

20世纪初京剧流派理论研究解读

王萍

(中国艺术研究院 研究生院,北京 100029)

提要: 在近现代学术转型这一大的语境下,戏曲的传统治学与近现代学术研究,包括近代市民文化参与的多元化的学术风貌,成为20世纪初京剧流派理论研究的一个重要特征。它们三者并存而行并且一起构成流派理论研究向多视角、多层次的展开和延伸,从而以自己独特的理论个性和价值,构建了20世纪京剧流派研究多元话语的理论范式。

关键词: 20世纪初;京剧流派理论;解读

中图分类号: J821 **文献标识码:** A **文章编号:** 1003-3637(2009)01-0148-04

20世纪初京剧流派理论研究开拓面十分广泛,并呈现出不俗的学术品格。就研究方法和研究形态来看,一个很重要的特征是:在近现代学术转型这一大的语境下,其既有近现代学术研究的雏形样态,甚至是近代市民文化的衍生品,又有传统辑佚学的研究成果。它们三者并存而行并且一起形成流派理论研究向多视角、多层次的展开和延伸,从而以自己独特的理论个性和价值,构建了20世纪京剧流派研究多元话语的理论范式。可以说,这种理论范式对后来流派理论的研究产生了重要的影响,百年来的理论研究基本是20世纪初理论范式的承续。下面本文从三个方面进行论述,以期对今后流派理论研究有所裨益。

一、市民文化与大众传媒参与下的流派代表个人专集研究

这主要指以个人专集的形式,聚焦于流派代表人物生平、表演才能、演出剧目和剧评文论等方面的研究,实际上,这是一种对流派代表人物作个体单向的共时性观照的研究。

19世纪末、20世纪初中国京剧的出现,标志着以演员表演为中心的演出体系的确立。其突出特点在于中国戏曲结束了以文本为中心的历史,开始了以个人表演中心化、技艺化的转向。这一转向不仅决定了以演员表演为主体的戏曲史框架的建构范式,而且在迅速发展起来的近代市民文化的裹挟下,优秀的流派代表人物登上了中国近代明星文化的舞台,甚至成为社会时尚的“大众偶像”。这主要源于近代市民文化、大众传媒的迅速发展和广泛普及。

鸦片战争后,西方列强的坚船利炮打开了国门,随着欧风美雨的不断浸入、熏染,近代市民文化首先在都市逐渐发展起来,带着重物质、讲实用、趋新崇洋和世俗主义文化倾向的“洋场风气”,明星文化开始显山露水,其特征表现为一种对传统生活的异化,一种与传统道德及其生活环境大相径庭的文化方式。同时,都市化生活所产生的空闲时间刺激了休闲文化的兴起,从而为20世纪初市民文化的繁荣提供了有利条件,也为明星的产生提供了前所未有的广阔舞台。

这一时期京剧进入成熟、兴盛时期,随着以演员为中心的表演体制的确立,个性化的艺术表现得到空前张扬。极具创造

力的个性化艺术表现不仅促进了流派、风格的形成,而且与明星文化相契合,共同造就了一批京剧艺术表演明星。老生“后三杰”谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙,“四大名旦”梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云,都是这一时期社会公认的京剧艺术表演明星。作为艺术家,他们既是京剧流派的代表,也是社会公众关注的焦点人物。追求、模仿流派代表体现了大众的审美情趣和社会的时尚,而且,随着人们精神需求的多样性,社会对流派代表也表现出了多层次、多角度的关注、期待。因此,如果说,明星文化是近代市民大众审美期待的一种诉求,那么流派代表人物个人专集的出现正是这种文化诉求下的产物。

其次,大众传媒为流派代表人物个人专集的出现从客观上提供了可能性。通常来说,“明星”本来是带着形而下的民间气息的大众词汇,当其被作为文化把关人的大众传媒的“包装”、改良后,虽然仍流入市民文化,但已经打上了精英文化的烙印,不可回避地在形而上的文化视阈里产生影响。因此,在一定程度上,大众传媒的介入也是精英文化的渗入。20世纪初“戏子”、“伶人”到“艺术明星”的曲线成长很好地说明了这一点。

而更为关键的是,近代大众传媒的迅速勃起使京剧传统的传播形态发生了根本性的变革,戏曲的传播源不再仅仅是剧场舞台,而是代表大众传媒技术的报纸、刊物。为满足不同观众文化消费心理的需求,大众传媒为公众传播提供了超越剧场舞台时间空间的、多元的、立体的信息,而且受众面更广、传播速度更快、对社会人心的影响更为巨大。这些信息包涵对流派代表人物全方位的介绍,如对流派代表生平、演出情况的介绍和有关演剧的评论,还有对他们的字画、诗赋、剧照、生活趣闻等的介绍。

具体来看,个人专集的研究内容主要集中在两个方面:

1. 以个人传记的角度记录流派代表人物生平、艺事,反映流派代表人物的整体面貌

逋仙《梅兰芳》(1913年,益森印刷公司)汇辑了逋仙、实甫等人为梅兰芳撰写的小传、诗文、剧评以及梅兰芳在上海演出情况的介绍。应该说,这是最早有关梅兰芳艺术评论的个人专集,也是20世纪初京剧流派代表开个人专集风气之作品。

佚名《老乡亲》(1915年排印本,此书一名《孙菊仙》),静漪《余叔岩》(1917年石印本),燕山小隐、扬尘因《杨小楼》(上海三益美术公司,1919年),燕平居士《马连良百话集》(1933年),沈睦公《温如集》(马连良字号温如),刘菊禅《谭鑫培全集》(上海戏报社,1940年)等分别介绍了流派代表家世简历、师友交往、轶闻掌故及其艺事活动,包括生活和演出剧照等。

凤笙阁主《梅兰芳》(梅社,1918年)、吴江枫《程砚秋专集》(黄金大戏院,1938年)、红叶馆主《程砚秋专集》(黄金出版社,1941年)、《程砚秋图文集》(1946年)、世界编译馆北京分馆刊印《程砚秋赴欧考察戏曲音乐报告书》(1933年)徐汉生《尚小云专集》(京津印书局,1935年)、舍予《荀慧生》(1927年)、鄂吕公《荀慧生专集》(黄金出版社,1941年),这些专集荟萃了“四大名旦”经典剧目、剧评以及社会名流的论剧赠诗等。

值得注意的是,齐如山《梅兰芳游美记》(商务印书馆,1933年)计四卷,从梅兰芳“出国前的准备”,“到美国后的布置和情况”以及“各界的提倡欢迎(上、下)”,详细记载了梅兰芳访美的全过程,为后人留下了珍贵的历史记忆。

以上专著全方位、立体化地展示了流派代表人物的公众形象及其精神风貌,反映了流派代表人物个人专集研究对大众审美情趣、时尚追求作出的积极回应。

2. 从技艺知识理论的层面,对流派代表人物进行个性化的评价、总结

陈彦衡《说谭》(1918年)是第一部对谭鑫培演唱艺术进行研究总结的个人专著。分“总论”和“剧本”两部分,重点是对谭鑫培经典剧目的整理,并记录其经典剧目工尺曲谱。

齐如山《梅兰芳艺术一斑》(国剧学会,1935年),全书四章,从“歌唱”、“念白”、“表情”、“身段”、“指法”方面介绍梅兰芳的表演艺术特点,在某种程度上讲,这是首次从表演学角度对梅兰芳表演艺术进行的一次全面的理论总结。

秦公武《梅尚程荀四大名旦》(1935年)对四大名旦从艺术天赋到表演特点等十三个方面做了详细的比较分析。宋春舫《恺撒大帝登台》(商务印书馆,1936年)所撰“从莎士比亚说到梅兰芳”,以中外比较的视阈说明国剧的审美内涵与价值。

上述个人专集研究,有关旦角的时评专论较多,但是,需要注意的是,20世纪初流派研究理论所呈现的崭新的剧评文风与魏三胜、高朗亭时期的“品花”不可同日而语。晚清以“品花”为主的戏曲批评,反映了传统土人的审美趣味。而20世纪初理论界和大众传媒对“四大名旦”等诸流派的时评剧论,则体现了新型知识分子群体的审美倾向,内容多从流派代表表演天赋、艺术造型、人物刻画等艺术造诣上进行分析评判。由此反映了“四大名旦”与魏三胜、高朗亭完全不同的历史语境,以及这种语境下对一种全新的表演风范及审美追求的认同。因此,流派代表个人专集是20世纪初明星文化的产物,其具有一定商业性,同时也是近代市民文化的一部分。

二、近现代学术研究的雏形样态——史论综合型研究

自有了王国维的《宋元戏曲史述》后,中国戏曲史述形式因

其学理形态的现代性而开启了新的篇章。在这样一个大的学术语境下,京剧流派史论综合型研究开始起步了。这是一种超越个体单向观照,从总体上对研究对象、研究范围进行理论形态的系统把握和深入挖掘的研究。

任何整体都是以一定要素为特定目标而组成的综合体。从史论角度来讲,特定目标不外是作为历史材料的“史”和对所记人物或历史事件分析而得出的“论”两大内容。从内容来说,前者是信息性的,后者是分析性的;从方法来说,前者是描述性的,后者是逻辑性的。前者重客观实然性的分析,后者重主观应然性的评判。

中国古代的史学非常成熟,历史描述是国学研究的一项重要内容。显示了中国古代学术重客观实然的实证精神,中国古代文论也不乏逻辑思维的评判,但是随笔式、感悟式、跳跃式的研究范式使文论浑融、驳杂。与此同时,过多关注“史”的陈述,缺少哲性思辨的强力渗透和逻辑思维的梳理考辨,中国古代文论(包括戏曲史)很难表现出形而上的审美感悟式的理论阐释。明代徐渭的《南词叙录》是一部关于南戏发展史的著作,它由“叙”与“录”两部分组成,其“录”的部分是曲录,而“叙”是有关南戏起源、音乐系统、作家、作品批评、文体修辞等的陈述,而“论”是随笔式的,更多寓于“叙”之中。

任何研究如果不能表现出理论本身的超越性特质,自然会降低其事实本身阐释的力度和启示功能,包括对现象特征或规律的总结以及对现象本质的追问、揭示。就这个意义来讲,京剧流派理论从综合性的史论视阈,系统性、历时性地观照流派现象,无疑是具有时代意义的。固然,早期一些专论还不是严格意义上的史论,但是,在理论上已经出现了以史为线,或述或论的整合趋势,并由此开拓了流派理论研究的许多领域,形成了流派理论研究的独特内容。我们可以把这类研究看作是“准”史论性研究,但不能无视他们在流派研究上自觉的逻辑建构及其学术价值。20世纪初史论综合性研究十分活跃,一批有影响的综合性专论、专集相继问世,在很大程度上提升了流派研究理论的规模和深度。这主要表现在理论研究的两个向度上。

首先,在理论方式上对流派代表给予系统的、历时性的观照,力图从理论特征或规律的总结上进行整体性把握。王梦生的《梨园佳话》(商务印书馆,1915年)从内容、体例上看,该著还不是严格意义上的史论,但是,这是较早一部对流派代表人物作历时性梳理的专著,其具有开拓性的贡献。许志豪、凌善清的《新编戏学汇考》(上海大东书局,1926年)、朱书坤《十三绝图象传》(三六九报社,1943年)、唐友诗《平剧二百年》(放庐斋室,1948年)基本上勾勒出了流派演进、发展的历史轮廓,在一定程度上,对老生“前三杰”、老生“后三杰”以及“四大名旦”等诸流派艺术特征及其承变关系进行了理论阐述,明显体现出由传统史学传记类向理论阐释型转变的特点。

应该注意的是,从史论角度对流派代表研究进行爬梳、钩沉的还有日本学人的几部专著。民国九年辻武雄(听花)的

《中国剧》(北京顺天时报社印刷,1920年),波多野乾一著、鹿原学人译的《京剧二百年之历史》(上海启智印务公司,1926年),正木青儿著、王古鲁译《中国近世戏曲史》(商务印书馆,1936年)等,对“老生前三杰”、“后三杰”、“四大名旦”包括杨小楼、汪笑侬等流派代表及其票友都有介绍。可以说,他们的研究更具有近现代学理意义,其研究范式对中国戏曲史乃至京剧史、京剧流派的研究产生了深刻影响。

毋庸讳言,以上专论对不同时期流派研究从理论的整合到深度阐发,都显得比较薄弱,研究方法也比较单一,体现了流派史论研究的早期特点。但即使作为历史材料,它们已经不是简单的事实罗列、平面的陈述,而是经过具有理性思考的综合性钩沉、爬梳,这些内容在建构流派代表人物个体艺术生命叙事话语的同时,也历时性地揭示了流派的发展规律。

其次,在研究方向上对流派代表人物艺术审美进行理论总结,突出表现在:

1. 流派风格化的体认

风格是艺术家个性化的、成熟了的艺术特征的重要标志,也是形成流派风格的本质核心。对此,史论综合研究在流派代表表演、演唱及角色上展示了几个颇具特色的层面,成为流派理论研究的亮点之一。

表演风格。在戏曲艺术中表演风格是唱、念、做、打的综合显现。20世纪初理论者依据已有的传统诗学理念,对流派代表人物艺术表演风格表现出独特的体认。吴焘的《梨园旧话》对老生“前三杰”艺术风格“以大家之诗喻之”进行评论,认为程长庚“如老杜之沈雄”,有“天风海涛、金钟大镛”之气魄;余三胜如韦、孟之闲适,观者有“如游名园花木翳荟中”;张二奎“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]。王梦生《梨园佳话》也认为程长庚的表演艺术“犹文家有韩欧,诗家有李杜”^[2],徐慕云《梨园影事》中“老拙”评价“程之戏剧,譬诸韩文,沉浸浓郁,含英咀华,作为文章”^[3]。以传统诗学定论的唐宋诗文流派大家对应、类比老生“前三杰”流派代表程长庚、张二奎、余三胜的表演艺术,据此可见,20世纪初理论家对流派代表艺术风格的体认,无论在情感内涵、审美意识还是审美观照上都表现出与古代诗学一脉相承的特点。

演唱风格。戏曲表演艺术历来有尚“曲”的传统,表演中“四功五法”之“唱念做打”,唱为首要之功。京剧欣赏的“听戏”之说,演员唱腔艺术最高称谓——“叫天”等,都可见对流派代表“唱腔”的欣赏评价是审美评品的重中之重。王梦生《梨园佳话》曰:“昔时‘徽调’初兴,仅有恃喉音争胜,如程长庚、张二奎诸名宿,皆不尚‘花音’。自于(余)三胜以腔名,后来者踵踵增华,‘花腔’之多,遂有层出不穷之势。谭鑫培即第一以花腔者也。”^[4]裘毓麟认为,唱工最佳者不出“云遮月”嗓和“脑后音”嗓,“伶界伟人,无非以中声应节,善为抗坠,变化无穷。昔如程长庚,今如谭鑫培皆中声也。然谭近‘云遮月’程近‘脑后音’,大抵中声本兼二种,具此者无上上选矣”^[5]。齐

如山敏锐地注意到社会风尚、审美趣味变化对流派代表唱腔风格的影响。认为“腔调也是一时有一时的风尚”^[6]。

角色风格。在角色塑造上追求鲜明独特的艺术个性是流派代表“安身立命”之根本,从老生流派“前三杰”到“后三杰”,无不以各自经典剧目及其角色灿然于舞台。王梦生《梨园佳话》评价程长庚:“大抵尤以演‘三国戏’见长,‘三国剧’中尤以扮鲁肃、诸葛亮,二公皆儒者,而戏中肃近长厚,老班均以意得之。”^[7]陈澹然《异伶传》亦云:“长庚独喜演古贤豪创国,若诸葛亮、刘基之伦,则沈郁英壮,四座悚然。至乃忠义节烈,泣下沾襟,座客无不流涕。”^[8]徐慕云《梨园影事》评张二奎:“美如冠玉,气象堂皇,举止庄重,扮为帝王,堪称古今独步……”^[9]许九野《梨园轶闻》总结性地评价:“京班最重老生,向以老生为台柱。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。”^[10]上述历史大戏后来也是老生流派代表人物谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙“后三杰”的经典剧目。倦游逸叟《梨园旧话》、天柱外史氏《皖优谱·生谱》、徐慕云《梨园影事》、许九野《梨园轶闻》、徐珂《清稗类钞》、波多野乾一《京剧二百年之历史》等专著中都有记述。

流派以风格为标志。晚清至20世纪初京剧繁荣发展,表演创作达到高潮的事实,表明京剧流派与其他许多传统艺术形式一样,是充分“风格化”的。而理论界以传统诗学为坐标对流派艺术风格的审美认知,表征了20世纪初戏曲理论家普遍的审美认知范式,它体现了独特的、鲜明的民族思维习惯和审美追求。这种认知为建立较为系统的流派理论奠定了基础。

2. 流派意识的建构与展开

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人是梁代钟嵘的《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。20世纪初文人深受传统文化的熏陶、浸润,他们对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,毫无疑问,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,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(长庚)则卓然大家,余(三胜)、张(二奎)则名家之自标一帜者也……”^[11]吴焘虽然没有明确提出三杰的艺术风格问题,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。此外,书

中对流派的传承和“后三杰”艺术特色也有阐述。继吴素后，裘毓麟的《清代轶闻》、徐珂的《清稗类钞》等一些理论研究表达了相似观点。

对“前、后三杰”流派进行全面分析且有一定深度考辨的是陈彦衡《旧剧丛谈》。书中，陈彦衡力图对“前、后三杰”流派的命名、归属给予解释，他说：“皮黄盛于清咸、同间，当时以须生为重，人才亦最夥。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。”表面看，这种归类源于“前三杰”各自籍贯地域的不同。实际上，这不是一个简单的人地关系问题。尽管陈彦衡没有再作深入的探究，但他对老生“前三杰”以地域归属的考量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。基于这种“底色”、“基本元素”，人们才有对所谓“徽派”、“鄂派”、“京派”真正的认识和理解。对“后三杰”流派归属的分类，陈彦衡则主要着眼于艺术的传承和艺术个性的不同上。其曰：“汪桂芬专学程氏，而好用高音，遂成汪派。谭鑫培博采各家而归于汉调，是曰谭派。要之，派别虽多，不外徽、汉两种，其实出于一源。”^[12]陈彦衡对“前、后三杰”流派分类、归属不同视角的分析，为后来流派理论的建设提供了历史的参照和有益的启示。

据以上论述不难看出，20世纪初理论界的“流派”意识十分明确，他们用“派”对老生流派的分类、归属给予讨源、钩稽，这种意识不是空穴来风，而是有深刻的历史渊源，体现了流派意识学术化的自觉理性。此外，中国古代文史不分，传统史学对表演流派认知、把握上的影响不仅是实践层面的意义，其深刻体现的更是一种文化思维意识的积淀。如果说，以传统诗学的认知方式研究老生流派艺术风格是民国时期理论界流派风格研究的理论支点，那么，从史学视阈对“派”给予讨源、钩稽的研究则是民国时期对不同流派进行系统分类、归属研究的重要基础来源。

三、传统辑佚学的研究

从研究方法上来讲，这是对传统治学方式的一种继承。即是把有关流派代表失传了的、或散见于报刊的剧评时论、生平逸闻、剧目等史料文献整理辑出的研究。从研究形态看，无论史料的辑录还是剧目汇编，似乎都不是理论研究，其实不然。史料辑录和剧目汇编等文献资料的辑佚是研究流派代表表演艺术重要的客观基础之一，是构建流派理论内涵不可或缺的依托。而且，流派史料辑录和剧目汇编本身，往往不但包含着编者的理论修养及其意图，而且更蕴涵着编者历史考辨的眼光。

可以说，它具有其他研究无法替代的学术价值和理论意义。

总体来看，20世纪初京剧流派史料辑录研究成就显著。作为扛鼎之作，有几部专著值得注意：

周剑云的《鞠部丛刊》（上海交通图书馆，1918年）。全书收录了清末至20世纪初分散于报纸杂志上的大量有关流派代表的剧评、剧史研究文章和剧本。

张次溪所纂《清代燕都梨园史料》正续编，搜索范围涉及杂记、碑抄、竹枝词等。其中收有咸丰、同治、光绪年间几篇有关“前三杰”艺术活动的珍贵资料。几礼居戏曲丛书四种，即：《都门纪略中之戏曲史料》《五十年来北平戏剧史料》《道咸以来梨园系年小录》《清升平署存档事例漫抄》。齐如山《京剧之变迁》（北平国剧学会，1935年），汇集作者历年登载于报刊的剧论文章，按剧本、脚色、戏园、戏班等类别分辑而成。

流派代表剧目的汇集、选编历来为戏曲理论家所关注。大体上看，剧目汇编的研究表现出明显的时间阶段性。

20世纪初，主要是对“后三杰”等老生诸流派代表剧目的收集汇编。30年代，流派剧目的选编辑录以“四大名旦”为主。张联公《听歌想影录》（天津书局，1941年）收集了1914年至1918年谭鑫培、梅兰芳、孙菊仙、杨小楼、尚小云、程砚秋等常演经典剧目。许志豪、凌善清的《新编戏学汇考》（上海大东书局，1926年），全书分“戏学”、“戏曲”两大编。“戏曲编”编入京剧通行剧本110种，其中多有老生流派代表剧目。上海文化开明社出版发行的京剧剧本集《戏学指南》，共收京剧剧本80种。老生“前后三杰”及“四大名旦”等流派经典剧目均收于其中。

20世纪初京剧流派理论研究虽然是创始时期，但是丰富、多元的研究范式，对后来流派理论的研究产生了重要的影响。因此，总结、发掘20世纪初流派研究理论，不但是认识论与方法论的价值，而且对于深化京剧流派理论研究，具有很强的现实意义。

参考文献：

- [1][8][10][11][12]张次溪.清代燕都梨园史料[M].中国戏剧出版社,1988:814—815,726,841,814,850.
 - [2][4][7]王梦生.梨园佳话[M].商务印书馆,1915:55,15—16,55—58.
 - [3][9]徐幕云.梨园影事[M].华东印刷公司,1928:35,38.
 - [5]裘毓麟.清代轶闻·艺术(卷十)[M].中华书局,1915:33.
 - [6]齐如山.京剧之变迁[M].北平国剧学会,1935:12—13.
- 作者简介：王萍（1961—），女，高级讲师，中国艺术研究院2006级博士生。

责任编辑：林杰；校对：文雨