



民國版京劇劇本集

南腔北調人 編

第一輯



內蒙古大學出版社



民

南腔北



NLIC2970820673

京劇劇本集

第一輯

內蒙古大學出版社

圖書在辦編目(CIP)數據

民國版京劇劇本集/南腔北調人編著. 南腔北調人編著. —呼和浩特: 內蒙古大學出版社, 2011. 9

ISBN 978 - 7 - 5665 - 0039 - 7

I. ①民… II. ①南… III. ①京劇 - 劇本 - 作品集 - 中國 - 民國
IV. ①I232

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2011)第 192193 號

書 名	民國版京劇劇本集
編 者 者	南腔北調人
責任編輯	理 綏
封面設計	張燕紅
整 理 者	朱 敏
學術顧問	馬 冀
出 版 者	內蒙古大學出版社有限責任公司
社 址	內蒙古呼和浩特市昭烏達路 88 號(郵碼 010010)
印 刷 者	內蒙古地礦印刷廠 內蒙古愛信達教育印務有限責任公司
發 行 者	內蒙古新華書店
排 版	內蒙古百分筆藝術設計公司
開 本	710mm × 1000mm/16
插 頁	6
字 數	1900 千
印 張	146
版 次	2011 年 10 月第 1 版
印 次	2011 年 10 月第 1 次印刷
書 號	ISBN 978-7-5665-0039-7
定 價	(全六冊)260.00 元

出版說明

《民國版京劇劇本集》是以民國時期《戲典》為底本而出版的京劇劇本集。

一、關於《戲典》

《戲典》編纂者為南腔北調人(扉頁印為聆音館主編),出版者為沈東海,發行者、印刷者均為上海中央書店。今次出版《民國版京劇劇本集》,仍標明南腔北調人為編纂者,以示對原編纂者及原出版機構的敬意。

《戲典》的版本有精裝、平裝兩種。精裝本與平裝本的版式相同,均為二截版豎排鉛印刊行。精裝四冊;平裝本十六冊。

從出版時間看,有民國三十一年本、民國三十七年十月本。民國三十七年十月精裝本版權頁處標明為第八版。平裝本版權頁與精裝本版權頁大致相同,唯云民國三十七年十月再版。但是從國內各地圖書館館藏《戲典》來看,沒有發現其他年代的版本。我們不妨推測,所謂第八版,殆第八次印刷之謂也。

另外。民國三十一年版精裝本,存世數量很少。陳潔著《民國戲劇史年譜》(文化藝術出版社二〇一〇年版),在該年項下著錄是年出版的戲劇書籍中,沒有提及《戲典》。或者是作者的疏漏,或者說明民國三十一年版的《戲典》印量不大。各地館藏的《戲典》和網上出售的《戲典》,多為民國三十七年的單行本,這在一定程度上說明了單行本的印量。

《戲典》扉頁處有“觀劇必攜”字樣,印數或可觀矣。

二、關於《戲典》的文字

兩種版本的《戲典》的正文,大都采用圈號作為標點符號。個別處使用了頓號、省略號。

原版文字,大部份為繁體字,間或有簡化字使用。本次出版時,除糾正了原版文字上的錯誤外,其它均仍其舊。

對於劇本文字中存在一定數量的異體字、通假字現象,如“著”與“着”,“那”與“哪”,“到”與“倒”,“全”與“同”,“和”與“合”,“很”與“狠”,“童”與“僮”等。由於並不影響閱讀和理解文意,便原文照錄。

有些劇本的文字,明顯具有方言意味,如《大名府》,上海方言的特色尤甚。

還有些象聲詞、語氣詞,現在已經很少使用。對此也原文照錄。

三、關於《戲典》的原有注解

《戲典》正文中夾有數處注解，說明該劇日演出時不同版本的異處。我們將注解改為頁下注解。這些注解大多是對劇中唱詞增減（或靈活運用）的說明。如《五花洞》附註：“平常有人演到此處”。《六月雪》附註：“此二句或可用掃頭掃去”。《汾河灣》附註：“考究的丁山是唱倒板上場。最後搖板唱二句”。《黃鶴樓》附註：“前段過江赴宴”；“後段蘆花蕩”。《禦碑亭》附註：“通常亦有不唱此四句搖板。三人即下者”。《落馬湖》附註：“南派多不唱此二句。亮架下”。“天霸不唱大成自亦不唱。兩人分下”。《審頭刺湯》附註：“以上四句搖板亦有人省略不唱的而換以（白）轉堂。即得”。《穆柯寨》附註：“上面木瓜的一套話。本來沒有。為了旦角誤場。隨便可以加出來的”；“木瓜如不吊場。在本場同上”。《蘆花河》附註：“按上二句。有用大丈夫祇有前進。那有退後之理。大胆進去。有我等在此。薛應龍則答曰。權仗二位叔父。附錄於此以備參考”；“按末句有用軍無私來法無情者”；“按此二句。有用‘王爺休要怨妾身。此事為妻不知情’者。併錄於此。以供參考”。《盜御馬》原註：“下接天霸拜山。光祖盜鉤”。

四、關於《戲典》中的劇情說明

《戲典》所載劇本，有半數以上有“劇情說明”，旨在介紹劇情，但是也旁涉了一些重要的歷史信息。揆其情形有如下數端。

（一）記載劇本作者。《戲典》所收劇本多不具作者名姓。但《牢獄鴛鴦》劇情說明云“此劇係梅蘭芳所篇。早年與姜妙香合演。曾轟動九城云”；《三搜索府》云“此劇係當年老三麻子王洪壽之傑作。老生及小丑均可扮施仕倫。南中僅劉斌崑擅長此劇。周信芳亦曾一度搬演。本戲典所載。即劉藝員所錄贈者。而信芳演此劇時。亦須向斌崑商借劇本。請渠任導演焉”；《六國封相》劇情說明云“此劇乃周信芳藝員所編之真本也。”這些都間接地記錄了劇本的作者。

（二）說明劇本寓意。如《朱痕記》的劇情說明云“這出戲雖近於神怪，但是寓意深刻。意在勸善懲惡。尤其對於現代社會確是很有裨益的”。如《人不如狗》劇情說明云“此劇系早年貴俊卿所編。含有勸懲意味。事亦不知出於何代”。《沈萬山得聚寶盆》劇情說明云：“此劇為名伶趙如泉在文明大舞台時之拿手傑作。實為青年子弟沉色好脂之當頭棒喝也”。《嫦娥奔月》“乃是一段神話。雖然書上常有記載。不過是玄妙之談罷了”。

（三）說明藝術特色。如《玉虎墜》云“此劇本係梆子。趙如泉因梆子之場子平淡。唱詞俚俗。遂翻為皮簧。坤旦章遏雲以此劇稱拿手。毛世來演此。

則貼王娟娟。本書所載。係趙如泉所借錄者也”。如《小放牛》云“劇中丑旦。一都以身段手勢見長。唱吹腔恍惚和崑曲有些相似。”如《得意緣》云“全本得意緣至此告終。惟苟慧生演來。更有夫妻失散。重又團圓。閤家務農等場子。所謂務農時。狄雲鸞等更合唱類似五音聯彈之新腔。近乎蛇足。實不足為法也”。

(四)說明演出形、劇本源流。如《嬰甯一笑緣》“此劇幾近絕響於歌壇。本書所載。即李直繩氏為金所特編之原本也。”《戰長沙》云：“坊間雖有戰長沙劇本。但與舞臺上演出者大相迥異。本書所載。乃名票友李元龍君所贈刊。李於此劇之黃忠關羽魏延三角兼工。以經驗所得。訂正此劇。彌足珍貴也”。《雄州關》云“此劇現今演者甚鮮。日久恐將失傳。本書所載。乃名小生金仲仁藏本。外界不易僅見也”。如《蘇小妹》云：“此劇情節新穎。妙趣環生。乃程硯秋藝員之獨有傑作。劇情取材於清初李元玉所撰之眉山秀傳奇。坊間則改名為女才子。此劇本名賺文娟。因蘇小妹一角較重。故又以蘇小妹為劇名云”。如《雙姣奇緣》云“其劇情至曲折。本書所載係大內祕本。將詳細小節。一一演全。與平日僅演拾玉鐲法門寺兩劇而稱全本者迥異。至拾玉鐲後之場子。如監會。結拜。諸場。已不復能見於今日之舞台上。全劇足演五小時。本劇係向老供奉王瑤卿先生處所借錄者也”。

如《白眉毛大鬧高家店》云“白眉毛大鬧高家店一劇。事出七俠五義。當年大舞臺。排全部狸貓換太子。排至第十一本。即有白眉毛徐良出世。大鬧高家店故事。由趙如泉飾徐良。今伶人演此劇。悉宗趙如泉一派。蓋皆自狸貓換太子中另拆而單唱者。北方富連成科班名武丑葉盛章。有全部山西雁一劇。即胎脫趙如泉白眉毛出世所改排。不曰高家店。而曰烏龍崗。實則一而二二而一者。惟皆不及趙如泉演來之精彩。本書所載即趙所借錄之真本也”。

(五)說明摺子戲與全劇的關係。如《嘆皇靈》附注：“隨後延昭和楊波預備二次進宮。同李后作最後的忠告。挽回國家的危機。這就是後段二進宮。”《蘆花河》云“這齣戲共分兩段。將女斬子和金光陣帶哭尸”。如《玉麒麟》云：“此劇取材於水滸傳第六十回至六十五回事實。譜為戲劇。分前後兩本。前本側重玉麒麟家中之事。故名玉麒麟。後本則名大名府。兩名實二而一者。又名盧十回”。如《明末遺恨》云：“按此劇本名鐵冠圖。共有一至八本。早年潘月樵稱拿手。今日當數周信芳。此劇即係信芳根據鐵冠圖而改編者。去蕪存菁。唱詞念白。語多警惕。其撞鐘一場。足使觀者流淚。全劇除崇禎帝外。李國楨王承恩兩角亦頗重要。信芳演此。由高百歲飾李國楨。劉

韻芳飾王承恩。演來有牡丹綠葉之妙。故每一貼演。座為之滿。為麒派戲中最叫座。最能感動觀眾之惟一佳構。劇中費宮人一角。並無下落。蓋啣接此劇之後者。乃為刺虎。演費宮娥手刃李虎事。費為主角。梅蘭芳以此劇獨擅勝場。苟在明末遺恨之後接演刺虎者。則全劇當更為精彩云”。如《盜御馬》云“天霸拜山及光祖盜鉤，已載本戲典第二集。今所載者。乃拜山以前之事蹟也。與二集銜接，即或全本”。以上文字都保存了民國戲劇史的豐富資料。

五、關於出版《戲典》的緣起

《戲典》的出版已過七十年，京劇愛好者和讀者們搜求不易。

京劇是藝術門類中最具代表性的“國粹”藝術形式，對於京劇劇本的出版向為出版界所重視。但一九五零年以後，在“戲劇改革”的背景之下，對於傳統京劇劇本的題材、唱腔、唱詞、臺白等都大動手脚，雖然曾經出版過卷帙較大的劇本集（如《中國京劇劇本彙編》北京出版社版），但我們依舊難以窺見民國京劇劇本的原貌。

鑒此，我們出版了此書。藉此為京劇愛好者提供可以選用的劇本，也為保存民國戲劇史的資料做出了一些微不足道的貢獻。

內蒙古大學出版社二〇一一年八月

京剧：中国艺术皇冠上璀璨的宝石（代序）^①

内蒙古大学出版社在该校图书馆的古籍部发现了两册七十多年前出版的京剧剧本集《戏典》，又奔走全国各地，多方搜求，终得全璧。现在内蒙古大学出版社决定重新出版《戏典》。出版前，编辑嘱我写一篇序言，于是不揣简陋，在参考北京市艺术研究所、上海艺术研究所和马少波等《中国京剧史》（中国戏剧出版社）的基础上，结合自己的教学体会草成此文，就正于方家。

京剧现在被人们看做“国粹”，看做中国艺术的代表，主要是因为京剧在我国戏曲中，是具有全国性、典型性的剧种之一，它继承、融汇了中国多种艺术的优秀传统，剧目最丰富，表演最精精致，流行最广泛，观众最普遍，风格最具民族特色，影响也最大。由于京剧形成于北京，所以被称为“京剧”。但京剧并不是北京土生土长的戏曲，它是在中国古老的戏剧艺术传统基础上，广泛吸收“徽剧”、“汉戏”以及“昆曲”、“弋阳腔”、“秦腔”和一些地方小戏的精华，又结合了北京的语言特点，加以融化，逐渐演变形成的剧种。

京剧虽然产生不过200年，但是它比较完整、鲜明地继承和发扬了中国戏剧数千年形成的艺术传统。中国戏剧的起源可以追溯到上古原始社会的民间歌舞，从夏、商、周以祀神为主的巫覡歌舞，发展到春秋战国时期滑稽调笑、能歌善舞的俳优、优伶，汉代的角觡、百戏，唐代的参军戏、歌舞戏，就已经出现了艺术综合的趋势。到宋杂剧和金院本，开始广泛吸收诗词、散文、小说、歌舞、说唱、杂技、武术、音乐、美术等艺术形式的精华，经过综合、丰富、融化、提高，形成了中国古代戏剧的典范形式——以“戏”与“曲”为骨干，融合其他艺术形式的“戏曲”。

到了元代，中国古代戏曲艺术终于达到了高峰期。元代是中华民族空前统一、疆域空前辽阔的朝代，也是一个各个民族、各种文化在全世界范围内大

^① 作者马冀为内蒙古大学教授，内蒙古自治区政府参事。

交流、大融合的时代。由于经济、社会、文化的全面发展,加上蒙古族统治者的喜爱,中国古代戏曲艺术成熟的标志——元杂剧诞生了。由于元代长期未开科举,一部分高素质的文化人全心全意投身于戏曲事业,他们在吸收宋杂剧和金院本营养的基础上创作出大批元杂剧剧本,使剧本的戏剧性、文学性和艺术的综合性大大提高;音乐方面广泛吸收了蒙古、契丹、女真和西域等少数民族的歌曲,与汉族北方民间曲调结合,形成了新的乐曲体系;一大批各民族的戏曲演员与剧作家密切合作,提高了戏剧表现人物、展现环境的艺术能力。元杂剧涌现出众多著名的作家、作品,如王实甫的《西厢记》,关汉卿的《窦娥冤》《望江亭》《救风尘》《单刀会》,马致远的《汉宫秋》,白朴的《梧桐雨》《墙头马上》,纪君祥的《赵氏孤儿》,康进之的《李逵负荆》,李潜夫的《灰阑记》,尚仲贤的《柳毅传书》,李直夫(女真族)的《虎头牌》,杨景贤(蒙古族)的《西游记》等,不但在世界戏剧史上具有重要地位,而且在七百年间一直被不同的艺术形式改编、演出。元代的南戏也受到杂剧的影响,取得长足发展,出现了以高明《琵琶记》为代表的一批优秀作品。

明代时,不但杂剧继续发展,而且在它的影响下,在南戏的基础上,一种新的戏曲形式——传奇,逐步形成并且传播到全国,使中国戏曲达到繁荣的新阶段。由于地域的不同,明代传奇在舞台演出中,采用了不同的音乐声腔,主要有海盐、余姚、昆山、弋阳四种,称为“四大声腔”,其中昆山腔、弋阳腔流行地域最广。汤显祖的“临川四梦”,尤其是《牡丹亭》,被公认为明传奇最优秀的代表作品,其他著名作品还有李开先的《宝剑记》,梁辰鱼的《浣纱记》,高濂的《玉簪记》,周朝俊的《红梅记》等。

明清两代,杂剧与传奇并存,又互相影响,但杂剧逐渐脱离舞台,走向衰落。而传奇则在吸收杂剧传统的基础上,进行了不少改革,形成了传奇创作的新高峰。其代表作家是“南洪北孔”,即洪昇的《长生殿》和孔尚任的《桃花扇》。清代以前就有很多地方戏曲剧种产生,只是在某种特定机缘和条件下,有的地方剧种逐渐扩大影响,有的地方滋生出新的剧种。清朝康熙、乾隆时期,各地新老地方戏剧种普遍比较活跃,除昆山腔、弋阳腔等继续流行外,又有梆子腔、乱弹调、秦腔、西腔、湖广腔、楚腔、吹腔、二黄腔、弦索腔、柳子戏、花鼓戏等。后来统称为“五大声腔”,即昆腔(昆曲声腔系统)、高腔(弋阳腔、京腔)、弦索腔(柳子戏)、梆子腔、皮黄腔。乾隆时期,人们又把戏曲剧种分为两种:昆曲称为“雅部”;其他各种戏曲称为“花部”,又称“乱弹”或“花部乱弹腔”。五大声腔都是元明杂剧、传奇的继承与发展,其中梆子腔和皮黄腔改变了旧的曲牌体制,创造出板腔体制,使戏曲艺术有了更广阔、更自由的发展

空间。

二

京剧的产生，人们一般认为应该从四大徽班进京演出作为标志。京剧史研究者其发展大体划分为几个阶段。

（一）孕育与产生阶段（1790年——1850年左右）

清初，北京戏曲舞台上盛行昆曲与京腔（弋阳腔）。乾隆中叶后，昆曲渐趋衰落，京腔兴盛，几乎一统京城舞台。乾隆四十五年（1780年）秦腔艺人魏长生由川进京。魏氏搭双庆班演出秦腔《滚楼》、《背娃进府》等剧。魏长生扮相俊美，嗓音甜润，唱腔委婉，做工细腻，一出《滚楼》即轰动京城。双庆班也因此被誉为“京都第一”。自此，京腔开始衰微，京腔六大名班的演员纷纷搭入秦腔班谋生。乾隆五十年（1785年），清廷以魏长生的表演有伤风化，明令禁止秦腔在京城演出，将魏长生逐出京城。

乾隆五十五年（1790），乾隆皇帝八十大寿，三庆徽班进京祝寿演出，陆续进京的还有其它各班，在京演唱昆曲及高腔、秦腔、皮黄腔等剧目。其中以三庆、四喜、和春、春台四家名声最盛，故有“四大徽班”之称。“四大徽班”的演出剧目、表演风格，各有其长，当时有“三庆的轴子、四喜的曲子、和春的把子、春台的孩子”之誉。“四大徽班”除演唱徽调外，昆腔、吹腔、四平调、梆子腔亦用，可谓诸腔并奏。在表演艺术上广征博采，吸取诸家剧种之长，融于徽戏之中。兼之演出阵容齐整，上演的剧目丰富，颇受京城观众欢迎。自魏长生被迫离京，秦腔不振，秦腔艺人为了生计，纷纷搭入徽班，形成了徽、秦两腔融合的局面。在徽、秦合流过程中，徽班广泛取纳秦腔的演唱、表演之精华，并且进行大量的剧本移植，为徽戏艺术进一步发展创造了有利条件。

汉剧流行于湖北，其声腔中的二黄、西皮与徽戏有着血缘关系。徽、汉二剧在进京前已有广泛的艺术交融。继乾隆末年，汉剧名家米应先进京后，道光年初（1821年），先后又有著名汉剧老生李六、王洪贵、余三胜、小生龙德云等入京，分别搭入徽班春台、和春班演唱。汉剧演员搭入徽班后，将声腔曲调、表演技能、演出剧目溶于徽戏之中，使徽戏的唱腔板式日趋丰富完善，唱法、念白更具北京地区语音特点，而易于京人接受。道光二十五年（1845年）各大名班，均为老生担任领班。徽、汉合流后，促成了湖北的西皮调与安徽的二簧调再次交流。徽、秦、汉的合流为京剧的诞生奠定了基础。

嘉庆、道光年间，经徽戏、秦腔、汉调的合流，并借鉴吸收昆曲、京腔之长，

京剧这一新的剧种在京师徽班中逐渐形成。其标志有四：一是曲调板式完备丰富，超越了徽、秦、汉三剧中的任何一种。唱腔由板腔体和曲牌体混合组成，声腔主要以二簧、西皮为主；这时的京剧已采用北京音、湖广音相结合的舞台语音，作为念唱的一般准则，与徽汉两剧的舞台语音已有明显的区别。

二是形成了一批京剧剧目。在道光四年（1824）庆什平班的剧目册中，载有剧目 272 出，与乾、嘉时期京师徽班剧目相比，老生剧目、武戏剧目比重增大，打破了过去专重旦角的局面。道光末年，京师皮黄戏班的皮簧剧目成倍的增长，已经具备独挡一面的演出力量。

三是角色行当大体完备。昆曲例有“江湖十二角色”之说，到了道光年间，京剧角色则分九行，且老生已居各行之首了。

四是出现了一批代表性演员，有的著名生角演员已形成个性化的表演风格和流派。程长庚、余三胜、张二奎为京剧形成初期的代表，时称“老生三杰”、“三鼎甲”，即：“状元”张二奎、“榜眼”程长庚、“探花”余三胜。其中，程长庚的声望最高，被称为“京剧鼻祖”。他们在演唱及表演风格上各俱特色，在创造京剧的主要腔调、表演形式、说白、字音等方面做出了卓越贡献。第一代京剧演员中，尚有老生卢胜奎、薛印轩、张汝林、王九龄；小生龙德云、徐小香；旦胡喜禄、罗巧福、梅巧玲；丑杨鸣玉、刘赶三；老旦郝兰田、谭志道；净朱大麻子、任花脸等，他们为丰富各个行当的声腔及表演艺术，均有独特创造。后任“四喜班”班主的梅巧玲，勇于突破青衣、花旦的严格分工旧规，为旦角的演唱艺术开辟了一条新路。

（二）成熟与兴盛阶段（1851 年——1912 年左右）

京剧自形成后，发展十分迅速，咸丰以后日渐成熟，其重要表现，一是演出愈益频繁，流行地域由北京向全国扩散。咸丰十年（1861 年）京剧开始进入宫廷演出。当年五月初六起至月末，分由三庆班、四喜班、双奎班及外班（京剧班）演出。光绪九年（1883 年），慈禧太后五旬寿日，挑选张淇林、杨隆寿、鲍福山、彩福禄、严福喜等 18 人入宫当差，不仅演唱，且当京剧教习，向太监们传授技艺。自此，清宫掌管演出事务的机构“升平署”每年均选著名艺人进宫当差，到宣统三年（1911 年），计有谭鑫培、杨月楼、孙菊仙、陈德霖、王楞仙、杨小楼、余玉琴、朱文英、王瑶卿、龚云甫、穆凤山、钱金福等生、旦、净、丑的名家 150 余人曾入宫。由于慈禧嗜好京剧，加之京剧名家频繁在宫中献艺，声势日强，京剧的流行地域也逐渐走向全国。

同时随着城市经济文化的发展和戏曲的兴盛，戏曲演出场所也发生了很大变化，设有舞台的茶园逐渐取代了宋元以来的勾栏，成为演戏的主要场所。

道光以后,北京茶园分布很广,到光绪年间,大栅栏地区的广德楼、三庆园、庆乐园、中和园、文明园等戏园、日日有京剧演出,形成了京剧一统的局面。不仅北京拥有大量茶园,上海、天津等地相继出现了演出京剧的新型茶园。

第二,京剧的突出特点,在于表演艺术的高度发达,因此,京剧兴盛最重要的标志是随着舞台条件的改善与舞台艺术的提高,表演艺术日趋完善,各个行当都涌现出大批富有创造才能的优秀演员,推动了京剧表演艺术的迅速提高;名角制也开始形成。代表人物为时称“老生后三杰”或“三鼎甲”的谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙。谭鑫培在艺术实践中广征博采,继承程长庚、余三胜、张二奎各家之长,又从昆曲、梆子、大鼓及京剧青衣、花脸、老旦各行中借鉴,融于演唱之中,创造出独具演唱艺术风格的“谭派”,形成了“无腔不学谭”的局面,将京剧艺术推进到新的成熟境界,被称为“伶界大王”。二十年代后的余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良等,均在宗“谭派”的基础上发展为各自不同的艺术流派。汪桂芬,艺宗程长庚,演唱雄劲沉郁,悲壮激昂,腔调朴实无华,被誉为“虎啸龙吟”。孙菊仙,18岁时考中武秀才,善唱京剧,常入票房演唱,36岁后投师程长庚。他嗓音宏亮,高低自如。念白不拘于湖广音和中州韵,多用京音、京字,听来亲切自然。表演大方逼真,接近生活。“老生后三杰”师承各有侧重,艺术风格各异,从全面权衡,谭鑫培文武昆乱不挡,对发展京剧表演艺术作出的贡献更大。

此外,其他行当也名家辈出,如小生王楞仙、德珥如、陆华云;武生俞菊笙、杨隆寿;净行何佳山、黄润甫、金秀山、裘桂仙、刘永春;旦行梅巧玲(梅兰芳之父)、陈德霖、王瑶卿(梅兰芳之师);老旦龚云甫、谢宝山;丑行王长林、张黑、罗百岁、萧长华、郭春山等。这一时期,旦角的崛起引人注目,形成了旦角与生角并驾齐驱之势。武生俞菊笙,开创了武生自立门户挑梁第一人,被后人称为“武生鼻祖”。上述名家,在继承中有创新发展,演唱技艺日臻成熟,将京剧推向新的高度。

第三是京剧在剧场、剧目、班社、演出等方面都进行了革新和改进。

(三) 鼎盛与发展阶段(1912年——1949年)

1911年辛亥革命前后,孙中山先生领导的反帝反封建的资产阶级民主革命高潮迭起,资产阶级革命派一贯重视戏曲对开启民智、改革民俗的作用,因此,作为资产阶级民主革命的有机组成部分——戏曲改良运动应运而生。它以上海为中心,影响遍及京、津各地,戏曲改良运动对京剧也产生了重要影响。

1904年,陈去病、汪笑侬等创办的《二十世纪大舞台》问世,它是近代富于革新精神的戏曲刊物,积极为戏曲改良大造舆论。另外,上海新舞台创立。这

是中国近代第一个具有新式舞台设备的剧场,也是一个从事戏曲改良运动的进步艺人团体,以京剧演员潘月樵、夏月珊等人为骨干,编演过许多反帝、反封建的时装新戏,改革了旧戏院、旧剧场的诸多陋习,对当时京剧改良产生了很大影响。京剧进入鼎盛期的标志之一是建立了新型的京剧艺人组织,取代了旧时的“精忠庙”。1912年,北京成立了由谭鑫培、田际云任正、副会长的正乐育化总会,上海成立了夏月润任会长的上海伶界联合会,天津成立了汪笑侬为副会长的天津正乐育化会。这些新型艺人组织,为培养艺人子弟、改善艺人地位、维护艺人尊严、革除陋习、树立新风、组织义演,做了很多工作。这些新型艺人组织都积极参加戏曲改良,探索编演时装新戏,京剧界编演时装新戏主要是上海新舞台及北京的奎德社以及梅兰芳等。

京剧进入鼎盛期最重要的标志是优秀演员大量涌现,呈现出流派纷呈的繁盛局面。这一时期的代表人物为杨小楼、梅兰芳、余叔岩,时称“三大贤”。1927年,北京《顺天时报》举办京剧旦角名伶评选。读者投票选举结果:梅兰芳以演《太真外传》,尚小云以演《摩登伽女》,程砚秋以演《红拂传》,荀慧生以演《丹青引》,荣获“四大名旦”。“四大名旦”脱颖而出,是京剧走向鼎盛的重要标志。他们创造出各具特色的艺术风格,形成了梅兰芳的端庄典雅,尚小云的俏丽刚健,程砚秋的深沉委婉,荀慧生的娇昵柔媚“四大流派”,开创了京剧舞台上以旦为主的格局。武生杨小楼在继俞菊笙、杨月楼之后,将京剧武生表演艺术发展到新高度,被誉为“国剧宗师”、“武生泰斗”。老生中的余叔岩、高庆奎、言菊朋、马连良,20年代时称“四大须生”。同期的时慧宝、王凤卿、贯大元等也是生行中的优秀人才。30年代末,余、言、高先后退出舞台,马连良与谭富英、奚啸伯、杨宝森被称为“后四大须生”。女须生孟小冬具有较高艺术造诣,颇有乃师余叔岩的艺术风范。40年代以后,又出现了“四小名旦”:李世芳、张君秋、毛世来、宋德珠。南方的老生演员麒麟童(周信芳)与北方的马连良、东北的唐韵笙被合称为“南麒北马关外唐”。小生行的代表人物有程继先、姜妙香、金仲仁、叶盛兰等,武生演员有杨小楼、尚和玉、俞振庭、盖叫天等,武丑演员有叶盛章等,净行演员有金少山、郝寿臣、侯喜瑞等,丑行演员有萧长华、慈瑞泉、刘斌昆等,老旦行有李多奎等,他们大多已形成流派,为后代所继承。1919年,梅兰芳率剧团赴日本演出,京剧艺术首次向海外传播;1924年,他再度率剧团到日本演出;1930年,梅又率由二十人组成的剧组到美国访问演出,取得很大成功。1934年,他应邀去欧洲访问,在苏联演出,受到欧洲戏剧界的重视。此后,世界各地把京剧看成中国的演剧学派。

抗日战争爆发后,利用京剧旧形式表现抗战新内容的演出,在延安和解放

区先后展开,1940年成立了鲁艺平(京剧)剧团,1942年鲁艺平剧团又与八路军一二〇师战斗平(京)剧社合并,组成延安平剧研究院。演出许多以反封建为主题的剧目,在宣传教育群众上起到了很好的作用。

沦陷区的京剧工作者与侵略者展开了各种形式的斗争。京剧艺术大师梅兰芳先生为保持民族气节,蓄须明志,毅然脱离舞台,为京剧界树立典范。程砚秋后来也隐居务农,同样表现了高风亮节。

这一时期,培养京剧演员的科班式戏校,在北京等地先后设立。其中,影响大的有北京的富连成社,北京的中华戏曲专科学校,上海的戏剧学校等。

(四)推陈出新与继承保护阶段(1949至今)

1949年中华人民共和国成立,揭开了中国历史新的一页,也宣告了京剧艺术的新生。1950年召开了全国戏曲工作会议,成立了中华全国戏曲改进委员会、文化部戏曲改进局、中国戏曲研究院等单位。中央政府确立了“百花齐放、推陈出新”的戏改方针和“改人、改戏、改制”的三改政策。1952年文化部在京举行了第一届全国戏曲观摩演出,梅兰芳、周信芳、程砚秋、王瑶卿、盖叫天等接受了文化部授予的荣誉奖状,另有一大批中青年戏曲家也获得了各种形式的奖励。五六十年代,在北京建立了中国京剧院、北京京剧团等,上海、天津等地也建立了京剧院团和戏曲学校。舞台演出的骨干除老一辈演员外,还有大批的中青年演员和从业人员成为京剧事业的生力军。1964年,在北京举行京剧现代戏观摩演出大会,演出了《红灯记》、《智取威虎山》等现代剧目。“文化大革命”期间,“四人帮”实行文化专制主义,只准演八个样板戏,“百花齐放、推陈出新”的方针遭到了践踏。

1978年中国共产党召开了十一届三中全会拨乱反正。文艺界继续执行“百花齐放、推陈出新”的政策,在剧目方面提倡传统戏、新编历史剧、现代题材剧“三者并举”的方针,京剧事业得到恢复和发展。除继续演出了一些传统剧目外,还新编了一批历史题材与现代题材的剧目。先后建立了许多京剧研究的团体,如1986年成立的“梅兰芳艺术研究会”,1989年成立的“余叔岩艺术研究会”等。1984年,文化部创办了“中国戏剧梅花奖”。在历届“梅花奖”及各种京剧大奖赛中,涌现了如李维康、孙毓敏、于魁智等一批优秀京剧演员。以后又有了“文化新剧目奖”、“五个一工程奖”、“上海白玉兰奖”和“梅兰芳金奖”等全国性的戏剧大赛。其中“梅兰芳金奖”是京剧表演艺术的专项大奖,获奖演员遍及全国各地。1987年以后,还陆续举办了多次全国青年京剧演员电视大奖赛和全国京剧新剧目汇演,涌现出大批的京剧后起之秀。

1990年12月20日,文化部等单位在京联合召开了纪念徽班进京二百周

年,振兴京剧观摩研讨大会,并展演了 50 多台 优秀剧目,40 多个剧团参加了演出活动。

1995 年底,在天津举行了首届中国京剧艺术节,演出了《曹操与杨修》《徐九经升官记》《岳飞》等新剧目。

2011 年,中国京剧被联合国科教文组织公布为人类非物质文化遗产代表性项目,在全世界范围得到尊重和保护。

三

京剧艺术是在继承中华民族戏剧艺术传统基础上,经过长期发展形成的具有鲜明民族特色的戏剧艺术。她的美学成就,代表了中华民族的独特的审美观、价值观。

京剧所继承的剧本遗产是十分丰富的。宋、元、明、清的古老戏剧,本已经从小说、史传、诗词、民间故事中广泛汲取了各种题材的故事和人物,形成了大量优秀剧本。但杂剧、传奇多是套曲分出的剧本体制,京剧的剧本体制则更加灵活,创造了分场剧本体制,在梆子、皮黄的板腔体基础上,由京剧集其大成。京剧大量继承了历代古老戏剧的剧本遗产,又有所创新和发展。总的看,京剧剧目题材丰富多样,风格各异,历史人物、军国大事、社会问题、家庭纠纷、爱情故事、神话传说、民俗风情、幽默笑话……广泛反映了中华各民族五千年的历史和各阶层人物的生活、情趣,塑造出众多深入人心的舞台艺术形象。京剧剧本继承了中国人民注重道德教育的传统,一般都具有道德判断色彩鲜明的特点,重视宣扬民族优秀道德传统,扶持民族正气,赞扬公正无私、舍己救人、坚贞不屈、机智勇敢等优秀品德,对于丰富观众的历史知识和社会经验、培养高尚情操、增进聪明才干等都能够起到积极作用。当然,由于历史条件的限制,少数剧目封建性的糟粕比较多,但在今天还是容易识别的。

从剧本艺术看,大多数京剧剧本都十分注重塑造人物形象,追求曲折的情节,戏剧矛盾冲突尖锐,结构布局严谨,语言通俗生动且具有京味,艺术感染力比较强。由于剧作者水平参差不齐,也有一些剧本存在结构松散、场子拖沓、语言粗陋等缺点。世界上每一个民族均有其独特的审美思想、审美趣味、审美追求,京剧是中华民族长期以来形成的独特的艺术美学趣味和追求的集中表现。概括说来,有以下几方面。

一是唱、念、做、打相结合的综合美。中国戏曲早在元杂剧时期就已经是一门综合艺术,它融合文学、朗诵、歌唱、舞蹈、武术、杂技、美术、雕塑于一炉。

它们不是生硬的凑合,而是经过千百年的互相影响、互相吸收,有机结合在一起。杂剧之“杂”,正是点明了这一特色。京剧也是在综合秦腔、徽腔、昆曲等基础上形成的。

中国古典艺术的各个门类都有追求综合之美的趋向。求全求备的思想从远古的龙、凤、麒麟等图腾崇拜即已开始,早在先秦两汉就已经形成普遍的审美观。秦统一六国后,“写放其宫室,作于咸阳北阪上”;汉赋追求铺张扬厉;民间祈求福寿双全等,皆其例证。体现着中华民族综合的、全面的、整体的宇宙观。这与西方重视微观、追求分析的思维方式大异其趣。

二是写实与写意相结合的传神美。京剧反映生活既强调忠于现实,但又不止于对现实的机械模仿和照抄,而是在追求形似的同时,更注意追求神似,以虚拟的手段表现真实的生活内容,追求一种虚实结合、得鱼忘筌的传神之美。例如以鞭代马、以桨代船等,时空转换十分灵活。

形意关系早在先秦就成为哲学家们讨论的重要命题。庄子的“得意忘言”、“目击道存”;王弼的“超以象外”;顾恺之的“以形写神”,均对艺术领域产生了重大影响。苏轼的《传神论》则较早论述了戏剧的传神问题。

京剧人物在舞台扮相上差异很小,但由于注意表演上各传其神,无论如何不会使人混淆,如崔莺莺、谭记儿、李千金等。优秀的京剧演员都刻意追求传人物之神,形神兼备历来是对戏曲表演大师的高度赞词之一。

除了人物形象塑造,京剧在舞台美术、道具等方面也体现出这种虚实结合、注重传神的美学追求,往往以虚拟动作或道具使观众准确地了解剧情。各种表演程式就是典型的例证。

虚实结合体现了以观众为中心的中国传统思想,不同于西方的导演中心论、编剧中心论、第四堵墙论等理论。京剧一切围绕观众而进行,相信观众的理解力和创造力。它最大地解放了戏剧艺术的表现力,是最经济、最简洁、最恰当而又最能突出事物本质和中心的表现方法。它体现出中国的戏剧家们对生活真实和艺术真实关系的深刻理解和正确把握,最符合艺术辩证法。

三是悲剧色彩和喜剧色彩相结合的中和之美。京剧的喜剧因素和悲剧因素一般都是互相穿插的,呈现出苦乐相间、悲喜交错而往往以大团圆结尾的特点。这是我国传统的审美观——追求中和之美的体现。早在《尚书》、《周易》和孔子、孟子的著作中,,就已经出现了追求中和之美的倾向,强调中庸、调和、过犹不及、允执其中。在艺术表现上提倡“乐而不淫”、“哀而不伤”,讲究节制,讲究含蓄蕴藉、温柔敦厚的“诗教”等等。早期戏剧如《踏摇娘》、参军戏等都是悲喜相间的。

悲喜交错,反映了现实生活中悲欢离合、喜怒哀乐并存的内在联系,显示着对祸福相依、乐尽哀来对立统一规律的深刻认识。而以大团圆的喜剧结尾,则显示出中国人对生活的热爱和真理、正义必定战胜谬误和邪恶的坚定信念,也显示出我国人民乐天的精神。同时,悲喜交错在演出中还能够起到调剂舞台气氛、形成鲜明对比、调和观众情绪等多方面的作用。这与外国戏剧严格划分喜剧、悲剧,一悲到底或一喜到底的风格大异其趣。

四是叙事体与抒情诗相结合的意境美。黑格尔认为戏剧应该是史诗与抒情诗的结合,“戏剧无论在内容上还是在形式上都要形成最完美的整体,所以应该看做诗乃至一般艺术的最高层。”(《美学》第三章)我国抒情诗发达很早,《诗经》、《楚辞》已达高峰。叙事文学成熟后,依然具有浓厚的抒情诗特征,如唐传奇、宋元话本等。我国的叙事性文学作品十分注意创造出情景交融的意境美,多数具有叙述婉转、文辞优美、情与景会的散文诗格调。

以这种浓厚的抒情文学为背景,中国各种戏剧都注重叙事与抒情相结合。王国维在论述元杂剧时首先明确概括了这一特征:“何以谓之有意境?曰:写情则沁人心脾,写景则在人耳目,叙事则如其口出是也。古诗词之佳者,无不如是。元曲亦然。”(《宋元戏曲史》)京剧也具有鲜明的“诗剧”特色,着重追求叙事诗与抒情诗结合的意境美。

意境美是中国古代文学艺术家们自觉追求并且获得巨大成就的美学领域。在京剧中集中表现为剧作家、演员的感情与剧中人物的感情相结合,借剧中人物之口抒作家、演员之情,具有回肠荡气、夺人心魄的艺术感染力。成功的京剧演出,总是能够通过剧情唤起作家、演员、观众的感情共鸣,形成一种深情激荡的抒情旋律,提供给人们委婉多姿、淋漓尽致的美的享受,往往令人回味无穷。

上述特点,虽然并不是京剧所独有的,但在京剧中体现得最鲜明、最精致。正是由于上述特点,确立了以京剧为代表的中国戏曲在世界戏剧领域的重要地位。早在1919年梅兰芳就把京剧带到国外演出,新中国成立后京剧剧团频繁出国,足迹遍及全球。各国戏剧家和观众给予高度评价,认为中国戏曲是与古希腊戏剧、印度梵剧并列的世界最古老的戏剧文化;认为以梅兰芳为代表的中国戏剧独具东方民族风格,自成体系,是与斯塔尼斯拉夫斯基体系、布莱希特体系鼎足而三的舞台艺术体系。