

立雪集

试论“移步而不换形”

——关于京剧表演艺术的规律问题

吴小如

前言

多少年前,我就试图对梅兰芳先生的戏曲艺术理论做一番探讨。限于时间精力和绩学素养,迟迟未敢动笔。1994年是梅先生百年诞辰,我本想借此机会写点个人心得,仍牵于俗务而未果。1995年5月初,香港大学中文系邀我讲演,且指定希望我讲一次京剧方面的问题,这才得偿夙愿,就梅兰芳先生的一系列戏曲艺术理论观点的核心内容——“移步而不换形”谈谈自己的粗浅体会,并借以纪念梅先生。不过现在所写的书面文字是在那次讲演的基础上有所拓展和补充而成的,较当时口头所谈似略具系统而且也全面些。因为讲演毕竟受时间限制,有些话不及细表。另外,此文写定时已比讲演时迟了半年,不仅使我有了更多的思考机会,而且事态也在不断发展。故在此文中又加进了两部分新内容,即:一、梅先生终止演时装戏的原因初探;二、“移步而不换形”的理论不容曲解和践踏。

长时间以来,国际上多数人认为当世有三大戏剧艺术体系,

即斯坦尼斯拉夫斯基体系、布莱希特体系和梅兰芳体系。这一说法,有些欧洲学者不同意,认为这是政治上左派人物的提法,而世界上戏剧艺术体系远不止这三种。对此这里不拟加以评论。我只认为:梅兰芳体系实际上是代表中国传统戏曲表演艺术的体系,它既可称“谭鑫培体系”,也可称“杨小楼体系”。由于梅兰芳先生在国际上影响太大,知名度远比谭鑫培、杨小楼要高,因此外国人才借重梅先生的大名来给中国传统戏剧表演艺术体系命名了。在国内,也有某位著名演员对此提法表示不服气,其实这也有点误解。不过话说回来,梅先生的表演艺术在中国戏曲领域中确有代表性,用他的名义来概括中国传统戏曲艺术的特征,尤其是体现做为中国戏曲中代表剧种的昆曲京剧的特征,是完全没有问题的。即以“移步而不换形”这一命题而论,它不仅是一个观点,而且是整个中国传统戏曲艺术的核心。它概括性极强,而且有普遍典型意义。只凭这一点,我们用“梅兰芳体系”来代表中国戏曲艺术的特征,以区别于西方诸种不同的戏剧艺术体系,是完全站得住脚的。

为了加深对“移步而不换形”这一理论核心的理解,首先应把这句话的界说和定义解释清楚。所谓“移步”指我国一切戏曲艺术形式(无疑也包括其中的代表剧种昆曲和京剧)的进步和发展;所谓“形”,则指我国民族戏曲艺术的传统特色,包括它的传统表现手段。然而,近半个世纪以来,京剧之所以日渐陵夷(其他剧种也有类似的滑坡现象)而终致一蹶不振,正是由于把本不属于京剧艺术内部发展规律的各色内容与形式强加于(或硬塞入)京剧中去,使之成为不伦不类的东西。这就大大破坏了京剧传统的表演艺术特色,使不可胜数的、相当完美的京剧艺术里面的精英部分在“改革”、“创新”、“跟上时代潮流的步伐”等看似冠冕堂皇的借口下日益衰残、消亡乃至灭绝。这一批批强调“改

革”、“创新”的“勇敢分子”并不了解我国传统的戏曲艺术的美学特点为何物，只凭一己的逞臆与武断来随心所欲地对我国的传统戏曲艺术妄施斧斤，从而造成无可弥补、无可挽回的濒于灭绝的危机。这一切，正是由于“移步而不换形”这一理论被批判、被曲解乃至被否定的必然结果。

三个前提

在谈正题之前，我想谈一下有关京剧的三个必须加以明确的前提。第一，京剧和昆曲一样，是属于我国古典戏曲艺术范畴的曲种之一，它不是现代艺术。远在本世纪之初，梅兰芳先生第一次访日演出时，就明确指出京剧是中国的古典艺术。可惜这一点一直不为人所注意。反对“移步而不换形”这一论点的人，主要就是把京剧看成可塑性很强、可以任意改变其表演规律的现代的自由化的戏剧。于是才造成主观意图与客观效果大相径庭，京剧愈改革愈创新便愈加式微终于濒于灭绝的局面。“旧瓶装新酒”本身就违反艺术的内部发展规律。这里试打一个比喻。目前社会上还有不少人爱写旧体诗词，但写出的佳作极少。尽管在这样的韵文形式中可以注入一定程度的新内容，但其语言、格律以及韵脚的限制等等规定仍必须严格遵守，否则便不成其为旧体诗。其道理即在于旧体诗这种文学形式是属于古典文学范畴，不允许孱入现代化的东西使其不伦不类。当然，现代人写旧体诗，颇亦有主张打破原有各种格律框架的，这同样也是要求“移步”而且“换形”。但从实际效果看，这种做法并不成功，正如京戏里硬塞入许多不符合京剧内部发展规律的东西一样，目前属于旧体诗词的作品也是不伦不类者居多。还有人认为，京戏太古老了，很难懂（当然昆曲就更不在话下了），非今天多数观众

所能接受,因此必须进行“改革”。而“改”的结果只能是迁就缺乏欣赏水平者的低档次的审美趣味。那么我要问,难道所有的古典文学艺术,只要有人说看不懂,就必须进行改动么?从我国的《周易》、《离骚》直到“五四”以后鲁迅的《野草》,都相当难懂(像《野草》,虽不古老,却并不易理解);是否也应由我们这一代人动笔加以修订篡改呢?在西方,如果有人任意改动莎士比亚的剧作,很可能被人视为荒唐可笑;但中国当代的所谓“戏改专家”却一直不停地在篡改关汉卿、王实甫和汤显祖的不朽名作,难道这就是合情合理的行为么?对待京剧,道理正复相同。所以我在此郑重表态:昆剧、京剧既是我国的古典戏曲艺术,自不容以现代人的观点方法或用西方的美学理论和审美趣味来妄施斧斤,任意改窜。第二,京剧与一切其它中国古老传统戏曲一样,是综合艺术。构成它的因素是相当错综复杂的。它不像西方的剧种如歌剧、舞剧、话剧等那样单一化,而是融唱、念、做、舞蹈、武技、谐谑于一炉,形成一种综合性的戏剧。应特别提出的是,中国戏剧里的歌唱部分在每个不同的剧种中确都居于主导地位,故我们一般称之为“戏曲”。然而,如果把京剧译为“Peking Opera”则终嫌不够准确,因为其表演手段绝对不局限于唱工。但这并不排斥京剧中不同剧目各有其突出的重点,即此一出戏可能以唱工为主,而另一出戏却又只以念白为主;也允许一出戏或以歌唱舞蹈为重点,或以武打特技为重点。有的武戏甚至连一句唱词也没有(如《三岔口》),有的唱工戏其主角往往只有几个字台词的念白(如《挡谅》)。最近王元化先生写系列文章(见上海《新民晚报》一九九五年十月份连载)批评梅兰芳的个人本戏《天女散花》太“雅”,太缺乏剧情,太着重唱工和舞蹈,是“士大夫”化了的京剧,因此为鲁迅所讥弹。其实鲁迅对京剧、对梅氏本人都不免存有偏见,我们正不必为贤者讳,或找出各色理由来

为鲁迅张目。即使在“五四”以后,具有进步思想的我国文化人对待中国传统戏曲和以专门从事演剧为职业的男女演员仍抱有歧视态度,也还是属于积重难返的偏见,这原不足怪。从实际情况看,京剧也好,梅兰芳也好,并不曾因受到“五四”以来进步文化人的讥弹和抨击便减少或降低了其固有的价值。平心而论,任何一种文艺形式(在中国,如:诗歌、小说、戏曲)均有自俗而雅、自野而文的过程,在其转化的过程中,并无严格的畛域和鸿沟。一出戏演出效果的成功或失败,并不在于作者是“士大夫”还是“书会才人”或民间无名氏作家;其演出水平之高低和趣味之高下,也不在于演员的性别是男是女。正由于京戏有这样综合性的特色,我们才不能把西方任何一种戏剧理论或艺术体系往它上面生搬硬套。也正由于京戏是综合性的古典艺术,才使得它只宜“移步”以求发展而不宜任意“换形”以使其成为四不像的变种。第三,也是最重要的一个前提,即我们必须弄清楚京剧的艺术表现手段到底是写意还是写实,是虚拟还是仿真,以及它在舞台上究竟是现实生活的自然再现,还是以多少年来积累而成的艺术程式来反映从生活中提炼出的精华和矛盾集中的焦点?当前多数理论家都认为京剧是写意的,虚拟的,并通过艺术程式来反映生活的。这并不错。因为京剧表演艺术中的许许多多特殊表现手段都能说明并证成上述的论点。如舞台上一桌两椅可以派上几十种用场,四至八个龙套可代表千军万马,一个圆场便不啻经过了万水千山。一座不用实物做布景、做道具的空空荡荡的舞台,可以是山川河域,是竹篱茅舍,是亭台楼阁,是殿堂宫阙,是荒村古刹。一根马鞭,可以代表骑马人驰骋于荒山大漠;一柄船桨,可以代表乘船者飘荡于长江大河或曲港小溪。这种超时空的奇迹只能出现在中国戏曲舞台上。然而我们更不能忘记它还有另一方面,即舞台上所表现的一切(包括唱、念、做、

打、舞蹈、武技、谐谑等)无不来源于生活现实,经过千锤百炼形成的各色表演艺术程式无一不是千百年来以人类社会的生活和矛盾做它的基础的;因此舞台上的每一言行举止都不能违反现实生活的情理和规律。艺术上的表现手段可以夸张扩大,却不允许失实。生活上的细节可以被浓缩聚焦,却不允许删汰篡改得悖乎情、谬于理。试举几个浅显易解的例子。比如残疾人的平地走路(如《下河南》的丑公子,《失印救火》的金祥瑞),一瘸一拐,身体失去了平衡;但残疾人如果骑上了马(即手中拿了马鞭)则应当健步如飞。因为人有残疾,马却是正常的良马。又如老年人步履蹒跚,跌跌绊绊(如《万里缘》的苏武);但如果他坐上了车(实际只是两手各持一幅画有车轮状图案的“车旗”,演员在台上依然要迈开他的双脚)或乘上了轿(只是由龙套做掀帷状,演员呈坐入轿中状而已;此类表演事例甚多,不详举),他就不能深一脚浅一脚地迈步了。剧中人在舞台上“休克”了(如《战冀州》的马超),只能摔硬僵尸而不能于身体着地前的一刹那做转体运动,因为人既失去知觉便不可能于着地前突然清醒而进行转体。梁红玉擂鼓战金山,只能从“山”上走下而不能一个台蛮从“山”上翻下。因为在实际生活中那将有粉身碎骨之虞,即使不死,也有跌入江心的危险。故我的结论意见是:京剧的表演手段诚然是虚拟写意的,但一定不能违反现实生活的逻辑与情理。换言之,京剧是以现实生活为基础,以写意的虚拟动作为表现手段,在不违反正常生活情理的前提下用唱念做打各种表演艺术程式来反映现实生活中的艺术真实,有时夸张,有时浓缩,有时刻意进行熨帖细腻的描绘如电影中的特写慢镜头,有时却又可以把无关宏旨的一般情节在台上省略删除,一表而过。所以不少京剧研究的专家学者都不主张生搬硬套西方美学中现成的术语或文艺理论的概念作为框架,硬套在京剧表演艺术体系上。我看

这也正是西方研究者称中国戏曲为“梅兰芳体系”的主要原因。

我对“移步而不换形”的认识和理解

一段时间以来,在国内,很多人对梅先生实践“移步而不换形”的解释,大都举他晚年所演的《穆桂英挂帅》为例。即他在“捧印”一场,把大武生(如杨小楼)演《铁笼山》姜维“起霸观星”一场里的身段(锣鼓经叫做“九锤半”)揉进由青衣扮演的穿着帔、捧着印的穆桂英的动作中去了,而观众并未感到梅先生的表演有牵强生硬、不合剧中人的身分性格之处。实际上梅先生已“移”了“步”,却毫无“换形”的痕迹。其实这一类的例子举不胜举。对这个问题我经过长期思考,认为梅先生的这一理论绝对不局限于几个表演细节,而应从京剧形成的历史过程即宏观角度去认识理解。

京剧的产生和形成究竟是怎样的情况,至今还没有一种最权威的说法可以使每个研究者都信服接受。但我国戏曲史上长期以来即从明代流传至今的“五大声腔”的说法,由于事实具在,还是为人们普遍认同的。那就是:昆腔系统,弋阳腔(高腔)系统,皮黄系统,梆子腔系统和分布于全国各地的民间小调。每一种声腔传到某一地区,便赋予特有的地方特色,如昆腔有川昆、湘昆等;高腔有粤剧、赣剧、四川高腔和京腔(流行于清代中叶的北方高腔)等;梆子腔有陕西梆子(秦腔)、山西梆子(其中又分为若干种如上党梆子、北路梆子)、河南梆子、河北梆子及山东的莱芜梆子等。而属于皮黄腔系统的,则有滇剧、桂剧、潮州汉戏、汉调、徽调等。不少专家学者认为,京剧之产生与形成是从徽、汉两地的皮黄腔剧种流入北京后逐渐融合并赋予地方特色而终于瓜熟蒂落才出现的。我个人则始终怀疑,在北方,或许也有一种

土生土长的皮黄系统的声腔(或曰剧种)存在着,然后吸收了徽、汉、昆、梆以及流入京师的各地民间小调逐渐融合而臻于成熟,然后形成了所谓的“京剧”,它是最名实相副的所谓“乱弹”。但我不想对此遽作结论,只是想说明一点,即在京剧产生与形成以后,为了它本身的生存与发展,它必然向各个声腔(剧种)求助,把它们的大量剧目移植过来,成为它自己的财富。由于我国各类声腔(每类声腔中又包含若干剧种)的艺术风格和表现手段都是在共同的或大同小异的民族文化传统的大背景下孕育成长起来的,不存在太多“形”上的差距,因此移植剧目以丰富某一剧种本身,使之发展壮大,是完全符合“移步而不换形”这一理论规律的。京剧的一百多年的发展史就是从实践中得出理论,又用理论来指导实践的活生生的见证,是“移步而不换形”得来的丰硕成果。因为京剧是移植各种传统剧目最多也最成功的。

前面所举的梅兰芳先生化用《铁笼山》姜维的身段动作融入《穆桂英挂帅》中的例子,是生、旦、净、丑各行当之间特定艺术程式相互为用的“移步而不换形”,而这种相互为用的例子在京剧发展史上也是层出不穷、屡见不鲜的。例如俞润仙初演武旦,后改武生,他在《铁笼山》、《拿高登》中就把武旦打出手的特技移用于武生的开打程式中来,不仅没有使观众看了感到牵强生硬,而且竟成为后来演出这两出戏的标准的表现手段。谭鑫培把青衣的唱法和劲头(包括唱腔和风格)运用到老生戏《连营寨》的反西皮唱段中来,使人感到凄凉哀惋,切合剧情;而后来梅兰芳重排《三娘教子》的前半部,在“哭灵”一场又把反西皮唱腔从老生行中夺了回来,如泣如诉的唱法使观众耳目一新。龚云甫把青衣的迂回曲折的大腔置入老旦唱段中,使老旦的女性特点格外突出。凡此种种,均属于“移步而不换形”的具体做法,也都符合京剧艺术的内部发展规律。值得大书特书的是,杨小楼在武生和

正净(俗称大花脸,以区别于二花脸武净及小花脸或三花脸丑角)之间创造出一个以武生演花脸戏的新路,最典型也最有创造性的就是《霸王别姬》中的项羽(他还尝试过《要离刺庆忌》中的庆忌和《失街亭》的马谡,都未积累下什么经验体会);而王瑶卿能熔青衣、花旦、刀马旦于一炉,创造了“花衫”这一综合性行当,给四大名旦杀出一条宽阔而丰富多彩的新路。他们为京剧留下了光辉业绩,却又是实践“移步而不换形”这一理论的真正见证人。如果京剧作为一种古典艺术而沿着这一正确途径向前发展下去,我相信它绝对走不到奄奄一息的今天。

如果处理得好,除了向各兄弟剧种移植剧目外,也可以广泛地吸收戏曲以外的表演艺术手段。谭鑫培从刘宝全的京韵大鼓,程砚秋从西方美声歌曲吸收了唱腔唱法,至今犹脍炙人口;其所以脍炙人口,乃由于观众听了但觉其美,而不感到格格不入或牵强生硬。到了言菊朋,同样也移入了曲艺的唱腔唱法,听了就感到十分勉强;而尚小云的《摩登伽女》,不但有西方舞蹈,而且把钢琴、提琴也搬上舞台,虽可收轰动效应于一时,却终于不能持久。此无它,“移步”而“换”了“形”,失去了艺术的完整与统一,只能成为观众猎奇看热闹的“玩意儿”。所以,在多数戏曲评论家的心目中,尚小云的《摩登伽女》并非他的成功之作,其评价还不如他的《战金山》、《御碑亭》、《雷峰塔》和《三娘教子》为高。即使是尚先生的个人本戏,他的《秦良玉》、《红绡》和《汉明妃》也比《摩登伽女》更有生命力。道理是一样的,后面的几出本戏是符合“移步而不换形”的理论规律的。

说到新编的剧本,这原是使一个剧种发展延续必不可少的部分。但一个新编剧本是否能长期占领舞台并得到观众批准,却要看它内在的因素是否符合这一剧种的艺术内部发展规律。在这方面,梅兰芳是率先进行尝试的。梅先生的个人新编剧目

大抵可分三类：一类所谓古装戏，包括《红楼梦》故事在内，如《天女散花》、《嫦娥奔月》、《麻姑献寿》、《黛玉葬花》、《千金一笑》、《俊袭人》以及《太真外传》、《霸王别姬》等，其特色在于扮相上（主要是头部装束）的改变。《天女散花》、《麻姑献寿》以歌唱舞蹈为主，缺乏故事情节，至今仅《散花》中“云路”一场还未失传。《葬花》、《奔月》情节太单调，实际已被淘汰。《俊袭人》据王元化先生分析，主要吃了以实物为背景的亏，演员在舞台上无法展其所长；但据姜妙香先生谈，此剧情节亦嫌简单，但唱工较多，每演此戏，仅演一出则时间短、场次单调，观众觉得不过瘾；如演双出则又感到吃力，因此也束之高阁。《太真外传》是连台本戏，一个晚上肯定演不完；纪念梅兰芳诞辰一百周年时曾经过压缩改编一次演全，但效果不佳。唯一历久不衰的是《霸王别姬》，却因扮演霸王的演员自杨小楼逝世后再无理想的后继人选，在梅先生的保留剧目中不算最精彩的一出，反而不如传统戏《宇宙锋》和《醉酒》更能展示梅先生精湛的表演艺术和美不胜收的深厚功力。另一类是梅先生中、后期新编的（包括旧戏新编和从地方戏移植过来的）所谓历史剧，如《抗金兵》、《生死恨》和《穆桂英挂帅》，数量不多，但都站稳脚跟，迄今已成为传统保留剧目。究其原因，实应归功于梅先生本人在“移步而不换形”的理论指导下具体实践的结果。其特点是把具有创造性的艺术表现手段毫无斧凿痕迹地、天衣无缝地融入传统的民族艺术风格之中，使观众几乎毫无察觉这是一出新编的戏。还有一类，也是梅先生所编新剧目中最不成功（或者说基本上失败了）的一类，即时装戏。梅先生早年在这方面的尝试是下过一番功夫的，所编演的剧目确也起过相当大的影响，如《邓霞姑》、《一缕麻》、《孽海波澜》以及介于古装时装之间的《童女斩蛇》等，都一度受到观众的欢迎。但这类时装戏（今天则称之为“现代戏”）却背离了京剧艺术的发

展规律。第一,它已失去古典艺术的特征,却又无法像话剧那样把现实生活原封不动搬上舞台;第二,梅先生这一批时装戏实际上是受当时“文明戏”影响,结果形成“话剧加锣鼓、加唱”的不伦不类的艺术形式,这在当时看来“不登大雅之堂”,却又没有做到雅俗共赏地步,虽获得暂时票房价值,终觉不是正宗的戏曲艺术;第三,有的戏不免带有“噱头”性质,如《邓霞姑》中就有“文明结婚”的场面。这在民国初年尚属新鲜事物;久而久之,已不足为奇,即使作为“噱头”也缺乏吸引力了。总之,这类时装戏从“移步”的角度说,对京剧发展前途作用不大,因为把京剧发展为文明戏,实际是走向歧途,偏离了它的正确的发展规律;而由于剧本演的是当时发生的故事,必须从道具、服装、扮相乃至台步、身段都要开始“换形”,因之成为古典戏曲艺术中的变种,但又无法变成再现现实生活的话剧,从而成为不伦不类的格局。梅先生在当时虽尚未提出“移步而不换形”的理论口号,根据他的实践经验,他已感到演时装戏(现代戏)是没有出路的,而没有出路即是变相的失败,所以梅先生终于放弃了演时装戏的打算,而改为以排古装戏为主了。

自本世纪60年代开始,京剧舞台上又出现了现代戏。倚仗政治力量,勉强树起了少量的现代戏。转眼已过了三十年。由于人们总设想着把京剧这门古典艺术可以人为地转化为现代艺术,结果却是两败俱伤,即现代戏并未使人看到有什么光明前景,而传统京剧却日益走向衰残没落,即使不会很快绝灭,至少在目前,也看不出有任何“中兴”的迹象。究其原因,主要还在于不按京剧的内部发展规律,硬要用“换形”的人为手段以求“移步”;结果“形”愈“换”去正确发展的艺术道路愈远,终于从进步转化为退步,才导致今天京剧的不死不活的局面。

我个人对“移步而不换形”的理论还有另一种解释,即在京

剧(包括昆腔以及其他剧种)的许多传统剧目中,有很大一部分是人所共知,而且是人所共“演”的。例如《群英会》、《失街亭》,凡是老生演员几乎无人不会无人不演。这样的剧目在京剧中不胜枚举。但不同演员却能演出不同特点、不同风格来,这就是“移步”。而每一出传统剧目的演出者尽管有流派、风格上的各自特点,但每一出戏的基本演法却是比较统一的,至少是大同小异的,这就是“不换形”。共同的剧目在不同演员演出过程中体现了每人各不相同或各具特色的艺术风格和精神面貌,这同样是使京剧艺术趋于进步发展的正确途径。杨小楼和尚和玉所演的共同剧目甚多,但杨派和尚派的艺术风格却截然不同。四大名旦的情况亦然。如果某一演员在演某一家喻户晓的传统戏时,观众看了却认为根本不像这出传统戏了,亦即他在演出时很大程度上“换”了“形”,我认为这同样不利于京剧艺术的发展,同样有误入歧途的危险。艺术上的“创新”和“改革”与艺术上的左道旁门和因误导而使观众进入误区,其间的差别是十分微妙的。但“失之毫厘,谬以千里”乃是古人总结出来的宝贵经验,我们对此必须正视而一定不能掉以轻心。

“移步而不换形”的理论实质不容曲解

梅兰芳先生在1949年刚一提出“移步而不换形”的观点即受到责难和批判,当时人们所知道的一个理由是京剧要改革必须换形,不能仅移步。直到我在港大中文系做讲演时,才从与会的来宾口中获悉其被批判乃至被否定的另一理由。原来有人从政治上去理解这一艺术观点,认为这一命题的实质是抗拒“思想改造”。盖当时的领导阶层要求全国人民绝大部分都要进行“思想改造”,而改造则应愈彻底愈好。如果一个人在思想改造过程

中只是表面上“移”了几“步”，却未脱胎换骨即根本没有“换形”，那么思想改造岂不成了走过场，亦即等于在内心深处抗拒“思想改造”。因此这个命题必须彻底批判乃至否定。这显然是把艺术上的理论和政治上的理解强行混淆到一起，从而对梅先生几十年所总结出来的艺术的理论规律硬加以牵强附会而轻易地给一笔抹煞了。这种曲解竟使京剧艺术走了很长的一段弯路，且至今还有不少人进入误区而不可自拔。其直接的负效果就是京剧至今已日趋式微，从核心部分到外表部分均遭到无可补救的破坏，而使之面临衰残绝灭的危殆局面。有人曾引申西儒之言，认为今天的中国文坛只有写文章的人而无真正的作家，中国的艺坛只有演员而无杰出的艺术大师。这话不无道理。在京剧舞台上，窃以为很难再出现杨小楼、梅兰芳、余叔岩这样的艺术大师了。究其本源，应由谁尸其咎，则不是本文所论及的范围了。

1995年梅兰芳剧团在我国又正式恢复，或者说重新建立了。但在成立之日的纪念演出中，尽管主持人强调这次剧团恢复要依照梅先生当年提出的“移步而不换形”理论来改进演出，实际上演出的效果却远远未能使观众满意。相反，不少观众反映这短短的演出恰恰悖离了梅先生的理论。这次演出的剧目是《贵妃醉酒》片断。主角杨玉环是宫廷中人，并非神仙，用不着腾云驾雾。舞台上出现了时髦的云烟缭绕根本就“文不对题”。而众多的宫娥彩女穿花蛱蝶似地在台上纷纷伴舞，尤嫌蛇足（这一点下文我将专门谈到，这种“人海战术”以多为胜和在京戏唱段中加入伴舞是既不体现传统戏曲的民族风格、又不符合京戏表演的艺术规律的）。所以照我的认识和理解，这次演出是“换了形”而并未“移步”。主角的唱腔亦步亦趋地按照梅派唱法来唱，故曰“并未移步”；可是舞台的场面调度却距梅先生当年的演出实况（且有梅先生拍摄的《梅兰芳舞台艺术》影片可为有力的证

明)差别太大了,故曰:“换了形”。这同样是对梅先生的理论规律在艺术上的曲解。

我的结论是:“移步而不换形”这一理论是符合京剧艺术发展规律的,其涵义是有具体的实质性内容的,不是一句可以任意曲解的空话。从政治上牵强附会来批判、否定它固然是一种荒谬的曲解;而时至今日,从艺术上用主观随意性的表现形式来歪曲、篡改其原意,同样是一种曲解。希望梅兰芳剧团在今后的公开演出中一定要认真考虑,不能把这句名言庸俗化,使之成为有名无实或与实际内容相背反的妄语。这样做,是愧对梅先生的在天之灵的。

试论京剧表演艺术的几条规律

很多中、青年观众曾向我提出这样的问题:“怎样才能欣赏京剧?”我不想从生、旦、净、丑或唱、念、做、打讲起,那样看似专门,实嫌枯燥,没有看过多少戏的即缺乏具体感性知识的中、青年朋友依旧会感到茫然。我只想谈一点:做为观众,你的注意力是否能被京剧舞台上的表演给吸引、摄取住?换言之,舞台上的京剧演员是否具有使观众的注意力完全集中甚至为之如醉如痴般倾倒的艺术魅力?做为观众,自己的注意力如果能全部倾注在舞台的表演上,那么这出戏就是好戏,演员的水平当然也不低。而做为演员,如果自己的表演手段已能把观众的心给征服,那就是说,这位演员已具有相当的艺术魅力了。倘做不到这一点,这位演员就应该承认自己的表演水平尚未“出线”。而所谓京剧表演艺术的各种规律,实际上就是围绕上述这一基本情况形成的。

要使观众注意力集中,或者说演员应具有吸引力及至征

服观众的艺术魅力,在舞台上一定不能靠多多益善的“人海战术”。台上人越多,观众就越分心,不知看谁好。所以,在昆腔和京剧的舞台上,主要表演者往往只是一个人或两个人,所谓“独角戏”和“对儿戏”。昆腔中的《林冲夜奔》、《拾画叫画》,自始至终都是只由一个角色在台上表演。《思凡》亦然。如果《思凡》接演《下山》,也只有两个角色。京戏中有所谓生、旦“对儿戏”,如《武家坡》、《汾河湾》、《桑园会》、《南天门》都是。在上述几出戏中,即使出场人数不止两个,但主要角色仍为生旦二人。我曾试加综合分析,在京、昆舞台上,即使像《群英会》、《长坂坡》、《龙凤呈祥》、《法门寺》这样的“群戏”,在一场戏中最突出的,也就是最吸引观众的仍不超过三人。否则观众就要顾此失彼,注意力被分散,其艺术效果亦势必减弱或淡化。如果靠人多势众来造声势、撑门面,那只能“徒乱人意”。因此,在京剧舞台上重点突出,主要表演者不超过“一”、“二”、“三”,便是一条规律。有人会问:京剧《三堂会审》在同一场上的主要角色不是四个人吗?对此你将如何解释?我说,请看舞台上的调度方式便足以证明吾言之不谬。盖主角苏三在歌唱时,三位问官实际已“退居二线”,对主角并无干扰。及苏三一段或一句唱完,问官便吩咐苏三“低头”。苏三虽跪在台口,这时却已“退出角色”,观众的注意力自然集中在展开舌剑唇枪的三位问官身上。及对话完毕,问官拍一下“惊堂木”,念一声“讲”,苏三才又回到剧中,接唱下去。可见传统的舞台调度手法,是符合京剧表演的艺术规律的。

为了重点突出,在京剧舞台上还有一些为表演服务的调度手法,我们也不妨看做是带规律性的处理方式。一是让主要演员更贴近观众,使观众听得清、看得明:如《连环套·拜山》一折黄天霸向窦尔敦“说马”的一段念白,又如《四郎探母·坐宫》一

折公主猜心事时有大段唱工,都以“打坐向前”的手法让两位主角坐在台口。还有,上述的《三堂会审》和另一出花脸戏《审李七》(头本),罪犯苏三和李七都跪在台口,且面朝外跪。其目的也是为了更靠近观众,使观众的注意力更容易集中。二是所谓“净场”即舞台上闲杂人等要尽量减少,以突出主角。如《坐宫》猜心事时,随侍公主的丫鬟也把抱着的婴儿递给公主本人,主动退场;《法门寺·叩阍》一折,宋巧姣在陈述冤情时有大段唱工,这时台上只留下三个角色,即太后、刘瑾和宋巧姣本人,连龙套、宫女乃至刘瑾贴身的小太监贾桂也都暂时下场。这种“净场”办法实际也是一种规律。总之,在京剧舞台上,时时刻刻不忘记一条,即突出主要角色的表演,使观众注意力集中而不分散。这既使演员有足够施展表演手段的机会,也能让观众充分集中注意力去欣赏台上的表演。然而,今天在京剧舞台上却出现了“人海战术”的场面,龙套或宫女由四名、八名扩展到几倍以上,站满了整个舞台。尤其使观众应接不暇的,是在主角表演或歌唱时,竟出现了若干不相干的男女人员在伴舞或伴唱,在台上跑来跑去,而且使一个完整的唱段弄得主次不分(这与高腔中的帮腔完全是两码事,相反,现在有的高腔剧种倒只用西洋乐器帮腔,而不用人声了),观众当然也就无所适从了。由这样不懂京剧表演艺术规律的人来调度安排舞台画面,势必使京剧大大地“换”了“形”,当然京剧表演也就不伦不类,貌似“创新”而实际却脱离了京剧发展的正确轨道。不但没有向前“移步”,甚至越来越退化,走进羊肠狭路而不自知。夫南辕而北其辙,高喊振兴而不见成效,只一味抱怨京剧改革的不够,反而把毒药做续命丹,最后的下场如何似乎也就不言而喻了。

“移步而不换形”的理论规律,在舞台实践中主要体现在艺术程式上。艺术程式是人物生活中言行举止(分布在唱念做打,