

清末京剧的发育与成熟

傅 谨

提 要 本文研究京剧在清末年间发育与成熟的历程。清朝道光、同治年间南方的太平天国战乱中断了昆曲在北方的发展,同时也成为京剧的崛起以重要的契机。宫廷演剧转而倚重京剧,给予初生的京剧发展以极大的刺激;但更重要的是茶园和堂会的市场化演出,更使京剧成为平民化的表演艺术。短短数十年里,京剧的题材、形式与风格均已成形,谭鑫培的出现,更标志着京剧已经完全成熟。但京剧之所以产生超越京城一地的广泛影响,还须依赖它的广泛传播,尤其是上海等商业城市对它的推动与改造。

关键词 京剧 宫廷演剧 谭鑫培 海派

京剧无疑是近现代中国戏剧发展历程中最值得关注的剧种,也是近代以来最能代表中国戏剧艺术成就的剧种。京剧的发展动向,在很大程度上可以看成中国戏剧发展的风向标,而探讨京剧在清末年间发育与成熟的历程,对于厘清从 20 世纪初中国戏剧的发展轨迹,至关重要。

一 “四大徽班”进京与宫廷演剧

京剧在戏剧史上并不算特别古老的剧种,它只是因 18 世纪末三庆班、四喜班、春台班、和春班等“四大徽班”相继进京发展,才有滋生的契机,更因汉调艺人进京搭徽班唱戏,“徽班”和“汉调”相得益彰,这个独特的剧种得以成型,并且在很短的时间里迅速成长为在全国各大中城市的演出市场上最受欢迎的剧种之一。京剧迅猛发展的势头,在 19 世纪末表现得最为突出,这时京剧正面临它发展历史上第一次重大转型,孕育和催生了京剧的“四大徽班”,恰好在此时都已经解散,谭鑫培成为京剧界最重要的代表人物,因而正式开启了名角时代,而在这个“后徽班”时期,京剧独特的艺术个性进一步得以张扬,这个年轻的剧种也以不可阻遏的势头,席卷大江南北。

京剧发源于北京,这里既是清代皇城,宫廷演剧就很容易成为决定京剧发育成长的重要因素。无论是在京城还是在宫中,京剧的迅猛发展都要追溯到太平天国运动。这场战乱与京剧并无直接关系,它却给京剧的崛起提供了至关重要的契机——在京城“花雅相争”的背景下,太平天国运动断绝了昆曲在北方的生路。如果说直至“四大徽班”进京之后,诸多来自江南的演员,始终源源不断地为北京的昆曲艺术注入新的活力,那么,19 世纪中叶道光、同治年间南方的战乱,改变了京城戏曲的整体风貌,至少是在昆曲这一领域,表演艺术的后备力量时断时续,因而很难再持续维持原有的水平。“道光之际,洪杨事起,苏昆沦陷,苏人至京者无多。京师最重苏班,一时技师名伶以南人占大多数。自南北

隔绝,旧者老死,后至无人,北人度曲,究难合拍,昆曲于是乎衰微矣。”^①到19世纪末,昆曲在北京已经势不可挡地走入末路。

清朝的宫廷档案证实了这一现象,从太平天国起事以后的很长一段时间里,宫廷内务府所管辖的专事表演的昇平府里,职官太监的替换就不太正常,由于内学的职责就是为宫廷培养戏曲表演人才,向来都是从南方招募十二三岁左右少年,加以教习,然而,从同治年间起,内学经常有河北、山东等北方籍的新人进入,庚子之变后的几年里,居然新增添了多位二十多岁的新人:“自江南用兵,苏扬稚幼,不复贩鬻都中,故菊部率以北人为徒。虽亦有聪俊狡狴可喜者,而体态视南人终逊。”^②而光绪二十六、七年之间相继故去的多位内学太监,最年长的张长庆已经82岁,还有几位六、七十岁高龄的老太监。^③内学表演人才的青黄不接,由此可见一斑。

太平天国战乱直接导致了京城昆曲表演人才的凋零,内学表演人才不济,宫外也是如此。北京原先曾经名动天下的各大徽班风光不再,尤其当年那些因擅长表演昆弋大戏而可为进呈御览的知名演员纷纷下世,班中能演唱昆曲剧目的演员已经不多。无论宫廷内外,昆曲表演水平都在日益下降,这是催生京剧的重要的外在因素。不过这里所说的人才凋零,只是昆弋表演人才的凋零,而在宫外,秦腔梆子乱弹皮黄这些名称各异、实质则多有交叉的“花部”戏曲剧种,却日渐繁盛。

一方面是昆弋人才的凋零,另一方面,则是宫廷内帝后的欣赏趣味的变化,两者在很大程度上互为因果。清中叶以后,嗜好戏曲的清代帝后们越来越多地从宫外招集艺人进宫表演,以满足他们在戏曲欣赏方面的需求;先是召宫外的戏班(名曰“外学”)进宫演出,其后或让宫外的知名演员们担任清宫内昇平府的“民籍教习”或“内廷供奉”。他们每有需要就得奉召进宫,虽名为教习宫里的内学,但更主要的任务,还是直接登台为帝后们演出。从光绪朝开始,宫廷内寿庆大典时就大量请外班轮流进宫演戏,稍后虽不复请外班,但却越来越频繁地下令招宫外的著名艺人进京表演,而这些经常奉诏进宫的知名演员以及他们为帝后演出的剧目,已经很少昆曲,基本上以乱弹为主,而此时所说的“乱弹”,主要就是指京剧。如朱家先生潜指出,“光绪三十四年(1909年)昇平府库存戏本目录的分类,除昆腔类、梆子类之外,有乱弹三百余出,连台本戏三十一部,全是西皮二簧戏,不像以前‘乱弹’的含义是泛指昆弋以外的种种腔调而言了。”按清宫的档案,“光绪年的前期在宫中仍然是昆弋腔戏多些,加演乱弹的西皮二黄戏……到后来,西皮二黄戏已占全部戏目的十分之八九。”^④庚子之变以后的宫廷演出,从光绪二十八年(1902年)到三十四年(1908年),“这七年西皮二黄在每一场戏里都是占最大的比重,有时甚至没有一出昆弋。”^⑤到宣统年间,就更是如此,北京有机会被招进宫表演的演员,已经全都是京剧和梆子的名角,又以京剧的名角和剧目占据绝对优势,昆曲、弋腔几乎成为绝响,其中同属“花

① 王梦生《梨园佳话》,北京:商务印书馆1915年版,第7页。

② 罗摩庵老人《怀芳记》,《中国近世戏曲史》下,北京:作家出版社1958年版,第464页。

③ 参见王芷章编《清昇平署志略》下册“职官太监年表”,国立北平研究院史学研究会1937年版,商务印书馆发行。

④ 朱家潜《清代乱弹戏在宫中的发展》,全国政协文史资料委员会编《文史资料存稿选编》文化卷,北京:中国文史出版社2002年版,第544页。

⑤ 朱家潜《清代乱弹戏在宫中的发展》,《文史资料存稿选编》文化卷,第539页。

部”的梆子,则是京剧的补充。

因此,京剧发育的经历,代表了清中叶以后中国戏剧领域发生的一场巨大的变革。正是由于京剧的崛起,清代宫廷里频繁的戏剧演出完全改变了此前必演昆弋大戏的旧例,剧目渐渐转而演以京剧为代表的梆子乱弹戏为主,只在开场和终场时唱一出昆曲以虚应故事,敷衍塞责,最后甚至连终场时演的昆曲也都能免则免。这些都从根本上体现出宫廷对不同剧种的态度的显著变化,也就为京剧在京城乃至全国的发展,解除了最重要也最强大的一个障碍。

确实,在北京这样一个娱乐需求强烈的都市里,昆曲徒有极高的文化地位,然而无论是论其量还是论其质,都没有能够为上至皇家贵胄下至贩夫走卒提供足够多的精神消费产品。虽有“花雅相争”的意思在,它却一直未能在演出市场上表现出明显的优势。京腔、秦腔、梆子,更不用说后来传入的二黄戏,都比昆曲更具娱乐性,而且也因其演员在演出市场上多所历练而涌现出更多卓越的表演人才。诚然,戏曲并非单纯的艺术或娱乐,至少从宫廷的角度看,戏曲不仅是戏,同时还是“乐”,它是从隋唐以来宫廷的“雅乐”传统在清代的接续,因此,源于政治角度的对不同剧种美学资质的考量,始终不能完全被漠视。宫廷里表演的艺术,尤其是宫廷音乐,在美学上需要符合某种意识形态规范,这是一股无形的压力,一直在抑制着宫廷内的皇室成员们对戏剧的享乐需求。客观地说,如果仅仅从美学上考虑,很难说昆曲就是完全符合清代宫廷的意识形态需求的艺术,但是它至少是文人士大夫钟情的“雅乐”,这样的文化身份,可以成为它跻身于宫廷的一道护身符。但这样的理由,并不能保证昆曲在艺术上的持续发展,至多只能保证它的继续存在。

所以我们看到,迄至清代晚期,昆曲在宫里的存在,已经非常勉强。一方面是昆曲水平的下降,一方面是“花部”各剧种的发展以及表演水平的上升,艺术的理由,或者索性说,娱乐的理由,终于强大到足以突破政治的和意识形态的理由,京剧替代昆曲在宫中的地位,已经是势在必行。尤其是从慈禧太后掌握国家最高权力时起,昆曲更是注定要从宫中隐退了,她不是在汉人们的“四书五经”等儒家经典的熏陶下长大的,其成长与教育背景基本囿于满族和民间,对戏剧的兴趣与偏好的形成,只能局限于那些她有可能参与的非官方的文化娱乐活动,更不可能对文人士大夫们建构起来的那套文化与美学的规范心存敬意。但是恰由于没有这些精神束缚,她可以更为所欲为地表现自己的个人趣味,这时,京剧和梆子渐成宫中演出的主要剧种,就是理所当然。她喜欢的演员以及演出的剧目,大致都是梆子皮黄戏。酷爱戏剧的慈禧太后甚至自己亲自动手,将原来唱昆腔的长达240本的宫廷大戏《昭代箫韶》的唱白全数改成皮黄,她知道这并不是什么国家正事,不能请文人墨客们参与,于是就“将太医院、如意馆中稍知文理之人,全数宣至便殿,分班跪于殿中,由太后取昆曲原本逐出讲解指示,诸人分记词句。退后大家就所记忆,拼凑成文,加以渲染,再呈进定稿,交由本家排演,即此一百零五出之脚本也。”^①除了让太医等人听她说戏,将她的改编记录下来以外,慈禧太后还请那些有才华的京剧艺人为之安腔,使之变成可以演唱的皮黄剧本,只是由于庚子之变,她的这一计划进行了不到一半,不复继续。

因此,京剧的发展和清中叶以后它成为宫廷帝后的嗜好,有着相当密切的关系。宫

^① 周志辅《〈昭代箫韶〉之三种脚本》,引自苏移《京剧二百年概观》,北京:北京燕山出版社1989年版,第74页。

廷的演剧活动,给予初生的京剧发展以极大的刺激,几乎所有优秀的京剧演员,都陆续成为宫廷里的“内廷供奉”,不仅在宫廷举行大典时要参与长达数日的庆典演出,平时如帝后有兴趣,也必须随时听从宫廷的召唤进宫表演。这些演出当然不是无回报的,对宫外那些优秀的京剧表演艺术家,无论是慈禧太后,还是宫里的慈安太后和光绪皇帝等等,还有其后继位的宣统皇帝,一概给予丰厚的赏赐。值得记取的是,庚子之变以后,宫廷因战败而需要支付列强高额赔款,国库左支右拙,然而,除了慈禧刚刚回宫的一段时间里未能按例支付内廷供奉们每月里的俸银,召进宫里演唱的演员们获得的赏赐不仅没有减少,反而加倍地增加了。清末宫廷演戏的用度大幅提高,赏赐的数额高得惊人。兼之宫廷对演出质量的严厉要求,使得演员们不得不小心翼翼,动力与压力兼具,成为提振京剧表演水平的重要因素。

二 茶园与堂会的商业演出

但是需要特别指出的是,宫廷演剧并不是催生京剧并且失去它不迅速发育成长的唯一重要的因素。京剧最主要的演出场所,还是在宫外都城里蓬勃兴起的各茶园和饭庄,这里才是京剧发展的主要空间。

光绪朝以后,宫廷演剧之所以更多地选择请宫外的民间戏班进宫承应,也是由于宫外的戏班的演出质量,不可比拟地高于内学。清中叶以后,北京宫外除一些王府仿照内廷建造戏台,可以经常请戏班唱戏外,京剧在社会上也非常活跃。社会上的演出场所主要有两类,一是许多知名的饭庄和会馆等等,另外还出现许多专事营业戏剧演出的茶园。当时北京重要的会馆和大饭庄都建有戏台,就是因为这些场所都要经常承办各种“堂会”。周志辅指出,当时“北京的饭庄,名字总是某某堂,所以人们管这种戏叫做‘堂会’。人家唱戏的原因,不外是喜寿事,在饭庄里可以同时吃酒看戏,这样就连亲戚朋友的家眷,都全请了去参加热闹。”“此外还有每年春季,各省同胞,各科同年,都有团拜,每次团拜常有演戏,可是演戏的地点,有的是在各省的会馆里,也一样叫做堂会……”^①堂会演戏,并不属于公开的营业性演出,它更像是一种特殊的聚会,交际和应酬的意味很浓,只有受到邀请者才有机会参与,但因为无论是邀请者还是被邀请者,多以达官贵人为多,而既然办堂会,能否办得风光体面,关乎主人的声誉和面子,只要经济条件许可,无不尽邀好角。因此每逢有堂会戏,主事者必定遍请各戏班的名角儿,演出的观赏价值当然是无可比拟;而倾城名家聚集一堂,既有相互切磋的机会,也有相互较劲的氛围。北京的堂会之风从20世纪初叶始炽,一直延续了几十年,从清末直到民国初年进入最高峰,每年仅北京一地,堂会演出竟然多达一百多场。

至于茶园,就完全是营业性的演出场所。清代的茶园里建有三面开放的舞台,台下摆有条桌,虽然有茶点招待,客人支付的费用也名为茶钱,但来客并非为喝茶而进茶园,欣赏戏剧演出,才是进茶园的首要目的,而不同的座位茶钱多寡,也按照欣赏戏剧演出的视野好坏,分出不同等级。茶园既要营业就需要观众,观众多寡决定了茶园的经营好坏,吸引观众是茶园的生命线。经营茶园戏馆者不允许自办戏班,这是道光年间立下的规矩,直到

^① 周志辅《近百年的京剧》,香港:1962年自行出版,第70页。

清末,仍然维持依旧^①。这就决定了茶园为招徕客流,就需要与优秀的演员以及知名戏班建立良好的合作关系,要以各种条件,尽可能吸引有票房号召力的演员和戏班在这里演出。清中叶前后,前门一带出现多家戏园,因交通便利和经营有道等原因,最受观众追捧,好的戏班差不多都在这里演出。但因为好戏园各班都争,好戏班各家都抢,戏班渐渐形成了各好戏园里轮换演出的“安转”制度,往往是在每年的演出季开始之前,由戏界的行会组织邀集各戏班的班主或管事,商议定各班的演出轮换日期,几家较好的戏园子,分别由几个大戏班轮换演出。而那些次等的戏班,就只能插空在这里露露脸,平时只能在城东城西的一些营业情况不太理想的戏园里演出;当然,无论请的是哪个戏班,茶园每天都会更换演出剧目,除非特殊情况,剧目并不重复。显然,这种轮换演出的制度,对戏班和戏园都极具刺激性,戏班在一个茶园里只能连续演几场,与前脚后脚献演的戏班的比较,决定了观众的口碑;同样,各茶园每次既然只能让一家戏班和它的主要演员演有数的几天戏,当然希望以最高的表演水平,赚得最高的票房收入,因而也会想尽方法,让戏班和演员拿出最具号召力的过硬剧目,并且以高超的演出技艺征服观众。

既有大量的演出需求,与之相配套的,当然就是出现了许多以唱京剧为主的戏班。这些戏班往往以某个知名演员挑班,辅之以其他配角,像知名的京剧老生程长庚、余三胜、张二奎等,都曾经在各戏班内领班。由于戏班演出的剧目,一般都由风格题材各异且侧重于展现不同行当的表演技艺的折子戏构成,一家戏班就需要生、旦、净、丑各脚齐全。而且一些重要的行当,还得有二路或三路的脚色,这些演员每个人都有自己的擅演剧目,同时也可以角色较多的戏里为主演做配角。而且,遇有班里的名角奉召进宫,或者被邀去唱堂会时,戏园子并不会轻易中止演出,这时就需要二路或三路的脚色替补担任主演。只有班子里的演员齐整,才不会让观众失望。在宫廷演剧和堂会戏盛行的年代,越是挑班的好角儿,越是经常会被召进宫内演出或者被邀去唱堂会戏,因此北京的观众对于戏班临时换角儿习以为常,事实上只要戏班的二、三路脚色水平过得去,意在听戏以娱乐的观众们并不会过于苛求。

堂会和茶园的演出对于京剧的重要性是不一样的。同样是一家戏班,在会馆饭庄唱堂会和茶园唱营业戏,其经营方式也有明显的区别。堂会既是豪富人家所为,支付戏金高低关系到他们的体面,而且所请的只是知名演员,戏班里的名演员都已经被请去上门演戏,理论上总是势必会影响营业,因此堂会主人给演员支付的报酬,按例至少要比他们在戏园演戏时的收入多上一倍,此外还有主人以及客人们对自己喜欢的演员额外的赏赐,因而堂会演出对演员的吸引力自不待言;戏园和戏班之间是按每天的营业收入拆帐的,一般是三七开,戏园三,戏班七。特殊情况下,也可能让戏班占更大份。每天戏毕,戏班按照事先的约定给演员支付“戏份”。戏份高低,就得看演员的艺术水平以及他们在行业的影响和地位,在它背后,当然就是对观众的吸引力。所以,京剧演员演堂会戏,收入既高又稳定,但论及主人和观众,有内行也有外行;在茶园演营业性,面对的多是喜爱京剧的观众,既然酷爱,眼光不免挑剔,而且每天的收入要看上座情况而定,演员们更是不敢松懈。

堂会戏既是一种特殊的应酬,堂会的观众,基本上只限于主人的亲朋好友,不像茶园

^① 齐如山《戏班》一书中引同治二年内务府交精忠庙堂喻,严令“开园馆之人,不准自班立班”,见齐如山《齐如山全集》(一),《戏班》,台北:齐如山先生遗著编印委员会1964年版,第60页。

里,观众多是戏剧爱好者,甚至经常听戏、票戏的戏迷。堂会让京剧跻身于上流社会,茶园则是京剧迷们的圣地。但堂会里的观众,渐渐也可能变成戏迷,而且因为有较多机会欣赏一流的演出,可能成为更具鉴赏力的戏迷;既成戏迷,也不免会在有好的营业戏时进入戏园。所以,清朝中叶到末年的数十年时间里,从皇家贵胄、达官贵人、文人学者、商贾绅士到最底层的平民百姓,都被京剧的魔力所吸引,不分社会阶层,这里出现了那么多京剧爱好者,他们共同书写着北京这个城市第一个有自己特色的剧种——京剧的历史。

北京城里各会馆、饭庄演出京剧堂会戏的需求,从清末始渐渐变得极旺盛,茶园也开遍了四九城。市场的高度发育,促使京剧迎来了它第一个发展的高峰。

三 题材、形式及风格的成形

京剧在北京的勃兴,固然有很多偶然性,但京剧的题材内容以及演唱风格、以及京剧别具一格的演出制度,似乎都与北京城有着内在的契合,因此它在剧种林立的北京城里突然间崭露头角,也有其必然。京剧和各地流行的乱弹一样,拥有戏曲诞生以来长期积累的丰富剧目,尤其是包含了大量政治、军事题材的剧目。中国戏剧由唐宋年间流行的说书、讲史的演变而来,其后一直与民间的弹词小说关系密切。《三国演义》《水浒传》《封神榜》《飞龙传》《列国记》等等,其中的章节都被大量改编成演出剧目,“唐三千,宋八百,数不清的三、列国”,这些用民间方式讲述的历史,为戏剧提供了无数可以直接转化为舞台形象的素材,它们也构成了中国戏剧最核心的主题。相较昆曲而言,这些讲述宫廷内部、民族之间的政治军事纷争的剧目,更刺激和更具传奇性,也就更易于引起观赏者的情感共鸣。在这一方面,京剧明显不同于过多沉溺于文人雅事的昆曲,从家国情怀、公案神魔到儿女私情,都成为它所擅长表现的题材,尤其是直接从说书讲史演变而来的英雄传奇,更有广泛的受众。诚然,京剧也从昆曲承继了许多重要的折子戏,但更多的剧目则源于梆子、乱弹,这些剧目更适宜于北方京城内外的观众,更适宜于喜爱热闹的平民,更适宜于剧场里消闲的观众的娱乐需求,也使京剧以迥异于昆曲的趣味与演出风貌,在京城的花园内得以独领风骚。原先朝廷对京剧在内城演出的种种禁令,更如同虚设,北京城里的京剧和梆子戏班在市场化的氛围里相互竞争,进一步促进了京剧的发展以及表演水平的提升。

而京剧特殊的演出制度,对于京剧的成熟以及表演水平的提升的作用,也值得充分考虑。京剧特有的演出折子戏的制度,可能是世界戏剧史上最为罕见的独特现象,它和中国其他剧种常见的演出制度截然相异。当我们说宋元南戏和杂剧是中国戏剧第一个成熟时代时,首先看到的就是宋代的南戏和元杂剧分别形成了格局庞大的较完整的剧目,现在看到的宋元剧目,无论是戏文《张协状元》还是杂剧《赵氏孤儿》,都以一个单位时间演出一个完整的故事,演出时间可以从两三个小时到五六个小时,但整部戏的演出是具有完整性的。但京剧却完全不是这样。目前我们所能够看到的京剧早期演出,几乎都是只演出“折子戏”,也就是只上演全本大戏里那些最精彩的段落,它们可能在表演上具有相对的完整性,然而终究只是大戏里截取的一小节,不可能有故事情节与人物性格的整体性。京剧从它形成之初时起,就以上演折子戏的形式呈现在观众面前,无论是在宫中还是在民间,无论演出是在下午还是晚上,一个单位时间里,戏班会连续上演六到十个左右的折子戏,而不是一部大戏。

京剧是在折子戏的演出中成熟发展的,翻检清代以来宫廷内外的戏单就可以发现,整

个清代的京剧舞台上,很少看到演出整部大戏的记载。换言之,京剧不是先有了大戏,然后从中挑选一些精彩段落上演。相反,它的历史,从一开始就是折子戏的历史。至于京剧里的那些所谓“全本戏”,往往是后人将若干个情节相关的折子戏联缀起来,加上一些必要的过渡,通过这个俗称“攒戏”的过程,把它们结构成有头有尾的、相对完整的大型剧目。然而,即使后来在演这些所谓“全本戏”比较时兴的时候,剧场里同样需要演出其他的折子戏作为垫场。即使是清末上海初演新编连台本戏时也是如此,偶举一例——光绪二十四年十二月十六(1899年1月27日),丹桂茶园上演《湘军平逆传》第六本,前面演的是《借圣威》《闹金阶》《牧羊卷》《石十回》《杀嫂投梁》,本戏演完后,最后还有送客戏《万年青》;次日继演第七本,前面则演《鼎盛春秋》《捉放曹》《三娘教子》《八蜡庙》《巧拿费得功》《宿新安驿》,本戏演完后是送客戏《一统万年》。^①看本戏前面的那些戏码,也都很有份量,不像是只在敷衍的垫戏。只是后来本戏的份量在演出中渐趋重要,折子戏才逐渐减少,但那已经是后话了。

京剧演出折子戏,起因或许是受到昆曲的影响,但是却与其他所有地方剧种迥异。高腔、梆子、乱弹的演出,演出的始终是整本大戏。在大戏上演之前,可以会上演一两个折子戏,作为演出前的预热,大戏上演结束后,也偶而会加演一两个折子戏。但是演出的主体,均为大戏,并无差别。京剧完全不是这样,京剧的整场演出既是由多个折子戏组成,这些折子戏,分别由许多演员分别演出,水平较次的先上场,最优秀的演员将会在最后登场,上演当天最重头的戏码。演员在一场戏里,普通只担纲主演一个折子戏,大多数只有半小时或三刻钟左右的上场时间;有时演员也会在别的折子戏里为别人演配角,但多数情况下,演员们都会有自己的戏码,也即自己擅演的剧目,演完之后,才为那些最知名的表演艺术家配戏。

所以在清末北京的堂会戏和茶园演剧中,观众在一场戏里可以看到多位水平不同的演员的表演。京剧这种特殊的演出制度意味着非常直接且残酷的竞争,同一场戏里不同的演员次第出场,直接标明了演员的艺术地位与身价,而且面对同样一批观众同台竞技,无论是对于优秀演员还是对其他人,都是很大的压力。反过来看,京剧这种演出制度又给青年演员的成长提供了极优越和特殊的条件,如果说在一般的剧种,二、三流的演员只能在舞台上扮演一些无足轻重的配角,他们潜在的表演才能很少有机会展现,那么,在京剧舞台上就不是这样,事实上由于每个演员都有机会露演他自己所擅长的剧目,即使是在头一、二出上台唱开锣戏,他也有机会担纲这个折子戏里的主角,而不仅仅是在为那些声名显赫的表演艺术家担任配角。多数演员都是从头一二出开始唱,在舞台的历练中艺术水平逐渐提高,也赢得了观众的口碑,戏码渐渐靠后,等时机成熟,有了在戏班里挑大梁的可能,索性自己挑班,担纲演大轴,成为名角。

京剧以折子戏的演出为主,既需要很特殊的前提,对这个剧种的发展也产生了极为复杂的影响。折子戏并不试图完整地叙述一个戏剧故事,往往只是一部大戏里那些最精彩的段落,在极其讲究唱腔与表演的昆曲而言,是有其合理性的,因为昆曲的欣赏者们多为知书达礼的知识分子,他们的兴趣在于戏曲的抒情表现,而不在故事的起承转合。但是京剧既然面对的是以普通平民为主的观众群,他们欣赏的重点就不会仅局限于文辞与音律

^① 见《申报》光绪二十四年12月16、17日广告。

之工丽典雅,故事情节与人物命运的重要性是不能忽略的戏剧性内容。这就决定了京剧所演的折子戏,多数都取材于民众所熟知的讲史演义,其背景一般人多已经熟悉,即使是从其他梆子乱弹或昆曲中继承的剧目,其故事框架,也多在观众中口耳相传。“听生书,看熟戏”,熟悉故事背景的观众才能更好地欣赏演出,京剧演出更是如此。而娴熟于戏剧内容的观众,对舞台上的表演自然会提出更高的要求;另一面,演出既能免却叙述故事的束缚,演员就能专致于表演技艺一层。也就是由于受京剧演出折子戏的制度,培养了相当多具有极高鉴赏水平的戏迷观众,他们渐渐把对戏剧的关注,集中到对表演和唱腔的关注上,甚至集中到揣摩与玩味其中的几句唱念或做工,这些内行观众的存在,也刺激了京剧演员在表演上从整体到细微之处的探索与推敲。观、演双方相得益彰,京剧的表演艺术水平在短短数十年里迅速提升,不能说与之无关。

如果从这个角度看,宫廷只是在京剧兴起的时代,起到了推波助澜的作用;但又不仅如此。清代宫廷对于京剧发展的推动,最首要的因素,当然是由于宫廷帝后们对戏剧的酷爱,尤其是光绪年间,慈禧太后招宫外的知名艺人进宫演出,竟成为惯例,多时一个月里竟有大半个月会有演出;而也因为酷爱,她给予演员们非常丰厚的赏赐,同时她对京剧演出又有着非常严格、甚至可说苛刻的要求。慈禧太后一方面固然对表演精彩的演员大加奖掖,同时对犯错误的演员以及管事者也毫不手软地责罚,这使得演员们必须打点起十二分精神,确保演出的质量;当然,她也直接推动了京剧表演的规范化,她不允许演员们在演出时率性自为,而特别要求这些宫外戏班演出的剧目,均要将剧本抄录清楚事先呈送:

光绪二十二年七月初十日,曾传旨:“万岁爷旨意,以后勿论那一班昆腔戏,有净本才许上单。”第二年正月初五日,又有李文泰传旨“以后遇有外学戏,俱要本子,老佛爷一份,万岁爷一份,钦此。”^①

因为这样的旨意,这就决定了京剧演员必须按照固定的唱词与念白表演,它改变了原先除昆曲外其他地方剧种的剧目多数只有一个简单的提纲,其他部分均自由演唱的“路头戏”的习惯,使京剧成为继昆曲之后又一个有严格表演规范的、有相对固定的剧本的剧种。我们今天看到的早期京剧的剧本,多数源于宫廷的昇平署,而它们又基本上是在光绪年间才陆续由艺人们进呈的。

宫廷的重视,使得原来处于社会底层的京剧艺人提高了地位,至少是让部分艺人因有机会进宫成为“内廷供奉”,而改变了原先在社会上被列入另籍而导致的卑微心态;当然,丰厚的赏赐让少数优秀的艺人家底渐趋殷实,不仅不必每天为生计奔波,而且更有充分的余裕,潜心于艺术上的钻研。而在北京这样一个聚集了大量京剧艺人的城市,茶园里演出的票房收入本就菲薄,即使加上演堂会戏的收入,也谈不上富裕,况且唱堂会戏的机会,大致只限于少数最知名的演员,多数演员只能在社会底层挣扎。普通艺人生活的困苦,并不会因为宫廷偶而的赏赐而出现根本的变化。宫廷演出的赏赐,多是给那些知名演员,它进一步拉大了演员之间收入的差距,不过从整体上看,这样的高额赏赐,至少让人们从事京剧表演这一行业的经济前景产生强烈的预期,也持续地吸引着大量后继者进入这一行业,保证了在以后数十年里层出不穷地涌现出大量京剧优秀人才。

^① 丁汝芹《清代内廷演戏史话》,北京:紫禁城出版社1999年版,第64页。

四 伶界大王谭鑫培

在京剧发育成熟的过程中,谭鑫培的出现具有决定性的意义。

谭鑫培(1847—1917)是京剧历史上最伟大的艺术家,出自梨园世家,因为他的父亲别名“叫天”^①,故时人称其为“小叫天”。

谭鑫培的重要性和地位在20世纪最初十年里得到充分展现。进入20世纪以后,京剧在北京的生存发展遇到许多新的情况,京剧演出制度出现重要变化,而谭鑫培正是在这一新制度下展现出他最具魅力的一面。庚子之变,前门以西一带的戏园子完全被烧毁,戏班和演员们也有相当一部分避祸前往南方等地,北京城里的戏剧业遭受极为严重的打击。乱后戏剧业开始复苏,虽有戏园陆续重建,但是原有的戏园间的“安转”制度却无法延续,于是,这些新建的戏园只能邀请某家戏班长期驻园演出。从此以后,往后每有新建演出场所,都只得再延请别的戏班常驻演出,“安转”制度无形中消失,由此开始了戏班与戏园相对固定合作的新时代。此时的戏班,挑班的名角的地位与作用,更显突出。如果说清中叶京剧初兴时期,人们听戏只是慕戏园之名而去的话,那么,从20世纪初开始,京剧完全进入了名班名角时代,人们进戏院关心的是今天这里哪家戏班和哪位角儿有演出,而且正因为京剧仍然保持上演由名角担纲主演的折子戏的习惯,观众对著名演员的兴趣,超过了对戏班的兴趣。名角时代从谭鑫培始,兼之他继程长庚之后担任精忠会庙首,又由于受宫中恩宠非常,甚至被京中人称为“谭贝勒”,剧界内外也有“无腔不学谭”之说,声名极一时之盛。

从程长庚到谭鑫培,是京剧发展历史上最重要的阶段。在这一时期,京剧成功地以唱腔艺术的魅力战胜了包括男风在内的情色诱惑,在剧种林立的北京演出市场上占据了主导地位,在那个人们还普遍把戏曲演员当作玩物的文化环境里,让欣赏者的关注焦点,从旦角的色相转移到舞台上的戏剧性表演,尤其是演员的唱念和做工中体现出的人物感情与命运。正由于在表演艺术上的成就远远超过了其他行当,老生成为京剧第一个成熟时期最具代表性的行当,而谭鑫培又是其集大成者。陈彦衡《说谭》这样评价谭鑫培:

皮黄须生例分三门,曰安工、靠把、衰派。安工以唱为主,举目简单见意而已,如《天水关》《二进宫》等戏是也。靠把则披甲执戈,气象威犯,非有武功莫办,如《战太平》《定军山》等戏是也。衰派多凄惨之剧,专重作工,如《桑园寄子》《天雷报》等戏是也。大抵安工失之拘谨;靠把则病在粗豪;而工衰派者,嗓音多窳,往往有神无韵,容形过分,反令人生厌。唯鑫培能兼三者之长,而无以上诸弊,且融会贯通,不拘一格……可谓剧中圣手,伶界奇材。^②

谭鑫培于京剧的唱今做打“四功”无不精到,尤其是在唱念上兼收并蓄,确立了以“湖广音、中州韵”为基准的京剧声韵。他的老生,演唱不以声高音大为胜,但求唱腔的醇厚绵长,给人以无限回味。还因为他有早年演武生的经历,是少见的真能做到“文武昆乱不

^① 有谓“南方有鸟曰叫天,其音哀以戾,谭某唱音近之,故人呼之为叫天,非褒词也。”引王梦生:《梨园佳话》,第64—65页。

^② 陈彦衡《说谭》,引自戴淑娟等编《谭鑫培艺术评论集》,北京:中国戏剧出版社1990年版,第148页。

挡”的大家。他的表演虽然部分学自程长庚,但其最主要的剧目,均私淑京剧三鼎甲中在唱念和舞台身段方面成就突出的余三胜,“由余派而变通之,融会之,苦心孤诣,加之以揣摩,数年之间,声誉鹊起。其唱以神韵胜,本能昆曲,故读字无讹;又为鄂人,故汉调为近。标新立异,巍然大家。人人袭其一二余音,即以善歌自命。其实谭神化于此,唱无定法,每唱初不着力,至盘节处慢转轻扬,或陡用尖腔,或偶一洪放,清醇流利,余音真可绕梁……出腔虽巧而不滑,声虽曼而不拖。时而老横,时而流走。如《空城计》一折,《捉放》一折,《洪羊洞》一折,《卖马》一折,极刚健婀娜之能。备纯正中和之气,字字从人肺腑中流出,而人顾莫知其所以然……论其做工,全妙在有儒者气象。虽急言遽色,而气自舒和。虽保抱携持,而体自安泰……喜无过喜,若书味盎然于中;忧不过忧,若礼法强绳于外。各种意态,难以笔墨形容。盖其平居养尊处优,日与士大夫相交接,宜其吐属容止,备廊庙山林两气,而行乎自然也。”^①因此他后来最常演出的剧目,也是当年余三胜那些拿手好戏。

谭鑫培处在京剧成熟最发达的时代;虽然在他之前有程长庚、张二奎、余三胜等,并世老生也不乏有孙菊仙、汪桂芬、贾洪林等名角,又有武生俞菊笙、黄月山,花脸何九(桂山)、金秀山,还有文武兼擅的杨月楼、王楞仙等;旦有时小福、陈德霖、田桂凤,丑有刘赶三,“各以其专长擅胜场,驰誉当时,可是谁可不及谭的天资、造诣和遭遇。”^②后来最有影响的京剧老生周信芳对谭的称道,足以说明他的造诣,有说周信芳对谭鑫培的佩服“是整个的谭,他如谈到谭,从不谈他的一枝一节,而是谈谭的手、眼、身、法、步如何与锣鼓打成一片,声韵如何与音乐打成一片,从这种唱念做表中如何高度表现戏中人物”^③,说明在周信芳这位京剧表演艺术大师看来,谭鑫培的艺术成就需要整体地予以理解与肯定。正如周信芳的体会,在谭鑫培时代,京剧在舞台艺术方面的发展上越来越趋于完整,这种完整性,首先是以谭鑫培为代表的京剧演员唱、念、做、打各种表现手法的综合运用。在此基础上,还包括演员与乐队伴奏的协调,以及乐队内部的协调,最终运用这些相互关联的手段,充分地展现戏剧人物及其相互关系。只有当这些方面获得充分发展,京剧才完全超越了只以唱功吸引观众的时代,成就为一个新的且影响深远的大剧种。

谭鑫培的表演艺术足以成为京剧的典范。在那些如丰碑一般留在京剧史上的经典剧目中,他充分展现了自己独有的那种极具苍凉感的声腔,用以塑造了多个身处末路的悲剧英雄,这些历史人物的形象与处境,迥异于传统的英雄演义里叱咤风云的主人公。无论是他最负盛名的《定军山》,还是《托兆碰碑》《秦琼卖马》《捉放旅店》《乌盆记》《桑园寄子》,还有那部最著名的《四郎探母》,都因这些不得志的英雄的境遇和襟怀的表现,而激起观众的热情。他找了一种独具悲天悯人情怀的特殊的声音手段,用以表现这类戏剧史上罕见的特殊人物。在中国戏剧史上,从没有人像谭鑫培那样,因为擅长于塑造悲剧性的舞台人物,而成就为一代表演艺术大师;甚至可以说,在谭鑫培之前,人们从来没有发现,普通民众可以因战败荒郊的杨老令公和烈士暮年的老黄忠、还有因秦琼和陈宫的境遇,产生那么强烈的共鸣。谭鑫培扮演《托兆碰碑》里的杨老令公和《洪羊洞》里的杨六郎,扮演《卖马》的秦琼,这些虽然都曾经是名动天下的英雄豪杰,表现的却不是他们意气风发的

① 王梦生《梨园佳话》,第65—67页。

② 槛外人等著《京剧见闻录》,北京:宝文堂书店1987年版,第6—7页。

③ 槛外人等著《京剧见闻录》,第7—8页。

时刻《捉放旅店》里的陈宫刚刚做出一生最重大的决定,他要跟随曹操去成就一番大事业,然而突然发现,这分明是他此生中所犯下的最大的错误,“马行夹道难回头”,他的心境,岂是“后悔”两字能够道得?然而,谭鑫培在舞台上用他别具一格的、多少有些粗放的嗓音和唱腔,刻意展现出他们人生最黯淡的一刻。最具代表性的,当然就是落魄到只能卖掉自己心爱战马的秦琼,他感慨万千地絮叨“提起此马有来头”,最后只能辛酸地摇头,“摆一摆手你就牵去吧,只不知今日它落何家?”他们都是《乌盆记》里的刘世昌,“未曾开言泪满腮”,满腹的无奈借风骨内敛、不温不火的谭腔尽情倾诉,成就了京剧,也书就了中国戏剧最有特色的一页。

谭鑫培的意义,还超出了戏剧本身。在谭鑫培风行京都的时代,他韵味独特的“店主东带过了黄骠马”和“一轮明月照窗下”等经典唱段,在大街小巷中到处被传唱,这个时代因此获得了它特有的美学标记。狄楚青《庚子即事》说“家国兴亡谁管得,满城争说叫天儿”,其中固然有感慨民众不知民族兴亡的痛楚在,但是也正从一个侧面,说明了谭鑫培在当时社会的声誉之隆。况且,我们还可以从另一个角度看这一景象,“满城争说叫天儿”,其背后何尝不是因为,人们将家国兴亡的感慨化在了谭腔中,一个千年帝国的苟延残喘,没有什么比起谭鑫培的声音更能传神地将它显现于音声之中。时人曾有称谭腔是“亡国之音”,并不是毫无道理。我们当然不必给谭腔的流行和清朝的覆灭加上穿凿附会的因果联系,但是谭鑫培所代表的美学趣味,确实不无世纪末特有的那种低回沉迷的情调,这是一种生逢末世特有的充满沧桑感的颓废。

谭鑫培和这个时代有着如此深刻的关联,京剧也因谭鑫培时代达到它的第一个巅峰时期,有了这个巅峰,它以后的道路就变得很好走。在京剧风行之前,昆曲无疑是最受推崇的剧种,在此前几百年里,昆曲以生、旦为主角的基本格局,已经发展得非常之成熟。如同孔尚任在《桃花扇》一剧里所说的那样,“借离合之情,写兴亡之感”,因而也比较偏爱于男女情爱的题材。风浪倜傥的小生,配上情意绵绵的正旦,尤其是昆曲演员的吴语呢侬和软玉温香,构成了颇具古典风韵的爱情场面,同时也意味着一代失意的文人,只能遁入迷离的情爱以求退隐。谭鑫培和京剧改变了中国戏剧这一基本取向,他继承了前辈艺术家的衣钵,倾向于更具历史与人性深度的音乐与戏剧的表达,他所扮演的那些成熟男性,比起爱情中少男少女的境遇和视野都要不可比拟地复杂和开阔,他让这些融历史与人文为一体的更具阳刚之气的戏剧主人公,回到戏剧舞台的中心,同时,也让老生这个行当放出了夺目的异彩。

20 世纪初的京剧舞台,当然并不是谭鑫培一个人撑起来的。这是一个老生、武生和净行以及旦行等各大行当名脚辈出的年代,而且,梆子、皮黄各有其长,不只是京剧的一统天下。放眼北京以外,上海、天津等大城市里,京剧的大小角儿数不胜数。如果看当时的京剧舞台,武生俞菊生的影响力,其实并不见得在谭鑫培之下。如果说谭鑫培在宫中最有地位,那么,在茶园的演出里,俞菊生挑班的福寿班,受欢迎的程度并不亚于谭鑫培。福寿班曾经连演十二本《施公案》,轰动京城。同时和谭鑫培一起担任梨园会首的田际云,他挑班玉成社,在北京以京、梆两下锅的演出,成为京城难得的红脚,想九霄^①的艺名,也是

^① 想九霄,或曰响九霄,亦作相九霄等,前者比较常见。艺人的艺名,都有来历,只是后人随便乱写,错讹在所难免。以“想九霄”论,或者应该是“想九霄”,这也符合一个红旦脚的红。

茶园里可以招徕客人的好招牌。田际云虽以梆子戏成名,同样因其表演艺术上的不菲成就而被钦点为内廷供奉,不过与谭鑫培略有不同的是,假如说谭最受慈禧太后的赏识的话,田际云则最让光绪皇帝喜欢,他们甚至还有私交,传说戊戌变法帝后争端时,田际云甚至利用进宫演戏的机会,为光绪皇帝送过弹药。戊戌变法以光绪帝落败谢幕,其后田际云为避祸,应邀去上海演出,1901年,他回到北京,重建天仙乐园,无论身处何方,田际云总是有用不完的新想法,他是清末年间极有影响的话题人物,无论是对梆子还是对京剧,其贡献都不能小觑。然而,也正是由于群星璀璨,才反衬出谭鑫培的伟大。无怪乎梁启超竟然为他写诗,“四海一人谭鑫培,声名廿纪轰如雷”,在那个时代,这无疑是伶人中独一份的荣光。

五 京剧的广泛流播

京剧之所以能够在20世纪初一跃而成为中国最有影响力的剧种,不仅因为有北京的观众为京剧叫好,还因为京剧在更广阔的区域里,赢得了观众,赢得了市场。清末中国戏剧演出市场中,京剧是最有号召力、也最能盈利的演出样式。那些开埠较早,商业气氛浓厚的城市里,无不纷纷聘请京剧戏班前去演出,19世纪末到20世纪初的一段时间里,仅从报纸的广告上就可以看到,在上海这样的大都市里,每天都有多家戏院同时上演京剧,如天仙茶园、丹桂茶园、咏仙茶园、庆乐茶园等等,演出兴盛。和北京不同,此时的上海对于京剧的名脚还不太熟悉,更注重的是演出剧目。但上海自有上海的本领。大致从20世纪初叶始,上海的京剧走出了另外一条发展道路,进一步促进了京剧的繁荣。

上海几乎从开埠以来就有戏剧演出,鸦片战争以后,它也渐渐成为富庶的江南地区最重要的贸易口岸和商业中心,在这里聚集的不仅仅是来自世界各地的冒险者与商贾,还有江南一带的豪富巨绅。这个城市注定要以其奢靡的繁华,成为清末民初戏剧演出的大舞台。上海最初的戏剧场所仿照北京的茶园建造,早期剧场纷纷以某某茶园为名。不过这里的戏剧自有一番景象,除了茶园里的戏剧表演以外,其排场却依照扬州和苏州一带的文人风习,一直维持招妓出局的习惯。京剧被引入上海,让这个五方杂处的城市的演出市场出现了许多改变。它为此浮华的城市提供了一种新的、具有深度和品味的戏剧种类,而且它没有像秦腔梆子等乱弹剧种与生俱来的民间乡土气息,一个新兴的城市在骨子里会对民间的文化艺术持有鄙视的态度,但京剧不是这样的,它在京城受着皇家气象的熏陶,早就在很大程度上脱离了它的母体;它固然不像昆曲那么高雅,然而却有另外一种大家风范。京剧被上海所接受,上海的戏园子也从很早就开始纷纷北上从北京邀约京剧名家来上海演出。但上海人不会简单地照搬北京的戏剧格局,这个城市有自己的选择。

京剧源于北京,因此,有清一代,最好的京剧名角也都集中在北京。京剧之魅力,京剧之所以在演出市场上有影响,正是由于这些名角表现出的高超的艺术表演才华,京剧之所以能够影响波及全国,也是由于这些名角纷纷被邀到各地演出,带动了各地的演出市场,培养了各地的京剧爱好者。上海同样如此,上海的京剧发展,正是由于清末以及民国初年北京大量邀集北京的名角前去演出,才有其非同一般的兴旺景象。

上海的戏剧环境与北京最重要的差异,就是上海浓郁的商业气氛。这里的演出商比北京的戏园主有着更强烈的赢利冲动;且京沪两地路途遥远,上海的戏园主人千里迢迢地到北京邀约名角来上海演出,显然更具风险,在经营上自然要花费更多心血,也会更在乎

每次邀角演出的收益。而从另一方面看,京剧既非上海本地的剧种,表演所用的语言也与上海话差别很大,虽然上海是一个开放的城市,流动人口在这里占据着很大的比例,但毕竟一个剧种要在上海扎根并且很方便地经营,总是要找到上海观众喜欢的理由。上海的京剧市场发展的秘诀之一,就是最大限度地把京城里宫廷戏剧的奢华搬到上海,以弥补上海观众不熟悉京剧的短处,而要论奢华,没有任何剧种比得上尽享宫廷上百年哺育的京剧。所以上海的戏院经营者们在这里营造出了一种与北京最常见的茶园演出迥异的风格。上海的京剧是最早知道如何利用大众传播媒介以推广剧场演出的,广告利用之与北京不同,部分也正是由于这里没有北京那么多的老戏迷,既然没有一个庞大的戏迷群体,支撑着京剧的市场,就需要通各种各样的手段,以吸引那些对京剧并不熟悉、更谈不上痴迷的观众。对于北京的观众而言,他们只需要知道这里有哪位演员在演出就已经足够,甚至只需要看看今天某茶园的剧目安排,就知道有什么角儿登场;而这些演员和剧目,有哪些精彩之处,他们也烂熟于心。但上海的观众既以那些为看新奇而进剧场的人为多,剧场经营者就势必要从舞台的各种奇异手法吸引这里的观众。于是我们看到,“灯彩”和转台以及后来更多的机关布景,经常出现在上海的戏剧广告里,各种新奇的花样百出的舞台手法,占据着上海京剧表演中极重要的位置;而戏剧的内容,虽然仍然是以折子戏为主,但是渐渐地有了更多的全本戏和连台本戏,通过使观众追逐着情节的发展的方法,把牢牢地拴在剧场里。“内行看门道,外行看热闹”这句戏谚,可以非常典型地说明上海京剧市场的开拓与发展的秘诀,明白了针对那些尚不熟悉京剧、不会看“门道”的观众,需要用外在的“热闹”将他们引进剧场这个道理,就知道上海的京剧为什么会那么重视运用戏曲的唱念做打之外的手段,才能够解读所谓“海派”京剧的渊源。

所以值得特别指出,上海京剧演出中的奢华并非完全是上海的戏剧经营者们的首创,在很大程度上,它们源于清代的宫廷演剧,至少是从宫廷演剧中得到了启发。以剧场为例,从清中叶开始,宫廷里就为了戏剧演出建造非常豪华的舞台。最有代表性的是圆明园里的同乐园。“同乐园在后湖东北,为圆明园演戏台之最大者,乾隆年新正十三起在园酬节宗室王公及蒙古外藩陪臣俱入座赐食听戏,万寿前后亦如之,戏台匾曰清音阁,凡三层,下设机轴,神祇仙佛自上缒下,鬼魅稽自下层,其南附扮戏房五间,北为看戏殿五楹。”八国联军侵占北京后圆明园被焚毁,同治回銮后就要求重修同乐园。当时圆明园内的“天地一家春”和福寿仁恩殿,都已经有了戏台供帝后娱乐,国难当头,宫中用度紧张,宫里负责工程计划的样式房原拟戏台只修两层即可,但同治帝下旨,特别要求“同乐园改三层戏台,看戏殿改楼二层,楼板与中层戏台平。”^①还有颐和园等地的戏台,都非常可观。舞台高达三层的装置,是专用来满足一些特殊剧目的演出所需。其中有可以喷水的装置,至于转台,更是常见和必备的。更稀奇的是台下会设计巨大的铁制莲花,在剧情需要时,莲花从池子里水里缓缓升起,非常壮观。宫廷里的舞台是可以极尽豪奢的,帝后们完全可以只为某一出戏的某个细节的需要,制造精巧的机关,因为宫廷里主人们在娱乐和消费上,从来不需要去考虑什么成本。灯彩的运用也是如此,清中叶以后宫廷演剧的一大特色,就是大量使用烛光,营造戏剧舞台上的奢华的气氛。演出时动辄用数百成千支蜡烛,光彩流离,成为清中叶以后宫廷戏剧演出的一道奇丽景观。上海的戏剧演出受到宫廷的

^① 王相湘《晚清宫廷实纪》第一辑,台北:中正书局1952年版,第220页。

影响,向来也重视所谓这种“灯彩”的舞台效果:

灯戏之制,始于同治初年。先唯戏园偶一演之。嗣天仙、金桂、丹桂、宜春、满春等园,相继模仿,所演如《麟骨床》《福瑞山》《凤莲山》《罄泉池》《洛阳桥》《宝莲灯》《为善得道》《万里寻夫》之尖,红氍乍展,光分月殿之辉,紫玉横吹,新试霓裳之曲。每演一戏,蜡炬费至千余条,古称火树银花,当亦无此绮丽。^①

同时,宫廷在服装与砌末的置办上也是不惜工本,除了平时为宫内从南府到昇平署的内学太监置办大量演出用服装道具以外,每逢需要编排新戏,更是会为之置办全套新颖的行头,根据清末年间的统计,宫内的戏曲服装存有数以万计,而且都极其精致。

如此奢华的舞台建筑以及装置,固然是茶园所不能为,但这种不需要考虑成本收益的奢华,在上海则获得了新的生命。它改换了功能,商贾云集的上海滩要的就是奢华的感觉,所以,当上海的戏园经营者们意识到舞台上的各种奇巧机关虽然花费不貲,却可以为他们吸引观客,高额的投入有可能换回数倍的收益时,他们之选择在各种机关布景上投放大量精力,甚至不惜工本地编排各种需要舞台机关的新剧目,就是商业的必然。

连台本戏在上海的流行也是一样。京剧初兴时,曾经有过一些本戏,但这类以情节故事为重的剧目,渐渐为嗜好京剧的戏迷们所丢弃。不过宫里却始终因各种原因而组织、编撰大型剧目,留下了大量连台本戏,所谓九部大戏,从《月令承应》《鼎峙春秋》《闻道除邪》到《劝善金科》《忠义璇图》等等,每部都长达十本,每本二十四出,其长度非常之可观。“除此以外,内廷先后演过的连台本戏还有《锋剑春秋》(《后列国志》王翦与孙臆故事)、《封神天榜》(《封神演义》的故事)、《楚汉春秋》(刘邦、项羽之争的故事)、《闻道除邪》(张天师捉拿五毒的故事)、《征西异传》(薛丁山、樊梨花故事)、《铁旗阵》(杨七郎、杨八郎平南唐故事)等等。”^②京城里最初上演的连台本戏,传说就是演员和戏园主私自把这些宫里编就的剧本抄出,用于外间戏园子里的营业演出的,三庆班的《三国志》就是宫里的《鼎峙春秋》,春台班的《混元盒》,就是宫里的《闻道除邪》,可见宫廷的大戏创作是戏园子里上演连台本戏的本源所在。1900年前后集中了一些最有票房号召力的优秀演员的福寿班,曾经大量上演连台本戏,“除却他们基本上拥有四喜、春台两个班的大量剧本外,还有八本《施公案》、八本《儿女英雄传》、八本《十粒金丹》……”^③而北京的其他戏班,偶尔也有类似的演出。连台本戏之编撰创排和灯彩戏一样,本来是宫廷里特殊的超越现实考虑的作为,宫中行事,既无须考虑到投入收益,也无须考虑到有无观众的需求,只要帝后的一念之想,自然会有人为之奔波,有无实际的演出与艺术价值,倒在其次,更不必考虑市场回馈。就以满清年间宫里编撰的九部连台本戏而言,除《月令承应》可以按例在各节日陆续安排演出以外,其他的剧目是为重大的节庆期间,或者是在帝后的大寿时,应付连续多日的演出时所需而编创,而这类持续多天的演出,主要是用以在宫廷里营造热闹的气氛,无从得知是否一直在面对观众演出;至于真正用以演出并且实际被搬上过舞台供人欣赏的,

^① 《淞南梦影录》卷三。见陆萼庭著《昆剧演出史稿》,上海:上海文艺出版社1980年版,第293页。

^② 丁汝芹《清代内廷演戏史话》,第58-59页。

^③ 景孤血《从四大徽班时代到解放前的京剧编演新戏概况》,北京市政协文史资料委员会选编:《梨园往事》,北京:北京出版社2000年版,第23页。

并不是这些冗长且过于注重奢华排场的剧目,只是这些连续多本的大戏,从中倒是可以摘取出某些折子,因此,它们确实是丰富了宫廷的戏剧舞台,但是除了中间的折子戏以外,无论是在宫内还是宫外的北京城,均难以用于供观众欣赏的演出。

然而,宫廷编创类似的以相互缀联的结构、多本连续且分多天演完的长篇大本戏,却在上海找到了它的用武之地。就像长篇评书以及电视时代连续剧之深受青睐一样,连台本戏对于那些想从戏剧里看故事的观众而言,是一种极具吸引力的形式。在京剧进入上海并且迅速发展的时代,连台本戏帮助这个商埠克服了距离北京遥远,邀请京角不易的困难,为上海的京剧市场,开启了一种特殊的演出经营模式。虽然北京也上演各种连台本戏,但是北京的京剧市场上,人们仍然是以欣赏名角的演出为核心,连台本戏由名角主演,是在整场演出的大轴,连续的演出,给予人们欣赏名角扮演同一个戏剧人物的系列演出的机会;缺乏名角的上海的京剧市场,则借用宫廷以及北京的京剧市场上曾经有过的连台本戏的形式,营造出另一种商业的成功,这也足可让人们看到上海的城市性格。上海天仙茶园的经营策略是很具有代表性的,为弥补自身不如丹桂茶园的主人与北京名角关系密切的劣势,天仙茶园采取了新编连台本戏的方法和丹桂竞争,如八本《绿牡丹》、八本《雁门关》、全部《九美夺夫》等,都是当时较有份量的新作,极受上海观众的欢迎。

天仙茶园上演的《全部铁公鸡》就是极好的例证,它的成功既令人感到意外,也有其内在的合理性。《铁公鸡》是上海最初产生巨大社会影响的京剧连台本戏,它取材于太平天国战乱,其主要史实,是清军江南提督向荣和太平军叛将张嘉祥(降清后改名国梁)等围困天京,与太平军浴血战斗的史实。南方民众向来称太平天国运动为“长毛”之乱,这场革命也给江南地区造成极大的破坏,因此它之成为受人关注的京剧题材,自是不足为怪。早在清朝光绪六年(1880),上海丹桂茶园就编演了单本戏《大清得胜图》,它是现知最早以此为题材的京剧剧目。光绪十九年,天仙茶园鼓师赵嵩寿与演员三麻子(王鸿寿)等根据《平定粤匪纪略》一书的记载,参照一些现成剧本的关目设置,将一段刚刚过去的历史编为连台本戏,内容从向荣设计,张嘉祥降清、巧刺天国勇将铁公鸡起,至和春挂帅,张嘉祥战死丹阳、清军江南大营溃散为止,随编随演,至光绪二十年(1894年)12月10日,居然一共编演了十二本。《铁公鸡》具有上海京剧的许多标志性元素,它是清末上海极具特色的灯彩戏之一,它热闹、惊险,主题简单分明,舞台手法丰富,武打使用真刀真枪,并有“钻火圈”、“洋枪洋操”等特技表演,开京剧舞台上“真械打武”之风。《铁公鸡》后来成为上海京剧的保留剧目,数度重新上演。在它的成功经验的推动下,以清代太平天国战事为题材的连台本戏连袂而出,光绪二十一年天仙茶园又以湘军将领鲍超镇压太平军、捻军事迹,编演了连台本戏《鲍公十三功》,也称《后本铁公鸡》,包括《湘军平逆传》,以及丹桂茶园的《左公平西》,一时成为各家茶园相互竞争、吸引观众的重要手段。王鸿寿光绪十三年还曾经根据时事编创《火烧第一楼》,但是连台本戏的题材,远远不限于时事。他自己经营玉仙茶园时,根据同名小说改编而成十二本连台本戏《三门街》,描写以李广为首的一批英雄豪杰,侠肝义胆,意气相投,与权奸刘瑾等邪恶势力斗争的故事,虽然班内并无多少名角,只有赵如泉扮演主人公李广和他自己饰配角严秀,但是因全剧故事复杂,悬念丛生,人物众多且各有个性,1903年首演于玉仙茶园后,轰动了上海滩。另外如《五彩舆》等,都是上海戏院里创排连台本戏的代表。

连台本戏的上演虽然并非始于上海的京剧市场,却在上海显示出另类的意义。如前

所述,清朝末年俞菊笙在北京几度上演十二本的《全部施公案》,使得由他领衔的福寿班在多年的营业戏演出中稳稳占据了优势地位。有俞菊笙的连台本戏为背景,我们更能理解上海的连台本戏的鲜明风格与结构特点,如果说俞菊笙等京角演出的连台本戏,多数只是原有的传统剧目简单的连缀,其中的看点,仍是以名家的表演为主的话,那么,上海的连台本戏多取时事或史传新编,它们用戏剧的故事情节作为吸引观众的手段,相对于京剧诞生以来就以演员的舞台表演为重心的传统,上海以连台本戏为主的新剧目创作,将戏剧性重新带回到剧场以及戏剧观众面前。从昆曲的盛行直到京剧诞生,中国戏剧走过了一段用折子戏的精雕细刻的磨砺以迅速提升戏曲表演艺术水准的特殊经历,也付出了戏剧性受到严重削弱的代价,而除了各地方剧种以外,清末年间的上海戏剧市场用另一种特殊的方式,在努力矫正着京剧忽视戏剧性的偏颇,并且获得了显著的成效。

京剧诞生在北京,是这座皇城通过宫廷与茶园相结合的途径,孕育培养了像谭鑫培这样具有大家风范的表演艺术家。但是京剧的成长以及能够在很短时间里,面对诸多新老剧种的竞争一骑绝尘,是宫廷以及北京的演出市场,还有更广阔的区域内许多人共同努力的结果。它在足够大的背景下以多种方向自由发展,由此造就有其无可比拟的辉煌,厘清这段历史,对理解近现代中国戏剧发展的规律,具有莫大的启示。

(作者通讯地址:傅 谨 北京 中国戏曲学院 100073)

(责任编辑 晓 文)

更 正

本刊2012年春之卷刊发李雄飞的《北京大学图书馆藏朱子遗集一种小考》一文,其中的“李兆华”应为“李日烺”,特此更正。