

近代京剧名角制戏班的组织结构

●徐 煜

近代以来,由于中国资本主义商品经济的生长,对戏曲行业的形态造成了强烈的冲击。戏班由传统泛家族化的游民团伙向商业化职业组织演变,“一为伶人,也就形成伶业家族,但是,伶人的职业化,只有到了资本主义商品经济萌芽以后,它的商业价值才能充分发挥出来,可以将它作为一种文化商品经营。中国近现代社会转型过程中,这种趋势愈来愈明显”。(厉震林:《伶人家族文化生态研究》〈博士后研究报告〉,中国艺术研究院研究生院)

在这种商业化的背景下,传统的同舟共济、患难与共的行帮观念,逐步淡化;同甘共苦、一视同仁的平均主义也产生了分化。伶人的待遇和生存处境开始由其商业价值和市场效应来决定。由此形成了“名角制”的经营体制。戏班的组织与构成也形成了自己的特点,这些特点主要体现为“突出名角地位,发扬名角优势,优化整合资源”,使得戏班在商业竞争中能够占据先机,获得大的经营效益。

一、戏班的等级结构

戏班出现名角化现象,是为适应商品经济应运而生的产物,其编成和体制为追求和迎合经营利益也出现了新的特点,形成了特定的模式。与传统戏班相比,名角制时期戏班的组织不仅仅有角色分工的行当结构,而且还形成了界限分明的等级结构。

由于商业作用的扩大,演员的身价与地位也产生了分化。在戏班里,等级现象不仅仅是一种观念或者意识,而且形成了明确的行业惯例。张发颖的《中国戏班史》中详细描述了京剧戏班的等级结构。自清末形成的这种等级差别,一直沿用到民国以后。在当时的戏班中,演员分为头路角、二路角以及三路以下角。所谓头路角,就是在演出中挂头牌的演员,以及担任主要配角,又称二、三牌的演员。二路角色由一般配戏的小生、文丑、武丑、老旦、武旦、架子花脸、铜锤花脸、花旦、二武生、里子老生等角色构成。而担任龙套、上下手等的演员,统称三路以下演员,又叫“底包”或者“班底”。

最能体现演员的身价高低的,是演出的广告和戏

单。其格式有专门的规则,从中能够反映出演员的地位与排名,借以吸引观众和显示阵容的强大。王瑶卿在《我的中年时代》中介绍了自己在光绪丙申(1895)、丁酉(1896)两年中搭班演出的情形,文中提及“那时看戏的人进去的早,戏报上还不登出名字,也没有什么头块牌二块牌的分别”。戏单的运用最早也是庚子前后的事情。

刚开始的时候,戏单打出演员的名字并不很考究,甚至有几分粗糙,“彼时尚且无铅字,尽系木刻。演员之名其字虽略分大小,然显为学徒所刻,笔画不甚整齐,且武行泰半有名无姓,如李春来仅刊春来,沈韵秋仅刊韵秋”。

戏单的格式,也经历了一个演变的过程。初期的戏单是次要的演员排在前面,而最重要的演员却排在后面,俗称“墩底”。齐如山的《京剧之变迁》中描述过,“第二好角写在上边,其余以次写下去,第一好角写在最下边,所谓‘墩底写’”。所以当时,梨园行对某些演员醉心名利,想方设法当头牌的,往往讽刺其“你得想想自个墩不墩得住”。

这种方式的改变源于一次意外。有一次,谭鑫培与王瑶卿合演《玉堂春》,谭鑫培挂头牌,名字也处在“墩底”的位置上。而王瑶卿作为‘二牌’,名字处在了最上面。但是戏报贴出后,谭鑫培却因病告假。按常规,主角病了就得回戏,但当时王瑶卿已经很有影响,于是戏班就决定冒次风险继续演出。只是将谭鑫培换成了贾洪林,不料由于王瑶卿的号召力,观众没有退票,依然爆满。由于这场戏实际挂头牌的已经是王瑶卿,也就因此改变了戏园报戏的习惯,“从此以后,水牌子上第一名就是挂头牌的演员”。自此,戏园广告、戏单的格式正式固定下来,主角永远占据上方,而且字号要较其他角色为大,其他角色通过刊印的位置,也能够一目了然

其地位。

在戏班里，各个层次的演员的待遇和权力是大相径庭的。除了上述在广告和宣传上的排名以外，“角儿”还享受一些特权。最明显的当然是经济地位的优越，例如，民国六年农历十月十七日北京广德楼戏园的支付账单上，挂头牌的梅兰芳当晚演出得到大洋80元整，而最底层的龙套演员仅得小洋6角。可见“角儿”和普通演员的收入差异可谓悬殊。差别不仅存在于名角与普通演员之间，即便不同阶层的红角，差别也是明显的。二十世纪三十年代，程砚秋应大舞台之聘来沪演出，据当时媒体报道，程砚秋包银为八千元，而二牌老生王凤卿为七千元，三牌武生周瑞安月包三千元，二路演员郭仲衡、侯喜瑞分别为一千六百元和一千二百元。经济上的悬殊差别，当然会造成一定程度上的不公平，但是客观地说，也刺激了演员提高技艺、争当头牌的意愿，从而成为演出市场繁荣旺盛的重要因素。

作为一种身份的显示，名角在戏班往往都拥有私人演出资源，而不使用戏班公共的设施。从服饰，到化妆用品，都有专门配备。例如丁秉铤在《菊坛旧闻录》就详细介绍了净角郝寿臣的私房化妆箱与公用化妆箱的区别，“后台普通彩匣子，颜色是大包的，分别装在瓷碗里，有一面大镜子，大家轮流照镜子勾脸”，而郝寿臣私人的，则无疑要高档许多。“郝寿臣的私人彩匣子，精选颜料，宽备彩笔，把颜料分别装在许多小铜筒里……这一切都放在一个小匣子里。里头镶一面镜子，还配个电灯，那份儿考究，就和现在影歌星自带的化妆箱一样”。与演出设施一样，伴奏乐队在戏班里也有公、私之分。最早戏班并没有演员专用的伴奏，“场面昔时每戏园只有一班”。以后够级别的演员可以配备个人的专用琴师，“名角自带鼓板胡琴大锣以期献艺”所以有“私房场面”的俗称。而普通演员则由公共乐队伴奏，称为“公场面”。

名角自带场面，往往被理解成卖弄身价的表现，但是一位叫逸人的作者为这种现象做了辩护。“近来唱高调的一般人物，认为名角带胡琴，是摆弄架子”。但是名角之所以需要“私房场面”的另一个重要原因，就是为了配合的默契。其实即便伴奏人员尽心尽力，也未必能达到理想的效果，“我曾听纪玉良、李多奎的《辕门斩子》，是晚由玉良胡琴代拉，多奎就觉得吃劲，腔调都不敢使用，那份嗓子也不敢冒一下，因此可见一斑”。私房场面的出现，其实也体现出演出市场竞争加剧，戏曲界优化资源意识的萌发。虽然名角个人具有主要的票房号召力，但是作为一门综合艺术，各部门的合力对于演出质量举足轻重，演员与琴师的固定搭配，有利于唱腔磨合，由于彼此熟悉默契，自然比一般的琴师伴奏要容易出彩。“程砚秋新腔之由来，大概总有少一半出于琴师”，而梅雨田“轻重适当，顺逆和法，承接转板，都

有一定的道理”。好的琴师能够锦上添花，因此名演员也乐得自备琴师，从而形成了“私房场面”的风气。一大批名角与琴师的经典组合，也传为佳话，为世人耳熟能详。例如梅兰芳与琴师徐兰沅，程砚秋与周长华，李世芳与王少卿，孟小冬与王瑞芝，杨宝森与杨宝忠等等。名演员与琴师的相辅相成、相得益彰，客观上也造就了一批“名琴师”，“因此名伶之外，又产生一批名琴师”。

据王瑶卿的回忆，名角自带场面的风气，大约在庚子年后形成。尽管乐师由名角自己偿付酬劳，但是其配备也不能随心所欲，根据角儿的地位，形成了一些惯例。按常规，头牌角可以带八名左右的全套文武场面，二牌演员可以带琴师、鼓师各一人，而三牌武生则只能带鼓师一人了。二路角色则不具备带专用伴奏的资格。其余各类辅助人员如梳头的、跟包的等等，其配备无不按照角色的级别有所讲究。

二、以角色行当为参照的主配角体系

除了技艺水平以及名望外，演员的行当，也成为决定其地位的制约因素。

一般来说演员的轻重主次，仅与所扮人物在剧本中的作用和地位有关，与角色的类型不应该具有过于密切的联系。但是由于中国戏曲行当分类泾渭分明，使得行当有时也成为一种独立的被欣赏成分，从而造成以行当论主次的结果。

由于行当间的对比和差别，受关注程度高的行当，其优先级别自然被抬高，受关注程度低的，则地位自然会滑坡。这就使得有些演员即便演技出众，也可能因为其所属行当而只能屈居下游。例如老旦行当，就出过龚云甫、李多魁、孙甫亭、文亮臣等名家，按照艺术水准来说，远比某些热门行当的演员要高。但是作为一门行当来说，由于不如其他行当受关注，只能处于被冷落的劣势。“老旦戏既处在此种情况下，不得不走入‘凑合’之途，能拿到十元上下戏份已是不易。后学者多视老旦为‘没出息行’，因此老旦在戏台上日就没落，只能为人作配角而已”。

在以角色行当为参照形成的主配角体系中。占据优势地位的一般是老生以及正旦，“所谓名角挑班，多是老生或旦角”。老生行当的独占鳌头，由来已久。这一方面与戏曲忠臣节义的思想传统有关，使得老生戏的数量占有很大比例。例如有人统计过乾嘉年间北京舞台的演出情况颇能反映这点，“在剧目方面，当时京都舞台也多流行老生戏。仅就《都门纪略》记载看，上述班社演出剧目计有八十余出，而以老生为主的剧目约有六十出”。剧目的丰富，当然造成了这个行当的优势地位。

另一方面，由于京剧形成的奠基人物，都是以老生艺术见长的泰斗，这也对老生行当的优先级别有着促

进作用。以程长庚为代表的老生唱腔,贴近当时的时代特征,“高亢之中,又别具沉雄之志”,对观众具有强烈的感染力,“可使闻者泣下”。由此四大徽班开辟了老生领衔主演的新时代,所以才有老生艺术对戏曲舞台的影响长久而深远,长期占据重要的演出地位的局面,“京剧发展的最初阶段,以老生最为活跃,因此流派也最多、最丰富”。从第一代京剧演员程长庚、张二奎、余三胜形成的“老生三杰”,再到第二代谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙的“后三杰”,直到民国时期的“四大须生”,几乎每个时代都涌现出一批名噪一时的老生大家,足见老生行当在戏曲领域的重要地位。

旦角的走红,并没有老生行当有得天独厚的优势。刚开始,旦行只是个毫不起眼的行当。与后来大名鼎鼎的“四大名旦”显赫一时的风光相比,人们很难想象自徽班兴起后,旦行曾经有过一度低迷和失落,远不象后来的称雄一时。直到清末前,旦角在台上还只能与其它角色一样充当老生的陪衬。“夫老生一途久占梨园最高位置,自大老板以降,名伶辈出,戏园之台柱子通例以老生任之,此外青衣,花衫,小生,黑头,老旦各角不过为其左右手供其搭配而已”。

旦行曾经的萎缩和不被看好,既有如日中天的生行制约的因素,也与其自身的艺术局限有关。“旦角在舞台上仅属跨刀位置,究其因,颇为复杂:一则旦角演员出类拔萃的人才鲜见;二则旦行分工严格,限制了演员在表演艺术上的发展”。旦角与其它行当一样分工细密,有青衣、花旦、刀马、武旦等等。这本不是弊端,但是出于种种原因,旦行形成了僵化的教条,行当间画地为牢、彼此隔绝。

旦角表演艺术的死板和单调,极大限制了其艺术优势的发挥,自然对其观赏效果有很大的不利影响。例如青衣就只讲唱功,而不注重道白和做工,“为了表现妇女的端庄文静,演员演唱时水袖不动,唇不露齿,老是捂着肚子唱”,以至于当时人们戏称“青衣”是“抱着肚子死唱”,其观感可想而知。

旦行的改观始于清末,率先试图扭转旦角艺术僵化模式的是陈德霖、王瑶卿。陈德霖最大的特点在于注重表演技巧与塑造角色的结合,善于根据人物的需要调整改进青衣演唱方法,以剧中人物的性格为依据,将行腔的高低、快慢、嗓音的韵味醇厚,与剧中人物感情的表达结合起来。而以往的青衣,创作习惯往往比较呆板,“只要嗓子好,不管人物与剧情,演唱与表情是分家的”。陈德霖的创作意识与之相比,无疑是一个重大的超越,成为“青衣行中”当之无愧的划时代的角色,甚至有“青衣泰斗”之美誉。王瑶卿对青衣艺术的贡献在于打破陈规,将旦行各门类的优势兼收并蓄,“把青衣、花旦溶于一体,形成演唱与表演象统一的‘花衫’新行当”,极大丰富了正旦的表现手段和艺术魅力。王瑶卿

用花旦丰富了青衣的做、念,用青衣丰富了花旦的唱,使得旦角的表演更加活泼而具有生气,增强了旦角形象的艺术感染力。

应该说陈德霖、王瑶卿的大胆改革不仅加强了旦角的艺术魅力,而且为旦角在戏班中地位的提升奠定了基础。由于旦行的艺术魅力大幅提高,使得旦行演员的地位也得到了改善,早在老生还方兴未艾之时,陈德霖就已经开始以旦角挑大梁,自行成立班社。“光绪十三年(一八八七年)三庆班解散。我祖父独立组织承平班,后易名福寿班”。而后王瑶卿也于宣统元年(1909)在北京东安市场自挑大梁成立班社。自此,旦行获得了进入头牌的资格。“梨园旧例以武剧为大轴。自长庚、桂芬、鑫培以老生演大轴后,各班之大轴有非老生莫属之势。兰芳成名后,风卿以大轴让之。此例一开,各班之大轴转瞬间变为青衣之专利品。社会潮流所趋变化极为迅速,令人不无有沧桑之感”。旦角艺术也获得了长足发展的机会,并且日益繁荣。到了梅兰芳以及“四大名旦”盛极一时的年代,甚至超过了生行的地位,“自谭鑫培死后,梅兰芳应运而起,老生势力一落千丈,旦角竟执剧界之牛耳”。当然,老生行当并没因旦行的崛起而销声匿迹,只不过从此以后两者开始了分庭抗礼的阶段。

程砚秋组班时,挂二牌的先后有贯大元、郭仲衡、言菊朋、王少楼等人,这些都是老生行当的好手。其中王少楼与程砚秋的合作时间最长,“从民国十九年五月起,一直为程跨刀十几年”,所谓“跨刀”在梨园界的切口中有“保驾护航”的意思。可见老生行当对于旦角配戏的重要性。而在程剧团里担任武生的周瑞安以及沈三玉也都是业内名家,前者是北方仅次于杨小楼的武生,而后者则是武生泰斗尚和玉的高足,这样的身份才能配得上头路角的档次。

如果挂头牌的是老生,则二牌则是旦角,三牌是武生。例如老生名家言菊朋一度因为与人合作不顺,缺乏二牌旦角而“阵容不整,营业不振”,后来索性启用了自己女儿言慧珠挂二牌花旦,才得以挽回局面。从剧目角度来看,老生和旦角戏的数量是占绝对优势的,其它行当武生和净角戏也有一定数量,因此“间或也有武生、净角等挑班者”。武生界虽然出过杨小楼这样堪称宗师的艺术家的,但是挑班挂头牌的为数并不多。其主要原因在于武戏的成本和开销较大,戏班的负担加重,与盈利的市场目的不相适应。“武戏占人很多,一般戏院老板们,都视供养武戏为畏途,因为人多而饭量也大”。例如武生名家李洪春,曾经挂头牌组织过“正春社”,因为以武戏为主,“武行最多时达到一百六十二人”,尽管李洪春苦心经营维持了两年,还是无力支撑只得报散。由于武戏为主负担太重,因此武生担任头牌的机会也逐渐减少,以前“戏班都以武戏列大轴,科班戏亦复如

此,后来将武戏唱在文戏之前,也是武戏在梨园史上的一种变迁”。

此外,虽然戏曲舞台上的净角戏也有一定比例,“净角在梨园行中亦属重要角色”,但是以净角为头牌的也比较罕见,“黄(润甫)、金(秀山)而后,继起无人,遂成为生旦附属品”。主要原因在于净角技巧的难度较大,成功的机会比较低,“加以甚为难学难巧,故以此脚色,遗留一名伶之名于后世者,亦不数观”,剧坛也有“三年出一状元易,三年出一大面难”之说。即便当时的净角名家对于挑大梁也很慎重,比较著名的以净角挑大梁的有金少山,而象侯喜瑞、郝寿臣这样的大家一生都未曾挂过头牌。

除却技术的原因,角色行当的地位高低,与观众的口味也密切相关,社会的喜好,往往对某个行当的声势有推波助澜的效果。例如老生行当的流行和走俏,就与民众的推崇不无关系。京剧诞生之初,老生行当之所以独树一帜,就跟程长庚等人开创的“高亢”、“沉雄”的老生唱腔风格,赢得观众欢迎不无关系。当时正值国难当头,民族危机严峻,同仇敌忾、抵御外侮成了时代的强音,因此这种慷慨激越的风格很符合观众的心情,“是时正处于两次鸦片战争前后,面对外侮内患,抗敌御侮成为普遍的民族的心声,程长庚所具有的‘雄风’,其气势自然也就适应了社会心理而成为了一种主流”。而后到了19世纪末,雄浑激越的老生唱腔,被谭鑫培“幽咽柔□代表女性之音”的风格所取代。这种格调的盛行,也与社会心态有着密切联系。由于20世纪前后民族存亡危在旦夕,对外战争屡战屡败,国内政治腐朽,民生凋敝,社会心态趋向悲观,失败主义情绪弥漫。在这种情况下,一度慷慨豪壮的老生唱腔难免让人心生厌倦,而谭鑫培凄婉哀绝的风格恰恰对应了社会的悲观情绪,从而占了上风。有论者对此做出了精辟的概括,“‘叫天儿’所以能赢得‘满城争说’,正在于他那‘两眼如麻’的亡国之音、衰世之音合于了一种‘世纪末’的情绪,接通了普遍的社会心理”,让那些失落绝望的民众得以“寄寓‘谁管得’的痛切之情,聊以解忧罢了”。谭鑫培偏向阴柔的唱法,在“老生后三杰”中脱颖而出,淘汰了汪笑侬、孙菊仙两位仍然延续激越风格的名家,倍受观众推崇,“孙派一朝凋落举国全倾向谭词矣”。观众的口味导致了老生行当艺术风格的流变,将“谭调”推上了巅峰,以至前清末叶以后,全国京剧演员中,凡是唱老生的,无不模仿谭鑫培的风格,甚至在老生界形成了“无调不学谭”的局面。民国以后最著名的所谓四大须生,前四派的余(叔岩)、高(庆奎)、王(又宸)、言(菊朋),以及后四派的马(连良)、谭(富英)、杨(宝森)、奚(啸伯),虽然都各自称派,但也都与谭派有着渊源和承袭关系。

民国以后,迅速崛起的现代城市生活以及新兴的

城市职业群体,将时尚风气再一次扭转。娱乐化以及休闲化,成了都市生活的主旋律。旦角的崛起就是在这样的都市文化背景下的新生事物。“迨夫现世,观众多为妇孺,喜粉面而憎老脸,取热闹而舍艺术矣”。在这样的文化需求下,美艳、娇羞、充满情调旦角自然优于老生。于是旦角的兴起应运而生,并且一下跃居最有号召力的行当。“现时北平梨园行欲成一班,必先觅一色艺双绝之花衫,有新排戏若干出,再找一附庸老生配一武生方可成班。若无青衣即不能成班,即有青衣若无本戏亦不能成班,虽成班必不能叫坐,必扣锅”。作为一种程式化的表演体系,行当的作用和分类自然是独具特色的重要因素,也是戏曲艺术独特的魅力所在。但是过于强调行当,难免也会带来一些负面效应,主要的就是由于各行当的受重视程度不同,甚至差别较大,久而久之很容易会造成各行当发展的失衡和倾斜。

出于名利意识、机会意识,资源和人才往往会自发地向优势行当靠拢,造成其他行当的萎缩。例如小生不如青衣走俏,于是很多演员都热衷从事青衣,“凡有小生嗓子与外表,孰不学时髦旦而效倒霉生也”。甚至由于小生行缺本行的人才,甚至只好由干不了旦角,或者从旦角退下来的人权充凑数,“卒以梅尚荀程声势烜赫,将小生纳入配角一栏,不旋踵老者逝者一个复弱一个,降至如今几与宫娥为赘流而已。旦老而改为小生妙香也,佩秋也,芝香也,步兰也,佩卿也,谁非弁而钗者欤,求幼习而壮成者,实不过盛兰、富兰等数人,此无他趋利耳”。这种权宜之计的做法,无可辩驳地使得某些行当的艺术水准滑坡下降,“学旦不成而业生,抑或老而改行,其落伍不宜乎?”

戏班采取名角制的运作模式,与文化娱乐的市场化、商业化相适应,极大地繁荣和丰富了戏曲文化。为了能够获得更好的发展机会和空间,演员们的竞争意识和创新意识普遍有所提高,新腔、新剧曾出不穷,为戏曲艺术提供了丰富的资源。但是过于强调名角效应,也留下了一些负面因素。其一,在特定的时代环境下,由于社会体制不完备,娱乐业容易受到各种恶性势力的裹挟、侵染,因此往往会演化成恶性竞争,形成鱼龙混杂的局面。此外,容易滋生投机取巧的功利心理。对于名角的成功做法和技巧,许多人竞相抄袭、模仿,以求快速产生效果,造成了“一窝蜂”的现象,浮华背后,客观上却潜伏着艺术发展的阻力。

(作者单位:上海戏剧学院戏剧文学系)

责任编辑:蒋晗玉