

齐如山京剧表演技法简论

梁 燕

摘要:齐如山是继李渔之后把“场上之道”作为研究对象的近代学者。本文简要梳理了我国古代戏曲表演技法的研究状况,着重探讨了齐如山于上个世纪二三十年代完成的三部京剧表演技法专著(《上下场》、《国剧身段谱》、《梅兰芳艺术一斑》)的理论贡献。文章认为,近代京剧表演的技术技法经过齐如山在梨园界的访谈、整理与印证,从艺人的口传心授阶段走向了文本化、规范化的境地,对齐著在近代戏曲研究中的开创性意义给予了充分的肯定。

关键词: 齐如山 京剧表演 技法

齐如山先生是中国近现代戏曲史上一位卓有成就的理论家、剧作家、导演和活动家。他的杰出贡献不仅仅体现在为梅兰芳创作并导演了一大批富有代表性的京剧剧目,也不仅仅体现在成功策划并运作了梅兰芳为代表的京剧艺术走向世界所产生的深远影响,而是以毕生精力从事着中国戏剧理论的基础建设,特别是以京剧为主的舞台艺术理论的构建。可以说,他是继李渔之后把“场上之道”作为研究对象的学者。

在齐如山剧学著作中,有关戏曲表演技法的研究,是其中的一个重要内容。这主要集中于《上下场》、《国剧身段谱》、《梅兰芳艺术一斑》等专论中。

中国古代戏曲的表演性早于文学性,而在戏曲表演中,对歌唱技法的研究又先于舞台动作技法的研究。元代的燕南芝庵著有《唱论》一文,篇幅不长,大部分内容是有关戏曲演唱的声乐技巧,如:

歌之格调:抑阳顿错,顶叠垛换,萦纡牵结,敷施呜咽,推题九转,捶欠遏透。

歌之节奏:停声,待拍,偷吹,拽棒,字真,句笃,依腔,贴调。

凡歌一声,声有四节:起末,过度,损簪,撇落。

凡歌一句,声韵有一声平,一声背,一声圆,声要圆熟,腔要彻满。^{[1](P.159)}

明代魏良辅的《曲律》主要谈的是昆山腔的唱法:

梁 燕:中国戏曲学院戏文系教授。

曲有三绝:字清为一绝;腔纯为二绝;板正为三绝。

曲有两不杂:南曲不可杂北腔;北曲不可杂南字。

曲有五不可:不可高;不可低;不可重;不可轻;不可自作主张。

曲有两不辨:不知音者不可与之辨;不好者不可与之辩。^{[2](P.7)}

清代的徐大椿在《乐府传声》中论述了演唱口法和字音唱法的种种技艺:“每唱一字,则必有出声、转声、收声,及承上接下诸法是也。”^{[3](P.152)}他又从字的四声出发,分别专章讨论了“平声唱法”、“上声唱法”、“去声唱法”、“入声派三声唱法”等等。

而关于舞台动作技法的研究则少之又少。明代潘之恒的《与杨超超评剧五则》一文谈到舞台表演时,提到了舞台动作的内容。他在这篇文章中分别从“度、思、步、呼、叹”五个方面进行分析,其中的“步”就是指形体动作,他认为“步”直接关系到整个演出的成败。

步之有关剧也尚矣。邯郸之学步,不尽其长,而反失之,孙寿之妖艳也,亦以折腰步称。而中名旦,其举步轻扬,宜于男而慊于女,以缠束为矜持,神斯窘也,若仙度之利趾而便捷也,其进若翔鸿,其转若翻燕,其止若立鹤,无不和规矩应节奏。其艳场尤称独擅,令巧者见之,无所施其技矣!^{[4](P.169)}

潘之恒在盛赞演员的精湛技艺的同时,也说明了舞台动作应合乎音乐节奏并富于美感的原则。

清代黄旛绰的《梨园原》是一部戏曲表演的专著,内容都是舞台演出艺术的经验总结,有“艺病十种”、“曲白六要”、“身段八要”、“宝山集六则”等篇章。

其中,“身段八要”着重提出舞台形体动作的规范要领:

辨八形——身段中有八形,须细心分清。

责者:威容,正视,声沉,步重;

富者:欢容,笑眼,弹指,声缓;

贫者:病容,直眼,抱肩,鼻涕;

贱者:冶容,邪视,耸肩,行快;

痴者:呆容,吊眼,口张,摇头;

疯者:怒容,定眼,啼笑,乱行;

病者:倦容,泪眼,口喘,身颤;

醉者:困容,摸眼,身软,脚硬。

分四状——四状为喜、怒、哀、惊。

喜者:摇头为要,俊眼,笑容,声欢;

怒者:怒目为要,皱鼻,挺胸,声恨;

哀者:泪眼为要,顿足,呆容,声悲;

惊者:开口为要,颜赤,身战,声竭。

(但看儿童有事物触心,则面发其状,口发真声;喜、怒、哀、惊现于面,欢、恨、悲、竭发于声。)

眼先引——凡作各种状态,必须用眼先引。故昔人有曰:“眼灵睛用力,面状心中生。”

头微晃——头须微晃,方显活泼;然只能微晃,不可大晃及乱晃也。

步宜稳——台步不可大,尽人皆知矣,然而亦不可过小。总之,须求其适中,以稳为要;虽于极快、极忙时,亦要清楚。

手为势——凡形容各种情状,全赖以手指示。

镜中影——学者宜对大镜演习,自观其得失,自然日有进益也。

无虚日——言其日日用功,不可间断;间断一日,则三日不能复原。

学者切记之。^{[5](P.20)}

这部分所提到的形体动作和表情的表演技法,浅显易懂,宜于掌握,对于塑造人物有着至关重要的意义。从潘之恒到黄旛绰,尽管他们已经注意到对舞台表演技法的总结,但毕竟零散,篇什十分有限。

齐如山在谈到他对“场上之道”的研究时颇有感触:

我一开首研究国剧,就遇到了这种难处,国

剧是旧文化旧艺术,研究旧艺术,就得在旧书籍里头找,可是入手一找,就碰了壁了,找到的书,倒也有些种,但都是谈上边所说的几种情形(指中国古代的戏曲研究,多从历史的角度、文学的角度、曲学的角度而谈),对于台上戏剧之组织,绝对没有人谈及。没法子,此路不通,只好另找办法,才想到问戏界人员,一定可以知道一些道理。没有想到,一问他们,更是令人失望,简直就是都说不上来,大致是知其然,不知其所以然。使我意兴顿消,很停顿了些日,未去再问。但又一想,除了戏界人,还是无人可问,只好还是问他们。好在我认识的戏界人多,逢人便问,每到戏馆子后台,见好角就问,后来又知道,光问好脚还不够,于是连跑龙套,甚至管行头、管水锅等人,也都要问,后来又到各脚家中问了一年有余,才感觉是越老的角,知道的越多,他虽不能详知,更不能具体的告知,但谈的多了,往往就找出些道理来。问了回来,就把它写在本子上,前后问了二三十年,写了有五六十本,后来才由这里头找材料,把他们所说的话,都归了类,再由这里头,找理论找原理之所在,找到原理之后,还不敢自信,再去请问各位老名角,他们都同意之后,才算规定。全部大体上归纳的都有了眉目,才入手编纂,想着把它写成一部有系统的纪录,写了有二十几种,统名曰《齐如山剧学丛书》。^{[6](P.3330-3331)}

的确,齐如山对“场上之道”的搜求与整理可谓殚精竭虑,功莫大焉。1935年,他前后出版了《上下场》、《国剧身段谱》、《梅兰芳艺术一班》等,专门总结京剧舞台动作技法。

在《上下场》中,他从“剧中人的身份”、“剧中人的行为”、“场子的地位”三方面,对京剧上下场的情形进行分类整理。

所谓“剧中人的身份”是指不同身份的人物上场下场均有不同的规定。“比方皇帝上场,总是引子、坐场诗,万不许数干板,亦不许小锣扎上等等。”“又比方元帅上场大致总是点绛唇或大引子,万不许数干板,亦万不许乍乍采上。”^{[7](P.296)}

所谓“剧中人的行为”是指剧中人物在场上的具体动作。“比方上场之时,在半路上行走的时候,则可以唱倒板,可以长锤,万不许念引子,亦万不许坐门椅。”“再比方偷儿行窃,一定是小锣或扎上,万不许念引子,更不许用长锤。”^{[7](P.296)}

所谓“场子的地位”是指这一场与前一场和后一

场的关系。“如前一场用的引子、话白,则此场亦不应用引子、话白,以免重复。”“如前一场为窝下,则此场便不应窝下。”^{[7](P.297)}他以《长坂坡》一剧为例,分析了十六场中不同的上下场的情形,称道其富于变化、没有雷同的安排手法。

他还从“演员之发声”、“演员上场(下场)之形式”、“音乐之分析”三方面作详细的分类介绍。

关于“演员之发声”,他归纳了“引子上”、“点绛唇上”、“念诗上”、“念对联上”、“唱上”、“倒板上”、“咳嗽上”、“内白上”共九种上场法和“唱下”、“念下”、“数板下”三种下场法。以“咳嗽上”为例作一说明:

咳嗽上者,未出台帘之前,先咳嗽一声之谓也。咳嗽之声音不同,比方庄重之人,咳嗽之声,大致为“恩恨”。花旦咳嗽,则为“啊哈”(啊哈念平声)。武脚如走边之前,亦为“啊哈”,但两字声音都很长,有时亦念为“啊黑”(赫卑切)。小花脸则为“啊哈”(啊去声,哈上声)。总之,各角皆有不同,但其性质则皆为咳嗽。此种场子,亦系由他处走来,未见其人,先闻其声的意思。^{[7](P.305-306)}

关于“演员上场(下场)之形式”,他整理了“站门上”、“起霸上”、“斜门上”、“一字上”、“趟马上”、“走边上”、“斜一字上”、“双斜一字上”、“一字站门上”、“四角站门上”、“抬轿上”、“二龙出水上”、“门墩子上”、“四把门椅上”、“五把门椅上”、“斜门椅上”、“正门椅上”、“出洞上”、“三斜门椅上”、“跳上”、“溜上”、“会阵上”、“领上”、“扯四门上”、“走圆场上”、“摆队上”等二十六种上场法。同样,他也整理了下场法达三十六种之多,诸如:“被唤下”、“窝下”、“分下”、“斜门下”、“倒脱靴下”、“蛇脱皮下”、“一字下”、“挽手而行下”、“摆队相迎下”、“膝行下”、“跑下”、“蹦子下”、“蹉步下”、“跺步下”、“斜一字下”、“趟马下”、“追下”、“拉下”、“顶下”、“羞下”、“拉马下”、“被烧下”、“逃下”、“托下”、“自刎下”、“碰死下”、“被杀下”、“跳水下”、“溜下”、“蹭下”、“进阵下”、“翻下”、“请安相送下”、“领下”、“一字退下”、“双斜门下”等等。

关于“音乐之分析”,他归纳了多种不同的京剧曲牌在上场下场时的具体运用。上场音乐有:“打朝上”、“发点上”、“小锣帽儿头上”、“小锣打上”、“小锣快抽头上”、“小锣慢抽头上”、“小锣水底鱼上”、“小锣长丝头上”、“小锣琉璃上”、“小锣六么令上”、“小锣急三枪上”、“小锣乍乍采上”、“小锣原板夺头上”、“小锣慢板夺头上”、“扎上”、“大锣四击头上”、“大锣

原场上”、“大锣打上”、“大锣回操上”、“大锣四边静上”、“大锣慢长锤上”、“大锣快长锤上”、“大锣水底鱼上”、“大锣反长锤上”、“大锣抽头上”、“大锣阴锣上”、“大锣纽丝上”、“大锣急急风上”、“大锣乱锤上”、“大锣倒板上”、“大锣长尖上”、“大锣冲头上”、“大锣撕边上”、“小过门上”、“十三捧锣上”、“嘎吧上”、“巴大仓上”、“冷场上”、“大锣金钱花上”、“风入松上”、“吹打上”、“南锣上”、“平板夺头上”、“小锣风入松合头上”、“起鼓上”、“打更上”、“九锤半上”、“出队子上”共四十八种。

下场音乐有:“急急风下”、“扫头下”、“风入松下”、“急三枪下”、“朱奴儿下”、“小朱奴儿下”、“泣颜回下”、“大泣颜回下”、“北泣颜回下”、“五马江儿水下”、“朝元令下”、“二犯江儿水下”、“一江风下”、“清江引下”、“神仗儿下”、“六么令下”、“吹打下”、“打下”、“尾声下”共十九种。

齐如山在《上下场》里罗列了多种京剧舞台上下场的动作技法,还归纳了舞台调度、京剧音乐在上下场时的多种技法。这些京剧舞台技术方面的提示,是经过齐如山多年在梨园界访谈、印证而来,它从艺人的口传心授阶段走向了文本化、规范化,使京剧舞台表演从此有章可循、有据可依。上下场的种种技术格式,是中国民族戏剧独特的表演体系中的重要部分。长期以来,艺人们在舞台上代代相传,形成了丰富的表演手段,但缺乏系统的归纳和整理,古代和近代的文人学者较少有人对此进行深入、细致的研究。齐如山在二十世纪三十年代完成了这部颇有开创意义的《上下场》,它标志着近代的剧学研究已将舞台技术纳入学者研究的视野。

如果说《上下场》属于京剧舞台动作技法的范畴,那么它还仅仅局限于上场与下场的种种动作要领。《国剧身段谱》则是集中体现京剧舞台演员形体动作的谱式性的专著,它以“现在戏剧的身段,固然是由古代之舞嬗变而来”的观点为基础,考证了唐宋舞蹈与京剧舞台动作之间的渊源关系,进而详细诠释了当代京剧舞台汇聚的种种动作要领。该书的精华部分主要体现在对袖、手、足、腿、胳膊、腰六个方面舞蹈的整理、阐释,同时,它还论及了有关胡须、翎子两个方面的舞蹈。

关于袖舞,齐如山认为“自古以来,无论哪一种舞,总离不开袖子,是袖子为舞中最要紧的一件东西,现在戏中对袖子也极为注重……无论生旦净丑,用它的地方都非常之多,处处都极讲求,所以姿式也比别的种类较多”。^{[8](P.387-388)}因此,他总结了七十二

种有关袖的舞蹈,他按照“命名”、“释义”、“姿式”进行文字阐释,尤其是每一种舞蹈,他都按照生旦净丑不同的行当进行详细讲述。以下以“抖袖”为例作为说明:

命名:戏中原来就名曰抖袖,即抖擞之意,今仍之。

释义:系整理衣服,掸去尘土的意思。戏中因抖袖之处甚多,各角出场立定,于各种身段,如整冠、捋须、摸髯等等之后,必须抖袖。于掸尘的意思之外,兼叫锣鼓。司音乐者,一见脚色抖袖,便知将要前行,即起锣鼓随之。戏之间间,亦随时都有抖袖,亦系叫锣鼓或交代节奏的性质。

姿式:将袖子靠大腿前一展,随即往旁一甩,左袖或右袖均可,惟不得同时并抖。若两袖同时抖之,便曰双抖袖,此大有分别。

净:将袖子直往旁边甩去头部不动,眼往前看,身体微有摇动之意,姿式要阔大。

须生:袖子亦往旁甩,但须往后斜一点;头部微有点头之意,眼神往前看,身体稍动,而不要十分显。

小生:袖子亦往旁甩,但须靠前斜一点,头部眼神须注意到袖子上,腰往前弯,足尖稍抬。

丑:袖子亦旁甩,眼神斜往前看,腰往前弯,惟丑除持扇子或物件之外,总是双抖袖的时候较多。

旦:袖子亦往旁甩,但须稍往后斜,头部颇低,眼神要看袖子,身体稍微斜着往后一闪,腰须活动。

武脚:无论生净,袖子都直往旁甩去,且须用力,头部不动,眼神往前看,身体要稳。^{[8](P.391-393)}

关于手的舞姿,齐如山重点放在了指法的讲解,他竟然总结了五十四种之多。其中向外的指法有二十六种,向内的指法有十四种,持物的指法有十种,指物的指法有四种。对于这些动作,他一再强调:“凡指示的时候,无论哪一种,腿足都要随着动作,眼神亦须随手旋转,与锣鼓尤须呼应,要处处有板,倘一时脱板,则身段便不能美观。”^{[8](P.450)}其实,这种节奏化、韵律化、美观化的要求,也是所有戏曲舞台动作一以贯之的基本原则。

关于足的舞式,也就是步法,齐如山收录了五十三种,包括“正步”、“跑步”、“蹉步”、“赶步”、“老人步”、“矮子步”、“瘸步”、“膝行步”、“魂子步”等等。

每一项,他都用通俗易懂的文字进行表述,比如,“正步”中小生行当的动作被诠释如下:

姿式亦须方正,而较柔软。落足时,前后左右之距离,皆比老生稍近。穿蟒,与老生大致相同。迈步时,足要扬起,使观客于前面见靴底,此表示少年腾达,举趾稍高也。穿帔时,亦与老生相同,惟身体较直,表示少年清挺也。穿褶子时,则与老生完全两样,如迈右足时,则先将右足贴于左足之后,须使观客在脚色身后,看见靴底,然后再向前迈,迈左足时亦然。落足时,两足距离,比老生稍近,此表示书生潇洒及顾影弄姿之意也。穿靠时,则足须往前伸,亦须使观客在前边看见靴底,此表示青年身体灵活也。穿箭衣、带剑,则抬右足时,须先将右足在左腿后探于左腿之外,使观客在旁边看见靴底,此表示少年英武举止矫捷也。然后往前迈,迈时须落的稍靠外,两足横着,距离稍远,身体微斜,两手接剑,方为美观。^{[8](P.480-481)}

这样的技法提示,不仅有具体动作规定,还指出了演员在不同的装扮时,动作的种种差别,特别点出了人物塑造、观众感受和剧场效果是一切动作的最终目标。

关于腿和胳膊的姿态,齐如山又列举了二十种(其中腿的动作十二种,胳膊的动作八种),包括了“蹲腿”、“弯腿”、“跨腿”、“十字腿”、“抱胳膊”、“垂胳膊”、“拉山膀”、“云手”等,都是为大家所熟知的一些舞台程式动作。在齐如山的著作中尽管没有出现“程式”一词,但它所谈的“规矩”即是指程式。他所描述的动作要领,都属于京剧舞台的程式系统。

关于胡须和翎子的舞蹈,齐如山也归纳出五十种(其中须舞三十九种,翎舞十一种)。他又特别指出,须舞仅限于男性脚色,旦脚一般不用,偶尔用之,则以花脸的须舞为准。至于翎舞,男女脚色皆用,只是有着些微的差别:“花脸持翎,手指的较高,生、小生则稍低,且脚则不过与肩膀齐便妥,或有时矮于肩膀。”^{[8](P.556)}他还专门介绍了演员手持翎子的动作要领:“须中指、食指空如凤眼,将翎夹于眼中。手转翎亦转,方不至于伤翎。”^{[8](P.556)}在所有的行当中,“小生一行用翎子的时候,较他脚多的多。”^{[8](P.556)}以上的这些“规矩”,首次以文字的形式提出来,应该说是极具实践的参考价值的。

梨园界资深的名家叶春善对此深为叹赏:“戏艺本有规条,老辈奉为典范,惜年湮代久,渐至失传,故近日同业中人,鲜能全知细目者,非一大缺点乎?今

兹幸蒙如山先生苦心整理,集成付印,俾吾同人获识老成规矩,有所遵循,诚戏剧前途之南针也。我同人受益,良非浅鲜矣。”^{[8](P.349)}萧长华也在此书的序言中表达了对作者的谢忱:“戏剧规条繁多,向来口授,惜系统紊乱,年久失传之处,在所难免,实为一大缺憾。今承齐君苦心搜罗,集成付印,一目了然,裨我同志,良非鲜浅。”^{[8](P.350)}梅兰芳对此书更是给予了高度的评价:

高阳齐如山先生,研求剧学已三十余年,梨园中老辈暨至后生无不熟稔,识力既高,又能虚心,逢人必问,故一切规矩知之极深,若纹之在掌。昔年与余谈曰,中国剧之精华,全在乎表情、身段及各种动作之姿式。歌舞合一,矩穰森严,此一点实超乎世界任何戏剧组织法之上。余深服其言。二十年间,余所表演之身段姿式,受先生匡正处亦复不少。近又将各种身段之原则,一一写出,实为从来谈剧著述中之创举,我侪同业旧辈咸视为极重要之发明,深信国剧不至失传,将惟此是赖。^{[8](P.358)}

《国剧身段谱》以准确、通俗的语言,讲述京剧舞台动作技法,不仅对梨园界口口相传的“规矩”作了首次文字的记录和富有条理的归纳,也为以后业内的学艺者提供了一个明确的范本,其意义是具有开拓性的。

《梅兰芳艺术一斑》是齐如山于1935年为梅兰芳访问苏联准备的一本介绍性著作。该书与其说是介绍梅兰芳的艺术,毋宁说是介绍中国戏剧的表演艺术。书中关于戏曲发声、动作的内容已在之前的著作中一再为作者一所道及,但值得一提的是,它首次以图片的形式、以梅兰芳的影像进行介绍,效果更加直观,更加明晰。书中有两组图片,一是“梅兰芳之身段”,在讲解中配以十二幅图片,有“坐式”、“立式”、“卧式”、“望式”、“指式”、“思式”、“羞式”、“托物式”、“提物式”、“搬物式”、“抱物式”、“捧物式”等。二是梅兰芳“手之姿式”,在介绍中配以五十三幅图片,并为之重新命名,诸如“含苞”、“避风”、“握蒂”、“郧霜”、“映日”、“吐蕊”、“伸萼”、“醉红”、“泛波”、“雨润”、“怒发”、“舒瓣”、“浮香”、“承露”、“蝶恋”、“掬云”等等。每一幅图下均有简要的释义,如“耐寒”一图下注有:

虚指式,又名三点子,《别姬》虞姬说“犹是春闺梦里人”时,即用之。^{[9](P.1002)}

比如“避风”一图下注有:

手屈一指式,《虹霓关》东方氏赞美王伯党

时,即用之。^{[9](P.994)}

又如“蝶恋”一图下注有:

自指式,通名时用之,如《汾河湾》柳迎春说:“奴柳迎春……”时,即用之。^{[9](P.999)}

再如“指风”一图下注有:

形容三数式,《采桑》罗敷女唱:“三月里天气正艳阳”时,即用此形容之。^{[9](P.998)}

此外,该书的另一大特点是谈及了京剧旦角的面部表情问题,它以梅兰芳为例,提出了对演员表情的要求,“其于演戏时,不但能将女子喜怒哀乐,种种心情,曲曲传出”,还要能将“该女子之年龄、性质、身份、境遇种种不同之处”,表现得“清清楚楚”。同时,还应“与锣鼓腔调,高下疾徐,皆能丝丝入扣,不爽毫厘”。^{[9](P.962)}最后,它提出了一个总的原则就是:

各种表情,无论喜怒哀乐,即便撒泼打滚,亦须美观,一不美观,便无足取,且不能成为美术化矣。……梅(兰芳)君表情之时,与此等处,尤能特别致力,且是其特长。其所以在中国受欢迎享盛名者,此点乃有极大之助力焉。^{[9](P.963)}

在这里,齐如山又一次提到了“美观”化的问题,如前所述,他认为京剧中的身段来源于古舞,因此,所有的动作均有舞的意味,均应以“美观”为第一要义。同样,舞台上的各种表情,均应富于美感,均不能离开“美观”二字。齐如山评价梅兰芳在艺术上的一大长处,就在于其身段表情上的高深造诣。

此外,齐如山还在该书中总结了表情中的笑法,共为二十七种,分别是:“正笑”、“冷笑”、“气笑”、“强笑”、“狂笑”、“妒笑”、“惊笑”、“呆笑”、“谄笑”、“羞笑”、“苦笑”、“疯笑”、“嗔笑”、“大笑”等。其中以“羞笑”为例作一说明:

即云害羞,又何必笑呢?有时有事虽然含羞,却有可喜之点。此种笑法,大多数旦脚用之。大致无声,惟嫣然一笑而已,然亦颇不容易。如《御碑亭》,孟月华扶小姑娘交拜时,一见柳生,回忆前事,不觉嫣然而笑,便系此种。何以必须羞笑呢?因二人同坐一夜,丈夫疑与有奸,虽然昭雪,再见之亦不得不羞,但人实可笑,又系正人君子,今又为自己亲爱小姑之婿,偶尔触动心事,便不觉喜从中来,无意中嫣然一笑,恐他人看见,急又羞涩,非此不足以表现孟月华之贤惠心理。在表面观之,似甚简单,其实笑到极恰当之处,颇不易易也。^{[9](P.948)}

看得出,每一种笑法,除了有具体的规定,还有人物心理分析,使演者不仅知其然,又能知其所以

然。而且在每一种笑法的说明中,都列举了富有代表性的剧目,为演员和读者提供了带有示范性的文本。

二十世纪三十年代中叶,从《上下场》到《国剧身段谱》,再到《梅兰芳艺术一斑》,这一系列有关舞台动作技法的专论出版,标志着京剧舞台表演艺术的全面成熟。齐如山遍访梨园,孜孜以求,整理舞台技术理论,充分体现了他本人的戏剧观和戏剧研究理念。他着眼于“场上之道”,是出于认识上的自觉,在近代的戏曲研究中可谓独树一帜。他不像王国维那样偏重案头的考据,也不似吴梅那般热心于度曲订曲,而是对舞台技术、梨园口述资料给予了高度的重视和自觉的研究。他以前人的成果为起点,力求攀登一种新的高度,开拓一方更为广阔的领域。作为开启者,筚路蓝缕,其功不可没。

参考文献:

[1] 燕南芝庵.《唱论》.《中国古典论著集成》(一).中国戏剧出版

社.1959.

[2] 魏良辅.《曲律》.《中国古典论著集成》(五).中国戏剧出版社.1959.

[3] 徐大椿.《乐府传声·序》.《中国古典论著集成》(七).中国戏剧出版社,1959.

[4] 潘之恒.《与杨超超评剧五则》.转引自叶长海《中国戏剧学史稿》.上海文艺出版社.1986.

[5] 黄旌绰.《梨园原》.《中国古典论著集成》(九).中国戏剧出版社.1959.

[6] 齐如山.《国剧艺术汇考·前言》.《齐如山全集》第六卷.台湾联经出版事业公司.1997.

[7] 齐如山.《上下场》.《齐如山全集》第一卷.台湾联经出版事业公司.1979.

[8] 齐如山.《国剧身段谱》.《齐如山全集》第一卷.台湾联经出版事业公司.1979.

[9] 齐如山.《梅兰芳艺术一斑》.《齐如山全集》第二卷.台湾联经出版事业公司.1979.

(责任编辑 薛中君)