些新的发展变化,这一切都促使着、要求着演员在舞台上有着‘新’的体现。”(见《中国戏曲理论研究文选》下册第454~455页)这里所说的“新”的体现,也就意味着演员每次在台上运用的程式虽然是相同的,但运用时掌握的艺术尺度却要随机应变,即兴出新。他举例说:“我与裘盛戎、袁世海两位同志都合演过《连环套》,由于他们两个人的赛尔墩在尺寸、分量上有所不同,我的黄天霸在轻重缓急上也必然要有相应的变化”。(同上,第456页)同理,随着剧场拢音条件的不同、舞台大小的不同、乐队与同台演员情况的不同,以及表演者本身心态的不同,也都会造成运用程式的尺度发生即兴的变化。也就是在遵循程式规范的同时,又对程式规范进行灵活而适当的调整和重塑。美国当代戏剧家科恩在他的《表演的魅力》一书中提出过这样的看法:演员在塑造角色的过程中,并非总是处于正确的轨道,而是根据各种信息随时调整自己的表演,从而最后达到演好角色的目的。他还打了一个很有意思的比喻,他说这正像飞弹一样,在飞向目标的过程中并非始终处在精确的轨道上,而是要随时依靠信息不断校正自己的航向,最后才能命中目标。从上文所举李少春的经验之谈中,我们可以清楚地看到,中国京剧虽然是属于程式化的表演,但也同样存在着科恩所说的这种随时校正的灵活性,这是因为京剧的程式并不是像有人所说的那样是什么“僵死”的、“凝固”的、“呆板”的,而是可塑的。好的京剧演员有一个共同点,就是有时不自觉地体现出程式的可塑性,有时又自觉而积极地利用程式的可塑性。