

近代学术转型下京剧流派理论研究刍议

王 萍

(中国艺术研究院 研究生院, 北京 100029)

【摘 要】起步于近代学术转型语境下的京剧流派研究理论,在观念和研究范式上折射出明显的时代特征。从总体上看,它是有着现代学理色彩、超越个体单向观照,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综合性研究。但是,传统的传记体例的研究方法仍然是其理论研究的重要支柱。这种新与旧、传统与现代在学理、方法上的交织、结合,共同构筑了20世纪初京剧流派研究的理论架构,体现了流派研究在近代学术转型期基本的学术风貌。

【关键词】近代学术转型;京剧流派;理论研究

【中图分类号】I207.32

【文献标识码】A

【文章编号】1001-5140(2009)02-0107-06

自有了王国维的《宋元戏曲史述》后,中国戏曲研究范式因其学理形态的现代性而开启了新的篇章。起步于这样的学术语境下的京剧流派研究理论,在观念和研究范式上折射出明显的时代特征。总体来看,它有着现代学理色彩,是一种力图超越个体单向观照,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综合性研究。但是,传统的传记体例、“知人论世”的研究方法仍然是其理论研究的重要支柱。这种新与旧、传统与现代在学理、方法上的交织、结合,共同构筑了20世纪初京剧流派研究的理论架构,体现了流派研究在近代学术转型期基本的学术风貌。

一、传统与现代结合的史论研究范式

中国古代的史学非常成熟,历史描述一直是国学研究的重要内容之一,其充分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分析,但是受古代传统感悟式直觉思维方式和辩证法思想因素的影响,古代文论中的审美经验主要以作品为本位具体呈现出来,在理论形态上多为随笔式、感悟式的研究范式。加上戏曲本身作为“小道”“技末”不被重视,戏曲的史论一直处于边缘化状态,很多理论散见于文人的书信、序、跋或戏剧文本的评点中,这给戏曲的史论研究带来一定困难。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,“录”的部分主要是宋、元、明初的南戏剧目的著录,“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,而作为“论”的“蔽见”是随笔式的,更多寓于“叙”之中。

众所周知,任何整体都是以一定要素为特定目标而组成的综合体。史论研究的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。一般来说,前者是信息性的,后者是分析性的;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。这两大特定目标既是史论研究范式的基础,也是其综合、系统进行整体架构的主体内容。然而,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

【收稿日期】2009-01-14

【作者简介】王萍(1961—),女,陕西宜川人,高级讲师,中国艺术研究院2006级博士生,研究方向为戏剧戏曲学。

现象特征或规律的总结以及对现象本质的追问、揭示。

纵观 20 世纪初京剧流派研究在史论维度上的探索与走向,不难发现,在传统研究重陈述的基础上,开始突出对流派研究系统的、历时性的观照。或者说,是突出了对流派整体性特征的理论总结和把握,而这种整体性的把握意味着主体对审美对象完整、全面的认识过程,体现了现代学术追求的自觉意识。诚然,早期一些专论还不是严格意义上的史论,具体写法上还主要是陈述性的纪传体样式,但是,已经出现的以史为线或述或论的整合趋势,以及力图从理论特征或规律的总结上进行整体性把握的研究范式仍具有时代意义。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。实际上,任何一部史论中陈述性的叙述都是不可或缺的主要内容,历史的主体是人,人是世界的目的和价值归依。艺术流派的生成和嬗变、传递与继承等实践活动都是依靠主体的艺术家来实现的。毫无疑问,任何脱离艺术家主体的研究都是苍白而片面的。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。

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,但却是一部较早对流派代表人物做历时性梳理的专著,具有开拓性的贡献。该著以“总论”“诸剧精华”“群伶概略”“余论”四章的内容勾勒晚清至民初戏曲发展演进轮廓的同时,第三章“群伶概略”中在“徽班世家”下有“程长庚为戏中泰斗”、“张二奎”、“于三胜”、“汪桂芬”、“谭鑫培”、“孙菊仙”、“梅兰芳”传略简介。

穆辰公《伶史》(汉英图书馆,1917 年)是一部戏曲演员史,本书以传统的传记体形式为当时 32 位优秀的表演艺术家立传,以京剧演员为主,并以声望、资格、品行、身世等为标准,按本纪、世家、列传分类排列。其中将程长庚列为本纪第一,孙菊仙、谭鑫培分别列为本纪第二、第五,余三胜、汪桂芬列为世家第三、第九。刘豁公《戏学大全》(生生美术公司,1920 年)在“名优列传”一章中有为杨小楼、谭鑫培、张二奎、梅兰芳所做传记。

许志豪和凌善清的《新编戏学汇考》(上海大东书局,1926 年)是一部具有戏曲史意义的专著,体大虑周,体现了作者对戏曲所蕴涵的各个形态、内容、组织的全面、系统的认识。全书分“戏学”、“戏曲”两大编。“戏学编”在系统介绍京剧历史、表演、音乐、角色等各方面知识的同时,以行当分章,每章都介绍各行当优秀演员,其中涉及流派代表人物。

王芷章《清代伶官传》(中华书局,1936 年),全书分上、中、下三卷,以行当分类,著录了从乾隆至宣统各朝选入内宫的 295 位艺人,其中有对谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙等流派人物的专章介绍,以及他们俸禄、演出时地等情况的记载。这也是该著与众不同之处。

朱书坤《十三绝图象传》(三六九报社,1943 年)主要为早期流派代表程长庚、谭鑫培、张二奎、杨月楼做传。同时,在“附志”中为题词的流派代表余叔岩、梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生做了概略介绍。唐友诗《平剧二百年》(放庐斋室,1948 年)较为详细地介绍自乾隆 25 年以来 200 年间京剧行当的发展情况和艺人、戏班的演剧活动。全书以行当设章分述,第一章有 11 节介绍老生流派代表,除汪笑侬外,还有余叔岩、马连良、高庆奎、谭富英、杨宝森等,第四、第五章有“四大名旦”之介绍。

从体例看,以上专著传记体为多数,具体内容以陈述性的叙述为主。可见,在近现代转型背景下,流派研究在史论方面有传统因袭,也有现代意识下的探索。因为,对流派代表系统历时性的钩沉、爬梳中不仅包含着作者的理论修养及其意图,而且更蕴涵着作者逻辑理性的思维和历史考辨的眼光。

实际上,真正从史论角度对流派代表研究进行爬梳、钩沉的是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),青木正儿著、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。青木正儿著、王古鲁译《中国近世戏曲史》第四篇“花部勃兴期”,作者在对这一历史事件梳理、分析后,进一步阐释事实本身的历史价值,明确指出京剧早期流派代表程长庚“以老生呼号天下”从而“生旦易处,剧道渐就于正”之意义^[1]。这一反映作者历史远见卓识的结论,体现了近代学理观念下的理性判断。

近代皮黄戏的出现,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。这一历史性的转向及其演进过程揭开了中国戏曲史、中国文化史的重彩华章。但是,历史不只是对于过去事件的简单记录,而且也是对人的实际存在状态的表征,通过人的社会活动、整个生存状态的展示,从而深层次地揭示历史事件的内部规律及其发展脉络,这是现代历史学的新内涵。在某种意义上,传统的传记体例和描述性为主的理论范式,在流派理论初期似乎更为重要。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。但在现代学术理念关照下的方法,即使是叙述性的历史材料,在经过具有理性思考的综合性钩沉、爬梳后,仍然具有时代和历史价值,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,一方面历时性地揭示了流派的发展规律,另一方面体现了在近现代大的学术转型语境下,流派史论研究对传统及现代研究范式的选择和融合。

二、流派理论的本体研究范式

流派理论本体研究是流派研究的基本学术标志,意味着流派理论研究对审美经验描述的超越,其凸现了流派理论研究的学术品格,表征了在近现代学术转型下京剧流派理论研究不仅作为事实本体的存在方式,而且以理论描述的功能体现流派本体研究的存在。毫无疑问,流派理论的本体研究更多地体现了现代学术研究的意义。

(一)流派意识

流派意识是建构流派理论体系的出发点,是流派学术化自觉理性的表征,它规定着理论体系建构中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《国风》”、“其源出于《楚辞》”、“其源出于《小雅》”^[2]等语句,揭示流派的脉络构成及其归属。与钟嵘同时代的沈约在《宋书·谢灵运论》中亦云:“自汉至魏,四百余年,辞人才子,文体三变……原其飘流所始,莫不同祖《风》、《骚》。”^[3]萧子显《南齐书·文学传论》亦云:“今之文章,作者虽众,总而而论,略有三体。”^[4]可见,齐梁时期流派意识在理论界已十分浓厚。及至明代,诗人何良俊《四友斋丛话》卷二十四云:“诗家相沿,各有流派。盖潘、陆规模于子建,左思步骤于刘楨。”^[5]南宋姜夔《白石道人诗说》:“诗有出于《风》者,出于《雅》者,出于《颂》者。”^[6]刘熙载《艺概》卷二《诗概》:“太白诗以《庄》、《骚》为大源。”^[7]何良俊、姜白石和刘熙载的论述源头,均来自钟嵘流派意识的影响。

作为古代诗学最早具有系统理论思想的专著,钟嵘的开辟之功,对后世影响巨大,历代诗学文论者自觉不自觉地遵循钟嵘流派的理论范式,可以说,对“派”或“流派”的认知是古代诗学重要的审美范畴之一。

同样,传统诗学的流派意识对国学基础深厚、深受传统诗学浸润的民国时期流派理论家的影响也是深刻而无形的。他们对京剧流派的体认和归属,自然建立在传统诗学的基础之上,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,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……”^[8]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“派”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,翁辟阴阳,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

名园花木翳荟中,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,一洗箴琶凡响矣^[9]。

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底所在。

由传统诗学生成的京剧流派意识,实际上表征了民国时期理论者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。

袁毓麟曰:“童叟后,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,至今梨园中奉为圭臬。虽有名伶,终不能出三人范围一步,信足传矣。”^[10]

徐珂《清稗类钞》曰:“伶人初无所谓派别也,自程长庚出,人皆奉为圭臬,以之相竞。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“后三杰”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”。^[11]

许九野《梨园轶闻》对“前三杰”总体评价曰:“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。”^[12]

日本学人青木正儿也认为,“且自咸丰间徽班老生长才程长庚出而主宰伶界,以张二奎、余三胜老生与之鼎立,继之以汪桂芬、谭鑫培、孙菊仙之徒,皆以老生成派。”^[13]

清晰的流派理论来源于清晰的流派理论意识及其历史渊源的影响。已有传统诗学流派意识的审美经验所形成的审美认知范式,是作者感受、顿悟、理解京剧流派艺术,并生成流派意识的基础。显然,民国时期理论家无论在情感内涵、审美意识还是审美观照上,总是以传统诗学流派视阈为坐标来体认、把握京剧流派艺术特征,甚至包括对流派渊源的考索、追溯。

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素质,二者不仅具有产生审美同构的应然性,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。从某种意义上看,这种思维范式使京剧流派意识的生成从自发转向自觉,并且规定、影响着流派理论范畴、对象研究的推演和深化。

(二)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,主要有以流派代表为主体的姓氏命名和地域命名两种方式。如称张二奎为“奎派”,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,在对流派体认、分类的同时,倦游逸叟、袁毓麟等就已经在用姓氏命名的方式指称“前三杰”流派。前引倦游逸叟《梨园旧话》:“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。”特别在盛赞张二奎表演后,倦游逸叟明确指出,“……宗之者目为奎派,迄今五六十年奎派尤相沿不绝……”^[14]前引袁毓麟之论,“程长庚、余三胜、张二奎三人出,而分门别类,各有所长。”不难看出,倦游逸叟、袁毓麟对“前三杰”以姓氏称派的意向十分明显。

许九野《梨园轶闻》就直接以流派姓氏称“派”了,“道、咸间分三派,一、奎派……一余派……一程派……”

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。”^[15]

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”即指由谭鑫派、梅兰芳创立的具有谭派、梅派风格特征的表演流派。

仍如前述，倦游逸叟论“程如老杜之沈雄”，“余如韦、孟之闲适”，“张如沈、宋之应制各体”。

前引许九野一开始就说，程派（程长庚）“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”。

波多野乾一评述张二奎，“与程长庚对抗，于当时剧界，留以奎派大名之张二奎，异乎程之安徽人，余（三胜）之湖北人，而为直隶顺天产。……特能以‘奎派’二字，在剧界独树一帜者，为彼之唱工。”

评余三胜时波多野乾一认为，余派“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”^[16]，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》：“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。”^[17]

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，以地域命名流派。这一命名方式可能引起我们对两个事实的关注：一是指以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；二是指以流派代表籍贯为核心所形成的具有深厚的地方传统文化的地域流派。毫无疑问，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，主要有倦游逸叟《梨园旧话》和陈彦衡《旧剧丛谈》。

前引倦游逸叟《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，倦游逸叟虽然提到流派籍贯，但是没有剔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。（学界一般认为张二奎是河北人，然其究竟是否浙人，不在本文论述之内，故不做辨析。）

如前分类所述，《旧剧丛谈》则云：

……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，采取二派而摅以北字，故名奎派。

陈彦衡以流派代表“前三杰”的籍贯为核心，明确提出“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，还暗含着构成流派风格的某一地域特殊的背景文化。从文化学的角度看，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，它更是人类文化在历史空间意义的组合，带有鲜明的历史时间意义。

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”^[18]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”则整合了徽汉艺术元素，形成了以北京语音为主的京剧唱念语言。这一切的背后都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^[19]。实际上,构成这种背景的一个重要元素就是地域文化。

戏曲起源于民间,最能集中体现民间审美意识,尤其在最初,总是同某一个“地方性”的生活、习俗、语言、审美趣味等紧密地联系在一起,表现着那个地方人们的意识和情感。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。在徽汉、徽京艺术整合、形成京剧的初期,“前三杰”不仅作为老生流派的杰出代表,也作为京剧形成的奠基人,与生俱来的地域性文化特质,从地方语言、思维特点、审美意识对京剧的影响是深刻而极其重要的,这一点,无论京剧的形成还是京剧生行的崛起等,都已经为历史所证明。

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。命名方式不同所侧重的理论蕴涵也不同,尤其是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,流派命名的价值就显豁出来了。当然,流派代表姓氏和流派代表地域两种命名方式,不是绝对的彼此毫无联系,而是彼此关联重叠,甚至在某些层面相同,比如,流派代表姓氏、籍贯、风格在一定层面是相互依存、难分彼此的。

但是,作为主体对客体进行重构的主要方式之一,命名是流派理论研究最本原的问题,也是流派本体研究最核心的问题,它涉及到流派分类、流派历史分期、流派风格以及相关的价值内涵、文化意蕴、社会认同等流派理论建构中许多本质的复杂内容。这些内容是构成流派理论系统工程的基本元素,本文不想在此做更深的探讨,但以晚清、民国时期京剧流派艺术实践的充分发展为前提的流派命名,是流派本体研究理论建构的必然要求。

在近现代学术转型的历史语境下,京剧流派理论深受其影响,无论是史论的研究,还是理论本体的研究,无疑其中都有着现代学术逻辑性、系统性等理性熔铸的考量,而新与旧、传统与现代交织、结合的研究范式既标志了一个时代的学术特征,也体现了20世纪初流派研究理论范式建构的自觉追求。这种范式对百年来的流派理论研究产生了深远影响,为进一步深化京剧流派理论研究提供了新的研究视域。

参考文献:

- [1][日]青木正儿.中国近世戏曲史(下册)[M].王古鲁译.上海:商务印书馆,1936.465.
- [2]钟嵘.诗品全译[M].徐达译注.贵阳:贵州人民出版社,1990.37-51.
- [3][南朝]沈约.宋书[Z].北京:中华书局,1974.1778.
- [4][南朝]萧子显.南齐书[Z].北京:中华书局,1972.908.
- [5][明]何良俊.四友斋丛话(卷二十四)[Z].北京:中华书局,1959.214.
- [6]何文焕.历代诗话[Z].北京:中华书局,1981.681.
- [7]刘熙载.艺概[M].上海:上海古籍出版社,1978.57.
- [8][9][14]倦游逸叟.梨园旧话[A].张次溪.清代燕都梨园史料(下)[C].北京:中国戏剧出版社,1988.814,814,814-816.
- [10]袁毓麟.清代轶闻·艺术史(卷十)[M].北京:中华书局,1915.17-25.
- [11]徐珂.清稗类抄·优伶类[M].上海:商务印书馆,1917.5101.
- [12][13]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,1988.841,841.
- [15]郑剑西.二黄寻声谱[M].上海:大东书局,1929.2-3.
- [16]波多野乾一.京剧二百年之历史[Z].鹿原学人译.上海:上海启智印务公司,1926.21.
- [17]竹于园.花城剧谈[M].香港:中华书局香港印书厂承印,1954.7.
- [18]小铁笛道人.日下看花记·自序[A].张次溪.清代燕都梨园史料(上)[C].北京:中国戏剧出版社,1988.55.
- [19][美]克莱德·克鲁克洪.文化与个人[M].杭州:浙江人民出版社,1986.28.

(责任编辑 贺卫光 责任校对 肇英杰)