

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

徐慕云戏剧理论研究

朱天艺

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7月 日

答辩委员会主席 _____

评阅人 _____

2015年 月 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：徐慕云戏剧理论研究

专 业：戏剧与影视学

硕 士 生：朱天艺

签名：_____

指导教师：孙俊士

签名：_____

摘 要

论文就民国戏曲评论家徐慕云的戏剧理论进行了研究，选取徐慕云戏曲评论、戏剧史及戏剧美学观、京剧理论观三个角度为研究方向，主要依托徐慕云发表的报刊类文章、《中国戏剧史》、《京剧字韵》、《梨园影事（外二部）》等材料，通过对徐慕云主要论著的集中研究，从“全”和“细”两方面着手，对他的理论性观点进行了系统的整合、评述和分析。

徐慕云以“以人为本”为理论及实践基础，就戏曲虚实中的“象”与“像”提出了“化境者”的概念，关注到行当间的“主”与“配”问题，对戏曲存疑名目进行了辨析，他极其注重演员的价值并详细关注到各地方戏及伶人、戏剧之组合，将话剧、宫廷戏放入戏剧史中，形成了他独特的史观视角。他的戏剧本体视角转移到舞台，提出了“遗貌取神”的美学本质论和“歌舞并重、传神写意”的美学形态观，并在中西剧评价与比较基础上，关注到中国戏曲之于世界的发展，提出了戏剧改革的“利器说”及具体的改良、办学方法。徐慕云的京剧唱念音韵及行腔研究引进了语言学，得出了“以‘字’为主，以‘腔’为宾”、“重发声、次归韵”、“字韵由音出，音发乎于情”等观点。论文着眼于以小见大，试图通过徐慕云的戏曲理论，找到其理论的独特价值及在学术界的定位。

【关键词】徐慕云 戏剧评论 戏剧史 京剧理论 美学品格

【论文类型】基础型

Title: The Research of Xu Muyun's drama theory

Major: Drama and Film Studies

Name: Zhu Tianyi

Signature: _____

Supervisor: Sun Junshi

Signature: _____

Abstract

This paper is the Republic of China drama critic Xu Muyun's drama theory are studied,selection of Xu Muyun drama comment, dramatic history and aesthetic view on drama,opera theory three aspects as research direction,Newspaper articles mainly rely on Xu Muyun published,Chinese drama history,Beijing Opera word rhyme,Liyuan camera(and other tow)and other materials,the research focus on Xu Muyun's main works,from the start of "complete" and "small" two,On his theory viewpoint of integration, comment and analysis system.

Xu Muyun to the "people-oriented" as the theoretical and practical basis on the actual situation in the drama, "image" and "like" put forward the concept of "sublimation",attention to the line between "principal" and "matching" problem,the drama doubt nominal analyzes,he is extremely focused on the actor's value and with attention to each local opera and the actor,The combination of drama,the drama, the court drama into the drama history,he has formed his unique historical perspective.His drama ontology perspective shifts to the stage,Put forward "on the essence of aesthetics left looks God" and "the equal importance of singing and dancing, freehand brushwork in painting" aesthetic form view, and in Chinese and Western drama based on the evaluation and comparison,

the focus on development toChina drama in the world, puts forward the drama reform "weapon" and the specificimprovement, educational methods. Xu Muyun Peking opera singing study phonology andcavity introduction of linguistics, and come to the conclusion that "to 'word' to 'cavity', forobject", "heavy sound, rhyme", "word rhyme by the sound, the sound from the view onlove". The paper focuses on the child is father of the man, tried to use Xu Muyun's opera theory, find the unique value of the theory in the academic circles and positioning.

【Key Words】 Xu Muyun Drama critics Drama history
Beijing opera theory The aesthetics character

【Type of Thesis】 Basic type

目 录

1 绪论	1
1.1 选题的目的和意义.....	1
1.2 研究现状及综述.....	1
2 徐慕云生平与论著	3
2.1 生平与交游.....	3
2.2 著作概述.....	3
2.2.1 简明概述.....	4
2.2.2 《梨园影事》及外二部.....	4
3 戏曲评论中的理论研究	9
3.1 虚实中的“象”与“像”（“化境者”的提出）.....	12
3.1.1 戏剧之表演.....	12
3.1.2 演员之表演.....	13
3.2 行当间的“主”与“配”.....	15
3.2.1 各行发展不均之现状.....	15
3.2.2 旦行发展之异象.....	16
3.3 戏曲的“改”与“革”.....	18
3.3.1 戏曲改革的反思及受阻原因.....	18
3.3.2 京剧（平剧）艺术性及改革方向.....	21
4 《中国戏剧史》的戏剧史观和美学品格	23
4.1 独特的史观视角.....	25
4.1.1 酌戏曲之异说.....	25
4.1.2 话剧之时代性与“利器说”.....	28
4.1.3 关注宫廷戏.....	30
4.1.4 地方戏及伶人.....	32
4.1.5 戏曲之组合.....	34
4.2 戏剧艺术本体论.....	37
4.2.1 戏曲艺术的美学本质——“遗貌取神”.....	37

4.2.2 戏曲艺术的美学形态——“歌舞并重、传神写意”	40
4.2.3 戏剧剧场观	42
4.3 戏剧改良及办学方法论	46
4.3.1 中西剧评价与比较	46
4.3.2 改良办法及办学态度	47
5 京剧理论观——以《京剧字韵》为例	53
5.1 徐慕云音韵成就	53
5.1.1 规律性解析与总结	53
5.1.2 以“字”为主 以“腔”为宾	55
5.1.3 重发声、次归韵	56
5.1.4 字韵由音出 音发乎于情	56
5.2 京剧唱念音韵及行腔研究	56
5.2.1 化“生”为“熟”——引进语言学，嫁接互释	57
5.2.2 化“繁”为“简”——追溯源头，师出有名	58
5.2.3 化“难”为“易”——图表、戏曲实例标明	58
5.2.4 化“杂”为“细”——尽归各色，枝桠表述	59
5.3 谭派唱腔小摭	61
5.3.1 京剧流派与谭派	61
5.3.2 徐慕云谈谭调	63
结 语	65
致 谢	67
参考文献	69
攻读硕士学位期间发表的论文、获奖情况	73

1 绪论

1.1 选题的目的和意义

徐慕云先生（1900—1974）是20世纪中叶戏剧领域的戏曲史论批评家、戏曲教育家、京剧艺术资料收藏家。周锡山将以王国维为代表的出生于1870—1880年的戏曲研究家王季烈、齐如山、吴梅等列为第一代戏曲研究家，将徐慕云列为同周贻白、钱南阳、傅惜华、王季思等齐名的在1930—1940年成名的第二代戏曲研究家。作为第二代戏曲研究家他们具有深厚的传统文化功底，且吸收了西方文化，眼界更为开阔，学识和研究范围广博，观点更为新颖，代表了当时的前沿学术研究水准。徐慕云作为他们中的一员，精于戏曲收藏，对西方文化精髓长于借鉴，潜心戏曲教学，曾主持“百代”、“高亭”唱片公司的戏剧节目选录工作。为我国的京剧声乐艺术资料的积累作出了重要贡献，为发扬中华戏剧文化贡献了毕生精力。

本文选取徐慕云戏曲理论及批评、戏剧史及戏剧美学观、京剧字韵三个角度为重点。论文着眼于以小见大，试图通过徐慕云的戏曲理论，窥探当时民国时期整个戏剧圈的时代风貌和理论导向，将其置于此大背景中，真实的还原徐慕云理论形成的基础，与同时期戏曲理论家的观点进行横向比较，找到徐慕云理论的独特价值及在学术界的定位。从“全”和“细”两方面着手，系统的对其进行评述和分析。

近年来，戏曲理论界多涉足对民国时期个人及著作的研究，这使得硕士、博士论文较多的关注到古典戏曲理论之外的新时期理论。而硕博论文较多的以民国时期巨擘大家作为研究对象，较少关注二、三线理论家。

基于此，本论文对徐慕云生平及著述进行梳理，尤其对其戏曲理论、思想做较深入研究，比较全面系统的论述其著作，找到几个特点进行分析，有可能的话做到人无我有，人有我优，为后徐慕云研究尽一些微薄的力量。

1.2 研究现状及综述

近年来，硕博论文较多的以民国时期巨擘大家作为研究对象，较少关注二、三线理论家。例如对徐慕云的研究仅有且是从某一著作入手，分析著作中的某一思想内涵及价值或是介绍式的呈现，成文成章的对徐慕云的系统全面的研究尚未见诸纸端。

笔者尚未发现这方面的学术著作和单篇论文，目前仅见到一篇硕士（学位）论文：武汉大学毛忠（现为中国艺术研究院博士）硕士学位论文《徐慕云戏剧美学思想研究》（2004），此文将徐慕云的《中国戏剧史》作为主要的研究对象，并未涉及徐慕云的其他论著。文章选定表演艺术的戏剧史观：徐慕云戏剧美学思想的起点和戏曲艺术本体的思考、徐慕云戏剧美学思想的核心这两方面进行探讨。文中涉及中国近现代戏剧史观的转移、戏剧戏曲的概念问题、戏曲艺术的美学特征等方面。文章深入分析了从《中国戏剧史》一书中反映出的徐慕云的戏曲美学思想，重视舞台和演员的戏剧观及对中西戏剧的本质进行的思考。是宏观选取了整本书的思想脉络及理论精华来进行行文的，并未对书中具体章节进行评述与分析，也忽略了此书在地方戏及宫廷演剧研究方面的价

值。

对于《中国戏剧史》一书的研究还有，毛忠发表于《戏曲研究》的《从文本到舞台——徐慕云戏曲本体论刍议》(2006)，是其硕士论文的精简，从对王国维、周贻白等大家的戏曲理论对比，得出徐慕云的戏曲本体论尚写意、虚拟及重视演员。徐延哲发表于《华夏文化》的《徐慕云与他的〈中国戏剧史〉》(2004)，此文作为一篇读书札记主要对徐慕云生平做了一个简单梳理，对《中国戏剧史》逐章逐节进行了简单的串联和介绍，并对其在戏剧史上的地位做了充分肯定。陶静发表于《徐州工程学院学报》的《试析徐慕云〈中国戏剧史〉的研究方法》(2007)，此文给予了《中国戏剧史》很高的评价和定位，主要评述了此书著述理念的独创性和研究方法的得失。写到《中国戏剧史》编纂此书的大量繁杂的前期准备，在理念上的开阔性和研究方法上的演出实践性。较为深刻的肯定此书作为第一部完整意义上的中国戏剧史的地位的同时也中肯的提出了书中关于缺乏文学创作方面论述存在的不足。

对梨园秘史类的研究有，左鹏军发表于《中国图书评论》的《徐慕云的〈故都宫闱梨园秘史〉和〈梨园外纪〉及其他》(2006)。沈达人发表于《戏曲艺术》的《戏曲史家徐慕云及其〈梨园外纪〉》(2009)。沈达人发表于《戏曲艺术》的《〈故都宫闱梨园秘史〉解析》(2009)。王灵均发表于《中国京剧》的《关于徐慕云〈梨园外纪〉的几个问题》(2009)。这些文章多对徐慕云秘史类书做篇幅和结构的简介和一些演员的表演艺术概述。

报刊中有对徐慕云著作出版的相关广告。从《申报》的有关广告中还可以看到发表徐慕云《中国戏剧史》、《梨园影事》等著作的出版信息，从这些信息中传达出的当时社会的政治文化状况，可以作为重要参考来了解这些著作及其出版的过程。

其他：徐玉华在《戏曲艺术》期刊发表的《怀念我的父亲徐慕云》(1991)及毛忠硕士学位论文《徐慕云戏剧美学思想研究》中对徐幼云先生(徐慕云之子)采访实录。

近几年来鲜有对徐慕云的研究且多是散见于报刊杂志的概述和罗列式的分析，对其全面、系统、单独的研究几乎没有。

2 徐慕云生平与论著

2.1 生平与交游

徐慕云，原名徐长虞，徐州人，生在一个世代书香的家庭，从小受到较好的家庭教育，其父亲是拔贡，有徐慕云和其胞弟徐筱汀二子。徐慕云相貌清秀儒雅，高大英俊，平易近人，会唱能唱，其家学、天赋很好，21岁就写书，字如其人，潇洒隽丽。毕业于上海大同大学，一生喜好皮黄剧，多研究“谭派”和“余派”，尤其喜好裘藏伶影，是民国时有名的戏曲资料和戏曲文物收藏家，大量藏物捐献给国家，因中风病逝。

徐慕云曾任中央文化运动委员会、北平市政府文艺专员、京剧研究院研究员等职务，先后在《大公报》、《商报》任编辑，是从民国时代走来的戏曲评论家。他曾在子阳中学任教务主任，后创办了上海戏剧学校，担任过上海戏剧学校教务长；而后，他又创办了中华戏剧学校并担任校长；在武汉创办了中南戏曲学校。他教戏行当间没有门户之见，广纳全国优秀的各行当佼佼者，聘为学校老师，培养出金少山、杨宝森等优秀戏曲名家，一生致力于戏曲教育工作。

20世纪30年代初期徐慕云在上海从事文艺编辑和戏剧研究工作而后又开始与影视唱片公司合作，先后担任过中国“百代”、“高亭”等唱片公司的戏剧评论员，主持“百代”、“高亭”、“胜利”、“大中华”等唱片公司的戏剧节目选录工作，担任“百代”、“高亭”选录部主任，为我国的京剧声乐艺术资料的积累作出了重要贡献。

徐慕云一生广交戏曲界名流，广泛的交友为其以后的创作积累了多种支持，如能做成《梨园影事》就与其社会关系和与演员的广泛交往有着密不可分的联系。徐慕云同琴师陈彦衡先生学戏，从年轻时起就开始研究戏曲，并广泛的接触戏曲演员，建立了深厚友谊并时常交流经验，他与褚民宜是同班同学，四小名旦之一的奚啸伯，是徐慕云一手捧起来的，与我国当时的著名戏剧表演艺术家谭鑫培、言菊朋、谭富英、杨宝森、马连良、周信芳、裘盛荣、高庆奎、梅兰芳等交往甚密。他对这些京剧的典故和大师们的趣闻轶事如数家珍，这些为其以后对京剧的熟悉程度及戏曲理论方面的成型提供了一个实践基础和优势条件。

徐慕云的一生几乎全都在为戏剧事业奔忙，徐慕云曾说自己“为了中华的戏剧发扬光大，我操碎心血，也要贡献自己的毕生精力”^①。他是这样说的，也是这样做的。

2.2 著作概述

徐慕云戏剧类文章多是为各大报刊供稿或散见于其他著书中，较为零散。这部分是其对当时上演剧作及演员的戏剧评论和改良戏剧、戏剧现状的品评，是其个人戏剧理论思想的体现，有着极强的个人风格。他的完整著作有《中国戏剧史》、《梨园影事》、《梨园外纪》、《故都宫闱梨园秘史》、《京剧字韵》、《京剧杂谈》、《京剧音韵字汇》等多部书著，这一系列著述完整和集中的体现了徐慕云的戏剧史观和舞台实践观。徐慕云不仅在戏曲理论研究方面独树一帜，且可创作剧本，

^① 徐玉华. 怀念我的父亲徐慕云. 戏曲艺术. 第二期, 1991

能做上演之用，他创作的历史剧有汉剧《赵氏孤儿》、《脱靴辩奸》等，另改编了《黑旗刘》、《岳飞出世》、《刘永福抗法故事》等剧本。

2.2.1 简明概述

《中国戏剧史》是一部内容广泛、史料丰富、体例完备、图文并茂，在当时具有权威性的戏曲史论专著，是第一部戏剧学通史。此书中徐慕云增补前人未曾说之说，未曾论之论。对于后世的戏曲史编纂提供了新的研究视角和启示——全面的、动态的、表演形态的戏曲史。此书涉及古今优伶剧曲史，各地、各类剧曲史包括话剧发展史，戏曲管理史及国家戏院之创建意见等。不仅有史还有论，“戏剧之评价与其艺术之研究”是其书中的理论精华部分。

此书从周秦时代的优伶开始叙述，涉及到“花部”及清代南府宫廷戏曲。将中国的传统戏曲纳入为中国戏剧的一个部分，把话剧首次纳入其中，将其作为戏曲史的延伸和发展，拓宽了戏剧的外延。且书中对舞台的写意性表演有独到的见解，它将演员及其表演放到戏曲史中的重要地位来考察戏曲，是中国戏曲美学研究的视角由文本向舞台转移的标志之一。他注重实践，从临场表演着眼，专门叙述了角色、场面、后台等，读来缤纷多彩，美不胜收。这不仅大大开拓了戏曲研究的领域，而且为我们探寻戏曲艺术的本体这一重要美学问题提供了新的视角。

另一著作《梨园影事》资料之新，鲜有人及。此书收集保存了清末民初一些非常珍贵的戏曲照片及生旦净丑各部著名演员的肖像，为后来的戏曲照片收藏者和研究者提供了可靠的原始参照，是一部戏曲史论资料集。其中不乏对当时戏曲演出的评论性文章和对中国戏曲发展改革的反思性文章。

《故都宫闱梨园秘史》与徐慕云的另一部著作《梨园外纪》在时间上、内容上相互映照，是在《申报》“游艺界”专栏上所撰写的连载文章，描写了20世纪初期活跃于京剧舞台的京剧名伶生活和艺术活动，记录了清末梨园，特别是与清宫密切相关的名人逸事、掌故趣闻。以对表演艺术的记述和评价为主干，也传播了一些京剧的知识。《梨园影事》、《故都宫闱梨园秘史》、《梨园外纪》这三部书共同构成了一幅京剧发展历史从成熟到繁荣的生动画卷。

《京剧字韵》等书以场上表演为基底，专业地从京剧音韵、念白、曲律等方面进行阐述，是京剧研究者的必看之书，有较高的研究普及价值。

2.2.2 《梨园影事》及外二部

a、《梨园影事》概要

(1) 史料及珍贵图文辑

《梨园影事》是1928年由上海大东书局出版的一部戏剧史论资料集。16开本，图文并茂，书内影印数十幅珍贵彩图和黑白图片，内有于右任、褚民宜、蔡元培等先生为本书的题词，观者尽可一睹为快。

全书共分五部分：第一部分为15位先生为此书做的题序，有陈公博、褚民宜、蔡元培、祁景颐、张伯英等。第二部分为名伶小影，汇生旦净丑各部人名表、统系表及小影、小传，场面名

师等的珍贵影像。如程长庚、王桂芬、程砚秋等名伶小影。第三部分为书画、画像类，其中有梅兰芳、时慧宝等名家的书画精品及被奉为戏曲圈祖师爷的唐明皇、清高宗、慈禧的画像。第四部分是戏曲脚本类，其中不乏文物级别的百年前三庆班《浣纱记》抄本，还有《忠烈图》脚本、《武家坡》脚本、《捉放曹》脚本等。第五部分是书中之文章类，理论性较强，是对外介绍中国戏曲的一个窗口，涉及到戏曲之历史、京胡场上表演、板别腔调韵辙、本戏与新戏和皮黄戏的知识等，其中《三千年中国戏剧变迁史》和《中国近百年戏剧之时代精神》是整部书的精神之体现。书中还有京剧老戏单、百代唱片及时兴化妆品的广告等，可以窥见当时社会风尚，颇有趣味。此书的目的是向国外发行，有些部分是中、英文双语刊印，有一定的介绍和传播传统文化的意义。此书的文物价值较高，题序、书画和京剧影像、脚本、老戏单等都是较为珍贵的史料。

其中二、三部分内容占了全书的三分之二，这些名伶小影和剧照，几乎囊括了清中叶以来的所有戏剧史料和名人剧照，具有极高的史料价值和收藏价值。此书当时的市价是现洋 10 块钱一本，已是售价不菲，在上海嘉泰 2006 年古籍专场拍卖价达 9900 元，2007 年北京瀚海拍卖价为 840 元。书前题签为清末殿员刘春霖所写，于右任为此书题写书名，并附言“慕云擅长词曲，得梨园雅故数十年事，将付印，嘱题《梨园影事》”^①。可见，此书的刊发汇集数人之力，是二十世纪初各大戏曲界名流关注并参与的重要戏曲文献。

作为受邀参加世博会的成员，徐慕云特将此书“增加材料、翻译西文、精印五彩脸谱、详考历代剧史……更将捉放曹全剧中之大段唱腔用公尺及乐谱谱出兼别其板眼聊示提倡之意云耳。特予吾国研究戏剧者以种种便利即欧美人士亦可由此而略窥中剧之门径矣。若此百余年垂亡之京调或可因之大昌。”^②1933 年在美国的芝加哥举行的世界博览会上，《梨园影事》引起了外媒的关注，被译成英文，作为介绍中国京剧的重要资料在美国发行，徐慕云成功了，就像他的愿望一样，《梨园影事》走出国门，中国的戏剧再次被推上了世界舞台，取得了较大的成功，曾引起一时轰动，徐慕云可谓功不可没。

（2）戏曲论文《三千年中国戏剧变迁史》及其他

《梨园影事》作为将中国戏剧向国外介绍和展示的代表书籍，除了大量的图片外，亦收录了以《三千年中国戏剧变迁史》为代表性的学术型论文 21 篇，可分为以下几类：中国戏剧之历史介绍：《三千年中国戏剧变迁史》；剧类的板腔说：《皮黄及各种板别之命名》、《秦腔之板眼与腔调》、《京胡过门统一论》、《释十三辙》、《谈皮黄之文场》、《释尖团字》；理论性研究：《为皮黄辩诬》、《谈本戏与新戏》、《中国近百年戏剧之时代精神》；名伶逸事及杂论：《鞠谭余审》、《剧谈》。这些文章多为徐慕云胞弟徐筱汀之作，又有祁景颐、封至模、朱耀文等之作，有一部分是以往见于报刊及徐慕云所著《中国戏剧史》中的文章，一并辑录于此。

《三千年中国戏剧变迁史》是详述戏曲发生、发展历史的文章，“吾国戏剧久以驰誉美欧，

① 徐慕云. 梨园影事. 华东印刷公司. 1933 年再版. 选自题序

② 徐慕云. 梨园影事. 华东印刷公司. 1933 年再版. 选自自序

予亦欲承此良机，对中国剧做一有力之宣传。”^①因此力撰此文。而另一原因，则略显沉重，“徐慕云先生感于皮黄剧之日久衰微，就其数十年研究搜集之所得，编为《梨园影事》，自道光以迄于时下之名伶掌故，无不俱载，更编为三千年中国戏剧变迁之历史。”^②以宏观的视角，对中国戏曲史的发展进行了概述，是以大写意的笔法对国外邻人的介绍，行文是粗线条的，但内容却较为精简，高度概括和融合，实则是徐著《中国戏剧史》卷一“古今优伶剧曲史”的精简版，而对于外国人见此文便可知中国戏剧史之全貌、“略窥中剧之门径矣”。

此篇与柏林大学文学博士滕固、实业部专门委员庐印泉所作的《中国近百年戏剧之时代精神》一文是全书的精神领袖。他们急感于戏曲日下之势，“渐趋衰微”，亟待自谋出路。“百年来之中国社会，在经济上由封建经济以渐进于资本主义经济，在政治上有专制政体以渐进于民主政体，在人事上由单纯以渐进于复杂。自道光以迄鼎革后之百年中，因帝国主义之侵入，中国社会已有若干之变化。”^③时代在变，社会制度在变化，形式在变化、人们的观念也在变化，那么戏剧发展就必须为时代做出改变甚至是牺牲，“艺术为时代精神之表现，追随社会作不断之演进。时代落伍之艺术，固不得并存。”^④对于这些问题，徐慕云在多篇文章中也同样谈及。我们可以看到，在那个时代，戏曲爱好者，戏曲研究者都带着一种母性的态度，审视着这个“不争气”的“自家孩子”，疾呼着，探寻着、呵护着，找寻“成才”的办法，好使大众亲近它，关注它、欣赏它。

由此可见，《梨园影事》一书，前半部充满着希望和自豪感，画幅的精美性，名伶逸事的趣味性，每一种都赏心悦目，是我国戏曲艺术优秀成就的集中展示；后半部论文则多带有奔走疾呼的架势，力求重振戏曲之精神，“甚望读《梨园影事》者，能加以深切之注意，对国剧，为精神及形式之改造，一以保存中国之固有文化，一以适应重活民族之一般需要也。”^⑤。时代之独立，辉煌的成就与皮黄剧之衰微，形成了对比，因此，赏读此书时我们在感叹艺术之精彩的同时，更应该带有时代反思的态度，去审视中国戏剧的发展和未来走向，那时的中国太需要本土精神的回归了！

b、《故都宫闱梨园秘史》与《梨园外纪》

徐慕云的两部梨园外史类书籍《故都宫闱梨园秘史》与《梨园外纪》堪称姊妹篇，二者都是在《申报》“游艺栏”中连载的短章，《故都宫闱梨园秘史》连载159次，共70篇，成书时编入64篇；《梨园外纪》连载204次，共56篇，成书时编入49篇。两部书都是讲述关于京剧伶人的梨园往事、掌故逸事，由于是为报刊“游艺栏”所写的文章，有较强的趣味性，而其中故事的背后，却蕴含着清末民初京剧梨园行的风貌，是“史料性质的著作”^⑥。

沈达人在为两书做的序中说，“书以活泼、清新的文字娓娓而谈，让读者手难释卷，而无阅读疲劳之感。同时，所记述的京剧伶人生活和艺事活动，又以一系列生动图景，成为近代京剧发

① 徐慕云. 梨园影事. 华东印刷公司. 1933年再版. 选自:三千年中国戏剧变迁史

② 徐慕云. 梨园影事. 华东印刷公司. 1933年再版. 选自:中国近百年戏剧之时代精神

③ 徐慕云. 梨园影事. 华东印刷公司. 1933年再版. 选自:中国近百年戏剧之时代精神

④ 徐慕云. 梨园影事. 华东印刷公司. 1933年再版. 选自:中国近百年戏剧之时代精神

⑤ 徐慕云. 梨园影事. 华东印刷公司. 1933年再版. 选自:中国近百年戏剧之时代精神

⑥ 沈达人. 徐慕云. 故都宫闱梨园秘史·前言. 生活、读书、新知三联书店, 2010. 4. p9

展历史的形象映照。”^①沈达人的序，将书中的故事性文章重新整合，对书中文字进行了学术性的概括，极具阅读价值。其中《故都宫闱梨园秘史》沈达人在序中将此书分为“故都的宫闱与梨园”、“演员的表演艺术”、“演员的艺术经验”、“京剧艺事漫谈”四个部分，重新架构了书的层次，分析合理，使得内容更清晰深入。这两部书均是集趣味性、知识性和史料性于一体的“梨园往事”类著书。

书中反映出演员的表演艺术及艺术经验、经历，可以从徐慕云对伶人轶事的描述窥见清末民初戏曲圈文化（“捧角儿”、“戏忙子”与“吃飞的”、“手巾把儿”），伶人与清宫廷演剧的互动与不易，内廷观剧的情况——戏台、赏罚制度，内廷与演员的互动，内廷供奉的演剧的规制和禁忌以及封建最高统治者的奴视艺人和滥用权威等（从《故都宫闱梨园秘史》的文章题目中就不难看出，在宫廷演出的心惊与恐惧、心酸与无奈：《清朝太后杖责宋朝奸相》、《谭小培背负老谭见驾》、《西太后叱喝一声，老元滚下床来》、《老元私带手炉进宫几被撤差》、《余菊笙不愿当供奉》、《杨小楼最怕见溥仪》等）及艺人们场上场下练功、交友、演出的轶事。

《梨园影事》、《故都宫闱梨园秘史》、《梨园外纪》三部书共同构成了京剧名伶与京剧从成熟到繁荣的生动历史画卷，是研究京剧的一手资料。

^① 沈达人. 徐慕云. 梨园外纪·序. 生活、读书、新知三联书店, 2006. 12. p3

3 戏曲评论中的理论研究

鸦片战争以后，国门被迫打开，二十世纪前期，1900年（庚子年），义和团运动在中国北方部分地区达到高潮，大清帝国和国际列强开战，八国联军占领了北京紫禁城皇宫。随即签订了《辛丑条约》，庚子赔款前后，西方式的公共图书馆、大学学堂、医院等纷纷在北京设立，西洋及东洋的文化艺术形态和思想观念随即在中国产生影响。五四运动西方思想涌入中国，更多的接受新思想的中国文人思考着传统艺术与国家命运的关系。大量报纸期刊等现代传媒兴起，“从1872年第一份文艺期刊《瀛寰琐记》创刊以来到1919年，有近400种文艺报刊在社会上刊行。”^①由此不难看出，当时文艺报刊出版物很是繁盛，思想激烈碰撞，一副百花盛开、百家争鸣的局势。戏曲艺术作为中国传统文化，自周秦起至二十世纪，从封建社会至新时期，敏感的戏曲研究者们洞察时务，利用报纸期刊这一传媒阵地欣赏、讨论、研究戏曲的发展，激烈而充满现代眼光，戏曲期刊与戏曲艺术的相互促进，对戏曲艺术的发展有着重要意义。

二十世纪初期的中国，有一部分文化先觉者和社会革新者，但整个国家国民素养和局势现状却不容乐观。“人民则犹是其屈伏也，风俗则犹是其萎靡也，匪种之政府且犹是其盘踞而施厥专制也。”^②“在目前中国一切都陷在混乱的状态中，民生是那样的疲敝，外来的胁迫是那样的猖獗张狂，人们的思想同情感都像被飓风掀起的沙石，浮动得不着凝聚。”^③外敌入侵，匪患专制，风俗萎靡，人民屈服，思想涣散，有一部分中国人“宁做太平犬，不做乱世人”，积极进步的思想 and 勇于反抗的精神还欠缺，这并不是一个风清气正的社会环境。

瑞燕在《剧刊》第一期发刊词中说“任这时期去谈到学术，谈到事业都似乎太牵强，太难于期望发生效率。尤其是一向在我们被视为无足轻重的戏曲——所谓小道同玩艺的戏剧，那更是被一班人摈斥在学术与事业的大道而外的东西，从来对他连一个正确的观念都没有的。”^④面对新思想的冲击，外敌的侵略，国人的不自醒，有进步思想和为国担当的人寻求着救国救民的道路。可被视为小道玩艺的戏曲能有多少发展，是否可以起到积极的作用？中国文化向来主奉“文以载道”，作为向来有教化作用的戏曲艺术该有怎样的时代担当，前途是什么，古剧旧剧是否还合于今时今事，又该怎样进行改良，艺人们对演剧该怎样创新，戏曲的艺术生命又该何去何从？戏曲研究者们“像中了魔一般的辟开一个小小的园地，把这颗弱小的种子，像熬一颗将来可以成荫，可以结实，可以支柱一个建筑的木材一样的，去尽着园丁的将养与护持。”^⑤一系列亟待解决的问题，就在这样的背景下，依托报纸期刊这一载体进入了人们的视野，自1904年中国的第一份戏曲期刊《二十世纪大舞台》始，戏曲界的大讨论开始了。

二十世纪关于戏曲的报刊琳琅满目，种类繁多，这些报刊将图文，剧评，脚本、戏曲演出、理论研究等涉猎期间，一系列报刊的发行，一批作为主编、编辑的戏曲研究者的加入，使得戏曲艺术

① 田根胜. 近代期刊与近代戏剧. 长江大学学报(社会科学版), 2006. 29. p3

② 佩忍. 论戏剧之有益. 二十世纪大舞台. 第一期, 1904. 10

③ 瑞燕. 发刊词. 剧刊. 第一期, 1933. 9

④ 瑞燕. 发刊词. 剧刊. 第一期, 1933. 9

⑤ 瑞燕. 发刊词. 剧刊. 第一期, 1933. 9

在那段时期广泛传播、讨论，其艺术价值和理论性有了新的提高和长足发展，发掘出了一个全新的视角。

早期《俳优杂志》、《春柳》、《戏杂志》月刊的发行，汪笑侬、陈去病、冯叔鸾、李涛痕、红豆馆主(溥侗)等一批戏曲研究者的编评，为戏曲发展提供了良好的方向。三、四十年代戏曲报刊进入繁荣时期。由刘豁公主编的《戏剧月刊》、北平国剧学会主办的《国剧画报》、《剧学月刊》、《戏剧月刊》、《戏剧丛刊》等，这些戏曲期刊作为传播戏曲的新载体，“它们刊载的浩如烟海的讯息、常识、理论、评论等，都是当时戏曲发展的生动写照，尤其是它们参与了戏曲的理论建设和批评实践，凸显了其在更高的学理层面之于戏曲的意义。”^①。

其中有一批专为这些期刊的供稿者，如齐如山、张次溪、梅花馆主(郑子褒)、郑过宜、陈彦衡等剧界名人，徐慕云、徐筱汀两兄弟也多参与其中，热衷于戏曲活动，长期从事戏曲评论工作，也多为众刊物供稿。徐慕云在戏曲评论界曾被曹聚仁推崇为“第一流剧评家”，《半月戏剧》编辑曾评价徐慕云为“评剧界之后起之秀，语多中肯，立义新鲜，言他人之所未言，尤独具慧眼。”。徐慕云于1924年至1940年间，多在《戏剧月刊》、《半月戏剧》、《十日戏剧》、《剧学月刊》、《文化建设》、《梨花杂志》诸刊物发表戏剧评论文章多篇。

徐慕云的戏曲评论多集中于各大戏曲刊物上。在此列举整理出，对其戏曲理论思想，可见一斑。

表 3—1 徐慕云报刊戏曲评论汇编

篇名	署名	期刊	期别	时间	主题
《说谭调》	慕云	《梨花杂志》	第1期	1924.5.13	伶评
《谈〈南天门〉》	徐慕云	《戏剧月刊》	第1卷第1期	1928.6.10	戏谈
《梅雨田君小史》	徐慕云	《戏剧月刊》	第1卷第1期	1928.6.10	琴师小史
《孙佐臣君小史》	徐慕云	《戏剧月刊》	第1卷第1期	1928.6.10	琴师小史
《陈彦衡君小史》	徐慕云	《戏剧月刊》	第1卷第1期	1928.6.10	琴师小史
《说净》	徐慕云	《戏剧月刊》	第1卷第3期	1928.8.10	行当剧谈
《说净续》	徐慕云	《戏剧月刊》	第1卷第5期	1928.10.10	行当剧谈
《慕云剧谈》	徐慕云	《戏剧月刊》	第1卷第5期	1928.10.10	伶评
《艳秋、少楼之〈武家坡〉》	徐慕云	《戏剧月刊》	第3卷第2期	1930.11	戏谈
《好剧本缺乏之原因》	徐慕云	《剧学月刊》	第4卷第8期	1935.8	戏曲沿革
《中国的戏剧》	徐慕云	《文化建设》	第1期第1卷	1934.10.10	戏曲沿革
《改良剧曲刍议》	徐慕云	《文化建设》	第2卷第5期	1936.2	戏曲沿革
《戏传人与人传戏》	徐慕云	《十日戏剧》	第1卷第1期	1936.2.15	戏曲沿革
《菊花馆剧话》	慕耘	《十日戏剧》	第1卷第12期	1937.6.10	剧中戏装
《提倡编纂中剧史》	徐慕云	《半月戏剧》	第1卷第2期	1937.6.25	戏曲沿革
《对于高盛麟的一点贡献》	徐慕云	《半月戏剧》	第2卷第7期	1939.11.11	伶评

① 于琦. 二十世纪前期(1904—1919)戏曲期刊与戏曲理论批评. 中国艺术研究院博士论文, 2013. p15

《对于保存汪、孙两派戏之意见》	徐慕云	《半月戏剧》	第2卷第8期	1940.1.11	戏谈
《评贯大元之〈战太平〉》	徐慕云	《半月戏剧》	第2卷第8期	1940.1.11	戏谈
《评余叔岩之〈沙桥饯别〉》	徐慕云	《半月戏剧》	第2卷第10期	1940.6.15	戏谈
《中国戏剧的两条途径》	徐飞	《半月戏剧》	第4卷第5期	1942.9.1	戏曲沿革
《程、荀〈玉堂春〉之比较观》	慕耘	《戏世界》	第1卷创刊号	1935	戏谈
《菊花馆剧话》	慕耘	《戏世界》	第1卷创刊号、2期	1935	戏谈
《故都宫闱梨园秘史》 连载70篇，159天	徐慕云	《申报》 “游艺专栏”		1938年11月1日—— 1939年4月19日	伶人掌故逸事 (已出版成书)
《梨园外纪》连载56篇，204天	徐慕云	《申报》 “游艺专栏”		1939年5月3日—— 1940年1月7日	伶人掌故逸事 (已出版成书)

表3—2 徐慕云他人专著中文章辑编

篇名	署名	刊物	出版社	时期
《砚秋之成功在能自谋进取》	徐慕云	《程砚秋专集》吴江枫	黄金大剧院	1938.11.21
《恰到好处》	徐慕云	《毛世来剧团专集》吴江枫	黄金出版社	1939.5.15
《王玉蓉具有真实功力》	徐慕云	《王玉蓉专集》吴江枫	黄金大剧院	1939.11
《牡丹盛三春》	徐慕云	《荀慧生专集》鄂吕功	黄金出版社	1941.3
《我撰春秋》	徐慕云	《程砚秋专集》红叶馆主	黄金出版社	1941.10
《滦州影戏之调查》	徐慕云	《中国地方戏剧文集》闫哲吾		1957
《评吴素秋》	徐慕云	《吴素秋特辑》吴江枫	黄金出版社	

徐慕云在各戏剧期刊上发表文章情况：《梨花杂志》1篇，《戏剧月刊》8篇，《剧学月刊》1篇，《文化建设》2篇，《十月戏剧》2篇，《半月戏剧》6篇，《戏世界》2篇。在《申报》连载并出版了《故都宫闱梨园秘史》和《梨园外纪》两部书，在其它专著上发文若干。从上述文章类型看，徐慕云多戏谈和戏曲沿革类文章。文风质朴流畅、注重依据不妄加评说、能从宏观角度分析问题，紧扣时代，有引领改革的眼光和独到的见解。

在文章发表署名中，徐慕云多用本名，其余有慕云（《梨花杂志》）、慕耘（《戏世界》）等，值得一提的是在《半月戏剧》《中国戏剧的两条途径》一文中署名为徐飞。此文在主题思想、文风、所述内容、语言文字等方面与徐慕云的《中国戏剧史》部分论述高度一致，笔者认为徐飞与徐慕云实为一人尔。

在徐慕云的剧评与伶评中可以看出其与当时相当一部分梨园名流交往甚多且私交很好，积累了很多一手资料 and 实践经验，使得徐的论述针针见血，精准得当，不至于隔靴搔痒，泛泛而谈，难就其实。

3.1 虚实中的“象”与“像”（“化境者”的提出）

在舞台演出实践方面，徐慕云讲究在舞台布置、道具砌末等以“虚”为尚（后文论述）；在艺术表现上则重艺术之“实”。这种“实”的表演使得“虚”的环境可以更准确的传达给观众，使观众可以真切的体会到了几景间所见的大山大河、时令春秋，而使人能身临期间，感同身受，这种虚实相生使“虚”景更加妙，“实”情更加真。

道具场面是虚的，但表演不可草草，不可不像。表演者要成为“化境者”。所谓“化境者”徐慕云认为“乃己之真情，纯为剧情所溶冶，而任其支配之谓明乎，此喜笑悲怒皆发自衷而见诸声容，此善演剧者所以能令人忘倦而动容也。”^①讲究重真重神。

3.1.1 戏剧之表演

在《谈南天门》（《戏剧月刊》）一文中徐慕云说到，此剧为谭鑫培晚年得意之作，他在剧中所饰演的曹福一角“龙钟神态，悲愤声口，不待装扎已俨然一忠义老仆，加之表做淋漓尽致，举凡滑跌仆摔抖颤寒栗诸身段，无不稳妙。”^②谭的表演已经是非常精道的了。但徐慕云还是认为“不待孙顺能臻乎化境。”^③

在《南天门》（又名《走雪山》）一剧中，徐慕云说到，此剧所处之境为隆冬之时，隆冬奇寒，曹福以一衰迈苍头奔走于雪窖冰穴之寨，其本是所处冰天雪地之中受饥寒而毙，所饰演之曹福应处处在冰山雪径上。而老谭串此一曲未终，已汗如潮涌。北返能汗出如雨，何尚不免冻死光华山耶？善演剧者竟如此不顾剧情乎。倘如此则谭以串唱做吃重之南天门而生汗，曹以走雪广华而冻毙。谭仍是谭，曹仍是曹，真漠不相关矣。观者何以能生情感耶。时人有一孙顺，有一特长，暑热炽天演此重头剧而能绝不生汗。老年的老谭火候功力极精，惟暑不生汗之功夫究不能比美孙顺，以致此后不敢轻试此剧。可见谭虽受孙嘲诘，惟以顺确具此异能，故也不敢一置答辞。谭鑫培也肯定了曹福一角即使是暑热也不应生汗之状，因此，以后表演此剧时仍心有余悸。可见，表演者在表演时所饰人物应要时时处处进入情境，不可脱离剧情所设定的情境，不可演员是演员，人物是人物，两张皮。

在演出人物时，追求情真，效果真，演员和人物要成为一个，成为“化境者”。童芷苓在《真善美》一文中说：

剧人一上了台，他应该一心一意以剧中人的身份出现于观众之前。我上了台，那台上的我已不是我。如果说还有我的话，那仅是我的意志希望造成完整的剧中人而已。于是，剧中人要笑的时候，我便要真的笑，剧中人要哭的时候，我也不得不当着观众诸君之前掩面泣起来了。^④

① 徐慕云. 谈南天门. 戏剧月刊. 第1卷第1期, 1928. 6. 10

② 徐慕云. 谈南天门. 戏剧月刊. 第1卷第1期, 1928. 6. 10

③ 徐慕云. 谈南天门. 戏剧月刊. 第1卷第1期, 1928. 6. 10

④ 童芷苓. 真善美. 半月戏剧. 第4卷第8期, 1943. 3. 1

戏谚也说：“演员不用心，观众不动情。”，徐慕云认为这“心”，不仅是人物的喜怒哀乐，而且是指他在生活中的精神世界，思想流程。“心里有”，就是要把人物摆进去；“动心”，就是要把自己摆进去。这两个“摆进去”都是要求演员主宰程式，指挥程式，以至塑造程式。徐慕云的“化境者”、“摆进去”都追求在表演上人物的一致性，相对于他本人崇尚的中国戏剧的主要“观点”——“写意性”来说，这种“征象人生”式的表演程式在演员的表演实质上徐慕云更透着“体验式人生”的内涵。

斯坦尼斯拉夫斯基提出的表演要“体现出人的‘天性’”：要求演员不是好像存在于舞台上，而是真正存在于舞台上，不是在表演，而是在生活。演员应当永远是舞台上活生生的人，要遵守生活的逻辑和有机性的规律，在规定情景中真诚的去感觉，去想，去动作。

其实在这一点上，徐慕云是赞同斯氏观点的。曹福在雪窖冰穴中，环境寒冷难捱，演员表演时虽然周围并没有奇寒的冰雪，没有布满泥泞雨雪的小径，没有真实道具环境的存在，但演员身上要有百般布景，没有雨雪要演出雨雪，没有泥径要演出泥径，要把生活当中的“人”，神情、动作都要“存在”于舞台上，要“在规定情景中真诚的去感觉，去想，去动作”。去成为一个在舞台上活生生的人。而这又不像斯氏纯“体验派”一切尚真的要求，在中国戏曲里环境、道具是虚拟的，但并不意味着，似乎表演也要“打折扣”，中国戏曲美学核心就是要在虚拟的时空中，让环境无处不在，演员身上的小环境，去带动周围的大环境，这正是戏曲艺术的妙处，而这就要求演员有更强的艺术表达力和感染力。

在舞台艺术创作表演方面，徐慕云更倾向于“体验派”。体验派所要求的不是模仿形象，而是“成为形象”，生活在形象之中，并要求在创造过程中有真实的体验。就如陈佩斯在小品中塑造的王老五，本是在寒冷的冬天却要求演员穿着夏天的汗衫，演出跑了几十里路大汗淋漓，数钱时开心不停擦汗的情景，甚至为求真，还要在演员头上浇水，这使得本就寒冷难耐的演员更是冻得瑟瑟发抖，这一幕带来喜剧效果的同时，也使观众看到了演员的不易。冷天演出暑天的汗，暑天显出寒天的冷，陈佩斯的小品与曹福之剧有异曲同工之妙，他们在舞台上追求的都是艺术的真实，而这种“真实”它要求的并不是360度的全方位真实，并不是斯氏的真布景道具的运用，而是一种来源于生活而又高于生活的艺术提炼式的呈现，这又与斯氏的理论不完全一致。

3.1.2 演员之表演

徐慕云强调的正是这种舞台的虚化与表演的真实，是把无形的“像”转化为可感的“象”（“象”是可感物而“像”是虚拟形），是舞台布景的“体现派”与表演艺术的“体验派”的二者化一。

徐慕云极其重视演员在戏剧表演中的地位及创作作用。毛忠评价徐慕云是“在近代以来的戏曲史中，第一个注意演员及其表演对戏曲舞台的意义，并将其提高到戏曲史的中心地位。”^①这也是徐慕云“以人为本”表演观的具体体现。他要求演员之间要有配合，要有自己对表演的理解。当时的梨园界也是这样的风尚，演员成为了戏改的核心动力。

在戏剧构成说中，不论是“四要素”、“三要素”、“二要素”的观点，演员与观众都是其中不

^① 毛忠. 徐慕云戏剧美学思想研究. 武汉大学硕士学位论文, 2004. p14

可缺之元素，演员与观众的互动，演员对剧本的处理，对于戏剧表演来说都至关重要。“演员与观众是最基本的戏剧组成要素，因为任何一种戏剧样式，都必须具备演员当众（观众）模拟（扮演）角色这样一种基本特质”。^①即使是一样的剧本，不同的演员身段、唱腔、情感的处理不一样，所呈现出的演剧效果也不一样，观众的反映也不一样，演员表演火候的到位与否，直接影响着剧本情节的表达。这与后来出现的“头牌二牌”制度，甚至是“演员中心制”是有关联的。夏庭芝的《青楼集》、李渔的《闲情偶寄》、焦循的《花部农谭》等在这些著作中，无不显示出演员的重要性和不可忽视性。由此看来，戏曲演员的中心地位在戏曲艺术中更为明显，演员的好坏直接关系到戏的出彩程度。

因此，当时的演员很重视自我素质方面的修养，他们不断做出自我否定，提出创新。京剧大师梅兰芳的儿子梅葆玖先生就说：“不能放松自己躺在体制上睡觉，娇生惯养成不了角儿”。斯坦尼斯拉夫斯基曾对梅兰芳说：“要成为一个好演员或好导演，必须刻苦地钻研理论和技术，而不可偏废。同时一个演员必须不断地通过舞台的演出，接受群众的考验，这样才能丰富自己，否则就等于无根的枯树了”。^②可见，演员要懂得自我修养，要在一次次检验中，完善自我。

当时剧评界的整个风尚和动向，在于一字一腔的细腻研究：演员的表演；服饰的装扮；与前人演剧的对比、创新；唱腔出彩的地方和巧妙的设计；声腔变化与吐字平上去入、阴平阳平、嗓音、用气、情绪等表达上的个人理解；与其他演员在同出戏上处理的不同等，这些都成为当时报刊讨论出新的地方。把出新看做是一个演员改革的重要方面。当时的演员有的多是文武昆乱不挡，功底深厚，唱腔中的小腔、小弯、细小动作、极细微处都有自己独具匠心的精心设置。甚至有的演员同是一出戏，自己在不同年龄，不同嗓音条件，不同阶段下来重新演绎，把这同一出戏前后数年演唱情况进行对比、改进、革新。动作上、扮相上、唱腔上每派都有自己的特色和精心雕琢的东西。

艺术家们不断的在改，不断的在思考。报界所发的文章也辩论极其争锋相对，摆事实、举例子、有理有据，且据理力争。梨园界与传媒界都将戏改和传承用心用精力下足了功夫。在一些唱腔上，改革尤为成功和明显。比如，青衣的唱法，不再是以前较为刚阳，不像以前陈德霖先生演唱时假嗓痕迹较显，调较高，重音很重，后来演唱者多向王瑶卿的方向，演唱更为自然，给人美的感受。在影像资料《绝版赏析》中讲到，老的青衣唱时嘴咬的很紧，音很高，必须用正宫，就使得唱起来字听不清楚。比如陈德霖的《彩楼配》，就很难听得清楚。梅兰芳把调门唱低了一个，嘴全松了，演唱方法与以前很不一样。在《玉堂春》中梅保存了根和最精华的东西。“旧中见新，新中有根”，继承和发展辩证的关系形象化了。梅兰芳其实在七十几年前，就是那样去做的。那时的京剧再也不是以前“抱着肚子唱戏”的青衣，戏曲艺术显示出了蓬勃的生命力，它是流动的，鲜活的，它是“活物”。

通过演员的创新和匠心琢磨，戏曲艺术的发展充满活力，在民国初年，戏曲界进入了大讨论

① 中国大百科全书·戏剧·“前言”.中国大百科全书出版社, 1989. 11

② 【苏】尼·戈尔恰科夫.斯坦尼斯拉夫斯基的导演课.中国戏剧出版社, 1982 年版

时期。

3.2 行当间的“主”与“配”

3.2.1 各行发展不均之现状

徐慕云在多篇文章中提及了当时戏曲界的现状。在《说净》一文中，徐慕云就对当时的戏曲界现状进行了分析，“清季咸同之间，人才济济，各项英才辈出充足，称梨园鼎盛之秋。民国初元，老成凋谢，后起乏人，几有才尽之感。”^①其间言辞中肯，对现状不免显得担忧，徐慕云多次在其文章中提出过对民国初年戏曲界现状的革新之志，在这篇文章中徐从几个戏曲行当入手，面对人才缺失及行当雨露不均，阴盛阳衰之局面提出了自己的认识。这在当时，捧角、结党（如梅党）有票房曲社之风盛行的情况下，能有如此清晰远见的认识不可不谓难得。

生行之中自老谭物化后，全才之选，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，更无奇足道矣。旦行之梅兰芳声誉之隆，无与伦比。其艺术亦有独到，绝非倖致，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，迺生行正乏足乎众望之轻才，故领袖梨园之尊位于焉，丧失而为旦行擢去，于此足证旦行势力澎涨之速且稳也。丑行人才虽寥寥，可数然老伶如王长林、萧长华辈足以绍刘（赶三）、罗（百岁）之余辉。后起如马富禄、茹富蕙等亦可追步前贤尚无十分凋敝之象。至于净行之式微则实无可讳言。^②

——《说净》

上述一番叙述，使我们真实的看到梨园行人才之不均，行当间伯仲异分之象。生、丑之行尚且有后备之人，净行之势微则令人堪忧。旦行发展极好，如火如荼，声势强劲，与其他行当相比，优势明显。在当时的酬金方面显示，旦行主角的酬金是其他行当演员的几倍，几十倍，甚至几百倍，“月入恒在万金以上”。受人追捧，酬金丰厚，使得本就发展很好的旦行，更具优势，所学之人也越来越多，此行之风也水涨船高，进入某种循环模式，其他行当就更望尘莫及了。

徐筱汀在《京派新戏和海派新戏的分析》中说到京剧新戏的主角都是时下的旦角，再加之剧情多是取材于古人的流香遗芳，俨然是“贵族化的艳史”，生行中只有高庆奎和马连良尚有几出新戏，而剧情和艺术实难号召动人，以致有“阴盛阳衰的现象”。

张肖伦在《皮黄的将来》一文中对行当间发展不均进行了这样的描述：

本来皮黄班中的规律，生旦净丑末等各项角色，都一律处于平等的地位。现在的情形，截然与以前不同了，旦角（指花衫）和须生，或文武老生的声势，一天煊赫一天，其余的角色，几乎全要仰名旦或须生或文武老生的鼻息，好像他们的饭碗，都要

① 徐慕云. 说净. 戏剧月刊. 第1卷第3期, 1928.8.10

② 徐慕云. 说净. 戏剧月刊. 第1卷第3期, 1928.8.10

从名旦或须生等手里抢来赏给他们。……旧戏里的《群英会》那般各种角色，表演出来，铢两悉称，好不偏重，是千万不容易得见的了。^①

徐慕云对此行业之诟病，态度同样是否定的。

在《说净续》中徐慕云讲到在所谓演员中心制下，主角与配角的矛盾冲突，也让我们看到了戏曲界演员地位随即已变成不能良性循环的非健康制度。文中提到，主角多妄自尊大，不使配角一显其长。主角既多方阻难配角发挥其特长，配角遂多抱敷衍塞责之态度，一般仰主角鼻息而生存之，以图苟安而不求深造精进，所以一剧之中只主角一人有精彩，观者转觉索然无味矣。

这在当时是一种较为普遍的现象，在通常为一生一旦的剧本中，绝对主角显而易见，又在捧角之风盛行的民国初，这种专为一人一角来看戏的大有人在，所以那些配角的地位可想而知。而对于这些徐慕云是不看好的，“然牡丹虽好必藉绿叶之扶持，始显精华。倘主角用一凡庸之配角为辅，不惟不足以增趣添妍甚或有玷全剧。”^②并举例叔岩长胜为配出演《琼林宴》，期间配角忘词，幸得琴师孙佐臣连补两个过门，始未被台下窥破，否则殆矣，即配角累人之明证也。可见一出戏的完整、出彩与否与每个演员的表演都是分不开的，如若一人表演失误或出差错，将会影响整个戏的演出效果，所以配角并不该自贱其地位，更不该苟且于剧中。

徐慕云犹担心净角之不为人重，而沦为配角，以致英才淹没，长此以往，必无振作之一日。他更讲到武净之人才钱金福，对其大为赞赏：“以钱金福为空前绝后之选，勾脸极佳，有天下一品之称，武工与身段尤为精到，喉虽劣不足为其盛名之累。”^③字里行间，显示出对净角之现状颇为担忧，恐其人才缺失，发展不利。在《好剧本缺乏之原因》中说到能如《红佛传》中生旦净同剧并重者，尤不多见矣。

在《对于保存汪、孙两派戏之意见》中说，皮黄剧向来都是以须生为主，多次提到对生行的重视。在《对高盛麟的一点贡献》中说到“现在凡是生行的角色，都感觉人才缺乏。杨小楼故世了，差幸还有个尚和玉和瑞德宝，算是两位老不当的英雄。”^④

在《说净》和《说净续》两篇中，谈及净行，足见其心急心痛，疾呼之状。徐慕云对当时剧界这种惟主角马首是瞻的过胜风气，很是担忧：行当间发展不均，使得剧本编写、人才储备、观众欣赏等都发展不均，造成戏曲界的不良循环，这也为其以后对戏曲改革，创办戏校，奠定了客观基础。

3.2.2 旦行发展之异象

徐慕云在多篇文章中谈到对于生旦净丑各行发展不均之看法，旦角的过胜发展带来了戏曲行当发展的畸形，他倡导多行当间应尽量均衡发展，兼顾彼此。在《好剧本缺乏之原因》中说“今

① 张肖伦. 皮黄的将来. 戏剧旬刊. 第1期, 1935. 12. 21

② 徐慕云. 说净续. 戏剧月刊. 第1卷第5期, 1928. 10. 10

③ 徐慕云. 说净续. 戏剧月刊. 第1卷第5期, 1928. 10. 10

④ 徐慕云. 对高盛麟的一点贡献. 半月戏剧. 第2卷第7期, 1939. 11. 11

虽文人编剧者甚多，惟每偏重与旦角之畸形发展。”^①可见，在当时剧本多为旦角量身制定，多发挥旦角的演出技艺，其他行当从演出源头上就受到了限制，只能做为绿叶当陪衬了。

张肖伦在《皮黄的将来》一文中对主角的风靡有这样的叙述：“北平京派名角的编排本戏，其剧本的编排，都以主角一人为重。梅兰芳的戏，当然在梅剧中，千篇一律惟梅独尊，而其余一切的剧中人物，都列于配角和零碎的份儿。”^②《戏传人与人传戏》中当说到当时旦角盛行，其他行当显得微不足道之境况时，徐慕云深感痛惜与激愤。又提及《霸王别姬》一剧受观众追捧的原因是“生旦净末丑各角之皆能发挥所长，搭配整齐。抱定有饭大家吃之主意，顾到同班各角之福利。”^③徐慕云提倡这种编排形式，将此剧作为编剧的范本。

在《中国戏剧史》这一书中，徐慕云对于生行现状及发展发出了这样的感慨：“今日旧剧凋零之原因，固笔难尽述，而历任各部领袖之生行，人才竟如是寥落，实亦为旧剧衰微，领导乏人之一大主因也。本书旨在继往开来，兼谋旧剧之复兴，故深盼生行中能早得杰出人才，以承叔岩之余绪，庶之有振兴皮黄剧之望焉。”^④

“旦角畸形发展，无处不闻颓废靡靡之音”这种现状，不仅对戏曲的发展本身百害而无一利，徐慕云认为更重在对青年之影响：“其影响与戏剧本身之进展者，犹不足为虑，设使举国青年亦欣羨旦角之能，得要人垂青，月入恒在万金以上，且后受洋大人赞叹崇拜，而亦敷粉涂脂，群相仿效，则中国将有巨额之雄妇人产出：试问强国御侮之策，又何由而施耶。国人可不惧诸。”^⑤他看到旦角的发展态势，最让人担心的是，如若人人取而仿效之，男人不为男人，女人不为女人，成天沉迷于这些莺莺燕燕之间，玩物丧志，最终将可能会殃及国事，这不可不谓不可玩笑而语之事，当需引起足够的重视，这在教化性上是否带来负面的作用，犹须引起关注。

由此，在教化性上，徐慕云多次提到，“中国戏剧的特点，实足以代表东方人信义和平之精神，流露无遗。”^⑥“为了发扬民族文化，表彰民族美德，在此民族独立战中，我们绝对不可漠视了中国艺术的重要性。因为艺术是人类意识上的一种表现，凡是一个国度，积于固有的民族意识，方才创造出来独立的艺术。”^⑦在《中国戏剧史》中徐用大量的篇幅讲到戏曲应同“电影”一样发挥其“工具性”：“戏剧在中国，处此层层压迫之下，自然不易见重于世而无所施展其移风易俗、正乐化育之固有本能了”。

由此原因，它的内部组织的病态，绝未有人代为疗治，以致今日仍不免于谬误荒唐，招人诟病。推原及始，不能不归咎于自古以来，错把戏剧当做玩物一念之差也。现在到了二十世纪的时代，应该速速除此误解之偏见，而积极发挥戏剧的使命，化无用之物为有用。自然社会心理，也渐能接受戏剧的指导了。”^⑧《取成都》、《文韶关》、《逍遥峰》、《满门忠烈》在演出时，台下观众

① 徐慕云. 好剧本缺乏之原因. 剧学月刊. 第4卷第8期, 1935.8

② 张肖伦. 皮黄的将来. 戏剧旬刊. 第1期, 1935.12.21

③ 徐慕云. 戏传人与人传戏. 十日戏剧. 第1卷第1期, 1936.2.15

④ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011.9. p168

⑤ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011.9. p168

⑥ 徐慕云. 好剧本缺乏之原因. 剧学月刊. 第4卷第8期, 1935.8

⑦ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011.9. p255

⑧ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011.9. p256—257

亦为之忿恨不平，一掬同情之泪，徐慕云认为：演戏虽属娱乐实则有辅导社会教育与移风易俗之莫大效能。又“人心颓废之日，尤应提倡武剧”“要知戏曲，决非完全供人娱乐之品”等句句肺腑之言，又紧扣曲界与实事现状，建言献策，此等建议不可不说是金玉良言。

旦角的发展虽说也不是一帆风顺、一路光鲜的，梅葆玖先生就说到在文革时，排现代戏，男旦这个行业受到批判，这行当整个被枪毙了。说这些人是整天想着复辟的“封资修”，“牛鬼蛇神”，“敌特犯”，但当时的主角确实享受着有别于其他配角的待遇与赞誉。

徐慕云先生在其一些伶评中还对当时梨园界的名流进行了评价。在《梅雨田君小史》中评价谭鑫培“以旷世聪明治程余张王之精华于一炉，而创神奇莫测之谭调为梨园开一新纪元。”^①评琴师梅雨田与孙佐臣“梅雨田与孙佐臣为一时瑜亮。梅善联以稳妙胜，孙则善断以险奇见长。”^②但并不是主角就日日时时光鲜在外的，在《孙佐臣君小史》中记述了孙佐臣虽为胡琴圣手，而年近古稀的他，惟为糊口计，仍须漂泊江湖以残年，“其情亦大可悯矣。”可见，梨园一行并非如人人所见之名角光鲜，一样有其背后的心酸和不易。舞台上主角与否并不重要，关键是在生活中成为自己人生的“主角”。

3.3 戏曲的“改”与“革”

二十世纪初时戏曲发展的大背景、大状况，在当时并不容乐观。外来艺术的冲击，旧有观念的偏见，无力的政府支援，畸形的行当发展，精品剧本的短缺，这一系列的问题摆在革新者面前，二十世纪初的戏曲改革何去何从，如何改进不合适的，如何革新创作新的，这样的“改”和“革”命题，显得尤为棘手。

徐慕云在文章中多次提到关于戏曲改革的必要性和急迫性，他态度真诚，言辞恳切，所述方案客观有效，不沦为泛泛之谈，经验之谈。徐慕云认为戏剧为综合艺术，最能反映人生。且对此赏识有佳，赞中国戏剧“歌舞之优美，典型之谨严，教训之多，感人之深，尤为其他技术所不及。”^③。

3.3.1 戏曲改革的反思及受阻原因

就戏曲的改革，徐慕云提出了自己的看法：

应将旧有剧本，予以甄别扬弃，汰泊存精，更编制适合时代性，激发民族意识之新剧，以唤起民众发奋图强之精神。倡导正当娱乐。提高趣味水准，振颓立懦。有内外两条途径，内则辅导社教之推行。外则组织公演团，出国演出以“做沟通中外艺术文化之先声”^④。

在此他将戏曲的“工具性”、“教化性”作用最大化，与时代同步，试图将不符合现代思想

① 徐慕云. 梅雨田君小史. 戏剧月刊. 第1卷第1期, 1928.6.10

② 徐慕云. 梅雨田君小史. 戏剧月刊. 第1卷第1期, 1928.6.10

③ 徐慕云. 好剧本缺乏之原因. 剧学月刊. 第4卷第8期, 1935.8

④ 徐慕云. 好剧本缺乏之原因. 剧学月刊. 第4卷第8期, 1935.8

的旧剧本加以修改，多编写奋发图强，使人振奋之作，使其真正成为一剂“良药”。

关于戏曲的教化作用，姚民哀在《为什么要有戏剧》一文中也提到：

无论新剧和旧剧，都是社会通俗教育的利器，有价值的民众娱乐品。所以乡村地方，三本草台戏一唱，便要累得那些牧竖儿，拿着竹头、木梢，扮起赵子龙、黄天霸来。就这一点上着眼，可以证明戏剧与社会，是有深切关系的。^①

姚民哀把戏剧称为“通俗教育的第一利器”。一改戏曲之前“社会上视之为雕虫小技，不登大雅”之观念。

欧阳予倩先生对戏剧的功用有过这样的比喻：

戏剧有如滋养品，是培养人的德行的；戏剧如夏天的凉风，冬天的太阳，春天的细雨，给人以安慰，解人的烦苦，除人的暴戾的；戏剧有如最清醇的果子露，容易进口，掺多些药酒可以叫人发狂；戏剧不是吗啡针，但是拿毒药与人，借戏剧以为媒介，其麻醉的力也就格外的大，中毒也格外的深。^②

在《戏剧》刊《粤剧论》一文中提到：

一国家的艺术便是其国族性的具体的表现，一时代的艺术也是此时代精神的反映；某种国族性与时代精神便产生某种艺术，同时，某种艺术也能够深切地影响其国族性与时代精神。^③

由此便可知，戏剧艺术之影响于人生及国族品性的力量之大了。徐慕云很重视这一点的存在，积极倡导戏曲教化性的功效，不仅对内要转变态度，对外也要重塑形象，便将戏剧推行分为内外两步，尤其是对外出国公演，是积极改革戏曲的有力措施。

在《提倡编纂中剧史》一文中讲到戏曲界应以电影为范例，积极从事戏剧运动，唤起民众之爱国思想。将中国戏剧之奇异服装，舞台布置，伶人歌奏，音乐声韵等，作一义务之宣扬。不仅对国内，对世界也要做到宣扬作用。这种具有世界眼光的建议，在后来也确实起到了不菲的效果：梅兰芳 1922 年访问香港，1919、1924、1956 年访日、1930 年访美、1935 年访苏，几次出国访问游学，使得世界了解了中国的文化，领略了中国戏曲的风采，也使戏曲实现了自救。

《提倡编纂中剧史》一文还讲到戏曲剧本发展受阻的原因，徐慕云提出四点看法：

其一，在于政府不加提倡。当时的政府大批经费拨给了电影，对于三千年之国剧却不加以资

① 姚民哀. 为什么要有戏剧. 戏剧月刊. 第 1 卷第 2 期, 1928. 7. 10

② 驱灏. 粤剧论. 戏剧. 第 1 卷第 1 期, 1929. 5

③ 驱灏. 粤剧论. 戏剧. 第 1 卷第 1 期, 1929. 5

助，“反置亲生与不顾”，并举出金元时代，政府提倡院本杂剧，且有设科取士之说，而使得当时剧本最盛。清康乾间，《桃花扇》《长生殿》受朝廷欣赏，脍炙人口。同光年间，清帝与帝后均提倡乱弹剧，于是秦腔皮黄大兴。而民国以来，首都无国家戏院之设立。这就与前朝形成了鲜明的对比，“一国文化之兴，悉赖于政府之提倡。”^①，而此间政府却对此无作为。基于此，徐慕云建议：应设一戏剧专科，审查旧剧本，编撰新剧本。教育部则须批相应若干经费，用来资助戏剧博物馆、戏剧图书馆、中国戏剧史编纂委员会等。一旦好的作品，即“令学生排练纯熟，公之于世”。因此，对此政府需提供切实有效的资金和智力方面的支持，这是实实在在支持戏曲取得长足发展的动力和保障，意义非同小可。

其二，是伶界不诚意接受公正之批评亦不公开征求剧本。十年或二十年前认为是好的作品，而如今新的环境下，已不合时宜。公子小姐、王室权臣、怪力乱神之剧应改进剧本，这就论及了剧本取材方面的改革方向。而且当时的编剧都是着重给名角大腕来编戏，编出的戏都是量身定做的，艺术性其实较差，局限性很明显。徐筱汀说，当时名旦各有若干文人代为编剧，这些人“只熟与诗文，对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，词句的文意过深，此外还有专谋个人讨好和立意过高两种弊病”^②。有的剧本则“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？”这就谈及了剧本创作的兼顾性，要考虑到演员的实际表演，还提高剧本的艺术性。可见，好剧本的缺乏：取材陈旧、剧本的艺术性差、专人专戏设计，着实为戏剧发展的桎梏。

其三，则是文学界不重视。徐慕云说，以前在明清时期的传奇剧本作家，如孔东塘、洪昉思、李笠翁等，好的剧曲一出，人们都争相咏诵，现如今，文人则多编旦角的戏，但也不十分乐意于此“游戏”之剧费力，所以“也不是什么文人乐意干的活”，缺少好的人才成为编剧，这在根本上成为好剧本形成的障碍。徐慕云提出，在此白话文盛行之时，文人雅士，首先应扭转旧的观念，破除原先对乱弹的不重视，而且，雅士们要将规范的白话加入皮黄剧的剧本，这样就使新编的剧本具有了较高的文学性、规范性和可阅性。

第四，无金钱与名誉之奖励。没有资金的奖励，就不可以持久调动文人的兴趣和热情，社会上把戏曲视为小道墨迹，登不了大雅之堂，但凡有富足的文人，也不会贸然触及戏曲。如今，政府应向外邦学习，对剧作家给予一定的奖励，激发他们的创作热情，“文人心血，方不致虚掷也”^③。政府应拿出相应的钱款对剧本的编写给予资金支持，这是最切实际的做法。然而徐慕云也在《菊花馆剧话》中以自身为例谈到了编写剧本的不易。“剧事之难，难于治学，治学之道，有先儒之书，有夫子之道，学者本其所本，不难登堂入室。言剧则否，虽有所本，而经验之不足，不能言之，经验丰富，而不知其古往今来之嬗嬗，亦不可言之，遑论不学无术歧路彷徨之徒哉！”^④。

徐慕云从政府、剧本、观念、人才四方面提出建议，不论是文人自己还是政府都应先从思想

① 徐慕云. 提倡编纂中剧史. 半月戏剧. 第1卷第2期, 1937. 6. 25

② 徐慕云. 提倡编纂中剧史. 半月戏剧. 第1卷第2期, 1937. 6. 25

③ 徐慕云. 提倡编纂中剧史. 半月戏剧. 第1卷第2期, 1937. 6. 25

④ 徐慕云. 菊花馆剧话. 十日戏剧. 第1卷第12期, 1937. 6. 10

上还戏曲一个新的认识，他希望戏曲可以也像电影一样，在关键时刻，国家需要之时，成为教化百姓的先生，成为御敌的武器，他把戏曲的娱乐功能更多的外化为实际的意义性，这成为他改革戏曲的归宿点。

3.3.2 京剧（平剧）艺术性及改革方向

京剧作为最代表中国传统文化的艺术形式，有其独特的资深魅力。要改革，就要先认清是什么。沙市人在《皮黄是野生艺术》中把皮黄看做是“平民的野生艺术，是综合的艺术，同时却是以简单明了，紧张，经济的姿态而演出，它的特性是大众化。”^①徐慕云在《中国戏剧的两条途径》中说“平剧虽然种类很多，但他们的表现方式和主旨，却不外乎歌舞并重，写意传神。用具完全是表演性的，皆以简单抽象为目的，观平剧必须以审美为前提，才能使这抽象的戏剧，使人生出兴味。”^②他认为京剧应多在取材上下功夫，将不合今时，今世的剧本进行改革和淘汰，而京剧的虚拟性是必须保存的，尤其是在用具方面，一定要尚简，写意性是戏曲发展的根本，这也是不可更改的。

京剧在发展过程中塑造了属于自己的“这一个”，特点鲜明，也深受群众追捧，就是这样一个满是符号的“老先生”，怎样摇身变成鲜活的“俏丫头”，有人发出了这样的感慨：“蜀道难故难，但改良旧剧之难，诚非蜀道之难所可比拟。”^③仁者见仁，智者见智，对于改革的途径，研究者们不一而足。

徐慕云在《中国戏剧的两条途径》中说到了关于“话剧”和“平剧”，把最新的戏剧形式拿来与传统戏曲进行比较，提出了戏曲改革的方向。话剧和平剧，一个作为舶来品，一个是本土制造，在他看来，都是现代中国戏剧的代表，他并不排斥西洋式戏剧在中国舞台存在的合理性，二者的存在，使中国剧坛上翻开了两条不同的途径。在徐慕云看来话剧的特点是明显的“能够把握时代的重心”，这样就使得各国纷纷仿效，发挥其社会教育的功效，但是这样一来它的独特性却不强了，区分度不高，便成了不分国界的“公共艺术”。

文章分析了话剧和平剧的艺术特色，一个重写实，一个尚写意，一个多教化作用，一个多娱乐功效，所以二者“根本是表演的观点不同，所以方式、取材、用具，因而有别。”而平剧最大的毛病，在徐看来，是“缺乏时代精神”，“如果能把这一点纠正过来，当然可以有良好的功效。因为这是中国数千年固有而又可说是特有的艺术，外人尚在推崇，我们当然不能自倡废弃。”还有一点，也是顽疾，“平剧在中国自古相沿成风，认为是消遣的玩物，贱视伶人为优孟，为人所不齿。

中国戏剧，在近数十年中，起来不少波折：又新戏，文明戏，而至于话剧，直到现在可算是快达到达成时期。”所以，综合来说，徐认为“为适合时代起见，应速改变此风，多编符合潮流的新剧，才能够提高平剧本身的价值，使它成为‘改造社会’、‘开通民智’、‘适应时代’的有

① 沙市人. 皮黄是野生艺术. 十日戏剧. 第1卷第12期, 1937.6.10

② 徐慕云. 中国戏剧的两条途径. 半月戏剧. 第4卷第5期, 1942.9.1

③ 石挥. 旧剧场面有改良必要. 半月戏剧. 第5卷第5期, 1944.10.15

价值的艺术。”。紧跟时代，发挥其本身特色，积极引导发挥戏剧的使命，化无用之物为有用，是徐慕云戏改的方向。徐慕云在看待东西方戏剧上，并未一味的排斥或者贬低西方的戏剧，而是看到其本质，与中国戏剧进行对比，他同样把西方戏剧纳入到研究范围内，这在当时是较为公允的。

小结

在其他一些文章中徐慕云也涉及一些他本人对戏曲常识的理解。如在《菊花馆剧话》中谈到戏服（帔与褶子、《玉堂春》之红蓝袍）的花式及穿戴。在《谈南天门》中徐谈到唱词的准确性该如何掌握其确认程度：“梨园向来有谈板不谈词之说。只求其文理通顺，无损乎调之美，即为上乘。”^①

在《对于保存汪、孙两派戏之意见》中徐慕云讲到自己研究戏曲的方法，则自成一派：“我的戏曲研究法并不像别人的专攻一派”^②，他把自己研究戏曲的方法比作像研究碑帖，不是固步自封，“六朝颜柳欧苏等有名碑帖，也得翻阅临摹过，那才能辨别出优劣异同来”^③所以“不佞与谭王两派，汪派孙派也要下一番研究的功夫。”^④他用严谨的态度，多方杂取，使其对戏剧流派的研究触类旁通，能看到他研究的功力很是扎实深厚，且徐多次强调自己的研究重在有理有据，在没有充分得到有价值的参考书籍以前，应当暂守缄默，免得自误误人。

徐慕云对于自己对戏曲的研究及改革工作在《中国戏剧史》中说道，“他所要切实努力的工作，便是用了时代的眼光和意识，去诊断现在中国戏剧的病态，并要积极地设法改进中国戏剧的本质，使其成为中国当前需要的有用艺术。”^⑤他是这么说的，也是这么做的。他很重视演员的舞台表演（提出了“化境者”的概念）和各行当之间的配合，注重戏曲表演的整体性，注重文艺的实用性和救国性，加之政府的帮助，他把此做为改革的目的，试用时代的眼光，使中国的戏剧得到健康有效的发展。他的分析全面得当，言他人之未言，与时人管中窥豹，偏见一隅之举，实为不同，可见徐慕云于戏曲研究之成就卓越，且其研究风格在戏曲研究领域独树一帜。

大讨论，人人献言献策，将中国之戏剧分析的鞭辟入里，研究者们以一种时代勇士的精神，担当起改革的重任，在报刊一隅之地，铺叙着改革戏曲的梦想，大讨论与戏曲的发展是相辅相成的，正是有了那个时代的广言，才使戏曲的光芒在今日尤为灿烂。

① 徐慕云. 谈南天门. 戏剧月刊. 第1卷第1期, 1928. 6. 10

② 徐慕云. 对于保存汪、孙两派戏之意见. 半月戏剧. 第2卷第8期, 1940. 1. 11

③ 徐慕云. 对于保存汪、孙两派戏之意见. 半月戏剧. 第2卷第8期, 1940. 1. 11

④ 徐慕云. 对于保存汪、孙两派戏之意见. 半月戏剧. 第2卷第8期, 1940. 1. 11

⑤ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p254

4 《中国戏剧史》的戏剧史观和美学品格

《中国戏剧史》是徐慕云戏曲思想研究的集大成之作，它是一部史料丰富，体例完备，在当时具有权威性的戏曲史论专著，被称为是“真正意义上的第一部戏剧学通史”^①。“可谓之为戏剧艺术的‘百科全书’”^②。作为仅有的三部戏曲类书籍收录在“中国文库”出版业精品第五辑艺术类著作中，足见其地位之可观^③。此书是“中国戏曲美学研究的视角由文本向舞台转移的标志之一”^④，他将演员、场面组织、剧场后台、地方戏等元素从戏曲史中剥离出来，把它们放在了戏曲艺术本体的高度，他的戏曲史观是全面、细致的，抓住“以人为本”、“传神写意”和艺术“功用性”，做为戏曲史观的落脚点和戏剧理念。充分拓展了研究领域，成为研究戏曲美学及其内在精神的又一贡献。

编撰《中国戏剧史》是徐慕云认为的“有意义的工作”。^⑤在他看来，写此书的目的和初衷是“发扬戏剧及沟通文化”，他深知写此书的不易与成书后的意义，所以他主张，要切实努力的工作，“在没有充分得到有价值的参考书籍以前，所有一切关于过去中国戏剧片面的论断，应当暂守缄默，不赞一词，免得自误误人。”^⑥他鞭策自己要“用了时代的眼光和意识，去诊断现在中国戏剧的病态，并要积极地设法改进中国戏剧的本质，使其成为中国当前需要的有用艺术。”^⑦

此番，他指出了此书是站在大时代背景下的回溯和展望，他的时代意识很强，且很是注重艺术的实用性，究戏曲之“病态”，其“病”在何处，又该如何诊治，这是作者的思考，更应成为戏剧人的思考，他主张改进戏剧的本质，就是对戏曲本体的一种反思，显然对前人的戏曲本体论，徐慕云有自己独到的见解和看法。他更坚持在前辈治学的基础上，通过自己对一手资料的整理和研读，多用二重证据法，发现其中之学理，而非妄加品评，所以他一直谨慎下笔，免于剽窃陈说，连缀成篇之嫌，这种严谨务实的治学之道，是值得称赞和仿效的。

第一，从《中国戏曲史》的主要内容看，全书分为五卷共三十四章，整部书脉络清晰，重点突出。本书开篇收录了53幅精美的脸谱造型画像（焦振远、李逵、关公等），辑录了男女角色若干幅剧照。从服装角度按戏曲角色尊卑（由皇帝、王……学士、衙役……仆、僧、道、寒士等）

① 此问题在毛忠的《徐慕云戏剧美学思想研究》一文中已有探讨，在此不在正文赘述。虽在徐慕云前有《宋元戏曲史》等戏剧史著作，且徐慕云也引用和参照此书作文，但徐慕云在《中国戏剧史》的自序里谈到，之所以他要撰写戏剧史，其中的一个重要原因就感于“中剧虽有数千年之历史，惟从无中国戏剧史之编著”。徐慕云认为王国维这部把戏曲艺术作案头文学观的断代史戏曲史著作不是真正意义上的中国戏曲史。在躲斋为《中国戏剧史》做的导读中便称其为“第一部完备的戏剧史”。是在通广度、表演性、包涵度上定性的，此观点在学界有较普遍的认可度。

② 徐延哲. 徐慕云及其《中国戏剧史》. 华夏文化, 第4期, 2004

③ 另两部为：洪深《洪深戏剧论文集》、焦菊隐《焦菊隐戏剧论文集》。在“中国文库”的出版前言中说到，收录的这些著作，对我国百余年来政治、经济、文化和社会的发展产生过重大积极地影响，至今仍具有重要的价值，是中国读者必读、必备的经典性、工具性名著。足见徐慕云《中国戏剧史》等著作地位之可观，影响之深远，有其广泛传播的必要。

④ 毛忠. 徐慕云戏剧美学思想研究. 武汉大学硕士学位论文, 2004. 5. p5

⑤ 徐慕云语：中国的戏剧，虽被称为数千年来东方艺术的结晶，但是苦无有系统有条理的记载专书，来说明它的形成与演变，供给我们爱好戏剧者的探讨，与其聚讼纷纭地做些无有对照的争执，来辩证中国戏剧的过去陈迹，何如把握现在的中国戏剧而加以实事求是的研究和改进，这才是叫有意义的工作。

⑥ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p254

⑦ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p254

分类：男角分为自帝王文臣以迄士庶 16 幅（刘鸿声饰光武帝、马连良饰诸葛亮、谭鑫培饰曹福等）；自王侯帅将以迄侠士盗魁 12 幅（谭富英饰李克用、王凤卿饰韩信、杨小楼饰赵云、钱金福饰张飞等）；女角分自妃嫔以迄婢妾 11 幅（程砚秋饰梅妃、梅兰芳饰铁镜公主、陈德霖饰陈妙常等）；女将及女侠 5 幅（尚小云饰东方氏、荀慧生饰一文青、芙蓉草饰红蝴蝶等）；属于神仙精怪者 5 幅（余玉琴饰九尾狐仙、梅兰芳饰白蛇、梅兰芳饰洛神等）。

又每卷每章配以名伶名剧代表剧照，如昆曲高弋（朱莲芬、陈桂亭之琴挑，韩世昌之思凡等）、汉剧（李彩云之教子、吴天保之战樊城等）、粤剧（李雪芬、马师曾、白玉堂等）、川剧（薛艳秋之三尽忠、赵瞎子之醉打山门等）、皮黄（徐小香之群英会画像饰鲁肃、精绘司志诚全影、梅兰芳尚小云程艳秋之西厢记等）、北平戏曲学校学生实排照、话剧（国民公敌、日出、威尼斯商人等）剧种剧照共 58 幅，剧种之齐全多样，画幅之精美数量之多，颇为难得。在这些剧照中可以真实的看到当时各名家的风采，看到演出时之形、台、表之服饰、动作、表情、场景的呈现，对研究中国戏曲服饰史有很强的历史价值，不失为研究戏曲不可多得之珍贵史料。

徐慕云运用动态的视角，将大发展下的戏剧艺术的发展历史包括近代话剧与东西方的比较，以及自身本体的内在美学艺术及将来发展教育，完整性的将戏曲史数百年来的面貌焕然一新的表现出来，脉络清晰流畅，内容翔实丰富，并非简单的线性叙述，而在整理历史脉络之外，分门别类予以论述，亦不仅限于戏曲文学史，而涉及演出、艺人、典籍、戏剧之后台组合、中西戏剧交流理论性评述等诸多方面。是第一部有大能量、大智慧的戏曲史料集，其广度和深度都兼得，徐慕云的戏曲史观也独树一帜的展现了出来。

此书涉及戏剧之历史：古今优伶剧曲史，从周秦直至清代及民国以来之戏剧，且将清代之宫廷演剧略表一二，此为纵向完整的中国戏曲史之脉络，延至民国话剧，用动态发展的眼光叙述了戏曲发展的前世今生，实为旁人未执笔于此。

再者，戏剧之种类：书中把秦腔、昆曲、高弋包括话剧在内的 11 种剧种及地方戏中的民间艺人加以分析介绍。将地方戏提到了重要的戏曲史地位，是现代最早论述各地方戏的戏曲专著。对话剧成章的叙述，较为详尽的陈述了中国话剧运动发展史，采用编年体叙事，逐年逐月记录下了中国话剧界的发展变化历程，书中从传播和接受的角度记录了一些剧目上演后观众的反映。话剧列为戏剧之中，扩展了戏曲的外沿，使戏曲史更为完整。

第三，戏剧之组合，将角色、场面、后台、戏装盔头把子等砌末列出，脸谱之功用述之，这一注重演员舞台组合之写入戏曲史，实为第一人。本书不仅有大量的资料性陈举，还有作者戏剧理论方面的阐释，系统深入的对中西戏剧之比较、名伶概述、音韵行腔艺术之研究，使得此书叙论结合，读来有理有据，发人深省。最后，将眼光放到实际推广建校、戏曲未来的发展、办学教育等方面之策上。

可见，此书不论纵向戏曲史脉络之完整，还是横向各剧种介绍之完备，以及演员后台、理论、实际之结合，所涉戏曲知识之广之全，“正如我国当代史学家倪墨炎对该书的评述说：‘徐著《中国戏剧史》的涵盖内容与规模是其他戏剧类史书所无法比拟的。这是中国第一部戏剧通史，应该

是毫无疑义的。”^①确可认为是第一部真正意义上的戏剧学通史。

此书内容之详尽，角度之多面，材料之新鲜，论述之深刻，有史、有论、有新，这都是其他书不曾能与其相颉颃的。如此新颖前沿的研究视角，在当时的社会中是难能可贵的，如同一股清风吹入戏曲理论界。

4.1 独特的史观视角

作为第一部戏剧学通史，《中国戏剧史》不仅填补了长久以来中国戏曲无通史的空白，同样也建立了一套自己独特的戏曲观体系。书中提及的一些问题，新颖独特，耐人寻味。

4.1.1 酌戏曲之异说

徐慕云在本书中提出了较多重新认识的观点和结论。徐慕云不迷信权威，根据史料重新分析，他说，“在没有充分得到有价值的参考书籍以前，所有一切关于过去中国戏剧片面的论断，应当暂守缄默，不赞一词，免得自误误人。”^②他总是可以俯下身来积极探寻一手资料，分析整理，以史料为依托，大胆假设立论。

a、古之“优”、“伶”概念辨析

徐慕云的《中国戏剧史》叙述了起自周秦时代的优伶，卷一实为戏曲史但其命名为“古今优伶剧曲史”。可见其研究是基于演员，也与他注重演员表演之论述相辅相成，并将“戏曲史”称为“剧曲史”，足见其与旁人戏曲观之不同。

关于“戏曲”此书开篇，便辨别了一个概念：“优”、“伶”、“优伶”。对于演剧者，将二者统称为“伶”，徐慕云认为“似属讹谬”。徐明确指出此二者概念不可混用，“伶”为乐官，“虽不从事歌唱，而调丝弄竹”，如《晋书》中所载，嵇绍以在公宴上操执丝竹，为伶人之事，而不耻，拒绝操之。可见，伶人之事为操执乐器，而以此为耻，也可看出士大夫阶层对伶人身份的鄙视。

而“优人”则不同，他们是类似侏儒的，“专以口舌便捷，供人笑乐，不司乐工之事”，如《史记》中所载：

东方朔，好诙谐，武帝以俳优畜之。

因此徐慕云认为“伶人，乐工也。优，调戏也。”而在这二者上徐慕云与王国维的观点产生了歧义。在王国维的《宋元戏曲考》中对“优”的释义是“古代之优，本以乐为职，故优施假歌舞以说里克。”^③在王国维看来优的职责是司乐，而其会以舞蹈的形式加以辅佐呈现，这应该是一种普遍存在的现象，才用此来释义的。而徐慕云则不认同此理。他绎考《宋书·乐志》歌而言，古之歌者多矣，并不多为优，舞则酒酣而起舞，也并不是优人之所能。亦见《史记》中所载优孟

① 徐延哲. 徐慕云及其《中国戏剧史》. 华夏文化. 第4期, 2004

② 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p254

③ 王国维. 宋元戏曲考. 上海古籍出版社, 1998. 12. p4

衣冠之事，优旃谏秦等事中，并未言及二人歌舞之技。

故经过细致推敲和考据，他认为，“盖优者专以讽谏供人笑乐，并不若后世之登场表演也。”“优人虽亦以歌舞为事，惟我终疑其不司乐器。”^①可见，在徐慕云看来，优的职责就是讽谏劝谏的，是不司乐的，歌舞假之只是个别现象，且不能作为断定其为优人的依据。在这一点上，观点是不同于王国维的。

b、“假面”的始源

对于“假面”的始源，徐慕云也提出了不同的观点，在《汉书》中记载：

朝贺置酒前殿房中，不应经法，治筦员五人，楚鼓员六人，常从象人四人。（注：孟康曰：“象人，若今戏虾鱼狮子者也。”韦昭曰“著假面者也。师古曰：“孟说是。”）

②

徐慕云在此分析上反驳了“假面”始于北齐兰陵王高长恭这一戏曲界普遍认可的观点。徐认为“所谓‘虾鱼狮子’，今舞台上之老虎行、龙形、兽形、禽形，皆属此类。……而汉末之际，当已有此‘虾鱼狮子’及‘著假面’者，其发源固甚早也”。^③徐慕云此观点若成立的话将“假面”出现的时间至少提前了300多年，保守论断“假面”最早在汉末就出现了。

c、“参军戏”及其他

关于参军戏，王国维认为后汉还未有参军之官，而徐慕云则认为汉代就有参军戏了：“参军之戏，虽萌芽于汉，而参军之名，不自汉始也。余意不妨谓‘弄参军’实源于汉，后汉因之，至唐则始定其名。”。王国维认为“滑稽戏”始于唐开元，而徐慕云认为这种滑稽戏，应始于周秦，盛于唐宋。

关于“戏剧台步身段”的来源起始，徐慕云在本书中认为“近世戏剧，无论昆乱，其佳者，投止动作，悉符金鼓节奏。汉代‘皇帝入庙门，奏永至，以为行步之节。’戏剧台步身段，殆即权舆于此，其来远矣。”。^④他考据《汉书》中记载高祖时的一次庙祭，戏曲是一种以歌舞演故事的艺术，那么配合歌舞呈现舞台的就有舞步动作，在这次祭祀的描写中，有关于随音乐出现节奏性的行步配合，在徐看来这是最早关于台步的记叙，戏剧台步身段最早雏形于汉代。

在书中还有类似的观点呈现：“侏儒”和“倡优”的关系：侏儒不属于倡优者，然倡优未有不侏儒者，倡之职本贱也。另“傀儡”、“角抵”二戏，起源于汉。旦色男扮且演故事兼歌舞的，始自唐中叶，“丈夫著妇人衣，徐步入场行歌”。^⑤《踏谣娘》中“今则妇人为之”，则坤角于唐代产生。元明之剧曲，以笙笛为主，唐代之乐器，以琵琶为主。对于元曲也有精妙的评价“元曲始如宝剑出匣，精光四溢，讽咏嗟叹，迄今未替。”、“明清传奇之作者，惟推阮大铖、李渔为最。”、赞明传奇“讽刺颂誉”之功。徐慕云在此书中将“荆刘拜杀”与《琵琶记》归为

① 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p5

② 汉书. 转引自: 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p7

③ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p7

④ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p7

⑤ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p19

皆元末人所做，将这四者列入元代传奇等。

书中一些观点依托王国维《宋元戏曲考》一书，对于存异的观点，徐慕云不迷信权威，敢于提出自己的见解，而对于认可的，也不吝溢美之词，如：“‘二者之关纽，实在参军一戏’，尤为确见。”、“按‘弄参军’与‘滑稽戏’，王国维氏论之最祥且确。”，对于元曲之盛，徐慕云赞王氏的观点“王氏此说，亦殊精辟。”“王氏此说，尤透辟精湛耳。”可见，徐的观点是基于客观之上，是经过反复推敲与验证的，并不是随便落笔，泛泛而谈或有意另辟蹊径、哗众取宠之嫌。暂且不论徐的观点是否正确，是否基于大量史料还是片面立论的，这种敢于质疑权威，并积极探索的精神和治学态度，是值得赞扬和肯定的。

d、“戏剧”与“戏曲”的关系与“剧”之发展

王国维认为的“剧”与“曲”观念，是不同的，他认为，“真正之戏剧起于宋代。……而论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也”^①他在二者本质上下定义，将“戏剧”视为“是一个表演艺术概念”^②，“戏曲”则“是一个文学概念”^③，似乎有意将两者的概念间离很远，是两个平行概念；但从形成的先后时间看，戏剧早于戏曲，二者又似乎存在源流关系。

相较而言，徐慕云的《中国戏剧史》从本书题目看出他的戏曲史观中之于“曲”更着重于“剧”。他将话剧列入“各地、各类剧曲史”一卷中，与地方戏属于平级，这样一来，话剧就与戏曲同属于戏剧范畴，也就是说戏剧包含着“戏曲”，戏曲是戏剧的一个分支，它们是从属关系，这样就把“剧”的概念扩大了。所以戏剧是一个大概念，如若把戏曲与戏剧等同，统称为戏剧，实则是使戏剧的概念缩小化了，也同样把戏剧的内涵和形式缩减了。而且徐慕云将曲并不认为只是一个文学概念，也包含了秦汉唐时的戏耍、角抵、歌舞戏等演剧游艺类形式，这样就把“曲”的概念范畴也扩大了，但徐也强调曲的文学性。徐慕云的戏曲观不仅扩大了“剧”与“曲”的概念范畴，而且明确了二者的关系，是从属性的。

从《燕乐考原》中，徐慕云认为南北曲虽属乐曲而非戏剧，“然元明清三代之所演之奇，实源于宋、金之乐曲”。^④他认为，乐曲和戏剧是不同的，单纯以唱为主要表演形式的南北曲更倾向于文学而非戏剧，徐慕云进一步认为，二者是有关联的，“剧”源于“曲”，由曲的基础上表演而成为剧。从王国维的戏曲观中，我们可知：戏剧是综合性艺术，集言语、动作、歌唱、故事性为一体，而要研究戏剧为何物，不得不先研究宋代之乐曲。何谓“宋之乐曲”，徐慕云说，乐曲于宋称盛，即新体乐府也。何谓新体乐府，即长短句，诗词之词。“元明之传奇因之，所歌曲文，无非‘词’也。词不始于宋，中唐固已有之。要之唐导其源，宋扬起波，至元乃集其大成。《度曲须知》所谓‘曲肇自三百篇耳，风雅变为五言七言，诗体化为南词北剧’是也。”^⑤

可见，大戏剧发展的脉络被徐慕云梳理为“诗——词——曲——剧”。四者一脉相承，互相勾连而又互不相同。从他的分析看戏剧源于戏曲。且徐慕云看待“曲”多为“剧中曲文”，由诗

① 王国维. 宋元戏曲考. 上海古籍出版社, 1998. 12. p61

② 王国维. 宋元戏曲考·叶长海导读. 上海古籍出版社, 1998. 12. p8

③ 王国维. 宋元戏曲考·叶长海导读. 上海古籍出版社, 1998. 12. p8

④ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p38

⑤ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p39

词发达而来，而“剧”又增加了剧中关于宾白及穿插做科的部分，“剧”带有更明显的表演性和可视性，是“视”与“听”的结合。这是徐慕云把戏剧的溯源做细的一个概念梳理。

4.1.2 话剧之时代性与“利器说”

《中国戏剧史》一书史中将“话剧”一章列在卷二《各地、各类剧曲史》中，显然，徐慕云将话剧放在剧曲史的概念中，将其看做是戏剧的一部分。书中，徐慕云对中国话剧的发展史叙事采用编年体的形式，并从传播和接受的角度记录了一些剧目上演后观众的反映，叙述之详尽，剧社剧目介绍之全面，“这在近年出版的中国话剧史中是绝无仅有的”^①。

徐慕云认为戏剧所表演的是片段的人生，舞台是世界的缩影，同时，他进一步认为，“‘人生’就是‘戏剧’，‘戏剧’也就是‘人生’”。^②而且他运用马克思主义哲学观发展的视角认为，戏剧既然是“模仿人生”，而人生是进步的，无定的，流动的，有时代性的，因此，“人生不能顾及着戏剧；而戏剧呢，则非忠实的跟着人生不可，有了什么样的人生，就该演出什么样的戏剧”。^③在徐慕云看来，戏剧是一个时代的反映，是一个时代的缩影，它能够承载这一时代的价值观、意识形态，它是这一时代精神的物化和外现。焦循提出“一代有一代之胜”^④。王国维提出“凡一代有一代之文学”，在戏剧的概念上，徐慕云提出：“一时代有一时代的戏剧”^⑤。他说：

世界上无论任何的事物，都具有它的时代性，越是伟大的事物越是具有它的时代性，等到它的时代过去了，于是它也就随着时代落伍了，不中用了，变成“旧”的了。但是虽然一个时代的过去，而另外的一个时代仍然还可以继续下去，在这个新的时代中，又产生出许多“新”的事物来，这种事物是新颖的，适用的，科学的，进步的，改良的，不管任何的事物都不像以往的那样呆笨得无用了。戏剧也是如此，它是最具有时代性的艺术。它需要反映切实的人生，等到人生进步了，时代更换了，于是它也变成陈旧的无用的了，所以它得赶快的追上去，再来换了一套新的反映一出更好的人生出来。^⑥

此书涵盖了自一九零七年到一九三七年的三十年间中国戏剧的发展史。徐慕云将此时段分为五个阶段，并由点及面，将其发生地作为依托，记述戏剧发展的代表事件，展现出戏剧发展由某地发展至全国的过程：第一期：“新戏”与“文明戏”、第二期：“五四时代”以后的“爱美剧”、第三期：感伤主义的戏剧、第四期：新兴的戏剧、第五期：为求民族解放的大众化戏剧。

徐慕云将“大众化的戏剧”时期，称为是话剧的高峰时段。到了这一时期：

中国的戏剧运动，经历了四次变更后，自从今年起便步上了第五期。不管在理论上

① 徐延哲. 徐慕云及其《中国戏剧史》. 华夏文化. 第4期, 2004

② 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p113

③ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p113

④ 焦循. 易余籥录(卷一五). 木樨轩丛书. 光绪戊子夏德化李氏刊

⑤ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p114

⑥ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p115

与实践上，比较过往都有很惊人的进步。戏剧的区域扩张到全国各地，戏剧的势力已经初步地伸张到民间。^①

这一时期，是话剧大众化、全国化的关键时期，徐慕云在书中用了“扩张”“伸张”这两个极具“侵略性”的词语，可见当时席卷之势还是相当可观的。出现了职业剧团——中国旅行剧团及农民戏剧，出现了1935“娜拉年”，出现了《原野》、《保卫卢沟桥》等剧的上演，这一时期的中国话剧“走在救亡演剧的路上”。由此可见，他对当时的左翼话剧运动是很重视的，这种“战斗的精神”使中国话剧真正回归了它的初衷，担负起了它的历史责任。“每场观众看毕，即高喊着口号，含着悲愤的泪踱出了戏院”，“全国剧坛的从事者都从舞台上跑到了战场，去做他们真的实践去了。”这是历史、时代赋予中国话剧的特殊使命。

在二十世纪六七十年代，话剧的政治力量依然不容小视，北大学生针对1976年“四五事件”排演的话剧《于无声处》引起了国家最高领导人的关注，《于无声处》将当代文学从“文革”长达10年的文艺禁锢中解放出来，彰显了戏剧的力量。余秋雨在《何谓文化》一书中谈到黄佐临先生，他在抗日战争爆发后第一时间回到祖国，他是戏剧为生命的优秀导演艺术家，更是一位始终与祖国共命运的战士。1937年抗战爆发后回国行前，黄先生的老师萧伯纳留给了他这样一席话：

起来，中国！东方世界的未来是你们的。

如果你有毅力和勇气去掌握它，那么，使未来的盛典更壮观的，将是中国戏剧。^②

在这样一个特殊的时代，戏剧是可以当做武器来进行战斗的，他有着震撼人心的力量。余秋雨说“最高贵的艺术，未必出自巨额投入、官方重视、媒体操作，相反，往往是对恶劣环境的直接回答。艺术的最佳背景，不是金色，而是黑色。”^③黄佐临先生戏剧贡献的事迹“说明了人类能在烽烟滚滚的乱世中营造出最精彩的艺术殿堂。”^④在《中国戏剧史》中徐慕云说到：“中剧在世界艺术的领域中，能与西洋‘写实’的戏剧分庭抗礼而成为中国民族的特殊光荣，并且堪作民族独立战中的冲锋利器。”^⑤他认为戏剧是有功能性，民族性、现实功用性的，在意识形态的导向作用下，可以成为一种战斗的精神和武器，这样就提高了戏剧的政治价值和意义。斯坦尼斯拉夫斯基同样强调戏剧的社会使命和教育作用，在某种层面上与徐慕云“戏剧是利器”是相通的。

戏剧的力量一直是徐慕云先生所力荐的，戏剧以易于大众接受的方式编演并传播是他的愿望。书中不仅展现了话剧的政治意义，也以史料的形式，以年谱事件记录的方式，通过不同时段戏剧家（陈大悲、欧阳予倩、洪深、熊佛西、赵丹等）、剧团、剧目的涌现，真实的展现出中国

① 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p114

② 转引自, 余秋雨. 何谓文化. 长江文艺出版社, 2012. 11. p156

③ 余秋雨. 何谓文化. 长江文艺出版社, 2012. 11. p155

④ 余秋雨. 何谓文化. 长江文艺出版社, 2012. 11. p155

⑤ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p262

话剧早期的面貌。书中涉及大量剧作家、剧团的故事史料，条理性、关联性很强，用较强的线索发展脉络，将话剧史中的大事件都罗记在内，描述了禁演、衰落、戏剧兴起，一路跌跌撞撞的坎坷话剧史，是了解中国话剧早年历程的一部缩影小史。

4.1.3 关注宫廷戏

花部剧内容倡导忠孝节义、词白易懂、节奏明快、听来激昂澎湃、荡气回肠，这样的气势和丰富的表演方式，深得清庭帝室的喜爱。徐慕云在戏剧史中关注了宫廷演剧和南府，将剧曲史扩展到宫廷，将内廷演剧与戏曲发展的互动关系及伶人进宫演戏的轶事写得颇具趣味性和可读性。书中记载，清代清世祖时，昆曲渐衰，高腔益盛。皇帝将《读离骚》乐府、《王郎曲》等演诸内苑。康熙尤嗜戏曲，“厘制度、典礼乐”，更是将《长生殿》、《桃花扇》等传奇，在宫内排演。更在广和楼观剧，并赐戏联曰：

日月灯江海油风雷鼓板，天地间一番戏场；
尧舜旦文武末莽操丑净，古今来许多脚色。

对于清代诸帝对于戏剧的热爱，徐慕云有这样的描述：

自道光末年迄今，中历咸丰、同治、光绪、宣统以及民国廿余年来，差约百载，其间名伶辈出，皮黄益盛。除咸丰时洪杨事起，戏剧颇受影响外，余如同治、光绪，莫不酷嗜戏剧。（光绪善鼓板，尝于宫中为孙菊仙、时小福操《教子》一剧。）而西太后（慈禧）尤为古今第一大戏迷，（后有时亦著戏衣，偕李莲英联袂歌舞。）供奉名伶，提倡戏剧，实较明皇、乾隆尤有过之。一时王公大臣、贝子、贝勒之精于音律，长于戏剧者，不胜枚举。就中尤以溥侗（即红豆馆主）为首屈一指。^①

文字中体现出清代帝王对戏剧之喜爱，从这些轶事中看出历代皇室都极度推崇戏剧，清代宫廷戏剧的鼎盛发展，实为戏剧的推广和成熟起到了巨大的作用。徐慕云的对宫廷戏剧的这些描写与表述，真实、形象的展现了清帝王与戏剧的互动、互优关系。由于徐慕云本身与清末名伶交往有之，基于此优势，书中对清末名伶的轶事、人生琐事道来如数家珍，众多戏剧演员的名字列位其中，如皮黄剧之开山鼻祖程长庚，徐慕云给予了高度的评价“其精通戏剧，治班严整，实不啻一尊剧神”。还有余三胜、王九龄、梅巧玲、刘赶三，徐称其为“旦、净、丑三部之铮铮有声者也。”至光、宣间名伶：王桂芬、谭鑫培、孙菊仙、罗百岁、郭宝臣等，再至民国初年杨小楼、王瑶卿、王凤卿、石慧宝、汪笑侬、余叔岩、梅兰芳、周信芳、马连良、闫菊鹏等，延续至今，形成了京剧的“蓬勃之象”。在徐慕云笔下这一个个名伶姓名，不再是冷冰冰的字眼，而是一个个有血有肉的舞台艺术形象。

^① 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p68

徐慕云自称“本书对于近百年内之名伶小影、轶事等，无不尽量搜罗。”可见，其对戏剧演员之本体的重视，在他看来演员是架构起戏剧演出的魂，演员的轶事、身份，会影响到戏剧的表演。这些艺术家的形象及人格构成了现代京剧史的发展脉络，于此看来着实是一幅京剧演员大画卷，是研究京剧的重要资料，这也成为此书的一大特色。

书中对清代南府的介绍和描述，将伶人与宫廷的状态展现在大众面前，所描述的宫廷伶人的生活、演出细节，是侧面、全面了解京剧艺术的一面镜子。这些描写，如其中记载的：

南府学生，皆有一定之服制，例穿一裹圆袍，上加外套，戴大帽，穿双脸靴子。惟帽上无顶，袖口不作马蹄式耳。习艺即成，亦按内廷供奉例，每人月给俸银二两，年米二十五石（此为八人口粮）。

凡一伶工入宫当差，只要于第一次戏毕，毫无差错，总理南府之中管认为合格，代领引见谢恩毕，即可一次领钱三百吊，其名曰四季靴帽袍套钱。清庭之优遇伶人，亦不可谓不厚矣。

南府学生，约在八十名左右。供奉之名伶，数亦相等。案例倘有一名病故，则另由一人补入。其原定名额，始终无增减也。且一经补入后，除‘报死’外，决不许中途请求除名，或出京往各外埠演唱。倘遇类此之事发生，立即逮捕严惩，不稍宽贷。

戊戌政变，康有为说德宗以变法自强。时帝锐意新政，即将举世，康乃秘令田际云（时艺名想九霄）于戏箱内，暗带剪发刀及西装等，备德宗剪辫易装之用。其时所有秘密奏折手诏，悉由际云递送。

按例每月演戏二日：初一、十五各演一次。如遇佛日令节及正月十六延臣宴等日，亦召供奉诸伶入宫爨演，名曰加差。每年六月二十六德宗诞日，及十月十日孝钦后诞日，例必各演戏九天，群臣皆赏听戏，尤为鼎盛。

供奉诸伶，平日固地位尊崇，生活丰富。然而每值传差，鸡鸣前即须起身，恒自提小灯笼由前门外入皇城，绕道由南府后门而入。倘遇夏日孝钦居西直门外颐和园时，虽距城数十里，亦须黎明赶至。若或误差缺席，虽极有体面之伶工，亦须受罚跪之惩。至于小内监之依势凌辱优人，尤属令人发指。

《中剧史》中“外学”、伶人服饰、月资发放制度、南府的规矩、谨言甚微的伶人当差之待遇及不易、伶人与政治关联、宫廷演剧的禁忌、皇家帝后的喜好、演剧的后台轶事、场上事故等，这些记载打开了京剧的又一番面貌，真实的再现出当时伶人宫廷演剧的种种，不失为珍贵的京剧历史资料。此章与徐慕云另两部《故都宫闱梨园秘史》、《梨园外纪》有关记述伶人轶事的书相映衬，也与丁汝芹的《清代内廷演剧史话》相互支持。所涉及到的宫廷戏曲，使得戏曲史开始给予宫廷戏曲一席之地。其中，徐慕云对清宫帝妃对戏曲的贡献是很推崇的，他看到了所谓政府的支持对一项文化产业的重要作用，这也是其日后在戏曲发展方案里常提的政府之力之来源。

4.1.4 地方戏及伶人

“中国的戏曲是一种综合性的表演艺术，并且因地域的差异而形成丰富多彩的剧种”^①。

徐慕云的戏曲史观是完整而客观的，他给予了地方戏很高的重视，专门单列一卷来讲述其历史，将地方戏提到了重要的戏曲史地位，是现代最早论述各地方戏的戏曲专著。如果说戏剧之历史是纵向表述戏曲史，那么戏剧之种类就是横向的表述。书中撰述了秦腔、昆曲、高弋、汉剧、粤剧、川剧、越剧、山西梆子、河南梆子、皮黄剧、话剧等 11 种各地各类的戏剧史，载述了各地方戏的发源、演员班社、表演方式唱腔、器乐角色、表演剧目、民间伶人演剧及特点。如：

a、地方戏起源追述

谈及秦腔“秦声实即燕赵慷慨悲歌之遗响也，特入于秦后，其声乃益激越。后世之秦腔，实即胚胎于此焉。”^②；河南梆子则“河南歌曲之起源，尚远在数千年前郑卫之乡社，溱洧唱和之滥觞”^③。《中国戏剧史》以“史”为核心，从戏的源头出发，与其他剧派相比，可见其间之渊源承衍。

b、地方戏唱腔表述

秦腔之板眼与腔调，载录了慢板、摇板、滚板等十三种板式，麻鞋底、苦中乐、三环等九种腔调。河南梆子“各角唱时，多用假嗓。盖因其调门皆须在乙字调以上故也。”^④可见，徐慕云在曲律和场上实践方面也是行家里手。

c、地方戏的评价

书中对地方戏进行了评价，言辞准确恰当，是后世定论的依据。如山西梆子一例：

山西梆子之文场武场，均不甚嘈杂聒耳。呼呼与木棒之音，较之河南梆子，尤为低细。各角唱时，纯以自然之歌喉出之。丝竹鼓板之声，异常文静清晰，故歌者之吐字行腔，乃备觉婉妙悦耳也。平心而论，山西梆子确具一种柔美凄凉之音，余音绕梁之句，殊当之而无愧焉。^⑤

d、地方戏的深入分析

谈及昆曲昆腔之衰微原因，衰势渐显时，徐慕云感叹道：

雅部，王者也。花部，霸者也。自万历迄乾隆末，二百余年之昆腔，至此虽君临剧界，而威令不行。巴、蜀野伶，以西秦土音，弹箏搏髀，呜呜然亦歌冠京师。寻徽班勃

① 程裕祯. 中国文化要略. 外语教学与研究出版社. 第 3 版, 2006. 8. p147

② 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p77

③ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p108

④ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p110

⑤ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p108

兴，昆腔之厄运至矣。^①

书中详叙了花雅之争的细节，除了常说的几点衰败原因外，徐慕云站在时代的大背景下，以演员和剧团发展的视角，重新审视了其衰败的原因。花部广泛吸收各声腔的精华，亦演昆腔。而昆腔艺人则固守本腔，不屑为新声以悦人：

虽吹律不竞而骤衰，然其部中，尚有昆曲遗老，头如雪霜，面漂皱纹，孑然不屑与儿童伍。龙笛檀板，与梆子胡琴娓娓之声对抗焉。^②

再者，没有好的剧班：

嘉庆以还，梨园子弟多皖人，吴儿渐少。至道光初年，随世俗好尚，已置昆腔于不顾。即使偶演，亦无佳构。^③

另有其政治原因：

道光末年，洪、杨事起，苏昆沦陷，南北隔绝，后继无人“菊部旧者老死，后继无人。北人度曲，究难合板，传派益失，况其才皆下劣，以致有腔无韵。昆腔之在北方，因此而凋替。^④

e、地方戏伶人与剧目

书中有对部分地方戏班社情况及代表性剧目的介绍，是地方戏放入戏曲史书中较为全面、系统的一部书，如此大规模、详尽的分析介绍，在史书中实属少见。

在秦腔一章中，概述了秦腔之五大戏馆的情况，如：

三意社 青衣花旦何振中，本亦易俗社出科学生，后备三意社聘为台柱，唱做均佳，《家庭痛史》最负盛名。悲旦杨金声，为李正敏之先驱者。唱时怆凄感人，如娟啼鹤唳，允为秦腔之正宗。……该社纯以道地秦腔老本戏享名，营业亦颇不恶。^⑤

在对川剧的介绍中，描述了剧中互易主配角地位、彩头表演等特点：

① 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p90

② 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p91

③ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p91

④ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p192

⑤ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p79

《逍遥游》剧，皮黄班演之，则须生为主，副净为配。观川班赵瞎子所演，乃全属净角之正戏矣。饰献帝之生角，与饰伏皇后之旦角，皆甚是轻松，反不若华歆一角为吃重。^①

在川剧《断桥亭》中：

青儿者绝不类旦角之打扮，仅着黑色打衣裤袄，戴一甩发。惟打衣之水袖，长而且肥，便于施用彩头。初上场时，青儿面涂白粉。二场上时，似加以胶汁或油类之物。当怒气上冲，欲吞噬许仙时，右手猛捕，方持许背，忽为挣脱，此际二人同翻一倒提。只此一刹那间，再视青儿已面如血盆，满罩赤色，并张开大口，怒目视许，其狰狞之状，殊为惊人。……他班用彩，多系另一人或职场者向其喷彩。惟川剧则由饰青儿者自向面上涂彩。饰白氏之杨云凤，右脚尖（踩跷）甫踏在杆上，即借势翻一倒提……左右斜翻一筋斗，三人同起同落……青儿之面……红色再变而为紫矣……全变褐黑色为止。^②

其间描写了彩头、踩跷、叠罗汉等技艺，将此地方戏之特点，尽展于眼前，也因此彩头及武技关系，此剧非净角不能胜任，此青儿一角是全剧的主角。

卷五第三章，是六十年来故都名伶概述，徐慕云说所述皆有他小时候的记忆，和亲身经历：

仆生长京华，习闻故事，久辄遗忘。今就默忆所得，聊为补缀。秋风荐爽，灯火可亲，捫拾旧闻，非敢自炫；无所偏倚，不以爱憎为褒贬；见猎欣喜，偶尔遣兴。^③

涉及到名伶轶事、戏单，谭鑫培、陈德霖、梅兰芳等名伶艺人四十余人，丰富可感，历历皆在眼前，可亲可叹，徐慕云更像是以家人的身份来讲述这些周边艺人的故事，读来亲切可感，是梨园轶事的珍贵史料。书前页还配以百年内著名名伶工之剧照及画像“则其最名贵而为外间所罕见者数十帧。”都是史书中第一次呈现。徐慕云亦感叹：“中国之大，无奇不有，余于各种地方戏剧，实亦具有同感焉”^④。书中所记的演剧艺人不是只记大家，也很重视各地方戏的老艺人、地方戏班、地方剧目，在他们身上所显现的民间艺术风格及从艺者的人格和戏剧的起落，读来更有滋有味，艺人们心酸与热爱的背后，凸显的是地方戏传承和发展的时代缩影。徐慕云珍视地方戏的戏剧史学观就是一种本源文化自信和文化认同。

4.1.5 戏曲之组合

《中国戏剧史》在戏剧演出实践基础上，从临场表演着眼，以专章讲述了角色、场面、后台、

① 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p101

② 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p102—103

③ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p272

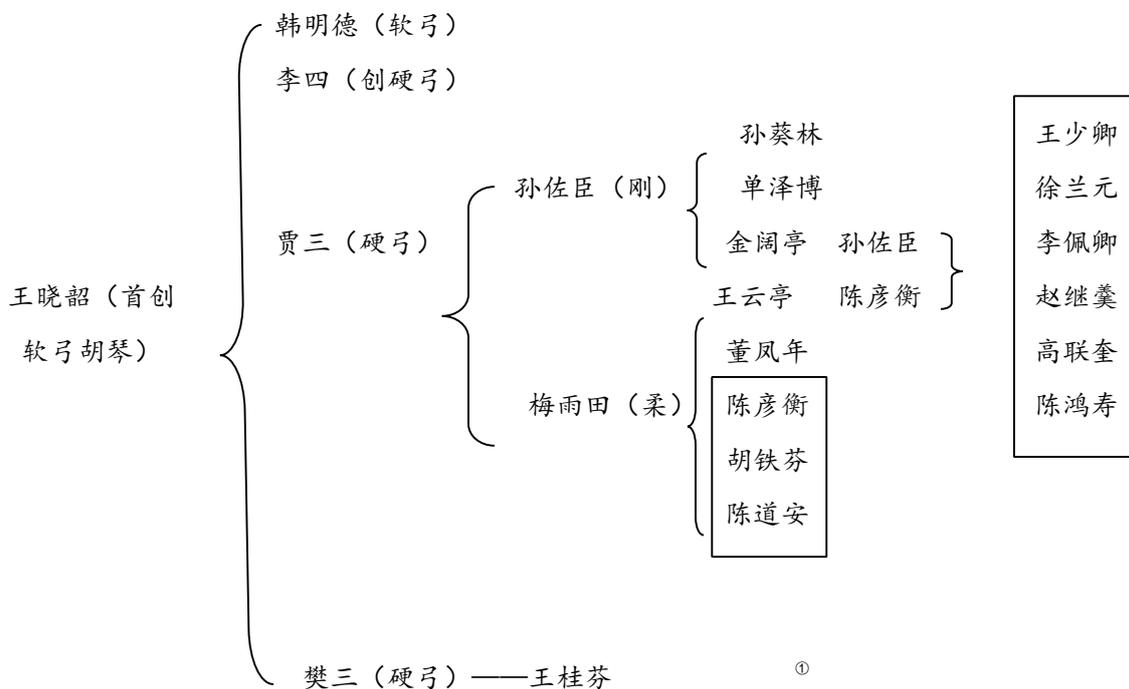
④ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p113

戏装、脸谱等重要问题，读来缤纷多彩，美不胜收。他不仅关注演员的表演且将后台之组合放到戏曲史中的重要地位来考察，这在戏曲史上涉及到舞台组合的专著中尚属少见。

书中介绍了各角色行当（生、旦、净、丑、坤伶、武行）之分类、代表人物剧目、代表演员、演唱方法及特点、各色绝技。以专业的知识储备为广大学戏者打开了跨尽戏曲艺术的大门，是值得普及和推广的章节。书中的视角投向演员及幕后，将本来卑微的艺人写进史书，是对戏曲观的一次净化和改变。书中徐慕云多角度介绍、分析、评价了以往容易被大众忽略的戏曲史的另一面。

再者对场面系统的整理，对于研究戏曲史也是另辟蹊径。其中有很多徐慕云自行整理的图表、归类图等，看来一目了然，又深感他对实际演出的熟知，似乎场上的锣鼓声、翻打场都呈现在眼前，让戏曲不再是躺在纸上的“美人”，读来更像是活泛起来的“妙龄少女”。

表 4—1：琴师统系



后台规则忌讳、所供之祖师（优孟、胡亥、唐玄宗、后唐庄宗、翼宿星君、老郎神）等关于戏曲民俗之说辑录在此。徐慕云认为，祖师之说使伶人找到了根脉，感到了归属。“‘音响齐发，有一声误必觉而正之。’故号为‘皇帝弟子’，是玄宗于梨园弟子，多经亲授，虽戏曲声乐非创始于玄宗，而以帝王之尊而提命优伶，则玄宗而外，尚不多见。在伶人固当以此为荣，而‘皇帝弟子’之号，尤足使优伶增无上光辉。”^②再次有管事、管箱、彩头、烟火、盔头（帽、盔、巾、冠等 14 种）、靶子（武器——刀、枪、鞭、剑、锤、斧、棍等 41 种）、胡须（满髯、三髯、关公髯等 18 种）靴鞋（跷鞋等）、梳妆台上各物（花类、大发、旗头、片子等 17 种）、砌末物件之名称（牙笏、折扇、翎子等 89 种）等。

① 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p193
 ② 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p28

人物的塑造在戏剧演出中是首要的,徐慕云极其关注演员本身,所以在造型上更是着墨不少。书中涉及脸谱的忠奸善恶之历史、功用、颜色及钩法(40种),甚至细化到脸谱的眉(23种)、眼(10种)、嘴鼻(7种)、脑门(15种)、演剧中勾脸者脸谱颜色(392人)。对戏装的介绍也是非常详尽的,涉及大衣箱(富贵衣、加官蟒、缎蟒、官衣、缎帔等22种),二衣箱(铠甲、衣类、箭衣、英雄衣、彩裤等15种),运用服装判别文武尊卑——颜色^①、官职等,书附剧照50余种。张庚在《在戏曲艺术论》中谈及戏服对人物塑造的重要,也是肯定的态度。“戏曲的人物造型,是从适应表演动作的节奏化,也可以说是从加强表演动作的节奏化来着眼的。”^②“中国戏曲的来源之一是歌舞,人物造型方面很重要的一部分是歌舞的服装和歌舞的化妆。”^③“戏曲人物的造型也强调性格化。从脸谱一直到体形,整个形象,很注重性格化。”^④不管是脸谱还是服装,都是为了使角色性格化,“它们有一种企图:要把人物内心的东西,表现到外形上面来。”^⑤一切的外在都是为了成就舞台上唯一的“他”,演员是舞台的灵魂,演员背后的戏曲文化光芒同样异常夺目。

研究中徐慕云的戏曲观史是很开阔的,他借用中国造字法来说明脸谱:“吾国《说文》中有‘指事’、‘象形’、‘会意’、‘假借’、‘转注’、‘形声’六书法,诠释字学,甚是明晰。而余于中剧脸谱,亦谓其泰半具有同样志趣也。”^⑥从而他得出“中国之字学、画法不特义一笔一画之勾写,皆具有深意存乎其间也”,他的戏曲学专业是与其他艺术形式相通的,博采众长,并不是囿于戏剧圈中研究戏剧。徐慕云对场上演剧的研究,极具专业素养,大量的、详细的资料查阅及整理,对艺人、器乐、技法、剧目的熟知程度,令人叹服。全面、专业、融会贯通的将后台之组合如此详细、丰富、集中的展示,并首次写入戏曲史中,实属难得。

小结

此外书中所涉及观点比较细致,行章思路不是单纯的宏观的将戏曲放入各个阶段朝代作家作品中研究,而是通过古籍中关于戏曲概念的记载与相关事例的描述,从细处入手,如,一个戏曲名词的推演、一些概念的厘清和溯源、一些观点的辩驳等,从而推演出戏曲的形成脉络,如卷一第七章“元代之戏剧”徐慕云将其分为四部分“元之南北曲”、“元剧之编制”、“元代之传奇”、“南北戏之角色”。这是不同于其他研究者的。这是徐慕云的一贯作风,他是以有新意的观点和论述而在戏曲界著称的。

徐慕云极其注重戏曲本质问题,将演员及其表演放到戏曲史中的重要地位来考察戏曲,注重演员、舞台表演,将“人”作为剧之根本。在《中国戏剧史》中成书行文无处不体现着“人本主义”,卷一命名为“古今优伶剧曲史”,第二卷地方戏及第五卷中大量载录了伶人的演出和生活。

① 徐慕云《中国国戏剧史》第252页“以服装而言黄为最尊,紫、红、蓝、黑等色,以次递降,此系以颜色表现官阶之大小也”。

② 张庚.戏曲艺术论.中国戏剧出版社,1980.4.p137

③ 张庚.戏曲艺术论.中国戏剧出版社,1980.4.p137

④ 张庚.戏曲艺术论.中国戏剧出版社,1980.4.p139

⑤ 张庚.戏曲艺术论.中国戏剧出版社,1980.4.p140

⑥ 徐慕云.中国戏剧史.东方出版中心出版,2011.9.p236

这都彰显着“以人为本”的研究态度，都将演员放在戏剧史的重要位置。从徐慕云的戏曲思想看，他是非常重视形形色色的艺人的，这些身怀绝技的艺人们把戏曲界百花齐放之姿展露无遗。他的戏曲史打破了传统的分析方法，开阔的戏曲史观，从细处入手，线索性的，一气呵成。他将研究戏曲史的视角放在伶人身上，并非像其他研究者那样只讲史，而不注重人，演员总是在史书中充当边缘化的角色，像徐慕云这样大张旗鼓的为伶人著述立传的尚属少数。他的报刊论文及其他著述，都是将演员视为演剧之本，这是其戏曲学史构建的基点。

4.2 戏剧艺术本体论

舞台虚拟性的出现是对戏曲故事叙事艺术虚实结合的实践体现和延伸。戏曲表演中的虚拟性是其中重要的特点之一。虚拟性表现是中国戏曲艺术反映生活、塑造人物的一种独特手段。在舞台结构原则上、舞台时空处理方式上、外在装束、语言、情绪等表现力方面，戏曲艺术都因其虚拟的假定性而别具一格。

徐慕云将其概括为“遗貌取神”：“中剧崇尚写意，已经略述于前。根据这一点，便可以窥知它的一切构造，均有特殊的意识而绝对避免写实的范围。所以他的唯一要义，便是遗貌取神，完全注重于空灵的白描功夫。”^①。这种运用“白描功夫”而演出的场上之作的本质内蕴，就是徐慕云的戏曲艺术本体观。

4.2.1 戏曲艺术的美学本质——“遗貌取神”

徐慕云认为中国戏剧的本质是写意化，是“征象人生”，他将其概括为“歌舞并重，传神写意，遗貌取神”。中国戏曲这种“泛美化”的特征，是其存在的根本。他一针见血的说，中国戏剧的唯一意义，真正精神，乃是“征象人生”。

a、“遗貌取神”的内涵

在徐慕云的戏曲理论上把戏曲表演艺术的写意性放在极其重要的位置。他认为：中国戏剧运用空灵的白描功夫加以含有审美的表现，方足以增人观感的兴会，“中剧的唯一要义，便是遗貌取神。”他将舞台上物与人的处理关系概括为“遗貌取神”，而通过演员的表演、身段、表情、音乐、造型等多重方式的架构，使其表演丰富而具有变化，这种自成一体的可观性、可感性“在世界艺术领域之中，占有绝巨的力量”。

徐慕云更看重无为处的有为，他认为“中国戏剧本着“写意”的旨趣，一切的构造，处处传神而不求象真，绝对不可妄用趋于‘写实化’的机关布景和用具，来灭损它的精彩。”徐慕云几近苛责的对道具的使用，是“遗貌”的具体体现，他主张将外物的东西，“画蛇添足”的东西，一并去除掉，他的戏曲美学观是纯粹的，将“取神”放在极中心的高度。在他看来，戏曲这是“一种富有美的组织的艺术”。^②而这种美的展现物化为用具方面则是极经济的，我们说戏曲舞台的前台舞美是贫乏的，而这样一种贫乏美则正是戏曲灵魂之所在。

与此不同的是，西方戏剧观的普遍认同和代表理论——斯坦尼斯拉夫斯基戏剧体系所体现的

^① 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p259

^② 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p256

戏剧观，它是一种典型的写实演剧体系，是一种“体验—体现”式的，不同于中国传统的“体验—表现”式的戏剧观。他的理论要求演员不是好像存在于舞台上，而是真正存在于舞台上，要求的不是模仿形象，而是“成为形象”。而中国戏曲是怎样的呢？张庚说：“中国戏曲既不是想把自己和生活等同起来，也不是站在生活的外边，犹如隔岸观火。”

西方戏剧舞台相对中国戏剧的舞台应该说是华丽的、真实的，甚至有大块头的道具搬演，现实的再造一个“剧中景”。而在中国的舞台上，一根马鞭就是一匹快马，一柄船桨就是一叶小舟，如《打渔杀家》的桨，《奥赛罗》的撻正是这两种东西方戏剧观的很好体现：一个是造成“生活的幻觉”的戏剧观，一个是破坏生活幻觉”的戏剧观，这就体现出了东西方在舞台处理上的本质差异。

可以看出，中西方艺术家对舞台感知效果的处理是有不同的，西方艺术家对舞台的处理倾向于真实的再现，中国戏曲观的处理则在于虚拟的表现。对前者来说，“人是中心，支配着这个舞台。”^①，后者则在方寸间演绎世事人间。这就形成了“中国戏曲舞台空间的无限性和环境变换的任意性的特点。”^②

中国戏剧在表演时，是借助抽象的舞台砌末，它是将外化的东西隐去的，是忽略“貌”的一种表现手段。徐慕云认为“绝对不必硬拿一切象真的布景用具，来毁灭它的固有本能。所以不用布景，而能因演员所虚拟之各种美化的姿态身段，就其本身上说，已足够表现任何繁难之剧情，何必再妄为增入象真的布景用具，反而足以掩去中剧固有的美点，岂不等于蛇足吗？”^③那些看似繁难的道具的加入，破坏了戏曲表演本身的审美固态，等同于画蛇添足，是万不可取的，也是没有必要的。在形、貌相对经济的前提下，就得倚靠演员演出各种相应的情境动作，时而晃动，时而稳健，时而急，时而缓，来让观众可观可感的。因演员的各种美化的姿态身段，来表现任何繁难剧情。它的表现方式就是“唱、念、表、做”。徐慕云这样来美溢中国戏剧的这种表现形式：

唱念须有韵调，以求悦耳之美；表做须有节奏，以收悦目之妙。不但能够充分传神，使人了解剧情之穿插，并要予人以心灵上的美感，而引人入胜。所以不用布景，而能因演员所虚拟之各种美术化的姿态身段，使观者领会剧中之一切静物背景与情节，何等高超神化！^④

由于舞台之空灵，演员就能通过自己的想象，把宇宙间的万物，摄取到自己的身段中和眼神里表现出来。所以在中国的戏曲表演艺术里，每一个演员对剧本的二度创作，显得尤为重要和可贵。不用实物就能表现出人物悲喜、场景动静、剧情起伏，演员通过自己表演时的“手、眼、身、法、步”将一个观众看不见的虚拟场景填补为真实的存在，这正是中国戏剧表演的舞台魅力，也

①【英】劳伦斯·比尼恩. 艺术中人的精神. 辽宁艺术出版社, 1988. p82

② 苏国荣. 戏曲美学. 文化艺术出版社, 1991. p31

③ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p256

④ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p260

是徐慕云极推崇演员表现能力的依据，是他重视演员素质及舞台呈现力之所在。真实呈现又留下让观众自己脑补后可进行再度创作的空间，就像“剥白菜”，一层一层的展现，剧作者一层，演员一层，观众一层，最终看到的是艺术留下的精髓和真谛。

“利用极经济、极美妙、极传神、极生动的歌舞方式，表现出极曲折、极缜密、极复杂、极诡趣的情节。”^①徐慕云把呈现方式和表现效果之间的关系梳理的很清晰，简明而不简单的舞台道具设计，内蕴着中国古典文化的精髓和精神内涵。我们用简单的东西去表现复杂的情节，这是怎样做到的呢，徐慕云用观众接受模式和演出呈现的转换关系给出了我们答案：

表现实质之事物，有形可象，有意可会，演者观者，赖有环境之帮助，易于见功，亦易于明了。至于抽象之事物，设置极为简单，而又不必象真。故其环境之表现力，极为薄弱，全赖戏剧本身去加以说明。是以中国戏剧必须以审美为前提，方能补救环境感应力之不足，而易于动人美感，或能对于抽象的写意戏剧，生出兴味。单就中国戏剧本质上说，实可称为一种富有美的组织的艺术，故其载歌载舞之表演确可以极视听之娱，耳目之美。^②

砌末、舞美的贫乏使戏剧表演的场上环境极为薄弱，观众很难从周围的环境中来吸取有效的信息，如果没有表演，一桌一台，也只是一桌一台，不可能代表厅室高山，徐慕云说，这样就得“全赖戏剧本身去加以说明”。观众须以审美为前提，对抽象的环境通过演员的补充，从而补救环境感应力之不足。这样我们就看到了关键词“审美”、“抽象”、“环境”一切台上无信息的道具都需要演员的转化，可见演员是戏剧演出的操控者和呈现者，是舞台上最直接将抽象物、虚拟物固化了的“文本之意”、“演员之心”“观众之情”的连接者。

b、“人”与“物”的美学关系——“神”与“形”

徐慕云在《中国戏剧史》中将戏曲舞台表演化的“写意”性认为“是中国戏剧的主要‘观点’”。写意性的唯一意义真正精神，就是“征象人生”。戏曲讲求以形传神，形神兼备。明代徐渭就曾分析“优孟衣冠”：“优孟之似孙叔敖，岂并其须眉躯干而似耶？亦传其意气而已矣。”^③，说的就是写意的戏剧观。戏曲的意境是写意性的，是“真”与“虚”的对立统一。这种属于“抽象”的表现方式，“不重实质之衬托烘染，而自有其深切之感应力”，又指出这种缺乏环境感应力的表演形式要得以实现，“必须以审美为前提”，这样才“易于动人美感”，才能“生出兴味”。他将此法概括为“遗貌取神”。

这种基于丰富舞台经验及研究功底的论述，重在言志抒情，驰目骋怀，神思情采，遗其形貌，取其神韵，这就深入到表演的内部将文字剧本、歌舞表现、呈现方法结合起来，将他们之间的关系明朗化，形象化，这是一种动态的研究。概括起来，不外乎一个“神”字，一个“神”字将写

① 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p260

② 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p256

③ 【明】徐渭. 徐渭集. 中华书局本（第四册）徐文长佚草. 卷一

意虚拟性与演剧实情真正的结合了起来。朱文相主张“神”“形”相依，肯定了戏曲学“以神统形”的创作本质：“神为阳，形为阴；神主动，形主精。神为形帅，形为神属。形虽然说是神的物质基础，但是神是形的灵魂、生命”。^①清代画家沈宗骞说明了为何“神”有如此重要的地位，它在艺术表现上为何是灵魂，继而有一番“传神总论”：

……不曰形，曰貌，而曰神者，以天下之人形同者有之，貌类者有之，至于神则有不能相同者矣。作者若但求之形似，则方圆肥瘦，即数十人之中，且有相似者矣，乌得谓之传神？今有一人焉，前肥而后瘦，前白而后苍，前无须髭而后多髯，乍见之或不能相识。即而视之，必恍然曰，此即某某也，盖形虽变而神不变也。故形或小失，犹之可也，若神有少乖，则竟非其人矣。^②

“神”是不变的，“形”有相似而“神”无雷同，“神似”是强调典型特征的概括，是将“人”和“物”的“本真”高度典型化，是“去伪存真”的艺术观。写意艺术观首先就是把“真”看做是自己艺术的起点和本质，“神似”是“真”的高级表现，是人与物关系的美学之要义。

明代戏剧家汤显祖就曾提出“以若有若无为美”^③，这就像《周易》中贲卦论述的以质为主，以文调节的“极贲”美学形态和“白贲”美学形态所反映的美学观——便是遗貌取神，完全注重于空灵的白描功夫。徐慕云追求的就是这样的戏曲本体观，去掉繁华方显“真质”的“取神”之法。“极经济、极美妙、极传神、极生动的歌舞方式，表出极曲折、极缜密、极复杂、极诡趣的情节。此乃中剧艺术的成功，方才能有如此赏心悦目，操纵观众情绪的感动力。”^④戏曲舞台虚拟性表演，结合唱念做打等综合艺术形式，构成了戏曲舞台上特殊的时空观念。这种抽象的美学内蕴显示了独特的大美。总而言之，无论是诗歌、书法还是绘画、戏曲，中国式艺术在其美学发展历程中终极在追求神似的“豪华落尽见真淳”^⑤的美学境界。

4.2.2 戏曲艺术的美学形态——“歌舞并重、传神写意”

徐慕云注重场上表演的实践操作性，认为在表演中写意性的载体是歌舞，精髓是神似，宗旨是虚拟化。他将歌舞放在同等重要的位置，而它们是表演效果的载体和手段，目的是戏曲本质的极致体现“传神、写意”。正是戏曲表演的这种美学形态——“歌舞并重，传神写意”^⑥的技法，使戏曲具有了其独特的审美意蕴，是情中之物，是人与物和谐交融的美学理想。

戏剧舞台上对于演出的方式，歌舞在舞台呈现上的作用和比例，其他戏剧理论家们存在着不同的看法。王国维的“歌舞演故事”，齐如山的“无声不歌，无动不舞”，张庚的“综合性、虚拟

① 朱文相. 中国戏曲学概论. 文化艺术出版社, 2004. 9. p612

② 【清】沈宗骞. 《芥舟学画编》. 山东画报出版社

③ 【明】汤显祖. 玉茗堂文之四·如兰一集序

④ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p260

⑤ 【金】元好问. 论诗绝句

⑥ 徐慕云《中国戏剧史》：“中国戏剧虽然分出皮黄、秦腔、汉调、粤调、高枪，昆弋以及花鼓、蹦蹦、山歌、大鼓、滩簧、时曲各种表现的“方式”，而其主旨，都不外乎‘歌舞并重，传神写意’的一根线索，仍然极易明了。”

性、程式化”，这些都是大家对戏曲艺术舞台化的经典论述。

王国维说：“古之俳优，但以歌舞及戏谑为事。自汉后，则间演故事；而合歌舞以演一事者，实始于北齐。顾其事至简，与其谓之戏，不若谓之舞之为当也。然后世戏剧之源，实自此始。”^①他认为，戏曲的雏形是从歌舞而来，古时的戏就是“舞”，后世用歌舞来演故事，歌舞是文学艺术的表演载体，王国维是以文学的角度来鉴赏戏曲的，看重的是戏曲的文学性，歌舞是表现手段，是辅助性的。

齐如山则“发现演员在戏曲艺术舞台上的所有发声都得有歌的意味，即“有声皆歌”；演员在戏曲艺术舞台上的所有动作都得有舞的韵律，即“无动不舞”。^②这就把歌舞形象化、具体化了，除了演员的唱，对白、念白甚至是哭、笑、慎、怒、咳嗽、叹息等都是歌，齐如山把歌舞泛化了，舞台上的一切景，一切演出实体都是歌舞的呈现，他注重的不是戏曲的故事性，而是表演的效果化，这与当时以演员为体制中心的风气，不无关系。如，曹飞先生在《敬畏与喧闹》一书中描述的，“在茶园酒馆剧场内，观众已经不在乎‘演什么’，而是关注‘谁在演’，观众看的是‘梅老板’的高超技艺，而不仅仅是‘杨贵妃’的醉态。”^③这就看出齐如山时的观众已不是来“赏戏”的而是来“赏人”的，有的甚至本就不是为看戏而来，而是“狎旦”。对于看戏多年的资深票友来说他们对故事情节早已烂熟于心，来看戏并不是来看故事内容的，而是看演员的表演，关注的是哪个老板又有新戏了，哪个老板身段、服饰有所创新了，哪个老板改用新腔了，设计的步数是多走了一步还是少走了一步等等，创作者的眼光当然不会只盯着剧本情节下功夫，更多的创作是迎合观众的欣赏，博得他们的喜爱，这就会在艺术表现的外沿上下功夫，创作时给演员更多的设计，反而表现的“匠”化了，失却了戏曲艺术本身的极简美化。任何的声音姿态都是舞蹈，就似乎为了创作而创作了，创作者和观众形成作用力与反作用力，相互助长，有时并不一定是良性循环。“当精致化的技艺而不是戏剧本身成为大多数观众的欣赏趣味，当豪客显贵把剧场当做风月场所的时候，作为综合性时间艺术的戏曲开始走向了它的反动。”^④笔者认为这种过于注重形式的创作，会导致过犹不及，失去了戏曲艺术的本真。

张庚则认为：“尽是利用各种艺术的特长，把它们应用在一个统一的目的之下，这才是唯一意义的戏剧”。^⑤他则是把戏曲看作是“草垛式”的综合性艺术，此种观点较为全面中肯。

但上述三者有的对舞台上之做言之较少，有的过于将歌舞泛化，有的尽管对场做有了较为全面的概括但没有深入触及场上表演的具体形式和方法，有些流于其表之嫌。

而徐慕云将歌舞放在并重的关系上，歌舞是手段，而它们的目的一定是为了“传神”、“写意”，不能过分重视歌舞而反客为主。

《毛诗序》中就阐释了“歌”、“舞”、“心志”之间的内在联系：

① 王国维. 宋元戏曲考·叶长海导读. 上海古籍出版社, 1998. 12. p7

② 李军. 齐如山戏曲理论研究. 山东大学博士学位论文, 2008. p42

③ 曹飞. 敬畏与喧闹——神庙剧场及其演剧研究. 中国艺术出版社, 2011. p167

④ 曹飞. 敬畏与喧闹——神庙剧场及其演剧研究. 中国艺术出版社, 2011. p167

⑤ 张庚. 什么是好戏. 生活知识. 第1卷第3期, 1935. 11

诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而行於言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。^①

也就是说，有了“情”作为艺术的核心，虚拟的戏曲意象，可以依附这些形象化的手段，才有可能达到“达情表意”的目的，而这些媒介，戏曲表演上就是“歌舞”的呈现，所以“歌舞并重”才能达到“传神写意”。

“歌舞”在戏曲表演中是手段，它要为更好的表现戏曲内容，塑造人物而服务。要运用的恰当和谐。张庚谈到这个问题时说：

戏曲演员在创造角色方面的最大特点，应当说是舞蹈表演的性格化。如最早的《踏摇娘》、《拔头》，中国演员不是只专门注意外形动作，不注意内心。^②

戏曲是要表现内容的，戏曲是要表现人物的，那么，所有的艺术到了戏曲中见来以后，就不能不把它放在它便于发挥其所长的地方来运用。各种艺术在整个的戏曲中间，有它一定的位置，有它一定的职能，也有它一定的局限性。要把它的长运用在戏里面，为整个戏的主题思想尽它的一份可进和应尽的责任。他的长处用得恰当，它能够对表现一种高度的思想性起一定的作用。^③

所以，“歌舞”有其存在的必要性，但须以“传神”为主旨，以“写意”为追求，要运用的恰当。正是这些“声”与“舞”皆出自于“心”，这样“歌舞”的呈现就有了的依据。“情”贵“真”，戏曲艺术表达上，就是将“真”极致化了，把外在的形态虚化掉，保留砌末及形体的物质内蕴，用抽象的物和形来表现“情”与“志”。这就使徐慕云的戏曲美学观点鲜明起来了“遗貌取神”为求“真”，“歌舞并重、传神写意”为求“质”，实质上就是由艺术的起点而达于艺术的本体。

4.2.3 戏剧剧场观

20世纪二三十年代，戏剧研究者“将戏剧作为艺术学科来研究”^④，中国戏曲史的研究视野正在经历着一场变革，研究视角从剧本文学转移到表演艺术上来，戏曲史观也由“以歌舞演故事”进而演进为重视技艺和表演性，舞台上的表演成了观者关注的对象。着眼戏曲文学性为主体的研究随着戏曲的发展，外界文化的入侵，研究者们更多的关注了它的传承和实际演出，这样一来，就将躺在纸上的研究投向了戏曲舞台。戏曲外沿的东西，在一定程度上是戏曲的标志，如音乐、歌舞、写意性、程式化、剧场化等，这一时期研究者们突破文学性的研究方式，将戏曲艺术的表演性和实践性加以强调，使它的传承得以更明朗化。

徐慕云的剧场观是典型的表演性质的，不论从他注重演员的地位和素质还是对舞台表演及后

① 毛诗序. 商务印书馆, 1936

② 张庚. 戏曲艺术论. 中国戏剧出版社, 1980. 4. p21

③ 张庚. 戏曲艺术论. 中国戏剧出版社, 1980. 4. p21

④ 周华斌. 田仲一成著. 中国戏剧史·总序. 北京广播学院出版社, 2002. 9. p3

台组织的关注，都是基于戏曲表演之上的。看重演员与观众的互动关系，他的研究属于艺术学科领域，重在对戏剧本体和艺术形态的研究。他将“歌舞”、“写意”、“神形”等关键词用在其中，是一种将写意性典型化的表述方式，徐慕云把握戏曲的内在美学精神写意性是很深刻的。而这些得以实现的前提是演员要做到将歌舞作为手段，将遗貌取神作为宗旨，将传神写意作为目的，三者有机的结合，构成徐慕云的戏剧表演史观。

a、与其他大家剧场观比较

一直以来，中国的戏剧研究受王国维的影响，对舞台经验的研究总结一度不被重视。周华斌将戏剧、戏曲的研究分为文科领域和艺术学领域。周华斌指出“国学”“曲学”的研究属于“文科”，换句话说，就是“案头研究”，这就包括了王国维^①和吴梅。而严格意义上的戏剧学，理应归属于艺术学科，重在对戏剧本体和艺术形态的研究”^②。

周华斌评价王国维是“从类书和前人的笔记、文献中，梳理出一条戏剧发展的历史……王特别重视文学，不注重场上的表演、演出（他不大看戏、也不是一个戏迷），他是从文献的角度梳理出一条线索，尤其是剧本，歌词等。”^③。而一般情况下，把握了戏曲的特质音乐性的吴梅、卢前应属于艺术学科，但周华斌的这一划分，显然是将吴梅的“制曲”看做是文字上的实践^④，看做是提高国学修养的课程，且将“原曲、制曲、度曲、谈曲”看做是以文学研究的方式考量的。但笔者认为吴梅的研究并不能说是脱离演出实践的案头研究，如他的制曲结构也是要根据场上演员表演的需求、难易来设置^⑤的，相反，吴梅应是最懂得场上之表演与文本制曲的人。

戏剧的程式化最集中表现在戏曲的外在美学特征歌舞性上，他们立足于丰富的演出经验上，集中在戏曲艺术的外在研究。毛忠称周贻白的《中国剧场史》则是中国的第一部剧场史。^⑥他的研究同样涉及地方戏、演员、后台组织以及声腔流变等。周贻白提出“戏剧本为上演而设，非奏之场上不为功”^⑦戏剧就是要“上演”，汤显祖曾描写过演出实践对观众的引引效果，“一勾栏之上，几色目之中，无不纾徐焕眩，顿挫徘徊，恍然如见千秋之人，发梦中之事。”^⑧观众与戏剧的冲突和互引，要建立在有“场”，周贻白正是将演员的表演剧场化的第一人。在对周贻白与徐

① 周华斌在田仲一成的《中国戏剧史》总序中说，“王国维尽管吸收了一些西方的戏剧观念，注意到优伶“扮演”和“故事”情节是戏剧的核心，对“戏剧”和“戏曲”加以定位，但是他的研究方法主要是梳理文献资料，进行历史性的考证。更大的力气花在曲牌、曲目的稽考、曲词的评析和意境、格律、声腔（南北曲）的阐述等方面。与其说探索戏剧规律，不如说与“国学”、“曲学”的关系更为密切”。

② 周华斌. 田仲一成. 中国戏剧史·总序. 北京广播学院出版社, 2002. 9. p3

③ 周华斌. 田仲一成. 中国戏剧史. 北京广播学院出版社附录主持整理《巫风雩戏的戏曲源流》. p451——452

④ 周华斌在田仲一成的《中国戏剧史》总序中指出，“20世纪10年代起，有大学开始设置戏曲课程，亦重在曲学——当时的大学并不专门培养戏剧或戏曲人才，只是为了提高学生的国学修养。吴梅、卢前的以“曲”为主的国学视角，不同于西方的戏剧学科，与当今归属于“艺术学”的“戏剧戏曲学”也有叫大的距离”。

⑤ 吴梅. 中国戏曲概论·顾曲麈谈. 中国人民大学出版社, 2011. p56

吴梅在顾曲麈谈一书中提出“均劳逸”，就是考虑到剧本设置要注意剧本行当的重要因素：“填词者当知优伶之劳逸，如上一折以生为主脚，则下一折再不可用生脚矣。上一折以旦为主脚，则下一折亦不可用旦脚矣。他脚色亦然。此其故有二也：一则优伶更番执役，不致十分过劳；二则衣饰裙钗，更换破费时间。设使前后二折，同是一脚色任之，衣饰幅輻无一更换，犹可勉强而行，倘若必须更换，则万万来不及者。前折之下场，与后折之上场，为时不过三五分。以极短促之时间，而更换此最难穿戴之服饰，虽十手犹不能为也。文人填词，能歌者已少，能知此理者，非曾经串演不能，故尤少也。”

⑥ 毛忠. 徐慕云戏剧美学思想研究. 武汉大学硕士学位论文, 2004. p10

⑦ 周贻白. 中国戏剧史. 中华书局, 1953. p533

⑧ 【明】汤显祖. 宜黄县戏神清源神庙记. 转引自, 程炳达、王为民. 中国历代曲论释评. 民族出版社, 2000. 11. p145

慕云的戏剧表演方面的比较，毛忠认为：“周贻白的戏曲史著作涉及到了戏曲舞台的各个方面，重点则在剧场和声腔源流。而徐慕云的《中国戏剧史》则将戏曲舞台上的主角——演员，作为全书的重点。”^①他们二者都将表演作为关注的重点，但徐慕云在剧场观和戏剧史方面更多的以演员为核心进行研究。

徐慕云将写意性具体化为“遗貌取神、歌舞并重、传神写意”。落脚点就在于抓住了舞台意蕴与观众审美心理的建构、勾连。中国戏曲不像欧洲戏剧一样以摹拟生活真实为主，戏曲讲求以形传神，达到写意。明代徐渭就曾分析“优孟衣冠”：“优孟之似孙叔敖，岂并其须眉躯干而似耶？亦传其意气而已矣。”^②说的就是写意的戏剧观。清初黄周星说“论曲之妙无他，不过三字尽之，曰‘能感人’而已。感人者，喜则欲歌，欲舞，悲则欲泣、欲诉，怒则欲杀、欲割；生趣勃勃，生气凛凛之谓也。”^③所说的就是在戏曲欣赏中，观众成为剧中的“这一个”，把自己幻化成其中的角色。跟着剧情舞之蹈之，悲之泣之。而这些得以实现的前提是演员要做到将歌舞作为手段，将遗貌取神作为宗旨，将传神写意作为目的，三者有机的结合，构成徐慕云的戏剧表演史观。他将“歌舞”、“写意”、“神形”等关键词用在其中是一种将写意性典型化的表述方式。齐如山“无歌不声。无动不舞”，周贻白的“剧场写意性”，都是相对片面的表述。

徐慕云的戏曲研究是走向舞台的一大力作，作为同为侧重研究舞台表演性的三人来说，其三者的研究有很多相似和相通之处，但徐慕云的研究相对更完整，处处体现着戏剧本体观——写意性，他是将戏剧表演的内在美学概念典型化的第一人。

b、演员与观众的互动内蕴

戏曲舞台的虚拟性与西方戏剧舞台的求实性相比较，可以看出：中国戏曲的“虚拟性”，一则体现在其灵活的舞台时空观，将历史真实和艺术真实结合体现出来。二则体现在道具的具体运用上。张次溪说“戏剧不必尚真，你能做到绘影绘声、惟妙惟肖八字，即为上乘。”^④虚拟性的戏曲表演是怎样完成并实现其对观众舞台信息的传输，怎样让看不到摸不着的东西呈现在观众心里并使其接受，怎样能让观众在一种假定情景中体会人物之所感，所观，所想？戏曲表演虚拟性的可行性和深层审美内蕴。

在完型心理学里有个概念叫“异质同构”。中国戏剧在舞台上追求“不似之似”“是相非相”“天人感应”“意与境浑”的表演理论，与完形心里学所说的“异质同构”相结合，就是将人的情感与视觉艺术形式之间重新建构，在并不存在的舞台环境中，寻找“虚景”与“真情”之间的对应关系，体味出人物情感和感人至深的环境场景，从而激发起审美经验。如《牡丹亭》中杜丽娘在《惊梦》一出中唱到“梦回莺啭，乱煞年光遍。人立小亭深院。”^⑤所唱的环境是在一处开遍鲜花的亭院中，显然舞台上并没有看到庭院，没有听到莺啭，没有假山花栏，只是一些反映女主人公心情的光色层层辉映着几丝垂柳，随着演员余韵婉转的声腔，指指画画的带着你在园中走，

① 毛忠. 徐慕云戏剧美学思想研究. 武汉大学硕士学位论文, 2004. p14

② 【明】徐渭. 徐渭集. 中华书局本（第四册）徐文长佚草. 卷一

③ 【清】黄周星. 制曲枝语. 转引自，程炳达、王为民. 中国历代曲论释评. 民族出版社，2000. 11. p8

④ 张次溪. 戏剧漫话. 戏剧月刊. 第3卷第4期，1931. 1

⑤ 【明】汤显祖·牡丹亭. 人民文学出版社，1998. 4

春色春愁，充溢满台。观众便能真切地感受到满舞台到处是缭乱的春光，开满杜鹃、牡丹、荼糜的大花园，姹紫嫣红开遍的景象已跃然眼前，它几乎让千百名观众全都嗅到了馨香。这就是观众自觉的在虚拟场景中进行了补形。

“中国戏曲靠观众想象来完成的虚拟表演，是对接受主体创造力的高度重视和全力发挥。”^①戏曲舞台上所谓的虚，乃是建立在有特定情境所制约的特定舞台空间和舞台时间上。正是在这种情况下，戏曲艺术运用虚实结合，虚实相生的美学原则，通过观众的想象，将不完全的补充为完全，才成为可能。

那些不完整的事物便突出了某些关键部位，向某一方向形成了一种运动的动势和张力。戏曲艺术也运用虚拟动作和相应的砌末、道具，表现出舞台空间和舞台时间的转化，用以一当十，以少胜多的办法而取得艺术效果，更加耐人寻味，意味无穷。而观众则通过完形补形及自己本来就有的经验和知识，联想、想象、移情等审美心理活动，呈现出了爱憎强烈、虚实相生、情感高度升华的美学意蕴。

这一点在明清剧作家的创作中也可可见一二。清代李玉在《南音三籁序言》中说传奇的创作要达到“唇尖舌底，娓娓动人，丝竹管弦，袅袅可听”要让所做之曲动听，所奏之乐可听，这显然是为演出时的效果了考虑的。再如洪昇《长生殿例言》“今有贵妃舞盘学浣纱舞，而末折仙女或舞灯、舞汗巾者，俱属荒唐，全无是处。”孔尚任在《桃花扇凡例》中，“排场有起伏转折”“设科之嬉笑怒骂”之说，梁延枬说，“《长生殿》至今百余年来，歌场舞榭，流播如新。”^②各剧场常演常新，都是在创作时考虑到了戏曲演出时观众可观性、可看性、可趣性、可赏性。

而中国戏曲理论的成熟之作《李笠翁曲话》更是将场上之演出作为首要肯定之务。他的这一理论的成熟将戏剧表演的“剧场性”推至坐标系的最高点。徐慕云在众多的明清传奇作者中论其高低，关注剧作是否合于场上表演，他指出“明清传奇之作者，毋虑十百家，其能播如管弦，便于令人演唱者，惟推阮大铖、李渔为最。”^③在他看来，李渔是最为推崇的，徐慕云的戏剧观也与李渔是相通的。李渔在《李笠翁曲话·词曲部·词采第二》：

而元曲之最佳者，不单在《西厢》、《琵琶》二剧，而在《元人百种》之中。《百种》亦不能尽佳，十有一二可列高、王之上，其不致家弦户诵，出与二剧争雄者，以其是杂剧而非全本，多北曲而少南音，又止可被诸管弦，不便奏之场上。今时所重，皆在彼而不在此，即欲不为纨扇之捐，其可得乎？^④

李渔认为一个好剧能够做到流传，除重结构还要合于演唱词要浅显易懂，显然是照顾到了场上演出的效果，能使观众听得懂，看着有趣。不论是结构还是词采的排布，都是为最终的演出效

① 苏国荣. 戏曲美学. 文化艺术出版社, 1991. p205

② 【清】梁延枬. 藤花亭曲话. 转引自, 程炳达、王为民. 中国历代曲论释评. 民族出版社, 2000. 11. p515

③ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p53

④ 【清】李渔. 李笠翁曲话·词曲部·词采第二. 转引自, 程炳达、王为民. 中国历代曲论释评. 民族出版社, 2000. 11. p388

果服务的。演习部中称“填词之设，专为登场。”更是看到了演员与观众的互动，重在舞台效果。在《闲情偶记》中李渔就说自己是“手则握笔，口却登场。全以身代梨园，复以神魂四绕，考其关目，试其声音，好则直书，否则搁笔。”李渔的创造在于反复揣度是否符合场上表演，一旦沦为“案头文学”则成了“而不得被管弦，付优孟者”^①。

徐慕云相较于元曲更推明清传奇。“元曲虽超越古今，其宾白及穿插，固不及明清作家之佳也。或谓杂剧著者，只撰曲文，剧中宾白科浑，多优伶窜入，或倩人增加者。然明清传奇之作者，毋虑数十百家，其能播入管弦，便于伶人演唱者，惟推阮大铖、李渔为最。人才可屈指以数，至元曲则无不可唱。盖明清传奇之作，每为通人硕儒，只求平仄之工，于演唱之格式，都不深晓。至元曲则依调循声，音节谐畅，以元人专勤与此。明清则以著述余暇，游戏出之耳。（如汤显祖、蒋士铨，诗文皆卓越拔俗，传奇乃余技耳。）岂有专勤于此之人！其宾白关目，乃复需假手伶工邪，此不通之论也。然元人以专精杂剧，于此之外，不复别有著述，而名亦不为当时文士所重。”^②元曲不重宾白，有些更是不便于伶人演唱，在适合场上演出的层面，徐更看重李渔的理论。车文明先生指出“那些在今人看来文学价值并不高，但广受古人欢迎，被频繁上演的剧作，才是真正戏曲意义上的名剧。”^③所以，易于表演的，能够频繁搬演的戏剧才是好戏剧。

戏剧本是以表演为目的的，剧本是演出的母本，而非演出的本体，它只是手段，而非目的，是能够演出的基石，剧本中的情节、人物、冲突、画面，这都需要演员在有限的时间和空间上去通过表演向观众传达，他不同于其他文学形式，若只把戏剧看做是文学剧本，是不完整的，它是把故事搬演在舞台上的一种综合性艺术。所以，戏剧是不可以脱离舞台的，读者和观众是不同的，观众是在三度创作层面上的，读者是在二度创作层面，而戏剧应该以观众的回馈作为其创作的完成，戏剧应该成为“剧场艺术”。

由前几节论述，可得，徐慕云的戏剧史是剧场性的，他的视角集中在：戏曲唱腔、舞台装束、场面组织等与舞台及演员表演相关的方面。演员、剧场、观众是互动的关系，在这种动态的环境中，行为主体演员是演剧的核心，大量的关注排场和声腔演唱，使徐慕云的理论更有实践经验。所以，戏剧是通过“写意”“虚拟”来“说故事”的，是要成为剧场艺术的，他的戏剧研究视角就从文本向舞台甚至是后台转移了。

4.3 戏剧改良及办学方法论

4.3.1 中西剧评价与比较

戏剧结构是指剧本题材的处理、组织和设置安排。《中国戏剧史》对中西剧之结构进行了对比和剖析，这是极赋理论性的一卷。他要找到戏剧可以立身的未来，在比较中找出差距，从而“把握现在的中国戏剧而加以实事求是的研究和改进”^④他的切实的工作和目的“便是用了时代的眼

①【清】李渔. 李笠翁曲话·词曲部·结构第一. 转引自,程炳达、王为民. 中国历代曲论释评. 民族出版社, 2000. 11. p370

② 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p53

③ 车文明. 20世纪戏曲文物的发现与曲学研究. 文化艺术出版社, 2001. 7. p119

④ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p254

光和意识，去诊断现在中国戏剧的病态，使其成为中国当前需要的有用艺术。”^①他把他的身体力行叫做“有意义的工作”。

书中徐慕云将中西剧从“观点”、“方式”、“取材”、“用具”四方面进行了比较，现整理如下：

表 4—2 徐慕云中西戏剧之比较

	中国戏剧	西洋戏剧	改进
代表形式	传统戏剧：皮黄、秦腔、昆曲、新方向：新剧和电影	“舞台剧”“电影剧”	
意义	中国民族精神的表现，民族独立斗争的武器，是民族意识的独立艺术	公共艺术	
观点 (根本)	写意——征象人生	写实——实验人生	
方式	唱、念、表、做。唱念须有韵调，以求悦耳之美；表做须有节奏，以收悦目之妙。		
取材	失却“时代精神”	追逐时代，适应潮流	√
用具	深奥而有哲理经济的、历史性的、简单抽象	真实的物件、布景	
社会功用	消遣之玩物：娱乐成分>劝世教人	有用的工具：娱乐成分（社会教育） （资本主义意识形态潜植）	√
本质	歌舞并重，传神写意遗神取貌		
目的	表彰民族精神和民族美德化无用之物为有用		

根据分析我们看出徐慕云认为中国戏剧的本质是歌舞并重，传神写意，遗貌取神。戏曲再进行改革，本质绝不能变。所肯定并坚持的是“观点”、“方式”、“本质”，这些是再改革也不能丢弃的中国特质。他明确提出“绝对不必硬拿一切象真的布景用具，来毁灭它的固有本能。”^②深奥而赋有哲理的戏曲表现方式是存在和发展的根本。可以借鉴西方艺术之精华，但绝不可受西方文化的奴役和入侵，“屈服于舶来艺术旗帜之下，自己毁灭表现民族意识的独立艺术”^③

4.3.2 改良办法及办学态度

徐慕云在戏曲学研究的基础上，致力于要让戏曲真正发挥它的价值。戏曲艺术不能藏在消遣的面具之下，成为“靡靡之音”，它应该走上历史舞台，成为保家御敌的武器。他改良戏剧，不是纸上谈兵，他身体力行的为戏曲艺术献策、宣传、办学，做了他认为“有意义”的事。他说“艺术是人类意识上的一种表现，凡是一个国度，积于固有的民族意识，方才创造出来独立的艺术。”^④戏剧就是这样一种代表民族精神的艺术形式，然而，徐慕云所处的时代，戏剧已面露“病态”，面对“病态”的中国戏剧，他要找到病因并且把它医好。

表 4—3 徐慕云中国剧改良之方法一览表

- ① 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p254
 ② 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p259
 ③ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p259
 ④ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p255

改 进

“观点”——绝对不必硬拿一切象真的布景用具，来毁灭它的固有本能。

“方式”——已足够表现任何繁难之剧情，何必再妄为增入象真的布景用具，反而掩去中剧固有的美点。重传神而不求象真，绝对不可妄用趋于“写实化”的机关布景和用具，来灭损它的精彩。

“取材”——中剧的病态，全在乎取材之谬误荒唐。对于发扬一切的忠、孝、节、义的美德的戏剧应当保留而提倡，神怪剧、家庭社会剧、历史剧以及滑稽喜剧应进行补救；必须从改良剧本入手，加以审查而修正；对中国各地方戏剧进行统计和调查，此必仰仗国家的赞助。多编顺应潮流意识的新戏，以辅导社会教育之推行。

“用具”——不可以杂用写实的布景和用具。吸收借鉴西洋场面乐器的组织，对中剧有莫大的补助力量。

从他的戏曲史观和对戏曲艺术的理解上，对他的戏曲改良方法梳理如下：

a、改良必要性——民族精神的物化形态，必须守住本质写意性

戏曲改革有其必要性，徐慕云说：

我们诚然充分了解新剧和电影的威权，只是可惜它们并非中国民族固有的艺术罢了。中国虽是不妨加以仿效，却也不可任意毁灭了本国的独立精神的艺术，而自甘屈服于它们旗帜之下。否则，我们固有表演民族精神、民族意识的独立艺术，既已毁灭而遭了吞并，尚何民族独立之可言呢！所以为了发扬民族文化，表彰民族美德，在此民族独立战中，我们绝对不可漠视了中国艺术的重要性。^①

国门打开，西方的文化如“洪水猛兽”般侵入中国，面对西方文化的来势汹汹，应该用怎样的态度来对待，是全盘否定还是全都拿来，亦或是去粗取精？傅瑾曾指出，“由于西方艺术价值观念在 20 世纪初以来一直在中国艺术界占据着强势地位，而本土艺术非常缺乏可以与之相对应的理论话语。”^②面对抛出的问题徐慕云在戏曲艺术方面通过对中西方戏剧表现方式的系统比较，剖析了中国剧的艺术轮廓，得出，西洋的戏剧有很强的共识性，成为了各国可学可用的公共艺术，原本的本土特色以不明显，所以，从艺术层面看，从民族性看我国戏剧表演艺术的本质——写意性，是绝不能丢的，是中国“民族精神的伟大表现”，是国剧独立之根本，也是在世界艺术之林立足的标志性记忆。

因此，在徐慕云的改革论里，需恪守“遗貌取神”的原则，不重实质之衬托烘染，一切实用的布景和道具均不可使用，以免画蛇添足。张庚就说：“我过去看过不少上海的机关布景戏，深深感受到：布景越在那儿求真实，观众越在那叫好，觉得‘真象’，那么就只顾看布景了，反而把注意力分散了。戏要看的主要不是布景，还是人嘛！”

布景和道具在艺术创作中是绝不能喧宾夺主的，但是张庚却不同于徐慕云，“绝不能”，他认为“加强舞台美术的作用是有必要的，这是个前提。不能说舞台上没有舞台美术是我们的传统，并引以自豪，引为骄傲。我也反对舞台美术搞的让观众感到样样像真的一样。我想舞台美术能在渲

① 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p255

② 傅瑾. 二十世纪中国戏剧导论. 中国社会科学出版社, 2004. 12. p215

染戏剧气氛上起更大的作用，这个戏一定更美更好。但做到这一点，不应当损害时、空不固定的原则。”^①所以，一定的吴梅不应该作为我们排斥的对象，朱文相更是认为：“戏剧布景同样是随科技的进步，时代的前进和发展提高的。运用由西方引进的灯光布景即是戏曲布景的一大进步与发展”^②在这一点上，笔者较同意张庚的观点，在客观不影响戏剧观赏和塑造时空、人物的前提下，一定的舞美及真实道具的运用，并不会破坏艺术的美感和实质，甚至可以提高观赏性和趣味性。在《天津老戏园》一书中，就有这样的描写：

由于舞台灯光照明技术的改进，梅后期在《霸王别姬》《巡营》一场，让灯光转暗舞台上顿时呈现一片凄凉的情景，一柱灯光跟随虞姬撩起斗篷底襟迈步出账。霸王败阵归来后，虞姬本来一直忧闷焦急，这时唱到“我这里出账外且散愁情”，用的是【南梆子】最高的腔，凄清悲凉，动人心魄，每逢唱到这里必定得到观众一阵掌声。^③

现在戏剧演出美轮美奂的舞台效果之成功，也是很好的例子。傅瑾提到的“文化守成主义”^④的观点是可以借鉴的，应该与时俱进，在保存自己文化上的优点，学习西方的长处。因此，徐慕云对于守住“写意性”而拒绝一切真实道具的观点，还显的有些保守。

b、改良可行性——发扬戏剧的教化作用，推广地方戏

戏剧艺术虽一直在封建社会被当做是难登大雅之堂的把戏儿，但其有意义的狡猾作用是很明显的。汤显祖在《宜黄县戏神清源师庙记》中就有对戏曲演出的社会功效的描述：

可以合君臣之节，可以泯父子之恩，可以增长幼之睦，可以动夫妇之欢，可以发宾友之仪，可以释怨毒之结，可以已愁愤之疾，可以浑庸鄙之好。^⑤

正因为戏曲有此教化功用，说明它是有意义的，有了这名正言顺存在的依据，就有了改革的可行性。徐慕云说，“以戏剧在国内固可辅导社教，改良风化，而对国外亦能沟通文化，发扬国粹。”^⑥他还说，戏曲可以统一语言、知历代兴衰，知史地常识，可以扫除文盲，发扬社教。

教化功用，在大众环境中，利用地方戏的传播是再好不过了。徐慕云非常重视地方戏，在《中国戏剧史》中用一卷来论述各地方戏，希望更多的人了解它也希望地方戏可以在戏改中充当“先生”的角色。曹飞先生认为地方戏“作为一种通俗的艺术样式，要确认其主流，应该从它的历史传承性和公众普及性的角度来判断。”^⑦对于地方戏来说，具备历史传承性和公众普及性这两方面，

① 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p147

② 朱文相. 中国戏曲学概论. 文化艺术出版社, 2014. 9. p412

③ 周利成、周雅男. 天津老戏院. 天津人民出版社, 2005. 5. p222

④ 傅瑾. 二十世纪中国戏剧导论. 中国社会科学出版社, 2004. 12. p69

⑤ 【明】汤显祖. 宜黄县戏神清源师庙记. 转引自, 程炳达、王为民. 中国历代曲论释评. 民族出版社, 2000. 11. p145

⑥ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p263

⑦ 曹飞. 敬畏与喧闹——神庙剧场及其演剧研究. 中国艺术出版社, 2011. p167

无疑是地方戏本身固有的优势所在，所以，对于戏曲的改革，地方戏应该扮演“开拓者”的角色。李开先《市井艳曲》中说“民间俗曲虽词涉‘淫艳’，却表现的正是人间真情‘直出肺腑，不加雕刻’”。^①他一反为文人所不齿，指出将真性情看在出自民间的俗曲的观点，可见，重视民间文艺，是戏曲改良的一大突破口。

c、改良方法性——观念改变、重视演员、剧本取材

戏曲改良的第一要务是要把旧有的不重视戏曲的观念改变了，以前都是错把戏剧当做玩物。尽管戏曲文人极力想给予戏曲再封建时代一定的社会地位，如金圣叹把《西厢记》与《庄子》、《楚辞》、《史记》、《杜诗》等同推为“天地妙文”，将戏曲可以与圣人之典相提并论。但王古鲁在《中国近世戏曲史》中就以往对戏曲的态度进行了真实表述：“‘谁都知道向日的文人，素以此种民间文学鄙弃为巷谈街说一类的东西的。两朝史志与四库集部，都未著录，就是这个意思。’在《钦定四库全书简明目录》中就可以看到‘街道君子’对戏曲下的罪案，说‘南北曲非文章之正规，故不录其词……’王国维也在其《宋元戏曲史》中谈到‘世之为此学着自余始……非吾辈财力过于古人，实以古人未尝为此学故也。’”^②在封建社会来说，改变对戏曲的看法是没有实效的，在徐慕云生活的年代，思想受到开放的冲击，改良是有现实条件的。戏曲的改良运动，与他的社会功用象结合，会提高戏曲的社会地位，且能促进、推动戏曲走上良性发展的道路。

第二，是对演员要加以重视，徐慕云把演员看作是戏剧创作的灵魂，演员的素质、演员的表达对戏剧呈现有关重要的作用。焦菊隐也提出了“演员中心制”^③。然而当时的演员所居环境却不容乐观。欧阳予倩指出“今之俳优，处暗过久，几失其明。中国旧剧，非不可存，为恶习惯太多，非汰洗净尽不可。”^④首当“捧角”这一现象，在一定程度上是极不健康的。曹飞先生指出“在茶园酒馆剧场内，观众已经不在乎‘演什么’，而是关注‘谁在演’，观众看的是‘梅老板’的高超技艺，而不仅仅是‘杨贵妃’的醉态。”^⑤“在茶园酒馆里最好的位置并不是按常理认为的戏台正对面的位置，而是‘楼上靠近下场门的第二个包厢’，在我们看来其实这个位置并不理想，只能看到演员的侧面，可见那些好客显贵们显然不是出于赏戏的初衷，而是来‘赏人’的，他们本不是为看戏而来，而是‘狎旦’。”^⑥所以，要转变观念，从重视、尊重艺人上来，要还演员一个健康发展的环境。

要提高演员的素质。“作为综合艺术的戏剧虽然需要不断在艺术上精益求精，也不可能脱离技艺。”^⑦张庚说“这么多的不同舞台形象，如果说不是演员们从生活里广泛地吸取养料，是创作不出来的。”^⑧演员要深入生活，体验角色的内心，做到“歌舞并重，传神写意”，“中国戏曲演员

①【明】李开先.市井艳曲.转引自,程炳达、王为民.中国历代曲论释评.民族出版社,2000.11.p81

②王古鲁.【日】青木正儿.中国近世戏曲史.中华书局,2010.1.p5

③焦菊隐.焦菊隐戏剧论文集.上海文艺出版社出版,2003.7.p56

④欧阳予倩.予之戏剧改良观.新青年.第5卷第4号,1918

⑤曹飞.敬畏与喧闹——神庙剧场及其演剧研究.中国艺术出版社,2011.p167

⑥曹飞.敬畏与喧闹——神庙剧场及其演剧研究.中国艺术出版社,2011.p168

⑦曹飞.敬畏与喧闹——神庙剧场及其演剧研究.中国艺术出版社,2011.p167

⑧张庚.戏曲艺术论.中国戏剧出版社,1980.4.p21

不止是要体会人物的内心，而且在体会了内心之后，一定要创造出—个特定的外形来表现它。”^①戏曲虽然是综合艺术，但要以演员为中心来组织各环节的综合效果，演员是支配者。

剧本行当设置及取材进行改良。徐慕云认为旦角的过胜发展带来了戏曲行当发展的畸形，他倡导多行当间应尽量均衡发展，兼顾彼此。他指出“近因风气所趋，编剧者一味编纂重旦角之脚本，以致今日南北各戏院中，十九皆系旦任主角”^②提出在剧本创作时要行当间做到兼顾（第三章第二节已讲到）。

第三，在剧本取材方面，是徐慕云特别强调的，从前表格中我们可以看出取材的老旧、落后、庸俗已然成为一大诟病，“为何改良，是因为中剧史四千年来封建社会的意识表现，到了二十世纪民主政治的中国，已不合潮流了。所以须要改良，而使其能适应现代的精神。”^③而旧戏的文学价值，在钱玄同看来更是寥寥“中国的旧戏，请问在文学上的价值，能值几个铜子？”^④

实则，戏曲作为综合性艺术，戏曲的创作自然也包含了各种文学样式的美学原理，“诗词理论、小说理论、音乐理论、舞蹈理论等”^⑤要把戏曲作为综合艺术加以实践和编排。戏曲的取材必须要符合时代的步伐，最好来源于现实生活。徐慕云说“因为观瞻所系，典型所在，必须使它的本身组织健全完美，才可以众论翕然，无所指摘。绝不能稍存姑息，留得一星半点的渣滓瑕疵，致使贻讥外邦，有损中国民族固有艺术的价值。”可见，他的改良决心是很强的。要发扬戏曲的美学精神，将其运用到剧本创作中，使其符合社会的发展与浪潮，成为与社会共同发展的艺术。

d、改良目的性——要有功能性

徐慕云说：“而我所要切实努力的工作，便是用了时代的眼光和意识，去诊断现在中国戏剧的病态，并要积极地设法改进中国戏剧的本质，使其成为中国当前需要的有用艺术。”^⑥他们所面临的时代是需要与外敌抗争的，在这一点上社会功用就显得充满时代感。高明就说“不关风化体，纵好也徒然”，显然它不能像封建社会那样是为了奴役人们的思想，而是要开启民智。

—直以来，戏曲扮演的角色大多数是供娱乐，戏曲本是可以“可兴可观，可惩可劝”^⑦的。斯坦尼强调戏剧的社会使命和教育作用，在这一点社会功用上同徐慕云“民族的利器”相—致，追求务实与实际生活意义。余秋雨说“文化，是一种包含精神价值和生活方式的生态共同体。他通过积累和引导，创建集体人格。”^⑧要让戏曲称为—种文化，成为“民族独立精神的利器”。也是民族自豪感的一大来源，徐慕云说，“中国值此外侮侵袭之际，诸事无不皆落人后。惟所能夸耀于人，且为友邦热烈欢迎，称道弗衰者，厥谓戏剧艺术而已。”^⑨

① 张庚. 戏曲艺术论. 中国戏剧出版社, 1980. 4. p21

② 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p266

③ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p263

④ 钱玄同. 随感录. 新青年. 第5卷第1号, 1918

⑤ 程炳达、王为民. 中国历代曲论释评·前言. 民族出版社, 2000. 11. p6

⑥ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p254

⑦ 【明】程羽文. 盛明杂剧序. 转引自, 程炳达、王为民. 中国历代曲论释评·前言. 民族出版社, 2000. 11. p293

⑧ 余秋雨. 何谓文化. 长江文艺出版社, 2012. 11. p25

⑨ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p263

e、改良实践性——政府出资、办学办院

徐慕云很尖锐的提出“必仰仗国家的赞助，始克办到。”而政府总是嘴上一套，做另一套“一切戏剧事业上，均未或得国家丝毫之补助”。提出“倘政府能拨巨款，作为调查与整理各省剧曲之基金，则三数年后，必可有良好之成绩，宣示于国人之前也。”^①政府不仅要出资，还应大力倡导和宣传，给予支持。傅瑾也提出“政府文化部门率先转变观念，肯定民众通过欣赏戏剧获得娱乐是一种正当的要求”^②“即使是在一个完全由市场导的艺术创作环境中，政府文化部门仍然有责任帮助与指导剧团不断提高创作水平，为人民提供尽可能丰富，尽可能精美的精神食粮。”^③

徐慕云就皮黄戏的发展与清庭的关系，体现出政府支持的重要性：

皮黄自被清帝乾隆招进京师以后，先受皇室的宠悦。上有好者，下必有甚焉。一般亡清的王公大臣，大小官员，莫不嗜之成癖。降至民国，依然不改此风，所以近百年来，皮黄藉着政治势力的奥援，无形中遂取得中国戏剧的首席地位，而日益扩展，以至通行于全国。^④

徐慕云认为，探讨中国的戏剧，不妨自皮黄入手。书中记载了他对皮黄戏的具体改革措施。而他的目的仍是“不仅使得中剧可以臻乎尽善尽美的境地，而显露其四千年文化古帮固有的艺术精神，还能够发扬中剧的光荣及于世界友邦，俾其认识“写意派”艺术的伟大，那才是真正爱护中剧者所应当努力勿懈的最后目标呢。”^⑤使中国戏剧走向世界舞台，是他终极的目标。

值得肯定的是，徐慕云身体力行的建言献策，为戏曲改良的事业做出了很大的贡献。他说“慕云专考剧学，垂二十年……即抱定改进中国戏曲之宏愿”特在《中国戏剧史》一书中整理意见数则，如：政府拨款组织国内戏剧调查团；勿令旦角畸形发展；由中宣部统一审查取缔不良剧本；速编适应时代潮流之新剧本；创设国家戏院；创立国际戏剧陈列馆；注意戏校学生公民训练；组织中国戏剧公演团；政府应有待剧作家。另徐慕云于民国二十三年、二十四年两年赴京，先后倡议创建市立剧院和国家剧院并亲历国立戏剧学校之创立。

由上可见，徐慕云的戏剧史观是包括现代戏剧改良发展这一块的，是完整意义上的通史。他以时代的、世界的眼光来看待戏剧，最大的愿望就是戏剧在世界舞台得到认可，他把自己定位成一个忠于戏剧研究的拓荒者，像农民对土地的爱那样务实的、虔诚的、关心并致力于戏剧的改良与发展，他是戏剧研究领域理论与实践均达到较高水准的研究者。

① 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p264

② 傅瑾. 二十世纪中国戏剧导论. 中国社会科学出版社, 2004. 12. p117

③ 傅瑾. 二十世纪中国戏剧导论. 中国社会科学出版社, 2004. 12. p119

④ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p258

⑤ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心出版, 2011. 9. p259

5 京剧理论观——以《京剧字韵》为例

徐慕云不仅在戏曲理论研究上取得了较大的成果，而且他还是一位戏曲京剧字韵研究者。他著有《京剧字韵》、《京剧杂谈》、《京剧音韵字汇》等三部关于京剧音韵方面的著作。可见，他的研究不仅限于史料，且在场上及实践方面研究功力也颇深，是戏曲研究最为全面的一人。

本文此章以《京剧京韵》一书为主要研究对象，试将徐慕云先生对京剧音韵的研究做一阐释而后整理，得出他关于京剧唱念音韵及行腔的戏曲音律观。

《京剧京韵》一书是徐慕云与黄家衡合编的关于京剧唱腔字韵方面的书。此书以场上表演为基底，专业地从京剧音韵念白曲律等方面进行阐述。全书共十三章，总体分为两大部分，第一部分为论文及图表，详细地论述京剧唱念必须分别字的阴阳平仄；分清五音、四呼；辨明尖团、清浊；讲究出字收音。对十三辙、上口字、湖广音、中州韵的来历都进行了说明；对京剧撰词的规律亦有所叙述。第二部分是“京剧字汇”，依十三辙排列，用注音符号与汉语拼音字母注音。可供剧作家撰词选字与演员审音辨韵之用。此书初版后据戏剧界的反映，它对于演员特别是青年演员和戏校学生实际唱念中如何吐字发音尤其是“韵白”之类的剧韵，与初学创作者在编剧时如何依辙撰词等方面，都起到了一些帮助作用。可见，此书是能够让一般艺人所理解的，且适于京剧学习方面之用，是一部有很强传播价值的京剧科普类书籍，更是一部京剧唱作方面的教科书。是京剧研究者的必看之书，有较高的研究普及价值。

5.1 徐慕云音韵成就

《京剧字韵》一书对京剧字韵方面的各名目进行了解析，且通过这些论述，可以得出徐慕云对京剧唱念及行腔方面自己的认识。

5.1.1 规律性解析与总结

a、熟识的知识总结

书中一部分理论认识方面的结论，是大家广而熟知的，在表述上徐慕云结合例句将规律性的方法，进行了总结还原。如关于京剧编词的平仄规律，“编撰京剧唱词时对于‘平声’与‘仄声’这两个系别的安排，原有一个定律，就是‘上仄下平’。换句话说，不管它是‘七字句（二、二、三）’或‘十字句’（三、三、四），甚至很多字一句的，应该是上句落脚的字用‘仄声’（有时亦用阴平），下句落脚的字用‘平声’（最好是用阳平）。这样在唱的时候就不会有‘倒字飘音’的毛病。”。

如，十字句的《打渔杀家》萧恩唱：

昨夜晚、吃醉酒、和衣而卧，（卧字仄声）

稼场鸡、惊醒了、梦里南柯！（柯字平声）^①

^① 徐慕云、黄家衡. 京剧字韵. 上海文艺出版社, 1980. 8. p17

这种“句尾平仄”类似于写对联的规律，人们是熟知的，对于此类情况，徐慕云就在前人的基础上更为完善的分析和总结，并没有多少原创性的认识。

再如，关于地方戏的“入声”唱法，这也是经常研究涉及的地方，地方性的“入声”唱法是与京剧不同的，且南北也存异。北方戏曲是根据《中原音韵》瓜分入声的办法唱念的，而南方戏曲大都是保持着《洪武正韵》的传统没有变调。“南从洪武，北押中原”^①陈彦衡《说谭》“南字多尖，北字多团，惟河南方音，尖团分明，如“前、乾”，“修、休”之类，无一混淆”。^②这些关于吐字归音方面的规律，基本作为常识性知识列入书中，使读者了解知晓。

b、自创式表述方法

书中除了依前人所述进行的规律性普及式总结，徐慕云自己还以另一种方式，将规律性的东西重新整理再现。如书中的一幅幅图表都是具有原创、甚至是开创性见地的。又如：唱戏必须归辙，徐慕云为方便读者记忆，则自编了“十三辙”白话歌谣：

劳模江福才，兴修水利，大办农业
 摇梭江姑怀人由灰衣发言中捏
 条波阳苏来臣求堆齐花前东斜

这样一来，就将一贯的表述方式进行了创作性的突破，改变了陈旧的总结方式，借用图表的总结及紧密联系人们的生活方式来加以重现，人们就更便于记忆和理解，使由来已久的名目有了新的诠释方法，有了新的面孔。

c、名目的辨析及独到见解

徐慕云总是带着思辨的思维进行致学，他并不迷信或专信前人的结论，对于一个问题要经过自己周密严谨的资料考察、推理、对比列举等才能下结论，有时对于旧有的观点他甚至会持怀疑和批判的态度。

对于“湖广音”，徐慕云指出京剧在勃兴期，余三胜、谭鑫培等人把他们的武汉口音带进了京剧，他们有意识的夸大这种口音的地域性且沿用明、清的湖广省旧称，所以没有直称“湖北音”或“武汉音”，而称“湖广音”。“湖广音”实则是明清所置的“湖广省”，即湖南、湖北两湖，并不含所谓的广州。并且京剧中所用的“湖广音”，并不是完全指武汉的字音而言的，主要的乃是指武汉字音的四声“调值”，京剧的韵白就是这种“调”——武汉字音的调值：阴平 55、阳平 213（北京音 35）、上声 42（北京音 214）、入声 35（北京音 51）。陈小田也赞成徐慕云的分析，并在《京剧音韵概说》一书中对徐慕云的对四声调值的研究方法和结论进行了肯定，指出：“徐慕云进一步阐明湖广音是指的四声调值，都是正确的。”^③所以“湖广音”其实既不指两湖，也不指两广，是武汉口音的四声调。

① 徐慕云、黄家衡. 京剧字韵. 上海文艺出版社, 1980. 8. p5

② 徐慕云、黄家衡. 京剧字韵. 上海文艺出版社, 1980. 8. p15

③ 陈小田. 京剧音韵概说. 学林出版社出版, 1984. 8. p4

再有，关于“中州韵”。京剧，是具有北京特色的中州韵音韵系统的艺术语言，所以研究京剧就要探究中州韵。徐慕云认为“中州韵”并不是指韵书上押韵的“韵”而是指河南的“尖团字音”，重点在京剧的咬字方面，特别注意“尖团”，换句话说，“中州韵”就是“尖团音”的一个代名词。谭鑫培也说“惟河南土语尖团分明，如中州前乾、修休之类无一混淆，故谓之中州韵，是仍指尖团而言耳。”^①

徐慕云对“中州韵”的解释，提出了两个论据：一是照《辞海》的解释：“中州韵即河南的尖团字音”。二是陈彦衡《说谭》中所说：“惟河南土音，尖团分明……”。因而他得出结论：“证以者两种解释，可知中州韵并非是押韵之韵，而只是指开封、南阳一带的尖团字音”。徐慕云同时也认为昆曲所用的中州韵，也就是河南的尖团字音，而绝不是河南方言，湖广音解释为湖北的四声调值，明确指出湖广为两湖，不涉广东。陈小田认为徐慕云“凡属生行的谭、余各派，就首先须讲求以中州韵的尖团和湖北、北京的四声阴阳结合着用，才能唱念得悦耳动听”这一说法存在问题，但比秋文的臆说，是高明的多了。可见，戏曲研究是在研究者们不断的辨析中前行的，不迷信彼此，但也对独到的见解加以褒奖，形成了一种戏曲研究的良性生态环境。

关于“倒音”，他指出有些人认为“倒字”就是“不分尖团”，徐慕云认为这是不对的，“倒字只限在四声的方面，就是在‘湖广音’的四声基础上用‘阴阳对比’与‘平仄相衡’的方法来分析，并不涉及到‘尖团’的问题。”^②因此，在唱阳平字时，必须比句中和它相距最近的阴平字音为低。还有，如能做到“以腔就字，那就采用阴阳正法。否则，就非用”阴阳变法”。“阴阳变法”分为两种，一是，“变阴为阳”，一是“变阳为阴”。

诸如以上的类似分析在书中也存在较多，徐慕云能够从不同的角度分析问题之所在，大胆严谨的得出自己的结论，他是一个可以认真致学，敢于存疑的研究者。

5.1.2 以“字”为主 以“腔”为宾

徐慕云在行腔与撰字规律存在矛盾时，认为应该根据字音平仄来编排唱词和唱腔，但须以优美动听，切合人物为要求，“词”与“腔”之间可以互相配合，并不是已然不合适，还刻板到底，不知变通的死套规则。他要求纠正一些为了“谨守师承”而出现的“倒字”现象，他希望最好能做到“以腔配字”，但也不同意“因字害腔”。当遇到某些字非“倒”不可时，他主张采用“换字就腔”，“唱京剧虽然要求严别‘阴阳平仄’，但也不是一成不变的。”^③徐慕云认为，只要强调确实切合人物性格，优美动听，吐字清晰易懂，“纵然唱倒了，那也未尝不可”^④。

在《谈南天门》一文中，徐慕云就指出“《南天门》之词句现皆以谭词为依归，谭氏逝后，彦衡、瑶卿所授谭词已不相同，而一般谭派须生又无有别，于是，听者乃大感不便，鄙以为，不论其为谭词与否，只求其文理通顺，无损乎腔调之美极即为上乘。……梨园中素有探板不谈词之

① 谭鑫培唱腔集. 第一辑附录“说谭”中的总论, 音乐出版社. 1960. 8. p27

② 徐慕云、黄家衡. 京剧字韵. 上海文艺出版社, 1980. 8. p34

③ 徐慕云、黄家衡. 京剧字韵. 上海文艺出版社, 1980. 8. p39

④ 徐慕云、黄家衡. 京剧字韵. 上海文艺出版社, 1980. 8. p39

说，吾辈又何必效庸人之自扰耶。”^①他非常重视“字”的合律，这是一切编排的基础，但“字”与“腔”出现矛盾时，是可以变通的，最终，他的宗旨皆是“婉转动听”。^②

5.1.3 重发声、次归韵

这两点在书中体现在对于“有韵无声”的字，如“安”、“熬”、“恶”等字的总结归纳及徐慕云指出“韵母”中“儿”母，乃是自成音节的，它绝对不予任何“声母相拼”。《杨门女将》的余太君起“叫头”：“宗保、孙儿”，又唱“愿孙儿饮此杯神游九天！”有人在唱着两句中的“儿”（儿）字时，都唱成加声母的“厂儿”，是不对的。所以，没有声母的字在发音上易出现错误。

而在“归韵”方面，其实戏曲的唱腔字韵，对于普通的没有经过专业学习的戏迷来说，有时似乎是照猫画虎，实然京剧唱词的每一句都可细细品味琢磨。例如“归韵”问题，就《捉放曹》“欺天子压诸侯……”一句，就要考虑“侯”字收音时，是“由求”辙，应收“ㄨ”音，又如《上天台》“臣，姚期见驾，吾皇万岁”一句时，也要考虑“岁”字是“灰堆”辙，应该收“丨”音。不懂这些，不顾音长短，不懂收音轻重，大胆唱念易造成笑话。

因此，字的发音准确是最先强调的，其次是归韵，尤其是一句的尾字，这些点有时往往不被人所关注和重视，徐慕云就对此种细节做了较为细致的说明。

5.1.4 字韵由音出 音发乎于情

徐慕云指出例如嘎调在演唱时就内蕴着不同的含义，它或表示急声呼喊，或显示示威大声呵斥，或表达泄愤之意，或表示又悔又恨的心情。再如清浊音在戏曲演唱时也可表现人物情状，“喷口”运用的好，就会增强人物表现力，如杨小楼在演《铁龙山》的姜维时，念到“再三逼迫，怨姜维无礼了”一句的时候，其中的“逼迫”二字一清一浊，念时，“逼”字不用喷口，“迫”字则用喷口，这样一来用劲念出的“迫”字，恰恰增加了剧中人当时的愤激之状。所以，让人听来字字皆情，感人肺腑。徐慕云指出：“在舞台上无论是唱或念，对于字的调值运用起来是往往不同于平常说话的。因为它的语音和语气既要高呼远送，而又要有音乐性和节奏感，所谓‘高、下、疾、徐、抑、扬、顿、挫’”。^③这些技巧性的要求，都是为了情节的扩充，演员就应该浑身都是戏，当然包括吐字发韵。

可见，徐慕云的研究往往会将事物背后的东西挖掘出来，“嘎调”“喷口”“高下疾徐、抑扬顿挫”等所展示出的不同情绪、心里变化，都代表着人物，“以人为本”的研究理念，使徐慕云更加关注人物与唱词之间的关系，字由音出，而音发乎于情，演出中是要分析人物状态的，字后含情，才能到达“韵味无穷”。

5.2 京剧唱念音韵及行腔研究

京剧作为现当代流传最广的戏曲形式，由于其音韵方面的知识专业性比较强，著书较难做到专业度与普识度相一致，徐慕云在此研究方面以其独特的研究角度，将二者很好的到达统一，在

① 徐慕云. 谈南天门. 戏剧月刊. 戏剧月刊. 第1卷第1期, 1928. 6. 10

② 徐慕云、黄家衡. 京剧字韵. 上海文艺出版社, 1980. 8. p33

③ 徐慕云、黄家衡. 京剧字韵. 上海文艺出版社, 1980. 8. p73

易于阅读演戏的基础上又不乏专业分量。现梳理如下：

5.2.1 化“生”为“熟”——引进语言学，嫁接互释

徐慕云及黄家衡在解析京剧字韵四声及声调、平仄时，并没有直接运用京剧固有的解析方法，直入主题，直接拿京剧中所涉及的术语来讲述，而是嫁接于现代汉语的注音及声调，这样对于初学者来说就把一个较为生疏的概念转化成天天见天天用的身边的实例。

演员在舞台上的表演与观众是有舞台距离的，在没有电子显示屏的时代，繁复乐器下唱出的词句本不易听清，更何况有的并不是生活中所用的语言常序和语音，要让观众清晰了解剧情，并且达到艺术上的享受，就要求演员必须做到“字正腔圆”。正如李渔所说的：

学唱之人，无论巧拙，只看有口无口；听曲之人，慢讲精粗，先问有字无字。字从口出，有字即有口；如出口不分明，有字若无字。是说话有口，唱曲无口，与哑人何异哉？^①

因此，戏曲语言的准确表达、演员认真咬字有着特殊的含义，“不仅是为了清晰易懂，还要求发出的字音铿锵婉转，使人听了之后感到韵味无穷。”^②徐慕云将唱词演唱的达意标准进行了不同层次的要求：第一，清晰易懂；第二，铿锵婉转；第三，韵味无穷。这样就由难到易、由表及里，将京剧字韵行腔艺术的表现要求分层，是一种将技术性与艺术性相结合的演唱观。

戏剧演唱的第一要求就是唱词清晰易懂，“曲有三绝，字清为一绝”^③魏良辅指出唱曲三绝：字清、腔纯、板正，而字清是第一位的。徐慕云也认为清晰易懂是基础，这就要求出口之汉字所涉及的“声母”、“韵母”、“阴阳平仄”、“五音”、“四呼”、“尖团”、“清浊”等各方面因素达到准确运用，徐慕云指出解决这些问题“就有利用注音工具的必要”^④，而此就涉及到了语言学中的现代汉语知识。在书中徐慕云和黄家衡二人将“注音符号”作为“汉语拼音的字母”的桥梁，为学习拼音字母提供了很大的便利。

为达到“字正腔圆”的演唱标准，将汉语拼音及注音符号结合进了京剧字音的解析中：

声母：ㄅ b、ㄆ p、ㄇ m、ㄈ f、ㄎ v、ㄉ d、ㄊ t、ㄋ n、ㄌ l、ㄍ g、ㄎ k、ㄨ Eng、
ㄏ h、ㄐ j、ㄑ q、ㄒ x、ㄓ ah、ㄔ ch、ㄕ sh、ㄆ r、ㄗ z、ㄘ c、ㄙ s。

介母：ㄌ i、ㄨ u、ㄩ ü。

韵母：ㄚ a、ㄛ o、ㄜ e、ㄝ ê、ㄞ ai、ㄟ Pei、ㄘ a、ㄨ ou、ㄩ an、ㄩ en、ㄩ ag、
ㄨ eng、ㄩ er。

空韵：ㄟ i。

①【情】李渔.闲情偶寄.“字忌模糊”篇.浙江古籍出版社,1988

② 徐慕云,黄家衡.京剧字韵.上海文艺出版社,1980.8.p2

③【明】魏良辅.曲律.转引自,程炳达、王为民.中国历代曲论释评·前言.民族出版社,2000.11.P100

④ 徐慕云,黄家衡.京剧字韵.上海文艺出版社,1980.8.p2

由此徐黄二人便根据“守温字母”、“注音符号”、“发音部位”、“读音”、“读音方法及拼音例子”等项列出“注音符号读音表”。后又引进现代汉语里的“调类”“调值”来使“阴平、阳平、上、去”四声音调的高低升降状态在表述时更加的数字化、明朗化。在“如何掌握喉舌齿牙唇发音”一章中，同样引进“注音符号”来对“宫商角徵羽”五音“正音”及“变音”加以说明。

以现代汉语拼音字母、注音符号、四声调类调值为依托，结合京剧唱字相对比介绍，是一种独特的对一种艺术语言形式的研究方式，徐慕云认为，学习汉语拼音是学习戏曲唱韵的基础，是研究京剧字韵必须掌握的注音工具。由此可见，他的研究并没有限制于戏曲圈内，同时将其他学科比较引进，将“陌生化”的东西使人读来熟络了起来，在比较中更便于学习和研究的人接受和理解。

5.2.2 化“繁”为“简”——追溯源头，师出有名

当人们面对陌生的东西，往往要对她有一个渐渐熟悉的过程，徐慕云将事物的来源加入到这个熟悉的过程中，使读者知其然也知其所以然，使繁复的命名和不熟悉的专业名词，有了叙述的熟悉感，疏通了其来源脉络，会很好的化“繁”为“简”，易于将所述事物完整化和系统化。徐慕云的戏剧学专著《中国戏剧史》同样运用这种研究方法，追本溯源，使事物师出有名，从而更好的使陌生的事物常态化，这是他惯用的一种研究方法。

在追溯四声的来源时，徐慕云将四声衍化的细节一一写出了：由汉魏时代的“平上去入”四声 → 《中原音韵》入声配隶到三声中，平声分阴、阳，成为“阴、阳、上、去”四声 → 《中州全韵》去声分阴、阳，《洪武正韵》保持入声 → 《增订中州音韵》、《中州音韵辑要》上声、入声分阴、阳，合成八声：阴平、阳平、阴上、阳上、阴去、阳去、阴入、阳入。（昆曲中研究八声，京剧讲究平声阴、阳，仄声上、去四声），以这样的形式，就将四声的演变梳理清晰了，知道了是怎样分成，怎样合并，怎样舍去等细节，面对这一陌生词汇，读者就对四声发展的全貌有了了解。

再如，就庚青、真文、侵寻三韵同辙的现象，解析时就在传统韵学方面来追溯“三韵通押”的历史依据。他指出，宋词人用韵，这三韵互通最为普遍，又结合罗莘田谈《中州全韵》、《韵略易通》、《中华新韵》等书籍力证三者可通用，再结合剧本《忠烈图》其中唱词大部分涉及的“人臣辙”^①，以演出实例来进行进一步佐证，古今资料结合，力求有理有据。

再有就是宫、商、角、徵、羽五音的释义，尖团字音的来历，十三辙的来历等名目，也是力求找到其发展的源头依据，这样就将“繁琐、繁杂”的韵学化为简明的脉络性表述，不仅梳理了关系和来源依据，也同时厘清了名目间的关系，收到了事半功倍的效果。

5.2.3 化“难”为“易”——图表、戏曲实例标明

《京剧字韵》一书共涉及27个图表之多，徐慕云根据自己多年的京剧表演、研习经验将较为难理解和掌握的戏曲学专业名目一一以图表的形式列出，这样就大大降低了理解的难度，而且在

^① “人臣辙”中就是庚青、真文、侵寻三韵混用的。

图表对比中，能使读者很快抓住所述事物的特点，一目了然。其中涉及：注音符号读音表、北京音的四声线条图、同声同韵列字表、湖广音与北京音的声调比较表、尖团发音的舌头形状图、十三辙结合戏词示例表、各地韵辙一览表等，从这些表中将戏曲及现代汉语知识融汇其中，繁难的理解就相对容易很多，是学习戏曲演唱者首推的学习性书籍。

戏曲是场上之作，是以念唱为主的“活艺术”，理论性的研究必需要有实例作为解释。徐慕云在此书中，立足戏曲唱念本身，辅以大量剧本中所涉及的例子，将理论活用在实例中，使读者易于接受和学习。关于“嘎调”怎样演唱的问题，徐指出“嘎调”可以用阴平字，此外非阴平字有时也可用“嘎调”唱出，但要垫个阴平的“虚音字”。他便举例到：如《击鼓骂曹》的祢衡唱：“耀武扬威往上跑！”的“跑”字系“上声”，而凡“仄声”字都唱不出“嘎调”的，所以要在“跑”字下面垫个虚音字“哇”（ㄨㄚˊ），才能噶出。这样一叙述，就使“嘎调”出现的条件，运用的时机表述的很清晰。

又如，在谈到“高低两唱”的例子时，列举到：

《捉放曹的》陈宫唱：

一轮明月照窗下，

开头的“一”字本是入声。它的调值（就是“阴、阳、上、去、入”无声）念法是：“衣、移、以、异、一”。湖广音念“一”与“移”同音，所以变调后的四声乃为“衣、一、以、异”。这句戏词就可以这样唱：

移（一）轮明月照窗下，

这就是一种走低的唱法，如果走高唱就用“”脑后音唱成：

衣（一）轮明月照窗下，

这比低唱更要悦耳多了。^①

这种细致的分析，似乎有位循循善诱的老师当面传授一般，让人读来可亲、易懂、明快，而且运用熟悉的戏文解读，能增加读者的熟知度，也使所涉及的唱念语句更有规范性和操作性，大量的图表和实例的佐证，很好的将难以亲传的唱念及行腔细节，都展示在读者面前。

5.2.4 化“杂”为“细”——尽归各色，枝桠表述

本书所涉及的内容较为庞杂，几乎囊括了字韵所涉及的大部分知识点，这就像一棵大树伸出许多枝桠，相对而言，这么多的内容在编写和读者吸收方面都有一定的难度，既要做到尽归各色又要做到脉落清晰，徐慕云将“杂”的以面叙述方式转化为“细”的以点叙述的方法。书中小的点细化为将近60个，涉及声母、韵母、阴阳平仄、五音、四呼、尖团、清浊、合辙归韵等方面。涵盖面广，知识点多，是本书的一大特色，有很强的学术价值。

① 徐慕云、黄家衡. 京剧字韵. 上海文艺出版社, 1980. 8. p56

以下收录徐慕云所绘注音符号清浊表：

表 4—1 徐慕云所绘注音符号清浊表

音 别	注 音 部 位	清 浊 符 号 分 类	清	浊	次 浊	
五 正	宫	深 喉	ㄨ	ㄉ		
		浅 喉	ㄨ	ㄉ		
	商	翘舌叶		ㄨ	ㄉ	ㄨ
						ㄉ
	角	硬性舌面		ㄨ	ㄉ	
				ㄨ	ㄉ	
	羽	重 唇		ㄨ	ㄉ	
				ㄨ	ㄉ	
轻 唇					ㄨ	
					ㄉ	
二 变	变 宫	软性舌面	ㄨ			
			ㄨ			
	变 徵	舌 端	ㄨ	ㄉ		
		舌 边	ㄨ			

这一表格的呈现将较为难掌握的五音演唱，结合现代汉语的知识，将其细化到发音位置，相对应的清浊分类，这就将其归纳为一个五音清浊体系。使多而杂的知识点，用细致的分析和整理，变得触类旁通，易于掌握。在《京剧字韵》一书中这样的图表比比皆是，可见，他的思维是综合性的，能将多种概念结合起来比较分析，一幅幅图表，足见徐慕云对戏曲研究的用心之细，用情之深。

书中对戏曲中涉及到的人名读法、一字数音等现象根据史书资料进行了唱法上的辨析，依辙撰词、翘辙的原因、上口字的读音、说白等都细化为一字一韵上。而此种“炼字”的研究方法是值得推崇的，欧阳予倩在《我怎样学会了演京剧》中说到：“唱完几段之后就练念白。……一遍一遍的念，一个字一个字的研究。觉得有点儿不顺，便从头再来”。^①这种治学态度是对艺术的尊重，格物致知，从细节入手，方可使学问做实、做精。

^① 欧阳予倩. 一得余抄. 作家出版社, 1959. p155

《中国戏剧史》一书中第五卷第四章同样是对研究京剧唱腔书中对“尖团字”、“十三辙”、“回龙腔”、“‘哪’字虚音”等方面有所解释分析，可将此书与《京剧字韵》结合起来一起研学。

5.3 谭派唱腔小摭

流派的形成是戏曲发展成熟的一个标志，多风格，多剧种的沿袭和发扬，使戏曲呈现出百花齐放的局面，而固定的流派代表形式也使戏曲的表演和传承更俱规范性。

流派是在戏曲表演完成“程式化”后高度自我实现的过程，固定模式的基础上，又因为我国戏曲“虚拟性”的独特艺术本质特色，而生发出模式之外，较大演员发挥的空间，这样，演员就可依循自己的修养，对艺术的自我领悟力，进而对所演剧目进行拓演，增加自己的唱作风格，演出自己心中所塑造的角色。荀慧生就说演员是“演人不演行”，自己在固定模式下发挥的“人”才是表演塑造人物的最高境界。这样带有明显个人表演风格的流派就具有了形成的可能性。

5.3.1 京剧流派与谭派

在全国戏曲的发展中，京剧的流派纷呈最具代表性：

京剧的繁荣鼎盛以“流派纷呈”为标志，一部京剧史的发展，几乎可以“流派的演进”为主轴重心，流派艺术实为京剧之主要内涵。^①

京剧艺术弘扬的主要方式也是流派，各派间的互相学习和竞争，一定意义上推进着京剧的发展和完善，各大流派的发展过程也就是京剧发展完善的过程。

对于20世纪初京剧流派的分化，除大方向上以“京派”、“海派”区别外，主要是以个人的艺术水平及修养而形成的可供传承的以其风格为主要特色的曲学表演体系。生行如：以谭鑫培为代表的余叔岩、言菊鹏、王又宸、高庆奎传承的谭派，余叔岩以其独特嗓音为代表的杨宝忠、谭富英、孟小冬等为传承的余派，以及马连良为代表的马派，“麒麟童”周信芳的麒派；旦行如：京剧表演艺术集大成者，开拓了“生旦并重”新纪元的梅兰芳的梅派，以独特“脑后音”擅演悲剧的程砚秋之程派；净行如：以金秀山创立的铜锤花脸为代表的郭厚斋、增长胜传习的金派等。

在这一背景下，对各流派的研究就成了研究者们兴趣之所在，徐慕云则以生行大师谭鑫培为主要研究对象。他在《研究谭调之心得》一文中说，“编者性嗜剧，而于谭调，尤喜研究”^②徐慕云喜欢钻研汪、谭、孙三派的唱腔和他们吐字发音的异同，并写有《说“拿”字虚音》、《谭鑫培对唱腔的革新》、《述研究谭调自己心得》等多篇文章以述其对谭的研究。

谭鑫培与王桂芬、孙菊仙并称为“后三杰”。张次溪在《谭鑫培传略》中说：“清一代伶官传中以才艺称者，程长庚、谭鑫培而已。长庚歿，鑫培继起，创新声名著天下。学者咸谓其强调优雅，集诸家之大成，自成一派，摹仿者大有人焉，共称之为曰：谭派。”^③

① 曾永义. 论说“京剧流派艺术”之建构. 中华戏曲. 文化艺术出版社. 第39辑, p143

② 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心, 2001. 9. p290

③ 谭鑫培艺术评论集. 中国戏剧出版社, 1990

并且伶人入宫给清廷后宫演剧成为风潮后，谭鑫培极承慈禧太后的宠爱。“盖叫天，西太后爱其艺术，宠之甚笃，赐黄马褂，赏食六品俸，为历来伶官未有之荣。”^①因此，徐慕云对谭鑫培有这样的评价“鑫培执歌坛牛耳，号称伶界大王，可谓尊荣极矣”^②。在《梨园影事》《剧谈》一篇中说到谭鑫培怎样从宫廷演出中脱颖而出的：

王桂芬、谭英秀二人之技艺固各有专长，无分优劣，惟大头（王桂芬）之唱调高壮，尤得欢于慈溪，故每每演《八骏图》则汪取程婴而谭配公孙杵臼，演《三国志》则汪取鲁肃而谭配孔明，《战长沙》则汪饰关羽而谭取黄忠，诸如此类而谭氏之名终不得驾乎大头之上也。不幸王桂芬未久逝世，继之者又无干才，于是谭氏乃得一跃而起，并晋位伶界大王。^③

可见，谭鑫培除了自身扎实的戏曲功底，精湛的技艺外，有个好的时机，也是其成功可遇不可求的妙处。

《中国京剧史》对谭派艺术做了如下表述：

谭鑫培（1849——1917）所创立的老生谭派艺术，确立了以湖广音为主，协以中州韵的京剧声韵体系；他在唱腔上，根据自己的嗓音条件，集诸家之长，融会贯通，避开传统单纯主球高音大嗓的唱法，从时尚的翻高音、拉长腔、唱悲调中摆脱出来，在曲折婉转、回荡抑扬上下功夫，创出了超越他人的新腔。同时为塑造人物形象、生动表现人物思想感情提供了富有魅力的音乐手段。在京剧史上，谭派是影响最大的京剧流派。辛亥革命后学谭的如余叔岩、言菊鹏、王又宸、高庆奎，稍后马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯等，初皆以唱谭配名满南北，或在谭派基础上发展成各自的流派。所以谭派可说是第一个真正发展完成的京剧流派艺术。^④

谭鑫培在用韵上、唱腔上、塑造人物上，都极具个人特色，在艺术上他取得了极大的成就。而鑫培为人也极为谦和，拥有很强的人格魅力，张次溪描述到：“鑫培性温和、寡言笑，其演剧如诗家韦储之境，无李杜浑厚之致；复如文家欧阳修之阴柔，无韩愈之阳刚也。鑫培少习须生，中年音谱改学武生，音复仍演须生戏。唱功以神韵胜，念字至正，且于叠韵双声皆有心得，是不可以艺术家论也，故士大夫咸乐与之游。”^⑤

谭鑫培的师宗程长庚曾这样评价谭：

① 谭鑫培艺术评论集. 中国戏剧出版社, 1990
 ② 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心, 2001. 9. p290
 ③ 徐慕云. 梨园影事. 选自《剧谈》. 华东印刷公司. 1933
 ④ 中国京剧史. 第三编人物上. 中国戏剧出版社, 1990. p414——419
 ⑤ 谭鑫培艺术评论集. 中国戏剧出版社, 1990. 10

予唱武小生所以不能得名者，以子貌寝而口大如猪喙也，今悬髯于吻，则瑕疵尽掩，无异易容。更佐以歌喉，当无往不利。惟子声太甘，近于柔靡，亡国之音也。我死后，自必独步，然吾恐中国从此无雄风也。^①

他的外形不利于其演小生，而嗓音过于甘甜，也成为老师对他的诟病，谭鑫培就在唱腔上多加研究，而流派的形成和特色的显现基础就在于——唱腔。有人说老谭唱戏，无一定之腔，朝如此，夕如彼，令人无从捉摸。即同一之剧，其用腔之处，逐次翻新，亦无一相同眼板也。他的强调演唱是灵魂多变的，每每听来都颇有新意。这些都与其博杂的学习过程和自我坚持（徐慕云在其《故都宫闱梨园秘史》和《梨园外纪》中大量记述了谭鑫培刻苦练功，创新腔调的故事）是分不开的。

5.3.2 徐慕云谈谭调

徐慕云说谭鑫培的“戏极博，文武昆乱几无不精，故迄今其人虽歿，而其调则仍能脍炙人口。”^②即使是一样的戏，一样的本子，谭鑫培总能唱出自己的风格“谭氏唱来，则各剧有各句之强调，各段有各段之唱法”^③“无论何剧，一经演过，而闻着即觉其意味远超他伶。”^④他多变的腔调，繁难的板眼、行腔、吐字，均颇见功力，“所能之戏，均神而化之。”^⑤

徐慕云在《研究谭调之心得》一文中，重点对他赋有变化的行腔进行了研究，徐慕云认为谭调之变化体现在：

由西皮腔转用于二黄。徐慕云分析《空城计》一剧中“我本是卧龙岗上散淡人”，“‘人’字下之行腔，与《黄金台》或《八大锤》之二黄回龙腔，‘为国家，秉衷心，食君禄，报王恩，昼夜奔忙’，‘忙’字下之腔调，一般不二。且‘人’字与‘忙’字下之拖腔，如照一眼板拍法，均为四板，而唱法亦无稍异。至其不同者，即一唱于西皮之三眼板，一唱于二黄之一眼板也。”^⑥

老生借用青衣腔。谭鑫培在《哭灵牌》“点点珠泪往下”一段，就是脱胎于青衣腔的陈德霖《虹霓关》之二六。

脱胎于秦腔，而加以变化。徐慕云分析在《打渔杀家》的演唱中，桂英唱“孩儿舍不得爹爹”，下接肖恩哭头“桂英我那聪明伶俐的儿呀……”，一句“儿”字下之行腔，与秦腔之哭头“不好了”……之唱法，先同后异。这样借助秦腔之哭头，使此句闻之凄怆，令人酸鼻。

谭鑫培以其深厚的功底，对二黄、青衣腔、秦腔的熟悉及借鉴，使自己在演唱唱腔上独具特色，徐慕云称其为“其调悠扬婉转，耐人寻味”^⑦。徐慕云的分析是在实例的依托之下，见“字”见“腔”得分析谭鑫培的艺术技法。无论是从《京剧字韵》还是对谭鑫培唱腔艺术的研究分析中，

① 穆辰公. 伶史·卷一. “谭鑫培本纪第五”. 宣元阁印刷、汉英图书馆总发行, 1917. p10

② 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心, 2001. 9. p290

③ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心, 2001. 9. p290

④ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心, 2001. 9. p291

⑤ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心, 2001. 9. p291

⑥ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心, 2001. 9. p290

⑦ 徐慕云. 中国戏剧史. 东方出版中心, 2001. 9. p290

可以看出，徐慕云的研究是以“细”为特色的，他尽量通过“字”“句”“腔”来架构戏曲唱念，所著之处，无不皆体现着一位研究者俯身做学问的致学精神和对京剧艺术无限的崇敬和喜爱。

结语

徐慕云先生一生致力于戏剧戏曲的研究，他是将戏剧研究的视角从文本式研究转向舞台甚至是后台的关键一人，本文就徐慕云对戏剧的研究成果进行了分析、整理，使其达到系统化和规范化。他的理论体系集中在戏曲评论、《中国戏剧史》、《京剧字韵》等著述中，但并没有成系统或经过高度提炼的个人符号式观点，多是散见于论著的字字句句中，增加了论文的难度。

他的戏曲观是以“以人为本”为核心的动态戏剧观，将演员及其表演放到戏曲史中的重要地位来考察戏曲，他很重视演员的舞台表演及对剧本的再现效果（提出了“化境者”的概念）和各行当之间的配合，注重戏曲表演的整体性，注重艺术的实用性和救国性。

徐慕云极其注重戏曲本质问题，写意性的深层把握体现出戏曲的美学内在逻辑，他的戏曲史打破了传统的分析方法，有自己独树一帜的分析角度，关注到大众少关注的戏剧边缘部分。他的剧场观是典型的表演性质的，重在对戏剧本质和艺术形态的研究，他将“歌舞”、“写意”、“神形”等戏曲概念结合在一起，形成了“歌舞并重，传神写意”“遗貌取神”的戏剧表演观，是一种将写意性典型化的表述方式。徐慕云是将戏剧表演的内在美学概念典型化的第一人。

他的戏曲改良方法是奔走疾呼式的，言辞恳切、可操作性强，改良中戏曲的功用性特点明显，办学育人均可落实。他总是站在世界大舞台上审视中国戏剧未来的走向，试用时代的眼光，使中国的戏剧得到健康有效的发展。

徐慕云的京剧理论分析是在实例的依托之下，见“字”见“腔”以“细”为特色的，他尽量通过“字”“句”“腔”来架构戏曲唱念，得出以“字”为主，以“腔”为宾，重发声、次归韵，字韵由音出，音发乎于情的音韵成就。

徐慕云的观点支撑都是在调查研究的基础上，与伶人实际的接触而来的，理论上常用新颖的思维来架构戏剧语言，言他人之未言，研究方法上兼收并蓄，颇具特色。他是将理论、评论与实际唱作研究及戏曲教育、改良等结合，多角度、立体式关注并解读戏剧的关键一人。虽然他没有成系统的理论或深度较弱，但他敏锐的目光及躬身实践的做法，绝不应该忽视其对戏曲研究的贡献，二十世纪戏曲理论界徐慕云应是处于二线位置的较为出色的的戏剧理论家、教育家和实践家。

致谢

时光白驹，七载平阳，象牙白塔，灼灼其华。桃花缤纷，柳垂青芽，搁笔沉思，一笑风霞。镂心鸟迹，凭窗抱膝，拙论新成，思心悠悠。毕业将至，阙如昨日，往昔之忆，泪湿绢巾。深感师友诱掖之恩，谨记此以表谢意。

敬谢戏研所内所有老师，三年授教解惑，悉心栽培。黄竹三、冯俊杰先生克明峻德、德学双馨；车文明、王福才、王星荣先生，高山仰止，虽不能至，心向往之。吕文丽、范春义、姚春敏、杨飞、许江娥、甄洪永、郭文顺、孔美艳、陈美青、闫春、朱瑶、杨慧、曾德元、姜亚平老师，对学生帮助甚大，不胜感激。

同乡恩师曹飞先生教引启智、赠书厚爱，学生愚问，师长释疑，三年已往，违为颇多。延保全老师、王志峰老师课堂提携、课后指导，承蒙师长博大之胸襟，不计学生浅薄之陋行。切磋琢磨，幸甚至哉。郝成文老师为吾论文字句纠错、结构斟酌，言辞恳切、细致不苟，万为感谢。

导师孙俊士老师，对学生一书一物，深情倾注。导师治学细而不薄，稳而不张。示我以明心见性之要，授吾于格物致知之学。本论文之撰写，自题目选定至资料搜集，自研究方法至疑难处理，自整体结构至细枝末节，皆得老师悉心指点。屡次掷笔而叹文之难为也，老师倾其所藏，供余大量不易寻得之电子书刊、文稿文献、戏曲影像资料，谦和坦率，容我之性，事无巨细，受益匪浅。每思及与恩师交流，谈人生、治学，教学生做人、处事，为学生列书单、带学生考察实践，潇洒谈笑间，恰同学少年。承蒙恩师厚爱，感念之情，深镌于胸，为情造文，铭而致谢，辞穷言微，报之万一。

诚谢师兄武杰、师姐笑雪，同门丹荣、蕴璇、业子沐浴清化；同窗伟强、娇娇七载相伴；好友裕涵、永琴、张艺、颜伟，舍友海叶、晓慧安暖相陪。论文写作，多得助于资料之搜集，思路之启迪；异乡生活，三五倾心，方使日子明媚绚丽。切磋之惠，联袂之谊，有幸相知，但愿相忆。来日，轻书玉兔，同醉明月。

祖母、父母深情，璨璨泪下，拳拳之心，无以为报……

诲我之师长，育我之父母，督我之同窗，促我之良朋，借此片纸，聊表谢忱。

参考文献

徐慕云著述

- 【1】中国戏剧史. 东方出版中心, 2001. 9
- 【2】梨园影事. 华东印刷公司, 1933
- 【3】故都宫闱梨园秘史. 生活、读书、新知三联书店出版, 2010. 4
- 【4】梨园外纪. 生活、读书、新知三联书店, 2006. 12
- 【5】京剧字韵. 上海文艺出版, 1980. 8
- 【6】京剧杂谈. 北京宝文堂书, 1960. 3
- 【7】京剧音韵字汇. 中国剧协武汉分会和长江文艺编辑部内部铅印出版, 1979. 5

徐慕云期刊

《梨园杂志》

- 【1】说谭调. 梨园杂志. 第 1 期, 1924. 5. 13

《戏剧月刊》

- 【1】谈南天门. 戏剧月刊. 第 1 卷第 1 期, 1928. 6. 10
- 【2】梅雨田君小史. 戏剧月刊. 第 1 卷第 1 期, 1928. 6. 10
- 【3】孙佐臣君小史. 戏剧月刊. 第 1 卷第 1 期, 1928. 6. 10
- 【4】陈彦衡君小史. 戏剧月刊. 第 1 卷第 1 期, 1928. 6. 10
- 【5】说净. 戏剧月刊. 第 1 卷第 3 期, 1928. 8. 10
- 【6】说净续. 戏剧月刊. 第 1 卷第 5 期, 1928. 10. 10
- 【7】慕云剧谈. 戏剧月刊. 第 1 卷第 5 期, 1928. 10. 10
- 【8】艳秋、少楼之武家坡. 戏剧月刊. 第 3 卷第 2 期, 1930. 11

《剧学月刊》

- 【1】好剧本缺乏之原因. 剧学月刊. 第 4 卷第 8 期, 1935. 8

《文化建设》

- 【1】中国的戏剧. 文化建设. 第 1 期第 1 卷, 1934. 10. 10
- 【2】改良剧曲当议. 文化建设. 第 2 卷第 5 期, 1936. 2

《十日戏剧》

- 【1】戏传人与人传戏. 十日戏剧. 第 1 卷第 1 期, 1936. 2
- 【2】菊花馆剧话. 十日戏剧. 第 1 卷第 12 期, 1937. 6. 10

《半月戏剧》

- 【1】提倡编纂中剧史. 半月戏剧. 第 1 卷第 2 期, 1937. 6. 25
- 【2】对于高盛麟的一点贡献. 半月戏剧. 第 2 卷第 7 期, 1939. 11. 11
- 【3】对于保存汪、孙两派戏之意见. 半月戏剧. 第 2 卷第 8 期, 1940. 1. 11

- 【4】评贯大元之战太平.半月戏剧.第2卷第10期,1940.1.11
- 【5】评余叔岩之沙桥饯别.半月戏剧.第2卷第10期,1940.6
- 【6】中国戏剧的两条途径.半月戏剧.第4卷第5期,1942.9.1

《戏世界》

- 【1】程、荀玉堂春之比较观.戏世界.第1卷创刊号,1935
- 【2】菊花馆剧话.戏世界.第1卷创刊号,1935

徐慕云别著文章

- 【1】砚秋之成功在能自谋进取.吴江枫.程砚秋专集.黄金大剧院出版社,1938.11.21
- 【2】恰到好处.吴江枫.毛世来剧团专集.黄金出版社,1939.5.15
- 【3】王玉蓉具有真实功力.吴江枫.王玉蓉专集.黄金大剧院,1939.11
- 【4】牡丹盛三春.鄂吕功.荀慧生专集.黄金出版社,1941.3
- 【5】我撰春秋.红叶馆主.程砚秋专集.黄金出版社,1941.10
- 【6】滦州影戏之调查.闫哲吾.中国地方戏剧文集,1957
- 【7】评吴素秋.吴江枫.吴素秋特辑.黄金出版社,1939

著作文献

- 【1】王国维.宋元戏曲史.上海古籍出版社.1998.12
- 【2】【日】田仲一成著.黄美华校译.中国戏剧史.北京广播学院出版社,2002.9
- 【3】傅瑾.二十世纪中国戏剧导论.中国社会科学出版社,2004.12
- 【4】【日】青木正儿原著.王谷鲁译著.中国近世戏曲.中华书局,2010.1
- 【5】【日】辻聴花著.中国剧(四版).浙江古籍出版社,2011.12
- 【6】周华斌.田仲一成著.中国戏剧史.北京广播学院出版社,2002.9
- 【7】刘精瑛.一代之文学.文化艺术出版社,2013.5
- 【8】张庚、郭汉城.中国戏曲通论.上海文艺出版社,1989
- 【9】叶长海.中国戏剧学史稿.中国戏剧出版社,2005
- 【10】谭帆、陆伟.中国古典戏剧理论史(修订版).华东师范大学出版社,2005
- 【11】周华斌、朱联群.中国剧场史论.北京广播学院出版社,2003
- 【12】陈白尘、董健.中国现代戏剧史稿.中国戏剧出版社,1989
- 【13】朱文相.中国戏曲学概论.文化艺术出版社,2004.9
- 【14】张庚.戏曲艺术论.中国戏剧出版社,1980.4
- 【15】车文明.20世纪戏曲文物的发现与曲学研究.文化艺术出版社,2001.7
- 【16】程炳达、王为民.中国历代曲论释评.民族出版社,2000.11
- 【17】付晓航、张秀莲.中国近代戏曲论著总目.文化艺术出版社,

- 【18】吴梅著.冯统一点校.中国戏曲概论.中国人民大学出版社,2011.3
- 【19】焦菊隐.焦菊隐戏剧论文集.上海文艺出版社出版,2003.7
- 【20】吴梅.中国戏曲概论·顾曲麈谈.中国人民大学出版社,2011
- 【21】余秋雨.何谓文化.长江文艺出版社,2012.11
- 【22】余秋雨.观众心理美学.现代出版社,2012.4
- 【23】苏国荣.戏曲美学.文化艺术出版社,1991
- 【24】曹飞.敬畏与喧闹——神庙剧场及其演剧研究.中国艺术出版社,2011
- 【25】陈小田.京剧音韵概说.学林出版社出版,1984.8
- 【26】丁汝芹.清代内廷演剧史话.紫禁城出版社,1999.9
- 【27】梨园往事.北京出版社,2000.1
- 【28】周利成、周雅男.天津老戏院.天津人民出版社,2005.5
- 【29】梅邵武.我的父亲梅兰芳.百花文艺出版社,1984.6
- 【30】中国京剧史.第三编人物上.中国戏剧出版社,1990
- 【31】谭鑫培唱腔集.人民音乐出版社,1983.9
- 【32】谭鑫培艺术评论集.中国戏剧出版社,1990.10
- 【33】中华戏曲.文化艺术出版社,2009.6
- 【34】【苏】尼·戈尔恰科夫.斯坦尼斯拉夫斯基的导演课.中国戏剧出版社,1982
- 【35】【元】周德清.中原音韵.钦定四库全书·集部.吉林摄影出版社,2004.1
- 【36】【明】徐渭.南词叙录.李复波注释.中国戏剧出版社,1989
- 【37】【清】李渔.李渔全集.浙江古籍出版社,2014.1

期刊文献类

- 【1】佩忍.论戏剧之有益.二十世纪大舞台.第1期,1904.10
- 【2】欧阳予倩.予之戏剧改良观.新青年.第5卷第4号,1918
- 【3】姚民哀.为什么要有戏剧.戏剧月刊.第1卷第2期,1928.7.10
- 【4】驱灏.粤剧论.戏剧.第1卷第1期,1929.5
- 【5】张次溪.戏剧漫话.戏剧月刊.第3卷第4期,1931.1
- 【6】瑞燕.发刊词.剧刊.第一期,1933.9
- 【7】张肖伦.皮黄的将来.戏剧旬刊.第1期,1935.12.21
- 【8】改良剧曲当议.文化建设.第2卷第5期,1936.2
- 【9】沙市人.皮黄是野生艺术.十日戏剧.第1卷第12期,1937.6.10
- 【10】徐玉华.怀念我的父亲徐慕云
- 【11】童芷苓.真善美.半月戏剧.第4卷第8期,1943.3.1
- 【12】石挥.旧剧场面有改良必要.半月戏剧.第5卷第5期,1944.10.15

期刊论文类

- 【1】徐延哲. 徐慕云及其《中国戏剧史》. 华夏文化. 第4期, 2004
- 【2】陶静. 试析徐慕云《中国戏剧史》的研究方法. 徐州工程学院学报. 第22卷第11期, 2007
- 【3】毛忠. 从文本到舞台——徐慕云戏曲本体论刍议. 戏曲研究. 第71辑, 2006
- 【4】左鹏军. 徐慕云的《故都宫闱梨园秘史》和《梨园外纪》及其他. 书评, 2006. 10. 10
- 【5】王灵均. 关于徐慕云《梨园外纪》的几个问题. 中国京剧, 2009
- 【6】沈达人. 戏曲史家徐慕云及其《梨园外纪》. 戏曲艺术, 2009. 02. 15
- 【7】沈达人. 《故都宫闱梨园秘史》解析. 戏曲艺术, 2009. 11. 15
- 【8】田根胜. 近代期刊与近代戏剧. 长江大学学报(社会科学版), 2006. 29.
- 【9】李甜甜. 从观众的三大分类析李渔戏曲理论之观众本位思想. 科学论坛
- 【10】孙俊士. 《剧学月刊》. 剧学理论建构的尝试. 戏曲研究. 第85辑, 2012
- 【11】贾 戎. 戏曲史书写方式的多种可能性. 中国戏曲学院学报, 2010. 2
- 【12】周锡山. 傅惜华的戏曲研究及其对12世纪戏曲研究的启示. 戏曲研究, 第75辑
- 【13】曾永义. 论说“京剧流派艺术”之建构. 中华戏曲. 文化艺术出版社. 第39辑, 2009
- 【14】孙红侠. 呈现与建构: 民国时期京剧舞美理论艺苑, 2011
- 【15】王 萍. 论民国京剧流派的理论建构. 中国戏曲学院学报. 第30卷第1期, 2009
- 【16】王 萍. 民国时期京剧流派文献史料研究. 中国戏曲学院学报. 第29卷第3期, 2008
- 【17】姜进. 解构国剧: 戏剧与民族文化史的重建. 中国文化, 第37期
- 【18】么书仪. 关于升平署档案. 文学遗产. 第2期, 2008

学位论文类

- 【1】毛忠. 徐慕云戏剧美学思想研究. 武汉大学硕士论文, 2004. 5
- 【2】王雯. 周贻白戏剧美学思想研究. 武汉大学硕士论文, 2005. 5
- 【3】李军. 齐如山戏曲理论研究. 山东大学博士论文, 2008. 5
- 【4】陈庚. 民国北京戏剧市场研究. 武汉大学博士论文, 2011. 5
- 【5】于琦. 二十世纪前期(1904——1919)戏曲期刊与戏曲理论批评. 中国艺术研究院博士论文, 2013. 4

攻读硕士学位期间发表的论文、获奖情况

发表论文

《花月情恨一柄折扇祭离合 风雨飘摇两处青灯叹兴亡——论〈桃花扇〉的悲剧精神》发表于《剑南文学》，2013.11.上半月刊，总第359期

获奖情况

荣获2012——2013年度校级“优秀学生干部”