

清末民初堂会演剧谏论^{*}

李 静

(华南师范大学 文学院, 广东 广州 510631)

摘 要 清末民初的堂会演剧呈现出与以往不同的特点:职业女伶承应堂会开了近代女子班社公开演剧的先河,票友串戏于堂会促进京剧艺术发展,堂会演出的剧目以京徽为主,昆剧尚有插演,室内戏台大量出现,堂会剧场向戏园转移等。这些进一步表明了戏曲审美对舞台性的重视。

关键词 堂会演剧 职业女伶 票友 舞台性

中图分类号:J207.301

文献标识码:A

文章编号:1672-335X(2007)03-0068-06

清末民初堂会演剧又至高潮,^①与此同时,剧坛风云变幻,堂会演剧在内容和形式上都呈现出不同于以往的特点。

此时期堂会演剧的主要承应者是职业戏班,而职业女伶戏班承应堂会则开了近代女子班社公开演剧的先河。大批票友串戏于堂会,一则可见京剧艺术之日渐成熟,二则又在很大程度上促进了京剧表演艺术的发展。

昆剧演出已为强弩,戏班演出主要以京徽剧目为主,昆剧剧目应观众之需仍有插演。演出剧目在内容上除仍注重选择与宴会气氛协调的剧目外,尤其关注那些技艺性强的剧目。

室内戏台的大量出现,以及堂会演出场所向戏园剧场的转移进一步说明,此时期戏曲审美对舞台性的注重。

(一)女伶戏班

遭遇明清易代的战火之后,家庭戏班不再成为堂会演出的主要力量,雇请职业戏班出演堂会十分普遍。而此时期兴起的女伶戏班则以职业出演堂会的身份公然走入观众视野,厅堂氍毹、戏园舞台都能够一睹其演出风采。这些以演堂会为业的职业女伶戏班在南方被称为猫(髦)儿戏班,北方则称档子班。

猫(髦)儿戏班是晚清江南一带以应付堂会为业的职业女伶戏班。据陆萼庭考证,它前后经历了

猫儿戏、髦儿戏两个阶段:

早在鸦片战争以前,十九世纪二十年代中,上海就有了猫儿戏,全都由六七岁的小女孩演出,所演剧目随时俗好尚而定。这是前期,为时约五十年。光绪初,演丑脚的李毛儿自津来沪,利用自己的名字与“猫儿”巧合,组成女子小班应付堂会,演员年龄有至十六七岁者。一时风行,群起效仿。戏班的规模越来越大,直至清末民初,发展为女子演剧,是为后期。这时期的名称以“髦儿”最为常见。^{[1]P(21)}

可见,猫(髦)儿戏班是由小女孩及年轻女子组成的职业戏班,最初在上海活动,后扩展。清代戏曲理论家姚燮《复庄诗问》卷13中咏猫儿戏诗描述了戏班演剧的情况:

其形至雏,其性至黠,居然自优,能狃能鹞。三寸之烛,八尺之氍,鼓之舞之,其乐于予。

小演员在厅堂氍毹上腾挪跳跃,以其活泼动人的表演来取悦观众,为宴会创造出欢乐的气氛。光绪年间韩庆邦所作《海上花列传》对猫儿戏班的描写更为具体。该书第18、19回写黎篆鸿生日,朱蔼人等在妓女屠明珠家置办戏酒,“三班毛儿戏末,日里十一点钟一班,夜头两班,五点钟做起。”这里的“毛儿戏”即猫(髦)儿戏。“日里”“夜头”表明猫(髦)儿戏按演出时间可分为日场和夜场两种形式。“只见客堂板壁全行卸去,直通后面亭子间。在亭

* 收稿日期 2007-03-12

基金项目 本文为全国艺术科学“十五”规划2005年度立项课题《明清堂会演剧研究》的阶段性成果(05CB069)

作者简介 李静(1971-)女,贵州六盘水人,华南师范大学文学院副教授、博士,主要从事中国古代戏曲研究。

① 晚明时期以文士为主体的堂会演剧一度高涨。清初经历战乱,堂会演剧消歇。清代中叶复兴,清末民初又至高峰。

子间里搭起一座小的戏台,檐前挂两行珠灯,台上屏帷幕俱酒绣的纱罗绸缎,五光十色,不可殚数。”演出十分华丽,这正是承应高堂华筵演出的一般情形。该回提到演出的剧目有《跳加官》、《满床笏》、《打金枝》、《絮阁》、《天水关》,其中《絮阁》为昆剧,反映出了清末堂会演剧在京剧剧目中插演昆剧的实际情形。光绪十五年《申报》的一则堂会演出广告所列剧目亦可说明这一特点:“徐园内青莲居特定如意班十二月初八日准演《满床笏》、《滚灯》、《扫花·三醉》、《教子》、《游殿》、《黄鹤楼》。”其中《扫花·三醉》和《游殿》也是插演的昆剧。这则广告提到的“如意班”是当时著名的猫(髦)儿戏班——仇如意女班。

猫(髦)儿戏班演堂会的赏钱一般高于男班,《清稗类钞》秦淮有猫儿戏”曰:

秦淮河亭之上,向惟小童歌唱,佐以弦索笙箫。乾隆末叶,凡十岁以上,十五岁以下声容并美者,派以生旦,各擅所长,妆束登场,神移四座,缠头之费,且十倍于男伶。^{[2] P5052)}

当时上海某些以欣赏女伶色相为乐事的主顾们每于戏资之外,亦另给赏钱。但是,“少年女伶们除了吃饭和极少的零用钱外,没有月俸包银。女戏班的演唱收入大都为班主所得。别人见髦儿班有利可图,继起开办的不少。^{[3] P281)}海上漱石生的《梨园旧事鳞爪录·李毛儿首创女班》^②提到了李毛儿班之后的谢家班、林家班等。^{[3] P293)}

李毛儿……因召集贫家女子,年在十岁以上,十六七岁以下者,使之习戏,遇绅商喜庆等事,使之演剧博资,……戏资每台洋十六元,多至二十元,加官赏封外给……逮后大脚银珠起班,宝树胡同谢家班继之,林家班又乘时崛起,女班戏乃风行于时。渐至龙套齐全,配角应有尽有,能演各种文场大戏,剧资亦渐增至数十元一台。……(《戏剧月刊》,1930年第3期)

为了提高戏资,女班注意提高演艺和戏班配备,这种情况可以从光绪十五年(1889)四月二十三日《申报·菊部翻新》的一则新闻中反映出来:

英租界地方,……前年有雇女孩学习演戏者,名曰猫儿戏班。人家或有喜庆事,唤往开演。……现共有四处。清河坊仇如意家女班,更添男孩扮演,以期别开生面。

这条新闻特别指出仇如意女班“别开生面”的

做法,即班中添进了年幼的男孩,从这种班子的组成来看,添进的男孩想必也是年幼而面容姣好的雏伶。

堂会请猫(髦)儿戏班的风气也传到北京《清稗类钞》“京师有猫儿戏”条曰:“光绪时,京师有猫儿戏一班,然惟堂会演之。”^{[2] P5051)}不过,北方演堂会的女班一般称为“档子班”。《清稗类钞》曰:“女伶之外,有所谓档子班者,一名小班,始于嘉、道间。……亦即猫儿戏班也。”档子班最初只是清唱剧曲,不扮演;“达官豪商每招之侑酒,然皆以度曲为事而不演剧也。”建阳孙点(字顽石,别署游艺中原客师史氏)《历下志游》外编卷4也对档子班的情况进行了详细描述:

女伶曰档子班,班首蓄三五雏娃日日教演京徽各剧……生旦净丑各视其才,结束登台亦动观听,凡有市会、支彩棚、买茶座,笙歌竞奏,竹肉交陈,环而观者数百余人,居然开一小小世界。亦有稍长者仿佛淮扬之女优,吴中之毛儿,坐客有与诸伶相识者则班首必索点戏,价只两千。……

各班所居皆假逆旅,门首各树牌纸曰某某堂,若都中之相公下处,凡赏之者皆可造访其家征歌一阕,价与点剧相同。……间有设宴其家者惟不侑酒,亦不出应条纸,招至家中演剧竟日者则往往有之,价亦并不甚昂。(《小方壶斋舆地丛钞》第六帙)

“历下”是济南旧称,这段描述透露了济南一带档子班演出的基本情况:它由戏班主训练幼年女孩而成的,以演堂会为主的职业女班,其演出形式有演剧与清唱两种,价格一般不会太高,演出以京徽剧目为主,可以应召到人家中演出,也可以在居住的旅馆演出,女伶亦兼陪酒,但不卖身。由此可见,档子班是以演堂会谋生的地位低微的职业女班。

北京档子班的演出见杨懋建《梦华琐簿》:“今日虽有档子班,但赴第宅清唱,如打软包之例,不复赴戏园搬演矣。”^{[4] P355)}按,“打软包”是清末艺人应堂会演出的一种形式,以演出《二进宫》、《汾河湾》、《武家坡》、《钓金龟》、《三娘教子》、《文昭关》等不用蟒靠的文戏为主。因为演出用不着事先运戏箱到宅第,只须把演出的服装打成包袱就可以随演员带来,所以称“打软包”或“走软包”。清末民初“有办生日、办满月的找堂会唱‘灯晚儿’,或是找唱‘行会戏’,唱留天儿”都请“打软包”。^{[5] P399)}档子班“赴第宅清唱,如打软包之例”表明京城档子班的演出剧目是以清唱京徽文戏为主。“打软包”的出演方式

② 一般认为李毛儿是近代女伶戏班的创始人,但从猫儿戏的发展来看,并不如此。“李毛儿女伶科班”述“这个纯粹以个人营利为目的、未经良好艺术训练的女伶科班开创了妇女走上上海京剧舞台的先例。”比较客观的评价了李毛儿戏班的地位。

适合女班情况,也适应第宅演出的空间。

光绪中叶后,上海等地的档子班开始外出装扮演剧;“居之安李氏……其家有小戏台,凡就宴者,可命其登台歌舞,亦可出外演剧。”^{[2] P5052-5053}可见,女伶戏班日渐公众化。上文提到,光绪十五年十二月初八在徐园有仇如意女班演堂会,并且还在《申报》打出演剧广告,这也说明女伶戏班渐渐打破宅第演出的限制,随着堂会剧场的公众化开始向更广大的观众表演。

概而述之,清末民初京徽剧目流行之际,女伶戏班应时而生,她们紧跟时尚所好,以文戏为主服务于堂会演出,演出方式灵活,表演声情并茂,颇得观众喜爱。而具有突破意义的是,随着堂会演出场所向专业剧场的转移,女伶戏班的演出也从相对封闭的私家厅堂走向开阔的公众剧场。之后,人们看到,光绪二十年(1894)上海的第一家京剧女班戏园——美仙茶园开张,随后,霓仙、群仙、女丹桂和大富贵等女班戏园也纷纷开设。从此女子演剧有了固定的公开的演出场所,这是京剧史上意义重大的事件,也是戏曲演出史上具有突破意义的起步。虽然在此之前女伶演剧不乏其例,但是她们的演出大都依附男班进行,明清家庭女乐尽管可以独立演出,但一般不向公众展示,明代昆班女部表演的范围也难出达贵的厅堂^③。而清末女班从堂会厅堂向茶园剧场的迈步则是以职业戏班的形式与男班展开竞争,从这个角度看,女性演员自此才有了自己独立的演出地位。而不能忽视的是,堂会为近代女班公开演剧奠定了基础。

(二)票友

除了职业戏班的演出外,“票友”成为此时期堂会演剧的重要力量。“票友”这个词最早用于称呼业余演唱太平鼓词的旗籍士兵,后亦以之称业余的戏曲爱好者^④。《清稗类钞》曰:

凡非优伶而演戏者,即以串客称之,亦谓之清客串,曰顽儿票,曰票班,曰票友,日本之所谓素人者是也。然其戏剧之知识,恒突过于伶工,即其技艺,亦在寻常伶工之上。伶之妬之而无如何,遂斥之为外行,实则外行之能力,固非科班所及也。^{[2] P5057}

可见清末的票友与明末的昆剧串客在身份及演

出形式上都十分相类。这些具有一定文化水平、遍及社会各阶层的票友经常在一起研磨戏曲,极大推动了此时期京剧艺术的发展。周剑云《剧学论坛·评剧之难》对票友表演的特点进行了评述:

票友为清客串,平日聚三五同志,抽暇涉习歌乐,偶有串演,亦自备资币酬娱乐宾,其身份高贵不可与鬻艺者同日而语,身段做工容有不合,唱工腔调或有可取,纵有脱误吾人亦宜原谅。盖其不受包银、不售戏资,在理无可苛责也。^{[6] P15}

马二先生《票友之研究》亦曰:

票友与内行之第一区别则在要钱与不要钱。内行售艺为主,万无不要钱之理……若夫票友则不然,无论演于舞台或堂会,万无收受酬金之理,其有涯岸稍峻者,并茶水亦不肯受人供应,必自带茶具,谓之茶水不沾,故又曰清客串。……由此知票友资格较内行为清高。盖内行以演戏为谋生啖饭之具,而票友则以为游戏之事,……更就艺术言之,内行求售为心,故处处须揣摩风气,而票友则可以不必,我行我素,古调自爱,不求入时。……(《菊部丛刊》,29页)^⑤

这两段评述较为清楚地表明,堂会是票友经常演出的场合。由于票友演出的“游戏”性质与职业艺人“啖饭”的目的不同,故而其演剧是一种高贵身份的象征,在亲朋戚友聚会或名流云集的宴会上“露一手”,演得出色固然可以获得赞誉,演的不好也不过是发抒雅兴而已。同时,由于票友演剧不以营利为目的,所以他们能够以艺术研习的态度来对待演戏;“不求入时”,但是却有自己对艺术的理解。这些以业余的身份从事演剧的票友大多演艺超群,陈彦衡《旧剧丛谈》载:

当时梨园名角辈出,票界亦不乏大才,如孙菊仙、许荫堂、德珪如、金秀山等,皆以票友下海而负盛名。惟周子衡资深学博,为票界泰斗,然非知交,喜庆堂会不肯登台,内行名角鑫培、桂芬等,无不称道。又有孙君春山,前清进士,为吏部司官,善唱青衣,选声琢句,簇簇生新,紫云、德霖皆虚心请教。……而春山从不登场,但与三五知己宴会时,酒酣耳热,乘兴一歌,萧然意远。^{[4] P851}

名票把堂会作为他们展露技艺的地方,一方面

③ 陆萼庭《昆剧演出史稿》“女戏的演化”述昆剧女戏的演出在扬州、苏州一带颇负盛名,甚为活跃,但也多为宅第演出。

④ “票友”的由来有二:一是雍正时,清兵与西北少数民族作战,为振士气,军营中编太平鼓词,令八旗子弟在军内传唱,并奖以“龙票”,遂称唱太平鼓词的八旗子弟为“票友”,因八旗子弟演唱属义务,后来就把业余唱京剧、不拿酬劳的人称“票友”。二是道光年间清政府为防旗籍士兵进入民间戏园看戏,遂专设一种只唱太平鼓词的娱乐场所,凡旗籍士兵皆发以入场券一张,久之,士兵中出现一些业余演唱者,称为“票友”。参见苏移《京剧二百年概观》,北京燕山出版社1989年版。

⑤ 马二先生即冯叔鸾,为20世纪前期沪上有影响的剧界文人。

出于身份的考虑,另一方面也以此突出自己的艺术造诣,因此,当时权贵之家办堂会都以有名票出场为荣耀。如光绪十四、五年间北京有一处著名的票房,叫“韩票”,陈子芳、魏曜亭等都是其中的名票;凡堂会,团拜诸举,无韩票反为减色。只不在戏馆出演,每逢堂会,谭鑫培、孙菊仙时加入串演。张文达当国时,最喜听韩票,因之各大员名流多附和之。”“各家每逢生日或喜庆事,无不以演此为荣。”(崇彝《道咸以来朝野杂记》)票友演出堂会一般有两种方式:一是票友内部演出,如王府“贵胄班”^⑥的演出通常采取此类;一种是票友与职业艺人合作,如“韩票”里的名票即是如此。票友所学虽生旦净丑行皆有,但是以老生、青衣为多,武生、小生、花旦、老旦次之,花脸和丑角最少。老生、青衣做派正统且很见水平,这也许与票友对自己的身份看重有关。

清末民初大批票友的出现表明了此时期戏曲艺术、尤其京剧艺术的深入人心,由于票友一般演艺较高,他们中一些人“下海”即成为优秀的职业演员,孙菊仙、德珪如、金秀山等都曾经为名票。可以说,票友为职业演剧队伍储备了优秀人才,他们是清末京剧发展的一支重要力量。而堂会却为票友的成长创造了适宜的环境。

猫(髦)儿戏班、票友演剧而外,此时期的堂会还有请堂名班、影戏班、木偶班的情况。堂名班流行于江南一带,主要以应人家堂会为业。演出以清唱戏曲为主,京徽兴起前主要演唱昆剧,清末则清唱京徽剧目。《中国戏曲志·江苏卷》“演出习俗”载有堂名的演出情况:

堂会一般由八人组成,演唱时,两张方桌纵向相联而置,八人分两侧相对而坐。剧中生、旦、净、末、丑各行脚色,以及吹弹敲打,统由此八人轮换承担。故要求每个成员皆能唱能奏,且熟记众多剧目和各行脚色的唱词、念白,随时可以搭配成戏。其组成人员为少年者,则称“小堂名”。

有些堂名班也扮演。苏杭一带的堂名班“每班以十岁以上至十五六岁孩子八人一式装饰,四季衣裳均皆华丽,吹弹歌唱各出戏文”,而象荣华、秀华等班“亦有演戏行头”。^⑦堂名班名皆吉祥名称,如万福、全福、增福、双寿、福寿之类,皆与堂会的喜庆特征相宜。

影戏班、偶戏班都是清末北京出现的专应人家

堂会的职业戏班。影戏班最早由路德成、路福元父子创办,专应喜庆堂会,平时则从事木工行业。^{[7][P188-194]}偶戏班中的“金麟班”最为出名。^{[5][398]}这两种戏班皆以京剧配唱,因为演唱者均在幕中表演,时人称为“钻筒子”,许多京剧演员都“钻筒子”练过唱,象著名京剧老生演员刘鸿声就是在影戏班中出的名。而著名花脸何桂山、金秀山师徒、著名老生德建堂、韦九峰、郭仲衡等也都是在偶戏班钻过筒子的演员。影戏、偶戏堂会一般为内眷观看(孟瑶《中国戏曲史》),以演折子戏为主,如《八仙上寿》、《宫花报喜》、《双官诰》、《西游记·倒厅门》等。也有些京剧演员为了从影戏、偶戏中汲取营养,也时常请戏班来家中演唱。俞菊笙创排八本《混元盒》,绝大部分是采用了影戏《混元盒》的故事情节,尚小云排演的《兰蕙奇冤》也借鉴了影戏《十五贯》。

二

清末民初诸腔兴盛,不同的戏班都有各自不同的演唱风格与擅长的声腔,办堂会的主家可以随意愿意选择适合的班子来演出。排场大的堂会除了雇请一个整班演出外,还外请其他班的名角串演,戏界把这种形式叫“外串”,^⑧还有些讲究的堂会以请有身份、有演艺的票友串演为荣。下面这份戏单是光绪二十三年新春在福寿堂举办的团拜堂会剧目;^[8]它十分清楚地反映出此时期堂会演出的情况:

- 1、霓裳曲谱
- 2、赐福 金寿
- 3、风云会 何九 福寿
- 4、除三害 许处 永春
- 5、连升三级 百岁 小芬
- 6、选元戎 许处 华云
- 7、五人义 众武行
- 8、醉酒 外串路三宝
- 9、琴挑 金虎 小芬
- 10、射戟 外串素云
- 11、珍珠衫 玉琴
- 12、山门 何九
- 13、八扯 外串刘七
- 14、荡寇志(两本)
- 15、翠屏山 五九 采芝 李七秃

⑥ 清末民初,北京王公及其子弟从看京剧感到兴趣,进而学习演唱京剧,最后发展到组成一班不定期演出的京剧团,被称为“贵胄班”。当时的王公载洵、载涛以及载振的长子溥钟、次子溥锐都是“贵胄班”的角色。

⑦ 范祖述《杭俗遗风》《小方壶斋舆地丛钞》第六帙第三册,南清河王氏铸版,上海著易堂印行。

⑧ 《梨园旧话》曰:“凡堂会戏召他班伶人演唱者,谓之外串。”

- | | | | |
|------------|-------|-----|----|
| 16、恶虎村 | 小武行 | | |
| 17、蒲关 | 韵芳 | 凤卿 | 惠林 |
| 18、放牛 | 外串十三旦 | 刘七 | |
| 19、教子 | 外串怡云 | 李七秃 | |
| 20、探庄射灯 | 华云 | | |
| 21、藏舟 | 金虎 | | |
| 22、庆顶珠 | 七秃 | | |
| 23、娘子军 | 采菱 | | |
| 24、法门寺 | 许处 | 石头 | |
| 25、五花洞 | 怡云 | 石头 | |
| 26、德政芳(两本) | 灯彩 | | |

从演员的情况来看,这次堂会是以玉成班为班底,如金虎、采菱(张彩林)、采芝等人皆玉成班台柱,外串有三庆班的路三宝、怡云、十三旦等人,还请了许处(许荫堂)、何九(何桂山)等票友,演出剧目有26出之多,可见排场颇大。

从演出的剧目看有三种形式:本戏、折子戏、小戏。“本戏”是指在一次演出时间里演完的剧本形式,其情节曲折,头尾完整,生旦净丑俱全,唱做念打兼有,较小戏和折子戏情节完整,比连台本戏明快、简练。戏单里的《荡寇志》、《德政芳》为本戏。此外,当时戏园内盛演的《四进士》、《得意缘》等剧也属此类。“折子戏”又叫“单出”,这种演出形式自晚明以来就广为堂会采用,戏单里未特别注明的剧目皆为单出,如《山门》是《虎囊弹》传奇的一折,《法门寺》为《双姣奇缘》中一折。“小戏”的故事情节简单而完整,多从地方戏中移植而来,戏单中的《放牛》、《八扯》即是。此外,戏单里还反映出一种“灯彩戏”。“灯彩”就是用灯饰布置舞台,马彦祥在《清末之上海戏剧》中说:“在光绪八九年时,各戏园曾一度盛行灯彩戏。这种灯彩戏创始于同治初年,其先不过是昆曲班中偶一演之,未见如何新奇,后来天仙、金桂、丹桂、宜春等园相继争仿,乃流行一时,……极尽光怪陆离之能事。”^{[3][279]}时人黄式权《淞南梦影录》描写灯彩戏的演出盛况说:“红氍乍展,光分月殿之辉,紫玉横吹,新试霓裳之曲。每演一戏,蜡炬费至千余条,古称火树银花,当亦无此绮丽。”(《小方壶斋舆地丛钞》第九帙)。可见,灯彩是戏班用以招揽生意的新奇做法,为近代京剧舞台上的歌舞机关、幻影等舞台机关布景的运用开了先例。戏单中的《德政芳》就是一出灯彩戏。周明泰编《道咸以来梨园系年小录》中所列堂会戏单多有“代灯”、“灯彩”的演出,如“光绪二十五年十二月初九福寿班外串代灯戏目”、“光绪二十六年三月二十八日四喜班外串代灯戏目”都是此类。

昆剧虽然在此时期已经衰落,但是上层观众中仍有人喜好,所以堂会剧目中还时常插演昆剧,上列戏单中的《山门》、《琴挑》都是昆剧剧目,金虎即为玉成班的著名昆旦。前文述女伶戏班出演堂会也常常插演昆剧。

京徽剧目在堂会演出中占主要地位,剧目的选择除了要考虑内容与宴会气氛相符外,最为注重的就是技艺的观赏性。所以,堂会大多以能突出技艺表演的剧目为主,也因此名角的戏特别多。剧目选择上的这种特点体现出当时观众“听腔”、“看戏”的欣赏习惯,这表明,戏曲艺术在清末民初基本完成了文学性向舞台性的转化。分析周明泰所编光绪年间的堂会戏单可以看到,观众十分欢迎生旦净丑齐全的戏班,堂会尽可能安排各行齐全的剧目。如光绪二十六年四喜班的外串戏单中,主要演员有老生孙菊仙、谭鑫培、贾洪林、许荫堂;武生:俞菊笙、黄月山、瑞德宝;青衣:孙怡云、德珪如、陈德霖;花旦:路玉珊、田桐秋、胡素仙;花脸:刘鸿声、黄润甫、金秀山、钱金福、何桂山、刘永春;小生:陆华云、朱素云、王楞仙;老旦:龚云甫;小花脸:赵仙舫、高四保、王长林。光绪二十八年福寿班的堂会戏单,主要演员有老生:谭鑫培、许荫堂、贾洪林。武生俞菊笙。青衣:陈德霖、十三旦、王瑶卿;花旦:余庄儿、杨小朵;小生:陆华云;花脸:黄三;丑:王长林、罗百岁、高四保;老旦:周老旦。这些演员都是各行中身怀绝艺者,堂会请名角主要就是为了满足观众欣赏各行技艺的需要。如青衣重唱工,陈德霖的演唱“同时同科已无出其右者”陈彦衡赞曰:“德霖真会唱,每一个工尺都唱得准确和胡琴丝丝入扣,无一黄音,这个人功夫可太深了,同谭鑫培是有一比的。”^{[3][P489]}戏单里的《五花洞》(陈演潘金莲)即为其所擅之剧目;花旦重做工、说白,如《情天外史》赞杨小朵:“擅长《闯关》、《入府》、《摇会》、《荷珠配》、《双沙河》等剧,尤妙者演《铁弓缘》一剧之端茶小丑,真乃珠喉一串,椎髻多姿。”^{[5][P692]}武生的武打技艺极高,王梦生《梨园佳话》介绍俞菊笙的演艺说:

其唱以《挑滑车》剧最为拿手,此剧场面身段极其繁重,愈后愈急,叱吒生风,他人不待剧终,精力已疲,惟包毛举重若轻,终场无懈可击,故人人乐此。有百读不厌之观。在挥舞紧张时,如电闪风驰,直使人目送神骇,旋歌旋舞,真美术中之精品异能也。^{[3][P407]}

《挑滑车》是一出代表俞菊笙演艺的剧目,戏园和堂会中都常演。老生是清末最受欢迎的行当,戏园、堂会都必演老生戏,老生的唱工、做派等都极见

功夫,早期的程长庚、余三胜、张二奎,以及后来的谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙为杰出代表。戏单中的《洪羊洞》、《卖马》为谭鑫培代表作,《三娘教子》为孙菊仙所擅。

三

清末民初,室内戏台大量出现,堂会演剧有了固定的舞台。这类室内戏台大致有两种,一种是私人所建,如王府内的戏台;一种是会馆中的戏台,如湖广会馆、江西会馆中的戏台。清代王府演剧十分火热,为方便演出,许多王府内都设有戏台,象庆王府、肃王府、豫王府、端王府、涛贝勒府、洵贝勒府、恭王府、醇王府等都有,其中庆王府、洵贝勒府的戏台还建得十分华美。王府戏台之外,一些大富豪、大军阀家中也建有戏台,如江西吉安光绪年间京官张文澜家中的戏台、云南建水朱家花园戏台、无锡薛福成家的花厅戏台等都是代表。会馆戏台一般规模较大,有些会馆还设有“双戏台”,如景德镇都昌会馆分别在会馆中门和南门设戏台,方便都昌旅景人士聚会演剧。(《中国戏曲志·江西卷》“演出场所”)会馆除供行业聚会演剧之用外,有的也租给私家演堂会。室内戏台的大量出现表明,堂会演剧至清末已经逐渐走向舞台化、剧场化。与氍毹上的表演相较,戏台上的演出更有利于表演区与欣赏区的分别,而这种分别已经颇具现代剧场的特征。

租借戏园等营业剧场演堂会更加深刻地体现出堂会演剧剧场化的倾向。清末民初,戏园成为市民主要的文化娱乐场所,承应堂会演剧被正式列入各戏园业务经营的范围。上海在道咸年间成为新兴的工商业城市,凡官府、商团等举行大型公宴都假戏园进行。当时著名的三雅园、丹桂园、天仙园都是一流的筵宴观剧场所。同治十一年(1872)六月《申报》载晟溪养浩生《戏园竹枝词》描绘官府公宴堂会戏曰:“戏园请客小调停,酒席包来满正厅;座上何多征战士,纷纷五品戴花翎。”假戏园演堂会的风气连外商洋行也采用,如同治十三年春,太古洋行(英商太古轮船公司)在丹桂茶园包厅请客,时人于《绛芸馆日记》中评述此次堂会演剧“戏颇可观”。^{[9] P312}除假戏园演堂会之外,园林舞台也是人们经常租借为堂会演剧的场所。同治十三年六月二十七日,《申报》载:“今日广邦宴请前广东巡抚蒋中臣,招丹桂全班在点春堂演剧。”点春堂原为明代潘允端的私家园林豫园内的筵宴演剧厅堂,厅堂对面设一小巧精致、歇山顶、八角飞檐的打唱台。咸丰年间重修豫园为游览园林,常为公、私宴集租用。其他如张园、徐园、西园等名园也是社会名流举办堂会的地

方。何荫楠《钏月馆日记》光绪二十三年九月二十四日载:“今日为杏文岁庆,昨已往,苏揆臣假张园称觴款客。剑云、仲万偕往设戏,亦别开生面矣!”(《清代日记汇抄》)光绪二十七年(1901)正月,陆蕤伯为筹善款,在张园(又称味莼园)演剧一日,“召集申城官、商百人来看,每人出银饼二枚或一枚,以助赈。”消息在《申报》发表,轰动一时。(《中国戏曲志·上海卷》“演唱场所”)北京戏园堂会演剧的情况在《清稗类钞》中有反映:

京师戏园……若唱堂会,尚有跳加官等事。客至点戏,有贴执笏至坐客前为礼,谓之抱牙笏。……(“戏剧类”之“规矩”,页5028)

京师戏园向无女座。妇女欲听戏者,必探得堂会时,另搭女桌始可一往……(“戏剧类”之“京师妇女观戏”,页5065)

度中建台,台前平地曰池。对台为厅,三面皆环以楼。堂会以尊客坐池前近台……右楼为女座,前垂竹帘。(“戏剧类”之“京师戏园”,页5043-5044)

这表明,租借戏园等营业剧场演剧已经成为大中城市堂会演剧的一种方式。

堂会演剧从氍毹走上舞台,从私家厅堂走向商业剧场,演剧场所逐渐向舞台化、剧场化的转变表明,戏曲表演艺术发展到清末更趋完善,戏曲艺术的独立地位更加突出,而相较厅堂觥筹交错的嘈杂,室内戏台与戏园剧场则因为表演区的突出为观众创造了良好的观剧环境,堂会观众的戏曲审美心态也随之成熟。

参考文献:

- [1] 陆萼庭. 猗(髦)儿戏小考——曲苑(一)[M]. 江苏古籍出版社, 1984.
- [2] 徐珂. 清稗类钞——“戏剧类”[M]. 北京: 中华书局, 1986.
- [3] 北京市艺术研究所, 上海艺术研究所. 中国京剧史(上、中、下)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1990.
- [4] 张次溪. 清代燕都梨园史料(上、下)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1989.
- [5] 李洪春. 京剧长谈[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1982.
- [6] 周剑云. 菊部丛刊[M]. 民国丛书, 1918.
- [7] 翁偶虹. 路家班与北京影戏[Z]. 文史资料选编, 1985(23): 188-194.
- [8] 周明泰. 道咸以来梨园系年小录——畿礼居戏曲丛书第三种[Z]. 民国二十一年初版.
- [9] 无名氏. 绛芸馆日记——清代日记汇抄[M]. 上海: 上海人民出版社, 1982.

责任编辑 高雪