

商业化与近代京剧的变迁

◎ 罗检秋

内容提要 京剧是近代雅俗共赏的文化娱乐样式,而其走向主要受市民社会的影响。晚清的商业化潮流导致京剧的戏园经营、演出机制、角色配置及剧目内容发生了深刻变迁,而民初京剧发展了这一进程。本文认为,京剧的商业化较之政治鼎革或宫廷演剧更具意义,对于深入解析近代文化娱乐和精神生活也不无启示。

关键词 近代京剧 商业化 大众文化 精神生活

[中图分类号]K26 [文献标识码]A [文章编号]0447-662X(2016)03-0085-07

清代宫廷演剧兴盛一时,研究者对此也非常关注。同时,嘉道以降,京剧又是雅俗共赏的文化娱乐,并在清民之际发生了变化,故有的论著重视京剧变迁的政治背景,尤其是帝制转变为民族国家的影响。^①这虽不无依据,但晚清京剧主要作为大众文化娱乐而繁盛,其商业化色彩日益加深,从根本上改变了京剧的戏园经营,更新了演出机制、角色配置及剧目内容,民初京剧延续、发展了这一进程。笔者认为,较之宫廷演剧或政治变局,京剧的商业化趋势更值得注意和研究。

戏园之变迁

清代乾隆年间,京师成为戏剧兴盛之区。同光之世,宫内昇平暑戏班趋于衰微,承应戏也成点缀,帝后们更好挑选宫外名伶入内“供奉”。光绪十八年,西太后将皮黄戏升为“内廷供奉”后,宫内每年都有数次大戏。谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬、时小福、杨月楼、王楞仙、陈德霖、罗百岁、余玉琴、田际云、王瑶卿、侯俊山等名伶均兼当“内廷供奉”,这对京剧的繁荣和走向自然不无影响。

但近代京剧主要作为大众文化娱乐而存在。庚子事变后,昇平暑戏班取代外班而重当内廷舞台的主角。据载,太后、皇帝“回銮后演戏依然频繁,却停止了召外班进宫唱戏。每年正月初一日演出《膺受多福》的人数,由道光七年的40人降到了32人”。^②辛亥革命后,宫内承应戏减少,名伶入宫演戏也不常见了。进宫演戏虽是荣誉,而演员的走红还依赖于民间,充当“供奉”者都是民间走红的伶人。最受西太后优宠的谭鑫培也是在京、沪戏园走红之后,才供奉内廷。

晚清京剧的广大观众仍在戏园,其运作、经营直接影响到京剧兴衰。乾、嘉两朝均谕禁官员到酒馆、戏园游宴,但名禁而实弛。清代戏园多称茶楼或茶园。茶园演戏由来已久,宋代一些酒楼已兼营演戏。

^① 有论者认为,晚清老生盛行体现了在帝国主义压力下中国社会需要阳刚之美,而进入民国后,随着人们对民族国家的认同,需要不同的性别形象,旦角因之兴盛。见 Joshua Goldstein, *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870-1937*, University of California Press, 2007, p. 54.

^② 朱家潘、丁汝芹:《清代内廷演剧始末考》,中国书店,2007年,第439页。



包世臣记嘉庆十四年的京师观感：“其开座卖剧者名茶园，午后开场，至酉而散……其地度中建台，台中名平地曰池。对台为厅，三面皆环以楼”。“茶园则池内以人起算，楼上以席起算，故坐池内者多市井僮侏……其衣冠皆登楼”。^①同时，张际亮也提到，“凡茶园，皆有楼。楼皆有几，几皆曰‘官座’……楼下左右前方曰‘散座’，中曰‘池心’。池心皆坐市井小人。凡散座一座百钱，曰‘茶票’。童子半之，曰‘少票’”。“官座一几，茶票七倍散座”。^②可见，尽管营业性戏园受朝廷限制，剧目内容受士人非议，却不能不任其存在。清末茶馆演戏规模扩大，功能也偏重演戏了。茶园演戏揭示了戏曲的商业化历程。茶园是商业性的娱乐场所，为了制造人气，需要一些艺人助兴；艺人则为了生活来源而必须在人群稠密场所演出。于是，茶园与剧场合而为一，而其功能、名称出现了错位。

咸、同以后，上海、广州、天津、武汉、北京等地的营业性戏园明显发展，商业气氛日益浓厚。清末人士回忆，光绪初年，京城戏园定价一致，“每人一吊三百文，合现在铜子十三枚耳”。^③吴焘回忆光绪中期在三庆班当提调，那时演戏开销分“例给”“专给”和“普给”三项，“例给”是本班伶人及外班伶人的报酬，“演一剧或演二三剧，每伶多则给予百缗或数十缗，以次而降。最著名之程长庚、徐小香，逾格给二百缗为止。此项约共千缗内外，所谓专给是也。至名伶登场，必给予彩钱，有给一二次，递至六七次，每次十缗，此项约共六、七百缗左右，乃本班众人所分得，所谓普给是也”。每次演剧“只用银百数十两耳”。^④庚子以后，京城戏风蔓延，戏园价格不断上涨，竞争日趋激烈。光绪末年，京城的戏班有40多家，民初北京较著名的戏园有20多家。^⑤

商业化潮流冲击了演剧禁令。清廷规定每遇斋戒、忌辰日期，决不许娱乐、演戏。按例，“国丧”后限演三年，“一百日后，戏园中渐有清唱，不穿行头，不开大锣鼓。其后渐有行头，惟不穿红衣。一年以后，渐复旧观矣”。^⑥但事实上，同治十三年十二月皇帝死后，京城禁令稍严，而上海南北各戏园在光绪元年正月就以“糊口无资”为由，请求租界当局“开

禁演戏”，未得允许。而宝兴茶园、龙泉阁茶馆、金桂轩等以生计为由挂牌清唱。《申报》等舆论认为，遭逢国丧，“普天同禁”是历来正理。即使在上海租界，百日之内清唱也当禁止。然而，禁令不过是一纸空文。故有人感慨：“呜呼，号令不行，谁之责耶？煌煌禁令，固可以弁髦视之乎？”^⑦光绪七年三月，慈安太后殁后，演戏禁令已不能完全实行。上海的大观戏园、天仙茶园等在请求后至六月已挂牌清唱。至次年正月，俞菊生的春台班在京师精忠庙演祭神戏，遭步军统领衙门派兵禁止，但三天后，京城“开演者忽有五六处，衣冠济楚，锣鼓喧阗，精忠庙亦复如是”，官府也不再追究。^⑧光绪三十四年慈禧太后、光绪帝去世，上海租界当局从营业需要考虑，批准戏园停演三日就可清唱了。民国元年以后更是没有忌辰斋戒的限制了。

同光年间，上海的夜戏已不罕见。同治帝卒后不到半年，金桂轩就打出广告，宣称有新角将于光绪元年四月“初六夜登场演戏”。^⑨同光之际，名伶杨月楼惹上官司后，不敢白天公开演出，却在夜晚客串《探母》《牧羊卷》《捉放曹》等戏，楼上下每座卖一元，仅三天“共卖三千六百有奇，洵一时之盛”。^⑩清末京、津、沪等城逐渐使用电灯，拓展了娱乐业的空间，也为夜戏创造了物质条件。清末天津租界开演夜戏，又卖女座，导致华界戏园纷纷仿行。“若是不

① 包世臣：《都剧赋并序》，《安吴四种·管情三义》卷18，《近代中国史料丛刊》初编，第30辑，第294册，台北文海出版社影印本，第16~17页。

② 华胥大夫：《金台残泪记》，张次溪编：《清代燕都梨园史料》（上），中国戏剧出版社，1988年，第249页。

③ 陈彦衡：《旧剧丛谈》，《清代燕都梨园史料》（下），第861页。

④ 倦游逸叟：《梨园旧话》，《清代燕都梨园史料》（下），第829页。

⑤ 《梨园》，《新北京》第二编第十六类，北京颀华书局，1914年，第1页。

⑥ 罗瘿庵：《菊部丛谭》，《清代燕都梨园史料》（下），第791页。

⑦ 《宝兴茶园演戏》，《申报》1875年2月15日。

⑧ 《京师演戏》，《申报》1882年3月24日。

⑨ 《名优演剧》，《申报》1875年5月8日。

⑩ 哀梨老人：《同光梨园纪略·杨月楼在丹桂客串》，傅谨主编：《京剧历史文献汇编（清代卷）》（2），凤凰出版社，2011年，第336页。



开此禁,华界商务必受影响,这实系出自不得已”。^①直到光绪三十年,京师当局仍规定戏园不准演夜戏,“务当早散”,否则“立即查封锁拿重办”。^②至宣统元年,各戏班均以义务戏为名开演夜戏,日盛月增,从此夜夜演唱,不复禁止。故有竹枝词云:“夜戏公然见帝京,争将歌舞绘承平。缘何不许金吾禁,都有章章义务名。”^③夜戏之所以流行,其理由不尽相同,或曰仿照租界,或曰义务筹款,根本上还是基于戏园的商业利益。

晚清北京、上海、天津、广州等地戏园迅速发展,打架斗殴、滋扰之事时有发生,有的与管理滞后密切相关。比如,光绪三年,上海某戏园有顾客十余人一起看戏,迨至收钱时不给,反将戏园的管门巡捕打伤,以致报警。该看客自称向业手艺,“是日有乡亲来沪,随同看戏,不意又遇友人到来,然我之戏钱早已付迄也”。^④这类冲突与先看戏、后付茶钱的管理方式相关,影响了戏园的正常秩序和营业。与此同时,舆论也纷纷指责中国戏馆之内喧嚣嘈杂,藏垢纳污,甚至指责“北京戏园的野蛮,也可称全国第一”。其表征包括“不卖票”“多看蹭戏的人”“楼上不分包厢”“不唱夜戏”“缺少新戏”“没有详细确实的戏单”等。^⑤那么,如何改良文化娱乐?《申报》反对禁戏,认为“西人以观剧为至乐,故西官推己及人,于此事不设厉禁焉”。西国戏馆众多,西伶来华演剧也不一而足。“惟在各官设法以禁无赖之滋事,何为禁止演戏也”。^⑥禁戏既不可能,那么较佳途径是模仿西俗,建立剧场设施和管理规范,故他们主张,中国戏演的章程规模当“仿照西戏馆之法”。^⑦

有的戏剧家将商业利益和改良旧俗统一起来。1908年春,北京南城西珠市口建成新式戏园,命名为“文明茶园”。这还不完全是新式剧场,但以“文明”为目标,较之旧式戏园具有五大特色:“卖票再进门,不致拥挤,且没有看蹭戏的人”;“池子内正桌没有板桌横竖的野蛮现象”;“池子内没有柱子”,“不致障碍视线”;“包厢分间,彼此夹断”;“男女分门出入”。^⑧这些改良在京城领先一步,颇得时誉。1908年10月,上海潘月樵和夏月珊、夏月润等人在南市建成了第一个新式剧场——新舞台,以欧式半月形舞台取代旧式方台,采用西方剧场的灯光、布景

和转台,不像茶园那样池子座、边座等级分明,有利于改变人声嘈杂、男女分座等旧俗。夏氏建立新式剧场的主要目的是进行戏剧改良,传播新思想。

然而,新戏园产生了可观的经济效益。其设施优良,卖票入场,票价不高,却能容纳更多观众。北京文明园开业时,当天午前11点,戏票已全部卖完。“池子内戏座,左右前后,都是满满的”,观众出入秩序井然。北京其他戏园感受到竞争压力,“天乐园主人因此停止演戏,另行改革,期与文明园争衡”。^⑨文明园也在1908年的义务夜戏中独占鳌头。有戏评云:“都下向无夜戏,故今虽广德、文明二园同演,而戏座争先恐后,稍迟即被人占据矣!”以致文明园不得不增加座位。^⑩宣统元年北京东安市场的吉祥戏园开业后,“楼上女座,楼下男座,都是满满的”。“楼上每位铜子二十六枚,楼下每位铜子十八枚,台上池子内,楼上下都有电灯”。^⑪上海新舞台的上座率也是盛况空前。随后,其他戏园纷纷效法,更名为“舞台”或“剧场”,如大舞台、新剧场、新新舞台、共舞台等,迅速淘汰了“茶园”。新戏园在京、津等地接踵出现,改良的程度参差不齐,但大体使管理更加规范,带来了经济效益,也增进了剧场新俗。

名角制的形成

19世纪七、八十年代,上海成为京城之外的另一戏剧中心。京、沪两城的商业、文化环境不同,京剧市场各有千秋。京城名角众多,上海擅长商业运作,以重金聘请名角,注重广告宣传,迎合观众心理。

①《元元红·宝臣附志》,原载《正宗爱国报》第1630号,《京剧历史文献汇编》(清代卷)(6),第184页。

②《禁止代灯演戏》,《顺天时报》1904年12月11日。

③张次溪辑:《北平梨园竹枝词荟编》,《清代燕都梨园史料》(下),第1178页。

④《看戏乏钱》,《申报》1877年9月26日。

⑤《论改良北京市》(七),《顺天时报》1907年9月21日。

⑥《论禁戏》,《申报》1876年10月18日。

⑦《中西戏馆不同说》,《申报》1883年11月16日。

⑧《文明园听戏记》,《顺天时报》1908年5月20日。

⑨《戏评》,《顺天时报》1908年7月9日。

⑩惠泉山人:《记广德楼特别夜戏》(续),《顺天时报》1908年11月1日。

⑪《记吉祥戏园》,《顺天时报》1909年9月19日。



同光年间,上海戏园开业、倒闭的消息频见报端,反映出竞争之激烈。在此背景下,演员跳槽已不罕见。同治八年,名伶杨月楼在沪演剧,先应金桂戏园之约,充班底台柱,“每年包银八百两”,“后丹桂以千二百金挖去,同时满庭芳亦邀,两馆争控”,最后经官府判归丹桂。^① 一般演员也有类似情形。比如,光绪初年,上海同乐园的演员和后场有樊、余二人预收部分薪酬后跳槽,老板遂将二人告官。二人愿将预支薪酬退还,但老板不允,二人被官府“大加申斥”后,“始畏而遵谕”。^② 这类现象反映出市场趋向与传统机制的不和谐。

上海舞台吸引了京城名伶,使之纷纷南下演出。他们经受上海商业气息的熏染后,逐渐不满原来的包银制。程长庚走红时,京城包银“最多者每季不过大钱八百吊,每日车钱八吊而已。后无包银,改为日份,多者不过四十吊。戊子时,谭鑫培增至一百二十吊”。^③ 京城名伶到上海演出也是包银,但比京城高得多。同治十年,杨月楼在丹桂戏园的年薪是1200元,比程长庚在京年薪高一倍。光绪初年,杨月楼回京后,搭入三庆班,十分走红,于是要求与班主将每日收入分成。“从此以后,北京包银班的成规算是给破了”。^④ 光绪庚子以后,京城戏班包银者减少,而分成制迅速增加,加速了名角制的形成。

同光年间,京剧观众日益看重名角,戏班的兴亡也依赖名角。比如,上海桂仙茶园在“小叫天(谭鑫培)未到时,正厅只卖一角五分,亏折之巨,颇为岌岌。幸小叫天登台,三十二日卖洋万余元,始资弥补。迨小叫天去后,仍跌为二角,至中秋前一日,仅卖洋十六元有零”。^⑤ 沪、京其他戏园常有类似情形。光绪十年冬,京中名伶孙菊仙辞嵩祝成班而搭四喜班,同时春台班的谭鑫培也在四喜班兼演,因此四喜班“名誉大噪,突驾诸班而上,每日来观者不下千余人,而嵩祝成班遂至响灭音沉”。^⑥ 光绪十七年,“三庆班自杨月楼殁谢后,诸伶如失林之鸟,无所依栖”。^⑦ 不过,一段时间内各戏班仍由班主负责,而非“名角挑班”。程长庚开始有专门的琴师、鼓师,而其弟子谭鑫培于光绪十年第二次从沪回京后,就另组戏班,聘请专门的琴师、乐师,不久又自己聘请场面艺人,促使名角制在19世纪末期形成。在

名角制下,戏班的“头牌”“二牌”“三牌”之间收入差距明显。1917年,在同一戏班,“头牌”梅兰芳每场演出费为80元,“二牌”王凤卿为每场40元,“三牌”余叔岩每场20元。上海的戏园、剧场不断地聘请京城名角来短期演出,薪酬也愈来愈高。商业化调动了演员的积极性,促进了表演艺术的个性化发展,这些又反过来增强了京剧的吸引力,繁荣了市场。

清末以降,戏园为了招揽观众,纷纷以名角相号召。同治十一年五月,《申报》刊登了上海丹桂茶园、金桂轩和九乐戏园三家戏园的戏目广告。此后,沪、京等地报刊上,京剧广告逐渐占据醒目位置,“近来吾国人颇知注重广告学,而戏馆尤甚。盖知广告与营业有莫大之关系,较传单收殊途同归之效。是以风声所树,互相效尤。……但开戏馆者,无不抱金钱主义,含吹牛性质,一般广告家亦自言不讳。”而“名角”成为最重要的卖点。唯其如此,捧角成为风气。尽管捧角的心理因素比较复杂,但很大程度上是为了商业利益。后来舆论指出:北平的捧角有两种,一是出于个人喜好,二是有背景的太多,不是朋友约请捧场,情面攸关,就是被人利用,受金钱的支配。^⑧ 捧角的方式五花八门,难以尽述。一些富商花费巨资请人吹捧,有的买票请人看戏,市民则主要在戏园“叫好”。“只要名角登台,不论唱工作工好歹,一举手一投足,就叫好,其实多是一唱百和,盲听盲从的喝彩,究竟怎么好法,未必懂得”。^⑨ 剧评

① 哀梨老人:《同光梨园纪略·杨月楼开鹤鸣茶园》,傅谨主编:《京剧历史文献汇编》(清代卷)(二),凤凰出版社,2011年,第309页。

② 《戏子跳槽》,《申报》1877年1月24日。

③ 陈彦衡:《旧剧丛谈》,《清代燕都梨园史料》(下),第860页。

④ 齐如山:《京剧之变迁》,北平国剧学会,1935年,第95页。

⑤ 《菊部要志·记各园生意大略》,李伯元编:《世界繁华报》1901年9月29日。傅谨主编:《京剧历史文献汇编》(清代卷)(续编四),凤凰出版社,2013年,第146页。

⑥ 《京师近事》(之一),《申报》1885年1月11日。

⑦ 《燕兰小谱》,《申报》1891年7月29日。

⑧ 痴人:《北平地评剧感言》,《十日戏剧》第1卷,1937年第12期。

⑨ 唯我:《告刘鸿升》(续昨),原载《官话京都日报》第864期,《京剧历史文献汇编》(清代卷)(续编四),第397页。



也不例外。蒋士铨、焦循时代的剧评重视对演艺、剧目内容的探讨,晚清以降的剧评虽有类似作品,但商业色彩非常浓厚。齐如山认为,“光绪末年,报纸上才有戏评,也渐渐的就发达起来,但最盛时代,则在民国以后,所有戏评文字,最初还讲点技术,议论也还较为公道,往后就分了几派”。^①有捧角的,有骂角的,有借以自炫的,不一而足。一些名角也成为戏园的摇钱树,如抗战爆发前夕,梅兰芳在天津“中国戏院唱了二十几天,差不多中等上下人全要听听看看,甚至旧式家庭里的太太小姐们也要到中国戏院走走,戏院的盈余据说在四万元左右”。^②京剧的商业价值通过名角演出得到了充分体现。

生旦地位的转换

元、明两代,京师杂剧以及巡回城、乡的戏班不乏女性身影,清初内廷演戏也不例外。乾隆朝禁止女伶登台,否则地方官将被罚薪或撤职。其后,京师坊间演戏都是清一色男角,乐师及后台人员也全是男性。但女伶在私家戏班,在京师之外、尤其在江南仍普遍存在。近代上海兴起后,迅速取代苏州、扬州而成为娱乐业中心,为女伶发展提供了广阔空间。清代江南一带曾流行“髦儿戏”,由女伶演唱苏、皖地方戏,咸同年间进入上海,成为大街小巷的娱乐新宠,开清末坤班走红之先河。^③同治初年上海已有“四美轩”“杏花园”“畅月楼”等髦儿戏园。同光年间,京剧演员纷纷南下,带动上海女伶转习京剧。晚清天津女伶盛极一时,光绪三十年约有二百余女伶登台演出,“大者二十余几,小则八、九岁。未登台尚不知凡几。优人见其有利可图,于是纷购女孩,排演戏剧”。^④清末京师女伶演戏受到严格限制,而至民国初年,政府的管制渐趋宽松,加之受戏剧市场的驱动,京中坤班、坤社已达20多家。清末女伶演戏适应了大量新增男性观众的审美需要,也为男旦走红廓清了道路。

19世纪中期老生胜场之时,旦角也有受捧之时。同治初年的竹枝词云:“信口狂歌亦太痴,青衫正旦却应时。满街喊叫声娇嫩,阴盛阳衰理可知。”^⑤光绪初年也有人写道:“自从乐籍挂芳衔,雏凤新声总不凡。为问教坊何所尚,部居第一是青

衫。”^⑥不过,所谓“阴盛阳衰”“青衫第一”在那时还只是个别文人的感觉,并未成为风气。梅兰芳继余紫云、王瑶卿之后,改良舞台演艺,创造了众多美女形象,提升了旦角的艺术水准。至光宣之际,梅兰芳塑造的旦角魅力已经超越老生,竹枝词云:“大栅栏前丝管哗,程、谭声调满城夸。光宣以后流风歇,压轴居然属晚华。”^⑦可见,在帝制转变为民国之前,旦角地位已经上升。民初以后,梅兰芳等名角的后援力量注重艺术创新和商业运作,旦角更是锦上添花,压倒老生,甚至为许多女伶所不及。“从前大轴戏,必武生、老生也。自梅兰芳崛起,几于每唱必大轴。若老谭(鑫培)在后,尚可支持。至于杨小楼,则屡受奇窘矣”。^⑧旦角既然有利可图,梨园风尚也随之变化,乃至舆论指出:“近年来旦角不知交了什么好运,如此的走红,可以说是旦角的黄金时代吧。试看挑班的多是旦角,包银又拿得大,又受社会上一般人的欢迎”。一些人看得眼红起来,“都想来学唱旦角,出出风头”。^⑨

如果扩展视野而言,则生旦地位的转换也与社会变迁密切相关。清代前中期,妇女不能到人多嘈杂之处,一般只能看堂会戏。清末戏园不仅挖空心思地吸引了大批男性,也尽量使女性成为新观众。同治末年,上海一些官绅曾借杨月楼“诱拐”女观众及妇女看戏受辱事件,主张各家“自禁其妇女,尤望长官之示严禁妇女看戏”。^⑩当局发布了此类告示,但有舆论认为,看戏“原属赏心乐事,本当男女同

① 齐如山:《齐如山回忆录》,上海文艺出版社,2014年,第278页。

② 津门思澄士:《津门梅剧谈》,《十日戏剧》1937年第3期。

③ 关于髦儿戏的源流,详见拙著《文化新潮中的人伦礼俗(1895-1923)》,中国社会科学出版社,2013年,第310~321页。

④ 《女优何多》,天津《大公报》1904年12月13日。

⑤ 张次溪辑:《北平梨园竹枝词荟编》,《清代燕都梨园史料》(下),第1176页。

⑥ 艺兰生:《宣南杂俎》,《清代燕都梨园史料》(上),第513页。

⑦ 吴思训:《都门杂咏》,雷梦水等编《中华竹枝词》(一),北京古籍出版社,1997年,第347页。

⑧ 罗瘿庵:《鞠部丛谭》,《清代燕都梨园史料》(下),第798页。

⑨ 镜溥:《唱旦角的条件》,《十日戏剧》1938年第21期。

⑩ 《妇女观剧受辱》,《申报》1874年12月17日。



乐,良贱共观”。不能因一二位女观众被戏子迷惑,就禁止全上海的妇女看戏。^①事实上,杨月楼很快得到赦免,主禁言论也渐渐消失了。在晚清许多商埠,妇女看戏成为时髦。上海戏馆内,“座上客常满,红粉居多”。^②女性看戏随戏剧市场的扩大而势不可挡地发展了。观众构成的变化,无疑会反过来影响舞台演出。

同光年间,男观众完全主导戏园时,对演员唱、念、做、打的艺术功底要求较高。而清末民初大量新进戏园的女观众,则注重演员的扮相、行头和舞台风格,更欣赏梅兰芳等人的生动表演。这在梅兰芳、齐如山等人的回忆资料中均有详细记载。当时竹枝词也有“试向梨园窥坐客,女权真个胜于男”之叹。^③风气所及,清末青衣的舞台化装日益花哨,“涂脂铺粉,画眉点唇,贴片子,贴鬓角,越来越复杂……皆由于今昔观家眼光之不同,一人作俑,无不效之,苟不如是,歌场中绝无立足之地”。^④随着清末女观众的大幅增长,“看戏”一词日益流行。乃至戏剧家齐如山也不赞成原先“听戏”的说法,而主张“观剧”。在他看来,演戏的“做工最要紧”,人物的表情、表演,忠、奸、愚、智、良善、诈伪等等“一定是非看做工不可”,所以“看戏比听戏还要紧”。^⑤除了艺术探索之外,这种见解显然适应了市场需要。总之,生旦地位的转换既延续了清末坤角走红的审美需求和社会心理,又受观众构成的影响,而与政治鼎革的关联不大,至少不是决定性因素。而观众构成的变化,又主要是戏曲商业化潮流推动的产物。

剧目内容的变化

清代京师戏曲长期处于雅、俗博弈之中,其间受政治的、经济的、以至文化思潮的影响,而晚清以降的商业化潮流不容忽视。“供奉内廷”在“雅化”舞台艺术的同时,剧目内容凸显了忠、孝、节、义的内涵,反映了士大夫观念的渗透。但流行于茶楼酒肆的戏曲显然庞杂得多。一些剧目夹杂男女私情,疏离了主流伦理观念,因此晚清绅士一再呼吁“查禁淫戏”。一般而言,“淫戏”是指内容粗俗、表演色情的剧目,但此标准不易把握,对同一剧目的评价因人而异。忧时戏剧家余治所列“淫戏”比较宽泛,认为

《西厢记》《玉簪记》《红楼梦》等以狎邪为韵事,演戏者“其眉来眼去之状,已足使少年人荡魂失魄,暗动春心,是海淫之最甚者”。《水浒传》以盗贼为英雄,是矫枉过正。而“汉唐故事中各有称兵劫君等剧”,“启小人藐法之端,开奸佞谋逆之渐”。^⑥余治编撰了数十种宣传忠、孝、节、义的剧目,但申禁“淫戏”的效果甚微,余治的戏班资用屡困,被迫解散。光绪初年,上海等地绅士将其剧本收集、编印为《庶几堂今乐》28种,官府还发布告示,将剧本“飭发各戏园依样习熟,每日夜搭演一出,冀广观听”。^⑦然而,《庶几堂今乐》“节目清疏,观者颇嫌冷落,以故终未盛行”,^⑧仅《朱砂痣》经人改编后流传下来。即使一贯宣传查禁“淫戏”的《申报》,也在光绪十五年载文赞扬新排演的《红楼梦》,“描儿女之情而绝无淫蝶之态”,“即插打诨之处,亦巧不伤纤,雅俗共赏”。“排戏者之心灵,与演戏者之妙艺,可称双绝焉”。^⑨这或许折射出土大夫对戏曲市场的无奈或认同。

清末民初,社会发生巨变,新思想、新观念迅速流播。知识界和市民社会不同程度地受其影响,一度比较关注社会问题和时政。此时,不仅《西厢记》《红楼梦》《水浒传》等不再是“淫戏”,而且主张婚姻自由,抨击陋俗黑幕的时装新戏流行一时。清末“沪上各戏园莫不争奇斗胜,排演新剧,歆动一时”。^⑩“戒烟则有《黑籍冤魂》,劝赌则有《赌徒造化》。《新茶花》等戏,系言情之作;《罗汉传》等戏,乃任侠之行。《明末遗恨》,颇具国家

① 《与众乐乐老人致本馆》,《申报》1874年1月13日。

② 《邑尊据稟严禁妇女入馆看戏告示》,《申报》1874年1月7日。

③ 张次溪辑:《北平梨园竹枝词荟编》,《清代燕都梨园史料》(下),第1179页。

④ 叶慕秋:《旧剧演变之一·金锁记》,《十日戏剧》1937年第3期。

⑤ 齐如山:《齐如山论京剧艺术》,上海文艺出版社,2014年,第365页。

⑥ 《翼化堂条约》,《得一录》卷11之2“翼化堂章程”,同治八年得见斋刊本,第6~7页。

⑦ 《严禁淫戏告示》,《申报》1880年5月24日。

⑧ 《善戏可嘉》,《申报》1888年4月6日。

⑨ 《新戏述奇》,《申报》1889年3月30日。

⑩ 《清谈·新剧场观剧记》,《申报》1910年5月7日。



思想;《汉皋宦海》,畅谈政界行藏。《潘烈士投海》,义烈可风;《张汶祥刺马》,人心咸快。《刑律改良》,言讼狱之黑暗;《惠兴女士》,放女界之光明”。至民初,又有《宋教仁遇害》《枪毙阎瑞生》等剧风靡一时。故舆论感慨:“盛矣哉!夥矣哉!今日之改良戏剧也。”^①民初,京、沪梨园积极改良戏剧,同时注重市场运作,适应了市民社会的娱乐需求。梅兰芳排演的时装新戏如《孽海波澜》《邓霞姑》《一缕麻》等既蕴含新思想内容,又迎合观众心理,实现了京剧的商业价值。

然而,大约1915年前后,京剧市场又发生转变。一方面是经历民初革新潮流后,市民对社会、政治问题的关注度降低;另一方面是随着五四新思潮的迅猛发展,知识精英与社会民众的思想距离扩大,其戏剧好尚也更加疏离。京剧没有追随新思潮而精英化,仍主要作为大众文化存在。正是受观众思想状况、审美好尚的制约,京剧剧目受到明显限制。思想较新的欧阳予倩被人视为海派京剧的代表,影响囿于江南,演出难以为继。当时剧界人士认为,“非驴非马”的“时装新戏”也非京剧发展的方向。1914年以后,梅兰芳回归传统剧目,主要演“古装新戏”。20年代“四大名旦”的剧目也多如此。题材多取自传统小说、历史故事,其中虽有体现爱国、追求婚姻自由的女性形象,但与五四新潮仍有较大距离。以至在剧评者看来,“戏剧乃任意漂泊,毫无标准,一任伶人的蹂躏。而一般伶人率以戏剧为赚钱的法宝,专门研究迎合社会心理、号召顾客的能力,不惜出卑劣手段,服装、声调,都是极力讲求,甚至于排演不伦不类之长本剧,作与同业互相竞争的利器”。^②这类批评虽有偏颇,却反映了民国京剧市场的基本情形。

结语

综上所述,清末以降,商业化潮流已广泛渗透于京剧舞台,较之人们聚焦的宫廷演剧和政治变局更具意义。恰恰是作为大众文化娱乐的京剧市场体现其本质特征,也决定了京剧的走向。进而言之,京剧的变迁也是深入研究近代文化娱乐和精神生活的重要参照。近代士人和民众固然不乏为理念而生存、

献身者,但绝大多数人的精神生活仍深受社会背景、经济环境的制约。

近代知识群体继承、发展了古代士人的经世关怀,许多人深浅不同地卷入政潮和时局之中,但融入、追趋新思潮和西俗者为数不多。绝大多数人的精神生活一方面延续传统,如琴棋书画及戏曲、雅集等仍占文化娱乐的主流;另一方面这些精神生活在嘉道以降又静水深流般地发生了变化,甚至如京剧一样经受了商业化潮流的洗礼。近代市民社会与新思潮的距离更远,晚清以来的各种政治思潮和主义在京、沪等地接踵而兴,对大众文化的影响却非常有限。即使是最具影响力的民族主义思潮,也多体现在抵制洋货、爱用国货一类运动。市民社会不乏爱国之情,而真正投身政治或关心政治者极少,其精神世界更深入地植根于经济土壤,而非政治环境之中。这些仍待进一步认知和研究。

作者单位:中国社会科学院近代史研究所

责任编辑:黄晓军

^① 茗水狂生:《海上梨园新历史》,《京剧历史文献汇编》(清代卷)(二),第690~691页。

^② 链莫:《我对于戏剧周刊的希望》,《戏剧周刊》1925年第6期。

