

试论文人介入对京剧流派的影响

王雪莹

(上海戏剧学院 上海 200040)

通常来讲，流派是指具有相同艺术风格的艺术家群。然而我国的京剧流派则多指京剧表演风格上形成流派。京剧演员在表演上形成独特的艺术风格并有追随者模仿学习发生在清末民初，但“京剧流派”的概念是陈培仲先生在上世纪八十年代提出的。

“京剧艺术领域内所讲的流派，往往是流派创始人在他们所演出的一系列的剧目中，在他们的唱腔和表演中，所表现出来的不同的创作个性和独特的风格。……都以其独有的音调和色彩，给观众以不同的审美享受，而得到观众的承认、同行的赞许和后学的模仿，其中特别是由于后学者的师承、学习和模仿，使得流派创始人的艺术，得以推广开来、流传下去，从而形成流派艺术。”[1]结合陈培仲先生的观点以及历来研究成果，对于京剧流派我们可以总结出两个特点：1、京剧流派具体指在京剧表演上，且是个人表演的风格化扩散到群体；2、这种艺术风格备受大众喜爱推崇的同时，也得到师承、流播。

京剧流派的形成并非一蹴而就。而京剧最早的三大流派——徽派、汉派、京派，与其说是结合程长庚、余三胜、张二奎三位演员的艺术表演风格区别确立的，毋宁说是按照地域笼统划分。事实上，到了谭鑫培时期才逐渐确立了以个人表演风格为主的流派——谭派。而对于谭派的传承影响最大的文人则非陈彦衡莫属。

陈彦衡曾为谭鑫培做琴师，琴艺高超，享有“胡琴圣手”、“第一琴师”等美誉。然而陈彦衡做琴师实属客串性质，他更为擅长的是案头工作。不过这“案头”也与寻常不同，因陈彦衡从不曾编写剧本，也不参与剧本修改工作。

陈彦衡对谭腔研究至深，虽然当时“无腔不学谭”，但是却没人能比陈彦衡对谭腔更加了若指掌，包括谭鑫培本人也未必能将自己的技艺条分缕析述说清楚。再加上谭鑫培从不收徒，所以后辈余叔岩、言菊朋等名家虽说师出谭派，其实一唱一和、一板一眼多是从陈彦衡处学来。

陈彦衡将谭鑫培演出的诸多剧目记录下来，并用“工尺谱”整本大段地记录谭腔。工尺谱是中国民间传统的记谱方法之一，但是用工尺谱记录京剧，陈氏却是首创。陈彦衡记录的曲谱，工尺细密，板眼符号予以详细注解，细致入微地标明谭鑫培的唱法。尤为可贵的是，陈彦衡没有门户之见，同样也记录了其他名角唱腔。

1918年谭鑫培故去，陈彦衡著《说谭》

一书聊以纪念。《说谭》并非谭鑫培个人传记，而是研究皮黄声韵和谭鑫培唱念技巧与表演精神的著述。此书是对谭派的唱腔风格进行系统的整理，为今后的专业研究留下珍贵的具有学术价值的文字资料。稍有遗憾的是，《说谭》在总结分析谭鑫培个人唱腔时，褒扬之词溢于言表，但并没有提出一个标准作为谭派准则，因此不能将其看作谭派技法规范。

当然，瑕不掩瑜，对于陈彦衡与他的《说谭》我们应报以肯定态度。虽然陈彦衡不是谭派教习师，《说谭》也非派中“修炼秘笈”，但在通过表演风格确立流派的初始阶段，这种记录剧目与曲谱的行为却起了积极的推广作用。因其可以避免传统戏曲教习时由于不可抗拒的个人局限性造成的越传越少，越传越走样的弊端。此外，有些流派创始人因自身不足在某些唱腔、身段技巧上难免会有因缺就美的无奈之举。而如果有了白纸黑字的“宗派规范”则也可以很好的避免后人把个人缺失当作特色传承，避免那些为求模仿逼真就得让自己拥有某种缺陷的盲目继承。

谭鑫培之后，虽然京剧各种流派雨后春笋般各放异彩，但却没再出现任何关于流派的理论著述。到了四大名旦时代，梅派、程派、荀派、尚派竞相争艳，这一时期的文人们曾前赴后继地为演员策划剧目、编写剧本。辅佐梅兰芳的齐如山可谓著作等身，也曾撰写出《国剧身段谱》这样极具指导性规范性纲领性的专著，但其作品中却没有关于梅派唱腔、身段特点的详细文字记录。

然而我们也不能忽视齐如山以及养育辅佐程砚秋的罗瘿公等文人前辈为流派发展做出的巨大贡献。齐如山和罗瘿公分别为梅兰芳和程砚秋编写过剧本，是当时介入京剧的文人代表。这一时期京剧各方面渐趋成熟，文人们编写剧本时更加注重市场需求，而非借以抒情遣怀或浇灭胸中块垒。什么样的戏能得观众青睐？表演什么能卖座？这些已成为影响文人编写剧本的重要因素。值得注意的是，这时的文人虽关注盈利卖座等问题，却也是真心实意地将艺人看作朋友、知己，因此并没有出现以演员牟利的行为。再结合本文前面提到的京剧流派的特点来看，我们知道，只有切实考虑过观赏因素，才可能赢得观众喜爱，喜爱的人多了才会去追捧、去学习，这也是形成流派必不可少的一部分。

另外，这一时期的文人们“专事”一角儿，所以对各位艺人的个人特点十分清楚，于是创作剧本时也会考虑如何才能更多的展

示艺人的技能，怎样才能扬艺人之长并避其短处？甚至细微到擅长什么板什么调，唱词适合什么韵辙等等。除了技术方面，文人们在创作时还兼顾演员的性格为人、身材扮相等因素。齐如山为梅兰芳在编戏时就有意展示其雍容华贵、端庄典雅的一面。又考虑到比起表情神态，梅兰芳更擅长歌舞，故在写戏时会考虑怎样最大程度发挥其歌舞技能。因此齐如山把古代的各种舞，如羽舞、拂舞、垂手舞、杯盘舞、缓舞等想方设法地安插在不同戏中。这无疑对梅兰芳个人风格形成流派起到强有力的作用。

结合艺人声腔特点编写独具其艺术风格的剧目也是这一阶段文人致力追求的。罗瘿公在为程砚秋组班时曾说过“要自立门户，就要有自己独创的戏。”[2]遵照这点，罗瘿公为程砚秋量身打造了一系列剧目，如《青霜剑》、《金锁记》等。同样，辅佐其他三大名旦的文人也为角儿们策划编写了个人风格明显的代表剧目。“代表剧目”的出现使得各流派传承进一步具体化，从学某个人具体到学他的某出戏，这不失为一条便捷的传承之道。

除此之外，这一时期的文人们参与京剧创作等种种行为，也让我们看到京剧流派虽是个人风格的扩散，但却不意味着只靠一个人就可以完成从流派的产生到发展传承的全部环节。只有各方人才通力协作相互作用，才能刺激产生优秀的作品，才能促使流派孕育而生，继而传承发展。在这个过程中，文人集团的参与绝对是十分重要的一个环节。他们辅佐名角大家寻找并最终确立其独有风格，编写具有专业指导性的权威典籍，为流派做阐释，比较研究区别各流派的异同，分析流派的各自特点等等。当然我们也知道，尽管文人集团对流派传承的影响至关重要，但不等于说文人在流派传承过程中起决定作用，更不意味着文人是流派传承的主角。

分析清末民初文人集团的参与对京剧流派传承的影响，其更为深远的意义在于引起我们当下文人、研究者的思考。在今天，京剧流派传承基本处于停滞或者是盲目摹学的状态，对此，我们这些文人又能做些什么？这是值得我们长期关注和认真思考的。

【参考文献】

[1] 陈培仲，史论京剧流派的含义、形成和发展 [J]，戏剧艺术，1983 (03) : 87

[2] 程永江编. 程砚秋史事长编·上卷 [M]. 北京：北京出版社，2000 (12) : 83