

凌霄汉阁论剧

□沈达人

1999年，我在《中华戏曲》第22辑发表过一篇题为《徐凌霄生平述略》的文章。文章的第二部分“观剧与评剧”曾对刊载于《剧学月刊》、《大公报》、《古今半月刊》的徐凌霄的戏曲文章，以及《皮黄文学研究》、《京剧词典释例》等徐凌霄的戏曲专著做过介绍。此后，找到1925年到1937年徐凌霄担任《京报》副刊主笔期间，以凌霄汉阁、凌霄、老凌、霄、阁等笔名，在该报《戏剧周刊》、《京报副刊》、《京园剧刊》发表的戏曲理论批评文章230余篇。这些文章涉及戏曲的形态、变革、剧目、语言、表演、音乐、舞美、演出、理论、批评等多方面内容，林林总总，蔚为大观。徐凌霄是与齐如山并驾齐驱的近现代戏曲理论家，又在理论的内容、论述的形态两方面与齐如山有所不同。因此，有必要对他的戏曲理论做进一步的探讨。

一、戏曲的形态与戏曲的变革

徐凌霄有一个很独特的看法，认为中国戏曲从形态上来看，“歌唱虽占剧艺的重要、广大部分”，然而“名之曰歌剧，不如名之曰乐剧”。因为歌只能“表现人的情感、言语、思想”；乐则既能表现“一切物的动状与静状”，又能表现“人的情感及心灵的状态”。“乐可以包括歌，歌不能包括音乐上的一切”。^①而且中国戏曲“在一台戏里尽有几出没有唱的”，“在有唱的戏里”也有“重念白”或“唱做念打并重”等的不同。这与“西方之纯歌剧”是“大不相同的”。^②

至于王国维在《戏曲考原》中说：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”又在《宋元戏曲考》中说：“必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。”徐凌霄认为，这个对中国戏曲本体形态的定义虽“较为完整”，但“仍未能综括完全”。他强调“综括完全”的定义应是“聚许多有才能、智慧、修养、训练之人类，用有组织的方法与设备，表演一情事，而使得人有充分的了解与特别的兴味的艺术”。其中提到的“方法”，包括演员的歌唱、舞蹈、神情、动作与剧事的编制、修词；其中提到的“设备”，包括音乐、布景、化装、场上一切物品。^③可以说，徐凌霄关于中国戏曲的定义是对戏曲创作、戏曲演出、观众欣赏的戏曲活动全过程的描述，这样的描述显然超出了聚焦于中国戏曲本体形态的研究，而扩及对中国戏曲性质与作用的探讨。由此看来，王国维关于戏曲本体形态的定义，仍然应是明确无误的。

值得重视的倒是徐凌霄对中国戏曲派别的论述。1928年10月28日，他在《京报·京园剧刊》的《新剧、旧剧？》一文中提出中国乐剧“不应有新旧之分”，而应区别为“京朝、乡土、海洋”三派，加上从西方介绍来的“欧美派”，遂成四派。京朝派、乡土派、海洋派，皆属于京剧中的

^① 《论乐剧》，《京报·戏剧周刊》1925年9月21日第39号。

^② 《林著新歌剧出版》，《京报·京园剧刊》1932年12月11日。

^③ 《释剧》，《京报·京园剧刊》1929年8月11日。

不同派别；欧美派则指从西方输入的话剧、歌剧、舞剧。1930年5月4日，他又在《京报·京园剧刊》的《“旧剧”之派别》一文中对京朝派、乡土派、海洋派作了如下评述：“京朝派就是北京派”的戏班。它们长期受到“士大夫的熏染”，追求“雅洁、华贵”，“趋重于伶艺，尤其是唱工”，因此“把戏剧的整个可就忘了”，“单留下唱几段、打几场的场子”，“不知他演的什么东西”。“乡土派是指各省各地的戏班而言”。它们的“好处就是保守老规矩”，存留着“中剧的原始状态”，演出“本色”；“短处是不能精研歌曲”。这一派“比起京派来显得笨重些，比起海派来嫌简单些”。“海洋派是指各大通商码头”的戏班，尤其是“沾点洋味”的“上海和汉口”的戏班。它们接受了“外国的风气”，“座位、设备，一切都比旧茶园完备”，“戏台久已洋式，布景亦早已用了”，“编剧之魄力”更十分.“可惊”，但是海洋派“投当地各方之所好”，“戏本连台”、“魔术电光”、“花样翻新”、“太求热闹”，“与艺术的戏剧当然是不全局的”。总之，京朝派、乡土派、海洋派各有自己的优点与缺点。

故此，徐凌霄一贯主张这三派都应该注意取长补短。早在1925年5月18日，他就在《京报·戏剧周刊》第22号发表《戏剧如何可以进化？》一文，谈了自己的看法。其一，对京朝派：“于歌曲”，“取其部分之整饬、精美，不取其偏狭、骄盈”；“于舞术”，“取其动止中节，不取其偷油抹滑”；“于戏剧”，“取其剪裁洁净，不取其片断支离”。其二，对乡土派：“于歌曲”，“取其真力弥漫，不取其土音侉字”；“于舞术”，“取其处处卖力，不取其粗犷狠猛”；“于戏剧”，“取其认真演剧，演员平等”，“不取其一成不变，太缺剪裁之方法与能力”。其三，对海洋派：“于歌曲”，“取其取类之宏，不取其音节之不求甚解”；“于舞术”，“取其创造与收纳之伟，不取其真刀真枪，及一切过分刺激之卖力”；“于戏剧”，“取其演本戏组织之伟大”，不取其较之京朝派“相形见绌”之“折戏”。这样取舍以后，才能够医治京朝派之陋、乡土派之侉、海洋派之乱。应该说，徐凌霄关于三派优缺点的看法是比较准确的，关于三派要取长补短的看法也是有针对性的。

徐凌霄还在1932年8月14日的《京报·京园剧刊》上发表了《皮黄之土雅花》一文，进一步谈到了皮黄声腔剧种所经历的三个阶段的变迁

历程：“（一）土唱时期。即乾嘉时代初入北京之徽班”，“字音、节拍均用土音，苏皖鄂京各从其习”，所以京朝派最初也是“土而已矣”。土唱时期的“长处”是“周详不懈”，“短处”是“繁琐笨滞”，这种唱法与以后京朝派的唱法是“绝不相容”的。“（二）雅唱时期。约在前清道咸同之时”。程长庚、张二奎、余三胜一辈名伶即身处“由土入雅时期”。他们唱腔的“工尺、调门、音律、念字、吐音”，均以“昆老前辈为法”，“以雅曲为标准”。“用中州音韵而参以周正之官音”，“唱工并无多大巧妙，无非字正腔圆、神完力足、坚实迟重”，“无多大之美感”；然而“风格遒劲、真力弥满，使人敬重”。“（三）花唱时期。同光时代”，也就是汪桂芬、谭鑫培、孙菊仙“名业双展之时”。他们的唱腔，如汪桂芬的“脑后音”，谭鑫培的“衫子调”，孙菊仙的“大自由调”，都是对“严格之正生格度”的挑战，而“成为个人之派头”。可以说，他们均已“摆脱雅唱之拘束，而为花唱之创造”，给皮黄声腔“放出空前未有之异彩”。“花唱时期”以后，皮黄声腔剧种的大发展成为“当然之趋势”。“有汪（桂芬）、谭（鑫培）、孙（菊仙），即可以有余（叔岩）、高（庆奎）、马（连良）；有余（紫云）、时（小福）、王（瑶卿），即可以有梅（兰芳）、荀（慧生）、程（砚秋）；乃至海洋派之五音联弹、徽汉并纳”。从剧种的声腔演变来划分皮黄戏的不同历史时期，在20世纪30年代初是一个创见。即使在今天，这样的历史时期划分也是可供京剧史学家参考的。

当时，新文化界对京剧的状况有一种看法，认为梅兰芳已被“从俗众中提出，罩上玻璃罩，做起紫檀架子来。教他用多数人听不懂的话，缓缓的《天女散花》，扭扭的《黛玉葬花》，先前是他做戏的，这时却成了戏为他而做”，“雅是雅了，但多数人看不懂，不要看，还觉得自己不配看了”。^① 批评的意向是很好的，是希望梅兰芳跳出玻璃罩，回到俗众中来。不过，当时活跃在俗众中的京剧，徐凌霄有描绘如下：乡土派的昆戈、汉班、粤班“络绎来京”，海洋派的盖叫天、麒麟童“出演于第一舞台”，虽然按“现代需要”的“高尚理性”来考察，“尚不为及格”，不过确实能“打破旧日之迂拘偏狭”，而给剧坛“添几多之生气”，乃“戏

^① 《略论梅兰芳及其他》（上），《花边文学》，人民文学出版社1980年版，第163页。

剧进步”的一个可喜现象。^①

20世纪20年代、30年代，确如徐凌霄所说，京剧并未停滞不前，更没有被广大观众所抛弃。四大名旦、四大须生、南麒北马关外唐、后四大须生盛演于舞台，武生、武旦、净、丑诸行的杰出人士也备受观众欢迎，京剧艺术正处于五四运动以后又一个鼎盛时期。徐凌霄以行家里手的目光，看到京剧界的一片繁荣景象。其实不仅京剧，甚至整个戏曲，仍是在不断寻求变革，不断寻求进步的。梅兰芳创制古装新戏也只是一种为京剧开拓新路的探索，他不会忘掉俗众的京剧与京剧的俗众。

二、戏曲剧目与戏曲语言

徐凌霄非常关注京剧的优秀剧目，并且向读者、观众做了慎重推荐。他最欣赏的京剧剧目是《节义廉明》，也就是今天戏曲界一再称赞的《四进士》。他认为《节义廉明》是“比较有意义”的“旧编乐剧”，其意义有四：第一，“旧伦理重家族，不重社会”；而《节义廉明》“独写不幸之事隐于家庭”——杨素贞的婆家、娘家诸亲眷杀人、图利，逼使杨素贞“一身无所容”；而与杨素贞“素昧平生”的杨春、按院、宋士杰等，“路见不平，便尔援手”。这是在做翻案文章，写“祸素贞者，皆亲也”；“救素贞者，皆乾也”。第二，旧小说、戏曲写“贪赃卖法、贿赂请托”有一贯的套路，而此剧“独写有贪赃卖法、贿赂请托之事，而其人实无贪赃卖法、贿赂请托之心”——田伦为母命所逼，顾读为幕友所误，才做出违心之事。但是“情有可原”，“法无可恕”，他们仍须担负“法律上的责任”。第三，旧时代的讼师“舞文弄法”，“颠倒黑白”，是最“为人不齿”的一类人，而“此剧独写一善用手段以为善之讼师”，“揣摩心理，善于辞令，料事如神，成竹在胸，游刃有余”，活画出一个“练达人情、久办案牍之老吏”。第四，写按院“私行写状”，有“法律上的责任”；又“恕宋之罪，藉以自免”，有“道德上的责任”。但因行善举而“违法，徇

^① 《北京剧界之进步观》，《京报·戏剧周刊》1925年7月13日第29号。

情”，当能“博得群众之同情”，“亦在可恕”^①。徐凌霄从四个方面解析了此剧主题思想的特色，以及剧中几个重要人物的性格特征与为人处世的复杂状况，堪称是一篇上佳的剧目评论文章。

徐凌霄又十分看重京剧《除三害》的价值，认为“此剧在旧有的乐剧之中，可算得第一等的好戏”。好在“不专在演古”，而在“表演一个人的革新”，以及“人性和兽性的问题”。周处为“三害之一害”，是“更广义的兽”；《除三害》的“除”字，对周处来说，是“斩绝旧生命，而造成一新生命”。王晋“提醒”周处一场，用的是“感化”，所以特别高明。这一场的演员表演，如果演出来“王晋一面纯是假——假糊涂，假害怕”；“周处一面全是真的——真怒、真惊、真悔”。这样的演出才算到位。^②徐凌霄对《除三害》的思想意义、人物关系、表演要领都作出精要的分析。这样的文章即使拿到今天来看，仍然算得上是一篇优秀的评论。

对京剧中的“三国戏”，徐凌霄更有自己的独到见解。他在《中国的三国戏》一文中强调，从正史《三国志》到小说《三国演义》，再到戏曲“三国戏”，“循既定的途径而自由抒写”，可以作为“民众心理之表现”来观察。又说“古今人才之众，未有盛于三国者”，其中“孔明一绝也，云长一绝也，曹操亦一绝也”。“三绝”之中，更以“曹操最为神完气足”。历史上的曹操业已“有声有色”，经过演义的渲染，“写状入神”，更加“生色不少”。戏曲似乎有意贬曹，但“气派之阔大，仍无第二”。《阳平关》曹操“哭渊”，“声泪俱下，直是性情中人”。《击鼓骂曹》，祢衡是“未有理由”的“漫骂、狂骂”，“倒把曹操形成了宽容大度”。至于与关羽合演的《斩华雄》、《白马坡》、《赠袍赐马》、《过五关》等戏，无一不显出曹操“爱才敬贤的美德”。由此可见，徐凌霄对曹操的评价业已超越一般专业评剧的小报文人，而具有历史学者的闪光的现代色彩。^③

徐凌霄还论及“三国戏”中蜀汉的赵云将军。以为“三绝”之外，“从正史看到小说，从小说看到戏剧，只有赵云是个完人”。在《三国志》

^① 《节义廉明》，《京报·戏剧周刊》1925年6月22日第26号。

^② 《戏运三——〈除三害〉》。

^③ 《中国的三国戏》，《京报·京园剧刊》1933年12月。

中，蜀汉诸将的次序是“关、张、马、黄、赵”，赵云蹲底；到了小说、戏剧里，次序变成“关、张、赵、马、黄”，赵云提升到第三位。“戏剧中的赵四将军，银袍素铠，装扮漂亮”。《借赵云》、《金锁阵》、《黄鹤楼》、《回荆州》、《截江夺斗》、《连营寨》，对赵四将军“无不大捧特捧”；《长坂坡》中的赵四将军“最为矫矫不群”。总之，戏曲舞台上的赵云“智勇兼全，有识有度”，不只是“勇将”，而且是“纯臣”了，^①认为赵云“智勇兼全，有识有度”，是有理有据的；称赞赵云是“勇将”兼“纯臣”，是蜀汉诸将中的“完人”，也不是溢美之词；而且较充分地论证了小说、戏曲中具有颠覆意味的“关、张、赵、马、黄”的排序。综而言之，无论是赞扬曹操，或者是称颂赵云，都一再表现出徐凌霄的戏曲人物观是独具慧眼的。

20世纪30年代中期，徐凌霄在《皮黄文学研究》中曾表明京剧语言是“合言语、动作、文词、音节而为一”的“戏台上的立体文学”。其实，在20世纪20年代后期、30年代前期，他已经在《京报》上发表过多篇文章，对京剧语言的舞台运用做了相当深入的阐释。他指出：“皮黄词句以十字格、七字格为大骨干，而以抽衬、复叠变化相生”。何谓“抽衬”？“抽”是指在原有词句中抽掉一个字的唱法。比如《捉放曹》陈宫唱词中的“拔出剑将他的满门来杀”一句，谭鑫培演唱时就“抽去一‘来’字，而以‘门’字占‘门来’两字之位”。《玉堂春》中“吃一杯香茶就出院门”一句，演唱者也往往将“院”字抽掉。“衬”是指演唱时在原有词句中加衬字。比如《刺汤》的“今夜晚杀贼子（我要）报仇雪恨”，《四郎探母》的“我的母余太君（所生我）弟兄七男”，其中的“我要”、“所生我”即为所加衬字。故而皮黄演唱所用的“抽衬”办法，目的是在促使演员歌唱时，“音节得以活泼”，“意义更为明显”^②。

至于“复叠”，徐凌霄表示“有前叠、后叠、中叠之分”。“前叠”如《断臂说书》的“为国家秉忠心吃君禄报王恩昼夜奔忙”一句，以“吃君禄报王恩”与“为国家秉忠心”相叠。“后叠”如《搜孤救孤》的“一个

^① 《中国的三国戏》，《京报·京园剧刊》1933年12月。

^② 《黄词析类》（一），《戏剧周刊》1925年8月17日第33号。

个叫骂我程婴是一个负义小人”，以“负义小人”与“叫骂我程婴”相叠。“中叠”如《上天台》的“叫一声姚皇兄姚子宽伴驾王孤的爱卿大着胆把宽心放一步一步随定了孤王”一句“叫一声姚皇兄”与“随定了孤王”之间所加词句，即为“中叠”。因此，衬与叠是不同的，“衬字，皆为抵隙而入；叠则将正文之一节的节拍，正式重叠一次”。而“复叠”的唱法，“大抵气长而音裕者优为之”^①。“抽衬”、“复叠”都是对京剧演唱经验的理论归纳，因而实用价值较高。这样的经验归纳在当时十分急需，到今天应该仍然具有指导意义。

徐凌霄对京剧唱念的语言内涵，也多有提示与评判。如《戏中之自称》一文对老汉、老夫、下官、老身、卑人、老奴、小人、奴家、寡人、哀家、洒家等自称之用法，皆有明确提示。指出老汉是“有了年纪的平民”之自称，老夫是“贵爵、官吏之老头儿”之自称，下官是“中流的官员”之自称，卑人是“中年男性有士之风格者”之自称，等等。又点明自称有“对话自称”与“自叙自称”之分，两者不能混用^②。又如《怕背历史》一文，则痛诋京剧唱词的大病，在剧作者或演员为了“炫弄渊博”或“多唱几句”，而做“强拉硬扯”的无味“堆砌”。《沙陀国》中李克用劝陈敬思所唱“昔日有个三大贤”一大段，《二进宫》中杨波所唱“昔日里汉高祖鸿门宴上”一大段，都是无端添加的“大鼓风味”的唱词；《斩黄袍》中赵匡胤所唱“昔日里有个贼杨广”一大段，更“全是废话”。他强调，“忽然背上大段的历史”，“最无道理”，“犹如呓语”^③。这里拈出的作为例证的三出京剧未必都是准确的，然而京剧唱词中“强拉硬扯”的“堆砌”，确实是应该批评的弊病。当然，徐凌霄并未忘皮黄文学中的“奇警之句”，认为：“注意于皮黄词句而使之生色者，自以汪笑依之成绩最丰”。《马前泼水》中朱买臣所唱：“朱买臣出门泪不干，空有那万卷书不救饥寒。无奈何上山把柴砍，到今日才知道吃饭难！”就是“有生命的句法”，“备有感情、技术两方面之要素，为戏词之正宗”。皮

① 《黄词析类》（二），《戏剧周刊》1925年8月24日第35号。

② 《戏中之自称》，《京报·京报剧刊》1934年7月8日。

③ 《怕背历史》，《京报·京园剧刊》1931年1月25日。

黄文学就应当追求这样的“没一字不妥当，没一字不通俗，称得起雅俗共赏”的唱词^①。提示以外，有批评，有颂扬，无异于为皮黄语言的遣词命意树立了反、正两个方面的例证。

三、戏曲演员与戏曲表演

徐凌霄在《京报》的戏剧副刊撰写了多篇有关京剧表演的文章，其中的重要篇章莫过于论述京剧表演的“双层式”。所谓“双层式”，即是京剧表演艺术对演员有戏与技两方面的要求：“每个伶工，一方面为戏剧的表演者，一方面又为技术的表演者。”从而产生戏与技关系的原则问题。这个原则是什么呢？徐凌霄的回答是：“一曰戏不离技，二曰技不离戏。”他用写实的话剧与京剧比较，认为：“话剧之演员之举动、言语要合于各个的自然”。“中剧之演员则口眼身步、唱做念打，处处不离乎技术。此所谓戏不离技也”。而口眼身步、唱做念打等技术，“既是戏剧中之技术，则不能离戏而独立”，这就是“技不离戏”。所以对京剧演员的最高要求是“双层式”的要求：“在戏的方面，必于戏情、戏中人之身份、个性有深切之认识，及表演之天才；在技的方面，即口眼身步、唱做念打各种程式之技术，有相当之熟练运用”^②。

他用这个最高要求来衡量，认为谭鑫培、陈德霖、杨小楼、王瑶卿算得上是“双层演员”，而朱桂芳、包丹亭“专心致志于程式的技术，规行矩步，而缺乏戏情的表现”，只能称之为“单层演员”^③。严格一点来检核，即使“双层演员”如谭鑫培，“除《卖马》、《打渔杀家》等数出可称传世之名作外”，“《宁武关》、《珠帘寨》等，则未为尽善”^④。这是说，列入“双层演员”的名伶，他们所演的戏也不是每一出都符合“双层式”的演剧标准。故而徐凌霄一再强调：“伶人之艺术（应名之曰演员之艺

^① 《皮黄的绝妙好词》，《京报·京报副刊》1935年11月10日。

^② 《演剧之目的宜分别清楚》，《京报·京报副刊》1934年4月15日。

^③ 《正名》，《京报·京报副刊》1934年6月17日。

^④ 《演剧之目的宜分别清楚》。

术），乃指其表演之艺术而言”。“伶人之最大职责，在能传写其所代表之人之个性（character）；而于唱念做派之时，又能随时随地、准情酌理将被代表者之情绪、动作、语言各种状态传写尽致，方为称职，方为佳伶”^①。

京剧演员有“双层演员”与“单层演员”的区分，这是颇为别开生面的提法，然而切中要害。故此不论是京剧演员，或者是地方戏演员，都应当按照徐凌霄所要求的，朝着“双层演员”的方向努力奋进，这样才能把“戏不离技”与“技不离戏”巧妙结合起来，推动戏曲表演迈向舞台艺术的最高层次。

徐凌霄对“双层式”京剧演员的唱念做打还从技术层面做了细致分析。如在《谭鑫培（续）——腔调之部》一文中指出，谭鑫培的演唱有悬、勒、勾、喷、锁、扬、抑、抗、坠等技法上的不同运用。何谓悬？“悬腔者似断而续，有山穷水尽、柳暗花明之妙。如《定军山》‘师爷不信你在功劳簿上查一查’。此句他派大率唱至第一个查字为止”，而谭鑫培的唱法是“将‘查’字略拖，复出‘一查’二字，则韵致幽远矣”。何谓勒？“勒腔如用力举高，必先下抑”，“取其反激力，以得势也”。如《打棍出箱》之“送儿到学中攻读书文、攻读书文”。谭鑫培唱到第二个“攻读书文”，“攻读二字各带出尾声，作攻（噏）读（喽），以资控勒，然后书字一送，乃有力。如水流之经过两层闸口，余波益劲而远也”。何谓勾？“勒在中，勾在末。系句尾微宕而顿住，如带一钩”。何谓喷？“喷腔者振吭一鸣，来个满宫满调”。如《南天门》的“不辞小姐走了罢”。“罢”字用喷腔，遂“宏朗而充沛”。何谓锁？系“于上、下字中忽加一衬字，使上、下字两张夹一翕，格外得势”。如《击鼓骂曹》的“手中缺少杀人刀”。在“杀人”与“刀”之中加一衬字“的”，就可唱得“脆而劲”。何谓扬？就是“于句中忽作高扬、宕逸之腔”。如《骂贼》的“落一个骂贼的名儿”之“儿”字，“空灵清越，有绕梁之韵”。何谓抑？即“扬之高华，必抑之沉实”。如《捉放曹》的“陈宫心中乱如麻”之“麻”字，如“河流滚滚而就下，然其声不靡”——“由于韵厚而魄力沉雄”。

^① 《伶艺以剧艺为前提》，《京报·京园剧刊》1928年11月4日。

何谓抗？即“于一句之中忽有一字，其音挺足，而（全）身骨节震动”。如《南天门》的“尊一声小姑娘细听我言”之“听”字，“挺足至板，紧接‘我’字，便觉超越恒蹊”。何谓坠？“抗声之后，继之以坠”。如上引“尊一声小姑娘细听我言”之“我”字，“其声柔活而流走”^①。从以上引文可以看出，这些演唱技法都是依据剧情、唱词而设定，是为抒写剧中人的思想感情服务的。徐凌霄经过长期观摩、研究谭剧，然后才对谭鑫培的演唱技法作出小结。这对当前京剧唱腔的继承、发扬应当是有益的。

同时，由于谭鑫培以老生唱腔为基础，又从旦脚的所谓“衫子调”出发，广泛取材，无所不收，再加以融合，终于以“幽雅曲折”战胜“实大声宏”，创制出一家足以体现一个时代风貌的声音。徐凌霄称赞谭鑫培是“老生的革命家”，并非过誉。

徐凌霄同样激赏属于“双层演员”的王瑶卿。在《大爷的“二”，二爷的“大”》一文中，他称赞王瑶卿“艺工才大，所能者多”。《得意缘》的二安人，“身、口、步处处到家，外带着神气十足。而下山之情景逼真，尤有不易以笔墨形容之处。一般老伶、新伶都不能及，够得上是惟一拿手”。《长坂坡》的糜夫人，“也是任何名旦所不如的。尤其与小楼（之）赵云合演‘跳井’一场”，“念字都是凝练而不滞，生动而不佻、情、采、韵三要素俱备。眼、身与戏词、戏情节节相应，盖口谨严，真乃相得益彰”。《红柳村》、《悦来店》、《能仁寺》之十三妹，“有声有色、生龙活虎”，“老气横秋，与女英雄正复相称”^②。值得注意的是在徐凌霄描述的诸剧中，王瑶卿的表演所洋溢着的一种创新精神。正如京剧史家苏移所论：王瑶卿“在前人的基础上，将青衣、花旦、武旦陶熔一体，创所谓‘非青衣、非花旦’的‘刀马花衫’一工”。他编排的新戏，“不仅内容新颖，而且唱念做打，焕然一新，使旦行表演艺术别开生面，为旦角表演艺术创出了一条新路”^③。

^① 《谭鑫培（续）——腔调之部》，《京报·戏剧周刊》1925年3月2日第12号。

^② 《大爷的“二”，二爷的“大”》，《京报·京报剧刊》1935年6月30日。

^③ 苏移：《京剧二百年概观》，北京燕山出版社1989年版，第111页。

的确，在20世纪初叶，京剧生脚中的谭鑫培、旦脚中的王瑶卿，如徐凌霄所说：“以变化为能，不以规矩为意”，“都是革命家”，“并非规矩派”。他们的动作规律是“不规矩不行，太规矩又不行”。后人学习他们，只能“学其诀窍，究其根本”，决不能“亦步亦趋”，“一一酷肖”^①。

对生脚演员中的王凤卿、余叔岩、谭小培、朱素云、程继仙等，徐凌霄也都有评析。如在《新明梦影》（二）一文中说余叔岩：“短打最俏，长靠次之，文打扮则帔褶一类尚可，着蟒则嫌单薄矣。其身格骨胜于肉，但是眼睛、头、项、手、脸、臂、腿、脚、肢体、筋络，凡可以助其动作之姿势者，他都一节一节的运用到了。如同他用嗓子一样，虽口不能大张，气韵不能周贯，而喉、舌、唇、齿、鼻、颤之间，已极运用之能事。撑、绷、挑、挖、钻、闪、赚、腾、挪、绕，惨淡经营，亦足以成名矣。”^② 考察之细致，也是非行家里手不能做到的。对余叔岩的善于避短扬长、卒致成名的经验总结，同样十分到位。

再说朱素云：“出身于司坊，为‘三云’之一”。“演小生，装饰华丽、漂亮，确为京朝派的风雅伶人之特征”。“当清之季，楞仙、华云已渺，继仙亦隐，素云最盛。德处唱有异音深韵，但毛病太多；张宝昆有噪而不能用，亦太木僵；冯惠林老当而少神采；陆杏林只工穷生。比较以观，素云要算完全矣。”^③ 王楞仙逝于1908年，陆华云逝于1907年，程继仙因变声而隐退，而朱素云较之德珺如、张宝昆、冯惠林、陆杏林诸文武小生，以唱做皆精、潇洒大方的小生杰出而全面的人才，盛演于清末的舞台。他擅演的剧目有《辕门射戟》、《白门楼》、《黄鹤楼》、《群英会》、《取南郡》、《临江会》等，都是民国以后，直到今天，仍然可见于舞台的雉尾生名剧。

对旦脚演员中的路三宝、余玉琴、谢宝云、龚云甫，徐凌霄亦多有论述。在《路三宝可念》一文中，徐凌霄盛赞路三宝“上了台，就忘了我。演甚么人，像甚么人”。“演《贵妃醉酒》，只‘呈上来’三字，那份

① 《金谭——今谈》、《花脸》，《京报·京报剧刊》1937年3月7日、4月25日。

② 《新明梦影》（二），《京报·京报剧刊》1934年12月23日。

③ 《朱素云》，《京报·京园剧刊》1930年7月20日。

名贵口吻与神气，已非笔墨形容。其一举一动完全是宫廷气象，华俊无比。而一演《马思远》、《十二红》之荡妇，则淫悍刁泼之做派，又淋漓尽致。去《御碑亭》之王淑英，又活是一幼稚天真之女儿。”徐凌霄所描绘的路三宝，当是今日演剧家所称道的性格演员。因此，路三宝演戏时必然要求自己化身为剧中人，去思索、感觉、行动，哭泣、欢笑，否则就不可能“演甚么人，像甚么人”。这是从“戏剧的表演者”评说路三宝。徐凌霄在同文中又说，路三宝演《破洪州》时“跑圆场之台风、步法”，演《马上缘》、《穆柯寨》、《虹霓关》等剧时的“刀马工夫”，“老当、干净”，“戏路纯熟”，为同时代一些旦脚令人所不可及。这是从“技术的表演者”评说路三宝^①。在徐凌霄看来，路三宝与王瑶卿一样，同属“戏不离技”、“技不离戏”的旦脚“双层演员”。

对余玉琴，徐凌霄更是赞颂不已。在《剧事漫笔》一文中，说他“技艺佳妙，实亦有特擅之风格”。在同时代、同行辈演员中，“水鲜花工夫结实，而用力太过，拙于姿态之美；路三宝工夫、姿态均可，而扮相不强。其力、式、姿、貌四项兼全者，玉琴一人而已”。比如饰演《青石山》之女妖，余玉琴与水鲜花“武工相埒”；而年属66岁高龄的余玉琴，“虽在台下已说话带喘，而台上绝无僵老之容”，“动荡圆灵，绝无著力之痕”。这是说余玉琴的武旦戏。而余玉琴的青衣、花旦戏演来也十分精彩。徐凌霄以余玉琴与王瑶卿比较，认为两人演出的十三妹诸剧“全然两派”：“瑶青健爽，有声有色；玉琴则谈笑自如，行所无事，有举重若轻之妙”，意思是各有千秋了。尤应注意的是在上述比较文字中，徐凌霄提出来衡量旦脚演员的四项标准：力、式、姿、貌。^②这与他论说王瑶卿时提出的评价旦脚演员的三项要素：情、采、韵，是可以互相参酌研究的。能不能理解为：情、采、韵是评价演员所塑造的舞台形象的三项标准，而力、式、姿、貌是衡量演员是否具备的四个方面的条件。

徐凌霄未忘京剧旦脚中的老旦演员，他在《读〈鞠部丛谭〉》一文中，以谢宝云、龚云甫做比较：“按龚、谢之间，优劣正自难言。重气

^① 《路三宝可念》，《京报·京园剧刊》1931年2月22日。

^② 《剧事漫笔》，《京报·京园剧刊》1934年10月7日。

韵，尚端雅者，必推谢；论能力，过唱瘾者，必喜龚。吾人平心而论，谢之嗓音俊越，态度庄严，固是一种较高之风格”；而“龚之长处在富于表演感情，此为成就名伶之第一要义”。“龚处上台，举其全副精神气力，与剧中人同化，而尽其演戏之职务。即此便是优胜之道，而谢乃缺焉”。^①这仍然是以“双层演员”的标准评比谢宝云、龚云甫，与今天的京剧史家对谢、龚的评比是一致的。

对京剧的丑脚演员，徐凌霄更是如数家珍，这缘于他对丑脚表演的追求有明确认识。他认为：“丑的幽默在乐剧为重要之原素。”“丑之表演，以滑稽为原则，非以丑劣为原则。”因为经过仔细检索，京剧丑脚扮演的人物，“好人、坏人都是少数，不好、不坏或介乎好坏的滑稽人物却占多数”，“丑与坏人绝不成为直接联属关系”，^②这就阐明了丑脚表演的追求。由于有着这样的明确认识，徐凌霄对京剧丑脚情有独钟。比如《王长林果已去耶》一文，他对武丑王长林就有盖棺论定的意味。他说从《盗甲》、《盗壶》、《偷鸡》、《三叉口》等戏，可以看出王长林的“真正幼工”。又说《连环套》的朱光祖、《恶虎村》的王梁、《九龙杯》的杨香武，都是王长林最擅长表演的人物。在这些戏的演出中，王长林既凸显了人物的“气概”，又以“有声有色，字字见筋骨”的白口震撼了观众。王长林还能饰演属于文丑的一些人物。在《天雷报》中扮贺氏，“与张元秀对唱几段，字字作金石声，虽老谭亦受其逼，乃绝唱也”。在《打渔杀家》中扮教师爷，“老练、沉雄之气概，常常自然的压过萧恩”。此外，“《打瓜园》之陶洪，《麒麟阁》之程咬金，皆别有奇趣”。^③

再如《谈丑》一文，更历数王长林以下诸丑：萧长华“最工袍带”，“常演独出如《连升店》、《小过年》、《入府逛灯》等”，皆“能叫座”，且“不属垫戏性质”。张文斌“冷脆胜人”，“与瑶卿演《探亲》最有趣”，“学禽鸣极肖，为他丑所不能”。李敬山“《连升三级》之店家，演来甚佳”。慈瑞全“有时亦能自出心思，改造戏词”。高四保“面团团，有傻

① 《读〈鞠部丛谭〉》，《京报·京园剧刊》1932年1月10日。

② 《丑的前途》，《京报·京报剧刊》1934年9月2日。

③ 《王长林果已去耶》，《京报·京园剧刊》1931年3月15日。

性的滑稽”。茹富慧“较为厚实”。马富禄“演戏可信、自然”^①。总之，徐凌霄所推崇的京剧丑脚表演的“滑稽”，“原非诞皮癞脸”之谓；若能做到“风人谲练，托旨遥深”，“滑稽之真义始见”。^②

徐凌霄考察、研究京剧演员，不只重视一些名伶，对一些在演出中起着不可或缺作用的次要演员也是相当重视的。最显著的是他一再论述的二路老生刘景然。刘景然于1929年4月7日逝世，徐凌霄立即在4月14日、4月20日的《京报·京园剧刊》连续发表《刘景然》（一）、《刘景然》（二）两文，表达了深切的悼念和追思。他说，“刘景然幼而学戏，耄犹登场，一世没有红过”，然而尺有所短、寸有所长。其一，他扮演的《清风亭》之张元秀，“龙钟、颓唐、矇眬、愚蠢之状，适与村愚、乡老相称”。其二，他常演的《打严嵩》邹应龙、《清官册》寇准、《审头》陆炳、《玉堂春》刘秉毅，“戴纱帽，多念白”，“最为拿手”；“而《审头》与《玉堂春》尤佳，老练沉雄，谈笑自如，指挥若定之态，的是一位老吏。断非谭派之只会哆嗦纱帽翅、浑身乱动者所能望其项背”。其三，景然“戏学之博，戏本之多，亦自不愧为老手。刘鸿昇之全本《度白简》、《打窦娥》、《渑池会》、《小尧天》，闻皆景然所授。此固非目光拘于谭家几出《珠帘寨》、《南阳关》者所能知也”。这就为戏曲的二路演员在演出中所起的重要配合作用，进行了充分的肯定。有了名伶，又有这样多才多艺的二路演员，才能演出一台好戏。

综上所述可知，由于徐凌霄自己是懂戏的票友，在20世纪初叶又长期观摩京剧演出，熟知一些京剧名伶擅长的剧目，深悉他们在表演艺术上焕发光彩的地方。他是在丰富的感性认识的基础上，提升为对这些演员的理性认识的。作为那个时代的京剧理论家，这确乎是难能可贵的。

四、京剧音乐与乐队运作

对京剧音乐的形制，徐凌霄有多方面的论述。比如评说当时风行的

① 《谈丑》，《京报·京园剧刊》1928年农历十月初七日。

② 《丑的前途》，《京报·京报剧刊》1934年9月2日。

“联弹”：“联弹并不是奇怪的东西，不过几个人参差错综着唱，你一句，我半句，大半是问答体居多。”有四音、五音、六音、七音、八音、九音“联弹”等称谓，“是海派兴起来的”。他以京剧《七擒孟获》中的“五音联弹”为例，介绍如下：“诸葛率马岱、赵云、魏延山中遇孟获。孟一一问讯诸将”，五人“各有联弹一段”，“其分合长短各不同，随其口气、语意而自成格调”，“最后凯旋及祭泸水，系诸葛、孟获及众将联弹，由分而合，长句合音作大结束。组织伟丽，其表现和声、鸣盛之韵致，极似昆腔之《大赐福》”，大致勾画了联弹的形态与结构。徐凌霄之所以说“联弹并不是奇怪的东西”，缘于他认为京朝派常演的剧目原本就有联弹。如《二进宫》的“三音联弹”：“徐、杨二家，宫内外各唱一段”，是“段与段联”；“进宫后，徐、杨对国太，立唱之各占上、下句，及跪地后之一递一声”，是“句与句联”。“凡一折中既用歌以传情达意，自不能专限一人。故皮黄之剧，十、九皆联弹也”。只是“海派发明之联弹”，“其美点与优势”更多——“由二三人扩至多人”，“由骈联而进于大错综”，“故当多人联弹之际，恍如万玉争鸣，其中穿插又丝毫不乱，焉有不动听乎”。^①

再如说“过门”：“从前最老之老腔，过门极少。【二黄三眼】之第一节（头三字或头两字）往往连下而唱。如《昭关》‘一轮明月’，‘轮’字中眼起腔，连第二板，拖足三眼，即接第二节板上之‘明’字。”“现在惟旦脚之【反二黄】头一句，仍用此法”。程砚秋之《六月雪》，“第二段【快三眼】中几乎没有过门，全连成一片，故觉美丽动听”。过门的“长短视词意及音节之需要而定”，从而在“对唱或有他伶插白时，则大得便利”。如《四进士》，“杨素贞向毛朋诉述身世，唱慢板；毛朋一面听素贞之词，一面即于杨素贞之过门中，依次询问杨春之姓名、职业、籍贯。杨素贞的身世诉完，杨春之身世亦明白了”。“此等双管齐下之经济方法，非有过门之时间，不敷支配”。^②

对京剧音乐中的“哭头”与“叫头”，徐凌霄有细致的解析。他在

^① 《联弹》，《戏剧周刊》1925年7月20日第30号。

^② 《皮黄过门》、《再说过门》，《京报·京园剧刊》1928年7月、9月16日。

《哭头与叫头》一文中说：“皮黄之哭头、叫头”，是用以表达“哀痛、迫切之呼吁。”“叫头有节而无腔，其声简激。哭头则为唱之一部分，有胡琴以和之”。还指出“哭头”与“叫头”有八种表达方式，即唱词带哭头与叫头、纯唱词哭头、叫头之哭头、双唱哭叫、双复哭叫、叫头带哭头、纯叫头、哭头与叫头并用。比如《四郎探母·坐宫》，杨延辉所唱“杨延辉坐宫院自思自叹”一段，从【西皮慢板】转【西皮二六】，再转【西皮摇板】，接唱“眼睁睁（一次锣）高堂母哇（两次锣）难得（三次锣）见，儿的娘啊”，即是唱词带哭头、叫头。至于《碰碑》中杨老令公所唱“六郎（一）延昭（二）哎……（三）我的儿啦”一句，（一）（二）“两段是干叫，哎以下随胡琴”。“此等处很难定为哭为叫，盖兼叫与哭也。”^①

徐凌霄还论及京剧中的“乱锤”，指出表现“凌乱之情境”的“乱锤”有以下五种运作方式：一表“众人之扑跌之状”，二表“病人之跌跪地之状”，三表“仓惶逃难人之倾跌之状”，四表“惶急人之失措之情”，五表“醉人或神经失常者之状”。“乱锤”合理运用于这五种情状，可使观众“侧耳一领音乐传写力之伟”^②。

对京剧音乐的运作，徐凌霄最终归结于文场与武场，认为“戏中乐部”虽是一个整体，但“有文场、武场之分”。“以武戏多锣鼓，而文戏多唱工，故长于应武戏者谓之武场，长于随文戏者谓之文场。其实文戏亦离不了锣鼓，武戏亦不能脱离琴笛”。而打鼓佬才是“乐队之总司令”，因为戏不论“为文为武”、“重唱重打”，“打鼓之役则无时可以退位”。在打鼓佬的指挥下，京剧文场“衬补得法”，演员的演唱艺术才能充分发挥；京剧武场“节拍紧凑”，“武行脚色”之“起落动止得其衬托”，“身手腰腿”也才会“倍见生色”。^③

徐凌霄对京剧音乐中联弹、过门、哭头、叫头、乱锤等的论述，虽然说不上系统，但是仍有可圈可点之处。比如指出海洋派兴起的联弹，在京派常演剧目中原本就有，海洋派只是发展了它。见解颇为独到，且

^① 《哭头与叫头》，《京报·京园剧刊》1929年1月13日。

^② 《乐队中之乱锤》，《京报·戏剧周刊》1925年3月23日第15号。

^③ 《侯长山与场面》，《京报·京园剧刊》1930年8月24日。

为考证联弹的渊源提供了可参考的线索。再如谈到《四进士》中过门与插白的配合，有助于人物介绍与剧情推进，也是相当精辟的。关于哭头、叫头、乱锤等的运作方式，徐凌霄的阐释更是详备而有实用价值。最后归结到文场与武场，对京剧乐队的建制、伴奏之衬托表演所作的解析也是明确而中肯的。总之，从徐凌霄对京剧音乐与乐队运作的论述，同样可以感受到他对京剧艺术是有实在感受和深切理解的。

五、戏曲舞美与戏曲演出

徐凌霄对戏曲舞台美术的论述偏重于创制规律的探讨，提出来“新、美、真、适”四项标准。他认为无论是演员，或者是观众，对于戏曲的服饰、布景、道具，都是追求新颖的，新是美、真、适的动力。在创新过程中，真与美、真与适的关系应当是：“若无当日之真，则今日戏台上之‘真’亦无从而生出”；然而完全“写实”，又未必“合于戏台上之美”，同时未必“适于戏台上之表现”。故而新的创造成品“不一定与真相符”。比如今日舞台上武将的四面靠旗，与清宫画谱上的靠旗比较，大了“约四、五倍”，“完全成为圆、光、美之装饰品”，“于真的方面不生关系矣”。其实，今日的戏曲工作者都知道，靠旗在实际生活中是没有的。很难想象穿着铁叶子所做铠甲的武将，背后会插着四面靠旗去战斗。靠旗不过是一种戏曲服饰的装饰性工具，用来渲染武将的威风，增加舞蹈时的动态美，故而徐凌霄断言“于真的方面不生关系矣”。这是讲真与美的关系，真要服从美。同时，戏装的创制必须考虑用于戏曲舞台，能发挥“整冠、摔袖、端带、亮靴底、耍翎子”等“舞的美姿”。若按古人服装照实制作，就“难以动作”了。这是讲真与适的关系。真还要服从适。总之，生活中的实物搬上戏曲舞台，既要按照戏曲的美的准则去改造，还必须按照能适合演员运作去改造。其结果是：戏曲的服饰、布景、道具，“虽有不按时代的缺陷，同时亦有超时代的功能”^①。“新、美、真、适”四项标准的提出，是对戏曲传统服饰、布景、道具创制规律的总结；

^① 《谈谈行头》、《中式戏装之立场》，《京报·京园剧刊》1993年9月4日。

而认为创新又是美、真、适的动力，就更有助于推动戏曲舞台美术的继承与发展。

至于戏曲脸谱，徐凌霄的看法是，不外“想象古人而有谱，表征个性而有谱，补救本来面目之不合真相而有谱，救济筋肉表现之不足而有谱”^①，也涉及戏曲传统脸谱创制所遵循的一些规则。

对戏曲的演出，徐凌霄则有不少观剧的经验谈。首先，他认为整本戏与短折戏都可以上演。只要能传达出所演剧目的意义，编制又合于艺术，皆有“剧艺之价值”。比如京剧《玉堂春》，不仅其中的短折戏《三堂会审》有“剧艺之价值”，包括“庙会”、“起解”的整本戏也有其“特别之精彩”。不过他偏向于多演整本戏，理由在于观众明白了全部剧情和场子，才不至于感到“没头没尾”，“不晓得它是怎么一回事”。他又指出，上演整本戏应当注意增加观众“兴味之方法”。比如“枯冗之场”“可以作为暗场”来处理；“不重要之场子”，不能让“扫边、零碎”去敷衍，应该以“较有能力之演员”给予“较能生色之表演”；“缺乏艺术的编制之场子”，“宜用布景”去“补救”，但布景不可“喧宾夺主”，等等。如果上演短折戏，则应“善为编码”，使“文生、文旦、文净各尽其唱、做之长；武生、武旦、武净各尽其武工之长”；还不可缺少丑脚戏与昆腔戏；“大武戏必须列在最后”。有了这样的妥善安排，才能“使观者于各行脚色皆得领略其佳处”。^② 由此可见，徐凌霄对京剧剧场演出与观众欣赏要求都是做了认真、细致的考察的。

另外，徐凌霄对戏曲的演出场所也做了较深入的调研。他把戏曲的演出场所总体归纳为楼、台、棚三种：“楼者如故宫宁寿宫、西郊颐和园之三层戏楼”；“台者渊源于神庙”，“旧都戏园之戏台多属此类”，“正楼座间有一小神龛与戏台相对，犹是神庙之遗型”；“棚戏流行于乡间，用木篱、草席搭盖”，“属临时性质”^③。而北京的戏曲演出场所，又有自己的变迁历史。最早由于“京朝派之重歌”，“坐唱便足遣兴”，“用不着

^① 《脸谱》，《京报·京园剧刊》1931年1月18日。

^② 《整本与短出》（一）、（二），《京报·京园剧刊》1928年11月18日、25日。

^③ 《戏台》，《京报·京园剧刊》1929年4月7日。

台”，出现了“所谓清音桌”；是“演曲”，而非“演剧”。“稍进者则为贵族家乐所造之歌台”，“在厢房五槛之中”，设“前后台、官堂座”，“有楼有池”，具备了剧场的各项条件；“足可演折头短剧”，便于“顾曲、赏伶”。“复晋而为茶园，即市面上之营业戏园”，规格较之贵族家歌台，“面积较为宽广”，“建筑亦较为完密”，已可上演人数较多、武把子繁重、锣鼓喧嚣的戏出。茶园的座位，楼上一部分是贵族的，小池子属聆曲雅流的，大池子才是普通观众看戏的地方。北京戏曲演出场所如再进一步发展，“参照西式歌剧院之建筑”，以“科学的方法控制一切，方可济事”。^①对戏曲演出场所种群的归纳，对北京戏曲演出场所变迁的叙述，都是清楚而扼要的。

关于观赏戏曲演出的观众，徐凌霄提出作为“观众的条件”，必须是“为看戏而看戏”的群体。观众既为看戏而来，那就应该“略备常识”，知道“中国戏剧的表演法”是“一半用技演，即唱调、腔板、身段、手势、步法”；“一半用人演，即体贴戏情、剧中人之身份”。观察戏曲演员是否做到“戏不离技”与“技不离戏”，还应该能运用“象征法及联想力”，以判断“怎样是过火，怎样是松懈”；“怎样是美，怎样是恶”。^②故而他自己到旧戏园看戏，喜欢坐在“大池子的中间”，“正对着台上”，以了解“每一出戏的意义、情节、结构”；同时注视“每个角色的表演能力”，看他们的“表情及唱工、武工等技术”是否合于每出戏的意义、情节、结构的“需要”^③。提出这样的要求，当然是希望观众看戏时能够全身心投入，做到“为看戏而看戏”。

更重要的是徐凌霄考察、研究了北京旧戏园的演出中不同阶层观众对戏曲产生的影响。在《老北京的剧场》一文中，他有如下的论述：“北京旧时戏园中之坐位，以池子为最广，容纳民众最多。这是一个中心部落，可名之曰‘观众区’。楼上的官座，楼下的台座——钓鱼台，即小池子，容纳角迷的贵族、顾曲的名流，可以名之曰‘特别区’。没有中心观

^① 《戏场与剧曲》，《京报·京报剧刊》1934年7月1日。

^② 《观众》，《京报·京园剧刊》1933年12月17日。

^③ 《戏剧与观众》，《京报·京园剧刊》1932年5月22日。

众，势必把戏园闹成捧角世界；没有贵雅名流，则戏剧也难以去粗鄙而入于雅静。戏的富足，伶的精雅，这两方面各有需要，互相牵制。北京的戏剧所以能够有相当的成绩者，赖有此两方面并进、一同鼓铸之洪炉。”这是他在1935年11月17日的《京报·京园剧刊》上所作的论述。而两年前，也就是1933年10月，徐凌霄在《剧学月刊》第2卷第10期《我与中国戏剧》（二）一文中已经说过同样的话，可见他对自己这一经过考察、研究而得出的结论之重视。观众的反馈对戏曲水平的提升竟起着如此重要的作用，从事剧艺创造的戏曲工作者当有切身体验和深刻理解，从事戏曲理论批评的学人提示这一点也应是可以称道的。

六、戏曲理论与戏曲批评

关于戏曲理论批评，徐凌霄首先概略介绍了我国戏曲理论批评的发展历史。大致前清报纸多记“北京土语及戏班行话”，只是为了“消闲、点缀”；民国初年，几家大报的“戏谈、菊话”，多记“伶艺、伶史之类”，仍“不离旧套”；民国八年，《京报》的“小京文艺”“将戏剧改置首栏”，有关戏曲的文字仍“偏于技术者多”；民国十年以后，《京报》的《戏剧周刊》“始着重戏剧的义意之说明”^①。徐凌霄说的是一个大致趋势，时间段落的划分未必准确。何况清末以来，刊载戏曲理论批评文字的报纸并非《京报》一家；戏剧刊物，徐凌霄就更未涉及了。

徐凌霄继而强调中国戏曲“历史甚长，内容丰富，组织严密，涵义深刻”，有“相当之价值”，“确有成立专门学问之必要”，呼吁建立中国“剧学”。又提出中国“剧学”包含两个方面：其一，“关于戏剧的组织及技术方面”，如剧本的结构、班社的管理、剧场的设备、剧艺的支配、演员的技术、乐队的组织，以及服装、道具、歌曲、舞蹈的应用，等等。其二，“关于戏剧所容涵之学问”，涉及心理、历史、社会、哲学、宗教诸方面。还表示目前图画、模型、影片、录音等物质条件已具备，不必

^① 《说“戏”》，《京报·京园剧刊》1932年5月1日。

担心“绝艺失传”，“广陵响散”了。^①

在 20 世纪 30 年代初，徐凌霄呼吁建立中国“剧学”是符合戏曲理论批评已有丰硕成果的实际状况的。以剧学著作来说，元代有钟嗣成的《录鬼簿》、胡祇遹的“九美说”、芝庵的《唱论》、周德清的《作词十法》；明代更有朱权的《太和正音谱》、魏良辅的《曲律》、何良俊的《四友斋曲说》、李贽的“童心说”与“化工说”、汤显祖的“意趣神色”论、沈璟的曲学、潘之恒的戏曲表演理论、王骥德的戏曲创作论与戏曲流派论、凌濛初的《谭曲杂札》、孟称舜的戏曲批评；清代有金圣叹的戏曲批评，李渔的戏曲创作论与戏曲演习论、焦循的《花部农谭》、刘熙载的《艺概·词曲概》，以及《审音鉴古录》、《消寒新咏》、《梨园原》；民国以来，仍有王国维、吴梅诸家的剧学，以及三爱《论戏曲》、柳亚子《二十世纪大舞台》，等等，可以说连绵不断，代有成就。建立中国剧学的条件十分成熟，徐凌霄不是无的放矢。当然，中国剧学所容涵的方面还是可以参酌徐凌霄的意见，进一步加以研究。

徐凌霄还提出了进行戏曲理论批评的几点原则：（一）“戏剧之理论须就戏中之固有者说明之”，不得凭空安置。比如《二进宫》，“只能说明其为技术的模范，不能强指为有何等意义”。（二）对取材于小说的戏曲，“情节异同”、“编制技术工拙”，要仔细对比审察。比如《恶虎村》取自《施公案》，“戏却比小说深刻化了”。再如《儿女英雄传》，“小说却比戏来得细密的多”。又如三国戏之于《三国演义》、《三国志》，同姓名的人物，“性格、事迹则多有不同”，评论演员的技艺“就须以剧中人的风格为准”。（三）“不经美化的戏剧，纵有社会意义，亦不介绍”。例如《女起解》、《玉堂春》，梆子本在先，然而“词句、做派太秽恶”，不可介绍；“雅化的皮黄本子”，才是“批评、介绍的对象”。（四）对可以批评、介绍的本子，要“尽量充实着说明的内容”。比如《春香闹学》就涉及当时“教书匠的情景”，以及“婢女及奴隶的分类”^②。（五）戏剧批评决“不能颠倒是非，胡乱瞎捧”，必须“保持自己耳目心灵之自由”；要为“大家”

^① 《剧事丛谈》，《京报·京园剧刊》1933 年 3 月 19 日。

^② 《新春剧话——社会剧美术化》，《京报·京报剧刊》1934 年 3 月 4 日。

服务，“非为自己贴金、造地位”。^① 这是徐凌霄多年进行戏曲理论批评的体会，对当时戏曲理论批评的恶俗习惯有相当的针对性，对今天的戏曲理论批评界也不失为可供参考的金玉良言。

此外，徐凌霄对戏曲创作的规律与戏曲编剧的技巧亦有论述，就不去介绍了。

总之，凌霄汉阁论剧有自己的思路，有自己的体系，体现了戏曲理论批评的中国气派、中国风格，为中国剧学的建立作出了可贵的贡献。徐凌霄是一位值得我们崇敬、需要我们追忆的戏曲理论批评家。

(沈达人 中国艺术研究院戏曲所 研究员 北京 100029)

^① 《谈剧书感》，《京报·京报剧刊》1936年1月19日。