

苏州大学

硕士学位论文

“同光十三绝”研究

姓名：康静

申请学位级别：硕士

专业：戏剧戏曲学

指导教师：王宁

20100501

“同光十三绝”研究

中文摘要

《同光名伶十三绝》是京剧史上重要的戏曲图画史料。图中人物由清代画家沈蓉圃所绘，为清同治、光绪年间的十三位名伶。他们是技艺非凡的表演艺术家，并且都是京剧诞生的奠基人。此前的研究多从个人入手，未有将“十三绝”作为整体加以考察。本论文以京剧史上珍贵的图画史料《同光名伶十三绝》中所绘的演员作为研究对象，整体考察他们在当时的演出情况，并对他们在唱腔、身段、教育、演出制度等方面所作出的贡献加以评述。全文共分为四章。第一章：总论十三绝时代中国剧坛的情况。昆、弋、秦、梆、徽、汉等剧种次第献艺京城，催生出消融其它剧种程度更高的京剧。第二章：对“十三绝”的名称进行考证，指明“十三绝”图像是借“十三”之数字，集单人画像而成，并以行当分述十三绝，每个人的生平，演剧特点，擅演剧目，对丰富本行剧目、程式等所做的贡献。第三章论述十三绝等京剧艺人在吸收花雅精髓的基础上对剧坛旧貌的扭转。分为主要行当由旦转为生一尤以老生行为首、剧目内容的扩大、艺术重心的挪移、审美取向的扭转四个方面。第四章分析十三绝对京剧发展所做出的独创性贡献：唱腔的确立、演出体制的创新、科班的设立、剧坛地位的巩固四个方面。

关键词：同光十三绝 京剧 昆曲

作者：康 静

指导老师：王 宁

The Research on the 13 famous actors in Tung Chih and Kuang Hsu in Qing

Abstract

"the 13 famous actors in Tung Chih and Kuang Hsu in Qing dynasty " drew by the artist Shen Rongpu in Qing dynasty is an essential Chinese painting in the history of Peking opera. The 13 figures in this painting are the famous actors in Tung Chih and Kuang Hsu, who were the founders of the Peking Opera. The previous studies usually focus on the individuals of these 13 famous actors, few research regard them as a whole, so this thesis based on the precious painting will take all the 13 famous actors in the painting as the object to try to investigate the conditions of their performance at that time, and comment on their contribution to the Peking Opera in terms of singing tune, Chinese opera dancing figure, training and institution of performance and so on.

There are 4 chapters in this thesis.

The first chapter will give an overview of the Chinese opera in Tung Chih and Kuang Hsu in Qing dynasty. Kun opera, Yi opera, Qin opera, Bang opera, Hui opera, Han opera and other local operas spread in Beijing in succession, which encouraged Peking Opera to come into being.

The second chapter will probe into the naming of the painting "the 13 famous actors",and point out that the painting is a collection of these 13 famous actors' portraits. It introduces these 13 famous actors' life stories, characteristics of their performance, the plays they were adept at, and the contribution they made to the abundance of the plays according to their respective roles.

The third chapter demonstrates that the 13 famous actors changed the old institution and the old look of the opera through adopting the merit of Kun Opera and other local operas, especially on the following four aspects: the shift of the main role from female role to male role, the enrichment of the content of the plays, the shift of the artistic focus and

alteration of the aesthetic standards.

The fourth chapter will analyse the unique contribution made by the 13 famous actors to Peking Opera, which are as follows: the establishment of singing tune, the innovation of the institution of performance, the setup of the professional training classes and the confirmation of the status of Peking Opera.

Key Words: the 13 famous actors in Tung Chih and Kuang Hsu in Qing dynasty
Peking Opera Kun qu Opera.

Written by:Kangjing
Supervised by:Wangning

苏州大学学位论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不含为获得苏州大学或其它教育机构的学位证书而使用过的材料。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

论文作者签名： 康静 日 期： 2010年5月17日

苏州大学学位论文使用授权声明

本人完全了解苏州大学关于收集、保存和使用学位论文的规定，即：学位论文著作权归属苏州大学。本学位论文电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。苏州大学有权向国家图书馆、中国社科院文献信息情报中心、中国科学技术信息研究所（含万方数据电子出版社）、中国学术期刊（光盘版）电子杂志社送交本学位论文的复印件和电子文档，允许论文被查阅和借阅，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存和汇编学位论文，可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索。

涉密论文☐

本学位论文属 在____年____月解密后适用本规定。

非涉密论文☐

论文作者签名： 康静 日期： 2010年5月17日

导师签名： 王宁 日期： 2010年5月20日

《同光名伶十三绝》画像

■同光十三绝



韩兰田	张胜奎	梅巧玲	刘赶三	余紫云	程长庚	徐小香	时小福	杨鸣玉	卢胜奎	朱莲芬	谭鑫培	杨月楼
【行路训子】	【一捧雪】	【雁门关】	【探亲家】	【彩楼配】	【群英会】	【群英会】	【桑园会】	【思志诚】	【战北原】	【玉簪记】	【恶虎村】	【四郎探母】
康氏	莫成	萧太后	乡下妈妈	王宝钏	鲁肃	周瑜	罗敷	闵天亮	诸葛亮	陈妙常	黄天霸	杨延辉

绪论

京剧被称为“国剧”，谓之最能代表我国之戏剧。在地方戏全面盛开的清代，京剧能从中脱颖而出不是偶然的，而是艺术发展的必然规律。京剧的诞生有赖于清代的文化政策、社会环境，更依赖于以“同光十三绝”为代表的伶人们。他们吸纳众长、熔冶锻造，使京剧从花雅的藩篱中挣脱出来，成为雅俗共赏的剧种。可以说，如果没有同光十三绝从声腔、剧目、行当、表演、化妆等各方面的除旧布新，也就不会有京剧今天的形态。同光十三绝作为一个整体，不仅是当时技艺高超的伶人代表，也是促成京剧诞生的重要人物。

此前对同光十三绝的研究，首先探讨画卷《同光名伶十三绝》的来历，如杨连启《关于〈同光名伶十三绝〉》（《中国京剧》2004年12期），颜长珂《哪来的“同光十三绝”画像》（《中国戏剧》，1999年12期），指出现在所见的画卷《同光名伶十三绝》乃是集清代画家沈蓉圃的画册单页而成；或者单独论述某人的演剧情况，如陈彦衡《说谭》（现收入《谭鑫培艺术评论集》，中国戏剧出版社，1990年出版），从四声、尖团、身段等方面评述谭鑫培的艺术成绩；或者评述十三绝中某一行当的名伶，如《〈同光名伶十三绝〉中的“四大名旦”——试说朱莲芬、梅巧玲、时小福、余紫云》（作者张扶直，载《文史知识》2000年4期），《〈同光名伶十三绝〉中的丑行——试说杨鸣玉、刘赶三》（作者张扶直，载《文史知识》1999年8期），评述旦行四人，丑行杨、刘的超众技艺。同光时期京剧的行当和声腔等都尚未定型，小生唱腔何时确立，旦行在行当上的突破是何时开始的，以及丑行的表演特征等，都未曾详细论述；且未有将十三绝整体作为京剧的开创人物，系统考证十三绝的演剧情况及当时各行的状况，也就未能整体评价十三绝对京剧的贡献。

鉴于前人评述多有疏漏，本论文从京剧诞生时的剧坛状况入手，系统考证十三绝的演剧情况，如程式的创新、唱腔的变化、擅演的剧目等。第三章评述十三绝在继承花雅的基础上除旧布新，分为主要行当由旦转为生、剧目内容的扩大、艺术重心的挪移、审美取向的扭转。第四章系统论述十三绝所做的独创性贡献：唱腔的确立、演出体制的创新、科班的设立、剧坛地位的巩固。并论述十三绝的贡献不仅在于促成了京剧的诞生，更对昆剧的传承和保留起到了关键的作用。

第一章 汇聚与消融：“十三绝”时代的中国剧坛

同光十三绝生活的主要时期在清末，此时的满清王朝逐渐走向没落。从清末到民初，是风云际会、新旧交替的时代。从程长庚嘉庆十六年（1811）生，至民国五年（1917）谭鑫培卒，十三位名伶前后交替，在剧坛上大放异彩，活跃了近一个世纪。

同光时期的北京，已非清初战乱流离的状况。建国百余年之后，清王朝政权稳固，经济繁荣，人心思靡，享乐之道大行。戏曲的教化作用被上升到一定的高度。戏曲不仅仅作为社会生活中娱乐消遣的一个方面，也是宣扬盛世，传播官方意识的一种有效途径，甚至比书本更能深入乡野，不识字的农夫愚妇也可通过看戏来了解历史，微晓孝义。再加上乾隆帝喜欢宣扬自己的功德，戏曲便被多加提倡，用来点缀昇平。上有所好，下必有甚焉，全国上下歌舞升平，管弦齐鸣。又历经乾隆帝万寿，各地艺人北上献艺，一时间北京班社林立，名伶辈出。这一时期的情况，恰如日本戏曲研究者青木正儿所说：

乾隆末期以后之演剧史，实花雅两部兴亡之历史也。雅部王者也；花部霸者也。自明万历迄乾隆中期，适当西周时代。昆剧如周室，君临剧界，克保其尊严，自乾隆末期为始，成为春秋之世，昆曲威令，渐次不行，权柄遂落西秦、南弋两霸之手，然斯时犹知昆曲之可尊也。道光以还，顿为战国之世。花部枭雄相竞各竖旗帜。昆曲遂如有若无矣。至咸丰同治之间，皮黄成一统之业，奠定子孙可万世君临剧界之基矣。¹

民间戏曲的起兴，受到官方的种种管制，但总的趋势却不是一纸禁令所能扭转和改变的。综合清朝前中期北京的演剧情况是：昆、京并行，秦、梆渐起；而花雅之争后，徽、汉合流，直接促成了京剧的诞生。

第一节 昆、弋并行，渐趋颓败

¹（日）青木正儿著、王古鲁译著《中国近世戏曲史》，作家出版社，1958年1月第1版，页446。

自万历年间进入北京演出的昆腔，轻柔婉转，流丽悠远，即被宫廷和贵族视为“雅音”²。清康熙朝《长生殿》和《桃花扇》的演出，更是将昆曲推上了“正音”³的巅峰，与各花部剧种相对峙。此时的昆曲，煊赫之势依旧大张，却已渐露颓败之面。文辞典雅、腔调婉转，这些都为有相当文化程度的文人士大夫所喜好。但也有人对昆曲的表现方式不满。如乾隆九年（1744），张坚（漱石）所写《梦中缘·序》记：“长安梨园称盛，……所好惟秦声、罗、弋，厌听吴骚。闻歌昆曲，辄哄然散去。”⁴清·檀萃《滇南集》卷三载作于乾隆四十九年的《律诗·杂咏》也记载：“丝弦竟发杂敲梆，西曲二黄纷乱咙。酒馆旗亭都走遍，更无人肯听昆腔。”⁵《燕兰小谱》亦云：“雅旦非北人所喜”、“昆曲非北人所喜”。《日下看花记》卷四“三官”条云：“有美（按，指三官）真饶林下风，幽姿故令隐芳丛。管清弦脆凭谁听，说到昆腔耳尽聋。”⁶昆曲在民间演出中渐失民心，其深奥繁缛的唱词、低靡婉转的腔调，已经不能适应观众的审美需要。昆曲的民间土壤逐渐走向枯竭，颓败之势已不可避免。

明嘉靖年间进入北京演出的弋阳腔以另一种风格获得了京畿人士的欢迎。这种唱腔“铙钹喧阗，唱口嚣杂”⁷，相对于温婉清雅、腔调繁缛的昆腔来说，确实能醒人耳目。由于其“音随地改”⁸的特色，逐渐吸收一些京音，形成了京腔（也称高腔）。清初，京腔不仅在民间有着广阔市场，也是当时内廷演出的支柱。杨静亭《都门纪略词场·序》说清代“开国伊始，都人尽尚高腔，……六大名班，九门轮转，称极盛焉。”⁹所言即是。《扬州画舫录》卷五载京腔演员刘八的高超技艺，使京腔流行一时的绝好佐证：

广东刘八，工文词，好驰马，因赴京兆试，流落京师，成小丑绝技。此皆余亲见其极盛，而非土班花面之流亚也。……刘八之妙，如演《广举》一出，岭外

²（清）留春阁小史著《听春新咏例言》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年12月第1版，页155。

³（清）刘廷玑著《在园杂志》，《四库全书存目丛书》子部第一一五册，齐鲁书社，1995年9月第1版，页419。

⁴（清）张坚著《梦中缘序》，载吴毓华主编《中国古代戏曲序跋集》，中国戏剧出版社，1990年8月第1版，页542。

⁵万素著《徽班徽调史料摘录》，载颜长珂、黄克主编《徽班进京三百年祭》，文化艺术出版社，1991年1月第1版，页172。

⁶（清）吴长元著《燕兰小谱》、小铁笛道人《日下看花记》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，分见页6、20、98。

⁷（清）昭槁著《啸亭杂录》，中华书局，1980年12月第1版，页236。

⁸余从著《戏曲声腔剧种研究》，人民音乐出版社，1996年6月第1版，页105。

⁹转引自王利器辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社，1981年2月第1版，页66。

句子赴礼部试，中途遇一腐儒，同宿旅店，为群妓所诱，时始则演论理学，以举人自负，继则为声色所惑，衣巾尽为骗去，曲近迂态。又有《毛把总道任》一出，为把总以守汛之功，开府作副将，当其见经略，为畏缩状；临兵丁，作傲倨状；见属兵升总兵，作欣羨状、妒状、愧耻状；自得开府，作谢恩感激状；归晤同僚，作满足状；述前事，作劳苦状；教兵丁枪箭，作发怒状。揖让时，作失仪状；闻经呼，作惊愕错落状，曲曲如绘，惟胜春班某丑效之能仿佛其五六。至《广举》一出，竟成广陵散矣。¹⁰

但京腔很快就遭遇来自花部的冲击，“秦腔适至”¹¹给京城剧坛代来一股别样风气。花部诸腔在全国各地纷纷兴盛，并随着各地商人的流动而辗转于各会馆、戏园，成为新兴的主力军。

第二节 花部渐起，秦、梆争胜

清代除昆曲雅部之外的各种地方戏通称为“花部”¹²，当然也包括弋阳腔、秦腔、梆子腔、罗罗腔、弦索、二簧调等。花部的勃兴始自乡间，却盛于城市。乾隆年间，北京是当时北方的政治、经济中心，文化自然也十分兴盛。据张江裁著《北京梨园金石文字录》中收录乾隆五十年（1785）《重修喜神祖师庙碑志》的捐资栏记载，当时有名的戏班多达43个：

双和班、戡谷班、保和班、裕庆班、端瑞班、余庆班、萃庆班、大成班、王府新班、和成班、大春班、四和班、寿春班、集成班、宜庆班、永庆班、太和班、萃芳班、景和聚、新和聚、和合班、金环班、金庆班、金银班、金成班、贵成班、太成班、宝成班、玉成班、永祥班、禄和班、松寿班、大德盛班、庆龄班、万家里、广和楼、裕兴园、长春园、同庆园、中和园、庆丰园、庆乐园。¹³

其中大成、保和、王府新班（亦称王府大班）、裕庆班、余庆班、萃庆班成为京腔六

¹⁰（清）李斗著《扬州画舫录》，中华书局，1960年4月第1版，页132—133。

¹¹（清）戴璐著《藤荫杂记》，上海古籍出版社，1985年1月第1版，页64。

¹²（清）吴太初著《燕兰小谱》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页6。

¹³（清）张江裁著《北京梨园金石文字录》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页913。所录戏班名称中有一剥蚀不可认。

大班，可见当时演出之盛。同时，统治者的态度也对花部的繁盛有不可忽视的影响。如乾隆帝在推崇昆曲的同时，对花部诸腔也很感兴趣，趁南巡之际从南方带回众多花部艺人在宫中演出。焦循在其《花部农谭》中对花部诸剧大加赞赏，揭示了花部之所以广为流传的原因：

梨园共尚吴音。“花部”者，其曲文俚质，共称为“乱弹”也，乃余独好之。盖吴音繁缚，其曲虽极谐于律，而听者使未睹本文，无不茫然不知所谓。其《琵琶》、《杀狗》、《邯郸梦》、《一捧雪》十数本以外，多男女猥褻，如《西楼》、《红梨》之类，殊无足观。花部原本于元剧，其事多忠、孝、节、义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡……余特喜之。¹⁴

言简意赅地指出“繁缚”的昆曲与“俚质”的花部，由于声情不同而造成的接受差异。从焦循的叙述中我们可以看出花部诸腔的共同特征：一是内容丰富，情节动人，涉及忠、孝、节、义各个方面，与广大民众的审美取向紧密结合；二是词白质朴简洁，大众容易理解，自然也极易接受；三是音节慷慨，以铿锵有力的节奏带动观众的情绪。

乾隆四十五年（1780）进京的四川秦腔艺人魏长生，以新奇的化妆形式梳水头、首创的表演方式踩跷和大胆出位的表演博得了京城大众的青睐。其演出盛况如杨米人《都门竹枝词》所道：“《滚楼》一出最多情，花鼓连相又打更。谁品燕兰成小谱？耻居王后魏长生。打来皮磕怪尖酸，踮出跷来更受看。怪得满园齐道好，今朝烤火是银官。”¹⁵其高足陈银官、刘郎玉亦有十分的表演功力，秦腔风靡一时。《燕兰小谱·例言》谓：“魏长生开近年风气，序中颇致讥词，然曲艺之佳，实超时辈。今独昆腔，声容真切，感人欲涕，洵是歌坛老斫轮也，不与吟等为伍。”卷三又赞曰：“幸年届房老，近见其演贞烈之剧，声容真切，令人欲泪，则扫除脂粉，固犹是梨园佳子弟也。效颦者，当先有其真色，而后可免东家之诮耳。”陈银官“明艳韶美，短小精敏”；刘郎玉“态度安详，歌音清美，每于淡处生妍，静中流媚。”特别是刘之《别妻》“手拨湘弦，清商一阙，轻风流水，令人噪释矜平，尝思松月山亭，烟波画舫，得此风调，

¹⁴（清）焦循著《花部农谭》，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》第八卷，中国戏剧出版社，1959年7月第1版，页225。

¹⁵载路工编选《清代北京竹枝词》（十三种），北京古籍出版社，1982年1月第1版，页21。

累心都尽。”¹⁶可见，秦腔的表演也颇有可取之处。但秦腔的表演中颇多“粉”戏成分，“其词淫褻猥鄙”¹⁷终于使清廷在乾隆五十年和嘉庆三年两次断然下令禁止秦腔演出。秦腔演出虽禁，其中优秀的艺术成分却难以禁除，如梳水头和踩跷就流传下来，直接为京剧旦行所用。山陕梆子则因其地域靠近京畿重地，随着各地山陕会馆的建立亦渐流行。“繁音激楚，热耳酸心”¹⁸的风格，也受到一些喜好乡音的人士欢迎。

然而花部同雅部、花部各腔之间都并非截然对立，水火不容。相反，为求得生存，花部中以某种腔调称名的戏班为招揽观众，有时会搬演其它剧种的剧目；不同剧种的艺人可以在别班串演；甚至在同一台戏剧中，也出现梆子、皮黄“两下锅”的情况。这种现象，在京剧形成之前广泛存在于各戏班中，为京剧博采众长提供了便利条件。京剧的诞生首先秉承了花部开放的风气，把各剧种的优秀因子收为己用。十三绝中的程长庚、谭鑫培皆昆乱不挡，多擅兼能；徐小香化梆子腔的翎子功入京剧；郝兰田本工老生又开创了老旦行；梅巧玲、时小福也都是青衣花旦两门抱。可以说，京剧的博采众长、包容万象，是十三绝等京剧艺人自身长袖善舞、一专多能的延伸和拓展。也正是京剧这种兼收并蓄的传统精神，催生出了风格各异的流派，让京剧艺术在舞台上魅力不减，长盛不衰。

第三节 徽、汉合流，孕育京剧

至乾隆五十五年（1790），徽班经扬州官员甄选进入京城，形成了独霸剧坛的局面。京剧有“班曰徽班，调曰汉调”¹⁹之说，可见，“徽班”与“汉调”对于京剧来说不啻于左膀右臂。“徽”即是指安徽，其中安庆是我国著名的戏曲之乡，戏班林立。徽班艺人也随着商人的流动，流播于各地剧坛，并吸纳了吹腔、高拨子、弋阳腔、四平调等诸腔共存一班。至乾隆年间，徽班艺人高朗亭、郝天秀等人更是“以安庆花部合京、秦二腔”²⁰形成了诸腔杂陈的局面。是以徽班在到北京献演之前，就已经是一个多腔并存的状态了。乾隆五十五年（1790），为庆祝清高宗弘历八旬寿诞，徽班被

¹⁶（清）吴长元著《燕兰小谱》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，分见页6、页32、页17、页57。

¹⁷（清）昭槁著《啸亭杂录》，页236。

¹⁸（清）陆次云著《圆圆传》，载虫天子编、董乃斌等点校《中国香艳全书》，团结出版社，2005年1月第1版，页206。

¹⁹（清）吴燕著《梨园旧话》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页836。

²⁰（清）李斗著《扬州画舫录》卷五，页125。

荐入京。率先入京的是三庆班。清仲山批本《随园诗话》记：

迨至（乾隆）五十五年，举行万寿，浙江盐务承办皇会，先大人命带三庆班入京。自此继来者，又有四喜、启秀、霓翠、和春、春台等班。各班小旦不下百人，大半见诸士大夫歌咏。²¹

最初进京的三庆班，被称为“徽班鼻祖”，见载于杨懋建《梦华琐簿》：“乾隆五十五年庚戌，高宗八旬万寿，入都祝厘，时称‘三庆徽’，是为徽班鼻祖，今乃省‘徽’字样，称三庆班，与双庆、宜庆、萃庆不相涉也。”²²大寿庆典过后，三庆班未南返，而是留在北京继续演出。徽班在北京迅速发展，陆续出现了“四喜”、“启秀”、“霓翠”、“和春”、“春台”、“三和”等。各班齐聚北京，争出己长，其中以“三庆”、“四喜”、“春台”、“和春”最盛，一时有“四大徽班”之称。张际亮在其《金台残泪记》卷一中云：“京师梨园乐伎，盖十数部矣。共推四喜、三庆、春台、和春，所谓‘四大徽班’者焉。”这四个徽班，各有一长：“四喜曰曲子、三庆曰轴子、和春曰把子、春台曰孩子”。三庆班是徽班中最早进京并成名的，擅演连台本戏，而这些戏码一般都排在倒数二三出上，称为轴子戏。四喜班是组建于乾隆年间的徽班，因班内伶人多系苏州籍，擅长昆曲，故曰“曲子”。春台班是由两淮盐务总管江鹤亭为迎驾在扬州筹建的，以童伶众多而能叫座。和春曰“把子”，以武打戏的火爆炽烈而闻名。徽班在北京，以其温火适当的曲调、内容丰富的剧目、各行兼备的演出特点，得以执北京剧坛之牛耳。

但从徽班进京到京剧形成，需要的不仅仅是时间上的酝酿，更需要其它剧种的融合。在这期间，汉调亦起了十分重要的作用。如果说徽班进京为京剧的诞生奠定了“骨”基础，汉调则补充了皮黄的“血”，才使得京剧骨血充盈、丰富饱满。

汉调，即现在汉剧之前身，是流行于湖北汉水一带的地方戏曲剧种。约在乾隆末年传入北京，吴太初《燕兰小谱·咏四喜官》中所云：“本是梁溪队里人，爱歌楚调一番新”。即是汉调进京的最早记录，也说明在乾隆末年还没有形成徽汉合流的状态。而观众对于这两种声腔，也是分开来欣赏和接受的。成书于道光十二年《燕台鸿爪集》也记载：“京师尚楚调，乐工中如王洪贵、李六，以善为新声称于时。一香学而兼其

²¹（清）袁枚著《随园诗话》（下），顾学颉校点，人民文学出版社，1982年9月第2版，页859。

²²（清）杨掌生著《梦华琐簿》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页353。

长”。²³其中的“新声”即是经历十几年变化之后的汉调了。这时候“一香学而兼其长”，说明某些艺人已经注意到这种变化之后的腔调的优势，争相效仿、学为己长了。

汉调艺人大规模进京后，大部分演员都是加入到已有的徽班中进行演出。这就促成了徽、汉两调的逐渐融合。而从徽汉开始同班共生到最后京剧声腔的形成，尚需要较长的过程。这一过程也正是京剧“前三甲”在北京剧坛上活跃的时期。以“前三甲”为代表的一代艺人，在京剧形成中起到了不可替代的巨大作用。

汉调中剧目、角色、声腔等，逐渐为徽班所吸收。汉调在悠久的演出历史中，积累了大量的关于历史演义和民间传说的剧目，有“汉剧八百出”之说，留存至今的尚有近 700 个剧目。西皮戏如《战樊城》、《取城都》、《骂曹》、《醉写》、《探窑》、《乔府》等。

徽、汉两剧在进京之前就多有交流，再经过多年的“同班共生”的演出状态，自然而然相互学习，各取长处。这种“共生”，就是京剧诞生的必要土壤。二者相互融合的程度更进一步加深，完全剔除了原来剧种的特征，就是京剧的正式诞生的时间。这一时间，就在清同治、光绪年间。京剧终于脱离了徽、汉的樊篱，以崭新的声腔和表演出现在北京的剧坛上。“十三绝”正是完成这一重任的关键人物。这十三位京剧艺人，分别为生、旦、丑行的名伶，或为某行的开山祖师，或为某行技艺传承的重要人物。他们的贡献，不仅是在舞台上塑造了性格鲜明的人物形象，更从各个方面为京剧的诞生和成熟奠定了基础，为清末民初京剧的全面兴盛铺平了道路。

²³（清）张际亮著《金台残泪记》，杨掌生著《梦华琐簿》，吴太初著《燕兰小谱》，栗海庵居士著《燕台鸿爪集》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，分见页 232、352、35、272。

第二章 生旦末丑 各擅胜场：“十三绝”演出考

《同光名伶十三绝》画像内中所绘名伶，包含有生、旦、丑三个行当，他们为京剧的诞生及成熟做出了卓越的贡献。声腔、剧目、程式、服装、行当，无一不留有他们的痕迹。十三绝在戏台上的身姿，或潇洒飘逸、或嬉笑怒骂、或婉媚优雅，至今为人们所称道。

第一节 “十三绝”正名

“十三绝”图像为清光绪初年画家沈蓉圃所绘，名《同光名伶十三绝》。画中收进了同光时期最负盛名的十三位演员，从左至右依次为：老旦郝兰田（《行路训子》之康氏）、须生张胜奎（《一捧雪》之莫成）、青衣梅巧玲（《雁门关》之萧太后）、丑角刘赶三（《探亲家》之乡下妈妈）、青衣余紫云（《彩楼配》之王宝钏）、须生程长庚（《群英会》之鲁肃）、小生徐小香（《群英会》之周瑜），青衣时小福（《桑园会》之罗敷）、丑角杨鸣玉（《思志诚》之闵天亮）、须生卢胜奎（《空城计》之诸葛亮）、旦角朱莲芬（《琴挑》之陈妙常）、武生谭鑫培（《恶虎村》之黄天霸）、须生杨月楼（《四郎探母》之杨延辉）。画中人物神情并茂、栩栩如生，是京剧史上流传下来最早的名伶群像。当时名伶辈出、人才济济，为何独选此十三人入画，而且画内缺少净行人物？对此，著名京剧理论家、剧作家翁偶虹先生曾说过：

我的老师胡子均先生，曾看见过沈蓉圃画的单人册页，其中就有何桂山（《龙虎斗》的呼延赞）、钱宝峰（《三国志》的张飞）、俞菊笙（《混元盒》的昴日鸡）。都是勾脸的人物，脸谱画得精细逼真。“十三绝”之独缺净角，可能另有原因，不能以一眚而掩大德。

有一次，票界大王侗五爷（红豆馆主）想演《单刀会》，特意拜访胡子均先生，请他司鼓。老二位说起梨园往事，谈兴甚浓，予侍立左右，冒昧地请教“十三绝”的问题，侗五爷说：“这张‘十三绝’，本不是沈蓉圃的初稿，是把沈蓉圃所画的单人册页拼凑而成图的，可能是那几幅勾脸的人物已被嗜者购藏，寻觅不

到，因而缺少净角。……。

“十三绝”之所以称绝，并不是沈蓉圃的初衷，而是拼凑成图者，因袭乾隆年间“京腔十三绝”的名称，在京剧界造成一个概念。

……

拼凑者限于十三之绝，懒于搜索，只顾保存十三绝之名，使后人引为憾事。假若当事者放宽视野，尽量搜罗，把当时可以称绝的名伶，荟萃一图，称为十六绝，十八绝以致二十绝，未尝不可，何必局限于“京腔十三绝”的概念，亦步亦趋。²⁴

颜长珂也曾提出异议，说“听几位老先生说，这画是‘三六九画报’朱复昌等人仿照京腔‘十三绝’，以沈蓉圃戏画中的人物拼凑而成的。”²⁵由此看来，“十三绝”并不是由画家沈蓉圃圈定范围的，而是后人集其单页画册而成。而数字限定为十三，是仿乾隆前中期盛极一时的“京腔十三绝”之名。所以，这个“十三绝”并不能涵盖当时所有名伶，只是其中一些代表人物，所以才会缺失净行。但由此也可以反映出同、光时期，京剧艺术发展之盛、名伶之众。而我们现在见到的《同光名伶十三绝》画像是1943年进化社朱复昌（书绅）得来，将其缩小影印，才得以面世。这十三位名伶，按行当所分，计有：生行六人：须生程长庚、须生张胜奎、须生卢胜奎、须生杨月楼、武生谭鑫培、小生徐小香；旦行五人：老旦郝兰田、青衣梅巧玲、青衣余紫云、青衣时小福、旦角朱莲芬；丑行二人：丑角刘赶三、丑角杨鸣玉，皆为个中翘楚。以下按行当之别，分别讨论。

第二节 名伶云集的生行

生行是京剧诞生之初最为兴盛的一行，十三绝中也是生行最盛，以程长庚、谭鑫培为老生之魁首，带领老生行率先进入成熟阶段；杨月楼开武生行之先锋；徐小香则从唱腔身段等方面开启小生行表演之新风。

一、乱弹巨擘程长庚

²⁴ 翁偶虹著《泛谈“十三绝”》，载《中国京剧》1992年第2期，页33。

²⁵ 颜长珂著《哪来的“同光十三绝”》，《戏曲文学论稿》，文化艺术出版社，2008年1月第1版，页366。

程长庚，生于嘉庆十六年（1811），卒于光绪六年（1880），名椿，字玉山，又字玉珊，一名闻瀚。安徽省安庆府潜山县人，祖居安徽怀宁石牌镇。先入和盛成科班学习昆曲，之后又到北京入三庆班学戏，历经磨练后终为三庆班老生首席演员，享名后寓所名“四箴堂”，同仁尊称其“大老板”。同治、光绪年间任三庆班主，三庆、春台、四喜三班总管，曾任“精忠庙”庙首。工文武老生，腹笥渊博，能戏 300 余出。他与四喜班张二奎、春台班余三胜，同为京剧第一代演员中杰出的老生人才，并称“老生三杰”、“老生前三鼎甲”。程长庚则名列“三鼎甲”之首，为京剧艺术的形成作出了重要贡献，被称为徽班领袖、京剧鼻祖。

程自幼坐科徽班，入京后又在三庆班进一步精修，广博而后精深，终得大成。他一方面他在前辈艺人的基础上，继承了徽、秦、汉腔调唱法的精髓，如吐字、发音、运气的各种技巧；另一方面，他也在不断突破。这是他自身技艺的质变，也是京剧声腔的质变过程。程氏的嗓音内行人称之为“脑后音”，经过长久磨练，闻之如黄钟大吕，令人荡气回肠：“当其唱之初，稍稍激出，而徐复于平调，大小高低，各能如意，变化无穷者也。盖行腔使气，用纯粹之安徽音，如长江大河，一泻千里，凌厉无前，……此为由丹田而出之真声。”²⁶当时的演出场所和剧场条件决定了演员一定要有一副好嗓子。而长庚的脑后音“乱弹唱乙字调，穿云裂石，余音绕梁，而高亢中又别具沉雄之致。视他伶之徒唱高调，听之索然无韵者，殆有霄壤之殊。而又四平八稳，无所谓行腔，更无所珍惜，忌人学步。不求异人而人自不能及。”²⁷高低宽狭，自如人意；唱腔柔寓于刚、以刚带柔；没有过多的修饰，以平直舒展取胜；在“高亢之中别具沈雄之致”，自能“一唱三叹，听之使人荡气娱神”，“世称京二黄”²⁸始行于世。正是程长庚在前人基础上纳百川、熔众长，再加上自己独特的嗓音，才使京剧唱腔得到空前发展。经程氏唱红的新腔，在观众喜好的驱使下，他人也纷纷效仿，更促进了“京二簧”的传播。同时，经程氏表演的一大批剧目也从此成为老生行的经典剧目。

咸、同年间，正是京剧形成的重要时期。自乾隆五十五年之后，徽班在北京已经站稳了脚跟。早期的徽班演员有米应先、高朗亭等，本身就具有极丰富的创造力，例如米应先开创的关公戏。程长庚在师从米伶之后，不仅对前辈艺人已有的技艺全部吸

²⁶（日）波多野乾一著、鹿原学人编译《京剧二百年之历史》，载《民国昆史料丛书》第三辑，学苑出版社，2008年1月第1版，页47。

²⁷（清）吴焘著《梨园旧话》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页815。

²⁸（清）叶德辉著《重刊〈秦云擷英小谱〉序》，载吴毓华主编《中国古代戏曲序跋集》，页639。

收,并且着重根据自身条件细心琢磨,形成了一批有特点的剧目。据传,程氏能戏颇多,凡老生戏,靠把、安工、衰派,他都能信手拈来,并能串演净角(《白良关》中的尉迟恭为铜锤花脸,《法门寺》中刘瑾为架子花脸)、小生的戏。笔者据《梨园旧话》、《梨园轶闻》、《旧剧丛谈》、《燕都名伶传》、²⁹《京戏近百年琐记》³⁰、《程长庚小传》³¹、《程长庚专记》³²、《〈都门纪略〉中之戏曲史料》³³、《中国京剧编年史》³⁴、《清代伶官传》³⁵、《古今中外论长庚:程长庚与京剧形成研究资料集》³⁶等记载,梳理程氏剧目及角色如次:

《法门寺》赵廉/刘瑾、《借箭》鲁子敬、《文昭关》伍子胥、《让成都》刘璋、《洪羊洞》杨六郎、《监酒令》刘璋、《审钗钏》问官、《汜水关》关公、《华容道》关公、《战长沙》关公、《捉放曹》陈宫、《樊城》伍子胥、《鱼藏剑》伍子胥、《群英会》鲁肃、《取南郡》鲁肃、《举鼎观画》徐策、《安五路》诸葛亮、《天水关》诸葛亮、《黄鹤楼》刘备、《八大锤》王佐、《龙虎斗》赵匡胤、《玉堂春》刘秉义、《白良关》尉迟敬德、《定军山》黄忠、《状元谱》陈伯愚、《击鼓骂曹》祢衡、《长亭会》伍子胥、《芦中人》伍子胥、《临江会》张飞、《借赵云》刘备、《青石山》关羽、《战太平》花云、《探母》杨延辉、《桑园会》秋胡、《沙陀国》李克用、《庆唐虞》司马光、《钗钏大审》皇甫吟、《伏虎》道济、《战北原》诸葛亮、《空城计》诸葛亮、《赶三关》薛平贵、《武家坡》薛平贵、《算粮登殿》薛平贵。³⁷

另有六出仅见剧目:

《水漫断桥》、《探庄》、《回头岸》《弹词》、《镇潭州》、《打金枝》。

从前人的记载中可以得知,程氏塑造最成功的是伍子胥、鲁子敬、关羽等舞台形象。尤其伍子胥这一角色更为程氏所独擅,而他最初也因此剧而一举成名。陈澹然《异伶传》载:

²⁹ (清)吴焘著《梨园旧话》,许九堃著《梨园轶闻》,陈彦衡著《旧剧丛谈》,张次溪著《燕都名伶传》,载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》,分见页813、页841、页849、1185。

³⁰ 周明泰著《京戏近百年琐记》,刘绍唐、沈苇窗主编《平剧史料丛刊第三种》,传记文学出版社,1984年4月第1版。

³¹ 天贲著《程长庚小传》,载《戏杂志》创刊号,1922年5月。

³² 曹心泉、陈墨香、王瑶卿、刘守鹤合作《程长庚专记》,载《剧学月刊》创刊号,1932年1月,页81。

³³ 周明泰著《〈都门纪略〉中之戏曲史料》,“几礼居戏曲丛书”第1种,光明印刷局代印,1933年1月第1版。

³⁴ 王芷章著《中国京剧编年史》,中国戏剧出版社,2003年10月第1版。

³⁵ 王芷章著《清代伶官传》,中华书局,1936年第1版。

³⁶ 《古今中外论长庚—程长庚与京剧形成研究资料集》,金芝主编《程长庚研究文丛》(第二辑),中国戏剧出版社,1995年10月第1版。

³⁷ 后五出《梨园旧话》载其不演,但也应是程氏擅演之剧,载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》,页815。

程长庚者，安徽潜山人也，咸同来号为伶圣。初，嘉道间，长庚舆笋估都下。舅氏为伶，心好之，登台演剧未工也。座客笑之。长庚大耻。键户坐特室，三年不声。一日，某贵人大宴亲王宰相，大臣咸列坐，用《昭关》剧试诸伶。长庚忽出为伍胥，冠剑雄豪，音节慷慨，奇侠之气，千载若神。座客数百人皆大惊，起立狂叫动天。主人大喜，偏饮客，已复手巨觥，为长庚寿，呼曰“叫天”。于是叫天之名偏都下。王公大臣相宴乐，长庚或不至，则举座索然。³⁸

《文昭关》见于《列国演义》，是《全本伍子胥》中的一折。讲春秋战国时期，楚国大将伍子胥在全家被害之后，逃往吴国。路过昭关时画像已被四处张贴，伍恐被守关人照画认出，被阻不得出关，后恰遇隐士东皋公，便暂时藏在东皋公家中。一连七天，无计可施，伍子胥不由得满心焦虑，竟然须发皆白。东皋公见状，计从中来，引荐好友皇甫讷共同助伍子胥出关。皇甫讷与伍子胥面貌相仿，便扮作伍员，佯做出关，被守门人扣留盘查之际，伍子胥趁乱出关。《青枫阁剧谭》云：

此剧皮黄皆有，各腔胥备，尤难在越唱越高，越高越急，声容并迫，非铁喉不足以终其事，中有“鸡鸣犬吠”一段，音近变徵，“一轮明月”一段正确官音，凡后唱慢板二黄，借以此戏为模范。³⁹

而程氏“乙字调”的嗓子，恰能在初时显现出伍子胥的落魄焦心，后渐以高亢激昂、气韵沉雄之音，道出伍子胥坚毅刚忍的内心。他演《文昭关》的伍子胥，虽是身穿“富贵衣”（带补丁的褶子），台步则是高抬腿走大步，以示伍子胥身在困境，仍不失武将风度。直至程氏晚年，《文昭关》仍是其招牌之作。韩又黎《都门赘语》观剧诗云：“春台喜（四喜）庆（三庆）号徽班，角色新添遍陕山。怪道游人争贴座，长庚明日演《昭关》（光绪六年忆旧之作）。”⁴⁰光绪六年正是程辞世之年，而观众对此剧的追忆也正是此剧红遍京城的最好证明。

程氏的关羽戏师承于徽班老伶米应先（即米喜子，嘉庆年间春台班汉调演员，工老生，擅演关羽戏而著称）。米喜子扮演关羽“不傅赤面，但略扑水粉，扎包巾出，

³⁸（清）陈澧著《异伶传》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页725。

³⁹ 枫生著《青枫阁剧谭》，《戏剧周报》第1卷第9期，1936.12.5。

⁴⁰（清）韩又黎著《都门赘语》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页1176。

居然凤目蚕眉，神威照人。”⁴¹关公被人们尊为“武圣”，一般伶人即使武艺胜于常人，在舞台上也很难把握适当的表演尺度：用力太猛易尽乎于粗野，手足无力则流于萎靡；既要演出关羽静的端庄肃穆，又要演出他动的勇武威严。而程氏的关羽戏，继承了米伶气度不凡、神形兼备的特点，并根据自己的理解对扮相、身段、做工都加以创新，给人一种“武圣再世”的震撼。程氏在“未开脸之前，自以右手中食两指，夹捏头皮之中，自眉上以达发下，成一赤道；开脸以后，此赤道在满面红光中，显出异样之威风杀气，”⁴²并且“以胭脂匀面，出场时自具一种威武严肃之概，令人起敬。”⁴³首先在扮相上给人以威严的感觉，额头上夹捏出来的赤道，更是神来之笔，似天生忠勇之气显现面上，于重枣面色中微显神威。“传闻长庚一日演战长沙，升帐之际，双眉一竖，长髯微扬，圣武威壮逼现红毡氍毹上。”⁴⁴儒将风度，流于举手投足之时，智勇双全，显在唱念身段之间。《战长沙》是关羽戏中最常演的一出，一名《义释黄忠》，本事见于《三国演义》第六十三回。写关羽奉命攻长沙，太守韩玄遣老将黄忠出战，二人一战不分胜负。黄忠忽然马失前蹄，关羽并未趁机取胜，而是让其回营换马再战。次日再战，韩玄令黄忠箭射关羽，黄忠感其“义”，仅射中其盔缨。韩玄责黄忠通敌，欲斩之。魏延伙同百姓杀死韩玄，救出黄忠，开城投降关羽。刘备至长沙，礼劝黄忠投降。程氏在此剧中演关羽，无论何时，总是塑造一个肃穆端庄的“武圣”，功架稳健大方，身段潇洒严整：

他演《战长沙》关羽的对刀，不要刀花，“杀过河”也是举刀直劈直回，以示关羽肃穆。他演《镇潭州》饰岳飞，与杨再兴对枪的双亮相，绝不亮斜相姿势，而是亮持枪的正面相，看来虽然有些象风筝的“大沙燕”似的，然而极其大方严肃。他的投袖（是单投袖）、扬袖、捋髯等小身段，也无不讲求“端凝肃穆”。

据传有心怀不正者，看过程氏的关羽戏吓得病恙复发，许久才得以康复。

《群英会》为三庆班连台本戏《三国志》中的一出，程长庚在其中被称之为“活鲁肃”，这也是程氏载入《同光名伶十三绝》画像中的角色。程氏“遵循老徽班演法，绝不稍逾规矩”，在鲁肃出场亮相之时，就用严肃大方的功架把人物性格凸显出来：

⁴¹（清）杨掌生著《梦华琐簿》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页375。

⁴²刘守鹤著《读伶琐记》（二），载《剧学月刊》1卷1期，1932年1月12日版，页96。

⁴³（清）徐珂著《清稗类钞》第三十八册优伶娼妓，商务印书馆，1928年8月第5版，页27。

⁴⁴天宣著《程长庚小传》，载《戏杂志》创始号，1922年5月，页9。

“用双手握玉带的前端，而不用双手分托玉带两侧的‘端带’。进大帐的身段，也绝不抬（踢）腿撩袍，而是为符合人物性格先提袍后抬腿迈步（周信芳经王鸿寿的传授就有这种演法），以示鲁肃的凝重。又他如不论坐内场椅或外场椅，绝不偏斜坐，都是正面坐，以示端庄。”⁴⁵连台本戏《三国志》是三庆班的镇场之作，人物众多，情节曲折。尤其《群英会》一折，演出时向来也是戏班中各名伶的“群英会”，班中若无十分齐备的角色，也是拿不动这出戏的。齐如山曾记载三庆班早期排演此剧的角色阵容，名伶云集，一时无两：

刘先主刘贵庆，周瑜徐小香，鲁肃程长庚带，黄盖钱宝峰带，庞统卢胜奎，徐庶曹六，刘璋华雨亭，孔融殷荣海，马良迟玉泉，太史慈褚林奎，孙权陈三福，蒋干徐二格，张辽张长顺，张昭陈小奎，关平罗七十（小宝贝），周仓袁秃子，曹仁方洪顺，曹洪袁大奎，许褚黄五（黄三弟），张郃崇福贵，乔国老华雨亭带，蔡瑁张启三，张允林大柱，蔡夫人田宝林，糜夫人陆伟仙（后陈德霖），甘夫人吴巧福。至舌战群儒的虞翻，步鹭，薛综，陆绩，严峻，程德枢，都由华雨亭、陈小奎、张长顺、殷荣海、吴桂喜等分着带演；以及曹家八将，都各有专人。⁴⁶

像这样的连台本戏，演出时间可能长达十几天，对演员的要求是非常高的。在表演过程中，要将复杂的人物性格从头至尾典型表现出来，也是不容易的。同一个角色，不能前五出演鲁肃，后五出就像诸葛亮了。程氏扮演角色时，能抓住最关键的地方加以放大，并贯穿始终。在三十六本的《三国志》中，“活鲁肃”才能出众、诚厚君子的形象始终如一。程还善于用微小的细节来营造当时特定的环境氛围。如在《草船借箭》中，鲁肃为诸葛亮立下的军令状而心急如焚，直到上了船还满腹谜团。至乱箭齐发之时，舟身中箭而左右失衡的情形程氏就通过一只酒杯表现出来：“鲁肃的桌上，放的不是小杯而是一只巨觥。蒋干下令‘乱箭齐发’以后，鲁肃手持的巨觥逐渐向一面倾倒；孔明下令‘将船掉头’，巨觥才逐渐归正又微向另一面倾倒。要从这只大酒杯上做出戏来，表明草船中箭的真实情况。”⁴⁷戏曲艺术的虚拟性通过视觉上的变化而

⁴⁵ 董维贤著《京剧流派》，文化艺术出版社，1981年10月第1版，页14—15。

⁴⁶ 齐如山著《京剧之变迁》，辽宁教育出版社，2008年11月第1版，页54—55。

⁴⁷ 戴不凡著《和萧长华先生谈〈群英会〉》，载《中国京剧》，1964年第1期，页31。

带来真实的审美感受，令人不得不为之震撼。

二、“活莫成”之张胜奎

张胜奎，生卒年不详，一名奎官，籍贯不详。同光年间著名的衰派老生，隶春台部。曾编演《奇巧循环报》、全本《彭公案》、《四进士》等，尤以《四进士》最为人所称道，至今活跃在京剧舞台之上。

张胜奎“嗓音幽细，澹而不朗”，也是一条“云遮月”的嗓子，高低掩映、回味无穷。张氏取三胜之韵味，但又长于三胜之做工，细致精微“入木三分”。尤其是他扮演忠臣烈士、骚客义侠之人，“皆能从心血中酝酿出之”，或忠贞、或悲烈、或苍凉、或义薄云天，各具真神，“鬓眉欲活”，如《天雷报》之张元秀、《跑城》之徐策等。

《一捧雪》之莫成是他饰演的最为神容并肖之人，故有“活莫成”之称。前人记载中张氏演戏不多，且常演配角，但他婉转苍凉的唱腔、刻画入微的神情，亦为演出增色不少，以致谭鑫培倚之为左右手。如谭演《搜孤》必要张氏饰演公孙杵臼，《群英会》则必是诸葛孔明。二人珠联璧合，“所谓合之双美，花叶相扶者。”

张胜奎以独特的技艺善于刻画悲壮人物，尤以乍逢人生大变，猝不及防之时的神态最为感人。《同光朝名伶十三绝传略》中记：

《薊州堂》一折，描摹义仆以身代死情状，能使四座尽为酸鼻，更于出斩时，面上敷以油渍，俨然待死之囚，面罩死色，且更于鼻孔中吸入粉油，于唱作并不窒碍，而一闻开刀立垂玉柱，于《搜孤》一戏饰公孙杵臼，亦用此技，使人恍见一颓唐老叟，死讯乍临，血泪纷披，不禁为之悯惜泣下，其感人心，裨风俗有如此者，真绝技也。⁴⁸

《梨园旧话》所载其擅演剧目为：《一捧雪》之《搜杯》、《审头刺汤》、《雪杯圆》、《天雷报》、《法场换子》。⁴⁹

三、“活孔明”之卢胜奎

卢胜奎，生于道光二年（1822），卒于光绪十五年（1889），江西人，原名不详，

⁴⁸ 朱书绅辑《同光朝名伶十三绝传略》，载《民国昆史料丛书》第一辑，学苑出版社，2008年1月第1版，页341。

⁴⁹ （清）吴焘著《梨园旧话》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页817。

胜奎是其艺名。其善撰写剧本，因剧本为一台戏之根本，故又称“卢台子”。他本是读书人，落第后滞留京城，流连于戏园。常观程氏三庆班演出，被程氏慧眼识得，索性加入三庆，工老生。以“活孔明”之誉载入《同光名伶十三绝》中。

卢氏半路出家加入三庆班，而能后来居上，与他潜心观摩程氏的演出不无关系。徐珂《清稗类钞》中记他“尤崇拜长庚，日必至戏场，聆其戏。”⁵⁰在长期的看戏过程中，他积累了大量经验，一经登台，虽幼功稍弱，但也有独到之处。张肖伦《燕尘菊影录》也说他“所唱一宗二奎，平正稳练，做工身段，均能出人头地。”⁵¹《碰碑》、《珠帘寨》、《空城计》等剧颇有特色：“嗓音沉着，似哑而实亮，为余三胜嫡派。”他熟读史书，对历史剧的理解和感悟超于他人，是以能在剧中随性加入唱词，又能符合尺度，增胜出彩，迥异他人。《梨园旧话》中云：

卢胜奎，学余三胜者也，隶三庆班时，与程伶配演。其专演者如《碰碑》、《珠帘寨》、《空城计》等剧，皆规仿余伶，惟妙惟肖。其争胜处，不但不删减词句，且复多多益善。如《碰碑》之【反调】，多至数十句，《空城计》于王平差人献地图时，上场添【正板改二六】一大段，《凤鸣关》表功【二六】一段，较他伶多至数倍。其词句之抑扬高下又参互错综，以变化之自然引人入胜。⁵²

同光时期，戏班之间的竞争非常激烈，新颖的剧目很大程度上决定着戏班的存亡。卢胜奎文士出身，颇通文墨，遂成为三庆班排演新戏的一个法宝。为适应当时竞排本戏的风尚，他主笔，三庆众人润色，取《三国演义》中最精彩跌宕、扣人心弦的一段改为剧本，名为《全本连台三国志》，自“马跳檀溪”至“战长沙”止，计三十六本，把刘备三顾茅庐、图谋大业始，到赤壁一战、天下三分止这一段全书中情节精湛的部分展开，精心渲染，将剧情表现的曲折动人、淋漓尽致。这一浩大剧作，人物众多、情节火炽、文武兼备，再配合三庆班之济济人才：“正生有程长庚良关云长材也，小生有徐小香活周郎也，武生有杨月楼赵云之肖形也，花面有钱宝峰宿有活张飞之目，而卢乃自饰诸葛。”一经演出，京城为之轰动。“最堪称者，所有科白皆就书中原词略

⁵⁰（清）徐珂著《清稗类钞》第一一册，中华书局，1984年12月第1版，页5114。

⁵¹ 张肖伦著《燕尘菊影录》，载武进、张肖伦编著《菊部丛谈》，大东书局，1926年9月第1版，页5。

⁵²（清）许九堃著《梨园轶闻》、（清）吴焘著《梨园旧话》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，分见页845、816。

加剪裁，无不音节铿锵风韵条畅，不啻若自其口出，而绝少支离聱牙之病，亦炉锤能手也。”⁵³虽然三庆班的这台大戏相当程度上是集体创作，但卢胜奎在其中的作用至关重要，文辞的梳理、关目的设计、人物的编排等，必定是兼有艺人和文人两重身份的人才能胜任。连台本戏《三国志》将民间传说与历史演义完美地合二为一，搬演于舞台，成为京剧舞台上常演不衰的剧作。

卢氏在其中自饰诸葛孔明。尤其是《舌战群儒》一出，是最显卢氏“活孔明”之处：“唱平正，做功巧。”⁵⁴他本身多年浸润于书卷中，自有几分文士之气；羽扇纶巾，运筹天下，不乏孔明谋士之意。再有左右名伶契合无间，珠联璧合。另《龙门阵》（四本），《法门寺》（又名《眉坞县》，《朱砂井》），也是他的剧作，至今在剧坛上留有余响。其擅演剧目另有存于《都门纪略》⁵⁵、《梨园旧话》⁵⁶、《京剧二百年之历史》⁵⁷中，计有：

《空城计》、《打严嵩》、《安五路》、《胭脂虎》、《碰碑》、《珠帘寨》、《盗宗卷》、《打棍出箱》、《开山府》。

四、四海一人谭鑫培

谭鑫培，生于道光二十七年（1847），卒于民国六年（1917），本名金福，字鑫培。湖北江夏（今武昌）人。其父亲谭志道艺名为“叫天子”，时人称“谭叫天”，因此承袭艺名“小叫天”，老生演员。他幼年即随父亲学艺，清咸丰七年入金奎科班坐科学习以皮黄为主的昆乱武生和老生。同治元年科满，随父进京搭广和成班。后因倒仓，一度到京东搭粥班跑帘外。同治九年再次回京，进入三庆班，成为京剧史上著名老生演员，人称“伶界大王”。

前三杰无论程长庚之“徽派”，余三胜之“汉派”还是张二奎之“奎派”，均为高亢直率之腔。谭鑫培以一人之力，开老生新腔，以致有“无腔不学谭”之说。谭派新腔，是建立在他特殊的嗓音条件上的，内行人称之为“云遮月”，初唱略显沙哑，如乌云罩月；高潮处乍出妙音，反而清亮无比，毫无涩感，就象一轮皎月，冲破了淡淡乌云，突然间光芒四射一样。这“云遮月”并非天生好嗓，而是谭氏数十年如一日练就

⁵³ 朱书绅辑《同光朝名伶十三绝传略》，载《民国京昆史料丛书》第一辑，页343。

⁵⁴ （日）波多野乾一著、鹿原学人译《京剧二百年之历史》，载《民国京昆史料丛书》第三辑，页61。

⁵⁵ 周明泰著《都门纪略》中之戏曲史料。

⁵⁶ （清）吴焘著《梨园旧话》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年12月第1版，页813。

⁵⁷ （日）波多野乾一著、鹿原学人译《京剧二百年之历史》，载《民国京昆史料丛书》第三辑。

而成的。谭初习武生和老生，倒仓后嗓音失润，便难走“老三杰”的路子，但他并未放弃。光绪五年赴上海演出时，受到孙春恒的帮助启发，转而琢磨在自己的嗓音基础上另立新腔。不在峭拔高亢上取胜，而是化直为曲，在韵味上求彩。虽无悲壮淋漓之感，却增甘甜圆润之韵，高低狭广，自如人意。“他的嗓子已经练得润泽而且悠远，发音吐字与唱腔相随，唱腔回环与人物的内心情感相互关照，无论念白、唱腔，声、字、韵都极其清晰，有骨有柔，越听越有味，唱原板与快板时浑圆里含着刚劲，简洁里又有无限缠绵，特别是快板，口齿清，音节准，字音真，能传神，如丸走坂，找不到他运气的地方……真个是一曲终了荡气回肠，能够把“板腔体”的京剧唱成这样，真不容易！”⁵⁸所以有人谓谭腔难学，而尤其以谭氏老年之腔最为醇厚难仿，因谭腔又吸收了许多青衣、二黄的唱腔，甚至梆子、大鼓，只要是好腔，是适用于剧中人物的腔，都被吸收进来，加以改造，熔铸成别具一格的“谭门”唱腔。如在《桑园寄子》“山又高，水又深，无计可奈”句中，“可奈”二字，借自青衣腔；独创的《连营寨》之反西皮，脱胎于青衣之二六腔。对于二黄则借鉴的更多：

《南天门》一剧，曹福临终前，大段二六板之末句“我那小姑娘呀”，娘字下之行腔，完全运用《洪羊洞》之快三眼，‘自那日朝罢归’段之末句，千岁爷呀之好腔，老谭之《南天门》全剧，唱句又无不用二黄沉着浑厚之味，纳入于西皮中……故对于二黄戏，无十年功夫者，不必学《南天门》一剧也，又《空城计》城楼西皮慢板‘散淡的人’，人字下之行腔，完全用《八大锤》、《黄金台》之二黄回龙腔。⁵⁹

谭鑫培之所以被称为“伶界大王”，不仅仅在于他能唱，而且与他能戏甚多，技艺精湛不无关系。而他精湛的技艺，是在吸收、消化、融合多为前辈艺人的基础上形成的。他并不为门派所拘泥，而是兼学众家之长，甄别其中的优劣，再吸纳优点为自己的表演增色。初入三庆班之时，他就细心揣摩，多学多看。齐如山在《京剧谈往录——谈四角》中说到：

⁵⁸ 齐如山著《清代皮簧名角简述》，载《齐如山全集》（四），台湾联经出版事业公司，1979年版，页2383。

⁵⁹ 张肖伦著《谭剧演唱之精微》，载戴淑娟、江流等编订《谭鑫培艺术评论集》，中国戏剧出版社，1990年10月第1版，页152。

如《南天门》一戏，则完全学的崇天云，因崇亦曾搭三庆班，且腔调悠扬，做工细腻也。《空城计》学卢胜奎，而稍有变动。《珠帘寨》学余三胜，《定军山》学王九龄，兼学三胜，以上乃是成出的戏。至于他通体的艺术，则《昭关》一类，乃完全学长庚，但因自己音不对嗓工，所以不常演。二六板，学卢胜奎；快板学冯瑞祥（以小名冯柱享名，搭过春台班，后如嵩祝成）；飘洒学孙小六（上海名角）；反二黄几个高腔，完全学王九龄（《琼林宴》、《问樵闹府》等身段，以至把鞋丢在头上也都完全学九龄）；甩发、甩须。耍翎子，学达子红（梆子腔名角，姓梁，搭瑞盛和班）；而又吸收了几个青衣的腔，聚若干人的长处，而又加以锤炼，方得自成一家。⁶⁰

谭氏掌握了多种技艺，运用在演出中时，特别注重与剧情之间的接洽，若符合剧情就纳入其中，若不合剧情，就是再好的“玩意儿”也不显露，技和艺的结合恰如其分：

夫举动恰合身分一语，寻常伶人岂易言哉。不过观者之存心忠厚，不事吹求之谀言而已，欲求恰合身分一语之实际。梨园须生佳者虽如繁星，然舍叫天莫属，盖叫天之做工，无论激烈派，诚实派，悲苦派，英爽派，嬉笑派，滑稽派，忠勇派，无不信手拈来，皆成妙谛。表面视之，洒洒落落，毫不经意。而一种情致。合之但是所饰古人之性格态度境遇事实，真是不差累黍。故叫天之做工，愈淡泊愈精神，他人之做工，愈经意愈相左，能出之淡泊，方能不着做戏痕迹。能不着做戏痕迹，方能恰合古人身分，非有火到丹成，白日飞升之神工，安能臻此哉！⁶¹

四功五法用剧情统领，合理安排，进退有度，把“唱戏”综合上升到“演戏”的境界。这在谭门的一些代表剧目中随处可见，仅以《定军山》、《失空斩》加以说明。

王庚生在分析谭鑫培演《定军山》和靠架戏的特点时，认为谭鑫培把黄忠老当益壮，刚烈勇猛，吃捧不吃“将”的性格塑造得十分生动。例如，刘封奉令调黄忠回葭

⁶⁰ 齐如山著《谈四角》，载文史资料研究委员会编《京剧谈往录》三集，北京出版社，1990年9月第1版，页105。

⁶¹ 吴秋帆著《伶界大王事略》，文艺编译社，1917年5月第1版，页21。

萌关议事，黄忠送走刘封后难掩自己得意的心情，在笑声中和严颜话别，“临下场时，双目炯炯放光，扬起马鞭，把银须潇洒地一甩，向严颜一拱手，眼神随着马鞭一扬，飘然下场”。黄忠齿虽长，志尤在，有战事可以一显身手的时候，浑身的轻快适意就难以压制，脚步轻捷，动作舒畅，连手中马鞭都透露出兴奋。但黄忠毕竟是一员大将，高兴之余也不能失了老将军的身份，在这一点上，谭氏的处理可谓温火适当：他“恰如其分地表现了老将军的年龄身份，轻轻抖动双肩，使靠旗微微摆动，显得节奏鲜明，精神饱满。‘为什么要晃一下呢？道理也很简单。欲放先收，欲扬先抑，欲左先右，欲静先动……这是京剧舞蹈动作的基本规律。亮相是和雕塑一样，属于‘静’的姿态，在亮相以前，强调一下全身的‘动’态，借以烘托、突出‘静’态的稳定性。’”

本剧的另一特点便是有诸多“叫头”。谭鑫培运用身段、眼神等多种方式来起“叫头”，花样繁多，毫无重复枯燥之感，而且在起“叫头”的同时，身段与锣鼓紧紧相随，锣鼓起而身段始，身段止时锣鼓住。正好接着开口说话，让观众感觉不到锣鼓经中的空隙，演出浑然一气。

例如前面所说的送刘封走的那一唱，黄忠和严颜宋到大营门口，拱手奉送。刘封下场后，严颜在台中心不动，黄忠随即转身朝里，自左向右，转一个小圆场，在圆场转到一半，面部刚刚转向观众时，就用左手挑髻口，起“叫头”，拉山膀，一面转回台中心的原来位置，等到拉住严颜的手，开始说“老将军，你我一笑而别了哇……哈哈……”的时候，锣鼓经刚好切住。动作的尺寸和锣鼓完全一致，说台词时也不拖，不赶，不必等锣鼓。在整个一出戏里，不管用什么动作起“叫头”，不管是什么场合，动作、台词、神情、锣鼓经，四者的衔接配合都是那么自然，严丝合缝。使你觉得那么多的“叫头”都是戏里不可分割的部分，一点也不感到重复和生硬。⁶²

《失空斩》是《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》连接起来演出，本事出自《三国演义》第九十五至九十六回。诸葛亮闻司马懿率魏军攻汉中，拟派将驻守街亭，马谡请令，诸葛亮派王平辅之，叮嘱须靠山近水扎营。马谡违令，竟在山顶扎营，被魏军

⁶² 王庚生讲述，吴同宾、李相心整理《京剧生行艺术家浅论》，中国戏剧出版社，1981年10月第1版，分见于页18、页19、页19—20。

打败，街亭失守。诸葛亮闻司马懿将攻西城，乃定空城之计。大开城门，自坐城楼饮酒抚琴。司马懿大军至城下，不敢进城退兵，探明回军时，又被赵云击退。马谡、王平请罪，诸葛亮以军法挥泪斩马谡，并上表自贬用人不当之过。诸葛亮乃古代智士谋臣中的典范，一生叱咤风云，胸怀万象。要演好他，既要有身为主帅的威严，有要透露出灵秀飘逸的隐士气度。谭鑫培入三庆班时有“活孔明”之称的卢胜奎尚在班中，于谭来说，是最好的学习机会。经他取法卢氏细心琢磨出的“孔明”，凝重而不呆板，潇洒但不轻浮。并且谭氏从剧情到人物，从唱腔到对白，全面创新改编了这出戏，使其结构更加完整合理、情节更加紧凑、人物性格更加鲜明，丰富了演员唱、念、做的表演。如钱唐在《京剧的生命在于创新——从谭鑫培改革〈失空斩〉谈起》⁶³中指出，谭本《失空斩》与老本该戏主要不同点有三：

1、诸葛亮首次上场的锣鼓，老本用“四击头”，谭本用“一锤锣”。

2、老本《空城计》一折，诸葛亮上场后有一段很长的独白，又唱大段慢板。谭本去掉了这些，仅念上场对，既避免了同后面“城楼”上唱工的重复，又为“看图”、“三报”空出了节奏。

3、老本有杨仪，无赵云。而谭本有赵云。不单老本无赵云，和谭同时代的艺人汪笑侬演出本中也没有赵云，却有魏延和蒋琬。

本剧中上场人物的变动，丰富了演出的空间，也为展现诸葛亮的形象提供了更多条件。威名赫赫的赵云赵将军的出现，是对司马懿的最大威胁，以至于惊得他立刻两次退兵；是观众的一颗定心丸，让紧绷的神经稍有放松；也是诸葛亮之所以敢摆空城计的最大筹码，于是就有了谭在街亭失守之后探子“三报”之时的精彩表演。

谭鑫培“三报”这一段的演出，历来为观众所赞赏：既演出了诸葛亮作为一个主帅的威严，又传递了他作为一个政治家、军事家的足智多谋、思维缜密。戏中诸葛亮三报的表情各有不同：一报时观图后的焦灼，“声调颇高而愤急，以表示其对马谡失望而动怒”；二报知晓详情后的悔恨，“所念‘再探’，声调反低，因当时诸葛亮已料定马谡既失街亭，司马必取西城也”；当探子三报“司马大兵离西城不远！”时，谭就半立半坐地斜着身子，以扇戟指探子“再探！”眼神锐利神情惊中带静，已在思量对策了，“声调更低而慢，因司马既将兵临城下，急之无益，须调度退敌之计也”。“三

⁶³ 钱唐著《京剧的生命在于创新——从谭鑫培改革〈失空斩〉谈起》，《江苏戏曲》，1980年第7期，页34。

报”均显军情有变，诸葛亮思绪随之变化，而又层次分明，渐次推进。完全由三声“再探”中演绎释放出来的焦灼、动怒、懊悔、沉静下来之后运筹帷幄，点点滴滴，清晰分明，不失诸葛武侯的风度。

城楼之饮酒、观书、扶琴各种动作，却是由内而外的透露情绪，与“三报”时的颜色于表迥然不同。表面安详，内心忐忑，身段舒展，眼神锐利，用饮酒观书的适意迷惑敌军，却又无时无刻不在关注军情的变化。至惑敌之计奏效，赵云大军瞬息可至的时候，方才暂缓片刻。而《斩谡》一折，更是诸葛亮心绪激荡、面部表情最为多变的一出：

闻报王平、马谡会营请罪，立刻怒容满面，入内坐后。听探报赵云得胜回营，面部立时转怒为喜，出账敬酒后，赵云向前一步欲有所言，谭氏急用手一挡将其让到左边；赵又上一步，谭复用手一挡，并扬扇令下，此乃谭氏表演恐赵欲替马谡讲情，叫他勿管之意。自送赵下后，面部现出凄惨之状，表示今日之危，若无此白发老将殆矣之意。慢步走到台口，场面锣声一响，谭氏忽然双目一睁，立变满面怒容且带杀气，一抖袖往两边一看龙套同声喊威，谭氏向右转身，其进帐之步法，把咬牙切齿痛恨之态，完全表演无遗，真可算背上有戏矣。是故每演至此，必有满堂彩声不绝，进帐坐定，急用响木往桌上一拍，大声白“带王平”后，即将头低下，紧闭双目，等唱完【倒板】，方抬头睁眼与王平对唱两段【快板】。虽快到极点，但所唱之字无一含糊者，实为可贵。后与马谡两次【叫头】，声泪俱下，使闻者酸鼻，一种欲斩而不忍，不斩又不可能之情况，实非等闲所能做出者。

64

所谓“挥泪斩马谡”，确是不得已而为之。而《失空斩》也成为了谭派老生的代表剧目，其它人再演，观客均觉得失去了个中味道。

《当铜卖马》曾是风靡京城一时的剧目，大街小巷，走夫贩卒皆唱“店主东……”。此剧又名《天堂州》，取材于《隋唐演义》第六至第九回。秦琼解配军至潞州天堂县投文，在等待刺史回文的过程中生病，困在王老好的店中。时间一久，王老好言语不

⁶⁴ 刘菊禅著《谭戏之艺术特点》，载戴淑娟、江流等编订《谭鑫培艺术评论集》，分见页191、192。

耐，逼索店钱。秦琼无奈，欲忍痛卖黄骠马，又遇单雄信有事借马而去。秦琼欲又当铜，遇王伯当、谢映慷慨资助，代索回文才得以脱困。

这出戏原来是店主东的重头戏，是谭氏从“店主东”的手中“抢”过来的，唱腔和剧本都下大功夫修整，删去了“当铜”后的大段情节，集中演《卖马》，剧情更加精炼整洁。“店主东带过了黄骠马”是谭派唱腔中，最深沉隽永的一段，“不由得秦叔宝两泪如麻”一句，字字显出怜惜、伤感、无奈之情，末尾“牵去了吧”苍凉凄婉、刺人心髓，将秦琼英雄落魄、无可奈何的情况唱的真切感人，令人心酸耳热、几欲坠泪。秦琼虽然暂困于此，英雄气短，然壮志未失。店主东逼索之下不由的怒上心头，而谭氏此时精细的眼神，令同为“后三杰”之一的汪桂芬都不由得赞叹：“是天生秦叔宝也！竖子成名矣！”⁶⁵著名票友王庾生评价这一段时说道：

等到两个人的矛盾愈来愈尖锐，店主人用挑战的口吻说：“您要是死在我店里呢？”这位落魄的英雄，一下子被激怒了，猛的一睁眼，两眼光芒四射，一刹那间，用愤怒的目光逼视着店主人，同时左腿有力地向左跨出，身体也自然地转向对方。在这一瞬间，使人感觉到：秦琼不是好惹的，就像一头猛狮，尽管它疲惫不堪，暂时蜷缩休息，可是仍旧不能随便撩拨它一样。但秦琼的处境，到底不允许他真的像狮子一样发威，愤怒的火焰一闪，理智就把它克制下去。秦琼用最大的抑制力，压下了自己的怒火，可是又实在不甘心忍受这一场屈辱和奚落，就采取了另一种方式来发泄自己的怒气。所以下面秦琼就用一种最轻蔑和讥诮的口气，开了一下店主人的玩笑。⁶⁶

在这出戏中，唱的一段凄惨悲凉，做的一段描骨刻心，心伤不已但不能露，怒火在内而不得发，这种心境被谭氏一明一暗的眼神完全传达了出来。

谭鑫培之所以能称之为古今一人的“伶界大王”，还在于他对老生剧目的全面革新，通过“增、删、改、创”等手段，锻造了一批相当数目的老生戏。“增”就是在念白唱腔上多加变化，以丰富感情。谭氏不仅唱腔婉转，念白也是一顿三叹，韵味甚

⁶⁵ 陈彦衡订谱，郑隐飞、陈富年整理《谭鑫培唱腔集》第三辑，中国戏剧研究院编，人民音乐出版社1983年第2版，页85。

⁶⁶ 王庾生讲述，吴同宾、李相心整理《京剧生行艺术家浅论》，页10。

佳。他在念白中往往垫用许多虚字，用这些语气词来增加念白的感染力，如“哪、呢、么、哇、呵、呀”等。《失空斩》中的“三探”这一段念白，短小简洁，却颇有洞天，历来为人们所赞赏。还有《清风亭》、《失印救火》、《问樵闹府》等剧的念白也是极有技巧。“删”，将原剧中拖沓的唱词和情节大刀删除，改后新剧结构紧张，焕然一新。最典型的例子就是《空城计》删掉了孔明上场时的十二句【原板】，谭觉得这些不仅与坐账时的【原板】雷同，而且不利于观众静下心来欣赏城楼的【西皮慢板】“我本是卧龙岗上散淡的人……”。于是将其全部剔除，仅用一句“兵扎祁山地，要擒司马懿”来领戏，之后专在“三探”的念、做上下功夫，用眼神、语气语调、身段等出彩。此外老本的《上天台》有一百单八句的唱，《探母》中原有十几个“我好比”，谭氏皆删繁就简，以唱腔和韵味取胜。“改”，一是将原以其它行当为主的剧目改为老生为主角。许多剧目经这样一改，就都变成了谭派老生的看家戏。如开场戏《战太平》、《南阳关》，武小生戏《翠屏山》，武打戏《盗魂铃》等。老本花脸戏《沙陀国》原只演到“搬兵”为止，谭在后又加上“解宝、收威”，“前面以唱工为主，后面扎大靠开打、对刀，这样文武兼有。”⁶⁷经过磨合后，老生《珠帘寨》就这样出现在舞台上，成为老生行一个有唱有打、文武兼备的剧目。二是潜心研究韵辙，将原剧中的唱词改动，使之在韵辙、平仄上更加适宜，也更悦耳。《卖马》中“‘二骑马走的扣连环，叫声店家回头看，他人还你店房钱’中‘房钱’两字都是阳平，收处没有俏头，所以他又改为发花辙：‘二骑马走的似雪花，叫声店家忙追下，还你店钱就是他’。末尾‘他’字是阴平，不但高亮，而且用手把店家的眼神一领，店家愣住，生角先下，丑再回望，并说‘怎么跑啦？追！’如此一改，生、丑都有精彩。”⁶⁸“创”则是谭氏在众多剧目中创新身段、武打、行头等，以至在谭派的看家戏中形成了许多独一无二的“绝活”：

“当时最著名的，是所谓谭派的‘八大绝活’——刀、枪、鞭、铜、弓、旗、鼓、箭。例如《击鼓骂曹》的击鼓、《卖马》的耍铜、《翠屏山》石秀耍的四门刀夹六合刀、《碰碑》杨令公的软刀花、《问樵闹府》范仲禹的甩鞋、《盗卷宗》张苍的耍展（纱帽翅）拾卷、《状元谱》陈伯愚打侄的抡板子，以及《战宛城》、《南阳关》的耍令旗等等。”⁶⁹既展现了谭氏个人的高超技艺，也与剧情熨合一致，珠联璧合。技虽多，但不滥，

⁶⁷ 谭元寿口述，刘连群整理《谭派艺术溯源》，载《剧坛》1983年第3期，页48。

⁶⁸ 徐慕云著《谭鑫培对唱腔的革新》，载戴淑娟、江流等编订《谭鑫培艺术评论集》，页177。

⁶⁹ 王庚生讲述，吴同宾、李相心整理《京剧生行艺术家浅论》，页15-16。

且每每都是点睛之笔。

谭鑫培一生会演、能演的戏目极多，由于资料的缺失，不能详尽。现集《申报》⁷⁰、《旧剧丛谈》⁷¹、《谭鑫培艺术评论集》⁷²、《中国京剧编年史》⁷³中所载剧目，裁汰重复，罗列如下：

《一门忠烈》、《一捧雪》、《二进宫》、《二龙山》、《三岔口》、《赶三关》、《除三害》、《四进士》、《四杰村》、《五人义》、《五截山》、《六部大审》、《七星灯》、《八蜡庙》、《九龙山》、《探母》、《樊城》、《蔡府》、《骂殿》、《骂曹》、《盗骨》、《斩子》、《教子》、《扫雪》、《采桑》、《探庄》、《卖马》、《醉写》、《跑坡》、《骂朗》、《杀惜》、《别母》、《群英会》、《镇潭州》、《状元谱》、《罗四虎》、《双沙河》、《金钱豹》、《太平桥》、《审刺客》、《英雄义》、《马蹄金》、《金水桥》、《摩天岭》、《翠屏山》、《天水关》、《宝莲灯》、《战太平》、《岳家庄》、《盗卷宗》、《打严嵩》、《南阳关》、《黄鹤楼》、《下河东》、《法门寺》、《洪羊洞》、《丁甲山》、《乌龙院》、《清官册》、《庆顶珠》、《霸王庄》、《恶虎村》、《胭脂虎》、《挑华车》、《回龙阁》、《盗魂铃》、《取城都》、《黄金台》、《琼林宴》、《牧羊卷》、《摘缨会》、《凤鸣关》、《捉放曹》、《乌盆记》、《升官图》、《文昭关》、《铁莲花》、《白水滩》、《桑园会》、《定军山》、《赵家楼》、《少华山》、《战北原》、《空城计》、《盘河战》、《御碑亭》、《梅龙镇》、《天雷报》、《失街亭》、《乾坤带》、《阳平关》、《取帅印》、《战蒲关》、《伐东吴》、《平顶山》、《李陵碑》、《银空山》、《雄州关》、《朱仙镇》、《滚钉板》、《胭脂褶》、《汾河湾》、《南天门》、《雪杯圆》、《善宝庄》、《珠帘寨》、《朱砂痣》、《奇冤报》、《战长沙》、《大神州》、《攻潼关》、《宁武关》、《汉阳院》、《连营寨》、《战宛城》、《上天台》、《开山府》、《溪皇庄》、《双狮图》、《浣纱记》、《走雪山》、《哭灵牌》、《战岱州》、《落马湖》、《连环套》、《武当山》、《攻潼关》、《挑滑车》、《冀州城》、《长坂坡》、《东昌府》、《金兰会》、《泗州城》、《芭蕉扇》、《取南昌》、《盗御马》、《铁笼山》、《汜水关》、《洗浮山》、《射红灯》、《打登州》、《法场换子》、《打棍出箱》、《桑园寄子》、《搜孤救孤》、《审头刺汤》、《火烧联营》、《绑子上殿》、《辕门射戟》、《百骑劫魏营》。

五、武生祖师杨月楼

⁷⁰ 《申报》影印本，光绪五年，正月初六—九月十三。

⁷¹ （清）陈彦衡著《旧剧丛谈》，载张次溪辑录《清代梨燕都园史料》，页849。

⁷² 戴淑娟、江流等编订《谭鑫培艺术评论集》。

⁷³ 王芷章著《中国京剧编年史》。

杨月楼，生于道光二十四年（1844），卒于光绪十六年（1890），名九昌，字月楼，外号杨猴子，安徽怀宁县石牌镇杨家墩人。杨月楼幼时，在北京入张二奎之忠恕堂，排名玉楼，与陆玉凤、沈玉莲、俞玉笙（俞菊笙）等同门，与俞菊笙并称忠恕堂“文武双壁”。杨月楼不仅是生行奎派的主要继承者和代表人物，并且由于他在宗“奎派”的基础上，融会贯通程、余、张三派之长，因而也是这一时期剧坛上以须生兼演武生（长、短打、猴戏）的少有杰出人才，促成了武生行的独立。

杨月楼幼年随父亲在天桥卖艺时，被张二奎慧眼识得，看中其身手矫健，躯干魁梧，遂带归门下。入张二奎忠恕堂后，潜心习艺，几年之后“气沛声洪、文修武备。”⁷⁴登台一演《四郎探母》之杨延辉，竟有人评价堪比余三胜。出师后，便成为京城武生魁首，自立“忠华堂”课徒授艺。杨氏在三庆班亦演须生，唱做俱佳：“后长庚老去，月楼接演鲁肃，安详沉静，颇能传长庚衣钵。”⁷⁵

徽班旧行当中分老生、小生，没有文武之别。汉剧中也没有武生专行。同光之前的戏班，文班底和武班底是分开的。武行又名“打英雄的”，是游离于戏班之外的人员，专门负责打把子，不开口唱。武班有带头人即武行头，有派戏或戏份等事，管事人只管跟武行头商量即可。谭鑫培就曾经做过武行头。可以说武行是临时雇佣的性质，有戏则入，无戏则出。总之，武戏中凡是不要紧的喽将官罗、小妖小鬼等都归武行演。这样性质的演出就不用专演人员，凡是学过戏的基本都能。所以，原先的武行不仅没有固定剧目，连角色也都是根据当天的戏码现派的。俊扮就是武生，勾花脸就是净角，转身包上头，即是武旦，例如《铁笼山》老大王带的女兵，就归武行扮演。所以在京剧形成之初，虽有武行之实，却缺武行之正名。直到杨月楼、俞菊笙、杨隆寿等人渐有声名，以及一批以武生为主角的剧目的出现，武生才与生、旦等行并立，确立了自己的地位。

杨月楼与俞菊笙同是武生行的开山之人。以武生为主角的剧中对演员要求甚多，扮相必雄伟昂健，武功必定出众，且“武生最终在胫，无论猿超鹤立，必脚踏实地，毫不倾倚，方为能手，月楼工力甚至，舒转自如。”⁷⁶杨氏体魄魁梧，嗓音洪亮，扮相俊伟，有“天官”之誉。与俞菊笙的“好勇斗狠”不同，杨扮相华贵，《打金枝》《五

⁷⁴ 朱书绅辑《同光朝名伶十三绝传略》，载《民国京昆史料丛书》第一辑，页323。

⁷⁵ （清）许九埜著《梨园轶闻》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页843。

⁷⁶ （清）徐珂著《清稗类钞》第三十八册优伶娼妓，页30。

雷阵》、《牧羊圈》等戏“冠冕堂皇，足传师门衣钵”；长靠戏如《贾家楼》之唐璧、《昊天关》之赵义等奕奕有神，足以称道。《同光朝名伶十三绝传略》赞其“武生剧复具高山深林龙虎不测之致”⁷⁷。因此，杨月楼在沪登场即获盛赞。有竹枝词评道：“金桂何如丹桂佳，佳人个个懒勾留，一般京调非偏爱，只为贪看杨月楼。”⁷⁸《清稗类钞》载其每年于戏班封箱之时演《长坂坡》之赵云的盛况，动则如山呼海啸，静则像月下平潮，神形兼备，盖世无双：“身在重围，七进七出，借诸牌调架式，而始终不汗不喘，一丝不走，恢恢乎游刃有余。”⁷⁹此剧一年只演一次，令京城嗜好者心痒难耐，不得不挨至时间，方能一解心病。满场观众“无不目眩神摇，如覩顺平侯飒爽英姿，当日与魏将十荡十决，挥戈酣战时情状，真绝技也。”⁸⁰

杨氏另一创举，即是创演了诸多“猴戏”。他演的孙悟空狡黠敏捷、灵活轻快，“安天会去孙悟空，出台时翻筋斗一百零八个，在一定尺寸内，不离故步”⁸¹，“演《西游记》悟空，必以武生绘面为之，或竟有不绘面者。此角以超距灵捷，舞棒圆熟为工。月楼本善武生，扮相绝佳，而技击、台步、身段、打把，又靡不精。每扮悟空，如《芭蕉扇》、《五花洞》、《蟠桃会》、《金钱豹》等剧。皆灵活如猴，有出入风云之概，故以猴子见称。”⁸²杨小楼承其父衣钵，演猴戏描“一口钟”脸谱，活泼俏皮，灵动不俗，父子同为猴戏北派的奠基人。

杨所擅剧目散见于多处，列载如下：

光绪十二年《菊台集秀录》载其剧目及角色为：《探母》四郎、《安五路》邓芝、《镇潭州》岳飞、《御碑亭》王有道、《群英会》鲁肃、《取南郡》鲁肃、《回龙阁》薛平贵、《打金枝》唐王、《金水桥》唐王、《定军山》黄忠、《阳平关》黄忠、《五雷阵》孙膑、《戏妻》秋胡、《下河东》呼延寿、《长坂坡》赵云、《黄鹤楼》赵云、《连环套》黄天霸、《恶虎村》黄天霸、《翠屏山》石秀、《泗州城》猴子。⁸³

《中国京剧编年史》载其内廷演剧尚多出：《乾坤带》、《伐东吴》、《樊城昭关》。

84

⁷⁷ 朱书绅辑《同光朝名伶十三绝传略》，载《民国京昆史料丛书》第一辑，页323。

⁷⁸ 杆情生著《续沪北竹枝词》，《申报》同治十一年（1872）四月十二日。

⁷⁹ （清）徐珂著《清稗类钞》第三十八册优伶媚妓，页30。

⁸⁰ （清）吴焘著《梨园旧话》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页817。

⁸¹ 天柱外史氏撰《皖优谱》，世界书局，1939年10月第1版，页44—45。

⁸² （清）徐珂著《清稗类钞》第三十八册优伶媚妓，页30。

⁸³ （清）吴焘著《梨园旧话》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页635—636。

⁸⁴ 王芷章著《中国京剧编年史》。

《梨园旧话》⁸⁵、《清稗类钞》⁸⁶、《都门纪略》⁸⁷记有：《取洛阳》、《牧羊圈》、《昊天关》赵义、《贾家楼》唐璧、《西游记》孙悟空、《芭蕉扇》孙悟空、《五花洞》孙悟空、《蟠桃会》孙悟空、《金钱豹》孙悟空、《法门寺》赵廉、《草船借箭》鲁子敬。

六、度曲周郎徐小香

徐小香，生于道光十一年（1831），卒年或为民初。小香有时亦写作“小湘”，原名馨，有时亦写作忻，号蝶仙，小香是其艺名。祖籍为江苏常州，出生在苏州吴县。曾私淑曹眉仙学唱小生。初登舞台为票友性质，多演于堂会，颇得好评。后因父亲病故，为生计计，投师于吟秀堂，成名后寓所曰“闻德堂”，后改名“岫云堂”，遂有“岫云主人”之号。先搭四喜班演唱，不久改入程长庚主持的三庆班，为该班小生主演。尤其与程长庚等合作演出《三国志》连台本戏，饰周瑜一角，更称拿手，时有“活公瑾”之誉。

因与班主程长庚赌气，小香发愤钻研。“当辍歌者八年，每日头不去网，足不去靴，早起调嗓音，练武功，罢然后食，下午自操琴自唱者必二三次。无论与何人言，皆学科白音韵。又时时动摇其首，则插雉尾姿势也。”⁸⁸正是这样的刻苦研磨，徐在各方面技艺都有了长足的进步，他也被称为京剧小生的开山祖师。

小生行原是昆剧中的重要行当，以生旦相配的剧目居多。京剧刚形成的时候，小生行的剧目并不多，有的剧目还需要青衫代演，如《孝感天》之共叔段，《黄鹤楼》之周瑜，《天水关》之刘后主。徐小香敏捷聪慧，有较高的文化修养；不仅有一条清脆、响亮的好嗓子，而且身材魁梧，形貌俊美。他文武兼擅，唱做均属上乘，为当时难得的小生全材。时有诗赞云：“优孟衣冠各擅长，高抬身价罕登场，掀帘快睹争呵采，度曲周郎是小香。”⁸⁹他出身昆班，又兼擅皮黄，戏路宽博，根基深厚。所以他能在京剧的小生表演中，取昆曲之儒雅，弃其繁缛；借梆子之开朗，舍其粗野；合花雅之长，塑造了京剧小生的多个角色。原本不以小生为主角的一些剧目，经他精演后，都成为小生行当的出色剧目，如《双狮图》、《雄州关》等。经他饰演的角色，再与三庆诸人配合无间，佳妙几为“空前绝后”：

⁸⁵（清）吴焘著《梨园旧话》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页813。

⁸⁶（清）徐珂著《清稗类钞》第三十八册优伶娼妓，页31。

⁸⁷周明泰《都门纪略》中之戏曲史料。

⁸⁸刘晓桑、曹心泉、王瑶卿合作《徐小香专记》，《剧学月刊》第1卷第2期，1932年2月，页5。

⁸⁹（清）韩又黎《都门赘语 咏名优》，转引自周贻白《中国戏剧史长编》，上海书店出版社，2007年，页535。

徐伶《监酒令》一剧，在帘内唱【倒板】，出场后唱【正板】二簧一大段，喉音既清华朗润，而所唱“站立在龙津桥抬头观望，又只见紫雾腾云绕建章。看龙楼与凤阁依然无恙，只不见当年的创业高皇”等句，悲壮苍凉，英光迸露，风流儒雅，如闻际鸾凤音。⁹⁰

至如《射戟》、《叫关》、《小显》等剧，因缺乏小生英武之才，一度废而不演，由徐小香重演于舞台，神妙具备。尤以《八大锤》之陆文龙“能著高靴，拖长绅，舞双枪，战四将，不特神色不疲，抑且巾带不紊”⁹¹：

徐伶《八大锤》一剧，是其得心应手之作，其车轮战数场，各有身段，枪花手法绝不相复，其妙处真无可形容。……至《观画》说平话时之意趣生动，接应宋军时乌珠与陆文龙问答数语，尤觉娓娓动人。而文龙“放尔逃命去罢”一句，更凄怆欲绝，观者亦不禁泪下潸潸矣。⁹²

同光时各班均以老生为台柱，如三庆班的程长庚、卢胜奎，春台班的余三胜等，剧目上也是大多以老生为主角。徐小香在老生名伶众多的三庆班以自己的出色技艺，从唱、念、做、打各方面把小生这一行当的表演艺术提高到更高的层次。齐如山在《京剧谈往录》中说到：

徐小香，工小生，昆腔皮黄都好，文武兼擅，演昆腔戏自创身段很多。《乔醋》一戏，前人演之，并无身段，而他添了许多，异常优美。《八大锤》一戏，亦其所排，所有身段，无不美观。此本小生或娃娃生之戏，程继先、朱素云演之均还很好，后经武生一演，完全走样，盖小生之动作，与武生完全两事也。杨小楼演此，可以说是毫无是处矣。耍翎子等身段，本梆子腔中之身段，皮黄最初没有，经小香才模仿添入，极力用功，遂成绝技，至今演小生者无不学之。⁹³

⁹⁰ (清) 吴焘著《梨园旧话》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页 820—821。

⁹¹ 朱书绅《同光朝名伶十三绝传略》，载《民国京昆史料丛书》第一辑，页 332。

⁹² (清) 吴焘著《梨园旧话》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页 820—821。

⁹³ 齐如山著《戏界小掌故—程长庚与徐小香》，载文史资料研究委员会编《京剧谈往录》三集，页 425。

从椰子腔中化用来的耍翎子，经徐小香琢磨后更是出神入化，一双翎子上下翻飞，前后旋转，涮、抖、摆、挑、点、滚、晃、噙、绕、竖，抒发出惊恐、愤怒、得意、爱慕等不同的情感。翎子不仅仅是武小生身份的表征，也是人物内心思维的延伸和拓展，在一些特殊的场合，比语言更能说明人物性格。如《凤仪亭》中吕布，也算得是一员猛将，碍于董卓的颜面，行为语言不敢过分，但色胆膨胀之时，便再难隐忍，用翎子的“涮绕”极尽挑逗、调戏之意：“与貂蝉在亭中相会时，情话缠绵，心情荡漾，他把头猛地一低，再向左一扭，那吕布所戴的盔头上右边的翎子，竟能从貂蝉的脸蛋上划过来，顺着劲儿，再绕划到鼻间，吸气一闻。”⁹⁴一个举止轻佻、见色情迷的吕布的形象便活脱了出来。在《群英会》中表现周瑜发怒时，也是通过翎子功表达了含蓄地“隐怒”：“只见他头上两根翎子恰似‘双龙出水’，起伏抖动不已，巧借双翎把周瑜狂傲发怒的情绪表现的非常生动。”⁹⁵《打盖》走场时：“手拂雉尾，摇曳多姿，尽态极妍，无美不备。”⁹⁶

《菊部群英》所载剧目及角色：

昆剧：《游园看状》苏公子、《赏荷》蔡伯喈、《见娘》王十朋、《雪中人》查伊璜、《拾画叫画》柳梦梅、《水斗》许仙、《断桥》许仙、《剔目》郑元和、《楼会拆书》于叔夜、《醉园》潘岳、《醉归》秦钟、《奇双会》知县、《玩笺错梦》于叔夜、《起布》吕布、《问探》吕布、《三战》吕布、《游园惊梦》柳梦梅、《梳妆》吕布、《掷戟》吕布、《芦花荡》周瑜、《梳妆跪池》陈髓、《三怕》陈髓、《独占》秦钟、《大小宴》吕布、《惊醜侔美》韩仲琦、《探庄》石、《乔醋》潘岳、《雅观楼》李存孝、《对刀步战》李洪基。

皮黄：《群英会》周瑜、《黄鹤楼》周瑜、《取南郡》周瑜、《临江会》周瑜、《辕门射戟》吕布、《借云》赵云、《盘河战》赵云、《躍檀溪》赵云、《回阵》韩彦直、《孝感天》郑叔段、《监酒令》刘章、《取洛阳》岑彭、《凤凰台》孙策、《延安关》狄青、《四平山》裴元庆、《反五侯》李存孝、《余塘关》杨业、《雁门关》杨八郎、《镇潭州》杨再兴、《破洪州》杨宗宝、《淤泥河》罗成、《打金枝》郭暖、《玉玲珑》韩世忠、《岳

⁹⁴ 董维贤著《京剧流派》，页91。

⁹⁵ 李泰山主编、安徽省艺术研究所编《中国徽班》，安徽文艺出版社，2006年1月第1版，页472。

⁹⁶ （清）吴焘著《梨园旧话》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年12月第1版，页819。

家庄》岳云、《八大锤》陆文龙、《御碑亭》柳生春、《得意缘》罗崑杰、《玉堂春》王金龙、《连升三级》王名芳、《举鼎观画》薛蛟。⁹⁷

第三节 昆乱兼擅的旦行

同光时期的旦行也是人才济济，不仅有梅巧玲、朱莲芬等人承袭昆曲精华，更有郝兰田首创老旦新腔，令人耳目为之一新，也使得老旦行成为一个独立的行当。在生行先进入成熟期后，此时的旦行反而稍逊一筹，更多的是对已有剧目、程式的承接，但也初露兴发之势，表演、化妆多有突破，为民初旦行的全面兴盛奠定了基础。

一、老旦祖师郝兰田

郝兰田，生于道光十二年（1832），同治十一年（1872），安徽人。原为徽调演员，初学青衣，后工老生，以唱《祭风台》（即《借东风》）名遍都中。清末民初著名京剧老旦演员，京剧改革家王瑶卿之外祖父。约在清道光、咸丰之际来北京，因与程长庚同乡而搭入三庆班演唱。

郝氏以老生行初入三庆时，即发现京班中之《借东风》即是徽剧中的《祭风台》，二者略有不同，自信饰演诸葛武侯略有“一寸之长”。班主程长庚即派他的戏为《天水关》，一经演出，四座皆惊。三庆管事人殷荣海也大加赞赏：“此始谓之诸葛亮，岂伧夫所扮之猪狗样，所可同日而语哉。”⁹⁸三庆班之后排演连台本戏《三国志》时，郝在《借箭》、《祭风》等诸葛亮的重头戏中，与卢胜奎分饰孔明，同程长庚之鲁肃，徐小香之周瑜，功力悉敌，相得益彰。

就道光二十五年《都门纪略》⁹⁹所列七大班角色中，仅三庆、和春、大景和三个戏班设有老旦专行，其它均没有专设或因演员无名而未列入册中。可见，当时的老旦行确实是人才寥落，声名不振。老旦是旦行中唯一用本嗓唱念的行当，“时京剧老旦，唱法呆板，做派欠细腻”，为众人所轻视。郝氏加入三庆时，三庆班正缺一老旦，郝氏就自请改为老旦，全面革新了老旦的唱腔，始为这一行当开创了新的局面。他本身是徽剧老生，又揣摩徽汉等剧中老旦的特点，一方面“参旦工韵味”、“运以花腔，加

⁹⁷（清）邗江小游仙客著《菊部群英》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页473。

⁹⁸ 朱书绅辑《同光朝名伶十三绝传略》，载《民国昆史资料丛书》第一辑，页308。

⁹⁹ 周明泰著《都门纪略》中之戏曲史料。

强描写”，提取其中女性委婉柔和的一面，再加上自己曾经饰演过老生角色如诸葛亮等，有老生的高亢有力的一面，糅合到一起，创出了老旦新腔。“其演唱特点为高亢有力，苍劲深沉，念白真似老妇一般。”郝氏新腔一洗之前呆板的唱法，饰演《四郎探母》中的佘太君气度不凡，《探窑》中的王夫人沉着有力，尤以其饰演的《钓金龟》康氏，称为一绝，即同光十三绝图像所绘者。自此之后，老旦才开始为内外行所瞩目，其中郝氏之功力，不言而喻。此外，郝氏兼能串演丑角，擅演《淮河营》之田子春，“亦极工妙”。据载，《双钉记》就是他所创编的一出戏。他又在擅演的《法门寺》中，自加了行路的一段唱词，至今演员都还按照他的路子演。此《淮河营》、《双钉记》、《法门寺》三剧合而谓之“郝氏三绝”。擅演剧目见载于《同光朝名伶十三绝传略》、¹⁰⁰《都门纪略》¹⁰¹、《中国京剧史》¹⁰²中，如下：

《天水关》、《淮河营》、《双钉记》、《法门寺》、《守门杀监》、《断后》、《辞朝》《钓金龟》、《行路哭灵》、《徐母骂曹》、《滑油山》、《目连救母》、《游六殿》、《遇皇后》、《打龙袍》、《四郎探母》、《探窑》。

二、花衫启蒙梅巧玲

梅巧玲，生于道光二十二年（1842），卒于光绪八年（1882），正名芳，谱名恺，号慧仙，字筱波，一字雪芬，别号蕉国居士，自号梅道人，因寓所曰“景和堂”，人又称“景和堂主人”。原籍江苏苏州吴县，家道中落后，入北京福盛科班学戏。先跟从福盛班主杨三喜、后又随师兄罗巧福学习京、昆旦角表演艺术。咸丰初已有名，后改搭四喜，后任班主，至于终身。

梅巧玲是京剧旦行的开创人物，虽幼习昆旦，但并未苑囿于一行，而是数艺并举，各行兼能。原徽班中的旧规则，是青衣花旦各有专工，青衣重唱工，神情端庄，身段少；而花旦重做工及扮相，婉丽明媚。梅巧玲“演青衣则严肃端庄，演花衫则明丽华贵，至演玩笑旦则泼辣风骚，一身而兼众长，如千手菩萨，具天女罗刹万千变相，真俊才也。”¹⁰³驾驭多个角色的丰富舞台经验，让他在每一出戏的演出中，对于角色的把握，都令人称道。梅氏本身扮相不甚佳，词人李蕤客以“胖慧仙”戏称之，而他歌

¹⁰⁰ 朱书绅辑《同光朝名伶十三绝传略》，载《民国京昆史料丛书》第一辑，页307—308。

¹⁰¹ 周明泰著《都门纪略》中之戏曲史料。

¹⁰² 苏移等著《中国京剧史》，中国戏剧出版社，1999年9月第1版，页488。

¹⁰³ 朱书绅辑《同光朝名伶十三绝传略》，载《民国京昆史料丛书》第一辑，页319。

喉嘹亮，音调清脆婉转，弥补了扮相上的不足。戏谚有云“千斤话白四两唱”，在没有音乐伴奏的情况下，念白要有一定的节奏和韵律，还要表现出人物独特的语气情感，难度很大。梅氏喜读诗书，广交文士，所以“说白则更辞锋犀利，人莫能穷”。《梨园旧话》对梅巧玲赞誉颇高：

梅巧玲佳剧如《雁门关》、《盘丝洞》、《渡银河》等剧，最为出色。……《盘丝洞》饰蜘蛛精，率众裸上身，沐浴于河。老杜《丽人行》所谓“肌理细腻骨肉匀”，庶几近之。《渡银河》饰杨太真，艳丽而肥，恰称“环肥”之目。加以喉音清亮，圆转自如，故梅演此数剧，主家辄以夸豪举。¹⁰⁴

梅巧玲列于“十三绝”中的画像是《雁门关》中的萧太后。而《雁门关》与《五彩舆》也是当时四喜班的大作。两剧均需八日分演。巧玲在《雁门关》中由始至终饰演萧太后，从扮相到身段，无一不有太后威严，无一不有银宗风范。经梅氏饰演的萧太后“不趋于公主粉侯，而专归太后”，可谓入骨三分。《同光朝名伶三十绝传略》中载有其出场之盛况：

尤其妆《雁门关》之萧银宗，所著冠服，皆为满族福晋品级服色。首冠珠钿，步摇双插，瓔珞覆面，身着八团女褂，项缀朝珠，足踏花盆女鞋，每值绣帘一揭，巧玲左捻佛头右掀彩帕，款步而出，金容满月，玉树临风，庄严妙相，四肢百骸无不具贵妇风范，四座惊愕，一时肃然。¹⁰⁵

萧太后这角色身份特殊，青衣应工嫌太过于板正，且剧中的萧太后并不是以唱功为主；以花旦饰演又容易流于轻浮，缺少女皇身份必不可少的威严和端庄；老旦则又少了英气与政治家应有的胆略，且神情过于老迈。梅氏又参考了昆剧中王帽生的演法，革新了行头，终于将萧太后智慧深沉、雍容严肃的女政治家的形象树立起来。以致众人皆传，非四喜班不能演《雁门关》，非梅氏不能演萧太后。

梅氏擅演的昆曲折子戏有《定情》、《赐盒》、《小宴》等，也有典型的皮黄戏如《翠

¹⁰⁴ (清)吴焘著《梨园旧话》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页832。

¹⁰⁵ 朱书绅辑《同光朝名伶十三绝传略》，载《民国京昆史料丛书》第一辑，页319—320。

屏山》、《乌龙院》、《汾河湾》等，都相当出色，可谓昆乱不挡，能戏颇多。从行当角色上来看，三十多出皮黄戏也说明了他允文允武、艺兼多能、腔会多种，实为剧坛大家。在具体的剧目中，他又能不拘禁于行当的旧规，多有创新。京剧的新行当，集青衣的端庄和花旦的娇媚于一身的“花衫”就在梅氏手中萌芽，《戏班中角色旧规则》载：

旦角扮相改革，名花衫，自梅慧仙始。（昔年老扮相，祇取像形，如旗装两把头，用大头发梳成，形如捲子，最不美观。梅慧仙演八本《雁门关》，始改扮相。时妆，亦自慧仙演《德政坊》，饰穷不怕夫人，改穿汉褂子，灯彩砌模，从梅演《乘龙会》、《盘丝洞》开始。）此为皮黄改革之始。¹⁰⁶

至老年时，梅氏常出演“义务戏”，因年事已高，自觉以一鹤发鸡皮之老叟扮娇艳秀丽的旦角颇不相宜，遂创用水纱勒头，把面部赘皮伸展，以求扮相宜人。此后旦行皆用水纱，一则勒紧头发，防止松懈；二则，水纱沾湿后勒在头上，时刻不得松懈，也让人的精神紧绷，专心做戏。《菊部群英》中载有梅巧玲所擅演的剧目，并且在每一剧目下注明其所演的角色，列举如下：

《思凡》赵尼、《刺虎》费宫娥、《定情》杨贵妃、《赐盒》杨贵妃、《絮阁》杨贵妃、《小宴》杨贵妃、《折柳》霍小玉、《剔目》李亚仙、《赠剑》百花公主、《说亲回话》田氏、《双铃记》赵玉、《万事足》邱夫人、《红楼梦》史湘云、《雪中人》夫人、《梅玉配》韩翠珠、《黄河阵》云霄、《探母》萧太后/公主、《赶三关》代战公主、《回龙阁》代战公主、《打金枝》正宫/升平公主、《金水桥》西宫、《彩楼配》王宝钏、《雁门关》萧太后、《二进宫》李燕妃、《芦花河》樊梨花、《汾河湾》柳迎春、《三进士》王氏、《玉堂春》苏三、《虹霓关》东方夫人、《翠屏山》潘巧云、《乌龙院》阎婆惜、《胭脂虎》石中玉、《玉玲珑》梁红玉、《浣花溪》任荧卿、《得意缘》云鸾、《闺房乐》管夫人、《德政坊》穷不怕/夫人、《真富贵》邵真真、《鸿鸾禧》金玉奴、《延安关》双阳公主、《双沙河》公主、《破洪州》穆桂英、《摇会》大娘、《变羊》柳夫人、《探亲》旗婆子、《贪欢报》李湘兰、《思志诚》女老、《盘丝洞》蜘蛛精、《乘龙会》刘毅。¹⁰⁷

¹⁰⁶ 庄清逸著《戏中角色旧规则》，载王德毅辑《丛书集成三编》第32册，新文丰出版公司，1997年3月，页812。

¹⁰⁷ （清）邗江小游仙客著《菊部群英》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页495—496。

三、跷工独擅余紫云

余紫云，生于咸丰五年（1855），卒于光绪二十五年（1899），原名金梁，字砚芳（一说艳芬），又字昭儿，堂号“胜春”，湖北罗田人。著名演员余三胜之子，工青衣、花旦，可谓出身梨园之家。幼随父进京，入景和堂从梅巧玲习花旦，青衣戏则私淑胡喜禄。他多学广识，尽得多位旦行前辈之长，咸可谓“昆乱不挡”。

咸同年间，各戏班皆以老生取胜，如三庆班之程长庚、春台班之余三胜，京剧剧坛一显雄壮阳刚之气，旦行反而稍落下风。至梅巧玲出，才渐有改观。余紫云承梅之衣钵，传旦行之绝技，成为当时能与老生一争高下的绝少人物。旦行的基本功中有一名“跷功”，是用木头做成“三寸金莲”的形状，在绑在旦行演员的脚上以效女子裹足之形，所以也叫踩寸子，取“三寸金莲”的“寸”字。踩上跷以后，把彩裤放下来，只露出前面的脚尖，十分的俏丽轻盈。原为秦腔演员魏长生的发明，后演变为无旦不跷。跷功是旦行演员最难练的一种基本功，要走的平稳轻盈、婀娜妖娆。余紫云的跷功为当时一绝，脚步轻盈且不显身材陡高，仍不失女子娇俏之态。他“以木为莲足，系于腿部，著以凤鞋，束以藕覆，袅娜行来，真有步步生莲之致。”他演《梅龙镇》、《玉堂春》无不用跷，上台之后，轻歌曼舞摇曳生姿，“叠湘群，曳罗袖，横波一视，窄步轻盈，如红蕖之出绿水，恍咏仙乎之句矣。”

余氏唱功绝佳，声柔音脆，字字珠玑，且青衣花旦各具风味。青衣戏“声情激越，节奏哀婉”¹⁰⁸，许九桠《梨园铁闻》载：“青衣戏以反调为最难，《祭江》、《祭塔》尤为重头。同、光间，紫云每登场，四座寂然无声，惟台上胡琴声、鼓板声与歌声相应答，如闻九天鹤唳，凤管鸾笙，令人飘飘欲仙，诚所谓‘此曲只应天上有，人间能得几回闻’者是。回首五十年来，此调已成广陵散矣。”¹⁰⁹花衫戏“轻盈旖旎，飘渺如仙，抑扬亢坠，曲尽其神。”¹¹⁰《虹霓关》是唱做并重的一出戏。他在头本饰夫人，二本饰丫鬟，开一戏两角之先河，且唱做皆佳：

于（余）紫云……其唱，声柔脆而坚，绝非后辈虚浮一派，去台远坐，字音绝清，曾见唱《彩楼配》、《御碑亭》、《赶三关》、《祭江》、《别官》、《坐宫盗令》

¹⁰⁸ 朱书绅辑《同光朝名伶十三绝传略》，载《民国京昆史料丛书》第一辑，页325—326。

¹⁰⁹ （清）许九桠著《梨园铁闻》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页845。

¹¹⁰ 朱书绅辑《同光朝名伶十三绝传略》，载《民国京昆史料丛书》第一辑，页325。

等剧，皆委婉动人，当世无两。……其最著者为《虹霓关》一剧，效婢子装，见夫人与伯党论婚，腹诽眉语，方只手擎盘茗而出，见之而怒，乃衔杯而指弄其盘，迅急如风，官体并用，喉仍作唱，其唱【西皮二六】一段至：“自古常言讲得好，最狠狠不过妇女心肠”等句，字字酸心，针针见血，观者点首太息，深入乎人人之心，盖非独调佳、腔佳、韵佳，由切切然以情传，悠悠然以味胜者也。目中所见，旦唱斯为第一。¹¹¹

此剧中丫鬟本为乳娘，本应穿青褶子，是青衣的正工戏。余在剧中首改穿花衫，每演此剧的时候，京城中内行旦角都争往观看。为后来者全面改创花衫行当提供了借鉴之处。余氏在旦行中可谓承上启下之人，上承梅巧玲胡喜禄之优势，中与时小福共挑旦行之大梁，后启王瑶卿梅兰芳创新之风气，为京剧旦行蓄勃兴之势。

《菊部群英》载其扮演剧目及角色如下：

《湖船》张大姐、《琵琶行》花秀红、《面缸》周腊梅、《别妻》王氏、《贪欢报》李湘兰、《巧因缘》周蕙娘、《虹霓关》丫环、《闺房乐》丫环、《真富贵》丫环、《摇会》二娘、《盘丝洞》蜘蛛、《戏凤》李凤姐、《荷珠配》荷珠、《彩楼配》王宝钏、《探窑》王宝钏、《回龙阁》王宝钏、《赶三关》代战公主、《金水桥》银瓶公主、《教子》王春娥、《祭江》孙夫人、《二进宫》李燕妃、《芦花河》樊梨花、《宇宙锋》赵小姐、《梅玉配》秀兰、《乘龙会》琼莲公主、《翠屏山》潘巧云。¹¹²

四、第一青衣时小福

时小福，生于道光二十六年（1846），卒于光绪二十六年（1900），原名庆，又名小馥，字琴香，号赞卿，堂号绮春，故亦有“绮春主人”之称。江苏吴县人，为清同、光年间青衣名家。12岁来到北京，因家贫而从一陈姓者学皮簧青衣，后入苏人郑秀兰之春馥堂（昆班）从徐阿福学昆旦，兼乱弹青衣。出师后自主绮春堂，后继梅巧玲掌四喜班，曾与谭鑫培、俞菊笙同任精忠庙庙首。

时小福唱功以端正大方为特色，在腔调上兼取胡喜禄、梅巧玲之长，并吸取了昆曲唱法，“一字一腔，皆细针密线，极意熨帖。”以正工青衣戏最为拿手，如《戏妻》、

¹¹¹ 王梦生著《梨园佳话》，载《民国京昆史料丛书》第一辑，页210。

¹¹² （清）邗江小游仙客著《菊部群英》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页496。

《探窑》、《祭塔》、《汾河湾》、《二进宫》等，有“第一青衣”之誉。时本就是苏州人，故对于昆曲之字韵多有研习，再加上他对胡、梅唱腔的发展，终形成自己的另一种风格。“气充韵沛、字正腔圆，不以小巧为俗耳悦，柳诚悬腕力直透纸背，正以其笔笔中锋，不侧媚以取妍也。”¹¹³四喜班一时以时小福之《教子》，孙菊仙之《御碑亭》最享盛名。时有时还反串小生剧，不同于正工青衣的端庄郑重，更能显示出他的唱功极尽“沉着有韵”¹¹⁴之特色，王梦生在《梨园旧话》中说：“时小福……其唱和婉动听，演《孝感天》扮共叔段唱极平稳拍之缓，较寻常慢板，可加一、二眼，所谓‘一板四眼’者是也。此剧反正调均备，以悲凄静穆为主”。¹¹⁵

戏曲舞台之种种身段无一不是来自生活，并加以美化形成的。对于人物身份的确认是确定采用何种身段的前提。水袖功是青衣行基本功之一，用勾、挑、撑、冲、扬、掸、甩、抖、涮、卷等方法表现人物的思绪，增加美感。而在《桑园会》、《教子》、《武家坡》等剧中，为表现王春娥等人采桑织布的情形，时小福首创“捲袖露手”身段，双手不时露于水袖之外，做采桑织布时，翩跹翻飞，极富美感。既不失去女性的贞静和婉之感，又为劳作身段增加了可观性，使其表演更趋向合理和美观。

时小福中年后，刻意授徒，弟子颇众，最著名的有八人，皆以“仙”字排行。如吴菱仙、张云仙、秦燕仙、陈桐仙、吴霭仙、江顺仙、王仪仙、陈霓仙、张紫仙等。所授众徒皆技艺出众，为旦行技艺的传承作出了贡献。如吴菱仙即是梅兰芳之蒙师，梅兰芳带领京剧走出国门，与蒙师的悉心教导有莫大的关系。

《菊部群英》录有绮春主人戏目及角色：

《挑帘做衣》潘金莲、《折柳》霍小玉、《小宴》杨贵妃、《彩楼配》王宝钏、《击掌》王宝钏、《探窑》王宝钏、《跑坡》王宝钏、《回龙阁》王宝钏/代战公主、《赶三关》代战公主、《打金枝》正宫/升平公主、《金水桥》西宫/银瓶公主、《法门寺》宋巧娇、《探母》四夫人、《教子》王春娥、《戏妻》罗敷、《斩子》穆桂英、《祭江》孙夫人、《汾河湾》柳迎春、《斩窦娥》窦娥、《南天门》曹玉莲、《二进宫》李燕妃、《宇宙锋》赵小姐、《芦花河》樊梨花、《牧羊圈》赵景棠、《玉堂春》苏三、《虹霓关》丫环。

《菊台集秀录》所录除前见外，尚多小生数出如下：《群英会》周瑜、《孝感天》

¹¹³ 朱书绅辑《同光朝名伶十三绝传略》，载《民国昆史资料丛书》第一辑，页329。

¹¹⁴ 陈彦衡著《旧剧丛谈》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页878。

¹¹⁵ 王梦生著《梨园佳话》，载《民国昆史资料丛书》第一辑，页209—210。

共叔段、《雁门关》杨八郎、《打金枝》郭暖。¹¹⁶

《中国京剧编年史》载其在内廷所演剧目，裁汰重复列如下：《射雁》、《祭塔》、《拦江》、《祭江》、《战蒲关》、《五花洞》、《孝感天》、《一捧雪》。¹¹⁷

五、第一昆旦朱莲芬

朱莲芬，生于道光十六年（1836），卒于光绪十年（1884），原名延禧，字水芝，号福寿，寓所名“紫阳堂”，号紫阳主人，幼习昆旦，后兼习皮黄被誉为“第一昆旦”。

《同光名伶十三绝》载其画像为《玉簪记·琴挑》之陈妙常。吴焘赞曰：“昆旦则以朱莲芬为无上神品”。

清代中期以后，北方已经少有昆剧演出。四喜班曾因专演昆剧而一度衰落。昆剧业已成熟的行当、程式等，成为幼伶习艺的最好教材，所以逐渐从前台退居到幕后，成为戏曲演员启蒙的基础。这一时期昆乱兼长的演员最能叫座，有昆剧基础的演员因幼功深厚，表演时更能显出四功的底蕴非凡。朱莲芬袭昆旦精髓，行动颇合尺度，身段俊逸，嗓音清脆甜润，“色艺与诸名优埒，而神气清朗，吐属隽永则过之。”¹¹⁸他个人技艺的保留，亦是对昆剧的传承。

旦角的台步是其身段轻盈俏丽的关键，若自身体格有异，则需有应对之法，不能让观众在台下看出演员身材的长短不合。朱莲芬的腿较别人稍长，在台上观望，稍有鹤立之嫌。他就自创新的台步，以掩饰自己腿长的劣势。“群每高系，下沿不逮足带，及出台，身微下蹲，足每横出，而步履转动灵活异常，即趋走亦然，只见婉妙之姿，不露硕颀之态。他人莫能效也。”¹¹⁹

《菊部群英》载擅演剧目及角色：

《思凡》赵尼、《寄扇》李香君、《游园惊梦》杜丽娘、《寻梦》杜丽娘、《题曲》乔小青、《水斗》白蛇、《断桥》白蛇、《乔醋》夫人、《醉圆》夫人、《醉归》花魁、《独占》花魁、《后亲》戚小姐、《活捉》阎婆惜、《盗令》赵翠儿、《芦林》庞夫人、《盘秋》谢素秋、《大小宴》貂蝉、《梳妆掷戟》貂蝉、《琴挑》陈妙常、《梳妆跪池》柳夫人、《偷诗》陈妙常、《三怕》词云、《双拜月》王瑞兰、《楼会拆书》穆素徽、《戏

¹¹⁶（清）邗江小游仙客著《菊部群英》、佚名著《菊台集秀录》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，分见页491—492、629。

¹¹⁷ 王芷章著《中国京剧编年史》。

¹¹⁸（清）吴焘著《梨园旧话》，四不头陀著《昙波》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，分见页822、394。

¹¹⁹ 朱书绅辑《同光朝名伶十三绝传略》，载《民国昆史资料丛书》第一辑，页327。

目莲》观音、《芦花河》樊梨花、《贪欢报》李湘兰、《双沙河》公主。¹²⁰

第四节 初绽魅力的丑行

丑行在戏班内不是主要行当，但却必不可少。杨鸣玉以昆丑五毒戏为京剧增辉，刘赶三更开丑婆之先。二人各自以丑行之绝技位列十三绝中，在生旦为主的剧坛中，为丑行争得一席之地。同时，刘赶三在念白中加入唱词的做法，亦成为刘派丑角的特征。

一、丑婆祖师刘赶三

刘赶三，生于嘉庆二十二年（1817），卒于光绪二十年（1894），原名刘宝山，号芝轩，字韵卿，天津人。道光年间，曾在天津侯家后群雅轩票房当业余演员，演老生张二奎派。后来北京，拜十三绝之一的郝兰田为师，成了一名专业戏曲演员。

同光朝老生行人才济济，刘赶三又非科班出身，“身小，面又清癯”¹²¹，难以出头，遂专研丑行，尤以丑婆子为最佳，被誉为“京剧丑婆子的开山祖师”。丑行角色以插科打诨为主，要嘴皮子利索，念白要如弹丸走坂，珠落玉盘。赶三的念白更是一绝，不但嗓音响亮干脆，花样迭出，且与剧中人物性格、身段契合无隙。“比如《请医》的刘高手以一些中药名组成大段念白，这是原来传统演法有的，但没有那么顺溜，也没有那么风趣，药名摆得更不是那么跌宕有致。因为刘赶三家是药商，熟于药名，他能加以丰富，成为现在的这种演法，一直留传下来。”赶三专演丑行后，发挥了他原来习老生、老旦行的优势，打破原来单一的念白，在适时的地方加唱词以丰富情节：

如《虹霓关》的棋牌在城楼上唱大段二六板；《请医》的刘高手，原来是念“水底鱼”的干牌子：“四世名医，三方人尽知”云云，他则唱二黄倒板、碰板、原板；《刺汤》的汤勤上唱“金乌坠玉兔升满天星斗”。……在《拾玉镯》唱西皮原板也始于刘赶三。《法门寺》“行路”，刘媒婆大骂刘彪的流水板，原为郝兰田用老旦腔创造的。刘是郝门弟子，就把它加以变化，并改动词句，使之适于丑角风格（如“皮挨皮、肉挨肉”等词）。他还擅长曲艺，在《瞎子逛灯》的常常随

¹²⁰ （清）邗江小游仙客著《菊部群英》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页498。

¹²¹ 张肖伦著《燕尘菊影录》，载武进、张肖伦编著《菊部丛谈》，页125。

便唱的【岔曲】等等，节奏流利，又脆又亮。有时唱一段【岔曲】《四不露》中的《咏花》，起句为“勤娘子晚装新”，一口气唱到末句“金莲挫牡丹芽”，要带出多少“嘟噜儿”来。这固然不算正轨，但过去风气，丑角例不兴唱，刘赶三却能利用自己的条件花样翻新，因而才创造出他自己的这一艺术流派。¹²²

这些唱词板眼合度，“与信口胡唱者不同，人以是乐听之”。丑行向来有现场“抓眼儿”的习惯，寓讽刺于诙谐之中。赶三思维敏捷，口才犀利，张口即能一语中的。京城殿试发榜之后，赶三每能拾取卷中一二精言警句，插入科白之中，无不醒人耳目，浑然天成。以至众人举子皆膺服其“敏会”，自叹弗如。《拾金》一剧，是其大显身手之时，“以两手拉胡索，两膝各缚大钵。右足指夹一槌，左足悬金锣一。坐桌上自唱二进宫一剧，锣鼓节奏，胡琴音节，丝丝入扣。”¹²³丝毫没有四肢不协，手忙脚乱之情形。

他做工细腻传神，表情生动丰富，能让生活中常见的形象以一种高于原型的面貌出现在舞台上，把这一形象的典型特征集中展现出来。做到同类型的角色，个性化的表演。如《探亲家》中的乡下妈妈“和后来一般丑角的演出就很不同。他化装后的表演，与一般丑角不同的是善于‘五官挪位’。他扮出的乡下妈妈，细眉、眯眼，别突出那种额上和两颊多皱纹和瘪咕嘴的形象，但是淳朴可爱，善气迎人。”这一角色的成功并不仅仅在于骑真驴上台，还在于他不同与一般人故意装做在舞台上出洋相，以博得看客一笑。他的演出，是内心想法的真实流露，让观众能看得到淳朴的乡下气息。他的乡下妈妈的“丑”是可爱的、不失原味的。而《思志诚》中的老妈子，则是油头滑脑、玲珑八方：

他走路用一种类似老旦的“鹤行步”，也是身子向前探出，可是昂头挺胸，从腰、臀、腿上都带出一些矫健。因为是妓院中的老妈子（仆妇），给人沏茶倒水，供往来奔走之役，腿底下自然是灵活的。¹²⁴

¹²² 董维贤著《京剧流派》，页225。

¹²³ 张肖伦著《燕尘菊影录》，载武进、张肖伦编著《菊部丛谈》，页125。

¹²⁴ 董维贤著《京剧流派》，页225。

让人一看就知道这是个见惯风浪的人，自然不能小觑。

《菊部群英》载其剧目及角色如下：

《群英会》蒋干、《拾镯》刘媒婆、《绒花计》崔八、《虹霓关》孝子、《双铃记》王先生、《鸿门寺》皂头、《鸿鸾禧》金松、《赶考》店家、《金玉坠》店妈妈、《浣花溪》鱼夫人、《入府》李瓶儿、《探亲》乡下妈妈、《演礼》太太、《逛灯》瞎子、《摇会》邻居、《思志城》老妈、《请医》医生、《玉玲珑》鸨儿、《贪欢报》张旺、《龙凤配》苟阴阳、《审头刺汤》汤勤、《双沙河》魏小生、《小猪告状》公子、《下河南》公子、《八扯》小二、《捉曹放曹》吕伯奢、《教子》薛保、《赶三关》薛平贵/穆宏、《跑坡》薛平贵、《回龙阁》薛平贵、《打金枝》唐王、《金水桥》唐王、《探窑》老夫人、《戏妻》秋胡、《天水关》诸葛亮、《胭脂褶》白皂隶。¹²⁵

二、无双昆丑杨鸣玉

杨鸣玉，生于嘉庆二十年（1815），卒年不详，名阿金，字俚笙，号鸣玉，一作鸣玉，小名娃子。江苏扬州府甘泉县人，清同、光间著名丑角。兄弟四人，行三，故称之“杨三”，也称“苏丑杨三”。道光年间，投入江苏昆腔科班学艺，初习昆生，后改丑行。坐科期间，即以昆丑盛名。入京后隶属昆弋锦衣成、鼎盛成、和春、老嵩祝成及四喜等各班。载入画像的是他在《思志诚》中扮演的闵天亮。

杨鸣玉在北京剧坛上大放异彩的时候，也正值昆曲走向没落的时候。相对于花部各剧，昆曲罄牙晦涩的唱词、陈冗拖沓的结构都与广大观众有了巨大的隔阂。同光时期的各戏班皆重皮黄、轻昆曲，就连以“曲子”胜场的四喜班都是偶一演出昆曲。而杨鸣玉在昆曲歌场寥落的情况下，以昆丑著名，不能不让人盛赞其表演功力“神妙直到秋毫巅，观者无不绝倒。”¹²⁶杨三“神妙”之神，采自惊人的技艺，“神妙”之妙，源于娴熟的身段。“如起布问探之探子，手持大月华旗作令旗，舞出种种花样，现种种身手，而旗角不卷，常保方形，直至关目既毕，覆旗于背而旗之方形如故也”。看似简单的探子舞旗，内中包含了昆丑“五毒戏”中的精髓。

昆剧业已完备的角色行当制中，创造出了各个行当的家门戏。昆丑最有行当特征的便是“五毒戏”。所谓“五毒”，就是民间传说中的五种毒物，有蜈蚣、壁虎、蛤

¹²⁵（清）邗江小游仙客著《菊部群英》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页477。

¹²⁶（清）吴焘著《梨园旧话》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页823。

蟆、蜘蛛和蛇。五毒戏就是根据这五种毒物的体型特征和动作创造出来的，五种毒物各有一出对应的家门戏。《水浒传·盗甲》中时迁表演的是壁虎，《连环记·问探》中探子所用的是蜈蚣步，《水浒传·打虎游街》中武大郎效仿的是蜘蛛，《六月雪·羊肚》中张妈爬着走圆场用的是蝎子步，《孽海记·下山》中小和尚本无出场时要欢欣跳跃而出，是蛤蟆步。五毒各有模态，各有绝技。技要绝，但不能多；多则生厌，厌则召烦。单单卖弄技艺，在一出戏中把各式技艺依次显露，就会招致观众的反感，正所谓“花多不艳”。同时，五毒动作不同，所表现的人物身份不同，因而尺度的掌握至为重要。杨三就在各剧目的演出中，将自己的绝技与情节贴切的糅合在一起，用绝技强调表演，在表演中突出绝技。技与艺的天然契合，才是杨鸣玉能载入《同光名伶十三绝》的原因。

《盗甲》中时迁虽为“盗”，是梁山好汉的“盗”，不能等同于一般鼠辈“偷鸡摸狗”之盗。盗甲之时动作要干脆利落、毫不拖泥带水，以显示他的机警勇敢、武艺高强、迅敏灵活。杨鸣玉在《盗甲》中，腰腿功夫尽显，繁简合度，恰到好处。“盗甲”之时迁，寻常武技应有尽有，至盗甲时台上累二几一椅，杨竖蜻蜓以足勾几，凭空而翻起至二层几上，仍倒立，以足勾椅，再悬空起立，立于椅上，将甲盗得，口衔甲袱，以足插椅背隙中，翻身而起，落第二几上，再仰面翻身下几，将捷贼真形摄取无遗，轻如乳燕，巧似狸奴，其武功之纯非数十年炉锤不为功也。”

而《活捉》中饰演张文远的“僵尸功夫”更是令人叫绝，足不沾地，气悬于丝，不由得让人冷自脚底，如至阴司：

尤其系于气功者，如活捉之三郎，其传神作态之处，犹无须论，至走场追逐时，抱椅转圈前后绕棹，足捷于风，身轻似纸，能使台上顿觉阴森有鬼气。唱至我泪沾襟句，有三关窍，梨园术语所谓浪头者，第一浪头，双睛直视，眸珠定于中间，如白云之围月；第二浪头，黑珠只余其半，露于上眶，如落日之衔山；至第三浪头，则双睛尽白，眸子上插，迄至曲终白盲如故，正如阮嗣宗面对妄人，狂倨作态，毫无一隙之留矣。至被抬入幕时，一人举首，一人捧足，身躯挺直向左右磬折者三，所谓铁板桥也。技也，而关乎气焉，末折阎婆惜之鬼以巾系其项，提而上场，杨躯本修五尺，逐渐而缩短于三尺之童。既面台外，女将手一提，伊身随手起，左转者三，女再上其手，又回旋者三，面无人色，目无乌珠，矮身转

动，似悬灯之随风而旋，颇肖尸灵也。”¹²⁷

《下山》是昆丑的另一出家门戏，碧桃寺小和尚本无自幼被父母舍入空门。无奈年少心乱，向往世俗的自由幸福，过不得寂寞的佛门生活，终于打破清规，逃下山去。半路上，巧遇从仙桃庵逃出来的小尼姑，二人情投意合，终成眷属。其中本无背着小尼姑下山的一段，更是全身无处不动，无动不绝，却又暗合节奏，眩目夺睛。“嘴里叼着两只靴子，光着脚，把靴子用口劲向左右各甩一只，口在唱，头在动，念珠围着脖子转，愈转愈快，脱颈而飞至空中，仍然落在脖子上。”¹²⁸小和尚逃脱戒律，得以成双成对，内心的欢欣雀跃莫可名状。

陈彦衡《旧剧丛谈》一语道出杨氏之盛名：“当时年少昆旦恒唱《荡湖船》、《女儿国》、《打连厢》等戏，必以昆丑杨三配演。杨三有盛名，歿后，京师有一联，语云：‘杨三死后无昆丑，李二先生（按，指李鸿章）是汉奸’”¹²⁹。常演的戏载于《都门纪略》¹³⁰、《中国京剧史》¹³¹、《梨园旧话》、《旧剧丛谈》¹³²等书，计有：

·《雁翎甲·盗甲》时迁、《十五贯·访鼠》娄阿鼠、《孽海记·下山》本无、《水浒记·活捉》张文远、《连环记·问探》探子、《渔家乐·相梁刺梁》万家春、《绣襦记·教歌》苏州阿大、《琵琶记·拐儿》（亦称《大小骗》）小骗、《跃鲤记·芦林》姜诗、《精忠记·扫秦》疯僧、《风筝误·惊丑前亲》詹爱娟、《荡湖船》李君富、《打花鼓》汉子、《拾金》花子、《借靴》刘二、《思志诚》闵天亮、《陈仲子》、《借靴》、《荡湖船》、《女儿国》、《打连厢》。

¹²⁷ 朱书绅辑《同光朝名伶十三绝传略》，载《民国京昆史料丛书》第一辑，页335。

¹²⁸ 史焕章著《中华国剧史》，台湾商务印书馆股份有限公司，1985年11月第1版，页487。

¹²⁹ 陈彦衡著《旧剧丛谈》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页796。

¹³⁰ 周明泰著《〈都门纪略〉中之戏曲史料》。

¹³¹ 苏移等著《中国京剧史》。

¹³² （清）吴焘著《梨园旧话》、陈彦衡著《旧剧丛谈》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，分见页813、849。

第三章 继承与发展：“十三绝”与当时剧坛的几个转变

从徽班进京到京剧的形成，经历了大约半个世纪的时间。京剧的诞生，首先承袭了花雅诸剧的精髓，汲取了已有的程式、剧目等成为京剧的有益因素。同时，京剧也在剔除杂芜，重塑新风，逐渐突出自身的特点和优势。继承的过程也就是扭转和重建的过程，十三绝等诸多伶人，在演出实践的过程中，从诸多方面改变了剧坛旧貌，掀起了京剧的新风潮。

第一节 主要行当的转变——由旦到生

正如前所说，十三绝时期的中国剧坛，是昆、弋并存，徽、汉等花部渐起的局面。各剧种在长期并存的演出过程中互相交流，取长补短，逐渐以徽班、汉调为母体，孕育出新的剧种——京剧。京剧从诞生之初就有得天独厚的优势，各剧种的优秀因子皆可以拿来用之。在角色行当上的划分更是采众家之长，吸取昆剧长于生、旦，徽剧长于武戏，汉剧长于老生的优势。虽然在形成之初难免有某一行当暂时处于有行无人或有人无行的情形，但整体来说，基本上形成了生旦并重，以老生为首的局面。同时，行当的划分日益严正科学，或归并，或剥离，逐渐形成了生、旦、净、丑四大行当。

剧种	行当	时间	出处
昆剧	末、生、小生、外、净、副净、丑、老旦、旦、小旦、贴旦、作旦	乾嘉	《梨园原》 ¹³³
徽剧	老生、老外、副末、小生、武生、武小生、正旦、花旦、作旦、老旦、武小旦、三梁旦、大花脸、二花脸、三花脸、四花脸、杂行	嘉庆	《中国徽剧》 ¹³⁴
汉剧	一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂	清末	《清稗类钞》 ¹³⁵
皮黄	老生、文花面、武花面、丑、小生、花旦、青衫、武二花、三花面、武旦、武老生、武生、武三花	光绪十三年本	《都门纪略》 ¹³⁶

京剧形成之初，在诸多剧种的基础上取长补短，把角色行当加以整合分类。从上表格可以初见端倪：明清传奇中大多以才子佳人为主题，所以昆剧中以小生、闺门旦

¹³³ 黄幡绰著《梨园原》，载《中国古典戏曲论著集成》第九卷，中国戏剧出版社，1982年11月第4版，页10。

¹³⁴ 李泰山主编、安徽省艺术研究所编《中国徽班》，页546。

¹³⁵ （清）徐珂著《清稗类钞》第三十八册优伶娼妓，页7。

¹³⁶ 周明泰著《都门纪略》中之戏曲史料。

为主；徽剧中两类剧目占支配地位，一是“三小戏”，以小生、小旦、小丑玩笑打闹为主的生活小戏；二是武戏炽烈，武小生、花脸的剧目较多。从嘉庆年间徽剧的行当分类中可以看出，武生、武小生、四个花（脸）和六个包头（旦行）占据了十七行中的十二行。所以从行当上来看，昆、徽二者尚未显露出来以老生为主的特点，而汉剧则弥补了前二者中老生行的缺漏，从而支撑京剧老生行的崛起。汉剧角色分为十行，《清稗类钞》中细解释为：

末即京剧之白须生，净即京剧之大面。而汉剧分净为红净、黑净、粉净。红净如姜维、李克用，黑净如高旺、包文正，粉净如姚期、曹操等是也。生即黑须生，旦即青衣，外即做工老生及文武老生，贴即花衫，夫即老旦，杂即武二花，丑则京、汉文武皆同。¹³⁷

由此可见，一末之白须生、三生之黑须生和六外之做工文武老生又占了十行之三，汉剧中老生之重可见一斑。而汉剧前人米喜子，在道光年间即“以正生擅一时名”¹³⁸。汉剧正是以正生戏的特长，埋下了京剧老生勃兴的种子，使得老生行在京剧诞生之初，形成一枝独秀的局面。光绪十三年《都门纪略》中记载角色行当可能没有涵盖全部，但也可以看出，副末、老外、老生已合三为一，统称为老生行。其中三庆一班老生行就有杨月楼、卢胜奎、刘桂庆、曹六、李三等人。所以同光时期是老生最盛的时期。

老生行早于其它行进入成熟时期，对其它行当的发展也起到了一定的支撑和反哺的作用。十三绝中不乏由老生转行后成为新行当的开山祖师之人。如郝兰田转工老旦，借法老生以本嗓应唱，创立了老旦新腔；刘赶三转工丑行，将奎派老生的唱腔带入丑行，在诸多剧目中加入唱段，亦开启了丑行的新局面；谭鑫培与杨月楼武生、老生兼擅，及大量武生戏的搬演，促进了武生从老生中剥离出来，直接影响到后来武生行的独立。小生行亦是在此时脱胎换骨，确立了清新刚毅的新风格。

以程长庚为首的前三鼎甲，开辟了老生领衔主演的时代。从道光二十五年至光绪初年的三十多年间，京城各戏班大多以老生挑班。同光时期的精忠庙首也大多由老生担任，可见，老生一行实为同光时期京剧各行的魁首。田根胜在《近代戏剧的传与开

¹³⁷（清）徐珂著《清稗类钞》第三十八册优伶娼妓，页7。

¹³⁸（清）杨掌生著《梦华琐簿》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页375。

拓》中总结各行剧目记载有八十余出，老生行所演的剧目就有约六十出，占其中的绝大多数。¹³⁹

	姓名	行当	所在班社	擅长剧目
老生前三杰	程长庚 (1811-1879)	老生	三庆班	群英会、战樊城、鱼肠剑、举鼎观画、让成都、镇潭州、捉放曹、击鼓骂曹、风云会、战太平、法门寺、长亭会、文昭关、状元谱、庆唐虞、钗钏大审、八大锤、战长沙、临江会、华容道、安居平五路、天水关。
	余三胜 (1802-1866)	老生	春台班	定军山、当铜卖马、战樊城、鱼肠剑、击鼓骂曹、探母、双尽忠、捉放曹、碰碑、琼林宴、牧羊卷、乌盆记、摘缨记。
	张二奎 (1814-1866)	老生	四喜班	金水桥、打金枝、回龙阁、四郎探母、捉放曹、取荊阳、五雷阵、桑园会。
老生后三杰	谭鑫培 (1847-1917)	武生、老生	三庆班、四喜班、同春班	李陵碑、卖马、定军山、打渔杀家、捉放曹、战太平、南天门、天雷报、空城计、状元谱、琼林宴、八大锤、四郎探母、乌龙院、洪羊洞、宁武关。
	汪桂芬 (1860-1906)	老生	春台班	天水关、取成都、举鼎观画、战樊城、鱼肠剑、文昭关、状元谱、取帅印、风云会、御亭碑、骂曹、捉放曹、朱砂痣、战北原、戏凤、二进宫、洪羊洞、群英会、一捧雪、打金枝、战长沙、长亭会。
	孙菊仙 (1841-1931)	老生	四喜班	李陵碑、回龙阁、四郎探母、捉放曹、群英会、御亭碑、朱砂痣、文昭关、战樊城、法门寺、鱼肠剑、完璧归赵、逍遥津、骂王朗、骂杨广、胭粉计、戏迷传、千秋鉴、五彩舆。

前三杰与后三杰的活跃于剧坛上的时间，前后交错衔接，共同完成了艺术上的传递，更为流派的纷呈提供了保证。前三杰中，张二奎声洪音响，直率高亢。其生之也晚，去之也早，虽有“奎派”之名，对后三杰直接的影响较少，真正意义上的传人仅有俞菊笙和杨月楼，二人有“忠恕堂”文武双璧之称。后三杰中受其影响主要是通过奎派弟子杨月楼间接而来。余三胜为“汉派”，唱腔多较多曲折之处，以优美见长。程长庚则是师承徽班老伶米应先后，自成一派，艺术成就最高，时间也最长，直接影响到后三杰的形成。前三杰出身籍贯不同，各成一家，多是缘于各自在演唱、念白时带有家乡字音。也就是说，在京剧形成的初期，还保留有明显的地方痕迹，还不能化而为新，了无旧影。到了后三杰时期，这种情况才完全革除。后三杰中，谭鑫培受程氏直接影响较多，正式拜帖入的是余三胜一派，且嗓音甜润，唱腔花俏而富于韵味，为余氏一派发扬光大并独出新杼之人。汪桂芬原为陈丹仙（兰笙）春茂堂弟子，习正

¹³⁹ 田根胜著《近代戏剧的传承与开拓》，上海三联书店，2005年7月第1版，页35-36。

生和老旦，倒仓后为程氏操琴，故实为程氏一门，有“长庚再世”之称。孙菊仙虽也师承程张，却更多承接了张二奎的特色，调高声宏，粗狂豪迈颇重气势，人称“孙大嗓”。前后三杰所演的历史大戏，既有继承又有新的突破。即使是相同的剧目，也以各自的特色为标志。老生的表演艺术得到了空前的发展，是其它行当所不能望及的。

老生一行率先进入成熟期，与此时大量历史剧目的出现关系甚重，剧目多而伶人众，伶人众而行当兴。二者互为表里，是某一行当之勃兴在演员和剧目两方面的表现。在此时人才济济并形成个人风格的基础上，老生行流派纷呈，传人甚众，见文后附表1。

第二节 剧目内容的转变——由“小”向“大”

花部之花，正在于它演出的内容包含万象，凡生活中的家长里短、嬉笑怒骂皆可入戏，内容自然局限在“小故事”上。传奇篇幅虽然动辄几十出，但多苑囿在男女之“小情意”上。也有如《桃花扇》着眼于“兴亡之事”，还是需要借一张“离合之情”的皮才能表达出。而京剧历史剧将性格各异的人物放在跌宕起伏的“大背景”下，用以表现忠孝节义等“大道理”，相对于之前的“小”自然具有另一种磅礴的气势。历史剧的情节内容，有着广泛的群众基础。在评书、大鼓等民间艺术形式对大众多年的浸润下，早已深入人心。京剧形成之初，老生行占据了绝对优势，利用戏曲天然的教化功能，辅之以历史剧所包含的“大义”，逐渐引导观众从视觉审美、听觉审美上更进一步，深入到精神审美的层次。观众在欣赏演员技巧的同时，更为剧中人物所展现的性格魅力所折服。卢胜奎之诸葛亮、程长庚之鲁肃、谭鑫培之黄天霸、张胜奎之莫成，或足智多谋、或诚厚稳重、或勇猛好斗、或忠贞不二，都是由演员在大的历史背景下凸显出来的。

所谓“历史剧”，是指以历史为题材的戏剧。它有两种创作思路，一是以人写事，就是以历史真实人物或历史传说人物为中心，创作出与其相关的一系列剧目；二是以事写人，剧中主要情节、背景、人物有相关的历史依据，包括正史、野史、笔记、民间传说、历史小说等，再经过加工创作形成新的剧目。前者如黄天霸的“八大拿”系列，三庆班的连台本戏《三国志》等，都是在历史人物原型的基础上加以润色而成。后者如《雁门关》等，从历史小说中扩展改编而来。早期戏班财力雄厚者，多延请文人捉刀，为本班量身定做剧目。随着京剧的日益火炽，对剧本的需要越来越大，要求

也越来越高。关于剧本创作的情况，齐如山在《五十年来的国剧》中略有叙述：

到了咸丰年间，剧本又增添了些种，到这个时候，他才算是有了相当够用的剧本。那么这些剧本，都是由什么样的人改编的呢？我问过许多老辈，都说不知，可是都说大约是本界人改编的，也可一定有学界人帮助。他们这样说法，大约是对的，这与同光年间，北平编戏的情形，大致还没有什么分别。因为戏界中人，只知戏剧的构造，不通文字。学界中人，虽能文，但不知戏剧的规矩，所以必须两方面合作，光绪二十六年以前，几十年中的剧本，大致都是在这种情形下编成，再往前说，也出不了这种情形了。不过乾嘉以前，编戏诸君的姓名名，大多数都无法查考了，咸丰以后到光绪庚子以前，编戏的诸位，还可以知道一些。

至咸丰、同治年间，艺人成为历史剧的创作主体。一方面是为戏班之间的竞争做后盾，另一方面也是顺应时局。如齐如山所说：“同治初年，南方战争一结束，不但西后想着乐和乐和，连人们兴致，自然也很高。所以编戏、排戏的风气，很盛行了二十几年。”¹⁴⁰大量历史剧在此时出现，如嵩祝班的武生沈小庆以民间《施公案》故事为蓝本，并将舞台上原有的相关剧目加以连缀创造，最终形成了“八大拿”诸剧；刘三，专门为四喜班撰写《德政坊》、《胭脂虎》等剧；张胜奎亦编写有《奇巧循环报》、《彭公案》等剧。三庆班的卢胜奎，更是以艺人的身份进行剧本创作，并参与导演、表演，是京剧表、导制度合二为一的开端。

这些人本身就是梨园行内之人，对服装、身段、唱腔、排场等都非常熟悉，并能针对本班角色的情况编出新颖的剧本，谓之“打本子”：“每打一戏，打戏的人必要先与演员在一起商议研讨一番。把戏的布局、情节的发展、场子的穿插……商量妥当，然后动笔写出戏来，再由唱戏的去‘油漆彩画’。”¹⁴¹每个戏班的剧本基本上都是只为本班而用，创作自然是针对本班角色而来的。比如三庆班以程长庚等老生为主，那么卢胜奎所编的剧本《三国志》、《龙门阵》、《法门寺》皆是老生当行；四喜班以旦角称胜，便有《德政坊》、《雁门关》镇场。这种艺人“职业作者”的出现，可以说是将文人熟于遣词造句与艺人熟于关目排场的优势结合在一起，开启了京剧创作的职业化道

¹⁴⁰ 齐如山著《五十年来的国剧》，《齐如山全集》第五册，台湾联经出版公司，1979年，分见页3387、2753。

¹⁴¹ 萧长华述、钮骠记《萧长华戏曲论丛》，中国戏剧出版社，1980年12月第1版，页135。

路。

剧本是一剧之本，是剧目实质的载体。相对于以前的“口传心授”，剧本能够记载下来的内容虽不及前者灵活真切，却更具稳定和长久的优点，也更利于艺术的传承。而文人剧作者的职业化，首先是提高了剧本的文学性。这样创作出的剧本，从语言上去掉了“花部”的粗鄙之气，文辞通晓畅达，更能符合剧中人物的身份性格，让剧目在案头先“立”起来。其次，“职业作者”所写的剧本适用性极高。而对于场上的熟悉程度，对于演员、排场的调度，则决定了写出来的剧本最终能否在舞台上“立”起来。由于班社利益的敦促，基本不会有只供“案头”把玩的作品出现。昆曲走向颓败，与作者一味的在作品中卖弄文辞、堆砌典故不无关系。所以，剧作者的职业化，既是当时现状的要求，也是一种艺术形式走向规范化，走向成熟的必经之路。再次，剧本的规范化是艺术形式规范化的一个方面。有一定的规范可遵循，才能让剧本结构更加严整，创作形式更加典型易循。如本戏、折子戏、连台本戏，三者演出的时间不同，容纳的内容不同，自然不能以同一种思路去创作，否则不是拖戏，就是赶戏。前者虚耗时间，内容空泛；后者心慌忙赶，难以细致。艺人创作中心的形成，极大地推动了京剧在剧本、文辞方面的进步，使得京剧成为雅俗皆宜、举国共赏的剧种。

同光时期老生行的崛起，固然有社会现实等诸多原因，仅就艺术风格上而言，也有其必然因素。乾嘉以来花部以旦行为主要行当、以生活小戏为主要情节，昆曲以优雅婉丽之声为主要风格的折子戏，已渐渐不能满足世人对澎湃激昂情绪的需要。老生一行应运而生，以雄浑的气魄、温火适当的剧目和艺术上的突出成就成为这一时期的绝对主流。老生行优秀演员的迭出，催生出了大量的历史剧目；而这些历史剧中倡导的忠孝节义，为伶人所传播宣扬，烘托出伶人技艺、人格的高下，并为后人所学习。

这一时期历史剧以英雄事迹折射背后的朝代风云，时间上跨度极大，内容也是包罗万象，有胸怀天下的明君、安邦救国的贤相、勇武刚毅的猛将、豪爽义气的草莽英雄等。相当一部分剧目艺术生命力长久，至今都有演出。见文后附表2。

第三节 审美取向的转变——由“色”向“艺”

不论是秦腔还是刚入京的徽班，无一不是以旦色娱人。秦腔之魏长生、三庆班之高朗亭等，皆能“描摹雌软神情道，几乎化境”。而随着京剧老生行的渐起，这种“淫

靡”之戏已经到了令人厌恶的境地。道光十七年（1873）《长安看花记》云：

近年演《大闹销金帐》者渐少，曾于三庆座中一见之。虽仍同魏三故事，裸程登场，然坐客无赞叹者，或者不顾而唾矣。天下人耳目举皆相似，声容所感，自足令人心醉，何苦作此恶剧，以丑态求悦人哉？¹⁴²

距离魏三时期不过半个世纪，原先的流行剧目竟然变为“恶剧”。可见新的审美取向逐渐占据了主流，成为大众批判优劣的标尺。这种审美取向的转变，自然是由新生艺术的魅力逐渐引导形成的。老生自诞生之日起，就以雄浑朗健的气魄、高亢有力的唱腔带给观众一种痛快淋漓的审美感受。以程长庚为首的前三鼎甲，以老生雄豪大气、慷慨悲壮的风格，在人品与戏品上都肃清了之前旦行绮靡妖冶之风。艺术上的成功是演员所能得到的最高赞誉，观众为之神魂颠倒的不再是魏长生、陈银官的“雌软神情”，而是张二奎的“痛快淋漓”、程长庚的“高亢沉雄”、谭鑫培的“白口爽利”、杨月楼的“奕奕有神”。即使对男旦的赞誉，也摒弃了对于“色”的品评，多从艺术着眼，赞许时小福的“嗓音高朗，如风引洞箫”、余紫云的“嗓音柔脆，玉润珠圆”¹⁴³。

这种新的审美取向的形成，是有感于黄钟大吕的雄浑而形成的，对于肃清剧坛的整体风气，亦起着十分重要的作用。青木正儿的评价正是有感于老生行对扭转世风的重要：“道光年间，受相公恶弊，戏园专尊旦色，自程长庚以老生呼号天下，生旦易处，剧道渐就于正，此皮黄之所以能大成欤？”¹⁴⁴在普遍歧视艺人的社会背景下，艺人群体内部的自律，对于扭转整体剧坛风气尤为重要。旦行在这一方面的举动尤有表率作用，如梅巧玲之“焚券”、时小福以旦行身份任精忠庙首，都以一己的行为影响到艺人整体的形象和社会地位。程长庚更是以严格的班规约束众人，使班社在激烈的竞争中能同心协力，也重塑了艺人在社会大众面前的形象。使得观众群体由爱“艺”而及“人”，再由个人扩大到整个艺人群体和艺术形式，给予伶人和戏剧应有的尊敬和重视，提高戏剧艺人的社会地位。由此也影响到清末民初京剧的全面兴盛，大量票友下海演出，或是从事剧本创作，也正是印证了戏曲艺术社会地位整体的上升。

¹⁴²（清）蕊珠旧史著《长安看花记》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页322—323。

¹⁴³（清）吴焘著《梨园旧话》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页826。

¹⁴⁴（日）青木正儿原著、王古鲁译《中国近世戏曲史》，页465。

第四节 艺术重心的转变——由“作家群体”到“艺人群体”

在传统的文学观念中，戏曲之流是小道、“末技”¹⁴⁵，难登大雅之堂。文人参与到戏曲创作中，或者是不得已，如关汉卿之类书会才人，需要用剧本来谋求生存，解决困顿；或者把剧本创作等同于吟诗做赋，借戏曲之酒杯，抒胸中之块垒。但无论哪种情况，首先要做的就是为戏曲披上一件文学的外衣，借以表示他们是在作戏曲之“曲”，而非戏曲之“戏”。在这种尴尬的心情当中，剧作家们常常强调诗、词、曲在血缘上的一脉相承，强调戏曲的文学性而极力忽视戏曲的艺术性，想要在文学系统中给戏曲找一个血统纯正的证明。如何良俊《四友斋丛说》：“夫诗变而为词，词变而为歌曲，则歌曲乃诗之流变。”¹⁴⁶王国维总结文学史云：“凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”¹⁴⁷在此风气下，剧本的创作方式是先由文人付诸案头，而后搬演于场上，即先有剧本后有演出。即使有的剧本不适合搬演也无妨，文人创作的重心是在其文学性而不在意其是否可演。元代是戏曲艺术成熟时期，与演剧盛况相反的是艺人的姓名却很少见诸记载，艺人艺事仅在《青楼集》中略有记载。元杂剧作为“一代之文学”而保留下来，是以“曲”的形式而并非“戏”的形式。明清传奇更是将戏曲的文学性发挥到了极致。戏曲的文学之花盛开，“元曲四大家”、“苏州派”等无不是借戏剧之骨架描词句之文采。传奇作品虽盛，却难以搬演于台上，舞台性被放到了脑后，以至明清传奇的搬演一度走到了底谷，再无新的出路。

花部诸剧则更看重戏剧的舞台性，这是由商业演出的特征决定的。剧目的生命是否能延续下去由观众是否喜好来决定。所以花部的创作方式是完全相反，先有演员、有演出、有观众，后有剧本，有的剧目甚至一直都是师徒之间口传心授，没有成形的剧本流传下来。这其中固然有花部艺人大多没有能力写作剧本的原因，更主要的是因为，花部戏剧是盛开在舞台之“花”，它的生命力和魅力首先在于舞台综合表演。如秦腔的魏长生，楚调的李六、王洪贵，登台之初就是以个人的魅力征服了观众。京剧诞生之初就完全秉承了花部以舞台搬演为第一要务的传统，选择剧本的重要标准就是

¹⁴⁵（清）李渔著《闲情偶寄》，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》第七卷，页1。

¹⁴⁶（明）何良俊著《曲论》，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》第四卷，页6。

¹⁴⁷ 王国维著、马美信疏证《宋元戏曲史疏证》，复旦大学出版社，2004年8月第1版，页1。

是否可演于场上。京剧的演出以单折为单元，“三轴子”的演出制度保证每天的戏码都要兼顾昆乱搭配、文武交错。从这个角度出发，结构相对完整，情节和表演具有较高可观性的折子戏就成为京剧的最佳选择。折子戏一般都是经过几代演员久演不衰的剧目，内容情节上已经过筛选提升；表演上也是精雕细刻，无论唱腔伴奏、宾白诵念、身段服装、化妆舞蹈，都是表演艺术精致到极致的作品。而京剧大量折子戏的搬演，也说明了戏剧艺术重心的转变：由案头转到场上，由文本转到演出，回归到舞台上。

同光时期艺术重心的转移是一种回归，由文学性的“作家群体”回归到舞台性的“艺人群体”，还原了戏剧艺术的舞台性。这种回归，将文学性的“曲”归纳到舞台性的“戏”中，“曲”是“戏”中的不可或缺的部分，而不是一个可以脱离“戏”单独存在的单元。作家创作时的着眼点不再是只关注文学性的“曲”的平仄、韵辙，更要处处考虑是否适宜搬演，即能否将曲词与科白、身段、角色、排场等因素综合考虑，让舞台艺术的综合性得到最好展示。

第四章 整合与创新：“十三绝”的独创性贡献

戏曲艺术的传承和衔接固然重要，而创新更是戏曲艺术始终向前的不竭动力。京剧诞生后，正是十三绝等艺人们注重在各个方面脱离旧范、不断创新，才真正建立起了属于京剧的艺术规范。

第一节 京剧唱腔的确立

唱腔是一个剧种诞生的决定性因素，也是一个剧种之所以区别于其它剧种的标志性因素。同光时期，将京剧作为一个独立的剧种，从徽、汉、秦、昆剧中独立出来的理由，也正是京剧的唱腔在这一时期得以确立。从乾隆五十五年徽班大规模进京至道光二十五年程长庚为三庆班班主，经历了半个世纪之久，徽班以其在腔调、剧目上的优势，逐渐站稳了脚跟。但同时，为迎合京师观众的口味，早期的伶人也在不断地适应和改变。经过徽班前辈演员地琢磨，逐步将“徽、汉两派，唱、白纯用方音乡语”的局面，改造得更加规范化、京腔化。即在字音、声调上将北京音与湖广音相结合，并总结出一套发音定则，如“十三辙”、“中州韵”、“四声”、“上口字”、“尖团字”等，将舞台语言确定下来。这也是京剧唱腔形成的重要标志之一，其中最主要的是使用“中州韵”来规范语音。

陈彦衡在《旧剧丛谈》中指出：“北京之皮黄固不可与徽、汉两派之皮黄同日而语。”区别就在于“徽、汉两派唱白纯用方音乡语，北京之皮黄平仄阴阳，尖团清浊分别甚清，颇有昆曲家法。”¹⁴⁸所谓“昆曲家法”即是按《中州音韵》处理唱白。《中原音韵》以元代的北京语音为基础，将字韵归为十九个韵部。京剧在十九韵基础上删繁就简，合并同类项，形成“十三辙”。这样句尾的字要在同一个“韵辙”内，更加合辙押韵，悦耳动听，突出板腔体的特点。

安庆、黄州两府为皮黄腔诞生的地方，也恰是余三胜、程长庚二人的故乡。“安庆、黄州同属楚地，共本楚音，语言有着独特的韵味——湖广调，湖，乃安庆府太湖，广乃黄州府广济，故称‘湖广调’。”¹⁴⁹陈彦衡《说谭》中说：“二黄、西皮始于湖北

¹⁴⁸ 陈彦衡著《旧剧丛谈》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，分见页850、849。

¹⁴⁹ 《论坛歌台唱剧神：程长庚诞生一百八十周年纪念文集》，《程长庚研究文丛》编辑委员会编，中国戏剧出版社，

之黄冈、黄陂，后分徽、汉两派，要皆本其方言编为韵调、音节，虽有不同规模，仍归一致。”¹⁵⁰所以，早期不论是徽派还是汉派，二者本身就带有天然的血缘关系。李钟豫在改编《极乐世界》后于“凡例”云：“二簧尚楚音，犹昆曲之尚吴音，习俗然也。”¹⁵¹程余二人虽有着共同的语音基础，但毕竟两地有隔，口音上稍有不同，又在京城演出多年，对京音的吸取、融合的程度不同，就形成了各自的风格。但他们都努力消除在语音上与京城观众的隔阂。就这一点来说，“前三杰”都是京剧诞生的关键人物。而程氏由于个人声望、技艺的出挑，对京剧诞生所做的贡献就被更多的记载下来。《秦云擷英小录序》中说：“咸同之交，徽人程长庚，楚人余三胜，于湖广调中精求，所以调声运气之法，一唱三叹，听之使人荡气娱神，世称京二簧。”¹⁵²这种“京二簧”中的语音、韵味就奠定了今天京剧的基本特征。《旧剧丛谈》也说：“故梨园老伶，念字多本楚音，而于阴阳平分别尤为清晰。大抵阴平高呼，阳平低出，为皮黄之惯例。”¹⁵³所以，以“前三杰”为首的第一代京剧演员，就是个人原口音的基础上，用《中州音韵》加以规范唱腔，在念白上再向北京口音多靠拢，逐渐脱离了徽、汉的旧衣。

而这个过程必然不是一蹴而就的，“前三杰”开始突破，逐渐归并三派。至谭鑫培始脱去以口音为派别之分，进而以个人腔调的处理和程式的不同表现为区别，才完成了京剧腔调的整合。对于“十三辙”、“尖团字”等潜心研究，并在自己的唱腔中广加应用，谭派唱腔一改平直高亢，以人物感情为出发点，细腻深沉。这在刚开始的时候并不能为广大观众所接受，甚至有人讥笑谭为“青衣老生”。但事实证明，这样的改动是符合艺术发展的规律的。正如王骥德所说“大都创始之音，初变腔调，定自浑朴，渐变而之婉媚，而今之婉媚极矣！”¹⁵⁴谭派唱腔逐渐一统老生行之天下，成为老生唱腔的正宗。谭氏之后有“无腔不学谭”之说，一可解释为谭腔中兼收并蓄，蕴含丰富。他上承“前三甲”，纳奎派激越磅礴、程派雄浑高亢和余派悲壮苍凉于一身；旁收大鼓、梆子、汉调、徽调、京腔等多种地方戏；附带青衣，老旦、小生等其它行当的表演特征。谭氏将其中精华，熔为一炉，自成一家。二则是谭氏新腔，学别腔而

1992年10月第1版，页240。

¹⁵⁰ 陈彦衡著《说谭》，载戴淑娟、江流等编订《谭鑫培艺术评论集》，页144。

¹⁵¹ （清）李钟豫著《〈极乐世界〉凡例》，载吴毓华主编《中国古代戏曲序跋集》，页575。

¹⁵² （清）叶德辉著《重刊〈秦云擷英小谱〉序》，载吴毓华主编《中国古代戏曲序跋集》，页639。

¹⁵³ 陈彦衡著《旧剧丛谈》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页850。

¹⁵⁴ （明）王骥德著《曲律·论腔调》，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》第四卷，页117。

不似别腔，乍一听自出新杼，细分辨有据可寻；并善于揣摩剧中人物的复杂心理，用细致贴切的唱腔，表达人物内心情绪的变化，描心摹神、丝丝入扣。徐兰沅是谭鑫培晚年的琴师，对谭腔的了解颇深，他在剖析谭腔时说：“他认为唱腔应从字音上生音调的曲直，在唱腔的曲直中准确字音，既需通晓字的声调法度，也需要懂得音乐的规律，根据这些他创造了善能表达人物思想感情的唱腔。”¹⁵⁵同样的西皮慢板，在不同的剧中，配合不同的人物心境，即有不同的处理手法。“《空城计》那一波三折、婉转悠扬的唱腔，烘托了诸葛亮潇洒自如的神态；《捉放曹》那跌宕有力、字字千钧的唱腔，突出了陈宫又怕又怒的心情；《卖马》那怆楚凄凉、令人心酸的唱腔，表现了秦琼落魄异乡的窘境。”¹⁵⁶在谭氏的唱腔中贯彻了“依字”的原则，包含了发声的技巧，体现了运气的方法，再加以揣摩人物的情感，因而能戏合情理，情流于唱，从而使京剧唱腔得以丰富和发展。第三，谭氏的唱腔并不是一成不变的，每一出戏都不刻板，不死守一种唱法。一位叫陈师道的前辈论证这一点：

他的聪明使每一出戏不刻板在一个腔调上。换句话说，甚至一个倒板他可以化种种不同的唱法。这就是各位所以有不同的唱法，而都是谭派的来由了，因为他们都依据了一个固定的渊源的道理。例如他的《骂曹》【二六】“手摸胸膛自揣摩”就有二个不同的唱法，又如《武家坡》【倒板】“泪不干”腔亦然，而且都动听异常，真是奇才。还有要注意的，他今天嗓子在家，就往高走，不在家就往低走。¹⁵⁷

对于后人来说，只有融化谭派的唱腔中所包含的规律，才算是摸到了京剧艺术的关键所在，也才有可能结合自身不同的条件，创立出有个人特点的新派别。求幸福斋主言：“本来天下无所谓‘谭调’，只要将唱词中，字之阴、阳、尖、团，平、上、去入，分得清楚，就字发腔，自成‘谭调’，而谭之为谭，即在此也”。¹⁵⁸学谭，但不是单纯地模仿，锱铢计较于板眼、腔调；承谭，学谭氏演出的“戏理”所在，而又能有

¹⁵⁵ 徐兰沅著《谭鑫培的革旧创新》，载《文汇报》，1961年12月30日。

¹⁵⁶ 钱唐著《一脉相承 三代风流——简谈谭鑫培、余叔岩、杨宝森的唱腔特点》，载戴淑娟、江流等编订《谭鑫培艺术评论集》，页235。

¹⁵⁷ 朱淇绿著《说谭派唱腔》，《半月戏剧》，1947年第6卷1—12第5期。

¹⁵⁸ 张肖伦著《谭鑫培舞台艺术浅谈》，载戴淑娟、江流等编订《谭鑫培艺术评论集》，页88。

所突破，这才是京剧艺术得以向前发展的不竭动力。

同光时期多个行当的独立，都是先由唱腔主要风格的确立而开始的，十三绝在此方面各有独到之处，如徐氏创刚健清新之小生腔。徐小香对于京剧最大的功绩，就在于从唱腔念白上重塑了小生行的特征，完全树立了清新刚健的小生新腔。而徐小香在曹、龙两位小生前辈的基础上，潜心研究，借鉴老生本嗓行腔运气的方法，在原来大小嗓结合的“雌雄音”基础上，将昆曲小生的婉转和“龙调”的刚健结合起来，并独创“炸音”，完全革除了小生唱腔中柔媚气息，奠定了京剧小生唱腔以刚健为主的风格。经徐小香改创的小生唱腔，武小生刚健有力，雄姿勃发“纯属雉尾本色”，演唱来“幽逸清新，疏宕隽秀，一洗尘俗”；¹⁵⁹文小生儒雅俊秀，且“纯然为男性之音，而与所谓老生者，别致不同。”¹⁶⁰念白上，他“发声吐字，以苏音为主，略带徽音”¹⁶¹并且在自身嗓音洪亮刚健的基础上，创用“炸音”，来表现年轻武将的雄姿英发、卓尔不群。再如郝氏老旦之花腔等。十三绝的革新由唱腔始而延伸到身段、服装等各方面，行当的特征都日益明显和突出，促进了行当划分的精细科学。

第二节 演出体制的确立

京剧形成之初，以徽班为母体，承袭了班社制，即演员个人居于班社之中，演出以全班整体为号召力，班规严明，共同进退。演员虽有头、二路角之分，但主次并不明显。演出时剧目的安排侧重于整体实力的展现，这样虽有利于在初生时期保存戏班的整体力量，却不利于演员个人技艺的提高，优秀演员的个人价值在舞台上也没有更多的机会突出。程长庚为三庆班主之后，多次辞应外串，不破班规，固然显示了他人品之高，但也可以看出，强调整体性的戏班制已逐渐成为优秀演员的羁绊，束缚了他们向更高艺术层次的前进。所以，程氏在班社内部进行改革，重新组织戏码，首创了“三轴子”的演出制度。成书于道光二十二年的《梦华琐簿》中记载：

近梨园登场，日例有“三轴子”：“早轴子”，客皆未集，草草开场。继则三出散套，皆佳伶也。“中轴子”后一出曰“压轴子”，以最佳者一人当之。后此则“大

¹⁵⁹ 张肖伦著《燕尘菊影录》，载武进、张肖伦编著《菊部丛谈》，页42。

¹⁶⁰ 王梦生著《梨园佳话》，载《民国京昆史料丛书》第一辑，页215。

¹⁶¹ 董维贤著《京剧流派》，页90。

轴子”矣。大轴子皆全本新戏，分日接演，旬日乃毕。¹⁶²

开场戏一般为三、四出，是给艺徒登台实习的机会。早轴子与中轴子演二到四出不等，名角陆续登场。压轴则一定是本班头等名角献艺。最后为大轴子，以连台本戏接连上演。以个人技艺的高下为基准划分成四个演出单元，是戏班整体实力的展示，文武昆乱交错，角色搭配适当。每个单元又自成体系，戏码错落有致，剧目扮相少有相似雷同之处。这种点面结合的演出制度在当时无疑有着十分积极的意义。其它单元涵盖全班之面，让所有的演员都有机会上台拿到戏份以保证基本的生活，保存戏班的整体实力；压轴戏是突出之点，用名角的声誉提高戏班的人气，凸显个人技艺，间接敦促艺人们磨练自身技艺以求更多的发展机会。

同光时期，北京城有了大量的戏园茶楼，为戏班演出提供了固定的场所。在舞台时间和空间的约束中，合理适当的剧目安排对于戏班来说是展示自身水平的平台，而对于戏曲艺术来说，剧目的丰富、内容上的交错、演员人数的增加，都是艺术内涵逐渐丰满，艺术形式走向成熟的表现。

而组班方式由班社制过渡到名角挑班制则是进一步为演员个人技艺的提高创造了条件。文武场与演员的配合是否默契，一定程度上会影响演员的发挥。演员唱腔调门的高低，亦需要琴师做到心中有数，在紧要关头才能拔高出彩；演员展现超俗个人技艺之时，有与之配套的场面艺人，亦可使演出倍加精彩。戏班制时期的场面艺人要给全班所有的演员伴奏，一定程度上影响了名角与场面艺人之间的配合。所以，名角从个人需要的角度出发挑选合适的场面艺人为自己伴奏托腔，是有助于自身技艺的提高的。名角制的萌芽起自程长庚，到谭鑫培成立同春班，确定以名角挑班的制度，以私人名义延请场面艺人组班，如鼓师李五、琴师孙佐臣等。以演员的个人艺术为号召力组班，则是流派产生的源头。技艺高而和者众，和者众而从者甚，有源有流，戏曲艺术才能长久的传承下去。

此外，名角制对艺人的束缚相对少，可以有更宽松的环境参与演出，如堂会。程长庚时期有应外串堂会需以三庆班为班底，全班都要参加演出。而名角制产生后，戏提调可以自由决定请某位伶人演某一出戏，往往将各班名伶悉数请到。如光绪五年史

¹⁶²（清）杨掌生著《梦华琐簿》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页354。

家胡同的堂会¹⁶³，十三绝到了十位，名伶云集，昆乱咸备。同台献艺的同时，也是名伶间相互切磋，增进技艺的时候，无形中就能促进演技的提高。

第三节 科班教育的确立

艺术形式发展成熟之后，传承的方式决定着它的生命力是否能延续下去，京剧也不外如此。清末伶人的出身大约有三种：科班、私寓（即堂子）、票友。“北京梨园子弟以科班出身，与私房出身为两大系统。”¹⁶⁴当时的戏班又以班社整体为单元，全班众人群居之地称为“大下处”。某些伶人来自苏扬一代，独居在北京的临时寓所或统称“下处”，或因江淮习俗称为“某某堂”，即是某私寓。清末私寓出身的伶人占大多数，十三绝中有五人是私寓出身，如徐小香出于吟秀堂、杨月楼出于忠恕堂、时小福出于春馥堂、朱莲芬出于景春堂、余紫云出身于梅氏的景和堂，也有人成名之后自立堂号，授徒习艺（杨月楼自立忠华堂，刘赶三保身堂等）。私寓习艺，多跟从堂子主人专习某一行，在行当上有一定的限制，如朱莲芬以昆旦为本工，兼习皮黄，即以“第一昆旦”享名，演出剧目也多昆剧而少皮黄。其次，私寓艺徒常需应酬豪客，易养成不好的风气习惯，不能专心学艺。“京戏重科班，如科举时之重正途。然唱小旦者谓之‘司坊’（按，即私坊），品格最次，凡戏场中之谢赏及抱牙笏、请点戏诸事，皆以旦角为之，以其可以陪酒伺座也。”¹⁶⁵也说明了当时私寓授徒的种种弊端。

而戏曲艺术代代传递依靠的就是师徒之间的口传心授，教授弟子是艺术传递的必要途径。相比之下，科班习艺的优点就比较明显了。科班一般是较大的戏班为培养本班后继之材而成立的，多延请各行老伶为师傅，所教授的内容也是博而广的。程长庚有感于私寓授徒的种种弊端，出而成立四箴堂科班，是第一个正规科班，开启了京剧人才培养的新途径。

四箴堂科班开京剧艺术科班教育的先例，教学相长，一专多能。这一教学思路为戏曲人才培养走向正规化、系统化树立了典范。按照梨园旧例，伶人不得“串行”，否则有抢“戏饭”之嫌。程氏把自己的从艺经验运用到四箴堂科班中，教授艺徒的第一原则就是“一专多能”中的“多能”。让艺徒多学多见，各行的基本功都要学习，

¹⁶³ 周明泰著《京剧近百年琐记》，刘绍唐、沈苇窗主编《平剧史料丛刊第三种》，页54。

¹⁶⁴ 周明泰著《枕流答问》，转引自丛书《作为科班的晚清北京“堂子”》，《北京社会科学》，2004年第3期，页27。

¹⁶⁵ （清）许九堃著《梨园轶闻》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页842。

打下扎实广博的基础。排戏的时候，对本行的学生自是严格要求，不同行的学生也要旁听。所以艺徒出科后本工出色，他行兼能，即使以后因生理原因需要改行，也不用重头再来。其次，在“多能”的基础上要求艺徒“一专”。四箴堂科班培养出各个行当的优秀演员几十人，如有“青衣泰斗”之称的陈德霖、武净“钱派”创始人钱金福等。早期京剧有三大科班，为首的即是程氏创办的四箴堂科班。而后，学艺于程氏的杨隆寿成立了小荣椿科班，杨的弟子叶春善又成立了京剧史上声名最盛的富连成科班。三大科班一脉相承，培养了大量的人才，为京剧事业的发展传递了薪火。

第四节 剧坛地位的确立

京剧诞生之前，北京剧坛魁首几易其主，昆剧、弋阳腔、秦腔等先后称盛一时。但无论哪一剧种，都有一定流行时段，一定的观众群体。诚如清人震均在《天咫偶闻》中总结这种流变时说：“国初最尚昆腔戏，至嘉庆中犹然。后乃盛行弋腔，俗呼高腔。仍昆腔之辞，变其音声耳。……道光末，忽盛行二黄腔，其声比弋则高而急，其词皆市井鄙俚，无复昆、弋之雅。初，唱者名正宫调，声尚高亢。同治中又变为二六板，则繁音促节矣。光绪初忽竞尚梆子腔，其声至急而繁，有如悲泣，闻者生哀。……然士大夫人人好之，竟难以口舌争。昆、弋诸腔，已无演者，偶演，亦听者寥寥。”¹⁶⁶风格各异的剧种次第登台，在京城先后献艺的过程中互相交流、彼此融合，最终形成了彼此消融程度更高的京剧。京剧形成之后，在京城原先风靡一时的各剧种逐渐失宠，人才寥落。

以昆剧为例，《燕兰小谱》¹⁶⁷中记载乾隆年间昆班尚有庆成部、保和武部、文保和部（保和文部）、保和部、吉祥部、端瑞部、庆春部、等七部。而道光二十五年的《都门纪略》¹⁶⁸中的七大班却全无昆剧班社的名字见于著录。昆班或南返，或解散。留在京城的昆班艺人，只能加入其它班社以谋求生存。在戏园茶楼等商业演出场所，偶演一出昆剧，效果也不甚佳。就像徐珂《清稗类钞》“昆曲戏”条中所说：“道光朝，京都剧场犹以昆剧、乱弹相互奏演，然唱昆曲时，观者辄出外小遗，故当时有以‘车

¹⁶⁶（清）震钧著《天咫偶闻》，北京古籍出版社，1982年9月第1版，页174。

¹⁶⁷（清）吴长元著《燕兰小谱》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，页1。

¹⁶⁸ 周明泰著《都门纪略》中之戏曲史料。

前子’讥昆剧者。”¹⁶⁹昆剧的活动范围在逐渐缩小，退回到文人雅集时的厅堂之内，堂会成了昆剧最能一展身手的地方。《长安看花记》生动地对比出了昆剧在戏园和堂会两个不同的场所演出时的不同效果：“每茶楼度曲，楼上下列坐者落落如晨星可数。而西园雅集，酒座征歌，听着侧耳会心，点头微笑”。在堂会演出中偶尔还能见到昆班的一丝倩影，真正意义上的民间职业昆班已经销声匿迹。昆剧艺人以个人的身份搬演皮黄戏，在同光时期以旦行最为明显，尤以昆旦朱莲芬为首，“堂会戏犹推重朱莲芬。”如前所载，搬演的都是昆剧中久演不衰的折子戏。十三绝中的梅巧玲、余紫云、时小福、朱莲芬皆隶属四喜班，以昆乱不挡为号召力。可以说，四喜班是清末北京昆曲得以保存的主要阵地，而四喜班正是以“曲子”而擅胜场。但此时的四喜班，日常演出也是以皮黄为主，昆剧折子戏间杂其中。此时的昆剧已经很少有整本大戏演出了，只能以折子戏的形式寄宿在班中，昆剧演出逐渐进入了蛰伏期。

在这种稀薄的土壤中昆剧自然不能存活。专工昆剧的演员越来越少，都逐渐改演皮黄。再到后来，昆剧生存的空间越来越狭窄，直到退居幕后，以其自身高度完备的技艺，成为艺徒习剧的基础。《梨园轶闻》有云：

老伶工未有不习昆曲者，如长庚之《钗钏大审》，小湘之《游园惊梦》、《前后亲》，谭鑫培之《别母乱箭》，何九（桂山）之《嫁妹》、《山门》，未易更仆数。即后来之陈德霖、钱金福诸伶，皆系科班出身，于文武昆乱无不熟习。内行中谓必先学昆曲，后习二黄，自然字正腔圆，板槽结实，无荒腔走板之弊。亦如习字家之先学篆隶，再习真草，方得门径也。”¹⁷⁰

腔调是如此，身段程式亦是如此，昆剧的技艺与训练的方法逐渐被移植到京剧中，成为京剧的一部分。同光时期昆剧的存在方式，是逐渐割裂分散的，由原来整体的“班”，拆分成折子戏的“出”，寄宿在京剧戏班中；再后昆剧完全被分割压缩成艺徒的启蒙课程，以“技”的形式被京剧所保留。昆剧从舞台逐渐退居到幕后，专习昆剧的艺人都是以昆剧技艺程式化用到京剧的演出中，在他们的演出中还见到昆剧的神

¹⁶⁹（清）徐珂著《清稗类钞》第十一册，页5014。

¹⁷⁰（清）杨掌生著《长安看花记》，沈太侗著《宣南零梦录》，许旧楚《梨园轶闻》，载张次溪辑录《清代燕都梨园史料》，分页310—311、804、841。

韵。昆剧的精髓，也是因此才得以保留一丝血脉。

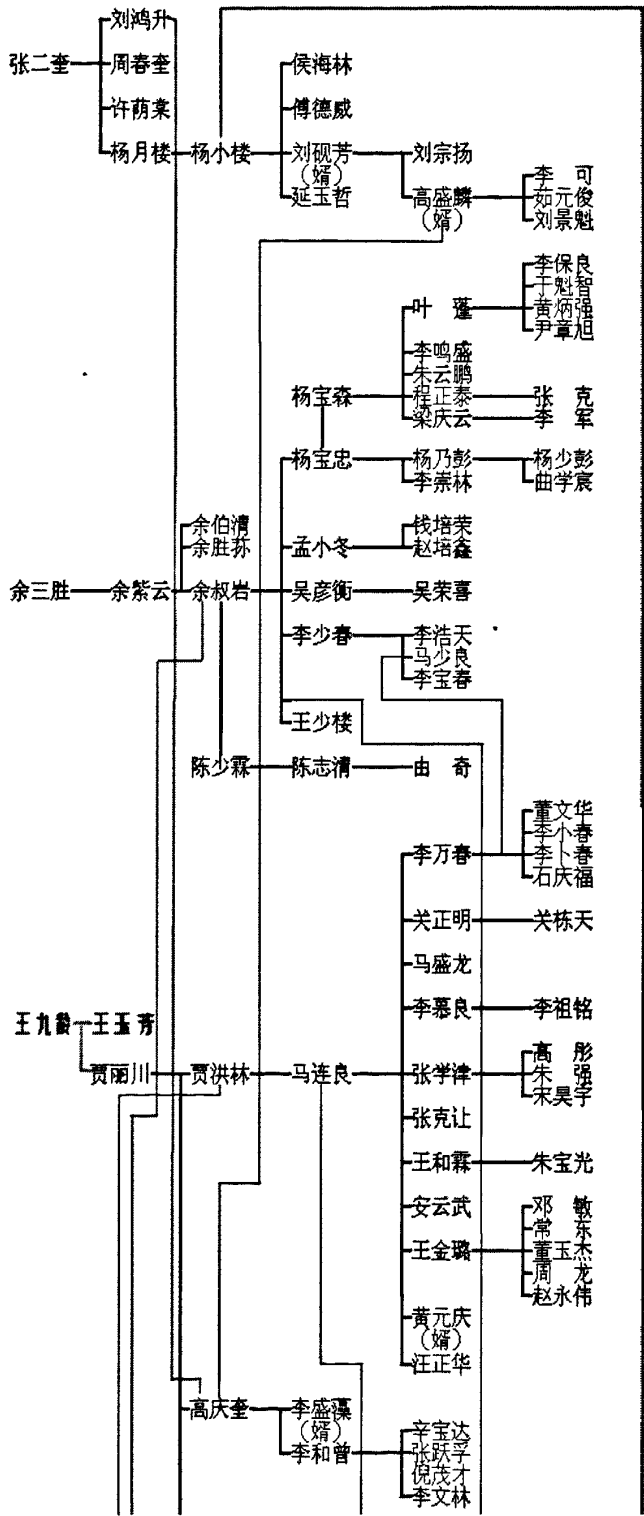
昆剧的衰败是必然的，但却没有灭亡。昆剧艺人进入到京班中，将大量剧目带入京剧，如《奇双会》、《挑华车》、《挡马》等；同时，昆剧优于表现歌舞场面的曲牌也在京剧中大量移植并形成定例。部队行进用的【朝天乐】、【普天乐】，摘自《浣纱记·打围》；兴兵多用【泣颜回】，摘自《连环记·起布》；宾主宴饮之【园林好】，摘自《千金记·追信》；运输輜重过场用的【粉孩儿】，则出于《长生殿·埋玉》。这些曲牌的不仅丰富了京剧的表现力，也保留了昆剧的曲牌资料，使这些曲牌以一种鲜活的姿态在场上传唱至今，同样为昆剧的延续起到了不可或缺的作用。

结 语

十三绝所处的时代，正是中国古典戏曲除旧布新、分化融合的特殊时期。京剧是集花雅之大成者，有花部的丰富，也有雅部的端庄。以十三绝为首的京剧艺人一方面承接花雅的余绪，保留了二者的精髓；另一方面，开拓了新的局面，将京剧从唱腔、念白、身段、化妆、剧目等各方面加以完善，基本奠定了京剧的艺术形态。旦行在同光时期还处在昆京共存的情况，没有完全脱离昆剧的影响。但此时梅巧玲、时小福、余紫云等人更尝试将青衫、花旦的艺术特征结合在一起，为清末民初“花衫”这一新行当的产生埋下了种子。朱莲芬于昆剧衰败之际尤以第一昆旦之名留有余响，对昆剧的传承起到了关键的作用。杨鸣玉把昆丑的绝技糅合到京剧丑行的表演中，把京剧丑行的程式推进到极致。郝兰田、刘赶三同样是于老旦、丑婆两行当有开山之功，确定了富有本行特征的程式和剧目。杨月楼将武生从武老生中剥离出来，亦是武生行之祭酒。程长庚、卢胜奎等以内行身份从事剧本创作，掀开了艺人创作剧本的风潮。同时，老生行率先进入成熟阶段，也在各方面丰富支持了其它行当发展。

同光时期是京剧诞生的时期，也是其它剧种分化融合的时期。不论是花部，还是雅部，都在此时期互相交融吸纳，汲取养分。京剧的诞生并不意味着其它剧种的死亡。相反，京剧是它们另一种形式的延续。除旧布新的同时，京剧也在延续着昆剧的血脉，使这一古老的剧种得以留存到现在。昆剧转换了存在的形式：化整为零，整体分解为因子，声腔、程式、服装等方面的优势被吸纳在京剧中；化剧为技，以京剧艺人个人技艺为载体，实现了昆剧的中转和暂存。昆剧衰而不亡，借京剧的躯体得以流传下来。十三绝塑成京剧的同时，也将昆剧保留下来。他们不仅于京剧有创立之功，于昆剧同样有莫大的延续之功。

附表 1 京剧老生行师承关系表



接下页



附表 2 同光时期历史剧考略

朝代	本文所集十三绝之剧目 ¹⁷¹	都门纪略 ¹⁷²	清升平署档案 ¹⁷³	梨园集成 ¹⁷⁴
先秦	攻潼关、孝感天、绝缨会、战樊城、长亭会、文昭关、浣纱记、鱼肠剑、五雷阵、黄金台、桑园会、芦中人、善宝庄、搜孤救孤	双尽忠、清河桥、绝缨会、战樊城、文昭关、刺秦庭	太师回朝、五雷阵、桑园会、搜孤救孤、善宝庄、渭水河、湘江会	摘星楼、焚绵山、鱼肠剑、湘江会、火牛阵、蝴蝶梦、百子图、双义节
秦汉	监酒令、盗宗卷、取洛阳、战蒲关、上天台、绑子上殿、淮河营、宇宙锋	白蟒台、打金砖、恶虎庄	取荥阳、上天台、绑子上殿	霸王莽
三国	捉放曹、汜水关、盘河战、凤仪亭、借赵云、辕门射戟、战宛城、击鼓骂曹、徐母骂曹、汉阳院、长坂坡、临江会、群英会、华容道、取南郡、战长沙、黄鹤楼、冀州城、取成都、定军山、阳平关、伐东吴、连营寨、别宫祭江、失街亭、空城计、斩马谲、凤鸣关、天水关、骂王朗、战北原、七星灯、草船借箭、安五路、躍檀溪、天水关、铁笼山、青石山、百骑劫魏营、拦江、五截山	捉放曹、借赵云、辕门射戟、击鼓骂曹、黄鹤楼、定军山、阳平关、骂王朗、草船借箭、让成都、铁笼山、青石山	捉放曹、击鼓骂曹、群英会、华容道、战长沙、甘露寺、金锁阵、定军山、空城计、天水关	战宛城、骂曹、长坂坡、取南郡、鲁肃求计、反西凉、濮阳城、祭风台、求寿
魏晋南北朝	乔醋、除三害、审刺客、桑园寄子、真富贵	除三害、一两漆、因果报	除三害	因果报、麟骨床
隋唐	当铜卖马、南阳关、贾家楼、乾坤带、四平山、虹霓关、白良关、取帅印、汾河湾、摩天岭、金水桥、芦花河、法场换子、举鼎观画、四	临潼山、当铜卖马、南阳关、断密涧、宫门带、罗成	南阳关、望儿楼、沙陀国、罗成叫关、白良关、凤凰山、芦	蛱蝶媒、南阳关、临江关、战山、芦花河、回

¹⁷¹ 此表所载仅为十三绝所演京剧剧目。
¹⁷² 周明泰著《〈都门纪略〉中之戏曲史料》，“几礼居戏曲丛书”第一种，1933年1月第1版。
¹⁷³ 朱家潜辑《清升平署档案》中咸丰十年至十一年、同治八至九年所演剧目。
¹⁷⁴ 李世忠编《梨园集成》（十八卷），光绪庚辰刊本，上海图书馆藏。

附表 2：同光时期历史剧考略

“同光十三绝”研究

	杰村、太白醉写、打金枝、胭脂虎、彩楼配、三击掌、探寒窑、赶三关、武家坡、算粮、回龙鸽、浣花溪、珠帘寨、银空山、雅观楼、太平桥、跑坡、金钱豹、少华山、芭蕉扇、打登州、盗魂铃、平顶山、双狮图、淤泥河、龙门阵、琵琶行、滑油山、游六殿、乘龙会	叫关、翠花宫、汾河湾、金水桥、芦花河、太白醉写、回龙鸽、太平桥、罗章跪楼、狮陀岭	花河、钱别、三击掌、探寒窑、赶三关、回龙鸽、祥梅寺、牧羊卷	窑、观画、摩天岭、药王传、芦花河、桃花洞、开天榜、朱砂印
五代	反五侯	汴梁图、困曹府	困曹府、打龙棚	风云会
两宋	余塘关、下河东、龙虎斗、贺后骂殿、李陵碑、清官册、升官图、三岔口、四郎探母、辕门斩子、破洪州、雁门关、洪羊洞、太君辞朝、延安关、琼林宴、五花洞、双钉记、铁莲花、乌盆记、断后、遇皇后、打龙袍、清风亭、变羊记、双沙河、乌龙院、挑帘裁衣、翠屏山、探庄射灯、丁甲山、神州擂、庆顶珠、昊天关、玉玲珑、雄州关、滚钉板、牛头山、镇潭州、八大锤、荆钗记、朱砂痣、赵家楼、一门忠烈、岳家庄、杀惜、二龙山、挑华车、金兰会、庆唐虞、水漫断桥、回阵、英雄义、贪欢报、射雁、行路哭灵、钓金龟、宝莲灯、射雁、祭塔	李陵碑、清官册、四郎探母、太君辞朝、琼林宴、双沙河、翠屏山、祭塔、双请灵、九龙山、五台会兄、马踏五营	锤换带、洒金桥、白绫记、李陵碑、清官册、三岔口、四郎探母、穆柯寨、破洪州、洪羊洞、太君辞朝、打龙袍、十字坡、打渔杀家、玉玲珑、镇潭州、八大锤、时迁偷鸡、贪欢报、金兰会、岳家庄、祭塔、昊天塔、黑风帕、神州擂、普天乐、五虎平西、红桃山、药茶记	探母、闹江州、斩黄袍、碧尘珠、双龙会、红阳塔、五国城
元	得意缘、闺房乐、武当山、斩窦娥	采石矶	采石矶	
明	梅龙镇、法门寺、审头刺汤、雪杯圆、打严嵩、四进士、德政坊、御碑亭、二进宫、南天门、五人义、对刀步战、宁武关、贞娥刺虎、一捧雪、战太平、教子、别母、战太平、胭脂褶、白水滩、开山府、三进士、鸿鸾禧、玉堂春、梅玉配、下河南、玉堂春	法门寺、审头刺汤、南天门、胭脂褶、白水滩	梅龙镇、审头刺汤、御碑亭、大保国、二进宫、鸿鸾禧、白水滩、教子、铁弓缘、江东桥、南天门	双合印、捡柴、观灯、红书剑、走雪
清	溪黄庄、恶虎村、洗浮山、霸王庄、独虎营、落马湖、淮安府、八蜡庙、盗御马、连环套、东昌府、双铃记	烟鬼叹	连环套	

参考文献

- [1] (清)张次溪.清代燕都梨园史料[M].北京:中国戏剧出版社.1988.
- [2] (清)天柱外史氏.皖优谱[M].上海:世界书局.1939.
- [3] (清)虫天子.中国香艳全书[M].北京:团结出版社.2005.
- [4] (清)李斗.扬州画舫录[M].北京:中华书局.1960.
- [5] (清)徐珂.清稗类钞[M].北京:商务印书馆.1928.
- [6] (日)青木正儿著,王古鲁译.中国近世戏曲史[M].北京:作家出版社.1958.
- [7] 陈彦衡,郑隐飞,陈富年.谭鑫培唱腔集[M].北京:人民音乐出版社.1983.
- [8] 董维贤.京剧流派[M].北京:文化艺术出版社.1981.
- [9] 戴淑娟,江流.谭鑫培艺术评论集[M].北京:中国戏剧出版社.1990.
- [10] 李泰山等.中国徽班[M].安徽:安徽文艺出版社.2006.
- [11] 史焕章.中华国剧史[M].台湾:台湾商务印书馆股份有限公司.1985.
- [12] 苏移等.中国京剧史[M].北京:中国戏剧出版社.1999.
- [13] 齐如山.齐如山全集[M].台湾:台湾联经出版事业公司.1979.
- [14] 王庚生.京剧生行艺术家浅论[M].北京:中国戏剧出版社.1981.
- [15] 王芷章.中国京剧编年史[M].北京:中国戏剧出版社.2003.
- [16] 文史资料研究委员会.京剧谈往录[M].北京:北京出版社.1990.
- [17] 武进,张肖伦.菊部丛谈[M].上海:大东书局.1926.
- [18] 吴毓华.中国古代戏曲序跋集[M].北京:中国戏剧出版社.1990.
- [19] 学苑出版社.民国京昆史料丛书[M].北京:学苑出版社.2008.
- [20] 颜长珂,黄克.徽班进京三百年祭[M].北京:文化艺术出版社.1991.
- [21] 中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成[M].北京:中国戏剧出版社.1959.
- [22] 周贻白.中国戏剧史长编[M].上海:上海书店出版社.2007.
- [23] 周明泰.京戏近百年琐记[M].台湾:传记文学出版社.1984.
- [24] 周明泰.《都门纪略》中之戏曲史料[M].北京:光明印刷局.1933.
- [25] 田根胜.近代戏剧的传承与开拓[M].上海:上海三联书店.2005.
- [26] 忞情生.续沪北竹枝词[N].申报.1872-4-12.

- [27] 谭元寿,刘连群.谭派艺术溯源[J].剧坛.1983,3:48.
- [28] 戴不凡.和萧长华先生谈《群英会》[J].中国京剧.1964,1:31.
- [29] 翁偶虹.泛谈“十三绝”[J].中国京剧.1992,2:33.
- [30] 钱唐.京剧的生命在于创新—从谭鑫培改革《失空斩》谈起[J].江苏戏曲.1980,7:34.
- [31] 颜长珂.哪来的“同光十三绝”画像[J].中国戏剧, 1999, 12: 55.
- [32] 杨连启.关于《同光十三绝像画》[J].中国京剧, 2004, 12: 25-28.
- [33] 张扶直.《同光名伶十三绝》中的丑行[J].文史知识, 1999, 8: 101-106.
- [34] 《程长庚研究文丛》编辑委员会.论坛歌坛唱剧神:程长庚诞生一百八十周年纪念文集: A 集, [C].北京: 中国社会科学出版社, 1992.
- [35] 《程长庚研究文丛》编辑委员会.古今中外论长庚:程长庚诞生一百八十周年纪念文集: B 集, [C].北京: 中国社会科学出版社, 1995.
- [36] 《程长庚研究文丛》编辑委员会.长庚精神照后人:程长庚诞生一百八十周年纪念文集: C 集 [C].北京: 中国社会科学出版社, 1998.

硕士期间发表论文

1、《新旧交替中女性主体意识的产生——以话剧〈立秋〉中的马瑶琴为例》发表于《安徽文学》，2010年2月下半月。

2、《戏推物理 曲尽人情——从〈傅山进京〉看戏剧冲突与人物形象的关系》发表于《科教新报·教育科研》，2009年11月上半月。

3、《“小生鼻祖”徐小香演剧考》发表于《科教新报·教育科研》，2009年12月上半月。

后 记

在苏州的三年，我要首先感谢各位老师对我的悉心教导，让我逐渐走进戏曲的殿堂，领略到她的魅力。

在这里，我有幸跟随昆曲大师周秦教授领略了昆曲的魅力，学习吹笛子、唱曲，是我接触昆曲的第一步。看戏的过程就是学习的过程，虽然在刚开始的时候几乎是以睡觉来面对昆曲的，因为语言的隔阂，实在听不懂。渐渐的，开始理解，开始欣赏，欣赏她的美，欣赏她的雅。皇甫老师是舞蹈专家，带领我们用身体感受戏曲，用动作理解戏曲，更加直观深刻的认识戏曲。冯芸老师是音乐专家，指导我们从音乐的角度观察戏曲。理解音乐中所表达的感情，更有助于理解戏曲要表达的涵义。还有叶长海、颜长珂、翁偶红、公书仪等各位老师，虽未曾谋面，但通过研读他们的著作，我也获益颇多。

从天高晴朗的北方来到了连绵阴雨的江南，地理上的跨度不可谓不大，但更大的还是心理的跨度。在不适应与适应的过程中，三年的时间懵懂地一晃而过。人的一生就是由这样的碎片组成。在苏州的这块碎片，是带有明显的江南特色的，昆曲中包含了古代音乐的至上精华，可惜的是我没有能将她领略一二就要离开了。

论文的写作是个痛苦的过程，但是，跟校对相比较起来，写作是享受的。虽然我会因为找不到一个适合表达的词而卡壳卡十几分钟，但思维毕竟是运动的。校对是板正的、严肃的、一丝不苟的，甚至简直就是枯燥的，就像曾经看过的短篇小说《一日囚》一样，让人有点崩溃。但是，就像王宁导师从刚入学就告诉我们的一样，这是一种严肃的态度。的确，我发现我对资料的熟悉程度是随着论文的进度而递增的。我看到的不仅仅的笔墨写下的历史，更是由此而窥到久远的过去。在同光年间的红氍毹上，演绎的各色人生，或慷慨激昂、或潇洒有致、或清丽婉正、或诙谐敏会，或如电影《霸王别姬》中的凄怆无奈。朴素之人挟不俗之技，平凡之人演不凡之事，过去的一切似乎都是鲜活的，引人入胜。伶人，在“下九流”的名声中造就了今天的国剧。所以，不论面对的是花还是雅，在为台上的他们鼓掌时，请给予台下的他们同样的尊敬，因为他们的认真、因为他们对戏曲的传递。作戏，作人，作学问，一理皆然。

三年的时间太短，忙碌的生活中我还没能真正静下心来研读书本。墨香中引我前进的是故去的大师——章太炎，梁启超，以及为庄子而跑的刘文典。先贤已逝，我辈高山仰止，不能及其万一，徒增羡情。