

《戏考》本民初京剧 旦本红楼戏七种研究

李东东 丁淑梅

内容提要:《戏考》载录民国初年旦本红楼戏七种,透露出京剧兴盛之时红楼戏编演的时代盛况。分析其主题重构与角色再植的脚本撰述,可以透视编剧蕴含其中的女性意识;探索其舞台范式与男旦担纲的场上演述,可以回溯主演描摹台上的时代景象。贯穿其中旦角为重、编演馆合的逻辑线索,有助于明晰经典小说化为场上戏剧的有机过程。

关键词:红楼戏 戏考 旦本 撰述 演述

民国元年(1912)至民国14年(1925)由上海《申报》馆及上海中华图书馆先后陆续出版大错述考的《戏考》四十册^①,收剧五百多种(含重出剧目),是京剧兴盛时期最早以收录京剧为主且规模最大的剧本集。承载于《戏考》中的红楼戏^②凡九种,皆为京剧;除《贾政训子》、《宝玉出家》外,其余《黛玉葬花》、《黛玉焚稿》、《晴雯撕扇》、《晴雯补裘》、《芙蓉诔》、《馒头庵》、《宝蟾送酒》七种均是旦本^③戏。今学界对红楼戏的研究成果颇丰,却鲜有关注《戏考》收录

的存本样态及以旦为重的编演格局。察考旦本红楼戏七种,撰述脚本中编者于主题重构与角色再植里融入的思想意识,演述场上时名伶在舞台范式与男旦担纲下反映的时代特色,有助于明晰经典小说戏剧化过程中撰述与演述之关系。同时贯穿其中以旦为重的编演格局,又折射出编者与演者的视角重心。

为便于考察文献及展开文章,需先列表讨论《戏考》本民初旦本红楼戏的编演状况:

《戏考》本民初京剧旦本红楼戏七种编演收录一览表

剧名	收录	创作年代	编剧	主演	取材 ^④	备注
黛玉葬花	第十六册	民国2年 (1913)	欧阳予倩 张冥飞 杨尘因	欧阳予倩	第二十七回 第二十八回	另有梅兰芳演出本 《黛玉葬花》 ^⑤
黛玉焚稿	第三十册	民国5年 (1916)	欧阳予倩 ^⑥	欧阳予倩	第九十六回 第九十七回	
晴雯撕扇	第三十一册	民国4年 (1915)	齐如山 梅兰芳	梅兰芳	第三十回 第三十一回	又名 《千金一笑》
晴雯补裘	第三十册	民国5年 (1916)	欧阳予倩 张冥飞 ^⑦	欧阳予倩	第五十一回 第五十二回	
芙蓉诔 ^⑧	第三十二册	民国26年 (1937)	陈墨香 荀慧生	荀慧生	第七十七回 第七十八回	又名 《晴雯归天》
馒头庵	第四十册	民国5年 (1916)	欧阳予倩	欧阳予倩	第十五回 第十六回	又名 《智能还俗》
宝蟾送酒	第三十八册	民国5年 (1916)	欧阳予倩	欧阳予倩	第九十回 第九十一回	七种中唯一 一种轻喜剧

一、撰述:主题重构与角色再植

据前可知,《戏考》旦本红楼戏七种皆取材小说《红楼

梦》之相应回目,但在撰述脚本的具体过程中,编剧仅是截取小说故事片段立为框架,借助角色再植而重构戏剧主题。戏本侧重旦角、关注女性的撰述视角,折射出编剧观照女性自我意识觉醒的主题重构及描摹人物形象反抗强权挣扎的角色再植。

编剧欧阳予倩可谓撰述红楼戏脚本的能手,《戏考》所录旦本七种其五皆出其手;其所编写的《馒头庵》脚本主题立意便迥异于小说。据编者自述《馒头庵》脚本的创作缘起是其认为“逼着一个小女孩子去当尼姑,我总觉得是残酷的……”^⑥基于此点,戏剧所要传递的主题意旨是编者对下层女性——旦角智能命运的同情与反思,而非小说借以批判的风月淫滥。对应而言,戏本主题立意的重构着重凸显在角色形象的再植方面。戏本开场,旦角智能以大段唱词表明心迹:

(旦扮道家上)(唱)[二簧元(原)板]可怜奴生小的便无有家,辛苦忙浮沉沉未有涯。虽然是剃度了莲花台下,莲花儿却似那溷中花。那修行看起来都是假,无端端辜负了这好年华。这春光时刻无定价,满腹中心事乱如麻。将身儿离却了房外晒,一定的主意不思与他。

登场开唱的大段自叙抒情替代传统上场引子接念定场诗脚本格局,反映的是角色内心苦闷与满腹愁绪只能借助手舞足蹈的咏歌予以展现。唱词“可怜奴生小的便无有家”交代旦角智能可怜身世,填补角色命运背景,渲染底层忧郁氛围,借以铺垫戏本重构的悲剧主题;同时寄予编剧同情弱者的情感倾向。进而辜负韶华、春光无价、心乱如麻的内在情感倾吐,外延出角色少女春心萌动之时自我意识觉

醒之后,与现实社会环境交织的种种矛盾:身陷庵门与渴慕自由、剃度莲台与畅享春光的冰炭情势,完整混溶于情窦初开的尼姑身上,构成矛盾纷叠的焦点。因而开场唱词初步建构出戏本关注底层的主题迁移,奠定了编者同情女性的情感基调。接着自报家门“既然是冤家路窄,何不使多情人成了眷属的呀”念白,将旦角智能深埋心底企求挣脱牢笼、追求自由爱情的人生希冀予以外显。顺延此线,戏本反复皴染角色出家佛门的现实与自我意识的觉醒之间不可调和的矛盾现状,恰此生角秦钟与宝玉的介入犹如投石深潭,激起旦角智能内心无限波澜。面对秦钟直言“我还不曾娶过奶奶呀”的挑逗与宝玉戏谑“我来作一个媒人”的帮腔,旦角智能因身份限制与少女矜持本能的选择回避下场,但其步步退让引起的却是秦、宝二人的步步尾随。调笑挑逗折射的是编剧对贵族纨绔拈花惹草、偷香窃玉行径的鄙薄,自持规避反衬的是编剧对弱勢女尼不甘玩弄、自爱洁身回应的赞许。但女性自我意识萌发的旦角智能本就潜藏着渴慕爱情的情感期待,因此面对二人的一再缠绕而逐渐心旌摇荡,终致痴念生发。

机智脱身后于茶房独自洗碗的智能一边自叹自怜孤苦身世,一边自怨自艾终身无托;在情爱与理智、自由与持戒、身份距离与自我觉醒的矛盾挣扎中将碗打碎。打碗科介的设置,一方面表现角色神思朦胧、心口不一的精神外貌,一方面透射人物打破束缚、解放自我的内心挣扎。故而接着面对前来求爱的秦钟,智能于半推半就中委托终身。同是邂逅结合,编者对二人的心理描摹却迥异非常:秦钟唱词“必须要暗偷情才得称心”的吐露,折射的是孟浪男子缱绻偷期求得片刻欢娱的劣习;智能念白“我就是拼着一死,我也是跟他一世”的心声,反映的是弱质女流托身良人企盼终生有靠的痴心。两者矛盾出发点存有本质区别,所以偷

约之后,生角转而抛诸脑后,旦角依旧苦苦追寻。戏本后半段,编者独运匠心续写二人故事结局。托付终身后主动追求幸福的旦角不慎被丑奴秦禄诓骗误见秦父,秦父得知二人情事怒骂旦角“淫污无耻,勾引了良家子弟”,智能则据理力争表明“我二人誓天日相期白首”。二人相与本是秦钟多番挑逗引诱,而于世人眼中反成“妖尼”智能无耻勾引,爱情沦变“奸情”,编者借此展现时代社会对下层女性的偏见与践踏。面对斥责,旦角的反驳与控诉映射出女性维护自尊反抗男权的挣扎,生角的怯懦与退缩揭示出男子寡情失恩求全自保的凉薄。最终智能羞愤自尽,魂魄索命秦钟,全剧萧瑟收场。此种撰述,一则表现编剧深情寄予女性觉醒反抗的个人意愿,一则透射旦角仅能依靠因果轮转报复的时代悲哀。女性觉醒与同情弱者的主题重构,是编者欧阳予倩依托小说片段而融入时代思潮的深层探索;“痴情”与“负心”的角色再植,是旦角智能与生角秦钟在主题重构中重新绽放的生命特征。

晴雯与袭人本属小说中光彩夺目却又形象迥别的丫鬟形象,同侍宝玉却性情各异。晴雯之风流灵巧与袭人之温柔和顺的矛盾对垒文中俯拾皆是,但二者鲜明集中的冲突爆发聚焦于“撕扇”一节。齐如山、梅兰芳等撰述《晴雯撕扇》,戏本重心不再是展现千金撕扇一笑倾城的結果,而是酝酿撕扇一事交叉矛盾的前因,借角色形象的再植表达编者褒真美贬虚恶的重构主题。戏本开场,旦角晴雯自报家门的念白便点明袭人“性格阴柔,居心险诈”的角色轮廓,勾连二人不睦的事实;接着借助“天生我清净身□□心傲,我岂肯附和他自贬风标”的唱词表露自己清高持正、洁身自爱的立场。随后袭人“一身专宠爱,姊妹尽低头”的上场引子及自报家门的念白披露角色附势强权、狐假虎威的心理;同时交代自己与晴雯冰炭不容的情势及排除异己的谋

算。崭露矛盾的二者,首次正面交锋集中在开门之事:宝官玉官叩门,袭人闻听不动支使他人,晴雯得知以“难道你出去开了门,便折了你的身分不成”一针见血指出袭人的故作姿态并自去开门。戏本围绕此事勾画纤毫,一方面再现袭人处处拿款、虚情假意的处事技巧,一方面重塑晴雯率真伶俐、鄙弃虚恶的角色形象;着意将两者置于矛盾两端,真美与虚恶的对立,表现出编者借助重塑再植的角色映照抑扬褒贬的主题。随之,戏本集中笔墨刻画晴雯跌断扇股引发的激烈冲突。首先面对宝玉“蠢才呀蠢才”的埋怨,晴雯“冷笑介”回应,一次“冷笑”是对宝玉动怒指责的心灰意冷与反驳不满,勾勒角色不卑不亢的精神外貌。接着应对袭人“我一时不到,就有事故儿出来”的矜功,晴雯再次“冷笑介”回应,二次“冷笑”是对袭人居功自大的反讽讥笑与嗤之以鼻,铺垫人物嫌憎虚恶的心理情绪。最后针对袭人“原是我们的不是”的暧昧,晴雯又“冷笑介”回应,三次“冷笑”是对袭人言语失礼的鄙夷不屑与揭露嘲弄,奠定了晴雯灵巧风流的完整形象。冲突之后,袭人“由来冰炭难相浑,自有机谋胜过伊”的唱词,表露人物暗施冷箭面慈心恶的卑劣思想。晴雯“自是他工狐媚难与争竞,可怜我平日里枉费痴心”的伤叹,显示角色心灰意冷自伤痴情的幽怨心理。戏本至此将晴雯袭人二者矛盾铺垫聚焦、突显爆发,重塑袭人之险恶,再植晴雯之纯真,贯穿编剧誉美恶丑的主题理念。

《晴雯撕扇》旨在褒善贬恶,《芙蓉诔》重在颂扬女性反抗。脚本中病重不堪、因谗遭逐的旦角晴雯,开场幕内直呼“苦啊”奠定全剧浓郁的悲剧色彩。借助唱词“无情天他他他,他他他偏把俺生作女儿身,三江水洗不去这妖狐名”点明身遭驱逐的隐性原因。同时情感激烈的控诉,表明角色对女性身份遭受诟病的无奈与愤恨,借此传达编者关注下

层女性命运、代其不平则鸣的主题思想。接着角色披发跌撞上场的科介设置,描画其病中遭逐的凌乱不堪与满腹苦楚的冤情难诉,通过回环往复的排比唱词,表述其痴情枉付的懊悔无奈与控诉现实的悲烈激荡。开场悲愤的情感渲染是编者借剧中角色之口,抒发自己对女性不公命运的哀怜与争鸣。随之旦角晴雯的激扬念白直吐一腔愤懑:

(旦白)……我本无过,央告什么?我本无罪,何用慈悲?我们不幸生作女儿,又作侍婢,真是不幸中之不幸。只要问心无愧,正当抖擞精神,为我女儿家留点身分,莫玷污了“女儿”这两个字!正是一点贞心照千古,不向东风浪拆(折)腰!

此段念白一则带有鲜明确切的女性觉醒意识,将女性强烈的自尊自信条与社会强权的压迫挟制现实相对,表现出女性应该觉醒反抗的时代思潮,是编者撰述戏本的主题立意。一则旦角晴雯的念白口吻已迥别小说抱屈夭折的风流丫鬟,剧中晴雯情感矫捷炽烈,反抗彻底明确,威武不屈、至死清白的角色形象是编者依照戏本重构的主题而着意进行的再植。既有小说抱屈悲愤的哀叹,又带民初女性意识觉醒反抗压迫的挣扎。最终含恨离世的旦角得以封为芙蓉花神的结尾措置,一方面使得戏本篇末点题,确切标明旦角晴雯因怜受封的角色再植,构成戏本的完整性;一方面流露编者依据时代,仅能于因果循环中补偿情感的主题限制,而对女性意识崛起的探索止于梦幻。强烈鲜明的女性觉醒主题重构与玉洁冰清的晴雯角色再植交织表现《芙蓉谶》编者的情感理念。

智能与晴雯,一是痴情女尼,一是傲骨丫鬟,同是身似飘萍位处下贱,又自我觉醒反抗强权,最终同归冤屈夭亡,

限于因果轮转补偿。编者取材女性,构成民初红楼戏旦本为重的撰述格局,关注视角迁移至下层人物,透射民初社会思潮中女性意识萌发觉醒的时代情状。女性主题的重构映照戏本,形成角色形象的再植。截取小说而架构戏本的改写过程,体现的是编者融贯感情勾连成剧的撰述思路;同时形成经典小说化为场上戏剧的脚本制定步骤。在前述三种之外,其余《黛玉葬花》、《黛玉焚稿》、《晴雯补裘》、《宝蟾送酒》四种亦是如此。

二、演述:舞台范式与男旦担纲

经典小说化为戏剧脚本,最终为搬演场上。演述舞台的红楼戏因其以旦为重的戏本风貌,形成男旦担纲的场上格局。一方面贯穿其中主演名伶前后接续、酝酿生成的舞台范式建构,显示出旦本红楼戏发展革新的演变轨迹;一方面担纲挑梁皆为男旦的舞台格局,折射出民初京剧兴盛之时男旦名伶以其特殊艺术表演魅力争胜场上的盛况。

黛玉葬花一事于小说是不朽片段,于戏剧是经典场景,因此一时名伶均搬演场上。清末票友陈子芳场上演述《黛玉葬花》虽遭哄台,仍不失为早期红楼戏编演的大胆尝试。民初欧阳予倩与梅兰芳一海一京的先后排演,将《黛玉葬花》推至兴盛。欧阳予倩主演的《葬花》最早繁兴沪上,内容集中围绕葬花一事展开,基本遵循一时(芒种当天)、一地(大观园内)、一事(黛玉葬花)的“三一律”准则进行。内容连贯紧张,前后绾合严密,针对黛玉葬花的悲情前因,由旦角黛玉上场自报家门的念白交代“昨晚偶过怡红院,他(宝玉)却是闭门不理。咳,这也是寄人篱下的苦处,怎不叫人伤感也!”此种暗场处理的舞台措置,一则表明前因勾连后果,一则集中矛盾展开主题,构建出核心突出、紧张

完整的舞台演述范式。随之 葬花之前角色情绪的酝酿铺垫与场上氛围的渲染调动 均借旦角科介身段予以彰显：

（抚琴介，叹介，接唱）这焦桐却为何弹不成声？
（翻书念介）……（唱）似这般无聊赖春将人困，我只得对鹦鹉去诉衷情。

由抚琴哀叹至翻书伤怀，由春困难遣至泣诉鹦鹉，主演欧阳予倩经由科介动作、做工身段演述场上的旦角黛玉形象，一方面刻画其神思烦乱、百无聊赖的精神状态，一方面暗合于凄苦孤独、痴情怅惘的角色形象。量体裁衣的戏本构制使得主演游刃台上，完善自我表演体系的舞台范式。梅兰芳挑梁的《葬花》初盛北京，后演沪上。故事虽以葬花为题，但舞台侧重展现的是宝黛共读《西厢》的画面，借以勾勒旦角黛玉巧经《西厢记》故事点染、偶闻《牡丹亭》曲文警醒，情窦初开、芳心暗许的仕女伤春心路历程。既是重在仕女伤春，首先角色装扮上是迭出新意的吕字发髻古装梳扮，透露出淡雅娴静清幽高洁的气息，使得角色登场犹似画中走出，飘逸遥远却又真实可感。梅氏黛玉古装造型的舞台范式影响深广，其后沪上演出，欧阳予倩亦受其感染将黛玉改扮古装，传承至今的京剧《黛玉葬花》仍以古装梳扮演述场上，贯穿其中的是一种酝酿生成至流播延续的舞台范式的建构传递过程。而其台上唱词的构置在运用小说话语的同时，匠心独运的将[枉凝眉]曲词融合其中，旦角黛玉[反二黄慢板]之“若说是没奇缘偏偏遇他”将一腔幽情泣诉其中，婉转场上的情感表露暗合宝黛镜花水月的爱情悲剧。主演唱词声腔幽咽凄楚的特色传达角色情感、渲染场上氛围，从而构建以“西厢记妙词通戏语”为核心的舞台演述范式。先后演述场上的《黛玉葬花》两种，各自兴繁而

又互有渗透,因其主演名伶表述侧重的前后延续,构成一种酝酿生成、延续流播的舞台表演范式。

晴雯一生撕扇、补裘、屈天的故事截面,串联塑造了一个独立完整、光鲜个性的风流丫鬟形象,以其为中心的场上演述,民初名伶梅兰芳、欧阳予倩与荀慧生等先后从不同角度切入,建成自身流派的舞台范式。梅兰芳主演《晴雯撕扇》应合端阳佳节排演:故事取材端阳之时,戏本排演端阳前后。作为佳节应景剧目,戏剧在展现矛盾冲突的同时,亦着重营造一种端阳佳节的舞台氛围。因此旦角晴雯自白:“哦呀!明日乃端阳佳节,此时闲着无事,不免做起艾人蒲剑点缀一番。”用以渲染节日气氛。艾人蒲剑的砌末设置,不仅有益于主演做工身段舞台范式的架构,展露角色心灵手巧的形象特质,而且有助于舞台砌末的点缀,达到调动氛围的场上效果。同时,艾人蒲剑又契合端阳民俗驱除五毒的传统,将日常琐细移于场上演述,一举多得的辅线穿插,筑成《晴雯撕扇》映照佳节特有的舞台范式,得以连演节日前后继而兴繁场上。《晴雯补裘》重在“补裘”一节,因而脚本措置大段唱词与科介动作相勾芡:

(揉手唱)……(身颤唱)……(补衣唱)……(梳雀羽唱)……(引线唱)……(执剪唱)……(拈针唱)……(拿竹弓撑衣唱)……(拿熨斗熨衣唱)……(叹唱)……(作晕倒椅上介)

连贯完整的补裘科介设置,展示角色繁重细碎的做工功底:以“揉手”指天寒,以“身颤”表病重,至如“补衣”、“引线”、“执剪”、“拈针”诸种虚拟动作,则对主演场上做工要求甚高。如果太过写实,则舞台冗长沉闷,设若过分虚化,则场上飘浮失真。因此主演欧阳予倩借此情节重在刻

画旦角晴雯斜倚睡榻病中挣扎、为宝玉织补雀裘的舞台形象,进而唱做并重、以做带唱。荀慧生全本《晴雯》集二者大成,融合撕扇、补裘而又结以屈夭,将命运完整的旦角晴雯形象移于场上。戏本将旦角晴雯生命不同阶段的形象特质予以分段展现:初遇宝玉的灵巧娇羞,千金撕扇的率性任性,病中补裘的痴情专注,遭谗屈夭的满腔遗恨。连台本戏的演述,主演需对角色形象予以整体把握,进而揣摩不同生命阶段应有的精神状态。从风流灵巧至率性叛逆、从儿女痴情至抱屈夭逝的多个形象侧面的逐一展示,既要突现场次内在的演述重心,又要把握连台本戏的完整统一,使得内在的矛盾多样性与外在的和谐统一性相珠联,形成完善统一、有机和谐的多场次旦角为重舞台范式。梅兰芳《晴雯撕扇》之傲,欧阳予倩《晴雯补裘》之痴,荀慧生整本《晴雯》之全,主演名伶演述方式与艺术体系的各有侧重,形成场上诸彩竞繁的盛状。同时,串联其中舞台范式的独立建构与流播影响的前后勾连,使得以旦角晴雯为中心的三种红楼戏本搬演舞台时,显示出酝酿生成的场上演述套路。

红楼戏旦本为重的脚本撰述格局决定了以旦为首的舞台演述态势。最初兴繁场上的旦本红楼戏七种,无一例外的均由男旦挑梁。担纲男旦绘剧如真的演述艺术经由照片、影像、唱片等多种式样保留至今。梅兰芳《黛玉葬花》因其男旦表演体系的臻熟而于诸种红楼戏中流播影响最盛。民国时期百代、蓓开、大中华等多家公司先后录制梅兰芳《黛玉葬花》唱片多部,1924年上海民新公司摄制梅兰芳担纲的影片《黛玉葬花》,虽因时代技术等原因限于黑白无声,但其青娥髻高耸、古装衫飘逸的幽雅典丽角色装扮与莲瓣步轻盈、花锄舞回环的行云流水翩然身段相辉映,记载了一代男旦名伶绘剧逼真的艺术风采。《晴雯撕扇》剧照中,梅兰芳饰演的旦角晴雯因与宝玉愆气而独卧枕榻:珠翠

插头但并不奢糜,衣衫淡雅却不显寒酸;一手枕上轻托香腮,一手榻边半抛水袖;曲线蜿蜒侧卧榻上,娥眉轻蹙明眸低垂。照片虽是静止,却将旦角此时满腹忧伤移形动感。擅演花衫的欧阳予倩于红楼戏本编演均可谓独具慧眼,其所担纲的《宝蟾送酒》着意剔除淫污邪僻的内容,重点彰显角色狡黠俏皮的形象。1917年摄于上海的《宝蟾送酒》剧照^⑩,其中欧阳予倩面部淡妆、头部贴片,一袖微托下颌,一袖轻抛后腰,莲步轻抬显示角色欲行又止之态,胸部微含勾勒少女娇羞柔弱之姿,将角色上场带戏的精神风貌留存照片。1939年国乐录制荀慧生之《晴雯》唱片,将荀派唱腔特色予以昭示。其中[西皮流水]之“你忍心卖我为婢佣”一段,在紧凑急促的板式中嵌入擞音回旋的小嗓过门,讲究唱腔念白的语气化,强调唱腔饱满的以情带声与重音突显的借字抒情。及至“女儿的清白尤自重,非礼之事就不能苟从”二句,字字铿锵,掷地有声,将角色的悲亢与愤懑、委屈与控诉借助唱腔语气传达给听众。梅氏影片展现《黛玉葬花》的凄婉哀艳,剧照透射《晴雯撕扇》的惆怅叹惋;欧氏照片存留《宝蟾送酒》的狡黠多蛊;荀氏唱片重奏全本《晴雯》的悲情控诉。担纲男旦依据流派特色量体裁衣的舞台表演,呈现出众芳争妍诸彩纷呈的红楼旦角竞繁盛况,形成京剧兴盛时期男旦勃兴的蔚为大观。

男旦担纲的红楼戏舞台格局,带来“南欧北梅”的梨园佳话。以梅兰芳、欧阳予倩、荀慧生等为代表的男旦艺术家们在京剧兴盛时期竞妍舞台,其所演述场上的旦本红楼戏七种折射出时代独有的男旦审美艺术趣味。京剧初兴,生行为重;时至民国,生旦并重;最终以旦为主。民国初年红楼戏编演蓬勃之时,恰逢男旦炽热京剧舞台。红楼戏兴盛民国的缘由,除依托工整典丽的戏剧脚本与时尚新潮的场景设置之外,男旦这一行当本身所特有的艺术魅力也是其

成功的重大因由。首先,男扮女装的性别倒置带来审美陌生化的效果。以阳刚男性描摹阴柔女子的性别错位本身就具有极富陌生新奇的审美艺术效果:男旦借助修饰装扮趋同女性容貌,模拟行为举止扮演娇弱女子,凭依假嗓音腔转述柔媚委婉。种种艺术技巧的运用,将男性性别特征悉为淹没,呈现台上的是剧中或媚或娇、或羞或怜的女性形象,带给观者一种新奇而又独特、陌生却似熟悉的舞台审美感受。其次男旦担纲相较女性本色演出,又存有审美差异性的效果。女性演述女性,其行为举止、神态心理均属本色出演,但男旦表演对剧中女性角色的逐步摹画与女性主演有诸多差异。神似女性而又保持男性惯常的审美特征,男旦名伶通常会融入作为男性对女性审美的要求,描摹出一种女性演员未有但场下观者喜见的女性神态,形成审美艺术中的差异性效果。男旦担纲的演述形态,将由男性名伶带来的审美陌生化与对比差异化艺术效果移步场上,其繁兴一时而又式微舞台折射出民国时代特殊的审美趣味。

两样《黛玉葬花》与三种《晴雯》戏本更迭演述场上,形成相继繁盛的舞台景象,由主演名伶的表演理念与审美侧重的差异,形成同中求异、异中出新的场上效果。贯穿其中酝酿生成、流播传承的舞台范式,勾画出旦本红楼戏发展革新的轨迹进程。存留音像资料的名伶风采,再现兴盛舞台众芳争妍的演述盛况,其中男旦担纲的时代特征,折射出性别倒置与对比中的审美陌生化与艺术差异性效果。

京剧旦本红楼戏的繁盛,除《戏考》著录七种之外,余有梅兰芳的《俊袭人》,欧阳予倩的《鸳鸯剪发》、《王熙凤大闹宁国府》,荀慧生的《红楼二尤》、《平儿》、《香菱》,朱琴心的《王熙凤毒设相思局》及王祖鸿的《红楼十二官》等,均相继兴盛于舞台。察考撰述脚本与演述场上的编演逻辑规

律,有助于勾连经典小说化为场上文学的轨迹线索,蕴含其中旦本为重的脚本格局与男旦担纲的舞台样态,呈现出民初红楼戏兴盛时代的特有现象。进而开掘出戏剧脚本编排与舞台搬演的内在逻辑规律,为现今京剧等古典艺术的传承与延续提供优秀范式。

注释

- ① 据笔者考察上海《申报》民国元年(1912)7月28日(星期日)第三张第九版,刊载标题为《你爱看戏么》的广告,指出将由本报馆于是年8月5日发行《戏考》第一册。但随后8月1日(星期四)第三张第九版,刊载标题为《阳历八月十号 阴历六月廿八日〈戏考〉出版了》的广告,载有“兹以加入名伶杨小楼等小影,雕刻需时,不得已缓至八月十日发行”的内容;随后8月2日至10日的《申报》均载有此条广告;而从8月11日至19日的广告则指出“《戏考》现已出版”;随后8月20日至9月10日的《申报》连续刊载《征求名伶小影》的广告,指出“本馆因排印《戏考》广收今昔名伶小影冠诸卷首”。由此可知《戏考》最早由《申报》馆于民国元年(1912)8月10日发行。但其后据美国学者陆大伟文章《梅兰芳在〈戏考〉中的影子》一文考察“头一册经过重新排字稍微整理而由上海中华图书馆出版,本馆也一直到了1925才把其他39册排出版完。”([美]陆大伟《梅兰芳在〈戏考〉中的影子》,《文化遗产》2013年第4期。)今笔者所见《戏考》为中华图书馆编辑,上海大东书局印行,民国22年(1933)10月再版本。大错述考《戏考》每剧之前多有署名“大错”的述考,多为讲述剧情梗概、考证故事源流、描述表演特征及表明观剧态度等;大错即王大错,生卒不详,亦或借用“健儿、吴下健儿”等笔名进行述考。

- ② 红楼戏:一指小说《红楼梦》提到的戏曲作品及有关戏曲活动的场景描写;一指依据小说《红楼梦》改编而成的戏曲作品。本文讨论的“红楼戏”指依据小说改编的戏曲作品。
- ③ 旦本:最初“旦本”、“末本”用于指代元杂剧中旦为主唱或者末为主唱的戏本,本文所指“旦本”为京剧中以旦行为主的红楼戏剧目。
- ④ 指取材于小说《红楼梦》之相应回目。限于篇幅,本文不再记入《红楼梦》回目名称。另本文所参考引用《红楼梦》为中国艺术研究院红楼梦研究所校注,人民文学出版社1991年版,下文所引皆出此本。
- ⑤ 据《戏考》本《黛玉葬花》前述考部分,梅兰芳亦编演《黛玉葬花》,但述考载“惟其脚本则吾未之见”。梅兰芳《黛玉葬花》晚于欧阳予倩,首演北京,后于上海演出并与欧阳予倩交流。其影响繁盛不容忽视,故下文讨论有所涉及。
- ⑥ 《京剧剧目辞典》载此条目作“张冥飞编剧。欧阳予倩擅演此戏”(曾白融主编《京剧剧目辞典》,中国戏剧出版社1989年版,第1047页);但据欧阳予倩《我自排自演的京戏》一文,此剧为作者自编剧目(欧阳予倩《自我演戏以来(1907—1928)》,中国戏剧出版社1959年版,第278页)。现从欧书。
- ⑦ 《京剧剧目辞典》载此条目作“杨因尘(误,当作杨尘因)编剧。欧阳予倩擅演”(曾白融主编《京剧剧目辞典》,中国戏剧出版社1989年版,第1043页);但据欧阳予倩《我自排自演的京戏》一文,此剧为作者与张冥飞合编剧目(欧阳予倩《自我演戏以来(1907—1928)》,中国戏剧出版社1959年版,第278页)。现从欧书。
- ⑧ 芙蓉谏:据《中国京剧艺术百科全书》下卷“《晴雯》传统戏。苏雪安编剧。陈墨香、荀慧生据《芙蓉谏》另编全部《晴雯》。”(王文章、吴江主编《中国京剧艺术百科全书》下卷,中央编译出版社2011年版,第675页)。查《芙蓉谏》编剧已无考,荀派全本《晴雯》后部依据《芙蓉谏》改编,且经荀派演出后影响颇盛,故现讨论《戏考》所载《芙蓉谏》

需将荀派编演、传承工作纳入其中。

- ⑨ 欧阳予倩《我自排自演的京戏》,欧阳予倩《自我演戏以来(1907—1928)》,中国戏剧出版社1959年版,第283页。
- ⑩ 欧阳予倩此照片在梅兰芳《舞台生活四十年》第2集书前剧照中有载录,作《馒头庵》饰智能剧照(梅兰芳述、许姬传记《舞台生活四十年》第2集,平明出版社1954年版);但据欧阳予倩《自我演戏以来(1907—1928)》书前剧照载录此照片作“《宝蟾送酒》。1917年摄于上海”(欧阳予倩《自我演戏以来(1907—1928)》,中国戏剧出版社1959年版);同时《中国京剧艺术百科全书》上卷“欧阳予倩”条目载此照片亦作《宝蟾送酒》剧照(王文章、吴江主编《中国京剧艺术百科全书》上卷,中央编译出版社2011年版,第620页)。现从欧书。

(本文作者:四川大学文学与新闻学院中国古代文学2012级硕士研究生;四川大学中国俗文化研究所,邮编:610064)