

华中师范大学

硕士学位论文

清末民初京剧的宣传与伶人的明星化

姓名：李康丽

申请学位级别：硕士

专业：中国古代文学

指导教师：林岩

201204



摘 要

在中国的传统文化意识里，伶人的社会地位及其低下。这一状况在数千年的漫长历史进程中都没有得到根本性扭转，直到清末民初伶人的社会地位才有了巨大的提升：从曾经的“下九流”一跃成为娱乐圈中闪耀夺目的明星。本文结合清末民初的花谱、竹枝词、报刊新闻、广告、剧评等史料以及大量的伶人传记，从“宣传”这一视角切入，对伶人明星化进程以及社会地位提升这一现象予以探讨。

在绪论中，描述了当时京剧艺术在北方的活动中心—北京，以及在南方的活动中心—上海，针对这两个城市京剧艺术的发展状况和伶人社会地位的提升情况，从政治和商业的角度对当时的娱乐圈做出整体性概述。

第一章仍就针对北京、上海这两个京剧活动的中心城市，从地域性上对京剧的运作情况予以区分描述。全章通过对清末民初戏园（院）、戏班及其二者关系的研究，再现当时南北戏园（院）与戏班的运作情况；通过对当时北京和上海市场、观众的研究，探寻京剧市场化进程的趋势。

第二章以清末民初时期对于京剧和伶人不同的宣传方式为研究对象。分节探讨戏单与海报、竹枝词、花谱、报纸新闻、广告和剧评，以及民初文人或文人集体的“捧角儿”等各种宣传方式。所涉及到的所有宣传方式，基本以历史的发展进程为顺序（中间也有交叉并行）进行演进；而同一种宣传方式随着时间的流逝，形式和内容也都发生了变化。正是在以上各种演变中，推论伶人明星化进程以及社会地位提升这一论题。

第三章以清末民初京剧和伶人的宣传主体为研究对象，探寻文人与伶人的关系，并将其概括为“寄情声色的游戏笔墨、暧昧幽微的天涯知己、友好往来的互惠合作、退居幕后的策划执导”四种不同的阶段。在这四种不同模式中，由伶人依附于文人逐渐向文人依附于伶人的方向转变，从中揭示伶人明星化及其社会地位提升的动因。

关键词：清末民初；京剧；伶人；宣传；明星化；社会地位



Abstract

Actors had poor social status in Chinese traditional culture consciousness, this situation had not been fundamentally reversed in the long several thousand years history until the late Qing Dynasty early ROC was there a great promotion, actors became shiny stars in the amusement circles from once "humble professionals". This article combine of late Qing Dynasty's anthography, tunes, journalisms, advertisements, newspapers and historical materials as well as a large number of actor biographies, explore the phenomenon of actors' idolization and the upgrade of their social status from the perspective of propaganda.

The introduction describes the art of Beijing Opera in the northern activity center--Beijing, and south center -- Shanghai, and aimed at the Beijing opera art development condition and the actors' social position promotion in the two cities, make overall description from political and business perspective in the entertainment industry.

The first chapter still aims at Beijing and Shanghai these two opera activity center cities, distinguish descript from the region of Peking opera operations. The whole chapter studies through the theaters (Institutes) and the troupes in the late Qing early ROC and the relations between two, reappears the operation of theaters (Institutes) and the troupes south and north at that time, explores the process of the market trend through the Beijing and Shanghai's audience research,.

The second chapter studies the Peking opera VS actors for different propaganda modes in the late Qing Dynasty early ROC as the object. Sectional explore the playbills and posters, music, florilegium, newspapers, advertisements and dramatic criticisms, as well as the writers or writers collective "hold character" and other means of propagandas. The involved propaganda ways basically order as the process of the history development (there are crossing parallels also), and one single propaganda changed its form and content with the pass of time, It is in all of the above changes we inference the thesis of idolization of actors and the upgrade of their social status.

The third chapter studies the propaganda body of Peking opera VS actors in the late Qing early ROC as the object, explores the relationship between writers and actors and generalize its for "love and write at random, ambiguous attitudes of friends on the earth, the friendly exchanges between the mutually beneficial cooperation, backstage planning director" in four different stages. The four levels are basically order as the process of the history development (there are crossing parallels also), during this evolution, actors attached to the literati scholars gradually shifts to the reverse direction, reveals the



idolization of actors and the driver factors of their social status upgrade.

Key words:The late Qing Dynasty early ROC, Peking opera; Actors; Publicize; Idolization; social status



前言

“伶人”一词，最早可以追溯到黄帝时期。史载，黄帝时伶伦造音乐，后称乐官为伶官，之后也将演戏为生的艺人包括进来，将他们统称为伶人。

李碧华曾在《霸王别姬》中写道：“社会中人分为三六九等，戏曲艺人定为‘下九流’，属于‘五子行业’。哪五子？戏园子，饭馆子，窑子，澡堂子，挑担子。好人不干‘跑江湖’的事儿。五子中的‘戏子’，那么的让人瞧不起，在台上，却总是威风凛凛，千娇百媚。头面戏衣，把令人沮丧的命运改装过来，承载了一时风光，短暂欺哄，一一都是英雄美人。”

在中国数千年的传统文化意识里，伶人的社会地位都极其低下。而这一状况在数千年的漫长历史进程中都没有得到根本性的扭转，一直处于低贱的地位。清代“贱民”的法律身份属于第七等，处于社会的最下层，上面依次为：“雇工人”、“凡人”、“绅衿”、“官僚绪绅”、“宗室贵族”和帝王。普通伶人在中国社会是属于“下九流”之列，处于社会的最底层，饱受各种辛酸屈辱。文学家欧阳修曾这样评价五代后唐庄宗：“方其盛也，举天下之豪杰，莫能与之争；及其衰也，数十伶人困之，而身死国灭，为天下笑。”^①一代文学大家竟将国家衰亡的罪责，推至数十伶人的身上。而伶人，何其无辜？连极具文化修养的文坛领袖，都将伶人视为至轻至贱之物，普通百姓则更甚。

自古以来“娼优”并称，娼妓和优伶都是同属“下九流”的人物。连娼都排在优的前面，可见优伶的社会地位连娼妓都还不如。伶人还与娼妓、乞丐、奴隶等并称“贱业”，由此可见一斑。清代制度把人分为“良”、“贱”两类。在《大清会典》中有这样的明文规定：军、民、商、灶“四民为良”，而“奴仆及倡优隶卒”为贱。^②

中国历史上以音乐、歌舞活动为业的贱民统称为乐户，伶人历代属于乐户，而乐户制度正是确立戏曲艺人政治社会地位低下的典型标志。戏曲艺人必须被列入专门的户籍，而且后人世世不得为良。我国的乐户制度，最早始见于北魏《魏书·刑罚志》：

诸强盗杀人者，首从皆斩，妻子同籍，配为乐户。其不杀人，及赃不满五

^① 欧阳修：《伶官传序》，《五代史·伶官传序》，上海：世纪出版集团·汉语大词典出版集团，2004年，第313页。

^② 么书仪：《晚清优伶社会地位的变革》，《戏曲研究》，2005年，第2期、第68辑，第140页。



匹，魁首斩，从者死，妻子亦为乐户。

强盗、杀人犯被判处刑罚，而他们的妻子则被配为乐户。由此可见，乐户的主要来源为配隶官府的罪人家属及后代，此外也有部分原为良人。乐户制度作为历代统治者惩罚罪犯和政敌的一项政治手段，从北魏开始便一直延续到清代：“雍正元年，始除乐户籍”。直至清雍正皇帝即位后，才从法律层面消除了乐户的贱籍制度：“各省乐籍并浙省惰民丐户，皆令确查削籍，改业为良”。在中国这样一个礼乐社会中，这样一种卑微而带有罪责的身份，是其为人所轻视的源头。潘光旦先生曾根据调查说：“从就大体而论，伶界人物终究以出身卑微阶级的为多，至少除了那些梨园世家的子弟以及玩票的达官贵人以外，一百个里总有九十九个是出身于贫苦人家的。”^①伶人出身卑贱的本身，就决定了他们在社会中所不得不处的位置。

被历代法律烙下的低贱标记，在生活的各个层面都体现得淋漓尽致。台上的“英雄美人”永远只是一出戏，脱去那飞红流翠、丝裘革羽，卸了脸上那层厚厚的妆容，你依旧是你，可以如此轻易地被人嘲笑轻视、侮辱谩骂、调戏狎昵，在社会的最底层摸爬滚打且永无出头之日。即使成了“角儿”，台上风光无限，可是又能怎样？在人们心里，低贱的地位依旧如同厚重的山峦般难以撼动。在人们古往今来根深蒂固的观念中，这一地位已经形成了思维惯性，变成了固定的模式。雍正时期虽然摆脱了法律的严酷束缚，但是依然无法扭转戏曲艺人低下的政治地位。昭槤在《啸亭杂录》中记录了一个广为流传的杖杀优伶的故事：

世宗万几之暇，罕御声色。偶观杂剧，有演《绣襦》院本“郑倍打子”之剧，曲伎俱佳，上喜赐食。其伶偶问今常州守为谁（戏中郑倍乃常州刺史），上勃然大怒曰：“汝优伶贱辈，何可植问官守？其风实不可长。”因将其立毙杖下，其严明也若此。^②

伶人由“上喜赐食”到“立毙杖下”，不过顷刻之间。一时言语的冒失，即可招来杀身之祸。由生到死，如此的轻易，丝毫感觉不到这是一条人命的丧失，卑微如同蝼蚁般可有可无的悲凉。雍正如此这般杖杀伶人，可见直至清雍正时期，伶人仍处于十分低下的地位，其生命的尊严仍被践踏到无以复加。

伶人本身已处于社会的最低阶层，而统治阶级又封锁了他们一切通往良民的路

^① 潘光旦：《中国伶人血缘之研究》，北京：商务印书馆，1941年，第234页。

^② 昭槤：《啸亭杂录》卷一，北京：中华书局，1980年，第12页。



途。通过限制他们及其后代参与科举等方式阻止他们转为良民，彻底地终结了伶人通过科举改变其社会政治地位的道路。伶人内群婚配的特性更加从血缘上封死了他们社会上升的可能。虽然法律上许可，但是伶人跟良民之间的婚配是极其困难的。

“技同相习，道同相得，相习则相亲焉，相得则相恤焉”^①，通常来讲，伶人所娶的妻子大多都是其他伶人的女儿，而他们婚姻后所生的儿子大多依旧是伶人，他们所生的女儿又都只能嫁给戏子。就这样“子子孙孙无穷尽也”，一代一代循环往复，永远也无法走出属于他们命运的囚笼。直到清末民初，这一切才逐渐从根本上发生改变。

本论试图通过对清末民初喧哗繁盛的娱乐圈进行细致入微地刻画，以南（上海）北（北京）两个京剧活动中心予以对比研究，再现剧院与戏班的运作情况、京剧的市场化进程，探寻宣传手段的不断演进以及伶人（本论文中特指清末民初京剧伶人，下不赘述）与文人之间关系的复杂演化。全文将伶人这一群体置于当时的特定背景环境之中，并以此为窗口，以期探寻伶人的明星化趋势及其社会地位的变化，以及造成其地位变化的社会历史动因。

^① 杨宏道：《优伶语录》，《小亨集》卷6。



绪论

乾隆五十五年（即公元1790年），正值乾隆皇帝八十岁的寿辰。活跃于当时的戏剧中心扬州，以演唱徽调昆曲为主的四大著名徽班——三庆班、四喜班、和春班、春台班被请到了京城，为这位中国历史上最长寿的君主庆贺。“先大人（伍拉纳）并带‘三庆班’入京，自此继来者又有‘四喜’、‘启秀’、‘霓翠’、‘和春’、‘春台’等班。”^①四大徽班进京，这一事件本身只为乾隆皇帝的寿辰增加喜庆的气氛。也许当时谁也未曾料到，徽班进京使中国的戏曲史自此进入了崭新的一页，从而成为具有里程碑意义的重大事件。

四大徽班进京之后，大多居住在北京南城附近。当时的北京南城，是京师的商业中心和娱乐中心，世商云集、店铺如林，行人如梭、车马如龙，饭庄和苑囿多不胜数，戏园和堂子亦是不胜枚举，可谓都市繁华，尽在其中。而落身于此处的伶人们，更为此地的繁华锦上添花。观众们或听戏，在戏园子里观看伶人的台上功夫；或“打茶围”，到伶人家中饮酒听戏、闲话聊天，一睹伶人的台下风采。

直到清代中后期，清代戏曲席卷了整个社会的各个阶层。他们被皇室和权贵热烈追捧，开始带有“流行”和“时尚”的意味。显赫的高官贵族、具有文化修养的文人书生，甚至连贫民百姓、社会下层的三教九流都对京剧青睐有加。伶人与权贵豪客密切往来，无论是八旗官员、汉官文人，还是富商豪客、权贵大族，都与优伶频繁互动，不仅仅把这种交友往来视为他们风雅与品位的象征，还体现了他们的地位与身份。^②这使得戏曲在晚清的各个阶层刮起一阵无与伦比的旋风，席卷到了每一个角落。

最上层的帝王皇族，从顺治皇帝到光绪皇帝，九位帝王再加上西太后慈禧，无一不对京剧情有独钟，穆宗载淳（同治皇帝）、慈禧太后、德宗载湉（光绪皇帝），都是京剧的狂热粉丝，且他们对于戏曲的嗜好也有愈演愈烈的趋势。在清代前中期的时候，这种眷遇与酷爱也许只是针对个别“优伶”而言，但到了晚清则愈发彰显。

著名琴师徐兰沅曾提到同治皇帝还能粉墨登场演上几出，而光绪皇帝则非常精通板鼓，一时兴起，便会抄起鼓，打上一出。

光绪皇帝还能演戏。有一次慈禧做寿，他也粉墨登场，演的《黄鹤楼》，光

^① 袁枚：《随园诗话》卷9，北京：人民文学出版社，1982年，第308页。

^② 么书仪：《晚清戏曲的变革》，北京：人民文学出版社，2006年，第310页。



绪的赵云，内学太监印刘的刘备，喜刘的诸葛亮，杨五的张飞，李莲英的周瑜，打鼓的是郝春年。^①

乾隆初年，仿照前朝的旧制收罗民间艺人，选年幼太监和艺人子弟学习戏曲、杂技，以便庆典之时表演取乐。因表演多集中于南花园，所以将这种管理机构称为“南府”。道光七年（即公元 1827 年），将南府改为“升平署”。而在咸丰时期，天子经常在宫外传召伶人演出，而太后幸园驻苑时传召尤频，故建立了一种新的宫廷演戏制度，大批优伶获得了“内廷供奉”的殊荣。所谓“内廷供奉”即在内廷演出的外班京剧演员，不定期地召进内廷演出，如生行的谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬、杨隆寿、杨月楼、杨小楼，旦行的陈德霖、王瑶卿、龚云甫，净行的金秀山、黄润甫、裘桂仙、钱金福，丑行的王长林等人，均享有“内廷供奉”的殊荣。从“南府”到“升平署”，再至“内廷供奉”，伶人们的经济地位与政治社会地位在此过程中发生了巨大的变化。

到西太后慈禧时期，宫廷演出方式是对咸丰所建立的新的宫廷演戏制度构想的继续和变革。她也是通过升平署从北京最好的戏班子里挑选最走红的艺人进宫应承演戏，奉有钱粮、薪饷和赏赐，但是伶人们居住在自己家中，而不住在升平署。当升平署一声令下之时，他们便即刻进宫应承演出，即所谓的“里头传戏”。此外，他们平时可在民间戏班子演练排戏，在茶楼戏院中唱戏。他们从“里头传戏”中所得的俸酬十分可观，是平时月俸的几十倍甚至上百倍。尤其当帝王一时兴起之时，所打赏的财物更是数不胜数、价值连城。

被称为后三杰（孙菊仙、谭鑫培、汪桂芬）之一的谭鑫培，无疑是“内廷供奉”中的佼佼者，深受慈禧太后的宠爱。

谭鑫培不仅是晚清伶界的第一人，更代表了从光绪年间直至民初京剧艺术的最高峰。他在民间享有极高的声誉，并持续走红。《乌盆记》中，他于服毒的时候从桌子坠落地面，仍然可以保持衣褶平整妥帖；他在《定军山》里，开打之时背上的靠旗也丝毫不乱……这些独一无二的绝技，使他的表演深入骨髓，臻至绝境。在他 44 岁的时候，因在民间的风靡而被选为内廷供奉，深受慈禧的宠爱。无论在民间还是宫廷，他都是当之无愧的“伶界大王”。再此举一个耳熟能详的例子：日本人迁听花曾提到西太后慈禧对谭鑫培的误时不但没有降罪，反而享受了特殊奖赏的一件事：

^① 徐兰沅口述，唐吉记录整理：《徐兰沅操琴生活》第一集，北京：中国戏剧出版社，1960 年，第 109 页。



孝钦万寿，内廷传戏，例须黎明入侍。而谭误时，数传未至，内务府大臣与谭契，为谭危。将及午，方见谭仓皇来。大臣跌足曰：休矣。内三四询，左右莫能对，真老佛爷犯忌讳李也。谭犹夷，半晌不能作一语，忽投袂起，大步入朝孝钦。孝钦问，来何晚，谭从容对曰：为黄梁扰，致失觉。儿女辈不敢以时刻呼唤，遂冒死罪。（案梨园习于迷信，台前不言更，台后不言梦。更以“金”代“更”，以“黄梁”代“梦”。）孝钦闻奏，谕内侍曰：渠齐家有方，着赏银百两，为治家者劝云。^①

这则故事曾被众人反复渲染，用以说明谭鑫培那超然卓群的社会地位以及慈禧对于老谭的情有独钟，甚至达到了纵容的程度。“数传未至”一如此之大不敬的罪责，在历朝历代恐怕都会严惩不贷，而他迟到的原因竟只是因为早晨起床迟了，而儿女们不敢叫醒他。如此轻慢而略带敷衍的理由就这样堂而皇之地被搬到了国家最高权力中心的面前。这个垂帘听政的女人，她的威严曾令站在朝堂之上的文武百官噤若寒蝉，却对区区一伶人和风细雨、慈颜悦色。当众人都为谭鑫培捏一把汗时，他却能够不罚反赏，这种宠爱风光，真可谓一时无二。他的风光无限无论在民间、在宫廷都畅然无阻，收到的热捧与宠溺在历朝历代恐怕都是绝无仅有的。

而从经济角度上看，他“内廷供奉”时所受的俸禄也同样惊人。如光绪三十四年时，谭鑫培演出曾多次得到60两的赏银。而一次60两的赏银，就足足相当于他当月月俸的15倍。

光绪朝时局每况愈下，国家财政开支捉襟见肘，而演戏后给予艺人的赏银却是水涨船高。重新召入民间艺人之初，演出后最高赏银在八两左右，以后节节盘升，光绪二十年后达到二三十至四五十两。光绪三十四年，赏单上的数额更增涨到了空前的高度。谭鑫培、侯俊山等主演一场戏后曾多次拿到六十两银子的赏银，这笔钱在当时相当可观。^②

可见在晚清时期，伶人大量的赏银是一种普遍的现象。而随着历史的发展，赏银的数量更是节节攀升，以致于后来达到了“滥赏”的程度，使名伶们享受了普通百姓一生都永远无法享受的财富和殊荣。他们的经济地位不断上升，使他们的政治地位也处于一种前所未有的上升时期。而这样一种上升的过程，无疑与皇室的情有

^① 丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，北京：紫禁城出版社，1999年，第196—199页。

^② 丁汝芹：《清代内廷演戏史话》，北京：紫禁城出版社，1999年，第255页。



独钟密不可分，最高权力中心嗜好的推动，无疑起着推波助澜的作用。正如齐如山在《京剧谈往录三编》中所言：“经人介绍挑上升平署的钱粮，这在戏界，本等于一步登天。俗所谓一登龙门，身价十辈”。

戏曲的商业化程度伴随着城市的商业化程度而日趋提高。一批正值当年、色艺兼备的名伶，成为都市繁华中新兴媒体一报刊广告上的主角和大量剧评的中心人物，成为娱乐圈的主角，成为商业社会中具有魅惑感召能力的偶像和明星。而“明星”和“明星崇拜”现象的出现，引发了优伶社会角色的变化。而“晚清时候，戏曲遵循着自身的发展规律，已经演化成为整个社会的消费艺术”^①，伶人已经不再是传统意义上的“贱民”，他们的自我意识逐渐形成。

这一变化，在当时的商业中心—上海更趋显著。当时的上海，是我国南方沿海第一大商业城市，中西文化的交汇点，南北往来，人才荟萃。既有着繁华热闹、都市喧嚣的商业经济活动，又有着丰富多彩、精美绝伦的娱乐生活；既有着先进迅捷、覆盖广阔的新闻传播媒介，又有着与时俱进、引领潮流的娱乐设施。其日益繁荣的经济，急剧增长的人口以及规模空前的都市化进程，都使得伶人们的生活与地位产生了深刻的变革。

1867年，京剧南下至上海后，便受到上海人的热情欢迎，自此带来京剧的繁荣与流行，茶园剧院的新建与林立。有的戏院不惜重金请来设计师与工匠，仿照欧洲的剧院风格进行建筑，从老北京的旧式茶园变成镜框式的月牙形舞台，更有先进的布幕、灯光照明，以便在演出之时为伶人的表演增添光彩。

新兴媒体的产生，更为京剧的繁荣与伶人地位的提高起了推动作用。大量的报纸广告与剧评的出现，使得伶人们的名字变成铅字被广泛浏览传阅，成为人手一份的清单，他们所演出的戏曲成为了一种被大众所接受并喜爱的艺术。伶人们从卑微的角落里挣扎出来，摇身一变，成为新闻、广告的主角，成为娱乐圈风起云涌的人物。

如《申报》上大量登载的竹枝词，如“自有京班百不如，昆徽杂剧概删除，门前招贴人争看，十本新排《五彩舆》”^②、“金桂何如丹桂优，佳人个个懒勾留。一般京调非偏爱，只为贪看杨月楼”^③等，向大众介绍了新排的剧作，还向大家展示名伶的风采。这对许多京剧名伶的成名起了推波助澜的作用，不仅加剧了名伶之间的竞争，也渲染了戏院之间相互的竞争氛围，最终成为戏园改革与发展的助力。于

^① 么书仪：《晚清优伶社会地位的变革》，《戏曲研究》，2005年第2期，第68辑，第162页。

^② 袁翔甫：《续沪上竹枝词》，《中华竹枝词》，第800页。

^③ 袁翔甫：《续沪上竹枝词》，《中华竹枝词》，第801页。



是各个戏院争相约请名角并通过广告的方式，吸引观众。

由此可见，在商业活动繁荣的地区，各种形式的广告已经成为一种社会常态，改变了名伶们的生活与地位。当他们被冠以“天下第一”、“环球第一”、“独一无二”、“环球独一”等名号，暂且不论此等名号是否与其人相符，毫无疑问的是，整个社会的舆论圈对伶人们已经处于一种肯定、甚至于极端积极的态度来进行宣传。这样的名号无疑包含了赞扬、炫耀的情绪在其中，和曾经被视为下九流的伶人们已经无法同日而语。他们俨然成为了娱乐圈中的明星，周身被套上一层属于明星的荣耀与光环。

这在“四大名旦”之一的梅兰芳身上就体现得淋漓尽致。他卓越的艺术成就引起了海外人士的盛赞，富有民族特色的艺术形式通过梅兰芳，被传递到了世界的另一端。而国内媒体的报道更是铺天盖地，令人眼花缭乱。此时的伶人们不仅可以登堂入室，还可以漂洋过海，不仅受到上层社会的热情款待，甚至得到了总统的青睐，这在百年前的中国，都还是做梦也想不到的事情。



第一章 戏园（院）与戏班的运作及其市场化进程

第一节 戏园（院）与戏班

一、戏园（院）概述

清末民初时期的北京，戏园作为营业性的公共空间，是当时的主要演剧场所。早在清代康熙、乾隆年间，京师就出现了大批戏园，如太平园、四宜园、查家楼、明月楼、方壶斋、蓬莱轩等。清人戴璐《藤阴杂记》中引用《亚谷丛书》说：“京师戏馆，惟太平园、四宜园最久，其次则查家楼、月明楼。此康熙末年酒园也。查楼木榜尚存，改名广和……”^①在道光二十五年（公元 1845 年）和同治三年（公元 1864 年）间，京师有名的戏园子共计有 19 个。

而到了二三十年代，京城的大戏园子（当时已改名为戏院），已发展的较为成熟，颇具规模。他们大多在北京南城一带，集中于大栅栏和鲜鱼口、肉市附近。大大小小的戏院层出不穷，广德楼、庆乐戏院、三庆戏院、中和戏院等每天都呈现高朋满座的热闹和欢腾。在戏园正厅的池子中，长桌、长凳一字横列，沏茶的、托盘点心的、甩手巾把儿的穿梭其中，看客戏迷不停地高声叫好，一边吃小点心、磕着瓜子，一边喝着大碗茶，乐在其中。体面的戏迷们则定下一间包房，或和家中亲戚，或是三五好友，备上各色吃食，更是享受。在大的戏院中，往往座位多达一千几百，设计上亦带有现代化的特色，在音响、座位舒适度程度等各方面也都更加讲究。

而在另一个京剧活动中心—上海，作为我国南方沿海的一大商业城市，中西文化的交汇点，南北往来，人才荟萃，其日益繁荣的经济，急剧增长的人口以及规模空前的都市化进程都使得这个城市有着繁华热闹、都市喧嚣的商业经济活动和丰富多彩、目不暇接的文化娱乐生活。在这样一种社会环境下，与时俱进、引领潮流的娱乐设施也应运而生，一时间茶园、剧院的新建与林立成为城市发展的一道亮丽风景。鳞次栉比的戏园在商业化进程中不仅仅是量的增加，更完成了由京式戏园到新式剧场的转变。

从 1850 年，上海城内县署西南出现一家茶馆首先在下午搭台开戏，兼营戏曲，成为上海最早的营业性戏园—三雅园，到第一座由英籍华人罗逸卿于同治五年（公元 1866 年）建造的京式茶园—满庭芳，再到公元 1908 年效法欧式剧场，改建的第

^① 戴璐：《藤阴杂记》，北京：北京古籍出版社，1982 年，卷五。



一家新式剧场一新舞台，上海的剧院完成了由茶园到京式戏园再到新式剧场的转变。一时间很多戏园纷纷效仿，如丹桂园（1867年）、金桂轩（1872）、大观茶园（1877）等。民国初年，一批新式剧场如雨后春笋般陆续出现，与旧时戏园不可同日而语，使得当时的剧院呈现戏院高度集中、竞争激烈的态势。“洋场随处足逍遥，漫把情形笔墨描；大小戏园开满路，笙歌夜夜似元宵”^①、“丹桂园兼一美园，笙歌从不间朝昏。灯红酒绿花枝艳，任是无情也魂断”^②等竹枝词便是对当时环境的生动写照。新式的剧场很大程度上吸收了西方舞台的长处，不仅有着更大的客容量，舒适度也大大提高，桌椅的摆放更加人性化。“照明也改为电灯，改善了舞台效果。”^③电灯的出现改善了戏院的照明条件，采光更加能够渲染舞台气氛，成就了真正意义上的“看戏”。就连男女厕所都比以往更加整洁干净，其它方面如帐房间、会客室等，和以往的旧式茶园剧场相比大为改观，无一不秩序井然。有的戏院甚至不惜重金请来设计师与工匠，仿照欧洲的剧院风格进行建筑，将舞台打造为镜框式的月牙形，遮挡视线的台柱被去掉了，地面呈坡状，由后至前逐渐降低，整个剧场座位呈扇形分布。如新天蟾舞台的剧场内的观众厅呈圆形状，长 32 米，宽 46.5 米，高 20 米，剧场有三层，共可容纳观众 3436 人。其舞台的台唇呈半圆形，伸向观众厅达 5 米，台口宽 14 米，高 7.5 米，深 10 米，两侧副台有 100 平方米之广。^④这种更加先进的剧院设计和更加优越的演出环境，无疑为为伶人的表演艺术增添了不少光彩。

二、戏班的构成

清末民初的戏班通过对资源的合理配置，在内部管理上已形成了一套独特的运营模式，并具有一定的科学性和现代性。

在清代的北京地区，戏班由承班人出资组建，故其负责并决定全班的各种事宜，也就是所谓的班主，相当于现在企业中“股东”的角色地位。承班人多为名角儿自己出资成班，如早期梅慧仙所成立的四喜班、程长庚所成立的三庆班，以及后来梅兰芳、尚小云等名角儿所成的班，都属于“好脚”独资成班的范例。除了好脚之外，在戏班中熟悉业务的管事人、或是梨园中人出资者亦不在少数，这样的班底往往资历雄厚，行头好、功夫硬。此外，有经济实力的外界人，或爱好戏曲或熟悉业务，也都可以独资成班。当然，几位名角儿或者几位管事人、名角儿与外界资金雄厚者等搭配组合，他们彼此在戏班中承担的角色相互搭配，有的人虽然不能演戏却能够

^① 晟溪养浩主人：《戏园竹枝词》，《上海洋场竹枝词》，上海：上海书店出版社，1996年，第357—358页。

^② 袁翔甫：《沪上竹枝词》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第796页。

^③ 姚旭峰：《梨园海上花》，上海：上海人民出版社，2003年，第30页。

^④ 上海地方志办公室编著：《上海名建筑志》，上海：上海社会科学院出版社，2005年，第187、188页。



承担管理职责,有的人虽然不懂业务但却能够提供资金。这样彼此互补有无,合资成班、共同经营的情况亦存在。^①

而组成一个戏班需要经过若干的程序,得到官方认证后才能营业。首先承班人需要租赁住处,并配备相应的管理人员、约聘角色及演出服务人员、置办衣箱行头道具及管理员工。事先备齐各种相关的资料,如申报文件、精忠庙首审批核准的文件,还要该戏班的花名册以及演出剧目等,一并呈交给戏剧管理机构精忠庙首及内务府堂郎中。而在民国时期,则要把相关文件交给巡警厅,才能挂牌演出。

承班人若想成功地经营好一个戏班,靠一己之力是难以实行的。他除了要招揽一个好的演出团队,约聘角色及演出服务人员在前台进行精彩地表演或伴奏外,还需要配备从事组织工作的管理人员。在承班人无力自兼的情况下(也可自兼),就需要雇佣一名长袖善舞的领班人,负责一切对外事务,相当于现代企业中的“外联部长”一职。这位领班人多为戏界中人,最好与官场往来频繁、关系友好,性格上最好玲珑八面、善于周旋则是最好的。如此这般才能为戏班排除官场的干扰和政治的纷杂,保持良好而和谐的对外关系,保证戏班经营的稳定性和安全性。领班人手下有一人专门负责接洽并打点堂会及点戏事宜的人,称为抱牙笏人。此人每班一人,为演出业务中之对外人员,相当于明及清前期昆剧及各地方戏班之掌班。领班手下另有一查堂人,顾名思义查堂人负责查对堂上上座人数,该人与戏班的收入有密切关系。因清代戏班往往是以戏园为依托进行演出,双方依照上座率按成分账,如三七分账、二八分账等,故戏班需要对戏园卖座的情况予以核实查对,才能获得应得的收入。

而关于戏班内部的管理工作方面,承班人需要招募一位熟悉戏曲行业内部业务并且在演员中有较高威望的人,作为戏班的总管事人,相当于企业中的“经理”一职,负责一切演出业务。由他来安排每日的戏份,组织演出人员、分配演员的角色并指挥演出工作的顺利进行。而当“经理”工作繁多时,需要若干“副经理”协助完成,也就是所谓的小管事。小管事往往由班内各行的代表担任,每班需四到八人,由总管事指挥,分担总管事人的工作,并协助管理戏班,办理后台各种零碎的事情。而在账务管理上,承班人则需要一名亲信作为戏班的司帐人,总管财务,相当现代企业中的“会计”一职。司帐人需要负责戏班财政的收入和支出工作,保证戏班有足够的经济能力正常运营。他要和承班人关系亲近,得到承班人的完全信任才能掌握财政大权。此外,他还要和银号关系良好,在每天戏院票价没有售出之前,从银号支出银两垫付开戏钱,并在角色演完戏之后支付相应的薪酬,以保证戏班资金的

^① 梁燕:《清末民初北京戏班的经营状况》,《文史知识》,2010年01期,第127—128页。



运转并最终实现盈利。

领班手下通常设有催戏人，负责演出现场的组织和指挥工作。通常设有两名，一个负责催演员，督促角色按时出场；另一个需要对于场子演出的剧目非常熟悉，专门负责催前场，掌握演出节奏，并根据演出的需要在不知不觉中增删情节，以满足时间的统筹安排、观众的具体需要和演员的整体调度。

除了需要配备以上组织管理人员外，一个戏班还不可或缺一定种类和数量服务人员。服务人员主要分为“四支”和“交作”两类。所谓“四支”包括监场人、管衣箱人、管盔箱人和梳头人。戏班内需设一人专门负责监管场上道具等诸事宜，称为监场人。他负责每日摆放场上的桌椅床帐，根据每天剧目的不同摆放各种相应的道具，除此之外还要处理各种零碎的事物。戏班行头共分为三箱，名为大衣箱、二衣箱、三衣箱，按规定摆放各种衣物，每箱有两人专门负责管理，称为管衣箱人。而盔头箱内一切头盔口髻纱帽，均由管盔箱人负责管理，每班亦需要两人。管衣箱人和管盔箱人务必保证衣物和头盔等严格存放、取用有序。戏班内还有一梳头人，专门负责为演员（尤其是旦角演员）化妆梳头。因为京剧演员妆容繁琐，梳头复杂，需要专门梳头人的帮助，节省时间并在演出时达到良好的舞台效果。

所谓的“交作”则包括管后场桌人、管旗包箱人、管彩匣人、打门帘人、催戏人、管水锅人等。戏班内的门帘帘帐、铜质乐器、各类兵器、枪刀布城等，则通常由管旗包箱人负责；鞭子、佩刀、宝剑、笔砚、酒盏、茶壶、茶盏等较小体积的物件，则由管后场桌人负责。以上两类服务人员对剧目内容和应用物件都很熟悉，每日随时备好，存放有序、供应不误。专门负责管理净丑勾脸、搽脸的颜色油料和笔墨纸张等物的人称为管彩匣人。而因为京剧中角色的衣饰往往庞大，出场和退场都不甚方便，故在上下场出入不便时专门为其打门帘的人，称为打门帘人，通常设两人负责。此外，每班还有两三名催戏人，专门负责催叫迟到的名角儿到戏园演出。而管水锅人则打点每天全班所饮用的茶水和卸妆时洗脸用的热水。

在民末清初的上海戏班所配备的管理人员略有不同，但基本的职责和北京相仿。如上海戏班中的前台管事相当于北京戏班中的领班一职，而后台管事则相当于北京戏班中的总管事一职。伴随着上海经济市场化、商业化的进程，使得戏园内部的分工更加细致、明确和精简。此外，在激烈的竞争环境中，一些对戏院的营运、戏票的销售起到重要作用的职务应运而生，被称为案目，“该案目者为招徕座客之媒介，戏园营业发达系之。”^①可见，案目在上海戏园中扮演着举足轻重的地位。当时的戏园每家约有二十多位案目，他们通常先要拿出押柜洋钱三百或五百用来做戏

^① 鸿年：《案目之今昔观》，《戏杂志》第八期，1923年8月。



院的资本，通过人脉关系，才能做得上这个行当。这些人通常头脑灵活、察言观色，结交人物、巧舌如簧。他们平日主要负责接洽生意，从事着经营票务、服务等事项，在推销戏票过程中成为戏园经营的重要环节。他们掌握着戏园的全部戏票，白天走访老观众，送上戏单，开演前则站在戏园门前，兜揽生意，招呼熟客。当生意好时，他们一脸得意洋洋，对一般顾客爱理不理。生意萧条时，则换上另一副嘴脸，变得温和客气。此外，案目和戏院的老板、看客之间还存在着复杂的连带关系，形成剧院经营者—角儿—案目—受众，这样的一条利益链。老板到北京邀请角儿，为了利润一般要请案目帮忙暂时垫付部分资金。新角登场后，如果生意不好亏本了，案目的垫款就会被理所当然的拖欠些时日。作为回报，戏院则保证向案目提供好票，案目再把票卖到主顾手中。按照规矩戏园内每天的水果、戏票和小账钱并不在当天结算，往往十天半个月结算一些，等到临走时才全部清账。他们为主顾保证有好戏时能够得到好座位，这些客户中有些采取预付款形式，有些则赊欠票款。^①

三、戏园（院）与戏班的关系

清末的北京，戏园与戏班之间实行的是“轮班制”的运营模式。“六大名班，九门轮转”^②可谓盛极一时。所谓“轮班制”是指各戏班按照事先的约定轮番来到各戏园中进行演出。“戏园如逆旅，戏班如过客”^③，戏班本身有相当固定的全套班底，在各大戏园中多呈现为游移不定的状态，通过在一定时期内租用某家或几家戏园来演出。而这样的演出通常四日为一周，每周循环往复。老板从上座的票价中获得盈利，而所有演出的盈利都归戏班所有，生意盈亏全凭各自实力和观众缘，所以说戏班本身经济独立，但需要自行担负盈亏。戏园兴办的目的是为各戏班提供演出场所，坐收佣金，谋求利润。戏园本身的收入是比较稳定的，卖座好坏往往与戏园并无直接关系。从中可见，戏班和戏园只是一种暂时租赁和买卖的关系，二者各自独立，互不隶属。各自负担的成本都相对低廉，二者的收入亦相当稳定。但在这样一种传统和守旧的经营模式下，无法为戏班和戏园带来更高的经济盈利，无法通过更深层次的竞争体制进一步提升演员的演出水平和戏园内部的服务档次。

而京剧在南方的活动中心城市—上海，在运营体制上与北京有所不同，实行的是“班园制”，即戏园自己办班，“有班必有园，无园不成班”。戏园本身具备一套相对稳定的演出班底，各自分工明确，平日就能够承担日常普通的演出活动。而主

^① 秋风：《戏曲衰落的经济分析》，《社会学家茶座》，2008年，第5期。

^② 钱泳：《履园丛话》，北京：中华书局，1979年，第65页。

^③ 徐珂：《清稗类钞‘戏剧类’》第11册，北京：中华书局，1986年，第5044页。



要演员则由成班人到北京雇佣“角儿”来撑场面，并签订演出合同，以此来保证演出水平和上座率。“角儿”聘一期四十来天，唱红了可以再续约，类似于现代签约明星的性质。“角儿”有时是一两位，有时则是好几位一同受聘。他们在戏园里演出的全部收入都来自聘金，无需承担盈亏状况，就算上座率不高，亦能照拿包银。但当受聘的明星违背合同时，则需要承担因违约而造成的经济损失。受雇期内的“角儿”隶属戏园，他在受雇约期间演出的全部收入都归戏园所有，戏园承担盈利和亏损。上海早期戏园的“角儿”大都来自北京，聘金颇高。关于“角儿”的聘请，也有相当的讲究：

邀“角儿”时，双方讲好“公事”，去多少人，唱什么戏，唱多少场，给多少银（工资），然后签订合同。剧场对“角儿”一般实行“四管”，即在“包银”之外，负担来回路费、住、伙食，俗话称为管接、管送、管吃、管住。“公事”若讲的是唱一个月，必然不包括头三天“打炮”演出（四管的费用即出在这里），也有的“公事”里讲好一个月“包银”唱三十六天。演出过程中，“角儿”由于演出水平出了问题，唱砸了，就得退“包银”回去，若演出正常，但上座不好，“角儿”多唱几天，不另拿包银，叫“帮日子”。^①

梅兰芳在回忆录《舞台生活四十年》中提到，民国二年秋，上海丹桂第一台的老板许少卿来北京邀角儿，邀请了王凤卿与梅兰芳。这是梅兰芳第一次南下到上海演出。当时王凤卿的酬劳是每月三千二百元。而梅兰芳的酬劳，则是每月一千八百元。当时上海的戏院，为了增加营业额，也大都创造了一种合理的“演出期”制度。在梅兰芳的回忆录中，可以看到第一次来上海，在上海丹桂第一台唱一期，后应徐少卿的再三挽留，才又多停留些时日。当时戏院大多从北京邀请名角轮番演出，每次签订一份为期数月的合同。如此，一些“角儿”挣了钱，同时也在上海扬了名，而地方观众又可以欣赏到不同于本地艺人的表演，一些新鲜面孔与新鲜唱腔的注入，使上海的娱乐圈充满了勃勃生机。

在商业化相对发达的上海，戏园与戏班在一定程度上得益于市场化的经营模式，其经营管理都带有资本主义商业化的性质。戏园的成班人往往定位精准、目的明确，从一开始就把戏园视为一种赚钱的娱乐性事业，商业性的投资营利目的非常明确。他们勇于投资，敢于承担经济风险，善于创新并借鉴西方经验，提高服务质量，使之充满市场活力和竞争力。

^① 马明捷：《旧京剧戏班的组织与管理》，《人民大学复印报刊资料戏曲研究》，1991年，第五期。



附：北京 民国五年七月戏馆与戏价情况

摘自《九版增订中国旅行指南》上海商务印书馆民国九年十二月印行

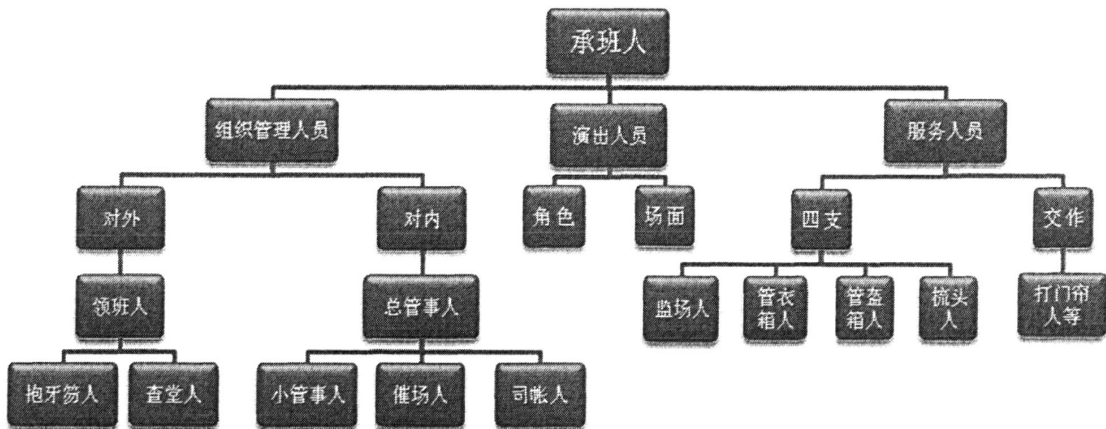
戏馆^①

第一舞台、文明园（均西珠市口）。广德楼、三庆园、庆乐园（均大栅栏）。同乐园（门框胡同）。中和园（粮食店）。民乐园（王广福斜街）。广和楼（肉市）。天乐园（鲜鱼口）。燕喜堂（北孝顺胡同）。景泰园（隆福寺路北）。广兴园（东茶食胡同）。吉祥园、丹桂园（均东安市场）。西安园、人和园（均西安市场）。天和园（地安门外）。庆生园（新丰市场）。春仙园（西单市场）。同益园（埠成市场）。德泉园（后门外天汇大院）。歌舞台、燕舞台（均天桥）。

戏价^②

第一舞台，楼下正厅八角，旁厅五角。二层楼一二级包厢十二元，三级包厢八元。三层楼前排五角，后排三角五分。其余各园自铜元十六枚至八十枚，或银三角至八角。

北京戏班构成一览表



第二节 戏园（院）、观众与市场

“东西方的共同之点，在于有了观众才有戏剧。”^③观众对于戏剧的重要性不言而喻。晚清京剧的发展与繁荣，和观众的广泛参与有着密不可分的关系。拥有庞大

^① 《九版增订中国旅行指南》，上海：上海商务印书馆，民国九年十二月印行。

^② 《九版增订中国旅行指南》，上海：上海商务印书馆，民国九年十二月印行。

^③ 艾·威尔逊等著，李醒译：《论观众》，北京：文化艺术出版社，1986年，第293页。



而稳定的观众群是京剧赖以生存的基础。从四大徽班进京发展至最为兴盛繁荣的 20 世纪二三十年代,京剧已经成为都市流行时尚中一项重要的消遣娱乐方式,并凭借它独特的艺术魅力以势不可挡的速度席卷至全国。出入戏园已经成为许多人日常生活中一种重要的文化生活,并逐渐作为一种文化形式而存在。在这样一种娱乐环境中,京剧无疑有着大量的戏迷和票友,上至帝王将相下至市农工商各个阶层。此外,时代还促生了新的观众群体—女性群体,民国之后的女子到茶园听戏在当时已经成为某种潮流和时尚。

从前的北京,不但禁演夜戏,还不让女人出来听戏。……民国以后,大批的女观众进入剧场,于是引起整个戏剧界急速的变化……女观众刚刚开始看戏,自然比较外行,无非来看个热闹。于是挑漂亮的看……所以旦的一行,就成了她们爱看对象。不到几年功夫,青衣戏就有了大量的观众,一跃而居戏曲行当的重要地位,这对后来参加的这一大批新观众也有一点促成的力量。^①

京剧是“观众培育起来的”,“反过来也培育”着观众。^②同样,旦角艺术的发展也促生了女性观众群体的扩大。兰·米切尔在谈及伊丽莎白时代的戏剧时说:“这是一群由于自身经历而对现实生活有所了解的观众,并乐于看到它在舞台上表现出来。”初来听戏的女士,也许对于京剧艺术的了解并不如男士那样清楚明白,对于唱腔韵调的揣摩也不如男士那样细致讲究,她们看的就是一出戏:看眼花缭乱的扮相,于是就看到看台上的装扮靓丽美人;看跌宕起伏的情节,于是就看到台上的爱恨情仇……但无论如何,这一类新兴的观众群体无疑为本就热闹的娱乐圈锦上添花。

在这般愈发庞大的观众群中,必然会存在着阶层、性别、文化程度等方面的分层。不同档次的娱乐场也因其内部设施、服务质量、地段和票价的不同将观众细分为三六九等;就连同一娱乐场所的内部,也因座位档次的不同产生划分成不同的观众等级。在全国范围内尤以北京、上海两地的戏迷和票友数量最多,质量最高,在它们各自不同的地域范围内,因社会环境土壤的不同而孕育了不同的观众群。

一、北京:资深戏迷的文化艺术

“京师人好听戏,正阳门外戏园七所,园各容千余人,以七园计,舍业以嗜者

^① 梅兰芳:《舞台生活四十年》,北京:中国戏剧出版社,1986年,第114页。

^② 马少波:《中国京剧史》,北京:中国戏剧出版社,1990年,第185页。



日不下万人”。^①清末的京剧刮起了一阵无与伦比的旋风，席卷了皇城北京城的各个角落，成为“被整个社会接受、迷恋和追逐的对象。”^②为这个动荡而荒凉的末世增添了几分热闹与喧哗。它延伸至社会的各个阶层：权力顶峰的帝王皇族、显赫的高官贵族、具有文化修养的文人书生，甚至连贫民百姓、社会下层的三教九流都是京剧最忠诚的观众。

北京的观众主要产生于宫廷、堂会、茶园三种。1912年以前，北京的京剧主要是在宫廷演出和唱堂会，戏园子的经营反倒在其次。在宫廷中最上层的帝王皇族，从顺治皇帝到光绪皇帝，九位帝王再加上西太后慈禧无一不对京剧情有独钟，穆宗载淳（同治皇帝）、慈禧太后、德宗载湉（光绪皇帝），都是京剧的狂热粉丝，^③且对于戏曲的嗜好也有愈演愈烈的趋势。咸丰皇帝就连在战火连天仓惶出逃中也不忘京剧，可见一斑。咸丰十年的那个夏天，被暑气笼罩的紫禁城刚刚过完清文宗咸丰皇帝的三十岁生日，英法联军便进攻大沽，攻占北京，之后发生了火烧圆明园事件。而咸丰皇帝则逃往承德避暑山庄，这即是历史上的“庚申之变”。正是此年秋，被升平署选中的二百余伶人带着他们厚重的行头装置，陆续“至热河成差”^④。一路浩荡的奔波只为了承应天子演上几出戏，抚慰龙颜那仓皇而逃的失落与抑郁，重温曾几何时御苑戏台上的黄粱一梦。而次年的夏天，依旧被炎热笼罩的咸丰帝“鹤驾西归”。就在这短暂不足一年的时间里，热河行宫一片歌舞升平地演出了三百余出戏。^⑤在咸丰生命的最后一个年头，仍可谓与戏为伴，难舍难分，他无疑是一个对京剧痴迷与狂热的超级粉丝。

堂会一般是个人在宅院或其他场所举办的带有请客酬宾性质的演剧活动，清代尤盛。不仅在新年、各种节庆时演戏曲以为娱乐，就连平时的迎来送往、恭喜贺庆、同乡同僚的应酬联谊等也会举办堂会，可谓名目繁多。堂会多在私人宅院或会馆中演出，造成一时间会馆林立的现在。

北京的各地会馆，大多数都在宣武门外，有省的会馆、县的会馆。在省的会馆中规模大的有戏台，规模最大的如虎坊桥湖广会馆，三面有楼，和大栅栏的广德楼差不多。小一些的如越中先贤祠、江西会馆、全蜀会馆。^⑥

^① 胡思敬：《国闻备乘》卷二，上海：上海书店1997年，第33页。

^② 么书仪：《晚清戏曲的变革》，北京：人民文学出版社，2006年，第310页。

^③ 关纪新：《满族对北京的文化奉献》，《北京社会科学》，2007年，第3期。

^④ 王芷章：《清升平署志略》下册，北京：商务印书馆，2006年，第545页。

^⑤ 朱家潜：《故宫退食录》，北京：紫禁城出版社，2009年，第578页。

^⑥ 梅兰芳：《舞台生请四十年》（第三集），北京：中国戏剧出版社，1986年，第692页。



而在各种堂会的观众中,无论官僚权贵、地方缙绅还是文人学士、商人富豪都热爱京剧,爱戏成痴者更不乏其人。袁世凯的二公子袁克文,就是个典型的例子。有“近代曹子建”之称的袁二公子,又名袁寒云,就连“寒云”这一名号,也是源于痴戏之故。

袁抱存最喜彩串昆曲《千忠戮·惨睹》一曲,故号寒云……其唱[倾怀玉芙蓉]收拾起大地山河一担装,四大皆空相,历尽了渺渺程途,漠漠平林,垒垒高山,滚滚长江,但见那寒云惨雾和愁织,受不尽苦雨凄风带怨长。雄城壮,看江山无恙,谁识我一瓢一笠到襄阳。”慷慨激昂,自为寒云之曲……寒云自书联语云:收拾起大地山河一担装,差池兮斯文风雨高楼感。一用《千忠戮》,一用义山诗,抱序,自存怀抱矣。^①

他不仅名号源于戏曲,所娶的姬妾薛丽清、小桃红亦都是伶人出身。他对于戏曲的狂热与痴迷,使他并不仅仅满足于作为一名戏曲的旁观者,更亲身学戏,时常串演出场,俨然成为“研音律,善昆腔之曲家”,并于1918年创立了“温白社”,成绩斐然。

除了宫廷和堂会以外,普通观众所去最为频繁的場所就是茶园了。晚清的一个大戏园子中最多可容纳上千人,人数众多且结构十分复杂,分布于社会的各个阶层。

其为地,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,茶园则池中以人计算,楼上以席计算。故平时坐池中者,多市井僇佻,楼上人谑之曰下井。若衣冠之士,无不登楼,楼近剧场右边者名上场门,近左者名下场门,皆呼为官座,而下场门尤贵重,大抵为佻达少年所豫定。堂会则右楼为女座,前垂竹帘。楼上所赏者,率为目挑心招、钻穴踰墙诸剧,女座尤甚。^②

材料所写的是嘉庆十四年(即公元1809)的北京茶园。当时北京城的戏园有内外城之分,外城多为商界中人,很少一部分公馆座儿(多为太太小姐准备),听戏多为临时决定。内城大部分为士绅名流、学界和公馆座儿,大多采取提前预售票的方式,对号入座。而茶园内部又有官座、散座和池座的区分。权贵或文人雅士等在楼

^① 刘成禺、张伯驹:《洪宪纪事诗三种》,上海:上海古籍出版社,1983年,第223、224页。

^② 徐珂:《清稗类钞·戏剧类》第11册,北京:中华书局,1986年,第5044页。



上官座看戏，大多需要提前预定。而普通的贫民百姓则临时进场找座，在熙熙攘攘池座里，条桌上摆放着茶壶和小吃，一边吃茶、嗑瓜子，一边大声叫好。正是这样一群坐在并不舒适的条凳上为京剧痴迷的观众，更能代表北京、代表北京戏迷的欣赏趣味。他们深深地折服于京剧文化，对京剧痴迷到无与伦比。著名的剧评家丁秉鐸就是一位极典型的戏迷，他在《国剧名伶轶事》的前言中写到：

北方有句俗语：“唱戏的是疯子，看戏的是傻子。”这句话当然有夸张的成分，但是却一针见血地刻画出演员的认真卖力和观众的沉醉痴迷。笔者记忆力很差，但是对于从小时候起所听过的戏却记得相当清楚。家母曾对我说：“你小时候虽不太闹，却也不乖；唯有带你去听戏，你就把两眼瞪着台上，一点也不动，像个小傻子似的，从两三岁就如此。”大概笔者先天上比别人多几个听戏的细胞吧！先严在天津行医多年，息影后便以听戏自娱。每逢京角来津公演，就大批买票，偕家人排日往观，而笔者却以“附件”身份（不占位子），每天都跟着去听。因此，后天上也从小培养成听戏的习惯。等到长大了能独立听戏以后，更几乎是日无虚夕听，两个戏院之间赶场的听，甚至从天津赶到北平去听。说来惭愧，五十多年在听戏上所消耗的时间和金钱可太多了，而好戏却也听了不少。^①

由此可见，当时的戏迷不仅为听戏耗费时间和金钱，还消耗了无数的感情。这样的痴迷与沉醉，为京剧不顾一切的奉献和牺牲。在作为全国文化中心城市北京，作为京剧艺术形成并走向繁荣城市的北京，才能滋生出最懂京剧的专业戏迷，才会使京剧有着最广泛的群众基础。“人们在接受京剧的过程中，更多认同的是美，是和谐，是表现，而这正合于中国古典艺术的精神。”^②观众看的，是那舞台上的行止坐卧；爱的，是那一笑一颦间的情真意切；赏的，是那十年磨一剑的唱念做打；品的，是那极具韵味的念白唱腔；折服的是那“取其意而弃其形”的非凡感染力。京剧在北京，是被作为文化艺术所供奉和欣赏的。

二、上海：士绅商人的消费艺术

随着上海都市的日益繁华尤其是租界内的繁华，被时人概括为“桂园观剧、新楼选饌、云阁尝烟、醉乐饮酒、松风品茶、桂馨访美、层台听书、飞车拥艳、夜市燃灯、浦滨步月”十景，首当其中的就是“桂园观剧”。可见在清末民初的上海娱

^① 丁秉鐸：《国剧名伶轶事》，济南：山东人民出版社，2010年，第1页。

^② 叶郎：《中国美学史大纲》，上海：上海人民出版社，1985年，第80页。



乐圈中，进戏园看戏可谓是当时最时髦的“白相”方式了。“，

随着社会经济的发展和社会新阶层的出现，戏园的受众主体经历了由士绅、商人到市民阶层的变化，并逐渐呈现出多元化的发展趋势。早期京班戏园价格是比较高的，同治中叶较为知名的戏院满庭芳（上海最早的专业性茶园式剧场）戏价为一元。清朝袁梨老人《同光梨园记略》云：“有寄寓逦逸卿者，行四，沪人称为罗四虎，口石石力人，隶英籍一乃以资在宝善街南靖远街北横街，仿京式建造戏馆，派人到天津邀京班角色，又置全锦行为，馆名‘满庭芳’。同治五年丙寅落成，此年开张。楼上下看值一元。此京班到申之破天荒也。”^①而新式剧院丹桂正厅的头等坐也是一元。当时虽然戏院林立、夜夜笙歌，但十里洋场的逍遥快活对当时每日人均生活消费才十几文钱的普通市民来说无疑是可望而不可及的。高大华丽、灯火辉煌的建筑对他们来说只能是日日忙碌生活中的匆忙一瞥，到京班戏园看戏则是一项奢侈的享受。所以在早期的京班戏园，进出者往往都具备相当水平的消费能力，多以江南士绅和商人为主体，能够经常坐在京班戏园里的观众非富即贵，不是阔绰的官员、买办就是新兴资产者和旅沪客商。“第一关心逢礼拜，家家车马候临门。娘姨寻客来相请，不向书场向戏园”。^②自古江南社会崇尚奢华风流的风气促使着他们积极涌向戏园。江南士绅来到上海，不仅带来了资金，也带来了消费的热情。

光绪年间，社会的中层市民也能够出入戏园，进戏院观看京剧演出的行为从富商、官绅的奢侈享受逐步变为市民大众的娱乐消费，京剧的观众群体扩大了，成为更多的市民阶层的娱乐方式。^③但不同的演出场所甚至同一演出场所内部产生了不同观众的分层。“园不在精，戏好则名；帐不在写，认识则灵。斯是京班，惟丹桂馨。电灯摇影绿，沸水烹茶青。包厢多女客，正桌鲜白丁。”通常富绅、巨贾、官僚及其家眷等多在档次较高的戏院包厢看戏，洋行职员等中产阶级则在票价稍低一些的正厅、包厢等座位，而普通市民则在南市、闸北、虹口等二三流京剧戏院或高档戏院中很低档次的座位看戏，如“大舞台”的三层座位不对号，后到的人只能站着看戏，观戏条件不佳但却因较为低廉的票价，受到普通市民的喜爱。民国初年，市民阶层观戏的范围越发扩大了。梅兰芳在《舞台生活四十年》一书中回忆当时的票价情况：

上海剧院的票价一般并不算高，很多剧院只要小洋一角，就连大京班票价最高也不过五角到七角。超过一块的是丹桂第一舞台，特别包厢和特别官厅都

^① 自廖奔：《中国古代剧场史》，郑州：中州古籍出版社，1997年，第90页。

^② 张春华：《洋场竹枝词》，《申报》，1872年07月12日。

^③ 熊月之主编：《上海通史》（第10卷），上海：上海人民出版社，1999年，第206页。



卖一元二角（相当于二斗米），头等包厢一元，头等正厅八角，二等厅五角，三等厅三角。此外，幼童减半，补票需要二角，定座无半票，票价概售大洋，小洋照市贴水。……点心水果，每盆一角，香茗每壶小洋一角，小帐分文不取，手巾等及茶房人等，不准索取。^①

整体来看，京剧在上海更大程度上是作为一种士绅商人的消费艺术而存在。“沪上为众商聚会之所，凡举会请客者咸邀入戏馆，利其便也”^②高大华丽的建筑、舒适高雅的环境、体贴周到的服务无不彰显着观众的身份与地位，各大戏院在广告中动辄宣称其舞台布景及演出戏曲的与众不同，更加强观众的高贵身份和社会名流的感觉。士绅们请朋友到戏园内专门为阔绰主顾们设置的“官厅”、“包厢”看戏联络感情，不仅显示他们附庸风雅的高尚情趣，还体现了他们的精英身份的社会地位。商人们把戏院作为接待宾客、交流信息洽谈业务的社交场所。“一般京调非偏受，只为贪看杨月楼”，^③“明星是作为消费的偶像出现的”^④，观众更多的是将演员当作一种明星来崇拜，着重于演员生活逸闻和八卦消息。有财有势的社会名流富商热衷捧角，附庸风雅、寻欢作乐，以满足他们虚荣夸富的心理，显示自己的经济实力和社会地位。在市场经济较为发达的上海，无论上层社会联络感情的观戏行为，还是捧角的夸富心里，京剧在很大程度上都是作为一种士绅富商的消费艺术而存在的。

^① 梅兰芳：《舞台生活四十年》，北京：中国戏剧出版社，1986年，第145页。

^② 华友来稿：《劝演正戏说》，《上海新报》，1872年2月17日。

^③ 袁翔甫：《续沪上竹枝词》，《中华竹枝词》，第801页。

^④ R·德·科尔多：《论明星》，《世界电影》，1995年第5期。



第二章 宣传方式及其演进

第一节 戏单与海报

在京剧广告出现之前，清代戏园招揽受众的广告形式主要有戏单和海报两种，而这两种广告形式也随着时间的演进不断发展变化，对京剧的传播起到了至关重要的作用。

一、戏单

关于戏单，清代的笔记中介绍：“将日夜所演之剧，分别开列，刊印红笺，先期挨送，谓之戏单。”^①海上漱石生的《上海戏园变迁志》也对早期的戏单作了详细的解释：

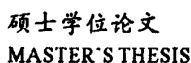
各戏园之戏单，亦称戏目，初时皆以烂红纸为之。纸阔二寸余，长三寸余，文班仅有剧名，京徽班则于剧上兼列人名。然彼时尚无铅字，尽系木刻，演员之名，其字虽略分大小，然类为学徒所刻，笔画不甚整齐，且武行泰半有名无姓，如李春来仅刊春来，沈韵秋刊韵秋，杨贵小无杨字，金环九无金字，其余略同。^②

以上材料中可见，最初的戏单是一张连扮演人的姓名都不注明出来的红纸（或黄纸），做工粗糙，造价也十分低廉。梅兰芳在《舞台生活四十年》中回忆到，光绪年间（1905 年左右），来戏园听戏的观众一进门，“看座的”就递上一张戏单。这样的戏单，是一张像火柴盒这么大的薄纸条，黄色，上面横列着的只有几出戏目，用小木头戳子刻好了戏名打上去的，每张收费一个“大子儿”（北京的一个大子儿，相当于南方的二十文）。此外还有一种戏单是在红纸上用墨笔写上戏目，比黄纸条的尺寸大上两倍，每张不过两个大子儿。这两种戏单都不注明扮演人的姓名。

后来随着各戏园之间日益激烈竞争态势的快速发展，戏单也有了很大改进，无

^① 徐珂：《清稗类钞·戏剧类》，北京：中华书局，1986 年，第 5046 页。

^② 海上漱石生：《上海戏园变迁志》，见周华斌、朱联群《中国剧场史论（下）》，北京：北京广播学院出版社，2003 年，第 566 页。



以下是 1910 年双庆班某戏单和 1914 年天乐茶园的戏单,将两张戏单对比观察,我们可以从中看出当时戏单的样式、具体内容和戏单发展变化的过程。

戏单										备注	
烟 纸 种 各 司 公 烟 美 英										广告	
北 路 口 市 珠 (园 茶 明 文) 西 外 门 前										地址	
(班) (庆) (双)										戏班	
唱清白说演准钟点二十(五拜礼)日七十二月八(1910年) 年二统宣										时 间	
.....							杀陀国	何桂山	百寿图	全班合演	演 剧 员 目

	戏单	新北京指南出版前门外三眼	备注
园茶乐天（男女分坐）			茶园名称
.....外门阳正			地址
一拜礼.....日六十月一十（1914年）年 三国民			时间
： ： ： ： ： ： ： ： ：	王慧芳 江关		演员剧目
： ： ： ： ： ： ： ： ：			

^② 梅兰芳，《舞台生请四十年》，北京：团结出版社，2006年，第117页。



些戏单包括一些广告或印刷发行单位。这样的戏单在传统戏单的基础上，加入广告的成分，也就是今天所谓的“赞助商”这一角色登上了舞台。不难推想，对于戏班或茶园来说，这一做法降低了印刷成本或加大了发行量，对于双方来说都可谓是一件益事。而对于传统的戏单来讲，这无疑也是一种变革。

再看 1914 年的这张戏单，相较于 1910 年而言，出现了一个较大的不同，即“男女分坐”的字样印在戏单之上，且处于显眼之处。从这张戏单可以看出，女士民国之后在茶园听戏，已经是被社会广泛许可和承认的。而专门在戏单上单独标注出来，不难推出女子到茶园听戏在当时不仅仅是被许可，而且已经成为某种潮流和时尚。

初来听戏的女士，对于京剧的了解并不如男士那样清楚明白，对于唱腔韵调的揣摩也不如男士那样细致讲究，她们看的就是一出戏：看眼花缭乱的扮相，于是就看到看台上的装扮靓丽美人，看跌宕起伏的情节，于是就看到台上的爱恨情仇……这一类新兴的观众无疑增加了旦角的市场。兰·米切尔在谈及伊丽莎白时代的戏剧时说，“这是一群由于自身经历而对现实生活有所了解的观众，并乐于看到它在舞台上表现出来”。时代促生了新的戏剧观众，新的戏剧观众又促成了新的审美需求，而这种审美需求恰恰促进了旦角的艺术发展，造就了旦角艺术地位和社会地位的提升。

由此可见，角儿地位的提升在戏单的变化中体现的最为显现，1910 年后的戏单，已经出现很大的篇幅介绍演员及其剧目，茶园希望依靠这样的戏单吸引到更多名伶的“粉丝”来卖座。

当时的上海地区，每天的戏单也作为一种宣传品，由案头分送到许多相熟的主顾那里去。他们在每天的上午专门发戏单，到了暮色四合的时候，馆子开锣，就又站在戏馆门口，兜揽生意，并招待熟识的主顾光临。而与传统戏单不同的是，除了传统戏单上所具备的时间、地点、剧院名称、角儿、戏目之外，有的戏单上会出现带有营销兴致的标注。如某戏单上注明：特别包厢官厅、头等包厢正厅，奉赠王、梅合拍《汾河湾》戏照一张，以留纪念，半票不赠，此照用玻璃光所印，较前所赠不同。在戏单上用赠送戏照的方式吸引受众，在听戏之外打造额外吸引力，亦是宣传手法所发生的一个新变化。

二、海报

作为戏园宣传和吸引受众的另一种方式，海报经历了实物—报条—水牌—海报的一系列发展并逐渐规范的进程，并由此带来了广告的效应。早期北京城的京剧戏班还没有出现海报的时候，就用当天演唱各戏里面用到的主要道具，放在门口，路



过的行人一看就知道今天是什么戏码，从而起到广而告之的作用。如上演《艳阳楼》则在戏馆门口陈列出戏中的石锁、仙人担，上演《连环套》则陈列双钩，上演《恶虎存》则陈列出武天虬、濮天雕所用的兵器和纸扎酒坛……熟悉的戏迷一看就一目了然了，算是最早的实物“海报”了。

之后，又出现了报条。某月、某日，某部在某园演某戏，用一张红书把所演的戏目贴在门牌上，名曰报条，这是最早的海报形式，据记载是由魏长生所创。他在长期的演出经验中，发现让观众事先知道所要演出的剧目，当天戏班的上座率和营业额就会增高。《燕兰小谱》在“自注”中则说：“（以红书所演之戏贴于门牌，名曰报条）是日坐客必满。魏三（滚楼）之后，银儿、玉官皆效之。”^①《都门竹枝词》则于此描述得更形象，“某日某园演某班，红黄条子贴通衢。今日大书，榜通衢，名‘报条’”。^②

报条经过一系列发展，演变为水牌。所谓水牌，是被漆成白色或黑色的木牌或薄铁牌，因为用过之后可以用水将字迹洗去重新书写，故称。书写于水牌之上的内容多为戏班、剧目、演员名称亦或是“客满”等。

最后，才演变为真正意义上的海报。海报最初是用普通的一尺多些的烂红纸，用草书将要上演的剧目名称写上，并不著名演员名字。随着戏园之间竞争的加剧，海报的纸张改用质量较好云母笺，裁成狭长形状，字体也改用棕印，显得更加整齐规范。之后又用全张的大云母笺，演员的姓名也出现于海报之上。戏园派人将海报张贴于戏园门前或闹市街头，用以吸引观众。

梅兰芳《舞台生活四十年》中回忆民国初年的上海，满街上的每个角落里都可以看到各戏院的海报，就相当于现在的路牌广告。这种海报都是红纸上印着一个黑框子，里面用金字填写角儿的名姓和戏码，显得郑重其事、引人注目。“满街上每个角落里又都可以看到各戏院的海报……日报和海报，都在我们的名姓上面，加上许多奇奇怪怪的头衔。风二爷是‘礼聘初次到中天下第一汪派须生’、‘环球第一须生’；我是‘敦聘初次到申独一无二天下第一青衣’、‘环球独一青衣’，像这种夸张的太无边无际的广告，在我们北京戏报上是看不见的。所以我们初到上海，看了非常眼生，并且觉得万分惶恐。”^③这样一种不同于传统模式的宣传方式，使得京剧在上海也变得家喻户晓，伶人的姓名戏目街知巷闻。

戏单和海报作为当时各戏园新角登台和新戏上演时所采用的重要广告手段，其

^① 吴长元：《燕兰小谱·自注》，《清代燕都梨园史料正续编》上册，北京：中国戏剧出版社，1988年。

^② 佚名：《都门竹枝词》，《中华竹枝词》，第131页。

^③ 梅兰芳：《舞台生活四十年》，北京：中国戏剧出版社，1986年，第143页。



内容都经历了由只标注剧目到强调演员的发展过程。这样一种宣传内容上发展变化进程，无疑力证了名角越来越受到戏园的重视这一现象，也说明了出名的伶人为戏园带来的经济效益越来越可观。戏单和海报中演员姓名的出现可视为是京剧“明星制”的前兆，名角儿在京剧艺术商业化的进程中起到了越来越重要作用。

第二节 竹枝词

在绚丽多姿的中国古典诗歌中，有一朵清新的奇葩叫做“竹枝词”，作为一种民间诗歌，它具有民间诗歌通俗易懂、刚健质朴、生动形象等典型特点。形式上主要为七言四句，也有七言二句和五言四句等形式。读之清新明快、流畅灵活、朗朗上口，便于吟唱、记忆和传诵，极富有民歌的情韵色彩。情感表达上则乐而不淫、朴而不华，“感于事，动于情”，多为真情直言。总的来说，竹枝词和《诗经》等现实主义作品一样，内容多表现当地的风土人情、民生百业，不仅是对一个地区的现实生活最真实的写真，有时甚至还具有针砭时弊的功用，反映了当地的文化观念、社会思想等，是我们打开一扇小小的窗口，得以窥探一个地区一段历史的小小缩影。

“楚水巴山烟雨多，巴人能唱本乡歌”，它的源头是那些在四川东部和湖北西部沿江一带广为传唱的民歌，而始于具体的何地在今天已难以考究。直到迈入诗歌最繁盛的朝代一唐朝，竹枝词又迎来了一个蓬勃发展的时期，作为一种文学样式在中唐时代的民间广为流传。在唐朝诗人的作品中多次提到《竹枝歌》，如唐代诗人顾况《早春思归，有唱“竹枝”歌者，坐中下泪》一诗：“渺渺春生楚水波，楚人齐唱竹枝歌。与君皆是思归客，拭泪看花奈老何。”白居易的《竹枝词》“竹枝苦怨怨何人？夜静山空歌又闻。蛮儿巴女齐声唱，愁杀江楼病使君”等。而诗人刘禹锡则最终把竹枝歌的繁盛推至最顶峰，将“竹枝歌”赋予了更多的文人气质，并最终把巴蜀乡音带入文人诗的殿堂。自此之后，宋、元、明、清直到民国时期，历代的诗人学者多有竹枝词问世，如宋之苏轼、元之虞集、明之袁宏道、清之袁枚等。而民间众多的文人学士，都以竹枝词形式记述地方民间风情，以此描画世俗，有浩若烟海的竹枝词作品产生。

清代乾隆年间，北京作为清代的都城，士商众多，官僚贵族云集，这些人具备的巨大消费能力使北京成为一座繁华奢靡的消费都市。而在这些贵族、官僚以及商人优哉游哉的都市娱乐生活中，看戏是必不可少的一个娱乐项目。恰逢此时的竹枝词开始在北京流行，关于戏曲艺术及观剧等方面的竹枝词作品也随之大量产生。到宣统初年，清代竹枝词的创作更进入繁盛期。与北京有关的竹枝词作品整理成集主



要有《清代北京竹枝词(十三种)》、《中华竹枝词》^①中的“北京地区”、“净香居主人”杨米人的《清代北京竹枝词》^②等。大量文人学士采用这种通俗易懂、朗朗上口的诗体,记录了清王朝中后期逐步走向衰败的历史变迁,展现了京都北京的生活时尚,实现了从巴蜀乡音到都市咏唱的身份演变。清代北京竹枝词中关于流行戏曲的丰富记载就反映了这一时尚。在此,我们借助竹枝词这样一种极具民俗价值和文化价值的写实性通俗诗,来研究晚清北京的时尚生活和繁盛娱乐圈。

在《中华竹枝词》第一册“北京”部分中,提及观剧生活、戏班、戏园及伶人等的竹枝词,就达七本之多^③。而在这七本中,又有几本作品多处提及,如杨米人的《都门竹枝词》中有三篇竹枝词和戏曲相关。而佚名《都门竹枝词》^④,不仅篇幅多、内容全,甚至单独设有《观剧》一章,对于当时的观剧生活描述的具体而微。杨敬亭的《都门杂咏》一书,也设有《词场门》一章,专门讲述具体相关事宜。民国后,北京地区提及戏曲的有八本以上^⑤,数量虽比清代多,但内容却相对简略,篇幅大多短小精悍。

一、北京地区

纵观整个北京地区从清至民国的竹枝词,不难发现,其记载的内容主要包括以下几个方面:

(一) 记录伶人

北京地区清代至民国的竹枝词中,有相当一部分作品是关于伶人的记载。最早从乾隆年间的魏长生,直至民国时期的名旦晚华(梅兰芳)、须生孟小冬等,他们对京剧艺术的发展产生了深远的影响,或有倾国倾城之颜、风流妩媚之态,或是在技艺上有常人难以企及之处,或为深受戏迷喜爱而广为人知的的名伶。

1、记载伶人的艺术贡献

竹枝词作品中记载了一些对于京剧艺术的发展有着推动作用的伶人。如杨米人在《都门竹枝词》中就提到了对京剧艺术发展有着重要影响的魏长生。“滚楼一出

^① 雷梦水等辑:《中华竹枝词》六卷本,北京:北京古籍出版社,1997年。

^② 杨米人等著,路工编选:《清代北京竹枝词》,北京:北京古籍出版社,1982年。

^③ 七本分别为:《都门竹枝词》杨米人;《燕台口号一百首》佚名;《都门竹枝词》佚名;《草珠一串》得硕亭;《都门竹枝词》张子秋;《都门杂咏》杨敬亭;《燕京杂咏》褚维垞;《北京杂咏》汪述祖;《增补都门杂咏》李静山;《都门竹枝词》王开寅。

^④ 佚名:《都门竹枝词》,《中华竹枝词》,北京:北京古籍出版社,1996年,第131页。

^⑤ 八本分别为:《京华百二竹枝词》忧患生;《京华慷慨竹枝词》吾庐孺;《都门杂咏》吴思训;《都门竹枝词》芝兰主人;《首都杂咏》东余;《首都杂咏》朱醉芸;《首都杂咏》哈墨农;《新年竹枝词》金叔仪。



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，踮出晓来更受看。怪得满园齐道好，今朝烤火是银官。”^①魏长生是四川金堂人，又名魏三，乃秦腔名角，对于中国戏曲旦角行当的发展产生了深远影响。“滚楼”一出则是他的成名之佳作，当年在北平演出颇有万人空巷之势。该竹枝词中描述了魏长生最擅长的“滚楼”一出，更提到了他的“踩跷”艺术，称其满园道好，甚为观众所喜爱。“踩跷”不仅在视觉上满足了人们的审美需求，这种带有“反串”意味的表演形式也推动了旦角行当的发展。

2、描述伶人的颜色媚态

这类竹枝词也有不少，如张子秋《都门竹枝词》中写到了善饮多媚的徐秀龄（号兰仙）“兰仙更有吞丹妙，酒后偏饶狐媚形”^②，酒后之态如女子般妩媚妖娆；四喜部擅长画兰的桂喜：“谁家挹得国香来，票尾樱唇吮墨才。几叶幽兰工写照，似他风韵小身材”，^③身材娇小，风韵翩然；四喜部李发宝（号浣香），“春蚕到死丝难尽，泉路温柔亦有香。天上人间情总切，夜台和泪换三郎。”^④

3、展现伶人的特殊技艺

竹枝词中，也有部分展现了伶人特殊的技艺，如张子秋《都门竹枝词》中写到春台部的擅天禄擅长演出《跪池》一出：“曲按红牙演《跪池》，貌如桃李吼如狮。擅奴却可名天禄，自由青藜杖一枝。”^⑤颜貌如桃花、李花那般明媚鲜妍，声音如同狮子吼叫般喷薄而出。先于金钰部，后入春台部的百福善于演出《刘阮入天台》一出，“纤指勾挑韵亦香，阿依生小解宫商。数开一曲天台印，流水溶溶赚阮郎”^⑥，古韵悠扬婉转、动人心弦。

4、渲染伶人的明星光环

进入民国后，京剧名伶更成为广为人知的娱乐圈明星。竹枝词中亦不乏关于他们的记录。如吴思训在《都门杂咏》中写到了名噪一时的梅兰芳：“大栅栏前丝管哗，程谭声调满城夸。广宣以后风流歇，压轴居然属畹华。”^⑦程谭，指程长庚和谭鑫培，皆为一代京剧名家。步此二人之后，梅兰芳以其精湛的色艺称霸梨园。此外，东余在《首都杂咏》中写到了余派须生孟小冬：“万绿丛中一点红，梨园今日展雄风。问樵闹府奇冤报，余派须生孟小冬。”^⑧

^① 杨米人：《都门竹枝词》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第108页。

^② 张子秋：《都门竹枝词》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第159页。

^③ 张子秋：《都门竹枝词》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第159页。

^④ 张子秋：《都门竹枝词》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第159页。

^⑤ 张子秋：《都门竹枝词》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第160页。

^⑥ 张子秋：《都门竹枝词》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第160页。

^⑦ 吴思训：《都门杂咏》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第347页。

^⑧ 东余：《首都杂咏》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第404页。



（二）记录戏园戏班

晚清至民国，观戏已逐渐成为一种社会风尚。清代以及民国时期的北京竹枝词对于戏园、戏班和当时的观剧情况都有所涉及。如张子秋《都门竹枝词》就对当时的戏园情况进行了细致描绘：“茶园切末摆来精，尺许红条等戏名。栗子葡萄梨共枣，更饶瓜子落花生。”^①茶园演剧时，必定先要将戏园陈设铺排，把有新戏亮台的信息用红调张贴出来。佐戏的吃食自然也不能少，各种时令水果和琐碎零食一应俱全。“未开轴子已查堂，码画苏州纸一张。看座报来浑不信，几多少票闹攘攘。”^②少票，即小孩子听戏用的票。这首竹枝词将未开戏之前查堂的情景刻画的真实生动。又如李静山的《增补都门杂咏》写到戏园所卖之茶水：“携来绝好雨前茶，苦水烹煎味迥差。何物最能消酒渴，提壶人卖杏仁茶。”^③一壶上好的雨前茶，不如戏园内提壶人的杏仁茶更来得解渴。忧患生的《京华百二竹枝词》：“三十年间尚记曾，戏园加凳偶然能。而今日日都如此，中国真堪富庶称。”曾经的戏园只有遇到及其著名的伶人演出著名的剧目，才会偶尔加凳子，如今日日如此，足可见此时伶人的受欢迎程度已不可同日而语，京剧艺术正处于繁花似锦之期。

对于观剧情况，嘉庆时期佚名的《都门竹枝词》单列《观剧》一章，细致入微的描绘当时的观剧生活：“园中管座列西东，坐褥平铺一片红。双表对时交未正，到来恰已过三通。坐时双脚一齐盘，红纸开来窄戏单。左右并肩人似玉，满园不向戏台看。帘子才掀未出台，齐声喝彩震如雷。楼头飞上迷离眼，订下今宵晚饭来……”^④园中红色的坐褥管座自西向东一字排开，观剧之人双脚盘起来坐在上面，看红纸上的戏单……杨敬亭在《都门杂咏》也有一章词专门提到了观剧的情况：“茶园楼上列纷纷，宦款游来气焰熏。坐褥横铺盘腿坐，手摇团扇假斯文。”^⑤将京官到戏楼看戏时趾高气扬的神态描摹得绘声绘色。

此外，竹枝词中也提及到了当时著名的戏班和擅长的剧目。佚名《都门竹枝词》提到了四喜班的《桃花扇》：“公会宴开白昼间，嗽嘈丝管动欢颜。新排一曲《桃花扇》，到处哄传四喜班。”^⑥张子秋的《都门竹枝词》提到了三庆班的《湖船》：“三庆琵琶数庆龄，《湖船》一曲动人听。”^⑦

（三）记录梨园新气象

^① 张子秋：《都门竹枝词》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第161页。

^② 张子秋：《都门竹枝词》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第108页。

^③ 李静山：《增补都门杂咏》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第234页。

^④ 佚名：《都门竹枝词·观剧》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第139页。

^⑤ 杨敬亭：《都门杂咏·词场门》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第190页。

^⑥ 佚名：《都门竹枝词》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社1996年，第134页。

^⑦ 张子秋：《都门竹枝词》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社1996年，第159页。



清代的法律严禁女子到戏园子听戏,认为女子与男子同坐听戏有伤风化,因此戏园子不卖女座。一般女子听戏,须是堂会时候搭一女桌。清末汪述祖在《北京杂咏》中的竹枝词写到女子可进戏园观戏的新气象:“左男右女座分明,演剧新添义务名。短短阑干三尺隔,若逢青鸟莫叮咛。”^①可见,这一禁令当时已被打破,女观众开始出现在营业性的戏园中听戏。忧患生《京华百二竹枝词》也写到“夜戏公然见帝京,争将歌舞绘承平。缘何不许金吾禁,都有章章义务名。园自文明创世修,开通破例萃名优。名家援例齐开演,男女都分上下楼。”^②坐落在煤市街南口外路北文明茶园于清光绪三十三年(1907年)中秋开业,首开禁例,正式接待妇女进园看戏。但戏院对于女座仍保持了相对严格的限制,一般采取“男女分座楼”,上卖女座,楼下卖男座。此后,广德楼、华乐园、三庆园、同乐园等戏园也在戏单上以“男女分座”相招徕。

女子进园看戏,是娱乐圈的新气象,对京剧艺术的发展起到了促进作用。且妇女观众大都对女性角色更有兴趣,很大程度上也促发了旦角艺术的发展。

二、上海地区

在《中华竹枝词》第二册“苏沪”部分中,提及清至民国上海的观剧生活、戏班、戏园及伶人等的竹枝词,主要集中在八个本子中^③。尤其以袁翔甫的《续沪上竹枝词》中篇幅量最大,佚名的《续上海竹枝词》更设有《女伶》、《妇女看戏》两个章节单独描写。而内容涉及的范围和北京的竹枝词大致相同,多将笔墨聚焦戏园生活和名伶百态。不同的是,京剧在上海的商业化以及市场化程度大于北京,在竹枝词中也多有体现。

如描述戏院及其戏班的竹枝词中,和北京地区相同的是都对戏院的概况进行了描绘。如袁翔甫的《沪上竹枝词》:“丹桂园兼一美园,笙歌从不间朝昏。灯红酒绿花枝艳,任是无情也断魂。”^④其中的“一美”即满庭芳,该竹枝词描绘了丹桂园和满庭芳夜夜笙歌、灯红酒绿的场面。但除此之外,也有和北京地区不同之处,如提到了“案目”一词。袁翔甫的《续沪上竹枝词》:“案目朝朝送戏单,邀朋且尽一宵欢。官人请客微分别,两桌琉璃高脚盘。”^⑤他的《再续沪上竹枝词》:“案目单将戏

^① 汪述祖:《北京杂咏》,《中华竹枝词》,北京:北京古籍出版社1996年,第220页。

^② 忧患生:《京华百二竹枝词》,《中华竹枝词》,北京:北京古籍出版社1996年,第288页。

^③ 八本分别为:《申江杂咏》朱炳清;《海上竹枝词》袁翔甫;《沪上竹枝词》袁翔甫;《续沪上竹枝词》袁翔甫;《再续沪上竹枝词》袁翔甫;《续上海竹枝词》佚名;《平康竹枝词》胡善曾;《广沪上竹枝词》沈酒龄。

^④ 袁翔甫:《沪上竹枝词》,《中华竹枝词》,北京:北京古籍出版社,1996年,第796页。

^⑤ 袁翔甫:《续沪上竹枝词》,《中华竹枝词》,北京:北京古籍出版社,1996年,第802页。



目开，逢人分送笑颜堆，一言附耳低生活，始终解原因讨账来。”“案目”，各戏园应客者之称，将日夜所演之剧分别开列刊印红笺，先期挨送，谓之戏单。^①作为上海京剧管理中新兴且重要的职务，不仅体现了清末民初的上海所配备的管理人员和北京的差异，更表现了上海地区京剧艺术的市场化进程。

袁翔甫在《续沪上竹枝词》中写到：“自由京班百不如，昆徽杂居概删除。门前招贴人争看，十本新排五彩舆。”^②五彩舆演的是鄢懋卿的故事，为京都内城有名的新戏。京班来到上海后，将北京的新戏带给上海的观众。一时间，各班衰落，京班门前却人头攒动，热闹非常。“京都戏子竞奢华，衣服披来特地华。形的苏班如乞丐，囚头丧面向人嗟。”^③京班不仅戏好，连行头都格外奢华。由此可见，京剧南下之后，收到了当地人的热烈追捧。

随着娱乐圈商业化的发展，以及由此带来的上海报业和广告业的发展，色艺双全的名伶收到观众的热捧，向着明星化的趋势迈进。杨月楼在当时被人津津乐道，是炙手可热的娱乐圈明星。袁翔甫在《续沪上竹枝词》：“金桂何如丹桂优，佳人个个懒勾留。一般京调非偏爱，只为贪看杨月楼。”^④“周春奎曲妙通神，任七郎还技出人。新到争传韩桂喜，一时抹煞众伶伦。一出登场众伎收，除陈李杜数名流。有人偏说寻常甚，毕竟输他杨月楼。”^⑤

第三节 花谱—以《燕兰小谱》为例

乾隆后期的北京南城，娱乐圈十分繁荣，可谓人才荟萃，笙歌之美，甲于天下。鳞次栉比的戏班中争奇斗艳的伶人们技艺娴熟、才色兼备。而久居京师的文人们则成为这些伶人们的座上宾，他们或爱慕或寄情或消遣，围绕名伶而展开的活动花样翻新：评花、征歌、选色、咏伎、出菊榜、逛堂子（打茶围）……花谱就从中孕育而生，内容主要是当时久居京师的文人儒生对戏曲伶人的介绍、排列名次和歌咏等。《燕兰小谱》《日下看花记》、《片羽集》、《听春新咏》，以及杨掌生的《京尘杂录》等，都属于花谱作品。以乾隆五十年（即公元1785）吴长元写竣之《燕兰小谱》为起点，以1912年民国政府颁发私寓制禁令这样的标志性事件为终点，清代士人热衷于撰写、刻印和流传的梨园花

^① 袁翔甫：《续沪上竹枝词》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第802页。

^② 袁翔甫：《续沪上竹枝词》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第800页。

^③ 袁翔甫：《再续沪上竹枝词》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第824页。

^④ 袁翔甫：《续沪上竹枝词》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第801页。

^⑤ 袁翔甫：《续沪上竹枝词》，《中华竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1996年，第809页。



谱,大约可以称得上是这前后二百五十年的京中士人间最流行的一种休闲娱乐的读物了。^①尤其是从道光末年到光绪早期的四五十年间最为风靡。^②

其中由旅居北京的文人吴长元(署名安乐山樵)所著的《燕兰小谱》是现存清代花谱中年代最早的一部。此花谱描写了当时京师的男性旦角演员,反映了当时北京娱乐圈的概况、戏剧的发展、士人与伶人之间的关系等问题。写于乾隆五十年的《燕兰小谱》可谓开一代花谱风潮,最为引人入胜。如吴长元自言“余何惮投燕石而引夫宋玉也耶!”,友人言“《燕兰谱》之作,可谓一时创见,然非京邑繁华,不能如此荟萃,太平风景,良可思矣。后之继咏者当不乏人。”^③在其后出现的花谱著作中,大多模仿并继承了本书的体例以及写作方式,故该节以最具代表性的《燕兰小谱》为例,探讨清代中后期所出现的“花谱”现象。

一、花谱概况

《清代燕都梨园史料正续编》一书中,记载的花谱上起吴长元的《燕兰小谱》,下至张次溪的《燕归来簪随笔》,前后就历经乾隆、嘉庆、道光、咸丰、同治、光绪、宣统各朝,直到民国初年,基本上反应了二百多年间北京戏曲活动的基本历史面貌。

在此以《燕兰小谱》为例,探讨花谱的具体内容与性质。《燕兰小谱》中记载了甲午年始共六十四位当红伶人,题诗共计四百三十首,其中包括杂咏、佚事、传闻五十首。全书结构主要包括三个部分:首先是弁言、题词和例言;其次是正文内容共分五卷;最后为跋。此后出现的花谱作品,都大致依循这样的结构模式。其中正文部分第一卷为画兰诗,共计五十四首,词三首。这些诗词全皆为一位名叫湘云的伶人所题所咏。“湘云,伶中彼美也。美人芳草,臭味相同。画意诗情,唱酬胥协。爰以冠首,并附同人。”^④吴长元在“弁言”中谈到自己写《燕兰小谱》一书的动因即是:“癸卯中夏,王郎湘云素善墨兰,因写数枝于折扇,一时同人赓和,以志韵事。余逸兴未已,更征诸伶之佳者,为《燕兰小谱》。”^⑤正文的第二至四卷,是作者在咏画兰诗后被如此这般的艳情绮语扰乱心绪,一时感慨万千、俯仰兴怀难以自禁,便选择京都声名在外的旦角伶人逐一题咏、记录、品评,所品评的这些伶人,其中有的已故去,有的亦只是听闻而已。“诸伶之妍媚,皆品题于歌馆,资其色相,助我化工,或赞美,或调笑,或即剧传神,或因情致慨,其

^① 吴存存:《清代梨园花谱流行状况考略》,《罗宗强先生八十寿辰纪念文集》,北京:中华书局,2009年。

^② 郑振铎:《郑振铎序》,《清代燕都梨园史料正续编》上册,北京:中国戏剧出版社,1988年,第7页。

^③ 吴长元:《燕兰小谱·弁言》,《清代燕都梨园史料正续编》上册,北京:中国戏剧出版社,1988年,第3页。

^④ 吴长元:《燕兰小谱》,《清代燕都梨园史料正续编》上册,北京:中国戏剧出版社,1988年,第7页。

^⑤ 吴长元:《燕兰小谱·弁言》,《清代燕都梨园史料正续编》上册,北京:中国戏剧出版社,1988年,第3页。



优劣略见于小叙中，而诗不沾沾于一律，大约风、比、兴三义为多。”^①在以《燕兰小谱》所开启的花谱热中，虽所记录伶人各异，但记录当红伶人、撰写其事、赏其风情、歌咏其姿、排名其色成为各类花谱共通的主题和不变的内容。以《燕兰小谱》为代表的花谱作品，无疑成为一份当年北京娱乐圈炙手可热的明星排行榜、新闻导读及娱乐指南，并在嘉庆、咸丰、同治及光绪初年层出不穷。

中国文学史的笔记中，不乏将女性之色艺呈于书本的作品，如描写女伎的《南部烟花录》、《北里志》、《青泥莲花记》等，描写女旦的如黄雪蓑的《青楼集》等著作。而“花谱”这个词，从晚明开始成为一种专指用于品评名妓的文体别称，出现了像余怀《板桥杂记》那样的脍炙人口影响深远之作，之后的各种“画舫录”也都被称为花谱。^②

在清代中后期，随着京剧艺术的出现与逐步繁荣，产生了大批色艺兼备的伶人群体，尤其是旦角群体。在这样一种社会背景下，花谱的描写对象也产生了变化，由传统的女伎演变为男旦。但其内容并没有根本性的突破，其中绮丽的艳情的意味依然如故，仍旧着重于对伶人的身世、性情、举止、容貌的品头论足，着大量笔墨展现男性旦角演员出色的外貌和非凡的气质。而对于戏曲本身的曲词唱腔则笔墨甚少，对剧本或表演艺术的探讨也相当匮乏，伶人们在演出上的特色与技艺往往聊聊数语。而在描写演员的外貌和气质、动作和神态时，仍旧以传统的描写女性的用语习惯和文字风格来呈现，将男旦作为“美女”一班的审美对象，予以赞美和激赏，从中体现出文人们的欣赏和爱慕之情。

二、时效性与商业性

早在嘉庆十八年（即公元 1813），就有这样一首竹枝词：“谱得燕兰韵事传，年年岁岁出新编。《听春新咏》《看花记》，滥调浮词竟卖钱。”^③可见在清代中晚期风靡一时的花谱作品，可谓花样翻新、层出不穷，“年年岁岁出新编”，具有很强的时效性。究其原因，主要包括两个方面：其一，花谱作为一种时尚艺术，必须以消费者的兴趣为导向。星光荟萃的伶人明星们，可谓层出不穷。为了迎合受众的需求，花谱的写作与印刷必须跟上伶人们的翻新速度，这就使得花谱作品具有类似于新闻的时效性。而时效性成为了花谱生命力之所在，不仅要做到“新”、与时俱进，否则便成为明日黄花。还要做到“快”，讲究效率，及时更新娱乐圈的最新信息，向读者提供新近出现的新星和新进发生的新鲜

^① 吴长元：《燕兰小谱》，《清代燕都梨园史料正续编》上册，北京：中国戏剧出版社，1988年，第3页。

^② 吴存存：《梨园花谱——清中晚期北京男风盛行下的流行读物》，《中国“性”研究》，第26辑。

^③ 佚名：《都门竹枝词》，《清代北京竹枝词》，北京：北京古籍出版社，1982年，第39页。



事,否则就失去其应有的市场价值。在双影庵生的《法婴秘籍》卷尾关于该书出版过程的记载道:“余之为是录也,初拟遍索诸人所生月日,以为同岁之序次。忆停云馆主人见其稿本,急欲征同人题咏,仓促卒付之梓。固知询访未周,遗漏不免,舛误亦多。俟题词集后,再当厘正,且补月日,以成定本。”^①如此匆忙仓促的付梓,连遗漏和错误之处都来不及更正,足以可见当时市场的急切需求,也能够证明花谱具有非常强的时效性。

张次溪在《著者事略》中指出

余纂《清代燕都梨园史料》历八载之久,始罗得三十八种。而真撰者之姓名、爵里,其有考者,祇十四人。盖尔日作家,缘一时风怀所及,纵笔为之,遂使香天翠海添出几许佳话。顾每有评述,辄视同游戏。其欲以真姓名留向人间者几若星凤。驯致后世,无从稽引,是可憾已。^②惟是类册子既为应时而兴,时日较久,即若明日黄花,不复有保存之者。故欲网罗一代史料而不少缺者,殊不易见。^③

而将花谱这一作品置于历史长河中,虽然在乾隆晚期到光绪末年的一百五十年里出版并广泛流传,但这些如雨后春笋般不断涌现的作品却如同重阳节后枯萎的菊花,秋风萧瑟中弃置的团扇般被人们弃若敝履,不复存者。它们逐渐消失在时光里,被人们遗忘,被时代所淘汰。

清代中晚期,随着商品经济的日益发展,出现了大量的书商与书肆,正是这样一种逐步商业化的经济氛围,带动了城市世俗文化的发展。花谱盛行与风靡,正是其结果之一。它不再只是士人闲情逸致下独自把玩的消遣笔墨,也不仅仅是三五个成群的士大夫之间相互传阅的文字游戏。“言燕都梨园掌故者,豁然自鸣,多所刊布,坊肆所陈,触目皆是”^④。坊间书肆的增多,促进了花谱的叠出不穷、花样翻新,从而带来读者群扩大、刊物畅销等现象。花谱在商业利益的驱动下,在大量受众的迎合下,成了一种被广泛抄写、印刻的通俗流行的消费读物。可见花谱对于当时的书商来说,已经成为一棵茁壮成长的摇钱树,而刊物的畅销又大大促进了书商的商业欲望,从而增加了花谱的写作与发

^① 双影庵生:《法婴秘籍》,《清代燕都梨园史料正续编》上册,北京:中国戏剧出版社,1988年,第410页。

^② 张次溪:《清代燕都梨园史料正续编》上册,北京:中国戏剧出版社,1988年,第24页。

^③ 张次溪:《清代燕都梨园史料正续编》上册,北京:中国戏剧出版社,1988年,第19页。

^④ 黄复:《清代燕都梨园史料正续编·黄复序》,《清代燕都梨园史料正续编》上册,北京:中国戏剧出版社,1988年,第8页。



行。二者相互作用影响,成就了清代中后期的“花谱热”。

三、选录标准

张次溪在《清代燕都梨园史料》的自序中写到:“彼时文人学士逢场作戏,加以评论,作为诗歌,单册零篇流传不少,如《眼兰小谱》等其尤著也。其于伶人里居、姓字、色艺、性情略见一斑……”^①而伦明诗序中亦提到:“朝衫脱后寄闲情,高下评论色艺声。自是承平风雅事,不同元老梦东京。”^②在清代中晚期的花谱作品中,选录了大量的伶人,记录了当时最为著名的伶人及其色貌、言行、才情、事迹等。其中大部分花谱所选录的标准,主要包括以下三个方面:

(一) 曲艺

作为名伶,其才艺本应放在首位。但在晚清的花谱作品中,大量的笔墨用以描绘伶人们的美色,而涉及到曲艺的篇幅却甚少。以《燕兰小谱》为例,在五卷中,明显提及伶人曲艺方面的文字,只有如下几位。其中有的是对其褒赞,虽无美色,但歌喉婉转清亮,为观众所赏识。而有的只是一笔带过其所擅长的方面如跌扑、乐器等,更有甚者只是颇为叹息的感慨其并无歌喉,用字何其减省。

P38 周二官:形容曲肖,音调谑如在金昌牙市中,令人叫绝。

P39 韩学礼:质朴无姿,齿已加长,宜于苦戏,南中梨园不事艳体,惟取曲肖形容,令人怡情而已。自苏来京,友人张君见其《送米》《哭灵》,为之感痛。因以梓里,属余品题。

王升官:然声技之佳,颇为观众所赏。

P23 苏喜儿:其声技未见专长。

P25 白二:至其歌喉清亮,颇为观众所赏。

P28 三寿官:惜无歌喉,摹情写态而已。

P29 满囤儿:其技长于跌扑。

P30 罗荣官、施兴儿:二人曲艺未娴,梨园中只堪作部伎耳,然豪客征歌,屡为契赏。

张喜儿、杨宝儿:尚未成声,而“都口哨头二月初”,豪客于焉瞩目。

姚六儿:至于弹琵琶、唱小曲、齿牙松脆,如睹燕赵佳人,姿仅平庸。

^① 张次溪:《清代燕都梨园史料正续编·自序》,《清代燕都梨园史料正续编》上册,北京:中国戏剧出版社,1988年,第19页。

^② 伦明诗:《清代燕都梨园史料正续编·伦明诗序》,《清代燕都梨园史料正续编》上册,北京:中国戏剧出版社,1988年,第1页。



P44 八达子：貌不甚研，而声音态度恬雅安详。^①

（二）美色

中国自古以来，皆有男色之风，最早在《汉书·佞幸传》中记载道：“柔曼之倾意，非独女德，盖亦有男色焉。”此风在明清时期颇为兴盛，尤其是清代的燕都的梨园行中，对于伶人的品评更以色为先。如当时北京颇为流行“时尚杂志”《朝市丛载》中一首描写伶人的诗：“斜街曲巷趋香车，隐约雏伶貌似花。应怕路人争看杀，垂帘一幅子儿纱。”诗中将年幼的伶人的美貌比作盛开的花朵，其身隐于纱帐之后，生怕路人窥其美色。

可见，当时的娱乐圈中伶人的吸引力，很大一部分来自于美色。其美色不仅是指临水照花般的面容，还包括动作、神态、气质等。在鳞次栉比的花谱作品中，几乎都用了相当大的篇幅专门介绍伶人的美色。而一般走红的名伶又大都带有女性化和理想化的审美特征。

如《燕兰小谱》中：

P17 陈银官：明艳韶美，短小精敏……嗣后闺妆健服，色色可人。其机趣如鱼戏水，触处生波。

P18 王桂官：横波流涕，柔媚动人……其风韵嫣然，常有出于浓艳凝香之外，此中难索解人也。

P21 张莲官：年逾弱冠，秀雅出众，莲脸柳腰，柔情逸态，宛如吴下女郎，绝不意其为西人之子也。^②

如此这般关于容貌及神态的描绘，俯拾即是。多用如“艳”、“妖”、“柔”、“媚”、“娇”、“羞”、“研”……等具有典型女性化特质的词汇，集中描写眼眸、皮肤、腰肢等具有女性意向的身体部位。士人笔下花谱中貌美的伶人大都有着秋水般的美目，琼脂般的肌肤，弱柳般的腰肢，千篇一律的将他们比作各种眼里绚烂的花卉，呈现出一种完全女性化的美学特征。而伶人是否貌美，无疑成为其能否得到豪客赏赐，甚至能否走红的最重要因素。如“小周四官：惜面方不媚，豪客未之赏焉。”色，已经成为士人写作花谱作品时选录伶人的第一标准，亦是士人在和伶人交往中所看中的第一要素。

^① 吴长元：《燕兰小谱》，《清代燕都梨园史料正续编》上册，北京：中国戏剧出版社，1988年，第38—44页。

^② 吴长元：《燕兰小谱》，《清代燕都梨园史料正续编》上册，北京：中国戏剧出版社，1988年，第17—21页。



（三）才情

《燕兰小谱》开篇就记载了伶人王湘云善于作画，独善墨兰，而文人们争相恐后为他题咏的故事：

画兰诗共五十四首，词共三首。

夫兰，国香也；画，韵事也；湘云，伶中之彼美也。美人芳草，臭味相同。画意诗情，唱酬胥协。爰以冠首，并附同人。

王郎湘云，虽隶乐部，颇嗜风雅，歌板之余，寄情笔墨，尝写兰扇贻少施氏，楚楚可爱。兰修为题诗四章。西宾张润斋和焉，索余同咏，为赋四断句以志韵事。^①

而在《燕兰小谱》中，描写伶人才情的笔墨也颇多：

常永春：曾习举业、应童子试。今夏见其门扇，指《归去来辞》。张君润斋赠妙莲印章字之，冀其出泥不污也。^②

桂林官：喜书史，能举业，亦善画兰。有文士之风。予过友人寓，与之同饮，不知其为伶也。友人言及，颇以文士待之。^③

在这些文字中，不仅描绘了王湘云国色天香的美态，更描绘了他的才情俊思以及与文人的唱和往来。可见，伶人的才情是当时的士人颇为看中的一个方面，往往以士人自身的趣味和才华为标准。他们不仅要拥有卓绝的容颜与娇柔的身段，还要拥有高雅的谈吐与高尚的爱好、拥有敏捷的才思与玲珑的性格，更有着非凡的情怀与超然的意趣。他们能唱上几首好曲者有之，书法、绘画或金石之好者有之，诗词歌赋擅长者有之……只有这般，才能满足士人的需求，满足他们高尚的审美趣味，并以此标榜自身的才华修养。可以说，士人在写作花谱时强调这些伶人对书画的嗜好远多于戏曲，描绘伶人的才思意趣远高于其专业造诣。

第四节 报纸新闻、广告与评论—以《申报》为例

上海于公元 1843 年开辟为通商口岸以后，资本主义工商业发展迅速，由此带

^① 吴长元：《燕兰小谱》，《清代燕都梨园史料正续编》上册，北京：中国戏剧出版社，1988 年，第 7 页。

^② 吴长元：《燕兰小谱》，《清代燕都梨园史料正续编》上册，北京：中国戏剧出版社，1988 年，第 29 页。

^③ 吴长元：《燕兰小谱》，《清代燕都梨园史料正续编》上册，北京：中国戏剧出版社，1988 年，第 37 页。



来了先进的思想潮流，为近代报纸的产生提供了充分的条件。上海第一批中文商业报刊创刊之时，正逢京剧传入上海之际，由京剧所带来的巨大社会影响，对于当时的商业报纸来说，具有重要的新闻价值。

其中申报（原称《申江新报》），作为中国现代报纸的开端，由英国商人美查在上海于清同治十一年三月二十三日（即公元 1872 年 4 月 30 日）创刊。该报纸由中国人主笔，并突破以往政治公报的束缚，报道深入民间，贴近百姓生活，是当时最具广泛社会影响的大众化的商业报纸。“京剧”这一名称最早就源《申报》而来^①；最早的报载京剧广告首次也是于《申报》之上登载；《申报》上还经常刊登关于京剧界的动态新闻，内容涉及到戏园、剧目、演员、演出体制和京剧改良等众多方面；此外，还有大量关于京剧艺术的剧评以及“戏考”栏目等。故现已《申报》为例，探寻京剧艺术在报纸新闻、广告和剧评等方面的宣传，尤其是那些关注京剧名伶演出动态、品评其技艺优劣的广告、评论等，都对京剧艺术的传播和伶人的明星化起到了重要的推动作用。

一、新闻

作为当时最贴近百姓、深入生活的大众性报纸，《申报》从一开始就把社会新闻作为最主要的报道对象。从范围甚广的社会新闻中，我们可以找到大量对于上海娱乐圈生活的报道，其中与京剧相关的内容主要在于以下两个方面：

（一）伶人八卦

《申报》对于上海地区京剧艺术的新闻报道范围广泛，在对京剧艺人表演特点、演出剧目的报道之外，最能吸引大众眼球，另受众产生广泛兴趣的无疑是对伶人生活趣闻的报道。这种报道和我们现在的报纸娱乐版中对于娱乐圈内明星“八卦”的报道性质相近。作为最具影响力的范例，当时被称为清末“四大奇案”的“杨月楼案”就是带有一抹艳色的“八卦”事件：当时上海的京剧名伶杨月楼欲与一名叫做韦阿宝的女子结合，遭到女子家人的反对，并将其告上官府。从案件审理的开始，《申报》就对此进行了报道，并且伴随着案件的深入进行了详细的追踪报道，刊出的系列文章近一百篇，在社会上产生了广泛的影响，而杨月楼更成为大家茶余饭后的谈资。最后杨月楼被判处军遣，由于光绪皇帝继位后大赦天下才被释放。正是由于《申报》始终秉承一种相对先进开放的爱情观念，站在相对正义公平的道德立场，使得受众在阅读此报道中对杨月楼抱有更多的同情心理。当时的事件流传到北京，《菊部丛谈》中写到“月楼丰姿玉映，顾影无铸，故荡妇多乐就之。后与沪上某当

^① 《图绘伶伦》，《申报》，光绪二年二月初七日（1876 年 3 月 2 日）。



道妾相暗，某恨之切骨，以货贿恶少痛殴月楼，月楼遂以伤足废。申报记述纂详，至今其子犹深讳之”。^①

可见，《申报》对于伶人生活趣闻尤其是涉及感情生活的描写，在受众中产生了非常广泛的影响，并在早期塑造娱乐明星的过程中发挥了很大的作用。

（二）戏院新闻

1867年京剧南下至上海后，便受到上海人的热情欢迎，可谓“沪人初见，趋之若狂”^②，自此带来京剧在南方的繁荣与流行。一时间，听戏的茶园和剧院纷纷建立，成鳞次栉比之状。而戏园在上海的商业化进程中并不仅仅是量的增加，更重要的是质的改变——完成了由京式戏园到新式剧场的变革。

1872年《申报》创刊后，作为一份大众化的商业报纸，为京剧爱好者提供了有关京剧的各种信息，使受众充分了解京剧界发展动态。其中有不少新闻介绍京剧戏园。如在《申报》创刊不久后，就刊登了《戏园杂谈》一文，对当时上海的两个重要京剧戏园丹桂茶园和金桂轩作了详细的介绍和评论。还有一些关于上海戏园的文章中把当时北京和上海戏园的相同之处和不同之处进行综合对比报道。

二、广告

《上海戏园变迁志》记载说：“各戏园于报纸上刊登广告，初时沪地报馆，只有《申报》一家，风气未开。刊资极廉……及新闻报出世，斯时各戏园已知广告效力，相率乐为刊登，惟尚只每天戏目，刊资皆以月计，为数甚微。自特别广告发现，遇有北来名角到沪，或新戏出台，报中皆刊极大木戳，于是耗资乃钜。近则凡系班中视为台柱之角，每日皆有木戳广告，刊资乃月需洋数百元。故新闻报及申报之各后幅，几于目不暇接。并有斥资百元，或数十元，登封面一二日者，盖以收效甚宏，报纸之宣传力，较诸传单海报尤广也。”^③

从以上材料中，我们可以得知当时上海在报纸上刊登京剧广告之风气由《申报》而始。《申报》作为广泛社会影响力的商业报纸，出于盈利的经济目的考虑，于1872年6月18日，刊登了中国近代报纸上的第一则戏曲广告——“各戏同戏目告白”，预告丹桂茶园、金桂轩、九乐戏园即将上演之剧目。《申报》上刊登的戏曲广告对报社和剧院都带来了正面的效应，造成了双赢的局面。报社通过戏曲广告扩大社会影响力之余，也为报社带来了可观的经济收益。同时，巨大的广告效应为戏院扩大了社会影响力，在抵去了低廉的广告费用之余，更为戏园带来了可观的营业收

^① 张肖伦：《菊部丛谈》，上海：上海大东书局，1926年，第67页。

^② 姚民哀：《南北梨园史略》，周剑云编，《菊部丛刊歌台新史》，交通印书馆，1918年，第3页。

^③ 海上漱石生：《上海戏园变迁志》，《中国剧场史论》下卷，北京：北京广播学院出版社，2003年，第567页。



入，其他戏院老板观之也竞相刊登广告。

（一）内容与形式

初时，《申报》所刊登的戏曲广告只将戏院上演之剧目印于其上，内容简单扼要。随着各戏园竞争态势的加剧和广告业的发展，简单的戏曲广告内容逐渐得到改进，不久后的广告中就出现了演员的姓名和剧目的简略介绍。后来的内容更加丰富，在戏院名称、伶人姓名、演出时间和演出剧目之余，还偶尔标注戏院的位置、票价以及全本连台的说明。^①

《申报》上刊登的戏曲广告，在排版上也更加讲究。各个戏院的广告分别用方框框起，形成独立的封闭空间，不但增加了戏园广告的总体面积，还使各家的广告更容易区分。所用字体方面，剧中精彩内容的字体都会被放大，采用不同的字体，吸引受众注意力。角儿名字的大小也和他们的声望息息相关，声望越大的名伶，名字排得也就越大。演员名字前面还逐渐出现一些特定乃至夸大的头衔，如“头等名角”、“真正第一等名角”、“沪上无比”等。标题也更加醒目夸张，吸引眼球。当然，广告内容和形式上越来越复杂，所收费用和以前相较也越来越高昂。

（二）报道对象

《申报》上的京剧广告主要以南下的名伶为对象。京剧传入上海之后，大批京剧艺人纷纷南下，他们中的一些人并不为当地观众所熟知，需要通过报纸广告这一媒介扩大知名度。而另一批名气响亮的伶人，更需要通过报纸广告向受众传达信息，招揽观众。总而言之，报纸上的京剧广告主要为南下的伶人进行大力的包装和宣传，渲染声势、扩大影响，用以招揽观众，增加戏园的上座率，最终达到提高盈利的目的。

这些报纸广告无疑在京剧名伶成名过程中起到了推波助澜的作用。一方面，它增强了各戏院之间的竞争氛围，成为戏院改革与发展的助力。于是各个戏院争相约请名角通过广告的方式，吸引观众。另一方面，它在加剧名伶相互之间的竞争态势之余，促进了民初伶人的明星化进程。梅兰芳曾自述到：

新角在报上登的名字，占的篇幅，大得可怕。满街上每个角落里又都可以看到各戏院的海报……日报和海报，都在我们的名姓上面，加上许多奇奇怪怪的头衔。风二爷是‘礼聘初次到中天下第一汪派须生’、‘环球第一须生’；我是‘敦聘初次到申独一无二天下第一青衣’、‘环球独一青衣’，像这种夸张的太无边无际的广告，在我们

^① 赵维国、陈佳：《申报与晚清海派京剧的传播》，《戏剧艺术》，2009年04期。



北京戏报上是看不见的。所以我们初到上海，看了非常眼生，并且觉得万分惶恐。^①

由此可见，在商业活动繁荣的地区，各种形式的广告已经成为一种社会常态，改变了名伶们的生活与地位。当他们被冠以“天下第一”、“环球第一”、“独一无二”、“环球独一”等名号时，暂且不论此等名号是否其人相符，毫无疑问的是，整个社会的舆论圈对伶人们已经处于一种肯定，甚至于极端积极的态度来进行宣传。这样的名号无疑饱含了赞扬、炫耀的情绪在其中，和曾经被视为下九流的伶人们已经无法同日而语。他们俨然成为了娱乐圈中的明星，周身被套上一层属于明星的荣耀与光环。

三、评论

随着京剧艺术在上海的繁荣与发展，当时的大小报刊除了刊登与京剧相关的新闻和广告之外，还出现了相当数量的剧评文章，它以其多样的形式、丰富的内容，成为京剧艺术宣传的一支重要力量，内容涉及到京剧戏园、京剧名伶、京剧剧目等多个方面。《申报》创刊一月有余，就刊登了第一篇京剧评论文章。此外，《申报》先后的两任主笔钱昕伯、何桂笙又都非常喜欢京剧，间接的促进了《申报》对于京剧方面的宣传，使得该报关于京剧评论的文章内容十分广泛，既有文人戏迷观后感式的剧评文章，也有专业人士在理论方面的学术性文章；既有对于娱乐生活的描写，也有对于伶人的品评……大量的评论文章，不仅丰富了《申报》的内容、充实了版面，更吸引了广大读者的注意力，扩大报纸的读者群和发行量。其中尤其以京剧文章为主要构成的《申报》副刊，更在保存史料、京剧艺术的普及、宣传和发展方面起到了巨大的促进作用。

《申报》上的戏评文章很大一部分内容是关于来沪演出的京剧名角的品评。最初由一些戏剧爱好者写一些类似观剧感的文体形式的文章，当时的报刊还为这些文人戏迷提供了发表文章的机会。最初这类评论文章多聚焦品评名角技艺方面。如同治十一年十二月初六日(即公元1873年)“惜惜主人”的《观剧书所见》一文，对金桂轩的武旦黑儿和丹桂茶园的韩桂喜进行了一番比较评论。将武旦黑儿身轻于燕、风韵娇媚，和韩桂喜的舞刀弄剑之态、天女散花之舞进行比较评论。

大量对于伶人技艺的评论起到了良好的广告效应，当时各个戏院以及伶人，为了提高自身的竞争力，都十分看中报刊上的戏评文章。尤其是《申报》，在当时报纸刊登文章还需付刊登费的时候，《申报》则不收投稿者的刊登费，为文人戏迷提

^① 梅兰芳：《舞台生活四十年》，北京：中国戏剧出版社，1986年，第143页。



供了良好的创作、发表平台，最大程度上满足了他们对于京剧活动的参与意识。此外，申报更有大量具备专业性知识和良好文化审美的主笔，对于京剧艺术的宣传起到了重要的作用。所以，当时《申报》上的剧评文章异常活跃，堪称娱乐圈的风向标，对于伶人和戏院的成败具有重要的影响力。

许多戏院老板和南下的京剧名伶，都非常重视报刊的宣传作用。梅兰芳的成功，就是一个很好的例子。民国初年的梅兰芳刚到上海，就和新闻界建立了良好的互动关系。他先后拜访了《时报》的主笔狄平子、《申报》的主笔史量才和《新闻报》的主笔汗汉溪。^①之后又经过这些报界人士的介绍，他认识了朱古薇、吴吕硕、赵竹君、况夔生等文艺名家，上海报界对梅兰芳的到来作了大量正面积极的评论报道，对其在上海的成功演出和明星效应奠定了基础。类似的情况还有很多，使得报刊上大量的剧评文章都沦为捧角文章，虽然在京剧艺术的理论批评与探讨方面多有桎梏，但大量的捧角文章无疑促进了伶人明星化的进程。曾经“下九流”的戏子，通过见诸报端、被人夸耀品评，而蒙上了一层明星的闪亮光环。

总而言之，《申报》上所刊登的京剧评论文章，从学术角度讲客观地再现了晚清上海京剧舞台演出的繁荣盛况，为研究近代京剧艺术历史提供了丰富的文献资料。从现实角度来看，它不仅提高了京剧艺术的社会地位，推动了京剧艺术的发展，更提升了京剧演员的社会地位和知名度，极大的促进了伶人的明星化进程。

第五节 文人（文人集团）的“捧角儿”活动

上世纪二十到三十年代对于京剧而言是一个重要的时代。1927年，北京《顺天时报》举办了一场关于“首届京剧旦角最佳演员”的评选活动，梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生脱颖而出，自此被誉为京剧“四大名旦”，成为娱乐圈中熠熠生辉的明星“角儿”。其中，站在他们光环背后的文人或文人集团对此推波助澜的造势与包装功不可没，如梅兰芳身后的“梅党”齐如山、冯耿光等，程砚秋背后的罗瘿公、金仲荪，荀慧生背后的陈墨香……^②

这样一批具有文化素养和经济基础的文人群体进行的“捧角儿”活动，和以往打茶围中以色侍人、被文人和权归追捧有着本质的变化。原来一些貌美才俊的名伶被人追捧，大多依靠自身的卓绝容貌和曼妙身段，和文人沟通取乐的文思与才艺，亦或是擅长书法、绘画、金石或诗词歌赋等文人风雅。而到了民国初年，齐如山、

^① 陈佳：《晚清上海报刊与京剧的传播》，硕士学位论文，上海师范大学，2009年。

^② 颜全毅：《文人京剧创作与“角儿”演剧风格创建的合力与难题——以齐如山、罗瘿公等为例》，《戏曲艺术》，2011年第03期，第71页。



罗瘿公等文人襄助梅兰芳、程砚秋等演员更多的则是退居幕后，担任其艺术道路中的发掘人、策划人、制作人、经纪人等角色，著名学者叶凯蒂将其形容为：由护花者到知音。“但这不意味着文人传统身份的消失。这种新的关系是传统与现代的结合，是情人、爱慕者、策划人与艺术指导的融合。前两种身份根基于传统文化，后两种则是新角色。这种融合起来的新身份，导致旦角支持者本人的公共身份逐渐隐退，成为幕后策划者；旦角反而日益声名显赫，变成了新闻人物、社会人物。从护花人到知音（幕后策划者），标志着新的捧旦文化朝着公开化、公共化、大众化的趋势发展。”^①

一、发掘与欣赏

文人和伶人最初往往是通过讨论京剧艺术而相识、相知。这一时期，处于时代转折期的文人，由于政治上的动荡而将更多的个人精力投入艺术爱好中来。他们或通过流连戏园或经过朋友介绍，和梨园人士缔结了良好的友谊，并通过对京剧艺术的沟通取得情感的共鸣，从而换得彼此的信任。

罗瘿公（1872—1924）与程砚秋的相识就是一个很好的例子。1917年，退出政坛、纵情歌场的罗瘿公遇到了十三岁的程砚秋，便自此结下了难解之缘。罗瘿公对于程砚秋的技艺十分欣赏，曾做《赠程郎》一诗记录了程砚秋的家事和成长经历，并回忆了他和程砚秋的相识过程：最初听闻其声色之美，初见惊于他的聪慧美丽，又听到他那玩转妥帖的曲声，一下子就被他所征服了。第二天在伶官家仔细打量，只见他“温婉绰约，容光四照”，对话间“温雅有度”。认为他可继梅兰芳之后艳照梨园，能够改变菊部颓靡、人才凋零之现状。“风雅何人作总持，老夫无日不开眉，纷纷子弟皆相视，只觉程郎是可儿。”^②罗瘿公在“纷纷子弟”中“只觉程郎是可儿。”可见程砚秋的气质、容貌和才华，赢得了罗瘿公的偏爱。此后，罗瘿公在程砚秋艺生涯最危难的时刻挺身而出，可谓程砚秋之“伯乐”。^③

齐如山（1875-1962）和梅兰芳合作的关系，在某一层次上与罗瘿公和程砚秋十分相似。1912年左右，齐如山和梅兰芳通过讨论京剧表演艺术而相知，之后齐如山很快赢得了梅兰芳的信任，成为梅兰芳演艺事业的策划人和重要参谋。^④

这样一种文人对伶人的欣赏、发掘的过程，类似于现在的星探对于演绎明星的

^① 叶凯蒂：《从护花者到知音——清末民初北京文人的文化活动与旦角的明星化》，《北京：都市想象与文化记忆》，第122页。

^② 程永江：《程砚秋史事长编》上卷，北京：北京出版社，2000年，第45—46页。

^③ 此段参考董昕：《罗瘿公对程派艺术形成的作用与价值》，《中国戏曲学院学报》，第30卷第1期2009年2月，第61页。

^④ 齐如山：《齐如山回忆录》，沈阳：辽宁教育出版社，2005年。



挖掘，既有着惺惺相惜的知音之感，又有着“千里马”遇“伯乐”的时代际遇与命运。自此，伶人和文人进入一种和以往任何时期都不同的全新的合作模式。他们彼此相互依存、平等相对，在情感上，他们有着共同的价值目标；在事业上，有着共同的艺术追求。

二、策划与包装

经过文人的知遇与赏识，技艺出众的伶人被发掘出来进行量身定做的策划和包装。具体的策划与包装大致包括以下几个方面：

（一）经济支持

名伶的背后往往聚集了一批具有经济实力的资深“粉丝”，以往的“粉丝”多选择包场看戏或赠送礼物等“捧角”方式表达自己的爱慕之情。如最资深梅党中人“冯耿光”为梅兰芳营造房舍北芦草园，在梅兰芳兰芳贫困之际，资助他的生活所用，毫无吝惜。在梅兰芳策划排演《太真外传》的时候，冯耿光一掷千金（一千大洋），为他买下了一袭孔雀翎褂子作羽衣。后梅兰芳赴美演出，冯耿光前后筹措资金约15万。^①作为梅兰芳的“钱袋子”，冯耿光可谓挥金如土、出手不凡、极尽阔绰之能事。梅兰芳曾言：“他人爱我，而我不知，知我者，其冯侯乎！”

除却直接的经济支持，作为伶人演艺事业中的幕后财团外，伶人背后具有经济实力的支持者还为其担任了“理财师”这一角色。梅兰芳的收入都存在中国银行，交由冯耿光理财，甚至某些时候冯耿光还兼融资拆借之职。

（二）文化浸染

伴随着文人的深度介入，为梨园带来不少新气象。他们不仅对京剧表演艺术中的唱词、剧情结构以及人物形象做出文学性的改良，更为伶人的艺术造诣和审美观带来了潜移默化的影响。而同时伶人也喜爱和文人往来，借以提升自身的文化修养。彼此双方取得良性互动的关系，成为一种当时普遍的社会现象现象。在京剧艺术于二十世纪走向高峰时，出现一个非常显著的现象：京剧名伶除了擅长京剧表演艺术之外，还具有相当高的艺术修养。他们通过文人对艺术品位的熏陶和自身的不懈努力，取得了非凡的成就。当时的京剧名伶擅书画者很多，如金少山、王瑶卿、王凤卿等；四大名旦中的程砚秋、荀慧生、尚小云、梅兰芳无不精通书画；前后四大须生中的谭富英、高庆奎、杨宝森；李少春、俞振飞、黄桂秋、吴素秋、张君秋、刘雪涛等也都各有造诣。

一代名旦梅兰芳先生在书法和绘画方面都取得了较高的成就：书法作品风格娟

^① 张玲玲：《策划梅兰芳》，《新世纪周刊》，2009年，第05期。



秀华美，中锋行笔、得规中距、干净利落。绘画成就尤其突出，所涉题材亦十分广泛：人物、花卉、山水无所不涉，是一位多面高手。而他对于仕女、佛像、达摩等的刻画最是得心应手，其作品神形兼备、清丽秀雅。

（三）量身打造

文人站在“角儿”的背后，承担策划（智囊团）、编剧、艺术总监、乃至导演等多种职责，为舞台上光芒四射的伶人们策划各自的表演特色、建立自身的演绎风格，以图形成流派扩大影响力。他们不仅古为今用，参照传统传奇的编制桥段，更采用新的创作手法，为所捧之伶人量身打造合适的故事剧本，用以彰显明星的魅力，而这一魅力恰恰是票房的主要利器。部分具备市场意识的幕后文人更是极尽所能的对伶人包装改造，满足受众的情感需求和艺术品位。

于是，京剧艺术迎来了剧本创作的高峰，齐如山、罗瘿公等文人帮助梅兰芳、程砚秋等演员创新剧目，并为他们量身打造剧本。陈墨香为荀慧生所作《霍小玉》等，罗瘿公、金仲荪也为程砚秋也研制颇多新剧，这些剧目都受到了观众的喜爱，并对其表演艺术的形成起到了关键作用。

梅兰芳的新戏多由齐如山为之策划、编写。他充分把握了梅兰芳的艺术之美和引人入胜之处，在剧目的定位设计时考虑到梅兰芳的长处和个性，创作出烘托梅兰芳之美的作品。《黛玉葬花》、《天女散花》这些歌舞戏正是为他量身定做的。除了担负“编剧”的职责外，齐如山也担负了“导演”的职责，他为配合剧本和梅兰芳自身的特色设计唱腔；从古画中汲取灵感，反复揣摩动作和表情；并帮助他在充分理解人物与剧情的基础上，设计优美的身段……这些无不将梅兰芳美轮美奂的形体与歌唱艺术彰显到极致。

为了帮助梅兰芳创造更高的发展平台，将中国京剧艺术推向世界剧坛，齐如山创作了迎合世界艺术潮流的新剧，从而将京剧演绎为一种国际性的舞台艺术，更将梅兰芳包装成为国际性的表演大师，使之演出获得西方观众和主流媒体的肯定和热爱。

三、宣传与造势

文人或文人集团将各自所爱慕的名伶进行量身的策划和包装后，往往还担负起公关、宣传、发行的重任，将他们成功的“推销”至市场，让广大观众所熟知和喜爱。文人们这样一种具有市场意识的宣传行为，和他们曾经的游戏之作如花谱、竹枝词等有着本质的区别：它将一种私人的或局限于文人、戏迷圈子的爱慕推广至以报纸为载体的公共文化领域，造成捧旦行为的“公开化”，借此达到造势的目的，



在带来更高的票房收入的基础上,更能提升伶人的魅力和影响力。

首先,由强大的人脉关系网所带来的公关效应为伶人的顺利发展保驾护航。自梅兰芳开始,捧旦的行为由个人向集体的形式转变。伶人们最终成为耀眼的明星,不仅仅由个人的独立支持,而需谋得一群势力庞大的,具备财力、才力、地位的人物所组成的文人集团支持。他们通过自身的财力和交际网络,在公共关系上为名伶的成功铺就出一条康庄大道。梅兰芳的成功,就是一个很好的例子。民国初年的梅兰芳刚到上海,通过介绍先后拜访了《时报》的主笔狄平子、《申报》的主笔史量才和《新闻报》的主笔汗汉溪,之后又经过这些报界人士的介绍认识了朱古薇、吴吕硕、赵竹君、况夔生等众多的著名文艺家。可以说,梅兰芳之所以骤然成名,和他之前的公关活动及由此带来的强大影响力密不可分。

其次,经过顺利的公关之后,伶人背后的文人便开始发动强烈的宣传攻势,他们以清末民初的报纸为园地,刊登大量、夸张的伶人广告,并发表剧评文章制造舆论气氛,这些对于伶人明星化以及明星文化的诞生都起到了关键性作用。如 1013 年 11 月 4 日,梅兰芳随王凤卿受邀到丹桂第一台演出,这也是梅兰芳首次到沪演出。宣传攻势提前大半个月就打响了,早在 10 月 14 日就提前为二人演出宣传造势,聚集人气。而从 11 月 4 日到 12 月 18 日这段演出的日子中,《申报》每天都刊登关于二人的戏曲广告,连续 66 天共计 117 次,^①被冠以“独一无二天下第一青衣”的名衔。正是这样的宣传攻势,让梅兰芳街知巷闻,从此一炮而红。

此外,文人也开始以剧评家的身份进入报业,一些具有较高戏剧修养的文人在报纸上刊登戏剧评论,其最初的目的则是为所钟爱的伶人制造公共舆论。当报纸上的戏曲广告竞争愈发激烈之时,伶人们很难从中脱颖而出。而文人所写的剧评和广告相比更具专业性和权威性,对于每天面对大量广告早已乏味的读者来说,也更有号召力和影响力。这些剧评在扩大名伶的声势和确定其行业的明星地位等方面具有重要作用。如上海报界对梅兰芳所作的大量正面积积极的评论报道,对其在上海的成功演出和明星效应奠定了坚实的基础。

之后,伶人背后的团队还需担任起发行人的重则,将他们所钟爱的明星和京剧表演艺术推至更广的领域和更高的平台。梅兰芳背后的团队“梅党”可谓是最成功的发行人,他们细心策划,将梅兰芳和他的艺术推向至整个世界舞台。1935 年的春天,梅兰芳率领着剧团奔赴苏联进行演出访问,并先后与著名的戏剧大师斯坦尼拉夫斯基、布莱希特会面商谈。并于同年的春夏,又去往波兰、德国、法国、比利时、意大利、英国等众国进行戏剧考察。当他结束了在美国的演出后,美国文艺界的大腕和政界精英联合为其举行高规格招待宴会。就连当时的美国总统

^① 唐雪莹:《〈申报〉对梅兰芳沪上演出的报道》,《新闻爱好者》,2011 年 8 月(下半月),第 70 页。



都写信予他，祝贺他演出成功。他卓越的艺术成就引起了海外人士的盛赞，富有民族特色的艺术形式通过梅兰芳，被传递到了世界的另一端。而国内的媒体对此事的报道更是铺天盖地，眼花缭乱。

概言之，文人在伶人背后担负起发掘、策划、包装和宣传、造势的重任，他们以其伯乐的眼光发掘可造之才，以其打磨璞玉的执着悉心策划，以其强大的影响力宣传造势，以其长袖善舞的姿态将伶人推向更高的舞台。



第三章 宣传主体（文人）与伶人的关系及其演进

第一节 寄情声色的游戏笔墨——优依附于士，士以优为不耻

最初竹枝词、花谱等作品多为文人百无聊赖时之作，且多不以真姓名示人。他们将自己所写之文字视为游戏笔墨，将流连风月、和伶人相识交往的行为视作浪迹狎邪。

顾颉刚为《燕都梨园史料》作序时亦说道：

然或有疑是书所存日下品花之谱，宜南拾梦之辞，大抵皆文人遣兴寄情之作，逢场作戏，偶留鸿爪，未曾立意以贻留后世，不足以言信史。^①

“西塍外史”在“题词”中说道：

于无聊赖之中，作有情痴之语。嬉笑怒骂，著为文章；钏动花飞，通于梵乘。征声角伎，偶同竿木以逢场；舞榭歌台，都供水天之闲话。此安乐山樵《燕兰小谱》之所由作也。^②

从材料中可见，《燕兰小谱》开始之所以成书，是缘于作者心绪无所凭系，凌云壮志无从舒展，一时之间百无聊赖，寄情声色。除《燕兰小谱》之外，还有一大批花谱作品都不署其真名，而以别号、室名等来代替，如《日下看花记》的作者小铁笛道人、《燕台鸿爪集》的作者粟海庵居士等都已别号来代替；《片羽集》的作者来青阁主人，《听春新咏》的作者留春阁小史等则以室名代替；还有部分花谱作者甚至没有留下丝毫痕迹……直到光绪二十一年之后才偶有作者以真名示人。文人们对于花谱的写作，总是抱着一种逢场作戏的态度，从不把花谱当作正经的文学创作。这样一些花谱作品无疑是作者自娱自乐，打发闲暇时光的笔墨游戏，以此自命为人世间的“高人韵事”已成为当时文人的风尚。^③

^① 顾颉刚：《清代燕都梨园史料正续编·顾颉刚序》，《清代燕都梨园史料正续编》上册，北京：中国戏剧出版社，1988年，第4页。

^② 吴长元：《清代燕都梨园史料正续编·题词》，北京：中国戏剧出版社，1988年，第5页。

^③ 该段参考吴存存：《“软红尘裹着新书”——香溪渔隐“凤城品花记”与晚清的“花谱”》，《中国文化》，2006年，第2期。



黄复在张次溪所编《清代燕都梨园史料正续编》所写之序中提道：

于时缙绅大夫、文学艺能之士，生际昌明，心志无所骋，一托于征歌选色。爱因好事，遂有篇章，托体虽卑，无乖大雅……凡燕都二十年来剧艺之变迁，士流之品目、风俗隆污兴衰之所悼，莫不隐然有蛛丝马迹可循。^①

可见，当时花谱之类记录伶人色艺的史料作者多为“缙绅大夫、文学艺能之士”，他们或是赋闲的京官，应试的举人，或是宦臣子弟，儒林名流。而在当时的社会文化风气中，写作花谱等有伤名誉，故他们在写作时有所忌惮和避讳。声色犬马总是难留青史名册，下里巴人总是难登大雅之堂。花谱等记录伶人色艺、生活等的文字，地位不仅无法与诗、文、论、疏、书、墓志铭等严肃的写作相提并论，也远远比不上诸如尺牍、序跋、对联、铭文等相对随意得多的文字。^②

他们对于名伶的态度，一如对于宋词对于歌舞妓的态度般，一方面热衷描述与传播，另一方面又充分的抱有羞赧与不耻。此时的伶人，是依附于文人的渺小卑微的存在。

第二节 暧昧幽微的天涯知己—士优情感的相互依存

在中国历史上，优伶与娼妓一直都有着暧昧而幽深的关系。伶人“以歌侑酒”者自古有之，从事情色行业者也不乏其人。

江生，吴人也，以歌依宋君于雪苑。先是沙随有郭使君者，官常州刺史，携江生与其侣十余人以归。余识使君，使君每宴余，则出江生度曲，秀外惠中，丰骨珊珊，发清商之音，冷然善也。未几，为睢阳武卫冯将军所留，已而复归于郭；又未几，卒归宋君。^③

清代侯方域在《赠江伶序》中写到过这样一位以歌曲事人的不幸伶人。这些以歌事酒的伶人本属于个别的存在，但在晚清四大徽班进京落住南城之后，私寓制非

^① 黄复：《清代燕都梨园史料正续编·黄复序》，《清代燕都梨园史料正续编》上册，北京：中国戏剧出版社，1988年，第8页。

^② 吴存存：《梨园花谱—清中晚期北京男风盛行下的流行读物》，《中国“性”研究》第26辑，2008年5月。

^③ 侯方域：《赠江伶序》。



常盛行，“打茶围”便渐成风气，一发不可收拾。“一去二三里，堂名四五家，灯笼六七个，八九十碗茶。”即是当时热闹喧哗景象的生动描绘。年轻貌美的男性演员（尤其是旦角演员）扮演了一种微妙的社会角色，在他们的寓所内陪伴客人饮酒作乐、消遣调笑以至于留宿，导致了当时社会男风的盛行。

在文人写作竹枝词、花谱等的过程中，和伶人们的关系也变得愈发密切。“十年歌馆愧匆匆，访艳应输天水翁。何似拈花成一笑，不教色相落胸中。世事何劳问假真，人人竿木自随身。年来我亦登场客，惭愧诸郎格韵新。”^① 尽管他们一再宣称不被伶人的色相所迷惑，能够保持自身标榜的高洁优雅。

余十载京华，薄游歌馆，于白二之外多不知其姓名。姻娅赵君来京一载，凡出名之旦无不识之。余问其故，曰：“见好花而不知名，可乎？”是诚深于情者。余甚愧昔之卤莽也，聊以禅悟解嘲，而燕兰之咏，于斯渐入花丛矣！^②

但数年的浸染与越发频繁的交友往来，士人和伶人们逐渐由相识到相知，有些甚至到相恋。他们寄情于声色之间，忘乎所以，使得士优之间的关系逐渐暧昧而幽微。

有些士优之间呈现出一种相互依存的关系，他们交友往来，有着如同朋友之间的温和情谊，“王贵官：为少施氏所赏，赠书画、玩好，千有余金”^③；“刘二官：有太岳知裔，寒士也，绮语结契，文章神交。”^④“七蕙官：友人韵湖居士大为契赏，字曰“心香”，以诗扇相赠。”^⑤……他们如友人般般赠送诗画、唱和往来，一同携手出游、把酒言欢。一些伶人对于士大夫“长揖不拜”、自称“门下”。而一些名伶在过生日的时候，文人、士大夫与权贵们都争相送礼庆贺，场面热烈，一时无双。

除友情外，士人与伶人之间还大多呈现出一种暧昧而幽深的复杂关系。以下两则材料所讲的故事就相当典型：

李桂官：姓李名桂官，字秀章，吴县人。昔在庆成部，名重一时，尝与某巨公乡谊，时佐其困乏，情好无间。后巨公莅外省，桂官亦脱身同往，于今十数年矣。闻其慷慨好施，颇无资蓄，是优伶中之勇于为义者，是可识也。

唐玉林：昔苏伶唐玉林、方兰如，长洲人，在庆成部一时之彼美也。秀州

^① 吴长元：《燕兰小谱》，《清代燕都梨园史料正续编》上册，北京：中国戏剧出版社，1988年，第29页。

^② 吴长元：《燕兰小谱》，《清代燕都梨园史料正续编》上册，北京：中国戏剧出版社，1988年，第49页。

^③ 吴长元：《燕兰小谱》，《清代燕都梨园史料正续编》上册，北京：中国戏剧出版社，1988年，第18页。

^④ 吴长元：《燕兰小谱》，《清代燕都梨园史料正续编》上册，北京：中国戏剧出版社，1988年，第18页。

^⑤ 吴长元：《燕兰小谱》，《清代燕都梨园史料正续编》上册，北京：中国戏剧出版社，1988年，第21页。



某贾与之契好。所有贸易之资，尽耗于浅斟低唱中。既而贾以逋负被縶，二人告其友曰：“贾之事，公所知也。倘藉公之力，为渠解纷，则二千金之助。吾两人在，何至废业失所？”友感其言，为之平章息讼。未几，贾复与他伶狎。二人怆然曰：“溺不可拯也，我不负贾而贾实负我矣！”其金遂绝。噫！谁谓此辈中无真情侠骨者耶？为述其事书之。^①

在这两则故事中，伶人和士人的关系被描绘的浪漫而深情。他们在困境中携手与共，在患难处不离不弃，可谓有着汪洋似海的侠骨柔情，有着天涯知己的精神浪漫。不计金钱，只重感情，足可称为情比金坚的爱情典范。但是这样一种呈现在花谱里通过文人笔下所表达的故事，情感的公正性又有多少？在花谱中，究竟有多少是伶人真实的生活和情感，又有多少是寄情风月的士人所做的一纸白日梦？那些伶人们的喜怒哀乐、荣耀羞耻都是经过士人们编辑的产物。那些如故事中一再被强调的文人与士人之间对于爱情的执着和忠诚的背后，我们可以从此中窥得士人的趣味和道德观念，读懂士人的理想情感和精神冀求。除却浮华文辞的外衣，一掷千金的背后是在炫耀他们权力与财富；展现伶人们的意趣和情怀是为了标榜他们的品味和才华；浪漫脱俗的爱情是为了展现他们不同流俗的清高风流和一往情深；权贵、豪客与伶人们的密切往来、频繁互动，无论是八旗官员、汉官文人，还是富商豪客、权贵大族，都与优伶往来密切，则体现了他们的地位与身份。

花谱盛行的晚清，适逢封建末世，总呈现出几分力挽狂澜的悲凉气息。无以寂寥的士大夫们流连风月，羁旅落拓的士人们遣兴寄情，官场失意，功名无望的文人们逢场作戏，他们幻想出一幕浪漫而忠贞、唯美而感伤的爱情。而此“情”至深处，则难分脉络，所谓假作真时真亦假，正是在这真真假假之间，流露出一种颓唐悲哀的末世情绪。

第三节 友好往来的互惠合作^②——士优地位趋于平等

清代中晚期，随着商品经济的日益发展，出现了大量的书商与书肆，正是这样一种逐步商业化的经济氛围，带动了城市世俗文化的发展。随着花谱的盛行与风靡，它已不再只是士人闲情逸致下独自把玩的消遣笔墨，也不仅仅是三五成群的士大夫之间相互传阅的文字游戏。“言燕都梨园掌故者，嚄然自鸣，

^① 吴长元：《燕兰小谱》，《清代燕都梨园史料正续编》上册，北京：中国戏剧出版社，1988年，第42页。

^② 此节参考么书仪：《晚清戏曲的变革》，北京：人民文学出版社，2006年，第335—338页。



多所刊布，坊肆所陈，触目皆是”^①。坊间书肆的增多，从而带来读者群扩大、刊物畅销等现象。花谱在商业利益的驱动下，在大量受众的迎合下，成了一种被广泛抄写、印刻的通俗流行的消费读物。

清代中晚期士人与伶人的关系也发生了新的变化。在这样一种逐渐商业利益最大化的运作模式之下，士人和伶人各自处于一条利益链的两端，呈现出一种温情而紧密的关系。因此，花谱成为一种通俗的消费读物，对于士人和伶人来说是一件双赢的事，二者都通过花谱收获了现实的经济利益，并且双方的名声都通过花谱得到宣扬。士人们写作“花谱”，宣传了名伶的色艺，使伶人已经逐渐成为一种时尚和职业。不少花谱的作者从中得益，虽然他们素来清高的声称是伶人们乞求士人将自己编入花谱以抬高身价，但士人们通过与名伶的交往并借名伶的人际网络抬高自身名气，“自谓与某郎厚者，刺刺不休”并不是什么稀罕的事。而一小部人贫寒的士人（如上京应试不中的举子），也可能会为了某种直接的功利目的去写作花谱；与此同时，花谱成为了伶人的宣传品，名伶对于宣传广告也越来越倚重。在被“歌咏”以及在花谱中排位靠前的名伶们，会声名日高，迅速蹿红，从而得到更好的收益与地位，成为娱乐圈的明星。

一些身价倍涨的名伶，甚至会反过来在经济上支援文人。晚清人士的笔记中常常提到这件事。如罗摩庵老人撰《清代燕都梨园史料正编·怀芳记》中写道：“《明儻合录》书梅慧仙亦有焚券事，士大夫奈何不愧之。”梅兰芳曾在其回忆录《舞台生活四十年》中讲了这个故事：曾经有个叫梦渔公的人，名增，扬州仪征籍，是前清道光庚戌科的探花，曾担任御史这一官职。对于旧学非常了解，学识渊博，对于音律也格外精通。梅兰芳的祖父梅巧玲就常常和他在一起研究字音、唱腔。二人恰好是同乡关系，所以往来更加密切了，结下了深刻的友谊。但这位梦渔公的生活境况却颇为窘迫，梅兰芳的祖父知道后总是雪中送炭，在危急关头给他送钱来帮助他渡过难关。而他也十分义气，每次拿了借款，无论数目多少，总是亲笔写一张借据送给梅家。这样的通财持续了好几年，总共积累下来欠下三千两银子。在他七十多岁时，病故于北京，在扬州会馆设奠，慧老亲来吊祭。那时候的社会习惯，交情深的吊客有面向孝子至唁的，慧老到了之后，拿出一把借据，大家就惶恐地说：这件事我们知道的，目前是在没有力量，但是一定要如数归还的。慧老摇了摇头说：“我不是来要帐的，我和令尊是多年至交，今天知己云亡，非常伤痛，我是特意来了结一件事情的。”说完就拿这一把借据放在灵前点的白蜡烛上焚化了。紧跟着又问：

^① 黄复：《清代燕都梨园史料正续编·黄复序》，《清代燕都梨园史料正续编》上册，北京：中国戏剧出版社，1988年，第8页。



这次的丧葬费用够不够？又取出三百两的银票，作为祭奠。不久，这件事情就传遍京城。梅巧玲助人为乐、仗义疏财的义举也被众人所称道。

通过这个故事，印证了伶人与文人之间所出现的新型关系——伶人对于文人的帮助，准确来说是对文人给与经济上的支持与援助。梅巧玲在小时候便家道中落，后来靠歌郎为生，后经营寓所，财力可算中上，终究称不上雄厚。但对于生活陷入贫寒窘迫的文人来说，此举可谓雪中送炭。文人虽贫穷潦倒，但曾官至御史，又是前清的探花，或者是待考的举子，享有较高的社会地位。梅巧玲虽不缺金钱，但社会地位始终较低。梅兰芳在叙述时用了“看得起”三字，颇值得玩味。在普通歌郎与文人的交往中，大多处于一半买卖，一半朋友的关系。他们与歌郎一同聊天喝酒、调笑取乐，或评诗赏画、附庸风雅，在买卖中建立一种貌似友情或爱情的关系。但这种关系在伶人地位不断提升的过程中，日趋改变。

我们可以发现，由此，通过伶人与文人之间关系的演绎可见，他们以逐步走向趋于平等的道路。曾作为社会最底层的“贱民”，优伶的社会地位逐渐在发生着巨大的变化。特别是一批色艺兼备的“名伶”，通过自身的修养与文人士大夫的提携眷爱，社会地位处于迅速上升的阶段，甚至开始跻身于上层社会。

第四节 退居幕后的策划执导——伶人成为台前的耀眼明星

民国初年的上海，文人以报纸为阵地，通过大量的新闻、广告、评论为伶人的明星化进程推波助澜。文人由纯粹的主观情感上的“爱慕”，发展演化至对伶人的策划包装、风格特征的挖掘到艺术标准的创建，在此过程中完成了由伶人依附于文人到文人依附于伶人的过渡。

而这一时期退居伶人幕后并热衷利用舆论“捧角儿”的文人，叶凯蒂将其解读为：处于历史转折过渡时期怀有动荡不安的心理，正试图在动荡的历史年代中找寻属于自己的社会位置。他们在政治上中的社会地位不稳定，便试图在媒体通过公开“捧角儿”的活跃行为显示其新的舆论权威，予以证明他们在舆论上和文化上的强大力量。^①

虽然文人通过此证明自己在文化上的控制力，但从中得益更多的确是伶人。伶人不断的被呈于大众媒体之上，为广大受众所熟识喜爱。在此过程中他们的声明日益显赫，逐渐变成了娱乐圈公众的新闻人物，乃至整个社会的新闻人物，逐渐取代传统历史文化中文人在士优关系中所占据的主导地位，从原本附庸的角色走向台

^① 叶凯蒂：《从护花人到知音——清末民初北京文人的文化活动与旦角的明星化》，《北京：都市想象与文化记忆》北京：北京大学出版社，2005年。



前，成为士优关系中的显性角色。而文人退居幕后，不仅担任明星成名道路中的发掘人、策划人、制作人、经纪人等，更担负起艺术指导、公关、宣传人、发行人等各种职责。将伶人推至到前台闪耀的灯光下，成为万众瞩目的明星。尤其是利用公共舆论树立起的明星形象，对京剧伶人整体社会地位的提升起到了最关键的作用。



总 结

在清末民初的大部分时间内，京剧艺术都处于繁荣的状态，尤其于上世纪 30 年代前后进入鼎盛时期。它不仅代表着中国舞台艺术样式的最高端，同时也是大众娱乐的主要方式。

自四大徽班进京之后，伶人们大多居住在北京南城附近。当时北京南城，无疑是京师的商业中心和娱乐中心。在京剧艺术逐渐被大众所接受和喜爱的过程中，关于京剧艺术和伶人的宣传方式也越发繁多。随着《燕兰小谱》的刊印，出现了一系列类似的刊物，开启了清代的“花谱热”。这类作品，通常描绘伶人的色艺、才情以及排列名次等。如《消寒新咏》、《燕台集艳》、《日下看花记》、《片羽集》等。此外还有竹枝词、戏单、海报等一系列宣传方式，从这些宣传方式的内容演变中无看不出优伶的社会地位逐渐发生着变化。特别是一批色艺兼备的“名伶”，通过自身的修养与文人士大夫的提携眷爱，社会地位迅速上升。

戏曲的商业化程度伴随着城市的商业化程度而日趋提高，伶人们不仅跻身于上层社会，还成为众人艳羡的“明星”，引领了娱乐圈的繁荣与兴盛。这一变化，在当时的商业中心—上海更趋显著。新兴媒体的产生，为京剧的繁荣与伶人地位的提高起了推动作用。大量的报纸广告与剧评的出现，使得伶人们的名字变成铅字被广泛浏览传阅，他们的演出成为一种被大众所接受并喜爱的艺术。一批正值当年、色艺兼备的名伶，从卑微的角落里挣扎出来，在都市繁华中成为新兴媒体—报刊广告上的主角和大量剧评的中心人物，成为娱乐圈风起云涌的主角，成为具有魅惑感召能力的偶像和明星。而“明星”和“明星崇拜”现象的出现，引起优伶的社会角色也随之发生变化。而戏曲本身遵循着自身的发展规律，也已经演化成为整个社会的消费艺术。

从文人游戏笔墨的花谱之作，到民初上海文人或文人集团集体对伶人进行幕后包装策划，士优关系在历史进程中发生了根本性变化。从最初捧角文化中情与性的关系暗示，到见诸报端的被冠以“天下第一”等字眼，历经了伶人依附于文人—伶人和文人情感相互依存—文人和伶人地位趋于平等—文人成为幕后策划、伶人成为台前明星的系列过程。在此过程中，不仅士优关系发生了变化，伶人的地位也逐渐彰显。

京剧娱乐的主要内容，也已不再是逛堂子，而是正经看戏了。台上的英雄美人终于取代了台下的声色犬马。同样是向大众提供娱乐，但以青春为代价的歌郎与在



台上的京剧演出者，毕竟有着天壤之别、云泥之判。而到彼时梅兰芳的风光出国，载誉而归，则更趋极致。

从一种被社会所广泛默认的屈辱到无限的荣耀与掌声；从私寓中那暧昧情欲明明灭灭的光影到世界范围内的巡游与展示；从低贱卑微的角色扮演者到艺术文化的传播者；从被人踩在脚下到被人捧上云端。伶人的地位无疑在此中，有了深刻意义的提升，不仅是量的增加，更是质的飞跃。这是千百年来中国历史中都从未发生过的事，而仅仅在清末民初的短暂时光中，他变成了现实。



参考文献

(凡例: 1、历史资料; 2、今人编著, 按出版时间排列; 3、论文, 包括学位论文和期刊论文, 按发表时间顺序编排。)

1、历史资料

- [1] 杨宏道:《小亨集》,影印文渊阁《四库全书》本。
- [2] 《申报》[N].影印本,1872年—1904年。
- [3] 《上海新报》[N].收录于《近代中国史料丛刊三编》,台湾:文海出版社。
- [4] 姚民哀:《南北梨园史略》[C].《菊部丛刊歌台新史》,上海:交通印书馆,1918年。
- [5] 商务印书馆编译所:《九版增订中国旅行指南》[M].上海:上海商务印书馆,1920年。
- [6] 张肖伦:《菊部丛谈》[M].上海:上海大东书局,1926年。
- [7] 波多野乾:《京剧二百年之历史》[M].上海:东泰书局,民国25年(1937年)。
- [8] 钱 泳:《履园丛话》[M].北京:中华书局,1979年。
- [9] 昭 槿:《啸亭杂录》[M].北京:中华书局,1980年。
- [10] 袁 枚:《随园诗话》[M].北京:人民文学出版社,1982年。
- [11] 戴 璐:《藤阴杂记》[M].北京:北京古籍出版社,1982年。
- [12] 路 工:《清代北京竹枝词》[M].北京:北京古籍出版社,1982年。
- [13] 刘成禺、张伯驹:《洪宪纪事诗三种》[M].上海:上海古籍出版社,1983年。
- [14] 徐 珂:《清稗类钞·戏剧类》[M].北京:中华书局,1986年。
- [15] 张次溪:《清代燕都梨园史料正续编》[M].北京:中国戏剧出版社,1988年。
- [16] 顾炳权:《上海洋场竹枝词》[M].上海:上海书店出版社,1996年。
- [17] 雷梦水:《中华竹枝词》[M].北京:北京古籍出版社,1996年。
- [18] 胡思敬:《国闻备乘》[M].上海:上海书店,1997年。
- [19] 海上漱石生:《上海戏园变迁志》[M].周华斌、朱联群编《中国剧场史论(下)》,北京:北京广播学院出版社,2003年。
- [20] 欧阳修:《五代史》[M].北京:世纪出版集团·汉语大词典出版集团,2004年。
- [21] 王芷章:《清升平署志略》[M].北京:商务印书馆,2006年。
- [22] 学苑出版社:《民国京昆史料丛书》[M].北京:学苑出版社,2010年。



2、今人著作

- [1] 齐如山:《戏班》[M].北京:北平国剧学会,1935年。
- [2] 齐如山:《京剧之变迁》[M].北京:北平国剧协会,1935年。
- [3] 潘光旦:《中国伶人血缘之研究》[M].北京:商务印书馆,1941年。
- [4] 徐兰沅:《徐兰沅操琴生活》[M].北京:中国戏剧出版社,1960年。
- [5] 叶 郎:《中国美学史大纲》[M].上海:上海人民出版社,1985年。
- [6] 艾·威尔逊:《论观众》[M].北京:文化艺术出版社,1986年。
- [7] 梅兰芳:《舞台生活四十年》[M].北京:中国戏剧出版社,1986年。
- [8] 马少波:《中国京剧史》[M].北京:中国戏剧出版社,1990年。
- [9] 齐如山:《京剧谈往录三编》[M].北京:北京出版社,1990年。
- [10] 丁秉铨:《菊坛旧闻录》[M].北京:中国戏剧出版社,1995年。
- [11] 谭 帆:《优伶史》[M].上海:上海文艺出版社,1995年。
- [12] 廖 奔:《中国古代剧场史》[M].郑州:中州古籍出版社,1997年。
- [13] 丁汝芹:《清代内廷演戏史话》[M].北京:紫禁城出版社,1999年。
- [14] 徐城北:《京剧与中国文化》[M].北京:人民出版社,1999年。
- [15] 熊月之:《上海通史》[M].上海:上海人民出版社,1999年。
- [16] 程永江:《程砚秋史事长编》[M].北京:北京出版社,2000年。
- [17] 徐城北:《京戏之迷》[M].北京:北京时事出版社,2002年。
- [18] 张发颖:《中国戏班史》[M].北京:学苑出版社,2003年。
- [19] 姚旭峰:《梨园海上花》[M].上海:上海人民出版社,2003年。
- [20] 周华斌、朱联群:《中国剧场史论》[M].北京:北京广播学院出版社,2003年。
- [21] 徐城北:《中国京剧》[M].北京:五洲传播出版社,2003年。
- [22] 王文英,叶中强:《城市语境与大众文化—上海都市文化空间的分析》[M].上海:上海人民出版社,2004年。
- [23] 齐如山:《齐如山回忆录》[M].沈阳:辽宁教育出版社,2005年。
- [24] 上海地方志办公室:《上海名建筑志》[M].上海:上海社会科学院出版社,2005年。
- [25] 么书仪:《晚晴戏曲的变革》[M].北京:人民文学出版社,2006年。
- [26] 章诒和:《伶人往事》[M].长沙:湖南文艺出版社,2006年。
- [27] 王芷章:《清升平署志略》[M].北京:商务印书馆,2006年。
- [28] 包缉庭:《京剧的摇篮—富连成》[M].西安:陕西人民出版社,2008年。
- [29] 朱家溍:《故宫退食录》[M].北京:紫禁城出版社,2009年。
- [30] 丁秉铨:《孟小冬与言高谭马》[M].济南:山东人民出版社,2009年。



[31] 丁秉鐸:《国剧名伶轶事》[M]. 济南: 山东人民出版社, 2010 年。

3、论文

学位论文

- [1] 郭研琳: 中国戏曲与市场流变[D]. 东南大学硕士学位论文, 2004 年。
- [2] 陈昱霖:《申报》广告视野中的晚清上海社会 [D]. 苏州大学硕士学位论文, 2005 年。
- [3] 徐剑雄: 京剧与上海都市社会[D]. 上海师范大学博士学位论文, 2006 年。
- [4] 付德雷:《申报》与戏曲传播[D]. 东南大学硕士学位论文, 2006 年。
- [5] 陈 佳: 晚清上海报刊与京剧的传播[D]. 上海师范大学硕士论文, 2009 年。

期刊论文

- [1] 鸿 年: 案目之今昔观[J].《戏杂志》, 1923 年 08 期。
- [2] 侯镜昶: 晚清的京剧艺术[J].《云南民族学院学报》, 1986 年 03 期。
- [3] 马明捷: 旧京剧戏班的组织和管理[J].《上海艺术家》, 1990 年 06 月。
- [4] 谭 帆: 中国古代优伶心态描述[J].《戏剧艺术》, 1993 年 04 期。
- [5] R. 德·科尔多: 论明星[J].《世界电影》, 1995 年 05 月。
- [6] 桑咸之: 论京剧与晚清文化[J].《中华戏曲》, 1996 年 02 期。
- [7] 岑大利: 从清代竹枝词看京城文化时尚[J].《首都师范大学学报》, 2001 年 04 期。
- [8] 汪维寅: 梅兰芳与戏剧文化[J].《东南文化》, 2004 年 04 期。
- [9] 么书仪: 晚清优伶社会地位的变革[J].《戏曲研究》, 2005 年 02 期, 第 68 辑。
- [10] 叶凯蒂: 从护花者到知音—清末民初北京文人的文化活动与旦角的明星化[C].《北京: 都市想象与文化记忆》, 北京大学出版社, 2005 年。
- [11] 吴存存: “软红尘裹着新书”——香溪渔隐“凤城品花记”与晚清的“花谱”[J].《中国文化》, 2006 年 02 期。
- [12] 赵山林: 上海竹枝词与戏曲[J].《中华戏曲》, 2006 年 02 期。
- [13] 关纪新: 满族对北京的文化奉献[J].《北京社会科学》, 2007 年, 第 3 期。
- [14] 张静文: 清代北京竹枝词评析[J].《北京政法职业学院学报》, 2008 年 02 期。
- [15] 徐 煜: 花部的崛起与伶人的偶像化[J].《上海戏剧学院学报·戏剧艺术》, 2008 年第 4 期。
- [16] 秋 风: 戏曲衰落的经济分析[J].《社会学家茶座》, 2008 年, 第 5 期。



- [17] 董 昕：罗瘿公对程派艺术形成的作用与价值[J].《中国戏曲学院学报》，2009 年 01 期。
- [18] 王子今：“竹枝词”的文化意义[J].《河南科技大学学报(社会科学版)》，2009 年 02 期。
- [19] 徐 煜：近代京剧名角制戏班的组织结构[J].《艺海》，2009 年 05 期。
- [20] 岳微清：光绪年间内廷伶人的时代特征及畸形文化的认同[J].《齐鲁艺苑》，2009 年 05 期。
- [21] 张玲玲：策划梅兰芳[J].《新世纪周刊》，2009 年 05 期。
- [22] 吴存存：清代梨园花谱流行状况考略[C].《罗宗强先生八十寿辰纪念文集》，中华书局，2009 年。
- [23] 吴存存：梨园花谱—清中晚期北京男风盛行下的流行读物[J].《中国“性”研究》，第 26 辑。
- [24] 梁 燕：清末民初北京戏班的经营状况[J].《文史知识》，2010 年 01 期。
- [25] 徐 煜：清末戏曲经营形态的演变[J].《戏曲研究》，2010 年 02 期。
- [26] 廖 奔：发掘梅兰芳背后的文人—齐如山[J].《艺苑》，2010 年 03 期。
- [27] 陈 恬：森严与松散：“名角制”京剧班社结构初探[C].杜长胜编《京剧与现代中国社会》，文化艺术出版社，2010 年。
- [28] 颜全毅：文人京剧创作与“角儿”演剧风格创建的合力与难题—以齐如山、罗瘿公等为例[J].《戏曲艺术》，2011 年 03 期。
- [29] 唐雪莹：《申报》对梅兰芳沪上演出的报道[J].《新闻爱好者》，2011 年 8 月（下半月）。



后 记

壬辰年暮春，余客居京都，大风扬尘、油烟漫舞，念求学楚地之江南草长、杂花生树，于仓惶中结此文，叹三载光阴转瞬已逝，遥想当时种种，恍如昨日。

曾想向太白君之仗剑走天涯，看尽落寞繁华。无奈昔之轻狂年少，只换来今之四海为家。人生南北真如梦，余今幸谋一差以维生。京都繁华，于天桥上感车水马龙飞驰延宕之震颤，看晚春里柳絮杨花之满天，没有雕花笼，没有琵琶怨，如同匿名之人，站在画里望苍穹。想曾几何时读《论语》，最感“暮春者，春服既成。冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归”之句。又曾戏做《无题》之诗云：“徜徉万里数秋星，纵意山水踏行云。陶舍篱边谢野菊，琴台桂酒酬知音。好梦由来醉复醒，长将逍遥乐生平。书字芭蕉问流光，宁负多情不负卿。”反观而今生活，谬以十万八千里！

“余有韬光之志，难以叙表，笑言昔唐人重进士科，士方登第时，则长安杏花盛开，故杏园之宴，以为盛事。而今只待越明年，方春时，杏花粲发，而吾辈得志。”此乃余未登桂子山前之豪言，现观之感慨万千。古有谢女咏絮才、曹植七步诗，吾才不及先人之万一。更有凿壁偷光、囊萤映雪、韦编三绝，吾力不及先人之万一。昔古之学士十年寒窗而扬天下，今余自始龀之年求学至今，素丝经纬、岁月如流，学之不成，道之不继，人世渺渺，前程未定……仰之愧于父母之含辛茹苦、师之孜孜不倦，俯之愧于自身十数年之求学维艰。师恩似海，恐多辜负，诚惶诚恐。

唯感三年来友情之弥坚，落英缤纷共叹者有之，残诗月色对酒者有之，共享饕餮之趣者有之，同赏名川大山者有之，诗词唱和往来者有之……岁月欢好，不胜赘述，有友如斯，吾之幸也，夫复何求。今天涯离散，各自东西，唯忘珍重。曾作一阕《沁园春》，怀友自伤：

仲冬葭月，昏黄天气，似雾笼沙。忆兰襟共游，残诗对酒。香飘十里，桂子山下。秋桐借风，落木萧萧，如蝶舞，洋洋洒洒。梦醒罢，谁与共嬉骂？零落天涯。

别后客倦京城，听初雪幽沉北风杀。望尽凄寒处，飘摇落花。人面渐离，冷月悲茄。前程渺渺，半生已去，问君终将何为家？梦一场，叹人生不过，痴付年华。

此为后记，且自见笑于大方之家罢了。

于壬辰年谷雨后