

京剧“唐派”艺术走进“非物质文化遗产名录”后的思考

刘新阳

2005年,笔者在第3期的《戏曲艺术》上看到了一篇马明捷先生题为《“关外唐”论》的长文,读后不尽感慨系之。唐韵笙先生继承全面、文武并重、多才多艺,因而他的“唐派”艺术是京剧界中一个罕见的综合性艺术流派,同时由唐韵笙先生创立的“唐派”艺术也是京剧艺术流派发展过程中,在东北所形成的唯一的一个能够代表和全面体现关外京剧风格的艺术流派。然而,就是这样一个有着重要地位和丰富内涵的艺术流派,却在今天的京剧舞台上面临着生存意义上的诸多尴尬。

2006年,又悉《京剧“唐(韵笙)派”艺术》与《谭振山口头文学》、《评剧“韩(少少)、花(淑兰)、筱(俊亭)”三大流派艺术》、《东北大鼓》一起通过国家审批,最终列入第一批“国家级非物质文化遗产名录”。笔者认为,这无疑证明了曾经与“南麒”(周信芳)、“北马”(马连良)齐名的唐韵笙先生的表演艺术在沉寂了三十多年后的今天,开始得到来自于全国范围的认可和肯定。同时,这也是“唐派”艺术及沈阳乃至东北文艺界的荣誉和骄傲。但在欣喜之余,作为相关的领导与实际操作的部门,又将如何对“唐派”艺术这一“国家级非物质文化遗产”做到行之有效的保护、挖掘、继承和光大的具体工作呢?这却是笔者在获知这一喜人捷报之后而更多思考的实际问题。

我以为,作为“国家级非物质文化遗产”中具有特殊性的京剧“唐派”艺术,无论是保护与挖掘,还是继承和光大,其首先需要抓住的还应当是这一艺术流派的剧目和传人,而对于构成京剧艺术流派的这样两个必要条件,在一定意义上又是相互联系和互为制约的——流派的剧目是通过流派的传人搬上舞台最终得以展现的;流派的传人又是通过上演流派的剧目而在流派艺术中获得传承的。针对要保护这一项构成特殊的“非物质文化遗产”,单从京剧艺术流派的传人和剧目角度出发,我个人有以下四点体会和建议。

一、确定培养文武并重和继承全面发展方向的中青年京剧演员,力求做到文武兼顾,从而解决培养“唐派”艺术传人的前提条件。

由于唐韵笙先生本人先天条件得天独厚,而又经过后天的刻苦磨练,使得唐先生在生行的老生中能唱《逍遥津》、《哭祖庙》;做能演《徐策跑城》(风

格与“麒派”迥然不同)；武能动靠把戏的《大报仇》(又名《伐东吴》)，正是由于唐先生在青少年的学习过程中，确立了这种注重基本功的训练和文武兼顾的全面发展方向，才使得他奠定并具备了后来可以适应走文武双向发展的艺术道路的基础和能力，所以他在自己的青壮年时期才能够胜任经他自己创作和改编的诸如《驱车战将》、《好鹤失政》、《郑伯克段》、《闹朝扑犬》、《未央宫斩韩信》和《刀劈三关》等一批“文皮武骨”、“文戏武唱”和“文武并重”的新剧目。而这批在设计和表演上大都区别于传统戏里老生行中安工、衰派和靠把原本三工划分极其明确的特殊剧目，也恰恰是“唐派”艺术中老生一行里最具代表性和独特风格的一批新剧目。我们今天在讨论并运作如何保护“唐派”艺术这一“国家级非物质文化遗产”时，窃以为，当务之急就是要重点挖掘、整理和继承这批独有的“唐派”剧目。因为它们不单是众多京剧流派中“唐派”所独有的剧目，同时有些戏也正是因为唐韵笙先生的创作和首演，才丰富并成为了东北乃至全国戏曲舞台上的京剧剧目，因而在 20 世纪里才成为了中国京剧剧目中“列国戏”的新成员。如果不注重继承这一批“唐派”剧目，我们将要失传的可能不仅仅是几出“唐派”戏，很可能其中有些剧目会随着“唐派”剧目的失传而在今后的京剧舞台上消失。从这个意义上讲，继承如上一批“唐派”戏的本身，无疑也起到了抢救与挖掘一批濒于失传的京剧剧目的作用，同时作为对“国家级非物质文化遗产”的“唐派”艺术，也自然在此过程中得到了一定意义上的保护。

话题回到现实中来，目前在京剧舞台上和演员中，似乎会看到这样一种发展的趋势：譬如一名青年的老生演员，如果一旦有一条好嗓子，那么大都会把《四郎探母》、《失·空·斩》、《伍子胥》、《乌盆记》等一批地地道道的安工戏作为自己的代表和保留剧目。正所谓“一亮遮百丑”、“一招鲜，吃遍天”，似乎很少有人再愿意和主动地去学演《一捧雪》、《九更天》、《南天门》、《问樵闹府·打棍出箱》和《战太平》、《定军山·阳平关》、《南阳关》、《武昭关》、《战宛城》这样的衰派和靠把老生戏；同时，在戏校的教育方向上也能看到类似的态势：大部分中专毕业和一部分大专毕业后的老生学员也往往只能上演《四郎探母》、《辕门斩子》、《武家坡》这类的唱工戏，若能够看到一出完整的《南阳关》则已属难能可贵了。在充分肯定演员、教员和学员三者成绩的同时，我们不禁要问：今后老生戏里的衰派和靠把戏该由谁来继承？

话题再由现实拉回到保护和继承“唐派”艺术中来，如果众多的中青年老生演员不会或不深刻掌握上述两工在老生范畴里的剧目的话，如何能够“隔锅台上炕”地了解和掌握衰派和靠把老生行里特有的髯口、水袖、软硬靠等一系列表演技巧和要领？如果本身就不具备这样特殊要求的基本功（也就是继承的条件和基础），那么又怎么能把保护和继承“唐派”艺术落到实处？如果这样的保护和继承无法落到实处，那么何言保护作为“非物质文化遗产”的京剧“唐派”艺术？因为笔者始终认为“继承‘唐派’艺术”这一口号，必须、也只有通过继承“唐派”剧目，才可以得到直观与现实的体现。试想由唐韵笙先生创造和编排的诸如：《驱车战将》中南官长万于“战将突围”一场中在联弹里的“连打带唱”；《好鹤失政》中弘演在“闻讯追踪”一场里，在“压马”前行中的边舞边唱，以及“剖腹纳肝”一场中“僵尸”倒地而梗头以髯口盖脸的特技；《郑伯克段》中寤生与共叔段的兄弟“对剑”；《闹朝扑犬》中“扑犬”一场里赵盾与獒犬在追逐搏斗中的高难跌扑、“滚蟒”及髯口、蟒、带等互不挂碍的一系列技巧组合；《未央宫斩韩信》在“斩信”一场里韩信接过圣旨后不起身的原地“跪转”与韩信想借机会出宫而被吕后唤回的转身“蹦蹦”，及先后韩信所穿红蟒的前襟、后摆一丝不乱等等特殊技巧处理，仅靠可以演唱“杨延辉坐宫院自思自叹”或“未曾开言泪满腮”并比较出色地走个“吊毛”、摔个“僵尸”的老生演员来学习和继承，似乎很难让人相信。固然上述的技巧动作和开打处理都是由唐韵笙先生首创的组合，在除此以外的哪一出戏里或基本功训练中无法寻找到集中和具体的训练模式，但我认为正是唐先生平素注重各项基本功的训练和确立文武兼顾的艺术思想，才使他后来能够量体裁衣并因势利导地发挥创造出那些能驾驭得了的众多高难技巧和生动的艺术形象。如果唐先生不具备这个因后天刻苦努力而练就过硬文武基本功为前提条件，纵然他有超人的创作才能，也无法使其创作成果在自己身上得以体现。因此给老生演、学员打下扎实的基本功并引导他们走文武兼顾并全面发展的艺术道路，是保护和继承“唐派”艺术首要的前提条件、任务和方向。

二、培养演员在继承文武老生的基础上，向边缘或其他行当拓展戏路，从而解决继承“唐派”艺术剧目中“多元化”的问题。

从前边的阐述与分析，我们没有理由不承认唐韵笙先生是一位出色的全才老生演员，然而综观唐韵笙先生的舞台艺术，唐先生又不仅仅是一位全才的老生演员，他还是 20 世纪京剧演员中一位多才多艺和不可多得的“多面手”。这样说

不光指他能唱老生一行里的安工、衰派、靠把老生以及自创的那批特有剧目，此外他还能唱《长坂坡》、《截江夺斗》、《恶虎村》、《虫八蜡庙》、《英雄义》、《杀四门》、《铁笼山》、《艳阳楼》和前、后部《汉寿亭侯》、全部《忠义千秋》、《华容道》、《走麦城》与《二子乘舟》、《十二真人斗太子》等这些均包括在生行里的长靠、短打、箭衣和勾脸的武生戏与大嗓小生戏以及值得大书特书的红生戏。然而通过唐先生一生所演过的剧目来看，其拿得起来的还远远不止这些。在生行以外，唐先生既能唱《双包案》、《包公怒铡陈世美》这样的铜锤花脸戏，还能演《陈十策》、《绝龙岭》另一类的架子花脸戏。除此之外，他还能唱《三进士》和《目连救母》这样的老旦戏以及《拾玉镯》中刘媒婆的彩旦戏。总之，唐韵笙先生在京剧生、旦、净、丑这四大行当中，均有其独当一面和擅长的剧目，这是唐先生本人被称为“多面手”的原因，同时也是“唐派”艺术跨越行当的风格体现。因此，从广义上讲：唐韵笙先生个人的表演艺术与全面的“唐派”艺术应该是由生行里的老生、武生、红生和大嗓小生；旦行里的老旦；净行里的铜锤和架子花脸及彩旦等诸多京剧行当所组成的一个综合性极强的“多元化”京剧艺术流派，而决不是一个“一般老生戏唱的较少”和“主要的关羽戏表演艺术家”及京剧艺术流派。

关东京剧与演员在一定程度上受到“海派”京剧的影响很大，因而同“京朝派”京剧演员在工习行当上存在着很大程度上的差异。京派演员往往专工一个行当中的一个或几个分支行当，力求做到字斟句酌、精益求精，但是能够走出老生，向武生、红生和大嗓小生靠近的却并不是“京派”演员的主流，而像高庆奎、李少春先生那样横跨生、旦、净行与老生、武生“一脚踢”的演员更是少之又少（实际高、李二位先生本身受“海派”影响就不少）。而“海派”与“关东派”的京剧演员则不完全是这样，由于观众不同的欣赏需求和演员不同的艺术价值取向等众多因素所决定，他们往往在工习一行一门的同时，还向其他的行当拓展自己的戏路，进而增加自己所掌握的剧目数量。在京剧“海派”艺术的杰出代表人物周信芳先生一生所演过的 590 个剧目中，除了老生中的衰派老生、武老生和安工老生戏外，同时还由娃娃生、大嗓小生、武生、红生和花脸“老包”戏等等组成。由于他的多能，所以在一出戏里时时饰演不同行当的角色，如《秦香莲》的前王延龄、后包拯；《群·借·华》的前鲁肃、中孔明、后关羽，以这种区别于“京派”的风格来体现自己的艺术才能和不同的艺术及价值观。如果作一个横向的比

较，便不难看出唐韵笙先生在这些方面与周先生走的是近距离的一条路。唐先生不仅经常上演与周先生“一赶三”演法相同的《群·借·华》，而且在唐先生另一出代表剧目全部的《雪弟恨》里，他先后在《造白袍》中演张飞、在《大报仇》中演黄忠、在《哭灵牌》中演刘备、在《连营寨》中演赵云，这也就是说他在一出大戏里能“一赶四”的胜任生、净两个行当中架子花脸、武老生、文老生和长靠武生四个不同分支的角色。而在这样的演出中，唐先生从来不以“反串”性质的演出来标榜和要求自己。

其实在东北，无论是早于唐韵笙的程永龙、周凯亭，还是与唐韵笙同时期的白玉昆、周稚威、周亚川、汪子元，还是晚于唐韵笙的曹艺斌、焦麟昆、李春元、张铁华，甚至包括至今还活跃在关东京剧舞台上的汪庆元等等，无一不是东北京剧演员一专多能的代表性人物。与其说这是“唐派”艺术的风格，不如说这是以唐韵笙为代表的整个“关东派”京剧和演员区别于“京派”风格的一个显著特征。在这种熏陶和影响下，唐先生系统地承袭了所谓“一专多能”和“大块文章”（不是贬义）这一具有浓郁和典型关东京剧的艺术风格与地域特色。只不过由于唐先生超人的天赋条件，使得他本人在舞台实践中，拓展到了前人所没有或没能涉及到的行当和领域。

无论是学习“唐派”剧目，还是进一步继承东北京剧演员本原的艺术风格，除继承和学习唐韵笙先生自编的文武老生戏外，经唐先生演出并形成自己风格的武生、红生、大嗓小生、铜锤和架子花脸、老旦与彩旦等行当的剧目，也是构成全面和整体的“唐派”艺术而必不可少的组成部分，因此这些行当的剧目同样应该得到重视和继承。鉴于唐先生超凡的艺术天赋和目前找不出来一个能够全面继承唐先生舞台艺术的“天才”接班人的现实情况，我们不妨尝试性地参考马明捷先生提出的“采用分解继承的办法”，根据“唐派”剧目中所涉及到的不同行当，在一定的范围内选定老生、武生、红生、大嗓小生、花脸以及老旦和彩旦等不同行当具有一定培养基础和价值的中青年演员，组成一支整体性继承“唐派”艺术的队伍，进行单项或多项地学习“唐派”不同行当的剧目。换言之，以继承和保留这部分“唐派”剧目为根本目的，通过不同行当的八个分工来对整体的“唐派”艺术进行“肢解”或“零存整取”式的全面继承。这样继承下来的不仅是“唐派”艺术中一些濒于失传的剧目，更重要的是，通过这样的继承方法可以保留下来与“京派”、“海派”剧目相同或题材相近的一批别具特色的“关东派”京剧剧目。

例如“关外唐”与“南麒”、“北马”都曾演出却各具风范的《群·借·华》、《打严嵩》；同一故事题材却与周信芳先生的《秦香莲》和裘盛戎先生的《铡美案》有着不同风格及叫法的《包公怒铡陈世美》，以及与“麒派”《大回朝》风格迥异的《陈十策》等等。可以说只有保留下这些具有“关东派”京剧特色的“唐派”剧目，才能够实实在在地保留住“关东派”京剧艺术的风格和“唐派”这一国家级的“非物质文化遗产”！

三、加强演员文化艺术方面修养，适当学习并参与剧本和导演的一、二度创作，从而培养和提高演员本该具有的综合素质。

作为京剧演员出身的唐韵笙先生，他的编剧才能可以从他创作的《二子乘舟》中窥见一斑。在唐先生一生所演出的大量剧目中，有一批剧目和《二子乘舟》一样，都是由他本人自编、自导、自演的。这正是唐先生在艺术创作方面一个与其他艺术家所不大相同的区别和特点。能够根据自己不同的理解，适当参与到剧本及导演的创作中进行发挥创造，最终使自己的艺术观点体现于舞台之上的京剧演员虽已属难能可贵，却也并不少见。但真正像唐先生独立编剧、导演，甚至参与服装、道具、布景等舞台美术设计和演出这样“一条龙”式的京剧演员，无论在当时，还是在现在，却都是并不多见的。

正因为唐先生熟悉舞台表演、能够独立构思并执笔，所以他创作并演出的《驱车战将》、《好鹤失政》、《郑伯克段》、《闹朝扑犬》、《二子乘舟》、《未央宫斩韩信》、《唇亡齿寒》、《后羿射日》、《怪侠锄奸记》和《十二真人斗太子》等一批新剧目，有些剧目也因此成为了 20 世纪中国京剧剧目中的新成员，这些都是唐韵笙先生在中国京剧剧目创作的漫漫长河中所做出的贡献。在这些剧目里，唐先生又自然而然、得心应手地把自己的表演技法有机地融入在剧情当中，从而使这些体现着关东京剧风格的“唐派”剧目，在内容与形式上达到了和谐与统一的艺术效果。因此，要想把“唐派”艺术的精神和营养活学、活用到今后的艺术实践中，就必须适当学习唐韵笙先生身上所具备的编剧与导演才能。

话题再回到现实当中，如果今天要求一下子培养出一个连队像唐先生那样可以独立完成编、导、演的“三栖”京剧明星来，显然也是不现实的。因为要打造出这样一个具有综合素质与能力的演员，是并非下一日之功就可以一蹴而就的。但通过学员和青年演员在学习以及实践演出的过程中，逐步地学习、接受有关传统意义上的编剧和导演方面的知识技巧，还是完全可以做得到的。而在这样一个

综合的学习与积累过程中,无疑也达到了提高演员自身素质并向更高水准靠近的目的,同时也使保护和继承“唐派”艺术在现实运作当中能够走出困境的一步。

实际上,过去的演员学戏,往往一学就是一整出。仅以《辕门斩子》为例,老生演员除了要学习杨延昭的所有唱、念、做、表及“地方”(今天则被称之为“舞台调度”)外,还要基本掌握全戏中如余太君、赵德芳、穆桂英、焦赞、孟良、甚至是穆瓜的唱、念以及锣鼓和“地方”。用今天的视角来看,在这样一个全面、系统的学习过程中,学演杨延昭的演员不仅掌握了该剧老生的表演艺术,同时还使他学习并具备了对《辕门斩子》这出戏的基本导演技巧与能力,这种可以被称为“全方位”的剧目教学方法,无疑是培养京剧演员了解并掌握传统的京剧表导艺术能力的一条可供参考的途径。然而像这样本来是京剧教学中传统的教学方式,却在今天不知不觉中“退化”得所剩无几了,例如一出几乎熟得快烂了的《空城计》,居然也需要“导演”来为剧中诸葛亮之外的几乎所有配角“说戏”并进行所谓的“舞台调度”。正如一位老演员私下对笔者说的那样,“配角没学过,你主角也没学过吗?就这个水平要在过去,你连班儿都搭不上!”这句话虽然略显苛刻,但也确实从中反映出了现今戏曲教学以及部分中青年演员在学习和舞台实践中所存在的实际问题。

此外,今天的中青年演员虽然已经不再幼儿失学,但在文化修养方面总还有不尽如人意的地方,诚然“术业有专攻”,但似乎也不宜相差得过于悬殊,试想对于文学及历史知识匮乏的演员,怎么能够对剧本和人物有更为深刻的理解?如果演员不能很好地去理解“一剧之本”所赋予人物的性格和思想等多方面的信息,又怎么能够在舞台上塑造出活灵活现,甚至就是“这一个”的人物形象呢?因此,与其说加强演员的文化修养及参与一、二度创作的能力,是培养“唐派”艺术传人所需要做的一项工作,不如说是提高包括关东京剧演员在内的所有中青年京剧演员综合素质,以培养和加强他们在今后将有可能面对的更多挑战的生存与适应能力!

四、通过音像和文字等辅助手段,抢救和保留下有关“唐派”表演艺术的一切艺术资料,从而为今后保护和继承“唐派”艺术提供更多有价值的“原始积累”。

正如马明捷先生在《“关外唐”论》中所谈到的那样:“和我当年看过的唐韵笙的演出对比,今天唐派戏演的还是不太够水准的,这不是三天两早晨能提高

的，着急不得。但是，这又不能长时间等待……”造成今天世人所能看到的“唐派”艺术现状的原因自然是多方面的，但其中相对主要的还是在于：第一，在唐韵笙先生生前就没有留下多少有关他的个人艺术资料（包括文字和录音、录像等）。第二，在唐先生身后对于他的艺术整理工作也没有得到足够的重视，致使在唐先生众多门人弟子在世时同样没能留存下更多可供后世参考的音像和文字资料。这些无疑给今人在继承唐氏独特的表演艺术时制造了很多现实中的困难和问题。已经铸成和无法挽回的遗憾我们没有办法去挽救，在这种不利的保护和继承条件下，我们要做的工作虽然很困难，却不等于就只能坐以待毙，眼看着“唐派”艺术从京剧舞台上消亡。

鉴于个别演员的自身素质以及已排部分剧目的演出质量，使笔者感觉到不要说是振兴，就是老老实实在地继承“唐派”也非是下一日之功就可以一蹴而就的。然而现实中的情况却不容乐观，那些熟悉和了解“唐派”艺术的老艺术家未来的时间是极其有限的。据笔者今天不全面的统计，1997年，唐韵笙先生的弟子焦麟昆先生去世了；2000年，德高望重并与唐先生同庚的管韵华先生去世了；2001年，曾与唐先生长期合作的李春元先生去世了；2002年，唐先生的另一位高足王玉海先生去世了；2003年，曾经与唐先生合作多年的艺术伙伴田玉林、范成玉两位先生先后去世了；2004年，对“唐派”艺术极为欣赏并同唐先生长期合作的诸世芬先生去世了；2006年，曾与唐先生分别在不同时期合作演出的尹月樵、杨秋雯（艺名蓉丽娟）先生以及唐先生的又一位高足张海涛先生相继去世了……个人感情终究无法替代无情的自然规律，而且笔者也相信这个数字今后还会随着时间的推移不断攀升。倘若机械和教条地要求演员按照上述建议把功练到家、把整体水平提高到一个全新的高度，而后再去老老实实在地保护、继承“唐派”艺术，也许那些今天还健在的老艺术家彼时也早已随泉下的唐先生而去了。因此面对这样的“危机”，我个人的意见是：暂时先把那些还健在的老艺术家身上有关“唐派”的表演艺术先采取录音、录像和文字、记谱等方式进行“保真”地记录和整理下来，这样即便是有些剧目和具有特色的表演艺术不能为今人所一时继承，那么将来这些“留此存照”的艺术资料也会成为了今后作为复排“唐派”剧目唯一可靠的参考依据。据笔者所知，目前还健在的掌握与了解“唐派”表演艺术的前辈，在全国范围内仅剩下了邵继笙、周仲博、唐小笙（登年）、赵世璞、黄云鹏、张筱贤、李麟童、陆妙林、汪玉林、汪庆元等寥寥数人，并且这其中的

周仲博、赵世璞、黄云鹏先生也已是年近耄耋的老人了。一旦有一天，这批可以为学习和继承“唐派”艺术提供传授、指导和帮助的“不可再生资源”最终随着自然规律递减为零时，我们再去谈“振兴‘唐派’”或“保护非物质文化遗产”，只会是一句不切合实际的空话与口号。如果今天我们还不趁着这些了解与掌握“唐派”表演艺术的前辈健在的时候，争分夺秒地把他们身上有关“唐派”艺术的营养抢救下来，那么待到这些人均魂赴天国的时候，我们将要真的失去保护和继承“唐派”艺术这一“国家级非物质文化遗产”的最后一根“救命稻草”了！

相信有些专业人士和京剧观众与笔者一样，就是不希望见到有些不了解京剧和“唐派”艺术的人在那些了解“唐派”艺术的老艺术家纷纷谢世之后，再出来打着“保护‘非物质文化遗产’”的旗号，根据自己的“理解”对唐韵笙先生的演出剧本进行一番新的“诠释”与“解读”，并在无源之水的“个人理解的再创造”中删头、去尾、外加花，最终，堂而皇之地把自己的“杰作”说成是“唐派”戏。试想那些根本就不懂得“唐派”艺术的编、导、演“创造”出来的“冒牌货”，还有什么真正的艺术价值而言？应该说这既是对唐韵笙先生表演艺术的不尊重，更是对京剧观众的欺骗。他日倘真如此“托古改制”或是“借尸还魂”，这与欺世盗名、篡改，甚至是“鸡奸”唐韵笙及其“唐派”艺术又有什么本质上的区别？！因此，与其彼时捉襟见肘、扼腕兴叹，甚至是实出无奈的闭门造车，不如今天就树立起抢救“唐派”艺术的危机意识，启动这项抢救与保护“唐派”艺术的工程，从而真正脚踏实地地为《京剧“唐派”艺术》这一“国家级非物质文化遗产”做一点务实的工作。