

清末民初京沪两地京剧班社制度考

■ 王建男

北京京剧的班社制度承于徽班。为避免因人员流动对戏班营业演出造成的损失，徽班对于伶人搭班都有较为严格的限制，即规定伶人只能长期隶属一班。“往者四大徽班，皆有一下处之设（亦曰总寓）。凡无家口而隶于此班者，皆住宿其中，即不演戏之时，衣食亦告无缺。遇有疾病死亡，其一切费用，悉归班中开支，法至善也。故其时一人之终身隶于一班者，所在皆是。”^[1]直到同光以来，戏班人员流动才变得相对灵活，然定例亦只许搭入一班。且伶人一旦与戏班商定妥当，即不再允许随意串班跳槽及索取包银。“各脚或仍搭旧班，或另转新班，或包银照旧，或须增工价，一切接洽商酌……经此一番规定，大家皆须履行，一年不得擅改，倘不履行时虽无文字契约，诉至精忠庙首，或内务府堂郎中前，亦必不能得直也。”^[2]齐如山并于其所著《京剧之变迁》中，曾记名净钱宝丰由四喜改搭三庆，为此两班争讼许久。后四喜打输官司，钱伶才归三庆。^①可见当时演员中途换班、串班是犯梨园大忌的。

“班主组班制”受当时管理制度影响，与北京当时戏院、戏班的关系互为表里。清末管理北京梨园的官方机构为内务府管理精忠庙事务衙门，衙门设坐办堂郎中主事。精忠庙则为半官方性质的梨园行会，其领袖称精忠庙首，由伶界中艺德兼善者承之。管理精忠庙事务衙门于北京梨园界的管理至严，一旦衙门下达政策条令，则必按律而行。同时，又予以精忠庙首相应权限，协同衙门管理，但有违禁则必严惩不贷。这从同治二年间一份内务府交精忠庙谕帖中即可窥见：“查应行禁止各腔，仍应遵照道光年二示谕，严行禁止；并开园馆之人，不准自行立班，旗人不准入班登台唱戏，等因在案。所有在京各戏班，现系何人，愿为何班领事头目，着会首程椿等，带领该头目谒见堂帮班处，方准为某班掌班。至优人等，愿在某班唱戏，或由某班归入别班者，该会首等，亦应注册呈报堂帮班处，以备查核。如有新立班名，着会首程椿等，随时呈报，不得私行立班演唱，该优人等亦不得随意入班，致多紊乱。倘有此等情事，以及该会首程椿等扶同徇隐，定行回堂，分别惩办。”^[3]其中“开园馆之人，不准自行立班”一条，于北京戏班运作方式有极大之影响。它使得京城梨园中戏园和戏班各自独立，园、班之间只以租赁关系来维系。由此，就形成北京戏班在各戏园“轮转”演出的情形，这种运作模式即是“园班分离制”。

“班主组班制”以戏班内部分配形式的高度平均为基础，即无论戏码、演员派戏抑或包银分配等问题，各脚均平等对待、一视同仁。在日常营业演出中，班中脚色虽有主演、配演之分，但演员却无主、次之别。无论主演、龙套，每一角色在戏中都同等重要、不可或缺。如同治间三庆班所排之《三国演义》，上至关羽、鲁肃、诸葛亮等主演，下及蔡瑁、张允等三四路脚色，均为当时班中各行之最佳者，甚至曹八将都有专人扮演，其脚色之齐整、演出水准之高可谓独步一时。包银的分配亦差别无大，即使班主或名角也并不比一般伶人优厚。“考清季咸同年间，程长庚、徐小香、何桂山久隶三庆，为梨园三绝。艺术之精，均前无古人后无来者。而其包银，程每年不过六百六吊。徐、何不过四百四吊。六百六吊者，每年包银六百千，每日车钱六吊，合之才六百二十一千六。以今日洋价一千三百计之，得四百七十八元有零。徐何不过得三百十八元有零。”^[4]

这种班社制度之所以处处体现出平均原则，其目的即在于更好地照顾到班中每一伶人的利益，从而确保整个戏班的稳定发展。从道光二十年前后直至光绪初年，在严格的官方管理和戏班规矩维护下，班主制得以顺利施行。“这一整套制度，与传统的农业文化背景相适应，

是当时情况下兼顾各方利益而达到最佳平衡状态的戏班运作模式。”^[5]但其中也并非总是风平浪静，伶人个体的利益诉求与制度本身偶有矛盾产生。如张二奎掌双奎班时，班中武生任七因要求涨戏份被张回绝，第二天适任演《恶虎村》一剧，遂告假辍演以相要挟。不得已，张二奎只得临时“钻锅”^②才得化险为夷。^③尽管如此，但限于官方及行会的严格规范，类似这种破坏规矩的做法并未对制度本身产生太大影响。只是，此种伶人追求私人利益更大化的举动和愿望，已经在无形中为班主制的瓦解埋下伏笔。

二

1867年（同治六年），英籍华人罗逸卿开办满庭芳茶园，并首邀天津京班赴沪演出。自此，京剧与上海结缘。因社会环境以及文化土壤不同，上海京剧的发展注定与北京的情形迥异。就班社制度而言，上海京剧的运作方式是戏园老板直接聘用演员、文武场以及前后台管理人员。演员直接与戏园产生雇佣关系，而戏园老板同时也就成为演员的雇主。上海戏园的这种经营模式即所谓“园班合一制”。与北京“园班分离制”中戏园经营权和戏班对戏园使用权的分立情形相比，上海的“园班合一制”直接把二者统一于戏园一身。这实际上就使得上海伶人比北京伶人更具独立和自由，演员不再受制于长期固定搭入某班的规定而成为灵活的雇佣工。之后，北京戏班中伶人串班情况的盛行，其原因无疑可在上海戏院的组织模式中找到源头。

由于伶人个体成为相对独立的被雇佣者，因而，上海戏园并未形成以整体协作为号召的演戏理念。相应的，伶人地位关系亦不再平等。演员薪酬的多寡完全取决于其技艺高低以及叫座能力大小，名角之待遇亦远超一般角色。早期南下京伶中，杨月楼即以文武双全之艺，在上海伶界风光一时。“金桂仅以杨月楼一人轰动时目，遂使车盖盈门，簪裾满座，几欲驾丹桂而上之。”^[6]彼时，金桂予杨每年包银八百两。后丹桂又以一千两百金将杨挖去，如此价码已是同期北京名伶包银的两、三倍。而同在上海的孙菊仙，亦以清客串之名大抬身价。时有袁祖志（清随园主人袁枚之孙）所作竹枝词云：“客串今惟孙菊仙，京都风气不谈钱，而今一样论声价，辜负虚名万口传。”^[7]所谓“京都风气不谈钱，而今一样论声价”，其中所体现之京、沪戏班分配制度差异一目了然。

由于丰厚的包银待遇，上海戏园自然成为各地伶人争相鬻艺之所。而其中，北京名伶无疑上海京剧最重要之组成部分。自京剧驻沪以来，京城名角就与上海京剧戏园紧密相联。不仅早期南下演出的京伶成为上海京剧的奠基者，沪上戏园邀请北京名角赴申演出的运作模式亦成为上海京剧的一大传统。而这种邀角模式之所以能够长盛不衰乃至成为一种传统，其中很重要的原因之一，即是邀请者和受邀者都能从此种模式中获取巨大的经济利益从而达到双赢效果。如谭鑫培于1915年最后一次赴沪，以每日四百五十元之天价演于新舞台。而仅十日的演出，戏园票房收入竟达两万四千余元，可见获利之丰。

尽管上海戏业发展如此繁盛，但沪市却没有类似北京管理精忠庙事务衙门之类的官方梨园机构。因此，其松散的管理机制与繁荣的演出市场严重脱节。戏园间激烈的竞争以及伶人因包银而串班跳槽等问题引发的纠纷屡见不鲜。其中最著名者即为名列“后三鼎甲”之一的汪桂芬擅毁演出合同纠纷一案。汪桂芬早先应丹桂刘维忠之邀来沪演唱，并签下合同、收取订银。詎料汪毁约不至而转投留春戏园，不仅未到丹桂演唱一天，一千五百两订金亦有去无还。刘维忠遂控于英会审公廨。一番审讯后，太守判汪归还订银，并再罚五百两才予以结案。而实际上，为杜绝此类事件发生，上海梨园界也曾制定章程加以规范。“老丹桂、咏霓、天仙、鸿桂等戏园曾议章程，凡伶人在某园已受包银，立有合同，或半年或一年者，须俟期满再定去留，如未到期自去，或为别园挖去，须罚洋千元，以五百元充赈，五百元归梨园公所。”^[8]尽管如此，条令的制定仍无济于事，擅自转投他园、私毁合同者依旧层出不穷。

上海戏园的“园班合一制”以及在此种制度上所形成的邀角模式，实质上已属于近代资本主义市场经济的运作方式，其纯粹商业化的目的倾向不言而喻。因而，对比相对保守和传统的班主组班制度，上海戏园模式无疑对还处于此种制度束缚下的北京名伶有着巨大吸引力。沪上伶人串班之风、优厚之待遇，都在潜移默化地对南下的北京名角产生影响。因而，当京伶北返，上海戏园风气也就被随之带回京城，其对北京班社制度的冲击自亦难免。此外，京班内部本身也早已暗含冲破班主制的苗头，上海戏园模式的介入无疑成为破坏京班制度的助火东风。

三

1879年(光绪五年),一代名伶程长庚逝世。程歿后,自沪返京的杨月楼继程长庚之衣钵,不仅接管三庆班,同时还兼掌精忠庙之大旗。两代人之间新旧的交替,似乎也意味着京剧发展新时代的到来。而此时,清廷国运的衰微亦使得整个政府部门对于梨园界的监管逐渐失效。1882年(光绪八年),正值慈安太后国丧,而“十六日,忽正阳门外之精忠庙开演说白清唱,听者肩摩毂击,日未卓午,已高朋满座矣”。^[9]守府巡查至此告诫禁演,但伶人俞菊生仍不以为然,并在守府走后照旧开台演戏。“十九日开演者忽有五六处,衣冠济楚,锣鼓喧阗,精忠庙亦复如是。禁于前而驰于后,是诚莫明其故也”。^[10]可见,此时的政府禁令于戏班之约束力已大不如前。

在此背景下,上海戏园的风气开始逐步渗入北京戏班。面对新势力的冲击,指望伶人自身抵住对个体利益的追求而自觉遵守班规制度,显然并不切合实际。很快,原来程长庚所竭力维护的班主组班制度就遭到破坏。而首当其冲者并非别人,正是新任庙首杨月楼。尽管杨月楼接任梨园领袖,但对程所尽心维护的班社制度却并未一以贯之。“杨月楼由上海回京,搭入三庆班,非常之红,极能叫座,他自己以为拿包银不合算,所以与班主商妥,改为分成,就是每日卖多少钱,他要几成,从此以后,北京包银班的成规,算是给破坏了。”^[11]京班分配制度的转变,是班主组班制遭到瓦解的重要体现。它意味着原来北京戏班中演员间平等的地位关系被打破,名角个体开始脱离班社制约而超越于一般脚色之上。1882年孙菊仙由沪回都入嵩祝成班在打磨厂演唱,“该园观剧之人一时骤聚,车马盈户外,孙亦自鸣得意。”^[12]而此班领班庞某见势,“遂重孙而轻视诸脚色,思欲裁剪数人。内有著名武旦一阵风者,心颇不平,于七月十八日午后到园寻衅……次日该园乃闭门未演云”。^[13]因一人声价顿高而裁退班中数人,此举显然与程长庚时代尽力维护集体利益、各脚平等的规矩判若两然。而这也进一步表明,以往以全班之力为号召的时代逐渐远去,名角个体的影响力开始发挥作用。与此相应,管理精忠庙事务衙门所严格规定的伶人只准搭一班的规矩,亦被打破。上记钱宝峰由春台改搭三庆而致两班成讼一事,时在1879年(光绪五年)。而没过几年,这一规矩便不复存在。周明泰《道咸以来梨园系年小录》录有三庆班于1883年(光绪九年)5月初6日和8月16日两日营业演出戏单,内中所录伶人就已不尽是三庆本班之人。如金秀山、刘赶三时在嵩祝;李顺亭、李宝琴则皆隶四喜。

北京班社制度遭到破坏的种种现象,究其原因,与上海戏园的影响关系莫大。而造成这种结果的另一重要因素,则在一直试图打破班社制度束缚无果的北京名角身上。他们一方面想要追求更大的现实利益,另一方面又受到严格的班规制度制约。体现在北京名伶身上的这种矛盾,在程长庚逝后总算有了解决之道。上海风气的涌入恰好予北京伶人以打破旧规的具体方法。而且,这些方法的引入并未受到多少阻碍就在北京戏班中顺利实行开来。这自然与京城梨园界新旧交替的“天时”有关。但更为重要的是,它与北京名角的利益诉求不谋而合。因此,具备了主观、客观的条件,班主组班制度的破坏势难免。

四

由此可见,北京班社制度的瓦解基本可以1879年(光绪五年)为线。由这一时间节点始,班主组班制度被破坏的缺口,随着时间推移而愈加深广。庚子后,伶人于戏班规矩更是阳奉阴违,维护制度的条令几成一纸空文。光绪二十八年,管理精忠庙事务衙门晓谕精忠庙谕帖载:“乃近有无知之人私立班名,竟不报堂,擅敢私贴戏报,定期演唱,其领班何人,各项角色漫无可察。且近有新出戏班,批准后于花名册外,陆续招募角色,隐匿不报;或旧有班名已经歇业,复出演唱,花名与前不符,难保无容隐匪人,滋生事端,实干例禁。”^[14]由此,颇可见出当时实际。

此时,三庆、四喜等老班已全然报散,经励科^④组班邀角的模式开始替代班主组班制,并成为自光绪中后叶及至民国十年前后北京戏班的主要组织形式。在此种模式下,班主已不再由德高望重的伶人担任,而由专司管理戏班的经励科担当,原来班主维护戏班生存的人情道义亦被现实的利益目的所取代。因此,如何邀到好角以保证票房收入,成为此时戏班老板首要考虑的问题。此中,双庆老板俞振庭可算这一戏班模式中之代表人物。俞氏原从其父学武生,名儿与杨小楼同,后则专以经营戏班为业。因此,其对经营戏班之门道了然于胸,对

邀角唱戏一事则更是行家里手。如民初时，谭鑫培已不大出山，俞深知邀谭出演之难，因而事先与谭之跟包周升套近乎，让周搭桥引线。待周升说妥，辄亲自登门，再奉上一翻恭维和丰厚报酬，老谭自然满口应允。俞氏之所以如此煞费苦心，皆因他班亦要尽其所能罗致好角。因而不得不做足人情，以免他人捷足先登。

有了串班自由以及戏班老板的优厚酬劳，名角个体地位进一步独立和提升。其结果便是导致北京戏班人员的组织结构发生变化：一班中所容纳之好角越来越少。程长庚时，班中各行当好角总有五、六人；到后三鼎甲时期，则有三、四人；民国后，则只一、二人而已。“谭鑫培至光绪末年，才独挑大梁，组同庆班出演于中和园。班中角色，悉第二流人物，独赖鑫培一人，撑持局面”。^[15]齐如山对此亦有记录：“到民国以后渐趋重好脚，此风来源不一，大致可以说是始自谭鑫培，因他人缘较好，叫座的能力大，性情就时露骄傲，其他好脚便不肯与他同班；虽无他脚而自己亦能对付着叫座，于是便演成了一班没有两个好老生的习惯。”^[16]这种情况使得名角自然而然地滋生某种特权意识并很快便发展成为梨园界内一大行业弊病。谭鑫培应堂会戏，“人于延请时，若不得当，则必往求其妻及其长子，且须别有贿遗，故即赏金亦不止五十两也”。^[17]演戏本伶人天经地义之本分，摆性子不去且还要再额外给钱，则实属无理。这即是演员间平等地位关系被打破后，等级差异逐渐扩大并向极致化发展的结果。而等差所产生的另一结果则是名角之间地位的分阶，即班中头牌、二牌、三牌之分。这种分阶实际上是对演员自身价值的划分。因为，所谓“牌”的归属就决定了一个名角在班中的地位、待遇，它成为衡量伶人身价最重要之象征。因而，凡有名之角皆争当头牌，以其为班中之顶梁，名誉最大、待遇最优。而这种地位的争夺攀比也就必然导致名伶间矛盾的产生，或为戏码或为戏份，凡此种原来班主组班制所严格禁止的问题此时都成为家常便饭。

这一时期，拥有绝对叫座能力的头等名角在经励科组班的模式中已有相当之待遇和声望。相较于班主制时代，此时名角的地位显然与当时已不可同日而语。但对名角而言，搭班唱戏终属寄人篱下，且还要时常受到戏班老板盘剥和制约。因而，要稳坐班中头一把交椅并维护和进一步扩大自身利益，最好的方式无疑是自行成班。且入民国后，新成立之正乐育化会对于戏界管理已然相当宽松，申报成班已无需繁复手续和限制。如此，一种新的戏班制度呼之欲出。

五

民国十年，梅兰芳离开崇林社自组承华社，意味着真正意义上的名角挑班制时代的到来。

此时，名角不再只是戏班中的台柱，他还同时兼有戏班之所有权。对于名伶而言，所有权的拥有意味着对于戏班的绝对话语权。挑班名角无论在利益分配还是艺术发展等方面，都不再受制于班主或经励科的约束，班中一切之运行皆以名角个人为重。甚至因社会风气原因，名角于班社外亦有辅佐之团队，如齐如山、李释戡、冯耿光等之于梅兰芳；罗瘿公、金仲荪之于程砚秋。总之，名角挑班制度已然成为一种以名角个体为中心的戏班制度的极致化形态。它与同光时期以程长庚为代表的班主组班制构成了京剧戏班制度发展的两个端点。

需要说明的是，尽管早在1887年（光绪十三年），谭鑫培就曾与周春奎合组同春班，以名角身份经营戏班，但从班社人员组织情况看，谭的地位虽然至重，却并非绝对独一无二。同班中张胜奎、田桂风等人均可与老谭匹敌。尤其田桂风，“尝与谭鑫培演《乌龙院》、《翠屏山》等剧，当时称为双绝。谭或因故不到，桂风独演末剧，虽至天晚，坐客无一去者，其魔力可知”。^[18]又如1896年（光绪二十二年），陈德霖、余玉琴合组之福寿班，亦复如此。班中除余、陈二位，还有许荫棠、俞振庭、王瑶卿等诸位名角在内。类似此种光绪中后期所成立的戏班，尽管名角已然掌握戏班所有权，但名角之地位身价并未在同等脚色中形成明显优势，而挑班之名角本身亦未完全意识到以突出自身价值来招徕观众的办班理念。且此时名角经营戏班的情况终在少数，未能在业界形成一定规模和影响。因而，窃以为此一时期的名角挑班并非完全意义上的名角挑班。但我们也不能因此把此种班社形式忽略于名角挑班制度之外。因为它毕竟是在受到上海戏园影响后逐渐演化的结果，并在实际上已然具备了名角挑班制的必要因素。只是站在历史的角度，把这一时期与之后民国十年条件成熟的名角挑班制相比较，其形态并未发展完善而已。因而，可把早期名角挑班情形看做

其成长的发展期。此外,名角挑班制度亦应只限于类似北京戏班的组织类型。上海戏园虽有名角参与其中,但都只作为戏园的被雇佣者或短期聘用或长期隶属,戏班所有权只在戏园老板一人。即有孙菊仙、李春来等伶人自营戏园,亦以经营为主,而绝少登台,因而上海戏班制度不能算作名角挑班之列。

京剧戏班制度的变化对于京剧的发展而言,其影响自不待言。在这种由原来合全班之力演一戏、共同维护戏班整体利益的制度到最终演变为合全班之力捧一人,以名角个体利益为中心的制度的过程中,名伶个体无疑成为这种制度的最大受益者。但就京剧整体发展而言,名角制的出现却并非尽善尽美。在民国中期直至建国前的京剧发展中,名角挑班制所产生的影响并不尽如人意。首先,演戏质量开始下降。一方面挑班之角开始限制配角发展,只许其平淡无过,若擅自要彩喧宾夺主,则配角定有丢饭碗之危险;另一方面,观众只看挑班头牌一人,任凭配角再卖力气亦少有人关注,如此配角自身亦不再认真演戏。其次,主、配角比例失调。由于大家竞相争当头牌挑班,以致二牌、三牌演员倒成为稀缺资源。尤其到了三十年代末期,各班常有二、三牌的用工荒出现。第三,行当畸形发展。因为挑班之角多生、旦行,其他行当之重要性便被忽略。如老旦一行,当时像李多奎这样的名气其戏码亦只在前三出。“老旦戏既处在此种情况下,不得不走入‘凑合’之途,能拿到十元上下戏份已是不易。后学者多视老旦为‘没出息行’,因此老旦在戏台上日就没落,只能为人做配角而已。”^[19]凡此种种,不再赘述。

由此可见,对于名角挑班制度的认识不应仅限于类似促进京剧发展等积极方面的影响看待。从更广阔的历史文化背景来看,京剧戏班制度的流变过程恰好处于国运风云变幻时期。这一时期,随着本土文化传统渐次没落以及多元文化格局的逐渐形成,京剧内部亦与大环境相呼应,由原来大一统的格局逐步变为分裂格局。而名角挑班制的出现无疑是此种分裂的重要表征之一。尽管替代了旧制度,名角挑班制作为一种新生制度迅速在北京梨园界流传开来,但它也成为民国二十年后,京剧走向没落的过程中一个不可忽视的重要因素。

注释:

- ①按:王芷章《中国京剧编年史》曾就此事加以考证,钱宝丰原隶春台非四喜班。
- ②京剧行业术语,指演员临时学习自己不会之戏以应演出。
- ③事见齐如山《京剧之变迁》。
- ④戏班之总管事,相当于经理人,其工作范围包括派戏、邀角、联系演出等班内外事务。

参考文献:

- [1] 张次溪.近六十年故都梨园之变迁[J].剧学月刊:1934,(7).
- [2] 齐如山.戏班[M].北京:北平国剧学会,1935(民国二十四年四月).
- [3] 见上注.
- [4] 周剑云.平议包银.《菊部丛刊》[G].台北:传记文学出版社,1974.
- [5] 张伟品.从自觉到迷失[J].戏曲艺术:2009,(3).
- [6] 戏园琐谈[N].申报:1872-6-4.
- [7] 袁祖志.出洋须知[M].上海:上海藏经史馆,1897(光绪23年).
- [8] 戏园违禁[N].申报:1886-5-19.
- [9] 京师演戏[N].申报:1882-3-24.
- [10] 见上注.
- [11] 齐如山.京剧之变迁[M].沈阳:辽宁教育出版社,2008.
- [12] 优伶相妒[N].申报:1882-9-16.
- [13] 见上注.
- [14] 中国第一历史档案馆藏“宫中杂件”第2467号.《京剧历史文献汇编》[G].江苏:凤凰出版社,2011.
- [15] 刘菊蝉.谭鑫培全集[M].上海:上海戏报社,1940(民国廿九年十月).
- [16] 齐如山.北平皮簧史[M]//齐如山.齐如山文存.沈阳:辽宁教育出版社,2010.
- [17] 徐柯.清稗类钞[M].上海:商务印书馆,1917(民国六年十一月).
- [18] 陈彦衡.旧剧丛谈[M]//张次溪.清代燕都梨园史料.北京:中国戏剧出版社,1988.
- [19] 静心斋剧话——今日梨园无如老旦难[J].立言画刊:1940,(71).

责任编辑 原旭春