

考量中国近代京剧发展缘由

陈虹 詹尔东

国戏曲界历来以1790年(乾隆五十五年)徽班进京作为京剧萌芽的标志,以1840年(道光二十年)作为京剧正式诞生的年代。然而这两个时间在中国的历史进程中同样有其重要的意义——前者为清王朝由盛而衰的转折点;后者为中国近代史的正式开端。因此可以说:京剧是伴随着我国封建制的衰落而萌芽的,同时又是伴随着我国近代史的开端而诞生的。

从清王朝的腐朽统治中衍生出京剧艺术的发展

任何一门艺术,其诞生与发展都离不开主观与客观两方面的原因。京剧也是如此。如若抛开其内在的因素不谈,自18世纪末逐步走上腐朽衰败道路的清王朝,则于客观上成为了推动它迅速发展的一个力量。清廷的日益腐败与荒淫,导致其更加追求声色的享受,而此时诞生于民间且又融会了各地戏曲之长的京剧则正趋于完美与丰富,为此它适逢其会地成为了清皇室乐此不疲的消遣和娱乐……不仅于态度上一改以往的鄙视⁽¹⁾,而且竟令倍受宠爱的雅部(昆曲)亦遭到了冷落。

第一,清皇室以其大量人力、物力、为京剧的发展提供了丰足的物质基础。

清宫内早于康熙年间即设有遴选艺人进宫演戏的机构——南府,道光七年(1827年)改称为升平署。慈禧年间因宫中演戏之风日盛,又在升平署外成立了一个新的戏曲组织——“普天同庆”科班,由慈禧直接管辖,专为挑选年幼太监学习京剧之用。除此之外,清皇室还挑选大批民间的京戏班子入宫承差,其任务一是演出,二是教授京剧。据《升平署档案》记载,自光绪九年(1883年)至宣统三年(1911年),清廷共从民间戏班(大多为京戏班)中遴选150多名艺人入宫,其中知名演员就有80余人之

多⁽²⁾。另外,在舞台、服装、道具等方面,清皇室也提供了民间难以比拟的条件。以戏台而言,“宫中戏台最大者三处,以热河行宫戏台为尤大,其次为颐和园之颐乐殿……此三戏台建筑,皆分三层,下有五口井,极为壮丽。”⁽³⁾其中的颐乐殿,是光绪帝用了整整四年多的时间兴建的,耗银达71万两⁽⁴⁾,甚至动用了海军的军费。在服装、道具方面也同样如此。光绪年间,宫内的衣箱、靠箱、盔箱、杂箱等男

蟒、女蟒、圆领、桌帐、刀棍等等,共开除3990件,库存20406件⁽⁵⁾。其演出规模,更是非同一般。仅以光绪十年(1884年)为庆贺慈禧五十寿诞为例,先在宁寿宫畅音阁演戏七天,后于畅音阁和长春宫同时演戏九天。每天早上八时许开演,下午五时许结束,长达六七个半小时⁽⁶⁾,这于民间是绝对不可能办到的。这些巨额的投入,无疑为京剧的发展提供了充裕的物质基础。

第二,清皇室于表演水平上的严格要求,促使京剧艺术精益求精。

清末皇室成员在京剧表演方面大多是行家里手,为此他们对演员的要求极高,甚至近于苛求,这于客观上为崭新



■谭鑫培旧照。

的京剧艺术起到了规范化和体系化的作用。据《清代乱弹戏在宫中发展的史料》(1985年12月上海版)一书称:光绪帝最擅长的是打鼓、尺寸、点子都非常讲究;而慈禧则以精通皮黄而著称。他们要求演员必须依照“串贯”(宫内的戏目详细总讲)上所记录的表演时间、人物扮相、唱词念白、板式锣鼓、武打套数、以及眼神表情、动作指法、四声韵律、尖团字音等等,一丝不差地表演——该唱三刻钟的不准唱四十分钟,该唱上声的不能唱平声,该念团字的不许念成尖字……在《升平署档案》中屡屡出现这样的记载:(光绪五年旨意档)“七月十六日,奉旨着何庆喜口传,着总管排差



■梅兰芳在《一缕麻》中饰林幼芬剧照。

管束:《逐福迎祥》判脸实是粗糙。《万花献佛》马德安不等尾声完下场,懈怠。狄盛宝上场应穿造靴,不应穿薄底靴……”(光绪二十六年旨意档)“八月初六日崔玉贵传旨:上场人等以后上角不准打岔,当站住,小八字。如若不遵者拉下台就打。为此特传。”⁽⁷⁾可见当时京剧演员如不认真表演,是要遭到惩罚的,但它却于客观上促使了京剧艺人的努力——在唱念做打上更加趋于圆熟,在曲调上更为丰富也更讲韵味,在个人风格上更为显著,在创新精神上则更加突出。

第三,清皇室对于京剧的迷恋与钟情,于客观上起到了一定的宣传与推广作用。

文化风尚的传播,在很大程度上取决于最高统治层的喜好。东汉有童谣曰:“城中好高髻,四方高一尺;城中好广眉,四方且半额;城中好广袖,四方全

方面他们又将宫内精雅、细致的表演风格推广到民间。于是就在这不断的交流与贯通之中,既提高了京剧的艺术性和观赏性,也培养出了一大批具有一定鉴赏水平的京剧爱好者。

因此,就在这清末之际——即中国逐步沦为半殖民地半封建社会的同时,京剧则在华夏的大地上逐步发展了起来。它是伴随着封建统治者的腐化而来的,亦是伴随着他们的醉生梦死与骄奢淫逸而来的。但是真正的艺术是无阶级之分的,封建统治者在享乐上的追求,最终竟为京剧由萌芽走向成熟,由粗陋变为精美,提供了客观上的环境和条件,起到了重要的促进作用。

从近代化的改革曙光中诞生出京剧艺术的逐步成熟

如果说清皇室的腐朽促进了京剧的发展,这无疑是一种负面的影响。京剧之所以能于清末民初形成自己的规

范。”清末年间帝王们对于京剧的喜爱也同样如此,它使得无论是达官贵人还是平民百姓,都将京剧做为最主要亦是最时髦的娱乐方式。例如当年京城中,庆王府、肃王府、恭王府、端王府等十多所王府均拥有供堂会演出的戏台;而北京的公共戏园更是多达40余处⁽⁸⁾。此外,由于宫内频频遴选民间戏班中的红角儿“入宫承应”,这些人便成为了沟通宫廷演出与民间演出的纽带——一方面他们将民间演出中的某些创新带入宫中,借帝王之手加以规范与巩固;另一方面他们又将宫内精雅、细致的表演风格推广到民间。于是就在这不断的交流与贯通之中,既提高了京剧的艺术性和观赏性,也培养出了一大批具有一定鉴赏水平的京剧爱好者。

因此,就在这清末之际——即中国逐步沦为半殖民地半封建社会的同时,京剧则在华夏的大地上逐步发展了起来。它是伴随着封建统治者的腐化而来的,亦是伴随着他们的醉生梦死与骄奢淫逸而来的。但是真正的艺术是无阶级之分的,封建统治者在享乐上的追求,最终竟为京剧由萌芽走向成熟,由粗陋变为精美,提供了客观上的环境和条件,起到了重要的促进作用。

与此同时——即在以南社为代表的进步文学团体极力要求文学为革命服务的背景下,柳亚子、吴梅、欧阳予倩等人开始编写反映现实生活的新剧本。据不完全统计,辛亥革命前后演出的时事新戏已超过200种⁽¹³⁾,就连生活在传统戏大本营北京的梅兰芳也排演了《孽海波澜》、《宦海潮》、《邓霞姑》等5出改良新戏。在他们的影响之下,京剧艺人们亦纷纷开始了自己的改革。如名丑刘赶三在《老黄请医》一戏中,就增加了即兴的台词:“有家阔哥儿,新近害了病,找我去治的。他害的是梅毒,我还当是出天花呢。一剂药下去,就死了……”⁽¹⁴⁾这无疑是戏曲改革中的一种

第一、思想的解放,促进了人们对于京剧社会功能的认识。

随着国门的打开,更随着资产阶级民主革命的逐步成熟,不少进步的知识分子开始注意到戏曲(京剧)所具备的社会功能。1916年张謇在给梅兰芳的一封信中写道:“致于改良社会、文字不及戏曲之捷,提倡美术工艺,不及戏曲之便。”⁽⁹⁾为此,有识之士们一方面严厉抨击旧戏中的种种弊端——如大力宣传男尊女卑(夫可戏妻,妻必忠夫)、封建迷信(因果报应、人命天定)、皇权专制(忠君为杰、叛逆为寇)、压制妇女(笑不露齿、行不动裙)等封建腐朽的思想,“只知己之富贵功名,至于国家之治乱,有用之科学,皆勿知之”⁽¹⁰⁾;另一方面则对京剧的出路提出了自己的主张——陈独秀指出:演戏应“于世道人心有益”,剧场则为“普天下人之大学堂”⁽¹¹⁾。欧阳予倩认为:“盖戏剧者,社会之雏形,而思想之影像也。”⁽¹²⁾这些进步的思想,无疑为剔除京剧旧习、改进京剧内容起到了重要的作用。

与此同时——即在以南社为代表的进步文学团体极力要求文学为革命服务的背景下,柳亚子、吴梅、欧阳予倩等人开始编写反映现实生活的新剧本。据不完全统计,辛亥革命前后演出的时事新戏已超过200种⁽¹³⁾,就连生活在传统戏大本营北京的梅兰芳也排演了《孽海波澜》、《宦海潮》、《邓霞姑》等5出改良新戏。在他们的影响之下,京剧艺人们亦纷纷开始了自己的改革。如名丑刘赶三在《老黄请医》一戏中,就增加了即兴的台词:“有家阔哥儿,新近害了病,找我去治的。他害的是梅毒,我还当是出天花呢。一剂药下去,就死了……”⁽¹⁴⁾这无疑是戏曲改革中的一种

新气象，也是京剧走向进步的标志。

第二，艺人地位的提高，促进了京剧艺术的发展。

京剧的社会功能的逐步被认识，致使艺人们的社会地位得到了一定的提高。以往他们沦为“一妓二丐三戏子”，甚至在京剧界内还存在着“站台”、“私寓”等严重侮辱艺人人格的陋习。为此，在固有的演员中间，不是出身于从戏“世家”，就是因家境贫寒而混碗饭吃，绝少有自愿从伶者。这一现状不仅阻碍了京剧队伍的扩大，也使京剧艺术难以快速地发展。但是到了清末民初，随着改革局面的形成，这一现象有了根本的改观。一位署名“美国留学生”者提出了“改变优伶社会，使皆为有品有学、有益有用之国民”的主张⁽¹⁵⁾。梨园人士亦纷纷组织起来，革除“私寓”，废弃堂会，不用外号改用真名。有识之士更纷纷办起了像南通伶工学社一类的专门性学校。

此外，由于戊戌变法以及清末新政的开展，科举制度被逐步废除，而官场的腐败，亦使不少文人墨客、官僚士绅放弃了仕途转而从事京剧艺术、或编写剧本、或下海演戏，致使其队伍的结构有了根本性的转变。下面这张有关简表⁽¹⁶⁾，足可见当时社会风尚于一斑（见下表）。

作为社会的上层人士，不再以京剧为耻，这不仅有利于艺人地位的提高，也极大地推动了京剧艺术性与文学性的发展。例如对青衣行的表演，就努力地改正了以往只是“捧着肚子傻唱”，既无表情，也无美感的不足⁽¹⁷⁾。

第三，妇女地位的改变，促进了京剧艺术的变革。

清末资产阶级改良运动中有一项重要的内容，即提倡女权，它对京剧的发

展也间接地起到了推进的作用。

首先，是妇女观众的大量增加。“从前的北京，不但禁演夜戏，还不让女人出来听戏。社会上的风气，认为男女混杂，是有伤风化的。”⁽¹⁸⁾然而，随着女权运动的兴起，这些禁令开始被淡化和消除。以北京为例，女观众最早出现在1900年前后，但男女必须分座——男在楼上，女在楼下⁽¹⁹⁾。辛亥革命后这一规定被废除，女子入戏园更为普遍了。观众层中的这一变化，带来的是审美观念的重大变化——女观众们不光是听唱腔、

看表演，她们更追求服饰与化妆等方面的美感。为此自五四前后，旦角的地位大大超过了生行，一变而为京剧中最主要的角色⁽²⁰⁾，这不能说不与女观众人数的增加有着不可分割的关系。

其次，妇女的进一步解放，对京剧的普及与提高提供了重要的表演条件。早期的京剧无论生、旦、净、末、丑，一概由男演员装扮，这便给花旦、青衣的

表演带来诸多局限。1912年伴随着女权运动的开展，北京出现了坤伶——“民国初年，平市始有坤伶之发现……时赵智庵长内务，开放小班牌禁……俞五（振庭）见有机可乘，遂尔招致坤伶，借以标新立异。当时递呈警厅，请解坤伶入京之禁，批准后，即在香庙建一戏棚，仿外埠男女合演之例。”⁽²¹⁾名角刘喜奎、孟小冬、金少梅等人，就是此后加入的。

近代部分著名京剧编剧、演员家境出身一览

编 剧	家 境 出 身	演 员	家 境 出 身
余 治	肄业于江阴暨阳书院，曾五应乡试未中。	张二奎	曾任工部都水司经承。
沈小庆	世家子弟，其父在兵部马档房任职。	卢胜奎	出身仕宦之家，屡试不第。
刘 三	同治年间入京应礼部试，累试不第。	孙菊仙	咸丰三年武秀才，曾被赐花翎三品衔。
史松泉	曾任户部书吏及银库经承等职。	汪笑侬	1879年中举，曾任河南太康知县。
李钟豫	父为三河县令。其曾任兵部司员职务。	黄三雄	蒙古旗籍，世袭云骑尉。
齐如山	官门出身，同文馆毕业，曾三次去欧洲。	言菊朋	就学于陆军贵胄学堂，清末理藩院任职。
罗瘿公	宦门出身，康有为弟子，光绪二十九年副贡。	金仲仁	清皇室成员，世袭奉恩将军。
浦 緝	清皇室成员，袭封庄亲王。	毓 铭	清皇室成员，满族贵胄法政学堂就读。



■梅兰芳在《邓霞姑》中饰邓霞姑剧照。



申城剧界春意浓



▲“向右看齐，《贞观盛事》剧组到此报到”，陈蔚伊导演的新“指令”(设计台词)。



▲在该剧饰演魏征的尚长荣。



▲在该剧饰演唐太宗李世民的关林天。



▲“我偏向前看。”(设计台词)在该剧饰演长孙无忌的孙正阳还是那么“调皮”。

她们无论是在表演上还是发声上,都较男角有了重大的突破,这无疑为京剧的发展开辟了一条更为广阔的道路。

第四、先进的科学手段,为京剧艺术的发展创造了技术条件。

近代西方的先进科技源源不断传入中国,它们不仅推动了资本主义工商业的发展,也为京剧艺术提供了必要的技术条件。例如19世纪末留声机与唱片技术的传入,使胜利公司、百代公司、高亭公司等唱片公司纷纷出现,并且大量地灌制与发行了京剧唱片。自光绪末年起,谭鑫培、何桂山等名家几乎都灌制了自己的唱片,其人,据《唱片剧词汇编》(1930年版)一书记载,达到100以上;而据《大戏考全集》(1936年版)所录,所录剧目共有1500余⁽²²⁾。这些唱片有不少一直保存到了今天,它不仅为当时推广、传播京剧提供了方便,也为后人留下了一部京剧声腔发展的“史书”。

19世纪末20世纪初,电影技术由西方传入中国,而当时所拍摄的第一部电影即是京剧艺术片——“1905年北京丰泰照相馆以谭鑫培为主演拍摄了《定军山》中‘请缨’、‘舞刀’、‘交锋’等场面……这便是中国人自己摄制的第一部影片。”⁽²³⁾其后,俞菊笙、许德义、梅兰芳等人也陆续拍摄了记录自己表演艺术的京剧电影,虽然它们大多没能保存下来,但仅从残留的片断来看,亦同样为我们留下了极其珍贵的形象资料。

因此,京剧的发展是伴随着近代改革的浪潮而来的,社会的前进、思想的解放、经济的发展、为它增添了生命的活力,更增添了发展的动力。■

注:

- (1)嘉庆三年,清政府曾诏谕禁止乱弹、梆子、弦索、秦腔等所谓花部戏演出(见苏州《老郎庙碑记》)。
- (2)转引自苏移《京剧二百年概观》,北京燕山出版社1989年第1版。
- (3)同2。
- (4)郎秀华《中国古代帝王与梨园史话》,中国旅游出版社2001年1月第1版。
- (5)转引自王芷草《清升平署志略》,国立北平研究院史学研究会历史组出版,商务印书馆发行,1961年第1版。
- (6)吴毓华、宋波《京剧——京城戏曲文化的整合》,中华书店2002年4月第1版。
- (7)同5。
- (8)参见《中国京剧史》(上册),中国戏剧出版社1999年9月第1版。
- (9)转引自《京剧改革的先驱》,江苏人民出版社1982年12月第1版。
- (10)三夏:陈独秀《论戏曲》,收入《戏曲研究》第八辑,文化艺术出版社1983年5月出版。
- (11)同10。
- (12)欧阳予倩《矛之戏剧改良观》,转引自《京剧改革的先驱》,江苏人民出版社1982年12月第1版。
- (13)同8。
- (14)张次溪《刘赶三传》,收入《清代京都梨园史料》(下册),中国戏剧出版社1988年12月出版。
- (15)同2。
- (16)同8。
- (17)转引自马少波《纪念京剧大师王瑶卿先生》,载《戏剧艺术论集》,中国戏剧出版社1982年出版。
- (18)梅兰芳《舞台生活四十年》(第1集),人民文学出版社1961年出版。
- (19)徐兰沅口述、唐吉记整理《徐兰沅操琴生活》,中国戏剧出版社1958年版。
- (20)同19。
- (21)顾后《坤伶开始至平之略史》,载于《戏剧月刊》第2卷第1期。
- (22)参见《中国京剧史》(中册),中国戏剧出版社1999年9月第1版。
- (23)《中国京剧史》(中册),中国戏剧出版社1999年9月第1版。