

两个维度： 民国京剧流派理论研究

■王萍

摘要：流派意识、流派命名是民国时期京剧流派理论研究的两个重要维度，在一定意义上，流派意识、流派命名的研究，强化了民国时期京剧流派整体性的特征，凸现了流派理论研究的学术品位。对流派意识、流派命名的探讨，意味着流派本体研究的理论深化与提升。

关键词：民国 京剧流派理论研究 两个维度

流派意识、流派命名是流派理论研究的基本学术标志，也是民国时期京剧流派理论研究的两个重要维度。在一定意义上，流派意识、流派命名的研究，强化了民国时期京剧流派整体性的特征，凸现了流派理论研究的学术品位。对流派意识、流派命名的探讨，意味着流派本体研究的理论深化与提升。

以下就流派意识、流派命名两个维度的理论建构及其文化意蕴作初步探讨。

流派意识 流派意识是流派学术化自觉理性的表征，是建构流派理论体系的出发点，它规定着理论研究最基本的起始范畴和对象。

中国是一个流派意识源远流长的国家。早在西汉时，学术流派意识就已产生。班固《汉书·艺文志》列举了十个学术流派：法家、名家、儒家、墨家、道家、阴阳家、纵横家、杂家、农家、小说家。所谓“家”，即流派；“十家”，即十个流派。从一直处于主流文化地位的诗学角度来说，第一个对流派意识给予总结的是梁代钟嵘的《诗品》，文中多以“其源出于……”的语句来揭示流派的脉络构成及其归属。可以说，对“派”或“流派”的认知一直是古代审美范畴、逻辑思维表征的重要内容之一。晚清民初文人深受传统文化的熏陶、浸润，他们对近代京剧流派的体认和归属，自然建立在传统诗学、史学的基础之上，这是流派研究学术意识自觉产生、展开的逻辑起点。

根据现有文献资料，民国时期较早提出“派说”的是吴焘《梨园旧话》。其云：“咸、同年间，京师各班须生最著者为程氏长庚，余

氏三胜，张氏二奎。……分道扬镳，各有其独到处，绝不相蒙，时有‘三杰’之目。……程则卓然大家，余（三胜）、张（二奎）则名家之自标一帜者也……”吴焘虽然没有明确指称“三杰”流派的归属，但是，“分道扬镳”，“各有其独到处”实际上就已经隐含了作者对“三杰”艺术个性差异的体认。与此同时，作者以唐朝著名诗人流派为认知坐标，与流派“三杰”进行类比、品评，体现了鲜明的流派意识特质。“以大名家之诗喻之，程如老杜之沈雄，翕辟阴阳，牢笼众有，其音调之高朗，作派之精到，真有天风海涛、金钟大镛莫能拟其所到之概。余如韦、孟之闲适，空山鼓瑟，沈思独往，观者如游名园花木繁荟中，如闻幽鸟一鸣，尘襟为之一涤。张如沈、宋之应制各体，堂皇冠冕，风度端凝，复加锤炼之功，则摩诘、嘉州之早朝大明宫，一洗筝琶凡响矣。”^①

固然，这段可以看作是对“三杰”流派风格的品评，但是，作者以传统诗学定论的流派大家：沈雄之杜甫、闲适之韦应物、孟浩然、应制体之沈佺期、宋之问以及王摩诘、岑嘉州，分别对应京剧流派三位杰出代表：程长庚、余三胜和张二奎及其表演风格，由此可见，作者潜在的传统诗学流派意识之根柢所在。

继吴焘后，一些理论研究表达了相似观点。裘毓麟亦称：“董琰后，有程长庚、余三胜、张二奎三人出，而分门别类，各有所长，声名之盛，遍于中国，至今梨园中奉为主臬。虽有名伶，终不能三人一歩，信足传矣。”^②

徐珂《清稗类钞》说：“伶人初无所谓派

别也，自程长庚出，人皆奉为圭臬，以之相竟。张二奎名在长庚下，于（余）三胜英挺华发，独据方面。是为前三派。”徐珂在分析“前三杰”老生流派各自艺术特点后，又明确指出流派传承情况：“桂芬则纯宗长庚之法，谭鑫培已旁得三胜之神，惟孙菊仙……说者已谓其有似二奎。然兹三人……谓为后三派亦无不可。”^③

许九野《梨园轶闻》对“前三杰”总体评价：“道、咸间分三派，一奎派，即张二奎，实大声宏，专工袍带王帽戏，如《打金枝》《探母》《荣阳》之类；一余派，即余三胜，（紫云汉字父，叔岩之祖）苍凉悲壮，专工《桑园寄子》《碰碑》之类；一程派，即程长庚，清刚隽上，力争上游，专工《鱼肠剑》《捉放》《昭关》之类。”^④

由传统诗学生成的京剧流派意识，实际上表征了民国时期研究者普遍的审美认知范式。传统诗学与京剧表演虽然是完全不同的艺术形态，但是，由于有着共同的民族审美心理，二者不仅具有产生审美同构的必然性，而且源远流长的诗学流派意识作为一种文化思维意识的积淀，在历史语境下具有普遍的审美观照意义，成为民国时期理论家把握京剧流派艺术的理论思维范式。从某种意义上讲，这种思维范式规定、影响着京剧流派意识的生成与推演。

流派命名 一般来看，流派的命名，常常是约定俗成的结果，它以对指称对象表述的简洁、准确为旨归。一种命名就是对客观事物的一种认识过程。从民国时期理论界对京剧流派的命名看，主要有流派代表姓氏和

流派代表地域两种命名方式。其中也有称名的，但或是倾向于姓氏意义的命名，抑或也特指其籍贯，如称张二奎为“奎派”，即或指“张派”，或指“京”派，这需要在一定的语境中去理解。

如前所述，吴焘、裘毓麟等对老生流派“前三杰”的命名就是个人姓氏的命名。而许九野《梨园铁闻》就直接以姓名称“派”了。

郑剑西《二黄寻声谱》：“二黄派别，自程长庚、余三杰、张二奎、王九龄后，渐多门户之见。程派独为世重，汪桂芬、孙菊仙、谭鑫培宗之，余、张二派遂衰落。……”^⑤

到谭鑫培后，直接以流派代表姓氏命名流派成为普遍，诸如“谭派”“孙派”“余派”“汪派”“梅派”“程派”“荀派”“尚派”“马派”“言派”“余派”“高派”等，从“后三杰”到“四大名旦”“四大须生”等诸流派，无一不是以流派代表个人姓氏命名流派的。

以流派代表姓氏命名，突出了两个方面：其一，确认了该流派创始人的核心地位及其传承；其二，突出了对该流派创始人基本风格特征的指称。如“谭派”“梅派”即指由谭鑫培、梅兰芳创立的具有谭派、梅派风格特征的表演流派。

许九野《梨园铁闻》一开始就说：程派“清刚隽上，力争上游，专工《鱼肠剑》《捉放》《昭关》之类”；余派（余三胜）“苍凉悲壮，专工《桑园寄子》《碰碑》之类”；张派（张二奎）“实大声宏”，专工《打金枝》《探母》《荣阳》等袍带王帽戏之类。”

波多野乾一评述余三胜时说：“以幽微婉转之音，与奎派为正反对，而又与程长庚大异其立足地，以成谭鑫培先驱者”，^⑥作者通过与“奎派”“程派”的比较，对余派风格特征、立派及传承做了描述。

竹于园《花墟剧谈》说：“桂芬、菊仙、鑫培皆为长庚弟子，传其衣钵，各成一派。光绪五年，长庚既歿，汪孙谭继起，鼎足而峙，互争雄长。”^⑦

以上不难看出，理论家对姓氏流派命名的描述既有对其鲜明艺术个性和表演创作成就的承载主体——流派艺术家的确认，也有对其独特艺术风格特征、擅演剧目的审美选择以及流派传承的表述。

其次，以地域流派命名。以地域命名流派，可能引起我们对两个事实的关注：一是指引地方区域间的艺术风格为核心的地域流派，如“海派”与“京派”、“南派”与“北派”之类的命名。二是指引以流派代表籍贯为核心的所形成的具有深厚的地方传统文化的地域流派。我们是指后一种情况。

据史料记载，民国时期流派研究较早提及流派代表籍贯的主要有吴焘的《梨园旧话》和陈彦衡的《旧剧丛谈》。

吴焘《梨园旧话》云：“咸、同年间，京师各班须生最著者为程氏长庚，余氏三胜，张氏二奎。程，徽人；余，鄂人，张，浙人，分道扬镳，各有其独到处，……”

这里，吴焘虽然提到流派籍贯，但是没有剖析流派籍贯及其地域与流派之间的关系。从文章前后的语境看，他对程、余、张三派更侧重于流派姓氏的命名。

值得关注的是，陈彦衡对“前三杰”以“徽派”“汉派”“奎派”（京派）的命名。他在《旧剧丛谈》中说：“皮黄盛于清咸、同间，当时以须生为重，人才亦最多。其间共分数派。程长庚，皖人，是为徽派。余三胜，王九龄，鄂人，是为汉派。张二奎，北人，采取二派而掺以北字，故名奎派。”^⑧

陈彦衡以流派代表“前三杰”的籍贯为核心，提出“徽派”“汉派”“奎派”（京派）地域命名的命题。这一命题内涵丰富复杂，也十分重要。表面看，这是源于“前三杰”各自不同籍贯地域的命名。实际上，它不是一个简单的人地关系问题。从文化学的角度来看，人地关系与时空条件紧密结合，地域，作为物质文化的组成部分，它不完全是一个地理学意义，更是人类文化在历史空间意义的组合，带有鲜明的历史的时间意义。

众所周知，地方戏是以语言、音乐、表演等地域文化个性为核心的，地域文化在戏曲艺术中不仅是念白、唱腔、音乐以及表演形式上的外化，而且它以文化背景的力量影响、规范着地方戏独特的艺术个性。这一点在京剧初创时期，显得尤其突出。“徽派”的“二黄”“汉派”的“西皮”从声腔上融汇南北曲调，构成京剧“联络五方之音，合为一致”的特点。“徽派”丰富的剧目、精湛的技艺追求规范了京剧表演艺术的审美要求；“汉派”重末角的传统确立了京剧老生行当“执牛耳于菊坛”的地位；徽、汉合流不仅形成舞台上以“中原音韵”（即中州韵）为规范的唱念语言，而且“湖广音”的使用，奠定了京剧老生演唱语音的基础。而“奎派”整合了徽汉艺术元素，形成北京语音。

这一切的背后都是与地域文化的规定性选择有密切关联。文化人类学家莱德·克鲁克洪认为，一种文化的选择不是偶然的、被动的，在构成文化的诸多因素中，背景文化具有隐性的规范作用，他称之为“无意识的选择标准”，并且认为这种“无意识的选择标准”，用隐含的文化价值表达自己的文化

意志^⑨。实际上，构成这种背景的一个重要因素就是地域文化。陈彦衡对老生“前三杰”地域归属的命名给了我们重要的启示：即从地域文化的视角，把握、阐释源于不同空间的流派代表个体身上所体现的（包括隐性的）文化精神气质。这种气质不仅是建构流派艺术家艺术个性的底色，同样是规范流派风格文化内涵的基本元素。

综上所述，流派意识、流派命名体现的不仅仅是语言层面的一个符号或代码，它反映了流派理论研究的思维、观念及其背后的历史特征。当我们把流派有意作为历史的一个有力的侧面或作为戏曲史发展的一个佐证的时候，流派意识、流派命名的价值就显豁出来了，而且它们对后来流派理论的研究产生了重要的影响。可以说，百年来的理论研究基本是在这两个维度基础上的扩展与延伸。

注释：

①倦游逸叟《梨园旧话》，见张次溪《清代燕都梨园史料》（下）第814页，中国戏剧出版社，1988年版。

②裘毓麟《清代轶闻·艺术史》（卷十），第17—25页，中华书局，1915年版。

③徐珂《清稗类钞·优伶类》第5101页，商务印书馆，1917年版。

④许九野《梨园铁闻》，见张次溪《清代燕都梨园史料》，第841页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑤郑剑西编《二黄寻声谱》，第2—3页，大东书局1929年2月版。

⑥波多野乾一著，鹿原学人译《京剧二百年之历史》第21页，上海启智印务公司，1926版。

⑦竹于园《花墟剧谈》，第7页，中华书局香港印书厂承印，甲午（1954年版）。

⑧陈彦衡：《旧剧丛谈》，见张次溪《清代燕都梨园史料》（下）第850页，中国戏剧出版社，1988年版。

⑨小铁笛道人《日下看花记·自序》，见张次溪《清代燕都梨园史料》（上），第55页，中国戏剧出版社1988年版。

⑩[美]克莱德·克鲁克洪《文化与个人》，第28页，浙江人民出版社，1986版。

（作者单位：中国艺术研究院）

责任编辑/赵惠芬