

# 近现代戏曲名角制 文化研究

徐  
煜  
著



上海書店出版社  
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

近現代  
戲曲名角  
文化研究

徐 煜 著



上海書店出版社  
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

## 图书在版编目(CIP)数据

近现代戏曲名角制文化研究 / 徐煜著. —上海:  
上海书店出版社, 2011. 11  
(上海戏剧学院博士文库)  
ISBN 978-7-5458-0517-8

I. ①近… II. ①徐… III. ①中国戏剧—戏剧史—近  
现代 IV. ①J809.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 209889 号

---

责任编辑 计 敏  
技术编辑 丁 多  
装帧设计 麦 辉

---

## 近现代戏曲名角制文化研究

徐 煜 著

出 版 上海世纪出版股份有限公司上海书店出版社  
(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)  
发 行 上海世纪出版股份有限公司发行中心  
印 刷 上海商务联西印刷有限公司  
开 本 640×965mm 1/16  
印 张 12  
字 数 150,000  
版 次 2011 年 11 月第 1 版  
印 次 2011 年 11 月第 1 次印刷  
ISBN 978-7-5458-0517-8/J·129  
定 价 32.00 元

# 编委会

主 任

韩 生

副主任

孙惠柱 宫宝荣

成 员 (以姓氏笔画为序)

|     |     |     |     |     |
|-----|-----|-----|-----|-----|
| 丁罗男 | 王邦雄 | 叶长海 | 刘元声 | 孙惠柱 |
| 宋光祖 | 张仲年 | 宫宝荣 | 荣广润 | 韩 生 |

# 总 序

上海戏剧学院院长 韩 生

收入《上海戏剧学院博士文库》的,是上戏近五年来毕业或在读博士研究生的优秀论文。专门为博士研究生出版一套丛书,在学院的发展历史上还是第一次。这是一个标志,既表明我院提升研究生教育质量的目标在逐步落实,也表明研究生科研能力的培养在我院日益受到重视。

上戏在 1998 年经国务院学位委员会批准获戏剧戏曲学博士学位授予权。就我国艺术教育历史来说,戏剧学科的博士学位于 1980 年代后期才设立,历史虽不长,但基于我国戏剧文化历史的深厚积淀,以及外国戏剧教育的丰富资源,这一学科的博士教育成果是令人瞩目的。戏剧专业高校、综合性大学、研究院等研究的成果和论文大大提升了戏剧学科的学术水平,带动了相关艺术学科的建设,促进了我国文化艺术事业的发展。

上戏最值得珍视的优越条件之一,就是形成了完整的多层次的艺术教育培养系统,从中专、本科、硕士、博士到博士后。就艺术学科体系来说,层次并不意味着高下,只是不同层次承担了艺术的不同功能,都分别应对了社会的不同需求。这也是艺术学科与其他某些学科的不同之处,艺术的学位并不是阶段性升级概念。

这实际上触及艺术学科规律、大学艺术教育和研究的宗旨、艺术大学存在的根本理由的共性问题。基础性的和前沿性的研究应该是博士生教

育所承担的重要使命。艺术呈现的形式和载体具有感官直接性的特点,而艺术学科的重要特点是经验和理论的高度同一性。过去人们对艺术教育的认识更多停留在经验层面,随着艺术学科的渐趋成熟,我们愈发会触及艺术最深层的哲学意义,会追溯某种艺术现象的历史源头。

博士研究生教育,其学术水准与研究能力的提升,本是当仁不让的首要任务。但是毋庸讳言,近些年学术界的浮躁和浮夸之风甚为普遍,我们也看到,学位教育受到不同程度的干扰甚至污染。在这样的背景下,以十年寒窗的姿态,静心于学问的学子,需要应对的诱惑常常会构成对他们承受力的考验。

也正因为此,我们精心挑选的这 11 篇优秀博士论文以丛书形式出版,其目的不在于完成一个展示性的项目,可以视作对于 11 名博士研究生的一种褒奖。我们希望以此开始,倡导一种更加纯粹的学术精神,更加执著的学术追求,更加扎实的学术态度,更加强烈的使命意识。

我们在诸多的博士论文中挑选出的这 11 篇论文各有特点,但一个共同的遴选要求是,必须有自己独到的学术见解。11 篇博士论文,涉及中国话剧史论、中国戏曲史论、外国戏剧史论、西方戏剧文化研究、舞台设计与演出研究、编剧理论与创作、表演与导演研究以及人类表演学等多个研究领域,其中有的从独特角度解读中国戏曲的发展,有的在全新背景下对中西方戏剧文化交流进行阐述,既有从古代剧场发展角度对舞台美术理论的探讨,也有对经典西方剧作家创作理论的钻研等等,透过 11 篇论文,我们可以从中感受到各位博士生在撰写过程中的艰辛和努力。

李涛博士在论文《大众文化语境下的上海职业话剧(1937—1945)》中,认为 20 世纪三四十年代,话剧在上海更多的是作为大众文化产品存在的,它的消长虽然有社会形态变迁、行政管理因素,但主要是市场之手在操控。李涛博士在研究中更多地依赖一手文献,并结合对部分当事人的访问,对某些疑点加以廓清,在论述中适度引入西方大众文化、文化研究理论,力图准确揭示上海职业话剧的发展规律,考察其如何成为大众的消费品,如何影响上海的都市生活,重新绘制了 20 世纪三四十年代的上海话剧地图。

邱佳岭博士以《论汤姆·斯托帕德文人剧》为题,通过对斯托帕德戏剧不同时期主要文本的具体分析,以精细文本分析为依托,对斯托帕德戏剧从选材、剧情结构、思想意义几方面来阐述斯托帕德文人剧的特质,并作出整体性界定和分析。刘欣博士在《论中国现代改译剧》中,提出在中国现代话剧发展的历史中,伴随着外国戏剧的译介,出现了大量的改译剧,随之涌现三个高潮,即文明戏时期、1920年代、三四十年代,并对三个高潮做了条分缕析的阐述。

易杰博士在论文《萨拉·凯恩:从存在的悲剧到后现代悲剧》中提出,萨拉·凯恩前期戏剧作品中通过展示种种残酷暴力的舞台形象,展现了主体在一个变幻莫测的客体中,身体和情感经历了来自未知客体的种种痛苦的折磨后而体验到的一种存在的绝望,并对其晚期戏剧中存在的绝望达到浓郁程度及戏剧的客体世界却消失了的进行追踪,认为在这个过程中,萨拉·凯恩所采取的是视觉震撼和对现实主义戏剧结构的解构从而一步步走向后现代的戏剧形式。易杰博士为获取第一手资料,甚至远赴美国。

宋旻博士以《宋代勾栏形制复原》为题,从中国最早的商业剧场——勾栏(又作构栏、勾阑、钩栏、构肆)着手,认为勾栏在宋代的出现具有跨时代的意义,标志着中国戏剧已经发展到成熟阶段,进入商业市场。他通过考察现有资源,复原宋代的戏曲演出场所——勾栏,结合《营造法式》、《清明上河图》等历史文字、图像资料与金元时期的戏台文物资料,对勾栏中的戏台各局部构件、院落规模及尺寸进行全方位的复原,得出勾栏并未消失的结论。

刘庆博士的《上海滑稽史》,是对20世纪初至今上海滑稽历史的回顾与讨论,以时间线索串联分析过程,尝试辨析了不同滑稽形态的演进和变化情况,并对滑稽表演的风格特性、地域色彩、创作方式、美学价值等问题展开了阐述。刘庆博士在论文中力图将不同滑稽形态之间的相互渗透纳入视线,进而期望准确完成对滑稽动态历史的勾画。

姚旭峰博士的《士文化的一个样本——明清江南园林演剧初探》,以明清——主要为明中叶到清中叶——江南园林演剧为研究对象,探讨其

历史成因、文化精神和主流形态。与之相应,徐煜博士以《近现代戏曲名角制文化研究》为题,主要论述的是戏曲行业状况的演变条件和过程,名角制的表现形态以及近现代以名角为中心的演出经营模式等问题,希望比较全面地概括名角制的内涵和体现方式。

赵起博士在《后工业时代的想象天堂——对美国近40年幻想题材影片创作的“非现实化”特色的研究》中,以美国近40年幻想题材影片创作的“非现实化”特色为研究对象,从“非现实化”处理的基本思维(创作观念的演变、主题的选择)和创作中的具体特色这两大部分来展开研究,考察了“非现实化”创作观念的来源、形成,主题的类型及特征、叙事、风格和受众心理等方面的论点,涉及了诸如1960年代后美国电影产业基本状况、电影业的全球化战略及市场运作、叙事时空关系、“末世情结”等一系列问题,期许在理论上建立一个较有新意的讨论话题。

黎力博士的《否定之否定:长阳土家族“跳丧”仪式的研究》,认为长阳土家族“跳丧”仪式演变而来的各种形式并未因为否定和改变而消失,反而是在否定之否定的过程中不断优化、发展,逐渐适应现代生活。黎力博士的初衷是探究特殊民族传统仪式的剧场演变,并期望在探究中思考仪式剧场在现代社会中的发展前景,以及现代城市居民社会生活中的需求。

以上见解或显稚拙,或有待继续论证,但选题都体现出一定的开拓性。每个博士为之遍寻资料、踏访调研的付出是实在的,因此基本上可以作为我院博士研究生教育教学近五年来的优秀学术成果。

因为时间关系,并非我院所有的优秀博士论文都可入选。我们出版《上海戏剧学院博士文库》的意义也不全是为了纪念,更在于它的引领作用。我们期望,随着我院研究生教育的发展和质量的提高,会有越来越多的优秀学术成果出现。

是为序。

2011年5月

# 目 录

|                             |    |
|-----------------------------|----|
| 绪论.....                     | 1  |
| 第一章 近现代伶人的身份转换与名角制的形成 ..... | 13 |
| 第一节 名角制的孕育与萌发 .....         | 13 |
| 一、花部崛起与伶人偶像化趋势 .....        | 13 |
| 二、从本能的社会效应到自发的经营手段 .....    | 24 |
| 第二节 伶人生存处境与名角制的晚熟 .....     | 28 |
| 一、歧视性的伶人生存环境 .....          | 28 |
| 二、市场化程度薄弱的公共演出领域 .....      | 32 |
| 第三节 清末伶人生存环境的根本改观 .....     | 37 |
| 一、制度的松动 .....               | 37 |
| 二、自上而下的沉涵 .....             | 41 |
| 三、社会形态的催化 .....             | 45 |



|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| 第二章 戏班性质由群体本位到名角本位的转化 ..... | 52  |
| 第一节 戏班观念的沿革 .....           | 52  |
| 一、传统戏班的泛家族化性质 .....         | 52  |
| 二、清后期戏班泛家族特征的淡化 .....       | 55  |
| 第二节 名角化戏班的组织结构 .....        | 61  |
| 一、戏班的等级结构 .....             | 61  |
| 二、以角色行当为参照的主配角体系 .....      | 66  |
| 第三章 以名角为焦点的经营模式 .....       | 74  |
| 第一节 社会流动与演出经营模式的分化 .....    | 74  |
| 一、商业化经营的体制条件 .....          | 74  |
| 二、社会流动对传统体制的冲击 .....        | 77  |
| 第二节 演出经营形态与特点 .....         | 82  |
| 一、业主成班模式 .....              | 82  |
| 二、剧场邀角模式 .....              | 90  |
| 三、名角自营模式 .....              | 99  |
| 第四章 业界关系与名角生长 .....         | 111 |
| 第一节 业界关系对从业境遇的影响 .....      | 111 |
| 一、人际网络与社会资源 .....           | 111 |
| 二、业界关系与从业境遇差别 .....         | 117 |
| 第二节 家世资源的形成与扩张 .....        | 124 |
| 一、戏曲业亲缘与业缘的特殊结构 .....       | 124 |
| 二、家族业缘系统的扩张 .....           | 131 |

|                        |     |
|------------------------|-----|
| 第五章 名角生长的社会环境·····     | 139 |
| 第一节 捧角——一种幻想的精神满足····· | 139 |
| 第二节 大众娱乐与捧角现象·····     | 148 |
| 结语·····                | 155 |
| 附录 1 ·····             | 160 |
| 附录 2 ·····             | 163 |
| 参考文献·····              | 179 |

# 绪 论

## 一、“名角制”现象的内涵

戏曲艺术发展到近现代,与巨大的社会变迁同步,其自身在许多方面都发生了深刻的裂变。这些裂变涉及审美观念、创作方法以及声腔改造等侧面。对于戏曲领域发生的新陈代谢,人们往往会将关注的热情,率先投入关乎美学、创作学问题的侧面中。相对于人们所熟知的戏曲创作和美学研究,戏曲行业文化的问题显得比较冷僻。然而毋庸置疑,从社会学角度审视,这期间戏曲行业的组织结构发生的巨变,也足以对戏曲的发展环境产生多侧面的影响。这种震荡的剧烈程度可以通过那些久历艺坛的老艺人的感触略见一斑。成名于晚清的京剧艺术家王瑶卿曾经回忆道:“我记得很清楚,等到秋间,各国联军入城,京城内外,各国划界管理,伶界有人在内城借地方起班演戏,由此往后,是戏界一个大变化的时期。”<sup>①</sup>

晚清以来戏曲界的这种变化,究其实质实际上是一种新的行业通约和规则,是行业组织方式的转轨与更迭。历史上以戏班为本位的整体意识逐步瓦解和打破,演员的地位和境遇产生分化。以知名演员为核心的

---

<sup>①</sup> 王瑶卿:《我的中年时代》,《戏剧月刊》第2卷第3期,第6页。



行业运作形态开始占据主流,也就是戏曲界通常称之为“名角制”的行业机制。正如有论者曾经指出,“京剧角儿制的出现,是京剧班社由徽班时代过渡到京班时代的最主要标志”。<sup>①</sup>

名角制的出现,并不仅仅孤立地对行业内部产生作用,它实际上也对后来戏曲的审美趋势、娱乐产业、大众文化以及观众的欣赏习惯起到了总体性的引导和制约,使得“演员成了京剧的中心,对观众来说,看戏与看‘角儿’几乎同义”。<sup>②</sup>

看戏成了“看角儿”,虽是简单的一句话,但包涵的意义却是深刻的,这标志着传统的戏剧活动从演出文化向演员文化的转变。在正统意义上,人们参与演出欣赏活动,处于中心位置的应该是戏,而演员仅仅是戏得以体现的工具,人们乐趣的来源不是演员而是戏本身。而近代以来,从看戏变成了“看角儿”,毫无疑问出现了与传统戏剧审美迥然不同的新成分和新质态。在传统文化中,演员的技艺再构成演出的保障,观赏活动的焦点也总是戏剧,而演员成为戏剧文化的中心,固然其间也包括技艺等传统审美价值的因素,但现代大众文化也揭示着这种明星效应背后复杂的社会、文化、政治、经济的合力作用,而并非是纯粹的审美问题。因此中国戏剧文化在晚清末期发生的演员中心性的转向,实际上是戏曲行业出现的根本性的转变,而并非历史形态的延续,在这种转变背后,蕴含着社会历史环境的多重信息和背景。

戏曲行业出现的名角制模式,归根结底是一种明星文化。尽管这种文化形态存在于从晚清开始直到旧中国结束的漫长历史时期,影响了整个中国戏剧商业演出市场超过半个世纪,形成了以四大名旦、前后四大须生,以及不计其数的大小各路明星为代表,争奇斗艳、星光璀璨的一代盛况。但是,对于名角制的提法,长期只是业界和学界约定俗成的指称,既无内涵的界定,也无特征的分析,以至于一方面名角制似乎是个不证自明的字眼被运用着,一方面谈及它的明确定义和内涵时,总有些语焉

① 解玉峰:《论角儿制》,《戏剧》2006年第1期,第36页。

② 马明捷:《谈谈旧戏班那一套》,《戏曲研究》第30辑,第54页。

不详。其实,对于名角制进行定义是个颇为尴尬的工作,也许行业形态是个学术含量并不高的问题,因此理论界无心顾及对它的梳理和厘定;也许这是个一目了然的概念,因此人们并不认为有深究的必要,故而长此以往形成了一种模糊的概念。

对于戏曲界“名角制”的界定,可以作为参照系的是电影界的“明星制”。著名文化学者叶凯蒂教授,就把两者作为类似的系统加以过对比,“自民国初年,京剧旦角的崛起以及由此带起来的旦角艺术的发展成熟,是众所周知的。标志这一发展趋势的高峰是 1920 年代中期‘四大名旦’的出现。这导致了后来以旦角为主的各大流派的形成,促成了以旦角为首的明星文化,比电影界推出的明星文化早十几年”。<sup>①</sup> 在商业电影的范畴内,为了招徕观众,赢得巨额商业利益,极为流行以知名演员为中心的经营运作模式,这种被称为“明星制”的运作模式,一直为人们所熟知。戏曲领域的“名角制”实际上也是一种明星文化,概括地说就是利用戏曲明星的票房号召力,进行经营运作的机制。可以这么说,“名角制”就是戏曲行业的“明星制”。

有意思的是,尽管研究电影明星制的理论成果不胜枚举,然而在众多的学术著作中,也鲜见对明星制的准确定义,大多数都把它当成一个约定俗成的事实进行讨论,而且相对于其很容易理解的概念上,研究成果揭示的明星制所涉及的政治学、经济学、社会学、人类学的问题和发现,要远远有价值的多。

名角制文化是戏曲发展到近现代出现的行业运作模式和机制,与传统戏曲行业产生了一定的分化和差别。在本文中,名角制主要指戏曲近现代条件下,戏曲业的生态、组织样式、经营运作以及内部结构等社会性因素,换言之是对行业生存状况的归纳和概括,而不是对名角个人或者创作规律的研究。但是因为近现代的戏曲行业运转实际上是以名角为枢纽进行的,因此就以“名角制”这个名称权作整个行业形态的代名词。

<sup>①</sup> 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》,载于《北京:都市想象与文化记忆》,北京大学出版社 2005 年 5 月,第 121 页。



简而言之,戏曲领域的“名角制”模式,就是在中国社会向商品社会转型中,由民间戏班的行帮形态向近现代娱乐产业的演变。其核心内涵是出于经济利益的驱动,以知名演员为纽带,利用其社会影响力和关注度赢得市场利益的运作机制。这种理念,一方面使得戏曲行业内部的结构和关系发生了重大变化;另一方面,名角制也极大地刺激了现代剧场业的发展,成为城市娱乐市场的重要杠杆和纽带;此外,也成为大众文化的重要组成部分和关注焦点。

名角制模式首先体现在戏曲业内部秩序的变化上。名角制得以实施,一个重要的因素是演员地位和待遇的分化,知名演员享有特殊权利在业内成为通约和惯例。在行帮化的戏班中,演员的地位差别不大,即便是技艺高超的杰出演员,在地位和待遇上,也大多一视同仁。例如陈彦衡先生在《旧剧丛谈》中提起过这种天然平均主义的情形:

旧剧场面皆隶班中,由班长定其差等,分剧支配,各有专司,虽头等名角,未有自带场面者……自雨田、李五为鑫培专司琴、鼓,正如左辅右弼,缺一不可,一时称为双绝,后来名角遂援以为例,人人自置场面,不由班中取材,一若非此不足壮声色,而鼓与胡琴遂成名角之专用品矣。<sup>①</sup>

然而这种情形,随着晚清时局的剧烈动荡,以及社会环境的变迁,商业化因素越来越多地渗透进演艺行业,戏曲界一贯的平均主义的传统出现了裂痕,知名演员开始逐渐享有专用演出资源的特权来。王瑶卿在回忆录里谈到了前清庚子年前后,戏曲界悄然流行起的知名演员单独携带场面的风气:

我因为时常唱《玉堂春》、《教子进宫》、《保国》等戏,单约孙老元

<sup>①</sup> 陈彦衡:《旧剧丛谈》,载《清代燕都梨园史料》(下)张次溪编纂,中国戏剧出版社1988年12月,第866页。

给我拉胡琴，外贴钱六吊，此时每人单带胡琴的风气还不通行，只有许荫堂带孙老元；谭鑫培带梅雨田；孙菊仙带王云亭。<sup>①</sup>

名演员享有专用场面，意味着传统戏班人际结构的分化，名角制作为一种特殊的文化现象的条件得以萌芽。此外，名角制下著名演员的特权还体现在经济收入的大幅差别上，在传统体制下，演员的收入也基本均等，而且收入水平都比较低，但是清末，名演员的经济状况得到了极大的改善，明星的身价扶摇直上。罗瘿公先生在《菊部丛谭》里的记述，表明了这种变化：

从前堂会，外串普通名角皆系银二两，较优者为四两，其十两者则大名鼎鼎之名角也。梅巧玲一生未尝出十两以外。以十三旦田桂凤之震耀九城，亦不过十两也。王瑶卿极盛时，间有给二十两者。当庚子后，壬寅、癸卯之间，外串谭鑫培为五十两，已开前此未有之奇……入民国后，骤增至三百圆，更涨至五百圆。<sup>②</sup>

可以看出，被称为名角制的行业新规则，主要是以知名演员的特权为基准建立的。尽管这会让那些适应了旧环境的老人们感到些许不适应，但是这却是行业发展的必然趋势。中国封建社会解体的重要根源，就是商品经济的发展，演出的商业化成分的加重，使得名演员的号召作用显著呈现，因此那种天然的平均主义的意识的瓦解，是在所难免的。

其次，名角制的出现也反映出演出经济产业化和市场化水平的演变过程。正如有学者所言，“在消费文化结构中，明星不应该仅仅被视为一种文化现象，更主要的是应该把它当作一种经济现象。因为它更多的时

① 王瑶卿：《我的中年时代》，《戏剧月刊》第2卷第3期，第7—8页。

② 罗瘿公：《菊部丛谭》，载《清代燕都梨园史料》（下）张次溪编纂，中国戏剧出版社1988年12月，第780页。

候是作为一种资本形式在当代娱乐工业结构中发挥着重要作用”。<sup>①</sup>

现代社会激增的娱乐消费需求与名角在社会中的巨大效应之间的互动关系,刺激了剧场业的蓬勃发展。从1872年出版的一份《申报》上刊登的一首《戏园竹枝词》中,可以看出当时的上海剧场业的繁荣景象,“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。穿来柳巷与花街,一片歌声处处皆;新彩新灯新脚色,教人沿路贴招牌。大汉关西唱大江,应推张八擅无双;歌喉啾处声高下,丹桂京班素擅名,春奎北调甚分明;《五雷阵》与《双园会》,定有旁观喝彩声”。<sup>②</sup>

由于资本主义商业因素的作用,各大城市在清末都出现了演出市场急剧扩容的趋势,一大批新式的大型剧场应运而生,例如上海的新舞台、天蟾剧场、大舞台、共舞台;北京的第一舞台、真光戏院、哈尔飞戏院;天津的大舞台、中国大戏院;武汉的和记大舞台、新市场大舞台、共舞台;广州的广舞台、太平戏园等等。新型剧场业的蜂拥而上,正是因为发现了在日益膨胀的都市娱乐需求上,名角效应带来的巨大商机和利润空间。各个剧场为了在巨大的娱乐市场中占据优势地位,竞相吸引延聘名角,并且大造声势,吸引观众,形成争奇斗艳,精彩纷呈的热闹景象。上海的《申报》中的一篇报道,很能体现出当时演出市场的气氛:

沪上戏剧之竞争,去年夏秋间为最盛。京津间著名之角色,几罗致一空。如大舞台聘杨小楼、贾碧云;新新舞台聘李吉瑞、尚和玉。复继之以谭鑫培、金秀山、德珺如,第一台聘刘鸿声、吴彩霞、小达子、龚云甫、张毓廷、朱幼芬;歌舞台聘七岁红、朱素云;大戏院聘俞振庭、王又宸。不惜挈运巨金,竞作孤注一掷之举。<sup>③</sup>

在大规模的商业竞争的推波助澜下,名演员的品牌效应得到迅速提

① 邱章红:《形象与资本——好莱坞电影工业明星制剖析》,《北京电影学院学报》2006年第6期,第68页。

② 晟溪养浩主人稿:《戏园竹枝词》,《申报》1872年6月7日。

③ 玄郎:《沪上戏剧之竞争》,《申报》1913年2月16日。