

## “梅齐合璧”与中国戏曲的技艺化倾向

陈维昭

(汕头大学文学院, 广东 汕头 515063)

**摘要:** 齐如山一生致力于京剧舞台表演的舞蹈化实践与研究, 这种舞蹈化在他与梅兰芳的合作中获得巨大成功, 并于20世纪30年代在西方世界产生了巨大的影响。我们把他们的合作及其成功的现象称为“梅齐合璧”。这种合作以技艺化为重要的美学特征, 它强化了戏曲的通俗化特征, 但同时则以人文价值关注的弱化为代价。当中国观众对戏曲中的舞蹈化已经不再感到新鲜的时候, 在西方文艺完成对写实主义的超越, 实现艺术转型之后, 中国戏曲的舞蹈化的世界效应便一落千丈。

**关键词:** 齐如山; 梅兰芳; 技艺化; 中国戏曲

**中图分类号:** L207.32 **文献标识码:** A **文章编号:** 1001-4225(2001)03-0019-09

### 一 “梅齐合璧”

齐如山对京剧组织体制、技艺的研究有其独特之处, 这就是他对戏曲演剧形态的歌舞化特性的独到体悟。这种独到体悟浓缩为他那著名的八字真言: “无声不歌, 无动不舞。”而实际上, 齐如山在“歌”与“舞”二者中更偏重于舞。他也是从这一角度去认识中国传统歌舞的, 他说: “中国自古歌舞并重, 舞离不开歌, 歌离不开舞, 到了唐朝的梨园子弟, 更是如此, 宋朝宫廷之歌舞队, 完全来自唐朝, 也是有歌必有舞, 有舞必有歌, 虽特别创出杂剧, 也未离开唐朝梨园子弟的规模, 所以仍是歌舞并重, 且是舞重于歌……”<sup>[1]</sup>。他不仅在理论研究上, 而且在戏曲创作实践上致力于京剧舞台表演的舞蹈化。这种舞蹈化恰恰在他与梅兰芳的合作中获得巨大成功。我们把他们的合作及其成功的现象称为“梅齐合璧”。

梅兰芳与齐如山的合作之成功对齐如山此后的戏曲理论研究起着非常重要的作用, 考察齐如山与梅兰芳的合作过程也许有助于我们更真实地把握住齐如山戏曲理论研究的性质与价值。

在20世纪的前60年, “梅兰芳”的名字几乎等同于“中国戏曲”。这个名字是中国戏曲界的一面旗帜。尤其是在1919年梅兰芳访日演出、1930年访美演出和1935年访苏演出之后, “梅兰芳”的名字更成为“中国戏曲”的代名词。

收稿日期: 2000-03-06

作者简介: 陈维昭(1960-), 广东省汕头市人, 汕头大学文学院研究员。

在“梅齐合璧”之前,梅兰芳已以其色艺俱佳而独领风骚。在清末,随着老一辈戏曲艺人的逝去,梅兰芳异军突起:

梨园人才,日见凋谢,远者不必论,自民国成立以后,谭鑫培死而老生衰,何桂山(何九)、黄润甫(黄三)、金秀山死而花脸衰,罗寿山(罗百岁)、赵仙舫(大鼻子)死而丑角亦衰……惟是青衣一门,自紫云亡后,甚少继起之秀。……忽而天生一几生修到之梅兰芳,正当老成零落,青衣更少人材之时,亦可谓应运而生矣。大凡转移风气,全在乎人,所谓时势造英雄英雄造时势也。……向来旅京东西各国人士,以看中国戏为耻。自有梅剧以来,而后东西各国人士,争看兰芳之戏啧啧称道,且有争聘至外国演剧之事,诚为亘古未有之奇谈。……然则今日之时代,直可谓为梅剧之时代,其所演文武昆乱各戏,余固不敢曰无一些错处,而以一人能兼演文武昆乱生旦之剧,此等人材,梅以外实尚未得其人也。〔2〕

冯叔鸾的《啸虹轩剧谈》谈到梅兰芳时说:“梅兰芳色艺双绝,已臻人寰中之极妙。……则看过兰芳之戏,其他旦角之戏可不必看;若只看过其他旦角之戏,而未尝看兰芳之戏,亦犹之乎未尝看过旦角戏也。”〔3〕冯又就其色而言,提起他曾与一个妓女谈起梅兰芳之美,令妓女自叹不如,心悦诚服。

宗天风在他的《若梦庐剧谭》里说:

王梅二次来沪,哄动申江人士,不亚于去岁。登台第一日,兰芳之《彩楼配》,凤卿之《朱砂痣》,……及十时有余,而梅郎出场矣,楼上下,鸟雀无声,凝目直视,不敢一瞬。其腔调之圆转,台步之袅娜,说白之清晰,做工之周到,亦非笔墨所能形容也。〔4〕

梅兰芳一出现便以其“色艺”俱佳而备受欢迎。然而,晚清民初,在西方戏剧的影响下,新戏、文明戏出现,争奇斗异。尤其是善于接受新事物的上海更是为了争夺观众、争夺舞台而奇招百出。上海的戏班不仅在本地以新戏竞争,而且把其新奇之戏带到北平,向北平人争夺戏曲舞台。1915年某上海戏班名旦到北平演出《白乳记》,大受北平观众欢迎。“在民国四五年间,上海之妻党同恶报、自奶记、宦海潮、孽海波澜等戏,传到北平,所演虽然为期不久,但也哄动了一时,旧戏大受影响,……”〔5〕。如此严峻的挑战促成了梅兰芳与齐如山的合作。“兰芳只能演旧戏,上座未免相形见绌,他着了急,才与我商量编排新戏”〔5〕。

传统剧目的表演已经不能唤起观众的新鲜感,于是,编新戏便成为梅兰芳迎接挑战、参与竞争的第一步。齐如山为梅兰芳编的第一出戏《牢狱鸳鸯》,一上演便获得巨大成功。从此,梅兰芳更信任齐如山编的戏,而齐如山则更相信自己的尝试,此后乐此不疲,为梅兰芳编写了几十出戏,每一出戏都引起了巨大的轰动,受到广泛的欢迎。

在1949年以后的30多年时间里,由于政治原因,中国大陆的戏曲研究界极少谈及“齐如山”的名字,梅兰芳的一些文章里偶尔涉及,但只是淡淡地一笔带过:“二十年间余所表演之身段姿式受先生匡正处亦复不少。”〔6〕而齐如山本人则在其著述中多次强调他在梅兰芳的巨大成功中的关键性作用。当然,读读1949年以前第三者对齐如山在梅兰芳的成功中的重要作用的评价(见齐著的“序文”),我们相信齐如山并没有邀功掠美

之嫌。

在梅兰芳把京剧艺术带出国门、走向世界的时候，他带去的剧目正是齐如山所编之剧。可以说，齐如山别出心裁的舞台表演设计（包括他的导演艺术与梅兰芳精湛的表演艺术的完美结合）是西方观众对中国戏曲心悦诚服的关键性因素。他们的合作是作为一个整体产生其世界影响的。可以断言，如果梅兰芳带去的是唱工戏，那么，中国戏曲将不能在20世纪的西方世界获得它的幸运。

梅齐合璧何以能成功？何以能产生如此巨大的世界影响？这是值得戏曲研究界深入研究的。

## 二 齐如山的戏剧观念

一种艺术创造的成功往往是多种因素的综合结果，“梅齐合璧”的成功起码应归因于梅与齐两大因素。在20世纪的戏曲舞台上，梅兰芳的表演艺术之全面、精湛和善于综合、创新，可以说是出类拔萃的，这在20世纪的戏曲研究界，尤其是在20世纪下半叶更是得到了空前的肯定。当然，由于梅兰芳是作为一名演员去从事艺术创造的，因而他的成功也就是表演艺术方面的成功。至于他所演之剧目在精神思考与审美表现方面的价值，则主要应取决于他所演之剧本以及导演之思想、意图。这方面，齐如山的编导艺术起了决定性的作用。而这方面的研究，对于目前中国大陆的戏曲研究界来说却是一个亟待深入的学术领域。已有研究者注意到齐如山的导演艺术。而齐如山的编剧艺术则还是一个学术研究上的盲点。至于他的编导思想及艺术对中国戏曲的命运与前途的影响，则更是无人问津了。

深入剖析齐如山的编剧思想，是我们正确理解“梅齐合璧”的实质之关键，也是我们正确理解梅兰芳戏剧艺术的实质之关键，更是我们正确理解梅兰芳的表演艺术（实质上是“梅齐合璧”）之所以能产生世界影响的起点。

中国戏曲是在百戏的摇篮中成长的，在成长的过程中，它承受了百戏的技艺因素，后人以“唱、念、做、打”四字指称其技艺因素之众多。尽管在戏曲形成的过程中，以唱为主的讲唱文学起了决定性的作用，但是，中国戏曲舞台表演的技艺表演依然向多维方向发展。中国戏曲的舞台表演一直伴随着技艺表演。

但是，技艺表演究竟在戏曲中占多大比例，究竟是剧场的调味剂，还是戏曲欣赏的主体？这在中国戏曲发展的不同历史时期却是不一样的。对于元、明和清代前期的戏曲舞台表演，我们所知甚少。但是，从今天所能看到的剧本情况来看，其技艺表演只能是起调味剂的作用，或者只是将舞台语言的基本语汇舞蹈化。

戏曲是在一定时间内完成的，在这段一定时间之内完成的戏曲表演，其技艺因素与故事因素处于一种相互消长的关系之中，当技艺表演成为主体的时候，故事因素必然淡化；当故事搬演成为主体的时候，技艺表演就仅仅是达意即可。明代王世贞有著名的“论曲三昧”：

凡曲：北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则辞

情少而声情多。北力在弦,南力在板。北宜和歌,南宜独奏。北气易粗,南气易弱。此吾论曲三昧语。〔7〕

论者一般注意到其“三昧”对于南北曲不同的演唱方式的区别,但是,王世贞对“辞情”与“声情”的关系的看法值得重视。

中国戏曲采用韵散相间的体制,在韵文部分,意义的传达在两个层面发生:一是声情,一是辞情。这两者的关系并非各自独立,而是错综复杂。从声情方面看,中国戏曲采用宫调的音乐结构,每一宫调都有特定的感情色彩(即声情),如元代燕南芝庵说:

大凡声音,各应于律吕,分于六宫十一调,共计十七宫调:

仙吕调唱,清新绵邈。 南吕宫唱,感叹伤悲。 中吕宫唱,高下闪赚。 黄钟宫唱,富贵缠绵。 正宫唱,惆怅雄壮。 道宫唱,飘逸清幽。 大石唱,风流酝藉。 小石唱,旖旎妖媚。 高平唱,条物淅淅。 般涉唱,拾掇坑堑。 歇指唱,急并虚歇。 商角唱,悲伤宛转。 双调唱,健捷激袅。 商调唱,凄怆怨慕。 角调唱,呜咽悠扬。 宫调唱,典雅沉重。 越调唱,陶写冷笑。〔8〕

宫调与填词结合之后就出现声情与辞情的关系问题。王世贞指出北曲与南曲在宫调与填词方面的差异是,北曲字多,南曲字少,“字多”、“字少”是相对于曲的长度而言的。“字多”的话,其情感传达主要依靠文词;“字少”的话,相比之下,音乐就显示出它的长度来,因而在情感传达方面,音乐的情感表现力就显得格外突出。

如果把戏曲中的“歌”与“舞”、音乐与动作归属戏曲的符号意义阙<sup>①</sup>,那么,王世贞对于声情与辞情的关系的论述便可以移用到对动作程式的意义与故事意义的关系之描述上。戏曲的每一个动作程式都有其特定的含义、特定的感情色彩,但是,程式的长度与故事内容的传达却是一对矛盾。如果把动作程式作为传达情感的主要空间,那么,台词将被相应压缩其表现的空间。而中国戏曲的动作程式是高度技艺化的,于是,戏曲表演将走向技艺化。——就如“字少而调缓”、“辞情少而声情多”的情形一样。相反,如果台词密集,那么程式动作就只能点到即止。

从元杂剧的艺术体制看,其四折一楔子的精悍体例正是为了在一次性的表演中完成其故事的。以元杂剧所关注的社会人生内涵,以其价值关注,它不会有充裕的时间对技艺作尽情的表演。

嘉道时期,昆曲开始衰落,花部以其独特的音乐形式迅速夺走了戏曲的观众。然而,花部的表演艺术家缺乏剧本创作的能力,有水平的文人尚未加入到花部的剧本创作中,故花部所演之剧目基本沿用或改自传统剧目。齐如山说:“一是在清末民初,十几年的时间北平没有编新戏的风气。在光绪年间,承平日久,有几位文人,编过几出戏,如金生色、庚娘、梅玉配、整本施公案、儿女英雄传等戏,都是这个时期编排的。光绪

① 笔者有《论中国戏曲的双重意义阙》一文,把戏曲美学形态分为两大层面:符号意义阙与故事意义阙。该文将于近期发表。

二十六年，闹拳匪以后，时局总不稳定，便没有人有这种闲情逸致了。民国之后，人心稍定，但戏界中人，老成凋谢，戏班已少，且多守旧，不肯排新戏，所新排者，也都是旧有不恒演之剧本。鑫培在晚年已绝不排新戏，如刘鸿升等所排之苏武牧羊、打斗瑶等等，杨小楼、王瑶卿等在第一舞台所排者，如雁门关、天香庆节、四面观音等等，都是旧本子，其余的戏班，排新戏者更少，此外，梆子班崔松林等排过一二出，如惠兴女士等戏，乃新学者所编，既非话剧，又非文明新戏，不受欢迎，于是未能再排。”<sup>[5]</sup>“这也有他的原因，因为皮簧戏发达的最晚，且最初是地方小戏，可以说原来就没有自己独立的剧本，大致十之七八是由梆子腔改来，十之二三是由传奇改来，在北平到了同治光绪以后，才有与戏界相熟之文人，编了些种，然亦不多，大约不过几十种，且多数后来亦无人再演，……这些编剧人，大多数我都认识或见过，这些人之中，固然也有文人，但多是游戏玩票的性质，没有一个人想真正用心研究的。因为这些情形，所以社会中，几乎是没有传流着的好皮簧剧本。”<sup>[9]</sup>

这种长期搬演传统剧目的现象，意味着花部舞台表演对故事意义阙的缺乏兴趣。在这种情况下，花部的艺术家更关注技艺本身。随着戏曲艺术的发展，唱、念、做、打的分工越来越细，越来越向技艺表演的精而专的方向发展。当技艺表演成为主体的时候，中国戏曲也就走上了技艺化的道路。

花部兴起之初，主要以唱工著称，其身段等表演主要借鉴自昆腔。在京剧由重唱工转向歌舞并重的过程中，齐如山起了关键性的作用。齐如山对于戏曲演剧形态特点的基本认识是“无声不歌，无动不舞”。戏剧研究界对此赞不绝口，而他本人对此也甚为自得。这句话简练而又中肯地概括了花部兴起以来中国戏曲演剧形态的“歌舞化”的特点与程度。

但是，我们必须强调，齐如山这句话是针对花部兴起以来戏曲的演剧形态特点而言的。我们不能把这句话泛化，以为中国戏曲的审美表现也是以歌舞为核心。

齐如山是在技艺的层面上理解戏曲的。至于戏曲的形而上层面（价值关怀、美学关注等），这既非齐如山的兴趣所在，也不是他所擅长之领域。当梅兰芳决定排演应节戏与王瑶卿的戏班竞争的时候，齐如山说：

我对他们说，今年的应节戏，要照你们大家的意思，是非失败不可，为什么呢？因为瑶卿他们的戏辉煌，你们也想辉煌，他们的戏热闹，你们也想热闹，你们没有想，你们这种环境情形，怎能比他们呢？讲到戏园子，人家是新盖的新式舞台，又有转台，又有布景。<sup>[2]</sup>

你们的吉祥园，不但是旧式，当初盖的就不够理想，现在是又破又臭，座位比第一舞台坏的更多。讲到行头，人家花了八千两银子，在上海新制的衣箱，不但衣服样子全，切末也多，那一件衣服，都是耀眼真光。你们的行头，虽然不至于把挑袍唱粉喽，但也是污旧不堪……你们的行头除了各脚私制行头外，公中的行头，没有一件新的，怎能跟人家比呢？讲到脚色，人家有杨小楼、陈德林、王瑶卿、朱幼芬、王惠芳、王凤卿、龚云甫、王又宸、姚佩兰、钱金福、王长林、萧长华、赵仙舫、张文斌等，你们这个班，都是怎样的脚色，你们自己知道，当然不及人家多。

……我们将创一种古装，乃从前及现在戏班所没有的。他们倚仗切末多，我们专靠身段，以歌舞见长。<sup>[10]</sup>

从这里可以看出,当时的竞争主要在三方面:戏园(设备的先进程度)、行头的名贵程度、脚色(名角)。最后,齐如山出奇制胜,因为他在其他人不注意的“形容词句之舞”上使出浑身解数。

对于王瑶卿的挑战,齐如山采用的是以技制技的方法,只不过他的技(舞蹈)不同于王瑶卿的技(戏园设备、行头、名脚)而已。他长期思考戏曲艺术,基本上是关注技艺的层面,他说:“我研究戏剧这些年,我脑中,大约有二十多种戏路,什么叫作戏路呢?戏界老前辈们分的很清,近来对此已不及从前之注意,然大约还有二十几种,如唱工戏、靠背戏、短打戏、工架戏、耍笑戏(如汾河湾等为耍笑戏)、玩笑戏(如一两七等为玩笑戏)、悲情戏、衰派戏、作工戏、活泼戏等等,不必尽举。”<sup>[11]</sup>

清末民初皮簧戏的弱处正在于“舞”方面,齐如山清楚地看到这一点:“但形容词句之舞,尤为醒目,故南北曲中极为重视,每一句歌,必有舞随之,传到皮簧,一切别的舞,虽然都还存在,但形容词句之舞,则完全废掉,一点也见不到了。”<sup>[1]</sup>

齐如山的编剧就在这一空白地带大展拳脚:“所以十几年来,我早就想在皮簧中添上形容词句之舞,而且这种神话戏,最宜于以歌舞见长,所以决定要添,……安好之后,一手一式,教与梅君,而他作的却非常之美妙,大受观众欢迎,由此更引起我极大的兴趣。”<sup>[1]</sup>

可以说,致力于京剧的舞蹈化的创造性实践以使京剧达到“无声不歌,无动不舞”的境界,这是齐如山京剧创作实践的一贯方向。

### 三 理论兴趣与建树:组织体制技艺层面

与1949年以后大陆对齐如山的意识形态化的定位方式(避而不谈或流于溢美)相反,1949年以前的戏曲研究者往往能够恰如其分地评估齐如山。多次为齐如山的著作作序的赵尊岳指出:

如山乃振衰起废倡绝学于将坠之际,张音政于疲弊之秋,不月旦伶工,不雌黄剧本,而独研精于其体制组构之微,为士大夫所不经意者,独笔之于书,老伶工所勿能尽者,署之于卷牘,此其微尚孤怀,发潜表幽,岂流俗庸下之士所可同日而语哉!<sup>[12]</sup>

尽管在写《中国剧之组织》之前齐如山已读过《戏学汇考》,但是,张骊子还是如此评估齐如山:

老友齐如山先生为国中研究国剧极有心得最多创获之一人,……近又有国剧身段谱之著,阐明国剧之身段,均与古舞隐合,援引淹博,演绎明详,发前人所未发。又以身段繁琐,一伸臂一举足之劳,咸含艺术之妙谛。伶工大率口授指画每阙定名,先生更为胪列详陈,于伶工之无能名者,审度姿势,核定专名,不仅初学易于通晓,且可使国剧身段,永有遵循,传绪久远,此其独得之秘,与创始之功。视以前诸作,尤迈进矣!国剧以歌舞两种要素,组合而成,与西国之歌剧 OPERA 初无二致;顾西国歌剧,歌舞两项,皆有谱可稽。吾国于歌,亦有工尺,便于寻声,而舞则向少专书,无从索解。先生于古今中外之舞,颇多涉猎,于国剧身段又时于老伶名宿,征询殆

遍, 探讨尤勤。……先生此作, 凡国剧一切动作之艺术, 包罗万象, 纤细靡遗, 纲举目张, 厘然有当。[13]

这些评论都指出, 齐如山的全部理论兴趣与理论建树都集中在京剧的组织体制技艺层面。

齐如山在非常艰难的情况下开始他的京剧研究, 他付出如此之多的精力与艰辛, 究竟是为了解决什么性质和范围的艺术难题呢? 1928年撰写《中国剧之组织》, 目的是为了向美国观众介绍中国剧的组织、体制、技艺特点。这部书代表了齐如山一生的京剧研究(除前期的《说戏》和《观剧建言》两篇外)的基本性质、特点和范围。此书之后虽然齐如山写了数十部京剧研究专著, 但是, 都是对“中国剧之组织”的研究构架的修正、补充与扩展。直到他去世前最后一部专著《国剧艺术汇考》, 都可以看成53年前的《中国剧之组织》的承袭与优化的结晶。

齐如山一生的戏曲研究可以以1915年为界分为两个时期, 前期主要运用西方戏剧观念评说中国戏曲, 以西方戏剧为准则否定中国戏曲。这时期的成果以出版于1913年(民国二年)的《说戏》(约两万字)和出版于1915年的《观剧建言》(约三万字)为代表。大约在《观剧建言》出版的同年或不久之后, 齐如山始如与梅兰芳合作, 从此投身到戏曲编导的创作实践之中。与梅兰芳的合作使他一反从前的激进态度, 反过来以持久的热情对京剧理论进行建设性的研究。这段时间他虽然没有写出理论性著作, 但这是齐如山改变对皮簧戏的看法的开始, 这种合作为他后来的理论研究奠定了实践基础。1929年, 为了配合梅兰芳的访美演出, 齐如山写了《中国剧之组织》一书, 从此之后, 直到1961年出版《国剧艺术汇考》, 齐如山为京剧理论的梳理与建构耕耘了50多年, 前后撰写的专著(包括未出版的)近40部。

前期的《说戏》、《观剧建言》可以视为写实主义狂潮中的产物。

齐如山之所以选择“舞蹈化”的路子, 他的选择之所以获得成功, 这与他投身于京剧研究与创作的历史时刻很有关系。皮簧戏的崛起主要是以它的歌为殿军的。程长庚以其独特的令人震撼、不能忘怀的演唱方式称霸剧坛, 并以此推动了皮簧戏的发展。然而, 随着谭鑫培等一批皮簧戏艺术家的去世, 出类拔萃的戏曲演唱艺术家并未出现。就在此时, 西方戏剧形式涌入, 浮躁的中国剧坛争奇斗异, 大胆尝试的各种“新戏”不时招引观众的视线, 戏曲(皮簧)艺术向何处发展令人心焦。而严酷的商业竞争使得戏曲艺术家无暇深思。齐如山就出现在这一历史时刻。

齐如山并不是一开始就明确“舞蹈化”是皮簧戏之出路。只是他的志趣、经历、修养(他学过武术)和对当时戏曲界现状的细心观察与深入了解, 使他在为梅兰芳所编的第一出戏中便决定了舞蹈化的设计。而演出的成功坚定了齐如山的信念, 也促成了他此后“舞蹈化”的全面展开。如果说, 1930年访美之前梅齐合璧在中国的广受欢迎, 意味着这种歌舞化方式在商业竞争中的胜利, 那么, 1930年的访美演出, 使这种歌舞化成为美国人眼中的中国戏曲之标签。从此, 戏曲(梅齐合璧)作为伟大的东方文明产生它的世界意义。

戏曲舞蹈化在实践上的成功促使齐如山在理论上对其舞蹈化进行论证。写于1928

年的《中国剧之组织》从总体上介绍京剧的技艺体制组织的各个方面:唱白、动作、衣服、盔帽靴鞋、胡须、脸谱、切末物件、音乐,他并未专门进行“舞蹈化”的理论论证。自美回来后,齐如山开始论证工作,1935年出版的《国剧身段谱》是第一次尝试。

在对中国传统舞蹈艺术作了大量研究的基础上,齐如山对当时戏曲舞台上的各种身段姿式进行命名,并把各种身段姿式付诸舞台实践,这是他对于皮簧戏学的重大贡献。

#### 四 “梅齐合璧”的演剧形态及其世界意义

齐如山钟情于“舞”,以“舞”而产生世界意义。这是“梅齐合璧”的本质所在,它把中国戏曲的技艺特点推向技艺化的巅峰。20世纪西方戏剧理论家和艺术家在中国戏曲中获得巨大的理论灵感,其灵感就来自这一技艺化的演剧形态。

1930年梅兰芳访美演出时,美国的观众之欣赏兴趣同样落在京剧的体制组织技艺层面,即京剧的符号意义阙。

美国人首先注意到的是中国京剧比写实剧高明。齐如山说,美国人对中国剧的组织的评价是:“中国剧的一切组织,完全美术化。大致与希腊古剧相近,较写实派的戏剧,实在高的多。场上的布置,剧中人站立的地方,以及一切举止动作,都有一定的组织,不得任意;可是不但不呆板,却是非常自然,而且是美术化的自然。”<sup>[14]</sup>以上是艺术家的观感,那么,一般观众关注什么呢?关注的是宫殿式的舞台、平金绣花的幔帐、华美的行头、水袖、鸽子翻身、舞剑、绶舞、花舞、镰舞、标盘舞、拂舞、羽舞等。”

齐如山做了总结:“以上所写,都是听得多数人谈论的。总之,文字的评论与观客当时的欢迎,虽大致相同,然稍异之点也不少。因为文字富于研究的性质,多含文学美术的观念,所以评论《刺虎》和《汾河湾》的最多;可是观客拍掌最热烈的,却是剑舞和耍大刀,这就是因为只要能好看,容易明了,便可以博到他们的欢迎。”<sup>[14]</sup>

齐如山的“组织法”概念如能译成“表演形态”的话,那么他认为,中国戏曲与西方戏剧的不同不在于歌唱,而在于舞台表演形态:“可以说中国剧与外国剧里的歌唱,没有什么大分别。那么,他们最显著的分别在什么地方呢?一言以蔽之,在各种组织法与各种动作两种而已。”<sup>[14]</sup>

齐如山在摘录美国评论家斯达克·杨对梅兰芳表演的评价之后,又摘录了杨对他的《中国剧之组织》的评价:“齐如山君所著的《中国剧之组织》里面,对中国剧的说明,极清楚确实。看中国剧以前,应该先看这书,对戏中的情形才容易明了;可是看了戏以后,再看这书,才知这书的价值。”<sup>[14]</sup>这里我们可以看到梅齐合璧是作为一个整体发生影响的。

强调齐如山的戏曲研究集中在京剧的体制组织技艺层面(符号意义阙),这样做一方面肯定了齐如山对剧场的关注与深入的研究,另一方面也防止对齐如山的剧场研究作出不符合实际的溢美。

时过境迁,今天我们可以对此作出明晰的判断。当齐梅在戏曲中进行舞蹈化实验的时候,观众耳目一新,但是这种舞蹈化的新鲜感却是难以长期保持的。梅兰芳1930年访美演出和1935年访苏演出,在更为广阔的、对戏曲十分陌生的环境中展开他的舞蹈



化实验,在一个更加形式化的层面上产生它的世界意义。然而,当中国观众对戏曲中的舞蹈化已经不再感到新鲜的时候,在西方文化完成对写实主义的超越,实现艺术转型之后,中国戏曲的舞蹈化的世界效应便一落千丈。

把戏曲崇高化,这是19世纪末开始出现且贯穿整个20世纪的一股巨大的戏曲思潮。这种戏曲崇高化的倾向固然违背中国戏曲的本性,而使戏曲艺术日益远离它的民众基础。但是,戏曲技艺化致使戏曲不得不弱化对人文价值的关注。而在当今这个多媒体时代,不管是技艺化还是崇高化,都无法阻止戏曲滑向文化边缘的趋势。

#### 参考文献:

- [1] 齐如山. 编剧回忆(八) [J]. 台湾: 中国一周, 1960. 12. 26.
- [2] 涛痕·梅兰芳何以能享盛名 [J]. 春柳. 1919 (七).
- [3] 冯叔鸾. 霓虹轩剧谈 [M]. 上海: 中华图书馆, 1914.
- [4] 宗天风. 若梦庐剧谭 [M]. 泰东图书馆, 1915.
- [5] 齐如山. 编剧回忆(五) [J]. 台湾: 中国一周, 1960. 11. 28.
- [6] 齐如山. 国剧身段谱 [M]. 北平国剧学会. 1935.
- [7] 王世贞. 曲藻 [A]. 中国古典戏曲论著集成(四) [C]. 北京: 中国戏剧出版社. 1959.
- [8] 燕南芝庵. 唱论 [A]. 中国古典戏曲论著集成(一) [C]. 北京: 中国戏剧出版社. 1959.
- [9] 齐如山. 编剧回忆(一) [J]. 台湾: 中国一周, 1960. 10. 10.
- [10] 齐如山. 编剧回忆(九) [J]. 台湾: 中国一周, 1961. 1. 2.
- [11] 齐如山. 编剧回忆(六) [J]. 台湾: 中国一周, 1960. 12. 5.
- [12] 赵尊岳. 戏班·序 [A]. 齐如山. 戏班 [C]. 北平国剧学会. 1935.
- [13] 张繹子. 中国剧之组织·序 [A]. 齐如山. 中国剧之组织 [C]. 北华印刷所. 1928.
- [14] 齐如山. 梅兰芳游美记 [M]. 北京: 商务印书馆, 1933.

## “Mei-Qi combination” and the artistry-oriented tendency of Chinese opera

CHEN WeiZhao

(Liberal Arts College, Shantou University, Shantou, Guangdong, 515063)

**Abstract** Qi Rushan devoted his life to the practice and research in dance movement for Chinese opera performance and scored great success while in cooperation with MEI Lanfang, and this “MEI-QI combination” exercised great influences upon Western art during the thirties of the twentieth century. This combination, with artistry-oriented tendency as its important esthetic feature, strengthened the popularization of opera at the expense of a weakened attention to humanitarian spiritual value. At a time when the Chinese audience displayed no interest any longer in the dancing in Chinese opera, and when Western culture completed changes in exceed of realism and implemented an art restructure, the worldwide effect of dance movement for Chinese opera performance suffered a sharp decline.

**Key words** Qi Rushan; MEI Lanfang; artistry-oriented tendency; Chinese opera

(责任编辑: 翁奕波)