

doi:10.13582/j.cnki.1672-7835.2019.03.018

晚清福州专业戏班考论^①

张晓燕

(湖南科技大学 人文学院,湖南 湘潭 411201)

摘要:戏班是戏剧活动的组织载体,也是戏剧传播的载体。以娱乐市民为主且以盈利为目的的专业戏班的大量出现,是剧种走向成熟以及剧业兴盛的重要标志。晚清民国福州戏剧演出进入相对成熟的时期,表现出剧种繁多、专业戏班增多,商业化演剧日渐兴盛等特征。专业戏班的大量出现,刺激演剧商业化,加剧了剧种之间、戏班之间的竞争,由此出现了因戏班之组织模式、经营方式乃至演员技艺水平参差不齐而导致的优胜劣汰。

关键词:晚清;福州;专业戏班;组织经营模式

中图分类号:I237

文献标志码:A

文章编号:1672-7835(2019)03-0122-08

一 晚清福州专业戏班考

福建是戏曲大省,诸腔杂奏,有悠久的演剧历史。《中国戏曲志·福建卷》载:“明中叶后,弋阳腔、昆山腔、四平腔等相继传入福建,并且为福建各地声腔所融合吸收,又产生了许多各具特色、异彩纷呈的声腔剧种。”^①万历之后,弋阳腔、徽戏、四平戏等外地声腔陆续入闽,明天启六年(1626),福州城曾演《鸣凤记》和屠隆的《彩毫记》。至清道光年间,闽剧三大前身之“儒林戏”“平讲戏”“江湖戏”逐渐融合渗透定型,形成闽剧,闽剧专业戏班纷纷成立,与势力最强的徽戏“上三班”“下三班”等,形成激烈的竞争态势,促进福州剧业的繁荣。

(一) 闽剧专业戏班

闽剧正式形成之前的戏班,都按“儒林”“平讲”“江湖”三大前身分类命名,最早儒林戏班为洪塘儒林班,后有“驾云天”“醉春园”,再后是“达云霄”“赛月宫”“庆仙园”等十三家儒林班;平讲戏班有同治、光绪年间的“宝发班”“旧仕梅班”“新仕梅班”“三仕梅”班等;闽剧“江湖班”在史料中未见有确切班名记载。

清末,闽剧戏班较为出名的当属十三家儒林班,分别是:“达云霄、驾云天、赛月宫、仿桃源、乐

琼仙、庆云天、庆仙园、正天然、青云天、凤麟奇、乐云天、谱云霄、仿霓裳。”^②据《十三家儒林班的概况》文载,“达云霄”最早,约在咸丰、同治之前或之间成立,民国八、九年间改名“庆云天”。另郑丽生《闽剧班团初步调查》文载,“达云霄”成立时间约在民国初年。两则史料关于“达云霄”成立时间出入较大。杨湘衍《儒林发展史》提到:“达云霄”“赛月宫”和“庆仙园”三个儒林班是继“驾云天”之后的后起三戏班。其对“驾云天”的创办历史,乃至出现后继三个儒林班的原因都有详细论述。就以上三则史料推断,“驾云天”比“达云霄”创办早,它是十三家儒林班中创班最早的。

对十三家儒林班创办之创立先后,大部分研究者只对第一个戏班给予重视。杨湘衍对除上文所述及四个班社之外的其他班社也有探讨:“……(‘驾云天’班)这样的大好戏景,便引动剧界中人的个个眼红,前后几个儒林班的艺友从而发生分裂。不四、五年间,先后成立‘凤麟奇’‘谱云霄’‘仿桃源’‘乐云天’‘海口亭’‘仿霓裳’‘正天然’‘大春台’。”^③此处所提八个戏班,加之先前四个,共十二个,与上文“十三家儒林班”之说差一

^① 收稿日期:2018-04-15

基金项目:国家社科基金艺术学青年项目(17CB179);“古代文学与社会文化研究基地”和“湖南省方言与科技文化融合研究基地”阶段成果

作者简介:张晓燕(1985—),女,河北阳原人,博士,讲师,主要从事中国戏曲研究。

^② 《中国戏曲志·福建卷》编辑委员会:《中国戏曲志·福建卷》,文化艺术出版社1993年版,第7页。

^③ 《十三家儒林班的概况》,见福州市文化局《闽剧志》编辑部编印,《闽剧志·初稿·一》,1984年9月印本。

^④ 杨湘衍:《儒林发展史》,载福建省戏曲研究所编印《福建戏曲历史资料(第五辑)》(油印本),1962年1月,第2—10页。

班,班社名称上有三班之差。“十三家儒林班”之说包括“乐琼仙”“庆云天”两班,无“海口亭”班;“十二家儒林班”无“乐琼仙”“庆云天”两班,有“海口亭”班。后人多采用“十三家儒林班”。

除影响力较大的戏班外,晚清福州还有很多戏班,据郑丽生《闽剧班团初步调查》文记载,清中叶后,最早约在同治、光绪年间的闽剧班社有“白老鼠”“阿花”,稍后于“阿花”的,还有“新阿花”和“假刘”,这几个班社取名都以班社主要演员命名。“清末民初,上海、江浙及天津、济南等地兴起了由女性雏伶组成的戏班”^①,“这些女子班社最初以堂会演出为主,后逐渐进入戏园公演”^②。光绪年间福州“晋自然”班,是闽剧最早的女班,其开启闽剧女班之先河。后在福州陆续出现女班,如“群芳”“庆声”“泰记”“瑞福”“群仙”“乐瑶官”等。另,约存在于光绪到民国初年的戏班有“玉庚”“仕梅”(亦称“旧仕梅”),及稍后于“仕梅”的“三仕梅”“四仕梅”“五仕梅”等,其中“玉庚”“仕梅”两班皆以演员名字命名,后三个皆模仿“仕梅”之名命名。另有“群乐天”戏班约于光绪末年出现。

清末民初,因处戏曲改良大环境,加之各剧种自身发展、蜕变,闽剧出现几个较有影响力的戏班,如“旧赛乐”“新赛乐”“三赛乐”“善传奇”等。这几个戏班一直存在于整个民国时期,个别存在至建国之后。“旧赛乐”“新赛乐”“三赛乐”三个班社的创建,有内在关联:

“旧赛乐”前身为闽剧科班“仿桃园”,系临时拼凑,组织不健全,为民间婚丧喜庆演出。1910年,班主邵亨友将班名改为“赛乐天”(一说“赛琼天”),后邵到李厚基总督衙门申报成立戏班事,先申请“旧赛乐”“新赛乐”,后申请“三赛乐”,均获准。^③

据《闽剧三赛乐班史》(载《福建戏曲历史资料》第十三集)文载,“旧赛乐”由邵亨友负责,“新赛乐”由其弟邵亨泉负责。清末,福州南台下三班没有资格在会馆等地演出,“三连福”老板林祥云欲将其班改为闽班演出官戏,苦于无法注册,后

与邵亨友商量,三赛乐班牌照送给了林祥云,之后便收儒林班的演员,演出闽剧,闽剧“三赛乐”班正式问世。“善传奇”前身系“群乐仙”,据《关于“善传奇”班的历史》^④文载,这是一个由一群业余闽剧爱好者组织的民间伕艺团体,成员大部分为开设在福州市区小桥一带的杂货店、伞店、水果店老板。1913年,以“群乐仙”为基础而正式成立“善传奇”班,中亭街的水果店老板阿汭、阿福兄弟组办。“善传奇”班名之称是阿汭之子“招佛”所起,他在“善传奇”成立初期,发挥重要作用。

(二) 徽戏专业戏班

相对于闽剧班社数量繁多及演变较快特征,徽班数量略少且相对稳定。晚清福州徽班最出名当属上三班“大吉升”“祥升”“三庆”,及下三班“三连升”“三连福”“三和顺”^⑤。“上三班”三个班社规模很大,据郑丽生文载,“大吉升”班最晚于嘉庆末年成立,“祥升”班最晚于道光末年成立。“三庆班”命名模仿北京的三庆班,成立年代不详。又据闽剧老艺人论述:三庆班由祥升班分出来,在福州设立科班,专收福州本地弟子,学员人数一度达到七十多人。三庆班以“宝”字辈给演员命名,有“来宝”“怪宝”“国宝”“月宝”“仙宝”“起宝”“妖宝”等。郑丽生以此为据,认为三庆班约在光绪初年成立,三个戏班皆约于民国十五年前后解散。

学界对徽班“上三班”“下三班”,有不同提法,《闽剧三赛乐班史》一文云:“清末,福州的徽班有‘三庆’‘祥升’‘大吉’,住在乌石山一带,称为上三班……另有徽班‘三连福’‘三连升’‘三连庆’均住在‘南台’,称为下三班。”^⑥,与郑丽生“上三班”和“下三班”提法略有出入。郑丽生为亲历当时世事之人,又专注研究福建戏曲及相关文献史料记载;另两位口述者,与郑相较,虽未有相关研究,但毕竟也是亲历者,实难判断二者哪个更为准确,目前学界大多采郑丽生提法,有研究者在论述之时,二种说法皆会提及。

“上三班”“下三班”之后,光绪末年有“下洋班”“新下洋班”“三下洋班”,三班社位于福州南台区域,取名也因其所处地域命名。据郑丽生载,

①李静:《清末民初戏曲女班刍论》,《艺术争鸣》2011年第15期。

②李静:《清末民初戏曲女班刍论》,载《艺术争鸣》,2011年第15期,第117页。

③《〈旧赛乐闽班〉班史简介》,见福州市文化局《闽剧志》编辑部编印,《闽剧志·初稿·一》,1984年9月。

④载《福建戏曲历史资料(第十三集)》。

⑤按:此观点及下文相关论述来源郑丽生《徽戏和闽剧的一定关系》,载《福建戏曲历史资料》,六辑,1962年7月,第1-60页。

⑥朱丽泉、林秋官口述,邹骅:《闽剧三赛乐班史》,载《闽剧志·初稿·一》,福州市文化局《闽剧志》编辑部编印,1984年9月。

“下洋班”约成立于光绪末年,至民国初年解散,“新下洋班”晚于“下洋班”,“三下洋班”晚于“新下洋”班,二者也都于民国初年解散。三个“下洋”班规模都很小,都是“乡下班”,多在农村乡下流动演出。

另,据郑丽生文载,当时还有被称作徽班“江湖班”之“北路一”“北路二”“北路三”三戏班,当时人们认为其用官话演唱,来自北方,故称为“北路”或“京路”,它们大部分在乡里流动演出。“北路一”约于清末成立,民国初年解散,“北路二”晚于“北路一”,“北路三”晚于“北路二”,二者也都于民国初年解散。另有“吉祥”“凤凰台”两戏班,存在时间大约在光绪年间,两个戏班演出史料记载很少,其中“吉祥班”可能从祥升班分离出来,规模相对“凤凰台”戏班略大;“凤凰台”可能还叫“谱凤凰”,班规模很小,大部分在乡下农村演出。

由上可知晚清福州戏班一些基本状况及特征:一是班社数量众多,但除个别实力相对较强外,大部分纷纷成立,没多久便解散消失,闽剧班社尤为突出。二是戏班之间并非独立存在,无论在戏班名称上,还是在人员、戏班组织上,都有前后继承性;即使在同时期存在的戏班,在艺人之间的交流、及师徒教授技艺的过程中,都存在戏班与戏班间人员流动现象。三是有的戏班分离出来多个戏班,如从徽班“祥升”分离出来的“三庆班”和“吉祥班”。四是由上对闽剧、徽戏两剧种班社记载可知,当时无论是风行于世的徽戏,还是渐趋成熟的闽剧,在市区乃至市郊乡野都有戏班踪影。戏班命名大体有三种方式:以著名演员命名、模仿已有著名戏班命名、据戏班所处地域命名。

二 晚清福州专业戏班组织形式的演变

早期戏班,大部分是传统家庭戏班或民间不固定流动戏班,尤其在经济欠发达时期,两种戏班在社会演剧中占很大比例。传统家庭戏班“至乾隆末年而后,就逐渐销声匿迹了。其消逝原因,首先是皇帝禁止,雍正二年禁‘外官蓄养优伶’(‘雍正上谕内阁’),乾隆三十四年又‘严禁官员蓄养歌童’,‘朕恭阅皇考谕旨,有饰禁外官蓄养优伶之事’,‘何以近日尚有揆义托黄肇隆代买歌童之事?’‘思之实可痛恨’(王先谦《东华续录》乾隆七十)。嘉庆四年禁止官员蓄养优伶,‘若署内自

养戏班,则习俗攸关,奢靡妄自废,并恐启旷废之渐’。‘嗣后各省督抚司道署内,俱不许自养戏班’(道光《中枢政令》卷十三)。”^①由此可见,入清以来,朝廷再三律令,禁止官员蓄养家班,政治对家庭戏班影响甚大。至清中叶,严格的政治限制,使家班渐少,经济环境逐渐开放,商业发展,促使民间商业娱乐性质戏班大量出现。其以娱乐世人为目的,通过演出赚取利益。戏班内部组织、分工渐趋明确细致,每部分有特定人员负责,每一部分也渐渐有了名称。

晚清福州戏班,除个别较有影响的戏班相对稳定外,大部分还处于成立与解散之间迅速转换的不稳定状态。但戏班组织形式,已从原来家庭戏班或伶人随意搭班流动演出的形式,走向由“主脚”或“主要演员”搭班的戏班形式。如平讲戏班和江湖戏班,在清中叶前大都于乡野市井,流动演出,伶人随意搭班,几个人组成一个名义上的戏班,四方奔走,演出谋生。清中叶后,平讲、儒林、江湖融合,戏班开始注重演技,重视满足更多观众喜好。面对班社间的竞争,他们开始重视自身技艺的提高,重视戏班里出众演员在观众中的影响力,注重“名角”效应,为招揽更多观众,戏班开始以艺人的名字命名。

抛开家庭戏班不论,不固定伶人组班流动演出的戏班组织形式,以及随之出现之“主脚”搭班的戏班,艺人在参与演出的同时,也参与戏班日常事务,分工不甚明确。戏班是演员及其他相关人员的生存之地,更是艺人走向成功坚实的后盾。健全的戏班制度,不仅对戏班的长远发展有益,更对演员的专业演出有不可忽视的作用;健全的戏班不仅体现在部门齐全、制度健全、分工明确上,更体现在能为演员开拓良好的演出市场、谋求良好发展道路上。晚清还未见福州有专门规范戏班制度的条文,大部分戏班的成立和组织,都是对之前已有戏班继承中模仿,模仿过程中进行自我探索。实际上,晚清福州戏班组织繁多混乱,一是商业经济发展水平所致;二是相关从业人员经营意识所致。当然,戏班能否良好发展,系多方因素使然,就宏观社会背景来讲,商业、经济尚在发展阶段,商人观众出现,在数量上还未达到一定规模,“捧角现象”和“名角效应”不是很普遍,商人观众对演剧兴盛的影响作用不是非常明显。这时,尽管戏班意识到“名角效应”,但其毕竟处摸索时

^①张发颖:《中国戏班史(增订本)》,学苑出版社2003年版,第189页。

期,经营者思维和视野上的局限,直接影响到戏班组织状况和经营模式。此现象直至清末才出现变化。

清末,因经济及商业贸易的发展,剧界名角纷纷出现、捧角现象也开始兴盛,有些戏班开始出现摆脱“主脚”搭班或组班的现象。也开始有专人组班招纳艺人,这些人士大部分为商人,他们经济富裕且爱好戏曲,组织戏班是其经商之道,靠其谋利。如“善传奇”之前身“群乐仙”是由业余曲艺爱好者组合而成,大部分为水果店老板或杂货店、伞店老板。他们拥有一定经济基础,又有浓厚的兴趣爱好,到1913年,即民国二年,“善传奇”班正式成立,它以“群乐仙”班为基础,老板为中亭街水果店阿汭、阿福兄弟。带有商业特征的“老板”之称,很多时候也成对戏班班主的称呼。这种戏班组织形式对福州后来的戏班组织形式产生很大影响。其优势有:其一,分工明确,戏班制度相对完善。细化分工可以使戏班有序经营,戏班制度的完善,可以规范戏班人员的行为。其二,演员从纷杂的戏班事务中脱身出来,专注演技的提高,这对演员自身乃至戏班皆有益。其三,演员身份附属在戏班内,班主给艺人发酬薪,这之前艺人自给自足的方式不同;班主的特殊身份,使戏班的经营模式朝着商业化的演剧的方向发展,之后戏班向股份制和薪酬制发展。

三 晚清福州专业戏班之组织经营模式

(一)晚清福州专业戏班内部机制

专业戏班有演员、乐队、行政、剧务等几个主要组成部分。戏班,对内部成员来讲,是其所依附的工作团体,提供演出机会,联系演出场所的组织;戏班的内部运作方式直接关系到戏班的赢利状况和发展前景。清末福州戏班已走向商业化发展道路,戏班内分工明确,组织经营相对完善。

1. 演员之入班与薪水

张发颖《中国戏班史》云:“我国历史上乐籍中娼优不分,其实属于罪人家属配隶而为乐户及买良为娼优者,大部分属娼,而真正的大部分戏曲艺人多属于一些农民在荒年歉月以艺谋生,稀里糊涂而被视为和进而成为乐户者。”^①张发颖论述

无疑指明早期戏曲艺人的主要来源。社会贫困人员是戏曲艺人的主体,早期家班及后来专业戏班也都有买童习俗,明时昆曲家班,“除了曲师请苏州人以外,一些家乐戏班班主为了保证自己的班子吴音纯真,便多采取直接购买吴儿为家伎家伶的做法。这种情况,甚至造成苏州的穷苦人家把卖儿卖女学戏当成了谋取生路的手段。”^②福州旧时戏班招收的艺徒也大都是从穷人家过来,年龄大部分在十二三岁至十四五岁的孩子,戏班给其家长数千元津贴费,签完“卖身契”之后,这些孩子便归戏班,开始从艺之路。成为艺徒的孩子,身份低下,在戏班受尽凌辱,他们扮演什么脚色、什么时候登台、什么时候技成,什么时候可以离班,都受所进戏班之班规所限:“……入班后,即请教师(多为退老之演员)教之演唱,衣食皆由班中供给,中途不得退出。按照品貌、体态、声音,分使充任口头脚(即女角)与挂须脚(即男角)。大概三、四个月即可登台,一年余即行技成,但非至出艺,不能索取薪资。技艺优良确得观众欢迎者,班中每月酌给津贴,以作鼓励。故戏班得收一个优良艺徒,每获利不貲,则可自由加入各班演唱。”^③由此可见,戏班对演员的培养上,却已有严格标准。班主先根据艺徒的品貌、体态、声音等身体特征确定脚色和行当。三、四月即可登台演出,一年余久技艺则成。“出艺”大概意思是艺徒完全学成,与戏班脱离原来的“附属”关系,成“雇和聘”的关系。艺徒身份成了艺人,而非学徒。资料所云“但非至出艺,不能索取薪资”,说明艺徒在技艺未成之时,与和戏班的附属关系没有解聘之前,没有任何薪水,戏班只是酌情给那些技艺优良而又得到观众欢迎的艺徒,发些津贴作为鼓励。

艺人脱离学徒身份,受雇而被聘为戏班演员后,二者为雇和聘的关系,艺人才会领取相应的薪水。薪水由班东做主发放,但也并非定额、定时发放,戏班之招艺徒与发给薪水,与社会上其他普通商号和工厂绝然不同。

戏子论薪资,高低有阶级——其薪资均按日计算,视技术之高低,而定薪资之多寡。大抵花旦、青衣最多,小生、须生次之。有演有钱,无演无钱。膳食,有演早晚两餐均为干饭,无演全日均吃稀

①张发颖:《中国戏班史(增订本)》,学苑出版社,2003年版,第21页。

②张发颖:《中国家乐戏班》,学苑出版社2002年版,第74页。

③《福州戏班和戏曲演出》,见福建省戏曲研究所编印,《福建戏曲历史资料汇编》征求意见稿之四,1980年4月17日,第74页。

粥。即有演出,薪资亦不一定十足发给。譬如全班一天须开销三万元者,戏资能收三万元,始发十足;收二万四千元,发八成;收一万五千元,发五成;若超过三万元,又入班东私囊。故一个演员,日薪虽有一千元,除停演折成之外,每月至多一万五千元。况全班中,又花旦、青衣、小生、须生几个角色薪资较高,其余均甚低微,甚有不够个人日常零用者。且演员皆无学识,风气极为恶劣,每日所发之薪,多付之赌饮,不使稍有盈余,是以戏班中除几个高等角色,能蓄养家眷外,其余多为终身无家可归的单身汉。^①

此资料清晰地展现了戏班演员薪水状况。首先,脚色之分是薪水发放最直接依据,花旦、青衣最多,小生、须生次之。演员无基本收入,有演出才有收入。其次,班主还会根据整个戏班的收入和开销,来确定发放给演员的薪水数额。

2. 戏班之乐队与乐器

戏曲作为一门综合性的艺术形式,音乐是必不可少的组成部分。伴奏乐队的组建也是晚清福州戏班完善的重要体现。由林家辉、杨森端讲述,唐崇煊记录的《闽剧乐队的组织分工及某些介头的演变》一文对闽剧乐队有相关介绍。其云:人们最早将闽剧的乐队,称为“后台”,乐员称作“后台司”。闽剧定型之前的儒林、平讲、江湖三大前身时期,乐队和乐员就已被称作“后台”及“后台司”。闽剧乐队指挥,称“掌鼓师”,亦称“鼓板”或“鼓板司”。闽剧有武场和文场之分,“武场”“文场”之分是根据徽班“上三班”而来。闽剧中,武场又称硬片,主要以打击乐为主,鼓板司是武场最直接的指挥;文场又称软片,主要以管弦乐为主,管弦乐的指挥,则被称为“上把”。“后台乐队的组织,和后台司的分工一般是六人,称为‘六条椅’。以后多了‘副鼓板’——‘替鼓’艺人,一共七人,叫做‘七条椅’。但在江湖班里,只有乐员——‘后台司’无人,所以只称为‘五条椅’。”^②

闽剧“武场”和“文场”之分由徽班上三班而来。剧种音乐,如服装行头、化装扮相等其他戏剧元素一样,随着社会动态发展而不断进行吸收和

变革。闽剧音乐在发展变革中,不论是晚清徽班上三班、下三班时期,还是民国四大京班抵榕时期,受徽戏影响最大。林家辉、杨森端口述,唐崇煊记录之《闽剧打击乐——金革乐器的演变》^③文,从金革乐器(硬片)受不同时期徽戏影响,继而发生的历史演变进行论述,将金革乐器的演变分三个历史时期(即清末民初以前时期、四大京班来闽的大变革时期、解放初到二十世纪六十年代时期)来谈。分别从三个时期内,金革之主要乐器:清鼓、□板、替板、战鼓、大锣、小锣、吼锣、大钹、小钹、双磬等乐器的体重大小、发音和声等方面的演变进行论述。如,“大锣”在清末民初之前,罗身约有一尺八寸六左右,重量约为五斤十二两,锣边较窄,敲击的锣槌,内面需要用纱带扎紧,敲击起来,声高厚如钟,坚实不破。至第二时期,四大京班来闽之后,大锣发生很大变化。外形上,锣身已演变得甚小,最重不过二斤,发音上既高又坚,非常刺耳,在文戏中使用,会影响整场戏的韵味。锣槌子之前用铁环子,到了此时也改成用皮环子。再如,“清鼓”,在清末民初之前,“月位”打的地方比较宽,发音较低,似母鸡叫,但到第二时期,“月位”缩小了很多(之前“月位”如碗大),声音也变尖。文中说,当时闽班使用之“清鼓”,几乎完全是京班“京鼓”,使用的话需去上海购买。四大京班在声、乐上对福州本土剧种的影响,不止限于闽剧,文中说,就连晚清时期的徽班上三班也跟着变为“京班化”。

(二) 晚清福州戏班演出形式

1. 戏班

晚清福州徽班数量不及闽班,但影响绝不逊于闽班。因有政治因素保障,徽班不仅应会馆、商行之召,更亦有应官宦衙署之召而演出,加之民间市井及庙宇演出,这使它具广泛的观众基础和广阔的演出场所。“福州民间曾流传着几句谣谚,对于‘三上班’的评价道:‘大吉(升)好排打,祥升好武打,三庆好做打。’意思说大吉升班行头漂亮,道具齐全,排场最佳;祥升班擅长武戏;三庆班则重在做工,各有特色。”^④郑丽生云:“这几句话好像是套着道光间北京群众对于‘四大徽班’的评语:‘四喜曰曲子’‘三庆曰轴子’‘和春曰把

①《福州戏班和戏曲演出》,见福建省戏曲研究所编印,《福建戏曲历史资料汇编》征求意见稿之四,1980年4月17日,第74页。

②按:本部分论述主要源自林家辉、杨森端讲述,唐崇煊记录并记谱,《闽剧乐队的组织分工及某些介头的演变一文》,载福建省戏曲研究所编印《福建戏曲历史资料(第六辑)》,1962年7月,第1—15页。

③载《福建戏曲历史资料(第六辑)》。

④郑丽生:《徽班和闽剧的一定关系》,载福建省戏曲研究所编印,《福建戏曲历史资料(第六辑)》,1962年7月,第1—66页。

子’‘春台曰孩子’而变文(语见《梦华琐簿》)。年代稍后一些,反映了徽班在福州社会所留下的深刻印象。”^①当然,并非每个徽班皆备如此特征。位于南台的下三班,及福州远郊的徽班,可能系徽班“江湖班”之缘故,这些戏班不能到会馆演出。南台徽戏班社大都在市井演出,远郊徽班大部分在农村流动演出。

清中叶后,儒林班在走向商业娱乐性专业戏班的过程中,逐渐从家班演出走进市井。儒林班最开始不被会馆邀请演出。至光绪,因福州戏景繁荣,市场需求日增,儒林班也已像徽班一样,出进于各大会馆。当时,福州闽班被邀请到会馆演出之外,就连福州邻近的县级闽班戏班也被邀请到市区会馆演出:

新起梅邑裕乐轩儒林景戏于月之初旬由梅到省,初七日先在闽清本会馆开演一台,后龙潭尚书庙、复初庵、木伙三山堂布帮陆续请去,前后共计演有五六台之数。按梅邑虽属福州,不过弹丸小邑,当其未到之时,人咸谓其偏壤,此中焉有佳弟子?孰意一经开演,不特曲调介步准而且脚色纯全,计弟子十五人,其仿佛何郎、卫玠之神似者,不下三四五辈。彼时人山人海一而传十,十而传百,同声赞赏,几欲倾动全城。^②

“梅邑”乃今之闽清,梅邑戏班到福州闽清会馆演出,不排除其中有乡土情感因素。但打破了传统演出场所局限,此行动是有意义的。由资料可知,这种乡间闽班技艺已达到一定水准。进城演出,一开始受到市民质疑,人们甚至嗤之以“此中焉有佳弟子”的话语。但待到演出之后,反响却非同一般,“同声赞赏,几欲倾动全城”的盛景,即使是省城名班可能都难以与之媲美。

晚清福州城乡之间,乡镇与乡镇之间,戏班交流演出非常频繁。这种演出形式早突破早期戏班流动演出的内涵。乡村戏班进城演出如上文闽清戏班到福州演出盛景,城里戏班走进乡镇演出,及村与村之间的交流演出境况也甚好,相关记载史

料也较多。官桂铨《清末民初福州北峰大王庙演戏题记》^③文载到福州北峰大王庙交流演出戏班有:光绪六年三月廿六日兴乐天班,光绪廿年六月廿日吉庆,古邑坝头班,光绪二十七年侯邑洋里升合班,光绪廿七年六月廿四侯邑新合和班,光绪三十二年正月一十二日侯邑大兴金全新和顺班等。其《闽侯县洋里仙洋村闽越王庙喜剧题记》^④文,记录闽侯县洋里仙洋村闽越王庙的演出,既有其他乡村戏班,也有会城戏班,如:光绪元年四月古邑路下吉升班,光绪五年六月初六前洋儒林班,光绪十六年、光绪十八年、光绪廿年二月十四日闽邑曹(□)三连福班,宣统元年二月邑井达村合兴班,宣统二年二月十六大吉昌班,宣统二年二月十六大吉昌宝福班等。另官桂铨《闽侯县马厝戏台题记》^⑤文相关记载,如(光绪)二十三年古邑胜天班,光绪三十四年七月升和兴班等。

综上所述,晚清福州徽班及闽班演出,从形式上讲大部分为应召演出,这与当时还未出现专业的演剧场所(剧院、戏园等)有很大关系。至清末,会馆、茶园大量兴盛,会馆的大量兴建促进会馆戏台大量出现。据刘闽生《福建古剧场》统计,晚清福州会馆大小多达近百个,几乎每一个会馆都附建有供戏班演出的戏台。会馆各种活动,给戏班提供相对比较固定的演出场所和市场需求,加上商业的无形刺激,使某些戏班逐渐成为某会馆常见的戏班。随着商业经济发展,酒馆茶楼渐多,很多茶楼附设戏台,客人在这里休闲娱乐,闲谈听曲。

2. 演员

晚清福州专业戏班已有自己代表性的演员,多为戏班旦角和生角。作为戏班出色的演员,他们大都有自己的拿手好戏和专长,大众较为认可。无名氏《清末福州“十一家儒林”名艺人的表演》文,对当时较有影响的儒林班演员进行相关论述:“‘达云霄’象头戏,先起挂衣,有一只兴化人,阿紫青衣,戏做《三娘断机》,做苦恻戏着让伊。”^⑥这段话的意思是,达云霄戏班演穿头戏(布袋木

①郑丽生:《徽班和闽剧的一定关系》,载福建省戏曲研究所编印《福建戏曲历史资料(第六辑)》,1962年7月,第1—66页。

②公元1887年,第一百六十二卷《榕垣琐记》,转引自郑怀远,《〈闽省会报〉视野下的福州社会——以1886—1890年的报道为考察中心》,福建师范大学硕士论文,2012年。

③载《福建戏曲历史资料(第十一辑)》。

④载《福建戏曲历史资料(第十五辑)》。

⑤载《福建戏曲历史资料(第十五辑)》。

⑥无名氏:《清末福州“十一家儒林”名艺人的表演》,载《福建戏曲历史资料汇编》征求意见稿之四,福建省戏曲研究所编印,1980年4月17日,第127页。

偶),当开始演戏时,青衣为兴化人阿紫,表现悲苦凄凉的戏他最好。再如“‘庆仙园’,花旦名角妹馨,伊守本二出戏《打面缸》《卖菊花》,平胶妆,伊郎罢怀象庄,一月间十三千,股穿,生疮。”^①其大体意思是庆仙园戏班的花旦是妹馨,她有两出拿手好戏,分别是《打面缸》和《卖菊花》,还有她的父亲不像样,屁股有生疮。以上两则资料记载不同戏班不同演员的特色,都用福州方言表述。因是民间歌谣,故某种程度也代表观众对该戏班演员的评价和印象。该文提到的著名演员还有“驾云天”花旦“依奴”“赛月宫”花旦“益兄”,容貌赛观音,拿手戏是《三僧会》和《祭奠》;“乐琼仙”花旦“思河”,声音袅娜,美貌赛嫦娥,拿手好戏是《递筒》和《卖洋桃》;“正天然”花旦叫“品官”,文武双全,貌赛潘安,拿手好戏是《打铁铜》和《卖话》;“青云天”花旦“莫红”,拿手好戏是《杀子报》《卖鲜花》;“乐云天”花旦“细奴”,演“《樱桃记》《铁砚图》盖世难寻”^②,演“《补缸》《重台别》堪称绝神”^③。

戏班代表演员的出现,侧面体现观众意识对演剧的间接参与^④。观众从最早将演戏当做红火热闹,到开始关注哪个演员技艺高、哪个唱青衣好、哪个唱花旦好等相对专业问题上来。除上文所提儒林班有名角之外,平讲班也有,如光绪年间,“旧仕梅著名角色:(三花)立娇,(三花、老生)真口,(三花)假口,(花旦)仕梅,(青衣)宝贵。”^⑤“新仕梅著名角色:(花旦)新仕梅,(□□)天庄,(丑)三花秋,(生)五佛,(生)福官,(旦)李发魁,(花旦)春明,(花旦)官菊,(女丑)自升。”^⑥戏班在这种影响下,开始注重对演员技艺的培养和塑造上。技艺高、观众喜欢的演员上演次数渐渐增多,其渐成戏班主角,这就催生了“主角”挑班制演出形式的出现。

“名角”挑班制是演剧商业化的结果。张发颖在其《中国戏班史》云“名角”挑班制是出现在

辛亥革命爆发之后。实际上晚清出现的“名角效应”已是“名角”挑班制的前身了。至清末民初,商业繁荣,剧界票房、票友渐增,而戏班名角在社会中的声誉也渐渐凸现,观众捧角现象日渐明显,剧界已出现某一名角为戏班挑梁演出的现象。上文儒林班名角就是典型代表。当然,张发颖之所以将时间界定为辛亥革命爆发之后,也不无道理。辛亥之前,观众关注程度重在“脚色”,如“赛月宫”的花旦、“达云霄”的青衣等。而辛亥革命爆发之后,逐渐偏重于对叫什么演员的关注,福州剧界之名角挑班演出亦如雨后春笋,纷纷出现。就连后人对戏班发展阶段时间的界定上,也以名角在戏班发展历史中登场、退场时间为依据。十三家儒林之善传奇班,后人对其班史的发展界定为以下几个阶段:1、1914年—1918年时期;2、1919年—1927年时期;3、1928年—1934年时期。这三个时期开始年限分别是郑奕奏、陈芝卿和林芝芳进班时的年份,三个时期被称作“善传奇”班的郑奕奏时期、陈芝卿时期和林芝芳时期。由此可见,名角对戏班影响作用确实很大。

晚清福州观众对戏班某脚色的关注,乃至民国开始对戏班某演员的关注,这一变化,表面看似是“脚色”向“演员名字”的变化,但实质体现的是,观众对演剧关注重点的变化,更是戏班内部演出形式的隐性变化。前者,戏班演出中,不同演员之间演出场数的多少,在观众中的影响力存在差别,但可能不大;而后者,名角与普通演员之间的影响力相差悬殊,甚至有天壤之别。

3. 戏资

戏班要生存赢利,要谋求发展,便要有相关收入。戏资是观众邀请戏班为其演出,而付给戏班的演出费,是戏班最直接的收入。平讲班、江湖班在流动演出中,会向观演的观众收取戏资,专业戏班形成之前,戏资很少,大抵上只能满足艺人基本生活所需。儒林班可能因最早在文人家中演出的

①无名氏:《清末福州“十一家儒林”名艺人的表演》,载《福建戏曲历史资料汇编》征求意见稿之四,福建省戏曲研究所编印,1980年4月17日,第127页。

②无名氏:《清末福州“十一家儒林”名艺人的表演》,载《福建戏曲历史资料汇编》征求意见稿之四,福建省戏曲研究所编印,1980年4月17日,第128页。

③无名氏:《清末福州“十一家儒林”名艺人的表演》,载《福建戏曲历史资料汇编》征求意见稿之四,福建省戏曲研究所编印,1980年4月17日,第128页。

④范丽敏:《戏班研究的戏曲社会学考察——兼谈戏曲社会学阐释体系之建构》,《求索》2017年第6期。

⑤黄珊蕙、张秋藩讲述,唐崇煊记录:《老艺人谈平讲班的名艺人与红剧本》,载福建省戏曲研究所编印《福建戏曲历史资料(第五辑)》,1962年1月,第1—7页。

⑥黄珊蕙、张秋藩讲述,唐崇煊记录:《老艺人谈平讲班的名艺人与红剧本》,载福建省戏曲研究所编印《福建戏曲历史资料(第五辑)》,1962年1月,第1—7页。

历史原因,有公共演出不收戏资的老例,也不准观众在观演时候饮酒赏戏。杨湘衍《儒林发展史》云,“驾云天”戏班的开台演出,完全打破了儒林戏班这一规矩。高喜福创办之“驾云天”儒林班,不仅在开台之日收取贺礼和赏钱,他还积极制定戏资的规例,戏资的收取有时按照单双日收,有时按照日夜场收,也有按照“期”为单位收取。“……单日场三出戏六元,日夜场六出戏拾元。在城隍庙第一次开台完毕之时,就有福州城台各行业以及郊区各乡村,互相争抢定戏。亏那高喜福想出抽签办法,排列前后日期,每十日为一期,许多定戏的人都按以办法为例。”^①看来,在高喜福的身体力行和倡导实践下,儒林戏班不收取戏资的惯例很快就被打破,其他后继戏班也纷纷效仿。这对戏班走向成熟的商业娱乐化是大有裨益的。

戏班收入,除戏资之外还有赏钱。理论上讲,赏钱是在演出过程中,或演出之后,观演者量力而行随性而给。但在演剧商业化刺激下,看戏给赏成约定俗成的事,更成为观演者身份和地位的象征。演戏领赏钱渐渐成戏班的主要收入之一。

但是当时为看各处庙宇的酬神还

愿,以及人家的祝寿结婚,铺张庆贺的喜事,都非演戏不够热闹。同时官府乡绅的衙署公馆,由于举行议事宴会,需要排场,也开始派遣差役临时征戏。被征的戏班,向来不收戏资,似是戏班的损失,但赏戏的风气正盛,像“驾云天”这一红牌的班子,每遇“阔老”在场,一出手就是八元、十元的赏封。有的一台戏曾得到赏钱三、四十元以上……^②

史料所述,戏班在没有收取戏资的时候,有时候一场下来赏钱就可以领到三、四十元。上文笔者述及“驾云天”戏班收取戏资的规例中说,戏班在一天三场的演出中才收取六元,日夜场六出戏也就拾元。由此不难看出,赏戏风气对戏班生存的重要性,我们说赏钱是戏班主要收入之一,也不为过。

总而言之,晚清福州本土闽剧形成,并与以徽戏为主的外来剧种竞争发展,剧业发展繁荣兴盛。戏班之间竞争激烈,促进了戏班分工细化和规范化管理,同时也加速了主角挑班制的出现,其为民国福州剧繁荣奠定了基础,为福州剧业的发展做出了重要贡献。

On Professional Theatrical Troupe of Fuzhou in the Late Qing Dynasty

ZHANG Xiao-yan

(School of Humanities, Hunan University of Science and Technology, Xiangtan 411201, China)

Abstract: The theatrical troupe is an organizational carrier of the drama activities. The emergence of a large number of professional theatrical troupes which mainly entertain the citizens and aim at making profits importantly marks the maturity of drama and the prosperity of drama industry. The performance of Fuzhou drama in the late Qing Dynasty and the Republic of China entered a mature environment, characterized by various kinds of drama, increasing number of professional opera groups, and increasing prosperity of commercial drama performance. The appearance of many professional troupes stimulates the commercialization of drama, and intensifies the competition between different types of drama and troupes, resulting in the survival of the fittest due to the organizational mode, business mode and even the skill level of the actors.

Key words: the late Qing Dynasty; Fuzhou; the professional troupe; the organizational and business mode

(责任校对 龙四清)

^①杨湘衍:《儒林发展史》,载《福建戏曲历史资料(第五辑)》,福建省戏曲研究所编印,1962年1月,第2—9页。

^②杨湘衍:《儒林发展史》,载《福建戏曲历史资料(第五辑)》,福建省戏曲研究所编印,1962年1月,第2—10页。