

近代戏曲变革与“四大名旦”崛起

郭克俭

(浙江师范大学音乐学院,浙江金华 321004)

摘要:20世纪上半叶是中国戏曲快速发展的时代,运用历史文献、戏曲批评和艺术分析等研究方法,对20世纪初叶相继出现的两次戏曲变革给予资料爬梳、艺术分析和理性把握,认为传统戏曲的变革是与江南民族资本主义兴起密切相关而肇事兴起的,是在文化的激烈冲突与碰撞中有选择地借鉴和吸收外来舞台艺术、在市场化舞台搬演竞争中逐步走向繁兴的,而其中的京剧艺术在这场变革中所取得的艺术成就最为突出。在流派纷呈、争奇斗艳的京剧舞台艺术中,尤以号称“四大名旦”的“梅程荀尚”共同托起了中国京剧20世纪上半叶的辉煌,创造了古典戏曲艺术至高无上的巅峰。

关键词:近代中国;戏曲变革;四大名旦;艺术成就

中图分类号:J820.9 **文献标识码:**A **文章编号:**1001-5035(2016)06-0001-09

中国近代是一个动荡不安而灾难深重的年代,由于帝国主义列强的入侵,社会性质发生了历史性的转折与巨变,中国传统艺术也在中西文化激烈碰撞中解体与重构。在传统自给自足农业社会向近代民族工业社会转型的进程中,古老戏曲艺术传统与急速变化的新时代、新生活、新思想之间的矛盾迅即突显;无论是旧有的内容,抑或是传统的形式都与新的生活形态相去甚远,难能可贵的是,面临强烈的抵牾、隔膜与矛盾,中国戏曲艺术在中西文化碰撞与交融历史转折的重要关头,实现了自我蜕变,驶入了迅速发展的快车道,剧种繁兴,流派纷呈,名家辈出。本文以中华民族传统戏曲的近代变革为对象,梳理其变革动因、观念、实践等历程事象,进而总结京戏“四大名旦”在这场变革中的舞台艺术实践,及其所取得的卓然成就。

一、近代戏曲变革概览

近代中国戏曲变革萌生于戊戌变法前,严复、梁启超率先强调戏曲与小说一样具有“启迪民智”作用,陈独秀更是将戏曲称作“世界上第一大教育家”,1904年9月他以“三爱”为笔名在自办的《安徽俗话报》上撰文大加赞赏戏曲之娱乐与教育功能:“戏曲者,普天下人类所最乐睹、最乐闻者也,易入人之脑蒂,易触人之感情。……戏馆子是众人的大学堂,戏子是众人大教师,世上人都是他们教训出来的。”^[1]戏曲所承载的使命重要,但其内容却“锢蔽智慧,阻遏进化”,“害风化,窒思想”,如何有效发挥戏曲所应有的启迪民智、开通风气、唤起国民之精神的教育功能和社会作用?成为改良主义者探索的重要课题,并由此掀起了以辛亥革命和五四运动为中心的两次戏曲改良

收稿日期:2016-10-13

作者简介:郭克俭(1967-),男,江苏睢宁人,浙江师范大学音乐学院教授,文学博士。

基金项目:浙江省社科重点研究基地“江南文化研究中心”重点项目“江南戏剧史”(10JJDJN02Z)

浪潮。

在维新和资产阶级革命思潮影响下,以同盟会会员陈佩忍(去病)和京剧演员汪笑侬等创办的《二十世纪大舞台》^①为先导,上海南派京剧界有识之士率先从理论批评和创作实践两方面开展了京剧改良运动。陈佩忍则在创刊号现身说法,开宗明义地表示要“牺牲一身,昌言堕落,明目张胆而去为歌伶”^[2],并呼吁全社会尊重艺人,平等以待。箸夫更是明确指出了戏曲改良的路径:“况中国文字繁难,学界不兴,下流社会,能识字阅报者,千不获一,故欲风气之广开,教育之普及,非改良戏本不可。”^[3]理论阐发、舆论宣传与改良新戏的舞台搬演形成了互动,阿英《晚清戏曲小说目》收录的改良戏曲传奇、杂剧创作剧目有150余种,而实际数字可能远不止于此。

20世纪初叶,社会风尚改良,民主意识增强,戏曲功能显现,唤起了艺人自我意识的觉醒,也成为戏曲变革、发展的原动力。作为东方国际性商业大都市的上海,当仁不让地成为了引领20世纪初叶中国戏曲改良运动的重镇,不仅涌现出一批戏曲改良的先锋,同时建立了“新舞台”这一标志性的戏曲演剧体制。

最早在上海滩从事戏曲舞台演剧改良的杰出京剧演员汪笑侬(1858-1918),满族,生于北京,本名德克金,又名孝农,作为票友曾有幸得到孙菊仙的亲授。光绪中叶,县令之职被革,遂南下上海投身梨园,擅长唱工戏,唱腔风格苍凉悲悯、慷慨遒健,先后编演《党人碑》《瓜种兰因》《哭祖庙》《长乐老》《桃花扇》等京剧改良新剧目。1914年北上京师,在丹桂茶园演出《党人碑》《黑籍冤魂》等剧,借以宣传戏曲改良之主张,引起较大反响,震惊京城梨园行。

1908年,京剧演员潘月樵、夏月珊、夏月樵等在上海十六里铺建造了中国第一座新式剧场——“新舞台”,将演出实体(演员)与表演场所(剧场)合而为一,在长达16年的戏剧改良实践中,先后上演50多出反映现实内容,宣传进步思想的时装

新戏,在观众中产生了良好的影响。代表剧目有《新茶花》《潘烈士投海》《宦海潮》《秋瑾》《波兰亡国惨》《越南亡国惨》等。“新舞台”的成功,成为海上剧坛争相效尤的典范,拆除茶园剧场、兴建新式舞台、上演新戏成为时尚,先后建有大舞台、新新舞台、天蟾舞台等十五六家之多,一时将海派戏曲改良推向热潮。

客观地说,辛亥革命前后以高扬爱国、民主思想为宗旨和时装新戏为特色的戏曲改良运动,大胆吸收了新剧(文明戏)的表演规制,为传统的旧戏注入鲜活的艺术生命,但由于片面模仿西洋话剧的写实手法,过分注重政治宣传功能,表演形式上难免幼稚浅表,在不自觉中背离了传统戏曲艺术写意传神的本质规律,致使戏曲改良运动在辛亥革命实际上失败的背景下趋向衰萎,跌入低谷。诚然,时装新戏的黯然失色,并没有失却它探索的功绩,成功的层面姑且不论,就其失败的教训方面至少也能为后来戏曲艺术的推陈出新提供了理论与实践两方面的镜鉴和铺垫。

第一次世界大战(1914-1918)期间,帝国主义列强忙于欧战而无暇东顾,东部沿海地区的中国民族资本主义工业因此得到较快发展。政治、社会的相对稳定,市民物质生活的富足促进了文化艺术的发展,在艺人与观众的共同努力下,戏曲按照自己的艺术规律继续前行,分别从宫廷厅堂、民间草台走向街市戏园,按质论价,接受娱乐市场中普通民众购票听赏的检验,在舞台竞争中推向艺术上的高峰,呈现出一派繁荣的景象。以京剧艺术为例,民国初年至1930年代,生旦净丑等各行当人才济济、流派纷呈、剧目丰厚。

艺术上的成熟与完善,促进戏曲艺术的对外传播和交流,并且在与国外同行的对话和交流中,更增添了对民族艺术的自信。自1919年始,梅兰芳三次访问日本演出,一次访美演出,两次访苏演出;随后,绿牡丹(黄玉麟)、十三旦(刘昭容)、小杨月楼(杨慧依)相继访日;1932年1月14日,程砚秋赴欧六国考察历时长449天之久。京剧艺术

家们向世界展示中国传统舞台表演艺术的独特魅力,赢得国外观众的欢迎和艺术界专家的赞誉。

从19世纪末到20世纪初叶,在幅员宏阔的乡野村镇,各种民间岁时节令的民俗歌舞表演十分兴盛,活跃着众多的业余、半业余的民间艺人。一些才华较为出众者便进入大、中城市,以歌舞演唱表演作为谋生的手段,为了立足城市演艺市场、求得有效的生存空间,必须革新表演艺术、扩大表演领域、吸收他者营养、丰富表演手段、完善艺术形式,以适应城市观众的审美需求。那些原本只是民间歌舞表演、说唱故事的民间艺术样式,迅速蜕变,逐渐演变为民间小戏,如雨后春笋一般繁盛起来,并进一步丰富、发展为具有地方特色的新兴剧种。京剧的王瑶卿和周信芳、川剧的周慕莲和阳友鹤、越剧的薛觉先和马师曾、汉剧的吴天宝、豫剧的樊粹庭和陈素真、楚剧的沈云陔、越剧的袁雪芬、河北梆子杨韵谱、湘剧的吴绍之、山西梆子丁果仙等成为了推动地方戏艺术发展的领军人物,而京剧大师梅兰芳、程砚秋、荀慧生和尚小云更是近现代中国戏曲变革中涌现出的最杰出的代表。他们顺应时代审美潮流,以各自独具特色的风格流派、代表剧目、审美品格,打破了老生一统天下、独霸京剧舞台的传统戏曲格局,宣告旦角艺术的崛起,共同开创了京剧舞台争奇斗艳、绚丽多姿的锦绣华年。

二、时代造就“四大名旦”

一般认为,京剧“四大名旦”是由1927年6月20日《顺天时报》征集“五大名伶新剧夺魁”投票推出,其实不然。早在数年之前,“梅、尚、程、荀”已通过个人精湛的舞台实践和新编剧目确立了在京剧旦行中的领先地位。当然,排在程荀之前的还有一位朱琴心(1901-1961),朱先生因为舞台事故脸部受伤,暂别登台,遂被后来居上的荀慧生所取代。

确切地说,“四大名旦”的称谓是由天津《大风报》报社社长沙大风于1921年在该报创刊号上

率先提出的。时年,年龄最长的梅兰芳27岁,尚小云22岁,荀慧生21岁,年龄最小的程砚秋仅17岁。客观地说,“四大名旦”称谓和声名并不仅仅是靠媒体评选,更不是人为炒作,而是四位京剧表演艺术家用艺术才华和心血汗水一场一场舞台表演、一出一出精彩新戏编排呈现,实实在在地唱响全国乃至世界艺术舞台的。

(一)梅兰芳:春兰王者之香

梅兰芳(1894-1961),名澜、鹤鸣,字畹华、浣华,自号缀玉轩主人,艺名兰芳。江苏泰州人,生于北京。出身于京剧世家,祖父梅巧玲(1842-1882)为清末著名花旦,名列“同光十三绝”;其父梅竹芬(1874-1897)系昆、京剧名旦,其母杨长玉(1876-1908)系京剧名武生杨隆寿之女;伯父梅雨田(1865-1912)长期为谭鑫培操琴,精通京剧音乐,被誉为“胡琴圣手”。梅兰芳8岁开蒙,向京剧名旦吴菱仙学习青衣,10岁在广和楼初次登台,演唱七夕应节戏,14岁搭“喜连成班”演出,1913年首次到上海四马路大新路口丹桂第一台演出,获得成功,风靡江南。在长达半个多世纪的舞台艺术生涯中,刻苦钻研、不断革新、精益求精,创造了无数的舞台人物形象,在继承京剧旦行传统表演艺术的基础上,大胆融会和创新,开创了京剧旦行表演艺术的新局面,形成了独具特色的“梅派”艺术,以梅兰芳为代表的中国戏曲表演体系位列世界三大戏剧体系之一,被称作“梅氏体系”。

幼时梅兰芳学习刻苦,打下了扎实而全面的基本功,文武昆乱不挡,青衣、花旦、闺门、刀马等旦行样样精通。他早年师承“同光十三绝”之一的正工青衣时小福,唱法规范、唱腔中正;后拜名旦陈德霖,声音明亮,刚劲高扬;再师法同门大师兄王瑶卿,加强吐字、归韵的训练,注重字、音的配合,形成了刚柔相济、字正腔圆、雍容华贵的唱法气质。

梅兰芳善于运用唱、念、做、舞等多种艺术表现手段,细致入微地刻画戏曲人物的心理状态,总是从塑造角色出发,自然、和谐、合理运用各种表

现手段,“无声不歌,无动不舞”,从不故意卖弄技巧,“在质朴中见俏丽,于妩媚中显大方”,无愧于“伟大的演员、美的化身”(欧阳予倩语)的赞誉。

梅兰芳十分重视新剧目的排演和艺术上的革新,既有时装新戏《宣海潮》《一缕麻》等,也有古装新戏《牢狱鸳鸯》《嫦娥奔月》《黛玉葬花》《霸王别姬》《天女散花》《洛神》《太真外传》等;同时注重对传统剧目的整理加工,如《宇宙锋》《贵妃醉酒》《断桥》《打渔杀家》等。

梅兰芳是一位具有崇高民族气节、爱国思想的艺术家。“九·一八”事变后,积极排演《抗金兵》《生死恨》,配合抗战形势,激发国民斗志,表达抗日雄心。身处沦陷区,拒绝威逼利诱,毅然蓄须明志,告别舞台,直至抗战胜利。

梅兰芳非凡的表演艺术成就,引起国际艺术届的重视,自1919年始,先后应邀到日、美、苏等国访问演出,传播中国戏曲文化,促进了中外戏剧文化的交流,与卓别林、斯旦尼斯拉夫斯基等戏剧大师结下了深厚友谊,美国两所大学分别授予他名誉博士学位,为中国传统戏曲艺术赢得了国际赞誉和友人尊重。

梅兰芳具有高尚的艺德,关心同行,奖掖后学,特别是新中国成立后担任中国戏曲学院、中国艺术研究院院长期间,致力于戏曲教育,其流派传人中名家辈出、人数众多,如程砚秋、张君秋、言慧珠、李世芳、梅葆玖、杜近芳、杨秋玲等;其中,程砚秋和“四小名旦”张君秋已自成一家,完全宗法师承“梅派”而又能形神兼备的承继者有言慧珠、梅葆玖等,尤以梅葆玖则坚持“不走样”。地方戏演员中“梅派”入室弟子有评剧名旦新风霞,豫剧名旦马金凤、阎立品等。

(二)程砚秋:菊花霜天挺秀

程砚秋(1904-1958),满族,北京人。原名承麟,改随汉姓曰程菊依,又改名为艳秋,字玉霜,1932年,更名为砚秋,改字为御霜。程砚秋幼年时期家境异常贫苦,6岁被迫入道梨园,随荣蝶仙、荣春亮、丁永利习武、学戏,初习武生;因扮相

俊秀俏丽,转拜师陈桐云改学花旦;又因天赋佳喉,再投陈啸云门下学青衣。

程砚秋以非凡的毅力承受着枯燥的基本功训练,打下了坚实的表演基础。11岁初次登台,赢得行内认可。遂在北京丹桂茶园(东安市场内)参加营业演出。13岁时,嗓子倒呛,损耗严重,在诗人、剧作家罗瘿公的精心策划下,暂别舞台,一边调养嗓音,一边拜师研习京、昆舞台表演演唱技艺,增强专业水准;一边学习诗、词、歌、赋、武,提高艺术修养和审美趣味,提高戏外之功,以备日后演艺之用。在王瑶卿先生的亲授和鼓励下,两年后倒呛开始恢复,遂拜梅兰芳为师,学习梅派名剧《贵妃醉酒》,并为梅兰芳伴台,受益良多。三年后,踌躇满志的程砚秋重新登台,技压群芳,享有盛誉,年仅17岁便跻身“四大名旦”行列。

1922年,18岁的程砚秋开始独立挑班的演戏生涯。除从事正常的演出之外,目标高远的程砚秋将目光投向了现实,大量创编、演出影射现实生活、揭露社会黑暗、抨击反动政治的历史新剧,开辟了一条戏曲改良的新路。

程砚秋具有非凡的表演艺术天分、高超的审美判断力和锲而不舍的精神,继承传统而又不拘泥于传统。在演唱上,倒呛之后的程砚秋嗓音虽大有恢复,但音色的清、水、脆、亮程度必定较前有所衰减,但程却善于结合个人的嗓音特点,另辟蹊径,硬是在不能吃戏饭的“鬼音”上闯出一条舞台艺术新路,创造了一种幽咽婉转、若断若续的唱腔风格,形成个性鲜明独特的京剧“新腔”,而支撑这种“新腔”基本元素的“鬼音”却又变成了一种不可或缺的音色和韵味,戏迷们亲切地称之为“程腔”,并争相传唱,风靡大江南北;恰如王瑶卿先生所预言:“程腔一出,当转移一世之视听!”在表演上,程砚秋不落俗套,包括眼神、身段、步法、指法、水袖、剑术等表演手段都有系统的梳理和与众不同的创造。

程砚秋的特殊艺术心路历程,使得他对普通劳动妇女给予了更多的关注,编演了大量的反映

旧中国妇女在封建制度下的悲惨遭遇和敢于同邪恶势力进行反抗的斗争的剧目。特殊的嗓音特点、艺术秉赋气质和长期的舞台实践形成了擅演悲剧的艺术风格特点,程砚秋在艺术的早、中、晚期都创演了优秀的悲剧剧目,如《鸳鸯冢》《青霜剑》《金锁记》(《窦娥冤》)、《碧玉簪》《文姬归汉》《梅妃》《荒山泪》《春闺梦》《亡蜀鉴》《英台抗婚》等,无愧于“悲剧大师”称号。

程砚秋同样是一位具有崇高爱国主义精神的艺术家,抗日爆发,北平失陷,毅然决然弃绝视为生命的舞台,于1943年3月,肩扛锄头下放北京海淀青龙桥、红山口、黑山扈等处购地务农,隐居田园,闲来读史书,坚决不为侵略者和汉奸唱戏,直至抗战胜利。

程砚秋的一生全部献给了京剧艺术事业,把京剧艺术推向一个新的高峰。解放后将主要精力投入到舞台经验的总结和京剧教育、流派传承事业之中,程派传人成就突出的演员有:陈丽芳、章遏云、新艳秋、赵荣琛、侯玉兰、王吟秋、李世济、李蔷华等。

程砚秋具有丰富而高超的演唱、表演技巧,但从不滥用、卖弄,总是能根据戏剧人物的思想感情需要恰到好处地把握分寸,不断增强艺术表现的深度和魅力。如《锁麟囊》中找球时的身段、水袖,发现锁麟囊时的卧鱼;《荒山泪·抢子》中张慧珠追抢宝琬儿的圆场、身段、水袖一机倒地时的“屁股座子”;《青霜剑》“祭坟”一场的圆场、搓步等,不一而足,高超的技艺都与剧情结合得天衣无缝,自然、熨贴而巧妙,令人拍案叫绝。

(三) 荀慧生:牡丹占尽春光

荀慧生(1899-1968),河北东光县人。初名秉超,后改名秉彝,又改名“词”,字慧声,号留香,艺名白牡丹,从1925年与余叔岩合演《打渔杀家》起,改用荀慧生的名字。

慧生家境贫寒,流落天津。7岁卖于“小桃红”梆子班学戏,后又转卖给河北梆子花旦庞启发为“私家徒弟”,8岁登台首演于天津委驮庙土戏

台,9岁正式以“白牡丹”艺名在天津下天仙戏院演出《忠孝牌》;1910年随师进京搭班演出。1911年利用“倒呛”不宜唱梆戏的契机,入科“三乐班”(后改为正乐社),从陈桐云、乔蕙兰、李寿山、陈德霖、吴菱仙、路三宝、孙怡云、程继先等名家改学京、昆戏。与同科好友尚小云、赵桐珊并称“正乐三杰”。1917年出科,拜王瑶卿为师学习京剧青衣正工戏。1918年加入喜群社,与刘鸿升、梅兰芳、程继先、杨小楼、余叔岩、高庆奎等京剧名手多有合作,专心京剧。

1919年,杨小楼应邀到上海天蟾舞台演出,为奖掖后学,邀荀慧生搭班,公演轰动申城,与“三小”杨小楼、谭小培、尚小云一起被赞誉为“三小一白”,荀慧生以扮相俊俏、表现生动、跷工绝妙和唱白蕴含着梆子韵味而使上海观众耳目一新,被赞为“誉满春申”。杨小楼返京,天蟾老板盛情邀请荀慧生留沪演出,并与周信芳、盖叫天、冯子和等合演《赵五娘》《劈山救母》《杨乃武与小白菜》及新编剧目,名震上海滩,观众百听不厌,演期长达半年之久。

至1927年《顺天时报》征集“五大名伶新剧夺魁”投票和1930年上海《戏剧月刊》《现代“四大名旦”之比较》征文,荀慧生已牢牢占据京剧“四大名旦”的位置,顺利而成功地完成了舞台艺术的转型,有意识、有目的地选择适合自己表现的剧目、舞美、服饰,发现能够突出自己个性的唱腔、白口、表演等技法,以利于养成有别于其他“三大名旦”的、属于自己且独一无二的表演风格流派,目光高远地朝着自己的审美理想和美学追求探索前行。

荀慧生具有丰富的舞台实践经验,身兼数个剧种,演出的剧目多达三百余出,他的舞台艺术具有深厚的传统根基,但又不被传统所束缚,总是能根据个人的天赋条件广采博收,在唱腔、身段、服装、化妆等方面进行大胆革新,树立起京剧旦角艺术史上的一座高峰。

荀慧生幼年武功训练过于强烈,“倒呛”后噪

音受到一定影响,但根据个人条件探索出一种低回曲折、委婉动听的唱法特点。“西皮流水”“二黄快三眼”的唱法别具一格,“四平调”“南梆子”的演唱更是生动活泼,富有光彩。在用嗓和创腔方面都有独到之处,用嗓上善于使用小颤音、上下滑音、顿音和花腔进行装饰,营造俏丽、轻盈、谐趣的艺术效果,结合咽音行腔、鼻音收腔来强化唱腔的韵味、情致。创腔上总是能从人物的性格、处境和感情出发,适当吸收梆、昆、汉、川等音调,精心创造;坚持“让人喜悦,让人听懂,让人动情”创腔三原则,从不标新立异。如《红娘》中的“反四平调”、《勘玉钏》中的“二黄快板”,脍炙人口。

荀慧生在《略谈花旦的练功》一文中强调“花旦演员要口齿伶俐,吐字清晰”。认为“在唱念中,念比唱更需重视”。“荀派”念白总是依据人物心境、情绪的变化,采用“抑扬顿挫、轻重缓急、长短快慢”等不同高低、节奏、轻重语气。他还创造了京白、韵白夹念的方法,表现少女娓娓诉说的神韵,新颖别致,富有表现力。

在表演方面,荀慧生强调“演人不演行”,学习传统的行当技法规范而不拘泥于此,一切技巧都从戏剧人物需要出发,大胆汲取和融合,只要是剧情发展和人物性格的需要,其他行当甚至外国流行的舞蹈步法亦可以融入其中。他善于通过舞台行动刻画人物心理变化,尤其擅长在同一出戏里扮演迥然不同性格的人物,无论是《红楼二尤》中的尤三姐、尤二姐,还是《勘玉钏》中的俞素秋、韩玉姐等,花旦、闺门旦、稚尾小生三个行当都能做到形象生动、细致入微。

荀慧生毕生追求“美、媚、脆”的京剧表演美学理想,“媚”即“妩媚”,是对表演动作、体态、眼神的要求,“脆”乃“脆亮”,是对唱、念音色的要求,而最终舞台的总体呈现则要集中体现“美”,给人以审美的享受和愉悦。作为“四大名旦”中唯一的花旦,荀慧生认为“花旦”和“青衣”的最大不同就在于讲究小动作,要抓住这些小过节作出戏来。他的表演身段动作变化多姿,眼神丰富多

彩,身体的一举一动、面部的一颦一笑、手部的一指一抬、眼眸一眯一看、嘴巴的一张一合都具有鲜明的节奏,都有具体的表达指向,喜怒哀乐的每一个表情、言谈举止的每一个动作无不闪现女性的妩媚、动人、可爱。一出场就能光彩照人、满台生辉,叫观众咂着滋味说好。

荀慧生早年坐科学习了大俗的梆子戏,又拜师研习了大雅的昆曲,最终专事于雅俗共赏的京剧表演;游艺于雅俗之间,他努力追求一种性格化、生活化、通俗化的表演艺术风格,适应广大民众的审美情趣,深得底层观众的喜爱,因此,竞相学习和吸收“荀派”表演艺术似乎成为了京剧旦行的时尚,登门拜师者甚众,其中不乏当代京剧旦角中的佼佼者,如童芷苓、赵燕侠、许翰英、荀令荣、孙毓敏等。“荀派”的艺术实践思路 and 表演美学追求,对当今京剧艺术的发展亦不无启示意义。

(四)尚小云:“芙蓉映日鲜红”

尚小云(1900-1976),原名德泉,字绮霞,祖籍河北省南宫县人,生于北京,行二。清平南亲王尚可喜十二世孙,汉军镶蓝旗。6岁丧父,家境贫寒,生活无着,遂与三弟尚富霞作为“把手徒弟”拜李春福工老生。10岁时,兄弟二人转入“三乐”科班(正乐社)改习武生、花脸,首科“三”字辈,取艺名尚三锡、尚三霞等。后因嗓音水脆、敞亮,扮相清靓、俊秀,接受师辈建议改投京剧名家孙怡云门下专工青衣,艺名随师傅改为“小云”。1912年在广和楼登台公演,颇受欢迎,引来行内关注的眼球,与同科艺友白牡丹(荀慧生)、芙蓉草(赵桐珊)并称为“正乐三杰”。1914年岁末,著名京剧老生“后三杰”孙菊仙回京,耳闻尚小云的才华和天赋,顿生奖掖后辈之美意,主动提出为其配演4日,尚小云没有辜负前辈的期望,演出获得巨大成功,自此声名大彰,成为年轻一代青衣中的佼佼者。

1916年秋,“正月社”散班,尚小云出科搭班演出,先后与孙菊仙、王瑶卿、杨小楼、余叔岩、谭小培、王又宸、马连良等多人同台合作演出,在与

众多名家前辈的合作中汲取了很多艺术滋养。1920年,为了进一步完善演唱技艺,修正“口紧字松”(即重腔不重吐字)的局限,又执弟子礼拜于“通天教主”王瑶卿门下,王派艺术的爽朗明快和人文内涵,深深地打动和感染着尚小云,从身段动作、念白吟咏,到人物塑造、神情表达,都认真模仿、细致揣摩,表演技艺得到突飞猛进的发展和提高,对戏曲作品中的人物性格特征的把握更有分寸。

尚小云曾习武生,武功基础扎实。在与著名武生大家杨小楼合作演出中,深受影响,在自觉与不自觉中便有意将“杨派”武生的精湛表演,吸收融化于旦角的舞台表演之中,成为一种艺术创造与审美的偏爱。

1927年,尚小云组建自己的班社——“协庆社”,在清逸居士等的辅佐下,开始有意识地创编适合自己并突出特色的新剧目。据不完全统计,至1930年代末,尚小云演出的创作新剧和改编剧目已达33部之多,其中相当一部分的女主人公是知书达理、文武兼备、侠气十足的巾帼女豪杰。如《贞女歼仇》《峨嵋剑》《千里驹》《青城十九侠》《绿衣女侠》《兰陵女儿》等。这些带有侠气的妇女形象的剧目都是依据尚小云文武并俦、各行皆工的艺术特点而专门创作的,对唱腔、表演、扮相、舞美等各种元素都进行了深入的探索和创造;在美学追求上将阳刚之气与柔肠寸断有机地统一,养成了尚派所特有的刚健矫捷、豪迈挺拔的表演风格,而尚小云所拥有的刚劲有力的嗓音、扎实深厚的武工等得天独厚的艺术特长,又决定了这些剧目只有尚小云才可以游刃有余地表演。这种多向度的人物刻画给人以新颖独特的联觉诉求和审美惊诧。这正是“尚派”舞台表演艺术的特殊魅力所在,同时也是“尚派”艺术成功并远远超越技术技巧层面的、最为重要的思想和精神基础。

特别值得称赞的是尚小云对剧目题材的扩展,他创造性地将目光投向汉民族之外,撷取域外生活背景,表达少数民族的生活,代表作品如《摩

登伽女》《相思寨》《北国佳人》(亦名《墨黛》),对丰富京剧艺术的表现内容、拓展京剧艺术的表现力作了大胆的创新、宝贵的尝试和卓有成效的探索。

在“四大名旦”中,也许尚小云对戏曲艺术教育事业是最为重视的。因为他不仅注重对个人行当流派的传承,而且在1937年创办了“荣春社”科班,培养各个行当的京戏演员。在资金上,不惜家产付出;在教学上,不遗余力传授;在练功上,不讲情面监督;在艺术上,不囿门户博采;在利益上,不计回报奉献。尚小云先后培养了“荣、春、长、喜”等数科弟子,包括“尚氏三子”在内计有200余人,遍布全国,许多学生至今仍活跃在京剧表演舞台,支撑着中国京剧的一片蓝天。“荣春社”优秀弟子有老生李甫春、马长礼,武生有尚长春、孙瑞春,旦角有杨荣环、孙荣蕙、尚长麟,净角有景荣春、赵荣欣、尚长荣,丑角有贾寿春、方荣慈等。其幼子尚长荣是当今最著名的京行演员,获得中国戏曲“梅花大奖”,兼任中国戏剧家协会主席。倘若尚小云先生在天有灵,一定会为自己创办的“荣春社”科班而感到欣慰的。

三、“梅程荀尚”艺术品评

应该说,中国近代戏曲变革最终以京剧艺术的变革成就最为巨大,而在流派纷呈、争奇斗艳的京剧舞台艺术中,尤以“梅程荀尚”共同托起了中国京剧20世纪上半叶的辉煌,创造了古典戏曲艺术至高无上的峰巅。

梅兰芳的舞台表演艺术是以庄重深邃、气势非凡、简洁凝练而艺压群芳的,他塑造的一个个栩栩如生的女性艺术形象,总是透露出典雅、高贵、华美的大气,贯穿着“天圆地方”的古典审美取向。而更难能可贵的是,他不以奇特取巧,而是在平淡中现神采,在朴素中见高贵,成为京剧旦角的楷模、戏曲效法的典范,无愧于“一代宗师”的赞誉。

程砚秋的舞台表演艺术以文武昆乱无不精湛

的艺术造诣而赢得观众,他幽咽婉转、跌宕起伏、断连有致、节奏多变、俏丽华美的唱腔,后来居上,创造了“无腔不程”的京剧音乐奇迹,他既是“菊花霜天挺秀”,又是戏曲“悲剧大师”,为京剧旦角唱腔开辟了艺术的新天地。

荀慧生的舞台表演艺术体现出柔媚婉约、俏丽多姿、通俗细腻、声情并茂的艺术特点,特别强调情感的投入和人物心理的刻画,与细微之处见神韵,与素朴之中显精巧。唱念表演能做到身到、神到、心到、意到,一唱一动挥洒自如,绝无矫揉之感,更无造作之态,深得大众的喜爱,享有“无旦不荀”之美誉。

尚小云表演艺术的突出特点就是以神满气足、英武俏丽、美艳柔脆和文戏武唱为特点,从艺术审美的角度说,京剧尚派表演艺术无愧于“芙蓉映日鲜红”,更坦白一点说,应该是“文武双全的大侠”。

拙文写作过程中,笔者始终在思忖这样一个问题,那就是如何用最为简练的文字对“四大名旦”作最为精炼且最能凸显其特点,简而言之,就是一语中的概括、提炼,以便于理解和记忆,似乎是摆在包括笔者在内的每一位读者面前的一个棘手的难题。但早在80年前一位京剧大师已经在不经意间为我们解决了这道难题,就让我们来看看他所给出的答案吧!

1930年代初,京剧“通天教主”王瑶卿(1881-1954)凭借多年的观察和了解,对四位“明星”弟子的表演艺术特色做了最为节省笔墨、凝练并且押韵合辙的“一字”概括,即“梅兰芳的样,程砚秋的唱,尚小云的棒,荀慧生的浪”。接下来,我们就此稍作剖析,以体会其中的精妙深刻之处。

先从行二的程砚秋说起,程砚秋在“四大名旦”中乐感最好,新腔最多,韵味最足,开创了“无腔不程”的历史,“唱”无疑是其最为突出的特点;尚小云在“四大名旦”中武功最好,嗓音高亮、峻拔,最为恪守青衣的传统,“棒”便是对其武功、噪

音的双关的赞美;荀慧生是“四大名旦”中唯一的“花旦”,其提出了“美、媚、脆”的表演美学思想,其中的“媚”(妩媚)似乎是对“浪”字的最好的注脚。再来分析一下梅兰芳的表演,从艺术资质论,梅兰芳扮相、嗓音、做工、白口在“四大名旦”中都是最出色的;论艺术资历,其年龄最长,艺龄最长,成名最早,曾是程砚秋的师傅;因此,梅兰芳排名“四大名旦”之首,绝对是当之无愧的。对梅兰芳这种艺术素质极为全面的人给予一字评,又要同“唱、棒、浪”的音韵声调相谐,可着实难倒了王瑶卿,想来想去就找一个对于戏曲演员来说最重要的“样”字吧,可别看轻了这个“样”字,在20世纪初叶,戏曲转型“求美”的时候,正是有了这个舞台上的“样”(美的容貌、美的造型、美的身段),“旦角”才逐渐取代“生角”,占据了京剧艺术舞台的中心地位,并逐渐影响到各地方戏剧种。到了1950年代,“样”字发展成为“xiang”字,可以综合理解为“相”“像”“象”,即相貌、音像、做像、意象。1961年,梅兰芳去世以后,给他的评价是“一代完人”,从1927年《顺天时报》封为“伶界大王”到“一代完人”,梅兰芳把一生都献给了京剧事业,为中国戏曲争得了世界性的地位。站在21世纪的今天,目睹中国传统戏曲的衰落,回眸以梅兰芳为代表的一代戏曲精英所缔造的戏曲艺术辉煌,我们是否应把这个“xiang”字的意义再作引申,在“相”“像”“象”之后再加一个引领时代审美方向的“向”呢?在此,笔者并不想作出是或否的结论性的回答,还是把这个问题留给读者思考、评判吧。

诚然,“一字评”难免有失全面,但认真琢磨、仔细品味,却也颇得“神、气、韵”,中国文化艺术喜欢留有余地、留出空白,有时这种看似不起眼的不经意间的灵光乍现,甚至比洋洋洒洒的宏篇大论更深邃入理、博大精深、令人折服。看来,我们用“通天教主”王瑶卿先生的“一字评”为“四大名旦”的舞台表演艺术作盖棺定论的总结,仍是最为精当的。

综而论之,近代文化革命是在殖民主义剑与火的胁迫中被动地开展的,一定程度上促成了中国民族传统文化的分化和解体,为中国文化的近代化建构注入新鲜血液和创造动力,客观上助推了中国文化历史发展的进程。尤其是“五四”新文化运动,打开了国人的视界,改变了社会风尚;美育的提倡和推广,使得社会审美心理悄然变化,公众审美情趣朝着“现代美”的多元化方向转移;具体到戏曲艺术,戏迷由对唱腔声韵美的偏爱,转变为戏曲唱、念、做、打、舞等综合艺术美的追求,这就促成了戏曲舞台重心的转移;往日以粗犷彪悍、气壮声宏的外在美而独霸梨园的老生、花脸戏,逐渐让位于以委婉深沉、细腻熨贴的内在美见长的青衣、花旦戏。所有这些,对以质论价、卖票生存的职业戏曲(特别是京剧)艺人来说,其影响

是最为直接的;京剧“四大名旦”正是在五四新文化浪潮的历练下,通过一批新派文化人的鼎力相助而迈向舞台艺术的新高度的。

注释:

①此刊创刊于1904年10月,为中国近代第一种戏剧专业刊物,刊行两期即遭清廷查禁。

参考文献:

- [1]三爱.论戏曲[C]//林茂生.陈独秀文章选编.北京:生活,读书,新知三联书店,1984:57.
- [2]陈佩忍.论戏剧之有益[M]//阿英.晚晴文学丛钞·小说戏曲研究卷.北京:中华书局,1960:64.
- [3]著夫.论开智普及之法首以改良剧本为先[M]//阿英.晚晴文学丛钞·小说戏曲研究卷.北京:中华书局,1960:61.

Modern Opera Changes and the Rise of “Four Famous Dan Actors”

GUO Kejian

(College of Music, Zhejiang Normal University, Jinhua 321004, China)

Abstract: The first half of the 20th century witnessed the rapid development of traditional Chinese opera. Using the historical literature, opera criticism and analysis, this paper studies two opera changes in the first half of the 20th century. It claims that the changes of the traditional opera were closely associated with the rise of national capitalism occurred in the regions south of the Yangtze River. Under the intense conflict and collision of cultures, the traditional opera selectively drew lessons from and absorbed foreign stage art, and gradually flourished through the marketization of stage play competition. Peking Opera made the highest artistic achievements in these changes. With the various genres contending in beauty and fascination, Peking Opera stage art especially “Mei Cheng Xun Shang”, the so-called “Four Famous Dan Actors” jointly helped Peking Opera reach the glory in the first half of the 20th century, and created the supreme peaks of the classical opera art.

Key words: modern China; opera changes; Four Famous Dan Actors; artistic achievement

(责任编辑 周芷汀)