

从程长庚接受看民国时期 京剧批评的两个维度

王 萍

摘 要：民国时期的程长庚接受主要体现在两个维度上：一是以“知人论世”的视角对程长庚道德人格的接受；一是对其表演风格的审美体认和把握。两个维度深入探讨，互相渗透融合，从而构成比较清晰完整的程长庚接受系统。可以说，民国时期程长庚接受在一定意义上开启了京剧接受理论之先河。而对民国程长庚接受现象进行系统地分析和阐释，有助于我们深入认识和了解这一时期京剧接受活动的特点和规律。

关 键 词：民国时期；程长庚；审美接受；知人论世；风格体认

中图分类号：J821 **文献标识码：**A **文章编号：**1003-840X (2015) 03-0039-07

作者简介：王萍，兰州城市学院文学院中国古代小说戏剧研究所教授、所长。甘肃 兰州 730070

Two Dimensions of Peking Opera Criticism Embodied in the Aesthetic Acceptance of Cheng Chang – geng in the Period of Republican China

Wang Ping

Abstract: In the period of republican China, Cheng Chang – geng’s aesthetic acceptance presented mainly in two dimensions: One is the reverence of Cheng chang – geng’s noble moral personality from the observance of life and people; the other is the aesthetic cognition and grasp of the audience on his performing style. These two dimensions intermingle and interact with each other, thus constitute the relatively clear and integrated Chen Chang – geng’s aesthetic acceptance system. So to speak, Cheng Chang – geng’s aesthetic acceptance system in the period of Republican China to some extent initiated the reception aesthetics in Peking Opera Criticism. A systematic analysis and interpretation of Chen’s aesthetic acceptance in the period of Republic China, helps to offer a deeper understanding and a close observation of the regularity of the aesthetic accepting activities during that period.

Key words: the period of Republic China; Cheng Chang – geng; aesthetic acceptance; observation of life and people; cognition of performing style

民国时期王梦生、吴焘、张次溪等顾曲家对程长庚表演艺术的批评接受，无论在情感内涵、审美意识还是接受的方式方法上都表现出与传统诗学、文论批评一脉相承的特

点。具体来看，主要体现在两个维度上：一是以“知人论世”的视角对程长庚道德人格的接受；一是以明显的风格意识对其表演的审美体认和把握。两个维度深入探讨，互相

渗透融合,不仅构成比较清晰完整的程长庚接受系统,而且为程长庚以及京剧理论的批评奠定了基础。可以说,民国时期的程长庚接受在一定意义上开启了京剧接受理论之先河。

一

“知人论世”是中国古代文论极其重要的批评方式,其蕴含的文化价值、文化意志对民国时期的程长庚接受产生了深刻的影响。总的来看,程长庚作为京剧“鼻祖”的地位在民国就已达成共识,而共识的逻辑起点首先是程长庚道德人品的接受。众所周知,在儒家礼乐批评场域中,声音之道从来不是简单的娱乐行为,大则关乎体制、道统,与政治及国家命运相连,小则与个人道德相关。因此,以“知人”视角关注程长庚人品道德,应该说这是民国批评家对程长庚审美接受的第一个维度。

王梦生《梨园佳话》曰:“‘徽班’远祖今亦无闻,其最见称于人、为此中圣贤山斗、至今流风未沫者,厥为程长庚一人。”又道:“在京师戏界中,言长庚,犹文家有韩欧,诗家有李杜,人人视为标准,无纤毫异议者也。”^{[1](P55)}

需要注意的是,这里王梦生虽然以“文家有韩欧,诗家有李杜”类比程长庚,但实际上没有在艺术风格、美学意蕴上进行比较,立足点则在他们共同所具有的性情之正,道德之高上。其曰:“长庚名德才艺,并时无两”“为众所仰”,任“精忠庙”会首,“掌之终身”可见所谓“犹文家有韩欧,诗家有李杜,人人视为标准,无纤毫异议者也。”与其说是艺术水平上的比较,还不如说是作为人格道德标杆的类比。尽管“其名既著”“士大夫雅好其剧”,然“更贵其品”以至“故亦以人之呼之者相呼,从无名之者,其见重与社会可谓至矣!”^{[1](P55)}显然,王梦生对程长庚道德人品的看重,从一开始就在潜意识中打上了“知人论世”的烙印,这一批评视角对民国程长庚接受产生了一定的影响,在

此后的批评接受中都可以看到相关的论述。

徐珂《清稗类钞·优伶类》载:“程长庚,字玉山,安徽潜山人,咸、同以来,号为伶圣。”^{[2](P5110)}1922年《戏杂志》创刊号“天亶”的《程长庚小传》一文将程长庚称为“近代剧界之开山鼻祖也”。^{[3](P9-18)}1926年日本学者波多野乾一的《京剧二百年之历史》详细说明了确立程长庚为京剧“鼻祖”的原因。

程长庚者,可谓为京剧开山祖师,皮黄鼻祖之名优。虽然此种称呼,稍有不当,程长庚前,谓其无一名伶者,决不如是。不过程适当京剧创成之时代,率众山而成极峰,以为驾驭群雄之霸王,又终身主宰四大徽班之一之三庆班,现出罕见之事务的才干,遂称彼为开山祖师与鼻祖也。在尚古的事大的中国民族心理,尊崇之极,遂使彼为偶像化,致有前无古人后无来者之思也。余先指摘此点,于兹而断定彼为代表一时代之名伶。^{[4](P7)}

穆辰公《伶史》特为程长庚做“本纪”,并将其置于“本纪一”。曰:“长庚生而英伟,常有大度,虽在伶籍,而有士君子风。”在他看来,“士君子风”的具体表现有:“历掌三庆部,御众以宽,人亦不忍欺之。轻财好义,能恤孤贫,伶有贫老无告者,必周以钱米。遇国服,所部皆休业,必量各人食指,酌与衣食,至除服止。”^{[5](P23)}最后,他进一步赞曰:“程氏长庚,一老伶也,然操行特著,后人称道弗衰。察其言行,虽古之贤宰相不是过也。则其得名,岂偶然哉!岂偶然哉!宜其后之大也。呜呼!今世尚有其人否?吾愿为之执鞭焉。”^{[5](P26)}不难看出,和王梦生接受一样,穆辰公以儒家诗教观念把程长庚的道德人品提升至“士君子”“古之贤宰相”的高度。

话语理论认为,“任何语言系统所能产生的、潜在的无限意义,总是被遍布于特定时空并且本身也经由不同话语而得以呈现的社会关系之结构所限定所固定。”^{[6](P84-5)}话语是观念传播、交流的基本形式,其构成的命题、概念以及蕴含的价值和意义通常反映了“个人或群体在历史时段中、或某一领域中特定

的表述。”而这种表述“不仅决定了人们如何观察和识别文本，而且决定了人们思考和行动的范围。”^[7]重人品、尚道德是儒家诗教艺术观的一个突出特征，“知人论世”是古代接受批评的主要方法和话语方式。由上述可见，“知人论世”的品评观念对程长庚接受影响十分明显，以至于民国程长庚接受形成了一种特有的话语方式，凡提到程长庚都会盛赞其道德人品。

吴焘《梨园旧话》：“程长庚赏有六品顶戴，不独为三庆班主，且为庙首……各伶有违犯规律者，听其处置，无敢相抗。而称亦以身作则、恪守规律。”^{[8](P830)}

张次溪《程长庚传》甚至将程长庚与李鸿章相提并论，曰：“时人谓皖有二人杰：一谓长庚，一则李相鸿章。或以为不论，是不知功勋与技艺皆有等级高下之殊。登峰造极者即为有数之人物。”还说：“长庚性诚直，无人我之分，不慕权贵，言必由衷，行必践实。”最后高度称赞其“有治世之才”“在近代梨园史中开一新纪元也”。^[9]

陈彦衡《旧剧丛谭》亦曰：“长庚为人严正，管理三庆部，井井有条，人多畏而敬之，尊之曰大老板。”^{[10](P871)}朱书绅《同光朝名伶十三绝传略》赞曰：“如长庚者亦人杰也哉！”^{[11](P313)}波多野乾一在例数程长庚道德事例后，甚至不无惋惜地写到：“此程长庚之怀抱所以独步于近代之剧界也。使彼而生于士流名第，则为清代之名相者，无容或疑。”^{[4](P77)}刘达（豁公）《戏剧大观》说：“长庚彬彬有礼，循循善诱，当世名工，无不心悦诚服，性慈善好施与，有以困难见告者，悉周恤之。迄今重其术，称其义，百年如一日也。”^{[12](P6)}徐珂《清稗类钞》“优伶类”对程长庚的接受直接因袭王梦生的观点和评论。^{[2](P5110-5113)}尽管民国程长庚接受没有明确提出儒家诗教观念，事实上接受评论的话语模式中蕴含了浓厚的诗教意蕴和“知人论世”的批评方法。

其次，为进一步达到“知人”的目的，民国批评家从“论世”角度，通过对程长庚时代背景、社会心理等的把握，进一步强化、

丰富对程长庚道德人品的判断和考察。

《戏剧月刊》第一卷第六期张次溪著《程长庚传》载：“道咸间，中原多乱，而公卿大夫宴乐自若。长庚健户誓不再出，泫然落涕曰：国事危急矣，诸者执国政者尚如此，吾业伶于天地间，故一微事，然犹不忍坐视颠覆，更何心粉墨登台，为彼亡国大夫作娱乐品耶。”^[9]张次溪从“天下兴亡匹夫有责”的视角提升程长庚道德人格，重点评价程长庚在乱世中的思想态度及其艺术表现方式，曰：其“多演忠臣孝子之戏，寓以讽世之词，郁郁抑塞之气，往往泄之腔调之外，闻者下泪，自是拓落益甚，见人辄流涕亦可伤也。”^[9]陈澹然《异伶传》曰：“十年，英法联军入京师，显皇帝狩木兰。长庚痛哭出。”^{[13](P725)}由此可见，张次溪、陈澹然都是将程长庚作为儒家理想的士人君子来接受的。

徐珂更是从家世源头上找到程长庚在“乱世”坚持操守，不与类同的原因。《清稗类钞·优伶类》载：“长庚晚年颇拥巨赀，一日，忽折产为二，以一与长子，命其携眷出京，寄籍于正定，事耕读。”人问其故，曰：“余家事本清白，以贫故，执此贱业。近幸略有积蓄，子孙有啖饭处，不可不还吾本来面目，以继书香也。”^{[2](P5110)}此外，程长庚治理三庆班也是批评家从“论世”角度接受程长庚的一个主要内容，顾曲家甚至将其当家的三庆班提到治理国家的层面。穆辰公《伶史》：“程治梨园，无殊治国，以恩威为御物之本，所任必量其材，恩施人知感，威加人不怨。”治理原则“不外忠恕。子能忠恕，为宰相且有余。”唯此“察其言行，虽古之贤宰相不是过也。”^{[5](P23)}

作为知识权力结构的一种形态，话语在本质上是以表达、传播为媒介，蕴含了一定价值观的社会行为。表面上话语往往体现的是一种理论形式的传播与接受，实际上，任何语境的话语构成都不是孤立的，受一定文化传统的制约，话语通常在深层意蕴上显示着传统文化规范对其建构的影响。民国时期顾曲家大都是浸润了传统美学、诗学精神的文人，正是基于先在的传统审美认知的积淀，

他们自觉地将传统诗学的批评方法与程长庚接受连接起来,建构了独特的程长庚接受阐释话语。总之,从程长庚接受历程来看,“知人论世”这一批评范畴一直贯穿在民国程长庚接受中,并且与儒家教化观念密切相关。东莞张次溪《程长庚传》说得清楚:“戏曲通俗教育也,盖文以载道,实以弼教,前代学者徒务高深,逮元时,始以通俗教育为重,故穷身研摩戏曲者大有人在,而人每多忽视,以为无当于明道之文,而不知其力之浸染,比之研经究史之所为尤普遍焉。”^[9]以“知人论世”为主要阐释策略的程长庚接受,实际上隐含了民国文人“美教化,移风俗”的审美原则。我们知道,处于主导地位的封建正统思想对“人”的关注多集中在人格人品等内在方面,儒家“仁义礼智信”就是品评个体道德的标准。尽管“小道技末”的戏曲与诗教相去甚远,但是,民国批评家在“知人论世”的批评模式上找到了程长庚接受的契合点。

二

民国程长庚接受的第二个特点是对其表演风格的审美接受。应该说,这是民国批评家对程长庚接受更为深入也是相当自然的视野观照。

从目前所见资料看,1915年王梦生的《梨园佳话》较早地体现了对程长庚表演风格的审美接受。其曰:“在京师戏界中,言长庚,犹文家有韩欧,诗家有李杜,人人视为标准,无纤毫异议者也。”^{[1](P55)}如前所述,王梦生对这一观点没有进行更多美学意义或风格流派的阐释,而重在程长庚道德人品的接受。但是,值得注意的是,李白、杜甫、韩愈、欧阳修不仅是文化史上享有崇高地位的诗歌、文章之大家,更是有着穿越历史长河,蕴含了丰富历史文化信息的经典符号,因此,与他们任何方面的比较,都会产生丰富的文化讯息。姚斯曾说:“读者首次接受一部文学作品,必然包含着与他以前所读作品相对比而进行的审美价值检验。”^{[14](P339)}王梦生将程

长庚与李白、杜甫、韩愈、欧阳修对照、比较,已经远不止是德行人品的横向对比,实际上还隐喻着一种对他们艺术创作风格内涵上的体认和把握,而这种体认、把握是源自《诗经》《离骚》及魏晋南北朝《典论》《文心雕龙》等传统诗学背景的风格意识,因此,在一定意义上讲,王梦生开启了程长庚风格内涵的定位。其本质在于韩欧李杜诗学风格与程长庚表演风格在审美本质上的共通性,即“宏阔雄健、沉郁顿挫”。^{[15](P125-139)}作为程长庚风格接受的“第一读者”,王梦生的审美感悟力无疑是卓越的,后来批评家审美接受的事实,不但表明对王梦生审美感悟的认同,而且经不断地接受、传承和丰富完善,形成了程长庚风格接受上的一种主流观念。

吴焘《梨园旧话》:“以大家名家之诗喻之,程如老杜之沈雄,翕辟阴阳……天风海涛、金钟大镛莫能拟其所到之概。”^{[8](P830)}徐慕云《梨园影事》载“老拙”文:“程之戏剧,譬诸韩文,沉浸浓郁,含英咀华,作为文章。”^{[16](P35)}陈澹然《异伶传》评曰:“长庚独喜演古贤豪创国,若诸葛亮、刘基之伦,则沉郁英壮,四座悚然。至乃忠义节烈,泣下沾襟,座客无不流涕。”^{[13](P725)}张肖伦《菊部丛谭》:“激壮爽朗,博大光昌。”^{[17](P1)}许九野《梨园轶闻》:“清刚隽上,力争上游。”^{[18](P843)}从这些史料可以看出,民国时期的程长庚风格接受话语既有表征个人才性和气度风貌的,也有体现表演、演唱风格特征的,而所运用的话语多与唐宋文学家韩欧、李杜风格相关。简言之,程长庚“沉郁顿挫”的艺术风格,调动了接受主体已有的审美经验,使他们在审美感知、认同上获得了与杜甫、李白、韩愈、欧阳修的文学风格相通的审美体验。这除了显示民国批评家所受古典诗学影响深刻外,更深层的内涵揭示了程长庚与韩愈、欧阳修、李白、杜甫在审美风格上的一种共同性。应该说,杜甫、李白、韩愈、欧阳修诗学风格是民国程长庚表演风格接受的基本参考坐标。

具体来看,民国时期的程长庚风格接受主要表现在以下几个方面:

（一）英雄剧目风格的接受

对戏曲表演来说，表演者舞台风格的形成是一个复杂系统，除演员主体的艺术表现形式外，一个很重要的构成质素是剧目。剧目不仅是舞台演剧的一剧之本，而且是接受者体味、感悟创作者审美理想、表演风格的基本依托。一般情况，稳定的剧目选择往往是凸现艺术家表演风格的基本表征。

民国批评对京剧剧目的接受有两种形式：一是随演员介绍列出其擅演剧目，这是比较常见的一种接受形式。一是专门就剧目进行介绍、评论。比如：醉薇居士的《日下梨园百咏》，《申报》自清光绪三年七月十六日（1911年9月8日）至十一月初七（1911年12月26日），以“吴下健儿”专辟的“戏考”栏目等都是后一种形式的接受。由于这种形式不在本文论述之内，这里暂不做详细论述。表面上，第一种接受形式比较简单，仅仅列出了表演者擅演剧目的名称，没有其他深入分析，然而，由于剧目是围绕演员表演列出的，因此，对于接受者而言，第一种形式意味着在接受创作主体表演的同时，作为表演者风格、或流派的重要组成部分，剧目的接受成为风格接受不可或缺的主要内容。

民国批评家对程长庚剧目风格的接受意识非常明显，其剧目接受以“三国戏”“伍员戏”等英雄剧目为主。据周明泰《都门纪略中之角色》载：

道光二十五年初刻大字本：三庆班 程长庚演《法门寺》赵廉、《借箭》鲁子敬、《文昭关》伍子胥、《让成都》刘璋。

同治三年翻刻大字本：三庆班 程长庚演《法门寺》赵廉、《草船借箭》鲁子敬、《洪羊洞》杨六郎、《监酒令》汉刘璋、《审钗钏》问官、《汜水关》《华容道》《战长沙》关公。^{[19](P112)}

而“光绪二年增补小字本”与“同治三年翻刻大字本”戏目相同，故此这里不再列出。

周剑云《菊部丛刊》载“梨园掌故”写到：“光绪初元，程年事虽长，而气充词沛，尚能演定军山，战太平，镇澶州等剧，尤工

战长沙，古城会诸红生戏。”“其最为都人士嗜者，如樊城，昭关，取成都，风云会，状元谱等。”^{[20](P10)}

日本学者辻武雄（听花）《中国剧·附录》“已故名伶拿手戏目”载程长庚拿手戏目：“文昭关 华容道 战长沙。”^{[21](P6)}

波多野乾一《京剧二百年之历史》评价程长庚：“彼之得意之作，为全本《鼎盛春秋》中之《战樊城》《长亭会》《文昭关》《芦中人》《浣纱记》《鱼肠剑》等，红生剧中，如《战长沙》《华容道》；三国戏中《群英会》之鲁肃；此外有《桑园会》《状元谱》诸剧。”^{[4](P7)}

由上可见，民国批评家对程长庚风格的接受首先得益于程长庚所表演的“伍员戏”“三国戏”等英雄剧目。这些剧目体现了“激壮爽朗，博大光昌”，^{[17](P1)}“清刚隽上，力争上游”^{[18](P843)}的审美特点，而这种特点正是构成程长庚“沉郁刚健”^{[15](P116)}风格的主要质素。

（二）英雄形象风格的接受

民国批评家对程长庚人物形象的接受也是风格化的。上述程长庚擅演剧目都是反映儒家忠孝节义、杀身成仁、力挽狂澜的英雄剧目，实际上，英雄剧目背后凸显的是一个指向儒家忠孝节义伦理道德精神和整饬社会秩序的英雄形象群体。如：《战樊城》《长亭会》《文昭关》《鱼肠剑》中伍员。“三国戏”《群英会》鲁肃、《捉放曹》陈宫、《让成都》刘璋、《借箭》鲁肃、《击鼓骂曹》祢衡、《华容道》关羽、《临江会》关羽、《战长沙》关羽、《天水关》诸葛亮、《安居平五路》诸葛亮。“岳飞戏”《镇潭州》岳飞、《八大锤》王佐。此外，还有《法门寺》赵廉、《风云会》赵匡胤、《战太平》花云、《举鼎观画》徐策、《状元谱》陈伯愚、《庆唐虞》司马光等。

一种行当表征社会结构中一类形象群，这是行当形象指向性的根本特点。^[22]我们知道，戏曲行当不只意味着一种程式化表演体系的建构，稳定的舞台形象群的呈现更是艺术家表演风格成熟的重要标志。民国程长庚

表演风格接受的一个主要方面就是其长期立于舞台的“伍员戏”形象及被时誉盛赞的“活诸葛”“活鲁肃”“活关羽”等。他们是豪气干云、有仇必报、力挽狂澜的救世英雄，是不畏强暴、遗世独立的义士，是舍生取义、杀身成仁的君子。总之，程长庚舞台形象风格的接受，是民国京剧接受批评的主要意向所在，这对以程长庚为代表的京剧老生“前三杰”表演风格的总结、概括具有积极的建设性影响。而风格化的接受在提倡一种理想化的舞台形象风格的同时，实际上使民国京剧表演风格的接受也成为一种必然性趋势。

（三）唱腔及其表演风格的接受。

戏曲表演风格是创作主体唱、念、做、打及其风度气质的综合体现，然而，由于“唱”是戏曲表演主要的构成要素，因此在舞台形象风格接受方面，民国批评家对程长庚唱腔风格的接受显得较为突出。

比如王梦生《梨园佳话》：“老班登台一奏，响彻云霄”，令人“充耳饕心，必人人如其意而去。”^{[1](P55)} 倦游逸叟《梨园旧话》“程伶……乱弹唱乙字调，穿云裂石，余音绕梁，而高亢之中，又别具沉雄之致。”^{[8](P815)} 《戏杂志》创刊号载“天亶”评论：长庚“声调绝高，纯用朴厚之音。”^{[3](P9-18)} 张次溪《燕都名伶传》：“唱乱弹，则能穿云裂石，复于高亢之中，别具沉雄之致。”^{[23](P1187-1188)} 天柱外史氏《皖优谱·生谱》：“如长江大河，一泻千里，凌厉无前。”^{[24](P20)} 张肖伦《吟秋轩剧话》“音入云霄，有绕梁之致。”^[25] 且“激壮爽朗，博大光昌，高低宽狭，一任其意。”^{[17](P1)}

显而易见，民国批评家对程长庚“穿云裂石”“响彻云霄”高亢亮直的唱腔风格表现出积极肯定的接受。在他们看来，程长庚“激壮爽朗，博大光昌”“别具沉雄之致”的表演风格与杜甫、李白、韩愈、欧阳修风格在本质上有着相通之处。徐慕云《梨园影事》载“老拙”文赞程长庚：“奕奕之神，虎虎之气。天生我材，是曰伟器。有仪可象，有威可畏，余音绕梁，兹犹未逝，领袖群英，岿然独峙。”^{[16](P35)} 张次溪：“已而出为伍胥，英神爽爽露眉宇，众奇之，及聆，其音嘹亮，

不类凡响。”^[9] 陈澹然评程长庚塑造伍员形象：“冠剑雄豪，音节慷慨，奇侠之气，千载若神。”《异伶传》评论：“长庚独喜演古贤豪创国，若诸葛亮、刘基之伦，则沉郁英壮，四座悚然。”^{[13](P725)} 徐慕云《梨园影事》文：“程之戏剧，譬诸韩文，沉浸浓郁，含英咀华，作为文章。”^{[16](P35)} 在古典诗学文论中，“沉雄”“沉郁”是风格论的最高境界，一般较多用来指涉李白、杜甫、韩愈、欧阳修的诗文风格和美感特征，而将这些审美概念用于程长庚风格，足见接受者对程长庚表演风格给予了多么高的评价和肯定。

众所周知，概念是人们反映事物本质属性的一种思维形式。一种批评话语的产生与相关概念的运用有关。民国批评家在程长庚风格接受上使用了一些具有美学意蕴的概念，如：“老杜之沈雄”“天风海涛”“金钟大镛”“沉浸浓郁”“含英咀华”“精深博大”“无美不臻”“沉郁英壮”“实大声宏”“清刚隽上”“博大广昌”等等，这些概念是程长庚风格接受的美感元素，是充满审美意味的接受话语方式，一定意义上也是体现建构京剧流派风格美学范畴的经典术语。

值得注意的是，在接受批评的具体方面，由于戏曲和文学有着不同的审美基点，民国程长庚接受在极力推崇一种与“文家韩欧”“诗家杜李”相提并论的理想风格的同时，舞台人物形象在整体风度气质上的接受也是一个十分显著的方面。陈彦衡对程长庚的批评体现了一种较为全面的接受：

余幼时见其登场，不但声容之美，艺术之高，人不能及，即其举止神采，一种雍容尔雅之气概，亦觉难能而可贵。盖于古人之性情、身分，体察入微，一经登场，不啻现身说法，故为大臣则风度端凝，为正士则气象严肃，为隐者则其貌逸，为员外则其神恬，虽疾言遽色，而体自安详，随快意娱情，而神殊静穆，能令观者如对古人，油然而起敬慕之心。^{[10](P872)}

这里，陈彦衡突出其表演个性风格，以其在舞台上扮演“大臣”“正士”“隐者”“员外”等角色，从“举止神采”上呈现的

“神殊静穆”及“雍容尔雅之气概”丰富了程长庚表演风格的接受内容。如果说剧目是民国批评家对表演者外在文本的接受,那么舞台形象的接受则是审美主体直接对表演者人物形象塑造的接受。

综上所述,民国批评家围绕着“表演”(文本)、“表演者”“语境”诸关系进行思考,对程长庚道德人品及其表演风格的认知,在一定意义上体现了传统诗学“知人论世”和明辨“风格”的积淀,正是这种“预置性”的积淀使程长庚接受深深打上了传统诗学、“风格”文论的烙印。这种批评接受方

式,无论对程长庚、还是京剧批评都具有开启京剧接受理论先河的历史意义。因此,对民国程长庚接受现象进行系统地分析和阐释,深层次了解这一时期京剧接受理论的特点和规律,将是一项很有意义的探索。

(此文系2015年5月22日在北京由中国戏曲学院主办的“京剧的文学、音乐与表演——第六届京剧学国际学术研讨会”提交论文。)

(责任编辑 薛雁)

参考文献:

- [1] 王梦生. 梨园佳话 [M]. 上海: 商务印书馆, 1917.
- [2] 徐珂. 清稗类钞 [M]. 北京: 中华书局, 1986.
- [3] 天璠. 程长庚小传 [J]. 戏杂志 (创刊号), 1922.
- [4] (日) 波多野乾一. 京剧二百年之历史 [M]. 鹿原学人译, 上海: 上海启智印务公司, 1926.
- [5] 穆辰公. 伶史·卷一 [A]. 民国京昆史料丛书 (第一辑) [C]. 北京: 学苑出版社, 2008.
- [6] 约翰·费斯克等. 关键概念: 传播与文化研究辞典 [Z]. 李彬译注. 北京: 新华出版社, 2004.
- [7] 王晓路. 话语理论与文学研究 [J]. 四川外语学院学报, 2008, (3).
- [8] 吴焘. 梨园旧话 [A]. 张次溪. 清代燕都梨园史料 [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1988.
- [9] 张次溪. 程长庚传 [J]. 戏剧月刊, 1928, 1 (6).
- [10] 陈彦衡. 旧剧丛谭 [A]. 张次溪. 清代燕都梨园史料 [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1988.
- [11] 朱书绅. 同光朝名伶十三绝传略 [A]. 民国京昆史料丛书 (第一辑) [C]. 北京: 学苑出版社, 2008.
- [12] 刘达. 俳優别传 [M]. 戏剧大观, 上海: 上海交通图书馆, 民国七年 (1918).
- [13] 陈澹然. 异伶传 [A]. 张次溪. 清代燕都梨园史料 [C], 北京: 中国戏剧出版社, 1988.
- [14] 姚斯、霍拉勃. 接受美学与接受理论 [M]. 周宁、金元浦译, 沈阳: 辽宁人民出版社, 1987.
- [15] 王萍. 京剧老生流派崛起的社会心理研究 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2010.
- [16] 徐慕云. 梨园影事 [M]. 上海: 上海华东印刷公司, 1933.
- [17] 张肖伦. 菊部丛谭 [M]. 上海: 上海大东书局, 1926.
- [18] 许九野. 梨园轶闻 [A]. 张次溪. 清代燕都梨园史料 [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1988.
- [19] 周明泰. 都门纪略中戏曲史料 (几礼居丛书) [M]. 上海: 光明印书局, 1932.
- [20] 诗樵. 程长庚之四箴堂 [A]. 周剑云. 菊部丛刊 [C]. 上海: 上海交通图书馆, 1918.
- [21] (日) 辻武雄. 中国剧 [M]. 北京: 北京顺天时报社, 民国九年 (1920年).
- [22] 王萍. 戏曲老生行当的文化原型解读 [J]. 戏曲艺术, 2010, (2).
- [23] 张次溪. 燕都名伶传 [A]. 张次溪. 清代燕都梨园史料 [C], 北京: 中国戏剧出版社, 1988.
- [24] 张肖伦. 燕尘菊影录 [A]. 天柱外史氏. 皖优谱·生谱 [C]. 上海: 上海世界书局, 1939.
- [25] 张肖伦. 吟秋轩剧话 [N]. 武进报, 民国4年 (1915-11-22).