

中國京劇選本之編選作者與編輯出版探論 （1880—1949）

李東東*

摘要

社會環境的改變，影響主導中國京劇選本發展的關鍵——人的意識改變。因此，從編選作者與編輯出版的關係層面，切入分析編者群體對於京劇選本發展的影響乃至決定作用，則是深入瞭解中國京劇選本生產過程的重要環節。而將編選作者分為隱性與顯性兩個群體，並且各自梳理其中典型代表：以代名、名伶、書局為主體的隱性編者與以戲班老闆李世忠、現代編輯王鈍根、京劇名伶馮春航為代表的顯性編者，有助於分別從不同層面反映出中國京劇選本編選作者與編輯出版的重要關聯。

關鍵詞：京劇選本、編選作者、編輯、出版

* 上海師範大學人文學院講師、師資博士後，上海師範大學「中華典籍與國家文明」創新團隊成員；主要研究方向：中國古代戲曲與戲曲批評。
基金項目：本文為國家社科基金藝術學重大項目「新中國成立70周年中國戲曲史（上海卷）」（19ZD04）、2020年國家社科基金優秀博士論文出版項目《中國京劇選本研究》（20FYB037）、2020年上海市社科規劃青年項目《新中國成立70周年上海京劇劇本編年敘錄與研究》（2020EWY001）、2020年中國博士後科學基金第68批面上資助項目階段成果之一、2021年中國博士後科學基金第14批特別資助（站中）。

On the Editors and Publishers of Selected Beijing Opera (1880-1949)

Li, Dong-Dong*

Abstract

The change of social environment is bound to affect the change of people's consciousness, which dominates the development of Peking Opera anthology. Therefore, it is an important link to deeply understand the production process of Peking Opera anthologies by analyzing the influence and even decisive role of the editor group on the development of Peking Opera anthologies from the perspective of the relationship between the editor and the editor. The author of Beijing Opera anthology is divided into two groups: recessive and dominant, and their typical representatives are sorted out: the recessive editors with Dai Ming, famous actors and publishing houses as the main body, and the dominant editors with Li Shizhong, the boss of the opera troupe, Wang Dungen, and Feng Chunhang as the representatives. It helps to reflect the important relationship between the author of Beijing Opera anthology and the editing and publishing from different levels.

Keywords : Beijing Opera Anthology, Editor, Edit, Publish

*Lecturer, Shanghai Normal University.

中國京劇選本之編選作者與編輯出版探論 （1880—1949）

李東東

一、引論

著書立說，以傳後世的樸素觀念古已有之。然而，文體有別，戲曲、小說之於詩歌、文章已有雅俗之別，皮黃亂彈之於崑腔之類又有花雅之爭；究其原因，既有文體間的鮮明區分，更有文學觀念間的對峙分野。自古以來，由於深受「詞曲小道」或「不登大雅之堂」一類文學觀念的影響，人們對於戲曲、小說的蒐集整理工作多有忽視。而作為戲曲一類之中名以「花雅」與「淫俗」的皮黃亂彈種類則是更遭輕視，從而鮮少得到關注。近代以來，印刷技術的革新與商業出版的勃興，雖在不斷帶動以中國京劇選本等為代表的俗文學的發展，但是其在編選作者與出版理念方面也呈現出與雅文學截然不同的情狀。單就中國京劇選本的編輯出版來看，其在編輯作者身份署名方面就有隱性編者身份與顯性編者身份的區別，二者對於京劇選本的編輯出版則又帶來差異影響。

在此，我們還需說明的是，本文的研究時段起於現存可見有確切刊刻年代（清代光緒六年（1880））的早期京劇選本《梨園集成》，而止於1949年。研究時段起於1880年《梨園集成》的原因，自然是因為以其作為中國京劇選本研究的開端。而止於1949年，則是考慮到1949年以後，中國京劇選本的發展走向出現了許多新的變化，限於篇幅，我們在此暫不對此進行展開。下面，我們就對1880—1949年間中國京劇選本之編選作者與編輯出版進行討論。

二、隱性編者與編輯出版

中國京劇選本的隱性編者是指那些使用別名、借用他人姓名、出版機構集體署名或者不作署名等進行選本編輯出版的現象。隱性編者大多難以考辨，甚至根本無從考辨，但是他們對於中國京劇選本的編輯出版與發展興盛卻又具有極為關鍵的促進作用，因此值得我們對其進行分類歸納與綜合研究。具體來看，中國京劇選本的隱性編者及其與編輯出版的關係大致可以分作以下三種類型：

（一）代名編者

代名編者也可稱作別名編者，因為他們並不使用自己真實姓名，甚至刻意隱去真實姓名轉而通過使用別號一類代名進行京劇選本的編輯整理與出版工作。

中國京劇選本自其發生以來，代名作者即已伴隨出現。清代光緒六年（1880），早期京劇選本安徽安慶竹友齋刊本《梨園集成》的兩篇自序皆是署名李世忠，但是根據選本的具體成書過程來看，參與編輯工作的絕非只有李世忠一人。這在《自序》之中即可得以證明：「小集班聯，慨世事無非是戲；高談按拍，笑我輩未免有情。……邇來頻約善才，刪除贗本；用是摻羅妙曲，彙集大成。」（《自序》其一）、「不愧當年雅頌，集千狐之腋；有慚截狗續貂，為一孔之談。」（《自序》其二）可以看出，《梨園集成》的編輯成書工作應該是集體活動，參與其中的編選作者除卻李世忠以及科班教員楊月樓、產桂林等可供查考之人以外，還應包括其他三位：負責編次曲本目錄的「洪都南煙傅煉」、負責校刊曲本的「懷邑王賀成」，以及《梨園集成》48種劇本之中唯一署名作者的「鑑己山人」。前二者我們僅能從其署名大致推斷他們分別來自今江西南昌與安徽安慶懷寧；而對於《火牛陣》一種的署名作者——鑑己山人，因其所用代名，則是無從考證，所以周貽白認為

《梨園集成》所收劇本「皆不著撰人」¹，也有一定道理。因為這種使用代名的署名情況實際仍讓作者的真實身份得到隱藏，難以考察。

而在中國京劇選本編輯出版之中，實際使用代名用以表達隱性編者身份的則以《醉白集》和《戲典》最具代表。民國八年（1919）的《醉白集》作為重訂合綴本的代表，作者署名為「苕溪灌花叟主」。我們根據其中收錄劇目的具體刻印牌記標識以及苕溪水系的基本流域範圍，僅可大致推知苕溪灌花叟主應為今浙江湖州人，其餘則是無從追尋。與此相比，《戲典》的情況的則是更為尷尬。上海中央書店出版的《戲典》分有精裝4冊與平裝16冊兩種版本系統，出版時間大致是在民國三十一年（1942）至民國三十七年（1948）前後。但從編輯作者來看，它的署名方式已與同時段的其他京劇選本具有明顯差異。《戲典》出版的時間已是中國京劇選本發展成熟並且鼎盛經營的階段，²相關版本著作署名權利已在其他選本之中不斷申明，即便偶有選本採用別號署名，但是也會同時標注真實姓名（如上海世界書局的《京曲工尺譜》署名怡情軒主江天一等）。然而《戲典》當屬其中異數：《戲典》署名編撰作者為「南腔北調人」，但在扉頁又印「聆音館主編」；真實姓名皆難尋覓。其實，「南腔北調人」與「聆音館主」一類代名只是真實編者隨意擇取的與音樂相關的代號而已，而其目的還是為了掩藏身份，讓人無從追索。所以內蒙古大學出版社於2011年重新排印出版《戲典》更名為《民國版京劇劇本集》6輯之時，仍舊署名「南腔北調人編」，並且解釋：「今次出版《民國版京劇劇本集》，仍標明南腔北調人為編纂者，以示對原編纂者及原出版機構的敬意。」³當然，表達敬意是其一方面的原因，編選作者的真實身份實在難以查證也是另一方面的難言之隱。

中國京劇選本之中，還有一種使用代名的情況與選本的編輯出版工作密切相關。如清末民初的「繪圖京劇xx班京調腳本」系列選本，雖然沒有標注

1. 周貽白：《中國戲劇史長編》（上海：上海書店出版社，2007年），頁592。

2. 有關中國京劇選本的歷史發展階段及其特徵，請參見李東東：〈中國京劇選本：以文本為中心的京劇研究〉，《文藝理論研究》2021年第2期，頁33。

3. 南腔北調人編：《民國版京劇劇本集·出版說明》（呼和浩特：內蒙古大學出版社，2011年），頁1。

作者，但是其中部分選本，如民國元年（1912）的《繪圖京都三慶班京調腳本》（又名《中華民國共和班京調腳本》）10冊等，則在文本之中劇目標題旁作「知音者/聞聲館主/醉鄉子題」，或有其他同類選本將「知音者」改作「知音館主/知音室主人題」等。這類代名作者雖然可能只是劇目標題的書寫題名作者，但是其與選本的編輯出版工作亦是關聯緊密。然而從其署名來看，只是表達題名作者與音樂欣賞的關係，實際與「南腔北調人」或者「聆音館主」一類相同，僅是隨意擇取的代號而已。

隱性編者選用代名的直接原因無疑就是掩藏編者真實身份，但是這種潛在動機更加值得追尋。中國文學發展到花部皮黃開始勃興的時候，文體觀念早已根深蒂固。作為文學文體「食物鏈」底端的花部戲本，其剛出現自然不受傳統文化階層認可，至於創作或者編選皮黃劇本，可能更要招致時人非議與譏嘲。因此，早期文人創作的皮黃劇本，如《極樂世界》等，作者只署「觀劇道人」或「憺園主人」一類的別號，《火牛陣》的作者「鑑己山人」大致也是如此。《庶幾堂今樂》的作者余治是本著「勸善教化」的目的與「善人」的身份進行創作的，需要借助皮黃劇本標榜善行，自然使用真實姓名。然而更多參與其中的知識階層並不願意署名這類「微末小道」甚至「不登大雅之堂」的事宜，因此才有代號別名的頻繁使用。即便到了中國京劇選本成熟鼎盛以後，這種觀念也未全然消退，因此才有《戲典》一類標署代名現象的繼續存在。

（二）假託名伶編者

從中國京劇選本發展的實際歷程來看，1949年以前京劇行當的名伶演員實際直接著手編選或者參與編選京劇選本，並且得到署名的情況極少出現。但是這並不妨礙大批京劇選本借用時代名伶之名進行京劇選本的編選與出版，如此操作也就形成了中國京劇選本隱性編者的第二類群體——名伶編者。

最早明確使用名伶編者身份進行京劇選本編選與出版工作的就是「繪

圖「京都xx班京調腳本」系列的選本，從其標題冠名即可發現，這類選本強調「名班」與「腳本」，能夠證明二者真實性的便是在所選每劇之前加上名伶姓名：「真正京都頭等名角小叫天曲本」、「真真京都頭等名角汪桂芬曲本」（上海文宜書局光緒年間石印袖珍本《繪圖三慶班三套京調腳本》48冊）；「京都真名角楊月樓秘本」、「京都三慶班李春來真本」、「京都壹等名角程長庚腳本」（光緒中期石印本《繪圖京調》17冊）等等。可以看出，當時「京都名伶」幾乎成了這類選本的直接參與者。事實上，這些名伶在很大程度上並沒有真正參與的可能，但這並不妨礙出版機構借用他們的盛名進行鋪天蓋地的廣告宣傳。

而在實際上，在以傳統師徒口授為主的時代裏，名伶腳本外傳的可能性究竟會有多大呢？我們先來看看當時京劇丑角名伶王長林（1857—1931）關於名伶秘本的傳承態度口述檔案：「吾儕伶人，多珍視秘本，雖同行亦不輕授，寧於死後令其家人悉數焚燒，而不欲流落人間，此於戲曲學損失最大。」⁴此外，吉水在對近百年來的皮黃劇本作家進行歷時梳理時，同時指出：「諸伶復彼此防範，甲恐乙之竊，乙畏甲之盜，不以付梓。」⁵由此不難想見，「名伶秘本」作為戲曲演員的看家本領，是其賴以生存的根本；加之當時演藝界內「人無我有，人有我鮮」或「一招鮮，吃遍天」的藝術保存理念，欲讓名伶演員公開兜售自己的立身腳本，無異於是一種近乎「飲鴆止渴」的瘋狂舉措，因此自然不可能真正得到回應。從而偷天換日的假借方式，也就成為各大出版機構心照不宣的實際編選操作技巧。

如果說「繪圖京都xx班京調腳本」系列選本最初只是依據單個腳本的具體情況借用不同擅長名伶演員作為版本編者的話，那麼這種情況發展到後來則是更加肆無忌憚了。民國三年（1914）上海改良小說書局石印本《中華共和梨園界京戲腳本》12集扉頁赫然印著「北京譚叫天排輯」，公然借助「伶

4. 張次溪：《清代燕都梨園史料正續編》（北京：中國戲劇出版社，1988年），下冊，頁1203-1204。

5. 吉水：〈近百年來皮黃劇本作家〉，《中國近代文學論文集（1919—1949）戲劇卷》（北京：中國社會科學出版社，1988年），頁373。

界大王」譚鑫培之名作為該種選本的編輯作者。這種看似真實署名的選本，所用署名編者「譚叫天」等人不過只是選本真實編者藉以宣傳廣告的營銷手段而已。而在此後，「名伶」作為編者的身份不斷隨著京劇舞臺的發展而變化，同時還被不斷放大。民國二十三年（1934）左右（上海）美國勝利唱機有限公司的《勝利劇詞》在其封面標題之下即題「梅蘭芳」之名，並有「蘭芳之印」加以佐證。更為典型的是，民國十四年（1925）上海世界書局出版的《戲畫大觀》（又名《全國名伶秘本戲畫大觀》）2冊編輯作者直接署名「全國名伶」，並在該書《例言》指出：「名伶真傳 本書所載各種戲曲，均系採集全國名伶擅長戲劇之秘本。」這種把「全國名伶」當作編選作者的做法成為此後該類「名伶秘本」系列選本的常用手段。

名伶作為隱性編者的真實現象即是，他們並未實際參與京劇選本的編選工作，但卻被動成為各類選本爭相署名的對象，然而這種署名基本有名無實。名伶編者成為隱性編者的原因應該包括兩個方面：其一，選本真實編者借用名伶編者進行身份隱藏。其二，也是最為本質的原因，名伶編者具有極大的商業價值與極高的市場號召能力。因此，借用名伶之名作為京劇選本的編選作者，不僅有力地增加了標題之中「名班」與「腳本」的可信力度，而且也會以此發掘具有「捧角兒」行為的潛在讀者群體，從而不斷擴大選本銷量。

其實，以名伶作為隱性編者的宣傳廣告行為，對於出版機構與讀者群體而言，可能皆是彼此之間心照不宣的商業「秘密」；即便對於名伶本人而言，也是一種商業宣傳的有利途徑；因此才能不斷延續發展，乃至形成中國京劇選本編輯出版過程之中隱性編者群體中的顯著一類。

（三）書局編者

書局作為隱性編者，其實是將中國京劇選本的編選工作變成一種集體行為的署名方式。當然，我們無法完全排除部分京劇選本的編選出版工作本身就是一種集體合作行為，所以將其署名書局自然具有一定的合理性。然而即

便如此，用集體署名代替具體參與作者的處理方式也是隱性編者中的常見類型。

最為普遍採用書局編者的選本當屬北京打磨廠中心的各種書坊以及楊梅竹斜街的中華印刷局。這些書局雖在印刷技術方面不斷革新，以期適應社會發展與市場環境，但就版權署名方面來看，基本皆以書局名稱代替具體參與作者。書局作者通常是在選本封面最下標注：「北京（北平）打磨廠老二西堂書坊（書局）」、「北京（北平）楊梅竹斜街中華印刷（書）局印行」一類出版信息，用以標明編者版權歸屬問題。而在實際上，具體參與編選、印刷、裝幀、發行工作的相關人等皆被以書局為名的「集體」取代。其中原因，具有較為深刻的社會現實背景。

中國古代社會一般將參與雕版印刷工作的從業人員稱作「手民」，並且因其屬於「四民」之三的「工人」而不受重視。這在《梨園集成》的兩篇〈自序〉之中即有印證：「爰付手民，廣資心賞」、「竊以心得，付彼手民」。因此，用「手民」這一行業稱謂直接取代具體編輯工作的參與人員成為一種習以為常的做法：「印本書籍的生成，除著作人供給原稿外，主要靠寫字工、刻工、印工、裝訂工的辛勤勞動。他們是印本書籍的直接生產者，對於傳播知識，流通文化，有不可磨滅的功績。但在舊時代，他們並無地位，被作為普通匠役看待，……在史書中很難發現他們的姓名。」⁶因此，根深蒂固的社會分工等級秩序以及潛在其中的行業貴賤排序法則，使得具體參與編輯出版工作的「手民」根本沒有列入編選作者的可能。

值得追問的是，為何書局集體署名的方式多以北京地區的傳統印刷書坊為主呢？這與它們傳承已久的行業習俗以及潛在的出版品牌意識密切相關。北京地區的各類書坊大多傳承數代之久，如老二西堂等明代即已開設，所以它們陳陳相因地固守原有出版習俗也是情理中事。並且，京劇初興之時，本就未能得到「正統」文學認可，劇本作家與選本編者難以確認亦屬常事，因此各大書局只有集體署名。當然，書局作者的署名方式不僅因為「手民」工

6. 張秀民：《中國印刷史》（上海：上海人民出版社，1989年），頁730。

作的不受重視，隱藏其中的還有關於書局品牌意識的萌芽。署名書局，既可以不斷穩固其在行業中的品牌地位，又可以借助書局品牌打開京劇選本的營銷市場，可謂一舉雙得之作。

儘管如此，我們仍然應該看到，書局編者的隱性署名方式實際是對編選作者的遮蔽與不公。因此，受到近代西方出版行業影響更深的上海等地，同時期的京劇選本已在書局之外更加詳細地標明編選作者、發行人員等具體版本信息。而就北京地區的書局而言，以楊梅竹斜街中華印刷局為代表的系列選本在其後期出版工作之中也開始加入「古瀛齊家本（笨）」等選輯作者之名。這種從書局集體署名的印行處理方式到具體標明編選作者個人姓名的變化，可以說是中國京劇選本乃至中國圖書出版行業的一種進步。畢竟「又如李兆受、百本張、百本廉，或刻板，或抄錄，頗流傳舊劇。雖無編劇之功，亦與戲曲有關」⁷，因此而言，他們對於中國京劇選本編輯出版工作的重要貢獻，不應被隱性處理以至湮沒，值得深入發掘。

三、顯性編者與編輯出版

相較隱性編者對於中國京劇選本真實編選狀態與文本生產過程的遮蔽與埋沒，顯性編者的存在更加有利於查考京劇選本編輯出版的完整過程。雖然早期京劇選本《梨園集成》即已按照中國古代社會文人結集出版的方式進行作〈序〉並且署名，但是並未得到其後選本的響應。實際上，中國京劇選本在顯性編者署名方面逐漸步入正軌則是在1914年以後，尤其是《戲考》帶來的新的影響。

顯性編者的署名方式使得京劇選本的編選與出版逐漸趨於規範化與嚴謹化，甚至是中國京劇選本發展開始過渡到現代化的重要標誌。具體來看，顯性署名編者的主要有以下幾個代表人物：李世忠與《梨園集成》，王鈍根與《戲考》，怡情軒主江天一與《京曲工尺譜》，林善清與《戲曲大全》，李

7. 吉水：〈近百年來皮黃劇本作家〉，頁392。

菊儕與《戲本》，許志豪與《繪圖京調大觀》、《新編戲學匯考》、《風琴胡琴京調曲譜大觀》等，齊家本（笨）與《唱詞大觀》、《戲齣大觀》等，鄭劍西與《二黃尋聲譜（含續集）》，馮春航與《戲學指南》，孫虛與《京戲彙考》……可以看出，這些編選作者的顯性署名方式對於考察不同類型京劇選本的編選出版過程具有極為重要的推進作用。下面，我們就對其中較具代表的三個編者及其編選選本的主要過程進行個案分析：

（一）戲班老闆李世忠與《梨園集成》

從「太平軍降將」到「戲班老闆」，這是《梨園集成》編者李世忠極具典型而又頗帶傳奇色彩的兩種身份屬性。⁸李世忠生逢「撻禍」而又身涉亂世，從村間野盜至撻軍頭目、從太平軍降將到戲班老闆，不斷置換的身份空間使得其人頗具異聞色彩；期間貫穿其人生軌跡的嗜劇愛好勾連出豢養戲班、編撰戲本的特殊經歷。

《梨園集成》前有〈自序〉兩篇：一署「光緒四年歲次戊寅季秋下澣蓼城良臣李世忠跋」，一署「光緒四年歲次戊寅秋抄蓼城松崖氏再敘」。

李世忠生年不詳，卒於光緒七年（1881），《清史稿》並無傳記；清末以來史料文獻與稗史筆記之中卻多載錄其人其事。「蓼城」於清代即固始縣，屬光州，故而有關其籍皆作「河南固始人」。兩篇〈自序〉署名，一作「良臣李世忠」、一作「松崖氏」，可知世忠為名，良臣為字，松崖氏當屬其號。但是細究史料，得知「世忠」一名乃是後來改作，並且頗有淵源：「李世忠原名兆壽，河南固始人也」⁹；「李世忠，原名長壽……更名昭壽……再改名世忠」¹⁰；《清稗類鈔》又載「李長壽觀劇」條目¹¹；又《清代

8. 參見黃菊盛：〈從太平軍降將到戲班老闆——《梨園集成》編者李世忠考〉，《戲曲研究》第29輯（北京：文化藝術出版社，1989年）。

9. 張瑞墀：〈兩淮戡亂記〉，《中國近代史資料叢刊·撻軍（一）》（上海：上海人民出版社，1953年），頁295。

10. 抱器：〈五爺帶班〉，《戲雜誌》1922年創刊號，頁57。

11. 徐珂：《清稗類鈔》（北京：中華書局，1986年），第11冊，頁5064。

七百名人傳》作「世忠初名昭壽，一名兆受」¹²。綜而觀之，兆壽、兆受、昭壽、招壽、長壽等皆為其「初名」，而更名「世忠」之後更為響亮；究其原因，更名「世忠」與其身份空間的流變關聯最為密切。

據《兩淮戡亂記》與《湘軍記·卷7·綏輯淮甸篇》等史料文獻載錄：更名之前的李世忠先是鄉間野盜遭人鄙棄，太平軍起，世忠趁機揭竿，後被清廷官員何桂珍擊破而降清；又因偶得何桂珍密信轉而伏兵戕殺桂珍，改投太平天國，並獲太平天國「七十二檢點」之職；最終清廷以其家人相挾，世忠內應獻城投誠，賜名「世忠」。清廷賜名「世忠」一事頗具警醒之意；而其自字「良臣」含有表明心跡、決心歸降之意。

降清之後的李世忠累建軍功而又日益驕縱：「詔授世忠江南提督，幫辦軍務，自滁以西北屬五河皆其關鎮。牧令不能治民，皆設武夫榷關稅，收民田租稅，自為出納，貲貨山積。……淮南北苦其蹂躪，言李禿子則人人憤怒，思啖其肉。」¹³最終因與另一太平軍降將苗沛林爭奪鹽船利益等事引發禍亂，難以自保；幸得曾國藩密奏：「臣愚以為世忠剿苗甫畢，但可究其騷擾之罪，不必疑有叛離之心。臣當今其遣散部眾，交還城池，退出厘卡，停給餉鹽，放還田里，保全末路。」¹⁴最終：「（同治）二年（1863）正月癸卯朔，世忠狀白國藩，以所守滁州、五河、來安、全椒、天長、六合等城，請派兵接防；……三月，世忠悉發己財及餘鹽、積穀，給其軍三萬餘人，……因乞病回籍葬親。」¹⁵結束倉皇戎馬的半生。

解甲之後的李世忠依舊遊弋江湖狂誕不羈。同治十年（1871）李世忠與舊仇陳國瑞不期而遇，世忠陽奉陰違假裝馴服，趁其不備將其擄走，以報前仇；又遇「曾國藩案其事，奏褫世忠職，勒回籍」¹⁶。然據《異辭錄·卷2》所載，回籍之後的李世忠居於安徽省城安慶揮霍無度、私設煙館、窩匪

12. 蔡冠洛：《清代七百名人傳》（北京：中國書店，1984年），中冊，頁1120。

13. 王定安：《湘軍記》（長沙：嶽麓書社，1983年），頁90。

14. 同前註，頁99。

15. 同前註。

16. 同前註，頁100。

聚盜。終因代人索債，聚徒械鬥，遂於光緒七年（1881）遭安徽巡撫裕祿誅滅。而其被斬之事在《清史稿·裕祿傳》中得到印證。¹⁷裕祿誅殺李世忠一事，表面而言，是因其不法自招其禍；實際而論，清廷一直未肯放鬆對其警惕與監視，借機斬草除根實為勢在必行之事。故而李世忠臨死之前亦說：「我昔居巍位，若有詔賜死，當先謝恩。」¹⁸表現出其自知難以倖免，磊落就死的一面。

貫穿李世忠人生線索的除卻狂誕傳奇，便是嗜劇成好。無論是前半生輾轉軍旅，亦或是後半生遊弋江湖，嗜劇成好與豢養戲班均可找到明證。

《梨園集成·自序》其二中言：「雖值倉皇戎馬，不虛絲竹管弦；及當閒散江湖，欲補遺亡放佚。」即已高度概括其與戲劇之間的淵源。首先，倉皇戎馬屯居滁州之時，「極意聲色宮室，購梨園三部，曰玉筍班、玉蘭班、長春班，班各百餘人，玉貌珠喉，錦衣畫棟，極一時之盛。」¹⁹戎馬之際豢養戲班本就引人側目，所養戲班有三，每班均有百餘人。由此可知，李世忠的家班定是樂師、行當、班首雜役、調停人員一應俱全的大型戲班，錦衣玉食一時之盛的描述則又反映出其所用戲班必是衣盔箱把、砌末道具善備精裝的狀態。每逢筵宴「小優抱銅琵琶唱朱買臣侑觴」²⁰；豢養戲班早已數見不鮮，但如李世忠這等身處亂世戎馬，卻又恣意梨園的行徑確實難尋。另據《湘軍記》與《清稗類鈔》所載：解職之後的李世忠常攜姬妾優伶往來吳、楚，依舊狎妓觀劇、優伶簇擁，更為重要的是其已經開始組建戲班、遊弋江湖：

世忠好漁色，者戲劇。釋甲後，挈眷居維揚，輦重金之蘇閩，購民間童女數十人歸，教之演劇，號「昭壽班」，而自領之。每大言曰：「此吾在洪楊軍中封王時原名，吾班固以王爺帶領者也。」嘗挈班走鎮、滬（時上海商務已甚發達）、蘇、杭諸名勝，以應堂會。²¹

17. 參見趙爾巽等：《清史稿·卷42·列傳·裕祿》（北京：中華書局，1977年）。

18. 劉體智著，劉篤齡點校：《異辭錄》（北京：中華書局，1988年），卷2。

19. 張瑞墀：〈兩淮戲亂記〉，頁297。

20. 同前註，頁299。

21. 抱器：〈五爺帶班〉，頁57。

因此可見李世忠所帶戲班悠遊長江各大口岸的空間變動；更兼自謂「王爺帶班」，一則是其奔走遊藝鼓吹宣傳的策略，一則顯出其人依舊桀驁狂誕的事實。

李世忠所帶戲班演出何種戲曲雖未說明，但是依據〈自序〉之二「味陽春白雪之音，曉下里巴人之調」之語推斷，李世忠所帶戲班應非崑曲戲班；結合其早年於滁州豢養家班之事，可知其所帶戲班應為當時花雅交融中逐漸熾熱的花部戲班；而其久居安徽，遊弋吳楚，可知此班應以皮黃戲為主。光緒二年（1876）5月24日《申報》載〈名優赴潤〉及5月31日載〈名優重演〉兩文同樣證明清末京劇名伶楊月樓搭夥李世忠戲班演出的事實。楊月樓的聲名技藝自然會為李世忠的遊藝戲班增色許多，考察楊月樓的擅演劇目皆為皮黃戲的事實同樣可以證明李世忠所帶戲班必為皮黃戲班。

其後勒令回籍的李世忠曾在安慶自辦科班：「這個科班的教師學生大都是安徽籍人，楊月樓又曾一度參加這個科班任教。」²²居於安慶卻因事被誅的李世忠即便臨死之前也與戲劇勾連甚深：

巡撫裕祿，以計羈之，更招戲班以媚悅之。……夜既闌，黃入中軍署，世忠方在花廳聽戲喝彩，樂甚，睨其旁佩有洋槍短刀，乃令卒突入，反縛其手。李急回顧曰：「將殺我乎？」掣之出，至門簷下，揮刀斬之。²³

羈留李世忠的裕祿未敢擅自行事，而是密奏請旨定奪，期間更是投其所好的「招戲班以媚悅之」，反映出李世忠對戲劇的嗜好，即便身臨險境尚且沉溺其中；直至事發臨死猶在「花廳聽戲喝彩」，終是任人魚肉。凡此情狀皆折射出李世忠嗜劇成好、幾近癡狂的情態。

嗜劇近狂，甚至「因戲廢命」的李世忠除卻散見在文獻史料、稗史筆記中與戲劇緊密相關的資料，終其一生之於戲劇最為重要的貢獻便是《梨園集

22. 黃菊盛：〈從太平軍降將到戲班老闆——《梨園集成》編者李世忠考〉，頁140。

23. 蔡冠洛：《清代七百名名傳》，中冊，頁1122。

成》的編撰刊刻。

首先，是《梨園集成》的編撰成書時間。《梨園集成》雖為「光緒庚辰新刊」，但是成書時間有待細究。《梨園集成·自序》兩篇所題時間皆是光緒四年（1878）秋天，一般而論，序跋之屬均是書集定稿之後所作，用以記錄成書過程，間或提綱挈領談其旨要。因而可見《梨園集成》編撰成書時間最晚應是光緒四年秋天。結合〈自序〉其一「邇來頻約善才，刪除贗本；用是摛羅妙曲，彙集大成」來看，「邇來」應是光緒四年秋天以前，所約「善才」，多半是其戲班中人。據黃菊盛考證當為楊月樓、產桂林等人，但其將《梨園集成》的編撰時間推為「光緒三年至光緒五年之間」²⁴，卻是不妥。綜合上述文獻史料，《梨園集成》的編撰成書時間當在光緒三年（1877）至光緒四年（1878）之間，最晚不會超過四年秋天。而其刊刻時間則是「光緒庚辰（六年）新刊」，鄭振鐸曾以「光緒四年出版」，²⁵當屬誤作。

其次，便是選編動機。李世忠編撰《梨園集成》的動因自然包含前文所述嗜劇成好的因素，然而具體追溯，可在兩篇〈自序〉之中尋得蹤跡。

「雅俗未能共賞，字字胥乖；南北各操土音，非非徒想。全憑口授，莫遂手披。……非關音律之不諧，實由簡編之無據。有由來矣，良可惜焉。」（〈自序〉其一）

「所慮者南北之韻不同，未克按腔合拍；古今之調不一，亟須協徵調宮。期雅俗之兼收，排成鱗次；思婦孺之盡解，莫混魚珠。」（〈自序〉其二）

概而言之，雅俗未能共賞、南本音韻各異、簡編之出無據應是李世忠編撰《梨園集成》的三大動因。具體來看：

24. 黃菊盛：〈從太平軍降將到戲班老闆——《梨園集成》編者李世忠考〉，頁141。

25. 鄭振鐸：〈中國戲曲的選本〉，《鄭振鐸古典論文集》（上海：上海古籍出版社，2009年），下冊，頁515。

第一，雅俗未能共賞。花雅交融，前已有之，自到《梨園集成》編撰之時，花興雅衰的格局基本形成。李世忠出身微賤，身列行伍，自謂「昧陽春白雪之音，曉下里巴人之調」並非自謙；遊歷安慶、漢口等地更是西皮、二黃發源合流、嬗變發展的根存之所。因此，《梨園集成》雖然本著雅俗共賞、雅俗兼收的要求，但卻鮮明顯露出近「俗」遠「雅」的傾向。即便學界普遍認同的《鬧天宮》與《濮陽城》兩種崑曲戲本，亦與皮黃戲本淵源深厚。首先，二者均是以打戲見長的熱鬧戲文，與皮黃戲本偏重武打相同。其次，參與戲班的楊月樓「擅長演出悟空戲，有『美猴王』之譽」²⁶，這就可以解釋《鬧天宮》收入其中的原因。最後，周貽白在其書中指出「濮陽城『崑曲』，今改『皮黃』」²⁷也較好地說明了《濮陽城》逐漸由崑曲變為皮黃、由「雅」變「俗」的演變軌跡。然而李世忠「頻約善才，刪除贗本」的做法實際證明了其對所收戲本有過篩選，甚至修改的行為，以期儘量做到雅俗共賞的初衷。

第二，南北音韻各異。崑曲之與皮黃本就韻律有別，殊趣甚遠。亂彈興自民間，皮黃、徽調、秦腔、羅羅諸種花部亂彈因其依存的方言音韻系統不同，故而造成「南北各操土音」或「南北之韻不同」的局面。李世忠雖言「亟須協徵調宮」，但從其自身所居所遊之地考察，《梨園集成》所收戲本除卻3種崑曲之外，餘下45種皆是盛行皖、鄂等地的皮黃戲本。從這一層面而論，李世忠並未能夠根本解決南北音韻各異這一難題，而是以其所居「土音」為主收集皮黃戲本。

第三，簡編之出無據的遺憾。中國古代戲曲傳承多以師徒口授為主，李世忠所言「全憑口授，莫遂手披」即已指出傳承方式的單一性。及至戲曲選本出現，大多有「戲」無「曲」，僅有少數戲本存留曲譜。《梨園集成》同樣只錄戲文曲牌板式，不含曲譜；但就保存戲本的目的來看，收劇48種對於保存咸豐、同治以及光緒年間普遍流傳的皮黃戲本意義非凡，甚至可以

26. 王文章、吳江：《中國京劇藝術百科全書》（北京：中央編譯出版社，2011年），下卷，頁1019。

27. 周貽白：《中國戲劇史長編》，頁593。

由此追溯皮黃到京劇的嬗變軌跡。出於簡編之出無據的惋惜，李世忠已然做到「搜羅妙曲，彙集大成」的初衷。更兼《梨園集成》收劇包含《雙義節》（二十一回）、《麟骨床》（十九回）、《因果報》（四段）、《紅書劍》（二十三回）等諸多全本戲及《桃花洞》、《天開榜》等罕存戲本，對於查考咸豐、同治前後戲曲舞臺演出及戲本存錄狀況提供了重要文獻史料，可謂功不可沒。

然而《梨園集成》的編撰成書定然不是一時一地一人之力得以完成的，這些線索兩篇〈自序〉皆有論及。李世忠編撰戲曲選本之心或許早已有之，只是前半生倉皇戎馬未得其時；「及當間散江湖，欲補遺亡放佚」。但是《梨園集成》48種戲本的收集應如〈自序〉所言，是一個積少成多、不斷彙聚的歷時性過程。並且《梨園集成》編撰成書是李世忠遊弋江湖遍走多地的結果：「《梨園集成》所收的四十多種皮黃戲，實際上就是這個時期在南方京、徽、漢混合班社的上演劇目。其中有的如《喬府求計》、《蝴蝶媒》等，很明顯源於漢班，而《四郎探母》等則來自京劇，其他大部份則是徽班劇目。」²⁸對於彙集而成的「底本」，編者並非毫無甄別的一概而入。依據「小集班聯」、「高談按拍」、「頻約善才」等信息可知，《梨園集成》的編撰過程當是李世忠與同好探討刪改而定。

綜上可知：作為戲班老闆的李世忠，對於《梨園集成》的編選與出版起到至關重要的決定性作用，並且《梨園集成》的編選工作實際帶有一定傳統社會文人雅集的色彩。而就其兩篇〈自序〉來看，編選作者對於皮黃劇本的整理與出版是在花雅之爭的戲曲生態背景之下所做的積極嘗試，同時帶有傳統知識階層的希冀，當然也不排斥其中蘊含的商業出版營利心態。而這一切，恰好證明了以《梨園集成》為代表的花部戲曲選本開啟了中國古代戲曲選本近代化的轉型之路。

（二）現代編輯王鈍根與《戲考》

28. 黃菊盛：〈從太平軍降將到戲班老闆——《梨園集成》編者李世忠考〉，頁142。

在中國京劇選本發展史上，《戲考》的出現絕對具有劃時代的意義。迄今為止，《戲考》仍是收錄劇目數量最多的京劇選本（不含臺灣、香港等地出版的京劇選本），它在1880年的《梨園集成》與1953年至1959年的《京劇叢刊》、1957年至1983年的《京劇彙編》中間起到承上啟下的關鍵作用。與此同時，《戲考》更是影響整個民國階段（1912年—1949年）乃至更遠時段京劇選本版本形態與發展走向的重要典型性選本，因此對其編選作者身份與編輯出版過程進行探索，十分必要而且極富意義。

《戲考》的編輯與出版不像《梨園集成》那樣是一個經過前期積澱而後彙聚成集、統一刊刻印行的過程。相對而言，《戲考》的編選與出版最初頗有一些隨意性，而後逐漸發展形成一個相對固定模式，最終得以40冊完整發行。然而，《戲考》從最初的編選緣起到最終40冊的成功面世並且產生廣泛影響，則與它的編輯作者王鈍根關聯最為密切。甚至可以說，因為有了王鈍根作為現代編輯的鮮明思想意識，《戲考》40冊才有機會得以產生。

王鈍根（1888—1950），今上海青浦人，原名晦，字耕培。王鈍根其人最為顯著的貢獻便是編輯工作：他最初在家鄉青浦主編《自治旬報》用以宣揚反清共和思想；隨後又於1911年受聘為《申報》編輯，並且成功開闢了《申報·自由談》欄目而聲譽日隆；再後其又陸續創辦主編了《自由雜誌》、《遊戲雜誌》、《禮拜六》、《社會之花》、《說部精英》、《新上海》等各類刊物，並且取得良好反響。王鈍根的文化交遊圈層基本包括兩個方向：其一，是以《禮拜六》雜誌為中心的「鴛鴦蝴蝶派」作家群，諸如周瘦鵑、陳蝶仙等人；其二，是以南社為中心的同人成員圈層，其中比較出名且與戲曲一行或者《戲考》編輯密切相關的包括柳亞子、馮春航、吳梅、張冥飛、王大錯（王鼎）等人。而在此外：「王鈍根文學底蘊深厚，詩、詞、賦無一不精，散文、小說、戲曲照樣出色，很耐讀。他的書法更是超群，他那綿裡藏針的書藝人見人愛，別具一格。殊不知，王鈍根居然還是京劇發燒友，曾編有《戲考》，曾因之廣結戲緣。」²⁹由此可見，《戲考》的成功與著

29. 虎蘭：〈「文化社會之花」王鈍根〉，《圖書館雜誌》2008年第5期，頁92。

名編輯出身的王鈍根極具淵源。

《戲考》40冊的完整編選出版是一個相對複雜的過程，其中先後經歷過上海申報館、上海中華圖書館、上海大東書局的介入，而這系列轉變皆與負責編輯工作的王鈍根息息相關。

上海申報館是《戲考》出版的第一個負責機構，但其只在民國元年（1912）8月10日出版過《戲考》的第一冊及民國二年（1913）出版過第二冊，其中原因可從編輯作者王鈍根的個人經歷著手探討。1911年8月24日，王鈍根在《申報》上面開闢了《自由談》欄目，這被看作是中國報紙行業最早的「副刊」編選工作。《申報·自由談》偏於遊戲文章，多有一種滑稽諷世之風，因此其中一些文章開始專門涉及戲曲介紹與演出時評：

在這個「自由談」上，1911年9月8日開始，吳下健（筆者按：當作「吳下健兒」）連載了《戲考》。雖然也有休載，但是幾乎每天都登載，到1911年12月26日為止，計108回，介紹的劇目達107出。對劇目的梗概、精彩之處、演員的表演等也作了簡潔的記述。這個連載似乎受到了好評，由次年1912年3月5日再開，這次到6月15日為止，共88回，介紹劇目88出。再那往後連載間隔性地持續著。

1912年7月1日，在《申報》「自由談」下邊刊登了《你愛看戲麼》的廣告。這是受到好評的吳下健兒的《戲考》做的廣告。³⁰

上述引文基本呈現出了上海申報館關於《戲考》評論文章撰述的過程，但是其中也有需要辨別的錯誤。為了明確其中原委，我們先將相關幾則重要廣告的原文引錄於下：

「《戲考》 吳下健兒 上海人多喜新劇而厭舊劇，以舊劇純用京話，不若新劇之全系土音，易於領悟也。實則新劇遠不如舊劇之有聲有

30. 松浦恒雄：〈《戲考》在民國初年的文化地位〉，收入杜長勝編《京劇與現代中國社會·第三屆京劇學國際學術研討會論文集》（北京：文化藝術出版社，2010年），下冊，頁761。

色。鄙人溷跡申江，於今三十載，素嗜舊劇，今敢略述梗概，貢諸同志，聊為他山之助雲爾。」³¹

「空閒子鑒，承詢《戲考》，因健兒君公事鞅掌，無暇編輯，容俟明春續登也。」³²

「《你愛看戲麼》 你說愛的，你先買一本《戲考》去看看。 本報《自由談》登載《戲考》頗蒙閱者歡迎，計自去年七月至今已積三百餘齣，所有時下演唱之戲搜羅殆盡，茲為便利閱者起見，重行編輯匯印成書，內容甚富。每齣戲後極詳明之記事，有最流行之唱本，有擅長本劇之名伶肖像。當世顧曲家鹹宜購備一帙，以為悅目賞心之助，洵可樂也。書已付印，不日出版，先行佈告。版權所有，他家不得抄襲翻印。 申報館啟。」³³

通過上海申報館的三則相關廣告可知，《戲考》最初是1911年9月8日由吳下健兒撰筆開設的戲評文章專欄，所謂「戲考」二字也即考述戲劇（主要是以京劇為主的「舊劇」）劇情梗概，同時略加評論之意。這種《戲考》文章首篇始於1911年9月9日的《烏盆計》，也即《申報》首次登載《戲考》廣告的次日，中間止於1911年12月26日的《伐子都》。並於隨後1912年1月2日發表相關聲明，交代暫時停刊原因。而後1912年3月5日復始於《牛頭山》，再於1912年6月15日復止於《山海關》。

需要特別指出的是，這批有吳下健兒署名撰筆的《戲考》文章僅有關於劇情的考述簡介與關於表演的相關評論，並不包括具體劇本內容。因此，在這批文章的發表與廣泛接受基礎之上，上海申報館才開始有意著手整理單冊《戲考》的出版工作。這種出版廣告信息最早應是見於1912年6月29日《申報》第一版的頭條廣告《你愛看戲麼》，並非如松浦恒雄所言的1912年7月1

31. 上海申報館編：《申報》第2張第3版，1911年9月8日。

32. 上海申報館編：《申報》第3張第3版，1912年1月2日。

33. 上海申報館編：《申報》第1版，1912年6月29日。

日的第九版《自由談》欄目廣告。其中時間以及在版面安排上的明顯差異，尤為反映出上海《申報》館對於單冊《戲考》出版工作的重視程度區別。而且需要注意的是，《申報·自由談》欄目所載《戲考》文章雖由吳下健兒負責撰筆，但在單冊《戲考》的出版廣告方面仍是署名「申報館啟」，而非是用吳下健兒的個人名義，這就可以看出單冊《戲考》的編輯出版工作歸於上海申報館名下。《戲考》第1冊的出版原定於1912年8月5日，但在8月1日的廣告當中提出「茲以加入名伶楊小樓等小影，雕刻需時，不得已緩至八月十日發行」，最終上海申報館於1912年8月10日出版了《戲考》第1冊。

嚴格意義上講，符合中國京劇選本概念範疇的《戲考》開始出版，其實就是1912年8月10日上海申報館的第1冊。因為這其中不僅包括原來《戲考》欄目的評介文章，而且擁有了選本最為核心的內容——劇選文本，當然也還包括廣告之中不斷強調的名伶小影（照片）。考述文章、劇選文本、名伶小影，它們是構成《戲考》作為京劇選本的三個重要組成部分。《戲考》第1冊的最初版權雖然歸屬上海申報館名下，但在具體編輯出版工作的安排上卻有明確分工：「吳下健兒撰述 鈍根編輯 頌斌校勘」。可以看出，吳下健兒對於劇前考述文章仍有署名權利，負責校勘工作的頌斌也是《申報·自由談》欄目的主要撰筆者之一，而在實際上負責《戲考》第1冊編輯工作的則是當時《申報·自由談》欄目的主編——王鈍根。

以王鈍根為中心的編選團隊在上海申報館的《戲考》出版工作一共只有兩冊，其中第2冊的出版可在1913年5月前後的《申報》相關廣告之中尋見。1913年6月3日，上海《申報》第十二版廣告之《每冊一百齣之〈戲考新編〉》指出：「顧曲家健兒曾為《申報》館編輯《戲考》兩冊，一月之間銷行萬二千部，是可見社會上顧曲程度之進步。」然而可能正是由於申報館版本《戲考》的銷量太好，才導致了後面原來編選團隊的解散：「由於《戲考》的銷路遠遠超過了吳下健兒的預想，由此感覺良好的吳下健兒從申報館獨立，重新在時中書局出版了《戲考新編》。」³⁴原有團隊的解散也直接導致

34. 松浦恒雄：〈《戲考》在民國初年的文化地位〉，頁762。

了《戲考》出版工作的暫時中止，但是此後上海中華圖書館很快接替了《戲考》的重新出版工作：「對《戲考》出版的停頓最感遺憾的是王鈍根吧。他是《申報》「自由談」的主編兼《戲考》的編輯者，也是一個甚至連劇評都能自己寫的戲劇通。可能是他提案把《戲考》的連載整理成書的。我想中華圖書館對《戲考》的繼續出版是不是也是由於他的提案。」³⁵這種推測確實也有一定道理。

上海中華圖書館接替出版《戲考》的具體原委曲折已經難以尋覓，但是就在1913年，王鈍根開始受聘於上海中華圖書館並且創辦《遊戲雜誌》，同時擔任主編。而在同年（1913）10月，上海中華圖書館開始《戲考》第3冊的初版工作。而在實際上：「頭一冊經過重新排字稍微整理而由上海中華圖書館出版，本館也一直到了1925才把其他39冊編排出版完。」³⁶重新排版的《戲考》40冊，在具體編輯工作署名方面發生了重大變化：原來負責「撰述」考述文章的吳下健兒被「大錯述考」所取代，大錯也即王大錯，實為南社成員王鼎筆名，這樣吳下健兒基本就被「出局」了（上海中華圖書館版本的《戲考》僅有第32冊署名「吳下健兒撰述」）；負責「校訂」工作的主要有燧初和振支二人；新增「正曲」項目則由德福（張德福）、志強（趙志強）和志豪（許志豪）三人負責；然而一直負責「編輯」或者「編次」工作的則是王鈍根。

因此，從京劇選本《戲考》40冊的實際編選過程與編輯出版來看，現代著名編輯王鈍根才是核心負責並且完整貫穿的關鍵性人物。他開設並主編《申報·自由談》的工作，才有《戲考》欄目得以誕生的可能；也是因為他與上海中華圖書館的合作關係，才使得《戲考》40冊最終能夠經由上海中華圖書館接替而完整出版。

然而，我們將《戲考》的編輯王鈍根冠以「現代編輯」的名號，並不單是因為他在《申報·自由談》與《禮拜六》等著名刊物上做出的突出貢

35. 同前註，頁763。

36. 陸大偉：〈梅蘭芳在《戲考》中的影子〉，《文化遺產》2013年第4期，頁34。

獻，更多是從他將《戲考》的編輯出版工作納入現代刊物的運營模式之中所作出的合理評價。《戲考》40冊的編輯出版最初是建立在《申報·自由談》中《戲考》欄目的前期積澱上的，這個欄目使得《戲考》擁有一批忠實、固定而又數量可觀的讀者群體，因此當其中間出現斷刊之時才有讀者來信詢問以及報刊回復啟事等的出現。然而，當《自由談》中的《戲考》文章發表到三百餘篇時，也就進入了它的編選瓶頸狀態；因為畢竟當時舞臺流行的京劇數目有限，三百餘篇考述文章已非易事，因此才有接下來的轉型。從報紙欄目到單冊圖書，這是《戲考》真正成為京劇選本的關鍵一步。而對這一步的邁出，王鈍根等人首先做的就是廣告宣傳輿論工作，這種宣傳是在《戲考》第1冊正式出版之前即已經歷三個階段：對《戲考》即將出版的預告、對名伶小影這一重要環節的宣傳、對《戲考》正式出版時間的反覆廣告。這三個階段的策劃完全是在現代廣告行業方式指導下的環環相扣之作，而當三個階段的廣告造勢已經完成並且基本達到預期市場效果後，那麼千呼萬喚的《戲考》第1冊也就應時而生了。

《戲考》作為現代意識指導下的京劇選本，最為鮮明的特徵就是其無處不在的商業出版思想。《戲考》在發行第一則廣告時就已開始明言：「你愛看戲麼？你說愛的，你就先買一本《戲考》看看！」這是一種經典設問的廣告模式，讀者只有在「愛」與「不愛」兩者之間選擇；一旦說「愛」，就要依靠「買一本《戲考》看看」來證明，否則便有「假愛」之嫌。這種廣告套問模式只有一個目的——兜售商品；而從實際效果來看，這一舉措無疑是非常成功的。《戲考》的商業思想不僅體現在它的大幅度廣告宣傳上面，更加體現在它出售廣告版面方面：民國七年（1918）3月再版的《戲考》第17冊上已經開始刊登十種廣告，而在此後，民國八年（1919）3月十一版的第22冊上更是直接刊登〈推廣營業不可不登廣告！！〉的招租啟事，同時詳列具體版面價格，此後這一廣告同時還有英文版本” SWEET ARE THE USES OF ADVERTISEMENT !!!”。由此可見，《戲考》的商業範疇不僅對於國人，而且具有外商市場；從中亦可見出《戲考》流行範圍之廣以及其所具有的巨大商業價值。凡此，都是此前的京劇選本所缺少的，而此後的京劇選本

又很難真正達到這個高度，從而證明了《戲考》因其現代編輯出版模式帶來的劃時代意義。

《戲考》作為現代編輯的作品典型，還體現在它的編輯出版方式上面。可以說，王鈍根編輯出版《戲考》之時，並沒有把它單純作為一種「戲曲選本」看待，而是將其當作一種現代雜誌進行出版。儘管這本雜誌並沒有完全按照固定週期運作，但它已然具備當時雜誌的所有文獻形態。作為雜誌形態的《戲考》，最看重的是什麼呢？我們以為是銷量以及由此帶來的市場份額，這也是現代編輯追求的重要商業價值：「當時編輯這套集子的人，事先沒有固定的想法而反而跟著京劇界那十幾年的變化而走，為的好像不過是要賺錢而已」³⁷。如何保證具有市場份額，那就需要不斷根據市場流行隨時做出調整；也就是說京劇舞臺上演什麼，《戲考》就跟著編選什麼，從而保持高度一致。所以一般認為，《戲考》「單出收錄標準也以能在舞臺上演者為準。」³⁸當然，我們說《戲考》注重商業意識並不是排除此前京劇選本的營利目的；恰恰相反，中國京劇選本從《梨園集成》開始就已強調商業利益，但是它們卻因時代限制沒有按照《戲考》的商業廣告策劃方式和現代編選意識進行編輯出版。

《戲考》的現代意識還更多體現在其考述文字的劇評思想和名伶照片的刊載運用方面。王鈍根在《戲考·序三》中言：「或問於鈍根曰，子何不作實事求是之書，而必為是《戲考》以導人玩物喪志也？鈍根對曰……世界上實事求是之書，未始非《戲考》，而《戲考》未始不可作實事求是之書觀也。且試問世界之所謂實事者，其快心適意，孰有能如戲劇者乎！」可以看出，作者王鈍根的編輯思想是要借助戲劇的遊戲精神表達自己對於實事的態度，因此其中考述部分便是承載關於實事評介的重要領域：「《戲考》，就名字來說，把不登大雅之堂的通俗戲劇提高到值得研究、值得考證的地位

37. 同前註，頁35。

38. 中國戲曲志編輯委員會編：《中國戲曲志·上海卷》（北京：中國ISBN中心，1996年），頁744。

了。」³⁹這是一種對於文學觀念的嘗試變革，也是在梁啟超「小說界革命」之後對於小說戲曲濟世救俗功能的努力實踐。《戲考》通過考述文字表達以王鈍根、王大錯等為代表的編輯作者對於現代文學發展以及現代社會變革的看法，其中反對迷信、反對殖民、女性意識、淨化舞臺等思想，皆是《戲考》孜孜追求現代性的具體表現。此外，《戲考》對於名伶照片的刊載運用方面也是值得關注的。從《戲考》準備編輯發行開始，便有各種關於名伶小影廣告的推廣與徵求，這既反映了《戲考》的廣告意識，也體現了它的版權思想。尤其關於照片版權的使用，此後上海大東書局重版《戲考》即有缺少卷首照片的情況。與此同時，名伶照片的刊載更加鮮明立體且又直觀真實地記錄了當時京劇舞臺流行發展的趨勢及其基本樣貌。

總而言之，「《戲考》一方面把出版通俗戲曲劇本看作掙錢的辦法，一方面說出版通俗戲曲劇本有普及教育的作用。」⁴⁰然而，不管是在哪一方面，皆是深刻體現出具有現代編輯思想意識的王鈍根對於以《戲考》為代表的京劇選本轉型發展並且取得成功的突出貢獻。富於現代意識的《戲考》不僅改變了中國京劇選本歷史走向的道路，而且不斷重版與再版，證明其所存在的巨大文化影響力度以及商業市場價值。

（三）京劇名伶馮春航與《戲學指南》

在隱性編者的群體之中，有一類是把時代名伶作為京劇選本的編者進行大肆宣傳的；但是他們大多「徒有虛名」，僅是因為擅演某劇而被書商「借名發揮」而已。而在顯性編者群體之中，確有一些名伶實際投身到了中國京劇選本的編輯出版工作之中，其中最為著名的就是海派名角馮春航及其參與編選的《戲學指南》16冊。

馮春航（1888—1942），名馮子和，原名旭，字旭初，春航其號，別號

39. 陸大偉：〈《戲考》中的現代意識〉，《戲曲研究》第74輯（北京：文化藝術出版社，2007年），頁14-15。

40. 同前註，頁14。

晚香庵主。江蘇吳縣人，生於上海。其父馮三喜原為北京四喜班旦角演員，清代同治六年（1867）與夏奎章等同赴上海。春航自幼隨父學習青衣、花旦，十二歲帶藝進入丹桂茶園「夏家科班」，師從海派名伶夏月珊，後因天資聰穎、技藝出眾而成為當時京劇界的海派名伶。中年病嗓之後離開舞臺，悉心授藝，晚年從事編劇工作。

馮春航在中國京劇史上較為著名的原因包括兩個方面：其一是與時俱進的戲劇理論主張及社會實踐活動；其二是以南社成員柳亞子等人為首的「馮、賈黨爭」及其《春航集》2冊的行世。第一方面，「馮主張戲劇應以改良社會和啟迪民智為己任，因而除演出傳統戲……又熱衷提倡內容進步的新編清裝或古裝戲，清光緒三十年和夏氏兄弟在丹桂茶園以《玫瑰花》一劇開風氣之先。新舞臺建立後，又排演《妻黨同惡報》、《新茶花》……時稱『醒世新劇』。」⁴¹不僅如此，馮春航積極投身於清末民初的革命事業，創辦春航義務學校免費服務伶界等。而在第二方面，正是因為他的進步戲劇觀念與社會活動，使其與進步文學團體南社（1909—1923）關聯密切，並經柳亞子介紹加入該社。「南社人在報紙和刊物上發表對戲劇的理論見解，而『角』馮春航在舞臺上踐行著這種理論主張。」⁴²1912年9月，北京名伶賈璧雲南下上海，由此引發其與馮春航間的「馮、賈黨爭」。「馮黨」以柳亞子等南社成員為主，「賈黨」以京津名士易順鼎、樊增祥、羅瘿公等人為主；兩個陣營分別出版《璧雲集》和《春航集》互為爭持，成為一時新聞。這種黨爭表面上看屬於「捧角」文化的流俗之舉，而在實質上卻代表了新、舊文學及其團體之間的博弈：「馮賈『黨爭』實質是『南北新舊』、『民黨與官僚』、『共和主義與專制主義』之爭；而色藝之較、藝術之別，反而是次要。」⁴³

伴隨馮春航的病嗓、賈璧雲的年長，以及劇壇新秀的不斷崛起；持續數

41. 中國戲曲志編輯委員會編：《中國戲曲志·上海卷》，頁874。

42. 周淑紅：〈南社人「捧角」中的戲曲現代性因數〉，《蘇州教育學院學報》2015年第5期，頁12。

43. 劉炳嶼：〈梨園內外的戰爭——20世紀第二個十年上海京劇界之馮賈「黨爭」〉，《文藝研究》2013年第7期，頁107。

年之久的「馮、賈黨爭」也就最終消散。但是，離開舞臺的馮春航並未就此結束京劇生涯，而是轉向授徒與其他幕後工作。民國二十年（1931）上海大東書局出版的京劇選本《戲學指南》16冊便是馮春航之作。《戲學指南》雖將編輯者與發行者皆歸大東書局名下，但在每冊之上皆題：「馮春航校正 羅駕新編次」（惟有第6冊題作：「馮春航校正 王君亮 陳一癩編次」）。那麼，為何認為負責校正工作的馮春航是《戲學指南》編選團隊的核心人物，而非編次作者羅駕新等人呢？這要從《戲學指南》的實際選本類型情況來看。

《戲學指南·凡例》之一指出：「本編為一般學習唱戲者而作，搜覓名伶真腳本，逐場、逐節詳加說明，以示徑途。俾學者，可以一目了然，如獲南車之導引，故名曰《戲學指南》。」作為京劇教學用材，這是該種選本立意根本。對於學習唱戲而言，劇本之外最為重要的部分便是音樂。《戲學指南》詳載工尺曲譜，所選劇目皆為全本，並且工尺亦是詳細標注到底；同時每一唱段更有詳細表演指導說明，從而才能達到真正「戲學指南」的編選目的。因此可見，負責核心工作——曲譜校正與表演教學指導工作的馮春航毫無疑問當屬《戲學指南》的實際編選作者。與此同時，馮春航也是《戲學指南》惟一序言作者；其在〈序〉之中從笑、白、哭、唱等四個方面闡述了自己對於戲劇表演的見解。這種表演理論的精闢見解，非馮春航一類極具舞臺表演經驗而又深諳戲劇內核之人不能道出其中真諦。

馮春航編選《戲學指南》一事，實際上折射出民國時期，一批富有戲劇理論並且勇於不斷實踐創新的京劇名伶在被迫離開舞臺之後的人生歸屬。以馮春航為代表的京劇演員已經迥異於老一輩伶工大多不識字的困頓局面，「馮子和年青時好學，不但學中文，還到上海商務書館學習英文」，他深切感受到「藝人一定要有文化」，⁴⁴因而創辦春航義務學校免費教學伶界後輩。正是由於他的這種對於文化底蘊的迫切追求，才能使其成為文人團體——南社的重要一員，同時也能使其在離開舞臺之後憑藉所學繼續進行京劇事業。

44. 北京市藝術研究所、上海藝術研究所組織編著：《中國京劇史》（北京：中國戲劇出版社，1990年），上卷，頁503。

當然，京劇名伶實際介入京劇選本編選工作的情況並不常見，尤其是在1949年以前，戲曲演員的文化水準整體相對較低。然而正因如此，更加能夠反映出馮春航編選《戲學指南》的重要價值及其典型意義。

四、結語

綜上可見，中國京劇選本對於隱性編者的處理方式基本包括代名編者、假託名伶編者和書局編者三種情況，然而在不同處理方式背後隱藏的具體原因則是更加值得發掘探討。隱性編者的存在是中國京劇選本發展初期的必經之路，也是中國傳統出版業與文學觀念共同影響作用的結果。而以《梨園集成》編者李世忠、《戲考》編者王鈍根、《戲學指南》編者馮春航為代表的顯性編者，因其身份屬性的差異、文化背景的區別以及所處社會生態環境的變化，使其分別在不同層面、不同視角以及不同編選理念影響之下對於中國京劇選本發展做出貢獻。以其分別作為典型個案進行分析研究，不僅可以以小見大地觀照同類選本的生長過程，而且可以從點到線地連貫審視中國京劇選本的發展歷史。

徵引文獻

（一）專著

1. 王文章、吳江：《中國京劇藝術百科全書》，北京：中央編譯出版社，2011年。
2. 王定安：《湘軍記》，長沙：嶽麓書社，1983年。
3. 中國戲曲志編輯委員會編：《中國戲曲志·上海卷》，北京：中國ISBN中心，1996年。
3. 北京市藝術研究所、上海藝術研究所組織編著：《中國京劇史》，北京：中國戲劇出版社，1990年。
4. 吉水：〈近百年來皮黃劇本作家〉，《中國近代文學論文集（1919—1949）·戲劇卷》，北京：中國社會科學出版社，1988年。
5. 周貽白：《中國戲劇史長編》，上海：上海書店出版社，2007年。
6. 南腔北調人編：《民國版京劇劇本集》，呼和浩特：內蒙古大學出版社，2011年。
7. 徐珂：《清稗類鈔》，北京：中華書局，1986年。
8. 張次溪：《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988年。
9. 張秀民：《中國印刷史》，上海：上海人民出版社，1989年。
10. 張瑞墀：〈兩淮戡亂記〉，《中國近代史資料叢刊·撚軍》，上海：上海人民出版社，1953年。
11. 趙爾巽等：《清史稿》，北京：中華書局，1977年。
12. 蔡冠洛：《清代七百名人傳》，北京：中國書店，1984年。
13. 鄭振鐸：《鄭振鐸古典論文集》，上海：上海古籍出版社，2009年。
14. 劉體智著，劉篤齡點校：《異辭錄》，北京：中華書局，1988年。

（二）期刊論文

1. 李東東：〈中國京劇選本：以文本為中心的京劇研究〉，《文藝理論研究》第2期，2021年。
2. 抱器：〈五爺帶班〉，《戲雜誌》創刊號，1922年。
3. 松浦恒雄：〈《戲考》在民國初年的文化地位〉，載於杜長勝編《京劇與現代中國社會·第三屆京劇學國際學術研討會論文集·下冊》，北京：文化藝術出版社，2010年。
4. 虎闖：〈「文化社會之花」王鈍根〉，《圖書館雜誌》第5期，2008年。
5. 周淑紅：〈南社人「捧角」中的戲曲現代性因數〉，《蘇州教育學院學報》第5期，2015年。
6. 陸大偉：〈《戲考》中的現代意識〉，《戲曲研究》第74輯，2007年。
7. 陸大偉：〈梅蘭芳在《戲考》中的影子〉，《文化遺產》第4期，2013年。
8. 黃菊盛：〈從太平軍降將到戲班老闆——《梨園集成》編者李世忠考〉，《戲曲研究》第29輯，1989年。
9. 劉汭嶼：〈梨園內外的戰爭——20世紀第二個十年上海京劇界之馮賈「黨爭」〉，《文藝研究》第7期，2013年。