

秦华生
刘 楨

主
编

梅
蘭
芳
艺
术
的
传
承
与
发
展

梅兰芳先生暨梅派艺术
传承与发展研讨会文集



全国百佳图书出版单位
知识产权出版社

梅兰芳艺术的传承与发展

——梅兰芳先生暨梅派艺术传承与发展研讨会文集

秦华生 刘祯 主编



知识产权出版社

全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

梅兰芳艺术的传承与发展:梅兰芳先生暨梅派艺术传承与发展研讨会文集/秦华生,刘祯主编.—北京:知识产权出版社,2019.1

ISBN 978-7-5130-5933-6

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

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第239776号

责任编辑:龙文

责任校对:王岩

装帧设计:品序

责任印制:刘译文

梅兰芳艺术的传承与发展——梅兰芳先生暨梅派艺术传承与发展研讨会文集

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:北京市海淀区气象路50号院

责编电话:010-82000860转8123

发行电话:010-82000860转8101/8102

印刷:三河市国英印务有限公司

开本:787mm×1092mm 1/16

版次:2019年1月第1版

字数:400千字

ISBN 978-7-5130-5933-6

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:18.25

印 次:2019年1月第1次印刷

定 价:150.00元

出版权专有 侵权必究

如有印装质量问题,本社负责调换。

目 录

在“梅派艺术传承与发展学术研讨会”上的致辞	高显莉 / 1
在“梅派艺术传承与发展学术研讨会”上的致辞	梅葆玖 / 2
略论梅兰芳对戏曲表演体系建立和传承的贡献	刘文峰 / 4
拜梅兰芳先生为师的感悟	胡芝风 / 14
梅派表演艺术研究	胡芝风 / 21
梅兰芳《霸王别姬》中舞剑的美学特征	常立胜 / 27
梅兰芳表演艺术的精神内蕴	李 玫 / 32
昆曲《游园惊梦》注释	翁思再 / 38
梅兰芳古装新戏的程式创造	梁 燕 / 41
论《贵妃醉酒》的艺术魅力	骆 正 / 50
论京剧梅派唱腔艺术传承的三种样式	仲立斌 / 62
梅兰芳的表演艺术应该传承什么	邹元江 / 74
漫谈梅派艺术的传承与发展	陈培仲 / 87
纪念大师的另一面	刘连群 / 99
梅兰芳与中国京剧形态的完成	张福海 / 104
梅谭关系初探	周传家 / 110
苔枝缀玉，和谐统一	
——梅兰芳编导演一体化的创作模式	池 浚 / 117
从 1930 年梅兰芳访美谈对京剧海外传播的反思	孙 萍 / 124
戏曲跨文化研究的历史化问题：从海外梅评的“逆流权威”斯达克·扬说起	江 棘 / 129
创新是为了更好地继承	毛小雨 / 138
梅兰芳与琴师	丁汝芹 / 145
反思当代的梅兰芳研究：重复与遮蔽	谷曙光 / 150
图像、表演与戏曲剧照连环画谱	
——从《梅韵兰芳：梅兰芳八大经典剧目写真》说起	王 旭 / 155

梅兰芳虞姬形象文本溯源略论	俞丽伟 / 169
梅兰芳与戏曲评论家	
——以苏少卿与徐凌霄为例	张一帆 / 177
王瑶卿到梅兰芳：京剧表演“第二传统”的确立	孙红侠 / 181
戏曲舞蹈略说——从梅兰芳谈起	闻慧莲 / 187
从《舞台生活四十年》看梅兰芳的京剧革新精神	陈建平 / 192
重读《舞台生活四十年》的点滴收获	王玉柱 / 198
梅兰芳拍摄戏曲电影的启示	秦华生 / 207
《梅讯》小识	张斯琦 / 210
京剧演唱的传统传承方式	
——以梅兰芳为中心的研究	海 震 / 213
浅说梅兰芳师承及所演剧目	张永和 / 219
论梅兰芳的彩色电影《生死恨》	冉常建 / 223
梅派艺术对少数民族戏剧影响研究	
——从甘南“南木特”表演程式看对京剧的审美接受	曹娅丽 邱莎若拉 / 228
从跨文化交流的角度看梅兰芳的赴美演出	
——兼论作为梅兰芳智囊与幕后推手的齐如山与梅兰芳演剧学派之间的关系	
	王伯男 / 237
梅兰芳艺术和中华美学精神	顾春芳 / 246
从梅派《凤还巢》的剧本创作看流派剧目的诞生	谭志湘 / 251
风华绝代的梅派艺术：诗意表达的极致	王艳玲 / 261
《凤还巢》中梅兰芳的表演艺术成就	吴乾浩 / 267
梅兰芳的伟大性	张 刚 / 271
新艳秋艺术的启示	王灵均 / 278
周贻白与王瑶卿、梅兰芳的晚年交往	周华斌 / 282

在“梅派艺术传承与发展学术研讨会”上的致辞

高显莉

尊敬在各位专家，女士们、先生们：

大家上午好！

北京十月，秋高气爽，全国各地的专家们济济一堂，在中国艺术研究院内召开“梅派艺术传承与发展学术研讨会”，我谨代表中国艺术研究院，诚挚欢迎诸位的光临。

京剧梅派，是一个重要的艺术表演流派，由梅兰芳大师为主，并和与之合作演出、创作的一批有识之士共同精心打造而成。具有“中和之美”的梅派艺术，随着梅兰芳1919年和1924年两次访问日本演出，1930年访问美国演出，1935年访问苏联演出而享誉世界艺坛，成为中国戏曲表演艺术的代表。

梅派艺术，一直受到国内外观众在喜爱与追捧，有近120位演员拜梅兰芳为师，潜心学习与体会其中在艺术真谛，其中有电影演员蝴蝶、卢燕，有地方剧种的优秀演员，如川剧的陈书舫，评剧的新凤霞，汉剧的陈伯华，粤剧的红线女，豫剧的马金凤，有在京剧旦角艺术中另成流派的程砚秋、张君秋等，蔚为大观。近二十几年，又有四十几位演员拜当今扛梅派大旗的梅兰芳之子梅葆玖为师学习梅派剧目，可喜可贺。

新在时代，在党中央重视文化艺术在号召下，如何科学地传承与发展梅派艺术，把京剧这门国粹艺术发扬光大，有许多艺术实践和艺术理论问题需要研究，集合大家在学识智慧，使传承与发展少走弯路，使梅派艺术大放光彩，任重道远，拜托大家！感谢大家！

预祝这次研讨会取得圆满成功。

在“梅派艺术传承与发展学术研讨会”上的致辞

梅葆玖

各位领导、来宾：

大家好！

在这样一个秋高气爽的日子里，我很高兴能够参加由梅兰芳纪念馆举办的纪念我父亲梅兰芳先生暨梅派艺术传承与发展研讨会。在这里，请允许我向所有为这次研讨会付出辛勤劳动的工作人员以及参与此次研讨会的众位来宾表示真挚的感谢与诚挚的祝福。

我的父亲梅兰芳先生将自己的一生奉献给了京剧艺术事业，他继承传统，勇于创新，一丝不苟，精益求精，集我国戏曲艺术精华于一身，发展并提高了京剧旦角表演艺术，形成了具有独特风格的梅派艺术。他对中国戏曲艺术的发展起到了承前启后的作用，被誉为伟大的演员和美的化身。

梅派艺术雍容典雅，具有中和之美，深受中外观众的喜爱。梅兰芳先生广收弟子，许多优秀的京剧表演艺术家都曾拜他为师，在他所收的 115 名弟子中，既有同为四大名旦之一的程砚秋先生，也有像张君秋、杜近芳等优秀的京剧表演艺术家。直至今日，梅兰芳所创出的梅派京剧表演艺术仍然在舞台上屹立不倒，梅派经典剧目久演不衰。在京剧被列入世界非物质文化遗产代表作名录的今天，越来越多的京剧优秀演员拜入梅门，现在我的弟子也已经有了 48 位，像台湾的魏海敏、国家京剧院的李胜素、董圆圆，北京京剧院梅兰芳剧团的胡文阁等等，都已经是梅派艺术在新时代传承的顶梁柱。我现在觉得自己还很年轻，也会把梅派艺术继续不遗余力地传授给更多的弟子们。

习近平总书记在文艺工作者座谈会上的讲话中，提到了我的父亲梅兰芳先生，

同时提出了大力推动中国优秀传统文化艺术，弘扬优秀民族文化的政策方针，为中国优秀传统文化艺术的保护与传承打了强心剂。我相信，这次研讨会的成功举办必然会对梅派艺术的传承，以及中国京剧表演艺术的发展起到重要的推动作用，为中华民族优秀传统文化事业的伟大复兴添砖加瓦。

最后，预祝这次梅派艺术传承与发展研讨会获得圆满成功！

谢谢！

略论梅兰芳对戏曲表演体系建立和传承的贡献

刘文峰

梅兰芳先生一生献身于戏曲艺术，少年、青年、中年时代学艺、演艺、传艺，晚年主要从事艺术交流和实践经验的总结，为我们留下了一笔十分珍贵的财富。今天我们学习梅兰芳，可以从不同的角度入手，如从戏曲教育的角度，学习梅兰芳的表演艺术，培养梅派演员；从舞台艺术的角度，学习梅兰芳的创新精神，编演新戏；从个人道德修养角度，学习梅兰芳先生与人为善，宽以待人的品德，热爱祖国，不屈不挠的精神等等。在戏曲表演理论体系建设和戏曲传承方面，梅兰芳先生也有常人做不到的贡献。下面我想就这两个方面谈一点学习体会。

一、戏曲表演理论体系建设

我国著名戏剧家黄佐临先生在《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较》中首先提出梅兰芳表演理论体系的学说。他认为：“梅兰芳是中国传统戏剧最具代表性、最成熟的代表，这种传统戏剧同西方戏剧区别甚大……确实根本不同。依我的看法，我国的戏曲传统有着下列四大特征：（1）流畅性：他不像话剧那样换幕换景，而是连续不断的，有速度、节奏和蒙太奇。（2）伸缩性：非常灵活，不受空间时间限制，可做任何表现。（3）雕塑性：话剧是把人摆在镜框里呈平面感，我国传统戏曲却突出人，呈立体感。（4）规范性（通常称“程式化”）：意思是约定俗成，大家公认，这是戏曲传统最根本的特征。我认为把生活原封不动地搬上舞台如若不是可厌也是不可能的。坦白告诉观众，演戏就是演戏。为此我们创造了一整套规范，打破了时间空间的限制，是生活可以更崇高、更驰骋自由地呈现在舞台上。梅兰芳艺术的伟大之处就在于他把这四种特征发挥到臻于完美的地步。布莱希特看过梅兰芳的一次演出后，热情赞扬道：“这种演技比较健康，而且（依我们的看法）它和人这个有理智的动物更为相称。它要求演员具有更高的修养，更丰富的生活知识和经验，更敏锐地对社会价值的理解力。当然，这里仍然要求创造性的工作，但它的质量比迷

信幻觉的技巧要提高许多,因为它的创作已被提到理性的高度。”^①黄佐临先生的观点是有充分根据的,是基于他对梅兰芳的了解和对中西戏剧比较研究后提出来的。当然,梅兰芳表演理论体系不是梅兰芳一个人的创作,而是千百年来各地、各民族无数戏曲演员的共同创作。但是以梅兰芳的名字命名中国戏曲的表演体系,我认为是天经地义的。因为梅兰芳的表演艺术,梅兰芳的品德,梅兰芳的影响,中国的其他戏曲表演艺术家无人能比!

梅兰芳先生生活的年代是京剧乃至整个戏曲最繁荣的时代,也是戏曲表演艺术发展到鼎盛的时代。梅兰芳先生对戏曲表演理解之深,是别人难以达到的。其理由有:

1. 梅兰芳先生是京剧四大名旦之首,代表了京剧表演的最高成就,而京剧是中国戏曲的代表性剧种,其表演艺术集中国戏曲之大成。

梅兰芳先生不仅是京剧大师,而且对清末民国初年在北京、天津、上海等地演出的秦腔、梆子戏有深入的了解。中华人民共和国成立以后,梅兰芳先后到西安、太原、成都、兰州、合肥、南昌、长沙、武汉等 17 个省的省会访问演出,与秦腔、晋剧、川剧、陇剧、赣剧、湘剧、汉剧的表演艺术家广泛交流,共同探讨中国戏曲的奥妙和各个剧种的优点。

2. 梅兰芳先生是京剧表演艺术成熟后承前启后的艺术大师,他谦虚好学,提携后人,具有广博的戏曲表演经验和学识。

梅兰芳先生成长的年代正是京剧舞台上群星璀璨的年代。据他后来回忆,观摩过演出、并与他们同台演出过的著名京剧表演艺术家有老生谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙,武生俞菊笙、杨小楼;小生王楞仙、程继仙、德珪如、朱素云;青衣陈德霖、王瑶卿;花旦田桂凤、路珊宝;老旦龚云甫、谢宝云;花脸何桂山、金秀山、黄润甫、钱金福;丑脚罗百岁、赵仙舫、王长林等。这些名伶大腕均为各个行当的顶尖人物,胸怀绝技,身手不凡,各具艺术特色。梅兰芳与他们同台献艺,见多识广,不仅提高了本行当的表演艺术,而且对其他角色行当的表演艺术也有了深入的理解。

3. 梅兰芳是第一个将中国戏曲带出华人世界,推向西方剧坛的表演艺术家。

梅兰芳 1930 年到美国演出,1935 年到苏联演出,与卓别林、斯坦尼斯拉夫斯基、丹钦科、梅耶荷德、爱森斯坦、布莱希特等西方戏剧大师交流,听取他们对中国戏曲的看法和意见,在进行中西方戏剧比较中对中国戏曲不同于西方戏剧的特点有了更进一步的领悟。

综上所述,梅兰芳具备了其他戏曲表演艺术家不具备的条件,对京剧表演艺术与其他地方戏的共性和不同特点、中国戏曲表演艺术与西方戏剧的共同之处和不同特点有深刻的感悟。这些感悟集中反映在 1958 年 2 月他在北京友谊宾馆为苏联专家所作的《中国京剧的表演艺术》报告和 1960 年 5 月在中国戏曲学院戏曲表演艺术研究班上所作的《关于表演艺术的讲话》中。在谈到中国戏曲的共性时他说到:“中国戏曲是一种综合的艺术,包含着剧本、音乐、化妆、服装、道具、布景等等因素。这些都要通过演员的表演,才能成

① 黄佐临.梅兰芳斯坦尼斯拉夫斯基布莱希特戏剧观比较[N].人民日报,1981:8(12).

为一出完整的好戏。”^①在谈到京剧时梅兰芳指出：“它是一种比较突出的综合性的戏曲艺术。它不仅是一般地综合了音乐、舞蹈、美术、文学等因素的戏剧形式，而且是把歌唱、舞蹈、诗文、念白、武打、音乐伴奏以及人物造型（如扮象、穿着等）、砌末道具等紧密地、巧妙地综合在一起的戏剧形式。这种综合性的特点主要是通过演员体现出来的，因而京剧舞台艺术中以演员为中心的特点，更加突出。”^②梅兰芳进一步指出：“京剧的表演艺术，是高度集中、夸张的；它以表演艺术为中心，既有强烈节奏感的唱腔、音乐伴奏；宽大的服装、水袖、长胡子、厚底靴、脸谱以及象征性的马鞭、船桨等道具，彼此都有密切的有机联系，而且是自成体系的。”^③众所周知，成熟的戏曲剧种的表演均是演员分脚色行当，通过不同的程式动作来完成的。梅兰芳在谈到戏曲的角色行当时说：“由于剧中人物的性别、年龄、身份的不同，就产生了所谓角色的分行。”^④“京戏里的角色行当，总的来说，有生、旦、净、丑四种，每一种里面还分着许多类别，这是根据什么来划分呢？”梅兰芳解释到：“每个戏都有它的故事，每个故事都离不开人物，每个人物，不论男女，都有身份、年龄、性格和生活环境的不同。”梅兰芳认为，戏曲的角色行当是按这四项来划分的。在谈到演员、角色与行当的关系时，梅兰芳说：“我们演员首先要把戏里故事的历史背景了解清楚”，然后再根据行当的划分，“把自己所扮演的人物仔细分析，深入体会”，运用所掌握的程式，在舞台上塑造出栩栩如生的艺术形象来。”^⑤

梅兰芳先生从戏曲高度综合的特点和剧本、表演、音乐、服装、布景、道具的运用等方面论述了中国戏曲与西方戏剧的异同。归纳起来有如下六个方面：

1. 剧本结构为分场的，而不是分幕的。

“分场的好处是把故事、人物集中，概括地加以描写，排除了烦琐的、不必要的叙述过程，集中表现最主要的东西”^⑥。同时，每一场均是根据剧情和戏中人物上下场的需要来安排的，有戏则长，无戏则短，没有西方戏剧时间、空间的限制。

2. 剧本的台词“是以概括、简练的诗歌，具有音乐节奏、适合朗诵的语言组成”^⑦，而不仅是散文式的对话。

戏曲语言有抒发剧中人思想感情或介绍剧情、经历的独唱、独白，也有表现人物日常生活中对话式的对白，更有人物自言自语的“背供”，体现了多样化的特点。

① 梅兰芳文集[N].北京：中国戏剧出版社，1962：43.

② 梅兰芳.中国京剧的表演艺术[G]//梅兰芳文集.北京：中国戏剧出版社，1962：14.

③ 梅兰芳.中国京剧的表演艺术[G]//梅兰芳文集.北京：中国戏剧出版社，1962：14.

④ 梅兰芳.中国京剧的表演艺术[G]//梅兰芳文集.北京：中国戏剧出版社，1962：14.

⑤ 梅兰芳.关于表演艺术的讲话[G]//梅兰芳文集.北京：中国戏剧出版社，1962：51.

⑥ 梅兰芳.中国京剧的表演艺术[G]//梅兰芳文集.北京：中国戏剧出版社，1962：15—16.

⑦ 梅兰芳.中国京剧的表演艺术[G]//梅兰芳文集.北京：中国戏剧出版社，1962：16.

3. 音乐、唱腔是戏曲艺术的重要表达手段,演员通过歌唱来表达剧中人物在特定戏剧情境中的喜怒哀乐。

唱腔曲调分为曲牌体和板腔体,曲牌体按固定的曲体格律填词,板腔体唱词分七字句或十字句,以上下对称的两句唱词为基本结构形式,通过节奏和旋律的变化,组成一套完整的唱腔。与西方歌剧不同的是,戏曲的唱腔均以传统的曲调为基础,而不是音乐家个人的创作。音乐除了为唱、念、做、舞伴奏外,还担负烘托气氛、产生音响效果的作用。乐队分文武场,文场以弦乐为主,武场以打击乐为主。乐器以民族乐器为主。音乐唱腔是区分剧种的主要因素,也是中国戏曲民族性、地域性特征的主要标志。

4. 服装化妆不分朝代、地域、季节,只从式样、色彩、图案上来区分剧中人物的性别、身份、性格和年龄。

梅兰芳先生说:戏曲“舞台上所表现的故事至少包括有三千年以来的各个朝代,不可能每个戏都按照当时各个时代的服装原来样式来制作,因此从积累的经验中,集中选择了一种戏曲通用的服饰来作为艺术的概括性的设计。这种服饰基本以时代较近的明代服饰为基础,又参酌了唐、宋、元、清四个朝代的服饰加以创造和丰富”^①。脸谱是中国戏曲中净脚和丑脚化妆的重要手段。梅兰芳先生认为:“脸谱来源相当早,形成的因素也比较多。它可能起源于面具,如上古的傩舞面具、战争面具、歌舞面具等。……京戏的一些神话戏里,如雷公、魁星、土地、加官……等也都戴面具,还保留着这个遗迹。……脸谱的发展是由简而繁,由粗而细。……颜色有表示剧中人性格和品质的作用,代表人民对历史人物的爱憎。”^②

5. 道具为演员的表演服务,尽量避免用真的实物。

梅兰芳先生说:“中国戏的一切服装、道具、布景等都是为演员表演艺术服务的,因此舞台上所用的物件、器具总尽量用真的实物。式样、质料、轻重、大小、长短都要比生活总的实物有所不同。有的予以夸张、放大(如酒杯、印盒等)有的则予以缩小(如城、轿、车等),甚至以鞭代马,以桨代船。目的都是为了适应演员各种各样的表演动作,为不受时间、空间限制的虚拟环境提供条件,以符合舞台经济的原则。”^③在谈到布景时,梅兰芳先生说:“过去传统剧目里,用‘砌末’(即道具)时较多,大半都不用布景,有时在神话戏或时装戏里偶然一用,但也都避免写实,这因为京剧的虚拟动作和写实的布景是有一定矛盾的,不必要的布景,或单纯追求生活真实的堆积,形成庞大臃肿的现状,最容易限制演员的表演动作。”^④

① 梅兰芳.中国京剧的表演艺术[G]//梅兰芳文集.北京:中国戏剧出版社,1962:18.

② 梅兰芳.中国京剧的表演艺术[G]//梅兰芳文集.北京:中国戏剧出版社,1962:24.

③ 梅兰芳.中国京剧的表演艺术[G]//梅兰芳文集.北京:中国戏剧出版社,1962:27.

④ 梅兰芳.中国京剧的表演艺术[G]//梅兰芳文集.北京:中国戏剧出版社,1962:29—30.

6. 表演分行当，演员从小训练，准确、灵活运用程式技巧，不照搬生活动作。

梅兰芳先生认为：“演员不但要从幼年受到正规训练，掌握所担任的角色的全部技术（程式）达到准确灵活的程度，还必须根据剧本所规定的情节，充分表达剧中人的思想、感情，以引起观众的共鸣。……中国戏的角色……分为生、旦、净、丑四门，四门中又分出各种类型的人物，每种角色都有一定的表演法则，大致分为五类。口、眼、手、步、身。”^①梅兰芳先生总结道：“京剧里的各种身段，既然是从生活中提炼而来，当然有一定的含义，但是不能孤立地或机械地要求解释每个身段动作。有的身段可以单独表现出是什么意思，比如上桥、下楼、开门……可以有层次地表达出来。但有的身段必须连接起来才能说明内容。”^②

梅兰芳先生从上述六个方面详细论述了中国戏曲表演的特点、原理，并以自己的舞台实践，加以具体的说明，为我们今天建立中国戏曲表演理论体系奠定了基础。

梅兰芳先生理论联系实际的文风和重视调查研究的工作作风非常值得我们学习。中国戏曲表演理论体系的形成，必须建立在中国审美与戏曲表演实践相结合的基础之上，戏曲理论家与戏曲表演艺术家相结合共同研究的基础上。不仅要总结京剧表演艺术，而且要研究其他戏曲剧种，包括少数民族戏曲剧种。所有的概念，所用的名词术语是约定俗成、大家公认的。因此，戏曲理论家多参加舞台艺术实践活动，戏曲表演艺术家自觉地用戏曲的原理指导自己的舞台实践，只有这样才能在梅兰芳那一代艺术家建立的基础上进一步完善富有中国特色的戏曲表演理论体系。

二、戏曲艺术的传承

梅兰芳先生中晚年以戏曲传承为己任，收过不少弟子。他言传身教，培养出李世芳、顾正秋、言慧珠、杜近芳、梅葆久、张春秋、李炳淑、杨春霞、李玉芙、沈小梅等杰出的梅派演员。关于艺术传承，梅兰芳先生有非常独到的见解。今天我们响应联合国的号召，将非物质文化遗产的理念引入戏曲传承保护工作的时候，梅兰芳先生的教导仍然非常值得我们好好学习。

1. 定好目标，选择好道路。

梅兰芳先生在《要善于辨别精粗美恶》这篇文章中对于戏曲传承和演员学习问题提出了具体的意见。他认为，一个学员要想把自己培养锻炼成为优秀的戏曲表演艺术家，定好目标，选择好道路非常重要。他说：“一个演员表演艺术的道路如果不正确，即使有较好的条件，在剧场中也能得到一部分观众的赞美，终归没有多大成就。所以说演员选择道路关系非常重大。选择道路的先决条件，就需要自己能鉴别好坏，才能认清正确的方向。不

① 梅兰芳. 中国京剧的表演艺术 [G] // 梅兰芳文集. 北京：中国戏剧出版社，1962：31.

② 梅兰芳. 中国京剧的表演艺术 [G] // 梅兰芳文集. 北京：中国戏剧出版社，1962：38.

怕手艺低，可以努力练习；怕的是眼界不高，那就根本无法提高了。”^①学习舞台表演艺术是如此，从事戏曲理论研究何尝不是这样呢？没有一个明确的目标，没有选择好自己前进的道路，不可能取得料想的成绩。

2. 提高鉴别能力，善于学习别人的长处。

梅兰芳先生对戏曲艺术提出了“精粗美恶”四个不带有阶级和政治色彩的客观标准，要求学员加以鉴别。他谆谆告诫说：“不能鉴别好坏，或鉴别能力不强的人，往往还能受环境中坏的影响而不自觉，是非常危险的，并且是非常冤枉的。”^②梅兰芳举例说，有一些在观众中有名气的演员，虽然有一技之长，但也有不少毛病。如果不能辨别，一味模仿，就可能走上歧途。相反，如果对人家的优长视而不见，只知道苦练，也不会有出息。梅兰芳称之为“没开窍”。梅兰芳特别提醒，要注意那些有精湛表演而不很出名的演员，善于学习他们的长处。

3. 经常观摩别的行当、别的剧种的演出，扩展眼界。

梅兰芳先生指出：“演员对于观摩演员之外，还应当细细地观摩隔行的角色演戏，来扩大自己的眼界。另外对于向来没有看过的剧种，和外国戏，更是考验眼力的好机会，因为对一个完全生疏的剧种，往往不容易领会，但是只要虚心看下去，一定也会发现他的优缺点。”^③梅兰芳先生是经验之谈，无论是青少年时代，还是中晚年时期，他不放弃每一次向同行、隔行、地方戏剧种、外国戏，甚至曲艺、歌舞学习的机会。他创造演出的新戏，无不蕴含了自己的学习心得。如他早期的古装新戏《嫦娥奔月》所用的〔南梆子〕，“原是从梆子里移植过来的，经过梅先生唱出来以后，就完全京戏化了，现在则已成为京剧的传统的曲调了”^④。梅兰芳先生排演的最后一个新戏《穆桂英挂帅》就是观摩了豫剧表演艺术家马金凤的同名剧目后受到感染和启迪而移植的。梅兰芳先生在《我怎样排演穆桂英挂帅》一文中写道：“《穆桂英挂帅》是豫剧的老剧目，京剧中原来没有。四年前我在上海第一次看到豫剧马金凤同志演的《穆桂英挂帅》，引起了我的注意，因为我虽然和穆桂英做了四十年的朋友，还不知道她的晚年有重新挂帅的故事。她那老当益壮的精神，使我深深感动，我们有着情感上的共鸣，因此，今年我决计把这株豫剧之花移植到京剧中来。”^⑤梅兰芳先生在移植中，并没有照搬豫剧，而是在豫剧提供的故事和人物形象的基础上，运用京剧的表演艺术乃至吸取了河北梆子的一些技巧而在京剧舞台上创作出令人耳目一新的晚年穆桂英艺术形象。

① 梅兰芳. 要善于辨别精粗美恶 [G] // 梅兰芳文集. 北京: 中国戏剧出版社, 1962: 41 — 42.

② 梅兰芳. 要善于辨别精粗美恶 [G] // 梅兰芳文集. 北京: 中国戏剧出版社, 1962: 42.

③ 梅兰芳. 要善于辨别精粗美恶 [G] // 梅兰芳文集. 北京: 中国戏剧出版社, 1962: 43 — 44.

④ 梅兰芳艺术评论集. 北京: 中国戏剧出版社, 1990: 458.

⑤ 梅兰芳. 我怎样排演穆桂英挂帅 [G] // 梅兰芳文集. 北京: 中国戏剧出版社, 1962: 90.

4. 重视文字记录从艺经验和舞台艺术。

梅兰芳先生十分重视戏曲资料的记录整理工作。早在新中国成立以前,梅兰芳先生就有将自己的艺术生涯用文字记录下来的想法。1949年8月梅兰芳先生从北京参加第一次全国文代会回到上海不久,《文汇报》的编辑、戏曲评论家黄裳先生来到梅宅,恳请梅兰芳先生写一部回忆舞台生活的长篇,在报纸上以连载的形式发表。两人不谋而合,但梅兰芳考虑到当时参加政治活动多,又要演出,在这个时候写这样长篇连载的回忆录相当困难。黄裳对梅先生说:“现在你的工作忙,以后恐怕更忙,如果现在不赶着写出来,将来就更难着手了。”梅兰芳觉得这个说法也有道理,便立即与身边的朋友商量。几位老朋友都鼓励梅兰芳写这部回忆录,他们认为这不但能总结梅兰芳个人40年来舞台生活的经验,而且能保留下许多近代戏曲发展的史实,这对今后戏曲工作者是很宝贵的参考依据。这些朋友还答应帮助梅兰芳回忆、提供有关材料。于是梅兰芳把《文汇报》的约稿答应了下来。由于梅兰芳演出和公务繁忙,只能采取由梅兰芳口述,另有人帮助他记录、整理,最后成稿并逐篇予以连载的方法。梅兰芳找来秘书许姬传先生和他的弟弟许源来作为合作者。“1950年6月9日,回忆录的写作正式开始。那时梅兰芳与许姬传到了北京,住在李铁拐斜街的远东饭店。他们两人对坐在沙发上,慢慢地喝着茉莉双熏,他们边交谈,边记录,开始了对40年漫长的舞台生涯里的回忆”^①。这部回忆录由梅兰芳口述,许姬传记录并执笔撰稿,稿成后寄给在上海的许源来,由他与梅的几位朋友再斟酌取舍,编辑补充,最后交黄裳审校编发,写成一篇,编发一篇,陆续连载。梅兰芳先生拟订了写作计划:(1)以亲身经历的真人真事为主。(2)介绍前辈艺人的精湛演技。在这方面,根据同行的传述与文字记载互相引证,务求准确可靠。(3)梅本人所演的戏,几十年来经过若干次的修改、整理,如果按年份记述,未免烦琐、重复,因此采用一线到底的叙述,理清眉目。(4)记述文体采用一些古典小说中的描写方法,力求言浅意深,简洁易懂。(5)介绍舞台艺术为本书叙述的目的,但同时也穿插一些绘画、雕塑、美术、风俗习惯、名胜古迹,以表明古典戏曲是一种综合性的舞台艺术。^②1950年10月16日,梅兰芳的《舞台生活四十年》首篇文章在上海《文汇报》与读者见面,此后一共连载了197期,先后结成两集,第一集梅兰芳述,许姬传、许源来记,1952年由上海平明出版社出版,第二集梅兰芳述,许姬传、许源来记,1954年由平明出版社出版。1958年《戏剧报》约稿,连载第三集,由梅兰芳口述,许姬传、朱家潘记录整理,1981年由中国戏剧出版社出版。1987年1月中国戏剧出版社将第一、二、三集合集出版。《舞台生活四十年》记述了梅兰芳先生的家世、学艺经过、演出情况,其中涉及富连成科班的一些史实和梅兰芳先生排演《玉堂春》《金山寺》《断桥》《虹霓关》《樊江关》《汾河湾》《穆柯寨》《宇宙锋》《游园惊梦》《奇双会》《天女散花》《童女斩蛇》《霸王别姬》等戏的一些资料;还记述了他从1913~1936年艺术创造

① 黄裳与梅兰芳的《舞台生活四十年》.[EB/OL].[2012-12-23].<http://www.js.xinhuanet.com/>.

② 梅兰芳.重视舞台艺术生活的文字记录工作[G]//梅兰芳文集.北京:中国戏剧出版社,1962:148.

实践的历程,对创作时装戏的尝试有较详细的记载,此外还述及梅兰芳先生对唱腔和表演的创造、伴奏乐器的增加和舞台装置的改革,观摩前辈或同辈名演员表演的心得等。比较全面准确地反映了梅兰芳先生的成长过程和艺术经历,对于提高戏曲演员的艺术修养和指导创作实践有重要的参考价值,同时也为中国戏曲表演体系和近代戏曲史的研究,提供了比较丰富的资料。此书是第一本记录戏曲表演艺术家舞台生活的传记,出版后引起了强烈的社会反响,在戏曲界掀起了发掘遗产,继承传统的高潮,也推动了老艺术家艺术经验记录工作的开展。其后,出现了京剧盖叫天《粉墨春秋》《周信芳舞台艺术》、昆曲王传浩《我演昆丑》、川剧阳友鹤《川剧旦脚表演艺术》《周慕莲舞台艺术》《刘成基舞台艺术》、秦腔《何振中谈旦脚表演艺术》等记述戏曲表演艺术家舞台生活的著作。今年文化部启动了国家级非物质文化遗产传承人抢救性数字化记录工程,首批选择了380名70岁以上的传承人作为记录对象,其中有不少是传统戏剧的国家级传承人。此外,口述史亦成为学术界关注的热点。梅兰芳先生对文字记录戏曲资料的积极态度和提倡的口述历史原则,对于我们今天的工作仍然有指导意义!

5. 重视形象资料和音像资料在戏曲传承中的重要作用。

梅兰芳先生在重视文字记录戏曲舞台艺术资料的同时,还十分重视戏曲形象资料和音像资料的收集,认为在摄影技术没有出现之前和不太发达的年代,绘画不仅是反映戏曲发展历史的重要资料,而且是记录舞台艺术的重要手段。1961年4月9日,他在《文汇报》上发表了《漫谈戏曲画》一文,论述了中国戏曲艺术与中国绘画的关系及戏曲艺术形象资料的重要意义,并介绍了他珍藏的清代以来以戏曲艺术为题材的文人画、民间年画,对新中国成立以后发展起来的戏曲速写、戏曲人物水墨画给予很高评价,特别是对关良、叶浅予、张光宇、张正宇、李克瑜等的作品赞不绝口,说他们的作品“以简练准确的寥寥几笔,描绘出每一个角色的精神面貌和特征”^①。1961年7月,梅兰芳先生准备在文艺界召开的座谈会上就整理遗产和培养下一代问题发言,会前他口述了发言的内容,但尚未讲完就病倒了。梅兰芳先生逝世后,许姬传和朱家潘先生根据他的口述稿整理成《漫谈运用戏曲资料与培养下一代》一文,收录在《梅兰芳文集》中。梅兰芳先生在这篇遗稿中,除“表演的文字记录”、“培养下一代、培养师资”两节外,还以“戏曲照片”、“戏曲唱片”、“拍摄表演艺术的电影记录”、“脸谱”为题,论述了收集和利用戏曲形象资料和音像资料记录戏曲艺术的重要性以及具体的拍摄技巧。如他在“戏曲照片”中说,在谭鑫培遗留下的照片中“我最欣赏《南天门》和《汾河湾》两张。《南天门》是谭老唱完‘处处楼阁……’后。拉着扮演曹玉莲的王瑶卿先生的手,在锣鼓声中的一个像;《汾河湾》是两次“漫头”之后,柳迎春、薛仁贵已经逼近,表现薛仁贵举剑不肯下手的神气。这两张照片,眼神、身段都和台上一样,丝毫不打折扣,使人一看便想到剧中情景,气韵生动而富有节奏感”;“揣摩已故名老

^① 梅兰芳.漫谈戏曲画[G]//梅兰芳文集.北京:中国戏剧出版社,1962:146.

艺人的照片，也能从中得到不少启发”^①；“从不同时期的照片中，还可以了解化装、服装的演变”^②。

梅兰芳先生不仅重视收集其他戏曲演员的剧照，保存摄影家为自己的演出拍摄的剧照，而且喜好摄影艺术，“自己在摄影机、胶片……方面，也消耗了不少钱”^③，积累了宝贵的剧照摄影经验。他说：“剧场现场照相，据我个人的经验，提出下列禁忌：（1）忌正像偏照。就是说，这个亮相本来是给观众看正面的，假使从侧面照出来，就不会好看。（2）忌侧像正照。这个相本来是侧面亮给观众看的，假使从旁边照，当然照的是正面，我有一张《洛神》“拾翠羽”的照片，就是侧像正照，给人的减觉就好像夹着膀子似的。（3）忌照未完成的亮相。我有一张《抗金兵》——梁红玉和兀术水战的照片，我左手正在“掏翎子”，脚下正在“垫步”，这个相还没有亮出，就照下来了，这如同写字缺了末一笔，说一段话、写一节文章，有前提，无结果，看了就觉得别扭。这一类武打身段，尺寸并不快（走马锣鼓），摄影师如果熟悉表演是可以照得好的，当梁红玉和金兀术都在台中心的时候，可以先把部位找好，对准距离，等掏完翎子，脚步落下和亮相的“底锤锣”（一个亮相完成时的节奏声音）同时按“快门”，一定会照的很精彩。（4）忌仰镜头。在台下照台上的演员，当然镜头角度是有些上仰的，但远而小仰无妨，近而大仰则不可。当演虽正在台口，距离最近，仰起镜头就会把人照成上小下大的宝塔样子，面部也就走了形。（5）忌照开口音。演员正在唱的时候，不是不能照，但要选择闭口音，因为演员唱的时候观众注意力主要是听，虽然有时口张的大一点，也很快地就过去了，但照下像来就看着不舒服了。（6）忌照不合节奏的像。凡是唱的时候，面部表情（包括头、颈的动转，眼睛注视方向的移动），身上动作（包括指指点点等小动作），都是随着唱的节奏进行的。演员正在舞台部位较为固定时唱着，照像应该说问题不大，但这类照片的好坏往往决定于是否抓住节奏。最好在一个腔完成时，和鼓板尺寸同时按‘快门’，照出来就必定是一个完整的像。”梅兰芳先生除了重视剧照外，对演员不化装做表演动作的“素身像”也很重视。他说：“素身像，对教学是有帮助的。照素身像和舞台现场的要求不同，前面谈的一、二、三禁忌，在这里不但不忌，而且一个身段或亮相必需前后左右照几面，未完成的身段和正在“起范”（准备动作），都需要照。舞台像看效果，素身像看方法，二者作用不同，都是我们的参考资料。”^④

梅兰芳先生对戏曲唱片传承戏曲演唱艺术的作用非常重视，他说：“戏曲唱片，除供一般欣赏外，还可以从这里研究名演员的念字、发音、气口。在剧场里和在唱片中听同一演员的唱，有不同的作用。听唱片时，如果为了研究，可以把转率减慢一点，把耳朵凑近唱机，这样，就能很清楚地听到念字的口法，唇齿舌鼻喉的发音，换气的技巧，操纵板槽

① 梅兰芳.漫谈运用戏曲资料与培养下一代[G]//梅兰芳文集.北京:中国戏剧出版社,1962:154-155.

② 梅兰芳.漫谈运用戏曲资料与培养下一代[G]//梅兰芳文集.北京:中国戏剧出版社,1962:157.

③ 梅兰芳.漫谈运用戏曲资料与培养下一代[G]//梅兰芳文集.北京:中国戏剧出版社,1962:159.

④ 梅兰芳.漫谈运用戏曲资料与培养下一代[G]//梅兰芳文集.北京:中国戏剧出版社,1962:160-161.