

发展与承传:齐如山与戏曲现代化

苏永莉

(南京大学 中文系,江苏 南京 210093)

摘 要:本文以齐如山的戏曲观点为考察对象,重点分析他对传统戏曲本质的认识 and 改良的主张。齐如山研究戏曲是因为对西方戏剧的兴趣,经历了一个始于否定而终于肯定戏曲的过程。他认为中国戏曲以“无声不歌,无动不舞”为本质特征,戏曲内容的表现以“合情合理”为原则,并强调在此前提下积极改良戏曲。他对京剧艺术系统而丰富的舞台形式美有敏锐而准确的认识,但忽略了对传统戏曲精神本质的把握,产生理论上的偏颇。

关键词:齐如山;传统戏曲本质;改良戏曲;西方戏剧

中图分类号:J802

文献标识码:A

Innovation and Inheritance: Qi Rushan and the Modernization of Traditional Chinese Opera

SU Yong-li

(Chinese Department of Nanjing University, Nanjing 210093 China)

Abstract: The article is about Qi Rushan's theory, focusing on his study of the substance and renovation of traditional Chinese Xiqu. It is clear that he has experienced from criticizing Chinese Xiqu to praising it with reference to Western drama, which interestingly indicates the change of Chinese intellectuals' attitude to traditional Chinese culture. He considers "No movement that is not 'dancified'; no sound that is not 'musicified'" as the substance of traditional Chinese Xiqu. He also advocated renovating traditional Chinese Xiqu under this prerequisite. As a conclusion, as large, although Qi Rushan holds the ostensible characteristics of Peking opera, he neglects the inherent characteristics of traditional Chinese Xiqu throughout Za ju in Yuan dynasty to Chuanqi in Ming and Qing Dynasty to Peking opera and other regional forms (Difang xi).

Key words: Qi rushan; The substance of traditional Chinese opera; Innovate traditional Chinese opera; Western drama

本文以齐如山的戏曲理论为考察对象,探讨戏曲现代化过程中发展与承传的关系。齐如山是一位接受了新思想的知识分子,更是一位传统戏曲的爱好者。齐如山研究戏曲源于对西方戏剧的认识。早期他以西洋戏剧之长攻中国戏曲之短,力图革新中国戏曲。随着研究的深入,他能注重中西戏剧的差异,总结和发扬民族戏剧的原理和精华,致力于传统戏曲的改良、整理工作。极有意味地象征了近代中国知识分子在中西文化观念的冲突中对传统的回归。在当时,既能面向西方,又能立足于中国传统戏曲的基础之上;既能注重艺术实践,又能致力于科学地研究、改良

戏曲艺术的,当以齐如山最有代表性。

一、从西方戏剧到传统戏曲的回归

在齐如山的故乡高阳县,昆、弋腔曾很盛行,齐如山的父辈也都喜欢昆、弋,能唱戏,常带着齐如山看戏。幼年的齐如山就已经不自觉地受着戏曲传统的浸染。齐如山在北京同文馆学习德文、法文时,也时常和同学相约去看戏,对戏曲很感兴趣。1908年至1912年间,他三次去欧洲,在那里观摩了大量西方戏剧,对歌剧和话剧产生了浓厚的兴趣,甚至萌生了留在巴黎学习戏剧的念头,但最终未能实现。他在回忆

录中说：“出国后才开始学（作者注：西方戏剧），学了三年就回国”^[1]。虽然齐如山没有机会接受系统的西方教育，但在国外与西方戏剧的大量接触，使他产生了对中国传统戏曲的不满和研究的兴趣，并由此开始了戏曲研究的漫长生涯。

研究戏曲初期，他受到当时资产阶级革命思想影响，“极言戏剧与国家社会关系之巨大”，是一名意在革新的“激进派”。他以欧洲所见的戏剧样式来衡量中国戏曲，带着挑剔的眼光观看、评价当时的京剧演出，极力主张改进中国戏曲。他夸赞西洋的神话戏和言情戏，说“人家的言情戏，于情致缠绵之中，一切举动，都很高尚”，“人家的神话戏，都是很清高雅洁”，而我们的言情剧，多是“猥亵不堪，一切举动，都是很下流，而且有伤风化之处极多”，神话剧“则都是妖魔鬼怪，乱打一气完事”^{[2]（p.273）}，并决心编制出像样的言情剧和神话剧来。1912 年中国戏曲界总会精忠庙改组为“正乐育会”，召开第一次周年大会，齐如山应邀作了近三个小时的讲演，“大致说的都是反对国剧的话，先说的是国剧一切太简单，又把西洋戏的服装、布景、灯光、化装术等等，大略都说了”^{[3]（p.89）}。齐如山那时还是一个戏剧界的“外行人”，以一个“外行人”的身份被邀请到戏剧界大会上发表演说，又说了很多反对戏曲的话，没想到竟然受到大家的热烈欢迎。被誉为“伶界大王”的谭鑫培也说：“听您这些话，我们都应该愧疚。”^{[3]（p.90）}我们可以想见，齐如山当时言辞之激烈，对戏曲界有相当的震动。当然，更主要的原因是当时维新思想盛行，戏曲界对西方戏剧样式很感新奇，西方戏剧文化对戏曲界具有相当的冲击力和吸引力。一年后，齐如山在这次讲演的基础上撰写了第一部戏曲著述《说戏》，从曲词、音乐、戏园建设、角色的服装、演员的艺德等方面，论及欧洲演剧的一些情况，批评了我国戏曲舞台的种种不合理之处。他在回忆录里说：“在欧洲各国看剧颇多，并且也曾研究过话剧，脑筋有点西洋化，回来再一看国剧，乃大不满意，……以为它诸处不合道理”^{[3]（p.86）}。

可以说，正是西方戏剧文化促使齐如山走上了从事戏曲研究的道路，齐如山自己也曾说，他之所以对“国剧”稍有研究，是因为研究过西方话剧；之所以“国剧”研究成就不够高，是因为对话剧研究还不够深。他主张要用西方戏剧的理论来研究旧剧，“话剧与旧剧，方式虽然不同，但其中的理论、名词、习惯等等，总有许多相同的地方。所以说以学过话剧的人来整理旧剧最为相宜，且非学过话剧的整理旧戏不可。”^{[3]（p.364）}

尽管认为传统戏曲有诸多弊端，然而从幼年就爱好戏曲的齐如山，对戏曲有深厚的感情，并不因为看了西洋戏剧就全盘否定戏曲，而是决心通过各种途径深入了解戏曲，研究戏曲的原理和来源，创作具有中国民族特色的“高尚的”、“清高雅洁”的戏来。他从

此倾注毕生的心血和精力致力于民族戏曲研究。

当时研究戏曲的资料很不完备。齐如山也深知戏曲艺术是一门舞台艺术，仅仅在故纸堆里搜求是不够的。他虚心地向戏界的演员、乐手、剧务们求教，深入清宫和民间，对戏曲的道具、装扮、角色、伴奏、脸谱、歌唱等做出细致的考证，对有关京剧历史虚实杂糅的传闻、口述及著作进行客观的研究分析。据记载，前后四十年间，他访问过的老角名宿达三四千人，据此写成的笔记竟有二百多本。理论研究之外，他还积极与当时的著名戏曲艺人进行艺术合作，在创作新戏、改编旧戏、把中国戏曲介绍到国外等方面做出了重要贡献。在此基础上他撰写了《观剧建言》、《中国剧之组织》、《戏剧角色名词考》、《京剧之变迁》、《国剧身段谱》、《脸谱说明》、《国剧脸谱图解》、《戏班》、《行头盔头》、《国剧简要图案》、《梅兰芳游美记》、《梅兰芳艺术一斑》、《国剧浅释》、《故都市乐图考》、《皮黄音韵》、《戏台楹联谱》、《戏馆子》、《戏中之建筑物》、《剧词谚语录》、《歌场趣谈》、《剧学彙纂》、《戏剧音乐图案说明》、《清宫剧本之研究》、《剧话》、《家藏北曲版本考》、《戏界文献录》、《名角漫谈》、《杂居传奇剧情意义之分析》、《故都百戏图考》等学术著作，终其一生潜心研究传统戏曲（特别是京剧）艺术，突破了以往京剧论著以演员评述和梨园掌故为主的零散的研究状态，“立足于学者地位，以科学方法整理而观察之”^[4]，着眼于戏曲艺术本体，在系统化、理论化的京剧艺术学术研究方面迈出了令人敬佩的第一步。

随着对戏曲传统（特别是京剧）真正深入的研究，齐如山逐渐加深了对民族戏曲的认识，认识到自己早年批评戏曲的片面性，大胆地将早期对戏曲的批评全部推翻。他说：“岂知研究了几年之后，才知道国剧处处有它的道理，我当时所说的那些话，可以说是完全要不得的，是外行而又外行！”^{[3]（p.90）}齐如山对民族戏曲的认识经历了一个始于否定、终于认同的过程。随着研究的深入，他逐渐了解了民族戏曲（京剧）的美学原理和特征，并能够摆脱以西方戏剧为坐标的文化心态，更致力于对传统戏曲艺术的整理和改良。

二、齐如山的戏曲本质观

主要从艺术发展的、审美的、观众欣赏的角度而不是社会、政治的角度出发来考察戏曲，是齐如山认识京剧、研究戏曲的出发点。在“五四”那样一个对一切价值进行重估的时代背景下，戏剧界、思想界针对旧剧的废、存问题展开了激烈的论争。齐如山与宋春舫、欧阳予倩等相仿，他们不仅熟悉并热爱京剧，也能持开放进取的态度，在一片认为传统戏曲“实在毫无美学之价值”，“不能不推翻”^[5]的批判声中，指出“歌剧（戏曲）是‘艺术的’；白话剧是‘人生观’

的”^[6]。在《五十年来的国剧》一文中,齐如山将中国戏曲置于世界戏剧的大体系之中,分析道:西洋剧演故事(话剧)的不舞不歌,歌剧不舞,演故事的情形极简单而不重要,舞剧则不重唱歌,更不重视故事。而传统戏曲则将讲故事、唱歌、舞蹈融合在一起,组织形式上与西洋剧有明显的区别^①。审美功能上中国戏曲“处处避免写实”,“处处皆有规定”,“事事皆用美术化方式来表现”^[7],与西方话剧重写实的特点有很大区别。很显然,中国戏曲和西方戏剧分属不同的戏剧体系,各有其存在的价值,“有其历史的艺术地位”^[6],二者都可以发展,不能偏废。传统戏曲固然有很多陋习、有很多不合理的地方,但它沉淀于千百年来民族审美心理,绝不能断然废除。这些观点对于主张用西方戏剧取代中国戏曲的论调,是极有力的批评和反拨。他们能站在多元戏剧的立场上,以开放的心态提出既不同于激进派也不同于保守派、持平公允的看法。对此,胡星亮在二十世纪末作如是评论:“应该说,宋春舫等人对话剧与戏曲两种戏剧美学及其审美功能的把握基本上是正确的,但是,在需要偏颇激进之风、矜厉浮躁之气、振聋发聩之势的‘五四’时代,他们的持平公允却被视为落后保守,未引起人们的注意。”^[8]

不仅在当时,在以后相当长的历史时期里他们的观点都未能得到充分的重视。“五四”以来,要求戏曲表现社会现实、表现时代精神,并主张以此为标准进行戏曲改革的观点和实践一直在戏曲界占据着主导地位。诚然,在特定历史时期要求戏曲艺术为政治服务,也无可厚非,但戏曲界长久以来不能摆脱以政治为中心、以表现时代内容为中心的思维模式,习惯于从话剧、西方戏剧文学的角度解读、研究戏曲,不能对中国戏曲艺术本体特征给予充分的重视。这种研究方向上的偏颇应该引起关注。今天,处于一个相对平静、宽松的环境里,反思近代以来戏曲的发展演变,重新看待京剧艺术在二十世纪取得的辉煌,考察齐如山和梅兰芳的戏曲观念和实践活动,我们理应对宋春舫、齐如山、欧阳予倩等人的戏曲观做出公允的评价。他们在当时那种激进的时代氛围里,能够坚持从戏剧艺术本体的角度把握话剧与戏曲的区别,对京剧艺术的继承和发展,是有很大功劳的。

齐如山在理论上将戏曲的本质特征归纳为“无声不歌、无动不舞”八个字。他认为戏曲中“凡有一点声音,就得有歌唱的韵味,凡有一点动作,就得有舞蹈的意义”^{[3](p.90)}。“国剧中无论哪一位演员,也不论在什么地方,只要口中发出一点声音,就得有歌的意味……不但话白须有歌的意味,连随便咳嗽一声,也须有歌的意味”,“歌唱之曲折悠扬,说白之铿锵顿挫,念诗念联,亦皆有腔有调,与平常讲话皆大不同……”。“至剧中之笑、哭、嗽、叹、吓、嗔等”,虽发声极简单,且有声无字,但“亦有其极精细之规定,盖各

脚有各脚之笑,各脚有各脚之哭”^{[9](p.76)},必须切合各角色行当的规定。舞台上所有的声音不同于生活中的声音,而有歌的味道,给观众美的享受。不仅声音,戏曲舞台上的一切动作也必须能带给观众美的享受。“国剧之一切动作,无论大小,绝对不许写实,都必须以舞式表演,所谓舞式化者,其办法都是以曲线表现,故剧中有许多动作,无论多大多小,都离不开曲线的方式”^{[9](p.76)}。

齐如山的戏曲理论强调“写实”与“美术化”的对立,认为处处以表现“美”为要义,“处处避免写实”,是京剧严格的规定^{[10](p.1064)}。在他看来,京剧艺术比其他地方戏更吸引人之处正在于其“美术化”的程度更高。“各地的戏,虽然也极力的模仿(指模仿皮黄),但是不容易仿效到好处,总是存留着写实意味还很多。剧一有写实的举动,便比美术的举动看着不够动人”^[11]。中西戏剧的差异主要也在于“写实”和“美术化”的区别。“国剧不同话剧,话剧是以写实的方式,表现剧词的意义。国剧则是以歌唱舞蹈的方式,形容剧词的意义。”^{[3](p.152)}无论是西方戏剧还是中国戏曲都是通过舞台表演构筑一个艺术的世界,不同之处主要在于:西方戏剧以真实化再现为特征,而中国传统戏曲则以虚假化表现为特征。早在中西戏剧接触之初,齐如山就能清楚地认识到这一点。今天,他的这一看法逐渐地、越来越广泛地被人们所接受。

因为把“无声不歌,无动不舞”理解为戏曲艺术的本质,齐如山无论在理论上还是在以后的实践中关注的焦点多是关于戏曲舞台表演方面的问题,他的戏曲著作中谈论最多、最有价值的部分也多是有关戏曲表演艺术方面的内容。除此以外,他也意识到舞台表演要受到剧词的限制,他说:京剧以歌舞的方式形容剧词的内容,这有两层含义:一是能够把剧词的意义都表现出来,比方词句是表达愁苦的心情,而唱悠扬喜悦的腔,就不能表达意义了;二是歌唱要好听,舞蹈要好看,要讲究技术,形式要美。他敏锐地看出京剧艺术讲究技术美、形式美,歌舞的形式具有被观众独立欣赏的价值。同时也指出形式要注意表现剧词的意义,不能脱离剧词、脱离剧本内容,一味地炫耀技术,否则难免不走上“玩艺儿”的歧路上。

歌舞表演要能表达剧词的意义,那么剧词又应该表达怎样的意义呢?受到西方戏剧文化和“五四”社会思潮的影响,齐如山以为戏曲也应该遵循“合情合理”的原则来反映生活,提倡通过戏曲教育群众、破除迷信,宣扬男女平等、爱国思想等。他后来编写的不少剧本如《一篓麻》、《童女斩蛇》等也都体现了他的这些观点,在当时的历史环境下,颇有社会教化的意义。然而,在他看来,“无声不歌,无动不舞”的表

① 参见齐如山《五十年来的国剧》第18页,齐如山全集,第五卷总第2690页。

演形式就是戏曲区别于其他艺术样式的本质规定性,因此,一旦剧本意义的表达可能要破坏戏曲表演的特性时,他就宁可舍弃意义。

齐如山对戏曲舞台表演形式的执著,在一定程度上确实反映了他的研究对象——京剧艺术的重要的现实特征。很显然,中国戏曲发展到明清以后以京剧为代表的地方戏阶段,因为戏曲艺术自身发展的规律,“唱、念、做、打”的舞台表演形式发展渐趋完善,而具有可以脱离内容,而被独立欣赏的价值。有时甚至比内容更加吸引观众。如京剧传统剧目《四郎探母》中,“站立在宫门叫小番”的唱调是剧中的精彩唱段,演员只要能“唱”上去,一般就能博得观众的喝彩。这里的唱调对于表现剧情、塑造人物形象的几乎没有什么作用。又如在《一箭仇》中梁山的卢俊义会见史文恭谈到要为晁盖报仇,史文恭说:“你要谨慎啦!”就是这么简单的一句话,在京剧舞台上表演的时候,演员先念“你要”二字,随即垫一个[叫头]的锣鼓点子“八答光”,随着音乐,左右两手双挑髯口,甩在左右肩头;接下去念“谨慎”二字,然后配合锣鼓点子安然坐下,以右腿跪在左膝上,并以两袖先后覆盖膝盖之上。^① 这一系列的程式动作当然是很鲜明地表达了人物的态度,但夸张的动作本身也具有独立的价值。如果没有这样的表演,戏曲观众是会感到失望的。

齐如山提出“无声不歌、无动不舞”,这八个字准确地指出了京剧艺术重舞台表演的现实特点。但是,元代以来中国古典戏曲千百年的发展,其精神实质是难以用“无声不歌、无动不舞”八个字来涵盖的。齐如山在重视舞台表演形式的同时,忽视了古典戏曲以人物刻画为目的的深厚传统。归根到底,中国传统戏曲艺术的本质特征是“写意”的,是以刻画鲜明生动的人物形象为主旨的。虽然在不同的历史发展阶段,戏曲中歌、舞、故事三要素此消彼长,但古典戏曲的传统和本质并没有改变。刻画人物是民族戏曲的传统。无论是在元杂剧、明清传奇还是以京剧为代表的地方戏中,这一传统都没有改变。传统戏曲不刻意追求故事情节的戏剧冲突,而是致力于通过语言风格、诗歌韵律刻画人物、表现情感,在本质上是凭借语言塑造人物的艺术。这与追求情节的西方戏剧有着本质的区别。亚里士多德曾指出,在悲剧艺术的六大要素中“最重要的是情节,即事件的安排”,人物性格在其次,他说:“悲剧的目的不在于摹仿人的品质,而在于摹仿某个行动……他们不是为了表现‘性格’而行动,而是在行动的时候附带表现‘性格’。”^② 对于西方剧来说,动作情节本身、人物的命运、人物命运所引发的对世界人生的理性思索才是最吸引观众的,是戏剧中最重要的因素。而语言的表达,主要担负着传达情节的功能,语言自身的风格之美在西方戏剧中并不被重视。

古典戏曲以语言而不是情节直接塑造人物,这一传统在以京剧为代表的地方戏阶段不是削弱了,而是加强了。所不同的是,元杂剧、明清传奇侧重的是文学语言、诗歌传统,而京剧更侧重舞台语言,以高度成熟并且系统化的舞台表演营造诗意的审美意象。表现手段的侧重不同,但血脉是相通的。元杂剧中,关羽(《单刀会》)所唱:“【驻马听】水涌山叠,年少周郎何处也,不觉的灰飞烟灭,可怜黄盖转转伤嗟,破曹的檣櫓一时绝。麾兵的江水犹然热,好叫我情惨切。这也不是江水,二十年流不尽的英雄血!”以文学语言和诗歌韵律塑造了慷慨悲壮的关羽形象。抒情主人公获得了双重的身份,既是作者,又是剧中人物,不仅唱出了作者自身处于异族统治环境下的伤感,抒发了中国传统士大夫在壮阔的历史感中产生“人生如梦”的无奈——中国诗歌的一大主题;更唱出了剧中人物关羽在赴“鸿门宴”途中的心境,于壮烈中带着惨切。后人念之无不胸中澎湃、感慨万千。在京剧演出中,关羽的庄严肃穆是通过舞台形象加以表现的:随着一阵喧天的锣鼓,几堂龙套旌旗招展地排列在台角;接着,马童连翻几十个筋斗来到台前;这时,踏着紧密的锣鼓点,一员大将疾步出台,矗立在观众面前,稳如泰山。他背着左手竖起一柄雕塑着青龙的大刀,右手捋着一把墨黑的长髯;着绿袍,揉红脸,眯缝着一双斜长的凤眼,眉心略锁。观众不由得惊呼“关老爷再世了”^③。又如,杨小楼在《长坂坡》中的出场,举步、撩袍、抓袖,走到台前,一亮相,在“一锤锣”音响的烘托下,威风凛凛的“活赵云”形象就出现在观众眼前。没有一句唱词,但演员的表演所传达出来的精神气质分明让观众感受到了英雄人物的威武气概。作家笔下的英雄人物在京剧演员的舞台表演中得到了体现!

戏曲表演经过长期的发展,逐渐形成了“围绕着人物形象的塑造,在行当性格的造型上,舞台的空间处理上,音乐上,舞美上”,都具有“相对独立性和规范性”^④的表演程式。以京剧为代表的古典地方戏就是凭借这一缜密的舞台表演体系刻画人物、表现生活的。与元杂剧和明清传奇相比较,古典地方戏有两个显著的特点,其一,演出以折子戏为主,情节退化;其二,剧本语言的文学性退化,古典地方戏放弃了对文学语言风格的追求,转而追求舞台语言风格,即主要以演员的唱、念、做、打直接塑造人物。显然,对于刻画感性的人物形象,物质性的形体语言比观念性的文学语言更具有审美的直接性、更有力量!舞台上,演员运用旋动大拇指、转眼珠、凝眼神,穿板凳等高超的技巧形象生动地表现姜阿鼠(《十五贯》)心虚紧

① 参见阿甲《戏曲表演规律再探》,中国戏剧出版社1990年版,第174页。

② 参见阿甲《戏曲表演规律再探》,中国戏剧出版社1990年版,第35页。

张、而又装作浑身轻松的样子；一声“哇呀呀”颤抖的声浪，就顿时让人感到楚霸王（《霸王别姬》）内心的焦急，产生英雄末路的万般感慨。真令一切文学的语言大为逊色。《贺后骂殿》中的“有贺后在金殿一声高骂，骂一声无道君细听根芽，老王爷为江山何曾卸甲，老王爷奔走天涯”，这四句唱词从文学语言的角度来看毫无精彩之处，但经过演员的表演，却可以“把本来相当‘水’的唱词处理得层次分明、婉转多姿”^[14]。根据徐城北的记载，当著名演员李世济演出《贺后骂殿》的时候，唱第一句“有贺后在金殿一声高骂”，挺拔刚劲，赢得观众掌声；第二句“骂一声无道君细听根芽”，最后的拖腔中音量渐清，有似游丝一缕，几番袅娜迂回于陡然一放，再赢得掌声；第三句“老王爷为江山何曾卸甲”，句末的旋律处理得或断或续，忽疾忽徐，又赢得掌声；第四句“老王爷奔走天涯”，李世济糅入大嗓，把贺后久哭无泪、喉哑神衰的心态刻画得入木三分，再次赢得观众掌声。贺后的形象通过演员婉转多姿的唱腔加以体现。

京剧艺术的意蕴既不体现在故事情节本身，也不体现在文学的语言上，而主要体现在演员唱、念、做、打的表演中。齐如山提出“无声不歌、无动不舞”的概念，敏锐地把握到京剧艺术歌舞表演的独特价值，但未能意识到戏曲中歌舞表演的发达正是因为它善于刻画人物，未能意识到歌舞表演和刻画人物之间是表现手段和目的关系。梅兰芳演《贵妃醉酒》，两次卧鱼，三次衔杯固然是观众欣赏的精彩之处，没有这些身段表演，这个剧就没有看头了。但是，我们也应该看到这些舞蹈身段正是能够充分渲染杨贵妃抑郁、怨恨的心境，宫廷妇女的悲剧命运的。歌唱、舞蹈使得人物的形象“鼓胀”起来。戏曲观众对同一剧目一次次地欣赏，不是单纯地欣赏唱腔和舞蹈，而是在优美的唱舞中一次次地品味着“戏里人生”的况味。一味强调歌舞的舞台表演形式，忽视对人物的塑造，舞台表演不能很好地服务于刻画人物、表现情感，就很容易走上形式主义的歧途。阿甲曾经就这一问题写过一副对联：“过火表演酒狗血，琐繁唱腔炒鸡毛”，批评有的演员为博得观众的掌声，无视戏曲表演规律，过分强调技术而破坏了剧目整体的美。

忽视在戏剧情境中刻画人物，而单独强调音乐、舞蹈的优美形式，强调“高洁雅净”的舞台效果，这是齐如山戏曲理论认识上的缺陷。这一理论认识上的缺陷使齐如山的戏曲创作也受到了局限。他和梅兰芳合作编排古装戏《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《天女散花》等，试图从昆曲、古舞、古画、古代诗歌文学中吸收养料丰富京剧艺术。但这一努力仅仅局限于唱腔、身段、服装、扮相、布景、灯光等等表演细节和舞台安排上的革新。尽管这些古装剧目“华美灿烂”，让观众耳目一新，引起一时的轰动，剧场效果上取得了成功。但是，这些剧目毫无戏剧性可言。不能像传统

的京剧剧目那样，在具体的戏剧情境、戏剧冲突中刻画人物、表现人物，却有“附庸风雅”之嫌。古装戏的尝试把原本“泼辣、有生气”的京剧艺术改得失了生机^①，从根本上脱离了古典戏曲的传统。

三、齐如山的戏曲改良观

借助西方戏剧文化，齐如山能够一眼看出传统戏曲表演中的不合理之处，并以开放的心态对西方戏剧和中国戏曲进行比较，倡导戏曲改良，康保成说，“齐如山早期的戏剧活动，实际上是基层演剧界煽风点火，与理论界鼓吹戏曲遥相呼应。”^[15]

随着对传统戏曲研究的深入，齐如山不再用西方戏剧的眼光看待戏曲了，但他仍然认为“凡事日久必变”，戏剧也不例外。“腔调也是一时有一时的风尚”，“编剧一时有一时的风尚，演戏亦一时有一时之变迁”，“古人有古人的好处，今人有今人的好处，若说一件事情，永远不许更改，那是没有的事”^{[20] (p. 1825)}。他从不排斥从旧有的戏曲样式中吸取营养，他为京剧创造性地添加新身段和舞式，不就是从古代典籍和图画中研究得来的么？他深知昆曲的格调极高，不正是他极力怂恿梅兰芳多学习昆曲剧目，继承传统的么？原因很简单，因为“旧有的好处现在失去，若能再重新追求出来，有时候竟比维新的还好”^{[10] (p. 1825)}。

不仅有历史发展的观点，齐如山的眼界也很开阔，他并不排斥西方戏剧样式，当时不少国外的戏剧样式传入中国，与旧戏有很多不同，对此齐如山认为“把这种戏也要用看旧戏的眼光来批评，可谓所见不广！”^{[10] (p. 1825)}对当时上海《诸葛亮招亲》、《狸猫换太子》等一类带机关布景的戏，齐如山也不是简单唾弃，他觉得这些戏或可算是另一种技术的组织，或是说是另一种戏，其舞台设计新颖独特，也是学习西方戏剧而来的，自有其存在的价值，只是“不必一定说他是改良的旧戏，观众也不必用旧戏的眼光来批评他就是了”^[16]。

总之，不论是洋的还是古的，只要不违背戏曲的原理和规律，就可以用来以改良戏曲。“一切事物都应该随时改良，这是定而不移的道理，但若是改而不良，就不如不改”^[17]。这也是他一贯坚持的，一切改良的尝试都有其价值，但在背于戏曲原理的改良，就不必也自称为“改良戏曲”了。既是“改良戏曲”就一定要遵循戏曲的本质规定性，他说“若论断国剧之进步或退步时，则不能不先知其规矩，合乎规矩便是好，否则便是坏，不但演员，需要知道这些规矩，连观众带评剧之人员，也必须知道，否则便不能判断其好坏”^{[21] (p. 2694)}。这里所谓的“规矩”就是指京剧（戏曲）的本质特性，即“无声不歌，不动无舞”的舞台性和

① 参见王元化《京剧与传统文化》，翁思再主编《京剧丛谈百年景》，河北教育出版社1990年版，第26页。

“合情合理”的表现原则。这是齐如山判断京剧(戏曲)是发展了还是退步了的依据,也是他进行戏曲改良的依据。

齐如山对当时戏界现象的评论也大都根据这种观点。他和剧界的人很熟,经常找老艺人谈话,但是他从不盲目捧“角儿”。即使对于当时“伶界大王”谭鑫培,他也能遵循艺术的原理,对谭的功过作客观的分析。他在《京剧之变迁》中谈到:先前,人们“总是讲陈长庚,余三胜,张而奎,有人一提谭鑫培,大家都很鄙视,说他唱的纤巧,没出息”,其实,“鑫培对于腔调研究非常之细,于闪板,赶板,垛板等等地方比古人精致的多,不过他的腔有许多由旦角的腔变来,所以偏于悠扬蕴藉,他的好处正不让古人,又何必攻击他?”,“可是,现在人的论调又是专讲老谭,仿佛不是老谭的腔,就都算不对,这也很不必。”“鑫培对传统戏曲改动的地方很多,不少是改的好的,但改的坏的地方也有”^{[10](p.825)}。这一番话,根据艺术的原理,而不是琐屑的剧界传闻,就谭鑫培对京剧艺术发展上的功过加以实事求是的评析。

正是抱着这种严谨的学术研究的态度,齐如山积极投身于戏曲改良的实践。当时伶界流行“饮场”,“角色在场上喝茶,内行话叫饮场,无论那一出戏都有一定的地方,于观客不理会的时候偷饮一口”,这是当时的风气,多数演员都这样,“甚至有武行中好脚正打仗的时候,用兵器架住敌方的兵器,自己可喝茶,还要搽一把脸”^{[10](p.825)}。对此,齐如山提出严肃的批评,他认为这样真实的喝茶不仅中断了戏曲演出的节奏,破坏了演出的美,而且不符合国剧象征化的精神,舞台上无论饮茶、饮酒,都不容易作出美观的姿勢来,“从前生旦丑净等等,遮袖之式,都有分别,且都很美观”,而绝对不允许在舞台上真的饮一口茶、饮一口酒^{[2](p.2700)},批评“饮场”是戏曲舞台的陋习。当时戏曲界还有诸如监场人跟着乱裹、跪拜扔垫子、配脚的精神太散漫、台上立着许多闲人、在场上饮茶等等习惯,在齐如山看来,这些举动都不符合国剧的原理,不论当时这些举动是否得到多数人的默许,它都是不对的,应该加以改良。从这个意义上,田汉称他是“前期平剧改革的主要战士之一”^[18],是恰如其分的。

为了使京剧艺术向着“无声不歌,无动不舞”的方向发展,齐如山除了对旧戏的陋习进行严厉的批评,还致力于在京剧中恢复古舞的大胆尝试。当时国内学界研究中国戏曲的,多数注重唱工腔调,但齐如山主张戏曲处处都应该以表现“美”为要义,即使是为了唱腔而牺牲美观也是不应该的。他认为国剧的本质规定性不在于是否是音乐,而在于一定是象征化的,每一个细微的动作,每一点声音——每一个台步、每一个动作、姿势、眼神、所说的每一句台词,甚至咳嗽,都应该是具有美术性的。这是国剧的原则,也是

国剧区别于西方写实戏剧的主要特点。

与话剧相区别,传统戏曲在二十世纪二三十年代也被许多剧评人和研究者称作“歌剧”。称戏曲为“歌舞剧”虽不一定是齐如山的创造,却与当时称戏曲为“歌剧”有所区别。“戏曲者,谓以歌舞演故事也”,歌、舞、故事是传统戏曲三大要素。但传统戏曲的大多数爱好者、研究者和创作者,都自觉不自觉地刻意强调它与音乐的密切联系,传统曲学著作也多是考察声律、演唱理论的。周德清的《中原音韵》是一部关于元曲创作规范的影响深远的著作,其中主要内容是韵谱和曲谱;明清以来,曲谱一类的专门著作层出不穷,人们以极大的热情关注戏曲音律问题。著名的“汤沈之争”,争论的焦点,就是戏曲创作内容和戏曲音律哪个更重要;直到清末民初,吴梅以很大的精力倾注于戏曲理论的研究,其研究方法仍然是把戏剧当作诗歌来谈的传统曲学方法。“听戏,不是看戏。……我们的旧戏究竟是歌唱为主,所谓载歌载舞,那舞实在是比较的没有什么可看的”^[36],梁实秋如是说。京剧形成初期,继承了昆曲艺术的许多唱腔,但表演身段很多都遗失了。京剧中早期的青衣演员只注重唱工,不重视身段表演,往往是双手置于腹前,向台下做大段演唱,唱罢下场,故有所谓“‘抱肚子’青衣”的说法。

对此,齐如山有不同的看法,他坚持“中国戏曲是从古舞中深化而来,不光是古代音乐”^[20],重视舞蹈在戏曲表演中的作用。他因此做了大量的考证工作,得出结论:戏曲中的各种动作,即身段,来源于唐朝的舞式;国剧之成为现在的结构模型,“实始自宋真宗朝之杂剧,而它的远根,则当然是来自古代之舞”^{[9](p.8)},大胆地提出了不同于当时戏曲研究主流的观点。

齐如山能够把戏曲艺术当作一门综合的艺术样式来进行研究,从多方面对其原理、特征进行考察,尤其对中国古代舞蹈进行了系统而深入的探究。在一定程度上纠正了戏曲研究中过多注重唱工腔调而忽视身段舞蹈的片面性,有助于促进京剧艺术在唱、念、做、打诸方面充分发展,达到表演形式渐趋完善和成熟。

齐如山对戏曲旧习的批评和改革的观点具有相当的合理性,对古舞的重视也为京剧(戏曲)研究提供了一个独特的特点。但我们也应该看到,因为在戏曲本质认识上的局限,因而他的戏曲改良观实际也就成了局限在京剧范围内的改良观点。他认为“无声不歌、无动不舞”是戏曲艺术的根本,根据这一原则,舞台上不允许有任何写实的动作。通观元代以来中国古典戏曲千百年的发展历程,这一原则未免狭隘。以此出发,他对当时京剧舞台的许多陋习进行了批评,并致力于京剧服装、头面、身段等综合舞台表演形式的“美术化”,使京剧艺术更纯粹、更精致、更优美。

但因为他的观点和实践都是局限于舞台表演形式而忽视在戏剧情境塑造人物形象和传达情感,因而当他将这些观点付诸于和梅兰芳合作的艺术实践,编排“高洁雅净”的《嫦娥奔月》、《天女散花》等剧目,虽然在梅兰芳的演绎之下创造出一个又一个古典、优美的舞台形象,但这些形象没有戏剧情感的支撑,缺乏生气,难以长久地活跃在舞台上。

前文提到,齐如山也注意到戏曲表演应该“合情合理”,一定程度上注意到戏曲表演的内容,主张戏曲应该对群众有正面的教育意义,应该反映国际精神、爱国精神;并注意从故事情节出发对传统戏曲进

行改编和编排新剧,参照西方戏剧为梅兰芳编排了两出时装新戏《一缕麻》和《董女斩蛇》。这两出戏均取材于现实,以警世砭俗为主旨,显示出传统戏曲与新文学、新文化的大胆结合。然而当他意识到“写实”地表现现代生活,与“无声不歌,无动不舞”的原则难以融合,很快就放弃了以时装戏改良戏曲的尝试,回归于对传统戏曲内在特质的研究。由是,我们不难得出这样的结论:“无声不歌、无动不舞”是理解齐如山戏曲理论的关键所在,这八个字既是齐如山对古典戏曲、京剧艺术研究的精华和要髓,也成为阻止他更深入研究和改革戏曲的约束。

参考文献:

- [1] 齐如山. 也谈恢复中国古舞[A]. 齐如山全集:第五集[C]. 台北:台湾联经出版事业公司,1979. 2995.
- [2] 齐如山. 五十年来的国剧. 齐如山全集:第五卷[C]. 台北:台湾联经出版事业公司,1979.
- [3] 齐如山. 齐如山回忆录[M]. 北京:中国戏剧出版社,1998.
- [4] 张耀子. 中国剧之组织·序[A]. 齐如山全集:第一卷[C]. 台北:台湾联经出版事业公司,1979.
- [5] 傅斯年. 戏曲改良各面观[J]. 新青年,1918(5卷4号).
- [6] 宋春舫. 宋春舫论剧:第1集[C]. 北京:中华书局,1923. 278-280.
- [7] 齐如山. 梅兰芳艺术一斑[A]. 齐如山全集:第三卷[C]. 台北:台湾联经出版事业公司,1979.
- [8] 胡星亮. 二十世纪中国戏剧思潮[M]. 南京:江苏文艺出版社,1995. 76.
- [9] 齐如山. 国剧艺术汇考:第一册[M]. 沈阳:辽宁教育出版社,1998.
- [10] 齐如山. 京剧之变迁[A]. 齐如山全集:第一卷[C]. 台北:台湾联经出版事业公司,1979.
- [11] 齐如山. 中国戏剧源自西北[J]. 戏剧丛刊,1930,(1).
- [12] 亚里士多德,罗念生(译). 诗学:第六章[M]. 北京:人民文学出版社,1962.
- [13] 阿甲. 京剧文学与京剧艺术的本质特征[J]. 中国戏剧,1991,(6).
- [14] 徐城北. 梨园风景线[M]. 杭州:浙江文艺出版社,1988. 69-70.
- [15] 康保成. 中国近代戏剧形式论[M]. 南宁:漓江出版社,1991. 69.
- [16] 齐如山. 论宣传宜利用国剧[A]. 齐如山全集:第二卷[C]. 台北:台湾联经出版事业公司,1979. 1316.
- [17] 齐如山. 梅兰芳游美记[M]. 长沙:岳麓书社 1985. 71.
- [18] 田汉. 读齐如山先生对新平剧的意见[A]. 田汉全集:十七卷[C]. 石家庄:河北花山文艺出版社,1998.
- [19] 梁实秋. 听戏[A]. 翁思再(主编). 京剧丛谈百年录[C]. 石家庄:河北教育出版社,1990. 79.
- [20] 齐如山. 国剧概论[A]. 齐如山全集:第三卷[C]. 台北:台湾联经出版事业公司,1979.



封面作品 鹿乡晨曲 黄培杰