

论戏曲的传播与戏场

——以花部“江湖本”为视角

■ 白海英

摘 要:本文通过花部“江湖十八本”与京剧的比照,探究演出场所、演出模式对戏曲传播的影响。前者为流动演出,以戏保人,因此常演常新,流传时间长、范围广;后者是固定演出,以人保戏,只能精益求精,其传播受到严格的限制。二者不同的营运模式直接影响到各自的传承与发展。同时,二者比较的经验,为社会转型后戏曲继续健康发展,作出重要启示。

关键词:江湖本 传播 固定演出 流动演出

一种供人欣赏的艺术,离不开它所表演场所的存在。中国的戏曲表演经历了从“无场”之所,到正式之“场”的建立。即最早的用祭天露台演出到专门化戏院的建立。期间,汉代上演百戏有看棚,隋唐有戏场、乐棚,宋代出现了瓦舍、勾栏,具有了剧场的要素。清代剧场渐成规模,有宫廷、府第、茶园、会馆剧场等不同的型制。同时,神庙剧场、随处作场一直陪伴在在戏曲的发展进程中。这些不同的演出场所要求上演不同的剧目。戏曲作为中国源远流长的艺术,在长期的发展历程中,与演剧场所相互依托。在步调一致的历史行程中,二者相互促进、相得益彰;然而,在特定的阶段,特定的场所影响到艺术灵动性的表达,阻碍戏曲在民间的广泛传播。

一、一批“江湖本”的流传

在中国戏曲发展史上,一批影响最大、流播最广、历时最长的剧作,即为“江湖十八本”。它在明清时期剧坛上具有几百年盛行的历史,涉及到全国范围内不同的声腔剧种。^①直至今,这些剧作仍然被保留为看家老戏。“江湖十八本”植根于民间,绵延不绝。它流行于不同地域、不同剧种,被下层观众奉作典范,维持着戏班的生存。数百年来正是这些江湖本的广泛流存与渗透,为后世提供了丰富的

剧目资源,同时也使中国戏曲保持鲜活的血液。

清季,花部剧种在舞台上展现出非凡的生命力,同时此期也是“江湖十八本”兴盛之期。其实乾隆年“江湖十八本”已经誉满江湖了。清代江西戏曲作家蒋士铨(1725—1784)在其作品《西江祝嘏》中,写到一个傀儡班主用“江湖十八本”作为本班招牌戏的情景:

(杂小帽布袍上)演就掌中舞,操成壁上军。酬神浑惯见,祝寿大新闻来此是学宫了,不免进去。(见介)班头叩头。(末)你们叫什么班、(杂)敝班就做糊品班。(末)怎讲?(杂)小的伙计三个,两个掌线,一个打家伙。三张口凑成一个品字,生意冷淡,只要糊得三张口就好。故此叫做糊品班。(末)欠通,欠通。你们是什么腔?会几本什么戏?(杂)昆腔、汉腔、弋阳、乱弹、广东摸鱼歌、山东姑娘腔、山西卷戏、河南锣戏、连福建的鸟腔都会唱,江湖十八本,本本皆全。^②

之后,李斗在乾隆六十年(1795)完成的《扬州画舫录》中也提到“江湖十八本”,他评演员:“钱云从,江湖十八本,无出不习”,“熊如山精江湖十八本”。^③现今,除南方各地高腔剧种仍然上演十八本外,在花部其它地方剧种中仍然留存有“十八本”。如下表:

基金项目:本文为教育部人文社科项目“民间视野下的戏曲传承——江湖十八本”(编号:07JC751013)的阶段性成果
作者简介:白海英,女,博士,华南农业大学人文学院副教授;主要研究方向:中国戏曲民俗研究。

秦腔	上八本 中八本 下八本	《金沙滩》等; 《清风亭》等; 《斩秦英》等名目不详的三种本子。
山西蒲州梆子	三种 八本	《盘陀山》、《红梅阁》、《麟骨床》、《瑞罗帐》、《意中缘》、《乾坤啸》、《十五贯》、《火攻计》; 《梵王宫》、《无影簪》、《摘星楼》、《炮烙柱》、《春秋配》、《梅降裘》、《和氏璧》、《槐阳树》; 《忠义侠》、《龙凤配》、《日月图》、《富贵图》、《狐狸缘》、《火焰驹》、《宁武关》、《黄鹤楼》;
山东曹州梆子		《春秋配》、《虎丘山》、《千里驹》、《金台将》、《百花咏》、《富贵图》、《老边庭》、《龙门阵》、 《佛手橘》、《双玉镯》、《玉虎坠》、《全忠孝》、《江东战船》、《宇宙锋》、《二进宫》、《天赐禄》、 《马龙记》、《梅降雪》;
山东莱芜梆子		《春秋配》、《虎丘山》、《双镜山》、《金台将》、《牛头山》、《富贵图》、《大保国》、《龙门阵》、 《连环记》、《双玉镯》、《玉虎坠》、《全忠孝》、《烧战船》、《桃符板》、《打奎驾》、《天赐禄》、 《马龙记》、《两狼山》;
江苏梆子		《春秋配》、《虎丘山》、《老边庭》、《江东》、《战船》、《宇宙锋》、《富贵图》、《日月图》、《下 河东》、《马龙记》、《天赐鹿》、《佛手橘》、《梅降穴》、《黄金台》、《玉虎坠》、《双玉镯》、《全 忠孝》、《千里驹》;
豫 剧	十八架山	《大香山》、《小香山》、《二龙山》、《五台山》、《少华山》、《太华山》、《棋盘山》、《鸡爪山》、 《马鞍山》、《牛头山》、《虎丘山》、《豹头山》、《八卦山》、《铁笼山》、《红罗山》、《广武山》、 《双凤山》、《老羊山》;
	老八本	《八义图》、《锦绣图》、《美人图》、《铁冠图》、《无影簪》、《春秋笔》、《黄河阵》、《麟骨床》;
	中八本	《汴梁图》、《天宝图》、《泰山图》、《献地图》、《玉老坠》、《金台将》、《一捧雪》、《白玉杯》;
	下八本	《日月图》、《富贵图》、《万寿图》、《广汉图》、《和氏璧》、《过昭关》、《满床笏》、《春秋配》;
	老八本	《搜杜府》、《赶元王》、《老征东》、《闯幽州》、《化心丸》、《收岑彭》、《阳河堂》、《战北海》;
	开封义成 班老八本	《麟骨床》、《和氏璧》、《麒麟烛》、《混元镜》、《乾坤镜》、《响铃镜》、《梅降雪》、《打桑阳》;
婺剧乱弹		《粉红郎》、《白鹤图》、《三仙阁》、《三代荣》、《四平山》、《玉麒麟》、《珍珠串》、《莲花阵》、 《金兰阁》、《合连环》、《九更天》、《龙凤钗》、《梅姻缘》、《绣鸳鸯》、《玉蜻蜓》、《日旺牌》、 《奇双会》、《绣花球》;
绍兴乱弹	老十八	《有打登州》、《双贵图》、《龙虎斗》、《雌雄鞭》、《紫金鞭》、《紫霞杯》、《赐绣旗》、《钓金 龟》、《三官堂》、《百花台》、《宝莲灯》、《打金冠》、《两重恩》、《阴阳斗》、《药茶记》、《金玉 缘》、《四国齐》、《对珠环》;
	小十八	《女中魁》、《别妻》、《板凳》、《补缸》、《顶砖》、《酒楼》、《花鼓》、《踢球》、《卖布》、《送 枕》、《康王庙》、《卖酒》、《戏叔》、《挑帘》、《打面缸》、《烧香》、《对舌头》、《董家山》;
宁海平调	前十八本	《双龙锁》、《玉龙镜》、《葵花记》、《挂玉环》、《双巧缘》、《双金花》、《碧玉簪》、《仁义缘》、 《报恩亭》、《分玉镜》、《节义报》、《循环报》、《白玉环》、《鸳鸯带》、《凤头钗》、《双玉佩》、 《四喜缘》、《双和缘》;
	后十八本	《小金钱》、《闹阴阳》、《三凤配》、《七义图》、《三星炉》、《赠锦裘》、《鬓蓬山》、《义冤报》、 《闹金钟》、《合鸳鸯》、《巧姻缘》、《游龙传》、《孔雀裘》、《忠岳传》、《洗冤缘》、《朱仙镇》。

上述均是花部各剧种最流行之本。不同地域所流行的剧作不同,但相邻区域或亲缘关系较近的有相同剧目,例如曹州梆子与莱芜梆子“十八本”基本相同,而有些剧作如《春秋配》、《虎丘山》、《梅降雪》非常盛行,成为各路梆子的通行剧目。

除上表所列剧种外,其它地方戏亦有诸多类似称呼。如福建梨园戏有“十八队”^④,安徽青阳腔、徽昆有“十八出”“戏帽子”,苏剧有“游观十八出”等

等。一些小剧种还用“三十六”、“七十二”等类似数目代替“十八”,指代本剧种多种看家老戏或流行折子戏。如福建闽剧“七双八赠二十一杂”,闽南小腔戏则称“十八大本头、五十八花柳”,闽西四平戏称“七十二孤单”,浙江滩簧小戏姚剧、湖剧的传统戏称“七十二本”,还有江西、安徽、湖南、湖南等地的黄梅、采茶戏称“三十六大戏,七十二出小戏”。

“江湖十八本”与案头之本、文人曲唱本相对,

成为江湖本中的代表之作。它作为江湖班的招牌戏,在剧坛上常演不衰,形成中国戏曲史上一种独特的现象。

二、一个特例——京剧

在地方戏中,京剧作为后起之秀,集各家艺术之长,成为花部剧坛上一支重要的力量。于是,笔者在检阅保存在各剧种留存的“十八本”时,首先想到了京剧,但翻阅大量京剧剧目的相关介绍与记载后发现,凡是涉及到京剧剧目的介绍主要有两种方式:一以剧作故事朝代为纲,列举剧目;二以流派名角为线,附其代表剧目,而没有出现“江湖十八本”这个指代性概念。面对这种情况,我们心存疑惑。再回溯到京剧的前身徽戏,仔细查找,依然没有“江湖十八本”的流传。但是徽戏后来的支系,浙江的绍兴、浦江、温州几路乱弹都有“十八本”具体名目留存。究其原因,在于京剧的生存环境。

(一)演出场所

根据戏班活动地域,分为流动演出与定点演出两种。路应昆先生对此作过阐述:

定点演出是指某一戏班在较长的时间内固定于一地演出的情形。这种情形一般只出现在大都城中,因为都市经济的繁荣,人口密集,尤其有钱人集中,戏班可有较多的庙会演出和堂会演出机会,在勾栏戏院内的日常演出也可保持相对稳定的收入。不过,能够在都市常年驻足的,通常都是技艺水准高、能戏多的戏班,这类戏班被称为“坐城班”。

流动演出指戏班在不同地区间频繁地巡回演出的情形。不少戏班由于实力较弱,在大都市缺乏竞争力量,只好外出流动卖艺。他们主要是在各地间赶庙会演出,也可随时“摆地作场”。这类戏班有“路歧”、“江湖班”、“钻山班”等称。对多数艺人而言,这种冲州撞府、走乡串镇的流动卖艺乃是家常便饭。^⑤

同时,民间的江湖班往往是随处作场,摆地为场,使用自有的程式来表现活动场所,或民间随意搭台演出。与冲州撞府的“江湖班”相对,以徽班为代表的“坐城班”多在戏园演出,即为定点演出。“戏庄演剧必徽班,戏园之大者如广德楼、广和楼、庆乐园、三庆园,亦必以徽班为主,下列则徽班、小班、西班,相杂适均。”^⑥ 缠身于戏园演出的实力班社,各班有各自的演出特色与剧目。清人杨懋建《都门纪略》记录了道光之后各徽班每日在京城各戏园交替轮转的情况。^⑦

固定演出的营运模式与流动班不同,戏园通过

张贴海报告知观众登台演员与演出剧目。道光二十二年(1842)的《梦华琐簿》载:“《都门竹枝词》云:‘某日某园演某班,红黄条子贴通衢’。今日大书榜通衢名‘报条’。曰:某月某部在某园演某戏,尚仍其旧俗,盖诸部赴各园皆有定期,大约四日火三日一易地,每月周而复始,有条不紊也。”^⑧ 又《歧路灯》载:“街头看见戏园报贴,某日某班早演,某日新出某班亮台,某日某班午谈平话,杂耍、打十番,某日某楼吞刀吐火,对叉翻筋斗。”^⑨ 由此看出,用来标榜实力的称号“江湖十八本”没有在戏园出现的条件。

徽戏在京城大量演出的基础上,吸收其它剧种的精华形成了京剧。虽然后来京剧流播到各地,其剧目对其它剧种的影响非常大,但是都市、宫廷、茶园固定演出仍是京剧的主要演出场所与环境。

(二)人保戏与戏保人

“坐城班”常是以演员带动戏班,如民国四年(1915),当梅兰芳由上海回到北京,各家班社均派人到车站去接,争取梅入班。^⑩ 嘉庆间的来青阁主人《赠刘朗玉》诗注:“三庆部常以一班分唱数处,俗名分包戏,朗玉常疲于奔命焉。”^⑪ 有时,一个演员隶属多个戏班、或名角儿可以自由搭班,而如演秦腔的魏长生以《滚楼》在京师名声大作,他先后参加班社有双庆部、永庆班、三庆徽班。由此,戏班以拉拢名角入班来增强竞争力。

名角多出入一些高级场合,不仅是好的戏园演出,而且更多承应堂会演出。近代文史掌故专家石继昌叙述,北京西河沿繁华商业区的劝业场建于清末,是娱乐、购物的综合场所。其间的游艺社,分南北两场。北场演曲艺杂技,南场演京剧、评剧,由于舞台小,座位不多,不过,戏园子里更需要新编排的戏,而不是“十八本”之属的旧戏。梅兰芳回忆:“我从上海回到北京,因为多了几出刀马旦的新戏,北京的观众没有看我唱过,也觉得新鲜,很受他们的欢迎。正碰上新年,馆子买卖向例不坏。堂会再多了几处,常常一天要唱三、四个地方。这就又恢复了我童年在科班里的情形,再度尝到赶场的紧张滋味。”^⑫

上述城市戏班固定演出诸方面说明,城市戏班固定演出通过名角和名班来吸引观众,某一班社、剧目的成败都以名角的艺术水平和知名度来决定。即京剧走的是“名角制”、“人保戏”的路子。这样它与江湖流动班谋生手段相同,于是谋生方式与戏班运作机制有着根本的不同。江湖班因流动性与实力所限,需要以深入人心的剧作“江湖十八本”来吸引观众,走的是“以戏保人、戏保班”的路子。流动

班与坐城班,两种班社的演出场所、技艺、收入、生存状况、竞争方式均有很大的不同。诸种因素都会影响“江湖十八本”是否会被借用。

“江湖十八本”是戏班在流动的前提下产生,戏班一旦跻身于都市茶楼、戏院,便意味着剧目选择观众,而不是观众来选择戏曲班社及其剧目,即不论每天上演什么样的剧目,都有一批观众来看。在这样的场合只是重在演员自身表演技艺的精益求精,重在演员的创新,而观众心目中的传统老套已经不再是“卖点”,由此,“江湖十八本”就没有存在的理由了。京剧属于都市成长起来的“俗中之雅”的剧种,更多属于固定演出,也就不会产生“十八本”之说了。

固定演出的“人保戏”与流动演出的“戏保人”各有其长。于前者,更容易推陈出新,艺人常在传统的剧作中,创造出绝活,来吸引观众。不过容易出现的问题是,这种剧作容易同演员的命运一起沉沦。如《品花宝鉴》中的记述:

蓉官道:我们这二联班,是堂会戏多,几个唱昆腔的好相公总在堂会里,园子里是不大来的。……你们二联班内,将来那几个出了班子不唱戏时,班里就没有支得住的人,只怕听的人就少,这班子还要散呢!^⑬

所以京剧中很多优秀作品因一代知名艺人的独创而誉世,又因这些艺人的逝去而日渐湮没无闻。同时,“名角制”带来的是流派的形成,如京剧中的生行、旦行,后世演员基本都是遵循本派演出风格,这样也束缚了后世演员手脚与剧目的发展创新。目前,全国几家京剧剧团均由政府出资扶持,且多在城市演出;而流动演出更有助于戏班之间的交流,促进传统剧目的普及。“十八本”是草台班产物,没有经过戏园子、宴客厅堂的锤炼,但它生命力仍然很强,与它以戏保班的路子分不开。很多地方剧种却能够实现自给自足,就是因为其常年缠身于各乡镇村落,与广大百姓融为一体。即“江湖十八本”因“戏保人”,具有着灵动性,常演常新,经久不衰。

三、“江湖本”的启示

“江湖十八本”被戏班当作“招牌戏”,一直在传演,其时间上具有悠久性,地域上具有广阔性。戏班何以以相对固定的剧目满足不同时期、不同地域的观众。探究其原因,在当今对于戏曲的生存尤为重要。“江湖十八本”在不同剧种中能否存留的事实使我们明白,戏曲始终能保持鲜活的血液,主要源于以下几方面:

(一)流动性、竞争性

戏班的流动性、竞争性成就了一批批观众熟知的经典之作。这些实力并不强大的江湖班社能够到处流动作场,根据不同观众的审美需求随时作出临场的发挥,使旧作注以新的活力。

明正德时陈铎的《嘲川戏》曲子【二煞】描述:“远去有十数程,近行有七八里,破窑古庙是安身地,赛神赛社处啥一个饱。无钱无钞时忍一会饥,夜里熬日里睡。一缠一个钟响,一弄一个鸡啼。”^⑭从这支曲子描述了川班流动到南京作场时的处境,实际是流动作场的民间戏班都具有的处境。万历九年(1581)来华的意大利传教士利玛窦这样描述:“我相信这个民族是太爱好戏曲表演了……有些人组成旅行戏班,它们旅程遍及全国各地”。^⑮一个不带任何主观好恶的外国人客观描述了中国古代民间戏班的根本特点——到处流动作场。古代戏班基本的生存方式,也是戏曲保持活力的必要条件。

(二)全民参与性

艺术的生命存在于“艺术品”和“欣赏者”的不断创造和更新之中,艺术品的生命则体现为艺术品对于“接受者”的拥有。江湖本的受众是最多的。傅谨先生对戏曲与民间大众的关系形容得好:“草根阶层的精神需求与信仰是一种如同水一样既柔且刚的力量,面对强权它似乎很容易被摧毁,但事实上它真的就像白居易那首诗所写的那样——‘野火烧不尽,春风吹又生’。它总是能找到合适的机会,倔强地重新回到它的原生地,回到我们的生活,以其本真的面貌,展现自身。”^⑯所以它无论什么时候,总是民间生活的反映,总是以与民同乐的身份出现在百姓生活中。戏曲的持续发展,依靠的是在艺人与观众的互动过程中不断汲取养料。在乡间村落,一种剧目几百年常演不衰,撷地为场、民间戏曲广场性的演出中,总是受到观众的欢迎。“江湖十八本”即是如此,它正是针对不同环境不断地改编、创造,才出现这样的生命奇迹。

(三)民俗文化性

艺术兴衰成败与它存活的土壤有很大关系。中国戏曲的生存环境,可以说仪式性、民俗性、娱乐性是民间观众对戏曲的一致追求,也是中国戏曲的基本功能。它的兴盛不仅仅归功于文人史家的雕刻细琢,而更多地是在古代全民参与的一项既娱神又娱人的活动。换言之,戏曲艺术的繁荣在很大程度上就是依赖于民俗活动的兴盛。民俗活动作为培育戏曲艺术的文化环境,在很大程度上决定了戏曲艺术的兴衰走向。他们的关系如同水和鱼。不管社会发展到什么时代,要想使其存活还需要放之于民众真实的生活土壤之中。

一种生命的存在,它的血液必须是不断更新的,那么作为大众艺术的戏曲只有在不断流播的前提下,在相互竞争中,与民同乐的氛围中,才会形成它生存的良性环境。“取之于民,用之于民”,历史上的“江湖十八本”正是遵循着这样的路线。在文人看来是粗陋不堪的剧作,却能深受群众喜爱,得以广泛和长期流传;而流连于厅堂、剧院的作品已经远离了它真实的生活土壤,从某种意义上讲已经是一件纯艺术品了。艺术的光环会随着岁月的更替便退去光彩,所以固定的剧场演出固定的剧目终非长久。即长期的演出场所、演出环境对戏曲的存活有巨大影响。

小 结

民间艺术在现代化转型过程中,“似乎置身于高楼大厦中,行走在柏油路上,民间艺术已经找不到来时的路”^⑩,但这一切仍然无法阻挡民间艺术的传承与发展。

各地“江湖十八本”繁荣的历史揭示出传统戏曲的生存机制、本质属性,为当代戏曲作出重要启示。戏曲不能成为高台教化的阳春白雪,与观众保持一定的距离。一种源远流长作为本民族重要文化表征的艺术,应该不是束之高阁的阳春白雪,供世人来观摩,而是活跃于街头巷尾、充满浓郁生活气息的艺术。博物馆陈列品不能说明它的一切。我国作为多地域多民族的国家,具有着丰富的文化资源,在面临全球化挑战的今天,很多优秀的文化艺术遗产亟待需求保护。近年来,人类口头和非物质文化遗产日益受到世人的重视。但是怎样去保护,看着昔日生机勃勃的艺术成为行将就寝的老人,不是不惜一切手段地强行挽留,而是更多的关注如何为戏曲表演形态的转型建立良好的文化环

境。不是花费巨资打造精品,而是要保护失落的文化传统,就要保护民族民间文化的生态环境。戏曲观念要向民间的转移,在理解与认同这些民间戏曲的基础上,戏曲才能真正走上健康之路。

注释:

- ① 具体的剧种、剧目情况见拙作《江湖十八本:民间演剧之独特现象》,《戏剧》,2007年第4期86-96页。
- ② (清)蒋士铨:《西江祝嘏》第四种《昇平瑞》第二出《斋议》,周妙中点校《蒋士铨戏曲集》,中华书局,1993年版763页。
- ③ (清)李斗:《扬州画舫录》,中华书局,1960年版123、125页。
- ④ 胡忌先生对“十八队”作过相关论证,见胡忌:《话说“十八”与戏史》,《戏史辨》第三辑,51-54页。
- ⑤ 路应昆:《中国戏曲与社会诸色》,吉林教育出版社,1992年版41-42页。
- ⑥ 董每戡:《中国戏剧简史》,《董每戡文集》,黄天骥,陈寿楠编,广东高等教育出版社,1999年版244页。
- ⑦ 周明泰:《(都门纪略)中之戏曲史料》,光明印刷局,1932年印。
- ⑧ (清)蕊珠旧史:《梦华琐簿》,张次溪辑《清代燕都梨园史料》,中国戏剧出版社,1988年版349页。
- ⑨ (清)李绿园:《歧路灯》第一零二回,栾星校注本,中州古籍出版社,1998年版751页。
- ⑩ 梅兰芳述、许姬传记:《梅兰芳舞台生活四十年》第二集,上海平民出版社,1954年版46页。
- ⑪ (清)来青阁主人:《片羽集》,张次溪辑《清代燕都梨园史料》,中国戏剧出版社,1988年版136页。
- ⑫ 梅兰芳述、许姬传记:《梅兰芳舞台生活四十年》第一集,中国戏剧出版社,1961年版194页。
- ⑬ (清)陈森:《品花宝鉴》第四回,宝文堂书店,1989年版60页。
- ⑭ (明)陈铎:《秋碧轩稿》,《全明散曲》册一,齐鲁书社,1984年版619页。
- ⑮ (意大利)利玛窦:《利玛窦中国札记》,中华书局,1997年版24页。
- ⑯ 傅谨:《草根的力量——台州戏班的调查与研究》,广西人民出版社,2001年版13页。
- ⑰ 王杰编:《寻找母亲的仪式》,广西师范大学出版社,2004年版216页。

(责任编辑 曲谨春)