

# 徽文化·徽商·京剧形成

丁汝芹

戏曲虽然只是一种舞台表演形式，却涵盖了文学、表演、演唱、音乐、舞蹈、舞台美术等多种文艺门类，凝集了传统文化的菁华。有清一代，戏曲是较为单一、最主要的娱乐方式，观众层面十分宽泛，在文盲占绝大多数的时代里，实际成为传扬信息和中华民族传统道德的重要载体。

戏曲艺术在清代得到了长足的发展，京剧形成，更是最为重要的文化现象。雄居“国剧”地位的京剧，本不是北京土生土长的戏曲。二三百年前，一种名曰石牌腔的曲调，由长江水边的小镇走出安徽，在徽商的支持下，在江南一带蓄势待发，被称作乱弹腔戏，继而北上，立足京城。

寻根问源，乱弹腔戏之所以能发展成为京剧，实为徽州文化孕育的成果，通过徽商亦文亦商的经营理念和手法熏陶，抓住进京为皇帝祝寿的机遇，经过成功的商业运作，将传统道德观念与传统表演形式的精髓相结合，凝结成为一个雅俗共赏的新兴艺术品——京剧。

## 石牌腔

石牌——安徽怀宁长江水边的一个古镇，清乾隆年间，这里流行着一种质朴清新、流畅动听的腔调，当地人称之为弹腔，至今民间仍有弹腔班保存下来。附近地区以地名称他们的演唱为石牌腔，即后来被称作“乱弹”的声腔，与二黄调、乱弹腔、皮黄腔、徽调等名称一样，实际都是京剧形成之前的各种称谓。

石牌腔即乱弹戏的概念，在二百多年前就得到了证实。《四库全书》馆拟定的《查办违碍书籍条款》颁行后，乾隆四十五年（1780）十一月，各省将存有“违碍字句之书籍”解京销毁，清廷进而传谕旨予各地方官员查饬演戏的曲本中“关涉本朝”的“违碍之

处”<sup>①</sup>。两淮盐政伊龄阿奉旨后，立即在苏州扬州一带设立了公局，查缴曲本。他在回奏中，陈述了周边地区的戏剧演出状态，称“至于乡村镇市以及上江、安庆等处，每多乱弹，系出自上江之石牌地方，名曰石牌腔”<sup>②</sup>。

朝廷要员奏折的可信度显然超过了清中叶民间随笔的记载，两淮地区与安徽毗邻，伊龄阿对乱弹戏的了解，必然要超过远在京城任意书写的文人。石牌腔即是徽班演唱的乱弹腔戏，在乾隆年间已有定论。可以肯定的是，徽班进京的十年之前，石牌腔在南方长江流域一带已经是有影响的曲种了。

《都剧赋》（清·包世臣）中“徽班映雨，始自石牌”的说法，也从另一侧面印证了徽班的演唱即是石牌腔。小镇石牌因这一曲调的影响不断扩散而闻名四方，当时流行谚语“无徽不成市，无石不成班”，其意思是说，没有徽州商人，就不成其为集市，没有演唱石牌腔的艺人，就不能组成戏班。石牌地区的戏曲艺人曾因此而风头一时。这种安徽南部流行的石牌腔调，通过多种管道拓展到当时的南方戏曲演出中心——扬州一带，也有的就在徽商自养家班里演唱。

一个小镇流行的腔调何以具有将影响扩展到全国的能量呢？前人的分析常常过多关注石牌腔的外在原因，诸如其曲调动听，板式变化体（亦称板腔体）戏曲唱腔的灵活多变等等，而被忽略的却是，这一小调背后蕴藏着坚实后盾——徽州文化强有力的支撑以及一度富能敌国的徽商的着力传播。

## 石牌腔的文化背景

安徽建省于康熙六年。石牌镇与徽州大致有三百多里路的距离，属于徽州文化直接覆盖的区域，“徽”字的含义在这里完全可以理解得宽泛一些。安徽南部与湖北、江西毗邻的地区，乃是我国多种戏曲声腔的发祥地，“皖水上游，山川蕴蓄浑厚，民多俊秀，音中宫声，即农人亦多能高歌者，……”<sup>③</sup>山清水

丁汝芹：北京市艺术研究所研究员。

秀的乡土养育了善于歌唱的民众，这里的歌声往往不胫而走，传向大江南北各个地区。石牌腔从孕育到形成直接受到徽文化的熏陶，以优美动听的曲调，融合了徽州人的道德观念，这种文化品格得到事业尚处辉煌时期的徽州商人青睐，看起来似乎偶然，其实更有其必然性。

徽州古称新安郡，明清两朝，才有了徽州府的建置。徽州四周群山环抱，邻苏浙赣三省，处于吴越文化和楚文化的中间，为“吴楚分源”之地，素有“山深不偏远，地少士商多”之说。这里文风昌盛，注重教育，历代都有学者以才入仕、以文垂世。中国思想史上起到重大影响的北宋程朱理学奠基人程颢、程颐及集大成者朱熹，祖籍均在徽州，因而以“新安”学派为名。明清两代，统治者将其视为儒学正统。作为“程朱桑梓”，徽州一带理学深入人心，程颐“去人欲，存天理”、“饿死事极小，失节事极大”的观念在民间影响至深，徽州文化可以称为中国文化的浓缩和样本，其深厚的积淀，促成了历代徽州人对传统道德的尊重，他们宗亲观念极强，一贯重视文化教育，明清两代，徽州的进士、举人超过两千名，“连科三殿撰，十里四翰林”也常有所见。

徽州人的传统理念，渗透到他们的文化艺术中，自然也孕育出带有传统道德观念的戏曲。总体来看，乱弹腔戏继承了徽文化传统，演出忠孝节义内容剧目要占很大比例。道光以后，在京城演出的乱弹戏名家米喜子、程长庚、余三胜、张二奎等，擅长扮演的即多是伍子胥、关羽、岳飞、鲁肃等角色。至今京剧剧目中，根据历史故事改编成的春秋战国戏、三国戏、隋唐戏、杨家将戏、水游戏、岳飞戏等内容仍要占到很大比例。

《清稗类钞》(徐珂)称“徽戏情节，凡所注重者在历史，而惜非真历史也”，其实是说，徽戏所演出的历史剧已超越了历史的本身，已经按照传统的道德观念进行了加工，现今的徽剧也保存了大量的关公戏以及和根据历史故事改编，突出忠义内容的剧目。当然，抵达京城后，徽班也学习了其它曲种的小戏(包括玩笑戏)。经常上演的京剧剧目里，民间故事改编的小戏和纯粹的爱情故事为数不多，基本来自梆子、秦腔等其它地方剧种。

明代徽州祁门清溪人戏曲作家郑之珍创作了《目连救母劝善戏文》(又名《劝善记》)，这一题材原来即在民间广为流传，故事说刘青提受人怂恿，不敬神明，杀害生灵，触怒上苍，被罚下地狱受尽苦刑。她的儿子傅罗卜孝心笃诚，不惧艰险前往西天恳求佛祖超度，佛祖念其孝义，准其皈依佛门，改名为大

目犍连(即目连)。目连下到地狱救母，游遍十殿，百折不回，终于感动了神明，母子得以重逢，同升天界。目连救母故事自宋代就在民间经常演出，与宗教习俗关系密切，而郑之珍的剧作更着重于宣扬尽忠尽孝，矢志守节，将儒家文化注入佛经故事，在全国范围内广为流传。

这一剧本从明朝演到清代，从安徽演到其它各省乃至北京。康熙二十二年(1683),“上以海宇荡平，宜与臣民共为宴乐，特发帑金一千两，在后宰门驾高台，命梨园演《目连》传奇，用活虎、活象、真马”<sup>④</sup>。取得了平定三藩之乱的彻底胜利，为了庆祝统一，朝廷出资“与臣民共为宴乐”。官方操办的戏剧演出自然要符合寓教于乐的原则，在众多杂剧传奇剧目当中，朝廷刻意选择了演出目连救母故事，宣扬因果报应、劝善惩恶，即是教化臣民。如此重要的演出选择了郑之珍的曲本，显然是对这位徽籍剧作家作品的肯定。直到乾隆年间，张照还奉旨参考《目连救母劝善戏文》，编写了清宫连台本戏《劝善金科》演出本，其刻本凡例写有“《劝善金科》其源出于《目连记》”。在当时信息传递并不发达的时代，这一徽州代表剧作逐步流传到全国各地乃至清宫，其影响之深远可见一斑。

从剧目内容的取向，可以看到的是传统道德观念的渗入。与一般多演以调笑为主的三小戏(指小丑、小旦或小生)、二小戏(小丑、小旦)的民间戏曲相比，徽州戏剧有着文化本质上的根本差异。

### 徽州商人的选择

徽商又称新安商人或“徽帮”，它是旧徽州府籍(歙县、休宁县、婺源县、祁门县、黟县、绩溪县)商人或商人集团之总称。徽人经商，源远流长，早在东晋时就有新安商人活动的记载，以后随时代而发展，明朝成化、弘治年间形成商帮集团。清中叶道光以后，徽商渐趋衰落。作为中国商界中的一支劲旅，徽商曾活跃于大江南北乃至国外，其商业资本之巨、从业人数之众、活动区域之广、经营行业之多、经营能力之强，都是其它商帮所无法匹敌的，在中国商界称雄数百年。徽商的本质是儒商。徽商研究是徽州文化研究中最重要的课题，向为海内外学者所关注。

徽州地方贫瘠，迫使许多徽州人出外经商，谋求生计。徽商贾而好儒，“官、贾、儒”三位一体，形成了独具特色的徽州文化，历史上各种人才应运而生，学术研究异彩纷呈。也有人因此而认为徽文化就是商人文化，其经营之道，其所包含的运作是文人通过思考的经营。徽商的文化素质，决定了他们对本土文

化艺术眷恋的情结。

徽商聚集于扬州一带，在故乡地区流行的多种戏曲腔调中，他们选择将乱弹戏带到江南演出，不仅仅出于单纯的乡土情结。康乾两朝曲艺术在民间蓬勃发发展，皇帝南巡时，都在扬州逗留，徽州商人殷勤迎驾，尤其是乾隆帝途经扬州时，“自高桥起，至迎恩亭止，两岸排列档子，淮南北总商分工派段，恭设香亭，奏乐演戏，迎銮于此”<sup>⑤</sup>。乾隆帝巡幸江南时，多次表现出对民间戏曲的兴趣。民间对于当朝皇上爱看花部戏曲（通常指昆腔以外的各种腔调，也包括乱弹腔戏）早有传闻，《履园丛话》（清·钱泳）记有“梨园演戏，高宗南巡时最盛，而两淮盐务中尤为绝出。例蓄花雅两部，以备演唱”。两淮盐务（盐政）深知皇帝的兴味，安排徽州盐商们以乱弹腔戏接待圣驾。清帝南巡刺激了江南一带的戏曲发展，也给乱弹腔调的兴盛提供了机遇。

据考证，“乾隆中叶以后，扬州著名的戏班一半以上是徽商的家班”<sup>⑥</sup>。自养的家班或雇佣戏班唱戏，可作为商界公关的手段，而自家蓄养戏班则更为方便，这是作为商人必须的感情投资，用以联络当地的官员、乡绅或其它商人。在昆腔一统天下的扬州和苏州，徽商在家班里排演被称为“花部”的乱弹腔戏。他们清楚地看到了乱弹腔戏的可塑性，不仅能够作为娱乐，还可以在皇帝南巡时作为邀宠的方式。甚至还有商人以家班进行营业性演出，具备经济头脑的徽商敏锐地意识到乱弹戏的价值——进一步推广，可以从营业演出中获利。

乾隆时期著名的盐商江春（字颖长，号鹤亭，商号广达），徽州歙县人，其家资财雄厚，曾任“两淮总商”。盐商多能与皇家交往，乾隆帝南巡时，江春在扬州新城东南构筑康山草堂“请驾临幸。上喜平、山之外小憩，两幸其园，赋诗以赐。公抱七岁儿迎驾，上抱至膝上，摩其顶，亲解紫荷囊赐之。恩幸之隆，古未有也”<sup>⑦</sup>。江春酷好戏曲，称得上是戏曲行家，他的家班在扬州极负盛名，经常家里宾客满座，日日笙歌，所有的名角都在他家演过戏。江春是乱弹戏的有力支持者，《扬州画舫录》称“……江鹤亭征本地乱弹，名春台，为外江班。”他选中的乱弹艺人必是当地的佼佼者，组成春台班演出，对乱弹戏地位和演出水平的提高，都有着重要的意义。乾隆五十年京城禁饬秦腔以后，著名秦腔艺人魏长生南下，到江春家唱戏，并获得一戏千金的报酬<sup>⑧</sup>。

徽商介入乱弹戏曲演出，无疑提高了这种戏曲的社会地位，使其在扬州名正言顺地进入了大雅之堂，甚至有了给皇帝唱戏的资格。这对乱弹腔戏在

南方戏曲演出中心的生长和发展起到了意想不到的作用。

有书称乾隆五十五年江春曾出资送三庆徽班进京为乾隆帝八旬诞辰祝寿，实为误传，江春在乾隆五十四年去世，此事与他无关。

有了徽商的推荐和运作，乱弹戏在江南一带发展迅速，以致在乾隆五十五年（1790），闽浙总督伍拉纳指派徽班进京，为皇帝八旬万寿祝厘，配合京城的衙歌巷舞之乐。

### 徽文化的载体——徽班

徽班及其演唱的乱弹戏实际成为传播徽文化的重要媒介。

“徽州班”一称明代即已有之。万历年间冯梦桢就在《快雪堂集》中提到了“吴徽州班演《义侠记》，且张三者，新自粤中回，绝技也。”此时徽州班的定义可以解释为由徽州商人经营的演唱徽州一带腔调的戏班，吴徽州班指在吴地演出的徽州班，足见徽班在江南一带唱戏始于明代，但那时的徽州班和清中叶的徽班含义不同。

随着徽商在江南一带的发展，演唱石牌腔的艺人们也随之走出家乡，去到苏州、扬州谋生。位于大运河和长江交汇之处的扬州在当时仍然富庶繁华，处处笙歌，众多伶人集中在这一地区，成为南方乃至全国的戏剧中心。因来源于安徽地区，又是随着徽州籍的商人们的经商活动而活动，江南人很自然地把演唱石牌腔（到了江南多称乱弹腔）为主的班社称作徽班，以区别于原来专门演唱昆腔戏班。

后来徽班的概念泛指以演唱乱弹腔戏（或称二簧戏）为主的戏班，而不宜狭义理解为在徽州地区组成的戏班。早期的徽班也不是来自徽州，而是安庆、怀宁、石牌一带。成书于乾隆末年的《扬州画舫录》中就有“安庆有以二簧调来者”一说。

一种声腔形成和发展的历程不可能过于简单，必然要经过许多地区的演唱、传播和不断润色之后，才逐步完善和成熟。这造成很多地方都认为二黄腔调产生于当地，尤其湖北一带常有人认为“班曰徽班，调曰汉调”。其实，腔调的流行并不受地域的限制，安庆、潜山（京剧艺术奠基人程长庚的家乡）、石牌等地区本来和湖北省相毗邻，互相传唱本是常事。要明晰地说出二百多年前一种腔调的具体流传过程，几乎是不可能的事情。只要其分布流行的主线清晰，也就足够了。

扬州一带的盐商多为徽州（包括徽州府六县）人或原籍徽州。家资万贯的徽商大都喜好戏曲，并有

蓄养家班的风气，当来自家乡的伶人演出带有乡音的新鲜腔调时，自然受到了徽商的青睐，于是演唱乱弹的戏班往往受到徽商的资助。徽商的提携，徽商文化品味的熏陶，使徽班在戏曲中心扬州一带站稳了脚跟，也使得从不发达地区走出来的戏班提高了艺术品位，能在发达地区赢得观众。

徽商对戏曲的偏好，始于明中叶，盛于清康熙时期。明代曾有徽州戏曲家潘之恒描述徽商吴越石家班排戏，称“主人越石，博雅高流，先以名士训其义，继以词士合其调，复以通士标其式”<sup>⑩</sup>。富有的徽商聘请文人来给伶人讲戏，帮助他们提高文化素质，再请擅长词曲、表演的行家调理他们的演唱和表演，这样，伶人的演出效果及文化品位固然与乡间的草台戏班的演出大不相同。明代即如此，清代徽商则更有甚之，他们自养的家班伶人经过严格挑选，为了使家班演戏不同凡响，徽商追求表演、服饰的奢丽和奇巧，出手阔绰，为乱弹戏发展提供了从经济到文化上的支持。

乱弹腔戏携带着徽州文化理念，从安徽走向江南，进而面向各地。通过乱弹腔戏走出安徽的过程，不难看出，没有徽商的运作，就没有清代徽班的辉煌。抑或连徽商自己也没有意识到的是，经营戏班在迎奉了地方官员甚至皇帝的同时，也将徽文化中强调的传统道德和价值观念，一并传递出去，这也是乱弹腔戏得到官方认可，能够继续发展的重要原因之一。

### 北上祝釐——成功的商业运作

乾隆五十五年（1890），三庆徽班（亦称三庆徽部）晋京，名义是为皇帝八旬万寿祝寿。因康熙八旬万寿及乾隆帝生母皇太后的几次万寿盛典上，各地都有演唱南腔北调的戏班进京唱戏，三庆班的北上未必十分引人注目。

派送戏班进京唱戏，官吏和盐商的目的是为了取悦皇上，而对于戏班来说，纯属商业行为。无利不起早，戏班千里迢迢奔赴京师，显然是利益的驱使。

三庆徽班进京前期的筹备未见史料记载，一般论著都引用闽浙总督伍拉纳之子伍子舒在《随园诗话》上的批语：“适至五十五年，举行万寿，浙江盐务承办皇会，先大人（按：指伍拉纳）命带‘三庆班’入京，自此继来者又有‘四喜’、‘启秀’、‘霓翠’、‘和春’、‘春台’等班。”浙江盐务参与承办皇会的事实，从现存于中国第一历史档案馆的乾隆万寿庆典奏折得以证实。各地地方官员推举某一个戏班进京等事上具有“自行”之权，伍子舒的批语当为可信。

乾隆五十二年，在弘历 77 岁寿诞后三天，大学士阿桂等人便得到筹办八旬万寿庆典的谕旨，查阅崇庆皇太后七十、八十万寿庆典存案之后，他们拟定照旧例行事，上奏请示。中国第一历史档案馆万寿庆典奏案中，有时任大学士阿桂等人的奏折：

“臣阿桂等谨奏，为天开寿宇，薄海胪欢，敬伸祝嘏，微诚恭襄盛典事。……恭查从前二十六年、三十六年节，经总理大臣等奏准，自西华门至西直门分为三段，令两淮、长芦、浙江商众来京办理点景。……今此次应请照从前办定之例，自西华门至西直门仍分为三段，令两淮、长芦、浙江商众来京自行办理点景，以遂其衢歌巷舞之忱”<sup>⑪</sup>。奏折中两次提到两淮、长芦、浙江商众，他们当中绝大多数都是盐商、徽商。

皇家也要支付在这一路段搭台唱戏戏班的部分开销。在承办崇庆皇太后七十岁万寿盛典之后，乾隆二十六年十二月二十八日，孝纯皇后之弟——大学士傅恒等人就盛典上奏报账，称：“……所有承应彩戏：大班十一班，每班雇价二百两，计银二千二百两；中班五班，每班雇价一百五十两，计银七百五十两；小班四班，每班雇价一百两，计银四百两；歌童一百二十五班，每班雇价二十两，计银二千五百两；杂要等项人役五十二名，雇价三百九十四两；自八月初一起，至十一月十五日，演习承应彩戏共二十次，每次用饭食银一百五十一两五钱，计银三千三十两；排演承应小曲杂要共二十次，每次用饭食银五十六两四钱，计银一千一百二十八两；往返运行头车脚用银八百十六两三钱七分；戏班粘补行头、添办切末钱三千六百九两四钱九分；小曲添补行头切末银一千二百九十七两一钱一分；杂要人役九百五十四两；以上通共实用银一万七千二百四十六两九钱七分。”乾隆帝朱批“知道了。钦此”<sup>⑫</sup>。

仅仅是朝廷支付部分的花销即有 17000 余两。一个大班可挣得 200 两银子，在当时来说，实乃一笔可观的收入，只有参与皇家盛会能够收益如此丰厚，戏班经营者不会不为此而动心。29 年以后操办乾隆八旬万寿庆典，给予戏班的雇价一定不会低于这个水平。三庆徽班进京必定是班主有利可图，即便是为皇上祝寿，有地方父母官的派遣，在南方演戏已然成名的三庆班，没有利益的吸引，班主也不至于有那么大的动力，率几十人的戏班，搬运行头、切末（指道具等），餐风饮露，北上奔波。

而在三庆进京之前，北京已有多种地方戏曲演出，除了一些演唱乱弹腔、楚调艺人的演出外，秦腔更是大有观众。“滇蜀皖鄂伶人俱萃都下”<sup>⑬</sup>，对奉

昆弋腔为正统的京城戏曲舞台形成了冲击，其竞争的激烈当不亚于今天的演出市场。早年京城演出乱弹腔的伶人多是在演出昆曲剧目的中间，插演一两出乱弹戏。引发京城观看乱弹腔戏的热潮，将观众的兴趣从观看昆弋腔戏转移到乱弹腔戏，却是剧目新颖、演技出众的三庆徽班。

乾隆八旬万寿期间到京的戏班无计其数，能在京城生根的只有三庆徽班，并带动春台、和春等其它徽班进京。他们不仅在京城戏园演出昆弋腔戏时穿插演出乱弹戏，而是以演乱弹腔为主，兼唱昆腔，促使乱弹戏得到观众认可，最终取代了昆弋腔的地位。从乾隆到光绪的百余年，三庆徽班享誉京城，从进京时的三庆班主高朗亭到程长庚、杨月楼、孙菊仙、谭鑫培等乱弹戏最著名的伶人，都曾先后加盟三庆班。

回首二百余年的戏剧史，我们看到，进入京城的多种外地声腔，只有乱弹腔戏在京生根，并形成了至今称为国剧的京剧艺术。三庆班进京参加万寿庆典时，又何尝料到以盈利为目的的举措，竟然名垂青史，被后世认定为京剧形成的发端，成为戏曲史乃至中国文化史上的一个里程碑。

### 包容性——经营之道

对于徽班取胜的原因，一般戏曲史论著都对徽班的包容性交口称赞。

什么是包容性？包容并非空泛的问题，也不玄虚。所谓“包容”，即是善于吸收他人之所长，能按照观众的审美情趣，吸纳其它艺术形式的精华，不断调整自身的表演形式和内容。用现代市场经济的语言加以解读，就是一种商业行为，要不断根据观众的要求来确定演出的形式和内容，不断对演出市场进行定位，随时根据商业需求对演出进行调整。

昆腔、弋腔因自身积累了过多的表演程序和规定，不能轻易改动，造成了相对的固定，以致不具备艺术上的包容性。然而刚刚进入北京城，徽班与昆弋戏班的地位还有很大的差距，演出也没有昆弋班的精致，更重要的是，他们没有固定的观众群体。因此，如果他们不能兼收并蓄，不能包容，就没有了观众，没有了收入，也就没有了赖以生存的空间。

但是，经过徽州商人打理的徽班，在继承徽州文化传统的同时，也继承了徽商的经营理念，可以说，徽班继承了徽州商人善于经营的基因。他们懂得，要想立足京城，只有适应京城观众的欣赏品味。使观众不仅只是因为乱弹腔戏的新奇而去看热闹，还要把他们培养成为徽班及其演唱腔调的追随者。以前的昆腔班只唱昆曲，弋腔班只唱弋腔，只是在剧目

上进行变换，而徽班采取的措施则是唱什么腔调能招徕观众就唱什么，如何表演票房收入好，就如何演。迎合了观众的审美趣味，赢得了人气，也就是赢得了银钱收入。只有达到这一目的，徽班才能避免和其它进京演出的南腔北调一样的结局——返回原籍去另谋生路。京城米珠薪桂，居之不易。

于是，徽班的伶人全然不在乎戏曲界常有的门户之见，他们善于将昆弋腔、秦腔等多个剧种甚至曲艺演唱的精华融汇进入自身表演之中，大大丰富了乱弹戏的唱腔、表演、武打等手段，在百余年间，使京剧成为集传统戏曲精华之大成的表演形式。这种宽容不仅迎合了各种层次的观众，也拓宽了徽班在京的生存之路。

归根结底，徽班能够包容，是其商业属性使然，即是说，生存环境造就了徽班的包容性。他们无论在江南还是到北京，都具有随机应变的能力。更直白地说，包容性来源于商业性，与生俱来的商业文化属性，是京剧艺术能够繁衍并发展的决定性因素。经营的成功得益于徽商的遗传，与徽商文化有着血缘关系。

在看到京剧凝集了传统文化艺术精粹之大成的同时，也要看从根源上说，京剧是一种商业性的文化，没有精明的商业经营之道，不能随时观察观众的需求，并以此来改变自身，乱弹腔戏就不可能在嬗变成为京剧。

### 京剧形成——商业运作的结果

关于京剧形成，历来诸说纷纭，有着不同的界定标准。有人认为三庆班进京以后，演唱的就是京剧；也有研究者认为道光年间即有为乱弹腔调创作的剧本，因而京剧形成于道光年间；还有人认为到了光绪初年，谭鑫培统一了乱弹戏的唱念语音，表演上具备了京都风范，才能称其为一个新的剧种。然而，无论从哪一个角度分析，显现出来的主线是：外来的徽班携他们所演唱的乱弹腔戏进京，在汲取了京都文化的养分后，才一步步向“京都之戏”的方向迈进。

道光年间，“戏庄演剧，必徽班。戏园之大者如广德楼、广和楼、三庆园、庆乐园，亦必以徽班为主。下此，则徽班、小班、西班相杂适均矣”<sup>①</sup>。相对高档的剧场全被徽班所占据在，次一等的剧场也要徽班和其它戏班交替演出。数十年间，徽班在京城处于几乎一统天下的地位。

道光以后，徽班概念逐渐淡化，京城戏班大都演唱乱弹腔戏，其中有的是继三庆之后进京，已在京城立足多年的外来徽班，有的则是在京城组建的戏班，

此时它们已不需要继续自称徽班。其实，这是徽班全面占据京城舞台，融入京城的重要标志之一。

经营理念贯穿了自徽班进京到京剧形成的全过程。徽班及其演唱的乱弹腔戏在北京扩展市场，已经到了十九世纪，十九世纪上半叶是皮黄腔戏兴起的时段。

“时尚黄腔喊似雷，当年昆弋话无媒。而今特重余三胜，少年争传张二奎”<sup>①</sup>。道光二十五年的这首竹枝词十分简单，却说明了当时戏曲流行趋势及演出人气等诸多方面的问题。昆弋腔原有的地位在京城已开始被二黄腔戏(即乱弹腔戏)所取代，余三胜正享誉一时，此时的乱弹戏纯粹是年轻人的艺术，张二奎的演唱，赢得了年少一代的追捧，有着稳固的观众基础。

处于上升时期的乱弹腔迎合了时尚，不愁观众不拥进剧场。久居正统地位的昆腔和弋腔不敌乱弹腔的攻势，一再退却，直至衰落。到了同光时期，京城戏园里演出昆弋腔戏已不再有号召力，一到演出昆弋腔戏时，观众就退出休息，演唱乱弹腔戏时再进入戏场。据《清稗类钞·戏剧之变迁》载，光绪初年，“昆弋诸腔，已无演者，即偶演，亦听者寥寥矣”。到了“光绪中叶，昆曲极衰，无人过问”<sup>②</sup>。清亡前后，昆曲和京腔(弋阳腔)基本上退出了京城舞台。

演出效益好，带动了文化产业整体的发展。随着观众潮水般涌入戏园，京城戏班日益增多，光绪年间活跃在北京城里的戏班先后多达数十家。

一时间，容纳更多观众看戏的戏园也同雨后春笋一般地发展起来。老板开设新戏园，显然不是为自己欣赏艺术，他们是以赚钱为目的的商人，发现投资这一产业能够赚钱，立即蜂拥而上。观众欣赏需求的变化，哪些艺人卖票收益最好，哪些曲调吸引观众，是他们随时关注的目标，细微的变化他们也非常敏感。同治以后，北京城戏园大大小小已有四十余处之多<sup>③</sup>。《宣南梦零录》(沈太侔)载：“谭伶为中和园台柱，丙寅秋冬间常不登台，以致顾曲者日少，每日有上二三座之时。十一月初一后，谭伶忽然振刷精神，除传差及堂会外，无日不演，自是座为之满。旧作有云：‘四围加凳子，尺地一圆钱’，为中和园咏。”名角也是戏园争取观众的手段，有了谭鑫培，戏园也就有了叫座的本钱。《都门纪略》中记载，同治三年、光绪二年、六年、十三年，三庆班日有戏，从

初一到月底，轮流在三庆园、庆乐园、庆和园、广德楼、中和园等戏园唱戏。

商业运作成功将京剧艺术推向最为辉煌的岁月。谭鑫培、王瑶卿、汪桂芬等名伶将观众吸引进入戏园，而丰厚的收入更刺激了京剧的繁荣。涌现出大量演技十分精湛的艺人，从当时观众的回忆记录中，能够了解到演员技艺空前，有些甚至可以说是绝后。曲艺、杂技等其它任何艺术形式无不退避三舍，不可能与京剧相抗衡。

当现代人回首京剧形成的历史轨迹时，会发现这一切并非徽班为皇帝祝寿而引发的偶然结果或简单的现象，其必然性在于，起源于石牌古镇的乱弹腔，将其新颖的表演形式与凝聚着深厚文化沉淀的徽文化紧密结合，经过了成功的商业运作，才具备了能扩展到全国，最终一统天下的巨大能量。二百余年过去，京剧仍被公认为国剧，有着其它任何艺术形式无法取代的地位。在感叹京剧持久艺术魅力的同时，不妨客观评说京剧的历史，审视其能够取得辉煌成功的真正原因。

#### 参考文献：

- ①见《清高宗实录》卷一千一百十八。
- ②见中国第一历史档案馆档案文教类音乐戏曲项胶片第9卷第250号。
- ③见《皖优谱》(天柱外史)。
- ④引自董含《纯乡赘笔》。
- ⑤引自李斗《扬州画舫录》。
- ⑥参看姚邦藻主编《徽州学概论》。
- ⑦引自袁枚《小仓山房续文集》卷三十一《诰封光禄大夫奉宸苑卿布政使江公墓志铭》。
- ⑧见李斗《扬州画舫录》。
- ⑨见潘之恒《鸾嗃小品》卷三《情痴》观演《牡丹亭还魂记》“书赠二孺”。
- ⑩引自中国第一历史档案馆“高宗纯皇帝八旬万寿庆典”档案。
- ⑪同上。
- ⑫引自赵翼《檐曝杂记》。
- ⑬见杨懋建《梦华琐簿》，转引自《清代燕都梨园史料续编》(张次溪编纂)。
- ⑭见杨静亭《都门杂咏》，转引自《清代燕都梨园史料续编》(张次溪编纂)。
- ⑮见罗瘿公《鞠部丛谭》，转引自《清代燕都梨园史料续编》(张次溪编纂)。
- ⑯参见齐如山《京剧之变迁》。

(责任编辑：李 锋)