

京戲發展畧史



上海大公報出版

自序

我能夠力疾寫出這一篇文字，假使內容沒有犯很大的錯誤，還勉強可以一讀的話，那我首先不能不感謝毛主席解放了全中國，使我也得追隨大眾，學習馬列主義和毛澤東思想。

一九四九年五月廿八日，上海解放後，我開始閱讀關於闡發辯證唯物主義和歷史唯物主義的書籍，以及毛主席的著作，開始接觸到辯證唯物論所指示一切事物發展的規律和歷史唯物論所指示各種社會發展的規律。這對於我——一個小資產階級出身的人——是怎樣地驚奇喜悅，因為一個年已五十多歲的人，這纔對於宇宙間一切事物的真理有了一知半解，自己覺得是非常幸運的一件事。

我一向是京戲的熱誠愛好者，既然窺見了辯證唯物論和歷史唯物論一點門徑，就不免想到京戲的生長、演變和它的發展情況，正合於唯物論所指示的規律。一九五〇年七八月間，我已想寫一篇用唯物主義來講解京戲的文字，而總不敢率爾操觚，加以那時病體不支，實在也不能寫稿，曾寫了一封信，給北京的一位老友馬彥祥先生，引證辯證法唯物論所講「矛盾的統一」和「否定之否定」等規律，述說京戲應從舊的東

西裏吸取它的精華，以作戲改的基礎。馬先生回信說：他們對於戲改的方針，正是如此。這對我是一個很大的鼓勵，使我對於寫這篇東西有了信心和勇氣。

今年三四月間，爲了大公報上接連登載「中國的世界第一」很感興趣，曾和王芸生先生一度函札往還，順便同他說：我想寫一篇「京戲發展略史」，不知道大公報是否需要？王先生回信說：望你寫出，預備在「週末影劇」裏發表。這又是對我一個很大的鼓勵。於是好多年沒有在報上寫稿的人，終於把這篇粗疏淺陋的東西寫出來了。

當大公報刊登第三節時，我又接到馬先生的信說：他只看到了兩節，他馬上就要到四川去參加西南的土改工作，所以很希望將全文另印單行本。我將此事函告大公報「週末影劇」編者先生。他也因爲有些讀者要求出單行本，所以決定照辦。於是我又將原稿酌予修訂補充，再加上一些舊有的藝人照片，而出了這樣一本小冊子，這在我，當然又是一件非常榮幸的事，這都是馬先生、王先生等鼓勵我的一點效果。但是我總覺得學習不夠，深恐其中有不正確的地方，仍盼讀者隨時賜予指正，俾有進步，這是我所最感禱的。

張 謇 子

上海解放兩週年紀念日

目錄

自序·····	一
(一)京戲構成的經過·····	一
(二)京戲擴展的形勢·····	九
(三)京戲演變的概況·····	一九
(四)京戲意識的檢討·····	二九
(五)京戲藝術的估價·····	四〇
(六)京戲改革的展望·····	五三

封面銅圖說明：一九三五年梅蘭芳訪問蘇聯，在紅場謁列寧墓。

京戲（現在盛行的皮簧戲）從它的構成，一直發展到現在，有將近二百年的歷史。這裏想敘述一點它的經過和演變的具體情況，進而探討它的內容意識和藝術組織，並且概括地說一說改革的管見。因體弱多病，思慮不周，加以參考資料手頭又多欠缺，其中錯誤和疏漏的地方，在所難免；尙盼讀者多加指示，不勝感幸。

（一）京戲構成的經過

辯證法唯物主義，認為一切事物的發展過程，都是內在的前進的運動，由舊的質態，進到新的質態，由簡單而發展到複雜。列寧更有一句名言：「發展就是各對立面之間的鬥爭。」京戲的發展，也正可以說明這些規律，因為扼要地說來，京戲是和它的對立方面的崑曲鬥爭而發展起來的。從崑曲推移到京戲，正是由舊的質態，進到新的質態一種內在的前進的運動。

這裏不妨先簡略地說一說崑曲的起源。明初宮庭裏的戲劇，仍沿襲宋、元的雜劇和傳奇，到了明朝中葉，崑山有梁伯龍、魏良輔出來，採取那時曾一度流行的餘姚腔、弋陽腔、海鹽腔等的精華，變為崑山腔，到處大受歡迎，於是佔據了當時戲曲界

最高的位置。由此可見，崑曲原是民間的地方戲，因為受到大眾擁護，推翻了宮廷中演唱的宋、元雜劇；同時餘姚腔等的精華，既被崑腔吸收了去，僅剩糟粕，慢慢地就被淘汰了。舊的東西死亡，新的東西，就由舊的東西裏，脫胎而出，這原是事物發展一定的規律。京戲代崑曲而興，也正是如此。

(甲)京戲的起始

崑曲在清初還很發達，康熙年間，孔尚任的「桃花扇」和洪昇的「長生殿」，都是戲曲史上兩部傑作，宮庭裏時常奏演，詩人趙秋谷爲了長生殿這齣戲「斷送功名到白頭」，這是那時一件震動詩壇的事。可見崑曲在清初仍盛行於朝野。但到了乾隆年間，便起了劇烈的變化。乾隆帝本人愛好戲曲，「命張文敏製諸院本進呈，以備樂部演習，」（見嘯亭雜錄）宮廷方面，正在倡導戲曲的時候，四川一個有名的花旦魏三名長生翩然入都，那時崑腔以外，京中尙有一種弋腔雖和崑腔並行，但已不爲人們歡迎，魏長生因此變弋腔爲秦腔，「辭雖鄙猥，然其繁音促節，嗚嗚動人。」（見嘯亭雜錄）秦腔既吸收了弋腔的好處，又因為它的詞句通俗，（那時士大夫當然稱之爲「鄙猥」），而於化裝方面，更有革新的花樣，（如梳水頭和蹣蹣，都起於魏三，現在蹣蹣工應否存在，那是另一問題，但在當時，觀衆眼光中，自是新穎可喜的，）加以表

情方面，有深刻的做作，（士大夫多目之爲「放蕩」，）大爲羣衆所歡迎，不但勢將推翻弋腔，而且崑曲也幾乎要被壓倒。（弋腔又稱高腔，一九一七年，韓世昌崑弋班入京，班中一二老伶工，還能唱，）這一個變動，是俗劇大大地威脅了雅音，於是皮簧戲也應運而起。

一七九零年，乾隆五十五年庚戌，乾隆帝八十壽，三慶、四喜、春台、和春，四大徽班，先後入京祝壽，這可以說是京戲紀元的一年。乾隆帝本愛好戲曲，自己能演唱，南巡時，常常看戲。（據京戲前輩藝人陳德霖、王瑤卿諸老先生，都說乾隆南巡時，曾帶了許多伶工進京，內有一女伶，入宮做了妃子，就是嘉慶和成親王的生母，這事自與京戲發展無關，這裏不過順便一提。）四大徽班，到了北京，宮廷方面，自然予以贊助，四大徽班中，尤以三慶徽班，到京最早，「時稱三慶徽，是爲徽班鼻祖。」（見京塵雜錄）這些戲班，有的從徽州來，有的從漢口來，其實最初不過是徽調漢調等等，也都是民間的地方戲，到京之後，統稱之曰徽班。他們在京，看見崑弋秦腔等戲曲，大受觀摩之益，採取各種戲曲之長，而詞句比秦腔更通俗易曉，於是後來居上，皮簧戲（那時稱之爲亂彈以別於雅樂的崑曲）不但將秦腔推在一邊，而且要和崑腔爭奇鬥勝。到了嘉慶年間，更風靡一時，宮廷裏一班貴族，和朝野士大夫，都恐怕崑腔將被排擠，不再贊助，而且愆怠皇帝，明諭禁止，但民衆依然擁護，

除了下述原因，更主要的

的，是它

的，是它

的，是它

到底沒有效力。嘯亭雜錄說，亂彈「皆街談巷議之語，易入市人之耳」，「故趨附日衆，雖經明旨禁之，而其調終不能止」云云，可見皮簧戲新興的勢力，雖封建時代的統治階級，也沒奈何它，其最大原因，就是「街談巷議之語」，能爲人民大眾所接受的緣故。

(乙)京戲的長成

上述是京戲興起的起源，至於它的長成，更有一個重要的原因，就是上面也說過的，它能採取他種戲曲之長，融會貫通，力求前進，如秦腔化妝的新異和表情的深刻，它多能酌加採用，而崑曲的組織（如曲牌等），更盡量地運用，皮簧的場面（即音樂部份）幾全部由崑曲脫胎而來，（最初皮簧戲裏唱工，也用笛來和，後來纔改用胡琴，）這樣皮簧戲內容更豐富充實，幾乎是集地方戲之大成了。

這時，皮簧在北京，已佔據了戲曲界很高的位置，秦腔已不在它的眼裏，當前的敵，只有崑曲，但皮簧班對於崑曲仍承認是戲曲的正宗，皮簧班裏伶人，仍舊學習崑曲，以樹基礎，不懂崑曲的伶人，便被大家所輕視，這樣，崑曲藝術上的組織，就不少被皮簧戲拿了過來，皮簧戲以前進的姿態，吸取了崑曲不少精華，它更擁有大量的觀衆，崑曲一天一天，便衰退下去，皮簧却一天一天壯大起來了。從這裏很顯明地

看出辯證法所指示：任何事物，都有自己內部對立的矛盾，經常發生鬥爭，事物的發展，就是這樣鬥爭的結果。皮簧對崑曲的鬥爭，是一方面採取崑曲的藝術上的精華，一方面便將它逐漸推倒，這正所謂「事相反而實相成」，恰合辯證法上「矛盾的統一」的規律。辯證法對於「否定」的解釋，認為「否定」不僅是轉變為反對的方面，而且是保存着原來事物的一些積極的和進步的東西。皮簧就是在這種情形裏否定了崑曲。

皮簧否定了崑曲，地位自更鞏固，聲勢自更壯大，在這種蓬勃情況之下，時勢造英雄，到了道、咸年間，便出現了一個偉大人物程長庚，將皮簧更推進一步，發皇而光大之，社會羣衆，更表示熱烈的擁護，皮簧戲於是更樹立了確乎不拔的基礎，展開了煥然一新的局面，再約略分述如次：

(丙) 人才之崛起

程長庚之崛起，在京戲歷史上，幾乎是劃時代的大事件。京戲前輩伶工，談起他來，都把他當作一個傳奇式的人物，至今還尊稱他爲「大老板」而不名。這裏當然不必詳述關於他的種種傳說，只是皮簧在初步發展的時候，有這樣一位人才起來領導，自然更有輝煌的成就，所以把他特提一筆。從老伶工口中所談和前人筆下所記，可以

用兩句話來概括他的一生，那就是：他不但不是藝術的天才，而且有事務的幹才。他的藝術天才，清末古文家桐城陳澹然所作「異伶傳」說得不少，現在只摘錄一小段如下：

「一日某貴人大譙親王，宰相大臣咸列座。用昭關劇，試諸伶，長庚忽出爲伍胥，冠劍雄豪，音節慷慨，奇俠之氣，千載若神，座客數百人，皆大驚起立，狂叫動天。主人大喜，遍飲客已，復手巨觥爲長庚壽，呼曰叫天。於是叫天之名遍都下。」

文人筆下渲染，或不免過甚其詞，但老伶工口中，也常說長庚的演唱，確是神乎其技；而且說他的劇藝，博大宏深，不愧一代宗匠。至於他的事務才能，那更是出類拔萃。他一生主持三慶班，而且担任精忠廟的廟首。精忠廟的梨園公所，是當時梨園業的一個行政機關，長庚做廟首時，訂立不少規章，而且有恤老濟貧的辦法，因此同業莫不對他萬分敬重。那時四大戲班，在各戲園輪流演唱，秩序井然，各戲班任何演員，不得私自接應外間堂會，以免影響團結的精神。這些都是長庚手訂的制度。他又編演新戲，每年封台時，常演新排的全本三國志，消息傳出，九城轟動。他更特別注意到第二代的培養，老生三大宗派譚鑫培、孫菊仙、汪桂芬，都是他的門徒，三人各得長庚藝術的一面，而各人都卓然有所發揮。由此看來，長庚在京戲發展的途徑上，

確有偉大的功績，應該特書一筆的。同時各項角色，也人才遽起，小生徐小香從蘇州來，老生余三勝（叔岩的祖父）從湖廣來，旦角梅巧玲（蘭芳的祖父）從泰州來，都是極一時之上選。他們到了北京，分入各班，都是聲名鼎盛，爲羣衆所讚許。還有一位盧勝奎（又稱盧台子），他是長庚手下一員健將，通文墨，能編排新戲，三慶班裏的全本三國志，就是他編的。他不但能編戲，而且能改戲，最顯著的一例，是失街亭的老本子，和現在流行的，大不相同，現在所唱的，就是盧台子和譚鑫培兩位大好老先後修改過的。盧台子在那時，已作皮簧初步的改革，可以說是戲改的最老前輩了。（譚鑫培也勇於改革，又關於失街亭的改革，容後談到京戲的變遷時，當再一併述及，茲從略。又上面所引陳澹然的「異伶傳」說長庚有叫天之名，並且後文又說譚鑫培稱小叫天，就是因長庚稱叫天之故，但黃遠生說譚鑫培父親稱叫天，所以鑫培稱小叫天，二說見所著「小叫天物語」不知孰是？因和京戲發展無關，不暇深考。）

（丁）羣衆歡迎的熱誠

皮簧在程長庚領導之下，已有新興的氣象，社會羣衆因此也更熱烈地歡迎。那時崑曲雖還在演唱，但各戲園因崑曲不受觀衆歡迎，都把它排在開場後第二三齣，即在中軸以前。據老輩傳說，咸、同年間，人民到戲園聽戲，都要等到中場的崑曲演過，

約模在四五點鐘，纔去專聽皮簧的戲。又如果幾齣皮簧戲裏，偶而夾演一齣崑曲戲，那末當這齣崑曲戲上場時，座客紛紛離座，出去小便，因此那時人們，都戲稱崑曲戲爲「車前子」（藥名，是通小便的）。到了光緒年間，各戲園因座客對崑曲戲態度，越來越冷淡，所以索性把崑曲戲取消，每天的戲目裏，已沒有崑曲，只有皮簧了。

綜括上面所說，可以看出明朝的崑曲，是由宋、元、明各種戲曲中蛻變而來。這已是一個進步，到了清朝乾隆年間，皮簧又由崑曲蛻變而來，它不但把崑曲的優點，融化在它本來的面目裏，（它本來的面目，就是來自安徽、湖北各處的徽調、漢調等的地方戲曲）而且吸收秦腔的各種特色，加以詞句通俗，爲大衆普遍所接受，這更是戲曲上一個大進步。辯證法說一切事物的蛻變，都是一種前進的、向上的、由舊的轉變到新的運動，皮簧由崑曲蛻變而來這一件事實，正可以說明這一個事物發展的規律。

(二) 京戲擴展的形勢

(甲) 京戲的内部推進

京戲自從前清乾隆年間，在北京組班成功，戰勝崑曲，漸形壯大，又經程長庚諸人努力工作，更受民衆擁護，勢力逐步開展，歷經道、咸、同三代，都是在長庚支配之下；到了光緒六年，長庚去世，從此譚鑫培使代長庚而起。他是程大老板以後一位傑出的人才，他有天賦的好嗓音（清亮圓轉），更能把長庚的唱腔，變化爲一種抑揚婉轉的調子，使聽衆容易接受，到了清末，風靡一時，致有「國自興亡誰管得，滿城爭說叫天兒」（狄平子句）的景象。對於身段作派，他又能匠心獨運，隨時改進。他原演武生，又精崑曲，因此演「寧武關」、「鎮壇州」、「戰太平」等崑亂重頭戲，都非常精彩。他得到長庚的傳授，卻能把長庚的藝術，加以變化，一切都有他自己創造的成分在內。總之，他在京戲藝術的範圍裏，神而明之，隨意變更，以求進取，決不肯墨守成規，食古不化。他之所以成功，這也是一個大原因。他改革京戲的工作，最顯明的事例，是失街亭（空城計）的改編。這齣戲現在所唱的，和老本子完全不同，老本子

曾經盧台子酌予修改，到了譚鑫培手裏，改動得更多，三探一場原有一大段西皮慢板，被他整個兒取消了，孔明出場，只念「兵紮祁山地，要擒司馬懿」兩句。城樓一場，原只唱幾句崑曲，他卻改爲一大段西皮慢板和二六（就是現在所流行的本子）。這是一個很大的改革。他不但能改戲，而且還編排新戲。據老輩傳說，「戰宛城」這齣戲，在老譚以前，是沒有的，這是老譚自己編排之後，與花旦田桂鳳等合作的一齣新戲，這也可以看出他勇於改革和進取的精神。這種精神，是他個人成功的原因，而於京戲的發展，也很有關係的。（馬彥祥曾經對譚富英說，令祖能改革京戲，你也應該取法。這話是很正確的，現在富英也演唱「漁父恨」「將相和」等新戲了。）

那時旦角方面，與譚鑫培齊名的，是王瑤卿。他也是一位傑出的人才，而且是旦角裏繼往開來的人物。在他之前，有一位名旦余紫雲（三勝之子，叔岩之父），已漸將青衣和花衫間的界限打破，瑤卿更把這種改革精神加以發揮，不但將青衣和花旦融合起來，而且兼收刀馬旦、閨門旦等的技巧，於是旦角的藝術，更見豐富而且精美。直到近三十年來，梅蘭芳、程硯秋和許多成名的男女旦角，差不多都是走他的路線。他劇學宏深，曾自己編演新戲，梅、程兩位新編的脚本，差不多都經過他的審核修訂。光緒年間，他和老譚，共組一班（老同慶班），兩人常合演「南天門」等劇，那是他的活躍時代。他盛年的舞台生活，和晚年的教戲工作，也都和京戲的前進，頗有

關係。

在光緒三十年左右，又出來一位葉春善，在北京設立喜連成科班，栽植青年藝人，造就不少人才（後來改名富連成社）。這是北京首創的一個京戲教育機關。現在名滿南北的麒麟童（周信芳）和譚富英、馬連良、葉盛蘭等，都是先後從這個科班裏出身的美才。這一件事，當然和京戲的推展，也有很大的關係。這個科班裏的教師，都是老伶工，而蕭長華更是其中最有名的一位，而且是始終參與其事的一個重要人物。

到了宣統二、三年間，北京伶界，更有一件大事，值得一提，那就是王瑤卿等向精忠廟提出說帖，請取消私坊侑酒的行爲，以整肅梨園行的風氣。那時主持精忠廟事務的人，是俞菊笙（俞振亭之父，演唱武生，人稱「老毛包」）和譚鑫培、田際雲等好老，他們立刻批准這一個建議，而且立刻發出通令，取消私坊，嚴禁侑酒，如再有這種行爲，立刻革出梨園（這一個文件，當時報紙上曾予刊登，我曾見過）。從此「相公」兩字，便成了歷史上的名詞，伶人的人格，從此大大提高，梨園業一行，從此都專心致志於戲曲藝術的研究，私生活方面，大爲整肅，這當然是有關京戲發展的又一件大事。

以上都是概括述說京戲幾位名人，從內部向前推進的運動。從一八四〇年鴉片戰

爭以後，中國的社會，開始由封建社會，逐漸轉變為半殖民地、半封建的社會，京戲自然也隨着這種時勢，逐步變化而開展起來了。

(乙)京戲的向外擴展

一九一一年（辛亥）清室崩潰，民國成立，帝國主義深入中國的心臟，政治、社會、經濟各方面，都起了不少的變化；京戲在這一個階段裏，因時勢的變遷，更有向外擴展的形勢。民國剛成立時，女伶入京，闖破京戲的壁壘，與京中男伶，一角短長，她們以新穎的姿態，活潑的聲音，居然後來居上，許多老伶工（包括當時所謂伶界大王譚鑫培在內），飽受威脅。這些女伶，最著名的一位是劉喜奎。譚鑫培當時竟歎息着說：「我男不及梅蘭芳，女不及劉喜奎！」這一個大變動，給京戲造成一種男女均等機會的形勢，女伶只要演得好，受歡迎，一樣可以在北京挑大樑（即作台柱子之意）。這一來給予男伶一個不小的刺激，更促起男伶的奮鬥，而且擴大了京戲的範圍。至於女伶入京這件事，是俞振亭首先發起，從天津邀約來的（他也演武生，因係俞毛包之子，所以人稱「小毛包」）。他是梨園行中一位幹才，民國一成立，他就邀約女伶入京，而且開演夜戲，又在戲園裏特設女客座，婦女也可以到戲園看戲了，這些事都是民國以前所沒有的，他這些舉動，都可以看出他頭腦的靈活和眼光的遠大。

所以這一位好角，在京戲開展的局勢中，也是頗有關係的人物。

到了一九一七年，譚鑫培病逝，結束了以老生爲重心的局面，梅蘭芳便應時崛起。

梅蘭芳在清末光、宣年間，曾在喜連成搭班演唱。到了民國初年，便嶄露頭角，那時北京劇界的兩位組班好手，俞振亭和田際雲（田藝名想九霄，本唱花旦，清末向在精忠廟辦事，民國成立，精忠廟改組爲正樂育化會，他一向手段靈活，有事務長才，所以便被推爲會長）都竭力拉他做台柱子。他的扮相身段嗓音等等天賦的條件，原已比較其他旦角優勝，加以他又能刻苦用功，進取不懈，因此逐漸擁有廣大羣衆，聲名日盛。老譚晚年出演，已頗受他的影響，老譚一死，他就獨步一時。那時北方的朱幼芬，南方的賈璧雲等，都被他壓倒。他登台演戲，最大的特色，是自始至終認真表演，務必使觀衆滿意，決不肯稍有苟且或偷懶的地方。因此他無論演出什麼戲，都能受觀衆的歡迎。他並且爲了力圖上進，常常創作一種新戲，以作改革的嘗試。如時裝戲的「孽海波瀾」、「鄧霞姑」等，古裝戲的「天女散花」、「嫦娥奔月」等，甚至已被推翻的崑曲戲，如「思凡」、「喬醋」等等，先後都曾排演。他深知社會羣衆，喜歡新的向前發展的戲曲，所以他在劇藝方面，企圖能推陳出新。他之所以能壓倒前輩，備受南北歡迎，他這種富於進取和創造的精神，當然也是他成功的一個原因。對