

京剧衍变时期的承德避暑山庄戏剧

■文/白晓颖

自康熙皇帝于公元1703年在热河上营(今承德市)修建避暑山庄开始,热河人口骤增,五年之后行宫的投入使用,使这里进入了经济、文化高速发展的时期。为了适应皇帝每年必到避暑山庄驻蹕和处理朝政的需要,王公大臣、文武官员争相在山庄附近兴建府邸宅院。如康熙皇帝的舅舅佟国维在佟山建了佟王府;康熙皇帝四子胤禛在狮子园建了雍亲王府;康熙皇帝三子允祉在南营子建诚亲王府。此外,还有和府、七王(允祐)府、郑王府、常王府、肃顺府等。随着皇帝每年例行到避暑山庄驻蹕,逢皇帝、皇太后的生日庆典,各少数民族首领、军政要员、朝鲜及东南亚各国使节便云集承德,豪华客栈、商铺、茶肆、酒楼、戏园也随之应运而生,成为“左右市廛,连亘十里”,“南北杂货无不有”“最称繁富”(吴锡麟《热河小记》)的大都会。这里“商贾辐辏,酒旗茶旌,辉映相望,里闾栉比,吹弹之声,彻夜不休”(朴趾源《燕岩集》),俨然一个不夜之城。当时多次到避暑山庄参加各类活动的朝鲜学者朴趾源在其《热河日记》中说:“热河……繁华,不减皇京。”与此同时,寺庙逐渐遍布承德及热河全境。截止到清末,朝廷在承德街建造寺庙32座,并直接管理。其中山庄内16座,山庄

外东北12座(即外八庙),滦河镇2座,狮子园2座。自此,上行下效,地方官署与民间集资开始大建寺庙。自康熙年间至清末,连同元代遗留下来的几座寺庙在内,仅承德市区内即达91座,其中经地方奏请皇帝准建,地方官署管理的11座,使承德市内寺庙总数达123座。按中国的民俗,通常要在寺庙相邻处建造戏楼或搭建永久或临时戏台,这些戏台为承德避暑山庄内外的戏剧活动创造了极好的环境、条件和氛围。而这段历史时期,正是昆(山)、弋(阳)、汉(剧)、京(高腔)、秦腔、梆子等剧种声腔比翼齐飞、相互借鉴,此起彼伏的时期,也是四大徽班进京后,将诸声腔溶汇贯通,逐渐完善,并最终产生国粹艺术——京剧的时期。

那么,避暑山庄在京剧形成期间起到了多大作用呢?由于史料所限,笔者在本文中无法详尽论述,只将避暑山庄与承德的戏剧活动情况作以介绍。

一、避暑山庄及清音阁的戏剧活动

宫廷内的戏剧活动在承德,是从康熙十六年(公元1677年)喀喇河屯(今承德市滦河镇)行宫盖起戏楼,“南府”内学班将昆腔、弋阳腔带进戏楼开始的。

清初,宫中管理奏乐和演戏的机构

沿用明代的教坊司,康熙朝除教坊司外,开始设立了一个不同于教坊司的演剧机构——南府。南府不属于礼部,而隶属于内务府。南府收罗了大批优秀的民间艺人,培养训练年轻的太监和艺人自己的子弟承应宫中的演出活动,这个机构由于不断扩大,最终取代了教坊司。

至乾隆朝,宫廷演剧机构已发展得空前庞大,南府的演剧艺人分“内三学”、“外二学”等,景山也有“三学”。南府的“内三学”都是习艺太监,南府的“外二学”及景山的“三学”都是民籍学生。据《清昇平署志略》一书中的估计,其总数,有一千四五百人,比明朝万历年间宫廷戏曲的极盛时期,人数要高出一到二倍。

道光七年,在大批裁减内外学的人数后,“南府”更名为“昇平署”,再承应戏差均由太监担任,归昇平署总管。逾十多年,因署中人数无法承应例行的戏差,便又选调一批民籍学生入昇平署,外学恢复。

咸丰朝,宫中演戏活动增多,再次挑选民籍学生入昇平署。当时,四大徽班中的名演员,多半兼充昇平署教习或学生。1860年,英法联军攻占北京,咸丰皇帝逃到山庄避难。期间,看戏成癖,三

次分批调昇平署内外学演员214名,到避暑山庄各个戏楼为其演戏,直至看死。

清朝皇帝们不仅爱看戏,重视戏剧,有的皇帝还学戏、导戏或是亲自上台演戏,促进了承德地方民间戏曲的发展。

1、避暑山庄内的戏楼

清朝历代皇帝看戏之风不断,对宫廷戏曲的管理虽沿用了明代之制,重视程度却远远高于明代。

清人赵翼在《檐曝杂记》中提到:“内府戏班,子弟最多,袍笏甲冑诸装具,皆世所未有。余尝于热河行宫见之。……戏台阔九延,凡三层。所扮妖魅,有自上而下者,自下突出者……有时神鬼毕集,面具千百,无一相肖者。神仙将出,先有道童十二三岁者,作队出场,继有十五六岁,十七八岁者,每队各数十人,长短一律,无分寸参差……又按六十甲子,扮寿星六十人,后增至一百二十人。又有八仙来庆贺,携带道童,不计其数。至唐僧雷音寺取经之日,如上来殿,迦叶、罗汉、辟支……高下分九层,列坐几(几,作“近”解)千人,而台仍绰余地。”

这段话描述的是避暑山庄内福寿园的“清音阁”大戏楼在乾隆二十一年演戏时的盛况。

避暑山庄内的戏楼(台)大体上分为永久性与时性两类,以永久性戏楼为主。山庄内永久性戏楼(台)有3座,规模不同,形式各异,恰好代表了清朝宫廷戏台的三种形式。

(1)三层楼式

清音阁大戏楼。位于德汇门里东宫院内,坐南朝北,规模巨大,气势宏伟。分上、中、下三层,下层台高约1.6米,面阔三楹,长16.69米;进深三间,宽14.45米;一二两层净高各5米,规格相同,近似方形,第三层略小。在结构上,台分“福”、“禄”、“寿”;阁分“雅”、“淑”、

“杂”。“福”、“禄”、“寿”是三层戏台的称谓;上层为“福台”,匾额为“清音阁”;中层为“禄台”,匾额为“云山韶濩”;下层为“寿台”,匾额为“响叶钧天”。三层戏台的上下场门,均为硬木雕花荷叶档的棱和拱檐,门的宽度足以适应演员“煞靠”“起霸”,以及大型切末出场。“雅”即文书、剧本、乐曲、乐器陈放之处;“淑”即扮女角色演员化妆、着装和候场之地;“杂”为存放切末之所。在寿台、禄台的天花板上各设有3口天井,2米见方,间隔3米。这6口天井使福、禄、寿三台相通,在福、禄两台的台面上,设有屉盒式盖板,可随时开合,一层台(寿台)为活动地板,地板底下有深2米的地下室,有暗道通至寿台,并设有檀木轴滑车绞盘,用以向寿台升降角色或大型切末;此外,还设有5眼外沿井口2.66米,内沿井口2.26米的水井,水深3米,水面距井口距离1.5米左右,上盖楼有4个直径均为0.34米圆孔的井盖,其作用与我国民族乐器中阮面板上的出音孔、西洋拉弦乐器提琴面板上的F孔相同,不仅有利于音响效果,还有利于布景的设置和高效使用各种切末。

戏台南有二层楼式后台,面宽5间,进深3间;戏楼两侧有扮戏房,上下两层各九楹。正北为福寿阁,五楹,两层。顶层设皇太后、皇帝和后妃的观戏坐席。两侧有群楼和扮戏房,由楼式围廊相连,是朝廷大臣、外国使节和蒙古王公看戏之所。

清音阁与北京故宫的畅音阁、圆明园的清音阁、颐和园等大戏楼略同,毁于1945年的一场大火。

(2)一层楼式

“浮片玉”戏台。位于如意洲“一片云”楼南,坐南朝北,悬一康熙皇帝题写的“浮片玉”匾额。台高0.78米,面宽7.8米,进深5.94米。戏台南(后)有殿5间,正中有一隔扇门可通戏台,此殿也作后台,称“扮戏房”;戏台东、北各有面宽5

间的二层楼,南有廊,北有厦;北楼有康熙题额“一片云”,是帝后看戏的地方。这里被楼、廊、后台围成了一个长宽仅有5间的小方院,规整幽雅,作为戏台,得看得听。康熙时期,每逢初一、十五、逢年、过节、庆寿,或大型庆祝活动,都要在这里演戏,一直到乾隆年间建起了清音阁大戏楼,这里变成了只有帝后嫔妃和近支王爷、福晋看戏的家庭戏台。

(3)小台式戏台

小台式戏台是建在大殿或楼阁里的室内戏台。如“云山胜地”一楼西间的戏台、“畅远楼”内戏台等,长宽仅丈余,供清唱、花唱、曲艺、戏法儿或杂耍儿之用;也可供帝后、嫔妃们室内娱乐之用。据道光二十一年(公元1841年)陈设档记载,此台上仅铺黑毡一块,羊毛花毯一块,设画轴软栏杆一件。

2、避暑山庄内戏剧的舞台设备与灯彩切末^[注1]

清代宫廷大戏必在有一套舞台设备的三层大戏台上演出。当时的舞台技术设备主要集中在天井和地井这两个特殊的出入口上,演员可从左右天井随意乘“云兜”上下于“仙楼”或“寿台”之间。云兜是用于天井的一种升降器,此外,还有云勺、云椅子、云板等多种用于演员表现“临凡”或“升天”的设施。天井还被用于升降各类切末和制作舞台效果的舞台工作人员,作用与现今的升降机略同。

地下室设有绞盘,既可用于汲水,又可将演员或切末升至寿台。乾隆五十八年(公元1793年)英国使节马戈尔尼在清音阁看了演出之后,对舞台的设施及表演曾做了如下记录:“……至最后一折,则为大神怪戏……先由大地氏出所藏宝物示众,其中有龙、有象,有虎、有鹰,有鸵鸟,均属动物;有橡树、有松树以及一切奇花异草,均属植物。……海洋氏已尽出其宝藏,除船只、岩石、蛤蚧、珊瑚等常见之物外,有鲸鱼、

有海豚、有海狗、有鳄鱼以及无数奇形之海怪。……俄而金鼓大作，两方宝物混而为一，同至戏场之前方，盘旋有时，后分为左右二部，而以鲸鱼为其统带官员，立于中央，向皇帝行礼。行礼时口中喷水，有数吨之多。以戏场地板，建造合法，统一至地，即由板隙流去，不致涌积……。”^[12]

清代避暑山庄戏楼的切末多得不胜数枚举，且管理极佳。如乾隆三十六年（公元1771年）筹办皇帝六十万寿时，即花费白银742196.8两，用于添补戏衣、切末、盔头，入山庄福寿园。据王芷章《清昇平署志略》介绍：“除杂箱之妖魅神仙面具驼马鱼鹤不计外，仅就衣箱所用行头，又非自宫中圆明园取用，系自有一份，存热河行宫钱粮处以备承用者，则其件数之多，当亦不亚宫内及圆明园。”另据道光十八年正月统计，在清音阁后楼收存的衣、靠、盔、杂等切末，仅在册的就有21,115件之多。这里的切末大体可分为灯彩化、“机关”化与写实化三类。

灯彩化，如清音阁演出的《地涌金莲》，5朵大莲花分别从5口地井升起，每朵莲花花瓣里都点有灯；再如《昭代箫韶》中表演神妖斗法的，“天井放火影，下阴阳镜；地井出金莲花切末”；灯彩也泛指一切特制的切末，或叫“彩砌”。

“机关”化，是可变、能动的切末。如八仙用的可以出彩的道具；《昇平宝筏》里演到观音收伏红孩儿时，莲花座可以变为天罡刀的切末等等。

写实化，一般指戏剧中按真实景物绘制的软景或硬景片，以及车、辇、船之类的道具。

宫廷切末对民间戏曲活动影响很大，尤其是在道光年间大批裁减内外学人员之后，艺人将制作技艺广泛带到了民间，使戏剧切末在民间戏剧的活动与不断交流中，又得到了不断地发展与提高。

3、在避暑山庄演出过的剧种及剧目

清朝宫廷戏剧，前期以昆山腔和弋阳腔为主，后来民间的梆子腔、“乱弹”、京剧也相继入宫演出。特别是乾隆、嘉庆时期，凡节日及重大庆典，均演出10天，以连台本戏为主。此外，“蒙旗十八班”中的“庆和班”、“双盛班”、“三义班”等还经常应召，以“王府内班”的名义入避暑山庄献戏，演出昆、弋、秦、梆子等声腔。

据乾隆元年至嘉庆二十五年《昇平署总档·日记档》载，在避暑山庄经常演出的有“法宫雅奏”、“九九大庆”和几个连台本戏。

“法宫雅奏”包括“月令承应戏”、“开场承应戏”、“承应宴戏”等。“月令承应戏”是从正月到腊月间按月令的不同特点，相应演出的应令戏，近50出。如《屈子竞渡》供端阳节演出；《子安登阁》供九月重阳节演出；《贾岛祭诗》供除夕演出等。

“开场承应戏”有40多出，如《万民感仰》《万载同春》《五代登荣》《天源福臻》《五福五代》《庆贺移銮》《神芝异卉》等，作为开场承应之用的这些戏，也叫“开场帽儿戏”，其内容无异于颂祥瑞、庆昇平之类的吉祥戏。

“承应宴戏”共20多出，内容也多是喜庆迎祥、宴宾祝喜之类，如《膺受多福》《万福攸同》《列宿遙临》等。属昇平歌舞类，用以侑食。

“九九大庆”里的“承应大戏”，包括“承应灯戏”和“承应寿戏”。其中“承应寿戏”戏目20多出；“承应灯戏”戏目9出，以祝颂皇上、喜庆昇平、演奏祥瑞为主。如《罗汉渡海》（灯戏·昆、弋）、《宝辇庄严》、《古佛朝天》（灯戏·昆、弋）、《万国嵩呼》（灯戏·昆、弋）、《地涌金莲》（昆、弋）等，戏中的神、佛都向皇帝祝贺礼拜。这类戏规模大，演员多，甚至达近千人，戏台所有设置及切末全部发挥功

用，三层戏台加地下室全部调动使用。有歌有舞，热闹非常。“承应寿戏”如《蟠桃上寿》（昆、弋）、《群仙庆贺》（昆、弋）、《日月迎祥》（昆、弋）等，均为万寿节时上演的祝寿戏，多在开场时先演。

连台本戏是《昇平宝筏》《劝善金科》《鼎峙春秋》《昭代箫韶》和《铁骑（旗）阵》等被承德老艺伶和民间所称的“五个大本戏”，均为昆山腔、弋阳腔。其中许多单出戏如猴戏、关公戏、《南北和》《思凡》等，流传到承德民间，至今仍

有演出。

《昇平宝筏》共10本，240多出。参照以《西游记》为素材创作的元杂剧及小说加工而成的大戏。多在正月十五上元日演出。

《劝善金科》共10本，240出。以“目莲救母”故事为题材，将佛教传说改为唐代的

中国故事，并穿插进一些历史事实。为传奇剧本，多于岁末演出。

《鼎峙春秋》共10本，240出。根据三国演义编创。

《昭代箫韶》共10本，240出。是杨家将故事。

《铁骑（旗）阵》共10本，103出。演的是宋太祖下南唐的故事。

这类剧目有复杂的情节和较鲜明的人物形象，其中许多内容与民间演出的相同或相近，流传久远，甚至当代。

到咸丰、同治、光绪年间，又有许多民间流行的剧目传入宫中，多为“昆山”、“弋阳”或“乱弹”。据载，咸丰十一年在山庄内演出过的戏有《思凡》《胖姑》《打虎》《三岔口》《月下追（韩）信》等四百多出。

除“法宫雅奏”、“九九大庆”和几个连台本戏、单出或连出戏以外，山庄内还有“承应灯戏”，也叫“火戏”。这类戏其实“没戏”，它只是在高大的烟火架子上施放出能呈现各种图案的烟火，地面上是手持彩灯不断变幻队形的歌舞队。

届时,烟花飞舞,彩灯如潮,鞭炮齐鸣,气氛非常热烈。“承应灯戏”通常在山庄内的万树园表演。

据解放初期专门做挖掘民间文化艺术遗产工作,时任热河省话剧团团长的王攻罡先生介绍,当时昆腔戏目有《游园》《秋江》《别姬》《劈棺》等共236出;弋阳腔戏目有《醉打山门》《前金山》《北渡》《鱼樵》等共53出。从乾隆到咸丰年间,由于宫中选招民间优伶入署当“外学”,一些民间的传奇剧目也便进入了宫中,致使昆、弋诸腔向“乱弹”过渡。这一时期,山庄的宫廷戏台上又出现了《群英会》《三岔口》《四杰村》《红霓关》等“乱弹”戏目44出。

此外,还有傀儡戏、幻戏、百戏(杂技)等人官演出。

4. 漠南蒙古四十九旗十八班

清代的热河地处要塞。漠南四十九旗蒙古最为强悍,为清帝倍加怀柔的重要原因。为此,漠南蒙古也在平定内乱和抵御外侵等方面发挥了巨大作用,并成为当时各少数民族效法的榜样,地位显赫。于是,倍受恩宠的漠南四十九旗蒙古中的十八旗王公贵族便效法清廷,先后建立起了王府戏班,即承德人所说的“蒙旗十八班”。

“蒙旗十八班”的艺伶大部分是民间班社中的成员,其中的艺伶多会魔术、走丝、举鼎、“喷云降雨”、“起死回生”等术。最为著名的有“庆和”、“双盛”、“三义”三个班。此三班每年都进入避暑山庄的各戏台为清帝演出,促成了各剧种、声腔和演技等方面的直接交流,客观上形成了民间与宫廷戏曲艺术取长补短、融会提高的局面,这是两种文化形态在承德融合的重要过程,也是承德避暑山庄文化在中华民族文化的大河中之所以特殊的重要原因之一。这个过程对国粹——京剧的最后形成产生了不容忽视的作用。

5. 徽班成员在避暑山庄的演出

清代乾隆年间活跃在北京剧坛的“三庆”、“四喜”、“和春”、“春台”四个戏班,多以安徽籍艺人为主,故名“四大徽班”。

乾隆五十五年(公元1790年),为给乾隆皇帝弘历祝寿,从扬州征召了以戏曲艺人高朗亭为台柱的“三庆班”入京,是为徽班进京演出之始。此后又有“四喜”、“启秀”、“霓翠”、“和春”、“春台”等安徽戏班相继进京。在演出过程中,6个戏班逐渐合并为四大徽班。时值京腔(高腔)、秦腔已先行流入北京,徽班在演唱“二黄”、“昆腔”、“梆子”、“啰啰”诸腔的基础上,兼容并蓄,出现了“四徽班各擅胜场”的局面。嘉庆、道光年间,汉调(又称“楚调”)进京,参加徽班演出,徽班又兼习楚调之长,为融合二黄、西皮、昆、秦诸腔向京剧衍变奠定了基础。因此,四大徽班进京,素被专家视为京剧诞生的前奏,在京剧发展史上具有重要意义。

“四大徽班”最为活跃的时期,也是避暑山庄内的戏剧活动最为兴盛的时期,山庄内除例行演出的“法宫雅奏”、“九九大庆”、连台本戏,以及蒙旗十八班中等经常应召入避暑山庄献戏的“庆和班”、“双盛班”、“三义班”演出昆、弋、秦、梆子等声腔外,皇帝还经常从内府或“四大徽班”中挑选艺伶赴山庄各戏台演出。

据王芷章《清代伶官传》载,从“四大徽班”中选调到避暑山庄承应戏差的就有“春台班”的张三元、陈长寿、董文、钱喜禄等,演出有《文昭关》《清官册》《洪洋洞》《辕门斩子》等数十个戏目;“四喜班”的陈金雀、陈连儿、钱阿四、杨瑞祥等,演出有《琵琶行》《游寺》《游园惊梦》《连升三级》等数十个戏目;“三庆班”的产金传、汪竹仙、严福喜、陶贵喜等,演出有《尼姑庵》《贪欢报》《三岔口》《杀狗劝夫》等数十个戏目。

“四大徽班”成员在山庄的演出,不

仅在艺术上与“蒙旗十八班”取得了交流,而且引发了承德一带各族艺人、各界戏曲爱好者,以及文人雅士的极大兴趣,并于道光年间组织起了“乱弹研艺社”和“戏典研艺社”,专事戏目、唱词、声腔及表演诸方面的研究,直接影响着当时戏曲的衍变过程。

二、承德避暑山庄在京剧形成过程中的作用

京剧是中国戏曲剧种,也是中国最大的剧种。一说形成于清光绪年间,一说形成于道光年间。

清初,京师梨园的“昆腔”与“京腔”(又称“高腔”,源出“弋阳腔”)并盛。乾隆四十四年(公元1779年)秦腔演员魏长生自四川进京,以《滚楼》一剧名动京师,京腔大为减色,竟“使京腔旧本置之高阁”。中国清代乾隆年间北京剧坛4个戏班。即“三庆班”、“四喜班”、“和春班”、“春台班”。多以安徽籍艺人为主,故名“徽班”。乾隆五十五年(公元1790年),为给乾隆帝弘历祝寿,从扬州征召了以戏曲艺人高朗亭为台柱的三庆班入京,原来的徽剧以唱“二黄调”为主,兼唱“昆腔”、“吹腔”、“四平调”、“拨子”等,是为徽班进京演出之始。后来吸收了京、秦二腔。之后又有“四喜”、“启秀”、“霓翠”、“和春”、“春台”等安徽戏班相继进京。在演出过程中,6个戏班逐渐合并为四大徽班。时值京腔(高腔)、秦腔已先行流入北京,徽班在演唱“二黄”、“昆腔”、“梆子”、“啰啰”诸腔的基础上,兼容并蓄,出现了“四徽班各擅胜场”的局面。因此一说京剧的前身即为徽剧,通称“皮黄戏”^[13]。嘉庆、道光年间,“汉调”(又称“楚调”)进京,参加徽班演出,徽班又兼习楚调之长,形成徽、汉合流,促成湖北的“西皮调”与安徽的“二黄调”融合,向京剧衍变奠定了基础,于是“皮黄戏”也由此而得名。因此,四大徽班进京,被视为京剧诞生的前

奏。

皮黄戏的兴起,为剧坛带来了新气象,首先是原来以旦角为主的戏班,一变而为生角掌班,程长庚、张二奎、余三胜就是其中的代表。其次是由于晚清慈禧太后的偏爱,官中民籍教习近百人,几乎网罗了北京所有的名角,演出场所增多,宫廷、剧场演出频繁。京剧继承了皮黄戏的丰富剧目,不仅有属于二黄系统的二黄、西皮、吹腔、四平调、拨子等剧目,而且还包括昆腔、高腔、秦腔、罗罗腔、柳枝腔等声腔剧目。这类传统剧目,据粗略统计,不下200种,丰富多彩,琳琅满目。其题材和形式也多种多样,有文戏、武戏、群戏、本戏,有唱功戏、做功戏、对儿戏、折子戏等。但它毕竟是经过一百多年与民间各类艺术形式的融汇、衍变而发展起来的,这其中,不能忽略了作为清代皇帝夏都的承德避暑山庄,以及“蒙旗十八班”对其在衍变形成过程中的作用与影响。

乾隆时期,蒙古科尔沁、巴林、奈曼、敖汉、翁牛特、土默特、喀喇沁等49旗的王公贵族倍受恩宠,享乐之余,便效法朝廷宴享官戏的规制,先后有18旗建立了王府戏班,即热河人所说的蒙古“四十九旗十八班”。“十八班”的艺伶大部分是口里、口外民间班社中的成员,也有的是选招入班的本旗懂音律的蒙、汉艺伶。统称“旗班”,官称“王府班”。蒙古王公为适应宫中的演戏活动,便选派了十八班中的优伶、乐工,去北京宫廷的南府及和声署学习,为当时只习“昆山”、“弋阳”二腔的南府内、外学带去了民间已经流行的梆子、晋腔等戏目和演技。乾隆四十年以后,梆子腔、秦腔随着徽班进京也盛行起来,“十八班”又从中吸收了流行在北京诸腔的精华,才艺大长。其中最有名的是由“山药红”万涛做执事的土默特旗“庆和梆子腔班”、“小诸葛”贯三福做执事的巴林旗“双盛梆子腔班”,和“活关圣”江永昌做执事的

喀拉沁旗“三义晋腔梆子班”。

出于清帝政治的需要,随着例行的秋狝、驻蹕等活动,“十八班”每年都要到避暑山庄清音阁、万树园、一片云等戏台为皇帝唱戏。而这时期,又是各地区各民族的戏曲、音乐、舞蹈、杂技等艺术聚集到一起,各展丰姿的机会,为各门类艺术之间直接的相互学习与借鉴提供了绝佳的条件和环境。

到避暑山庄与“十八班”同在一台演出的徽班“春台班”、“四喜班”、“三庆班”中的张三元、陈长寿、董文、钱喜禄等艺人们,在这里亲自领略到了塞外戏曲艺术的风貌。

在乾隆四十四年避暑山庄的“万寿节”上,“十八班”以昆腔仙吕调的套曲伴唱“颂祝词”并伴以戏曲的程式舞蹈,而宫廷中的“承应大戏”则用“念”陈奏,极其出新;“十八班”上演的《硃砂记》《秋胡戏妻》,道白用京韵,好听易懂,既有别于一般梆子,又符合久居京城各色人等的欣赏习惯。在准备乾隆四十五年的“万寿节”时,“十八班”从昆腔剧目《醉轩·捞月》开始,又学习了几出《蟠桃上寿》之类适应避暑山庄清音阁演出的“承应大戏”,并掌握了宫廷的演奏风格。在演出中,他们学自南府的昆腔剧目《醉轩·捞月》,用的是《仙吕后庭花》《收江南》《七兄弟》《梅花酒》《上马京》等曲,又将秦腔中的“二六板”与之融合,将梆子腔的韵脚融入昆腔之中,以及北韵京腔的念白,加上新颖的乐器编配和不拘一格的表演,给人耳目一新之感。

乾隆皇帝70大寿庆典之后,“十八班”回返所属各旗。其中“庆和”、“三义”及“巴林”三个班从八沟起,途经隆化、围场,直至土默特(今阜新)唱红了一路;“巴林”班还唱到了奉天。

光绪、宣统年间,北京皮黄班接踵去上海演出,因京班所唱皮黄与同出一源的安徽皮黄声腔不同,更为悦耳动

听,为把两者区别,遂称京班为京调。辛亥革命之后,上海梨园全部为京班所掌握,于是称京皮黄为京戏,一度称为“平戏”。“京戏”一名,实创自上海,而后流传到北京。

“山药红”回旗后,承德街上就由满族贵族舒明出面,于嘉庆初期组织了“乱弹研艺社”,旨在把昆腔与梆子揉到一起,产生新腔,他们的研究成果,交由滦河“祥福”、杨家两个班社的艺伶去实践。改革戏剧要从典故入手,于是在道光年间,承德街上又出现了专事戏曲研究与改革的团体,至同治年间,该团体正式挂牌叫“戏曲研艺社”。至于承德避暑山庄以及“蒙旗十八班”在京剧衍变形成过程中,最终起到了什么样的作用与影响,尚待进一步去考证,但是,在这个过程中,多种文化形态在承德得以融合的状况,确是承德避暑山庄文化在中华民族文化的大河中之所以特殊的重要原因之一。

注释:

[注1]切末,又称“砌末”。传统戏曲所用简单布景和大小道具的统称,如布城、云片、水旗等。

[注2]《乾隆英使觐见记》刘半农译。

[注3]关于“西皮”与“二黄”的源流问题至今众说纷纭,无一定论。但有一点是可以肯定的是:“西皮”源于北方梆子腔系统,经200年在鄂、豫、皖、陇,乃至湘、桂、滇、粤等广大地区的流传与衍变而形成;“二黄”源于清中叶的长江以南的湘、鄂、皖、赣或陕南等地区。它们在200年的传播与发展过程中,不断吸纳着当地的民间音乐和方言,从而形成了许多采用“皮黄”腔的地方剧种。只因这些剧种影响面较小,以及艺术质量不高等原因,没能达到如京剧那样被普遍认同为皮黄的代表性剧种的程度。“皮黄”是在我国深厚的民族民间基础上,以及各类戏曲的影响下,经过了漫长的历史进程而产生和发展起来的。

责任编辑/孟彦军