

## 略论齐如山戏剧思想之转变

陈 恬

齐如山先生(1877—1962),名宗康,河北高阳人,是中国现代戏剧史上的一位卓有成就的研究者、剧作家、导演和活动家。他一生著作丰富,戏剧方面有《说戏》、《观剧建言》、《编剧浅说》、《中国剧之组织》、《戏剧脚色名词考》、《脸谱》、《国剧脸谱图解》、《戏中之建筑物》、《上下场》、《戏班》、《京剧之变迁》、《行头盔头》、《国剧身段谱》等。由于齐如山终身致力于京剧实践和研究,为梅兰芳修改旧戏、编写新戏、策划访日访美,可谓梅兰芳最重要的智囊,因此研究者在探讨齐如山戏剧思想时,一般都将其视为传统戏剧始终一贯的知之好之者,而往往忽视其前后的转变,也就难以对其做出全面公允的评价。本文通过分析齐如山所编导的剧目,探讨从中所体现的戏剧思想的转变,并将其放在中西戏剧初次遇合的背景下,重新审视其中得失。

### 一

1912年,刚从欧洲回国的齐如山观看了谭鑫培、梅兰芳合演的《汾河湾》,看完之后却不甚满意。虽然梅兰芳扮演柳迎春一角,扮相、身段都很好,但是当谭鑫培扮演的薛仁贵在窑外唱大段【西皮原板】时,柳迎春却脸朝里坐,毫无反应。齐如山认为这种表演实在不合情理,因此专门给梅兰芳写了一封很长的信,分析问题所在:

此戏有美中不足之处,就是窑门一段,您是闭窑后,脸朝里一坐,就不理他了,这当然是先生教的不好,或者看过别人的戏都是如此,所以您也如此。这是极不应该的,不但美中不足,且甚不合道理。有一个人说他是自己分别十八年的丈夫回来,自己虽不信,当然看着也有点像,所以才命他还说身世,意思那个人说来听着对便承认,倘说的不对是有罪的。在这个时候,那个人说了半天,自己却无动于中,且毫无关心注意,有是理乎?别的角虽然都这样唱法,您则万万不可,因为果如此唱法,就不够戏的原则了。或者有人说,此处唱旦角的正好休息休息,这更不合国剧的原则,国剧的原则,是永不许有人在台上歇着,该人若无所事事,便可不用上去。[1](P. 106)

信中并结合薛仁贵的每一句唱词,为柳迎春设计了详细的表情和身段。齐如山的意见为梅兰芳所采纳,过了十几天再演此戏,就照信中的意思改了过来。梅兰芳的虚心激发了齐如山的热情,由此开始了两人长达二十余年亲密无间的合作。

这一段京剧史上的佳话,许多人都耳熟能详。除了称赏梅、齐二人的虚心与热心外,不少论者更从导演的角度阐释了齐如山改《汾河湾》对于中国传统戏剧的意义。由于齐如山终身致力于京剧事业,我们很自然地以为他的意见都是在尊

重传统戏剧艺术规律的基础上进行的改良。而事实上,当时的齐如山却是站在西方戏剧的角度来衡量和批评中国传统戏剧的。1908至1912年间,齐如山曾三次游历欧洲,“在欧洲各国看的剧也颇多,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,……总之以为它诸处不合道理。”[1] (P. 86) 1912年正乐育化会成立时,齐如山曾经做了一次讲演,认为中国传统戏剧一切都太简单,并介绍了西方戏剧的一些情况。1913年他出版了《说戏》一书,从词曲、音乐、戏园建筑、脚色装扮等诸多方面对传统戏剧加以指摘,主张传统戏剧应沿着西方戏剧的道路改革。齐如山在接触京剧之初热心修改《汾河湾》,同样体现了他的上述观点和主张。

在以“摹仿说”为基础的西方传统戏剧观念中,现实世界是戏剧的蓝本。在这种观念影响下,西方传统戏剧特别是以易卜生为代表的近代戏剧,舞台表现的基本原则是写实的、再现的,演员的舞台表演尽可能接近自然。齐如山以此观照《汾河湾》,当阔别十八年的薛仁贵和柳迎春重逢,一方因怀疑另一方身份而盘问对质,情节逐渐达到戏剧性的强度,现实生活中任何处于柳迎春境遇的人,都决不至于无动于衷,因此这种表演方法“不合道理”。

然而稍微熟悉京剧的人都会注意到,这种“不合道理”的表演方法,却是京剧中十分普遍的现象,无论演员还是观众,似乎人人都不以为怪。钱穆先生对此就有完全相反的看法:

……在《三娘教子》一戏中,那跪在一旁听训的倚哥,竟是呆若木鸡,毫无动作。此在真实人生中,几乎是无此景象,又是不近人情。然正为要台下听众一意听那三娘之唱,那跪在一旁之倚哥,正须能虽有若无,使其分散台下人之领略与欣赏之情趣。这只能在艺术中有,不能在真是人生中有。[2] (P. 90)

在这些例子中,情节的停滞为物内心情志的完全表达提供足够的空间,这种与生活常态明显相异、貌似不合理的表演方法,正是中国传统戏剧有别于西方戏剧之处,也就是钱穆先生所谓的“特别精神”。刚刚接触中国传统戏剧的齐如山,对此显然还不曾有深入的思考和认识。

在修改《汾河湾》之后不久,齐如山等人开始为梅兰芳编导时装新戏。1913年尝试演出时装戏《孽海波澜》,以时事和时装满足观众好奇心,卖座甚佳。以后梅兰芳又陆续演出《牢狱鸳鸯》、《宦海潮》、《邓霞姑》、《一缕麻》、《童女斩蛇》等时装新戏,这些新戏一般由梅氏友人集体创作,而齐如山主要负责起草、分场打提纲。

选择时事内容编写入京剧,主要是出于商业利益的考虑。齐如山在编写时装新戏时,显然更多地关注戏剧所讲述的故事,而没有考虑到其与传统戏剧表现原则、表现手段的矛盾。这种矛盾使演员在台上感觉困难重重,很难获得预期的戏剧效果,因此在梅兰芳的舞台实践中,演出时装新戏的时间最短,他本人是这

样总结的:

拿我个人一点粗浅的经验来看,古典歌舞剧是建筑在歌舞上面的。一切动作和歌唱,都要配合场面上的节奏而形成它自己的一种规律。前辈老艺人创造这许多优美的舞蹈,都是根据现实生活中的动作,把它进行提炼、夸张才构成的歌舞艺术。所以古典歌舞剧的演员负着两重任务,除了很切合剧情地扮演那个剧中人之外,还有把优美的舞蹈加以体现的重要责任。

时装戏表演的是现代故事。演员在台上的动作,应该尽量接近我们日常生活里的形态,这就不可能像歌舞剧那样处处把它舞蹈化了。在这个条件之下,京戏演员从小练成功的和经常在台上用的那些舞蹈动作,全都学非所用,大有“英雄无用武之地”之势。[3] (P. 276)

我们有理由相信,梅兰芳的这些认识和齐如山是一致的。时装新戏在艺术上不能回避的失败,尤其是它与传统戏剧表现原则、表现手段的矛盾,改变了齐如山对传统戏剧的认识,从而将京剧定位在“古典歌舞剧”而欲表现“优美的舞蹈”,这是齐如山戏剧思想的一大转变。反映在梅兰芳的舞台实践上,就是古装歌舞戏取代时装新戏。

## 二

齐如山为梅兰芳编写古装歌舞戏的起因,和编写时装新戏一样,都是为了在激烈的商业竞争中立于不败之地。1915年中秋,第一舞台演出应节戏《天香庆节》,梅兰芳所在的双庆社乃央求齐如山编写一出新戏,以争取更高的上座率。齐如山经过考虑,决定编写神话戏《嫦娥奔月》,一为中秋应节,二则在他的观念中,中国的神话戏大有的改进的必要。和欧洲“高雅洁净”的神话戏相比,“我们本国的戏,可以说是没有神话剧,有之则不过是妖魔鬼怪,间有讲一点情节的,则又婆婆妈妈,烟火气太重,毫无神话戏清高的意味。”[1] (P. 101) 为了给人耳目一新的感觉,齐如山从形式上对旧题材进行了加工,“把衣服扮相都设法给他改成古装,并每句唱词都安上身段,成为一出歌舞剧”。[1] (P. 113) 《嫦娥奔月》的成功,使得齐如山大受鼓舞。此后,他又陆续为梅兰芳编写了《黛玉葬花》、《晴雯撕扇》、《天女散花》、《洛神》、《廉锦枫》、《俊袭人》、《西施》、《太真外传》、《红线盗盒》、《霸王别姬》、《生死恨》、《木兰从军》、《麻姑献寿》、《上元夫人》、《绉绉救父》等剧目,由于这些剧目中歌舞所占的比重很大,一般被称为古装歌舞戏。

为了给古装歌舞戏寻求理论渊源,齐如山从中国戏剧载歌载舞的传统出发,分析了京剧在这方面的不足:“中国古时候的歌舞,差不多是相连着的,所以从前在昆腔里有唱工,就一定有身段,借身段来形容唱词的意义,不过大半都失传了。到了皮黄,因为腔调的关系,不容易安身段,差不多都是单用面部来表情。”[3] (P. 29) 因此,他在编写古装歌舞戏时,有意识地把古代舞蹈,如掉袖儿

舞、羽舞、拂舞、垂手舞、杯盘舞、绶舞等等，设法安置在其中。既然古装歌舞戏以“有声必歌，无动不舞”为主要特征，因此在选择剧本题材时，首先考虑的不是曲折的情节和饱满的人物，而是它能否能够提供足够的场次以充分表现（梅兰芳的）歌声舞容之美。梅兰芳回忆编演《天女散花》的起因，“是偶尔在一位朋友家里，看到一幅《散花图》，见天女的样子风带飘逸，体态轻灵，画得生动美妙，”觉得“这样的题材很适宜于编一出歌舞剧”。[3]（P. 509）因此在具体排演中，第一步便是根据《散花图》编排绸带舞，这个问题解决了，才开始构思起草剧本。剧本取材于佛教《维摩诘经》，情节简单至极：“维摩示疾，如来命天女至病室散花，以验结习。”勉强敷衍为六场，而“重点完全在舞蹈”。[3]（P. 513）

如果说在初期的古装歌舞戏中，情节、人物等戏剧因素仍然占有一定比重的话，那么在这种形式获得商业成功后，歌舞就逐渐成为古装歌舞戏中压倒性的甚至是唯一的因素。1930年齐如山为梅兰芳赴美演出策划，特别将歌舞从剧目中抽出来，作为吸引外国观众的最大的卖点：

杯盘舞《麻姑献寿》

拂舞《上元夫人》

袖舞《上元夫人》《天女散花》

绶舞《天女散花》

镰舞《嫦娥奔月》

剑舞《霸王别姬》《樊江关》

刺舞《廉锦枫》

羽舞《西施》

戟舞《木兰从军》《虹霓关》

散花舞《天女散花》[4]（P. 35）

至此，歌舞这种表现已经取代它的所表现，成为齐如山戏剧思想的立足点，相应地，“有声必歌、无动不舞”也就成为齐如山对中国传统戏剧本质特征的基本认识。他提出：“所谓无声不歌者，就是国剧中无论哪一位演员，也不论在什么地方，只若口中发出一点声音，就得有歌的意味，除小花脸偶尔取乐，说句写实的本地话外，在正脚如正生、正旦等，是绝对不许的。不但话白须有歌的意味，连随便咳嗽一声，也须有歌的意味。”[5]（P. 0033）又提出：“戏中一切动作，都是舞的性质……所以绝对不许写实……（戏曲）把一切大小动作，斗改成舞的姿势，有不能改者，也要把它改成美观的动作，实在不能者，它便废去不用，设法用另一种方式代替，平常的动作，则以曲线表现之，这是国剧中不可移易的要素。”[6]（P. 1448）在齐如山的戏剧思想中，中国传统戏剧是迥异于西方戏剧的一种戏剧样式，而剧中的歌舞是二者根本差异所在。梅兰芳在《国剧身段谱·序》

将之概括为：“中国剧之精华，全在乎表情、身段及各种动作之姿势。歌舞合一，矩矱森严，此一点实超乎世界任何戏剧组织法之上。”[5]（P. 357）

应该说，将歌舞视为中国传统戏剧的本质特征，并非齐如山的发明。早在明代，王骥德已经提出，戏剧是“并曲与白而歌舞登场”[6]（P. 150），在他的观念中，“曲”、“白”和“歌舞”是构成戏剧的三要素。这种观点在王国维那里有所发展，他在1909年完成的《戏曲考原》中提出：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”[7]（P. 163）四年后，他在《宋元戏曲考》中又重申：“唐五代戏剧，或以歌舞为主，而失其自由；或演一事，而不能被以歌舞。其视南宋、金元之戏剧，尚非同日而语也。”[7]（P. 14）在这里，戏剧的故事性成为必要的构成要素，和歌舞居于同等地位。

和王国维的“歌舞演故事”不同，在齐如山对中国传统戏剧“有声必歌、无动不舞”的概括中，歌舞才是戏剧唯一要表现的重点。尽管齐如山也注意到，传统戏剧也有相当数量的做工戏、白口戏，并不以歌舞见长，甚至完全可以不歌不舞，因此在后来的阐释中，试图通过扩大歌舞的外延而加以弥补，但并不能完全掩饰其不周延之处。而“有声必歌、无动不舞”更深层次的理论缺陷在于，从根本上说，唱、念、做、打作为中国传统戏剧的表现手段，无论其在表现人物思想感情时发挥多么重要的作用，归根到底仍是构成戏剧的形而下的具体材料，并不能成为戏剧的形而上的本质特征。

### 三

从最初对故事情节真实完整的追求，到后来对“有声必歌、无动不舞”的阐释和实践，齐如山戏剧思想之所以发生这一转变，和他所处的时代有相当关系。如果重新回顾历史，这一转变的合理性和局限性都可以得到解释，对齐如山的认识和评价也可以更加客观公允。

十九世纪末二十世纪初，是中西文化发生激烈碰撞和冲突的时期，各种异质的文艺样式，无不在对比中凸现出各自的特征，而其价值也被重新加以审视和评判。中国传统戏剧和西方戏剧也在这一浪潮中初次遇合，它们之间所存在的明显的差异，很自然成为论者关注的焦点，戏曲改良、新剧革命以及新旧戏剧论争，都是在这一背景下渐次展开的。

在两种异质戏剧的碰撞对比中，表现形式的差异往往最引人注目，因此齐如山对《汾河湾》的批评是很有代表性的。在数年后以《新青年》为主要阵地的新旧戏剧论争中，陈独秀、胡适、钱玄同、刘半农、傅斯年、周作人、欧阳予倩等新文化人，他们对旧戏在艺术层面上的批判，同样主要着眼于其明显有别于西方戏剧的表现形式。如胡适在《文学进化观念和戏剧改良》中认为：

在中国戏剧进化史上，乐曲一部分本可以渐渐废去，但他依旧存留，遂成一种“遗形物”。此外如脸谱，嗓子，台步，武把子，……等等，都是这一

类的“遗形物”，早就可以不用了，但相沿下来至今不改。西洋的戏剧在古代也曾经过许多幼稚的阶段，如“和歌”(Chorus)面具，“过门”，“背躬”(aside)，武场，……等等。但这种“遗形物”，在西洋久已成了历史上的古迹，渐渐的都淘汰完了。这些东西淘汰干净，方才有纯粹戏剧出世。[10] (P. 13)

要认识中国戏剧，选择异质的西方戏剧作为参照是极其重要的，通过比较，我们可以分析二者从现象到本质的各种差异，从而总结出中国戏剧区别于西方戏剧的根本特征。比较的目的不是寻找差异，而是为了深入认识事物，因此，如果缺乏对事物自身的基本知识，这样的比较往往会有很大的偏差。无论是早期的齐如山还是新旧戏剧论争中的新青年派，他们对传统戏剧的批判或多或少都存在这个问题，也就难以真正认识中国戏剧。

尽管都曾以西方戏剧的标准来衡量中国传统戏剧，齐如山和新青年派仍有很大的不同。新青年派大多对旧戏的表现形式十分隔膜，因此他们批判的锋芒，更在于深刻地指出旧戏（主要是京剧）毫无精神理想、无补世道人心的严重弊病。而齐如山的教育背景和经历，使他着眼的始终只是戏剧的表现形式，而并未触及戏剧的精神内容，实际上他是比较容易接受传统戏剧的。因此，即使在批判传统戏剧的时期，他和京剧演员们的交往已经很密切；而一旦在实践中逐渐认识到传统戏剧的表现形式自成体系，他的戏剧思想很容易就发生了近乎一百八十度的转变。

齐如山戏剧思想转变的意义，是能够在一片讨伐旧戏的声浪中，充分认识到中国传统戏剧表现形式的意义。传统戏剧的一切内部构成，包括音乐、身段、脸谱、行头、建筑等等，都使齐如山深深着迷，并以极大的热情逐一疏理考证。在西方戏剧以先进文化的姿态侵袭下，异质的中国传统戏剧能够获得独立存在的价值，齐如山的提倡之功不容抹杀。他终生致力搜集舞台演出材料，为以后的研究提供了极大的便利，尤其值得感戴。

然而，如上文所述，“有声必歌、无动不舞”不足以成为中国传统戏剧的本质特征，因此齐如山戏剧思想之转变并非全无可议之处。和早期对传统戏剧知之未深相比，后期的齐如山已经谙熟传统戏剧的各种表现形式、手段和技巧，细甄异同，历数源流，允称行家。也可以说，他从最初的站在事物之外，至此而进入事物内部，掌握了事物的各种具体形态，这本是认识事物的前提和必要途径。在此基础上，如果能够将之抽象概括而作宏观审视，就有可能深入认识事物的结构和本质特征，并进而把握事物发展的规律；否则，仅仅满足于具体材料的丰富多样，就很容易被材料淹没，只见树木，不见森林。齐如山终身致力于京剧实践和研究，他的“有声必歌、无动不舞”却仅仅是现象的总结，而并未上升到戏剧理论的范畴。由此我们不得不重新思考，进入中国传统戏剧内部的齐如山，在纷繁复杂的现象的包围中，是否还能对戏剧的特征和规律作整体的把握，甚至是否还

有戏剧这一概念。古人说：“不识庐山真面目，只缘身在此山中。”个中得失，值得深思。

如果说齐如山在认识中国传统戏剧时存在一定的偏差，有中西戏剧初次遇合这一不容忽视的时代背景，那么在近一个世纪后的今天，我们应该能够比较客观公允地看待中西方戏剧的差异，也应该能够透过种种表现手段而更深入地理解中国传统戏剧的表现原则。齐如山的局限并无损于他在京剧史上的地位和后人对他的敬意，而我们仍然常常自觉不自觉地重蹈前人的覆辙，这才是发人深省之处。

#### 注释：

- [1] 齐如山. 齐如山回忆录[M]. 北京：中国戏剧出版社，1998
- [2] 钱穆. 中国京剧中之文学意味[A]. 翁思再. 京剧丛谈百年录[G]. 石家庄：河北教育出版社，1999
- [3] 梅兰芳. 舞台生活四十年[M]. 石家庄：河北教育出版社，2000
- [4] 齐如山. 梅兰芳游美记[M]. 沈阳：辽宁教育出版社，2005
- [5] 齐如山. 中国剧之组织[A]. 齐如山全集[C]. 台北：台湾联经出版事业公司，1972
- [6] 齐如山. 国剧要略[A]. 齐如山全集[C]. 台北：台湾联经出版事业公司，1972
- [7] 齐如山. 国剧身段谱[A]. 齐如山全集[C]. 台北：台湾联经出版事业公司，1972
- [8] 王骥德. 曲律[A]. 中国古典戏曲论著集成（四）[C]. 北京：中国戏剧出版社，1959
- [9] 王国维. 王国维戏曲论文集[M]. 北京：中国戏剧出版社，1984
- [10] 胡适. 文学进化观念和戏剧改良[A]. 翁思再. 京剧丛谈百年录[G]. 石家庄：河北教育出版社，1999