

梅兰芳

表演体系研究

梅兰芳诞辰110周年国际学术研讨会文集



秦华生
刘祯
主编



知识产权出版社
全国百佳图书出版单位

梅兰芳表演体系研究

——梅兰芳诞辰120周年国际学术研讨会文集

秦华生 刘 祯 主编



知识产权出版社

全国百佳图书出版单位

10935103

图书在版编目(CIP)数据

梅兰芳表演体系研究:梅兰芳诞辰120周年国际学术研讨会文集/秦华生,刘祯主编.
—北京:知识产权出版社,2016.7

ISBN 978-7-5130-4342-7

I. ①梅… II. ①秦… ②刘… III. ①梅兰芳(1894-1961)—京剧—表演艺术—国际学术会议—文集 IV. ①J821.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第178591号

内容提要

梅兰芳作为京剧表演艺术大师,在学习传承前人和借鉴同代人艺术创造经验的基础上,吸收融汇、创新发展了丰富的表演程式和手段,发展出完整的表演艺术体系。本书汇集了70余篇论文,是研究梅兰芳表演艺术体系的具体成果,体现了专家学者们对梅大师艺术遗产的珍视,也是对他艺术实践和思想精神的研究、继承和弘扬。

责任编辑:龙文

责任出版:刘译文

装帧设计:品序

责任校对:董志英

梅兰芳表演体系研究——梅兰芳诞辰120周年国际学术研讨会文集

Mei Lanfang Biaoyan Tixi Yanjiu — Mei Lanfang Danchen 120 Zhounian Guoji Xueshu Yantaohui Wenji

秦华生 刘祯 主编

出版发行:知识产权出版社有限责任公司

社址:北京市海淀区西外太平庄55号

责编电话:010-82000860转8123

发行电话:010-82000860转8101/8102

印刷:北京科信印刷有限公司

开本:787mm×1092mm 1/16

版次:2016年7月第1版

字数:830千字

网址:<http://www.ipph.cn>

邮编:100081

责编邮箱:longwen@cnipr.com

发行传真:010-82000893/82005070/82000270

经销:各大网上书店、新华书店及相关专业书店

印张:38

印次:2016年7月第1次印刷

定价:180.00元

ISBN 978-7-5130-4342-7

出版权专有 侵权必究

如有印装质量问题,本社负责调换。

梅兰芳表演体系国际学术研讨会



梅兰芳表演体系国际学术研讨会





目 录

| | |
|--------------------------|------------|
| 在梅兰芳表演体系国际学术研讨会上的致辞 | 王文章 / 1 |
| 试论梅兰芳演剧思想 | 刘厚生 / 3 |
| 梅兰芳的古典精神与京剧的现代建设 | 龚和德 / 7 |
| 梅兰芳先生对传统的继承和发展 | 安 葵 / 15 |
| 解读梅兰芳大师“移步不换形”之世纪之慨 | 齐致翔 / 20 |
| 由“移步而不换形”述及京剧的传承与发展 | 王蕴明 / 32 |
| 刍议“移步不换形” | 周传家 / 37 |
| “移步不换形”是京剧继承、创新、发展的科学方法 | 刘作玉 / 44 |
| 名实之辨 | |
| ——对梅兰芳“‘移步’而不‘换形’”说的时代解读 | 张一帆 / 48 |
| 试论梅兰芳、杨小楼的艺术精神 | 赵山林 / 66 |
| 梅式京剧的形成及其舞台形象塑造方法 | 王廷信 / 78 |
| 梅兰芳：“京剧泰斗”现代第一人 | 吴乾浩 / 87 |
| 梅兰芳对时装戏、古装戏的再认识 | 常立胜 / 91 |
| 豪华落尽见真淳 | |
| ——兼论梅派艺术的分期与意义 | 王安祈 / 95 |
| 论梅兰芳表演理论及体系 | |
| ——《舞台生活四十年》个案研究 | 刘 禛 / 104 |
| 梅兰芳的导演艺术初探 | 傅秋敏 / 119 |
| 梅兰芳戏曲理论贡献初探 | 秦华生 / 133 |
| 梅兰芳艺术精神的启示 | |
| ——梅兰芳与地方戏演员 | 何玉人 / 138 |
| 梅兰芳传承和发展京剧的启示 | 陈培仲 / 146 |
| 稳健从容 新变代雄 | |
| ——浅议梅兰芳先生的戏剧革新精神 | 胡应明 / 151 |
| 守望传统艺术的古典美学 | 傅 谨 / 155 |

当代戏曲改编中的梅兰芳主张

- 《红裙记》《连升三级》与梅兰芳主张的对话 刘彦君 / 158
- 梅兰芳所演《黛玉葬花》对文学经典和戏曲艺术传统的吸取及创新 李 玫 / 162
- 论京剧梅派唱腔的“中和”之美 仲立斌 / 171
- 长绸舞及其在梅兰芳歌舞剧《天女散花》中的运用 闻慧莲 / 179
- 梅兰芳戏曲手势美学刍议 俞丽伟 / 185
- 张彭春同梅兰芳赴美、访苏演出的盛况 黄殿祺 / 192
- 梅派京剧在日本 2014
- 如何让外国人享受京剧 加藤 彻 / 206
- 墙内梅兰墙外芳
- 公共外交视野下的梅兰芳访美研究 孙 萍 / 218
- 1919年梅兰芳东京公演
- 日本报纸是如何报道的 佐佐木 幹 / 227
- 梅兰芳 1930年访日考证
- 对中日文化交流的促进 佐佐木 干 / 235
- 梅兰芳在苏联：1935年巡回演出的回声 奥尔加·库普佐娃 / 242
- 梅兰芳 1935年访苏档案新探 陈世雄 / 249
- 苏联导演爱森斯坦对梅兰芳表演艺术的评论 叶可佳 / 255
- 朝鲜文人眼中的中国戏曲 李昌淑 / 262
- 梅兰芳访美演出的传播策略 梁 燕 / 270
- 《梅兰芳访美京剧图谱》的价值 刘文峰 李 玲 曹 娟 肖宜悦 / 283
- 期待对话的继续
- 纪念京剧大师梅兰芳 1935年在莫斯科和圣彼得堡的演出 毛小雨 / 305
- 大正时期日人对于京剧的认识状况
- 以 1919年梅兰芳在帝国剧场演出剧目为例（提纲） 平林宣和 / 309
- 梅兰芳访美的文化交流意义 于建刚 / 312
- 梅兰芳与京剧传播
- 首选日本之要因分析 袁英明 / 319
- 梅兰芳表演艺术的世界意义
- 以梅兰芳 1935年访问苏联为关节点 邹元江 / 331
- 记梅兰芳访美成功背后的点滴 梅 玮 / 355
- 梅兰芳与昆曲艺术
- 在中国戏曲学院 2014 级研究生班上的发言 谢柏梁 / 360
- 梅兰芳搬演汤显祖《牡丹亭》述论 谷曙光 / 371
- 梅兰芳为什么选拍《春香闹学》 马晓霓 / 377

| | |
|------------------------------|-----------|
| 也论昆曲与梅兰芳 | 朱恒夫 / 387 |
| 跨越昆、乱的梅兰芳 | 路应昆 / 395 |
| 梅兰芳与藏戏发展 | |
| ——以甘南藏戏表演为例 | 曹娅丽 / 400 |
| 辉煌的足迹 | |
| ——地理信息系统支持下追寻梅兰芳艺术生命中的三个重要支点 | 张 刚 / 408 |
| 梅兰芳的“微时代” | 张 尧 / 424 |
| “对立面”与“同行者”：坪内逍遥论梅兰芳 | 江 棘 / 434 |
| 舞台与电影之间 | |
| ——以梅兰芳舞台纪录片为中心的探讨 | 海 震 / 444 |
| 缅怀梅兰芳先生是一种幸福 | 陆镇余 / 452 |
| 论说抗战前左翼文坛对梅兰芳的评价 | 孙 玫 / 455 |
| 梅兰芳的老唱片和现代意识 | 翁思再 / 462 |
| 梅兰芳的电影实践 | 周华斌 / 464 |
| 梅兰芳与戏曲表演心理学 | |
| ——观众、论述和问题 | 骆 正 / 470 |
| 从《舞赋》到《梅兰芳艺术一斑》 | |
| ——中国戏曲表演体系确立的理论基础 | 王 旭 / 479 |
| 梅兰芳与前清昇平署 | 丁汝芹 / 486 |
| 澄清一则误说 重温四句箴言 | 钮 骠 / 492 |
| 梅兰芳为什么是大师 | 贾志刚 / 496 |
| 梅开二度 芳香百年 | |
| ——梅兰芳 1919、1924 年访日演出研究述评 | 吴开英 / 499 |
| 梅兰芳与绘画艺术 | 孟 剑 / 526 |
| 说不尽的梅兰芳 说不尽的莎士比亚 | 谭志湘 / 532 |
| 概念性表演真实：建构传统戏曲形而上剧场理论架构的一点想法 | 王士仪 / 535 |
| 新加坡京剧的形成与发展 | 蔡碧霞 / 550 |
| 论说戏曲演员之完美艺术修为 | 曾永义 / 566 |
| 从西方剧场变革探讨其跨文化霸权争议 | 朱芳慧 / 582 |

在梅兰芳表演体系国际学术研讨会上的致辞

王文章*

尊敬的各位来宾，女士们、先生们：

大家上午好！金秋十月，正值京剧艺术大师梅兰芳诞辰 120 周年之际，我们在北京举办“梅兰芳表演体系国际学术研讨会”，各位专家学者相聚一堂，共同深入研究总结京剧大师梅兰芳的表演艺术。我谨代表中国艺术研究院，对各位莅会表示热烈的欢迎。

梅兰芳作为一代创立完整表演艺术体系的京剧艺术大师，首先是他在艺术上深入继承传统，并勇于改革创新，发展提高了京剧旦角乃至京剧艺术的整体水平，形成了具有标志性、代表性的京剧梅派艺术。他出身梨园世家，从小经过严格的戏曲艺术基础训练，11 岁登台演出，20 岁左右即形成轰动性的舞台艺术影响。但这时也是他进行艺术革新尝试、创演时装新戏的开始。梅兰芳一生对舞台表演及其相关各个方面都做了前所未有的艺术革新。正是他继承传统又发展传统，锐意革新，在不断超越前人和超越自己的过程中，把京剧旦角艺术演绎到前所未有的艺术高峰。

梅兰芳作为一代具有广泛性群众影响的京剧艺术大师，不仅是因为他具有精湛的表演艺术，更因为他品德高尚，德艺双馨。他把为观众演好戏放在心中至高无上的地位；他扶危济困，提携同仁，待人诚恳，仁爱宽善。正是他对广大观众的无私奉献，赢得了观众的竭诚拥戴。

梅兰芳作为享誉世界的京剧艺术大师，还因为他以建立在对京剧艺术深入理解基础上的文化自信，抱着极大的热情，筚路蓝缕，在世界艺术舞台上努力传播京剧艺术。梅兰芳于 1919 年、1924 年、1956 年三次去日本，1930 年去美国，1935 年和 1952 年两次去苏联访问演出，其精湛的表演，无不引起巨大轰动。这些演出，特别是 1930 年的访美演出，梅兰芳和他的剧团做了艰苦细致的筹备，个中艰辛，外人难以体会。梅兰芳以自己的表演，

* 王文章：中国艺术研究院院长。

真正让世界了解了中国戏曲的独特魅力，打破了当时欧美戏剧界把写实主义戏剧视作唯一正统舞台艺术的格局，增强了中国人对以京剧为代表的中国戏曲艺术的自信力和自豪感，加强了中西文化艺术的交流。

梅兰芳作为中国人爱戴并引以为自豪的京剧艺术大师，还因为他在民族危亡之际，将个人安危置之度外，蓄须明志，不为敌伪演出，以大义凛然的爱国情怀，彪炳青史，为人景仰。梅兰芳先生正是以这样的气节，表现了一位艺术家对祖国和人民的趋势情怀。

京剧诞生以来，多少代艺术家吸收融汇，创造积累了丰富的表演程式和手段。梅兰芳正是在学习继承前人和借鉴同代人艺术创造经验的基础上，吸收创新而发展出完整的表演体系。实际上，梅兰芳的表演体系，代表了京剧的表演体系，研究梅兰芳艺术表演体系，必须与研究京剧表演体系相统一。同时，作为一代大师的舞台艺术，并非单一的表演技巧，而是与他的思想情操、道德修为相统一的，因此，研究梅兰芳艺术表演体系，也应与研究他整个人生的奋斗实践相统一。正是基于这样的看法，我以上的发言从几个方面概略性地回顾梅兰芳大师的艺术和人生。今天开幕的研讨会，收到近70篇论文，我相信，与会的各位专家学者会以自己的艺术见解，对梅兰芳大师表演体系做科学的总结。

梅兰芳大师为我们留下了珍贵的艺术遗产和精神遗产，在今天我们按照习近平总书记提出的立足中华优秀传统文化，培育和弘扬社会主义核心价值观而努力之时，梅兰芳大师的艺术遗产和精神遗产尤其值得我们珍视。梅兰芳曾是中国艺术研究院前身之一的中国戏曲研究院的首任院长，使我们作为今天中国艺术研究院的一员，更对梅兰芳大师怀有一种特殊的感情。在他诞辰120周年之际，我们举办“梅兰芳表演体系国际学术研讨会”，正是表达对他留下的这份丰富戏曲遗产的珍视，以及对他艺术实践和思想精神的研究、继承和弘扬。

预祝研讨会圆满成功！祝大家健康快乐！

2014年10月22日

试论梅兰芳演剧思想

刘厚生

现在，当我们继承和研究现代几位京剧艺术大师留给我们的艺术遗产时，往往把注意力放在他们的表演艺术成就和代表性剧目上面，这是应该的，但同时也必须重视他们的演剧思想。整理、研究和继承大艺术家们的演剧思想，对每一个大艺术家都是必要的，更是京剧艺术理论工作所必不可少的。

梅兰芳大师一生只做了一件事，就是演京剧。他不是专业京剧理论家，没有写过系统的理论著作，但是他在40多年的京剧艺术生活中，积累了丰富的艺术经验，并从中得到许多体会，形成自己的某些艺术观点。他写了不少谈论京剧和地方戏的文章，做过不少讲演，其中就蕴含着他的京剧思想，这些思想成为我们宝贵的理论遗产。梅派是京剧最大的流派，但梅派不能仅是京剧表演艺术的流派，梅兰芳演剧思想同样是梅派的重要组成部分。

探讨梅兰芳演剧思想，我以为首先要探讨他一生艺术实践中所形成的思想中心或主体趋向是什么。或者具体说，他已演和想演的是什么样的戏？他是怎么演和怎么提高这些戏的？早在新中国成立前，流行过一种说法，叫作“雍容华贵，端庄大方”。但这实际上只是他表演上的一种艺术品质、风度，没有体现出他全面的内在思想高度；而且，即使从艺术品格、风度说也有不足，没有包含梅兰芳在表演上纯朴英武、柔中有刚的一面。我们都知道欧阳予倩老前辈说得好，有思想美、性格美、行动美，等等，内在美。我以为应该说梅兰芳追求的美从根本上说乃是要在戏曲艺术中体现出更高尚、更深广的我们民族的大美。举凡民族精神、民族性格、民族传统、民族哲理以至民族形式等都是他创造追求的目标。再具体说，比如不屈于反动暴力之美、为理想献身之美、热爱祖国之美、伸张社会正义之美、敬老爱幼之美、中和包容之美等，同样也是有美的内核、美的光彩。这样的人生内容在他的许多代表作品如《宇宙锋》《霸王别姬》《抗金兵》《穆桂英挂帅》《玉堂春》中都有不同程度的显示。

梅兰芳对民族大美的追求和创造是全面的、综合的。如果我们再进一步从京剧这种综

合艺术的各种艺术因素探寻，他虽然是演员，侧重于表演，但他特别关注的却往往是京剧文学，即剧本。他对他常演的或准备演的剧本的文学水平、文学价值、文学的美，从剧本的主题思想、情节结构、人物性格直到语言唱词、风格品位等的重视，决不在表演之下，常常还是放在表演之上。他深知，“剧本剧本，一剧之本”的道理。京剧传统中一向强调“高台教化”，但京剧传统剧目芜杂多样、鱼龙混杂，大量剧目都需要加工整理或者改编，更需要创编新剧目，都是为了从剧作文学的内容和形式上提高美的水平、美的价值。这在当代新的环境中尤为必要。试看梅兰芳的代表剧目，可以说没有一个不是再三再四地修改加工。比如他说过《宇宙锋》由两折恢复为全本，又由全本多次压缩精炼，几乎用了一生。也说过为了删除《贵妃醉酒》中“部分黄色的东西”，“费了几夜功夫，彻底改正过来”。他青年时期创编整本时装戏和古装戏，都明确地说是为了“醒世”。一直到他最后的《穆桂英挂帅》，都显示了他对京剧剧作文学和思想的高度重视。我以为这应该是梅兰芳演剧思想的首要一条。

整理改编传统剧目，创编新戏，提高文学价值，对一个表演大师来说，当然是要以高尚的京剧文学带动舞台艺术的改进提高。现在人们常说“京剧是看角儿的”，而角儿又往往只要“一响遮百丑”就够了，似乎其他一切都不在话下。但梅兰芳则认为“中国戏曲是一种综合性艺术，包含着剧本、音乐、化妆、服装、道具、布景等因素。……哪一门是最重要的呢？我以为全部都重要。”京剧文学首先改进、创新了，其他因素当然也要跟进。对一部京剧作品、京剧剧本和演出样式的改进创新也就是有所删除、有所增益，结果是新的作品、新的样式出现。这也就是推陈出新的思想。梅兰芳一生以舞台艺术表演为中心的弃旧求新的努力，从青年时演《汾河湾》到老年时移植《穆桂英挂帅》，从未停止。这是他演剧思想的第二条。

第三，无论京剧文学和舞台艺术如何改造提高，都不是任何人可随心所欲，乱改一通的。因为这是对一种传统深厚、内容和形式上都很复杂的高尚民族文化的手术行动，必须要有高度的鉴别判断能力。梅兰芳于此郑重地提出他极为重视的又一条演剧思想：“要善于辨别精粗美恶。”他早在1957年就以这句话为题写过一篇专文。他是为青年演员写的，但对所有京剧工作者以至所有戏曲工作者都是有深刻指导意义的。

要善于辨别精粗美恶，其前提必然是要承认京剧无论在传统中和新创中，无论在编导演音美哪方面，都有精的美的，也有粗的恶的东西。现在人们常说京剧艺术博大精深，当然是对的，但不应该忘了梅兰芳却辩证地指出了还有另一面，前面讲的京剧文学情况就是证明。既然如此，如何辨别呢？梅兰芳提出“要善于”，那么又如何才能善于呢？他更明确说要有“眼界”。所谓眼界，应是说要学养深厚，见多识广，重视比较，有判断力。梅兰芳关于精粗美恶、关于善于辨别、关于眼界的观点在他的文章和讲话中多次反复论说，仅在那篇专文中提到眼界、眼力、鉴别力等就有十几处，可见他极为重视。

但是，“要善于辨别”，不可能是一日之功，也无止境，而我们京剧推陈出新工作不可能等大家都提高了眼界或鉴别力之后才做。那么，京剧乃至戏曲工作如何才能使

工作实践同提高眼界相结合，互为因果，边实践边提高呢？

第四，梅兰芳又提出一条重要的演剧思想：“移步不换形”。这是一桩几十年的公案，现在则几乎成为公认的定论。在他当年受到不公正的批判后，在他的文论中虽还有过这样的思想表露，却没有像《要善于辨别精粗美恶》那样写出专文来阐述。我认为研究这个问题，一是要探讨他几十年的舞台实践是怎么做的，二是要研究他的文论中有关这方面的意见是怎么说的。我们不能单凭这五个字的生活中常用的短语就代他下结论说梅兰芳不赞成京剧换形。“步”有大步小步，“形”有本体形或变体扩大形。从他的几十年演出实践看：一、多数情况是移小步不换大形，但也有较大的步伐移动可以不变形。这里的形是指具有京剧最基本、最稳定的本体形，也就是京剧之所以被称为京剧的那些艺术特征。二、从他文论讲话中的不少观点说，他也从来没有认为京剧的形是永远凝固不变的。梅兰芳曾指出，有些戏中的台词、音韵、身段不好，都要一次又一次地修改，移步不换形。“积累了许多次的修改，实际上已经跟当年的老样子大不相同了。”他还说过：“如果戏里的主题应该变更，或者人物性格前后不统一，那就需要大拆大改。像《贵妃醉酒》《生死恨》《宇宙锋》……不知经过我们多少次的大修小改。”这些大小移步，依然可以做到不换形或只是有变体。但他更鲜明地指出，“如果有突出的优秀创造而为这个古老剧种某一项格律所限制的时候，我的看法是有理由可以突破的。”这样的突破，显然包括形的突破在内，当然这必须仍然是京剧的形，是从京剧本体出发，有所创造有所革新的新京剧的形了。

我认为，梅兰芳强调移步不换形，还有一个思想是，根据他几十年的实践经验，他认为京剧的改革发展提高必须要有高度慎重的态度。在我们眼界鉴别力还不够高明之时，只能慎重地一步一步来，决不可以粗暴；即使我们善于辨别精粗美恶了，也不能乱改。这是对京剧艺术高度负责，有高度剧种责任心的演剧思想，但他决不是反对改革。

第五，综上所述，梅兰芳从树立起追求创造京剧的民族大美的理想，进一步明确了首先提高剧作思想性和文学水平的必要，再延伸为强调舞台艺术全面创造革新的必然发展，再到反复宣扬要善于辨别精粗美恶的关键一环，更指出了移步与换形的正确关系，几个步骤下来，梅兰芳演剧思想就自然归结到一条最根本、统筹上面各条的大路：学习。

学习，人人都会说，几乎已成套话。但梅兰芳说学习则是十分郑重、认真，而且与众不同的。作为演员前辈对青年演员，有关如何多学戏、学好戏，如何塑造人物形象，以及学好基本文化、学诗、学画等，这里不用多说。我想向大家介绍的是下面几条。

梅兰芳认为，青年演员不仅要学表演，也要学文学、导演、音乐、舞台美术等，要做个全面的演员。

在文学方面，他特别重视学习古典名著，比如《三国演义》《水浒传》《西厢记》《琵琶记》《梨园原》《顾误录》等。

在表演方面，他强调不仅要向同行学，更要向隔行学，向不如自己的人学，向批评自己的人学。

他十分谦虚地向观众学习，认为“观众里面有很多是鉴别能力特别精的，要耐心去听

去学”。

他坚定地主张“什么剧种的戏都看”，每去外地演出，必定观摩地方戏，举行座谈，拜访老艺人。对曲艺如大鼓等同样如此。

他去国外演出或访问，也力争多看外国戏，与外国戏剧家交流。1935年他去苏联演出时，抽时间就看戏看了十多次。

他更有些别人想不到的学习，比如他喜欢学习名老艺人的剧照，认为仔细揣摩可以研究身段，学习唱片可以研究唱腔等。

他更可贵的是对京剧史和戏剧史的学习研究。他在逝世前不久最后写的一篇两万多字长文《戏剧界参加辛亥革命的几件事》，极为宝贵，抢救了有关夏月珊、夏月润、潘月樵等海派艺人的许多珍贵史料。

他诚心诚意地号召青年人学习优秀前辈的道德风范。他以萧长华先生为例，列举他先进的高尚品质：演戏认真，精神饱满，对观众负责，性喜劳动，自奉俭朴，扶贫济苦，热爱祖国、热爱党等。这也就深刻地表明，高尚的演剧思想必定是德艺双馨的思想。归总这一切，也就是说一个艺术工作者必须多方面地向生活学习。梅兰芳认为，生活是源泉，要“靠平时在生活中吸取新的材料来丰富”自己。也就是说，要靠自己具有善于辨别精粗好恶的眼界才能学到美的好的东西，丰富自己；也只有多方面向生活学习，才能提高善于辨别的眼界。这就是梅兰芳辩证法的演剧思想。

最后，我愿引用梅兰芳的一段话来结束本文。这段话是在1958年前，1956年中国文化部、中国文联和中国剧协联合举行梅兰芳、周信芳舞台生活五十年纪念会上，梅兰芳大师在所致答辞中的最后一段话。他充满感情，激动地说：

综合我五十年来的艺术实践，我能告诉各位青年戏曲工作同志们的，只有下面这几句话：热爱你的工作，老老实实地学习，努力艺术实践，不断地劳动，不断地锻炼，不断地创造，不断地虚心接受意见，严格进行自我批评；为着人民，为着祖国美好的未来，贡献出我们的一切。

梅兰芳的古典精神与京剧的现代建设

龚和德

京剧大师梅兰芳的艺术成就、人格风范、爱国情怀和巨大的世界性影响，是中国人民的文化骄傲。在纪念梅先生诞辰九十周年之际，我写过一篇《梅兰芳与舞台美术》。三十年后的今天，想从京剧现代建设的角度，探讨梅兰芳艺术的意义。我们继承梅兰芳艺术，包括三个层面，即梅兰芳的艺术作品、艺术风格和艺术精神。

梅先生一生演过多少出戏？我没有考证过，估计主演加配演约有近百出；留有唱片、演出实况录音和拍过的电影，汰去重复，有五十出左右；现在还能在舞台上演出的梅派名作有二三十出。这是戏曲艺术宝库的重要组成部分，也是我们欣赏梅兰芳艺术，品味和思考其艺术风格、艺术精神的基础。“一部音乐作品的有生命的实际存在要靠每一次的重新演奏”（黑格尔《美学》第3卷上册第386页）。梅兰芳作品也是如此。梅先生离开我们已超过半个世纪，而观众对他的艺术还有印象，还有爱好，还有深厚的感情，关键就在他的代表作仍有舞台生命力；梅门弟子、私淑弟子和年轻的再传弟子，还不时地在演出梅先生的代表作。最近看到梅兰芳艺术研究中心编印的《梅讯》创刊号，得知梅葆玖先生已收有40个弟子，表明新一代的京剧人对传承梅派艺术的热情是相当高的。期待其中的英才真正能把梅派名作高水平地流传下去，并把梅兰芳的艺术风格、艺术精神发扬光大。

梨园界习惯于把艺术风格称作艺术流派，这是因为贯穿于京剧名家之代表作的个性化风格特色，其形成的标志，就是在界内外有一批追慕者为之扩大流传。“梅派”之称起于何时何地？就我阅读所及，当在1921年的上海。那年7月29日《申报》，有篇署名优优的文章称：“近来海上，一惟梅派之剧是宗。”这里说的“梅派之剧”，是指梅兰芳创制的新式古装歌舞戏。在这篇剧评发表的一年多前，即1920年4~5月间，梅兰芳第四次赴沪，演出50场，剧目26个，上演次数较多的是《天女散花》6场，《上元夫人》4场，《嫦娥奔月》《黛玉葬花》《麻姑献寿》《汾河湾》《游园惊梦》《贩马记》各3场；卖座最好的是《散花》《葬花》和《上元夫人》。1922年夏，梅兰芳第5次赴沪，演出49场，剧目31个，上

演数次最多的是首演于1922年之初、第一次带到上海的《霸王别姬》，演了8场，其次为《天女散花》5场。这些数字可以说明，“梅派”之得名实得力于新式古装歌舞戏的迅速走红。后来，随着梅兰芳舞台艺术全面走向成熟、走向纯粹，加上他的国际名望和人格魅力，成为京剧旦行中声誉最隆、追从最众的艺术流派。

梅派艺术之特别可贵在于：它既是一种高品位的艺术风格，又是京剧旦行最为纯正的艺术范式。梅先生演过的旦行种类有青衣、闺门旦、花旦（他只演其中丫鬟类角色）、刀马旦。这些旦行类型到了梅先生的舞台艺术中，既保持原来的分工，又根据塑造人物形象的需要和适应现代审美观念而有变化融通。如他的青衣，就不再是“抱肚子傻唱”了，仍不失应有的端庄、稳重。而他首创的新式古装歌舞戏，更是熔铸青衣、花旦、闺门旦、刀马旦各种演技元素于一炉，开辟了京剧旦行载歌载舞的新戏路，谓之“花衫”，用张繆子的话来说，“竟造成一种完全优美的旦角”（《说戏》《雅歌集》第一号）。我以为，旦行演员用梅派代表作打基础，可能是最佳（当然不是唯一）的选择。

当下京剧人才的培养，是否有一种操流派之近路的现象——小小年纪就标以某派了。对此，我想起了1944年有篇文章对毛世来的批评。作者路介白，题为《四小名旦之我见》（《半月戏剧》第5卷第4期），内有这样一段话：

毛世来，花旦专工，戏路本窄，法苟留香，如习字之入邪途。夫慧生之艺，如郑板桥之书，率意而为，自成其致，然非郑、苟本人，难得其妙。世来出世未久，宜由篆隶楷书入手，今妄学八怪，艺将伊于胡底？设非其于富社根基，武工，及初师于连泉成法，恐今已不能立足矣！

那时毛世来先生23岁，已是四小名旦之一，1942年他拜苟慧生为师，宗法苟派，怎么会遭到“如习字之入邪途”的尖锐批评呢？路介白文章并无贬低郑板桥、苟慧生的意思，只是认为，艺术家的“率意而为，自成其致”，对于青年演员来说，如果刻意模仿，不但“难得其妙”，反而会添出一些不易克服的毛病。因此主张学戏如习字，“宜由篆隶楷书入手”，循序渐进，到了一定火候再宗法某派，或自出机杼，变化创造。这样来理解路介白的批评，至今仍有参考意义。现在戏曲学校里的京剧成品教学，几乎都与流派相关。比较而言，旦行从梅派学起，生行从老谭派、余派学起，当属最规范的“楷书”了。

但从提倡艺术风格多样性的角度来说，又无须乎把梅派定于一尊。譬如有这样一种观点：

就京剧言，即以四大名旦为例，程砚秋、尚小云、苟慧生即属“皆一味之美”的“偏材之人”；唯梅兰芳独具“中和之质”，故能以“平淡无味”而“调成五材”，从而构成他的“大味”，亦即无以名之的“大美”。（《京剧精神》第28页）

这是用玄学来评判京剧流派。“玄学特别重视推崇平淡无味之美，认为它是一种至高

的美。”犹如水本身淡而无味，却可以和以众味，成为“大味”。用它来比喻文艺不应单一贫乏，而应丰富无尽。但这里有个“味”的有限与无限的辩证关系问题。玄学“推尊无限而轻视有限，这对文艺的发展又是不利的。因为文艺虽然要从有限中见无限，但不能使无限成为完全脱离并凌驾于有限之上的东西，而必须使之与有限融为一体，成为内在的有限的东西。”（李泽厚、刘纲纪《中国美学史》第2卷第123~125页）联系到京剧艺术，梅先生的“中和观”强调技巧运用上的平衡和谐，在艺术表现上力避过与不及，讲究适度，追求恰到好处、浑然天成，这是他的艺术风格，也是一种难得的很高的艺术境界。“风格就是人本身”。梅兰芳的艺术风格是他人格修养在艺术上的显现。我们欣赏他、崇拜他，但仍然要客观地说，在流派纷呈的背景中，这也是“一味之美”，也是寓无限于有限的一种有限之美，而不可能像无味之水那样“和以众味”的“大味”，得兼众美的“大美”。说别的流派大师都是“偏材之人”，意谓唯梅兰芳才是全材，也是不恰当的。京剧的流派纷呈，是艺术家的个性气质和技艺特长的多样性同所要表现的现实世界的无限丰富性在特定历史条件下的有限的统一。举个例子，梅大师善于表现天上神女、宫廷贵妇、大家闺秀，而人间还有小家碧玉，还有风尘女子，这就使观众又不能不喜爱荀派花旦的风光旖旎了。

对于梅先生的艺术精神，我想用唯美古典主义来概括，未知确当否？先说古典主义，再说唯美倾向。

京剧的古典主义从何而来？京剧是继昆剧之后执梨园界之牛耳的全国性大剧种。从中国戏曲的本体特征——“以歌舞演故事”、程式化、虚拟性、时空自由等来说，两者都可以称作中国戏曲最有代表性的古典戏曲。但京剧又不同于昆剧。京剧兴起之初，人们称为“时尚黄腔”。那时观众心目中的古典戏曲，是久被尊为“雅部”、然已渐趋衰落的昆剧；京剧是“俗曲”，是“乱弹”，不过是“花部”的后起之秀而已。它们之间的主要区别，昆剧是曲牌体，文采斐然；京剧是板腔体，唱的是七言或十言接近口语的词句。可以说，昆剧的经典，首先是由文人写出来的，再经过折子戏阶段，由演员作了剪裁、提炼，精雕细刻；京剧的经典，虽然也离不开一定的文本基础，但主要是靠演员演出来的。京剧的文学性不及昆剧，然板腔体比之曲牌体更有戏剧性，同时给了演员创造以更大的自由，在继承昆剧行当化的基础上，进一步加以个性化，迎来了流派纷呈的新局面。京剧在唱腔上的充分行当化和个性化的成就，是昆剧望尘莫及的。不是昆剧艺人能力差，实是受音乐体制所限。京剧从程长庚一代开始，历经谭鑫培一代、四大名旦和四大须生一代，再到离我们较近的李少春、裘盛戎、袁世海、叶盛兰、张春华和男旦之最后辉煌的张君秋一代，都不断地把他们传承的或原创的好戏，既个性化又精致化、经典化，积累了极其丰厚的艺术家底。到了最近三四十年，由于外来的和内生的各种时尚娱乐的汹涌而来，京剧在被边缘化的同时，也被称作古典艺术了。

能被称作古典艺术也是有条件的。一是最能体现京剧的本体特征；二是其可观赏性具有持久的艺术魅力；三是以生命与生命对接的方式，避免了失传，仍能“活”在舞台上。达不到这三个条件，只能算是京剧的传统剧目，说不上是京剧的经典。但它们之间又是可