

梨园百花艳 敢为天下先

——百余年来天津戏曲创新发展轨迹回眸

甄光俊

摘要:长期以来,演出频繁的天津戏曲舞台,荟萃来自四面八方的杰出人才在那里献艺,从而天津被人称之为戏曲大码头。从清末民初天津剧坛响应资产阶级维新派“改良戏曲”口号,率先尝试新剧实践;艺人们的创作喜新图变;女艺人大胆突破登台禁令,开创了京剧演员男女同台的先河;天津艺人带头将京剧播向世界;京剧在中西方文化的碰撞中别开生面等几个侧面,梳理百余年来戏曲艺术在天津发展、演变、流播的轨迹。

关键词:“改良戏曲” 女艺人 播向世界 中西方文化碰撞

明永乐二年天津建卫,至今只有六百年的历史。在这前后天津虽然存在戏曲活动,但远不及某些地区那样普及。然而,自清代乾隆年间开始,随着经济的发展和外地人口的急剧流入,天津地界的戏曲活动逐年活跃起来,一些地方戏剧在这里兴起,庞大的艺人队伍在这里荟萃,纷繁多样的演出形式,便利了艺人之间互相吸收、借鉴,导致多种戏曲在天津的艺术实践中日臻完美。从而使天津在不长的时间里,一跃而成为备受南北艺人瞩目的戏剧大码头。特别是1860年开埠之后,天津民众受到西方文化的影响,开阔了文化视野,在潜移默化中促进了中西艺术的交融,从客观上推动了戏曲艺术的发展。

一、“戏曲改良”的实验场

戊戌政变前后,资产阶级维新派为配合政治上的变法,提出改良戏曲的口号,作为灌输文明、开启民智的手段。尤其当变法维新遭到封建顽固势力的残酷扼杀时,梁启超等人在失败中更加清醒痛切地感悟到“新民之道”的重要,提出用通俗的文艺形式醒民、新民和变革社会的主张。在“小说界革命”的同时,也拉开“戏曲改良”的序幕。这不仅是因为在晚清戏曲被统称为“小说”,更重要的是,梁启超等人还看到戏曲在开启民智、移风易俗方面具有独特的审美和教育功能,因此而将它直接纳入到为改良政治服务的轨道。因为天津戏曲艺人早在清道

光年间就编演过宣传禁烟的时装戏《烟鬼叹》,有编演时装新戏的传统,所以,“戏曲改良”的口号一经提出,天津的文化艺术界便率先采取行动,予以响应。

清光绪二十四年(1898),坐落在北马路官银号附近的大观茶园落成。这是一座与“戏曲改良”相匹配的演出场所。茶园的主要股东是实业家宋则久,武清籍梆子艺人崔德荣(艺名灵芝草)作为合伙人,也投入了若干股本。提到宋则久(1867—1956),人们都知道他是在我国抵制日货的第一人,以创办中华售品所享誉海内外。岂不知,当年他还曾在天津积极推行改良戏剧,为支持资产阶级旧民主革命作出过贡献。彼时的宋则久,因忙于“敦庆隆绸缎庄”的商业,茶园的一切事务概由崔德荣负责处理。崔德荣除了演戏,还有很强的管理能力,从很早就尝试改良新剧。所谓改良新剧,是以新的艺术手段对旧有的戏曲形式进行改造出新,表演的内容不外宣扬反帝,揭露清政府政治腐败,官场黑暗,反对君主独裁,提倡民主政治,要求社会平等,歌颂革命志士之类。崔德荣在大观茶园所演《佛门点元》、《海潮珠》、《青云下书》等改良新戏,从不同角度表达了资产阶级民主革命的思想 and 人民群众的政治要求,在辛亥革命前后,发挥了一定的舆论鼓动作用。

清光绪三十一年(1905),通州青年学人潘子寅从日本回国,途经仁川时,愤于韩国灭亡与清廷危

作者简介:甄光俊,天津艺术研究所研究员,天津大学影视学院兼职教授;主要研究方向:中国戏曲史。

局而投身大海,天津文人李琴湘据此实事编写了时装戏《潘烈士投海》,为鼓吹资产阶级革命大造舆论。教育家严范孙执笔修润剧本,增添“仁川江外水粼粼,莫忘通州潘子寅”等唱句,并亲自出面邀请上海皮黄艺人王鸿寿到天津主演。《潘烈士投海》面市,在天津开了编演时装戏之新风,一时间天津成为“戏曲改良”的重要实验基地。《潘烈士投海》面市,早于天津乡贤李叔同1907年于日本东京创建春柳社之两年。而中国戏剧史则是把春柳社创建之期定为中国话剧诞生之年。)

光绪三十二年(1906)农历三月二十五日,崔德荣在大观茶园露演梁巨川编写的《桂岭劳人》(亦名《混沌洲》,内容表现鲁漆室女忧国的事)。由于内容宣扬女子爱国和道德节义,舞台上的技术处理较之一桌二椅的传统戏多有出新,从而获得社会广泛好评,大观茶园也因此从遍布天津四面八方的众多茶园中脱颖而出。

在上海创办了国内第一家新剧团体“春阳社”的王钟声,于清光绪三十四年(1908)5月,率领上海春阳社北上天津,在大观茶园演出《张汶祥刺马》、《迦茵小传》等一批新剧。这些新剧摆脱了传统戏曲歌舞化、程式化模式,以生活化的语言、表情动作抒发剧中人的内心情绪,令看惯传统戏曲的人们以为它不像演戏,更像真的生活故事,从而引起观众对新剧(即早期话剧)的兴趣。王钟声在天津还引导表演传统戏曲的专业艺人编演改良新剧(传统戏曲的变异形式),鼎鼎大名的戏曲女演员刘喜奎,就曾带头搬演了《爱国血》、《宦海潮》等一批改良新戏。在王钟声等新剧先驱们带动下,新剧的种子很快便在天津生根、开花。王钟声在津期间,还以春阳社名义在《大公报》刊出一篇《意见书》,公开鼓吹以演剧为手段,“唤起沉沉的睡狮”,并且明确提出:“中国要富强,必须革命;革命要靠宣传,宣传的办法,一是办报,二是改良戏剧。”

同年10月,王钟声再次北上天津,与天津移风乐会会长刘子良一起,游说正在和李煜瀛等人酝酿成立国外工商图进会的爱国实业家宋则久。宋则久明确表示,拥护通过戏台教化推动移风易俗、改良社会的主张。他请王钟声与其合作,创建天津新舞台有限公司,把大观茶园进一步建成天津地界尝试改良新剧的中心。

宋则久投资翻新大观茶园,增设转台以便表演新剧,改造翻新的大观茶园竣工后,更名为大观新舞台。揭幕日前,宋则久以新舞台有限公司的名义在《民兴报》上著文,申明大观新舞台宗旨:“目下戏曲办法约分二类,一为旧戏改良,以原有戏曲去其

污秽淫乱者,务使妇人孺子皆能听受,更欲使人吾馆者能启发善良之观感;一为纯粹新戏,仿照西洋新派,以戏之演各种历史,并于舞台上点缀风景,务使节节得真,丝丝入理,使听者俨如躬逢其时、亲临其地。”他还亲笔制定由经理监督实行的《大观新舞台文明戏园营业规则》,共26项细则,内容包括准许女性群众进入戏园看戏,每天留出固定位置专卖女座,由此破了自满清入关以来妇女不准进入戏园的禁忌。细则还规定戏票按座位分等级、定价公开,不准另索小费;观众进入戏园,有专职接待员引导入座,等等。率先革除旧式茶园陋习的26项细则公诸报端后,茶园业这些前所未有之举,备受社会各界关注。

清宣统元年农历八月十二(公历1909年9月25日),以演文明新戏标榜的大观新舞台,举行改建、易名后首演,由王钟声领衔主演揭露官场黑暗的新剧《缘外缘》。王钟声扮演妓女身份的女主角真真,其他角色分别由小孟七、日日红、金月梅、万铁柱、阎子恒、刘长林、沈韵秋等红极一时的皮黄、梆子名角扮演。演出那天,宋则久以新舞台有限公司董事长的身份,在剧场门外亲自迎接各界观众。那天所演新剧《缘外缘》,因无剧本流传,故情节今已无从稽考,只能从当时报纸评介文章窥知一二。如《中国萃报》有文称:《缘外缘》的舞台上“妓女与军官陈文锦问答处,棒喝官场,言词激烈。而结婚离婚之际,又复风流妩媚,极缠绵之致,更非言语所能形容者,洵为剧界放一异彩。至于电灯之辉煌,布景之光怪,转台之陆离,尤为余事。拍掌之声,震人耳鼓”。从这则观剧纪实不难揣摩,这是一出使用了灯光布景的时装戏,既有针砭时弊的情节,又有新式婚姻等移风易俗场面,无论所演内容还是表现形式,均为旧剧戏台所罕见,在天津可说开了风气之先。

此后,王钟声在大观新舞台还演出了弘扬林则徐爱国之志的《林文忠禁烟强国》、批判奸佞贪财误国的《朝金顶》以及《孽海花》、《爱国血》、《浸海石》等等改良新剧,对天津戏剧界影响很大。有力地推动了新剧在天津的发展,并且为日后爆发的辛亥革命制造了舆论支持。

1911年12月3日,新剧运动的倡导与实践者、著名辛亥革命志士王钟声,因在天津策划北方起义被清政府杀害。此后,宋则久在大观新舞台悬挂王钟声大幅便装照片,表示对这位戏剧伟人的敬佩与纪念。他肩负繁重的商业事务,依然花费一定的精力兼顾大观新舞台的方针大计,继续推行戏曲改良,在演出梆子、京戏的同时,优先照顾天津百姓称

作文明戏的改良新戏，积极为文明戏提供与群众交流的场地。

王钟声殉国后，河北梆子名演员杨韵谱（艺名还阳草）立志继承先烈遗志，身体力行于时装新戏，他在天津引导并陪伴女演员刘喜奎先后排演了《宦海潮》、《黑籍冤魂》等针砭时弊，移风易俗的改良新剧。1913年刘喜奎在天仙舞台与杨韵谱、尚和玉、李吉瑞等人合演时装新戏《新茶花》，剧演留学生陈少美和爱国妓女辛瑶卿热恋，辛瑶卿真情激励少美投笔从军的故事。剧中针砭时弊，言辞激烈，在北洋军阀的统治中心天津，公然喊出这样的台词：“热心革命当热在心里，岂可只热在口头上？凡常常自诩举之可以告人者，假革命耳！”有人在报上著文称赞这台戏“为一般假共和党人痛下当头一棒”。彼时，南开学校校长张伯苓向来不准学生进戏园看旧戏，当他从报上看到刘喜奎在天仙舞台演《新茶花》的评论后，亲往戏园实地考察，认可这果然是一出积极向上的好戏，遂准许学生有组织地到天仙舞台观看演出。

民国初年在天津演时装戏的还有奎德社（初名“志德社”），天津的常月樵、林墨青等文人墨客，为之编撰了许多剧本，并在报纸上发表推介文章。天津南开中学新剧团也给予奎德社许多帮助。据不完全统计，奎德社在天津演出的时装戏有百余部，其中《恩怨缘》、《华娥传》、《一元钱》等剧目，都是从南开新剧团编创的话剧移植，并成为保留剧目。渐后还演出了诸如《新茶花》、《少奶奶的扇子》等一些根据外国名著改编，或取材于时事新闻、古今小说、电影故事的新剧。

晚清时候，天津戏曲界的有识之士接受维新思潮的影响，积极参与京剧改良，诸如严范孙、林墨青等文化人和汪笑侬等戏剧家，合作创办了以培养新型演员为目的的戏曲讲习所，从京剧的剧目内容到表现形式，进行一系列的改革实践，一时间涌现出一大批反映现实社会生活的时装新戏，在全国剧坛树立了榜样。

二、京剧人才在天津持续涌现

由于天津地界与北京毗邻，又是东西南北交汇的通衢大邑，因此，当徽汉两调在北京合流形成京剧不久，首先便传入天津，并很快勃兴起来。清朝同治年间，天津的戏园里名角荟萃，观者拥挤，天津成为稍逊于北京而位居全国第二的京剧集散地。

京剧刚刚形成独立剧种时期的著名演员中，有许多位或为天津籍，或为天津科班出身，或成名于天津。大名鼎鼎者如宫廷供奉孙菊仙、刘赶三，

皆出道于津门。京剧初兴时尚无武生行当，为数寥寥的武生戏则由小生兼演。后来实行皮黄、梆子同台合演，俗称梆黄两下锅，一批梆子武生演员连同武生剧目一起被吸收到京剧中来，此后京剧确立了武生行当，并自然形成武生的三大流派。而这三派武生中，以黄月山、李春来为创始人的黄、李两派，均形成于天津，而且都是河北梆子渊源。李春来南下上海后，成为南派武生的鼻祖。黄派传人李吉瑞、马德成等人，也成为京剧武生的中坚。现有京剧武戏中，有许多出是黄月山、李春来改工京剧后由他们创编的。

据现存史料记载，同治六年（1867），上海丹桂茶园落成，邀请佟骡子、夏奎章等京津两地名角前去演出连台本戏《五彩舆》，是为上海群众观看京戏之始。此后长年有天津艺人在上海演京戏。济南、沈阳、海参崴等地演京戏的艺人，也大都来自天津。

自京剧诞生初始，京剧各种行当、流派的统领人物，无一不在天津的舞台上接受群众的检验。为数众多的在天津成长、成名的京剧大家，受本地特殊地理位置、社会环境及政治、经济、文化传统、观众欣赏习惯的影响，逐渐形成独具特色的艺术风格、流派。除刘赶三、孙菊仙等人的文戏外，黄月山、李吉瑞、薛凤池、高福安等武戏演员，也以自己特有的表演风格兼及南北派别之长，开创出开打火爆炽烈、使用真刀真枪表演的天津派武戏。天津派武戏演员南下江浙等地演出，又在天津武戏基础上派生出天津风格的南派武戏，为京剧武戏拓宽了新路。

随着京剧的兴起，一批培养京剧人才的科班在天津应运而生。这些科班出身的艺徒遍及大江南北。如江南武生的一代宗师盖叫天，当初学艺就在天津的隆庆和科班。

特别值得一提的是，自打京剧形成，天津的票房即如雨后天春笋，遍及城乡各个角落。这些票房的出现，对于京剧艺术的推广和普及，发挥了重要的作用。

天津群众业余从事票戏活动的历史源远流长，早在清道光年间，侯家后的群雅集票房已然出现，“同光十三绝”之一的名丑刘赶三，就是从群雅集票房出道的名票。如从这时算起，天津的票戏活动至今已有一百五六十年的历史。按照上海戏剧研究家江上行先生所说，“上海最早的票房出现在光绪甲辰、乙巳年（公元1904—1905年）。”（见其所著《京剧票友》一书）天津群众票戏活动的历史较之上海早了半个多世纪。

天津票界继刘赶三之后，南门洞竹记票房又涌

现了孙菊仙、刘永奎等一些名票,他们“下海”后成为名动京、津、沪的艺术家。进入民国年间,又有雅韵国风等一批票房竞相成立,培育出袁寒云、张伯驹、王君直、王颂臣、王竹生、王庾生、朱作舟、吴铁庵、刘叔度、韩慎先、杨慕兰等为数甚众的名票,他们不光在天津闻名遐迩,在北京、上海等地也久负盛名。还有天津票界出身的李宗义、丁至云、童芷苓、齐啸云等人,“下海”后成为京剧舞台上独当一面的佼佼者。新中国建立后直至如今,群众性业余票戏活动始终持续不断。即使在戏曲艺术普遍遭遇多种娱乐形式严重冲击的当前,天津票友队伍对京剧的热情依然如故,而且整体实力日渐提高。

旧时代,天津票界之所以涌现那么多的高档次名票,历史因素不容忽视。天津是华北地区第一大商埠,地处北京的门户,这里聚集着众多的巨商富贾、豪绅大吏,在文化娱乐活动单调、贫乏的那个历史年代,这些既有钱又有闲的人士,出于对京剧的热爱,将许多精力、财力投入到票戏活动中,不惜重金礼聘名角作教师,跟他们学习绝技、绝招儿,专业艺人也难于得到的这样传承方式,造就出许多有真才实学的杰出票友。此外,天津地处南北通衢要冲,是戏曲名家北上南下的荟萃之所,戏迷、票友有机会见识名家高手的演出,有效地培养了天津群众对京剧艺术的鉴赏能力。

三、男女演员同台始见于天津

宋、元、明及清初时的戏曲,一直是男女合作表演的,但自清康熙十年,圣祖玄烨以法律的形式禁止女演员登台,违者严惩不贷。此后两百余年间,中国戏曲舞台上的女角只能由男艺人充任。同治年间,天津周边发生水灾,穷困农民食不果腹。宝坻一位梆子艺人毅然纠集十多岁的少女装扮成男孩子模样,教她们学演方兴未艾的梆子腔,凭微薄收入勉强维持生活。1867年,上海戏园《满庭芳》开业,从天津邀去的梆子戏班,演员全是女青年,由于她们唱做火炽,竟然导致先于《满庭芳》两年开张的另一家戏馆一桂轩一蹶不振。由此开端,天津的梆子戏台上有了女演员。

彼时,梆子腔红遍大江南北,直隶省(即后来的河北省)首府天津是这个剧种的主要发祥地。梆子女伶的崛起,满足了有钱、有闲阶层精神生活的需要,市井百姓的审美标准也在发生变化,看了大半辈子男人演女人,谁不想看看女人唱戏是个什么样子!同治皇帝对于女人登台演戏已经不像他先人那样严厉,除北京外,各地的官府对女演员的禁忌只是睁一眼闭一眼。就演艺界来说,天津有全国鲜

见的宽松环境。有努力想演的,有积极想看的,而衙门又睁一眼闭一眼,于是天津舞台上的女演员一天比一天多了起来。

1870年以后,天津出现了“宁家班”、“宝来班”等两家专门培养女演员的科班,在全国首开女子戏曲科班先河。后来京剧有女演员,初始是由这些出道于天津的梆子演员转工或借鉴而来。京剧舞台上第一位丑角女演员宋风云,第一位老生女演员恩小峰,第一位花脸女演员周玉娥,等等,无一不是在天津的舞台上成长起来的。宁小楼、小兰英等当年的名演员,均出自“宁家班”。

自女伶兴起之后,女艺人经常成批地被邀请到外省各地献艺,尤以上海、汉口、济南、苏州、奉天、张家口等地最为盛行。光绪末年,奉天所有戏园,几乎都被梆子女艺人占据。1914年,女伶金钢钻领衔演出于上海十六铺新舞台,连演20余日,看客始终拥挤不动。同年,女伶小香水应邀到沪,主演于天声园,适值京剧名家梅兰芳也在上海,出演于丹桂戏园,京剧、梆子两个剧种的两位代表性名角争强对峙,各获褒奖,时人称做“梆黄竞雄”。

女艺人在津登台,遭到封建势力的限制和舆论的歧视,1896年5月19日《直报》载:“地方当局已令津埠各茶园禁止女角登台演出。因闾郡会馆犯禁,天津县令率兵役到馆查拿女演员,未获,遂令3日内将女角尽数解递归案。”但是,官府禁归禁,老板和艺人皆不以为然,女角照演不误。而且越演声势越大,前来学戏的女孩儿越多,以至于多到不得不走出津城,另辟蹊径。据1912年成书的《沈阳菊史》记载,清光绪末年,在奉天(今沈阳)作艺的近百名河北梆子女演员,十之八九源出天津。1920年9月12日上海《申报》所刊《女伶之发达》一文也说:“女伶繁衍,盛于津沽。始有男女合演,莫不由津沽输入之文明耳。”

天津有了梆子女演员上台的先例,为后来京剧有女演员奠定了基础。天津培养女艺人,艺徒不分行当,梆子、皮黄兼学。这些科班出身的女角大都生旦兼演、文武皆能。她们的兴起,对于天津戏曲的繁荣起了推波助澜作用,并且促成女伶在北京、上海、奉天等地的大兴。

女演员初兴时,慑于社会舆论的压力,禁止男女同同台。女艺人只能单独组织坤班演出。破除这道禁令出现男女同台合演,仍始于天津。从所存清末、民初的数百张戏单考知,1902年,聚兴茶园的双盛和班,1904年万福茶园的会元班,1911年天仙茶园的吉升班,1913年东天仙茶园的鸿庆班,以及民国初年的四喜班、东风班,等等,都是男女合演的

班社。当年的茶园即戏园，在东天仙、下天仙、第一台、协盛园等天津的一流戏园，与男演员同台合演的金月梅、姜桂喜、刘喜奎等名噪一时的女演员数不胜数。如宁家坤班出身的小兰英，1890年前后即在天津挑班，曾与杨小楼合演《连环套》，与李吉瑞合演《巴骆合》，与盖叫天合演《八蜡庙》。从师金福仙学演梆子，并因此改随金姓的金月梅，后随王琴依学演京戏，1904年隶万福茶园之会元班，曾与吕月樵（影、剧名家吕玉坤之父）同台合演，享有很高声誉。她的女儿金少梅也是著名京剧演员。1906年在天津应工老生的恩晓峰，雅号“女叫天”，民国以后在会芳园常演《刀劈三关》、《马前泼水》、《党人碑》等汪（笑侬）派剧目，声名远播。

上世纪初，天津的女艺人经常成批地被邀请到外省各地献艺，尤以上海、汉口、济南、苏州、奉天、张家口、北京等地最为盛行。1912年，北京文明茶园股东俞振庭，破例邀约天津的河北梆子女伶进京献艺，从此，一批又一批的天津女伶登上北京的戏曲舞台，不仅冲击了称雄于京华的皮黄，同时也冲击了与京剧对峙的老派梆子。当年北京《十日戏剧》、《半月戏剧》等报刊对天津女伶有很高评价。1918年，《顺天时报》主持选举伶界大王，刘喜奎所得票数比京剧名家梅兰芳尚多5741票。

光绪三十年（1904）在聚兴茶园演出的双盛合班，有一位专演花脸的女演员周玉娥，嗓音浑厚，唱腔几乎听不出一丝雌音。她的表演粗犷大方，中规中矩，常演《牧虎关》、《双包案》等剧目。当年有一出花脸戏《御果园》，尉迟敬德洗马时，演员都是脱去上衣，赤裸上身表演。周玉娥虽然学过这出戏，但因需赤裸上身之故，她拒演这出戏。可是却常有观众花重金点她演《御果园》，并要求与男演员同样演法。周玉娥说服不了戏园老板，只好硬着头皮扮演。登台时，只见她上身穿贴身肉色汗衫，用所戴长髯口遮挡前胸，头顶所披长发散于后背，名曰赤裸，实则仅露两臂，既不破坏原先惯例，又不伤大雅。观众说周玉娥聪明过人，实是女艺人为谋生计出于无奈。

1910年，14岁的女武生于紫云（名丑于豹之女，非男旦余紫云）常在东天仙演《恶虎村》里的黄天霸、《状元印》里的常遇春、《白水滩》里的莫遇奇。当时，剧坛上童伶十分讨俏，但观众对14岁演员的要求却与成年人一样。于紫云表演矫健勇猛，刀劈手提、拳打脚踏、扑跌翻窜无所不能，观众对她无可挑剔。所以她出场时，常有老年观众往台上送大洋，让她买好吃的补养身体。于紫云后被北京三庆园挖走，成为该园主角。可惜她英年早逝，终年仅

有29岁。

四、率先将京剧播向世界

1990年出版的《中国京剧史》称，“梅兰芳是向海外传播京剧艺术的先驱”（中卷168页）；2009年央视戏曲频道播出的专题片《梅兰芳》，也说首开访日演出先河者是1919年25岁的梅兰芳。然而，据可靠的史料记载，在梅兰芳第一次率团访日之前28年，已有京剧团体到日本作商业演出，为首者是出道于天津的武戏演员张桂轩。

张桂轩，生于清同治十二年（1873），祖籍直隶省静海县（今属天津），11岁入天津永胜和科班学艺，初习老生后改武生，长靠、短打、箭衣皆能。18岁出科后，拜名家景四宝为师，所演《挑华车》、《下河东》、《独木关》、《翠屏山》、《花蝴蝶》、《白水滩》等，早年媒体曾有赞文。50多年前我在天津戏校学艺时，娄廷玉老师教学生们演《白水滩》，曾对学生们说，《白水滩》里十一郎要齐眉棍，为张桂轩所独创，他要出的棍花令人目不暇接，精彩绝伦。还说张桂轩演《翠屏山》的大六合刀、《铁公鸡》的真刀真枪，以及武老生戏《绝燕岭》的新颖把子功等，令人叫绝，无人可比。又据曾经与张桂轩在江苏共事多年的孙老乙先生说，宣统元年，张桂轩赴上海演出，此后一直活跃在江南的舞台上。他演《界牌关》唱昆曲，《伐子都》唱梆子，都是沿袭当年在天津所学的戏路。因为他的表演不断创新，技艺独树一帜，观众称他是“活十一郎”、“活石秀”，并与李春来、盖叫天、张德俊共享武生“江南四杰”美誉。娄廷玉先生是尚和玉的得意弟子，孙老乙是苗胜春入室弟子，他们都目睹过张桂轩舞台演出，对张桂轩的从艺经历无不了解，对张桂轩的评语当不会是溢美之词。

就是这位“勇猛武生”张桂轩，于光绪十七年（1891年），应旅日侨胞邀请，联合武旦演员刘俊亭与一些武戏演员组成民间戏班，东渡扶桑演出。所演剧目为《白水滩》、《翠屏山》、《花蝴蝶》、《铁公鸡》、《大卖艺》等武戏。张桂轩精湛的演技，不仅大受侨居日本的华人欢迎，而且所到之处的日本民众也为之倾倒。长崎、大阪、东京、神户等城市的演出商，纷纷邀请张桂轩和他的同伴们前往演出，他们在日本作艺竟长达3年之久。这期间张桂轩娶了一位日本姑娘，帮助料理他的饮食起居，他归国时将其带回国内。张桂轩和他的同伴们在回国途中，应韩国之邀赴汉城演出一期。然后取道黑龙江，在海参崴、伯力、双城子等俄国属地又演出三年多。张桂轩动身赴日之后3年即1894年才降生的梅兰芳，

1919年第一次率团访日演出,较之张桂轩晚了28年。

当年随同张桂轩赴日演出的武旦演员刘俊亭,艺名“腾云凤”,即与张君秋合作多年的著名小生刘雪涛之父,他5岁时投师学艺,长大后工武旦,其跷功不同凡响。他在日本与张桂轩合演《大卖艺》等戏,配合默契,深受观众欢迎。直到张桂轩晚年,仍时常缅怀早故于他22年的这位合作伙伴。

清光绪二十八年(1902),梆子戏班第一次到海参崴(今俄罗斯符拉迪沃斯托克)演出,为首领衔主演武清籍崔德荣(艺名灵芝草),也是在天津出道的。1917年,颇受天津观众爱戴的全才女演员小兰英,与其夫一斗金(著名河北梆子演员姚长海)合组祥和班,率领盖春来、小翠玲等一批女艺人,经香港赴南洋群岛演出半年之久,把河北梆子与京剧远播到异国他乡。小兰英本名蓝佩珍,久居天津老城里武学东箭道。1884年入宁家坤班学戏,出科后在协盛茶园唱梆子老生,兼演京剧花脸、武生。继小兰英之后,又有张小仙、碧云霞、宋直深等天津艺人经赴马来西亚、吕宋岛等地演出。

20世纪二三十年代,一个不足30人的中国戏曲演出团体,长年巡回在欧洲十几个国家的城乡、工厂、矿山的各式舞台上。他们所表演的京剧和河北梆子,不仅受到旅居这些国家的中国侨民欢迎,而且赢得这些国家的民众的喜爱。一位英国友人称他们是在异国传播中国文化的特殊使者。

这个小规模中国戏曲演出团体的主角和组织者、梆子、京剧两下锅的武丑演员郝永雷,1891年出生于河北省霸县,他在永盛和科班学艺6年期满后,于1912年到天津投奔先于他出师的同班师兄元元红和小达子,与他们同台合演,他的武功基础相当磁实,腾、跃、翻、攀都有许多表演绝技。1922年元元红遇害身死,小达子南下上海,他改搭梆子老生刘四红为主角的戏班,继续在天津作艺。1926年,北京至绥远的铁路全线修通后,在绥远经商的直隶帮商人经常从天津邀请梆子戏班到那里去演戏。郝永雷跟班几次到过归化(今呼和浩特市),还曾远走亚苏台、库伦(今蒙古首都乌兰巴托)等地献艺。他精湛的武功不仅大获蒙古王公贵族的欢心,而且博得某外国捐客的赏识。

1928年11月,郝永雷在外籍捐客鼓动下,挑选二十多名梆子艺人,从天津乘船出发,绕道海参崴进入前苏联,开始了漫长、艰辛的欧洲之行。先期他们到过苏联、罗马尼亚、捷克、保加利亚、卢森堡,上世纪三十年代初又相继进入德国、荷兰、比利时和法国,最后于1933年抵达英国伦敦。他们在这些

国家的主要演出场所是诸如柏林的冬季花园、斯格拉剧场,伦敦的特伏狄拉和阿伯特大厅等工厂或劳动群众聚集的娱乐场所。他们与各国的社会底层群众建立了深厚的友谊。他们在这些国家还培养出一批华侨艺徒,其中的一些人陆续加入他们的演出团体,几年后又在这个基础上改组为华侨班。华侨班于20世纪30年代中期经苏联西伯利亚铁路进入中国新疆。华侨班离开欧洲的时候,郝永雷因为已经在伦敦同他的崇拜者、英国女士弗朗塞斯结婚,所以留在欧洲,改以教授武功为业。1980年6月,这位89岁的爱国老人因肺癌病逝。

近百年来天津的戏曲艺人首开对外交流的先河,为中华民族优秀传统文化在海外传播,作出过突出贡献。

五、在中西方文化的碰撞中前进

因河而兴盛因海而发展的天津,有着与生俱来的宽容与豁达。正因为如此,以往许多在其他城市与地区不能存留站脚的艺术种类与表演形式,在津沽大地可以生存繁衍,形成气候,做出规模,并留下一段段佳话。

从清道光年京剧形成之初,各地的高手名家便频繁在天津献艺,促进了艺人之间的艺术交流,经过不断互相吸收、借鉴,京剧的艺术整体逐渐优化,舞台面貌不断更新改观。从另一角度说,众多名家在天津表演,开阔了天津群众的眼界,增长了天津群众鉴赏优长劣短的能力。天津观众的审美取向直接影响着京剧的走向。他们既重视传统京剧的继承和发扬,又不排斥创新求变的探索与实践。正因为如此,百余年来,无论四大名旦、四小名旦、四大坤旦、四大须生,全都竞相到天津为群众献艺,无论优秀传统剧目还是新编剧目,在天津都能获得知音。

天津开埠前,演出传统戏曲的场所称为“茶园”,兼有看戏、品茗两种功能,主要集中在城厢及北门外、侯家后一带。茶园的舞台向前伸出三面敞开,一般的楼下为散座,楼上为包厢,容纳观众二三百人。天津开埠后,国外的音乐、歌舞、戏剧、马戏、魔术团体经常到天津租界演出,不仅丰富了侨民的文娱生活,也促使西方的文化艺术直接融入天津的文化领域,扩大了天津人的文化视野。西方文化对中国的戏剧也产生了一定的影响。首先是戏曲演出场所的改造,如清朝末年在日租界建成的下天仙戏院,在奥租界建成的东天仙戏院,学习西方剧场建筑形式,变舞台伸出式为镜框式,使演员表演区更加宽敞,感觉舒适,谭鑫培、(下转第91页)

年2月9日这天,天气很冷,杨先生起床后,穿了件皮袍,先是在室内来回踱步,而后在炉前坐了,喝过汤药,一直在设计《法场换子》的新腔,中饭前,自觉又发热,午后高烧、咳嗽,自己说不要紧,挺一挺会过去,才躺到床上,半睡半醒,次日凌晨2时许,正是人体最虚弱的时辰,便辞世而去了……也算是如他所愿,确是在从艺的道路上,向上,向上,不断追求向上的过程中,走到最后归宿的。

杨宝森先生的英年早逝,震撼了当时整个京剧界、票界,以及所有喜爱他的观众,叶蓬先生总是说,当时,先是感觉“天塌了”,随之,陡然间,两泪潸然,不能自制。公祭的那天,马连良先生失声痛哭灵前,谭富英先生曾在杨先生床前顿足捶胸,奚啸伯先生一连几日痛哭少语,人们心里都有五个字“惜哉,杨宝森”。俗话说,同行是冤家,然而,这几位享誉菊坛的大艺术家,在他们殊路同归的至高艺术境界中,却心相通,意相投。

又过去了五十年,像荷兰画家梵高的画,奥地利作曲家舒伯特的乐曲一样,在他们生前,作品并未受到足够的重视,而在他们死后,人们才逐渐发现他们作品的伟大,在过去的五十年中,人们通过杨先生生前的几十个剧场或电台录音的艺术存留,普遍发现了杨派的魅力之所在。无论是他宽厚、略带沙哑又不失圆润嗓音的书卷气,还是他化“余”为

“杨”,在唱腔上改动的现代性、合理性和普及性;以及他掌控不同历史人物,睿智、孤傲、清高、悲愤、哀怨各种性格情绪变化的能力,都让每一个鉴赏者或后学者如醉如痴。如今,不消说,活跃在京剧舞台上的老生演员,宗“杨”者占大半,就是在公园、票房里,也是处处“杨”腔,不绝于耳。更有不少“杨迷”,凑在一起,分析、研究、揣摩杨派的艺术特色,欲求杨派真谛。正如叶蓬先生所说,学习杨派,要先学杨先生的为人,学习他谦虚厚道却不失自信,学习他儒雅含蓄却不失刚强,学习他刻苦钻研传统文化,用历史的眼光诠释历史人物的功力,若时时骄躁,处处张扬,如何能唱出杨派的真味道。

翌年清明后的一天,我陪叶蓬先生到北京福田公墓,为杨先生扫墓,因为时近黄昏,陵园里的人很少,我们并排伫立碑前,不言不语,看一抹斜阳,染在碑顶,感初春近晚的微风拂在面颊的丝丝凉意。想到杨宝森先生正长眠在脚下的地下,我们流连久久,不忍离去……恍惚间,我的耳际犹自响起了杨先生那深情圆润的声腔:“叹杨家投宋主心血用尽……”我突然感到,这仿佛是杨先生在冥冥之中,又一次抒发了要为京剧艺术“心血用尽”的无限情怀。

(责任编辑 曲谨春)

(上接第80页)杨小楼、梅兰芳等著名的京剧演员来津,均改选这两座剧场演出。20世纪20年代以后,由于城市商业中心逐渐转移到法租界梨栈、天增里一带,一些商人抓住机遇在法租界投资建造剧场,如1926年新建春和戏院、1931年重建北洋戏院、1928年新建天华景戏院、1936年新建新中国大戏院以及中央戏院、天乐戏院,天祥市场内的大观园,泰康商场内的小梨园,等等。正是因为这些糅入了外国演出场所优长的戏院,吸引了京、沪著名京剧演员轮番来天津演出,场面十分火爆,故此戏曲界才流传“北京坐科,天津唱红”之说。并且出现20世纪30年代天津戏曲演出前所未有的鼎盛局面。

西方的传统娱乐方式对中国的戏剧也有潜移默化影响。1934年,春和大戏院邀约客居天津的白俄女郎,在演出中国传统剧目的间隙,表演异国风情的草裙舞,年青貌美的俄罗斯女郎在舞台上青春亮丽,舞姿可人,吸引来众多观众,戏院营业异常火爆。这一新的尝试虽然因为受到思想守旧的人们非议而很快被取缔,几年后又被迫业商场内的天华景戏院发扬光大。1939年他们在排演根据美国

武侠影片改编的京剧《侠盗罗宾汉》时,聘请匈牙利人巴罗泰教授西方芭蕾舞和踢踏舞,音乐伴奏使用中西乐器混合乐队,京剧舞台演出外国题材剧目,并且使用中西合璧的乐队伴奏,演员在台上大跳芭蕾舞和踢踏舞,无疑是接受了西方娱乐文化的影响。连续演出三个月,上座始终不衰,足以证明所受观众欢迎程度。

长期以来,天津戏曲吸收、借鉴外来因素的实例多不胜数,1958年天津小百花剧团受波兰杂技团启发,将弹簧踏板起跳以及体操表演360度转体移到武戏翻跟斗里,一时间令全国戏曲界赞叹不已,后来被各地同行学习采用。

百余年来,天津戏剧在求新求异的发展过程中,古今中外兼收并蓄,不拘一格,无论是人才培养、艺术创造,抑或是剧场改造、技术引进,无不处于全国剧坛领先地位,其影响遍及海内外。在戏曲艺术遭遇多种大众文化冲击的当前,这些历史经验很值得戏剧界认真总结。

(责任编辑 李 锋)