

43.494
T J Q



中国历史小丛书

京剧史话

陶君起

中华书局

43.494
T J Q

中 期 表

京剧史话

陶 君 起

目 录

一、什么叫“戏”	1
二、京剧的诞生	4
三、京剧独立登场了	11
四、在战斗中成长	21
五、更进一步的发展	27
六、京剧的衰落	33
七、重获新生	37
八、结语	38

一、什么叫“戏”

什么叫“戏”？举个例来说吧，《打渔杀家》是京剧里的一出戏。这出戏表演着这样一段故事：萧恩和他的女儿桂英在江上打鱼，地主丁自燮派狗腿子丁郎到江边来讨鱼税，萧恩答应改天送去；后来丁自燮又命大教师到萧恩家门口蛮横地逼讨鱼税，逼得萧恩发了火气，就动手打了大教师；萧恩凭着自己理直气壮，到县衙去抢原告，哪知县官吕子秋反把他打了四十大板，还逼他连夜过江去丁家赔礼。这样就把老萧恩逼得忍无可忍，决心带着女儿过江杀死丁自燮、大教师等一伙恶徒。

这个戏，描画出了贫苦渔民辛勤劳动，却受尽地主、官吏、恶棍等的欺侮和迫害，逼得走投无路，才挺身起来反抗，阶级斗争的情节反映得非常鲜明。在这个戏里，抗鱼税，投衙告状，被欺受骂挨打，终于杀死冤家，这是矛盾对立的故事情节；被欺的萧恩、桂英，欺人的丁自燮、丁郎、大教师、吕子秋，这是矛盾对立的当事人物；矛盾冲突，造成强烈的阶级斗争，这是主题思想。由台上人物的活动表达了这个主题思想，感动了观众，观

众因而得到了一定的教育。所以戏就是戏台上搬演的故事，要有情节，有人物，有主题思想，能使观众有艺术的感觉，得到一定的教育。

中国有各种各样的戏曲，一共有三百多个剧种。每种戏曲，都有它与众不同的特殊形式，都有它自成一派的艺术风格。但是，戏里的人物总离不开语言、动作、思想、感情等生活上的活动；戏里的事迹总离不开矛盾、冲突、喜怒哀乐等生活上的情节。所以种种不同的戏曲，还有一个共同之点，那就是都离不开生活。说到生活，却又不是完全照着原来面貌搬上戏台，而是经过提炼、概括，并且采用了歌唱和舞蹈的形式来表演的。尽管因为剧种不同，歌和舞的分量不一定都一样，有的歌多些，有的舞多些，但是历史较长的大型剧种，都是歌和舞综合在一起的。京剧更是这样，而且它更把歌唱、念白、表演动作、武术、音乐伴奏，和化装、服装、道具等等部分组织成一个十分协调、十分和谐的整体。

还是拿《打渔杀家》来作例吧。这个戏的第二场，场面上打一个“打（鼓声）歹（小锣声）仓（大锣声）、嘟七歹、仓、仓歹”以后，胡琴拉起西皮导板^①，场内的萧桂英唱了一句“大水滔滔白浪发。”下面又一打锣，萧恩念白：

^①西皮是京剧中歌唱的一种曲调。导板、快板、摇板等是各不相同的板式。

“开船哪!”紧接着,在带有水音似的锣鼓声中,萧恩和桂英父女俩出场了。萧恩头戴发髻,套着草帽圈,嘴上挂着苍色胡子,身穿秋香色垮衣,腰系水裙和鸾带,足穿洒鞋(演这出戏时所穿的一种特定式样的鞋子),腿裹绷腿。桂英梳着发髻,也戴草帽圈,身穿淡青色女箭衣、彩裤,腰系白色汗巾,穿女靴。两人手里都拿着桨,作着划船的身段走出台来。接着一个亮相^①,一前一后走半个圆圈,站在台中央,锣鼓加快,桂英一边摇桨,一边接着唱西皮快板:“江水照得两眼花,青山绿水难描画,父女们打鱼作生涯。”萧恩在她唱完后,叫声:“儿呀!”接唱摇板:“父女打鱼在江下,家贫那怕人笑咱!桂英儿掌稳舵父把网撒……。”两人一齐放下桨,桂英取来鱼网,萧恩接过网向水中望着,女儿也在旁察看。忽然她发现了鱼踪,向父亲一指,萧恩做一个撒网的动作,在锣声中等了一会,跟着拉网。忽然他好象身体一栽,在大锣声中,一甩髯口,赶忙站稳,桂英连忙扶住。于是萧恩缓了口气,接唱:“年纪衰迈气力不佳!”然后拉网,搭入后舱。桂英念白:“爹爹年迈,这河下生意,不做也罢!”萧恩听了微叹,念白:“本不当做这河下生意,你我父女以何度日呀!”桂英听了,用手一抚眼,哭了!萧恩又用手

① 亮相是一个戏剧表演动作的术语,就是演员在剧中向观众特意表露状貌的一种姿态,和电影中的特写镜头差不多。

拍着她的肩膀来安慰她。……看,这十几分钟的唱、念、做,把萧恩父女的生活、思想、感情已经鲜明地表现出来了!在唱和念白中间,动作和唱念中间,唱、念、做和锣鼓伴奏中间,衔接、组织得多么协调,又多么富有舞蹈性和节奏感。不但这样,他们身上的服装和化装(包括髯口、鸾带、汗巾),手里拿的道具(桨和鱼网),也都和这场戏的表演动作起着配合、烘托的作用,因此十分完整地组织成了一幅生动而形象的艺术台面。而不是由编戏的人站在台上讲这段故事。

二、京剧的诞生

(一) 徽班进京

祖国的戏曲有着悠久的历史。远在唐、宋时代,戏曲就形成了。以后经过元、明、清几个朝代,逐步发展,戏曲的形式更逐渐完善起来。象宋朝的官本杂剧,金的院本,南宋的南戏,元朝的南戏和杂剧,明清的传奇、杂剧、昆曲、弋阳腔、徽剧、汉剧等许多地方戏,都是一个时代有一个时代的特色,一个剧种有一个剧种的独创成绩。

中国的戏曲本来大多来自民间,是人民的艺术创

造。尤其自明、清以来，地方戏大为盛行，更可见民间戏曲的繁荣。清初扬州一地，因为盐商云集，市场繁盛，人口众多，交通方便，各处盛行的昆曲、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二黄调等种种地方戏曲都集中到这儿来，市上涌现了许多戏班。

清朝乾隆皇帝南巡的时候，扬州的官商征集了许多戏班，专供皇帝享乐。当时那位大皇帝就看中了昆曲，要把它带在自己身边，时常赏玩。当他回北京时，带走了不少著名的昆曲艺人。但昆曲被统治阶级垄断以后，逐渐失去了原有的淳朴色彩，日益枯萎。不久，弋阳腔、梆子腔、二黄调也先后进入北京，开始与昆曲争胜。到了1790年，安徽名艺人高朗亭率领了一个有名的徽戏三庆班进入北京。徽班从此就在北京扎下了根。

徽剧有着很多特色。它最大的长处是富有吸收能力。譬如它在表演技巧上，能吸取昆曲载歌载舞的一套完整程式；在声腔上能吸收弋阳腔、昆曲、梆子和罗罗腔等剧种的唱腔。徽剧的剧本内容丰富、戏词通俗易懂；有齐全的角色、擅长一套独有的武打技术；有华丽的服装和道具。又吸取了各个剧种的长处，因此，初步形成了一个唱、念、做、打四项并重的剧种，很快就受到北京观众的欢迎。以后又兴起了四喜、春台、和春三个徽班，和三庆班合称“四大徽班”，盛极一时。

四大徽班也各有特色，其中三庆班以演连台本戏见长；四喜班拥有昆曲剧目最多，表演上也特别能够发挥昆曲的长处；和春班专擅演武戏，火炽热闹，发展了徽剧原来独有的武技特长；春台班青年演员多，具有青春的活力。当时人们有句话说：“三庆的轴子^①，四喜的曲子，和春的把子^②，春台的孩子。”这四句话恰如其分地道出了四大徽班的特色。

（二）京剧出世

清朝道光中叶，湖北的汉剧演员李六、王洪贵等来到北京，以“楚调（即汉剧）新声”得名。楚调和徽剧在戏路上虽然风格不同，但是出于同一源流，因此有时也在一处搭班。这样，徽、汉两个剧种便自然结合起来。由于这两个剧种歌唱部分以西皮、二黄两种腔调为主，所以也称为“皮黄”（又名“京调”）。这时候，山西梆子也大量传入北京，与京调争胜。后来徽班又吸收了梆子的精华，在剧目、音乐、表演、服装上都有所变革，再结合北京当地的语言和风俗习惯，于是便逐渐形成了京剧。

① 轴子，在京剧中原来是表示时间的概念。按照演出剧目的先后，有“早轴子”、“中轴子”、“压轴子”、“大轴子”的区别。在这里是指连台本戏。

② 把子，原来指演员在舞台上使用的刀枪等武器，这里指武打的技术。

从京剧的形成过程里，我们可以清楚地看出它不仅具有极为厚实的民间艺术基础，更集中汇合了它以前不少戏曲的长处，使自己在各方面都大大超过了以前的各个剧种。

唱腔方面，京剧虽然以二黄、西皮为主，但也同时吸取了昆腔、弦索调以及梆子的曲调。在音乐伴奏方面，京剧也积累了不少昆曲的曲牌，最早用笛子伴奏，后来改用胡琴；并且仿效山、陕梆子突出了大锣大钹的打击乐器，增强了火炽而强烈的节奏感，起到衬托剧情的作用。在舞蹈身段方面，京剧既吸收了很大的昆腔成分，加强了有规律、有层次的优美动作，又采取了山、陕梆子的演技，使生活气息和歌舞性能互相调剂，更和谐，更统一。在表演技巧方面，京剧既继承了徽剧特有的武技，又加以舞蹈化，形成了独有的特色。在化妆方面，起先京剧“生不吊眉，旦不梳水头^①”，花脸和丑角的脸谱，以及生、净、丑所挂的髯口，也比较简单。后来生、旦吸收了秦腔的化妆方法，更加丰富多样，有了很大进步；净、丑的脸谱在徽剧、汉剧的基础上，兼采昆、弋、梆子的长处，变化发展得更为完整了。在服装道具方面，由于城市物质条件的优越和宫廷服饰的影响，也相当讲究。在

^① 水头，旦角所装的假发。最早演旦角不装假发，只在头上包一块黑纱。

语言方面,京剧的唱词,大部分以近乎律诗、鼓词的排句为主,多用七字句和十字句,上句用仄韵,下句用平韵,和昆曲、高腔用长短句形式的曲牌唱词,有很大不同。而且不大追求词藻和典故,通俗易懂。京剧的念白,分韵白和京白两种:韵白是把湖北、安徽、河南的自然语音加以韵律化;京白则用北京话,充分运用它的抑扬顿挫的声调特点。这种韵白和京白念起来,节奏感既强,又鲜明,又爽朗,使听众易于接受,不感沉闷。

京剧的演员开始只分生、旦、净(又名花脸)、丑(又名小花脸)、小生五行。武生、武旦、武丑、武净等一切武行角色,都包括在这五行里边。后来吸收了昆曲、汉剧的分行,又加以本身的不断发展,成为生、旦、末、外、净、丑、杂、上手、下手和流行等十门,号称“十门脚(角)色”。但是后来末、外两行又逐渐跟生行合流;上下手因为都擅长武工而并入武行;杂行又分归到生、旦、净、丑之中,因此又归并成五行,称为“五大行”角色。另外又根据演员所扮具体角色的身分、年龄、性格、扮象以及表演上唱、念、做、打的不同要求,每一大行中,又有比较细致的分工。如生又分老生、小生、武生、武老生、娃娃生、红生等;旦又分青衣、花旦、武旦、刀马旦、老旦、小旦(或贴旦)等;净又分铜锤(正净)、架子花(副净)、武净、红净等;丑又分文丑、武丑、丑婆(彩旦)等。这种分行,标志

着京剧为适应剧情和人物的需要,在表演和造型艺术上的不断丰富和发展。

1840年以后,由于外国侵略的日益加深和国内阶级矛盾的尖锐化,戏剧中表现家庭琐事和儿女私情的内容,已经不能满足广大观众的要求。人民需要高亢雄壮慷慨激昂的曲调,和一些具有战斗性、能够反映重大历史事件的题材。当时一些表演“犯上作乱”的戏,如《五人义》、《薛刚反朝》、《庆阳图》、《打渔杀家》等,已开始在上演了。舞台上改变了往日以旦角为主的风气;以老生、花脸和武老生为主的剧目增多,出现了以生角为主的形势。旦角戏中,也减少了细腻、婉约的内容,而着重在表现古代的巾帼英雄,如《穆柯寨》、《奇女福》(荀灌娘突围的故事)、《代父征》(木兰从军)等戏。

这时候,四大徽班之一的和春班已经解散,只剩下三庆、四喜和春台三个班子。三庆班的班主是程长庚,四喜班是张二奎,春台班是余三胜。这三个人都是名演员,又都演老生,各有独到的艺术成就。因此就逐渐形成了徽、汉、京三个不同的艺术流派。程长庚的拿手戏,据说是《群英会》、《文昭关》、《战樊城》、《举鼎观画》、《镇潭州》、《战长沙》、《华容道》等。饰演的人物是坚韧的伍子胥、威武的关羽、忠贞的岳飞、正直的鲁肃和徐策。在唱工方面,字正腔圆,沈雄爽朗,融化了昆腔、徽调的长

处。余三胜的拿手戏是《李陵碑》、《定军山》、《空城计》、《捉放曹》、《牧羊卷》、《乌盆计》、《琼林宴》、《骂曹》等。饰演的人物，既有老练的杨继业、黄忠，也有沉着的诸葛亮，更长于扮演文官和儒生，如陈宫、祢衡等。他的唱工以汉调为基础，又吸收了徽调、昆曲和秦腔；他的唱法以西皮最突出，并且创造了二黄反调，宛转抑扬，苍凉悲壮。张二奎的拿手戏是《打金枝》、《金水桥》、《探母》、《取荥阳》、《大登殿》等。扮演的人物偏重于帝王、贵族。他的唱工平稳宽亮，不爱用花腔。唱法以西皮为主，并喜运用北京字音，所以也称“京派”。

当时著名的老生还有王九龄（兼演王帽戏和靠把戏^①）、卢胜奎等。卢胜奎本是老生，又是程长庚的得力帮手，他们常常同台演戏。他擅长扮演诸葛亮，有“活孔明”之称。他对“三国故事”很熟悉，三庆班的本戏，如《全本三国志》等都是他编排的。小生有徐小香、文武昆乱都精（乱，《乱弹腔》的简称，这里指京剧。），有“活周瑜”的称号。他又善演《拾画叫画》的柳梦梅、《镇潭州》的杨再兴、《凤仪亭》的吕布等。花脸有何桂山（又名何九），声调嘹亮，身段凝重，以演《醉打山门》的鲁智深和

① 靠把戏，靠是武将穿的服装，用各色素缎制成，上绣金线或彩线的鳞甲。靠把是穿上靠以后的武打技术。凡以靠把老生或靠把武生为主角的戏叫靠把戏，如《定军山》、《挑滑车》等。

《嫁妹》的钟馗著名。旦角有胡喜禄，对昆曲、梆子、京调都精，拿手戏是《跑坡》的王宝钏、《牧羊卷》的赵锦棠等。丑角有杨鸣玉(又名杨三)，最擅演昆丑，象《十五贯》里的娄阿鼠、《盗甲》里的时迁、《起布问探》的探子等。

从以上所介绍的这些演员以及他们所擅长的戏，大致可以看到从徽班、昆曲逐渐向京剧过渡的痕迹。

三、京剧独立登场了

(一) 人材济济

1851年建号的太平天国革命运动，由于清朝统治者勾结外国侵略者共同镇压，经过十多年的斗争，终于遭到失败。清朝在镇压了人民的起义以后，得到了暂时的苟安。其政治中心北京地区也暂时安定了下来。但是长期的战争使广西、湖北、湖南、江苏、浙江、安徽、江西各省的戏曲活动受到很大的影响，无法开展，因此许多地方戏演员都纷纷离开本地，走向北京。这样一来，京剧得到了进一步广泛吸收各剧种精华的机会。而且在这时候，京剧本身在徽班的基础上也有了新的发展。于是一个具有独特风格、独特艺术成就的新剧种——京剧终于完全形成，因而脱离了徽、梆、昆等剧而独立登场。

了。各行角色中很快地涌现了不少有名演员。当时有一位著名的画家沈蓉圃，用写真的方法，把同治、光绪年间昆、京班里最著名的十三个演员描绘下来，这张画名叫《同光名伶十三绝》。这十三个演员是谁呢？他们是：程长庚、卢胜奎、张胜奎、杨月楼、谭鑫培（这几个人演老生和武生）、徐小香（小生）、梅巧玲、朱莲芬、时小福、余紫云（这几个人演旦角）、郝兰田（老旦）、杨鸣玉、刘赶三（这两人演丑角）。这十三个名演员中，除朱莲芬、杨鸣玉两人专演昆曲外，其余的十一人都演京剧，各有绝艺。下面就对这些著名的京剧演员分别作些简略的介绍：老生方面，与谭鑫培齐名的有汪桂芬和孙菊仙，谭、汪、孙三大流派并称。谭派发展了汉派的警峭。汪派偏重徽派的浑厚作风，孙派则继承了京派质朴的风格。谭最大的特点是“继往开来，旁搜博采”，文武昆乱，无所不精。著名演员萧长华说他是“逮着谁学谁！”的确，他不但继承了老生中程、余、张、王等人表演艺术方面的优点，还把京剧的旦角腔、花脸腔和老旦腔都融合在老生唱腔里边，又吸收了大鼓和梆子的一些可取部分，因而对京剧艺术起了很大的推动作用。他以后的刘鸿声、贾洪林、余叔岩、高庆奎、言菊朋、周信芳、马连良等，都曾受到他的影响。所以后来北京有“无腔不学谭”的说法。其实他的艺术影响，不仅限于唱腔，可以说对于京剧整

个表演艺术，都有很大的影响。汪桂芬本学青衣，因倒嗓改行替程长庚拉胡琴，因此得到向程学习的机会。在程死后，他开始登台，以实大声宏、高亢浏亮著名。他最擅长演帝王戏。孙菊仙原来是个武秀才，后来正式以演戏为业，兼学程长庚、余三胜和张二奎。他的唱工以气力充沛、宽窄自如著名，拿手戏有《骂杨广》、《三娘教子》、《雍凉关》、《朱砂痣》等。汪、孙的长处都在唱腔上，做工和武工却不很讲求。这和谭鑫培唱做并重、文武兼精相比，显得不够全面。这和他们的经历有关系。谭鑫培原唱老生，因嗓败改学武生，在城市不大受欢迎，便专在京郊附近各县和农村演出。生计既较艰苦，与劳动人民接触的时间又较久，所以对生活的体验比较深广，对技艺的锻炼比较扎实。这都为他后来的全面发展打下极厚实的基础。汪、孙等常在都市演出，生活面较狭，演出时间也短，对艺术的全面发展不免受到一定的局限。

其他如杨月楼兼唱武生和老生。他的武生戏是长靠、短打都精，既善于演《长坂坡》的赵云、《贾家楼》的唐璧，又长于演猴戏，有“杨猴子”的称号。他的老生戏以学张二奎为主。张胜奎又名张奎官，曾为谭鑫培配戏，以做工见长，拿手戏有《一捧雪》的莫成、《青风亭》的张元秀、《跑城》的徐策等。梅巧玲是梅兰芳的祖父，江苏泰州人。本来徽班中青衣和花旦分工较严，按例不许兼

唱；梅巧玲却能兼演这两种行当，而且有深厚的昆曲底子。他扮演《彩楼配》的王宝钏、《二进宫》的李艳妃时，能够表现出剧中人物坚贞的意志和雍容的仪态；扮演《乌龙院》的阎惜姣和《得意缘》的狄云鸾时，又能够突出地表现出剧中人物泼辣和活泼的性格。他还善于演萧太后。时小福也是江苏人，兼通京、昆，最长于青衣，以演《探窑》、《祭塔》、《桑园会》、《汾河湾》等戏最著名。余紫云是余三胜的儿子，余叔岩的父亲，善演旦角，对青衣、花旦戏的演技都有所发展。郝兰田是王瑶卿的外祖父，本演老生，后来改演老旦，对老旦原来呆板的唱法有所改革。刘赶三原是个文人，后来入三庆班学老生戏，以后改演丑角。过去京剧中丑角演丑婆的原不大被人重视，刘赶三却以演这门角色而享有盛名，被称为一绝。他对丑角的唱腔，也有所丰富。他还富于正义感，常以丑角特有的犀利语言，对当时腐败的政治进行尖锐的揭露。除了十三绝以外，还有著名的武生演员俞润仙（菊笙）。他是苏州人，演武戏最威猛，扮演《挑滑车》的高宠、《铁笼山》的姜维、《金钱豹》的豹精等最有名。他还开创了武生勾脸的形象，扩大了武生的剧目和表演范围，具有革新意味。后来他的弟子杨小楼、尚和玉等对这一改革更有所发展。此外，当时或稍后的著名演员还有青衣陈德霖，老生刘鸿声、贾洪林，小生王楞仙、陆华

云,花脸金秀山、黄润甫、钱金福,武丑麻德子(又名德子杰)、张黑、王长林,老旦龚云甫、谢宝云,武旦朱文英、文武花旦余玉琴,花旦田桂凤、路三宝等。据说武旦戏中的“打出手”是由朱文英创始的。这些名演员都为京剧艺术的发展,做出了不同程度的贡献。

随着名演员的前后辈出,表演艺术的不断丰富,音乐伴奏上也有了较大的进展。指挥乐队的鼓师,文场中操主要乐器——胡琴的琴师,也出现了不少人才。名鼓师如郝六、李五以及鲍桂山等;名琴师如贾三、梅雨田(梅兰芳的伯父)、孙佐臣等,不但成了名演员的重要膀臂,而且也蔚成了不同的胡琴流派。如梅、孙两人,就被称为操琴柔、刚两派的领袖。

(二)“三千八百出”

随着名角的出现,京剧的剧目也相当丰富了,旧传有“三千八百出”之说。这个数字虽然不见得准确,却可以说明京剧剧目是异常丰富的。京剧题材范围的宽广,在许多剧种之中也是突出的。京剧的剧目为什么会这样丰富呢?第一,我们知道,文化艺术是现实生活的反映。京剧产生在清朝中叶动荡多变的时代,社会内部由阶级矛盾和民族矛盾交织而成的复杂的现实生活,直接地或间接地为京剧剧目的创作提供了丰富的题材。第