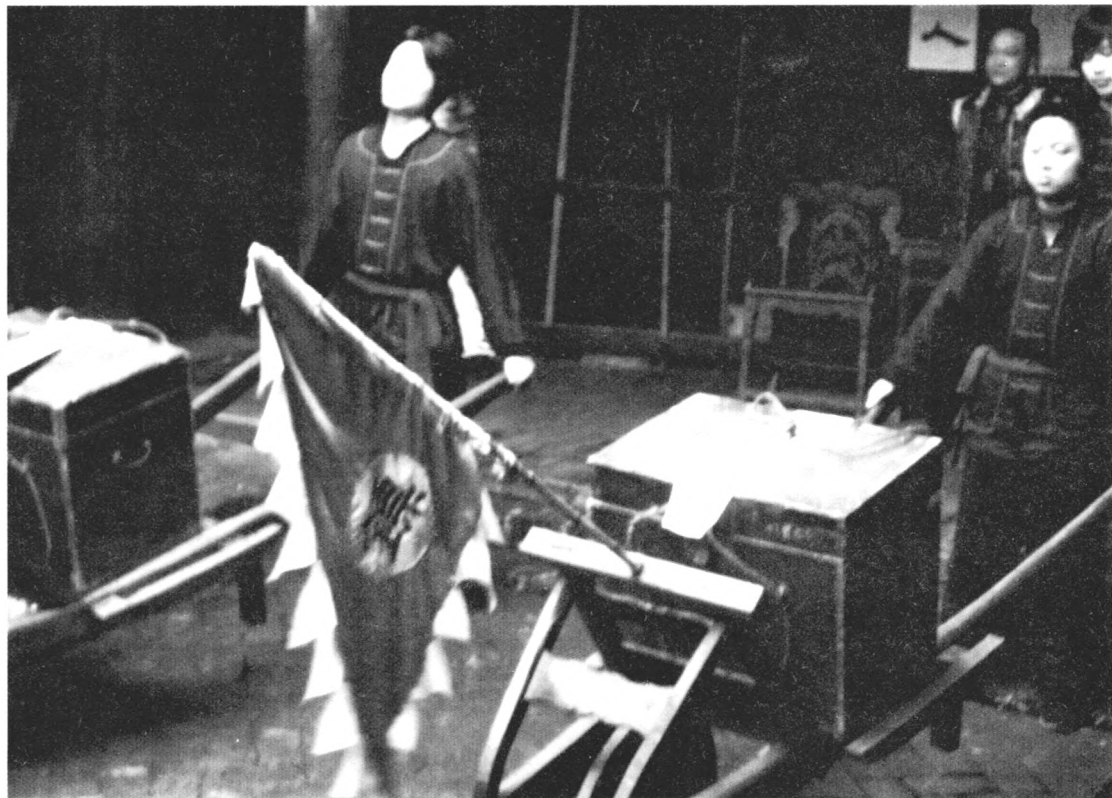


明清时期镖师向京剧武行的 身份嬗变

文/李勇明



京剧，一说形成于道光年间，一说形成于光绪年间。武生的出现，是京剧成熟的重要

标志之一，而武生的武打艺术又直接来源于武术。武打艺术在中国戏曲中占有重要位置，既是戏曲卓立于世界艺术之林的重要特色之一，也是作为独立的表演艺术发展成熟的里程碑。

京剧的前身徽剧中有不少武戏，当时演员也都学习武术，在舞台上大量运用武打表现战斗场面。明人张岱在他的《陶庵梦忆》中，曾描绘过明末“剽轻精悍、能扑跌打”的徽剧班子，演出目连戏时，武技奇巧

有变索、舞绳、翻桌、翻梯、斛斗、博蜓、蹬坛、蹬臼、跳索、跳圈、窜火、窜剑之类。当时观众反应热烈,万余人齐声呐喊,以至于惊醒了正在知府后衙安睡的太守熊某。熊太守以为是海寇侵犯,急忙爬起来吩咐差官前去侦察。张岱所记叙的这些武技,有的是武术,有的却是古已有之的杂技项目。

王思任在《米太仆万钟传》中,提到明末做过江西按察使的米万钟家的戏班子,在演“宋金交战”故事时,用真刀真枪对打,以致客座皆惊,当时戏曲艺人的武术技艺之高可见一斑。据说武术大师甘凤池青年时代曾在米家戏班教过“武把子”。

从明末到清道光年间,经过150多年的熔铸冶炼,安徽班的武技更具火候。徽班进京后,每场演出都有专门跌打扑斗的武戏,从王梦生的《梨园佳话》看,当时戏曲演员的武艺已经很高:

“武剧,以余所见于京师者,其人上下绳柱如猿猱,翻身躯如败叶;一胸能胜五人之架叠……目眩神摇,几忘为剧。”

徽班中虽然武戏剧目不少,但在角色行当中只有老生、小生、旦、老旦、净、丑之分,并没有文武之分。凡剧中表演年龄大的人物,不论是文臣还是武将,都是由挂髯口的老生扮演的;凡剧中年轻不戴髯口的男角色,不论是文弱书生还是少年英雄,全是由小生行来承当。这就要求演老生和演小生的演员都要文武兼通。

到了京剧兴盛并且在北京舞台上成了梨园魁首之时,新的剧目不断产生,根据剧本内容的需要,武生作为一个独立的行当首先出现了,随后旦行中有了武旦,净行中有了武净(武花脸),丑行中也有了武丑。京剧武打艺术的丰富、行当的完善,乃戏曲表演艺术成熟的重要标志之一。

由于观众对武戏的喜爱和崇尚,武生表演艺术得到了迅速的发展,特别是武生三大流派的创始人俞菊笙、黄月山、李春来渐次成名之后。当时在贴演武戏的戏报时,为了突出剧情是以武戏为主,特意把所有演出的配角演员名字省略,统称“全武行”,借以招徕观众。当年一看到“全武行”的戏报,票房确实增高。

为什么会出现武剧和武行的鼎盛呢?考其根源,还是与清末武术在北京的蓬勃发展有关。

明清以来,随着都会经济的发达,各大商埠之间银钱贵货往来增多,兴起了专门以武装护卫行旅和财货的镖行业。镖行成了武林豪杰栖身谋生和显亲扬名的重要场所。北京当时是全国的政治经济中心,

富商显宦最多,因此各大镖行都在此开业。

同时镖行又是武术学校,各拳派的镖师在这里演练武艺或传授徒弟。镖行对于武术的发展,起着一定的促进和交流作用,恐怕这也是太极拳、八卦拳、形意拳、炮捶等几大派武术此时定型于北京的原因之一。清末名盛一时的源顺镖局神钩周亮和会友镖局的创办人大刀王五,都曾在镖局设馆授徒,这些徒弟中就有京剧武行的演员。时被人誉为大侠的王五,既做过戊戌变法的主将谭嗣同的武师,也曾与程长庚领导的“三庆班”中以演武戏一度领衔的夏奎章切磋过武艺。

由于武坛活跃,武林名宿佳话频传,一些反映镖客生活和武林豪杰的说部和长篇评书应运而生,一大批反映镖师和绿林豪杰生活的武戏剧目也出现在北京戏曲舞台上。《恶虎村》、《连环套》、《花蝴蝶》、《拿李佩》,以及取材于《三侠五义》、《彭公案》、《施公案》的戏,或多或少地涉及了镖师们的生活。这些戏的主角黄三太、黄天霸父子和他们的师父胜英老侠,实际上都是开过镖局或是为官宦保过镖的人。这些戏剧的内容,决定了它必须有精湛的武功,必须有专工的武行,这就是京剧武行、武生艺术丰富发展的根本原因。

有趣的是,随着铁路的修筑、电讯的发达,特别是帝国主义的火炮快枪轰醒了沉睡的古老中华酣梦,镖行业冷落下来,正如老舍先生在他的小说《断魂枪》里描写的那样:曾经驰骋江湖的镖师们,或沦为街头耍枪舞棒的卖艺人,或隐身梨园当了武戏演员。有些不能唱的,就专门在台上打上下手。改行的镖师表演他们自身的生活,自然轻车熟路,武打技巧自然火爆逼真。在镖行业由盛而衰的同时,京剧武行蓬勃崛起,此中因果是很明显的。

从一些著名京剧演员的家世来看,也可以找到依据。“谭派”创始人谭鑫培的先人就做过镖师。谭鑫培演戏期间,因嗓子倒呛,一时不能上台,也曾到丰润县为史姓大户做过护院镖师。1990年去世的著名京剧表演艺术家李洪春先生,在他的艺术生活回忆录《京剧长谈》第一节“武术世家”中,就详细描述了他先人世代学武,并在南京打通巷以家传十二只金钱镖和一口“三刃竹板刀”称雄一时的家史。他的曾祖父到山东武定落户后,唯一的谋生手段就是武术,后来成为鲁中道上颇有名气的镖客,被称为“花鞋李三”。李洪春先生祖父这一辈,流落北京,由于镖行业冷落,投靠北京万胜镖局不成,被荐到程长庚的“三庆班”看门护院,兼教学员武术。由此可以想到,科班

当时都是聘专职武术教师的,这个传统一直延续到解放前焦菊隐先生创办的中华戏剧学校。正是由于这份渊源,李洪春的父亲才进了科班学戏,他的家庭才从武术世家变成了梨园世家。这是一个典型的例子。

京剧武生从武术中汲取艺术养分,至今仍在继续着。这种汲取也是从形似到取其神韵,化为上乘技艺的反复深化的过程。京剧武打艺术开始力求逼真和勇猛,进而发展到武戏文唱、文戏武唱,运用武打和武功细致入微地表现各种类型的人物。

京剧北派武生创始人俞菊笙(1838—1914)的武打急如暴风骤雨。他认为演武戏如打仗一样,他开打之后,剽悍异常,招招都是武术真功夫,同台的下手躲闪不及,往往成伤。他的武功直接得力于武术,却又善于变化,他演《挑滑车》时,就把大枪改为大铲头枪。那杆枪特别沉,每次上演《挑滑车》,只要把那杆大铲头枪往戏园二门外一戳,观众就知俞要演此戏,立时满座。

作为京剧北派武生继往开来的大师杨小楼,精研武术,广泛从各派拳术中汲取艺术养分,然后将这些武打技巧融合为表现人物、突出主题的表演技巧。该大打时,他急如旋风;该稳打时,他点到为止。他演《霸王别姬》,在进山口时与彭越开打,只是用大枪一拨,彭越就翻一个“抢背”,并不大打,这是为突出项羽的勇武,“霸王马前无三合之将”。彭越是不值得大打的。虞姬自刎之后,项羽身陷十面埋伏,满怀悲愤的突围之战就打得生龙活虎,怒目圆瞪、虬髯飞蓬,活现了此时此刻项羽仇敌之情。

杨小楼曾学过八卦掌,也练过通臂拳和六合门的武术,他把这些功夫不着痕迹地吸收到他的舞姿身段中。八卦掌的扣步、摆步、跨步,进退有据,身旋灵巧,他吸收到圆场之中;把“六合枪”的招法糅进武打之中,刺、挑、兜、盖,每招中都包含着“启、用、收”的实法,部位准确,打起来似慢实快,以准取快,使行家看出门道,使观众看出武打艺术之美。在演出猴戏时,那通臂拳“猿猴借臂”的技巧,为他的表演和武打生色增辉。

南派武生的代表,以善于表演武林豪杰而享有盛名60年的盖叫天先生,从武术中吸收营养,提升自己的武打艺术和丰富人物形体美的造型,不只有许多珍贵的艺术实践经验,而且还把这些经验上升到了

美学理论的高度。盖老的艺术道路,突出地说明了京剧武行与镖师武林的渊源关系。

盖老青年时代在苏、杭两地,曾向南直隶有名的镖师刘四爷学习六合刀、三节棍等武术真功夫。成名之后,还曾多次向沦落江湖打拳卖艺的武师学艺。有一次,他见一位在西湖之畔摆地卖艺者的七节鞭练得很有功夫,就把他请到家中求教。

盖老把武术功底作为武打艺术的基础,认为“武术功底就像音乐家赖以创作乐曲的音符,武戏演员只要能根据剧情的需要,合理的选择和组织、融化武术动作,就会像有限的音符能够谱写成表达复杂而丰富感情的乐曲一样,构造出千变万化的舞台形象,表现各种不同的人物和感情”。盖老这段高论,深刻道出了京剧武生艺术与武术的鱼水关系。

京剧武行的武打艺术,虽然是脱胎于武术,但是这些武舞程式,很多已经固定了半个世纪或更长时间,在当年还可以满足观众的要求,随着武术进入影视艺术,戏曲的武打也在相应地从武术中吸收新的营养,这也正是戏曲界今天大声呼吁“戏曲要向武术吸收营养”的原因。当然,今天武术的许多表演项目,也在一定程度上吸收了戏曲武打节奏强烈和亮相威武的长处。姐妹技艺之间总是互相滋润、互相启发、互相提高的。

