

双红堂藏清末民初京调折子禁戏研究

——以《庆顶珠》《趴蜡庙》《小上坟》为例

丁淑梅

(四川大学 中国俗文化研究所 成都 610064)

提 要: 双红堂藏清末民初京调折子戏中,存有一批禁戏目。考察以《庆顶珠》《趴蜡庙》《小上坟》为代表的京调折子禁戏的刊版样貌与藏本异同、图像叙事与名伶效应,可以透视早期京剧的刊行策略及域外流播情况;而探讨其戏中戏的套层结构传达出的戏谑与温情相交织的民间立场与艺术趣味,有助于我们从一个特定角度回溯早期京剧谋求发展的路径和艺术探索精神。

关 键 词: 双红堂;清末民初;京调折子戏;禁戏

中图分类号: G122 **文献标识码:** A **文章编号:** 1003-3637(2013)06-0189-05

双红堂文库^①为日本东京大学东洋文化研究所汉籍善本全文影像资料库,其中藏有近千种清末民初木刻、石印、排印唱本。这些唱本有很大一部分是早期京剧折子戏,选刊成集的6种列在双红堂一戏曲170、171、172、175、176、179目中,分别为清刊本《真正京调四十二种》、光绪中北京响遏行云楼石印本《绘图京调十七集》62种、上海图书集成公司石印本《绘图京都三庆班京调十二集》56种、民国元年石印本《绘图京都三庆班京调脚本十集》50种、民国三年上海改良小说书局石印本《中华第一等共和班戏曲脚本十二集》46种、民国十五年上海世界书局石印本《绘图京调大观初集二集》二卷104种,归入双红堂188、189、190目之集部南北曲杂曲类所属杂腔唱本合刻本之“民国初年(约1915—1928年间)北京铅字排印唱本八帙六十六札652册”^②,亦有不少京调折子戏。在这些京调折子戏藏本中,据笔者统计,涉及禁戏的剧目有91种之多,重出剧目亦不少同名异事者;这些剧目颇为流行,并未因禁毁而湮灭不存。讨论以《庆顶珠》《趴蜡庙》《小上坟》为代表的京调折子禁戏在存本风貌、传播效应、程式结构及题旨趣味上的独特性,有助于我们进一步了解清末民初京剧的发展、传播及影响。

一、存本形制与禁戏举要

从选本合集刊刻时间及堂号看,双红堂藏六种京调选本合集大致出现在清光绪年间至民国十九年间。关于刊刻印书堂,据目前所知不完全信息,清末民初标有“京调”的戏曲刊本与选本有《绘图京调》《三庆班戏曲全集》十二集、《绘图京都三庆班真正京调全集》九集、《绘图三庆班京调全集》十集、《绘图京都三庆班京调》十二集(观澜阁石印本)、《绘图京都义顺和班京调脚本》《校正京调》《绘图京调全部》79册8种^③,还有《绘图京调六十二种》、光绪元年至光绪三十四年(1875年—1908年)北京响遏行云楼刊本、《绘图京都三庆班京调脚本十集》,不著辑人,1910年北京响遏行云楼刊本,《真正京都头等名角曲本》9册78卷,闻声馆主编选,清末文宜书局石印本等。双红堂藏京调选本中,光绪中石印本《绘图京调十七集》62种,其剧本前均标有响遏行云楼原稿,应与光绪元年至光绪三十四年(1875年—1908年)所刊《绘图京调六十二种》为同一种刊本。上海集成图书公司刊《绘图京都三庆班京调》十二集应与

观澜阁为同一刊本。而国内藏本不全,双红堂藏本保存完整。民国元年刊《绘图京都三庆班京调脚本》十集与清末文宜书局本为同一刊本。而《真正京调四十二种》,据剧目比对,很可能与清末石印本《校正京调》30册为同一刊本。

在双红堂藏清末民初京调选本合集与单出折子戏中,涉及禁戏的剧目,《真正京调四十二种》有《庆顶珠》《绘图小上坟》2种,《绘图京调十七集》有《乌龙院》《买胭脂》《关王庙》等5种,《绘图京都三庆班京调十二集》有《乌龙院》《玉堂春》《打金枝》等4种,《绘图京都三庆班京调脚本十集》有《讨鱼税》《晋阳宫》《打严嵩》上下本、《雷峰塔》《拾玉镯》《翠屏山》等9种,《中华第一等共和班戏曲脚本十二集》有《绘图打金枝》等3种,《绘图京调大观初集二集》有《请宋灵》《目连救母》《玉堂春》《庆顶珠》《狮子楼》等11种。双红堂188、189、190目之北京唱本195册、652册中有《打渔杀家》《趴蜡庙》《海潮珠》《大劈棺》《小上坟》《游湖借伞》《铁冠图》《乌龙院》《双珠凤》《打花鼓》《天齐庙》《梵王宫》《翠屏山》等57种,共计91种。这些多以白蛇故事、水浒故事、目连故事、隋唐故事、施公案故事、西游记故事为系列的折子戏,及《打花鼓》《荡湖船》等偏于玩笑戏的折子戏中,《庆顶珠》《趴蜡庙》《小上坟》几种藏本较多,刊本及内容倾向具有一定代表性。其刊刻书局与堂号,除中华印刷局晚出外,有二酉堂、泰山堂、致文堂^④,此三堂与中华印刷局刊刻的曲本、抄本、石印和排印本都有,泰山堂排印较精良考究,致文堂稍逊,二酉堂虽是老字号,但双红堂其藏本印制粗简,中华印刷局本较清晰整饬。

此三种剧目清后期都曾遭到禁毁,《庆顶珠》又名《打渔杀家》,最早出现在同治八年(1869年)余治禁戏文字中,称“《打渔杀家》以小忿而杀及全家,《血溅鸳鸯楼》等剧,皆足使观者称快,然其主人固有可杀之,而其合家中数十余口何罪,诸如此类,皆作者欲图快人意,信笔写去,未及究其流弊耳。藐法纪而炽杀心,更适足开武夫滥杀之风,破坏王法,端在于此”^⑤。《趴蜡庙》作为《英会审员蔡太守奉到苏藩司黄方伯禁演淫戏告示》的禁戏目,首次登于光绪十六年《申报》,以“演唱淫戏易启邪思,演唱武戏尤近诲盗”、“褻神侮圣之戏亦不准演”等理由,计开包括《趴蜡庙》在内的强梁戏十二目,《卖胭脂》《小上坟》

等淫戏十八目^⑥。《小上坟》作为禁戏第一次出现在同治八年(1869年)余治所开《永禁淫戏目单》^⑦中,此后在光绪十一年(1885年)12月上海租界会审官颁布禁戏告示所列淫戏目20种中以《荣祖祭祖》^⑧出现,光绪十六年《申报》载《禁演淫戏告示》^⑨再次列出;至光绪二十七年(1902年)《申报》载《海淫重罚》一文,依然强调“扮演淫戏与歌唱淫词,同干例禁……前日英界山东路会仙髦儿戏馆女伶,搬演《小上坟》,易其名曰《小荣归》,雨意云情,描摹尽致”,包探张才宝即报捕房,捕头令传掌班人朱锡臣之英美租界公堂,虽然朱辩称“《小上坟》一剧,并无淫秽关目,且今各戏馆演者甚多,叩求明鉴”,最终还是判罚洋银100元^⑩。宣统元年,成都戏园演出“官长之示禁者屡矣”的淫戏、凶戏,并巧改名目,如“《杀子报》改为《天齐庙》,《翠屏山》改为《双投山》,《小上坟》改为《荣归祭祖》,又名《游虎邱》之类,难更仆数,公然仍复活原名,毫无顾忌”^⑪。从剧情内容看,此剧并未涉及所谓“淫秽”细节,很可能是表演上出了“问题”。因《杀子报》被禁,《小上坟》被控,掌班还可以《小上坟》并无淫秽关目、各戏馆演者甚多之申诉,以罚银了事,已见沪上淫戏之禁的松动和变通。可见,官方禁毁并未能遏制民间演剧的热盛,以这三本戏为代表的众多强梁戏、武打凶戏、风情戏,在各种地方戏中都有或易其名、或改其事、或翻其唱的改编脚本搬演,双红堂藏京调折子禁戏的域外流向亦示此一端。

双藏京调折子禁戏《庆顶珠》8种及一单曲,中华印刷局排印本重出,实7种。其一《真正京调四十二种·庆顶珠》为清刊本,时间较早。内页题“校正京调庆顶珠全本”,人物直接上场,后方标出“末”“旦”“生”“付”“净”等角色字样。唱腔只有“西皮”“倒板”之标明,白多唱少,科白戏份大,语言浅碎,有错讹文。其二《绘图京都三庆班京调脚本十集·讨鱼税》为民国元年石印本,与《真正京调四十二种》属同一底本系统。其三《绘图京调大观二集·庆顶珠》又名《打渔杀家》,上海世界书局民国十五年11版,属生部唱做并重戏,剧前有一段剧情说明。与前两本萧恩父女出场不同,此剧李俊、倪荣先上场,无角色标示,唱腔标“西皮”,板眼节奏标示如“摇板”“倒板”“快板”等。其四至八种^⑫与《绘图京调大观二集》属于同一底本系统。以《庆顶珠》泰山堂排印本与《绘图京调大观二集》本相较,一是人物上场顺序及情节稍有变化;二是唱腔板眼节奏更为丰富,如“摇板”“快板”“倒板”“哭板”“摇快”等;三是次要人物白口改唱,如“郭先生上唱摇板”。而《高庆奎演庆顶珠》单曲,属唱本652册之北京二酉堂石印本,惟原板西皮“昨夜吃酒醉和衣而卧,架上鸡惊醒了梦里南柯……”一单曲,是高庆奎保留曲目。双藏京调折子禁戏《趴蜡庙》5种,两种重出,实三种,均为民国九年(1920—1929)刊印,北京唱本652册所属,底本相同,内容首尾开阖一致。此剧作为武打戏的突出特点,一是身段表演做多唱少,开场唱腔富于变化,如净上吹场,有曲牌《点绛唇》,唱倒板西皮转快板,老旦唱摇板西皮,二付净唱摇板,有分唱,有同唱,有排子。语言俚俗,如“长的勾勾又丢丢”,“大家喽喽”等。二是上场人物多,故事线索复杂。以费得功一线、被打杀良民一线与黄天霸一线形成集群式人物阵营,虽以男性人物集群为主,但女性角色如天霸妻张桂兰、费得功家仆春妈的情节引线与集群出入贯穿作用不可小觑,人物关系场饱满而有张力。三是科介动作繁复,如四下手,四龙套,扫头^⑬,如抢、撞、碰、绑、打、拦、逃、杀等诸多武艺做场,应接不暇。

双藏京调折子禁戏《小上坟》3种及一单曲,仅开场稍异。其一《真正京调四十二种·绘图小上坟》为清刊本^⑭,无标点,唱处无角色提示,白处标“旦白”或“丑白”,是重白口的戏。另两本为北京唱本652册所属,泰山堂本内有“付”、“占”角色标示,唱段无曲牌、无板眼,属对口唱之二小戏;致文堂排印本第“廿八”本^⑮与泰山堂本开场人物声口稍异,由两青袍引刘禄敬上,道白朴素,不显官威。单曲《小上坟》^⑯截取素贞唱“正走之间……想起了古人蔡伯喈……正走之间抬头看又只见刘家新坟台”止,显系时兴名段。

从存本形制与禁戏举要看,双红堂藏京调折子禁戏存目丰富,同一题材戏本版刻形态各异,重本亦多。以《庆顶珠》《趴蜡庙》《小上坟》为代表,有的折子采自同一底本,形成了相对完整独立的故事系统,而有的折子则形成了层次错落的不同底本系统,不同底本系统在故事脉络与情节设置、人物出场与角色关系、唱腔繁简与语言声口、整本戏与名段析出等方面,都呈现出同中见异、异中出新的样貌。

二、图像叙事与名伶效应

双藏京调折子禁戏大多配有插图剧照,或一集数图,或一剧一图,封面大多标出名伶或名班脚本。围绕着舞台演出“打本子”和注重戏班戏路传承的剧本编演实践,应和了读者阅读、观众接受心理以及市场消费期待,其刊行的策略预期了折子戏本良好的传播效应。

从刊行策略上看,双红堂藏京调折子禁戏的部分剧目配有封面及剧首插图,有些剧名即为《绘图……》,绘图一般居于集首或斩首,以线描人物角色和名伶扮相剧照为主。这些“绘图”以先入为主、夺人眼目的图像叙事,重在渲染舞台搬演的鲜活神气、名伶扮相的风仪姿容与剧情最富张力的矛盾场。如《绘图京都三庆班京调脚本丙集》所收《讨鱼税》,图题“庆顶珠”,图绘正面二角色,生角萧恩竖眉愤怒,裹老人巾,挂满髯,披蓑衣,穿碎花裤,着裹腿方口布鞋,斜半蹲马步,右手执刀,左手撩腰垂带,一副决绝复仇的样子;右立旦角桂英,盘高髻,侧身背剑,着及踝元宝纹长裙,身形纤长娇小,低首含忧。而《绘图京调大观二集》之《打渔杀家》,则图绘正反二角色——即生角萧恩与丑角教师爷搏打的场面。萧恩居左,穿无纹布衣,挂满髯,单脚立地,左脚及膝提起,左手按左膝,右手执教师爷左臂,脸侧向教师爷,一脸愤懑与刚毅。教师爷则亦步亦趋,着素色长褂,绑花腰带,戴头盔,左手如提线木偶一样被提起,着碎点裤的两腿弯曲发抖,满脸沮丧与惊恐。在唱本652册所属三种《庆顶珠》中,泰山堂排印本封面之绘图又很不同,乃萧恩父女渔家扮相的演员剧照亮相,萧恩居右,戴布衬笠,怒目圆睁,挂满髯,着长袍,左手抬起与桂英右手相擎,右手折过胸前,与桂英左右相握,前襟下摆处绘有“义虎”绣字,左脚撩襟前迈,斜纹裹腿及膝。桂英居右,戴冠,穿素色镶边斜襟短褂,半裙及踝,仇恨填胸的神情与乃父的决绝相应。二酉堂石印抄本,封面只标“打渔杀家”一剧字样,花纹底衬,中图亦绘萧恩父女渔家扮相亮相姿态,与泰山堂同幅。这些封面插图与名伶剧照,从不同层面刻画了剧中主角萧恩在被逼之下,为争取个人基本生存权铤而走险、义无反顾雪耻复仇的姿态;以及老生与旦对应衬托、老生与丑对立互补的人物关系场。

《真正京调四十二种》之《绘图小上坟》,绘图为四人,萧素贞左立,穿旗装,花裤子,做侧身苦诉状,一臂前伸抖帕,斜肩扭

腰;中间轿上坐刘禄敬,戴乌纱,跷二郎腿,低首掩面,似有羞惭;旁二轿夫,其一“付”持杖向前半跪,二“付”拱手而立。画面描绘的是祭坟相遇之瞬间场景,但小媳妇稍显夸张的动作身段却暗含着夫妻相认之喜。而唱本652册之《小上坟》绘图只有萧素贞一角,裹头,长辫垂至前膝,穿暗纹戏服,上身斜襟边叉长褂,下裹没脚裙,手提祭品,旁边立有花盆,背后有大树及栅栏,一脸苍茫悲戚,暗示郊外祭坟之苦行。两幅插图一为线描角色画,一为名伶扮相图,风格情调迥然有别,一着眼于夫妻邂逅与情思传递的流动感,一重在呈示小媳妇多年来独守困顿的悲苦辛酸。唱本652册所属《卧蜡庙》三种,因与其他折子合刻,与此相关的绘图仅泰山堂排印本一幅:封面绘图亦为名伶扮相——天霸妻子武旦装束,乔装打扮女英豪,头戴三层珠凤冠,半甲着身,右手端定胸前,左手执刀,刀尖向上,弓步亮相,腰间垂带长穗落地,眉宇间流露出慧捷与勇武,英姿飒爽。《卧蜡庙》本是一出上场人物繁多,故事线索复杂多变的武打戏,但此幅插图却只选取了武旦一角戎装亮相,意在凸现此剧以女性人物为引线、巧设关窍与恶霸费得周旋交手的意味。

此三种剧目不仅通过图像叙事直观展示场上搬演的生动场景,还通过名伶标榜达到耸观耸听、迅速传播的效应。如选刊之集名都标有“真正京调”、“京调大观”等字样,剧名前多标“校正京调”、“校正全京调”字样,抑或标出脚本所属戏馆及主唱名伶。如《真正京调四十二种》之《绘图小上坟》标“云樵主人听音馆,真真京都头等名角曲本”;泰山堂《庆顶珠》封面下框排“名角真正准词”,中图左右竖排“京调名伶真词”;《绘图京都三庆班京调脚本丙集》之《讨鱼税》标“真正京都头等名角景四宝曲本,闻盛馆主题”,内页剧名为“校正京调庆顶珠全本”;《绘图京调大观二集》则冠以“增补校正绘图京调大观第二集”,并将《庆顶珠》归入生部唱做并重戏。致文堂刊《卧蜡庙》则标“校对无讹、名伶真词”。此外,其他禁戏如《绘图京调十七集》第五集之《乌龙院》、乙集之《买胭脂》均标“京都头等名角万盏灯曲本、京都响遏行云楼原稿”;又如《乌龙院(绘图坐楼杀惜)》《玉堂春(绘图)》收入《绘图京都三庆班京调十二集》子集,标为“改良京调秘本全部”等。

这些刻本刊记值得注意,其一,这些折子脚本来源、所属名伶与戏班信息丰富,立体地展现了彼时名伶名班联手串演、打造京调名折与戏班推出保留剧目的情形。三庆班最早是乾隆五十五年(1790年)以高朗亭为首的第一个徽班——三庆班进京寿诞贡演时出现的;随后形成“三庆”、“四喜”、“春台”、“和春”等戏班,并称四大徽班。双藏京调折子戏标明“京都三庆班”,是打出名班旗号,以示其“京调”之渊脉深厚与正宗。而共和班,与传统戏班不同,最早产自上海,后在京剧、秦腔等各种地方戏中都有类似组织,是一种剧院与戏班联合以谋求演出市场和赢得戏曲消费观众的经营形式。其表演或不及三庆等老班精雕细琢,但多跟进时事、排演新戏,社会反响较大。景四宝、万盏灯都是彼时京剧名伶之艺名,都有自己的拿手功夫和保留剧目。景四宝,生行演员,曾入永盛奎班、阜城班,与武生行鼻祖之一杨隆寿^⑧有合作演出。万盏灯,原名李紫珊,又名李子山,四喜班名角,是徽班青衣中仅列梅巧玲、杨贵云后的第三号人物,擅扮刀马旦、花旦,曾入天福班、小鸿奎班,光绪二十六年(1900年)曾列选进宫表演^⑨,其拿手戏有《虹霓关》《小上坟》等;其演《小上坟》步法走起来轻盈曼妙,冠绝一时,有“旦

角孝、一身俏”之誉。其二,这些选本和合刻本折子均明确标出之“京调”,是京剧发展初期皮黄、京腔、京戏并称时的一种称名,但特示“京调”,有凸显京剧调式独立性与侧重点之用意。从双红堂所藏京调折子禁戏的声腔大多只标“西皮”,而少见“二黄”,具体调式曲牌标出不多情形看,这些剧目应该是在京剧形成过程中,西皮与二黄尚未完全结合、以西皮为重、表情达意更为自由热烈、活泼健朗的曲本。双藏京调折子禁戏在选本及合刻折子戏本封面及剧目内页多处题识的所谓改良、校正、增补、准词、全本、秘本等说法,显示出“京调”由起初粗糙无序、腔调随意串合到唱腔板式逐渐固定、艺术表演逐步提升的过程。双红堂藏京调折子禁戏使用的西皮板式有原板、慢板、快板、导板、散板、摇板等,虽不完备,但已灵活地展示了人物角色情感起伏隐现的内在节奏,使得抒情与叙事、论理与摹物富有了装饰性和艺术性。从双红堂所收清末民初唱本,与京调并存的还有大量梆子、大鼓书、乐亭调、徽调唱本看,亦可见当时板腔体唱腔体系形成背后地方声腔交汇、国剧酝酿成熟的情景。

三、套层戏谑与底里温情

双红堂藏京调折子禁戏,作为京剧形成期的剧本遗存,从特定层面生动反映了彼时戏曲折子戏创作的观念形态和审美取向。《庆顶珠》《卧蜡庙》《小上坟》三剧在情节措置、程式结构及故事呈现方式上,透出京调折子戏虽截取故事碎片,却能利用情节关目、科介动作设置冲突线,以问与讨、打与杀、告与审的套层戏谑翻出波澜,在动作的叠与断、程式的往与复中开阖叙事,衬以底里温情,表达民间正义的趣味。

先从问与讨的三复情节说起。《庆顶珠》又名《打渔杀家》,此剧最早的演出记录,见于嘉庆十五年(1810年)成书的《听春新咏》。其本事源于陈忱《水浒传》第九、十两回,原写李俊惩戒豪绅丁子燮和贪官吕志球的故事,是京剧经典剧目。双红堂藏本《绘图京调大观》收录《庆顶珠》有剧前说明,故事背景是梁山起义失败后,好汉李俊、倪荣流落江湖,但故事主线却是围绕萧恩父女河下谋生展开的“宋梁山伯者氏阮萧恩,字小五,捕鱼为业,生一女取名桂英,年方及笄,已字花荣之子逢春,以庆顶珠为聘。阮父女二人,以舟为家,烟蓑雨笠,潇洒自乐。有土豪丁员外向阮需索鱼税,漏规,阮坚不承认。丁遣教师率家丁捕阮,阮怒举手一挥,众皆倾跌,员痛而窜,丁告县逮阮,笞杖四十下,阮出大愤,率女至丁府,残其全家。父女二人逃隐梁山也”^⑩。此剧情节措置,以双藏北京唱本652册之泰山堂本《庆顶珠》所设两起“三讨三问”的程式化往复引线最有特色。一起三讨三问,是郭先生借问路趁机打探萧恩父女舟所准备讨税。原本被萧恩以天旱水浅、鱼不上网、改日送还为由支回的讨税丁郎,紧接着被李俊倪荣追来两次发问——讨鱼税“可有圣上的旨意”、“可有六部的公文”、“凭着何来”逼出“本县的太爷所断”,随后李俊以“大街撞见有些不便”扬言告免,倪荣更以刺眼剥皮恫吓拒缴。这三问的情势蓄发,等于是一步步向官府盘剥良民的不公激言宣战。二起三讨三问,是丁郎回府后,与员外与郭先生诉说讨税遭拒的经过,模仿李俊倪荣声口,复述对话,言来语去,绘声绘色,中间穿插员外与郭先生的打探与递问,尤其是复述到李俊倪荣追问讨税依据——可有圣旨、六部公文、凭何断来时,员外应声回答——“无有”、“也无有”、“本县的太爷”,这种套层迭出的程式化做功表演,在交代前情时抖落出员外被“激怒”的强横跋扈,且牵出后事——发

动教师爷实施武力追讨的动作链。像这样的三复情节还有很多,如教师爷带领家丁来至河下,一问谁识萧恩,二诳家中无人,三议谁去开门,把这一群窝囊废凑胆子走路、未接招先惧的滑稽丑态暴露无遗;动武之间,教师爷一撞三羊头、二耍扁担、三抡茶壶,活画出狗腿子变泥腿子、黔驴技穷、告饶败逃的嘴脸。需要提及的是,双红堂藏《庆顶珠》的多个本子,都未续写官在兵追捕下萧恩被迫自刎、女儿流落江湖的悲剧性故事结局,而是戛然而止于远退梁山。在整个剧情推展中,此剧一方面着意敷演萧恩性格转变的动因——一身武艺、身怀绝技、起初迫于生计不敢招惹势豪的萧恩,在丁吕勾结、官匪沆瀣、肆意蹂躏盘剥小民之际,无法忍受羞辱、县衙遭受毒打后决然奋起反抗的心路;一方面又在矛盾激化的一些关节点上特意穿插不少插科打诨的段子,痛快淋漓地嘲弄了丁府爪牙——丑角教师爷,以武艺的较量凸显了人格的较量,以反讽的笔法解构了所谓的王法,显示了民间的生理、民间的正义。除此之外,此剧的人物关系场营造,还具有对比和增衬意味,如李俊、倪荣的江湖,是英雄与恶霸对峙的民间好汉社会,好汉们总是在急难中能够时时周济、回护像萧恩父女这样的良民。而在萧恩父女之间,隐忍世事与不谙世事,相依为命与自保心理、反抗与犹疑、不舍与追随,都透露出底层的温情与人性的复杂真实。

《卧蜡庙》一名《招贤镇》《拿费得功》,自《莲花院》至此,有“八大拿”之称,事见《施公案》第五集17至22回,是京剧做功戏的代表剧目。剧叙淮安招贤镇土豪费得功仗仗凶铁如泥的宝剑和触人即亡的毒箭,杀人放火,残害良民,逼索梁大刚之妹成亲不成,嗜杀满门;又路遇张氏逼抢其女兰英为妾,无恶不作,独霸一方。黄天霸等人意欲除之,借游八蜡庙之机侦得费得功行迹。施大人召集众义士询问庙中访案情由,金大力引见张家院告冤,众义士动议计擒费得功。褚彪、天霸妻桂兰与贺仁杰假扮父女爷孙与费得功门前诱之,被抢入费府的桂兰以允亲赚得宝剑和毒箭,不想天霸与桂兰却被费得功擒获,危急中众义士兵围费府,擒拿了费得功。此剧情节铺展中,有两条三问三讨的引线,恶霸费得功这一条线上的三问三讨是:一问梁大刚讨妹不成,残杀满门成冤;二问张氏讨女儿兰英,不允强抢,不从乱棍打死;三问褚彪讨桂兰不成,率兵横夺。众义士这一条线上的三问三讨是:黄天霸为侦查梁大刚案一问老道讨疑犯踪迹;施大人打探强人情况二问众义士讨费得功家底,并议计捉拿凶犯;贺仁杰扮的桂兰子三问费得功家丁讨桂兰回府,被拒斩丑。此剧虽然人物众多,武打身段繁复,场上表演热闹非凡,剧本恰恰在着眼于场上之搬演的同时强化了其民间文学的趣味性,这体现在一些独具匠心的细节撰构上。如施大人派黄天霸微服私访,这是民间期望清官主持公道的路数;黄天霸访案、金大人送冤,各路英雄议计巧扮父女爷孙擒贼,则是民间集体智慧的展示;故事结尾,黄天霸夫妇被擒,差点葬身荒郊,各路英雄出击搭救,费得功被拿,这也完全是民间演绎故事的波折与团圆套路。而《小上坟》又名《小荣归》《丑荣归》《飞飞飞》,是二小戏的名折,各种花部地方戏都有改编本表演。剧演刘禄敬进京赶考多年未归,托娘舅李大公捎书信及纹银三百两于家中,不想李大公昧银藏信,并唆使公婆逼萧氏改嫁,萧氏不肯,针黹度日,誓守柏舟。后家况萧条,萧氏于荒冢累累间祭扫刘家祖坟,得遇刘禄敬得官奉旨回乡祭祖,夫妻经过一番陈冤告白、怀疑试探、对问相认,证信物诉离衷,携手同归。双红

堂藏《小上坟》亦有三问三讨场面的设计:三问一是刘禄敬问祭坟妇为何啼哭,二是萧素贞问老爷为何来刘家新坟,三是刘禄敬问素贞困顿中谁人照应;三讨是夫妻相认中萧素贞一讨四方乌纱、二讨菱花宝镜、三讨手绣布鞋来验明丈夫真身。与前两剧不同,这三问三讨并非有前因后果串联,而是各自独立的片段。三问是外层故事线上清官的一疑与冤妇的反问并续以内层故事线上丈夫的回问,三讨是内层故事线上妻子对丈夫身份的三疑与婚姻信物的三问,外层故事线和内层故事线套层递进、真假交集而成戏中戏,而收以内层故事线——嘲弄了清官的不自清,回护了民间的真情。

再说打与杀、告与审的动作线措置。《庆顶珠》一折中有二打一杀、一告一审。二打是萧恩赤手空拳痛打教师爷,县太爷施淫威大板罚打萧恩,一杀是萧恩勇闯丁员外府,以献宝为名,愤杀豪强,斩恶除霸;中间穿插着萧恩往县衙抢原告之“告”与吕子秋动用酷刑的不审之“审”。《卧蜡庙》一折亦有二杀一打,一告一审。二杀是费得功杀梁氏全家、杀张兰英,一打是众义士擒打费得功的收场戏;一告是张家院公向施大人告冤,一审是施大人巡访议事厅与众义士合议“计判”之审。两剧之打与杀、告与审的不同动作线,自然形成了故事的叠与断,关目的开与阖。《小上坟》作为二小戏,则只有告审而无打杀;其三告三审的动作线,巧妙地构成了清官与冤妇、丈夫与妻子的套层叙事空间:冤妇萧素贞一告公婆打骂虐待之苦,二告娘舅逼索改嫁之难,三告丈夫赶考为官、忘家丧身之悲;佯装清官的刘禄敬,一审不准告父母不是之状,二审不信娘舅逼嫁之事,三审则审出自家隐情,原来是李太公昧银欺亲,假传死讯,害他夫妻成异路人。清官和冤妇的三告三审,妻子和丈夫的三疑三认,使得故事层叠套进,如果说公婆的打骂置媳于不公;娘舅的折磨实为小人作乱,那么,儿夫为功名丧亲弃妻,就不仅是人情暗昧,已是王法不容了。《小上坟》一折开篇借萧素贞之口吟唱了南戏刘文龙菱花镜的曲词,将负面主题潜转,衍出了故事的开放性和多种可能性,号称清官审民女冤情,却怎料自陷不义,接到这样的官,难保不是百姓民女的晦气,好在刘禄敬不是一个负心汉,夫妻终得欢喜相认。倒是小媳妇理直气壮较着劲怀疑面前人的认妻之举,表现出底层女性勇于回护真情与持守道义之举。这本戏既无“海淫”之内容,夫妻相认也无调戏之举,何以成为禁戏实在叫人有些不解。或许是祭祖坟的悲戚与夫妻相认的欢言不称?或许是扮演小媳妇的旦角在做工上刻意于姿态妖媚的风趣?抑或是优伶即兴添加了插科打诨、调笑风情的段子?显然被列入风情戏的《小上坟》,内容恰恰是提倡贤孝节义的教化戏,将它和《秋胡戏妻》《小寡妇上坟》视同一类“有伤风化”的禁戏,看来是不对题的。三剧共同设置的打与杀、告与审的故事套层,在王法与民情之间,形成了内在的故事节奏与情节顿挫。如果说打与杀反映的是官衙昏昧、势豪肆虐下顺民难寻活路起而武力对抗的话,那么,告与审则以戏谑化的方式,颠覆了官堂威势,揭露了王法无道,伸张了处于弱势的小民的生存权利。

萧恩抢了原告,却意外成为被告;黄天霸夫妇行侠,却也为恶霸受掣;素贞贤孝,却无端遭受公婆打骂。教师爷原本是打手,在萧恩面前变成了“抄手”;原本胆怯怕事的桂英,最后却出其不意助父杀家;意气洋洋奉旨回乡的刘禄敬,邂逅磨难持守的发妻而羞愧难当;原本朝着痴心女子负心汉方向发展的故

事,最终夫妻相认欢心团圆。在这些善恶交缠的琐碎人情背后,故事的套层戏谑与程式往复营造了富有张力的戏剧表现空间:问与讨讨问的是小民的生理,打与杀打杀的是贼官的淫威,告与审审告的是王法与人情之孰轻孰重。或许,费得功杀了梁家满门,萧恩杀了丁府满门,虽一样血腥,一样牵及无辜,似也有一报还一报的民间集体无意识寄寓;或许恶霸已除,萧恩父女远退梁山,民间自有民间的活法;土豪镇法,黄天霸夫妇行走江湖,民间自有民间的逻辑;小人受惩,刘禄敬夫妻苦尽甘来,民间自有民间的真情,这恰恰昭示了民间生活的温情与太平念想。

双红堂藏清末民初京调折子戏选集与和合刻折子存本与国内藏本互见重出,可以做进一步的比勘清理,以见出早期京剧发展和域外传播的更多细节。作为早期京调折子禁戏的代表剧目,《庆顶珠》《趴蜡庙》《小上坟》三剧以对故事发展方向和场面措置的创意设计,独特的刊行策略与传播效应,还原了舞台扮演的现场感,为京剧演出史提供了生动丰富的动态图景;其从民间叙事的套路汲取养分,以戏中戏的套层结构传递出戏谑与温情相交织的故事趣味,绕开并滤去了官方对强梁戏、武打戏、风情戏的指罪,从一个特定侧面,呈现了民间的智慧、民间的生理与民间的趣味,带动和开掘了早期京剧创编与搬演的艺术潜质与发展内力。

注 释:

①双红堂文库系日本法政大学长泽规矩也藏中国明清戏曲小说,后归东京大学东洋文化研究所。“双红堂”书斋之称名,缘于长泽先生大正十四年购得宣德十年刊《新编金童玉女娇红记》及觅购崇祯本《娇红记》。东大双红堂文库虽已无“双红”之所在,但文库存明清戏曲小说文献丰富,多为世罕见。

②黄仕忠《双红堂文库藏清末四川“唱本”目录》,日本《东洋文化研究所纪要》第148册,2005年12月。

③《绘图京调》不著辑人,民国年间上海听音馆铅印本22册《三庆班戏曲全集》十二集,不著辑人,民国年间上海锦章图书局石印本(据郗志群《北京史百年论著资料索引》,北京燕山出版社2000年版,第205页);《绘图京都三庆班真正京调全集》九集,不著编者,光绪丙午(1906年)铸记书局石印本《绘图三庆班京调全集》十集(存四集),三庆班编选,清末文宣书局铅印本《绘图京都三庆班京调》十二集(存六集),清末观澜阁石印本,《绘图京都义顺和班京调脚本》,义顺和班编选,清末文宣书局石印本(原卷数不详,现存一册),《校正京调》30册,清佚名编

选,清末石印本(据田根胜《近代戏曲的传承与开拓》,上海三联书店2005年版,第291~292页);《绘图京调全部》79册,清杨月楼等真本,石印袖珍本(据王灿炽《北京史地风物书录》,北京出版社1985年版)。

④此三堂均为北京打磨厂附近刻书堂,二酉堂清光绪年间已有。彼时印刷技术改进,使得书籍简便易行地大量印行,图书销售、流通和阅读更为经济迅速,集中建在打磨厂附近的印书堂看到了印行通俗读物的巨大市场,刊印了大量时曲、戏文唱本和通俗文艺读本。

⑤⑦余治《得一录·翼化堂条约》卷十一,同治己巳(1869年)刻本,第6页。

⑥⑨《申报》1890年6月14日第3版,《申报》缩印本第36册,上海书店1983年版,第967页。

⑧《申报》1902年1月21日第3版,《申报》缩印本第70册,上海书店1983年版,第122页。

⑩《申报》1902年1月16日第2版,《申报》缩印本第70册,上海书店1983年版,第92页。

⑪傅崇策《成都通览》,巴蜀书社1987年版,第277页。

⑫为唱本652册所属五种,刊于民国九年至十八年间,分别为北京打磨厂泰山堂排印本、北京二酉堂石印本、致文堂排印本、中华印刷局排印本(重出一种)。

⑬为展示剧情紧张激烈减去末句唱词而替以动作,配合动作的锣鼓经称扫头。

⑭剧前有插图一幅,内题“校正京调小上坟全本”。开场付上、丑上引白,以二、三、四、五、七、九字句断开排印,尾有“完全”字样。

⑮与《钓金龟》《滑油山》《目连救母》《柳林池》合刻。

⑯与《马前泼水》《捉放曹代宿店》《乌盆计》合刻。

⑰杨隆寿是杨小楼的老师,梅兰芳外祖父,武生行鼻祖之一,另一人为姚增禄,京剧早期代表剧目“八大拿”的本子都出自姚手。

⑱苏移《京剧二百年概观》,北京燕山出版社1989年版,第70页。

⑲双红堂藏《绘图京调大观二集》,上海世界书局民国十五年(1926年)石印本,第1页。

基金项目:本文为国家社科基金项目“中国古代禁毁戏剧编年史”阶段性成果(编号:09BZW040)和教育部重点研究基地中国民俗文化研究所重大项目“清代戏曲禁毁与管理研究”(编号:10JJDZONGHE012)的阶段性成果。

作者简介:丁淑梅(1965—),女,文学博士,四川大学文学与新闻学院教授、博士生导师,四川大学中国民俗文化研究所研究员,主要研究方向为中国古代文学、中国古代戏剧史。

责任编辑:董积生;校对:清泉