

晚清时期京剧与其它剧种的互动情况考察

曾凡安

(五邑大学,广东 江门 529020)

摘 要:晚清时期京剧与其它剧种之间的互动主要有两种形式:一是由不同剧种的演员实行同班、同台演出或由一人而兼唱两种声腔;二是不同剧种之间互相移植剧目、改编剧本或彼此借腔借艺。正是基于这样的互动,以京剧为代表的地方戏才得以不断发展和壮大,并最终促进了晚清戏曲新高潮的形成。

关键词:晚清;京剧;其它剧种;互动

中图分类号:J 617.1

文献标识码:A

文章编号:1672-402X(2010)04-0077-06

在中国戏曲史上,清代中后期是一个各地剧种百花争艳的时期。这一时期的剧坛,除了逐渐走强并进而占据主导地位的京剧之外,还有许多地方剧种。它们与京剧之间的关系相当复杂。一方面,它们之间处于激烈的竞争状态,有些剧种就是因为京剧的崛起而失去了昔日的辉煌,逐渐退缩,甚至濒临消亡;另一方面,它们之间又一直处于相互学习、借鉴与吸收的过程之中。从某种程度上说,没有对其它剧种的吸收,就没有京剧的成长与壮大;同时,没有向京剧的学习,也就没有河北梆子等剧种的形成与成熟。因此,在它们之间应该是一面有竞争,一面是互动与共荣。那么,京剧与其它剧种之间的具体情状究竟是怎样的呢?本文拟以晚清剧坛为例对其中的互动情况略作探讨。

一、同班、同台与兼擅

从清代前中期的花雅之争到清代中后期的梆簧竞雄,各地声腔剧种在激烈竞争的同时,也一直处于相互交流和借鉴吸收之中,昆弋、京(高腔)秦、昆乱(皮黄)、徽汉、梆簧之间都有过互相交流与学习的历史。这种交流与学习通常都是借助于互相观摩,同班、同台合演,或者是通过演员兼擅或改学它种声腔来完成的。

早在京剧形成之前,弋阳腔与昆腔、京腔(高腔)与秦腔之间就有过合演的历史,而京剧本身也是徽、汉合流的产物。即便是在京剧基本形成之后,它也没有停止向其它声腔剧种学习的步伐。

昆乱合演的传统由来已久。早在乾嘉时期,自南方进京的徽班即带有部分昆曲剧目,而徽班演员兼唱昆曲也很常见。三庆班进京时的名旦高朗亭会唱二簧调,同时又

兼擅南北曲和小调。四喜班则曾以排演过昆曲《桃花扇》而享誉京师,并以擅唱“曲子”(即昆曲)扬名一时。嘉庆时,除三庆、四喜、和春、春台四大名班都兼唱昆曲外,霓翠、集秀、金玉三大班,以及三多、玉华、宝华三小班亦唱昆腔。为了保留昆腔剧目,这些戏班中通常都有一些专工昆腔或兼擅昆曲的演员。道、咸之后,京中皮簧班中仍有专演昆曲的昆伶,如昆生陈桂亭、顾芷孙、姚祥云,昆旦鲍秋文、朱双喜、陆小芬、乔惠兰、张紫仙等。在“同光十三绝”中,朱莲芬为昆旦、杨鸣玉为昆丑。皮簧演员如梅巧玲、时小福、余紫云、徐小香、王楞仙、何桂山、钱金福、陈德霖、张淇林等众多演员,皆是“昆乱不挡”的能手。从当时昆乱演员搭班合演的情况来看,一般是同班而不同台,即昆乱演员同搭一班而各演各的剧目,这可从保留在皮簧班社的昆曲剧目中略见一斑。由清末至今仍保留在京剧班社里经常演出的完整的昆曲单出戏据说尚存80余出。其剧目是:

开场吉祥戏:《赐福》、《财源辐辏》、《上寿》。

老生戏:《弹词》、《仙圆》、《劝农》、《卸甲》、《十面》、《搜山打车》、《别母乱箭》、《对刀步战》、《寄子》。

小生戏:《封相》、《雅观楼》、《探庄射灯》、《金山寺·烧香》。

武生戏:《打虎》、《夜奔》、《激秦三挡》、《安天会》、《挑华车》、《五人义》、《武文华》、《淮安府》、《小天宫》、《状元印》、《乾元山》、《曾头市》、《莲花塘》、《铁笼山》。

旦角戏(包括生、旦并重戏):《闹学》、《游园惊梦》、《瑶台》、《茶叙、问病、琴挑、偷诗》、《觅花、庵会、乔醋、醉圆》、《佳期、拷红》、《梳妆、游春、跪池、三怕》、《藏舟》、《惊丑、前亲、后亲》、《思凡》、《刺虎》、《昭君出塞》、《盗盒》、

收稿日期:2010-05-25

基金项目:本文为广东省哲学社会科学规划项目《晚清演剧史研究》(编号:06GR-03)的阶段性成果。

作者简介:曾凡安(1961-),男,湖北公安人,文学博士,五邑大学文学院副教授。研究方向:古代小说和戏曲研究。

《青门》、《水斗》、《断桥》、《盗库》、《娘子军》、《扈家庄》、《青龙棍》。

花脸戏:《刀会》、《功宴》、《火判》、《嫁妹》、《通天犀》、《芦花荡》、《花判》、《醉打山门》。

丑角戏:《狗洞》、《醉隶》、《扫秦》、《下山》、《回营、打围》、《起布、问探》、《盗甲》、《花子拾金》、《借靴》等。

当然,也有一些保留完整昆曲套牌的戏是穿插在皮簧声腔的剧目之中的,如《艳阳楼》、《连环套·盗钩》等,还有一些用曲笛伴奏的吹腔戏,如《贩马记》、《古城会》等。^{[1][P111]}

除京剧之外,其它剧种也存在类似的情况。如,粤剧在开场时有先演昆腔戏的习惯,打炮戏照例演《六国封相》,之后选演三出昆腔短戏,称为“三出头”。这种传统直到1917年才失传。^{[2][P65]}可见,由于种种原因,昆乱之间在当时通常是同班而不同台的。

尽管如此,由于昆曲与皮簧长期合演,使得不少昆曲艺人具备了兼演皮簧的能力,或者干脆改唱了皮簧;同时,也使得“昆乱不挡”成为皮簧戏班衡量优秀演员和著名票友的最高标准,如谭鑫培和溥侗(红豆馆主)等人就分别是其中的杰出代表。尤为引人注意的是,昆曲成为晚清以来皮簧科班培养人才的重要基础课,俗称“昆腔开蒙”。如光绪初年程长庚寓所的四箴堂科班,造就了“昆乱不挡”的人才陈德霖、钱金福、张淇林、李寿山、李寿峰等;后来杨隆寿创办的小荣椿科班,也规定学员要学习三十出昆曲戏做基础,并且培养了昆乱兼能的演员杨小楼、程继先、郭春山等人。清末以后的富连成科班,则以昆曲教师叶福海、郭春山、乔蕙兰、曹心泉、徐廷璧等为富连成科班的学员排演了好些外间少见的昆腔戏,如曹世嘉演《仙圆》、《卸甲封王》、《十面》,陈盛泰演《劝农》,茹富兰演《武文华》,江世升演《淮安府》、《小天官》,杨盛春演《状元印》,赵连升、李盛斌演《界牌关》,傅世兰、高盛虹演《青门》,阎世善演《盗库》,朱盛富演《青龙棍》,高富远、萧盛萱演《回营打围》,张富举演《请清兵》等。这种传统甚至一直延续到了后来的上海戏校和中国戏曲学校。

在北京之外,上海也是一个昆乱交流的重镇。只不过由于京剧传入上海较晚,故京剧在上海与其它剧种的同台合演要来得晚一些。但由于上海剧场密集,竞争激烈,其同班、同台合演的情况又比北京要更复杂一些。

上海最早开始同台合演的是京剧和徽戏。当金桂轩的前身一桂轩于同治八年迁馆石路而更名金桂后,便“纠资邀京角”,而其原有金台徽班主要演员,如老生吕昭卿、四麻子、景元福,青衣王九芝,武生朱湘祺,花脸应凌云,丑角周全、周松林等,即与京班演员同台演出,因而有人说其“选自京班、徽班各半,人材辈出”,“其营业足与丹

桂抗衡”。^{[3][P173-174]}而从成书于光绪二年的《沪游杂记》中所谓“自徽班登场而文班减色,京班出而徽班皆唱二黄。迩来京班以丹桂茶园、金桂轩为最,……天仙茶园京、徽合演。此外丹凤园、同乐园亦以徽调间京腔”^{[4][P33]}等话来看,至迟在光绪二年之前,天仙茶园已经实行京、徽合演;同时,“丹凤园、同乐园亦以徽调间京腔”,^{[4][P33]}而久乐则是“文京徽三班合演”。^[5]

比较徽班而言,上海的昆班在同京班的合演方面要矜持一些。因为在当时的上海虽然只有一家昆戏园,在总体实力上无法与众多的京戏园抗衡,但昆戏园拥有一部分固定的有影响的观众,因此它还可以勉强维持。有时候,昆腔戏园的生意也不错。《申报》上就曾报道说:“近日间戏园之热闹为年来所未曾有。……丹桂、大观几于无立足处,入而复出者皆趋向天仙,天仙又因而无隙地,于是改听昆腔,座亦为满。……”^①可见昆腔在当时的上海还拥有数量不大但相对稳定的观众群体。可能正是因为这点,一些京戏园主开始动起了脑筋,他们希望能够罗致一些昆乱不挡的名角,在一台戏中酌量增入昆曲剧目,以吸引那些喜爱昆腔的观众。在这点上,天仙茶园动手最早,光绪四年他们将昆剧名旦邱阿增、名丑姜善珍邀约进园作为自己的基本演员。天仙茶园的举动立即引起了大观茶园的注意,光绪五年八月起至年底,大观茶园邀到了当时艺震上海剧坛的昆腔名旦周凤林,让他与京剧名家孙菊仙同台共演。这里,大观显然带有与天仙竞争的意味,但它们的竞争方式却是竞相罗致最有名的昆剧演员,安排最叫座的昆剧剧目,竭力争取新老昆剧观众。由此可见,此间上海京戏园实行的是多声腔、多剧种的同台合演制,京、徽以外,昆腔占着相当重要的地位。难怪当时即有人说,上海的茶园大多是“京徽昆乱,杂凑成班”^{[6][P319]}。

同昆乱、京徽等合演相比,榔(子)(皮)簧合演要晚得多。京剧与榔子的合演据说为河北榔子著名演员田际云(即想九霄或响九霄)所首创。田际云于光绪五年应上海金桂茶园之邀,赴沪与黄月山等演出,田演的剧目有《春秋配》、《蝴蝶杯》、《凤凰山》等。光绪十三年田再度赴沪演出,历时四年之久。在沪期间,他曾与万盏灯(李子山)、一阵风、汪桂芬(京剧演员)等同台演出,首开榔、簧同台演出的先例。光绪十七年他率小玉成科班返京改为玉成班,并约夏月恒等著名京剧演员入班,成立了北京第一个榔簧合演的戏班。据光绪十七年精忠庙花名册载,当时玉成班演员阵容如下:

生行刘永桂、夏月恒、徐文寿、王子云、高恩荣、李永华、李祥;

旦行刘全喜、马全禄、周海全、陆鸿喜、李进泉、姜文成、郝庆昌;

①参见光绪四年(1878)正月十九日《申报》。

净行索海鸣、赵禅玉、陈世忠、李虎儿、陈永山、高俊山、李文宝;

丑行王子实、张占福、徐二秃、江吉红;

学生名单从略。

此后数年,班中的皮簧演员比重显著增加,以光绪二十四年的名单为例,各行演员变化如下:

生行十一红、何景云(即何达子)、李长奎、白文奎、高恩荣、李庆长、李玉奎、李玉亭、陈连桂、小玉如;

小生马全禄、王楞仙、程玉生、王十;

旦行王金立、田际云、章瑞卿、灵芝草(即崔灵芝)、唐竹亭、张子仙、孙喜云、杨玉中、赵桂春、十里香、鲁玉官、徐来福、李玉贵、赵四;

净行李永带、马连灯、严宝恒、王子宝、常二庄、石头;

丑行王子实、王立本、郑铁棍、孟福生、杨兴儿、马三胜;

武行张占福、瑞德宝、李吉瑞、王翔云、于静玉、李连仲、崔玉楼、张玉兰、张玉峰、陈崇云、崔桂云、姜玉佩、高俊山、王二喜、李玉秋、永平、富景长、纪老、永翠、吉翠、白岁、小春、永高、大官。

显然,后来的演员阵容较以前更为壮观,生旦净丑各行均增加了著名演员。就梆子方面而言,田际云自不待说,它如十一红、何景云、灵芝草、张占福、李玉奎、李玉庭、张玉峰,都是当时著名人物。皮簧方面的李长奎、白文奎、王楞仙、唐竹亭、孙喜云、瑞德宝等,也都是著名演员。此外,还有李吉瑞、李玉贵、李连仲等梆簧兼擅的演员。延至光绪三十一年(1906),班中先后又有朱素云、贵俊卿、龚云甫、刘鸿升、陆杏林等著名京剧演员加入,遂使玉成班呈梆簧旗鼓相当局面。据玉成班出身的李玉贵说,光绪末年的著名京剧演员,绝大多数都搭过玉成班。著名京剧演员萧长华也说:“除了俞润仙和谭鑫培,凡当时有名的演员都搭过玉成班。当时谁都打不过玉成家。”^①

由于玉成班在邀请部分京剧演员之后,营业兴旺,引起其它京剧、梆子班社争相效法,于是两个剧种互邀演员,成为一时风尚。如当时著名的梆子班宝胜和就吸收了不少著名的皮簧演员。据《立言画刊》第173期所载《侠公戏话》述:“适至天乐玉成班改秦腔皮黄‘两下锅’之后,其班仿效斯法,亦梆子皮黄两戏兼演,取混合制。……所约者为黄月山、刘鸿声、恒远峰、马德成、金秀山、路三宝、德建棠、孙喜云、邓远芳、德培如、郎德山、孟小如、张明斋。”其中所列诸人,皆系皮簧演员。由此可见,当时梆簧合作的范围是相当广泛的。而且,这种梆簧合演的风气后来愈演愈烈,影响渐广,不仅北京、天津、上海如此,甚至主要活动于中小城镇和农村的一些河北梆子班社,也都采用了这种办法。以致于当时有人感叹曰:上海“近有帮(帮即

梆,笔者注)子腔附丽于京调,独出冠时,其声呜呜然,如大声疾呼,如痛哭流离,悲伤嗷杀,感人最深。”^{[4]P156}

对于这种梆簧合演,当时人们有一个形象的叫法,即“两下锅”。这种“两下锅”开始是各演各的戏码,渐后则变为一出戏中京剧、梆子都有,即时人所称的“风搅雪”。具体来说,“两下锅”一般的演法有以下几种:第一种是同一场合演出,但各演各的剧目;第二种是合演同一剧目,例如前半部演京剧,后半部演梆子;第三种是在合演同一剧目时,以交错方法演出,即某位演员唱京剧,另一位演员唱梆子,这种演法亦称为“风搅雪”。

由于梆簧合演的盛行,许多梆子、京剧兼擅的演员应运而生。京沪等地都有一些演员兼擅梆簧或干脆由梆子改唱了京剧,如郑长泰、张黑、牛春化、李春来、王贵山(五盏灯)、毛韵珂(七盏灯)、张玉峰、李玉贵、潘月樵(小连生)、李吉瑞、林黛玉、马德成、薛凤池、于德芳、李桂春(小达子)、郭际湘(水仙花)、盖三省(杨春林)等。“两下锅”的风行,不仅使得绝大部分戏班改成梆簧兼唱,就连培养训练演员的科班,也都改成梆簧兼授,以致此后成长起来的梆、簧演员,多数具有两者兼能的本领。据天津图书馆所藏剪报载,富连成班主叶春善曾说:“鄙社成立于清末,迨时秦腔之势未衰,故鄙社为营业计,亦添有秦腔教师(按:文中所提秦腔教师有一条鱼、勾顺亮、苗永顺)……当秦腔作回光返照时,其势反较前为盛,故二科生徒几乎无一不习秦腔者。即今之马连良氏,亦曾习《取洛阳》之小王子,即此一端可知。”富连成是著名的京剧科班,为了使学生出科后适应“两下锅”的演出,所以也教梆子。至于河北梆子的科班,几乎无一不兼授皮簧,如小吉祥、崇雅社、吉利、崇庆等科班。

二、移植、改编与借腔借艺

清代后期不同声腔剧种的演员同班、同台合演和同一演员的兼擅,不仅为那些戏班带来了可观的效益,造就了一批杰出的演员,同时也为不同声腔剧种之间的相互交流与吸收提供了便利的条件,在很大程度上促进了戏曲的发展。

同班同台与兼擅带来的最为明显的变化之一就是不同剧种之间剧目的移植和改编。这一点在京剧与河北梆子之间表现尤为显著,如京剧《连营寨》、《铁冠图》、《回荆州》、《南天门》、《蝴蝶杯》、《汾河湾》、《三娘教子》、《算粮登殿》、《打金枝》、《春秋配》、《辛安驿》、《三疑计》、《凤仪亭》、《玉堂春》、《小放牛》、《花田错》、《牧羊圈》等生、旦戏就主要是从河北梆子移植的;而河北梆子中的武戏《八大锤》、《八蜡庙》、《收关胜》、《泗洲城》、《溪皇庄》、《蜈蚣岭》、《恶虎村》、《落马湖》、《嘉兴府》、《剑峰山》、《独木

①关于玉成班梆簧合演的情况,参见马龙文、毛达志:《河北梆子简史》,北京:中国戏曲出版社1982年版,第50至52页。

关》、《艳阳楼》、《四杰村》等(当然也有少量的文戏)就是从京剧移植改编的。^①这种剧目的移植和改编对京剧和河北梆子这两个剧种取长补短,丰富和发展自己起到了积极的作用。如,河北梆子武戏本来不太发达,特别是短打武戏很缺,“两下锅”之后,河北梆子才把武戏这一门从过去的“兼演”转为“专演”,使武生行当独立起来。而京剧则大量吸收了河北梆子花旦行当的表演艺术,特别是河北梆子的许多花旦演员改唱京剧,对于京剧花旦表演艺术的丰富产生了较大的影响。

当然,在这种较大规模的剧种交流之外,通过不同剧种演员之间的私人交往而互相学习也是一种重要的交流渠道。如京剧大师谭鑫培虽然没有搭过梆子班社,但他也从梆子名家那里学到过不少东西。据说他与河北梆子名角郭宝臣(元元红)、薛固久交谊甚深,彼此之间有过互相切磋与学习,郭学谭《失街亭》、《碰碑》,谭学郭《连营寨·哭灵》、《江东祭》^[7](P151)];薛向谭学《失街亭》、《天水关》,谭向薛学《白门楼》(梆子此戏以陈宫为主)、《凤鸣关》^[8](P159)]。而早在谭鑫培之前,程长庚也曾与梆子演员洒金红一起切磋技艺,互相交换过梆子与皮簧的演出剧本。据齐如山先生说:“当时程长庚与洒金红彼此商量交换的戏剧很有几出,就是洒金红将梆子班的本子,交与程长庚改皮黄,程长庚将皮黄班的本子,送洒金红改梆子。比方《牧羊卷》、《五雷阵》等戏,是由梆子改成皮黄的;《空城计》、《探母》等戏,是由皮黄改成梆子的。”^[8](P917)]

同京剧与河北梆子之间的交流相比,京剧与昆曲之间的关系显然要复杂得多。首先是昆乱交流要比梆簧早得多,这种交流早在京剧的形成期就已开始,而且经历了一个较长的时期;其次是昆曲作为一种古老的剧种,京剧在其成长期与昆曲之间的地位是不对等的,京剧从昆曲获取的艺术营养要远比对方从己处得到的多得多;再者是京剧从昆曲中吸收的营养是全面而又具体入微的。这些特点的存在,加上相关史料的缺乏,使得昆曲对京剧的影响似乎人人皆知但又难以一一细列。

从现在掌握的宫廷演剧材料来看,京剧从昆曲改编吸收的剧目主要集中在十几部宫廷大戏和本戏方面,而且改编工作主要是在宫中有组织地进行的,时间就集中在光绪年间。其中,一是将原来二百四十出的昆弋腔期望承应戏《昭代箫韶》(杨家将故事)翻成了四十本的皮簧戏,同时还改编了一至四本的《剑锋春秋》、第十五本的《铁旗阵》等;二是将《青石山》、《十五贯》、《投山打靶》、《绒花记》、《双钉记》、《混元盒》、《双合印》、《义侠传》、《香帕记》等昆腔本戏翻成了皮簧;三是在民间如春台班俞菊笙等也将内廷本《闹道除邪》翻演成了《混元盒》。

同宫廷相比,民间的改编移植工作无疑要广泛而又

灵活得多。民间皮簧戏班和艺人对昆曲的改编移植大体遵循两条路子:一是将昆曲全部改作皮簧的唱腔,场子结构也有所更动;另一种是以京剧为主,但还保留一部分昆曲,使之成为“京、昆”杂用的本子。由于唱昆曲牌子和载歌载舞的表演之间能够配合得比较谐调,便于演唱和传播,所以以后一条路子主要是以武戏为主。

据《昆剧发展史》介绍,在京剧中,以“昆”改“京”的戏占有相当比重,“京、昆”杂用的脚本为数也不少。以“昆”改“京”者,“如《一捧雪》,昆剧传统折子有《豪宴》、《送杯》、《露杯》、《报杯》、《搜杯》、《换杯》、《代戮》、《验头》、《审头》、《刺汤》、《祭姬》、《杯圆》各出,包括了该剧的主要情节,表演也能发挥各门角色的特长;改编成京剧全本《一捧雪》(或名《雪杯圆》),结构、行当、表演特色基本上仍和昆剧相似,主要区别是唱腔改用皮黄。如《连环记》,昆剧原有《赐环》、《拜月》、《起布》、《议剑》、《献剑》、《大宴》、《小宴》、《梳妆》、《掷戟》,京剧改成《连环计》(或名《吕布与貂蝉》),削弱了王允和曹操的戏,突出了吕布,但剧本总的骨架还仍是昆剧的。他如《金锁记》(《六月雪》)、《破镜圆》(《玉堂春》)、《千金记》、《蝴蝶梦》等,莫不如此。不演全本的短剧也同样,如《北伐》(《沙桥饯别》)、《牧羊》(《苏武牧羊》)、《泼水》(《马前泼水》)、《除三害》等等。”^[9](P590-591)]

“京、昆”杂用者,“如《雷峰塔》,又名《白蛇传》,自《游湖·借伞》起到《祭塔》,昆剧原有全本,改唱京剧后,一般演出,其《盗草》、《水斗》、《断桥》仍唱昆曲,其他各场,则用皮黄。如全本《洞庭湖》,演岳飞故事,包括《赐绣旗》、《苦肉计》、《金兰会》、《洞庭湖》、《镇潭州》、《栖梧山》、《小商河》、《康郎山》、《隐贤庄》、《长沙王》、《五方阵》、《茶陵关》、《凤凰山》各剧,是昆剧传统,太平天国之后舞台上即很少上演,而《镇潭州》和《小商河》(即《杨再兴归天》)则为京剧常演剧目,而杨小楼贴演的四本《杨再兴》(《镇潭州》、《金兰会》、《洞庭湖》、《小商河》)就是京、昆杂用的了。另据李洪春的《京剧长谈》,说《隐贤庄》(即《收曹成》)是清逸居士为杨小楼改编的京剧,但未见流传。”^[10](P590-591)]

除了上述两条路子之外,周贻白先生还谈到了另一种情况,“即作者创作时虽为昆剧,但那个时期昆剧班社很少,昆曲不如皮黄受观众欢迎,因此写成的昆剧本甚至没有演出机会就被改为京剧上演了。或者不如这样说:新编成的昆剧不走运,改编成京剧而后在台上唱红了。”^[10](P590-591)]

我们可以相信,皮黄新增的武戏,多半在昆曲尚具相当势力的时候编排出来。否则其目的既在翻打扑跌,弄刀杖,使解数,唱词只是一种情节的表明,自用不着翻出牌调来以昆腔作细琢细磨的唱出。如《淮安府》,须唱[新水令]全套,《铁龙山》带《草上坡》,须唱[粉蝶儿]全套,这虽

①参见马龙文、毛达志:《河北梆子简史》,北京:中国戏曲出版社1982年版,第111页。

然都是旧规,即如现在的武戏,仍唱昆曲者,也还有《乾元山》、《安天会》、《四平山》、《挑滑车》之类。固然,《恶虎村》、《连环套》、《八大拿》一类短打武剧,都已改唱皮黄。可是,每当有“夜行走边”等场子,大抵皆有牌调,不过现在多半只做身段,不照曲子唱出来。即在此等地方也可以明白地看出其间的渊源了。^{[10]P610}

与之相关联的是,京剧对昆曲各类曲牌音乐的吸收也是京剧音乐十分丰富的原因。钮骠等人在《中国昆曲艺术》中曾将这种情况归纳为三类:

首先如用于演唱和念白的,如昆曲的干念引子和引子类曲牌〔点绛唇〕、〔粉蝶儿〕等,几乎每出皮簧戏都普遍使用,情节穿插中的〔哭相思〕、〔琴歌〕、〔山歌〕等亦皆源于昆曲。其次如吹打曲牌,绝大部分来自昆曲,如唢呐“混板”(穿插锣鼓)曲牌:用于元帅、大将、部队行进的〔醉太平〕、〔普天乐〕、〔朝天子〕源于《浣纱记·打围》;兴兵用的〔泣颜回〕源于《连环记·起布》;回操、行军列队、领兵过场用的〔出队子〕源于《浣纱记·回营》;宰相王侯仗引路上场用的〔出队子〕源于《东窗事犯·扫秦》;銮驾仪仗列队行进用的〔一江风〕源于《百顺记·召登》;神话中水族上场舞蹈用的〔二犯江儿水〕源于《雷峰塔·水斗》;文官上路、观景用的〔排歌〕源于《牡丹亭·劝农》;押运粮草辎重过场用的〔粉孩儿〕源于《长生殿·埋玉》;宾主列席饮宴用的〔园林好〕源于《千金记·拜将》等,这些曲牌按传统应由场上演员随吹打乐齐声歌唱原词,所以对皮簧班里各类演员,包括龙套、上下手等,皆需熟悉这些昆曲群唱曲牌,以便运用自如。但后来这种要求渐趋退化。吹奏乐曲牌中还有不加锣鼓,用笛管吹奏的“清板”曲牌,如文静场面饮宴、定席、祝贺用的〔画眉序〕源于《连环记·小宴》等。再次如只用打击乐敲击的锣鼓干牌子,源于昆曲中有节奏的干念曲牌,皮簧戏采用时,省去干念的词句,只用锣鼓部分,衬托某些情节动作,如用于配合行路匆忙、步伐急促的〔水底鱼〕源于《麒麟阁·三挡》;用于人数较多、排场较大的走圆场的〔金钱花〕源于《紫钗记·折柳》,还有如用于感情激动时配合念数板的〔扑灯蛾〕亦相当常见。^{[11]P110}

由此可见,皮簧艺术表现力的丰富正是建立在对昆曲的广泛吸收之上的。

除了吸收昆曲的剧目和曲牌之外,京剧对昆曲以及其它剧种的剧目、表演技巧、艺术程式以及扮相、脸谱、服装道具等都有一定的吸收和化用。如京剧《贵妃醉酒》就是由汉剧《醉酒》移植而来的。据曹心泉、溥西园两位老先生说:“最早北京戏班里没有《醉酒》这出戏。光绪十二年七月间,有一位演花旦的汉戏艺人吴红喜,艺名叫月月红,到北京搭班演唱,第一天打炮戏,就是《醉酒》。月月红

唱开了头,大家这才跟着也演《醉酒》了。”^{[11]P246}而京剧的有些表演程式和表演技法也来自其它剧种,如“起霸”即来自昆曲《千金记》。该剧有《起霸》一折,表现霸王半夜听见有军情,立即起身,披挂上马。为此设计了整盔、扎靠等一套动作,演员的肩功、顶功、腰功、腿功都用上了,很是威武雄壮。多次演出效果很好,以后便被昆曲及京剧等剧种普遍采用,凡是表现古代将士出征上阵前整盔束甲的情境,都要用“起霸”的动作。不仅霸王用,赵云、黄盖、姜维、高宠、杨再兴、扈三娘等也用。还有“全霸”、“半霸”、“正霸”、“反霸”、“双边霸”、“蝴蝶霸”之分。又如“走边”,据翁偶虹先生介绍,本是晋剧《白虎鞭》中的一折,演伍子胥父兄被杀,他本人连夜由楚奔吴,沿着“边”界隐蔽、警觉、快速地“走”。其中包括一系列繁重的舞蹈身段,如“用眉梢眼角,遥望近窥,左顾右盼。加以撩髯、挑髯、膨髯、甩髯”等,能够较好地表现“伍子胥在逃亡途中的内心感情与思想活动”。由于演出以后,反应很好,于是推而广之,凡戏曲中表现身怀武艺的人物轻装潜行,进行侦察、巡查、夜行、暗袭或赶路等特定情境时,便用“走边”的动作。于是不仅晋剧用,京剧及其他剧种也用;不仅伍子胥用,林冲、武松、石秀、常遇春、黄天霸等也用;还有“单人走边”、“双人走边”、“多人走边”及“响边”、“哑边”、“水边”等多种具体形式。^①

与这种比较完整的移植和吸收不同的是,好些表演内容和技艺的吸收是比较零碎的。如谭鑫培的唱腔就有一些是取自其他行当乃至兄弟剧种的。据说他的《哭灵牌》中反西皮来自青衣,《珠帘寨》的唱腔来自花脸,而《洪羊洞》中的“焦克明私自后跟”摘自京韵大鼓,《打渔杀家》中的“桂英,我的儿啊”的哭头变自秦腔,这些唱腔在经过消化吸收之后,比较完美地融合在他的舞台表演之中。而王瑶卿等人在排演《混元盒》时,也在将这出原以武生花脸为重的戏改为偏重旦角的同时,还将滦州影戏的一段内容插入其中,增加了《琵琶缘》一本。^{[9]P879-880}

在这方面更有说服力的例子是那些长期合演的不同剧种演员或改唱其它声腔的演员所带来的影响。尽管这种影响可能更为微妙、更为琐细,但其效果却甚为明显。如,京剧对梆子表演上诸多长处的吸收就与京梆的长期合演和梆子演员的改行有关。当一些梆子演员改行唱京剧时,他们往往会有意无意地将梆子的有关表演技艺带入京剧,从而会为京剧添加一些新的因素。尤其是有些优秀的梆子演员更是有意识地将其精湛的技艺与创造同京剧艺术结合起来,推进了京剧艺术的发展。如,李春来以身手轻捷灵活、开打干净利落擅演《白水滩》、《花蝴蝶》等短打戏,开创了京剧南派武戏的李(春来)派艺术;赛活猴

①关于“起霸”和“走边”可参见《翁偶虹戏曲论文集》之《“走边”探源——兼谈“起霸”》,上海:上海文艺出版社1985年版,第489至491页。

(郑长泰)、郑法祥父子刻画的孙悟空形象,在京剧猴戏表演上独树一帜,人称南派猴戏;小达子(李桂春)承袭了梆子炽烈奔放的演唱风格,成为京剧文武老生中一派的创始人;韩桂喜、万盏灯、康黑儿、毛韵珂等众多梆子旦脚演员也对京剧南派旦行剧目的开拓与花旦、武旦表演技艺的丰富起到了重要的促进作用。

当然,不同声腔剧种之间的交流与学习并不都是单向的,京剧在吸收其它剧种的优点的同时,也对其它剧种产生了不小的影响。如著名老调梆子艺人周福才就是在吸收和借鉴了昆曲、京剧、河北梆子、西河大鼓优长的基础上,创造出一套新的老生唱腔,改变了原来生净不分腔的唱法,为老调的发展作出了卓越的贡献。^{[12]1069-70}而郑孝胥在其日记中也提到光绪年间有一位叫施瑞轩(艺名随缘乐)的说唱艺人,竟然在说唱《水浒传·挑帘裁衣》时,“中唱二簧调,甚有余三胜风概”。^{[13]107}由此可见,各个戏曲剧种之间的相互借鉴吸收是相当普遍的,不仅在新老剧种之间、相同声腔之间有这种交流,而且在戏曲与说唱艺术之间也有互相学习与渗透。

总之,中国戏曲各声腔剧种之间的关系不是相互孤立的,而是既有竞争又有相互吸收和影响的。恰如周贻白先生所说:“中国戏剧的许多地方剧种,不管是那一个地区的戏剧,都不是孤立地成长起来的,不仅其本身来历是‘水有源头木有根’,即在其逐渐发展的过程中,也和其他地方剧种断绝不了关系,特别是一些具有高度成就而在流行方面已成为全国性的剧种,如‘昆曲’、‘高腔’、‘梆子’、‘皮黄’之类,差不多每一地区的戏剧,无论为小型剧种和大型剧种,都或多或少地受有影响。”^{[11]1026}

当我们将京剧与其它地方戏之间的互动情况略作考察之后,我们自然会对各地剧种的发展历史有所了解,同时也必然对这种互动的戏曲史意义有所认识。应该说,正是借助于对昆、汉、徽、梆等剧种艺术精华的吸收与接纳,京剧才得以逐渐发展壮大,并最终取代昆曲而一统天下;也正是通过向京剧等大型剧种的学习和借鉴,评剧、沪剧、越剧、楚剧以及现存采茶戏、花鼓戏、花灯戏、道情戏、秧歌戏中的绝大部分剧种才逐步在戏曲舞台上崭露头角,并最终发展成为独立成熟的剧艺新葩。这一点,在我

们对晚清剧坛的剧种构成情况稍加了解之后可能会更加印象深刻。在晚清时期活跃于剧坛的二百多个剧种中,形成于清末的新剧种竟多达一百二十多个,几乎占到了当时剧种的二分之一。^{[14]1058-609}这充分说明,当时的各地剧种,尤其是那些地方小戏,它们的成长是何其迅猛,它们对大剧种的学习是何其自觉,而各个剧种的互动又是何等的蔚成风气和成效显著!而进一步言,可以说,正是得益于各地新剧种的不断涌现和新旧剧种的争相斗艳,才使得不同地区、不同层次、不同欣赏口味的戏曲观众都能够从戏曲舞台上得到他们各自中意的戏曲剧种与相关剧艺,从而为观众群体的扩大与观演关系的贴近提供了切实的艺术保证,并最终促进了晚清戏曲新高潮的来临。

参考文献:

- [1] 钮骠等.中国昆曲艺术[M].北京:北京燕山出版社,1996.
- [2] 欧阳予倩.欧阳予倩戏剧论文集[M].上海:上海文艺出版社,1984.
- [3] 陈芳.清代戏曲研究五题[M].台北:里仁书局,2002.
- [4] 葛元煦等.沪游杂记 淞南梦影 淞沪游梦影[M].上海:上海古籍出版社,1989.
- [5] 久乐茶园广告[N].申报,光绪元年(1875)五月十八日.
- [6] 上海人民出版社.清代日记汇抄[M].上海:上海人民出版社,1982.
- [7] 中国戏曲志编辑委员会.《中国戏曲志·北京卷》编辑委员会.中国戏曲志·北京卷[M].北京:中国 ISBN 中心,1999.
- [8] 齐如山.齐如山全集(第二册)[M].台北:台北联经出版社,1979.
- [9] 胡忌,刘致中.昆剧发展史[M].北京:中国戏剧出版社,1989.
- [10] 周贻白.中国戏剧史长编[M].北京:人民文学出版社,1960.
- [11] 梅绍武,屠珍等编撰.梅兰芳全集(第一卷)[M].石家庄:河北教育出版社,2000.
- [12] 中国戏曲志编辑委员会.《中国戏曲志·河北卷》编辑委员会.中国戏曲志·河北卷[M].北京:中国 ISBN 中心,1993.
- [13] 中国历史博物馆编,劳祖德整理.郑孝胥日记(第一册)[M].北京:中华书局,1993.
- [14] 中国大百科全书总编辑委员会.中国大百科全书·戏曲曲艺[M].北京:中国大百科全书出版社,1992.

[审稿:刘汉光 责编:刘向红]