

京剧评论家张肖伦^①

沈达人

(中国艺术研究院 戏曲研究所,北京 100029)

摘要:张肖伦一生观摩、评论京剧,发表了多篇独树己见的表演评论;并以无所依附的自由撰稿人的姿态,善者扬之,恶者贬之,力主艺员演戏应有艺术良心和正派作风,成为近代中国剧坛一种清醒、刚正的声音。他在京剧理论研究方面也有一定的建树。

关键词:张肖伦;京剧评论;自由撰稿人姿态

中图分类号:J803

文献标识码:A

Beijing Opera Critic ZHANG Xiao - cang SHEN Da - ren

张肖伦,原名照,字葵生,改字葵青,常用笔名肖伦、茜茜(蓓蓓)室主,曾用笔名晓伦、啸苍、青磷、玉茗、玉泓、沁园、霜红、天行室主、天隐庐主人、青松堂主等。江苏省常州市人,是我国近代著名京剧评论家。张肖伦生于清·光绪十七年(1891),祖父茂公是经营宫灯、羊角灯等灯具的手工业商人。三十多年后,他回忆说:“先祖父在世,雅好昆曲。愚幼时常随侍顾曲,见戏中有身披兜篷而手执摺扇者,疑而问焉。先祖父答以戏中一切服饰、器具,往往另有作用或意思,不能以常情论。其言简括,及今思之,自具理解。”(《菊部丛谈·蓓蓓室剧话》)^②张肖伦的父亲懋才也是一位戏曲爱好者,喜欢调弄丝竹管弦,尤擅二胡。大哥云笙喜好音乐,能操琴。由此可知,张肖伦日后成为顾曲行家 and 评剧里手,与家庭的影响是分不开的。

一、观剧、评戏的人生旅程

1913年,张肖伦毕业于浙江四明会计专科学校,旋考入北京中国银行,任职于总行计核局,至1914年。他在四明会计专科学校读书时,就开始观摩京剧,“每过沪上,必聆曲为

乐,菊芬(京剧坤旦,常州人)戏屡及见之。”(《纪女伶陆菊芬》)^③有时还专程到上海听戏。1912年10月,王又宸初次到沪演出,张肖伦即“由甬江专程到沪听歌,又宸第一天登台,愚适逢其会”,而且“到沪三日,遍听各戏院”,不只看了王又宸的戏,还看了俞振庭、九阵风、朱素云、谢宝云、龚云甫、朱幼芬、李吉瑞、尚和玉、贾璧云、吕月樵等人的戏(《王又宸初次莅沪记》)^④。张肖伦对京剧业已达到迷恋的程度。

1915年至1918年,张肖伦辞去银行职务,返故里常州,与同学陈翹荪(清代戏曲作家玉狮老人陈娘之孙)合作,创办报纸,投身新闻事业。如他的自述:“翹荪诗文斐然,在民国四、五年间,与愚在故乡共创一报社,曰《詹詹日报》,颇风行里门。”(《王又宸初次莅沪记》)^⑤在常州的这几年,张肖伦依然经常出入市内戏园,以听歌为乐事。他评论逸仙戏园的演出云:“杜文奎之《除三害》,平安无疵。”“赵祥云之《金雁桥》,虽为草班人物,而身段格局确有是处。”“梁一鸣之《碰碑》,帘内倒扳虽已博得满堂彩声,但第一句‘金乌坠’,唱时谬分金字为一读,乌坠为一读。”^⑥又历数来常州演出之艺员云:“吾常自逸仙开办后,邑人始稍谈戏曲。顾所得而见者,绝非有名人

① 作者简介:沈达人(1929-),男,汉,江苏南京人,中国艺术研究院戏曲研究所研究员,博士生导师,文化部职称评定委员会原副主任,国务院学位委员会第三届学科评议组(艺术学)成员,享受国务院政府特殊津贴专家。研究方向:戏剧戏曲学。

② 张肖伦《菊部丛谈》,大东书局,1926年版。

③ 《纪女伶陆菊芬》,常州《商报》,1935年12月8日。

④ 《王又宸初次莅沪记》,《半月戏剧》,1939年第3期。

⑤ 同上。

⑥ 《星期二逸仙顾曲记》,常州《武进报》,1915年12月24日。

物。三、五年来,惟盖叫天、张桂轩、赵月来之武生,林翠卿之花旦,董长清之架子花脸,小金娃之梆子青衣,谢月亭之做工老生,张红玉之青衣,张德轩之武净,为可称述。”^①

返故里常州后,他仍然经常赴上海观摩京剧。比如 1915 年 12 月去上海,不仅遍睹丹桂第一台、新舞台、大舞台、逸仙新舞台的演出,并且在报刊上发表了自己对各台艺员的印象。如说冯子和:“徐娘将老,无复昔日丰韵;且以在沪过久,遂无空巷往观之概。”如说毛韵珂、潘月樵:“多才多艺,《汴梁图》、《拿破仑》、《明末遗恨》等作,他固莫可与争。”如说芙蓉草:“凄离哀怨,如嫠妇夜泣,不堪卒听。抵沪后,专唱花衫,态度落落无小家气,做工亦甚佳。”^②再如 1916 年 10 月去上海看戏,也留下这样的文字:“晚华梅郎此次南下,魔力摄人,不减当年。”“矧梅郎技艺日进,挟其声震九城之《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《风箏误》、《佳期·拷红》、《牢狱鸳鸯》、《邓霞姑》等作,翩然来沪,晚华虽不迷人,而人不能不迷。”^③他奔走于常、沪两地,逐戏园而观听,也许是因为办报的需要;但从刊发于报刊的一系列文章中,也可感受到他对京剧艺术的倾心 and 关注。

约于 1918 年冬,张肖伦告别故乡,再赴北京,服务于东陆银行;以后辗转供职于北京、天津两地,直至 1924 年才离开北京南下。第二次旅京期间的 1919 年,张肖伦“曾请陈秀华(老伶工陈啸云之子)为说《捉放曹》一曲。秀华教授法甚好,同时习戏者有九人”,“愚至今犹能上弦哼几句者,皆彼时吊嗓不辍之功也。”^④又在与父执、昆曲家赵子敬的交往中,获知昆曲的源流、名家艺事、剧坛掌故等多方面资料。1920 年,张肖伦转天津供职,曾因“奎德社鲜灵芝、张小山辈之来津”,“著《奎德社之改良进步式新剧》一文,付之友人益三,刊诸某报,署天行室主著。”1921 年一度返常州:“辛酉春,倦游归养,以读书自遣。”“子夜多暇,辄弄笔墨自娱,所论多乐部中事。”^⑤不久,再返京、津,仍供职于金融界。在此次北上期间,张肖伦依然听歌不辍。如他自己所说:“迨民国八年,……愚正沉缅于听歌,下午三时公毕,辄驰赴各歌场。”^⑥“若叔宕、兰芳、云甫、德霖、素云、琴依、春彦、长华、长林之全本《探母》,在民八至十一年间,旧都堂会中屡见不鲜。愚每聆曲至深夜一时,而台上剧目尚有两、三出未演。往往舍弃返寓,良以明晨尚须办公,不得不求数小时之安睡也。”^⑦无数次的观剧实践,为他的京剧评论提供了丰富的感性知识和多样的理论启迪。

1924 年,张肖伦的表叔蒋维升(字竹庄,名票蒋君稼之三叔)就任东南大学校长,特聘张肖伦为该校会计兼簿记教习,张肖伦遂离开北京,到南京就职。此后,又受聘担任南昌烟酒局主任会计、威海交通银行会计。20 世纪 20 年代末,张肖伦最后落脚上海,任职于交通银行,并担任常州《商报》“戏剧特刊”主编,又协助张古愚编刊了《戏剧旬刊》、《十日戏剧》,且为上海国剧保存社和中国戏剧改进协会发起人之一。从此,张肖伦久居上海,直到 1953 年。

客居申江的张肖伦,公务余暇,不仅多次聆听南下的北方几代京剧名伶的演出,也一再观赏活跃于江南的南方各色京剧名伶的演出,对京剧艺术的审鉴视野更趋广阔。如他叙述的所见的《群英会》:“南方人才中,以潘月樵(鲁肃)、孙菊仙

(孔明)、毛韵珂(周瑜)等伶合演及周信芳、高百岁合演之《群英会》为佳,但终以配角未能侔两辆悉称为美中不足。京角南下之唱《群英会》者,以大舞台重建后第一次开幕,梅、马合作时代为最出色惊人。角色支配为马连良(鲁肃、孔明)、程继仙、叶盛兰(前后周瑜)、金少山(黄盖)、刘连荣(曹操)、萧长华(蒋幹)、李洪福(孔明、鲁肃)之《群英会》为独冠一时。较今日黄金扶风社人物之配合,尤为精彩也。”^⑧又对三十年来的坤伶中的须生人才有序列概述:“其最负盛名者,在三十年间,推恩晓峰、小兰英、孟小冬三人为巨擘。恩晓峰之名,轰动于沪、汉一带,为期颇久。小兰英则久占津门,并负誉旧都。”“孟小冬崭露头角,为时较后,且其初出台时,独在长江一带,了无异于常伶。及一人都门,努力艺事,取法乎上,遂一跃而居艺坛首席。”“以上三伶以外,其可称述者,南北各地,要亦仅有李桂芬、姚玉兰、金桂芬、陈善甫、露兰春、小月红、王玉如、金风云、马艳秋、郝金蔚、朱燕华、小兰芬、龙怀瑜、朱龄童诸伶而已。”^⑨张肖伦于梨园艺事,见识愈趋宽广,加之较高的文化修养,他的京剧评论,内涵也更加丰厚了。

1946 年,上海金融界在中共地下党领导下,筹建中央银行、中国银行、交通银行、中国农民银行、中央信托局、邮政储汇局等“四行二局职工联谊会”,因张肖伦热心公益、仗义执言,被推举为干事会(后改为理事会)主席。该会曾领导职工以怠工、静坐方式,与国民党当局进行过多次斗争,影响颇大。上海解放后,交通银行改属中国人民银行,该行原中共地下党负责人挽留张肖伦出任相当职务,张肖伦恳辞未就。1954 年病退常州,历任常州市第二、第三届人大代表、政协委员,以及常州市第二届文联委员。1978 年 5 月 14 日,张肖伦在常州公园路因车祸去世,终年 88 岁。^⑩

张肖伦的著述颇丰,早在京、津时期,即在常州的《詹詹日报》、《武进报》、《晨钟报》、《新报》、《或报》、《兰言日报》、《商报》、《正谊日报》,上海的《申报》,发表多篇有关京剧的评论和记事文章。南下以后,又在上海的《申报》、《时事新报》、《力报》、《戏报》、《锡报》、《汇报》,北平的《平报》,常州的《新武进报》、《商报》、《武进新闻》,以及《戏剧月刊》、《戏剧旬刊》、《十日戏剧》、《半月戏剧》、《戏迷传·戏剧旬刊》发表大量有关京剧的评论和记事文章,因而与冯小隐、冯叔鸾、郑过宜齐名,有四大评论家之誉。

① 《吟秋轩剧话》,常州《武进报》,1915 年 11 月 8 日。

② 《评上海各舞台最近之人才》,常州《武进报》,1915 年 12 月 17 日。

③ 《品梅》,常州《詹詹日报》,1916 年 10 月 7 日。

④ 《歌场摭旧录》,《半月戏剧》,1938 年第 9 期。

⑤ 《天行室剧话》,常州《商报》,1921 年 8 月 29 日。

⑥ 《歌场摭旧录》,《半月戏剧》,1939 年第 4 期。

⑦ 《蒲蓑室剧话(一)》,《戏迷传》,1939 年第 1 期。

⑧ 《蒲蓑室剧话》,《十日戏剧》,1938 年第 32 期。

⑨ 《述女伶人才并谈孟小冬》,常州《商报》,1935 年 11 月 28 日。

⑩ 戴博元、苏少英《戏曲评论家张肖伦》,《毗陵曲坛掇录》,中国戏剧出版社,1995 年版。

张肖伦还出版专著一部。此书写作历经十余年,先在 1914 年,他与友人曼陀合作,开始编写《燕尘菊影》一书,由曼陀为诸伶作诗,张氏逐一写传。1915 年春,张肖伦因事赴沪,曼陀亦有塞上之行,书稿因此中辍、散佚。至 1926 年,应上海大东书局稿约,张肖伦重新整理、编写成《燕尘菊影录》,与《歌台摭旧录》、《蓁蓁室剧话》合为一集,总称《菊部丛谭》,并附著名伶人照片 80 帧,由大东书局出版。《燕尘菊影录》按行当和年辈,记述了程度庚以下京剧、昆曲、秦腔艺人 303 人的经历,评论了他们的艺术成就,是对以京剧演员为主的表演艺术的较系统记述与评论,反映了京剧形成、成熟、走向繁荣等时期绚丽多彩的舞台状况。《歌台摭旧录》多记述京剧伶工的活动、剧目、演技,梨园的轶闻、掌故,票友、班社、剧场、戏台的状况,以及演出的制度与习俗,偶或杂糅若干评论艺事的文字,具有一定的史料价值。《蓁蓁室剧话》为有关京剧的评论篇章,间有少量记事文字,为作者的亲身所见所闻,行文也较自由、活泼。张肖伦还撰有散见各报刊的《歌台(场)摭旧录》、《蓁蓁(茜茜)室剧话》、《肖伦剧话》、《听歌回忆》一类文章,以及用专门标题发表于各报刊的京剧评论文章。这些散见的文章汇聚成作者著述的重要组成部分,与《菊部丛谭》相互补充、相互映衬,体现了近代京剧评论的风貌。

张肖伦于撰写京剧评论的同时,又不断搜集清代的梨园史料著作,得 13 种;还专门撰写《菊部名著》一文,于报刊大力推荐张次溪的内容宏富的《清代燕都梨园史料》一书。此外,张肖伦致力于书画的鉴赏,与书画家、书画鉴赏家钱名山、邓散木、谢稚柳、白蕉、王春渠有交往,并收藏名家书画数百件、名家所治印章数十方。他自己也擅长书法,工魏碑,兼及柳、褚,老报人郑逸梅就藏有他写的扇面。

二、独抒己见的表演评论

纵观张肖伦的专著和文章,涉及范围虽广,但以品评京剧演员的表演艺术的篇章居多,无论未及闻见,抑或亲自闻见,皆有论释。他在《菊部丛谭·燕尘菊影录》卷首说:“十余年来,作客春明,闲尝叩诸长老先生、闻达之士,及菊部博雅之流,以是见闻渐多。”“怀旧伤今,不能无感,而风流余韵,仿佛于斯录可睹。”这部著作的这一部分的确根据旧都“诸长老先生、闻达之士”以及“菊部博雅之流”的见闻,对许多他未及闻见的京剧形成时期的著名演员的表演做了述评。如论程长庚:“愤徽伶之依人门户,乃谪昆弋声容于皮黄中,匠心独造,遂成大观。其唱纯属中音,激壮爽朗,博大光昌,高低宽狭,一任其意。”又如论徐小香:“一身饶书卷气”,“才气纵横,睥睨一世,有活公瑾之目。”“小香之唱,幽逸清新,疏宕隽秀,一洗尘俗。尤以其唱不同雌音,纯属雉尾生本色,为难能可贵。”如说胡喜禄:“前于余紫云,而以衫子鸣一时者。”“扮相清丽,饰旗妇尤有华贵相。其唱清越激楚,珠玉圆润。与三胜合演《坐宫》、《跑坡》、《牧羊卷》,观者辄坐满。”又如说方松林:“丰颐醖粹,靡颜臆理,举体天艳,百出骇冶。”“每一登场,神采流映,座客目为之眩,心为之动;歌喉一啖,座客无复喧嚷者。”于刘赶三则曰:“谈谐杂陈,道白往往推陈出新,一语中的,奇趣恣足。”“惟喜刺人隐恶,尖刻不留余地。口齿之犀利,如一寸

之匕,所摘必中要害。”张肖伦以自己观摩京剧表演的切身感受和经验,体会和融解前辈的见闻,故而对未及闻见的诸多演员的表演,也能绘声绘色,做出生动的述评。

对民国初年以来京、津、沪、常诸地自己目击的京剧演出,张肖伦的评析更多,且时有较深入、较独特的见解。《燕尘菊影录》评谭鑫培:“歌喉天赋,独优探喉发音,高低宽狭,圆妙自然,寓雄劲、激壮于清刚、隽逸之中;灵妙澹远,浑圆委婉,得刚柔相济之妙,无纤佻薄弱之短。”“谭氏深明戏剧段落结构之道,唱戏首宜平淡,中段出以变化,结尾全神贯注,用真实力以赴之。画龙点睛,余音绕梁,此鑫培之特工。”从整体着眼,突出了谭腔在艺术表现上的特点,以及谭氏演剧的艺术处理经验。在《戏剧旬刊》连载五期的张肖伦的《谭剧精微》一文,更是条分缕析,具体论述了谭腔、谭剧的优长。如说:“老谭发明《连营寨》之反西皮,系脱胎于青衣之二六腔,而不露丝毫脂粉气。”再如说老谭《闹府》之吊毛:“每在场面下第三记锣时,纵身向空,在空中能见其全身成一圆圈,其足又几及其头”,“而落地时又适在其纵身起跃之处,绝非他人之向前捧出者可比。”复如说老谭的眼神:“《天雷报》中,夫妻出门时,表演被风吹手打寒噤之状,其两眼注视,而水袖微动,极为传神。”“念‘报恩只有二百钱’句时,眼眶中如有泪将夺眶而出,真叹观止。”^①谭鑫培是京剧进入绚烂成熟期以后的代表人物,张肖伦的这几篇文章让我们领悟了谭氏表演艺术的风采与成就。

对梅兰芳,张肖伦在 20 世纪 30 年代末,也写有一篇综合述评——《话梅》。对梅兰芳起步阶段的演出,以及以后各时期的演出,皆有论定:“清末至民国三年,兰芳侧重青衣戏”,“束装登场,慧美温柔而兼媚气,爱梅者皆引为后起之秀”;“在天乐时,始兼唱刀马旦及花旦戏”,“芳年玉貌,光艳照人,及身段之柔婉,表情之妩媚,恣态之玲珑,皆足以倾倒座客而有余”;“其后二次莅沪,更标新立异,自树一帜。”认为“兰芳之佳奏,以愚所定,以《起解》、《宇宙锋》、《玉堂春》、《宝莲灯》、《探母》、《刺汤》为最,唱作俱胜;早年之《武家坡》、《汾河湾》、二本《虹霓关》、《樊江关》亦佳妙;其《六月雪》一剧,虽无玉霜之负盛名,亦有独到之处。”又说:燕京第一舞台的演出,“乃杨小楼、梅兰芳合作之全盛时代”,“大轴相互为政,如《水帘洞》、《安天会》、《长坂坡》、《铁笼山》、《挑华车》诸剧,由杨小楼唱大轴;如《玉堂春》、《宇宙锋》、《游园·惊梦》诸剧,则兰芳任大轴。”“此时之《霸王别姬》、《长坂坡》,为两人合演之妙奏,卓绝一时,无人能与抗手。”对于梅兰芳演出的盛况,张肖伦则有如下描述:“兰芳自民初迄今,一帆风顺,名震中外。锋芒之盛,要以前年秋间回北平露演,及去年春间到京演剧,最能轰动一时。其在北平登台,有由汉口、上海、河南、山西等地,不辞舟车之劳,入旧都以一聆为快者。”^②可见,对梅兰芳的盛誉和影响,张肖伦是给予最大肯定的。

多年顾曲,还使张肖伦有可能于比较中衡量演员各自达到的艺术水平和艺术境界。他曾经论及几位京剧小生演员的

① 《谭剧精微》,连载于《戏剧旬刊》,1925 年第 7、8、9、10、11 期。

② 《话梅》,《半月戏剧》,1938 年第 5 期。

技艺：“愚在清末，先得见朱素云，见其《岳家庄》之哭，《白门楼》、《辕门射戟》之唱，《群英会》、《取南郡》之雉尾，《奇双会》之纱帽，以为素云不愧为菊部中小生之神品矣。继得见德珥如，聆其《监酒令》、《飞虎山》、《叫关》、《小显》之唱，以为小生之唱，珥如可称独步矣。再见程继仙，乃知朱素云近了温文潇洒，而欠英挺之气，遂觉继仙实居素云之上；又知珥如之唱工，仅得天赋独厚，而就唱工之字音、韵味，远不如继仙之隽永，固不必以继仙远胜于朱、德两伶之武艺、身段、台步等等，两相比较也。”^①文章以随观剧对象的变化而变化的不同阶段的感受，既肯定了朱素云、德珥如的优长，又充分表述了程继仙超过朱素云、德珥如的种种方面。他还比较了诸多不同的《天雷报》演出：“自以老谭与王拴为绝唱。老谭谢世之后，凡余叔岩、王又宸、谭小培与长林合演，愚均往聆，便觉王长林贺氏是主角，而叔岩、又宸、小培都是配角矣。”“马连良与马富禄、周信芳与刘斌昆之《天雷报》，皆在海上聆之，做以周为佳，唱则马较胜。愚于老谭之外，独欣赏刘景然之《天雷报》，彼有特长，纯粹描写一乡愚，有声有色，即此一点，有胜过老谭之处。”^②在简练的文字中突出了诸家的长短，从中自可感受到作者观剧经验的丰富和立论的精辟。当然，论艺可以仁者见仁、智者见智，张肖伦的见解只是诸说中较深入、较独特的一家之言。

张肖伦在推崇为时人所重的名伶的同时，未忘举荐一些艺术造诣同样值得重视的演员。他在谈到名气不及梅、程、尚、荀的小翠花时，特别强调小翠花的“可看”，“第一，要看小翠花的跷工和台步。第二，要看小翠花的身段。”“第三，小翠花的神色特别的好，小翠花不仅脸上有戏，他的眉目传神，气色表现能随时变化而又吻合分寸。”“第四，是小翠花的意态和丰态，真像北方的女儿的样子。”^③文章抓住了小翠花表演的特长，归纳为四个“可看”尤为可贵的是在阐述中并无溢美之词。他又称赞专演配角的鲍吉祥：“与谭鑫培、杨小楼、龚云甫、余叔岩配戏，不求自炫其长，而自能使主角无形中生色。其演剧，只求稳妥无疵，而与主角凑合无间。”^④对一位剧坛上专演配角的里子老生，能用专文赞扬其演剧特色，又非故作姿态，在当时的戏曲评论家中是不多见的。

三、自由撰稿人的姿态

张肖伦不仅看重评论，且于评论本身有所研究。他认为：“盖即就评之一字而言，实有平量之义。善者扬之，恶者贬之，斯其则以为平评也。若征以西人之论，则司各德之评之分类说，颇能详尽允当。其区评之为类凡五：曰（一），指摘也；曰（二），扬誉也；曰（三），判理也；曰（四），平量也；曰（五），评赏也。此分类可谓能尽评之体用者矣。盖约而言之，评不过平衡之意，析而广之，则可得之上五说也。”他又按性质，区分评论为三类：“一之单就编之方面立论者，则可云剧谈类，泛论剧之得失者属焉；二之单就演之方面立论者，则可云剧话类，续述梨园轶事、歌场兴革者属焉；三之综合编、演二者立论，则可云剧评类，某日某园顾曲记、某某堂会、某某戏园，及评某伶之某剧者属焉。”同时声明：“其各人之命名，不必尽与予之分类相契合也。”（《评剧之意义及其分类》）^⑤

为了坚持“善者扬之，恶者贬之”的评论宗旨，张肖伦始终保持自由撰稿人的姿态，不以评戏为谋生之职业，也不以评戏来攫取权利。他写评论稿件，除《申报》外，余皆不取稿酬。他对友人说：“人尽其兴，兴尽其言。厥为戏兴，何必言酬。”又一再宣示自己的评论原则和主张：“余于伶界，所识殊不少，而听戏十余年，从未报过客票一次，良以执笔评剧，言论终须自由耳。”^⑥“语多发自胸襟，不作违心之论，不为歌功颂德之言，不作灌父骂座之谈，不写随声附和之文，吾文如是而已，知我罪我，在所不计。”^⑦他还披露了海上谈剧文字的种种陋习：“第一种是与戏院有密切关系，此种评论当然是只顾自己，卖瓜者不说瓜苦，尽量的自我宣传。第二种是世故甚深，不肯开罪于人之文，在其笔下，只见锦上添花，而绝少雪中送炭之作，此类文字可与寿屏、喜联有同样价值。第三种是以不知为知，尽可说得天高地远、上下千古，究其内容，或属空中楼阁。第四种是狂捧、死捧文字，如果有人批评其所捧之人，有一不字，其懊丧至不可名状。第五种是人云亦云，摸人家的屁股。第六种是专谈女人，以色为重。第七种喜欢吹毛求疵，指摘别人的不是。”^⑧他要求评论必须做到公允、实事求是，即使掂谈旧闻，也要实实在在，力排虚谎。

张肖伦确实一贯坚持自由撰稿人的姿态。他提出来的对戏剧评论的要求，也不是专门针对别人，而是首先要求自己，体现于自己的评论实践。如说诸伶所演之《打花鼓》：“目下善演此剧者，首推贾翰卿（璧云）。”“演此剧不流于淫，以意写情，正如黄庭初字，恰到好处。”“次则冯春航、林翠卿、周凤文，亦擅斯戏。冯得此戏之唱，林得此剧之态，周得此剧之趣，各专一长，非全璧，自当让翰卿一筹。”^⑨这样的见解不论是否真知灼见，但确系“语多发自胸襟”。即使对位居“四大名旦”之首的梅兰芳演出的戏，也能够提出诚挚的批评。如说梅兰芳的《刺汤》：“硃秋拔剑后，即将汤勤倾倒在地，力刺后再举剑数数斫之，其间做作，无兰芳之多需时间。”“兰芳取剑时，不直接执剑柄，而先用手拉剑柄上所系之须头作一顿，剑即脱鞘而出，固属聪明而又好看，但其时正在深夜，情势又甚急迫，拔剑犹恐不及，安有如此安闲。设或剑出鞘而剑柄落入汤手，此何等危险。故以情势论，不应有此做作。鄙见以为仍以直接拔剑为妥，盖其时有间不容发之势故也。”^⑩于此可见张肖伦为文的品格。

20 世纪 30 年代，在种种势力与风气的影响下，有些戏曲

① 《忆程继仙》，《十日戏剧》，1938 年第 21 期。

② 《歌场摭旧录》，《半月戏剧》，1938 年第 10 期。

③ 《看小翠花》，《半月戏剧》，1938 年第 8 期。

④ 《介绍老伶工鲍吉祥》，常州《商报》，1935 年 11 月 24 日。

⑤ 《评剧之意义及其分类》，连载于常州《商报》，1921 年 8 月 22、23、25、27 日。

⑥ 《粉墨拾零》，常州《正谊日报》，1923 年 1 月 23 日。

⑦ 《藕藕室琐谭》，《十日戏剧》，1939 年第 32 期。

⑧ 《藕藕室剧话》，《十日戏剧》，1939 年第 11 期。

⑨ 《吟秋轩剧话》，常州《武进报》，1915 年 12 月 14 日。

⑩ 《梅兰芳、程硃秋〈刺汤〉做作不同之点》，《十日戏剧》，1939 年第 7 期。

演员于演艺或踌躇满志,或步入歧途。张肖伦面对这些不良现象,皆能发自肺腑的给予忠告。如对“舆论群起称之”,“有前进坤伶之目”的金素琴,张氏却一反舆论导向,坦率进言:“素琴产于江南,并非伶工世家。幼时之目濡耳染既不如北方坤伶,所延教师又远不若旧都名师,加以南中剧坛与伶工自身之环境皆勿逮北平之严肃而有规律。其所成就,吾人无庸代素琴讳,更不必为江南诸坤坦讳。昔扬掌生谓此中人以五年为一世,素琴五年一世之可珍岁月,逝者已去泰半,及时努力,实不容或缓,且有稍纵即逝之感。此素琴之所以应深自惕励者也。”^①即使对已有一定成就和名气的演员,当其踟躅于艺术的十字路口时,也能及时予以当头棒喝。如劝林树森:“前在黄金,尝以《戏迷传》为号召。此戏本属游戏文章,只宜偶一为之,若认为正式好戏,则未免自失身份。林君在海上伶界有相当资格与地位,甚愿其能努力于其他有价值之旧戏(林树森之《过江截斗》、《姜维探营》、《飞叉阵》、《龙虎斗》,皆为时下伶人视为畏途之佳作),勿沾沾以《戏迷传》之哄动观客而自喜也。”^②有些演员在台上胡闹,或演出坏戏,张肖伦更是不留情面地加以批评。如责小金娃:“按《汾河湾》中柳氏贞节幽静,确系可泣可歌之女子。举止宜如何之娴雅,言语当如何之得体,断不容丝毫之胡诌,岂可逾越规范,任意调笑乎?”^③毛世来搬演《双钉计》、《十二红》一类戏,张肖伦更是严肃予以告诫:“淫泼戏、凶杀戏”“在毛世来今日之年龄,根本不应演此。”^④

张肖伦坚定地认为,艺员演戏应有艺术良心和正派作风。这对当时的梨园界,乃至剧评界,不啻为一种清醒、刚正的声音,足以端正视听,惊醒痴迷。即使对于今天的戏曲界和戏曲评论界,也是足资鉴戒的金玉良言。

四、理论的兴趣与探索

张肖伦对京剧理论也饶有兴趣,而且做了一定程度的探索。首先值得重视的,是他对民间戏剧的文学性的论述。他在评析《磨房产子》一剧时云:“王氏欲呼其夫为助,乃不审其名,直呼为夫,亦难启齿,因连呼曰:‘他。’大贵闻而笑至其前,转为承曰:‘他来了。’闺情如画,是何等文心。”又说《游龙戏凤》:“正德笑问凤姐之名。既告之,旋觉为其轻薄,大是不妥,又曰:‘你把名字还我。’是何等笔致。白描佳趣,叹观止矣。”同时引申曰:“若单以此二句观之,亦仅是平平常常一句话,一置在此地,便生动异常;惊才绝艳,岂让‘良辰美景奈何天’与‘梵王宫殿月轮高’独美。”^⑤戏剧的文学性不在文字的高雅,而在深入体验人情世态,准确、生动地描绘人物的言行和心态。张肖伦于此是深有领悟的。当然,张肖伦的认识也有一个发展过程。1915年,他曾在《吟秋轩剧话》中指责:“盖皮黄剧本鄙俗,味同嚼蜡,不过音调娓娓,为时俗所欢迎耳。”^⑥到1921年,才有了对《磨房产子》、《游龙戏凤》文学性的肯定。

当然,对民间戏剧在文学性方面存在的诸多问题,张肖伦也是有明确看法的。1935年,他就具体指出皮黄的缺点:“(一)戏词的疵谬和欠通,(二)剧情的迷信和怪诞,(三)穿插与场子的散漫或零乱。都因人才的衰歇而益显出皮黄的弱点。近今皮黄势力之外,又产生了话剧和歌舞剧,再加上外来

的欧美电影与国产电影,都俨然是起而攘夺皮黄地位之新势力,皮黄便已走近到自行淘汰的途径。”^⑦张肖伦在二十世纪三十年代就洞见皮黄本身的弱点,以及皮黄所面临的外部竞争态势,应该说是有远见卓识的。

其实,张肖伦早就力主戏曲改良,而首重戏曲文学的改良。1915年,他见到梅兰芳新剧《嫦娥奔月》的演出,于惊叹“词句清新,一扫旧剧糟粕”之余,便进而悟及:“无论西皮、二黄、梆子,均可谱以诗词。”^⑧他日戏曲改良,非先注意剧本之词句不可。”^⑨他认识到,戏曲文学改良的重要途径之一,在戏曲语言的诗化。这已经涉及戏曲美学的范畴——对剧诗形态的把握了。不过,张肖伦以后没有深入探讨、论述这一问题,是颇为遗憾的理论缺失。

其次,张肖伦还阐释了戏曲表演之所以感人的艺术功能。“听谭鑫培之《碰碑》、《乌盆计》,凄凉如鹤唳长空,悲惨似猿啼巫峡,令人黯然欲绝。聆孙菊仙之《鱼藏剑》,悲壮激昂,顿生潦倒风尘、坎坷不遇之感。杨小楼之《长坂坡》、《盗御马》,有忠义磅礴、临敌不惧之慨,精神自当为之一振。睹李吉瑞之《独木关》,辄增英雄埋没、脾肉复生之叹。三麻子之《水淹七军》,神威显赫,儒将风雅,有关壮缪当年刚果、严毅之象。”这是说生行演员。文章再说旦行演员:“冯子之和之《血泪碑》,梅兰芳之《春阿氏》,悲痛辛酸,能不兴红颜青衫之嗟。贾璧云之《打花鼓》、《梵王宫》,旖旎风光,娇艳欲滴,观者靡不色飞神往。梅晚华之《樊江关》、《虹霓关》,绮丽体态,妙曼宜人,座客自当心旷神怡。”最后综论曰:“总之,喜怒哀乐恰到好处,忠奸贞淫各报其情者,可称升堂入室,遂得列于名伶之席矣。”^⑩这已经从对唱念做打的论述,提升为这些艺术手段综合形成的给予观众的美学感受,又进而揭示不同的美学感受所包容的戏曲表演的情感内涵,理论色彩是相当浓郁的。

再次,张肖伦陆续发表过一些研讨京剧行当的文章。他最赞赏净脚戏,对其唱做、造型、铜锤与黑头的区别等,皆发表过一些意见;更从人性美的角度,做了颇有见地的解释。他说:“净角戏往往寓妩媚于雄健之中,使听者胸襟为之一快。例如《连环套》中之窦尔墩,其草泽英雄本色,一片天真,较诸黄天霸之利禄薰心,相去诚不可以道里计。又如《挑华车》前段《牛皋下书》之牛皋,对金兀术之谈吐神态,足以令人吐气扬眉。《钟馗嫁妹》之钟进士,身段、台步,无一不妩媚动人。《芦花荡》、《长坂坡》、《瓦口关》之张飞,《通天犀》之青面虎,《穆柯寨》之孟良、焦赞,《真假李逵》、《扈家庄》之李逵,《三十六友》之程咬金,均各具烂漫天真,现社会上不易多觐之人物。

① 《蜀金素琴》,《半月戏剧》,1939年第2期。

② 《蓓蓓室剧话》,《十日戏剧》,1938年第18期。

③ 《吟秋轩剧话》,常州《武进报》,1916年2月29日、3月4日。

④ 《蓓蓓室剧话》,《十日戏剧》,1938年第26期。

⑤ 《天行室剧话》,常州《商报》,1921年9月2日。

⑥ 《吟秋轩剧话》,常州《武进报》,1915年11月17日。

⑦ 《皮黄的将来》,《戏剧旬刊》,1935年第1期。

⑧ 《吟秋轩剧话》,常州《武进报》,1915年11月18日。

⑨ 《吟秋轩剧话》,常州《武进报》,1915年11月7日。

最足令人叫绝者,《锁五龙》之单雄信,死到临头,又复神色自若,痛饮斗酒,狂笑就刑,此种人始值得吾人击节称快耳。”^①鉴于现实社会人性之复杂,乃至人性之丑恶,张肖伦才对戏曲舞台上这些“现社会上不易多觐之人物”,发出这样的由衷赞叹。

张肖伦对旦脚的门类、性质、艺术要求、代表性剧目,各门类杰出人才,也发表过一些见解;其中特别值得重视的,是他针对某些观众未必正确的趣味,阐明了旦脚的色与艺的关系。他在《旦角色与艺孰重》一文中强调:“艺好而色佳,更足动人心目,此为常人所公认。若艺劣而色甚妙,在梨园中未尝不可立足,但充其量成一角红,而绝不能造成卓越优秀之名伶地位,实以唱戏毕竟靠艺事也。”“艺事乃唱戏之骨干是也,色仅是以增加艺术以外之美观而已。”他又以民初以来的坤旦为实例,予以印证:“姿首绝美而艺事欠佳,以致昙花一现者,指不胜数。环顾菊部中以艺立足歌坛,至老而名不衰者,亦指不胜数。唱戏岂仅卖脸子,如果仅卖脸子,则青楼淫娃、舞场美妇,皆得与雪艳琴、章遏云并肩,又何必有赖于艺事也哉。”^②

联系京剧发展过程中的舞台实际,反复论证,阐明旦脚之艺与色间的主从关系,对戏曲演员,特别是对戏曲旦脚演员,当是深切的挚言和忠告。

此外,张肖伦还写过一些文章,探讨京剧唱腔的唱声与唱情、板眼的结构、念白的字音、韵白与京白、胡琴的价值、丑脚的艺术等问题。总之,他对理论的兴趣是广泛的,而且时有精辟见解;只是这些理论文字往往杂糅于评论、记事文章中,未成系统,也待深入。或者说,张肖伦对京剧评论的贡献,给人的印象十分深刻;对京剧理论的贡献,给人的印象就比较淡薄了。他主要是以京剧评论家的身份和姿态,立足于近代中国剧坛的。他的评论和记事,涉及京剧的形成、成熟和走向繁荣的种种状况,而且表现出一种对待生活的积极、认真态度。他是一位中国近代戏剧活动中做出较大贡献的杰出京剧评论家。

(责任编辑:郭妍琳)

① 《蓓蓓室剧话》,《半月戏剧》,1938 年第 11 期。

② 《旦角色与艺孰重》,《戏迷传》,1939 年第 7、8 期。

(上接第 148 页)与“曲情”紧密联系,这样才得以真正进入“功深熔琢,气无烟火”^①的至境。

字正、腔纯之外,魏良辅把“板正”也视为一绝。板即“拍”,而“拍乃曲之余,最要得中”(《南词引正》第 2 条)。古人把词称作为“诗余”,把曲称为“词余”,而魏良辅把“拍”看成是“曲余”,可见板拍在魏良辅心目中的重要地位。明周之标选辑的《吴歙萃雅》卷首所附刻的《曲律》之第 8 条,文字与《南词引正》有出入,但对板拍的论述似更为透彻:

清唱,俗语谓之“冷板凳”,不比戏场藉锣鼓之势,全要闲雅整肃,清俊温润。其有专于磨拟腔调,而不顾板眼;又有专主板眼而不审腔调,二者病则一般,惟腔与板两工者,乃为上乘。

拍,说到底乃是一种节奏形式,但与其说是过腔的节奏,还不如说是对情感宣泄的控制。周之标刊本之第 11 条云:

北曲字多而调促,促处见筋,故词情多而声情少;南曲字少而调缓,缓处见眼,故词情少而声情多。北力在弦索,宜和歌,故气易粗;南力在磨调,宜独奏,故气易弱。

南北曲的这种词情、声情的多少、缓促,以及过腔力度的强弱,很大程度上表现为运腔节奏。魏良辅认为,错板是因为“不识字戏子不能调平仄”的缘故(《南词引正》第 2 条),可见,在魏氏的曲律中,字正、腔纯与板正是三位一体,是不可分割、不分主次的。故魏良辅告诫听曲者:

听曲尤难,要肃然,不可喧哗,听其唾字、板眼、过腔,得宜方妙,不可因其喉音清亮,就可言好。(《南词引正》第 15 条)

魏良辅为昆曲歌唱制定了批评标准,最重要的不是喉音,而是吐字、板眼和过腔,也就是“曲律”第 18 条所规定的字清、腔纯和板正的“三绝”功夫。

《南词引正》体现了一种强烈的曲学理论批评思想,洋溢着根植于场上的实践精神,他把歌唱的艺术实践不仅作为歌唱艺人的实践,同时也看成是听众的实践,因而他的律曲内容还包括了“听曲”的守则。把受众作为视听艺术本体不可分离的一部分,这也是魏良辅曲学思想中的一个独到的亮点。

(责任编辑:郭妍琳)

① 沈宠绥《度曲须知》,《中国古典戏曲论著集成》,中国戏剧出版社,1959 年版。