



陈国华
著

京剧艺术论

吉林人民出版社

京剧艺术论

陈国华 著

吉林人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

京剧艺术论/陈国华著, —长春:吉林人民出版社, 2007. 4

ISBN 978 - 7 - 206 - 05236 - 1

I. 京… II. 陈… III. 京剧—艺术评论

IV. J821

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 041574 号

京剧艺术论

著 者:陈国华

责任编辑:李艳萍 封面设计:玲 玲

吉林人民出版社出版 发行(长春市人民大街 7548 号 邮政编码:130022)

印 刷:长春市第九印刷有限公司

开 本:850mm × 1168mm 1/32

印 张:12.5 字数:350 千字

印 数:1 - 1000 册

标准书号:ISBN 978 - 7 - 206 - 05236 - 1

版 次:2007 年 4 月第 1 版 印 次:2007 年 4 月第 1 次印刷

定 价:21.80 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。



陈国华

1964年生，山东济南人。现师从厦门大学杨国桢教授做博士后。曾师从上海戏剧学院叶长海教授攻读戏剧戏曲学方向研究生，获博士学位。郑州师范高等专科学校副教授。主要学术专著有《二十世纪豫剧艺术研究》、《应用文写作》等。

目 录

导 言	1
第一章 京剧艺术特色论	27
第一节 独特的京剧艺术形式	27
第二节 优美的京剧唱腔和念白	32
第三节 精彩的京剧表演和武打	36
第四节 绚丽的京剧美学特征	38
第五节 精细的京剧行当与角色	44
第六节 多彩的京剧舞台美术	51
第二章 京剧剧目论	57
第一节 京剧剧目的发展	57
第二节 京剧剧目的分类	68
第三节 京剧剧目的特色	71
第三章 京剧样板戏论	79
第一节 样板戏的形成过程	79
第二节 样板戏的创作理论	84
第三节 样板戏的艺术成就	86
第四节 样板戏的人物塑造	94
第四章 京剧艺术流派论	99
第一节 论四大名旦艺术	102
第二节 论谭派艺术	124
第三节 论麒派艺术	130
第四节 论其他著名京剧艺术流派	142
第五章 论京剧艺术在海外	158

第一节 建国前京剧艺术在海外·····	158
第二节 京剧艺术在台湾的发展·····	164
第三节 建国后京剧艺术在海外·····	171
第六章 论京剧艺术在上海·····	178
第一节 海派京剧发展的历史·····	178
第二节 海派京剧发展的原因·····	188
第三节 海派京剧的美学风格·····	196
第四节 海派京剧的多彩剧目·····	202
第五节 海派京剧的表演艺术·····	211
第六节 海派京剧的舞台美术·····	217
第七章 论京剧艺术在天津·····	223
第一节 京剧艺术在天津的发展·····	223
第二节 京剧名伶在天津的活动·····	226
第三节 天津的京剧票友和票房·····	251
结束语·····	260
附 录·····	273
一、著名京剧演员简介·····	273
二、著名京剧剧目简表·····	333
三、《申报》和《梨园公报》京剧资料索引·····	360
参考文献·····	391

导 言

京剧的孕育,起于花雅竞争。雅部专指昆曲,花部指各种地方戏,又称乱弹。从康熙末至道光末,我国戏曲进入了乱弹时期。

清初,北京是昆曲、京腔(弋阳腔,又名高腔)争胜的地方。乾隆时期,北京和扬州是一北一南两大戏曲中心。北京是政治、经济、文化的中心。从乾隆以来,全国各个地方声腔剧种都向北京集中。不论在扬州或在北京,都是既有昆腔戏也有各种乱弹戏,昆、乱并存,花雅竞奏。

昆曲自明万历末来到北京以后,由于明末清初战乱频仍,许多艺人散布到民间。康熙以后,战乱平息,昆腔又一度兴盛。但是乾隆以后,昆腔总的趋势是愈来愈衰落。

到乾隆中叶以后,京腔已占了主位。京腔是弋腔在北京的名称,也叫高腔或京高腔。弋腔源出江西弋阳,早在明朝嘉靖年间流传北京。自清初至乾、嘉,它在北京舞台上很活跃,与北京语音结合,吸收了北京的民间曲调,渐次形成带有北京地方特点的弋阳腔,因此以京腔之名流行。京腔唱腔高亢,但有帮腔而无伴奏,于是,人们又称之为高腔。延及乾隆年,有所谓六大名班之称,九门轮转,称极盛焉,可见当时京腔是一支强大力量。因为京腔比昆曲通俗易懂,京腔班的演出剧目比较丰富。同时武戏较多。从清初到乾隆后期,京腔在北京的声势很盛。在北京,京腔一直是与昆腔并列的,两者曾经互相争胜,各有消长。同时,彼此又在不断地吸收、融化。

到乾隆后半叶,梆子在北京盛行起来。梆子又称山陕梆子,源出山西、陕西交界处的蒲州(山西)、同州(陕西)。梆子腔传播到各地以后,声腔剧种因地制宜,出现了各路梆子(如秦腔、上党梆子、山东梆子、河南梆子等),有的转化成了新的声腔体系(襄阳调、西皮腔等)。梆子腔传到北京大约在康熙年间。但是梆子腔在北京盛行,却是乾隆中叶以后。到了乾隆末叶,秦腔崛起,这归功于魏长生等在艺术上的革新。魏长生带着秦腔入京,一鸣惊人,致使有些班社成为京秦合班。秦腔的唱词已从曲牌体中解放出来,改用七字句,十字句,活泼自由,通俗易懂。伴奏乐丰富。表演细致入微,更接近生活。但好景不长,乾隆五十年秦腔被禁,迫令秦腔艺人转业、回籍,或者搭入京、昆班社,致使魏长生远走扬州。

梆子腔与昆腔、弋腔之间,也不断互相影响,互相吸收,互相融合。

清乾隆年间,石牌腔流行安徽安庆一带。由于石牌腔以笛和唢呐为主要伴奏乐器,遂又称作吹腔。与此同时,安徽还流行着安庆梆子,这种梆子与北方梆子不同,此种曲调也称为高拨子,因拨、梆发音相近。二簧,也是徽调的主要声腔之一。二簧来源说法颇为不同。清乾隆五十五年(1790)徽班进京为庆祝乾隆皇帝八十寿辰时,以安徽著名徽剧艺人高朗亭为台柱的徽班三庆班进京献艺,高朗亭声名最著。

徽剧旧名“徽调”,明末清初形成于安徽徽州、池州、太平一带,至清代大盛,在南方流传很广,对许多剧种都有深远影响。徽剧的主要腔调有高拨子、吹腔和二簧,兼唱昆腔、梆子、西皮及南方的杂腔小调。高拨子曲调古朴、高亢、激越、强烈。吹腔曲调低回幽雅,委婉柔和。二簧曲调深沉、凝重,节奏舒缓。徽剧的表演动作粗犷,气势豪壮,剧目丰富,仅流行于皖南的徽戏就有 1000 多个。

继三庆班之后,陆续又有十几个徽班相继进京,其中实力最强的是三庆、四喜、和春、春台,合称“四大徽班”。四大徽班各具特点;时人形容为“三庆的轴子,四喜的曲子,和春的把子,春台的孩子”。这

些徽班人才济济,阵容强大,剧目丰富多彩,表演动人,很受欢迎。

由于徽班有丰富的声腔曲调,拥有大量题材广阔、情节动人、语言通俗的剧目和独特的武打技巧等等,特别是徽班进京后,由于徽班有善于吸收的精神,对于当时的北京舞台上所流行的各种戏曲,都能吸收它们的特长,广泛吸收流行在北京的京腔、秦腔及其他各剧种的长处,南北融会,花雅交织,诸腔并奏,逐渐形成了自己的艺术风格,因此,徽班在北京受到欢迎。从乾隆五十五年三庆班入京,到嘉庆八年和春班成立,活跃于北京的四大徽班颇有压倒一切剧种、戏班之势。徽班在北京舞台上取得了主导地位。很快压倒了当时流行在京师的昆曲和弋阳腔。占了戏曲界的首位。

其原因一是徽班本身有着其他剧种无与伦比的特色。徽班首先有着丰富优美的声腔曲调。徽调以它优越的地理位置,有条件广泛地吸收我国的各地方戏曲声腔曲调的特长,使徽班的声腔曲调丰富多彩,就徽班进京时来看,就包括有二簧、昆曲、吹腔、高拨子等各类声腔。而其曲调,既富有高亢激越之悠长,又颇具浑厚深沉之特长。这不仅加强了声乐的美感,更重要的是加强了声腔曲调的表现能力。其次在于它拥有众多的题材广泛、通俗易懂的剧目。徽班在其历史发展过程中,不仅吸收了其他戏曲艺术的声腔曲调、表演方法,也把许多戏曲剧目移植到了徽班中。因此就徽班的演出剧目来说,是相当丰富的。徽调剧目还有一个特点就是通俗易懂,有浓厚的生活气息,徽调产生于民间,它保留了民间文艺生动活泼、通俗易懂的特点。再次是徽调在表演上也是有较高水平的。徽调的剧目,有文戏,有武戏,有唱工戏,有做工戏,有靠把戏,有短打戏等等。在行当角色上也是相当齐全的。有以老生为主的,有以老生、旦角为主的,有以旦角、小生为主的,有以武生为主的,有以净角为主的,有以丑角为主的等等。当时徽调的行当有九门角色。各门行当角色,各有一套独特的唱腔、道白、身段动作等等。行当的齐全,说明了舞台表演技术的丰富和成熟。徽班的武打,更有着悠久的历史。徽调的另一个特点,就是重视做工,讲究表情。

二是艺人们广泛吸收、博采众长,为徽班的发展开创了新路。徽班初到北京之际,正值各地名班荟萃北京,徽班艺人汲取它班表演专长,还移植剧目,对于当时北京舞台演唱之各种土声腔,也是尽量吸收其特长。徽班艺人还善于因地制宜地变革剧艺,使徽班演出日趋京化。

三是北京社会的稳定和统治者对于戏曲的支持,是徽班存在、发展的重要保证。徽班进入北京之初,适逢乾、嘉盛世,经济上的繁荣,社会上的稳定,为徽班的发展准备了条件。徽班在北京的发展,还与封建统治者对于戏曲的爱好有关。

清道光年间,湖北的汉调进京,又引起一次新的变化。汉调进京的时间在道光八年至十二年期间。进京的汉调演员主要有四喜官、米应先、余三胜、李六、王洪贵、龙德云、童德善、谭志道等人。

汉调(亦称楚调)是流行于湖北汉水一带的地方戏曲剧种。它是清中叶以后,在流行于湖北的清戏(弋阳腔的支流)的基础上,吸收了来自安徽的二簧腔和来自甘肃、陕西一带的秦腔发展起来的戏曲剧种。汉调的声腔以西皮、二簧为主。西皮起源于西秦,明末清初秦腔从陕西传至湖北襄阳、安徽一带,同当地的民间曲调相结合,经湖北艺人改制而成,演变成西皮腔。据说湖北人把“唱”称为“皮”,故从陕西传来的腔调称为西皮,即西部唱调之意。汉调中的二簧,是汉调早期受徽剧影响,吸收了来自安徽的二簧腔并经湖北艺人加工而成。汉调在声腔上,对于中国皮、簧系统的声腔发展,有着重大的影响。因为汉调声腔以西皮、二簧为主,故其声腔也有二簧,兼有吹腔、杂曲、小调等。湖北西皮调的形成,加上安徽二簧调的传入,使皮、簧合奏的局面首先在湖北的汉调中出现。皮簧声腔的形成及其同台合奏,不仅说明了中国南北两大声腔的交流、汇合,而且标志着我国古老的弋阳腔和梆子腔的革新和发展。这一历史演变过程,体现了中国戏曲声腔在其历史发展过程中的一个新的飞跃。汉调首先将皮、簧合流,成为一个全新的戏曲剧种,是对中国戏曲声腔发展的重大贡献。

后来汉调改称“汉剧”。汉剧古朴、拙实、韵味悠长，用胡琴伴奏，其传统剧目十分丰富，相传近千种。汉调的演出剧目以演历史演义和民间传说故事为主。汉调在表演技术上亦很丰富厚实，演员角色分为十大行当。

1820—1832年，大批汉调演员进京，其中著名者有王洪贵、李六、龙德云、谭志道、余三胜等。徽调和汉调，在其进入北京之前，即已有频繁的交往，无论是在声腔曲调，演出剧本，乃至表演艺术方面，相互影响，艺术手段以及表演风格相近之处颇多。特别是徽、汉二调的演员，早在徽、汉二调进入北京之前，就有着合作的历史。因此，汉调演员进入北京之后并未单独挑班演唱，而是投身于徽班之中。汉调演员的搭入徽班，使徽班的演出出现了许多新的变化。当时，徽班阵容强大，汉调单独成班，难与徽班抗衡，又由于徽、汉两个剧种在声腔、表演方面有血缘关系，所以汉调演员进京后大都搭徽班，有的成为徽班的主演。这样，徽、汉两调合流，互助吸收、融合，逐渐衍变成一个新剧种。我们说，徽班进入北京，为京剧的形成奠定了基础。但从徽班进京到逐渐演化成京剧，却尚有一段历史过程。其间，汉调的加入是起了重要作用的。

重要作用之一是加强了演员阵容，丰富了徽班演出的色彩。具有独特风格的湖北西皮、二簧声腔进入徽班，使徽班在声腔曲调上更为丰富。而且，由于汉调皮簧的进京，在北京舞台上再次出现了徽汉合流的局面，为京剧皮簧的形成奠定了基础。

重要作用之二是奠定了角色阵容以生为主的局面。在汉调进京之前，无论是称为雅部的昆班，还是属于花部的京、秦、徽班，无一不是以演旦角戏为主。汉调进京之后，形势发生了变化。演男性角色剧目日多，尤以老生为主之剧目数量最大。随着汉调生行演员的进京，老生戏的流行，使当时北京剧坛由以旦行为主，逐渐向着以生行为主的趋势迅速发展。以生行为主这一局面的出现，从戏剧的内容上讲，它不仅提高了戏曲舞台反映生活的能力，就表演艺术上看，老生演唱和表演技艺的日益丰富，也说明了中国戏曲声腔和表演技艺

上的提高和发展。顺应了时代要求。

重要作用之三是改造并提高了皮、簧声腔曲调。汉调搭入徽班之前,由于徽班是个兼容了许多戏曲剧种的综合戏班,所唱曲调十分丰富,但它却是诸腔杂奏的状态。汉调进京,大量皮簧戏的上演,特别是汉调演员搭入徽班后,与徽调艺人的合作,使皮、簧腔的演唱艺术有了突飞猛进的发展。其表现为:一是声腔旋律的丰富。楚调新声的西皮、二簧唱腔声调悠扬圆美,既有高昂激越之优,又具有浓郁深沉之长,丰富了皮簧声腔的音乐性,加强了皮簧腔的表现力。二是唱腔板式的完备。具有新风格、新特色的皮簧的出现,改变了原来徽班诸腔杂奏的状态,使这个更臻完美的皮簧声腔板式,成了徽班演唱的主要音乐形式,为京剧这一新生剧种的形成,在声腔曲调上创造了条件。

重要作用之四是演唱语言上的改造。汉调演员进京之后在与徽调艺人共同改造皮簧声腔的同时,对于演唱语言也进行了一些改革。内容包括:其一,在舞台唱念上,以中原音韵为语言规范。消除了和北京戏曲观众语言上的隔阂。其二,湖广音的沿用。湖广音是指湖北省所特有的地方语言声调。湖北方言的特点是音域宽,语调跳跃性很强,演唱起来高低跌宕,曲调悠扬。汉调皮簧这一特点的形成是与湖北的方言语调特点分不开的。这样,为了保留汉调皮簧的演唱特色,于是,在唱念中,在广泛采用中原音韵的基础上,在唱念的四声调值上,沿用了一部分湖北地方语言的声调,即所谓湖广音。总之,汉调进入徽班之后,徽班所出现的变化,正反映出徽班在逐渐地向着一个新的剧种演变或过渡,为京剧的形成奠定了基础。

二

京剧的形成,概括以上而言,是在进入北京的徽班的基础上,吸收了昆曲、秦腔、汉调等多种地方戏曲的特长逐渐演变而成的。乾隆、嘉庆年间北京城独特的地域、文化氛围,孕育了京剧的产生,同

时,京剧的出现,也是在戏曲声腔剧种大发展、大竞争时代,由于京城观众的需要而产生的。京剧作为一个崭新的剧种,既保留了所有给予它给养滋润的声腔剧种特色与面貌,又有着京城文化气氛与观众审美风尚铸就的深深印记。

· 如果从产生、形成的时间来说,京剧至今已有三百多年的历史。京剧虽然名为“京剧”,从它的孕育过程我们能看出却不是北京土生土长的地方戏,它是外来户。它是在徽调和汉调的基础上,吸收了昆曲、梆子等剧种的精华,它又吸收了许许多多其他剧种的声腔、表演艺术,最终在北京形成的。最初在北京并没有“京剧”这个名称,当时叫“二簧”,京剧这个名字是从上海叫起来的。

北京是辽、金、元、明、清五朝的帝都。到京剧形成时,它作为首都已有八百多年历史了。它从北方的政治、经济中心,发展成为全国的政治、经济、文化中心。金、元、明、清四代,北京都是文化、戏曲的中心。从金院本、元杂剧、明传奇以至高腔、昆曲、秦腔、徽戏,都曾在北京风行一时。到乾隆年间,表面上清廷的统治稳定而巩固。统治阶级尽情享受,骄奢淫逸,衣锦绣,肥。加以新兴工商业的发展,都市更见繁荣。尤其是帝都北京和南方交通运输中心扬州,更是格外繁荣,成为戏曲发展上南、北两个中心。这和京剧的形成和发展,关系密切。

徽班进京意味着京剧的发端,京剧就是在徽班的基础上,逐渐发展变化而成。但是,从徽班进京到京剧的形成,有个较长的变化过程。徽班进京后,为了在北京立足,必须适合北京观众的欣赏要求,在艺术上进行变革,改变了西皮、二簧、吹腔、昆曲诸腔杂奏的状态,在声腔、剧目、舞台语言、表演等方面进行创新。汉调在京剧的形成中也起了重要的作用。经过数十年的革新创造,逐渐形成了一个以西皮、二簧为主要声腔的新剧种——皮簧戏,即后来的京剧。

在这个约有四五十年的变化过程中,大致可分为四个时期。第一时期是徽班进京之初,大约是从1790到1797年。徽班广泛吸收了当时北京舞台上其他一些戏曲的特长,使徽班成为一个诸腔具备

的综合戏班,进一步丰富了徽班的表演艺术。第二时期是在1798年花部诸腔遭禁至1805年。嘉庆三年的对花部诸腔的禁止,虽然在最初几年对徽班的发展起了一些遏止作用,但在客观上,它却促进了花部诸腔的变革和发展,促使花部诸腔酝酿着一次更大的飞跃。第三时期是大约从1806年到1832年。这时的四大徽班各有特长,正像前面说的有“三庆的轴子,四喜的曲子,和春的把子,春台的孩子”之说。约1830年汉调演员进京,在北京舞台上形成了徽、汉、秦合流的局面。第四时期是1840年左右。约道光二十年左右,徽班中演的戏,无论在剧目、声腔、音韵、舞台演出形式等各个方面,都有了不同于前的特点。一个新剧种,即京剧形成了。

京剧形成的标志有五个:

一是形成以西皮、二簧为主的、完美统一的声腔体系。即建立了以皮簧为主,兼擅昆腔以及吹腔、拨子、南锣等地方戏曲腔调的音乐体系和板式的规范化。出现了一些新的韵味,曲调与唱法得到丰富与美化。

二是北京语言的特色逐渐融合于徽、汉二剧之中。北京字音与湖广音的结合,形成京剧演唱语言的规范化。这是京剧形成的一个重要标志。

三是形成了一批具有京剧特点的剧目。这是京剧已成为一个崭新剧种的又一重要标志。第一,剧目比乾、嘉时期的昆曲和京腔、梆子剧目的题材范围扩大了,有关政治、历史方面的题材增加了。由于剧目题材的扩大,生角演员就逐渐取代了原来旦角演员在舞台上的地位,改变了长期以来北京舞台上以旦角为主的局面。第二,京剧剧本结构,继承并巩固分场体制,七字句、十字句的板腔体代替了长、短句的套曲体。而与原来的板腔体的皮、簧体系剧本相比,又有了较大的丰富和发展。第三,反映生活上的“京化”。京剧中的人物,举止、言谈,都比较切合各自的身份。在语言上也有明显的京化反映。北京地方色彩更为浓郁。京剧剧目的这些特点的形成,有它时代的、社会的原因。

四是形成了一个新的行当体系。第一是新的伴奏风格的出现。胡琴在京剧舞台上被确立为主要伴奏乐器,对于京剧演唱艺术的发展起了重要作用。它冲破了笛子的诸多局限。第二是演出形式规范化。在艺术形式上的集中体现就是程式与规范化。演出场所的固定与演员的流动,为演出的规范化提供了必要的条件。采用了戏班组织与演出规制。程式、规范化的主要内容包括舞台布局的规范化,表演的规范化。如角色的分行,表演的程式化,服装、化妆的规范化等。

五是形成了一支专演皮簧戏的演员队伍,以程长庚、余三胜、张二奎为代表的第一代京剧演员成熟和被承认。

在京剧形成初期,各个行当都有一批技艺精湛、造诣很高的演员,而以老生演员最为出色。京剧早期老生演员中的杰出代表人物是程长庚、余三胜、张二奎,他们的主要活动时间是在清嘉庆至咸丰年间,并称为“老生三杰”、“老生三鼎甲”。他们都是第一代京剧演员,是京剧艺术的奠基者,在京剧的形成过程中起了重要作用。三个人的演唱风格各具特色。由于籍贯各异,在唱念上各带乡音,有一定的地方色彩,在长期的艺术实践中形成了京剧最早的艺术流派——徽、汉、京三大流派,谓之“老三派”。“老三派”中,以程长庚的徽派影响最大。

程长庚生于1811年,安徽人。从道光、咸丰至同治年间,程长庚长期主持三庆班,并任主要演员。他把徽调、汉调和昆腔等多种声腔熔为一炉,形成了“徽派”,为京剧的形成做出了重要贡献,对以后京剧艺术的发展影响深远。程长庚唱念纯用徽音,声调绝高,花腔尚少,气势磅礴,穿云裂石,演唱动人,能使“闻者泣下”。他最擅演忠臣、义士一类的人物。程长庚在梨园界声望很高,有“乱弹巨擘”和“伶圣”之誉,有“京剧鼻祖”、“徽班领袖”之称。

余三胜为汉派代表人物。生于1802年,湖北人。他的嗓音宽亮,演唱用湖广音,善用花腔,声调优美,悦耳动听,有“时曲巨擘”之称。余三胜对京剧形成的突出贡献主要有两个方面:一是创造京剧声腔,二是创造舞台语言,从而为京剧的唱念形成奠定了基础。余三

胜对老生唱腔有不少创造。他以汉调为基础,融合徽调,又吸收昆曲、梆子唱腔,创制出抑扬婉转、流畅动听的京剧唱腔,丰富了京剧演唱的声音色彩,对京剧西皮调的形成影响很大。他将汉调的语言特点与北京语音相结合,能让北京观众听懂,又不失京剧风格的字音、声调。余三胜所擅长的剧目以唱、做兼重者为多。他精通文墨,才智过人。

张二奎生于1814年,是北京人。他的嗓音洪亮,音大声洪,演唱直腔直调,不尚花腔,唱念以京音为准,故称“京派”,又称“奎派”。他的身材魁梧,扮相雍容大方,擅演王帽戏。

当时,“老三派”雄踞剧坛,影响很大。“老三派”对后来老生行的发展影响尤其大,以后的老生流派都是在这三派的基础上发展起来的。除“老生三杰”外,还有王九龄、卢胜奎、杨月楼等著名京剧老生演员,他们对后来京剧的发展也有很大影响。

三

京剧的成熟是在清末时期,京剧以崭新的艺术风貌出现。

京剧艺术成熟表现之一是一批著名代表性演员的出现。

到清同治、光绪年间,皮簧戏已经十分成熟,清光绪年间画师沈容圃绘制的《同光十三绝》彩色画像就是很好的证明。画中绘有同治、光绪时期活跃在京昆舞台上的13位京剧、昆曲名伶剧装画像,计有:老生程长庚、卢胜奎、张胜奎、杨月楼,武生谭鑫培,小生徐小香,旦角梅巧玲、时小福、余紫云、朱莲芬,老旦郝兰田,丑角刘赶三、杨鸣玉。画像惟妙惟肖,充分反映了当时京剧舞台繁荣兴旺,人才辈出的状况。

京剧是以表演为中心的艺术。这一时期的表演艺术特点,是从演员们身上体现出来的。在老生行当中又出现三位杰出人才:谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬,被称为老生“新三杰”或“新丑鼎甲”。他们是第二代京剧演员,第二代老生,都师承程长庚的徽派。他们继承和发展

了“老三派”的表演艺术,分别创立了谭派、孙派、汪派,谓之“新三派”。“新三杰”中,谭鑫培的成就最大。

谭鑫培是京剧史上杰出的代表人物,1847 年生于湖北,是继往开来的一代宗师,艺名“小叫天”。谭鑫培转益多师,先后拜程长庚、余三胜为师,并求教于王九龄。在继承“老三派”艺术成就的基础上创立了声誉最著、影响最大、枝叶最为繁茂的谭派艺术。谭派的主要特色是技艺全面、精当,唱做并重,文武兼擅,注重刻画人物性格,在唱、念、做、打各方面都有独特的创造。谭鑫培戏路宽泛,文武昆乱不挡,会的戏有 300 多出。京剧老生中的“安工”、“衰派”、“靠把”均能胜任,还能演红生、武生、武丑。谭鑫培有一条“云遮月”的嗓子,嗓音圆润甜亮。以往的老生唱法,讲究音大声洪,唱腔简朴平直。谭鑫培广泛吸收青衣、老旦、花脸各行唱法,以及昆曲、梆子、大鼓的旋律,融于老生唱腔中而不露痕迹,形成了悠扬婉转,韵味深长的谭派唱腔。与程长庚相比,程的唱腔尚属初始之音,粗犷、朴实,但较少美感,简单、平直,不甚动听;谭的唱比程长庚减少了“力”,而增加了一些“美”,这是一种进步。谭鑫培创造的谭腔风靡全国,至今谭派唱腔仍然传唱不衰。他注意通过唱来刻画人物,鲜明地表达人物的感情,使观众有闻其声,如见其人的感觉。谭鑫培对京剧发展的一个重大贡献是统一了当时京剧舞台上所使用的字音。在京剧形成初期,京剧舞台上所用字音庞杂,有吴音、京音、徽音、湖广音等。谭鑫培确立了以湖广音、中州韵京剧唱念的语言标准,对确立京剧唱念的基本风格起了重大作用。谭鑫培突破了当时重“唱”轻“做”的局限,加强了身段、表情,开创了由“听戏”时代向“看戏”时代的转移。他演的戏既好听,又好看。谭鑫培演出的许多剧目都有独到之处。谭鑫培演的人物形象逼真,一人千面,各尽其妙。今天京剧舞台上常见的老生传统戏大多是经过谭加工,成为老生行的表演风范。谭鑫培是我国拍电影的第一人。1905 年拍摄了《定军山》,这是我国第一部电影。谭鑫培的艺术成就凌越前人,他全方位地发展了京剧的唱、念、做、打,使京剧表演艺术日趋完美,对京剧艺术发展具有划时代的贡