

老伶王張榮奎

宋妍 編著



教育科學出版社

老伶工張榮奎

宋妍 編著



上海文化出版社



张荣奎镇潭州定妆照



张荣奎便装照

序

期望书写公众的历史渐成风气

我与演艺界一向无缘,但生活中总是不乏偶然性。例如史界至交唐力行教授,系评话名家唐耿良的公子,前几年写出了他父亲的长篇自述性传记(分别由大陆与港台相继出版),又组织汇编了卷帙浩繁的江南评弹史料、史评系列,我都有幸先睹为快,还勾起了对评弹历史寻胜的兴致。宋妍这本京戏老伶工的传记,也属于意外邂逅,但读得有滋有味。或许因京昆连档,她找到了我这个昆山人。故乡在早年确实不乏调琴唱咏昆曲的邻居友朋,但当时的我尚不解其中情味。这次我之所以对演艺界史事突生阅读的兴趣,仍不脱行业偏好,完全是把它们看作为历史人物传记类的作品。由此,我就想在这种话头说上几句,以不辜负作者的诚意,同时又兼与读者分享感受,觉得也未尝不可。

史书叙事述人,借以保存并传播业已消失的历史信息。史事的主体是人,中国历史记载的浩繁绵长罕有其匹,人物传记也因此不可胜计。要论凸显个性、情理并茂,当推司马迁笔下的人物,不少故事被后世衍化采入戏剧。想不到 110 年前,梁启超首揭“新史学”大旗,倡导“史界革命”,犀利的批判也

是从历史传记入手开刀的，真是有胆量。他声称“二十四史”为二十四姓家谱，一堆堆帝王将相墓志铭的集成。此话狠则狠，不免有些过头。例如司马迁就特别为农民、商人、优伶、游侠立过传记，被称作“千古绝唱”，你能说《史记》不属“二十四史”？真所谓一闷棍打杀老师傅。继后官修正史的人物传记，一代不如一代也确是事实。以宋元明清的正史而论，梁氏“墓志铭”之讥非常形象贴切。其实，墓志铭也可以写得声泪俱下，非常感人的，例如张溥的《五人墓碑记》，描写的都是平民英雄。但这样的作品却不被容许进入官修正史；而写入的列传，多像是上供官家档案库的履历表，读来了无情趣。

梁启超在确立史学变革的目标方面，最具高远眼光的，是他看出了人民大众这一群体在正史传记中没有地位，并把这种缺失提高到整个民族文化需要变革的高度上立论。梁氏说道：“夫所贵乎史者，贵其能叙一群人相交涉相竞争相团结之道，能述一群人所以休养生息同体进化之状，使后之读者爱其群、善其群之心油然而生焉。今史家多于鲫鱼，而未闻有一人之眼光有见及此者。此我国民之群力群智群德所以永不发生，而群体终不成立也。”这一宗旨，后来我们把它归纳为变王朝帝王将相史为人民大众的历史，俾与社会转型的大变革相呼应。百年过去，我们收获到的体会是，树立高远的目标固然重要，但履践实现更是漫长的征程，需要一步一步地踏实做起。直到上世纪80年代社会史兴起之前，由于没有“新史料革命”的配合，严重短缺“普通人”的史料，以致“人民是历史的主

人”、“人民群众创造历史”的宏旨，多多少少还脱不了空话、大话的色彩，在史学上一直没有得到完全的落实。

兹后，由社会史风气的推动，村社街区的田园调查、口述史的倡导、公私档案的发掘乃至个人自传、日记、书信、账册、照片等民间史料重见阳光……这一切被称之为“史料革命”的举动，使史界重新树起了书写“人民大众历史”的自信心。前面说到的这两部书，不管作者是自觉还是不自觉，我都把它们看作为史学变革环境下新生的产物。正是在梁氏所说的借此提高“国民之群力群智群德”的意义上，我推荐它们，并希望通过这些努力，唤起社会各界“爱其群、善其群之心”，再由心动变而为行动，使书写公众历史的活动渐成文化风气。

关于目前史学状态，学界与社会各界多有批评。有些批评是对的，有些则不然，须好好思辨。譬如指摘史学研究有严重的“碎片化倾向”，我以为批评者不太了解历史学的学科特性，以论代史的旧好仍在其中作怪。什么叫“碎片化”？这样严重的批评，却不先认真在概念界定上下工夫，帽子一飞，不问青红皂白地就乱箭齐发，这称得上正当吗？历史学与理论性的社会学科之不同，就在于史学乃是通过史料记忆的激活，从历史事实里寻求“意义”。对史学工作者而言，求真求实，不落空言，言必及义，义不离事，既是史德，更是史识得以成立的根本。舍此，又何必需要历史学？今天绝对不缺在公共空间以一己之论发表“意见”的人群，满天下都是“意见派”在显威风。这些人拍砖敲墙，议论风生，毋需考订，不须实证，是何等地轻松！

反观史学的境况，则颇为尴尬，他们很难具有这等人的狂放潇洒劲。历史既然是已经过去的事实，留下的记忆必然像是秋寒之季，枯叶凋败，洒落一地，随风飘零。请问，有谁见到过、拥有过“完整的历史”？估计再牛也无人敢这样自吹自擂。史学从来都是苦活，须从无数碎片的捡拾过程中，细心串连，慢慢拼组，归纳综合，分析比较，才可能对某段历史的大体面貌在头脑里形成逐渐清晰的概念，以局部聚汇整体，再从整体考量局部。否认个案搜集与研究的价值，轻视历史细节的披露，不强调资料的长期积累，不讲究史料的相对厚度，这样的史学“宏大议论”，只能是作者借历史之名发表个人的“意见”。空泛大言倒在其次，怕的是用主观“意见”构建的“历史逻辑”取代真实客观的历史逻辑，欺世害人，其患岂可轻忽？！

什么是优秀的人物传记？史界前辈曾说，通过一个人物写出一个时代最难，也最有价值。朱东润的《张居正大传》、黄仁宇的《万历十五年》，都算得上这样的上乘之作。但有疑者曾质询于我：代表一个时代的人物能有几个？此项标准岂非太狭窄？仔细想来，确实应该把人物与时代的关系想得更宽泛些，更开阔些。本书作者曾来信致意于我，说道：“从张荣奎的一生经历可以体会到，一部中国京剧发展史是由无数演戏人和看戏人共同写就的。从乾隆年间徽班进京到京剧生、旦、净、丑艺术高峰的形成，这是一条充满艰辛的路。一代又一代的艺人前仆后继探索和实践，为之付出了青春甚至全部人生；一代又一代观众以他们的掌声和批评声，砥砺艺人图强奋争，

他们共同构筑起了一座艺术高峰。如果我们能够有机会静下心来,了解和研究这些过程,就会对京剧艺术备增敬意,对今天如何传承与发展京剧艺术会有不少启发。”这不也是对人物与时代关系的一种理解吗?

古往今来,人人都处在历史之中,人人都在书写历史。仅有少数人风光的历史,不是真实的历史。集合所有人的历史,才可能接近于复原“人的历史”——大写的,而非小写的人的历史。把许多“普通人”排除在历史书写范围之外,是没有道理的。大约从明代中叶开始,早有明智之士意识到书写“普通人”历史的正当性。王阳明因激愤于当时狂奔仕途之人的言行相舛,虚伪做作,“礼失求诸野”,遂倡言“人人皆可为尧舜”。他认为,即使“閭井、田野、农工商之贱,孝其亲,弟其长,信其朋友,惟以成其德行为务”,这样的人就应该得到尊重,拥有写入史传的权利。别以为孝、悌、信为细行,多少年的经历阅识,教会我懂得一种识别人的方法:不讲亲情,不爱乡土,不重信义,即使高唱爱国主义、民族复兴,也不可相信这等人所言为真、为实。清代章学诚也说:“巫医百工之师,固不得比于君子之道,然亦有说焉。技术之精,古人专业名家,亦有隐微独喻,得其人而传,非其人而不传者。是亦不可易之师,亦当生则服勤,而没则尸祝者也。”“尸祝者”,后人当焚香纪念之意。这些话说在数百年之前,却已经近乎现代意识:所有的人在历史评判面前都是平等的,都要经历“德行”的历史拷问,没有人可以例外。无论生前贵贱荣辱如何不同,其人没后,善德流芳百

世，恶行遗臭万年，历史是最严厉的审判官。

章学诚说“巫医百工”不得比于“君子之道”，虽残留有士人的莫名优越感，但也并非在“道”的意义上将前一类人排斥在外。他是从角色不同上比较立论的：“君子”为讲道传道者，而“百工”则是“道”的亲身实践者。继后孙星衍的发挥就说得比较明白：“艺者，道之所寓，而适于用者也。专其事者术必精，世其业者名必显。”（嘉庆《松江府志》“艺术列传”序）这里，值得我们注意的是，孙氏对“艺”与“术”是分别释义的。“艺者，道之所寓”，“艺”的境界高于“术”；而术精名显者，其内必有“道”之存焉。章学诚因此而感叹地说：艺术界人士“所争在道，则技曲艺业之长，又何沾沾而较如不如哉？”

古来演艺界入史传的命运最为不济。除了太史公独具胆识，敢于将诙谐讽刺时政的“单口相声”演员（“优人”）载入列传之林，以后的《方技传》、《艺术传》多是指“医巫百工”，并无演艺界人士。以我有限所见，元代的《录鬼簿》可能是最早为戏剧艺人立传的一部书。王国维所作《宋元戏曲考》，特在书后附录“元戏曲家小传”，《录鬼簿》正续编即是其主要参考书，旁搜文集笔记等零星记载，终于汇成一代戏曲家的群体传记，填补了正史之阙失。王国维是个奇才，领融通中西美学风气之先，其鉴识品评令人拍案叫绝，适足以慰藉古戏曲家于九泉之下。他们闻观堂先生之言当叹曰：真行家，吾之知己知音者是也。我因此也感叹，为戏剧家、演艺家写传不易；不得其门，不通其意，难有佳作。

演艺界与史学界都重故事的展开；所不同的是，前者致力于表演“情”，后者专注于抉发“理”。汤显祖的“临川四梦”，《牡丹亭》最被昆曲界垂青，至今常演不衰。其夫子自道曰：如丽娘者，乃可谓有情人耳。情不知所起，一往而情深，生者可以死，死可以生。生而不可以与死，死而不可复生者，皆非情之至也。嗟夫，理之所必无，安知情之所必有耶？！（《牡丹亭记题词》）

许多年过去，读汤氏这段话时的震撼尚未完全散去。时时咀嚼，总觉得他不是单纯谈戏，或许他是对着我们所有的人说的：情即理，无理必无情；反之，凡“至情”之所及，必有深合人情之“理”存焉。如张荣奎这样的艺人，一辈子把演戏、授戏看作自己生命的寄托。我读《为师不含糊》、《提携张文涓》两小节时，很为张氏授徒用情至深而感动。无论艺术还是学术，能世代传承者，必赖师生传授间有“至情”相连，一则非其人不传，一则必从其人而受。其间有一秘密：艺术与学问之道，书不尽言，言不尽意，别有心传，心心相印，方能得其真谛。这种用情于内心，用心去爱其所爱，就像克尔凯戈尔所说，是一种作为精神性的自我尊重，既非有形物质性的占有，亦非声色犬马的感官情爱，“它本质上是一种信仰”。如果没有对其所爱有一种内在的精神性的信仰，也就不可能产生像汤氏所推崇的“一往而情深”的故事。嗟夫，老一辈的教授精神及其师徒传授方法已经很难复制了，但过往的“至情”及其感人故事，仍值得后人流连三思。如今教授、研究生多如牛毛，然具此种情怀者又有几何？！

史传之作，行文或丽或质，各展其长，然作文之宗旨则一，曰：“申以劝诫，树之风声”（《文史通义》）。史家下笔，乃传道育人，激浊扬清，攸关一代教化，“笔削岂可不慎之乎！”笔述其传，非只叙其事实，更须揭其内在的精神风貌，准之于“大道之行”，暗寓褒贬扬弃。“道可道，非常道”，“大道”均隐涵于委曲微细之人事之间。作史者应以小见大，反复咏叹，俾抉发其中之微言大义。譬若张荣奎之授《战天平》：此为张氏若干拿手戏之一，是靠把老生中最难演的剧目，对武功、唱腔要求极高。徐以礼登门学艺，先生接连三天讲历史故事、剧情与人物性格，没有哼一句腔、走一个身段。几十年之后，此“门生”方恍然省悟，“声由情生，情由声转”是一条艺术规律（即“道”之外化）。演员天赋很高、演技也有功底，却往往“传神不足”，原因就在于对所演人物缺乏思想感情的内在体验与共鸣，仅仅是照本子演戏而已。这出戏弘扬的是烈士殉节、壮夫重气，宁为兰摧玉折、不为瓦砾长存的精神。张氏用情至深至微，此即为“艺者，道之所寓，而适于用者”。张氏深谙艺术之道，且身体力行。此等道行，后人味其意旨，怀其德音，三复忘返，其善可以示后，其术足以久存。艺术界有此等人与事，死后无传，名不得与闻，此谁之过欤？赖张氏后人有心，艰难玉成一段文字，俾其传记得以行世，幸哉幸哉！

王家范识于丽娃河之西岸

2013年5月15日

自序

一部中国京剧发展史,是由无数演戏人和看戏人共同写就的。从乾隆年间徽班进京到京剧生、旦、净、末、丑艺术高峰的形成,这是一条充满艰辛的路:一代又一代的艺人前仆后继探索和实践,为之付出了青春甚至全部人生;一代又一代观众以他们的掌声和批评声,砥砺艺人图强奋争,他们共同构筑起一座人类艺术高峰。如果能够有机会静下心来,了解和研究这些过程,就会对京剧艺术备增敬意,这对传承京剧艺术无疑是有极大裨益的。

长期以来,我们习惯于把关注的目光更多地停留在声名卓著的那些角儿的身上,不断试图从他们那里深入持久地探寻感兴趣的点点滴滴,目前在民间传播的故事和已经取得的艺术研究成果,绝大多数聚焦于一小批人,而有意无意地忽略了发生在其他人身上的更多细节和精彩,尤其是忽略了一大批术有专攻,站在角儿的侧面和身后,以大做小的优秀人才,这就在一定程度上造成了京剧史资料和内涵整体感的缺失,造成了历史评价的某些不全面,这不能不说是一种遗憾。

当今历史学界,对家族史和口述史的研究方兴未艾,这种潮流的出现,极大地丰富了我们对于历史以及历史研究的认识

和理解,它也为京剧研究提供了普及性和操作性较强的重要方法,就是不仅仅从艺术本身,也可以从当事人的社会生活层面去观察和描述,使人物和事件更加完整和丰满。因此,本书试图选择一个小的视角,从家庭和社会生活的侧面,把一些看似无关、零碎的事件和人物有机串连起来,把演戏人和看戏人的眼光对接起来,从而打开一扇窗户,去看一个更加立体的空间。

本书主要的描述对象张荣奎是十九世纪末、二十世纪上半叶京剧界一位文武老生。他出身于戏曲艺人家庭,因为历史机缘,他的前辈成为扎根在皇城根下的梨园百姓。荣奎学在京城,出科后辗转京津沪,青年时期迁居上海,中年赴天津教戏,四十多岁就淡出了舞台,他的一生,是那个时代梨园芸芸众生的写照。

张荣奎所处的时代,是京剧艺术繁荣发展的黄金期:可谓上有所好,下有承应,高峰林立,群英荟萃,灿若星河。如果以其在民间的影响论,可以说,张荣奎是一位未临绝顶的登山者。正因为如此,在京剧史资料中,关于张荣奎的记载不多,对他几乎没有完整的描述,在一些触及他同时代、同好、同道的记录中,他的名字常被有意无意地省略掉,许多和他有关的细节都与他擦肩而过,以致今天要全面地了解张荣奎成为一大难事!以荣奎学艺的背景、努力程度和艺术成就而论,这不得不说不是一件憾事。而在当时整体水准很高的京剧梨园群体中,这样的憾事不止于张荣奎。今天,我们只能从同时代人和

后人的零星记录中，概括地还原这位杰出伶工的艺术生涯。

徐慕云先生于1928年出版的《梨园影事》，依据演员在当时的声誉，列出《生旦净丑各部人名表》，其中，武老生有10名，有杨月楼、王福寿、李顺亭、刘春喜、沈韵秋、李鑫甫、李寿峰、张荣奎、马德成、陆金奎。同书还选用了“生部名伶小影”，涉及45位生行名角及其照片，有程长庚、徐小香《镇潭州》，余三胜《黄鹤楼》，汪桂芬道装，谭鑫培所饰诸葛亮，孙菊仙便装，王玉芳便装，许荫棠便装，俞菊笙、余玉琴《青石山》，王鸿寿《扫松》，杨小楼《连环套》，刘鸿声《上天台》，贾洪林便装，瑞德宝便装，王桂官便装，沈韵秋便装，时慧宝《醉写》，余叔岩《定军山》，程继仙、余叔岩《镇潭州》，朱素云、王凤卿《群英会》，谭小培《八大锤》，王又宸《连营寨》，罗小宝便装，言菊朋《战宛城》，夏月润《古城会》，张荣奎《定军山》，李桂芳、尚小云《虹霓关》，金仲仁《探庄》，高庆奎、金碧艳《南天门》，贯大元、徐碧云《宝莲灯》，谭富英《定军山》，马连良《借东风》，麒麟童《皇甫少华》，盖叫天《莲花湖》，杨宝忠《骂曹》，杨宝森《珠帘寨》，姜妙香《八大锤》，李万春《摩天岭》，刘天虹《定军山》，王又荃《天门阵》，李桂春《凤凰山》，林树森《史文恭》，安舒元《珠帘寨》，王少楼《探母》。这是最早对张荣奎艺术追求的某种肯定。张荣奎50岁以后，抗日战争爆发，后又内战，社会动乱，菊坛多舛。当时有人曾在媒体上称他为“今日之靠把老生中，堪称南北第一人焉”。

作为艺人，张荣奎的特点主要体现在以下几个方面。

一是忠于艺术传统。京剧在发展过程中，曾经烙上了浓厚的带有政治色彩的程式化印记，在宫廷中受到肯定的一些表演方式，往往演变为不可更改的范式，或是成为艺人和民间自重、自赏的依据。由于有清一代，最高统治者对戏曲艺术的欣赏水平总体较高，所以上述现象极为有利于优秀艺术的传承。张荣奎自幼不仅打下了扎实的艺术功底，同样，也继承了深刻的维护传统的思维烙印，从某种意义上说，艺术传统是他的精神支柱和立身之本，改变传统就是否定自我。今天我们很难体会老一辈艺人的这种执著。

辛亥革命以后，求新求变的风气更为浓厚。上海是工商业最为发达的城市，也是东西方交流的桥头堡，在戏曲领域，观演双方同样有创新、变革的期许，上海堪称京剧改革的前沿。当时，大批京朝派演员云集在善开风气之先的上海，寻求和开辟艺术发展道路。当时南下的演员，首先面临的是京朝派和海派在艺术理念上的冲突，需要做出抉择。简言之，是泥古不变还是顺势求变。出于生存需要，当时即便是梨园公认的角儿不少也刻意求变，以顺应市场和观众的选择，如名净刘鸿声，唱工白口俱佳，惜沪上知音寥寥，于是试唱老生，大受欢迎。他如名丑罗百岁之学沪语，周信芳、梅兰芳之编创新剧等。荣奎是一位青年，有着青年人共同的特点：追求潮流、敢于探索，这可以解释他为什么很早就出京城，南下上海，又很积极地前往戏曲改革的试验区南通。有几年时间，荣奎努力融入海上舞台，参演过一批典型的海派京剧剧目，诸如《铁公

鸡》和《狸猫换太子》等等。但是，本质上，受到自幼“长辈的规矩”对他的深刻影响，“不敢错了老前辈们的规矩，不敢乱动”，所以，他不能容忍对传统的恣意修改。荣奎和余叔岩有师生之谊，曾就余叔岩在《珠帘寨》中的对刀面非余叔岩。余叔岩的对刀，得之于钱金福，原是净行饰李克用时所用。余叔岩在上海应观众之邀，临阵磨枪，以此刀法演老生，遭到张荣奎的否定。张荣奎少年时受过刘春喜的传授，有人20年后观荣奎的戏，认为颇有刘之遗风，可见他的坚持。30年代初，张荣奎从天津回沪后，和女婿李德成等人在香港大戏院坚持组织演传统京剧，以此作为香港大戏院的经营特色，也是恪守传统的实践写照。他的学生张文涓多年以后回忆老师，对其极为遵守传统的教风印象深刻。

二是忠于艺术精神。老一辈戏曲演员不少人有根深蒂固、约定俗成的艺术信念，这是一种难能可贵的精神。张荣奎也是如此。比如，他认为，演员应“累死在前台”，因此，无时无刻不将之体现于他在舞台上的一招一式。当年陪老谭、黄润甫两大腕在曹汝霖家演出《空城计》，所饰王平一角虽为配工，却稳练工整，无懈可击。他可以做到“每戏皆有拼命之慨”，所谓“每观起霸，桓桓如虎如貔。”有人描述，他演《武昭关》，当旦角唱大段二黄时，武生在台口数分钟不能有丝毫施展，每演至此，荣奎“仿佛古庙中一尊塑像，不特不僵，且英气勃勃”。《镇潭州》荣奎演了一辈子，是其代表作之一，有人在其天命之年观看他演的此剧，叹曰：“张饰岳飞，威仪凜然。祝告天地山