

京剧来到上海后的“梦幻旅程”

演讲 沈鸿鑫 整理 本报记者 徐蓓

1867年,京剧从北京传入上海,从此开启了一段梦幻般的旅程。海派京剧以其独有的风姿和魅力,成了上海的一个重要的文化品牌。请听作家、文艺戏剧理论家沈鸿鑫在“上图讲座”为大家细细讲述海派京剧的前世今生。

1876年,“京剧”名称首次出现在上海

京剧是我国的国剧,它起源、形成于北京。1790年起,三庆班等“四大徽班”进京。稍后,湖北的汉戏班进京,徽汉逐渐融合。经过多年的交融、综合、嬗变,于清道光二十年(1840年)左右,一个新的剧种——京剧诞生了。

京剧逐渐在北京称雄剧坛,而且向全国各地辐射。京剧传入上海的时间为同治六年(1867年)。

上海的戏曲活动也有悠久的历史。早在元代,上海地区就有戏曲活动的记载。清道光中期后,昆班戏曲的演出中心由苏州移至上海。清咸丰元年(1851年),在原上海县署西首的四牌楼附近,出现了第一个营业性的戏园——三雅园。之后,又陆续兴建了聚美轩、丰乐园、集秀园等戏园。

同治六年(1867年),英籍华人罗逸卿在上海石路(今广东路福建路一带)建造的仿京式戏园“满庭芳”开张,派人约聘北京的京戏班来演出。同年,巨商刘维忠又在宝善街兆贵里(今广东路湖北路口)建造了丹桂茶园,邀请了北京“三庆班”等戏班的名角到沪献演。

首批来到上海献演的都是京戏名角,他们上演的剧目有来自徽班、汉班、秦腔的一些传统戏,也有不少新排的连台本戏和灯彩戏。同治十一年(1872年),著名京剧武生夏奎章在丹桂茶园排演十本《五彩舆》,讲的是明代清官海瑞的故事。新的剧目,新的戏曲剧种,引起了沪上观众的浓厚兴趣。《南北梨园略史》中这样记载:“沪人初见,趋之若狂。”

有一件非常有趣的事:京剧虽然诞生在北京,但是在很长一段时间里没有固定的名称,或称二黄,或称皮黄,或称乱弹。它是在上海首次定名为“京剧”的。光绪二年(1876年)2月7日,上海《申报》上刊登了一篇题为《图绘伶伦》的文章。文章说:“京剧最重老生,各部必有能唱之老生一二人,始能成班,俗呼为台柱子。”《申报》是当时上海最有影响力的报纸,从此,“京剧”之名称传遍天下,一直至今。

“入乡随俗”的南派京剧

光绪年间,京剧在上海已经盛行,京角来沪十分频繁。首批来沪的京剧艺人大部分在上海安家落户,如夏奎章、王鸿寿等,他们的后代也大多继承父业,这些京剧艺人还在上海广收门徒,其门徒大多学成出师后登台表演。由此,上海逐渐成为京剧在南方活动的中心,并向周边省市迅速传播。

在京剧南来之前,除昆曲外,梆子、徽戏、绍兴班、广东班等已经传入上海及江南地区。京剧传入上海后异峰突起,梆子、徽班等受到冷落。为了生存,他们改搭京班,于是



张克伟 绘图

形成了京徽合班、皮黄梆子合班同台演出的情况,当时称为“双下锅”。比如京徽合班,在同一场演出中,既有京班的戏码,又有徽班的戏码,甚至还有京徽合演一个戏的。通过同台合演,京剧吸收了大量徽戏和梆子的剧目、表演艺术的营养以及人才,这种长期磨合的结果是逐渐形成了一种与京派风格相异的京剧,人们称之为“南派京剧”。

京剧在北京,观众多为王公贵族,而在繁华商都的上海,观众则是五方杂处的市民。徐珂在《清稗类钞》中有云:“观剧有两大派,一北派,一南派。北派之誉优也,必以唱工佳,咬字真,而于貌之美恶初未介意,故鸡皮鹤发之陈德霖,独为北方社会所推重。南派誉优,则曰身段好,容貌善也,而艺之优劣乃未齿及。一言以蔽之,北人重艺,南人重色而已。”

南派京剧最早的代表作是光绪末期上演的《湘军平逆传》和《左平西传》,分别为潘月樵、夏月润所创。其表演以凶猛的真刀真枪著称。一般认为,在1900年以前,南派京剧已经形成。南派京剧有以下特点:一,舞台的身段动作追求火爆、夸张,武戏讲究高难度的武功技巧。二,唱工求灵活、流畅。三,演出剧目题材广泛,追求情节曲折和趣味性,演出样式追求新奇变化。四,舞台装置运用声光技术,追求新奇,如盛行灯彩戏。

从南派京剧到海派京剧

海派京剧大概形成于20世纪初,它是从南派京剧发展而来的。如果说南派京剧所

呈现的主要是地域方面的特征,那么海派京剧除了地域特征外,更重要的是有了文化上的飞跃。

形成于清道光年间的京剧,本质上是一种农耕社会和封建时代产生的艺术,从文化性质来看,它属于古代的艺术。而海派京剧与以前的京剧相比,既有继承关系,又有文化性质的差别。可以说,海派京剧开启了京剧近代化的历史进程。

海派京剧是融汇了上海这座大都市的政治、经济、文化、生活习俗、民众心理及社会舆论等多方面的因素而形成的。

首先是政治方面。19世纪末,帝国主义列强瓜分中国,清政府腐败无能,民众政治变革的呼声很高。在这样的背景下,以上海为中心的一场京剧改良运动逐渐兴起,涌现出一批表现新思想、新内容的剧目,如《爱国魂》《学海潮》《轩亭冤》《维新梦》等。可以说,正是京剧改良运动催生了海派京剧的诞生。

值得一提的是,不少海派京剧的代表人物同时也是民主革命者。如潘月樵、夏月珊等在辛亥革命时期,积极参加了攻打上海制造局的战役,孙中山曾这样称赞他们:“编演新剧,提倡革命,社会因而感动,得奏大功。”

第二,经济方面。有人说,“商路即是戏路”。上海是个商业大都市,经济繁荣,人口密集,是我国南方最大的“戏码头”。上海戏院的包银以月计酬,非常丰厚,北方的艺人到上海演出一次,往往够吃一年。这些都为海派京剧的发展提供了充分的物质基础。

上海商业方面的资本运作和经营方式也渗透到海派京剧的经济策略之中,如采用售票制、剧团班底制、前后台拆账等。另外,

上海的商业演出竞争非常激烈,需要经常翻新新戏,创造新招,这也促进了艺术的创新发展。

第三,文化方面。上海的戏曲演出市场非常繁荣,观众数量巨大,戏院、剧场、大型游乐场星罗棋布,为海派京剧的发展提供了很好的平台。上海是个中西交融、南北汇聚的文化艺术中心,外来的话剧、电影、芭蕾舞、交响乐等都最先在上海落脚,南北各地的戏曲剧种也荟萃申城舞台,这些都给海派京剧提供了丰富的艺术营养,同时也成为海派京剧发展的一个动力。而上海发达的传媒,众多的报刊、电台、唱片厂等则使海派京剧如虎添翼,有效地扩大了它的辐射力和影响力。

第四,观众方面。上海的观众五方杂处,华洋兼有,其中多为市民阶层。海派京剧的通俗、翻新、好看,与观众的喜好有密切的关系,可以说,广大观众也是成就海派京剧的重要因素之一。

周信芳:海派京剧的一面旗帜

海派京剧的兴起有个重要的标志,那就是新舞台的创建。

1908年10月,夏氏兄弟、潘月樵等联合商界人士集资在上海南市十六铺建造了一个股份有限公司的新式剧场——新舞台。事先,夏氏兄弟曾到欧洲、日本考察新式剧场。新舞台一改旧式茶园戏馆的戏台三面朝向观众的格局,采用镜框式、月牙形的舞台,一面朝向观众,并从国外引进布景、灯光等技术,舞台上方便有天桥,台上有转台,观众席采用横排座椅,有三层楼,可容纳2000多位观众。新舞台革除了旧戏班的一些陋习,是对观剧方式的一次重大变革。它把三教九流杂陈一处,边喝茶吃零食、边看戏的社交娱乐空间,变成单纯进行娱乐消费和艺术欣赏的独立空间,对城市娱乐空间的规范起了重要作用。

更重要的是,新舞台编演了大量宣扬民主、爱国的新戏,在形式方面也进行了许多变革,除了唱以外,增强了念白和做功的分量,表演上吸收了文明戏的一些写实的手法,有时还加有长篇的议论。服装方面,有的剧目因内容需要而改用时装,呈现出与京派完全不同的风格。

谈到海派京剧,不能不提到京剧艺术大师周信芳。他是海派京剧的一面旗帜,也是海派京剧的一个高峰。周信芳是一位具有深厚传统京剧根基的京剧人,他自幼学戏,7岁登台。后又进过喜连成科班,受到过谭鑫培、孙菊仙等“鼎甲”级大家的栽培。他功夫十分扎实,文武兼备,上海的报纸曾称他为“全才老生,领袖艺人”。

周信芳又是一位具有新思想、新观念、新创举的艺术家。他认为,戏剧要传递民众情绪的体验,倾诉人生的苦闷和不满。抗战时期,他长期演出《明末遗恨》《徽钦二帝》,以此激发民众的抗日情绪。

他还具有创新意识与开放意识。他以一个

京剧演员的身份加入话剧团体南国社,在表演中巧妙地吸收了话剧、电影、舞蹈等现代艺术的元素和手法,使表演更加深入动人。早在1925年,周信芳就兼任导演,开创了京剧界的导演制。

此外,周信芳的演出追求平民化、大众化。他曾这样说:“处于当今时代,万不能以戏剧视为贵族之娱乐品,当处处以平民化为目标。”当时,天蟾舞台、中国大戏院都建成了三层建筑,三层楼票价低廉,供下层市民观赏。1928年,周信芳在天蟾舞台编演了十六本连台本戏《封神榜》,连演3年,甚为火爆,即使倾盆大雨,也照样客满。

“到上海唱红了,才算真红”

经常有人把海派京剧与京派京剧对立起来,但事实上,海派京剧与京派京剧都是整个京剧艺术的组成部分。它们尽管风格各异,但始终血脉相通。

就上海来说,海派京剧绝非上海京剧的全部。在上海的舞台上,从来就是海派京剧和京派京剧共存共荣、相映生辉。上海的观众不仅喜欢海派,同时也迷恋京派。京剧大师谭鑫培曾6次到上海演出,他的“伶界大王”的称号还是在上海获得的。梅兰芳20岁初闯上海滩,一炮打响,被称为“第一青衣”,从此走红全国。程砚秋特地把他新戏《锁麟囊》放在上海首演。“四大名旦”“四大须生”没有一个不是在上海唱红的,正如戏曲理论家齐如山所说:“到上海唱红了,才算真红。”

京派京剧与海派京剧固然有竞争的关系,但更多的是相互交流、相互影响、相互交融。最突出的例子是京剧大师梅兰芳。他于1913年初次到上海演出,看到了上海的新式剧场,看到了新舞台演出的新戏,一股“海上新空气”立刻强烈地感染了他。他在回忆录里写道:“我第一次到上海表演,是我一生在戏剧方面发展的一个关键。”他看到上海观众喜欢“唱做并重,新颖生动”,于是立即新排了刀马旦戏《穆柯寨》加演。他深深意识到,“上海舞台上一切都在进化,已经开始朝着新的方向迈步朝前走了”。他回到北京不久,就启动了新戏的编排,编演了《宦海潮》《邓霞臣》《一瓣莲》等时装新戏。杨小楼、马连良、郝寿臣、高庆奎、尚小云、程砚秋等也都纷纷排演新戏。

海派京剧与京派京剧不仅相互交流、相互影响,而且还常常同台演出。周信芳就多次与梅兰芳、马连良合作,同台合演一个戏,如梅周合作演出了《打渔杀家》《二堂舍子》。周信芳与马连良有一次在天津合演《十道本》,当时台下的观众中,有一批是马派迷,专门来捧马的;有一批是麒迷,专门来捧周的。演出刚开始,马迷们对周信芳不理不睬,麒迷对马连良也十分冷淡。但是随着演出的深入,周马二位的演技使全场观众为之折服。这时,马迷们也连连为周信芳喝彩,而麒迷们也频频为马连良叫好,观众中的门户之见、派别之争瞬间烟消云散了。

消费市场 专版

刊登内容

- 金银首饰 百货卖场 休闲旅游
- 儿童用品 食品餐饮 建材装潢
- 体育健美 超市促销 家具厨卫
- 家用电器 婚纱摄影 品牌人物
- 酒类饮品 医药保健 教育出版

电话: 021-22898598

朝政出现了危机

显然,“狸猫换太子”的故事完全是民间艺人编造出来的,与宋朝史实毫无关系,只不过借用了刘妃、李妃与宋仁宗的身份,敷衍出来而已。真实的历史不会有那么强的戏剧性,宋王朝的内廷也没有那么血淋淋的宫斗,什么“金丸之约”“狸猫换太子”“寇珠救主”“陈琳送饭盒”“包公审郭槐”“仁宗认母”等戏文津津乐道的情节,都来自民间文人的想象。

李氏怀有身孕之时,并不是妃嫔,而是一名小宫女,根本不可能与得宠的刘妃争夺皇后之位;刘妃抱养侍女所生皇子,其实是合乎当时宗法的,并不需要动用诡计。刘氏也从未迫害过李氏,“打入冷宫”“白绫赐死”云云,不过是小说家的捏造;赵祯在生母在世之时,也不知道自己的身世,因而并无认母之举;当他得悉生母为李氏时,已是明道二年(1033年),当时包拯还在家乡侍奉双亲,不可能参与调查这起宫廷谜案,包拯也从未当过首相;至于八千岁、狄娘娘、宦官郭槐与陈琳、宫女寇珠,则是虚构出来的文学人物,史无其人。

元明清时期,民间诞生了大量以宋代为历史背景的“讲史”类通俗文艺,如评书、小说、弹词、戏曲,这些民间文艺作品在很大程度上误导了大众对宋朝的认识。大众习惯通过民间文艺而非史书了解历史,比如绝大多数人对三国历史的理解,就是基于小说《三国演义》与“三国演义”,而不是《三国志》。编撰宋朝故事的元明清民间文人,基本上都没读过几本史书,他们只能根据自己的眼界

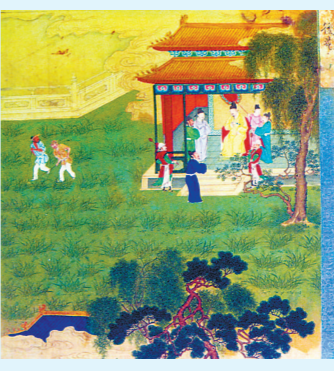
宋仁宗



与生活经验想象宋代的历史情景,后人想从元明清民间文艺作品中了解宋代的宫廷生活、朝政与司法制度,无异于缘木求鱼。

尽管“狸猫换太子”的故事情节全然为文人虚构,刘妃与李妃争位的宫斗完全不合宋朝史实,不过,宋真宗晚年的宫廷与朝堂确实不太平静,权力争斗的暗流涌动,只是权争爆发的时间点并非风平浪静的大中祥符三年,而是在刘娥被封为皇后、小赵祯被立为太子之后,更准确地说,是在天禧四年(1020年);政争的重点也不是后宫的妃嫔争位,而是政府中的寇准一派与丁谓一派争权,卷入这场政争的,还有皇帝、皇后、内侍,甚至连年幼的皇太子赵祯也被牵扯进来。

宋王朝将政府分为两个系统,以中书门下(元丰改制为三省)辖民政,首长为首相(含首相与次相),副职为参知政事;以枢密院辖军政,首长为枢密使或同知枢密院,副职为枢密副使或同知枢密院事,他们的地位相当于副宰相。中书门下、枢密院并称“两府”。天禧四年的宰相团队分为两个派系,一方以次相寇准为首,支持者有参知政事李迪、枢密副使周起、签书



吴钩 著

枢密院事曹玮、翰林学士杨亿等人,首相向敏中也是寇准的同盟,但他在这一年的三月去世了。另一方以枢密使丁谓为首,支持者有另一名枢密使曹利用、枢密副使任中正、翰林学士钱惟演等人。

寇准与丁谓、曹利用都有私怨。咸平年初,寇准首次拜相,丁谓为参知政事,对寇准很是恭敬,但寇准却不惯丁谓的逢迎。一日,执政团队会餐,寇准的胡子不小心沾了汤羹,丁谓站起来,帮首长擦去汤羹,寇准居然不领情,反而讥笑他:“参政,国之大臣,乃为官僚拂须耶?”搞得丁谓万分尴尬。

大中祥符中,寇准担任枢密使,曹利用为枢密副使,二人议事,意见多不合,寇准素来瞧不起曹利用,时常取笑他不学无术:“君一夫尔,岂解此国家大体耶?”因此,丁、曹二人都对寇准怀恨在心,欲联手倒寇。

但寇准也不是省油的灯,也在寻找机会驱逐丁谓、曹利用。宋真宗兼用一贯不和的寇准与丁谓为宰辅大臣,也许是出于玩权力平衡的用心。许多年之后,一位神宗朝的大臣说:“真宗用寇准,人或问真宗。真宗曰:‘且要异论相搅,即各不敢为

非。’”廷臣异论相搅,君主以超然的身位作出调和、取舍,防止权臣独大、权力滥用,这是一种相当高明的治术。如果宋真宗能够正常视朝理政,应该可以驾驭异论相搅的政局,然而,天禧年间,真宗经常性“不豫”,身体多病,时而清醒,时而神志不清、胡言乱语,严重时甚至昏迷不醒,连话都说不出来,显然已无法如常听政,朝政便出现了危机。

人宋后,宋太祖因为宰相赵普“权任颇专”,“堂帖势力重于救命”,遂下诏禁止宰相以堂帖处分公事。但宰相作为权力中枢,必须有政务指挥权,堂帖既禁用,慢慢地,便开始用“札子”出令。至道年间,宋太宗又收回宰相便宜处分公事的权力,要求“自今但干近上公事,须降敕处分;其合用札子,亦当奏裁,方可行遣”,宰相可出札子,但须经君主批准。

宋太宗还确立了每日御殿听政的日朝制度,而按唐制,君主通常是单日坐殿听政,双日不视朝,节假日放假。淳化年间,有朝臣提议:“臣欲望陛下依前代旧规,只日视朝,双日不坐。其只日遇大寒、盛暑、阴霾、泥泞,亦放百官起居。”希望太宗恢复唐朝单日坐朝的旧制,但太宗并没有听从,坚持每日视朝。

按太祖、太宗朝形成的这套制度,君主不但要每日视朝听政(节日、假日、伏日通常会休务放假),还要裁决宰相的上行文书(相当于唐朝熟状的札子),审核宰相的下行文(相当于唐朝堂帖的札子)。如此一来,君主固然掌握了更大的决策权,却也要为处理政务付出更多的精力。偏偏宋真宗晚年体弱多病,有时候连正常的听政都做不到,原本由他掌握的那部分实质性君权,势必会发生转移。

那么这部分君权将转移到谁的手里呢?
(四) 连载