

苏州昆剧传习所的历史经验

傅 谨

清末民初,昆曲的演出逐渐陷入困境,昆班难以为继,遂有曲友商议兴办科班传习昆曲,得上海纺织工业实业家穆藕初持续资助,传习所方有所成。苏州昆剧传习所是近代中国戏剧界最重要也最具历史意义的戏剧教育机构,对昆曲的传承有非凡的意义,但是历经几度努力,在商业与市场上始终未能取得预期的成功。总结传习所传承昆曲的历史成就,同时分析它在商业上遭受挫败的原因,才能完整地认识和接受苏州昆剧传习所的历史遗产。

昆曲作为中华文明主体之一的雅文化的象征,不仅因为它将音乐与文学化为一体的完美结合与精致表达,同时还在于它在表演艺术领域凝聚了先秦以来中国舞蹈与戏剧这两大艺术门类的成就,由此成为举世无匹的人间奇葩。

就像明清时期人通称昆曲剧本为“传奇”那样,昆曲本身就是一个“传奇”,但是音乐、文学与表演上的成就,并不能保证它在商业竞争中永远胜出。一方面,在演出市场上的昆曲始终面临种种地方戏的激烈竞争,而以昆曲之雅驯,要战胜那些更贴近于普通民众之趣味的地方剧种、征服普通观众,确实并不容易;另一方面,即使它的市场状况并不如人意,但仍然不影响文人阶层对它的价值的认识,也不妨碍它拥有很高的文化地位。就在昆曲的发生地苏州一带昆班已基本趋于绝迹的清末民初时期,以苏州、上海为中心的一个相当广的区域内,仍有众多爱好昆曲的曲友,而这些昆曲票友们经常组织规模不等的曲社,每年几个节令的曲会,更是颇为出色。俞振飞的回忆,可以基本上体现出当年的状况:

正月十五元宵节,曲友们就相约到苏州邓蔚,一边赏梅,一边唱曲。六月廿四是荷花

生日,大家到杭州徐凌云的摹烟别墅举行曲会,晚上在西湖里放荷花灯,荡舟唱曲。七月初七乞巧节,曲友们就聚集在嘉兴烟雨楼,记得当时嘉兴唱曲的人极多,苏州、上海去的曲友和他们比赛唱曲,观者如堵。八月十五中秋节,在苏州虎丘千人石上举行传统的曲会,据说当年江浙两省曲友,都齐集在千人石上,从黄昏唱到天亮。但我会唱时,虎丘集会已无人组织了。八月十五,曲友们本约去海宁观潮,一去就是几十人,住在曾任上海县官的曲友王欣甫的家里,一住四五天,天天唱曲串戏,尽兴而归。^①

曲友的活动虽然仍很活跃,但是从昆曲的发源地苏州看,它的颓势已经毕露,而更令人忧虑的是,在各地城乡的戏剧演出逐渐商业化的背景下,最后仅剩的几个昆班,也陆续解体。清末民初,昆曲的演出整体上已经处于相当不景气的状况,这一点有诸多文献印证。据光绪七年六月苏州《重修老郎庙捐资碑记》记载,此时“各班分散逃避,在申者尚存百十余名,在夷场分设两班开演,计文乐园、丰乐园,暂为糊口”^②。昆曲诞生地苏州一带原有的所谓“四大昆班”,仅有全福班尚在继续支撑,但是已经无法持续在上海大戏园里驻场演出,不得不经常跑江湖,在农村的乡镇草台上演唱,靠跑码头维持生存。

昆曲的原生地如此,它所广泛传播的其他地区也有类似现象。苏沪周边地区如宁波,“在民国元年(1912)尚有‘四明文吉祥’昆班去上海演出,全班六七十人,由于名角多,能戏多,而曾轰动一时。但到民国二十二年(1933),甬昆仅存的新庆丰、老凤台、老绪元三班,均因无法维持而先后散伙。自此艺人星散,再难成班”^③。昆曲曾经非常兴盛的湖南桂阳一带,民间向以“文秀班”称昆曲戏班,有悠久的昆曲演唱传统。从清末到民国初年,先后有过昆文秀班、福昆文秀班、老昆文秀班、正昆文秀班、胜昆文秀班以及昆美国、昆文明等十五个昆班,剧目丰富,行当脚色齐全,但是显然处于迅速的衰落过程中,至民国十八年(1929),最后一个昆班“昆舞台”解体,在以后的二十多年里,湖南也不再专门的昆班^④。至于北方,清代宫廷演剧渐渐从演昆弋大戏为主,变为演乱弹皮黄为主,加上太平天国事变,阻断了官府选送苏州童伶进京之路,京城市面上昆腔戏班的存在与经营也出现问题。宫廷内帝后的欣赏趣味,未必就一定左右社会公众的爱好和习惯,但昆曲本是文人雅事,清代北京戏园演出之所以能够接纳昆曲,本就与清初至中叶江苏一带源源不断地将昆曲班社和艺人送入北京进呈御览有密切关系,因此南方艺人后继乏人和宫廷趣味的转移,足以让北京的昆曲走向末路。尽管北京仍然聚集着一个相当可观的传统文人群体,但随着新学兴起,至清亡之际,这个群体的存在以及他们的社会地位,已经摇摇欲坠,不足以再支撑昆曲的存在与繁荣。因此,这数重影响叠加的作用,使戏曲艺人们学习昆曲的积极性大受影响。

民初年间,早就中断了昆曲艺人自南而来之路径的京都,虽昆曲聚会还时有所闻,然而却无不尽显其没落景象。张礪子《听歌想影录》云:“昆曲温文尔雅,为文人墨士所推重,唱于堂会戏,自最相宜,且其词句在文学上亦有价值,自是国剧之最高尚者。然其穿插太简,过场太少,颇难引起社会之兴味。故从前各戏园每至唱昆曲,则座客皆乘此时出外便溺,以至昆腔遂有‘车前子’之称。其不受人欢迎,由来已久,曲高和寡,今古有同慨也。”民初时期,昆曲在北京一度似有复兴迹象,如张礪子所说,“民国七年,北京昆曲兴起……天乐园之昆班,近日营业非常发达,每日上座均满,后至且无隙地。座客中多有携带《缀白裘》等书以资参考者。昆曲果能由此中兴,诚戏曲界之好气象也”^⑤。作者把这一情形看成是当年北京戏剧界三件大事之一^⑥,从相反的角度看,恰恰更说明了昆曲在北京演出的规范,充其量只能说这时的北京还能有昆曲的演出,至于所谓“中兴”的幻觉,只存在于极少数文人想象之中了。

诚如所述,昆曲的起源与发展本与文人有莫大的关系。正因为从明中叶以后,昆曲被视为文人所从事的文学与音乐的创作活动,由此才得以主流文化所接纳,进而,甚至在明清数百年间,昆曲让中国戏剧获得了从未有过的艺术地位。文人对昆曲崇敬的另一面,则是社会上仍然将戏剧视为小道,把优伶视同娼妓。两种极端的观念同时并存,构成截然对立的评价,而昆曲就在这样的奇谲语境里持续生存——在昆曲界,文人和艺人的区隔始终是泾渭分明的,因此有所谓的“清唱”与“串演”之分。普通情况下,文人对于扮装登台演出,仍有所忌讳,原因就是由于“清唱”所涉及的仅限于文学与音乐方式的表达,而粉墨登场,则与优人无异,表演行业向来被视为贱业,理应为文人以及社会贤达所不齿。至于欣赏传奇的演出,则宁可由文人与官绅商贾从贫家买断幼童,加以教习。明清两代豢养家班以唱演昆曲,成为一时之风气。所以,在明清两代,纵然昆曲传奇有很高的文化地位,但它在舞台上的演出,并没有得到同样的尊重。那些崇尚昆曲的文人们,也未必会关心演唱昆曲的艺人以及他们的戏班。

文人阶层对化妆扮演在心理上的拒斥态度,清末民初虽有所减退,但达官显贵对昆曲的爱好,至多只限于组织业余爱好者票社,偶尔演出,或者撰写关于昆曲的文章,都并不当它为正事。民国年间,酷爱戏曲的袁二公子寒云在北京组织了消夏社,秋冬之际,又陆续组织过钱秋社、温白社、延云社,并与红豆馆主合组言乐会,这些昆曲爱好者和票友们的票唱活动,有时也成为公开的演出。根据1932年的一个不甚可靠的统计,当时上海有正在活动的昆曲团体六个,其中的贤春社成立于清光绪十七年(1891),有会员一百人,嚶春社成立于光绪二十七年(1901),润鸿社成立于民国二年(1913),平声社成立于民国十八年(1929),啸社成立于民国十九年(1930),青社成立于民国二十年(1931),分别都有二三十名会员;此外,还有暂时停顿中的倚声社和粟社^⑦。这些票社以及票友的存在对昆曲固然是一种可贵的支撑,但是毕竟不能替代经过系统训练的职业化的昆曲戏班与伶人。

营业性的昆曲戏班难以生存,固然不等于昆曲的消亡,然而,没有一个相对稳定的、经过系统而严格训练的表演艺术家群体,昆曲就必然丧失它的最根本的精髓之一,那就是原本十分精致的、集文学与音乐为一体的传奇在舞台上戏剧性的完美呈现。只有通过完美的舞台表演呈现出来的昆曲,才堪称昆曲的最有文化价值的存在方式。昆曲不能仅仅通过文人们的清唱完整地传递,这是民初部分爱好昆曲的文人和商家的共识。昆班的消失,无论如何是昆曲发展历程中无法弥补的损失。基于这样的考虑,有一批昆曲的曲友们就商议兴办一家新颖的科班,传习昆曲,于是就有了近代以来中国戏剧界最重要也最具历史意义的戏剧教育机构——苏州昆剧传习所。

二

昆剧传习所创建于民国十年(1921)八月。它最初是由苏州道和、楔集两家曲社的曲友张紫东、贝晋眉、徐镜清发起,并且得到汪鼎臣、吴梅、李式安、潘振霄、吴粹伦、徐印若、叶柳村、陈冠三、孙咏雪等人的响应,组成共十二人的董事会,其中十人每人各资助一百元,作为传习所的开班经费。至民国十一年(1922)初,由爱好昆曲的上海纺织业大实业家穆藕初接办。昆剧传习所先后延请了全福班的沈月泉、沈炳泉、高步云、许彩金、吴义生、尤彩云等为教师,聘请苏州道和曲社的孙咏雪出任所长。为筹集传习所日常运行的经费,穆藕初发起以“昆剧保存社”的名义,在上海举行了江浙名人昆曲会串,义演三天,共募集到八千余元,全部用于传习所。相比起传习所初建时各位董事的捐助,这笔款项才是传习所后来得以培养出一批优秀昆

曲表演人才的关键。

昆剧传习所设立在苏州五亩园,它招收清贫子弟,提供膳宿,原定招收学生三十名,穆藕初接办后,扩充到五十名。规定必须先试学一年,有前途的才写“关书”正式学戏。学生须学习三年,帮演两年。传习所每天的课程安排有序:“早晨,听校工摇铃起床,空腹上打拳课。早餐后上国文课,下午一点至五点,拍曲,学台步,排戏,晚饭后自由活动。”^⑧每逢四、十四、廿四放假。因学生年龄与入学时文化程度不同,故国文课分初级班和高级班,相比较起其他剧种类似的教育机构,即使不与传统的科班——如京剧的富连成相比较,将传习所与民国初年新起的易俗社、南通伶工学校等具有改良意识的各家戏剧教育机构加以对照,苏州昆剧传习所显然更注重演员实际的文字和文学修养,而更可贵的是,从后来的情况看,传习所也是惟一真正让学员们普遍掌握了一定的书写能力的演员教育机构。

接办之后,传习所最主要的经费来源就是上海纺织业大实业家穆藕初,他尽其所能地资助了这家旨在传承昆曲这个中国文化史上最重要的剧种的教育机构,而且似乎惟有他完全没有考虑过要通过资助传习所得回报。几年里,他承担了所有学生求学期间的生活与学习的费用,每月大约需要支出六百元左右。诸多贫民家庭的孩子,在这里享受到比当时普通人家好得多的生活待遇。他们有相当好的伙食,每两周理一次发,而且洗澡有人领去桃花坞浴室,连接换下的脏衣服也有专人洗净,进入传习所的学员们无不感到温馨。

传习所的部分天资聪颖的学员,在民国十一年(1922)初曾经初尝登台表演的滋味,但是多数学员大约在民国十三年(1924)才开始有从事舞台实践的机会。当年春天,他们在上海著名曲家、也是传习所最初的发起人之一徐凌云家的客厅试演,五月二十二到二十五日,较正式地以“昆剧传习所”的名义,在上海笑舞台首次对外公演五场。传习所的学生赴上海公演前,穆藕初请曲友为首批学员取了艺名,他们中间均被嵌以“传”字,因此,这些学生后来就被通称为“传字辈”。传习所先后一共招收学生七十名,陆续淘汰后,实际结业的“传”字辈艺人为四十四名,其中也不乏数位未正式履行就读手续的私房弟子。从民国十四年(1925)十一月底开始,所长孙咏雱率全所学员再次赴沪,在笑舞台、徐园、新世界等处演出^⑨。在这段时间里,上海及附近大中城市各家戏院,经常可以看到传习所学员的身影,这些演出,既让学员积累了舞台经验,同时也得到一定的收入,对传习所的继续维持,是必不可少的补充。但是传习所的经费,仍主要依赖穆藕初,学员演出也均需要他给予补贴。

民国十六年(1927)穆藕初终因事业挫折退出实业界,转道从政,担任民国政府工商部次长,也不再有可能继续支持传习所。这是传习所历史上第一个大转折。

传习所面临必须改变经营方式、需要以学员的演出收入来支撑的局面。穆藕初退出的同时,孙咏雱也不得不退出,接手的则是另外一批人。这里的有些史实大约是不容易厘清了。我们所知道的结果,就是曾经在传习所担任教师的曲友俞振飞和爱好昆曲的上海实业界人士严惠宇、江海关监督陶希泉一起接过了这个摊子,看起来,当时的俞振飞对经营传习所这批学员的演出事宜是信心满满的。他说动严、陶投资五千元,专门购置了一副衣箱,又邀集张某良、吴我尊等人组成“维昆公司”,经过一个多月的筹备,租下上海笑舞台,组建了一个完全由传习所学员构成的昆班,对外称“笑舞台新乐府昆班”,并于1927年12月13日开始正式营业。新乐府在笑舞台的演出仿佛有良好的开端,但却无法长期保持商业演出。不到四个月,“五千元资本全部泡汤”^⑩。1928年4月5日清明节封箱,新乐府与笑舞台的合作就此中止。

这段合作并不愉快。一方面是投资人严惠宇、陶希泉的血本无归,俞振飞也黯然离去,为他们管理新乐府林子彝更是惹来这批昆曲新人的满腹怨言;另一方面,演员们自觉艺术水

平和社会声誉在日益提高,却不能获得应有的经济回报,负面情绪不断积聚,于是双方的分手势所必然。

与笑舞台的演出合约中止后,虽然传习所的学员们仍以新乐府名义在苏州青年会、上海大世界等地有过短暂演出,但只是短暂的过渡而已,很快,加入新乐府的艺人们就提出和投资人严惠宇谈判,要求自立,投资人进退两难,十分无奈,只能要求收回他们出资购置的衣箱。由“传”字辈艺人组成的新乐府1928年6月2日在苏州中央大戏院演完最后一场,宣告解散。而此时,公认是传习所最有造诣的优秀学员、新乐府的台柱子小生顾传玠也离开昆曲转而去大学就读,其后成为商人。他的离去,对传习所诸公不能不说是一个大的打击。

新乐府解散后,传习所培养的这批昆曲艺人并没有星散,他们得到各地曲友的支持,通过募款和借款等手段,重新置办了完整的行头,继续演出,并于1929年重返上海,得到上海大世界经理孙玉声的接纳。孙玉声为他们取名为“仙霓社”。除了上海大世界,仙霓社也不时在别的小型游艺场和剧场里演出,同样有不俗的反响。然而,他们始终未能获得真正意义上的足够的市场认可,尽管有不少昆曲爱好者以及曲家的支持,仙霓社在上海的生存与立足,一直是个难题。他们很难在商业竞争激烈的戏院里获得足够的演出机会,只能辗转江浙沪一带的乡镇,巡回演出。他们在艺术上始终为人们所尊敬,可惜在市场面前,经常处于举步维艰的窘境。沪剧艺人解洪元曾经回忆当年他们的江湖班中山社在外地跑码头唱幕表戏,偶遇仙霓班唱对台的情景,颇值得咀嚼:

一次在朱家角,由朱传茗、王传淞等领衔的正统昆曲仙霓社正好与我们唱对台戏,居然败北。他们不服气,悄悄来看戏。正好我们在演《狸猫换太子》,他们看到台上的包公竟然头戴清朝的红翎帽,鼻子都气歪了。他们想不通,为什么这样的申曲能压倒他们。确实,从艺术造诣来说,我们没法与仙霓社相比,服装道具也都比较简陋。当然,我们有时也搞搞机关布景,甚至有一次搞过转台,因为中山社内有些唱申曲的是农村土木工匠出身。但是,我们并不靠服装布景取胜,而是注重戏文雅俗共赏,戏情合情合理,戏目变化多端。也许正是剧目的求新、求变、求扩大、求通俗,才使人们在杭嘉湖一带得以生存,得以立足。^①

从表演艺术的角度看,昆曲在整个清末到民国年间,当然是在走下坡路,仅仅从演出剧目的数量上看,这一趋势也十分明显。在传习所的四年里,所有学员先后一共学会了两百三十多折戏,这个数字,比起昆剧最兴盛的时代里那些知名艺人所掌握的剧目,只有大约四分之一不到。所以,即使传习所培养了一批“传”字辈演员,这些演员多数后来都成为戏剧界人所景仰的宗师,但是他们和前辈相比,仍然不能够令人满意。如陆萼庭所说:

(“传”字辈演员组成的仙霓社)从演出剧目看,数量已较大雅班时代减少,如《荆钗记》大雅等班能演二十四出,仙霓社仅能演十五出;《琵琶记》大雅等班能演二十六出,仙霓社仅能演十五出;《红梨记》大雅等班能演十二出,仙霓社仅能演五出;《一捧雪》大雅等班能演十六出,仙霓社仅能演十出,他可推知。有些表演上颇具特点的传统折子也失传了,如《东郭记·仲子》、《双珠记·中军》、《还金镯·哭魁》等,早已绝响舞台。^②

诚然,这是将刚出道不久的“传”字辈艺人们与已经相当成熟的大雅班艺人们相比,实际上如同所有戏剧班社和优秀演员一样,“传”字辈对昆曲艺术的传承,并不完全是在传习所期间所

成就的,无论是毕业后的演出实践,还是在新乐府和仙霓社演出期间,他们都还从其他著名的昆曲和其他剧种的大家那里,汲取了许多传统剧目以及表演方法。根据王传蕙的回忆,他们走上舞台后,仍然通过各种不同途径继续丰富自己的表演剧目:

为把昆曲艺术继承下来,“传”字辈兄弟们抓住每一个机会寻师问艺。如施传镇曾向全福班著名老生沈锡卿学戏,不久沈老师北上京、津,北方业余曲家称道的二十年代有名的“拍先”沈金钩就是他。又如朱传茗、华传萍曾向名昆旦丁兰荪问艺,著名前辈蒋硯香为顾传玠等传授《雅观楼》;王传淞的副角戏多得自陆寿卿,刘传蘅请教过王益芳,华传浩的武工戏多得王洪指导。在大世界时,夏月恒曾指导华传浩勾《偷鸡》的脸谱,并将《蜈蚣岭》传播给汪传铃,张翼鹏也在大世界将带耍令旗的新路子《雅观楼》教给汪传铃和方传芸。尤其是在“新乐府”时期,曾以每出戏一百元的代价由姚传芳向六十多岁的名旦钱宝庆学会了《题曲》和《寻梦》,不久钱就过世了。^⑬

在仙霓社演出期间,吴梅还为他们排演过灯彩戏全本《吴王探莲》,他们从汤显祖曾经当过县令的浙江遂昌借来全套刻丝的荷灯和莲灯,有目击者以为极一时之盛。所有这些新旧剧目,都在不同程度上丰富了“传”字辈所掌握的演出剧目。

然而,即使这样,“传”字辈艺人艺术上的进步仍然遇到许多无法逾越的障碍。其中最显著的一个缺失,就是在他们学艺的年代,已经很少有机会看到老一辈艺人们的舞台风采,因此,大量传统剧目的舞台呈现方法,“传”字辈未能有机会目睹,而缺乏在舞台的实际演出中体会老一代优秀艺人的戏剧表现方式,是他们这一代极大的遗憾。他们的成长过程,固然得到全福班等戏班前辈们的悉心指点,也有不少清唱曲家成为他们的教师,然而,真正欣赏老一辈艺术家的表演艺术,几乎只有1923年秋后全福班在苏州重新聚集演出的一个短暂时期,此前和此后,都没有机会系统地观摩老一代昆曲艺术家的演出。对于一般的剧种,戏曲演员在学习期间,总是会有机会经常观摩前辈同行的演出,尤其是出于科班班主的营业考虑,他们不得不入科很短就上舞台,除了能获得丰富的舞台经验,在演出的过程中强化学习内容以外,与众多比他们优秀得多的艺术家一起合班演出,随时受到舞台的熏陶,对于他们的成长,是一个极大的促进。然而在“传”字辈学习的时代,昆曲早就不再是那种尚有较广阔的演出市场的剧种,在市场上营业性演出的昆曲剧团几乎没有了,“传”字辈的学员们也就无从通过参与演出而欣赏前辈风范。

传习所的另外一大遗憾,就是“传”字辈初入江湖,不得不面对严酷的市场竞争,而这个本由置身演出市场之外的酷爱昆曲的文人和曲友兴办的教育机构,根本无从找到合适的经验丰富的经营人才、为这个由一批新人组成的剧团负责演出管理与经纪事务。因此,当穆藕初退出传习所的事务、离开上海去南京担任工商部次长后,他的接任者就不得不认真考虑将这批学员组成剧团,通过演出谋利,预想中新乐府与笑舞台合作的商业演出会很理想,然而这次合作,他们找到的后台经理居然是俞振飞。俞振飞与传习所的关系固然很深,他的父亲俞粟庐是当时最著名的曲学大师,家学渊源,俞振飞得以十九岁就代父亲去传习所任教,但是,正如他父亲俞粟庐所断言的那样,他并不是合格的经理人^⑭。新乐府在笑舞台演出的终结,同时也意味着传习所的结局。而后来,除了搭别的班社演出的演员以外,“传”字辈艺人中先后有几个人挺身而出,担任戏班的经理人,可惜都未能经营成功。

经历了几年的困顿与挣扎,1937年下半年,仙霓社在上海福安公司游乐场演出时,受战火

波及,全副衣箱被大火毁之一炬,不得不散班。次年,曾经有部分演员重新聚合,租借行头在上海各家书场与戏院间断演出,门庭冷落,最终于1942年正式告散,昆曲传习所至此走完了它的全程。

三

传习所的存在还有一个插曲。传习所的周传瑛等几位艺人,后来搭朱国梁的苏滩班唱戏,名为苏昆剧团。苏滩有“前滩”、“后滩”之说,“前滩”本是从昆曲化出,初时只不过类如昆曲的坐唱,曲目多为昆曲的折子,曲白多改为七字句。民国年间,苏滩伴奏乐器渐渐发生改变,取消笛子改用二胡,风格陡然一变,取时事以及乡间小曲,号为“后滩”,成为各游乐场里观众的宠儿。民国二十年(1931)前后,朱国梁、张凤云夫妻正风靡一时,幸有他收留同乡昆曲艺人,组成江湖班,唱昆曲,也兼唱苏滩,直到民国末年,这就是主要由昆曲传习所的学员后来组成的惟一戏班,它也是后来因《十五贯》陡享大名的浙江昆苏剧团的前身。

诚然,论及昆曲的存亡,除了集中在苏州附近,相对比较完整地继承了从昆山腔时代以来的水磨腔传统的昆曲职业戏班以外,还需要考虑到另外一些复杂的因素,那就是昆曲在各地方戏中的存在。明清两代,随着昆曲的文化地位达到其他所有剧种的水平、甚至其他艺术样式不可能企及的地步,它的流传范围也广至大半个中国,并且成为各地方剧种在艺术上的范本,几乎所有被视为“大戏”的剧种里,都有昆腔戏的存在。在向地方流播的过程中,昆曲本身自然会发生或大或小的变化,相当多的场合,各地所流传的、被当地艺人们所认为的昆曲表演,与它的原生地苏州一带的昆曲,早就出现了程度不等的区别。尤其是舞台语言和伴奏乐器的变化,这几乎成为不可避免的态势。尽管昆曲从明末清初已经在各地扎根,为人们所普遍接受,但是这种接受的前提,恰恰就是它们与地方语言甚至地方戏剧风格的相互接近^⑤。而对昆曲这样一个其突出的优势就是能够将字词的声韵与音乐旋律尽可能完美地融为一体的戏剧表演形式,语言是如此的重要,以至语言的变化,必然带来音乐的变化和风格的变化。不运用苏州的方言而试图保持昆曲固有的音乐风格,几乎没有可能。因此,纵然人们可以认同,即使在昆曲相当没落的清朝末年,它在苏州之外甚至极遥远的地方仍在生存与发展,然而,同样不容忽视的事实是,这些地方的昆曲都不同程度地在流变中,与经典意义上的昆曲拉开了距离。况且,就是在这些地区,昆曲的继续存在的理由也越来越勉强。清末民初年间,广东的粤剧戏班在一个戏台开锣的头一晚,在开台戏《六国大封相》以后照例都要演昆曲三出头,如《祭江》、《灞桥》(即《关公送嫂》)、《寻亲》之类,这一习惯首先在城市的戏院里被废弃,而在乡镇的演出中,昆曲也越来越罕见,与粤人渐行渐远。

从清末民初直到民国中叶,昆曲不仅始终得文人的尊崇,且在各地的地方戏剧艺人的观念中,依然拥有不可动摇的崇高地位。但是昆曲在演出市场中渐渐不受欢迎的残酷事实,使这种地位渐渐变得越来越具有仅限于表面的象征意义。如梅兰芳所说:“梨园子弟学戏的步骤,在这几十年当中,变化是相当大的。大概在咸丰年间,他们先要学会昆曲,然后再动皮黄;同光年间已经是昆、乱并学;到了光绪庚子以后,大家就专学皮黄。即使也有学昆曲的,那都是出之个人的爱好。”^⑥包括京剧在内的各地方剧种艺人们对昆曲的重视程度,是一个重要的标杆,虽然仍然敬仰昆曲,却不愿意去学或者不觉得有必要去学,那种敬仰的内涵就已经令人怀疑。

尽管如此,昆曲传习所依然堪称昆曲的传奇经历中最具传奇色彩的一笔。无论时人和后

人会觉得有多少不满足,昆曲传习所都切切实实地为后世培养了一代尽可能规范的昆曲演员,而这些人从20世纪20年代直到80年代,一直支撑着昆曲这个在中国文化领域具有标志性剧种的存在。而传习所的开办,其文化意义也远远超越中国历史上——不仅仅是那个时代——所有为培养戏剧演员而设立的教育机构。它甚至可以看成是世界范围内接续、传承非物质文化遗产的一个范例。回顾当年穆藕初毅然同意资助传习所的兴办,他的初衷或许并没有多么高远的目标和理想,也未必有拯救昆曲这一传统文化精华的信念,但是他的善举实质上却达到了这样的效果。直至今日,“传”字辈的神话仍然在流传,成为今天昆曲生存与发展的不可逾越的模本。

在这个意义上,苏州昆剧传习所之传承昆曲的意义与价值,就更须倍加重视。回想传习所的经历,值得思考的是,这样一家得到许多文人和商人支持的班社,为什么无法持续?人们总是用文化的原因——诸多雅俗之争、趣味之辩或剧目的老化等等——解释清中叶以后昆曲的式微,这些解释都基于艺术的逻辑,唯独没有商业的逻辑。

忽视商业的逻辑,就无法解释昆曲以及传习所后来在经营上遭受的挫败,因而也就无法从传习所的历史经验中汲取多方面的教训,提升我们对剧种生存、发展的规律的认知。因此,苏州昆剧传习所给我们留下的戏剧文化遗产,不仅包括“传”字辈艺人身传的那些经典剧目,还有他们的经历,因为他们的经历,就是昆曲在近现代的命运的缩影。

- ①⑩ 俞振飞:《一生爱好是昆曲》,《上海文史资料选辑》第61辑《戏曲菁英(上)》,上海人民出版社1989年版,第5页,第9页。
- ② 《中国戏曲志·江苏卷》,中国ISBN中心1992年版,第24页。
- ③ 《中国戏曲志·浙江卷》,中国ISBN中心1997年版,第21页。
- ④ 参见《中国戏曲志·湖南卷》,文化艺术出版社1990年版,第95—96页。
- ⑤⑥ 张穆子:《昆曲之发展》,《听歌想影录》,天津书局1941年版,第112页,第107页。
- ⑦ 上海地方协会:《上海市统计》“文化事业”表14《上海全市昆曲团体及会员数统计表(二十一年)》(商务印书馆1933年版)。表后注明:“本表材料,系穆藕初君供给。”只从单个人获取资料,且资源来源者未必有统计学的专业素养,从数据情况看,过于齐整,因而,恐怕不能完全反映当时情况。
- ⑧ 郑传鉴:《前半生的艺术道路》,《上海文史资料选辑》第61辑《戏曲菁英(上)》,第20页。
- ⑨ 参见《中国戏曲志·江苏卷》,第615—618页。
- ⑪ 解洪元:《雪泥鸿爪印草台》,《上海文史资料选辑》第62辑《戏曲菁英(下)》,上海人民出版社1989年版,第180—181页。
- ⑫ 陆萼庭:《昆剧演出史稿》,上海文艺出版社1980年版,第350页。
- ⑬ 王传蕖:《苏州昆剧传习所始末》,《上海文史资料选辑》第61辑《戏曲菁英(上)》,第45—46页。
- ⑭ 俞振飞曾经回忆道:“正当我们筹备工作积极进行的时候,我父亲不知从哪里得知此消息,立即来信告诫我:千万不要去管经济,不要当老板,这种事大多没有好下场。我自问确实没有这方面的经验,于是听从父亲的忠告,让张某良当前台经理,掌管经济,我则负责后台的业务。”(俞振飞:《一生爱好是昆曲》,《上海文史资料选辑》第61辑《戏曲菁英(上)》,第8页)可惜他只听了一半,还是管了后台,传习所的关闭,就在新乐府歇业时。
- ⑮ 即以今天仍被视为昆曲重要支流的湘昆论,在民国年间,虽然仍然大量演出传奇剧目,但是表演的语言已经变化很大,“剧本宾白,常参用弹腔白口,虽副末亦不再作吴语,一律改用地方语言”(《中国戏曲志·湖南卷》,第95页)。
- ⑯ 梅兰芳:《舞台生活四十年》第一集,平明出版社1952年版,第31页。

(作者单位 中国戏曲学院戏曲研究所)

责任编辑 容明