

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

戏曲舞台美术研究卷

分册主编◎孙红侠



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社



二十世紀
戏曲学研究论丛



主编◎田黎明 刘祯
分册主编◎孙红侠

二十世纪戏曲学研究论丛

XIQU WUTAI MEISHU YANJIU JUAN

戏曲舞台美术研究卷



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

戏曲舞台美术研究卷/孙红侠主编. —合肥:安徽文艺出版社,
2015.3

(二十世纪戏曲学研究论丛)

ISBN 978-7-5396-4732-6

I. ①戏… II. ①孙… III. ①戏曲-舞台美术-中国-
文集 IV. ①J82-53



中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第249160号

出版人:朱寒冬

出版策划:朱寒冬 段晓静

出版统筹:陶彦希

责任编辑:黄佳 何健

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:20 字数:310千字

版次:2015年3月第1版 2015年3月第1次印刷

定价:42.00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。

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对戏曲革新的新一轮讨论。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

总

序

.....

007

^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

孙红侠

20 世纪是中国戏曲表演结构与美学原则发生着变革与发展的时期。戏曲舞台形制的变化与随之而来的思索在理论方面得到了推进,针对表演与背景、剧场的变化、虚拟与写实舞台的论争均代表了这一时期思考的轨迹,从而形成了独具特色的理论。20 世纪戏曲舞台美术的研究成果,始终与艺术本体的发展相适应,始终在各种对立的观点形成的碰撞与争论中推进。

从舞台美术分类研究上来看,20 世纪的舞美研究涉及了布景、服装、化妆、脸谱、切末(道具),甚至现代化的灯光等各个方面。翁藕红、郝寿臣、傅学斌、吴晓铃、刘曾复等人对脸谱的记录与研究成果众多;徐凌霄、盖叫天、黎新、李桐森、幸熙、龚和德、谭元杰、张连等对戏曲服装的规律以及服装设计等方面都进行了很多精辟的总结;梅兰芳、周信芳、张月华、金耀章等对戏曲独特的化妆方式给予了记录和总结。布景问题是舞美研究中最集中也是成果数量最多的一个方面,从冯叔鸾 1918 年最早对舞台布景的关注与研究开始,一直到五四时期的张厚载,20 世纪三四十年代的杜颖陶、爱萍室主、王瑶卿等均对传统舞台布景与装置做出过思考与论断。布景与表演的关系问题更是舞美理论中一直以来不断争论的中心,尤其是现代戏布景与虚拟表演之间的关系问题更是一个焦点问题。这方面凝聚的思考也最多,张庚、阿甲、王朝闻、宗白华、王遐举、龚和德、栾冠桦、李畅、胡妙胜等均对这一问题有过或精当或具有探索性的论断与研究。

从时间分布上来看,20 世纪的舞台美术理论形成了完整的发展轨迹。理论的形成肇始于五四运动前后,在 20 世纪三四十年代达到新的高度,1949 年以后出现转型,改革开放新时期出现理论的回归,时至今日仍在不停探索与推进。

从五四时期到 20 世纪三四十年代,这一时期舞台美术研究成果数量众多,观点林立,可以将其归纳为舞美理论的形成期。这一期间杜颖陶、冯叔鸾、齐如山、张厚载等人对戏曲舞美与表演关系等问题均有深入的思考并形成了具有自身特色的理论。在五四运动的政治诉求之下,中国戏曲作为传统文化的代表,

概

述

001

难以逃脱被批判的命运。张厚载与刘半农等人在《新青年》上的系列争论中涉及了舞台美术的诸多方面。张厚载的《中国旧戏是假象的》、《脸谱——打把子》两文,在对传统戏曲特征进行总结与辩护的同时,也表明了反对对以国剧为代表的中国戏曲做任何改革,反对破坏戏曲的规律^①的基本态度。五四时期对传统文化的批判具有特殊的历史含义,所以这些种种的论争并不成其为京剧舞美理论的肇始。但是,这种批判和论争却引发了对于京剧发展和理论建构来说更为重要的思索。

几乎与此同时,冯叔鸾以“马二先生”为笔名在周剑云主编的《菊部丛刊》上发表系列文章论述“旧戏”的扮相和背景,《评戏杂说》一文写道“夫演戏,欲以今人扮古人,苟非以化装术出之,将何从而求其能似”^②?《旧戏不宜用背景说》^③一文指出“背景与戏中动作表情有密切关系”,认为“实物”与“虚形”是自相矛盾的,指出武戏等演出场面与中国油绘山川背景之间存在着矛盾。这是对于京剧布景运用最早的思考和探讨,或许可以把它看成是一种一个世纪以来仍然在思考着的传统的声音。

19世纪下半叶到20世纪上半叶的百年之间,西方现代建筑学意义上的剧场进入了中国戏曲。一字之差的“茶”园到“戏”园的转变鲜明体现出了两者在商业性质上的本质区别。以兰心剧院为代表的西式舞台改变的不仅仅是舞台的形制,更是改变了中国戏曲表演的本体。戏曲舞美研究自然关注到这些变化,这一时期探讨戏曲舞台背景与表演关系的代表性文献有:杜颖陶《舞台装饰概论》、爱萍室主《马连良之反对布景谈》等。

齐如山的戏曲舞台美术理论是20世纪前期京剧舞美理论最重要的建树。这主要体现在齐如山理论著作61种中关于京剧舞台美术的相关论述,1913年《说戏》记载“戏院建筑”和“角色装扮”,1928年的《中国剧之组织》^④第三章至第七章《衣服》、《盔帽靴鞋》、《胡须》、《脸谱》、《切末物件》,1932年《戏中建筑》以及国剧学会所办《国剧画报》上有《行头偶谈》^⑤、《由翠屏山谈到换行

① 张厚载:《我的中国旧戏观》,《新青年》第5卷,第4号,1918年10月。

② 冯叔鸾:《评戏杂说》,见周剑云:《菊部丛刊》,上海交通图书馆,1922年版。

③ 马二先生:《旧戏不宜用背景说》,见周剑云:《菊部丛刊》,上海交通图书馆,1922年版。

④ 齐如山:《中国剧之组织》,北平国剧学会,1928年版。

⑤ 齐如山:《行头偶谈》,《国剧画报》,第1卷,第7期,1932年3月4日。

头》^①等考述性质论文均为舞台美术内容。齐如山对京剧舞美理论的构建不仅在于首次如此完备和规模空前地对各种舞美名目的记述,更在于他在理论高度上的总结概括。行头应用的普适性、穿戴规制的程式性、脸谱的表现性与象征性均是齐如山筚路蓝缕的规律总结与理论提升。齐如山以基于“场上之道”理论视角探讨京剧舞美艺术的本质规律,也因此成为20世纪舞台美术理论建树第一人。

1932年,齐如山写出《戏中之建筑物》。在《齐如山回忆录》中,他曾将自己一共20部未出版的书^②逐一系列目,同时写明:“把各书名,列在下边,以供参考……以上尚未出版,其中有十种……未悉现仍存在否?”^③这个目录中,第四本即为《戏中之建筑物》^④。《戏中之建筑物》不仅是作为现代西方学科门类分类属下的舞台美术文献而存在,更是一部着重讲述京剧表演与舞台关系的文献。齐如山先生在此讲述的不仅是舞台置景的如何摆放,而是一种京剧舞台语言。诸多景物的摆放规则与置景与表演的互相依存实际上已经构成了一种戏剧表演语法。

20世纪前期,在新旧戏剧观的剧烈冲突之中,在中西方戏剧文化交流与碰撞之中,戏曲受到西方写实主义戏剧观念的影响,一个突出的表现的就是新式背景的出现和使用。13世纪诞生的传统戏曲,在经历了杂剧南戏、传奇花部等

① 齐如山:《由翠屏山谈到换行头》,《国剧画报》,第2卷,第17期,1933年5月11日。

② 1964年,台湾的齐如山先生遗著编印委员会开始编撰《齐如山全集》;1979年,台湾联经出版事业公司出版十卷本500万言的《齐如山全集》;2005至2009年,辽宁教育出版社相继出版王瑞智主编的包括《齐如山文论》、《齐如山文存》等齐如山作品系列丛书;2010年,梁燕主编《齐如山文集》。这些文集中,均未收录《戏中之建筑物》。《中国近代戏曲论著集成》中对此书有著录但仅列目:“《戏中之建筑物》,百舍斋,1932年。”见傅晓航、张秀莲:《中国近代戏曲论著集成》,文化艺术出版社,1994年,第692页。

③ 齐如山:《齐如山回忆录》,宝文堂书店,1989年,第99页。

④ 目前发现的《戏中之建筑物》为1932年齐如山先生手写本,《中国近代戏曲论著集成》著录,一函一册,半叶八行。函套题:戏中建筑,书衣题:戏中建筑,署:齐如山。分为弁言与正文两个部分,弁言为《戏中建筑》,正文为《戏中之建筑物》,《戏中建筑》笔迹与台湾《齐如山文集》中所收齐如山手稿笔迹同,应为齐如山先生真迹。正文部分与弁言笔迹不同,难以断定是否为齐如山手书。该书原始记录卡片右上角有“梅”字标记,此为“梅兰芳先生捐赠图书”的一种标识,判定此书曾为梅兰芳先生收藏,后藏于中国艺术研究院图书馆。此手稿发现及整理详见孙红侠:《整理与研究:齐如山戏中之建筑物》,《戏曲艺术》2012年第1期。

诸多形态变迁以后,形成了自己独有的舞台形制。舞台美术与它的表演特征和美学原则密切相关,它早已超越了西方美术学含义上的舞台与背景而形成了自己独特的流动时空。它通过“布景在演员身上”、上下场、背拱和身段来提示一切时空的转换和变化。“意境”是古典戏曲理论标举的概念,更是戏曲舞台美术和演出追求的境界。可是,从新式剧场的出现、时装新戏盛行,一直到海派京剧大兴机关布景,从传统那里继承的美学观念发生着悄然却巨大的改变,舞美理论也伴随着实践中的困惑一同探索与推进。

布景改革对于舞台演出的损伤已经被当时的研究所关注,认为“皮黄是象征的艺术,所以不必要它完全合乎实际,海派的象征布景不但写实的意味太浓,不合皮黄象征的性质,而真马真汽车上台于应用上太不便利,且全部精力用在布景上则置皮黄的基本成分——演员的唱与念白于不顾,喧宾夺主,显然是不对的”^①，“大抵布景越多越妨碍演员之表演……连良对于布景，从不主张用之，何则？以其妨碍艺术之进展之，转移观众之目标也”^②。认为“设使中国戏曲依了写实主义一切要求，则中国戏曲象征的色彩将完全破坏”，“中国戏是没有布景的，中国舞台上的布景已然被锣鼓、音乐和动作术给代替了，凡是中国舞台的空间艺术都用时间艺术给代替了”的同时也在认为“中国舞台装饰，两张破桌子、五六把破椅子，能够给人们什么特别的兴奋吗”^③？机关布景破坏京剧演出的规律，晚近的西洋舞台布景不适用于中国戏曲，传统的一桌二椅又太简单，京剧舞美的发展始终存在着这些几乎是一个世纪以来就存在的困惑。所以，布景设置的困惑很自然地要通过场次和剧本结构来调整，这是很多艺人和实践者有意识或者无意识已经在进行着的，当时的舞台实践已经知道“旧戏分场的组织很不宜于布景的设置，所以中国戏曲的设置布景必须剧本的组织变更为分幕制方可”^④。对此，杜颖陶先生还曾有一个绝妙的感悟式比喻，他认为在“像真的布景往往容易离题”的同时把传统的京剧舞台和“像真的布景”用“春未透，花枝瘦”与“姹紫嫣红开遍”来比拟，认为两者之间“并没有高低之分，何能以繁简定优势”^⑤？

① 邈庵：《论皮黄剧服装、用具和布景》，《十日戏剧》，第3卷，第6期，1941年。

② 爱萍室主：《马连良之反对布景谈》，《十日戏剧》，第67期，1940年。

③ 佟晶心：《中国舞台装饰与绘画》，《剧学月刊》，第4卷，第12期，1935年。

④ 佟晶心：《中国舞台装饰与绘画》，《剧学月刊》，第4卷，第12期，1935年。

⑤ 杜颖陶：《舞台装饰概论》，《剧学月刊》，第4卷，第2期，1935年。

在论争中进行理论确立的同时,舞台美术理论中的很多概念的抽取与确立也在这一时期有了前所未有的理论收获。1915年,较早的京剧舞台美术文献,王梦生所作的《梨园佳话》^①、《行头》、《切末》、《扮戏》中有了“行头”的概念,同时对京剧的行头、切末、扎扮分别做细致梳理。1922年,周剑云编辑《菊部丛刊》^②中收录剑云、景麟合著的《不可不知录》,详细介绍京剧舞美“大衣箱、副大衣箱、盔头箱、二衣箱、靶子箱、梳头桌”六类,共计677种,其详尽程度是前所未有的。1926年,许志豪、凌善清共编辑十册《戏学汇考》^③。卷一《戏学编》中第十章《戏装服式》中记述“大衣箱、二衣箱、盔头箱、靶子箱、梳头桌”共439种。卷三至卷十记录106出戏“全剧角色剧中人名装饰用具及擅长名伶剧情考略一览表”,角色行当穿戴用具均详记,充分体现了对服饰的重视。

这一时期理论的建构显然是以舞台经验和批评实践为基础的,并且密切根植于具体剧目的具体演出实际,所以理论的概括并非是空中楼阁。反过来,理论的探索也引导了表演的实践过程,梅兰芳的时装新戏和海派的机关布景等就是这一时期的尝试和改变。在这个过程当中,戏曲的发展曾经力求迈向现代,力求摆脱传统的束缚。但是,时代的背景没有成为艺术发展的背景,艺术历史的变革和思想观念的变革仅仅给舞台美术带来了理论上的探索而非实践的收获。理论并没有脱离实际而是时刻保持着与舞台演出之间的密切关系,与实践唇齿相依的态势贴近着传统的表演理论与舞美理论,并不断吸取传统戏曲理论中有益的东西,这个过程一直持续到京剧发展的“延安时期”和建国以后的理论转型。

20世纪前期,徐凌霄与周贻白在舞台美术理论的建构过程中也有独特贡献。笔名为凌霄汉阁主的徐凌霄(1882—1961)是民国时期剧评家,著有《皮黄文学研究》等,他对各种舞美名目的记述已经在归类整理的基础上有了理论意义上的归纳总结。《说“盔头”》^④、《说“行头”》^⑤、《论肖真的戏装》^⑥等文从“中式服装之自己立场”、“中式服装缺陷以及弱点”、“肖真戏装之利益”论述了“中

① 王梦生:《梨园佳话》,商务印书馆,1915年版。

② 周剑云:《菊部丛刊》,上海交通图书馆,1922年版。

③ 许志豪、凌善清:《戏学汇考》,大东书局,1926年版。

④ 徐凌霄:《说“盔头”》,《剧学月刊》,第3卷,第4期,1934年。

⑤ 徐凌霄:《说“行头”》,《剧学月刊》,第3卷,第5、第6期,1934年。

⑥ 徐凌霄:《论肖真的戏装》,《剧学月刊》,第2卷,第3期,1933年。

式服装的理由和立场”,切中京剧穿戴规制的规律性。周贻白从前期的《中国剧场史》、《中国剧场小史》一直到后来的《中国戏曲论丛》^①和《中国戏剧史长编》^②,均有大量成熟史观观照之下的舞美内容。《中国戏剧史长编》第九章《皮黄剧》第三十节“剧场的沿革与扮演”考述了皮黄剧也就是京剧在北京演出的剧场形制和舞台规则,系统梳理了皮黄与昆曲在舞台上的继承关系。徐、周二人对舞台美术的贡献均在于以史学框架给予其较为详尽的记载。1957年,周贻白在中戏演讲稿基础上发表《中国戏曲的舞台美术》一文。

回溯20世纪舞美理论的建构过程,我们发现,“表演”与“背景”的关系等舞美的理论问题并不是第一次被人关注,服饰化妆与舞台演出之间的密切联系与互动也并非没有相关的研究成果,事实上,表演与背景两者的关系在过去的一个世纪中已经有过太多的论述甚至是论争。只是,当不断有新的研究材料被发现并可以应用于舞台美术的研究之时,我们发现,20世纪前期无论对于“表演与背景关系论”的学术争论与研究还是对于理论初呈时期的舞台美术理论,都是一个相当重要的特殊时期。

20世纪前期理论的宝贵积累却没有能阻断其在40年代以后乃至1949年以后的理论转型。延安时期的戏剧理论是以改革为特征的,舞美理论身处其中,自然概莫能外,《逼上梁山》与《三打祝家庄》等戏的政治诉求显然超过了艺术的诉求,新式布景的使用似乎和全新的舞美探索一样同时登场,这种对布景与表演关系的认识被新中国成立以后的戏曲理论全面接受并运用,一直到现代戏的集大成者——样板戏的出现和定型。戏曲舞台美术中最具有争议性的表演与布景的关系论等问题虽然经过了20世纪前期的伟大探索,但是似乎终于又回到起点。

1942年2月,延安平剧研究院的成立与当年毛泽东主席的讲话精神都奠定了如何利用旧形式的基本思路。此后,旧形式与新内容之间的关系以及对其如何处理的问题在相当长的时间内都一直是戏曲研究院为龙头的戏曲研究的思路和特点。1949年以后,随着文艺服务对象的变化,理论界对舞台美术的思考更多凝聚在如何让舞台美术切入现代戏。王朝闻、阿甲、姜今、王遐举、幸熙等舞台美术的研究者与实践工作者都积极从现代戏创作的视角推进舞美理论。

① 周贻白:《中国戏曲论丛》,中华书局,1952年版。

② 周贻白:《中国戏剧史长编》,人民文学出版社,1960年版。