

汉剧脚色体制研究综述

◎ 柯 琦

内容摘要:汉剧“十大行”是一种特殊的脚色体制。相对于昆曲脚色体制而言,它具有分工明晰的特点;相对于京剧脚色体制而言,它又有分行均整的特点。它是一种分行分工、唱做分离的脚色体制。过去,汉剧脚色体制的研究主要是湖北本地研究者进行的资料梳理工作,也有部分外地学者谈到过其规整性和科学性。然而就其整体研究状况而言,尚待研究者进一步进行系统的阐释和比较。因此,对前人的研究进行全盘总结也就成了汉剧脚色体制研究者不可回避的话题。本文拟就此做出初步的梳理和考量,为研究者提供参考。

关键词:汉剧 脚色 体制

戏剧的本质是角色扮演,而在中国古典戏曲中,演员通常不是直接扮演故事角色,而是要先扮演一种作为中介的类型化角色,然后来具体表现某个特定的角色,而我们通常把这种连接演员和角色的中介称为脚色。脚色,又称可“行当”,即通常所说的生、旦、净、末、丑,这是民族戏剧中独有的东西。^[1]脚色体制就是一个剧种内所有脚色的组织结构,在汉剧中,这种脚色组织结构的具体形态,就是汉剧十大行当——“一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂”。

汉剧“十大行”是一种特殊的脚色体制。相对于昆曲脚色体制而言,它具有分工明晰的特点;相对于京剧脚色体制而言,它又有分行均整的特点。它是一种分行分工、唱做分离的脚色体制。过去,汉剧脚色体制的研究主要是湖北本地研究者进行的资料梳理工作,也有部分外地学者谈到过

其规整性和科学性。然而就其整体研究状况而言,尚待研究者进一步进行系统的阐释和比较。因此,对前人的研究进行全盘总结也就成了汉剧脚色体制研究者不可回避的话题。本文拟就此做出初步的梳理和考量,为研究者提供参考。

在梳理汉剧脚色体制研究之前,首先必须确定其在整个中国古典戏曲脚色体制研究中的位置。中国古代戏曲脚色体制进入现代学术视野以来,依据其研究路径的不同,大致出现了三个方向:

一、依据戏曲史的脉络,结合特定剧种的艺术形态来对其脚色体制进行专项研究或者比较研究。如胡忌先生《宋金杂剧史》,刘晓明《杂剧形成史》等专著中对某一剧种的脚色体制进行了详尽的专项研究,黄天骥先生在勾连院本和杂剧南戏脚色体制方面作出了相当精微的考述,台湾学者王

安祈和许子汉对南戏传奇的脚色体制发展作了深入探讨,元鹏飞在其专著《古典戏曲脚色新考》中总括前人诸说,较为系统地勾勒了古典戏曲脚色发展的概貌。这个方向上的研究成果较为突出,精微细致的考述屡见不鲜。然而因为这种研究方式主要应用于单个剧种的研究或两个剧种的对比,很少涉及三个以上剧种的纵贯式研究,故而很少对于脚色体制的发展做出规律性的总结。

二、将脚色体制作为程式化的一部分,从中国古典戏曲的整体美学特征着眼来进行概括性地研究。如黄克保《论“行当”》、傅谨《国剧的脚色、行当与人物》、解玉峰《脚色制作为中国戏剧结构体制的根本性意义》和田志平《众生相的归类与表现——戏曲行当纵横谈》等专文都在这方面做出了宏观探讨。这个方向上的研究高屋建瓴,能够从全局把握脚色体制的特点,然而缺乏对脚色体制

沿革的关注,容易把脚色体制视为一种静止的系统。

三.将脚色体制作为表演艺术的一部分,从表演的具体层面来对个别脚色进行研究。如景孤血《京剧的行当》,徐沛《中国戏曲表演史论》和梅兰芳、程砚秋等诸多艺人的相关论著都在这方面积累了相当多的材料。这个方向上的研究最为丰富,很多研究都蕴含着表演艺术的独特体验,然而正因如此,这部分研究普遍缺乏通约性,成果也较为琐碎。

这三个方向各自有自己的侧重的对象:艺术形态层面的脚色体制研究更多地集中于研究院本、杂剧、南戏、传奇。程式化的脚色体制研究更多地将中国古典戏曲作为一个整体来研究,很少涉及地方戏的相关研究。表演艺术层面的脚色体制研究更多地集中于研究晚近的京剧。汉剧脚色体制研究则正好处于这三种研究方向的分界点上,加之整体的汉剧研究并不是很受重视,故而汉剧脚色体制研究还一直处于酝酿和积累的阶段,缺乏专门和系统的研究。

汉剧脚色体制研究的酝酿和积累经历了漫长的岁月,在不同的阶段分别呈现出不同的特色。笔者拟将汉剧脚色体制研究划分为三个时期,在此基础上系统地梳理前人已经做出的研究,钩沉前人未及展开的论点。

1. 民国前的汉剧脚色体制研究。

汉剧脚色的详细划分最早见于成书于道光年间的叶调元《汉口竹枝词》,叶调元在竹枝词下注明了汉口三部“末、净、生、外、小、夫、杂”这七行的14名著名艺人^[1],已按照后世成型的“一末、二净、

三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂”顺序排列,其中以“末、生”各3名为最多。虽然“旦、丑、贴”三行不见于此,但此处只是言及汉口著名的十余位艺人,不著名者可能未入此列。叶调元又在书中盛赞德玉与丑脚余德安的贴丑对子戏《活捉三郎》,以及汉剧传统的旦小对子戏《丛台别》。可见十大行当在道光年间已经基本定型,而且以末脚、生脚著名的演员最多。其余的材料散见于《汉口丛谈》等笔记中,没有专门脚色论述,我们只能从零星关于演员的记载中窥见脚色的些许特色。

此外,对进京楚伶的研究也应作为汉剧脚色研究的一个相当重要的参考,《燕兰小谱》、《听春新咏》、《都门纪略》、《常谈丛录》等著作的相关材料可以在一定程度上弥补这一时期汉剧资料的空缺。《燕兰小谱》中就记载的两位楚伶王湘云和四喜官,《听春新咏》中也记载了早期进京的楚伶孙双凤、李凤林等人。《常谈丛录》中记载了楚伶米应先在京的经历,《都门纪略》中记载的楚伶王洪贵、李六、余三胜等人在京的演出状况。成书于乾嘉年间的《燕兰小谱》、《听春新咏》中记载的楚伶多是旦脚,而成书于道光年间的《都门纪略》、《常谈丛录》等资料中记载的楚伶多是生脚。^[2]

这一时期的湖北本地的资料已经可以窥见成型的汉剧“十大行”系统,然而“十大行”的特点和分工状况尚无系统的记述。这段时间进京楚伶的资料相对来说更加丰富,并且清晰地显示出从以旦脚为主到生脚为主的过渡。总而言之,民国前的汉剧脚色体制研究还处于不自觉的萌芽状态,

资料多集中于对个别演员特别是进京楚伶的描述。

2. 民国年间的汉剧脚色体制研究。

汉剧脚色体制研究的奠基之作是扬铎先生的《汉剧丛谈》,他在《汉剧丛谈》中精到地概括了汉剧十大行的定义,名称来由,表演特色,代表剧目和知名艺人。虽然其研究略为粗浅,但扬铎先生是在很长一段时间以内系统地研究汉剧的唯一一人,故而他的研究具有不可替代的重要性。

除扬铎先生外,还有零星的脚色研究散见于当时的报刊杂志之上,如《罗宾汉报》、《汉口导报》上的剧评。这部分研究虽然杂乱重复,但因其直接与大量对艺人的评述结合在一起,故而有相当大的史料价值。

这一时期湖北本地的研究者开始自觉地进行汉剧脚色体制研究,其系统性和戏曲史意识还比较匮乏。这一时期的剧评虽然丰富,但杂糅于演员评述之中,尚需对其进行细致的辨析。而这一时期京剧已经成为中国古典戏曲的主流形式,故而早期进京楚伶在很多外地研究者的眼中已经成为了京剧的先驱,汉剧脚色体制研究也随之遭受冷落。

3. 建国后的汉剧脚色和脚色体制研究。

建国以后湖北本地的脚色研究主要在个别行当上形成了突破,比如汉剧五丑名家李罗克在《“三出戏”和“四个老头”》、《丑行功法及其他》两篇文章中,结合具体的剧目和自己数十年的演出经验,对汉剧丑行的表演艺术进行了全面的总结。上世纪80年代由陈伯华口述、邓家琪、黄靖二人整理,发表了陈伯华“述艺录”的系

列文章,这些文字是陈伯华一生演出经验的集中总结,也概括的总结了汉剧四旦和八贴两行的表演特色。此外,还有专文总结汉剧表演艺术家贾振南、胡和颜、黄贤明等人的舞台艺术成就和表演特色,在这中间也夹杂了部分涉及行当表演特色的内容。在98年出版的《湖北文史资料·汉剧史料专辑》中,刘小中在邓家琪、郭贤栋等人的研究基础之上,结合具体剧目,对十大行当的表演特色依次进行了全面的分析。方月仿先生在其03年出版的《汉剧纵横谈》中以行当划分,详细罗列了乾隆四十年(1775年)至1999年的十大行谱系,具有十分重要的史料价值。

建国初期,少数北京的戏曲研究者开始意识到汉剧脚色体制的戏曲史意义。莫舍在1958年发表的《行当》和《行当(续完)》(后文是与景孤血合写的,莫舍撰写汉剧部分,景孤血撰写京剧部分)两篇文章中简要地概括了从元杂剧到京剧的行当演进,莫舍在文中将“汉剧十门脚色”置于“江湖十二脚色”和京剧的脚色之间,并提出“汉剧是湖北最重要的地方剧种,它对京剧影响很深,它的脚色分行是有代表意义的。也可以说,它的脚色分行是上承江湖十二脚色体制,下启京剧生、旦、净、末、丑五大门体制的。”^[4]景孤血则在其专著《京剧的行当》中谈到:“后来在各种地方戏中,以汉剧分成的‘十门角色’最为详尽”^[5]。然而以上诸说只是个别现象,并不能代表当时戏曲研究者的主流观点。景孤血曾拜北籍旅京文人樊樊山为师,向其学习诗词。^[6]而樊樊山与汉剧又有很深的渊源,汉剧名票李一风曾在北京组织汉剧

票社“楚声社”,樊樊山也曾主持该社社务,改编剧词。^[7]景孤血师事樊樊山,对汉剧应该有较多的接触,莫舍与其合写一文,对此应该也有过不少交流。然而两人的观点尚未及全面展开,也没有带动其余的研究者进一步探讨汉剧脚色体制,故而以上论点只是昙花一现。此后只有黄克保在1989年发表的《论“行当”》一文中对汉剧的脚色体制有过简单的概述,称汉剧十大行“各行脚色艺有专长,各司其事,这种比较规整的行当体制,反映出剧种表演艺术已趋成熟。”^[7]其对汉剧脚色体制的论述并没有超出五十年代的范畴。

这一时期湖北本地的汉剧脚色体制研究已经积累了相当丰富的材料,研究者主要集中于文化艺术系统,研究成果也主要偏向于对个别行当表演特色的梳理。少数北京的研究者则注意到汉剧脚色体制的系统性及其与京剧脚色体制的渊源关系,可惜均未及展开,也没有形成研究的趋势。于是湖北本地的研究和北京的研究呈出了材料和理论天各一方的状态,两方面都缺乏一个融合的契机。

综上所述,尽管扬铎、莫舍、邓家琪、刘小中、郭贤栋、方月仿等前辈已经做了许多工作,但客观来说,汉剧脚色体制研究仍有不尽如人意的地方:

首先,目前为止的汉剧脚色体制研究主要还是停留在个别“脚色”研究这个层面上,还没有在“脚色体制”这个层面上整体把握其组织结构。就脚色”层面上来说,汉剧的脚色研究也依旧存在过分偏重某些脚色的情况,对十大行的特色缺乏全盘的把握。而

“汉剧十大行”分行分工、唱做分离的总体特性依旧缺乏全面系统的论述。

其次,汉剧“十大行”是汉剧特有的脚色体制,是适应汉剧的艺术形态和时代背景而产生的。这种脚色体制必定与汉剧的剧目构成,戏班组织,演出场域有着千丝万缕的联系,它的产生和发展都与这些因素息息相关。然而汉剧脚色体制与汉剧整体艺术形态的关系却没有研究者进一步挖掘。

最后,当前的汉剧的脚色研究缺乏纵向的“史”的视野,没有对记载的汉剧脚色史料做一种历史沿革的分析,勾勒汉剧脚色体制的流变。同时,也缺乏横向的“比较”的视野,没有把汉剧脚色体制放在全国地方剧种中进行比较,也没有把汉剧脚色体制放在花雅之争中,和京剧和昆曲进行比较。故而当前的汉剧脚色体制研究应有进一步拓展的学术空间。

参考文献:

- [1]黄天骢,康保成.中国古代戏剧形态研究[M].郑州市:河南人民出版社,2009.第6页.
- [2][7]朱伟明,陈志勇.汉剧研究资料汇编[M].武汉市:武汉出版社,2012.第3页,第272页.
- [3]傅谨.京剧历史文献汇编.清代卷,卷二[M].凤凰出版社,2011.第909页.
- [4]莫舍,景孤血.行当(续完)[J].戏剧报,1958第06期
- [5]景孤血.京剧的行当[M].宝文堂书店,1960.第1页.
- [6]朱复.敢讲真话的戏曲评论家景孤血[J].炎黄春秋,1995第03期.
- [8]黄克保.论“行当”[J].艺术百家,1989第03期.

柯琦,湖北大学文学院硕士研究生。