

精雕细琢磨上品

——从京剧的“微调”谈起

【摘要】一部戏曲史，就是一部演出剧目的生死沉浮史。表演能否呈现在舞台，剧作家及剧本起着重要的先决作用。中国戏曲的特点，决定了其剧本的创作是靠文人与艺人共同完成的，往往后者的作用更为重要。一出戏从写作到演出，最后成为保留剧目，需经历多重考验。然而文人与艺人进行的合理“微调”，往往是旧有剧目与时俱进、历久弥新的最经济手段。我们拥有着浩如烟海的传统剧目，但它们却多数处在濒临失传的地步，怎样更好地使其传承、发扬，正是当下戏曲人的重要使命，本文试图从京剧的“微调”谈起。

【关键词】京剧；剧目；微调；演员；观众心理

戏曲艺术的精华部分在于它的舞台表演，因为由此呈现给观众的一出又一出鲜活的剧目中，包含着无数个唱念做打的程式技巧。戏曲艺术也正是通过这种引人入胜的舞台表演，抓住固定的观众群，古往今来，一直如此。然而在整个戏曲发展史中，我们可以明显地看出，剧作家对于舞台创作，即一度创作，起着至关重要的作用，正所谓“剧本剧本，一剧之本”，好的剧本对于一个戏能否立于舞台上，进而传承，起到先决的制约作用。不管是什么剧种，往往呈现出这样的规律，即新的一批剧目诞生的同时，也伴随着某些旧的剧目的被淘汰，而保留下来的剧目，历久弥新，一部部成为经典。我们不禁想到，浩如烟海的戏曲传统剧目，是如何成为经典的？在此，笔者打算从几出京剧剧目的“微调”谈起。

首先，“微调”指的是在剧目的细微之处进行调整，它既包括戏曲文本上文辞的修改，也包括舞台呈现上表演程式手法的修改。它虽不是大刀阔斧地让原有剧目改头换面，但恰恰是这一代又一代文人与艺人进行的“微调”，使得新生剧目历经岁月的磨洗，成为十足的经典剧目，成为后代演员学戏时的必修课。我们翻看戏曲史，会发现好多剧目的创作出自艺人之手。虽然从文辞上讲，这些戏并没有流露太多文采，但这些艺人在编戏时，遇到相似的情节，往往故意创作出不相似的舞台表演，因而他们的创造力也是值得大书特书的。另一方面，仅从纯文本的戏曲创作中，我们也可以看出文人对于文学作品的“微调”。例如，从元稹的《莺莺传》到董解元的《董西厢》，再到王实甫的《西厢记》，就一步步地将张生对崔莺莺的“始乱终弃”，改成红娘撮合二人，得到圆满的大团圆结局。从深层次说，中国人都有“尚圆”心理，文人知晓这一道理，艺人更是深谙其道，所以戏曲中“微调”成大团圆结局的例子，屡见不鲜，在此不逐一论述。

以京剧为例，我们可以从以下四个方面，看一看新生的剧目，是如何通过“微调”而变成经典剧目的。

第一，从传统戏到传统戏。例如，京剧《伍子胥》是一出标准的“骨子老戏”，从京剧诞生之时，这出戏就已经被程长庚唱红。后来随着京剧老生行当的主流体系，即谭鑫培—余叔岩—杨宝森，再到杨派传人，这出戏唱到今天不下于150年。京剧观众有一个特点，越是骨子老戏，越是趋之若鹜。因为观众等待的无非是技术层面的欣赏，也就是要求唱念做打的美轮美奂。像《伍子胥》这样一出传统剧目，从头到尾都是唱功吃重的，对演员来说是一个巨大的考验。然而其中有两处情节，即伍子胥在接受鱼丈人（渡船）和浣纱女（赠饭）的恩典之后，叮嘱二位不要走漏风声，这二人为了“好人做到底”双双投河自尽。这一情节在当今的舞台演出时，已经有所改动。一般改为鱼丈人和浣纱女都是假装投河一死，瞒过伍子胥，好让他安心逃国。这一情节的改动是势在必行的，因为对于今天的观众来说，实在很难接受原来的演法，他们觉得鱼丈人和浣纱女的自杀行为太过夸张。而这一改动既没有破坏剧中原有的经典唱腔，又让情节合情合理，因此取得了较大的成功。

第二，从地方戏到新编历史剧。例如，京剧《谢瑶环》是1961年剧作家田汉先生，根据碗碗腔^①的剧目《女巡按》改编而成，至今已有五十年的历史。这出戏与同时期的其他新编历史剧目，如《状元媒》、《穆桂英挂帅》、《杨门女将》等都成为经典剧目，久演不衰。对于这样一出戏，在当年看来是新戏，在今天看来是老戏。它们的舞台生命力之顽强，正出于台前台后的戏曲界人士的加工、打磨。今天我们看到舞台上通行的版本，已与田汉先生的原本相差甚远，与碗碗腔剧本的结构设置相差更远。这两个版本的差别在于，一个让谢瑶环屈死于奸佞的诬陷之下，

作者简介 李楠，中国艺术研究院戏剧戏曲学博士；陈琛，中国艺术研究院戏剧戏曲学硕士。

一个让谢瑶环得救于武则天的即时救驾。两种演法对于剧中各种唱念的表演都无任何损失，所以观众都乐于接受。

第三，从传统戏到新编历史剧。例如，京剧《赵氏孤儿》是由传统戏《搜孤救孤》改编而成的。这一改编，大刀阔斧地去了原来《搜孤救孤》中“法场”一场戏，这样就砍去了程婴酒祭公孙杵臼时大段的唱腔，而增加了庄姬公主、韩厥、魏绛等人物，又把赵氏孤儿长大报仇的情节补充完整。至今《搜孤救孤》与《赵氏孤儿》并行于京剧舞台上，前者是余派的经典，后者是马派的力作，也有演员甚至同唱这两出戏。

第四，从现代戏到样板戏。例如，京剧《红灯记》中的跳车人，在原来的演法中，死在李玉和的家中。而在电影版中，也就是被敲定为样板戏时，跳车人身体恢复，悄悄离开李玉和的家，李玉和为他送行时，还激昂慷慨地唱了一段后加的唱段“一路上多保重”。当然，这出戏在那个特殊的年代，是有特殊的创作背景的。因为“四人帮”及其团伙中有人提出，假如跳车人的尸体在李家变臭，则会引起日本鬼子的注意，所以中国京剧院只好听取这些所谓的专家、领导的“宝贵”意见，但“一路上多保重”这段唱腔，被李少春及音乐创作者设计的太好了，所以得到了老百姓的广为传唱。如今该剧的演法，也几乎是如出一辙。

以上所说的四种情况，都是京剧剧目在情节设置上的“微调”，这些“微调”剧目，有的因为没有破坏剧中的表演程式而继续流传，有的因为增加了亮点而更受欢迎。不过，我们并不是说，增加了亮点，就一定能使得原有的剧目更加大放异彩。同样是《谢瑶环》，在近年的演出过程中，就有增加最后一场戏，即谢瑶环与袁行健泛舟的情节，虽然载歌载舞，但是未受过多好评。原因何在呢？这是因为梅兰芳大师早在20世纪30年代，创排新编戏《西施》中，就有了最后一场“游湖”，即西施与范蠡功成身退后，隐居林泉。因此再看《谢瑶环》时，就略感重复。且西施是古代战争中的政治牺牲品，而谢瑶环是古代官场中的巾帼女英雄，二人的身份、背景、层次都大不相同，增加一场“泛舟”，就有画蛇添足的嫌疑。

另，从观众心理学的角度来说，戏曲的编剧，一定要符合老百姓的欣赏趣味，这是几千年来中华民族传统文化积淀的结果，须知人们根深蒂固的心理情结是不可动摇的。例如，京剧曾改编地方戏的《三关宴》，为了突出余太君的深明大义，而让杨四郎在母命之下，立行自裁。这与京剧传统剧目《四郎探母》的人情味儿大相径庭，破坏了观众的情感，因此这出戏犹如昙花一现，后来不见复排。因为杨家将的故事家喻户晓，杨四郎也一直当作正面形象，而不是《三关宴》中所塑造的反面形象，所以对这个深入人心的民间故事的“微调”就是失败的。另外，近些年来，有很多剧团别出心裁，经常改编经典，也是在剧情上进行“微调”，但他们“微调”后的结果却不被同行认可。例如，有的将《孟姜女》的情节结尾改成，长城并不是孟姜女哭倒的，而是孟姜女的哭声震天动地，惊动了秦始皇，当秦始皇下令要斩杀孟姜女时，天怒人怨，雷劈长城，留下巨大豁口。再如，有的将《孙庞斗智》的情节结尾改为，孙臆活捉庞涓之后，不计前嫌，

并且告诫庞涓，“你投靠的主子只可治国安邦，我投靠的主子才可以平天下，所以你应该归降于我”，然庞涓不允，遂丧命于孙臆。以上这些不太成功的“微调”，就是违背了观众的审美情趣，有些异想天开，这当是戏曲创作者应引以为鉴的。

成功的“微调”，在近年来也不乏善例。例如，京剧名家李宝春先生从台湾回到大陆之后，携手京剧表演艺术家尚长荣先生，整理改编了《捉放曹》与《白门楼》，将二者合成一出半新不旧的《曹操与陈宫》；又将《灞桥挑袍》和《古城会》合成一出《义薄云天》。这种做法并没有破坏原来老戏的“戏核”即精华部分，还使得演了一辈子曹操和张飞的尚长荣先生，在这种“微调”剧目中尽情发挥，观众也大呼过瘾。

下面再谈几处京剧舞台表演中的“微调”。例如，《斩马谡》是京剧《失·空·斩》（《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》）中最后的部分。在旧社会，京剧观众都不称自己去看戏，而是称自己去“听戏”。在《斩马谡》中，没有值得一听的大段唱腔，所以演出时往往就有“抽签儿”的现象，即观众起身离座。前辈的艺术大师为了吸引观众，则在后面的表演上，想尽了办法，充分展示自身的技艺。例如，鼓师杭子和先生⁽²⁾在诸葛亮下令责打王平四十军棍时，设计的锣鼓点为四番“嗒嗒嗒嗒，仓”，每一番结束的瞬间，幕后喊出“一十、二十、三十、四十”。杭先生利用单槌子连打四下，又沿着尺寸，鼓点风雨不透，技艺绝伦，为后世的打击乐伴奏员提供了难以企及的范本。而像《斩马谡》这样的舞台上施刑的情节，京剧舞台上，向来都多以暗场处理，例如，《打渔杀家》中萧恩被拖到县衙屈打四十大板，而在舞台上，我们只看到萧恩的女儿萧桂英在家中焦急等待爹爹回家，唱四句西皮原板，每一句原板后的大过门，幕后都喊出“一十、二十、三十、四十”。等萧恩再次出场，已是散衣披发、踉踉跄跄、怒火中烧。对于这样暗场处理的不成文的规矩，李少春先生则没有墨守成规，他在《野猪林》中的“白虎堂”一场，就用明场作了处理，并且在高俅的打手打完他八十军棍时，林冲在台上甩发等繁难动作，还唱出大段散板“八十棍打得我冲天愤恨”。当然这种“微调”也是由于李少春先生技艺精湛、文武双全，因此得以展示，若换了别的演员，未必讨好。

解放后，由于戏曲舞台格局的改变，出现了二道幕，这样使得原先戏曲舞台上独幕的演出格式发生改变，因此在许多剧目中，原先的两场戏合并为一场戏，而这种仅通过二道幕来改变戏曲时空的做法，往往就是剧中人自报家门式的念：“转堂”，即表示新的情境。这种“微调”也属于戏曲舞台上的一种，但又是中国戏曲所独有的，因为中国的戏曲与西方的戏剧最大的不同，就是中国戏曲以分场次为主，西方戏剧以分幕次为主。另外，由于解放后，戏曲演员响应国家号召，走“新文艺”道路，所以都纷纷“净化”舞台，取消了在明场喝水，即所谓“饮场”，也取消了“检场”这一特殊行当，这必然引起戏曲的“微调”。“检场”在外人看来，是一种不可思议的事情，如梅兰芳先生曾在国外演出京剧《汾河湾》，外国观众不明白在舞台上搬桌子的那位演员到底是出演什么角色？而在旧社会，检场的演员也会在部分剧目中，充当展示

绝活的任务,例如,在京剧《碰碑》中,杨继业临死前丢盔弃甲,而扔出去的盔甲,则是由检场人员一手接住,台下观众在此时会有叫好。而后来随着舞台净化,盔甲也都扔在了台上。

有些京剧传统剧目,在今天的观众看来是习以为常、司空见惯的,而实际上,它们今天在舞台上的演出形式,恰恰是经过“微调”的,然人们又往往不曾注意到。这一类“微调”主要是剧中人物的扮相发生了改变,例如,京剧《三岔口》在旧社会演出时,剧中人物刘利华被当作反面人物处理,以突出他是江洋大盗的身份。扮相是一只眼睛大,一只眼睛小,半边脸是麻子,半边脸是刀伤。而在今天,所有演出这出戏时,都把刘利华当作正面人物,扮相上再也见不到过去那种凶狠可怕的面目了,从而也更加符合了杨家将的精神。又如京剧《清风亭》,在旧社会演出时,为了突出剧中人物被继子抛弃的惨状,演员要借用后台供奉祖师爷的香炉中的香灰,将之拍在脸上,“点鼻涕”、“点芝麻糊”。而在今天任何版本的《清风亭》演出中,剧中人物都是俊扮的。上述种种“微调”,都没有改动剧中任何唱念做打的程式,所以观众能自然而然地接受认可。

一定程度上可以说,舞台表演上的“微调”,尤其能看出演员二度创作的能力。由于京剧艺术及其他所有戏曲艺术,都是“角儿”的艺术,所以一个角儿能掌握多少技术含量,直接影响着他在剧中的发挥,除去唱念做打以外,戏曲中还有种类繁多的绝活展示,这些绝活虽然只在少数剧目中有所体现,但也是对演员的巨大考验。我们知道,在戏曲中有很多的虚拟表演形式,并非全凭空而起,它是演员在台上的比划,加上“场面”即乐队的配合,共同完成的。例如,京剧《空城计》中诸葛亮抚琴的琴曲,则是老生演员在台上比划指法,场面上的月琴弹奏。又如京剧《鱼藏剑》中,伍子胥吹箫的箫声,也是老生演员背对着观众比划吹箫,由场面上的笛师吹奏。而我们可喜地看到,随着时代的发展和演员的进步,有些剧目,居然出现了“微调”,目的就是能让演员展示自己多才多艺的一面,让观众为之惊叹。例如,在京剧《昭君出塞》中,扮演王昭君的旦角演员,在台上正式弹奏琵琶曲。同行的演员看见后,也山后练鞭,在京剧《秦香莲》中,正式弹奏琵琶词。这种行业内部的竞争是值得鼓励的,从而推动着戏曲向前发展。其实这种“外插花”式的技巧展示由来已久,我们的前辈在这方面已有先例。例如,京剧老生的“前三鼎甲”⁽³⁾时代,就已经在《击鼓骂曹》中让剧中人物称衡正式击鼓,配合着【夜深沉】的曲牌,最初使用堂鼓,后改为今天惯用的花盆鼓。梅兰芳先生在抗战时期,为了宣传爱国主义精神,排演《抗金兵》,也让剧中人物梁红玉正式在台上击鼓,从而留下了著名折子戏《擂鼓战金山》。再到解放后,中国戏曲学校整理、改编《破洪州》时,又加入了寇准在天波杨府擂鼓三通的情节。这些都需要台下数十年功的,但又非为在台上纯粹卖弄技巧,以赚取观众廉价的掌声。然在有些传统剧目中,则原则上要求演员掌握特殊技能,否则将不能出演。例如,吕剧传统戏《玩会跳船》,就要求小生演员必须掌握撑杆跳和书法两门技巧。又如黄梅戏瞎子算命,就要求丑角演员必须自己自拉(二胡)自唱。在有些新

编历史剧中,对演员要求虽不那么苛刻,但我们也可喜地看到,有些演员才华横溢,如上海京剧院某位老生演员,曾在京剧《郑板桥》中,当场题写“难得糊涂”四个大字,又在北京京剧《宋江题诗》中,当场题写宋江的四句反诗。这些“微调”也是由于演员自身具备的修养才得以完成的。

总而言之,京剧以及其他剧种,都是从诞生之日起,就沿着先继承、后创新的道路走下去的。这其中有不少演员思想过于保守,又有不少演员思想过于超前,这两派的意见,泾渭分明,且由来已久。“保守派”认为,传统戏是老祖宗留下来的遗产,一点儿都不许改动,他们认为这与不许在故宫的红墙上贴瓷砖来保护是一个道理,他们讲究演戏就要原汁原味儿。而这样下去就是戏曲界老生常谈的“老戏老演、老演老戏”,恶性循环的结果就是越演越老,越演越少。“改革派”在近些年,犹如雨后春笋般涌现,他们的有些步子迈得似乎过大,一时让观众还无法心悦诚服。其实,没有哪一出戏是真的为哪一个演员名副其实、量身定制的,所谓的“因人写戏、量体裁衣”,也只是创作者一厢情愿的事情,演员必须经历削足适履的过程,二度创作至关重要,这取决于演员自身的功力。我们的前辈在这方面做出了许多惊人的创举,例如,李少春先生看到他的师父余叔岩先生在《洗浮山》中的剧照,发现剧中人物贺天保身背双刀的扮相英俊潇洒,于是自己仿照这个扮相,与创作者翁偶虹共同创排了新编历史戏《响马传》,在“秦琼观阵”一场中,秦琼也是身背双锏,英气逼人,这就把一出几乎濒临失传的骨子老戏,曲线地救活了,真可谓“化腐朽为神奇”。

如今,继承传统固然是戏曲演员一辈子都在完成的事情,但面对着“滚雪球”似的增多的失传剧目,又有谁可以凭借自己的实力,将扔掉的又重新捡起并重放光彩,这确实是值得戏曲界人士深思熟虑的问题。不过我们也有理由相信,健在的老一辈戏曲表演艺术家,可以帮助当今活跃在舞台上的年轻演员,挖掘、整理旧有剧目,将更多“微调”后的作品搬上舞台。

注释:

(1) 碗碗腔,又名时腔,曾称华剧。原为陕西、山西两省流行的一种皮影戏腔调。一说因主要击节乐器为小铜碗碗而得名;一说因领奏乐器月琴旧称“阮咸”,故名“阮儿腔”,后称碗碗腔。1956年,陕西省戏曲研究院结合戏曲表演形式,改由真人扮演,发展成为新的戏曲剧种。《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》,第396页,中国大百科全书出版社,1983年版。

(2) 杭子和(1887-1967),京剧著名鼓师。曾与九阵风(阎岚秋)、王凤卿、梅兰芳等合作,1918年前后,开始为余叔岩打鼓,直至余息影剧坛,余视杭子和与李佩卿(余前期琴师)为两大得力助手。杭子和演奏鼓板,古朴典雅,简练大方,两手腕力匀称而浑厚圆足。他掌握鼓板,节奏鲜明、紧凑,饱含韵味,使唱腔与琴音浑然一体。凡谭、余派老生演员,大都邀他伴奏过,余叔岩死后,被杨宝森邀为专职鼓师。1957年杨宝森病逝后,与琴师杨宝忠同任教于天津市戏曲学校,直至逝世。参见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》,第109页,中国大百科全书出版社,1983年版。

(3) 即程长庚、余三胜、张二奎。