



戏外看京剧

追忆伶人聚散，回望百年兴衰，那一代人的痴迷，我们心中的记忆……

程建国 著

東方出版社



戏外看京剧

程建国 著

東方出版社

责任编辑:纪希萱

装帧设计:张 燕

图书在版编目(CIP)数据

戏外看京剧/程建国 著. - 北京:东方出版社,2007.7

ISBN 978-7-5060-2839-4

I. 戏… II. 程… III. 京剧-艺术-普及读物 IV. J821-49

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 083093 号

书 名 戏外看京剧

拼 音 XI WAI KAN JINGJU

作 者 程建国 著

出版发行 东方出版社

(北京朝阳门内大街 166 号 邮编 100706)

邮购地址 北京朝阳门内大街 166 号 人民东方图书销售中心

邮购电话 (010)65268532

印 刷 北京忠信诚胶印厂印刷

经 销 新华书店

版 次 2007 年 7 月第 1 版 2007 年 7 月北京第 1 次印刷

开 本 730 毫米×970 毫米 1/16

印 张 14.25

字 数 210 千字

印 数 1—5 000 册

书 号 ISBN 978-7-5060-2839-4

定 价 29.00 元

自序：

且从戏外看京剧

三十多年前，我还是学前儿童时，外祖父让我知道了传统京剧的存在。今年，我的女儿已整整十岁。作为一个父亲，这本书是她出世以来，我能够送给她的最好的礼物。

这是一本有关京剧的书，但却不是就京剧谈京剧的书，更不是技术意义上的京剧书。后两者我写不了，也没资格写。因为从技术意义讲，我恐怕连戏迷都算不上。对京剧，我只是个从人生情感与历史文化角度着眼的欣赏者。

这本书的产生纯属意外。

在一个聚集了很多有思想有追求有深度者的网络社区，人们都醉心于讨论、争执各种大事，思想的、文化的、社会的、历史的等等，都是超有质量的东西。某次，看一些人争得激烈而有趣，忽然想起历史上京剧“粉丝”们的争执，颇觉有神似处，便随手写了个京剧“粉丝”的故事，意在调节气氛，也顺带善意地调侃一下网络时代的思想精英们。

没想到这篇东西颇得一些朋友喜欢，在大家撺掇下，便戏里戏外相杂写下去，于是，就有了这本书。

文化传承是件复杂又有趣的事。20世纪70年代初，一切“封资修”的东西都已被涤荡禁绝数年，京剧只剩下几个样板戏。而我，却在这时知道了传统京剧的存在。

那时我还没到入小学年龄，因父母工作忙，无暇看管，将我送到了外祖父身边。让年近八旬的老翁，对付一个顽皮男童，是件很吃力的事。最有效的办法，大概只能是讲故事。

外祖父与梅兰芳同庚。这代人都是看戏听戏长大的，肚子里装了太多

的戏文。他又在北京看过些名角儿，如梅兰芳、马连良等的戏。这样，我这个无产阶级革命事业的小小接班人，不仅听了一堆封建旧戏故事，还知道了许多已销声匿迹的京剧红角儿的大名。

儿童时期的印记最难磨灭。70年代末传统京剧恢复时，我还是个初中生，却对这种当时许多成年人都难感亲近的艺术，很容易地就接受了。在我这代人中，这应算异数。

对传统京剧的亲近过程，一直让我觉得很有趣：对文化的人为禁绝是永远无法真正做到的，但从古到今，却总是有人不断地进行这样的努力。

事实上，对京剧的禁绝之声，并非始自“文革”。早在1918年，新文化运动主将胡适、钱玄同、周作人、刘半农等在《新青年》发起京剧大批判，意欲彻底革除其命。北大一名叫张厚载的学生，写文章反驳这些老师的观点，这成为其获罪情由之一，在毕业前两个月，被蔡元培主政的校方开除。当时号称中国思想最自由的北大，竟对争论中京剧的同情支持者如此不宽容，足见当时新文化运动者们眼中，京剧在文化意义上的重要性。也由此，更足应使人们对新文化运动进行重新梳理，从中分析寻找酿成后世文化与政治运动日益激进化的某些根源。

此后，京剧的命运一直随着时代的变化而跌宕。在20世纪20至40年代这个大动荡时代，它从没有过站立时代潮头的冲动，还一直被时代最前列者所强烈抨击或漠视，却在自生自灭的环境中，达到了最鼎盛期。50年代后，它被攫升到一个极重要的位置，但在工具化改造下，由一门极其丰富高度综合的舞台表演艺术，演变为只剩八个样板戏的政治活道具。虽然如此，它的种子一直深埋于几代人心中。人为禁绝一过，便又春风野火一片。可好景不长，进入80年代，又一次前所未有的时代巨变，使得它和所有中国传统文化一样，快速与当世隔膜，沦落至虽极力扶持仍衰微日甚的境地。

这种巨大历史变革过程对京剧的作用与影响，是我最关注的。那些个人具体艺术表现形式与单个剧目等，在巨变中的命运浮沉与沿革演变，则是最感兴趣的。主观上，我希望这本书能呈现的，正是这样一些内容。

至于具体欣赏，严格说，我不算一个戏迷。或者换个说法，我是一个

宏观欣赏者，注重的是人生情感与历史文化体验。而真正的戏迷，往往至少首先是微观欣赏者，把技术性的东西，比如这段唱的板式是什么，那段唱的某个字该如何发音才算好，某个角色应穿何种款式的行头之类，作为欣赏的要害。本书中，这种欣赏取向的区别，决定着我对一些人物艺术成就的评点。

作为传统文化最生动形象的承载形式，我个人认为，在今天这个人们文化水平普遍提高的时代，京剧的思想承载与表达是次要的，情感承载与表达才是主要的。对我们这样一个古老民族来说，深层次的情感在许多时候早已固化，几乎不存在与时俱进的问题。比如思乡念母，比如忧国忧民，比如敬忠恶奸，等等。“举头望明月，低头思故乡”；“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”；“青山有幸埋忠骨，铜铁无辜铸佞臣”……时至今日，同样的主题，我们并没有更超越前人的表达方式。这些表达早已是经典，只要思及念及，就直指我们内心最深处。同样，京剧大多取材于这些成熟的思想情感故事文本，主题与思想并无新鲜之处。它最打动人心的，是通过一代代伟大艺人加入自己人生情感后，对这些主题反复咏唱与表演所形成的厚重情感积淀。这种同一主题甚至同一剧目，同一段唱词，同一个动作程式的咏唱与表演，一代代传下来，不断被新一代注入自己的理解与情感，并以更形象的方式，通过声和形来直击我们心灵最深处。

京剧《四郎探母》中，杨四郎初见离散 15 年的母亲，跪地一句西皮二六：“老娘亲请上受儿拜，千拜万拜也是折不过儿的罪来。”如杜鹃啼血巴峡猿哀，直穿闻者心腑。这种感情是普遍的，无论你离家在外求学还是工作，都会有或多或少或深或浅的思乡之情念母之心。而这样一句被几代艺人精研打磨传承，有着纯中国化深刻情感沉积的唱腔，足以让任何有此心意者闻听后，在情感最深处产生强烈共鸣。这种极致性效果，是任何其他演艺类艺术样式都很难达到的。因为相对于京剧，其他演艺类艺术形式在这点上，或情感沉淀不够醇厚，或情感表达不够中国化。

在这种普遍共通意义的情感承载与表达下，京剧又体现着另一个迷人之处：不同的伟大艺人对同一主题同一人物同一剧目表达的差异化。这种差异一方面因生理（如嗓音等）条件不同而形成，另一方面则由对同一主

题的不同理解所造成。

同一个鞠躬尽瘁死而后已的诸葛亮，表达出的情感信息特征可以是严谨或沉重，也可以是从容或智慧。这种表达的差异，符合不同受众对同一命题的不同理解。人们既可以从多样性表达中获得自己所需共鸣，又可以从不同表达的对照中，得到差异化艺术享受。京剧的艺术流派分野与魅力正在于此。当然，体验与欣赏这种魅力要有一颗宽容的心。否则，陷于过分独尊自己所喜爱的流派，刻意贬低其他流派的情感漩涡，也是件很痛苦的事。而这种现象在京剧欣赏者中确有一定普遍性，从文化意义上讲，这实质上体现的是一些人对不同于自己理解的不够宽容。

情感之外，京剧还是一种非常具有中国化美感的抽象艺术表现形式。它与中国书法绘画等心意相连气韵相通，极具写意美感。尊崇现代笔墨大师李苦禅的已故画家姚有多曾说，把京剧唱好，画就画好了。李苦禅本人，更是位京剧名票，习武生，深得杨小楼精髓。他的画于笔墨韵致上，与杨小楼晚年随心所欲浑然天成的表演意境殊途同归。从视觉角度看京剧，无论舞台上的人物调度，还是单一或群体人物的身段动作表演与配合，都是一幅幅不断流转的或工笔或写意的图画。这种视觉体验，是现代写实影视剧构图所无法给予或替代的。

汉语的音韵之美，是京剧的又一个重要欣赏所在。汉字可吟可咏，现在所谓的朗诵，完全无法体现这种音韵美感，更遑论其他表达方式。而在京剧中，唱自不必说，依音韵度曲行腔是其根本。就是说话（念白），也同样如此。京剧念白的最高境界为“说似唱”，马连良是达到这个境界的典范，其念白有板眼有调门有韵律。只有听了他的念，才能知道什么是真正的抑扬顿挫声情并茂，才会明白说的有时真就比唱的还好听。“文革”前，许多学播音的人，把照着他的录音练念白当作必修功课，宋世雄就从这种功课中受益匪浅。

虽然我还能列出一长串京剧的可欣赏处，甚至是不可替代的欣赏价值。但在这个时代，几乎天天都有这类东西从我们身边消失。成长于农业社会，辉煌于前现代社会的京剧，在今后越来越现代化的社会里，到底还有没有更高的价值，仍是很大的疑问，更是难以回答的问题。写这本书

时，我曾想专门写篇东西对此进行探讨，但最终还是放弃了。记得与张艺谋、陈凯歌等第五代导演关系在师友之间的郭宝昌（电视剧《大宅门》导演），曾说过大意如此的话，第五代导演之所以不能取得更大突破，很重要一个原因是他们不懂京剧。这话，也许从一个侧面体现了京剧的更高价值所在。

20世纪80年代以降，西方文化如大江决堤般超强势涌入，客观上接续了“文革”对与中国传统文化的致命冲击。整体言，与传统文化的彻底疏离，已持续近50年，存在于至少两代人中间。这是个很可怕的局面：这个基本抛弃自己文化，又完全专注于经济原始积累的时代，注定是一个过渡时代。真正意义上的民族文化复兴，新的民族文化建立的时代终会到来。否则，我们这个民族将成为一个无根的，失去未来的民族。新的文化不是空中楼阁，更不能从别处直接嫁接而来。未来的新文化，必须以传统文化为“地气”，从传统文化中吸收养分汲取力量，才能支撑起这个民族的长久生存与发展。假如现在，我们再不做些最基本的文化传承工作，那未来的文化复兴，恐怕连找到“地气”的机会都渺茫了。京剧作为最具代表性与综合性的民族戏剧表现形式，是中国传统文化的重要组成部分。一个没有戏剧传统的民族，其文化不能算是完整的文化。而一个有自己完整且辉煌的戏剧传统的民族，若不能在继承的基础上发展这种传统，其未来的文化也难成为一个完整的文化。

京剧的出现与发展过程是个奇迹，从一开始就有巨大的偶然性——假如乾隆活不到八十高寿，就不会有徽班进京，也就不会有京剧的萌生。而京剧在1840年左右逐渐形成后，百年稍长的短短时光——以历史的眼光看是一夜之间——便经历了由兴起到鼎盛再至衰败的全过程：于清末民初形成第一次辉煌，紧接着在20世纪二三十年代达成熟绚烂之极的辉煌顶点，却又于“文革”和其后的时代巨变中，顷刻之间滑入濒死之境。其兴其败，颇有昙花之态。一个伟大的戏剧品种，以如此极限速度行走于自己的生命历程，这在人类文明史上绝无仅有。

对这种奇特现象，我只能这样解释：中国雅俗两种文化传承态势，在传统面临彻底崩绝的末世，发生了一次意外却完美的交合，京剧就是这次

交合的果实。正因如此，它茁壮、烂熟与病态，三者先天俱备。对它的病态，过去百年中，一代代有识之士早已经抨击批判得无以复加，我无能再狗尾续貂。在京剧辉煌不再已近半个世纪的今天，作为一个只能通过文字影音来体验它曾经达到的至高境界的后来欣赏者，我只想也只能以最温情的方式，在一个新的时代平台上，对这个伟大艺术，表达纯属于自己的审视和解读，对那些具有非凡艺术创造力的伟大艺人们，表达纯出于个人的理解与追慕。也曾“少年心事当拿云”，但于不惑之年却发现，这巨澜翻滚波诡云谲雄才辈出的百余年中，最让自己有亲近感的，竟是许多伶人艺事。此等读书结果，套句戏词该是：唉，这是从哪里说起？

正如前面所说，我不能算戏迷，欣赏京剧只是业余爱好之一。但别的爱好对我而言多有阶段性，比如小说，25岁后基本不读了（金庸除外）；激烈的体育活动，30岁后基本不参与了。唯有京剧，是我一直保持着的爱好。除了满足欣赏需求外，它还让我逐渐参悟了许多事情，更是一剂心疗良药。俗话说：人生不如意事常八九，可予人言只二三。许多时候，听几段戏确有极佳的转换心情功效。这个时代虽然不断生产着各类海量的视听快餐，但对成年人来说，真正能深层次感染打动人心东西是很少的。30岁往上的朋友，若觉流行音乐肥皂剧之类已渐无趣，则不妨试试京剧。也许，它能给你带来意想不到的感受。

对外祖父无意间为我打开京剧这扇门，我一直心存感激。在女儿心中，我也已给她埋下了颗听戏的种子。希望她成人后，这颗种子会对她有所助益。

2006年3月2日于北京体坛周报社

写在小儿昕远十周岁生日际



自序：且从戏外看京剧·····	1
四海一人倾天下，“亡国祸根”谭鑫培·····	1
自姬而起以帅终，梅兰芳由优入圣·····	12
保守极境趋雅驯，余叔岩步上神坛·····	34
擎天一柱耀海派，周信芳深惧误读·····	56
锁麟囊藏青霜剑，程砚秋心高气凛·····	67
红颜自古命多舛，孟小冬逝水难恋·····	85
忍字心头一把刀，李少春彤云低锁·····	95
乾坤颠倒：假凤虚凰中的隐秘和魔力·····	111
传道授业：天莹门背后的炼狱路与济世心·····	122
谁解痴中味：那个时代的“粉丝”们·····	133
历史的吊诡：麻子“救活”了关云长·····	145
草根的智慧：依法杀官有多难？·····	153
变调与高扬：杨家将剧目的遭际和演进·····	161
妥协与失衡：围绕三国戏的文化角力·····	173
改良与改造：一场游戏一场梦·····	183
千古绝唱帆独树，世上再无马连良·····	196
后记·····	220

四海一人倾天下， “亡国祸根” 谭鑫培

标题算是先卖个关子，暂存而不叙。

提到谭鑫培，人们多称其为京剧的一代大宗师。其实，这么说还不足以让人体会他到底有多牛，在京剧界与京剧史上位置到底有多显赫，在当时的社会中到底有多大魅力与影响。

京剧界对成名艺人一般用“老板”来称呼。如同商界一样，老板也有大小高下之分，超级牛的该是“大老板”。京剧史上，只有两个人被用“大老板”来尊称：一个是程长庚，京剧的开山鼻祖，也是谭鑫培的师父；另一个就是谭鑫培。所以，京剧界提起“大老板”只能是在说这两位：程大老板、谭大老板。其他人，哪怕是梅兰芳，也只能是“老板”。

再扩大范围，看看谭大老板在当时社会不同层面的魅力与影响。

那时，中国还没有现代意义上的歌曲，戏曲与曲艺就是民众中的流行歌曲。京剧有出戏叫《秦琼卖马》，讲的是隋唐好汉秦琼落难遭困，身无分文，病倒在“宾馆”，最后不得不卖掉坐骑以付饭钱住宿费的故事。谭鑫培把秦琼虎落平阳被犬欺的苍凉无奈而又不忿难甘，演绎得淋漓尽致，其中的“主打”唱段：“店主东带过了黄骠马，不由得秦叔宝两泪如麻……”当时脍炙人口，满街传唱。上至花甲老者，下及黄口小儿，富到万金之家，贫及引车卖浆，京城无人不唱谭。从社会普及面讲，这是今天的流行歌曲万难企及的。

文化人同样对谭推崇有加。大名鼎鼎的梁启超 1915 年曾题诗颂谭：

四海一人谭鑫培，声名卅纪轰如雷。
如今老矣偶玩世，尚有俊响吹梁埃。
菰雨芦风晚来急，五湖深处寄烟笠。

何限人间买丝人？枉向场中费歌泣。

至于权力高层，就更邪性了。清室爱戏，乾隆与咸丰慈禧夫妇为最。京剧之所以能从众多剧种中脱颖而出成为国剧，首功归乾隆爷，居功至伟者，则是慈禧太后老佛爷。

1790年乾隆八十寿，召天下各大剧种进京祝寿，其中安徽的徽剧，乾隆看后尤爱，口传最高指示：徽剧好。于是，徽剧在京城站住了脚扎下了根，这就是历史上著名的“徽班进京”。其后，徽剧与来自湖北的汉剧相结合，再吸收昆曲、梆子等北方剧种的特点，形成了京剧。到慈禧时，徽汉合流基本完成，乾隆爷种树老佛爷得荫，享受的就是京戏了。而在当时诸多的京剧名家中，慈禧最迷的就是谭鑫培，经常唤入宫中演出，每演必有厚赐。也正因她的痴迷与推崇，客观上为谭腔大行其道进而影响整个京剧发展，起到非常关键的作用。

所谓上有好者，下必盛焉。皇室率先垂范，使得有清一代，自王公大臣至各级官吏，基本都嗜戏，此点尤以清末为最甚。“甚”到什么程度？“甚”到连国家法度都不要。

谭鑫培有一外号“谭贝勒”。“戏子”称“贝勒”，岂非大逆不道犯了王法？这就有些故事了。

谭那时声名显赫，兼又得慈禧喜爱，因此，就是王公大臣也得给他面子。而他，对清室王公官吏们的奢侈靡费也颇看不惯，常有言语与行为来表示自己的不满，对方也不愿甚至不敢奈何于他。有一次，满清大臣中以嗜戏如命而著称的那桐（内阁大学士军机大臣兼户部尚书，与慈禧同为叶赫那拉一脉）问他：“怎么你见了赏银就没乐过呢？”谭鑫培回敬道：“国家如此积弱，都是你等私欲无涯如洞穴难填。现在国家危亡之际，我虽然是一个唱戏的，但伶之声士之文，其为不平之鸣也。”

另有一次，还是这个戏迷那桐，想请谭鑫培唱出戏。谭鑫培说中堂要我演戏，须中堂亲自向我请个安。那桐为求一戏，还真就屈膝请安了。按清制，大臣只对贝勒、郡王、亲王才行请安礼。谭大老板这种笑傲公侯的派，大概只有让贵妃斟酒力士脱靴的醉太白可相似吧。

大体因为诸如此类的事多了，“谭贝勒”之称也就不胫而走。

谭鑫培能牛到这份儿上，靠的自然不是艺业非凡，他的艺术到底有了不起？这得从程长庚说起。

徽剧初进京时，虽然得到了高层的喜爱，但与其他剧种一样，还只算是个地方戏，要说有不同，也只是号召力更大些罢了。在北京演了几十年后，出了位天才人物——京剧的第一位大老板，程长庚程大老板，一位“文武昆乱不挡”的天才演员，才使其脱颖而出。

何谓“文武昆乱不挡”？就是文戏（唱、念为主）武戏（武打与难度极高的形体表演为主）都能演好，且不只学会一个剧种，雅如昆曲俗如徽剧汉调等都会唱。经过以程长庚为代表的那代演员长时间演绎融合，终于将徽汉共冶一炉，并吸收其他如昆曲、梆子等剧种的音乐声腔与表演元素，而成京剧的基本模样。这一过程在1840年后逐渐完成，因此，京剧一般被认为是自1840年后才算正式形成。程长庚，也就成为京剧的开山鼻祖，被第一个尊称为“大老板”。

谭鑫培生于1847年，湖北江夏人。他老爸叫谭志道，汉剧演员，以演老旦（老年妇女）为主兼演老生，因嗓音嘹亮而有“叫天”（湖北的一种鸟，个头小但叫声响亮，人称叫天子）之称。谭鑫培自幼入梨园行，嗓音极佳，也就循其父名被人称作“小叫天”。

谭幼年习老生兼学武生，但在少年变声期（京剧行话叫“倒仓”）时，一时没变好，无法唱文戏了，便改专攻武生戏。二十多岁后，嗓音渐渐好转，经其父引介，加入程长庚主持的京城四大徽班之首的“三庆班”，从此归于程大老板门下。

程长庚对谭鑫培非常器重，倾心传授。谭此时嗓音已渐恢复，在大师教导指点下自是越唱越好。后来，他又拜在另一著名老生余三胜门下，能为更是益发提高。但奇怪的是程长庚仍让他以武生戏和文武兼顾戏为主，很少让他唱文戏。在唱文戏问题上，这位现任大老板对未来的大老板严苛到不近人情——程长庚曾对谭鑫培说：“我若不死，你就不能唱（文戏）。”

这是为什么呢？

程长庚生前多次对人说：“吾身后此子（指谭）必享盛名。”这样看来，程是否是嫉贤妒能怕他超过自己而有意打压？非也！程长庚若真是如

此心胸，也就不会成为创出国剧的一代大宗师了。之所以“压制”谭，是因为他有一颗强烈的“社会责任心”。

中国戏曲源自乡野，其原始声腔特点是高喉大嗓朴实直爽，与其说是唱不如称其为吼——陕西人管唱秦腔叫做“吼秦腔”。这也不难理解，乡村露野搭台演唱，在无麦克可凭全靠肉嗓的时代，你不吼，听者观者是听不清的。听者观者又以朴实的乡民为主，你要唱得曲折婉转拐弯抹角，也难以引起他们的情感共鸣。戏曲进城后，演出环境变了，听戏者的阶层也变了，吼这一途就不再相宜，声腔必然要趋于婉约柔和讲求韵味。程长庚时期，初成的京剧处在由乡入城的过渡阶段，仍保留着一定乡土本色，唱腔讲究实大声宏高亢激越，行腔朴实爽利平来直去。

但谭鑫培却有异他人，很早就表现出与这种传统的背离，他的唱一直在往甘柔婉转一路上演化。实事求是说，这是代表着京剧由乡土转向城市的方向的。程长庚自然不会不明白这点，但“社会责任心”使他排斥这个方向，压制向这个方向的转化。因为在他看来，这样京剧就变成了靡靡之音，是亡国之兆！

现在可以揭开标题卖的关子了：程长庚生前亲口对谭鑫培说：“唯子声太甘，近乎柔靡，亡国之音也。我死后，子必独步，然吾恐中国从此无雄风也。”

1882年，程长庚去世。谭鑫培再无人可约束，沿着自己的方向不断对京剧声腔与整体表演艺术发展创新，改变了过去的直腔平调，创造了大量新的唱腔与演唱技巧，大大增强了老生唱腔的华丽迂曲，使京剧声腔变得细致而更有韵味，终至“无腔不谭”的地步。他一生所重新加工编演的一百多个剧目，直到百年后的今天，仍是京剧传统剧目的最核心部分。请注意：直到民国前，京剧都是以老生为中心，旦行、净行（花脸）等，都是围绕着生行的。因此，谭鑫培对老生唱腔的改造创新，带动了整个京剧声腔艺术的全面发展，由此形成了京剧的第一个发展高峰。

必须指出一点，谭鑫培虽有“声太甘”的天然本色，但趋向“柔靡”却也不尽然完全是他的自然走向。他这个走向，与清室，尤其是慈禧对他的喜爱甚至宠爱关联极深。

先说个小故事，看看慈禧对谭鑫培有多宠爱。

一次慈禧下午看戏，轮到谭鑫培演时人却未到，只好把他的戏往后推，让别人先演——行话叫“码后”。原来此时谭鑫培午睡未醒，待他醒来匆忙赶去，已是很晚。演完后，他战战兢兢等着慈禧发落。按我们后来所“了解”的慈禧推想，这还不得“凤”颜大怒喊打喊杀？但慈禧却忍住气问他为何迟来，谭鑫培据实回答：“睡过了。”慈禧又问为什么没有家人去提醒，谭鑫培再老实回答：“我们家有个规矩，我要是睡着了，任何人有任何事都不许来叫。”慈禧听完不仅不再生气，反以羡慕的口吻不无所指地对众人大发感慨：“瞧瞧人家，多有规矩，治家就该如此。”

慈禧一介寡居女流，看戏本能只喜欢生角。当时直到民初，老生行其实并非一谭独大，另有孙菊仙、汪桂芬二人以古拙高亢激越宏大之声与谭齐名，三人并称“后三鼎甲”（老生“前三鼎甲”为程长庚、张二奎、余三胜）。但论音色与扮相，盖因谭之“声甘”更契合宫廷与女子的审美意趣，故慈禧最爱谭鑫培。

旧时伶人把入宫为皇室演戏看成莫大荣宠，更是一个抬高身份的终南之径。慈禧出手又极大方，听得高兴赏赐更是益发丰厚。此等名利双收之事，伶人们自然争先恐后趋之若鹜。而为使宠爱更固更久，并慑于“天威”，演唱时也就投其所好，向其喜爱的方向迎合趋近。皇室所喜，必然导致官宦巨室上流社会所崇，从而形成自上而下推而广之的格局。论及谭腔的形成与风行终至独大，到了所谓“无谭不欢”——一场演出若没有谭鑫培参加就举座不欢——的程度，这是一个绝对不可不察与不可回避处。

京剧的勃兴得益于乾隆的偏好，但其能在1840年后逐渐辉煌，慈禧的功勋堪称卓著。慈禧好戏，多是受她那个戏迷老公咸丰的影响。咸丰一生有三好：好美色好大烟好皮簧（京剧早年的称谓）。论好戏，他恐怕是历代帝王中的头一号，好戏好到国难都不顾的份上。英法联军兵临城下，他却在圆明园大摆戏台庆自己30寿。及至后来丢下京城与百姓不顾，往承德避暑山庄逃，还不忘带上宫中戏班（由太监们训练而成）。到热河后，不念京城之失，仍旧雷打不动上午下午都看戏。

1861年，31岁的咸丰死在承德。他死后慈禧寡居近50年，虽手握天

下大权，但毕竟是一女流——若是一男皇帝，公务之余可读书写字作画外带三宫六院地逛，还可行围射猎甚至偷偷冶游，就算喜欢看戏，时间精力投放得也相对有限。慈禧则不然，她管天下，说穿了就如同老太太管家务，图得是将就着别出大事。她既没什么宏图大志要去尽心费神，又对读书作画之类不好不会，更不能如武则天那样养几个男宠，这漫长的半个世纪寡居日子该怎么打发？只有看戏，比老公还疯狂地看戏。这一看，看出个京剧百年辉煌，江山也在看戏的过程中慢慢给看没了。

慈禧入宫前，她们家的社会地位并不高，她本人只能算个“准民间女子”。这种成长经历，决定了她戏曲欣赏的偏好与口味：对昆曲之类太雅的东西不甚感兴趣，对正从民间成长起来的京剧却大有好感。这样，在她手里，“内廷供奉”们几乎成了京剧的专利。自程长庚以降，大牌京剧艺人几乎无不“供奉”，这使京剧和京剧艺人的地位，变得比其他剧种高起来。另一个同样不可忽视的时代背景是，因镇压太平天国有功，以曾国藩、左宗棠、李鸿章为首的湖广势力坐大。湖广出身或背景者越来越多地进入京师上层主流社会，融徽汉于一炉的京剧与这一背景相吻合，得到又一个发展助力。

总结起来，京剧与清室的关系，以及它地位独大与流行全国的过程，稍严谨与详细些说，大致是这样：清室好戏，通过成立一个叫升平署的机构来管理戏剧业，并设立了“内廷供奉制”，把优秀的戏曲演员聘为“供奉”，常招入宫中唱戏。这样，戏曲艺人们就有了皇家赐予的身份，有了一份较固定的收入，地位有所提高，更能专心于艺业。同时，宫廷的欣赏趣味与水准，毕竟大大有别于乡野和市井民间。这样，戏曲的艺术水平也就相应提高了。

皇室与上层社会的喜好，使京剧很快成为一种主流社会的“交际语言”与品位象征，并随着官员升迁商贾流动等在各地兴起。想想看：您若是官员，想讨好上司请人家过府做客，以什么名义为好？当然是京剧。办个堂会请一堆名角儿来，还怕上峰不赏脸？大家都这么干，时间长了，凡有个大事小情，如乔迁祝寿庆升职待贵宾之类，不办个京剧堂会，就会觉得不体面——如此相互攀比着，从官场到商场再及民间，喜好或假装喜好

京剧，便成为时尚之风很快流布天下。

就这样，在清室皇权的推爱下，京剧于程长庚手里创出基本模样，在谭鑫培手里发展、完善、成熟，尽脱原始本色而最终确立起国剧地位。因此，谭鑫培被尊称为第二个“大老板”和第一个“伶界大王”（京剧史上“伶界大王”，也只两位：谭鑫培、梅兰芳）。

然而，后世人也看到了程长庚那“亡国之音”的一语成谶。八国联军打入北京那年，时有文人狄楚青以诗讽时：“太平歌舞寻常事，几处风飏几色旗。国自兴亡谁管得，满城争说叫天儿。”清亡时，更有人愤言：大清国就是让京戏给唱亡的！

其实，说起来程大老板还是看得不够远。谭鑫培后，京剧声腔，尤其是老生唱腔，在他这路的基础上继续演化，变得更加华彩婉致韵味甘醇，更加靡靡更加“亡国”。20世纪三四十年代，京剧达到顶峰，民国也就被这“亡国之音”唱得玩完了。追根溯源，这也该记到谭鑫培头上。

以上纯属笑谈。

说了这么多谭大老板的显赫辉煌，但却不能改变一个事实：那时艺人再受权贵痴迷，下九流的地位还是逃不脱的。权贵们对你偶有的犯颜不计较，其实也还是出于“玩”心——对心爱玩物的“宠玩”之心。一旦你真犯了他们的颜，那也就难得好下场了。在清时，虽然慈禧对谭鑫培恩宠有加，但也有让他有口说不出的难处。

谭鑫培本是文武全才，文戏不用再说，武戏方面也是一代佼佼者。他的武戏有多好？《同光十三绝》这幅名画最能说明问题。

清光绪年间，画师沈容圃将同治、光绪年间的十三位最顶尖京、昆艺人剧装像彩绘于一图，史称“同光十三绝”。这十三人是当时生、旦、净、丑各行当的代表人物，谭鑫培以黄天霸的形象名列其上，是武生行代表。

因此，谭鑫培一直是以文武双全驰名于京剧舞台的。但自从做了“内廷供奉”，他便不得不舍弃武生戏而专演文戏和文武老生了。从此，世上便无“谭武生”。

这是为什么呢？

原来，慈禧听戏是不体恤艺人的，听来了劲那是听完一出又一出，听