

京剧文化的传承与嬗变

—— 从“年轻的朋友来相会”展演说开去

林毓熙

中华文化具有世界上任何一种文化都不可比的连续性，而这种连续性不是静态存在的。作为中华文化重要组成部分的京剧文化源远流长，具有包容性、多元性的文化形态，在传承与嬗变的历史进程中，动态地发展变化，永葆古老剧种的艺术青春。在京剧文化发展的历史长河中，积累了浩如烟海的优秀保留剧目。这些闪烁着几代艺术家创造智慧和才华的剧目，是我国戏剧文化的宝贵财富。面对我国社会经济转型期观众审美需求的变化，如何贯彻戏曲“三并举”方针，向传统剧目富矿开掘，整理改编更多的优秀传统剧目，让植根于民族优秀文化之林而具有深厚文化底蕴的传统剧目与时代同步，彰显剧目生命力，既是理论研讨的命题，又首先是实践性课题。

有幸观摩国家京剧院2013年“年轻的朋友来相会”优秀青年演员展演活动，感到剧院展演剧目的选择具有鲜明特点，即对京剧优秀传统剧目的文化自信。十七台大戏和六台折子戏全部选自经过整理改编的传统剧目，其中既有京剧传统经典，不少是流派代

表性剧目，还包括剧院上世纪五十年代“推陈出新”整理改编的剧目。在当前热衷于创编新剧目以及大制作的潮流下，剧院把优秀剧目的催生与积累，视为显示剧院生命力和实力的重要标识，是具有胆识的明智之举。

展演剧目都是由老一代艺术家整体剧目传授的。整体剧目的传授与传承，是我国戏曲艺术培养人材的重要手段。传统剧目蕴藏着前辈艺术家们的智慧和创造性劳动，其中丰富的表演艺术手段和技术、技巧，正是通过整体剧目传授而代代相传。院内外的老艺术家们提携后辈倾注一片爱心。院外艺术家亲授的有：赵葆秀的《八珍汤》，孙毓敏的《勘玉钏》，杨赤的《黑旋风李逵》。刘秀荣传授她五十多年前拍电影的《穆桂英大战洪州》，张曼玲则为程派传人李文颖、吕耀瑶传授《锁麟囊》，沈健瑾指导荀派名剧《红娘》，刘长瑜则在《卖水》、《春草闯堂》、《桃花村》等以花旦应工的戏中整体剧目教学。九十高龄的张春华老先生，作为文化部确立的非物质文化遗产

人，以极大热情关注青年武生演员，既传技又立戏，既传艺又立德，以他的执着精神和表率作用凝聚人心，在他和高牧坤带领下，《大破铜网阵》这部大武戏以坚强阵容和崭新面貌呈现。几十位老艺术家为青年演员们精研音律，传授正宗唱腔，躬身剧



京剧《凤还巢》 国家京剧院 李春来摄



场，悉心点拨调教，为京剧未来之星铺就了广阔的传承与创造的舞台。

令人高兴的是，表演艺术家们在整体剧目的传承中，既保留和传授传统剧目中唱腔和技巧的运用，又融入了个人从承袭走向个性创造的体验，赋予传统唱腔与表演技巧以新意。正是在“戏曲程式的性格化，性格化的戏曲程式”这一戏曲美学原则指导下，让年青演员们深刻细腻而准确地刻画主人公的性格特性，深化人物个性，强化技术训练，以“情、理、技”渗透人物和剧作内涵，从而使传统剧目富有艺术魅力和符合当代观众审美需求的新意。

京剧文化在传承中嬗变而与时代同步。“变则新，不变则湮”的艺术发展规律，为前辈艺术家们所共识，并以巨大热情投入创新实践。张庚同志指出：“同人民群众的生活和感情紧密相连，这就是中国戏曲生命力的一个源泉。”“中国戏曲之所以源远流长，一脉相承而不断，其中的一个重要原因是：进步的剧作家从一开始就是与人民群众相结合的。”

（《中国戏曲》序言）可见张庚同志十分重视剧作家在戏曲艺术传承与创新进程中的重要作用。

京剧艺术的传承需要造就高层次的表演领军人

物，同时还要造就高层次高素质的包括剧作家、导演、音乐家和舞台美术家组成的创作集体，为表演艺术领军人物提供智力支撑。对剧作家而言，我们不能不对当下京剧编剧队伍状况有所担忧。有成就的老剧作家大多年事已高，有些已经谢世；上世纪五、六十年代培养起的一批剧作家已届退休年龄，仍笔耕不辍者为数不多；而安心于京剧编剧岗位且熟谙京剧艺术规律的青年作者更寥若晨星。对于传统剧目整理改编工作而言，在当下创作心态浮躁且在名利思想驱动下，有本事的剧作者常认为整理改编“吃力不讨好”而不屑一顾，缺乏功力的编剧又确实难以担当此重任。这正是导致整理改编优秀传统剧目的新作较少问世原因之一。

“年轻的朋友来相会”展演剧目中，一批凝聚着老一辈剧作家创造智慧和才华的整理改编传统剧目，如《杨门女将》经过半个多世纪仍然熠熠生辉。翁偶虹先生就有《将相和》、《李逵探母》、《锁麟囊》、《桃花村》以及《红灯记》选段等多台剧目闪亮登场为观众所称道。透过经历岁月筛选而依然闪烁光辉的剧目，追溯老一辈剧作家们的创作心迹，他们尊重传统，把具有深厚家底的传统剧目宝库视为可以不断向深处开挖的富矿；要让经过历代艺术家的劳动创造，既有民主性精华又有封建性糟粕良莠并存的传统剧目，经过剧作家的再创造“化腐朽为神奇”，以新的面貌在戏剧舞台上延续美学生命；而京剧文化的传承，既重视文本的改编，也要重视传统剧目中蕴含的歌舞化的诸种表演艺术的综合性，珍惜前辈包括流派艺术家们的创造成果。老一辈剧作家们辛勤笔耕留下的剧目，也为后学留下了创作经验，这是京剧文化的宝贵财富。

翁偶虹、王颀竹共同改编《将相和》，将传统剧目中《完璧归赵》、《渑池会》、《将相和》三出戏结构成一体，鱼贯而下，故事更趋完整，刻画人物也由浅而深，蔺相如和廉颇的鲜明形象成为生净争趋的范本。改编本重新安排了挡道后的情节和主人公的行动线索。特别是改变了原作中廉颇负荆登门请罪，而蔺相如仍端坐看书无反应的处理。廉颇负荆上场遽

跪，疚愧自责地念白，蔺相如趋步跪扶，二人对唱，淋漓尽致地表现两个主要人物的情感交流和升华，使全剧矛盾得到解决，完成《将相和》的全剧主旨。而廉颇这个人物先是基于战国时代贵贱悬殊的社会风气产生的狭隘心理导致将相失和，但其基本品质与蔺相如一样，都焕发着以国为重的光辉，才能幡然猛醒悔悟，不计私见，表现出负荆请罪的勇气和行动，使这个人物形象能够穿越时空成为艺术典型而流传。

从传统剧目《花田错》改编为《桃花村》是翁老应袁世海的要求，将郝寿臣演过几十年的戏重新编写。翁老说：“《桃花村》的改编，我只是在传统戏《花田错》和郝派新剧《桃花村》的成衣上做了些连缀挖补的针线活，观众却肯定了这种方式，认为老戏新编既调剂了《桃花村》的单调也剔洗了《花田错》的冗杂。”该剧原本以“八错”标奇，但出现了周通的妹子周玉楼，最后与刘玉燕同配下玦，还穿插着一些枝蔓的情节。翁本剔除了一夫双妻的糟粕，删去一些次要人物的情节，集中笔力塑造红娘式的人物春兰，她热情而机智地维护了刘玉燕与下玦的爱情；突出了鲁智深嫉恶如仇的豪爽性格，和主持正义、惩恶扬善的智勇行动；突出了下玦逢爱侣于穷途，忍耻辱于骇浪的坚韧意志，组织成富有传奇性而又有真实感的喜剧。

翁先生总结剧本“推陈出新”的经验时认为：“陈”的采用与对“新”的探求并不是简单的相加，而是采用“陈”为“新”的出发点，并使“新”质对作品进行全面渗透而达到“陈”的蜕变。化“陈”于“新”，是要两者水乳交融，成为本质上完全不同的新艺术。（引自王清辉《菊坛新韵写春秋忆翁偶虹》）翁老在现代戏《红灯记》的创编过程中，熟练地驾驭传统艺术手法，化“陈”于“新”，在“痛说革命家史”中，借鉴《断臂说书》、《举鼎观画》和《赵氏孤儿》中不同时代不同人物说家史的成功经验，使“新”质对作品进行全面渗透而达到“陈”的蜕变，为京剧表现当代生活进行了成功的探索。

京剧文化的传播，着眼点在观众。作为艺术审美主体的观众，其审美情趣总是随着时代而变化。京剧改革的大师们从来都把观众喜好的需要摆在重要位置。梅兰芳先生说过：“演员是永远离不开观众的。

观众的需要随时代而变迁。演员在戏剧上的改革，一定要配合观众的需要来做，否则就是闭门造车，出了大门就行不通。”（梅兰芳《舞台生活四十年》）

范钧宏是从事传统剧目整理改编的高手，在理论和实践的结合方面作出了自己的贡献。他尊重作为戏剧审美主体的观众，熟悉不同时代观众的审美需求，提出“留住老观众，争取新观众”，正是力求在多种艺术形式激烈竞争的时代，找准京剧艺术所处的地位，争取并保持它的观众优势，让古老京剧文化永葆青春。在范老对传统剧目整理改编的论述中有两点十分突出：

其一，就是要使经过整理改编的传统剧目，能够得到新观众和老观众同样支持。范老强调指出：“改编传统剧目（如果原本基础较好的话）有什么理由不把老观众爱好（也许那正是艺术精华所在）考虑在内，动不动就来上一个另起炉灶呢？”

其二，要使老观众满意，新观众欢迎，最根本的，就是他所说的时代在前进，观众在变化，推陈出新，永无止境，即京剧要不断发展创新的问题。对于京剧文化的传承与嬗变，范钧宏是头脑清醒的实践者，他对实践经验的理性升华，又显示出哲理思考的光辉。他对于自己创编的剧目总要依时代的变迁而不断改动。

范钧宏和吕瑞明共同创编的《杨门女将》，从上世纪五十年代即成为剧院保留剧目，经过“文革”封存之后又恢复艺术生命与观众见面。为此他们从1977年到1979年曾做过三次改动。

“京剧表演程式是塑造舞台形象的艺术语汇”。翁偶虹、范钧宏等老一辈戏剧家在创编剧本时，都把京剧程式歌舞化的唱、念、做、打诸种表演艺术元素的综合利用摆在重要位置，使剧作扎根于京剧深厚历史文化底蕴之中。范钧宏总结自己编剧经验时说：“结构确定，下笔之前，首先应该考虑什么？按照个人写作习惯，写在纸上的虽是语言，首先考虑的却是程式。”他十分称赞前辈艺术家萧长华老先生整理改编京剧《赤壁鏖兵》的经验，归纳为“攒”、“择”、“补”、“改”、“删”五个字。包括收集资料，填残补缺，清理头绪，剪裁枝蔓。其中重要一点是“艺术技巧的运用”。

优秀的京剧传统剧目拥有诸多展示人物个性和组织戏剧矛盾的技巧和程式。范钧宏谈“程式”时指出：“这里所谈的程式，既不是类如《杨门女将》过场戏那样简单程式，也不是传统剧目中经常袭用的一般程式，而是那种在剧情发展的关键时刻，有利于突出人物性格特征，丰富人物形象的程式；是那种善于利用细节表现人物感情和刹那之间情绪变化的程式；是那种借鉴传统而又锐意创新的程式；是那种广收博采却又符合戏曲艺术规律的程式。”（范钧宏：《从编剧角度谈戏曲程式》）所以在他编创的大量剧作中，在《满江红》、《杨门女将》、《九江口》等作品中，都可以透过视觉和听觉，感受到他积极而审慎地继承和创新京剧程式的成功范例。

令人高兴的是，透过“年轻的朋友来相会”展演的窗口，在不同流派的剧目中，我们看到担任主演的青年演员们大多能娴熟掌握程式性的技巧和技术，并能根据剧中人物和思想感情创造性地运用程式以塑造鲜明人物形象。以四功之首唱功为例：马翔飞在《空城计》中【西皮三眼】“我本是卧龙岗散淡的人”，一开唱即获得满堂彩。在《锁麟囊》中，薛湘灵的饰演者，前半场李文颖在“春秋亭”演唱的【西皮二六】接【流水】“我正不足她正少，她为饥寒我为娇”的精彩唱段，以及后半场吕耀瑶的【二黄慢板】起伏跌宕，低迴多变，透出程派唱腔幽咽委婉的艺术魅力。许多青年演员的演唱正确掌握行腔、速度和节奏等技巧，透过动情的演唱抒发人物情感，刻画人物性格，让观众在审美愉悦中感受到京剧经典唱段的艺术魅力及其价值所在。

京剧文化的传承和整体剧目的传授，可以感到优秀青年演员们在艺术上趋向成熟的重要标识，即：按京剧“行当”的技术规格和程式性艺术手段，从人物外部形象入手向创造独特的“这一个”人物转化，即从“绘形”到“传神”的转化。在《杨门女将》中，毕小洋、郭霄、李红梅分别以老旦、花衫和青衣行当饰演余太君、穆桂英和柴郡主。在“寿堂”一折中，通过祝寿、惊变、闹酒、默祭，以及太君严诘焦孟、遥祭等跌宕起伏的细节，细腻而准确地传达出三个不同身份不同境遇和不同的人物关系，以及国仇家

恨面前的豪情壮志。黄佳和顾谦在《将相和》中分饰蔺相如和廉颇，在“归赵”见秦王及慷慨昂然“扑油鼎”、“渑池会”，为挽回赵王鼓瑟的面子而迫使秦王击缶等场次，黄佳在表现蔺相如的机智和才华时，层次分明，唱念相融，凸显人物智慧与胆识。“长街三避”廉颇主宰戏剧行动，相如则表现出谦恭和大度。廉颇负荆请罪一场，廉“进门”，蔺“圆场”、“控门”，恰与廉碰面，廉遽然跪地，二人相对，蔺趋步跪扶，对唱【二黄慢板】，思想感情交流升华，完成从将相失和到将相和的题旨。黄佳和顾谦承袭了当年李少春、袁世海创造的程式和表演技巧，使这部生净应工的对手戏为当代观众所欢迎。在荀派名剧《勘玉钏》中，陈静前饰俞素秋，后扮韩玉姐，闺门旦和花旦“两门抱”，俞的大家闺秀端庄沉郁，韩的天真浪漫率直泼辣，把两个性格迥异的人物刻画得惟妙惟肖。在《桃花村》中，花旦巩丽娟、小生郝仕鹏和花脸谭帅，既很好地继承传统又洋溢着新鲜活力。巩丽娟赋予红娘式的春兰活泼热情、乐于助人而机智善良的鲜明性格特征，并在传统剧目创造的生活化程式搓绳纫针、上鞋帮、纳鞋底等动作中，传递出人物心态和喜剧性格。谭帅很好地表现出鲁智深疾恶如仇而又豪爽率真的性格，以及主持正义、惩恶向善的智勇行动。郝仕鹏也以儒雅扮相和动情演唱生动演绎下玦这个穷生处于“错”漩涡中心，坚守爱情忍辱负重的坚强意志和心路历程。而武生王璐和靳智棋，则在《大破铜网阵》中展现出扎实的武功基础，在展示高难度技巧时演出了戏剧情节和人物个性，折射出乃师艺术风范。

京剧文化闪烁着历代艺术家创造光华的剧目，流淌着民族文化的血脉，回响着传统文化音韵，其传承与嬗变不应是保守和凝固的，在恪守与弘扬传统艺术本体魅力的同时，应以尊重和保护传统为前提，使其成为创新的坚实基础，并赋予当今艺术家的诠释，通过革新与嬗变，使古老京剧文化卓有成效地传承。

林毓熙：国家京剧院原党委书记、副院长，戏剧评论家

责任编辑：万素