

京剧文本特色探究

■ 田志平

摘要:早期的京剧剧本,大多是依据京剧演员手中的“总讲”来编辑,或者根据剧目演出的文字笔录整理而成。20世纪以来,苏俄戏剧以及欧美戏剧对中国戏剧艺术影响深远,戏剧文学创作从思维到样式都不可避免的被触及,京剧文本创作中的文学价值获得了前所未有的重视,自元杂剧时代已经形成的剧作规律——一方面张扬文学价值、一方面又严守舞台表演特殊规范,在这一时期真正全面地被运用到京剧作品的创作追求之中。

关键词:京剧文本 总讲 程式内容 结构特征

京剧文本,是京剧舞台演出所依据的文字脚本,习称为京剧剧本。

早在元代,中国戏曲已经拥有了高水准的文学剧本体制——元杂剧剧本。元代的文人剧作家们,把自己对人生社会的感悟、对文学艺术的理解,熔铸于杂剧剧本之中,形成中国历史上第一批精彩的戏剧文学作品。

元杂剧剧本,一方面是剧作家们发表各自人文感悟、展示其文学素养的园地,另一方面又是他们熟悉舞台表演技艺、为专门的杂剧演艺所提供元素的文字系统。这些作品中,人物形象鲜明生动,情节构思引人入胜,文字精妙,词彩飞扬,充分体现了元杂剧剧本的文学价值;而结构上又特别考虑末本、旦本特征,遵循“四折一楔子”的格局,严守套曲格律规范,反映出元杂剧剧本作为舞台表演艺术基础元素的文字载体的特色。这种一方面张扬自身文学价值、一方面又严守舞台表演特殊规范的双重追求,成为自元杂剧剧本之后戏曲剧本创作的一项基本规律,为绝大多数剧作家们长期遵循着。从根本的追求来说,京剧剧本创作也遵循着这个规律。

一、京剧的文本样式

京剧兴起于民间,成熟于纷繁复杂的演艺市场。在前期的发展过程中,所演内容多数依赖从徽剧、汉剧、昆曲、梆子等各剧种的表演者那里口耳相传得来的现成剧目,作为基础元素的文字部分,则

都吸附在表演者的身上,由演出时的唱、念表现出来。由于社会因素、市场因素等多方面的作用,在京剧形成的早期阶段,参与剧本创作的文人不多,新作品的创作除凭借口耳相传去学习之外,主要依靠演员们自己来完成。演员们在对剧本文字部分进行创作时,无论对剧情、人物的设置,还是对唱、念、做、打的安排,主要依据他们在舞台演出进程中的实际体会来实施;在这个创作过程中,他们必然较多地考察观、演双方的感受是否顺畅和谐,考虑各种舞台元素的被凸显或彼此配合是否符合应有的表演格局。这样的剧本,已经不能再有过多的文字讲究和词彩的考虑了。对于那些曾经拥有较佳文字和词彩的剧目,一旦在京剧舞台实践中被口耳相传并且反复研磨、打造,原来曾经较为突出的文学成分,也会必然地向舞台的实用需要靠拢,并在这个过程里高度融合于舞台表演之中,因而在早期的京剧文本中,文学价值的反映实际上已经深藏于表演效果之中了。

在长期的演出实践中,一部分对舞台演出格外留意的京剧演员,会把剧目里人物的唱、念词句用文字记录在纸上。这种记录文字,有的只记录某一个人物的唱、念词句,称为“单篇”;还有的不仅记录下全部剧中人物唱、念词句,甚至把一些舞台演出调度情况和表演程式内容都标注在上面,称为“总讲”;“总讲”的拥有者,往往是京剧戏班中可以承担执行排演任务的人,他们常常可以成为一些戏班的

作者简介:田志平,中国戏曲学院戏曲文学系教授;研究方向:戏曲舞台形态、戏曲文学。

珍贵人才,对戏班演出的作用很大。

京剧早期在城乡演出,观众们或者熟知了具体剧目,对其中唱、念词句大致了解,或者并不了解剧目剧情,但对唱、念词句也不太在意,因而没有形成阅读剧本的社会需求。自从京剧被列为宫廷演艺品类,成为内廷观赏对象之后,为迎合宫廷观赏尤其是慈禧太后的看戏需要,太监们专门抄写了相当数量的京剧文字剧本,供慈禧赏戏时放在手边翻阅,以便了解剧中人物唱、念词句所用的准确文字。这种赏戏又看词的做法,后来逐渐为社会所接受,从清朝末期至民国以后,社会上的一些民间出版单位,开始刊印京剧剧本出版发行。这种刊印出版工作,一直持续到20世纪晚期。在20世纪60年代,还出现过由政府组织编辑的“京剧丛刊”、“京剧汇编”等大型京剧剧本集。

早期的京剧剧本,大多是依据京剧演员手中的“总讲”来编辑,或者根据剧目演出的文字笔录整理而成。这种整理与编辑方式,是组织京剧文本的一种重要途径。这种样式的京剧文本,主要由唱、念词语和一定的表演程式注释词如[西皮原板]、[二黄慢板]等构成。京剧长期在戏园和乡间的“伸出式”舞台演出,剧中人物从上场门出场,在完成相关表演内容后从下场门离开舞台表演区,这个完整的过程就构成了一场戏;京剧文本的结构单元,主要就是由这样一场一场戏连接起来;早期的京剧文本,基本是以这种“分场制”的模式构成的。

完整的唱、念词语和简明的程式注释词,以及“分场制”的结构,就形成了京剧文本的一种传统文字样式。

19世纪末至20世纪初,京剧艺术进入繁盛时期,开始吸引了一定数量的文人参与到剧本创作进程中。这一时期,西方戏剧方式及其创作思维对中国文化的影响日益强化,戏曲创作也不失时机地从中获得了不少有益的借鉴。京剧文本创作,在仍以舞台演出实践为核心追求的基础上,对其文学价值的彰显也逐步加强,如更多地学习、吸收昆曲作品加入京剧文学园地,同时在有文人参与的新创或改编京剧文本时,对文字的准确程度以及唱词的文彩都给与重视。

20世纪以来,苏俄戏剧以及欧美戏剧对中国戏剧艺术影响深远,戏剧文学创作从思维到样式都不可避免的被触及,京剧文本创作中的文学价值获得了前所未有的重视,自元杂剧时代已经形成的剧作规律——一方面张扬文学价值、一方面又严守舞台表演特殊规范,在这一时期真正全面地被运用到京剧作品的创作追求之中。一部分格外追求文学价

值的新剧本创作,有时甚至对舞台表演规范产生忽视,如有些剧本实际上已经从传统结构的“分场制”,靠向了西方戏剧传统结构的“分幕制”。再如一些剧本的唱、念词语也更体现了剧作家的个性风格,而反过来要求舞台表演作出让步与适应;还有的剧本在舞台提示语方面内容也更为丰富,把来自于西方戏剧的舞台美术的构思也列入其中。一批对文学价值和表演规律都重视,对“分场制”有所突破或改进,在唱、念词语上可以体现剧作家的个性风格,在舞台提示语中也可以列有舞台美术相关内容的剧本,可以称为新式的京剧文本样式。

京剧的文本样式,主要就是这样传统式与新式的两大类。

二、京剧文本的信息蕴含

在传统式的京剧文本中,所有的唱、念词语和简明的程式注释词,都是对于舞台演出的忠实记录,这样的文本,可以认为是舞台演出记录本,而并非是脱稿于剧作家之手的剧作文本。在这样的文本中,主要蕴含的信息是舞台演出内容,如《四郎探母》“坐宫”杨延辉上场后,在文本中是这样表现的:

杨延辉 (引子)	金井锁梧桐,长叹空随,一阵风。
(念)	失落番邦十五年,雁过衡阳各一天,高堂老母难得见,怎不叫人泪涟涟。
(白)	本官,四郎延辉,山后磁州人氏。父讳金刀令公,母亲余氏太君……
(西皮慢板)	杨延辉坐宫院自思自叹,想起了当年事好不惨然。

这里的“引子”、“念”、“白”、“西皮慢板”,分别标志着糅合唱、念两种方式的“打引子”,念诵时句式格律感比较突出的“定场诗”,韵味十足但句式自由的“坐场白”,以[西皮]声腔与[慢板]节奏相匹配的演唱格局等等。

再如《三岔口》中焦赞与解差上场后,在文本中这样表现:

焦赞 (内白)	趨行哪!
(解差甲、解差乙、焦赞同上。)	
焦赞 (扑灯蛾牌)	恼恨奸贼太猖狂,太猖狂!
私通北国害忠良……	

这里的“内白”,指在走上表演区之前的高声念白。因为焦赞是由花脸扮演,所以这句念白的语气声调有着独特的舞台效果,对于每一个了解京剧舞

台演出的人,这种效果都是可以通过剧本文字的望“文”而获知实际演出的声音,通过读“词”而感知实际演出的表演状态的。“扑灯蛾”则是一种专门念诵的曲牌格式,熟悉者大多知道用什么样的节奏和语调来念诵。

与传统式文本比较,新式文本的信息蕴含则略不相同。由一批熟悉舞台演出情况的剧作家编写的新式文本,以及一些已经经过舞台排演实践检验的新式文本,既可以保留传统式文本中所蕴含的舞台演出内容信息,同时又可以通过人物语言、剧情构造等多方面手法,让文学信息也凸现出来,达到表演艺术与文学价值的双美效果,甚至可以反映出舞台演出中更多新的元素。如新编京剧《曹操与杨修》第四场:

【追光送二士兵抬一柄剑上,赫然以剑示众。】

【另一束追光引招贤者上。】

招贤者 对,都怪这柄剑不好!丞相梦中杀人的时候,你不在那儿,丞相拿什么杀人?是应该拿它示众。

【二士兵抬剑下。】

招贤者 曹丞相礼贤下士,大礼祭奠孔从事,升赏主簿杨修,犒赏三军将士,再下求贤之令。招贤哪……(隐去)

【光启。一片肃杀的孔闻岱灵堂。夜。】

【曹操、杨修、公孙涵、将士等肃立灵前。】

曹操 (念)梦中失手,错杀无辜,痛悔何及,泪落如豆!

【二道幕启,庄严肃穆的孔闻岱灵堂。】

杨修 (冷笑)嘴,嘴……(唱)

曹孟德大英雄令人钦敬,
有过错为什么不肯担承?^①

在这个文本中,“追光”、“二道幕”这些新型的舞台装置,都作为剧中所运用的元素被细腻地标示出来。“二士兵抬剑上场示众”的舞台标示,与招贤者的言辞相配合,则构成了鲜明而又精彩的文学信息的立体凸显,为该剧的文学价值增添了一笔。

新式文本中,除上述这样一批既保有舞台演出内容信息并使之更为丰富起来,同时又凸显了文学信息的独特存在的优秀文本之外,还有一部分对舞台演出情况了解不深的剧作家所编写的新式文本,则明显停留在仅仅以书面方式凸显文学信息阶段,其舞台演出信息方面的蕴含并不清晰。从这样的作品中可以看出作者对文学价值的关注及追求,因而文学信息的蕴含被特别地强调出来。

根据创作年代和创作题材的不同,京剧文本中所蕴含的社会人文信息目前大致划分为传统题材、现代题材和新编古代题材三类,一般称为“京剧传统戏”、“京剧现代戏”和“新编京剧古代戏”。“京剧传统戏”一般是指1949年新中国建立以前所编演的剧目,建国后上演的传统戏剧目,大多经过了认真的整理和修改。“京剧现代戏”是指反映1919年“五四”运动至今近百年生活内容的题材,主要在1949年以后创作的剧目。“新编京剧古代戏”,则是当代作者创作或者改编的反映古代生活内容的剧目。

京剧文本在人文信息的蕴含方面,从早期的深藏于舞台演出手法之中,逐步发展到向时代文学靠拢,尝试通过舞台手法和文学手段的结合去表现丰富、深刻、微妙的人类精神世界。这种尝试应该说取得了相当的成功,在“京剧传统戏”、“京剧现代戏”和“新编京剧古代戏”中,都能找到这样成功的例子。

三、程式内容与剧作语言

成熟的京剧文本,不论是传统式的还是新式的,都必须认真地对待舞台演出中的程式问题,因为戏曲的所有演出内容,都需要转换为一个个具体的程式结构单元,才能够在舞台上组织成完整的严谨的立体作品。传统式的京剧文本,事实上本身已经构成舞台程式语言格局,新式京剧文本如果要成为舞台演出所应用的脚本,其剧作语言就必须与舞台程式语言相契合,才能够完成从文本向舞台立体呈现的转变。

京剧文本的创作者,需要对京剧舞台演出状态了然于心,尤其对程式语言在全部创作中的作用基本掌握,才能够达到文本与演出之间的顺利融合。程式语言在戏曲舞台演出中的作用,与电影拍摄中的画面组接结构——“蒙太奇”语言的作用相似,在整部作品中犹如字、词、短语那样,是构成作品的物质结构单元,是艺术创作的最基础成分。刘琦先生在所著《京剧形式特征》一书中,列举了京剧《斩马谡》的全部程式单元,可作为参考:

龙套“站门”——诸葛亮“唱上”、“归座”——探子“挖门”进帐报事——诸葛亮“升帐”——蜀兵站“一条边”,赵云台口“下马”——诸葛亮出位赐酒,赵云“洒酒”敬天地——赵云向帐内“一望”,诸葛亮示意退去——赵云“一亮”下场——诸葛亮再“升帐”——王平“唱上”,“挖进”——诸葛亮唱[西皮小导板]——诸葛亮、王平对唱[西皮快板]——王平做“硬屁股坐子”、起立下场——

幕内念“一十、二十、三十、四十打完”——马谡“唱上”、“挖进”——诸葛亮、马谡对唱[西皮快板]——马谡出帐唱[西皮散板]——马谡进帐起“叫头”念白——诸葛亮唱[西皮散板]——诸葛亮起“叫头”念白——诸葛亮、马谡对念“慢三叫头”、“哭介”——龙套喊“堂威”，诸葛亮“一望”、“两望”——马谡出帐，复回，诸葛亮起“叫头”念白——马谡跪谢，起立，诸葛亮、马谡念“三叫头”、“哭介”——龙套喊“堂威”，诸葛亮、马谡分别“一望”、“两望”——马谡出帐，“堵泥儿”亮相下场——诸葛亮唱[西皮散板]——赵云下场门上，进帐，诸葛亮、赵云对白——唢呐吹“尾声”，龙套翻下，诸葛亮下场门下，赵云随下。^②

这些程式单元的叙述，一般情况下只有在业内人士和表演者的认识中存在，剧作者未必达到这样细腻的程度。一旦能够掌握到这样细腻的程度，则非常有利于创作出适合演出的文本，著名京剧剧作家翁偶虹、范均宏等，能够从容地掌握京剧舞台程式语言，因而创作出不少长期上演并流传很广的京剧文本。

四、京剧文本的结构特征

京剧文本的段落结构，主要是按照分场方式来安排；这样的结构，可以方便演出中基本不关闭大幕。一部分新式文本，因为考虑演出中运用了布景，所以借鉴话剧的分幕结构，以便利用大幕的多次关闭与开启来置换布景，并产生舞台装置的预期效果。京剧的演唱主要采用板腔体，传统式文本的唱词，以整齐的七字句、十字句为主形成唱词的结构，区别于昆曲等曲牌体格式长短句的唱词结构；新式文本在七字句、十字句基础上，则较多地尝试字数不确定的长短句结构，但音乐构成仍是板腔体为主。

传统式文本中，有许多剧目来源于各种地方剧种大型作品中的一部分场次的截取。因古代南方的南戏以及后来的明清传奇作品，将全剧结构中的最大单元称为“出”（齣），而古代北方的元杂剧则将全剧结构中的最大单元称为“折”，京剧文本中那些截取自古代大型剧本中一部分场次的剧目，习惯称为单“出”或单“折”。这些在原本大型剧作中相对完整的单“出”或单“折”戏，在京剧舞台演出实践中一般都经历了相应的调整、改进，已经适宜于京剧的演出特色，有的已被细分为若干场次，成为首尾完整的故事剧。

这些来自于传统大戏中的单“出”或单“折”戏，经改编演出后，在演出时间长度上或长或短，并没

有一定之规。与这些单“出”或单“折”戏不同的，还有一些来自于各地民间的小型剧目，或载歌载舞，或滑稽调笑，形成一类被称为“小戏”的作品。这些“小戏”一般不再从中划分场次，而是把时间和空间高度集中，用以展示一个事件，解决一个矛盾冲突，故事不但首尾完整而且短小精悍。

另一方面，根据观众看故事的观赏需求，京剧文本中还有一部分采纳了较长篇幅的故事容量，需要经过连续几个晚上的演出才能把内容全部展现给观众。这样的剧目结构被称为连台本戏。新式文本中，一般不再产生这样的超长结构，而基本是一个晚上可以演完的单本剧形式。

京剧文本的结构，是完全服务于场上演出需要而形成的。在许多传统式的文本和一部分新式文本开篇部分，首先都要注明剧中人物与京剧行当的对应，即列出一个由人物和行当共同组成的表格。如传统式文本《四郎探母》的人物表格：

杨延辉：老生；铁镜公主：旦；萧太后：旦；杨延昭：老生；杨宗保：小生；余太君：老旦；杨八姐：旦；杨九妹：旦；大国舅：丑；二国舅：丑；

再如新式文本《徐九经升官记》的人物表格：

徐九经——大理寺正卿，（丑）。李倩娘——刘钰的未婚妻，（正旦）。刘文秉——安国侯、刘钰义父，（净）。刘钰——四品将军，（武生）。徐若——徐九经侍童，（娃娃生）。李小二——酒家、李倩娘堂兄，（生）。并肩王——皇帝叔父，（老生）。尤妃——并肩王之妃，（二旦）。尤金——尤妃之弟，（小生）。尤母——尤金之母，（老旦）。司务甲——大理寺司务，（丑）。司务乙——大理寺司务（丑）。幻影甲——徐九经幻影，（丑）。幻影乙——徐九经幻影，（丑）。

从创作角度来看，京剧文本中一般都体现着传统创作理论关于“起、承、转、合”的结构特色，故事的开端、发展、转折、收束都有一定之规，显现出一套特有的章法。京剧文本在展开事件情节、推进人物行动方面，基本采用点线结构。这种结构方式，基本遵循古代戏曲剧作创作理论中“一人一事”的重要观点，从繁复的事件过程中提炼出主要线索，以主要人物的行动为情节发展的核心，因而保持了观众欣赏中的简洁、明快，并为观赏者留出了赏析演技的丰富空间。新式文本中也有采用话剧剧作“团块结构”的，尝试以多人多事的复线推进方式，来表现纷繁复杂的现实社会；由于京剧本身在演出实践中长期形成的观演特色，以“团块结构”来进行创作的新式文本，至今未能全面经受实践检验，产生出为同行和社会普遍认同的好作品来。

京剧传统式文本的一场场戏中,基本上遵循了从古代流传下来的唱念格式的文词方式,主要人物出场时,一般都要有一种相对庄重的表示,这些庄重的表示就采用了“打引子”、“定场诗”、“坐场白”以及“上场诗”、“上场对子”等等程式,这些程式在文本中转化为格式鲜明的文词。在新式文本中,一部分带有鲜明传统特色的程式不再被采用到文本之中,如“打引子”、“定场诗”、“坐场白”等等,使主要人物出场时的具体文词结构就发生了有别于传统的变化。这种具体文词结构的变化,在现今已经十分盛行;传统式文本的一些文词结构方式,已经在几十年来的京剧剧本创作中不再被采用。

根据演出中技艺特征的安排,京剧传统剧目还有“唱工戏”、“做工戏”、“武戏”等划分,传统京剧的文本结构也随之体现出以唱词为主、以念白和程式动作提示词为主、以武打相关的情节提示词为主等等。在这样的不同结构状态中,文本文词的表现形态有一定程度的区别。

五、京剧文本的唱、念词语风格

京剧文本的唱、念词语,总体上继承了明清白话小说以及民间说唱艺术的风格,表现出一种文、白相间的基本特色。为体现文言与白话的区别,京剧表演中形成了韵白与京白两种主要的念白方式,这两种念白方式,在演唱中也实际存在着。韵白的发音里,遵循着由古代韵书中所规范的许多字的发音方式,存在着“尖团字”、“上口字”等区别于现代字音的读音方式。传统式文本中,韵白在文词中是清晰存在的,进入20世纪中叶之后,在逐步兴盛的新式文本创作中,韵白已经日益少见;在以20世纪社会生活为原型所创作的“现代题材”剧作中,韵白基本上不再适合于多数人物的塑造,因而几乎达到了完全隐退的程度。

京剧文本中既要表现处于社会主流地位的人物,也要表现处于社会底层地位的人物,各色人物都有自己的言语风格;当剧情需要塑造文人雅士形象时,京剧文本偶尔也可以采用古典诗文的全文言方式,当剧情需要塑造底层民众形象时,京剧文本又可以大量采用里巷街头的生活俗语方式。通过对不同人物所运用的语词风格加以表现,就能够快捷而鲜明的达到塑造人物形象的目的。

传统京剧文本的唱、念词语,比较注重对人物本身动作或对观察现象判断的表述。如京剧《武家坡》中薛平贵唱词:“一马离了西凉界”,如京剧《坐宫》杨延辉唱词:“杨延辉坐宫院自思自叹”等等,把人物正在进行的行为直观地表述出来。念白词语

如《打渔杀家》丁郎念白:“离了家下,来到河下。”迅速交代了人物的动态过程和动态环境。再如《四进士》中宋世杰出场时的一段念白,把人物观察到的一段情景清晰地表述出来:

呵!这信阳州一班无头光棍,追赶一个女子,若是追在无人之处,那女子定要吃他们的大亏。

传统京剧文本的唱、念词语,也比较注重对人物性格的直观揭示。如宋世杰在看到女子被坏人追逐后,立刻想到:“我不免赶上前来,打他一个抱不平!”无论是剧作家的创作,还是由表演家在演出中加以丰富、充实,这一类凸显人物性格的词语,都会不断地被挖掘出来。

传统京剧文本的唱、念词语,直接借鉴古典诗词的创作经验,非常注重对所表述内容或人物内心情状的形象描绘。如《坐宫》中杨延辉唱词:“我好比笼中鸟有翅难展,我好比虎离山受了孤单。我好比南来雁失群飞散,我好比浅水龙久困沙滩。”如《贵妃醉酒》中杨玉环唱词:“当空雁儿飞腾,闻奴声音落花荫。”

传统京剧文本的唱、念词语,最注重的应该是表演中与音乐特性的契合。经过长期舞台实践锤炼的京剧文本,无论唱词、念词,都达到合辙谐音、朗朗上口的语音特点。特别注重音乐特性,是京剧文本词语风格上一个十分突出的标志。

以上是对京剧文本样式的一些探究,如果从文本蕴含的内容来分析,节奏、韵味与意境等问题,还值得进一步探讨。

由于京剧艺术中舞台表演占据着重要的位置,主要的审美信息也是通过表演来传递给观众的,包括作家所关注的人文精神,也需要通过精妙的舞台表演来呈现,因而阿甲先生曾提出“表演文学”的观点,尝试解读文学在表演中的融汇状态。如此来看,对京剧文本的研究还有必要更深入一层,以期获得文本蕴含方面的更多认识。

注释:

- ①《曹禺剧本奖获奖作品选》第二卷,作家出版社,2007年版418页。
- ②刘琦:《京剧形式特征》,天津古籍出版社,2003年版62—63页。

(责任编辑 曲蕴春)