

再“刻画”人物，京剧就没了



尹丕杰

五十年来我们搞错了

五十年来，我们京剧走入了一个误区，结果越拯救越式微。京剧名家李玉声在网上发了一条短信，主题是：京剧再刻画人物，京剧就没了！像巨石投入古潭，沉寂的京剧理论界在网上掀起轩然大波。

李玉声先生确实触动了京剧最根本的问题的开关，可惜他还没按下去。

什么是京剧最根本的问题呢？答案是：京剧该如何定位。说白了就是：京剧是干什么吃的？它演出的最高诉求是什么？观众花钱买票进戏园子的诉求又是什么？

从清末到民国，上至太后老佛爷，下至升斗小民，都用四个字为京剧定位：“戏者戏也”——什么是戏呀？戏就是玩意儿！供人们开心取乐的玩意儿。在慈禧心目中，无论是京剧自身还是唱戏的人，都是玩意儿。所以台上杨四郎一口一个“番邦女子”她不在意，倘若李鸿章这么说就麻烦了。

京剧的玩意儿即“唱做念打”，简称“四功”。现在有人又添了个“舞”，纯属画蛇添

足。任何角色包括龙套，一出台帘就进入舞蹈状态，因此有个做字足矣。论述上将四功平列，其实是不确切的。如果把四功比作公司的四个董事，那么，“唱”这个董事绝对居于控股地位，是“董事长”。京剧史上出过数以百计的班社，绝大部分是老生或旦角挑班，武生挑班的虽不鲜见，但难成主流。花脸挑班的似乎只有金少山一人。老生、旦角都是卖唱工为主。老北京人去戏园都说“听戏”，谁要说去“看戏”？就算乡下人也不会。今天，当京剧日益被边缘化，似乎只剩下“董事长”（唱）了。

新中国建立后，京剧戴上“艺术”的桂冠，被重新定位。它不再是卖玩意儿的了，而被赋予神圣的使命，成为教育人民的工具和打击敌人的武器。与此同时，仿照“老大哥”的模式，用“表演艺术”代替了“玩意儿”这一不雅的名称，“刻画人物”的艺术要求也随之提上台面。但玩意儿这个词仍在京剧界顽强地存在。

斯氏体系所说的表演艺术与京剧艺人所说的玩意儿并不完全相同。老艺人心中的“玩意儿”是鲜活的、与自己的生命血肉相连的，绝非身外之物；而建国初期那些服膺于斯氏体系的理论家笔下的“表演艺术”则是冷冰冰的，纯属身外之物。老艺

人把玩意儿视为安身立命的依托,是毕生追求的目的;而理论家笔下的“表演艺术”不过是为“刻画人物”或表达剧本的主题思想服务的,因此只是手段,绝不是目的。

老艺人们,尤其是京朝派的老艺人们个个都清楚:观众花钱进戏园子的目的只一个:欣赏玩意儿。因此,自己若想红起来,只有刻苦琢磨出能卖高价的玩意儿,才能出人头地。“台上一分钟,台下十年功”,十年练什么功?不是读什么高头讲章,而是苦苦打磨玩意儿。别人有的我要拿过来,别人没有的我要创出来,只有如此才能出妙腔,出绝活儿,才能征服观众、雄视同侪。

京剧演员为什么文化素养都偏低?主要是没条件学,也不可能耗费大量精力去学,京剧需要练的功夫太多了,必须全身心投入,夙兴夜寐,“冬练三九、夏练三伏”,李少春小时候吃饭都要把腿吊起来。所以,京剧演员只有功成名就后生活才相对充裕了,才有条件接触并掌握文化;而功成名就者毕竟是凤毛麟角,普通唱戏的只能靠玩意儿活着而不能靠文化活着。结果呢,京剧队伍不得不被有的人讥讽为“没有文化的文化大军”。

最近一次京剧青年演员大奖赛上,一位女演员连唐宋元明各朝的国都在哪里都不知道,但她表演起《辛亥驿》的“走边”时,玩意儿之漂亮,让评委们都为之心折,这种现象绝非特例。

多少次青年京剧大奖赛,赛的都不是戏,是玩意儿。名家名段演唱会为什么票卖得最火?答案只有一个:因为是玩意儿的精品大荟萃。样板戏为什么至今仍然有市场?一句话:玩意儿精美。即使你十分厌恶它的编剧理念,也无法拒绝它的玩意儿。无论是旧时代的科班还是新时代的戏校,孩子们绝大部分精力都是用于学玩意儿、练玩意儿,这既是势之所需,也是无奈之举。因为学不成玩意儿就活不成,学不好玩意儿就活不好。名角儿也因玩意儿而存在,同样一出《长坂坡》,谁也唱不过杨小楼。李玉声先生说观众看的是角儿扮演的赵云,而不是赵云这个“人物”,就是此意。

现在可以回答京剧是干什么吃的了:京剧是卖玩意儿的。

京剧人物是用玩意儿刻画的

李玉声先生说京剧不需要刻画人物是一句气话,他自己扮演过那么多角色,哪一出不是刻画人物?他反对的是:由京剧体系外的新派专家,



运用斯氏体验学说指导京剧演员去“刻画”人物,这没错。

任何剧种都要刻画人物,但京剧的人物必须用玩意儿来刻画。一个演员如果玩意儿平庸,即使他满腹经纶还精研过斯氏“这一个”的体验理论,也休想成功地“刻画人物”。你演《击鼓骂曹》,必须依靠两套玩意儿:唱工和鼓套子。唱得讲究、敲得漂亮,弥衡这个“人物”才立得起;少年陆地园和享有盛名的王佩瑜都演该剧,论唱,王出色当行;论敲,王则明显稍逊一筹,有次鼓槌还脱了手,一下子就砸了。此刻再讲“刻画人物”还管用吗?

玩意儿瓷实、文化修养深厚像李少春那样,当然有利于刻画人物。但是,李少春多少年才出一个?《野猪林》把四功都用全了,也都用绝了,以致成为连他自己也终生无法逾越的高峰。所以,一般演员只能单靠自己的玩意儿演戏,玩意儿到位了,人物也就基本出来了;何况京剧的人物概念是很模糊的。以周瑜为例:他是史有记载的人物,比诸葛亮大六岁,赤壁之战那年孔明27岁,而周瑜已33岁,本该挂黑三,却用小生扮演,用小嗓,黑三倒让孔明挂了,周瑜这个“人物”居然是小青年了!(难怪《辕门斩子》也胡唱“十三岁为东吴水军

元帅”，真是无独有偶）更荒唐的是：周瑜至死（36岁）都是小生，而且儿子也是小生。这叫什么“人物”？是按什么标准“刻画”的？

尚派《出塞》有“翻死马僮、做死王龙”之誉，王昭君原是村姑，后又深藏后宫，但她却骑了一匹比赤兔马还暴烈的神驹，以致累得马僮差点翻死，而她却驾驭自如，这又叫什么“人物”？

其实，这正是京剧的高妙之处。正因为把历史上的周瑜彻底“整容”，弄成“人造小生”，又经过叶盛兰大师等的苦苦打磨，才创造出那么多漂亮的玩意儿来，使得舞台上色彩那么绚烂、冲突那么强烈，倘若让周瑜也戴上黑三，满台三个老生，戏就玩完了。同样，王昭君若总是缓缓执辔而行，做畏葸状、悲戚状，不编排出一系列高难度的玩意儿，倒是符合“刻画人物”的上谕了，但《出塞》这出尚派优秀代表作也可能早就胎死腹中了。显然，尚先生正是瞄准了这折戏可充分展露他拿手的玩意儿才编排的。

杨宝森的《文昭关》是经典之作，但是，若将《史记·伍子胥列传》中的描述和晚年杨宝森有点窝囊的舞台形象一对比，哪里有一点将楚平王鞭尸三百、刚烈烛天的气概？但是一旦开唱，一种穿透历史时空的英雄失路、忠良投荒、泪眼扣天、恸问苍冥的悲情喷薄而出，令人觉得一段“一轮明月”，百代蒙冤者都在失声痛哭，整个传统文化都参与共鸣！难怪李少春第一次听这段唱时喟然曰：“千古绝唱”！

所以，京剧对人物的解释，绝不可与写实的话剧或影视剧同日而语，它追求的是天地之大美，万古之大真，根本不计较什么“这一个”的可信与否。因此，当玩意儿和“人物”不可兼得时，京剧宁可只要玩意儿而置人物于不顾，甚至不惜扭曲。比如：苏三起解要戴一具美丽至极的鱼枷，《会审》时还命令她“脸朝外跪”交代问题；铁镜公主两口子猜谜还要丫环“打座向前”……种种荒诞不经，这算哪门子“刻画人物”呢？然而反成为铁定之规！此无它，不循此规，玩意儿就不能最集中、最完美地展示，京剧也就不能顺畅地在舞台运作。

京剧是绝对唯美的，绝对浪漫的，因此对“合情合理”这类现实主义的要求敢于嗤之以鼻，这也正是中国传统艺术思维的特色，不以为然吗？请哑摸一下“白发三千丈”、“燕山雪花大如席”的韵味吧！

多少年来，京剧演员在理论面前都处于失语状

态，李先生这一声喊，可谓春雷第一声，它标志着：演员也理直气壮地登上发言席了。

只要玩意儿好，京剧不在乎胡说八道

卖玩意儿，是传统京剧演出最高的、也是唯一的诉求。京剧理论界某些老先生，将王国维的《宋元戏曲史》中的一段话提炼成“以歌舞演故事”用来为京剧定位，这句话如果针对某些新编剧目似无可，因为绝大部分新戏就是按照这一定义编写的；但若针对老戏，不但是张冠李戴，也是本末倒置。王国维说的不错，宋元戏曲确实以演故事为目的，以歌舞为手段。而传统京剧则相反，它以展示歌舞（即卖玩意儿）为目的，故事仅作为载体而存在，只是平台，因而也只是手段。一出《四郎探母》唱了近两百年，有几个观众是为了看故事而不是为听玩意儿而进戏园子呢？当然，故事好玩儿又精彩如《锁麟囊》能够“戏保人”固然好，故事平庸而玩意儿精彩如《文昭关》靠“人保戏”也照样抓观众，且照样历久不衰。实在编不出好故事，而玩意儿又特精彩，怎么办？京剧不惜胡说八道！

京剧的胡说八道太多了，仅以长期霸占舞台、历演不衰的部分剧目为例：

《大登殿》中薛平贵灭掉唐朝坐了皇帝，纯属捏造；《大探二》的情节来源于五台山的民间传说，而其故事中的人物《明史》无任何记载。有专家说戏中婴儿是万历皇帝，实属望风捕影；《二堂舍子》中两个孩子在学校打死权贵的独子，可谓滔天大祸。状元出身的刘彦昌却不慌不忙，让两个儿子坐下来听他讲伯夷叔齐的故事，这不是瞎掰吗……所以，京剧与其他任何剧种的最主要的区别就在于：它认为只有玩意儿必须真、不能假，其他么，真的固然好，假的也无所谓。齐如山说得更干脆：京剧不需要真实。

“剧本乃一剧之本”也不确切

这个提法对传统老戏而言是不确切的。应该说：玩意儿乃一剧之本。《大登殿》的剧本是胡编的，卑劣至极。薛平贵叛国投敌，又当上返乡团长，两口子滥施刑赏，一副小人得志派头，格调极低。但因玩意儿精美，竟能营造出大团圆式的喜庆氛围，至今仍活在舞台上。《大保国》用一唱到底来表现激烈的宫廷斗争，并不因有大量“七九六十三，先王赶大元”之类胡说八道而冲淡剧场气氛。《赤桑

镇》，一量身定做的小戏耳！玩意儿是角儿自己安排的，单看本子，说是公式化、概念化怎么挑剔都不为过，然而一开唱，中华民族忠孝节义、清正廉明的道德张力，排山倒海般迫使剧场沸腾！这是玩意儿的魔力使然。至今它仍列演出频率最高剧目榜首，足以让那些耗百万巨资的“大制作”汗颜！

梅兰芳第一次访苏时，大戏剧家梅耶荷德对大师的表演佩服得五体投地，但对梅的剧本却失望至极，认为太过粗率简陋了。不客气地讲：梅耶荷德只能欣赏京剧的羽毛类的玩意儿，即意象化、虚拟化、颠覆时空的表演程式，而并不懂其神髓，即唱工。这是洋人包括洋大师们最难通过的玄关。《醉酒》中那些用曼妙的舞姿表现的失望、嫉妒、破罐破摔，洋人们可以击节叹赏，而对唱腔，至多只觉得倒也新鲜，至于唱腔中蕴含的深厚的、中华传统文化的丰富内涵，比如说“宫怨文化”，恐怕就难以参透了。多次看洋人参加京剧比赛，做还有模有样，开口一唱都是一团糟。这么多年总说京剧“成功地走向世界”，其实洋人欣赏的只是京剧热闹类的部分，而对其神髓即唱工知之甚少。什么时候《四郎探母》、《大探二》轰动百老汇，那才真叫走向世界呢！不过，这恐怕要等到中国强大到让西方普遍“崇中媚华”、像我们今天崇洋媚外一样才有可能。慢慢等着吧。

京剧史无法证明的是：不知有多少不错的剧本，仅仅因为没有好玩意儿的支持，得不到“上帝”们认可而短命夭折了！

玩意儿是京剧的命根子

建国以来，我们以泼天的代价，生产出数量巨大的新编戏，真个是闹哄哄你方唱罢我登场。而半个多世纪过去，尘埃落定，猛回头发现几乎是“白茫茫一片大地真干净”！绝大部分新戏已了无痕迹，只有极少数顶尖级“大内高手”所制作的新剧还偶有存活。而今天支持舞台演出的仍是老戏。出现这一尴尬结局，原因是多方面的，但根本的一条是：由于对京剧的定位失误，舍本逐末，只追求热闹，不研磨让观众着迷的玩意儿，才生产了那么些赔本赚吆喝的失败之作。李玉声先生之所以痛心疾首地说气话，其症结可能在此。

京剧的兴衰系于名角儿，名角的兴衰则系于玩意儿。一个名角儿若想艺术之树常青，必须不间断地创造精美独特的玩意儿，让戏迷一个惊喜接一个惊喜，如此方能为自己、也为京剧“增值”（龚和德

先生语）。如果清点一下已故大师们在建国后创造的玩意儿，会发现一个令人感慨的规律。限于篇幅，这里只谈马连良、张君秋二位。

马连良两任“四大须生”，是地道的泰斗。张君秋曾长期是他的二牌旦角。建国后同入北京京剧院，张虽列为“四大头牌”之一，开始也是敬陪末座。十余年中，马连良虽排了些新戏，但成果寥寥。《海瑞罢官》搭上一条老命，却无一唱段保留下来。《赵氏孤儿》硕果仅存，也只保留了“老程婴提笔”一段；“在白虎大堂”中心唱段挑战余叔岩（还有马派《空城计》）实属不智，难免败绩。《借东风》被重新改编，徒劳无功。

总结他的十几年，基本上是吃老本。加之新时期以来，杨、奚两派东山再起，声望急剧飙升，马派艺术却成旧时王谢，日益零落，其中因由可说是半由天命、半由人事。最根本的在于：老玩意儿戏迷腻了；新玩意儿又太少了。

再看建国后的张君秋：他深知金嗓子是自己唯一的资本，便呕心沥血地和京胡圣手何顺信先生并肩研磨玩意儿。《望江亭》一出，剧坛震撼，“张派”由此确立。此后《状元媒》、《诗文会》、《西厢记》、《楚宫恨》、《刘兰芝》等新作迭出，而且玩意儿愈翻愈美，加上何先生华丽绵密、出神入化的全新伴奏，珠联璧合，让广大戏迷如醉如痴，业内年轻俊彦纷纷踵门拜师，连号称“重庆梅兰芳”的沈福存也来“张”门立雪。张派如今已是旦行翘楚，新秀成队，在京剧黄叶萧萧中风景独好。

马、张二位的结局具有巨大的启迪意义，它向目前正如日中天的中年名角儿们昭示：

一、名角儿不能总吃前人创造的老本，必须不断创造个人专擅的独特的玩意儿；

二、玩意儿必须主要靠自己创造，不能依赖别人为自己设计。特别是京剧体系之外的设计家尤其靠不住。京剧体系是名角儿们托身的圣地，角儿们对祖宗的遗产都满怀敬畏。受时代的鞭策，角儿们自然也要创新，然而他们只想重塑金身，不想拆庙，张君秋就是这么做的。新作曲家不然，他们非体系中人，精熟于音乐，对京剧却既无足够的认知也毫无敬畏感，所以他们来创新就是搞“突破”，说白了就是拆庙，或者把大雄宝殿改建成天主教堂；

三、创造崭新的、专属于个人且为广大戏迷抓住不松手的玩意儿已是刻不容缓，为自己，也为京剧。

最后，笔者要对李玉声先生说：我实实在在地服了你了！服你的好见地、好文章，喏喏喏你好大的胆量哦！