

# 论民国京剧流派的理论建构

■王萍

**摘要:**民国时期京剧流派理论研究虽然是创始时期,但在流派本体研究上却呈现出不俗的学术风貌。流派意识、流派分类、流派命名三个维度,初步确立了流派理论本体研究的对象、范畴和特征,在一定意义上,构建了流派理论体系的雏形,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民国时期流派理论研究框架基础上的扩展与延伸。

**关键词:**民国 京剧 流派研究 理论建构

“本体”是一个哲学名词,一般有本性、本质、本原、存在等之论。实际上,“本体”就是指形成现象的根本实体,其研究的对象就是客观现象的存在问题。本文的“本体研究”指一般意义上流派研究在学术理论层面上的存在方式,即民国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。简言之,流派本体研究是流派理论研究的基本学术标志,具有自身的理论个性和理论价值。民国时期京剧流派理论研究虽然是创始时期,但在流派本体研究上却呈现出不俗的学术风貌。流派意识、流派分类、流派命名三个维度,初步确立了流派理论研究的本体内涵,在一定意义上构建了流派理论体系的雏形,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民国时期流派理论研究框架基础上的扩展与延伸。

以下就流派意识、流派分类、流派命名三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》”<sup>①</sup>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·谢灵运传》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》。”<sup>②</sup>萧子显《南齐书·文学传论》亦云:“今之文章,作者虽众,总而为论,略有三体。”<sup>③</sup>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,左思步骤于刘桢。”<sup>④</sup>南宋姜夔《白石道人诗说》:“诗有出于《风》者,出于《雅》者,出于《颂》者。”<sup>⑤</sup>刘熙载《艺概》卷二《诗概》:“太白诗以《庄》、《骚》为大源。”<sup>⑥</sup>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,其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”的是倦游逸叟《梨园旧话》。其云:“咸、同年间,京

作者简介:王萍,高级讲师,中国艺术研究院2006级博士生;研究方向:戏曲史论。

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……。”<sup>⑦</sup>倦游逸叟虽然没有明确指称“前三杰”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“前三杰”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，一洗等鄙凡响矣。<sup>⑧</sup>

固然，这段文字可以看作是对“前三杰”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。

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。

裘毓麟曰：“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，至今梨园中奉为主臬。虽有名伶，终不能出三人范围一步，信足传矣。”<sup>⑨</sup>

徐珂《清稗类钞》曰：“伶人初无所谓派别也，自程长庚出，人皆奉为主臬，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”。<sup>⑩</sup>

许九野《梨园铁闻》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（紫云之父，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。”<sup>⑪</sup>

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。”<sup>⑫</sup>

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。从某种意义上讲，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。

**流派分类** 流派分类是流派理论阐释过程的一项基本环节，也是流派理论研究的核心范畴之一，它表征理论界对不同时期流派整体性特征准确、清晰的理解和把握。应该说，流派的体认、分类、归属及其命名是一个问题不可分割的几个方面，尽管彼此在一定层面有交叉、重叠。但是它们之间还是有差异、区别，尤其是认识层面上，由体认、分类、归属到命名，意味着审美主体对审美对象全面、完整的认识过程，在认识过程中，分类是审美主体对审美对象最早的理性认知。

然而，分类的认知性又不是孤立的，与之相伴的是一定历史语境下的审美主体丰富的审美经验以及有效的审美判断。而有效的审美判断来自对京剧流派代表艺术特征深刻的理解与准确的把握。基于此，分类本身除了理解、把握审美对象之外，还含有规范对象的意义。就是说，在理解老生流派“前三杰”、“后三杰”分类的同时，也可以理解为“这样的是‘前三杰’”，而“那样的是‘后三杰’”。可见，分类与规范中隐含的是内涵的合理性和标准。而这种合理性和标准既有对“前、后三杰”历史分期的划分，也有对“前、后三杰”不同艺术个性、流派风格特征等的把握。分类的过程意味着某种规范的过程，当人们认同一定的分类时，也就接受了这种规范、标准，尽管分类是外显、可感的，规范、标准是

内隐、暗含的。然而，它们共同构成分类合理性的逻辑意义。

倦游逸叟《梨园旧话》、裘毓麟《清代轶闻·艺术史》、徐珂《清稗类钞》、许九野《梨园轶闻》在对流派描述的同时已经对流派作了分类、归属。如前所述，徐珂《清稗类钞》明确提出程长庚、余三胜、张二奎为“前三派”，谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙为“后三派”。许九野《梨园轶闻》开宗明义：“道、咸间分三派”，即为“奎派”，“余派”，“程派”。显然，对老生流派“前、后三杰”或整体性的分类、或各个流派的分类都是被理论界共识的。然而，分类在一定层面上有交叉重叠，故此需要辨析各自的外延内涵，找出不同分类背后的逻辑意义，即分类、规范的合理性。

以上几位理论家虽然对不同时期流派进行了整体性分类，也不乏对各个流派艺术个性的描述，但理论层面的阐释却显得较为薄弱。

值得注意的是陈彦衡对“前、后三杰”整体性分类的把握。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。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。<sup>⑯</sup>

据此可见，陈彦衡一方面就“前、后三杰”流派的归属、分类以及规范标准给予不同的解释。对“前三杰”流派的分类，陈彦衡重在“徽”、“汉”、“奎”（京）派的地域特征上，在他看来，所谓徽派、汉派、奎派是以程长庚、余三胜、张二奎各自籍贯地域的不同而分类命名的。“后三杰”流派分类，陈彦衡则着眼于艺术的传承和艺术个性的不同上。另一方面，陈彦衡对“前、后三杰”流派进行整体性分类，实际上隐含着对“前、后三杰”历史分期、整体风格的归类、划分，及其不同艺术个性、流派风格特征的内涵把握，等等。尤其把“前三杰”从整体上归属为地域流派，意义重大。这涉及到流派命名及其成因阐释的问题。

进一步来看，陈彦衡对地域流派分类的动因及其背后蕴涵的历史、文化意义没有更多的逻辑意义的分析、阐释，对此，我们没有理由苛责前贤先哲，而要感谢陈彦衡这一命题在思维向度、研究方法、理论视野等方面为后来的理论研究提供了宽阔的研究平台。换言之，陈彦衡对“前三杰”作为地域流派的整体归类，成为历史命题，后来在吴小如、李崇

祥、陈培仲等现代学者的研究中得到了延续、扩展。对此问题这里略作阐释。

20世纪80年代初吴小如承接了陈彦衡的观点，在《京剧老生流派综说》一书中，作者抓住京剧表演艺术“行腔吐字”这个核心，对京剧老生“前三杰”流派特点进行归纳，认为以张二奎为代表的“奎派”，和以余三胜为代表的“鄂派”，以及以程长庚为代表的“徽派”，主要源于三人各自地域方言造成的“行腔吐字的唱法不同”的原因。<sup>⑰</sup>这个看法比陈彦衡观点推进一步。

21世纪初李崇祥《京剧流派功过说》以“地域文化特征和地方戏剧美学”的视角分析老生“前三杰”的归属，明确提出徽派（程长庚）、汉派（余三胜）、京派（张二奎）属于“地域性流派”。“到了谭鑫培时代，……确立了以个人风格为标志的‘谭派’”。<sup>⑱</sup>

陈培仲《个人流派与地域流派》一文虽然也表达了相同的观点，但对“前三杰”作为“按地域来区分的流派”比较谨慎，认为这“仅是指三人的籍贯不同而带有当地语音，尚未规范为京腔京韵，故而略有差异，未必能构成地域流派”。体现了作者对“地域流派”在概念内涵上的理性考辨。<sup>⑲</sup>

总之，陈彦衡对“前、后三杰”流派分类、归属不同视角、不同标准的分析、考量，为后来流派理论的建设提供了历史的参照和有益的启示。从陈彦衡提出这一命题开始，一百年来，理论界在体认、把握京剧流派艺术特征的基础上，一直在探讨京剧流派“前、后三杰”整体性分类及其命名，努力廓清它们在内涵、外延上的逻辑意义。以流派审美视阈的角度来看，流派的分类研究，实际上凸现了一定时期流派整体性的特征，强化了流派的审美理想和艺术风格的趋同性。毫无疑问，对流派整体性分类的探讨，意味着流派本体研究的理论深化与提升。

**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，主要有以流派代表为主体的姓氏命名和地域命名两种方式。其中也有称名的，但抑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”，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、裘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，……”<sup>⑩</sup>前引裘毓麟之论：“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、裘毓麟对“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。……”<sup>⑪</sup>

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姓氏命名流派。

以姓氏命名流派，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。

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”。

波多野干一评述张二奎：“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”，<sup>⑫</sup>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。”<sup>⑬</sup>

据上可见，以姓氏命名流派，既体现了理论界对具有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。（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，故不作辨析。）

如前所述，《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，采取二派而操以北字，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，其暗含着的是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，它更是人类文化在历史空间意义的组合，它带有鲜明的历史的时间意义。

众所周知，地方戏以语言、音乐、表演等地域文化个性为核心，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，与此同时，它更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”。<sup>⑭</sup>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。<sup>②</sup>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含也不同。

尤其是当我们把流派有意作为历史的一个侧面或作为戏曲史发展的佐证的时候,流派命名的价值就显豁出来了。当然,以流派代表为主体的姓氏命名流派和地域命名流派,这两种命名方式不是彼此隔绝、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。对此问题,本文在此不便做更深的探讨,然而,毋庸置疑,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。

上面我们探讨了民国时期京剧流派本体研究理论建构的三个维度,这三个维度具有各自的独立性,但相互之间也有着内在的逻辑联系。然而,这三个维度并不代表民国京剧流派理论研究的全部,作为民国时期京剧流派本体研究理论建构范畴,流派风格是其中一个重要维度,本人认为风格理论更具独立个性和独立价值,留待以后专题论述。总之,流派意识、流派分类、流派命名体现了民国时期理论界对京剧流派理论体系建构的自觉追求,反映了这一时期京剧流派理论本体研究的推演发展过程,它们对百年来的流派理论研究具有重要影响。因此,总结、发掘民国时期流派研究理论,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。同时,作为历史研究对象,其本身的意义也将会随着历史的演进在不同文化视野中呈现出更加丰富的意蕴。

#### 注释:

- ① 钟嵘著、徐达译注:《诗品全译》,贵州人民出版社,1990年版37、41、51页。
- ② (南朝)沈约:《宋书》,中华书局,1974年版1778页。
- ③ (南朝)萧子显:《南齐书》,中华书局,1972年版908页。
- ④ (明)何良俊:《四友斋丛话》(卷二十四),中华书局,1959年版214页。
- ⑤ 何文焕:《历代诗话》,中华书局,1981年版681页。
- ⑥ 刘熙载:《艺概》,上海古籍出版社,1978年版57页。
- ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ 张次溪:《清代燕都梨园史料》,中国戏剧出版社,1988年版814、814、841、850、816、841、814、850、55页。
- ⑭ 娄毓麟:《清代铁闻·艺术史》(卷十),中华书局,1915年版17页。
- ⑯ 徐珂:《清稗类抄·优伶类》,中华书局,1986年版5101页。
- ⑰ (日)青木正儿原著、王古鲁译著:《中国近世戏曲史》(下册),作家出版社,1958年版487页。
- ⑱ 吴小如:《京剧老生流派综说》,中华书局,1986年版1页。
- ⑲ 李崇祥:《京剧流派功过说》,《戏曲艺术》2000年第3期。
- ⑳ 陈培仲:《个人流派与地域流派》,《戏曲艺术》2000年第4期。
- ㉑ 郑剑西编:《二黄寻声谱》,大东书局,1929年版2—3页。
- ㉒ (日)波多野乾一著、鹿原学人译:《京剧二百年之历史》,上海启智印务公司,1926年版21页。
- ㉓ 竹于园:《花塘剧谈》,中华书局(香港印书厂承印),1954年版7页。
- ㉔ 天柱外史氏:《皖优谱》,上海世界书局,1936年版28页。
- ㉕ (美)克莱德·克鲁克洪:《文化与个人》,浙江人民出版社,1986年版28页。

(责任编辑 曲谨春)