

分类号:

密 级: 无

UDC:

单位代码: 10118



山西师范大学

研究生硕士学位论文

《戏剧月刊》文献资料研究

赵丹荣

指 导 教 师 孙俊士 副教授 山西师范大学戏剧与影视学院

申请学位级别 艺术学硕士 专业名称 戏剧与影视学

论文提交日期 2015年4月30日 论文答辩日期 2015年5月4日

学位授予单位 山西师范大学 学位授予日期 2015年 月 日

答辩委员会主席 _____

评阅人 _____

2015年4月30日

独创声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果，学位论文的知识产权属于山西师范大学。除了文中特别加以标注的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得山西师范大学或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。本声明的法律后果将完全由本人承担。

作者签名：

签字日期：

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解山西师范大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权山西师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行网络出版，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）。

作者签名：

签字日期：

导师签字：

签字日期：

论文题目：《戏剧月刊》文献资料研究

专 业：戏剧与影视学

硕 士 生：赵丹荣

签名：_____

指导教师：孙俊士

签名：_____

摘 要

民国时期，尤其是上世纪 20 年代末 30 年代初，剧坛气象不凡，名角名段大量涌现，艺术技巧不断提升，流派纷呈、争奇斗艳，戏曲的发展进入全盛时期。但随着西洋戏剧的传入和本土新编戏、文明戏等新戏的产生，戏剧界呈现出新旧共存的局面。由于新剧文人的诋毁，加之旧剧本身确有诸多不合潮流的缺陷，因此新旧剧的论争便成为这一时期的主流。

在此时代大背景下，《戏剧月刊》应运而生。它是民国报界专业剧评的代表刊物，挽救国剧是其办刊宗旨。它以京剧为主，地方戏和其他曲艺活动为辅，借旧剧的改良宣传自己的主张，并兼顾商业和娱乐的目的。旧剧为何衰落、如何改良，是《月刊》探讨的最主要的话题。此外，该刊还配有精美的插图，刊登戏曲脸谱、名伶剧照生活照、珍贵字画等，这些资料对于研究民国的戏曲历史和理论大有裨益。

本论文以《戏剧月刊》为研究对象，着力勾勒其诞生、发展、消亡过程，内容构成，并介绍主编刘豁公，以及揭示刊物中反映出的捧角、新旧剧的论争等焦点问题。

绪论，介绍本课题的研究缘起和研究思路，以及相关研究成果。

第一章，刘豁公与《戏剧月刊》。首先简述刘豁公先生的生平以及他所从事的戏曲活动和文艺活动；接着勾勒《月刊》的发展历程，概括出其开门办报、图文并茂、制作精良等特点；最后研究《月刊》的体例，将其分为图类、脸谱、书画、字画、文字五大类，又把“文字”细分为戏谈（剧本研究、演唱技巧研究、表演技巧和行头服饰研究、音乐及乐器研究、戏班组织研究）、伶评、歌场掌故、伶界轶闻、戏曲沿革、名优小史、剧本、乐谱等 8 个大类、12 个小类。

第二章，从名旦偏爱到捧角。因舞台重心由生角向旦角转移，《月刊》通过创办专号和征文比赛等形式对名旦进行关注，即使在新剧大行其道之时仍不改初衷；其时捧角主要为“捧旦”，在追溯了捧角的源头后，列举了学生、军政人士、富商、文人

等各捧角主体所采取的方法；最后阐述了捧角正反两方面的影响，得出其“弊多利少”的结论。

第三章，科学评价新旧剧。从写意与写实、剧本的优劣、演唱技巧的高低、舞台组织的疏密、京派海派之别等五个方面对新剧和旧剧进行比较，新剧优于旧剧成为共识。

第四章，痛定思痛，共谋改良。在整体上把握住戏改的方针、原则后，从戏曲活动的各主体，即演员、编剧、观众、评剧家（捧角家）、戏园和舞台的组织者入手，分别详细论述了旧剧衰落的原因和改良的措施。分析的原因深入透彻，提出的措施简单易行，显示出《月刊》专业宽广的学术视野。

【关键词】 《戏剧月刊》 刘豁公 捧角 旧剧改良

【论文类型】 基础型

Title: Study on Literature of *The Theatre Monthly*

Major: Drama and Film Studies

Name: Danrong Zhao **Signature:** _____

Supervisor: Junshi Sun **Signature:** _____

Abstract

The period of the Republic of China, especially the late 1920s and the early 1930s, is the golden era of dramas, with excellent actors and actresses and popular plays springing up, with performing techniques improving and with different schools competing. However, with the western dramas introduced and local new plays and modern dramas coming into being, there was co-existence new and old dramas in the drama field. New dramatists rubbished old plays, and old plays themselves had many flaws which were out of date. These factors lead to fierce debates between new and old dramas about which one is better.

Against the background came *The Theatre Monthly*. It was a professional drama review, aimed at refreshing national dramas. It featured Peking Operas, along with local dramas and other Chinese folk art forms. It advocated its ideas with the improvement of old dramas. Besides, it well combined the commerce and entertainment. Why old dramas declined and what measures should be taken to improve them were the main topics to discuss. The drama review also covered beautiful illustrations, dramatic facial make-ups, celebrities' stage photos and life photos and precious calligraphy and paintings. All these are important to study the

history and theories of dramas.

The thesis focuses on *The Theatre Monthly*, trying to describing its birth, development and disappearance, introducing Liu Huogong, the chief editor and uncover main problems discussed, such as the activities of popularizing an actor or actress and the argument over new and old dramas.

The part of introduction introduces the origin of the project, the thoughts of studying and findings.

Chapter one is on Liu Huogong and his *The Theatre Monthly*. Firstly, it gives a brief introduction of Liu's life and all dramas and other art forms he performed. Secondly, by studying different developmental stages, it draws the conclusion that it's a monthly magazine with beautiful illusions, excellent essays and well-made pages. Lastly, it studies the style of the magazine, classifying it into five categories---pictures, pattern of the make-ups, paintings, prints and words. The part of words is further divided into eight subcategories, which are drama reviews, actor or actress reviews, literary quotation in dramas, actors and actresses' anecdotes, the history of drama, life stories of celebrities, scripts and music books. Furthermore, drama reviews include five parts. They are study on scripts, singing techniques, performing techniques and costumes and paraphernalia, music and instruments and study on the organization of theatrical troupes.

Chapter two is about the change from famous Dans preference to popularizing actors or actresses. Because of the stage focus changing from the role of Sheng to Dan, the magazine paid attention to famous Dan actors by opening special issues and essay

competitions and other kinds of activities. Even when new dramas were prevailing, the magazine kept on doing what it was always doing. At that time, popularizing actors or actresses is mainly to popularize Dans. This chapter dates back to the origin of the behavior of popularization and then gives ways of popularizing by all popularizing main parts of students, servicemen, politicians, rich merchants and literati. The last part of this chapter elaborates positive and negative effects, from which comes the conclusion that negative effects overwhelmed the positive ones.

The third chapter evaluates new and old dramas in a scientific way. It contrasts them in five aspects. They cover the writing styles (in a realistic way or in a freehand way), the quality of plays, singing levels, the stage arrangement and the differences between the Peking school and Shanghai school.

Chapter four is about improvements on old dramas after learning the flaws. Setting up the principles of drama improving, it expounds the declining reasons and measures to improve from main parts of dramas, which are actors and actresses, dramatists, audiences, reviewers, theaters and directors. The magazine gave penetrating reasons and simple and practical measures, which showed professional and broaden academic understandings.

【Key Words】 *The Theatre Monthly* Liu Huogong Popularizing actors or actresses Drama improving

【Type of Thesis】 Basic type

目 录

绪论	1
第一节 研究缘起	1
第二节 相关研究成果述评	3
第一章 刘豁公与《戏剧月刊》	9
第一节 刘豁公	9
第二节 《戏剧月刊》的发展历程及特点	13
第三节 《戏剧月刊》的体例	18
第二章 从名旦偏爱到捧角	35
第一节 旦角逞强	35
第二节 捧角文化	40
第三章 科学评价新旧剧	47
第四章 痛定思痛，共谋改良	57
第一节 戏改总说	57
第二节 演员	60
第三节 编剧	75
第四节 观众	79
第五节 评剧家（捧角家）	83
第六节 戏园舞台	92
第七节 其它	95
结 语	99
致 谢	101
参考文献	103
附录一	107
附录二	109

攻读学位期间发表的论文及获奖情况..... 113

绪论

第一节 研究缘起

一、研究内容

学界对《戏剧月刊》的研究成果不多，笔者兹尚未发现这方面的学术著作和单篇论文，目前仅见到两篇硕士学位论文：一为新加坡大学朱星威《从〈戏剧月刊〉（1928—1932）看民国时期上海传统与现代的对话》（2007），此文是从社会学角度展开研究，探讨了戏曲活动在上海社会由传统向现代的演进过程中所起的作用；一为山西大学薛文春《民国〈戏剧月刊〉广告研究》（2011），此文通过参考文献学、社会学、历史学、新闻学、广告学等相关理论方法，从民国专题杂志广告研究的角度展开研究，内容涉及《戏剧月刊》的装帧设计和创意、杂志商业广告的特点、戏剧月刊社对广告的经营管理、《戏剧月刊》杂志的影响和价值等方面，揭示了民国中期上海专题杂志广告运作的基本情况及其实用价值和影响。两篇硕论各选取了《戏剧月刊》的一个方面作为切入点，进而展开对其所处的民国大环境关注，却未能从戏曲专业的角度对《戏剧月刊》进行专题研究。

作为民国时期最重要的戏曲报纸期刊之一，《戏剧月刊》的出现、发展及体例还没有得到基本的说明；主编刘豁公先生学问精博，号召力强，乃民国戏曲理论之大家，毫无疑问是使《戏剧月刊》能够流行于当世的最大功臣，但对于他的生平以及戏曲思想，学界尚未对此进行整理和研究；《戏剧月刊》的剧评已走上了专业化和系统化的道路，与“文以载道”相同，剧评家也承担起了“挽救国剧”的历史重任，后人的研究却对此鲜有关注；民国戏剧的最大特点无疑是改良，《戏剧月刊》在这一改良大潮中保持了难得的清醒和理性，对戏剧改良的措施和目标不懈探索，并形成了一套理论体系。

本文将运用文献研究法和跨学科研究的方法，旨在对《戏剧月刊》的基本情况及其显著特点进行历史梳理和系统研究，以期能够清晰整理出民国时期戏剧发展与其背后的文人活动之间的关系，揭示出民国戏剧的阶段性特点和演进的脉络，为以后学界进行民国戏曲研究提供参考。

为了实现以上研究目标，本论文主要完成以下三个任务：一是首先对《戏剧月刊》的内容进行全面梳理，分析它在不同发展时期的特点；其次是对其进行详细的介绍，包括刊物宗旨、主要撰稿人、刊物的内容构成等。

二是对本报反映出的一些焦点问题进行研究，如剧评、名旦关注、旧剧在面对新剧时的反映等，梳理它们形成的过程并探究其背后的原因。

三是对《戏剧月刊》背后的文人群体，特别是主编刘豁公先生的研究。没有他们的亲身实践和理论创新，也就不会有《戏剧月刊》的繁盛，本文将着力分析他们与名伶之间的关系。

《戏剧月刊》的内容有图类、脸谱、书画、字画、文字五大类；刘豁公又细分为 11 小类，

即：剧照、戏谈、伶评、脸谱、歌场掌故、伶界轶闻、戏曲沿革、名优小史、剧本、乐谱、名伶书画。总体看来十分科学与全面，唯“戏谈”类略大，兹再将此小类细分为6种：剧本研究、演唱技巧研究、表演技巧研究、音乐及乐器研究、行头服饰研究、戏班组织研究。主编刘豁公先生人生阅历十分丰富，早年间投笔从戎，其后又弃武从文，经历了数次大起大落，正是有了如此充实丰满的生活履历，他才能广结文人和名伶，《戏剧月刊》在当时普遍短命的刊物世界中能顽强的存活下来并不断发展壮大，与刘先生广延的人脉是密不可分的。刘豁公先生作为当时最负盛名的竹枝词作家，在民国十余种期刊杂志上发布各类文章至少三十篇，体裁各异，包括小说、杂文、诗歌、散文、名人传记、时政评论、广告等。他不仅精通戏曲理论，还懂表演和音乐，其戏曲思想主要体现在《哀梨室剧谈》系列中，侧重于对“情”的研究。

《戏剧月刊》中刊载的大部分文章都在讨论剧评和戏剧改良，并着重对其中的剧本评论、演唱技巧和表演技巧进行探讨，剧本评论是中国传统旧戏评论的弱项，《戏剧月刊》有意弥补这一缺陷，剧本评论占了大量篇幅。在评论艺人的演唱技巧和音乐才能时，本刊捶胸顿足、追古慨今，叹剧艺凋零、艺德沦丧，今不如昔。同时也在表演技巧方面呼吁演员、特别是武生苦练做工，抵制文明戏中香艳惊悚、哗众取宠的部分，但也希望能弱化“写意”，强化“写实”。最后，尤为难能可贵的是，本刊对当时因利欲熏心而大肆撰写不符实际的捧角文章的剧评家们大加抨击，主张剧评家要有社会责任感，以“挽救国剧”的大局出发，端正心态，不浪捧、不浪贬。

《戏剧月刊》对名旦给予了特殊的偏爱，刊物中旦角研究占去了“伶评”类和“名优小史”类80%以上的内容，同时也对女旦给予了高度和持续的关注，更是发动有奖征文，号召读者对四大名旦进行品评和票选，一时将四大名旦的事业捧上了巅峰。刘豁公作为主编，主导着本报捧角的方向；其本身又是捧角团体“白党”的领袖，与旦角演员交游频繁，自是对名旦青睐有加。民国时代文人识曲，伶人善文，二者相互促进、良性循环，促进了民国戏曲的繁荣，而文伶的交游与结合，更是构成了民国戏曲界的一道亮丽的风景。

《戏剧月刊》对戏剧的改良投入了极大的热情和心血，刊物对新旧剧及其的特点的认识非常理性，认为改良戏剧既不能保守、盲目自大，但也不能全盘西化，要在具体分析的基础上有清醒的认识。此后便提出了一系列的改良措施，从剧本创作到演员学习，再到舞台表演，最后到观众和剧评家的反馈评论，涵盖了戏剧活动从发生到完结的各个方面。最后更是提出了明确的改良目标，即中体西用，强化布景，达到“写意”与“写实”的平衡，使传统戏曲走向精致化和市场化。目标的提出使得改良活动有了明确具体的前进方向。

二、研究旨趣

本文旨于以《戏剧月刊》为研究对象，着重勾勒出其发展历程、主编情况、办刊宗旨、内容构成，在此基础上提炼出民国报纸期刊共同拥有的一些显著特点，尤其是“注重剧评”、“名伶关注”和“改良旧剧、保存国剧”等特点在本刊的体现，并对它的形成原因和历史走向进行分析。

第二节 相关研究成果述评

对于《戏剧月刊》的整理和研究一般是从两个方面着手的。其一是资料的辑录和汇编，其二是在占有报刊资料的基础上对《戏剧月刊》进行研究。

收集《戏剧月刊》的资料并不太困难。一些大型的辞书，如《中华民国史大辞典》、《中国俗文学词典》、《京剧文化词典》、《京剧知识词典》和《中国戏曲曲艺词典》等均收录有“戏剧月刊”词条，并对其进行简要介绍。

首先是对《戏剧月刊》的目录整理。1994年，傅晓航、张秀莲主编的《中国近代戏曲论著总目》由文化艺术出版社发行。该书收录了1840至1949年间有关戏曲的专著书目474种，专业的或有关戏曲的报刊杂志362种，并附有详细分类索引。《戏剧月刊》的目录位列其中，但有所缺漏。

此外，2010年，吴俊、李今、刘晓丽等主编的《中国现代文学期刊目录新编》由上海人民出版社发行。该书是迄今规模最大、收录数量最多、编制也最全的一部中国现代文学期刊目录索引工具书。收入自1919年至1949年期间出版的中文文学期刊及与文艺有关的综合性期刊篇目，并以原刊目录为基础，参照原刊正文，进行必要的校勘、补正和整理，对期刊的现存图书馆也予以注明。其中“X”辑下有《戏剧月刊》板块，完整收录了其3卷共36期的目录。

其次是报刊资料的整理出版。2006年，《中国早期戏剧画刊》由全国图书馆文献缩微复制中心出版。该书影印了民国时期的戏剧刊物21种，成书共40册，是一次对20世纪前期戏剧报刊的大规模的印刷出版。其中第1册至第13册均为《戏剧月刊》，占据了《画刊》大量的篇幅，是目前最完整、全面、权威的研究《戏剧月刊》的资料。

有了公开出版的资料的同时，对《戏剧月刊》的研究也在渐次展开。1996年，孙滨、章力挥、秦德超、汤草元等编纂的《中国戏曲志·上海卷》出版发行。在“报刊专著”栏中对《戏剧月刊》进行了简要介绍。^①

1999年，徐幸捷、蔡世成编撰的《上海京剧志》由上海文化出版社发行。该书对京剧在上海百余年的发展历程作了全方位地回顾和总结。其中第十章“书刊与出版物”下第一节“报刊杂志”便收录有《戏剧月刊》，并对其进行了专门介绍。^②

研究《戏剧月刊》，必须把它放到民国时期戏曲报刊的大环境下进行观照，因为它们都有侧重剧评、名伶关注等共性的特点。把握住这些大方向上共性的特点，对于具体研究《戏剧月刊》很有裨益。复旦大学耿祥伟的博士论文《晚清民国戏剧期刊研究》从晚清民国的戏剧期刊资料入手，对晚清民国的戏剧发展概况进行了梳理，进而对各阶段戏剧期刊的发展态势与阶段特点进行了探索与描述。^③

上海师范大学陈佳的硕士论文《晚清上海报刊与京剧研究》，将研究对象扩展到晚清上海的

① 中国戏曲志编辑委员会、《中国戏曲志·上海卷》编辑委员会，《中国戏曲志·上海卷》，1996年。

② 徐幸捷、蔡世成《上海京剧志》，上海文化出版社，1999年。

③ 耿祥伟《晚清民国戏剧期刊研究》，复旦大学博士论文，2010年。

所有报刊，搜罗了其中京剧广告、京剧评论以及京剧改良运动三方面的资料，是对晚清上海报刊中的京剧资料的一次详尽的梳理。^①

孙师俊士的博士论文《民国时期戏曲报刊研究》以民国时期专业性的戏曲报刊为研究对象，勾勒了每一种戏曲报刊的办刊宗旨、内容构成、编辑情况，根据不同时期戏曲报刊所具有的不同关注焦点，揭示了戏曲报刊的发展脉络。文中对上述民国时期戏曲报刊的几大显著特点，如“改良旧剧、保存国剧”、“剧评”和“名伶关注”等，都有详细的论述或涉及。其中第五章“剧评——变与不变的戏报主题”下“《戏剧月刊》之剧评”一节，认为《戏剧月刊》的剧评不仅关注案头剧本，也关注到了舞台表演方面，甚至有了对不同演员演出同一剧作的比较，得出《戏剧月刊》的剧评具有数量多、评论到位专业的特点。^②

民国时期戏曲报刊的研究尚且少见，对于《戏剧月刊》进行专题研究的则更属凤毛麟角：新加坡大学硕士研究生朱星威的毕业论文《从〈戏剧月刊〉（1928—1932）看民国时期上海传统与现代的对话》从社会学角度展开研究，探讨了戏曲活动在上海社会由传统向现代的演进过程中所起的作用。^③

山西大学薛文春的硕士论文《民国〈戏剧月刊〉广告研究》通过参考文献学、社会学、历史学、新闻学、广告学相关理论方法，从民国专题杂志广告研究的角度展开研究，内容涉及《戏剧月刊》的装帧设计和创意、杂志商业广告的特点、戏剧月刊社对广告的经营管理、《戏剧月刊》杂志的影响和价值等方面，揭示了民国中期上海专题杂志广告运作的基本情况及其实用价值和影响。^④

本文拟从《戏剧月刊》的体例、主编刘豁公研究、《戏剧月刊》之剧评、从伶评看民国时期的捧角现象和《戏剧月刊》中新旧剧的论争五个方面展开研究。兹将上述几方面的研究动态记述如下：

在剧评方面，南开大学王烜的硕士论文《论〈剧学月刊〉时期文人与伶人的戏曲理论革新——以徐凌霄和程砚秋为主》从戏剧观、史料钩稽、研究方法、代表人物的学术贡献几方面入手，主要采用与同期刊物横向类比的方法，以清季民初的戏剧思潮为参照，挖掘《剧学月刊》的戏曲理论价值。^⑤虽然本文研究的是《剧学月刊》中的戏曲理论革新，但其研究方法和成果对于研究《戏剧月刊》很有借鉴意义。

中央民族大学金景芝的博士论文《民国时期的戏曲理论研究》通过综合民国时期的文化背景、思维模式、研究角度、评价标准等方面，采用宏观审视和微观分析的不同视角，运用比较分析的方法，借鉴艺术美学的象征研究方法和现象学研究方法对民国时期的戏曲理论进行了归纳梳理。^⑥

① 陈佳《晚清上海报刊与京剧研究》，上海师范大学硕士论文，2010年。

② 孙俊士《民国时期戏曲报刊研究》，山西师范大学博士论文，2011年。

③ 朱星威《从〈戏剧月刊〉（1928—1932）看民国时期上海传统与现代的对话》，新加坡大学硕士论文，2007年。

④ 薛文春《民国〈戏剧月刊〉广告研究》，山西大学硕士论文，2011年。

⑤ 王烜《论〈剧学月刊〉时期文人与伶人的戏曲理论革新——以徐凌霄和程砚秋为主》，南开大学硕士论文，2010年。

⑥ 金景芝《民国时期的戏曲理论研究》，中央民族大学博士论文，2012年。

中国艺术研究院于琦的博士论文《二十世纪前期（1904—1949）戏曲期刊与戏曲理论批评》将关注范围划定在二十世纪前期，主要研究这一时期戏曲期刊所刊载的戏曲理论批评，探讨作为新传播媒介的戏曲期刊，如何参与戏曲理论研究与批评实践，如何凭借自身力量影响戏曲理论批评的发展。^①

与以上的博硕士论文对民国时期的剧评和戏曲理论进行精细的研究不同，一些篇幅较为短小的单篇论文，如胡淳艳《民国时期京剧剧评之批评》^②，孙红侠《呈现与建构：民国时期京剧舞美理论》^③，张芳《试论民初（1912—1919）戏剧理论家的群体形成》、《晚清“花谱”文化与民初（1912—1919）剧评》^④等，对这一时期的剧评和戏曲理论的形态及其成因作了整体上的把握。

《戏剧月刊》对京剧“四大名旦”均开设有专号进行推捧，评论内容涉及到了“唱、念、做、打”各个方面，并发起征文活动评论他们的艺术高下且公示出结果。从报刊中体现出的名伶关注现象和它背后的原因——“捧角文化”来作为研究切入点，天津师范大学王兴昀的硕士论文《报刊媒体对京剧女艺人的呈现——以民国时期京津为中心的考察》以1912—1937年京津两个城市的女艺人为研究对象，考察了这一女性演艺群体的城市演出生活，与捧角者的关系以及报刊媒体围绕着她们的诸多言说，试图探讨报刊媒体在建构女艺人的公众形象和影响女艺人生存与发展等方面所起的作用；另一方面也探寻了城市中的捧角文化，以及在报刊媒体加入到捧角活动中之后，围绕捧角者、女艺人以及报刊三者之间形成的各种关系。^⑤

中国艺术研究院刘慰东的硕士论文《清末民初女伶的崛起谏论》运用戏曲学和历史学、社会学相结合的方法，对女伶崛起和它的原因——背后各阶层的追捧的情况进行了探讨。^⑥

台湾大学张远的硕士论文《近代城市京剧女演员（1900—1937）——以沪、平、津的探讨》主要依据民国时期的报刊杂志，对近代特别是城市女演员的生活、演艺、成名等情况作了梳理。论文第五章“女演员与捧角文化”论述了捧角对于对于女演员的演艺生活来说是一把双刃剑，它固然打响了女演员的名声，但另一方面也对女演员的生活造成不少负面的影响。^⑦

2011年，徐煜的《近现代戏曲名角制文化研究》由上海书店出版社发行。该书论述了戏曲行业状况的演变条件和过程，名角制的表现形态以及近现代以名角为中心的演出经营模式等问题，概括了名角制的内涵和体现方式。第五章“名角生长的社会环境”指出在商业文化环境下，捧角成为了芸芸众生宣泄情绪的一个出口，导致捧角的风气迅速蔓延，从而成为社会娱乐的主流。^⑧

① 于琦《二十世纪前期（1904—1949）戏曲期刊与戏曲理论批评》，中国艺术研究院博士论文，2013年。

② 胡淳艳《民国时期京剧剧评之批评》，《四川戏剧》2009年第2期。

③ 孙红侠《呈现与建构：民国时期京剧舞美理论》，《艺苑》2011年第1期。

④ 分别发表于《戏剧文学》2012年第10期和第11期。

⑤ 王兴昀《报刊媒体对京剧女艺人的呈现——以民国时期京津为中心的考察》，天津师范大学硕士论文，2010年。

⑥ 刘慰东《清末民初女伶的崛起谏论》，中国艺术研究院硕士论文，2011年。

⑦ 张远《近代城市京剧女演员（1900—1937）——以沪、平、津的探讨》第五章，台湾大学硕士论文，2001年。

⑧ 徐煜《近现代戏曲名角制文化研究》第五章，上海书店出版社，2011年。

在单篇发表的论文方面,张之薇《风华绝代民国季:漫谈旦行的崛起》^①对从清末到民初的旦行的崛起过程作了详细的回顾和梳理;安志强《“四大名旦”的由来》^②,葛献挺《“四大名旦”产生的经过和历史背景》^③,苏玉虎《〈“四大名旦”产生的经过和历史背景〉一文的补正》^④则专门对“四大名旦”他们成名的历程和原因作了总结和分析;陈永祥、罗素敏《女演员的兴起与清末民初上海社会观念的变化》^⑤,罗检秋《京剧坤角如何走红——社会文化史视野中的民初京剧》^⑥,梳理了京剧舞台上由“清一色男角演出”向“男女合演”的变化过程,并从社会学视角对其身后深层次的原因作了挖掘;松浦恒雄《特刊在中国现代戏剧中的作用——以民国初年的特刊为中心》^⑦认为特刊作为捧角的产物,在民国以后变成了很多作者评论一个演员的专集,演变为菊选和捧角各派之间论争的主要载体;也有一些论文对捧角的发展过程和历史原因进行归纳和探讨,如吴新苗《从狎优到捧角——〈顺天时报〉中堂子史料及文人与“相公”的关系》^⑧认为报纸等大众传媒鼓吹、揄扬自己喜欢的相公奠定了以后捧角的基本模式。徐剑雄、徐家林《都市里的疯狂:近代上海京剧捧角现象》^⑨,徐煜《明星崇拜心理中的非审美成分——以晚清以来捧角现象为样本》^⑩,张文瑞《旧京伶界漫谈(十二)捧角儿(上)》、《旧京伶界漫谈(十三)捧角儿(下)》¹¹,认为商人、大财团等捧角的中坚力量可以借助捧角的狂热来排遣情感、解忧抒怀,获得精神上的愉悦和慰藉感,从而推动捧角成为大众的一种主要的娱乐方式。

民国以来,中国传统戏曲开始受到西方演剧的冲击,新剧旧剧的论争急速升温且愈演愈烈。而作为当时最重要的媒介,报章期刊自然忠实而完整地记录下了这一过程。今人对此现象的研究也较为丰富:华东师范大学田根胜的博士论文《近代戏剧的传承与开拓》从承传与开拓的宏观视角,对近代戏剧文化的转型作了考察,侧重的是民国时期的戏曲变革,揭示出近代特别是民国戏剧发生的背景、新变的特征、理论观念、创作规律及舞台实践。¹²

唐雪莹《民国戏曲史论》,主要从戏曲改良运动的背景、京剧的改革、新剧种和地方戏的发展等方面概括民国戏曲的发展情况,对于新剧产生、改革旧剧的过程和原因进行了揭示。¹³

吴川《〈新青年〉“戏剧改良”论争及价值评估》完整回顾了《新青年》杂志“戏剧改良”运动的过程,并探讨了其历史原因和必然性,最后重新评估了本次运动的价值,指出它是对落后

① 张之薇《风华绝代民国季:漫谈旦行的崛起》,《中华文化画报》2013年第7期。

② 安志强《“四大名旦”的由来》,《人民戏剧》1983年第10期。

③ 葛献挺《“四大名旦”产生的经过和历史背景》,连载于《中国京剧》2007年第1期、第3期、第4期、第5期、第6期。

④ 苏玉虎《〈“四大名旦”产生的经过和历史背景〉一文的补正》,《中国京剧》2007年第6期。

⑤ 陈永祥、罗素敏《女演员的兴起与清末民初上海社会观念的变化》,《民国档案》2005年第1期。

⑥ 罗检秋《京剧坤角如何走红——社会文化史视野中的民初京剧》,《河北学刊》2011年第2期。

⑦ 松浦恒雄《特刊在中国现代戏剧中的作用——以民国初年的特刊为中心》,《学术研究》2010年第3期。

⑧ 吴新苗《从狎优到捧角——〈顺天时报〉中堂子史料及文人与“相公”的关系》,《文艺研究》2013年第7期。

⑨ 徐剑雄、徐家林《都市里的疯狂:近代上海京剧捧角现象》,《贵州社会科学》2007年第3期。

⑩ 徐煜《明星崇拜心理中的非审美成分——以晚清以来捧角现象为样本》,《戏剧文学》2012年第10期。

11 分别发表于《文史知识》2013年第10期和第11期。

12 田根胜《近代戏剧的传承与开拓》,华东师范大学博士论文,2003年。

13 唐雪莹《民国戏曲史论》,中山大学博士论文,2008年。

国民性的批判。^①

上海戏剧学院吴轶凡的硕士论文《报章媒体对戏剧改良运动的影响》研究了戏剧改良运动与报章媒体之间的关系，分析两者结合在一起的历史、文化背景，着重研究报章媒体对戏剧改良运动所作出的贡献。^②

河南大学马跃敏的博士论文《近代戏曲改良运动研究》通过对以文人为主要对象的杂剧和传奇、以广大市民为主要对象的京剧等地方戏、以学生和知识分子为主要对象的话剧等三个层面的研究，对近代戏曲改良运动作了梳理，并重点分析了传统戏曲新旧交替和中西杂糅的过渡性特点。^③

宋宝珍《余上沅及其“国剧运动”》^④，张福海《晚清戏剧改良思潮的形成及其演变》、《中国近代戏剧改良导论：1902—1919》^⑤，解玉峰《试论 20 世纪前期国人戏曲观念之转变》^⑥，揭示了从晚清到民国的戏剧改良运动和“国剧运动”的发展过程及其规律，认为戏剧改良运动相应而形成的戏剧改良思潮，是中国传统的古典戏剧形态向近代戏剧形态的转向，改造和重建中国戏剧是近代戏剧改良思潮的主题；国剧既是创新的，也是民族的，“国剧运动”的目标是揭示中国旧剧“程式化”的美感，并打通“写实”与“写意”的法门。罗检秋《近代京剧西化的内在缘起及得失》^⑦认为“中体西用”是戏剧改良的基本路向，京剧只有因地制宜地汲取西剧风俗，注重社会效果，才能再造繁荣，盲目西化和工具化倾向对于戏剧艺术弊多利少。

① 吴川《〈新青年〉“戏剧改良”论争及价值评估》，河北大学硕士论文，2010年。

② 吴轶凡《报章媒体对戏剧改良运动的影响》，上海戏剧学院硕士论文，2011年。

③ 马跃敏《近代戏曲改良运动研究》，河南大学博士论文，2012年。

④ 宋宝珍《余上沅及其“国剧运动”》，《上海戏剧学院学报》2002年第3期。

⑤ 分别发表于《中华戏曲》第39辑，2009年和《戏剧艺术》2004年第1期。

⑥ 解玉峰《试论 20 世纪前期国人戏曲观念之转变》，《东南大学学报（哲学社会科学版）》2009年第4期。

⑦ 罗检秋《近代京剧西化的内在缘起及得失》，《江海学刊》2010年第1期。

第一章 刘豁公与《戏剧月刊》

第一节 刘豁公

一、刘豁公生平

刘豁公，原名达，号梦梨、哀梨室主，字以行，安徽桐城县市乡（今城关镇）人。近代著名戏剧理论家、评论家。生于1890年前后，卒年今已无法考证。刘豁公很小时就被父亲带到上海生活，自此开始了与这座东方大都市的不解之缘。此后除了求学和从军外，他人生中的大多数时光都在上海度过。刘豁公少时酷爱读书，后来，鉴于中国饱受帝国主义列强的压迫凌辱，他毅然选择投笔从戎，进入保定陆军速成大学深造，辛亥革命时任南京铁血军马队营连长，之后历任福建警备队连长、都统副官等职。革命失败后弃武从文，回到上海。参军的经历为刘豁公的性格注入了坚强刚毅的元素，也让他对国家的现状忧心忡忡，对民族的未来充满焦虑。这种忧国忧民的情怀，在他之后的言论和著作中时有显现。



图 1-1 刘豁公

说到参军，就不得不提刘豁公的家庭。豁公先生的两位兄长刘炯公、刘蛰叟也都曾为军旅中人，并最终回到文学的道路上。先投笔从戎，后弃武从文，三兄弟都经历了大起大落，有着丰富且相似的人生轨迹。三人在民国时期都曾蜚声文坛，于各种刊物上发表过大量文学作品。刘炯公的代表作为笔记小说《然藜奇彩录》，刘蛰叟也有翻译小说《慧劫》存世。兄弟三人做人刚正不阿、安贫乐道，为文坚守初心，言之有物，不作媚俗奉承之论；从军生涯更是出生入死、不畏艰险。这些品质在刘豁公为刘炯公的《然藜奇彩录》所撰的《跋》中，可以窥得一二：

余兄弟皆武人也，横戈跃马之余，恒复稍稍治文事。然文以纪事，诗以遣兴而已。至于媚世之辞，违心之论，皆所不屑。伯氏炯公……其为文，胎息龙门，言皆有物，三十入军籍，由苏而黔、而闽、而车师，辗转数万里，大小百余战，短衣匹马，艰险倍尝，出死入生者，忽忽二十年于兹矣。年来闭门种菜，养晦韬光，乃将生平足迹所经，见闻所及，一一笔之于书，名曰《然藜奇彩录》。^①

丰富的人生经历决定了刘豁公的性格中既有文人“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的济世情怀，又有武将征战沙场、嗜血杀敌的报国之心。做为皖派文人，豁公先生为学讲求“经世致

^① 刘豁公《然藜奇彩录跋》，刘炯公《然藜奇彩录》，上海新民印书馆，1935年。

用”，“文能提笔安天下，武能上马定乾坤”，正是刘豁公所追求的人生境界。即便在退出军界以后，他仍不忘以笔为枪，以犀利的文字代替子弹，抨击俗世中一切不平之事，成为一名驰骋文坛的“上将军”。这一点可以在他为己书《上海竹枝词》所写的《序》中得到印证：

偶然小谪人间住，未许辞家世外逃。
敢以词章警末俗，独留冷眼察秋毫。
人情鬼域含沙射，魔火阴森逐道高。
我欲振衣千仞上，中宵横笛听奔涛。^①

二、刘豁公从事的文艺活动

刘豁公与戏曲结缘颇久，据苏移教授在中国戏曲学院《京剧简史》的讲义中所说：刘豁公“原为读书人，从小喜爱戏曲，与戏曲艺人广为交游，对京剧历史掌故了解颇详”。少时的积累为日后的勃发奠定了深厚的基础，定居上海后，刘豁公的才情开始爆发。在理论著述方面，1918年以前，他与京剧理论家冯小隐、姚民哀、杨尘因等参与《菊部丛刊》的撰写，写了不少评论京剧名伶的文章，自此声名大振；1919年至1920年间，他又接连推出了《京剧考证百出》、《梅郎集：兰芳轶事》、《戏学大全》三部著作；后又与凌善清、许志豪等总成《戏学汇考》一书；从20年代末到30年代初，豁公主编《戏剧月刊》，正式奠定了自己在戏剧评论界的重要地位。在剧本创作方面：刘豁公是个进步、爱国的剧作家，他曾编写四幕讽世剧《欢喜冤家》，借以讽刺1909年清政府与日本在北京签订的卖国条约《图们江中韩界务条款》。本剧由于紧扣时事，喊出了国民心底里的呼声，因而屡屡加演，刷新了北平、上海多家舞台的演出场次纪录；他编写的全本戏《文姬归汉》，附注工尺谱，被各大舞台争相搬演。

豁公先生擅创作、通理论、懂音乐、知表演，称他为剧评界乃至戏剧界的“全能大师”，毫不为过。他不仅在戏曲刊物和专著的编辑出版中做出了贡献，而且在戏剧理论、评论方面也提出了一系列新颖独到的见解。他首先强调戏剧的社会功利性；其次主张戏剧评论要公正无私，是非分明，百家争鸣；然后主要从美学的角度谈戏剧艺术改革；最后认为要辩证地、具体地看待戏曲的继承与发展。这



图 1-2 《哀梨室随笔》

① 刘豁公《上海竹枝词》，雕龙出版社，1925年5月。

些观点对于当时兴起的“改良旧剧”、“挽救国剧”的思潮，起到了很大的指导作用。他的戏曲思想主要体现在其《哀梨室随笔》、《哀梨室戏谈》等系列文章中。

他在戏曲之外的另一大突出成就是竹枝词。他创作的竹枝词共计上百首，编成《上海竹枝词》一书。他的词作前期语言平淡简练、风格清新质朴，内容多写安宁恬淡的村野风光，可看出作者在这一时期的心态比较平和素雅；后期随着民族危机的加剧，豁公宁静的生活状态被打破，开始在词中表达对帝国主义侵略者的愤恨，同时也痛苦地感到国家孱弱无力，只能无奈忍受列强的凌辱。豁公先生后期的词作为本来婉约柔美的竹枝词注入了豪放刚猛的新血液，丰富了竹枝词的思想内涵。

后人在谈刘豁公时，多提到他在戏曲上的成就。其实豁公先生是个杂家、全才，他在其他领域的造诣同样令旁人难以望其项背。他是小说家，据不完全统计，他在民国十余种期刊杂志上发表各种体裁的文章至少30篇，其中小说占了绝大部分，另外也有少量的杂文、诗歌、散文、名人传记、时政评论等文章。他的小说带有浓厚的浪漫主义色彩，内容以反映青年男女爱情的居多，布局草蛇灰线，情节跌宕起伏、扑朔迷离，描写虚实结合，带领读者在半梦半醒之间自由穿梭，毫无夸张矫饰的痕迹。故事中夹杂了很多神鬼因素，虚构了一些宛如桃花源一般的仙境。或许是作者在现实的爱情生活中不得真情，他的小说的结局多数都是悲剧式的：男女主人公非天各一方，即阴阳否隔。情侣们的凄惨归宿正是刘豁公先生情场失意的真实写照，从中可以明显感觉到作者对现实生活多有不满，带有强烈的消极避世的倾向。其中影响比较大的有《说部精英：甲子花》、《说部精英：乙丑花》、《说部精英：丙寅花》、《春之花：小说季刊》、《夏之花：小说季刊》等。

此外，豁公先生在综合性的文艺刊物领域也有造诣。他是《新声月刊》的主要撰稿人，并主编《心声》半月刊，发表关于戏剧方面的小说和理论文章；他擅长创作电影剧本、好写影评，在1934年曾为综合性戏剧、电影刊物《戏剧与电影》撰稿，并且是影片《孽海惊涛》、《花木兰从军》的编剧；身处上海那个灯红酒绿的花花世界中，见惯了繁华的刘豁公自然深谙广告营销之于商业推广的重要性，他亲自为诸多商家编写广告，这也是《戏剧月刊》在广告招商方面获得巨大成功的原因之一。

三、刘豁公对《戏剧月刊》的贡献

刘豁公人脉极广，成就斐然，在戏曲界乃至整个文化界都占有一席之地。大东书局正是因为看中了这一点，才聘其为《戏剧月刊》的主编。之后《月刊》的蓬勃发展也证明了大东书局用人眼光的独到：豁公先生凭借自己良好的人缘和一呼百应的感召力，几乎发动了当时戏曲界和评论界的所有名人大腕为《月刊》捧场，全国各地、甚至海外的戏曲爱好者也纷纷慕名投稿，以能在刘先生主编的刊物上发表文章为荣。从这个角度来讲，若没有刘豁公先生的奔走操劳，《戏剧月刊》不可能出现如此多的精品文章，更遑论繁荣开办达三年之久：

诸大艺术士钧鉴：

小楼、德林、瑶卿、凤卿、畹华、玉霜、绮霞、富霞、慧生、连泉、叔岩、菊朋、温如、又宸、仲衡、宝森、宝忠、金福、长林、寿臣、桂秋、桂仙、琴心、琴依、智依、碧云、荫亭、蕙芳、万春、庆奎、岚秋、素云、继仙、喜寿，诸大艺术钧鉴。申江一别，地北天南，翘首燕云，不胜惆怅。近维兴居住佳盛，艺术日新，为颂以慰。豁傭书海上，故我依然。幸贱体顽健如常，尚堪告慰知己耳。刻为大东书局主编《戏剧月刊》，此书以研究戏的艺术为主旨，内分“剧照”、“戏谈”、“伶评”、“脸谱”、“歌场掌故”、“伶界轶闻”、“戏曲沿革”、“名优小史”、“剧本”、“乐谱”、“名伶书画”等门。乞将上述材料，酌量供给一二。剧本、脸谱、戏装照片及字画，尤为欢迎。手此顺颂。

夏祺

豁公合十^①

在这封给“诸大艺术”的信中，刘豁公几乎知会到了当时中国所有最顶尖的戏曲表演艺术家。豁公先生才高八斗、德艺双馨，“清衷渊照，逸气炎发，运宰匠于元席，总妙门于油素。悬河落笔，宁轨躅之可寻；罄谷量才，何斗石之可喻。泚泚乎，灏灏乎，圆明月以照梨花，赋春风而温菊梦。”^②

所以在得知刘豁公出任《戏剧月刊》总编后，业内人士无不欢欣鼓舞，对刘豁公及其《戏剧月刊》报以极大的热情和信心在踊跃投稿之外，还将私人珍藏的剧本、曲谱、脸谱等献出，以支持豁公先生，刘豁公的“广告效应”由此可见一斑。林屋山人认为“豁公剧学甚深、交游甚广，必能持论公平、取材宏富。兹编一出，可以使洛阳纸贵也已。”^③

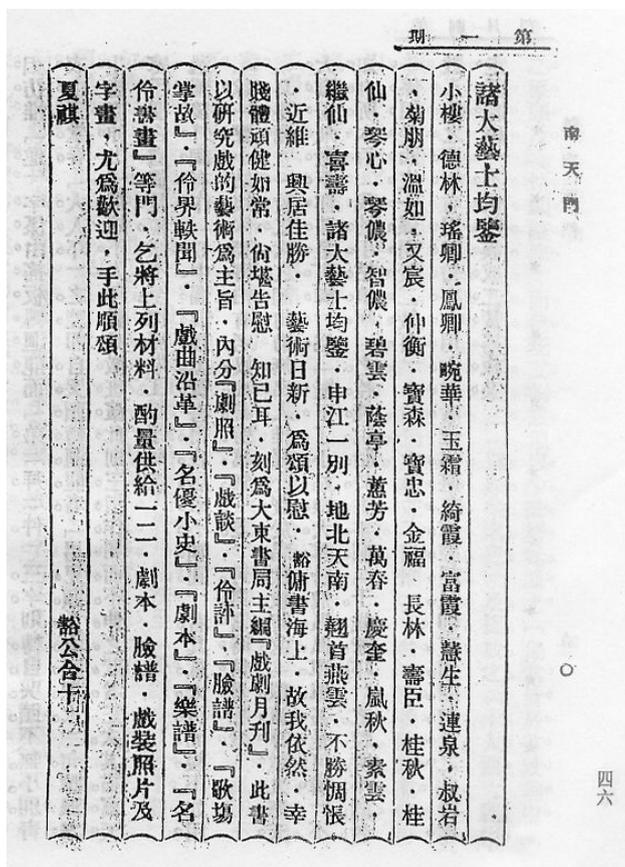


图 1-3 《诸大艺术钧鉴》

此外，刘豁公以擅写剧评见重于时，南北名伶无不以得其一言以为殊荣。因此，《戏剧月刊》的发行对振兴剧评事业大有裨益。“此编既出，评剧界精神，又为之一振。”^④

① 刘豁公，第1卷第1期，第46页。

② 翁怡翁《谭锦》，第3卷第12期，第281页。

③ 林屋山人《序》，第1卷第1期，第15页。

④ 严独鹤《对于戏剧月刊之期望》，第1卷第2期，第207页。

因为刘豁公在《戏剧月刊》的创办和发展壮大的过程中所起到的中流砥柱的作用，《月刊》无论是在稿件来源的拓展巩固、刊物内容的编辑排版，还是在报社的运营组织、刊物的营销推广等方面，都围绕着他来进行。如果缺少了豁公先生这枚“内核”的驱动，《月刊》随时有停刊的危险。因此，即便在刘豁公突患脑充血导致头痛和行动不便之时，他虽然数次请辞以调养身体，但无奈大东书局上层、刊登广告的商家、业界同仁和读者诸君均极力挽留，盛情难却，他也只得抱病勉力支撑：

一个随缘度日百不萦心的我，突然受了病魔的包围，动不动就要头痛。有时病魔作进一步的表示，便使我手足红肿，寒热交作，我实在没有一点抵抗的力量。

据汪敬伯医师说，这个病名儿叫脑充血。现在虽已治愈，还得静养数月。任何工作，都不相宜。为此我所担任的职务，差不多都陷入了半停顿状态。依我个人的主张，极愿辞去各职，一心调养。无奈各方主者，都不赞成。尤其是南洋公司的总理简玉阶先生，宁可给假数月，不愿我遽然脱离。此等盛意，当然是很可感的。不过为我个人设想，终以辞去一二处职务为宜。现在既不或辞，也只好暂仍其旧了。^①

第二节 《戏剧月刊》的发展历程及特点

《戏剧月刊》，英文名称为“*The Theatre Monthly*”，由王德天主干，刘豁公主编，理事编辑为郑过宜、郑子褒，由上海大东书局《戏剧月刊》社出版，印刷所和发行所也均为大东书局。《月刊》于1928年6月在上海创刊，1932年9月终刊。前后共出3卷，每卷各12期，共36期，每期平均约70万字，报纸为16开本，零售大洋4角。该刊以当时舞台上的名角为中心，内容十分丰富，有梨园掌故、名伶小传、演员介绍、秘闻轶事，还刊载有私人珍藏的稀有脚本、胡琴谱、简谱、风琴谱等；有对剧本及唱腔等表演艺术的研究，也有对剧坛戏团情况的报道，其中京剧方面的内容占较大比重。主要作者有郑过宜、张次溪、张肖伦、张舜九、小织帘馆主（沈睦公）、海上漱石生、红豆馆主（溥



图 1-4 《戏剧月刊》封面

^① 刘豁公《卷头语》，第2卷第2期，第219页。

侗)、刘豁公、陈彦衡、吴我尊、周剑云、梅花馆主(郑子褒)、怡红馆主(包天笑)、姚哀民、周瘦鹃、求幸福斋主(何一雁)、李芝荪、看云楼主人(曹靖陶)、天罡侍者(陈运培)、啸庐(吴小鲁)等。刊物图文并茂,每期都有十多幅名伶剧照及脸谱图片。还登载有大量广告,从中可以窥得民国时期的社会状况和民生百态。《戏剧月刊》不仅在上海设有总发行处,还行销广州、梧州、汕头、香港、汉口、长沙、北平、沈阳等地,区域极广,遍布大半个中国。此外,在第2卷第10期第25页中,出现了“本刊驻平记者小织帘馆主”的字样,可见报社非常重视采编工作,并且至少在北平等大城市派驻了记者,甚至建立记者站,客观上保证了《月刊》源源不断的文章供给。

一、《戏剧月刊》的产生、发展和消亡

20世纪30年代以前,旧剧剧坛气象不凡,但是遭到诸多拥护新剧的文人诋毁,而支持旧剧的文人亦自觉艺术不够精粹。正是在这种时代背景之下,刘豁公等一批爱好传统戏曲的有识之士,主张通过改良的方法,去除旧戏中不符合时代潮流的陈腐之处,并吸收新剧的优点,以拯救饱受攻讦的旧戏。《戏剧月刊》在创刊号《卷头语》中便申明了办刊的缘由:

现代戏剧的形式,确有些过于陈腐,但它也自有它的艺术精神。我绝不主张墨守旧章,却也不赞成一笔抹杀。最好是把戏剧的成分分析起来,好的地方,像腔调、韵味、板眼、武工等类,应该竭力的保留;坏的地方,像不通的戏词、无理取闹的做派等类,也应该酌量改良。但要晓得,戏剧上有些事情,决不能以常理论。比如戏里的扮相、台步、白口、唱腔,和普通人的举止容貌言谈,可说绝对的不同。这个固然是不近情理。但如扮得和常人一样,说话神气,也一点没有区别,试问那还成什么戏?又谁肯花钱去看呢?诸如此类的事,都是我们要和大家讨论的。我们所以要发刊《戏剧月刊》,也就是这个缘故。^①

其实,刘豁公等人刚开始“发行这个《戏剧月刊》,本来是尝试性质。想不到出版以来,居然博得一般社会的热烈同情——这是根据多数读者称许的来函说的——这是我们心灵上,应该引为重大安慰的。也是我们良知上,觉得十分惭愧的。”^②

初战告捷给了刘豁公等编者同仁莫大的信心,刊物的销量开始逆势上扬,在创刊一年之后:

本刊将近有一年的历史了。自从创刊以后,一直到现在,成绩一天好似一天,行销之数,已从三千增至七千以上。^③

凡是一种文艺的刊物,能够赓续出版到一年以上并且逐期的销场有增无减。那么这个刊物的内容,虽不一定是十分名贵,至少也有一些相当的价值。

① 刘豁公《卷头语》,第1卷第1期,第10页。

② 刘豁公《卷头语》,第1卷第2期,第191页。

③ 刘豁公《卷头语》,第1卷第10期,第5页。

本刊出版已经一年多了，销数比较从前，确已增加了三分之一——共约一万余份。——至于内容，那是有目共睹、有耳共闻的。^①

从第二年到第三年，甚至直到终刊，因为有诸多读者捧场，《月刊》的销量一直呈直线式增长：

本刊出版，已经有两年了！这两年中，因为得着许多读者和朋友的赞助，材料一期比一期丰富，精神一期比一期充足，销数一期比一期增多，这是我们编者应当感谢诸君，也是自引为精神上重大安慰的。^②

这真是意想不到的事啊！一个专谈戏剧的刊物，居然继续出版到三年之久，销数由四五千，逐渐增加到一万三千以上。谁不说这是一种可以持久的出版物呢？^③

只可惜好景不长，1931年“九·一八”事变后，日军开始侵略我国。刘豁公先生紧跟时事，公开发文表达对日本帝国主义侵略者在我国烧杀抢掠、以强权践踏公理之暴行的愤慨，更对国民党和国民政府实行“攘外必先安内”的“不抵抗政策”，对侵略者步步退让，导致我民众陷入水深火热的局面而大加批判：

暴发户式的日帝国主义者，只知强权，不顾公理，藉着芝麻大一件莫须有的事，突然打进我们的东三省来，烧杀淫掳，无所不为。这是何等的奇耻大辱，又是何等痛心的事啊！

自古道“蜂蚕入怀，解衣去赶”。决没有被蜂蚕了以后，还把它留在怀里，让它继续蚕的。

谁想这回中日事发生以后，我们恃为长城的党国柱石，却在那里讲什么不抵抗主义。他们“衮衮诸公”只管一步一步的退让，人家却在那里一步一步的进逼。我辈民众，虽都有“杀敌致果”的决心，可是“手无寸铁”、“英雄无用武之地”，就是气断了肚肠，又有什么用呢？^④

局势不明，人心恐慌，贵为上海报界翘楚的《戏剧月刊》没能抵挡住动荡局势的冲击，失去了赖以存在的基础，“再不料东瀛帝国主义者大炮一轰，竟把我们惨淡经营的一点根基，完全轰去，致使本刊万不得已而停刊。这是同人等十分痛心，也是读者诸君同声惋惜的。”^⑤因此，即

① 刘豁公《卷头语》，第1卷第12期，第367页。

② 刘豁公《卷头语》，第2卷第12期，第449页。

③ 刘豁公《卷头语》，第3卷第12期，第225页。

④ 刘豁公《卷头语》，第3卷第11期，第21页。

⑤ 刘豁公《卷头语》，第3卷第12期，第225页。

使《月刊》已准备刊发第四卷^①，也只能于1932年9月被迫停刊。

在当时政局动荡、社会思潮交相涌动的时代大背景下，除有官方背景的报刊外，民间创办的报纸大多短命，其中有资金短缺、文章来源没有保障等原因。因此，在民间报纸万马齐喑的年代里，《戏剧月刊》能孤独坚守三年之久，且各期的内容均没有缩水，不得不说是个不大不小的奇迹。

二、《戏剧月刊》的办刊特色

《戏剧月刊》秉承“开门办报”的方针，面向海内外公开征稿。“本刊不分门类、不拘体例，有以关于戏剧作品见惠者，但使简洁有味，本刊一律欢迎。”^②

特别值得注意的是，《戏剧月刊》将“开门办报”的思路真正落到了实处，“辟读者的园地”一栏，专登读者讨论剧学的文字。但以浅显简洁、略含兴趣者为主，冗长无味的，恕不刊登。”^③此版块专门刊登爱好戏曲的普通大众的文章。而《月刊》对这部分文章的质量要求则适当予以放宽，不论其观点如何，只要言之有理即予刊发。这在当时的报纸行业中是极为罕见的。其中不少文章看法新颖、语言犀利，具有相当的专业水准。报社与读者的良性长久互动，保证了《月刊》拥有稳定的受众群体。

《戏剧月刊》“言论公开，不受任何方面的牵制，那是任谁都懂的。……可是或褒或贬，一听作者之意，编辑人绝不干预。”^④充分尊重作者意愿，对来稿的内容不作规定，不论作者的观点

是否与编者相符，都力求将文章的原貌呈现给读者。或许正因为如此，《月刊》才能保持与作者的顺畅沟通，推动了刊物“百家争鸣”、“百花齐放”的局面的出现。

但这并不表示《戏剧月刊》对来稿没有要求，相反，“宁阙毋滥，便是本刊以后进行的方针。”^⑤《月刊》积极吸收欧美先进的办报理念，力争与国际接轨，在编制上“拟就欧美各种剧刊的程式，择优采用。选稿一以富于兴趣，及与戏学有关系为主。凡是迹近陈腐、不着边际的空文，一概不登。”^⑥

虽然《戏剧月刊》在发行伊始便收获如潮好评，但编者没有骄傲自满、保守闭塞，而是特



图 1-5 读者的园地

① 详见第3卷第12期翁怡翁《谭锦》（第281页）；今值四卷发首，更为谭鑫培刊行纪念专号。

② 刘豁公《本刊征文简章》，第1卷第2期，第183页。

③ 刘豁公《卷头语》，第1卷第12期，第367、368页。

④ 刘豁公《卷头语》，第1卷第8期，第160、161页。

⑤ 刘豁公《卷头语》，第1卷第4期，第3页。

⑥ 刘豁公《卷头语》，第1卷第12期，第368页。

别看重刊物的口碑，虚心接受读者建议，“凡是读者有所要求，或是能增进本刊之所不逮者，无不乐于听命，并且很感激这种深情美意的。”^①因此，《月刊》积极谋求受众的反馈，不止一次的号召读者指出刊物存在的缺点和不足：

我很盼望一般的读者，不要只管这样的赞美我们、安慰我们，最好是把本刊的缺点，一样样开列出来，使得我们能早点觉悟，早点改良。^②

关于此点，我们很盼望读者诸君！各抒伟见！据实指教！最好是关于改善方面的材料同时寄给我们！大概这个要求，总可以得着诸君许可吧？^③

《戏剧月刊》肩负着“普及戏曲”、“弘扬国剧”的重任，编者认为只有在广大群众中普及戏曲知识，使他们懂戏曲、爱戏曲，才能使群众自发地保护戏曲，“挽救国剧”的目的也才能实现。然而时人著文多喜务为高深，这对于少数才学渊博的读者来说固然不成问题。但当时国人受教育程度普遍较低，目不识丁者俯仰皆是，多数读者是很难理解和接受这类文章的。为此，《月刊》号召作者以白话文写作，力求通俗易懂，“多用一些语体文——就是白话文，不一定是新体的一一使得一般的读者容易了解。这样办法，或者也是诸君，乐于赞成的吧！”^④

《戏剧月刊》内外兼修，不仅在提升上述软实力方面殚精竭虑，在刊物的印刷设计等硬实力上，《月刊》也不计成本，用在当时还十分昂贵的铜版纸印刷，制作精美且不易损坏，“据一般读者的评论，本刊所登的剧照铜版，比较任何戏剧刊物的铜版，都做得精巧清晰，并有美术的价值。”^⑤这样一来，刊物不仅具有极高的学术价值，也具备了较大的收藏价值。

《月刊》编辑同仁的共同努力和社会各界的积极响应，带来了立竿见影的效果，首先便体现在来稿的数量上。在多数刊物常有稿荒的行业大背景下，《戏剧月刊》逆风起航，稿件多到应接不暇，各期中的文章数量经常多出预期，直到将稿件最多的第3卷第1期安排为“特大号”。到最火爆时，一些因为稿件质量稍有逊色而未被付印的作者，甚至会因心生嫉妒而对刊物加以诽谤：

近来出版的刊物，日增月盛，层出不穷。但是著作的人才，可没有出版物增加的那样迅速。为此多数的刊物，常有稿荒的时候。惟独本刊，因为爱好戏的艺术的人多，所以各方寄来的文稿，先后相接，美不胜收。我们原也尽量的容纳，但是到了一定的限度，却不能不顾大东书局的成本再事增加。为此稍次一些的文稿，竟不容易得着付印的机会。这本是无可如何的事，谁想竟有一些不原谅人的朋友，因此怀恨在心，在背后大说闲话，甚至化名做出文

① 刘豁公《卷头语》，第1卷第4期，第3页。

② 刘豁公《卷头语》，第1卷第2期，第191页。

③ 刘豁公《卷头语》，第2卷第12期，第449、450页。

④ 刘豁公《卷头语》，第1卷第2期，第191、192页。

⑤ 刘豁公《卷头语》，第1卷第11期，第191页。

字来讥刺我们。^①

即使在刘豁公先生因病告假的日子里，“因为撰述诸君的逐期惠稿，伶界诸君的供给剧本剧照，过宜兆鉴诸君的竭力帮忙，并没有发生什么影响……”^②

其次，稿件的质量随之水涨船高，每期出版，必有几篇特别名贵的作品贡献给诸位读者。这些佳作大大提高了读者对刊物的期待值，有效稳定并发展了受众群体；知名度的扩大、阅读人数的增多，又反过来促进了来稿学术水平的拔高。以此形成的良性循环，保证了《月刊》在报界独树一帜的地位。刘豁公没有贪功，他认为正是因为作者和编者之间关系融洽，《戏剧月刊》才会出现这样蔚然大观的局面：

这个并不是我们编者之能，实是诸位撰述，一方因为和我们编者感情素恰，所以特别的卖力；一方是因读者有增无减，所以格外的起劲。犹诸舞台上名角，和台主有交情的，本来就得多卖点气力，再加看客拥挤，自然就更加高兴了。^③

当然，由于交通不便和通讯技术落后，和其他杂志一样，《月刊》也曾短暂遭受过稿荒甚至脱期的危机。但经过刘豁公等编辑同仁的努力，《月刊》顽强突破了这一发展的瓶颈，不但迅速止住了脱期的颓势，而且补齐了之前因稿荒而落下的期次。难能可贵的是，在刊物面临困境之时，编者没有欺瞒读者，而是选择据实相告，与读者平等沟通。积极开展危机公关，不仅平息了大众的疑惑和失望，而且让社会看到了《月刊》直面困难的勇气和办好刊物的决心，因脱期而带来的损失也因此降到了最低：

杂志界的一个老毛病，就是脱期。这是任何杂志所免不掉的。我们在三四期的时候，也脱得很厉害，后来在七八期的时候，我们努力改善。所以到了现在，只不过差了一期了。现在我们还想在六月份内，把十一期和十二期赶印出齐，把这一个老毛病除灭他。^④

第三节 《戏剧月刊》的体例

作为一份专以戏剧戏曲为研究对象的报纸，《戏剧月刊》的关注范围既有侧重，又不偏颇。毋庸置疑，戏曲家庭中的老大哥——京剧，自然会占到极大的篇幅。但力求全面的《月刊》并没有冷落其他剧种，诸如昆曲、徽剧、秦腔、汉剧、粤剧、晋剧等地方戏，甚至皮影戏和各种杂技，都进入到了编者的视野中：

① 刘豁公《卷头语》，第3卷第8期，第470页。

② 刘豁公《卷头语》，第2卷第2期，第219页。

③ 刘豁公《卷头语》，第3卷第10期，第259页。

④ 刘豁公《卷头语》，第1卷第10期，第5页。

当戏剧月刊创始之时，余尝谓豁公曰：“月刊既以戏剧名，主体固当舍皮黄莫属。然只就皮黄立论，范围未免太狭。矧‘昆’、‘徽’、‘秦’、‘汉’、‘粤’、‘晋’之剧，暨‘影戏’、‘新戏’下至各地杂技（如大鼓说书之类）。一艺之精，必有专长，其得失要皆可得而言。阐发其所以佳，而剔抉其所以不佳，则保存与指正，两得之矣。”^①

在下文对刊物的文章进行详细分类时，也可以看到地方戏占了不小的比重。

《戏剧月刊》的体例非常严谨，也较为固定，“内分‘剧照’、‘戏谈’、‘伶评’、‘脸谱’、‘歌场掌故’、‘伶界轶闻’、‘戏曲沿革’、‘名优小史’、‘剧本’、‘乐谱’、‘名伶书画’等门。”^②从目录来看，此分类确实科学全面，涵盖了报纸正文的所有内容。就全部篇幅和目录分类来看，《戏剧月刊》的内容有图类、脸谱、书画、字画、文字五大版块。其中图类、脸谱和文字是固定版块，期期都有，而书画和字画则属随机版块，只有当社会名流赠画或赠字时才会出现。具体的顺序依次为：封面画、封面字、封内广告、目前广告、目录、日后广告、卷头语、题字、题词、题诗、序、图前广告、脸谱、剧照、生活照、图后广告、文前广告、文章、文内广告、文后广告等。不同期次的具体顺序可能偶有微调，但大体一致。

一、书画、字画类

和大多报刊一样，《戏剧月刊》的开篇即为封面画和封面字。二者并不固定出现，乃是主编刘豁公先生利用广博的人脉来邀请或发动挚友题赠。所画所写者均为当时的大画家、大书法家和戏曲理论家，甚至一些戏曲名伶也在被邀之列，从中可以看出刘豁公先生在戏曲界“圈内圈外”所拥有的崇高声望和强大号召力。其中封面画只在前两期中出现过，内容为名旦的剧照或上妆照，绘画者为谢立光和庞亦鹏；相比之下，封面字的数量要多一些，几乎期期都有，题写者为林屋山人（步章五）、白龙山人、蒋君稼、刘公鲁、陈彦衡、

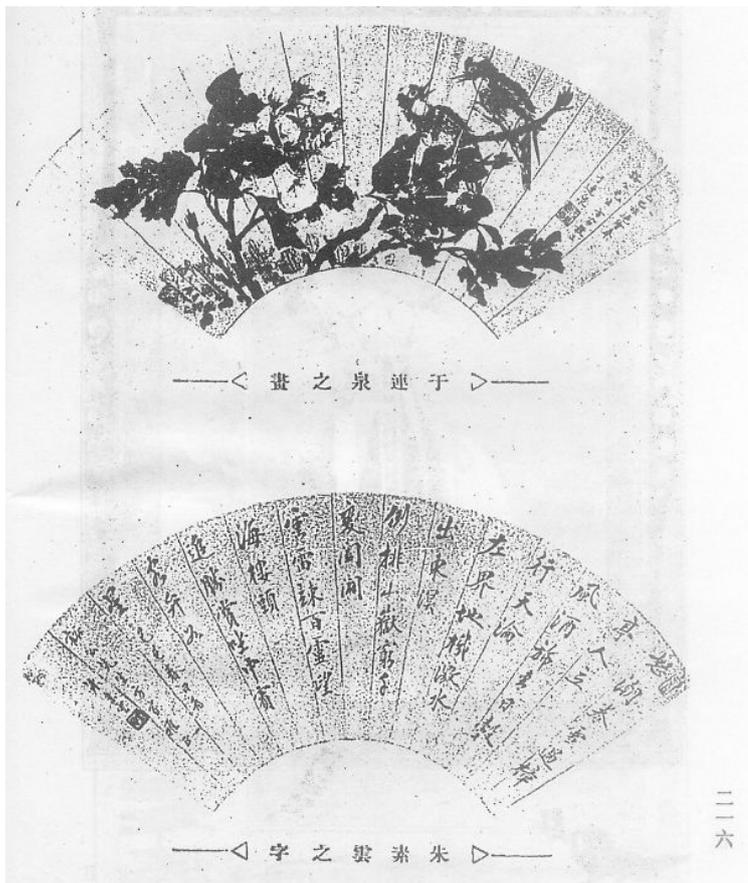


图 1-6 于连泉之画与朱素云之字

① 郑过宜《潮戏漫谭》，第 1 卷第 9 期，第 461 页。

② 刘豁公，第 1 卷第 1 期，第 46 页。

刘蛰叟、云亭、汪伯奇、周瘦鹃、杨小楼、默厂、咏沂、余叔岩、尚和玉、燕山小隐、梅兰芳、维乔（不存）、孙菊仙、大千居士、天罡侍者、凌霄、王少楼、程砚秋、祝荫亭（不存）、刘豁公（不存）、龙公、谷荪、徐朗西、黄金叶等，他们以不同的字体撰写“戏剧月刊”四字。由于《戏剧月刊》的封面画和封面字都极为珍贵精美，颇具收藏价值。加之报社为扩大销量，也随刊赠送一幅昂贵精致的铜版封面画。所以有很多即便不懂戏曲或不研究戏曲的收藏人士也纷纷购买本报，只为获得那幅铜版画。只此一例便可看出《戏剧月刊》在当时的知名度和流行力。

书画和字画之后便是广告，在《戏剧月刊》上登载的广告门类繁多，几乎涉及社会生活的各个方面，主要有：制药公司生产或药店出售的药品，书局和书店推销的新书，电影公司和电影院新上映的电影，烟草公司和烟草商店售卖的烟草，大洋行和照相公司的相机、钟表、留声机、唱片，大饭店和名厨承接宴席，制本所承揽的书籍装订业务，名人名士代写文章或序跋，各大舞台和戏院宣传新戏，食品公司、服装店和百货公司推出的食品、服装等。由于《戏剧月刊》是由大东书局发行印刷的，所以大东书局自然成为发行广告的第一大商家，他们售卖的书籍种类齐全、印制精良，上起博雅大儒、下至贩夫走卒，

每个人都能找到自己钟意的书籍，包括戏曲理论、乐谱琴谱、舞蹈指南、历史旧闻、当代文人名著、从国外引进的侦探小说、珍稀剧本……除书籍外，烟草和药品所占的比例也较大。其中不少商家甚至成为《戏剧月刊》的长期合作伙伴，与报社签订合同或协议，买下整页的版面，并且在几期甚至十几期上连载。这些商家经常变换插图和文字，意在保持读者的新鲜感。《戏剧月刊》中登载的大量的广告不仅为我们展示了当时大上海五彩斑斓的生活，也从另一个侧面反映出《戏剧月刊》宽广的受众面和深厚的社会影响力。在第2卷第2期的“广告次序”一页中，我们可以看到广告的位置在封内、目前、目后、图前、图后、文前、文内、文后等处，可以说遍布全书，由此可见《戏剧月刊》的商业化程度很高。在第1卷第4期的“广告刊例”一页中，我们还可以看到从普通位置到文内到图前，再到面里，最后到封底，随着广告刊载位置的显眼程度的提高，价格也由每期26元增加到每期60元。考虑到当时的物价水平，这个价钱已属不菲。商家们提供的源源不断的广告费用，也是《戏剧月刊》能刊行三年之久的重要原因之一。

广告过后是目录，《戏剧月刊》的正式内容由此开启。目录过后紧接着是“卷头语”。卷头

廣告次序	
南洋烟公司	封內
五洲大藥房	封內
徽文啟事	目前
廣告刊費	目後
廣告定單	前
預約簡章	前
華商煙公司	前
光藝照相館	前
荒唐大觀	前
中法藥房	前
豐發公司	前
民新影片公司	圖前
中西藥房	文前
天一影片公司	文前
三星棉線廠	文前
天錦舞臺	文前
爾梅影片公司	文前
大東烟公司	文內
高亭唱機公司	文內
美露油畫照像公司	文內
本局舞侶	文內
鄭過宜潮文例	文內
全信記裝釘所	文內
朱寶記釘作	文內
有益製本所	文內
濟華堂藥房	文內
本局醫書	文內
南洋烟公司	文後
老上海三十年見聞錄	文後

图 1-7 广告次序

语的作用与如今杂志开篇的“编者寄语”相似，大致有以下几层：1. 介绍本报纸的办刊宗旨、办刊特色和办刊方针等；2. 简介本期梗概并推荐名家文章，同时预告下一期的精彩内容；3. 向读者介绍报社和报纸的近况，突出将报社的运营情况和报纸的销量告予读者；4. 向社会各界征求来稿，并对来稿的质量和格式作出说明，类似于现在的“约稿通知”。卷头语可以说是《戏剧月刊》的“固定节目”和“保留节目”，除第1卷第3期、第2卷第5期、第2卷第6期、第2卷第7期、第2卷第8期、第2卷第9期、第2卷第10期、第2卷第11期外，其余28期期期不落。而除去第2卷第3期和第2卷第4期分别因为刘豁公先生生病和亲人去世因而由别人代笔外，其余26期均为其本人所撰。^①豁公先生撰写的卷头语语气平实、言辞恳切，雅俗共赏，为《戏剧月刊》增色不少。

由前文可知，刘豁公先生拥有极广的人脉和极高的声望，作为戏曲理论界的泰斗级人物，他主编的《戏剧月刊》自是少不了文伶两界社会名流的鼎力捧场。同题赠封面画和封面字相同，他们欣然提笔为本刊作序，在每卷开始的几期中，其数量尤为可观。题序的内容有对刘豁公先生的敬仰和赞誉，也有对《戏剧月刊》的期待和肯定，同时还指出刊物存在的不足和自己的建议，这在当时普遍虚躁浮夸的评论界中极为难得，也印证了刘豁公先生“开门办报”、“虚心办报”的宗旨。而题赠者诸如王一亭、王晓籁、袁礼敦、徐朗西、王得天、林屋山人、吴我尊、徐吁公、张丹翁、赵叔雍（不存）、易大广、唐伯耆、看云楼主人（不存）、严独鹤、红豆馆主、朱素云、燕山小隐、

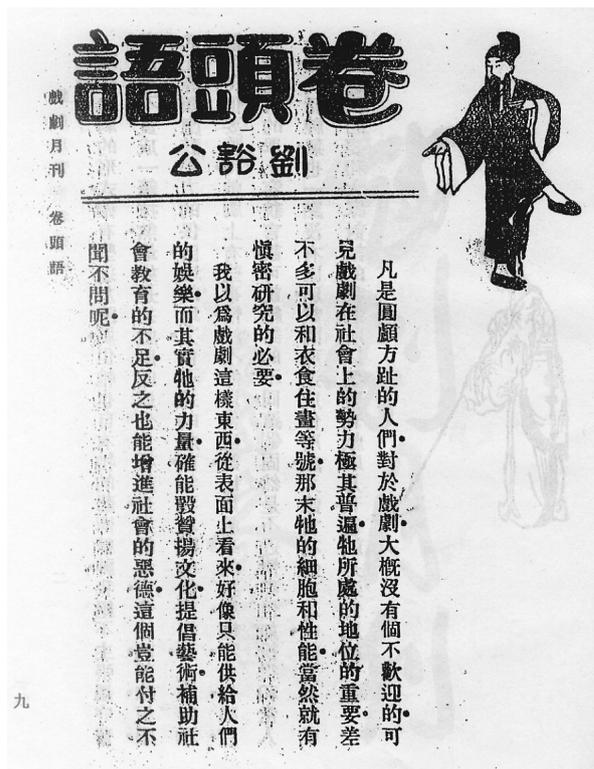


图 1-8 卷头语

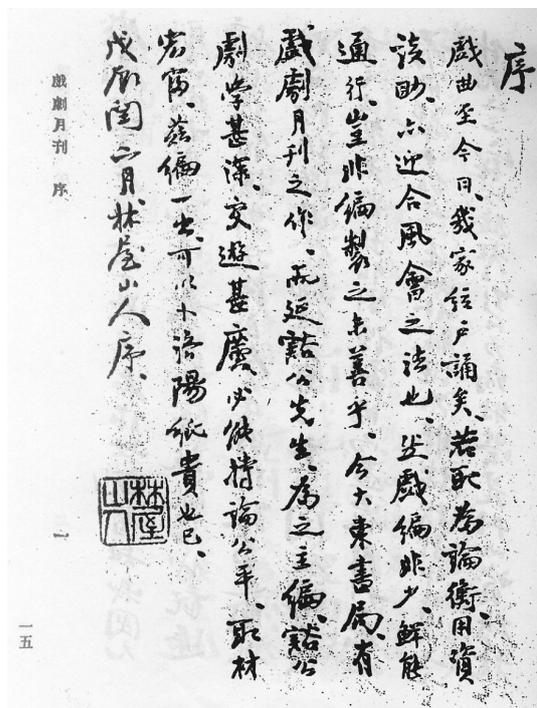


图 1-9 林屋山人为《戏剧月刊》作序

^① 详见第2卷第3期《卷头语》（第439页）：但是一本戏开幕，加官是不能不跳的。有达官贵人在座，更不能不应个景儿。偏是我们这位跳加官唱定场诗的刘大主任豁公先生，因为新赋了悼亡，心绪不定，脑子又痛得利害，只要扎上水纱，就好比孙行者受了金箍儿一般，浑地打滚。没奈何只得由小子来给他代跳一个了……

王蟬斋、金碧艳、先觉、刘蛰叟、赖伟英、杨云史（不存）、梅兰芳、锐堂、杨小楼、陈德霖、郑剑西、张丹翁、张江裁、马连良、郝寿臣、陈盛荪、龚云甫、黄桂秋、尚和玉、荀慧生、吴继兰、茹富蕙、天罡侍者、周传瑛、茹富兰、张传芳、倪传钺、杨宝森、石慧宝、朱小义、程砚秋（不存）、严独鹤、陈丽芳、陈笏禅、王凤卿、贾福堂、孙笠铜、庸庵老人、顾子言、王纯根、前人（不存）、李万春、朱琴心、白家麟、黄金叶、杨虎、老农（不存）等，个个都大名鼎鼎，确实形成了《戏剧月刊》“星光熠熠”的繁盛局面。

二、图类

接下来进入“图类”板块，主要包括脸谱、名伶剧照、名伶生活照三大部分。图文结合是本刊的一大特色，由于刘豁公先生和名伶交好，所以便请他们将珍存的剧本、脸谱、照片、字画等材料奉献给本刊，借以实现“资源共享”，能够让广大戏曲爱好者扩展视野，并丰富刊物内容，扩大刊物影响力。而名伶们也毫不吝嗇，纷纷将自己压箱底的宝物寄予《月刊》，其中很多都是第一次公之于众。包括不少成套的脸谱和字画，为时人和后人研究戏曲提供了大量珍贵的资料，也包括名伶们的剧照和生活照，让我们得以全方位、多层次的了解这些戏曲大家。因此，从这个角度上来说，刘豁公先生和同他交游的名伶们为戏曲研究所作出的贡献，是难以估量的。

（一）、脸谱

尤其值得一提的是脸谱，不管是名伶相赠还是艺人手绘，都制作得惟妙惟肖、栩栩如生。脸谱除了作为图类中的一部分独立出现以外，还以文章导图的形式出现。不仅如此，脸谱不只是单个呆板的，更多时是以一种类型出现，承担起了为初涉戏曲的读者普及知识的重任。图文结合的办刊方针对传播戏曲知识无疑是大有裨益的，比如第1卷第2期中的高旺脸谱和霸王脸谱，编者在图案的下方对两种脸谱的出现时间、发展历史、所出现的剧目、人物类型和具体画法等都有详细的介绍，可以说是极全面地阐明了该脸谱的功用；在第3卷第3期中刊登出了关公脸谱

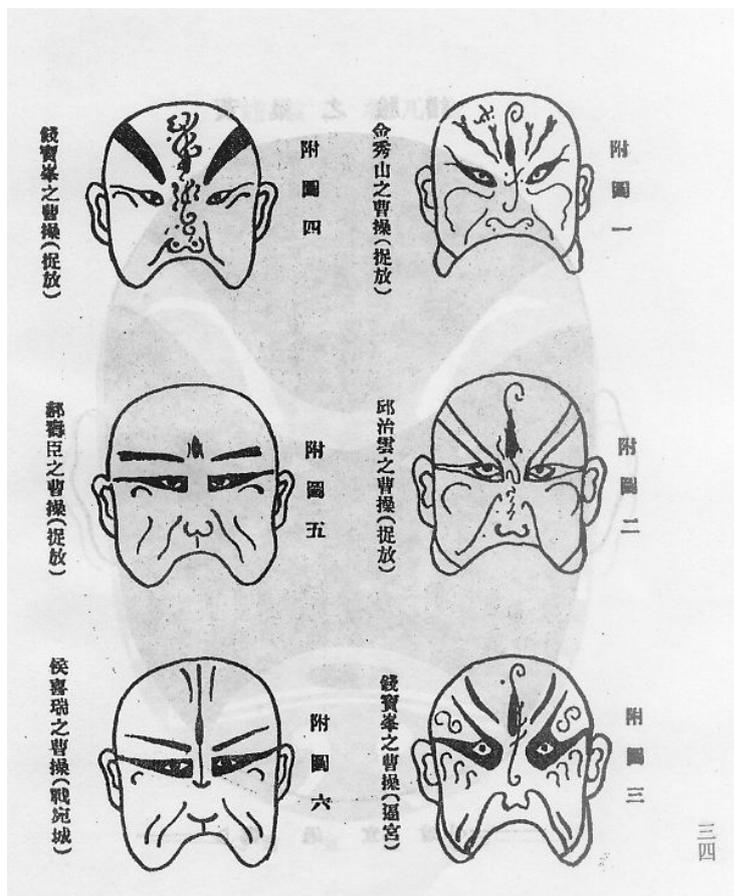


图 1-10 不同演员所饰的曹操脸谱

在昆剧、汉剧和京剧中的不同形象，三个图大同小异，乍一看殊难辨认，仔细观察之后才会发觉三者的眼睛、耳朵的大小和位置是不同的，通过这种横向的细微对比来区分出三剧的不同，可以大大提高读者的鉴赏能力和观戏的专业水平；在第3卷第1期中，编者罗列出了金秀山、钱宝峰、邱冶云、郝寿臣、侯喜瑞等名角在扮演曹操时的不同脸谱，以此可让读者更明显的对同属于老生角色的不同演员进行区别；不仅如此，编者在挑选脸谱进行刊登时也可谓颇费苦心：上始西楚霸王、宋太宗等王侯将相，下至荆轲等黎民义士，文官如包龙图、武将如尉迟恭，智谋忠义如诸葛亮、奸谲诡诈如司马懿，忠诚护国如关云长、舞权祸政如刘瑾，几乎所有社会地位和性格特点的典型人物都有涉及。

（二）、名伶剧照、生活照

相对于脸谱，《戏剧月刊》刊登的剧照和生活照则基本来自于名角们应报社或刘豁公先生的邀请，拿出自己较为满意的珍品，照片的来源非常固定。如果说脸谱表现阳刚之美的话，那么这些剧照和生活照则以阴柔为主。虽有诸如谭鑫培、言菊朋、杨小楼等生角，但更多则为名旦，甚至女旦占了不小的比重。当时中国几乎所有有名的女性演员，诸如潘雪艳、雪艳琴、琴雪芳、琴秋芳、刘艳琴、余玉琴、石梅艳、孟丽君、徐品丹、小香红、粉菊花、杨菊芬、杨菊秋、新艳秋、张畹云、王凤琴、瑾如夫人、福芝芳、孟小冬、王艳芳、徐碧云、金友琴、马艳云、胡碧兰、云飘香、高媚兰、于引琴、可人女士、三小姐、兆兰女士、吕碧城、王秋芳、李琴芳、姜妙香、钱凤玉、筱如珍、吴继兰王慧兰、小兰春、严绮兰、金碧莲、沈艳琴、金碧玉、冯素莲、杜丽云、蓉丽娟、茹素娟、夏佩珍等，《戏剧月刊》均刊登有她们的玉照以飨读者。

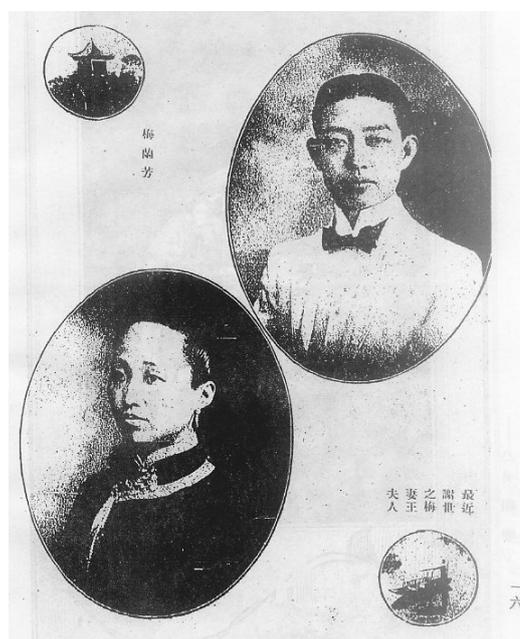


图 1-11 梅兰芳与亡妻之便装照

三、文字

三、文字

从上文可知，刘豁公先生将《戏剧月刊》的文章分为戏谈、伶评、歌场掌故、伶界轶闻、戏曲沿革、名优小史、剧本、乐谱等8种。确已涵盖所有内容，唯“戏谈”类略大，报中半数以上的文章都是剧评。因此为便于分析研究，需要将其再细分为5种：剧本研究、演唱技巧研究、表演技巧和行头服饰研究、音乐及乐器研究、戏班组织研究。因此，笔者将《月刊》中的文章拙分为8个大类、12个小类。

（一）、戏谈

1、剧本研究

“戏谈”部分的“剧本研究”类可略分为4种：1.对剧情或剧中人物进行考证，如郑过宜的《〈贩马记〉剧本之结论》、陈莲痕的《〈捉放〉剧情之研究》、哈老熨的《黄华琐谈》系列，张肖仑的《〈战蒲关〉中之王霸考》；2.对剧本的传播与变迁进行研究，如看云楼主人的《顾曲闲话》，求幸福斋主的《〈珠帘寨〉杂述》，邵振华的《〈玉堂春〉考》；3.对剧本中难以理解或易引起歧义的剧词进行注释，使之通俗化，并对值得商榷的字句进行校对和勘误，如刘公鲁的《〈安天会〉昆曲订误》、高鹤巢的《正〈丹阳恨〉剧本之误点》，陈小田的《商改戏词平议》和《商改戏词续议》、徐菊隐的《〈坐宫〉谭词之评榷》，乐主人刘连的《〈跑坡〉谭词的商榷》、徐则曾的《顾误录》系列、张舜九的《剧词之研究》、羽公的《戏词悖谬考》、《〈连环套〉戏词今夕之不同》，周懋倩的《〈卓文君〉剧本词句之商榷》；4.对剧本的综合研究，如张舜九的《梨园丛话》系列、张肖仑的《〈五家坡〉之新旧剧词与剧情之商榷》等。

2、演唱技巧研究

在演唱技巧方面，既有对唱段的研究，如徐慕云的《谈〈南天门〉》、徐筱汀的《〈四郎探母〉摭谭》、张肖仑的《谈〈捉放曹〉之唱词念白及谭调之一斑》和《再谈〈捉放〉之脸谱及唱词念白》、张舜九的《九畹室谈剧》系列、苏少卿《〈探母〉之研究》、雁公的《〈上天台〉之长词》、刘亦笈的《琼林宴》等；也有对唱腔流派的研究，如鄂吕弓的《谭腔之研究》、朱愁士的《谈孙派》、张肖仑的《谭谭派》，徐味蕤的《今之所谓派别者》、陈达哉的《梅派戏之将来》、听天的《说腔》、刘豁公的《〈跑坡〉谭词》、陈小田的《说腔》等；还有对演唱方法的研究，如挹英室主的《论京剧唱法取径之不同》，陈小田的《青衣唱法概论》，苏旷观的《论鼻音》、《旦角字音应完全以生角为标准》，苏少卿、曹看云的《论收音法》，天罡侍者的《嗓有五味》、远公的《论韵味》、看云楼主人的《顾曲闲话》系列、苏少卿的《戏调起承转合法》、《学戏札记》，朱明的《辨别阴阳法》，许达初的《梦兰簪偶谈》系列，平民的《唱戏须拜名师》，刘蛰叟的《咬字举隅》，邨侯的《嗓与腔之研究》，陈彦衡的《尖团识小录》等；甚至有对不同名角的演唱风格进行比较，以评选出优劣短长，如怡红馆主的《余叔岩与言菊朋唱〈珠帘寨〉之比较》等。

3、表演技巧和行头服饰研究

在表演技巧和行头服饰的研究方面，《月刊》中的文章主要讨论了演员的身段做工，如郑过



图 1-12 挹英室主《论京剧唱法取径之不同》

宜的《穿花靴与翻行头》，芝荪的《论身段做工》，刘秋江的《论舞剑》，吴幻荪的《吟碧馆谈舞》，何一雁的《龙虎斗之方式》；另外还有少部分对服饰和化妆的研究，如九畹室主的《戏中服饰之研究》、《化装谱》，张舜九的《戏中服饰之研究》等。

4、音乐和器乐研究

在音乐和乐器方面的研究上，《戏剧月刊》也花了很大的气力和篇幅。首先是对乐器的研究，如陈道安的《胡琴概论》、《胡琴说略》，余空我的《徽胡小语》，杨国璋的《乐器考古》，汪伯龙的《胡琴浅说》，方肖孺的《撮笛须知》，王振合的《学习胡琴之步骤》，刘树菁的《学琴管见录》等，其中多半文章都在研究胡琴，由此可见胡琴在戏曲伴奏中的重要性；其次是对音律和乐理的研究，如王仲皋的《音律浅说》，小蘅斋主的《说调》，方肖孺的《曲律约言》，张次溪的《曲牌之区别》，棘公的《平调指南》，张庆霖的《神秘的戏和律吕》，翁怡翁的《点子通论》等；还有对乐谱及其译制方法的研究，如听天老人的《论京胡圣手及其工谱之异同》，王沛纶的《改良胡琴谱的我见》，朱治业的《改良胡琴谱的商榷》，冯干卿的《对于译制京胡乐谱诸君的几个要求》，刘亦笈的《译谱概论》，钟秉衡的《译谱之符号垫音说明》等；最后一种便是对以上内容的综合研究，如方向溪述、张次溪撰的《剧学漫话》系列。

5、戏班组织研究

在对戏班组织的研究方面，主要有两类文章。一类以沈睦公的《谈谈北平富连成科班》和张肖伦的《谭科班》为代表，以北平最负盛名的戏班富连成为例，为读者揭示了戏曲班社的组织、运转和经营状况；另一类以成之的《一般舞台的趋势》和翁怡翁的《舞台上之清洁运动》为代表，从舞台的建筑形制、构造特点和清洁卫生的角度说明了良好的后台组织工作是一出戏能够顺利完成，乃至一个舞台、一个戏院能够生存下去的重要保障。这方面文章所占的比重较小。

(二)、伶评

1、对单个艺人的评论

关于伶评方面的文章，数量最多的当数对单个艺人的评论，如怡红馆主的《谈言菊朋》，郑过宜的《马连良之〈莲花宝〉》，张肖伦的《吾人有捧言菊朋之必要》、《杨小楼之特长》，徐慕云的《砚秋少楼之〈五家坡〉》，陈蝶衣的《吴继兰之冯小青》，白雪的《勛胡碧兰》，镇盒主人的《杨宝森艺术之精进》，刘蛰叟的《论老谭独到之处》，刘秋江的《记鼓妃于秀屏》，戴成玉的《记童伶李盛泉》，赖波民的《集次回句赠云郎》，棘公的《绮霞新剧之我见》，周剑云的《后起之秀王少楼》，梅花馆主的《我之王少楼

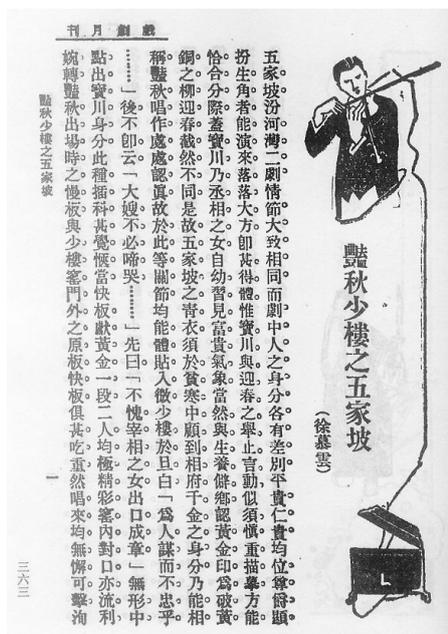


图 1-13 徐慕云《砚秋少楼之五家坡》

观》、《况蕙风独赏程玉霜》。此种文章在名角们的专刊中更为集中，比如在第1卷第8期“尚小云专号”中，有云舫的《小楼初试〈玉堂春〉》，林老拙的《谈尚小云》，闲闲的《云郎赋》，醒庐的《观尚艺员表演林四娘》。在第3卷第2期“程砚秋专号”中，有陈彦衡的《观程砚秋演剧记》、《观王少楼〈探母回令〉》，许姬传的《谈程砚秋之艺》，瘦竹轩主的《砚秋之嗓与唱腔》，余空我的《炉火纯青之程砚秋》、《勉王少楼》，王勤先的《多才多艺之程玉霜》，苏少卿的《观王少楼演〈探母〉》，吴幻荪的《王少楼之宗派》，吴笑林的《评王少楼》，徐筱汀的《评王少楼之〈捉放〉》。在第3卷第5期“杨小楼、新艳秋号”中，有求幸福斋主的《杨小楼与昆曲》，苏少卿的《看杨小楼三出戏》、《新艳秋是坤角奇才》，张庆霖的《题杨小楼号》，瘦竹轩主的《硕果仅存之杨小楼》，梅花馆主的《我之新艳秋观》，郑过宜的《新艳秋之回忆》。在第3卷第8期“荀慧生、言菊朋号”中，有求幸福斋主的《荀慧生之特长》，张肖伦的《第一花旦荀慧生》，翁怡翁的《荀慧生之面面观》，林老拙的《言菊朋纯正谭派》，任见禅的《再谈言菊朋之〈上天台〉》等。

2、对艺人群体的关注

相比对单个艺人的评论，数量次之的是对某个有共同特点的艺人群体的关注，如张肖伦的《菴菴室剧话》系列，苏旷观的《王门弟子述评》，徐慕云的《慕云剧谈》，云巢居士的《坤伶漫谈》，怡楼主人的《讲讲北平的尚友社录》，黄南丁的《新乐府人物志》，张庆霖的《美伶诗话》，刘秋江的《小补之斋剧话》，谢维基的《汴移风社之坤伶》，景孤血的《记富连成科班诸童伶》，陈彦衡的《旧剧丛谈》系列，尤卓厂的《谭沪上诸坤旦》，姚泽森的《开封京伶谈》，林庆贲的《津埠坤伶之我见》等；除演员外，《月刊》对琴师也有关注，如小织帘馆主的《最近琴师之一般》。

3、对名角之间艺术特点的比较

最后，也有一些文章是对两个或者两个以上的名角之间的艺术特点进行赏析和比较，如舒舍予的《梅荀尚程之我见》，苏少卿的《现代四大名旦之比较（一）》，陈蝶衣的《现代四大名旦之比较（二）》，苏老蚕的《现代四大名旦之比较（三）》，许思潜的《王少楼与余叔岩》，冯小隐的《我之荀言观》等。从以上列举中不难看出，《戏剧月刊》的编者和作者们拥有极为广阔和前瞻性的学术视野，他们的关注对象既有在传统戏曲中占主导的生角，也有异军突起、正在抢滩艺术高地的旦角；既有如日中天的成年名角，也有前途无限的童伶新星；既有在舞台上呈压倒性优势的男角，也有初露锋芒、势头正劲的坤伶；而在关注内容上也自不必说，戏曲演员们的演唱技巧、唱腔流派、身段做工、行头服饰，乃至思想品德等方面，均得到了全面、立体、客观的体现。

（三）、歌场掌故

歌场掌故版块，主要为文人通过考稽史料和回忆往昔观戏的经历，或者以艺人口述、文人代笔的形式将戏曲界中距今不远的典故再现出来。

1、追忆往昔演剧盛况

这类文章多采用对比的写法，通过对往日演剧盛况的描述，以反衬当时戏剧的凋零，如英涵庐的《追忆北京之票选名剧》，小织帘馆主的《哈尔飞戏院开幕纪》，云舫的《纪小云〈摩登伽女〉》，方向溪述、张次溪撰的《燕京梨园九皇盛会记》，兼葭簪主的《陈德霖死后所得之挽联》，菊友的《言菊朋登台后之盛况》等。

2、梳理地域演剧变迁

这类文章是对某一地域或具体地点过往的戏曲状况进行回顾，如开口跳的《燕赵梨痕》系列，张缓图的《乡村剧谈》，苏重威的《燕梨新语》，小织帘馆主的《北平菊部最近之种种》、《北平梨园近事谈》系列，徐味莼的《最近半年来汉皋剧事之变迁》，徐则曾的《南通京剧界状况》，馒头生的《河南戏剧概况》，吴道生的《吴兴戏剧杂谈》，张庆霖的《津门剧事》，孔庆庸的《鸠江梨影》，哈老熨的《平城菊色》，刘恨我的《舞场小记》，刘秋江的《津门票界之现状》，姚泽霖的《越剧在兰州》，姚泽森的《陇东剧讯》、《首都之皮黄戏》，小织帘馆主的《记北平戏园之柱联》系列，邨侯的《兰陵歌台小志》，梅花馆主的《新舞台排演〈济公活佛〉之前因后果》，张开的《北平菊事报告》，刘莲的《汉皋鼓讯》，冀北抱真的《石门菊影》，南郭生的《重庆剧场之概况》，张笑侠的《北票的戏剧》，谢素声的《燕京名伶故居志》，顾曲生的《厦门票界助赈记》等。

3、全面回顾梨园往事

这类文章侧重对梨园往事进行全面立体的回顾，涉及到戏曲演出的方方面面，如吴嗽梨的《读梨园影事》，蒋君稼的《玉笋簪随笔》系列，海上漱石生的《梨园旧事鳞爪录》系列，刘梦梨的《学哼哼室偶谈》、《学哼哼室谈戏》，彭龙钟的《鼓场感旧录》，徐吁公的《红氍雅语》系列，章梦周的《白纛轩随笔》，张舜九的《梨园丛话》系列，苏重威的《品菊余谈》，小织帘馆主的《梨园往事录》，刘少愚的《愚庵剧谈》，云巢居士的《春明会串琐话》，徐味莼的《望云楼剧谭》、《开封郑州间最近之剧事》，黄南丁的《吹弄漫志》，陈莲痕的《人唱歌语》，汪从明的《捧角》，马陆基的《秋隐山房剧屑》，劳子卫的《梨园旧话》系列，梦觉生的《车上梨云》，看云楼主人的《红氍漫笔》系列，谢素声的《梨云缀录》系列，刘秋江的《小补之斋剧话》、《小补之斋随笔》系列，陈蝶衣的《菊部掇拾》，张次溪的《菊

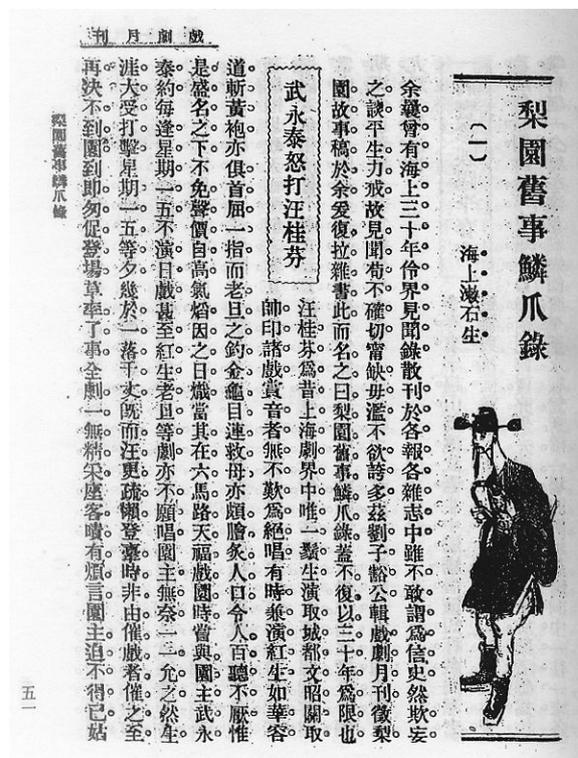


图 1-14 海上漱石生《梨园旧事鳞爪录》

部史料丛编》，张筱之的《滁菊琐谈》等。

（四）、伶界轶闻

伶界轶闻方面，主要是以谐谑调侃的文风，对以往剧坛上发生过的奇闻异事进行演绎，其中也不乏夸张的成分。

1、对一线名伶的关注

顶级名伶们的生活自然最能吸引社会各界的目光，“伶界轶闻”版块中绝大多数的文章围绕着几位大师来展开，如刘蛰叟的《谭鑫培轶事》，杨草草的《荀郎轶事》，李芝荪的《谭鑫培轶事》，伶荀的《长庚轶事》，平民的《孙菊仙拜师之奇特》，平民的《汪桂芬秉性之奇特》，平客的《程大老板督课之严》，苏少卿的《忆梅》，徐味莼的《忆畹华兼勗玉霜》，张肖伦的《名伶慧舌录》、《梅兰芳之种种》，汪锐堂的《汪桂芬的怪癖》，棘公的《孙菊仙轶事》，沈吉诚的《程砚秋不忌烟酒》，刘秋江的《值得记载的两件事》，梅花馆主的《杨小楼供奉轶事》，林老拙的《荀慧生力争上游》，吴笑林的《谈荀慧生》，施病鸩的《管弦声里话荀郎》，采菊轩主的《七年前言菊朋之回顾》，张次溪的《英秀史料》、《谭叫天之轶事》，谢素声的《谭老卮言》等。

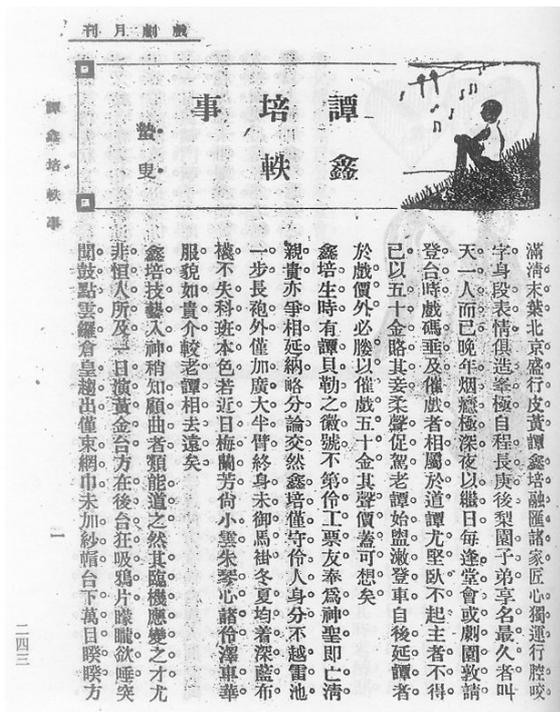


图 1-15 刘蛰叟《谭鑫培轶事》

2、其他演员

少数文章对那些名气不甚响亮甚至有些潦倒的演员也有关注，分析他们久不出头的原因，为广大后生演员提供借鉴。如天罡侍者的《记京丑赶三之死》，黄南丁的《一个落伍的女伶》，沈菊痴的《谈谈几个潦倒的须生》，尤半狂的《对付不了》等；难能可贵的是，《月刊》对外国剧作家也有研究，比如周瘦鹃的《彻骨伤心的莫利爱》便以法国大文学家、剧作家莫里哀自况，讲述了莫里哀在青年时代由于所写的剧本得不到剧院老板的赏识而无法排演，导致生活拮据的往事；其余的文章则五花八门，对戏曲界千奇百怪的尘封过往进行了大起底和大揭秘，颇有猎奇的意味，如方肖孺的《歌场轶闻》，羽公的《菊海钩奇》系列，任退庵的《千盏灯和张宗昌是连襟》，刘蛰叟的《优伶妒嫉之一班》，张舜九的《剧界轶闻》，劳子卫的《梨园旧事拉杂谈》，姚哀民的《花尊楼浪漫剧谭》，大憨的《票界趣闻》，方肖孺的《歌场轶闻》等。

上述“歌场掌故”和“伶界轶闻”两个版块，侧重趣味性，专业性稍弱，属于《月刊》中较为轻松娱乐的部分，可以想见是编者为了照顾普通读者的阅读取向，扩大刊物的销量和受众面

而特意安排的。

（五）、戏曲沿革

戏曲沿革板块试图探求戏曲从古至今的流变过程，侧重于动态的研究。其中的一些文章从宏观处着眼，条分缕析、鞭辟入里，对戏曲发展的脉络进行了教科书般地展示，不失为我们学习戏曲史的上佳读物，如刘蛰叟的《戏曲沿革》，尤半狂的《梅花清梦庐剧话》，刘龙光的《逸庐戏谈》，张庆霖的《我的罪言》，成之的《荒腔走板室戏考》系列，马仲莹的《曲源》，谢素声的《原剧》系列，吴幻荪的《吟碧馆剧谈》系列，张次溪的《梨窝琐记》系列，徐秋生的《传奇与杂剧之解释》等；而《月刊》对于国剧——京剧的重视更是题中之义，此类文章有徐筱汀的《京派新戏和海派新戏的分析》，漱六山房的《乱七八糟的本戏谈》，苏少卿的《西皮是元曲嫡传》，何如的《论杨小楼的艺术》，梁友珍的《碎语道黄华》等；除此之外还有对地方戏的关注，如周锦涛的《三十年来越剧之变迁》、《越剧匡略》，夏晓东的《汉剧现状》，梦觉生的《扬州戏》，许月旦的《昆曲杂谈》系列，棘公的《越剧杂谈》，钟秉衡的《谈近来的蜀戏和蜀伶》，江枫散人的《昆曲摭谈》等；也有对某一地域的戏曲界古今易趣的探讨，如海上漱石生的《上海戏园变迁志》系列，周锦涛的《上海越剧不能立足之原因》，张开的《北平菊部大事记》系列，佷星阁主的《北平梨园变迁记》，九全的《赣省京剧及其舞台之变迁》，马鹃魂的《济南票界之今昔》，无人我轩主的《成都皮黄戏之沿革》，杨闻恂的《福州皮黄戏之沿革》等；最后，《月刊》对影响戏曲发展的微观因素，诸如行头、语言、角色、评剧、戏台

等，都有深入而专业的探讨，此类文章专业性极强，显示了作者们在戏曲方面的深厚造诣，譬如杨草草的《祖师爷须之问题》，齐如山的《论戏剧之中州韵有统一语言之能力宜竭力保存之》、《翼宿星君》，徐味菴的《坤伶兴衰史》、《论平剧之过去与将来》，李璞存的《小戏院》，醒石的《坤伶开始至平之略历》，宋一的《撒火彩》等。

（六）、名优小史

“名优小史”版块与“歌场掌故”、“伶界轶闻”、“戏曲沿革”等版块一样，都属于“史”的范畴，所不同的是，“名优小史”是专门记人的，是标准的“纪传体通史”，它的分类也与“伶



图 1-16 海上漱石生《上海梨园变迁志》

评”版块大致相同：

1、单个演员的单篇传记

其中记述名角的文章占绝大多数，如朱似渊的《杨宝森小记》，蔡钓徒的《记琴雪芳》，张次溪的《昆曲名家方星樵先生传》、《程长庚传》、《时慧宝传》、《谭鑫培传》、《孙菊仙传》、《刘赶三传》、《时小福传》、《汪笑侬传》、《汪桂芬传》、《陈德霖传》、《杨隆寿传》、《程砚秋传》、《荀慧生传》、《王长林传》，刘豁公的《介绍王少楼》、《杨小楼的略历》，刘莲的《金友琴传》，吴笑林的《伶界大王梅兰芳小史》，棘公的《尚小云别传》，张肖伦的《介绍品艳君女伶》，袁猗馆主的《章遏云传》，吴幻荪的《艳迹秋光录》，梁友珍的《仲盛珍小史》，李孟任的《侠伶李小江传》，施病鸩的《记杨小楼》，林屋山人的《王玉华传》等。但也有部分文章，如徐慕云的《梅雨田君小史》、《孙佐臣君小史》、《陈彦衡君小史》，刘豁公的《陈道安君小史》，对当时的几大京胡圣手（梅雨田、孙佐臣、陈彦衡、陈道安）作了详细的介绍。

2、若干人合传

如者秋的《张畹云葛次江合传》，王受生的《宝九陈二合传》，乔孟渊的《钰李双盛记》，尤半狂的《下海》。这一类人大都具有某些共同特点：有处于同一地域的，如张次溪的《珠江余沫》系列，张开《北平各社角色调查》；也有属于同一性别（女伶）的，如遽庐的《霓裳艳影录》系列，云影的《坤伶须生后起之四杰》，醒石的《十年前平市坤伶题名录》；还有属于同一家族或同一唱腔流派的，如张超的《曹氏三红》，张笑侠的《谈王氏三姐妹》，吴我尊的《记梅韵芳孙梅云》，方肖孺的《牡丹绿叶记》，翁怡翁的《谭锦》；再有便是拥有同样的戏曲身份（票友、戏迷）的，如蓓蓓室主的《记北平名票友》，徐鹄云的《介绍几位票友》，张肖伦的《洪都票友点将录》，周沐金的《新戏迷传》系列。

3、艺人名录

这种传记更为全面，作者将自己所能搜集到的所有演员的材料，不论男女、长幼、角色、名气大小，均统一整理编写，力求把当时所有“从业人员”的名录都包含在内。由于篇幅较长，它们大多以连载的形式刊登，如小织帘馆主的《名伶小纪》，张次溪的《伶苑》系列，陈小田的《名伶谈藪》，梅园馆主的《菊部胜志》系列，看云楼主人的《顾曲余话》，梦觉生的《觉厂杂录》，方言的《伶史》系列，张肖伦的《菊部丛谈》系列，陈蝶衣的《红氍小志》系列，吴幻荪的《吟碧馆剧劄》，张云白的《伶史》系列，谢素声的《杏林撷秀》，垂云阁主的《凤去台空》、《女伶旧话》等，这些文章也成为我们研究民国戏曲演员生平的最佳史料。



图 1-17 张次溪《伶苑》

（七）、剧本

1、新戏

这一类是新编戏或根据旧戏改编的新戏，如尚小云赠的《新剧·〈千金全德〉》节选、《〈摩登伽女〉曲本》以及由他改编的《全本〈三娘教子〉》，刘豁公新编的《讽世歌剧·〈欢喜冤家〉》、《总理蒙难纪念歌剧·〈新骂阎〉》，梅兰芳改编的《新编·〈俊袭人〉剧词》节选，尤旭初手录的《新艳秋之二新剧》，聿郎手录的《玉霜新剧·〈柳迎春〉》，清河氏编、许月旦录的《〈红线盗盒记〉曲本》，荀慧生赠的《慧生新剧》等。

2、考证后的剧本

这一类是经过对有不同版本或有争议的旧戏进行考证后得出的剧本，如郑过宜手录的《〈汾河湾〉考正剧本》，徐同邨手录的《〈除三害〉考正剧本》、《〈武昭关〉考正剧本》等。

3、珍贵少见的剧本

第三类便是对一些珍贵甚至已失传许久的剧本的呈现，它的数量也最多。主要有以下三种途径搜集而来。

（1）、作者手录相赠

如郑过宜手录的《〈贩马记〉剧本》、《〈安天会〉剧本》、《〈上天台〉剧词》，啸庐手录的《〈探母回令〉谭词》，刘豁公手录的《〈封神榜〉唱词》、《笑依杰作·〈洗耳记〉剧本》，梦衡手录的《全本〈霸王别姬〉剧本》，陈道安手录的《天雷报（余叔岩本）》，小留香馆主手录的《荀慧生剧本·〈柳如是〉》，戏迷散人手录的《〈徐策跑城〉剧本》，周信芳手录的《〈封神榜〉中伯邑考和妲己论琴之一段》，苏少卿手录的《天水关》，刘秋江手录的《荀慧生之三名剧》、《徐碧玉之〈萧观音〉》、《新艳秋之〈缙紫救父〉》、《荀慧生之〈百宝箱〉》，小织帘馆主手录的《连良秘本·〈鸿门宴〉剧本》、《连良杰作·〈三顾茅庐〉剧本》、《程继先本·〈石秀探庄〉》、《黄桂秋之新剧·〈姜皇后〉》，徐同邨手录的《〈胭脂褶〉剧本》，方肖孺手录的《〈五彩舆〉提纲》、《小荣椿班秘本·〈盘丝洞〉》，哈老熨手录的《昇平宝筏之一般（西游记曲谱两出）》节选，郑过宜手录的《连良秘本·〈宫门带〉》、《金仲仁本·〈雄州关〉》、《富连成本·〈回荆州〉》、《富连成本·〈马鞍山〉》、《小楼杰作·〈盗御马〉剧词》、《景然秘本·杨宝森藏·〈拷打吉平〉》、《鸿声杰作·景然秘本·〈完璧归赵〉剧本》、《刘景然本·〈舌辩封侯〉》，冯小隐手录的《前清昇平署藏·〈长生乐〉剧本》，陈云观手录的《骂殿（赵匡义单词）》、《法门寺（赵廉单词）》、《〈乌龙院〉剧本》、《笑依秘本·〈长乐老〉》、《〈宁武关〉剧本》，朱明手录的《王少楼藏老谭真本·〈打鼓骂曹〉》、《王少楼藏老谭真本·〈琼林宴〉》等。

（2）、剧本的作者或藏有者将剧本寄给报社以供刊登

如程玉菁赠的《〈丹阳恨〉剧本》，贺芾垞赠的《〈李香君〉剧词》节选，可人赠的《谭鑫培的〈珠帘寨〉脚本》，尚小云赠的《〈卓文君〉曲本》，顾传玠赠的《〈湘真阁〉剧本》，缀

玉轩藏的《玉簪记》，陈墨香赠的《〈钗头凤〉脚本》节选，徐碧云赠的《褒姒剧词》节选，大荒赠的《〈战蒲关〉王霸单词》，王无为赠的《郝寿臣的杰作·〈桃花林〉的剧本》，郑过宜藏的《杨桂云本·〈大英节烈〉》，方问溪赠的《御制秘本·〈花子拾金〉》、《谭英秀之昆剧秘本·〈一门忠烈〉》、《清内廷昇平署秘本·〈盘丝洞〉》，荀慧生赠的《慧生杰作·〈荀灌娘〉剧本》等。

(3)、由剧本的作者或藏有者口述完成

如陈道安述的《谭本〈连营寨〉》，王德滋述的《汪笑依的〈博浪锥〉剧本》，刘豁公述的《碧艳杰作·红楼歌剧·〈黛玉伤春〉》，杨宝森述、郑过宜手录的《〈盗宗卷〉剧本》，郭建英述的《长生殿（龟年弹词）》等。

有时作者或藏有者在赠予剧本的同时，还附上自己加注的工尺谱，以助于伶人演唱。如看云楼主人手录的《徽班〈贩马记〉剧本》，陈彦衡手录的《全本〈宝莲灯（注工尺）〉》、《老谭真本·〈群英会（附注工尺）〉》，祖龛注工尺谱的《小楼杰作·〈挑华车〉真本》，黄剑龛注工尺谱的《情环劫传奇》等。

另外，刊物中还有部分对剧目进行解释或推广的文章，意在为名伶代言，号召更多的观众去戏院观看。如刘豁公的《砚秋新剧·〈梅妃〉》、《三本〈封神榜〉说明》、《四本〈封神榜〉说明》、《五本〈封神榜〉说明》、《天蟾舞台·六本〈封神榜〉说明》，三十六鸳鸯馆的《梅剧新录》，刘秋江手录的《章遏云之〈芙蓉剑〉》、《荀慧生之三新剧》、《章遏云之〈二度梅〉》、《章遏云之两名剧》，梅花馆主的《介绍一幕王芸芳的脚本》，沈睦公手录的《黄桂秋之〈蝴蝶媒〉》等。

最后需要说明的是，《月刊》中所刊登的剧本并不是深晦艰涩的，在大多数剧本前都有作者或编者写的一段简短的介绍或评论，力求让读者在阅读正文以前对剧本有初步和大概的认识，有助于读者更深刻、更到位地理解。

（八）、乐谱

1、作者原创

这类乐谱由作者编制而成，如郑剑西的《闻妙香室胡琴谱》，方肖孺的《昆曲简要》、《乐谱》系列、《昆曲简要·〈石秀探庄〉》，陈道安的《〈乌盆记〉胡琴谱》，苏少卿的《天水关》，卢绮思的《皮黄唱谱》系列，陈小村的《京胡曲牌谱》，张厚璜、张钧孙改编的《北曲南唱·〈西



图 1-18 程玉菁赠《丹阳恨》剧本

厢记》曲谱》等。有的甚至在此基础上还加注了工尺谱，如陈道安的《胡琴谱》系列，郑剑西的《闻妙香室二黄谱》，陈小田的《〈贵妃醉酒〉曲谱》，姚安伯的《文姬归汉》，刘树蕃的《〈六月雪〉胡琴谱》，雅郎的《昆曲谱选》，六三的《彩楼配（工尺谱）》，罗重权的《平沙落雁（工尺谱）》，张钧孙的《西厢记》，陈寿颐的《浙台属词调谱·〈拷红〉》等。也有的加注了身段，如方肖孺编的《三拜楼曲选》系列。

2、作者手录相赠

如陈小田的《玉堂春》，兼葭蓂主的《唢呐曲牌工尺谱》，王球的《马连良之〈焚绵山〉》等。也有的作者在手录乐谱的基础上加注工尺谱，如王沛纶的《荀慧生之〈连珠吟〉》，方肖孺的《〈盘丝洞〉曲本》、《少楼杰作·〈安天会〉真本》等。

3、根据原工尺谱译制而成

“乐谱”版块中刊登最多的乐谱便是作者根据原工尺谱将剧本译制成为通行的五线谱或简谱，如柳尧章的《西皮〈柳摇金〉》，王沛纶的《五花洞（旦唱西皮慢板）》、《法场换子》、《梅兰芳之〈太真外传〉》、《言菊朋之〈法门寺〉》、《梅兰芳之三本〈杨贵妃〉》、《马连良之〈珠帘寨〉》、《余叔岩之〈珠帘寨〉》、《陈德霖之〈虹霓关〉》、《荀慧生之〈香罗带〉》，钱季丰的《〈法场换子〉简谱》、《〈卖马〉曲谱》、《八义图》，朱震西的《楼会》、《琴挑》、《赏荷（小工调）》、《学堂（小工调）》、《瑶台》，周咸安的《柳青娘（反海青果）》、《牌子两段》，静庵的《拆书（小工调）》，季守仁的《山坡羊（小工调）》，朱治业的《〈天女散花〉胡琴谱》、《〈黛玉葬花〉胡琴谱》，炎火室主的《俊袭人》、《傍妆台》、《凤还巢》、《程砚秋之〈珠痕记〉》，刘亦笈的《〈空城计〉风琴谱》、《〈思凡〉风琴谱》、《搜孤救孤》、《〈会审〉胡琴谱》、《文昭关》，佟庭如的《梅兰芳之〈西施〉》，姚安伯的《王凤卿之〈苏武牧羊〉》，心渊的《〈俊袭人〉胡琴谱》，彭守基的《四郎探母》、《俊袭人》、《贺后骂殿》，江理如的《柳摇金》、《荀慧生之〈元宵谜〉》、《宇宙锋》、《哭皇天》、《梅兰芳之〈女起解〉》、《三本〈太真外传〉》，庄剑丞的《思凡》，汤新民的《胡琴牌子》，王恩浩的《弹词》、《凤还巢》，余叔岩唱、陈凯译的《鱼藏剑》，黄少其的《梅兰芳之〈女起解〉》，受任的《和番》，钟秉衡的《王雨田之〈桑园寄子〉》、《上天台》、《余叔岩之〈一捧雪〉》、《余叔岩之〈上天台〉》、《金秀山之〈御果园〉》、《王雨田之〈打棍出箱〉》、《余叔岩之〈法场换

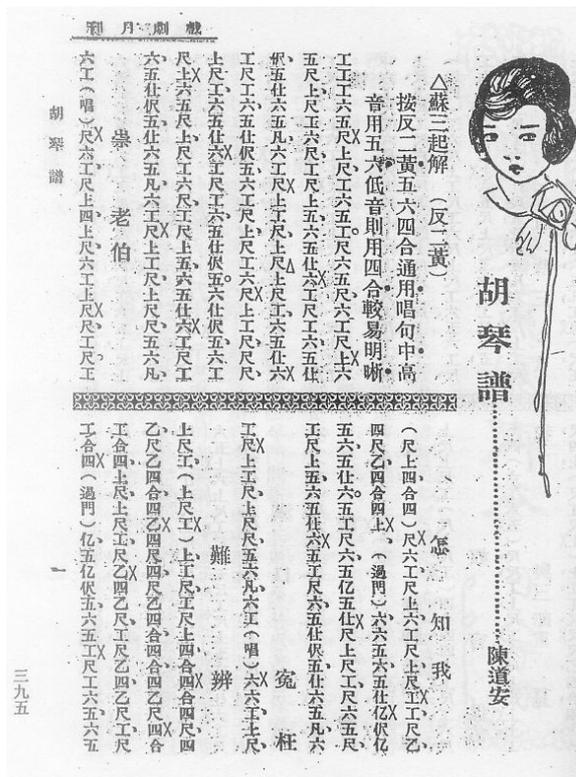


图 1-19 陈道安《胡琴谱》

子》、《刘鸿声之〈辕门斩子〉》，王卫宇的《连营寨》，黄蓉孙的《程砚秋之〈红拂传〉》，汪明宗的《梅兰芳之〈木兰从军〉》，黄镇坊的《程砚秋之〈金锁记〉》、《蒋君稼之〈二进宫〉》，周家森的《余叔岩之〈捉放曹〉》，董器之的《梅兰芳之〈西施〉》，陈凯的《梅兰芳之〈洛神〉》，庄剑丞的《惊变》，蕾琴女士的《粤曲简要·〈客途秋恨〉》，王小商的《孙庞斗智》、《言菊朋之〈打金枝〉》、《金小楼之〈受禅台〉》、《王少楼之〈法门寺〉》、《荀慧生之〈妒妇诀〉》，李师善的《梅兰芳之〈宇宙锋〉》，汪子愚的《黄玉麟之〈风尘三侠〉》，汪明中的《陈德霖之〈祭长江〉》，王哲夫的《杨宝森之〈七星灯〉》，王球的《荀慧生之全本〈会审〉》，陈淑英译、蔡钧徒赠的《荀慧生之〈钗头凤〉》，孙兆熊的《谭小培之〈摘缨会〉》，张敬甫的《梅兰芳之〈霸王别姬〉》等。为了便于读者学习理解，有的文章还在文前或文后对其乐谱加以注解，如钱季丰的《〈洪羊洞〉风琴谱》，杨伟灵的《〈霸王别姬〉胡琴谱》等。

“剧本”和“乐谱”两大版块之间并没有明显的界定，二者你我有我、我中有你，经常可以看到一些剧本中包含着乐谱，乐谱中也包含着剧本。二者相互渗透，立体式地为读者展现了剧目的全貌。

上述诸多版块构成了刊物的主体，除此之外，《月刊》在文章中间还经常穿插一些与戏曲相关的类似于字谜、顺口溜等的小游戏，以增加读者的兴趣。间或也有关于报社运转的一些最新动态。由于所占比重极少，在此不作赘述。

第二章 从名旦偏爱到捧角

第一节 旦角逞强

一、舞台重心由生角向旦角的转移

“京剧最重老生”，在戏曲舞台上，一直是表现男性角色的生角在唱重头戏，他们的戏份在一出戏中会占到很大的比重。作为戏曲演出中的灵魂人物，各舞台或戏班通常会选择本班社中技艺最为纯熟、经验最为老道的演员来出任生角。他们的唱白是否到位、表演是否动听，直接关系到整场戏的演出成功与否。评价一出戏的优劣，也往往依据它的主演——生角表演水平的高低来决定。而包括旦角在内的其他行当，都居于从属地位，只是为了陪衬和配合生角的演出而存在，能独立演出的演员很少见。因为唱生角易出名，所以绝大多数学童在开始学戏时便直奔生角而去。因此生角演员的数量是所有角色中最多的，而且在社会地位上也要高于其他演员。很多名角都出自生角，如谭鑫培、盖叫天、杨小楼等。

但进入民国后，以生角为主导的传统格局逐渐崩溃。随着旦角改革的成功，旦角群体迅速壮大，戏曲舞台“生角独大”的局面越来越不稳固。终于，在生角的集大成者谭鑫培去世后，生角行当面临着空前严重的人员危机，以梅兰芳为代表的旦角乘势全面崛起，一举占据了舞台上的领袖地位：

自老供奉谭鑫培的物故，京剧的重心，遂由生角而移于旦角。其中变态，关系至巨，桑田沧海，不知有多少的感慨呢。^①

时代有变迁，思想亦有变迁。是故三十年前谈皮黄戏者，必以须生为中心。而叫天物故，梅兰芳声价日增，旦角乃得代执其牛耳。^②

若问旦角红火到了何种程度，垂云阁主的一番话很能说明问题。或许是要学习和借鉴旦角成功的经验，或许是出于爱慕，因此包括生角在内的其他角色的演员纷纷效仿旦角演员的行为举止，甚至穿衣打扮；更不可思议的是，由于旦行的崛起直接提升了女演员的地位，男演员竟然也视女演员为时尚的风向标，并悄然向阴柔化的方向转变：

到了现在，这梨园界里，可算是大大变化，要说时髦的话，就叫作实行革命。男伶反倒向女角里追求，旦角自然是靠打扮的得法，想出些新鲜主意，怎样显着漂亮、怎样透着特别，在那里日新月异的，争奇赛胜。那倒也不足为怪。生角也有靠着做几件奇奇怪怪的行头，编

① 怡楼主人《讲讲北平的尚友社录》，第1卷第8期，第205页。

② 棘公《绮霞新剧之我见》，第1卷第10期，第157页。

几出不新不旧的本戏，在那里骗人的，不但学旦角的行为，简直是要步武女伶。试问那艺术本身，还有不退化的吗？反不如女伶对于艺术上，竭力的研求，要想同男伶较量一气，不甘相形见拙。^①

《戏剧月刊》对造成这种巨变的原因进行分析，郑过宜认为这是戏曲发展的必然结果，是合乎社会规律和戏曲进化的要求的，不必感到奇怪：

曩时旧剧率以生为主角，故大轴往往属生，净丑及旦，则以倍衬生角，鲜有能胜方面之任者。是以生旦合演之剧，生重旦轻者，居十之四五；生旦并重者，居十之二三；旦重而生轻者，特十之一二耳。近年旦角人材蔚起，用能自张其军，身价骤增，远越他行角色。生角自连良叔岩以下，竟无一不附庸于旦。此亦递迭升降，理有固然，不足怪也。^②

文人们经过细致的分析，得出几个比较客观、大众也比较信服的原因。徐慕云认为这是内外因共同作用的结果。在生行后起乏人的外部环境下，以梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云组成的“四大名旦”为代表的“旦行军团”抓住机遇，异军突起，加之他们勤奋钻研戏艺，演员的数量和质量都急剧膨胀，自然迅速将生行压在身下：

旦行之梅兰芳，声誉之隆，无与伦比。其艺术亦有独到，绝非幸致。程（砚秋）荀（慧生）尚（小云）等继梅而兴。旦行添却如许劲旅，其焰顿炽。适生行正乏足乎众望之全材，故领袖梨园之尊位，于焉丧失，而为旦行攫去，于此足证旦行势力膨胀之速且稳也。^③

冯小隐认为这是因戏曲“重文戏、轻武戏”的大趋势决定的。武戏因有精彩的打斗而显得矛盾激烈、场面红火，因而更容易让生角发挥特长。但到了民国时期，观众的审美趣味发生转变，“惜今之顾曲者，只重旦角，尤喜新戏。武戏已无人注意，偶一垂青，亦只观其打得热闹耳。”



图 2-1 上海全体旦角合影

① 垂云阁主《女伶旧话》，第3卷第12期，第378页。

② 郑过宜《为教授坤伶者进一言》，第1卷第4期，第22页。

③ 徐慕云《说净》，第1卷第3期，第379页。

①相比纷乱喧闹的武戏，他们更乐于接受新戏，而主要由旦角担纲的文戏则构成了新戏的主体。唇亡齿寒，在很大程度上依靠武戏生存的生角因此失去了市场。

张舜九则更为直白，他把旦角称雄的原因归结到美色，“至旦角在今日梨园之地位，实超过其他各门角色之上。至其缘因，不外旦角俱有美色，唱作皆能感人。”②无论男旦和女旦，都有着纤细的嗓音、婀娜的体态和诱人的姿色。由于男性观众占绝大多数，因此旦角这种独一无二的美色能够轻易把他们迷惑住。

生角作为“前任老大”尚且落得如此境遇，本来就叨陪末座的净丑等角色自不必言，“皮黄剧中生旦净末丑之地位身价，其始本无差异，降至今日，已有极大之悬殊，旦行已一跃而为各行之首。”③梁友珍认为人们看到的旦行人才辈出、净丑等其他行当每况愈下也仅仅是表面现象。详加观察之下，这种不平衡现象的根源在演唱方面。生旦两行在演唱过程中繁简多寡程度的两极分化导致了二者在人才储备上的天渊之差：

考所以造成此局面者，实缘旦行之人才辈出，净丑每况愈下，固属一因。然细为详察，觉尚有其他缘故在焉。诚以唱做念打为演戏之四要素，然唱居首。……丑净之唱，本极有限，较诸生旦，其繁简，不啻天渊。时至今日，生旦之腔调，愈趋繁杂，而净丑反愈益简单。一般较为敏慧富有天才者，见净丑之费力不讨好，生旦之易于成名，咸避丑净，而趋生旦。净丑地位身价之差殊，又安得不日甚一日乎？④

旦角演员凭借着自身的不懈努力推动了本行当的强势崛起，固然可喜可贺、值得钦佩。但如果把眼光放长远，从整个戏曲发展的大背景下来考量，此种现象带来的负面影响同样不可小觑。旦角畸形繁荣，其他角色却急剧萎缩。有识之士担心角色发展的不平衡会阻碍戏班内部各角色的协调，而组成戏曲演出的基本单位——戏班若无法健康发展，戏曲的未来可想而知：

近来社会人士，崇尚旦角，虽王又宸言菊朋，亦有不能并驾之势，净丑刀马，更不敢与之分庭抗礼矣。此种不良征象，有识者早已病之。盖缘长此以往，除旦角外，他种角色，虽有健全造诣，以不为世重故，必废然沦于自甘暴弃之列。果如是，欲得一完美戏班，必不可得。完美戏班，既不可得，欲观完美之戏剧，岂可得哉？故负有指导社会之责者，应急起大声疾呼，务使此类不良征象，一举而廓清之。⑤

在认识到问题的严重性之后，便亟需采取措施使各角色均衡发展。梁友珍认为“欲提高净丑之地位，惟有加增丑净之唱工，使其技艺上之组织日渐完备。然后多为编排正工戏，则地位身价，

① 冯小隐《顾曲随笔》，第3卷第3期，第62页。

② 张舜九《擷笛余谈》，第1卷第12期，第424页。

③ 梁友珍《碎语道黄华》，第3卷第11期，第78页。

④ 梁友珍《碎语道黄华》，第3卷第11期，第78、79页。

⑤ 双蒂《顾曲杂感》，第2卷第6期，第578页。

惭愧没有判断的能力，为此悬赏征求《现代四大名旦的比较》。请诸君用最精确的法眼，作最忠实的批评，就题发挥，适可而止。每篇限定三千字到一万字，在一个月內寄来，我们当请海上的评剧名流，共同评定名次。第一名奉酬现金四十元，第二名二十元，第三名十元，第四名五元，并赠本刊《第一卷汇编》一部，或本刊全年；五名至十名，各赠本刊全年，或汇编一部，揭晓后听凭自择！^①

最终，报社收到了70多篇稿件，经过专家评审，选出其中的3篇文章分列三甲，并在第3卷第4期的开头予以刊登。它们的作者分别为苏少卿、张肖伦和苏老蚕。这三篇文章的观点惊人地一致，在综合评价天资、唱工、坐工、扮相、表情、白口、武工、新剧创作等因素的基础上，三人公认梅兰芳在综合评分上遥遥领先、高居榜首，荀慧生、尚小云、程砚秋分列其后，自此形成了梅荀尚程的排名。由此可见，四大名旦的艺术成就在当时得到了业界的一致肯定。

必须要指出的是，在《戏剧月刊》关注的名旦中，除四大名旦是男性外，其余均为女性，而且女性所占的比重大于男性。这也充分说明了在民国时期，女性演员已经成为一支不可忽视的力量，不仅在数量上呈现出蔚然大观之势，在艺术成就上也同样“不让须眉”。

（二）、变革时期力挺旦角

旦角取代生角称雄舞台的时间虽然很短，但并不意味着旦角没有遭到挫折。相反，旦角在成长壮大的过程中屡屡遭到守旧势力的阻挠和攻击。旦角演员由于嗓音甜润、面容姣好、身形婉丽，一直被视为玩弄和狎妓的对象，官僚贵族甚至视其为玩物。在民国以前不允许女性演戏的时代，旦角这样的女性角色由男性来充任。他们在现实生活和舞台演出两个世界中充当截然相反的矛盾的性别，心态也趋渐失衡和畸变。久而久之，连演员自身也甘于堕落，自认低人数等。而在女性终于可以登上舞台演出，并逐渐超越男旦成为旦角演员的主体后，在客观上愈加迎合了享乐阶层对女性的占有和狎弄的需要。因此，这种畸形的社会现象不仅没有得到改善，反而愈演愈烈。

期 四 第

現代四大名旦之比較

姓名	扮相	嗓音	表情	身段	唱工	新劇
梅蘭芳	90	95	110	95	90	95
程 秋	80	85	90	85	100	90
荀 慧	85	80	90	90	85	100
尚小雲	80	90	80	80	90	85

六

二八〇

備考：本表以八十分為及格，慧生、秋、分數正等，而有先考後第二、第三列為懸案，如賽跑例作兩箇第二可也。

按此次徵文共得七十餘篇，而言論持平、文筆老練，則當以上列三篇為最，四名至十名，為丁成之、朱子卿、王元禮、朱家寶、陳少梅、張容卿、黃子英、施病鳩，其文亦多可取，限於篇幅，恕不發表，此外十之八九均阿私一人，而於其他三人，肆意醜詆，不遺餘力，是實有傷忠厚，後此幸勿爾。

图 2-3 “四大名旦”排名

即便在旦角成为戏曲舞台上的中心以后，“今时代虽异，恶习虽除，而心理犹未尽革。以旦角为可狎弄，与夫旦角自甘为人狎弄者，仍然时有所闻。故一般人之视旦角，究尚存轻鄙之意，

① 刘豁公《卷头语》，第2卷第12期，第450页。

而于旦角在今日戏场中之为大台柱、唱大轴子，亦时有反对之声浪焉。”^①，情况仍然不容乐观。

在这一时代转变的关键时期，《戏剧月刊》选择力挺旦角。何一雁认为大众的思想应紧跟时代，摒弃以前轻视旦角的老眼光。旦角和生、净、丑等其他角色一样，享有平等的地位和均等的机会：

吾人若不忘却时代，则不应再有偏见。从前视戏剧为无益之事，轻视旦角，犹可说也。今日既视戏剧为艺术，为于人生有关连之最大学问，则演剧者皆为艺员、为职业家，生然，净亦然，旦亦何莫不然？苟其艺术精进，具有特长，则无论何角皆可为台柱，无论何剧皆可演大轴。如定谓搬女之剧不能置诸大轴之列，岂戏剧可尽屏女性而不表演耶？故今日，各名旦之为台柱与演大轴，实不应反对，亦并非何种怪异之事。苟生角净角，亦皆发奋向上，有优良之新剧本与新表演，固亦可与旦角争雄长，何必故步自封、甘于放弃乎？惟旦角今日之能致此高位，在于社会中有人扶助、有人奖掖，予决不持偏见，谓旦角不应奖掖与扶助。惟念戏剧中各项脚色，皆应平均发展，始能完成其整个之艺术。如有好生角好净角，以及不拘何角，均望各大捧角家以奖掖扶助旦角之道，而普遍加以扶助奖掖，勿徒致力于旦角一门。则予不禁馨香祷祝之矣。^②

第二节 捧角文化

一、“捧角”的由来

对于“捧角”的定义，目前还不多见，本文主张采用孙师俊士的说法：

所谓捧角，指系某些观众以种种方式，与演员之间建立超出一般演员与观众之间演出与欣赏的关系。捧角者常藉由各种方式，与凡赠写诗文，写剧评赞美，听戏叫好，组团组社，游宴交谊，金钱上、戏服上的赞助，编写剧本，封主选后等，来与演员建立关系并取得彼此所需。^③

“捧角”的说法，肇始于民国，“民国有捧角之说，以前所无也。是以业伶者，技术不必果精，交游不可不广。”^④但若论起“捧角”活动的源头，文人与伶官的交游便不得不提。由上述概念可知，文人名士是捧角活动中最主要的参与力量，他们人数多、号召力强，对演员成名的推动作用也最大。戏曲作为中国古代社会最重要的娱乐方式，与文学活动密不可分，自然会得到许

① 何一雁《说旦》，第3卷第11期，第43页。

② 何一雁《说旦》，第3卷第11期，第43页。

③ 孙俊士《民国时期戏曲报刊研究》，山西师范大学博士（学位）论文，2011年，第109页。

④ 冯小隐《顾曲随笔》，第1卷第11期，第229页。

多文人甚至官宦的青睐。在古代，传统文人与名妓名优之间花天酒地、吟诗作对的消遣方式，已经可以看做是“捧角”活动的雏形。晚清民国以后，随着封建社会的逐步解体和城市经济的进一步发展，“官”与“民”的界限在逐渐消失，对于下层官吏而言，他们的社会地位甚至和普遍百姓已经没有实质上的区别。文人和官吏经常流连于各大舞台戏园之中，一些大官和富商巨贾还豢养有专供自己娱乐的戏班。出于对戏曲由衷的热爱，文人官吏们与伶人建立起了深厚其亲密的关系，一起游玩作乐，代伶人撰写剧本，并著文赞美、赞助金钱以及实物……除去这些常规的支持方式之外，更有痴迷者，甚至会穿戴装扮起来亲自上场，一过戏瘾为快。在文伶过从最亲密时，出现了有钱有势者将名伶包养起来，据为己有的畸形状态。

民国以后，“衙斋事寂，禄俸加优，故部员厅吏，靡不以获交玉貌锦衣者为荣。而闾阖朱门，亦好招引紫袴儿，为赋友蜜朋，以相愉悦。”^①捧角现象愈加普遍。民国社会动荡、民生凋敝，“衙斋事寂”一说值得商榷，但官员的俸禄优渥应为不争之事实。因此徐吁公的说法虽略有偏颇，但大致不差。

上层社会如此，文人自是不会落后，刘豁公、林屋山人等便是其中健将。他们“酷好风雅，歌台舞榭，时见游踪。是以红牙玉笛，低吟晓风杨柳；或则铁板铜琶，高唱大江东去。红氍毹里，常有佳章，名士名伶，互相辉映，开今人捧剧之先声。亦古名士，旧时之风趣。”^②

在文伶交际的过程中，文人自然占据着主导地位。但伶人也不全然是被动的，他们明白由于自身社会地位低下，若想得到大众的尊敬并出人头地，就必须广结朋友，扩大交际圈。而那些既有权势又有财势的官员、富商和文人，无疑是最合适的人选。自谭鑫培始，有时伶人也会主动向文人示好。谭鑫培结交官场，“初非为广通声气如今日之名旦也，其目的在通晓吏事。”^③虽然是为了解为官之道，但也在客观上为其演艺事业的一帆风顺创造了优越的外部条件。

因此，为了可以与文人保持长久而稳固的“合作”关系，避免难以融入他们的圈子，伶人纷纷加强学习，大多都能写出笔迹工整、思路清晰的文章，精通琴棋书画者亦不在少数。从这个角度来看，文伶交际对提高伶人的文化修养是大有裨益的：

晚近伶人工书画者，颇不乏人。盖伶不讲究此道，便不能应酬一般文人也。^④

二、捧角的主体和形式

民国以后，尤其是20年代末30年代初，戏曲发展进入全盛时期。当时戏院林立、名角众多，加之票价相对低廉，所以连平民大众也纷纷涌入戏园，一睹名伶风采。“一般莘莘学子、赳赳武夫，以及失意名流、浪漫政客，日以捧角为正事。”^⑤除此之外还包括纨绔子弟、记者等。捧角

① 徐吁公《红氍雅语（一）》，第1卷第2期，第249页。

② 张庆霖《津门剧事》，第1卷第10期，第100页。

③ 杨草草《顾曲杂言》，第1卷第10期，第109页。

④ 张舜九《梨园丛话》，第1卷第9期，第529页。

⑤ 徐味莼《坤伶兴衰史》，第1卷第5期，第265页。

的主体涵盖了三教九流各色人等。至于捧角家的领袖，自然非文人莫属。

至于捧角的方法和形式，则因着捧角家身份地位的不同而各式各样、千变万化。对此，冯小隐给予了全面详细的列举：

捧之道不一：如冯某之于梅兰芳、瘦公之于程砚秋，此固定之捧角者也。此外或以文字鼓吹；或以诗歌赞美；或为仿制服装；或为编订脚本；或四处奔走，亦如巨头之派遣代表；或广结报馆，亦类政界之制造舆论；或广为销票；或当场喝彩。取迥不同，其为捧则一也。

①

具体到各类捧角家所采取的不同的形式，下文拣其重要的几类作详细论述。

（一）、学生和纨绔子弟：结党营社

民国初期的教育还不普及，能在城市中上学的学生大都经济条件较好，不少人甚至是纨绔子弟。他们在课余时间的主要娱乐活动是看戏和观影。而由于当时影院很少，票价也较昂贵，所以看戏便成了多数学生共同的爱好。学生群体由于数量众多，且年龄相仿、志趣相投，所以极易结成同盟。他们出于各自的爱好，纷纷加入不同的捧角团体：

天津的戏迷真多，校里尤其普遍，你捧谁，他捧谁，成群结党，蔚然成风。^②

但学生们毕竟年轻气盛、血气方刚，由于立场和所捧名角不同，学生个体之间、捧角团体之间时有辩论和攻讦，严重时甚至会爆发流血冲突。

（二）、军人政客：手段强硬、心态复杂

民初的军政上层人士，可谓捧角家中实力最雄厚的人群，他们取用不竭的财力和有恃无恐的军事背景，是其他捧角家所不具备的。在他们中间普遍存在着狎弄旦角演员的风气。因此他们捧旦角，并且主要捧女旦，其中固然有爱好戏曲、仰慕名角的情感存在，但深层次的原因还是他们垂涎坤伶的美色，终极目的是要纳其为妾。军人出身的他们多性格粗鲁，对看中的女伶要么强取豪夺，要么严密监控，防止她们与其他捧角家交往。如此一来，此名角的其余倾慕者纵使爱到难以自拔，也得知难而退、“忍痛割爱”。因此，军人政客追求女旦的目的几乎都能达到。

（三）、富商巨贾：一掷千金

商人们财大气粗，对所捧名角提出的要求都欣然应允，甚至“超额完成”。要钱给钱、要物给物，挥金如土也在所不惜。商人们虽然富有，然而社会地位却相对不高，所以他们捧角多出于纯艺术上的考虑，为增强演出效果并最终扩大所捧演员的知名度。较军政人士而言，他们的目的比较单纯：

① 冯小隐《顾曲随笔》，第1卷第11期，第229、230页。

② 章遏云《章遏云自传》，中国戏剧出版社，1991年，第9页。

花衫金碧艳最初来沪，……初固无藉藉名，扬州韩天受颇激赏之，捧之不遗余力，尝自署护萍馆主，取爱护之意也。某夕金伶演《阴阳河》，因戏殿压轴，颇思购一鲜耀之水担以出风头。惟时经济无措，商之于天受，天受固豪爽者，一口应允，立出百金，俾至六马路某戏装店购来电灯担一副，明耀炫目。是夕，金伶聚精会神，特别卖力，始终彩声不绝，一时播为美谈。^①

（四）、文人名士：撰文鼓吹、亲力亲为

与以上三类捧角家相比，文人捧角的方式虽然廉价，但最为科学，最为卖力，效果也最为明显。他们的捧角行为贯穿名角演出的始终，甚至渗透到生活中。在名角表演前，他们特别注重广告宣传工作，时常是演员还未到，文人已充当先遣军，著有鼓吹文章为其预热；在演出过程中，他们身先士卒，鼓掌叫好；演出结束后，定会撰写评论文章及时跟进，不仅评论名角的艺术特点，甚至关注他们的饮食起居，可谓无微不至。文人的辛勤程度丝毫不次报社的记者，不同的是：他们务实，褪去了一些虚伪，扛起了许多责任：

而梅之人缘甚好，捧之者前仆后继，实繁有徒。……捧梅之文，尤传诵一时。……此外报界文人之为梅张目者，更不乏人，甚至旗帜鲜明，有为梅作起居注者。在京津沪汉香港广州等处，梅之足迹未到，而一般文士之以文字为梅摇旗呐喊，作开路先锋者正不乏人，且以得近梅氏为毕生之荣。梅之大红特红，得力于色相歌舞者半，得力于捧梅派之鼓吹者亦半。梅王旗帜之下，名士如林，执笔贾勇、摇旗奔走者，皆梅氏之牛马走也。^②

除写文章外，文人捧角还有一种较为传统的方式——赠诗。在古代，文人赋诗赠红颜的故事便屡见不鲜。进入民国后，随着通讯手段的发达和捧角人数的增多，文人写捧角诗已形成风气，捧角诗甚至成为不少文人写作的主要体裁：

樊山先生遗诗三万首，打破前贤纪录。此三万首中，捧角诗侵占一部，真足惊人。^③

有时，适逢所捧名角去外地演出而自己又无法亲身前往时，文人会嘱托当地的朋友关照此演员，代自己捧场。此种做法也有意无意地扩大了演员的捧角群体，进一步提升了他们的影响力：

新艳秋扮相极佳，唱作与程砚秋似。此次来沪，膺丹桂第一台之聘，京友听花笑林均有函介绍，嘱为捧场。……步师林屋及瘦鸽子褒诸君，均赏识之，后拜步师为义父，故捧之者

① 章梦周《白纛轩随笔》，第1卷第2期，第293页。

② 张肖伦《梅兰芳之种种》，第1卷第6期，第428页。

③ 看云楼主人《红氍漫笔》，第3卷第7期，第317页。

益多。^①

文人捧角也不尽然都停留在口头和纸面上，他们虽不富裕，但捧起角来依然豪爽散财，舍得为名角投赠数量众多、种类丰富的实物：

新艳秋两次来沪，声誉雀起。散原樊山庸庵林屋诸老，皆有佳什投赠，琳琅满目，美不胜收。^②

与学生相同的是，文人也有“抱团捧角”的传统。那些大红大紫的名角，身后往往有一批文人为其服务。上文提到《戏剧月刊》给四大名旦都出有专号，而且为他们举办征文比赛，客观上大大提升了四大名旦的知名度，但究其本心，主要还是为捧荀慧生一人。因为刘豁公、郑过宜和郑子褒三位编辑与“白党”成员关系要好，出于“白党”捧荀慧生的缘故，他们三人掌舵的《戏剧月刊》自然要为其效劳：

那时大东书局有《戏剧月报》的刊行，编辑人是刘豁公，我家过宜和我，都挂了一个助理编辑的虚衔。我们三人，虽不是地道的“白党”，可是和“白党”诸位仁兄有往还，而且还是知己，他们事还不和我们自己的一样吗？有一天，在宴会上谈起四大名旦的事儿来，某君一时高兴，怂恿豁公出一个四大名旦特号玩玩，豁公是起劲玩特号的，当然乐为应允。散席下来，我和豁公同路行走，豁公就叫我去多弄几个四大名旦的照片，以壮阵容。我说这个小差使，自然不容推辞。不过我的主张，与你稍有不同：四大名旦的特号当然是要出的，但是现在还是时非其时，最好先来一次四大名旦为题的征文，试试各界对于留香（荀慧生的号）的印象如何。等到征文揭晓以后，留香在四大名旦的地位已经取得了，将来再出四大名旦特刊，比较名正言顺，不但我们可以卸却标榜的嫌疑，并且于留香面上，似乎格外来得好看些。豁公听了我一番贡献，很是赞同，就一准这么办。^③

三、捧角的影响

民国时期的文人是最后一批接受正统的封建传统文化教育的知识分子，他们恪守祖训、胸怀天下，把戏曲看做匡扶社会、教化人心的利器。他们虽没有学生的豪气干云，军人政客的权倾朝野，富商巨贾的金山银海，但却是最有操守和修养的。所以在捧角时能站在“旧戏改良”的高度，把自己的观点诉诸艺人，让其去改造和提高。他们深知，若要拯救旧剧，当务之急是提高戏曲演员的数量和质量。所以他们在撰写捧角文章时，褒多贬少，寓贬于褒，一来为鼓励伶工努力改善技艺，二来为提升伶工的信心和身价，号召更多有志青年投身到戏曲事业中来。但这并不是浪捧，

① 怡红馆主《戊辰坤角谈》，第1卷第1期，第141页。

② 梅花馆主辑《凝绿馆诗存》，第3卷第5期，第571页。

③ 梅花馆主《四大名旦专名词成功之由来》，《半月戏剧》第3卷第10期。

因为文人们的态度是诚恳的、目的是单纯的，他们只是为了演员能变好、戏曲能变好。在捧角之外，他们还考校有争议和讹误的字句，力求正本清源、拨乱反正，让演员能学到纯正无误的戏曲知识：

于戏剧之道，不仅握管为文，讴歌奖掖，抑且探本溯源，更词正句，乐观小子厥成。为增后生身价，实褒多而贬少，寓指导于颂扬，或出专集，或出日刊。在文人固无伤大雅，在伶界则永感不忘。孰云评剧者，徒事赞谀，而不为伶界有希望之人材，造福无穷也哉？^①

应该说，在民国前期，以文人名士为领袖的捧角家们，因为目的纯良、方法对头，其捧角行为还是起到了积极的作用。许多戏艺精纯的好苗子，先前因缺少赏识而默默无闻，但是在经过捧角家们的“包装”后迅速蹿红，一举成为大众所熟知的名角，而名家辈出也在一定程度上推动了戏曲艺术登上全盛的巅峰：

筱兰芬色艺俱属上乘，因无亲友捧场，戏码常列前茅。自经陆小曼女士一捧后，知者渐多。^②

至于平津，为戏剧发祥地点，而评剧家尤见其多。知名之士，伶人一经颂扬，莫不跃登龙门，身价十倍。^③

章遏云、马砚秋艳云姊妹、于素文、张小仙、卢翠兰、小爱茹诸坤旦，在平津两处，泰半初出茅庐，间有久登氍毹，资望亦均不甚高深。来沪后，无不大红特红。固其局运甚佳，然亦诸明公奖掖之力也。^④

新生代的名角气势汹汹，自然会挤掉之前的“一线明星”。而那些过气的“老伶名宿，捧之无人，亦遂不能不退居偏裨之列矣。”^⑤

认识到这个严酷的现实之后，演员们明白：自身技艺的精湛固然重要，但不是第一位的因素。要想成名，必须要有一支稳定而且强大的为自己服务的“捧角团队”。唯有如此，才能保证自己的演艺事业长盛不衰：

天底下有艺术的人，不知道有多少。在自身的一方面，果然是要有天生与人为的力量。

① 张庆霖《津门剧事》，第1卷第10期，第100、101页。

② 怡红馆主《戊辰坤角谈》，第1卷第1期，第141页。

③ 张庆霖《津门剧事》，第1卷第10期，第101页。

④ 梦觉生《觉厂杂录》，第1卷第11期，第330页。

⑤ 冯小隐《顾曲随笔》，第1卷第11期，第230页。

但是抽象讲起来，也不能不要人去捧捧他。^①

盖伶人艺术纵佳，苟无文士捉笔为文，为之烘托渲染，则伶人身价，不能陡增十倍，而登龙门也。年来名伶得文人宣传之力，平地一声者，颇不乏人。^②

但客观地说，从长远来看，捧角所带来的消极影响远超过其积极意义，详细内容将在第四章第五节中进行论述。

① 怡楼主人《讲讲北平的尚友社录》，第1卷第8期，第205、206页。

② 张庆霖《学者与伶工》，第1卷第12期，第393页。

第三章 科学评价新旧剧

新剧乍一登陆中华大地，便以摧枯拉朽之势席卷剧坛，对旧剧的生存发展构成极大威胁。再兼有若干无良文人居心叵测，大肆鼓吹新剧之优越，诋毁旧剧之陈腐，因此新剧势力大涨，一时风光无限。

面对新剧的咄咄之势，旧剧已被逼至悬崖边缘，甚至有消亡灭绝的危险。虽然旧剧界的演员群体浑浑噩噩、万马齐喑，但还是有个别有志之士奋起改良，苦心孤诣钻研技艺，不仅在局部止住了旧剧衰落的颓势，反而绝地求生，精进了旧剧艺术，使其开出孤悬峭壁的艳丽之花。相较于演员，那些看惯旧戏、听惯老调的学者文人仍然醉心于研究旧剧。即便是在新剧最为红火热闹的时期，旧剧研究的热情也未见衰落：

自从欧风东来，外国人称伶人为艺术家，或称教育家，再兼着我们中国的几位大名士，改良剧本，研究戏情，慢慢的我们中国剧这才算提高了价值。

中国旧剧提高了价值，可是戏剧界又起了革命，就有一般新脑子的人来提倡新剧反对旧剧。新剧家开口便说：“旧剧太不艺术，太腐败！没有研究的价值，不如新剧有艺术。”可是那一般头脑冬烘的先生们，仍旧是去研究旧剧，尤其是近一二年来，研究旧剧的人们更多了！不信请打开各日报看看，可以说十家报纸，八家有剧刊。再看各书局的目录，关于戏剧的书籍也是很多。^①

虽然新旧剧的竞争态势急速升温，但戏曲学人并没有跟风起火，而是基本保持了冷静和理智。民国戏曲报刊在整体上没有把新旧剧完全对立起来，而主张采用兼收并蓄的态度来调和二者的矛盾，既为矫正新剧的畸形繁荣，使其良性健康发展，更为挽旧剧于倒悬。

具体到《戏剧月刊》，该刊认为新旧剧的兴衰荣辱有其客观的发展规律，各有优缺点，不可以简单粗暴的强制手段横加干涉，非要使其分出上下高低不可。相反，双方应该共存共荣，相互吸收借鉴对方的精华以壮大自身。新旧剧者应该把注意力从互相之间无休止、无意义的谩骂、诽谤和争斗中转移出来，投入到研究学理、精进艺术中去；而观众的审美倾向更是无法做出硬性要求，应该还他们更多的自主和自由，以市场和票房作为调节新旧剧的基本手段：

我以为看新旧剧的乐趣，仿佛像吃鱼和吃熊掌，各有各的风味。^②

现在有许多的人，主张废除旧剧，提倡新剧，这样我实在不大赞成，因为旧剧是我们贵大中国的艺术品，我们即是中国人，当然要想法子改良他，培养他，提倡他，保护他，绝对的不能够废除他！可是话要说明白，并不是我根本的反对新剧提倡旧剧，我认为新旧剧各有

① 张笑侠《蒹葭蓂戏话》，第2卷第7期，第162页。

② 刘豁公《卷头语》，第1卷第8期，第160页。

好处，各有价值，进一步来说：就是新剧有新剧的好处与不好处，旧剧有旧剧的好处与不好处，万不可一笔抹杀，说新剧全好，旧剧全不好；也不能说旧剧全好，新剧全不好。以鄙人的意思是这样：个人走个人的路，不必非把对方打得一败涂地不可。

新剧提倡新剧的，旧剧表演旧剧的，反正是这样，观者全都喜欢看好的，喜欢新剧的自然去看新剧，喜欢旧剧的也不用说，一定是旧剧。如果旧剧场的观客天天满座，新剧场天天的观客寥若辰星，新剧便慢慢消灭了，反之也同是一样。绝不能够你把旧剧场全关了门，新剧就提倡起来了，也不能不许研究新剧旧剧就成功了，观众是很自由的，想看什么看什么，俗话说的好：“人叫人千声不语，货叫人不语自来”。所以我以为最好是把学理研究好了，自然就可以把对方打倒。^①

《月刊》站在客观公正的立场上，将新旧剧从局部到整体，都进行了细致入微的比较。“真理越辩越明”，经过《月刊》诸君的分析对比，旧剧优于新剧、精于新剧、强于新剧的观点，成为学界的共识。

一、写意与写实

中国传统戏剧的特点是重虚拟、重写意，西方现代戏剧的特点是重布景、重写实。在新剧流行中国以后，正是凭借着其强烈的视觉冲击和感官刺激吸引走了大多数原本崇尚旧剧的戏迷。在新剧对旧剧的进攻抨击中，主要便是抓住了其写意、抽象、虚拟的本质特征而大肆诋毁。而此特征恰恰是旧剧长盛不衰的根本原因。

因此，《月刊》讨论的重点便是旧剧重写意与新剧重写实孰优孰劣。首先，《月刊》先为旧剧的重写意、重虚拟正名。虚拟的手法虽没有将真物搬上舞台，却以有限的肢体语言和布景道具，变幻出无限的意境，为观众创造了无穷的想象空间，让观众通过自己的理解去填补和兴味：

旧剧最忌用真物上台，故处处皆尚虚拟，每使人能于空中发出感想。^②

旧戏属于写意，而非写真。故以马鞭代马，布轮代车。虽似不甚合理，但有时又至讲情理。……新戏有在海底而唱大段反调者，实属创见，岂即进化之征欤？^③

是故旧戏之假，假实无妨，于假之中，更见其技艺之精。超乎真像之外，而独用形容，使观者想像得之。一人有一人之特点，一技有一技之妙境，故能百观而不厌。假至于此，庸又何伤？故旧戏可任其尚假，不必使其尚真，若必处处求真，势必减少演者之妙技，反失旧戏之精神。……此即所谓贵乎像真，而不必果真也。

予为此言，并非薄新戏推崇旧戏。诚以旧戏在根本上，即重写意，其美点亦在于此，与

① 张笑侠《蒹葭蓼戏话》，第2卷第7期，第163、164页。

② 徐慕云《慕云剧谈》，第1卷第5期，第247页。

③ 冯小隐《顾曲随笔（三）》，第2卷第1期，第37页。

新戏之趋重真像者，完全不同，不能以适用于新戏者，一一施之于旧戏。^①

在此基础上，梦觉生从旧剧重写意的本质说开去，从唱工中腔调的抑扬顿挫和坐工中对戏剧情节恰到毫厘的把握两个方面，对京剧有韵味、有情感的特点进行详细论述，最后将这两个特点总结拔高，得出旧剧的精髓在于“重精神而不重物质”：

吾国艺术，重精神而不重物质。……此实为吾国艺术观念之过人处也。京剧皮黄，亦属写意之艺术，重精神而不重物质。京戏之精神，从唱工做工表出之。唱工并非言嗓音响亮清晰而已，亦非仅言咬字音、点板眼，无差而已。盖在于有韵味、有情感也。夫所谓韵味情感者，当如何出之？则在行腔落调之抑扬挫顿耳。此中奥妙，实非言语所能形容。京戏之所以高出一切，如鸡群之鹤者，即以此也。做工非仅能作喜怒哀乐之神态，在于当喜而喜，当怒而怒，当惊愕疑惧而惊愕疑惧。而喜怒之分量，尤当体贴戏情，不可太过，不可不及。一笑一怒，当真率自然，不可有牵强之态；一举一动，又须符合剧中身分。……故唱工有韵味情感，虽只胡琴一只，亦可唱戏，不必五音连弹也；如做工能体贴戏情，虽不穿戏衣，亦可演戏，不必以衣饰之华丽，徒事炫耀也。……此所谓重精神，而不重物质也；此所谓旧剧之精髓也；此所谓写意派之艺术也。夫不利物质上之资助，而欲表现精神上之事物，此京剧所以难能也。^②

反观新剧，它将注意力都放在了布景和实物的堆砌上，力图以此博得观众的眼球。但其不重技艺，内容干涩，因此“往往只能轰动一时。……其病在专恃砌末彩景，号召观听，效力与吗啡海罗英同。虽能兴奋于当时，其性既退，一蹶不振。”^③

还有一些文章对新旧剧进行直接对比，认为写意性作为旧剧艺术的扛鼎特质，不是西方剧作家所能掌握领会的，更不是西方戏剧所能具备的：

西洋戏剧，大都趋于“求肖”；东方戏剧，大都在于“意会”。二者相较，以艺术论，求肖当然不及意会之程度为高。……而此真正艺术之戏剧，实已进入艺术之堂奥，得艺术之神髓。一切布景表情，俱能以描写灵魂之法，使观众于事实相去甚远之处，领悟而了解之。此种高超奥妙之艺术戏剧，实非一般西洋剧家所能梦见。^④

苏少卿的观点更为积极，他对国剧的前途作了大胆乐观的展望，认为国剧的虚拟写意能在电光火石之间变化万端，与之相比，西方戏剧粗笨拙劣的写实象真简直鄙陋不堪。二者相较，高下立判。试观未来之世界剧坛，重虚拟、重精神的国剧必能大行其道、独领风骚：

① 张次溪《戏剧漫话》，第3卷第4期，第295页。

② 梦觉生《江天小阁谭戏》，第2卷第7期，第111、112页。

③ 许姬传《谈程砚秋之艺》，第3卷第2期，第361页。

④ 冯懊侬《改良旧剧之我见》，第1卷第6期，第533页。

戏剧源流，吾不遑举，请言其特色。特色云何？则虚拟法也。……虚拟法者，凭依精神之灵，而模拟物态以暗示于人者也。以虚写故，物无大小，时无久暂；以精神感精神故，相通以印象。物无不呈，事无不举，脱经济缚，离一切相，此真中国剧之特色也。……西洋戏剧，以物质为主，曰写实，曰象真。夫已有陈迹，一而不再。以理论之，实岂可写、真岂可象哉？……因物质之转移，虽电力亦不敌神思之速，何况其余，惟有适形其粗蠢而已。故以物质写实象真，则其技有时而穷；以精神虚写模拟，则其用无有边际。此虚实死活之较也。吾国近代，专骛新奇，拾人糟粕，竟以布景为能事。不知中国文化，渐为欧美所重。闻巴黎戏派，已用中法。将来世界美极，必全采我精神虚拟法，可预料也。^①

话虽如此，旧剧毕竟面临着极端恶劣的生存环境。鼓吹新剧的文人用尽一切手段向旧剧施加压力，逼迫他们抛弃精华、放大糟粕，引进新剧的布景和器物。面对新剧派不眠不休的攻击嘲讽，徐筱汀心生厌烦，他指出海派京剧正是因为盲目追求“处处求真像真”而变得无聊空洞：

尤妙在善于虚拟审美之手势与身段，使人最易了解。……无不逼真。倘处处用真器物，……则人人皆能运用如意，反无趣味，此正旧剧将假状真之可贵也。观者果欲一睹真事真物，可于人群求之，何必踈躩歌场。况明知其假，反责其失真，何其不惮烦若是之甚也。是故一入剧场，即当以伶人所歌声调，味其神情，虚拟姿态，会其用意，当可知其确富于艺术的美而不可磨灭也。今之海派本戏，处处求其像真，以致成为机关化电影化或魔术化，大背旧剧之成规，无谓已极。盖吾人苟欲观实事实地之戏剧，可于人海中尽量求之。^②

重压之下，为求生存，演员们或主动或被动地对旧剧进行改造。但由于方法不对头，他们南辕北辙的蹩脚改造招致了旧剧拥趸的批判和讥讽：

中国剧之各种动作物象，无非虚拟者也。世人徒观其成，习而不察，不知其从来艺人所费之观察力模拟力练习力为不少矣。此种精神表现不着实相之方法，吾敢谓世界戏剧所无。而晚近俗人，厌故喜新，震于西法，舍己固有之美，而漫然盲从。背景油绘山水树木，以为象真；真马真车，台上一过，以为写实。真令识者喷饭。夫以如此之拙物，而谓为象真，是儿童玩物之见耳。^③

其实大可不必如此，声光布景并不是欧美戏剧的专利，“而实则我国剧场，三百年前，已有所谓布景者矣。……盖吾国早有光学之发明，后人不加研究，故止于此。辗转失传，一旦来自外

① 苏少卿《中国剧之特色》，第2卷第5期，第255、256页。

② 徐筱汀《啸庐论剧》，第1卷第2期，第221页。

③ 苏少卿《中国剧之特色》，第2卷第5期，第258页。

洋，即谓洋人所发明。即此一端，即可证中国人之数典忘祖矣。”^①因为伶工学人缺乏研究，崇洋媚外，对西方戏剧奉若神明，因此在不经意间为虎作伥，导致新剧肆虐中国剧坛，旧剧生死攸关。

二、剧本之优劣

旧剧除重写意完胜新剧之重写实外，在其它方面也远优于新剧。譬如剧本，旧剧浅显易懂、结构紧凑，不似新剧那般晦涩枯燥；且新剧将重心全放在主角身上，使配角形同虚设，观来无理无味，因此必不能长久：

凡旧剧之称佳妙者，不过曰简明浅显、紧凑动人而已，无他诀窍，而剧情之入理与否不计焉。今通人文士所编剧本，力求艰深，非泛场太多，即枯涩无味。又或于主角之外，他角皆使之无寸长可展。诸如此类，皆足为戏剧之忌。既失衬托辅助，纵使入理入情，亦且同于嚼蜡。故新编之剧，每每如昙花一现，不能与旧剧同立于颠扑不败地位。^②

三、演唱技巧高低之分

在演唱技巧方面，旧剧腔调婉转协调，能通过音色、音强、音高等的变化使观众生发出无限的感触：

愚常谓观剧者须具艺术眼光，始能于剧中寻出乐趣。旧剧之唱，妙在腔调中有抑扬顿挫，能使人闻之生悲欢离合之感。若只狂喊乱跳，或若干人合唱之五音连弹，则不如听火车头放汽矣。^③

而新剧对于唱工则全然不作要求，没有板眼、腔调和伴奏的约束，不遵章法、任性使之。因此从难易程度和艺术水平上来讲，二者相差天渊。旧剧非经勤学苦练不可得，而新剧任鸡鸭鹅噪均可嘶吼喊叫，置演唱的优美动听于罔闻。旧剧演员即使唱新剧，亦是信手拈来，但若新剧演员唱旧剧，则浑似呕哑嘲哳，难堪入耳：

一般人全说旧剧的音调不自然，新剧的音调自然。诚然，旧剧的音调委实的不自然，因为他有腔调板眼的管束。虽然是不自然，可是有艺术。新剧的音调，一没有板眼，二没有腔调，三没有胡琴月琴等乐器的管束，随便是一个人，只要你不是哑巴，能够说的出话来，就可以办的到，旧剧如何能成？

我看他们外国人，也并不是不欢喜中国歌剧，可是他们绝对的学不了中国歌剧，你要是

① 张次溪《伶苑（续）》，第2卷第3期，第468页。

② 郑过宜《贩马记剧本之结论》，第1卷第5期，第220页。

③ 徐慕云《慕云剧谈》，第1卷第5期，第247页。

叫他们唱圣诗则可以，要打算叫他唱中国歌剧恐怕要与狼叫差不多。^①

徐筱汀在与友人的一次辩论中，对旧剧演唱技巧的高妙作了细致深刻的解释。他认为旧剧在演唱上的拖沓看似悖谬常理，虽然屡遭诟病，但这恰恰又是旧剧的精华所在。它是以声调的转化传达剧情的悲喜，而声调又是最容易感动观众的。旧剧正是因为具备了这一特点，方才成为国粹：

筱汀昔尝与友谈剧，力绳中国戏剧之美：“载歌载舞之妙，盖歌舞即声色也。声色之感人，最易而深刻也。”友曰：“旧剧固美，然不合理者颇多。如人于急蹶昏绝之后，剧中必先唱一句始苏苏，未免背理。”筱汀亟曰：“此正旧剧之所以佳妙也。夫人于急蹶昏绝之后，脑筋之激励，必重且深。若搬演于电影或新剧中，必一作态即行毕事，实不能使观者有深刻印象。旧剧不惟瞪目作态，又能以激越之声调，以形容之，顿使坐客得会悟急切之神情。其妙固非电影新剧，所可跻及也。”友曰：“人于急蹶昏绝时，何必以唱描摹之耶？”筱汀莞尔曰：“旧剧之精华，端以声调传剧情，故反二黄之意凄怆悲哀、正二黄之意壮而中正、西皮之意宜喜宜嗔、四平调之意闲雅和平，无处不以声调之美，表现剧情。若略去声调，则索然无味，与新剧何异？尤有进者旧剧之结构组织，具有深意，场面之起住，与伶人之唱做，皆有缜密之吻合衔接，绳墨既定，不容稍紊。”^②

四、组织疏密之别

从组织原理方面来看，旧剧经过数百年的沉淀积累，从演员的唱工坐工、行头服饰到舞台的布景道具，再到伴奏甚至后台的配合，已形成一套有条不紊的复杂系统。一切都有定式规律，不容丝毫更改或废除。而新剧却毫无规章可言，剧情支离破碎、节奏跳跃紊乱、服装造型奇异夸张……只可惜今人舍本逐末、只看皮毛，早已不关注旧剧组织的深奥精妙：

反对旧剧者，往往以锣鼓喧天震人耳鼓为词，此真不知中国剧之组织原理者也。若演《铁笼山》、《拿高登》、《金雁桥》一类武戏，而无锣鼓，为之增色添妍，则所谓武戏者，根本即无成立之可能。……今人谈戏者，仅目注角色之唱做、面貌之美恶、行头之华丽，仿佛具此数事，便已尽角色之能事。抑何不思之甚！须知剧之组织，既极复杂，决非台上之一事一物，其与剧之关系相连者，俱有其存在之理由与应用之必要。若只凭三数妄人，无端施以抨击，剧即因此堕碎，吾不信也。^③

冯小隐也持相似观点，他认为旧剧无论何种派别、何种唱腔，其组织规律都有源头可依，不能任意改变，更不可逾越规矩：

① 张笑侠《蒹葭蓼戏话》，第2卷第7期，第164、165页。

② 徐筱汀《啸庐论剧》，第1卷第2期，第220、221页。

③ 刘秋江《小补之斋随笔》，第3卷第2期，第490页。

皮黄戏中，举凡歌律排场步伐身段武工技术乐奏节拍，以及服装器械，一切景物，各具条理，皆有定名，俨为一种科学。……此旧戏之所以引人入胜，有如好诗不厌百回读也。

旧戏有一定之格律、一定之安排。推而至于唱词腔调，亦莫不有一定之成法。虽派别不同、取法各异，大抵皆有本源，未可以意为之，更不能显背规律。今之所谓新剧，无论矣，即老戏亦多不守成法。二三等角色，或尚不敢逾越范围。若自居头等名角之列者，大都自我为法，任意所之，以致旧规日佚。^①

其实，多数评剧家“根本不反对新戏，不过不忍见时下新戏将皮黄固有精神和成规，逐渐断丧，而趋于欧化。”^②

旧剧规矩虽多、准则虽严，但并不呆板。演员只要掌握得法，将一切程序深刻于脑、烂熟于胸。就能在技艺精纯、功夫过硬的基础上加以充量发挥，进而衍生出万般变幻，正可谓“一生二，二生三，三生万物”。新剧由于对演员的基本功不作要求，演员未见得可将唱词、音调、过门等熟记，才需依赖乐谱，照谱演唱，谨防犯错。此法看似綦严，实则死板异常。演员固定在琴谱之侧，在表演、行动等方面必然受限。这样一来，唱工打折、做工缺失，在观众看去自会索然无味：

其辅弼歌唱之乐器，亦俱陈列台右，琴旁设架，上置歌谱多幅，盖备歌唱时，按谱寻声者也。其法甚善，惟细加考察，则发现不及我国旧剧之点甚多。按中国旧剧，无论昆乱，皆有准则。所谓准则者何？即各剧有各剧一定之尺寸与调门也。板眼有快慢之分，而不能辄其藩；剧情有悲喜之别，而不能乱其规。……我国擅此技者，无论板眼过门曲牌，均须熟记于胸，随剧变化，取用不竭。不似外人歌舞，其乐手皆得置谱身旁，按图索骥也。以彼例此，不又输我一筹乎？惟中国人之通病，在喜自满。不论何行，一至稍有声名，便尔趾高气扬，不求精进。此其固步自封，真不值识者一笑。^③

既然新剧对旧剧百般诟病，那么其自身的艺术果真高明吗？答案是否定的。西方戏剧的发展时间本就晚于国剧，如果将国剧所处的发展阶段比喻为中年，那么西方戏剧充其量只是青少年。舶来到中国后，更要面对“水土不服”的陌生环境。但很显然，新剧者并没有将其“中国化”。在中国的舞台上为中国的观众演出，他们没有能力因地制宜、因时制宜，只是将西方国家剧院里的演出剧目原封不动地照搬过来。这种不接地气的演剧活动与中国的文化土壤离题太远，无怪观众感觉有千里之谬，如坠云里雾里：

新剧则更在幼稚时代，剿说雷同，既无丝竹之协和，益以作白之无章，故不足动听。且

① 冯小隐《顾曲随笔》，第1卷第11期，第225、226页。

② 徐筱汀《京派新戏和海派新戏的分析》，第1卷第3期，第469页。

③ 刘秋江《小补之斋随笔》，第2卷第9期，第481、482页。

常演他国事迹，尤与本国风俗无关。故不能迎合社会之嗜尚，宜其屡起而屡仆也。^①

即便在日本人看来，中国的旧剧也具有场面热闹、花样繁多、着重虚拟等优点。而新剧自废武功，盲目去除旧剧精髓，本想图个耳目一新，不料想“画虎不成反类犬”，反催生出一个“四不像”的“怪胎”。其实新剧也并未完全挣脱旧剧的藩篱，不管是自觉也好，不自觉也罢，多多少少还是保留了旧剧重意象的特征：

中国戏剧的第一特色，就是音乐的嘈杂。

中国戏剧的第二种特色，就是不用各种器具。虽也有背景，但这是新近所发明。

中国戏剧的第三种特色，就是打脸花样的繁多。

中国戏剧的第四种特色，就是猛烈的跌扑。

以上是旧剧的特色。至于中国的新剧，脸也不打了、跟斗也不翻了，那么是彻底的新了吗？也不。……老实讲，旧剧的“象征主义”还是在舞台里面存在着。……总觉得新旧剧的区别，不过在百步五十步之间。^②

五、京派与海派

除新旧剧之外，《戏剧月刊》还对京派新戏和海派新戏的艺术特点进行分析对比，从中可明显看出“拥京反沪”的思想倾向。又因为京派新戏注重技艺、偏爱情感和写意的特点与旧剧相类，而海派新戏偏重物质、轻视演技的特点与西方戏剧无异。故此种思想倾向与“重旧剧，轻新剧”的观点是一脉相承的：

京派新戏完全注重伶艺，有唱念可听，有做打可看，和老戏无甚差别，能引动人们精神上的情感，所以百观不厌，南北欢迎。海派新戏，却注重机关布景，大耍野人头，偏重物质方面，没有深刻的感动力，所以过眼就忘了。海派本戏之中，除唱念做打任性胡为，不守绳墨以外，还有支离的剧情、奇异的装束、冗长的过场，和妖丑的勾脸几种弊病，这都是京派新戏所没有的。^③

但也有例外，在一片“褒旧抑新”的声浪中，成之绝对是个另类。他对新戏的流行十分欢迎：

至于新剧的精神是否胜似旧剧，那是另一问题，现在姑且不论，但它总算给观众尝了一种新鲜的味儿。……有人说这种魔术和文明戏变相的新戏，断断没有旧戏的味儿，这句话我可不敢相信。因为老戏有老戏的味，新戏有新戏的味，不过味儿不大同罢了。……可见海派

① 张次溪《梨窝琐记（二）》，第2卷第10期，第31页。

② 陈云观《日人眼光中之中国剧》，第3卷第4期，第466、467、469、470页。

③ 徐筱汀《京派新戏和海派新戏的分析》，第1卷第3期，第467页。

和京朝派，并没有什么分别，不过个人唱戏的本领，有高有低就是。还要晓得，看戏本是消闲解闷寻乐的，既然如此，与其看那一成不变的旧式京戏，就不如看有机彩景热闹哄天的新戏了。^①

在对新旧剧进行了以上诸方面的综合对比后，《戏剧月刊》对旧剧的前景还是保持了乐观态度。梦觉生认为文明戏等新剧样式也还是旧剧的变种和衍生品，它们的艺术特色均滥觞于旧剧，但在成就上绝无实力与旧剧一较高下。虽然其一时喧嚣热闹，然而从长远来看，旧剧在剧坛中的首席地位仍然是无法撼动的：

近世之戏剧，如文明戏、艺术剧、说白剧、诗剧……五光十色，不一而足，诚大观也。然以今日之地位论之，则仍以旧剧为首席也。盖文明剧，为旧剧之变像，正所谓“改头换面”，故不足与诸剧相提并论。艺术剧所重在“作”，说白剧所重在“念”，诗剧所重在“唱”，诸如此类，皆不出旧剧中之“唱”、“念”、“作”、“打”之范围。是以无论其他如何澎湃汹涌，如何一泻千里，而旧剧声调，未尝一见低落也。^②

因此，旧剧固然有剧词不通、情节谬误、式样陈腐、思想迷信、脱离时代等缺陷，但其典雅精致的特点代表了艺术殿堂的至高成就，历经无数代艺人口耳相传，能得以保存实属不易；且旧剧负有教化人心、移风易俗的社会功用，故而大可不必废除。无论是为传承民族精神，还是为弘扬国粹艺术，都应该对旧剧进行改良，使其重新焕发生机：

今之论戏者，辄曰旧戏改良，窃以为不然。谓旧戏为不合于今日之社会，则根本推翻可也；谓旧戏为犹有可取，则场子穿插、身段作派，以及字音腔调，皆为名家所编制，辗转相传，奉为秘诀，断非今之略解皮黄者，所能改而良也。……至于旧戏词句之俚、情节之谬，诚所不免。但皆偏重艺术，名伶演来，一剧有一剧之精神。今时局变迁，或觉立体抵触，或嫌涉于迷信。然戏剧本属演古，固不能尽合时宜，亦即不必曲为附会。^③

① 成之《一般舞台的趋势》，第1卷第7期，第149、150、151页。

② 梦觉生《江天小阁谭戏》，第2卷第7期，第116页。

③ 张庆霖《神秘的戏和律吕》，第2卷第9期，第425、426页。

第四章 痛定思痛，共谋改良

皮黄戏在四大徽班进京之后，因获得皇室和上层社会的首肯而名声大噪，在此后清朝中后期百余年的历史中得到长足的发展，进入民国以后更是攀上了艺术的巅峰。伴随着名角名派的大量涌现，文人群体开始抛弃长久以来轻视伶官的偏见，而重新审视京剧艺术和京剧艺人，各种捧角和研究团体也如雨后春笋般相继出现。

然而京剧在民国时期的繁盛只是暂时的，中国仍然在饱受着列强的政治侵略和经济侵略。经济基础决定上层建筑，作为国家赖以生存和发展的根基的主权和经济尚且如此飘零，作为意识形态的文化方面，自是难以维持其独立自主性。民国政府在自觉不自觉、主动或被动地奉行着“门户开放”的外交政策，因此，西方发达国家的任何新鲜物什都可畅通无阻地传播到中国。很快，电影、歌剧、话剧、歌舞、魔术、杂技等文化领域的新军进入我国抢占市场，一直享受垄断地位的旧剧瞬间遭受到前所未有的竞争甚至生存压力。面对波谲云诡的外部环境，旧剧界一时没能跟上时代潮流，甚至对这一“飞来变故”茫然无知。客观环境的剧变和主观能力的局限，导致京剧不可避免地走向了衰落：

现在的伶界——旧剧界——倒是我们贵国的一个缩影。他们所抱的主义，正是气得死人的不抵抗主义。试看电影，尤其是有声电影、新剧、歌舞团，以及其他性质相同的事业，都在那里“勾心斗角”的不断的向他们——伶界——施行袭击，而他们还是“若无其事”的“固步自封”、“我行我素”，一点没有竞争抵抗的准备。这是何等可怜可惜啊！^①

第一节 戏改总说

新旧剧的论争和旧剧的改良是民国时期戏曲发展脉络的主线，自然也是《戏剧月刊》关注的重点。探讨旧剧为何衰落、如何改良的文章，在《月刊》中占据了最多的篇幅。本章将在总说的前提下，从演员、编剧、观众、评剧者（捧角家）、戏园舞台、社会等各方面进行论述，力求全方位、立体式地梳理呈现出《月刊》对这一戏曲革命的思考。

民国时期，旧剧既经历过大喜，也体验了大悲。从京剧到地方戏，甚至民间小调，各个剧种均悦耳喜听、美轮美奂，有其广泛的受众群体。但“成也规矩、败也规矩”，旧剧因其拥有成熟系统的艺术规范而得以繁荣壮大，但也因其固执守旧，不能与时俱进而趋于刻板陈腐，导致被新剧迎头赶上：

按吾国旧剧，本为一种美术，具有种种特色。昆曲词句典雅，节奏雍容，宫商协律，悦目赏心；皮黄稍逊，然尚不失柔和婉妙之致；秦腔则更逊矣，其声呜呜，悲而急，然嗜之者，

^① 刘豁公《卷头语》，第3卷第11期，第22页。

亦谓堪听。惟均墨守成规，不知改良，食古人之糟粕，循老伶之旧法，取材多本于说部，事多荒诞无稽，不足为社会取鉴。故日趋腐败，无活泼之新机。^①

观众审美趣味的改变直接反映到各戏园舞台的上座率上。眼见旧剧演员频频遭到观众冷落，各戏园纷纷见风使舵，调整经营策略，“一般舞台的老板，倾向排演新剧的途径，现在已经成为事实了。……造成此项事实的重要原因，……一成不变的旧式京剧，不合现代的潮流。除了几个富有魔力的名伶，偶然演一两次还能叫座外，其余伶人，任他扮演时如何卖力，也绝难博观众的同情。”^②

鉴于此种困境，有识之士纷纷呼吁进行戏剧改良，戏剧活动的各个方面，包括演员的社会地位及文化修养、剧本、乐谱、音乐、舞台组织、评剧水平、戏园经营、国家和社会支持等，均有改良或加强的必要。其中以苏少卿的看法最具代表性：

我国戏剧虚拟法，与观众以精神相交，妙诚妙矣。然演剧者，素称末计，不为社会所重。故通才硕学之士，不屑研究，以致流为养身之艺。此中人十九不识之无，遑论文学历史。其脚本之不合于事实、声调之不合于乐理、字眼之不合于音韵、组织之不合于美术，均有修正改良之必要。深望达人明哲，共同担负厥任而从事研求之也。^③

冯小隐则着重强调了审查剧本和教习演员的重要性，认为“戏剧本属通俗教育之一种，于社会有极大之关系。剧本固应加以审查，伶人亦应加以指导。”^④

但在具体的改良过程中，最初由于急功近利、急于求成，加之演员们文化水平低下、能力有限，所以走了很多弯路。其中一个主要的表现就是一切以西方戏剧为标准，唯新剧派者马首是瞻，全然不顾本国实际而对旧剧盲目改动。邯郸学步的结果往往是举步维艰：

近言戏剧改良者，动欲合乎西洋人眼光，削足就履，在所不惜。如锣鼓之喧哗、检场之来往，以及对镜理装、饮场掷垫，皆在应行革除之列。良则良矣，其如已非吾国戏剧之本相何？^⑤

另一个表现是不加分析、任性非为。在将旧剧固有的套路和规范破坏殆尽之后，艺人和学人们自由发挥，按照头脑中幼稚、局限的构想对旧剧进行拼接和改装，完全视真艺术为无物。旧剧如何能经得起这般折腾，改良是为了切除旧剧罹患的毒瘤，然而此般“只改不良”，旧剧体内的“癌细胞”不但没能得到遏制，健康的细胞反倒被杀死不少：

① 张次溪《梨窝琐记（二）》，第2卷第10期，第31页。

② 成之《一般舞台的趋势》，第1卷第7期，第149页。

③ 苏少卿《中国剧之特色》，第2卷第5期，第259页。

④ 冯小隐《顾曲随笔（七）》，第2卷第11期，第245页。

⑤ 冯小隐《顾曲随笔（二）》，第1卷第12期，第417页。

今之世界，上而国家，下而社会，举凡事物，莫不动曰改良。改良云者，即破坏前人旧规，而任意参以己法，避难就易、删繁就简，致成不伦不类、非驴非马。不独戏剧为然，而以戏剧为甚。改良二字，实无异作将其长处，改而去之解也。^①

出现以上两种乱象的最重要的原因是戏改多是自发的、无组织的，没有统一的认识，更没有形成一套可供借鉴和参考的戏改准则。于是，齐如山提出了戏剧改良的前提是对旧剧进行全面彻底的分析研究，在掌握规律的基础上进行改良。决不能千人一面、千篇一律：

剧界所以不能维新者，正因其不知旧耳。若将旧事尽能彻底明了，则无不能维新者。若诸事不能真解，只人云亦云、陈陈相因，不但不能改，且不敢改矣。^②

有了齐如山“主内”，还有张庆霖“主外”。他认为旧剧落后于西剧的一个很重要的原因是旧剧的传承通过师徒之间的口耳相传来实现，并没有书面记载供伶人学习研究。若要克服此缺陷，则非苦心研究西剧的乐理和组织不可。但国人亦大可不必视其为畏途，只要按照科学规律详加分析，西方戏剧绝非遥不可知的“彼岸世界”。张庆霖的观点虽然仅限音乐方面，但无疑对戏改全局具有重大的启示和借鉴作用。二人的观点互为补充，只有“内外兼修”方是戏改正道：

吾国科学向不发达，所谓学问之士，只能勤勤于楮墨间，无器可凭，又无艺术的图史可供参考，最为吃亏。假使音乐早为专门，因革进化，随时可考如西洋者，又何至有此困窘苦痛乎？吾人处此困境，实为历史上的影响，因多少前后辈名流专家，尚不免望洋兴叹、自告无能，普通人更视为神秘不可思议，高不可攀。其实只要按照音乐，共同原理，一加查验，绝非可望不可及之海上神山。近十余年中，中国所视为古代神秘高妙动也不敢动拉也不敢拉的东西，被科学先生一马杀到，揭开的揭开、打倒的打倒，解决了许多。吾恐此神秘的律吕，亦将莫逃此公例也已。^③

在此基础上，《戏剧月刊》探讨了戏改所要遵循的原则。张舜九认为评价戏改是否成功，“以何者为是、何者为非，实在视其改造剧艺，是否不背戏情之原则，而能添增剧艺上之精彩，使观众能感到充分之兴味便可。否则，无创造之天才者，反不如保守之为妙。”^④如果不具备改良的才能，则最好保持原貌，切莫滥加整饬。

此外，改良者改革旧剧的目的不应该是炫耀其才能技法，以新奇的事物吸引观众。而应该将旧剧中不适应时代潮流的陋习尽数摒除，去粗取精，去伪存真，完善并发扬旧剧的精华：

① 冯小隐《顾曲随笔（六）》，第2卷第10期，第41页。

② 齐如山《翼宿星君》，第1卷第11期，第283页。

③ 张庆霖《神秘的戏和律吕》，第2卷第9期，第427、428页。

④ 张舜九《剧艺谈片（二）》，第2卷第7期，第56页。

凡今之所谓改良，悉改而不良；凡近人所指摘剧场之紊乱虎杂，悉非旧日所有。

盖今之所谓复古，无非意在炫奇。苟真欲复古，须将今之窳习，悉数铲除，方能发挥旧剧真精神。^①

退一步讲，旧剧改良到最终即使没有获得优化或进步，至少也应该和原来的成就持平。如若一味误诊误治，开历史的倒车，则大背戏改初衷：

但是我这番言论，也不是使伶界一味墨守旧法，不许改良；也不是以前的名角，个个唱的念的作的，都是对的，后学者不能本进步的思想去改良。但是我们要去改良一种事体，虽不能比原有的高超，至少也要比得上原有的。如果愈改愈糟，又何必多此一举。^②

至于旧剧改良的措施，《戏剧月刊》也用了很大的篇幅进行讨论。漱山六房提出了较为全面的方案，主张从提升编剧水平、提高观众眼光、强化写实布景、改善剧本质量等方面综合努力：

愚对于本戏，乃发生以下四点之希望：

（一）吾国旧剧，亦为国粹精华所寄。希望编本戏者，勿专以电光戏法等等，为号召观客之资，应归纳旧剧精彩于本戏之中，俾国粹不至沦胥已尽。

（二）希望提高社会艺术之眼光，勿于艺术之外著手。

（三）布景电光戏法等等，因潮流所趋、营业所系，绝不能屏而不用，但希望亦以艺术眼光观察之。

（四）旧剧中衍曼支离之处，皆删节之，俾融合新旧于一炉。^③

徐味莼主张从评剧家和演员两方面进行改良，通过评剧中肯的反馈和演员的自我鞭策来完善旧剧艺术；也希望学界同仁能起到正确的导向作用：

至谋平剧改良程序，一方面应由诸评剧家，以生花之笔，作忠实的批评，以为指导；一方面则由梨园老板，虚心的接受，务达互相砥砺、互相策进，而底于完善。更望本刊同仁，共作向导，为改良平剧之大本营。庶平剧不至走入歧途，而失去其固有之精彩。^④

第二节 演员

① 吴絮厂《顾误集（续）》，第3卷第4期，第288、290页。

② 徐味莼《望云楼剧谭》，第2卷第2期，第371页。

③ 漱山六房《乱七八糟的本戏谈》，第2卷第11期，第304页。

④ 徐味莼《论平剧之过去与将来》，第3卷第3期，第133页。

旧剧的生存空间遭到挤压，表现之一便是演出场所的边缘化：从舞台戏园等中心场所向堂会和义演等非主流场所的撤退。徐慕云虽然竭力为旧剧打气，但悲凉的语气难掩旧剧衰落的无奈：

自本戏盛行，旧戏即渐式微，不久将成广陵散矣。惟一般有志之票友，慨乎京剧人才之日益凋敝，乃群起共谋提倡，故旧戏虽将绝迹舞台，然堂会及义务戏中得一般票友之串演，犹得屡屡见之。^①

而演员作为演剧的主体，也是观众和评剧家观戏赏曲的最重要的客体和途径。旧剧命运生变直接的体现便是演员群体的萎缩和凋零。人数减少、技艺衰退、艺德沦丧、名家缺失，便是当时演员衰落的最主要的表现。对于这一点，《戏剧月刊》的编辑和作者诸公没有逃避，更没有否认，而是予以客观公正的看待：

缘是老谭故后，只剩半个角色，此外无继起者，非至难耶？（谭氏晚年慨剧学之沦亡，尝谓近日唱戏者，只有一个半角色，一个自居，其半个则指杨小楼言）所谓学者如牛毛，能者如麟角。时至今日，戏艺退化，已达极点。譬之以人，则形去神亡，其死久矣。晚近伶界之濒于破产，无可讳言。即此戏艺一端。已不得不为吾国前途悲。^②

一、数量萎缩

首先是演员人数的减少。西方文明戏、魔术、杂技等最新的艺术样式侵入中国后，以其穿着奇异、道具侧重实物、机关布景新奇等能强烈刺激观众感官神经的特点，迅速站稳市场，夺取了大多数观众的眼球。旧剧作为重视高台教化的高雅艺术，既扎根于平民阶层的土壤之中，自然无法与新剧相抗衡。缺少了观众，各大戏院的生意自然一落千丈，弘扬忠孝节义、礼义廉耻的“正能量”剧本难以见到，取而代之的是水光彩电、鸡鸣狗吠的大杂烩，旧剧舞台上彻底变天，一片乌烟瘴气：

世风日下，人竞佯巧。即戏剧一道，亦今不如昔。昔之所谓激烈奋发、节义廉明之剧本，今伶皆不常演。偶或演之，亦无多观客。于是伶人迎合社会心理，都效黄幡绰标弄百端，以相号召。生旦净末丑，纷然杂投。梨园雅奏，真成广陵散矣。^③

演员群体的总体情况严峻若此，作为戏曲舞台上的主角，生、旦两行的人才储备更是捉襟见肘。在生行称霸梨园之时，生角名家辈出。随着戏曲的衰落和旦行的崛起，生角阵线最先出现衰落的迹象：

① 徐慕云《慕云剧谈》，第1卷第5期，第247、250页。

② 罗切千《戏剧杂谈》，第1卷第1期，第29页。

③ 陶观弈《梁园戏剧小纪》，第1卷第10期，第172页。

当夫清季咸同之间，人材济济，各项英才辈出，允足称梨园鼎盛之秋。洎乎民国初元，老成凋谢，后起乏人，几有才尽之感。试观生行之中，自老谭物化后，全材之选殆无其人，只一叔岩尚差强人意，然方之前辈贤哲，则瞠乎后矣。若夫菊朋庆奎富英宝森连良辈，俱有所拙更无其足道矣。^①

至于今日，退化已极，无可讳言。……平心而论，票界除几个有名青衣小生外，求一完全须生人才，实不可得，非短于此，即短于彼。^②

旦行在取代生行统治舞台后，其人才之繁盛呈葱郁之势，风头一时无二，但依然无法抵挡不断恶化的大环境的冲击。在四大名旦年趋老迈之后，旦行后继乏人，一干女旦固然群星璀璨，却也难续四大名旦往日的辉煌：

张次溪曰：“伶才之难求也，有甚于文士。近二十年来，梨园人才衰落甚矣，即以旦角言，则梅尚程荀而后，无能为继。良可惜也！”^③

二、技艺衰退

余下留在戏曲界的人，大多并非真正热爱戏曲，只是以投机的心态从业。他们的艺术成就莫说不及前辈大师，即使与同时期其他“转业”的演员相较，也难言出类拔萃。他们往往以名角自居，技艺却已严重退化。票友并非出身科班，研习乐曲仅是出于爱好，因此他们水平有限可以理解；可气的是，演员却主动“向后看”，以票友的技艺层次要求自己，难免遭到诟病：

洎乎今日，规模久废，典型全无。自命为名角者，无不自带场面，以掩其拙。而所唱调门，则愈唱愈下，虽扒字亦有其人。可慨也夫！^④

京剧至今日，非惟票友不讲嗓子，即伶人亦不甚研求此道。即此一端，可证旧剧之日渐退化。票友既负保存旧剧之责，务谋所以护之之道。^⑤

退化的程度是惊人的，甚至丧失了赖以传承的艺术规范。演唱技巧暂且不论，演员连最起码的准确度都无法保证：

① 徐慕云《说净》，第1卷第3期，第379页。

② 平民《我对于习戏之见解》，第1卷第5期，第348页。

③ 张次溪《荀慧生传》，第3卷第8期，第488页。

④ 施病鸱《碧梧轩剧话》，第1卷第1期，第159页。

⑤ 邝侯《嗓与腔之研究》，第1卷第8期，第315页。

近日谭调盛行，汪孙二派，差不多算没有了。但是十个唱谭派的，就有十个不对。^①

技艺的衰退又引发了一系列的恶果，几乎对旧剧造成了毁灭性的影响。主要表现在以下三个方面：

（一）、盲目创新，任性胡为

老辈名角淡出以后，由于没有新锐接棒，导致很多绝技失传。此时的演员腹内多草莽，指望他们完成艺术上的继承和翻新，无异痴人说梦。眼见无法超越前贤，又受困于窘迫的经济状况，艺人无奈剑走偏锋。演员们出现技艺上的退步，直接原因就是他们无力达到旧剧缜密繁难的演出标准的要求。所以为寻求出路，艺人的“当务之急”只能是破坏旧规矩，这也为此后旧剧界的“礼崩乐坏”埋下了伏笔：

人情畏难而喜易。拘束过严，必至易生反动。皮黄虽较昆曲简易通俗，至今日伶人依然觉得受规律之约束，为潮流所激荡，必破坏而后已。是以伶界多革命家，而旧规之藩篱尽撤矣。^②

个别艺人的大胆尝试虽是饮鸩止渴，但毕竟暂时迎合了观众低级庸俗的观戏趣味，因此他们在经济和名气上都呈现出爆发式的增长态势。此禁一开，犹如千里洪堤被轰开缺口，眼见“创新者”尝到了甜头，广大演员摩拳擦掌、跃跃欲试，纷纷投入到这场名曰“改良”，实为“破坏”的闹剧中，旧剧的清白开始遭到深重的玷污和践踏。数年过后，即已面目全非：

皮黄二十年来，绝无进步之可言。当夫有清末叶，朝野上下，均乐此不疲。然亦不过以之供耳目之欲，初未尝于戏情戏理上，少加研究也。一般戏癖，惊奇炫异，致使优伶，只求迎合社会之心理。以故巧使花腔者有之，耍弄真刀者有之，淫秽者尽情描写，全本者任意割裂，是不独始末不清、无情无理，不足以劝善而惩恶。且适以诲盗诲淫，而腔调亦日趋滑巧，无真实本领。此所以今日梨园，老成凋谢，后起每有人才缺乏之叹也。^③

毫不客气的说，此时的演员能力与胆量呈反比关系。虽然技艺一日不如一日，可其胆量却一天大过一天。一些名旦信心爆棚，便开始炫耀其“万金油”、“多面手”的本领：

京派新戏的主角——时下名旦——想炫耀其多才多艺的渊博，所以将玩笑刀马刺杀青衣闺阁冶在一炉，甚而有试及小生的。于是发生二种流弊：第一，人各有专长，不能样样都精。……第二，兼习诸旦的时间既久，花旦和青衣，于是混而不分，所以有佻而不佻、贞而

① 陈敬我《绿绮轩谈戏》，第1卷第1期，第98页。

② 冯小隐《顾曲随笔（三）》，第2卷第1期，第37页。

③ 张次溪《梨窝琐记（一）》，第2卷第9期，第396页。

不贞的怪现状，大背皮黄类分诸旦的苦心。^①

“假到真时真亦假”，无知艺人们刮起的这股戏改歪风一时硝烟弥漫、势力熏天。那些坚守底线、秉承旧剧规范并不折不扣予以执行的传统艺人反而没有了市场：

考梨园旧规，定法綦严。今兹久已失其本来面目。而后进变本加厉，力谋发展。苟能延誉，即莫知所为。作俑在先，其无后乎？说者曰：“能创格始足改良。”然愚常闻诸老伶曰：“唱戏这碗饭，再过二三年，就没有我吃的了。”慨乎言之，非无因也。^②

无知艺人为独树一帜、标新立异，不惜置旧戏精髓于不顾，盲目追求新奇炫目，赚取尖叫连连，将旧剧的发展引入歧途。用“金玉其外败絮其中”来形容他们，再贴切不过：

近来不特青衣腔调，推陈出新，即须生唱法，亦五花八门，不可思议。盖老伶凋谢，绝艺沦亡，后起者无实学真传，不得不趋于新奇以炫世。向日所谓金钟大镛、雍容大雅之音，渺不可得复闻矣。……独老伶去世，遗风余韵，与之俱远，虽有智者，不能想像而臆造，此一大憾事也。近世留音片，于流传声调，不为无功。惜为时太晚，老伶无多，可传者殊寥寥耳。^③

对于演员们求新求异、任性胡为的表现，梦觉生曾有精到的评述。他认为由于新剧的传入，戏剧的物质条件得到了极大的丰富。伶人在偏重于布景、道具、行头等物质层面的要素的同时，自然会忽视精神层面。因此演员不再潜心研究剧情戏理，在唱工、坐功等基本功上便放松了要求，一律排练新剧、摒弃旧剧：

今之伶人，有用京胡苏胡合奏者，有用击铃者，并竞尚戏衣装饰之华贵、电光彩砌之夺目。虽不可谓非物质上之进步，然恐倚重物质，对于精神上，即不能如前辈之用心。且近日一般生旦主角，专排新戏，以引诱观众，对于旧戏之情节最佳、唱做并重，富有艺术之价值者，乃搁置不演。虽不得谓非应时势之要求，然在鄙意，此辈因演旧戏，人人懂得。且唱工、词句、道白、台步、做工，一举一动，皆有先正典型，不可假借，故难于讨好。虽舍旧排新，至于外江派观众，专以看戏为乐，若《狸猫换太子》、《宏碧缘》、《封神榜》等戏，以机关布景，倾倒一时；又或捧角以面貌之美丽为标准，做工专喜风骚。是皆不足与言艺术之真精神也。^④

① 徐筱汀《京派新戏和海派新戏的分析》，第1卷第3期，第468、469页。

② 张庆霖《我的罪言》，第1卷第11期，第268页。

③ 陈彦衡《旧剧丛谈》，第3卷第10期，第273页。

④ 梦觉生《江天小阁谭戏》，第2卷第7期，第112、113页。

具体而言，可以从以下几个角度看待这种现象：

1、唱工

可悲的是，不止二三流演员行此小道末流之事，就连一干名角和老艺人也“晚节不保”，不仅没有制止年轻演员的这种浅薄之举，反而为虎作伥，变本加厉、滥创曲调，充当起了旧剧灭亡的开路人和掘墓者。恰恰这些演员名气较大，举手投足之间都备受关注，他们的这一行为自然误导了很多后进伶人和戏曲知识不丰富的观众：

余推测最近之将来，花衫非舞女化、武生非卖艺者化、布景非魔术化，不足以引起观众之兴趣。故最近各舞台所排之本戏，远不如旧剧有味可寻、百观不厌，一伶有一伶之特长，腔调作派，处处可以寻味，可以研究。更甚者，一般时髦伶人，惯使油腔滑调，捧之者美其名曰新腔，曰时调。一般盲从青年、无知女子，无所适从，似无此种油滑腔调，不能尽兴。最奇者，家学渊源之老伶工，亦多趋时就俗，变本加厉新创奇腔怪调。深为该伶等不取。^①

艺人在演出时常耍小聪明，“每遇忘词或脱略之处，辄以他剧句补之，以致误传后世，转以讹者为正当。”^②此种恶习相沿成风，久而久之，“谎言反倒成为真相”。

此外，演员在学唱时“大都死学腔调。到了唱的时候，又不先审自己的嗓子，能唱多高，硬争调门上下，拚命狂喊，声尚不能成声，遑论韵味。”^③

因此，演员应当首先对自己进行准确定位。“唱戏用嗓子，总要使之有余。例如能唱乙字调，宁可唱工字调，或工半调，到了唱的时候，对于顿挫收放，庶可以转折自如。否则狂喊乱叫，虽可以邀皮相耳食的人们称许，终要为识者诟病的。”^④只有根据自身的嗓音条件演唱，才能游刃有余、收放自如，不至于贻笑大方。

面对被破坏殆尽的旧剧艺术，名角老伶们应该率先垂范，做好表率作用，强化职业操守，严守旧剧成法，在原则问题上不能有丝毫妥协。只有这样才能提携后进，逐步恢复旧剧规范：

但是依我个人的意思，以谓现在戏剧，比较清同绪间，要退化多了。所以退化的原故，不外乎一般好奇投机的角儿们，专以油腔滑调欺骗外行，使多数不懂戏剧的观众，走入歧途。久而久之，对于循规蹈矩的腔调和作派，除了几个内家外，简直无人过问。并且我还以谓既然称为名角，应该处处可以使人效法，对于原则，是一点不能错的。否则使一般后进，就错得不堪闻问了。^⑤

至于票友和外行，抱着爱好和娱乐的态度去唱戏，自然无可厚非。但也不可丝毫不遵乐理，

① 徐味莼《论平剧之过去与将来》，第3卷第3期，第132、133页。

② 羽公《戏词悖谬考（续）》，第3卷第10期，第304页。

③ 陈敬我《绿绮轩谈戏》，第1卷第1期，第98页。

④ 陈敬我《绿绮轩谈戏》，第1卷第1期，第99页。

⑤ 徐味莼《望云楼剧谭》，第2卷第2期，第371页。

信口浪唱，这样不仅不利于旧剧发展，对于听众也是一种折磨。相反，能力越大，责任就越大，由于票友的文化层次普遍高于演员，所以他们更应努力研究戏理，在此基础上再行演唱，既能提升自身戏艺，还能指导纠正演员的错谬。内行和外行互相配合、互相激励，力求实现旧剧中兴：

夫习乐研曲，首贵自娱，果能爱好由衷，则索居无俚。倦劳抑郁之际，振喉长啸，神体顿为舒和，养心之道，莫善于此。然人不能离群而生，自歌自娱，固属清贵。而吾之歌声，必触人耳，若粗俗不堪，厌人听闻，亦非乐理所许。故必再求其娱人乃可，此研究戏剧之所以不容稍忽也。乃今之内行，徒事媚座娱人，己身反无乐趣可言。登场傀儡，何异娱人玩偶，故其人格卑下，其失在自贱过甚；反之。外行只知自乐所乐，信口狂歌，不守绳墨，中人欲呕，亦所不计。品固清贵，非议立致，未免自视过高。为今之计，惟有以外行自娱之初衷，充量发挥，以达内行娱人之谐和。则一己之乐趣既伸，人群之同情亦显，熙熙和和，自无格格不谐之虞矣。斯诚研究戏剧者之先决要著也。^①

当然，以上措施并不是要求演员严遵旧法，不得有丝毫发挥。相反，艺人在对旧剧彻底了解的基础上，“无论生旦，都应当变幻，以醒耳目，提观众的高兴。”^②

2、坐功

在表演上，演员任意裁剪旧剧套路，导致演出时非驴非马的情形也时有发生。演员以奇藏拙、以新盖丑，虽然可以蒙骗过单纯的观众，却难逃方家法眼：

明明一出很有精彩之剧，而加以不伦不类之舞剑，不特使原剧减色，且使一般捧场者虽欲捧而无所措手。津沽曲家，虽不及旧部之盛，然识曲者固不乏人。余甚望今后所谓名伶者，果有真实玩艺，不妨一显身手，否则不如循规蹈矩唱其所能唱者之为愈。然伶人之解此者有几人哉？^③

演员要想获得票房和口碑，“自当切实研究。若于练习未纯熟前，就想登台卖钱，恐怕无人光顾。”^④只有内功练好了，观众才肯掏钱叫好。

具体到表演技巧，首先便是“求真”。如何求真？“入戏”自为不二法门。徐崇孝和陈小田都对此作了详细说明。演员在表演时，不仅要忘掉观众，还要忘掉自己，将自己和所扮演的角色融为一体，“我即角色、角色即我”，唯此才是真正的入戏。另外，这种状态不仅在自己表演时要保持，在其他角色表演时亦须如此配合，应贯穿演出过程的始终，做到“戏不散场，人不出戏”：

徐崇孝君尝谓凡扮一剧中人，于上场之先，心中万不可存一假字，须要设身处地做去，

① 徐筱汀《啸庐论剧》，第1卷第2期，第219、220页。

② 梦觉生《江天小阁谭戏》，第2卷第7期，第114页。

③ 刘秋江《论舞剑》，第2卷第5期，第299、300页。

④ 平民《我对于习戏之见解》，第1卷第5期，第348页。

始得入情。而在他人唱做时，亦不可以为与己无干，东张西望，致减成色。^①

余谓名伶演剧，亦当纯用此一方法。满园子人都看他，他却心中意中，全不许有满园子人，非但不许有满园子人，并不许有他自己。若是心中意中，有了满园子人，便忘不了他自己；若是心中意中，有了他自己，便忘不了满园子人。若是忘不了他自己，并满园子人，便一定要忘却自己所饰之人。……盖名伶之此所以如此演，如彼演，实都为描摹所饰之人也，非如此不足以称名伶。^②

其次便是“传神”。光动作到位是不够的，还要注意运用准确而丰富的神态表情将喜怒哀乐生动地诠释出来。演员只有面部表情和身段动作配合娴熟时，才能称之为“内行”。此外，不仅演员要注意，票友也应以此方法为准绳：

故有票界不讲身段一说。其实身段一坏，即失去唱戏资格矣。愚谓唱工做工，票界诸同志，须双方并重为是。……初学戏者，第一要练习台步，出场身段万万不可含糊。……故脸上有戏为最难。全要设身处地，将离合悲欢，传出神来，手眼身法步，连贯一气，乃称内行家。^③

名伶演戏，不仅以技艺取胜，即神情气度，亦足以动人。盖技艺佳否，非内家莫辨，神情气度，则人人皆能见之也。^④

3、道具、行头

唱工和坐功既已被“改造”得“体无完肤”，布景、道具、行头等作为新剧的强项，加之改变起来容易上手，自然更不会被演员放过。由于坐功不佳，他们只得“专藉翻行头以炫奇，则真艺术乃概置于不顾。……环顾海上武生中，除藉行头骗人者外，尚有比种确具真实艺术之人材否？”^⑤就连一向偏重坐功的生角也未能免俗。

而这种翻新，表现在服饰上更为出格。个别戏园主和行头铺老板利欲熏心，结成生意上的合作伙伴。为了盈利，他们不惜饮鸩止渴，把各种服饰行头改制得出离丑陋，以满足观众逐渐扭曲的“审丑”心态。并且不知羞耻地加以推广，以此获取更多订单：

即就装束而言，亦未必尽合古代之式样。然亦决非现时上海各舞台所谓改良之离奇服式，与帽盔上饰以禽兽者，此特少数梨园老板与行头铺掌柜为敛财计耳。然怪态百出，既无考据，

① 陈敬我《绿绮轩谈戏》，第1卷第1期，第100页。

② 陈小田《演剧谈》，第1卷第2期，第299页。

③ 李芝荪《论身段做工》，第1卷第4期，第121、122页。

④ 冯小隐《顾曲随笔（六）》，第2卷第10期，第43页。

⑤ 徐慕云《慕云剧谈》，第1卷第5期，第247、248页。

复欠学识，徒知博社会上一般无知识者之欢迎，致沦国剧于百劫不回之绝境，殊可恶也。^①

此外，演员出于自身能力所限，或为迎合观众需求，会在演出时将全本戏随意删减或调换顺序，只演出自己擅长或观众爱看的，对于那些自己不擅长或观众反响不强烈的唱段，则会不加分析，予以删除。这样固然节省了演出时间，提升了观众满意度，可是难免会去掉一些精彩的唱段。而这些唱段在长久地“被封箱”之后，慢慢也会被世人遗忘：

吾人对于伶人演剧，辄恨其掐头去尾。若演《虹霓关》，不带《洞房》，即一例也。^②

（二）、弄虚作假，虚荣骄傲，素质低下

一般的演员为求出名，绞尽脑汁与某名角拉师承关系，不惜无中生有，颀颜挂靠在其麾下，以“传人”和“正宗”自居。妄图以假乱真、以次充好，求得一个“名门之后”的好出身，幻想“大树底下好乘凉”：

今大江南北，凡习须生者，均以谭派相标榜。……而所谓谭派之须生，于哼字诀则阐发靡遗。呜呼！雅乐不作，谬种流传。英秀在天之灵，将对于一般冒牌而享大名者，大声疾呼曰：“非吾徒也！”^③

今之习须生者，靡不以能哼两句谭腔自豪。然真能得谭腔中之奥妙，运用之玄秘者，则寥若辰星。盖一般者所歌，既非本于谭之中年，又非宗其晚年。多自出心材，任意造腔，反大胆自命为谭派而不自惭，可耻孰甚！^④

至于被其剽窃的派别之唱腔唱法，他们却丝毫不作研究，顶着“高徒”的虚环，行招摇撞骗之实，由着心性胡编乱造，深为行家所不耻：

（谭鑫培）现在虽已死了，但是新出的须生，十个就有九个要打谭派的旗帜，去混饭吃。什么谭派正宗呀……虽是吹得出劲，闹得烟乌瘴气，要问他们，谭派的好处在哪里，我敢说他们做梦也想不到呢。^⑤

面对这种情况，詹脉脉认为演员在选择所要学习的唱腔时，不应只看名气的大小，一味去追逐名角，而应该审时度势、量体裁衣，根据自身嗓子的特点选择派别。在学习的过程中也不能勉

① 徐味蕤《论平剧之过去与将来》，第3卷第3期，第131页。

② 刘秋江《小补之斋剧话》，第2卷第6期，第436页。

③ 詹脉脉《退思庐剧话》，第1卷第1期，第48页。

④ 鄂吕弓《谭腔之研究》，第1卷第1期，第49页。

⑤ 陈敬我《绿绮轩谈戏》，第1卷第1期，第98页。

强，要学会灵活变通，逐渐形成自己的风格：

然学汪者，或因嗓音不宜于汪，而偏欲学汪；或有嗓宜于学汪，而以不善学故，极其弊，未有不流于嚎者。学谭学孙者，或因嗓音不宜于谭孙两派，而偏欲学谭与孙；或有嗓音宜于学谭与孙，而以不善学故，极其弊，未有不流于哼且嚷者。总之，伶人学唱，入手时，须各量力，不容丝毫勉强；成功后，尤贵变通，不可死煞句下。^①

徐慕云认为不论哪个派别，不管其词句是高雅还是通俗，只要文辞顺畅、曲调优美即可。观众在看戏时不要教条死板，应把注意力从咬文嚼字上转移出来，多放在音乐上面：

鄙以为不论其为谭词与否，只求其文理通顺，无损乎腔调之美，即为上乘。况谭氏准词，不能决其必佳妙，非谭词亦未必尽属俚俗。梨园中素有谈板不谈词之说，吾辈又何必效庸人之自扰耶？^②

其时演员一叶障目，随着大师们的渐次去世，在“假冒伪劣产品”充斥戏曲市场的大环境下，他们单薄的戏艺已属“上乘”。再加上朝廷的奖掖和观众的捧场，演员身价得到极大的提高，因此他们变得虚荣浮躁，只知纵情享乐，接受大众的山呼拥戴，坐吃前辈留下的财富，反而荒废了老本行，不去精研戏理，充其量只会注意到嗓门和发音。至于更深层次的学问，他们无暇顾及，更无力顾及：

盖彼辈本乏常识，且好虚荣、多娇气，对于剧事，徒讲皮毛，不知研究。关于美术方面，尚知讲求。关于文学方面，绝少革新。迨清末叶，慈禧后与其臣僚，竭力提携，伶人之身价虽以渐高，而于剧事毫未经意。一般宗室子弟，茶寮饭庄，引吭高歌，街头巷尾，不绝弦索之声。所研究者，大都为宗派，以及板辙音调。最大限讲求声韵及吐字，对于词句之删增、剧情之改革，皆疏忽不求其精，以致习久相沿，成为惯例。后学者知其然，而不知其所以然。虽唱词限于韵辙音声，不易随便更改，但能细心推敲，亦非牢不可破，绝对不能变通。^③

演员素质的低下不仅体现在技艺的衰落上，更表现在个人修养的粗鄙上。留守圈中的艺人，因为竞争压力的明显减小，加之无知观众的狂热追捧助长了他们的傲气。因此，演员放松了对自我的管制要求。“间有一二稍负时名者，类皆气质俗鄙、举止粗浮，有如沐猴，何殊画虎？近来旧剧须生，不能执歌坛之牛耳者，未始不因此也。”^④

① 詹脉脉《退思庐剧话》，第1卷第1期，第48页。

② 徐慕云《谈南天门》，第1卷第1期，第40页。

③ 徐味莼《论平剧之过去与将来》，第3卷第3期，第132页。

④ 陈彦衡《旧剧丛谈（续）》，第3卷第4期，第281、282页。

（三）、敷衍懒惰，动机不纯

戏艺的退化和长期的投机取巧让演员变得懒惰和麻木，莫言票友和外行，就连所谓的内行和名角也不去维护自己的声誉。练功不下苦，到演出时自然心虚害怕，只求敷衍搪塞过去，混得养家糊口的钱财即可。以如此心态登台，无怪演出质量低下不堪；彼时演员逡巡圈中，或图方便继承家风，或为生计所迫无奈入行，若问是否出于对戏曲的热爱，答案恐怕令人失望。“兴趣是最好的老师”，指望一帮身曹心汉、志不在此的演员去传承旧剧、振兴旧剧，既是他们的悲哀，也是戏曲的悲哀：

今之沉迷戏剧者，多若江鲫，盛极一时，求其能彻底了解戏剧真义者，却百难睹一。试观内行之中，多惮练工之苦，每视登台为畏途，潦草塞责，在所不免。纵使认真奏乐以保令誉者，亦繁有徒。惟其腹笥多属空如，牵强附会、张冠李戴之错谬，俯拾即是，故常遭人讪讥。且其习曲之动机，非由衷心所爱好，实多迫于贫困，或格于世业，故多索然无味，且乏精彩。由此以观，自尽阙职，尚有不逮，对于所负改良社会种种艺术使命，自无由了解，更难冀其发挥也。外行对于斯义，诚较清晰，惟其弊在常以儿戏视之，只求皮毛，不事深造，最后目的，即为登台出风头，所见更隘。二者既有所蔽，是不能无所调剂与纠正也。^①

三、文化水平薄弱

自古以来，艺人多出身卑贱、家境困难，很少获得受教育的机会，因此大部分演员的文化水平极为有限，文盲、半文盲者不在少数。“伶人之知识薄弱，怎样学来就怎样演唱，要问他剧中的情节与戏剧的价值，他便不深知了。”^②

对于师傅而言，他们宁肯收纳没有任何基础、白纸一张的徒弟，也不情愿要那些自己摸索，没有接受过正规训练的“泥腿草根”。因为他们积习已久，不规范的唱工坐功一时不好去除，难以雕琢成大器。而且一旦放松监管，又会不自觉回到错误的老路上：

学戏者如胸无点墨，虽遇名师，于字音上终难纯正。即令暂时无疵，离师后亦必弊病丛生。因此等人从声韵学上，未能知其奥妙，而易受不正当感染也。^③

学员受教育水平低下，师傅也绝非饱读诗书之人。因为自戏曲肇端，师徒的知识储备都很贫瘠，他们之间的授业方式大多是口耳相传。而这种没有文字、乐谱等纸质或实物材料作为准则规范的原始方法，因为发音、听力、理解不一等原因，往往在师傅口中是一回事，到了徒弟耳中就是另外一回事了，极易产生错误。而随着时间的推移，这些错误会越积越多，正解也越来越模糊：

① 徐筱汀《啸庐论剧》，第1卷第2期，第219页。

② 张笑侠《蒹葭蓂戏话》，第2卷第7期，第161页。

③ 陈敬我《绿绮轩谈戏》，第1卷第1期，第100页。

皮黄脚本，固极简陋。然口传心授展转致误者实不少。更有原本并无大疵，为伶人改篡至于不可收拾者。^①

由于师傅所云几乎是演员学戏的唯一途径，也是判断他们的唱作正确与否的唯一标准。所以学员纷纷将师傅奉若神明，谨守师尊所传，即使偶有怀疑，也不肯稍加更改。当识曲者指出错误时，他们还会予以抵制，维护恩师尊严不受侵犯。这样一来，旧的错误得不到纠正，新的错误又不断产生：

谈戏曲者，皆道内行知其然，而不知其所以然者居多；外行则多知其所以然。盖内行演戏，只晓谨守师传，不问疵谬。以为师传教我如此，我即如此，至于戏中错处，多不知检点，故不逮外行远甚。但亦可见内行太乏学识耳。^②

伶人唱做，死守师传，以讹传讹，愈传而讹愈夥。久而明知其误，因相沿如此，不敢稍有更动。吾辈虽口头为彼等纠正，十有八九，阳奉阴违。或即直言奉上云，我师传所授，即系如此。似乎彼之师传，神圣不可侵犯。^③

相较于演员，票友多为饱学之士，文化水平很高。在积累了一定的学识之后才开始学戏，对剧词和音乐的理解畅通无阻、驾驭自如，偶尔的灵光一闪还能为全戏增色不少，师傅指导起来也容易上手。因此他们进步神速，一些票友的技艺甚至超过了演员：

伶人自幼坐科，强半目不识丁，以故所有唱句，悉凭先生口授。音韵腔调，虽有怀疑，不知质问；表情做工，墨守成法，未谙变化。久而久之，以致积非成是，以伪乱真。故欲使之艺术化，非经长时间训练不为功。票友不然，其学戏均在成人之后，对于五音六律，虽未必洞悉底蕴，然稍有疑似，一经指示，即能心领意会，豁然贯通，不若科班之不易训导。缘是票友之技，往往有在伶人上者。^④

为提高艺人的文化素养，张次溪认为艺人在学戏以前就要多加读书习字，掌握一定的文化常识。这样既有助于矫正谬误，也利于演员更深刻准确地理解剧本，提升表演技艺：

伶人演剧，多不明戏之原委，大都仅知其名而已。盖伶人学戏，多口传心授，鲜有以文字相授受者。缘伶人粗俗，读书者少，不知戏剧既属美术，尤有实用，一有舛错，不独贻笑

① 杨草草《顾曲杂言》，第1卷第10期，第110页。
② 张舜九《梨园丛话》，第1卷第9期，第534页。
③ 徐则曾《顾误录》，第2卷第3期，第535、536页。
④ 施病鸱《谈言菊朋》，第3卷第8期，第675页。

大方，抑且贻误匪浅。故今后之为伶者，须先读书识字，了然历史地理文言艺术之大要，然后习唱习作，则胸既明了，作唱自能高人一筹。而伶人见重于社会，又将高出数倍于今日矣。不然，以中国绝妙之艺术，日相授受于粗俗伶人，则美点日失，终恐无人提起矣。岂不大可惜哉？^①

徐筱汀着眼于长远，认为若要根本提高演员素质，非创办戏剧学校不可：

伶人自幼习剧，未暇读书，对于剧情与咬字，每多误解，甚或以讹传讹，致剧词欠通、字音欠准。斯皆戏剧前途之障魔阻碍，须积极改良者也。改良之道，惟有创设戏剧学校，招收爱好戏剧人才，半授以技，半授以学；管理组织，可仿科班，略事采长弃短；多以声韵及历史诸学，灌输其智慧。则上述诸弊，自可免除。^②

四、地位卑贱，饱受歧视

自戏曲诞生以来，伶人的地位就和妓女、乞丐相类，同居社会最底层，“梨园不为所重”成为世人的共识，民国时期也不例外。而当女旦登上戏曲舞台之后，这股歪风愈刮愈烈，有的演员不仅被人包养，甚至沦为娼妓，把戏曲界的最后一丝颜面也丢失殆尽。一时间，“娼”和“优”没有了界限，女伶成为妓女的代名词：

尝闻人云：“戏曲，良家子弟所扮者，谓之行家生活；娼妓所扮者，谓之戾家把戏。”可见娼与优，当别为两途也。优无分为男女，同为良家子弟。然自女优风行以来，兼营娼业者，实繁有徒，实足贻梨园之羞。薰莸并茂、泾渭同流，孰为良家、孰为娼妓，难于判断矣。故有司亟宜设法甄别，严加取缔，俾得正本清源，而便提倡高尚优美之艺术。^③

姚民哀认为造成演员社会地位低贱的原因有两个。第一是政府对戏曲没有给予足够的重视，更没有在财政和经济上予以扶持。戏曲作为通俗艺术的代表，虽然在教化人心、移风易俗方面发挥了重要作用，然而演员却没有得到相应的尊重；第二是由于历史原因，民众的成见太深，长久以来称演员为“戏子”，待他们若玩物，自觉与伶人划清界限，把他们与普通人生硬地割裂开来：

就我个人的意见推想起来，戏剧的大障碍，乃是公家没有预备大宗通俗教育的经常费，以至通俗教育第一利器的戏剧，不能突飞猛进。……故此戏剧的趋势，仍只得任其自然的兴废，以至无声无臭。因而戏剧的名义，虽戴着很高尚的头衔，演剧者的实质地位上，再也升不上去。只有一种职业的戏剧，由一般职业演剧者表演，至于那些职业演剧者，其中优美的

① 张次溪《梨窝琐记（一）》，第2卷第9期，第399页。

② 徐筱汀《啸庐论剧》，第1卷第2期，第221、222页。

③ 张次溪《梨窝琐记（一）》，第2卷第9期，第398页。

虽然不在少数，毕竟恶劣的居多。再加民众对于那句“梨园不是当家郎”俗语观念，尚未完全打倒。如果有个职业演剧者，跑到穷乡僻壤去，途人定多窃窃私议道“这是戏子”、“这是文明戏子”。唉！难道戏子和普通的人有什么异样吗？^①

因此，若要提高演员地位，一方面需要艺人克服自卑心态，自尊、自爱、自重，另一方面更需要社会各界人士摒弃旧有观念，把演员当作正常人和艺术家看待：

至于伶人地位，亦应提高，欧美伶人，亦系职业之一种，绝无高下之歧视。而我国伶人受昔日私坊像姑之影响，故不为人重，此风虽已缔止，惟伶人相沿成习，自卑之观念已深，故几不克自振。欲挽此弊，固赖社会人士之捐弃旧观，亦须伶人自知自重，不负人之雅意，方有成效也。^②

五、身价虚高

虽然演员们的技艺在下降、艺德在沦丧，然而相较以往，此时观众不仅审美趣味和欣赏水平在降低。长期无缘得见名家风采的他们已成井底之蛙，想当然地认为如今所看到的这些演员，便代表着戏曲艺术的最高水平。所以他们不再以过往对待名角们的苛刻标准来要求当下的演员，而是得过且过、听之任之。观众这种默认纵容甚至赞许的态度更让演员有恃无恐，即使偶尔受到一些真正懂戏曲、爱戏曲的人士的批评，他们竟也不以为耻、反以为荣，甚至把挨骂作为炒作的机会。更让人难以理解的是，演员们的身价不降反增，与其艺术水平完全呈反比，甚至是以往名角的数倍之多。对于这一怪像，朱楚生给予了猛烈的批判：

拿现在谭派须生的包银来比比看，不知要比谭鑫培大上多少倍了，然而讲究讲究他们的艺术，别说不能比谭鑫培好上多少倍，就连十分之一也及不上。爱买贵东西的人们，总说价钱贵了，东西必然好，决不是白贵的。但是谭派须生的价钱贵了，东西却没有好，恰是白贵的。请教爱买贵东西的人们，下何转语？

现在艺术远不及谭黄的，包银之大，却要驾谭黄而上之，却从来没有听见内外行骂过。掉句文，京人何薄于谭黄而厚于远逊谭黄者。……咳！现在的艺员为何这般不怕挨骂？这话又说回来了，现在的艺员，也就只有不怕挨骂的程度，比从前的艺员进步啊！

越是在谭鑫培一天赚四十吊钱的时代，须生的嗓子越是溜亮，大概以工字调为最低限度，只许再高，不许再低；越是在谭派须生妄赚大包银的现在，须生的嗓子越是枯涩，越是一兜儿痰。别说没有唱得过工字调的，连工字调都没有够得上的，顶多只许唱六半调或者六字调，六字调再够不上，不妨把弄堂里“换碗”、“豆腐花”味儿的字扒调唱将出来。咳！包银高

① 姚民哀《为什么要有戏剧》，第1卷第2期，第270页。

② 徐筱汀《啸庐论剧》，第1卷第2期，第222页。

上去了，调门矮下来了，想不到调门与包银是这般的消长。只是冤了我们，尽花市货的钱，尽买次货。^①

成之具体介绍了演员包银的数量：

角儿的包银，继长增高，漫无限制，很能使舞台老板畏缩不前。尤其是经济支绌的舞台老板，差不多完全没有邀请名角的能力。大抵北方号称名伶的包银，每逢南来一次，必增加一次，好像是谁给他们定了例子一样。……这还是次一等的角色，至于三杰（梅兰芳，杨小楼，余叔岩）、四大金刚（梅兰芳，程砚秋，尚小云，荀慧生）的包银，那就要从万数上说起，多的是四五万，少的是两三万。^②

演员们增长幅度过高、频率过快的包银给戏园，尤其是小戏园的经营者的经营者带来很大压力。为了节省开支，很多戏园请不起名角，只得邀请次一级的演员，但次一级的演员又无法有效吸引观众，门可罗雀导致票房不佳，而票房的减少又加剧了戏园的经济拮据，以此形成恶性循环。中小戏园因入不敷出而纷纷倒闭，大戏园的生意却日渐兴隆。眼见竞争压力减小，他们便坐地起价，向集中垄断的方向发展。因此，普通观众无力进入戏园看戏，戏曲贵族化的倾向日趋明显。

对于造成戏曲贵族化、演员包银天价化的原因，冯小隐进行了细致的分析：

自入民国，官僚军阀，钱来太易，拥资百万者，仅称小康，虽清时号称极富之庆亲王李鸿章辈，亦且瞠乎后矣。若辈既富有多金，广营金屋，多置后宠，阔人姬妾，常虞银钱，无处可用。而听戏，亦为赏心乐事之可以消耗金钱者。若辈于戏绝无所知，但求人物之漂亮、衣饰之新奇，即为若辈所注意。而座位之讲究、伺候之周到，亦为无上要义。此梅兰芳之所以能投机，为不世出之人才也。售价愈高，愈见顾客之阔，虽售十元一座，益形阔绰，愈为欢迎。伶人以营业为生，于是揣摩风气，戏剧渐成阔人专有之娱乐品。近有存媚外心理者，更一变而为洋庄销行货，好恶非公，是非渐泯。在伶人方面，专重在座位、行头、布景、灯光；在顾客方面，则在排场阔绰耗财买脸。于戏剧二字，未免去题太远。^③

为了戏曲的健康发展，必须对演员的包银进行限制。只有他们的包银减少了，票价才能降低，老百姓才能看得起戏，戏曲才能向着平民化的方向发展。戏曲只有平民化，才能真正走进民众内心，起到社会教育的作用：

又伶人之包银，动辄巨万，少亦数千，日仅工作一二小时，故养成骄奢淫佚之习。最好

① 朱楚生《今夕包银调门的消长》，第1卷第1期，第59、60页。

② 成之《一般舞台的趋势》，第1卷第7期，第149、150页。

③ 冯小隐《顾曲随笔（七）》，第2卷第11期，第246、247页。

与以限制，以免涨价过巨、售座过昂之弊。良以戏剧贵平民化，不可贵族化也。且戏剧之可转风易俗，须先自平民入手，售座既昂，生活力弱者，必抱向隅之憾也。政府果能将戏剧，去芜存菁，公开出演，对于社会之进化，有裨实莫大焉。^①

此外，冯小隐还建议成立演员自己的公会组织，制定统一的行业规范，以保护艺人权益，统筹安排演出，避免盲目、恶性竞争。把梨园公会在各大城市都成立起来，使之常态化、制度化，并且要有规律地组织活动：

现在各行，皆有工会，惟伶人尚付缺如。虽有梨园公所，并无规律可言。在从前伶人，搭此班即不能再在彼班出演。今也不然，黠者日演数处，愿者终岁闲居，致富者上拟王侯，贫者下侷乞丐。且近之名伶，好以新奇骗人，假革命化之美名，而破坏成法。情节技艺，姑不具论，而侮辱历史上之往哲先贤，实为万不可恕。^②

第三节 编剧

民国时期的编剧多为文人，他们以编制脚本为业余爱好，不似前辈那般以编剧为职业。文人编剧“以文为曲”，其编制的脚本固然才华横溢，却也有诸多弊病，“他们只熟于诗文，对于戏剧的原理和精神，都不甚了解。所以安排板别的时候，每苦于不能和剧情翕合。况且剧词的文意过深，几乎和南昆竞美，这便失却皮黄通俗的本意了。此外还有专谋个人讨好，和立意过高二种弊病。因为全剧只为一入着想，配角们就无用武之地，全剧如何能有声有色呢？立意倘使过高，有时便和剧情相悖。……此外尚有不知经济冗场，和利用暗场两种弊病。要知戏剧须有专家，才可以头头是道，绝不是骚人文士，可以妄自涉猎的。演剧诚然不易，编剧却较演剧更为繁难。中国能有几个人像陈墨香（荀慧生的编剧能手）先生那样的渊博呢？”^③

郑子褒认为当世名角之所以能大红大紫，很大程度上要归功于捧他们的文人不遗余力为其编制新剧。但剧本出现文字晦涩、场面冷淡等问题，并不能归咎于编剧，毕竟“术业有专攻”，他们的本行还是文人。要怪只能怪演员自己没有学问，不会创作：

据不佞的观念，以为要戏唱得好，第一件须要注意到脚本的良窳问题。脚本好了，戏的本身亦自然有意义有价值了。自从伶界大王梅兰芳以古装新戏行世以来，梨园界诸大名旦，对于脚本问题，无一不加以充分的注意。于是一般的名士，乃得大献身手，各替其所捧之角编制新剧，以相炫耀。这是何等热闹何等好看的一回事啊！不过我以为名士所擅长的是文字，对于戏剧，未必有深刻的研究。掉笔弄文是行的，编制脚本，未必定能对工，不是文字太晦，

① 徐筱汀《啸庐论剧》，第1卷第2期，第222页。

② 冯小隐《顾曲随笔（七）》，第2卷第11期，第245、246页。

③ 徐筱汀《京派新戏和海派新戏的分析》，第1卷第3期，第467、468页。

便是场子忒瘟。这个毛病，不为别的，就是犯在伶人自己不会动笔的缘故。^①

为力矫剧本之劣，编剧首先要精通戏理，也就是成为内行。在此基础上还要做到以下两点：

编剧者，以一字之同，遂致错误，殊堪发噱。虽小节，无妨大体，要亦有志改良戏剧者，所不可不知也。

改良戏剧，应先去淫褻处。然皮黄剧于此点甚少，故改良须由秦腔蹦蹦昆腔大鼓，以及各省之小调作起。^②

编剧应充分发挥主观能动性，不要抄袭、剽窃旧剧本，而要多一些原创的本子，以此保持观众的新鲜感，逐步提升他们的期待视野：

编制新戏，最忌窃盗旧场。同一样之场幕，在旧戏则可爱，在新戏则可厌。此固由于观者有先入之见。而编者不肯自求途境，但窃取旧场以冀省事，精神固已失矣。^③

提升剧本质量，最根本的是从文词下手。因此，编剧在遣词造句上要力求通俗易懂、真挚可感：

京剧剧词之陋，诚足攻击。第矫枉过正，藻饰过当，使趋于典丽雋皇之途，从一方面观之，未始非美。但戏剧乃通俗教育之一种，义在通俗，当以天籁为宗，而无取于典则。……其次，戏情为戏剧之根本，必真挚动人，始得焉美。俗固不可，雅亦不宜。^④

一、剧本

编剧水平的良莠不齐导致的直接后果便是剧本的参差突兀。首先，剧本产生大量的错别字，导致语句不通，演员观众皆不知所云。再加上个别书局印刷厂的“盗版”刊印，时间既久，剧本的真相竟然遁迹而不可寻：

阅其脚本，又皆鲁鱼亥豕、别字连天。坊间戏考，照此翻印，久而久之，竟成可解不可解之势。欲求明了，如猜哑谜。评剧诸公，因有商改戏词之倡论，夫戏词不通，固应删改。然做工上之谬误，亦何能容其存在？……伶人未尝学问，无足深责。独怪票友及一般票友下海者，其中不乏通人，乃亦复人云亦云，不肯稍异。岂独于积习，不甘为戎首耶？是无怪新

① 郑子褒《介绍一幕王芸芳编的脚本》，第2卷第1期，第97、98页。

② 刘龙光《逸庐戏谈》，第1卷第7期，第107、108页。

③ 杨草草《顾曲杂言（续）》，第2卷第3期，第566页。

④ 陈达哉《梅派戏之将来》，第1卷第6期，第413、414页。

文学家，斥旧剧为不合情理矣。^①

旧剧剧词，因一二字之讹传，致沦辞意于不通达者极多。……一时代有一时代之精进，后人能改的是，即可依后人以传于后人者。庸必以老伶为定鹤耶？

戏愈普通，其词句愈庞乱纷歧。伶票初习，无所准绳，亦是一病。^②

其次，剧本脱离时代、脱离生活。名旦称雄以后，编剧兼捧角家多以古时才子佳人为素材，既为讨名角欢心，又可提升演员地位（起码可提升其舞台档次）。这些剧本多为上层社会专属，无法起到社会教育的作用，普通观众并不感冒：

京派新戏的主角，都是时下名旦，剧情多取材于古人的流香遗芳，一切穿插和装饰，都很奢侈，俨然是贵族化的艳史。对于社会上，绝无良好的贡献。……以致有阴盛阳衰的现象。这种流弊，须要竭力的纠正才好。^③

再次，旧戏的剧本除昆腔高雅外，其余剧种多多少少都有陋俗之处，至于各地小戏，更是粗鄙不堪，因此必须予以改良；新编戏也不见得高雅，只是脱离实际盲目欧化，全然不保留旧剧的精华：

戏剧为文学美术之一部份，值此科学昌明之候，亟应渐次改良，俾于社会教育，小有补助。乃旧有者，词多俚俗，新编者，一味崇尚欧化，竟将古代文化之精华，蹋除殆净。不知中国旧剧，从表面上观测，似极浅近，若细加研究，则非用十余年之工夫，不能得其奥妙。惟词句除昆腔外，多陋俗不妥之处。^④

因此，剧本的改良显得尤为重要。首先是对现有的剧本进行审查和筛选，“窃谓剧本审查，确为目下旧剧界唯一重要工作。伶界中人，近已不乏有识者。此举应出自动，淫秽杂剧，当然不能演唱；其他过于腐败之剧本，暨不合潮流之戏词，均应详加改政；历传之不通词句，亦必商之精通音韵之老伶工。暨外界文人，一一改善，去芜存菁。俾皮黄日趋完善，是固足以代表中国剧精神者也。”^⑤务必使老剧本健康向上，能行于当下。

① 徐则曾《顾误录》，第2卷第3期，第536页。

② 羽公《戏词悖谬考（续）》，第3卷第10期，第301、302、303页。

③ 徐筱汀《京派新戏和海派新戏的分析》，第1卷第3期，第467页。

④ 徐味莼《论平剧之过去与将来》，第3卷第3期，第131页。

⑤ 尤半狂《梅花清梦庐剧话》，第1卷第6期，第483页。

历史剧在旧剧中所占的比例颇大，它集中承担着戏剧教育社会、移风易俗的责任。“故关于历史剧，均须重加订正，删除其不实不符之点。则一部廿四史，化身能语，其裨益于世道人心，至广且大，较之文字效应，不啻天渊矣。”^①

在具体的操作方式上，尤半狂认为应在对各地区的戏曲发展现状、各地方戏的发展现状进行调查的基础上，对旧剧进行全面系统的整理。一来为补益旧有剧本，二来为创制新剧本提供素材：

我们绝不敢说“白话的新剧，没有美的意味”，但也不能说“旧的戏剧，因为不合潮流，就缺乏了保存的价值，研究的可能”。况且旧剧方面，如果加以研究，逐渐改善，确实有艺术上美的本能。并且有很多的剧本，能在文艺史占着重要的位置。如果有人能就我国的旧剧，加一番整理工夫，实实在在很有可观的。现在刘君的《戏剧月刊》，负着整理旧剧的使命，这是何等伟大的工作啊！……我想中国的旧剧，因为国界的广大、省区的繁多、言语的庞杂、风俗的歧异，所以各地区的戏曲，种类十分繁多。……我想在整理旧剧之际，对于各地区戏剧情况的调查，确是很重要的一种工作。

②

徐则曾更进一步，他号召“国中研究戏剧同志，能起而共同组织一大规模之京剧整理会（或不限京剧），搜罗一切新老脚本，大加扫除，臻于完善，为中国剧界放一异彩，不亦快哉！”^③

与提升演员素质的措施相仿，剧本的改良同样需要创办戏剧学校。苏少卿认为我国拥有庞大的演员群体和广阔的戏曲消费市场，却没有专门从事戏曲教育和研究的学校，此举既能恢复旧剧规范，又能创作出新剧供应市场：

戏剧由变而杂，先正典型。渐灭殆尽，有资力者，应为之收拾整理，使旧章毕具，而后再谋改善。救亡之不暇，建设何所依据哉？西洋剧家，于旧剧毫无研究，不惜根本推翻。因不推翻，彼无立足处也。旧剧材料，不合新德，亦是缺点。然时代使然，是宜设戏剧专门学校，一面搜集旧剧，整顿旧规；一面以新材供应需要。中国之大，无一戏剧学校，是怪事也。

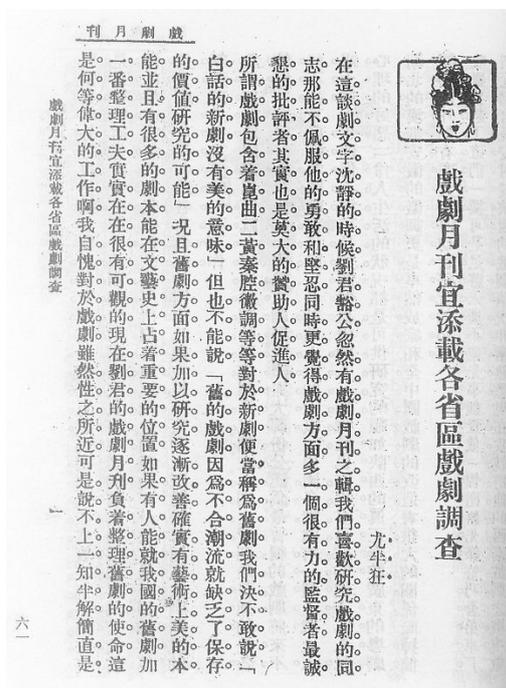


图 4-1 尤半狂《戏剧月刊宜刊载各省区戏剧调查》

① 张次溪《梨窝琐记（一）》，第2卷第9期，第400页。

② 尤半狂《戏剧月刊宜刊载各省区戏剧调查》，第1卷第4期，第61、62页。

③ 徐则曾《顾误录》，第2卷第3期，第542页。

①

二、乐谱

说到编剧，就不能不提制谱和译谱之人。我国传统的工尺谱面临着与旧剧剧本相似的窘境，尤其是当西方戏剧中的五线谱和简谱传入之后，因其简明易识的优点而备受欢迎，工尺谱的缺点被急剧放大。乐谱作为演员学曲的教材和唱曲的凭依，本应浅显易懂，但工尺谱却高深如天书、粗笨似磨盘，极为费力难懂，数次修改也是治标不治本。深谙乐理的琴师读之尚且无十足把握，胸无点墨的伶人若想理解，更无异攀光登天。乐谱和艺人间的巨大鸿沟无法消弭，旧剧也绝无进步的可能：

乐谱本是一种记号，所以区别音的高低度数、时间和强弱。谱式最重要的条件，当然要求完全且易懂，否则不能普遍。所以这谱很有改良的必要。

试看此刻流行的工尺谱，虽经多次的修改过，但依旧是不适用，不能称为完美。它的内容，常使人感到非常的神秘。所以因不识谱而消极于琴者很多很多。

虽不能说工尺谱完全没有优点，但缺点却已占了大半。^②

工尺谱如此落后，演员因此产生畏难情绪，消极习曲，也就可以理解了：

我国工尺谱的不适用，早已成为问题。

并且中国国乐的衰替，都因工尺旧谱太粗笨，以致歧途百出，真曲失传。设如胡琴谱改良，那么国乐前途，便有一线的曙光了。^③

尝思以前流行之工尺谱，未达完美时期，致使学琴者，因感受工尺之神秘，而消极于琴音，比比皆是。所谓事与愿违，良可慨也。^④

因此，“现在流行之皮黄剧，除应力事删改不通之词句外，乐器（指胡琴二胡锣鼓等）、曲调（指西皮二黄等），尚须加以变更，总以产生新的歌曲新的艺术为标准。”^⑤要对工尺谱进行彻底的改造，吸收五线谱和简谱的先进之处，建设旧剧新的乐理规范和艺术标准。

第四节 观众

① 苏少卿《忆梅》，第1卷第6期，第411页。

② 王沛纶《改良胡琴谱的我见》，第1卷第10期，第31页。

③ 朱治业《改良胡琴谱的商榷》，第1卷第12期，第547、550页。

④ 冯干卿《对于译制京胡乐谱诸君的几个要求》，第3卷第2期，第435页。

⑤ 张舜九《撮笛余谈》，第1卷第12期，第422页。

西洋戏剧传入中国，在掳走大批原旧剧观众的同时，也在悄然改变着他们的观剧心理。由于新剧的演出并无成法可依，因着演员的条件和市场的需要而随形变化。繁缛的道具、奇异的行头、逼真的布景走马灯似的换，使观众在整场演出中都处于亢奋状态，甚至演出结束后都无法自拔。在很短的时间内，观众已跟着喜新厌旧起来：

晚近西风东渐，吾人特炽。其见异思迁、厌故喜新之心理，而少主见与定识，致日益趋于好奇惊诡之嗜痴恶癖，关于声色一途，尤为深甚。^①

于是，观众将注意力更多投放在演员的穿衣打扮上。只要演员穿着奇装异服，观众便为其痴迷倾倒，而对于戏艺上则丝毫不作要求。对行头的过分倚重造成了戏装业的变态繁荣，却加重了戏园主的负担：

有许多看戏的人，看见演者出台，穿的若是新鲜奇异的行头，总要拍掌欢迎。于是艺术不道地者，只要肯下本钱，多做几件奇怪的衣装，也可混得过去。所以近来为力求奇异致不合理的地方，很多很多。又因力求奇异，而制了一件衣服，动须百十元。行头既如此之贵，包银势不得不大，于是苦了园主，便宜了戏装店矣。^②

观众追求感官上的刺激，客观上逼迫演员们不断翻新花样。常规手段用尽后，大批艺人开始动歪脑筋，这一动，自然会伤了旧剧的“元气”。于是，新旧剧混乱地杂糅在一起，各种风马牛不相及、风味互相抵触的艺术小料都被烩入旧剧这道精美的菜肴中。玉盘珍馐瞬间蝇蛆丛生，旧剧迅速变质：

归总一句话，就是任何事物，越是有刺激性，越合于现代世界的潮流。

但因皮黄戏里所含的刺激性，比昆曲要多几成，所以不多几时，竟占领了昆曲的园地。到现在人们审美的观念日甚一日，死守成法的京剧又不行了，必须照着旧戏的制式，排有关彩景的新戏，还要把魔术、跳舞、大鼓、杂耍、五音连弹、七音连弹，种种的玩艺儿，连着种种特别的行头，一齐加入，然后才能够叫座，能够动人。要问这些玩艺儿为什么能够叫座动人，自然因为它有很充分的刺激性，或者带有一些肉感的意味。^③

观众对名角的痴迷几乎失去理智，无论剧本优劣、票价贵贱，只要是名角演出，观众都慷慨解囊赞助票房；对于其演出质量，他们全然不去计较，即便此角失误崴泥，甚至身无长物，也能享受到观众山呼海啸般的掌声。票价越高，观众越癫狂，从这个角度来看，演员身价的居高不下

① 吴幻荪《吟碧馆谈舞》，第2卷第10期，第140、141页。

② 陈敬我《绿绮轩谈戏》，第1卷第1期，第99、100页。

③ 刘豁公《从梅兰芳说到群众心理的变迁》，第2卷第6期，第432、433页。

也是符合经济规律的：

戏剧须合情理，无论事实应然，即神话戏，亦须穿插得体，始有可观。情节完备者，即非名脚演之，虽不见精彩，而循规蹈矩，亦不致厌人观听。若事实既多不符，而又穿插乖谬，即使名脚演之，余亦不取。有等人，不问戏之近情与否，但使名脚演之，即表示欢迎。叩其故，则不外以其唱白佳妙耳。此固观者通常之心理。然使绳之以美术实用，则成片面之言矣。诚以事实不符，已失戏剧之实用；穿插乖谬，则于美术上又失其半；唱白虽佳，不过占美术上一部分而已。余何取焉？^①

“近来唱戏者，凡创一腔，捧之者辄曰新颖动听，毁之者辄曰花腔可厌，此皆观者以一己之好恶评之也。”^②观众评价戏剧的好坏通常没有客观的标准，由着个人的喜好去点评，自然有失公允，客观上也误导了演员；另外，观众评戏只看唱工，不问其它，原因无非是唱工易感也易评。熟不知“唱”只是戏曲的一部分，只有各部协调发展，戏曲才能长久繁盛。

经常观看西洋新剧，观众的眼光自然“求真”。但如果过于求真，重写意、尚虚拟的旧剧定是百无是处，毫无优点可言：

戏剧之表演，完全用特别之有组织的方法。故若非于其系统有彻底之了解，而以吾人日常生活中，所接近之真质实景的眼光看戏，未免诧异离奇。^③

消费对生产具有导向作用。眼见观众轻浮若此，心窍机灵的演员便依着观众的爱好创制、排演新剧，因而大受欢迎，日进斗金、名望日隆。这无疑是对旧剧更深重的践踏：

好新喜异，是社会上之普通心理。戏剧小道，亦为专门学问，苟非研究有素，不易窥其窍奥。台下顾客，大多数为看热闹，无论如何佳奏，欲人之百闻不厌，实似甚难。是以海上之机关布景，能力绝大。梅兰芳略师其意，而创新戏，遂亦名重一时。识者虽引避不遑，而看热闹者，乃趋之若鹜。^④

观众听戏时在场下一座，品茶聊天，好不快活。但若往深里研究，听戏的门道也不少。外行看戏姑且不论，若是内行观剧，就得在下述几方面加以注意：

听戏之难，甚于唱戏。盖唱戏只须板眼字音韵味不错，便可开口；听戏者则舍此外，尚须耳聪眼快，兼有沈静工夫。以唱戏者，尽可循规矩而唱；听戏者须于锣鼓胡琴纷乱中，留

① 张次溪《梨窝琐记（二）》，第2卷第10期，第29页。

② 陈敬我《绿绮轩谈戏》，第1卷第1期，第100页。

③ 梦觉生《江天小阁谭戏》，第2卷第7期，第120页。

④ 冯小隐《顾曲随笔（五）》，第2卷第9期，第381页。

神演者之一举一动，及其吐音咬字。偶一不慎，即被唱者蒙混过去也。故谓听较唱为难。质之识者，以为然否？^①

为挽救旧剧，观众也需要学习戏理，知晓评戏的标准。在观剧时将注意力放在戏剧本身，只看剧本的好坏和演出质量的高低，对于本子的新旧等无关痛痒的细枝末节不要太过计较，评戏时避免率性极端：

今之论者，或醉心新腔，肆讥老调；或崇尚老调，排斥新腔。各走极端。实皆未澈原理之故。夫今日之新腔，即明日之老腔也。是以吾人听腔，只当辨其好不好，不当问其新不新。

②

观众与演员的互动配合也很重要。具体到观剧的方法，便是“静观”和“情寄”。所谓“静观”，就是保持冷静，既要保持清醒的头脑去客观分析演剧的优劣，又要在行为上保持克制，文明欢呼、理性鼓掌，好让演员专心演出，不受场外因素的干扰；所谓“情寄”，就是将真情实感寄托到演出中，以诚挚的态度观戏、评戏：

然仁者见仁，智者见智。观剧之人，亦须善用精神，始得其所。……观法如何？一须静观。……二须情寄。……虽然，演员恶劣，彼自身不能尽其妙，尚何同情之足言？故演员之修养，较观客为重。而观客亦不可不以法观之。二者有相需之势也。^③

观众的反馈是一面镜子，每个演员都能从中找到自己的优点和不足。明白这一点，观众就要承担起监督演员的责任。在评戏时摆正心态，多一些真知灼见，少一些阿谀奉承，演员就会重新回到正轨，用正确的方法改良旧剧：

假使观众能有小半数讲究正道，则唱者必能趋僿正轨，争相改良，不必老谭而后始能使旦角皆为附属品也；且知旦角亦必不甘附庸，而求其所以竞争之法，不至并驾老生得其平等地位不止也。改良之道奈何？考究音韵、讲求做派，与夫合乎戏情，止于至善是也。唱者与观众，倘能注意及此，庶几可收鸣己娱人之效，而各得其所自乐也欤？^④

探本穷源，具有真知灼见，绝非模棱影响之谈，如此观剧，方不负名角之苦心孤诣，而为内行所推重。

演剧者程度，往往视观剧者目光为转移，所关亦至重也。……故观客对于演剧家，贵有

① 馒头生《铁槛庵戏剧漫谈》，第1卷第9期，第419页。

② 陈小田《说腔（上）》，第1卷第6期，第445页。

③ 苏少卿《中国剧之特色》，第2卷第5期，第259页。

④ 朱耐根《剧学漫谭》，第1卷第4期，第130页。

监督纠正之责，而非徒事赞扬称颂之能。梨园老角，能享大名，得力于观客之琢磨，正自不少也。^①

第五节 评剧家（捧角家）

何为评剧家？顾名思义，是评论戏曲的人。既敢言“家”，必是博古通今、学贯中西、识兼文理之人。在冯叔鸾看来，评剧家至少应具备三种素质：

愚因忆及叔鸾尝谓评剧须有三种知识：曰文学，曰懂戏，曰道德。三者相因，牵连节制，缺一不可评戏，缺一不能评戏。^②

至于评剧家的评论内容，依照张次溪的观点，不外乎研究戏理、考据历史、精进艺术和评论伶人四种。值得注意的是，伶评只是评剧内容的一方面，并且排在最后：

余尝分评戏文字为四类，颇承露厂君之赞同：一曰论理。此种文字，颇有价值，凡关于戏之已往现在将来之研究，或评论各种戏剧之优劣，或理想等，皆属之；二曰考据。关于学者，如各种戏曲之声调板眼谱表等是。关于事实者，如戏本之由来，或其所根据，及所采之事迹材料等是；三曰艺术。关于美术者，与赏心悦目上之排场穿插声韵节奏等是。关于实用者，如戏剧之有关社会，及曲本之良否等是；四曰优伶。关于评伶者，如评鹭优伶之优劣，或为之作传，或为之指点等是。关于捧脚者，则不专注优伶之优劣，而极力揄扬者是。评剧中文字，以此为最无谓。^③

而所谓捧角家，是指那些虽不懂戏，却以追捧名角为乐事的外行。由此可见，捧角家与评剧家有两点不同：第一，评剧家有知识、懂戏剧、守道德，而捧角家起码是不懂戏的，至于知识是否渊博、道德是否高尚，当时的情况也未必乐观；第二，评剧家从全局着眼，笔触深入到戏曲行当的方方面面，而捧角家只会捧伶、只愿捧伶。其时，“捧角家”三字已有了贬义的讽刺意味，“今人每愿居捧角之实，而不愿居捧角之名。其实捧之一字，明明含捧之向上之意，亦即古人标榜之意。”^④

但进入民国，捧角行为泛滥戏场内外，发展成为全民运动。广大评剧家见状，纷纷解衣下海，脱掉“博学儒士”、“戏曲内行”和“道德守卫”三层救生衣，投身到捧角的逆流浊浪中，置“论理”、“考据”、“艺术”等评剧诸要素于不顾，与无知捧角家家一起，专心服务“优伶”。至

① 陈彦衡《旧剧丛谈（续）》，第3卷第6期，第40页。

② 张北江《评剧家应有三种知识》，第1卷第12期，第445页。

③ 张次溪《梨窝琐记（二）》，第2卷第10期，第34页。

④ 张肖伦《吾人有捧言菊朋之必要》，第1卷第4期，第71页。

此，评剧家与捧角家的职责逐渐趋同，分野却越来越模糊。故本节将二者合并论述。

评剧工作既然繁难，对评剧家的要求自然严苛。一言以蔽之，评剧家应自觉充当起“裁判”的角色：

评戏是乐事，亦是苦事。何以言之？心有所思，笔而出之，秉公持正，不受任何方面所牵制，仿佛晤对良朋，畅谈欢笑，此所以乐；若阿私所好，受人属托，仿佛雇工操作，又如逢迎贵客，鉴貌辨色，言不由衷，此所以苦。^①

作好捧伶的文章的难度较评剧更甚。因为捧角的力道和尺度难以把握，重一分过浓，轻一分则过淡；再者，评剧家“铁肩担道义”，其撰著的评伶文章具有强大的民意导向作用，观众对于演员看法的形成多基于此。任何一个名家的身后都有数以亿万计的支持者，评剧家的言语稍有失当，即可能招来滚滚骂声。评剧家手握如椽巨笔，下笔千言又谈何容易：

著评剧之文章难，著捧伶之文章尤难。盖轻则未能到题，重又嫌其过谀。益以其人其事，得当与否，千里毫厘，未可失差。若一味谩骂，或极力颂扬，对其身份艺术，下笔无一不是处。所谓论不得当，等于狗屁者，斯言信不我欺。^②

于是骂人难，捧人尤属不易。盖骂人骂得不得当，至多不过遭被骂者之反诘。而捧人一不得法，将为天下人肉麻矣。^③

因此，若想做个观众肯定、社会推崇的评剧家，难度不亚于伶员成名。可惜的是，大多数评剧家都没有守住底线，忘却了肩负的千斤重担，与捧角家为伍，行捧角家之事，亲手将戏曲推向万劫不复：

观此足征谈论戏剧者，其事正自不易，一若伶工学戏，非下十年八年之死工不成。盖执笔者，对于戏剧，必有真知灼见，演绎成文，布之刊物，传之社会，伶人见之而心折，观众读之而悦服，此其为功。较之“党同伐异、好恶随心，专以阿私所好、倾轧异己为能事者”，当不可以道里计。然而天下滔滔，识此者有几人哉？^④

捧得适度得法，演员受益、观众叫好、文人欣慰，皆大欢喜；捧得肉麻过头，则可能会被天下人耻笑，收到适得其反的效果。遗憾的是，捧角对戏曲发展的推动作用只是昙花一现，随着文伶的关系走向复杂化和阴暗化，“捧角”这剂原先激励演员进步、繁荣戏剧市场的保健药，很快

① 陈小田《商改戏词续议》，第1卷第5期，第327页。

② 张庆霖《美伶诗话》，第2卷第1期，第75页。

③ 刘秋江《小补之斋随笔》，第2卷第9期，第485页。

④ 刘秋江《谈戏罪言》，第2卷第8期，第333页。

便发挥它的“副作用”，逐渐蔓延成为阻碍戏曲繁荣的瘟疫和毒瘤。

文人名士最初进行捧角，目的是单纯的，手段是健康的。但随着所捧演员的大红大紫，他们的身价迅速水涨船高，不少名角甚至成为巨富，过起骄奢淫逸的享乐生活。而与此同时，碍于民国时期军阀割据、战事频仍的乱局，国家重武，不兴文治，广大文人群体怀才不遇，一腔报国之情不得舒展。他们“学而优则仕”的为官之路被切断，失去了安身立命的经济来源，生活拮据、处境凄惨。“人穷志短”，落魄失意的文人看见被自己捧红的名伶穿金戴银，难免眼热心颤，为了生存果腹，他们哪里还顾得上读书人的架子，纷纷放下身段，充当起名角的门人食客。事态变异至此，捧角活动的从属关系已完全倒置，原先得靠文士的追捧和包装来求取市场的伶人，成功“逆袭”，实现“反哺”，豢养了一大批文人名士为自己的喉舌。

“吃人的嘴软，拿人的手短”，当文人与伶人各自失去其独立性，开始有从属依附关系的时候，捧角便开始变质。文人为使这份稳定且相对优厚的“工作”有保障，只得出卖品格和操守，摇尾乞怜，讨好伶人，“专以伶人面色为从违也。惟年来态度忽变，每有所论，大半空疏无当，至一阵见血之论，久已不见。”^①

甚至还有更无节操的文人，照顾名角胜过父母妻儿，专门记录其饮食起居等日常琐事，简直与宫廷中时刻陪侍皇帝左右的太监无异：

今之谈戏者异是。凡有所言，除恭维伶人及代作“起居注”外，一针见血之论、鞭辟入里之文，实不多睹。此何以故？为外鹜所蔽也。^②

因此，评剧家撰写的文章不再客观，即便演员的唱工不够精熟、坐功不够到位、表演不够贴合戏情，他们都视而不见、听而不闻，反而写出令人作呕的文字为其辩护。这样，演员的缺点和不足被“漂白”，中肯务实的建议也就消失了，取而代之的是铺天盖地的阿谀谄媚：

余尝谓文士与伶人，颇有唇齿相依之势。然其相依，必须以人情始、以人情终，方不失其相依之正义。……不过其中，果为研究艺术，提倡戏剧，称有心人发乎性情、止乎正义者，尚不多睹。若夫为赏心悦目、点缀风雅、性嗜笙歌，因此结交伶人，尚不失为中道，初未可以无赖文人目之。至于依伶人而衣食，以评捧作生涯，心有所专，事亦别有作用。更有卑污苟且之迹，出乎其中，而非笔墨可以写述者。则文明背包之诨号，尚不足形其丑态于万一，尚何文章艺术相得益彰之足称哉！^③

乱喊乱跳之俗伶、非驴非马之本戏，有为之延誉者，显系别有作用。报纸为广告关系，时有此类文字发见。而识者决不受愚，故其效力，与商店大廉价之军乐队相埒。研曲者，于

① 刘秋江《小补之斋随笔》，第2卷第9期，第485页。

② 刘秋江《谈戏罪言》，第2卷第8期，第332页。

③ 张庆霖《学者与伶工》，第1卷第12期，第393、394页。

此等外江派陈列之戏园，绝足不往，演唱恶劣之角色，绝对不听，则虽有评剧界之败类，为之宣传，亦尚不至蒙其流毒。詎知恶魔之来，其足以影响于程度较高之顾曲界者，在彼而不在此。在素负盛名之平货（北京既改北平，京货当称平货，下仿此）。……咬字之正不正、剧情之合不合、吃调之够不够，皆可不问。……苟无评剧家扬誉于前，捧角家效命于后，乌得有此结果耶？评剧界造孽，诚不浅哉！^①

首先是评剧文章文词匮乏、千篇一律，如出一人之手。每个角色都有固定的模板可凭抄袭，评剧者只需依样画葫芦即可，至于是否适用于所捧角色，则不再考虑之列。这样一来，评剧的门槛就低进地缝，懂戏不懂戏的人都加入进来，以捧角评剧为乐，一有“成果”还四处炫耀，实在不值识者讥晒：

戏剧在艺术上有重要之位置，词句脚本与社会风俗有间接之关系。故评剧家，于此道颇须注意。然今之评剧者，言唱则除谭莫属，武生则舍跌扑无能事。更有悖谬者，如评旦则曰“娇小可怜、妩媚可人、风姿富丽、弱不经风、我见犹怜”等肉麻语。一言以蔽之：评色非评剧也。呜呼！有此轻薄之评词，无怪近日戏况之愈下。^②

近之谈论戏剧者，大半着眼于角色，若唱工如何稳练，音调如何悠扬，面貌如何娇艳，身材如何窈窕，千篇一律，满纸谰词，令人读之，毛发为戴。此何以故？蔽于目也。故怀真知灼见者，多不屑为。盖认真谈戏，必须心无城府，然涉笔所及，所谓角色也者，固不能不首当其冲。试问果有诛伐角色之文，其能免于私党之怒乎？习俗使然，贤者不免。然则正直之士，其不肯同乎流俗王顾左右而言他者，非无故也。现象如此，欲求京剧之日臻美善，不亦大不易哉？^③

第二，由于评剧群体中多为心怀鬼胎、滥竽充数之人，他们并无真才实学，看戏看不到重点，评戏自然也难触精髓。因此其文章多是漫无目的、毫无逻辑的空谈，对于旧剧的改良有百害而无一利。即使偶尔撞到实质性的内容，也是蜻蜓点水、浅尝辄止，在外围盘旋一番后又飞向别处。读来仿佛喝白水，徒感饱胀，并无营养：

戏而有评，优劣斯见。若是则评剧家尚矣。顾或不知戏中三昧，作隔靴搔痒之谈，几如盲师评古、矮人谈天，则评犹不评；又或有心标榜，信口雌黄，等于雪岭墨池，不免张冠李戴，则不如不评。世之评剧家亦多矣，而求一愜心贵当者，恒不易睹。^④

① 看云楼主人《顾曲闲话》，第1卷第3期，第499、500页。

② 馒头生《铁槛庵戏剧漫谈》，第1卷第9期，第420页。

③ 刘秋江《小补之斋随笔》，第2卷第11期，第308、309页。

④ 王蟬斋《肖孺顾误集序》，第1卷第10期，第114页。

然而举目国中，不着痛痒之评剧文字，固洋溢乎南北也。

特是戏剧为物，各有美点。吾辈坐台下者，正不必强其同，亦不必强为轩轻。至于强作解人、指鹿为马者，适见其鄙陋而已，乌足与论戏剧也。^①

具体到旦角，评剧者在评唱坐时虽然脑中羞涩、口干词穷，但只要谈到色相，便一个个满血复活、口吐莲花，滔滔不绝仍未见重复，誓把女伶捧上天庭，与仙女公主同列才肯罢休，读来仿佛品娼评妓。此一点即可证评剧家之轻浮烂俗：

据我看旧剧的评论家是给旧剧当奴隶，新剧的评剧家，也未尝不是给新剧当奴隶。

现在评伶的文章（评坤伶），不谈唱做了，全都谈色了。谈唱只说“嗓音消亮、念白清楚”，谈作只说“做工细腻、无微不至”。谈起色来，则滔滔不断。^②

一些评剧家心甘情愿当着演员的奴隶，另外一些品格更为低下、做派更为卑劣的文人甚至求奴隶而不可得。他们把捧角看做一种交易行为，主动找到演员要钱，只有钱财到手他们才捧，多给多捧，少给少捧；若是不给，便会开骂，张开血盆大口，四处诋毁该演员的声誉，活似地痞流氓：

我尝言今之捧角者，较昔固是精明，惟其品格，则愈趋愈下。例如捧一坤角，不仅色授魂与，且可于中取利。

捧戏子，在有钱的人当做是一件风雅事。在随随便便的人呢？又以为它聊以解嘲。那些迷恋声色、如醉如痴的，当然脱不了色情变态的嫌疑。至于问人家要到钱就捧、要不到钱就骂，这几乎是把捧角当作一种买卖看待，真是下焉者耳。^③

文人堕落为伶人的附庸以后，二者一荣俱荣、一损俱损，文人生活的舒适度与伶人的知名度紧密相关。因此部分文人为提升演员名气，更为改善自己生活，不免在捧角方法上大做文章，他们各出奇招，甚至不惜走极端，真可谓“呕心沥血”、“奔走呼号”。一时间，戏坛怪象丛生。张庆霖对这种现象大加批判：

各伶各党，各事颂扬，绝不侵犯他伶，作无味之纷争。固因伶人观念变更，抱船多不碍港之旨、井水不犯河水之意，各行其是，不愿结怨同行。亦是捧伶之学者，捧之程度进步。而捧之方式，亦大改良，有以致之耳。但其捧之之法，则又各走极端，竭其知能，不惜鞠躬尽瘁，竞奢斗靡，百出其奇而为之。呜呼！新政府下四万万之新同胞，人人苟能本此捧伶之

① 刘秋江《小补之斋剧话》，第2卷第6期，第436页。

② 张笑侠《蒹葭蓂戏话》，第2卷第7期，第165、176页。

③ 刘秋江《小补之斋随笔》，第2卷第11期，第309、310页。

技能，而移作爱护国家之用，则青天白日之旗，有不威悬于五大洲，而称雄于世界者，吾不信也！^①

由于名角都各自拥有一批文士为其揄扬鼓吹，而名角之间又存在着竞争，所以这种竞争自然会蔓延至他们背后的捧角团体。各个集团之间口诛笔伐、互相倾轧，大规模的“口水战”时常发生。“揄扬褒贬之时文，刊满报章，此侵彼轧，酿成笔战。鲜刘一场恶仗，加入者近百人。大好报纸供若辈无聊之笔战，甚至树党立社。虚糜有用之精神，诘不大大可惜哉？”^②各种报纸杂志被连篇累牍的论辩文章所占据，粗鲁狂躁的戾气充斥报端。

文人作为捧角活动的核心力量，思想最为正统，自视也最为清高。如今连他们都沦落至如此地步，整个捧角群体的素质可想而知。

各种大小报纸被铺天盖地的捧角文章所覆盖，对大众产生了错误的舆论导向。不管是懂戏还是不懂戏的人，都学着报纸上的样子谈论、褒贬伶人，甚至还写一些荒诞滑稽的文章，登在不知名的江湖小报上，只为出风头，增加噱头和谈资。他们不问演员的好坏美丑，而一律用最滥俗、最肉麻的套话去追捧，显然是中了捧角家们“违心浪捧”的流毒：

但是这班有周郎癖的，差不多十分之六，都是自命知戏的，每当茶余酒后，总要鼓如簧之舌，评论评论伶界的技艺，高谈雄辩，旁若无人。但是他们的目光，大都斤斤于嗓子高下，至于板眼字音韵味等要务，倒反置之不顾。以为唱戏的能事，只是在嗓子上面。有时居然也做几篇似对非对的稿子，登在报上，出出风头。尤其是遇了一个坤角，不问是好是丑，总要把广告上所用的套语，写出来竭力捧她。推测他们的心理，皆含有觊觎非分的意味。而尤可厌者，他们常把这种稿子，拿出来夸示于人，以为非真知戏者，决作不出。在我看来，直是把评伎女的题目，换了一换而已。^③

顾曲家以耳代目，盲从附和，人云亦云，只须捧角者众，虽无真实本领，亦能浪得虚名。^④

社会各界的狂热捧角，造成各大戏园舞台的畸形繁荣：

伶人鬻技，初至一地登台，必有送花篮之举，作俑始自僭称大王某旦角。多多益善，陈列台上，视线尽为所障。一篮之值，数元而已，岂花篮之多，便足证技之佳耶？以此炫耀，鄙陋甚矣，一若顾客皆为赏花而来。徐碧云首次赴沪，花篮之外，复创为字画银器之投赠。于是联额屏幅银杯银瓶之类，罗列满台。百货陈列所乎？书画展览会乎？贤如吴缶老郑海藏，

① 张庆霖《学者与伶工》，第1卷第12期，第395、396页。

② 徐味莼《坤伶兴衰史》，第1卷第5期，第265页。

③ 陈敬我《绿绮轩谈戏》，第1卷第1期，第97页。

④ 冯小隐《顾曲随笔》，第1卷第11期，第230页。

亦常为此类之酬应，得毋近于互相标榜耶？^①

此种情形虽然屡遭批评，但演员和观众依然乐此不疲。因为对演员来说，被赠物品的多寡体现其受欢迎程度的高低，演员之间更以此来互相攀比，造成恶性竞争；对观众而言，在演出时似乎只有这一种方式能表达他们对名角的喜爱。

浪捧对演员更是造成了极为不利的影晌，首先便体现在社会定位上。封建社会一直视戏子为下贱的职业，如今却尊之为神圣，这种社会地位从地狱到天堂的蹿升，让许多伶人迷失了自己。他们趾高气扬、目中无人，把注意力更多放在了戏曲之外的杂务上，不再关注戏艺本身：

民国重平等，自无阶级之分。然不视伶为贱役，则亦可矣。若尊之为神圣、敬之若师保，争相交结，广为颂扬，致使若辈，不知其自居何等，似亦大可不必。^②

不少女旦暴戾刁蛮，公然破坏行规，“骄傲自满，往往非分的要求园主，欺压同行，弄得天怒人怨。”^③此外还频频搞特殊化，欺负其他演员，威逼他人服侍自己，稍有不顺意便以罢演相威胁，实与“戏霸”无异。戏园主和普通演员如何敢惹？只有忍气吞声、步步退让。

其次，在看到捧角家拥有主宰自己命运的魔力后，演员们不再被动地坐等捧角家上门，而是选择主动出击寻找外援，花重金聘请文人力捧自己。如此一来，那些才艺平平但面容姣好、姿色上乘且擅长交际的演员，因为觅得了捧角家的支持而迅速走红，而那些拥有真才实学的艺人只能惨遭埋没。这对于戏曲人才的培养和储备无疑是一个巨大的打击：

菊稿并不是一件好做的作品，不拘评论何等戏剧，在未提笔以前，必须先下一番考虑，然后才可以往纸上写。要作评伶的文章，尤其难上加难，何以言之？因为一个人是一个眼光，进一步说，就是一个人一副眼镜，你看他好，我就许看他不好，这又有什么呢！现在的年月是这样：伶人不论男女，第一先要长的漂亮，第二必须要善于交际，这两样是最要紧的，至于唱的好坏，没有多大关系，只要长的好看能交际，就可以能成。我常见有许多的有大名的伶人，问真了唱做的真算大好，可是他却有大名，什么原因？长的好交际好而已矣。^④

年来坤伶之享盛名者如锦浪层波、此仆彼起。然此辈，虽有一二以真艺事博取盛名，余皆得力于擅长交际，买动一班捧角捧场者，尽力鼓吹，用宏时誉，而出风头。致守规矩之坤伶，屈抑埋没。^⑤

① 冯小隐《顾曲随笔》，第1卷第11期，第230页。

② 冯小隐《顾曲随笔（七）》，第2卷第11期，第245页。

③ 徐味蕤《望云楼剧谭》，第2卷第2期，第373页。

④ 张笑侠《蒹葭蓂戏话》，第2卷第7期，第175页。

⑤ 吴幻菴《吟碧馆剧札》，第2卷第12期，第495页。

通过非常规手腕而崭露头角的演员，大都虚荣浮躁。长期的浪捧使得许多演员只能听进溢美之词，偶而有一些实事求是的文章指出其不足，演员们非但不会虚心改正，反而会授意麾下文人撰写文章为自己辩护：

以谭派须生自号者，尤以评剧家一字之许为荣，而请托奔竞之风大盛。雏伶登台，亦每自命谭派，实则习艺之际，辗转传授，偶得前辈称许一二语，即谓无殊英秀当年。因以盛宴卑辞、谀饵报纸之喜评剧者，为之捧场。偶或他处发现贬词，不惜长篇累牍，以为辩护。此类谭派须生，今伶界竟居大半。^①

眼见评剧界如此作孽，《戏剧月刊》主张从己开始，“解放思想，实事求是”，刹住这股浪捧恶贬的歪风。并呼吁广大文士联合起来，自觉抵制虚评文章，澄清玉宇，还旧剧改良所急需的新鲜空气：

虚廓之言，不愿贸灾枣梨，恒见有执偏徇私之见，以誉所阿俗伶者，是实为评剧文字之羞。

而报端评剧文字，亦平添许多波澜，真正研究戏剧之文字，反不多见。此评剧界之所以江河日下也。本刊出版，力矫此弊，注重戏剧之研究，不作无谓之对人吹捧，实为上海评剧界放一异彩。本此精神，不难为艺术上有价值之刊物，固不仅仅为戏剧曙光已也。^②

捧角家们的褒贬抑扬，对于演员的演艺之路至关重要。但“能力越大，责任也就越大”，捧角家们在具备了主宰艺人荣衰的能力的同时，也要承担起相应的责任。应当以改良旧剧、提携后进为宗旨，该捧则捧、该贬则贬，不浪捧、不浪贬，尽量少掺杂进个人情感的因素，这样既是对演员负责，也是对观众负责。

徐味莼对捧角的方法和程序给出了指导性的意见。年轻演员是戏剧的未来，所以评剧家一定要把好关。一方面要给予其充分的重视和鼓励；另一方面更要铁面无私，加强监管、经常疏导，确保他们在技艺长进的同时不忘本心，待人接物诚恳谦逊，不要沾染恶习；且不能操之过急、揠苗助长，须知演员的成长出名源自漫长而艰苦的历练，功到自然成：

角儿不捧，当然不能成名。然捧角有一定的方法，有一定的程序。所谓方法，即一方面捧场，一方面严格监视其艺术，使其有进无退，并使其走入正轨，万不可流于歧途；所谓程序，则使其名渐高，勿过于急，更不可任性骄傲，对于园主及同行，必以和蔼虚心相待。此虽一般之原则，如能姿态流利，更易成名。余以二十余年观坤伶过程的结果，得一断语：坤伶能成名与否，与其姿态之美恶成正比例。若姿态稍好，且能努力戏剧的坤角，早晚总可以

① 尤半狂《梅花清梦庐剧话》，第1卷第6期，第481、482页。

② 尤半狂《梅花清梦庐剧话》，第1卷第6期，第481、482页。

享名。^①

具体来说，第一项就是要公正。评剧家首先是自由独立的，他们因知识构成不同，观剧时视角也有差异，因此在看法上难免存在泾渭。戏曲的百花齐放、百家争鸣，需要评剧家们各抒己见，但这一切必须建立在客观公正的基础上。评剧家不能因主观的好恶蒙蔽双眼，更不可受某一势力的牵制而裹挟着私利去评戏，而是要尽力作出实质中肯的评价。若是演员演得好，即使其不属于本集团所捧的角儿，也要摒弃前嫌，不吝赞美；若是演得不好，即便自己是其粉丝，也要大义灭亲，鞭挞其谬。亦绝不可不懂装懂，强充内行。若评剧家都能如此，便能震慑演员，使其不敢肆意妄为，旧剧自可触底反弹：

谈戏处于客观的地位，我认为尽可凭着自家的眼光，随着自家的主张，尽力发挥，绝对不受任何方面的牵制。我以为好的就说他好，我以为坏的就说他坏。但有一个条件，就是要出以公正态度，不许夹杂一点儿私意，而对于个中美恶，也要确有见地，绝不能“强不知以为知”。所以我们要评论某一出戏，或是某一个人，必须先问自己对于这一出戏，或是这一个人，有没有真正见到的地方。如果有，那就不妨谈谈。若是没有，还以不谈为妙。^②

吾人谈剧第一前提，为绝不得以个人之好恶，加以抑扬。……诚以吾人不谈则已，如其谈之，自以伶人之艺术为鹄的。舍此言他，则超题外。^③

习戏曲者，无论内外行，至少须认识戏剧本身为何物。否则毕生沉浸其中，亦只一戏筐子耳。

执笔谈剧者，亦难逃此例。对于戏剧，须知其原。原也者，事实之母也。晚近评论戏剧者，不得谓少。值兹旧剧几被打倒之时（新派斥旧剧为不合理），有此现象，的是盛事。特是弹此调者，应从中正处下笔，如某戏亟应改良，某句词义矛盾，某伶演某戏，腔调何处不合、做工何处不稳、尺寸何处荒疏等等，曲为譬喻，详为疏解，务使观者与演者，俱了然于弊端之所在。如是，演者懍于台下之知戏有人，不至妄作聪明，任意删改。观者亦有途可循，不致虚掷金钱也。^④

第二项是诚恳。评剧家应带着使命感去“科学评戏”，从挽救国剧的大局着眼，设身处地为演员考虑、为艺术考虑：

愚所望于今之捧角家者，既以挽扶为责职，苟欲维持不绝如缕之梨园旧矩，则惟有规劝

① 徐味莼《望云楼剧谭》，第2卷第2期，第373页。

② 刘豁公《哀梨室戏谈》，第1卷第4期，第35、36页。

③ 刘秋江《小补之斋剧话》，第2卷第6期，第439、440页。

④ 刘秋江《谈戏罪言》，第2卷第8期，第331、332页。

出演者，弗为老道，弗做大仙，更不必吟唱什么“绝世聪明玉雪姿，老子婆婆看女儿”，须要在真的艺术上着想。^①

夫喜誉恶毁，人之恒情，巧佞者以之，逢人辄以谀辞进。呜呼！此吾国之所以百艺俱退也。……鄙见以为评剧之文，虽无关宏旨，亦宜以诚恳出之。纵使见解错误，庶免踏于自欺欺人之途。若专事谄谀，以博伶人之欢，则将自居于何等人乎？^②

第三是不要拉帮结派。所有的捧角团体或联盟，必然是基于共同的利益。有了利益的驱使，评剧便会失却公允，走向偏颇。因此，为了思想的独立，评剧家首先要保持组织的独立：

这种话与现在一般人所谓的“科学评戏”，颇相仿佛，与旧剧前途，有极大的关系。因为现在一些“智识阶级”，把它看成艺术的一种，竭力拥护它往真美善的途径上去。所以我们谈戏的人，也不能固执成见，妨害它的成功。但是也不可成党立系，假着维持艺术的美名，专捧一个伶人，联带着把旧戏弄得极端的堕落。^③

最后，由于女伶从业时间较短，处事交际等各种能力也有限，在艺术成就上当然不可与男伶同日而语。再加上男女演员在表演套路和方法上大不相同，因此评剧家在评论女伶时，眼光和手法都应异于男伶，并且标准要适当降低，给女伶创造一个宽松的发展环境：

听坤角的戏，当然不能用听名角戏的眼光。因为在女子生活不能完全独立的今日，女子的能力，总得比男子稍为弱一点，所以不能不加以原谅。并且有许多秽褻的举动与状态，女子不能抛头露面去描摹尽致的。尤其是女子的声带尖细，万不能与男子宽而且大的嗓子比较。诸如此类。我们听坤角戏，总得眼光放低一点，绝不可求全责备。^④

第六节 戏园舞台

一、戏园经营

在旧剧式微、新剧全盛的大势下，戏园为应付生计，只得顺时而动，弃旧排新。于是，严谨温润的旧剧消失了，新异离奇的新剧充斥舞台：

考其原因，多由迩来各戏园排演新戏，只求其情节离奇奥妙，怎样便可迎合一般顾客之心

① 张庆霖《我的罪言》，第1卷第11期，第268、269页。

② 陈小田《评剧白言》，第3卷第2期，第465页。

③ 哈老熨《黄华琐谈》，第2卷第5期，第301页。

④ 徐味蕤《望云楼剧谭》，第2卷第2期，第372、373页。

理，完全为营业生涯计，对于穿插结构，全不在意。故普通编戏家，多易中此流弊。^①

为了改善戏园的经营状况，《戏剧月刊》的编辑和作者纷纷建言献策，提出不少行之有效的办法。徐耻痕深谙广告学原理，他认为戏园营业额的下滑，与不注重打广告、打广告的方法不对头有密切关系。戏园若想走出低谷，就必须抛弃原先“费力不讨好”的营销模式，借鉴其它行业的成功经验，加强广告的覆盖力度并改善推广方式。为此，他提出了三方面的建议：

时至今日，无论何种商业，咸知注重宣传。戏剧虽非商业，然欲求保持其地位，不使因衰冷而颓落，则经营是业者，自非参加商业的手腕不可。历来各戏园对于宣传一项，大都采用两种方式：（一）“报纸广告”。戏园在报纸上所刊之告白，常占全报告白之大部分。舍新角登台，或新编本戏不计外，即平常戏目，亦多用碗大木戳，刊出艺员之名字，对于戏内情节及优点，则并不提及。此种方式，殊与广告学原旨，大相背谬。按刊登广告之用意，第一步但求阅者注意。……第二步必将所欲令人注意之点，从辞句中曲曲达出，使阅者读此广告之后，遂能发生于本身有何利益之感想，然后竟被广告所吸引，而惠然肯来。戏园广告对于第一点，在金钱上既拚作巨大之牺牲，当然不致失败。惟其格式终年不换，未免太嫌呆笨。……至于第二点，阅报者在广大之戏目告白中，从未发现有若何引人入胜之文字，坐使巨量之广告费，掷于虚北，殊为可惜。吾以为戏园广告，最低限度，亦宜仿照电影广告办法，将戏情及其精彩之处，一一用最浅显之文句，烘托而出。至排列方面，亦宜加以研究，务使阅者发生美感。……（二）“墙壁招贴”。戏园之墙壁招贴，一例用梅红纸书写金字，式样殊为陈旧。且此种金字，一经雨露，便模糊不清，相距十数武之电车乘客，即不能一目了然，安望其能收特殊之效果？吾以为此种招贴，亦宜速加改良，式样务求新颖触目，用字务求显豁简洁。有时亦可略加插画，或将名角之照片印于其上，以期引起阅者注意。以上为园外宣传之应改革者。至于园内，亦有一亟应改革之点，即戏单是。戏园通常所用之戏单，往往以极劣之纸，上印本日戏码，及角色姓名。余若某戏共几幕、某角饰某人，皆不表出。至于戏情及戏词，除梅兰芳程砚秋等名角登台，另引特刊外，平常戏单上从未一见。故凡缺乏戏剧经验之看客（尤其是南方人）每多看至终场，并未知台上所演为何戏、唱者为何人、所唱为何板及何种语句，囫圇吞枣，安有兴味可言？枯坐数小时，既感不到丝毫兴味，安望其能继续光顾？此戏单所以有改良之必要也。^②

关于戏单，张次溪有更加细致的建议：

戏单一物，于观剧者，有莫大利益。惟是现在戏单，只印戏名伶名，不过知某戏系某伶所扮而已。若能改良，则为益尤多。如某伶饰剧中某人，固宜注明；若遇不经演之戏，即将

① 张舜九《与朱琴心商榷刘倩倩新剧》，第2卷第9期，第512页。

② 徐耻痕《戏剧与广告之关系》，第1卷第2期，第261、262、263页。

戏中大概情节写明，观剧者，既了然此剧之事实，则演此剧时，不致茫然不解。此不但对于观者，受益不浅，而于戏园营业上，亦不无影响。此法津沪戏园，已多行之者，惜词句多为七字唱式之辙语，叙述不甚明了耳。^①

李璞存有留洋的经历，他认为我国应效法欧美，推行“小戏院运动”。所谓“小戏院运动”，即压缩戏园面积、提升硬件水平、减少观众人数。如此一来，演员受到的干扰会变小，观众看戏的效果也有保证，旧剧可朝着精致化的方向发展：

在近代戏院的历史里面，最有趣味，最有意义，而且同时对于我们讲改良中国戏剧的时候，最有研究的价值的，就是这个小戏院运动。

我们现在要改良中国戏剧，这一种小戏院是很可以做的事情。第一是因为它很容易举办，第二是因为，假使我们中国的戏剧若要改良，这一种实验的与同反利营业主义的精神，也断是少不来的。^②

戏园的经营者的也要做好市场调研工作，了解观众的审美趣味，对其购买力进行评估。不能一请到名角就火箭式提价，而是应当调低票价，把市井观众请进戏园：

近来办投机式戏院者，往往先将伶人姓名及剧目，刊登各报，以占风色。倘卖座不佳（先期售票），则藉故停演，好在所耗不过几元广告费而已。……惟玩此把戏者，应先察市面情形及社会力量，不能约一稍负时誉之角，便尔狮子大开口（指票价太高），硬吃活人也。^③

二、舞台组织

丰富多变、亦实亦幻的布景是新剧盛行的一张王牌，也是旧剧在改良时模仿新剧最多的地方。但“强扭的瓜不甜”，旧剧照搬布景，生硬地摆到舞台上，反倒显得不伦不类，因此有了要求废除布景的呼声：

余因论定军山剧，乃不得不提倡废除布景，并建议沪上宜亟创一专演旧剧之舞台。……戏剧之成规，因布景而破坏，殊可慨焉。^④

于是，如何使用布景成为大家讨论的焦点。张舜九认为需要把握两个原则：

新戏采用布景，原无不可，惟须观察戏中人所处的境界，是否有布景的可能，俾得增加

① 张次溪《梨窝琐记（一）》，第2卷第9期，第398页。

② 李璞存《小戏院》，第2卷第7期，第185、190、191页。

③ 刘秋江《小补之斋随笔》，第2卷第9期，第484页。

④ 徐慕云《慕云剧谈》，第1卷第5期，第249页。

艺术上的表演。要旨有二：一，补助剧艺枯寂之场合，俾观者不致少兴；一，以一戏中重要关键，犹恐不足动人，添置布景，则益增艺术的价值。^①

由此可见，布景并非新剧的专利，倘若运用得当，同样可以为旧剧增色。因此，学者伶工应多研究道具、布景等修饰工具的原理，中体西用、洋为中用，万不可视之为洪水猛兽，不加分析便予以革除：

戏剧求适于怡情律，除事实适合于所期者外，余则当于幻设上虚饰上作工夫。但此幻设与虚饰，以科学眼光评之，则于理性有悖，且失戏剧之真精神。

七情以内，无境不生；六合之中，何所不有？幻设一事，即有一事之偶同；乔命一名，即有一名之巧合；焉知不以无基之楼阁，认为有样之葫芦？则戏剧上幻设与虚饰之组织，是有合于戏剧之需要者，不可废也。^②

第七节 其它

《戏剧月刊》关注的对象除了以上四大类戏曲从业人员外，还包括了教戏的师傅。女伶群体的迅猛崛起引起了大众的高度重视，坊间甚至一度流传着“阴盛阳衰”、“女伶取代男伶领袖梨园”的说法。郑过宜对此予以驳斥，认为女伶当红的势头虽炎炽一时，但由于其师傅在教授方式上不够科学，所以导致坤伶的艺术始终无法臻于完美，不可与男伶争短长：

迂阔者流，每叹为阴盛阳衰之兆，俨然若不胜世道之忧。此说殊属可笑，信如是说，女伶势力，理宜超逾男伶，顾卒犹未能与男伶争长抗衡何也？（近日虽盛行男女合演，然衡其声望及魔力，去男伶「若梅程荀尚徐」终相悬倍蓰。）女伶之不得与男伶齐观，仍是艺事学力未至，阴盛阳衰乎何有？^③

但郑过宜也极力支持女伶的成长进步，并对教她们习艺的师傅提出建议。认为师傅不应当以教习男伶的程序教授女伶，因为男旦若饰演女角，必须竭尽所能、惟妙惟肖地模仿女性，极尽妩媚阴柔之美，才可弥补性别上的天然鸿沟；而女旦本就娇艳婀娜、仪态万方，饰演女角可谓“本色演出”，如再要求她们扭捏造作，势必矫枉过正，去题甚远。阴阳本属两端，师傅必须改弦更张，探索出一套教授女伶的方法来，女伶才能真正学到精髓：

在理男伶习旦，出之矫揉做作，女伶饰旦，行其纯任自然，女伶宜获事半功倍之效。顾

① 张舜九《与朱琴心商榷刘倩倩新剧》，第2卷第9期，第512页。

② 翁怡翁《乐剧合于怡情律说》，第3卷第2期，第537页。

③ 郑过宜《为教授坤伶者进一言》，第1卷第4期，第23页。

男伶旦角之秀隽者，当其靓装登场，媚态撩人，对之欲醉，绝无矫揉做作之气。独女伶所谓杰出者，龇齿折腰，自以为刻画尽致，观者反觉其描摹过当，似又异乎纯任自然。且嗓音尖狭刺耳（所谓鬼音是也），不若男伶具有中和之音，甜润悦耳。顾曲者特溢之为髦儿派，贱之甚矣。……其故安在？一言以蔽之，教授之未善耳。教授女伶之师，未尝不教授男伶，其教授女伶程序，亦即同于男伶之程序。……其教授男伶，声音笑貌性情举止，无一不求酷肖女性。故体态欲其轻盈曼妙，嗓音欲其娇柔婉转，经过千锤百炼，甚至者直臻神化之境。……至于女伶，就其本性，沛者有余，固无须再事矫作。而为之师者，皆本其教授男伶之程序，自谓已罄所有，以为诱导之具。不知矫枉犹恐过正，矧不枉而重矫之哉？女伶歌喉本无冤音，再加如男伶之矫揉，欲不刺耳，不可得矣；女伶身段，已极婀娜，再加如男伶之矫揉，做作过甚，天真全泯，欲不掩目，亦不可得矣。故男伶不得不出于矫，矫得其正，适可而止，便是好角。女伶无须于矫，……矫为变本加厉，工力益深，去真愈远。……为女伶师者，设能从吾言改弦易辙，三五年内，必有拔帜兴起，为女伶不世出之人才者。^①

杨草草认为要想从根本上振兴旧剧，政府必须有所作为，而最直接有效的办法就是取缔电影：

昆乱剧稍涉爱情者，旧有禁例。近舶来电影风行，专以肉感片裸舞片号召，骀骀夺中国剧之席。初未闻有人倡禁止之说。其实国剧所谓淫秽者，例以电影，独瞠乎其后。然一则禁演，一则提倡。绳以财政学所谓恶货币驱逐良货币之例，苟电影片不加取缔，纵使兰芳年年不老，亦无能挽此狂澜。愚意当此醉迷欧化之时，国剧终将成广陵散也，可为太息！^②

总之，如果演员、师傅、编剧、观众、评剧家、戏园经营者、政府等戏曲行业各主体都能戮力同心、各司其职，以诚恳的态度、正确的方法、务实的行动去改良，国剧定可化险为夷、转危为安：

我总希望顾曲一方面不要随便喊“好”，于是这个“好”就更有价值了；唱角儿不要洒狗血竭力的要“好”，最好力求艺术精进到了炉火纯青的境界，教人瞧了听了处处都好，无从喊起；胡琴也希望往平正谐适的路上走去，不要耍花过门赚一般外行无谓的采声。如果都能够努力的改勉，到了较超越的程度，我想那时候社会艺术的观念一定提高，

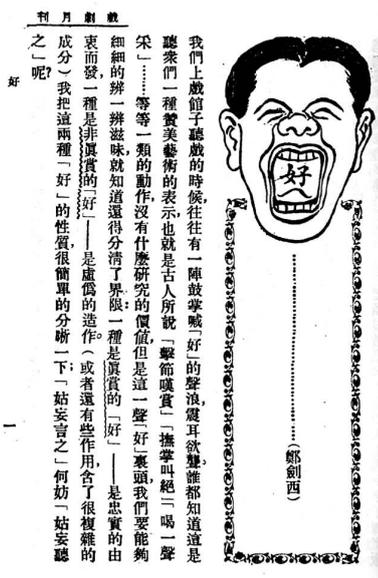


图 4-2 郑剑西《好》

① 郑过宜《为教授坤伶者进一言》，第1卷第4期，第24页。

② 杨草草《顾曲杂言（续）》，第2卷第3期，第564、565页。

戏园子里采声也就单纯而有价值。^①

^① 郑剑西《好》，第3卷第5期，第623页。

结 语

本论文以民国时期的《戏剧月刊》为研究对象，着力勾勒其诞生、发展、消亡过程，内容构成，介绍其主编刘豁公，并对刊物中反映出的捧角、新旧剧的论争等焦点问题进行论述。

一、研究成果

对于主编刘豁公先生的介绍。20世纪二三十年代，随着中国传统戏曲理论研究的兴起，涌现出一大批戏曲学者，刘豁公无疑是其中的代表人物。笔者先简介了刘豁公先生的生平，而后对他所从事的戏曲活动和文艺活动进行梳理，最后探索出他重“情”的戏曲思想。为此后的刘豁公研究提供了资料。

对于《戏剧月刊》发展历程的还原和办刊宗旨、办刊特色的概况。与民国的戏曲报刊大多短命不同，《月刊》开办三年，以“保存旧剧、挽救国剧”为宗旨，成绩稳步提升，共出版3卷36期；有着开门办报、图文并茂、制作精良等特点。

对于《戏剧月刊》体例的分类和整理。学界尚没有对《月刊》刊物本身的研究，本人通过对《月刊》文献资料进行爬梳，将其分为图类、脸谱、书画、字画、文字五大版块，又着重对“文字”版块进行细分，可明显看出《月刊》是注重剧评的专业刊物。为此后的《戏剧月刊》研究提供便捷和借鉴。

对于名伶尤其是名旦的关注，是民国时期戏曲报刊的一大共性。《戏剧月刊》对名旦投去了极大的偏爱。在形式上，刊登名伶剧照和生活照，为名伶出专号，举办四大名旦评比的征文比赛；在内容上，绝大多数剧评都在介绍名伶的艺术成就。本文梳理了《月刊》中捧角的各种主体和形式，对捧角行为的根源、实质和影响进行了剖析，探索文人追捧与名伶成角相辅相成、互为因果的互动关系。

对于旧剧衰落原因的揭示和改良方法的提炼。以往的研究认为旧剧衰落于20世纪30年代后期。但通过《戏剧月刊》可以发现，在20年代末30年代初甚至更早，彼时虽正值旧剧鼎盛之秋，但其衰落已有萌芽。而《月刊》对这一问题的认识已十分到位和深入，它的论述不再囿于笼统和局部，除了在整体上把握住戏改的方针、原则外，更是从戏曲活动的各主体入手，分别详细论述了旧剧衰落的原因和改良的措施。其中重点指出了演员、编剧和评剧家应该承担的责任。这是对民国戏曲理论研究的一个有益补充。

二、研究困境与努力方向

民国时期的戏曲报刊卷帙浩繁，若要对其时的戏曲理论研究进行高屋建瓴的精准把握，则非经过大量的阅读分析不可。由于能力不足，加之时间有限，本文无力涉及其他报刊，研究观点难免偏颇或局限，有劳方家指正。

对焦点问题的研究必须建立在对报刊论文的精细阅读和深入理解的基础上，从事古典戏曲和戏曲文物的研究工作，需要扎实深厚的理论功底作支撑。由于笔者理论知识浅薄，所以本文的论

证偏少。

希望在以后的学习工作中，能提升自身的理论素养，把研究向更深更广处开掘。

致 谢

研究生时光转瞬即逝，入学仿佛仍在昨日。迎接我开启戏曲研究生涯的戏研所，在告别时已升级为戏影学院。如今，26岁的我站在这里，不舍的目光回溯过往，满眼都是自己23岁的影子。

感谢三年来关心爱护我的各位师友。感谢导师孙俊士先生，恩师治学严谨、宅心仁厚，在繁忙的行政工作之余，仍以饱满的热情和勤勉的态度指导我的日常学习和论文写作。老师把自己收藏的所有与本论文相关的文献资料都赠予我，并且从开题到定稿，无时无刻不在关注着我的进程。在写作遇到瓶颈时，老师的一番指点往往让我茅塞顿开，视野更加开阔。修改论文时更是字斟句酌，不厌其烦。因此我虽生性愚钝，论文难免错谬频出，却也受益匪浅。感谢您教我学习，教我生活，教我做人！

感谢学高身正的车文明、曹飞老师。二位先生学问浩博，为人秉直，谈笑间有诚恳，严肃中见期许，教给我许多治学的方法和为人处事的原则；并且给我提供了宝贵的赴高平田野调查的机会，使我真正零距离接触到戏曲文物，给了我别样的人生体验，那是我充实又快乐的一段美丽时光。还要感谢延保全老师、王志峰老师、王福才老师、王星荣老师、吕文丽老师、许江娥老师、郭文顺老师、范春义老师、杨飞老师、孔美艳老师、姚春敏老师、甄洪永老师、陈美青老师、杨慧老师、阎春老师、朱瑶老师、郝成文老师、曾德元老师等诸位老师的悉心指导和无私奉献，是你们让我感受到了大家庭的温暖。祝老师们身体健康，工作顺利，阖家幸福！

感谢陈仕国、刘一瑾、王潞伟、崔武杰、付增芝、段飞翔等诸位师兄师姐，你们的提携和关爱助我成长，没有你们的求学时光必定是无趣乏味的，愿生活顺利！

感谢牛兄晋荣、王兄峰、周兄鬼鱼、侯兄恩辉、王兄显磊、韩兄杰，三年时光，我们既是同窗，又是兄弟。是你们与我同醉，相知年年岁岁。交友莫若君，愿友情地久天长，好人一生平安。

当然要感谢家人，特别是未婚妻张裕涵，你们的辛劳和陪伴，让我能心无旁骛，安心学习，安静撰文。感谢小爸小妈，是你们帮我排忧解难，改善生活。

再次感谢所有支持、帮助过我的人！

参考文献

一、文献资料

- 【1】王纯根、周瘦鹃. 礼拜六. 上海: 上海中国图书公司, 1914.
- 【2】譙北、杨尘因. 春雨梨花馆丛刊(第一集). 上海: 民权出版部, 1917.
- 【3】周剑云. 菊部丛刊. 上海: 上海交通图书馆, 1918.
- 【4】刘豁公. 戏剧大观. 上海: 上海交通图书公司, 1918.
- 【5】刘豁公. 京剧考证百出. 上海: 中华图书集成公司, 1919.
- 【6】刘豁公. 戏学大全. 上海: 生生美术公司, 1920.
- 【7】周瘦鹃. 游戏世界. 上海: 大东书局, 1921—1923.
- 【8】李涵秋、张云石. 快活. 上海: 世界书局, 1922.
- 【9】姚民哀. 戏杂志. 上海: 戏社营业部, 1922—1923.
- 【10】刘豁公. 心声. 上海: 心声半月刊社, 1922—1924.
- 【11】严独鹤. 红杂志. 上海: 上海古籍出版社, 1922—1924.
- 【12】严独鹤、张济群. 红玫瑰. 上海: 世界书局, 1922—1924.
- 【13】南翔勋郎. 东南烽火录. 上海, 宏文图书馆, 1924.
- 【14】王纯根. 社会之花. 上海: 大陆图书公司, 1924—1925.
- 【15】刘豁公. 雅歌集特刊. 上海: 雅歌集, 1925.
- 【16】刘豁公、董柏厓. 小说季刊夏之花. 上海: 青青社, 1926.
- 【17】刘豁公、王纯根. 说部精英丙寅花第一集. 上海: 五洲书社, 1926.
- 【18】刘豁公、王纯根. 说部精英甲子花第一集. 上海: 五洲书社, 1926.
- 【19】中国国民党中央执行委员会宣传部. 中央周刊. 1928—1948.
- 【20】陈灵犀. 社会月报. 上海: 社会出版社, 1934.
- 【21】刘炯公. 然藜奇彩录. 上海: 新民印书馆, 1935.
- 【22】凌善清、许志豪. 戏学汇考. 上海: 大东书局, 1936.
- 【23】上海轮船商业同业会. 航业月刊. 1949.
- 【24】中国戏曲志编辑委员会. 中国戏曲志·上海卷. 北京: 文化艺术出版社, 1996.
- 【25】雷梦水、潘超、孙忠铨、钟山. 中华竹枝词全编. 北京: 北京古籍出版社, 1997.
- 【26】朱一玄、刘毓忱. 《三国演义》资料汇编. 天津: 南开大学出版社, 2003.
- 【27】陆弘石、李道新、赵小青. 史东山影存(下册). 北京: 中国电影出版社, 2003.
- 【28】中国早期戏剧画刊. 北京: 全国图书馆文献缩微复制中心, 2006.
- 【29】潘超、丘良壬、孙忠铨. 中华竹枝词全编(上海卷). 北京: 北京出版社, 2007.

二、学术著作

- 【1】傅晓航、张秀莲. 中国近代戏曲论著总目. 北京: 文化艺术出版社, 1994.
- 【2】徐幸捷、蔡世成. 上海京剧志. 上海: 上海文化出版社, 1999.
- 【3】吴俊、李今、刘晓丽. 中国现代文学期刊目录新编. 上海: 上海人民出版社, 2010.
- 【4】徐煜. 近现代戏曲名角制文化研究. 上海: 上海书店出版社, 2011.

三、研究论文

- 【1】赵德昌. 《清末民初戏曲改良研究》. 北京师范大学博士学位论文, 2001.
- 【2】张远. 《近代城市京剧女演员(1900—1937)——以沪、平、津的探讨》. 台湾大学硕士学位论文, 2001.
- 【3】田根胜. 《近代戏剧的传承与开拓》. 华东师范大学博士学位论文, 2003.
- 【4】唐雪莹. 《民国戏曲史论》. 中山大学博士学位论文, 2008.
- 【5】耿祥伟. 《晚清民国戏剧期刊研究》. 复旦大学博士学位论文, 2010.
- 【6】陈佳. 《晚清上海报刊与京剧研究》. 上海师范大学硕士学位论文, 2010.
- 【7】王烜. 《论〈剧学月刊〉时期文人与伶人的戏曲理论革新——以徐凌霄和程砚秋为主》. 南开大学硕士学位论文, 2010.
- 【8】王兴昀. 《报刊媒体对京剧女艺人的呈现——以民国时期京津为中心的考察》. 天津师范大学硕士学位论文, 2010.
- 【9】吴川. 《〈新青年〉“戏剧改良”论争及价值评估》. 河北大学硕士学位论文, 2010.
- 【10】孙俊士. 《民国时期戏曲报刊研究》. 山西师范大学博士学位论文, 2011.
- 【11】刘慰东. 《清末民初女伶的崛起谏论》. 中国艺术研究院硕士学位论文, 2011.
- 【12】吴轶凡. 《报章媒体对戏剧改良运动的影响》. 上海戏剧学院硕士学位论文, 2011.
- 【13】金景芝. 《民国时期的戏曲理论研究》. 中央民族大学博士学位论文, 2012.
- 【14】马跃敏. 《近代戏曲改良运动研究》. 河南大学博士学位论文, 2012.
- 【15】于琦. 《二十世纪前期(1904—1949)戏曲期刊与戏曲理论批评》. 中国艺术研究院博士学位论文, 2013.
- 【16】安志强. “四大名旦”的由来. 《人民戏剧》, 1983.
- 【17】宋宝珍. 余上沅及其“国剧运动”. 《上海戏剧学院学报》, 2002年.
- 【18】张福海. 中国近代戏剧改良导论:1902—1919. 《戏剧艺术》, 2004.
- 【19】陈永祥、罗素敏. 女演员的兴起与清末民初上海社会观念的变化. 《民国档案》, 2005.
- 【20】葛献挺. “四大名旦”产生的经过和历史背景. 《中国京剧》, 2007.
- 【21】苏玉虎. 《“四大名旦”产生的经过和历史背景》一文的补正. 《中国京剧》, 2007.
- 【22】徐剑雄、徐家林. 都市里的疯狂: 近代上海京剧捧角现象. 《贵州社会科学》, 2007.
- 【23】张福海. 晚清戏剧改良思潮的形成及其演变. 《中华戏曲》, 2009.
- 【24】胡淳艳. 民国时期京剧剧评之批评. 《四川戏剧》, 2009.

- 【25】解玉峰. 试论 20 世纪前期国人戏曲观念之转变. 《东南大学学报（哲学社会科学版）》，2009.
- 【26】罗检秋. 近代京剧西化的内在缘起及得失. 《江海学刊》，2010.
- 【27】松浦恒雄. 特刊在中国现代戏剧中的作用——以民国初年的特刊为中心. 《学术研究》，2010.
- 【28】孙红侠. 呈现与建构：民国时期京剧舞美理论. 《艺苑》，2011.
- 【29】罗检秋. 京剧坤角如何走红——社会文化史视野中的民初京剧. 《河北学刊》，2011.
- 【30】傅瑛. 武将文踪——民国皖籍军事将领文学著述概说. 《淮北师范大学学报（哲学社会科学版）》，2011.
- 【31】张芳. 试论民初（1912—1919）戏剧理论家的群体形成. 《戏剧文学》，2012.
- 【32】张芳. 晚清“花谱”文化与民初（1912—1919）剧评. 《戏剧文学》，2012.
- 【33】徐煜. 明星崇拜心理中的非审美成分——以晚清以来捧角现象为样本. 《戏剧文学》，2012.
- 【34】张之薇. 风华绝代民国季：漫谈旦行的崛起. 《中华文化画报》，2013.
- 【35】吴新苗. 从狎优到捧角——《顺天时报》中堂子史料及文人与“相公”的关系. 《文艺研究》，2013.
- 【36】张文瑞. 旧京伶界漫谈（十二）捧角儿（上）. 《文史知识》，2013.
- 【37】张文瑞. 旧京伶界漫谈（十三）捧角儿（下）. 《文史知识》，2013.

附录一

《戏剧月刊》中关于“名旦关注”或“捧角”的文章一览

- 1、陈敬我《绿绮轩谈戏》，第1卷第1期，P97—100。
- 2、怡红馆主《戊辰坤角谈》，第1卷第1期，P141—142。
- 3、徐吁公《红氍雅语（一）》，第1卷第2期，P249—253。
- 4、章梦周《白纛轩随笔》，第1卷第2期，P293—294。
- 5、徐慕云《说净》，第1卷第3期，P379—381。
- 6、郑过宜《为教授坤伶者进一言》，第1卷第4期，P19—24。
- 7、张肖伦《吾人有捧言菊朋之必要》，第1卷第4期，P71—73。
- 8、徐味莼《坤伶兴衰史》，第1卷第5期，P263—267。
- 9、张肖伦《梅兰芳之种种》，第1卷第6期，P425—433。
- 10、尤半狂《梅花清梦庐剧话》，第1卷第6期，P481—485。
- 11、怡楼主人《讲讲北平的尚友社录》，第1卷第8期，P205—207。
- 12、张舜九《梨园丛话》，第1卷第9期，P529—539。
- 13、张庆霖《津门剧事》，第1卷第10期，P99—105。
- 14、杨草草《顾曲杂言》，第1卷第10期，P107—113。
- 15、棘公《绮霞新剧之我见》，第1卷第10期，第157—159。
- 16、冯小隐《顾曲随笔》，第1卷第11期，P225—232。
- 17、梦觉生《觉厂杂录》，第1卷第11期，P329—331。
- 18、张庆霖《学者与伶工》，第1卷第12期，P393—398。
- 19、张舜九《撮笛余谈》，第1卷第12期，P419—428。
- 20、双蒂《顾曲杂感》，第2卷第6期，P578。
- 21、刘秋江《小补之斋随笔》，第2卷第9期，P481—485。
- 22、冯小隐《顾曲随笔（七）》，第2卷第11期，P245—250。
- 23、刘秋江《小补之斋随笔》，第2卷第11期，P307—310。
- 24、刘豁公《卷头语》，第2卷第12期，P449—450。
- 25、吴幻菽《吟碧馆剧札》，第2卷第12期，P491—496。
- 26、冯小隐《顾曲随笔》，第3卷第3期，P61—68。
- 27、梅花馆主辑《凝绿馆诗存》，第3卷第5期，P571—575。
- 28、看云楼主人《红氍漫笔》，第3卷第7期，P317—323。
- 29、何一雁《说旦》，第3卷第11期，P41—47。
- 30、梁友珍《碎语道黄华》，第3卷第11期，P77—82。

附录二

《戏剧月刊》中关于“旧剧改良”的文章一览

- 1、罗仞千《戏剧杂谈》，第1卷第1期，P29——32。
- 2、徐慕云《谈南天门》，第1卷第1期，P37——45。
- 3、詹脉脉《退思庐剧话》，第1卷第1期，P47——48。
- 4、鄂吕弓《谭腔之研究》，第1卷第1期，P49——50。
- 5、朱楚生《今夕包银调门的消长》，第1卷第1期，P59——60。
- 6、徐筱汀《啸庐剧谈》，第1卷第1期，P65——67。
- 7、陈敬我《绿绮轩谈戏》，第1卷第1期，P97——100。
- 8、张肖伦《菑菑室剧话》，第1卷第1期，P127——128。
- 9、施病鸠《碧梧轩剧话》，第1卷第1期，P159——160。
- 10、徐筱汀《啸庐论剧》，第1卷第2期，P219——222。
- 11、徐耻痕《戏剧与广告之关系》，第1卷第2期，P261——263。
- 12、姚民哀《为什么要有戏剧》，第1卷第2期，P269——270。
- 13、陈小田《演剧谈》，第1卷第2期，P299。
- 14、徐慕云《说净》，第1卷第3期，P379——381。
- 15、徐筱汀《京派新戏和海派新戏的分析》，第1卷第3期，P463——470。
- 16、看云楼主人《顾曲闲话》，第1卷第3期，P499——500。
- 17、郑过宜《为教授坤伶者进一言》，第1卷第4期，P19——24。
- 18、刘豁公《哀梨室戏谈》，第1卷第4期，P35——38。
- 19、尤半狂《戏剧月刊宜刊载各省区戏剧调查》，第1卷第4期，P61——63。
- 20、张肖伦《吾人有捧言菊朋之必要》，第1卷第4期，P71——73。
- 21、李芝荪《论身段做工》，第1卷第4期，P121——122。
- 22、朱耐根《剧学漫谭》，第1卷第4期，P129——130。
- 23、郑过宜《贩马记剧本之结论》，第1卷第5期，P217——221。
- 24、徐慕云《慕云剧谈》，第1卷第5期，P247——250。
- 25、徐味蕓《坤伶兴衰史》，第1卷第5期，P263——267。
- 26、陈小田《商改戏词续议》，第1卷第5期，P327——331。
- 27、平民《我对于习戏之见解》，第1卷第5期，P348。
- 28、苏少卿《忆梅》，第1卷第6期，P409——412。
- 29、陈达哉《梅派戏之将来》，第1卷第6期，P413——414。
- 30、陈运培《愿梅郎提倡平民化》，第1卷第6期，P435——436。

- 31、陈小田《说腔（上）》，第1卷第6期，P443——445。
- 32、尤半狂《梅花清梦庐剧话》，第1卷第6期，P481——485。
- 33、冯懊侬《改良旧剧之我见》，第1卷第6期，P531——534。
- 34、刘龙光《逸庐戏谈》，第1卷第7期，P107——108。
- 35、成之《一般舞台的趋势》，第1卷第7期，P149——151。
- 36、刘豁公《卷头语》，第1卷第8期，P160——161。
- 37、邝侯《嗓与腔之研究》，第1卷第8期，P313——318。
- 38、馒头生《铁槛庵戏剧漫谈》，第1卷第9期，P419——420。
- 39、张舜九《梨园丛话》，第1卷第9期，P529——539。
- 40、王沛纶《改良胡琴谱的我见》，第1卷第10期，P31——48。
- 41、杨草草《顾曲杂言》，第1卷第10期，P107——113。
- 42、王蟬斋《肖孺顾误集序》，第1卷第10期，P114。
- 43、陶观弈《梁园戏剧小纪》，第1卷第10期，P172。
- 44、冯小隐《顾曲随笔》，第1卷第11期，P225——232。
- 45、张庆霖《我的罪言》，第1卷第11期，P267——269。
- 46、齐如山《翼宿星君》，第1卷第11期，P283——284。
- 47、张庆霖《学者与伶工》，第1卷第12期，P393——398。
- 48、冯小隐《顾曲随笔（二）》，第1卷第12期，P411——417。
- 49、张舜九《撮笛余谈》，第1卷第12期，P419——428。
- 50、张北江《评剧家应有三种知识》，第1卷第12期，P445——448。
- 51、朱治业《改良胡琴谱的高樵》，第1卷第12期，P547——550。
- 52、冯小隐《顾曲随笔（三）》，第2卷第1期，P35——40。
- 53、张庆霖《美伶诗话》，第2卷第1期，P75——82。
- 54、郑子褒《介绍一幕王芸芳编的脚本》，第2卷第1期，P97——104。
- 55、徐味莼《望云楼剧谭》，第2卷第2期，P371——375。
- 56、张次溪《伶苑（续）》，第2卷第3期，P468——481。
- 57、方肖孺《三拜楼昆曲选》，第2卷第3期，P525——534。
- 58、徐则曾《顾误录》，第2卷第3期，P535——542。
- 59、杨草草《顾曲杂言（续）》，第2卷第3期，P563——569。
- 60、苏少卿《中国剧之特色》，第2卷第5期，P255——260。
- 61、刘豁公《新年谭戏》，第2卷第5期，P271——274。
- 62、刘秋江《论舞剑》，第2卷第5期，P299——300。
- 63、哈老熨《黄华琐谈》，第2卷第5期，P301——303。

- 64、刘豁公《从梅兰芳说到群众心理的变迁》，第2卷第6期，P431——433。
- 65、刘秋江《小补之斋剧话》，第2卷第6期，P435——442。
- 66、哈老熨《黄华琐谈（续）》，第2卷第6期，P523——529。
- 67、张舜九《剧艺谈片（二）》，第2卷第7期，P51——63。
- 68、梦觉生《江天小阁谭戏》，第2卷第7期，P111——124。
- 69、张笑侠《蒹葭蓂戏话》，第2卷第7期，P161——176。
- 70、李璞存《小戏院》，第2卷第7期，P185——191。
- 71、刘秋江《谈戏罪言》，第2卷第8期，P331——333。
- 72、冯小隐《顾曲随笔（五）》，第2卷第9期，P377——383。
- 73、张次溪《梨窝琐记（一）》，第2卷第9期，P393——400。
- 74、张庆霖《神秘的戏和律吕》，第2卷第9期，P425——428。
- 75、刘秋江《小补之斋随笔》，第2卷第9期，P481——485。
- 76、张舜九《与朱琴心商榷刘倩倩新剧》，第2卷第9期，P511——512。
- 77、张次溪《梨窝琐记（二）》，第2卷第10期，P29——37。
- 78、冯小隐《顾曲随笔（六）》，第2卷第10期，P39——45。
- 79、吴幻荪《吟碧馆谈舞》，第2卷第10期，P135——144。
- 80、冯小隐《顾曲随笔（七）》，第2卷第11期，P245——250。
- 81、漱山六房《乱七八糟的本戏谈》，第2卷第11期，P301——305。
- 82、刘秋江《小补之斋随笔》，第2卷第11期，P307——310。
- 83、吴幻荪《吟碧馆剧札》，第2卷第12期，P491——496。
- 84、许姬传《谈程砚秋之艺》，第3卷第2期，P359——361。
- 85、冯干卿《对于译制京胡乐谱诸君的几个要求》，第3卷第2期，P431——436。
- 86、陈小田《评剧刍言》，第3卷第2期，P465——467。
- 87、刘秋江《小补之斋随笔》，第3卷第2期，P489——495。
- 88、翁怡翁《乐剧合于怡情律说》，第3卷第2期，P531——537。
- 89、刘秋江《值得记载的两件事》，第3卷第3期，P52。
- 90、徐味莼《论平剧之过去与将来》，第3卷第3期，P131——133。
- 91、陈彦衡《旧剧丛谈（续）》，第3卷第4期，P281——284。
- 92、吴絮厂《顾误集（续）》，第3卷第4期，P285——290。
- 93、张次溪《戏剧漫话》，第3卷第4期，P291——299。
- 94、陈云观《日人眼光中之中国剧》，第3卷第4期，P465——470。
- 95、郑剑西《好》，第3卷第5期，P615——623。
- 96、陈彦衡《旧剧丛谈（续）》，第3卷第6期，P35——40。

- 97、张次溪《荀慧生传》，第3卷第8期，P485——488。
- 98、施病鸠《谈言菊朋》，第3卷第8期，P675——676。
- 99、陈彦衡《旧剧丛谈》，第3卷第10期，P271——273。
- 100、羽公《戏词悖谬考（续）》，第3卷第10期，P301——305。
- 101、刘豁公《卷头语》，第3卷第11期，P21——22。

攻读学位期间发表的论文及获奖情况

发表论文

《从孟子到荀子看儒家学者自身定位的变化》，《剑南文学》，2013 年总第 359 期

获奖情况

- 1、2013 年 7 月获得校级“优秀共产党员”称号
- 2、2015 年 1 月获得校级“优秀学生干部”称号