舞台戏剧的衰落与京剧艺术的继承

马鸿盛

摘　要　长期以来，人们对所谓“京剧危机”的成因众说纷纭，但大都集中在对京剧自身不足的批评上，而忽略其外在因素。本文指出京剧“危机”只是舞台戏剧总体衰落的一部分。电视的冲击和京剧等舞台戏剧与屏幕艺术不相适应是京剧等舞台戏剧衰落的最主要的原因。作为我国民族艺术瑰宝之一的京剧，必须继承、创新和发展。在当今电视时代，京剧与其他舞台戏剧面临着既要与电视争观众，又要与电视相结合，运用电视手段发展自己并达到群众喜闻乐见的双重课题，这是一个长期艰苦探索、研究、实践的过程。

关键词　舞台戏剧　京剧　总体衰落　主要原因　继承和发展　出路

一、问题的提起

早在80年代初，当人们看到我国优秀民族艺术、被誉为“国粹”和“国剧”的京剧演出日渐稀少，观众锐减，演出质量下降时，即纷纷惊呼“京剧危机”。之后，一些人又发出“振兴京剧”的呼声。从十几年前人们惊呼“京剧危机”到近年来的“振兴”活动过程中，一些人接连不断地在报刊上载文，探讨和分析“京剧危机”的成因。

有人认为，京剧剧目大多内容陈旧，没有时代感，与时代精神不能合拍，因而失去了观众；有人认为，京剧节奏缓慢，跟不上现代生活的快节奏，因而不能吸引新一代观众；有人认为，京剧那些固定的表现手段和表演方法如“程式”等陈旧、落后，束缚了内容的发挥和展现；有人认为，京剧是在一定历史时期产生并发展起来的，以表现历史题材为主，不宜表现现代生活，因而题材狭窄；有人认为，京剧的音乐和演唱不能专剧专曲专调，因而音乐不够丰富，太单调；有人认为，京剧的唱词和念白不易听懂，影响了它的普及；还有人认为，京剧编、导、演队伍不得力，旧剧目的整理与改编及新剧目的建设跟不上形势，演出质量下降，等等。

我认为以上各种意见都有一定的道理，但也都存在着一些偏颇，不够准确、全面，没有抓住问题的症结。

首先，上述对“京剧危机”的成因分析，着眼点大都集中在京剧自身，几乎没有涉及外部因素，而分析任何事物的变化，都应当观照内在因素和外在因素两个方面。

其次，所谓“京剧危机”的提法本身，只是孤立地着眼于“点”上的问题，没有把这种现象放到相关事物的系统中，即“面”上进行考察。我们知道，京剧只是我国舞台戏剧的一种，此外还有数百种地方戏曲以及话剧、歌剧和舞剧等。这些舞台戏剧的总体状况如何呢？它们大都存在着不同程度的不景气或者叫做不同程度的“危机”，这是有目共睹的。所以，京剧“危

机”只是舞台剧总体“危机”的一个组成部分。只是因为京剧的影响大，波及面广，因而最为显著罢了。

再次，上述原因分析还有不够准确之处。且看两个事实：一是已经有人针对分析的原因把京剧的那些缺欠加以纠正，改编或新编了一些新剧目，将某些“现代意识”等融入其中。结果如何呢？我们未见哪出戏被人们像当年对《甘露寺》、《借东风》、《玉堂春》等那样有口皆碑地赞誉和传颂，恰恰相反，它们不但未能争取到一批新观众，甚至连一些旧观众也失掉了。这里笔者无意否定有关人员的探索和努力，只是想说明相应的分析并未切中要害。二是话剧、歌剧、舞剧等从国外传入的新戏剧也颇不景气，甚至连这些戏剧发祥地的西方一些国家的舞台戏剧演出也不景气。著名话剧演员石维坚为交流话剧艺术曾赴西欧访问，他在英国十余日竟连一场话剧也未看到，看来国内外的舞台戏剧都存在“危机”了。这些戏剧与“陈旧”、“节奏慢”、“程式化”等并无干系，可见一些论者所指出的那些“原因”显然不够用，他们的分析欠准确了。

综上所述，京剧的“危机”只是舞台戏剧“危机”的一个组成部分。因此，我们在谈论京剧衰微、分析京剧“危机”的成因时，不能不看到舞台戏剧总体衰落这个“面”上的大问题。

二、舞台戏剧衰落的主要原因

导致京剧等舞台戏剧衰落的首要因素是什么呢？笔者认为，是现代科技的冲击，具体地说，是作为现代科技杰出成果之一的电视和声像技术的普及，使京剧等舞台戏剧跌入了低谷。这本来是个尽人皆知的现实，然而这个明显的事实却被不少论者忽略了，至少未见有人在报刊上专门论及此事，有些文章偶尔提到“再加上近年来电视的普及”，也往往一带而过，没有把它放在重要位置上，更未加进一步的探讨和分析，其至连舞台戏剧的衰落或“危机”的提法也未见诸报端。

电视走入亿万人民的家庭，给人们了解和认识外部世界带来了极大的方便，也大大丰富了群众的文化生活，人们安坐家中，可以自由地选择数十台不同的文艺节目。在这种情况下，舞台戏剧受到冲击，屏幕艺术近乎淹没舞台戏剧，是势在必然的。

不是可以把京剧等舞台戏剧搬上屏幕吗？效果却大不一样。很多人，包括笔者这个当年京剧的旧观众，都宁愿看一些质量并不很高的影视剧而不愿再看京剧等舞台戏剧的转播或录像了。原因何在？我们知道，舞台剧是一种通过剧场演出的舞台戏剧 艺术，而不是通过镜头摄制剪辑而成的屏幕（或银幕）艺术。如果把舞台剧原封不动地“照”入电视，又用屏幕艺术的欣赏标准去衡量和评判它，人们会感到处处不习惯，处处不合“标准”。因为舞台剧从其一产生便是为剧场舞台演出设计的，而不是为适应镜头拍摄和屏幕播放需要设计的。即使是与影视戏剧较为接近的话剧，若原封不动地搬上屏幕，也会有很多不适应的成分，所以，话剧搬上屏幕或银幕往往也需要重新加工，甚至改编成电视剧或电影，以新的面貌出现。

至于京剧和地方戏曲搬上屏幕的难度就更大了。京剧等中国戏曲，被西方人称为中国的歌舞剧，它集话剧、歌剧和舞剧于一身。京剧等戏曲歌舞化的特点，决定了它的写意性、虚拟性及夸张性等特色，它与极注重写实的影视剧有着巨大差异。在京剧舞台上，“四兵丁”或“八龙套”代表了千军万马。观众完全可以理解，再大的舞台也不可能容纳下整团整师的军队，也无必要。观众也不会考虑其可信度有多少。搬上屏幕就不同了，“带领三千人马”怎么才四个人？“八十三万大军”怎么才八个人？以影视剧的写实来要求，起码要表现出“浩浩荡荡”才行，这不是与实际情况相差太远、太不符合“标准”了吗？京剧还善用夸张手法，如剧中

人物的大笑和痛哭，常用三段笑法和拖长的哭腔，这是由歌舞剧特色形成的整体风格的一部分，是生活的提炼和艺术的升华。这些如通过镜头在屏幕上展现，再以写实的“标准”来要求，将会被认为是极荒唐可笑的。虚拟手法是京剧等戏曲的又一特色。舞台上角色的一个“跑圆场”表示已走过万水千山，然后仍站在舞台原来的位置上，说道：“来此已是……”。连背景也无任何变化，却表示到了千里之外的某地。对此，观众不会有人说是否符合实际。观众在关心剧情进展的同时欣赏了其优美的身段、动作、台步和舞姿，并且剧情和歌舞艺术欣赏二者是有机地结合在一起的。这种虚拟手法如果在屏幕上出现，会是一种什么样的情景呢？原地不动，硬说是到了千里之外新的某地，太不可思议了！离开了对剧情的思考，剩下的只是欣赏那些断断续续、很不连贯的舞姿身段了。剧中人物还要唱，如果单欣赏唱，听听录音也就可以了，何必还要看电视呢？动作和唱段又延缓了剧情，势必“节奏缓慢”了。这样，京剧等戏曲融歌舞、技艺于剧情及人物的综合性特色等优点反而变成了它的缺点。再加上演出质量下降，无怪乎很多人要另选频道了。京剧等舞台戏剧与屏幕艺术相互的不相适应，是舞台戏剧搬上屏幕不易被人们接受的一个重要原因。

此外，京剧等舞台戏剧还极注重剧场效果和演出气氛的烘托。在剧场演出时，每当演到高潮或戏剧冲突顶点时，演出与剧场内的气氛形成一个整体。例如，当年京剧艺术巨星裘盛戎在《铡美案》演出中，每当演唱到“将状纸押至在某(我)的大堂上”时，矛盾冲突达到顶点，其声如洪钟的动情唱腔，一大段排山倒海般声讨陈世美的“快板”演唱，和与之珠联璧合的器乐演奏同时嘎然而止，瞬息剧场内掌声、彩声骤然而起，涌泉般迸发出来，观众几乎是情不自禁，不能自已的。观众由屏住呼吸欣赏扣人心弦的演唱到感情潮水般地涌泄，此时台上台下浑然一体。艺术家精美绝伦的演唱激发起观众的激情，观众的激情又激励演出者更加投入地演出，这是屏幕和银幕艺术所难以做到的。这也许就是今天我们观赏众星合作的电影艺术片《铡美案》反而不如倾听他们当年的剧场实况录音，这也是后者更感人更动听的原因之所在吧。京剧等舞台戏剧的艺术家们为剧场舞台精心设计的表演方式和表现手段，不一定能适应镜头拍摄和在屏幕(或银幕)上的映现。舞台戏剧与屏幕(或银幕)戏剧存在着表现手段的差异和互不适应，二者之间的磨合绝非轻而易举朝夕可成的。

笔者之意并非反对目前在电视中转播或录制京剧等戏曲及舞台剧，只是想指出京剧等舞台剧与电视戏剧艺术要达到完美的结合，中间还有个长期研究探讨的课题，有个艰苦探索实践的过程。

京剧等舞台戏剧的衰落当然还有其他因素，如人们欣赏情趣的变化，社会风气走向、导向，管理的因素，艺术人才流向以及京剧艺术自身的内在因素等等，对于这些因素本文暂不探讨。笔者认为首要因素是电视走入人们的家庭及舞台剧特别是京剧等戏曲与电视艺术的互不适应。这是导致京剧等舞台剧出现不景气现状的总根。其他支脉和局部的问题当然也要解决，但它们是处于从属地位的。认识了总体原因和解决问题的难度及艰巨性，才能决定采取何种相应的对策，而只按原来的步子、尺度、标准作局部的修修补补是难以从根本上解决问题的。对京剧等戏曲来说，更要下大力气，要有一个长期的艰苦探索和反复实践的过程。

三、京剧的继承和关于“京剧危机”成因说的几个问题

前面谈了在电视的冲击下舞台戏剧的衰落，以及京剧等舞台剧与电视艺术相互结合的艰难情况，在这种情况下我们还要不要继承京剧艺术遗产呢？回答是肯定的，当然要继承，并

且还要使之继续向前发展。

京剧是我国民族艺术的瑰宝之一，是历代无数艺术家辛勤耕耘的结晶，同时也是世界戏剧艺术宝藏的一部分。京剧等中国戏曲具有悠久的历史，源远流长，它是在宋元杂剧、元明南戏及明清传奇的基础上发展起来的。中国古典戏曲与古希腊的悲喜剧、印度的梵剧被并称为世界三大古典戏剧。京剧等中国近世戏曲以其独具的特色，又成为近代世界三大演剧体系之一。它既不同于斯坦尼斯拉夫斯基的再现现实生活、追求"幻觉共鸣"的"体验派"戏剧，也不同于布莱希特主张"间离效果"，"不要求观众感动，只要求观众思索"的"表现派"戏剧。京剧等中国戏曲的歌舞化特点，其写意性、虚拟性、夸张性等特色使之与生活拉开了距离，它公开承认舞台的假定性，但要求"假戏真作"，既表演情节、人物，又表演艺术。观众明明知道剧中人不可能在悲愤到极点时还能唱能舞，但它却能使观众相信其真，产生感情的共鸣，甚至还会被感动得热泪盈眶。京剧等中国戏曲以其独具的特色形成了完整的体系，从而丰富了世界戏剧艺术宝库，使世界戏剧 艺术更加绚丽多姿、异彩纷呈。所以我们不但不能在新形势下因其出现衰落就予以指责或轻视，而且更要继承、改革、创新和发展它。

有人对京剧的写意、虚拟等手法提出非议，认为它与以写实为主的话剧和影视剧相比是落后的、非现实主义的。我认为这种看法是片面的。各种戏剧都是在一定条件下，以其特有的形式和手段反映生活的，而且"写实"与"写意"也是相对而言的。京剧以写意为主，但也有写实成分，如以鞭代马，以桨代船，以车旗代车，以四或八兵丁代表千军万马等等。其中马是虚，鞭是实；船是虚，桨是实；车是虚，车旗是实；千军万马 是虚，四或八兵丁是实。话剧、影视剧主要写实，但其中也有"虚"的成分，"十万大军"难道真的一个不差？炸平某一城镇就真将该城夷为平地吗？写意与写实有个为主为辅的问题，有个表现方法和表演体系的问题。写实戏剧多注重摹仿和再现，而写意戏剧则多注重虚拟和神似。京剧中的开门、关窗、骑马、进殿，上楼、下船等大都通过虚拟动作来完成，而话剧、影视剧则要出现实物或通过音响效果来实现。京剧的写意特征很类似于中国画的写意特征。齐白石画虾，画面上没有水，甚至连水纹也不出现，以虾的动态使人感到水的存在。京剧不讲求酷似生活、再现生活，而是要求对生活进行提炼、加工、美化达到传神，一些动作来源于生活又艺术化地高于生活。戏曲理论家王骥德在《曲律》中说："戏剧之道，出之贵实，用之贵虚"，又说："以实而实也易，以虚而实也难"[①]。王国维在《宋元戏曲史》中说："元剧最佳之处……一言以蔽之，曰有意境而已矣"[②]。可见虚拟和写意有传神之妙。京剧可以在同一时间、同一舞台实现多重空间。这是其他写实戏剧所难以实现的。如在同一舞台上同时出现的两个或两组人物却能视而不见，一个说："贤弟在哪里？"一个说："仁兄在哪厢？"然后走到假定的门内才激动地相见，而写实戏剧则要通过换幕换场或变换镜头背景才能完成。京剧写意还有更神奇之处，如《三岔口》，在耀眼的灯光下，却能表现伸手不见五指的黑夜，它是通过一系列摸黑对打的动作来实现的。观众未觉其"假"，而是把观剧与欣赏惊险精彩的演艺紧密结合在一起。再如京剧脸谱，它是人物性格某一侧面艺术化的展现，如张飞的笑脸，加上粗犷又有几分诙谐、粗中有细的表演，生动可爱，没有人产生这个人物像不像小说或历史上的张飞面孔的想法。相反，对影视剧中的人物，人们往往倒要品评一番。"虚"反而"实"了，"写意"反而"真实"了，这就是相反相成。所以，京剧写意、虚拟等特色有其独到之妙，是自成体系的，我们不但不能轻视它，反而要深入地研究其内在的功底和学问，很好地加以挖掘和继承。

一些人在分析“京剧危机”成因时提到“程式束缚”的问题。笔者认为，对这个问题也应辨证地分析对待。我们应该承认问题是存在的，程式不但对内容的展现有所束缚，也使京剧剧本的改编和新编工作受到局限，增加了难度。新剧目的缺少，又造成了它的“陈旧”和缺乏“现代意识”等问题。但是我们也应看到问题的另一面。所谓‘程式’，也是来源于生活的。它是把生活中一些规律性的东西进行提炼、概括而形成的较为规范的表现手段，经过美化而达到艺术升华，如“亮相”、“起霸”、“走边”、“趟马”等等。虽然这些程式在很多戏中都有运用，但依据不同的剧情也是变化多端的。即使是行路（台步）、上马、登船、哭笑以至对白（念白）等习用表演程式也是因人而异、因事而异的。例如《群英会》中对“火”字一场，同是“三笑”的表演，却表现了三个剧中人物的不同心情和神态：周瑜是欣喜见解一致，增强取胜信心的快慰之笑，孔明是早在预料之中的淡淡应和之笑，鲁肃则是出乎意外惊喜见解巧合的放声大笑，三个人物神采各异地展现于观众的面前。《沙家浜》中“智斗”一场，运用了传统的“背躬”的程式，真切地表现了阿庆嫂，刁德一和胡传魁各自的心态，表演时谁有戏，谁即占据舞台的中心位置，其他人则自动移至一侧，轮番调换，类似于影视剧的蒙太奇手法。没有人认为这一程式束缚了剧情的展现和发挥，反而成为精采的一场。很多艺术家灵活地、创造性地运用程式使人物栩栩如生，情境多姿多彩。可见灵活地运用程式又不拘泥于程式，有创造性地发挥，更能增强其表现力。

至于京剧不能“专剧专曲专调”问题，对此也应辩证地分析。其实，这也是个程式问题。京剧的唱腔音乐都有较为固定的曲调和板式，被称为“板腔体”。其常用的曲调也只有二黄、西皮和它们的反调等几种，连同他们下设的各种板式及杂曲加在一起，其常用者也不过只有数 十种之多。这与千变万化毫无拘束的歌剧、舞剧、交响音乐及现代音乐等相比可以说是太“单调”了。我们应该承认这个“现实”。但是这只是“现实”的一面，还应看到另一面：同是一段二黄导板、回龙、原板、快三眼或散板，在不同的剧目中又是那样千变万化、异彩纷呈；同一出戏的同一段西皮慢板或流水板、二六板、快板、摇板等又有马派、谭派、余派、言派、高派，骐派与杨派、奚派等迥异风彩；同一段反二黄、四平调、南梆子等又有梅、尚、程、荀及后来居上的张（君秋）派等多姿多彩的展现，若不是因舞台剧的总体衰落，恐怕还会更加丰富。向宏观世界自由驰骋的歌剧、舞剧、交响乐及现代音乐令人心驰神往；向微观世界精心探索的京剧音乐也使人拍案叫绝。宏观世界是丰富多彩、千变万化的；微观世界也是婀娜多姿、千姿百态的。

我们不妨再以我国的新诗和古典格律诗词的情况作为喻例，也许能说明一些问题。新诗没有格律韵仄的束缚，自由奔放，而律诗只有五律、七律、五绝、七绝及排律等几种形式。词的格式虽有数百种，但较常用的词牌也只有数十个。然而，就是这几种或数十种格律诗词却产生了我国历史上辉煌的唐诗宋词，无数诗词精品和众多伟大的诗人、词家，当代有不少人还时时写些格律诗词，其中也不乏名篇佳作。相反，人们对一些新诗 熟悉者却甚少，至于能随口吟诵者则更为罕见。京剧的程式及其音乐、唱腔和现代歌剧 、舞剧、音乐等相比较与之有某些相似之处。京剧的唱、念、做、打等都有一定的规范，但就是在众多的规范下却产生了多姿多彩的艺术精品和艺术表演。在京剧发展史上谭鑫培、杨小楼、梅兰芳、马连良、谭富英等等艺术名家层出不穷，群星灿烂。他们锐意创新，达到京剧艺术的高峰。他们非但没有被程式所束缚，程式反而成为他们进行创造可资利用的手段。可见，关键在于怎样对待和处理程式。

四、出路何在

在当今电视时代，京剧和其他门类的舞台剧面临严峻的挑战，面临着既要与电视争夺观众（哪怕是一部分），又要与电视相结合，运用电视手段发展自己并达到观众喜闻乐见的双重课题。

要把观众争夺到剧场中去，京剧非有高质量的舞台演出不可。高质量、超水平是吸引、征服观众的关键。京剧在以往的发展及其与其他戏剧门类的竞争中，是不断适应形势需要，在继承的基础上不断创新的。例如它不仅继承流派，还不断创造新流派：谭鑫培之后出现了众多的生行新流派，“四大名旦”之后出现了“无腔不学张（君秋）”的局面，金少山之后呈现了“十净九裘”的新潮等。在当前形势下，应当有更大力度和全方位的创新举措。京剧在微观方面的努力不能停止，向宏观方面的探索也不可偏废。从剧目、表演、唱腔、念白到器乐、舞美、灯光以及最新科技成果的运用等都是如此。西方国家有些人已不满足于只在家中观赏电视节目，开始重返剧场或其他娱乐场所。如果京剧舞台演出有了超水平的艺术发挥，并在改革中逐步适应新一代观众的欣赏情趣，争夺观众的可能性是存在的。

京剧与电视相结合是又一个大问题。一方面是电视转播和录像如何适应京剧艺术的表现特点，克服只是“照像”过程的作法。除镜头的伸缩，全景、近景及特写境头的变化外，现代影视摄制技巧如何反映京剧艺术特色，应成为一个研究、实践的重要课题。另一方面，京剧工作者在研究如何进一步提高舞台表现水平的同时，还要研究如何适应屏幕、镜头摄制的学问，研究解决如何在电视屏幕上展现的问题。二者的结合是一个长期艰苦摸索实践的过程。

另外，从更广泛的意义上讲，在电视时代，我国的影视艺术同样存在本身如何学习、借鉴和继承京剧等民族艺术的精华，以创作出具有民族特色的影视精品的问题。近年来有几部电视连续剧曾引起轰动，是值得我们深思的。一部《包青天》，以明快爽朗的民族风格吸引了亿万观众，它不仅人物的服饰、造形、动作、话白等较成功地融入了京剧的手法，而且在情节、场面的处理等方面对京剧艺术也有所借鉴，如宋仁宗议事只有包拯、王延龄等几个与该事有关的人物出场，突出了主线；它不讲排场，不搞劳民伤财的大场面以追求所谓的“历史真实”，用的都是类似京剧的简炼写意手法。《戏说乾隆》中一把扇子具有神奇力量的夸张手法，《新白娘子传奇》中唱、舞结合的表演生动活泼，受人喜爱（《白》剧的后半部有些“添足”，属情节安排问题）。这几部电视连续剧继承、借鉴了京剧等民族艺术的传统，具有较鲜明的民族特色。电视时代应是一个艺术腾飞的时代。我们的影视剧应当继承、借鉴京剧这个民族艺术瑰宝的精华，这是我们要认真研究的课题。这种借鉴与继承不应是俯身采集式地摘取其一招一式来进行自我点缀与装潢，而应是深层次的。创制民族艺术的新杰作，为世界戏剧艺术事业作出新贡献，应是我们坚持不懈地探索和实践的奋斗目标和方向。

---

① 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社1959年版，第4集第3部。

② 王国维：《宋元戏曲史》，商务印书馆1934年第2版，第125页。

参考文献

① 张　庚：《戏曲艺术论》，中国戏剧出版社1980年版。

② 《马连良艺术评论集》，中国戏剧出版社1990年版。

③ 《张君秋戏剧散论》，中国戏剧出版社1983年版。

（责任编辑　刘跃进）