

论京剧音乐形成的三个阶段

○ 张文君

京剧音乐与京剧文学剧本、表演、舞台美术、服装等紧密、有机地结合在一起,构成了完整、系统的京剧艺术形式。京剧音乐是京剧艺术的基础。京剧音乐的唱腔、念白、曲牌、打击乐等四大部分,贯穿于京剧艺术的全部过程之中。

当我们论及京剧艺术形成发展的历程时,往往首先谈到的是声腔艺术的形成和发展情况,会如数家珍地从昆、弋两腔的相互竞争,魏长生对“秦腔”艺术的革新,取“京腔”而代之,叙述到高朗亭“三庆”等徽班进京,汉调入京、皮簧腔结合等等。在区分京剧流派时,似乎也主要以其唱腔的风格特征为标准。也就是说,唱腔不仅在京剧音乐中占有主导地位,而且在整个京剧艺术的形成、发展过程中也占有极其特殊、重要的位置。事实上,京剧艺术发展至今天,的确已经形成了以“唱”为中心的艺术风貌。虽然也有象《三岔口》、《雁荡山》、《恶虎村》等许多偏于“打”的“武戏”;象《天女散花》、《贵妃醉酒》等重于“舞”与“做”的“舞戏”,但纵观京剧剧目还是以“唱”的剧目为主。无论是传统剧目或是现代剧目,其主要表演形式还是通过角色的扮演者,唱出剧中人物的丰富思想感情,唱出剧情的来龙去脉,唱出一个故事。即使是所谓的武生戏,虽然打得热闹,场面火爆,但能给人留下印象的,为人们常称道的仍然是他们的唱念。

在我国戏曲剧种音乐的形成发展史中,京剧音乐的形成发展史极具特殊性,我国三百多个剧种里,绝大多数剧种都是从当地民歌、说唱或歌舞音乐基础上形成、发展起来的。或是在某一种声腔流传至当地后,与本地语言、音调相结合形成的新剧种。然而,京剧则是在对民间多种艺术有了长期吸收,对传统戏曲文化进行了长期继承和发扬,已经达到了成熟阶段的徽、汉、昆等剧种基础上的直接继承。是北京地区多种外来声腔、剧种相互吸收、融合的结晶。京剧除了没有象中国整个戏曲艺术发展史上那样渐变的过程外,在构

成戏曲形式的诸因素中,也没有经历过象某一个剧种从不成熟到成熟的缓慢发展历程。而是在许多本来就已经成熟的剧种基础上形成的。虽然,也有一个丰富、提高、融化、融合的过程,在艺术表现方面也正如本文后面将要论及的那样,也有孕育、确立、成熟与发展的几个阶段,是在逐渐发展中才拥有了自己的个性和特点。但它毕竟是对完整、成熟艺术的继承。如京剧声腔艺术中最具代表性、最主要的皮、簧两腔,它们在京剧艺术形成之前,就已经完成了合流,就已经形成了后来京剧艺术中完善的“唱腔”。还有“四平调”、“昆腔”、“吹腔”等腔调,都不是在北京地区形成的。所以,如果要谈及京剧的形成与发展史,则应该主要以构成京剧的各种声腔为线索,同时,这样也就能解释清楚京剧以“唱”为中心的历史原因。懂得在京剧音乐的“唱、念、做、打、舞”中“唱”所占有的主导地位。

虽然京剧的形成发展历史并不算长,但是关于其确切的形成年代却是众说纷纭。有的人认为:京剧的历史应从清乾隆年间的第一个徽班进京时算起。第二种看法是:京剧形成于道光年间,不言而喻,是由于这个时代出现了老“三鼎甲”之首的“大老板”程长庚。第三种说法则认为:京剧的形成应始于清同治年间,其理由是这个时代的京剧名家谭鑫培,规范统一了京剧的音韵,并确立了京剧艺术的表演规范形式。目前的这几种说法,的确也各有道理,其实,这也正是京剧艺术所经历过的发展历程。但那种片面强调谁为京剧的第一代演员,谁又应是京剧形成的代表人物的认识观念,就京剧历史发展的特殊过程来看,似乎是行之不通。也许正是由于这种偏颇的认识观念,造成了今天对京剧形成史认识的纷繁局面。试想,真要是尊谭鑫培为整个京剧艺术的代表人物,或京剧艺术始于谭鑫培,是京剧艺术第一人。那么,在他之前的李六、王洪贵、程长庚、余三胜、张二奎等,算不算京剧名家?他们的表演艺术又算不算京剧艺术?在谭之后的梅兰芳、

周信芳、程砚秋等人的位置又怎么确定?对现代京剧艺术又该怎么评价等诸多问题都无法阐述清楚。或者把另外其他阶段哪些人物尊为整个京剧艺术的代表都行不通是一个道理。特别是那些纷繁的声腔艺术,在各个地方的合流与发展情况,是不是也应该视为京剧艺术的发展流变过程?而那些在北京以外地区融入京剧中的诸多唱腔,是不是也能够被称之为京剧的声腔艺术?我们知道,北京不仅是赓续了几百年的京华之地,而且,更是一个北方诸省经济、文化的中心城市。自清初以来,各地的剧种、戏班相继不断流入北京,形成了北京地区戏曲活动繁荣的局面,也有所谓“京腔”之称,但是,这不是京剧的命名,而是弋阳腔。京剧名称的命名不是产生在北京,而是来自上海。那么,上海的“海派”京剧艺术是不是才可以被称之为“真正”、“正宗”的京剧艺术呢?虽然,在许多有关京剧形成史的著作中,上述质疑都有所论及,有的甚至对京剧艺术的形成也作了几个阶段的分段论述,但是,大多未见进一步阐述,特别是没有明确提出对京剧艺术的时代划分问题。如果我们把京剧的形成发展历史划分为几个阶段,也许有助于对这个问题的认识,有助于全面认识京剧艺术的发展形成历史。本文试将京剧的形成发展史划分为孕育、确立、成熟等三个时期。三个历史时期划分的依据,主要是以唱腔音乐的发展为线索,以唱腔的合流为标准;当然,各个时期的主要名家表演艺术、广为人知的名段、名剧也是重要的依据;各行当的发展、职业琴师的出现和戏曲音乐的成熟与完善等等更是不容忽视的内容。

(一)孕育期(明末清初——清末)

我们知道京剧是一个全国性的剧种,它流布于全中国。其重要原因在于京剧许多声腔本来就源于中国南北各地,其唱腔本来就应以全国许多声腔为基础,京剧的唱腔是对这些地方声腔艺术的杰出发展。所以,认识京剧的孕育期,应该从全国范围声腔艺术发展的角度出发来考察,也就是说,京剧中的各个声腔艺术,即唱腔与伴奏音乐,在各个地方的发展情况,特别是相互吸收、融合的发展过程,即为京剧艺术及音乐的孕育阶段。当然,这一时期城市经济的发展与繁荣,加强了城市间的商业流通和往来,促进了交通运输的发达,也正好为各地戏曲和声腔艺术的传播、交流、提高与发展,提供了必要的社会历史条件。同时,随着人们物质生活的改善和提高,对文化生活的要求,也为戏曲以及京剧艺术的发展,提供了欣赏的观众基础,无论是城市或乡村,都有广阔的戏曲天地和众多的欣赏观众。

为什么要把孕育期确定在这一历史阶段呢?而

且,时限又这么长?因为,在明末清初这一个时期,民间地方戏曲普遍兴起并随之蓬勃发展,各种新的戏曲声腔纷纷为人们所熟知,如“梆子腔”、“乱弹腔”、“西秦腔”、“甘肃腔”、“襄阳腔”、“吹腔”、“罗罗腔”、“梆子腔”、“二黄腔”等等。这些声腔不仅在各自起源地区流传,还流布于其他地方,并相互间吸收融合。有的发展为全国性有名的、大的声腔艺术,甚至发展成为一个大的剧种;有的则随着岁月的流逝湮灭了。京剧艺术的一些基本因素是在这个时期,在众多声腔艺术的交融中渐渐形成,并被一些地区的人们所接受的。甚至,象在北京这样的地方,还出现了许多被人们承认的名角。如“同、光十三绝”中的大部分人,都属于这一时期。这时期,虽有京剧特有的剧种艺术特征,但从剧本剧目、行当划分、舞台艺术,还是声腔中的唱、念、吟和器乐管弦、打击等音乐方面,都很不完善,只能算是有了一些雏形,或者说,众多声腔在北京地区发展的速度的确很快,确实是形成了一定的气候,但这种发展并未在全国范围内得到全面均衡的发展,特别是各种声腔艺术还未真正作为京剧艺术融合在一起。

清初的北京地区,官方所扶持的“雅部昆曲”,日趋没落。由弋阳腔及其演变而来的京腔十分流行,不少昆曲演员,为提高演技,赢得听众,也学唱学演京腔戏。因此,形成了这一时期“昆弋同班”的局面。之后,梆子腔开始盛行于北京,特别是魏长生两次进京演出,带来了几经吸收发展的秦腔,促进了北京梆子腔繁荣的局面。许多戏班子都不只单唱一个腔,戏曲舞台上出现了演员“昆乱俱妙”的场面,同时也要求演员能够做到“昆、乱、梆子俱谙”。这一情况并非北京独有。南方的扬州,由于经济的繁荣,水陆交通的发达,“四川魏三儿,号长生,年四十来郡城投江鹤亭,演戏一出,赠以千金”。也就是说,魏长生不仅进了北京城,而且,也到过扬州,在这里也曾走红过一阵子。其实,当时的各种声腔艺术和戏曲艺术,不仅仅只是活跃于北京、扬州两地,在南北许多大小城市,如江苏的苏州、安徽的徽州、湖北的汉口、陕西的西安等,都极为繁盛,甚至,在岭南广州地区,全国各地的各种声腔艺术也十分流行,戏曲艺术活动也十分活跃。京剧艺术正是在这样一个声腔艺术在全国各地发展基础上孕育形成的。当然,北京地区更是全国诸多声腔艺术发展的中心。当时,除了乾隆五十五年(公元1790年),以唱“二黄调”为主的扬州“三庆徽班”进京,以及四喜、春台、合春等其它徽班进京,形成了二黄调称雄北京的局面外,昆腔、吹腔、四平腔、梆子等腔,也不断与二黄腔同台并奏演出,甚至,许多秦腔剧目也被这些徽班完全移植过来。而在这期

间,值得一提的是,湖北汉调演员余三胜等人进京入徽班,把楚调(即湖北西皮调)又带进了北京,促成了徽调与汉调的合流,形成了后来京剧艺术主要的皮黄唱腔体系。皮、黄两腔的合流,不仅在适应社会审美意识和在内容表现的需要方面,成为一件自然而然的事,而且,也符合音乐艺术自身的发展规律。这两个阳刚与阴柔、明快与悠扬、高昂与婉转互衬互补、相得益彰的唱腔艺术的合流,为京剧艺术的确立奠定了坚实的基础。

北京的声腔艺术快速、高水准的发展,和拥有“前三杰”,以及后来“后三杰”、“梨园三杰”、“四大名旦”等一大批对京剧艺术形式确立、发展,做出过卓有成就的演员;有对唱腔音乐进行充分改造的京剧艺术家;拥有大量被修改和创作的优秀剧目;拥有众多能够欣赏京剧艺术的广大民众。特别是,徽汉二黄各调在北京城的发展,以及,徽汉二黄调演员名流在北京城的辈出,最终形成了京剧诞生于北京的概念。当然,京剧艺术形成于北京,的确也是历史的事实。

(二)确立期(清末——民初)

首先,我们还是应该从全国范围的角度来认识京剧艺术的确立这个问题,由于有了前一段时期,全国范围内各种声腔艺术的孕育准备和在北京地区集中的发展,京剧中的主要唱腔在各地的合流、融合,形成了一些共同的、具有可称之为京剧艺术独特特征的戏曲艺术的新形式和艺术表现手段。特别是这一时期音乐唱腔各种板式的创立、徽戏中“高拨子腔”与京剧唱腔的合流、京剧艺术程式性的艺术特征逐渐在这一时期的确立、伴奏音乐板式的完善与丰富,乐器运用的多样化等,都标志着京剧艺术的逐渐确立。

这一时期,各种唱腔艺术或地方剧种中优秀的艺术表现手段,融入京剧艺术之中,成为具有京剧艺术特征的表现手段,并通过京剧艺术大师们,在众多的、可称之为京剧的剧目中表现出来,并得到人们的认可,得到了历史的认可,作为一种特有的、新的艺术形式得到确立。

谭鑫培当然是京剧艺术确立时期的一位重要人物,他是一位承上启下的京剧艺术大师,为京剧艺术的确立,做出了不可磨灭的贡献。他把从恩师程长庚、余三胜那里学到的不同唱腔的优点揉和在一起,摄取昆腔等其他声腔艺术,甚至,京韵大鼓等其它艺术形式的精华熔为一炉,创立了悠扬婉转、平稳自然的老生艺术唱腔。其行腔特点是“以声带情、声情并茂”,依据剧情和不同的人物感情设计唱腔,已注意到唱腔音乐与唱词的结合问题。其影响极大,在当时就曾有“有匾皆书

序,无腔不学谭”的说法,掀起了“满城争唱叫天儿”的艺术风潮,说明了谭鑫培京剧唱腔及其表演艺术的成功和吸引力。当然,更重要的是谭鑫培对京剧艺术作了制度上的约束和艺术上的规范,而一些约束和规范至今仍然为我们今天所遵循。事实上,谭之后的所谓老生各派,如余叔岩、言菊朋、王又宸、谭富英、杨宝森等,都承续了谭鑫培所确立的艺术规范,就是象高庆奎、马连良等具有独树一帜的流派,也无不受谭派的影响。当然,上述流派人物也从不同的角度,更加精致的发展了老生唱腔艺术。另外,我们还必须了解谭鑫培唱腔艺术的确立,也经过了早、中、晚三个不同时期,晚期的谭派唱腔艺术,才是京剧艺术确立的标志之一。这一时期,除谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙等人的京剧老生艺术有卓越表现外,陈德霖、王瑶卿以及“四大名旦”早期的优秀表现,对京剧旦角这一行当艺术发展的卓越贡献,应该说为京剧艺术的完全确立,提供了又一坚实的保证。虽然早在“同、光十三绝”中就有象梅巧玲等那样的旦角名优。但是,旦角艺术的真正确立,却是在这一时期。尤其是王瑶卿在谭鑫培的带动下,对旦角艺术大胆的革新和创造性的艺术实践,极大地丰富和充实了旦角艺术的表演艺术手段及其内容。谭鑫培、王瑶卿与琴师梅雨田等,被称之为“梨园三绝”在“同庆班”多年的同台精彩演出,显示了京剧艺术无论是在各行当的建立、表演艺术各方面的发展上,或是在音乐的发达程度、戏曲内容与形式的结合等各方面都达到了一定的艺术高度,形成了具有独特个性的艺术特征。当然,重要的是这一时期,唱腔艺术得到了完全的确立。这一时期,不仅皮黄声腔体系的完全确立和诸多声腔艺术作为京剧艺术唱腔,逐渐被认可,并且,它们在板式上也有了进一步的革新,出现了很多的板式变化和新的音乐创作手法。从某种意义上讲,京剧艺术的完全确立是有赖于音乐的高度发达。这一时期,无论是生行唱腔或旦角唱腔,无论是唱腔音乐或是伴奏音乐,都达到了一定的高度。

(三)成熟期(民国年间——中华人民共和国时期)

有人说,京剧的发展是成波浪形发展的,甚至认为京剧艺术在其发展历史中,在确立成熟后,也有不成熟的时候,并把这些不成熟认为成京剧在一定时期的倒退。把京剧在某一历史时期演出不景气的现象,混淆为京剧艺术本身发展的问题。其实,一种艺术形式一旦确立,都是在或快或慢地发展着,或因没能随着时代的步伐前进,或因有其历史的其它原因等诸多因素,在一个时期内暂时处于发展的低潮期。但是,如象京剧那些已经确立形成的各种艺术形式和表现手段,即

使因种种原因,在某一时期不是那么兴盛,也不可能把已经拥有的艺术表现手段丢失掉。京剧艺术自确立后,的确经历过几起几伏的磨砺。毫无疑问,谭鑫培等老生艺术行当的建立和巨大成就,与梅兰芳对旦角艺术的改革、丰富和辉煌的发展,是京剧艺术的繁荣时期,在这些时期中,各个行当的表演艺术在其影响、带动下,得到了很大的发展;各行当的唱腔以及音乐伴奏也得到了发展。当然,在京剧艺术发展的历史中,的确也有过处于低潮期的时候,有过徘徊不前、不景气的状态。这些情况过去有、今天仍然存在。但京剧艺术的特征和表现手段则是在不断地加强和丰富。只要我们不固步自封、抱残守缺,囿于陈规和抱守不能越雷池一步的意识观念,而是,始终关注时代的发展,随着时代的前进而不断地创造革新,我们的京剧艺术就会受到欢迎和得到发展。这也是被历史所证实过的。

通过前一个时期谭鑫培、陈德霖、王瑶卿等许多京剧艺术家们,对京剧艺术发展的艰辛努力之后,京剧艺术得到了完全的确立,在这一时期又出现了梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、周信芳、徐兰沅等各行当的名优和琴师、鼓师,他们为京剧艺术进一步的、全面的发展并走向成熟,作出了具有历史意义的功绩和贡献。梅兰芳、程砚秋等人把京剧艺术带出国门,向世界传播了中国的京剧艺术,传播了中华民族文化。京剧艺术不仅为我国民众所热爱与欣赏,而且也逐渐为世界所熟悉。卓别林、斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、布莱希特等世界艺术大师,都十分欣赏和了解中国的京剧艺术,特别推崇梅兰芳等人的艺术成就。的确,在梅兰芳五十余年的舞台生涯里,他创作、塑造了众多优美动人的艺术形象,创作改编并上演了大量的京剧剧目,并形成了独具风格的“梅派”艺术。他的杰出贡献,不仅把京剧的发展推高到一个高峰,而且,也为我国戏曲艺术发展史竖起一座丰碑。“他在舞台上所创造的那些或端庄典雅、或善良正直、或英勇刚烈,或活泼流丽的众多中国古代妇女的美好形象,不论从表演、从唱腔、从舞技、从音乐以及其他方面来看,都达到了京剧艺术上前所未有的高超水平”。他广泛从其他艺术形式中吸收营养,跟齐白石学画,向京韵大鼓演员刘宝全讨教等,都极大地丰富了他的表演艺术和表现内容,增强了他京剧艺术的表现魅力。他在多年的艺术实践中,广泛学习继承、总结和发扬前辈的经验和优良传统,敢于冲破束缚艺术发展的种种旧的藩篱、樊笼,如:打破了以往京剧旦角、青衣和花旦的严格界限,熔三者为一炉,极大地丰富了京剧旦角的表演艺术。在音乐上,除了创立新腔外,对音乐的伴奏也进行

了大胆的改革,如在乐队伴奏中增添了二胡(京二胡)等等。另外,这一时期特别值得指出的是京剧艺术理论与实践的结合,大大推动了京剧艺术的发展。齐如山等人从理论上对戏曲和京剧艺术进行了研究和指导,而梅兰芳则是把京剧理论与京剧艺术实践相结合,并获得了极大的成功,成为典范。梅与齐多年的紧密合作,创造了京剧艺术理论和艺术实践的繁荣局面,京剧艺术体系的建立,与他们的努力和贡献是分不开的。

从京剧艺术的孕育、确立、成熟等几个发展时期的情况看来,它的发展是成交错、渐进状态的。许多人物既是孕育末期卓有建树的名优,又是为京剧艺术的确立做出辉煌贡献的艺术大师;既是确立期有所作为的能人,更是成熟发展时期的集大成者。所以,我们在对京剧艺术发展历史中的艺术形式或人物进行研究和认识时,也应该注意到京剧艺术在其发展中有这样一个分段的问题。要客观地评价每一时期的人和事,这样才有利于更好的研究今天京剧艺术的发展问题。

参考书目:

1. 刘琦著《京剧艺术论》,百花文艺出版社,1993年9月。
2. 武俊达著《京剧唱腔研究》,人民音乐出版社,1995年1月。
3. 梅兰芳著《梅兰芳文集》,中国戏剧出版社,1983年8月。
4. 刘吉典著《京剧音乐概论》,人民音乐出版社,1993年。
5. 李庆森编著《京剧音乐欣赏漫谈》,人民音乐出版社,1994年。
6. 吴毓华著《古代戏曲美学史》,文化艺术出版社,1994年8月。
7. 张贻生著《中国戏曲艺术》,百花文艺出版社,1982年6月。
8. 张庚、郭汉城著《中国戏曲通论》,中国戏剧出版社,1992年4月。
9. 张庚著《戏剧艺术引论》,文化艺术出版社,1989年5月。
10. 张庚著《戏曲艺术论》,中国戏剧出版社,1980年4月。
11. 余从著《戏曲声腔剧种研究》,人民音乐出版社,1994年4月。
12. 余从、周育德、金永著《中国戏曲史略》,人民音乐出版社,1993年。
13. 苏移著《京剧二百年概观》,北京燕山出版社,1990年8月。
14. 叶长海著《中国戏剧学史稿》,上海文艺出版社,1986年。
15. 《京剧传统唱腔选集》,人民音乐出版社,1980年。
16. 《京剧唱腔曲谱集成》,上海文艺出版社,1992年。

作者单位 云南艺术学院。