

民国时期京剧流派文献史料研究

■王萍

摘要:民国时期京剧流派研究呈现出以流派代表人物为核心的向四个研究向度展开的总体特点。即个案研究、综合性研究、史料辑录、剧目选编。作为流派意识自觉的产物,民国时期流派研究不仅推动了历史语境下相关理论的深化与发展,而且对流派艺术实践活动起到了积极的促进作用,与当时兴盛的艺术表演流派一起,共同促进了近代京剧流派的繁荣。

关键词:民国 京剧 流派研究

近代京剧流派研究是京剧理论研究的重要内容。京剧艺术发轫于近代,辉煌于近代,期间大师辈出,流派纷呈,对这一社会现象,民国时期理论界从不同层次、不同角度作了探讨和研究。本文就民国时期京剧流派文献史料作一简要梳理和考察,以期对今后流派理论研究有所裨益。本文所涉及的流派代表主要指在近代京剧流派历史演进中,具有时代意义的流派代表人物。本文只对流派研究的专著类文献史料进行考察,报刊类史料留待另论。

—

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。大体上讲,民国时期京剧流派研究开拓面十分广泛,从流派代表人物、流派剧目(作品)、流派唱腔(音乐)、流派表演及其风格等不同层面都有涉及,但就方法和视角来看,呈现出以流派代表人物为核心的向四个研究向度展开的总体特点,即个案研究、综合性研究、史料辑录和剧目选编。它们决定着流派研究的方向、结论以及研究的广度和深度。其中,个案研究以梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云“四大名旦”及诸流派时评剧论为主要内容;综合性专论、史料选辑汇编则是程长庚、张二奎、余三胜“前三杰”老生流派及谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙“后三杰”老生流派研究取资之渊薮;剧目选编贯穿前三个向度

研究。具体论述如下:

个案研究

个案研究最初是心理学的一种方法,它通过对某几个人的心理状况的研究来探究同一类人的心理特征的形成和发展过程。后来这种方法广泛运用于社会、历史等学科。本文所指个案研究是从广义的角度指流派研究中有关京剧表演流派代表艺术实践活动、生平生活等的研究。具体说,就是以个人专集的形式,聚焦于一定时期流派代表人物生平、表演才能、演出剧目和剧评文论等方面的研究,事实上即是对流派代表人物个体单向的并且是共时性的一种观照。

流派代表个案研究始于民国时期,它是明星文化与大众传媒结合的产物。民国时期,国门的开放和欧风美雨的不断熏染以及大众传播媒介的迅速发展和广泛普及,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,确立了以演员为中心的表演体制。这一体制的核心在于艺术个性化的极度张扬,个性化的艺术表现不仅是形成流派、风格的前提条件,而且与明星文化相契合,共同造就了民国时期一批京剧艺术表演明星。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,社会对流派代表的关注、期待也表现为多层面、多角度。因此,如果说,明星文化是大众审美期待的一种诉求,那么流派代表人物个案

作者简介:王萍,高级讲师,中国艺术研究院 2006 级博士生。

研究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案研究从客观上提供了可能性。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,还有代表大众传媒技术的报纸、刊物等。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。这些信息包含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。这些在以下流派代表人物个人专集中都有反映。主要方面有两点:

(一)从个人传记的角度记录流派代表人物生平、艺事,考察流派代表人物的整体面貌。

刘菊禅《谭鑫培全集》(1940年,上海戏报社)记述了谭鑫培家世简历、艺术特点、轶闻掌故、谭氏家谱以及谭鑫培在升平署演出情况。

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、杨尘因《杨小楼》(上海三益美术公司,1919年)是较早介绍三位流派代表生活经历及其艺事活动的专集。

燕平居士《马连良百话集》(1933年)有四章计一百节,其中第一章介绍了马连良家世、略传、科班学习、师友交往、性情嗜好等个人生活情况。第二章介绍马连良在华社剧社、双庆社、和胜社、春福社等剧社演出剧目表,包括在上海大舞台演出所售银数表。第三章专章介绍马连良擅演能剧。第四章除介绍了马连良第一次到沪演出情况及“配角略记”外,还有“戏份及票价”等演出收入情况的介绍。沈睦公《温如集》以马连良字号温如做专集,将时论汇集成册并配有马连良剧照13幅。

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、诗文及有关剧评,还有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,也是民国时期京剧流派代表开个人专集风气之作品。

凤笙阁主《梅兰芳》(1918年,梅社)计十章分上、下两编,上编论述了梅兰芳家世、艺术成就及其代表剧目,下编介绍了梅兰芳生活趣事、与同期名演员的比较、演出曲本及相关评论、赠诗等。齐如山《梅兰芳游美记》(1933年,商务印书馆)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,为后人留下了一页珍贵的历史记忆。

吴江枫《程砚秋专集》(1938年,黄金大戏院)红叶馆主《程砚秋专集》(1941年,黄金出版社)、《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》(1935年,京津印书局),舍予《荀慧生》(1927年)、鄂昌公《荀慧生专集》(1941年,黄金出版社)荟萃程砚秋、荀慧生、尚小云经典剧目、剧评以及众名家的论剧赠诗等,这些都是流派代表个案研究重要的历史资料。

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案研究对大众审美情趣、时尚追求所作出的积极回应。

(二)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)是一部关于谭鑫培演唱艺术的个人专集,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。书的总论部分对京剧老生流派表演艺术从不同方面进行了阐述。当时著名剧评家张鹤子评价该书:“《说谭》一卷,评论谭氏名剧并附注以胡琴之工尺,明其一字一声皆有精凿不堪刊之特点;又于卷首论宗派,论四声尖团,论声调,论板眼,论说白,论身段神情,论胡琴,论须生分三门,皆陈议高深而说理透辟。”^①可以说,这是较早从演唱角度对京剧流派代表进行研究的个人专著。

齐如山《梅兰芳艺术一斑》(1935年,国剧学会),全书四章,介绍了京剧的“发音”、“动作”和梅兰芳“歌唱”、“念白”、“表情”、“身段”、“指法”的表演特点,并以梅兰芳的身段、手式为图例,介绍戏曲旦角的身段方式。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)虽然是梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云四大名旦综合专集,但依据个人分章论述,其中有剧评和各自经典剧目总本。值得注意的是,作者从四大名旦“天资”、“噪音”、“扮相表情”、“武工”、“腔调”、“做工”、“字眼”、“台步”、“台风”、“身段”、“新剧”、“旧剧”、“本戏”十三个方面做了具体详细的分析。宋春舫《恺撒大帝登台》(1936年,商务印书馆)所撰“从莎士比亚说到梅兰芳”,把梅兰芳与莎士比亚

相提并论，通过中外比较角度说明国剧的审美内涵与价值。

上述个案研究专集，有关旦角的时评专论较多，但是，品评内容与魏三胜、高朗亭时期的“品花”不可同日而语。这与民国时期以旦角为首的明星文化有关。1918年上海梅社编辑发行的《梅兰芳》一书云：“自大老板以降，名伶辈出，戏园之台柱子通例既以老生任之，此外青衣，花衫，小生，黑头，老旦各角不过为其左右手供其搭配而已。而何以自谭鑫培死后，梅兰芳应运而起，老生势力一落千丈，旦角竟执剧界之牛耳，一若老谭为老生结局之英雄，……”^②据此可见，随着“四大名旦”的崛起，近代戏剧舞台史上出现了生旦并重、竞相繁荣的局面。而与之一起兴盛的流派代表人物个人专集也表现出一种崭新的剧评文风，反映了社会对一种全新的表演风范及审美追求的认同。即使包括老生流派代表在内的个人专集，其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。如果说，晚清以“品花”为主的戏曲批评，反映了传统士人的审美趣味，那么民国时期对“四大名旦”等诸流派的时评剧论则体现了辛亥革命后知识分子群体的审美倾向。总之，流派代表个人专集是近代明星文化的产物，某种意义上讲，其具有一定的商业性，同时也是大众文化的一部分。

综合性研究

综合性研究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。虽然，综合性研究仍是以流派代表人物个体为中心的研究，但是，在理论上出现了一种整合趋势，形成流派理论研究的独特内容。民国时期流派代表人物的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的规模和深度。需要注意的是，这些专著、专论重点是在对老生“前三杰”、“后三杰”流派的钩沉、爬梳上。

首先，综合性研究以戏曲学史论的视阈对老生行流派给予系统的、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）在以“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。实际上，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。

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三十二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。其中列程长庚为本纪第一，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、梅兰芳所作传记。

许豪、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、脚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）是一部具有重要史料价值的流派代表专著。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二百九十五位艺人，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、杨月楼作传。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、荀慧生作了概略介绍。唐友诗《平剧二百年》（放庐斋室，1948年）较为详细地介绍自乾隆二十五年以来二百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，第一章有十一节介绍老生流派代表。除汪笑依外，还有余叔岩、马连良、高庆奎、谭富英、杨宝森等。第四、五章有“四大名旦”之介绍。

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）“第五·营业”专门介绍谭鑫培、杨小楼、余叔岩、梅兰芳。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）全书以京剧脚色行当为框架分为十一章，“第一章·老生”设八节介绍老生流派代表“前三杰”、“后三杰”及汪笑依，尤其第十三节专门介绍票友老生，可谓眼力独到，难能可贵。“第四章·青衣”介绍“剧坛明星梅

兰芳”。正木青儿著、王古鲁译《中国近世戏曲史》(商务印书馆1936年),第四篇“花部勃兴期”,论述自乾隆末至清末花部之勃兴与昆曲之衰微。值得注意的是,此著在对这一历史事件进行诠释的同时,揭示了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。^③这一结论,反映出作者的历史识见,应该说是十分正确的。

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。前者是信息性的,后者是研究性的。以上研究具有一定的传记性质,其固然倾向于信息性,但作为历史材料,它们是历史理论思维客观的基本素材,是反映流派历史本体的主要内容,尤其经过具有理性思考的综合性钩沉、爬梳,这些内容在建构对流派代表人物个体艺术生命叙事话语的同时,也历时性地揭示了京剧流派的发展规律。

其次,综合性研究在研究的方向上呈现出对流派代表人物艺术审美进行理论总结的态势,突出表现在两个方面:

第一、流派风格化的体认 风格是艺术家个性化、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,综合性研究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。

1. 表演风格。在戏曲艺术中表演风格是唱、念、做、打的综合显现。民国时期流派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“如游名园花木繁盛中”,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”。^④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”^⑤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。”^⑥周剑云《菊部丛刊》对“后三杰”评价,曰:“……谭氏芋徐为妍,以纤巧见长,虽含呜咽饮恨之慨,却少慷慨激昂之情;孙氏大气磅礴,躯体修伟,……汪桂芬卓然中声,音若钟声,写孤臣异域之悲,绘孝子思亲之感,始终不懈,一字一泪,洵非孙、谭可及。”^⑦燕山小隐《近世伶工事略》盛赞谭鑫培唱念做打皆臻于完美,曰:“老生

必唱工、作派、身段、技术皆有可观,方能称为完全人才。……数十年能于四者咸备,而又登峰造极只一谭鑫培耳。誉为空前绝后,尊为圣贤山斗,皆不为过。”^⑧

2. 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,都可见出对流派代表“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,仅有倚喉音争胜,如程长庚、张二奎诸名宿,皆不尚‘花音’。自于(余)三胜以腔名,后来者踵磨增华,‘花腔’之多,遂有层出不穷之势。谭鑫培即第一以花腔者也。”^⑨

裘毓麟认为,唱工最佳者不出“云遮月”噪和“脑后音”噪,“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。”^⑩

冯小隐评价“谭鑫培之喉号云遮月,抗坠从心,刚柔兼备,运用直如意,……以隽永胜之”。^⑪

齐如山敏锐地注意到社会风尚、审美趣味变化是影响流派代表唱腔风格的主要原因,他对谭鑫培唱腔艺术风格有独到见解。他认为“腔调也是一时有一时的风尚,光绪初年最时兴宏亮,”所以大家听惯了旧的唱腔,不习惯听谭鑫培的唱法。他指出谭鑫培“对于腔调研究非常之细,……比古人精致得多。”^⑫

3. 角色风格。在角色塑造上追求鲜明独特的艺术个性是流派“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。刻刊于道光二十五年(1845年)、同治三年(1864年)光绪二年(1876年)的《都门纪略》先后列出程长庚擅长剧目角色近十出:《法门寺》赵廉、《草船借箭》鲁子敬、《洪羊洞》杨六郎、《监酒令》刘璋、《审钗钏》向官、《汜水关》、《华容道》、《战长沙》关公、《文昭关》伍子胥等。^⑬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、诸葛亮见长,二公皆儒者,而戏中肃近长厚,老班均以意得之。”^⑭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。”^⑮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,……能戏以《打金枝》、《金水桥》、《黄鹤楼》、《上天台》、《天水关》等为最佳。”^⑯

波多野乾一《京剧二百年之历史》评余三胜：“其相貌不仅为贵族的，且有一种清肃之气。……得意之剧为《四郎探母》、《黄鹤楼》、《取帅印》、《让成都》、《捉放曹》、《鱼肠剑》、《击鼓骂曹》等，又巧于反二黄，如《李陵碑》、《奇冤报》等……。”^⑦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》之类；二、余派，即余三胜，（紫云之父，叔岩之祖）苍凉悲壮，专工《桑园寄子》、《碰碑》之类；三、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。”^⑧

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。

以上论述可见，理论界对流派艺术风格的审美认知主要是以传统诗学为坐标的，这是民国时期流派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。这种认识为建立较为系统的流派理论奠定了基础。

第二、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。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，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”的是吴煮《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……。”^⑨吴煮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。

继吴煮后，一些理论研究表达了相似观点。裘毓麟认为，程长庚、余三胜、张二奎所创流派，各有所长，为梨园圭臬“虽有名伶，终不能出三人范围一步”。^⑩

徐珂《清稗类钞》亦云：“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，独居方面。是为前三派。”徐珂在分析“前三杰”老生流派各自艺术特点后，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……谓为后三派亦无可”。^⑪

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，采取二派而搀以北字，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地探究，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”、“汉派”、“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。

青木正儿《中国近世戏曲史》沿用上述观点，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，遂至老生主演之诸出盛兴。”^⑬

这一时期报刊上也有文章论及。1922年《戏杂

志》尝试号文华的“说派”、1928年《戏剧月刊》第一卷第二期味莼的“今之所谓派别者”，1930年《梨园公报》第二〇四期张国安的“旧剧之派别”、1938年《十日戏剧》第一卷二十期石怪的“谈须生派别”，1938年第一百七十八期翁偶虹的“偶虹谈剧——派”。

由以上梳理可以看出：①理论界用“派”之理念对老生流派给予讨源、钩稽，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。②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、归属研究的重要的基础来源。

史料辑录

这是指有关流派理论文献的搜集、整理与研究。史料的选辑汇编为近代京剧流派研究提供了客观的基础性资料。

晚清咸、同年间是老生流派“前三杰”艺术活动时期，也是京剧史的开创时期。但遗憾的是，对早期流派代表程长庚、余三胜、张二奎的记载很少，理论批评更是没有。从现有资料看，有关程长庚、张二奎、余三胜“前三杰”艺术活动的记载，主要见于杨静亭著《都门纪略》和张次溪所纂《清代燕都梨园史料》（正编）。

据周明泰《都门纪略中之戏曲史料》记载，刻刊于道光二十五年（1845年）、同治三年（1864年）光绪二年（1876年）的《都门纪略》都把程长庚列为三庆之首，并列出其经典剧目和扮演角色。1934年张次溪所纂《清代燕都梨园史料》中收有咸丰、同治、光绪年间几篇有关“前三杰”艺术活动的资料。兰芝室主人《都门新竹枝词》曰：“乱弹巨擘属长庚，字谱昆山鉴别精。引得翩翩佳子弟，不妨受业拜师情。”^⑩伴花斋《都门杂咏·黄腔》“二奎今日已沦亡，三胜由来没准常。若向词场推巨擘，个中还让四箴堂。（每有贴戏，长庚必为《四箴堂程》，余直书名而已。）”^⑪韩又黎的《都门赘语·观剧》“道怪游人争贴坐，长庚明日演《昭关》。”^⑫醉春山房主人《都门虫语·观剧》“前头几出怪遍长，倦极思归转自商。拈起戏单重检点，《洪羊洞》是四箴堂。（京都呼程长庚不提名，但曰‘四箴堂’。）”^⑬尽管上述史料零散记载了京剧早期流派代表人物的艺术活动，

但是其间也折射出流派盛行时的社会风尚以及当时社会对程长庚、张二奎、余三胜“前三杰”老生流派的接受、认同程度。

民国时期京剧流派代表研究在文献的搜集、选编上出现了一系列重要成果。早期有1905年上海国华书局出版袁梨老人的《乐府新声》（一名《同光纪略》）、1911年商务印书馆出版慕优生的《海上梨园杂志》（下册）、1912年驾时书局出版隐岩《改良新戏考》、1914年上海中华图书馆出版冯叔鸾的《啸虹轩剧谈》等。

后来一批在传统国学方面训练有素的研究者把传统的文献方法引入了戏曲研究领域，这使流派代表研究出现崭新面貌。作为文献搜集、选编的扛鼎之作，有几部专著值得注意。

一是周剑云的《鞠部丛刊》（上海交通图书馆，1918年）。全书分为“霓裳幻影”、“剧学论坛”、“歌台新史料”、“戏曲源流”、“梨园掌故”、“伶工小传”、“粉墨月旦”、“旧谱新声”、“艺苑选萃”、“骚人雅韵”、“俳优轶事”、“品菊余话”十二个部分，收录了清末至民国初期分散于报刊上的大量剧评、剧史研究文章和剧本，内容主要是京剧。“霓裳幻影”是影集部，其中刊有汪桂芬、谭鑫培、梅兰芳、汪笑侬剧照和生活便装照。“粉墨月旦”为一剧一评，其有汪桂芬、谭鑫培、孙菊仙、梅兰芳、尚小云代表剧目之剧评。“旧谱新声”十篇文章，其中六篇是有关汪桂芬、谭鑫培、孙菊仙、汪笑侬剧目的介绍。“艺苑选萃”、“骚人雅韵”、“俳优轶事”、“品菊余话”等杂谈、赠答诗文也都有涉及流派代表人物的内容。这部书的理论性比较强，有关流派代表研究内容在书中占有重要位置。

二是张肖仓《菊部丛谭》（大东书局，1926年9月出版），全书分“燕尘菊影录”、“歌台怀旧录”、“倩倩室剧话”三部分。第一部分按生、旦、净、丑分类排列，记录了清末民初自程长庚始老生“前三杰”等著名京剧艺人生平和艺术成就，第二、第三部分也有记录流派代表遗闻轶事及其剧评文章。

三是张次溪所纂《清代燕都梨园史料》正续编，两部书广集清代有关戏曲著述达51种之多，搜索范围涉及杂记、碑抄、竹枝词等。上起吴长元的《燕兰小谱》下迄张次溪本人的《燕归来簃随笔》，历经乾隆、嘉庆、道光、咸丰、同治、光绪、宣统各朝，直到民国初年，时间跨度二百多年。主要内容有北京的戏曲演出活动、班社沿革、名优传略、以至于梨园中的种种轶闻掌故等。可以说，张次溪所著续编是辑录有关早期流派代表艺术活动史料最多的专著。张

著正编曾于1934年由北平邃雅斋店排印出版,续编则于1937年由北平松筠斋书店排印出版。正续两编于1988年由中国戏剧出版社点校出版。

四是几礼居戏曲丛书四种。周明泰,别号几礼居主人。周明泰先生于1932年至1933年初先后编撰四种戏曲丛书。第一种《都门纪略中之戏曲史料》作者简述了清杨静亭所编《都门纪略》的缘起和版本情况,并就书中“词场”一门,以图表形式,列举了从道光二十五年(1845年)的初刻本至光绪三十三年(1907年)经后人增补、重刻的六种版本中记载的戏曲史料。其中就有对程长庚演剧的记载。第二种《五十年来北平戏剧史料》、第三种《道咸以来梨园系年小录》、第四种《清升平署存档事例漫抄》关涉戏曲内容十分广泛,均为流派研究以资参考的重要史料。

五是齐如山《京剧之变迁》(北平国剧学会,1935年)。此书为《齐如山剧学丛书》之二。作者汇集自己历年登载于报刊的评论文章,按剧本、脚色、戏园、戏班等类别分辑而成,在反映百余年来京剧历史变革的同时,作者通过流派代表在唱、念、做、打以至整个演出形式上发生的变革,说明社会的发展变化是京剧艺术嬗变之动力所在。这是很有远见卓识的。作者主张京剧革新,书中对谭鑫培唱腔变化给予了社会心理角度的分析,表现了作者非同寻常的历史眼光。

此外,还有徐慕云《中国戏剧史》(世界书局,1938年)、张联公《听歌想影录》(天津书局,1941年)、刘炎臣《菊花锅》(1941年,三友美术社)等为京剧流派研究辑录了一些十分珍贵的资料。

除学者汇辑外,一些刊物对当时流派研究也有辑录出版。1930年上海正谊社宣传部的《正谊社七周年纪念特刊》(上海正谊社宣传部)、《实事白话报》编辑部的《戏场闲话》(1930年,《实事白话报》)、永兴国剧社的《天津永兴国剧社周年纪念册》(1931年,永兴国剧社)等,对京剧流派研究有一定的史料价值。

剧目选编

流派代表剧目是研究流派代表表演艺术的重要形态之一,搜集、选编流派代表剧目历来为学者、理论家所关注。需要说明的是,与前三个研究向度有所不同,流派代表剧目的选编、辑录贯穿整个研究过程。从个案研究、综合性研究到史料辑录,无论那一个向度的研究都不能脱离流派代表剧目的研究。因此,从研究文献来看,有关剧目的史料与前三个研究向度的史料有重叠交叉。这也是民国

时期流派研究的一大特色。当然,对我们来说,关键在于对有关流派剧目史料的取舍、考辨及解读的正确把握上。大体上看,剧目选编的研究表现出明显的时间阶段性。

如前所述,由于老生“前三杰”研究史料极其有限,周明泰《都门纪略中之戏曲史料》也只记载了程长庚演出戏目,而无剧本。张二奎、余三胜的代表剧目都是后来民国学者整理的。

民国初年,主要是老生流派代表剧目的收集汇编。管水狂生《海上梨园新历史》(上海鸿文书局1910年)、慕优生《海上梨园杂志》(下册),1911年,商务印书馆)、冯叔鸾《啸虹轩剧谈》(1914年,上海中华图书馆)均收有一些流派代表剧目。王梦生的《梨园佳话》(1915年,商务印书馆)第二章“诸剧精华”列老生流派代表剧目近三十出。扬尘因《春雨梨花馆记》(1917年,上海民权出版社)有汪笑农之《玉门关》、谭鑫培之《空城计》、《洪羊洞》、《李陵碑》等代表剧目和剧评。周剑云的《鞠部丛刊》(1918,上海交通图书馆)涉及流派代表剧目二十多篇。徐慕云《梨园影事》(华东印刷公司1928年版)全书分为五部分,第三部收集了具有珍贵史料价值的京剧戏单多种及三庆部《浣纱记》抄本。第五部分是京剧脚本,有老生流派代表剧目之脚本《忠烈图》、《武家坡》、《捉放曹》等。

三十年代,流派剧目的选编辑录以“四大名旦”为主。《名伶新剧考略》(1939年,北京立言画社)中收集梅兰芳代表剧目二十出,尚小云代表剧目三十三出,程砚秋代表剧目十九出,荀慧生代表剧目三十出,马连良代表剧目十二出。

张联公《听歌想影录》(1941年,天津书局)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”编入京剧通行剧本一百一十种,又细分为“偏重唱工之须生剧”、“偏重做工之须生剧”、“正旦剧”、“花旦剧”等十九类,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》,民国十六年(1927年)初版,计十六册,共收京剧剧本八十种。老生“前后三杰”及“四大名旦”等流派经典剧目均收于其中。

二

对民国时期京剧流派文献史料进行梳理和评

价不是一件容易的事。限于笔者的学识水平,定有挂一漏万的缺陷。但是,总体看来,民国时期流派研究经历了一个由白描的、现象化的认识到较为深度的理论阐发,从微观的个案考辨到综合性的宏观总结,从单向观照到多维审视的发展过程。而且由于研究内容的侧重点和倾向不同,所呈现的面貌亦不相同。客观地说,虽然综合性研究和史料选辑汇编较微观考辨的个案研究无论从内容分量上还是研究方法上都相对强一些。但是,对不同时期流派从理论的整合到深度阐发,则仍显得比较薄弱,研究方法也比较单一,体现了京剧流派理论研究的早期特点。因此,在总结民国时期京剧流派研究成果的同时,我们在今后研究中需要注意几个问题:

1. 流派代表人物研究的理论价值及其文化意蕴还有待进一步的开掘。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，流派代表人物就是一部京剧表演流派的形象历史。因此，以一种更为宏阔的社会、文化研究的眼光通过对流派代表人物的开掘，进而对近代京剧流派进行深层次的探讨和更高的逻辑整合，将是未来研究所必需的。

2. 流派风格与诸多因素之间的关系研究有待进一步深入。流派以风格为标志。一个多世纪内，京剧产生了数量如此众多的流派代表人物，不仅表明晚清民国时期京剧繁荣发展、表演创作达到高潮的事实，而且说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，而这种“风格化”又是以流派代表人物鲜明独特的艺术个性为外化标志的。其中涉及风格与诸多因素之间的关系，比如，流派风格与流派代表个性的关系，与剧目、唱腔、做派、音乐等不同艺术表现层面的关系，甚至与时代风尚、民族审美习惯等的关系，等等。这些问题，民国时期的研究有开拓，但总体研究收获不大，且流派风格的艺术评论也较为简略，那么，如何在流派

体系的研究中拓展风格的研究视阈,将是今后研究者需要进一步努力的领域。

3. 继承、发扬前辈关注流派研究的实践性和现实性品格的优良传统。民国时期研究的一个重要方面是对流派代表人物艺术实践的研究，这就使流派研究具有了实践性和现实性品格。由以上论述可见，无论个案研究、综合性研究还是史料选辑汇编和剧目选编，在对流派艺术实践的总结、阐释上，民国时期学者始终保持着对现实的关注。这是民国时期学者研究的一个重要特色。可以说，正是基于对实践性和现实性的理解、把握，民国时期流派代表人物研究与当时兴盛的艺术表演流派一起，共同促进了近代京剧流派的繁荣。这实际上是流派理论研究联结艺术实践的重要支点，应该引起研究者的高度重视。

对民国时期流派文献史料进行系统地梳理,凸显其研究成果,以开发利用这个资源,实现其价值是我们当代研究者的历史使命。

注釋：

(责任编辑 曲谨春)