



旧京伶界漫谈

张文瑞 著

中华书局

旧京伶界漫谈

张文瑞 著

中 华 书 局

图书在版编目(CIP)数据

旧京伶界漫谈/张文瑞著. —北京:中华书局,2018.5
ISBN 978-7-101-13098-0

I.旧… II.张… III.京剧-文集 IV.J821-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 038085 号

-
- | | |
|------|---|
| 书 名 | 旧京伶界漫谈 |
| 著 者 | 张文瑞 |
| 责任编辑 | 林玉萍 |
| 出版发行 | 中华书局
(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)
http://www.zhbc.com.cn
E-mail:zhbc@zhbc.com.cn |
| 印 刷 | 北京瑞古冠中印刷厂 |
| 版 次 | 2018 年 5 月北京第 1 版
2018 年 5 月北京第 1 次印刷 |
| 规 格 | 开本/710×1000 毫米 1/16
印张 23 插页 2 字数 250 千字 |
| 印 数 | 1-5000 册 |
| 国际书号 | ISBN 978-7-101-13098-0 |
| 定 价 | 49.00 元 |
-

序

傅 谨

张兄文瑞将他多年在《文史知识》杂志连载的系列文章结集成书，因为这组文章以旧京的伶人生活和艺术为主题，就嘱我在前面写几句话。我最近长期奔波于各地，行旅匆匆，不得不断断续续地间歇阅读。所幸书中的文章，原本就是分期发表的，于是，我就好像跟着杂志出版的脚步，一篇又一篇地读下来，不知不觉中，就积累了一些感想与心得，写在这里，不知道是否切合张兄和读者们的心意。

北京在中华文明史上有两项最重要的贡献，一是故宫，一是京剧，它们分别是物质形态的文化遗产和非物质形态的文化遗产最典型的代表。故宫的贡献既表现在建筑，更表现在其中的收藏；京剧主要不是剧本，而是舞台上的演出，包括那些最重要的剧目，还有它的音乐，以及表演手段。

京剧初称皮黄，它起源并成熟于北京，但北京之于京剧，只是个熔炉。京剧的音乐、剧目和表演，都各有其渊源，但是最终融汇成京剧的各种元素。其实我们对京剧从萌芽到成熟的过程所知甚少，它的剧目多从其他声腔借用并加以改造，但是其源流还没有人加以认真梳理；它的音乐俗称西皮、二黄，

同样很难说清它们的含义和传播脉络，更不知道何以这些明明从徽戏、汉调等衍生的腔调，在京城就发生了如此明显的变化；至于表演，一般而言，昆曲的规范与高腔的影响总是无法避免的，不过它又与昆曲和高腔风格样貌迥异。我们只知道这项宏伟的事业，由一大批南方流寓北京的艺人在不经意间就完成了。这些艺人，就是本书所写的旧京的“伶界”中人，京剧完全是由这些为谋生而移居京城的伶人们创造并完善的。京剧诞生在北京，宫廷与贵族们的爱好固然是促使它繁盛的重要因素，然而帝王将相和八旗子弟们只是看客，并没有在艺术上对京剧有过多少贡献，改过皮黄本的慈禧太后，会打鼓的光绪皇帝，最多只不过是京剧爱好者而已；待到京剧渐渐在演出市场中占据了主导地位，就有文人愿意为之撰写剧本，但很少被伶人们接受；京城的宫廷和王府，收藏有大量的戏曲剧本，但伶人们多半看不上眼，偶有借用，也总是要经过自己的加工与消化。所以，说京剧“完全”是由伶界中人创造并推向成熟的，决无疑义。

这是一个文化艺术的奇迹。这奇迹之奇，首先是由于伶界是社会最底层的一个群体，这是一群走江湖的人，他们的生活圈子，就是江湖，其实他们中的绝大多数人没有受过起码的教育，而且，也看不出这个群体有多么宏大的艺术理想或文化追求。京剧诞生的年代，在欧洲早就“主义”风行，新的艺术流派纷纷出现，然而在遥远的东方，一群对新潮艺术理论没有任何兴趣的艺人，为我们奉献了京剧这样一门独特而优美的艺术，实属难能可贵。说到奇迹之奇，还不能不提到它的发展之快速。京剧诞生至今，不足两百年，要论其崛起的过程，更短到只有几十年。它从初生到全盛只经历了大约半个世纪，就在这短短的时间里，迅速传遍中国东南西北的各省区。一时间，北到海参崴，南到海南岛，到处都有京剧的演出，甚至形成了京剧爱好者的组织——票房。中国戏剧历史

悠久，各剧种此起彼伏，却不曾有过一种声腔像京剧这样用很短的时间就征服了全国。更何况京剧一旦形成，不仅赢得了最广大的演出市场，俘获了最具文化消费能力的观众群，并且，在世界范围内，它很快成为中国艺术的象征，甚至成为中国文化最具代表性的符号。

然而创造并完善了京剧这门伟大艺术的这个伶人群体，向来鲜为人们所知。我经常感慨于我们历史记忆的淡漠，离我们还不到百年，那些描写晚清和民国初年伶界生活的文学与影视作品，最令人沮丧之处，就是作者对那个时代的强烈且无法遮掩的隔膜感；某些纪录片涉及清末民初旧京伶人生活与艺术时，舛误甚多。显而易见，今人对百年前的社会，尤其是对伶人的生活方式与状态已经如此之陌生，更无从认识和理解京剧之诞生发展的秘密。伶界中人是一个独立的群体，他们与主流社会的关系，始终若即若离，所以多少有些神秘，然而毕竟他们生活的年代，公共资讯已经相当发达，如果用心读书，有爬梳资料的兴趣和能力，部分还原他们的生活与艺术，并非没有可能。

《旧京伶界漫谈》就是这样一本书，作者通过大量切实可信的资料，辅之以流畅的笔触，帮我们补上了旧京伶人的生活与艺术这有趣的一课。这无疑是本书最直接的价值所在。而在我看来，本书还有深一层内涵，更值得细加琢磨。尤其是书中记录京城伶人生活习俗和艺术规范，时有敏锐感悟，足见作者人生观和文化观之通达。江湖与主流社会虽有区隔，又有如主流社会的镜像，无论是伶人生活，还是京剧艺术，都有其一定之规。掌握和理解伶人生活与艺术习性，才能真正了解这个群体与这个时代，而更深一层，还有他们对规矩的运用与变通。作者写道：“京剧说有法也无法。所谓无法，是不完全拘泥于成规，既合绳尺而又有权变。再往深里说，不拘泥与权变，本身就是京剧艺术的特点，按说也算一种规

矩。行当之分也如是，既有规矩又有灵活变化。外行虽觉得有些难以厘清，但百年多梨园从没乱成一锅粥。每位伶人不一定能说清子丑寅卯，却谁也不会犯错。这些尺度码子都是一代一代伶人辈辈相传，存于脑海、铭于心中的事情。终归唱戏是表演创作，不是造模子刻戳子始终都一个样。若如此，京剧反倒减色无光了。”

陈寅恪说我们对历史应有“了解之同情”，张兄文瑞写旧京伶人，就是这种“了解之同情”的范本。

序 / 1

文武昆乱不挡 / 1

说“好角儿” / 9

唱戏讲究“通大路” / 15

“整脸子”与“没眼睛” / 19

唱戏不是嚷戏 / 24

说“饮场” / 31

“抱本子”“对戏”与“台上见” / 38

说“里子” / 48

底包与跟包 / 62

戏份儿、包银与“公事” / 72

“七行” / 83

“七科” / 104

“场面” / 113

“行头” / 136

伶界术语 / 145

伶界规俗 / 160

伶界的师徒 / 170

京派与海派 / 182

精忠庙及精忠庙事务衙门 / 188

清宫的升平署与内廷演戏 / 197

古代八音与胡琴“八音” / 207

说“叫好儿” / 211

说票友 / 217

捧角儿 / 240

说戏迷 / 261

旧京演戏的场所 / 272

伶人与大烟 / 284

伶人的茶饭烟酒 / 294

伶界旧事趣闻 / 306

黄钟大吕能否连用 / 337

京剧改革刍议 / 341

参考书目 / 350

后 记 / 356

文武昆乱不挡

从前夸某位好角儿本领大，内外两行都爱用“文武昆乱不挡”（或“文武昆乱一脚踢”）这句话。这句话中“文”“武”二字，指唱念做打“四功”及手眼身法步“五法”，凡登台演剧者必修此“四功五法”。唱、念、做算“文”，打是“武”。“昆乱”二字说的是剧种，昆是昆曲，乱叫乱弹。早先这话还有些实在意思，确是有与它名实相副的好角儿，比如程长庚、余三胜、王九龄、徐小香、胡喜禄、徐宝成、何桂山、俞菊笙、杨隆寿、时小福、梅巧玲、余紫云、谭鑫培、王福寿、王长林、钱金福、余玉琴、陈德霖等，都够得上“文武昆乱一脚踢”。但往后就多为虚言了，说者姑妄言之，闻者姑妄听之，经不起一板一眼核实较真儿。缘由是到了清光绪晚期，昆曲已式微，伶界能称得上昆乱都好的渐渐成了凤毛麟角。

何谓“昆乱”

昆曲之昆，就如同京腔之京，弋阳腔之弋阳，徽汉调之徽汉，是地域名称，所言即江苏昆山。明代该地有位戏曲家叫

魏良辅，此公是嘉靖朝进士，曾官至山东布政使，后致仕，专工音律腔调。魏公对曲、词、文均有讲究，精通南北音曲，自亦能唱，后世尊他为“曲圣”。魏良辅在弋阳、海盐、余姚等地方腔儿蓝本之上，以喉转声，别成一调，发明了格调清新、舒畅委婉的昆山腔儿（又叫水磨调）。后又有人尝试用昆山腔儿演唱一些原有戏本，进而形成了一个新剧种。这个剧种以程式缜密见长，念白唱腔、身段台步丝丝入扣，皆中于节。演员在台上的一招一式一举一动都有“尺寸”管着，不许随意增损添加。唱念佐奏以笛管笙箫等“竹乐”为主，以琵琶、月琴等“丝乐”辅之，正合了“丝不如竹”这句古话。它的戏文多是骈语雅辞，常现典故成语，鲜有俗语粗言。唱念讲究启口轻圆，收音纯细，行腔吐字须字正而腔圆。所谓字正就是平上去入（后为阴平、阳平、上声、去声）四声皆准，不准即谓之倒字。伶界老话儿“须令声中无字，字中有声”，说的就是一个腔儿中不能把一个字唱成多个字，要依这个字唱出一个腔儿，最后这个腔儿仍须归结到这个字。所谓腔圆就是每一个字和每一句拖腔儿要圆润、圆浑。咬字要分出字头、字腹、字尾；发声须讲开口、闭口、鼻音等。昆曲就是如此既细美又“麻烦”的阳春白雪。

还有人说昆曲之昆得自于人名，是明代一位叫苏昆生的人所发明。不管“昆”字是来源于地名还是人名，昆曲总体来说是严实而繁难、艰深而讲究的，颇合文人士大夫的雅趣，所以昆曲进入京师以后就被单独拔高儿冠名“雅部”，其他如梆子、皮黄之流都归为“花部”。昆曲于清乾隆时最得宠，京师苏扬昆班云集，好角儿也多，宫里和外面戏台多半都唱这个水磨调，读书仕宦之人尤其迷这宗雅调，昆曲可谓当时京师之领衔剧种。

乱弹之乱指腔调兼杂、曲调杂乱，混昆腔、京腔、弋阳腔、梆子腔、柳子腔、皮黄腔等如一炉。一说，通常聚十或八

人，无丝竹之乐，而是鸣金伐鼓，歌唱以上混合之调。一人引吭，十数人帮腔，其戏文粗枝大叶，似亦不乏感染震撼之力。另一说，乱弹是军中之调，擂鼓歌于马上，以壮军威。再一说，乾隆末期于江宁一带，一些乡野之人假于穹篷巨舰，十数人坐于船前舟尾卖唱娱客，船客只闻其聒噪之声，而不明所唱之意，谓之乱弹。

上面这些乱弹之说，大都是指其腔调字音任意引长，人各为政，无严谨绳墨，确乎一个乱字。后逐渐笼而统之，把昆曲之外的南北腔调儿都叫乱弹。数十年后，皮黄腔于乱弹中脱颖而出，自成体系且悦耳动听，遂盛行于京城，原始乱弹渐趋没落。皮黄现于世，一时半会儿尚来不及命名，世人但求省事，就把新生的皮黄暂称作乱弹。咸同年间，乱弹大都指京剧而言。清升平署文牒所载承差戏班分昆弋、乱弹、秦腔三类，当中的“乱弹”就是皮黄（即后来的京剧）。光绪以后的“昆乱”二字，就指昆曲和京剧。

“二黄”与“二簧”

皮黄的发祥存有不同说法。一说是源于地域之名，皮者黄陂，黄者黄冈，皮黄中的西皮就是黄陂调。黄陂、黄冈都属鄂地，所以又叫汉调或二黄。另一说，二黄并非发祥于湖北黄字地名，这个腔调长江流域的安徽、两湖和两广都有。皖地人唱拨子用两只唢呐伴奏，唢呐发声赖于簧管，两只唢呐就是“二簧”，即所谓“徽调”。皮黄之皮不是黄陂，而是西皮。西皮是甘陕一带之秦腔，俗称梆子。因甘陕梆子中有西皮调，故而甘陕梆子也称作西皮。西皮与梆子原本是一家，西皮中有梆子，梆子中有西皮。徽汉两调中只有二黄而无西皮。二黄虽不能与梆子相互融合，却可与西皮搭配合作。但不能以此就认为西皮来自黄陂而非来自梆子。而且，尽管皮黄之西皮源自

梆子，却不一定是直接传入，很可能是甘陕梆子西皮先传入鄂地，融进汉调，汉调进京后而凑成皮黄。

上述说法不同，自然就生出“二黄”与“二簧”两种写法。主流观点认为，二簧代表徽调，即乾隆时期流行于安庆一带的枞阳腔、石牌腔等；二黄算是汉调，由湖北籍伶人带进京师。很多前人著述中对此未作刻意区分，或压根儿就没留意；而一些较严谨的学者笔端还是有二簧与二黄之分的。

笔者以为，一般读者似可不必太在意这个竹字头，大体知道也行，不区分也无妨。中国地域广博，百里之外即曲调各异，又相互流传或吸收融合。你这里有，他那里也有，到底谁先有，各有其说，很难有定论。比如秦腔，流行于陕、甘、川、晋、冀等几省（南方的广东、安徽等地也有梆子流传），有人认为秦腔即以发祥于秦地（陕西）而得名。老报人穆辰公于1917年在其《伶史》一书中认为，秦于六国时无乐。后六国为秦所灭，燕地贤人高渐离善歌，怀愤入秦刺始皇。他于宫廷宴上歌以燕赵之音，秦人由是多习其声，秦之有歌自此始。故此秦腔实发祥于燕赵（河北）。这类问题，能考其学理自然是好事，不能明其就里似也无妨。

乾嘉时期，徽人在京多以演剧出名，伶俐在鄂人之上。有人说徽地本无调，就似北京不产茶叶而善于熏制，竟以北京茶砖而闻于世类同，徽人所演之剧都是改汉调而已。恐怕此人还是把徽调之二簧与汉调之二黄当作了一码事。鄂地艺人进京是道光年间，比徽班晚了几十年。后来“汉调”势头颇盛，遂自立门户。徽汉各有腔调，一时并存，后来才渐有合流之势。徽班“二簧”略加改弦更张，吸收了汉调。这样，京剧史家就把徽调、汉调、昆曲、梆子、京腔（北京地方腔调）五音合流而成的新腔，称作皮黄腔。只不过民间百姓谁也不会去化验这个“五味散”的成分，只管叫它皮黄，也就是京剧。

“京剧”二字首次出现

京剧作为一个具有独立程式和技艺且具规模的新剧种而成熟定型，大致在道咸之际，即1840年至1860年间，而此时仍称作乱弹或皮黄。“京剧”二字最早似是在光绪二年二月初七日（1876年3月2日）《申报》“图绘伶伦”一文中出现，其中有“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”一语。此句虽未见专有为京剧定名之意，却自此开了先河，且逐渐被世人认可。民国以后，“京剧”二字逐渐畅行于世。现在看来，确乎再难找出比它更妥帖精妙的表述。

有一点需要说明，“京剧”二字原本是成词。“京”之本义为高为大，比如先秦时有“京台”“京观”成词。京台即高台，京观即高冢。古时打仗，胜利者把敌军尸首拢在一起封土而埋，以炫耀武功，此高冢就叫京观。“剧”字本义为繁多、繁忙。古时称繁忙的县令为“剧令”，他治下的县叫“剧县”。京剧二字连用，唐代诗人李颀、刘长卿分别有诗云：“故人吏京剧，每事多闲放。”“一从理京剧，万事皆容易。”这两句中的“京剧”，都是指事务大而繁忙。只是作为剧种的京剧出现以后，“京剧”的“繁忙”之义渐渐不为人知了。

皮黄（京剧）之雅俗，居于昆曲与早期乱弹之间。它既不是原始乱弹的野调无腔，也不是昆曲的磨调丽辞。皮黄因循而不拘泥，遵经而多权变。其曲调板眼有节，错落有致，



京剧奠基人程长庚画像

变化多端，听起来有大器有伶俐。其台步身段做表及每出戏的关目场次穿插更便于演绎故事塑造人物，比昆曲灵活多变丰富绚烂。皮黄的戏词也很少见佶屈聱牙的“之乎也哉”，虽都带着辙韵，却也通俗易懂。如此，皮黄甫现，即唱响京城，唱响大江南北。无论是达官仕宦还是卒吏贩夫，均得围观一剧，击掌拍板，晃脑摇头，沉醉于其间。好者，报以喝彩；坏者，报以倒彩起堂。进园子听戏不分尊卑贵贱，谁都能乐在其中。清咸同以后，皮黄得以煊赫于世。

“车前子”

回过头来再说“文武昆乱不挡”。皮黄独秀于京城以后，雅部之昆曲也因其曲高和寡，日子一天不如一天。光绪戊戌年（1898）后几近谷底。当时无论戏园商演还是私家堂会，戏码儿中仍时常有一两出昆曲登台，以照顾雅士之风流。可每逢昆曲一上，台下或抽签儿或起堂，看客纷纷趁机如厕。从前伶界管剧艺压不住座儿叫“吃车前子”（车前子系草药名，利尿），正合当时昆曲之窘况。有人干脆就把昆曲呼之为“车前子”，戏谑昆曲没别的好处，惟主小便不利。拿“车前子”喻昆曲写实写意兼有，只是如此戏谑，似有作践昆曲之嫌。



清沈蓉圃绘《同光十三绝》像

左起：郝兰田、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

昆曲成了“车前子”，京师诸多苏扬昆班儿不能干等着挨饿，只得纷纷转向京剧。好在有一条，就技艺而言，昆曲的唱念身段比京剧要缜密严谨。具备昆曲底子，改习京剧比较容易，且上台演剧也能边式好看。清乾嘉年间伶界即有讲授演剧技艺的专书《梨园原》问世，此书颇为行内看重。早年徐小香专门从卢台子处淘换来此书，照着它苦练多年而成正果。其中的“明心鉴”“艺病十种”“曲白六要”“身段八要”等均是昆曲剧艺规范，算是演戏至要。皮黄的唱念身段无不宗法于此。故而昔年京剧科班师傅都以几出昆曲剧目给弟子开蒙，而且是必修课。比如富连成社，老生行须学《仙园》《天官赐福》《富贵长春》等，旦行学《闹学》《惊梦》《思凡》等，花脸是《火判》《醉打山门》《钟馗嫁妹》等，小生是《拾画叫画》等，武生是《探庄》《夜奔》等，丑儿是《祥梅寺》《下山》等。坐科学员年岁小而且识字不多，根本不懂昆曲戏文，觉得枯燥乏味，把昆曲谑称为“困曲”。

即便如此，也得死记硬背学会记熟。伶人出科后搭班演戏，仍须时常温习昆曲以滋学养。比如尚小云于上世纪30年代中期排演《汉明妃》，专门请韩世昌说昆曲《出塞》的身段。再比如杨小楼、余叔岩、梅兰芳等名角儿之所以在台上有样儿，且能创新而又不丢规矩旧章，都在于他们有昆剧底子。

缘于京师昆班纷纷改换门庭，一门心思专学昆曲并指着它挣钱吃饭的伶人越来越少，内行都把它当作研习京剧的基础功课对待，如此昆曲又成了“药引子”。

大致从谭鑫培一代往后，京剧界很少再有能贴演几十出昆曲戏码儿的演剧家了。这样，“文武昆乱不挡”就实实在在成了一句客气话，只表



梅巧玲之《雁门关》

明某某学力深，功夫好，能戏多，身上规矩，且就限于京剧。谁要以为受用这句话的人真能贴演上百出京剧及几十出昆剧，那只能说您太过咬文嚼字，未免胶柱鼓瑟了。