

特刊在中国现代戏剧中的作用

——以民国初年的特刊为中心*

[日] 松浦恒雄

[摘 要] 特刊是捧角的产物。利用纸媒体的民国初年城市文化的形成、成熟,和因名角挑班制而备受关注的名角之间有着密切联系,这是以名角和人气演员为对象的特刊得以产生的社会基础。民国时期旧派文人编写的特刊可分为两类,第一类注重以演员为对象的文学作品和雅集所承载的意义,戏剧家身份意识不强;第二类登载捧角团体创作的新剧简介和剧本,具有作为戏剧家的认同意识。就第一类而言,又有作为文人群体文学活动的一部分而发行的特刊,和作为文人群体文学刊物的同时兼具戏剧意义的特刊的区别。前者(《璧云集》、《张文艳集》)是旧派文人展开文学活动的媒介,所刊载的旧诗词多来源于对评论对象的审美性关心,这显示了民国初年的戏剧和演员还处于通过文人结社的雅兴来表现的位置。后者(《春航集》、《子美集》)除了旧诗词,还包括论理相对缜密的剧评,它们既是以戏剧为材料的文学创作的园地,又是使剧评这一新兴文体诞生、并创造戏剧言语的地方,而戏剧言语的创造是第二类型特刊诞生的前提。民国初年的特刊和报纸杂志等的剧评栏一起,在戏剧创造自身言语过程中发挥了重要的历史性作用。

[关键词] 旧派文人 捧角 剧评 京剧 文明戏

[中图分类号] I207.3 [文献标识码] A [文章编号] 1000-7326 (2010) 03-0143-08

从19世纪至20世纪,中国戏剧、特别是城市戏剧越出传统祭祀戏剧的框架,在社会功能和上演内容以及剧场、剧团、演员的相互关系等方面都得到了很大改变。不用说,政治性因素在其中起了很大的作用。清末梁启超的小说界革命,民国初期的文明戏兴盛,“五四”时期对传统戏剧的批判和话剧的勃兴,还有抗日战争时期的民族形式论争以及在延安的京剧革命和新歌剧的诞生等,其中任何一件都和同时代的政治需求密切相关。当然,如果按照向来戏剧具有的“高台教化”的传统功能来考虑的话,则可以说其社会功能并没有发生太大的变化。

但是,19世纪末、尤其是20世纪以后的城市戏剧,发生了两个不同于以往戏剧的重大变化。第一个是中心剧种从以前的联曲体的剧种(昆曲等)变为板腔体的剧种(京剧、梆子等)。这种变化意味着在戏剧界——比“五四”新文学革命早了半个世纪以上——实现了不可逆转的雅俗交替。这种变化也在将城市中间阶层吸收为戏剧观众时,起到了决定性作用。第二个是西欧近代文明的流入。它几乎影响了

* 本文系作者在华南师范大学举办的“清末民初新潮演剧国际学术研讨会”(2009,广州)上提交的论文,由日本大阪市立大学大学院文学研究科后期博士课程王杰和作者本人合译。作者经过修改后,授权本刊发表。

作者简介 [日] 松浦恒雄,日本大阪市立大学大学院文学研究科教授、文学博士。主要著作有《中国的宣传艺术》(共著,岩波书店,2000年)、《为了学习中国20世纪文学》(共编,世界思想社,2003年)、《越境的文本》(共编,研文出版,2008年)、《文明戏研究的现状》(共编,东方书店,2009年)、《戏考在民国初年的文化地位》(2009年)等。

戏剧文化的所有层面，从剧场的结构和剧本的有无到演员的服装、演唱、台词，可以说没有不受它影响的。

与诗和小说等不同，带有舞台演出的戏剧受物质条件的制约。正如傅谨教授所说，对戏剧来说，形式上的改革比内容上的改革更加重要，更带根本性。^①如果没有镜框舞台在中国的出现，就不可能有近代话剧的存在；如果没有电灯的普及，也就不会导致每天都演出夜戏的城市戏剧的盛况（由蜡烛照明的演出称为灯戏，特别是在北京，被认为是极其奢侈的行为）。

近年来，关注戏剧物质性方面（如剧场的结构、布景、报纸广告等）的研究成果陆续发表。本文拟在这些研究成果的基础上，对作为城市戏剧特殊产物之一的特刊所发挥的文化史作用进行进一步考察。

一、什么是特刊

特刊是“捧角”的产物。在清朝后半期，18世纪末徽班进京时，将各种戏剧文化带进了北京。其中之一就是“打茶围”的风俗。此后，京师士人阶层就染上了玩相公（象姑）的习气。^②不久，品评年轻花旦并发布排行榜的风气盛行，也刊行了许多花谱。民国成立后，花谱换个方式被承继下来，变成了仅限捧一个演员的刊物，被称为专集。^③后来，与专集内容类似的刊物都统称为特刊，特刊之名开始广泛通行于电影、戏剧界。本文将类似专集的刊物都称之为特刊。特刊这个称呼或许是“特别刊物”的简称，但是还没有定论。

特刊有以演员为对象的特刊（以下称之为“演员特刊”。专集全是演员特刊）和以公演为对象的特刊（以下称之为“公演特刊”）之别。在传统戏剧中演员特刊多，而在话剧和电影中几乎都是公演特刊。有的特刊，采用杂志专号的形式出版（特别是20年代的电影特刊），但更多的是作为单独刊物出版。特刊是将对象演员以及公演的照片、介绍的报导、评论等编辑整理为一册的刊物，除记述戏剧相关内容之外，还会大量刊登捧角公司的广告和名人题字等。

关于电影特刊，张伟在《纸质媒体里的民国电影（代序）》^④中，已做了较好的整理，所以在此不再赘述。张文指出电影特刊的先驱是明星影片公司的机关杂志《晨星》的专集号（1922年发行），而真正的特刊是在1925年5月以明星影片公司的机关杂志形式发行的、有期数表示的特刊（或者特刊一语可能由此而来）。因这些记述与特刊的产生有些关联，故在此特意提及。

话剧的纸媒体有演出戏单和公演特刊（主要是刊行于1940年代以后）。^⑤但是到目前为止，还不了解其全貌。另外亲眼得见的话剧特刊也不多，因此本文的论述对象不包括话剧特刊。

本文主要以京剧特刊为主，也涉及到少数文明戏特刊。目前，特刊还没有受到应有的重视，学界也没有把特刊当作重要研究资料来看待。^⑥关于同是戏剧公演副产品的戏单，在近几年，以北京剧场为主的京剧戏单，被整理成册并陆续出版。^⑦但是在特刊方面，最近才将京剧特刊《梅兰芳》（梅社编，中华书局，民国7年7月出版，9年4月再版）收录于《民国昆史史料丛书》（学苑出版社，2009年5月），影印出版。这恐怕是新中国成立后从戏剧史的角度关注特刊的开始。本文期待今后对特刊进一步挖掘的同时，拟对特刊进行历史性定位，因篇幅有限，仅对民国初年的特刊进行考察。

① 丛书《晚清戏曲的改革》，人民文学出版社，2006年3月，参见第二章《徽班进京对晚清北京戏曲的影响（三）歌郎营业的出现》。

② 远生《上海之新艺术》（《申报》1913年12月30日）中可见“小说时报为刻专集，贾郎之名字乃转逐此集而风行京沪”。还有《张文艳集》的《书文艳集后》中也可见“文艳在杭久并受杭人士欢，刊专集以宠嘉之”。

③ 上海图书馆编《中国现代电影期刊全目志》，上海科学技术文献出版社，2009年1月。只是不包括剧场方面编辑的特刊（例如，真光剧场的特刊《赖婚》，没有记载发行时日）。今后也有必要对这些特刊进行挖掘。

④ 到目前为止，笔者亲眼见到的话剧特刊中，最早的是1930年3月公演的《艺术剧社第二次公演特刊》（没有记载发行时日）。

⑤ 《中国戏曲志》北京卷、上海卷中，虽然对京剧、越剧等的特刊进行了各别叙述，但是依我所见，从戏剧史的视点对待刊进行评价的文章好像不多。

二、特刊的社会背景

在民国以后，特刊是经过怎样一个过程刊行出来的？或者说，特刊诞生的社会背景是什么？如前所述，与清末一个作者对很多花旦进行批评的花谱不同，民国以后的特刊变成了由很多作者评论一个演员的专集。这个变化也和清末民初组班方式的变化密切相关。清末民初组班方式由传统的脚色制过渡为名角挑班制。^①此种变化以1896年谭鑫培组织的同春班为端绪。自此以后，以名角为中心组成的戏班逐渐增多。与此变化相联动，1907年左右在北京出现了模仿上海、天津的像样的戏单。^②戏单已不仅仅是通知当天剧目和演员的纸张了，透过演员名字的大小和剧目的安排，以名角为顶点的演员排序金字塔一目了然。^③

民国以后，大量涌现的大小报纸中都登有戏剧广告，以刊登戏剧广告为主的小报也诞生了（如北京《群强报》）。这说明购买报纸看戏剧广告为顾客大量存在。

利用报纸影响力的菊选也很盛行。最著名的是在“剧界大王”谭鑫培死后（1917年），围绕着“大王”继承权而开展的、由北京日系报纸《顺天时报》举办的菊选。关于此次菊选，长井裕子在《萌芽期的北京文艺报业——以穆儒丐〈社会小说 梅兰芳〉为线索（之一）》^④一文已做了详细论述，在此不再赘述。应该注意的是，这样的菊选活动是从清末已多次开展过的传统捧角活动，^⑤在民国以后也被继承下来，并被反复举行。例如，1914年秋《国华报》主办的童伶菊选。^⑥从穆儒丐《小说 梅兰芳》中也可看到有关菊选的记述：“原来菊选花选，在北京的报纸是常开办的”，“（马幼伟的台词）这报纸上的花选菊选，是常有的事，无非是那些穷念书的，无事生非，混想发财便了。”^⑦

不仅菊选，捧角之争也以报纸为主要战场开展起来。例如，在北京有梅兰芳和朱幼芬、^⑧梅兰芳和尚小云^⑨的捧角之争，在上海有后文提到的贾璧云和冯子和、文明戏花旦凌伶影（新民社）和陆子美（民鸣社）的捧角之争等。无论哪一个都把大小报纸作为宣传媒体而使用。而这些捧角之争甚至也直接影响了报纸和杂志的销售，也可以说报界是通过巧妙地煽动捧角之争而极速成长起来的产业。梅兰芳也通过捧角之争，充分了解了报业的重要性。他在上海初次公演时，一到上海就马上在王凤卿（老生演员）的陪同下“到几家报馆去拜访过主持时报的狄平子、申报的史良才、新闻报的汪汉溪”。^⑩（P125）其用意何在就不用说了。

①关于名角挑班制，参见张发颖《中国戏班史（增订本）》（学苑出版社，2004年1月）、陈恬《“名角制”京剧班社结构初探》（《京剧与现代中国社会（下）》，中国戏曲学院，2009年5月）等。另外，在《中国京剧史（上册）》（中国戏剧出版社，1999年9月）中将传统组班方式称为“集体制”，见第148页。

②[日]滨一卫《支那戏剧之话》（弘文堂书房，1944年3月）中有“那是从光绪三十三年（1907年——引用者注），模仿上海和天津的戏单，在赤黄绿等的彩纸上印有活版或是石版印刷的剧目，演员的名字，和现在的戏单没什么两样”，见第171页。另外，对滨先生有关戏单的论述，见教于《滨一卫和京剧展 滨文库的中国戏剧收藏》（九州大学附属图书馆编辑发行，中里见敬、中尾友香执笔，平成2009年5月）。

③罗癭公《菊部丛谭》（张次溪编《清代燕都梨园史料》下册，中国戏剧出版社，1988年12月）中记载“光绪丙子（光绪2年，即1876年——引用者注）年，菊榜状元朱霞芬，榜眼蒋双凤凰，探花孟金喜字如秋，皆甚美”，见第795页。

④李伶伶《尚小云全传》，中国青年出版社，2009年6月，第53、54页。我认为此书关于菊选日期的记述依据的是双溪《尚小云传》（徐汉生主编《尚小云专集》，京津印书局，民国24年3月）。只是，《京剧大师尚小云》（陕西人民出版社，2003年6月）认为菊选的日期是1915年。

⑤穆儒丐《小说 梅兰芳》，盛京时报社，民国8年8月初版，9年4月再版，第13回，第189、194页。《小说 梅兰芳》为滨文库所藏。按：“社会小说 梅兰芳”的书名仅见于卷首，版权页和其余地方均是“小说 梅兰芳”。

⑥易顺鼎《哭庵赏菊诗》的《附录》（张次溪编《清代燕都梨园史料》下册），第770-771页。罗癭公《菊部丛谭》（同前），第781页。

⑦长井裕子的论文又引用金子岩《尚小云传（续）》（《顺天时报》1917年9月23日）说：“例如，1914年，在《国华报》和《顺天时报》开展的菊选中，尚小云都占了第一位，对此深感不满的梅兰芳迷和尚小云迷之间发生过‘尚梅之争’。”

民国初年的剧场也经常作为社交的场所被利用。罗瘿公在《菊部丛谭》中介绍了这样一件事：

梅兰芳初次演尼姑思凡于吉祥园。张季直、熊秉三、梁任公并坐台前第一排座，时人谓第一流阁员同时出席云。^①

如果说上述三位身兼要职的民国初年的大人物（北京政府农商总长张謇、国务总理熊希龄和司法总长梁启超）是偶然相遇，是很难想象的。民国以后官员们的新年团拜通常是采取办堂会戏的形式，而且官员和旧派文人吃花酒，与演员同进宴席的机会也很多。这种情况下，能够很容易了解到演员的技艺、捧角动向的剧评，便成为他们的最佳读物。剧评作为民国新兴的文艺种类，报纸杂志都会欣然刊登，培养出了很多剧评家。在民国初年国民党办过许多报纸，它们均设有文艺栏，刊登剧评，也并非与这样的背景无缘。

还有一个重要的事实是演员社会地位的上升。清末被任命为“内廷供奉”而在宫中演出的演员，有的受到了西太后的赞赏，官员也就随着捧角，况且一般人都对皇族抱有敬畏之念，^②在这种互动下，“内廷供奉”演员逐渐变成了明星。他们还和官员、文人结成了几乎对等的朋友关系。^③罗瘿公在《菊部丛谭》中记述了如下一事：

王凤卿好翁覃溪书，所藏至伙。一夕，吾与梁节庵（鼎芬）、顾印伯（印愚）、易石甫（顺鼎）、陈石遗（衍）集其家，凤卿遍出所藏乞题。节庵甚乐，乃各为一诗题其上。^④（括号内引用者所注）

记述此事的罗瘿公对王凤卿的书画爱好抱有好感，同时也让人感到他有些羡慕王凤卿。通过书画古董等的亲密交往也增多了诗词赠答的机会，并带来了互持敬意的交流。这样的亲密交往，在民国以后也被继承下来，并成为认可演员的技艺和人格以及培育艺术交流的基础。

演员明星化的另一面是记录演员黑幕的书籍大肆发行。这也煽动了演员的人气。如《北京第一贵妇与杨小楼秘史》（石印本，没有刊记），^⑤（^{P32}）前述的暴露梅兰芳隐私的穆儒丐《小说 梅兰芳》，及以梅兰芳为对象的包天笑《留芳记》（中华书局，1925年3月）^⑥等，数量很多。

可以说，以名角和人气演员为对象的特刊，就是在这样新受关注的名角和新兴报业的密切关系之上诞生的。民国第一个特刊是利用《小说时报》的增刊号编辑而成的，这非常具有象征意义。我们可以认为，利用纸媒体的民国初年城市文化的形成、成熟，和因名角挑班制而被大书特书的名角的存在，有着无法割断的联系。

特刊的编辑主要由报刊杂志的编辑人员和文人团体来担任。在“五四”新文化运动以前，在民国文坛中势力强大的南社和礼拜六派的旧派文人积极参与了特刊的执笔、编辑工作。可以说他们从与清末花谱、狭邪小说以及“五四”新文学不同的角度，开创了评述演员的新兴文学表现形式。

三、特刊的演变

经历以上过程而被编辑的特刊在民国近40年间发生了怎样的演变呢？如果对京剧等剧种的特刊进行分类的话，大体可分为以下几种类型：

第一类：旧派文人作为文学活动的一部分而发行的特刊。

第二类：旧派文人作为戏剧活动而发行的特刊。

第三类：剧场方面作为宣传活动的一环而发行的特刊。

①罗瘿公《菊部丛谭》（张次溪编《清代燕都梨园史料》下册），第797页。根据王长发、刘华《梅兰芳年谱》（清华大学出版社，1994年7月），梅兰芳在1917年12月15日白天正在吉祥园表演《思凡》。

②清末时期，照片开始作为商品出售，但是最先出售的是清朝皇帝和皇族的照片而不是艺妓和演员的。参见《小说时报》第一号（宣统元年9月，1909年）以后的广告。

③么书仪《晚清戏曲的改革》（前出），参见第六章《晚清优伶社会地位的变化》。

④孔庆东《1921谁主沉浮》（重庆出版社，2008年10月），第168-170页。包天笑的《留芳记》是1925年3月发行的，不是1922年发行的。

第四类：新派文人作为戏剧活动而发行的特刊。

以上四种类型的特刊基本上随着时代的变化而从第一类演变到第四类。第一类即发行于1910年代的特刊；第二类即四大名旦的特刊，发行于1910年代后半期至30年代；第三类即发行于1930、1940年代的特刊，以男角演员为对象的特刊和公演特刊也开始发行于这个时期；第四类即主要发行于1940年代的特刊，著名的有《延安平剧院成立特刊》（《解放日报》）、《雪声纪念刊》（越剧）等。

在民国时期，积极参与到京剧界的知识分子，除了编辑第四类特刊的知识分子以外，基本上是旧派文人。虽同为旧派文人，根据他们参与戏剧方式的不同而区分为第一类和第二类。也就是说，是仅停留于捧角团体，还是成为编写捧角演员剧本、并统率创造舞台表演的团体，是这两类之间的区别所在。第二类特刊登载捧角团体创作的新剧简介和剧本，以此来寻求和第一类特刊的差别化。他们追寻自身戏剧活动的意义和历史地位，因而我们能从这里明显地确认出他们作为戏剧家的认同意识。

另一方面，从本文所涉及到的第一类特刊的全体趋向来看，以戏剧家（或者是剧评家）的身份意识来执笔的文人并不是很多，甚至皆无。很多人注重的是以演员为对象的文学作品和雅集所承载的意义。对他们来说，演员始终是文学创作的媒介，也算是新的咏物对象。

四、民国初年的特刊

关于第一类特刊，据我所知，发行于1910年代的特刊有以下几种：

- (A) 《璧云集》，《小说时报》增刊第一号，有正书局，民国2年前半年。
- (B) 柳亚子编辑《舂航集》，广益书局，民国2年7月。
- (C) 莆仙编辑《梅兰芳》，民国2年11月（未见）。
- (D) 柳亚子编辑《子美集》，光文印刷所，民国3年6月。
- (E) 梅社编《梅兰芳》，中华书局，民国7年7月初版，9年4月再版。
- (F) 王二南编辑《张文艳集》，浙江民报社，民国8年9月。
- (G) 姚石子编辑《张堰救国演剧纪念录》，刊记不详，民国4年6月以降出版（未见）。

(A)是京剧花旦贾璧云的特刊；(B)是海派京剧花旦冯子和的特刊；(C)和(E)是京剧旦角梅兰芳的特刊；(D)是文明戏旦角陆子美的特刊；(F)是京剧女角张文艳的特刊；(G)是以上海金山县张堰镇召开的文明戏义务戏为对象的特刊。但是，(C)和(G)实物没有确认，^①(E)属于第二类特刊，所以这三种特刊均不在本文论述范围之内。

如果综观一下(A)、(B)、(D)、(F)诸特刊的话，能从中看出几个特刊均具备的共同特征：1.都刊登演员的照片；2.都写有演员的传记；3.编者、执笔者形成了一个文人群体；4.记述有关演员和执笔者的戏外交流；5.重视执笔者用旧诗词表现等。第二类特刊也同时具有这些特征，所以可以说它们是特刊应具备的必要条件。

上述四种特刊还可分为两大类。一类是作为旧派文人群体文学活动的一部分而发行的特刊，即(A)和(F)。另一类是作为旧派文人群体文学刊物的同时兼具戏剧意义的特刊，即(B)和(D)。

(一) 作为旧派文人群体文学活动的一部分而发行的特刊

(A)《璧云集》的编辑是由不定期刊小说杂志《小说时报》“增刊第一号”的卷首照片五张和“文苑”栏构成的。当然，“文苑”栏所收的旧诗词是其重点所在。而《璧云集》之所以借用了《小说时报》的版面，是因为有正书局老板狄楚青是捧贾璧云的。

^① 颜全毅《现代京剧文学史系年录初稿（一九一二—一九一三）》（《京剧与中国文化传统（上）》，文化艺术出版社，2008年9月）中有所记述，介绍到“该书有小传、诗文、剧目评论”。姚石子编辑的《张堰救国演剧纪念录》在王凤霞《南社与“文明戏”的成功联姻——中国早期话剧的一次“救国演剧”活动》（《戏剧》2008年第4期）这篇论文中第一次作为文明戏资料被提及，并介绍其主要内容为“《序》，《剧史》，《剧谈》，《诗苑》，《词林》，《剧页姓氏录》，《附录》”。

“增刊第一号”虽然没有刊记，但是根据“增刊说明”中“去岁光复之中”一语可知是民国2年发行的。还有从柳亚子的以下话语——“后来，北伶贾璧云南下，小说时报出版璧云集，我便出版了春航集，以为对抗。”^{[8] (P54)}——可知其发行时间是在《春航集》发行以前，即民国2年的前半年。

“文苑”栏把《贾璧云传》放在了开头，接着是旧诗词，共有31首。虽然编辑者的名字没被记载，但有可能是曾经参加《小说时报》编辑的、^{[9] (P323, 360)}捧贾璧云并为《璧云集》执笔者之一的包天笑。

执笔阵容名人荟萃。卷首是被誉为“北樊南易”的易顺鼎和樊增祥二人。他们同是民国初年诗坛有势力的中晚唐诗派的代表诗人，^{[10] (P74, 75)}并都以清朝遗老自居。他们也和其他许多清朝遗老一样，在民国以后南下并寓居上海。所以著名旧派文人一时云集上海，使遗老文学呈现出空前的盛况。^①可以说《璧云集》正是部分地反映了这样的文学状况。

只是这二人并不是只捧贾璧云。易顺鼎有《哭庵赏菊诗》（张次溪编《清代燕都梨园史料》下册），从中可知他曾赠诗给许多演员（不仅仅是旦角）。樊增祥后来力捧梅兰芳甚至可以称其为梅党的一员（在《小说梅兰芳》中也作为梅党登场）。这些清朝遗老宠爱旦角的行为可以说是“沉缅于声色，托词于醇酒妇人”。^{[10] (P75)}比如，易顺鼎在剪掉留至民国以后的长辫之际，自叙了这样一件轶事：

贾郎未剪辫时，予亦尚未剪辫。有人问贾郎何以不剪辫。贾郎曰侯易先生剪后，我始剪耳。此予与贾郎第二次之纪念。（中略）癸丑（1913年——引用者）春，予再入都，始剪辫，闻贾郎尚未剪，予颇愧之，旋闻贾郎亦已剪矣。^{[11] (P775)}

他将自己剪掉长辫的行为当作履行和演员（贾璧云）的约定的一篇佳话来讲述。这篇佳话在蒙混过自己政治身份变化的同时，还很明显地突出了演员的被动地位。

除了这二人之外，著名文人罗瘿公、包天笑和同是《小说时报》执笔者的方尔威（泽山）、黄潜（哲维）、陈诗（鹤柴）以及由有正书局出版的《佛学丛报》主笔濮一乘（阿严）、陈三立的四子陈方恪（彦通）等优秀成员的名字鳞次栉比。其中的几个人还是有正书局俱乐部的常客。

有正书局俱乐部设在民影照相馆的二楼。民影照相馆是由有正书局老板狄楚青为了拍摄在本社杂志上刊登的照片而自费开设的。熊希龄、叶恭绰、濮一乘、陈方恪、贾璧云，当然还有包天笑^{[9] (P358, 359)}经常出入于有正书局俱乐部。有趣的是这些成员当中的几个人同时是《璧云集》的执笔者。我们由此能够确认以包天笑为中心的贾璧云捧角文人团体的存在。

但是，他们刊登在《璧云集》的旧诗词创作，多来源于对贾璧云的审美性关心，他们想要重现的无非是贾璧云所体现的美感与魅力，而对花旦技艺的评价却并无兴趣。例如，包天笑的诗句“最难巧笑与轻颦”是对贾璧云最拿手的“眼技”的描写。“最难”一词，乍一看似乎可以理解为是对表演的评价，但我认为此词却是为其表情所体现的难得一见的美而发的，也就是说此诗体现的是作者的审美意识形态。另外，在执笔者对诗的补充说明中，有的记述了贾璧云演婢女很拿手，有的列举了贾璧云的拿手剧目，但那都好像是在对咏物对象进行细心观察。

如果从以上几点来考虑的话，以包天笑为中心的文人团体是通过捧贾璧云来开展其自身文学活动的。恐怕《璧云集》的出版也算是他们公刊旧诗词的一个机会。《璧云集》里和包天笑、罗瘿公、樊增祥诗的和韵诗以及送别诗、宴饮诗很多，即可作为旁证。

（F）王二南编辑的《张文艳集》也具有和《璧云集》一样的特征。在《张文艳集》中，我们首先应该注意的是对女演员张文艳的称呼。许多执笔者将她称为词史（轶凡《咏张文艳词史》，此外还有很多）、眉史（醉沅《赠文艳眉史》）、曲史（李蛻庵《赠文艳曲史》）。词史、眉史是对高等妓女的雅称，曲史的用例不多见，但恐怕是由词史派生出来的同义新词。《张文艳集》的执笔者中也见到了女性的名

^①胡怀琛《上海学艺概要（三）》，《上海通志馆期刊》第1卷4期，民国23年3月。李康化《近代上海文人词曲研究》，上海人民出版社，2009年1月，参见第四章。

字，但为了谋求明显的差别化，她使用了“臻霞女史”（《评艳一》），就是女史的称呼。从他们对待女演员的如此视线来看，很难期待他们对戏剧本身的关心。

《张文艳集》的编辑者是杭州著名文人王二南，^①而实际担任编辑业务的是《艳艳》（跋文）的执笔者陈心佛、庄博斧、李通侯三人。我想在其中发挥主要作用的是作为《张文艳集》呼吁人的庄博斧。只是令人遗憾的是，包含这三人在内的执笔者的详细情况几乎不明。不过，执笔者很可能都是地方名士，对此今后还要进一步调查。

《张文艳集》所收录的旧诗词也和《璧云集》一样，仅把张文艳作为审美对象来捕捉。例如，鸠僧在《咏文艳葬花焚稿二剧》（《评艳》）中，如此吟咏了张文艳“葬花”的情景：“谁为痴立对斜阳，痛惜残花满地香，无力扶锄娇不胜，宛然人在旧潇湘。”

这首诗只不过是想在审美意识上将林黛玉的身姿重现在舞台上。而言及到她的唱歌时，就使用“一曲清歌彻四座，绕梁三日有余音”（贯英《和艳二十二 前题》）这样的固定词句。楚狂在《赠慧君词史七言排律四十八韵》（《评艳》）一诗中，巧妙地将张文艳上演的88出剧目咏入其中，但这与其说是对其所上演剧目的关心，不如说是以享受文字游戏为目的。

庄博斧的跋文中有“自来美人得名士而传，一经品题声价十倍，文艳何其幸欤”一语。其意思是说美人张文艳通过执笔者（名士）旧诗词的品评，顿时身价倍增。执笔者的此种意识无非是欲借捧角之名来彰显自己。《张文艳集》给以庄博斧为中心的杭州旧派文人们提供了宠爱解语花的雅兴和创作旧诗词的机会。

据前所述，捧角是作为旧派文人展开文学活动的媒介而被利用的，而这一点正是《璧云集》和《张文艳集》的相同之处。它们的发行与其说是渊源于他们对演员的捧角意识，不如说是渊源于将捧角集团的旧诗词公之于众的意识。这两个特刊仅仅由旧诗词而构成，也与特刊的性质不无关系。从戏剧文化史上说，这显示了民国初年的戏剧和演员还处于通过文人结社的雅兴来表现的位置。

（二）作为旧派文人群体文学刊物的同时兼具戏剧意义的特刊

接下来对兼具戏剧意义的特刊（B）柳亚子编纂的《春航集》和（D）柳亚子编纂的《子美集》进行论述。^②

《春航集》是为对抗贾璧云捧冯子和而编辑的特刊，《子美集》是为捧民鸣社的陆子美而编辑的特刊（当时虽然有为对抗新民社的凌伶影捧陆子美的意识，但那是否构成编辑的动机却不明）。编者柳亚子是南社创始人，这两册特刊收录了很多南社社友歌咏演员的旧诗词。^③仅从这点来看，和上面所述（A）、（F）类特刊没什么区别。

但是，《春航集》设有“剧评”、“杂纂”栏，《子美集》的《子美集甲篇》、《子美集乙篇》、《子美集丙篇》中，收录了很多用散文写的剧评，提到了用旧诗词无法表现的表演质量问题。^④

首先来看刊登于《春航集》的剧评。从整个《春航集》来看，高度评价冯子和的技艺、而贬低贾璧云的技艺的言论占了很大一部分。可是，也有人不拘于捧角之争，认为两者技艺的区别在于行当的不

①王二南是郁达夫二婚对象王映霞的祖父，是一位博览强记的文人，同时还是一位多艺的人，无论是书法、篆刻还是裁缝、植物栽培，甚至到儿童玩具的制作，都是一位行家里手。郁达夫撰有《王二南先生传》（原载《越风》第3、4期，1935年11月16日、12月2日。见《郁达夫全集》第3卷，浙江大学出版社，2007年11月）。

②关于柳亚子编纂的《春航集》的详细情况，参见[日]藤野真子《柳亚子和〈春航集〉》，《中国都市艺能研究》第7辑，2008年12月。另外，关于《春航集》和《子美集》，张明观的《柳亚子史料札记》（上海人民出版社，2008年11月）中有关于出版日期的考证，见第39-43页。

③《春航集》设有“诗苑”、“词林”栏，收有80多篇诗词。《子美集》中，对陆子美照片的题诗栏和对《子美集》的题诗、题词栏收有30篇，《子美集甲篇》收有13篇柳亚子的诗。

④在1910年代，介绍评论的剧评和一般的戏剧论述的剧话常常没明确的区分。《春航集》和《子美集》也并不例外。本文也不特意对剧评和剧话进行区分。

同。例如，也愚在《斥天醉》中说：

夫今日春航之与璧云，固俨然两大派也。春航闺阁旦也。璧云花旦也。以闺阁旦而必强与花旦较则闺阁旦必难制胜，以不合乎社会心理也，故春航以静穆胜，璧云特以双眼媚人耳。

另外，为了反驳对方的论调，论理相对缜密的剧评也出现了。有人说舞台演出是否成功与配角有很大关系，而贾璧云却不受配角表演的影响。对此，老刘在《论冯贾其二》中反驳说：

春航演剧专尚静穆而幽娴，与其配者，须文雅潇洒之人才方宜。特春航所长之戏，多新剧一路，彼配角皆习惯者剧架子，不惯新剧举动，故每有失之过火之病。

老刘在上述文中无非是想强调说冯子和很容易受配角表演的影响。

这些剧评不像捧角之争经常陷入一边倒的争辩，而是根据京剧的知识和理论，围绕着演员的技艺展开了公正的辩论。很多论者都持有这样的态度。例如，贾璧云擅长喜剧、冯子和擅长悲剧的看法是很多论者的共识。

那么，这样的剧评为什么会刊登在捧冯子和的《春航集》中呢？有人认为抑制争论激化的意图在其中起到了作用。^[12]只是从编茅《论冯贾其三》“其实各有所长，亦何必争”这样非常讨厌为了捧角而捧角的话语来推测的话，我认为激烈的捧角之争反而使他们找到了离开捧角的剧评的位置。这样的意识无疑带来了对剧评文体意识的自觉。^[13]《春航集》是剧评作为捧角之争的工具被利用的地方，同时又是超越捧角之争的框架，产生戏剧性言语的地方。

而收入《子美集》的剧评又是怎样呢？在对剧评进行论述之前，我想先说一下它的资料性价值。《子美集》是以文明戏的职业剧团民鸣社的花旦陆子美为批评对象的特刊，所以其中还含有很多鲜为人知的文明戏情报。第一，在同是文明戏花旦的新民社凌怜影和民鸣社陆子美之间发生了凌党和陆党之争，而那也好像是京剧的冯党和贾党之争的产物。第二，虽是批评文明戏演员，但也有使之与京剧演员相比较的评论。第三，含有到目前为止并不多见的陆子美拿手剧目的剧评等。我们从第一和第二个事实中了解到，当时写剧评的人也并没有深刻意识到文明戏和京剧新戏的区别。这启示我们有必要从各种层面面对文明戏所具有的意义进行考察。

还有，文明戏本来不应是仅对某个演员的表演或者某一场戏进行欣赏的，而应该是从整个演出效果来评论的。如果由此来考虑的话，应该发行的是公演特刊而不是演员特刊，但实际上发行的却是演员特刊。由此我们了解到，编辑特刊的人也没有将文明戏和京剧新戏区别开来。

再来看《子美集》的剧评。如果对收录于《子美集》的剧评和刊登于其他媒体上的剧评进行比较的话，我们会发现它们之间存在着很大的差异。前者基本上仅言及演员，而后者却还提到了布景、灯光等的种种舞台设备。如果仅看收录于《子美集》的文明戏剧评，我们会感到它和普通的京剧舞台几乎没有什么不同。例如，义华在《评鸳鸯谱陈秀娟》中对文明戏做了如此评价：

民鸣社开幕多日，余以事冗未能往与其盛，惟鸳鸯谱陈秀娟二剧，曾见其全璧，结构均甚精密。其中演剧者，自以陆子美为第一。其于鸳鸯谱也，饰刘慧娘娇憨之态，令人生羡，易服为男装，种种举动，无不深合小女子神情，可称妙绝。

以上剧评不会让人感到它评论、肯定的是文明戏演员，反而让人感到是接近于仅从审美角度评论演员的旧式剧评。可是，从以上剧评涉及到剧目的“结构”这一点上来看，可以说它评的是文明戏。

更明确地知道评论的对象是文明戏的，以社会改革为主题的剧目的剧评。例如，灵水（卫嘉容，南社社友）《评家庭革命》的前半部分：

此剧纯为改良婚姻旧俗，所以演剧之主角人物，万一稍有疏懈，男女交际间，稍露轻狂之态，守旧见者见之，适增顽固拘陋之心，轻薄儿见之，更启蝇营苟且之念，反贻编剧者之罪过，而负一片之深心也。/陆子美饰二小姐，查天影饰范子琦，均为是剧之主干，一举一动，直有变更全剧之声价也。/子美在花园，与天影相见，鞠躬为礼，身倚首侧，风韵飘然，起身间眉梢眼角，流露无

限深情，步履接谈，贞静温雅，说道社会上家庭学问上诸语，明而且轻，简而得要，纯然一欧风美俗之女学士也。

这篇剧评重点评论了在观众能够接受的范围之内如何表演新的社会伦理和新女性这一问题。舞台上演员的表演，不仅要体现观众能够接受的新的社会规范，还要具备过去京剧所没有的新女性的魅力。以上剧评在记述演员精彩表演的同时，还加上了文明戏的社会意义。在这里，剧评已不是简单的审美批评，而起到了引出带有社会性表演魅力的作用。

如以上所述，柳亚子编纂的《春航集》和《子美集》由以往的旧诗词部分和使用新兴文体的剧评部分构成。因此，这些特刊既是南社社友将戏剧作为文学创作材料的地方，又是使描写戏剧的剧评这一文体诞生、并创造戏剧言语的地方。不用说，戏剧言语的创造是第二类型特刊诞生的前提。

卢文艺在《中国近代文化变革与南社》中，对柳亚子捧角的意义进行了几种解释。^[14] (P288-299) 其中的政治性解释认为柳亚子的捧角是南北政治势力的代理战争性意图的反映（柳亚子自身也做了如此叙述）；同时也认为是柳亚子受到了传统文化的影响，所以才将怀才不遇的悲情托寄于香草美人；另外还认为是柳亚子要从旦角中欣赏女性的性心理、改革戏剧的志向以及崇拜演员的粉丝心理等的反映。^① 恐怕这当中的哪一个都足以成为柳亚子编辑特刊的动机。

但是，如本文所分析的那样，在民国初年的文化界，戏剧的文化地位正经历着由被动到主动的转化过程，尽管柳亚子本人并无如此意图，但可以说柳亚子的《春航集》和《子美集》恰好体现了这种转变过程。也可以说1910年代的特刊和报纸杂志等的剧评栏一起，在戏剧创造自身言语过程中发挥了重要的历史性作用。

【参考文献】

- [1] 傅谨. 二十世纪中国戏剧的现代化与本土化 [A]. 二十世纪中国戏剧导论 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2004.
- [2] 杜广沛收藏, 姜悦撰文. 旧京老戏单——从宣统到民国 [M]. 北京: 中国文联出版社; 首都图书馆藏旧京戏报 [M]. 北京: 学苑出版社, 2004.
- [3] [日] 松浦恒雄. 京剧戏单的演变 [A]. 对新中国建国前后传统剧的多角性研究 [M]. 2006-2007 年度科学研究费补助金 (基础研究 [C]) 研究成果报告书, 2008 年 3 月.
- [4] 日本北海道大学. 大学院国际广报媒体研究科言语文化部纪要 [Z]. 第 41 号, 2002 年 2 月.
- [5] 梅兰芳述, 许姬传记. 舞台生活四十年 (第一集) [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1980.
- [6] 罗瘿公. 菊部丛谭 [M]. 张次溪编. 清代燕都梨园史料 (下册) [Z]. 北京: 中国戏剧出版社, 1988.
- [7] [日] 樽本照雄编. 新编增补清末民初小说目录 [M]. 济南: 齐鲁书社, 2002.
- [8] 柳亚子. 南社纪略 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1983.
- [9] 包天笑. 钏影楼回忆录 [M]. 上海: 中国大百科全书出版社, 2009.
- [10] 胡迎建. 民国旧体诗史稿 [M]. 南昌: 江西人民出版社, 2005.
- [11] 易顺鼎. 哭庵赏菊诗 (附录) [A]. 张次溪编. 清代燕都梨园史料 (下册) [Z]. 北京: 中国戏剧出版社, 1988.
- [12] [日] 藤野真子. 柳亚子和《春航集》[J]. 中国都市艺能研究, 第 7 辑, 2008 年 12 月.
- [13] 赵婷婷. 《申报》京剧评论家的自我建构 [A]. 京剧与现代中国社会 (下) [C]. 北京: 中国戏曲学院, 2009.
- [14] 卢文艺. 中国近代文化变革与南社 [M]. 北京: 社会科学文献出版社, 2008.

责任编辑: 王法敏

^①叶凯蒂《从护花人到知音——清末民初北京文人的文化活动与旦角的明星化》(陈平原、王德威编《北京: 都市想像与文化记忆》, 北京大学出版社, 2005 年 5 月)一文将民国初年旧派文人的捧旦角行为理解为借旦角的国家想像。此论颇有启发性。不过, 在资料选择上带些恣意性。例如, 讨论柳亚子捧角只提《春航集》不提《子美集》等等。