

育”方面功效的论述。村冈的如上见解是承袭了近代日本音乐教育的奠基人、东京音乐学校第一任校长伊泽修二对于音乐教育的定位。

明治十二年(1879),日本文部省设置了日本近代第一所国立音乐教育研究机构——音乐调研所,由伊泽修二任负责人。伊泽修二从德育和体育两个方面归纳了音乐在教育上的功效,更把“陶冶品德”作为音乐教育的核心^⑤。这种把德育作为音乐教育的目的,视音乐为德育手段的方针,一直是明治时期日本音乐教育的指导思想。

李叔同在翻译过程中对原文的删节,也充分体现出他对音乐德育功能的重视。李叔同的译文是从“世界上云云”开始的,而村冈范为驰的原文中在此之前,还刊载有下文:“在音乐等诸多科目中,既有读书算术等直接有益于人生的课程,亦有诸如音乐等课程,培养人们美的情操,陶冶人的性情,以此间接地施益于人生。所有这些课程均为培养完满人格的手段,在学校教育中缺一不可。”村冈在此指出音乐教育是美育的一个组成部分,也是学校教育中必要的组成部分,但李叔同却在译文中省略了有关音乐的美育机能的论述。这并非偶然,在某种意义上如实地反映了李叔同的音乐教育理念以及当时留日学生的音乐言论的倾向。

清末的留日风潮在20世纪初达到高潮,而当时日本正处于明治三十年代,由于受赫尔巴特教育思

潮的影响,有很多音乐、教育界人士著文论述音乐的美育功能^⑥。与之相比,留日学生虽然对日本的音乐理论进行了积极的、多方面的摄取,但是对于音乐教育的目的以及作用的认识,仍然停留在明治初期把德育作为音乐教育的主要目的的理论阶段,而甚少把美育与音乐联系起来。

如前所述,李叔同之所以重视音乐,主要是着眼于音乐对于塑造近代国家的国民精神而起的积极作用。这种视国民道德品质的培养为音乐教育的主要目的的论调,是当时留日学生的音乐言论的主流。由于当时救亡图存对清末的知识分子而言是最为重要、迫切的课题,所以对音乐的美育功能的忽视可以说是由当时的时代背景所决定的必然结果。

-
- ①④ 西槇偉:《中国新文化運動の源流》,载《比较文学》1996年第38期。
- ② 西原稔:《“楽聖”ベートーヴェンの誕生》,平凡社2000年版,第44页。
- ③ 河口道朗:《近代音楽教育論成立史研究》,音楽之友社1996年版,第38页。
- ⑤ 《伊澤修二氏ノ口演》,载《千葉教育会雑誌》1883年第20期。
- ⑥ 杉田政夫:《学校音楽教育とヘルバルト主義》,風間書房2005年版,第127—138页。

(作者单位 北京语言大学外国语学院)

新善本《辛亥庚戌剧目》考论

谷曙光

国家图书馆善本阅览室藏有一册装裱完好的《辛亥庚戌剧目》,这是清末民初最著名的皮黄艺人、号称“伶界大王”的谭鑫培在宣统年间演出戏单的汇集。戏单本为一纸活页,颇不易保存,当日的收藏者是有心人,不但加以辑集装裱,更遍请顾曲名家题诗撰跋,显得尤为珍贵。此书原属国家图书馆的普通古籍,后被有识者慧眼发现,升格为“新善本”。据笔者所知,至今在各种戏曲文献、书目中从未提及此书者。鉴于它的文献史料价值,特撰文表而出之,希望它在今后的学术研究中发挥作用而不致湮没无闻。

《辛亥庚戌剧目》收集了三十二张谭鑫培在清末演出的戏单,精心装裱在一册大开本的册页上。这些

戏单的尺寸一般约是22.5cm×19cm,暗红色石印,有少数几张可能为木刻。戏单实即今日之演出节目单,往往记载演出的时间、戏园子、地点、戏班、剧目、演员、价目等信息。晚清的戏园子一般只几百个座位,而戏单印制的数量更少。不夸张地说,每一张戏单都是绝版,因为不可能完全重复。戏单价极廉,而买戏单者往往在浏览后随手丢弃,既不会保留,更谈不上系统收藏。尤其像谭鑫培这样的名伶,他们的演出在当日就已经非常名贵,其戏单能够保存至今,真可谓稀如星凤。关于戏单的学术价值,《辛亥庚戌剧目》里齐如山的跋文表述得最为精辟:“二十余年以来,余所收藏之戏单约三千余件,见者多非笑之,以其无非

玩物而已。其实欲考当时戏剧流行之变迁、戏单印刷之改进、戏班脚色之情形、戏院营业之状况种种迹象者,舍此莫由,是岂可徒以玩物视之耶?此册尽系鑫培同庆班之戏目,尤可宝贵,真所谓吉光片羽,足当七尺珊瑚矣。”看来戏单确乎不可小觑,它是研究演出史、剧场史、艺人和梨园文化的重要资料。这册《辛亥庚戌剧目》真称得上是宝贵文献。

下面,首先选录这批戏单的演出时间、地点和谭鑫培本人的戏码。限于篇幅,戏单上的其他剧目、艺人暂付阙如。有些戏名如《竹簾寨》是旧时戏班通俗写法,与今之写法有异,照录不改。

宣统二年七月二十三日庆升茶园(新丰市场新街口南)庆寿和班(有“每日准演,说白清唱字样”)

谭鑫培、陈德霖、谢宝云《硃砂痣·代(带)卖子》

宣统二年七月二十六日庆升茶园

谭鑫培、刘春喜、麻木子《失街亭》

宣统二年七月二十七日庆升茶园

谭鑫培、麻木子、罗寿山、韩乐卿《奇冤报·代(带)堆鬼》

宣统二年十月四日庆升茶园

谭鑫培、金秀山、汪金林《捉放》

宣统二年十月五日庆升茶园

谭鑫培、陈德霖《武家坡》

宣统二年十月六日庆升茶园

谭鑫培、金秀山、汪金林《托兆碰碑》

宣统二年十月七日庆升茶园

谭鑫培、金秀山、陈得林、韩乐卿、冯惠林、刘静轩《战太平》

宣统二年十月十七日广德楼(前门外大栅栏西头路北)“义务戏各班”

谭鑫培、汪金林、麻穆子、谢宝云《法场换子》

宣统二年十月十九日广德楼

谭鑫培、陈德霖、谢宝云、沈三元、谭小培、程卿芬、高小宝《四郎探母·代(带)回令》

庚戌冬月廿七日庆升茶园

谭鑫培、沈全奎、谢宝云、金秀山、麻穆子《洪洋洞》

庚戌冬月廿八日庆升茶园

谭鑫培、金秀山《骂曹》

(无日期)庆升茶园“同庆班”

谭鑫培、金秀山《战长沙》

宣统二年腊月初七广德楼“义务戏各班”

谭鑫培、慈瑞泉、韩乐卿、萧长华《打棍出箱》

宣统二年腊月初九广德楼

谭鑫培、陈德霖《桑园寄子》

宣统二年腊月初十广德楼

谭鑫培、刘寿峯《托兆碰碑》

庚戌年十二月十七日庆升茶园

谭鑫培、刘春喜、麻穆子《定军山·代(带)斩渊》

庚戌年十二月十八日庆升茶园

谭鑫培、杨小楼、黄润甫、董凤岩、钱金福、李顺亭《阳平关·代(带)五截山》

庚戌年十二月十九日庆升茶园

谭鑫培、杨小楼、董凤岩、钱金福、张淇林、李顺亭、谢宝云《八大锤(断背)》

庚戌年十二月廿日庆升茶园

谭鑫培、杨小楼、黄润甫、许德义、汪金林、黄小山、全武行《火烧连营》

宣统三年正月十二日福寿堂

谭鑫培、冯惠林、罗福山、萧长华《状元谱》

宣统三年正月十五日福寿堂

谭鑫培、萧长华、慈瑞全《打棍出箱》

宣统三年正月二十四日庆升茶园“吉祥新戏,每日准演”

谭鑫培、慈瑞全《卖马》

宣统三年正月二十五日庆升茶园

谭鑫培、德君(珺)如《举鼎观画》

宣统三年正月二十八日庆升茶园

谭鑫培、姚佩秋、冯惠林、慈瑞全《竹(珠)簾寨》

宣统三年六月八日庆升茶园

谭鑫培、杨小楼、张淇林、李顺德、许德义、钱金福、傅小山、朱文英、冯惠林、黄小山、汪金林《战兢亭、火烧连营寨》

宣统三年六月十七日同乐园

谭鑫培、冯惠林、萧长华《状元谱》

宣统三年六月十八日同乐园

谭鑫培、刘寿峯、萧长华《奇冤报·代(带)堆鬼》

宣统三年闰六月十八日广德楼“义务夜戏”

谭鑫培、李顺亭、刘寿峯、黄润甫《洪洋洞·代(带)盗骨》

宣统三年闰六月十九日广德楼

谭鑫培、律喜云《桑园寄子》
宣统三年七月初三日庆升茶园
谭鑫培《清官册》
宣统三年七月初四日庆升茶园
谭鑫培、穆春山《鱼肠剑·刺僚》
宣统三年十二月廿二日三庆园
谭鑫培《黄金台·盘关》

谭鑫培 1847 年生人,宣统年间,已是花甲之外的老翁。不过他越老越红,庚子之后迎来了演剧生涯的黄金时代,以至于狄楚青《庚子即事》诗有“家国兴亡谁管得,满城争说叫天儿”的感叹。这些戏单,从一个侧面反映了宣统时期京剧的状况,非常有研究价值。从戏单看,宣统年间谭鑫培仍不时演出,而且可以上演非常吃功夫的重头戏,如《战太平》、《四郎探母》、《打棍出箱》、《火烧连营》等,真是老当益壮。和他配演的艺人,也多是斫轮老手、一时上选。据记载,谭鑫培能戏三百余出,到了晚年,他主要演出经过长期艺术锤炼、最能代表谭派艺术特色的拿手剧目。

有的戏单上还印出了演出的戏班名称,如庆寿和班、义务戏各班、同庆班等,这对考订彼时戏班的人员、剧目等都有一定意义。晚清戏班林立,乃是戏曲繁荣的重要表现。考齐如山辑录之《梨园各班花名册》(一名《剧社题名录》),谭鑫培在光绪、宣统年间曾做过春台班领班人(光绪九年)、三庆班主要老生演员(光绪九年)、同春班承班人(光绪十三年)、三庆班承班人(光绪十八年)、喜庆班主要老生演员(光绪二十二年)、三庆班主要老生演员(光绪二十二年)等,光绪十七年八月又被新补为精忠庙庙首(即京城梨园行会之头目)。按,承班人即戏班的班主、财东,而领班人为戏班的经理。可知谭鑫培一身兼数职,既做过戏班的班主、经理,又是戏班里的头等好角,还以其崇高的名望担任梨园行会之首领。戏班的成立、解散,艺人的搭班、辞班,都需履行一定的程序,并非一成不变。谭鑫培随着年纪越来越大,就不再做戏班的老板、经理了。晚年的他主要是临时搭一些戏班不固定演出。“义务戏各班”是京剧界术语,指的是出于赈济灾荒、救济贫苦、募捐筹款等各种公益慈善目的,而聚集各个戏班的知名艺人,联合举办盛大串场,艺人尽义务而不取报酬的演出。谭鑫培既是晚清京城的梨园领袖,当然会积极参加这种急公好义的义务戏。

戏单上部中央最显著的地方一般都印着演出场所的名称。谭鑫培这批戏单涉及的戏园子有庆升茶园、广德楼、福寿堂、同乐园、三庆园等,其中以庆升

茶园次数为多。除福寿堂是饭馆而兼演戏外,其余都是商业性的茶园戏楼。广德楼、同乐园、三庆园的历史悠久,据道光七年《重修喜神殿碑序》,这三个戏园子最晚在嘉庆年间就有了,都集中在前门一带。广德楼在大栅栏西头路北,同乐园在大栅栏内门框胡同路西,而三庆园在大栅栏内中间路南。庆升茶园晚出,且较远,在西城新街口南的新丰市场。世事沧桑,这些戏园子今日都已不复存在。福寿堂坐落在东城王府井北的金鱼胡同西口路北,靠近东安市场,福寿堂有东西共计八个庭院,戏台设在西院的第三进院落,清末民初,这里常作团拜、寿诞堂会演出之所。

这册戏单涉及的一个有意味的问题是“说白清唱”,很多都标有这样的字眼。此系何意,今人已不甚了了。其实这反映的是帝制时代戏班演戏受封建统治者“国丧”影响的情况。周明泰《京戏近百年琐记》“一八七五年”条云:“本年为穆宗国服,照例禁止彩唱。先时说白清唱,后渐穿行头,场面中除去大锣以铙钹代之。”表面看起来不算什么,实则对艺人的影响太大了。毕竟大部分艺人都处在社会底层,长时间不能演戏让他们失去了谋生的手段,陷入困顿的境地,甚至有沦为饿殍的危险。李慈铭《越缦堂日记》光绪八年十一月七日系云:“自孝贞国恤,班中百余人失业,皆待慧仙举火。”孝贞是咸丰帝孝贞显皇后(慈安),而慧仙乃是梅兰芳的祖父、“同光十三绝”之一的梅巧玲。巧玲久任四喜班班主,最能急人之困,“国丧”极大影响了戏班艺人的生计,为了度过难关,梅巧玲不惜借贷,乃至卖掉自己的房产。对于“说白清唱”,梅兰芳《舞台生活四十年》里曾经涉及,梨园耆宿萧长华说:“遇到‘国丧’,一百天之内,不准动响器。一百天以后,才可以便衣上台。名为‘说白清唱’,不许穿行头。”宣统年间的“国丧”是双重的,光绪帝和西太后相继驾崩。后来相声大师侯林林的代表段子《改行》即以此为题材,而极尽戏谑讥讽之能事。

这样一册富有文献史料价值的戏单,究竟是何人收藏装裱,不妨结合戏单前后的墨笔题跋略作考证。《辛亥庚戌剧目》的前后有十余人的墨笔题跋,其中较著名者为红豆馆主袁寒云、齐如山等人的题词、题诗和跋文。这些墨笔题跋并非一时所为,有的录有题字年代,有的则无。

署名昙庵题诗云:“此是京尘第一编,杨(小楼)陈(德霖)金(秀山)谢(宝云)匹能全。调高南望知无和,几度淞波叹绝弦。”(鸣晦先生属)署名瞿龛题诗云:“回首唐宫全盛日,开元供奉几伶官。沧桑劫后龟年老,片楮还当信史看。”(晦庐主人属题。甲寅秋中)

署名休休、博道人的题诗较长,不具引。

鸣晦和晦庐主人当系同一人,上述诗作皆作者应其请求而撰。有一页还有“癸丑年孟冬十月研戡沉几观”、“甲寅春仲佛鹤汀、沈力常、陈砚衡同观于红豆词馆,元博生书”的题字。看来鸣晦先生不但自己珍爱之,更遍邀友好观看,倩人题咏,颇为郑重其事,情况竟如同观赏古人字画般的庄重虔敬。可惜这些题诗者都用字号室名,姓名颇难稽考。惟陈砚衡,系名重一时的谭派研究专家,今多作“彦衡”,而红豆词馆则可能是皇室贵胄、京昆名票溥侗(字厚斋,号西园,人称红豆馆主)的书斋。

戏册的两篇跋文作者分别为齐如山和芸隐斋主,齐跋前文已引,是芷泉先生属题。芸隐斋主跋文云:“昔金松门先生有观剧诗,刘文清公书观剧册,游戏笔墨,传为佳话。当乾嘉时代,寰宇无事,上下熙熙。士大夫趋公之暇,往往藉丝竹陶情,东山遣兴,未有以某种戏报什袭藏之者。是册为昆曲名家钟鸣晦所收集,又得一时名流题咏,虽歌台绪余,于文化无关,然即事感时,亦可想见清季声伎之盛。乙亥春得自肆贾,当与长垣本华山碑并珍也。”

芸隐斋主、芷泉先生皆难详考,不知是否为同一人。据芸隐斋主跋文,则“是册为昆曲名家钟鸣晦所收集”,细绎文意,芸隐斋主似乎是后来得到了鸣晦先生收藏的这个册子。行文至此,好像这册戏单收藏装裱者的问题已经迎刃而解,然而果真是“昆曲名家”钟鸣晦所辑集吗?覆按文献,我们会疑问,清末民初,根本就找不出一个叫钟鸣晦的昆曲名家。但是,就鸣晦先生能广邀名流题跋这一点而言,他应是有了一定知名度的文人,绝非无藉藉名的普通人。笔者冥

思苦想,鸣晦和晦庐主人会不会是《清代燕都梨园史料》里《闻歌述忆》的作者“鸣晦庐主人”?《清代燕都梨园史料》是民国时张次溪蒐集整理的清代戏曲研究资料的汇编,而《闻歌述忆》为其中一种。极为凑巧的是,《闻歌述忆》专门记载作者痴迷谭鑫培、观看谭剧的经历。带着疑问翻阅原书,终于找到铁板证据:“嗣后英秀每在西四牌楼新丰市场庆升园演剧,首日演《硃砂痣》,与德霖配。每月演四日,或八日,皆择其拿手好戏,或艳丽得宜者。”鸣晦庐主人正是当日庆升园观剧的座上客。后文又云:“有余闲,遂将所收英秀戏单,装池成册……”他又遍请文人墨客为戏册题诗,多至数十人。细细研读《闻歌述忆》里的诗词,终于找到一首瞿龛的题诗和上文所引全同。鸣晦庐主人自云“数年冒寒犯暑,万辛千苦,好不容易得此六十余剧”,可知当日装订的戏册不止一本,而题诗撰跋者更多,然则我们今天看到的《辛亥庚戌剧目》已不是全帙。通过上文的考证,不难推断戏单的收藏装裱者就是撰写《闻歌述忆》的鸣晦庐主人。其人之真实姓名为王立录,民国九年出版之《最近官坤履历录》里有他的简历。王氏做过大总统秘书,是清末民初的著名藏书家,尤精版画之收藏研究。

《辛亥庚戌剧目》流传至今,已有上百年的历史,它之所以珍贵,在于系统记录了一代名伶谭鑫培在宣统年间演出的实录,同时还为研究旧时戏园生活、艺人流派发展和剧目变化以及社会文化娱乐状况等提供了重要史料,堪称戏曲的活页历史。

(拙文承北京大学吴小如先生审阅,谨致谢忱。)

(作者单位 中国人民大学国学院)

行动与造型:西方戏剧中的文学性

阎立峰

亚里士多德在《诗学》中开宗明义:“悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿,它的媒介是经过‘装饰’的语言,以不同的形式分别被用于剧的不同部分,它的摹仿方式是借助人物的行动,而不是叙述,通过引发怜悯和恐惧使这些情感得到疏泄。”他继而强调:“悲剧必须包括如下六个决定其性质的成分,即情节、性格、言语、思想、戏景和唱段”,其中“情节是悲剧的根本,用形象的话来说,是悲剧

的灵魂。性格的重要性占第二位……悲剧是对行动的摹仿,它之摹仿行动中的人物,是出于摹仿行动的需要。”^①一般看法是,亚里士多德的上述论断奠定了西方剧诗说的传统——即视戏剧为文学的一个分支。然而事实上,剧诗说即使为亚氏的本意的话,也只处于《诗学》的显性层面。如果深入到亚里士多德的论证过程将会发现,《诗学》的隐形层面触及后来被莱辛所澄清的诗与画、或时间艺术(叙事艺术)与