

二十世纪
戏曲学研究论丛

主编◎田黎明 刘祯

二十世纪戏曲学研究论丛

戏曲表导演研究卷

分册主编◎王艺睿



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社



二十世纪
戏曲学研究论丛

主编◎田黎明 刘祯

分册主编◎王艺睿

二十世纪戏曲学研究论丛

XIQU BIAO DAOTAN YANJIU JUAN

戏曲表导演研究卷



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

戏曲表导演研究卷/王艺睿主编. —合肥:安徽文艺出版社,
2015.4

(二十世纪戏曲学研究论丛)

ISBN 978-7-5396-4701-2

I. ①戏… II. ①王… III. ①戏曲表演-表演艺术-文集
②戏曲-导演艺术-文集 IV. ①J81-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第231924号



出版人

出版策划:朱寒冬 段晓静

出版统筹:陶彦希

责任编辑:沈喜阳

装帧设计:许含章 徐睿

出版发行:时代出版传媒股份有限公司 www.press-mart.com

安徽文艺出版社 www.awpub.com

地址:合肥市翡翠路1118号 邮政编码:230071

营销部:(0551) 63533889

印制:合肥中德印刷培训中心印刷厂 (0551)63813778

开本:710×1010 1/16 印张:25 字数:450千字

版次:2015年4月第1版 2015年4月第1次印刷

定价:58.00元

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换)

版权所有,侵权必究

总 序

王文章

20 世纪是中华民族传统文化与西方文化发生碰撞、交融最为激烈的一个世纪。在这一百年里,西方文化长期被视为现代文明的标志与模本,为许多中国文化人所推崇、借鉴、吸收,并试图借此创造出中国现代文化。作为民族传统文化重要组成部分的中国戏曲艺术及其学术研究不可避免地受到这种时代文化潮流的影响和冲击,虽然学术界曾出现过用话剧代替戏曲这种全盘西化的偏激、片面的观点,但百年来一代代学人筚路蓝缕,或不断开拓新的研究领域,或反思,深化前人研究成果,最终完成了由传统曲学研究向现代剧学研究的根本性转变,形成并建立起了戏曲学这门独立学科。

如果说 20 世纪是一个“戏剧时代”,那么无疑京剧(戏曲)表演艺术所形成的炉火纯青、流派纷呈、新人辈出的鼎盛局面,奠定了这个“戏剧时代”的基础。以京剧为代表,出现了梅(兰芳)、尚(小云)、程(砚秋)、荀(慧生)四大名旦和其他行当著名艺术家异彩纷呈的局面。由于新兴报刊媒介的大量涌现,一改以往的文化传播方式,对戏曲表演,尤其是京剧表演艺术的研究和评论推波助澜,推动了表演艺术的发展和提高,也彻底改变了以往对戏曲表演艺术重视不够、研究薄弱的状况。京剧表演和舞台艺术评论、研究成为极为活跃的一个领域。举凡演员的生平、表演、行当、流派、剧目、演唱等方面无不涉及,戏曲学研究呈现一种全方位的局面和态势,这是与戏曲表演艺术的兴盛并驾齐驱的,戏曲学的建树形成这个“戏剧时代”一道亮丽的风景线。

从这百年的发展过程来看,在传统曲学的基础上借鉴吸收西方戏剧理论、学科意识与研究方法而逐渐建立起来的戏曲学,大致以 1949 年为界,被划分为两个发展阶段。

总

序

……

001

从 20 世纪初到新中国成立前的半个世纪,是戏曲学的初创时期。在这一时期,戏曲学的研究及其成果主要集中在戏曲史学的梳理构建、戏曲文献的搜集整理和考订辑佚以及戏曲改良、改革理论等方面。20 世纪初,近代学者王国维在中国传统文学研究思路、方法的基础上,引进西方现代学术意识与方法,并将其运用到戏曲研究中,先后撰写了《戏曲考源》《唐宋大曲考》《古剧脚色考》等多部戏曲专著。尤其是 1913 年问世的《宋元戏曲考》,以严密科学的考证、多元综合的进化探讨了中国戏曲的形成,从文学发展的历史确立了宋元戏曲的地位,从文学审美的高度评价了宋元戏曲的价值,从而建构起系统的戏曲史学框架和研究范畴,成为 20 世纪戏曲史学研究的学术典范,为现代戏曲学的创建奠定了坚实的第一步。因此,《宋元戏曲考》也就标志着具有现代学术意义的戏曲学学科正式开始创建。而王国维本人,也正如梁启超在《中国近三百年学术史》中所言:“曲学将来能成为专门之学,则静安当为不祧之祖矣。”继王国维《宋元戏曲考》之后,又先后出现了青木正儿《中国近世戏曲史》(1930 年),卢前《明清戏曲史》(1935 年)、《中国戏剧概论》(1936 年),周贻白《中国戏剧史略》(1936 年)、《中国剧场史》(1936 年),徐慕云《中国戏剧史》(1938 年),周贻白《中国戏剧小史》(1945 年),董每戡《中国戏剧简史》(1949 年)等戏曲史著作。其中,青木正儿《中国近世戏曲史》深受王国维《宋元戏曲考》的影响,补写了宋元之后的明清戏曲史部分,实为后者研究思路、方法乃至内容的延续。而卢前《明清戏曲史》也是出于心慕王氏《宋元戏曲考》而“欲踵斯作,拾其遗阙”。尤为值得注意的是周贻白、徐慕云、董每戡的著作。他们的戏曲史著作虽然或为起步之作,或集中于舞台资料的汇集,在篇幅上也或“小”或“简”,但明显呈现出与以往不同的戏曲研究致思方向。无论是周贻白的“戏剧本为上演而设,非奏之场上不为功”的戏曲观念,还是董每戡对前人“几乎把戏剧史和词曲史缠在一起了”的指摘,都表明他们力图纠正前人重案头轻场上的偏颇史学观念,构建以舞台艺术为中心的戏曲史学模式。这种研究观念使得戏曲史学开始脱离文学史的研究范畴,奠定了戏曲学这一独立学科得以建立的重要基础。

理论方面的研究和探索也是 20 世纪上半叶戏曲学的重要内容。20 世纪的戏曲研究是在中西文化激烈碰撞的背景下展开的,因而其在理论方面

的研究和探索,无论是认为传统戏曲缺乏现实观照的社会性功能而大加讨伐,还是对其艺术本体特征的阐发,无不具有中西戏剧比较的鲜明印记。其中无论是对传统戏曲因循体制的批判还是偏颇的否定,无疑都是对传统戏曲近代艺术演变的洗礼。作为“五四”新文化运动主将的陈独秀,早在1904年就在《安徽俗话报》发表了《论戏曲》一文,对戏曲移风易俗的社会功能给予了高度评价,认为“戏馆子是众人的大学堂,戏子是众人大教师”,并提出了“采用西法”“多唱些暗对时事、开通风气的新戏”等改良主张。直到新文化运动之前,戏曲改良几乎成为当时理论研究的关键词。

进一步从学术的角度进行戏曲理论探索与总结的,当首推齐如山、徐慕云、张庚等人。他们的理论研究及成果同样具有强烈的中西戏剧比较的意识。与王国维等人一样,有着西学背景的齐如山,专意于引西学治旧戏,如1914年的《观剧建言》,1918年的《论旧戏中之烘托法》《论观戏须注意戏情》《论编戏须分高下各种》,到1932年的《国剧脸谱图解》、1935年的《上下场》《国剧身段谱》等,从文学到艺术,从案头到场上,从历史到现状对戏曲艺术进行了全面、系统的研究,尤其是他提出凡是西方戏剧认为对的,在戏曲中都是要不得的观点,进而认为戏曲表演艺术的本体特征在于“无声不歌、无动不舞”,对当下的戏曲理论研究和实践仍具有重要参考价值。作为20世纪三四十年代著名戏曲评论家的徐慕云,在治中国戏剧史的同时,也从事戏曲改良理论的研究工作,相继发表了《中国的戏剧》《改良剧曲刍议》等文。在《中国的戏剧》一文中,他从“观点”“方式”“取材”“用具”几个方面对西洋戏剧和中国戏剧进行了详细比较,指出“‘西洋戏剧’和‘中国戏剧’根本是表演‘观点’的不同(分为‘写实’和‘写意’),所以表演的‘方式’‘取材’‘用具’,也因而有别了”,进而指出中国戏剧的本体特征在于“歌舞并重、传神写意”。因此,他认为“国剧本着‘写意’的旨趣,一切的构造,处处注重传神而不求像真,绝对不可妄用趋于‘写实化’的机关布景和用具,来灭损他的精彩。他的不合时宜,全在取材之陈腐谬误,应当加以纠正,使他致力于表彰民族精神和民族美德的用途,还要多编顺应潮流意识的新戏,以辅导社会教育之推行”。可以说,徐慕云对中西戏剧的本体特征的比较分析,即使在当下看来也具有相当的理论深度。而话剧出身的张庚,同样是以西

方戏剧理论的研究视角切入戏曲研究的。与齐如山、徐慕云等人不同,张庚更多地关注戏曲如何表现现代生活以实现戏曲现代化等戏曲改革问题。从20世纪30年代起,他陆续发表了《旧剧中为什么产生了“象征主义”》《戏剧的旧概念和新概念》《各种艺术在戏剧中的综合》《戏剧与观众》《话剧的民族化与旧剧的现代化》等理论文章。特别是在《话剧的民族化和旧剧的现代化》中,对当时的中国戏剧发展现状进行了详细梳理,提出戏曲改革不仅涉及京剧,也涉及地方戏;不仅涉及形式,也涉及内容;而且应该把话剧的民族化与戏曲的现代化“看成一个分不开的工作的两方面”,两者“若不互相配合着,大家截长补短来渡过这青黄不接的难关,是不能更进一步达到一个新形式创造的阶段的”。该文中的许多观点实际上成为新中国成立以后戏曲改革的重要理论基础,其意义和价值不言而喻。

1949年新中国成立后,戏曲研究进入一个更为自觉的时期。“百花齐放,推陈出新”方针的确立,不仅使戏曲发展出现全新的变化,也为戏曲理论和研究打上鲜明的时代烙印。延安时期新编历史剧《逼上梁山》被毛泽东赞许为开启了“旧剧革命化时期的开端”^①。而新中国成立后杨绍萱改编的《新天河配》《新白兔记》《新大名府》等剧作依旧依循《逼上梁山》的创作方法,却引发了新中国成立后对反历史主义的批判。1951年8月31日艾青首先于《人民日报》发表了《谈“牛郎织女”》的文章,对杨绍萱反历史主义的创作观念进行了批评,并表示戏剧创作中对神话这一民族宝贵遗产应保有起码的爱惜。艾青指出了在杨绍萱剧作中借任何角色之口来表达宣讲“哲理”的目的,并反对杨绍萱在剧作中违背历史事实和原有传说情节之下的牵强附会和所谓的暗喻。^②1951年11月3日杨绍萱发表在《人民日报》上的《论“为文学而文学,为艺术而艺术”的危害性——评艾青的〈谈“牛郎织女”〉》一文,驳斥艾青的观点,认为艾青这篇文章是一篇“为文学而文学、为艺术而艺术”的现形记,并指斥他的观点违反了戏曲文艺政策。^③杨绍萱的反驳在

① 见毛泽东给杨绍萱、齐燕铭的一封信。

② 艾青《谈“牛郎织女”》,《人民日报》1951年8月31日。

③ 杨绍萱《论“为文学而文学,为艺术而艺术”的危害性——评艾青的〈谈“牛郎织女”〉》,《人民日报》1951年11月3日。

当时引来了戏曲理论界众人的反击。马少波、阿甲、光未然、陈涌、何其芳等人纷纷撰文批评杨绍萱的反历史主义的创作倾向。

继从内容层面对旧剧进行改革的讨论之后,开始了戏曲艺术形式和舞台层面上对戏曲革新的又一轮讨论。1954年10月,田汉在中国文联第二届全国委员会和中国剧协第三届常务理事会上,提出了戏曲从舞台到形式上的一系列缺陷,如剧本的文学性水平低,音乐和唱腔比较单调,舞台美术不够统一协和,表演中夹杂着非现实主义的东西,导演制度很不健全,使演出往往不能形成统一的、完整的综合艺术的整体,并认为这些缺陷和戏曲的悠久传统及优秀演员的精湛演技极不相称。^①由此,一场关于戏曲艺术本体问题的大讨论展开了,讨论者分成了所谓的“保守”和“粗暴”两个阵营。首当其冲的则是马少波发表在《戏剧报》上的《关于京剧艺术进一步革新的商榷》一文,他以“真实”为艺术的最高原则,认为戏曲中以自报家门为代表的编剧方法,以程式为代表的表演方法,以锣鼓经为精髓的音乐,以及脸谱、装扮等的舞台美术都是“因袭旧套、脱离生活”的表现,从而提出了借鉴西方歌剧和话剧,大破大立的改进建议。老舍、宋之的、吴祖光、马彦祥、梅兰芳、赵树理、宗劬采等也纷纷撰文,对京剧和戏曲的舞台、形式的改革展开讨论。与马少波言必称“改革”的激进相比,老舍的意见无疑代表了对戏曲革新持谨慎态度的一方,他更以《谈“粗暴”和“保守”》为题撰文,指出保守大多是因为热爱,所以有“小地方能不动就不动”的想法。而吴祖光则以谨严的笔调,认为京剧是一门很成熟的戏剧,其“写意”的表演方法已然自成一套。与马少波强调的艺术最高原则——真实的观点不同,“写意”则是吴祖光认为的戏曲最本质的特质。这种“写意”的特质在很大程度上突破了物质条件、舞台时空的限制,在表演上创造出一整套来源于生活的舞蹈化程式动作,而正是如此的“写意化”表演才体现了古人天才的智慧。而马彦祥则认为,在传统剧目中,除了一些丑恶的、色情的、恐怖的舞台形象和表演必须要改革之外,其他的不妨尽量保留原来的形式。但是,他完全否定京剧文学中的第

^① 田汉《一年来的戏剧工作和剧协工作——1954年10月5日在中国文联全国委员会、10月8日在剧协常务理事会上的报告》,《戏剧报》1954年第10期。

第三人称叙事方法,认为正是这种非现实主义的落后的创作方法,导致了表演、音乐等方面的定型化。实际上,自从旧剧改革大规模进行以来,何为戏曲中的精华,何为戏曲中的糟粕,一直是一个让人们关注、思考和争论的问题。是尊重戏曲原有传统,还是依据新的标准重新改良传统也是争论的焦点,直至1956年《戏剧报》发表社论《戏曲艺术革新不能脱离传统》,才算是对这次讨论做了一个总结。^①

新中国成立以来的戏曲理论研究响应着新的社会政治、意识形态的要求,在挤压中曲折向前。广大戏曲理论工作者在克服不同时期各类“左”的思想倾向中,尽可能把握戏曲艺术在与人民群众结合中的艺术实践与改革创新的发展趋势,从戏曲艺术本体的演变出发考察艺术问题,能够贴近戏曲艺术的发展实践研究戏曲,使得戏曲理论研究得以持续展开。特别是新时期以来,伴随着戏曲实践发展,探讨了一系列重要的话题,如戏曲危机、戏曲化与现代化、戏曲与市场经济等,使戏曲理论研究的深度和广度不断拓展。从总体上看,新中国成立以来,戏曲研究日趋活跃,戏曲研究队伍日渐成长和成熟。就人员队伍的构成看,主要由两支力量组成,即以中国戏曲研究院(后更名为中国艺术研究院戏曲研究所)为主的文化系统的研究,及以大学为主的高校系统的研究。这两支研究队伍相辅相成,各有侧重。高校系统的研究主要是大学中文系古典戏曲研究,主要着眼的是戏曲历史、文学和文献及其与社会关系的研究,这些学者、教授经过系统规范的学术引领,学问扎实而严谨,取得了重要的成果。文化系统的研究,在重视戏曲历史和文献研究的基础上,更着眼于戏曲作为综合艺术、舞台表演艺术的研究,重视戏曲发展现状和改革研究,其研究成果直接推动了我国戏曲艺术的改革和发展。近些年来,这两支相对比较独立的研究力量渐呈合二而一的趋势,互相取长补短,既重视戏曲作为活的舞台艺术及现实发展的研究,又重视其基础

^① 《戏剧报》社论《戏曲艺术革新不能脱离传统》,《戏剧报》1956年第11期。社论中明确指出在戏曲改革中对传统戏曲剧目要采取谦逊的态度,决不能草率行事;但是另一方面,在继承遗产的时候不能用保守主义的态度,要采取谨慎的态度取舍和创造。社论还批评了戏曲改革工作中存在着急躁和粗暴的作风,对戏曲艺术造成了极大的损害,指出革新不能割断历史,创造和发展不能脱离原有的艺术基础。

理论研究。

在中国戏曲学学科与中国戏曲理论体系建设方面,以张庚、郭汉城为代表的“前海学派”做了迄今为止最为系统和全面的工作。“一史一论”是戏曲这门学科最基本的工作,从20世纪50年代中国戏曲研究院开始组织队伍编写《中国戏曲通史》和《中国戏曲通论》(《戏曲概论》),到20世纪70年代末80年代初以及90年代,在张庚、郭汉城先生主持下,中国艺术研究院戏曲研究所先后完成并出版了《中国戏曲通史》和《中国戏曲通论》,同时还完成了《中国大百科全书·戏曲卷》和多卷本《中国戏曲志》。此后,开始考虑分史、分论“戏曲史论丛书”的编写,计有12种,如《戏曲意象论》(沈达人)、《戏曲“拉奥孔”》(安葵)、《戏剧人类学论稿》(马也)、《戏曲美学》(苏国荣)、《戏曲优伶史》(孙崇涛、徐宏图)等。这套丛书的组织和编写还是立足戏曲本体,深化戏曲史和论的研究,如郭汉城先生所认识到的:“中国戏曲是一种独特的民族戏剧艺术,是由文学、音乐、美术、舞蹈等各个门类综合而成的,它与文学、音乐、舞蹈、美术等独立艺术还不一样,有自己的发展历史、艺术特征和艺术规律,这在史论中只能提纲挈领地涉及,很难深入细致。这个任务只能在分史、分论中解决。”^①

20世纪八九十年代也是一个交叉学科、边缘学科大发展时期,人们重视戏曲多角度的研究,重视对民间戏剧、目连戏、傩戏等的研究。郭汉城认为:“中国戏曲理论研究的进一步深入,必须重视戏曲交叉学科的研究。因为有些理论上的重大问题,不是在本学科的范围内所能解决的。其实,在以往的戏曲研究工作中,某些交叉学科已经进行,并取得了一定成果。如戏曲文物学,就是戏曲学与考古学的交叉;戏曲文献学,就是戏曲学与文献学的交叉;戏曲美学,是戏曲学与哲学的交叉等。它们已经成了我们重要的研究课题。其他如戏剧人类学、戏曲生态学、戏曲社会学、戏曲经济学、戏曲观众学、戏曲心理学、戏曲民俗学、戏曲宗教学等等,都有广阔的天地有待我们去开拓、探索。”^②即以戏曲宗教学、戏剧人类学研究来说,20世纪八九十年代的傩

^① 见郭汉城《戏曲史论丛书·序》,文化艺术出版社,1994版。

^② 同上。

戏、目连戏与祭祀戏剧“热”，在当时几成显学，引起了国内外那么多学者、那么多其他学科的学者关注。80年代中后期至90年代，几乎每年都有一次颇具规模的傩戏或目连戏国际学术研讨会召开。事实上，宗教祭祀戏剧、戏剧人类学等的研究，对整个戏曲学从观念、方法到视野都产生了积极而重要的影响，对戏曲学发展是极大的提升，使它在人文艺术领域处于前沿。

这套“二十世纪戏曲学研究论丛”共分10个专题，分别是：中国戏曲史、戏曲理论与美学、戏曲文学、戏曲表导演、戏曲音乐、戏曲剧种、戏曲舞美、当代戏曲、少数民族戏剧、戏曲跨学科研究等，根据戏曲学发展实际，力图呈现20世纪一百年来各专题不同历史阶段的研究成果。当然，这样的划分和编选也是相对的。这一百年来戏曲研究发展不平衡，但选编尽量考虑了这种研究历程的阶段性，努力展示其历史发展与学术演进面貌。体例上不含专著，以论文和评论类为主。该丛书各专题体例为：前言、目录、专题概述、编选文章、专题研究索引，清晰明确。据了解，该丛书在编选过程中得到沈达人、龚和德、余从、曲六乙、王安葵、颜长珂、周华斌、郭英德、李春喜、路应昆等专家的指导。专业性和学术性可以说是这套丛书的一个重要特点。

我想本套书的编选，会使读者对过去一百年戏曲研究之各专题领域及其发展历程和成果得到更深入的了解和认识。

是为序。

2014年8月22日

（题序者为中国艺术研究院院长、研究员）

概 述

王艺睿

中国戏曲是一门综合艺术、表演艺术,杂剧在元代发展达到兴盛时期,关于表演与演员的研究有胡祇遒提出的演员“九美说”、燕南芝庵《唱论》、夏庭芝《青楼集》。明清两朝,戏曲理论著述随着戏曲的发展而繁荣,出现了一批戏曲理论研究系统、全面的著作,如王骥德《曲律》、李渔《闲情偶寄》等。表演研究方面,魏良辅《南词引正》、潘之恒表演理论、《审音鉴古录》、《梨园原》等,都成了古代戏曲表演研究重要的理论总结。20 世纪是一个戏剧时代,更是戏曲表演时代,戏曲表演艺术进入 20 世纪达到了炉火纯青、流派纷呈、新人辈出的繁盛局面,以京剧为代表,出现了梅(兰芳)、尚(小云)、程(砚秋)、荀(慧生)四大名旦,新兴的报刊媒体也顺应这一时尚潮流,推波助澜,一改以往传播方式,许多专业戏曲报纸、杂志竞相涌现,对戏曲表演、尤其是京剧表演艺术的研究和评论如雨后春笋般扑面而来,形成了表演—观赏—批评互动、完整的戏曲审美循环过程,进一步推动了表演艺术的发展和提高,也彻底改变了以往对戏曲表演艺术重视不够、研究薄弱的面貌。

20 世纪初的戏曲表演研究,着重于对演员生平、行当、流派、剧目、演唱等方面的研究评论。随着京剧等戏曲艺术在南北方的风靡兴旺,戏曲在人们精神娱乐生活中的地位陡然上升,名角演出成为社会公众关注的焦点,也成为报刊媒体报道的热点,从而也使得对演员和戏曲的评论研究文章大幅攀升。戏曲演员地位向来低下,不为人们所重视,在戏曲成为一种时尚的背景下,演员尤其是名角的生平传记也成为当时人们研究的重点,举凡孙菊仙、杨小楼、汪笑侬、程长庚、梅巧玲、谭鑫培、刘赶三、时小福、陈德霖、汪桂芬、杨小楼等均有“传”、“小传”、“略史”、“略历”、“专史”等,发表于《二十世纪大舞台》、《歌场新月》、《春柳》、《戏杂志》、《戏剧月刊》、《戏》等,这在以前是不曾有过的,这也促进了对艺人名伶整体的研究和对戏曲表演历史的梳理,如:漱石撰写了《东游诸名伶之略

概

述

.....

001

史及家世》、《海上百名名伶传》、《现代名伶传》，颍川秋水撰写了《历代名伶事实考》，方言撰写《伶史》等。

对戏曲表演艺术的研究，主要是围绕演员，结合具体剧目的研究，这样的研究在当时占了非常大的比重，比如阿严《梅兰芳与〈武家坡〉》、王谭之《宁武关》、苏少卿《评王又宸、程砚秋之〈探母〉》、老罗《余叔岩之〈琼林宴〉》、过宜《王瑶卿之〈宝莲灯〉》、沛纶《马连良之〈珠帘寨〉》等等，通过对一个个具体剧目个案的评论，使得人们对该演员的表演艺术、艺术风格能够有一个全面的认知，这是当时表演研究的一个重要特点。以梅兰芳为例，除上举《武家坡》剧外，还有对他的《太真外传》、《西施》、《女起解》、《木兰从军》、《生死恨》等主要剧目撰写专门的评论研究，也有从整体宏观角度着眼的，如远公《梅兰芳剧谭》、春柳旧主《梅郎之分析观》、冯小隐《梅兰芳之研究》、邹韬奋《梅博士之贡献》、齐如山《梅兰芳艺术一斑》、禅翁《谈梅兰芳之八大名剧》等。而无疑，同一剧目不同演员表演之比较，更能见出各自的表演特色和风格，这方面的评论亦颇多，如怡红馆主《余叔岩与言菊朋唱〈珠帘寨〉之比较》、慕耘《程、荀〈玉堂春〉之比较观》、吴宝初《四大名旦之〈五花洞〉》、肖伦《梅兰芳、程砚秋〈刺汤〉唱做不同之点》等，细微之处彰显其个性特色。

在此基础上对演员表演的认识和评价，显然已超越了一个剧目的表演，而能够上升到对该演员表演艺术较为全面和系统的阶段。如张肖伦《谭剧精微》对谭鑫培的评价，认为“老谭集长庚、三胜、二奎、九龄、卢台子、吴连奎之大成，改一代之风气，旷世逸才，歌坛俊杰”。作者从“谭调借用青衣好腔者”、“以二黄之腔融化于西皮中”、“老谭之吊毛抢背”、“《盗宗卷》之跌跤，有特别功夫”、“老谭之五官中，以眼神为最佳”、“老谭之水发功夫极佳”等三十个方面加以分析，细致而客观，总结谭鑫培表演“精微”，其特点，而不只是优点，“老谭唱戏，声调佳妙，能从声音中表现戏情。其所唱，词句或文义，纵有不通之处，而不能损其音节之美妙。又其聪明过人，各戏有各戏之特别优点。故学谭者，每以其吐字、行腔、身段、唱念、表情、靠把、开打跌扑等，既复杂而又不易学到好处，往往视为畏途。但如听老谭之剧，而能悉心留意谭调之变化，确为最有兴趣之一事。”^①何如认为“凡论一个成名人物之艺术，一要知道艺术之来源派别，二要知

^① 《戏剧旬刊》1936年第7—11期。

道艺术与时代之关系,三要知道艺术传授之源流,四要知道艺术本身之性质”,正是基于这四项标准以为论断的依据,他撰写了《杨小楼的艺术》一文,来阐释“杨小楼以武生而为平剧界龙头,岂是侥幸而得之,必有所以致此之道也”。^①这种认识显然已经注意到演员生存更广阔的背景及艺术传承渊源等,而不是就演员论演员,就剧目论剧目,而具有一种宏观的理论视野。1935年齐如山撰写《梅兰芳艺术一斑》因为专为梅兰芳往欧洲演戏宣传之用,所以有着更强的比较意识,“要想知道梅兰芳演戏的长处,须先要知道中国戏组织法的原理和规矩。其原理为何?即处处避免写实。规矩如何?即事事皆用美术化之方式来表现,故其处处皆有规定。”^②

中国戏曲表演是一种行当体制下的程式化表演,戏曲角色分行当,这是戏曲表演的程式性在人物形象塑造上的反映,是戏曲特有的表演体制。其渊源甚早,至清代乾隆年间已形成“江湖十二角色”。进入20世纪,随着京剧的兴盛发达,对行当流派的研究亦日益重视,评论家、学者们不断加以总结和理论提升,极大地促进了行当与流派的发展。如醉翁《说汪派》(1915年),《说红生》(1915年),张非禅《谈谭派须生》(1918年),朱愁士《谈孙派》(1928年),陶静宜《说武生》(1928年),肖伦《谈谭派》(1928年),徐慕云《说净》(1928年),罗我《花衫概论》(1928年),平民《谈老旦》(1928年),《谈小生》(1929年),白面书生《谈红生戏》(1930年),何一雁《说旦》(1931年),陈墨香《说旦》(1932年),谷远(郑振铎)《净与丑》(1934年),尘尧《须生与唱工》(1934年)等,这些有关行当、流派文章的大量出现,是京剧表演艺术在清代后期及进入民国时期发展的结果。生旦净丑四大角色进入清代咸丰、同治时期,人才辈出,达到鼎盛。到了20世纪初,旦行以梅兰芳为代表声誉隆起,相较而言,净行显现式微。有鉴于此,徐慕云撰写《说净》一文,对净行之正净、副净、武净、红净四门,对各门特点从历史到现状逐一梳理,分析细致、概括准确,其目的是为了净行的发展。随着京剧艺术的发展和变化,必然带来“梨园规矩混淆,多与原则不合”^③,这也是这一时期研究行当、流派文章多的一个重要原因。陈墨香的《说旦》是一篇在中华戏曲专科学校做的讲演稿,以他“三十余年听戏的经验”和理论知识,

① 《戏剧月刊》第3卷第5期(1931年2月)。

② 《齐如山文集》第2卷,河北教育出版社、开明出版社2010年,第136页。

③ 陈墨香《说旦》,《戏剧月刊》第1卷第4期(1932年4月)。

结合历史考据,对北京旦行三大宗(青衣、花旦、武旦)、两小宗(闺门旦、刀马旦)共五宗,详加辨析。此时对行当角色历史及渊源研究的文章也增多,如齐如山《戏剧角色名词考》(1932年)、庄清逸《戏中角色旧规制》(1932年)、王芥舆《戏剧角色得名之研究》(1934年)、李化龙《京戏角色考》(1934年)、张古愚《谈角色》(1936年)等。

而无疑,1927年北京《顺天时报》发起选举“名旦”,所选举出的梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生“四大名旦”成为人们研究的重点。不仅对其个人研究文章连篇累牍,“四大名旦”的出现也为旦角表演艺术的研究提供了一个很好的切入点,许多对“四大名旦”研究的文章,都有一种比较的视野和胸怀。如舒舒《梅荀尚程之我见》(1928年),张少卿、张肖伦、苏老蚕《现代四大名旦之比较》(1931年),吴宝初《四大名旦之四〈五花洞〉》(1937年),苏少卿《现代四大名旦之比较》(1938年),京隐《四大名旦艺术观》(1938年),王仲玉《谈梅、程、尚、荀》(1939年),红叶《四大名旦面面观》(1940年),沛《四大名旦之“四剑”与“四红”》(1941年)等。苏少卿《现代四大名旦之比较》一文从唱工、做工、扮相、白口、武工、新剧、师友几方面入手,对四大名旦逐一分析、比较,条分缕析,长短相较,结论认为:“算核总分,推梅冠军,众意僉同,毫无异义。”其次程砚秋,再次荀慧生,第四尚小云。^①“四大名旦”之后又有“南方四大名旦”、“四小名旦”、“四大坤旦”等,“四大名旦”现象对京剧艺术产生的影响是深远的,对戏曲表演艺术的臻于成熟和走向辉煌也是至为重要的。

这一时期的戏曲表演研究以京剧为主,其他剧种亦不乏研究文章。昆曲方面,有涛痕《论昆戏唱做之难》(1919年)、柳遗《韩世昌昆剧之优劣》(1919年)、求幸福斋主《杨小楼与昆曲》(1931年)、陈墨香《谈昆曲皮黄三杀(〈宋江杀惜〉、〈武松杀嫂〉、〈石秀杀妻〉)旦角》(1933年)、步堂《梅兰芳昆曲史》(1939年)、翁偶虹《昆梆丑戏略谈》(1939年)等。此时期戏曲表演研究领域拓宽,如豁公《从梅兰芳说到群众心理的变迁》(1930年)、黄素《中国戏剧角色之唯物史观的研究》(1929年)、齐如山《论国剧动作处处用曲线》(1933年)、望月《论表情》(1936年)、余余《关于京剧里面性的表演》(1937年)、林澄伯《皮黄戏演员之双重性格》(1943年)等文章,都一改以往研究之路,具有现代理论和更宽泛

^① 《半月戏剧》第1卷第5、6期(1938年4、5月)。

的学术视野,可能不够深入,但于戏曲表演亦属筚路蓝缕,其功难没。

传统戏曲有导演之功能,而无导演之职,导演工作与表演艺术紧密相融。20世纪以降,随着话剧(新剧)的输入,旧剧(戏曲)导演的问题突出起来。这方面,程砚秋较早关注西方戏剧,1933年即发表了《话剧导演管窥》长文,1935年又作了《旧剧的导演方法》讲座,认为:“旧剧的导演方法和新剧有许多不同地方,新剧的导演,要负责一切对话、动作、布景、舞台装饰、舞台灯光设备、选择剧本等;旧剧的导演只负责演员的一切,而对前台和布景等,却不在导演范围之内,但旧剧的组织很繁大,因此导演对于导演演员的范围也比较大,因为旧剧包括多种不同的场面”,“因为一个演员必须要专门于一项或文或武,或生或旦,所以一出文武场俱备的戏,便要由文导演和武导演分任工作”。“本人在十三岁便开始学戏,但那时的导演法很不完善,只是面传口授,并没有戏词的文字给你看,师傅教你怎样唱,你就得怎样唱,教你什么腔就得唱什么腔。”改良后学习了新剧的导演才被认为是“合理的导演法”^①。程氏研究在当时有较大影响,很多对戏曲导演之研究受其影响,比较系统论述的有马肇延《旧剧的导演术及其导演权威之建设论》(1936年),该文对旧剧导演之各种制度加以论述,认为“此各种制度已有相当完备,在过去及现在许多旧剧之演出上,均已负起相当任务矣。然所谓‘相当’也者,非所以构成吾人抱残持剩之理由。盖前面固尝言之,旧剧之现状,距吾人所持之理想尚远也。”何以然哉,他认为“旧剧流弊之最大者,在于缺乏一负全责之导演者,虽主角对于新本戏之演出,往往有一周密计划,如以上所述。然果能认真做去者,十难获一”。“旧剧之退化与落伍,使其本身不得不以飞跃的手段,进而与世界最新的艺术合流,而获取最新的意义。”旧剧为改变其没落,不能死守待援,必须杀出重围,故提出:一、旧剧改革,虽有种种办法,但设立导演者,实为最初重要之关键。二、旧剧导演者,应具有社会科学、新旧戏剧之方法与理论,及舞台技术之全般的知识。三、专门学校为造成上述人才之最好机关。四、在上述人才未造成之前,不妨采取变通办法,就旧剧界选择有声望、年轻兼有新的美术思想者,担任导演职务。五、另一变通办法,可就新剧界选择一切有相当之认识、对于旧剧改革持有相当计划者,试行担任之。六、于

^① 《程玉霜讲〈旧剧的导演方法〉》,《程砚秋戏剧文集》,文化艺术出版社2003年,第165页。

必要时,可采取联合导演制度,由新旧戏剧专家,联合担任之。^① 他们的观点在当时具有普遍性,肇启了后来戏曲导演的作用和地位。

1949年10月,历史翻开崭新的一页,戏曲与演员的地位得以提升,戏曲结束了那种自发的状态,成为新中国文艺事业的重要组成。对演员的重视和地位的提升,使得演员们以空前的热情 and 责任感投入对“百花齐放,推陈出新”的戏改事业中,无疑,在这样的历史进程中,演员艺术经验的总结和提升既是传承的必须,也是戏曲走向自觉的要求。所以,20世纪五六十年代许多戏曲演员、大家,尤其是文化知识较丰富的昆曲等剧种的演员,如徐凌云、曾长生、华传浩、陈云法等老艺人演述或口述一批“谈艺录”、“回忆录”等。文章方面,有昆曲演员华传浩1958年《我对几个“丑”人物的体会》,周传瑛1958年《谈昆曲小生的表演艺术》,王传淞1959年《昆丑的表演》,俞振飞1963年《谈表演艺术》,白云生1965年《谈〈借牛〉的表演艺术》等,京剧方面盖叫天1951年《盖叫天先生谈戏》(严朴记)、1957年《谈表演艺术中的身段》,梅兰芳1954年《对京剧表演艺术的一点体会》、1962年《关于表演艺术的讲话》,程砚秋1956年《略谈旦角水袖的运用》、1957年《戏曲表演的四功五法》,荀慧生1957年《编剧、表演琐谈》、1961年《花旦表演琐谈》,陈伯华1957年《我怎样运用基本功演戏》,裘盛戎1957年《京剧中身段的重要性》,尚小云1959年《略谈戏曲表演艺术》,周信芳1959年《〈打渔杀家〉的表演艺术》,李少春1961年《新——关于表演问题的通信》,侯喜瑞1961年《谈京剧架子花脸的表演》,马连良1963年《台词的“意”,人物的“神”》等,很多人甚至不是一篇两篇文章,而是连篇累牍地发表。“百花齐放”也带动了地方戏的兴盛,地方戏演员如袁雪芬、阳友鹤、郑奕奏、常香玉、陈书舫、丁是娥、刘成基、红线女等均有文章,谈艺谈表演,形成一道戏曲理论亮丽的风景线。这是戏曲表演最“本体”的研究和认识,它对人们认识和了解不同戏曲剧种的表演及特点,是最为可靠和生动的归纳总结。事实亦证明,这样的总结和研究,是人们认识戏曲表演特征,形成中国戏曲表演体系重要的组成。

周传瑛《谈昆曲小生表演艺术》指出:“在我们昆曲中,有一套分得相当精细的表演艺术。像小生这一门,就分做官生(又称纱帽生)、巾生、雉尾生(又称鸡毛生)、鞋皮生(又叫苦生)、黑褶子小生和娃娃生等。在歌唱上,各种生角都有

^① 《剧学月刊》第5卷第1期(1936年1月)。