

突显场上艺术的

《中国京剧史》

沈梅

在戏曲史论领域,修史以哪个角度为主,即以“案头文学”还是“场上艺术”为主,有过不同的看法与不同的写法,大学中的戏曲研究者偏重于“案头文学”的研究,颇有精彩之作。从周贻白开始,包括建国后张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》,胡忌、刘致中编著的《昆剧发展史》,马少波主编的《中国京剧史》等,则是“案头”、“场上”兼顾,让戏曲的发展能更全面地展示给读者。

1999年夏天,由北京艺术研究所和上海艺术研

究所联合编著,马少波先生主编,经数十位专家、学者历时近20年辛勤撰写的《中国京剧史》全部出齐,出版后受到戏曲各门类研究者、工作者的好评,并获得中宣部“五个一工程奖”、“国家图书奖·提名奖”、“中国图书奖·一等奖”、“首届全国艺术类图书奖”等诸多奖项。虽然《中国京剧史》出版已十年,但今天再读还是有新的感受,尤其是在它的撰写定位上,非常值得肯定。

这部记述中国京剧的史书,就是“场上艺术”、“案头文学”兼顾的具有代表性的作品,并且凸显了“场上艺术”。全书共三卷四册230万字,并选刊了380余幅珍贵图片。从18世纪末期徽班进京,直至该书截稿前的1996年,《中国京剧史》完整、翔实地记述了中国京剧艺术从孕育、形成乃至兴盛、发展的历程,并介绍了上千出古今剧目及其演出情况,概述了750多位京剧艺术家的艺术创作和艺术活动。

京剧的历史是紧紧围绕着舞台演出形成的,《中国京剧史》在篇目布局上,十分凸显了这种历史与舞台艺术的紧密关联,将大部分篇幅给予了舞台艺术本体的研究与介绍。如上卷的三编内容中,第二章“微调、汉调在北京的发展变化”,第三章“京剧形成”,第六章“京剧从形成到成熟的演进”,第七章“促进京剧成熟的历史诸原因”,第八章“南派京剧的形成与发展”,第九章“京剧改良运动”,第十一章“生行演员”,第十二章“旦行演员”,第十三章“净丑演

员”,第十五章“乐师”,第十六章“教师·票友”,第十七章“后台管理人员”等等,都主要着眼于舞台艺术本体因素的构成以及围绕舞台演出各种因素的发展、演进情况。在上卷总共十七章的篇幅中,这些相关于舞台艺术本体因素的研究或介绍已占十二章之多,而其他篇幅中对舞台艺术本体及相关因素也有一定的涉及。在中卷共十八章、下卷共十四章内容中,也大致是这样的篇幅比例。

《中国京剧史》给予读者的另一个突出印象,就

京剧丛刊
XIJUCONGKAN 2009.2

· 戏剧综论 ·

是对直接从事舞台艺术创作的艺术家长们格外重视,做了大量的记述与介绍。全书共为各个时期各个行当及不同门类有代表性的艺术家达五百余人做了长短不同的传记,如19世纪京剧形成时期的老生前三杰程长庚、余三胜和张二奎,经历了19世纪、20世纪交替的老生后三杰谭鑫培、汪桂芬和孙菊仙,20世纪前期至中期的四大名旦、四大须生等等,直至20世纪90年代的一批后起之秀,如老生演员于魁智、张建国,青衣演员张火丁、史敏等,并且包括了旅居海外的京剧名家如白玉薇等。从全书总的篇幅来看,这些传记文字在页数和字数上是占有相当比重的,在三卷本共2854总页数中,这些传记累计达到640页,约占22%篇幅

从京剧发展历程来看,表演家的艺术创造力以及对京剧事业的推动作用巨大的。以京剧老生前三杰为突出代表的表演家群体,通过数十年艺术实践和不懈努力,将徽、汉二调合流,并使徽班演出风格与京城文化达到融合,完成了京剧演出形式的基本定型。以京剧老生后三杰为杰出代表的表演家群体,则把已经定型的京剧演出形式,进一步推向特色鲜明而技艺规范的局面,尤其谭鑫培对京剧舞台艺术的规范化卓有贡献,他所创用的许多演出套路以及唱腔、念白、身段、穿扮格局等等内容,成为京剧演出至今仍然严格遵循着的定式;与谭鑫培一时并称为“梨园汤武”的旦行革新家王瑶卿,对旦行表演艺术锐意创新,也为后代留下了丰富的表演内容与规范,并于1909年自己组班演出,一举改变了以往京剧舞台上以老生领衔的局面。到20世纪前期的四大名旦、四大须生等表演家群体,更进一步把舞台演出打磨得细腻而精致,使京剧艺术全面进入巅峰状态。鉴于上述事实,可以说一部京剧史主要是在舞台演出的发展与提高这个重要基础上构成的。

在突出表演家创作努力以及效果的前提下,《京剧史》中对各个时期代表性剧目也做了介绍,而这种介绍也是充分建立在舞台演出基础之上的。如第六章第三节“剧目的进一步京剧化”中谈到:

比如《四郎探母》一戏,1930年5月出版的《戏场闲话》有如下记载:“《探母》发源于梆子班。后来,徽班人看着火炽,才改唱二簧。乍一演唱,各角扮相与今不同,公主凤冠官装,萧太后黄蟒,雉翎狐尾,戴草王盔。徽班《探母》词句,与梆子腔并无少异。”又有说京剧最早演《探母》的是张二奎,而余三胜也以此

剧享名,并传说一次余三胜演《探母》,饰公主的胡喜禄误场,余三胜随机应变,把“杨延辉坐宫院自思自叹”那段[西皮慢板]无限延长,直至胡喜禄赶到,他才收场。这一传说,固然是在说明余三胜才高艺强,但也说明那时剧本之不稳定,长短可任意伸缩。该唱段的一般唱法,其中有十个“我好比”,五个“只杀得”,四个“思老娘”,全段唱词共三十句。谭鑫培演唱,只留下了四个“我好比”,三个“只杀得”,两个“思老娘”,全段唱词计十八句。于前相比,删除了十二句。

经过这样的介绍,如果从舞台实践的角度来看,可以说证实了京剧剧目是完全依存于舞台演出而形成并发展的,也进一步凸显了舞台艺术在京剧史中的重要性。

京剧崛起于清代后期,在艺术上继承了京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔等被称为“乱弹”剧种的表演特色。与音律精美、曲辞优雅、文本严整的昆曲相比,京剧从音乐到身段都曾经显得不够讲究,而更不依赖于剧本的文词,甚至也不以所演出的故事剧情取胜,那么,它是依靠什么来吸引观众的呢?从各种史料中可以得出这样一个结论:表演家的精湛技艺和他们当场的表演状态,以及经过他们的技艺所整合的那些音乐、情节等等综合效果,是观众最为欣赏并津津乐道的观赏主体。当然,经过几代京剧表演家的实践努力,乃至苦心孤诣的钻研探索,京剧表演艺术在20世纪前期,已经达到了全面规整严谨的局面,成为昆曲之外各地方剧种都可以研习临摹的典范。需要强调的是,在这种堪称典范的局面中,表演家仍然是核心,他们对于京剧艺术发展进程的强力推动,对于京剧剧目的研改与创新,非但没有弱化他们的作用与价值,反而使之更为突出。

《中国京剧史》通过洋洋洒洒二百多万字的介绍与论述,近四百幅珍贵照片的展示,让我们可以确信场上艺术在京剧形成、发展中的核心作用,体会到表演家们的不懈努力对京剧艺术整体演进的巨大贡献。对于以舞台为载体的戏曲艺术来说,这个角度的把握至关重要,它使得整个关于历史的介绍与论述,坐在舞台载体这个基础之上,因而达到了把握根本再伸展枝蔓的效果,使整部“史”的论述更显贴切而合理。■

(作者单位:文化艺术出版社)